

Rund um die Musik

„Neues“ von Bellini und Verdi — bald auch auf der Platte

Ob Bellinis „La Straniera“ und Verdis „Stiffelio“ zu Recht oder zu Unrecht von unseren Opernbühnen verschwunden sind — diese Frage läßt sich seit einigen Monaten besser beantworten: An den Opernhäusern von Palermo und Parma hat man es riskiert, die beiden vergessenen, aber so verschiedenen Stücke zum erstenmal nach langer Zeit wieder auf die Bühne zu bringen.

„La Straniera“ (auf ein Libretto, das Felice Romani nach Arlincourts Drama „L'Etrangère“ schrieb) besitzt alle charakteristischen Eigentümlichkeiten von Bellinis Melodram: Sie ist mehr ein Theater der Situationen als der Charaktere, sie bietet eine idyllische Interpretation romantischer Motive, und sie zeichnet sich durch die Delikatesse einer spontanen und sehr menschlichen Melodik aus. Als die „Straniera“ am 14. Februar 1829 in der Mailänder Scala uraufgeführt wurde — zweieinhalb Jahre vor der „Norma“, die sie dann vollständig verdrängen sollte —, errang der Komponist mit ihr einen Triumph. Die Aufführung im Teatro Massimo in Palermo zielte deutlich darauf hin, ohne Museumsdunst die Atmosphäre der Uraufführung wiederzuerwecken: Sie war stilistisch völlig einwandfrei. Renata Scotto stand in der Titelrolle auf dem Niveau ihrer besten bisherigen Leistungen, die übrige Besetzung war angemessen. Phi-

„Straniera“-Sängerin
Renata Scotto



lologisch genau die Kostüme und die Bühnenbilder von Marcel Escoffier, effektiv und sehr präzise die musikalische Leitung Nino Sanzogno.

Auch in Parma kam unter der Leitung von Peter Maag eine Aufführung von großer Sorgfalt zustande. Der „Stiffelio“ entstand 1849 in einem entscheidenden Wendepunkt der Entwicklung Verdis, zwischen seiner „Luisa Miller“ und dem „Rigoletto“, hatte aber weder in der ursprünglichen Form noch nach der Umbenennung in „Guglielmo Wellingrode“ und nach der Umarbeitung zum „Aroldo“ einen Erfolg. Daran mögen die damaligen Zensurschwierigkeiten Anteil gehabt haben. Die Aufführung nach der Originalpartitur, die erst vor kurzem im Archiv des Konservatoriums von Neapel wiederaufgefunden wurde, zeigte aber deutlich auch andere Ursachen: Nur in seltenen Momenten wirkt die Komposition zwingend. Ziemlich uniform und summarisch in der Charakterisierung der Szenen und Personen, scheint sie oft eher von einem Verdi-Nachahmer als von Verdi selber zu stammen. Vergleicht man mit dem unmittelbar folgenden „Rigoletto“, so fällt die wesentlich geringere melodische Inspiration auf. Auch in psychologischer Hinsicht streift die Musik kaum die Substanz des Dramas, wenn man auch auf einige interessante Vorwahnahmen von Zügen aus den Meisteropern stößt.

Beide Opern werden wahrscheinlich in absehbarer Zeit zum erstenmal auf Schallplatten zu hören sein. RCA hat angekündigt, sobald wie möglich eine Aufnahme von Bellinis Werk zu produzieren, und zwar aller Wahrscheinlichkeit nach mit Montserrat Caballé in der Titelrolle. Und die amerikanischen Produzenten von „The Golden Age of Opera“ haben, wie man hört, die Einspielung von Verdis glücklosem „Stiffelio“ auf ihrem Programm stehen.

Luigi Bellingardi

Karajans Salzburger „Siegfried“ Glück und Grenzen der Schallplatten-Ästhetik

Kein Zweifel: Karajans Salzburger Osterfestspiele, dieses opulente Beispiel von Privatinitiative, künstlerischem Fanatismus und perfekt beherrschter Organisation, sind etabliert. Schon Monate vorher gibt es keine Karten mehr, von vornherein wird der exklusive künstlerische und gesellschaftliche Rang außer Frage gestellt, und der Ablauf des zehntägigen Festivals folgt bereits einem festen Schema: eine Wagner-Neuinszenierung, eine Reprise, dazwischen zwei Konzertprogramme, Abonnementsystem, Empfang im Festspielhaus und so weiter — aus dem Wagnis mit unbekannten Größen ist eine Institution geworden. Äußeres Zeichen für diesen Prozeß: Salzburg gewährte den Osterfestspielen in diesem Jahr erstmals Subventionen ...

Zum erprobten Schema der Wagner-Inszenierungen — nach „Walküre“ vor zwei Jahren und dem „Rheingold“ im Vorjahr ist diesmal „Siegfried“ an der Reihe — gehört auch Karajans Arbeitsweise. Jeweils im Herbst vorher wird in Berlin die Schallplattenaufnahme für die Deutsche Grammophon hergestellt, die den Förderern des Festivals zu Ostern — handsigniert — überreicht wird (das normale Publikum muß in diesem Jahr auf die Herbstsubskription warten). In Salzburg beschränkt sich Karajan dann darauf, die solcherart musikalisch vorstudierte Aufführung für die Bühne des großen Festspielhauses zu adaptieren. Bei den Proben arbeitet der Dirigenten-



Der Maestro und seine neue Brünnhilde
Helga Dernesch

Regisseur — sehr zur Freude der Sänger — mit dem Band; der Casseten-Recorder in Karajans Händen ersetzt nicht nur Orchester und Korrepetitor, er schont auch die Sänger, die während der Proben nur markieren müssen. Erst mit den Berliner Philharmonikern, also wenige Tage vor der Premiere, wird dann richtig ausgesungen. Das Verfahren birgt aber auch gewisse Gefahren, die im „Siegfried“ noch deutlicher wurden als in den ersten beiden Inszenierungen der Tetralogie. Die Ästhetik der Schallplatte folgt anderen Gesetzen als die der Bühne, notabene der Wagner-Bühne. Was sich im Studio und vor dem Mikrophon an kammermusikalischer Auflichtung im Orchester, an dramatischer Artikulation und Differenzierung des sprachlichen wie gesanglichen Ausdrucks erzielen läßt, ist nicht ohne weiteres auf die Bühne zu übertragen. Und schon gar nicht auf eine Mammutbühne wie die des Salzburger Festspielhauses, die Karajans Bühnenbildner Günther Schneider-Siemsen auch diesmal wieder zwingt, seine symbolträchtigen Ideen der Bühnengestaltung auf Breitwandformat auszudehnen und sie damit auch insgesamt dem Hollywood-Ideal anzunähern; das dreiköpfige Plastikungeheuer, in dem Siegfried mit seinem Schwert herumstochert, erinnerte peinlich an einen Science-fiction-Film, die ellipsoide Astkrone mit ihrem realistisch ausgeführten Blattwerk, durch das die Sonne schimmert, lag ebenso näher an Hollywood denn an Neu-Bayreuth.

Gefährlicher aber als diese Ausdehnung des Optischen in die Breite ist der Verlust an Spannung, den Karajan durch die zwar überaus reizvolle, aber doch irgendwie undramatische Differenzierung des Musikalischen in Kauf nimmt. Zwar haben die großen musikalischen Steigerungen, insbesondere im dritten Akt, das nötige Gewicht, aber musikalische Höhepunkte sind im „Siegfried“ selten, und die langen Passagen und Dialoge haben von der Musik her wenig Substanz, überhaupt wenn, wie in Salzburg, der große Strom der Musik zugunsten des Details vernachlässigt erscheint.

Doch Karajan ist nicht zuletzt durch seine Sänger gezwungen, der Dynamik und dem Strom der Musik (und damit den wiederum hinreißend spielenden Berliner Philharmonikern) Zügel anzulegen. Denn im Ensemble fehlen die Wagner-Stimmen zumindest in den beiden entscheidenden Männerrollen Siegfried und Wanderer. Jess Thomas, der seinen ersten Siegfried sang, ist und bleibt ein Zwischenfächtenor, der Stimme fehlt die scharfe Artikuliertheit im Sprechgesang, und es fehlen die heldischen Akzente beim Schmiededell und zuletzt im Duett mit Brünnhilde. Und Thomas Stewart, der ein zweifellos sehr intelligenter Sänger und ein großartiger Gestalter ist, hat von der Stimme her eben auch nicht das Format eines Wotan — zumal in so großem Haus. Gerhard Stolzes Mime macht durch Schärfe der Artikulation seine stimmlichen Mängel wett, Oralia Dominguez (Erda), Zoltan Kelemen (Alberich)

und Karl Ridderbusch (Fafner) fügen sich unauffällig in Karajans Konzept. Reri Grist sang einen hübschen, aber unverständlichen Waldvogel.

Die Überraschung des Ensembles war die junge Wienerin Helga Dernesch, die durch die Absage Christa Ludwigs zu ihrer ersten Brunnhilde gelangt war. Hier ist eine echte Wagner-Stimme, ein Sopran von dunklem Timbre in Tiefe und Mittellage und strahlender, schlanker Höhe, eine Stimme, die mühelos das Orchester überstrahlt, und zudem eine hochgewachsene, in ihrer Jugendlichkeit überzeugende Erscheinung von starker Ausstrahlung. In der Schlussszene des „Siegfried“ stimmte mit einemmal die Balance von Orchester und Bühne, konnte Karajan ohne Rücksicht ausmusizieren und das Haus mit dem Strom von Wagners Musik erfüllen. Nicht zuletzt die Leistung von Helga Dernesch entschied den Erfolg dieses Salzburger „Siegfried“ 1969. Gottfried Kraus

Mozart kremi-preußisch Das Moskauer Kammerorchester

Wenn die Politik keinen Strich durch die Rechnung macht, werden sie im März 1970 zu einer großen Konzertreise in die Bundesrepublik kommen. Es ist nicht die erste Deutschland-Tournee des Moskauer Kammerorchesters. Doch während das Ensemble, das der bekannte russische Bratscher Rudolf Barshai 1955 gründete und seither leitet, vor knapp zehn Jahren für deutsche Konzertgänger eines unter vielen anderen war, steht es heute im schallplattengefestigten Ruf eines hochperfektionierten Spitzenensembles.



Eisernes Training ist den zwei Dutzend Musikern (durchaus nicht nur männlichen Geschlechts) des Kammerorchesters ebenso wie ihren Kollegen von den großen Moskauer Klangkörpern selbstverständlich: Die Stücke werden vor der Übernahme ins Programm bis ins letzte ausgefeilt, so daß alle Mitglieder ihren Part praktisch auswendig beherrschen. Rund hundert Konzerte absolvieren die Moskauer jährlich. Ende vorigen Jahres konnte das Orchester sein 1000. öffentliches Auftreten feiern. Es ist ein junges Ensemble: Die Gründungsmitglieder sind im Laufe der Jahre zum größeren Teil schon durch jüngere Kräfte abgelöst worden, wobei Barshai meist Absolventen des Konservatoriums nimmt, die er gleich ganz im Sinn seines Musizierens erziehen kann. Und dieses

Musizieren ist zunächst einmal technisch hochglanzpoliert: Was etwa die Moskauer bei ihrem Gastspiel zur diesjährigen Salzburger Mozart-Woche an gestochenen Läufen, musterhaft präziser und scharfer Artikulation vorführten, war unübertrefflich und setzte Maßstäbe.

Stilistisch ist man, wie so oft in der Sowjetunion heute, auf das „Absolute“ eingeschworen. Der Buchstabe der Partitur wird sehr ernst genommen, aber konsequent „mit modernen Augen“ gelesen. Man kultiviert positive Notentreue — der Geist der Musik, der sich hinter den Noten verbirgt, wird ausgeklammert. Man will nicht historisch musizieren, sondern nimmt Mozart quasi als Komponisten von heute.

Da man sich seiner Entscheidung bewußt ist und durchaus die Möglichkeit von Alternativen kennt, war den Musikern um Barshai vor ihrem ersten Auftreten in Mozarts Geburtsstadt etwas bang. „Ein biblischen Lampenfieber hatten wir schon“, meinte Barshai sichtlich erleichtert, als das Konzert vorüber war und der Erfolg auch in der Höhle des Löwen nichts zu wünschen übrig ließ. Ingo Harden

Polka und Walzer auf indianisch

Sozusagen außer Konkurrenz hat der argentinische „Nationalefond der Künste“ vor kurzem sechs Platten mit einheimischer Folklore-Musik herausgebracht. Dieser Nationalefond wurde 1958 durch Gesetzes-Dekret als staatliche Institution ins Leben gerufen und soll „die Entwicklung und Erhaltung künstlerischer Tätigkeit gewähren, Preise stiften und die Verbreitung von Kunstwerken im In- und Ausland unterstützen“. Finanziell gespeist wird der Fond hauptsächlich von Tantiemen für Urheberrechtsfreie Autoren und Komponisten, denn Argentinien hat die sogenannte „Domaine public payant“ eingeführt, so daß auch für nicht mehr geschützte Urheber noch Tantiemen gezahlt werden müssen, die dann eben nicht mehr den Erben, sondern besagtem Staatsamt als „Kultur-groschen“ zufallen.

Im Rahmen seiner Tätigkeit hat sich der „Nationalefond der Künste“ nun der argentinischen Volksmusik angenommen. Sie ist deshalb besonders interessant, weil sie Elemente der (damals in der Alten Welt überlebten) europäischen Tänze mit Musikformen der einheimischen Indianerbevölkerung vermischt und auch ihr Instrumentarium eine Mischung von fremden und einheimischen Klangwerkzeugen darstellt. Die Folklore des Riesenlandes ist schon deshalb sehr unterschiedlich, weil sie — je nach Gegend — unter dem Einfluß von sieben Indianerstämmen — besonders der „Guaranies“ und der „Araucanos“ — steht. Von den heimatlichen Blasinstrumenten seien „Quena“ (eine Art Flöte), „Erque“ (eine Art schweizerisches Alphorn) und „Erquenche“, von den Saiteninstrumenten „Charango“ (eine Art Gitarre, deren Rücken die harte Schale eines Reptils bildet) sowie vom Schlagzeug „Bombo“, „Caja“ und „Cultrun“ (primitive Trommeln verschiedener Art) besonders hervorgehoben; und als die wichtigsten Tänze seien übernommen wie „Polca criolla“, „Mazurca criolla“ und „Vals criolla“ („criolla“ heißt einheimisch) sowie Malambo, Bailecito, Cueca, Firmeza, Gato, Carnavalito, Chamamé und Zamba (nicht zu verwechseln mit der brasilianischen Samba) erwähnt. Die sechs Platten des „Nationalefonds der Künste“ — in Europa sind sie durch die argentinischen Botschaften anzufordern — bieten einen regelrechten Lehrgang der südamerikanischen Folklore, wie er ausführlicher nicht hätte sein können.

Guillermo Knepler

KURZ NOTIERT

Einen Grand Prix der Academie Charles Cros 1969 erhielten in der Gattung Gesamtaufnahmen die sieben Prokofiew-Sinfonien unter Roshdestwensky (Eurodisc), die Beethoven-Klavierkonzerte mit Barenboim/Klemperer (Electrola), die Brahms-Kammermusik-Kassette der DG und die Erato-Aufnahme der Klaviermusik Ravels mit Monique Haas. An weiteren Auszeichnungen seien erwähnt: die Aufnahmen der Mozart-Klavierkonzerte KV 466 und KV 238 mit Vladimir Ashkenazy (Decca) und des zweiten Brahms-Konzerts mit André Watts und Bernstein (CBS), die Aufnahme der sechs Solosonaten Bachs mit Henryk Szeryng (DG), die Operaufnahmen von Mozarts Titus (Decca), Wagners Rheingold (DG) und Bergs Lulu (DG). Grands Prix „in honorem“ erhielten unter anderem die Aufnahmen „Die Kunst der Maria Callas“ (Electrola) und Karl Münchingers Einspielung von Haydns „Schöpfung“, „in memoriam“ wurde die Schallplattenarbeit von Charles Münch und Ernest Ansermet gewürdigt, den Sonderpreis Roland Manuel erhielt die Mittelalter-Kassette der Electrola mit dem Syntagma musicum unter Kees Otten, und zum Berlioz-Jahr wurde ausgezeichnet die neue Aufnahme der Concert Hall „Die Kindheit des Hellands“ unter Jean Martinon. Für ihr energisches Eintreten für die Neue Musik wurden mit einem Spezialdiplom ausgezeichnet die Firmen Wergo, Philips, Erato, Deutsche Grammophon und Pathé-Marconi.

Nicolaus Harnoncourts Aufnahme der vier Orchesterouvertüren von Bach erhielt nun auch einen amerikanischen Schallplattenpreis,



den „Grammy“. Unser Bild zeigt das Harnoncourt-Ensemble bei den Aufnahmen zu der eben erschienenen Platte mit Werken des Mittelbarockmeisters Heinrich Ignaz Franz Biber, die einige neuentdeckte Werke aus dem Kremser-Archiv enthält.

Wilhelm Kempff hat eine Gesamteinspielung der Klaversonaten von Franz Schubert für die Deutsche Grammophon abgeschlossen.