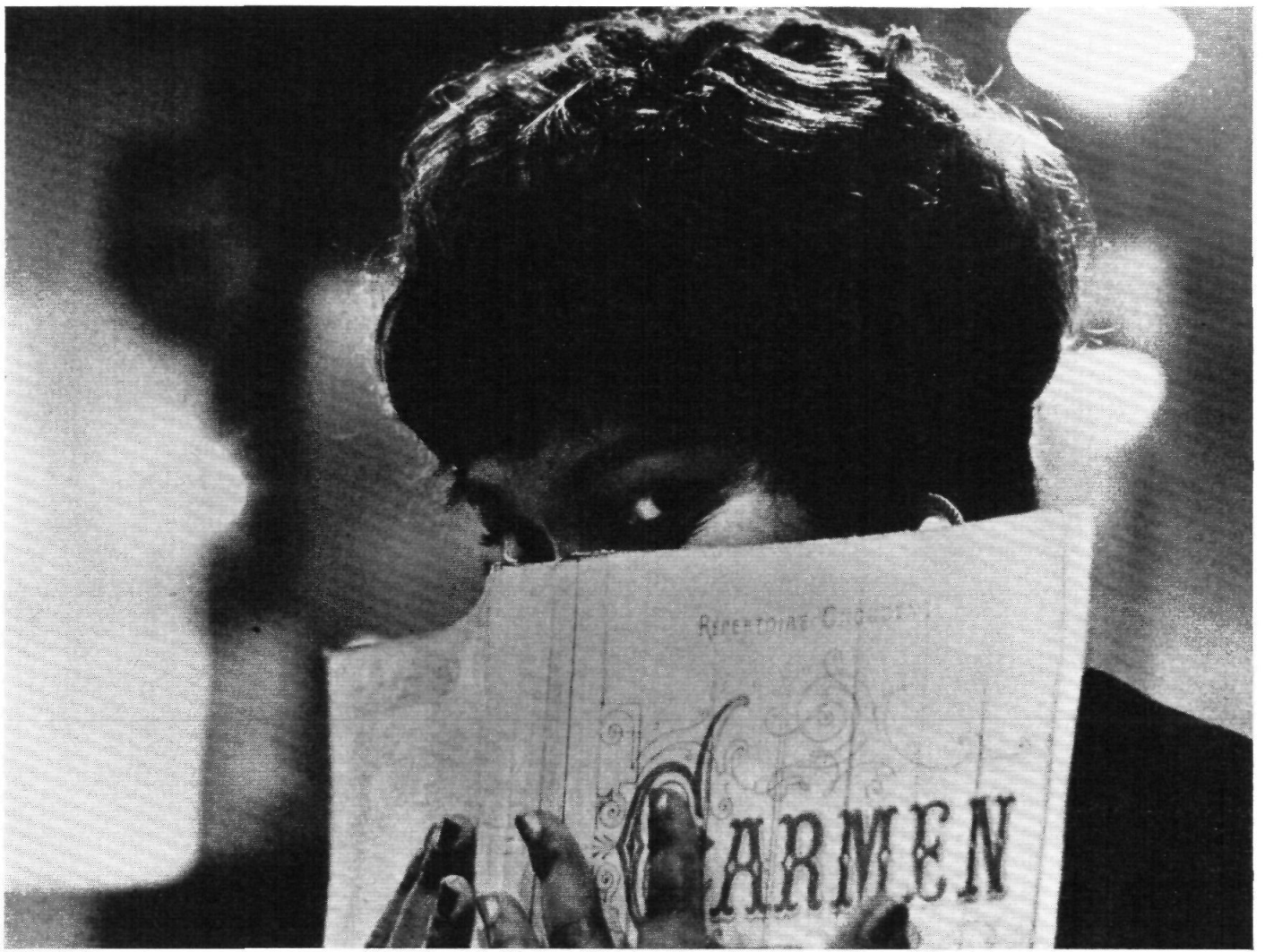




Carl-Heinz Mann

ZWEIMAL CARMEN

**Bizets Meisterwerk
in neuen
Aufnahmen
unter
Karajan und Prêtre**

Die (leider notwendige) Vorbemerkung stimmt melancholisch, auch wenn sie nichts mit dem künstlerischen Wert der beiden neuen Aufnahmen von Bizets „Carmen“ unter den Dirigenten Karajan (RCA) und Prêtre (Angel) zu tun hat. Beide — Erzeugnisse zweier Weltfirmen mit „weltweitem“ Vertriebsapparat — kommen spät, sehr spät zu uns, befrachtet, vorbeladen und — belastet mit Urteilen aus der großen Schallplattenwelt. Zählt der deutsche Schallplattenmarkt eigentlich so wenig? Warum mußte der Käufer hierzulande so lange warten? Eine Parallelveröffentlichung in diesen und in zukünftigen Fällen, wo es sich wirklich um wesentliche Neuaufnahmen handelt — ist das zu viel verlangt?

Denn die Auseinandersetzung zweier rivalisierender Carmen (solcher von Format), bei der nicht das Messer und die Gewandtheit (und kein wortgewaltiger Werbefeldzug) entscheiden, sondern die Stimme und die Intelligenz, zählt zu jenen Produktionen, die auch den ärgsten Kritiker von Doppelproduktionen verstummen lassen. Immerhin

schickte die RCA Leontyne Price ins Gefecht, Angel die schon ein Stück Interpretationsgeschichte gewordene Callas. Das Gefolge macht deutlich, daß es unter der heutigen Sängereite durchaus möglich ist, zwei (und mehr) erstklassige Besetzungen wenigstens der Hauptpartien aufzubieten. Und haben nicht auch die Dirigenten-Sekundanten der Protagonisten klingende Namen? Hier — und das ist im Hinblick auf das Werk und seinen Komponisten durchaus nicht verwunderlich — sind sie es, die den Rang der von ihnen eingespielten Aufnahmen wesentlich mitbestimmen. Das Vorspiel macht bereits deutlich, wie verschieden die Dialekte sind, die in beiden Fassungen gesprochen werden, aus welch verschiedenen Welten sie stammen. Prêtre betont in den Eingangstakten das (von Bizet angezeigte) giocose Element des Toreromarsches; er erklingt unbekümmert, lärmend, wenig durchsichtig. Bei Karajan hingegen treten (so in den wie gestochen gespielten Streichern) die Konturen der Melodiestimme und der Begleitstimmen klar und vor allem viel schlan-



Zweimal Carmen:
Maria Callas mit Nicolai Gedda (oben),
Leontyne Price (vorige Seite)

Bizet: Carmen

(Gesamtaufnahme in französischer Sprache)

Carmen	Maria Callas
Don José	Nicolai Gedda
Micaëla	Andréa Guiot
Escamillo	Robert Massard
Frasquita	Nadine Sautereau
Mercédès	Jane Berbié
Dancaïro	Jean-Paul Vauquelin
Remendado	Jacques Pruvost/ Maurice Maievski
Moralès	Claude Cales
Zuniga	Jacques Mars

Orchestre du Théâtre National de l'Opéra

— Choeurs René Duclos

(Einstudierung Jean Laforge)

— Choeurs d'enfants Jean Pesneaud

Dirigent: Georges Prêtre

Angel (Electrola) (ST)A 91 392/94 75,— DM

ker hervor. Schon hier ist die Frage nach dem unterschiedlichen Niveau der beiden Orchester, der Wiener Philharmoniker unter Karajan und des Orchesters der Pariser Nationaloper unter Prêtre, gestellt und beantwortet: Es sind die Wiener, die sowohl die besseren Streicher als auch die besseren (nämlich nuancierenden) Bläser haben. Unter Karajan wirkt die espressive Streichermelodie des Vorspiels („Toréador, en garde“) leichter, eleganter und doch nerviger als die Kurzatmigkeit und Fülle unter Prêtre; und auch das „Schicksalsmotiv“ am Schluß des Vorspiels ist bei Karajan gegliederter und damit ausdrucksvoller. Die Introduktion des ersten Aktes mit dem anschließenden Chor („Sur la place“) deutet eine andere, und zwar zu Prêtre durchaus gegensätzliche Eigenschaft von Karajans Orchesterführung an: die Szene nach und nach aufzubauen. Das in weitem Crescendo entwickelte Chanson zu Beginn des zweiten Aktes (Nr. 11) ist dafür ein besonders deutlicher und überzeugender Beweis, ein anderer die lange Entwicklung im ersten Akt bis zum Höhepunkt, dem Auftritt Carmens. Eine Folge davon: Im Verlauf eines Aktes oder auch einzelner Auftritte gibt es keinen dynamischen Bruch; alles ist aufeinander bezogen, steht — parallel zum Ablauf der Handlung — in einem ausgewogenen Verhältnis zueinander. Ein kleines, aber bezeichnendes Beispiel: Das Trompetensignal, das den Marsch und Chor der Gassenjungen (Nr. 2) einleitet, soll im Zeitmaß des folgenden Marsches ertönen; das ist bei Karajan der Fall, nicht bei Prêtre, bei dem es schneller geblasen wird. Mit einem Wort: Karajans Orchesterführung (und — wovon noch die Rede sein wird — auch die Führung der Sänger) ist um mehrere Grade delikater, verfeinerter. Seine Ausdrucksmittel sind unauffälliger. Sicherlich wird die Al-fresco-Wiedergabe mit ihren stärkeren dynamischen Mitteln, wie sie Prêtre anstrebt und verwirklicht, unmittelbarer ansprechen; aber schon der Blick auf die Partitur zeigt, wieviel doppelte und auch dreifache Pianostellen bei ihm allenfalls ein Mezzoforte ergeben. Und es soll nach Bizets Willen vieles, sehr vieles sehr leise gespielt werden! Die Tempi bei Karajan wirken dagegen breiter (und sind es zum Teil auch); aber durch sie büßt die Dynamik der Musik (und die Dramatik der Handlung) wenig oder nichts ein: Es ist der unglaublich feine tänzerische Rhythmus, der die Faszination bedingt. Dieses hohe dirigentische Niveau Karajans, das in den Details immer wieder hervortritt, ist auch im Vergleich zu allen übrigen Gesamtaufnahmen (einzig die Einspielung unter Beecham lag mir nicht vor) nicht zu verkennen. Ein solches Detail ist etwa die Streichermelodie, die — im ersten Akt — aufklingt, wenn José den Brief der Mutter liest, der ihm von Micaela überbracht worden ist. Hier ist es nicht allein das Pianissimo, sondern auch die eingedunkelte, verschleierte Färbung, die die Vision des Heimatdorfes beschwört.

Die Handlung muß bei solcher Orchesterkultur farbiger, reicher ablaufen, beispielsweise im dritten Akt mit seiner stimmungsvollen Nocturne des Vorspiels, dem (im Vergleich zu Prêtre) schleppenden Schmutzlerchor, der die düstere, gefährvolle Situation ungleich atmosphärischer beschwört; ferner mit dem vollständigen Stimmungsumschwung zwischen dem Kartentertzt (Nr. 19) und dem folgenden Ensemble mit Chor „Quant au douanier“ (Nr. 20). Hier und an anderen Stellen mischen sich zusätzliche Buffa-Elemente mit hinein (so auch im Quintett Nr. 14 des zweiten Aktes „Nous avons en tête une affaire“), die — eben mit überaus feinen Mitteln — stärkste Kontraste zur Haupthandlung hervorrufen. Deutlich wird: Prêtre steht in der Pariser Tradition der „Carmen“ als einer Großen Oper; Karajan entwickelt ein feiner dimensioniertes psychologisches Kammerspiel in (relativer) Mozart-Nähe — in dem nur die (originalen) Dialoge fehlen.

Sie allerdings — hier wird man Culshaws Meinung nur zustimmen können, die er in seinem Schlußwort zum Textbuch äußert — kann man nur mit einer französischen Besetzung befriedigend wiedergeben.

Es ist ebenso verblüffend wie bewundernswert, in welchem hohem Maße das Orchester, der Chor und das Ensemble dem Dirigenten Karajan und seinen Intentionen folgen. Und aus dieser Übereinstimmung resultieren die stärksten Ausstrahlungen der RCA-Aufnahme. Auch hierfür ein Beispiel: Die Seguidilla des ersten Aktes (Nr. 9, Chanson und Duett „Près des remparts de Séville“) verlangt vom Orchester und von der Interpretin der Carmen fast durchweg ein doppeltes oder dreifaches Piano „possible“, und ich bekenne gern, daß ich diese Verführungsszene noch nicht, auch nicht auf der Platte, zugleich so delikat in Klang und Rhythmus und so überzeugend in Intensität und Ausdruck gehört habe — bis hin zu dem triumphierenden Forteschluß. Das ist eine Carmen, die einem José wohl den Kopf verdrehen kann. Und es ist ein Kabinettstück, dem sich übrigens der spannungsgeladene Akt-schluß mit der Flucht Carmens ebenbürtig anschließt. Dabei braucht man nicht zu übersehen, daß die rein gesangstechnische Bewältigung der nun in der Tat allesfordernden Partie der Price gelegentlich hörbare Mühe macht. Die tiefen Töne „sitzen“ nicht überall (so in der Habanera); die Stimme ist gelegentlich verhaucht, einmal bricht sie sogar: auf dem letzten „la“ in der Auseinandersetzung mit Zuniga im ersten Akt (Nr. 8). Aber man hat offenbar auch hier nicht schneiden wollen, so daß die Versicherung Culshaws (im Textbuch) „There are no cuts in the performance“ glaubhaft klingt. Außerdem stören solche Schwankungen kaum das Gesamtbild einer sängerischen Leistung, die in dem Zusammentreffen von Darstellung, Ausdruck und jugendlichem Klang ihresgleichen sucht. Die Carmen der Price ist allerdings, und hier ist die Geist von Karajans Geist, um einige Grade zurückhaltender, diskreter und auch — betörender, so etwa in der Szene mit José im zweiten Akt, in der sie ihm das freie Schmugglerleben in den Bergen schildert („Là bas, là bas dans la montagne...“).

Was hat die legendäre Callas demgegenüber zu bieten? Sicherlich die größeren und auch größeren Ausdrucksmittel. Die drei Soli der Callas im ersten Akt machen zweierlei deutlich: Ihre Carmen ist schwerer, herrischer, allerdings auch weniger geschmeidig in Ausdruck und Stimme (wie der Vergleich der beiden Habanera-Interpretationen zeigt). Jedoch: die Stimme der Callas, ein Mezzosopran mit unsicherer Mittellage, ist den Anforderungen dieser Partie nicht überall gewachsen. Schon in der Habanera fällt der Registerwechsel allzu deutlich auf, die gepreßte Mittellage. Die wenigen Takte des „La la la...“ in Nr. 16 des zweiten Aktes (Tanz vor José) offenbaren die stimmtechnischen Mängel: Die ersten Takte auf der Tonika B-dur sind hervorragend, weich und klangschön; die Rückung um die halbe Oktave in die Dominante F-dur zwingt zum Registerwechsel, zur Eindunkelung des Vokals, zu größerer Anstrengung und bewirkt — nicht nur hier — ein Flackern oder auch „Heulen“ der Stimme. Charakteristisch ist weiter das spöttische „la la la“ in der Auseinandersetzung mit Zuniga im ersten Akt (Nr. 8, Chanson), in dem der Sprung zur Quinte bzw. Oktave oder Dezime nur völlig gepreßt bewältigt wird. Was bleibt, ist die Bewunderung für eine noch immer große Gestalterin, die mit beispielhafter Kraft gegen das stimmliche Handicap ankämpft und — beispielsweise im Kartentertzt des dritten Aktes — eine immer noch immense künstlerische Ausstrahlung gleichsam in die Waagschale zu werfen hat...

Die Partie der Micaela ist in beiden Aufnahmen sehr gut besetzt; aber hier wird die Andréa Guiot der Angel-Aufnahme durch

ein wirkliches stimmliches Wunder übertreffen: durch Mirella Freni, die in doppelter Hinsicht überwältigt; rein stimmlich, weil die Höhen bis zum "h" glockenrein und voll, ohne jede Unsicherheit oder Anstrengung kommen, und ausdrucksmäßig, weil in jedem Ton die seelische Spannung widerhallt, unter der diese Gestalt steht — ein unvergleichlicher künstlerischer Eindruck — eine Ausnahme-Stimme. Und hier gilt einmal mehr, daß Karajan den Stimmen jede, aber auch jede Entfaltungsmöglichkeit gewährt. Jeder Ton kann ausgekostet werden; in den beiden Hauptszenen der Micaela im ersten und dritten Akt scheinen Zeit und Tempo stillzustehen. Während hier die Entscheidung wahrhaftig nicht schwerfällt, stellen die beiden Josés ein größeres Problem dar. Der bessere, „schönere“ Sänger der Partie ist ohne Frage Nicolai Gedda in der Angel-Aufnahme (und gelegentlich kam beim vergleichenden Abhören die Frage auf, welche Ergänzung er zu der Karajan-Aufnahme geboten hätte). Trotz der energischen, heftigen Akzente, die Gedda seinem José verleiht, bleibt der gestalterische Eindruck jedoch merklich hinter dem stimmlichen zurück. Franco Corelli hat die vollere, freilich auch schwerere Stimme und zeigt gelegentlich Mühen, die Höhen seiner Partie zu bezwingen, und doch gewinnt sein José die stärkeren, männlicheren Umrisse. Dort, wo die Fetzen (und das heißt auch die Noten) fliegen — am Schluß des dritten und des vierten Aktes —, ist er von erregender Wirkung; offenbar ist diese Partie doch nicht für einen lyrischen Tenor gedacht. Nur dort, wo er — etwa im Duett mit Micaela, die ungleich feiner nuanciert, die Partnerin zu überdecken droht, wird er sich Einwände gefallen lassen müssen — oder im Hinblick auf sein „Auftrittslied“ im zweiten Akt (Nr. 15 „Halte là! Qui va là? Dragon d'Alcala!“), das grausam „verstimmt“ scheint.

Die etwas problematische, weil unscharf charakterisierte Gestalt des Escamillo ist in beiden Aufnahmen gleichwertig und gut besetzt. Mir erscheint allerdings Robert Merrill (RCA) männlicher, stimmlich voller als Robert Massard (Angel). Aber auch hier erhebt sich einmal mehr die Frage, ob nicht ein Gutteil der Wirkung auf den Dirigenten zurückzuführen ist, der dem geschmacklich nicht unangefochtenen „Schlager“ des Torello-Ides ungeahnte noble Töne abgewinnt. — In der Besetzung der Randfiguren ergeben sich nach meinem Urteil leichte Vorteile für die RCA-Einspielung, in der die Frasquita (Monique Linval), Morales (Bernard Demigny) und auch Remendado (Maurice Besançon) besser besetzt sind. Schließlich: Die Schnitte lehnen sich an die Bühnenpraxis an, wobei in der Aufteilung auf die einzelnen Plattenseiten allerdings die RCA weitaus glücklicher verfahren ist. Wenn man bedenkt, daß (für uns bei der Alkor-Edition, Kassel) die Originalpartitur und ihr Klavierauszug vorliegen, wird es — jedenfalls bei der nächsten „Carmen“-Aufnahme — Zeit, darauf zurückzugreifen. Allerdings muß man, wie gesagt, berücksichtigen, daß eine Dialog-Fassung — und sie allein hat Anspruch auf Authentizität! — nur in Frankreich und mit französischen Interpreten möglich ist (sprachliche Unzulänglichkeiten, die in beiden Aufnahmen zu finden sind, sollen außer Betracht bleiben). Beide Aufnahmen entsprechen der modernen Stereo-Technik, wobei allerdings die feinere, sorgsamere Hand Culshaws in der RCA-Fassung nur allzu deutlich wird. Sein „Approach to Carmen“ am Schluß des Textheftes ist lesenswert, weil der kleine Aufsatz nicht nur einige wissenwerte Details der Aufnahme und Instrumentation vermittelt, sondern auch, gleichsam zwischen den Zeilen, ihre künstlerische Atmosphäre beschwört.

Bizet: Carmen

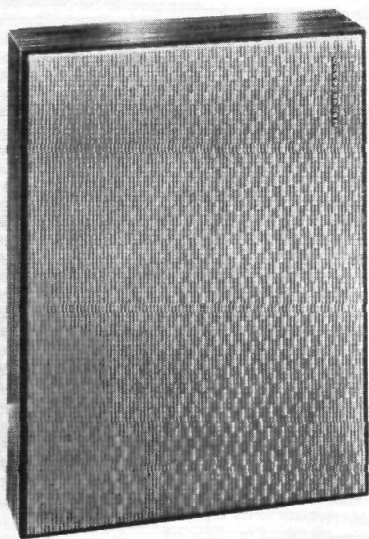
(Gesamtaufnahme in französischer Sprache)

Carmen	Leontyne Price
Don José	Franco Corelli
Micaëla	Mirella Freni
Escamillo	Robert Merrill
Frasquita	Monique Linval
Mercédès	Geneviève Macaux
Dancaïro	Jean-Christophe Benoît
Remendado	Maurice Besançon
Moralès	Bernard Demigny
Zuniga	Frank Schooten

Wiener Philharmoniker —
Wiener Staatsopernchor
(Einstudierung Wilhelm Pitz)
— Wiener Knabenchor
(Einstudierung Helmut Froschauer)
Dirigent: Herbert von Karajan
RCA Victor LD(S) 6164/1-3 75,— DM
(Subskriptionspreis bis 31. 3. 1965 54,— DM)

GOODMANS IST GUT

Eleganzia II



Die neue
ELEGANZIA II
deren beachtenswertes Testergebnis
(fono forum Nov. 1964) um so mehr
verblüfft, als der Preis
nur **480,— DM** beträgt.

Goodmans betreibt Forschung!

Das Resultat ist für Sie bestimmt!

Maxim:

In Tests als „**kleine Sensation**“ beschrieben. Er ist ja nur drei Bücher groß und bringt dennoch:

hohe HiFi-Qualität:

45—20.000 Hz — 8 Watt — beschallt einen 45 cm² großen Raum ohne Verzerrung durchsichtig und klar.

Eleganzia II neu!

Verwechseln Sie die Eleganzia II nicht mit der Eleganzia. Über diese wunder-volle Klangbox braucht man nichts zu sagen. Hören Sie sie sich an.

Cantate Box

für das Bücherregal — 30—20.000 Hz — 20 Watt

Bitte ausschneiden

Frei Farbige Prospekte und technische Daten

Goodmans-Koss-

Stereo HiFi-Kopfhörer

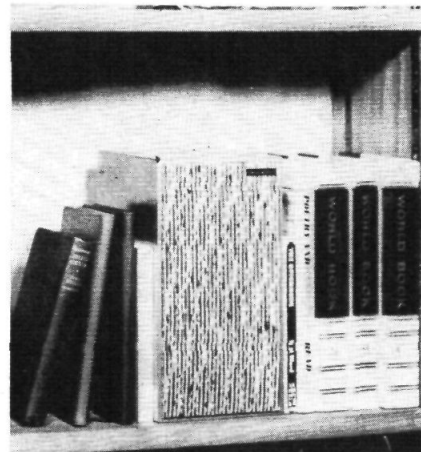
Truvox-

Stereo HiFi-Tonbandgeräte

Truvox-

Voll-Transistor-Verstärker

Maxim



BOYD & HAAS

Stereofonische Vertriebsgesellschaft mbH

KÖLN, Unter Taschenmacher 9—13

Tel. 24 69 64

Für Österreich:

Audio Haus im Konzerthaus, Wien III
Tel. 57 53 69