

Die Welt Béla Bartóks

Sein Schaffen auf Schallplatten
gesichtet von Everett Helm

Es lag Bartók nicht, seine Musik zu „erklären“. Weder die biographischen Daten seines Lebens noch seine Schriften und Briefe — so interessant und aufschlußreich sie auch sein mögen — erlauben uns die Einsicht in die Gedankenwelt des Komponisten, wie es manchmal bei anderen Künstlern möglich ist. Wer Bartók kennenlernen will, höre seine Musik. Sie spricht Dinge aus, die nicht in Worte zu fassen sind.

Zum Glück steht dem Musikfreund heute eine ganze Reihe von Schallplatten zur Verfügung, die es ihm ermöglicht, in die Gedankenwelt Bartóks einzudringen. Obwohl manche seiner Stücke noch auf Schallplatten fehlen — die großen Meisterwerke sind alle vertreten, oft sogar in mehreren Aufnahmen. Dieser kleine Essay folgt chronologisch der erstaunlichen künstlerischen Entwicklung Bartóks und soll den Leser in seiner Wahl von Schallplatten beraten. Der Autor hat mit einer Ausnahme alle zur Zeit im deutschen Schallplattenhandel verfügbaren Platten abgehört, um jeweils die für seine Begriffe beste Einspielung zitieren zu können. Wenn sich zwei Aufnahmen desselben Werkes ebenbürtig sind, werden beide erwähnt. Wegen Platzmangel können die Gründe dieser Auswahl nicht jeweils eingehend erläutert werden; sie betreffen jedoch die technische Qualität und, was weit wichtiger ist, die musikalische Interpretation.

Im Laufe der Zeit wird diese oder jene Platte aus dem Handel verschwinden; andere werden hinzukommen. Aber wenn man die Werke besitzt, die hier angeführt sind, wird man imstande sein, den musikalischen und stilistischen Werdegang zu übersehen, den einer der großen Komponisten unseres Jahrhunderts genommen hat.

Aus der frühen Schaffensperiode Bartóks liegt eine sehr gute Aufnahme (Anda, Fricsay; DGG 138 708) der klischeehaften Rhapsodie für Klavier und Orchester (1905) vor: ein „vor-bartóksches“ Werk mit großen, pompösen Gesten zwischen weitgeschweiften, improvisatorischen Passagen, das den starken Einfluß Liszts und der Spätromantik verrät. Das Violinkonzert aus den Jahren 1907 und 1908, das Bartók für Stefi Geyer schrieb (Gertler, Ferencsik; Supraphon 50 466 — oder mit mehr „Schmalz“, aber besserem Klang: Stern, Ormandy; CBS S 72 009), stellt im chromatischen, sehnsuchtsvollen ersten Satz, der „Tristan“-Erinnerungen heraufbeschwört, einen enormen Fortschritt dar. Der zweite Satz des Werks, das erst vor wenigen Jahren freigegeben wurde, ist ungleich weniger interessant und originell. Daher übernahm Bartók nur den Anfangssatz unverändert als das erste der „Zwei Porträts“ (Ansermet, Orchestre de la Suisse Romande; Decca SXL 6121) und schrieb dazu einen neuen Schlußsatz. Die beiden Sätze, „Ein Ideal“ und „Ein Zerrbild“ betitelt, basieren auf einem einzigen Thema, ein Ver-

fahren, das Bartók auch in späteren Kompositionen anwandte. Im zweiten Satz bekommt das zarte Thema des „Ideals“ einen spöttischen, ja höhnischen Charakter: eine vermutliche Anspielung auf Bartóks unglückliche Liebesaffäre mit Stefi Geyer.

Aus derselben Zeit stammt die zweite Orchestersuite, deren Anfangssätze 1905 komponiert wurden, während das Finale zwei Jahre später entstand. Ihre ersten drei Sätze zeigen eine merkwürdige Mischung der Stile von Richard Strauss, Wagner, Liszt, Beethoven (in der Fuge des Scherzos) und Zigeunermusik, im qualitativ viel ansprecheren letzten Satz spürt man dagegen den Einfluß der echten ungarischen Volksmusik (Korody, Budapester Philharmoniker; Qualiton LPX 1201).

Die „Vierzehn Bagatellen“ für Klavier (1908) sind von außerordentlicher Wichtigkeit in der Evolution Bartóks. Die Bemerkung Busonis, sie seien „endlich etwas wirklich Neues“, trifft zu. Mit diesen und anderen Klavierwerken aus derselben Zeit erleben wir den Bartók, der sich allmählich von den Fesseln der Romantik befreit hat und neue Wege geht.

Die „Bagatellen“ werden in der großen Serie von Platten, die das gesamte Klavierwerk (Solo und Orchesterkompositionen) Bartóks enthält, musterhaft von György Sándor gespielt. Es sei hier einmalig auf diese drei Kassetten hingewiesen (Vox VBX 425, 426, 427), die einen reichen Schatz darstellen. Die Interpretationen von Sándor sind ohne Ausnahme hervorragend.

Eine Auswahl der Soloklavierstücke, darunter die debussystisch angehauchten Sieben Skizzen opus 9, spielt Andor Foldes auf zwei ausgezeichneten Platten der Deutschen Grammophon Gesellschaft (18 797/8). Auch diese Aufführungen stehen auf höchster künstlerischer Ebene. Ebenfalls aus dem Jahre 1908 stammt Bartóks erstes Streichquartett, ein faszinierendes Werk, das stilistisch gleichzeitig in die Vergangenheit und die Zukunft weist. Die Streichquartette bilden den Kern des Schaffens Bartóks; jeder, der in den Geist seiner Musik eindringen will, muß mit diesem Quartettwerk vertraut sein, das zweifellos in seiner Gesamtheit den wichtigsten Beitrag zu diesem Genre seit Beethoven darstellt.

An Hand der Quartette kann man Bartóks stilistische und geistige Entwicklung verfolgen — vom romantischen Ersten über die dissonanzreichen, harten, „experimentellen“ Quartette Nr. 3 und 4 bis zur Abgeklärtheit des Sechsten. An guten Aufnahmen (alle vollständig auf drei Platten) fehlt es nicht. Die Einspielung des Budapester Tatrai-Quartetts (Qualiton LPX 1012/14) ist ausgezeichnet; die des Ungarischen Quartetts (DGG 138 650/2) eine Kleinigkeit besser. Auch die Einspielung des Fine Arts Quartet (Bärenreiter 1801/03) verdient hohes Lob.

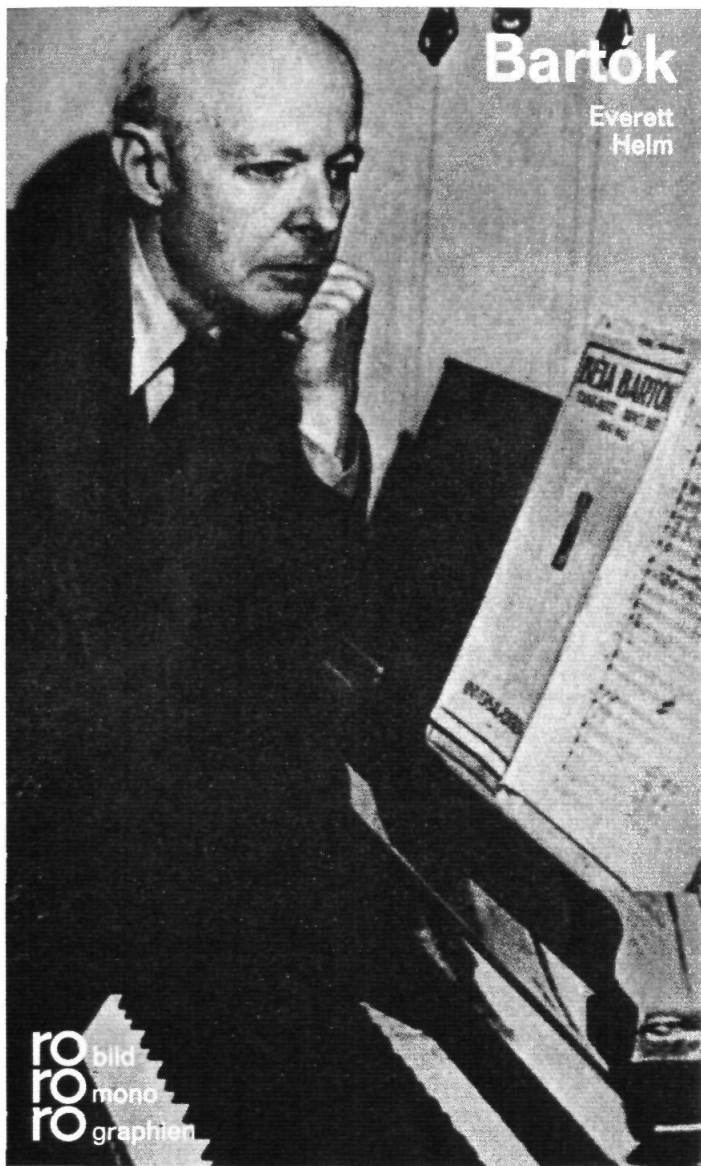
Wer aber die neuen Stereo-Aufnahmen des Juilliard-Quartetts gehört hat (amerikanische Columbia D3S 717), der wird überwältigt sein: Sie sind schlechthin vollkommen.

In den zwischen 1908 und 1915 komponierten kleineren Klavierwerken merkt man einerseits den schnell abnehmenden Einfluß Debussys, andererseits den immer stärker werdenden Einfluß der ungarischen Volksmusik — als Bearbeitung echter Volksmelodien (Für Kinder, 1908—1909; Rumänische Weihnachtslieder, 1915) oder als Bestandteil einer freierfundenen und durchaus persönlichen Synthese, wie sie Bartók zum erstenmal im „Allegro barbaro“ (1911) vollbringt (siehe die Hinweise auf die Einspielungen von Sándor und Foldes).

Mit Aufnahmen der drei Bühnenwerke ist es zur Zeit schlecht bestellt. „Herzog Blaubarts Burg“, Bartóks einzige Oper (1911), ist ein höchst originelles, ansprechendes Werk, das noch Spuren von Debussys Einfluß aufweist. Leider ist keine Aufnahme in ungarischer Sprache vorhanden. Die beste Version ist die englisch gesungene Einspielung unter Ormandy (Elias, Hines; CBS S 72 121). Die von Herbert Haefner geleitete Aufnahme (Vox OPL 100) ist zu schwerfällig, zu wenig differenziert; auch das Singen ist unzulänglich. Der sonst große Wert der Aufnahme mit Hertha Töpfer und Dietrich Fischer-Dieskau (DGG 138 030) wird durch die von Fricsay vorgenommenen Änderungen in der Partitur geschmälert.

Von dem phantasiereichen Tanzspiel „Der Holzgeschnittene Prinz“ liegt lediglich die Orchestersuite in einer recht guten Interpretation des Südwestfunk-Orchesters unter Rolf Reinhardt vor (Vox PL 12 040). Die Rückseite der Platte enthält die Orchestersuite der Pantomime „Der wunderbare Mandarin“, jenes einmalig harte, unbarmherzige Werk, in dem Bartók seinen Protest gegen die städtische Zivilisation kundtat. Die beste Einspielung dieser Suite ist die dynamische, fast erschreckende Interpretation von Georg Solti (Decca SXL 5111). Bartóks Schaffen der zwanziger Jahre ist dagegen auf Schallplatten gut vertreten. Ausgezeichnet ist die Interpretation der faszinierenden expressionistischen ersten Sonate für Violine und Klavier (1922) durch Yehudi und Hephzibah Menuhin (Electrola 80 544); auf der Rückseite trägt Menuhin die von ihm beauftragte und mit Bartók einstudierte Sonate für Solovioline (1944) mit großer Überzeugungskraft vor.

Dem folkloristisch gefärbten Erfolgswerk der „Tanzsuite“ von 1923 (Fricsay; DGG 18 153) steht die nie populär gewordene herbe Klaviersonate (1926) gegenüber — die einzige, die Bartók je geschrieben hat (in den oben erwähnten Interpretationen von Foldes und Sándor). In ihr behandelt er das Klavier vorwiegend als Schlaginstrument — wie es auch in dem 1926 entstandenen ersten Kla-



BÉLA BARTÓK

dargestellt von Everett Helm

Zwanzig Jahre nach seinem Tod ist der Ungar Béla Bartók bereits eine Legende, die manches Halbwahre und sogar Erfundene einschließt. Teil daran hat der schweigsame, verschlossene, etwas mißtrauische Charakter des hochsensiblen Komponisten, der eine schützende Distanz zwischen sich und seine Umgebung legte. Bartóks Briefe und Schriften jedoch offenbaren ihn als einen großen Menschen und Künstler. Gestützt auf diesen schriftlichen Nachlaß und auf viele Unterhaltungen mit Personen, die Bartók nahestanden, folgt der bekannte Musikschriftsteller und Komponist Helm dem tragischen Leben Bartóks von seinem Anfang in der ungarischen Provinz bis zu seinem Ende in New York.

JOHANN SEBASTIAN BACH: darg. v. Luc-André Marcel
LUDWIG VAN BEETHOVEN: dargest. von Fritz Zobeley
FRÉDÉRIC CHOPIN: dargestellt von Camille Bourniquel
CLAUDE DEBUSSY: dargestellt von Jean Barraqué
GEORG FRIEDRICH HÄNDEL: darg. von R. Friedenthal
WOLFGANG AMADÉ MOZART: darg. von Aloys Greither
MAURICE RAVEL: dargestellt von Vladimir Jankélévitch
FRANZ SCHUBERT: dargestellt von Marcel Schneider
ROBERT SCHUMANN: dargestellt von André Boucourechliev

GIUSEPPE VERDI: dargestellt von Hans Kühner

RICHARD WAGNER: dargestellt von Hans Mayer

Jeder Band mit 70 Abbildungen DM 2,80

ROWOHLT TASCHENBUCH VERLAG

vierkonzert (Anda, Fricsay; DGG 138 708) der Fall ist; lyrische Momente sind selten. Eine gewisse Härte des Klangs und des Ausdrucks, die manche Kompositionen der zwanziger Jahre kennzeichnet und die man ebenfalls im dritten und vierten Streichquartett (1927, 1928) findet, verbindet diese Werke mit den frühen „Grotesken“, dem „Allegro barbaro“ und dem „Mandarin“. Ganz anders geartet sind die zwei „Rhapsodien“, die Bartók 1928 für Violine und Klavier schrieb und im selben Jahr für Violine und Orchester bearbeitete (Gertler, Ferencsik; Supraphon 10 466 — oder Stern, Bernstein; CBS S 72 070). Es sind gefällige, etwas oberflächliche, wenn auch charmante Werke, die zu Bartóks Ruhm wenig beitragen. Dasselbe gilt für die „Ungarischen Skizzen“ (Reiner, Chicago Symphony Orchestra; RCA LSC-2347), eine Orchesterbearbeitung früher Klavierstücke von 1931.

Gegen 1930 erreicht Bartók eine stilistische Synthese und ein künstlerisches Gleichgewicht, die alle Errungenschaften des vorhergehenden Experimentierens in sich einschließen. Bartók hat sich nunmehr endgültig gefunden und schafft aus der Tiefe seiner gesammelten Erfahrung und unerschöpflichen Phantasie. Fast jede größere Komposition wurde ein Meisterwerk. Unbedeutendes und Nebensächliches gibt es aus dieser Zeit von ihm nicht mehr. Jedes Werk deckt neue musikalische und geistige Reiche auf, jedes ist in seiner Art einmalig.

Die Reihe der Meisterwerke beginnt mit der „Cantata Profana“, einer Hymne an die Natur (1930), Bartóks einziger großer Chorkomposition, die in einer sehr guten, auf ungarisch gesungenen Wiedergabe vorliegt (György Lehel, Ungarisches Rundfunkorchester; DGG 138 873).

Das zweite Klavierkonzert ist ein höchst virtuoses, brillantes und doch inhaltsreiches Werk. Für welche der beiden greifbaren Aufnahmen (Anda, Fricsay; DGG 18 611 — Sandor, Gielen; Vox PL 11 490) man sich entscheidet, ist Geschmacksache.

Die „Musik für Saiteninstrumente, Schlagzeug und Celesta“ (1936) überragt alles, was Bartók in den dreißiger Jahren komponierte (mit der möglichen Ausnahme des Violinkonzerts). Von den sieben Einspielungen der „Musik für Saiteninstrumente“ kommen drei in die engere Wahl: Karajan mit den Berliner Philharmonikern (Columbia STC 91 179); Reiner mit dem Chicago Symphony Orchestra (RCA LSC 2374) und Fricsay mit dem RIAS-Sinfonieorchester (DGG 18 493). Reiner und Fricsay haben die dem Werk innewohnende Dämonie am besten eingefangen; die Reiner-Aufnahme ist auch auf Stereo zu haben, was bei diesem Stück ein beträchtlicher Vorteil ist.

Das Zwillingswerk zu der „Musik für Saiteninstrumente“ ist die unheimliche, geradezu atemberaubende „Sonate für zwei Klaviere und Schlagzeug“ von 1938 (DGG 18 384). Unter den Aufnahmen des hinreißenden Violinkonzerts (1938) ragt immer noch,

1921, im Alter von acht Jahren, trat Andor Foldes zum erstenmal als Pianist öffentlich auf. Nach Abschluß seiner Ausbildung bei Ernst von Dohnányi konzertierte er bis zum Ausbruch des Zweiten Weltkrieges in Europa und siedelte dann in die Vereinigten Staaten über. Nach dem Krieg setzte er sich in Deutschland besonders für den Wiederaufbau der Bonner Beethoven-Halle ein und wurde 1957 als Nachfolger Walter Gieseckings Leiter der Meisterklasse an der Musikhochschule in Saarbrücken.



Ich war ungefähr acht Jahre alt, als ich zum erstenmal Bartóks Namen hörte. Meine Mutter nannte ihn, als sie mir Liszts Es-dur-Konzert vorspielte.

„Béla Bartók spielte dieses Werk bei seinem Debüt“, erinnerte sie sich. „Was für ein Pianist! Er spielte grandios — es ist wirklich ein Jammer, daß er dann mit dem Komponieren dieser verworrenen Musik begann, statt sich auf sein Instrument zu konzentrieren...“ Zwanzig ereignisreiche Jahre später, als Bartók und seine Frau Ditta in unserer New Yorker Wohnung saßen, entspannt und in der Stimmung für Erinnerungen, nahm ich mir Mut und erzählte ihm die Geschichte, die typisch für die Einstellung im musikalischen Budapest der frühen zwanziger Jahre war.

Bartók wandte sich ernst um: „Und allzu viel hat sich nicht geändert seither, oder doch?“, fragte er nüchtern. „Betrachtet hier nicht jedermann meine Musik als verwirrend?“ Aus seiner Stimme klang keine Bitterkeit. Er stellte die Tatsache fest, als ob sie ihn nichts angehe.

Noch besser wird Bartóks einzigartige Unbestechlichkeit durch eine Szene illustriert, die sich 1943 in seiner Wohnung ereignete. Ich berichtete ihm, daß ich seine Sonate in das Programm meines bevorstehenden Recitals in der Town Hall aufgenommen hatte. „Aber warum wollen Sie diese Sonate bei einem so wichtigen Ereignis spielen?“, fragte er beinahe väterlich.

trotz ihres Alters, die Einspielung mit Menuhin und Furtwängler heraus (Electrola E 90 070), und zwar wegen der unvergleichlichen Musikalität dieser beiden großen Künstler. Der „Mikrokosmos“, den Bartók 1939 vollendete, wird auszugswise von Foldes, in seiner Gesamtheit von Sándor meisterhaft vorgelesen (siehe oben). Unter den fünf Schallplatten mit dem „Divertimento für Streichorchester“ ist die Aufnahme des Moskauer Kammerorchesters unter Barschai (Decca SXL 21 054) vorzuziehen. Noch mehr als die ausgezeichnete Wiedergabe von Fricsay (DGG 18 153) fängt sie Geist und die Vielfalt dieses keineswegs „divertierenden“ Werkes ein.

Das „Konzert für Orchester“, eine Summa der Orchesterkunst Bartóks, liegt zur Zeit in acht Aufnahmen vor, unter denen sich keine schlechte Interpretation findet. In die engere Wahl kommen vier Platten: Für schönen Klang und ausgewogenes Formgefühl ist die Einspielung unter Karajan (Columbia 90 313) unübertroffen. Eine wunderbar durchsichtige Wiedergabe hat Ansermet (Decca LXT 5305) erreicht. Die zügigste, aufregendste ist wohl Fricsays Darstellung (DGG 18 377). Aber die Aufnahme, die alle diese Vorzüge in sich vereint und dadurch ihre Konkurrenten übertrifft, stammt von Fritz Reiner (RCA LSC 1934).

Vom dritten Klavierkonzert (1945) existieren zwei praktisch ebenebürtige Aufnahmen: mit Géza Anda (DGG 138 111) und György Sándor (Vox PL 11 940). Das nach Bartóks Skizzen und Anweisungen von Tibor Serly vervollständigte Violakonzert wird von Pál Lukács ausgezeichnet gespielt (DGG 138 874).

Leider fehlen in der Bartók-Diskothek noch fast gänzlich die kürzeren, aber deshalb nicht unbedeutenden Gesänge und Chöre, die Bartók hinterlassen hat. Um so willkommener ist die ungarisch gesungene Amadeo-Platte (AVRS 6266), die vierzehn der siebenundzwanzig Kinderchöre aus dem Jahre 1936 enthält. Die Sätze offenbaren eine verblüffende technische und stimmungs-mäßige Vielfalt. Daß man kein einziges Sololied im Katalog findet, ist eine bedauerliche Tatsache, die hoffentlich bald revidiert werden kann.

Klangdokumente des Klaviervirtuosen Bartók sind äußerst selten. Von der amerikanischen Firma Vox sind jedoch vor kurzem zwei außerordentlich wichtige Platten herausgegeben worden (VRS 1130/1). Es handelt sich um einen Umschnitt des Szigeti-Bartók-Konzerts, das im April 1940 in der Washingtoner Kongreß-Bibliothek stattfand. Die beiden Künstler spielen Violinsonaten von Beethoven (die Kreuzer-Sonate), Debussy und Bartók (seine zweite Sonate). Obwohl diese Aufnahme vor 25 Jahren gemacht wurde, wirkt ihr Klang noch sehr erträglich. Vor allem aber offenbaren diese Wiedergaben die Intensität, Durchdrachtheit und Eigenart, die Bartóks Klavierspiel auszeichneten — auch noch zu einer Zeit, in der seine Kräfte bereits nachzulassen angingen.

Andor Foldes „Man könnte Sie auspfeifen!“

„Sie können dann fast sicher sein, schlechte Kritiken zu bekommen, man könnte Sie sogar auspfeifen ...“ Er sah mich mit seinem klaren, durchdringenden Blick an: „Ich an Ihrer Stelle würde es nicht wagen ...“ Als ich ihm versicherte, daß mich nichts abhalten werde, dort diese Sonate zu spielen, wanderte er eine oder zwei Minuten auf dem Flur auf und ab und rief schließlich aus: „In diesem Fall gibt es für Sie nur eines: Sie müssen einfach den zweiten Satz auslassen. Der erste und dritte Satz sind nicht ganz so schwer aufzunehmen. Wenn Sie den langsamen Satz umgehen, werden Sie die schwerste Provokation vermeiden“, fügte er ruhig hinzu.

„Aber ich denke gar nicht daran, den zweiten Satz auszulassen“, antwortete ich mit aller Entschiedenheit. „Ich werde die Sonate vollständig spielen, so wie Sie sie komponiert haben.“ Darauf erlaubte Bartók sich einige Zeichen innerer Bewegung zu äußern — was nur ganz selten bei ihm vorkam.

Es war ihm nicht gegeben, seine Gefühle zur Schau zu stellen. Der herrische Stolz dieses gespannten, zerbrechlichen Ungarn mit dem Signum des Apostels und der entwaffnenden Direktheit eines Kindes — und (oder) eines Genies — verbot ihm solche Schwächen. Niemand hat ihn in den Jahren der Nichtbeachtung traurig und düster gesehen, obwohl er den brennenden Wunsch hatte, seine Musik aufgeführt zu sehen. Das bewies ein Ereignis, das sich merkwürdigerweise ein paar Tage

Janos Ferencsik . György Lehel . Andras Korody . Tatrai-Quartett . Ditta Bartók-Paszory . Vilmos Tatrai . Denes Kovacs . Gabor Gabos . Ungarische National-Philharmonie . Budapester Philharmonisches Orchester . Ungarisches Rundfunk-Symphonie-Orchester . Ungarisches Kammerorchester . Chor des Lehrerinnen-seminars Vendelstraße

Ungarische Künstler von Weltrang interpretieren das Werk Béla Bartóks

KOSSUTH-SYMPHONIE (1903) LPX-L 1203-04
SCHERZO F. KLAVIER U. ORCHESTER (1904) LPX-L 1203-04
QUINTETT FÜR KLAVIER UND STREICHQUARTETT (1904) LPX-L 1203-04
SUITE F. ORCHESTER Nr. 2 op. 4 (1907, 1943) LPX-L 1201
2 BILDNISSE FÜR ORCHESTER op. 5 (1907) LP-L 1583
FÜR KINDER, Heft I-IV (1908, rev. 1945) LPX-S 1153-54
2 BILDER FÜR ORCHESTER op. 10 (1910) LP-L 1551
DER HÖLZERNE PRINZ, Ballett op. 13 (1916) LPX-L 1164
4 SLOWAKISCHE VOLKSTÄNZE (1917) LP-L 1551
IM FREIEN (1926) LPX-L 1029
RHAPSODIE F. VIOLINE U. KLAVIER Nr. 1 (1928) LP-L 1583
UNGAR. BILDER F. ORCHESTER (1931, rev. 1945) LP-L 1516
UNGAR. BAUERNLIEDER F. ORCHESTER (1933) LP-L 1516
KINDER- UND FRAUENCHÖRE (1935) LPX-S 2507
MIKROKOSMOS, Heft I-VI (1926-37) LPX-S 1033-35
KONZERT F. VIOLINE U. ORCHEST. Nr. 2 (1938) LPX-L 1068
6 STREICHQUARTETTE (1908-39) LPX-S 1012-14
DIVERTIMENTO F. STREICHORCHESTER (1939) LPX-S 1192
KONZERT FÜR ORCHESTER (1943) LPX-L 1150
KONZERT F. KLAVIER U. ORCHEST. Nr. 3 (1945) LPX-L 1029
KONZERTE FÜR KLAVIER UND ORCHESTER Nr. 1-3 (1926-45) in Vorbereitung

QUALITON Budapest

SCHALLPLATTEN - IMPORT - VERTRIEB
E. & H. SCHOEPNER KASSEL
35 Kassel . Obervellmarer Straße 50
Telefon 6 1393

EuropaKonzert

Jeden Monat eine 30-cm-Schallplatte aus der Spitzenproduktion harmonia mundi für DM 14.80

15. September bis 15. Oktober

W. A. MOZART

LUCIO SILLA

(Oper in 3 Akten, großer Querschnitt)

Dora Gatta, Sopran; Rena Gary Faladi, Sopran; Fiorenza Cossotto, Mezzosopran; Anna Maria Rota, Mezzosopran; Ferrando Ferrari, Tenor. Coro polifonico di Milano, Dirigent: Giulio Bertola. Orchester des Angelicum Mailand, Dirigent: C. F. Cillario. mono HM 30 698, stereo HMT 530 698

Sonderpreis bis 15. 10. DM 14.80 (dann 25.-)

Auslieferung:

Fono-Verlagsgesellschaft Münster

harmonia mundi

nach dem ersten größeren Erfolg abspielte, den er als Komponist in Amerika hatte — nach der Uraufführung seines „Konzerts für Orchester“, das Serge Koussewitzky, der allmächtige Dirigent des Boston Symphony Orchestra, 1943 bei Bartók bestellte. Ein paar Tage nach der New Yorker Erstaufführung — noch unter dem unmittelbaren Eindruck des großen Werks — berichtete ich Bartók, daß mich einige Partien des Konzerts, besonders der Anfang, lebhaft an „Herzog Blaubarts Burg“ erinnerten. Es gebe da, meinte ich, dieselbe mysteriöse Stimmung wie in seiner frühen Oper.

Ich war nicht sicher, wie er diese Bemerkung aufnehmen würde. Aber zu meiner Erleichterung lächelte er nur und sagte in seiner üblichen Direktheit: „Sie haben völlig recht ... Wissen Sie, niemals wird ‚Her-

zog Blaubarts Burg‘ gespielt, und ich sehnte mich danach, die Musik einmal gespielt zu hören — so baute ich Teile davon in das Concerto ein ...“

Zwei Jahre später war er nicht mehr unter uns. Wie oft muß ich an den trüben Herbstnachmittag des 28. September 1945 denken, als wir Freunde Bartóks uns in der kleinen Unitarier-Kirche New Yorks trafen, um an dem einfachen Trauergottesdienst für einen der größten Komponisten unserer Zeit teilzunehmen, der fast völlig unbeachtet von der Welt vorüberging. Bartóks Leben war von leidenschaftlicher Arbeit erfüllt gewesen, von bitteren Kämpfen und der Armut — aber er hatte die feste Gewißheit, daß sein Werk schließlich doch in der ganzen Welt verstanden, geschätzt und geliebt werden würde.

Opernquerschnitte gebündelt

Statistische Erhebungen und Marktanalysen lassen erkennen, daß die Oper nach wie vor von den Liebhabern klassischer Musik favorisiert wird. Um dem Wunsch nach Opernmusik gerecht zu werden, hat die Electrola vor kurzem ein neues umfangreiches Angebot an Opernquerschnitten vorgelegt. Unsere Mitarbeiter Werner Bollert und Arno Forchert haben 18 der 30 Querschnitte dieser Aktion, deren gemeinsames äußeres Kennzeichen der geraffte Plüschvorhang auf dem Cover ist, abgehört und gehen in ihren Sammelrezensionen auf das Kernproblem aller Auswahl-Platten ein: auf ihre Zusammenstellung, auf die Wahl und „Komposition“ der Ausschnitte.



- WAGNER, Lohengrin**, SME 80 853, Dir.: Rudolf Kempe
STRAUSS, Salome, SME 80 857, Dir.: Otmar Suitner
D'ALBERT, Tiefland, SME 80 855, Dir.: Paul Schmitz
LORTZING, Der Wildschütz, SMC 80 856, Dir.: Robert Heger
PONCHIELLI, La Gioconda, SMC 80 863, Dir.: Antonio Votto
PUCCINI, La Bohème, SME 80 854, Dir.: Thomas Schippers
MOZART, Die Entführung aus dem Serail, STC 80 861, Dir.: Sir Thomas Beecham
MOZART, Die Zauberflöte, SMC 80 858, Dir.: Otto Klemperer
MOZART, Die Hochzeit des Figaro, SMC 80 860, Dir.: Otmar Suitner
MOZART, Così fan tutte, SMC 80 852, Dir.: Karl Böhm

je 21,— DM

Allen Querschnitten liegen Gesamtaufnahmen zugrunde, die mit Ausnahme der „Gioconda“-Einspielung, die es bisher noch nicht in Deutschland zu kaufen gab, ausführlich in früheren Heften des fono forums gewürdigt wurden; so können wir uns hier auf ein Referat darüber beschränken, was diese Auswahl-Platten jeweils anzubieten oder nicht anzubieten haben.

Bei Wagners „Lohengrin“ besteht die Hauptschwierigkeit darin, einem so langen Bühnenwerk mit einer einzigen Platte gerecht zu werden. Electrola mußte ähnlich verfahren wie Decca und DGG in ihren unterle-

gen Querschnitten BLK 16 514 (Keilberth) und 19 107 (Jochum); auch hier erscheinen lediglich ein paar zusammenhängende, vorwiegend sogar dieselben Szenen aus dem ersten und dritten Aufzug, wobei freilich zu Beginn der Oper der König und Telramund eindringlich zur Geltung kommen (die aus dem dritten Akt gewählten Abschnitte sind naturgemäß auf Lohengrin und Elsa konzentriert). Die Figur der Ortrud ist völlig ausgespart, der Heerrufer kann sich immerhin mit wenigen Takten vernehmbar machen. Der neue „Salome“-Querschnitt dürfte etwa drei Fünftel der Strauss-Musik umfassen und bietet eine nicht ungeschickt zusammengebaute Essenz des Ganzen. Die ersten beiden Szenen kommen vollständig, die dritte Szene jedoch erst von „Wie abgezehrt er ist“ an (das lange Orchesterspiel bleibt fort). Von Salomes Tanz hört man lediglich die Schlußakte; sodann wird zurückgeschaltet auf die Szene Herodias — Herodias mit dem Judenquintett (von „Heiß ihn schweigen“ an) und, mit reichlich kühner Überblendung, sofort hinein in die viel spätere Szene Herodias — Salome — Herodias „Ah! Herrlich! Wundervoll!“, worauf — wiederum in direktem Anschluß — die große Salome-Finalszene der Oper folgt.

In der Auswahl der Stücke und auch in der Einteilung der beiden Plattenseiten entspricht der recht reichhaltige „Tiefland“-Querschnitt ungefähr der entsprechenden DGG-Platte

(136 424). Innerhalb des Vorspiels im Gebirge hat der eine Querschnitt hier etwas mehr, der andere dort; zusätzlich bringt Electrola zum Beispiel die Szene Marta — Nuri (1,3 — von „Könnt' ich doch lustig sein“ an). Die wichtige Szene Marta — Pedro (1. Akt, Schluß) ist bei DGG kompletter, wo dann auch Nuri Lied „Die Sterne gingen zur Ruh“ (II,1) und ihre anschließende Szene mit Pedro gegeben wird. Dafür kann Electrola gegen Ende der Oper ein bißchen mehr offerieren als DGG, wodurch die immanente Dramatik des Stoffes sich möglicherweise noch steigert. Prinzipielle Unterschiede jedoch hinsichtlich der Auslese bestehen zwischen den beiden Querschnitten nicht.

Der „Wildschütz“-Querschnitt bringt zwar eine Fülle von Nummern, die oftmals aber leider nur in stark gekürzter Form erklingen. Erfreulich, daß wenigstens die beiden zentralen Ensembles dieser Platte — die Quintette Nr. 9 und Nr. 11 — vollständig gegeben werden (ein kleiner Strich in der Coda des Billard-Quintetts ist ohne Bedeutung). Gleichfalls komplett ist noch die Baculus-Arie „Fünftausend Taler“. Am Ende der zweiten Plattenseite steht das dritte Finale, das hier freilich nur bis zum Quartettino „Kann es im Erdenleben“ reicht. Alle übrigen Stücke erscheinen in ziemlich gekappter Gestalt, d. h. ohne formale Wiederholungen: so das Duett Nr. 2 (Gretchen — Baculus), das Quartett Nr. 4 und das Terzett Nr. 15. Arg

beschnitten ist, abgesehen von der Introduction, unverständlicher Weise auch die Auftrittsarie der Baronin (Nr. 3), die nun wie ein Torso anmutet. Eher mag man bei der Polonäsen-Arie des Grafen (Nr. 13) einen Vers entbehren, und vom Jägerchor (Nr. 5) genügt wirklich die eine Strophe. Künstlerisch angemessener wäre es gewesen, ein paar Stücke weniger auf die Platte zu schneiden, dafür aber Vollständigkeit zu bieten; statt der uncharakteristischen und auch musikalisch nicht sonderlich ergiebigen Nummer 8 („Bleiben soll ich“) hätte man lieber das weit frischere Duett Nr. 10 (Baron—Baronin) in den Querschnitt hineinnehmen sollen.

Wer Ponchiellis „La Gioconda“ schätzt, wird in diesem Querschnitt nahezu sämtliche „Highlights“ der Partitur vorfinden; für manche Strecken dieser Oper ließe sich jedoch eine Auswahl denken, die etwas von dem hier Gebotenen abweicht. Aus allen vier Akten enthält er vielerlei und durchaus Wesentliches, wenn auch nicht ohne Kürzungen und mit auffälliger Bevorzugung kleinerer szenischer Komplexe, die sich nur gegen Schluß der Akte Nr. 2 und 4 zu größerem Zusammenhang verdichten. Soweit man nach dem Querschnitt allein urteilen kann, scheint diese neuere Gesamtaufnahme (bereits die zweite Einspielung mit Maria Callas!) nicht gerade überragende Qualitäten zu besitzen, weder im rein Musikalischen noch im Technischen.

Wie bei „Bohème“-Querschnitten überhaupt, so sind auch hier Mimi und Rudolf ins Zentrum des Geschehens gerückt (Schlüsse des ersten und vierten Bildes); daneben darf aber angemerkt werden, daß die beiden Mittelakte in erfreulicher Ausdehnung und Geschlossenheit — jeweils mit ihrer zweiten Hälfte — vorhanden sind und insbesondere noch das Präludium des ersten Bildes bis über Collins Eintritt hinaus („Laß doch das Lärmen“). Dessen „Mantel“-Gesang sowie das Duettino Rudolf—Marcel (4. Bild) vervollständigen diese Auswahlplatte.

Der Querschnitt „Entführung aus dem Serail“ aus der schon vor vielen Jahren entstandenen Beecham-Gesamtaufnahme bringt von den 21 Nummern der Partitur immerhin dreizehn, fast alle komplett. Abgesehen von dem unbedeutenden Strich in Nr. 2 gibt es freilich empfindliche und kaum recht zu motivierende Kürzungen in Osmins Arie Nr. 3, wo im Anfangsteil die Wiederholung wegbleibt, und in Blondes erster Arie Nr. 8, wo die zweiteilige Gesamtform zerstört wird und so eine falsche Einteiligkeit entsteht. Auf das wichtige zweite Finale (Quartett) mußte in diesem Rahmen verzichtet werden, das dritte Finale (Vaudeville) hingegen ist komplett vorhanden; der diesem unmittelbar vorausgehende Dialog (Bassa Selim—Belmonte) wurde hierfür aus zwei verschiedenen Szenen (III,6 und III,9) zusammengestellt. Bezüglich der Arien und Duette werden die Mozart-Freunde sehr auf ihre Kosten kommen; ab lebendigsten wirkt in dieser Aufzeichnung das Duett Blonde—Osmin.

Für den Querschnitt „Zauberflöte“ (Klemperer) ist die Kardinal-Streitfrage, ob mit oder ohne Dialog, sowieso gegenstandslos. Da hat man sich weitgehend nach den Wünschen des breiten Publikums gerichtet, das eben seine Lieblingspielen haben will: die Arien des Tamino und der Pamina, beide Arien der Königin der Nacht und ebenso beide des Sarastro und des Papageno; auch das Duett Pamina—Papageno durfte nicht fehlen. Die notwendige Auswahl für die Finales ist vielleicht nicht restlos geglückt. Aus dem ersten Finale hört man lediglich den Abschnitt, der mit Taminos „Flötenarie“ beginnt und mit Sarastros Einzugs (Chor) endet, jedoch (völlig umklempereisich) unter Eliminierung jenes für Pamina so wesentlichen Textes von der Wahrheit. Für das zweite Finale hat man sich — nicht gerade

der geistigen Bedeutung der Oper entsprechend — auf die Szenen Pamina—Drei Knaben sowie Papageno—Knaben—Papagena beschränkt. Zu begrüßen ist es, daß auf dieser Platte noch das Quintett Nr. 5 ungekürzt seinen Platz fand.

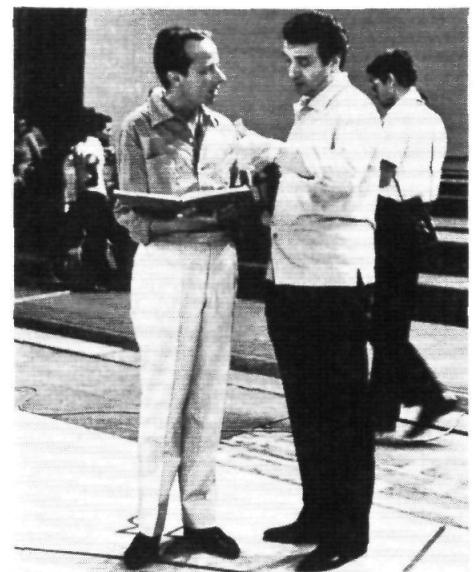
Der „Figaro“-Querschnitt entstammt der neuen deutschsprachigen Gesamtaufnahme und bringt erstaunlich viele und erfreulicher Weise lauter vollständige Stücke: insgesamt 14 an der Zahl. Unter den Ensembles werden speziell die Nummern 2 (Duett Susanna—Figaro), 7 (Terzett Susanna—Basilio—Graf) und 14 (Duettino Susanna—Cherubino) willkommen sein; die Duette Nr. 16 (Susanna—Graf) und 20 (Susanna—Gräfin) sind gleichfalls vorhanden. Die Arie der Gräfin Nr. 19 wird ohne Rezitativ gegeben, bei ihrer Kavatine Nr. 10 ist das Orchester vorspiel gestrichen. Sogar die beiden großen Finales trifft man hier ausschnittsweise an, so vom vierten Finale den gesamten Schluß von „Friede, Friede“ an. Vom zweiten Finale begegnet man allein jener Passage, die mit Antonios Eintreten beginnt und vor dem Anmarsch der Gegenpartei (Marzellina—Basilio—Bartolo) endet. Als belebendes Element wurden zusätzlich noch ein paar kleinere Ausschnitte aus dem Secco-Rezitativ (unmittelbar vor Arie Nr. 9, nach Duett Nr. 14 sowie vor Rezitativ und Arie Nr. 17) eingeblenet.

Als ebenso reichhaltig erweist sich der Querschnitt „Cosi fan tutte“ (in italienischer Sprache); hier hat man jedoch bewußt darauf verzichtet, irgendwelche Bruchstücke aus den beiden Finales zu bieten. Dadurch wird es möglich, von den 31 Nummern der Partitur nicht weniger als 20 Sätze zu bringen, und zwar sämtlich vollständig mit Ausnahme des Duetts Fiordiligi—Ferrando Nr. 29, von dem nur der zweite Teil aufgezeichnet wurde. Die erste Plattenseite, die auch ein paar Secco-Rezitative geschickt mit einfließen läßt, folgt noch getreu dem Handlungsablauf des ersten Aktes; auf der zweiten Plattenseite wird die chronologische Ordnung durchbrochen, wobei in der bunten Kette der aufgefädelten Stücke eine gewisse Verbindung der Tonarten angestrebt sein mag. Passenderweise hört man hier mit Nr. 30 auf: mit dem Motto „Cosi fan tutte“; zuvor kann man sich nicht allein an Sologesängen und Duetten aller Arten erfreuen, sondern kann zudem noch Herrlichkeiten bewundern wie die ersten drei Männer-Terzette, das Quintett Nr. 9, das Terzett Nr. 10, das Sextett Nr. 13 oder das Quartett Nr. 22. Unter all diesen Querschnitten sind wohl zwei am schönsten geraten: „La Bohème“ dank des jugendlichen Gesamttones, dank Geddas und der bewegenden Gesangkunst von Mirella Freni; „Cosi fan tutte“ dank der delikaten Realisation durch Karl Böhm und sein stilischeres und relativ homogenes Solisten-Ensemble.

Werner Bollert

MOZART, Die Hochzeit des Figaro, SMC 80 859, Dir.: Carlo Maria Giulini
HUMPERDINCK, Hänsel und Gretel, SME 80 865, Dir.: André Cluytens
BIZET, Carmen, SME 80 866, Dir.: Georges Prêtre
MASCAGNI, Cavalleria rusticana, LEONCAVALLO, Bajazzo, SMC 80 922, Dir.: Tullio Serafin; Dir.: Lovro von Matacic
VERDI, Der Troubadour, SME 80 925, Dir.: Thomas Schippers
VERDI, Falstaff, STC 80 615, Dir.: Herbert von Karajan
WAGNER, Meistersinger, SME 80 923, Dir.: Rudolf Kempe
GIORDANO, Andrea Chénier, SME 80 926, Dir.: Gabriele Santini je 21,— DM

Die für die Zusammenstellung von Opernquerschnitten Verantwortlichen sind — vorausgesetzt, sie haben noch nicht alle künstlerischen Skrupel abgetan — wahrhaftig in keiner beneidenswerten Lage: Aus einer Oper, manchmal zwei, manchmal fünf Stunden lang, sollen sie gerade soviel Musik aussuchen, wie auf eine Langspielplatte paßt, also oft mehr als eine durchschnittliche Oper



Tenor Franco Corelli (r.) während der Aufnahme des „Troubadour“. Eine Besprechung der Gesamtaufnahme bringt fonoforum im Oktoberheft

allgemein bekannte „Zugnummern“ hat, in den meisten Fällen aber viel zu wenig, um einen auch nur vagen Gesamteindruck des Werkes zu vermitteln. Und was wünscht sich der Querschnitts-Käufer nicht sonst noch alles: Die Sänger der Hauptpartien sollen möglichst gleichmäßig bedacht sein (ist aber ein Starsänger dabei, so ist dafür zu sorgen, daß er recht häufig in Erscheinung tritt), man möchte die Hauptstationen der Handlung tunlichst verfolgen können (der Tod einer der Hauptpersonen darf auch auf einer Querschnittsplatte in keinem Fall übergangen werden!), der Musik soll bei alledem selbstverständlich keine Gewalt geschehen — und, last not least, der neue Querschnitt soll sich in seiner Auswahl möglichst von denen anderer Firmen oder früherer Produktionen derselben Firma charakteristisch unterscheiden. Natürlich sind das alles Forderungen, die miteinander unvereinbar sind, und auch der strengste Rezensent wird sich zufriedengeben, wenn wenigstens einer dieser Gesichtspunkte mit erkennbarer Konsequenz Berücksichtigung gefunden und die Musik, die ja schließlich die Hauptsache ist, durch diese Querschnitts-Behandlung nicht allzu sehr gelitten hat.

Da die zur Diskussion stehenden Querschnitte entweder aus älteren Gesamtaufnahmen stammen und bereits rezensiert wurden oder aus brandneuen Einspielungen, deren technisch-künstlerische Qualität in anderem Zusammenhang gewürdigt werden wird, mögen hier solche Fragen der Repertoireauswahl im Vordergrund stehen. In musikalischer Hinsicht am wenigsten problematisch sind die Querschnitte von ausgesprochenen Nummernoperen. Giulinis italienisch gesungener „Figaro“-Querschnitt freilich versucht, von der bloßen Aneinanderreihung einzelner Arien wegzukommen. Gleich die erste Szene Susanna—Figaro mit den beiden Duetten und dem verbindenden Rezitativ ist komplett vorhanden, und auch der Arie des Grafen im dritten Akt geht nicht nur das Akkompagnato-Rezitativ, sondern auch noch ein Teil des szeneneröffnenden Seccos voran. Warum man allerdings das Duett Susanna—Cherubin im zweiten Akt (Nr. 14) nicht mit dem zugehörigen Rezitativ, sondern mit einem Bruchstück aus der vorhergehenden Szene eingeleitet hat, bleibt unerfindlich. Die ohnehin auf einem Querschnitt niemals wiederzugebende, außerordentlich komplizierte Handlung der Oper wird jedenfalls dadurch auch nicht deutlicher. Dieses Problem besteht beim „Hänsel und Gretel“-Stoff nicht. Hier liegt der seltene Fall vor, daß der Querschnitt tatsächlich die komplette Aufnahme weitgehend ersetzen kann.

Die Handlung ist klar, alle wichtigen musikalischen Stationen sind vorhanden, sämtliche Rollen vertreten. Komplizierter liegt der Fall beim „Carmen“-Querschnitt. In der Oper besteht der erste Akt fast ausnahmslos aus „hits“, während die für die Handlung bedeutsamen Szenen des zweiten und dritten Aktes längst nicht so populär sind. Eine Querschnitt-Auswahl kann hier gar nicht anders, als dieser Tatsache Rechnung tragen, denn was wäre eine „Carmen“-Folge ohne die Habanera, das Duett José—Micaela oder die Seguidilla? In der vorliegenden Aufnahme ist bereits der Eingangschor weggelassen, trotzdem ist das Verhältnis immer noch so, daß mit Ausnahme des Zigeunerchors (2. Akt, Anfang) eine Plattenhälfte allein vom ersten Akt beansprucht wird. So bleibt auf der zweiten Seite — neben Torerolied, Blumenarie und Keitenterzett — nur mehr wenig Platz für die entscheidenden dramatischen Zuspitzungen. Daß unter solchen Umständen wenigstens Micaelas Auftritt aus dem dritten Akt („Ich sprach, daß ich furchtlos mich fühle“) für den Querschnitt gerettet werden konnte — wenn auch ohne das einleitende Rezitativ —, sei dankbar vermerkt.

Mit „Cavalleria rusticana“ und „Bajazzo“ sind zwei Querschnitte auf einer Platte vereinigt, deren Gesamtaufnahmen fast zehn Jahre auseinanderliegen. Entsprechend groß sind die Unterschiede der technischen Qualität. Der alten „Cavalleria“-Aufnahme hat man mit dem Breitklang-Verfahren aufzuhelfen versucht — leider ohne hörbaren Erfolg. Dafür wird hier um so schöner gesungen (Callas — di Stefano). Auf das beliebte Intermezzo sinfonico hat man verzichtet, mit Recht, denn in dieser Aufnahme sind die Sänger entschieden die Hauptsache. Der „Bajazzo“-Querschnitt stützt sich auf eine Aufnahme neueren Datums (mit Corelli, Gobbi, Amara). Hier ist die Arienfolge zwischen Prolog und Finale quasi invariabel: Canios Arioso, Neddas Vogellied, das Duett Silvio—Nedda und schließlich, als Prunkstück des Protagonisten, Canios Arie „Vesti la giubba“.

Nicht weniger als siebzehn Titel, davon einige, die ganze Szenen umfassen, zeichnet die Plattentasche des „Troubadour“-Querschnitts. Man fragt sich erstaunt, wie es denn gelingen konnte, soviel Musik auf eine einzige Platte zu bannen, bis man beim Hören bemerkt, daß von den meisten strophischen Arien (die beim mittleren Verdi ja besonders häufig vorkommen) jeweils nur eine — meist die letzte — Strophe gesungen wird. Da die Arien aber oftmals von

ihren zugehörigen Rezitativen eingeleitet werden, ergeben sich viele, zum Teil recht komplizierte Schnittstellen, die von den Electrola-Technikern in den meisten Fällen mit Glanz und Bravour gemeistert wurden. Manchmal freilich entstehen dadurch auch Wirkungen, die den Vorschriften Verdis geradenwegs zuwiderlaufen. So etwa, wenn der Soldatenchor zu Anfang des dritten Aktes („Freudig ertönen die Kriegesgesänge“) sofort mit dem Fortissimo der zweiten Strophe einfällt, während man gewohnt ist, hier eine allmähliche Steigerung zu hören. Solche Einwände ändern aber nichts an der Tatsache, daß es hier gelungen ist, für den Opernfreund, der sich die Gesamtaufnahme nicht leisten kann, eine alle musikalischen Höhepunkte umfassende Kurzfassung der Oper zusammenzustellen.

Der „Falstaff“-Querschnitt entstammt der alten, sehr schönen Gesamteinspielung mit Gobbi, Schwarzkopf, Merriman u. a., ist aber glücklicherweise schon stereophonisch aufgenommen. Hier ergibt sich, wie bei allen konsequent durchkomponierten Opern, die zusätzliche Schwierigkeit, daß die einzelnen Anschnitte meist weder einen musikalisch einleuchtenden Anfang noch einen halbwegs befriedigenden Schluß haben. Der allgemein übliche Ausweg, die Ausschnitte deshalb unmittelbar aneinander anzuschließen, ist allerdings musikalisch noch unzulänglicher, als es ein fragmentarischer Schluß wäre; denn in den seltensten Fällen passen die willkürlich miteinander verbundenen Stücke zusammen. In unserem Fall hat man sich sichtlich bemüht, unorganische Anschlüsse zu vermeiden, indem man nur wenige, dafür längere Ausschnitte wählte und sie nach Möglichkeit mit deutlichen musikalischen Zäsuren abzuschließen trachtete. Immer ist das freilich nicht gelungen. So wird der Hörer zum Beispiel durch einen kühnen Schnitt vom Platz vor dem Wirtshaus (3. Akt, 1. Bild) unmittelbar in den Elfenspuk im Park von Windsor versetzt — ein dramatisch wie musikalisch gleichermaßen zweifelhafter Überraschungseffekt. Dafür ist die Auswahl der einzelnen Szenen überzeugend: Die beiden großen Falstaff-Monologe — mit dem prachtvollen Tito Gobbi ein Genuß besonderer Art — im ersten und dritten Akt sind ungekürzt vorhanden, desgleichen Fords große Szene („E sogno“) und die komplette Schlußfuge („Tutto nel mondo“). Die anderen Ausschnitte passen sich sinnvoll dem Handlungsablauf an. Wer diesen Querschnitt gehört hat, wird bald Lust verspüren, sich die Gesamtaufnahme anzuschaffen.

Ähnlich wie beim „Falstaff“ ist man auch mit der ebenfalls schon rund zehn Jahre alten „Meistersinger“-Aufnahme verfahren, der die technische Prozedur des Breitklang-Verfahrens offensichtlich gut bekommen ist. In dieser Oper ist es allerdings noch schwerer, befriedigend abschließende Einzelszenen zu finden, ganz abgesehen von dem aussichtslosen Unternehmen, auf einer Platte einen zureichenden Überblick über ein Fünf-Stunden-Opus zu geben. So hat man sich mit Recht auf die Standardszenen beschränkt: Walthers „Am stillen Herd“, Sachsens Fliedermonolog, die Szene Eva—Sachs und den gesamten Schluß des zweiten Aufzuges mit der kompletten Prügelfuge. Hier freilich hat man Wagner einen wahrhaft „üblen Streich“ gespielt. Um die knapp 30 Takte des Nachwächtertruffs zu sparen, hat man den Schlußakkord des zweiten Aufzuges einfach an das vorangehende Orchesterzwischenstück herangeschnitten. Das Resultat ist ein völlig unmöglicher Harmonieverlauf: einem Dominantseptakkord auf Fis folgt jetzt der E-dur-Schluß! Gegen solche Cutter-Künste zu Lasten Wagners muß entschieden protestiert werden. — Aus dem dritten Aufzug bringt der Querschnitt den Wahnmonolog, das Quintett, Wachauf-Chor, Preislied und Sachsens Schlußansprache.

Erfreulich ist, daß die neue „Andrea Chénier“-Einspielung nun auch schon im Querschnitt zu haben ist. Leider hat man auch hier wieder ziemlich bedenkenlos ein Stück an das andere unmittelbar angeschlossen, wobei über musikalische und szenische Logik großzügig hinweggesehen wird. An einigen Stellen fehlen zwischen den einzelnen Abschnitten nur wenige Takte. Hätte man hier nicht größere Komplexe zusammenfassen und damit unschöne Schnitte vermeiden können? Gewiß, das hätte Verzicht an anderer Stelle bedeutet, aber wäre zum Beispiel der süßlich-schmachtende Chor des ersten Aktes („O pastorelle, addio“) nicht sowohl szenisch als auch musikalisch zu verschmerzen gewesen? Gleichwohl, der Opernfreund erhält für sein Geld die drei berühmten Chénier-Arien, Gérards Szene aus dem ersten Akt und seine Arie „Nemico della patria“, Madeleines großen Auftritt im letzten Bild („La mamma morta“) und dazu eine Reihe prächtiger Ensembles von so packender Dramatik und überzeugender musikalischer Ausdruckskraft, daß man sich einmal mehr verwundert fragt, warum wohl diese Oper auf unseren Spielplänen immer noch so selten anzutreffen ist.

Arno Forchert

Dreimal „ANDREA CHENIER“

Paul Schwarz erzählt

An meinem 19. Geburtstag — es war im Jahre 1906 — schenkte mir mein Vater eine Karte für die Wiener Volksoper; auf dem Spielplan stand „Andrea Chenier“ von Giordano. Ich studierte damals Gesang am Wiener Konservatorium, und die meiste Zeit verbrachten wir jungen, unheilbaren Opernarren entweder auf der sagenhaften vierten Galerie der k. u. k. Hofoper oder auf dem dritten Volksopertrang. Den Andrea Chenier sang, ich weiß es noch wie heute, ein junger Tenor; er hieß Juan Spivak und war Balte. Der Direktor der Wiener Volksoper, Geheimrat Rainer Simons, hatte ihn in einem Berliner Kabarett gehört und war sofort begeistert gewesen von dem eigenartigen Timbre der blühenden Stimme. Er verpflichtete den Sänger nach Wien, gab ihm zuerst kleinere Rollen und riskierte es dann, ihn in der Premiere von „Andrea Chenier“ anzusetzen. Seine Partnerin war eine junge, schlanke Sängerin mit einer prachtvollen Sopranstimme; auch sie war damals Anfängerin, und sie hielt, was ihr Talent versprach: es war Maria Jeritzka. Die wundervolle dritte Hauptrolle hatte man

ebenfalls einem jungen Künstler anvertraut, der nicht nur eine unvergleichlich schöne Baritonstimme besaß, sondern auch eine blendende Bühnenerscheinung war. Er wurde bald, sehr bald einer der begehrtesten Künstler aller großen Opernbühnen; er kam aus Riga und hieß — Josef Schwarz. Kein Wunder, daß bei uns Gesangs-Novizen die Begeisterung hell aufloderte: diese Prachtstimmen — die herrliche Musik, dazu die erregende Handlung...

Und nach der Vorstellung ging es dann in das „Automatenbuffet“ in der Rotenturmstraße. Dort gab es nicht nur billige kulinarische Genüsse, nein, da standen außerdem drei große Grammophon-Apparate mit mächtigen Metalltrichtern: prähistorische Music-boxen, die gegen ein paar Geldstücke die damals beliebtesten Piecen aus Opern, Operetten und berühmten Orchesterwerken auf ihren Platten wiedergaben. An den Wänden hingen umfangreiche Inhaltsverzeichnisse; man hatte nur zu wählen, und dann wurde geräuschvoll mit einer großen Kurbel der schon reichlich kreischende Musiklieferant aufgezogen. Für ein paar Kreuzer schwelgten wir im Nachgenuß der Stimmen unserer Lieblinge von Oper und Konzert... — Berühmte Dirigentennamen der damaligen Zeit grüßten von der Wand herunter: Gustav Mahler, Alexander von Zemlinsky, Franz Schreker, Felix von Weingartner, Mengelberg, Artur Nikisch... Unsere Domäne aber waren die großen Arien der prominenten Gesangskünstler; die Nebengeräusche überhörten wir; denn schon damals übte trotz aller Primitivität der Wiedergabe die schwarze Platte einen eigenartigen Zauber über uns aus.

*

16 Jahre später, im Jahre 1922 — ich gehörte schon längst „zum Bau“ und unternahm von Hamburg aus, dessen Opernhaus ich seit 1912 angehörte, viele Gastreisen — führte mich endlich ein Engagement nach Amerika; mit der „Wagnerian Opera Festival Compagnie“, die von dem unvergessenen Leo Blech geleitet wurde. Die renommiertesten deutschen Sänger waren in diesem Ensemble vereinigt, das in Bremerhaven mit den Dekorationen für die gesamte Tournee an Bord ging. Der Heldenbariton Theodor Lattermann und seine Frau Ottilie Metzger-Lattermann, eine der gesuchtesten Altstimmen ihrer Zeit, das Künstler Ehepaar Plaschke und van der Osten von der Dresdner Oper, der spätere Metropolitan-Star Alexander Kipnis, der Tenor Hutt und der Bariton Friedrich Schorr von der Königlichen Berliner Oper, der Holländer Jacques Urlus, der damalige „Universaltenor“ Europas — um nur einige zu nennen. Wir vereinigten uns in Amerika mit dem schon eingespielten Orchester, so daß am Ende 165 Künstler mitsamt dem Stab durch die Staaten reisten. Unsere Tournee begann in Baltimore; wir erreichten New York kurz vor Weihnachten, wo wir an der Manhattan Opera gastierten. Am ersten profreien Abend ging es natürlich in die „Met“ — und ausgerechnet an diesem Abend wurde „Andrea Chenier“ gegeben. Begeisterung ist kein Ausdruck für den Grad der Bezauberung, den wir erfuhren, als wir dies Riesenhäuser, das großartige Orchester, die üppige Inszenierung und die unvergleichlichen Sänger erleben konnten — ein wahres Fest der Stimmen. Den freitagsstrunkenen Dichter Andrea Chenier sang der junge Gigli, seine Partnerin war Rosa Ponselle, eine der berühmtesten Sängerinnen an dieser Oper überhaupt, und der glühende Revolutionär, der lauernde Lakai, später öffentlicher Ankläger des Revolutionstribunals, war der große Charakterbariton Danise, dessen Arie im zweiten Akt mit einem Beifallssturm quittiert wurde.

All dies machte auf uns, wie gesagt, einen ungeheuren Eindruck, und bis in die Morgenstunden diskutierten wir das Erlebnis.

Am nächsten Mittag aber ging es in einen der vielen „Disque Shops“ am Broadway, in denen man die Schellackplatten der Sänger aus aller Welt hören konnte. Wir „labten“ uns drei Stunden lang an der Musik und kauften dann, wenn auch nur „second handy“, gebrauchte Platten um billiges Geld — als wertvollste Erinnerung an „unser Debüt“ an der Met.

*

Im August letzten Jahres hielt ich mich bei Freunden in Lugano auf, hoch auf dem Monte Bre, als in Lugano eine italienische Stagione mit „Rigoletto“, dem „Barbier von Sevilla“ und „Falstaff“ gastierte. Die Sänger waren in bester Laune und schwelgten mit Elan in ihren Bravourarien. Im Programmheft fanden wir den Hinweis, daß von den Mitwirkenden Stereoaufnahmen mit Querschnitten aus den verschiedenen Opern, die zur Aufführung kamen, im hiesigen Plattengeschäft zu haben wären. Als wir den Laden betraten, lief gerade eine Platte: Eine Dame hörte sich — „Andrea Chenier“ an. Eine wundervolle Aufnahme mit allen Errungen-

schaften der Technik umschmeichelte den Hörer. Den Stimmen nach zu urteilen, mußte es die Crème der Sängervelt sein, die hier zu hören war. Und wir hatten uns nicht getäuscht: Monaco als Chenier, die weibliche Hauptrolle sang die Tebaldi, die Baritonrolle der Star von Mailand, Rom und New York, Bastianini...

*

1906, 1922, 1964 — dreimal die Oper „Andrea Chenier“, in den verschiedensten Opernhäusern und auf der Schallplatte, die sich unterdes vom primitiven Kurbelgrammophon über die „elektrische Aufnahme“ bis zum wundervollen Stereo-Kunstwerk entwickelt hat. Wenn man schon die Filmtheater mit dem Namen „Traumfabrik“ bezeichnet, so träfe dies mit viel größerem Recht auf die grandiosen Wiedergabemöglichkeiten der Platte zu. Man braucht sie nur aufzulegen, und vor unserem inneren Auge ziehen die Operngestalten vorüber, wie ich sie von der Bühne in Erinnerung habe. Mir, und auch Ihnen, verehrter Leser, hilft dabei das Wunder des Menschen: die Phantasie...



Was beschäftigt die anderen?

Das Publikum erwartet heute vom Interpreten künstlerischen Perfektionismus. Dirigenten, Pianisten, Sänger und Regisseure können sich nur behaupten, wenn sie Höchstleistungen vollbringen. Die Schallplatte tut ein übriges, diese Haltung zu unterstützen. Manche Künstler versuchen sich zu Recht der unausweichlichen Gefahr des Verschleißes durch Zwangspausen und absolute Ruhe zu entziehen. So kündigte Rafael Kubelik bekanntlich vor kurzem an, er werde sich ein Jahr lang von jeder öffentlichen Tätigkeit zurückziehen. Vielen berühmten Künstlern möchte man solche Sammlung und Regeneration gönnen. Doch der Fall Kubelik genießt noch Seltenheitswert. Wie gut indessen künstlerische Pausen wirken können, zeigte unlängst das erste Konzert des prominenten Pianisten Wladimir Horowitz, mit dem er sich nach zwölf Jahren in New York erstmalig wieder der Öffentlichkeit stellte. Die Zuhörer der Carnegie Hall feierten das Comeback des Klaviervirtuosen mit frenetischem Beifall. Horowitz spielte die C-dur-Fantasie von Schumann, die g-moll-Ballade von Frédéric Chopin, die F-dur-Sonate op. 68 von Alexander Scriabin sowie zahlreiche „Encores“. CBS sicherte sich die Rechte für eine Veröffentlichung dieses denkwürdigen Konzerts vom 9. Mai 1965. So entstand die Schallplatte „An Historic Return: Horowitz at Carnegie Hall. A Recording of His First Concert in Twelve Years“. Das Album enthält

zwei Langspielplatten und soll in nächster Zeit, in zwei Einzelplatten aufgelöst, auch in Deutschland erscheinen. „The American Record Guide“ referiert unter dem Titel „The boss is back“ über dieses musikalische Ereignis, von dem Kritiker sagen, Horowitz hätte besser denn je gespielt.

Doppelproduktionen der Schallplattenindustrie — wie etwa im Falle „Carmen“ oder der „Tafelmusik“ — finden, so reizvoll ein kritischer Vergleich auch sein mag, beim Schallplatten- und Musikfreund wenig Gegenliebe, es sei denn, beide Produktionen wiesen beträchtliche Unterschiede auf. Ganz sicher kann man das von den beiden neuen Gesamtaufnahmen der „Zauberflöte“ behaupten, da die Böhm-Version der DGG, die in Kürze ausgeliefert wird, im Gegensatz zur Klemperer-„Zauberflöte“ den gesprochenen Dialog enthält. „The Gramophone“ druckt in ihrer neuesten Ausgabe einen Bericht ihres Mitarbeiters Andrew Porter ab, der auf Einladung der Deutschen Grammophon Gesellschaft im vergangenen Sommer an vier Aufnahmesitzungen in der Berliner Jesus-Christus-Kirche teilnahm. Er belauschte dabei Karl Böhm und die Berliner Philharmoniker, Evelyn Lear (Pamina), Dietrich Fischer-Dieskau (Papageno), Lisa Otto (Papagena) sowie Roberta Peters (Königin der Nacht) bei ihrer Arbeit. wg