

ner Formen. „Roméo et Juliette“ bezeichnete er als dramatische Symphonie. Das, was man die Rahmenhandlung nennen könnte, ist vokal – jedoch nicht opernhafte-dramatisch – konzipiert, während die „Gefühle“ der Protagonisten vom Orchester dargestellt und, sehr distanziert, ausgedrückt werden. Dem Werk ist weder mit virtuosem orchestralen Aplomb noch mit auftrumpfender vokaler Kraft und Emphase beizukommen: Es verlangt vielmehr eine gestisch-prägnante Darstellung mit feinsten dynamischen Differenzierung und größter artikulatorischer Prägnanz. Davon ist in dieser Aufnahme wenig zu spüren: Im Vergleich zu Colin Davis' London Symphony, Toscaninis NBC Orchestra und Seiji Ozawas Boston Symphony spielt das ORF-Ensemble ungenau, derb und behäbig – behäbiger noch als das von Daniel Barenboim keineswegs zu Glanzzeiten angeführte Orchester de Paris. Zahlen und Zeiten können aufschlußreich sein: Bei Barenboim dauert das uninspiriert-schwerfällige Fee-Mab-Scherzo (weitgehend Prestissimo zu spielen) sieben Minuten und 59 Sekunden. Gardelli benötigt 8'24" – fast eine halbe Minute, und in diesem Fall eine Ewigkeit, länger, ohne daß sich dies in artikulatorischer Genauigkeit bemerkbar machte (ein langsames Tempo kann ja durch die Exaktheit der Ausführung rascher wirken als ein sehr rasches, aber verhetztes). Gardelli musiziert grob im lärmend-turbulenten Prolog, dickt den Klang im Adagio der Liebesmusik ein, wobei die Streicher viel zu direkt und dicht klingen, entfällt zu wenig Brillanz, genauer: orchestrale Phantastik, im Scherzo, scheut zurück vor grellen Kontrasten in der Einleitung und muß mit einem durchschnittlichen Chor und nicht restlos befriedigenden Vokalsolisten auskommen. Stimmlich am souveränsten ist Brigitte Fassbaender, die die Stenzen mit schönem Timbre singt, aber doch wohl zu opernhafte, zu wenig prägnant und gestisch in der Artikulation. Nicolai Gedda hat als Berlioz-Interpret durchaus seine Meriten, aber er ist heute nur noch in der Lage, das Tenor-Scherzetto als Intention abzuliefern. Die Stimme schwingt nicht mehr rasch genug ein und wird, typisch für ältere und den Klang aufhellende Tenöre, fahl. Ordentlich, aber stimmlich über den Zenit hinaus der Pater Lorenzo von John Shirley-Quirk, der einst für Colin Davis exakter, leichter und flexibler gesungen hat.

Jürgen Kesting

Blick in die „Werkstatt“ eines Komponisten.

DE FALLA, El Corregidor y la Molinera (Der Stadtrichter und die Müllerin), Pantomime in zwei Szenen; Teresa Berganza (Mezzosopran), Orchestre de Chambre de Lausanne, Jesus Lopez-Cobos; Claves D 8405 (1 S 30) Digital
Aufnahmedatum: Dezember 1983
Klangbild: Klar, offen, präsent, natürlich.
Fertigung: Gut.

Die handschriftliche Partitur von de Fallas „El corregidor y la molinera“, die erst 1981 entdeckt worden ist, unterscheidet sich gravierend vom Text des späteren „Dreispietz“-Balletts. Die hier erstmals auf Platte erscheinende Pantomime ist weniger die Original- als die Urfassung des „Dreispietz“. Sie entstand 1916 und wurde 1917 in Madrid uraufgeführt. Für Diaghilews Balletts Russe komponierte de Falla dann die spätere, bekannte Ballettmusik. Die Unterschiede zwischen beiden Werken sind

gravierender als man zunächst annehmen mag. Zwar gibt es große thematische Ähnlichkeiten, auch Gleichheiten, zwar sind beide Fassungen zweiteilig angelegt. Doch fehlen in der Pantomime die typischen spanischen Tänze (Fandango, Seguidilla, Farruca, Jota), die dem zweiten Teil der Ballettmusik das unverwechselbare Kolorit geben. In der Urfassung wird Dramatik mit spärlichen Mitteln erreicht, für das Ballett waren andere Erfordernisse maßgebend. De Falla berichtet in einem Brief, der musikalische Dialog des zweiten Teils, der ihn soviel Arbeit gekostet und der einen „sogar neuartigen Effekt“ abgegeben habe, sei für den Choreographen und Tänzer Massine nur von „geringer Bedeutung“ gewesen. Dennoch hat der Komponist beim „Umschreiben“ keine Konzessionen gemacht. Die Pantomime ist auch nicht – wie der Autor des Einführungstextes, G.-A. Eckle meint – die „abstrakte Version“ der Ballettmusik, die die „eigentliche musikalische Sprache“ de Fallas enthält. Vielmehr hat der Komponist eher pragmatisch gearbeitet und seine ursprüngliche Partitur ohne Substanzverlust für andere Zwecke umgearbeitet.

Der zweite große Unterschied betrifft die Besetzung. Die Pantomimen-Fassung hat ihren besonderen Reiz durch das kleine Instrumentalensemble mit Flöte, Piccoloflöte, Oboe, Klarinette, Fagott, Horn, Trompete, Klavier und Streichern. Obwohl also Pauken und Schlagwerkinstrumente fehlen, hat diese Version doch den spezifisch spanischen Ton. De Falla hat ökonomisch gearbeitet, sich instrumentatorisch zurückgehalten (wie in anderen Werken auch), erweist sich manchmal als Meister der Andeutung. Andererseits wurde in der Ballettmusik (auch da wieder dem Zweck entsprechend) manche Passage, die in der Urfassung weitschweifig, redundant oder gar unentschieden wirkt, eindeutiger gestaltet. Insofern ist es müßig, Noten zu verteilen; beide Versionen sind gleich wertvoll.

Das Kammerorchester Lausanne hat in Jesus Lopez-Cobos (Mitentdecker der Partitur) einen Dirigenten, der gerade die zurückhaltende Diktion umzusetzen weiß. Die Pantomime erstet in Klarheit und Farbe, mit der ihr eigenen Mischung von Strenge und Temperament. Dem Klang des Ensembles fehlt noch ein gewisser Glanz; Dynamik und oft rasch wechselnde Tempobezeichnungen werden behutsam verwirklicht, doch vielleicht ist jeder Hörer dieser Urfassung schon zu sehr von der späteren „Dreispietz“-Version eingenommen. Diese Erstaufnahme ist nicht nur klingendes Anschauungsmaterial für die Komposition de Fallas, sondern auch ein Hörerlebnis für alle, die dachten, den „Dreispietz“ schon zu kennen.

Helge Grunewald



SALZBURGER FESTSPIELE: „DANTONS TOD“

■ Orfeo macht sich um das Werk von Gottfried von Einem verdient: die Münchner Plattenfirma legt jetzt einen Mitschnitt einer Aufführung von den Salzburger Festspielen 1983 vor. Lothar Zagrosek dirigiert Chor und Symphonieorchester des ORF, es singen u. a. Theo Adam, Werner Hollweg, Krisztina Laki und Marjana Lipovsek (S 102 842).



Gounods bekannte Messe in zuverlässiger Wiedergabe.

GOUNOD, Messe solennelle de Sainte Cécile; Barbara Hendricks (Sopran), Laurence Dale (Tenor), Jean-Philippe Lafont (Baß), Choeurs de Radio France, Jacques Jouineau, Nouvel Orchestre philharmonique de Radio France, Georges Prêtre; EMI 067 EL 27 0124 I (1 S 30) Digital
CD 567-7 47094 2
Aufnahmedatum: (P) 1984
Klangbild: (LP) Etwas flächig, konturenlos, nicht alle Möglichkeiten ausschöpfend.
Fertigung: Fehlerfrei.

Mit seinen kirchlichen Kompositionen und vor allem mit seiner 1855 entstandenen Cäcilienmesse schien Gounod etwas Ähnliches anzustreben wie die Cäcilien-Bewegung in Deutschland: eine Erneuerung der verflachten, verweltlichten Kirchenmusik, eine Hinwendung zum spirituellen Gehalt des Meßtextes. Gounod, von Jugend auf ein religiöser Schwärmer, läßt in dieser höchst eigentümlichen Tonschöpfung mystische Verklärung und ekstatischen Überschwang aufklingen.

Die Neuaufnahme der Messe (mit Abstand die bekannteste unter Gounods zahlreichen Sakralmusiken) wird von Georges Prêtre sehr dramatisch und schwungvoll geleitet. Die Klangverschleierungen bei Kulminationspunkten lassen seine Intentionen jedoch nicht immer klar erkennen. Unter den Solosängern ragt Barbara Hendricks mit ihrer „Vox angelica“ hervor. Fraglich bleibt, warum bei Sakralmusik so oft die italienische Aussprache des lateinischen Texts gewählt wird. „Crutschifixus“ – das klingt doch reichlich seltsam!

Clemens Höslinger



Die humane Botschaft des Werkes – ganz aus dem Geist der Musik.

HÄNDEL, Der Messias; Marjanne Kweksilber (Sopran), James Bowman (Alt), Paul Elliott (Tenor), Gregory Reinhart (Baß), Chor „The Sixteen“, Harry Christophers, The Amsterdam Baroque Orchestra, Ton Koopman; RCA/Erato ZL 30948 FK (3 S 30) Digital
Aufnahmedatum: Aug./Sept. 1983
Klangbild: Natürlich und präsent, etwas zu wenig räumlich.
Fertigung: Einwandfrei.
Vergleichseinspielung: Harnoncourt/Concentus musicus (Teldec 6.35617 GX).

Schon bald nach Händels Tod begannen die riesenhaft besetzten Aufführungen seiner Oratorien: beispielsweise 1784 in Westminster Abbey (Chor 300 Sänger, Orchester 250 Musiker), 1781 in Berlin (Orchester 185 Musiker) und im selben Jahr in Leipzig (Chor 90 Sänger, Orchester 127 Musiker). Zum Vergleich: bei der Uraufführung des „Messias“ 1742 in Dublin wirkten 32 Sänger und etwa ebensoviele Instrumentalisten mit, bei der ersten Kirchaufführung im Foundling Hospital 1750 bestand das Orchester aus 33 Musikern.

Die hier zu besprechende Aufnahme unter der Leitung von Ton Koopman dürfte, was die Besetzungsstärke anbelangt, am unteren Ende der Skala liegen, d. h., sie bietet ein wohl kaum mehr unterschreitbares Minimum. Das Amsterdam Baroque Orchestra besteht (in dieser Aufnahme) aus insgesamt 17 Musikern (einschließlich Trompeten, Pauke und Continuoinstrumenten), der Chor „The Sixteen“ ist hier mit 18 Sängern besetzt (offenbar mit zwei zusätzlichen Sopranstimmen), die alle namentlich aufgeführt sind. Die Intentionen dieser Einspielung werden allein aus diesen Zahlen schon deutlich: konsequenter Verzicht auf jede künstliche, also durch Masse erzeugte Monumentalität und Darstellung dieses in seiner weltumspannenden humanen Botschaft einzigartigen Werkes ganz aus dem Geist und der Substanz der Musik. Das Ergebnis ist erstaunlich, manchmal geradezu beglückend: Händels Musik verliert in dieser „kammermusikalischen“ Besetzung nichts von ihrer Wirkung; dadurch, daß die Musik gewissermaßen auf sich selbst zurückgeführt wird, gewinnt sie vielmehr an Tiefe, an Unmittelbarkeit, an humaner Ausstrahlung. Die lapidaren und doch differenzierten Rhythmen in den blockhaften Chören beziehen ihre Wirkung aus einer prägnanten, eindringlich-gestenhaften, aber nie forcierten Artikulation, die Koloraturen der Chöre kommen mit federnder, natürlicher Leichtigkeit, die Transparenz des Satzes ergibt sich dadurch wie von selbst. Kaum je dürfte man bisher die instrumentale Affektsprache der Arien so natürlich sprechend, so gestenhaft durchformuliert und dabei so klar und selbstverständlich gegliedert gehört haben als in dieser Aufnahme – bei Harnoncourt ist das alles viel absichtsvoller, dramatisch-zupackender. Jede emotionale Überfrachtung, jedes theatralische Pathos – von dem die Aufnahme Harnoncourts nicht ganz frei ist – ist hier vermieden.

Von den Gesangssolisten ist Marjanne Kweksilber besonders hervorzuheben: ohne üppiges Stimmmaterial, mit schlanker Tonführung singt sie ihre Partie gerade an den Angelstellen des Werks – der Verkündigung der Geburt Christi und dem Accompagnato mit anschließendem Arioso, welche das Zentrum des Passionsgeschehens ausmachen – mit großer Beseeltheit und Ausdruckskraft. Der Altist James Bowman be-

währt sich vor allem in der großen Arie „He was despised“, deren ausweglose Trauer er – bei zügigem Tempo – durch das volle Auskosten der Zäsuren und Pausen, durch das fast zum Stillstand-Kommen der Bewegung nachzuvollziehen vermag. Auch Paul Elliott und Gregory Reinhart bewältigen ihre Parts mit technischer Versiertheit und großem Einfühlungsvermögen. – Insgesamt ist dieser Messias eine Aufnahme, die beweist, wie schöpferisch-lebendig Interpretation sein kann, wie auch ein alt- (und vielleicht allzu) vertrautes Werk in seiner Schönheit – und auch in seiner Botschaft – wieder neu entdeckt, neu erschlossen werden kann. Reinhard Müller



Erschließung von Rheinberger-Repertoire.

RHEINBERGER, Stabat mater op. 138, Fünf Sätze aus den Marianischen Hymnen op. 171, Missa St. Crucis G-Dur op. 151, drei Sätze aus den Motetten op. 163; Eberhard Kraus (Orgel), Regensburger Domspatzen, Instrumentalensemble, Georg Ratzinger; deutsche harmonia mundi/EMI 1 C 067-16 9520 1 (1 S 30) Digital
Aufnahmedatum: 1983
Klangbild: Transparent, offen.
Fertigung: Einwandfrei.

Josef Rheinberger war ein Komponist (und Lehrer von Richard Strauss), dessen Hauptwerk der Katholischen Kirchenmusik gewidmet ist, der er auf sehr eigenständige Weise, d. h. uncäcilianisch, mit etwa 160 Opera diente. Es ist das unbezweifelbare Verdienst dieser Einspielung, zwei gewichtigere Werke vollständig, zwei Chorwerk-Zyklen in Teilen zugänglich gemacht zu haben.

Auf die Bedeutung der Regensburger Domspatzen braucht hier nicht eigens hingewiesen zu werden. Als sie diese Werke einspielten, waren sie auch sicherlich das, was man einen „guten“ Chor nennt. Alles ist hörbar gut einstudiert, die Stimmklangverschmelzung wird gepflegt, auf Aussprache geachtet. Wenn man die Zeichen kennt, läßt sich aber nicht darüber hinweg hören, daß Chorleiter und Knaben wohl vor lauter Sorge, es könne etwas falsch geraten, sich nicht recht auszusagen trauten.

So geraten immer wieder Einsätze zögernd, wirken Intonationen (Höhen) zaghaft, klingen die Stimmen passagenweise flach, kommt kaum einmal jener „größere Atem“ auf, der Bögen erstellt. Es fehlt jener „göttliche Funke“, der sich nicht scheut, Risiken einzugehen und so aus einer bloßen „Töneproduktion“ „große Musik“ zu machen. Hier sollte der Chorleiter ansetzen und den Mut zu vollem Einsatz auch auf den Chor übertragen. Auch Komponisten wird man so gerechter, und man gönnt das dem prachtvollen Rheinberger von ganzem Herzen.

Klaus Blum



Lebendige, vokal nicht überragende Darstellung.

MENDELSSOHN BARTHOLDY, Elias (Gesamtaufnahme); Edith Wiens (Sopran), Carolyn Watkinson (Alt), Keith Lewis (Tenor), Benjamin Luxon (Bariton) u. a., Chor der Gulbenkian-Stiftung Lissabon, Orchester der Gulbenkian-Stiftung Lissabon, Michel Corboz; RCA/Erato ZL 30952 FK (3 S 30) Digital

Aufnahmedatum: April 1983

Klangbild: Unverfärbt, Räumlichkeit und Transparenz merklich eingeschränkt.
Fertigung: Einwandfrei; dreisprachige Textbeilage, Stoppzeiten angegeben.

Gemessen an der Präsenz im Konzertsaal mutet die discographische Situation des „Elias“ geradezu opulent an. Drei ernstzunehmenden Einspielungen noch eine vierte hinzuzufügen, verbreitert die Auswahl, wird aber gewiß nicht als Notwendigkeit empfunden. Eine hinreichende Neuproduktion allerdings würde solche Überlegungen gar nicht aufkommen lassen.

Das um die imposante Zentralgestalt des Propheten Elias mit Texten aus dem Alten Testament geschaffene Oratorium zeigt Mendelssohn auch insofern als Neuerer innerhalb der gerade von ihm hochgehaltenen Tradition eines Bach, als hier erstmals auf einen Erzähler verzichtet wird. Diese Funktion erscheint auf die handelnden Individuen verteilt. Dadurch bestimmt den Charakter des Werkes ganz wesentlich eine dem Geschehen adäquate, manchmal durchaus heftig formulierte Dramatik, die auch in die vom Orchester gestützten Rezitative einfließt.

Zu diesem stellenweise der Oper nähergerückten Stil bekennt sich Michel Corboz durch eine sehr lebendige Interpretation, die Spontanität der Empfindung, effektvolle Steigerungen und sorgsam kontrollierte Entwicklung eines ganz typischen Duktus in sich vereinigt. Mit dem offenbar gut vorbereiteten Orchester und dem flexiblen Chor ist der energische Gestalter auf sicherem Weg zu einer bemerkenswerten Einspielung, kann aber einige Hemmnisse nicht ausräumen. Eines davon ist die Sprachbarriere, die zunächst die vorzügliche Leistung des Chores beeinträchtigt. Auch der Sänger der Titelpartie leidet darunter. Wohl findet Benjamin Luxon zu intensivem Ausdruck, vor allem gelingen dem kultivierten Bariton die verhaltenen Passagen sehr schön, doch mobilisiert er nicht Kraft und Gewicht der Persönlichkeit wie Theo Adam, dem die für einen schweren Bariton komponierte Partie noch besser liegt. Die ausgeglichene Altistin und der gut geführte, wendige Tenor erfüllen ihre Aufgaben tadellos, während Edith Wiens in jeder Weise durchschnittlich anmutet: stimmlich, technisch und in der Phrasierung. Das bedeutende Werk und auch Corboz' seriöses Engagement wären ein besseres Sololoquett wert gewesen.

Hermann Schönegger

NEUVERÖFFENTLICHUNGEN

Oper



Vollständig überflüssige Neuaufnahme.

VERDI, Rigoletto (Gesamtaufnahme in ital. Sprache); Giacomo Aragall (Herzog), Bernd Weikl (Rigoletto), Lucia Popp (Gilda), Jan-Hendrik Rooterling (Sparafucile), Klara Tákács (Maddalena), Alexander Malta (Monterone) u. a. Chor des Bayerischen Rundfunks, Rupert Hubert, Münchner Rundfunkorchester, Lamberto Gardelli; Ariola-Eurodisc 302 269-445 (3 S 30) Digital
2 CD 610 115-232
Aufnahmedatum: Mai 1984

Klangbild: (LP) Stimmen sehr direkt, Orchester sehr dicht und nicht ausreichend räumlich.
Fertigung: Ohne Mängel.

Vergleichseinspielungen: Carlo Maria Giulini (DG), Julius Rudel (EMI), Richard Bonyng (Decca), Robert Heger (DG), Rafael Kubelik (DG), Lorenzo Molajoli (EMI), Georg Solti (Decca), Gianandrea Gavazzeni (DG).

Alan Blyth's Discographie „Opera on Record“ führt, bis 1978, nicht weniger als 32 Aufnahmen von Verdis „Rigoletto“ auf. Inzwischen ist die vortreffliche Giulini-Einspielung hinzugekommen. Man zaudert also beim Gedanken an eine lediglich routinierte neue Produktion. Man hofft vielleicht, daß der dritte deutsche Sänger der Titelpartie – nach Heinrich Schlusnus und Dietrich Fischer-Dieskau – in die Phalanx der großen Italiener und Amerikaner (Warren, Merrill, McNeill, Milnes) einbrechen kann. Und man schaudert beim Hören.

Zum einen, weil Lamberto Gardelli mit dem mäßigen Münchner Rundfunkorchester – dünne Streicher, hart und grell attackierende Blechbläser – eine eckige und zugleich äußerlich knallige Aufführung abliefern und seinen Solisten all jene Schlampigkeiten der Tradition erlaubt wie das interpolierte hohe G am Ende von „Parisismo“. Zum anderen, weil die vokalen Leistungen selbst unter dem Standard des allgegenwärtigen heutigen Mittelmaßes liegen. Zwar hat der Verfasser des Begleittextes die Begeisterung für Heinrich Schlusnus' Rigoletto nie teilen können – dem Sänger fehlte die Physiognomie des italienischen Baritons im allgemeinen und die Kraft für schmetternde Akzente im besonderen –, doch man sehnt sich nach seinem Legato- und sotto voce-Singen, wenn man Herrn Weigl bei seinen forcierten, gebellten Ausbrüchen („mia figlia“ vor „Cortigiani“ sei als besonders schauerliches Beispiel genannt) erleben, nein erleiden muß. Deklamatorische Passagen werden aspiriert, Vokale zu einem indifferenten Brei zerkaut oder künstlich aufgeheult, die dramatischen Höhepunkte von Arien und Phrasen durch onomatopoeische Mätzchen sentimentalisiert. Auch habe ich die hoch liegenden lyrischen Phrasen selten so flackernd und schlecht fokussiert gehört. Effektvolle Alterationen wie das gehaltene Es bei „vindice avrai“ mit dem – gegen die Partitur – gehaltenen Übergang in „Si, vendetta“ leiden unter der grellen Überbelichtung des hohen ES auf „avrai“. Was der Sänger bietet, ist eine zitathafte, eklektische Darstellung der Titepartie. Dies wäre, wie bei Dietrich Fischer-Dieskau, erträglich, wenn die Darstellung halbwegs genau und klug wäre. Sie ist aber nichts als dumm, derb, äußerlich, grob und vulgär, weit entfernt davon, etwas von der hier geforderten Verbindung aus bel canto und dramatischem Ausdrucks-Gesang zu vermitteln.

Giacomo Aragall zieht sich in seinen Arien etwas besser aus der Affäre, auch wenn die Stimme ständig leicht belegt und heiser, dadurch flach klingt. Er hat weder den aristokratischen Stil, der an Tito Schipa oder Alfredo Kraus zu bewundern ist, noch die pointierte Brillanz eines Pavarotti. „Bella figlia“ ist ohne Charme, ohne Sinnlichkeit geraten – da wird keine verlockende Dirne angesungen, sondern ein Kaufhausbild (dem entspricht der Vortrag von Frau Tákács). Das größte Manko ist das ständige Distornieren des Spaniers, der das concertato des ersten Aktes zu einem Schwimmfest verhunzt. Ein Lichtblick ist Lucia Popp, selbst wenn sie hörbar über die Gilda hinaus ist, weil die Stimme nicht mehr ganz über jenes piano dolce gebietet, das man an Galli-Curci, Lina Pagliughi oder auch an Erna Berger bewunderte. Aber Frau Popp ist die einzige unter den Protagonisten, die singend

musiziert, d.h. die dem Gesang nicht durch aufgesetzte Effekte den gewünschten Affekt aufkotzt. Dennoch bleiben bei den schwebenden hohen Tönen über dem System manche Wünsche offen.

Die comprimarii wiegen die Nachteile dieser Produktion nicht auf: Jan-Hendrik Rootering kommt an Sänger wie Pasero, Ghiaurov oder Talvela nicht heran. Alexander Malta als Montecarlo fehlt es an stimmlichem Kaliber für die furiose Wut des Unheils-Grafen. Die Ariola-Eurodisc wäre gut beraten, derlei Billig-Produktionen – möglich nur durch die Beteiligung des Bayerischen Rundfunks – sorgsamer zu planen. Sie erweisen sich, weil künstlerische Desaster, als die teuersten, weil sie zum einen schwerlich viele Käufer finden und zum anderen fürs Firmen-Image nur schädlich sind. Jürgen Kesting

NEUVERÖFFENTLICHUNGEN

Neue Musik



Wichtige Repertoirebereicherung in Sachen neue Oper.

RIHM, Jakob Lenz; Richard Salter (Lenz), William Dooley (Oberlin), Ernst-August Steinhoff (Kaufmann) u.a., Schöneberger Sängerknaben, Gerhard Hellwig, Kammerorchester des RIAs, Arturo Tamayo; deutsche harmonia mundi/EMI 1C 165 16-9522-3 (2 S 30)

Aufnahmedatum: 19./20.12.1983

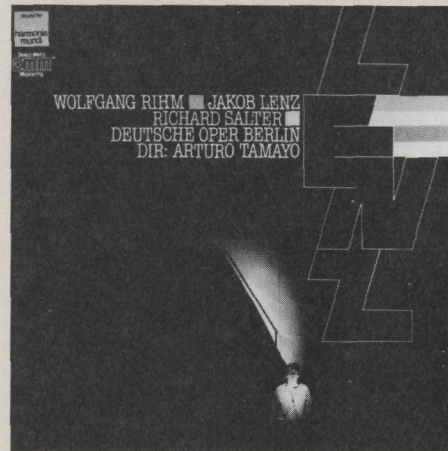
Klangbild: Ausgewogen räumlich, mit sehr guter Trennschärfe.

Fertigung: Außer Oberflächenstörungen auf den Seiten 3 und 4 einwandfrei.

Zugegebenermaßen sieht die momentane Opernszene für heutige Komponisten nicht sonderlich ermutigend aus. Die Apparate haben bestimmte Vorstellungen darüber, wie sie bedient sein möchten. Das führt fast zwangsläufig zu Einschränkungen des Spielraums, denn nur wenigen Arrivierten (wie Aribert Reimann, Ligeti oder Penderecki) werden in dieser Beziehung – wenn auch oft zähneknirschend – Zugeständnisse gemacht. Relativ bessere Möglichkeiten schaffen sich die Komponisten selbst, wenn sie sich hinsichtlich des äußeren Aufwandes eine Beschränkung auferlegen und z. B. auf Kammermusik-Dimensionen zurückgehen. Dies hat Wolfgang Rihm, vorsichtig tastend, mit zwei Beispielen getan, und mit seinem „Jakob Lenz“ ist er positiv ins Gespräch gekommen, zumal die Opernhäuser in Hamburg und Berlin mit ihren angeschlossenen Studiobühnen repräsentative und überregional beachtete Aufführungen zustandegebracht haben.

Daß man das Ergebnis dieser Rihm-Oper nun auch auf Schallplatte nachvollziehen kann, bleibt ein singulärer und sehr erfreulicher Ausnahmefall – manch anderer hätte ihn wohl auch verdient, selbst um den Preis, nur vorübergehend zum Tagesgespräch zu werden. Denn wer weiß, wie es in dieser Beziehung um Rihms Zukunft steht. Zweifelloso ist der knapp 33jährige Karlsruher eine musikdramatische Begabung, was er schon mit seinen Orchesterwerken ab Mitte der siebziger Jahre unter Beweis stellen

konnte. Wie kaum einem anderen in dem Alter sind ihm denn auch Preise und Förderpreise zwischen 1974 und 1979 zugefallen: man versicherte sich des Talents und stützte es. Freilich stellte Rihm selbst solchen Entscheidungen auch keine Hindernisse in den Weg. Seine Musik zeigte von Anfang an viel persönliche Kontur, mied aber grobe Stacheligkeit, ohne angepaßt zu wirken, und sie ebnete mit den Weg zu einer Rezeptionshaltung der sogenannten neuen Innerlichkeit. Dies mag nun auch die repräsentative Plattenproduktion der deutschen harmonia mundi im Verein mit dem Sender Freies Berlin begünstigt haben. Nicht nur war von Rihm das Sujet geschickt gewählt worden, dieser Stoff um einen deutschen Dichter des Sturm und Drang, dessen Schicksal uns auch durch Heinar Kipphardts „März“ wieder nähergerückt ist und Sympathie bewirkt angesichts sich öffnender psychiatrischer Therapien. Rihm setzt darüber hinaus den expressionistischen Gestus der zwanziger Jahre fort, bekennt sich durchweg zu Alban Berg als Vorbild, und zwar bis in die Choral-Parodie hinein. Rihm hält aber die dramatische Linie nicht immer durch; da nimmt er Zuflucht zu blankem Sprechen, wenn die Musik sich ihm verweigert. Anderes wie das gesamte 12. Bild, das wichtigste, dramaturgisch und auch musikalisch dichteste und den Zuhörer am meisten ergreifende, besitzt schlagende Genauigkeit, setzt die Mittel kalkuliert ein, verzettelt sich nicht in veräußerlichen Wirkungen, die hier auch denkbar gewesen wären. Wie sehr Rihm das Schicksal des verwirrten Lenz zu seiner



Sache macht, zeigt sich bis in die Stimmtypisierung hinein: Lenz mit warmer Baritonstimme ist zwar der krankhaft Verwirrte, der Verrückte hingegen ist der tenoral hysterisch keifende Kaufmann.

Arturo Tamayo balanciert die Klangfarben in dieser Aufnahme sehr gut aus. Alle Mitwirkenden verraten beherzten Einsatz und interessiert Mitgehen, allen voran Richard Salter Lenz. Die Bildkonstellationen werden dramatisch wirksam und plastisch, auch durch die geschickte Staffelung des Klangbilds. In der an neuer Musik nicht gerade reichen Plattenszene bildet diese Produktion einen wichtigen Repertoire-Posten.

Hanspeter Krellmann



Ungewohntes von einem außergewöhnlichen Musiker.

ZAPPA, The Perfect Stranger, Naval Aviation in Art, The Girl in the Magnesium Dress,

Outside now, again, Love story, Dupree's Paradise, Jonestown; The Ensemble Inter Contemporain, The Barking Pumpkin Digital Gratification Consort, Pierre Boulez; EMI EL 2701531 (1 S 30) Digital

Aufnahmedatum: 1984

Klangbild: Präsent, scharf, durchsichtig.

Fertigung: Einwandfrei.

Es mag den meisten Lesern bisher unbekannt gewesen sein, daß Frank Zappa, sicherlich einer der bedeutendsten und phantasie reichsten Rockmusiker unserer Zeit, als E-Musik-Komponist begann und auf diesem Gebiet durchaus noch tätig ist (leider geht aus dem knappen Covertext von Zappa nicht ein einziges Entstehungsdatum hervor, aber Werke wie „Outside now, again“ mit starken Anklängen an Terry Riley sind wohl zu Beginn der 1960er Jahre, in die meist seine Kompositionsstudien datiert werden, kaum denkbar). Es handelt sich durchwegs um Programmmusik – was geschildert werden soll, beschreibt der Autor selbst –, zugleich sollen alle Werke Tanzstücke sein. Beide Bestimmungen gehen aber an der akustischen Wirklichkeit vorbei. Die meisten Stücke haben ein metalle- nes, am Vorbild Varèse geschultes Klangbild, mit reichlichem, geschickt eingesetztem Schlagzeug und dichten Bläserakkorden. Eine Gruppe für sich bilden die rein elektronischen Werke. Daß sich die Interpreten dieser Musik mit gewohnter Präzision nähern, muß nicht eigens betont werden. Wie die doch etwas merkwürdige Koppelung Boulez – Zappa zustande kam (ein



Dank an Frau Boulez deutet einiges an), läßt sich nicht ergründen. Für Zappa-Fans und alle, die Musiker schätzen, welche nicht in Schubladen passen, ist die Platte ein absolutes Muß.

Andreas Jaschinski

WIEDERVERÖFFENTLICHUNGEN

Neue Musik



Ligeti kompakt.

LIGETI, Streichquartette Nr. 1 und 2, Continuum, 10 Stücke für Bläserquintett, Artikulation, Glissandi, Etüden, Volumina, Kammerkonzert, Ramifications, Lux aeterna, Atmosphères, Cel-

1985 das elfte Mal

GRAND PRIX INTERNATIONAL DU DISQUE LISZT



Seit 1974
jedes Jahr in Ungarn:
ein Wettbewerb der neu
erschienenen Liszt-Platten

Die besten neuen Liszt-Aufnahmen von
1984 sind

in je 3 Exemplaren
spätestens am 30. April 1985
eintreffend einzusenden.

Preisverteilung:
am 22. Oktober 1985,
dem Jahrestag der Geburt von Liszt
in Budapest
im Rahmen eines feierlichen
Konzerts an der Musikakademie,
um 19.30 Uhr.

**LISZT
GESELLSCHAFT
H-1061 Budapest
Liszt Ferenc tér 8.
Tel. 421-573**

