

Der ferne Klang

Versuch
einer
russischen
Opern-
diskografie

II. Rimsky-Korssakow und Tschaikowsky

Die treffendste Charakterisierung von Rimsky-Korssakow steht bei Oscar Bie (in „Die Oper“, Berlin 1919): „Rimsky-Korssakows Musik ist eine Landschaft von sublim verfeinerter, aber doch nur dekorativer Wirkung, die den Inhalt literarisch montiert. Aus amethystblauen Schatten steigen koralenrote Stämme auf, an denen einzeln gezähnte Blätter aus Smaragd sitzen, unter lapislazulihartem Himmel. Wie auf Malachit gehen die Menschen, geradlinig und stilisiert, sie lieben aus einer pervers modernen Seele die alten Gesten, und statt eines Herzens haben sie eine Tulakapsel, in der mystische Juwelen lagern, die sie je nach der Situation an steife Götter und heilige Tiere verschenken.“ Sie ist ein wenig boshaft, aber sie stimmt. Nach 1945 kamen seine in Ostberlin und der Ostzone gespielten Opern für uns wundersamen Entdeckungen gleich. Eine ferne, märchenhafte, exotisch schillernde Welt tat sich in ihnen für uns auf. Aber der erste Eindruck war nicht dauerhaft. Keine seiner Opern bürgerte sich in unserem Repertoire ein. Je mehr Opernmusik von Rimsky-Korssakow man hört, um so mehr wird man sich ihres ästhetisierenden, kunstgewerblichen Charakters bewußt.

Nicht etwa, daß die Vorbereitungen für diesen Artikel dazu gezwungen hätten, eine Vielzahl von Rimsky-Korssakows Opern zu hören. Als Aufnahmen waren in Deutschland nur „Mozart und Salieri“, „Sadko“ und „Zar Saltan“ greifbar. Dabei ist Rimsky-Korssakow neben Tschaikowsky der am komplettesten auf Schallplatten vertretene russische Opernkomponist (natürlich, auch Borodin ist komplett, denn er hat ja schließlich nur eine einzige Oper komponiert). Die Hauptwerke sind alle verfügbar, sogar „Die Mainacht“ (1880), „Schneeflockchen“ (1882), „Eine Nacht vor Weihnachten“ (1894), „Sadko“ (1898), „Mozart und Salieri“ (1905), „Die Zarenbraut“ (1899), „Das Märchen vom Zaren Saltan“ (1900), „Die Legende von der unsichtbaren Stadt Kitesch“ (1907) und „Der goldene Hahn“ (1909). Es fehlen lediglich „Das Mädchen von Pskow“ (1873), „Milada“ (1892), „Der unsterbliche Kastschei“ (1902) und „Der Wajewode“. Nun ja, nicht ganz komplett. Immerhin: Angesichts seines umfangreichen Opern-Oeuvres finde ich Rimsky-Korssakow im amerikanischen — Schallplattenkatalog doch durchaus repräsentativ vertreten. Gehen wir chronologisch vor. „Die Mainacht“, eine humoristische Oper nach Gogol, ist in einer Moskauer Bolschoi-Theater-Aufnahme auf Vanguard VRS 6006/8 erschienen. Der Dirigent ist Wassily Nebolsin. Weinstock scheint nicht viel von ihr zu halten: „Interessant als Dokument, kann im übrigen unmöglich empfohlen werden.“ Im Schwann finde ich noch eine Bolschoi-Auf-

nahme auf zwei Bruno-Platten (23 057/8 L), bei der wieder einmal die mitwirkenden Künstler nicht genannt sind. — Das „Schneeflockchen“ erscheint in einer Belgrader Aufnahme unter Baranowitsch (unter den mitwirkenden Künstlern begegnen wiederum die Namen von Heybalowa, Tzveych, Popowitsch und Changelowitsch) im englischen Katalog bei Decca LXT 5193-7. Sie wurde 1957 dort zuerst veröffentlicht, und Lord Harewood kritisierte sie sehr positiv in der Mai-Ausgabe von Opera, gab allerdings zu bedenken, daß fünf Platten für eine Rimsky-Korssakow-Oper doch ein bißchen reichlich viel seien. — „Eine Nacht vor Weihnachten“, basierend auf der gleichen Gogol-Erzählung wie Tschaikowskys „Die goldenen Pantöffelchen“, sind erst kürzlich auf dem amerikanischen Schallplattenmarkt erschienen: in einer Radio-Moskau-Aufnahme aus dem Jahre 1948, dirigiert von Nikolai Golowanow, auf Ultraphone ULP 144/146. Conrad L. Osborne zieht in seiner Kritik im High Fidelity Magazine (April 1966) die Rimsky-Korssakow-Oper der von Tschaikowsky stammenden ganz entschieden vor, findet aber den sängerischen Standard nur mittelmäßig und jedenfalls nicht an den Standard des Orchesters und Chors herankommend; den Klang findet er ziemlich voll und von leidlicher Qualität.

Bei „Sadko“ ist die Schallplatten-Situation wieder recht sonderbar. Im amerikanischen Katalog finden sich eine Drei-Platten-Aufnahme auf Bruno 23 054/6 L — wieder nur mit der knappen Angabe: Bolshoi Th. — und eine Vier-Platten-Aufnahme (Golovanov, Bolshoi Th.) auf Ultraphone 114/7. Weinstock führt eine Concert-Hall-Aufnahme (CHS 1307) auf nur zwei Platten an und nennt dafür die gleiche Besetzung, die auch meine abgehörte Chant-du-monde-Aufnahme auf LDX-A-8100/102, also wiederum auf drei Platten, aufweist, nämlich Golowanow mit Kräften des Moskauer Bolschoi-Theaters, darunter Georgi Nelepp als Sadko, Elisaweta Schumskaja als Wolchow, Vera Dawidowa als Ljubawa und in den Rollen des Warägers, des Hindus und des Venezianers Mark Reizen, Iwan Koslowsky und Pavel Lisitzian. Etwas verwirrend und wohl nur so zu erklären, daß die Vertriebsrechte von einer zur anderen Firma gewandert sind und mit ihnen die Tonbänder, die dann für die einzelnen Pressungen jeweils verschieden geschnitten worden sind. Die Chant-du-monde-Aufnahme zeichnet sich nicht gerade durch besondere Qualität aus: Das Orchester scheint sich manchmal bis zur völligen Unhörbarkeit zurückzuziehen, die Stimmqualität ist sehr unterschiedlich, in der Hauptrolle allerdings fesselt Nelepp durch seine schönen freien und strahlenden Tenor, und auch die drei Rollen der Gastsänger sind absolut erstklassig besetzt.

Es ist auch heute noch nicht ganz einfach, einen Zugang zur russischen Oper zu finden. Abgesehen von den wenigen Werken, die musikalische Weltliteratur geworden sind, ist man — sofern man nicht selber musiziert und über die entsprechenden Klavierauszüge verfügt — auf die Schallplatte angewiesen, um in die reiche, eigenartig phantastische Welt dieser Musik einzudringen.

Im vorigen Heft begann unser Mitarbeiter Horst Kogler seinen, wie er es nennt, „diskografischen Versuch“ mit einem Überblick über die Werke Glinkas, Dargomyshskis, Borodins und Mussorgskys. Diesmal berichtet er von den beiden Musikern, die als die einzigen namhaften russischen Komponisten des 19. Jahrhunderts niemals in den Verdacht gerieten, ihr musikalisches Handwerk nicht mit aller wünschenswerten Perfektion zu beherrschen: Rimsky-Korssakow und Tschaikowsky.

Bie nannte „Sadko“ eine „rechte Klingklangoper“, und dem kann nur beigepflichtet werden.

Sehr viel individueller ist Rimsky-Korssakows „Mozart und Salieri“ — als Einakter auch gerade lang genug, um einen das Experiment seines rezitativischen Parlando-Stils ertragen zu lassen. Über die Bruno-Aufnahme BR 23 044 L mit Mark Reizen und Iwan Koslosky in den beiden einzigen Gesangsrollen habe ich separat geschrieben. Die Aufnahme ist doch schon sehr altersschwach, so daß ich da nur Weinstocks beliebteste Phrase übernehmen kann: empfohlen nur für Spezialisten dieses Genres. Weinstock nennt noch eine zweite Aufnahme auf Oceanic OCS 32 unter Leibowitz, mit Jean Mollin als Mozart und Jacques Linolas als Salieri.

Danach kommt dann „Die Zarenbraut“, bei der ich wieder nur die amerikanische Katalognummer weitergeben kann: Bruno 23 059/61 L — einzige weitere Katalogangabe: Kiev. Op. — So wenig ich mich bei der Wiederbegegnung erneut mit „Sadko“ befreunden konnte, die in Legals Staatsopern-Inszenierung im Nachkriegs-Berlin einen so ungemein positiven Eindruck auf mich gemacht hatte, so viel Spaß bereitete die Wiederbegegnung mit „Zar Saltan“, der in Köln vor ein paar Jahren mehrere Spielzeiten hindurch regelmäßig auf dem Programm erschien. Die duftige, heraldische Faktur der Partitur mit ihren verbindenden Trompeten-Motiven, die leichte Textur des ganzen kompositorischen Gewebes, die brillante, immer durchsichtige Orchesterbehandlung: das alles nimmt wesentlich mehr für Rimsky-Korssakow ein, als wenn er sich so wagnerisch ambitioniert gibt wie in „Sadko“. Die Schallplattenaufnahme ist ganz vorzüglich gelungen. Ich hörte die Chant-du-monde-Ausgabe auf LDX-A-8270/72 — das amerikanische Pendant ist auf Bruno 23 011/3 L erschienen. Es handelt sich dabei um eine Moskauer Bolschoi-Theater-Aufnahme in einer Produktion aus dem Jahre 1959. Dirigent ist Wassily Nebolsin, und die vier Hauptrollen werden von Oleinitschenko, Eugenia Smolenskaja, Iwanowsky und Iwan Petrow gesungen. Über die Frauenstimmen mag man, wie fast bei allen diesen Aufnahmen, geteilter Meinung sein, aber Petrow in der Zarenrolle ist ein richtiges Prachtstück, und Iwanowsky als sein in einer Tonne aufs Meer ausgesetzter Sohn Guidon — nun ja, ein richtiger russischer tenoraler Iwan. Blendendes Orchesterspiel unter Nebolsins höchst animierender Leitung. Rimsky at his very best! Bleiben die beiden letzten Opern von Rimsky-Korssakow. Wobei mich ganz besonders wurmt, daß ich „Die Legende von der unsichtbaren Stadt Kitesch“ nicht hören konnte. Nach allem, was man so darüber liest, muß es wohl die bedeutendste Oper sein, die Rimsky-Korssakow geschrieben hat. Ich kann mich auch an keine einzige Nachkriegsaufführung dieses Werkes in Deutschland erinnern. Stuttgart hatte es vor ein paar Jahren angekündigt, schreckte dann aber offenbar doch davor zurück. Im amerikanischen Katalog finde ich eine Aufnahme bei Bruno 23 062/5 L — einzige weitere Angabe: Bolshoi Th. Im High Fidelity Magazine erschien 1961 in der September-Nummer eine sehr positive Kritik über eine von Nebolsin dirigierte Aufnahme des Sowjetischen Rundfunks auf MK-Artia 209 D (vier Platten, unter den Mitwirkenden auch Iwan Petrow), die allerdings offenbar aufnahmetechnisch eine Menge zu wünschen übrigließ. Nur zwei Stichworte aus der Kritik von Osborne: „Musikalisch ist das Werk durchgehend noch interessanter als „Saltan“, auch wenn es nicht ganz an das exzeptionelle Niveau des letzten Zwischenspiels aus jenem Werk heranreicht... Alles in allem kann aber auch dieser negative Faktor (die klangtechnische Beschaffenheit der Aufnahme) nicht die Freude beeinträch-

tigen, die jeder einigermaßen abenteuerlustige Opernliebhaber aus diesem Werk schöpfen kann.“ Über die Aufnahme des „Goldenen Hahns“ (auf Ultraphone ULP 108/10, unter Alexei Kowaljow in einer Aufnahme von Radio Moskau, mit Koroljow als Dodon und Kadinskaja als Königin von Schemacha) ist Osborne dann in der Juli-Ausgabe von 1964 sehr viel zurückhaltender: „Die Wiedergabe ist eine von denen, über die sich nicht viel sagen läßt — sie ist nicht armselig genug, um das Album für jemanden zu ruinieren, der an dem Werk interessiert ist, und nicht gut genug, um ihrer eigenen Vorzüge wegen Aufmerksamkeit auf sich zu ziehen.“ Die Klangqualität findet er „quite decent“.

Auf der Suche nach dem Menschen

Wenn Oscar Bie hier bemüht wurde, die Opern Rimsky-Korssakows zu charakterisieren, dann ist es nur recht, ihn auch im Falle von Tschaikowsky zu zitieren. Unmittelbar im Anschluß an seine Ausführungen über Rimsky-Korssakow heißt es bei Bie weiter:

„Tschaikowskys Landschaften aber sind von dieser Erde. Das Gras ist weich, die Bäume schattig, der Himmel wolbig und die Menschen werden pathetisch, wenn sie ihre Herzen öffnen, weil es ihnen eine große Sache ist. Ihre Melodie folgt dem natürlichen Gefühl, ihre Harmonien vermeiden die Überraschungen, und Tonika und Dominante, Dur und Moll, die erwartungsvolle Quartext und der sehnsüchtige Vorhalt sind wieder so schön, wie sie immer waren, ehe der russische Nihilismus die Geschlechter und die Liebe unter den Tönen zerstörte. Gewiß ist das oft sehr trivial. — Tschaikowsky hat sich in seiner Opernlaufbahn durch mancherlei verschiedene Stoffe bewegt, aber er hat sich behaglich eigentlich nur dort niedergelassen, wo es galt, warme Empfindungen von Menschen zu Menschen zu gestalten, worin er fast zuviel des Guten tat, wie Rimsky-Korssakow zuwenig.“

Das Angebot an Gesamtaufnahmen von Tschaikowsky-Opern im Bielefelder ist trist: nur „Pique Dame“ und sonst nichts, nicht einmal ein kompletter „Onegin“. Doch muß dazu gesagt werden, daß Marcuse nur eine

Auswahl seiner Bruno-Importe dem Katalog meldet, darüber aber noch über Aufnahmen von „Onegin“ und sogar „Mazeppa“ und der „Zauberin“ verfügt. Der englische Gramophone-Katalog offeriert auch nur „Onegin“ und „Pique Dame“. Wir werden uns also auch in diesem Fall wieder primär an den amerikanischen Schwann halten müssen, in dem ich nicht weniger als dreizehn Gesamtaufnahmen zähle. Amerika, du hast es wahrlich besser!

Bei Tschaikowskys erster Oper „Der Wojewode“ (1869) läßt uns sogar der Schwann im Stich — was kein Wunder ist, denn Tschaikowsky hat die Partitur, unzufrieden mit dem Werk, selbst vernichtet und später (1891) noch einmal neu komponiert. Auch von seiner zweiten Oper, „Undine“ (1869/70), die nie zur Aufführung gelangte, ist nichts außer den paar Einzelstücken übriggeblieben, die Tschaikowsky in andere Partituren (zum Beispiel „Schwanensee“) übernommen hat. 1874 war dann seine dritte Oper fertig, „Oprikschnik“ („Der Leibwächter“), die noch ganz in der Tradition der französischen Großen Oper steht. In Amerika gibt es sie auf vier Ultraphone-Platten (ULP 131/34), offenbar in einer Radio-Moskau-Produktion, dirigiert von Alexander Orlow. Conrad L. Osborne, der sie mit drei anderen Tschaikowsky-Opern zusammen („Die Jungfrau von Orleans“, „Tscherswitschki“ und „Pique Dame“) ausführlich in High Fidelity, Januar 1966, besprach, ist ganz hingerissen von dem Werk, das zur Zeit Iwan Grosyns spielt und das er — fast scheut er sich, es auszusprechen — mit Verdis „Don Carlos“ vergleicht: „Zum allermindesten ist es eine groß angelegte Grand Opera, die in jeder ihrer Schichten Effekt macht und es fertigbringt, einen massiven Hintergrund mit einer Serie von intensiven persönlichen Verwicklungen zu kontrastieren. Die Interpretation sei in vieler Hinsicht erstklassig, die Aufnahmequalität — ein Spiegel der Verhältnisse von 1948 — mäßig, aber selbst sie „kann nicht die Stärke und den Schwung der Komposition verdecken — sie ist überwältigend“.

1876 gelangt „Wakula der Schmied“ zur Uraufführung, Tschaikowskys einzige komische Oper, die er später umarbeitet und unter dem Titel „Tscherewitschki“ („Die Pantöffelchen“) erneut zur Diskussion stellt. Dann ist auch schon „Eugen Onegin“ an



Der Klangdekorateur und Ästhet der russischen Schule: Nikolai Rimsky-Korssakow nach einem Gemälde von Sserow



Tschaikowsky,
ein Foto aus
dem Jahre 1889

der Reihe (professionelle Uraufführung 1881), seine von Puschkin inspirierten Lyrischen Szenen — keine Oper, wie er selbst immer wieder betont hat, undramatisch, gewiß, und doch ein Bühnenwerk voll der geheimnisvollsten Innenspannungen, von einem höchst subtilen, ganz individuellen Reiz.

Die international verbreitetste „Onegin“-Gesamtaufnahme ist die 1956 veröffentlichte Belgrader Decca-Produktion (ehemals auf LXT 5159/61 — heute noch unter dieser Nummer im englischen Katalog) unter Danon, mit den schon mehrfach genannten Belgrader Sängern in den Hauptrollen (Heybalowa als Tatjana, Popowitsch als Onegin und Changelowitsch als Gremin). Sie ist gewiß weder musikalisch noch aufnahmetechnisch von superlativem Standard, zeichnet sich aber insgesamt durch eine bemerkenswerte Frische aus sowie durch die Leidenschaftlichkeit, mit der alle Beteiligten hier am Werk sind. Das Gesamtergebnis ist hier weit mehr als die Summe der einzelnen, oft anfechtbaren Beiträge. Die Alternative ist die von Marcuse importierte Bruno-Aufnahme auf BR 23 001-3 L, eine Moskauer Bolschoi-Theater-Produktion mit Wischnewskaja, Below und Petrow in den drei Hauptrollen, dirigiert von Khaikin, über die ich in fono forum 1/1967 geschrieben habe. Ich finde sie musikalisch der Belgrader Aufnahme bei weitem überlegen, sehr schön den Intimcharakter des Werkes betonend, eine hervorragende Einspielung, die man sich in einer klangerpolierten Neupressung wünscht. Eurodisc hat kürzlich einen Querschnitt aus dieser Aufnahme veröffentlicht (auf SM 73 612 KK — siehe fono forum 1/1966), der klangtechnisch recht attraktiv ausgefallen ist.

Die Schwann-Situation bei „Onegin“ ist etwas verwirrend. Außer der Belgrader Produktion findet man drei weitere: Melik-Paschajew, Bolschoi-Th. auf 3 Period 1003; Orlow, Bolschoi-Th. auf 3 Bruno 23001/3 L; und Staats-Theater auf 3 Period 507. Die für Orlow und das Bolschoi-Theater angegebene Bruno-Nummer ist identisch mit der oben auch von mir genannten, aber für den Dirigenten Khaikin reklamierten Aufnahme — da scheint es sich also wohl um eine Verwechslung zu handeln. Weinstein gibt dann für die Melik-Paschajew-

Aufnahme — „now ancient — and never very good“ — gleich zwei verschiedene Ausgaben an, auf (damals) Colosseum und der gleichen Period-Nummer, die heute im Schwann von der Eintragung Staats-Theater okkupiert wird. Da finde sich einer zu recht!

Auf „Onegin“ folgt 1881 „Die Jungfrau von Orleans“. Im Gegensatz zu Verdi in „Giovanna d'Arco“ hatte sich Tschaikowsky vorgenommen, „größere Berechnung der szenischen Effekte und der orchestralen Klangwirkungen“ zu beachten, glaubt dann aber doch selbst nicht daran, „daß die ‚Jungfrau von Orleans‘ mein schönstes und gefühlvollstes Werk darstellt“. Kurz vor seinem Tode denkt er noch einmal an eine Umarbeitung, bei der er sich noch näher an Schiller anlehnen will, aber sie ist ihm nicht mehr vergönnt. Osborne in seiner schon erwähnten Sammelkritik ist voller Bewunderung für das Werk, in dem er teilweise die gleiche Spannung und das gleiche Talent für die Behandlung von Massenszenen entdeckt wie im „Opritschnik“. Wenn es trotzdem nicht ebenso stark sei, so läge das daran, weil „man musikalische Passagen findet (nicht viele und keine langen), die nur solide gearbeitet sind... aber mehr noch, weil die Charaktere hier nicht so gut definiert sind oder ihre persönliche Situation so konsequent im Blickfeld steht. Schiller fungiert als Quelle, und alle Außenlichkeiten der Handlung sind direkt übernommen, wobei Johannes Neigung für den bekehrten Verräter Lionel der primäre Grund für ihren Sturz ist.“ Die Aufnahme auf Ultraphone ULP 135/38 kommt vom Lenigrader Kirow-Theater, der Dirigent ist Boris Khaikin. „Es ist kein schwacher Sänger darunter“, und Preobrajenskaja, die die Titelfigur singt, ist „ganz eindeutig eine bedeutende Sängerin“. „Das Orchester ist sehr gut, der Chor stupend, und der Klang, wenn auch kaum preisverdächtig, ist insgesamt noch mehr akzeptabel als der der ‚Opritschnik‘-Pressungen.“

Über „Mazeppa“, die Puschkins „Poltawa“-Epos nachgestaltete Oper, die 1884 in Moskau Premiere hatte, habe ich mit Bezug auf die Bolschoi-Theater-Aufnahme auf Bruno 23 045-47 L an anderer Stelle in diesem Heft geschrieben. Dann kommt die 1884 präsentierte Neubearbeitung des ehe-

maligen „Wakula“ unter dem Titel „Tscherschwitschki“, die als „Die goldenen Pantöffelchen“ in den zwanziger Jahren auch über ein paar deutsche Bühnen gegangen ist. Zugrunde liegt ihr Gogols Erzählung „Die Nacht vor Weihnachten“ — eine höchst phantastische Geschichte, in der der Teufel höchstpersönlich auftritt und die Hexe Soloscha auf einem Besen durch die Luft reitet. Osborne kann absolut keinen Gefallen an dem Werk finden, dem er Rimsky-Korsakows „Eine Nacht vor Weihnachten“ ganz entschieden vorzieht. Er findet Tschaikowskys Musik hier halbherzig und ziellos umherschweifend und mehr oder weniger uninspiriert. Die Aufnahme, die auf Ultraphone ULP 111/13 von Kräften des Bolschoi-Theaters unter Melik-Paschajew eingespielt wurde, findet dagegen seine allgemeine Zustimmung — mit Ausnahme einer einzigen Rolle: der ziemlich nervtötend singenden Oxana — was aber auch nicht weiter schlimm ist, denn sie ist „wahrscheinlich die unattraktivste von allen Opernheroinen“.

In den folgenden Jahren arbeitet Tschaikowsky an seiner Oper „Die Zauberin“, die 1887 in Petersburg uraufgeführt wurde und über deren Bruno-Aufnahme auf 23 048-51 L ich ebenfalls im Rezensionsteil dieses fono forum-Heftes geschrieben habe. Sie bildet die Brücke zu „Pique Dame“ nach Puschkins berühmter Erzählung und wurde 1890 uraufgeführt. Sie ist zweifellos Tschaikowskys musikdramatisches Meisterwerk. Der Bruno-Aufnahme auf 23 004-6 L, die sogar im Bielefelder geführt wird, eine Bolschoi-Theater-Produktion unter Melik-Paschajew, ist, siehe den kritischen Teil dieses Heftes, alles in allem neben ausgezeichneten musikalischer immerhin akzeptable aufnahmetechnische Qualität nachzuräumen. Das heißt nicht, daß eine neuere Stereo-Aufnahme nicht wünschenswert wäre — aber bis zu ihrem Vorhandensein läßt sich mit der Bruno-Aufnahme ganz gut leben. — Der englische Gramophone-Katalog annonciert noch eine Belgrader Decca-Produktion unter Baranowitsch (mit Heybalowa als Lisa und Marinkowitsch als Hermann — auf LXT 5189-92, also auf vier Platten!).

Harold Rosenthal konnte sich im August-Heft 1956 von „Opera“ nicht sonderlich für sie erwärmen: eine spannende Interpretation, ja, aber musikalisch nicht sonderlich kultiviert, während die Klangqualität gut sei. Im Schwann finde ich noch eine weitere Bolschoi-Theater-Produktion unter Samuel Samosud auf Ultraphone ULP 141/43, die Osborne in seiner schon dreimal zitierten Sammelkritik ganz und gar negativ besprochen hat, nicht zuletzt ihres indiskutablen Klanges wegen: Sie „klingt wie eine Kurzwellen-Radioubertragung aus den dreißiger Jahren“.

Am Ende von Tschaikowskys Operschaffen steht „Jolanthe“, 1892 in Petersburg uraufgeführt, eine Lyrische Oper in einem Aufzuge, ein zartes Poem um das blinde Mädchen Jolanthe, das ihr Augenlicht wieder zurückerhält und einen strahlenden burgundischen Tenorhelden-Ritter heiratet. Allen theatralischen Effekten wird aus dem Weg gegangen, dafür ist besonderer Wert auf sensible Psychologie gelegt — schon im Libretto, das Tschaikowskys Bruder Modest nach einem dänischen Drama „König Renés Tochter“ eingerichtet hat, aber auch in der Musik, die sich durch filigrane Textur auszeichnet, darüber aber auch den kraftvollen Gegensatz packender männlicher Chöre nicht vernachlässigt. Im Schwann ist eine Leningrader Maly-Theater-Einspielung auf Ultraphone 106/7 genannt, über deren Qualifikationen ich aber nichts in Erfahrung bringen konnte.

Im nächsten Heft: Rubinstein und die Opernkomponisten des 20. Jahrhunderts