

Claudio Abbado

Eine Sendereihe von Kai Luehrs-Kaiser

26. Folge: Finale im Fextal. Die Vermächtnisse des Claudio Abbado

Herzlich willkommen, meine Damen und Herren, zur heute letzten Folge unserer großangelegten Sendereihe über den Dirigenten Claudio Abbado.

Unser Thema: Finale im Fextal. Die Vermächtnisse des Claudio Abbado.

1	DG LC 00173 483 7832 CD 48 Track 006	Franz Schubert (Orch. Bruno Maderna) Galopp D. 735 Wiener Philharmoniker Ltg. Claudio Abbado Live, 1991	1'39
---	--	---	------

Galopp D. 735 von Franz Schubert, orchestriert von Bruno Maderna.
Claudio Abbado, live 1991 am Pult der Wiener Philharmoniker.

Wir ziehen heute eine kleine Summe.
Und fragen: Was bleibt von Claudio Abbado?
Wofür steht er heute?
Was waren seine Irrtümer - und was ist sein Vermächtnis.

Der eingangs gehörte Titel repräsentiert noch ganz den Geist des jungen, aufstrebenden Abbado:
Er wollte in den großen, alteingesessenen Bastionen der klassischen Musik eine prägende Rolle spielen, aber er wollte mit Neuer Musik zugleich neue Akzente setzen - bzw. die alten Akzente ein Stück weiter in Richtung Moderne verschieben.

Deswegen hier - beim Wiener Neujahrskonzert 1991 - die Orchestration eines kleinen Schubert-Galopps von dem zeitgenössischen Komponisten Bruno Maderna.

Ähnlich wie er hier Maderna zum Wiener Traditions-Event gebracht hatte, so brachte er Penderecki, Stockhausen und Bussotti an die Scala.
Wolfgang Rihm nach Wien.
Und Luigi Nono nach Mailand, Wien und Berlin.

Dieses Engagement wollen wir nicht geringachten.
Ja, man könnte weiter gehen und sagen, dass diese Politik der musikalischen Moderne, versehen mit der Kraft und ‚Amtsautorität‘ Abbados, die Häuser seitdem alle für zeitgenössische Werke grundsätzlich geöffnet haben.

Diese Leistung bleibt bestehen.

Allerdings wird sie heute - fälschlicherweise - kaum noch mit Claudio Abbado in Verbindung gebracht.

Was wir hier - auf der Haben-Seite der Lebensleistung dieses Dirigenten - gleich zu Anfang kurz festgestellt haben wollen.

2	Sony LC 06868 88697319882 -3 Track 012	Luigi Nono Il canto sospeso IX. Coro e timpani Rundfunkchor Berlin Berliner Philharmoniker Ltg. Claudio Abbado 1992	2'59
----------	--	---	------

Coro e timpani, der Schluss von "Il canto sospeso" ("Unterbrochener Gesang") von Luigi Nono.

Der Rundfunkchor Berlin, die Berliner Philharmoniker, unter Claudio Abbado im Jahr 1992.

Auch was die beiden wichtigsten, von Abbado protegierten traditionellen Komponisten anbetrifft, so stellt sich die Leistung, die wir hier vor Augen haben: als eine überraschend ‚innerbetriebliche‘ dar.

Denn Mahler und Rossini, für die sich Abbado enorm einsetzte, waren bereits wiederentdeckt, als er sich bei ihnen an die Arbeit machte.

Ihm kommt auch hier, insbesondere bei Gustav Mahler, zwar nicht das Verdienst zu, den Symphoniker Mahler erstmals überhaupt in den Fokus der internationalen Aufmerksamkeit gerückt zu haben - dies hatten vor ihm Leonard Bernstein, aber auch schon Bruno Walter, Otto Klemperer und andere getan.

Bei ihnen indes war Mahler noch beinahe ein persönliches Steckenpferd gewesen. Erst mit Abbado rückte Gustav Mahler ins Zentrum des Repertoires überhaupt vor - und wurde verbindlich für jeden Dirigenten, der sich im Feld des symphonischen Repertoires einen Namen machen will.

Nicht verbindlich zwar, aber umso verdienstvoller wirkte der spezifische Ansatz, den Abbado für Mahler fand.

Denn Abbado, ich würde doch sagen: entdramatisierte und idyllisierte Mahler ein gutes Stück weit.

Dass ihm das gelingen konnte, ist umso erstaunlicher, als Mahler zuvor oftmals unter einem gewissen Kitsch-Verdacht gestanden hatte; und zwar auch noch nach dem II. Weltkrieg, nachdem Mahler nicht mehr dem Verdikt antisemitischer Kulturpolitik verfallen war.

Bei Abbado nun wurde Mahler runder, selbstverständlicher in der Klangsprache; organischer beinahe, und irgendwie friedlicher - und das ohne jeden Anflug von Süßlichkeit!

Ein bemerkenswerter, durchaus origineller Sachverhalt.

Er definiert die spezifische Radikalität, die Abbado bei Gustav Mahler fand:

Eine gewisse Milde, die nicht in Laschheit umkippte.

3	DG	Gustav Mahler	4'03
	LC 00173	Lieder aus "Des Knaben Wunderhorn"	<u>5'44</u>
	459 646-2	(IX.) Des Antonius von Padua Fischpredigt	9'47
	Track 009 + 013	(XIII.) Urlicht Thomas Quasthoff, Bariton Anne Sofie von Otter, Mezzo-Sopran Berliner Philharmoniker Ltg. Claudio Abbado 1998	====

Zum Kreis der von Abbado gleichsam kanonisierten Werke von Gustav Mahler gehörten natürlich auch diese Lieder.

Aus "Des Knaben Wunderhorn" hörten Sie: "Urlicht" mit Anne Sofie von Otter.

Und davor: "Des Antonius von Padua Fischpredigt" mit Thomas Quasthoff, mit den Berliner Philharmonikern 1998.

Dieser Zyklus ganz besonders galt sogar für mehr oder weniger marginal: erstens als Mahler-Werk, und zweitens weil er sogar den Mahler-Granden der Vergangenheit eigentlich nie recht gelungen war (weder Bernstein noch George Szell, die davon ältere Aufnahmen mit bedeutenden Sängern gemacht hatten). Weil erst Abbados Aufnahme, aus der wir in dieser Sendereihe weite Teile gesendet haben, das Werk richtig durchgesetzt hat, hörten wir hier einen weiteren, letzter Ausschnitt aus diesem hier oft erwähnten Zyklus.

Ähnlich wie für Gustav Mahler bewirkte Abbados Engagement auch für die Opern von Gioacchino Rossini einen enormen Durchbruch (im guten Sinne).

Abbado hat nur vier Opern dieses Komponisten überhaupt realisiert - kein Vergleich mit den Mühen und dem jahrzehntelangen Aufwand, den etwa Alberto Zedda, aber auch ältere Rossini-Dirigenten wie Claudio Scimone für Rossini leisteten.

Im Grunde war Abbados Einsatz für Rossini nicht viel umfassender als der von Carlo Maria Giulini oder Vittorio Gui.

Er war allerdings: effektiver.

Indem Abbado der erste war, der Rossini gewieften Symphonieorchestern auf die Notenständer legte, konnte er die Brillanz, die man diesem Komponisten angedeihen lassen kann, ungeahnt steigern, ja geradezu entdecken.

Indem er später auch Kammerorchester verwendete, die gleichfalls vom Symphonischen her kamen, erzielte er eine völlig neue Transparenz und ‚Knusprigkeit‘.

Da Abbado schließlich bei der mächtigen Deutschen Grammophon unter Vertrag war, konnte man Rossini erst seit seinem Engagement schlicht nicht mehr übersehen.

Er war - auch er! - ins Zentrum, diesmal des Opernrepertoires, vorgerückt, und wurde von Abbado selbst von Edinburgh über Pesaro und Mailand bis nach Wien und Berlin mitgenommen und weitergereicht.

Auch bei Rossini änderte Abbado etwas am Stil.

Viel strikter, austarierter, auch cleaner, und damit weniger theaterdampfend erschienen die Buffas fortan; was man auch problematisch finden kann (einige Hörer tun dies).

Der Ansatz Abbados spricht hier dennoch für eine gewisse Radikalität in Fragen des Rossini-Stils.

Und damit für Abbado.

Sein Engagement wird ‚bleiben‘.

Abbados wichtigste Rossini-Offenbarung war die von ihm wiederentdeckte, szenische Kantate „Il viaggio a Reims“ - in gleich drei Aufnahmen aus Pesaro, Wien und Berlin, die wir hier allesamt ausführlich vorgezeigt haben.

Nicht weniger spezifisch: „La cenerentola“, bereits 1971 und damit ganz am Anfang von Abbados Rossini-Reise stehend.

Kombinieren wir hier, um gleich noch die Entwicklung Abbados bei dieser Oper mit in den Blick zu bekommen, das Finale der Oper - in der alten Aufnahme mit Teresa Berganza und Luigi Alva - mit der Ouvertüre zu „La scala di seta“, so wie Abbado sie bald zwei Jahrzehnte später mit dem Chamber Orchestra of Europe einspielte. Eine dreiste Verquickung und Verkuppelung, wie Sie vielleicht meinen könnten; ganz so, wie sie Rossini vielleicht gefallen hätte.

Wir merken so nicht nur, wie Teresa Berganza genialisch ihre Pointen zu pflücken weiß, als schnappte sie Kirschen den eifersüchtigen Schwestern vor der Nase weg. Sondern auch, wie Abbado, 20 Jahre später, hier - wie in allem - ein wenig lockerer geworden war; und eine leichte ‚Unschärferelation‘ in der Musik fruchtbar zu machen verstand.

Witzig ist eigentlich beides.

4	DG LC 00173 431 653-2 Track 006	Gioacchino Rossini Ouvertüre zu „La Cenerentola“, 1. Akt Chamber Orchestra of Europe Ltg. Claudio Abbado 1989	5'53
----------	--	---	------

5	DG LC 00173 479 0125 Track 618, 619, 620	Gioacchino Rossini Finale „Della Fortuna instabile“ aus „La Cenerentola“, 2. Akt Luigi Alva, Tenor (Don Ramiro), Teresa Berganza, Mezzo-Sopran (Angelina), Paolo Montarsolo, Bass- Bariton (Don Magnifico), Margherita Guglielmi, Mezzo-Sopran (Clorinda), Laura Zanini, Mezzo- Sopran (Tisbe), Renato Capecchi, Bariton (Dandini) u.a. Scottish Opera Chorus London Symphony Orchestra Ltg. Claudio Abbado 1971	1'43 1'37 <u>7'05</u> 10'25 =====
---	--	--	---

Finale der Oper „La Cenerentola“ von Gioacchino Rossini.

Teresa Berganza als Angelina, Luigi Alva als Don Ramiro, Paolo Montarsolo als Don Magnifico und Renato Capecchi als Dandini - in der Gesamtaufnahme mit dem London Symphony Orchestra und Scottish Opera Chorus unter Leitung von Claudio Abbado.

Wir sortieren hier die Verdienste und Vermächtnisse des Claudio Abbado - und kommen, neben den Werken und Komponisten, für die er mehr erreichte als die meisten seiner Vorgänger, zu dem, was er vielleicht selber als Hauptverdienst betrachtet hätte.

Claudio Abbado, verkürzt gesagt, hat die Jugendorchester in die Welt gesetzt. Ein halbes Dutzend Orchester, die er gründete oder mitbegründete, leben zumindest zum Teil von der Idee, mit Jugendlichen Musik zu machen und damit ein auftrittsfähiges Ensemble zu formieren.

Diese Jugendorchester gingen für Abbado später gewissermaßen in den Kammerorchestern auf, die eigentlich kaum sauber zu trennen sind von den jugendlichen Vorgängern, die ihr Urquell waren.

Abbados Jugendorchester wurden ein Vorbild dann auch für die legendäre „Sistema“ in Venezuela, ein Konglomerat von Ensembles rund um das „Simon Bolivar Youth Orchestra of Venezuela“ - bei denen Abbado natürlich auch eingeladen war und die er dirigierte.

Wir haben hier schon hervorgehoben, dass sich der Education-Gedanke bei Abbado eigentlich nicht sonderlich mit dem Publikum (und dessen Nachwuchs) beschäftigte, ganz anders als das heute in den Education-Abteilungen der Orchester und Opernhäuser der Fall ist.

Abbado interessierten im Grunde nur die ausübenden Musiker selbst.

Und sein Zugang, wie er in dem folgenden Interview-Schnippel bezeugt, war im Grunde ein emotionaler.

ebenso eine vielleicht sogar zweifelhafte Praxis vorangetrieben, mit der den Opernhäusern gelegentlich sogar unnötige Konkurrenz gemacht wird.

Die innere Erneuerung der Berliner Philharmoniker, die Abbado durch eine enorme Verjüngung des Orchesters in die Tat umsetzte, steht einzig da in der Geschichte dieses Orchesters; war aber weniger ein persönliches Verdienst Abbados als vielmehr eine Unvermeidlichkeit.

Generationsbedingt ging eine überdurchschnittlich große Anzahl von Musikern während Abbados Zeit als Chefdirigent in den Ruhestand.

Jeder andere hätte ähnlich verjüngen müssen...

In die Berliner Zeit fällt eine, wir haben es beschrieben, intrikate Veränderung der Probentechnik Abbados.

Er ließ viel mehr los und animierte die Berliner Philharmoniker, selbständiger zu musizieren und zu agieren; womit weite Teile des Orchesters nicht gut klarkamen. Auch dies waren zunächst einmal interne Vorgänge im Innenleben des Apparates; was die Öffentlichkeit vermutlich nur begrenzt etwas angeht.

In Mailand wiederum hatte Abbado Konzertformate für Besucherschichten eingeführt, welche die normalen Eintrittspreise ansonsten nicht zahlen könnten. Der Einsatz für eine Niederschwelligkeit, gewiss ein nicht geringzuachtendes Verdienst, geschah indes auch bei anderen, ja an diversen Orten auf das Betreiben vieler verschiedener Leute; es war nicht Abbados Spezialität, könnte man sagen, sondern lag schlicht und ergreifend ‚in der Zeit‘.

Nein, wenn wir resümierend, so wie wir es in der heutigen, letzten Folge unserer großen Abbado-Sendereihe tun, auf die Lebensleistung dieses Dirigenten zu sprechen kommen, so müssen wir grundsätzlicher werden.

Dass Abbado der erste sich politisch gebende Dirigent der Musikgeschichte war, ist ihm als ein originelles Verdienst zuzusprechen; selbst dann noch, wenn wir in dieser Sendereihe den Ball hier möglichst flach zu halten versucht haben - weil ja Abbado mit seinen politischen Ansichten nicht unbedingt hausieren ging.

Dass er einen politischen Nimbus in sein gesamtes Auftreten als Künstler zwanglos integrierte, sollte aber als ein umso größeres Verdienst durchaus anerkannt und genannt werden.

Ebenso die Tatsache, dass es ihm gelang, in einem auf Autorität und Präpotenz angelegten Berufsstand der erste, offensiv introvertierte, defensiv agierende Dirigent überhaupt gewesen zu sein.

Als großer Schweiger war er sozusagen erstaunlich beredt.

Genau dies sind die Paradoxe, wie ich sie als Faszinationspotential kaum einem anderen Dirigenten zuzusprechen wüsste.

7	DG LC 00173 477 6350 Track 005, 006	Georges Bizet L'Arlésienne Suite Nr. 2 I. Pastorale: Andante sostenuto assai - Andantino - Tempo I II. Intermezzo: Andante moderato ma con moto - Allegro moderato London Symphony Orchestra Ltg. Claudio Abbado 1977	5'19 <u>3'55</u> 9'14 ====
---	--	---	-------------------------------------

Eine Aufnahme von dem Ort, von wo mir persönlich vergleichsweise wenige Neuerungen in Bezug auf Claudio Abbado überliefert scheinen (abgesehen von ein Paar Repertoire-Impulsen).

Ein Paar Sätze aus der Arlésienne Suite Nr. 2 von Georges Bizet, sehr schön gespielt vom London Symphony Orchestra 1977.

Als besonders erscheint: Dass Abbado vergleichsweise wenige Aufnahmen mit diesem Orchester realisierte; das ja als Weltrekordhalter in puncto Studioproduktivität gelten kann.

Abbados Vorgänger Andre Previn und wohl auch sein indirekter Nachfolger Colin Davis haben, so scheint es, weit mehr gemacht.

Wenn Abbado trotzdem insgesamt international größeren Eindruck machte als die Genannten - aber auch als fast alle seine Generationskollegen des traditionellen Lagers - , so muss dies wohl doch: musikalische Gründe haben.

Die gilt es hier - als wahres Vermächtnis dieses Dirigenten - noch einmal auf den Punkt zu bringen.

Abbado, so habe ich behauptet, war der letzte Vertreter eines Dirigenten mit herkömmlichem Repertoireverständnis und Orchesterapparat, der trotzdem eine merkwürdig eigenständige Handschrift entwickeln - und damit zu fast zu allen Komponisten, die er anrührte, vergleichsweise Besonderes sagen konnte.

Wie ist das nur möglich?

Um dies noch einmal zu explizieren: Bei Beethoven und Brahms hat vielleicht Riccardo Chailly (vor allem in Leipzig) eine vergleichbar originelle Position einnehmen können wie Abbado - aber auch nur hier, nicht dagegen bei Mahler und auch nicht bei Bruckner (selbst dann nicht, wenn Chailly bei Bruckner sehr viel fleißiger operierte als Abbado dies tat).

Auf dem Felde der italienischen Oper haben Lorin Maazel, Riccardo Muti und James Levine weit umfassender gearbeitet als Abbado; sie haben auch zahlenmäßig ähnlich viele Referenzaufnahmen zum Beispiel von Verdi-Opern gemacht; bei Muti ist dies seine fantastische „Aida“ mit Montserrat Caballé, bei Levine dessen unerreichte „Sizilianische Vesper“ sowie „Otello“.

Eine Komponisten-Renaissance einzuleiten wie dies Abbado bei Rossini tat, ist ihnen nicht geglückt.

Mahler haben sie, grob gesprochen, alle dirigiert, von vorne bis hinten. Levine ein bisschen dramatischer, Ozawa ein bisschen deutscher; Muti ein bisschen strikter und Haitink ein bisschen dicker.
(Und Mehta? - Da wüsste ich es nicht einmal auf einen begrifflich eindeutigen Punkt zu bringen.)

Ein neues Kapitel der Mahler-Rezeption aufzuschlagen, so wie dies vorher Leonard Bernstein geglückt war, funktionierte, ich würde doch sagen: nur noch bei Claudio Abbado.
(Und bei Pierre Boulez, wie man hinzufügen konnte; aber der war auch kein ‚traditioneller‘ Dirigent wie die zuvor Genannten...)

Und wo ist das *nach* Abbado (und Boulez) neu aufgeschlagene und begonnene Mahler-Kapitel?

Bei Simon Rattle etwa?!
Bei Iván Fischer?

Ansätze dazu sind für mich höchstens bei Kirill Petrenko erkennbar; aber noch nicht stark genug in Sicht.

Bei Mozart und Haydn mag die Sache komplizierter aussehen.
Aber nur deswegen, weil hier die Kompetenz allgemein auf die Spezialisten der historischen Aufführungspraxis übergegangen ist (wie auch immer man das beurteilen mag).

Was also machte Abbado anders als die anderen?

Hören wir noch einmal!
Ganz schlicht: Die Ouvertüre zu „Il mondo della luna“ von Joseph Haydn.

Das Chamber Orchestra of Europe, live in Ferrara 1993 unter Leitung von Claudio Abbado.

Der Schlüsseffekt?
Ich glaube: die zwanglos selbst auf dem Mond hier wehenden: Linien...

8	DG LC 00173 477 8272 Track 405	Joseph Haydn Ouvertüre zu „Il mondo della luna“ Chamber Orchestra of Europe Ltg. Claudio Abbado 1993	3'59
----------	---	--	------

Ouvertüre zur Oper „Il mondo della luna“ von Joseph Haydn.
Das Chamber Orchestra of Europe, live 1993 unter Claudio Abbado.

Wir sind hier, in der heutigen Resümee-Sendung unserer großen Abbado-Serie, damit beschäftigt, das musikalisch Unverwechselbare, ja rundheraus: das Erfolgsrezept dieses Dirigenten zu entschlüsseln und auszuplaudern.

Ein verwegenes Ziel; und andere mögen zu anderen Diagnosen kommen.

Was mir an der eben gehörten Aufnahme ins Ohr springt, sind nicht nur die deutlichen, von Pauken und Trompeten gestützten Akzente, also: eine sozusagen saubere Vertikale, so wie das von den Aposteln der historischen Aufführungspraxis gefordert und propagiert wird.

Das ist nur das eine.

Mindestens ebenso wichtig und hervorstechend ist der deutliche Versuch des Dirigenten, die melodischen Linien nicht zu verkürzen, nicht abzuhacken oder auszudünnen.

Haydn wird hier ganz ausnehmend zum Melodiker - was er gewiss nur teilweise gewesen ist; denn die erinnerbaren, sprich: starken Melodien in seinem Gesamtwerk sind vergleichsweise nicht zahlreich.

Haydn war sich jedoch, nebenbei bemerkt, der Bedeutung des Melodischen sehr bewusst.

Eine der wenigen, unverlierbaren Melodien, die ihm gelungen sind, ist die Melodie des « Gott ! Erhalte Franz den Kaiser » aus dem sogenannten « Kaiserquartett » op. 76, Nr. 3.

Die Melodie wurde zur Grundlage der Deutschen Nationalhymne; und Haydn selber war sich der Qualität dieses melodischen Materials - und der Bedeutung der Melodie überhaupt für sein Komponieren - so sehr bewusst, dass er jeden Tag seines späteren Komponisten-Lebens damit begann, dass er sich diese Melodie selber am Cembalo vorspielte, um dann daraus die Inspiration für das eigene Phantasieren (bzw. Improvisieren) zu ziehen; und dabei dann, wenn es gut ging, den Grundgedanken für ein neues Werk zu finden und zu erfinden.

Dieses melodische Material nun wird von Abbado getreulich und geradezu betont hervorgekehrt.

Und da nun sind wir Abbado dicht auf der Spur.

Schon die Musiker der Berliner Philharmoniker - wir hatten in einer früheren Sendung die Geigerin Madeleine Carruzzo zitiert - hatten Abbado ja als « Melodiker » unter den Chefdirigenten der Berliner Philharmoniker bezeichnet und empfunden; während Karajan für sie der « Harmoniker » und Simon Rattle der « Rhythmiker » war.

Tatsächlich, Abbado dürfte einer der ausgeprägtesten Melodiker unter den Dirigenten seiner Zeit überhaupt gewesen sein.

Das bedeutet: Er legte Wert auf den horizontalen Fluss der Musik.

Das hatte Karajan zwar auch getan.
Aber mit anderer Methode.

Karajan hatte dem Legato, also der Bindung der Töne, eine herausragende Bedeutung für die gelungene Darstellung der Musik zuerkannt.

Ein Karajan-Schüler wie Mariss Jansons übrigens hatte diesen Gedanken fortgesetzt, indem er die innere Logik, das folgerichtige Voranschreiten des musikalischen Gedankens zum Zentrum erklärt hatte.

Als prononcierte Melodiker aber - so wie Abbado - hatten sie beide sich nicht definiert.

Nun haben wir hier in einer früheren Sendung schon einmal hervorgehoben, wie sehr Abbado Melodiker gewesen sei; und doch zugleich bemängelt, er sei kein idealer Sänger-Dirigent gewesen.

Ist das nicht ein unauflösbarer Widerspruch?

Die Lösung folgt - nach dem Beispiel.

9	DG LC 00173 483 5329 CD 60 Track 011	Giuseppe Verdi Aria "Caro nome che il mio cor" aus "Rigoletto", 1. Akt Christine Schäfer, Sopran (Gilda) Berliner Philharmoniker Ltg. Claudio Abbado Live, 1998	4'38
---	--	---	------

„Caro nome“, die Arie der Gilda aus „Rigoletto“, hier live in der Berliner Philharmonie mit Claudio Abbado am Pult.

Er ‚hält‘ die Philharmoniker vornehm zurück.

Denn er weiß, dass die Sängerin dieser Verdi-Partie, es ist Christine Schäfer, nicht über die allergrößte Stimme überhaupt verfügt, und dass die Rolle mitnichten zu ihren Leib- und Magenpartien gehörte.

Die Schlussverzierungen klingen denn auch wohl eher, als wechsele sie mal kurz zur Königin der Nacht in der „Zauberflöte“ herüber.

Ein früherer, hoher Ton wirkte etwas mühsam.

Aber, keine Frage, Abbado steuert hier seine Solistin zuverlässig und kompetent durch vergleichsweise stürmische Gewässer.

Er ist kein schlechter Sängerdirektor, und das würde ich auch nie behaupten wollen.

Ob die Besetzung der Verdi-Rolle mit Christine Schäfer, die vor allem eine Mozart-Sängerin gewesen ist, ganz ideal war, darüber mag man indes diskutieren; aber für eine Gala wie hier war das jedenfalls vertretbar.

Dennoch, Abbados Faible als Melodiker manifestierte sich nur zum Teil in einer Vorliebe für die menschliche Stimme.

Er war kein dezidierter, übermäßig leidenschaftlicher Sänger-Dirigent; kein Vergleich etwa mit Christian Thielemann, Wolfgang Sawallisch oder James Levine.

Es bleibt uns aber dennoch hervorzuheben, dass darin gerade keine Schwäche Abbados zu erblicken ist.

Hier liegt im Gegenteil seine wahre Stärke - und Originalität verborgen.

Er war, so würde ich sagen: ein „Orchester-Melodiker“, und genau darin besteht beinahe sein Alleinstellungsmerkmal - und der Grund seiner überragenden Originalität.

Abbado verstand es, große Apparate auf die melodische Schlichtheit einer Intervall-Folge einzuschwören - um deren Schönheit im musikalischen Kollektiv auratisch zu beschwören.

Darin war er gewiss ein Ästhet - und überaus italienisch.

Es gibt bei ihm, selbst in modernen Partituren, kaum hässliche oder schroffe Töne, und das liegt nicht etwa an einer Glättung der harmonischen Faktur.

Sondern an der Bevorzugung der Melodie - und ihrer Struktur im Orchester.

Dass es auch dabei nur um Nuancen und allerfeinste Gewichtsverschiebungen geht, und also keine Einseitigkeit aufkam, wollen wir sogleich zugestehen.

Abbado war kein einseitiger Melodiker.

Er reduzierte ein Orchester nicht auf die Rolle als Melodienlieferant.

Wäre es anders gewesen, so wäre dieses Konzept - angesichts der komplexen Partituren, wie er sie sich vornahm - niemals aufgegangen.

Abbado also lag am melodischen Vorgang *im harmonischen Kontext*.

Und ich bin sicher: Hätte man ihn auf seine Liebe zur Melodie angesprochen, Abbado hätte gleich geantwortet: „Ja, aber...“

Im Sinne von: Melodie schon, *aber* natürlich nur unter Wahrung des harmonischen (und ebenso des rhythmischen) Zusammenhangs.

Damit hatte er übrigens einen exemplarisch guten Zugang zum Erfinder der sogenannten „unendlichen Melodie“ gefunden - zu Richard Wagner.

Dass er diesen Zugang nicht über Gebühr ausreizte, und kein vornehmlicher Wagner-Dirigent wurde, darin wiederum besteht seine Größe.

10	DG LC 00173 474 377-2 Track 002	Richard Wagner Vorspiel aus "Parsifal", 1. Akt (Ausschnitt) Berliner Philharmoniker Ltg. Claudio Abbado 2002	4'38
----	--	---	------

Vorspiel aus "Parsifal", 1. Akt, von Richard Wagner.
Claudio Abbado 2002 am Pult der Berliner Philharmoniker.

Es klang wie ein Versprechen auf mehr; ein Mehr, dem dieser Orchester-Melodiker vielleicht nicht mehr ganz nachkommen konnte (oder wollte); denn dafür war seine eigene, sozusagen: 'Lebens-Melodie' zum damaligen Zeitpunkt schon nicht mehr endlos genug - krankheitshalber.

Als Claudio Abbado am 20. Januar 2014 in seiner Wohnung in Bologna starb, lagen anderthalb Jahrzehnte Krankheit hinter ihm - Jahre einer scheinbar überwundenen Krankheit, in denen dieser Mann erstaunlich wieder auf die Beine gekommen war; um sich eigentlich noch einmal völlig neu zu erfinden.

Bei seiner Krebs-Operation hatten große Teile, ja fast der ganze Magen dieses Mannes entfernt werden müssen.

Der menschliche Körper kann auch mit wenigen Resten dieses Organs noch immer gut funktionieren - und verdauen.

Ja er kann sogar mit der Speiseröhre erhebliche Teile des Verdauungsvorgangs ersetzen.

Genau das war bei Abbado nach dessen großer Krebserkrankung und -operation der Fall.

Abbados Körper konnte verdauen, aber nicht mehr mit dem eigenen Magen.

Mit der Folge, dass Abbado nur minimale, ganz kleine und um so zahlreichere Mahlzeiten - über den ganzen Tag verteilt - zu sich nehmen konnte; es waren sehr viele kleine Portiönchen, mit denen er auf das nötige Quantum von Speisen kommen musste.

Das funktionierte sehr gut.

Soweit ich mich erinnern kann, eignete sich dafür zum Beispiel das Essen von Sushi gut.

Ebenso kleine Mengen von Süßigkeiten.

So war der immer rank und schlank gewesene Claudio Abbado während seines letzten Jahrzehnts, als er zwischen 70 und 80 Jahre alt war, grundsätzlich auf Zwischenmahlzeiten gesetzt.

Sein Appetit auf große Werke der Musik dagegen wurde keineswegs geringer.

Eher im Gegenteil.

In seinen späten Jahren erwies sich Abbado erst recht als der Mann fürs Große, fürs Überbordende, fürs hauptmahlzeitlich Monumentale.

Abbado liebte dieses Tal besonders - er hat hier manche Winterwochen zugebracht, bei einfacher Unterbringung und, so weit ich weiß, als Mieter; keineswegs im Luxus.

Dies war nun - vermutlich auf eigenen Wunsch - eine sehr spezielle Pilgerstätte; nicht weit entfernt vom späten Wohnort des schon umnachteten Friedrich Nietzsche.

Und zugleich in doch veritabler Nähe zum hochmondänen St. Moritz, jenem Ski-Ort, wo in verschiedenen Hotelsälen schon Herbert von Karajan etliche Barock-Musik-Aufnahmen mit den Berliner Philharmonikern eingespielt hatte.

Noch ein grundsätzliches Wort:

In Berlin, rückblickend, und zwar schon zu Lebzeiten Abbados, war gelegentlich zu hören, dieser sei ein recht preußischer Italiener (bzw. ein italienischer Preuße) gewesen.

Ich weiß nicht recht, ob das stimmt.

Denn wir müssen zugestehen, dass fast alle großen italienischen Dirigenten sehr preußische Tugenden der Punktgenauigkeit befolgten.

Das galt eben - wenn auch nur zu Anfang seiner Karriere - nicht nur für Abbado, sondern gleichermaßen für viele andere: für Toscanini, aber auch für Victor de Sabata, Guido Cantelli, Riccardo Muti *und* Riccardo Chailly.

An ihnen gemessen, war der Preuße Wilhelm Furtwängler erstaunlicherweise viel ungenauer - und damit in gewissem Sinne viel italienischer.

Da auch Abbado in seinen späten Jahren in diesem Sinne Furtwängler viel ähnlicher wurde als Toscanini, können wir beinahe sagen, er sei in Berlin ‚italienischer‘ geworden als er vorher war - indem er dem durchaus lässigeren Furtwängler immer näher kam.

War das vielleicht sogar sein Ziel gewesen?

Im Gespräch mit Helge Grünewald hier auf diesem Sender im Jahr 1989, bei Amtsantritt in Berlin, hat Abbado ein Bekenntnis zu Furtwängler abgelegt, wie es grundsätzlicher, allumarmender - und kürzer - kaum sein konnte.

Er hatte schlicht das gesagt:

C	Eigenaufnahme me CD A Track 001	Interview Claudio Abbado (Klassik zum Frühstück, mit Helge Grünewald) (über Furtwängler): "Alles von Furtwängler! Bruckner, Wagner, Strauss, Beethoven, Schubert, Schumann, fast alles." 1989	
---	--	---	--

Abbado dürfte, was Berlin anbetrifft, ein Chefdirigent gewesen sei, der sich angelegentlicher, emphatischer auf Furtwängler zurückbezog als selbst Karajan dies tat (der mit diesem Erbe eher haderte).

Dass sich Abbado nicht darauf beschränken ließ, und ebenso wenig auf Berlin insgesamt, wollen wir zum Schluss dieser Sendereihe mit zwei Werken würdigen.

Und noch zwei Neuerungen anfügen, die schon in den Bereich der Miszellen gehören.

Zunächst ein sehr bekannter Titel, dem Abbado eine eher unterschätzte, nicht übermäßig bekannte, aber fast die beste Aufnahme angedeihen ließ, die es davon gibt.

Es spielen nicht die Berliner Philharmoniker, sondern das Chamber Orchestra Europe, mit dem Abbado 1986 in Wien eine hinreißende Aufnahme der „Symphonie classique“, eines gern totgerittenen Frühwerks von Serge Prokofiev produzierte. Wie frisch, wie besonnen, wie innerlich klar und hellstichtig klingt das hier.

Die zugehörige Anekdote bezieht sich sehr wohl auf Berlin.

Sie entstammt der verklärten Sphäre des Parkplatzwartes der Berliner Philharmonie.

Genauer gesagt: dem Sichtfeld jener Parkeinweiser, die das Eintreffen der Berliner Philharmoniker vor einem Konzert beobachten können.

Ich selber, aus Zeiten der Karajan-Zeit bei den Berliner Philharmonikern, kann bezeugen, dass die Musiker dieses Orchesters zur Vor-Abbado-Zeit eigentlich alle daran zu erkennen waren, dass sie schnittige Sportwagen, vorzugsweise der Marke Porsche, fuhren und damit anrückten.

Natürlich konnte auch schon mal ein Mercedes, ein Jaguar, ein Maserati darunter sein...

Aus Zeiten der Abbado-Ära nun wird seitens des Philharmonie-Personals berichtet, in genau dieser Zeit seien erstmals auch Wagen minderer Luxusklasse, sogar sogenannte ‚Enten‘ und ordinäre Golfs von den Philharmonikern gefahren worden.

Ein Paradigmenwechsel, fürwahr!

Heute, wie ich wiederum bezeugen kann, rücken zum Beispiel Solo-Cellist Bruno Delepalaire oder Englisch-Hornist Dominik Wollenweber auf dem Fahrrad an.

Ich will nicht gerade behaupten, dass dies auf Claudio Abbado direkt zurückgeht. Aber es war doch wohl eine Begleiterscheinung, wenn auch durchaus zeittypisch, jener Abbado-Ära.

Symphonie classique: Wir hören die Schluss-Sätze des Werkes.

12	DG LC 00173 429 396-2	Serge Prokofiev Symphonie Nr. 1 "Symphonie classique" II. Larghetto	8'53
----	-----------------------------	---	------

	Track 014, 015, 016	III. Gavotta: Non troppo allegro IV. Finale: Molto vivace Chamber Orchestra of Europe Ltg. Claudio Abbado 1986	
--	------------------------	--	--

Schluss der « Symphonie classique », also der berühmten 1. Symphonie von Serge Prokofiev; komponiert im Stile Haydns; aber hier, bei Claudio Abbado 1986 mit dem Chamber Orchestra of Europe, nicht darauf reduziert...

Noch eine Kleinigkeit aus dem Bereich der Miscellen sei hier nachgetragen. Sie betrifft die Wiener Philharmoniker und die Tatsache, dass sie angeblich in höherer Stimmung spielen als andere Orchester; was die Brillanz des Tons steigert - und den Sängern wiederum das Leben zur Hölle macht, weil ihre hohen Töne nun noch eine Spur höher sind.

Diese Fama, wir hier einmal richtiggestellt sei, ist nicht mehr als ein Gerücht. Abbado sei Dank!

Ich habe einmal den langjährigen Orchestervorstand der Wiener Philharmoniker, Clemens Hellsberg, danach befragt.
(Und ich war anscheinend der erste...)

Hellsberg bestätigte mir, man habe zwar „Mitte der 70er Jahre des 20. Jahrhunderts“, als Hellsberg selber in das Orchester eintrat, „in einer Stimmung von 445 Hz“ gespielt - also 5 Hertz über der regulären Höhe des Kammertons A. Doch dies war für die Musiker selbst ein Problem. Im Laufe einer langen Opernvorstellung ermüden nämlich die Saiten, wodurch die Musiker automatisch, also von sich aus höher spielen; und genau das habe dazu geführt, dass man am Ende einer Aufführung oftmals „bei 448 oder 449 Hz.“ landete. Und das musste dann die Sängerin der Isolde ausbaden.

Dies ist genau das, was dem Ruf und dem Klischee entspricht, dem man in Bezug auf die Wiener Philharmoniker auch heute noch oft begegnet.

Während der Zeit Abbados nun, und zwar im Jahr 1987, wurde vom damaligen Konzertmeister der Wiener Philharmoniker, Gerhart Hetzel, anlässlich einer USA- und Japan-Tournee mit Abbado dafür optiert, „die Stimmung auf zunächst 444 Hertz herabzusenken“.

Das tat man denn auch.

Heute wiederum spielt man in Wien, ganz genauso wie bei den Berliner Philharmonikern und bei den meisten deutschen Symphonieorchestern, sogar in einer Stimmung von nur noch 443 Hertz.

Die Fama von der höheren Stimmung der Wiener Philharmoniker ist also ein Mythos - dem in der Zeit Abbados längst die Grundlage entzogen worden war.

Geschah das vielleicht auch aus ästhetischen Gründen, die mit der Person Abbados zusammenhängen ?

Die etwas tiefere, sozusagen mattere Stimmung mag nicht direkt auf Abbados Einfluss zurückgegangen sein.

Sie entspricht aber dennoch genau seinem 'Geist', wenn ich so sagen kann. Und zwar dem Ideal eines abgerüsteten, weniger blitzenden, 'humaneren' Klangs.

Folgen wir zum Schluss dieser Serie über Claudio Abbado diesem noch einmal dahin, wo er herkam.

1975 nahm Abbado in seiner Heimatstadt Mailand eine Platte mit Verdi-Chören auf - unübertrefflich besetzt mit dem Chor (und Orchester) der Mailänder Scala.

Die Aufnahmen leben noch ganz vom zupackenden Präzisionsgeist des frühen Abbado - bevor dieser sich lockerte und löste.

Wir hören den Chor « Fuoco di gioia » aus Verdis « Otello ». Also : Ein kleines Juwel zum Schluss.

Und damit auf Wiederhören.

Dies war eine Sendereihe über den Dirigenten Claudio Abbado.

Mein Name ist Kai Luehrs-Kaiser.

Ihnen noch einen schönen Nachmittag - und Abend.

13	DG LC 00173 413 448-2 Track 003	Giuseppe Verdi Chor "Fuoco di gioia" aus "Otello", 1. Akt Coro e Orchestra del Teatro alla Scala di Milano Ltg. Claudio Abbado (P) 1975	2'38
----	--	---	------