

Auf der Suche nach der echten Carmen

GEORGE BIZETS OPER „CARMEN“

Im Kino liegt die letzte „Carmen“-Welle nun einige Jahre zurück. Aber auf der Bühne (und im Aufnahmestudio) hat Bizets Oper, wie es scheint, immer Saison. Dreißig Studio-Gesamtaufnahmen und annähernd ebenso viele Live-Mitschnitte großer und weniger großer Bühnenaufführungen belegen die außergewöhnliche Popularität des Werkes, das bei seiner Uraufführung (3. März 1875) noch äußerst reserviert aufgenommen wurde. Eine kritische Durchsicht des Angebots ergibt jedoch, daß nur sehr wenige Aufnahmen den Absichten des Komponisten einigermaßen gerecht werden. **Von Ekkehard Pluta**

Das hat drei Gründe, die ursächlich zusammenhängen. Zunächst ist da das Problem der authentischen Fassung. Bizet hat „Carmen“ als opéra comique mit gesprochenen Dialogen geschrieben, willigte jedoch in eine Neufassung mit gesungenen Rezitativen ein, die nach seinem überraschenden Tod sein Freund Ernest Guiraud besorgte. In dieser – am 23. Oktober 1875 in Wien erfolgreich erstaufgeführten – Fassung eroberte „Carmen“ die Bühnen der Welt. Und diese Fassung liegt – mit einer Ausnahme – allen bis 1970 entstandenen Schallplatten-Einspielungen zugrunde.

Daß Guirauds gutgemeinter Versuch eine Verfälschung des Werkes darstellt, steht längst außer Frage. Doch mit der Umwandlung der opéra comique in eine grand opéra begann eine Internationalisierung der Musik, die wohl auch Guirauds Vorstellungsvermögen überschritten haben dürfte. „Carmen“ wurde stilistisch dem jeweils herrschenden Repertoire angeglichen, mal wagnerisiert, häufiger italianisiert, und diese Rezeptionsgeschichte ist auf Schallplatten zutreffend dokumentiert.

Sie führt zu einem weiteren Problem: der adäquaten vokalen Realisierung. Nur eine Handvoll Sänger konnte in der Vergangenheit den hohen Ansprüchen der vertrackten „Carmen“-Partien genügen, und viele, die mit dem französischen Gesangsstil vertraut waren, wurden erst gar nicht herangezogen und durch italienische (oder amerikanische) Stimmathleten ersetzt. Heute, wo man sich wieder auf die Originalfassung besinnt, ist der geforderte Sängertypus so gut wie ausgestorben und die Suche nach dem authentischen „Carmen“-Klang ist schon von daher verlorene Liebesmüh.

Die Kritiker zitieren immer wieder gern Friedrich Nietzsche, der in seinem teilweise durchaus fragwürdigen Essay „Der Fall Wagner“ über Bizets Partitur einiges grund-

sätzlich Richtige festgehalten hat: „Diese Musik scheint mir vollkommen. Sie kommt leicht, biegsam, mit Höflichkeit daher. Sie ist liebenswürdig, sie schwitzt nicht.“ In der gängigen Aufführungspraxis „schwitzt“ sie aber durchaus, und die von Sängern und Instrumentalisten entwickelten Hitzegrade sind oft genug der Maßstab für den Publikumserfolg. Fast möchte man meinen, daß die Beliebtheit der „Carmen“ auf einem Mißverständnis beruht, das von den Dirigenten bewußt und nach Kräften gefördert wird; denn wie Bizet seine Musik gespielt wissen wollte, lassen die außergewöhnlich genauen Anweisungen in der Partitur erkennen.

In unserer vergleichenden Discographie lassen wir die Aufnahmen aus der Frühzeit der Schallplatte beiseite, sie sind in erster Linie für den Stimmensammler interessant. Bereits 1908 entstand die erste Gesamtaufnahme unter Bruno Seidler-Winkler mit Emmy Destinn und Carl Jörn, eine gekürzte französische Fassung von 1929 ist wegen Georges Thill als Don José erwähnenswert. Zwei Scala-Aufnahmen aus den 30er Jahren präsentieren große Sänger wie Gabriella Banzoni, Aurora Buades oder Aureliano Pertile, während drei Live-Mitschnitte ein und derselben Met-Aufführung (1936/37) Rosa Ponselles nicht unumstrittenen Carmen-Versuch dokumentieren.

Erstmalig in der Schallplattengeschichte hat **André Cluytens** 1950 die originale Dialogfassung verwendet und exemplarisch vorgeführt, wie diese opéra comique musiziert werden muß: ohne Knalleffekte, ohne überhitzte Dramatik, leicht und locker, dabei sehr genau im Detail. Bereits ein Jahr später wählte **Albert Wolff** die Guiraud-Fassung, ohne jedoch von der Tradition eines schlanken, geschmeidigen Musizierens abzugehen. Es gibt viel delikates Orchesterspiel in seiner Aufnahme und – wie schon bei Cluytens – grundsätzliche

Carmen im Aufnahmestudio: Victoria de los Angeles mit Sir Thomas Beecham und Nicolai Gedda in Paris (EMI 1959)...



sängerische Leistungen innerhalb eines homogenen Ensembles. In beiden Fällen wäre eine Neuauflage auf CD dringend zu wünschen.

Die etwa gleichzeitig entstandene amerikanische Aufnahme unter **Fritz Reiner** macht den Abstand deutlich. Der federnde, schneidige Reiner-Sound zieht den Hörer in den Bann, doch bald wird klar, daß der ungarische Maestro Feinheiten und Widerborstigkeiten der Partitur brillant überspielt. Bizets Angaben zur Dynamik und zur Vortragsweise werden kaum beachtet, und das Dauer-Brio führt letztendlich zu einer Monochromie auch bei den Sängern, die ständig mit angespannten Muskeln zu agieren scheinen.

Die Aufnahme von Cluytens blieb ohne Folgen. Die 50er Jahre ergeben für die „Carmen“-Interpretation ein einheitliches Bild: Guiraud-Fassung, Große Oper in der Nachbarschaft des Verismo. Letzteres gilt insbesondere für die Live-Mitschnitte aus Moskau und Neapel mit Mario del Monaco. Wie eine Sensation, ja, ein Schock muß deshalb die Einspielung unter

Sir Thomas Beecham gewirkt haben, die zu Recht noch heute als „die Klassische“ gilt, obwohl der Dirigent nicht die letzte Konsequenz aufbrachte, die Originalfassung zu spielen. Ohne pedantisch zu werden, hält sich Beecham genau an Bizets Anweisungen. Das entspannte, geschmeidige Orchesterspiel bei durchweg ruhigen Tempi realisiert nicht nur den Notentext optimal, sondern schafft auch die spezifische Atmosphäre, in der sich das Drama entwickeln kann.

Doch auch Beecham fand keine Nachfolge, sieht man einmal von **Georges Prêtre** ab, der zwar deutlich plakativer agiert, aber ein feines Gefühl für die atmosphärischen, koloristischen Werte der Musik zeigt. Bei Prêtre ist das mediterrane Klima geradezu physisch zu spüren. Ein ungebrochenes Grand-Opéra-Verständnis des Werkes zeigen fast gleichzeitig **Thomas Schippers** und **Herbert von Karajan**. Karajan zelebriert „Carmen“ in breiten Tempi, ignoriert die rhythmischen und dynamischen Vorgaben und setzt insgesamt mehr auf kulinarischen Sound als auf

...und Leontyne Price mit Herbert von Karajan in Wien (Decca 1963).

klangliche Transparenz.

Schippers ist noch vordergründiger. Obwohl Französisch gesungen wird (und wie!) dominiert eine pauschale Italianità, das filigrane Schmuggler-Quintett etwa ist nur noch ein lärmendes Durcheinander, für feinere Farb- und Stimmungsvaleurs ist kein Platz. Eine deutsch gesungene Gesamt-Aufnahme unter **Horst Stein** rückt „Carmen“ vollends in „Bajazzo“-Nähe. Man glaubt, seinen Ohren nicht trauen zu dürfen, wenn Christa Ludwig und Rudolf Schock im Schlußduett aus der musikalischen Linie ausbrechen und ganz ins Sprechen und Schreien übergehen.

1964 erschien Fritz Oesers historisch-kritische Gesamtausgabe des Notentextes, die zu einigen Gelehrtenstreitereien führte, aber zunächst in der Theater- und Schallplat-

Marilyn Schmiede und Neil Wilson in Harry Kupfers „Carmen“-Inszenierung an der Komischen Oper Berlin (Bühnenbild: Reinhardt Zimmermann)



tenpraxis kaum beachtet wurde. Erst Anfang der 70er Jahre setzte sich die Einsicht durch, daß nur die Originalversion mit den gesprochenen Dialogen der besonderen Eigenart des Werkes gerecht werden konnte. Seit Lorin Maazel (1971) haben fast ausnahmslos alle Schallplatten-Dirigenten auf Oeser zurückgegriffen. Schon **Rafael Frühbeck de Burgos** hatte ein Jahr zuvor „Carmen“ als opéra comique wieder ins Recht gesetzt. Seine Version basiert allerdings auf dem nach der Uraufführung entstandenen und von Bizet noch selbst Korrektur gelesenen Klavierauszug des Verlegers Choudens.

Dieser Fassung verdanken wir ein zusätzliches (und entbehrliches) Couplet des Morales im ersten und eine wesentlich erweiterte Duellszene im dritten Akt. Doch wichtiger als diese editorische Besonderheit ist die stilistische Leistung des Dirigenten, der es versteht, „Carmen“ wirklich in die Tradition der opéra comique (Auber!) einzubinden. Was da an leichtfüßigem Witz etwa in der Schmugglerszene realisiert wird, erinnert geradewegs an „Fra Diavolo“. Unverständlicherweise wurde Frühbeck de Burgos mit einer Sängerbesetzung konfrontiert, die seinen Intentionen hörbar entgegenstand. Wohl verkaufsstrategische Gründe müssen die Firma bewogen haben, drei Stars aus Karajans Salzburger Festspielproduktion von 1967 in den Hauptrollen einzusetzen, die den Grand-Opéra-Anspruch stimmstark durchzusetzen wissen.

Schon dieses Beispiel zeigt, daß mit der Rückbesinnung auf die originale Fassung keineswegs alle interpretatorischen Probleme aus der Welt geschafft sind. Im Gegenteil, der discographische Vergleich ergibt, daß in den letzten zwanzig Jahren keine Aufnahme mehr auch nur annähernd Beechams stilistische und künstlerische Geschlossenheit erreicht hat. Und die gesprochenen Dialoge – stets als conditio sine qua

non gefordert – erwiesen sich meist als zusätzliche Stolpersteine. Entweder versuchten sich die Sänger selbst radebrechend durch den Text zu mogeln, oder sie wurden durch Schauspieler ersetzt, die die Musik störend durch Hörspieleinschübe unterbrachen. Dieses Problem freilich kennen wir auch von der „Zauberflöte“.

Ein größeres Problem: Die Verwendung der originalen Dialogfassung bietet nicht die geringste Garantie für eine stilistisch richtige Interpretation. Am deutlichsten hören wir das in der ersten Aufnahme unter **Lorin Maazel**. Da klingt alles wie gehabt, eher noch etwas knalliger und fetziger, und der üppige Breitwandsound, mit Kintoppgeräuschen angereichert, tut ein übriges, dem Werk seinen Geist auszutreiben. 1983 hat Maazel die Oper dann tatsächlich fürs Kino dirigiert, und wer einen Soundtrack kaufen will, nimmt neben Bizets Musik auch Grillengezirpe, Vogelgezitscher und Hundegebell in Kauf. Das Werkverständnis des Dirigenten allerdings scheint sich geändert zu haben. Ein schlanker, von Opernbombast entschlackter Klang herrscht vor. Insgesamt ist aber auch diese Aufnahme entbehrlich.

Wohl am gründlichsten unter den Dirigenten nach 1970 hat sich **Sir Georg Solti** mit den editorischen und interpretatorischen Problemen einer „Carmen“-Einspielung auseinandergesetzt. Er konnte sich auf eine Bühnenproduktion für die Londoner Covent Garden Opera stützen und – ein seltener Fall – auch aus den dort gemachten Fehlern Konsequenzen ziehen. Solti folgte nicht blindlings der Oeser-Fassung, die ja als Gesamtedition und nicht als Dirigier-Partitur für die Praxis gedacht war, sondern stellte Vergleiche mit der Choudens-Fassung an und kam so zu einer eigenen Version, über deren Grundlagen er im Begleitheft der Kassette seriös Rechenschaft ablegt. Das akustische Endergebnis

Maria Callas und George Prêtre bei den Sitzungen zur „Carmen“-Aufnahme, die 1964 in Paris entstand.



Fotos: FF-Archiv

scheint mir allerdings ein Kompromiß zwischen alten Hörgewohnheiten und neuen Erkenntnissen zu sein. Die lyrisch-atmosphärischen Qualitäten der Musik treten zugunsten des dramatischen Effektes zurück.

Die Aufnahmen unter **Leonard Bernstein** und **Claudio Abbado** sind unmittelbar nach einer, die zweite Karajan-Einspielung vor einer Bühnen-Inszenierung entstanden. Im Sinne einer theatralischen Vitaminzufuhr schlägt sich das aber nur im Falle Bernsteins nieder, über dessen Hang zu Extremen man streiten kann, dem hier aber eine ganz persönliche, unverwechselbare und in jedem Takt lebendige Interpretation gelingt, die man im Gesamtangebot nicht missen möchte. Natürlich orientiert sich Bernstein in dieser für die Metropolitan Opera erarbeiteten Produktion mehr an der Tradition der Grand Opéra, legt „Carmen“ als Schicksalsoper mit komödiantischen Kontrapunkten an.

Abbados Interpretation steht dagegen ganz im Dienste der Sachlichkeit. Der italienische Maestro ist – darin ein Nachfolger seines Landsmannes Toscanini – zuerst dem Notentext verpflichtet, den er analytisch-kühl umsetzt. Damit schafft er jene Distanz, die auch dem erzählerischen Gestus des Autors, Prosper Mérimée, entspricht. Es gibt in den lyrischen Passagen viel transparentes Orchesterspiel, das Bizets „Modernität“ ahnen lässt und plakative Brillanz an den dramatischen Höhepunkten. Ausgespart freilich bleibt ein nicht unwesentlicher Bestandteil der Musik, ihr spezifisches

Parfüm, das sich bei Beecham und Prêtre am schönsten entfaltet.

Mit Abbado endet – vorerst – die Reihe der relevanten, d. h. diskussionswürdigen Interpretationen, denn **Herbert von Karajan** war zum Zeitpunkt seiner zweiten Einspielung an dem Drama „Car-

men“ kaum noch interessiert. Seine Entscheidung für die Oeser-Fassung war nicht mehr als ein Zugeständnis an den veränderten Zeit- (oder doch nicht eher Kritiker-!) Geschmack. Von seiner früheren Aufnahme übernimmt er die breiten Tempi, bei den Sängern bevorzugt er nun lyrischere Stimmen. Alles ist dem Konzept eines Klangästhetizismus untergeordnet, das bei einer Oper wie „Carmen“ schlichtweg nicht trägt. Die Aufnahmen von **Alain Lombard**, **Seiji Ozawa** und **Alexander Rahbari** lassen keine andere Ambition erkennen, als einer außergewöhnlichen Primadonna als Carmen gleichsam „die Steigbügel“ zu halten.

CARMEN

Vehikel für eine Primadonna war „Carmen“ in ihrer bisherigen Wirkungsgeschichte oft genug. Wie jeder Schauspieler davon träumt, einmal den Hamlet zu spielen, so muß offenbar jede Sängerin, ob Sopran oder Alt, ob Wagnerheroine oder Soubrette, einmal im Leben die Carmen gesungen haben. Bei einer großen Sängerpersönlichkeit ist ein solcher Aneignungsversuch allemal interessant, doch zu rollendeckenden Leistungen kommt es nur in seltenen Fällen. Denn entweder wird die Partie zu vokaler Exhibition mißbraucht und verliert dabei die komponierte Leichtigkeit, oder sie wird in falsch verstandenem Bühnenrealismus mit außeresanglichen Mitteln zu Tode agiert.

Risë Stevens, während der Nachkriegszeit die führende Sängerin der Carmen an der Metropolitan Opera.



Die ideale Balance zwischen sängerischer Raffinesse und schauspielerischer Prägnanz fand die große spanische Altistin **Conchita Supervia**, deren schillerndes, unangestregtes Rollenporträt leider nur auszugsweise auf Tonträgern überliefert ist. Für ihre Nachfolge hätte sich die ebenfalls an Rossini geschulte **Giulietta Simionato** angeboten, doch sie fand keinen Schlüssel zum französischen Stil, ihre Carmen klingt – vor allem in den dramatischen Momenten – allzu sehr nach Azucena. Andere große Carmen-Sängerinnen wie Elena Nikolaidi, Kerstin Meyer, Jane Rhodes, Huguette Tourangeau oder Shirley Verrett, um nur einige Namen zu nennen, fehlen in der Discographie völlig, während dort immer wieder Sängerinnen auftauchen, die diese Rolle auf der Bühne nie oder nur selten gesungen haben.

Das trifft nicht auf **Risë Stevens** und **Regina Resnik** zu, zwei zentrale Carmen-Interpretinnen der Nachkriegszeit. Sie müssen die erotische Ausstrahlung der Figur nicht künstlich herstellen und sind von daher gefeit gegen historionische Übertreibungen.



CZS 7 67294 2 (5 CD)



CZS 7 67301 2 (4 CD)



CZS 7 67306 2 (2 CD)

EMI
CLASSICS

DANIEL BARENBOIM

Mozart
Le Nozze di Figaro
Teresa Berganza · Judith Blegen
Heather Harper · Geraint Evans
Dietrich Fischer-Dieskau
English Chamber Orchestra
CMS 7 63646 2 (3 CD)

Mozart
Sämtliche Klavierkonzerte
Complete Piano Concertos
Les Concertos pour piano
English Chamber Orchestra
CZS 7 62825 2 (10 CD)

Bei der Stevens überrumpelt die schiere Materialpracht und die selbstverständliche Autorität, die intellektuellere Resnik gewinnt aus der Kunst des Understatement der Rolle viele zusätzliche Ausdrucksnuancen ab. Freilich gibt es bei ihr auch viele verhangene Töne, sowohl in der Studio-Aufnahme als auch in einem gleichzeitig entstandenen Mitschnitt aus Wien, in dem der Chor kurioserweise deutsch singt, während sich die Sänger mit der französischen Sprache abmühen.

Victoria de los Angeles entspricht der Partie der Carmen weder vom Stimmfach (lyrischer Sopran) noch von ihrem künstlerischen Naturell, das Rollen wie Mimi und Butterfly angemessener ist. Und dennoch: Was für eine Carmen-Lektion erteilt uns diese intelligente Künstlerin unter Beechams Anleitung! Spielerisch und locker, ohne je zu outrieren, schöpft sie die darstellerischen Möglichkeiten ihrer Rolle aus und genügt auch den stilistischen Anforderungen. Ähnlich facettenreich ist das Rollenporträt der **Maria Callas**, die freilich in Gefahr gerät, Carmen zum weiblichen Dämon zu verzeichnen. Auch muß die Sängerin, hier am Ende ihrer Karriere, eine Reihe von stimmlichen Defiziten verbergen, wobei manche Vokalverfärbungen erheblich stören.

Wenig geglückt ist der Versuch von **Leontyne Price**, mit rauchigen, oftmals verhauchten Tönen gefährliche Erotik zu beschwören, eine Tendenz, die auch bei anderen Sängerinnen zu beobachten ist und bei **Anna Moffo**, deren Carmen wohl eine Art Nachtclub-Sängerin sein soll, einen vorläufigen Höhe- bzw. Tiefpunkt findet. Die junge **Grace Bumbry**, die gute stimmliche Voraussetzungen für die Rolle mitbringt, agiert sängerisch zu selbstgefällig und ohne künstlerisches Raffinement. Auch **Marilyn Horne**, in Bernsteins Konzeption eine fröhliche Hure, läßt sich leider häufig zu orgelnden Brusttönen hinreißen. Für

Régine Crespin wiederum kam die Partie ein paar Jahre zu spät. Ihre Carmen klingt mehr nach Jacques Offenbach.

Zu den Sängerinnen, die die Figur mehr aus dem musikalischen Zentrum als aus der dramatischen Situation entwickeln, sind **Tatiana Troyanos**, **Teresa Berganza** und **Jessye Norman** zu zählen, alle drei überzeugend und bewundernswert in dem Versuch, die Rolle von falschen Klischees und oberflächlichen Effekten zu befreien. Die warme, mit angenehmem Vibrato sehr fraulich klingende Troyanos-Stimme entspricht nach meinem Geschmack eher einer Partie wie Massenets Charlotte, und die Rollendebütantin Berganza, ein ideales Medium der Intentionen Abbados, war zum Zeitpunkt der Aufnahme noch (?) keine Carmen. Auch über die wunderbar entspannt singende, aber dramatisch sehr passive Jessye Norman kann man streiten.

Von den Interpretinnen der jüngeren Generation können sowohl die leichtgewichtige,

Teresa Berganza (Carmen) und Ileana Cotrubas (Micaela) sind mit ihren Rollenporträts in der Abbado-Aufnahme zu hören, die 1977 in London entstand.



Fotos: FF-Archiv

aber in sich schlüssig durchgestaltete Carmen der **Julia Migenes** als auch die mit attraktivem Material, starkem Bühnentemperament und darstellerischem Geschick begnadete **Graciela Alperyn** bestehen, während bei **Agnes Baltsa** schmerzlich bewußt wird, daß sie – aus Mangel an dramatischen Sängerinnen –

MICAELA

Siebzehn Jahre alt, mit Zöpfen, die auf die Schulter fallen, und einem blauen Röckchen, alles in allem also nicht besonders aufregend, erscheint Micaela auf der Szene, eine Figur übrigens, die in Prosper Merimées Novelle fehlt. Die erotische Faszination, die sie auf Don José ausübt, ist durch den Mutterkuß definiert, den sie an ihn weitergibt. Soll das wirklich eine Gegenspielerin zu Carmen sein? Sie ist es, nicht nur in dramaturgischer Hinsicht, sondern auch in musikalischer, denn Bizet hat ihr einen zwar konventionellen, aber äußerst anspruchsvollen Part auf den Leib geschrieben.

Micaelas Musik, insbesondere die große Arie des dritten Aktes, erfordert einen ausgeprägten lirico-spinto-Sopran. Das führt oft dazu, daß die Sängerinnen eher wie Josés Mutter klingen als wie ein naives junges Mädchen vom Lande. Etwa die leicht hausbackene **Janine Micheau** oder die zwar frischere, aber etwas hysterische **Andréa Guiot**. Ganz im mädchenhaften Tonfall bleibt **Helen Donath**, die allerdings auch an deutliche stimmliche Grenzen stößt. Bei **Licia Albanese** und mehr noch bei **Joan Sutherland** ist die Rolle vor allem ein Vorwand, Primadonnen-Ansprüche geltend zu machen.

Discographisch gesehen war **Mirella Freni** für ein Vierteljahrhundert die „Micaela vom Dienst“. In jungen Jahren rein optisch eine Idealverkörperung, tendierte sie stimmlich von Anfang an zur

in ein Fach gedrängt wurde, das nicht das ihre ist. Ihre Carmen leidet vor allem an fehlender künstlerischer Identität. Sehr diskussionswürdig erscheint mir die sehr herbe und strenge **Brigitte Faßbaender**, die allerdings nur in einem deutsch gesungenen Querschnitt dokumentiert ist.

Grand Opéra italienischen Zuschnitts. In der ersten Karajan-Einspielung blendet sie mit leuchtenden Spitzentönen, bleibt aber im dramatischen Ausdruck noch farblos. Vier Jahre später singt sie in Salzburg gegen die Tücken des Großen Festspielhauses an. Bei Frühbeck de Burgos vollzieht sich dann ein Wandel zu einer emotional überakzentuierten, extrem theatrales Rollenauslegung. In der Ozawa-Aufnahme schließlich erscheint die Freni als die vital-resolute Ersatzmama Don Josés und will zugleich beweisen, daß sie hinter Jessye Normans Klangüppigkeit nicht zurückstehen muß.

Stilistisch sind ihr **Jeanette Pilou** und **Adriana Maliponte** vorzuziehen. Die Letzgenannte entspricht allerdings vom Stimmtypus wie dem präziösen Vortragstil her eher der Massenot-Manon als Bizets Micaela. **Kiri Te Kanawa** beeindruckt durch die Schönheit ihrer Stimme und einen Vortragstil, den ich als „creamy“ bezeichnen würde, zeigt aber wenig Interesse am Text und an den dramatischen Situationen. Hier ist **Ileana Cotrubas** weit überzeugender, wenn sie auch stimmlich etwas mauerblümchenhaft erscheint. **Katia Ricciarelli**, bereits deutlich blessiert von stimmlichen Grenzüberschreitungen, hat nicht mehr als den Musterkatalog ihrer sängerischen Unarten zu bieten, und Rollenvertreterinnen wie **Faith Escham** und **Doina Palade** sind nicht schallplattenreif.



CDC 7 54112 2



CDC 7 54066 2



CDC 7 49062 2



CDS 7 54251 2 (3 CD)



CDS 7 54255 2 (3 CD)

EMI CLASSICS

R I C C A R D O M U T I



DON JOSÉ

Ein großes Besetzungsproblem war und ist der Don José, eine in musikalischer wie dramatischer Hinsicht äußerst komplexe und widersprüchliche Rolle. Bizet hat sie für eine Stimme geschrieben, die sowohl den Nadir oder Werther als auch den Lohengrin oder Samson bewältigen kann. Frankreich hat früher über solche Stimmen verfügt. Man denke an Georges Thill, aber auch Supervias Partner Gaston Micheletti trifft den Typus gut. In der Nachkriegsära gibt es Unsicherheiten über die genaue Fachbestimmung. Wir finden auf der einen Seite feine Tenorlyriker wie Nicola Filacuridi, Léopold Simoneau, aber auch Raoul Jobin, auf der anderen Seite die Garde der Otello-Sänger: del Monaco, McCracken, Vickers, Uzunow, Ferraro.

Die beiden Stimm-Extreme können natürlicherweise nur jeweils einen Aspekt der Rolle abdecken. Den goldenen Mittelweg haben Zwischenfachsänger wie **Nicolai Gedda**, **Plácido Domingo** und **Neil Shicoff** gesucht (und teilweise gefunden). Über Geddas hohe Kompetenz brauchen hier keine weiteren Worte verloren zu werden. Als dramatischer Charakter bleibt er aber ebenso beliebig wie Domingo, dessen Intensität mir stets simuliert vorkommt und dem auch das ly-

rische Singen in der französischen Tradition verschlossen geblieben ist. **José Carreras** ist dem Idiom näher, aber leider stimmlich überfordert.

Sehr unterschiedlich kommen die „Helden“ mit Bizets Musiksprache zurecht. **Mario del Monaco** hat seine starken Momente in den Finalszenen des dritten und vierten Aktes, singt aber in ungeniert veristischer Manier. **Jon Vickers** dagegen ist, ungeachtet stilistischer Vorbehalte, ein ungemein prägnanter Darsteller der Rolle, die er ganz im Geiste Merimées anlegt. Tendenziell in die gleiche Richtung, wenn auch weniger überzeugend im Endresultat, gehen die Interpretationen von **James McCracken**, **Dimitri Uzunow** und **Gilbert Py**. Der akkurate, instrumentale singende **Jan Peerce** ist ein positiver, der potent-klangvolle **Franco Corelli** ein negatives Beispiel für einen italienisierten Bizet-Stil.

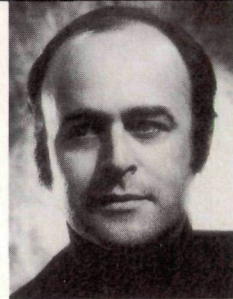
Eine Klasse für sich wiederum ist der vielgescholtene und auch in dieser Partie sängerisch keineswegs untadelige **Giuseppe di Stefano**. Ihm gelingt neben Vickers das ergreifendste Porträt der Rolle, die er bis in feinere psychologische Details nacherlebt. **Giorgio Lamberti**, den ich als einen fesselnden Darsteller des José in Erinnerung habe, klingt dagegen heute larmoyant und unsicher.

ESCAMILLO

Auch der Toreador läßt sich nicht eindeutig einem Fach zuordnen. Gefordert ist ein Baßbariton mit tenoral strahlender Höhe, mit männlich-attraktiver stimmlicher Ausstrahlung, heldisch und lyrisch, kraftvoll und elegant in einem; dazu muß er seinen Schlager, das Torerolied, suggestiv gestalten können. Wer hat das, wer kann das alles auf einmal? Kein Wunder, daß nur wenige Sänger der Rolle gerecht werden.

Viele legen sich ins Zeug,

als gelte es, den Stier und nicht den Torero zu singen. Vor allem die Gesangsstars des italienischen Baritonfaches haben mit der Rolle ihre Probleme, einmal wegen der vergleichsweise tiefen Tessitura, vor allem aber aus stilistischen Gründen. Mascagni mag ja das Torerolied im Hinterkopf gehabt haben, als er Alfios Fuhrmannslied „Il cavallo scalpita“ schrieb, aber die Leichtfüßigkeit der opéra comique mit ihrer Nähe zum Tonfall des Chansons lag ihm



José Carreras und José van Dam, die männlichen Hauptdarsteller in Karajans zweiter Studio-Aufnahme (1982); José van Dam hatte die Partie des Escamillo zuvor schon zweimal aufgenommen: 1974 unter Alain Lombard und 1975 unter Georg Solti.

Fotos: FF-Archiv

gänzlich fern. Das merkt man schmerzlich bei dem stumpfen und heiseren Gebrüll von **Aldo Protti**. Doch auch der bei Verdi oft imponierende Kostas Paskalis klingt als Escamillo glanzlos. **Piero Cappuccilli** schlägt sich wacker, bleibt aber insgesamt auch monochrom.

Eine andere Beobachtung macht man bei den französischen Sängern: Hier stimmt der Stil, auch die Probleme des Stimmumfangs werden weitgehend bewältigt, doch es fehlt an erotischer Faszinationskraft wie an stimmlicher Brillanz. **Ernest Blanc** und **Robert Massard** wirken vor allem korrekt, bei **Michel Roux** (der später bei Solti den Dancaire singt) irritiert die Leichtgewichtigkeit und helle Farbe der Stimme, und nur der kernige und klangvolle **Michel Dens** kommt dem Ideal nahe. Das gilt auch für zwei Sänger, die an Mozart geschult sind und die Rolle wiederholt auf Schallplatten gesungen haben: **Tom Krause** und **José van Dam**.

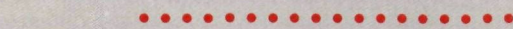
In der langen Reihe amerikanischer Toreros sind **Robert Merrill** und **Frank Guarrera** in den 50er Jahren rühmend hervorzuheben, da sie der Partie eine legitime Portion Glamour zu vermitteln wissen. Uninteressanter und auch stimmlich unschöner sind dagegen **Sherrill Milnes**, **Simon Estes** und **Alan Titus**. Auch die Besetzung mit einem Bassisten hat sich nicht bewährt, sieht man einmal von dem großen Ezio Pinza ab. Cesare Siepi, der die Rolle 1967 bei den Salzburger Festspielen singen sollte, lehnte in richtiger Selbsteinschätzung ab, sein Ersatzmann **Justino Diaz** machte zwar auf der Bühne (und in der Filmversion) eine fescche Figur, blieb aber mit unsauberer Intonation und vielen gequetschten Tönen sängerisch eine ziemliche Zumutung. **Ruggero Raimondi** wiederum, auch er ein Film-Escamillo, versucht sich lässig zu geben, mit der Folge mangelnder stimmlicher Präsenz und musikalischer Ungenauigkeit.

Am Ende des großen „Carmen“-Vergleichens bleibt dem Autor nur eine Reihe von Binsenwahrheiten festzuhalten: 1. Die originale Dialogfassung ist der Guiraud-Bearbeitung in jedem Falle vorzuziehen. 2. Auch in der verfälschten Fassung ist „Carmen“ noch ein sehr gutes Stück. 3. Die Wahl der Fassung sagt noch gar nichts über die stilistische Kompetenz des Dirigenten aus. 4. Eine ideale Aufnahme der „Carmen“ gibt es nicht. Annäherungen an das Ideal sind unter den Einspielungen der Guiraud-Fassung häufiger als unter den vielen ehrenwerten Bemühungen, das originale Klangbild herzustellen.

Mein persönliches Resümee: Verschenken würde ich nur die Aufnahmen unter Beecham und Prêtre, für eine fruchtbare Auseinandersetzung mit dem Werk empfehlen kann ich die neueren Einspielungen von Frühbeck de Burgos, Solti, Bernstein und Abbado. Ekkehard Pluta

DISCOTHEK: „CARMEN“

LISTE DER BESPROCHENEN AUFNAHMEN



- 1950 **André Cluytens** – Solange Michel, Raoul Jobin, Michel Dens, Martha Angelici, Chor und Orchester der Opéra Comique; Df
EMI Trianon 33 308/10*
- 1951 **Albert Wolff** – Suzanne Juyol, Libero de Luca, Julien Giovannetti, Janine Micheau, Chor und Orchester der Opéra Comique;
EMI HMV ALP 1115/17*
- 1951 **Fritz Reiner** – Risé Stevens, Jan Peerce, Robert Merrill, Licia Albanese, Robert Shaw Chor, RCA Victor Orchestra;
RCA 3 CD GD 87981
- 1954 **Herbert von Karajan** – Giulietta Simionato, Nicolai Gedda, Michel Roux, Hilde Güden, Graziella Sciutti, Enzo Sordello, Chor des Wiener Singvereins, Wiener Symphoniker;
Melodram/IMS 2 CD 27012
- 1958-59 **Sir Thomas Beecham** – Victoria de los Angeles, Nicolai Gedda, Ernest Blanc, Janine Micheau, Jean-Christophe Benoit, Xavier Depraz, Chor und Orchester National des französischen Rundfunks;
EMI 3 CD 7 49240 2
- 1961 **Horst Stein** – Christa Ludwig, Rudolf Schock, Hermann Prey, Melitta Muszely, Iwan Rebroff, Chor der Deutschen Oper Berlin, Berliner Symphoniker; (deutsch gesungen)
EMI 1 C 183-30 209/11*
EMI CDZ 25 2211 2 (Großer Querschnitt)
- 1962 **Thomas Schippers** – Regina Resnik, Mario del Monaco, Tom Krause, Joan Sutherland, Yvonne Minton, Chor des Grand Théâtre de Genève, L'orchestre de la Suisse Romande;
Decca 2 CD 411 630-2
- 1962 **Herbert von Karajan** – Regina Resnik, Dimitri Uzunow, Aldo Protti, Hilde Güden, Alfred Poell, Murray Dickie, Chor und Orchester der Wiener Staatsoper;
Hunt/TIS 2 CD KAR 201
- 1963 **Herbert von Karajan** – Leontyne Price, Franco Corelli, Robert Merrill, Mirella Freni, Wiener Staatsopernchor, Wiener Philharmoniker;
RCA 3 CD GD 86199
- 1964 **Georges Prêtre** – Maria Callas, Nicolai Gedda, Robert Massard, Andréa Guiot, Nadine Sautereau, Jane Berbié, Jacques Mars, Chœurs René Duclos, Orchester der Pariser Opéra;
EMI 3 CD CDS 7 47313 8
- 1967 **Herbert von Karajan** – Grace Bumbry, Jon Vickers, Justino Diaz, Mirella Freni, Olivera Miljakovic, Julia Hamari, Robert Kerns, Chor der Wiener Staatsoper, Wiener Philharmoniker; (+ „Carmen“-Ausschnitte Mailand 1955 mit Simionato, di Stefano, Roux, Carteri)
Hunt/TIS 3 CD KAR 221
- 1968 **Anton Guadagno** – Mignon Dunn, Plácido Domingo, Frank Guarrera, Sylvia Cooper, Chor und Orchester der Sommer-Oper Cincinnati;
Melodram/IMS 2 CD 27 034
- 1970 **Rafael Frühbeck de Burgos** – Grace Bumbry, Jon Vickers, Kostas Paskalis, Mirella Freni, Viorica Cortez, Chor und Orchester der Pariser Opéra; Df
EMI 2 CD 7 63643 2

- 1971 **Lorin Maazel** – Anna Moffo, Franco Corelli, Piero Cappuccilli, Helen Donath, Arleen Augér, Jane Berbié, José van Dam, Barry McDaniel, Chor und Orchester der Deutschen Oper Berlin; Df
Eurodisc/BMG-Ariola 2 CD GD 69147
- 1972 **Leonard Bernstein** – Marilyn Horne, James McCracken, Tom Krause, Adriana Maliponte, Colette Boky, Donald Gramm, Manhattan Opera Chorus, Orchester der Metropolitan Opera; Df
DG 3 CD 427 440-2
- 1974 **Alain Lombard** – Regine Crespin, Gilbert Py, José van Dam, Jeanette Pilou, Nadine Denize, Chor der Opéra du Rhin, Philharmonie Orchester Straßburg;
Erato/East West Records 2 CD 2292-45573-2
- 1975 **Georg Solti** – Tatiana Troyanos, Plácido Domingo, José van Dam, Kiri Te Kanawa, Norma Burrowes, Jane Berbié, Michel Roux, Michel Sénéchal, Pierre Thau, Thomas Allen, John Alldis Choir, London Philharmonic Orchestra; Df
Decca 3 CD 414 589-2
- 1977 **Claudio Abbado** – Teresa Berganza, Plácido Domingo, Sherrill Milnes, Ileana Cotrubas, Yvonne Kenny, Alicia Nafé, Robert Lloyd, The Ambrosian Singers, London Symphony Orchestra; Df
DG 3 CD 419 636-2
- 1982 **Herbert von Karajan** – Agnes Baltsa, José Carreras, José van Dam, Katia Ricciarelli, Christine Barbaux, Jane Berbié, Alexander Malta, Mikael Melbye, Gino Quilico, Heinz Zednik, Chor der Pariser Opéra, Berliner Philharmoniker; Df
DG 3 CD 410 088-2
- 1982 **Lorin Maazel** – Julia Migenes, Plácido Domingo, Ruggero Raimondi, Faith Esham, Susan Daniel, Lilian Watson, Chœurs et Maîtrise de Radio France, Orchestre National de France; Df
Erato/East West Records 3 CD 2292-45207-2
- 1988 **Seiji Ozawa** – Jessye Norman, Neil Shicoff, Simon Estes, Mirella Freni, Ghylaine Raphanel, Chœurs et Maîtrise de Radio France, Orchestre National de France; Df
Philips 3 CD 422 366-2
- 1990 **Alexander Rahbari** – Graciela Alperyn, Giorgio Lamberti, Alan Titus, Doina Palade, Slowakischer Philharmonischer Chor, RSO Bratislava; Df
Naxos/Fono Münster 3 CD 8.660005-7

Auszüge:

- 1930 **Gustav Cloëz** – Conchita Supervia, Gaston Micheletti;
EMI CD 7 63499 2
- 1972 **Giuseppe Patané** – Brigitte Fassbaender, Ludovic Spiess, Wolfgang Anheisser, Anneliese Rothenberger, Staatskapelle Dresden; (deutsch gesungen)
EMI CD 7 69215 2

* = derzeit nicht im deutschen Handel
Df = Dialogfassung

Fotos: FF-Archiv



*Georg Solti
Tatiana
Troyanos*



*Rafael Frühbeck
de Burgos
Grace Bumbry*