



Der erste vollständige Partiturdruk
(bei Bärenreiter) und
die erste Gesamtaufnahme
(bei Philips) schaffen
zum erstenmal
nach mehr als 100 Jahren
günstige Voraussetzungen für eine
gerechte Einschätzung
von Hector Berlioz' Oper
„Die Trojaner“:

Wird Latium jetzt erobert?

Auf dringendes Zureden der Prinzessin Carolyne von Sayn-Wittgenstein, Liszts Lebensgefährtin während seiner Weimarer Jahre, begann Hector Berlioz im Frühjahr 1856 mit der Verwirklichung eines Plans, der ihn schon jahrelang beschäftigt hatte und den er vorher nur wegen der geringen Aussichten einer Uraufführung an der Pariser Oper nicht in Angriff nehmen mochte: Er schrieb eine fünktaktige Oper über Virgils „Aeneis“, eine seiner frühen und lebenslangen Dichtungslieben.

Knapp zwei Jahre später, im März 1858, waren „Les Troyens“ beendet. Berlioz, im sicheren Gefühl, sein größtes Werk geschrieben zu haben, entwarf einen Brief an Napoleon III., in dem er ihn um Hilfe beim Zustandekommen einer ersten Aufführung an der Grand Opéra bat: „... Gestatten Sie mir also, Sire, mit einer der Personen aus dem antiken Epos, aus dem ich meinen Stoff genommen habe, zu sagen: „Waffen, gebt Waffen dem Mann!“, und ich glaube, daß ich Latium erobern werde.“

Der 54jährige Komponist schickte diesen Brief dann zwar nicht ab, aber er konnte seine Wünsche dem Kaiser in einer Audienz vortragen. Doch war ihm nicht vergönnt, es seinem trojanischen Helden und Rom-Gründer Aeneas gleichzutun – Berlioz konnte sein Latium nicht erobern: Die Große Oper verzögerte eine Aufführung fünf Jahre lang hinaus, das Théâtre lyrique, dem Berlioz das Werk dann notgedrungen gab, brachte die „Trojaner“ Ende 1863 nur in völlig verstümmelter Form heraus;

die Oper wurde zweigeteilt, die beiden Anfangsakte – „Die Einnahme Trojas“ – wurden völlig gestrichen, der Rest – „Die Trojaner in Karthago“ – wurde zusätzlich erheblich gekürzt und zudem in einer bühnentechnisch unzureichenden Inszenierung aufgeführt. Der erhoffte große Erfolg blieb aus.

Hundert Jahre Halbheiten

Der unzulängliche Bühnenstart der „Trojaner“ lastete als schwere Hypothek auf

der weiteren Geschichte des Werkes. Die Zweitteilung wurde zur Regel. Die Klavierauszüge von Choudens und Breitkopf & Härtel machten aus den „Trojanern“ zwei Opern mit anderer Akteinteilung und brachten die berühmte Pantomime der Königlichen Jagd, während der Aeneas und Dido unter Donner und Blitz zueinander finden, an anderer Stelle als „Sinfonisches Zwischenspiel“.

Auch in der deutschen Erstaufführung 1890 unter Felix Mottl in Karlsruhe wurden die „Trojaner“ an zwei Abenden gespielt. Und das Trennen oder Streichen bei einer Oper, die etwa den Umfang der „Meistersinger“ oder des „Tristan“ (allerdings bei bunterer Szenerie) hat, ist seither selbstverständlicher Brauch geblieben. Bei der Pariser Produktion von 1961 mit Régine Crespin in den beiden weiblichen Hauptrollen der Cassandra und der Dido, aus der bisher einzige Stereo-Aufnahme (auf La Voix de son maître, siehe Heft 3/69) größere Ausschnitte festgehalten hat, sollen 1600 Takte gestrichen worden sein. Und Kurt Honolka reduzierte in seiner Bearbeitung für die Stuttgarter Aufführung von 1967 das Fünfstundenwerk glattweg auf die Hälfte.

Erst 1969, hundert Jahre nach Berlioz' Tod, gab der deutsche Bärenreiter-Verlag im Rahmen der neuen Berlioz-Gesamtausgabe und in Zusammenarbeit mit dem Berlioz Centenary Committee London und der Calouste-Gulbenkian-Stiftung Lissabon

zum erstenmal die Partitur auf 750 Seiten in der originalen Form heraus. Und in England, das heute in der Berlioz-Pflege unbestritten an erster Stelle steht, wurden die „Trojaner“ im Vorjahr gleich an zwei Bühnen in dieser ungekürzten Form aufgeführt: im Frühjahr von der Scottish Opera in Glasgow und im September vom Royal Opera House Covent Garden in London. Von der schottischen Aufführung hat EMI unter Alexander Gibson mit Janet Baker Ausschnitte aus dem Schlußakt aufgenommen, im *Anschluß* an die Covent-Garden-Aufführung wurde von Philips die erste Gesamtaufnahme unter Colin Davis produziert: Der Weg ist endlich frei, Berlioz' Werk in der Form kennenzulernen, in der es vom Komponisten gedacht war. Der Fall „Les Troyens“ kann in die unbedingt notwendige Berufung gehen.

„Franzose und keine komische Oper?“

Was man vom Sprichwort der sittenverderbenden schlechten Beispiele auch halten mag: Es war gewiß mehr als der Zufall des Unglücksstarts, wenn jedermann an diesem Werk glaubte herumdoktern zu müssen. Bei der Uraufführung waren die „Trojaner“ ein Opfer der französischen Vorliebe für die Comique gewesen, die Berlioz in seinen Memoiren durch das Zitat „Er ist also Franzose? Aber die Franzosen komponieren doch nur komische Opern?“ mit böser Ironie zu treffen versuchte. Dann aber war Berlioz' *Virgil-Oper* das Opfer des Musikdramas Wagners, dessen — bei aller Anlaufzeit und Breite — dramatische Zielstrebigkeit bis heute ein Maßstab ist. „Die Trojaner“ aber an Wagners Elle zu messen, heißt ihnen Unrecht tun und ihre Wurzeln und ihre Eigenart verkennen. Im Sinne des Musikdramas sind die vielen episodischen Szenen der „Troyens“ — so etwa die Andromache-Szene im ersten Akt, das „Poème des champs“ des Iopas, das Lied des Matrosen Hylas, die verschiedenen Aufzüge und die drei (!) Balletteinlagen nur störend, die Entwicklung unterbrechend. Berlioz aber legte Wert auf sie. Er fügte Andromaches Trauerszene zusätzlich ein, und er war nicht wenig stolz darauf, die Vorlage im fünften Akt um das Hylas-Lied und ein Gespräch zweier trojanischer Wächter erweitert zu haben. Er nahm um dieser letzten Episode willen sogar musikalisch nicht ganz nahtlose Anschlüsse in Kauf.

Man würde einem so bewußt schaffenden



Musiker wie Berlioz gewiß Unrecht tun, dies allein als Folge einer blindmachenden Liebe zu Virgil anzusehen. Vielmehr dachte Berlioz offenbar nicht in den Kategorien des Musikdramas. Oper war für ihn, darin ganz den Spuren seines fanatisch geliebten Vorbilds Gluck folgend, theatralische Darstellung eines großen Stoffes, bei dem die Musik als „Hauptanliegen... die Charakterisierung der Personen und ihrer Gefühle und Leidenschaften“ hat. Berlioz' Operntyp liegt auf der Linie der Werke Glucks und — trotz aller inhaltlichen Unterschiede — der großen französischen Oper. Seine „Trojaner“ stehen auf einer anderen historischen Stufe als das Musikdrama Wagners, sie stehen, grob gesprochen, der „Aida“ näher als dem „Tristan“. Und so wie heute niemand mehr auf den Gedanken kommt, Verdis Stil an dem Wagners zu messen, sollte die Zeit endgültig vorbei sein, in der die Oper Berlioz' nicht zunächst aus ihren stilistischen Gegebenheiten heraus zu verstehen versucht wird.

Berlioz' Vokabular

Der mehr mosaikartige als lineare dramaturgische Aufbau wird durch die musikalische

Anlage unterstrichen, die in ihren Formen durchaus konventionell ist: Geschlossene Nummern werden aneinandergereiht und oft nahezu übergangslos nebeneinandergestellt. Ausgedehnte Dacapo-Formen mit ungekürzten Reprisen nehmen ohne Rücksicht auf das aktuelle dramatische Gefälle ihren Raum ein. Und „vorwagnerisch“ wirkt auch, daß Berlioz sich neben der Seelenmalerei der Sologesänge und Ensembles durchaus ein Herz für Staats- und Festmusiken bewahrt hat: Aufzüge, Hymnen und Chöre, die zudem weitgehend der französischen Konvention einer kurzgliedrigen und absolut homophonen Satzweise folgen, spielen in den „Trojanern“ eine wichtige Rolle. Immer aber hat die Musik streng schildernde, „malerische“ Funktion. Um zu möglichster Verdeutlichung zu kommen, ist Berlioz' Vokabular breiter als das Wagners und bezieht auch stilistisch Konträres ein. Doch holt die Musik nie zu sinfonischer Vermittlung und Expansion aus, und sie verselbständigt sich nie zu einer Art Sinfonie mit obligaten Stimmen — die mehrfache Wiederkehr des Trojanischen Marschs als „idée fixe“ der Oper ergibt sich zwanglos und ausschließlich aus dem Text.

Raffinesse kontra Reißer

Soviel zu den stilistischen Grundlagen der Oper. Aber wie steht es um ihre ästhetischen Qualitäten, wie vor allem steht es um die Musik? Ist die Oper, wie in der trojaner-üblichen Vermengung von Stil- und Wertfragen schon oft zu hören und zu lesen war, das wenig inspirierte Werk eines Alternden? Nach nüchterner Prüfung der Partitur, die jetzt in vorbildlich sorgfältiger Edition vorliegt, ist festzustellen, daß — wie wohl bei allen Opern — nicht alle Teile des Werkes auf gleichem Niveau stehen. Mir will zum Beispiel der Chor der Trojaner „Dieux de la ville éternelle“ im ersten Akt melodisch und harmonisch recht konstruiert erscheinen. Auch manche der Balletstücke wirken trotz glänzender Instrumentierung eher belanglos, und der Romanzen des Iopas-Lieds ist ebenso wie das Geschmetter des Trojanischen Marschs nur hauchdünn von Trivialität entfernt. Aber daneben — und bei weitem in der Überzahl — stehen hochbedeutende und in ihrer Art einmalige Stücke, so zum Beispiel die erste Arie der Cassandra, das Duett Didos mit ihrer Schwester Anna,



Die Königliche Jagd in einer mittelalterlichen Darstellung: Dido und Aeneas haben in einer Höhle vor dem Unwetter Schutz gesucht



Die Sängerstars der ersten Gesamtaufnahme: Josephine Veasey in der Rolle der Dido (oben) und Berit Lindholm (links) als Cassandra

Rechts eine Seite der neuen Bärenreiter-Partitur mit einem Ausschnitt aus dem Finale des 1. Aktes. Von oben nach unten das erste Bühnenorchester mit Pison, Trompete, Cornett, Posaune und Ophikleide, das zweite mit einem Satz Sax-Hörner sowie als drittes die Harfen. Dann das „normale“ Orchester mit Flöten, Oboen, Klarinetten, Fagotten und Hörnern, 1. und 2. Geigen, Bratschen, Celli und Kontrabässen. Zwischen Bläsern und Streichern die Vokalstimmen, hier Cassandra und der vierstimmige Chor

Die Handlung der Oper

1. Akt: Nach 10jähriger Belagerung haben sich die Griechen von Troja zurückgezogen. Die Einwohner kommen befreit aus der Stadt heraus. Das zurückgelassene hölzerne Pferd der Griechen wird als ein Opfer für die Göttin Pallas Athene betrachtet und nach dem Tod Laokoons, der in ihm eine Falle der Griechen vermutet und dafür von den Göttern ermordet wird, trotz der verzweifelten Warnungen der Seherin Cassandra im Triumphzug in die Stadt gerollt.

2. Akt: Die Griechen sind in Troja eingedrungen, die Stadt steht in Flammen. Hectors Geist erscheint Aeneas und gibt ihm auf, die Götterbilder Trojas zu retten, nach Italien zu gehen und dort ein neues Reich zu gründen. Nachdem ein großer Teil der Trojaner, unter ihnen auch Kassandras Verlobter Choroebus, im Kampf gefallen ist, geben sich die trojanischen Frauen den Tod, um nicht den eindringenden Griechen in die Hände zu fallen.

3. Akt: *Feier in Karthago, der sieben Jahre zuvor von den friedlichen Tyrren unter ihrer Königin Dido gegründeten Stadt.* Die Flotte des Aeneas trifft ein: Die Trojaner werden freundlich aufgenommen. Als ein Angriff feindlicher Numidier gemeldet wird, erbietet sich Aeneas, mit seinen Kriegen die Verteidigung Karthagos zu übernehmen.

4. Akt: Nachdem der Feind erfolgreich zurückgeschlagen ist, wird eine höfische Jagd veranstaltet, während der Dido und Aeneas sich ihre Liebe gestehen. Das zweite Bild führt zurück in Didos Garten in Karthago. Eine schöne Sommernacht, die beiden Liebenden überlassen sich ihrem Glück.

5. Akt: Die warnenden Zeichen, das Ziel Italien nicht zu vergessen, mehren sich. Die trojanischen Führer drängen Aeneas zum Aufbruch. Aeneas entscheidet sich nach heftigem inneren Kampf dafür, Dido zu verlassen, um seiner Sendung treu bleiben zu können. Als die Königin von der Abreise erfährt, beschließt sie verzweifelt ihren Tod. Während auf Scheiterhaufen alle Erinnerungstücke an Aeneas verbrannt werden, ersticht sie sich. Sie sagt das Erscheinen Hannibals voraus, der sie rächen wird, doch vor ihrem Auge erscheint zum Schluß die Vision des ewigen Roms.

die „Chasse Royale et Orage“, Hylas' Lied und die große Abschiedsszene der Dido „Je vais mourir“. Musikalischer Glanzpunkt der Oper ist aber für mich der einzigartig schöne und stimmungsschwere Schluß des vierten Aktes mit Quintett, Septett und dem Liebesduett zwischen Dido und Aeneas „Nuit d'ivresse“.

Doch so unterschiedlich die Musik der Oper auch ist – in einem Punkt sind sich alle Stücke gleich: in der sehr präzisen Wiedergabe von Stimmungen und Leidenschaften, deren Skala in den „Trojanern“ sehr weit gespannt ist und von der bukolischen Heiterkeit des dritten Aktes bis zur ekstatischen Todesbereitschaft der Trojanerinnen am Schluß des zweiten Aktes und der Verzweiflung Didos nach der Flucht Aeneas' reicht.

Man begegnet auch in den „Trojanern“ dem „typischen“ Berlioz-Duktus *erregt und*

nervös aufziehender Melodien, seinem vibrierenden Orchesterklang. Doch drückt sich Berlioz im ganzen feiner, differenzierter aus als sogar in „Romeo und Julia“: Melodie, Raffinesse und Diskrektion dominieren – bezeichnend, daß die Sax-Hörner der „Königlichen Jagd“ durchaus nicht naturalistisch in Dreiklangsmotiven schmettern, sondern eine elegische Melodie blasen –, theaterwirksame „Rei-ßer“ kommen dagegen kaum vor.

Götter und Schicksal

Der Oper liegen das 2. und 4. Buch der Aeneis zugrunde, und der leidenschaftliche Virgil-Verehrer Berlioz hat in seinem Libretto viele Szenen der Vorlage mit aller Liebe zum Detail nachgezeichnet. Aber seine Dramatisierung ist doch alles andere als die Arbeit eines historisierenden Alt-

philologen: Berlioz hat die Handlung nicht nur opernhaft aufbereitet und stark gerafft (vom Fall Trojas springt die Handlung unter Weglassung aller Zwischenetappen in der Irrfahrt der geretteten Trojaner sofort an den karthagischen Hof der Königin Dido, und die Gründung Roms leuchtet zum Schluß nur als Vision der sterbenden Dido auf). Parallel mit diesen dramaturgischen Eingriffen lief eine innere Umdeutung der Vorlage: In der Sage sind die Helden Marionetten der Götter. In der Oper walten die olympischen Intriganten zu Anfang zwar auch noch (bei der Bestrafung des Priesters Laokoon). Aber dann entwickelt Berlioz die Geschichte durchaus „menschlich“ weiter. Der Sturm, der die trojanischen Schiffe nach Karthago verschlägt, ist bei ihm nur Naturereignis. Und daß Aeneas seine Aufgabe als Führer eines Volkes über die Liebe zu Dido stellt,

Ist seine innere Entscheidung, an deren Zustandekommen die Götter nur *erinnernd* oder *mahnend* beteiligt sind: Er handelt nicht nach Bestimmung der Götter, sondern nach eigener göttlicher Bestimmung. Damit bekommt die Handlung einen sehr modernen Akzent: Das Hauptthema der Oper ist der Konflikt zwischen idealer Tat und *persönlichem* Glück, in den sich der handelnde Mensch gestellt sieht.

Virgil/Berlioz' Aussage ist klar: Aeneas nimmt zuletzt die persönliche Katastrophe in Kauf und folgt seiner großen Aufgabe. Oder mit den Worten von Colin Davis: „Das Persönliche ist unter dem Kollektiven und allem anderen, was von den Rädern des Schicksals angetrieben ist, angesiedelt.“ Wären die „Trojaner“ bekannter, hätte sich vor 30 Jahren sicherlich jemand gefunden, der sie im Sinne des fatalen „Du bist nichts, dein Volk ist alles“ interpretiert hätte. Allerdings wäre dies eine brutale Simplifizierung. Die Oper ist so simpel nicht: Die runde Menschlichkeit der Figuren Virgils und die Fülle der Bilder, in denen Berlioz die Handlung ausbreitet, widersetzt sich jeder einseitigen Ausdeutung. Und das shakespearische Nebeneinander von Szenen aus sehr verschiedenen Lebensbereichen bekommt jetzt seine Rechtfertigung: Die Oper wird zum gleichnishaften Welt- oder besser Schicksalstheater.

Die Gretchenfrage

Daß dies alles heute, 112 Jahre nach Fertigstellung der „Troyens“, erörtert und überhaupt noch gesagt werden muß, ist die lästige Folge des unglücklichen Weges, den Berlioz' Partitur von Anfang an genommen hat: Man kennt das Werk nicht, man hat es noch nicht als eine Gegebenheit hinzunehmen gelernt, eben dadurch hat sich noch keine allgemein akzeptierte Vorstellung von dem Wert der Oper bilden können – und die „gesunde“ Skepsis vor der Möglichkeit einer buchstäblich

jahrhundertlangen Fehleinschätzung macht einen *Consensus* nur noch schwieriger.

Also zur Gretchenfrage: Sind „Les Troyens“ ein großes Werk, oder spiegelt die hundertjährige Aufführungsmisere eine Wahrheit? Mir will scheinen, daß die „Trojaner“ als Bühnenwerk gewiß ihre schwachen Punkte haben, und zwar im szenischen Aufbau ebenso wie in der Anlage und Haltung der Musik. Die Partitur ist auch in sich nicht ganz gleichwertig – wie die so vieler anderer Opern auch. Aber sie ist insgesamt von einer solchen musikalischen Fülle, daß man sich gerechterweise daran gewöhnen sollte, sie zumindest als Komposition (und als Schallplattenoper) in einem Atemzug mit – sagen wir: „Aida“, den „Meistersingern“ und dem „Boris“ zu nennen. Und was ihren Rang als Ideen- und Bekenntniswerk, als „Summe“ eines Komponisten angeht, so läßt sich aus dem 19. Jahrhundert doch wohl nur ein Werk ähnlicher gedanklicher Hintergründigkeit bei ähnlichem Niveau finden: Wagners „Ring“.

Philips, Davis und Smith

So gesehen stellt die Wiederherstellung der originalen Partitur und ihre Vorlage im Druck eine Tat dar, die weit über den üblichen musikphilologischen Bereich hinausgeht. Ebenso darf Philips seine erste Gesamtaufnahme, die als Schallplatteneinspielung einen viel weiteren Wirkungsradius besitzt als Partitur und Ausführung, mit einigem Fug und Recht als „one of the most important ventures in gramophone history“ bezeichnen. Glücklicherweise folgte – was auf diesem Sektor bekanntlich keine Selbstverständlichkeit ist – dem großen Wort die ebenbürtige Tat: Diese ersten Diskus-Trojaner liegen, das sei vorweg gesagt, in der Nähe der oberen erreichbaren Perfektionsgrenze einer *Opernproduktion* und werden dem Anspruch des Werks und dem Premieren-Anlaß vollauf gerecht. Sie

KURZ NOTIERT

Mit Birgit Nilsson als Rezia, Plácido Domingo als Hün, Donald Grobe als Oberon und Hermann Prey als Scheramin hat die Deutsche



Grammophon vor kurzem Webers letzte Oper „Oberon“ in München aufgenommen. Dirigent war Rafael Kubelik (unser Bild).

RCA soll eine neue Aufnahme von Verdis „Aida“ planen. Für die Hauptrollen sind vorgesehen



Leontyne Price, Plácido Domingo (unser Bild), Sherrill Milnes und Ruggero Raimondi.

Als neue Tochtergesellschaft der Deutschen Grammophon wurde die Polydor Ltd. Hongkong gegründet, die neben dem Vertrieb aller Grammophon-Marken auch das Repertoire von Liberty und United Artists betreut. Am 1. April wurde der Vertrieb von DG-Platten in Irland von Siemens Irland der ebenfalls neugegründeten Polydor Ltd. übertragen.

Neue Grands Prix du Disque der Académie Charles Cros: EMI erhielt Auszeichnungen für die Aufnahmen der Klavierkonzerte Nr. 1 und 3 mit Barenboim/Boulez, für die Kassette „Die Neue Wiener Schule“, die Lionel-Rogg-Einspielung der „Kunst der Fuge“ von Bach und die Barenboim-Aufnahme der beiden Cellosonaten von Brahms. Von Valois wurde die Platte mit der Klaviersonate von Jean Barraqué prämiert, Wergo meldet die Auszeichnung der Ligeti-Veröffentlichung mit „Lontano“ und „Continuum“. Ferner erhielt den Grand Prix die auch schon mit dem Deutschen Schallplattenpreis ausgezeichnete harmonia-mundi-Einspielung von Luciano Berios „Laborintus 2“.

196 179

E. Sax. (H&A)

Trump. (H&A)

C. & F. (H&A)

Trumh.

Oph.

Sax. Sopr. (M&A)

Sax. Contr. (H&A)

Sax. Ten. (M&A)

Sax. C. & B. (M&A)

3rd Group

Harpes

Fl.

Ob.

Cl. (H&A)

Bss.

(M&A)

Corn.

(H&A)

CASS.

Sopr. I

Sopr. II et Contr.

Ten.

Bass.

Vcl.

Altus

Vcllo et C. & B.

C. & B.

KURZ NOTIERT

Die „Wiener Flötenuhr 1970“, ein von der Mozart-Gemeinde Wien gestifteter Preis für die besten Mozart-Schallplatten eines Jahres, ging unter anderem an folgende Aufnahmen: die Urtext-Einspielung der sechs Klaviertrios mit dem Mozart-Trio Salzburg auf harmonia mundi, die Aufnahme der Klavierkonzerte KV 413 und 450 mit Geza Anda (unser Bild) und die Platte



mit den Streichquartetten KV 499 und 589 mit dem Amadeus-Quartett auf DG sowie die zwei Neville-Marriner-Platten mit frühen Sinfonien und die Aufnahme der Divertimenti KV 113 und 131 mit dem Wiener Mozart-Ensemble unter Willi Boskovsky auf Decca.

1050 Titel enthält eine Diskografie der John-Phillip-Sousa-Band, in der die amerikanische Library of Congress alle Aufnahmen aufgeführt hat, die von der berühmten Kapelle in den Jahren von 1890 bis 1931 auf Wachszyylinder und Schallplatte gemacht wurden. Das Buch ist zum Preis von 1,50 \$ zu beziehen durch den Superintendent of Documents, Government Printing Office, Washington, D. C. 20 540.

Herbert von Karajan und die Berliner Philharmoniker nahmen im Anschluß an die Salzburger Osterfestspiele Strawinskys Sinfonie in C und die Circus-Polka auf. Die Deutsche Grammophon wird auch in Zukunft jährlich mehrere Aufnahmen mit dem Dirigenten produzieren. Mitte April erhielten die Berliner Philharmoniker von der DG für ihren neuen Kameradschaftsraum in der Philharmonie eine Stereoanlage und eine Sammlung ihrer Schallplattenaufnahmen für die DG: 175 LP und 20 Kassetten.

James King singt die Tenorpartie in der neuen Aufnahme der Achten von Mahler, die in diesem Monat von der Deutschen Grammophon in München unter Rafael Kubelik produziert wird.

Weitere Überspielungen von Pianola-Rollen mit Aufnahmen berühmter Pianisten und Komponisten der Jahrhundertwende hat die amerikanische Firma Superscope (8134 Vineland Ave, Sun Valley, Calif. 91 352) veröffentlicht.

Aus Anlaß des 70. Geburtstages von Ernst Krenek am 23. August bringt die Hamburgische Staatsoper in diesem Monat seine neue Oper „Das kommt davon oder Wenn Sardaki auf Reisen geht“ zur Uraufführung. Die weibliche Hauptrolle singt Jeanette Scovotti.

erhielt ihre Prägung von dem Dirigenten Colin Davis, der in dieser Einspielung seinem Ruf als glänzender Orchesterleiter im allgemeinen und als passionierter Berlioz-Dirigent im besonderen alle Ehre macht. Davis legt eine blitzsaubere orchestrale und chorische Leistung vor: Es wird musterhaft präzise, zuchtvoll und mit Temperament musiziert, nicht die geringste Schlampe ist stehengeblieben, die Balance der einzelnen Instrumente und Gruppen ist schlichtweg hervorragend.

Bei dieser Gelegenheit kann auch gleich der Aufnahmetechnik unter Erik Smith applaudiert werden, die das Ihre dazu getan hat, daß diese Schallplatten-Trojaner ein ungetrübtes Hörvergnügen geworden sind: Der Klang ist in allen Bereichen klar und plastisch, ohne vordergründig aufdringlich zu werden (einziger, aufs Ganze gesehen lächerlich geringfügiger Einwand: die Pauke auf S. 418 dröhnt), die Frage der Wiedergabe der beiden Fernorchester im Trojanischen Marsch wurde klanglich und räumlich überzeugend gelöst, Stereoregie fand dezent statt, ohne jemals Proportionen und Deutlichkeit des Klangbilds zu verändern. Die besonderen Möglichkeiten der Schallplatte wurden klug genutzt: Bei der Erscheinung der Geister im fünften Akt wurden deren Äußerungen ganz im Sinne der Tendenz Berlioz' als „innere Stimmen“ des Aeneas interpretiert und geflüstert ganz nach vorne genommen.

Davis' Stärke als Berlioz-Dirigent ist es, dessen Musik nicht als ein Konglomerat vordergründiger Effekte mißzuverstehen. Er spielt kein schweres Pathos aus, die Musik bleibt unter seinen Händen immer schlank, aber sie verliert niemals die vibrierende Spannung, die Berlioz fordert. Davis dirigiert, weil er die Musik Berlioz' ernst nimmt und sie nicht als dirigentischen Show-Anlaß mißbraucht sehen will, mit einer (sehr englischen) Diskretion. In Einzelheiten ist er mir fast zu diskret, so hört man für meine Begriffe die „bewegenden“ Streichersynkopen im Quintett etwas zu wenig. Er – siehe Liebesduett – verbietet sich auch das Schwelgen. Aber er erreicht durch seine gespannte und zuchtvolle Berlioz-Exegese eine musikalische Konzentration und Vertiefung, die gerade bei diesem Werk als absolut vorbildlich genommen werden können.

Die Sänger

Den zahlreichen Solisten kann en bloc bescheinigt werden, daß sie sich Davis' Konzept eines akkuraten Ensemble-Musizierens anzupassen versucht haben. Wenn auch mit unterschiedlichem Erfolg. Am meisten fällt leider die Hauptfigur der Oper aus dem Rahmen: Der Aeneas von Jon Vickers. In gewissen Grenzen kann man nicht nur über ein Timbre, sondern auch über die zulässige Unsauberkeit des Singens streiten. Aber sicher ist für mich, daß seine Anschleifer, mit denen er sich in Ensembles mitunter sehr störend hervor-drängt („le remords“ am Quintettschluß), daß seine rhythmischen Ungenauigkeiten (die punktierten Viertel in Nr. 41) kaum noch in die musikalisch exklusive Umgebung dieser Aufnahme passen. Und daß Davis und der Producer ihn im Liebesduett nicht drastisch zurückgenommen haben, verstehe ich nicht: Die Balance der beiden Stimmen und damit der Musik geht ausgerechnet hier in den Anfangsakten für kurze Zeit zum Teufel. Aber Vickers ist vom Charakter her durchaus keine Fehlbesetzung. Seine Stärke sind die dramatischen Partien, in ihnen nimmt er für sich ein durch sein engagiertes und mitreißend kraftvolles Singen.

Nicht völlig überzeugend auch Peter Glossop in der Rolle des Choroebus: Wenn diese Aufnahme nicht trügt, ist er wohl auf der Bühne stärker als im Studio; jeden-

falls ist seine vokale Linienführung nicht ganz so perfekt, wie es im Idealfall vorstellbar wäre.

Gesangsstars der Aufnahme sind die weiblichen Gegenspielerinnen von Aeneas und Choroebus. Berit Lindholm hat als Kassandra eine mächtige, dunkel timbrierte und weiche Stimme einzusetzen, die vor allem in der Mittellage sehr schön klingt. Ihr Französisch ist schwer verständlich, und in der rein musikalischen Gestaltung der Melodiebögen war ihr die Crespin in der Prêtre-Aufnahme voraus. Aber sie singt sehr sauber, voll und intensiv: ein ausgezeichnetes Diskus-Debüt (?) der Schwedin.

Josephine Veaseys Leistung als Königin Dido ist mit ganz ähnlichen Worten zu charakterisieren: Auch sie, etwas heller und schlanker timbriert als die Lindholm, füllt ihre Rolle vom Stimmcharakter und Format her völlig aus. Vor allem im dritten und vierten Akt singt sie hervorragend schön, während mir ihr Timbre in den dramatisch bewegten Partien des Schlußaktes etwas an Qualität einzubüßen scheint. (Auch Lindholm ist übrigens in den Allegros nicht ganz so gut wie in getragenen Melodien.)

Eine betont weiche und etwas hauchige Stimme führt Heather Begg, die Altistin als Dido-Schwester Anna, ins Treffen. Eine Entdeckung auch diesmal der französische Bariton Roger Soyer, der die Rollen des Hector und des Narbal mit überraschend offener Stimme sehr präzise singt: ganz offensichtlich ein „kommender Mann“. Die vielen episodischen Rollen sind durchweg gut oder sogar sehr gut besetzt. Durch saubere Gestaltung ihrer Partien haben sich mir besonders Anne Howells als Aeneas-Sohn Askanius, Ian Partridge als Iopas und Ryland Davies als Hylas eingepat.

Der Ordnung halber zum Schluß einige Bemerkungen über Fertigung und Präsentation: Umschnitt und Pressung der fünf Platten stehen auf der Höhe der Zeit; nur im Takt vor „B“ auf S. 240 der Partitur höre ich eine anscheinend schnelldentechnisch bedingte leichte Verzerrung des Alt. Allerdings stellt vor allem die Seite 5 erhebliche Anforderungen an die Abtastung, und es muß gesagt werden, daß sich bei großen Abhörlautstärken relativ früh ein geringfügiges Rauschen und ein leichtes Rumpeln einstellen.

Die Präsentation ist üppig: ein Textbuch für Einführung und Kommentare, ein zweites für das Libretto. Die verwendeten deutschen Übersetzungen sind sorgfältig, aber offenbar – wenn diese Beckmesserei zum Schluß erlaubt ist – in Holland redigiert. Sonst hätte man wohl gewisse Kleinigkeiten wie die Übersetzung von „cette brise caressante“ mit dem Rossini-nahen „dieses zärtliche Lüftchen“ ebenso unterlassen wie die Verwendung des griechischen Beta für das deutsche ß im Druck.



BERLIOZ, Les Troyens (Gesamtaufnahme in französischer Sprache) – Jon Vickers (Aeneas), Josephine Veasey (Dido), Berit Lindholm (Kassandra), Peter Glossop (Choroebus), Heather Begg (Anna), Roger Soyer (Narbal, Hectors Schatten), Anthony Raffell (Panthus), Anne Howells (Askanius), Ian Partridge (Iopas), Pierre Thau (Priamus), Elizabeth Bainbridge (Hekuba), Ryland Davies (Hylas), Raimund Herinx (1. Wächter), Dennis Wicks (2. Wächter), David Lennox (Helenus); Wandsworth School Boy's Choir; Chor und Orchester des Royal Opera House Covent Garden, Colin Davis
Philips 6709 002 (5 SM 30)