

# Der ferne Klang

## Versuch einer russischen Operndiskografie

Einige wenige Opern von Tschaikowsky und Mussorgsky haben sich die Spielpläne der Opernhäuser in aller Welt erobert. Wer tiefer in die Märchen- und Dostojewsky-Welt der russischen Oper eindringen will, ist im wesentlichen auf die Schallplatte angewiesen. Hierzu einen Anreiz zu geben und zugleich das vorliegende Schallplattenangebot auf seinen Karatgehalt zu überprüfen, ist der Zweck dieser Diskografie, in deren Schlußteil Horst Kogler die Werke Rubinstains und der russischen Opernkomponisten des 20. Jahrhunderts Revue passieren läßt.

### III. Von Rubinstein bis Prokofieff

Zwanzig Opern schreibt das "Concise Oxford Dictionary of Opera" Anton Rubinstein (1830 bis 1894) zu, von dem seine Zeitgenossen sagten: "Rubinstein ist der größte Klavierspieler unter den gegenwärtigen Komponisten und der größte Komponist unter den gegenwärtigen Klavierspielern." Karl Laux — in "Die Musik in Rußland und in der Sowjetunion", Ostberlin 1958 — versucht Rubinstein für die nationalrussische Nachfolge in der Linie Glinka—Borodin zu reklamieren — was angesichts dieses Komponisten, der überzeugt davon war, daß es die russische Musik nur dann zu etwas bringen könne, wenn sie westliche Vorbilder nachahme, geradezu lächerlich wirkt. Übriggeblieben ist und aufgeführt wird noch heute in der Sowjetunion lediglich seine Oper "Der Dämon" (1875), ein großes, dreiteiliges, auf einer Verserzählung von Lermontow basierendes Werk „mit dem Thema der Liebe eines gefallenen Engels zu einer Irdischen" (Wilpert, "Lexikon der Weltliteratur", Stuttgart 1963). In seiner Kritik der auf Ultraphone ULP 114/17 erschienenen Bolschoi-Theater-Aufnahme unter Melik-Paschajew (als Ergänzung gibt es noch ein paar Ausschnitte aus "Sadko") in High Fidelity, Februar 1965, macht sich Alan Rich über die Musik weidlich lustig, vergleicht sie einem Arsenal aller nur denkbaren Klischees der romantischen Oper, ohne jegliches musikdramatisches Flair, und meint: "Ich will niemals mehr ein unfreundliches Wort über Gounods 'Faust' sagen, denn im Vergleich zu Rubinstains fadenscheiniger Partitur ist er ein absolutes Meisterwerk." Die Aufführung (Jahrgang 1950) — mit Alexei Iwanow in der Titelrolle — kommt etwas besser weg, obgleich keine der Stimmen

erstklassig sei. "Die Aufnahme ist ziemlich matt, aber die Musik für diejenigen, die sie haben wollen, klar zu erkennen."

Von Serge Rachmaninow (1873 bis 1943) sind uns drei Opern überliefert: "Aleko" (1892, seine Examensarbeit am Moskauer Konservatorium), "Der geizige Ritter" (1903/4) und "Francesca da Rimini" (1904/4), aber nur von "Aleko" ist eine Schallplattenaufnahme verfügbar, auf Bruno 23 069 L, die über Marcuse bezogen werden kann. Das Werk, ein Einakter nach Puschkins Gedicht "Die Zigeuner", hat balladischen Charakter, und es handelt von Liebe und Eifersucht: Aleko, der seinerzeit aus Liebe zu Zemfira zu den Zigeunern gegangen war, sieht sich von seiner Geliebten betrogen, ersticht sie und ihren neuen jüngeren Liebhaber und wird nun auch von dem Zigeunerstamm wieder ausgestoßen. Die Musik ist ein ganz merkwürdiges Mixtum compositum aus Borodin und Tschaikowsky, sehr russisch, mit einem perversen Stich ins Italienische à la Leoncavallo und Mascagni (dessen "Cavalleria" Rachmaninow damals noch nicht gekannt haben kann), sehr kantabel, mit ein paar eindrucksvollen Chören und blutvollen Tänzen. Jedenfalls nicht uninteressant kennenzulernen! Die Bolschoi-Sänger (Iwan Petrow als Aleko, Nina Pokrowskaja als Zemfira, Anatol Orfenow als Junger Zigeuner und Alexander Ognitzew — ein stupender Baß — als Alter Mann) sind besonders männlicherseits absolut erster

Pianist mit Opernhegeiz:  
Sergej Rachmaninow



Klasse, und der Dirigent Nikolai Golowanow ist offenbar ein Mann von vitalem Schwung. Die technische Qualität ist leider miserabel — es knackt, rauscht und knistert, und manchmal verschwimmen die Stimmen wie in einem Klangnebel.

### Strawinsky

So gewichtig Igor Strawinskys Beitrag zur Geschichte des russischen und des internationalen Balletts ist, so vergleichsweise schmal ist sein russisches Opern-Oeuvre: ein dreiviertelstündiger Dreiakter und ein Einakter, "Solovej" (beziehungsweise "Le Rossignol" oder "Die Nachtigall") und "Mavra". Wichtiger für das internationale Repertoire sind sein "Oedipus Rex" und "The Rake's Progress", die man beide beim besten Willen nicht länger seinem russischen Opernschaffen zurechnen kann. Beide russischen Opern Strawinskys sind Schmerzenskinder des Theaters: "Die Nachtigall" aus stilistischen und Ausstattungsgründen (Strawinsky begann die Komposition 1907, unter dem Eindruck von Rimsky-Korsakows "Goldenem Hahn", beendete sie aber erst 1914 — dazwischen liegen also seine drei großen Durchbruchspartituren: "Feuervogel", "Petruschka" und "Sacre"), "Mavra" wegen ihres offenbar allzu russischen Humors. Hier kann die Schallplatte also legitime Überbrückungshilfe leisten.

Und sie tut es auch! Von der "Nachtigall", einem Stück präziösester Opern-Chinoiserie (nach Andersens bekanntem Märchen), gibt oder gab es zwei Aufnahmen. Die erste, in französischer Sprache, von André Cluytens dirigiert, mit Janine Micheau in der Titelrolle, Jean Giraudeau als Fischer und dem Chor und Orchester der Radiodiffusion Française, war eine Angel-Produktion (35 204), die den Grand Prix du Disque bekam. Weinstock, in seiner amerikanischen Diskografie, ist hellauf begeistert von ihr, aber ich kann sie heute auch im Schwann nicht mehr entdecken. — Jüngeren Datums (1962) ist die von Strawinsky selbst dirigierte CBS-Aufnahme (72 041), mit Reri Grist und Loren Driscoll, eine Produktion mit den Kräften der Opera Society of Washington, in russischer Sprache und in Stereo. Sie ist sogar bei uns zu haben, und mit kleinen Einschränkungen (Driscolls etwas bleichernes Timbre) kann man sie durchaus empfehlen. Reri Grist ist schon hier ganz und gar bezaubernd. Als Dirigent bemüht sich Strawinsky nach Kräften, die stilistischen Diskrepanzen zwischen dem ersten und den beiden folgenden Akten auszugleichen: Er evokiert ein China, das bei weitem barbarischer scheint, als es der Klavierauszug mit seinen etwas blumigen Exotizismen vermuten läßt.



Auch von „Mavra“ (1922), frei nach Puschkin, ist schon die zweite Schallplatteneinspielung auf dem Markt. Von Strawinsky als eine ironische Opéra bouffe komponiert und dem Gedächtnis Puschkins, Glinkas und Tschairowskys gewidmet, handelt sie von einem Husaren, den Parascha als ihren Liebhaber in Frauenkleidern ins Haus ihrer Mutter einschmuggelt, wo er, zur Konsternierung aller, beim Rasieren überrascht wird. Die Partitur ist in der Zeichnung der Mutter und der Nachbarin am witzigsten, während die beiden Liebenden etwas blaß ausgefallen sind und der dramaturgisch so aufregende Schluß musikalisch im Sande verläuft. Eine frühere englischsprachige Aufnahme auf Dial 12 unter Robert Craft mit Phyllis Curtin, Sandra Warren, Arlene Carmine und Robert Harmon ist inzwischen auch im amerikanischen Katalog wieder gestrichen. Eine erste 1965 produzierte Stereo-Aufnahme, ebenfalls in englischer Sprache, hat Decca auf SXL 6171 herausgebracht (zusammen mit „Renard“ und dem Scherzo à la Russe — auch im Bielefelder). Der Interpretations- und Aufnahmestandard, mit Ernest Ansermet am Pult des Suisse-Romande-Orchesters und Joan Carlisle, Helen Watts, Monica Sinclair und Kenneth MacDonald als Solisten, ist erstklassig.

## Prokofieff

Serge Prokofieff hat es weidlich büßen müssen, daß er 1935 aus dem westlichen Ausland in die Sowjetunion zurückgekehrt ist: Nach Meinung der westlichen Kritik ging es von da an bis zu seinem Tode im Jahre 1953 mit seinem Schaffen rapide bergab. Aber auch dem Osten tat er es nicht recht, und so wurden viele seiner danach geschaffenen Werke, ihrer vermeintlichen formalistischen Rückfälle wegen, von der sogenannten sozialistischen Realismus orientierten Parteikritik in Grund und Boden verdammt. Erst ganz allmählich beginnt sich eine objektivere Einschätzung seines Oeuvres anzubahnen, Versuche, der musikalischen Hinterlassenschaft Prokofieffs nach ihrem eigenen Maßstab gerecht zu werden. Eine der aufschlußreichsten Arbeiten dieser Art, die noch dazu direkt mit unserem Thema in Zusammenhang steht, veröffentlichte Giuseppe Pugliese unter dem Titel „The Unknown World of Prokofiev's Operas“ im

Juni 1966 in High Fidelity — zusammen mit einer Diskografie: „Prokofiev's Operas on Records“. Keineswegs unkritisch und sich durchaus dessen bewußt, welch einem politischen Druck Prokofieff in seiner Heimat ständig ausgesetzt war, kommt Pugliese darin zu einer wesentlich positiveren Würdigung seiner Opern, die in seiner Zusammenschau das Produkt eines Strebens nach immer größerer melodischer Intensität, größerer Vereinfachung und größerer Ökonomie sind.

Was immer man auch gegen Prokofieff sagen mag: Mit seinen acht Opern ist er der fruchtbarste Opernkomponist seiner Generation — und trotz all unserem neuentdeckten „Wozzeck“- und „Lulu“-Enthusiasmus wohl auch der meistaufgeführte und populärste (vergessen wir doch nicht, daß es jenseits der Elbe zahlreiche Opernbühnen gibt, von deren Spielplänen wir meist nicht die geringste Ahnung haben). Die Einteilung seines Opernschaffens hat ihre Schwierigkeiten: Die Mehrzahl seiner Werke ist weit früher entstanden, als ihr Uraufführungsdatum vermuten läßt. Hier also, der Übersicht halber, zunächst einmal eine Liste seines Opern-Oeuvres:

Seine erste Oper, „Maddalena“, entstanden zwischen 1911 und 1913, ist nie aufgeführt worden. Dann kommt die Dostojewsky-Oper „Der Spieler“, komponiert von 1915 bis 1917, uraufgeführt 1929 in Brüssel. An dritter Stelle steht die 1919 für Chicago komponierte Oper „Die Liebe zu den drei Orangen“, die dort dann auch 1921 ihre Premiere erlebte. Von 1919 bis 1927 arbeitete Prokofieff an seiner Oper „Der feurige Engel“, die ihre erste Bühnenaufführung 1955 in Venedig hatte. „Semjon Kotko“, den er 1938/39 komponierte, gelangte 1940 in Moskau zur Uraufführung. 1940 entstand seine „Verlobung im Kloster“, die 1946 in Leningrad herauskam. Von 1941 bis 1952 arbeitete er an „Krieg und Frieden“, der monumentalsten seiner Opern, die 1944 in ihrer ersten Form in Moskau konzertant uraufgeführt wurde, ihre szenische Uraufführung dann 1946 in Leningrad erlebte und noch einmal — das heißt in gekürzter Form — 1955, ebenfalls in Leningrad. Seine letzte Oper entstand dann 1947/48: „Die Geschichte eines wahren Menschen“, die 1948 noch vor ihrer eigentlichen Leningrader Uraufführung wieder vom Spielplan abgesetzt wurde (inzwischen ist sie rehabilitiert worden).

Vor der Durchmusterung des Angebots an Gesamtaufnahmen von Opern Prokofieffs sei noch ausschnittsweise ein amerikanischer Leserbrief mitgeteilt, den High Fidelity im August 1966 als Reaktion auf die Diskografie Puglieses abdruckte und in dem es heißt: „Zusätzlich zu den Aufnahmen, die er in seiner Diskografie erwähnte, gibt es auch Gesamtaufnahmen von „Der Spieler“ und „Verlobung im Kloster“, beide in Rußland erschienen und in Stereo. „Krieg und Frieden“, „Die Liebe zu den drei Orangen“ und „Die Geschichte eines wahren Menschen“ sind alle in Rußland in Stereo verfügbar, und der Klang auf meinen Platten ist den hier bei uns [in den USA] herausgebrachten Pressungen ganz entschieden überlegen.“ — Da Pugliese in seiner Diskografie alle anderen Opern — mit Ausnahme der „Maddalena“ — nennt, ist also praktisch das gesamte Opernschaffen Prokofieffs auf Schallplatten greifbar. Man muß es sich nur zu beschaffen wissen!

Auch wenn man „Die Liebe zu den drei Orangen“ mehrfach im Theater gesehen hat (und in exzellenten Aufführungen, wie sie beispielsweise Ostberlin, Köln und Düsseldorf in jüngster Vergangenheit boten — aber auch von der Züricher Einstudierung der letzten Spielzeit vernahm man nur Gutes), ist man doch erstaunt, wieviel schlagender und witziger diese surrealistische Buffa nach Gozzi noch auf der Bühne unserer Imagination wirkt. Was sicher auch an

der fabelhaften Aufnahme liegt, die Djemal Dalgat mit Solisten (es ist kein einziger uns bekannter Name darunter, aber auch kein einziger, dessen Leistung nicht ein besonderes Lob herausforderte — eine Situation, aus der sich der Kritiker nur dadurch zu retten vermag, daß er überhaupt keinen nennt), Chor und Orchester von Radio Moskau eingespielt hat — auf zwei Platten, in russischer Sprache natürlich, nur in Mono, gleichwohl in meiner Chant-du-monde-Pressung (LDX 8331/32) so klangrein und brillant, daß man sie wohl auch für eine Stereoproduktion halten könnte. Die Interpretation ist von einer Präzision und einer rhythmischen Aggressivität, daß es einem den Atem verschlägt. Für mich ist diese „Liebe zu den drei Orangen“ eine der besten Opernaufnahmen überhaupt (im Schwann gleich auf zwei verschiedenen Labels: einmal bei Period auf TE 1122 und ein andermal bei Ultraphone auf 121/22). Pugliese nennt noch eine weitere Aufnahme auf Epic SC 6013 (nicht im Schwann) unter Bogo Leskovitch, mit Kräften der Slowenischen Nationaloper aus Ljubljana, von der er sagt, daß sie sich „weniger durch die Bravour eines einzelnen Ausführenden als vielmehr durch die exzellente Kohärenz des ganzen Ensembles auszeichnet, durch die Eleganz und die werkgetreue Ausgeglichenheit der Interpretation“ — die russische Aufnahme unter Dalgat ist ihm offenbar zu sarkastisch.

Die — französisch gesungene — Véga-Aufnahme des „Feurigen Engels“, der sich immer mehr als Prokofieffs expressionistisches Meisterwerk herausstellt, erscheint auch im Bielefelder Katalog (VAL 10). Da mir von der zuständigen Firma nicht einmal ein Leihexemplar zur Verfügung gestellt wurde, beschränke ich mich auf ein paar Zitate aus der in foro forum, November 1960, veröffentlichten Kritik von Heinrich Lindlar: „... sei festgehalten, daß die gewissen Proportionsmängel im Aufbau des Opernganzes, wie sie dem Opernsänger auf der Szene begegnen, dem Hörer von der Schallplattenaufnahme her längst nicht so stark zu Bewußtsein kommen... Die Klanggebärde Prokofieffs ist im Akustischen zwingender, verdrängender, als sie es im optisch-akustischen Doppel wäre... Über die grandiose stimmliche Leistung von Jane Rhodes in der Partie der Reanata kann nur Rühmswerte vermeldet werden... Eine Opernaufnahme, die ihrem Sujet als „Opernsinfonie“ und ihrem Standard nach in die Geschichte der Opernproduktion unserer Schallplattenunternehmen eingehen wird.“

„Semjon Kotko“ hat ein Libretto, das Valentin Petrowitsch Katajew selbst aus seinem Roman „Ich, Sohn der Arbeiterklasse“ exzerpiert hat. Sein Held ist der Artilleriesoldat Semjon Kotko, der nach vier Kriegsjahren in sein Heimatdorf in der Ukraine zurückkehrt und dort in die Partisanenkämpfe verwickelt wird. „In der ungestrichenen Version ist die Oper in fünf Akte und sieben Szenen unterteilt, das sind mehr als drei Stunden Musik, von rhapsodischem Charakter, mit vielen Chören und epischer Zielrichtung.“ Pugliese, der ein begeisterter Fürsprecher der Oper ist, deren Uraufführungs-Kontroversen („Verzerrung der lebendigen Wahrheit und Rückkehr zu den Positionen des Modernismus“) schon bald zur Absetzung des Werkes vom Spielplan führten, spricht auch von der Aufnahme auf MK 214 (vier Platten: Solisten, Chor und Orchester von Radio UdSSR, Dirigent: M. Schukow) in den höchsten Lobestönen: „Das große Ensemble wie auch der glänzende Chor und das hervorragende Orchester scheinen vollkommen Teil der plastischen, straffen und poetischen Interpretation des Dirigenten Schukow zu sein. Die Aufnahme ist technisch sehr klar.“

Prokofieffs Oper „Krieg und Frieden“, der Tolstois ausladender Roman zugrunde liegt, hat bei ihren wenigen Aufführungen im

Vom Enfant terrible zum Komponisten des östlichen Realismus: Serge Prokofieff





Westen (beim Maggio Musicale Fiorentino und beim Bolschoi-Gastspiel in der Scala) keine gute Presse gehabt, und auch die Kritiken anlässlich der deutschen Erstaufführung bei der Eröffnung des neuen Leipziger Opernhauses vor ein paar Jahren waren eher lau. Das Werk platzt natürlich aus den Nähten jeglicher herkömmlichen Operndramaturgie, weswegen Prokofieff die Aufführungsdauer ursprünglich auf zwei Theaterabende berechnet hatte — wovon er dann in seinen späteren Bearbeitungen wieder abkam. Ich kenne nur die Schallplattenaufnahme der Bolschoi-Theater-Produktion (auf Chant du monde LDX-A-8306/09) und muß sagen, daß ich von dem Werk doch tief beeindruckt bin. Man sollte es vielleicht nicht isoliert betrachten, sondern in den Zyklus der historischen Werke des nationalen russischen Opernrepertoires stellen, also etwa neben Mussorgskys „Boris“ und „Chowanschtschina“, die sich ja auch jedem dramaturgischen Zugriff entziehen.

Die ganze Oper ist eine einzige Huldigung an Rußland und den russischen Menschen — und wenn uns aufgeklärten Westlern diese Huldigung im 20. Jahrhundert etwas reichlich naiv scheint, so ist daran zu erinnern, daß die russischen Opernkomponisten von jeher eine viel engere und direktere Beziehung zur Geschichte ihres Volkes gehabt haben, als das auch bei unseren besten Komponisten je der Fall war. Wahrscheinlich wird erst die Zukunft erweisen, wie sehr Prokofieffs „Krieg und Frieden“ in dieser nationalen Tradition verwurzelt ist. Ich möchte einen einzigen westlichen Komponisten vom Format Prokofieffs sehen, der imstande wäre, heute noch so herzbewegende Töne für die Not, das Leid und die Ideale seines Volkes zu finden, wie es Prokofieff hier gelungen ist.

Es stimmt, daß die Proportionen und die Integration der beiden Teile dramaturgisch nicht bewältigt worden sind (aber welche russische Oper ist dramaturgisch nach unseren Vorstellungen schon gelungen? Doch nicht einmal „Boris“ oder „Oegin“!). Und mir persönlich mißfallen auch die große Quantität ziemlich leichter Salonmusik und die schrecklich vielen Gesellschaftstänze (die alle in Prokofieffs Ballettpartituren stehen könnten), die Prokofieff zur Charakterisierung der Petersburger und Moskauer Gesellschaft um Natascha, André Bolkonsky und Pierre Besuchow komponiert hat, aber schon hier fallen einem doch immer wieder — und namentlich in den Sologesängen Nataschas und Andrés — melodische und instrumentale Eingebungen von einer ganz wunderbaren Frische und Reinheit des Empfindens auf, so daß Natascha den großen Frauengestalten der russischen Opernliteratur (Jaroslawnna, Tatjana Larina und der Tscharodeika) unmittelbar an die Seite tritt. Und der zweite Teil, arrangiert um die tief bewegend gezeichnete Gestalt des Gene-

Bühnenbild einer sowjetischen Aufführung des „Semjon Kotko“ von Prokofieff



ral Kutusow, ist dann von einer patriotischen Alfresco-Emphase, vor der man nur den Hut ziehen kann (auch wenn man das Geplapper mancher Konversationsszene nicht mag) — wollte Gott, wir hätten eine entsprechende Oper über den Dreißigjährigen Krieg oder unsere Befreiungskriege! Die Russen haben eben ein anderes Nationalgefühl als wir, und das schlägt sich natürlich auch und gerade in ihren Opern nieder. Die Franzosen haben's auch, aber wo wäre eine Oper von ihnen, die sich diesem „Krieg und Frieden“ vergleichen könnte?

Die Aufnahme ist großartig, auch klanglich, sie wird der Partitur vollauf gerecht. Der Personenzettel dieser gekürzten Fassung weist noch immer 57 verschiedene Rollen auf. Ein gewaltiges Aufgebot an Solisten, Chorsängern und Orchestermusikern hat hier unter der Leitung des Bolschoi-Veteranen Melik-Paschajew eine gewaltige Leistung vollbracht. Die Identifikation der Sänger mit ihren Rollen ist perfekt. Galina Wischniewskaja (als Natascha), der Bariton E. Kibkalo (als André), der Tenor V. Petrow (als Pierre) und der Bassist A. Kriwtschenia (als Kutusow) setzen die Hauptakzente in diesem kolossalischen Opernhistorienge-mälde, vor dessen Ausmaßen jedem anderen Opernkomponisten des 20. Jahrhunderts der Mut vergangen wäre. Auch Pugliese — der mit einer noch weitgehend gekürzten Drei-Platten-Aufnahme unter Werner Janssen mit Solisten der Belgrader Nationaloper, dem Wiener Kammerchor und dem Wiener Staatsopernorchester auf MGM S 3 GC-2 (also Stereo) vergleicht — kommt zu einer ähnlich positiven Einschätzung: „Die Bolschoi-Ausgabe bleibt ein unübertroffenes Modell, hinsichtlich der rigorosen Einheit des Stils, der poetischen Feinheit, der ex-

pressiven Intensität und der generellen Grandeur der Ausführung.“

In der „Geschichte eines wahren Menschen“ hat sich Prokofieff dann noch einmal mit der unmittelbaren Gegenwart auseinandergesetzt: dem Heroismus des russischen Soldaten im zweiten Weltkrieg. Held ist hier ein Flieger, der abgeschossen wird, von Partisanen gerettet wird, dem beide Beine amputiert werden und der trotzdem nicht aufgibt und am Schluß wieder am Steuer eines Flugzeugs sitzt. Pugliese: „In der ‚Geschichte eines wahren Menschen‘ bezieht sich Prokofieff offen und bis zu einem erstaunlichen Grad auf Volksmusikquellen, indem er versucht, sowohl die vokale wie auch die instrumentale Ausführung in den Grenzen einer expressiven Ursprünglichkeit zu halten. Aber die Vorstellungskraft scheint ermüdet, zeitweise konfus oder unkonzentriert, während aus westlicher Sicht die propagandistischen Ziele nur allzu offensichtlich sind.“ Auch die Ultraphone-Aufnahme auf drei Platten (14789), eine Bolschoi-Theater-Produktion unter dem Dirigenten M. Ermler, findet er inakkurat, wenig überzeugend und klangtechnisch mäßig.



Damit ist aber das Katalog-Angebot an russischen Opern-Gesamtaufnahmen noch nicht erschöpft. Auf dem Gebiet der zeitgenössischen Oper war unter der Rubrik „Streiflichter“ vor ein paar Monaten eine Melodia-Aufnahme von Tichon Chrennikows „Im Sturm“ angekündigt, von der man allerdings seither nichts wieder gehört hat. Von der bei uns im Westen doch wohl verbreitetsten sowjetischen Oper, Schostako-



25. Große  
Deutsche  
Funk-  
Ausstellung  
1967 Berlin  
25. Aug. — 3. Sept.

## Berlin ruft

Neue Technik - Neue Geräte - Kontakte für Sie!

**Farbfernsehstart**

Nie war der Besuch einer Funkausstellung so notwendig wie 1967!

BERLINER AUSSTELLUNGEN  
1000 Berlin 19, Messedamm 22, Tel. 30391





witschs „Katerina Ismailowa“, gibt es bisher leider nur einen — sehr zu empfehlenden — Eurodisc-Querschnitt (74 125 KR, rezensiert in fono forum 9, 1966), den dafür aber in Stereo. Seien wir zufrieden: Damit sind wir immerhin besser dran als England und Amerika, in deren Katalogen „Katerina Ismailowa“ überhaupt noch nicht genannt wird. Dafür kündigt Ultraphone in Amerika für die laufende Saison die komplette russische Stereo-Aufnahme dieser Oper an — und als weitere Stereo-Neuveröffentlichungen Rimsky-Korsakows „Mlada“ und Prokofieffs „Spieler“ sowie „Die Verlobung im Kloster“.

Um über das Phänomen der neuen sowjetischen Oper einigermaßen Bescheid zu wissen, müßte man freilich auch die Hauptwerke von Kabalewski („Colas Breugnon“, 1937), Dserschinski („Der stille Don“, 1935)

und Muradeli („Die große Freundschaft“, 1947) kennen, aber das läßt uns auch der amerikanische Katalog im Stich, in dem allerdings wenigstens noch ein für die sowjetische Opernentwicklung wichtiges Werk zu finden ist: Schaporins „Die Dekabristen“ aus dem Jahre 1953 (Ensemble des Bolschoi-Theaters unter Melik-Paschajew auf Ultraphone 123/26 — dazu gibt es ein paar Ausschnitte aus Schebalins „Der Widerspenstigen Zähmung“). Als Kuriosum seien wenigstens noch die in Amerika erhältlichen Gesamtaufnahmen von armenischen, georgischen und ukrainischen Opern genannt, durchweg von Komponisten stammend, von denen bei uns auch die zuständigen Fachleute wohl kaum je gehört haben: Von Armen Tigranin (1879 bis 1950) „Anusch“ auf Monitor S-2081/83 und „David-bek“ auf Monitor S-2084/85 — also

beide in Stereo; von Konstantin Danke-witsch (geb. 1905) „Bogdan Chmelnitzky“ auf Bruno 23037/39 L; von Nikolai N. Arkas (1852 bis 1909) „Katerina“ auf Ultraphone 139/40; von S. S. Gulak-Artemowsky (1813 bis 1873) „Zaporozhets za Dunajem“ auf Bruno 23074/75 L; und von Mykola Lysenko (1842 bis 1912) „Natalika Poltawka“ auf Bruno 50053/54 und „Taras Bulba“ auf Bruno 23076/77 L. Für abenteuerlustige Intendanten ist das also offenbar noch eine ganze Menge zu entdecken!

## Ein persönliches Nachwort

Wer sich mit den Russen einläßt, hat selber schuld! Als ich vor rund anderthalb Jahren bei der fono forum-Redaktion das Thema „Russische Opern-Diskografie“ anmeldete, ahnte ich keineswegs, in was ich mich da einlassen würde. Denn wie sich der Gegenstand dieser Diskografie jeglicher herkömmlicher dramaturgischen und editorischen Praxis entzieht, so tat es auch der Versuch, das diesbezügliche Schallplatten-Angebot zu katalogisieren, zumal da die wenigsten der vorhandenen Aufnahmen im Bielefelder Katalog registriert werden. Wären nicht Marcuse in Frankfurt (der eine Reihe von Aufnahmen zur Verfügung stellte, die er nicht dem Bielefelder Katalog gemeldet hatte) und der ASD der Electrola in Köln gewesen (der bei der Beschaffung zahlreicher ausländischer Aufnahmen half), ich hätte das Unternehmen gleich aufgeben können.

Und so fing ich an und sah mich mehr und mehr fasziniert vom Phänomen der russischen Oper und besonders von ihrem direkten Bezug zur russischen Geschichte. Tatsächlich war das die große Überraschungsentdeckung meiner Exkursion aufs russische Opernterritorium — ich fand sie so faszinierend, daß ich mir erst einmal eine russische Geschichte gekauft habe, um den Hintergrund dieser monumentalen Opernhistorien klarer zu erkennen (sehr zu empfehlen ist Günther Stöckls „Russische Geschichte“, Stuttgart 1965).

Dann, auf halbem Wege, bei Rimsky-Korsakow und Tschaiowsky, bekam ich plötzlich zuviel (schließlich hatte ich zwischen-durch immer wieder meine „Dornröschen“-„Nußknacker“- und „Schwanensee“-Vorstellungen im Theater zu absolvieren): Der kunstgewerbliche Salon-Charakter dieser Opern, die in einem so auffälligen Kontrast zu den zwar ungeschliffenen und widerborstigen, aber doch auch ungemein kraftvollen Operntorsen von Glinka, Borodin und Musorgsky stehen, erforderte jedesmal wieder eine neue heroische Anstrengung, zu ihnen zurückzukehren (wobei es ab und zu durchaus auch eine positive Entdeckung gab: Rimskys „Zar Saltan“ beispielsweise, aber auch Tschaiowskys „Zauberin“, die mir auf der Bühne weit schwächer vorgekommen waren). Aber dann kam Prokofieff, und die hinreißende Aufnahme seiner „Liebe zu den drei Orangen“ gab mir wieder neuen Unternehmungsgestalt. Und die Ausdauer lohnte sich: Prokofieffs „Krieg und Frieden“ erwies sich als ein weitaus ernster zu nehmendes Werk, als ich es nach den Kritiken der diversen Bühnenaufführungen erwartet hatte. Am Ende stand also die Entdeckung einer Oper, die meiner Meinung nach alle Aussicht hat, in das Repertoire der russischen Opernklassiker einzugehen.

Fast komme ich mir nach der Arbeit an dieser Diskografie so vor, als hätte ich selbst ein Werk, wenn nicht von der Qualität, so doch von den Dimensionen von Prokofieffs „Krieg und Frieden“ geschaffen. Zusammenfassend kann ich nur sagen, daß die Beschäftigung mit diesem Thema doch ein ungemein aufregendes Opernabenteuer war, daß sie jedenfalls dazu geführt hat, meinen Respekt vor den russischen Opernkomponisten und ihrer Verbindung mit der Geschichte ihres Landes ungemein zu vertiefen.



## Was beschäftigt die anderen?

Über die Festlichkeiten zum 125-jährigen Bestehen der Wiener Philharmoniker haben Funk und Presse ausführlich berichtet. Die „Österreichische Musikzeitschrift“, in die seit Jahresbeginn die Zeitschrift „phono“ aufgegangen ist, veröffentlicht in diesem Zusammenhang eine umfassende Diskografie aller Nachkriegs-Schallplattenaufnahmen des Orchesters, darunter auch noch unveröffentlichte Einspielungen wie etwa Richard Strauss' „Elektra“ mit Birgit Nilsson, Regina Resnik, Marie Collier, Tom Krause und Gerhard Stolze unter Georg Solti und Bruckners achte Sinfonie, ebenfalls mit Georg Solti am Dirigentenpult. Vorkriegsproduktionen wie etwa Bruno Walters Interpretation des d-moll-Konzerts KV 466 von Mozart und der „Kleinen Nachtmusik“ oder der 1. und 8. Beethoven-Sinfonie unter Leitung Felix Weingartners fehlen in der Dokumentation ebenso wie Aufnahmen der Kammermusikvereinigungen der Wiener Philharmoniker (Weller-Quartett, Wiener Oktett).

Die Frage, ob Carl Nielsen als dänischer Sibelius bezeichnet werden darf, verneint Bernard Jacobsen in einer aufschlußreichen Einführung in das sinfonische Schaffen des Komponisten, die High Fidelity veröffentlicht. Immerhin scheint sich im Hinblick auf die Verbreitung seiner Musik wenigstens in den USA seit einigen Jahren ein erheblicher Umschwung anzubahnen, denn Dirigenten wie Leonard Bernstein, Igor Markevitch, Max Rudolf, Sir John Barbirolli und Eugene Ormandy setzen sich heute genauso für Nielsen ein, wie es in früheren Jahren ein Sir Thomas Beecham für Sibelius getan hat.

Dem Geiger Isaac Stern, der seit seiner frühen Kindheit in den USA lebt, widmet die schwedische Musikzeitschrift „Musikrevy“ ein Porträt. Sterns Wirken als Solist und als Kammermusiker (zusammen mit dem

Pianisten Eugene Istomin und dem Cellisten Leonard Rose), seine Zusammenarbeit mit Pablo Casals und sein Eintreten für die zeitgenössische Musik werden dabei besonders hervorgehoben.

Der Name Isabel Strauss ist den deutschen Musik- und Schallplattenfreunden noch wenig bekannt, zumal die in Paris unter Leitung Pierre Boulez' entstandene Neuproduktion von Alban Bergs „Wozzeck“, bei der Isabel Strauss die Partie der Marie sang, noch aussteht. Aber auch ohne die wirksame Publicity durch die Schallplatte kann sich die junge Sängerin eines ausgezeichneten Rufs als hochdramatische Sopranistin erfreuen. In den Opernhäusern von Hamburg, München, Düsseldorf, Stuttgart, Brüssel, London und Paris bewunderte man Intensität und Leuchtkraft ihrer stimmlichen Qualitäten. Ihre Elektra, Sieglinde, Brunnhilde, Desdemona, Marie, Senta oder die Gräfin in Mozarts „Figaro“ spiegeln die Weite ihres Repertoires. „luister“ porträtierte die Künstlerin in der März-Ausgabe in Wort und Bild.

Vor zehn Jahren starb Arturo Toscanini, vor genau hundert Jahren wurde der Maestro geboren. Mehrere Zeitschriften benutzten die Gelegenheit, in Berichten und Diskografien erneut auf den ungewöhnlichen Dirigenten hinzuweisen. In „Audio and Record Review“ werden seine zahlreichen Schallplatten ausführlich besprochen. Die Dreiteilung dieses Abschnitts in die Bereiche Toscanini und Beethoven, Wagner bzw. Brahms vermittelt dem Leser ein genaues Bild von der außergewöhnlichen künstlerischen Kraft dieses Musikers, von seiner Besessenheit und Kompromißlosigkeit. „Discoteca“ widmete dem Jubilär sogar eine Doppelseite, die neben ausführlichen biographischen Notizen eine vollständige Diskografie sowie Erinnerungen von Zeitgenossen ent-

wg