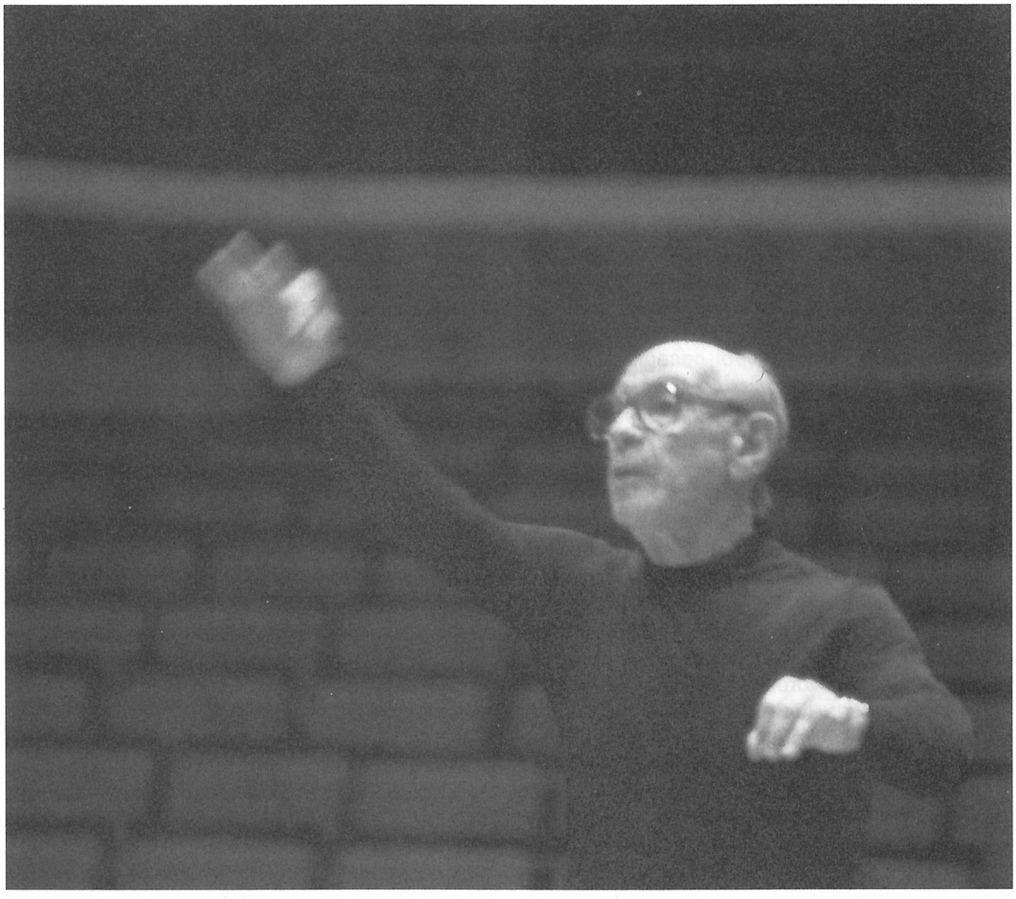
Erich Leinsdorf

Es klingt unwahrscheinlich, daß man einen Dirigenten, der in den späten dreißiger und frühen vierziger Jahren das Wagner-Repertoire an der Metropolitan Opera leitete, heute noch «live» hören kann. Dabei ist der Fall ganz einfach: Erich Leinsdorf war, als er die Nachfolge von Artur Bodanzky an der Met antrat, gerade 25 Jahre alt, im Februar dieses Jahres feierte er seinen achtzigsten Geburtstag. Seit 55 Jahren gehört der gebürtige Wiener zu den führenden Persönlichkeiten der Musikwelt; als jüngster einer schon legendären Generation von Emigranten aus Österreich und Ungarn setzte er in den USA neue Maßstäbe der Orchesterkultur, vor allem als Chefdirigent des Boston Symphony Orchestra (1962-69). Unzählige Einspielungen sinfonischer Musik, zwanzig Operngesamtaufnahmen und etliche Mitschnitte dokumentieren den Sonderrang dieses Musikers, der sich nie mit der Rolle des «Pult-Stars» identifizierte. Als Operndirigent hat sich Leinsdorf in den letzten Jahren rar gemacht – aus triftigem Grund.
Mit dem Dirigenten sprach *Thomas Voigt* in München.



Erich Leinsdorf – Foto Timpe

Herr Leinsdorf, mit 22 Jahren waren Sie Bruno Walters Assistent in Salzburg, mit 25 Chefdirigent des Wagner-Repertoires an der Met. Eine Wunderkind-Karriere, eine Laufbahn, die von ehrgeizigen Eltern vorangetrieben wurde?

Nein, gar nicht. Es war kein Berufsmusiker in der Familie, aber meine Eltern hatten immer eine starke Neigung zum Theater und zur Musik. Mein Vater war Reisender für eine Schuhfirma, er starb sehr früh, ich war kaum drei Jahre alt. Meine Mutter war sehr klug und hatte eine große Lebenskunst, sie hat immer gewußt, wie sie mir Stipendien und Freistunden verschafft, ich habe allerdings für meine Lehrer auch Dienste geleistet. Klavier spielen habe ich ziemlich früh gelernt, und mit sechszehn, siebzehn Jahren war mir klar, daß ich Musiker werden würde – nicht Dirigent, aber Musiker.

Sie haben an der Wiener Akademie Klavier, Dirigieren und Komposition studiert. Ihre kräftige, resonante Stimme läßt vermuten, daß Sie auch eine Weile Gesangsunterricht genommen haben.

Nein, nie. Ich hatte immer eine kräftige Stimme. Wenn man als Korrepetitor beginnt und den Sängern ihre Einsätze vorsingt, gewöhnt man sich eine bestimmte Projektion der Stimme an.

Was sicher auch Vorteile für den Beruf des Dirigenten hat.

Oh ja. Wenn ich z. B. an der Wiener Staatsakademie mit dem Schulorchester geprobt habe-ich war damals neunzehn – und die Professoren gesagt haben: «Ja, wieso hat denn der Erich als einziger keine Schwierigkeiten, die Musiker in Disziplin zu halten?», dann haben meine Kollegen geantwortet: «Er hat halt eine laute Stimme, er kann die Leute zusammenschreien». Also könnte man sagen: Ich bin Dirigent geworden, weil meine Stimme laut genug war, das Orchester anzubrüllen.

«Die meisten Dirigentenkurse sind ein Schwindel»

Was hat außerdem zu dem Entschluß geführt, Dirigent zu werden?

Es war kein Entschluß. Man wird nicht Dirigent aus dem eigenen Willen. Genausowenig wie man – verzeihen Sie den Vergleich – nicht mit im Alter von sechzehn Jahren beschließt, Fußball-Trainer zu werden. In diesem Alter will man selber spielen. Man wird zum Dirigenten berufen, wenn man befähigt ist, Dirigent zu sein. Denn das Dirigieren ist ja eine weitaus umfassendere Aufgabe als das Musizieren. Der Zweck ist, mit einer großen Mannschaft – oder «Menschenschaft» muß man heute sagen, sonst beleidigt man wieder die Damen – Musik zu machen. Und dazu gehören viele nicht-musikalische Dinge, für die man ein gewisses Geschick haben sollte. Diese Dinge kann man lernen, aber man kann sie nicht unterrichten. Darum sind ja die meisten Dirigen-

Bei der Einspielung von Korngolds «Die tote Stadt» (München 1975): Erich Leinsdorf mit Hermann Prey und dem Produzenten Charles Gerhardt (rechts) – Foto Timpe

tenkurse ein Schwindel.

Können Sie das konkretisieren?

Nehmen Sie zum Beispiel den fragwürdigen Begriff «Dirigiertechnik». Es gibt keine Technik. Wie wollen Sie denn üben als angehender Dirigent? Wollen Sie vorm Spiegel stehen und Fratzen schneiden? Es gibt ein Interview-Buch mit Karajan von Richard Osborne. Was ich davon in Auszügen in einer Zeitung gelesen habe, war wirklich meisterhaft, das hätte man als Motto über jeden Dirigentenkursus hängen können. Was Karajan im Wesentlichen gesagt hat, ist folgendes: Man kann gewisse Dinge erst lernen, wenn man vor dem Orchester steht und zuhört, was die Musiker können und was sie wollen. Wenn man es auf einen einfachen Nenner bringen will, besteht das ganze Musizieren ja im Grunde darin: Wer begleitet und wer führt? Und der Dirigent, der glaubt, daß er immer führt, ist ein Trottel. Es gibt den natürlichen Kollektivinstinkt eines Ensembles, mit dem man mitgehen muß, um gute Resultate zu erzielen. Es ist ja sinnlos, wenn man versucht, den Musikern beizubringen: «Alles was ihr bis jetzt gemacht habt, ist Blödsinn, jetzt müßt ihr's anders lernen.» Das ist nur Arroganz.

In Ihren Büchern und Essays haben Sie immer den Willen des Komponisten gegen interpretatorische Extravaganzen verteidigt. Eines Ihrer Bücher trägt den Titel: «Composer's advocate», «Anwalt des Komponisten».

Den Begriff «advocate» muß man weiter fassen, im metaphorischem Sinne. Man darf ihn nicht beschränken auf den Bereich des Gesetzes. Ich glaube ja kaum an Gesetze innerhalb der Musik. Es gibt Regeln und Traditionen und mehr oder weniger bindende Anmerkungen, aber der Titel besagt: Ich glaube, daß die einzige Wahrheit beim Komponisten ist – und nicht bei den Musikwissenschaftlern, bei den Interpreten oder bei den Journalisten. Und wenn ich sage «beim Komponisten», dann meine ich das gesamte Schaffen eines Komponisten, nicht die einzelne Partitur. Ich halte Seminare über das «Lesen von Musik» – das ist mein Steckenpferd: Nicht Noten lesen, sondern Musik lesen. Man muß jede Partitur so lesen, daß man die Bezeichnungen des Komponisten richtig versteht.

Doch wie steht es mit der künstlerischen Freiheit des Interpreten? Ich denke da an Dirigenten wie Furtwängler, Knappertsbusch oder de Sabata.

Bei den drei Dirigenten, die Sie genannt haben, meine ich, daß deren interpretatorische Freiheit – in meiner persönlichen Erinnerung – immer innerhalb dessen war, was sich der Komponist vorgestellt hat. Bei ganz großen Kompositionen ist dieser Freiraum schon mitkomponiert, das ist auch ein Grund, warum sich bestimmte Werke über Jahrhunderte hinweg gehalten haben, unabhängig von Interpreten und Zuhörern. Und wenn man etwas Kenntnis und Geschmack hat, dann kann man beurteilen, ob sich der Interpret innerhalb der künstlerischen Freiheit bewegt oder ob seine Eigenwilligkeit nichts anderers ist als Eitelkeit, Unverständnis und Mißinterpretation der Komposition. Neulich gab es eine Opernübertragung, und da konnte man schon an einer einzigen Stelle sehen, daß der Dirigent nichts von dem Gesangsstil des Werkes verstand. Er hat die Genauigkeit des Metrums über die Phrasierung des Sängers gestellt und damit den Höhepunkt einer Szene kaputt gemacht – also war in diesem Fall das Streben nach rhythmischer Genauigkeit nichts als Pedanterie. Natürlich will ich hier nicht andere Dirigenten coram publico kritisieren, das schickt sich nicht, es geht mir um das Grundsätzliche.

Ein grundsätzliches Problem bei Opernaufführungen ist, daß das Orchester in der Relation zu den Stimmen oft zu laut ist.

Das stimmt leider, vor allem bei konzertanten Opern-Aufführungen. Meine Frau, die Geigerin war, setzt sich meist in die erste Probe, um zu hören, ob die Balance stimmt. Und sie kommt oft und sagt: Das Orchester ist zu laut. Es ist klar, daß ein Orchester auf der Bühne, beim Konzert, zwangsläufig lauter klingt als im Orchestergraben. Wenn Musiker und Sänger auf derselben Bühne sitzen, muß man auf die Balance viel mehr acht geben. Es gibt auch Säle, in denen die Akustik derart schlecht ist, daß man einfach nicht musizieren kann. Es ist so, als würde man einen Geiger bitten, auf einer Zigarrenkiste zu spielen. Auf Tourneen habe ich die Erfahrung gemacht: Wenn die Akustik gut war, spielten die Musiker unbewußt etwas langsamer; wenn sie schlecht war, wenn der Klang nicht lebte, dann wurden sie automatisch rascher. Das war ja auch das Mißgeschick bei dem NBC-Studio 8H, in dem der Großteil der Toscanini-Aufnahmen produziert wurde – er wurde so schnell wegen der trockenen Akustik.

Der Name Toscanini führt uns zurück zu Ihren Anfängen. Sie haben mit ihm in Salzburg gearbeitet, bevor Sie an die Met berufen wurden.

Ich habe für ihn Klavier gespielt und auch souffliert, weil sich die italienischen Sänger nicht an den Wiener Souffleur gewöhnen konnten. Das war 1935 bei der Produktion von «Falstaff». 1937 dirigierte er auch die «Zauberflöte». Vor vielen Jahren habe ich in Amerika ein Radio-Interview gehabt, bei dem man mir die Toscanini-Aufnahme einer Mozart-Ouvertüre vorspielte – das war nicht Mozart, sondern Rossini. Das war noch mehr Rossini als damals bei der «Zauberflöte» in Salzburg, bei der die etwas kritischeren Gemüter bald gemerkt haben, daß er mit Mozart doch nicht ganz zusammenkam. Er hat es auch selbst gewußt, das konnte man, wenn man ihn etwas besser kannte, seinen Äußerungen entnehmen. Er wußte genau, wo seine interpetatorischen Grenzen lagen. Das Kontemplative, das Beschauliche – das lag ihm einfach nicht.

Gibt es für Sie so etwas wie einen verbindlichen Mozart-Stil?

Nein! Ich war einmal in Wien bei einer Diskussion, und da sagte jemand: «Ja, wissen Sie, das ist eben unser Mozart-Stil.» Da frage ich: «Was ist Ihr Mozart-Stil?» «Ja – der Mozart-Stil, das ist so, wie's der Doktor Böhm dirigiert!» Gut, darauf habe ich höflicherweise geschwiegen. Böhm war ein guter Dirigent, aber man kann sei-

ne Interpretationen nicht zum verbindlichen Stil erklären. Heute haben wir all diese Spezialisten für Alte Musik mit ihren Consorts, die dirigieren zunehmend auch Mozart. Und da gibt es einen bösen Witz: All diese Herrschaften sitzen im selben Flugzeug, das Flugzeug stürzt ab. Wer überlebt? Mozart!

Sie haben eine Aufnahme von «Così fan tutte» gemacht. Würden Sie das Werk heute noch so aufführen wie in dieser Einspielung?

Dazu kann ich Ihnen nichts sagen, denn ich habe mir die Aufnahme nicht angehört. Ich höre nie meine Aufnahmen.

Das hätte ich nicht angenommen, nachdem Sie in einer Radio-Sendung gesagt haben, daß Sie von ihren Opern-Aufnahmen «Macbeth» und «Salome» zu den gelungenen zählen.

Das habe ich gesagt, weil ich sehr gute Erinnerungen an die Aufnahmesitzungen hatte. Ich halte ja von einer Aufnahme als künstlerische Manifestation sehr wenig. Es sind Dokumente. Und die Schallplatte ist ja zum großen Teil das Produkt der Technik, das wollen viele Dirigenten nicht wahrhaben, weil sie sich als Herr über den Dingen fühlen.

«Ist eine Aufnahme eine selbständige Kunstform? Meine Antwort ist nein.»

Bei einem Mitschnitt würde ich Ihnen zustimmen: Das sind Dokumente. Aber wenn es Studio-Aufnahmen sind, und zwar künstlerisch hochwertige Produktionen wie zum Beispiel die von Walter Legge – hat dann eine Aufnahme, gerade mit den Möglichkeiten der Technik, nicht einen eigenen ästhetischen Wert wie etwa auch eine sehr gute Verfilmung eines Theaterstücks oder eines Romans?

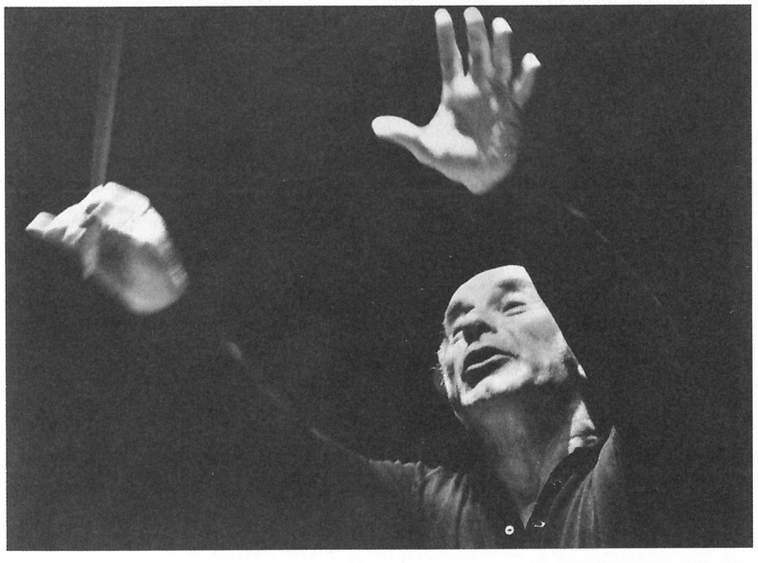
Das ist ein interessantes Argument. Die Frage ist nur: Kann ein Theaterstück als Film einen Eigenwert haben? Kann man konservieren, was nicht für die Fixierung, für permanentes Wiederholen gedacht ist? Wenn Sie heute ein Stück von Tschechow nehmen und es original verfilmen, dann ist der Film doch nur ein Dokument, schon weil die Wechselwirkung zwischen Bühne und Publikum fehlt. Ist eine Aufnahme eine selbstständige Kunstform? Meine Antwort ist nein. Was man nicht unterschätzen darf, ist die soziale, gesellschaftliche Bedeutung der Medien: Daß ein breites Publikum Zugang zu künstlerischen Werten bekommt, daß man die Werte auf einer ganz anderen Basis verteilen kann. Das größte Mißverständnis aber ist folgendes: Daß ein Großteil der Kritik eine Einspielung als Maßstab für die Aufführung betrachtet.

Ein weitverbreiteter Irrtum. Aber ich finde, daß man Live-Aufnahmen als Maßstab nehmen kann. Ich habe gestern noch einmal den «Tristan» mit Flagstad, Melchior und Leinsdorf gehört und da kann man nur sagen: Was Wagner-Aufführungen betrifft, so war das musikalische Niveau in den dreißiger, vierziger und fünfziger Jahren weit höher als heute. Andererseits wird auch gesagt, daß man heute ein stimmgewaltiges Gespann wie Flagstad-Melchior nicht mehr akzeptieren würde.

Ganz falsch! Überall wäre man heilfroh, wenn man Stimmen dieses Kalibers hätte. Aber es gibt sie nicht, und so tut man, als wollte man sie auch nicht.

Als Sie damals an die Met kamen, waren Sie 25, die Flagstad 42, Melchior 47. Gab es da Autoritätsprobleme?

Ja, sofort. Melchior hat sich öffentlich beklagt, daß ich für ihn zu langsam sei. Er hat mir dann gesagt: Sie müssen verstehen, ich kann in diesen Tempi nicht dreimal die Woche Wagner singen.



Erich Leinsdorf – Foto Teldec

Ich hatte damals das große Glück, daß Edward Johnson, der General Manager der Met, sich ganz auf meine Seite stellte, vielleicht war er dabei den Sängern gegenüber etwas taktlos. Ich hatte meine eigenen Ideen, wollte sie durchsetzen und habe mich dabei etwas tölpelhaft benommen. Mit der Erfahrung, die ich heute habe, hätte ich mich sicher diplomatischer verhalten.

Überhaupt dürfte es für einen «Anfänger» nicht einfach gewesen, eine derart verantwortungsvolle Stelle zu übernehmen.

Man mußte sein Repertoire sehr gut kennen und absolut sicher sein, denn damals wurde sehr wenig geprobt. Es war ein außerordentlich gutes Orchester, die Sänger waren gut vorbereitet, aber sie waren bei den Proben häufig nicht da. Ich kann mich gut an meine erste Saison erinnern, es war im Herbst '37. Bodanzky eröffnete die Saison mit dem «Tristan», ohne je mit den Sängern geprobt zu haben. Er hatte damals einen Chefkorrepetitor, Hermann Weigert, der wußte alle seine Tempi und hat mit den Sängern Privat-Korrepetition gehabt. Im Januar '38 habe ich meine erste Vorstellung an der Met dirigiert, das war «Die Walküre», und meine ganze Probe für die Aufführung war eine Orchesterprobe des ersten Aktes im November, also mehr als zwei Monate vorher. Den zweiten und dritten Akt hatte ich nie geprobt. Im Laufe der nächsten Jahre habe ich zehn Wagner-Opern an der Met dirigiert, insgesamt bestimmt über 200 Aufführungen.

Wurde das, so großartig die Aufführungen im einzelnen waren, nicht irgendwann etwas langweilig?

Das wäre es sicher geworden, aber ich hatte zum Glück Gelegenheit, vor Beginn der Met-Saison an der San Francisco Opera ein ganz anderes Repertoire zu dirigieren : Mozart-Opern, Verdi, auch «Pelléas und Mélisande». Das war eine äußerst wichtige Abwechselung. Nach dem Krieg habe ich beschlossen, mich nicht mehr auf die Oper zu konzentrieren. Ich fand immer, daß es in der Oper zu viele Unwägbarkeiten gibt. Von der Premiere an kämpft man, die Qualität der Produktion beizubehalten, dann kommen die Absagen, dann eine gewisse Wiederholungsroutine, und so macht man immer wieder die Erfahrung, daß man an wirklich guten Aufführungen vorbeigeht. Das alles wollte ich nicht mehr, und deshalb habe ich seither nur gelegentlich Oper dirigiert.

«Was die Regisseure einem vorsetzen, ist das Resultat völliger Ehrlosigkeit.»

Vor allem in den letzten zwanzig Jahren haben Sie sich in der Oper sehr rar gemacht, wohl auch deshalb, weil sie sich nicht mehr mit Regisseuren herumärgern wollten.

Natürlich. Die Leute wissen ja heute nicht mehr, was die Hauptsache bei der Oper ist. Dieser ganze Quatsch heute mit den Regisseuren, das ist ja alles eine Degenerationserscheinung. Ich erinnere mich an meine erste Begegnung mit einem Regisseur, der gab Sängern Privatlektionen in sei-

ner Wohnung, ich begleitete am Klavier. Bei dem habe ich gelernt, wozu ein Regisseur gebraucht wird. Was die Herrschaften einem heute vorsetzen – das ist alles so lächerlich, so dilettantisch, es ist das Resultat völliger Ehrlosigkeit. Warum die Sänger das mitmachen, ist mir schleierhaft. Oder sind sie auch schon so verblödet? Sie müssten doch wissen, daß man sie mehr braucht als die Regisseure.

Sie sind einmal ausgestiegen, beim «Tannhäuser», 1972 in Bayreuth.

Da bin ich weggegangen, nachdem ich meinen Vertrag für fünf Vorstellungen erfüllt hatte. Götz Friedrich hatte dem Publikum die Erlösung des Tannhäuser dem Publikum vorenthalten, und damit die ganze Dramaturgie des Stücks über den Haufen geworfen. Dem Wolfgang Wagner hat's gefallen, weil es Publizität brachte.

Wie war das bei Wieland Wagners «Meistersinger»-Produktion, die Sie '59 in Bayreuth dirigiert haben – war das eine Inszenierung nach Ihrem Geschmack?

Nein. Wieland war ein ganz besonderer Mann mit einer wunderbaren bildlichen Phantasie. Ich glaube, daß er in allen Werken, die nicht an eine konkrete Zeit gebunden sind, Großartiges und Wegweisendes geleistet hat. Aber bei einem zeitgebundenen Stück wie den «Meistersingern» konnte er nicht überzeugen. Im zweiten Akt gab es keine Straße, kein Haus, nichts. Und das kann man bei diesem Stück nicht machen, die ganze Stimmung geht verloren.

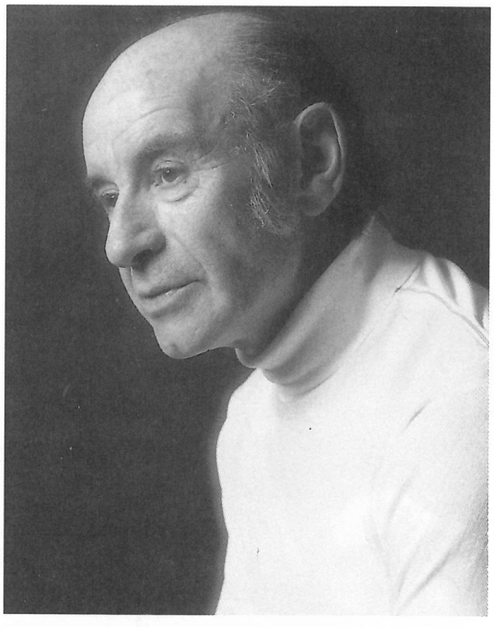
Würde es nicht reichen, wenn man sich mit der Musik dieses romantische Bild vom alten Nürnberg vorstellt, muß man es unbedingt konkret vor Augen haben?

Mir reicht es, wenn ich mir ein Bühnenbild in meiner Phantasie vorstelle. Aber man muß bedenken, daß man ein Stück ja nicht nur für Leute bringt, die es in- und auswendig kennen. Außerdem ist der Librettist zu berücksichtigen. Es waren ja nicht immer irgendwelche Utilitätsschreiber, sondern große Dichter wie Hofmannsthal oder Oscar Wilde.

Um auf Ihre Frage zurückzukommen: Wenn ich Oper dirigiere, dann lieber konzertant. Oder bestehende Produktionen, die ich kenne. Bei Neuproduktionen bin ich sehr vorsichtig geworden. Es waren in den letzten zwanzig Jahren nur vier: '84 in Wien Kreneks «Karl V.», '83 an der Met eine ganz konventionelle Produktion von «Arabella», '72 besagter «Tannhäuser» in Bayreuth und «Siegfried» an der Met.

Das war Teil einer «Ring»-Produktion von Karajan.

Ja, eigentlich hätte «Siegfried» schon '69 herauskommen sollen, aber wegen eines Streiks mußte die Aufführung abgesagt werden. Da ist Karajan ausgestiegen, und man hat mich gefragt, ob ich übernehme. Ich liebe «Siegfried» sehr, mehr als das Publikum, das sich in diesem Werk immer etwas langweilt. Es war eine sehr gute Besetzung: Brilioth, Ulfung, Nilsson. Natürlich, die Inszenierung von Karajan war stockfinster – bei einer Probe ist die Nilsson einmal mit einem Grubenhelm erschienen – aber Karajans Nicht-Inszenierungen waren mir viel lieber als dieses ganze aufgesetzte Zeug sogenannter Regisseure; er wollte sich diese Verrückten vom Hals halten und hat das Ganze halt in Eigenregie herausgebracht.



Erich Leinsdorf – Foto Wolfson/Teldec

«Nicht die Interpretationen müßten kritisiert werden, sondern die Bedingungen, unter denen eine Aufführung stattfindet.»

Steht es Ihrer Meinung zu erwarten, daß die Zeit der sogenannten «Skandal-Inszenierungen» bald vorbei ist?

Nein. Es wird gutgeheißen von einem Großteil der Theaterleiter und der Presse, und deshalb wird man's nicht los. Dabei muß man eines klar sehen: Die Presse ist vollkommen zurückgeblieben hinter den Notwendigkeiten unserer Zeit. Die Presse glaubt noch immer, die Interpretation einer Aufführung kritisieren zu müssen – und das ist falsch. Kritisiert werden müßten die *Bedingungen*, unter denen eine Aufführung stattfindet. Die Prämissen stimmen nicht. Bevor man die Leistung eines Sängers kritisiert, muß man sich klar machen, warum so viele Werke heute so schwer zu singen sind: Weil die Orchester in der Stimmung immer höher und höher geworden sind. Aber der menschliche Kehlkopf hat sich nicht verändert, der ist derselbe wie vor hundert Jahren.

Und das Passaggio, der Registerübergang ist an derselben Stelle geblieben.

Genauso wie der Hintern an derselben Stelle geblieben ist! Nein, ernsthaft: Von Natur aus müßte 1991 eigentliche derselbe Prozentsatz von möglicher Qualität bei Sängern sein wie 1891. Das ist eine Annahme, von der ich glaube, daß sie kein Statistiker bezweifeln könnte, ich würde es fast als Axiom bezeichnen. Nur ist in der Zwischenzeit verschiedenes geschehen, was verhindert, daß aus dem Potential tatsächlich Qualität wird. Es geht alles zu schnell, die Leute kommen zu schnell nach oben, fangen zu schnell an zu reisen, es fehlt die natürliche Entwicklung. – So, das war's, was ich für heute auf der Walze habe. Ein andermal reden wir weiter.

Discographische Hinweise

Opernaufnahmen mit Erich Leinsdorf

CORNELIUS: «DER BARBIER VON BAGDAD»
Czerwenka, Gedda, Schwarzkopf, Hoffman, Prey u.a., Philharmonia Orchestra and Chorus
*EMI 1954 (2 LP)**

DONIZETTI: «LUCIA DI LAMMERMOOR»
Peters, Peerce, Maero, Tozzi u.a., Chor und Orchester der Opera di Roma
*RCA 1957; (3 LP)**

KORNGOLD: «DIE TOTE STADT»
Kollo, Neblett, Luxon, Prey, Wagemann u.a., Bayerischer Rundfubkchor, Münchner Rundfunkorchester
RCA 1975 (2 CD)

MOZART: «LE NOZZE DI FIGARO»
Tozzi, Peters, London, Della Casa, Elias, Corena, Warfield u.a., Chor der Wiener Staatsoper, Wiener Philharmoniker
*RCA 1959 (3 LP)**

MOZART: «DON GIOVANNI»
Siepi, Nilsson, Price, Corena, Valetti, Mill, Blankenburg, Ratti, Chor der Wiener Staatsoper, Wiener Philharmoniker
*Decca 1958 (3 LP)**

MOZART: «COSI FAN TUTTE»
Price, Troyanos, Raskin, Shirley, Milnes, Flagello, New Philharmonia Orchestra
RCA 1967 (3 CD)

PUCCINI: «LA BOHEME»
Moffo, Tucker, Costa, Merrill, Maero, Tozzi, Corena u.a., Chor und Orchester der Opera di Roma
RCA 1961 (2 CD)

PUCCINI: «MADAMA BUTTERFLY»
– Moffo, Valletti, Elias, Cesari u.a., Chor und Orchester der Opera di Roma
RCA 1957 (2 CD)
– Price, Tucker, Elias, Maero u.a., Chor und Orchester der Opera di Roma
RCA 1962 (2 CD)

PUCCINI: «TOSCA»
Milanov, Björling, Warren, Corena u.a., Chor

und Orchester der Opera di Roma
RCA 1957 (2 CD)

PUCCINI: «IL TABARRO»
Price, Domingo, Milnes, Dominguez u.a., John Alldis Choir, New Philharmonia Orchestra
RCA 1971 (2 CD + «IL PAGLIACCI»)

PUCCINI: «TURANDOT»
Nilsson, Björling, Tebaldi, Tozzi u.a., Chor und Orchester der Opera di Roma
RCA 1960 (2 CD)

ROSSINI: «IL BARBIERE DI SIVIGLIA»
Merrill, Peters, Valletti, Corena, Tozzi u.a., Chor und Orchester der Metropolitan Opera New York
RCA 1959 (3 CD)

STRAUSS: «SALOME»
Caballé, Milnes, Lewis, Resnik, King u.a., London Symphony Orchestra
RCA 1968 (2 CD)

STRAUSS: «ARIADNE AUF NAXOS»
Rysanek, Peerce, Peters, Jurinac, Berry u.a., Wiener Philharmoniker
*Decca 1959 (3 LP)**

VERDI: «MACBETH»
Warren, Rysanek, Bergonzi, Hines u.a., Chor und Orchester der Metropolitan Opera
RCA 1959 (2 CD)

VERDI: «UN BALLO IN MASCHERA»
Price, Verrett, Grist, Bergonzi, Merrill u.a., Chor und Orchester der RCA Italiana
RCA 1966 (2 CD)

VERDI: «AIDA»
Price, Bumbry, Domingo, Milnes, Raimondi, Sotin u.a., John Alldis Choir, London Philharmonia Orchestra
RCA 1970 (3 CD)

WAGNER: «LOHENGRIN»
– Melchior, Rethberg, Thorborg, Huehn, List, Warren, Chor und Orchester der Metropolitan Opera
*LA 1940; EJS (3 LP)**
– Konya, Amara, Gorr, Dooley, Hines, Marsh, Pro Musica Chorus Boston, Boston Symphony Orchestra
*RCA 1965 (5 LP)**
– Auszüge: Melchior, Varnay, Thorborg, Sved, Cordon, Chor und Orchester der Metropolitan Opera
LA 1943; Myto (3 CD + «DIE WALKÜRE»)

WAGNER: «TRISTAN UND ISOLDE»
– Melchior, Flagstad, Thorborg, Huehn, List u.a., Chor und Orchester der Metropolitan Opera
LA 1940; Music & Arts/TIS (3 CD)
– Melchior, Flagstad, Thorborg, Huehn, Kipnis u.a., Chor und Orchester der Metropolitan Opera
*LA 1941; EJS (4 LP)**

WAGNER: «DIE MEISTERSINGER VON NÜRNBERG»
Schorr, Kullmann, Jessner, Branzell, Laufkötter, Janssen, Olitzki, List u.a., Chor und Orchester der Metropolitan Opera
*LA 1939; Discocorp/BWS (4 LP)**

WAGNER: «DIE WALKÜRE»
– Lawrence, Lehmann, Melchior, Schorr, Thorborg, List u.a., Orchester der Metropolitan Opera
*LA 1940; EJS (3 LP)**
– Traubel, Varnay, Melchior, Schorr, Thorborg, List u.a., Orchester der Metropolitan Opera
LA 1941; Myto/TIS (3 CD + Ausz. «LOHENGRIN»)
– Nilsson, Brouwenstijn, Vickers, London, Gorr, Ward u.a., London Symphony Orchestra
Decca 1960 (3 CD)

** z. Zt. nicht im Handel*
LA - Live-Aufnahme

Wien '93

in Schönbrunn
2. Saison

Imperial Royal Gardens

DON GIOVANNI
W.A. MOZART

REQUIEM
W.A. MOZART

beide Produktionen vor der RÖMISCHEN RUINE
im Schönbrunner Schloßpark
Juli - August 1993

Management:
wiener KAMMEROPER
Prof. Hans Gabor
Fleischmarkt 24, A-1010 Wien/Österreich
Telefon: (1) 512 01 00; Fax: (1) 512 44 48 26

BELVEDERE
12. Internationaler Belvedere-Wettbewerb
Oper-Operette
12. bis 19. Juli 1993 in Wien

Vorauswahlen weltweit in 20 Städten

Alterslimit: Damen 33 Jahre
Herren 35 Jahre

Jury: Leiter großer Opernhäuser in Europa und Übersee

- 1000 Kandidaten nahmen am Internationalen Belvedere Wettbewerb 1992 teil.
- Neben Geldpreisen wurden 26 Sonderpreise an Finalisten und Semi-Finalisten vergeben.
- Der größte Gesangswettbewerb der Welt!
- Die einmalige Chance für Ihre Karriere!

Information: Wiener Kammeroper
A-1010 Wien
Fleischmarkt 24
Telefon (01) 512 01 00
Fax (01) 512 44 48/26

wiener KAMMEROPER
Management: Prof. Hans Gabor

Sponsored by
OMV Gruppe
KKultur Kontakt
Prizes donated by
CASINOS AUSTRIA