

FONO-KRITIK

zer), Suzanne Stephens (Klarinette mit Synthesizer), Atsuko Iwami (Altstimme und Blockflöte), Michael Vetter (Baß und Blockflöte), Einstudierung und Klangregie: Karlheinz Stockhausen; DG 2707 123 (2S30)
Aufnahmedatum: 1975

Klangbild: Wie bei Sirius.
Fertigung: Wie bei Sirius.

Das Titelfoto des Doppelalbums „Sirius“ zeigt den unbekleideten Stockhausen schwebend zwischen braunem Himmel und blaugrünem All unter sich. Dreht man das Bild, wird der Trick offenbar: Stockhausen liegt rücklings auf flachem Sandstrand, vor sich das Meer. Titel: Stockhausen startet vom Sirius. Fazit unsererseits: Raumfahrt hausgemacht. Im ausführlichen, mehrere Innenseiten benaspruchenden Begleittext vom Komponisten selbst heißt es unter anderem: „Für die Bewohner des Sirius ist die Musik die höchste Form aller Schwingungen“. Stockhausen weiß also, daß Sirius bewohnt ist, denn er war dort, wie das Coverfoto beweist, das ihn vor dem Start von dort zurück zur Erde zeigt. Jeder schöpferisch tätige Mensch muß an das glauben, was er tut. Stockhausen hat immer besonders fest daran geglaubt, außerdem aber auch andere daran glauben machen wollen. Und seine Gefolgschaft soll groß sein. Ihr seien die Aufnahmen von „Sirius“ und „Sternklang“ empfohlen, für sie sind sie in erster Linie bestimmt. Wieder handelt es sich hier um die mittlerweile bekannten Ideen-Kompositionen, wie wir sie seit dem Zyklus „Aus den sieben Tagen“ kennen. Bei „Sirius“ sind es die zwölf Tierkreiszeichen, die vier Jahreszeiten, zwölf Melodien ana-



Ottorino Respighi

log zu den zwölf Zahlen der Uhr, vier Himmelsrichtungen, die musikalische Form bestimmen und stiften. Daraus resultieren instrumental-vokale Zuordnungen, Aufführungs-Riten. Alles ist festgelegt, muß so und darf nicht anders sein, obwohl Offenheit der Ausführung dem Werk einkomponiert ist. Ähnliches gilt für „Sternklang“. Dies ist eine Parkmusik für fünf Klanggruppen, die keinen Sichtkontakt haben, aber dennoch synchron Musik machen. Stockhausen: „Bei offenem Himmel können Sternkonstellationen an den Stellen, wo sie vorgeschrieben sind, direkt vom Himmel abgelesen und als musikalische Figuren integriert werden“. Kommentar von 1971. Sensibilität ist beiden Werken nicht abzuspüren. Aber wenn Sensibilität oder Sensibilisierungs-Versuche zu weit getrieben werden, rückt das künstlerische Ergebnis darüber in den Bereich einer Pseudo-Sentimentalisierung. Die strikte Material-Sphäre wird aufgegeben zugunsten spekulativer Verbreiterungen über bestimmte Materialien. Die beiden Alben werden ihre Liebhaber und Fürsprecher finden. Allemaal aber werden diese Insider-Gruppen angehören. Entwicklungen allgemeiner Art für die Musik unserer Zeit sind nicht ablesbar.

Hanspeter Krellmann

○ Römische Klangbilder mit sattem Pinselstrich.

RESPIGHI, Fontane di Roma, Feste Romana; Los Angeles Philharmonic, Michael Tilson Thomas; CBS 76920 (1 S 30)
Aufnahmedatum: 1978

Klangbild: Ausgeglichen, aber nicht übermäßig anschaulich gestaffelte Aufnahme, von leicht eingeschränkter Transparenz.
Fertigung: Einwandfrei.
Vergleichseinspielungen: Feste Romana: Maazel (Dec. 6.42 251) Toscanini (RCA 26.41346)

Mit Respighis römischen Tonmalereien ist es wie mit dem Parfum: man weiß nie so recht, wie man den Effekt dosieren soll. Michael Tilson Thomas vertraute offenbar der Überredungskraft der hier demonstrierten Orchestrierungsfertigkeiten und coloriert diese Klangbilder mit sattem Pinselstrich nach. Doch der Hörvergleich und vor allem die Partiturlektüre offenbaren, daß in diesen beiden klingenden Bilderbogen doch noch ein Quentchen mehr Raffinesse steckt – zumindest in den „Römischen Festen“, die „Brunnen von Rom“ wirken doch plakativer, postkartenhafter. Das Los Angeles Philharmonic Orchestra kämpft sich wacker durch die Wirren der bisweilen arg unübersichtlich geratenen Partitur, wird aber von der Tontechnik nicht gerade übermäßig vorteilhaft präsentiert. Das beginnt bei den „Römischen Festen“ schon damit, daß die vorgeschriebene Raumgliederung („isolate“ sollen die

drei „Buccine“ klingen) kaum nachvollzogen wird und das endet in den drei ff-Schlußakkorden dieses „Poema Sinfonico“ mit einem doch sehr mulmigen Klangbild. Das Cleveland Orchestra unter Lorin Maazel kann sich da auf der Decca-Alternative weit prägnanter vorstellen – und serviert die Tetralogie denn auch wesentlich raffinierter. Kontrastreicher in den „Circenses“, hintergründiger im „Oktoberfest“. So sympathisch die Neueinspielung wirkt, sie kann weder zusätzliche Pluspunkte für Respighi buchen noch in der durchaus renommierten Konkurrenz einen Spitzenplatz erringen.

Rainer Wagner

Neuveröffentlichungen OPER

★ Überzeugende Alternative zu Harnoncourts bereits acht Jahre alter Aufnahme von Monteverdis venezianischem Spätwerk.

MONTEVERDI, Il Ritorno d'Ulisse in Patria; Frederica von Stade, Richard Stilwell, Patrick Power, Nucci Condo, Richard Lewis, Patricia Parker, Max-Rene Cosotti, Ann Murray, Roger Bryson, Keith Lewis, Claire Powell, Ugo Trama, John Fryatt, Bernard Dickerson, Alexander Oliver, The Glyndebourne Chorus, Nicholas Cleobury, London Philharmonic Orchestra, Raymond Leppard; CBS 79332 (3S30)
Aufnahmedatum: 1979

Klangbild: Gute räumliche Perspektive, präsent.
Fertigung: Einwandfrei bis auf gelegentliche Vorechos.
Vergleichseinspielung: Harnoncourt (Teldec SKB-T 23/1-4)

Vergleicht man Raymond Leppards neue Aufnahme der Oper „Il Ritorno d'Ulisse“ (seit langem ein Sorgenkind der Monteverdi-Forschung) mit Nicolaus Harnoncourts nun schon acht Jahre alter Aufnahme, so ließe sich buchstäblich in jedem Takt auf sinnfällige Differenzen hinweisen. Doch eben jene Differenzen liegen bei einer Partitur, die zumeist nur in zwei Stimmen (in der Regel ohne bezifferte Bässe) notiert ist und somit gewissermaßen nur ein Skelett bietet, in der Natur der Sache. Anspruch auf Authentizität, auf Endgültigkeit kann bei einem Werk wie dieser Oper von keiner Interpretation erhoben werden. Was zunächst die (von Monteverdi nicht festgelegte) Instrumentation anbelangt, so gibt Harnoncourt mit der Einbeziehung von Blockflöten, zwei Piffari, einem Diskantpommer und einem Dulzian oder von Regal und Chitarrone als zu-

sätzlichen Continuoinstrumenten ein weites Spektrum an Klangfarben. Leppard, der mit einem modernen Klangapparat musiziert, verzichtet auf diese und andere historische Instrumente (vom Cembalo natürlich abgesehen). Doch durch eine raffinierte Klangregie, durch einen häufigen Wechsel der „Register“, ist die Beschränkung auf weniger Instrumente weitgehend kompensiert. Bemerkenswert in diesem Zusammenhang auch Leppards vergleichsweise starke Streicherbesetzung. Gleich bei dem ersten, wie feierlich einherschreitenden Ritornell setzt Leppard auf satten Streicherklang. Zumindest einige Worte müssen über die Kürzungen und Zusätze in der neuen CBS-Aufnahme gesagt werden, die übrigens parallel mit der Neueinstudierung der Oper beim Glyndebourne Festival lief. Durch einige Striche wurde etwa die Szene der Bogenprobe gestrafft, während die in der handschriftlichen Partitur fehlende Sturmzone mit Hilfe von thematischem Material aus Monteverdis „Madrigali guerrieri“ wirkungsvoll aufgebaut wurde. Doch auch bei Penelopes Begegnung mit Telemaco (hier fehlt im Wiener Manuskript das wesentliche Moment der Selbstoffenbarung Penelopes) hat Leppard (nach der Baßstimme eines Monteverdi-Madrigals) einen Zusatz vorgenommen, der in seiner ergreifenden Ausdrucksintensität auch Monteverdi selbst alle Ehre gemacht hätte. Ein Glücksfall ist in Raymond Leppards Aufnahme die Besetzung der Penelope-Partie durch Frederica von Stade. Gleich ihr erster Monolog, bei dem das refrainartig wiederkehrende „Torna, torna, deh, torna Ulisse“ zu einer Insel der Windstille im nicht nur untergründig aufgewühlten Meer der Leidenschaften wird, ist mit beispielhafter Intensität und differenziertester Ausdruckskraft gestaltet. Erwähnenswert schließlich auch die letzte Szene, in der Penelope in dem geheimnisvollen Fremden den endlich heimgekehrten Gatten erkennt: „Tutto è godere“ – „Alles ist Freude“. Harnoncourt waren diese Worte Anlaß genug, die Szene und mit ihr die ganze Oper in Forte-Jubel ausklingen zu lassen. Anders Leppard: Gerade indem er die Dynamik weiter zurückhielt, indem er bei ruhig ausweichendem Zeitmaß der Szene ihre Intimität wahrte, gewann er diesem Duett einen unbeschreiblichen sinnlichen Zauber. Nicht alle Solisten können hier einzeln gewürdigt werden: Ein Frederica von Stade fast ebenbürtiger Partner ist Richard Stilwell in der Partie des Ulisse. Im Stimmtimbre entschieden voneinander abgehoben sind die drei Freier: der listige Antonio (Uga Trama), der aufgeblasen-geckenhafte Pisandro (John Fryatt) und der brutale Anfimono (Alexander Dickerson). Roger Bryson hat die rechte nachtschwarze Stentorstimme für die Partie des Nettuno. Die Partie des Eumete wiederum ist mit Richard Lewis überzeugender besetzt als bei Nikolaus Harnoncourt, wo der alte Schweinehirt gleich zu einem senilen Schwachkopf wird. Dagegen hat Alexander Oliver als tölpelhafter Dickwanst Iro nicht ganz die rollendeckende Stimme, dank der in der Harnoncourt-Aufnahme mit Murray Dickie das Solo „O dolor, o martir, che l'alma attrista“ zu einem komödiantischen Kabinettstück ersten Ranges wird. Im Klartext: Alexander Oliver singt um

eine Spur zu „edel“, zu kultiviert, um hier ganz glaubwürdig sein zu können. Sicherlich könnte man darüber streiten, ob Raymond Leppards klangliche Realisation nicht doch stellenweise etwas zu aufwendig gerät. Tatsache bleibt, daß die dramatische Spannung nirgendwo abreißt, daß uns Monteverdis Musik immer wieder mit geradezu orphischer Urgewalt anrührt. Sollten dann noch einige potentielle Einwände ins Gewicht fallen?

Hans Christoph Worbs

★ Derzeit einzige, auch stimmungsvolle Aufnahme des selten gespielten, für ein umfassendes Gounod-Bild aber nicht unwichtigen Werkes. Detailgenaue Wiedergabe durch Plasson, gesanglich dominiert Mirella Freni.

GOUNOD, „Mireille“, Gesamtaufnahme in französischer Sprache; Mirella Freni (Mireille), Alain Vanzo (Vincent), Jane Rhodes (Taven), José van Dam (Ourrias), Gabriel Bacquier (Ramon), Christine Barbaux (Vincenette), Michèle Command (Clémence), Marc Vento (Ambroise), Jean-Jacques Cubaynes (Le Passeur), Luc Terrieux (Andreloum); Chor und Orchester Capitole de Toulouse, Guy Lhomme, Michel Plasson. EMI (Pathé Marconi) 2 C 167-73021/3 (3 S 30)
Aufnahmedatum: 1979

Klangbild: Etwas dicht, Transparenz merklich eingeschränkt, etwas hallig, doch präsent, Tiefenstaffelung und Räumlichkeit nicht optimal.
Fertigung: Bis auf minimale Knistern und fallweise Klirrneigung einwandfrei; mehrsprachiges Libretto mit Einführung und Künstlerfotos liegt bei, Stoppzeiten fehlen.

Daß Gounods „Mireille“ dank dieser Neuaufnahme wieder im Katalog vertreten ist, registriert man gern. Die bittersüße provençalische Love-Story mit letalem Ausgang hat zumindest musikalisch ihre Reize. Vom Stoff her wirkt das Ganze ja ziemlich banal; wie ein Zusammenschnitt operngängiger Vorwände, die da Standesbarriere und verschmähte Liebe, weissagende Zigeunerin und verspätete väterliche Einsicht heißen. Musikalisch aber, wie gesagt, bietet das dem Stil der Opéra comique durch gesungene Rezitative widerstrebende Opus durchaus reizvolles. Man sollte, bevor man darangeht, das selten gespielte Werk zu goutieren, sich nicht in Opposition treiben lassen durch einen euphorischen Begleittext, der Gounod zur einzigen Kraft aufzuwerten trachtet, die Wagner Paroli bieten konnte, der in „Mireille“ das eruptive Ereignis der „Carmen“ vorweggenommen wähnt. Erstmals sei hier das Wunder mediterraner Musik erfüllt worden, auch spüre man den Aspekt

Mozarts, da Gounod ein Bewunderer des „Don Giovanni“ gewesen sei. Die Szene an der Rhone, eine französisch geglättete Wolfsschlucht mit Gespenster-Touch, erinnere an Dantes „Göttliche Komödie“. Cui bono?

Gounod verstand es bestens, mit dem Orchester umzugehen. Die Ouvertüre vermittelt zunächst durch einen Anflug von Chromatik einen Hauch von Feierlichkeit und Würde, sie schwenkt dann um in ländliche Heiterkeit und Tanz, so daß man grundsätzlich an die „Verkaufte Braut“ gemahnt wird, obgleich hier Vitalität teilweise durch Grazie und ein bißchen Wehmut ersetzt wird. In der Folge macht sich immer wieder aparte Stimmungsmalerei breit, die Holzbläser werden meisterhaft eingesetzt, erhalten häufig aparte Soli, die sauber und in charakteristischer Färbung geblasen werden. Wie überhaupt das bei uns so gut wie unbekannte Orchester sich vorteilhaft in Szene zu setzen vermag. Gleiches gilt auch für den nicht überaus stark geforderten Chor.

Die Oper heißt mit vollem Recht „Mireille“. Die Titelpartie dominiert in einem Maße, das nicht einmal Carmen zugestanden ist. Ein Muß demnach für Freni-Verehrer – und wer wäre das nicht? Doch erkennt man den an sich unverwechselbaren Edelsopran hier nicht auf Anhieb, das Timbre zeigt weniger Eigenart als gewöhnlich. Ein schwer zu ergründendes Phänomen, das mit dem etwas halligen Klangbild zusammenhängen mag oder mit der französischen Sprache, wiewohl man bei Frenis Margarethe oder Micaela nichts dergleichen spürt. Davon abgesehen registriert man mit Bewunderung, wie mit rundem Ton und makelloser Technik, mit engagierter Innigkeit und Nuancierungsvermögen sehr bewegend, ja beseelt, gestaltet wird. Die vielen dramatischen Passagen lassen die Freni effektvoller aus sich herausgehen als es ein üblicherweise eingesetzter, rein lyrischer Sopran könnte. Und wenn sie – nicht gerade oft – in ihre strahlende Jubellage aufsteigen darf, dann ist des vokalen Glücks kein Ende.

Alain Vanzo verfügt über französische Finesse, er beherrscht das vage Hingleiten nahe zum Falsett, betört durch eine delikate Mezzavoice in der Mittellage, doch läßt er schon in mäßiger Höhe viele flache, angespannte Töne hören; tenorale Spitzennoten schließlich kommen gequält, wenn auch sicher. Jane Rhodes setzt ihren angenehmen, herben und geschmeidigen Mezzo gekonnt ein, José van Dam klingt charaktervoll wie immer (plagt sich mit hohen Stellen), Marc Vento läßt sich markant vernehmen und Gabriel Bacquier gestaltet trotz merklich abgetakelter Stimme sehr prägnant.

Michel Plasson beweist, daß seine müde „Carmen“ in Verona nur eine partielle Schwäche war.

Hier schließt er durch lebendige, detailgenaue, nachdrücklich akzentuierte und in den Lyrismen sehr stimmungsvolle Gestaltung nahe an seine vielbeachteten Offenbach-Einspielungen an.

Hermann Schöneegger