

Totenmesse für Manzoni

Verdis Requiem –
ein Beispiel interpretatorischer Vielfalt

Ein Überblick über 15 Aufnahmen des Werks
von Hugo Thielen

Verdis „Messa da Requiem“ – neben den „Quattro pezzi sacri“ der einzige größere Beitrag des Komponisten zur geistlichen Musik – besitzt eine knapp über hundertjährige Aufführungsgeschichte; auf Schallplatten existiert das Werk seit fast fünfzig Jahren.

Die frühen Aufnahmen

1929 legte His Master's Voice zehn beidseitig bespielte, nach dem elektrischen Verfahren aufgenommene Schellackplatten (HMV D 1751–1760) vor. Sabajno dirigiert in dieser ersten Gesamtaufnahme des „Requiem“ Chor und Orchester der Mailänder Scala; die Solisten waren ebenfalls Mitglieder des Scala-Ensembles jener Zeit: Maria Luisa Fanelli, die im neuesten „Kutsch/Riemens“ nicht verzeichnet ist, Irene Minghini-Cattaneo, Franco Lo Giudice und Ezio Pinza.

Zehn Jahre später erscheint die zweite kommerzielle Einspielung. Tullio Serafin dirigiert Chor und Orchester der Römischen Oper, und mit Maria Caniglia, Ebe Stignani, Beniamino Gigli und (wiederum) Ezio Pinza steht ihm eine Starbesetzung zur Verfügung. An der Qualität der Einspielung kann es kaum liegen, daß die Aufnahme auch heute noch ohne Schwierigkeiten greifbar ist; dies ist wohl am ehesten der Mitwirkung Giglis und dessen Popularität und Zugkraft zuzuschreiben – denn wirklich mithalten mit den großen Konkurrenzaufnahmen kann diese Version, wie sich noch zeigen wird, nicht.

In den gleichen Zeitraum fallen drei Livemitschnitte, die in jüngster Zeit legal, halblegal und auch illegal – als Raubpressungen – den Markt bereichert haben. Um chronologisch zu verfahren, ist zunächst Toscaninis früheste auf Tonträger überlieferte Auseinandersetzung mit dem Werk zu nennen. Der Mitschnitt stammt aus dem Jahre 1937 (nicht, wie auf den Plattenetiketten angegeben, von 1938). Chor und Orchester werden nicht genannt. Jedenfalls wirken Zinka Milanov, Kerstin Thorborg, Helge Rosvaenge und Nicola Moscona mit, und außerdem hat diese Aufführung allem Anschein nach in London stattgefunden. Ich stütze mich hier auf die vor kurzem erschienene Rosvaenge-Biographie von Franz Tassie.

Von 1938 stammt die im vergangenen Jahr von der österreichischen Firma Preiser Records in der Serie „Lebendige Vergangenheit“ vorgelegte Aufnahme des Reichsenders Stuttgart unter Leitung von Joseph Keilberth. Die Mitwirkenden sind Margarete Teschemacher, Luise Willer, nochmals Helge Rosvaenge und Georg Hann. Nimmt man es nicht zu genau, so liegt hier eine von der Besetzung her deutsche Aufnahme

vor, die einigen Aufschluß über die Verdi-Rezeption in Deutschland zu geben verspricht.

Unter dem Signum ungeklärter oder nur halbgeklärter Lizenzen erschien ebenfalls im vergangenen Jahr unverhofft der „Geheimtip“ unter allen bekannt gewordenen großen Requiem-Aufführungen. Gemeint ist Toscaninis Realisation aus dem Jahre 1940 mit einer Sängerbesetzung, die zumindest auf dem Papier ihresgleichen sucht: Zinka Milanov, Bruna Castagna, Jussi Björling und Nicola Moscona, vier ausgesprochene Verdi-Spezialisten ihrer Zeit. Jahrelang kaum verfügbar, da nur im Programm der Arturo Toscanini Society geführt und daher nur Mitgliedern zugänglich, wurde diese Aufnahme mit dem Westminster-Chor und dem NBC Symphony Orchestra als preiswertes Zwei-Platten-Album von der amerikanischen Vox-Turnabout im Zusammenwirken mit der ATS herausgebracht. Mittlerweile ist die Veröffentlichung – wie zu hören war: aus lizenzrechtlichen Gründen – leider wieder gestrichen und vom Markt zurückgezogen worden.

Wirkung und Bedeutung

Mit dem Aufkommen der Langspielplatte und der Entwicklung besserer Aufnahmeverfahren nach dem Krieg setzt dann eine wahre Flut von Produktionen des Requiem ein. In den fünfundsiebenzig Jahren von 1951 bis heute, von Toscaninis einziger kommerzieller Aufnahme bis hin zur 1975 entstandenen, bei uns (noch) nicht greifbaren Einspielung unter Carlos Paita, zählt man nicht weniger als zwölf weitere Veröffentlichungen. Dabei sind die Cantelli-Aufnahme (1956) der Bruno Walter Society und ein weiterer in Raubpressung vorliegender Mitschnitt einer Aufführung unter Toscanini (1950) nicht einmal einbezogen.

Was unter den Dirigenten der Nachkriegszeit Rang und Namen hat, hat sich interpretierend mit dem Werk auseinandergesetzt. Die Palette der beteiligten Sänger und Sängerinnen ist ebenfalls vielfältig und vielfarbig; von den Großen fehlt auch hier kaum jemand – eine der ganz wenigen Ausnahmen ist zum Beispiel Maria Callas, mit der offensichtlich keine Aufnahme gemacht worden ist.

Die offenkundige Beliebtheit des Werks von Anfang an und über hundert Jahre hinweg hat viele Ursachen; werkimmanente und äußere Aspekte kommen fraglos zusammen. Verdi auf der Höhe seines Ruhms – auch über Italien hinaus, trotz Wagners Konkurrenz – und in einer Phase höchster Schaffenskraft schreibt eine „Totenmesse“ im Gedenken an den bedeutendsten italienischen Dichter des neunzehnten Jahrhunderts: Alessandro Manzoni. Ein – wie schon Zeitgenossen erkannten – grandio-

ses Werk gelangt am 22. Mai 1874 in Mailand zur Uraufführung, und in allen Lagern ist man sich über die Einzigartigkeit dieser Schöpfung einig. Verdis Stellungnahme zum Thema „Tod“: keine rein-christliche, sondern eine höchst individuelle und ausgesprochen lebensbejahende, eine Komposition, deren liturgischer Charakter verschwindend gering ist. Bereits die von Verdi zugrunde gelegte Textfassung deutet hierauf, erst recht die musikalische Verarbeitung des „Sujets“.

Verdi selbst hat zur Verbreitung und Anerkennung des Requiem mehr unternommen als für die meisten seiner Opern. Außer in Mailand, Paris und andernorts dirigierte er seine „Totenmesse“ 1875 mehrmals in Wien an der Hofoper, was zur positiven Aufnahme des Werks gerade im deutschsprachigen Raum, der in jener Zeit mehr den Wagner-Werken huldigte, nicht unbeträchtlich beitrug.

Die Zwitterstellung des Requiem zwischen Messe und Oper läßt sich nicht leugnen. Die dramatisch-szenischen, opernhafte Züge sind nicht zu übersehen. Diskussionen löste dies allerdings nur in Fachkreisen aus; das Publikum wurde hierdurch offensichtlich nicht verwirrt oder abgeschreckt. Im Gegenteil.

Daß das Requiem auf diesem Hintergrund auch ein „Paradepony“ der Schallplattenfirmen werden konnte, hat über die Resonanz in der Öffentlichkeit hinaus noch andere, mehr medienpezifische Gründe. Wenige Werke der Musikliteratur bieten – bei vergleichbarem Kostenaufwand – gleichwertige und gleich viele Möglichkeiten zur Demonstration aufnahme- und klangtechnischen Fortschritts. Was dies für die Qualität und Weiterentwicklung der Interpretationen des Werks bedeutet hat, wird sich zeigen müssen; vorab erklärt dieser Umstand jedoch bis zu einem gewissen Grade das Zustandekommen derart vieler Einspielungen.

Toscanini

Es erscheint mir sinnvoll, den folgenden Überblick über die ausgewählten Einspielungen mit Arturo Toscanini zu beginnen. Einerseits führen zwei seiner insgesamt vier Aufnahmen zu den frühesten Aufzeichnungen, andererseits steht er von allen hier versammelten Dirigenten dem Komponisten zeitlich am nächsten und erhält insofern den Charakter eines „Gewährsmanns“ der Verdi-Interpretation überhaupt.

Auf Toscaninis einzige für die breite Öffentlichkeit vorgesehene Aufnahme des Requiem trifft denn auch zu, was man seinen Operneinspielungen – etwa des „Maskenball“, der „Aida“, des „Othello“ – nicht

weniger zugesteht, nämlich, daß sie zwar nicht einzig gültige, wohl aber in sich schlüssige und daher vollendete Deutungen des jeweiligen Werks darstellen. Wer meines Erachtens den Kern des Requiem kennenlernen will, greife zu der im Januar 1951 unter Toscaninis Leitung entstandenen Aufnahme, ursprünglich eine Rundfunkübertragung aus der Carnegie Hall, die von der RCA mitgeschnitten wurde. Ein Vergleich mit der Partitur zeigt, was Toscanini hier leistet; etwas überspitzt formuliert: Es wird nicht interpretiert, sondern es wird „lediglich“ gespielt. Der Gegensatz Oper – Messe, die Frage, ob szenisch-dramatische Darstellung oder verinnerlichte, bilden für Toscanini keine Probleme. Für ihn geht es ganz offensichtlich nur darum, den Notentext und die darüber hinaus gehenden Angaben Verdis so exakt wie möglich zu realisieren. Toscanini ist – allerdings nur mit seiner Aufnahme von 1951 – unter allen hier zu betrachtenden Dirigenten der einzige, der alle Partituranweisungen konsequent ernst nimmt und klanglich zu realisieren sucht. Voraussetzung für eine solche partiturgetreue Realisierung ist selbstverständlich die absolute Unterordnung aller Mitwirkenden: Orchester, Chor und Solisten. Gerade in dieser Hinsicht ist die Aufnahme Toscaninis von 1951 konkurrenzlos; Chor und Orchester – mit Einschränkungen auch die Solisten – sind optimal auf den Dirigenten eingestellt. Tutti-Einsätze, dynamische Steigerungen, plötzliche Tempobeschleunigungen, federnde Rhythmik – all dies gelingt mit einer unglaublichen Präzision. Merkmale dieser Toscanini-Aufnahme sind Spannung, oft – etwa im Anfang des Dies-irae-Teils oder beim plötzlichen Einbruch des „Rex tremendus“ – bis zum Bersten gesteigert, äußerste Konzentration bei allen Beteiligten und eine kaum wieder erreichte Geschlossenheit, besonders deutlich zu erkennen am vielfach strukturierten Dies-irae-Teil.

Abstriche müssen allerdings bei der Sängerbesetzung gemacht werden – bei Toscanini ist dies fast stets der Fall. Konzentriert man sich auf die vier Solisten, so ist zu konstatieren, daß regelrecht schlecht gesungen wird. Mit einer soliden Leistung wartet allenfalls Cesare Siepi auf. Aber auch er hat oft Mühe, die Tempi mitzugehen, wirkt unflexibel und hin und wieder zu kraftvoll. Herva Nellis Stimme ist von den natürlichen Voraussetzungen her strenggenommen der Sopranpartie des Requiem nicht gewachsen. Ihre Höhe klingt scharf, gelegentlich zeigt ihre Stimme ein starkes Flackern; in tieferen Lagen besitzt ihre Stimme kaum Resonanz und Schallkraft. Fedora Barbieri singt den Mezzopart mit rauher Stimmfärbung; offensichtlich war sie zur Zeit der Aufführung schlecht disponiert. Von Giuseppe di Stefano muß man dies einfach annehmen: das hohe „B“ am Schluß des „Ingemisco“ macht ihm hörbar Mühe, im „Hostias“ wirkt er sogar heiser. An einigen Stellen – etwa im „Lux aeterna“ – hat man den Eindruck, ihn gar nicht zu hören.

Es ist Toscanini zu danken, daß trotz dieser vokalen Mängel, zu denen – ginge man noch stärker ins Detail – stilistische hinzukommen, eine dermaßen exemplarische Interpretation aus dieser Aufnahme werden konnte.

In zeitlicher Nachbarschaft zu dieser kommerziellen Aufnahme steht der Livemitschnitt einer Aufführung des Jahres 1950. Toscanini leitet Chor und Orchester der Mailänder Scala und strebt offenbar eine

Testen auch Sie: TM-1000/TM-1000S



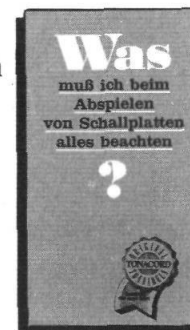
Die neuen TONACORD-Magnet-Tonabnehmersysteme TM 1000 (Stereo) und TM-1000S (Quadro CD-4) zeigen sehr gradlinigen Frequenzverlauf bei außergewöhnlichen Übertragungseigenschaften zu erfreulich günstigen Preisen. Man kam zu dem Schluß, daß die Fertigung eines erstklassigen CD-4-Systems unter Verwendung einer sphärischen Abtastnadel nicht mehr sinnvoll ist. Selbst der Einsatz einer elliptischen Nadel hätte diese Ansprüche nur bedingt zufriedenstellen können.

So entschloß man sich, den elliptischen Abtastdiamanten des TM-1000S mit einem zusätzlich neuartigen Flankenschliff versehen zu lassen. Diese Bemühungen resultierten in der drastischen Reduzierung des Plattenverschleißes bei einem unveränderten Auflagedruck. Zudem wurde eine weitgehende Ausschaltung der Verzerrungen sowie absolute Wiedergabetreue erreicht. Das TM-1000S hat somit die höchste Klasse erreicht. In zahlreichen Untersuchungen fand es dann auch die verdiente Anerkennung.

TONACORD
Ihr Schlüssel
zum guten
Ton

Lieferprogramm:

TONACORD-Tonnadeln,
Tonabnehmer-Systeme,
Pflegezubehör



TONACORD – „know-how“ auf dem HiFi-Sektor. Verlangen Sie bei Ihrem Fachhändler die Plattenspieler-Checkliste von TONACORD. Die gibt's dort gratis.

Lieferrachweis durch:

TONACORD D-2330 Eckernförde-Süd
Industriegebiet
Postfach 1444 · Telex 029319

TONACORD



Die legendäre Besetzung der Toscanini-Aufführung des Requiems vom 23. November 1940: Zinka Milanov, Bruna Castagna, Jussi Björling und Nicola Moscona (von links nach rechts); Arturo Toscanini und Guido Cantelli (unteres Bild)

ähnlich dramatische und spannungsgeladene Interpretation an wie in der späteren Aufnahme. Stellenweise wirken die Tempi noch rasanter, sind die Akzentsetzungen noch abrupter und schärfer. Aber spätestens vom „Dies irae“ an vermutet man zu Recht, daß diese Aufführung unter einem unglücklichen Stern gestanden haben muß. Chor und Orchester erweisen sich als unzureichend, sind den von Toscanini gestellten spiel- und gesangstechnischen Anforderungen nicht gewachsen. Das Zusammenspiel im Orchester, aber auch zwischen Orchester und Chor oder Solisten klappt im Grunde nirgends richtig. Die Folge ist des öfteren ein heilloser Durcheinander, besonders in den schnellen Passagen des Dies-irae-Teils und im „Offertorio“. Aus der Sängerbesetzung ragt einzig Renata Tebaldi heraus, die zu jener Zeit am Anfang ihrer Weltkarriere stand und wahrhaft beseelt singt. Als frühes Tebaldi-Dokument hat die Aufnahme sicherlich ihren Reiz, in der Reihe der Requiemaufnahmen nimmt sie lediglich eine Randposition ein.

Echte Überraschungen sind hingegen die beiden frühen Aufnahmen mit Toscanini. Nicht Spannung, Dramatik und Kompromißlosigkeit sind ihre Merkmale, sondern Verhaltensweise, Dezent und Schlichtheit. Von der elementaren Kraft der beiden späteren Versionen ist hier kaum etwas zu spüren. Unabhängig von ihrer interpretatorischen Qualität ist der Stellenwert beachtlich; sie beweisen nämlich, daß sich Toscaninis Interpretationsstil – jedenfalls im Hinblick auf Verdi – in den zehn Jahren nach 1940 beträchtlich gewandelt hat. Es ist ein Wandel zur Strenge, zum Kargen; er bedeutet Beschränkung auf das Wesentliche, auf wenige Interpretationsprinzipien. Die Unterschiede lassen sich konkretisieren anhand der langsameren Tempi, der weniger scharfen Rhythmisierung, der behutsameren Akzentsetzung in den frühen Aufnahmen. Beide Aufnahmen, die aus dem Jahre 1940 genauso wie die von 1937, erfüllen in klanglicher Hinsicht natürlich nicht die normalen Anforderungen. Sie klingen vergleichsweise dumpf und eng. Einzelne Orchesterstimmen sind nicht deutlich voneinander abgehoben, und besonders die vielen dynamisch exponierten Passagen des Werks kommen nicht so recht zur Geltung.

Die Londoner Aufnahme von 1937 ist die spontanere, zügigere Fassung. Sie deutet schon an einigen Stellen auf den späteren Toscanini-Stil. Unter Berücksichtigung der gemachten Einschränkungen sind Chor und Orchester, die beide nicht namentlich genannt werden, vorzüglich. Das Sängerkvartett wirkt inhomogen. Vor allem das ker-



nige, durchschlagende Organ Helge Rosvaenges hebt sich zu sehr von den eher gedeckelt klingenden Stimmen der übrigen ab.

Eine Sternstunde in der Interpretationsgeschichte des Verdi-Requiems ist die Aufführung am 23. November 1940 in der Carnegie Hall gewesen. Die dank der Arturo Toscanini Society seit Jahren greifbaren Platten, die – wie schon gesagt – durch die Initiative der amerikanischen Firma Vox-Turnabout zumindest für kurze Zeit allgemein zugänglich gemacht wurden, belegen den Ausnahmestand der Aufführung. Schon von außen besehen sind die Konstellationen optimal: Toscaninis Stammorchester, das NBC Symphony Orchestra, wirkt zusammen mit dem Westminster-Chor und einem schlichtweg idealen Solistenquartett. Der Eindruck, den diese Aufnahme insgesamt hinterläßt, ist schwer zu beschreiben. Was in sonstigen Verdi-Einspielungen Toscaninis nie ganz nach außen tritt, ist hier greifbar: eine Art Verehrung vor dem Genius.

Und es gelingt Toscanini, diese seine Einstellung zum Werk auf die übrigen Mitwirkenden zu übertragen. Inspiriert wirkt insbesondere der Gesang der Solisten. Dabei sind es nicht einmal die Einzelleistungen, die bestechen; der Ausnahmestand der vier Sänger(innen) – Milanov, Castagna, Björling, Moscona – erweist sich erst recht

im Zusammenspiel. Eine derartige Übereinstimmung, in klanglicher und rhythmisch-metrischer Hinsicht, von zwei oder drei Stimmen – wie es im „Recordare“ und „Agnus Dei“ Milanov und Castagna, im „Quid sum miser“ und „Lux aeterna“ Milanov, Castagna, Björling und Castagna, Björling, Moscona demonstrieren – trifft man nicht ein zweites Mal. Höhepunkte und Maßstäbe setzt die Aufnahme vor allem im Eingangs-Kyrie, in „Lacrymosa“ und „Offertorio“, also dort, wo die Solisten oder Solisten und Chor vereint auftreten. Aber auch für sich betrachtet brauchen die vier Protagonisten keinen Vergleich zu scheuen. Zinka Milanov bringt die Leuchtkraft ihrer Stimme hier (nicht so in der Aufnahme von 1937) voll zur Entfaltung. Bruna Castagna besticht durch die sonore, pastose Fülle und den ebenmäßigen Klang ihres Mezzo-Soprans. Jussi Björling – der wohl beste Verdi-Stilist unter den Tenören unseres Jahrhunderts – ist im Gegensatz zu vielen seiner Kollegen stets präsent, hält sich streng an die dynamischen Anweisungen des Komponisten und gibt seiner Stimme den bei seinen besten Aufnahmen typischen, leicht verhangenen Klang. Sein „Hostias“ wirkt berückend schön, „Ingemisco“ singt er sehr verhalten, mit einem leicht schmerzvollen Unterton. Nicola Mosconas dunkler Baß meistert jedes dynamische An- und Abschwellen; obwohl in jeder Phase kraftvoll und bestimmt, ist sein Vortrag sehr nuancenreich und den übrigen Stimmen angepaßt.

Mit dieser und der bekannteren Aufnahme aus dem Jahre 1951 setzt Toscanini – gerade weil es sich um gegensätzliche Deutungen der Partitur handelt – sozusagen die interpretatorischen Eckwerte für Verdis Requiem.

Toscanini-Gegensätze

Die anderen vorliegenden Einspielungen des Requiems lassen sich aufteilen in solche, die den von Toscanini gesteckten Rahmen der Interpretation sprengen, und in solche, die deutliche Parallelen zu Toscanini aufweisen.

Zur ersten Gruppe sind die Fassungen unter Leitung Joseph Keilberths und Tullio Serafins zu zählen. Wie schon erwähnt, handelt es sich im Falle Keilberths um eine Rundfunkaufnahme des Reichssenders Stuttgart aus dem Jahre 1938. Mit Margarete Teschemacher, Helge Rosvaenge und Georg Hann sind für die damalige Zeit bedeutende Sänger der deutschen Opernsze-

nerie beteiligt; lediglich Luise Willer dürfte nicht allgemein ein Begriff sein.

Welche Welten zwischen Toscanini und Keilberth liegen, zeigt beispielhaft die Bewältigung des Tenorparts durch Helge Rosvaenge hier und dort – zumal die Stuttgarter Aufnahme etwa zeitgleich mit den frühen Toscanini-Versionen entstand. Obgleich der Däne auch unter Toscanini nicht gerade ein Beispiel „schönen“ Singens abgibt, so singt er doch diszipliniert, am Notentext orientiert und in Verdi-Manier. Anders in der Keilberth-Aufnahme: Hier singt Rosvaenge mit zuviel Pathos, sein Vortrag „trifft“ förmlich von Schluchzern, die hohen Töne werden kraftmeierisch herausgestemmt. Die Ursache für diese Gestaltung, die nichts mit Verdi-Interpretation zu tun hat, liegt weniger auf der Seite der Sänger, sondern scheint mir mehr zu Lasten des Dirigenten zu gehen. Keilberth präsentiert ein Requiem, in dem die Zeit nicht fortzuschreiten scheint. Die Tempi sind extrem gedehnt, an die Stelle von Spannung und Elan treten Wucht und Schwerblütigkeit. Nahezu unerträglich wird dies beispielsweise am Schluß von „Rex tremendas“ bei dem mehrmals sich wiederholenden „Salvame“. Wie negativ sich diese sozusagen „beethoven-nahe“ Auslegung der Partitur auf die Sänger auswirkt, dafür ist Rosvaenge das deutlichste Beispiel; er singt stillistisch und von der Tonproduktion her so, als hätte er die Partie des Florestan zu bewältigen. Die beiden Frauenstimmen verfallen einem ähnlichen Fehler nicht. Die lang-



samen Tempi wirken sich bei ihnen stärker in Phrasierungsschwierigkeiten aus. Außerdem wirken Teschemacher und Willer insgesamt indifferent in der Darstellung und sind wenig gut aufeinander abgestimmt. Georg Hann weist sich durch seine breite Vokalartikulation als deutscher Sänger aus; an einigen Stellen erinnert sein deftiger Tonfall zu sehr an Lortzing.

Kann man dieser Version ein Zuwenig an Spannung, Elan und Feuer vorwerfen, so den beiden Aufnahmen unter Tullio Serafin eher ein Zuviel, wodurch sie unausgewogen erscheinen. Die spätere Einspielung – Anfang der sechziger Jahre – ist schon insofern kaum einer besonderen Erwähnung wert, als sie eine völlig indiskutable Sängerbesetzung aufweist; daran ändert auch die Mitwirkung Fiorenza Cossottos nichts, da auch sie ihr sonstiges Niveau nicht annähernd erreicht.

Die 1939er Aufnahme Serafins weist derartige Mängel nicht auf. Zwar hält Maria Caniglia bei näherem Hinhören nicht, was ihr Name verspricht: Die Stimme klingt scharf und unausgeglichen, in höheren Lagen wirkt ihr Sopran reichlich substanzarm. Die verhältnismäßig schwere, unflexible Stimme Ebe Stignanis bildet einen zu starken Kontrast zur Sopranstimme, was sich in den Duetten „Recordare“ und „Agnus Dei“ negativ auswirkt. Benjamino Gigli präsentiert – wie nicht anders zu erwarten – seine Tenorstimme selbstbewußt und routiniert, in den Ensembles steht er stets leicht im Vordergrund. Beachtlich ist seine Darbietung jedoch nur in stimmlicher Hinsicht, wenn es um gute Intonation und strahlende Spitzentöne geht. Stilistisch ist sein Vortrag – wie bei den meisten seiner Aufnahmen, sieht man von den frühen ab – höchst anfechtbar: Auch hier kommt er im „Ingemisco“ nicht ohne einige Schluchzer aus, die Phrase auf „Hostias et preces ...“ singt er mehr im Stil einer altitalienischen Arie als im Sinne Verdis; effektvolles Atmen vor oder auf hohen Notenwerten, wodurch in den meisten Fällen eine Phrase zerrissen wird, kennzeichnet seinen Vortragstil einmal mehr als zu eigenwillig und emotional geprägt. Der eigentliche Sängerstar der Aufnahme ist zweifellos Ezio Pinza; von ihm gehen die stärksten Impulse aus. Seine Stimme – eine der durchgebildeten Baßstimmen des Jahrhunderts überhaupt – wirkt ungemein geschmeidig und

Fritz Reiner (links); während der Aufnahme-sitzungen: Ludwig, Schwarzkopf und Giulini (unteres Bild von rechts nach links).



spielerisch leicht geführt. Pinza vermag es, auch kürzere Notenwerte schnell und sauber zu intonieren. Man weiß, daß er ein ebenso guter Mozart- wie Verdi-Sänger gewesen ist, und seine Schulung an Mozart wirkt sich hier einmal mehr positiv aus.

Von Serafin gewinnt man in beiden Aufnahmen den Eindruck, daß er zuviel Spielraum läßt; Teile des „Dies irae“ wirken bei ihm fast unkontrolliert. Hin und wieder setzt er geradezu naturalistische Akzente. Ein Konzept wird nicht erkennbar: ausufernde, infernoartige Wildheit auf der einen Seite (im Dies-irae-Teil und im „Sanctus“), gedehnte Tempi und viel Emotionalität auf der anderen (im „Lacrymosa“ und „Agnus Dei“); dies klappt zu weit auseinander und ist schwerlich auf einen Nenner zu bringen.

Toscanini-Parallelen

Mehr oder minder große Ähnlichkeit mit Toscaninis letzter Requiem-Aufnahme zeigen die Interpretationen Victor de Sabatas, Ferenc Fricsays und Guido Cantellis. Allen drei Darstellungen gemeinsam ist eine gewisse Unkompliziertheit und Spontaneität im Ansatz. Ähnlich wie Toscanini in seiner Spätphase versuchen sie erst gar nicht, Tiefen des Werks auszuloten, sondern bleiben gleichsam an der Oberfläche. Sie erliegen dadurch auch nicht den Gefahren, denen Keilberth und Serafin nicht ausweichen konnten. Sie unterscheiden sich von Toscanini jedoch dadurch, daß sie den einmal gewählten Interpretationsansatz nicht wie er bis zur letzten Konsequenz weiterverfolgen; die Härte und Strenge, die unnachgiebige Kompromißlosigkeit eines Toscanini streben sie nicht an.

Guido Cantellis Nähe zu Toscaninis Musizierhaltung ist biographisch zu erklären. Seit dem Anfang der 50er Jahre zählte er zu den engsten Mitarbeitern des Maestro. Das Datum der Aufführung (17. Dezember 1954), die der vorliegenden Aufnahme zugrunde lag, im Zusammenhang mit der für Toscanini typischen Sängerbesetzung, legt sogar die Vermutung nahe, daß Cantelli für Toscanini kurzfristig eingesprungen ist. Von Toscanini weiß man, daß ihn im Jahre 1954 sein Gedächtnis verließ und er gezwungen war, sämtliche Konzerte plötzlich abzusagen.

Cantellis Aufnahme übertrifft in den dramatisch zugespitzten Passagen des Dies-irae-Teils die Toscanini-Version hinsichtlich dynamischer Spannweite und orchesterlicher Geschlossenheit. Auch er versteht es, sozusagen aus dem Nichts innerhalb von ein, zwei Takten eine bruchlose melodische Linie zu formen. Das ihm zur Verfügung stehende Orchester und ebenso der Chor erweisen sich als hervorragend, nicht nur klanglich, sondern auch durch virtuos-perfektionistischen. Der von den Blechbläsern getragene Anlauf zum „Tuba mirum“ wird nirgends so gekonnt vorbereitet und rhythmisch so exakt durchgeführt wie in dieser Aufnahme; mitreißender, packender geht es nicht. Die Solisten Herva Nelli, Eugene Conley, der den Tenorpart der „Missa Solemnis“ (Beethoven) unter Toscanini für die Schallplatte eingesungen hat, und natürlich Nicola Moscona sind typische Toscanini-Sänger, was schon einiges über ihre sängerischen Qualitäten aussagt.

Ferenc Fricsay zeigt in seiner Aufnahme des Verdi-Requiems, daß er ein ausgezeichnete Verdi-Dirigent gewesen ist. Seine Darstellung gibt sich klar strukturiert, weniger kraftvoll und dynamisch, aber

durchaus spritzig und schwungvoll. Im Vergleich zu den anderen Aufnahmen wirkt seine Aufnahme schon fast zu leichtgewichtig. Hierzu tragen nicht unwesentlich die Solisten der Einspielung bei, die alle recht kleindimensionierte Stimmen haben. Besonders enttäuschend Kim Borg, dessen Baß sich im Zusammenwirken mit den Solisten und/oder mit dem Chor kaum zu behaupten vermag.

Bei gleichartiger Grundkonzeption im großen und ganzen verrät de Sabatas Aufnahme geradezu südliches Temperament. Das Orchesterspiel wirkt vergleichsweise farbig und ausladend, jedoch nie ungezügelt, wie dies bei Serafin der Fall war. Unter den Solostimmen sind vor allem Elisabeth Schwarzkopf und Cesare Siepi beachtenswert. Auch di Stefano hinterläßt dieses Mal einen stimmlich besseren Eindruck, doch stilistisch ist seine Darstellung hier noch problematischer als unter Toscanini (1951). Man merkt ihm an, daß ihm die innere Beziehung fehlt.

Zwei Außenseiter

Aus ganz verschiedenen Gründen fallen zwei Aufnahmen jüngerer Datums aus dem Rahmen: diejenigen Leonard Bernsteins und Herbert von Karajans.

Bernsteins Fassung ist eine Aufnahme, die gar nicht auf Verdi zielt. Es wird nicht recht klar, was ihm vorschwebte; jedenfalls hat man den Eindruck – auch ohne den Hintergrund von vierzehn anderen Requiem-Aufnahmen –, daß dies nun wirklich nichts mehr mit Verdi und Verdi-Interpretation zu tun hat. Bernstein greift zur sprichwörtlichen „künstlerischen Freiheit“ und präsentiert gleichsam eine eigene Bearbeitung, eine amerikanische Fassung des Werks: bombastisch, exaltiert und voller Ungereimtheiten. Nebenstimmen im Orchester werden in den Vordergrund gestellt, das Tempo artet stellenweise in Hetze aus. „Bernstein in Ekstase“ könnte der Generalnenner dieser Interpretation lauten. Placido Domingo und Ruggero Raimondi nutzen die Gelegenheit und trumpfen mit kraftvoller Tonproduktion auf, während Martina Arroyo und Josephine Veasey erst gar nicht versuchen mitzuhalten.

Bei Herbert von Karajan steckt der wunde Punkt der Interpretation tiefer und ist wohl eher prinzipieller Natur. Anfangs ist man bei dieser Aufnahme überzeugt, eine gute und „neue“ Deutung des Werks vor sich zu haben. In keiner anderen Aufnahme ist der Pianobeginn „Requiem aeternam...“ dynamisch so gut realisiert, rhythmisch und dynamisch wirkt die Aufnahme durchdacht, die Sänger sind eine Klasse besser als die meisten hier besprochenen Aufnahmen. Trotz dieser Beachtung von Feinheiten, trotz Präzision, guter Strukturierung im einzelnen und Ausgewogenheit im gesamten geht von dieser Aufnahme wenig an nachhaltiger Wirkung aus, jedenfalls in musikalisch-interpretatorischer Hinsicht. Was bleibt, ist ein reines Klangerlebnis: Karajan als Klangfetschist und Klangzauberer. Es ist ein Trugschluß, auf diese Weise den religiösen Dimensionen des Requiems näherzukommen. Karajans Interpretationskonzept, das man mit Impressionistisch charakterisieren könnte, geht weit über Verdi hinaus und ist musikgeschichtlich kaum haltbar. Die Sänger folgen der ästhetisierenden Intention des Dirigenten. Carlo Cossutta zügelt seine kraftvolle Stimme merklich, und besonders Nico-

Die besprochenen Aufnahmen:

Bernstein, Arroyo, Veasey, Domingo, Raimondi, London Symphony Orchestra Chorus and Orchestra CBS S 77 231 (1971)
Cantelli, Nelli, Turner, Conley, Moscona, The New England Conservatory Chorus, British Symphony Orchestra IGI 340 (17. 12. 1954; Veröffentlichung der Bruno Walter Society)

Fricsay, Stader, Radev, Krebs, Borg, Chor der St.-Hedwigs-Kathedrale, Rias-Sinfonie-Orchester Heliodor 2700 011 (1953)

★ Giulini, Schwarzkopf, Ludwig, Gedda, Ghiaurov, Philharmonia Chorus, Philharmonia Orchestra

EMI 1 C 165-00029/30 (1963)

Karajan, Freni, Ludwig, Cossutta, Ghiaurov, Wiener Singverein, Wiener Philharmoniker DG 2707 065 (1971)

Keilberth, Teschemacher, Willer, Rosvaenge, Hann, Chor und Orchester des Reichsenders Stuttgart

Preiser LV 151/152 (Oktober 1938)

★ Reiner, Price, Elias, Björling, Tozzi, Singverein der Gesellschaft der Musikfreunde Wien, Wiener Philharmoniker Decca DK 11 528/1-2 (Juni 1960)

de Sabata, Schwarzkopf, Dominguez, di Stefano, Siepi, Chor und Orchester der Mailänder Scala

EMI (Italien) 3 C 163-00937/38 (1954)

Serafin, Caniglia, Stignani, Gigli, Pinza, Chor und Orchester der Römischen Oper Seraphim IB 6050 (1939)

Serafin, Vartennissian, Cossotto, Fernandi, Christoff, Chor und Orchester der Römischen Oper EMI 91 083/84 (ca. 1962)

Solti, Sutherland, Horne, Pavarotti, Talvela, Wiener Staatsoper-Chor, Wiener Philharmoniker Decca SAD 22021/22 (1968)

Toscanini, Milanov, Thorborg, Rosvaenge, Moscona, Chor und Orchester

UORC 108 (1937; Privatpressung)

★ Toscanini, Milanov, Castagna, Björling, Moscona, Westminster Choir, NBC Symphony Orchestra

Vox/Turnabout THS 65031/32 (23. 11. 1940)
Toscanini, Tebaldi, Elmo, Prandelli, Siepi, Chor und Orchester der Mailänder Scala

ERR 115-2 (1950; Privatpressung)

★ Toscanini, Nelli, Barbieri, di Stefano, Siepi, Robert Shaw Choir, NBC Symphony Orchestra RCA AT 201/1-2 (Januar 1951)

Weitere Aufnahmen, die nicht berücksichtigt wurden:

Sabajno, Fanelli, Minghini-Cattaneo, Lo Giudice, Pinza, Chor und Orchester der Mailänder Scala

HMV D 1751-60 (1929; Schellack) (10 M 78)

Barbirolli, Caballé, Cossotto, Vickers, Raimondi, New Philharmonia Chor London, New Philharmonia Orchestra London

EMI 1 C 165-02036/37 (1969)

Leinsdorf, Nilsson, Chookasian, Bergonzi, Flagello, Bostoner Pro-Musica-Chor, Boston Symphony Orchestra

RCA LSC 7040/41 (ca. 1967)

Markevitch, Wischniewskaja, Isakowa, Iwanofsky, Petrow, Russischer Staatlicher Akademie Chor, Staatliches Sinfonie-Orchester Moskau

Philips A 02095/96 (ca. 1964)

Ormandy, Amara, Forrester, Tucker, London, Westminster Choir, Philadelphia Orchestra

CBS S 72297/98 (ca. 1965)

Paita, Harper, Veasey, Bini, Sotin, London Philharmonic Choir, Royal Philharmonic Orchestra

Decca OPFS 5/6 (1973)

lai Ghiaurov hat man von anderen Aufnahmen auftrumpfender, bestimmter und lauter im Ohr. Mirella Freni singt sogar leicht manieriert, ein stilistischer Fehlgriff, den man bei ihr sonst nicht kennt: den Konsonanten „n“ in „eleison“ zum Beispiel artikuliert sie mit einem Schluß-e, um die jeweilige Phrase ausdrucksvoller und nachdrücklicher ausklingen zu lassen.

Alternativaufnahmen

Die letzten drei Aufnahmen des Verdi-Requiems im Rahmen dieses Überblicks lassen sich ebenfalls unter einem gemeinsamen Gesichtspunkt zusammenfassen; und zwar insofern, als sie mir nicht in der Toscanini-Tradition zu stehen scheinen. (Natürlich trifft dies auch für die beiden vorher behandelten Aufnahmen zu, ohne daß sie hierher gehörten.) Alle drei Dirigenten – Solti, Giulini, Reiner – öffnen mehr oder weniger einen neuen Zugang zu Verdis Requiem; konkreter: ihnen gelingt es, die religiösen Dimensionen des Werks freizulegen.

Im Grunde schaffen sie dies – besonders Reiner und Giulini –, indem sie die Teile des Werks anders gewichten, als dies in früheren Interpretationen geschehen ist. Sämtliche Aufnahmen Toscaninis und diejenigen, die in seiner Nachfolge stehen, kulminieren im ersten Teil des Werks, insbesondere im Dies-irae-Teil, dann noch im „Sanctus“, aber dort schon weniger stark. Bei Reiners (1960) und Giulinis (1963) Aufnahmen ist dies anders: der Dies-irae-Teil – er ist nicht umsonst der längste Teil des Requiems, und daher wirkt der neue Ansatz überzeugend – erhält sozusagen den Charakter einer Plattform, von der aus alles andere ausgeht. Fritz Reiner richtet seine gesamte Interpretation auf den Schlußteil „Liberate me“ hin aus, und offensichtlich ist für ihn erst in diesem Schlußgesang der Höhepunkt des Werks erreicht. So, wie er es in seiner Aufnahme realisiert, wirkt das Konzept schlüssig; allerdings leistet ihm dabei Leontyne Price durch ihren differenzierten Ausdruck in diesem Schlußgesang eine entscheidende Hilfestellung. Giulini, der das Requiem in noch stärkerem Maße als liturgische Komposition begreift, akzentuiert stärker die Teile mit Gebetcharakter.

Solti wirkt demgegenüber indifferenter; letztlich legt er sich nicht eindeutig fest. Man muß ihm allerdings zugute halten, daß seine Einspielung aufgrund der mitwirkenden Solisten im zweiten Teil schwächer wirkt. Besonders Joan Sutherland und Marilyn Horne – an typischen Belcanto-Opern (Rossini, Donizetti, Bellini) geschulte Stimmen – treffen nicht den richtigen Ton und werden den dynamisch bewegten Melodielinien Verdis nicht ganz gerecht. Auch Pavarottis Stimme erweist sich als zu unflexibel im Ausdruck.

Immerhin haben dagegen die beiden anderen Aufnahmen Sängerbesetzungen aufzuweisen, wie sie in allen Einspielungen – ausgenommen Toscaninis Aufnahme von 1940 – nicht anzutreffen sind. Wie unterschiedlich die einzelnen Sänger im direkten Vergleich auch sein mögen – man vergleiche etwa Björling mit Gedda, die Schwarzkopf mit Leontyne Price –, innerhalb der jeweiligen Aufnahme, im Rahmen des Konzepts der beiden Dirigenten, sind sie am richtigen Platz. Diese beiden Aufnahmen gegeneinander auszuspielen, ließe sich nicht rechtfertigen, letztlich sind sie gleichwertig.

Das totale Musikerlebnis

Eine bahnbrechende High Fidelity-Entdeckung: Lautsprecher der TEMPEST LAB-Serie von ESS, die einen so unglaublich hohen Wirkungsgrad haben, daß sie nur die Hälfte der elektrischen Leistung anderer High Fidelity-Lautsprecher benötigen. Mit dem neu entwickelten Heil air-motion transformer „power ring“ Mittel-Hochtöner, der eine totale Klangerfahrung vermittelt. Den exakten Eindruck des Live-Erlebnisses!

Lassen Sie sich nicht mehr von Routine-Urteilen und Sprüchen irritieren. Vergessen Sie alle „ich würde ja auch gerne so können“-Lautsprecher, in denen konventionelle Chassis verwendet werden, alle jene „wir sind immerhin Dreiweg- und nicht Zweiweg“-Boxen und auch alle „aber wir sind Zweiweg- und nicht Dreiweg“-Boxen. Prüfen Sie diese neue Serie. Sie werden endlich all das hören können, was auf Ihren Platten gespeichert ist. Vertrauen Sie Ihrem Urteil. Sie werden den Unterschied sofort hören. Steigen Sie um. Auf TEMPEST.

ESS Deutschland GmbH · 6079 BUCHSCHLAG · Hasenpfad 3 · Postfach 15
Telefon: (0 61 03) 6 59 00 und (0 89) 1 41 51 52