



Klangbild: etwas enger Studioraumklang, präsent

Fertigung: gelegentliche Knacker, sonst aber einwandfrei. Aufnahme 1978

Eine Platte für Insider oder Spezialisten: sechs Bläser des Stockholmer Philharmonischen Orchesters stellen neue Kompositionen skandinavischer und eines polnischen Komponisten vor. Seit zehn Jahren musiziert dieses Ensemble auch außerhalb der Philharmonie, und zwar mit einem Repertoire vom 16. bis zum 20. Jahrhundert. Hier werden nur Stücke unserer Tage vorgeführt.

Noch relativ der Tradition verpflichtet ist die viersätzig Suite „Musik für sechs“ des 50jährigen Katalogneulings Páll Pampichler Pálsson, der als Dirigent einen Namen hat. Anknüpfend an die neue deutsche klassische Tradition, etwa bei Hindemith, kann sich auch der „interessierte Laie“ hier schnell einhören.

Witzig in den Bezügen zur Vergangenheit ist die zweite Komposition der ersten Seite: „Intrade und Capriccio“ des dänischen Kirchenmusikers Leif Thybo. Eine Art Neo-Barock und insofern problemlos genießbar. Gewagter dann die Kompositionen der B-Seite: der polnische, in Schweden lebende Włodzimierz Kotonski reizt in „Vielfaches Spiel“ Klangmöglichkeiten von schrillum Pfeifen bis zu Tubatiefen aus. Noch mehr experimentiert der junge Schwede Sven-David Sandström, dessen „Störungen“, Klangbrechungen und -spielereien, an Bereiche des Free Jazz grenzen. Die Reibungen entstehen aus der Gegenüberstellung zweier Bläsergruppen, die um einen Viertelton verschieden gestimmt sind. Insgesamt dann doch eine Platte, die den einen oder anderen der Neuen Musik gegenüber skeptischen Hörer zum Hineinhorchen animieren könnte. Thomas Dietrich

Neue Musik für Posaunen (Werke von Globokar, Lombardi, Kagel, König) – Ensemble Brass Art (Wolfgang König, Bernt Laukamp, Richard Lister, Peter Sommer, Leo Verheyen) → FSM 53 532 AUL (1 S 30)

Bedeutung: Demonstration einer Suche nach neuen Spiel- und Klangmöglichkeiten im Blechbläserbereich

Klangbild: Mischpult-gesteuerte Überlagerungen aus Geräuschen, Klängen und mikrophonaler Vokalpräsenz

Fertigung: einwandfrei, vereinzelte Vorechos

„Denaturierung“ ist das Schlüsselwort, besser: der Geheimcode dieser Posaunenexperimente. Streckenweise stellt sich gar die Frage, ob es triftige Gründe geben mag, derartige Realisationen just vom Medium der Posaunen abhängig zu machen, ja, noch als „Musik“ zu bezeichnen. Da trommeln Fingerspitzen auf den Messingstürzen, da wird ins Mundstück hineingeblubbert und geprustet, Stimm-, Stöhn- und Atemgeräusche werden mit und ohne Instrument produziert, variiert, exponiert, prostituiert. Durch exotische Dämpfereffekte kommt eine Fülle von Tönen, Klangbildern, Reichen und Verläufen zustande, das Gefühl für eine unheimlich versierte Virtuosität in technisch-rhythmischer Hinsicht stellt sich ein. Im Ernstfall realer Bläseraufgaben mit punktuellen Ensemble-Einsätzen und solistischen Präzisions-Akzenten wird frappe Meisterschaft offenbar.

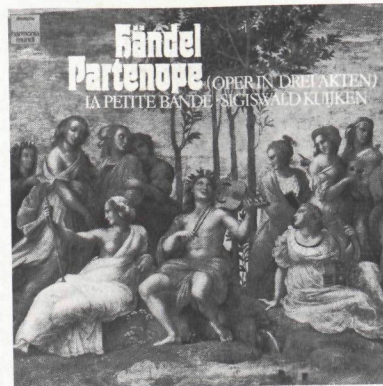
Was nun bewirkt solche Verkündigung, sofern Kunst (nach Goethe und dem Grimm'schen Wörterbuch) von „Künden“ kommt? Vinko Globokars „Discours II“ (1967/68) verrät eine gewisse Lust an der exzentrischen Vielfalt posaunenfremder Akustik-Signale, die deutliche Analogien zu sprachlichen Konsonanten und Vokalen vermitteln. Luca Lombardi liebt in seinen „Proporzioni“ (1969) das mathematisch kalkulierte Mosaik aus nervös bewegten Kontrapunkt-Fetzen, tragen Clusterblöcken und grell aufblitzenden Tondauern.

Mauricio Kagel hingegen versucht mit seinem „Atem“ (1969/70) das für die Platte geradezu Unmögliche: Die optische Komponente einer tragischen Szene seelischen Zusammenbruchs – Thema mit Variationen: „Der pensionierte Orchesterposau-nist“ – wird zu einer Art Hörfassung reduziert und bliebe ohne den erläuterten Taschentext rätselhaftes Geräuschkwerk.

Wolfgang König deklariert seine Komposition „KomSol“ (1974) selber als „Versuch, das Thema Solidarität (Sol) auf den verschiedenen Kommunikationsebenen (Kom) Musik, Sprache und Theater darzustellen“. Da auch hier die Verfremdung, „Denaturierung“, das klangliche Geschehen bestimmt, verhalten sich die eingestreuten Sprach- und Musikzitate umgekehrt proportional, also eher unsolidarisch. Gerhard Pätzig

Oper

Händel, Partenope (Gesamtaufnahme in italienischer Sprache) – Krisztina Laki (Partenope); Helga Müller Molinari (Rosmira); René Jacobs (Arsace); John York Skinner (Armindo); Martyn Hill (Emilio); Stephen Varcoe (Ormonto); Richte van der Meer, Violoncello continuo;



Bob van Asperen und Robert Kohnen, Cembalo; Konrad Jung-hänel, Theorbe; La Petite Bande, Sigiswald Kuijken → harmonia mundi/EMI 1C 157-99 855/58 (4 S 30)

Bedeutung: Händel-Wiederentdeckung, als bereichernder Gewinn im Disko-Repertoire

Klangbild: in allen Bereichen ausgeglichen und gut gestaffelt; ungemein durchsichtig bei wohl dosierter Hallwirkung

Fertigung: einwandfrei

Für die Opern Georg Friedrich Händels haben sich die Firma CBS sowie der EMI-Konzern samt der harmonia mundi viel vorgenommen. Nach dem Electrola-„Admeto“ (Bestellnummer 1C 163-30 808/12) ist nun, als Produktion des Westdeutschen Rundfunks Köln, die dreikaktige, im Februar 1970 zu London uraufgeführte Oper „Partenope“ an der Reihe. Schon damals tat sich dieses Werk auf der Londoner Bühne schwer; und so ist denn auch die Partitur bis heute weitgehend unbekannt geblieben. Die Ehrenrettung kommt jetzt zu rechter Stunde: zunächst als Überprüfung, welchen Stellenwert diese Schöpfung innerhalb einer Gesamtschau besitzt.

Ungewöhnlich ist bereits das Faktum, daß Händel hier auf ein Libretto von Silvio Stampiglia (Neapel 1699) zurückgriff, das, ursprünglich für Luigi Mancina verfaßt, inzwischen von so namhaften Komponisten wie Caldara, Predieri, Porpora, Sarri und Leonardo Vinci (letzteres Opus unter dem Titel „La Rosmira fedele“) in Musik gesetzt worden war. Hatte Händel 1729 in Italien vielleicht die Vertonung Vincis kennen und schätzen gelernt? Dies läge durchaus im Bereiche der Möglichkeit, zumal man weiß, daß er damals zahlreiche Partituren und Textbücher aus Italien nach England mitgebracht hat.

Der Sage nach gilt Partenope als die Gründerin und erste Königin der Stadt Neapel; aber in der Zurichtung dieses Stoffes ist Stampiglia eigene Wege gegangen. Da wird Partenope gleich von drei fürstlichen Freiern umworben; in ihren Herzensentscheidungen schwankend, wählt sie am

Ende Armindo, den allzeit konstanten Prinzen von Rhodos. Die Dramaturgie will nicht gerade zwingend erscheinen; und wie so oft in jener Epoche, leidet die Handlung an einer Hypertrophie der Rezitativ-Abschnitte, so daß speziell die letzte „Entwörung“ im 3. Finale reichlich trocken vor sich geht.

Was der opernfreundliche Zuhörer bei der Aktion vermissen muß, das weiß Händels Musik mitunter ergreifend auszudrücken. Lediglich zu Anfang und am Ende der Oper ist je ein kurzer Chorsatz eingeblendet; und da, nach der Ouvertüre, auch selbständige Instrumentalstücke eine Seltenheit bilden, beherrschen die ariosen Nummern das Feld. Bisweilen auf engem Raum gebündelt, sind sie äußerst abwechslungsreich gestaltet und machen zudem die verschiedenartigen menschlichen Affekte deutlich.

Über Mangel an Beschäftigung braucht sich keiner der sechs Vokalsolisten zu beklagen. Ordnet man die Personen nach dem Grad ihrer Wichtigkeit, so ergibt sich eine ansteigende Linie, die von dem Feldherrn Ormonte (Baß) über Emilio (Tenor) und Armindo (Kontratenor) bis zu den drei Protagonisten reicht. Es scheint so, als habe der seltsam gebrochene Charakter des Arsace den Komponisten primär interessiert; ihm jedenfalls (Kontratenor) hat er mit die wertvollsten Gesänge zugeordnet. Daneben behaupten die Solonummern der Titelfigur (Sopran) und der Rosmira (Alt) ihren eigentümlichen, fast gleichen Rang.

Gerade diese drei Partien hat Händel mit allerhand stimmtechnischen Hürden ausgestattet, die erst einmal genommen sein wollen. Was die illustren Künstler um 1730 in London erfolgreich vorerzählten, füllen nun René Jacobs, Krisztina Laki und Helga Müller Molinari in mühelos anmutender, vorbildlicher Sing-Darstellung aus. Da bleiben keinerlei Wünsche offen, zumal mit John York Skinner, Martyn Hill und Stephen Varcoe das Team hochkarätig abgerundet werden konnte.

Das an sämtlichen Pulten glänzend besetzte Kammerorchester „La Petite Bande“, unter Sigiswald Kuijkens Leitung beschwingt musizierend, gibt die stilistisch absolut kompetente Grundierung; es hat also am vollen Gelingen dieses ambitionierten Unternehmens einen erheblichen Anteil.

Die „Partenope“-Partitur lebt nicht bloß von virtuoson Anforderungen und Leistungen, sondern bringt auch Züge merkwürdig intensiven Gefühls an den Tag: Züge, die weniger pathetisch als vielmehr von „innig-intimer“ Expression geprägt sind. Daß hier der Orchesterpart oftmals in die reine Zweistimmigkeit zurückgenommen wird, geschieht nicht von ungefähr. Einige recht unkonventionell dispo-

nierte Solostücke (zum Beispiel Partenopes „Spera e godi“; III,2) vermögen ebenso den Reiz des Werkes beträchtlich zu steigern wie die gelegentliche Einfügung von originellen Mini-Ensembles (zum Beispiel „Non è incauto il mio consiglio“; III,1).

Die Aufnahme fand statt in der Sint-Gilliskerk zu Brügge im Frühjahr 1979. Werner Bollert

Mozart, Il sogno di Scipione KV 126 (Gesamtaufnahme in italienischer Sprache) – Peter Schreier (Scipio); Lucia Popp (Constanza); Edita Gruberová (Fortuna); Claes H. Ahnsjö (Publio); Thomas Moser (Emilio); Edith Mathis (Licenza); Salzburger Kammerchor; Mozarteum-Orchester Salzburg, Leopold Hager → Deutsche Grammophon 2740 218 (3 S 30)

Bedeutung: nicht nur für Musik-Archäologen von Interesse

Klangbild: voluminös, gute Präsenz, klare Staffellung

Fertigung: einwandfrei

Mozart bereitet immer wieder Überraschungen. Auch jene seiner Werke, die man bisher als unwichtig abgetan hat, tragen das Zeichen des Außerordentlichen. Auf die kürzeste Formel gebracht: selbst wenn uns von Mozart nichts anderes erhalten geblieben wäre als diese Arbeit des Sechzehnjährigen, hätte sein Name Eingang in die Musikgeschichte gefunden. Man kann hier gar nicht mehr von der Morgenröte des Genies sprechen, in diesem Werk leuchten bereits die ersten wärmenden Sonnenstrahlen auf.

In seiner Struktur ist „Il sogno di Scipione“ allerdings noch ganz der alten Richtung verbunden. Ein erbauliches Libretto, welches kaum Gelegenheit zur Charakteristik bietet. Lang ausgesponnene Rezitative, dazwischen wahre Ungetüme von Arien, die von gesanglichen Schwierigkeiten strotzen. Erstaunlich zu beobachten, wie Mozart diese starren Formen zu beleben vermag. Bei diesem Komponisten gibt es eben nichts Durchschnittliches, Mittelmäßiges.

Das Salzburger Mozart-Team setzt sich – nun schon zu wiederholtem Mal – mit spürbarem Eifer für die Revitalisierung dieses so gut wie unbekannten Werks ein. Es sind durchwegs Kräfte ersten Ranges, die da beschäftigt sind. Daß manche der gesanglichen Abnormitäten nicht ganz restlos glücken, muß man verzeihen. Hier werden ja Anforderungen gestellt, die wahrhaftig über unsere Begriffe gehen.

Die Frage ist zu stellen, ob das Werk nicht auf zwei Einheiten Platz gefunden hätte. Die Platten sind in gerin-

gem Ausmaß bespielt, und die Seite 6 enthält als einzige Neuheit eine Variante der Sopranarie Nr. 11.

Clemens Höslinger

Edita Gruberová singt Strauss und Paër (Arien und Duette aus: Leonora und Ariadne auf Naxos) – Edita Gruberová, Sopran u. a. – Bayerisches Sinfonie-Orchester; London Philharmonic Orchestra, Peter Maag und Georg Solti → Decca 6.42549 AS (1 S 30)

Bedeutung: Edita Gruberová faszinierende Zerbietta nun auch für den, der sich die Gesamtaufnahme nicht zulegen will

Klangbild: offen, ausreichend präsent und ausgewogen

Fertigung: Knack- und Knistergeräusche

Da bekommen nun alle möglichen und auch nicht mehr möglichen Gesangsgrößen von ihrer Plattenfirma ein Recital zugestanden und bei Edita Gruberová scheint es nur zu einer Auswahl aus Gesamtaufnahmen zu reichen, die längst auf dem Markt erhältlich sind... Inzwischen haben sich die Qualitäten ihrer Zerbietta herumgesprochen. Ob in Wien, Salzburg, München oder Hamburg – die Ovationen, die Edita Gruberová nach der „Großmächtigen Prinzessin“ entgegenhallen, sind nur allzu verständlich.

Denn da ist keine kühle Koloraturmaschine am Werk. Wie kaum eine ihrer Vorgängerinnen beseelt die Gruberová jede noch so vordergründige Kehlkopf-Artistik, mit der Richard Strauss Zerbiettas Pfade ausgiebig pflasterte.

Auch auf Platte läßt sich der tschechische Sopran-Star nicht lumpen. Und doch erreicht die Gruberová da nicht ganz die Eindringlichkeit ihrer „Live“-Auftritte. Woran es liegt, ist schwer zu ergründen. Vielleicht, weil die Stimme zwar sehr sicher geführt, aber nicht ausgesprochen „schön“ ist. Wohl aber auch, weil die Bühnenpräsenz, die schauspielerische Ausstrahlung, zu den großen Pluspunkten dieser Sängerin zählen.

Die Ausschnitte aus Paërs „Leonora“ fallen deshalb auch deutlich ab. Ohnehin ist die Marcellina dieses italienischen „Fidelio“-Vorläufers eine undankbare Rolle, bei der es zwar knifflige, aber keineswegs effektmachende Aufgaben zu bewältigen gilt.

Übrigens: das bei Paër laut Plattenhülle agierende „Bayerische Sinfonie-Orchester“ gibt es nicht. Unter diesem Namen firmiert gelegentlich das Münchner Sinfonie-Orchester Graunke. Hier aber spielt das Sinfonie-Orchester des Bayerischen Rundfunks. Volker Boser