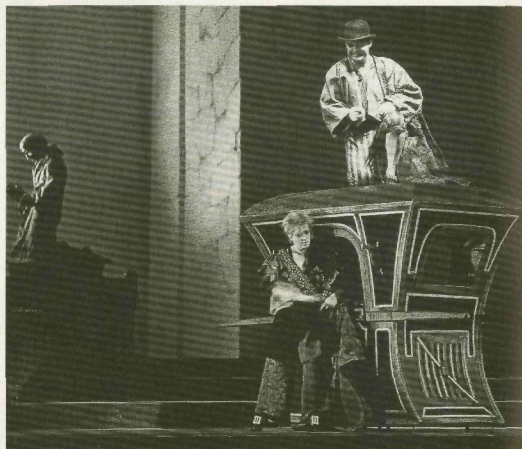


BERLINER FESTWOCHE 1987

Gastspiele und drei Uraufführungen

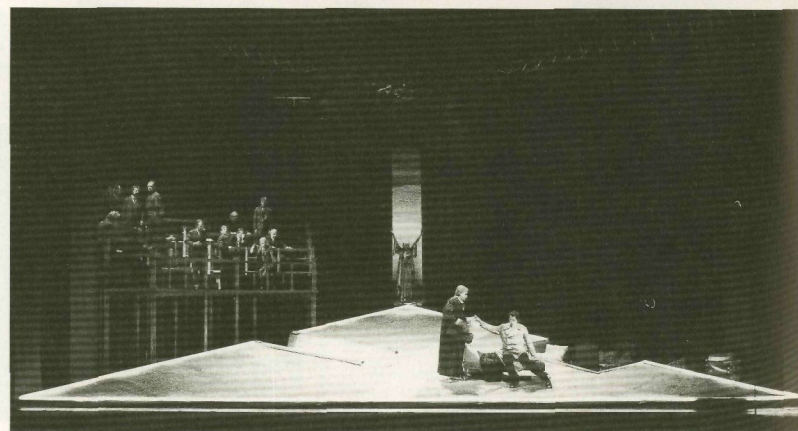
Vor zwanzig Jahren forderte Pierre Boulez provokant, man solle die Opernhäuser in die Luft sprengen. Galt die Oper damals als verlogener Anachronismus, hat sie inzwischen mehr denn je ihre Aktualität bewahren, ja festigen können. Die zeitgenössischen Komponisten wenden sich ihr mit ungebrochener Intensität zu. Drei aktuelle Musiktheater-Kompositionen, während der Berliner Festwochen szenisch aufgeführt, boten die willkommenen Gelegenheit eines unmittelbaren Vergleichs: „Oedipus“ von Wolfgang Rihm, „Troades“ von Aribert Reimann und „Der Turm“ von Josef Tal.

Rihms Werk, ebenso schlicht wie allumfassend als „Musiktheater 1986/87“ untertitelt, war als Auftragswerk der Deutschen Oper Berlin zu deren fünfundsingzigjährigem Jubiläum geplant, wurde jedoch erst mit einjähriger Verspätung noch rechtzeitig



Fotos: Kranich, Lagerbach

Wolfgang Rihms „Oedipus“ (Foto rechts) war als Auftragswerk für die Deutsche Oper zur 750-Jahrfeier Berlins entstanden. Götz Friedrich hatte inszeniert, am Pult stand Christof Prick. Foto oben: In Ost-Berlin feierte eine Neuinszenierung von Mozarts „Don Giovanni“ Premiere. Harry Kupfer führte Regie



für die Aktivitäten im Rahmen der 750-Jahr-Feier fertig. Ein großes Ereignis wurde aufgebaut, sogar die Dritten Programme der ARD waren bei der Uraufführung live mit dabei.

Rihm faßt Stationen der Oedipus-Sage zusammen. Er ist sein eigener Librettist, der auf literarische Vorlagen zurückgreift: Als Grundlage komprimiert er die Sophokles-Übersetzung von Friedrich Hölderlin und verbindet sie, bei szenischer Tren-

nung, mit einem wenig bekannten Oedipus-Text Friedrich Nietzsches und mit Heiner Müllers Oedipuskommentar. Die Handlung spielt sich auf drei Ebenen ab: sechs eigentliche Szenen, drei retrospektive Bilder und vier aus den Szenen herausgelöste Selbstgespräche. Der Komponist setzt bei seinem Publikum die genaue Kenntnis der Oedipus-Sage voraus. Nachhilfeunterricht in griechischer Mythologie will er den Abonnenten

nicht geben. Die bruchstückhaften Texte, oft auf Satzletzen und bloße Substantive reduziert, und ohnehin rein akustisch nur schwer verständlich, sollen nicht mehr sein als die Auslöser für die musikalische Aktion. Und die ist von ungemeiner Härte und Kompromißlosigkeit. Aus jedem Takt spricht der von der Unfähigkeit zu freier Entscheidung gezeichnete Mensch. Die Härte der Musiksprache wird durch extreme Artikula-

tionsanweisungen erreicht. Fast jeder Ton erklingt wie aus hartem Gestein gemeißelt. Rihm verwendet dafür ein eher kleines, doch um so charakteristischer zusammengesetztes Orchester. Allein sechs Schlagzeugspieler sind gefordert, zu den Schlaginstrumenten kommen Holz- und Blechbläser, zwei Harfen und Klavier. Christof Prick dirigierte das sich engagiert einsetzende Ensemble der Deutschen Oper Berlin, aus dem ein Protagonist herausragt: Oedipus. Fünfunddreißig Minuten Gesang muß der Sänger dieser Partie meistern, mit einem Umfang von drei Oktaven. Diese Mammutpartie wurde für den jungen Andreas Schmidt zu einem Triumph. Nicht nur, daß er seinen Part, den er erst im Sommer zum Einstudieren erhalten hatte, souverän beherrschte – er gestaltete ihn mit einer Nuancierungskraft des stimmlichen Ausdrucks, die ihresgleichen sucht.

Hausheer Götz Friedrich führte effektiv Regie und aktualisierte das Oedipus-Drama mit Versatzstücken aus der Geschichte. Figuren schaffen Assoziationen: Die in Strahlenschutzkleidung agierenden Totengräber, die die Pestopfer Thebens wegbringen, der Bote, der dem auf dem Freudschen Sofa liegenden Oedipus die Nachricht vom Tode des Polybos überbringt, der den jungen Oedipus rettende Hirte als ans Kreuz geschlagener Jud Süß. Assoziationen, die auch von der Bühnenausstattung (Andreas Reinhardt) aufgegriffen werden.

Anders als Rihm steht Reimann mit beiden Beinen in der Operntradition. „Troades“, seine Antikriegsoper, ist eine zweistündige pausenlose Folge von Klagemonologien mit dem großen, vielfältigen Gestus der Oper. Die Rollen der trojanischen Frauen zeichnen sich durch sehr klare musikalische Charakteristik aus. Reimann liebt die große Geste der ausschweifenden Rhetorik, was sowohl in der Koloraturenexpression (Kassandra und Helena sind große Koloraturpartien) als auch in der vom Komponisten adaptierten Euripides-Übersetzung von Franz Werfel zum Ausdruck kommt. Wie Rihm experimentiert auch Reimann mit dem spezifischen Klangbild seiner Oper. Auch hier ein alles andere als traditionell eingesetztes Orchester. Die Violinen fehlen völlig, die Holzbläser bewegen sich in extremen Lagen und Ausdrucksarten. Das Niedersächsische Staatstheater gastierte mit seiner neuen Inszenierung im Theater des

Westens und bewies die durchgehend hohe Qualität seines Opernensembles unter der Leitung von George Alexander Albrecht und in der konzentrierten Inszenierung des Operntendanten Hans-Peter Lehmann.

Josef Tals neue Oper, als Auftragswerk des Berliner Wissenschaftskollegs und in der Inszenierung des Staatstheaters Kassel im Theater des Westens uraufgeführt, bedient sich zeitgenössischer Themen, um in Ablehnung an die biblische Geschichte vom Turmbau zu Babel ein Gleichnis über die zwischenmenschlichen Kommunikationsverwirrungen auf die Bühne zu bringen. Im Unterschied zu Rihm und Reimann beendet Tals sein Werk mit einer Apologie auf die Musik. Doch warum eine ganze Oper schreiben, um mit einem Streichquartett, dem Ingebriff der absoluten Musik, zu enden? Stringenz der Handlung und der Musik fehlt, ist auch nicht gewollt. Statt dessen: zwei Stunden Redundanz mit der dramaturgischen Technik der filmischen Soap-Opera. Sicher lag es auch an der sich in die Groteske flüchtenden Inszenierung von Siegfried Schoenbohm und Rainer Winter, aber ebenso an der weitgehend unbeteiligt parlierenden Musik, daß die Wirkung trotz der engagierten Stabführung unter Adam Fischer verpuffte wie ein aufgeblasener Luft-

ballon.

Diese drei zeitgenössischen Opern sind nicht die einzigen Berliner Musikevents des Herbstes gewesen; über die Konzertveranstaltungen wird im nächsten „FonoForum“ zu lesen sein, hier noch summarisch zu den übrigen Opern-Glanzluchtern: Sowohl die Bayerische Staatsoper als auch die Mailänder Scala und die Wiener Staatsoper gastierten in West- wie in Ost-Berlin, wo es zur gleichen Zeit eine eigene Neuinszenierung zu feiern gab: „Don Giovanni“ an der Komischen Oper. Wie in seinen früheren Mozart-Inszenierungen brachte Harry Kupfer wieder einmal viel diesseitiges Leben auf die Bühne, und das in einer Friedhof-Kulisse (Bühnenbild: Valeri Lewental, Kostüme: Eleonore Kleiber). Bei seinem Don Giovanni (Roger Smeets) scheint es sich fürwahr nicht um Liebe, sondern um Sexualität zu drehen, und seine Frauen spielen dieses Spiel mit. Nicht alles läuft d'accord mit der Musik, die in den nervigen Händen von Rolf Reuter liegt. Doch es bleibt ein an Ideen überquellendes Gesamtbild, in das Eva-Maria Bundschuh (Donna Anna), Michael Rabsilber (Don Ottavio), Klement Slowiczek (Leporello) und Ellen van Lier (Zerlina) stimmliche Glanzpunkte setzten.

Martin Elste

IN MEMORIAM MARIA IVOGÜN

Abschied von einer Protagonistin zeitloser Gesangkunst

Im November hätte die 1891 in Budapest geborene Koloraturso-
pranistin Maria Ivoğün in ihrem Schweizer Domizil Glückwünsche aus aller Welt zu ihrem 96. Geburtstag entgegennehmen können, darunter wohl auch von Elisabeth Schwarzkopf, ihrer prominentesten Schülerin, mit der sie nach wie vor in engem Kontakt stand. Nach Rita Streich, ihrer im vergangenen März verstorbenen Schülerin und weltweit geschätzten Fachkollegin, verlor die Musikwelt mit dem Tod von Maria Ivoğün eine Koloraturso-
pranistin, die während der Jahre ihrer aktiven Karriere auf der Bühne, im Konzertsaal oder vor dem Studiomi-
krofon mit einem besonders kostba-



Foto: FA-ARCHIV

ren Timbre, virtuoser Stimmbeherrschung, eminenter Stimmkultur und außergewöhnlicher Stilsicherheit ein Maximum an zeitlos gültiger und damit bis heute verbindlich gültiger Gesangskunst dokumentiert hat.

Die von Bruno Walter 1913 in Wien entdeckte und von ihm mit prophetischem Weitblick nachdrücklich geförderte Künstlerin beendete bereits 1934 als Zerbina in Berlin ihre glanzvolle Bühnenkarriere, die mit ihrer Mitwirkung als Ighino in der Münchner Uraufführung des „Palestrina“ 1917 an der Seite von Karl Erb

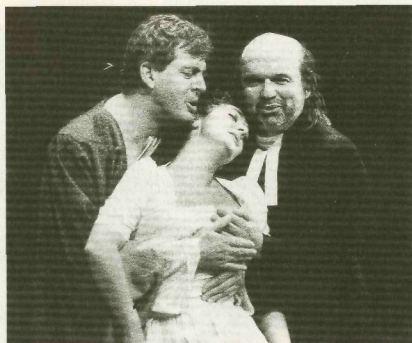
(ihrem ersten Ehemann) einen unüberbietbaren Höhepunkt gefunden hatte. Mit Michael Raucheisen, ihrem zweiten Ehemann, hat sie leider nur einige wenige Volkslieder auf Schallplatte aufgenommen, die ebenso wie der übrige, erfreulich umfangreiche discographische Nachlaß (musterbildend von der österreichischen Firma Preiser Records auf mehreren LPs wiederveröffentlicht) zu den wertbeständigsten Dokumenten großer Gesangskunst in diesem Jahrhundert zählen.

Claus-Dieter Schaumkell

NOTIZEN AUS DEM LONDONER MUSIKLEBEN

Glyndebourne auf Abwegen – die Royal Opera im Aufwind

Mit „The Electrification of the Sowjetunion“ des englischen Neutöners Nigel Osborne ging in Glyndebourne zum ersten Mal seit 1970 wieder die Uraufführung einer abendfüllenden Oper über die Bühne. Verantwortlich zeichnete die Glyndebourne Touring Opera, ein Ableger der Festspiele mit dem Ziel, deren Produktionen auch andernorts zugänglich zu machen sowie Neuland zu ergründen. 1988 wird das von der BBC in Auftrag gegebene Werk auch innerhalb des Glyndebourne Festivals zu sehen sein. Doch bleibt zu hoffen, daß sich Nigel Osborne, Librettist Craig Raine und Regisseur Peter Sellars, auf deren enger Zusam-



Sangen in der neuen „Figaro“-Produktion an Covent Garden: Thomas Allen, Marie McLaughlin und Robert Tear. Foto unten: Szenenbild aus „The Electrification of the Soviet Union“



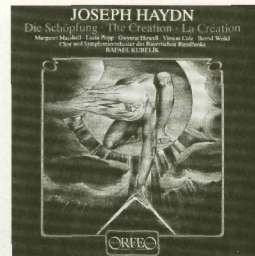
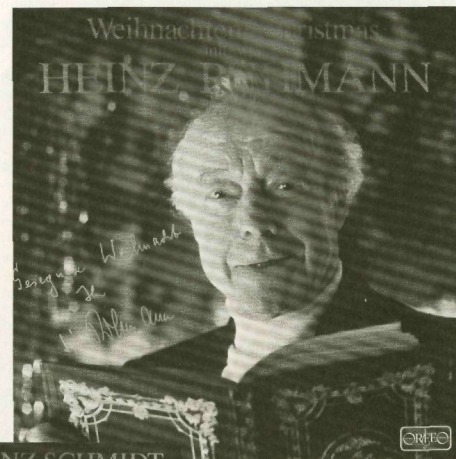
Foto: Covent Garden, Glyndebourne

menarbeit das Uraufführungsergebnis beruhte, zu einer Revision entschließen. Sonst droht Glyndebourne sein internationales Renommee als eine Stätte feinsinniger Opernkultur aufs Spiel setzen. Bereits der ominöse Titel, dem Zitat Lenins entlehnt, daß Kommunismus sowjetische Energie gepaart mit der Elektrifizierung des Landes darstelle, weckte falsche Assoziationen. Es handelte sich lediglich um den wenig opportunen Versuch, eine autobiographische Novelle Boris Pasternaks komprimiert musikedramatisch zu überhöhen. Der junge Dichter Serezha Spectorsky besucht im Winter 1916 – die Revolution steht unmittelbar bevor – seine Schwester Natasha. Von der langen Bahnfahrt übermüdet, fällt er in einen tiefen Schlaf. Fieberhafte Träume bringen ihm die Erinnerung an die letzten noch ruhigen Monate Mai und Juni 1914 vor Ausbruch des Weltkrieges zurück. In diesen Episoden spielen Frauen eine entscheidende Rolle: seine den revolutionären Ideen verfallene Schwester; seine Arbeitgeberin, eine neurotische Frau Frestlin, in deren reichem Moskauer Haushalt er als Lehrer angestellt ist; Anna Arild, die verwitwete Gouvernante der Kinder, um die er tagsüber wirbt; die Prostituierte Sashka, die er nachts aufsucht. Der Aneinanderreihung von in sich wenig dramatischen Episoden fehlte jeder dramaturgische Überbau. Es wäre nicht fair, der Musik eine eigenständige Poesie abzuspüren. Doch fehlte ihr die nötige Bühnensubstanz mit der Folge, daß sie in ihrem Wechsel von Liedern und atmosphärischem Sprechgesang introvertiert, eintönig und ermüdend wirkte. Erfreulicherweise vermieden die Autoren jede Form einer agitatorischen oder politischen Stellungnahme und konzentrierten sich lediglich auf den facettenhaften Rückblick auf die inneren Räume eines sensiblen, von einer gigantischen kulturwie realpolitischen Umwälzung überrollten Dichters. Die expressionistische, plakativ-derbe Regie spiegelte zwar Unsicherheit und Umbruch wider, trug aber mit dazu bei, daß man ohne vorausgegangen Studium des Librettos dem Bühnengeschehen möglicherweise fasziniert, aber ratlos gegenüber saß.

Covent Garden erlebte mit der Neuinszenierung der „Hochzeit des Figaro“ durch Johannes Schaaß unter der musikalischen Leitung von Bernard Haitink eine der allenthalben seltenen, ungetrübten Sternstunden mitreißend konzipierten und adäquat

Weihnachten mit ORFEO

Neu auf Compact Disc



150 852



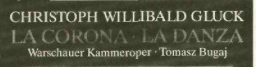
158 871



137 862



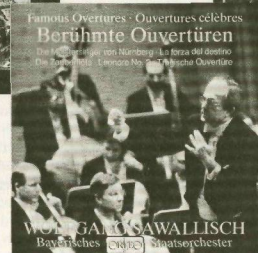
143 862



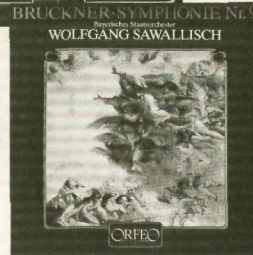
135 872



144 851



161 871



160 851



gestalteten Musiktheaters. Von Staub und Routine befreit und bis in das kleinste darstellerische wie musikalische Detail feinsinnig und geschmackvoll durchdacht, feierte dieser sinnlich erotische Sittenspiegel, feierten Mozart, da Ponte und Beaumarchais und ein Ensemble von geradezu mustergültiger Willigkeit und Ausgewogenheit einen unvergeßlichen Triumph. Hier blieb nichts dem Zufall überlassen. Mit brillanter, aber gleichwohl sezierender Werk-, Gesichts- und Menschenkenntnis verstand es Johannes Schaaf, die Doppelbödigkeit von Arien, Ensembles und Rezitativen, von Lust, Moral, Abhängigkeit und Klassenbewußtsein offenzulegen und so eine musikalische Komödie zu offerieren, deren Temperament und Raffinement, deren Spannung und Feuer in der kongenialen Interpretation Haitinks gipfelte. Die Besetzung ließ

nahezu nichts zu wünschen übrig. Den Protagonisten Karita Mattila (Gräfin), Thomas Allen (Graf), Stella Kleindienst (Cherubino), Claudio Desderi (Figaro) und einer überraschenden Marie MacLaughlin (Susanna) standen mit Sarah Walker (Marcellina) und Robert Tear (Basilio) Sängerdarsteller gegenüber, deren Potenz die Öffnung der beiden oft gestrichenen Arien im vierten Akt mehr als rechtfertigte.

Die English National Opera fühlte sich bemüht, die Spielzeit mit Stephen Sondheim's Musical (!) „Pacific Overtures“ zu eröffnen. Derlei Schwachsinn über die Verwestlichung Japans gehört nicht auf eine Opernbühne. Müssen wir uns wirklich jede Variante amerikanischen Sendungsbewußtseins einverleiben? Eine gelegentliche Importbeschränkung tut not.

Hans-Theodor Wohlfahrt

WIENER STAATSOOPER: ROSSINIS „L'ITALIANA IN ALGERI“

Oper als knalliges Lachtheater

Auf der Schallplatte führt diese Oper ein recht lebendiges Dasein, im Repertoire der Opernbühnen, namentlich der größeren, taucht sie hingegen nur höchst selten auf. Daß es dafür handfeste Gründe gibt, wurde durch die Aufführung der „Italienerin in Algier“ an der Wiener Staatsoper offenbart. Rossinis Musik zu diesem „dramma giocoso“ ist zwar von nicht zu bezweifelnder Finesse, doch das Szenarium mit seinen reichlich naiven Situationen nimmt sich im großen Gehäuse etwas ärmlich und verloren aus.

Der Regisseur Jean-Pierre Ponnelle war sich dieses Mankos wohl bewußt, darum wählte er einen todsicheren Ausweg: er ließ die Oper als knalliges Lachtheater aufführen, holte alles herbei, was an witzigen Italianen-, Türkei- und Harem-Klischees aufzutreiben war, verpackte das szenische Nichts in überaus luxuriöse Kostüme und Dekorationen. Die Rechnung ging voll auf: dröhnendes Publikumsgelächter überdeckte auf weite Strecken Musik und Gesang.

Im speziellen Fall konnte das nur von Vorteil sein, denn die musikalische Wiedergabe war sehr weit entfernt von jener Leichtigkeit und Eleganz, die für Rossini erforderlich ist. Claudio Abbado leitete die Aufführung mit überraschend bleierner Hand und auch auf der Bühne mühten sich schwere, unbewegliche Stimmen ab, Rossinis Tongirlanden zu erhaschen. Das große schauspielerische Ereignis bot auf alle Fälle der Bassist Ruggero Raimondi als düpierter Pascha: ein perfekter Komiker, der selbst aus den abgegriffenen Späßen zündende Wirkung herauszuholen vermag. Die übrigen Darsteller – Patrizia Pace (Elvira), Alessandro Corbelli (Haly), Frank Lopardo (Lindoro), Enzo Dara (Taddeo), Anna Gona (Zulma) erreichten mittleres bis mäßiges Niveau.

Daß man diese Oper überhaupt auf den Spielplan gesetzt hat – übrigens zum ersten Mal in der Geschichte des Opernhauses am Ring – hängt mit der Auswahl der Primadonna zusammen: die „Italienerin“ Isabella

wurde von Agnes Baltsa dargestellt. Diese Künstlerin genießt beim Wiener Publikum abgöttische Verehrung, sie konnte daher auch diesmal die erwarteten Beifalls-Ekstasen entgegennehmen. Wer sich jedoch in dieser Sphäre rauschhafter Verzükkung die Sinne nicht vernebeln ließ, mußte feststellen, daß es kein glücklicher Gedanke war, ihr diese Rolle anzuvertrauen. Abgesehen davon, daß der herbe Typus der Sängerin



Foto: Zeiminger

dem charmant-verführerischen Wesen der Isabella schroff entgegensteht, blieb nicht zu überhören, daß die Partie für ihre Stimme viel zu tief notiert ist, daß eine Zuflucht in einen unnatürlichen, geradezu maskulin verhärteten Gesangston die Folge war.

Mit einiger Spannung ist die Platenaufnahme der „Italienerin“ zu erwarten, die mit dem Wiener Team im Oktober 1987 von der Deutschen Grammophon Gesellschaft festgehalten wurde. Da kann sich wieder ein ganz anderer Eindruck ergeben, denn Oper und Plattenstudio sind zwei verschiedene Dinge.

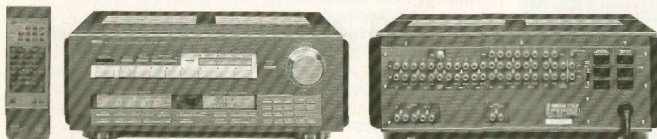
Clemens Höslinger

Agnes Baltsa sang in der Wiener Neueinspielung der „Italienerin in Algier“ die Partie der Isabella. Die Produktion erscheint im kommenden Jahr auch auf Platte

YAMAHAS
NEUE DIGITAL-TECHNOLOGIE
MARKIERT DEN VORSPRUNG



ERSTMALIG: DIGITALE VORVERSTÄRKUNG



Konsequente Forschung und unablässiges Entwickeln haben ein Jahrhundertwerk entstehen lassen, den

Digital-Vorverstärker CX-10000.

Er ist Bestandteil Yamahas »Limitierter Centennial Edition«.

Digitale Klangregie: Eingespeiste digitale Signale werden digital verarbeitet und in digitaler Form bis vor den Eingang gegeben. Ohne Umwandlung beeinflusst ein parametrischer Equalizer das digitale Musiksinal in vielfältiger Weise und gibt es in digitaler Reinheit weiter. Jedes Frequenzband kann in Schritten von 1/6 Oktave gestuft werden; Pegelregelung erfolgt in 0,1 dB-Schritten zwischen -12 und +6 dB.

Digitaler Klangfeld-Prozessor: Vom intimen Jazz-Club bis zur Kathedrale oder riesigen Freiluft-Arena stehen 16 Klangmuster zum authentischen Nachempfinden bereit. Die Wiedergabe erfolgt über zusätzliche Verstärker und Lautsprecher in hautnaher Realität. Da das entzerrte Signal aus dem Equalizer zur Rauminformation addiert werden kann, besticht das neue Hörvergnügen durch unendlich viele Facetten.

Eingangsvielfalt: Neben analogen stehen zahlreiche digitale Ein- und Ausgänge zur Verfügung; auch für künftige Bildplattenspieler. Die Vorpegel sämtlicher Eingänge sind zwischen 0 und -6 dB regelbar. Ankommende analoge

Signale werden mit einer Samplingfrequenz von 48 kHz umgewandelt und 16-bit linear quantisiert. Den D/A-Prozeß übernimmt ein hochpräziser 18-bit Wandler.

Auf dem Weg zum ersten Digital-Vorverstärker der Welt profitierten die Entwickler von der musikalischen Erfahrung des legendären Vorverstärkers C-2a und seines derzeitigen Nachfolgers C-2x.

Yamaha, Lebensart in High Fidelity.
YAMAHA HIFI
2 Jahre Garantie

Mehr sagen Ihnen unsere Fachhändler oder wir direkt per Post: Yamaha Elektronik Europa GmbH · 2084 Rellingen bei Hamburg