

RICCARDO MUTI

WECHSELBAD DER EMOTIONEN

Die größten Erfolge verbucht der italienische Dirigent Riccardo Muti, von dem kürzlich ein ganzes Plattenpaket auf den Markt kam, zweifellos mit seinen Operaufnahmen. Umstrittener sind seine sinfonischen Produktionen, doch er eröffnet „selbst im Mißlingen noch Perspektiven“.

Rainer Wagner

Natürlich ist er auch hierzulande kein Unbekannter mehr, aber welche erstaunliche Karriere der 39jährige Riccardo Muti derzeit macht, das übersehen deutsche Musikfreunde leicht. Zwar tanzt Muti auf drei prominenten Hochzeiten, doch die liegen alle außerhalb der Landesgrenzen. Der Neapolitaner ist seit 1973 – als Nachfolger von Otto Klemperer – Chefdirigent des Philharmonia Orchestra London, ist dem Maggio Musicale in Florenz eng verbunden und übernimmt in Kürze von Eugene Ormandy den Posten des Musikdirektors des Philadelphia Orchestra, dessen Principal Guest Conductor er bereits seit 1976 ist.

Er trat mehrfach in Salzburg auf und war auch bei uns schon zu hören. Anlässlich einer Tournee des Philharmonia Orchestra überzeugte er in München so sehr, daß ihn der lokale Musikpapst Joachim Kaiser gleich für den vakanten Posten des Kempe-Nachfolgers bei den Münchner Philharmonikern in die (wohl etwas einseitige) Diskussion brachte. Und bei der Münchner „Aida“-Neuinszenierung machte er zusammen mit dem Star-Ensemble wett, was die bloß dekorative Inszenierung von Franco Enriquez verdorben hatte. Da hieß es in Kritiken lakonisch, die Aufführung sei „musikalisch denn auch grandios“ und ein Kollege jubelte, Muti zwinge „Bühne und Orchester seinen Willen auf“, er habe „das innere Feuer, die Glut, die Leidenschaft, das wahre italienische Tempo“.

Daß Riccardo Muti trotz allem für deutsche Musikfreunde noch immer im Schatten seines acht Jahre älteren Landsmannes Claudio Abbado steht, das soll sich zumindest in Sachen Schallplatten ändern: die EMI hat Muti offenbar zum kommenden Schallplattenstar auserkoren. Die Fülle der Einspielung wird durch die Vielseitigkeit des Repertoires dabei fast noch übertroffen.

Machte er zunächst als Verdi-Interpret mit den Opern „Maskenball“, „Macbeth“, „Nabucco“ und „Aida“ von sich reden, so reicht sein Platten-Repertoire mittlerweile von Beethoven bis

WECHSELBAD DER EMOTIONEN

Strawinsky, von Mendelssohn bis Tschaikowsky und Orff. Allein die Schallplatten-Ernte der letzten Monate macht klar, daß Muti in jedem Falle für Spannung sorgen kann. Zwar ist – wie Spötter meinen – die Qualitätsbandbreite seiner Einspielungen fast so groß wie die von Daniel Barenboim, doch während dessen schlechte Interpretationen immer auch etwas langweilig sind, ist bei Muti zumindest ein aufregendes Scheitern garantiert.

Zur Kategorie der interessant mißlungenen Ausdeutungen zählt wohl vor allem die Londoner Neuaufnahme des Verdi-Requiem. Als wollte Muti alle Vorurteile gegen die vermeintliche „Religioso-Oper“ unterstreichen, kostet er nun jeden Effekt aus, serviert er eine Kette theatralischer Aktionen, hetzt mit atemloser Bravour-Sucht durch das „Dies irae“ und läßt sich sentiment-freudig in langsame Passagen hineinfallen. Temposchwankungen innerhalb der extrem gewählten Gangarten machen diese Einspielung zu einem in jedem Fall unberechenbaren Wechselbad der Emotionen. Verblüffung ist garantiert. Zwar musizieren der Ambrosian Chorus und das Philharmonia Orchestra gediegen und reaktionsschnell, aber ihre Leistung wird vom eher hallreichen Klangbild nicht allzu vorteilhaft präsentiert. Und das Solistenquartett ist so uneinheitlich wie Mutis ganze Ausdeutung. Während Renata Scotto die Sopranpartie sensibel angeht und Agnes Baltsa zumindest solide singt, macht es beim Tenor Veriano Luchetti und beim Baß Jewgenij Nesterenko eher die Masse als der Stil.

Zu den problematischen Diskustaten Mutis gehört auch seine Aufnahme von Tschaikowskys b-Moll-Klavierkonzert zusammen mit Andreij Gawrilow und dem Philharmonia Orchestra. Auch hier wird man den Eindruck nie ganz los, Muti bemühe sich, auch um den Preis des Überzeichnens, dem vielstrapazierten Opus neue Seiten abzugewinnen.



Atemlose Bravoursucht, extreme Temposchwankungen – wenn Riccardo Muti scheitert, dann auf aufregende Weise

Unerhörte, bislang überhörte Details gibt es – vor allem im Kopfsatz und im Andantino semplice – denn auch prompt zu entdecken, doch geht auf dieser Exkursion ins vermeintliche Neuland der musikalisch-dramatische Zusammenhang verloren. Erst im Allegro con fuoco rafften sich Muti und Gawrilow dann auf, ein klareres Wort zur Sache zu sagen. Das ist, zugegeben, teilweise aufregend und anregend, in der Summe dann aber doch weit überzogen.

Dies überrascht eigentlich, weil Muti in seinem fast abgeschlossenen Zyklus der Tschaikowsky-Sinfonie bewiesen hat, daß er durchaus Sinn für den Farbenreichtum dieser Partituren hat, daß er weiß, wie stark er die Strukturen der Sinfonien belasten kann. Auch seine zuletzt erschienene Fortsetzung der Gesamtaufnahme (es fehlt jetzt nur noch die „Pathétique“, die im September erscheinen soll), die f-Moll-Sinfonie, weist ihn als eigengeprägten Tschaikowsky-Interpreten aus, der sich bemüht, einen Mittelweg zwischen der stählernen Partitur-Exegese eines Mrawinskij und der überbordenden Theatralik eines Rostropowitsch zu finden. Der Kopfsatz hat Gewicht, ohne zu sehr aufzutumpfen, das Andantino wird schwermütig ausgesungen, das Scherzo ziemlich zurückhaltend und das Finale mit angemessenem Glanz serviert.

Als Muti vor vier Jahren in München ein Orchesterkonzert dirigierte, fragte Joachim Kaiser am Ende seiner durchaus positiven Kritik, ob Muti wohl auch die „Sehnsucht von Schubert, Schumann, Brahms“ vermitteln könne. Eine Antwort darauf kann ihm eine LP geben, die Mendelssohns „Reformationssinfonie“ mit Schumanns „Frühlingssinfonie“ koppelt, beide gespielt vom Philharmonia Orchestra London. Mutis Sinn für fließende Bewegung, für Dramatik und für intensive Farben ermöglicht ihm hier ein romantisches Nachempfinden, das durch seine direkt spürbare, aber nie aufdringliche Gefühlsintensität überzeugend wirkt.

Insbesondere Schumanns B-Dur-Sinfonie läßt Muti nie frisch-fröhlich dahinschmettern, sondern als romantisches Glaubensbekenntnis ausmusizieren. Das Anfangs-Andante ist deutlich vom „poco maestoso“ geprägt, das Allegro molto vivace eilt nie übereifrig davon. Schon fast zur schmerzvollen Elegie ausgeformt: das Larghetto – und auch das Scherzo wird eher schwerblütig genommen.

Auch in Mendelssohns 5. Sinfonie zeigt Muti Mut zum Ausdruck, nicht nur im ausgesungenen Andante. Daß diese Interpretation nicht ganz die Überzeugungskraft der Schumann-Sinfo-

nie erreicht, liegt sicher auch daran, daß das Mendelssohn-Opus zerrissener und uneinheitlicher ist – die Schumann-Sinfonie aber verdient ihren Interpretations-„Stern“. Im September faßt die EMI die Muti-Interpretationen aller Schumann-Sinfonien zu einer Kassette zusammen.

Rechtzeitig zum 85. Geburtstag von Carl Orff brachte die EMI auch eine Neuaufnahme der „Carmina Burana“ heraus, ebenfalls eine von Mutis Londoner Produktionen, also mit dem London Philharmonia Chorus und Orchestra, mit dem Bariton Jonathan Summers, dem offenkundig unverwundlichen John van Kesteren als Tenor und Arleen Augè (Sopran). Diese Einspielung setzt schon in ihrem Klangbild, das die Schlagwerk-Batterie deutlich herausstellt, auf die Farbigkeit dieser recht weltlichen Gesänge.

Spannung ist Mutis Devise, und die bekommt diesem betont vitalen Werk nicht schlecht. Nervigkeit, Kontrastreichtum und Präzision des Orchesters und nicht zuletzt des Chores machen diese Neueinspielung zu einer angemessenen Würdigung des Jubilars Orff.

Aber Riccardo Muti produziert für die EMI ja nicht nur am Sitz der Firmenzentrale in London, sondern auch in der Neuen Welt: mit seinem künftigen Orchester aus Philadelphia. Schwerpunkte scheinen dort vorerst Beethoven und Strawinsky zu sein. Nach Beethovens Siebter erschien jetzt die „Pastorale“, nach der „Feuervogel“-Suite (Fassung von 1919), gekoppelt mit Mussorgskys „Bildern einer Ausstellung“, jetzt „Le Sacre du Printemps“. Und das alles unter dem schönen griffigen Slogan „The new Philadelphia Sound“.

Dieser Stempel unterscheidet sich von anderen Werbesprüchen durch die Größe des Körnchens Wahrheit, das in ihm steckt. Tatsächlich liegt bei diesen Aufnahmen die Betonung auf dem „Sound“, und neu ist – im Gegensatz zu den Ergebnissen, die Eugene Ormandy in den letzten

über vierzig Jahren dem Orchester abrang – eine subjektivere Einstellung. Auch bei Ormandy dominierte kraftvolle Klangdemonstration, die aber doch immer relativ sachlich blieb. Muti gestattet sich da schon mehr Effekte, mehr individuelles Auskosten der Partitur.

Hatte schon Mutis Deutung von Beethovens A-Dur-Sinfonie vorzugsweise als betont flächige Demonstration von Klangwirkungen und Orchesterbravour (in den beiden rasant genommenen Schlußsätzen) gewirkt, so gerät ihm auch die „Pastorale“ zwar klangvoll, aber nicht übermäßig eigengeprägt. So trifft wenigstens hier der merkwürdige Satz, den Mutis Plattenfirma anlässlich des Erscheinens der Siebten formulierte: hier habe Muti einer weiteren Aufnahme „sein etwas nüchternes, aber sehr persönliches Signum aufgedrückt“.

Eigenwilliger gibt sich Muti schon in Sachen Strawinsky. Die Koppelung der „Feuervogel“-Suite (sehr perfekt gespielt, klar ausgeformt und energisch) mit den „Bildern einer Ausstellung“ (bisweilen Extreme bevorzugend, als hingen in dieser Ausstellung impressionistische neben bruitistische Bildern) hatte schon angedeutet, daß es Muti auch hier vor allem um Spannung, um schwungvolle Konzentration geht. Auch „Le Sacre du Printemps“ geht diesen Weg, den „Times“-Kritiker Noel Goodwin anlässlich einer Konzertaufführung dieses Opus als „Middle-of-the-Road Approach“ bezeichnete. Nur wirkt auf einer Schallplatte eine solche betont spannende Interpretation letztlich doch weniger überzeugend als bei der spontan wirkenden Live-Aufführung. Zumal Mutis doch recht eigenwillige, emotionsstarke Art, zusätzliche Steigerungen aufzubauen, dem Werk insgesamt eben doch weniger gerecht wird als eine mit wilder Geradlinigkeit oder kühler Strukturbetonung vorgenommene Interpretation.

Wer den wahren Riccardo Muti kennenlernen will, ist im Zweifels-

Riccardo Mutis neue Platten

- **Beethoven, Sinfonie Nr. 6 F-Dur op. 68** – Philadelphia Orchestra
EMI 1C 063-03 501 (1 S 30)
- **Mascagni, Cavalleria rusticana; Leoncavallo, Der Bajazzo** – Montserrat Caballé, José Carreras, Astrid Varnay, Matteo Manuguerra u. a.; Philharmonia Orchestra London
EMI 1C 165-03 800/02 (3 S 30)
- **Mussorgsky, Bilder einer Ausstellung; Strawinsky, Der Feuervogel** – Philadelphia Orchestra
EMI 1C 065-03 430 (1 S 30)
- **Orff, Carmina burana** – Arleen Augè, Jonathan Summers, John van Kesteren; London Philharmonia Chorus and Orchestra
EMI 1C 065-03 578 (1 S 30)
- ★ **Schumann, Sinfonie Nr. 1 B-Dur op. 38; Mendelssohn Bartholdy, Sinfonie Nr. 5 D-Dur op. 107** – Philharmonia Orchestra London
EMI 1C 063-03 640 Q (1 S 30)
- **Strawinsky, Le sacre du printemps** – Philadelphia Orchestra
EMI 1C 065-03 503 (1 S 30)
- **Tschaikowsky, Klavierkonzert Nr. 1 b-Moll op. 23** – Andrej Gawrilow, Philharmonia Orchestra London
EMI 1C 065-03 693 (1 S 30)
- **Tschaikowsky, Sinfonie Nr. 4 f-Moll op. 36** – Philharmonia Orchestra London
EMI 1C 063-03 763 Q (1 S 30)
- **Verdi, Requiem** – Renata Scotto, Agnes Baltsa, Veriano Luchetti, Ewgeny Nesterenko, Ambrosian Singers, Philharmonia Orchestra London
EMI 1C 165-03 653/54 (2 S 30)

WECHSELBAD DER EMOTIONEN

fall mit dem Operndirigenten doch besser bedient. Das gilt auch für seine neueste Einspielung, die Mascagnis „Cavalleria rusticana“ mit Leoncavallos „Bajazzo“ kombiniert (als nächstes folgen Bellinis „Puritaner“ im September). Und zumindest in Sachen Orchesterpart kann diese Kopplung in der Konkurrenz mit zwei weiteren Neuaufnahmen gut bestehen: James Levine hat das Mascagni-Opus mit dem National Philharmonic Orchestra für die RCA aufgenommen und für die

Decca bemüht sich dasselbe Orchester unter den Herren Gavazzeni und Patané um Mascagni und Leoncavallo.

Der detaillierte Vergleich der Sängereleistungen würde hier zu weit führen, doch Muti beweist schlagkräftig, wie wichtig der Orchesterpart in diesen Opern sein kann – und daß dann die hitzige, immer präzisere Art, instrumental dazwischenzufahren, zu unterstreichen und zu untermalen, auch sängerisches Defizit auszugleichen ver-

mag. Man höre nur einmal, wie Muti am Ende des Rache-Duetts in der „Cavalleria“ das Orchester mit einem dramatischen Blitzschlag ausformulieren läßt, was da an Tragik noch kommt. Und für Mutis Geschick, mit der Musik zu atmen, mag stellvertretend der Chor mit Trinklied in der elften Szene zeugen.

José Carreras meistert den Turridu durchaus überzeugend. Nicht so kernig wie Domingo (bei Levine) oder so kraftvoll klar



Den größten Teil des Jahres verbringt der italienische Dirigent mit seiner Frau im kühlen England – seit 1973 ist er Chefdirigent des Philharmonia Orchestra London

wie Luciano Pavarotti (bei Gavazzeni), sondern jugendlicher. Schließlich ist Carreras – unabhängig vom unterschiedlichen Stimmtypus – elf Jahre jünger als Pavarotti, fünf Jahre jünger als Domingo.

Zwar steht James Levine an Nervigkeit Muti kaum nach, aber ganz so entschlossen geht er denn doch nicht zur Sache – und auch klangtechnisch kann er sein Orchester nicht so effektiv vorstellen wie Muti: Tribut auch an die Entscheidung der RCA, immerhin 70 Minuten Musik auf nur zwei Plattenseiten zu servieren. Nicht verschwiegen sei, daß Renata Scotto als Santuzza (bei Levine) doch wesentlich kultivierter und geschmackvoller singt als die nicht unproblematische Montserrat Caballé bei Muti. Dafür hat Muti Frau Scotto dann als Nedda zur Verfügung (die Konzerngrößen sind für Sängerstars längst durchlässig – Frau Scotto singt ja beispielsweise auch noch für die CBS). Und sie läßt weitgehend vergessen, daß nun wieder José Carreras zwar einer der Spitzentöne ist, aber für den Canio vielleicht doch (noch?) etwas zu „klein“; ein Schuß mehr Heldentum stünde dem tragischen Helden Bajazzo ja nicht schlecht.

Daß es in der Bewertung der einzelnen Sänger Abstufungen gibt, entspricht ja schließlich dem Opernalltag und der Schallplattenrealität (Traumbesetzung sind da wie dort selten) – daß ein exzellenter Dirigent viel retten kann, allerdings auch.

In Sachen Opern kann man von Muti schon heute viel erwarten, in Sachen Orchestermusik können Ausrutscher gelassen abgebucht werden, weil Muti nicht nur spannend scheitern kann, sondern selbst im Mißlingen noch Perspektiven eröffnet. Oder wie ein Kritiker-Kollege vom englischen „Guardian“ es formulierte: „Muti wird immer größer. Nicht nur sein weltweites Ansehen wächst, sondern auch seine musikalische Einsicht.“

Und das kann man gewiß nicht von allen Dirigenten behaupten.

FonoForum: Sie sind dafür bekannt, daß Sie sich bei Opern soweit wie möglich an die Originalpartitur halten. Wozu diese Akribie?

Muti: Ich verwende die authentische Version nicht, weil ich ein Pedant bin, sondern weil ich davon überzeugt bin, daß ein Dirigent den dramatischen Ausdruck in den Noten finden sollte, die der Komponist tatsächlich geschrieben hat. Einige Beispiele: In Leoncavallos „Bajazzo“, dessen Originalpartitur ich übrigens erst nach langem Suchen in Washington entdeckte, singt Tonio am Ende des Bajazzo-Prologs auf dem Wort „beginnen“ üblicherweise einen hohen Ton. Der aber ist von Leoncavallo nie geschrieben worden.

Eine ähnliche Ungenauigkeit findet sich in Bellinis „Puritanern“: In der Arie des Arturo – „A te, o cara“ – wird gewöhnlich das hohe Cis bis zum Schluß gehalten. Das ist zugegebenermaßen sehr wirkungsvoll, verzerrt aber die musikalische Linie. Ein Geiger könnte eine Fermate ja auch nicht über Gebühr in die Länge ziehen.

FonoForum: Sie selbst wählen aber auch oft raschere Tempi, als man es gewohnt ist...

Muti: ...die entnehme ich aber dem dazugehörigen Wort. Ist der Text „agitato“, muß es

die Musik natürlich auch sein. In der Juden-Szene des „Nabucco“ wurde mir das zum Vorwurf gemacht. Dabei sind die Juden im Tempel versammelt, erwarten ohne Hoffnung auf Rettung den Angriff Nabuccos und seines Heeres auf ihren heiligsten Altar. Kaum anzunehmen, daß sie dabei ruhig und gelassen waren. Diese vom Text vorgegebene Dramatik versuchte ich in der Musik auszudrücken. Und schließlich wollte Verdi die Stelle „presto“ – wenn er das schreibt, meint er das auch.

FonoForum: Sie übernehmen nur ungern Opern, die von einem anderen Dirigenten einstudiert wurden. Sind ihre Kollegen zu schlecht?

Muti: Natürlich nicht. Übernahmen lehne ich deshalb meist ab, weil ich mich nicht nur für das, was im Orchestergraben passiert, verantwortlich fühle, sondern auch für das Bühnengeschehen. Ich muß mich in das Werk hineinversetzt haben, um es mit Überzeugung zu leiten. Drama und Musik müssen zu einer Einheit verschmelzen. Ich bin bei allen Proben dabei, selbst bei den Beleuchtungsproben. Denn ich weiß, eine gelungene dirigierte Musik ist nur ein Teil des Opernabends.

FonoForum: Glauben Sie, daß die vielen Schallplattenaufnahmen, die Sie gemacht haben,

RICCARDO MUTI

„ICH BIN SOGAR
BEI DEN
BELEUCHTUNGS-
PROBEN DABEI“



„Musik ist nur ein Teil des Opernabends“; Probenfanatiker Muti

für ihre Karriere nützlich waren?

Muti: Bei Aufnahmesitzungen erkenne ich oft, daß Dinge, von denen ich glaubte, sie seien gut, im Abhörraum sehr schlecht klingen können. Ich erinnere mich da an die „Aida“, deren Triumphszene wir ohne Unterbrechung durchlaufen ließen. Ich war danach völlig erschöpft, glaubte aber, mein Bestes gegeben zu haben und war überzeugt, daß es sehr gut klingen würde. Um so mehr war ich dann beim Abhören schockiert, das Ganze klang tot und völlig spannungslos. Ich erkannte, daß ich nur angespannt gewesen, das Ergebnis aber langweilig war. Ich ging daraufhin mit einer solchen Wut im Bauch erneut an die Arbeit, daß ich nun jeden ansteckte – und das Resultat gab mir recht. Schallplatten sind deshalb so wichtig für mich, weil die Selbstkritik sofort einsetzen kann. Man kann auf der Stelle überprüfen, ob man vielleicht falsch phrasiert hat. Und man kann es sofort verbessern. Ich halte die Schallplatte für einen wesentlichen Faktor nicht nur der Karriere, sondern auch und vor allem meiner künstlerischen Entwicklung.

FonoForum: Dann werden Sie wohl auch in Sachen Schallplatte eine ganze Menge vorhaben.

Muti: Wenn die Aufnahmen der Tschaikowsky- und Mendelssohn-Sinfonien komplett sind, werde ich mit Prokofieff beginnen. Mit dem Philharmonia Orchestra London, dessen Vielseitigkeit ich hoch zu schätzen weiß, würde ich gern auch Werke von Berlioz, Mozart und Schubert einspielen.

Auf dem Opernsektor ist für dieses Jahr die Aufnahme der „Traviata“ geplant, die ich neben „Falstaff“ für die schwerste Verdi-Oper halte. Die Figur der Violetta vereint drei verschiedene Charaktere, was in der Musik zum Ausdruck gebracht werden muß: Einmal ist sie die glänzende Kurtisane der Gesellschaftsszene, zum zweiten die Frau im wahren Leben und als drittes die tragische Heldin. Was mich darüber hinaus reizen würde, wären Opern der Neapolitanischen Schule; beispielsweise von Cimarosa, Paisiello, Pergolesi oder Mercadante, von denen ich unzählige Manuskripte in einer Bücherei in Neapel entdeckte. Diese Komponisten schüttelten die Opern nur so aus dem Ärmel, wenn sie in den Tavernen saßen und auf das Meer in Richtung Capri blickten. Einige davon sind wahre Meisterwerke und sicher eine Fundgrube für Musikforscher. Ich glaube, das wäre ein lohnendes, weil unverbrauchtes Repertoire.