OPERAPOINT

Jahrgang 14, Heft 4, 2014 Einzelpreis Euro 4,80

Magazin für Oper und Konzert • unabhängig • publikumsnah

THEMA

Die Opern von Richard Strauss (II)

FEATURE

Wie wird die Musik in Romanen beschrieben?

Musikfestivals in Europa, Deutschland

Die neuesten CD's und DVD's

Buchbesprechungen von R. Wagner, R. Strauss u.a.

Rossini Opera Festival, Pesaro: *Armida*

Editorial

Ich möchte hier einmal mit dem Schlußkapitel von OPERAPOINT beginnen, mit den Buchbesprechungen. Von der Wichtigkeit her sollten sie am Anfang stehen, denn sie geben Auskunft über das „Seelenleben“ der Musik, will sagen, sie geben Auskunft über Komponisten und deren Werke.

So werden zwei Handbücher besprochen, eins über Richard Wagner und eins über Richard Strauss. Von letzterem gibt es zudem noch eine Biographie. Es ist ein Vergnügen, diese Biographie zu lesen und u.a. über die Zeit zwischen 1880 bis 1950 mit den Katastrophen der beiden Weltkriege zu lesen. Dann werden zwei Bücher aus Spanien vorgestellt. Diese berichten über Wagner und die Rezeption seiner Werke in Spanien. Das zweite Buch gibt eine Bestandsaufnahme der derzeitigen spanischen Forschung über die deutsche Sprache und über deutsche Musik. Es bringt u.a. einen Artikel über die Tatsache, warum Wagners Werke zeitlich erst so spät nach Spanien gelangt sind. Hinzuweisen ist auch auf den Umstand, daß die Rezensenten sehr frei über diese Bücher berichten, denn OPERAPOINT ist unabhängig von jeglicher Bindung an Verlage, was auch für die zahlreichen Rezensionen von CDs und DVDs gilt.

Das Redaktionsteam wäre glücklich bei dem Gedanken, wenn das Angebot dieser Medienprodukte Ihr Gefallen finden könnte. Wir möchten hier nochmal darauf aufmerksam machen, daß das Musikhaus Tonger in Bonn, Düsseldorf und Köln (Fon: 0221/925475-0, email: tonger@musik-tonger.de) Ihnen als Mitglied des *Vereins zur Pflege klassischer Musik* 10% Rabatt auf den Kauf von CDs und DVDs gewährt.

In diesem Heft gibt es – wegen der Sommerpause – naturgemäß weniger Rezensionen von Opernaufführungen. Dafür sind zahlreiche Festivals, insbesondere im Ausland, aufgenommen. Vielleicht animiert Sie das eine oder andere der Musikfestivals zu einer entsprechenden Reise, die gewiß gewinnbringend für Sie sein wird. Empfehlenswert sind diese Festivalorte auf jeden Fall. In diesem Zusammenhang ist das Rossini Opera Festival in der Adriastadt Pesaro, Rossinis Geburtsort, als erstes zu empfehlen. Dort werden nicht nur beispielhafte Opernaufführungen geboten, sondern hier treten auch die besten Sängerinnen und Sänger im Fach Belcanto auf, Solisten, die man in Deutschland kaum zu Gehör bekommt! Auch auf das Interview mit dem jungen Bariton Florian Sempey ist aufmerksam zu machen, dessen Darstellung der Rolle des Figaro im Teatro Rossini in Pesaro dieses Jahr wohl zu den eindrücklichsten Erlebnissen gehört, wovon die Teilnehmer der Leserreise OPERAPOINT immer noch schwärmen.

Zum Schluß noch Berichte des Heftanfangs: die Fortsetzung des Artikels über Strauss von Dr. Knust sowie eine bedenkenswerte Abhandlung über die Auseinandersetzung von Musik und Sprache unseres Redaktionsmitglieds Dr. Sayed.

Viel Freude
bei der Lektüre

Ihr O. Zerrer

Inhalt

Für Sie notiert *4*

THEMA

Die Oper als Schaffensmittelpunkt (II)..... 5
Tradition und Abschluß in Richard Strauss' musiktheatralischem Werk (Fortsetzung)
Dr. Martin Knust

Informationen aus aller Welt 8

FEATURE

Wie wird Musik in Romanen beschrieben?..... 11
Dr. Aron Sayed

INTERVIEW mit Bariton Florian Sempey 15

Musikfestivals 2014 im Ausland

Beaune, Barock-Opernfestival, *Castor e Pollux* 18

Beaune, Barock-Opernfestival, *Les Grands Motets*.....19

Innsbruck, Festwochen der Alten Musik..... 20
Almira, L'Orontea, Narciso

Pesaro, Rossini Opera Festival 22
Armida, Il barbiere di Siviglia

Salzburg, Festspiele 2014..... 26
Der Rosenkavalier, Grosse Schubertiade, La Cenerentola

Erl, Tiroler Festspiele 2014 Sommer..... 29
Ring des Nibelungen, Herzog Blaubarts Burg, Carmina Burana

Musikfestivals 2014 in Deutschland

Bayreuther Festspiele 31

Musikfest Berlin 32

Opernaufführungen im Ausland

Göteborg, Oper, *Daphne* 34

Paris, Opéra Bastille , *La Traviata* 35

Paris, Opéra Bastille , *Il Barbiere di Siviglia*..... 36

Opernaufführungen in Deutschland

Köln, Oper, *L'elisir d'amore*..... 37

Wiesbaden, Staatstheater, *Die Frau ohne Schatten* 38

- CD-Besprechungen 40
- DVD-Besprechungen 47
- Buch-Besprechungen..... 52

Impressum 56

Titelbild

Armida, 19. August 2014, Rossini Opera Festival, Pesaro (Italien), Armida (Carmen Romeu) wird von Dämonen emporgehoben

Bild: Studio Amati Bacciardi/Rossini Opera Festival

Für Sie notiert …

Zusammengestellt von Oliver Hohlbach

Anja Kampe

Die Berliner Opernhäuser

Die Renovierung der Staatsoper Unter den Linden dauert länger als geplant, und sie muß weiterhin in der (zu kleinen) Ausweichspielstädte Schillertheater „überleben". Das freut die Komische Oper, denn ihre Renovierung kann erst beginnen, wenn die Ausweichspielstädte Schillertheater wieder frei ist. Darauf will die Deutsche Oper lieber nicht warten und spielt ihre „Auswärtssaison" in ihrem Parkhaus, in der Tischlerei, der Waldbühne oder der Philharmonie.

Die erste Premiere von Bedeutung ist die Oper von Giacomo Meyerbeer *Dinorah oder die Wallfahrt nach Ploërmel*. Leider wird die Oper nur konzertant und einmalig in der Philharmonie aufgeführt.

Die erste Premiere der Staatsoper im Schillertheater am 3. Oktober ist *Tosca* (mit Anja Kampe in der Titelrolle) unter der Leitung von Daniel Barenboim, ehe am 11. Oktober eine Wiederaufnahme des *Tristan* in der Inszenierung von Harry Kupfer folgt. Die Komische Oper hält mit der Premiere *Die schöne Helena* von Offenbach dagegen.

Der Ring in Dessau wird fortgesetzt!

Eigentlich ist es ein großer, hart erkämpfter Erfolg in Dessau. Das Haus (Anhaltisches Theater Dessau) bleibt mit allen Sparten erhalten, trotz massiver Einsparungen bei Personal und im Etat. Doch statt sich nun in Ruhe auf die Premiere der *Walküre* am 27. September (Vorstellungen folgen am 5. und 18. Oktober) vorbereiten zu können, wird man durch die Ausschreibung der Position des Generalintendanten und des Generalmusikdirektors aufgeschreckt. Anstatt dem bisherigen Intendanten André Bücker und dem GMD Antony Hermus für ihre Erfolge dankbar zu sein – das Haus wird in Fachkreisen längst als „führendes Haus im Großraum Berlin gehandelt"k heißt es aus dem Rathaus zynisch, daß „man sich ja wieder bewerben könne". Daß man dazu nicht unbedingt Lust verspürt, erstaunt wenig. Was dann unter der neuen Leitung ab 2015 aus der Reputation des Hauses wird, steht in den Sternen.

Anhaltisches Theater Dessau

Gera und Altenburg: Finanzierung gesichert

Noch vor wenigen Jahren schien in Gera und Altenburg das Licht auszugehen. Kay Kuntze ist es gelungen, beide Spielstätten zu erhalten: vorläufig bis 2016 – dann sieht man weiter. Das alles auf Kosten der Mitarbeiter, die immer weniger verdienen. Trotzdem gelingt es auch, eine Auftragskomposition zu vergeben: Johannes Harneit wird *Alice im Wunderland* neu vertonen. Und die erste Premiere verspricht viel: *Der Rosenkavalier* von Richard Strauss kommt am 12. Oktober 2014 in Altenburg heraus, in Gera wird er ab dem 24. April 2015 gezeigt.

Kleiner Tipp zum Schluß: Oper und Weihnachtseinkäufe in Paris, Wien oder New York

Sollten Sie hingegen ein wenig Entspannung vom deutschen Operngeschehen, vermurkster Kulturpolitik oder dauernden Renovierungsumtrieben suchen, warum nicht zum Weihnachtsgeschenke-Kaufen nach Paris? Im historischen Prachtbau **Palais Garnier** wird am 20. November *Hänsel und Gretel* wiederaufgenommen. Regisseurin Mariame Clement sorgt für den passenden Märchen-Rahmen. Die zehn Vorstellungen bis 18. Dezember werden von Yves Abel geleitet.

Palais Garnier

An der **Wiener Staatsoper** ist die Weihnachtspremiere am 20. Dezember *Rigoletto*. Das Weihnachtsgeschenk ist neben der Besetzung mit Piotr Beczala und dem Fragezeichen hinter dem zurückgetretenen GMD Franz Welser-Möst eher in der Sylvester-Vorstellung der *Fledermaus* zu suchen, wo man eventuell einiges davon erfährt. Wohl weniger weihnachtlich geht es wahrscheinlich zu im **Theater an der Wien** mit den *Perlenfischern* von Bizet (Premiere 16. November) oder *Lulu* von Alban Berg in der Interpretation von Olga Neuwirth in englischer Sprache (Premiere am 7. Dezember).

Piotr Beczala

Auch an der **Metropolitan Opera** in New York wird sich ab dem 22. September mit *Le Nozze di Figaro* wieder der Vorhang heben – vorausgesetzt die Verhandlungen über die neuen Sparmaßnahmen führen nicht zum Verzicht auf einzelne Vorstellungen. Oder im schlimmsten Fall zu einer Verschiebung der Spielzeit. Vielleicht *La Bohème* am 13. Dezember mit Angela Gheorghiu und Ramon Vargas? Die Weihnachts-Übernahme-Premiere *Hänsel und Gretel* mit Christine Schäfer ist am 18. Dezember geplant, auf Englisch, und wie gesagt mit kleinem Fragezeichen….

Alle Bilder: Wikipedia

Die Oper als Schaffensmittelpunkt (II)

Tradition und Abschluß in Richard Strauss' musiktheatralischem Werk

Zum 150. Geburtstag von Richard Strauss (1864-1949)

von Dr. Martin Knust

Anläßlich des diesjährigen 150. Strauss-Jubiläums stehen wieder häufiger einige seiner Opern in neuen Inszenierungen und Wiederaufnahmen auf dem Programm der internationalen Opernhäuser. Einige seiner Werke für die Bühne gehören zum festen Repertoire, während manch andere Strauss-Oper so gut wie nie oder nur als Rarität in einer Aufführung zu erleben ist. Da die Oper als Gattung im Zentrum seines Schaffens stand, lohnt es sich, einen Blick auf seine sämtlichen fünfzehn Werke zu werfen, die er im Laufe seiner langen Komponistenkarriere vollendete, weil er damit einen ehrgeizigen übergreifenden Plan verfolgte. Zusammen mit einem Überblick über ihre Entstehung, ihren Inhalt und ihren Platz in seinem Gesamtschaffen sollen in diesem Text auch die Reaktionen des Publikums kurz zur Sprache kommen, die dem jeweiligen Werk seinen Platz im Repertoire gesichert oder aber verweigert haben.

Fortsetzung des Artikels von 3/2014 OPERAPOINT

Die Zusammenarbeit mit Zweig und Gregor

Stefan Zweig Bild: wikipedia

Die schweigsame Frau, Strauss nächste Oper, steht in der Tradition der Opera buffa im Stile Rossinis und Donizettis. Das Vorbild für ihre Handlung war Donizettis *Don Pasquale*, und die Musik dieses Genres, zu dem u.a. Rossinis *Barbier von Sevilla* gehört, zeichnet sich durch das komische Parlando und viele Ensembles auf. In Strauss' Oper kommen ein Sextett, ein Septett und sogar ein Nonett vor. Mit Wagners *Meistersingern* teilt sie den Rückgriff auf barocke Musik.

Mit *Die schweigsame Frau* ließ sich die Kooperation mit Stefan Zweig als Librettisten für Strauss nach anfänglicher Skepsis sehr gut an, und Strauss hätte wohl auch weiterhin gern mit ihm zusammengearbeitet.

Doch Zweig, der Jude war, emigrierte 1934, als sich abzeichnete, daß die Nationalsozialisten auch das Kulturleben in Österreich zu bestimmen begannen.

Er empfahl Strauss den Theaterwissenschaftler Joseph Gregor als Librettisten. Zwar gestaltete sich Strauss' Zusammenarbeit mit ihm weniger glücklich als mit Hofmannsthal und Zweig, doch schrieb ihm Gregor immerhin drei Operntextbücher, wenn auch zwei von ihnen auf Entwürfen von Strauss' vorherigen Librettisten basieren.

Joseph Gregor Bild: Wikipedia

Die erste Frucht dieser Zusammenarbeit war der Einakter *Friedenstag*, der zu Strauss' am wenigsten gespielten Werken gehört. Die düstere Handlung und das Fehlen musikalischer Glanzpunkte dürften daran einen Anteil haben, aber auch die inhaltliche Indifferenz des 1935/36 vertonten Librettos von Strauss' einziger politischer Oper: Soll ihre Handlung, die am Ende des 30jährigen Krieges spielt, an die Friedenssehnsucht oder an die Opferbereitschaft des Publikums appellieren?

Im NS-Staat wurde die Oper in letztgenannter Weise ausgelegt und in etlichen Inszenierungen auf die Bühne gebracht. Auch dies könnte ein Grund für ihre anhaltende Unpopularität sein.

Friedenstag steht hinsichtlich der statischen Dramaturgie und der ihr entsprechenden Musik sowohl der Großen Oper Meyerbeers als auch dem Oratorium nahe.

Das erfolgreichste Werk, das Strauss und Gregor gemeinsam fertigstellten, ist die einaktige bukolische Tragödie *Daphne*, die Strauss zeitgleich mit *Friedenstag*

Hugo von Hofmannsthal 1910 auf einer Fotografie von Nicola Perscheid

schrieb. Er betrachtete beide Werke als zusammengehörig und wollte die beiden Einakter, ähnlich wie Puccini seinen *Il trittico*, an einem Abend aufgeführt haben, obwohl sie inhaltlich nichts gemeinsam haben.

Doch erwies sich dieser Wunsch als nicht praktikabel.

Auch *Daphne* ist eine Rarität im Opernbetrieb geblieben, was angesichts von Strauss' betörender Musik, einem wahren Orchesterfeuerwerk, wirklich bedauerlich ist. Vielleicht besitzt sie von allen selten gespielten Strauss-Opern das größte Potential für eine Wiederentdeckung. Ihre Handlung benutzt denselben Stoff wie die ersten Opern überhaupt, nämlich Jacopos Peris fragmentarisch erhaltene *Dafne* von 1597 und Heinrich Schütz' nicht erhaltene Oper *Dafne* von 1627.

Das letzte gemeinsame Projekt mit Gregor, die „heitere Mythologie in drei Akten" *Die Liebe der Danae*, die erst posthum uraufgeführt wurde, ist bisher nur ein paar Mal inszeniert worden. Derzeit ist nur eine einzige ungekürzte Aufnahme des Werkes verfügbar, die 2003 in Kiel entstand. Es dürfte sich bei *Die Liebe der Danae* um das am wenigsten verbreitete und bekannte musikdramatische Werk Strauss' handeln. Anders sieht es mit *Capriccio*, Strauss' letztem vollendetem Werk für die Bühne, aus, einem „Konversationsstück mit Musik" das wiederum ein Einakter geworden ist wie ungefähr die Hälfte von Strauss' Opern.

Capriccio ist seit den 50er Jahren gelegentlich in Aufführungen zu erleben. Die ersten Ideen zu der Handlung stammten noch von Zweig. Gregor hatte ebenfalls an dem Textbuch mitgearbeitet, die Hauptarbeit hatte dann jedoch der Dirigent Clemens Krauss übernommen. In seiner letzten Oper widmet Strauss sich der Frage der korrekten Sprachvertonung im Zusammenhang der Auseinandersetzungen um Glucks Opern im vorrevolutionären Frankreich, also einem recht selbstbezogenen Thema. Auch die Musik ist selbstreferentiell, denn neben Werken anderer Komponisten zitiert Strauss hierin ausgiebig sich selber. *Capriccio* bezeichnete Strauss in einem Brief an seinen Librettisten Krauss als „Abschluß meines theatralischen Lebenswerkes", als ein „Testament", mit dem er das eigene Opernschaffen mit einem Werk über das Opernkomponieren beendete.

Strauss als Opernkomponist – Versuch einer Würdigung

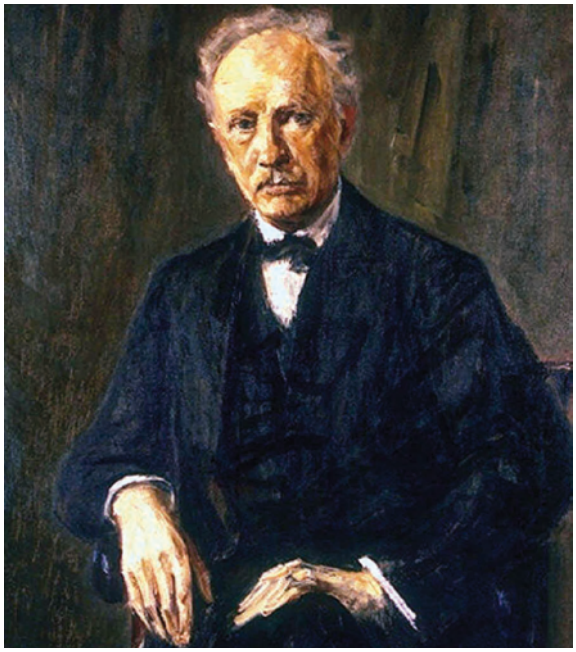
In seinen letzten Opern, die er nach Hofmannsthals Tod schrieb, zeigt sich die Absicht, das eigene Opernschaffen

Richard Strauss mit Hugo von Hoffmannsthal (li.), 1911

gattungsmäßig zu vervollständigen, um in jedem der überkommenen klassischen Operngenres mindestens ein Werk zu hinterlassen. Die Breite und Vielseitigkeit der von Strauss bedienten Operngattungen ist in der Tat beeindruckend.

Das Vorhaben eines komplettierenden Abschlusses des eigenen Schaffens fügt sich in sein umfassendes Lebensprojekt ein: Strauss, für den die Tätigkeit als

Komponist selbstverständlich die allerhöchste kulturelle Tätigkeit darstellte, sah sich selber als Vollender der abendländischen Kultur, indem er deren beide Höhepunkte, das Drama der griechischen Antike und Richard Wagners, zusammenführte und darüber hinaus auch noch auf die gesamte ihm verfügbare europäische Musiktradition zurückgriff. Traditionell war die Form der Arbeitsteilung zwischen Librettist und Komponist, die er für seine Werke wählte.



Richard Strauss *Bild: Max Liebermann*

Die meisten von ihnen sind von zwei Spezialisten auf ihrem Gebiet geschrieben worden. Strauss war es vergönnt, mit zwei namhaften Literaten zusammenzuarbeiten. Bis auf seine erste Oper *Guntram* vermied er allzu direkte Anklänge an sein großes Vorbild Wagner, sowohl in seiner Musik als auch in den Handlungen, die er vertonte. So wünschte er sich von seinem Librettisten Gregor ausdrücklich keine Wagnersche Diktion. Zwar ist in seinem üppigen und in gewissem Sinne polyphonen Orchestersatz und dessen leitmotivischer Struktur Wagners Musik spürbar, doch damit sind auch schon die wesentlichen Gemeinsamkeiten benannt.

Strauss bemerkte einmal, er brauche durchaus andere Sänger als Wagnersänger für seine wichtigsten Partien, und er vertonte Handlungen, die – wiederum mit einziger Ausnahme von *Guntram* – praktisch keine Parallelen zu Wagners mythischen Dramen aufweisen. In seinen Opern über griechische Sujets kommen natürlich Mythen vor, doch nicht in dem für Wagner typischen Erlösungszusammenhang.

Plakat Richard Strauss Festival in Garmisch-Partenkirchen

Darüber hinaus nahm sich Strauss Themen an, die für Wagner keine Rolle spielten, z.B. solcher wie Familie, Arbeit, Alltag und Autobiographisches. Eine persönliche Eigenschaft, die etliche seiner Zeitgenossen irritierte, war Strauss' betont handwerksmäßiges und geradewegs antimetaphysisches Arbeitsethos. Er entsprach so gar nicht dem von seinem Werk umgetriebenen, ja geplagten genialischen Künstler im Stile Beethovens, der seine außergewöhnlichen künstlerischen Fähigkeiten gewissermaßen mit der Unfähigkeit, sein Alltagsleben zu meistern, zu bezahlen hatte. Strauss' Arbeitsweise scheint recht geregelt und strukturiert gewesen zu sein, auch wenn er natürlich seine Musik und sein Talent als einzigartig erachtete.

Er war als Nietzscheaner eine durch und durch selbstherrliche Persönlichkeit und betrachtete sich selber als größten Komponisten seiner Zeit; indem er zeigte, wie souverän er als Komponist über die Tradition verfügte, machte er diesen Anspruch deutlich. Für Strauss war es außerdem selbstverständlich, daß sein exzeptionell hochqualitatives Werk sich für ihn auch gebührend auszahlen sollte, im finanziellen Sinne. Er war nicht nur bekannt für seine hohen Honorarforderungen, sondern ist auch der Begründer des Urheberrechtes für Komponisten, das noch bis heute gültig ist. Er vertrat also eine bürgerlich-kapitalistische Lebensauffassung, dergestalt, daß harte und hochwertige Arbeit sich für ihren Urheber auch lohnen sollte. Daran, daß er selber hart arbeitete, kann kein Zweifel bestehen.

Über seine gesamte, lange Karriere hinweg schrieb er Musik. Seine Opern sind ein hervorragendes Beispiel hierfür: Seit 1900 war er ständig, über beinahe ein halbes Jahrhundert hinweg, bis ins hohe Alter mit Opernprojekten beschäftigt.

Den reichen Ertrag dieses produktiven Lebens werden wir in einem größeren Ausschnitt als sonst in diesem Jahr auf der Bühne geboten bekommen. Auch auf den erfahrenen Opernbesucher dürfte hier noch so manche Entdeckung warten. Im übrigen ist bemerkenswert, daß das Opernpublikum ihm, im Gegensatz zu der musikalischen Fachwelt, stets die Treue gehalten hat.

Auch wenn man über Details seiner Textbücher, d.h. deren gelegentlich nicht völlig geglückte Plots und Gesangstexte, streiten kann, hat Strauss seinen Anspruch, als Komponist ersten Ranges in die Geschichte einzugehen, nicht zuletzt dank seiner Opern eingelöst.

Informationen aus aller Welt

Zusammengestellt von Dr. Andreas Gerth

Museum für Tenor Luciano Pavarotti

Zu Ehren des 2007 verstorbenen Tenors Luciano Pavarotti plant die italienische Stadt Modena ein Museum einzurichten.

In der Casa Rossa, einer ehemaligen Wohnung des Sängers, sollen nicht nur seine künstlerische Laufbahn sondern auch sein Privatleben anhand von Bildern, Filmen und Tonaufnahmen dargestellt werden.

Neben der Stiftung Luciano Pavarotti ist auch seine Witwe Nicoletta Mantovani, die für das Museum bereits die Zustimmung der Stadt erhalten hat, beteiligt. Die Eröffnung soll noch vor der im Mai 2015 beginnenden Weltausstellung in Mailand stattfinden.

Hitparade der Opern

Der 1846 in Oldenburg gegründete Deutsche Bühnenverein (DBV) hat seine Werkstatistik für die Spielzeit 2012/13 veröffentlicht. In der 66. Ausgabe der Werkstatistik sind insgesamt 506 Theater erfasst, davon 412 in Deutschland und 94 in Österreich und der Schweiz. Dazu zählen sämtliche Staats-, Stadt- und Landestheater sowie alle wesentlichen privaten Bühnen.

Unangefochten wie in den Vorjahren steht in den Statistiken Mozarts *Zauberflöte* mit insgesamt 40 Inszenierungen, 479 Aufführungen und 247.432 Besuchern ganz oben in der Theater- und Publikumsgunst.

Den zweiten Platz belegte Humperdincks Werk *Hänsel und Gretel* mit 35 Inszenierungen, 268 Aufführungen und 169.274 Besuchern. Johann Strauß' Operette *Die Fledermaus* ist mit 24 Inszenierungen, 246 Vorstellungen und insgesamt 155.435 Besuchern gelistet. Rossinis Es folgen Rossinis *Der Barbier von Sevilla* mit 23 Inszenierungen und Mozarts *Don Giovanni* mit 143.638 Zuschauern. Zu den Werken aus dem sog. Standardrepertoire gesellen sich 57 Opernuraufführungen, darunter etwa Ludger Vollmers *Lola rennt* nach dem Film von Tom Tykwer, und 23 Premieren neuer Musicals.

Concertgebouw-Orchester in der Krise

Das 1888 gegründete Royal Concertgebouw Orchester Amsterdam steckt in massiven finanziellen Schwierigkeiten. Nach Medienberichten ist beim Orchester im Jahr 2013 ein finanzielles Defizit in Höhe von 836.461 Euro aufgelaufen. Wenn sich diese Entwicklung fortsetzt, dann sind die Reserven des Orchesters in nur wenigen Jahren aufgebraucht.

Orchesterdirektor Jan Raes gab zudem bekannt, dass der Klangkörper ohne höhere Subventionen nicht überleben könne. Aus seiner Sicht würden wenig Möglichkeiten für eigene Reformen bestehen. So seien die Verkaufszahlen bereits optimal und die Ticketpreise höher als bei vergleichbaren europäischen Orchestern. Mehr Konzerte seien auch

unmöglich und neue Sponsoren durch die anhaltende wirtschaftliche Krise schwierig zu bekommen.

Dem geschäftsführenden Direktor David Bazen zufolge habe das Orchester bereits höhere Eigeneinnahmen als alle Orchester des Landes und viele in Europa. Die einzige Alternative sei daher eine Verkleinerung der Stammbesetzung. Diese will das Orchester jedoch um jeden Preis verhindern, da man dann innerhalb von zwei Jahren kein Toporchester mehr in den Niederlanden auf internationalem Niveau hätte.

Operndiva Magda Olivero gestorben

Am 9. September verstarb in Mailand die italienische Sopranistin Magda Olivero im Alter von 104 Jahren. Sie studierte

1951 Adriana Lecouvreur von Francesco Cilea

am Konservatorium von Turin und debütierte hier 1933 am Teatro Vittorio Emanuele in Puccinis *Gianni Schicci*. Danach trat sie an allen größeren Theatern Italiens auf, u. a. an der Mailänder Scala, dem Teatro San Carlo in Neapel und dem Teatro Verdi in Triest. Nach ihrer Heirat im Jahr 1941 gab sie zunächst ihre Karriere auf. Auf Wunsch des Komponisten Francesco Cilea übernahm sie 1951 kurz nach dessen Tod die Titelpartie seiner Oper *Adriana Lecouvreur*.

Der große Erfolg bewog sie dazu, ihre Karriere neu zu starten. Es folgten Auftritte in London, Paris, Brüssel, Amsterdam, Buenos Aires, Dallas und der Wiener Staatsoper. Ihr Debüt an der Metropolitan Opera hatte sie erst 1975 im Alter von 65 Jahren in der Titelrolle von Puccinis Tosca. Sie beendete ihre Tätigkeit als Opernsängerin 1981 mit *La voix humaine* von Poulenc. Dennoch trat sie auch im Alter von über 80 Jahren weiterhin in Konzerten mit geistlicher Musik auf.

Tonger – Kölner Traditions-Musikhaus insolvent – bleibt aber bestehen.

Einer Katastrophe gleich, nicht nur für Kölner Anhänger der klassischen Musik, erscheint die Mitteilung, daß das 1822 gegründete Kölner Musikhaus Tonger beim Amtsgericht Köln einen Antrag für eine Planinsolvenz gestellt hat. Das Traditionsunternehmen, das eine der ältesten Musikalienhandlungen in Deutschland ist, besitzt auch Filialen in Düsseldorf und Bonn. Als Grund für die finanzielle Schieflage wird vom Unternehmen vor allem ein jahrelanger Rechtsstreit mit dem Vermieter des vorherigen Hauptsitzes in Köln angegeben. Dabei habe man gegen die andauernde geschäftsschädigende Einrüstung des Hauses geklagt und überraschend verloren. Zudem habe man die Entwicklung des Musikalienhandels verschlafen. So hätten der wachsende Internethandel und billige Importe aus China die wirtschaftliche Situation verschlechtert. Das Unternehmen steht auch vor einem Generationenwechsel, der auch eine Modernisierung mit sich bringen müsse. Die Planinsolvenz biete nun die Möglichkeit, weiterhin für die Kunden verfügbar zu sein. Die 40 Arbeitsplätze an den Standorten Köln, Bonn und Düsseldorf können auf diese Weise erhalten werden. OPERAPOINT wird mit dem Geschäftsführer Lutz Wentscher in der Januarausgabe ein Interview bringen.

Geldsegen für Leipziger Thomanerchor

Ein Ehepaar aus den USA schenkt dem Leipziger Thomanerchor für den Bau seiner neuen Grundschule rund 215.000 Euro. Dies teilte Projektmanagerin Sulamith Bronner in Leipzig mit. Für rund 28 Millionen Euro wird in Leipzig unter dem Namen Forum Thomanum ein musikalisches Zentrum mit Kindergarten und Grundschule für bis zu 1.200 Mädchen und Jungen entstehen. Der nun gespendete Geldbetrag soll für den Neubau der Grundschule auf dem Bildungscampus seine Verwendung finden. Zu Ehren der Spender werde ein Saal im Neubau ihren Namen erhalten.

Die Thomaner gastieren in Kürze auch in den USA und Kanada zusammen mit dem Leipziger Barockorchester. Der Auftakt ist Ende Oktober in Valparaiso im US-Bundesstaat Indiana. Das Abschlusskonzert des mit 40 Sängern besetzten Chores findet Mitte November in Montreal statt.

Nike Wagner kritisiert Kunstfestivals

Nike Wagner, die Intendantin des Bonner Beethovenfestes, hat in einem Interview die Uniformität der Kunstfestivals kritisiert. Nach ihrer Meinung seien alle Festivals auf der Suche nach einem Alleinstellungsmerkmal. Aber keines entkomme den Gleichmachereien, die durch die Kulturindustrie und die öffentliche Sparpolitik gegeben seien.

Ohne prominente Künstler komme kein Festival aus. Diese würden nach Ihrer Ansicht jedoch naturgemäß Routine liefern, da sie auf Tournee seien. Würden sie jedoch nicht engagiert, würden Quote und Rotstift drohen. Als Weg aus dem bestehenden Dilemma empfiehlt Wagner, durch stringente Programm-Dramaturgien aufzufallen und dabei auch Raritäten und unbekannte Werke in das gewohnte Repertoire „einzuschmuggeln". Dazu brauche es Fantasie und Mut, jedoch auch Ausdauer beim Einwerben von Spendengeldern.

Positive Bilanz bei Salzburger Festspielen

Die Salzburger Festspiele haben eine positive Bilanz des diesjährigen Festivals gezogen. So seien nach eigenen Angaben insgesamt 271.068 Besucher aus 73 Ländern zu den 266 Veranstaltungen gekommen. Dies entspricht einer Auslastung von 93 Prozent. Davon kamen etwa 234.000 zu den 219 regulären Veranstaltungen. Der Rest setzt sich aus Generalproben und Sonderveranstaltungen zusammen.

Insgesamt wurden Eintrittskarten im Wert von 29,1 Millionen Euro verkauft und somit 2,2 Millionen Euro mehr als es zuvor im Budget veranschlagt worden ist. Man sei damit optimistisch, das Haushaltsbudget in Höhe von 61 Millionen Euro einhalten zu können, wie Festspielpräsidentin Helga Rabl-Stadler erklärte. Insgesamt seien 79 Prozent des Etats selbst erwirtschaftet. Als fast gänzlich ausverkauft erwiesen sich die Opern *Der Rosenkavalier, Don Giovanni, Cenerentola* und *Fierrabras.*

Drohende Bayreuther Festspiel-Krise?

Die diesjährigen 103. Richard-Wagner-Festspiele geben einigen Anlass zu Spekulationen einer heraufziehender Krise. So hatte es aus Kostengründen keine Neuinszenierung gegeben. Auch technische Probleme machten dem Grünen Hügel in ungewohnter Art und Weise zu schaffen. Durch eine technische Störung musste die Premiere des Tannhäuser bereits nach 20 Minuten Spielzeit für 40 Minuten unterbrochen werden.

Im Zuge der Störung mussten die Besucher sogar den Saal verlassen. Auch stellte sich in diesem Jahr zur Premierenfeier weniger Prominenz als in den Jahren zuvor ein. So blieben Bundeskanzlerin Angela Merkel und weitere Stammgäste der Vorjahre dem Medien-Ereignis fern. Auch wenn die Festspielleitung vehement betonte, dass die Nachfrage die Zahl der Tickets noch immer deutlich überstieg, so galt das wohl nicht für alle Vorführungen. So konnten auch nach bereits aufgeführte Konzerten durch interessierte Käufer auf Auktionsplattformen im Internet noch Tickets zu durchschnittlichen Preisen erwerben werden. Wenn sie denn gewollt hätten. Leere Sitze im Festspielhaus verkündeten hier jedoch eine deutlich andere Sprache.

Auch waren nach Angaben der Bayreuth Marketing- und Tourismus GmbH in diesem Jahr die Bayreuther Hotels zur Festspielzeit nicht ausgebucht, so wie man es noch in den Vorjahren gewohnt war. Geschäftsführer Manuel Becher sieht als Ursache vor allem auch die Kaufmöglichkeit über das Internet. In diesem Jahr wurden nach anfänglichen technischen Problemen erstmals ein Drittel der Eintrittskarten günstiger über das Internet verkauft, wodurch auch viele Einheimische an Tickets gekommen waren.

Hinzu käme, dass viele ausländische Festspielgäste mittlerweile bis ins 80 Kilometer entfernte Nürnberg auswichen, um dort den höheren Hotel- und Gastronomie-Komfort zu genießen. Nicht allein die äußeren Rahmenbedingungen, auch die künstlerische Qualität der Sänger stand in der Kritik der Medien. So schreibt die Mittelbayerische Zeitung „Wagner ist kein Selbstläufer mehr“ und René Kollo brachte in der Süddeutschen Zeitung seine Meinung auf den Punkt mit dem Statement „Ich glaube, es ist vorbei mit Bayreuth“.

Festwochen Alter Musik

Die 38. Innsbrucker Festwochen, die unter dem Motto *1685* und dem Schwerpunkt Musik von Johann Sebastian Bach, Georg Friedrich Händel und Domenico Scarlatti standen, sind erfolgreich zu Ende gegangen. Die Opernaufführungen und Konzerte der Innsbrucker Festwochen sowie die Ambraser Schlosskonzerte verzeichneten in diesem Jahr nach eigenen Angaben eine Gesamtauslastung von sagenhaften 97 Prozent. Insgesamt besuchten rund 23.000 Zuschauer die Veranstaltungen, wobei 10.661 Eintritte auf Opern und Konzerte sowie 12.330 Besucher auf frei zugängliche Veranstaltungen entfielen.

Auf dem Spielplan standen neben Scarlattis *Narciso* auch Händels Erstling *Almira* sowie *L'Orontea* von Pietro Antonio Cesti auf dem Spielplan. Großes Publikumsinteresse wurde auch dem 5. Internationalen Gesangswettbewerb für Barockoper Pietro Antonio Cesti entgegengebracht.

Szene aus Almira Bild: Innsbrucker Festwochen der Alten Musik

Auch wenn die Auslastung bei den Veranstaltern für Hochstimmung sorgt, so muss doch betont werden, dass die diesjährigen Festwochen im Vergleich zu den Vorjahren für deutlich weniger Zuschauer konzipiert worden sind. So gab es im Jahr 2010 mit 37.000 Besuchern eine Auslastung von 96 Prozent. Im Jahr 2013 sank die Anzahl der Zuschauer auf rund 30.000.

Dirigent Christoph Eschenbach geehrt

Der 1940 in Breslau geborene Pianist und Dirigent Christoph Eschenbach hat den mit 10.000 Euro dotierten Rheingau-Musik-Preis 2014 erhalten. Die Jury würdigte mit der Auszeichnung sein Lebenswerk und Wirken als

außergewöhnlichen Musiker auf internationalen Bühnen sowie sein kontinuierliches Engagement für den musikalischen Nachwuchs. Rolf Beck, der ehemalige Intendant des Schleswig-Holstein Musik Festivals, bezeichnete Eschenbach in seiner Laudatio als musikalischen Visionär sowie als einen unermüdlich Suchenden. Nach der Preisverleihung dirigierte Eschenbach ein Konzert mit Werken von Messiaen und Bruckner. Der Rheingau Musik Preis wurde in diesem Jahr zum 21. Mal vergeben. Preisträger der Vorjahre sind u. a. Fazil Say, Christian Gerhaher, Heinz Holliger sowie auch ganze Ensembles und Institutionen.

Alle Bilder: Wikipedia

Wie wird die Musik in Romanen beschrieben?

von Dr. Aron Sayed

Musik zu beschreiben kann nur mit Hilfe der Sprache ermöglicht werden. Viele Schriftsteller haben dies mit unterschiedlichsten Vorstellungen in ihren Romanen versucht. Im folgenden werden die Musik und das Erleben von Musik, z.B. im Konzert, anhand eines Erzähltextes dargestellt. Als Beispiel dient der Roman *Tristanakkord* von Hans-Ulrich Treichel.

Die Frage nach der Bedeutung von Musik, nach dem, was die Musik ‚sagt', ist wohl fast so alt wie die Musik selbst. Nicht erst nach der Jahrtausendwende ist die Frage nach der Bedeutung von Musik daher auch in der erzählenden Literatur ein Gegenstand. Vor allem in der deutschsprachigen Literatur hat die Auseinandersetzung mit Musik eine lange Tradition. Die Anfänge dieser Tradition werden für gewöhnlich in der deutschen Romantik um 1800 in einer von Ludwig Tieck und Wilhelm Heinrich Wackenroder verfaßten Textsammlung gesehen, die den schönen Titel *Herzensergießungen eines kunstliebenden Klosterbruders* trägt. In den *Herzensergießungen* findet sich neben verschiedenen Gedanken zur Bildenden Kunst auch die Geschichte *Das merkwürdige musikalische Leben des Tonkünstlers Joseph Berglinger*. In dieser Geschichte fällt der besagte Komponist Berglinger der Musik als quasi jenseitiger, über aller Sprache und allen anderen Künsten stehender Macht anheim:

Das merkwürdige musikalische Leben des Tonkünstlers Joseph Berglinger

Erwartungsvoll harrte er auf den ersten Ton der Instrumente; – und indem er nun aus der dumpfen Stille, mächtig und langgezogen, gleich dem Wehen eines Windes vom Himmel hervorbrach und die ganze Gewalt der Töne über seinem Haupte daherzog – da war es ihm, als wenn auf einmal seiner Seele große Flügel ausgespannt, als wenn er von einer dürren Heide aufgehoben würde, der trübe Wolkenvorhang vor den sterblichen Augen verschwände, und er zum lichten Himmel emporschwebte.

Am Anfang steht die Romantik

Daß die Musik nicht nur in der Musikästhetik eine zentrale Rolle spielt, sondern ebenfalls in der Literatur immer wieder vorkommt, zeigt beispielhaft die folgende Passage aus Hans-Ulrich Treichels 2001 erschienenem Roman *Tristanakkord*. Treichel ist nicht nur Buchautor, sondern war ebenso Librettist für Komponisten wie Detlev Glanert und Hans Werner Henze. Der Name Bergmann ist übrigens ein Pseudonym Henzes. Und dieser Bergmann stellt, in der Welt von *Tristanakkord*, ganz wie Henze in der Realität, einer der berühmtesten Komponisten der Gegenwart dar. Hierzu aber später mehr.

Der „Tristan-Akkord" ist bekanntlich ein harmonisch vieldeutiger, nicht aufgelöster Akkord, der am Beginn des Vorspiels zu Richard Wagners Musikdrama *Tristan und Isolde* steht und musikgeschichtlich großen Einfluß hatte.

Tristanakkord

Natürlich wußte er, daß es Töne waren, die er da hörte, Töne, die von verschiedenen Instrumenten hervorgebracht wurden. Aber er wußte nicht, was ihm diese Töne sagten. Was sagte ihm eine Mozart-Symphonie oder ein Beethoven-Streichquartett? Was sagten ihm Mahler, Bartók oder gar Bergmann? Er wußte es nicht. Und er fragte sich oft, wenn er in einem Konzertsaal saß, was die Musik, die gerade aufgeführt wurde, den anderen sagte.

Jene geheimnisvolle und mächtige Anziehungskraft der Töne und Klänge bildet eine Seite der in der Romantik aufkommenden Vorstellung von der grundsätzlichen und vollkommenen Unabhängigkeit der Musik. Als vollkommen freies Gebilde von beinahe religiöser Kraft schwebt die Musik gewissermaßen in höheren Sphären und gewährt Zugang zu einer anderen Welt jenseits dessen, was Worte beschreiben können. Als höchste und freieste aller Künste erscheint die Musik wie losgelöst von den Widrigkeiten und Beschwernissen der banalen Wirklichkeit. In der Musikästhetik und Philosophie wird diese Idee einer ‚absoluten Musik' ohne jegliche außermusikalische Inhalte später zentral, um nicht zu sagen dominierend.

Die Vorstellung einer ‚absoluten Musik'

Großen Einfluß hat in diesem Zusammenhang im Jahr 1854 die Schrift des österreichischen Musikkritikers Eduard Hanslick *Vom Musikalisch-Schönen*, in der musikalische Werke als reine *tönend bewegte Formen* beschrieben werden. Eine bekannte Aussage Victor Hugos dient nur als ein Beispiel für diese in Philosophie und Literatur vielfach vertretene Ansicht: *Musik drückt aus, was nicht gesagt werden kann und worüber zu schweigen unmöglich ist*. Bis in die Gegenwart hinein wirkt diese Idee einer unsagbaren und absoluten Musik als

Leitbild in den Konzertführern und im Sprechen über Musik im Allgemeinen. Eine Alternative hierzu bietet die im 19. Jahrhundert von Berlioz, Liszt und natürlich Wagner vertretene Programmmusik. Doch gerade im deutschsprachigen kulturellen Leben ist die Vorstellung der ‚absoluten Musik' heute nach wie vor ungebrochen, wenn auch nicht ganz unbestritten.

Das Wesen der ‚absoluten Musik'

Hieraus ergibt sich nun für die Literatur allerdings ein Problem, das von der Romantik bis in die Gegenwart schon zahlreiche Autoren beschäftigt hat und vermutlich noch lange weiterbeschäftigen wird. Denn wie soll man etwas beschreiben und zum Gegenstand eines Textes machen, das sich an einem unzugänglichen Ort jenseits der Sprache befindet? Wie soll man das Unsagbare sagen, etwas in Worten ausdrücken, was nicht gesagt werden kann? Romantische Autoren wie Tieck und Wackenroder oder E.T.A. Hoffmann haben sich der Musik unter anderem mit fantastischen Wortbildern oder bewußt das Jenseitige heraufbeschwörenden Beschreibungen genähert. Man lese nur die Passage oben aus Wackenroders *Herzensergießungen*. Und Hoffmann schreibt in seiner Rezension von Beethovens Fünfter Sinfonie, sie reiße den Zuhörer fort in das *wundervolle Geisterreich des Unendlichen*. In Hoffmanns Erzählung *Ritter Gluck* spielt der Komponist Christoph Willibald Gluck am Klavier aus seiner Oper *Armide* sogar von einem leeren Blatt, da die Musik sich als freieste und höchste aller Künste jeglicher schriftlichen Fixierbarkeit entziehe.

Grillparzer, Mörike und Mann

Weitere literaturgeschichtlich bedeutende Texte, die diese Idee in leicht veränderter Weise gleichsam weitertragen, bilden Franz Grillparzers Novelle *Der arme Spielmann* von 1848 oder Eduard Mörikes *Mozart auf der Reise nach Prag* von 1855, um hier nur zwei zu nennen. Der für das 20. Jahrhundert wichtigste deutschsprachige Musikroman dürfte zweifellos Thomas Manns 1947 erschienener *Doktor Faustus* sein. Anhand des Werdegangs des erfundenen Komponisten Adrian Leverkühn behandelt *Doktor Faustus* nicht nur die musikgeschichtliche Entwicklung vom 19. Jahrhundert bis hin zur Zwölftonmusik Arnold Schönbergs und der freien Atonalität. Hierbei erfuhr Mann im amerikanischen Exil bekanntlich Unterstützung durch Theodor W. Adorno. Zugleich wird die künstlerische Entwicklung Leverkühns sowie der Musik selbst mit der politischen Entwicklung Deutschlands und dem Aufkommen des Hitler-Faschismus in Verbindung gebracht. Die Musik fungiert im *Doktor Faustus* also als eine Art Symbol für geschichtliche und gesellschaftliche Vorgänge.

Für an Musikromane aus dem englischen oder amerikanischen Sprachraum Interessierte seien hier aus einer Vielzahl an Romanen nur Richard Powers *Der Klang der Zeit* und Anthony Burgess *Napoleon Symphony* hervorgehoben.

Musikerlebnis im Roman von H.U. Treichel

Treichels *Tristanakkord* begegnet der Musik hingegen wieder auf andere Art und Weise. Da der Roman in der Tradition des „Musik-Erzählens" einen der jüngsten Versuche darstellt, braucht es nicht zu verwundern, wenn hier neben dem Kulturbetrieb der Gegenwart vor allem die sogenannte *Neue Musik* thematisiert wird, und zwar hauptsächlich in komischer Weise. In einem anderen Essay *Die ferne Gegenwart der Musik* beschreibt Treichel die problematische Stellung der *Neuen Musik* in der Gesellschaft:

Die ferne Gegenwart der Musik

Mit Kandinsky, Picasso oder Klee sind die meisten vertraut, ja viele sogar sentimental verbunden, mit Schönbergs Klaviermusik noch längst nicht. Sie taugt nicht zur Heimausstattung. Ebensowenig wie das meiste, was in musikalischer Entwicklung im zwanzigsten Jahrhundert noch folgt.

Eine ähnliche fremde Gegenwart der Musik fühlt auch Georg Zimmer, die Hauptfigur im Roman *Tristanakkord*, nur daß Georg außerdem noch mit der Musik des 18. und 19. Jahrhunderts wenig anfangen kann. So hatte sich Georg, der wie Treichel aus Westfalen stammt, während seiner Schulzeit beim Hören der Musik Johann Sebastian Bachs *die harten Kirchenbänke der Kirche von Emsfelde oder das schlechte Wetter vorgestellt, mit dem der liebe Gott das Emsland für seine Sünden bestraft hatte*.

Tristanakkord (Inhalt)

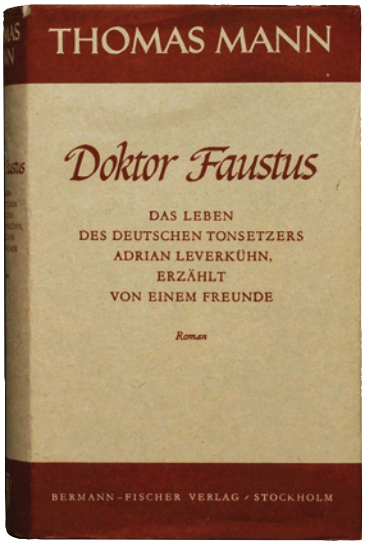
Georg ist ein junger Mann, der soeben sein Germanistik-Studium abgeschlossen hat und nun *einerseits ängstlich, andererseits erwartungsvoll in die Zukunft blickt*. Seine erste Zahlung vom Sozialamt betrachtet er, nicht ohne Humor, als erstes Magistergehalt, das er nutzt, um einen eigenen Gedichtband zu veröffentlichen und eine Doktorarbeit mit dem Titel *Das Vergessen in der Literatur* vorzubereiten. Da ihm das Schreiben eines Antrags auf ein Stipendium Schwierigkeiten bereitet, nimmt er das ihm zufällig unterbreitete Angebot an, die Memoiren des weltberühmten Komponisten Bergmann Korrektur zu lesen, und reist zu dessen Sommerresidenz auf den Hebriden, einer Inselgruppe vor der Nordwestküste Schottlands. *Für Bergmann arbeiten*, so meint ein Studienkollege Georgs, *sei in gewisser Weise so, als würde man für Brahms arbeiten*. Oder für Beethoven.

Auf Brahms oder Beethoven aber fühlt sich der permanente Selbstzweifler Georg nicht vorbereitet. Auf den musikalisch unbedarften und in der Welt der Hochkultur wenig erfahrenen Schriftsteller Georg wirkt die Gegenwart des selbstverliebten, vor kreativer Kraft förmlich strotzenden Komponisten, der seine Mitmenschen und Untergebenen für seine Zwecke einsetzt, einschüchternd. Durch Georgs naiven Blick auf die Kunstelite und die sogenannte Kulturschickeria entlarvt sich diese jedoch im weiteren Verlauf des Romans

selbst. Den Komponisten Bergmann kennzeichnen bei aller Genialität zahlreiche Charakterschwächen in Form von Launenhaftigkeit, dem Verlangen nach Luxus, Eitelkeit und der damit einhergehenden Geltungssucht. So rückt ihn ein Auftritt in einer amerikanischen Talk-Show vom Typ des klassischen Genies in die Nähe aufmerksamkeitserheischender B-Prominenz.

Eine der zentralen Musikbeschreibungen des Romans stellt die Uraufführung von Bergmanns *Pyriphlegeton* für großes Orchester im New Yorker Lincoln Center dar. Pyriphlegeton ist einer der fünf Flüsse in der Unterwelt der griechischen Sagenwelt, ein Strom aus nie erlöschendem Feuer. Die anderen Flüsse sind Styx, Acheron, Lethe und Kokytos:

Tristankkord (Zitat)
'Pyriphlegeton' erklang, und es hörte sich anders an, als Georg es sich vorgestellt hatte. Zumindest am Anfang. Er hörte leise Streicher, er hörte ein Schaben und Kratzen, dann ein trockenes Schlagzeug, dann wieder dieses Schaben und Kratzen, das langsam lauter wurde und sich allmählich verwandelte in eine Form von Streicherklang, der ihm bekannt war. Doch sobald er diesen ihm bekannten Streicherklang gehört hatte, verschwand er schon wieder und verwandelte sich in ein schmerzhaftes, ziehendes und metallisches Geräusch, das nun von Klängen unterbrochen wurde, die sich wie Pistolenschüsse oder Peitschenschläge anhörten. Die Peitschenschläge waren kurz und ohne jeglichen Nachklang und wurden sogleich wieder von den zerrenden, ziehenden Streichern abgelöst. Doch nun zerrten die Streicher einen Flötenton hinter sich her, einen wimmernden, erschöpften Flötenton, der wiederum vom mehr gehauchten als geblasenen Ton erst einer und dann mehrerer Trompeten gefolgt wurde.



Das mußten die äußersten Ränder der Unterwelt sein, die Niederungen des Feuerstroms, seine Auen gewissermaßen. Doch Georg war sich nicht sicher. Vielleicht war es auch etwas gänzlich anderes, höchstwahrscheinlich war es etwas anderes. Georg machte den Fehler, sich beim Hören von Musik etwas vorzustellen.

Erläuterung zum Tristan-Zitat
Bietet der erste Absatz aus dieser Passage die direkte Wiedergabe von Georgs Eindrücken, folgen zu Beginn des zweiten seine Gedanken zu seinen eigenen Eindrücken. So formuliert Georg im ersten Satz die Meinung, beim Gehörten handele es sich um die tonmalerische Umsetzung des Kompositionstitels, mit Nachdruck gleich dreimal auf unterschiedliche Weise:
Das mußten die äußersten Ränder der Unterwelt sein, die Niederungen des Feuerstroms, seine Auen gewissermaßen.

Sogleich jedoch wird die vermeintliche Feststellung stufenweise in Zweifel gezogen:
Doch Georg war sich nicht sicher. Vielleicht war es auch etwas gänzlich anderes, höchstwahrscheinlich war es etwas anderes.

Bis zu dem Eingeständnis, bei der Wahrnehmung etwas grundsätzlich falsch gemacht zu haben:

Georg machte den Fehler, sich beim Hören von Musik etwas vorzustellen.

Zudem finden sich in dieser Passage gleich mehrere vereinfachte Vorstellungen, wie sie für gewöhnlich der *Neuen Musik* zugeschrieben werden: unangenehme Geräuschhaftigkeit: *Schaben und Kratzen*, *Pistolenschüsse* oder *Peitschenschläge*, plötzliche Umschwünge sowie die weitgehende Vermeidung bekannter Ordnungsmuster. Allesamt Merkmale einer Musik also, die aufgrund des erschwerten Zugangs zu ihr nicht als kulturelle *Heimausstattung* taugt.

Weil es sich beim *Pyriphlegeton*, wie Bergmann Georg zu einem früheren Zeitpunkt erklärt, um den Feuerstrom handelt, der in den Tartaros fließt, in den Tartaros jedoch die Frevler gestoßen würden, hört Georg bei der Uraufführung der Komposition diese Dinge in sie hinein, weshalb sich die Musik in seinen Ohren in eine Art klingende Höllen- beziehungsweise Unterweltschilderung verwandelt. Das sich aus der Überblendung beider Bereiche – Hölle/Unterwelt und Neue Musik – ergebende Bild bringt ein weiteres Stereotyp in der allgemeinen kulturellen Bewertung Neuer Musik hervor, das die zeitgenössische E-Musik als wortwörtliche ‚Höllenmusik' bezeichnet.

‚Absolute Musik' als ein Problem für Schriftsteller
Unschwer ist im letzten Satz der Passage zu erkennen, daß hier auch die Vorstellung der ‚absoluten Musik' wieder als bestimmend erscheint. Indem der Schriftsteller und Germanistik-Doktorand Georg sich selbst dabei ertappt, wie er den Kompositionstitel zu wörtlich nimmt, wird indirekt gleichzeitig das Problem der Bezugnahme von Literatur auf Musik abgehandelt.

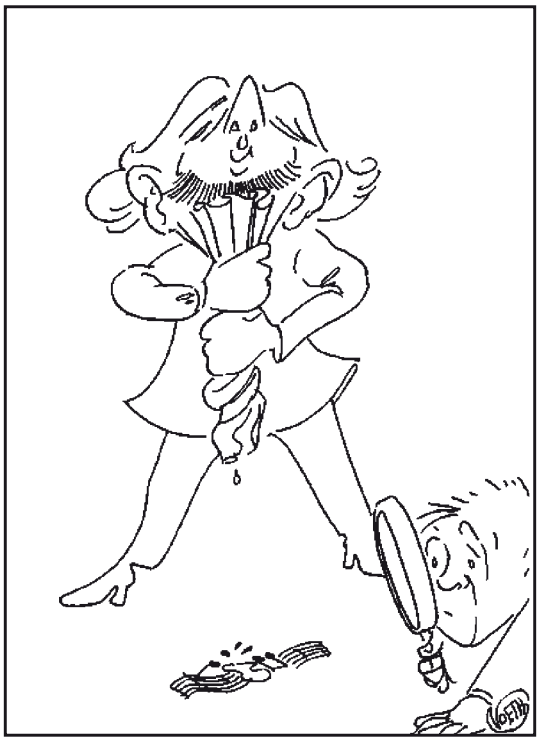
Denn auf den Satz:
Georg machte den Fehler, sich beim Hören von Musik etwas vorzustellen, folgt der Satz: *Wenn er sich nichts vorstellen konnte, dann konnte er auch keine Musik hören.*

Von der direkten Situation im Roman abgesehen und angewendet auf die Problematik des ‚Erzählens' von Musik im allgemeinen würde dieser Satz wohl so lauten: *Wenn man sich nichts vorstellen kann oder besser darf, dann kann man auch keine Musik ‚erzählen'.*

Georg steckt in einer Art Falle, die von der Musikästhetik, die den Zugang zur Musik ja eigentlich erleichtern

soll, selbst hervorgerufen wurde. Georg ist als Schriftsteller dazu verdammt, denselben Fehler ‚unangebrachter' Beschreibung immer wieder zu begehen. Das in *Tristanakkord* wirksame Gesetz von der nicht in Worten ausdrückbaren, weil im Wesen inhaltlosen Musik stellt sich Georgs Kreativität in den Weg und bringt die von ihm gewünschte produktive Auseinandersetzung mit Instrumentalmusik zum Scheitern. Freilich ist dieses Scheitern aber nur ein scheinbares, da der Zweck der Textpassage eben grade in der Thematisierung der Zwickmühle besteht, in der sich Georg als Schriftsteller befindet.

Während in Manns *Doktor Faustus* der zentrale Kunstgriff noch darin liegt, die Musik nicht aus der Beschreibung von Tönen und Klängen, sondern aus literarischen Ideen sowie der Beschreibung von Bildern entstehen zu lassen und damit erst vorstellbar zu machen – Leverkühn komponiert beinahe ausschließlich Programmmusik – zeugt genau das in *Tristanakkord* rund 50 Jahre später von Unbildung. Für den Literaten Georg ist diese Vorgehensweise zu einer Art verbotenen Frucht geworden. Andererseits gerät aber gerade das Inhaltsverbot in den Verdacht, nicht mehr als eine Floskel zu sein, die zwar universale Gültigkeit beansprucht, selbst jedoch zum Bereich des sogenannten Kulturellen gehört, also nur scheinbar unbestreitbar ist.



Auf der Suche nach der Quint-Essenz wird das Letzte herausgepreßt

Tristanakkord

Ein gebildeter Mensch stellte sich weder bei klassischer noch bei moderner Musik etwas vor. Ein gebildeter Mensch gab sich der Musik als solcher hin, war diese doch, wie er schon im ersten Semester gelernt hatte, ein Kunstausdruck sui generis. Georg konnte sich nach zehn Semestern Universität beim Hören von Musik nichts mehr vorstellen; der Musik als solcher aber konnte er sich auch nicht hingeben. Wenn er ins Konzert ging, was er regelmäßig tat, weil alle anderen es auch taten, dann wußte er oft nicht, was er hörte, wenn er etwas hörte [...] *Hörten sie alle, die dort mit ihm saßen, die Musik als einen Kunstausdruck sui generis? Die meisten sahen ganz danach aus. Sie sahen aus wie kulturelle Menschen, die der Musik als solcher zuhörten. Er wäre auch gern einer dieser kulturellen Menschen gewesen. Aber wenn er ehrlich war, dann mußte er zugeben, daß er den kulturellen Menschen bloß spielte. Vor allem im Konzertsaal.*

Zusammenfassung

Steht ein Autor, der ‚absolute Musik' durch Worte mit Inhalt füllen möchte, also von vorneherein auf verlorenem Posten und kann er in diesem Unterfangen nur scheitern?

In der Welt von *Tristanakkord* scheint es so zu sein. Einen Ausweg aus dem aufgezeigten Dilemma bietet der Roman jedenfalls nicht. Georg ist ein Gefangener seines angelernten Wissens. Die verordnete Unsagbarkeit der Musik blockiert bei ihm die Tore des Schöpferischen. Wie der harmonisch mehrdeutige und unaufgelöste Tristanakkord aus dem Vorspiel zu Richard Wagners *Tristan und Isolde*, der dem Roman seinen Titel gibt, bleibt Georg sozusagen unerlöst.

Fazit

Man sollte dabei jedoch nicht übersehen, daß der Autor Treichel das lebende Gegenbeispiel zu Georg darstellt. Gerade darin, daß der Germanistikprofessor Treichel hier auf komische Weise ein Problem beschreibt, das eigentlich hausgemacht ist, liegt ein besonderer Witz und widerlegt die indirekte Kritik an der Musikästhetik. Zudem geht dem geistig doch eher einfach gestrickten Georg in *Tristanakkord* an keiner Stelle auf, daß die Vorstellung der ‚absoluten Musik' keinesfalls naturgegeben ist. Es wäre fragwürdig zu behaupten, daß Georgs vereinfachender Blick tatsächlich die Verhältnisse der Wirklichkeit widerspiegelt.

Dafür ist *Tristanakkord* zu sehr offensichtliche Satire auf den Klassikbetrieb, darunter im Besonderen auf die sogenannte *Neue Musik*, die Germanistik und Musikwissenschaft sowie das Künstlerbild der Gegenwart. Die Romanfigur Georg zeigt ein Dilemma auf, das als humoristischer Versuch für mehr Freiheit und Fantasie im Umgang mit der musikalischen Tradition und den nur scheinbar endgültigen Regeln des Musikhörens verstanden werden darf. Denn daß in der Musik die Gedanken frei sind, und dazu mehr Fantasie im Konzertleben hilfreich sein kann, wird kaum jemand bestreiten, am wenigsten die Musikwissenschaft.

Daher soll Constantin Floros, einer der bekanntesten Vertreter der Musikwissenschaft, hier das letzte Wort haben:

Jeder Hörer hat das Recht, Musik so zu hören, wie er es möchte. Er kann mit Musik assoziieren, was er möchte. Niemand wird ihm etwas vorschreiben können.

Die hier vorliegende Abhandlung beruht auf der Promotionsarbeit des Autors *Erzählte Musik in der Gegenwartsliteratur (2012/13).*

Interview mit Florian Sempey

OPERAPOINT war am 20. August 2014 in der Aufführung des *Barbier von Sevilla* im Teatro Rossini in Pesaro beim Rossini Opera Festival (s. Kritik S. 25). Die Rolle des Figaro sang Florian Sempey. Durch den nachhaltigen Eindruck der Gestaltung dieser Rolle bat die Redaktion den Sänger, OPERAPOINT ein Interview zu geben. Dr. Olaf Zenner traf am 17. September 2014 den Sänger zum Gespräch in seinem Künstlerzimmer in der Opera Bastille in Paris.

Monsieur Sempey, Sie sind Sänger und auch Pianist?

Ja, ich habe zehn Jahre Klavier studiert, aber ich sage nicht, daß ich ein Pianist bin. Doch die Kenntnis verhilft mir gut dabei, meine Rollen einzustudieren.

Eine Frage nach Ihren Eltern. Sie hatten sicher eine musikalische Familie?

Ja, so kann man sagen. Meine Mutter hat zehn Jahre Klavier und ebensolang klassischen Tanz studiert. Meine Familie ist eine Künstlerfamilie von Seiten meiner Mutter. In deren Familie sind alle Musiker, alle spielen ein Instrument. Doch auf der Seite meines Vaters ist das nicht der Fall. Die mütterliche Familie kommt übrigens aus Italien, meine Großmutter ist Italienerin. Meine Schwester lebt als Pianistin in Italien.

Haben Sie jemand, der Ihnen dabei hilft, will sagen, haben Sie einen Coach?

Ja. Es ist Maryse Castets. Sie ist Französin und lebt in Bordeaux.

Wo sind Sie geboren und wo haben Sie studiert?

Geboren bin ich in Libourne, 30 km östlich von Bordeaux. Dort im Konservatorium habe ich Klavier und Gesang studiert. Bei meinem Gesangsexamen in Libourne saß Maryse Castets in der Jury, und sie sagte zu mir: *Sie müssen zu mir nach Bordeaux zum Studium kommen*. Und ich: *Ja, ja, ich denke auch, daß ich zur Hochschule nach Bordeaux kommen sollte, um Musik zu studieren.* Doch sie entgegnet ungeduldig: *Nein, nein, Sie haben mich nicht verstanden! Sie müssen nach Bordeaux in meine Gesangsklasse kommen.* So bin ich in Maryse Castets' Klasse gekommen. Bis heute ist sie mein Coach.

Wer hat Ihnen empfohlen, Sänger zu werden?

Niemand.

Und wie kamen Sie dennoch zum Gesang?

Nun, ich hatte in meiner Familie, bei den Familienfesten, immer Gelegenheit zu singen, alle sangen immer etwas und machten da mit. Mit meiner Schwester machte ich immer, am Ende eines Familienessens, kleine Vorstellungen, z.B. bei den Geburtstagen meiner Großeltern.

Das waren also Amateurvorstellungen?

Eigentlich nicht, es waren eben kleine Familienfeiern. Und dabei wurde mir klar, daß ich sehr gerne schauspielerte.

Szenenbild aus Barbier von Sevilla, Teatro Rossini, Rossini Opera Festival (20. August 2014)
Chiara Amarù (Rosina) und Florian Sempey (Figaro), Bild: Studio Amati Bacciardi

Eines Tages, ich war 12 oder 13 Jahre alt, gab mir meine Mutter eine CD mit *Carmen,* gesungen von Maria Callas. Und sie sagte dabei: *Vielleicht gefällt sie dir?* Aber ich wurde verrückt nach ihrer Stimme (*je suis devenu fou de cette voix*) und auch von ihrer artistischen Fähigkeit, Dinge zu übertragen, die man nicht erklären kann. Sie hatte eine fantastische Energie, und ich begann, nach und nach die Rolle von Carmen zu singen, auch die *Habanera*. Bis heute kann ich die Rolle auswendig. Dann fragte ich mich eines Tages, warum nehme ich nicht einmal eine Stunde Gesang?!

Und wann war das, studierten Sie schon Klavier?
Ich war im Konservatorium in Libourne seit ich 15 Jahre alt war. Und eines Tages klopfte ich an die Tür der Gesangsklasse und fragte, ob ich eine Unterrichtsstunde in Gesang haben könnte. Die mir öffnende Lehrerin erklärte, daß die Stundeneinteilungen schon beendet seien. Dann sagte sie: *Aber, ich höre Sie mir dennoch gerne an*. Und dieses „aber" hat mein ganzes Leben geändert (lacht).

Und was war das Ergebnis?
Sie nahm mich nach wenigen Minuten des Singens sofort als Schüler auf!

Wer war Ihre Lehrerin?
Es war Françoise Detchnenique.

Hat diese von Anfang an gewusst, welche Stimmlage Sie hatten?
Zu Anfang glaubte sie, es sei die Tenorlage. Doch bemerkte sie gleich, daß ich nicht sehr hoch kam. Sie erklärte: *Sie sind ein Bariton.* Meine Stimme ist warm und rund und geht von g° bis h', was für einen Bariton schon hoch ist. Vielleicht wird die Stimme dann in zehn Jahren noch etwas tiefer.

Das haben wir in Pesaro beim Rossini Festival erlebt: einen Figaro in Darstellung und Gesang wie man ihn sich nicht besser wünschen kann!
Und wir hatten dort kaum acht Tage Zeit zur Probe! Das ging, da alle schon einmal ihre Rollen gesungen hatten.

Und Sie hatten keinen Regisseur!

Aber irgendwer muss doch die Sänger in ihre Rollen eingeführt haben?

Nein, wir haben alles untereinander besprochen, haben einander Vorschläge gemacht, einiges diskutiert, es ging dann. Wir kannten ja die Beziehungen der Rollen zueinander. Das ersparte uns viele langweilige Proben, so daß wir uns auf die wesentlichen Dinge konzentrieren konnten.

Wie haben Sie Belcanto gelernt, eine Technik des Singens, die in Deutschland an den Hochschulen nach meiner Beobachtung kaum gelehrt wird?
Belcanto ist u.a. die Fähigkeit, alle Noten perfekt zu binden, also legato zu singen.

Wo haben Sie diese Technik gelernt?
Ich habe das bei meiner Professorin gelernt. Übrigens, in Pesaro zu singen, besonders eine Hauptrolle, ist eine große Ehre. Es ist ein Glück, eine Chance. Dann aber fühlt man auf seinen Schultern das ganze Gewicht der Sänger, die die Rolle schon vorher in Pesaro gesungen haben. Und wenn man also das Glück hat, in Pesaro zu singen, und – als ich ein Pesaro eingeladen wurde – sagte ich mir, daß ich mein Maximum in Darstellung und Gesang, was irgend nur möglich ist, geben muß.

Und wer hat Sie nach Pesaro eingeladen?
Das war Alberto Zedda. [A. Zedda ist künstlerischer Leiter der *Fondazione Rossini*.] Er dirigierte den *Barbier von Sevilla* im Opernhaus St. Etienne (bei Lyon). Schon ein Jahr vorher habe ich den Figaro in Bordeaux unter seinem Dirigat gesungen. Und Zedda „macht" den Sänger, er arbeitet nicht mit dem Sänger, er macht ihn! Er baut ihn auf, er „skulpturiert", modelliert ihn.

Gibt es in den Conservatoires so etwas, was man in Deutschland „szenische Übung" nennt?
Ja, natürlich, es heißt bei uns „expression scénique" – „szenischer Ausdruck". In Deutschland gibt es übrigens das Ensemble, das sehr viel für einen Sänger bedeutet und in dem er sehr viel lernt.

Warum glauben Sie, gibt es in Deutschlands Opernhäusern so wenige französische Sänger? Kaum einer, den ich in Paris hörte, erscheint auf einer deutschen Bühne?
Ich vermute, daß die Intendanten der deutschen Opernhäuser diese Sänger nicht kennen und daher nicht einladen.

Welche Rolle werden Sie in naher Zukunft machen?
Als nächstes (Oktober/November) den *Barbier von Sevilla* in der Bastille, im Dezember *Die Fledermaus* in der Opéra Comique. Im Februar 2015 werde ich *Die Lieder eines fahrenden Gesellen* von Gustav Mahler in Toulouse mit Marc Minkowski singen, *Dardanus* von Jean-Philippe Rameau kommt in Bordeaux im Frühjahr 2015 und, wenn im Januar 2015 die neue Philharmonie in Paris eröffnet wird, werde ich in einem Konzert mitwirken.

Andere Frage: welche Rollen würden Sie gerne singen?
Also Rollen, die ich singen könnte; denn es gibt Rollen, die ich gerne singen möchte, die ich aber im Moment nicht noch nicht singen kann.

Also, die Rollen, die ich singen könnte: Malatesta (*Don Pasquale*), Belcore (*Liebestrank*), Dandini (*La Cenerentola*), Mercurio (*Roméo et Juliette*), Lescaut (*Manon*), Valentin (*Faust*), eine Rolle, die ich schon gesungen habe.

Und die Rollen, die ich noch nicht singen kann.

Da wäre als erstes Nabucco zu nennen. Den kann ich in 15 Jahren vielleicht singen. Dann Rigoletto natürlich, überhaupt alle Baritonrollen von Verdi.

Bei allem hilft mir als Beraterin Maryse Castets. Es werden mir auch Rollen angeboten, bei denen ich mich frage, kann ich diese schon singen? Dann frage ich auch Freunde, die mir zu- oder abraten. Ich mache dann regelrecht die Summe unter den verschieden geäußerten Meinungen. Und daraus ermittle ich dann meinen Entschluß, zu- oder abzusagen.

Gibt es keine Probleme für eine Stimme, die das Belcantosingen gewöhnt ist wie die Ihre, mit dem späten Verdi?
Im Gegenteil, man muß die Fähigkeit, Belcanto zu singen beibehalten, weil sie der Stimme Frische gibt und auch deren Frische erhält. Für mich ist hier Leo Nucci ein Vorbild, er ist über 70 Jahre und sang 2012 noch die Rolle des Nabucco in der Opera di Roma, er singt immer noch Rigoletto oder die Rolle des Giorgio Germont. Ich glaube, gerade mit Verdi kann ich meine Belcanto-Technik bewahren. Natürlich auch mit Mozart.

Und wie ist es mit Puccini?
Nun, mit ihm ist es etwas ganz Besonderes, dafür braucht man eine eigene Technik. Vor zwei Jahren hatte man mir die Rolle des Marcello in *La Bohème* angeboten. Zunächst habe ich akzeptiert. Als ich dann, sechs Monate vorher, die Partitur öffnete und zu singen begann, erkannte ich, daß diese Rolle zum damaligen Zeitpunkt noch nichts für mich war. *Ich muß einen Irrtum gestehen, es tut mir leid, ich muß die Rolle zurückgeben* sagte ich zu den Verantwortlichen.

Und man hat das akzeptiert?
Natürlich, es gab kein Problem, den Vertrag zu annullieren. Es war allerdings schade, da Patrizia Ciofi die Mimì – und zwar zum ersten Mal – singen sollte.

Sie haben den Carpeaux-Preis der Opera Garnier 2012 *erhalten. Ich denke, dieser Preis ist ein Preis für Tänzer?*
Ja, zu Anfang war es ein Preis für Tänzer. Seit einigen Jahren gibt es den Preis auch für die Sänger.

Sie singen, wie besprochen, „romantische" Rollen und Rollen aus der Barockzeit. Was lieben Sie mehr?
Im Augenblick schlägt mein Herz mehr für die Zeit des Belcanto.

Das Interview führte Dr. Zenner in französischer Sprache.
Bilder: Ae Lee Kim

Musikfestivals 2014 im Ausland

32ème Festival international d'Opéra Baroque – Internationales Barock-Opernfestival, Beaune

Castor e Pollux

von Jean-Philippe Rameau (1683-1764) Tragédie in 5 Akten, Libretto: Pierre-Josephe Gentil-Bernard, hier Version 1754, UA: 11. Januar 1754 Paris, Académie Royale de Musique

Dirigent: Raphaël Pichon, Chor und Orchester Pygmalion

Solisten: Colin Ainsworth (Castor), Florian Sempey (Pollux), Emanuelle de Negri (Télaïre), Clémentine Margaine (Phébé), Christian Immler (Jupiter), Philippe Talbot (ein Athlet/Merkur), Sabine Devieilhe (Cléone/ein Schatten/Vertraute von Hebe), Virgile Ancely (Hohepriester)

Besuchte Aufführung: 26. Juli 2014 (Kathedrale)

Raphaël Pichon (im weißen Hemd), Chor und Orchester, Pygmalion und die Solisten *Bild: Ae Lee Kim*

Kurzinhalt

Télaïre und Phébé, Töchter der Sonne, sind alle beide in Castor verliebt. Aber Télaïre soll Pollux, den Zwillingsbruder, der König von Sparta ist, heiraten. Er ist unsterblich, weil er von Jupiter abstammt. Doch Castor verzichtet auf Télaïre, obwohl er in sie verliebt ist. Phébé ist eifersüchtig und erbittet von Lynkeus, Télaïre zu entführen. Lynkeus überfällt die Stadt und Castor stirbt im Kampf. Pollux tötet Lynkeus. Doch diese Rache genügt Télaïre nicht, sie möchte, daß Pollux von seinem Vater Jupiter die Unsterblichkeit erreicht und Castor wieder auf die Erde zurückbringt. Doch Jupiter willigt nur ein, wenn Pollux an Castors Stelle in die Unterwelt geht. Aber Castor will nicht dieses Opfer seines Bruders. Aber er will für einen einzigen Tag auf die Erde zurück, um ein letztes Mal seine Geliebte zu sehen. Nun trifft Jupiter ein Entscheidung: Castor und Pollux werden als Sternbild am Himmel vereint.

Sänger und Orchester

Schon bei der Eröffnungsmusik fällt die verblüffende Genauigkeit im Zusammenspiel des Orchesters auf. Die bei Rameau wahrlich nicht leichten rhythmischen Finessen kommen vollkommen auf die Zeit, sind immerzu spritzig, die Ausgewogenheit der Bläser und Streicher gelingt über die Maßen gut und deren abwechselnde Einsätze sind geradezu umwerfend. All dies wird bis zum Ende der dreistündigen Oper aufrechterhalten. Kein Einsatz „wackelt". Übergänge sind präzise und fließend. Ebenso werden die Solisten und der Chor geradezu „unauffällig" begleitet, will heißen: nie übertönt das Orchester, auch in voller Stärke, den jeweiligen Sänger, etwas, was bei den meisten Aufführungen, die der Rezensent erlebte, leider an der Tagesordnung ist.

Bei den Sängern sind die Stimmen in der Akustik der Kathedrale wohlaufgehoben. Die Soprane sind strahlend leuchtend, die Tenöre erklingen mit ihren langangehaltenen Tönen wohllautend, die Bässe sind auch noch in den Tiefen angenehm. Die Baritonstimme von Florian Sempey (Pollux) ist genau fokussiert, die vielen tiefen Stimmführungen bewältigt er kunstgerecht. Colin Ainsworth (Castor) ist ihm in der Intensität der Darstellung und der Artikulation ein ebenbürtiger, vielleicht sogar überlegener Partner. Seinen hohen Tenor kann er ebenso sanft wie durchdringend führen, ohne ihn je zu forcieren.

Schon mit *Tristes apprêts, pâles flambeaux – fahle Fackeln der Trauer* ruft Emanuelle de Negri (Télaïre) mit ungemein leuchtender Sopranstimme Begeisterung hervor. Dazu wird ihre Arie von einer sanften Fagottstimme untermalt, die allein schon der Bewunderung wert ist. Clémentine Margaine (Phébé) hat einen voluminösen Alt, der auch größere Kathedralen ausfüllen könnte. Vielleicht ist es ihrer Jugend geschuldet, daß sie ihre Stimme an wenigen Stellen etwas zu stark forciert. Dennoch beeindruckt sie mit viel Leidenschaftlichkeit. Auffallend und durchaus ungewöhnlich ist, daß auch die Nebendarsteller wie Philippe Talbot (Athlet/Merkur) und Virgile Ancely (Hohepriester) oder Sabine Devieilhe (Cléone/ein Schatten/Hebes Vertraute) ungemein gekonnt ihre Stimmen einsetzen. Vor allem Philippe Talbot

fällt mit der Arie *Éclatez, fières trompettes – schmettert, stolze Trompeten* auf, wobei er nicht nur die Koloraturen präzis geläufig hören läßt, sondern auch von einem ausgezeichneten Solisten begleitet wird.

Mit weißem Schillerkragen erscheint, schlank und hochaufgeschossen, Christian Immler (Jupiter) (schon die äußere Erscheinung ist beeindruckend) und singt mit rundem, wohllautendem Baß souverän und sehr männlich zu seinen Söhnen: *Tant de vertus doivent prétendre au partage de nos autels – soviel Tugend darf beanspruchen, unsere Altäre zu teilen* (letzte Szene). Der ungemein homogene Chor zeigt mit atemberaubender Virtuosität seinen jeweiligen Part im Verlauf der Handlung. Mit dem ausgedehnten Tanz (hier fehlen natürlich die Tänzer) verabschieden sich das großartige Orchester und die in Stimmen und leidenschaftlicher Darstellung völlig gleichwertigen Solisten.

Fazit

Ein unvergeßlicher Abend mit Sängern und Instrumentalisten höchsten Niveaus sowie dem überaus souveränen Dirigenten Raphaël Pichon. Das Publikum übertraf sich an Applaus und Bravorufen. Beaune ist in der nicht kleinen Zahl der Festivals mit barocker Musik wohl eins der wichtigsten und übertrifft mit seinem exquisiten Programm (Anne Blanchard) wahrscheinlich die meisten.

O. Zenner

Les Grands Motets – Die großen Motetten von Rameau und Mondonville

Jean-Philippe Rameau (1683-1764)

Quam dilecta tabernacula tua (Psalm 83; zwischen 1713-1722, In convertendo Dominus captivitatem Sion (Psalm 125; 1751)

Jean-Joseph Cassanéa Mondonville (1711-1772)

Dominus regnavit (Psalm 92; 1735), In exitu Israël de Aegypto (Psalm 113; 1755)

Dirigent: William Christie, Chor und Orchester *Les Arts Florissants*

Solisten: Rachel Redmond (Dessus – Sopran), Katherine Watson (Dessus), Reinoud van Mechelen (Haute-contre – hoher Tenor), Cyril Auvity (Taille – Tenor), Marc Mauillon (Basse-taille – Bariton), Cyril Cosanzo (Basse)

Besuchte Aufführung: 27. Juli 2014 (Basilique Notre-Dame)

Vorbemerkung

Die großen Motetten (*grands motets*) haben Michel-Richard Delalandes Versailler Motetten vom Beginn des 18. Jahrhunderts zum Vorbild und sie blieben Vorbild für alle Komponisten späterer *grands motets.* Selbständige Passagen von Solo-Arien (récits), vokalen Duos und Trios, Chöre sowie orchestrale Ritornelle und Symphonien wechseln miteinander ab. Nach 1725 wurde die Motette zum kunstvollen Konzertstück im Pariser *Concert Spirituel* und im *Concert Français*. Vielleicht könnte man sie mit kürzeren Kantaten deutscher Komponisten, etwa eines Dieterich Buxtehude des 17. Jahrhunderts vergleichen.

William Christie (im weißem Jackett), Chor und Orchester Les Arts Florissants und die Solisten *Bild: Ae Lee Kim*

In der Struktur der *grands motets* im 18. Jahrhundert kam es zu einigen Veränderungen: man fügt Bläser- und längere Orchesterteile hinzu. Hier machen sich Einflüsse der Opern von Lully und Campra bemerkbar, etwa schnelle Violinfigurationen bei den Chorpartien. Die Sologesänge sind oft gestaltet wie eine italienische Dacapo-Aria. Nach 1730 wurden diese *grands motets* kaum noch für kirchliche Zwecke, sondern eher für den Konzertgebrauch geschrieben.

Das trifft vor allem auf Rameaus *grands motets* zu.

Das Konzert

Das Konzertprogramm wies *grands motets* von Mondonville und Rameau auf. Die *Großen Motetten* des jüngeren Jean-Joseph Cassanéa Mondonville waren für den Rezensenten eine Überraschung. Auch in Frankreich ist Mondonville erst seit wenigen Jahren wieder bekannt. Beide Motetten halten strukturell und vom Klangeindruck durchaus den Vergleich mit Kantaten von Johann Seb. Bach aus. Mondonvilles

Naturbeschreibung, etwa das Zurückweichen des Meeres bei Israels Flucht aus Ägypten (*mare vidit, et fugit – das Meer sah es und floh*) erinnert ein wenig an Passagen Vivaldischer Konzerte (*Jahreszeiten*).

Und eine solch wirkungsvolle Musik lag über 300 Jahre unentdeckt in der Pariser Nationalbibliothek? Was wird man noch finden? Den Entdeckern und Herausgeber der Partituren, William Christie und Mitgliedern seines Orchesters *Les Arts Florissants,* ein großes Dankeschön dafür!

Die Sänger entstammen größtenteils aus Christies *Akademie für junge Sänger* (*Jardin des Voix – Garten der Stimmen*) aus Caën (Normandie). Sie sind „erste Sahne". Ihre Intonation, Atemtechnik, Artikulation, Flexibilität der Stimmregister, die Akkuratesse der Triller, Verzierungen und Koloraturpassagen, das Legato, die dynamische Behandlung der Gesangspartien kann man nur mit *vollkommen* bezeichnen. Es war ein Lehrbeispiel für Gesang auf höchstem Niveau! Das gilt für alle Solisten und natürlich auch für den Chor.

Ein weiteres Moment sei aufgezeigt: das ist der „Sound" von Christies Orchester *Les Arts Florissants*, das er seit 1979 stetig aufgebaut hat. Der volle Klang des Orchesters ist von einer solchen Sanftheit, ja douceur (Zartheit), der seinesgleichen sucht. Es wird ja häufig vom „deutschen Orchesterklang" gesprochen, etwa bei der Dresdner Staatskapelle. Christies Orchester bringt einen Klang zustande, der aus der Wirklichkeit in eine unendlich schöne Welt entrückt! Auffallend die beiden Oboen oder die beiden Flöten oder die Fagotte, die dem Orchester einen unverwechselbaren Charakter geben.

Die *grands motets* von Rameau sind ein wenig mehr bekannt und wirken dennoch frisch und unverbraucht. Sie zeigen den genialen Franzosen in seinem ganzen Können und stehen keineswegs hinter seinen besser bekannten Opern zurück. Leider hört man diese Kompositionen in Deutschland nur sehr selten.

Zum Ende des Konzerts gibt es noch eine Überraschung. Christie bedankt sich für den überaus herzlichen Empfang, den das Publikum ihm zu Beginn, während des Konzerts und zum Abschluß bereitet hat (dieses Jahr war er zum dreißigsten Mal beim Festival von Beaune) mit vier (!) Zugaben. Wie erfahrene Kenner seiner Konzerte berichten, gibt oder gab William Christie nie Zugaben. Und hier waren es sogar vier!

Zum ersten erklärte er: *Wir spielen Ihnen hier den bei Castor und Pollux gestern nicht gebrachten Eingangschor, Que tout gémisse – alles soll klagen'* Grabgesang für den toten Castor. Rameau hatte ihn aus der ersten Fassung von 1737 in der zweiten Fassung von 1754 nicht übernommen). Claude Debussy schrieb darüber: *Gleich von den ersten Takten des Spartanerchors ist man ergriffen und gerührt von dieser tragischen Stimmung*.

War die Darbietung durch *Les Arts Florissants* der großen Traurigkeit angepaßt, so zeigte die zweite Zugabe mit Katherine Watson (Phébé) und Cyril Auvity (Pollux) im Duett (4. Akt, 2. Szene) eine untadelige, stimmliche Darstellung. Als letzte Zugabe wiederholte Christie die umwerfende „Beschreibung" des Meers (*Mare vidit, et fugit*) aus *In exitu Israël.* Unnachahmlich, wie Mondonville durch piano – forte das zurückweichende Wasser des Meers lautmalerisch nachahmt.

Doch davor gab William Christie als dritte Zugabe eine Demonstration des unvergleichlich subtilen Klangbildes seiner *Arts Florissants* mit einem Orchesterstück aus dem Ballett *Les Indes galantes*. Dieses Rameau'sche Musikstück, voller Wohllaut und Ruhe, verlieh dem unvergeßlichen Abend den gebührenden Schlußakzent.

O. Zenner

38. Innsbrucker Festwochen der Alten Musik

Almira – Königin von Castilien

von Georg Friedrich Händel (1685-1759), Oper in drei Akten, Libretto: Friedrich Christian Feustking, UA: 1705 Hamburg, Theater am Gänsemarkt

Regie: Jetske Mijnssen, Bühne/Kostüme: Ben Baur, Dramaturgie: Kerstin Schüssler-Bach

Dirigent: Alessandro De Marchi, *Academia Montis Regalis*

Solisten: Klara Ek (Almira), Melissa Petit (Edilia), Rebecca Jo Loeb (Bellante), Wolf Matthias Friedrich (Consalvo), Manuel Günther (Osman), Viktor Rud (Fernando), Florian Spiess (Raymondo), Sara-Maria Saalmann (Tabarco) u.a.

Besuchte Aufführung: 16. August 2014 (Rezitative deutsch, Arien italienisch)

L'Orontea

von Pietro Antonio Cesti (1623-1669), Oper in einem Prolog und drei Akten, Libretto: Hiacinto Andrea Cicognini, UA: 1656 Innsbruck

Neues Hoftheater (Komödienhaus) am Rennweg

Regie: Stefano Vizioli, Kostüme Anna Maria Heinreich, Choreographie: GloriaGiordano

Dirigent: David Bates, La Nuova Musica

Solisten: Giuseppina Bridelli (Orontea), Solen Mainguene (Silandra), David Hernandez Anfruns (Aristea), Anat Edri (Giacinta), Fernando Guimares (Alidoro), Michal Czerniawski (Corindo), Jeffrey Francis (Creonte), Giorgio Celenza (Gelone), Aurora Faggioli (Tibrino)

Besuchte Aufführung: 24. August 2014 (Open Air im Innenhof der Theologischen Fakultät)

Narciso

von Domenico Scarlatti (1685-1757), Oper (Dramma per musica) in 3 Akten, Libretto: Pietro Antonio Rolli nach Carlo Sigismondo und den Metamorphosen des Ovid, UA: 1720 London, King's Theatre, Haymarket

Regie/Bühne: Davide Livermore Kostüme: Mariana Fracasso, Dirigent: Fabio Bondi und *Europa Galante*

Solisten: Maite Beaumont (Narciso), Chiara Osella (Eco), Hyekyung Choi (Pocri), Valentine Buzza (Aristeo), Federica Alfano (Cefalo)

Besuchte Aufführung: 31. August 2014

von links: Anat Edri (Giacinta), Solen Mainguené (Silandra), Fernando Guimarães (Alidoro), Giuseppina Bridelli (Orontea) Bild: Rupert Larl

Aufführung

Das Bühnenspiel deutet in *Almira* eher auf eine Art Kostümfest hin und weniger auf eine Liebesposse. Während das Bühnenbild nur aus einem rechteckigen Raum besteht, der sich mit Türen oder einem Vorhang öffnen und schließen läßt, wechseln die Kostüme zwischen Renaissance, Barock und Gegenwart: Königin Almira könnte Elisabeth I. und Queen Victoria gleichzeitig sein, während ihre Staatsdiener eher moderne Anzüge tragen. Tabarco, der das verwirrende Spiel steuert, wird als Engelchen Amor dargestellt, der immer wieder in die Handlung eingreift. Zum Schluß präsentiert er dann stolz die drei Liebespaare.

Sänger und Orchester

Alessandro De Marchi hat das richtige Gespür für barocke Effekte, die Arien sind so gestaltet, daß sie nie den Spannungsbogen verlieren, so daß man den Da-Capo-Teil mit Spannung erwartet. Das erfordert natürlich auch die Gestaltungsmöglichkeiten der Solisten heraus. Für Klara Ek als Almira gibt es eine zusätzliche Herausforderung: In dieser Oper taucht zum ersten Mal ein musikalisches Thema auf, eine würdevoll einherschreitende Melodie im Stil einer Sarabande, als Tanz von Asiaten. Später wird Händel dieses Thema wieder aufgreifen, in Rinaldo wird daraus die Arie *Lascia ch'io pianga mia cruda sorte– Laß mich beweinen mein grausames Schicksal.* De Marchi zeigt Sarabande und Arie im Vergleich beider Bearbeitungen, was äußerst spannend zu hören ist. Weniger spannend war, wie Klara Ek mit dieser Arie umgeht: Das Piano wirkt brüchig, Einfühlsamkeit und nachdenkliche Gestaltungsmöglichkeiten fehlen großteils. Das ist wirklich schade, denn mit den übrigen Arien, die früher entstanden sind, kommt sie recht gut zurecht. Melissa Petit gibt der Edilia eine jugendlich helle Stimme, während Rebecca Jo Loeb die Bellante als jugendliche Naive anlegt. Wirkliche Durchschlagskraft müssen beide nicht aufbringen. Wolf Matthias Friedrich ist ein recht anspruchsloser, etwas farbloser Baß, kann aber Consalvo als würdevollen Amtsträger gestalten. Manuel Günther (Osman) bringt seinen Tenor in hell leuchtende Höhe und besonders in „verzweifelten Momenten" kann er mit Durchschlagskraft Glaubwürdigkeit erzielen.

Viktor Rud (Fernando) wird im Programmheft als „Baritenor" bezeichnet, das dürfte, nach seiner Leistung, ein Bariton sein. Florian Spiess mit eher heller Baßstimme als Raymondo und Sara-Maria Saalmann (Sopran) als Tabarco runden das Ensemble ab. Die *Academia Montis Regalis* ist ein bestens eingestelltes Barockorchester ohne Vibrato in den Streichern, dafür mit den entsprechenden barocken „Spezialinstrumenten" wie Theorbe oder Viola da Gamba. Unter der Leitung von De Marchi entstehen barocke Klangwolken, die sich einfach anhören, da sie den hohen Anforderungen an die Händelsche Klangsprache jederzeit gerecht werden. Solisten werden nie zugedeckt, pianissimo sind immer möglich, Koloraturen mit dem passenden Tempo für den Sänger vorbildlich unterstützt.

Die Open-Air Aufführung der Oper *L'Orontea* im Innenhof der Theologischen Fakultät ist Teil des Projektes BAROCKOPER:JUNG. Mit Hilfe dieses Projektes will man das Interesse des jungen Publikums gewinnen und entsprechend peppig wird das Stück im „theatergerechten Rahmen" der Gewölbe und Arkaden choreographiert. Entsprechend jung auch das Ensemble: Diese sind Teilnehmer des Internationalen Gesangswettbewerbes für Barockoper „Pietro Antonio Cesti" und nützen die romantischen Melodien in einer offenen musikalischen Form, um mit individueller Phantasie und jugendlich dynamischer Gestaltungskraft das Publikum zu unterhalten, was dem Countertenor Michal Czerniawski schon fast alleine gelang. Die sängerischen Leistungen der am Anfang ihrer Karriere stehenden Solisten sind entsprechend verheißungsvoll.

Narciso, eine mythische Liebesgeschichte, wird in die Gegenwart versetzt, als Träger dient der bildgewaltige Film *The Grand Budapest Hotel* als „Grand Hotel Arkadia". Die

Kulisse wird durch zwei durchs Bild tänzelnde Pagen und Videos überlagert, mit einem Wald voller Nebel oder Schnee, Wasser und Wellen, oder einem großen stillen Kaminfeuer.

Kurzinhalt

Dabei geht es darum, daß Prinz Cefalo und Aristeo die Königin Procri umschmeicheln. Der hinzu kommende Narciso wirbt auch um sie, verliebt sich aber in das Spiegelbild der Wassernymphe Eco. Am Ende feiern Personal und Hotelgäste die beiden Liebespaare mit einem etwas eigentümlichen Schluß: *Wer Freude ohne Schmerzen will, der wird nicht viel von Liebe verstehen.*

Sänger und Orchester

Maite Beaumonts beweist als nach Liebe suchender Narziß, daß sie als Geheimtip für höhere Aufgaben gilt. Zu Recht hochgelobt Chiara Osella als liebeshungrige stimmgewaltige Nymphe Eco. Valentino Buzza als Aristeo wirkt ungenau und etwas zu grobschlächtig in der tenoralen Stimmführung. Die Hosenrolle des Prinzen Cefalo gestaltet Federica Alfano glaubhaft. Hyekyung Choi singt die Rolle der Königin Procri mit fein ausgesteuertem, gefühlvollem Sopran. Fabio Biondi spielt Violine und leitet nebenbei sein Ensemble *Europa Galante*, welches dem Anspruch seines Namens gerecht wird. Domenico Scarlattis Musik kommt sehr gut zur Geltung, Schwächen in der Harmonik werden ausgebügelt, alles wirkt wie aus einem Guß, manchmal mit breitem Tempo sehr kräftig. Der Höhepunkt ist das Finale des zweiten Akts mit dem trauernden Eco. Die Melodien bleiben jedoch wenig in Erinnerung. Wer diese umjubelt gefeierte Produktion verpaßt hat, der hat noch einmal Gelegenheit dazu: sie wird zwischen dem 22. und 31. Mai 2015 noch viermal gespielt.

Fazit

Ein erfolgreicher Festspielsommer geht zu Ende. Die Innsbrucker Festwochen der Alten Musik 2014 boten ein reichhaltiges Programm mit drei Opern, einem Rahmenprogramm u.a. mit Konzerten und einen Gesangswettbewerb. Alle Opernvorstellungen waren ausverkauft, das Publikum lautstark zufrieden. Seit 2010 ist Alessandro De Marchi als Nachfolger von René Jacobs Leiter der Festwochen, und es ist ihm nun gelungen, die Festwochen weiterhin zu einem der führenden Festivals zur Pflege der Barockmusik in Österreich/Deutschland zu machen. Für die historische Aufführungspraxis fühlt man sich (noch nicht?) zuständig. Modernes Regietheater kann man auch im Repertoire Betrieb anderer Theater sehen.

O. Hohlbach

35. Rossini Opera Festival, Pesaro

Der Zusammenarbeit dreier Institute (Fondazione Rossini, Verlag Casa Ricordi und Rossini Opera Festival), einer einmaligen Zusammenarbeit in der Musikwelt, gelingt es seit 1980, nicht nur Rossinis Kompositionen, sondern auch authentische Aufführungen in Rossinis Geburtsstadt Pesaro (Adria) zustandezubringen. Das Publikum kommt jährlich in steigender Zahl in diese sonnige Küstenstadt und jubelt über die großartigen Sängerinnen und Sänger, die mit perfektem Können einer dankbaren Zuhörerschaft den von Rossini so geliebten Belcanto-Gesang präsentieren. Dieses Opernfestival hat nichts Vergleichbares in Europa! Hinzu kommt nämlich, daß hier nicht gemogelt wird, wie das häufig bei anderen Festivals üblich ist, bei denen man nämlich Operninszenierungen aus dem Repertoire für das Festival hervorkramt.

Armida

Dramma per musica in 3 Akten, Libretto: Giovanni Federico Schmidt nach Episoden aus dem Epos La Gerusalemme liberata – Das befreite Jerusalem (1575) von Torquato Tasso, UA: 11. November 1817 Neapel, Teatro San Carlo

Regia: Luca Ronconi, Bühne: Margherita Palli, Kostüme: Giovanna Buzzi, Licht: A.J. Weissbard, Choreographie: Michele Abbondanza

Dirigent: Carlo Rizzi, Orchester und Chor des Teatro Comunale di Bologna, Choreinstudierung: Andra Faidutti

Solisten: Randall Bills (Goffredo/Ubaldo), Carmen Romeu (Armida), Antonio Siragusa (Rinaldo), Dmitry Korchak (Gernando/Carlo), Carlo Lepore (Idraote/Astarotte), Vassilis Kavayas (Eustazio)

Besuchte Aufführung: 19. August 2014 (Premiere 10. August 2014)

Vorbemerkung

Armida war die dritte *Opera seria*, die Rossini für Neapel komponierte. Davor waren *Elisabetta, Königin von England* (1815) und *Otello* (1816). Auch für Rossini war das Libretto mit der Zauberin und den Dämonen eine neue Erfahrung. Einem Librettisten schrieb er Jahre später (1834): *Wenn ich Ihnen einen Rat geben darf, so wär er der, sich auf die Grenzen des Natürlichen zu beschränken, anstatt weiter in die Welt der wilden Fantasien und teuflischen Ideen hineinzuirren* … (aus: H. Weinstock *Rossini,* S. 96).

Im Mittelpunkt steht eine der faszinierendsten Figuren aus dem Werk des berühmten Torquato Tasso. Der 25jährige Rossini brauchte drei Monate zur Komposition. Die Sängerin der Armida, Isabella Colbran, wurde 1822 seine Frau.

Kurzinhalt

Die Zauberin Armida kommt ins Kreuzritterlager nahe Jerusalems. Diese sind dabei, den Kreuzritter Dudone zu begraben. Armida gibt vor, Idraote würde ihr, der Königin von Damaskus, den Thron rauben. Er ist ihr Onkel und Vertrauter und steht neben ihr, was aber die Kreuzritter nicht erkennen. Vom Heerführer Goffredo erbittet sie flehentlich, ihr zehn Kreuzritter als Hilfe gegen ihre Feinde zu geben, natürlich in der Absicht, das Kreuzritterheer zu schwächen.

Ein Soldat, li., Carmen Romeu (Armida), Carlo Lepore (Astarotte) re. *Bild: Studio Amati Bacciardi*

Goffredo gibt nach und Armida ist außer sich vor Freude, zumal sie jetzt noch ihren ehemaligen Geliebten Rinaldo antrifft. Dieser wird als Nachfolger von Dudone gewählt, was wiederum Gernando so in Wut versetzt, daß er Rinaldo zum Duell herausfordert. Rinaldo besiegt ihn, muß dann aber vor den Freunden Gernandos fliehen. Darauf hat Armida gewartet und nimmt ihn mit in ihr Zauberreich, wo er alle Freuden der Liebe mit ihr erlebt, bis seine Freunde Carlo und Ubaldo kommen, um ihn von der Zauberin loszureißen.

Diese fällt darob zunächst in Wut, dann in Trauer und verschwindet schließlich zusammen mit ihren Höllengeistern unter Androhung furchtbarer Rache in der Unterwelt (s. Titelbild dieses Heftes).

Aufführung

Auf der zum Hintergrund recht schmalen, sonst breiten Bühne der Adriatic Arena stehen zwei hohe „Schaukästen" mit gefallenen Kreuzrittern. Im zweiten Akt erscheinen die Dämonen in einem hochstämmigen Wald und die beiden Liebenden, Armida und Rinaldo, auf einer Wolke, von Blumen umgeben.

Nach dem Ballett auf einer fast leeren Bühne sind wir wieder im Wald, zunächst mit dem Liebespaar und den „Befreiern" Ubaldo und Carlo. Zum Ende entführen die Dämonen Armida von einer leeren Bühne in die Unterwelt.

Die Krieger tragen rote Uniformen mit glänzendem Brustpanzer sowie Helm mit Federn aus der Zeit der Kreuzritter. Armida kommt mit nackten Füßen und langen, verschiedenfarbigen Kleidern auf die Bühne. „Ihre" Dämonen sind schwarz oder grau gekleidet. Deren Anführer, Astarotte, trägt einen langen, schwarzen Mantel, den er um sich schlingen kann, so daß Gesicht und Gestalt völlig verschwinden. Zum Schluß zeigt sich auch Armida in leuchtend rotem Kleid mit riesigen roten Flügeln, ähnlich einer Fledermaus (Titelbild).

Sänger und Orchester

Befindet man sich beim Rossini Festival, so braucht man sich kaum um die Güte des Singens zu scheren, alles (oder fast alles) läuft perfekt. Man erlebt einen Belcanto der Sonderklasse. Man befindet sich geradezu in einer Schule des Hörens!

Mit unnachahmlicher Italianità rauscht die zweiteilige Sinfonia vorüber. Der stets vorzüglich intonierende Chor eröffnet mit *Lieto, ridente oltre usato – ein strahlender Sonnenaufgang* und Randall Bills (Goffredo) mit *Ah! No: sia questo die tregua il giorno – Ah! Nein: heute sei ein Tag ohne Kampf.* Bills' gut fokussierter Tenor verspricht vieles: Deutlichkeit der Artikulation, formvollendete, leuchtende Koloraturen mit entsprechender Dynamik, eine Leistung, die dieser Sänger aufrecht erhält, auch bei seiner zweiten Rolle im letzten Akt als Ubaldo.

Dmitry Korchak (Gernando) zeigt in seiner langen Arie als Widersacher Rinaldos einen weiteren Höhepunkt tenoraler Leistung: *Il sorte infida – tückisches Schicksal* (5. Szene) und beim Duellbeginn mit Rinaldo: *Ch'io tema il tuo sdegno – soll ich deinen Zorn fürchten* (9. Szene). Seine Atemtechnik erprobt er in den langen Noten, denen abschließend manchmal komplizierte Koloraturen angehängt sind. Wohltönend und intonationssicher das begleitende Hornsolo!

Beim Terzett (letzter Akt) erlebt das Publikum die beiden zusammen mit Rinaldo – Randall Bills als Ubaldo und Dmitry Korchak als Carlo –noch einmal mit großem belcantistischem Können.

Carmen Romeu (Armida), Carlo Lepore (Astarotte) *Bild: Studio Amati Bacciardi*

Antonio Siragusa (Rinaldo) läßt keinen Zweifel an seinen Fähigkeiten aufkommen. Er ist in Italien ein sehr bekannter Sänger und das – wie wir hier erleben – mit Recht. Schon im Duett mit Gernando, mehr noch in den Duetten mit Armida, erstaunt man über das Timing der Ornamente und der Kadenzen oder bei den Rouladen (rollenden schnellen Noten) und Vokalisen (riesigen Tonleiterläufen), alles mit vollendeter Atemtechnik.

Die Spanierin Carmen Romeu gibt der Person der Armida ihre durchschlagende Kraft und Dynamik. Rossini zeichnet in Armida die einzige weibliche Rolle, und zwar so isoliert wie sonst keine Frau in seinen Opern. Aber die aus Valencia stammende, in Rom ausgebildete junge Sopranistin hält die ungeheure Anstrengung ohne Ermüdungserscheinungen durch!

Im Mittelpunkt ihrer wahrlich abenteuerlichen Arien und Duette steht die Rondo-Arie *D'Amor al dolce impero – die Natur unterwirft sich immer den zarten Regeln der Liebe*, worin sie, mit dem Chor der Nymphen abwechselnd, die Fruchtbarkeit aller Lebewesen, der Tiere und Pflanzen und die Jugend mit ihrer vergänglichen Schönheit darstellt.

In diesem Feuerwerk Rossinianischer Verzierungskunst bewegt sich Carmen Romeu bei den gefährlichsten Intervallsprüngen oder Dreiklangsbrechungen, in den langen Vokalisen mit überschnellen Triolen, das Vogelgezwitscher nachempfindend, sicher wie ein Fisch im Wasser und erfreut das Ohr mit Spitzentönen ihres strahlenden Soprans.

Es ist atemberaubend! Und gegen Ende der Oper gestaltet sie den Abschied von ihrem geliebten Rinaldo noch einmal mit sagenhaftem Belcantofunkeln. Dann entschwebt sie mit Hilfe ihrer Dämonen, und wir können sie nicht aufhalten!

Fazit

Die äußerst selten aufgeführte *Armida* in all ihrem Zauber und mit riesiger Gesangsleistung zu stemmen, gelingt nur ganz wenigen Opernhäusern. Hervorheben sollte man die Tatsache, daß keinerlei Kürzungen oder Striche vorgenommen wurden, übrigens auch nicht beim *Barbiere di Siviglia*. Das und vieles andere macht das Rossini Opera Festival für die Melomanen zum Zentrum des Belcanto!

Etwas, was bei uns ziemlich lieblos behandelt wird, ist das Programmheft. Hier in Pesaro bringt es den gesamten Text! Darüber hinaus kann man den Operninhalt in Italienisch, Englisch, Französisch, Deutsch, Spanisch und Japanisch lesen. Daneben gibt es wesentliche Aufsätze zur Entstehung und zur kritischen Edition der Oper in italienischer und englischer Sprache. Solche Programmhefte werden seit jeher dem Publikum in Pesaro angeboten. Einzigartig!

O. Zenner

Il barbiere di Siviglia – Der Barbier von Sevilla

Commedia in 2 Akten, Libretto: Cesare Sterbini nach der Komödie *Le Barbier de Séville* von Pierre Augustin Caron de Beaumarchais, U.A: 20. Februar 1816 Rom, Teatro Argentina, als *Almaviva ossia L`inutile precauzione – Almaviva oder Die nutzlose Vorsicht*

Dirigent: Giacomo Sagripatti, Orchester und Chor des Teatro Comunale di Bologna, Choreinstudierung: Salvatore Francavilla

Aktionen: *Accademia di Belle Arti di Urbino* (Idee, szenische Elemente, Video, Kostüme)

Solisten: Juan Francisco Gatell (Graf Almaviva), Chiara Amarù (Rosina), Paolo Bordogna (Bartolo), Florian Sempey (Figaro), Alex Esposito (Basilio), Andrea Vincenzo Bonsignore (Fiorello/ein Offizier), Felicia Bongiovanni (Berta), Alberto Pancrazi (Ambrogio, stumme Rolle)

Besuchte Aufführung: 20. August 2014 (Premiere 11. August 2014, halbszenische Aufführung)

Kurzinhalt

Bei einem Ständchen, das Graf Almaviva mit einer Schar Musiker Rosina darbringt, kommt Figaro, ein alter Bekannter Almavivas, vorbei. Beide hecken Pläne aus, das Mündel Rosina aus der Abhängigkeit von Bartolo zu befreien. Figaro, ein stadtbekannter Barbier, kennt sich in solchen Dingen aus. Zunächst geht aber alles schief. Schließlich gelangen Almaviva und Figaro mit Hilfe einer Leiter ins Haus.

Doch das Liebesgeflüster von Rosina mit dem Grafen zieht sich so in die Länge, daß die Leiter von Bartolo entdeckt und entfernt werden kann. Plötzlich kommen Basilio und ein Notar ins Haus, um die Ehe zwischen Dr. Bartolo und Rosina zu vollziehen. Almaviva besticht Basilio mit einem wertvollen Ring, so daß dieser verschwindet. Nun wird kurzerhand die Hochzeit zwischen Almaviva mit Rosina geschlossen und der eintretende Dr. Bartolo muß sich, wohl oder übel, einverstanden erklären.

Aufführung

Überrascht waren wohl alle Zuschauer, daß es sich keineswegs – wie angekündigt – um eine halbszenische Aufführung handelte. Dagegen hatte die *Accademia di Belle Arti di Urbino – die Akademie der Schönen Künste aus Urbino* – die Personenführung, Lichtregie etc. und Requisiten, offensichtlich ohne Regisseur (!), in Szene gesetzt.

Die Oper beginnt bei geschlossenem Vorhang. Doch dieser erlaubt eine „verschleierte" Sicht auf den Chor der Musiker. Man schließt das Logentheater vollständig in die Szene ein. Die Protagonisten kommen aus dem Zuschauereingang und erreichen, mit „gewitzten" Unterbrechungen, die Bühne. Für die Unterrichtsstunde zum zweiten Akt steht ein Klavier mit geschweiftem Korpus bereit, das zu mannigfaltigen Aktionen Veranlassung gibt. Der Offizier, der den Streit des Grafen und Dr. Bartolos schlichten soll, wird auf einem Pferd sitzend hereingefahren.

Den „fieberkranken" Basilio versucht man, über den Zuschauerraum in einer Sänfte hinauszutragen. Schnell hat man auch ein Fenster an der Front einer Loge angebracht, wo der Graf und Figaro eine Leiter anlegen. Auf der Bühne sitzt stumm, von Beginn bis Ende, Ambrogio, der Diener Bartolos. Symbolisiert er den suspendierten Regisseur?

Sänger und Orchester

Vital und schwungvoll beginnt das Orchester nach der flotten Ouvertüre unter seinem jungen Dirigenten Giacomo Sagripatti die Introduktion, wobei der Chor durch rhythmisch genaues Singen glänzt.

Alle Solisten: Paolo Bordogna (Bartolo), Chiara Amarù (Rosina), Juan Francisco Gatell (Graf Almaviva), Alex Esposito (Basilio), Florian Sempey (Figaro), Felicia Bongiovanni (Berta) v.l.n.r. Bild: Studio Amati Bacciardi

Mit großer Emphase stellt sich der Argentinier Juan Francisco Gatell (Graf Almaviva) mit seiner Auftrittsarie *Ecco, ridende in cielo – sieh, lächelnd am Himmel steigt die holde Morgenröte* vor, die Verzierungen kommen genau und die Vokalisen huschen vorbei. Gatell hat eine schlanke Tenorstimme, er ist ein typischer Tenore di grazie ähnlich wie ihn Juan Diego Flòrez besitzt.

Mit dem allbekannten *Largo al factotum della città – Platz dem Faktotum* (Alleskönner) *der ganzen Stadt* bringt Florian Sempey (Figaro) den Saal zur Raserei, das Publikum tobt und schreit Bravo. Sempeys Bühnenpräsenz und Gestik ist umwerfend, hinreißend und brillant, auch in den weiteren Arien und Duetten. Er dominiert, wenn er auf die Bühne kommt!

Das ganze Theater bleibt weiter Schauplatz des Geschehens: Chiara Amarù (Rosina) tritt in einer Loge auf, geht dann auf die Bühne und zeigt sich als vollkommene Belcantistin: Mit *Una voce poco fa – eine Stimme hört' ich eben* und später (2 Akt, 3. Szene*): Contro un cor – gegen ein in unauslöschbarem Feuer entbranntes Herz* erfreut sie die Zuhörer mit schlank in die Höhen geführten und niemals forcierten Spitzentönen. Ihr Atem reicht stets für alle langen Passagen, für die Dynamik und das Marcato. Vokalisen und Rouladen perlen nur so aus ihrem lächelnden Mund.

Höchste artifizielle Kunst! Sie sollte man gehört haben, um Heinrich Heines Bemerkungen bezüglich Rossini zu verstehen: *Rossini, divino maestro, der du deine klingenden Strahlen über die Welt verbreitest! … Ich erfreue mich deiner goldenen Töne, deiner melodischen Lichter, deiner funkelnden Schmetterlingsträume, die mich so lieblich umgaukeln und mir das Herz küssen wie mit Lippen der Grazien. (*Reisebilder II, 18. Kapitel).

Und an einer anderen Stelle: *Die Verächter italienischer Musik, die auch dieser Gattung den Stab brechen, werden einst in der Hölle ihrer wohlverdienten Strafe nicht entgehen und sind vielleicht verdammt, die lange Ewigkeit hindurch nichts anderes zu hören, als Fugen von Bach.*

Aber daß auch Wahrheiten und Warnungen von einer Rossini-Oper ausgehen, erlebt man bei Basilios Verleumdungsarie: *La calunnia è un venticello – die Verleumdung ist ein Lüftchen.*

Alex Esposito (Basilio) entledigt sich seiner Aufgabe in mustergültiger Weise, wobei auch die „gestische" Gestaltung von Dirigent und Orchester das ihre dazu beitragen. Eine ähnliche Botschaft bezüglich der heute aufblühenden Prahlerei faßt Dr. Bartolo zusammen mit *Un dottor della mia sorte – um einen Doktor meines Ranges*.

Paolo Bordogna (Bartolo) beschert dem Publikum eine blendende Vorführung, wofür sein rasendes, makelloses Parlando sorgt. Als dann *Buona sera, mio signore, pace, sonno e sanità – guten Abend, mein Herr, Friede, Schlaf und Gesundheit* ertönte, singt das tobende Publikum beinahe vor Begeisterung mit.

Fazit

Selten hat der Rezensent ein ähnlich mitgehendes, gestikulierendes und tobendes Publikum erlebt. Die Mitglieder der *Accademia der Schönen Künste* aus Urbino, die diesen Abend ausrichteten, hatten sich sicherlich von den tollen Empfindungen des Pesaresen anstecken lassen.

O. Zenner

Salzburger Festspiele 2014

Der Rosenkavalier

von Richard Strauss (1864-1949), Komödie für Musik in drei Aufzügen, Libretto: Hugo von Hofmannsthal, UA: 26. Januar 1911 Dresden, Semperoper

Regie: Harry Kupfer, Bühne: Hans Schavernoch, Kostüme: Yan Tax

Dirigent: Franz Welser-Möst, Wiener Philharmoniker, Konzertvereinigung Wiener Staatsopernchor und Theater-Kinderchor

Solisten: Krassimira Stoyanova (Feldmarschallin), Günther Groissböck (Baron Ochs auf Lerchenau), Sophie Koch (Octavian), Adrian Eröd (Herr von Faninal), Mojca Erdmann (Sophie), Silvana Dussmann (Jungfer Marianne), Rudolf Schasching (Valzacchi), Wiebke Lehmkuhl (Annina), Tobias Kehrer (Polizeikommissar), Franz Supper (Haushofmeister der Feldmarschallin), Stefan Popp (Ein Sänger), u.a.

Besuchte Aufführung: 5. August 2014 (großes Festspielhaus)

Grosse Schubertiade

Solisten: Cecilia Bartoli, Marie-Claude Chappuis, Michael Laurenz, Christoph Strehl, Oliver Widmer, Kurt Widmer, Robert Holl, Mitglieder des Coro Della Radiotelevisione Svizzera (Leitung Diego Fasolis), u.a. Besuchte Aufführung: 15. August 2014 (großer Saal des Mozarteums)

Young Conductors Award - Preisträgerkonzert

Dirigent: Maxime Pascal, Gustav Mahler Jugend-Orchester, Solisten: Marianne Crebassa (Mezzosopran)

Besuchte Aufführung: 17. August 2014 (Felsenreitschule)

La Cenerentola

von Gioacchino Rossini, Dramma giocoso in zwei Akten, Libretto: Jacopo Ferretti nach Charles Perrault: Cendrillon

U.A.: 25. Januar 1817 Rom, Teatro della Valle

Regie: Damiano Michieletto, Bühne: Paolo Fantin, Kostüme: Agostino Cavalca

Dirigent: Jean-Christophe Spinosi, Ensemble Matheus, Konzertvereinigung Wiener Staatsopernchor

Solisten: Javier Camarena (Don Ramiro), Nicola Alaimo (Dandini), Enzo Capuano (Don Magnifico), Lynette Tapia (Clorinda), Hilary Summers (Tisbe), Cecilia Bartoli (Angelina, gen. Cenerentola), Ugo Guagliardo (Alidoro)

Besuchte Aufführung: 29. August 2014 (Aufführungsort: Haus Mozart)

Vorbemerkung

Salzburg steht für Kunst, Kultur, Mozart und für Festspielproduktionen, die zumeist zufriedenstellen, aber auch für Prominentenrummel und Blitzlichtgewitter. Die Sponsoren haben alle Möglichkeiten, sich zu präsentieren. Von den Festspielhäusern ist es nur ein Schritt zur barocken Altstadt, zur Welt Mozarts, zur Residenz und Dom. Auf dem Domplatz wird Hofmannsthals *Jedermann* aufgeführt, dort steht auch die Videoleinwand des Sponsors Siemens, die früher in Bayreuth fürs Public Viewing benötigt wurde, die hier Touristen und Festspielgäste mit Übertragungen und Aufzeichnungen erfreut. Mittendrin die stets gut gefüllten zahlreichen Kaffeehäuser und Restaurants, nur nach mancher Spätvorstellung wird es mit der Essensversorgung schwierig.

Aufführung, Sänger und Orchester

Die akustischen Verhältnisse im großen Festspielhaus sind schwierig. So ist das Mischungsverhältnis zwischen Orchester und Sängern im *Rosenkavalier* unausgewogen, in diesem Fall sind die Sänger vom Orchester dominiert, werden manchmal zugedeckt. Ein möglicher Erklärungsansatz ist darin zu suchen, daß Franz Welser-Möst das Orchester auf einer oberen Position des Orchestergraben-Hubpodiums spielen ließ. Sicherlich kommt dadurch der (wie immer!) phänomenale Klang der Wiener Philharmoniker besser zur Geltung, jedoch so, daß auch herausragende Sänger sich nicht mehr durchsetzen können, Piano-Passagen gehen unter – und über Wortverständlichkeit kann eigentlich nicht mehr geredet werden.

So wäre das Rollen-Debüt von Günther Groissböck als Ochs von Lerchenau beinahe wortwörtlich untergegangen. Sowohl stimmlich als auch schauspielerisch ist sein Ochs kein ungehobelter grobschlächtiger Einfaltspinsel vom Land, sondern eher ein eleganter, feinsinniger aber auch arrogant überheblicher Großstadtmensch vom Typ „Schickeria“, dem er seine nuancenreiche, facettenreiche, dynamisch geführte Baß-Stimme leiht. Das unterstützt auch das nichtssagende Bühnenspiel von Harry Kupfer, das so konturlos bleibt, daß das Stück sowohl heute, als auch in der Entstehungszeit spielen könnte. Das Bühnenbild wird von großformatigen Fotos der Wiener Ringstraßenarchitektur dominiert, zeigt fast alle Wiener Sehenswürdigkeiten.

In dieser Situation wirkt sogar Sophie Koch (Octavian) farblos, kann sich „als Mann“ kaum gegen Ochs und Orchester durchsetzen, so daß man sich die Frage stellt, warum eigentlich die so jugendlich klar singende Mojca Erdmann als naive Sophie sich nicht für den Ochs entscheidet. Krassimira Stoyanova läßt die Marschallin nicht nur alt aussehen, sie hört sich auch so an. Die vielen kleineren Rollen sind eindrucksvoll besetzt, vor allem Tobias Kehrer als Polizeikommissar kann sich in den Vordergrund singen, lediglich Stefan Pop verfügt als Sänger über keinerlei italienischen Belcanto.

La Cenerentola ist eine Übernahme von den Salzburger Pfingstfestspielen und somit ein Musterbeispiel für die gelungene Zusammenarbeit der jeweiligen Intendanten Alexander Pereira und Cecilia Bartoli. Der Erfolg gründet sich auch darauf, daß die Geschichte des italienischen Aschenputtels auch in einer heutigen Fassung funktioniert – die kleinen Unterschiede zum Märchen wirken wie Bagatellen:

So betreibt Don Magnifico mit seinen Töchtern ein italienisches Buffet: Während Cenerentola arbeitet, gehen ihre Stiefschwestern einkaufen. Der Ball findet in einer Nachtbar namens „Palace“ statt, aus der Don Magnifico wegen seines Verhaltens vom Sicherheitsdienst entfernt wird. Witzigerweise paßt der heutige Disco-Rock-and-Roll-Tanzstil auch zur Musik Rossinis. Nur die Rezitative sind eher im Barmusik-Stil ausgeführt und gewöhnungsbedürftig. Jean-Christophe Spinosi spielt schon die Ouvertüre äußert schmissig und versucht während des gesamten Stückes mit heutigen Klangbildern Dynamik zu erzielen. Erfolgreich, wie das Publikum mit frenetischem Applaus am Schluß bestätigt, was auch die mitreißende Leistung der Sänger einschließt.

Cecilia Bartoli polarisiert allerdings generell wegen ihres Gesangsstils. Sie arbeitet mit einer Art forciertem Tremolo, was die Stimme in Schwingungen versetzt. Allerdings gelingen ihr die Lautstärkeabstufungen einwandfrei und auch gestalterisch sind viele Nuancen und charakteristische Farbschattierungen möglich.

Das Bild 1 zeigt. Sophie Koch (Octavian), Mojca Erdmann (Sophie) in Rosenkavalier *Bild: Monika Rittershaus*

Die übrigen Solisten entsprechen den gewohnten derzeitigen Klangbildern: Javier Camarena (Don Ramiro) ist ein durchschlagsstarker, italienischer Tenor mit klarer, sauberer Höhe und samtenen, baritonalem Timbre.

Nicola Alaimo als sein Diener Dandini ist ein Baß-Bariton mit eher

hellerer Stimme, aber sicherem Tritt in den Abgründen der Tiefe, wo auch Ugo Guagliardo (Alidoro) etwas blasser zu Hause ist. Enzo Capuano als Vater Don Magnifico ist ein sehr gelenkiger Spielbaß mit vielfältigen Ausdrucksmöglichkeiten.

In der *Großen Schubertiade* hat Cecilia Bartoli einen weiteren Auftritt. Hier sang sie italienische Schubert-Lieder wie La Pastorella (D 528) oder Vedi quanto adoro (D 510). Und rückte damit in den Mittelpunkt, daß es auch italienische Schubert-Lieder gibt und – daß sie mit ihren eingangs beschriebenen Mitteln – auch als Liedsängerin durchgeht, allerdings mit der etwas seltsam anmutenden Erkenntnis, daß sich ihre Schubert-Lieder eher nach spätem Verdi anhören.

Die Hauptlast der Veranstaltung trugen ihre Mitstreiter, wie der von einer Stimmband-Operation genesende Robert Holl, der mit der Taubenpost (D 965a) liedsängerische Maßstäbe setzte. Den Vergleich mit Bartoli nicht scheuen muß Marie-Claude Chappuis, die mit dem Ständchen (D 920) Beifallsstürme entfachte.

In *La Mer* von Claude Debussy gelingt die Einbindung der Blechbläser in eine harmonische Einheit mit Streichern und Holzbläsern herausragend. Das wenig bekannte *Poeme de l'amour et de la mer* von Ernest Chausson hat Klangbilder, die an die dramatische Wucht und Traumbilder Korngolds erinnern. Das Orchester ist hier der zurück genommene ideale Begleiter für Marianne Crebassa, auch wenn die gesanglichen Ansprüche eher gering sind.

Fazit

Salzburg bietet seinen Besuchern eine große Auswahl mit vielen Themenkreisen und ebenso vielen Schwerpunkten: Schauspiel, Konzerte und Oper. Man wußte auch in dieser Spielzeit nicht, wofür man sich entscheiden sollte.

Und da die großen Namen wie Netrebko oder Domingo dabei sind, ist das einzige Limit für das persönliche Programm die Verfügbarkeit der Karten. Hat man das Pech, nicht zum Zug gekommen zu sein, so hat man das Nachsehen, denn das „System Pereira" (Intendant der Salzburger Festspiele mit

Cecilia Bartoli (Angelina), Enzo Capuano (Don Magnifico) in La Cenerentola *Bild: Silvia Lelli*

Der Männerchor war im wahrsten Sinne sehr variabel, denn der Männerchor im Widerspruch (D 685) waren fünf Solisten, während der eigentliche Männerchor den Nachtgesang im Walde (D 913) mit einem Waldhorn-Quartett aufführte. Nach zwei Stunden ohne Pause hätte man dennoch gerne noch stundenlang weiter zugehört. Bartoli würde sagen: „Viva Schubert"!

Das Preisträgerkonzert *Young Conductors Award* macht ein Grundproblem der klassischen Musik deutlich. Sowohl der Preisträger Maxime Pascal als auch das *Gustav Mahler Jugend-Orchester* sind junge Leute, der Altersdurchschnitt im Publikum liegt jenseits der 60 Jahre. Das Konzert selbst belegt wie gut das Orchester eingestellt bzw. wie gut der Nachwuchs mittlerweile ist.

Besucherrekord 2012) sieht keine Wiederaufnahmen vor, dafür jedes Jahr eine Vielzahl an Premieren.

Dieses Jahr war die Akzeptanz besonders, denn alle Produktionen wurden vom Publikum bejubelt, lediglich bei wenigen Produktionen gab es verhaltene Reaktionen, doch Enttäuschungen gab es keine. Leider verliert Salzburg Pereira „im Streit mit dem (mit Politikern besetzten) Kuratorium" an die Mailänder Scala.

Wir werden sehen, wie es die nächsten Jahre weitergeht, dem Vernehmen nach soll es dann wieder Wiederaufnahmen geben. Ist das eine Garantie für eine sichere Zukunft?

O. Hohlbach

Der 24-Stunden Ring des Nibelungen
für drei Abende und einen Vorabend, Libretto: R. Wagner, überarbeitete Wiederaufnahme

Das Rheingold
von Richard Wagner (1813–1883), Libretto vom Komponisten, Vorabend zum Bühnenfestspiel Der Ring des Nibelungen, UA 22. September 1869 München, Hoftheater

Solisten: Michael Kupfer (Wotan), Hermine Haselböck (Fricka), Joo-Anne Bitter (Freia), Frederik Baldus (Donner), Ferdinand von Bothmer (Froh), Johannes Chum (Loge), Thomas Gazheli (Alberich), Giorigio Valenta (Mime), Franz Hawlata (Fasolt), Andrea Silvestrelli (Fafner), Elena Suvorova (Erda), Yukiko Aragaki (Woglinde), Michiko Watanabe (Wellgunde), Misaki Ono (Floßhilde)

Besuchte Aufführung: 1. August 2014

Die Walküre
von Richard Wagner (1813-1883), Musikdrama in drei Aufzügen, Erster Tag des Bühnenfestspiels Der Ring des Nibelungen, Libretto vom Komponisten, UA: 26. Juni 1870 München, Kgl. Hof- und Nationaltheater

Solisten: Andrew Sritheran (Siegmund), Raphael Sigling (Hunding), Vladimir Baykov (Wotan), Marianna Szivkova (Sieglinde), Bettine Kampp (Brünnhilde), Hermine Haselböck (Fricka), u.a.

Besuchte Aufführung: 2. August 2014

Siegfried
von Richard Wagner (1813–1883), Musikdrama in drei Aufzügen, Zweiter Tag des Bühnenfestspiels Der Ring des Nibelungen, Libretto vom Komponisten, UA: 16. August 1876 Bayreuth, Festspielhaus

Solisten: Michael Baba (Siegfried), Wolfram Wittekind (Mime), Thomas Gazheli(Wanderer), Oskar Hillebrandt (Alberich), Andrea Silvestrelli (Fafner), Elena Suvorova (Erda), Nancy Weißbach (Brünnhilde), Bianca Tognocchi (Stimme eines Waldvogels)

Besuchte Aufführung: 2. August 2014

Götterdämmerung
von Richard Wagner (1813–1883), Dritter Tag des Bühnenfestspiels Der Ring des Nibelungen in drei Aufzügen und einem Prolog, Text vom Komponisten, UA: 17. August 1876 Bayreuth, Festspielhaus

Solisten: Gianluca Zampieri (Siegfried), Michael Kupfer (Gunther), Andrea Silvestrelli (Hagen), Mona Somm (Brünnhilde), Thomas Gazheli (Alberich), Susanne Geb (Gutrune), Anne Schuldt (Waltraute) u.a.

Besuchte Aufführung: 3. August 2014

Herzog Blaubarts Burg
von Bela Bartok (1881-1945), Oper in einem Akt, in ungarischer Sprache mit deutschen Übertiteln, UA: 24. Mai 1918 Budapest, Oper

Solisten: Andrea Silvestrelli (Kekszakallu), Marianna Szivkova (Judith)

Premiere: 11. Juli 2014

Carmina Burana
von Carl Orff (1895-1982), szenische Kantate in mittellateinischer und mittelhochdeutscher Sprache, UA: 8. Juni 1937 Frankfurt, Städtische Bühnen

Solisten: Anna Princeva (Sopran), Markus Herzog (Tenor), Michael Kupfer (Bariton), Tölzer Knabenchor (Leitung Ralf Ludewig)

Besuchte Aufführung: 11. Juli 2014

Musikalische Leitung und Regie: Gustav Kuhn, Orchester der Tiroler Festspiele Erl, Accademia di Montegral, Choreinstudierung: Marco Medved

Vorbemerkung

Die Tiroler Festspiele Erl wurden 1997 gegründet, als erste Oper wurde 1998 *Rheingold* aufgeführt. Gustav Kuhn ist seitdem der Intendant der Tiroler Festspiele Erl; er prägt die Festspiele maßgeblich als Regisseur und Dirigent für Orchester und die Chorakademie. In diesem Jahr ist – neben *Herzog Blaubarts Burg* – Wagners *Ring des Nibelungen* der Schwerpunkt. Der zweite Zyklus wird zu Ehren des Präsidenten der Tiroler Festspiele, Hans Peter Haselsteiner, innerhalb von 48 Stunden gespielt.

Unter seiner Ägide wurde neben dem bisher genutzten Passionsspielhaus, das alle sechs Jahre für die Passionsspiele benötigt wird, noch ein Winterfestspielhaus errichtet, sowie ein kostenlos nutzbares Parkhaus mit zusätzlichen Funktionsräumen.

Die Festspiel-Häuser stehen abseits auf der grünen Wiese, wie Trutzburgen an den Hang geklebt. Die Pausengastronomie und die Gastronomie in Erl, der „Gasthof zum Dresch“ und die „Blaue Quelle“ ist einfach, aber Michelin-prämiert. Ein mondänes Publikum wie in Salzburg oder Bayreuth findet man hier nicht: „Hier gilt es der Kunst!“

Aufführung, Sänger und Orchester

Das Passionsspielhaus verfügt über keinen Orchestergraben, deshalb sitzen das Orchester und der Chor gestaffelt auf mehreren Podien im Hintergrund der Bühne, während der schmale Raum zwischen Orchester und Zuschauerraum für eine „halbszenische“ Darstellung verwendet wird. So finden sich auf der relativ breiten Bühne nur wenige Bühnenbildteile. Es wird mit überlegter Gestik und Personenführung gearbeitet.

Beim *Ring* geht es für Gustav Kuhn um zwei Familien, die Götter und die Nibelungen im Kampf um die Macht. Beide sind wenig zimperlich, keine ist besser als die andere, dazwischen werden die Menschen aufgerieben.

Der Untergang der Welt und die spielenden-spinnenden Kinder (Götterdämmerung) *Bild: Tom Benz*

Die Kostüme verlegen die Handlung in die heutige Zeit, lassen Analogien zur heutigen politischen Situation und Gesellschaft erkennen. Schwerter, Schilder und Speere gibt es nur als Machtsymbol, so hängt Wotans Speer am seidenen Damokles-Faden über der Bühne.

Darunter hinweg fahren die Rheintöchter auf Holzgestellen, die Rheinfelsen symbolisieren. Die Walküren radeln über die Bühne, Brünnhilde bettet sich in einem sparsamen Feuerzauber (Kinder mit Fackeln kommen auf die Bühne) auf einem runden Ehebett zur Ruhe. Mimes Schmiede hat immerhin einen Amboß, der Drache wirkt wie ein Origami aus rotem Papier.

Die Nornen spinnen ein Seil zwischen Holzbalken, bevor es zerreißt. Nach dem Weltenbrand greifen die Kinder diesen Faden wieder auf, beginnen den Faden wieder zu knüpfen. Eine neue Hoffnung?

Bemerkenswert an der Sängerbesetzung ist, daß viele Rollen mehrfach besetzt sind, so gibt es drei Brünnhilden, drei Wotan/Wanderer und zwei Siegfriede. Und es gelingt für jede Vorstellung eine ausgewogene Besetzung zu finden. So beweist Michael Kupfer als *Rheingold*-Wotan, daß er ein durchschlagsstarker, aber immer noch lyrischer Bariton ist, der mit samtener Stimme ohne Anstrengung die Höhen und Tiefen der Rolle meistert. Parallel kann er als Gunther auch eine devote Rolle überzeugend gestalten und bleibt doch immer absolut wortverständlich.

Vladimir Baykov singt den *Walküren*-Wotan voller Saft und Kraft, hat vor allem in der Tiefe scheinbar unendliche Kraftreserven, wurde im Baden-Badener *Ring* hoch gelobt.

Der schwächste im Bunde, Thomas Gazheli als Wanderer und Alberich (der Siegfried-Alberich ist der altgediente Oskar Hillebrandt) kämpft sich mit einem sehr harten Heldenbariton durch den Abend, kann dabei mit vielen unterschiedlichen Schattierungen der Stimme und Textverständlichkeit für sich einnehmen.

Als Siegfried-Brünnhilde ist Nancy Weißbach ein Sopran mit viel Klangvolumen. Ihren kurzen Auftritt kann sie mitreißend dramatisch gestalten und setzt am Schluß einen hohen Ton mit Ausrufezeichen – da kann Michael Baba als Siegfried nicht mehr mithalten. Die *Schmiedelieder* singt er noch voll aus – hält sich aber danach mehr und mehr zurück.

Die Stärken der Mona Somm als Götterdämmerungs-Brünnhilde liegen eindeutig in den lyrischen Erzählphasen, so gestaltet sie auch Starke Scheite mit schönem tiefem und erotischem Timbre – auch wenn ihr an anderer Stelle die Durchschlagskraft abgeht. Bettine Kampp ist - passend für die jugendliche Walküren-Brünnhilde – ein lyrischer Sopran mit kindlich leuchtender Stimme, jedoch wird die Stimme in der Höhe zu eng geführt. Andrew Sritheran wird in den Olymp der Wagner-Tenöre aufsteigen: Von einem baritonal-samtigen Fundament aus kann er in den Höhen mit scheinbarer Leichtigkeit glänzen.

Die *Wälse*-Rufe hält er lange bei voller Kraft, die *Winterstürme* und Siegmunds *Liebesschwur* an Sieglinde kann er im sotto voce hauchen. Marianna Szivkova ist eine nachdenkliche zurückhaltende Sieglinde, kann jedoch im passenden Moment explodieren. Die lyrischen Momente kann sie auch in der seelenverwandten Rolle der Judith in *Herzogs Blaubart Burg* ausleben.

Markus Herzog singt den Tenor in den *Carmina Burana* mit hoher Strahlkraft bis in die höchsten Spitzentöne. Johannes Chum ist ein jugendlich leichter Spieltenor, der einen bösartigen Loge mehr als nur spielt. Andrea Silvestrelli als Hagen und Fafner muß man als vokalen Ausfall einschätzen. Das Klangvolumen erinnert nur noch an vergangene Tage, er orgelt sich durch. Ebenso ein Schatten seiner selbst ist

Franz Hawlata als Fasolt mit Sprechgesang. Kleine Rollen wie Waldvogel sind passend besetzt, Walküren, Nornen und Rheintöchter harmonieren stimmlich.

Musikalisch spielte Gustav Kuhn mit seinem Orchester und der Chorakademie der Tiroler Festspiele Erl wieder die erste Geige. Die Klangfarben des Orchesters sind beeindruckend vielfältig, die Abstimmung zwischen Orchester, Solisten und Chor ist harmonisch und musikalisch exakt. So steht Kuhn für einen unvergleichlichen Wagner-Klang, der mittlerweile fest mit Erl assoziiert wird. Aber auch neuere Werke sind in guten Händen: *Herzog Blaubarts Burg* geht als spätromantisches Werk durch, in den *Carmina Burana* kann er wahre Leidenschaftsstürme entfesseln.

Fazit

Erl steht für Askese, für schlichte und glamourfreie Vorstellungen, für eine Pilgerfahrt zur Rückbesinnung auf die reine Musik, auf das Gesamtkunstwerk Wagners – schließlich spielt man in einem schmucklosen Passionsspielhaus. Die Inszenierungen bleiben einfach, das Bühnenbild schlicht, die Inszenierungen bezahlbar, den Sängerzirkus mit großen Namen wird man in Erl nicht erleben.

Trotzdem kann man in Erl mit Sängern aus der zweiten Reihe (viele mit dem Potential für die erste Reihe, aber eben auch manchmal etwas problematische, kleinere Stimmen) ein einheitliches Niveau erreichen, ohne die Stimmfetischisten zu verprellen. Da sieht das fachkundige Publikum auch einmal über einen indisponierten Siegfried hinweg –- in der Wagnerwelt sonst undenkbar. Und spendet am Ende einheitlichen, teils heftigen Jubel, im Zentrum Gustav Kuhn, Orchester und seine Interpretationen.

2015 steht wieder der *Ring* im Mittelpunkt. Schon jetzt sind nur noch wenige Restkarten vorhanden, viele Wagner-Verbände haben bereits gebucht und freuen sich auf ein unbeschwertes Treffen mit der großen Wagner-Familie. So wie es früher in Bayreuth war!?

O. Hohlbach

Musikfestivals 2014 in Deutschland

In Bayreuth nichts Neues?!

Wer meint, nur weil es 2014 keine Neuinszenierung in Bayreuth gibt, würde Stillstand herrschen, dem ist zu widersprechen. Stillstand herrscht vielleicht bei den Inszenierungen auf dem Grünen Hügel, und nur bei den Ankündigungen zukünftiger Besetzungen oder bei überraschenden Umbesetzungen oder Entlassungen kann man am Hügel noch Aufmerksamkeit erregen.

Da ist in der örtlichen Zeitung zu lesen, daß sich die Zusammensetzung des Publikums geändert habe, Karten kurzfristig teilweise für den halben Preis verfügbar seien, Lokale nach den Vorstellungen leer bleiben.

Ist das nicht die Gelegenheit nachzudenken, sich zu überlegen, wohin sich Bayreuth und seine Festspiele entwickeln können? Zukunftsängste gäbe es zuhauf, die Renovierung des Hauses steht an, eine neue Probebühne wird gar nicht mehr erwähnt, dafür wird die Renovierung der Villa Wahnfried, wo *Wagners Wähnen Frieden* fand, länger dauern und die Betriebskosten bleiben ungeklärt. Wir werden sehen, wo in zwei Jahren nach Katharinas Wagner *Tristan*, nach Jonathan Meeses *Parsifal* bei der massiven Konkurrenz aus Erl, Wels, Salzburg und demnächst Bregenz, Bayreuth bleibt. Wagnerianer verabreden sich schon fest fürs nächste Jahr in Erl, wo man sich doch früher auf jeden Fall in Bayreuth traf.

Und die *Bayreuther Festspiele* widerlegen sich auch ein bißchen selbst mit der *Kinderoper* für das ganz junge Publikum. Denn dieser *Lohengrin* ist wirklich entlang der originalen Handlung des Lohengrin inszeniert, bleibt nicht nur für Kinder verständlich, unterhaltsam peppig inszeniert, mit einem Lohengrin, der den Schwan auf dem Fahrrad fährt, und einem Kinderchor, der beinahe auch die schwierigen Passagen meistert.

Selbstverständlich fehlen viel Musik und viele Teile der Handlung, aber dank einer festspielwürdigen Besetzung (Jukka Rasilainen als etwas ungelenker, aber stimmgewaltiger Telramund) kommen die bunten Ratten im Festspielhaus-Lohengrin ins Schwitzen: Wie sollen Kinder, die mit werkgetreuen Inszenierungen der Kinderoper an das Festspielhaus herangeführt werden, mit den komplex-absurden Gedankensprüngen des überbordenden Regietheaters fertig werden?

Wagner-Festspielhaus-Bayreuth *Bild: Wikipedia*

Vielleicht sehen es auch viele Stammgäste kritisch, daß mehrere Spielzeiten kein *Parsifal* auf dem Spielplan steht – das einzigartige Werk, das explizit für das Haus geschaffen wurde. Da ist man äußerst dankbar, daß Operleben (www.operleben.de), eine kleine Theatertruppe aus Nachwuchskünstlern, Wagners *Parsifal* in einer gekürzten Kammerfassung mit Klavier, vier Sängern, und einem Sprecher in einem stillgelegten Fabrikraum der *Porzellanmanufaktur Walküre* (gleich unterhalb des Festspielhügels) aufführt – unter großer Begeisterung des kleinen Publikums.

Die Leitung liegt bei Felix Bruder, der als Amfortas im weißen Büßergewand und als Klingsor mit dem Gralsspeer sein Zauberwerk treibt. Sein Bariton hat eine ungewohnt helle Klangfarbe, ist jedoch stets absolut tiefensicher und verleiht mit vielen Charakterfarben und Lautstärkeabstufungen seinen wechselnden Charakteren einen unverwechselbaren Ausdruck.

Daniel Pannermayer ist auch stimmlich ein sehr agiler, junger Gurnemanz. Sein genau akzentuierender leichter Baßbariton hat Zukunftschancen. Diese hat auch Abigail Dyers als Kundry. Ihr Sopran ist durchschlagsstark und höhensicher, auch wenn sie manchmal zum Tremolieren neigt.

Markus Ahme ist leider indisponiert, aber er ist ohne Zweifel ein angehender Heldentenor im Wagner-Fach. Auch stellte er schon an den Abenden zuvor seinen Legato-Gesang unter Beweis. So werden Passagen wie *Du wuschest mir die Füße* zu echten Zwiegesprächen. Möglich wird alles durch Marcus Merkel, der eine etwa zweieinhalbstündige Fassung des *Parsifal* schuf und diese am Flügel mit viel Verve begleitete. Diese sehr geschickt gekürzte Fassung bringt die großen Gurnemanz-Monologe in einem kurzen Monolog unter: Der Sprecher der Vorgeschichte ist Valentin Olbrich. Was dem lautstark applaudierenden Publikum in der spartanischen Inszenierung sehr gefällt.

Als ebenso wichtig und auch in der Gunst des Festspielpublikums ganz ganz oben stellen sich die Beiträge der Studiobühne Bayreuth heraus. Unter der Ägide des Wagner-Experten Uwe Hoppe (der es längst verdient hätte, einmal bei den Festspielen zu inszenieren!) kommen im Hof der Klaviermanufaktur Steingräber *Werke um das Werk Wagners* zur Aufführung – mit vielen durchdachten und durchaus kritischen Anmerkungen.

Dazu gibt es *Leubald*, ein unvertontes Frühwerk Richard Wagners. Hans Martin Gräbner spielt parallel zur Handlung am Flügel die Motive aus späteren Werken Wagners ein – und macht so die Bedeutung des Frühwerks als Steinbruch für das spätere Werk Wagners deutlich: Bestimmte Motive wiederholen sich ja im Werk Wagners.

Der zweite musikalische Beitrag ist *Till Eulenspiegel oder Gottes Bastard*, eine Art mittelalterliches Mysterienspiel, das untermalt mit mittelalterlichen Klängen (komponiert von Klaus Straube), eingespielt von einem dreiköpfigen Orchester mit deftigem Humor und Sprache, Eulenspiegels Taten Revue passieren läßt. Zur Begeisterung des Publikums, das auch bei Regen den Weg ins Felsentheater in Sanspareil findet.

Ebenso zugenommen hat die Nachfrage nach Einführungsvorträgen, so mußte Sven Friedrich vom Chorsaal in das Festspielhaus umziehen. Sein einziger Konkurrent ist Hans Martin Gräbner in der Walhall-Lounge, einem neuen Restaurant oberhalb des Festspielhauses, nachdem Stefan Mickisch, der bisherige unbestrittene Platzhirsch, dieses Jahr nicht antreten konnte.

Jeder der beiden Einführungsvorträge ist uneingeschränkt empfehlenswert: Friedrich sagt wie es ist, Gräbner sagt wie es sein sollte, was die Problematik in Bayreuth auf den Punkt bringt.

O. Hohlbach

Musikfest Berlin

Royal Concertgebouw Orchestra Amsterdam

Werke von Johannes Brahms, Wolfgang Rihm und Richard Strauss

Dirigent: Mariss Jansons, Royal Concertgebouw Orchestra Amsterdam • Solist: Leonidas Kavakos, Violine

Besuchte Aufführung: 6. September 2014

Vorbemerkung

Den Auftakt des Berliner Konzertlebens nach der Sommerpause bildet jedes Jahr im September, nun bereits zum zehnten Mal, das Musikfest Berlin. Das Orchesterfestival ist Bestandteil der ganzjährigen Berliner Festspiele und bietet in der Zeit von 2. bis 22. September 2014 in der Philharmonie und deren Kammermusiksaal 31 Veranstaltungen mit über 75 Werken von 24 Komponisten, gespielt von 25 Orchestern und zahlreichen internationalen Solisten.

Den programmatischen Schwerpunkt des diesjährigen Musikfestes bilden Schumann und Brahms. Ihre Inspirationsquelle ist Johann Sebastian Bach und die Entwicklung des modernen Orchesters.

Das Konzert

Ein regelmäßiger Gast des Musikfestes ist der lettische Maestro Mariss Jansons mit dem Royal Concertgebouw Orchestra Amsterdam, das er seit 10 Jahren leitet. Die Brillanz und Präzision dieses Klangkörpers bestechen von Anfang an. In den *Variationen über ein Thema von Joseph Haydn* von **Johannes Brahms** präsentiert Jansons das einprägsame Thema des *Chorale St. Antoni* und die folgenden acht Variationen insgesamt leicht und unprätentiös, wenn auch anfangs etwas verschleppt und zerfasert. Nach der schwermütigen Melodie der vierten Variation gewinnt das Spiel in den dynamisch und rhythmisch markanten Vivace- und Grazioso-Teilen jedoch zunehmend an Fahrt und Dichte.

Leonidas Kavakos, Mariss Jansons *Bild: Kai Bienert*

Das für kleines Orchester und Solovioline geschriebene *Lichte Spiel* von **Wolfgang Rihm** gerät zum intimen Austausch zwischen ausgedehnten lyrischen Monologen des Solisten **Leonidas Kavakos** und einem sensibel reagierenden Orchester. Tranceartig entfalteten sich die aus Terzen aufgebauten Klangskulpturen zart und unsentimental von der Violine ins Orchester hinein. Den anschließenden großen Applaus konnte der an diesem Abend anwesende Komponist persönlich entgegen nehmen. Kavakos bewies bei der Zugabe der Bachschen *Gavotte en Rondeau* aus der Partita in E-dur Nr. 3 (Violine allein) sein feingliedriges Spiel.

Der zweite Teil des Abends ist dem diesjährigen Jubilar **Richard Strauss** gewidmet. Ungeheuer intensiv spielen Jansons und sein Orchester die Tondichtung *Tod und Verklärung* op. 24, unruhig und rhythmisch schwankend wird das Todesmotiv vom lyrischen Eingangsteil bis zum feierlich-hymnischen Finale gestaltet, dabei Pathos vermeidend.

Auch die Wahl des letzten Stückes *Till Eulenspiegels lustige Streiche* op. 28 unterstreicht das eher bodenständige Auftreten Jansons. Das brillant instrumentierte Werk des damals dreißigjährigen Strauss gilt als effektvoller Erfolgsgarant eines jeden Orchesters und bildete auch an diesem Konzertabend den musikalischen Höhepunkt. Nach dem einleitenden Streicherthema entfaltet Jansons die gesamte Bandbreite des musikalischen Schelmenportraits zwischen graziös und schelmisch, feurig und klagend, aggressiv und weinerlich. Das beeindruckend disziplinierte Concertgebouw Orchestra gestaltet die sehr kontrastreichen Episoden präzise, transparent und glänzend.

Fazit

Ein Erlebnis, den 71jährigen Jansons, der inzwischen selten die Bühne betritt und das Royal Concertgebouw Orchestra nur noch in dieser Spielzeit leiten wird, zu hören. Die Musiker und Solisten des Klangkörpers bewiesen Weltklasse-Niveau, ebenso Leonidas Kavakos an der Violine.

N. Strunden

Opernaufführungen im Ausland

Göteborg Opera

Daphne

von Richard Strauss (1864–1949), bukolische Tragödie in einem Akt, Libretto: Joseph Gregor, UA: 15. Oktober 1938 Dresden, Semperoper

Dirigent: Henrik Schaefer, Orchester und Männerchor der Oper Göteborg

Solisten: Agneta Eichenholz (Daphne), Anders Lorentzson (Peneios), Maria Streijffert (Gaea), Tomas Lind (Leukippos), Stefan Vinke (Apollo), Marco Stella (erster Schäfer), Ingemar Anderson (zweiter Schäfer), Sofie Asplund (erste Magd), Ann-Kristin Jones (zweite Magd) u.a.

Besuchte Aufführung: 15. August 2014 (konzertant, Göteborger Erstaufführung)

Kurzinhalt

Daphne, Tochter der Gaea und des Fischers Peneios, weilt am Abend des Dionysosfestes bei ihrem Lieblingsbaum. Sie fühlt sich den Pflanzen stärker verbunden als den Menschen. Ihr Vater ruft die Schäfer mit einem Horn zum Fest, das dem Rausch und der Zeugung gewidmet ist. Unter ihnen befindet sich Leukippos, den Daphne seit ihrer Kindheit kennt, der sie jedoch nun als erwachsener Mann zu begehren beginnt.

Henrik Schaefer (Dirigent) und Solisten *Bild: Tilo Stengel*

Daphne weist ihn zurück, und die beiden Mägde überreden ihn, sich in Frauenkleidern unter die Feiernden zu mischen, um seine Annäherungsversuche fortsetzen zu können.

Unterdessen erscheint Apollo als Hirte verkleidet, der Daphne ebenfalls begehrt und sie damit erschreckt. Er und Leukippos geraten aneinander.

Der Gott gibt sich als Phöbus Apollo zu erkennen und tötet Leukippos mit einem Blitz. Von Reue geplagt bittet er daraufhin den Göttervater Zeus Kronion, Leukippos unter die Götter zu versetzen und Daphne ihren tiefsten Wunsch, eins mit den von ihr am meisten geliebten Geschöpfen zu werden, zu erfüllen. Sie verwandelt sich in einen Lorbeerbaum.

Aufführung

Die Aufführung war zwar konzertant, wurde jedoch sparsam mit Licht und Videoprojektionen ausgestattet, die u.a. Wolken am Himmel oder am Schluß das sonnendurchflutete Blätterwerk eines Baumes zeigten. Der Männerchor wurde abwechselnd im Hintergrund oder zu beiden Seiten des Proszeniums aufgestellt und die Solisten traten zu ihren jeweiligen Einsätzen auf einem Podium über dem Orchester auf. Das erweiterte Orchester in deutscher Aufstellung – d.h. mit den ersten Geigen auf der linken und den zweiten auf der rechten Seite – nahm den vorderen Teil der Bühne ein und wurde dadurch auch visuell zum Hauptakteur des Abends.

Sänger und Orchester

Agneta Eichenholz sang die Titelpartie tadellos, mit deutlicher Aussprache, sicherer Intonation und einem leichten, jugendlichen Timbre, mit dem sie gleichwohl stets gegen das riesige Orchester zu bestehen vermochte. Die große Anstrengung, die das Singen dieser Partie mit sich bringt, hörte man ihrer Stimme nur in den kurzen Passagen an, die a cappella gesetzt sind. Schlichtweg beeindruckend ist das Stimmmaterial, mit dem Stefan Vinke als Apollo aufwartet. Sein Tenor besitzt eine Brillanz und unglaubliche Durchschlagskraft, mit der er mühelos auch die stark orchestrierten Abschnitte der Apollo-Partie klanglich beherrschte. Daß der voluminöse Glanz seiner Stimme mit einem gaumigen Ansatz erkauft wird, fällt bei dieser Partie ebenso wie sein S-Fehler so gut wie gar nicht ins Gewicht. Neben ihnen war die Rolle der Gaea mit Maria Streijffert gesanglich hervorragend besetzt.

Nur bei den allertiefsten Tönen ihrer Partie drohte das Orchester sie zu überdecken. Ordentlich waren die Leistungen von Anders Lorentzson (Peneios) und Tomas Lind (Leukippos), während Marco Stella in der kleinen Partie als erster Schäfer stimmlich labil wirkte. Das neckische Duett von Sofie Asplund (erste Magd) und Ann-Kristin Jones (zweite Magd) war klanglich ausgeglichen und rhythmisch präzise. Nicht ganz so präzise und ziemlich verwaschen in der Aussprache war hingegen der Vortrag der meist einstimmigen Gesänge durch den Männerchor. Hier hätte ein wenig mehr Deutlichkeit notgetan.

Als eigentlicher Hauptakteur des Abends trat aber, wie erwähnt, das Orchester in Erscheinung. Henrik Schaefer leitete eine gute, im letzten Drittel der Oper sogar hervorragende Wiedergabe der Partitur. Die rhythmische Präzision

der stark markierten Blechbläserakkorde nach dem Tod des Leukippos war glasklar, das Zusammenspiel von Sängern und Orchester ebenso.

Daß bei einem derart selten gespielten Werk, das zum ersten Mal in Göteborg erklang, nicht alles perfekt sein konnte, ist selbstverständlich. So gab es ein paar Einsätze der Holzbläser zu Beginn, die man sich distinkter gewünscht hätte, die Begleitung des Streites von Leukippos und Apollo war ein wenig undeutlich und an der einen oder anderen Stelle der durch alle Tonarten modulierenden Musik zeigten sich leichte Intonationsschwächen der Bläser. Alles in allem kann man aber vor der Leistung der Instrumentalisten an diesem Abend nur den Hut ziehen.

Fazit

Trotz ihrer überaus farbigen Partitur ist diese Strauss-Oper immer noch eine echte Rarität und stellt an Sänger und Instrumentalisten höchste Ansprüche. Das Publikum applaudierte Agneta Eichenholz und dem Orchester stehend. *Daphne* wurde den Göteborgern in einer guten bis sehr guten musikalischen Realisierung präsentiert.
Man mag bedauerlich finden, daß dies ‚nur' in Form einer konzertanten Aufführung geschah. Oder man mag begrüßen, daß hier die Musik buchstäblich ganz im Vordergrund des Geschehens stand ohne von einer – möglicherweise von dem Wohlklang des Stückes ablenkenden oder gar abstechenden – szenischen Interpretation visuell überdeckt zu werden.

M. Knust

Paris, Opéra Bastille

La Traviata

von Giuseppe Verdi (1813-1901), Oper in drei Akten, Libretto: Francesco Maria Piave nach Alexandre Dumas, UA: 6. März 1853 Venedig, Teatro La Fenice

Regie: Benoît Jacquot, Bühne: Sylvain Chauvelot, Kostüme: Christian Gasc, Licht: André Diot, Choreographie: Philippe Giraudeau

Dirigent: Dan Ettinger, Chor und Orchester der Opéra National de Paris, Choreinstudierung:José Luis Basso

Solisten: Ermonela Jaho (Violetta Valéry), Anna Pennisi (Flora Bervoix), Cornelia Oncioiu(Annina), Francesco Meli (Alfredo Germont), Dimitri Hvorostovsky (Giorgio Germont), Kevin Amiel (Gastone, Visconte de Letorières), Fabio Previati (Il Barone Douphol), Florian Sempey (Il Marchese D'Obigny), Antoine Garcin (Dottore Grenvil), Nicolas Marie (Giuseppe), Shin Jae Kim (Domestico), Jian-Hong Zhao (Commissario)

Besuchte Aufführung: 8. September 2014 (Première)

(s. Interview mit Ermonela Jaho in OPERAPOINT 2013/I, S. 11-13)

Kurzinhalt

Bei einem Fest im eigenen Hause lernt die berühmte Kurtisane Violetta den schönen Alfredo Germont kennen, der in Liebe zu ihr entbrennt. Auf seine Bitte akzeptiert sie, ihr bisheriges Leben aufzugeben. Alfred ist glücklich, als sie darauf ein ruhiges Leben in einem Haus auf dem Lande führen, aber entdeckt bald, daß Violetta sich ruiniert, um ihren Lebensunterhalt zu bestreiten. Alfredo fährt nach Paris, um für ihre Ausgaben zu vergüten. In seiner Abwesenheit erscheint Alfredos Vater, der sie auffordert, auf ihr Leben mit seinem Sohn zu verzichten, um die Hochzeit seiner Schwester nicht zu kompromittieren.

Violetta willigt ein, obwohl es ihr das Herz bricht und schreibt einen Abschiedsbrief an Alfredo. Kurz darauf sehen sie einander auf einem Fest wieder. Alfredo, der die wahren Gründe nicht kennt, fühlt sich betrogen und erniedrigt sie vor allen Gästen. Während ganz Paris Karneval feiert, liegt Violetta, von allen verlassen, im Sterben.

Ermonela Jaho (Violetta Valéry) im weißen Kleid, daneben Francesco Meli (Alfredo Germont), sitzend: Anna Pennisi (Flora Bervoix), Fabio Previati (Barone Douphol), daneben stehend Florian Sempey (Marchese D'Obigny) *Bild: E. Bauer, Opéra national de Paris*

Durch einen Brief von Alfredos Vater erfährt sie, daß er seinem Sohn alles gestanden hat. Alfredo erscheint, um seine Geliebte um Verzeihung zu bitten. Violetta stirbt in seinen Armen.

Aufführung

Benoît Jacquot ist eine erfreuliche Inszenierung gelungen. Im ersten Akt auf der leeren Bühne verteilt: ein reichverziertes Himmelbett, ein

Toilettentisch, ein Speisetisch mit Kerzenleuchtern, eine Causeuse, im zweiten Akt links ein großer Baum, rechts im Dunkel eine Prunkstiege, die in der zweiten Szene für das Fest dann festlich erleuchtet wird, im letzten Akt das verlassene Himmelbett, ein verhüllter Spiegel und eine Krankenliege. Kostüme der Zeit des Zweiten Empires, für Violetta in langem, hellen Abendkleid hoheitsvoll schön à la Winterhalter. Im dritten Akt ringt sie in langem weißem Hemd mit dem Tode. Leider steht der Chor, statt wie üblich zu Anfang der Oper sprudelnde Lebendigkeit und mitreißende Bewegung auf die Bühne zu bringen, in Frack und Zylinder regungslos mit verschränkten Armen wie eine drohende schwarze Mauer im Hintergrund.

Ganz witzig dagegen im zweiten Akt die Balletteinlage, teils Zigeunertanz, teils French Can-can, teils Stierkämpferflamenco.

Sänger und Orchester

Der unumstrittene Star des Abends war Ermonela Jaho. Sie singt nicht Violetta, sie spielt sie nicht, sie ist Violetta. Mit allen Fasern ihres Wesens, alle Feinheiten ihrer reichen stimmlichen Fähigkeiten ausschöpfend, durchlebt sie für uns die leidenschaftliche Liebe, den herzzerreißenden Schmerz ihres Verzichts auf Alfredo, und den verzweifelten Todeskampf. Vielleicht ist der Höhepunkt ihr langes Duett mit Germont im zweiten Akt und vor allem darin das fast verklärte *Dite alla giovine sì bella si pura – sagt der Jungfrau, so schön und rein,* worin trotz aller Verzweiflung eine tiefe Menschlichkeit herrscht, die den Verzicht zuläßt. Gegenüber solcher Bühnenpräsenz gelingt es Francesco Meli als Alfredo Germont, trotz der Konsistenz und der Sicherheit seines Singens, erst langsam, sich auf der Bühne durchzusetzen. Dmitri Hvorostovsky (Giorgio Germont) ist mit tiefer, warmer und vor allem sehr ausdruckstarker Baritonstimme ein ebenbürtiger Gegner. Alle übrigen Sänger und Sängerinnen bilden mit den drei Hauptdarstellern ein ausgezeichnetes Ensemble. Dan Ettinger dirigiert das Orchester straff und klar, jegliche romantischen Exzesse vermeidend.

Fazit

Als diese zeitkritische Oper 1853 in Venedig uraufgeführt wurde, fiel sie durch. *La Traviata gestern abend – ein Fiasko. Ist es meine Schuld oder die der Sänger? Die Zeit wird urteilen,* schrieb Verdi am nächsten Tag. Die Zeit hat geurteilt!

Und 161 Jahre später hat nun die Oper an der Bastille mit diesem Meisterwerk der Romantik in einer sehr schönen Aufführung die nächste Saison eröffnet. Als Ermonela Jaho nach Ende der Oper, ganz allein, vor dem Vorhang erscheint und vor Erschöpfung fast in die Knie geht, wird sie von tosendem Applaus empfangen.

A. Jordis-Lohausen

Paris, Opéra de Bastille

Il Barbiere di Siviglia – Der Barbier von Sevilla

von Gioacchino Rossini (1792-1868) Opera buffa in 2 Akten, Libretto: Cesare Sterbini nach der gleichnamigen Komödie von Pierre-Augustin Caron de Beaumarchais, UA: 20. Februar 1816 Rome, Teatro Argentina

Regie: Damiano Michieletto, Bühne: Paolo Fantin, Kostüme: Silvia Aymonino, Licht: Fabio Barettin

Dirigent: Carlo Montanaro, Orchestre et Choeur de l'Opéra national , Choreinstudierung: José Luis Basso

Solisten: René Barbera (Graf Almaviva), Karine Deshayes (Rosina), Dalibor Jenis (Figaro), Carlo Lepore (Bartolo), Orlin Anastassov (Basilio), Tiago Matos (Fiorello), Cornelia Oncioiu (Berta), Lucio Prete (ein Offizier)

Besuchte Aufführung: 19. September 2014 (Premiere)

Kurzinhalt: s. Aufführung beim Rossini Festival in Pesaro

Aufführung

Zunächst geht ein Gendarm mit Sonnenbrille am geschlossenen Vorhang vorbei. Er hält ein Hinweisschild mit einem durchgestrichenen Handy hoch. Da spielt im Orchestergraben der Pianist eine „Handy-Melodie". Sofort schreibt der Gesetzeshüter einen Strafzettel, den er in den Graben wirft. Später wird derselbe Polizist Graf Almaviva an die Windschutzscheibe von dessen Ford Escort ein Protokoll heften.

Zu Anfang zeigt die Bühne eine Häuserfront, an jeder Häuserzeile befindet sich ein Balkon. Während der Aufführung wird das mittlere Haus immer wieder gedreht, wodurch die Zimmer des zweistöckigen Hauses sichtbar werden: im Erdgeschoß z.B. Bartolos Arbeitszimmer, darüber ein Salon mit Zugang zum Balkon, auf dem sich Rosina beim Ständchen von Graf Almaviva zeigt, darüber das Zimmer der „Bediensteten" Berta, die stets mit Lockenwicklern und Zigarette im Mund auftritt. Zu den Stockwerken gelangt man über Treppen oder Wendeltreppen, die dauernd im Handlungsverlauf benutzt werden; wie überhaupt die Zimmer in kaum nachvollziehbarer Logik gewechselt werden. Vor der Häuserfront zeigt sich das bunte Leben im sommerlichen Sevilla. Auf der linken Seite wird die Bar Barrakuda in die Handlung einbezogen.

Figaro sehen wir in salopper Kleidung mit modischem langem Schal, Graf Almaviva erscheint zunächst ebenfalls in lockerer heutiger Kleidung, später – je nach der Szene – auch im Anzug. In unterschiedlicher, zwangloser Kleidung tritt Rosina auf.

Anmerkung

Die in der ersten Szene auftretenden Musiker imitieren nur mit Blasinstrumenten das Ständchen für Rosina. Darunter fällt besonders eine riesige Tuba auf. Doch aus dem Graben ertönen zumeist Streicherklänge, untermischt mit Holzbläsern. (Das ist dann doch absonderlich, ja Krampf und ein grotesker Widerspruch im Sehen und Hören.)

Sänger und Orchester

Etwas schwerfällig beginnt Carlo Montanaro mit dem Orchester die Ouvertüre, wobei aber die ausgezeichneten Solisten (Oboe und Klarinette) auffallen. Doch die Leichtigkeit, die Italianità, die diese vitale Ouvertüre benötigt, wird nicht erreicht. Später wird die Begleitung dann besser, obwohl nicht selten die Sänger übertönt werden.

Tiago Matos (Fiorello) hat eine schöne Baritonstimme, sie ist gut fokussiert und die Artikulation stimmt.

Schon in seiner Auftrittsarie: *Ecco ridente in cielo – sieh lächelnd am Himmel* neigt René Barbera (Graf Almaviva) zum Verschleifen der Fiorituren (Verzierungen). Hinzu kommt ein unruhig-rhythmischer Fluß. Seine Tenorstimme ist zwar offen, wird aber in vielem zu wenig kontrolliert. Nur in den Ensembles sind die genannten Dinge ausgeglichener. Dalibor Jenis (Figaro) tut sich öfter schwer mit einer sauberen Intonation (zu tiefer Ansatz) und der häufige Gebrauch der *voce soffocata* (erstickte Stimme), diese sollte bei der Rolle des Figaro nicht verwandt werden, da dieser kein hinterhältiger Bösewicht ist.

René Barbera (Graf Almaviva), am Motorrad, re. vor dem Motorrad: Karine Deshayes (Rosina), Dalibor Jenis (Figaro) *Bild: Bernard Coutant*

Mit Karine Deshayes' Auftritt als Rosina erstrahlt die Bühne. Bei ihrer Kanzone: *una voce poco fa – eine Stimme hört ich eben* kommen die Rossinischen „Essenzen" wie Rouladen, Triolen, Vokalisen etc. oder punktierten schnellen Noten absolut perfekt. Ihre Tongebung, ihr rhythmischer Schwung, sogar ihre improvisierten Verzierungen, die passend sind, öffnen wohl das Herz jedes Melomanen! Ungemein strahlend ist ihr lyrischer Sopran in der Höhe und bei den Spitzentönen, die nie scharf kommen, schießt sie im Wortsinn „den Vogel ab", besonders bei *Contro un cor che accende amore di verace – gegen ein in unlöschbarem Feuer entbranntes liebendes Herz.* Allerdings sind die tiefen Töne zu Beginn der gleichen Arie: a°, cis' und d' wenig hörbar.

Doch ihr Glücksempfinden und überschwengliche Freude über ihre Liebe zu Lindoro/Almaviva kann kaum eindrücklicher hörbar gemacht werden.

Eindringlich trägt Orlin Anastassov (Basilio) *La colunnia è un venticello – die Verleumdung ist ein Lüftchen* vor. (Diese Arie sollte eigentlich heutzutage jeder Zeitungsleser stets vor Augen haben.) Carlo Lepore (Bartolo) singt vital, doch leider etwas kehlig *un dottor della mia sorte – um einen Doktor meines Rangs.*

Umwerfend angelegt rauscht das FINALE des ersten Akts vorbei. Wenn alle singen: *Mi par d'essere con la testa – mir scheint der Kopf in einer furchtbaren Schmiede … und der arme Kopf, schon benommen, ja betäubt, ohne Verstand, verwirrt sich, ja, ist dem Wahnsinn nahe.*

Regisseur Damiano Michieletto setzt das wortwörtlich um: alle verfolgen einander treppab, treppauf durch die Zimmer, durch die Flure. Die immer schneller wirbelnde Musik „verwirrt", die rotierenden und quirlenden Menschen, sie verdrehen den Blick des Zuschauers, ein kaum beschreibbares Vergnügen. Was war im Vordergrund: die Musik oder die Szene? Rossini wird's lächelnd betrachten! Pause: Alle sehen sich mit lachender Miene an.

Fazit

Riesiger Applaus für das Regieteam, etwas, was es beileibe nicht oft gibt.

O. Zenner

Opernaufführungen in Deutschland
Köln, Oper (Oper am Dom)

L'elisir d'amore – Der Liebestrank

von Gaetano Donizetti (1797-1848) Dramma lirico in quattro atti, Libretto: Arrigo Boito und Felice Romani, nach *Le philtre* von Eugène Scribe: UA: 12. Mai 1832 Mailand, Teatro della Canobbiana

Regie: Bernd Mottl, Bühne/Kostüme: Friedrich Eggert, Licht: Andreas Grüter, Choreographie: Otto Pichler, Dramaturgie: Tanja Fasching

Dirigent: Andreas Schüller:, Gürzenich-Orchester und Chor, Einstudierung: Marco Medved

Solisten: Anna Palimina (Adina), Jeongki Cho (Nemorino), Christopher Bolduc (Belcore), Carlo Lepore (Dulcamara), Marta Wryk (Giannetta)

Besuchte Aufführung: 22. Juni 2014 (Premiere)

Kurzinhalt

Der junge Bauer Nemorino ist in seine Grundherrin Adina verliebt, aber zu schüchtern, um sich ihr zu erklären. Helfen soll der angebliche Liebestrank des Quacksalbers Dulcamara. Dabei handelt es sich allerdings um Bordeaux-Wein, und der beschwipste Nemorino benimmt sich gründlich daneben. Verärgert willigt Adina in die Heirat mit dem smarten Offizier Belcore ein. Daraufhin verpflichtet sich Nemorino bei Belcore als Soldat, um vom Sold eine zweite Flasche Bordeaux kaufen zu können. Als plötzlich alle Mädchen nur noch Augen für Nemorino haben, glaubt Dulcamara selbst an den Trank.

Aber der Zuschauer weiß längst Bescheid: Nemorino hat seinen reichen Onkel beerbt. Unterdessen erfährt Adina, daß sich Nemorino an die Armee verkauft hat um ihre Liebe zu erhalten. Sie gesteht ihm daraufhin ihre Liebe. Während sich das Paar in die Arme fällt, zieht Dulcamara, seine Wundermittel anpreisend, weiter.

Aufführung

Ein große Mutter-Gottes-Statue als Halbfigur, die betenden Hände vor der Brust und im blauen Gewand, um den Kopf einen Sternenkranz, begrüßt die hereinkommenden Zuschauer. Vor der Figur finden sich nach und nach betende Menschen ein, bis ein Mann hereinkommt und *finito* ruft, dabei andeutend, daß sich die Betenden zerstreuen sollen.

Anna Palimina (Adina), Jeongki Cho (Nemorino)
Bild: Paul Leclaire

Die Figur weicht zurück und öffnet den Blick auf einen kargen Fabrikraum, in dem an langen Tischen, die vom Bühnenrand zur Rückwand hintereinander aufgereiht sind, zahlreiche Frauen in grünen Ganzkörperkitteln Flaschen in Kisten lagern. Im Opernverlauf werden nacheinander weitere Requisiten wie Chaiselongue oder Schreibtisch hereingefahren, wobei jedesmal von oben die Rückwand heruntergelassen wird. Adina erscheint mit karierter Jacke. Darunter trägt sie das „kleine Schwarze" à la Coco Chanel, das ab halbem Oberschenkel die bestrumpften Beine freiläßt. Nemorino kommt in grauem Overall mit Putzwagen. Belcore erscheint in königsblauer Uniform mit federbewehrter Kopfbedeckung (Soldatenuniform von 1830), der er sich gelegentlich entledigt, um seinen trainierten Körper sehen zu lassen (meist unter Kreischen der Claque, die unweit des Rezensenten sitzt).

Zum Opernende erscheinen Nemorino und seine angebetete Adina im Partnerlook. Beide tragen ein blau-orangenfarbenes, gestreiftes Fußballtrikot.

Sänger und Orchester

Andreas Schüller und das Gürzenich-Orchester gehen mit der nötigen Energie das kurze Präludium an und begleiten zurückhaltend die Sänger. Die Instrumentalsolisten leisten ihr Bestes.

Jeongki Cho gestaltet mit seinem lyrischen Tenor den unglücklich Liebenden Nemorino in niedergeschlagener Haltung: *Quanto è bella – wie schön sie ist* und äußert seinen Respekt gegenüber seiner Adina: *Sie liest, studiert, lernt, es gibt nichts, was sie nicht wüßte.* Sich selbst bezeichnet er bescheiden als *Tölpel.* (1832 zeichnen die Autoren eine Frau ganz ohne Unterdrückung). Vor ihren Arbeiterinnen – sie ist offensichtlich eine Fabrikbesitzerin – liest Anna Palimina (Adina) aus der *Chronik einer Liebe des Tristan und Isolde*. (Kommt in Fabriken wohl nicht häufig vor.) Unangenehm verdunkelt sie ihren sonst sauberen, lyrischen Sopran mit zuviel Vibrato. Dies wird dann später besser. Die Auftrittsarie des schönen Offiziers, Christopher Bolduc (in der Rolle des Belcore): *Come Paride vezzoso – so wie der schöne Paris* trägt dieser mit wohltönendem Baß Adina vor, womit er an das *Urteil des Paris* erinnert, an die Wahl von Aphrodite zur schönsten Frau, statt Athene oder Hera. Adinas und Nemorinos Duett *Chiedi all'aura lusinghiera – frag den schmeichelnden Zephir* kommt harmonisch und mit viel Temperament über die Rampe. Beide gestalten ihre Koloraturen in rechter Weise.

Carlo Lepore, ein waschechter *Basso comico*, zeichnet in schauspielerischer Aktion und Gesang souverän seine Rolle als Dulcamara. Er paßt sich der bestehenden Slapstick-Atmosphäre am besten an und fühlt sich pudelwohl in Begleitung von vier Tänzerinnen in Varieté-Kostümen. Die Choreographie hält die Tanzschritte in schlichtem Rahmen, so daß auch die anderen, allen voran die Soldaten, sich bewähren können. Der Eindruck einer Tanzrevue der 1920 Jahre ist wohl beabsichtigt. Am Opernende dann der Höhepunkt *Una furtiva lagrima – eine verstohlene Träne*, die Tenor Jeongki Cho seidenweich, mit Natürlichkeit und Inbrunst darstellt und uns teilnehmen läßt an der endlich erhörten Liebe: *Sie liebt mich, ja sie liebt mich … und … Himmel, dann kann ich sterben.*

Fazit

Die bei uns oft drangsalierte Oper *Liebestrank* will hier die Slapstick-Probe bestehen. Ganz schön, könnte man sagen, das bringt Kurzweil und Fun. Allein der Regisseur sollte mehr Chaplin-Filme verinnerlichen, dann zündet das Feuer vielleicht. Wohlwollender Applaus, untermischt mit Buhrufen beim Erscheinen des Regie-Teams. O. Zenner

Wiesbaden, Staatstheater

Die Frau ohne Schatten

von Richard Strauss (1864-1949), Oper in drei Aufzügen, Libretto: Hugo von Hofmannsthal (1874-1929), UA: 10. Oktober 1919 Wien, Haus am Ring

Regie: Uwe Eric Laufenberg, Bühne: Gisbert Jäkel, Kostüme: Antje Sternberg, Licht: Andreas Frank, Choreinstudierung: Albert Horne, Christoph Stiller, Dramaturgie: Regine Palmai

Dirigent: Zsolt Hamar, Hessisches Staatsorchester Wiesbaden, Stephan Breith (Solocello), Chor des Hessischen Staatstheaters Wiesbaden

Solisten: Thomas Piffka (Kaiser), Erika Sunnegårdh (Kaiserin), Andrea Baker (Amme), Oliver Zwarg (Barak), Nicola Beller Carbone (Färberin), Matias Tosi (Geisterbote bzw. Keikobad), Gloria Rehm (Stimme des Falken), Romina Boscolo (Stimme von oben), Aaron Cawley (Erscheinung eines Jünglings) u.a.

Besuchte Aufführung: 12. September 2014 (Premiere)

Kurzinhalt

Ein Kaiser aus der Märchenwelt macht Jagd auf eine weiße Gazelle. Diese verwandelt sich in die schöne Tochter des Geisterkönigs Keikobad, ist jedoch kein Mensch aus Fleisch und Blut. Da sie also keinen Schatten wirft und nach zwölf Monaten noch nicht schwanger ist, droht der Kaiser zu versteinern. Die Kaiserin reist mit ihrer dämonischen Amme zu Färber Barak und dessen Frau in die Menschenwelt. Die Färberfamilie ist ebenfalls kinderlos. Die Frau, vom Hokuspokus der Amme verblendet, verweigert sich Barak immer mehr und ist bereit, gegen Reichtum ihren Schatten herzugeben. Die Kaiserin durchschaut schließlich den teuflischen Handel und beide Paare finden in wahrer Liebe zueinander.

Aufführung

Zu Beginn ist man ein wenig ernüchtert über den sterilen weißen Kubus, in dem sich die erste Szene der Märchenwelt abspielt. Während des Berichts, was bisher geschah, öffnet sich in der Bühnenwand ein Ehebett in Aufsicht, worin man das nackte Kaiserpaar beim Schmusen sieht. Die Kostüme sind aus unserer Zeit, wenig erinnert an die märchenhafte Intention von Strauss/Hofmannsthal. Mit dem geschlossenen Vorhang beim Zwischenspiel ändert sich dies: wir sind nun in einer ärmlichen Färberei. In diesem sichtbaren Elend fügt sich die nun folgende menschliche Tragödie sehr gut ein. Auch Kerker und Jagdhaus sind zu erkennen, wobei letzteres wieder in die Sterilität der abstrakten Märchenwelt zugehört. Mit leichtem Augenzwinkern ist die Erscheinung des Jünglings in Szene gesetzt. Bei aller Tragik der Situation erscheint hier ein in Liebesdingen erfahrener *homo eroticus* in goldenem Tanga. Die Szenenwechsel und Zwischenmusiken erfolgen bei geschlossenem Vorhang und halten so den Spannungsbogen.

Andrea Baker (Amme)li. , Erika Sunnegårdh (Kaiserin) re.
Bild: Monika und Karl Forster

Sänger und Orchester

Dank der Akustik des historischen Wiesbadener Opernhauses ist dieser Abend musikalisch durchaus genießbar. Der Klang des Orchesters ist transparent und ausgewogen, die solistischen Passagen sind raumfüllend und, trotz lauter Tutti-Einsätze an vielen Stellen, gehen die Solisten in diesen Lawinen nicht unter. Die Auswahl der Sänger dagegen war eher durchwachsen. Da gab es zum einen Andrea Baker als Amme, die zwar über ein beeindruckendes Volumen in tiefer und mittlerer Lage verfügt, sobald sie ihrer Stimme jedoch etwas Höhe zumutet, verhärtet sich ihr Timbre hin zum Metallischen. Leider läßt auch die Artikulation zu wünschen übrig. Gerade beim anspruchsvollen deutschsprachigen Repertoire werden in Deutschland viel zu oft Sänger engagiert, die zwar vom Klang her den entsprechenden Charakter verkörpern, der Partie phonetisch jedoch nicht gewachsen sind. Nicola Beller Carbone dagegen weist zwar eine etwas zerrissene Tessitura (Stimmumfang) auf, verkörpert dies als Färberin aber psychologisch durchaus glaubwürdig. In Brustlage und mittlerer Lautstärke verschließt sich die Stimme, wirkt leicht verkloßt und gepreßt. Auch ihr oftmaliger Verzicht auf ein sanftes Vibrato verleiht der Partie eine gewisse Härte und Unterkühlung. Erika Sunnegårdh (Kaiserin) ist an manchen Stellen lediglich etwas dünn im Ansatz und in Spitzentönen teils sehr scharf, meistert die große Partie jedoch ansonsten routiniert. Thomas Piffka (Kaiser) ist ein rauher Tenor mit lyrischer Note, wie das Werk es vorschreibt: mehr Jäger als Kaiser oder Liebhaber. Gloria Rehm singt die Partie des Falken mit lyrischem Einfühlungsvermögen und gefühlter Trauer. Dies kontrastiert mit dem harten Instrumentalsolo, das ihr Motiv vorwegnimmt. Hier tritt uns ein Falke entgegen, der sehr menschlich fühlt und nicht papageienartig-mechanisch seine Noten abzwitschert. Ein Höhepunkt war sicherlich Oliver Zwarg als Barak. – eine beeindruckende Leistung, wie er sich seinen Weg als rudimentärer Färber und gutmütiger Liebhaber durch das Werk bahnt. Der Klang seiner Stimme in dieser hohen Bariton-Partie ist ausgewogen und schön zu hören, auch ein Hauch von Melancholie fehlt an vielen Stellen nicht. Eine kleine Sternstunde war zudem der kurze Auftritt von Romina Boscolo als *Stimme von oben*. Zwar ist ihr Volumen noch bei weitem nicht ausgereift, ihr Timbre jedoch ist äußerst reich an Klangfarbe und Wärme im Ausdruck. Wenn diese junge Sängerin sich nicht von selbsternannten Stimmexperten ins falsche Fach drängen läßt, darf man in einigen Jahren sicherlich einiges von ihr erwarten.

Fazit

Für den Start der neuen Intendanz unter Uwe Eric Laufenberg war das nicht ausverkaufte Opernhaus zur Eröffnungspremiere eine kleine Überraschung. Wahrscheinlich wird man sich erst das unter den Vorgängern verlorengegangene Publikum mühsam zurückerobern müssen. *Die Frau ohne Schatten* ist zweifellos für jedermann eine große Herausforderung. Wenn das Team sich dieser inhaltlich-seriösen Linie treu bleibt, wird hier mit Sicherheit noch die eine oder andre gute Produktion zu sehen sein.

D. Rilling

CD-Besprechungen

Franz Lehár (1870-1948)

Paganini (1925)

Dirigent: Willi Boskovsky
Chor Staatsoper München
und Symphonie-Orchester
Solisten: Anneliese Rothenberger,
Nicolai Gedda
Label: Cologne Collection
2 CD ADD/1977

Jacques Offenbach (1819-1880)

Pariser Leben (La Vie Parisienne) 1866

Dirigent: Willy Mattes
Chor des Bayerischen Rundfunks
Münchner Symphonie-Orchester
Solisten: Anneliese Rothenberger
Marco Bakker, Adolf Dallapozza
Renate Holm (Metella)
Label Cologne Collection
2 CD DDD / 1983

Das Interesse an der Operette ist seit einigen Jahren wieder geweckt worden, vielleicht durch das Buch *Operette, Portrait und Handbuch einer unerhörten Kunst* von Volker Klotz (Bärenreiter), das jedem Operettenfreund wärmstens empfohlen sei oder *Das große Operettenbuch* von Heinz Wagner (Parthas). Die Rundfunkanstalten besinnen sich auf die *Schätze*, mit Operettenaufnahmen von etwa 1950 bis 1980, die in ihren Archiven schlummern.

Trotz der Gesangsstars (Anneliese Rothenberger/Nicolai Gedda/Renate Holm u.a.) und Raritäten begegnet man den *Neuausgaben* mit gemischten Gefühlen, da die Tonqualität trotz der Überarbeitung (Remastering) bisweilen zu wünschen übrig läßt. Aber man freut sich trotzdem, die eine oder andere weniger bekannte Operette kennen zu lernen.

Franz Lehárs Operette um den Teufelsgeiger Nicolò Paganini (1782-1840) lebt heute noch von einigen Evergreens: *Gern hab ich die Fraun geküßt - Liebe, du Himmel auf Erden – Niemand liebt dich so wie ich* u.a.

Paganini hat singspielhafte Züge und rückt damit in die Nähe von Lehárs *Friederike*. In beiden Werken stehen Künstler im Mittelpunkt: Paganini als Meister der Violinkunst und Goethe als Fürst der Dichtkunst.

Die Violinsoli auf der Bühne mit Ulf Hoelscher und im Orchester mit Ferenc Kiss sind durchaus den Kompositionen Paganinis abgelauscht und erklingen hier in meisterhafter Ausführung. Willy Boskovsky führt das Bayerische-Symphonie-Orchester leicht und elegant durch die Partitur, läßt die lyrischen Passagen ausschwingen und vermag die dramatischen Szenen spannungsvoll zu gestalten. Der Chor der Bayerischen Staatsoper macht seinem Stammhaus Ehre mit fein abgestimmtem durchsichtigem Chorklang.

Anneliese Rothenberger als Fürstin Anna Elisa zusammen mit Nicolai Gedda als Nicoló Paganini ergänzen sich zu einem idealen *Traumpaar*, dessen Stimmen miteinander verschmelzen (*Niemand liebt Dich so wie ich*), aber auch ihren Soli geben sie wunderbaren Ausdruck, ohne in Sentimentalitäten zu verfallen (*Gern hab ich die Fraun geküßt*).

Olivera Miljakovic und Heinz Zednick ergänzen zum klangschönen Gesangsquartett und Benno Kusche, als buckliger Beppo, erfreut mit seinen komischen Szenen.

Eine Wiederveröffentlichung, die Erinnerungen an die oben erwähnten Sänger wachwerden läßt.

Problematisch wird es bei der Opérabouffe **La Vie Parisienne** – *Pariser Leben* von Jacques Offenbach, weil die Übersetzung des französischen Originals ins Deutsche nicht immer stimmig ist und mancher Wortwitz und Zusammenhang verlorengeht. Marc Minkowski hat mit seinen *Musiciens du Louvre* in Einspielungen von Offenbach – besonders die DVD *La Vie Parisienne*, die ich bereits im OPERAPOINT besprochen habe – Maßstäbe gesetzt, die richtungsweisend sind. Das Münchner Rundfunkorchester klingt bisweilen dumpf, schwerfällig und polternd, läßt Pariser Eleganz vermissen und übertönt manchmal die Singstimmen. Die französische Opérabouffe scheint kein Herzensanliegen des Dirigenten Willy Mattes zu sein. Der Chor des Bayerischen Rundfunks schildert eindrucksvoll das Leben auf dem Gâre de l´Ouest und die sektfrohe Partystimmung nicht immer textverständlich, aber mit Pariser Elan und Schwung.

Anneliese Rothenberger, in der verhältnismäßig kleinen Rolle der Baronin Christine de Gondremark, glänzt in ihrem Rondo durch den wandlungsfähigen Sopran mit dem ihr eigenen Timbre, Renate Holm serviert die Briefszene der Metella als ein Kabinettstückchen der Partitur mit leichtem Sopran und beschwört das geheimnisvolle Leben, das in Paris um Mitternacht beginnt, mit abgedunkelter Stimme.

Gabriele Fuchs jodelt entzückend und naiv die Tyrolienne der Garbrielle *Auf der Berliner Brück*, die sogar in der französischen Originalfassung auf Deutsch (!) gesungen werden muss, eine Parodie auf die damals in den Pariser Salons beliebten alpenländischen Volksweisen (Der arme Savoyardenknabe z.B.). Ein frühes Werk von Offenbach ist ein Divertimento über Schweizerlieder (1833). Klaus Hirte singt hervorragend parlando bei seinem Auftrittslied als Brasilianer, der kaum erwarten kann in Paris zu sein. Adolf Dallapozza und Willi Brokmeier als Pariser Lebemänner vervollständigen das gut aufeinander abgestimmte Gesangsensemble und grüßen als alte Bekannte.

Fazit: Erste Wahl bleibt natürlich die bereits erwähnte DVD *La Vie Parisienne* mit Marc Minkowski, auch die Doppel-CD mit Régine Crespin und Mady Mesplé unter Michael Plasson ist empfehlenswert und übertreffen die eben besprochene *altertümliche* Einspielung. Eine Sammlung von *Raritäten* mit Operettenauszügen auf 10 CDs enthält keinen einzigen Offenbach, man wußte wohl, warum!

H. G. Büchel

Antonio Caldara (1670-1736)

In dolce amore

Robin Johannsen, Sopran
Academia Montis Regalis
Dirigent: Alessandro De Marchi
Label: deutsche harmonia
mundi 88843011692

Die Kantaten und Opernarien auf der vorliegenden CD sind Welt-Ersteinspielungen. Das umfangreiche Werk des Komponisten Antonio Caldara war bislang kaum in Konzerten oder auf

Opernbühnen zu finden. Seit einigen Jahren hat dies sich jedoch geändert: Caldaras Musikstücke erfahren eine Renaissance und werden immer häufiger aufgeführt. Das ist sicher auch dem neuseeländischen Musikwissenschaftler Brian Pritchard zu verdanken, der die Werke erforscht und systematisch geordnet hat. Er hat auch den überaus lesenswerten Text für das Booklet geschrieben.

Caldara war in Rom als „maestro da capella“ angestellt, was ihn verpflichtete, immer neue Kantaten zu komponieren. So entstanden im Verlauf von sieben Jahren etwa 200 Kantaten, wovon in dieser CD drei recht unterschiedliche vorgestellt werden. Sie behandeln ebenso wie die Opernarien die Liebe in all ihren Facetten, nicht nur die süße, sondern auch die traurige, unerwiderte, die grausame und fordernde.

Die Sopranistin Robin Johannsen scheint wie geschaffen für diese Musik. Ihre Stimme ist äußerst geschmeidig, mühelos perlen die Koloraturen, die Höhen klingen silbrig hell, nie scharf. Die Sängerin wird mit ihrer enorm wandelbaren Stimme all den Empfindungen der Liebe absolut gerecht. Besonders gefällt die letzte Arie aus der Karnevalsoper *I disingannati.*
Sie ist von vielen Trillern durchzogen, die den Spott und das Augenzwinkern der auftrumpfenden Dienerin charakterisieren.
Johannsen gestaltet diese Rolle charmant und überzeugend.
Mit dem Barockorchester der *Academia Montis Regalis* unter dem auf alte Musik spezialisierten Dirigenten Alessandro De Marchi findet Robin Johannsen die ideale Begleitung. Die meisten Arien sind entweder mit zwei Violinen und einer Baßstimme besetzt oder mit Violinen und Continuo, die gelegentlich durch Oboen verstärkt wurden. Die Musiker begleiten die Singstimme dezent ohne sie zu dominieren. So entsteht ein Klangbild von absolutem Hörgenuß. Für Liebhaber der frühen Barockmusik ist diese CD ein unbedingtes Muß!

D. Riesenkönig

Ludwig van Beethoven (1770-1827)

Leonoren-Ouvertüre I op. 138
Szene und Arie „Ah! Perfido“ op. 65

Luigi Cherubini (1760–1842)

Arie Nr. 6 aus „Medea“
Symphony D-Dur (1815)

Maria Bengtsson, Sopran
Orchestre de Chambre de Lausanne
Dirigent: Bertrand de Billy
Label: Dabringhaus und Grimm, MDG 940 1854-6

Auf den ersten Blick mag es willkürlich erscheinen, Werke von Beethoven und Cherubini auf einer CD zusammenzustellen. Doch Beethoven hat den zehn Jahre älteren Cherubini sehr verehrt und seine Opern intensiv studiert. Obwohl er überwiegend Instrumentalmusik geschrieben hat, hegte er lange den Wunsch, eine Oper zu schreiben. *Leonore,* später in *Fidelio* umbenannt, wurde über zehn Jahre hinweg immer wieder bearbeitet und mit insgesamt vier Ouvertüren versehen.

Die Leonoren-Ouvertüre I war eigentlich die dritte Ouvertüre, wurde aber mit der falschen Zählung gedruckt und erst nach Beethovens Tod 1828 aufgeführt. Sie ist selten im Konzertsaal zu hören, daher ist die Einspielung ein echter Gewinn. Man hört nur wenige Zitate aus der Oper und der beinahe reißerische Schluß mit dem erlösenden Trompetensignal fehlt. Das Kammerorchester Lausanne musiziert dieses eher verhaltene Werk mit wunderbarer Intensität, der Dirigent Bertrand de Billy arbeitet mit dem Orchester jedes Detail eindrucksvoll heraus.

Man könnte die eigenständige Arie *Ah! Perfido* als Vorübung für die Oper einstufen. Ebenso wie in Cherubinis Oper *Medea* ist das Thema die verratene Liebe.

Die schwedische Sopranistin Maria Bengtsson gestaltet sie einfühlsam und vielschichtig. Neben temperamentvollen Ausbrüchen wendet sich die Verlassene, wiederholt Mitleid heischend, an das Publikum Sagt mir, ob ich in diesem Leid nicht Mitleid verdiene. Diese Kontraste arbeitet die Sängerin sehr gut heraus bis hin zu einem virtuosen Arienabschluß.

Medea ist ebenfalls eine verlassene Geliebte. Mit ihrer Arie *Vous voyez de vos fils* versucht sie ein letztes Mal, Jason für sich zurück zu gewinnen. Auch hier gibt es gegensätzliche Stimmungen, flehentliches Bitten und Aufbegehren. Wieder gestaltet Maria Bengtsson mit großer Stimme diese vielschichtige Arie. Besonders beeindruckend ist ihr intensives Piano, das nie verhaucht klingt.

Die einzige Sinfonie, die Cherubini geschrieben hat, ist geprägt durch ein stimmungsvolles Konzertieren der Streich- und Blasinstrumente, insbesondere der Holzbläser. Immer wieder treten diese durch solistische Einlagen hervor, so daß ein Dialog zwischen den beiden Intrumentengruppen entsteht.

Das Orchester agiert temperamentvoll und präzise, und die Bläser verdienen ein besonderes Lob. Der Mittelteil des dritten Satzes – Menuett – wird fast allein von den Bläsern bestritten. Er erinnert ein wenig an die Janitscharenmusik aus den sogenannten Türkenopern.

Insgesamt bietet die CD einen großen Hörgenuß, der vielleicht noch dadurch hätte gesteigert werden können, wenn das Booklet die Texte der beiden Arien enthielte.

D. Riesenkönig

Carl Philipp Emanuel Bach (1714-1788)

Konzerte und Sinfonien

Johann Christian Bach (1735–1782)

Sinfonie für Doppelorchester Es-Dur op. 18 Nr. 1 (C 26)

Alexei Lubimov und Yuri Martynov, Hammerklavier
Reinhard Czasch, Flöte
Haydn Sinfonietta Wien,
Dirigent: Manfred Huss
Label: BIS-2098

Carl Philipp Emanuel Bachs **Konzert für zwei Cembali F-dur** Wq 46 (H 408) entstand während seiner Tätigkeit als Hofcembalist Friedrichs II. in Berlin. In dieser Zeit wurden auch die ersten Hammerklaviere gebaut. Bach war gegenüber solchen Neuerungen sehr aufgeschlossen und es ist durchaus denkbar, daß das Konzert für zwei Hammerklaviere geschrieben wurde. Daher hat der Gründer und Leiter der Haydn Sinfonietta Wien, Manfred Huss, sich bei der Einspielung für dieses Instrument entschieden.

Nach einer langen Orchestereinleitung folgt ein furioser Einsatz der Solisten. Alexei Lubimov und Yuri Martinov entwickeln ein wahres Feuerwerk von

schnellen Läufen und Trillern, das sich im dritten Satz – Allegro assai – noch steigert. Das Orchester, das auf historischen Instrumenten spielt, begleitet mit großer Dynamik. Ebenso wie im nachfolgenden **Flötenkonzert a-moll** Wq 166 (H431) fällt das Orchester nach kurzen virtuosen Solostellen kräftig ein, um dann ins Piano zu wechseln und dem Solisten wieder den Vorrang zu geben. Dies wird immer äußerst exakt herausgestellt.

Reinhard Czach spielt nicht nur enorm virtuos sondern im mittleren langsamen Satz auch sehr ausdrucksstark.

Interessant ist, daß sowohl das Doppelkonzert als auch das Flötenkonzert zu Bachs Lebzeiten nicht im Druck erschienen sind. Sie gehören vermutlich zu den wenigen Stücken, die Bach für sich selbst geschrieben hat.

Die so genannten **Hamburger Sinfonien** entstanden im Jahr 1755, nachdem Bach Kantor und Musikdirektor der fünf Hamburger Hauptkirchen geworden war. Sein Stil hat sich erkennbar gewandelt. Die Orchesterbesetzung ist größer geworden, die typischen barocken Verzierungen und Triller gibt es kaum noch. Im Gegensatz zu den fast doppelt so langen Konzerten dauern diese Sinfonien nur jeweils zehn Minuten. Die Holzbläser, Flöten, Oboen und Fagott, treten immer wieder solistisch hervor. Dies alles wird von der *Haydn Sinfonietta Wien* plastisch herausgespielt. Besonders gefallen jeweils die letzten Sätze, in denen das Orchester eine Art Jagdmusik darzustellen hat. Schade, daß diese wunderbare Musik so selten im Konzertsaal zu hören ist. Selbst im Jubiläumsjahr zur 300. Wiederkehr des Geburtstags gibt es beispielsweise in der Kölner Philharmonie nur ein einziges Konzert mit einem Werk des Jubilars.

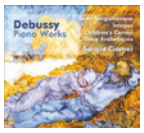
Die Sinfonie für Doppelorchester von Johann Christian Bach entstand etwa zur gleichen Zeit wie die Hamburger Sinfonien. Sie ist ein Beispiel für damalige Unterhaltungsmusik, schwungvoll und leicht verständlich. Die beiden Orchester sollen sich gegenüber sitzen, so entsteht sicher ein interessanter Raumklang, der natürlich im Konzertsaal anders wirken würde als auf einer CD. Auch dieser Sinfonie gibt das Orchester eine erfrischende Gestalt, so daß man die vorliegende CD immer wieder gerne anhören mag.

D. Riesenkönig

Claude Debussy (1862-1918)

Klavierwerke

Suite Bergamasque, Images – Livre I, Children's Corner, Deux Arabesques



Sergio Ciomei, Klavier
Label: Dynamic CDS 7697

Der Pianist Sergio Ciomei hat aus dem reichhaltigen Klavierwerk von Debussy drei Suiten herausgesucht, die ihm, wie er in einem Interview sagte, besonders am Herzen liegen. Sie beinhalten die wohl auch bekanntesten Stücke des Komponisten wie beispielsweise *Claire de lune* aus der Suite *Bergamasque*. Debussy wurde durch ein Gedicht von Paul Verlaine (1844-1896) dazu inspiriert. Das populäre Werk ist schon oft als Filmmusik eingesetzt worden.

Wegen seines rebellischen Umgangs mit der Harmonielehre erfuhr Debussy schon während seines Studiums sowohl Ärger als auch Anerkennung von den Professoren. Seine Klavierstücke sind zudem häufig stark rhythmisch geprägt. Dem Pianisten gelingt es meisterhaft, all diese Nuancen sehr transparent zu gestalten und herauszuspielen.

Im ersten Stück der Suite *Images*, *Reflets dans l'eau* wird das Spiegeln der Sonne auf der Wasseroberfläche dargestellt und Sergio Ciomei läßt die Sonnenreflexe regelrecht tanzen.

Children's Corner ist eine Zusammenstellung von etwa zwei- bis dreiminütigen Impressionen in einer sehr lautmalerischen Musiksprache. Debussy schrieb sie nach der Geburt seiner Tochter. Die Bezeichnung des ersten Stücks „Doktor Gradus ad Parnassum" geht zurück auf eine Kontrapunktlehre von Johann Josef Fux (1660-1741) und eine Klavieretüdensammlung von Muzio Clementi (1752-1832). Debussy bezeichnete es als „progressive Grammatik" und empfahl, es jeden Morgen zu spielen. Sergio Ciomei – so kann man darauf anspielen – hat mit Sicherheit seine Hausaufgaben gemacht.

Das Abendständchen für eine Puppe fällt durch einen fernöstlichen Anklang auf. Debussy ist 1889 bei der Weltausstellung in Paris mit asiatischer und arabischer Musik in Kontakt gekommen und hat diese Elemente in seine Werke eingebaut.

Egal, ob tanzende Schneeflocken, ein Wiegenlied für ein Kuscheltier, ein kleiner Hirte – eine Holz-Spielfigur – darzustellen sind, der Pianist stellt die Szenen feinfühlig und stimmungsvoll dar.

Besonders gefällt der letzte Teil der Suite „Golliwogg's Cake-Walk", bei dem Jazz-Anklänge zu finden sind. Hier agiert Ciomei mit außerordentlicher Spielfreude.

Die insgesamt ausdrucksstarke Gestaltung dieser musikalischen Kleinode zeigt, daß Debussys Musik dem Pianisten wirklich am Herzen liegt.

D. Riesenkönig

Johann Adolf Hasse (1699-1783)

Bella, mi parto, Kantaten und Kammermusik

Kai Wessel, Altus
Musica Alta Ripa
Label: Dabringhaus und Grimm
MDG 309 0944-2

Die drei Kantaten auf dieser CD behandeln das Thema Liebe auf unterschiedliche Art und Weise. In der ersten Kantate *Ah, troppo è ver* geht es um Erinnerungen an die erste Liebe. Kai Wessel gestaltet die Arie mit verhaltener Stimme, ohne dabei matt zu wirken. Hasse hat hier keine Musik für Stimmakrobatik geschrieben, ihm war wichtig, ausgewogen und ohne Effekthascherei zu komponieren. Dem wird der Sänger absolut gerecht.

Die zweite Kantate *Bella, mi parto, a Dio* behandelt die Trennung nach einer wohl sehr tiefen Liebe. Dementsprechend herrscht „trauriges" Moll vor, das lediglich in der zweiten Arie ein wenig aufgehellt wird. Auch hier kann der Sänger mit einer sehr warmen Stimme überzeugend die Trauer darstellen.

Auch die dritte Kantate erzählt von einer unglücklichen Liebe. Der Sänger vergleicht sich mit Orpheus, der es geschafft hat, mit seiner Musik die Furien zu besänftigen und fragt sich, warum er das bei seiner Geliebten nicht schafft. Kai Wessel gibt dem hadernden Geliebten mitfühlend Gestalt.

Das *Ensemble Musica Alta Ripa* versteht es hervorragend, den Gesang dezent zu begleiten ohne den Sänger zu dominieren.

Die 1984 gegründete Gruppierung musiziert auf historischen oder entsprechend nachgebauten Instrumenten und befaßt sich nicht nur mit alter Musik, sondern hat auch interessante Projekte mit moderner Musik in Angriff genommen. Eine nette Information aus dem Booklet: Der Name des Ensembles leitet sich ab aus dem lateinischen *Alta ripa = hohes Ufer,* was mittelhochdeutsch *honovere* heißt, woraus sich wiederum der Name *Hannover* entwickelt hat, die Stadt, in der das Ensemble gegründet wurde.

Neben den Kantaten sind drei unterschiedliche **Kammermusikwerke** aufgenommen worden. Die Sonate für zwei Violinen und Basso continuo in G-dur op. 3,4 gefällt durch ihre Melodik, die von den Instrumentalisten mit bestechender Transparenz dargeboten wird.

Eine Besonderheit ist Hasses einziges **Mandolinenkonzert,** das hier von Ulrich Wedemeier gespielt wird. Die Mitspieler musizieren mit enormer Zurückhaltung, um das von Natur aus leise Soloinstrument nicht zu übertönen. Dies ist keine Musik für einen größeren Konzertsaal, vermutlich wurde das Konzert, wie auch die anderen Instrumentalwerke, für das Musizieren im privaten Kreis geschrieben. Der Verfasser des Booklet-Textes bezeichnet sie als *Kompositionen für Kenner und Liebhaber,* und so ist diese CD zu verstehen und zu empfehlen – als ein Bonbon für Kenner und Liebhaber der Barockmusik.

D. Riesenkönig

Franz Schubert (1797-1828)

Nachtviolen

Christian Gerhaher, Bariton
Gerold Huber, Klavier
Label: Sony Classical 88883712172

Das titelgebende Lied *Nachtviolen,* die Vertonung eines Gedichtes von Johann Mayrhofer (1787-1836) ist eines von vielen recht unbekannten Liedern aus dem umfangreichen Liedschatz von Franz Schubert. Die von Christian Gerhaher und Gerold Huber eingespielte neue CD bietet den Hörern noch mehr solcher Schätze, man könnte sogar sagen, Entdeckungen.

Die Texte sind Romantik pur – die typischen Merkmale Sehnsucht, Melancholie und Todesahnung, Wandern und Suche nach dem inneren Frieden, unbeantwortete Liebe und Hoffnung sind vertreten und von Schubert kongenial in Musik umgesetzt.

Christian Gerhaher trifft diese Stimmungen auf ideale Weise, er wird nahezu zum musikalischen Medium, das die vielschichtigen Empfindungen vermittelt. Dabei besticht seine enorme Gestaltungsfähigkeit, die ohne jedes falsche Pathos mit großer Schlichtheit und Intensität eingesetzt wird. Seine Stimme ist ausgesprochen vielseitig, neben warm timbrierten träumerischen Passagen stehen energische, gefühlvolle Ausbrüche, die aber nie forciert wirken. Dies gilt insbesondere für die wunderbare Schauerballade *Der Zwerg* von Matthias von Collin (1779-1824), bei der der Sänger als Erzähler, aber auch als Zwerg und Königin in Erscheinung tritt.

Die Klavierbegleitung hat bei vielen Schubert-Liedern eine ganz eigenständige Funktion. Sie ist eben nicht nur Begleitung, sondern gestaltet die Textvertonung mit, sei es durch Vor- und Zwischenspiele, sei es durch unterstreichende Rhythmen, die natürlich wiederum besonders das Wandern charakterisieren. Gerold Huber ist der ideale Begleiter, der in genau richtigem Maße Zurückhaltung und Dynamik einsetzt.

Die Gestaltung des Booklets ist besonders hervorzuheben: Zunächst werden für jedes Lied mit deutschem Text und englischer Übersetzung Entstehungszeit und Erstveröffentlichung – soweit bekannt – angegeben. Danach folgt eine kurze Betrachtung des Textes und der musikalischen Umsetzung im Hinblick auf die Entstehungszeit, den Bezug zu Schuberts Biographie, seine Beziehung zum Autor des Gedichtes – Johann Mayrhofer beispielsweise war ein enger Freund, mit dem es aber zu einem vorübergehenden Zerwürfnis kam – bis hin zu Vergleichen mit Bildern von Malern der Romantik, Verweisen auf andere Musikwerke und Kommentaren des großartigen Interpreten Dietrich Fischer-Dieskau, der Schuberts Liedschaffen sehr genau studiert hat.

So macht nicht nur das Hören, sondern auch das Mitlesen enormen Spaß.

D. Riesenkönig

Martha Argerich and Friends

Live-Mitschnitte vom Lugano Festival 2013

Martha Argerich, Klavier
Mischa Maisky, Violoncello, u.a.
Orchestra della Svizzera italiana
Hubert Soudant, Dirigent
Label: Warner Classics
0825646312207, 3 CDs

Seit etlichen Jahren findet in Lugano das *Martha-Argerich-Projekt* statt, das jungen Musikern die Gelegenheit geben soll, gemeinsam mit berühmten Künstlern oder solistisch aufzutreten und Erfahrungen zu sammeln.

In der vorliegenden Box sind die Höhepunkte der insgesamt 16 Konzerte als Live-Mitschnitt zusammengefaßt.

Die erste CD ist **Ludwig van Beethoven** (1770-1827) gewidmet. Martha Argerich spielt das erste Klavierkonzert C-dur op. 15, das sie auch schon 1949 als Achtjährige aufgenommen hat. Ihre Interpretation ist äußerst präzise, dabei erfrischend und mit großer Spielfreude. Dies gilt nicht nur für die Solistin, sondern auch für das begleitende Orchester. Da kann zum Schluß nur begeisterter Beifall aufbrausen.

Beethovens Violoncello-Sonate Nr. 2 g-moll op. 5 Nr. 2 spielt Argerich zusammen mit Mischa Maisky. Die beiden seit langem aufeinander eingespielten Künstler stellen mit spannender Dynamik den opernhaften Charakter dieses Werks heraus, das im letzten Satz (*Rondo Allegro*) eine ansteckende Fröhlichkeit entwickelt.

Die zweite CD ist den Komponisten **Ottorino Respighi** (1879-1936), **Franz Liszt** (1811-1886) und **Dimitri Schostakowitsch** (1906-1975) gewidmet. Renaud Capuçon und Francesco Piemontesi entlocken in Respighis Violinsonate in b-moll P 110 ihren Instrumenten äußerst gefühlvolle, aber auch kraftvolle Töne.

In Franz Liszts *La lugubre gondola* bringen Alissa und Jura Margulis das Wellenplätschern von Venedigs Kanälen eindrucksvoll zu Gehör.

Gautier Capuçon (Bruder von Renaud) und Gabriela Montero schließlich musizieren in Schostakowitschs einziger

Violoncellosonate mit überzeugender Tonsprache. Der Komponist soll sie in einer Nacht, in der er nicht schlafen konnte, komponiert haben.

Die dritte CD enthält neben einer bemerkenswert gespielten Violinsonate von **Maurice Ravel** (1875-1937) und der *Petite Suite* für Piano von **Claude Debussy** (1862-1918), die Martha Argerich mit der Pianistin Cristina Marton einfühlsam interpretiert, zwei regelrechte Renner:

Carlo Maria Griguoli hat die Ballett-Suite *Gaité parisienne* von **Jacques Offenbach** (1819-1880) für drei Klaviere arrangiert. Seine Klavierpartner Giorgia Tomassi und Allessandro Stella fegen nur so über die Tasten, da möchte man den Cancan fast mittanzen.

Ebenso reizvoll ist die Bearbeitung des berühmten *Karneval der Tiere* von **Camille Saint-Saens** (1835-1921). Die zehn Musiker (zwei Klaviere, zwei Violinen, je eine Bratsche, Violoncello, Kontrabaß, Flöte, Klarinette und Schlagzeug) geben diesem Klassiker einen kammermusikalischen Touch und jedem Instrumentalisten merkt man den Spaß bei der Sache an.

D. Riesenkönig

Gioachino Rossini (1792-1868)

Petite messe solennelle

Chor des Bayerischen Rundfunks
Peter Dijkstra, Dirigent
Regula Mühlemann, Anke Vondung
Eric Cutler, Michael Volle
Label: Sony Classical
88843052332

Als 1972 zum Abschluß der Chiemgau-Konzerte die deutsche Erstaufführung der *Petite messe solennelle* in der Originalfassung mit Kari Lövaas, Brigitte Faßbaender, Peter Schreier und Dietrich Fischer-Dieskau stattfand, schrieb ein Rezensent im Münchner Merkur sinngemäß: *Kein Papst hätte jemals, hätte er Brigitte Faßbaender gehört, den geringsten theologischen Zweifel gehabt, ob Frauenstimmen das Lob Gottes in der Kirche singen dürfen.* Damit kann nur das *Agnus Dei* gemeint sein, das, wie in Bachs h-moll-Messe, für Altsolo geschrieben ist. Die getragene Moll-Stimmung der mehrmaligen Wiederholungen geht erst bei der letzten Bitte um Frieden in ein leidenschaftliches, inbrünstiges Dur über.

Anke Vondung gestaltet diesen letzten Satz der Messe mit eindringlicher Schlichtheit, man nimmt ihr die Bitte um den Frieden in der Welt, der immer und immer wieder gefährdet ist, uneingeschränkt ab.

Rossinis Messe ist in jeder Hinsicht ungewöhnlich. Die Begleitung von zwei Klavieren und Harmonium erklärt sich dadurch, daß die Uraufführung im privaten Rahmen stattfand, erst später folgte eine Orchesterfassung. Das Duo Yaara Tal und Andreas Grothuysen meistert den Part schwerelos. Solistische Passagen werden expressiv herausgespielt, die begleitenden Stellen kommen zurückhaltend, ohne Chor oder Solisten zu dominieren. Max Hanft spielt das Harmonium dezent als füllendes Instrument im Hintergrund.

Regula Mühlemanns Stimme gefällt auf der ganzen Linie. Ihr Sopran ist schlank, klar und ausdrucksstark. Besonders eindrucksvoll gestaltet sie die Hymne *O salutaris hostia* vor dem Agnus Dei. Eric Cutler kann in seiner Solo-Arie *Domine Deus* ebenfalls überzeugen. Die Stimme ist beweglich und klingt auch in der Höhe angenehm.

Im Ensemble harmonieren die Sänger sehr gut. Michael Volle hat es in seiner Solo-Arie *Quoniam tu solus sanctus* mit unendlich vielen „S“ zu tun, die bei ihm leider etwas scharf und gezischt klingen, da er zu wenig zwischen stimmhaften und stimmlosen „S“ differenziert.

Rossini hat die Messe ursprünglich für ein Doppel-Vokalquartett geschrieben. Bei der vorliegenden Aufnahme singt der Chor des Bayerischen Rundfunks. Trotz der größeren Anzahl von Sängern schafft der Chor einen transparenten Klang und singt vor allem die im Klavierauszug allein 28 Seiten lange Fuge *Cum sancto spiritu* mit absoluter Präzision, ebenso wie das a cappella zu singende *Christe eleison.*

Ein sehr informatives Booklet über Entstehung und Gestaltung der Messe rundet diese hörenswerte Aufnahme ab.

D. Riesenkönig

Felix Mendelssohn-Bartholdy (1809-1847)

Orgelwerke
Originale und Transkriptionen

Leo van Doeselaar an der Thomas Hill Orgel der St. Pieterskerk, Leiden
Label: MDG 906 1853-6

Es ist immer wieder erstaunlich, wie viele Werke von großen Komponisten in einem Dornröschenschlaf liegen, bis erfreulicherweise Interpreten auf Entdeckungsreise gehen und solche Werke aufspüren.

Mendelssohns Orchester- und Instrumentalmusik, seine Klavierstücke und inzwischen auch seine Oratorien sind häufig in Konzerthallen und Kirchen zu hören. Daß er großartige Orgelmusik geschrieben hat und auch virtuos die Orgel gespielt hat, ist hingegen wenig bekannt.

Mendelssohn reiste häufig nach England, er war dort anerkannt und berühmt. Ihm ist es zu verdanken, daß Bachs Orgelwerke dort bekannt wurden und durch eigene Kompositionen und seine Improvisationen wurde Orgelmusik in England populär. Besonders die Pedaltechnik, die für die Interpretation der Bachschen Orgelstücke eine wichtige Voraussetzung ist, wurde bei Mendelssohn bewundert.

Schon kurz nach seinem Tod erschienen zudem Transkriptionen für Orgel, so beispielsweise die Reformationssinfonie Nr. 5 op. 107 übertragen von William Thomas Best (1826-1897). Während der namengebende Choral *Ein feste Burg* nur kurz angespielt wird, kommt der letzte Satz mit knapp zehn Minuten etwa an die Originallänge des sinfonischen Satzes heran. In großer Feierlichkeit erklingt hier die Orgel, und der Organist spielt alle nur erdenklichen Möglichkeiten der Thomas-Hill-Orgel aus. Diese 1883 gebaute Orgel wurde aus London in die St. Pieterskerk in Leiden überführt.

Bei den *Variations serieuses MWV U 156* handelt es sich ursprünglich um Klavierstücke, die van Doeselaar selber für die Orgel arrangiert hat. Auch hier zeigt sich sowohl das große Können des Organisten als auch die unglaubliche Klangpracht der für die Musik der Romantik besonders geeigneten Orgel.

Als drittes Arrangement – ebenfalls von William Thomas Best – ist die Ouvertüre zum Oratorium *Paulus* eingespielt. Der dominierende Bach-Choral *Wachet auf* erklingt durch die gesamte Ouvertüre in einer breit angelegten

Durchführung und wirkt auf der Orgel ebenso prachtvoll wie im Original.

Neben den Bearbeitungen hat van Doeselaar eine Reihe von kurzen Stücken ausgewählt, die teilweise aus von Mendelssohn unterschiedlich zusammengestellten Zyklen stammen. Ein jedes kann man als musikalisches Kleinod bezeichnen, dem Organisten gebührt großer Dank für diese reizvolle Sammlung unterschiedlichster Werke.

Selten wird ein Booklet so informativ gestaltet wie bei dieser Aufnahme. Nicht nur das Wirken und Auftreten Mendelssohns in London wird geschildert, sondern vor allem erfährt der Leser wichtige Fakten über die historische Orgel, bei denen jedem Kenner das Herz aufgehen muß.

D. Riesenkönig

The Romantic Hero

Vittorio Grigòlo mit Arien aus französischen Opern der Romantik

Orchestra Sinfonica Nazionale della RAI
Evelono Pidò, Dirigent
Vittorio Grigólo, Sonya Yoncheva
Alessandra Martines (Sprecherin)
Label: Sony Classical 88883756592

Roger Pines, Dramaturg an der Lyric Opera of Chicago, schreibt in einem bemerkenswerten Aufsatz im Booklet, daß es schon eine Rarität sei, eine CD ausschließlich mit Tenor-arien aus französischen Opern zu finden, noch seltener aber, daß ein italienischer Tenor diese Arien singt. Als Erklärung gibt er grundsätzliche Schwierigkeiten an, die Italiener mit der Phrasierung französischer Texte haben.

Vittorio Grigòlo ist zweisprachig aufgewachsen, so daß er das Französische wie seine italienische Muttersprache beherrscht. Tatsächlich klingen seine Textinterpretationen sehr authentisch, die klangvolle Sprache wird hervorragend mit der Musik verknüpft. Grigòlo hat durchgängig tragische Gestalten herausgegriffen, deren Gefühlsleben von Zerrissenheit und unglücklicher Liebe geprägt ist. Dies verkörpert er mit überzeugender Intensität. Auch in der Höhe wird seine Stimme nicht scharf und wirkt nie forciert. Sein Pianissimo, beispielsweise in der Arie des Vasco da Gama aus *L'Africaine* von Giacomo Meyerbeer (1791–1864), ist bestechend schön.

In der Arie des Don José *La fleur que tu m'avais jetée* aus *Carmen* von Georges Bizet (1838-1875) scheint die nahezu bebende Stimme etwas übertrieben, wohingegen sein Schaudern in der Arie des Éléazar aus *La Juive* von Jacques Fromental Halévy (1799-1862) zu überzeugen vermag.

Sehr beeindruckend gestaltet er auch die Szene nach der Hochzeitsnacht aus *Roméo et Juliette* von Charles Gounod (1818-1893) mit der vielversprechenden jungen bulgarischen Sopranistin Sonya Youcheva. Im Vergleich zu seinen vorherigen CDs ist seine Stimme gereift, er hat den romantischen Helden buchstäblich verinnerlicht.

In dem erwähnten Aufsatz wird Grigòlo mehrmals zitiert. Mit großem Selbstbewußtsein schildert er seinen Zugang zu dem für ihn neuen Gebiet der französischen romantischen Oper, und seine Ausführungen sind leicht nachvollziehbar.

Die Aneinanderreihung der Arien und Szenen hingegen ist überhaupt nicht nachvollziehbar und scheint wahllos und willkürlich. Auf eine Arie aus *Roméo et Juliette* folgt die Arie aus *Carmen*, nach Meyerbeer, Halévy und Offenbach kommt wieder *Roméo et Juliette*, dann die wunderbare Arie des Rodrigue aus *Le Cid* von Jules Massenet (1842-1912) und zum Schluß wieder *Roméo et Juliette*.

Vielleicht ist es ja auch einfach nur falsch und überholt, bei einer solchen Auswahl von Highlights eine sinnvolle Ordnung finden zu wollen. Dem Hörgenuß tut es jedenfalls letztendlich keinen Abbruch.

D. Riesenkönig

César Franck (1822-1890)

Stradella

Orchester und Chor der
Opéra Royal de Wallonie
Dirigent: Paolo Arrivabeni
Isabelle Kabatu (Léonor)
Marc Laho (Stradella)
Werner Van Mechelen (Spadoni)
Philippe Rouillon (Le Duc)
Label: Dynamic CDS 7692/1-2

Stradella ist ein Frühwerk des Komponisten, das nur in einer Klavierfassung mit einigen Instrumentenangaben vorliegt. Erst 1984 wurde das Manuskript in der französischen Nationalbibliothek entdeckt.

Zur Wiedereröffnung der umgebauten Opéra Royale de Wallonie in Lüttich bekam der flämische Komponist Luc Van Hove den Auftrag, eine Orchestrierung vorzunehmen. Im September 2012 fand in Lüttich mit überwiegend belgischen Solisten die Weltpremiere statt. Die vorliegende CD ist ein Live-Mitschnitt dieser Besetzung.

Die Musik erinnert in vielen Teilen an Gounod oder Meyerbeer, ihr fehlt noch der eigenständige Stil, den Franck in seinen späteren Werken entwickelt hat. Bei einer Szene im venezianischen Karneval klingt Offenbach durch, die Duette von Stradella mit Léonor könnten auch aus einer Verdi-Oper stammen.

Die Sänger werden ihren Rollen weitgehend gerecht. Marc Lahos Tenor gefällt durchgängig. Er gestaltet die Titelrolle leidenschaftlich und entwickelt einen wunderbaren lyrischen Klang. Isabelle Katabu als Léonor hat teilweise ein starkes Vibrato, dadurch nimmt man ihr die sehr junge Liebhaberin nicht unbedingt ab. Philippe Rouillon bringt eine sonore Baßstimme ein und überzeugt als Graf von Pesaro, der Léonor entführen läßt und ausgerechnet den Sänger Stradella als Gesangslehrer für sie engagiert, ohne zu wissen, daß Léonor und Stradella seit langer Zeit ein Liebespaar sind.

Auch die Besetzung der weiteren Rollen ist durchgängig gut. Lediglich Patrick Mignon als Beppo gefällt weniger. Vielleicht liegt das daran, daß diese Rolle von Franck ursprünglich als Hosenrolle gedacht war und deshalb besser mit einem Mezzosopran besetzt werden sollte.

Paolo Arrivabeni leitet das Orchester der Opéra Royal sehr zurückhaltend, es übertönt also nicht die Solisten, was leider häufig der Fall ist.

Der Chor der Kinder wirkt stellenweise flach, so singt vielleicht ein schlechter Schulchor, wobei nicht erkennbar ist, ob das nicht Absicht ist. Der „erwachsene" Chor hingegen läßt keine Wünsche offen und beeindruckt besonders in der Schlußszene der Oper.

Der Filmregisseur Jaco Van Dormael hat das Wasser der Lagunenstadt reichlich auf die Bühne gebracht. Da es sich um einen Live-Mitschnitt handelt, sind auch die Bühnengeräusche zu hören, und das ist ärgerlich. Das Wasserrauschen klingt nämlich wie Störgeräusche bei schlechtem Radioempfang.

Insgesamt fällt bei dieser CD ein leicht stumpfer Klang auf, manchmal wird

man an die Klangmuschel eines Kurorchesters erinnert. Dies kann nicht an der Akustik des neuen Opernhauses angelastet werden, es wird wohl an der Aufnahmetechnik liegen. Dadurch ist der Genuß bei dem interessanten und hoffentlich demnächst öfter zu hörenden Werk ein wenig getrübt.

Schön wäre auch ein Text in der Originalsprache französisch mit deutscher Übersetzung. Statt dessen gibt es im Booklet nur eine kurze Entstehungsgeschichte und Inhaltsangabe auf italienisch und englisch. Schade!

D. Riesenkönig

Johann Sebastian Bach (1685-1750)

Vom Reiche Gottes

Eine Groß-Kantate mit Arien, Chören und Chorälen aus 18 Bach-Kantaten in historischer Aufführungspraxis.

Maulbronner Kammerchor
Ensemble Il Capriccio
Jürgen Budday, Dirigent
Label: Edition Kloster Maulbronn
K&K Verlagsanstalt, KuK 115

1950 hat der Musikprofessor Hans Grischkat (1903-1977) zum 200. Todesjahr von Johann Sebastian Bach die Kantate *Vom Reiche Gottes* zum ersten Mal aufgeführt. Zurückgehend auf eine Anregung von Albert Schweitzer (1875-1965) hat er aus wenig aufgeführten Kantaten des großen Komponisten ein abendfüllendes Werk zusammengestellt, das aus 23 Chören, Chorälen, Arien und Rezitativen besteht, die bis auf wenige Ausnahmen text- und notengetreu übernommen wurden. Dabei sollte keine wahllose Aneinanderreihung stattfinden, sondern Grischkat hat Wert darauf gelegt, daß eine Einheit entsteht und ein roter Faden erkennbar wird. Der erste Teil beschreibt die besinnliche Beziehung des Menschen zu Gott, im zweiten Teil wird der Schöpfer jubelnd gepriesen.

Jürgen Budday hat diese Kantate nun in der romanischen Maulbronner Klosterkirche eingespielt, über deren kulturelle Bedeutung bereits in Operapoint 3/14 berichtet wurde.

Der von ihm gegründete Maulbronner Kammerchor meistert die Chorpartien mit absoluter Klangschönheit und Präzision. Der Laienchor, der schon viele Preise bei Chorwettbewerben gewonnen hat, besticht durch exakte Intonation und ausgezeichnete Stimmführung. Das Orchester *Il Capriccio* läßt ebenfalls keine Wünsche offen. Die Musiker, die aus internationalen Ensembles und Berufsorchestern stammen, treffen sich zu gemeinsamen Arbeitsphasen und Projekten, arbeiten also nicht ständig zusammen. Mit äußerster Professionalität und reichen Erfahrungen mit historischer Aufführungspraxis bilden sie einen idealen Klangkörper für die Begleitung der sehr unterschiedlich besetzten Chöre, Choräle und Arien. Dankenswerterweise ist die jeweilige Besetzung im Booklet nachzulesen.

Die Sopranistin Heike Heilmann gestaltet ihre Arien mit wunderbarer Innigkeit. Ihre Stimme ist zart, aber nicht substanzlos. Die Rezitative und Arientexte sind einwandfrei verständlich.

Franz Vitzthum, der seine musikalische Laufbahn bei den Regensburger Domspatzen begann, verfügt über eine vibrato -freie, warme Stimme von großartiger Beweglichkeit. Stimmführung und Verständlichkeit sind auch bei ihm tadellos.

Falko Hönischs Baß ist von beeindruckender Ausdruckskraft und Gestaltungsfähigkeit. Man kann sich seine warm getönte Stimme gut für die Christusworte in den Passionen vorstellen.

Im großen Schluß Chor *Die Himmel erzählen* zeigen alle Mitwirkenden ihr gesamtes Können. Bevor der abschließende Choral *Lobet den Herren* erklingt, führt Jürgen Budday seinen Kammerchor, Orchester und Solisten vehement durch eine anspruchsvolle Fuge. Zu Recht brandet am Ende dieses Direktmitschnitts großer Beifall auf.

D. Riesenkönig

Music for a While

Improvisations on Purcell

Philippe Jaroussky, Countertenor
Raquel Andueza, Sopran
Vincenzo Capezzuto, Alt
Dominique Visse, Countertenor
L'Arpeggiata, Christina Pluhar
Label: ERATO 08256 463375 0 7

Was für eine interessante Mischung! Das geniale Ensemble *L'Arpeggiata* verjazzt Songs und Arien von Henry Purcell (1659-1695).

In den 1960er und 1970er Jahren wurde Jacques Loussier mit *Play Bach* – verjazzten Bach-Stücken – bekannt, und es folgten etliche ähnliche Unterfangen mit mehr oder weniger großem Erfolg. Bei Loussier war die Musik eingängig, witzig und mitreißend, der damals noch nicht so gängige Begriff „Popmusik" wäre dafür passend. Was Christina Pluhar mit ihren Musikern hier aber geschaffen hat, ist von dem, was heute unter Popmusik verstanden wird, weit entfernt.

Die Singstimmen bewegen sich bis auf für den Jazz typische Rhythmen – Punktierungen und Synkopen – sehr nah am Original, so daß man beim Zuhören fast vergessen kann, daß es sich um Verfremdungen handelt. Die Instrumentalisten hingegen steuern die klassischen Jazz-Elemente bei, solistische Improvisationen vom Feinsten. Alle beherrschen ihre Instrumente perfekt und spielen mit großer Virtuosität. Man hört bestechend schönes Gitarrenspiel, das Ausschöpfen aller Klangmöglichkeiten der vielseitigen Klarinette und raffiniert eingesetzte Percussion.

Philippe Jarrousky kann wohl als der derzeit beste Countertenor bezeichnet werden. In *Hark! How the songsters of the grove* singt er zusammen mit Raquel Andueza atemberaubende Koloraturen, virtuos begleitet von zwei Flöten. Der witzige Text *Man is for the woman made* wird von Dominique Visse quer durch alle Stimmregister wiedergegeben, sowohl im engelsgleichen Sopran als auch im fast meckernden Tenorfach. Das ist einfach großartig. Auch Vincenzo Capezzutos Alt gefällt außerordentlich. Seine Stimmführung ist tadellos, was besonders im letzten Stück *Hallelujah* von Leonard Cohen zur Geltung kommt. Dieses Nicht-Purcell-Stück ist als Bonus-Material beigefügt und bietet Sänger und Instrumentalisten Gelegenheit, ihr breites Können auszuspielen.

Christina Pluhar und ihr Ensemble haben wieder einmal beeindruckend gezeigt, wie reizvoll ungewöhnliche Musikarrangements sein können. Eine CD, die rundum und uneingeschränkt Spaß macht.

D. Riesenkönig

Giuseppe Verdi (1813-1901)

The Verdi OPERA-Shakespeare-Selection

Die Shakespeare-Auswahl an Verdi-Opern, die vom Label Arthaus zusammengestellt wurde, sind drei seit einiger Zeit beliebte Opernmitschnitte aus der Mailänder Scala (*Otello*), dem Opernhaus Zürich (*Macbeth*) und dem Maggio Fiorentino (*Falstaff*).

Otello / Macbeth / Falstaff

Orchester und Chor der Mailänder Scala und des Conservatorio Giuseppe Verdi
Dirigent: Riccardo Muti,
Regie: Graham Vick
Placido Domingo (Otello)
Barbara Frittoli (Desdemona)
Leo Nucci (Jago) u.a.
Livemitschnitt v2001
Label: Arthaus Musik,
Naxos 807280753493

Musikalisch gelungen ist das sanfte Ausklingen der Sturmszene zu Beginn, wenn der Chor seine letzte Phrase *Si calma la bufera – Der Sturm legt sich.* Hier klingt die Musik ausdrucksstark, sanft und lieblich ab. Packend erklingt bei Riccardo Muti der Dithyramus-Chor *Chi all'esca ha morso del ditirambo – Ein kleines Schlückchen kann jeder vertragen*, der einerseits durch das vorgetäuschte trunkenhafte Schwanken Jagos verbildlicht wird, aber auch in der Musik durch eine scharfe Trochäus-Rhythmisierung den Bezug zum antiken Kordax-Tanz (der in der griechischen Komödie bei Sauf- und Freßgelagen auftaucht) hören und fühlen läßt.

Sängerischer Höhe- und Mittelpunkt ist zweifellos Placido Domingo in der Partie des Otello. Sein strahlendes Timbre offenbart sich bereits in seinem ersten Auftritt *Esultate! – freut euch!,* stimmlich ein wahrhaft heldenhafter Auftritt! Auch der langsame Zerfallsprozeß im zweiten Akt, wo Otellos strahlende Aura im Sinken begriffen ist, versieht Domingo mit Schluchzern („singhiozzi") und einer entsprechenden Mimik, wie sie meist nur von Sängern in Italien und Spanien anzutreffen ist. Ergreifend auch das Liebesduett Otellos mit Desdemona (Barbara Frittoli).

Insbesondere das Orchester flutet mit kräftigen Klangbildern das Ohr, so bei *Poi mi guidavi ai fulgidi deserti,* wo man das Flimmern der Wüstenhitze zu hören glaubt, bei *La gioia m'inonda – Die Freude überkommt mich* und *Un bacio – Ein Kuß*, wo sich die Liebesglut in einem sanften Auf- und Abschwellen manifestiert. Vor allem im Dialog des dritten Akts zeigt Barbara Frittoli das Pathos ihrer Belcantostimme. In ihrer Verzweiflungsrede *Esterrefatta fisso lo sguardo tuo tremendo – Erschrocken sehe ich deinen zitternden Blick* kommt der ganze Schmerz im Ausdruck der Stimme zur Geltung.

Die große Desdemona-Szene des vierten Aktes verleiht Frittoli mit einer Abdunklung ihres Timbres einen Hauch von Wehmut. Leider nimmt Muti mit unbegründeten Accelerandi (Tempobeschleunigungen) bei einigen Passagen in *Mia madre aveva una povera ancella – Mein Vater hatte eine arme Magd* den intimen Charme des Liedes. Jagos *Credo* offenbart sich in einem viel düsteren Tonfall. Leo Nucci trifft das diabolische Timbre des Intriganten vortrefflich: zu seiner baritonalen Tiefe gesellt sich eine gewisse Härte der Intonation. Dazu findet Muti die passende Akzentuierung mit den schroffen Orchesterrhythmen. Höhepunkt der dunklen Klangfarben der Szene sind Jagos Worte *Al verme dell'avel – Beim Wurm der Hölle*

Macbeth

Dirigent: Franz-Welser Möst
Regie: David Pountney
Thomas Hampson (Macbeth)
Paoletta Marrocu (Lady Macbeth)
Roberto Scandiuzzi (Banco) u.a.
Orchester und Chor des Opernhauses Zürich
Livemitschnitt 2001
Label: Arthaus Musik, Naxos 807280753493

Eine gute Besetzung ist sicherlich Thomas Hampson in der Titelpartie des *Macbeth*. Hier zeigt sich bereits im Duett des ersten Akts mit Banco (Roberto Scandiuzzi) sein düsteres Timbre, das sich in seiner Klangfarbe gut zur fatalen Grundstimme des Dramas gesellt.

Auch seine deklamatorischen Phrasen im dritten Akt gelingen mit großer Ausdruckskraft. Der Hexenchor am Beginn liefert zwar musikalisch eine gute Erscheinung, die Kostümierung in pinkfarbene Pyjamas mit roten Stop-Schildern auf dem Rücken beißt nicht nur farblich, sondern auch ästhetisch ins Auge des Betrachters.

Diese farblichen Dissonanzen sind wohl vom Regieteam um David Pountey gezielt verwendet, lassen aber wenig Rückschlüsse auf die eigentliche Handlung zu (im Festmahl des zweiten Akts erscheint Macbeth im froschgrünen Morgenmantel!).

Während Paoletta Marrocu in der Partie der Lady Macbeth in schwarzem Lack- und Leder-Outfit optisch mit praller Barbusigkeit erotisiert, bleibt stimmlich glücklicherweise das dämonisch-berechnende Element klar im Vordergrund.

Der Schluß von Lady Macbeths erster Arie *Non vegga il pugnal – Er soll den Dolch nicht sehen* unterstreicht dies mit aller dramatischen Wucht. Vor allem in ihrem Auftritt des zweiten Akts zeigt sie mit gesättigten Tiefen und nahezu metallenen Höhen alle Facetten des teuflischen Weibes. Dramatischer Höhepunkt der Inszenierung ist zweifellos, als sie im Finale des zweiten Akts Rotwein aus einer Karaffe auf ein schneeweißes Tischtuch schüttet!

Das Dirigat von Franz Welser-Möst verleiht dem Werk einen adäquaten Ausdruck an Klangfarbe und Transparenz. Dies kommt u.a. in der Wahnsinns-Szene der Lady Macbeth *Vegliammo invan due notti – Zwei Nächte lang haben wir umsonst gewacht* in einer feingliedrigen Instrumentenbehandlung zur Geltung. Auch wandelt sich das Kostüm der Lady Macbeth im letzten Akt in ein weißes Kleid, was die Reinheit ihres Zustandes bei weitem übertrifft.

Falstaff

Dirigent: Zubin Mehta
Regie: Luca Ronconi
Ruggero Raimondi (Falstaff), Manuel Lanza (Ford), Daniil Shtoda (Fenton), Barbara Frittoli (Alice Ford), Mariola Cantarero (Nannetta)
Elena Zilio (Mrs. Quickly) u.a.
Chor und Orchester des Teatro del Maggio Musicale Fiorentino,
Livemitschnitt von 2006
Label: Arthaus Musik, Naxos 807280753493

Der *Falstaff* des Maggio Fiorentino ist seit langer Zeit kein Geheimtip mehr. Dank des kraftvollen Dirigats Zubin Mehtas und Ruggiero Raimondi in der Titelpartie des Falstaff hat diese Produktion seit ihrer Veröffentlichung 2006 große Bekanntheit erlangt. Die Regie Luca Ronconis und das abwechslungsreiche Bühnenbild von Margherita Palli runden diesen Falstaff ab.

Das Dirigat Mehtas zeigt deutlich die musikalische Sprache dieser Oper, die sich stark von den früheren Werken Verdis unterscheidet. So findet man hier wenig Arien und Ensembles, ein Großteil der Oper ist von veristischer Deklamation geprägt. Vor allem die monotonen Repetitionen auf einem Ton in den Dialogen führt Mehta dem Zuhörer deutlich vor Augen. Auch die Holzbläserkantilene mit dem Zitat aus Wagners *Die Meistersinger von Nürnberg*, wenn die beiden Damen Falstaffs Briefe empfangen, ist zweifellos einer von Verdis brillantesten ironischen Fußnoten. Vor allem, weil Mehta hier das richtige Tempo trifft, tritt dem Zuhörer das Motiv deutlich entgegen. Auch in der Szene von Mr. Ford als Mr. Fontana kommt im Orchester deutlich das Klingeln des Geldbeutels zur Geltung.

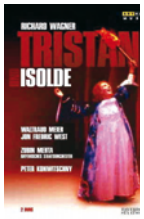
Falstaff erscheint in der ersten Szene wie ein in die Jahre gekommener Bajazzo. Ruggero Raimondi ist in dieser Produktion nahezu ein Vorzeige-Falstaff, mit großer Ausdruckkraft und gestischer wie mimischer Körperlichkeit verleiht er seinem Falstaff eine überraschende Individualität. Sein berühmter Monolog *L'onore – Die Ehre* zeigt dies in allen Facetten im Wechselspiel von strenger Ernsthaftigkeit bis zur Ironie.

Der subtile Humor von Verdis Komposition ist vor allem in der Begegnung von Mrs. Quickly und Falstaff in Szene gesetzt worden. Die Absurdität der Situation bringt auch die Begegnung von Mr. Ford und Falstaff auf den Punkt, die gesanglich wie auch in der szenischen Umsetzung durchaus gelungen ist. Der parlando-Stil der *Gaie comare di Windsor*-Passagen – *Ihr lustigen Weiber von Windsor* vermittelt die Natürlichkeit der gackernden Mrs. Ford, Mrs. Page, Mrs. Quickly und Nannetta. Daniil Shtodas Tenorstimme ist etwas hart und wenig lyrisch, was besonders in der Szene mit Nanetta *Bocca baciata non perde ventura – Ein geküsster Mund ist stets ein Abenteuer* die Stimmung drückt, vor allem im Vergleich mit Mariola Cantareros verspieltem Sopran-Timbre. Auch sein Monolog im dritten Akt läßt die lyrische Leichtigkeit vermissen. Unter einer herbstlaubschwangeren Eiche schließt die Inszenierung mit einer phantasievollen Verkleidungsszene. Das Menuett der Hochzeitsszene verleiht in einer würdevollen musikalischen Interpretation den Hauch von vergangenem Glanz. Es handelt sich um eine für Auge und Ohr bekömmliche Produktion, die den Liebhabern dieser bekanntlich letzten Verdi-Oper sicherlich Freude bereitet.

D. Rilling

Richard Wagner (1813-1883)

Tristan und Isolde



Dirigent: Zubin Metha
Regie: Peter Konwitschny
Jon Fredric West, Kurt Moll,
Waltraud Meier, Bernd Weikl,
Marjana Lipovšek u. a.
Label: Arthaus Musik 100 057

Bei dieser Live-Einspielung aus dem Nationaltheater München von 1998 stehen zwei große Sängerpersönlichkeiten im Mittelpunkt: Waltraud Meier (Isolde) mit ihrer ausdrucksstarken, dunkel gefärbten, leicht verschleierten, sehr variablen Stimme und ihrem phänomenal kraftvollen Auftreten, neben der der hell strahlende, mal zartschmelzende, mal metallisch durchschlagende Heldentenor Jon Fredric West (Tristan) beinahe wie ein kleiner Junge wirkt, und Kurt Moll (König Marke), der mit seinem volltönenden, warmen, facettenreichen Baß eine enorme Bühnenpräsenz und Ausstrahlung besitzt. Mit Hilfe dieser beiden und einer Reihe sehr guter weiterer Sänger um sie herum gelingt eine eindrucksvolle Aufführung, die mit wenig Bewegung und vielen Gesichts-Großaufnahmen in der Kameraführung auskommt. Das phantastische Bühnenbild, kombiniert mit unbestimmt phantasievollen Kostümen, ist im ersten Akt noch quietschbunt, hell und kontrastreich, dann zunehmend düsterer. Die gesamte Zeit in der Liebesgrotte verbringen Tristan und Isolde sitzend auf einem gelben Sofa mit rotem Rosenmuster, und auch sonst ist auf der Bühne relativ wenig Bewegung. Dennoch wirkt die Inszenierung nicht statisch – sie lebt von der Strahlkraft der Sänger und von kleinen Gesten. Zubin Metha interpretiert Wagners Musik ausladend und mit großen Bögen, ohne dabei die Details aus dem Blick zu verlieren.

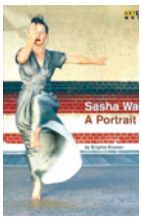
Bild- und Tonqualität der DVD sind etwas schlichter als bei neueren Aufnahmen, aber nicht fehlerhaft oder störend. Der Stereo-Klang ist natürlich und gut ausgesteuert. Das Bild ist nicht gestochen scharf, aber klar und deutlich.

Es gibt an der gesamten Produktion nichts auszusetzen, und die Anschaffung lohnt sich allein schon für Waltraud Meiers *Liebestod*.

A.-J. Peetz-Ullman

Sasha Waltz – A Portrait

Ein Film von Brigitte Kramer



Label:
Arthaus Musik 102 182

Die Choreographin und Tänzerin Sasha Waltz hat den modernen Tanz in die Oper gebracht, als sie 2005 auf der Berliner Waldbühne Purcells *Dido & Aeneas* inszenierte. Daneben brachte sie Projekte mit Musik von Berlioz und Strawinsky ebenso wie von zeitgenössischen Komponisten auf die Bühne. Eine ihrer Spezialitäten wurde das Choreographieren von Tänzen für Ausstellungseröffnungen und Museen. Brigitte Kramer widmet ihr und ihrer Karriere bis heute einen knapp eineinviertel Stunden langen Dokumentarfilm. Sie verwendet dafür alte Videoaufnahmen aus der Zeit direkt nach der Wende, Interviews mit Sasha Waltz selbst und ihr nahstehenden Personen, sowie Mitschnitte aus Tanzproduktionen und deren Vorbereitung und Proben. Es entsteht ein abwechslungsreiches Bild, das auch für Menschen interessant ist, die zwar mit Kunst im allgemeinen, aber nicht so sehr mit modernem Tanz vertraut sind. Anders als andere versuchen Sasha Waltz und Brigitte Kramer nämlich nicht, diese Kunstform zu rechtfertigen oder zu erklären. Nein, Sasha Waltz steht einfach für ihre Kunst, für das, was sie tut. Das ist respekteinflößend und intim zugleich.

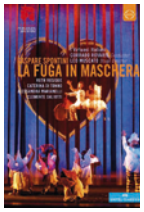
Beeindruckend allein der Abspann, in dem all die berühmten Künstler, Orchester und Dirigenten aufgezählt werden, deren Produktionen mit ihr im Film vorkommen. Alles wird in sehr guter Bild- und Tonqualität präsentiert. Daß zugunsten eines ausgewogenen Stereoklanges auf Surroundsound verzichtet wurde, mag an den verschiedenartigen Filmbestandteilen liegen; jedenfalls ist das Ergebnis durchaus zufriedenstellend.

Etwas fragwürdig erscheint die Zugabe der „Special Features". Eine 22 Minuten lange Zusammenstellung von Probenmitschnitten zu „Dialoge 06 – Radiale Systeme" ist eine sinnvolle Ergänzung. Sich aber noch den einstündigen weiteren Dokumentarfilm *Garten der Lüste* von Brigitte Kramer über Sasha Waltz anzusehen, der zu einem Großteil ähnliches Material verwendet wie der Hauptfilm und dadurch oft redundant wirkt, dazu bedarf es eines echten Fans. Der Qualität des Films tut das aber keinen Abbruch.

A.-J. Peetz-Ullman

Gaspare Spontini (1774-1851)

La fuga in maschera



Regie: Leo Muscato
Dirigent: Corrado Rovaris
I Virtuosi Italiani
Solisten: Ruth Rosique (Elena)
Caterina di Tonno (Olimpia)
Alessandra Marianelli (Corallina)
Clemente Daliotti (Nardullo) u.a.
Label: EuroArts 880242726483

Gaspare Spontini (1774-1851) kennen die meisten wohl nur dem Namen nach. Selten gespielte Werke wie *La Vestale* oder *Fernando Cortez* weisen Spontini zudem weniger als guten Komponisten, sondern mehr als Theaterpraktiker aus, der in erster Linie auf effektreiche Bühnenwerke Wert legte. Genau aus diesem Grund genoß er die große Wertschätzung von Richard Wagner und Giacomo Meyerbeer. In Hinsicht auf die Komposition ist *La Vestale* schließlich nicht viel mehr als ein Abgesang auf Antonio Salieris *Les Danaïdes*, welche rund 20 Jahre lang die Pariser Bühnen dominierte.

Nach der Wiederentdeckung des Notenmaterials zu *La fuga in maschera* im Jahr 2007 kann man allerdings von einer kleinen Sensation sprechen: stilistisch bewegt sich die 1800 in Neapel uraufgeführte Oper zwischen den großen Werken Paisiellos und Rossinis. Alle Elemente sind meisterhaft zu einer kurzweiligen Verwechslungskomödie verwoben, es fehlt nicht an amüsanten Verkleidungsszenen, Scharlatanen und einer finalen Geisterbeschwörung à la *Falstaff*. Der *Commedia dell'arte*-Einfluß – erkennbar vor allem an den Einschüben in neapolitanischem Dialekt – und Elemente der Pastoraloper (Siciliano-Rhythmen, Gleichnis-Arien über mythologische Figuren wie Akis oder Tirsi) kommen zur Geltung. Der Komponist überrascht mit musikalisch-melodischem Reichtum, der sich hören lassen kann. Bereits hier sind die ersten Tendenzen des Belcanto zu hören, auch wenn die Koloraturen in den meisten Fällen nur kleinere Auszierungen und Figurationen sind.

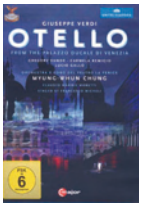
Lediglich das Bühnenbild (Benito Leonori) und die Kostüme (Giusi Giustino) zeugen durch erzwungene Aktualisierung von einer gewissen Geschmacklosigkeit. Die Charaktere sind in ihren Eigenschaften leicht zu unterscheiden, auch die Handlung ist beim ersten Anschauen leicht nachvollziehbar. U.a. ein Lamellenvorhang, der auch als Videoprojektionsfläche dient sowie die moderne Häftlingskleidung der Dienerschaft verfälschen die Atmosphäre. Ein Glück, daß diese Erstproduktion in Italien stattfand und ein entsprechend erfahrenes Sängerensemble zur Verfügung stand. Vor allem die melodische Leichtigkeit und das Changieren zwischen Koloraturen und lyrischen Passagen sind für diese Vorstufe zum späteren Belcanto unverzichtbar. Diese gekonnte Sing- und Spielfreude findet sich bei nahezu allen Solisten, auch die gewollte Komik der neapolitanischen Sprache bringt den gewünschten Effekt.

Diese DVD ist für Freunde der Guten Musik ein absolutes Muß. Vor allem stellt sich die Frage: wieso erobern Meisterwerke wie dieses nicht im Nu die großen Opernbühnen? Wieso wird das Publikum statt dessen mit unzähligen Wiederholungen des Kernrepertoires gequält und im besten Fall mit Uraufführungen sogenannter „Neuer Musik" bei Laune gehalten? Tatsache ist, daß mit *La fuga in maschera* für die dunklen Jahre nach Mozarts Ableben ein Meisterwerk zur Verfügung steht und auch im barbarischen Deutschland mehr Aufmerksamkeit verdient hätte.

D. Rilling

Giuseppe Verdi (1813-1901)

Othello



Orchestra e Coro del Teatro La Fenice
Regie: Francesco Micheli
Dirigent: Myung-Whun Chung
Solisten: Gregory Kunde (Otello)
Carmela Remigio (Desdemona)
Lucio Gallo (Jago) u.a.
Label: EuroArts 716508

Das Teatro La Fenice in Venedig hat sich anläßlich des Verdi-Jubiläums im vergangenen Jahr eine ganz besondere Kulisse gegönnt und den Innenhof des Dogenpalastes in eine Opernbühne verwandelt. Eine Open-Air-Premiere, die nach 43 Jahren die Rückkehr des Mohren *Othello* nach Venedig feiert.

Das Shakespearesche Eifersuchtsdrama um den dunkelhäutigen Feldherrn, der sich, durch Jago getäuscht, von Desdemona betrogen fühlt und schließlich sowohl sie, als auch sich selbst tötet, ist hinlänglich bekannt. Der damalige Erfolgsautor Arrigo Boito hatte das Stück für die Oper umgearbeitet und seinen Freund Verdi, der sich nach *Aida* von der Oper verabschiedet hatte, zurück an das Theater geholt.

Regisseur Francesco Micheli inszeniert diesen Jubiläums-*Otello* konventionell und monumental. Herrschaftlicher als der Dogenpalast mit den Sansovino-Statuen von Mars und Neptun kann eine Kulisse nicht sein. Darüber gelegt werden Projektionen von Venedigs Macht zu See und zu Land: siegreiche Flotten auf stürmischem Meer und der Löwe von Venedig; Tierkreiszeichen versinnbildlichen die Protagonisten. Eine orientalische Ausstattung, der Sternenhimmel, glänzende Kostüme und Miniaturschiffe berauschen das Auge. Die Palastkulisse wird symbolisch ausgeleuchtet und variiert zwischen nächtlichem Blau, zartem Violett, zornigem Rot oder neidvollem Grün.

Das Bühnenwerk des späten Verdi kommt ohne Ouvertüre und instrumentale Vor- und Zwischenspiele aus. Der südkoreanische Maestro Myung-Whun Chung führt souverän und auswendig durch diese klare, fein und zart instrumentierte Partitur. Die Stimmen werden vom Orchester getragen und an keiner Stelle übertönt.

Die Sänger genügen den stimmlichen wie darstellerischen Anforderungen, ohne dabei außerordentlich zu sein. Titelheld Gregory Kunde singt kraft-

voll und elegisch, gestaltet jedoch seine tragische Rolle zu äußerlich und rhetorisch. Im Klang schwingt wenig Verzweifeltes mit, auch in die zwei Monologe seiner Partie hätte mehr darstellerische Intensität gelegt werden können. Unter den Tenören überzeugt mit weicher, warmer Stimme italienischen Klanggepräges Antonello Ceron als Edelmann Rodrigo, gegen den Francesco Marsiglia als Cassio abfällt.

Jago, die Verkörperung des Neids, singt nicht, außer, wenn er täuschen will, er deklamiert. Lucio Gallo, darstellerisch eher blaß, skandiert mit durchsetzungsfähigem Bariton, aber nicht immer intonationssicher. Die Hilflosigkeit Desdemonas gegenüber dem gereizten Othello, dessen Eifersucht auf Cassio durch Jago geweckt wurde, wird überzeugend verkörpert durch Carmela Remigio. Sie, obwohl ebenfalls nicht immer sicher in der Intonation, singt die lyrischen Passagen gekonnt in den hohen wie tiefen Tönen, sehr pianissimo und ansprechend im *Ave Maria, piena di grazia – Ave Maria, du bist voller Gnaden.*

Entsprechend einer Regie, die weniger fokussiert ist auf die Abgründe der Protagonisten als auf eine glanzvolle szenische Ausstattung, mildert Francesco Micheli am Schluß die Tragödie ab, indem er das Paar im Tode vereint auf der Bühne zeigt und die unsterbliche Liebe feiert. So bleibt als Plus die außergewöhnliche Kulisse, hinter der die musikalischen und dramatischen Höhepunkte etwas zurückstehen.

N. Strunden

Wolfgang Amadeus Mozart (1756-1791)

Die Zauberflöte

Regie: Jens-Daniel Herzog
Dirigent: Nicolaus Harnoncourt
Georg Zeppenfeld, Mandy Fredrich
Bernard Richter, Julia Kleiter,
Markus Werba u. a.
Label: Sony Unitel
Classica 88843005729

Die Universität scheint als *Tempel der Weisheit* ein geradezu selbstverständlicher Schauplatz für die *Zauberflöte* – das schien sich auch Jens-Daniel Herzog gedacht zu haben, als er die Oper bei den Salzburger Festspielen 2012 in der Felsenreitschule auf die Bühne brachte. Mehrere gegeneinander verschiebbare Bühnenelemente mit vielen Türen, angedeuteten Zimmern und einer Brüstung mit Aussichtsplattformen oberhalb bilden das Bühnenbild. Zarastro und seine Anhänger sind mit weißen Kitteln und Notizbrettchen ausgestattet wie Mitarbeiter eines Forschungslabors. Die Sklaven sind Studenten, alle anderen Figuren tragen moderne Kleidung. Das funktioniert, es entsteht ein durchaus stimmiges Gesamtbild – allerdings dank der relativ einheitlichen Beleuchtung auch ein recht düsteres, einförmiges.

Deutlich abwechslungsreicher ist die musikalische Gestaltung dieser Aufführung. Nikolaus Harnoncourt sorgt mit seinem *Concentus Musicus Wien* für harmonischen Klang nach historischen Idealen, mit Schwung und Energie, in perfekter Abstimmung mit den jungen Sängern. Dabei bringt er immer wieder agogische Gestaltungelemente ein, die dem Hörer gelegentlich geradezu gegen den Strich gehen aber ihn aufmerksam machen. Stimmlich schlagen sich alle wacker – bei Mandy Fredrich (Königin der Nacht) laufen die Legato-Koloraturen nicht ganz so geschwind wie gewünscht, aber an der Gestaltung gibt es sonst nichts auszusetzen. Bernard Richter (Tamino) klingt lyrisch-zartschmelzend, Julia Kleiter (Pamina) klar und weich, Elisbeth Schwarz (Papagena) hell und beweglich. Einen sehr guten Eindruck hinterlassen Markus Werba (Papageno), der mit einer besonders klangvollen Sprechstimme glänzt, sowie Georg Zeppenfeld (Zarastro), dem zwar zum typischen Zarastro etwas Volumen fehlt, dessen schlanker, klarer Baß aber ausgezeichnet ins Originalklangensemble paßt.

Präsentiert wird alles in ausgezeichneter Bildqualität und hervorragendem Surround-Sound. Eine Einspielung ohne Schnickschnack, ohne weltberühmte Sänger, aber durchdacht und mit einer gehörigen Portion musikalischer Herausforderung für den Zuschauer.

A.-J. Peetz-Ullman

Benjamin Britten (1913-1976)

Death in Venice

Orchestra and Chorus of the
English National Opera
Regie: Deborah Warner
Dirigent: Edward Gardner
Solisten: John Graham-Hall,
Andrew Shore, Sam Zaldivar u.a.
Label: Opus Arte 1130

Death in Venice, die letzte der insgesamt fünfzehn Opern Brittens, wurde 1973 in seiner Wahlheimat Aldeburgh uraufgeführt. Myfanwy Pipers Libretto folgt sehr genau der Novelle von Thomas Mann um den alternden Schriftsteller Gustav von Aschenbach, der in einer Schaffenskrise steckt und während einer Erholungsreise in Venedig eine fatale Neigung für den schönen polnischen Knaben Tadzio entwickelt, bis er an den Folgen der dort grassierenden Cholera stirbt.

Die 17 Szenen der Oper entführen in ein Venedig der *Belle Epoque*, der mondänen Grandhotels am Lido, der blau-weißen Strandkabinen und beigen Sommeranzüge. Deborah Warners Produktion bewegt sich zwischen einer schlichten Kulisse mit wenig Requisiten und komplexen Video- und Lichteffekten von Jean Kalman, die die Schönheit der Serenissima und Ströme des Unterbewußten auf die Bühne projizieren.

Britten wählt wie in früheren Werken ein Kammerorchester in kleiner Besetzung. Edward Gardner führt sein *English National Orchestra* souverän und sensibel durch die Partitur. *Death in Venice* ist beinahe eine One-man-show. Der Fokus liegt auf der Partie Gustav von Aschenbachs, der fast die gesamten zweieinhalb Stunden auf der Bühne ist. Die letzte Rolle, die Britten seinem Lebensgefährten Peter Pears auf den Leib geschrieben hat, und die ebenso eindrucksvoll von Robert Tear und Ian Bostridge gesungen wurde, wird von John Graham-Hall nicht mit deren vokaler Schlichtheit, jedoch erfrischend natürlich, klar verständlich und darstellerisch überzeugend verkörpert.

Für die Partie des blockiert-intellektuellen, unkörperlichen Schriftstellers hat Britten eine moderne Form von Secco-Rezitativstil gewählt, untermalt von einer spröden Klavierbegleitung. Dagegen ist die Rolle des Knaben Tadzio stumm. Er und seine Familie sind durch Tänzer dargestellt und bewegen sich zu einer farbenfrohen, strahlenden Musik mit hell-schillerndem Schlagwerk aus dem asiatischen Raum.

Die Choreographie von Kim Brandstrup entwirft einen rätselhaften und unnahbaren Sam Zaldivar (Tadzio) und berauschende Szenen am Strand. Ein Höhepunkt ist Tim Meads kleine Partie des Apollo, betörend rein und elegant vorgetragen. Baßbariton Andrew

Shore singt insgesamt sieben Rollen, allesamt Vorboten und Gesichter des Todes. Virtuos und vielschichtig verkörpert Shore den Hotelmanager, der die Choleraepidemie geheim zu halten sucht, antike Figuren wie den Fährmann Charon, der Aschenbach im Gewand des Gondoliere zum Lido übersetzt, oder Dionysus, der im Wettstreit mit Apollo siegt und den endgültigen Zerfall Aschenbachs besiegelt.

Die schlichte Eleganz und Schönheit der Produktion und die hohe Qualität ihrer Sänger machen diesen Londoner *Death in Venice* aus dem Jahre 2007 so sehens- wie hörenswert.

N. Strunden

Richard Strauss (1864-1949)

Ariadne auf Naxos

Regie: Sven-Eric Bechtolf
Dirigent: Daniel Harding
Jonas Kaufmann, Emily Magee, Elena Moşuc u. a.
Label: Sony Unitel Classica 88843005749

Bei den Salzburger Festspielen 2012 brachte Sven-Eric Bechtolf die Strauss Oper, wie vom Komponisten gefordert, nach Molières Schauspiel *Le Bourgeois gentilhomme* auf die Bühne, ohne die lange Aufführungsdauer von mehr als drei Stunden (reine Spielzeit) zu scheuen. Diese Produktion wurde live eingespielt und ist nun bei Unitel Classica auf zwei DVDs erschienen.

Alles sieht so aus, als hätte die Aufführung auch zu Molières Lebzeiten stattfinden können: die Kostüme, die Ausstattung und das Bühnenbild sind auf das ausgerichtet, was in seinem Text vorgegeben ist. Während der Oper blickt der Zuschauer quasi aus der Hinterbühne auf die Bühne und in den dargestellten Zuschauerraum, wodurch sich Handlung und Metahandlung gut verbinden und überschaubar bleiben. Die sonst bei dieser Oper häufig auftretende Verwirrung über die Handlungsstränge bleibt deshalb hier aus – dass man das gesamte Schauspiel vorher sehen konnte, hilft auch.

Alle Schauspiel- und Gesangsrollen sind ausgezeichnet besetzt. Jonas Kaufmann (Der Tenor/Bacchus) glänzt durch Selbstironie und klangvollen Heldentenor, ebenso wie die „Diva" und gefühlvolle Ariadne Emily Magee (Primadonna/Ariadne). Alle in ihren Schatten stellt Elena Moşuc (Zerbinetta), die die äußerst anspruchsvolle Partie mit klarem, beweglichem Sopran bravourös bewältigt.

Die vier Herren Gabriel Bermúdez (Harlekin), Michael Laurenz (Scaramuccio), Tobias Kehrer (Truffaldino) und Martin Mitterrutzner (Brighella) harmonieren ebenso gut zusammen wie die drei Damen Eva Liebau (Najad/Hirtin), Marie-Claude Chappuis (Dryad/Hirte) und Eleonora Buratto (Echo/Sängerin). Unter den Sprechrollen sind besonders Michael Rotschopf (Hofmannsthal/Durante), Regina Fritsch (Ottonie/Dorimene) und Peter Matić (Haushofmeister) für ihre Leistung hervorzuheben. Negativ fällt allerdings keiner der Mitwirkenden auf. Und auch die Wiener Philharmoniker sorgen unter der souveränen, energisch-frischen Leitung von Daniel Harding für besten Operngenuß, präsentiert in hervorragender Bild- und Tonqualität. Ein Muß für Strauss-Freunde!

A.-J. Peetz-Ullman

Celebrating Strauss

Vier große Interpretinnen der Lieder und Opern Richard Strauss'

Dirigenten: Berislav Klobucar, Charles Mackerras, Piero Bellugi
Pianisten: Janine Reiss, Gerald Moore
Solisten: Rita Streich, Elisabeth Schwarzkopf, Hertha Töpper, Irmgard Seefried
Label: idéale audience classic archive 3075058

Ein Sammelsurium verschiedener Bild- und Klangdokumente aus den 1960er und 1970er Jahren wird auf dieser DVD anläßlich des laufenden Strauss-Jahres präsentiert. Die klangliche Rekonstruktion kann sich durchaus hören lassen – alle Stimmen erscheinen im modernen Stereo-Sound so, als seien sie erst kürzlich aufgenommen worden. An der Begleitung erkennt man, daß dem nicht so ist – im ersten Abschnitt mit Rita Streich ist das Klavier extrem dumpf, und in den Orchesterliedern mit Elisabeth Schwarzkopf klingen die Bläser sehr leise, etwas schrill und wie aus extrem weiter Ferne. Doch im Mittelpunkt sollen die Stimmen stehen, und technisch ist ohne erheblichen Mehraufwand kaum ein besseres Resultat möglich. An den Bildern wurde anscheinend wenig aufbereitet.

Am Anfang steht ein Klavierlied mit Rita Streich aus dem Jahr 1965. Ihr schlanker, beweglich-eleganter Sopran beeindruckt durchaus. Doch gleich danach wird sie von Elisabeth Schwarzkopf übertroffen, die mit zwei Klavierliedern von 1970, fünf Orchesterliedern von 1967 und einem Ausschnitt aus dem *Rosenkavalier* von 1961 glänzen darf. Ihre Stimme ist Perfektion, voluminös-klangvoll, klar und ausdrucksstark, mit feinem Gespür für die kleinsten Nuancen. Daneben erblaßt selbst die souveräne Hertha Töpper, die im Opernausschnitt als Oktavian an ihrer Seite steht. Den Abschluß bilden fünf Orchesterlieder von 1965 mit Irmgard Seefried, deren ausgeglichen-natürliche und unkomplizierte Stimme mit intuitiven Deutungen einen schönen Kontrast zu Schwarzkopf bildet.

Insgesamt läßt sich sagen, daß die Produktion zwar einige interessante Zeitdokumente auf einer DVD vereint, doch die Zusammenstellung wirkt eher zufällig, ein roter Faden ist nicht zu finden. Minuspunkte gibt es auch für die schlampige Covergestaltung mit Tippfehlern und uneinheitlicher Formatierung auf der Rückseite.

A.-J. Peetz-Ullman

Giacomo Puccini (1858-1924)

Tosca – in the Settings and the Times of Tosca

Regie: Giuseppe Patroni Griffi
Dirigent: Zubin Mehta
Catherine Malfitano, Placido Domingo Ruggero Raimondi, Giacomo Prestia Mauro Buffoli, u. a.
Label: Warner Classics 2564-64529-3

Als im Juli 1992 der italienische Sender RAI das Unternehmen wagte, die drei Akte der Oper *Tosca* an eben den Orten in Rom und zu eben den Zeiten des Tages zu spielen, wie sie als Schauplätze der Handlung vorkommen (St. Andrea della Valle zur Mittagszeit, Palazzo Farnese am Abend, Dachterasse auf der Engelsburg im Morgengrauen des nächsten Tages), waren die technischen Herausforderungen gewaltig – das Symphonieorchester des RAI spielte unter der Leitung von Zubin Mehta in einem RAI-Studio, verbunden mit den Sängern lediglich über Monitore und geschickt in Kostümen und Frisuren versteckte Mikrophone. Jegliche kleinste Verzögerung in der Übertragung hätte

das Projekt zum Scheitern gebracht. Dennoch wurde live auf die Fernsehschirme von Millionen Zuschauern in ganz Europa gesendet. Und es gelang!

Das Orchester spielte präzise, doch leidenschaftlich. Der Chor paßte klanglich gut ins Gesamtbild. Die Rollen waren fantastisch besetzt, mit der wunderbar ausdrucksstarken, warmen Sopranstimme von Catherine Malfitano (Tosca) und dem unvergleichlich zartschmelzenden, zugleich aber trompetengleich durchschlagenden Tenor von Placido Domingo (Cavaradossi) in den Hauptrollen. Ruggero Raimondi (Scarpia) gab daneben mit facettenreich schimmerndem, variablem, gestaltungsreichem Bariton einen ausgezeichneten Bösewicht ab. Schauspielerisch wurde den Sängern alles abverlangt, befanden sie sich doch nicht auf einer Opernbühne, sondern auf einem offenen Filmset. Auch damit kamen sie alle zurecht. Das Opernerlebnis war einmalig.

Nun ist – man möchte sagen: endlich! – diese Produktion in digitalisierter, schonend aufbereiteter Form auf DVD erschienen. Man muß sich zwar mit dem alten 4:3-Bildformat und einfachem Stereosound begnügen, dafür bekommt man aber eine gute Bildqualität mit harmonisch abgemischtem, natürlichem Klang. Wer Opern mag, wird den Film lieben – und wer Opern nicht mag, läßt sich damit vielleicht sogar vom Gegenteil überzeugen.

A.-J. Peetz-Ullman

Léo Delibes (1836-1891)

Coppélia

Choreographie: Eduardo Lao
Regie: Víctor Ullate
Sophie Cassegrain, Yester Mulens, Cristian Oliveri, Zhengyja Yu, Leyre Castresana, u. a.
Label: Euroarts 2059728

Vielleicht wundern Sie sich, daß oben kein Dirigent angegeben ist. Das liegt daran, dass diese Angabe auch im Beiheft zu dieser DVD sowie in den Auflistungen der Mitwirkenden am Ende des Films gänzlich fehlt. Lediglich ein lapidarer Hinweis in einem Halbsatz des Begleittextes erscheint, man habe die „Originalmusik" des Komponisten Delibes verwendet. Es wird nicht einmal klar, ob für die Aufführung, die an der Oper Versailles live aufgezeichnet wurde, eine bereits vorhandene Aufnahme der Musik verwendet wurde, oder ob ein Orchester gespielt hat. Es klingt eigentlich nach letzterem, den gelegentlich auftretenden kleinen Intonationsproblemen nach zu urteilen – umso dreister das Ignorieren und Weglassen der Information, zumal ansonsten alle erwähnt werden, sogar der Pianist, der die Proben begleitet hat. Eigentlich wäre es angebracht, an dieser Stelle die Rezension zu beenden.

Aber vielleicht gibt es unter Ihnen noch den ein oder anderen Ballettliebhaber, dem es egal ist, wer eigentlich die Musik zur Aufführung gespielt hat. Diesem sei gesagt, dass im Begleitheft eine völlig neue, moderne Interpretation des Balletts versprochen wird; abgesehen von einer kleinen Änderung der Handlung und der Verlagerung in ein relativ futuristisches Labormilieu sieht dann aber doch alles sehr nach klassischem Ballett aus. Die Bildqualität ist nach heutigen Maßstäben eher bescheiden, Schatten bleiben hellgrau, wirklich dunkle Bereiche wie auf den schicken Fotografien im Beiheft gibt es nicht. Auch der einfache Stereoklang bleibt eigentümlich flach; dazu ertönen hin und wieder seltsame Nebengeräusche, die mit dem Bühnengeschehen nichts zu tun haben (von den Bewegungen und Schritten der Tänzer hört man kaum etwas), sondern eher so klingen, als hätte jemand im Hintergrund die Tür zur Kantine offenstehen lassen. Für mich eine Produktion für den Papierkorb.

A.-J. Peetz-Ullman

Buch-Besprechungen

Laurenz Lütteken (Hrsg.) Wagner Handbuch

Bärenreiter/Metzler, 512 S. mit Abbildungen
ISBN 978-3-7618-2055-1 oder
ISBN 978-3-476-02428-2

Aus der Fülle der im letzten Jahre anläßlich des 200. Geburtstags Richard Wagners erschienenen Literatur ragt dieses Buch heraus, da es mit dem Anspruch auftritt, ein neues Standardwerk zu sein. Im Vorwort des Herausgebers wird betont, mit diesem Handbuch an dasjenige Peter Wapnewskis aus dem Jahre 1986 anknüpfen zu wollen, das zweifelsohne ein Standardwerk ist, und den seitdem enorm angewachsenen Forschungsertrag dem Leser kurz und bündig vermitteln zu wollen (Vorwort Seite IX f.). Ob dieser Anspruch tatsächlich eingelöst wird, bleibt allerdings fraglich. Der Gesamteindruck, den das neue *Wagner Handbuch* hinterläßt, ist eher durchwachsen.

Zunächst ist das neue Handbuch formell strenger gehalten als das alte. Alle Beiträge müssen sich mit maximal acht bis zehn Seiten Umfang begnügen, gleichgültig, ob es sich dabei um eine Zusammenfassung von Wagners späten Schriften, seine recht marginalen Chorwerke oder ein derart gewichtiges Stück wie *Tristan und Isolde* handelt. Das formale Korsett, das hier angelegt wurde, läßt oft nur recht allgemeine oder aber recht punktuelle Betrachtungen zu. Als Beispiel sei eben jener Abschnitt über Wagners späte Schriften genannt, dessen Autor Lothar Schmidt sich im wesentlichen auf den Antisemitismus Wagners konzentriert. Dabei gibt es in diesem Handbuch einen eigenen Abschnitt zu dem Thema, verfaßt von Rudolf Wellingsbach, und neben anderen Autoren greift auch Eva Rieger es in ihrem Text über Cosima Wagners Tagebücher auf. Schmidt geht zwar auf Wagners politische und weltanschauliche Ansichten ein und am Rande auch auf seine Äußerungen über Musik. Das wichtigste Thema des Theoretikers Wagner, das in allen seinen Schriften eine oft tragende Rolle spielt, nämlich das Theater, bleibt hingegen ausgespart.

Nicht zu übersehen ist eine recht große inhaltliche Inhomogenität der Bei-

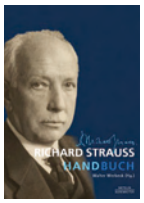
träge. Die Namen etlicher Autoren, z.B. Hans-Joachim Hinrichsen, Egon Voss (dessen Einführung zum *Ring* jedoch nur ein gekürzter Wiederabdruck seiner Reclam-Einführung von 2009 ist), Eckard Roch, Jürgen Kesting u.v.a., bürgen für die hohe Qualität der von ihnen verfaßten Abschnitte. Hier wird der Leser nicht enttäuscht. Demgegenüber fallen die Beiträge von Christian Bührle über Wagners Inszenierungen und auch die Einleitung des Herausgebers durch sachliche Fehler unangenehm auf. Es gibt Artikel, die mit vielen neuen Fakten aufwarten, wie z.B. diejenigen über die Ikonographie von Wagners Portraits von Dietrich Erben oder sein Verhältnis zur bildenden Kunst von Andrea Gottdang. Daneben gibt es aber auch solche, die ausschließlich mit Altbekanntem aufwarten wie Claus-Dieter Osthöveners Beitrag über Wagner und die Philosophie: Wie zu erwarten ist hier von Feuerbach, Schopenhauer und Nietzsche die Rede, jedoch nicht von Kant, Hegel, Marx oder den griechischen Klassikern, obwohl sich Wagner mit ihnen teilweise intensiv und über längere Zeit auseinandergesetzt hat.

Etliche Informationen werden in unterschiedlichen Beiträgen wiederholt (man vergleiche neben den oben genannten etwa die beiden Texte von Roch und Wellingsbach), was angesichts der Tatsache störend ist, da nur wenig Platz für Informationen in den jeweiligen Beiträgen vorhanden ist. Und schließlich erscheint auch die Disposition des gesamten Buches nicht restlos schlüssig. Beispielsweise kündigt der Herausgeber im Vorwort (Seite X) an, die Rezeptionsgeschichte außen vor lassen zu wollen. Dennoch finden sich am Ende des Handbuches nicht weniger als zehn Beiträge, die die Wagnerrezeption behandeln. Einige Texte haben irreführende Überschriften. So wäre beispielsweise der Abschnitt *Wagner und Italien* von Michele Calella treffender mit *Wagner und die italienische Oper* zu betiteln.

Zusammenfassend kann man sagen, daß dem Leser mit diesem neuen Handbuch knappe und deshalb eben auch recht selektive Informationen über Wagner geboten werden und daß das Bild, das es von Wagner und seinem Werk zeichnet, deswegen natürlich unvollständig bleiben muß. Als ergänzende Quelle für den Wagnerkundigen sei es zur kritischen Lektüre empfohlen, als Nachschlagewerk für den Wagnernovizen jedoch eher nicht.

M. Knust

Walter Werbeck (Hrsg.)
Richard Strauss-Handbuch



XXXIII, 583 S., 19 s/w Abb.,
mit 18 Notenbeispielen und Tabellen
Metzler: ISBN: 978-3-476-02344-5
Bärenreiter: ISBN: 978-3-7618-2058-2

Walter Werbeck, Professor für Musikwissenschaft am Institut für Kirchenmusik und Musikwissenschaft der Universität Greifswald mit Schwerpunkt in der Kirchenmusik, ist Herausgeber des ersten Handbuchs über Richard Strauss. Seine Vertrautheit mit Strauss bezeugt seine Habilitationsschrift *Die Tondichtungen von Richard Strauss* (1995).

Zu diesem Handbuch wurden 26 Musikwissenschaftler hinzugezogen, die mehr oder weniger instruktiv über Strauss berichten. Wie schon in den beiden Handbüchern über Giuseppe Verdi und Richard Wagner (im OPERAPOINT besprochen) bringt das Handbuch die verschiedensten Aspekte von Strauss zur Sprache, wie z.B. *Strauss als Dirigent und Standesvertreter* des Allgemeinen Deutschen Musikvereins. Unter dem Kapitel *Geschäftsmann* wird sein Verhältnis zu den Verlegern seiner Kompositionen abgehandelt. Im Kapitel *Ästhetische Positionen* wird sein Verhältnis zu Wagner und Mozart und seine Beschäftigung mit Kulturgeschichte dargestellt.

Herausragend sind die Kapitel über Straussens kompositorische Arbeit, die Beschreibung und Kommentierung seiner Opern, Ballette, Vokal- und Instrumentalmusik.

Weitere Kapitel beschäftigen sich mit der Auseinandersetzung von Strauss mit den Komponisten seiner Zeit, sogar ein Kapitel *Strauss und die Musikwissenschaft* findet sich in diesem Handbuch.

Bei den vielen Aspekten (Betrachtungen) zum Leben von Strauss fehlt eine Auseinandersetzung mit dem wohl wichtigsten Problemfeld, wofür Strauss überhaupt seine Werke geschaffen hat: mit dem Publikum, eine Lücke, die dringend geschlossen werden sollte.

Der Lebensbereich der hier bemühten Wissenschaftler ist die Universität. Und wie sollten sie denn die, man könnte vielleicht sagen, unübersichtliche, ja chaotische Publikumslandschaft kennen? Das gelingt auch nicht durch Besuche der Konzerte. Aber gerade für dieses Publikum schrieb Strauss und stellte sich u.a. mit den Tondichtungen und Opern dieser *tausendköpfigen Menge*, wie er sich einmal diesbezüglich äußerte.

In seinen *Betrachtungen und Erinnerungen* (Willi Schuh, Atlantis Verlag 1949, S. 15) zitiert Strauss Carl Maria von Weber, der sich einmal folgendermaßen geäußert hatte:

Der Einzelne ist ein Esel und das Ganz ist doch Gottes Stimme.

Und Strauss fügt sein diesbezügliches Erlebnis an:

Und in der Tat, die Seele der tausendköpfigen Menge, die sich da in einem Konzert oder Theatersaale zu künstlerischem Genießen vereinigt, wird in der Regel instinktiv für den Wert des ihm Gebotenen ein richtiges Empfinden haben, sobald ihm nicht von seiten geschäftiger Kritik oder geschäftlicher Konkurrenz Vorurteile eingepflanzt werden, die seine Unbefangenheit beeinflussen.

So erlebte es Liszt, der bei der Uraufführung seiner *Sinfonischen Dichtungen* ungeheuere Begeisterung *beim damals naiv diesen Werken gegenüberstehenden Publikum auslöste.*

Am nächsten Morgen stand im Blättchen, Liszt sei überhaupt kein Komponist und plötzlich schämten sich alle die guten Leute, die am Abend vorher ihrem schönen Enthusiasmus freien Lauf gelassen hatten.

Daß sich die Musikwissenschaftler hier redlich bemühen und viel Interessantes zutage befördern, steht außer Frage. Aber es sind häufig sehr theoretische, durch wenig Realität insprierte Gedanken, die hier zu lesen sind. Hinzu kommt die in Deutschland leider verbreitete Sitte, Wissenschaftliches so eigentümlich auszudrücke, daß selbst ein Wissenschaftler Schweißtropfen beim Lesen solcher Abhandlungen auf seiner Stirn bekommt.

Als Beispiel sei hier ein Satz aus dem Kapitel *Kulturgeschichte und Oper*, Unterkapitel *Psychologische Konflikte und kulturhistorisches Milieu* von Katharina Hottmann angeführt:

Die Entfaltung einer fortschreitenden Psychologisierung als Impuls des geschichtlichen Prozesses projizierte er [Strauss] *schon früh auf die griechische Kunst* (S. 107). ‚Übersetzt' heißt das wohl: ‚Die Ausbreitung einer weitergehenden Aufdeckung seelischer Hintergründe und Zusammenhänge dramatischer Stoffe regte ihn früh an, diese auf die griechische Kunst zu übertragen. Wie so oft sind hier – im Originalsatz – zuviel Gedanken untergebracht.

Den Rest zur Unverständlichkeit besorgen dann die Fremdwörter, die, nebenbei bemerkt, viele Artikel kaum verständlicher machen.

Aufschlußreich und meist verständlich geschrieben sind die Kapitel über die Opern. Hier fällt die sehr informative Abhandlung des amerikanischen Musikwissenschaftlers Bryan Gilliam auf, der bei der Oper *Ariadne auf Naxos* die Arbeit von Hugo von Hofmannsthal herausstellt, und zwar derart, daß keine Vermischung von Meinungen, Ansichten und Folgerungen die Lektüre erschwert und die mitgeteilten Forschungsergebnissen vernebelt. Solches findet sich leider sehr oft in anderen Kapiteln. Es würde ausufern, würden hier Details angeführt werden.

Es ist sehr zu begrüßen, daß es dieses Handbuch gibt! Aber für wen ist es geschrieben? Sollte es nur für Wissenschaftler geeignet sein? Jedenfalls haben Melomanen sicher einige Schwierigkeiten damit.

O. Zenner

Marisa Siguan, M. Loreto Vilar und Rosa Pérez Zancas (Hrsg.)

WortKulturen, TonWelten

Festschrift für Alfonsina Janés Nadal

Tectum Verlag,
294 S., mit Abbildungen
ISBN 978–3–8288–3284–8

Diese Festschrift ist einer Germanistin gewidmet und enthält sechzehn Artikel unterschiedlicher Autoren. Bemerkenswert in Zeiten der stetig wachsenden Vorherrschaft des Englischen ist, daß die Verfasser allesamt auf Deutsch schreiben, obwohl nur wenige von ihnen deutsche Muttersprachler sind.

Das Buch ist eine Bestandsaufnahme der derzeitigen spanischen Forschung über die deutsche Sprache und beschränkt sich bemerkenswerterweise eben nicht nur auf die Literatur, sondern geht auch auf die musikalisierte deutsche Sprache ein, wie der Titel bereits deutlich macht.

Drei Aufsätze befassen sich mit Aspekten von deutschen Opern. Zunächst ist hier Arno Gimbers Aufsatz über Hugo von Hofmannsthals *Ariadne auf Naxos* zu nennen, das Libretto zu Strauss' gleichnamiger Oper (S. 211–223). Darin wird nicht nur dieser Text, sondern auch die Zusammenarbeit von Dichter und Komponist unter die Lupe genommen.

Anna Buj nimmt sich eines Themas an, welches das unerhört komplexe Verhältnis zwischen Musik und Sprache in der Oper anhand eines sehr konkreten Problems veranschaulicht, nämlich der Übersetzung von Wagners Textbüchern ins Katalanische (S. 117–133). Es gelingt ihr in kurzer Form zu zeigen, wie schwierig ein solches Unterfangen ist. Die ersten katalanischen Übersetzer fertigten Wagnerübersetzungen an, die gut zu singen sein und den Klang des Deutschen imitieren sollten. Sie sollte außerdem den germanischen Stabreim, der in den romanischen Sprachen vollkommen unbekannt ist, ins Katalanische einführen. Was dabei oft auf der Strecke bleiben mußte, war eine getreue Übersetzung des Wortinhalts, wenn man beispielsweise das katalanische Wort *mort* – *Tod* als Übersetzung des deutschen Wortes „Mord" wählte.

Wie und wann aber kam Wagners Werk überhaupt nach Spanien? Diese Frage beantwortet der Aufsatz von **Paloma Ortiz-de-Urbina**, in dem die späte Ankunft von Wagners Werk in Spanien skizziert wird (S. 135–148). Zunächst ist es wichtig zu wissen, daß Spanien sich innerhalb Europas während des 19. Jahrhunderts kulturell weitgehend isoliert hatte. Wenn überhaupt, so verfolgte man Entwicklungen in Frankreich oder spielte italienische Opern. Auch Wagner kam über Frankreich nach Spanien, was die Verwandtschaft von spanischem *wagnerismo* und französischem *wagnérisme* erklärt. Anders als in Deutschland diskutierte man Wagner dort nämlich nicht nur vorrangig unter Musikern und Musikkritikern, sondern daran waren ebenso Dichter, Philosophen und – im Falle Spaniens – vor allem Maler beteiligt.

Im Kielwasser von Wagners Werk, das um 1900 ein regelrechtes Wagnerfieber in Spanien auslöste, kam auch die Musik anderer deutscher Komponisten dorthin, darunter Beethoven, Schubert, Strauss und Pfitzner, jedoch nur zögerlich die des ‚Anti-Wagner' Brahms.

Darüber hinaus wurde man erst im Zuge der Beschäftigung mit Wagner auf die deutsche Literatur und Philosophie aufmerksam. Ortiz-de-Urbina kommt zu dem Schluß, daß sich mit der Ankunft von Wagners Werk der kulturelle Gesichtskreis in Spanien weitete und man dort erst dadurch einen wirklichen Begriff von deutscher Musik, Literatur und Philosophie bekam.

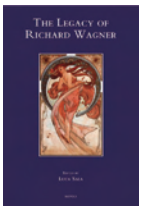
Die unterschiedlichen Einfallswinkel und die Kürze der Texte machen die Lektüre der Festschrift zu einem kurzweiligen Vergnügen auch dank der leicht verständlichen und zugleich sehr gewählten Sprache, der sich die Verfasser bedienen.

M. Knust

Luca Sala (Hrsg.)

The Legacy of Richard Wagner.

Convergences and Dissonances in Aesthetics and Reception – Richard Wagners Erbe, Übereinstimmungen und Unterschiede in Ästhetik und Rezeption



Verlag: Turnhout Brepols, 2012.
ISBN: 978-2-503-54613-1

Wagners Bedeutung für die Entwicklung der modernen Kunst und auch die dunklen Seiten der Wagnerrezeption sind so gründlich wie kaum ein anderes Thema der europäischen Kulturgeschichte erforscht. Und dennoch gibt es immer noch Facetten des Wagnerismus, die bisher nur am Rand wahrgenommen werden. Der vorliegende Band zeichnet sich dadurch aus, daß er sowohl bekannte Entwicklungen zusammenfaßt als auch neue Forschungsszenarien eröffnet, d.h. Themen behandelt, die bisher nur in Fachkreisen debattiert wurden, wie z.B. die Verbindung zwischen dem französischen Naturalismus und den *Meistersingern* (Michela Niccolai) oder die Wagnerrezeption in Irland (Michael Murphy), Polen (Alistair Wightman), Portugal (Paulo F. de Castro) und in Spanien (Paloma Ortiz-de-Urbina Sobrino).

Gerade im letztgenannten Beitrag zeigt sich, wie Wagners Wirkung auch in Ländern, die aus mitteleuropäischer Sicht nur peripher wahrgenommen werden, sowohl im künstlerischen als auch im politischen (sozialen) Feld interessante Erträge erzielen kann. Komplexe Transferprozesse, meist über Drittländer, führen zu Rezeptionsergebnissen, die sich von der ursprünglichen Wagnerschen Denkweise unterscheiden und neue Vernetzungen zwischen Kunst und Politik hervorbringen. Diskussionen etwa zwischen den Befürwortern der italienischen und deutschen Operntradition konnten im Kontext des Ersten Weltkriegs die Gemüter erhitzen, was aus heutiger Sicht schier unverständlich erscheint.

Aber auch die Beiträge über gängige Themen, wie zu Wagner und Paul Scudo (Rémy Campos), Nietzsche (Jill T. Brasky) oder Pfitzner (John Williamson) geben nicht einfach Altbekanntes wieder, sondern es gelingt den Verfassern auf originelle Art und Weise, den Wagnerismus im politisch-geographische Transformationsprozeß zwischen den Vereinigten Staaten, Europa und Rußland vom *Fin de Siècle* bis zur Mitte des 20. Jahrhunderts neu zu verorten. Darüber hinaus ist der Band interdisziplinär ausgerichtet, und die Artikel sind in insgesamt vier Sprachen verfaßt.

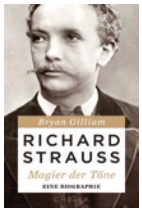
The Legacy of Richard Wagner ist ein gutes Beispiel für eine aktuelle, grenzübergreifende Wagnerforschung, und trotz der Fülle an Studien gerade zum Wagnerjahr 2013 ist die Lektüre auf jeden Fall lohnens- und damit empfehlenswert.

A. Gimber

Bryan Gilliam

Richard Strauss. Magier der Töne.

Eine Biographie (aus dem Englischen von Ulla Höber, Originalausgabe: The Life of Richard Strauss, Cambridge University Press (1999)



Verlag C.H. Beck, München (2014)
234 S., 18 s/w Abb.
ISBN 978-3-406-66246.1

Schon die ersten Seiten dieses nicht sehr umfangreichen Buches legt die Absicht des Autors dar: eine sehr sachlich orientierte Arbeit dem Leser vorzulegen. Es ist eine kurzgefaßte Übersicht über das Leben von Richard Strauss. Diese ist eingebettet in detaillierte Angaben über seine Werke. In der Abhandlung über Straussens von zwei Weltkriegen erschwertes Leben räumt er mit den vielen Annahmen, Meinungen und Unterstellungen von Musikwissenschaftlern auf. Er zeigt auf, daß der Lebens- und Arbeitsstil von Strauss keineswegs einem „chaotischen" Künstler gleicht: Straussens Wohnung war sauber und ordentlich, seine Bücher, Manuskripte und gedruckte Partituren waren mit bemerkenswerter Akkuratesse geordnet (S. 8). Leben und Arbeiten von Strauss sind also keineswegs in das Klischee eines romantischen Künstlers einzuordnen. Bei ihm herrschen andere Zustände. Er ist außerdem nicht gequält von Selbszweifeln wie es z.B. der Fall bei Gustav Mahler und anderen Komponisten war.

Immer wieder weist Gilliam darauf hin, daß Strauss einer der am häufigsten aufgeführten und am meisten aufgezeichneten Komponisten des 20. Jh. ist, obwohl Strauss z.B. in seinem *Krämerspiegel* (ein wenig bekannter Liederzyklus von 1918 mit dem Text von Alfred Kerr) seine Skepsis gegenüber dem Geschäftlichen äußert und darauf hinwies, daß *Kunst anfällig sei für unverhohlene Geschäftsinteressen*. Das hatte damals in den zwanziger Jahren des vorigen Jahrhunderts sofort zur Folge, daß man ihn in der Presse fragte, ‚wieso er denn im New Yorker Kaufhaus Wanamaker Konzerte dirigierte'?

Gilliam hebt hervor, daß Strauss sein Privatleben stets vor der Öffentlichkeit verbarg und äußert seine Verwunderung über Straussens Arbeitsmethode, hat dieser doch im gleichen Zeitraum *Salome*, eine Oper mit orientalischer Exotik, gespickt mit sexueller Maßlosigkeit neben eine *Symphonia domestica* mit ihrer biederen Darstellung des Familienlebens komponiert. Sarkastisch schreibt Gilliam: *Der meisterhafte Skatspieler Strauss ließ sich weder am Spieltisch noch im Leben in die Karten schauen* (S.9).

Einleuchtend erklärt er Straussens Begeisterung für Wagner, weist aber im gleichen Zusammenhang darauf hin, daß die Zeit, die er mit Brahms im Oktober 1885 während seiner Meininger Zeit als Hans von Bülows Assistent verbrachte, großen Einfluß auf seine Kompositionen hatte. Er erkläutert, daß Brahms für die Entwicklung der Kompositionen von Strauss in der Forschung unterbewertet werde.

Beim Lesen der Biographie wird mancher überrascht sein, daß Strauss in der Komposition lediglich vom Vater und Privatlehrern unterrichtet wurde. Im übrigen besuchte er nur ein einziges Semester lang die Universität. Hier setzte er sich mit Shakespeare, Kunstgeschichte, Philosophie und Ästhetik auseinander.

Viele Briefzitate lockern die Lektüre des Buches auf. In den Zitaten finden sich ungemein wichtige und aufschlußreiche Informationen über Opern und andere Musikwerke.

An verschiedenen Stellen widmet sich Gilliam dem Fragenkomplex von Straussens Verhalten gegenüber den Nationalsozialisten. Da Strauss der bekannteste Musiker und Komponist der ersten dreißig Jahre des 20. Jahrhunderts war, ließen ihn die Machthaber nicht unbeachtet. Die Darstellung ist aufschlußreich und entbehrt erfreulicherweise jeder Polemik.

Daß ein ausgewiesener Kenner von Strauss sich so vorurteilsfrei äußert, ist bemerkenswert, da Gilliam ja amerikanischer Staatsbürger ist und an der Duke University in Durham (North Carolina) einen Lehrstuhl (Professor in Humanities) innehat. Im übrigen zeigen die Literaturangaben am Buchende, wie Gilliam sich in der musikwissenschaftlichen Forschung über Strauss einen Namen gemacht hat.

Anders verfährt man im deutschen Schrifttum. Hier sei Jens Malte Fischer erwähnt, der in seiner Abneigung gegenüber Strauss soweit geht, in der Frankfurter Allgemeinen Zeitung vom 27. März 2014 Brian Gilliam der Unterlassung anzuklagen, demzufolge er Straussens Verstrickung mit dem Nationalsozialismus nicht genügend hervorgehoben hätte, wogegen der Amerikaner (FAZ am 7. April 2014) eine deutliche Erwiderung schrieb.

In diesem gut lesbaren Buch wird neben Richard Strauss' Leben ein geschichtlicher Überblick von 1880 bis 1950 gegeben. Darüber hinaus werden auch alle Opern und weitere Kompositionen (z.B. Tondichtungen und Lieder) vorzüglich beleuchtet. Brian Gilliam sieht Strauss aufs Herz.

Diese Strauss-Biographie sollte in keinem Schrank eines Musikinteressierten fehlen!

O. Zenner

Impressum

OPERAPOINT, unabhängiges, publikumsnahes Magazin für Oper und Konzert; ISSN 1864-4023
Organ des *Vereins zur Pflege klassischer Musik durch Musikliebhaber e.V., Köln*
Anschrift der Redaktion: Schwabenstraße 3, 50996 Köln, Deutschland
Tel: 0049 - (0)221 - 35 39 44, Fax: 0049 - (0)221 - 39 67 14
Internet: http://www.operapoint.de • e-mail: verein@operapoint.de
Editorial Board: Dr. Eva-Maria Ernst, Dr. Andreas Gerth, Dr. Martin Knust, Dr. Olaf Zenner (Chefredakteur)

OPERAPOINT erscheint vierteljährlich, Einzelpreis 4,80 Euro, im Jahresabo 20 Euro inkl. Versandkosten, Ausland auf Anfrage
Copyright für alle Beiträge beim Herausgeber. Nachdruck, auch auszugsweise, Aufnahme in Online-Dienste und Internet sowie Vervielfältigung auf Datenträger wie CD-ROM etc. nur mit schriftlicher Genehmigung des Herausgebers. In Fällen höherer Gewalt kein Anspruch auf Lieferung oder Rückzahlung des Bezugspreises.
Graphik und Gestaltung: Ae Lee Kim, Druck: cede Druck GmbH, Köln