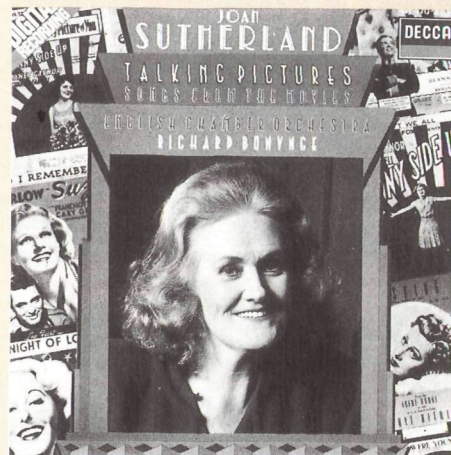


NEUE MUSIK



COMPACT disc
DIGITAL AUDIO

Nur für Fans.

JOAN SUTHERLAND - TALKING PICTURES (Filmschlager); Joan Sutherland (Sopran), English Chamber Orchestra, Richard Bonyngue;

Decca CD 417 470-2 (WD: 52'05'') DDD

Aufnahmedatum: 1986

Klangbild: Offen, transparent, unverfärbt.

Fertigung: Einwandfrei; keine Textbeilage.

Wenn Ihnen, liebe Zuhörer, dieses Album nur halb so viel Vergnügen bereitet, wie mir die Produktion machte, dann ist das für mich eine große Belohnung. Damit behauptet Dame Joan ja nicht, daß dieses Vergnügen ihre einzige Belohnung gewesen sei. Noch steht sie hoch im Kurs, aber sie hat schon so viel Platten gemacht, daß sie ihre Phantasie anstrengen muß, wenn sie von ihrer Exklusiv-Firma um Aufnahmewünsche gefragt wird. Glücklicherweise teilt sie mit ihrem Mann, Richard Bonyngue, die Liebe zum Kinofilm und konnte somit unschwer ein weiteres gemeinsames Projekt aufziehen.

An dieser Neuproduktion von Filmschlager, die einst Jeanette MacDonald, Martha Eggerth, Miliza Korjus und Grace Moore sangen, finde ich zwei Aspekte fatal: Daß sie für Dame Joan reichlich spät kommt, und daß sie einige wirkliche Machwerke aufwärmt. Damit sind vor allem zwei Johann-Strauß-Verstümmelungen gemeint, die sich hinter den Titeln „Spring in my heart“ und „One day when we were young“ verbergen.

Nach ihren eigenen Worten versucht Joan Sutherland nicht, die Originalinterpreten von damals zu imitieren. Sie singt alles auf ihre Art, eher neutral in der Gestaltung und gesanglich nicht ohne Mühe. Der noch wohlklingende Sopran neigt zum Tremolo, insbesondere bei länger gehaltenen Tönen; Spitzennoten kommen manchmal gequält, eingelegte Bravourtöne klingen weniger nach Bravour als nach Anstrengung. Man fragt sich unwillkürlich, wofür das Ganze gut ist. Das vorzügliche Orchester und ein zeitgemäßes Klangbild rechtfertigen das fragwürdige Abenteuer kaum.

Hermann Schönegger



Problematisches Komponistenporträt.

BORKOWSKI, Speranza für Flöte und Klavier, Fragmenti für Klavier, Spectra für Schlagzeug, Images II für Violine; Beate-Gabriela Schmitt (Flöte), Philip Moll (Klavier), Andrzej Dutkiewicz (Klavier), Stanislaw Skoczynski (Schlagzeug), Roman Lasocki, (Violine);

ProVival/Austrophon ISPV 137 (1 S 30) DDA

Aufnahmedatum: (P) 1987

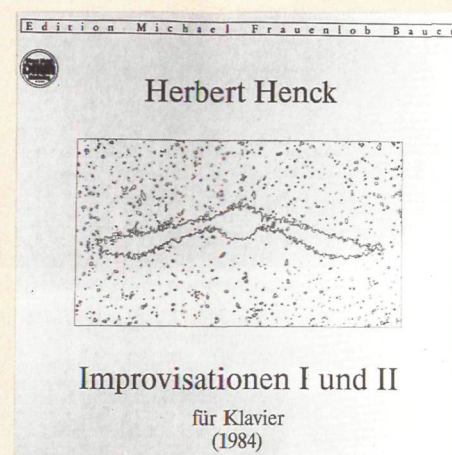
Klangbild: Dumpf, unausgeglichen.

Fertigung: Knistern, Knacken, Vorechos, deutliches Grundrauschen.

Der polnische Komponist Marian Borkowski, Jahrgang 1934, studierte in Warschau bei Kazimierz Sikorski und später in Paris bei Nadia Boulanger und Olivier Messiaen. Seine vier zwischen 1962 und 1980 entstandenen Kammermusik-Kompositionen, die hier aufgenommen sind, repräsentieren jenen heute schon wieder mit fast nostalgischer Haltung betrachteten postseriellen Stil, der Einflüsse von Cage aufgriff, mit graphischer Notation experimentierte und bisweilen eine gewisse Initiative den Interpreten überließ. Ich weiß nicht, ob der Stil selbst einem heute schon so veraltet vorkommt, oder ob es nicht doch in erster Linie der mangelnden Substanz der Stücke zu „danken“ ist, aber beim Hören dieser Platte konnte ich mich öfters eines Lächelns nicht erwehren, so trivial und abgegriffen erscheinen die Klangeffekte jener „Festivalmusik“, für die Borkowskis Stücke ein Beleg sind.

So dürfte das Interesse sich auf Dokumentaristen oder Freunde und Bekannte des Komponisten beschränken. Die interpretatorische Leistung der engagierten Musiker ist ohne Zweifel beachtlich. Leider entspricht die Aufnahme- und Preßtechnik nicht heutigem Standard; Vorechos sind doch heute ebenso in den Griff zu bekommen wie Knister- und Knackgeräusche, und auch aufnahmetechnisch klingt manches arg amateurhaft.

Wulf Konold



Monologe in der Nacht.

HENCK, Improvisationen I, II und III; Herbert Henck (Klavier);

Edition Michael Frauenlob MFB 005-006 und MFB 007 (3 S 30) DDA

Aufnahmedatum: 1984/85

Klangbild: Optimal

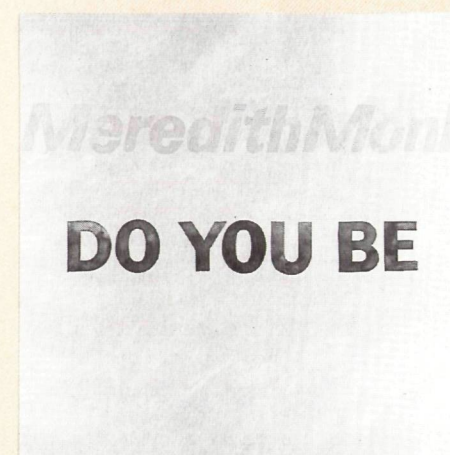
Fertigung: Tadellos.

Herbert Henck hat sich bislang als Interpret neuer und unbekannter Klaviermusik einen hervorragenden Namen gemacht; er hat grundlegende Arbeiten zur seriellen Musik von Stockhausen verfaßt und als Herausgeber der „Neuland“-Jahrbücher Vorbildliches geleistet.

Mit diesen Aufnahmen stellt sich Henck erstmals als Improvisator ausgedehnter Klavierstücke vor, und die „Improvisation I“ dürfte mit einer Dauer von 67'37" Minuten wohl die längste Improvisation sein, die jemals veröffentlicht wurde. Da Henck nicht über Themen oder sonstige Vorlagen improvisiert, liegen die gestalterischen Schwierigkeiten dieser Improvisation in der Variabilität, der Kontinuität und der Nachvollziehbarkeit der musikalischen Ereignisse. Diese Schwierigkeiten bekommt Henck sicher in den Griff, weil er stets aus den Gegebenheiten des Instrumentes heraus improvisiert. Er legt eine bestimmte Bewegungsform der Musik fest, die dem Charakter des Klaviers entspricht und die gleichsam von sich aus immer weiter führt. Kontinuierlich modifiziert Henck die Dynamik, die Lage, den Anschlag, die Farbe oder den tonalen Bezugsrahmen. Besonders instruktiv fallen jeweils die Schlüsse aus, in denen die Improvisationen tatsächlich auch zu einem Endpunkt geführt werden und nicht einfach abbrechen. Die Mittel, solch einen Endpunkt herbeizuführen, bilden etwa die Entspannung der harmonischen Ereignisse oder die Reduzierung des Rhythmus auf ein ostinat wiederholtes Modell. So entstanden Aufnahmen von Improvisationen, die ihr unverwechselbares Profil besitzen.

Giselher Schubert

OPER



Liturgie und Heiterkeit.

MEREDITH MONK, Do You Be; Meredith Monk and Ensemble;

ECM 8 31 782-1 (1 S 30) DDA

CD 831 782-2 DDD

Aufnahmedatum: 1986/1987

Klangbild: (LP) Präsent und deutlich.

Fertigung: Keine Mängel.

Meredith Monk kommt von indischer Philosophie und Musik und von exotischen Vokaltechniken her, von der abendländischen Tradition wie von der Minimal Art, von Tanz, Bühne und Selbsterfahrung – und doch ist sie eine eigenständige künstlerische Persönlichkeit, eine der faszinierendsten der amerikanischen Musikszene. Ihre fünfte LP (auf dem deutschen Markt) setzt die Tradition fort, die sie als Solo-Interpretin und mit ihrem Ensemble bisher exponiert hat, bietet aber mit der Reduktion des musikalischen Ausgangsmaterials auf einfache Formeln auch eine neue Entwicklungsstufe.

Alle technischen und expressiven Möglichkeiten der menschlichen Stimme werden zur künstlerischen Sprache; die eigentliche „Sprache“ aber wird unwichtig, scheint nur noch in einzelnen signalhaften Worten auf. Die erdhafte Körperlichkeit aus dem Album „Our Lady Of Late“ kehrt hier wieder im „Scared Song“ oder der „Double Fiesta“, die naturhafte Heiterkeit der „Songs From The Hill“ im Vogelstimmen nachahmenden Titelsong „Do You Be“, während die rituellen Blockbildungen des ganzen Ensembles, die in der „Dolmen Music“ einst ihren ekstatischen Höhepunkt erreicht hatten, jetzt eher zurückgenommen erscheinen; auch finden sich solche komplexen Gebilde wie „Tablet“ oder auch wie „Dolmen Music“ auf dem neuen Album nicht mehr. Introvertierte Hymnen („Wheel“) oder rhythmische Studien („Panda Chant“) sind an ihre Stelle getreten. Wenn die Extreme, ein kindlich-entdeckungsfreudiger „Urschrei“-Klang und der fast liturgisch strenge Ensemblesatz, ineinander übergehen, erreicht Meredith Monk ihr Stärkstes und ihr Eigenstes.

Hartmut Lück



Etwas einseitige Deutung mit einem leistungsfähigen Ensemble.

MOZART, Le Nozze di Figaro (Gesamtaufnahme in ital. Sprache); Margaret Price (Contessa), Kathleen Battle (Susanna), Ann Murray (Cherubino), Mariana Nicolesco (Marcellina), Patrizia Pace (Barbarina), Jorma Hynninen (Almaviva), Thomas Allen (Figaro), Kurt Rydl (Bartolo), Alejandro Ramirez (Basilio), Ernesto Gavazzi (Curzio), Franco de Grandis (Antonio), Patrizia Pace (Barbarina), Bob Kettelson (Hammerflügel), Konzertvereinigung Wiener Staatsopernchor, Wiener Philharmoniker, Riccardo Muti;

EMI 3 CD 7 47978 8 (WD: 165'52'') DDD

LP 27 0576 3 (3 S 30) DDA

Aufnahmedatum: 1986

Klangbild: (CD) Räumlich, sehr transparent, sehr „technisch“ (s.u.).

Fertigung: Einwandfrei.

Vergleichseinspielungen: Die meisten der Studio-Aufnahmen zwischen 1952 (Karajan) und 1982 (Solti).

Was Attila Csampai im „FonoForum“ 8/81 zur Ästhetik neuerer Studioproduktionen von Mozart-Opern formulierte, könnte sich auch auf die jüngste „Figaro“-Aufnahme beziehen: „Von Oper, von musikalischem Theater als der singenden Darstellung menschlichen Handelns und Empfindens kann nicht die Rede sein, nicht einmal von dem Versuch, derartiges am fremden Ort zu ‚simulieren‘.“ Die neue EMI-Produktion geht, sieht man von Ansätzen einer Stereo-Regie ab, einer akustischen Inszenierung des Werkes konsequent aus dem Weg. Das führt so weit, daß z.B. Rezitativstellen, die „beiseite“ gesprochen oder geflüstert werden sollen, laut und deutlich artikuliert werden, oder daß Geräusche mal eingesetzt, dann wieder unterschlagen werden (etwa die Ohrfeigen im letzten Finale). Durch ein merkwürdiges Timing gerät der Fluß des dramatischen Geschehens bei den Rezitativen oft ins Stocken: auf lebhaft parlierte, vom Hammerklavier witzig und quirlig kommentierte Dialoge folgen zerdehnte Phrasen.

Hauptsache des Unternehmens war wohl wieder die exakte und klanglich „superbe“ Wiedergabe der Notenwerte. Zwar ist das Klangbild, das James Mallinson (Produzent) und John Kurlander (Tonmeister) erarbeitet haben, nicht steril, aber

doch sehr technisch-analytisch. Die Orchesterstimmen erscheinen so transparent und differenziert, daß man sich vor lauter selektiver Wahrnehmung nur schwer auf den Zusammenklang konzentrieren kann. Daß die Streicher der Wiener Philharmoniker gar nicht so rund und weich klingen, wie man sie kennt, ist charakteristisch für das Ganze: Dieser „Figaro“ wirkt wenig charmant, eher hart und kantig. Das Klangbild scheint dem interpretatorischen Konzept des Dirigenten voll zu entsprechen, denn Muti betont das Revolutionsdrama, arbeitet die herben, zum Teil brutalen Züge des Stücks hervor. Seine aggressive Energie beeindruckt bei dramatischen Szenen (etwa wenn Almaviva seine Gattin terrorisiert), führt aber bald zu akustischer Überreizung, da es in den lyrischen Teilen kaum Momente der Ruhe und Entspannung gibt. Beispielsweise dirigiert Muti über das „Briefduett“ unbeteiligt hinweg, als müsse er den Abgrund des Kitsches fürchten. Daß er die Sänger an der kurzen Leine führt, ist bei einem so leistungsfähigen Ensemble nicht einzu-sehen; mit etwas mehr Freiheit hätten sie wahrscheinlich eine phantasievollere und lebendigere Aufnahme zustande bringen können.

Von den Hauptdarstellern hinterläßt Jorma Hynninen, der hiermit erstmals für eine internationale Plattenproduktion eingesetzt wurde, den stärksten Eindruck. Seine markante Baritonstimme, sein zugleich aggressiver und aristokratischer Ton verleihen dem Grafen unverkennbares Profil. Auch wenn Thomas Allen als Figaro vielleicht nicht ganz so ideal eingesetzt ist wie als Almaviva in der Solti-Aufnahme, ist seine Mitwirkung an dieser Einspielung ein großer Gewinn. Da er jedes Buffoklischee scheut, wird die Konkurrenzsituation der beiden Männer glaubhaft. Die begehrte Kammerzofe singt Kathleen Battle mit etwas rauchiger Stimme, großer Musikalität und vielen Nuancen – nur habe ich nicht den Eindruck, daß ihre Susanna viel Herz hat. Der permanente Liebreiz wirkt künstlich, erst recht im Vergleich mit Reri Grist und Mirella Freni. Margaret Price konzentriert sich mehr denn je auf die Tonproduktion, mit dem Erfolg, daß sie die Arien der Gräfin auch nach mancher Facherweiterung noch gut bewältigt; aber sobald sie in den Ensembles aus dem Vollen singen kann, ist sie viel „lockerer“ und bemüht sich auch um Darstellung. Vorausgesetzt, daß man Cherubino nicht als ein vor Sinnlichkeit berstendes Geschöpf, sondern als rastlosnervösen, etwas blassen Pubertierenden ansieht, überzeugt Ann Murray nicht nur als Sängerin, sondern auch als Figur. Die Sopranistin Mariana Nicolesco, deren sinnliche Marcellina eine ernsthafte Konkurrentin Susannas ist, Kurt Rydl (Bartolo), Alejandro Ramirez (Basilio) und die trefflichen Darsteller der übrigen Partien verleihen dieser etwas einseitigen Aufnahme bunte Farbtupfer.

Thomas Voigt