

Opernbrief aus England

Die permanente Finanzkrise britischer Opernhäuser ist mittlerweile selbst im Ausland hinreichend bekannt. Inzwischen scheint sich aber auch eine Personalkrise abzuzeichnen. Kaum hatte die Welsh National Opera für 1992 in der Nachfolge von Charles Mackerras mit Carlo Rizzi einen neuen Musikdirektor angekündigt, folgte die unerwartete Berufung ihres rührigen, mit Gerard Mortier vergleichbaren Intendanten Brian McMaster zum künstlerischen Direktor der Festspiele in Edinburgh. Zum gleichen Zeitpunkt überwarf sich Richard Mantle, der Intendant der Scottish

Artusdichtung als Oper: eine Szene aus der Uraufführung von Harrison Birtwistles „Gawain“ mit John Tomlinson (l.) in der Rolle des grünen Ritters und François Le Roux in der Titelpartie. Foto rechts oben: Amanda Roocroft



als Fiordiligi in Trevor Nunn's Neuinszenierung von „Cosi fan tutte“ beim Glyndebourne Festival.

Opera, mit seinem Aufsichtsratsvorsitzenden und kündigte fristlos. An der English National Opera wiederum findet 1993 ein kompletter Machtwechsel statt; mit dem Abgang von Peter Jonas an die Bayerische Staatsoper haben auch Oberspielleiter David Pountney und Musikdirektor Mark Elder ihre Verträge nicht verlängert. Selbst am Royal Opera House gärt es. Doch entgegen allen Erwartungen warf dort der Aufsichtsratsvorsitzende John Sainsbury das Handtuch, während Generalintendant Jeremy Isaacs seine Posi-

tion mit der ihm eigenen kämpferischen Hartnäckigkeit zumindest bis 1993 verteidigen will. An die Stelle von Jeffrey Tate als assoziierten Musikdirektor und ersten Dirigenten tritt nun überraschend Edward Downes. Er könnte sich schon bald als Interimslösung anbieten, sollte sich das Gerücht bewahrheiten, daß Bernard Haitink noch mit Ablauf dieses Jahres Covent Garden den Rücken kehrt. Für ihn wurde mittlerweile u. a. der junge amerikanische Senkrechstarter Kent Nagano ins Gespräch gebracht, eine zweifellos interessante Perspektive, da dieser Vollblutdirigent über enormes Charisma verfügt.

Neben dem diffusen Positionsgerangel beherrschten zwei überraschend interessante und, wie wohl gegensätzliche, so doch gleichermaßen gültige, nachspielreife Uraufführungen die Londoner Szene. Die English National Opera wartete mit „Timon of Athens“ auf, einem Werk des vielseitig begabten, mit den unterschiedlichsten Opersujets vertrauten, allerdings hauptsächlich als Komponist wirkungsvoller Bühnenmusiken bekannt gewordenen Stephen Oliver. Er hatte die brisante Shakespeare-Vorlage geschickt auf zwei kompakte Akte gerafft und sich dabei in erster Linie des Originaltextes bedient. Die Partitur zeugt von theatralischem Gespür, sie hat Substanz und atmosphärische Dichte. Dabei bleibt das Werk auf allen Ebenen zugänglich in einer eher konventionellen Mischung aus Arien, impulsivem Sprechgesang und einem vielseitig verwobenen orchestra-

steler, der jeder Anforderung gewachsen war.

Das Royal Opera House präsentierte das jüngste Epos des britischen Neutöners Harrison Birtwistle. Er hatte sich diesmal die mittelalterliche Verserzählung „Sir Gawain und der Grüne Ritter“, ein Meisterwerk der Artusdichtung, erkoren (Libretto: David Harsent). Zwar verfaßte Birtwistle seinen „Gawain“ trotz aller Dissonanzen, Kanten und Instrumentalschärfen für ein herkömmliches Orchester, doch begegnete er dem gigantischen Stoff mit ebenso gigantischen Farbschichtungen, deren geballte Suggestivkraft und Urgewalt gleichzeitig quält und magisch fesselt. Das Feuer, die tiefschürfende Kraftentfaltung, Ursprünglichkeit und zwingende Notwendigkeit seiner extremen polytonalen Sprache stellen ohne Zweifel einen Meilenstein innerhalb der neueren Operntradition dar.

Die Glyndebourne Festival Opera eröffnete die diesjährige, ausschließlich Mozart gewidmete Saison mit einer gelungenen Aufpolierung des „Figaro“ unter Andrew Davis und einer visuell reiz-



Foto: Gravett

vollen, spritzigen Neuinszenierung von „Cosi fan tutte“ durch Trevor Nunn, mit Simon Rattle am Pult. Das doppelbödige Spiel um die Fragwürdigkeit der Treue fand auf einem Kreuzfahrtdampfer im Golf von Neapel statt, ein origineller Einfall. Allerdings sahen sich beide Produktionen – hoffentlich zum letztenmal – dem Orchestra of the Age of Enlightenment ausgesetzt, das trotz akustischer Verbesserungen den Spaß am Bühnengeschehen minderte. Immerhin gab es homogene Besetzungen, darunter die jungen englischen Soprane Amanda Roocroft (Fiordiligi) und Alison Hagley (Susanna), beide für eine Weltkarriere prädestiniert. Zuvor hatte Hausherr Sir George Christie die Pläne für ein neues Opernhaus vorgestellt. Die ausschließlich private Finanzierung des 100-Millionen-Mark-Projekts ist inzwischen gesichert; mit dem Bau des neuen Bühnenhauses soll Ende dieser Spielzeit begonnen werden, und zum Auftakt der Spielzeit 1994, anlässlich des 60jährigen Jubiläums, soll das neue, auf 1150 Sitzplätze erweiterte Opernhaus eingeweiht werden.

Hans-Theodor Wohlfahrt

Zeitlos unglücklich

Was und wer ist echt? Und wo das Original? Mit dieser Frage mußte sich schon Zar Boris (Godunow) herumschlagen, nachdem der echte – und doch nicht erbberechtigte – Thronfolger beseitigt war und ein neuer, aber falscher auftauchte. Doch nicht nur in der Zeitgeschichte sorgte Boris Godunow für Verwirrung, sondern auch in der Musikgeschichte. Immerhin gibt es von Modest Mussorgskys Opernhelden einen „Ur-Boris“, einen „Zweit-Boris“ und einen „endgültigen Boris“, der voreilig zum „Original-Boris“ erklärt wurde. Und an dieser singenden, klingenden Zaren-Riege versuch-

ten sich dann – unter anderen! – Nikolai Rimsky-Korssakoff, Pawel Lamm und Dimitri Schostakowitsch als Klangschneider, die Mussorgskys Partitur mal aufbügeln, mal mit Zierat säumen. Im Münchner Nationaltheater wurde die prunkvolle Hoftracht zur Büßerkutte zurechtgestutzt: Man gab den nur geringfügig plissierten „Ur-Boris“, selbstredend – und nicht ganz so selbstverständlich singend – in der Originalsprache. Und die Bayerische Staatsoper erntete damit einen Premierenerfolg, wie sie ihn so einhellig und eindeutig nicht oft verbuchen kann.

Der „Ur-Boris“ unterscheidet sich von den anderen durch den Verzicht auf die Revolutionsszene und vor allem auf den Polen-Akt. Wir erleben den Aufstieg des falschen Dmitrij also nur vom Hörensagen. Das ganze Augen- und Ohrenmerk gilt Boris, seinem Kampf um die Macht und mit dem Gewissen, und Regisseur Johannes Schaaf gelingt in München das

Wolfgang Gussmann hat ihm die Lampen niedrig gehängt: Nun sieht das Geviert, in dem das Volk zum Jubeln antreten muß, nach Gefängnis und Verhörsaal aus. Und die Kostümbildnerin Gabrielle Jaenecke hat die Schergen in Uniformen gesteckt, die Assoziationen ermöglichen, aber nicht aufdrängen. Schließlich ist ja auch egal, ob zaristische oder stalinistische Schergen am Werk sind. Das Volk ist jedenfalls zeitlos unglücklich. Und die Herren im ersten Stock spiegeln sich im Glanz der Ikonengalerie.

Schaafs Inszenierung setzt effektiv auf Anschaulichkeit zwischen Symbolik und Realismus. Beispielhaft etwa das Schul- und Spielzimmer, in dem Boris seinen Kindern die Welt erklären will. Aber mittendrin sitzt Astrid Varnay als Amme so präsent wie das leibhaftige Mütterchen Rußland und sagt mit einer Handbewegung mehr als mit einem Lied (das man ihr ja auch gestrichen hat). Da wird selbst der starke Boris

Anschaulichkeit zwischen Symbolik und Realismus: das erste Bild aus Schaafs Inszenierung des „Ur-Boris“ an der Bayerischen Staatsoper.



Foto: Kirchbach

Kunststück, diese russische Geschichte gleich doppelt zu übersetzen: Er holt das Drama aus der historischen Chronik heraus, und er erzählt die Tragödie so plastisch, daß man ihr immer folgen kann. Da liegt gewiß die Gefahr nahe, ins Stummfilmhafte, ins Pantomimisch-Grelle zu überziehen, aber Schaaf weiß klug zu dosieren. Sein Bühnenbildner

schwach wie ein Kind und sucht Trost.

Am Schluß warten Mönche und Bojaren nicht einmal auf das Ende des Herrschers und zerren ihn schon vorzeitig aufs Sterbebett. Zar Boris hat keine Chance. Der Opernheld Boris dafür um so mehr, denn Paata Burchuladze gibt ihm stimmliche und darstellerische Größe. Eigentlich ist er

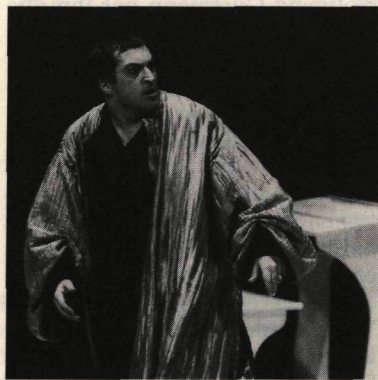


Foto: Kirchbach

ist ein imposant-intriganter Schurk und Kurt Moll ein zu Recht gefeierter Pimen.

Dirigent Valéry Gergiev, Gast vom Leningrader Kirow-Theater, läßt die Kanten und Schärpen der Auffassung effektsicher ausspielen, ohne ins Brütische abzurutschen. Er leitet die Chöre souverän durch die Klippen der Originalsprache. Und er räumt der Klage klug Platz ein, egal, ob die vom Volk oder vom Volkstribun stammt.

Denn das letzte Wort hat in diesem Volksdrama – bis auf weiteres? – doch der hier zum Gottesnarren verklärte Blödsinnige, auch wenn dessen Klage in dieser Fassung nicht ganz am Schluß steht: „Klage, o weh Rußland! Wein', wein', russisch Volk, du hungernd Volk.“ *Rainer Wagner*

Stimmliche und darstellerische Größe: Paata Burchuladze als Boris Godunow.

noch zu vital, zu ungebrochen für die Titelrolle – und gibt ihr doch nicht nur vokal Gewicht und Tiefe. Alexej Steblianko als Möchtegern-Zarewitsch Dmitrij sorgt auf seine Weise für Authentizität. Doch die muß keine Frage der Nationalität sein: Kenneth Riegel

Zum Gedenken an Claudio Arrau und Wilhelm Kempff

Ein Frühjahr des Abschieds und im weiteren Sinne eine Periode, in der sich der Musikfreund eingestehen muß, daß unwiderlich mit den großen Exponenten pianistischer Individualität auch eine Epoche zu Ende geht, die – zumindest in ihren Anfängen – noch stark vom Erbe des 19. Jahrhunderts geprägt war – quasi ein Frühlingserwachen im Herbst, dessen Farben, Hoffnungen, Wahrheiten, Voreiligkeiten und Wachstumsfähig-

keiten Claudio Arrau und Wilhelm Kempff auf gegensätzliche und spirituell doch komplementäre Art verkörperten. Die Gemeinsamkeiten lassen sich geistesgeschichtlich und musikalisch verlässlich benennen. Sowohl Claudio Arrau, am 6. Februar 1903 im chilenischen Chillán geboren, als auch Wilhelm Kempff – aus dem norddeutschen Jüterborg stammend – erhielten erste und wesentliche pädagogische, aber auch ganz allgemein künstlerische Förderung im Berlin des frühen 20. Jahrhunderts. Arrau war Schüler von Martin Krause am Sternschen Konservatorium in Berlin, Kempff studierte bei Heinrich Barth – in einer Umgebung also, die auch den polnischen Pianisten Artur Schnabel geprägt hat, auch wenn sich dessen eigentliche pianistische Konsolidierung auf die Zeit nach dem Zweiten Weltkrieg datieren läßt.

Zu den Gemeinsamkeiten von Arrau und Kempff zählt auch die im wahrsten Sinne des Wortes vitale Hinwendung zum Klavier-

schaffen Beethovens, der großen Repertoire-Konstante beider Interpreten, ebenso wie ein Werk- und Wertevorrat, der zu neuen Definitionen, zu Farb- und Stimmungsänderungen führte. Die Unterschiede zwischen Arrau, dem großen Denker der Virtuosität, und Kempff, dem Virtuosen des Gedachten, könnte man konzentriert auf folgenden Nenner bringen: Arrau behielt es sich Zeit seines Schaffens vor, seinen tendenziell schweren, dunklen, existenziellen Duktus innerhalb eines Repertoire-Spektrums von Mozart über Liszt bis hin zu Debussy abzuwägen, während Kempff – zumindest in der Öffentlichkeit – mit zunehmendem Alter ein engeres Interessengebiet unter Vermeidung etwa der Werke von Chopin und Liszt absteckte.

Denken wir jetzt an Claudio Arrau, so bleibt es unvergeßlich, daß er in jungen Jahren die Werke Bachs quasi zyklisch aufgeführt hat. Als er jedoch die Cembalistin Wanda Landowska mit ähnlichen Programmen erlebt hatte, wollte er seine Einsichten nicht mehr für ausreichend plausibel halten und beendete seine klavieristischen Bach-Experimente. Freilich bildeten die Werke Bachs nur einen Schwerpunkt im Katalog dieses umfassend gebildeten, dem Wesen nach empfindlichen, vornehm-scheuen Weltbürgers: die wesentlichen, aber auch zündend-rhapsodischen Werke Liszts, Balakirews „Islamey“, Zeitgenössisches aus den 20er Jahren, die Sonaten von Weber und auch eine Auswahl aus den Sonaten und Fantasien von Mozart, die in älteren Aufnahmen nur sehr spärlich überliefert sind. Es ist jedoch falsch, anzunehmen, Arrau habe Mozarts Sonaten erst im Zuge seiner späten – und rein manuell gesehen doch vielleicht zu späten – Einspielungsphase einstudiert. 1956 – also zum 200. Geburtstag Mozarts – gab er bei den Salzburger Festspielen einen Soloabend ausschließlich mit Werken von Mozart. Es war bis dahin und seither das einzige reine Mozart-Klavierprogramm im Rahmen dieser Institution!

Arraus Duktus wurde mit den Jahren schwerer, und es schien ihm schier eine Sünde wider den musikalischen Geist zu sein, das Frivole, das Lebenslustige einer

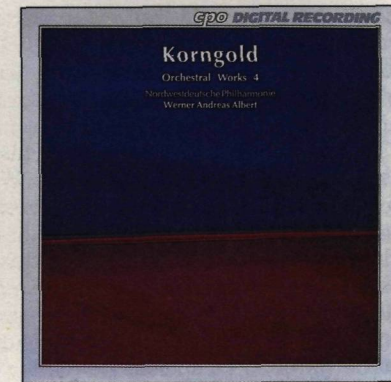
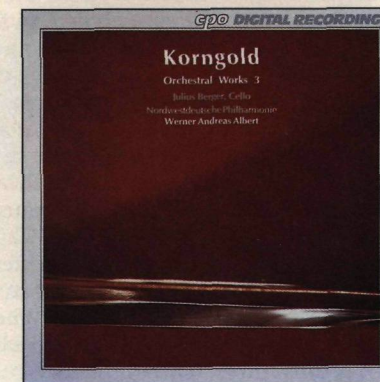
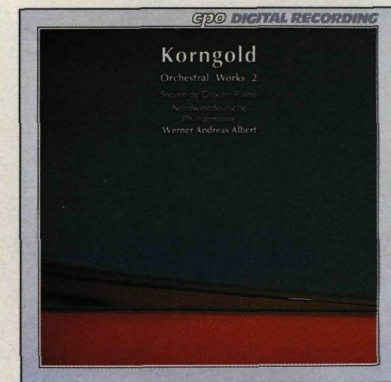
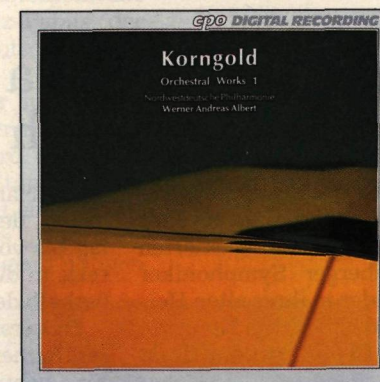


Erich Wolfgang Korngold

Orchesterwerke
Nordwestdeutsche Philharmonie
Werner Andreas Albert

V o l u m e 1 Vorspiel, Serenade und Entr'acte aus "Der Schneemann" (1908) Schauspiel-Ouvertüre op. 4 Sinfonietta op. 5 DM 29,95 CPO 999 037-2

V o l u m e 2 Viel Lärmen um nichts op. 11 Sursum Corda op. 13 Klavierkonzert für die linke Hand op. 17 **Steven de Groote, piano** CPO 999 046-2 DM 29,95



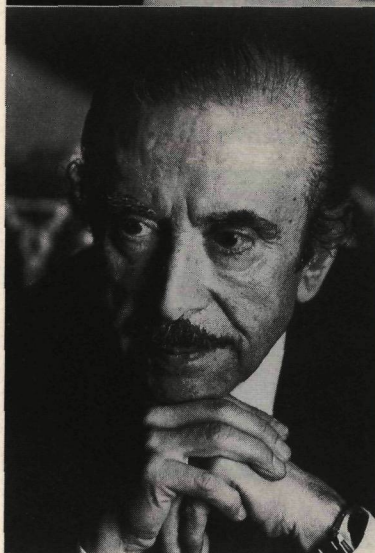
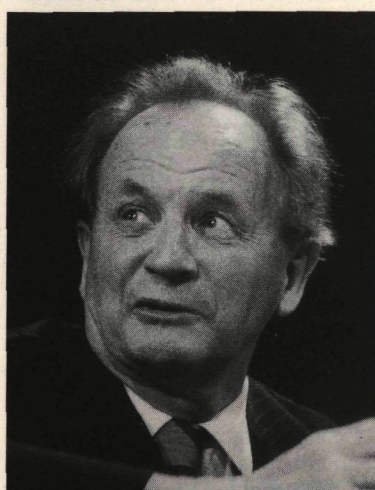
V o l u m e 3 Baby Serenade op. 24 Cellokonzert op. 37 Sinfonische Serenade op. 39 **Julius Berger, cello** DM 29,95 CPO 999 077-2

V o l u m e 4 Sinfonie op. 40 Thema und Variationen op. 42 Straussiana (1953) CPO 999 146-2 DM 29,95

Bezug nur direkt per Post durch: JPC, Ackerstr. 59, 4500 Osnabrück. Versand gegen Rechnung. Kostenfrei ab DM 100,-, darunter zuzüglich DM 3,80 Versandanteil. Fordern Sie unverbindlich unseren monatlichen JPC Jazz Pop Classic Courier an!

Auslandsvertrieb: Australien: Sonart Meca Belgien: Baltic Dänemark: Olga England: Priory Finnland: Fuga Oy Frankreich: Adda Griechenland: Greek Record Club Italien: Florence Int'l & La Bottega Discantica Japan: Polydor KK IMS Kanada: EBS Niederlande: Econa Österreich: Wilhelm Weiss Schweiz: Sonimex Spanien: Diverdi USA: Koch International

Zwei große Pianisten, stark geprägt vom Erbe des 19. Jahrhunderts, das sie auf spirituell komplementäre Weise verkörperten: Wilhelm Kempff und Claudio Arrau.



Fotos: FF-Archiv

ein stolzer, elastischer, lichtdurchfluteter Brahms mit jenen insistenten Diskantwirkungen, die mir etwas später auch im ersten Satz der Beethovenschen „Hammerklavier“-Sonate auffielen und geradezu als tönender Beweis für die Italianità, für die geläuterte Religiosität des Kempffschen Beethoven-Empfindens im Gedächtnis blieben. Seine helle, agogisch unverwechselbare Einspielung der Liszt-Konzerte (Decca) blieb mir damals ebenso rätselhaft wie die beiden Legenden und manches von Bach und Chopin (darunter die Sonaten in b-Moll und h-Moll). Diese dem Ansatz und der pianistischen Tongebung nach für heutige Verhältnisse alles

andere als wettbewerbsfähigen Darstellungen sollten unverzüglich wieder aufgelegt werden, stehen sie doch für eine Klavierästhetik, die sich – nach den Regeln einer scheinbar altmodischen Humanität – gegen den überhandnehmenden Materialismus und die Reinheitsgebote der Studio-Technik zu wehren suchte. Kempff war freilich nicht nur ein Architekt der Sonaten und Konzerte von Beethoven. In den Miniaturen von Brahms, Schumann, Schubert und in den Rondos und Bagatellen Beethovens verkündete er – als klavierberufener Nachfahre eines Eichendorff oder Claudius – das Kreatürliche und das Verzaubernde.

Peter Cossé

Pendelschlag der Geschichte

Im 45. Jahr des Festivals „Prager Frühling“ (d.h. im 46. Jahr nach Kriegsende) gastierten die Bamberger Symphoniker erstmals wieder in ihrer alten Heimat Prag und gaben drei Konzerte unter ihrem Chefdirigenten Horst Stein.

Die ehemaligen Mitglieder der Deutschen Philharmonie Prag erlebten 1945 zusammen mit 3,5 Millionen Landsleuten deutscher Abstammung die Vertreibung aus der Tschechoslowakei um so rigorer, als die Nazi-Herrschaft, insbesondere nach dem Attentat auf den verhassten „Reichsprotektor von Böhmen und Mähren“ Reinhard Heydrich im Mai 1942, zu Terrormaßnahmen unvorstellbaren Ausmaßes führte. 1945 schlug das Pendel der Geschichte zurück.

Unter der Leitung ihres GMD Joseph Keilberth, der nach 1945 die ehemaligen Mitglieder der Deutschen Philharmonie, aber auch vertriebene Musiker aus Schlesien, Sachsen, Thüringen usw. um sich sammelte, wurden 1946 die Bamberger Symphoniker gegründet, die in der neuen fränkischen Heimat ein architektonisches „Prag en miniature“ vorfanden. Als Orchester, das außer in Franken in der ganzen Welt zu Hause ist, haben sie sich längst

einen Namen gemacht, aber aufgrund der politischen Situation lag bis vor kurzem eine Konzertreise in die Tschechoslowakei außerhalb der Realität.

Das erste Konzert in Prag, dessen Reinerlös Frau Havels Fonds für behinderte Kinder zufloß, stellte die Geduld der Musiker auf eine Bewährungsprobe. Das Wagner-Programm mit Bernd Weikl als Solisten („Blick ich umher...“, „Wahnmonolog“, „Fliedermonolog“, „Lied an den Abendstern“) erwies sich nicht als Eisbrecher; dennoch sollte man die Programmauswahl nicht als politische Taktlosigkeit mißverstehen. Es war der ausdrückliche Wunsch der Festival-Leitung, die sich für ein Wagner-Programm (Ouvertüren und Orchestermusik zu „Tannhäuser“, „Holländer“, „Lohengrin“ und „Meistersinger“) ausgesprochen hatte. Das heutige Smetana-Theater (früher Deutsches Theater), in dem das erste Konzert stattfand, wurde 1888 mit Wagners „Meistersingern“ eröffnet – daher der thematische Bezug. Wesentlich freundlicher, zum Schluß sogar enthusiastisch, wurden das zweite und dritte Konzert mit Mozarts Klavierkonzert C-Dur KV 503 (exzellent der Solist Radu Lupu) und „Ein Heldenle-

ben“ von Richard Strauss bzw. Mozarts Sinfonie C-Dur KV 200, Hindemiths Sinfonie „Mathis der Maler“ und Brahms' Sinfonie Nr. 1 aufgenommen.

Der deutsche Botschafter Hermann Huber und seine charmante Frau hatten es sich nicht nehmen lassen, das Orchester, seine Gäste und Begleitpersonen nach dem ersten Konzert zu einem Empfang in die Deutsche Botschaft zu bitten – jene Räume, die im Sommer 1989 Schauplatz des Ansturms der Asyl-Bewerber aus der ehemaligen DDR waren. Dabei konnte man feststellen, daß der bewußte Balkon, von dem aus Außenminister Genscher den zwischen Hoffen und Bangen schwebenden Menschen mitteilte, daß ihre Ausreise von der Regierung der ČSSR genehmigt worden sei, sehr schmal und das architektonische Juwel des Lobkowitz-Palais, der Sitz der Deutschen Botschaft, eher klein ist...

Prag, das sich für immer mit dem Werk und der Person Mozarts verbunden fühlt, wird am 5. 12. 1991 das ehemalige Ständetheater (heute Tyltheater) mit einer festlichen Aufführung des „Don Giovanni“ nach der dringend nötigen

Im 1888 eröffneten Smetana-Theater in Prag gaben die Bamberger Symphoniker unter Horst Stein erstmals Konzerte in ihrer früheren Heimat, die vom BR im Rahmen des Festival-Sommers in diesem Monat ausgestrahlt werden. Der Solist des ersten Abends war Bernd Weikl mit Wagner-Arien.



Foto: Marc-Oliver Schulz/Bamberger Symphoniker

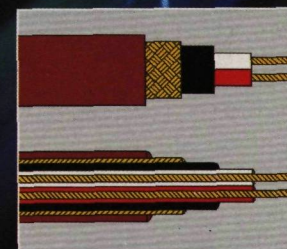
Restaurierung wiedereröffnen. Bei der Uraufführung am selben Ort (29. 10. 1787) saßen deutsche und tschechische Musiker einträchtig nebeneinander im Orchester. Ist es utopisch zu hoffen, daß dergleichen bald wieder Realität werden könnte?

Marie-Luise v. Schuckmann

hama®

High-End-KABEL –

Ein MUSS FÜR HÖRGENUSS ...



PC/OCC-Kabel.
Qualität in Verarbeitung und Material, Widerstand ca. 23 Ohm/m, Induktivität 0,1 µH/m, Kapazität 108 pF/m

Referenz-Kabel von Hama – die Konsequenz für alle High-End-Ansprüche:

Dauerhafte, erstklassige Tonübertragung durch hervorragende Verarbeitung ■ hart vergoldete, massive Cinchstecker (24 Karat) ■ Metallfeder-Knickschutz ■ starke Zugentlastung für Stecker hochwertiger Isolator aus PBT ■ praxisingerechte Kabellängen von 0,5 m, 0,75 m und 1,0 m.

Referenz-Hohlleiterkabel: versilberte Litzen, zwei Abschirmungen!

Referenz-PC/OCC-Kabel symmetrisch: zwei identische Innenleiter, Abschirmung durch extrem dichtes Geflecht.

Ihre High-End-Anlage hat Anspruch auf High-End-Kabel von Hama! Erhältlich beim Fachhandel!

Hama, Postfach 80,
8855 Monheim 82/Bayern