

FONO-KRITIK

Jahre um 1600 hätte auch nur vergleichbar ähnlich in Klängen von Trompeten und Posaunen geschwelgt. Vielmehr wird der historische Farbenreichtum dieser für ganz unterschiedliche Wahl- und Mischbesetzungen konzipierten Consortmusik durch das Timbre moderner Blechblasinstrumente spürbar eingeengt. Darüber hinaus wird aus den zur Verfügung stehenden Notenausgaben offensichtlich immer wieder die „schöne Canzone“ kopflastig bevorzugt. Man muß das kritisch anmerken, weil sonst die geschmackvoll-seriöse Taschenoptik mit ihrem historisierenden Titel, die originalen (Teil-)Angaben zu den Werken, dazu der wissenschaftlich einwandfreie Kurztext, nicht zuletzt aber die perfekte Spielweise der exquisiten Slokar-Mannschaft eine solche Authentizität verführerisch nahelegen.

Sieht man nämlich von solchen editorischen Unterlassungssünden ab, so bietet diese Neuproduktion ungleich mehr als eine „unbarocke“ Selbstdarstellung blechbläserischen Könnens.

Hier wird durchweg mit einer außergewöhnlichen Sensibilität in die Satzkünste der venezianischen Klein- und Großmeister hineingehört und mit sublimen Spiel- und Atemtechnik ein packender Eindruck von jener Stilepoche vermittelt. Die Gefahr einer Monotonie des imitatorischen Prinzips aus jener Zeit der motettischen Niederländer-Nachfolge wird dank geschickt eingesetzter Registerfarben der modernen Instrumente und dank einer historisch exakten Terrassendynamik mit ihren unterschiedlichen Echowirkungen und Motiv-Differenzierungen elegant gebannt. Sparsam eingesetzte dynamische Schweller (also keine äußerlich aufgesetzten Crescendi) erhöhen das klangästhetische Vergnügen bei Kadenzwendungen oder Werkzäsuren. Die blockhafte Statik vieler Akkordpassagen wird durch die spannungsreiche Entwicklung von Tonfolgen, Skalen und Melodiebögen zu einem elastisch-schwungvollen Harmoniegeflecht aufgelockert. Überaus zarte Piano-Farben und ein angenehm weich-voluminöses Forte, schlank und rank, runden das schmeichelhafte Klangbild ab.

Schließlich trägt auch ein sorgfältig beachteter Besetzungswandel im Ablauf des Programms zum erhöhten Klangreiz bei. Das Plenum des achttimmigen Bläserchors bleibt als prunkvoller Rahmen nur den ersten und letzten Stücken jeweils einer Plattenseite vorbehalten, während sich das „hohe“ Berner Trompetenquartett und das „tiefe“ Slokar-Posaunenquartett symbolisch auf den Choremporen der Markuskirche in Venedig, der „Geburtsstätte“ der Doppelchörigkeit, quasi alternierend gegenüberstehen. Die Wirkung ist berauschend, auch wenn sich Spieler von heute für Zuhörer von heute mit gegenwärtiger Lust am Klanggeschehen auf hohem Niveau treffen. So erweisen sich zumindestens die über 350 Jahre alten Noten als unverbraucht jung.

Gerhard Pätzig

Neuveröffentlichungen NEUE MUSIK



Ein herausragender Komponist der ungarischen Avantgarde in engagierter Interpretation.

JÁNOS DECSÉNYI, Kommentare zu Mark Aurel (1), Csontváry Gemälde (2), Variationen für Klavier und Orchester (3); Adam Fellegi (Klavier) (3), Liszt Ferenc Kammerorchester, Budapest (1), Budapest Sinfonieorchester (2-3), Géza Oberfrank (2), János Sándor (3); DC Hun 12122 (1S30) Aufnahmedatum: 1980

Klangbild: Natürlich, recht transparent, gute dynamische Breite.

Fertigung: Bis auf leichtes Rauschen und vereinzelte Knackgeräusche einwandfrei.

Der im Westen relativ unbekannte ungarische Komponist János Decsényi (geb. 1927) wird auf dieser Platte eindrucksvoll vorgestellt. Sie beweist, daß es längst nicht mehr genügt, in Zusammenhang mit Ungarn nach Bartók nur an Ligeti zu denken. Decsényi verfügt souverän über das technische Repertoire der Moderne, zugleich gelingt es ihm aber durch bedachtes Umgehen mit diesen Mitteln, die Musik nicht nur zum experimentellen Tummelplatz verkommen zu lassen. Vor allem verblüfft die außerordentliche Expressivität seiner musikalischen Aussage, ebenso eine relativ unmittelbare Verständlichkeit. Vieles, was im Westen erst in letzter Zeit wieder kompositorische Beachtung findet, auch das Ablegen der Scheu vor an Tonalität erinnernder Harmonik oder Melodik, zeigt sich schon in älteren Werken von Decsényi. Sein Ton erinnert bisweilen stark an die Expressivität des Polen Witold Lutoslawski, versteht es aber auch, Bartóksche Techniken fruchtbar weiterzuentwickeln.

Drei verschiedene kompositorische Ansätze Decsényis sind hier zusammengestellt. In den „Kommentaren zu Mark Aurel“ für 16 Solostreicher (1973) bilden philosophische Erwägungen den reflektatorischen Hintergrund der vier Sätze. Nicht programmatisch, sondern allein als gedanklichen Auslöser sieht Decsényi die Meditationen Mark Aurels über grundsätzliche Seinsfragen. Die Musik bleibt selbständig, verfügt virtuos über äußerst differenzierte Streicherwirkungen, ohne aber das innere Band des philosophischen Hintergrunds zurückzudrängen. Das Liszt Ferenc Kammerorchester überzeugt durch engagierte Anteilnahme und technische Überlegenheit.

Am gewaltigsten und vielleicht am direktesten zugänglich sind die „Csontváry Gemälde“ (1967), drei „sinfonische Skizzen“ mit den Titeln „Marienbrunnen in Nazareth“, „Ruinen des

griechischen Theaters von Taormina“ und „Einsame Zeder“. Noch spontaner ist hier der musikalische Ausdruck, die gewaltige Steigerung im zweiten Stück zählt wohl zum eindrucksvollsten, das auf diesem Gebiet in den letzten Jahren geschaffen wurde. Wieder verblüfft vor allem die klangliche Bandbreite, die von Decsényi überlegen eingesetzt wird und die das Budapest Sinfonieorchester voll auszuloten versteht. Die „Variationen für Klavier und Orchester“ schließlich verzichten auf außermusikalische Anregung. Es sind nicht Variationen im herkömmlichen Sinne, vielmehr wird sehr frei eine zu Beginn leise und ostinat wiederholte große Sekund abwärts weiterentwickelt bis zur immens gesteigerten Virtuosität des vierten (letzten) Satzes. Der gestische Charakter des Beginns wird auf eine stets höhere Ebene gehoben, an Bartók ist ausdrücklich der dritte Satz „Hommage à Bartók“ orientiert. Adám Fellegi, dem die Variationen gewidmet sind, beherrscht überlegen die enormen technischen Ansprüche, wenngleich man sich bisweilen den Klavierklang differenzierter wünschen würde. Decsényi sollte nach dieser Plattenvorstellung auch im Westen eine gebührende Beachtung zuteil werden.

Reinhard Schulz



Eine kaum lohnenswerte Vorstellung.

Berliner Komponistenporträt 2: HANNING SCHRÖDER, Musik für vier Instrumente; Musik für Klarinette und Vibraphon; Musik II für Geige allein; „Völker der Erde“ für Alt, Flöte und Klarinette nach Worten von Nelly Sachs; Serenade für drei Bratschen; Ulbrich-Quartett; E. Kindermann (Klar.), J. Winkler (Vib.); J. Négysy (Viol.); Kaja Borris (Alt), M. Senn (Fl.), E. Kindermann (Klar.); D. Gerhardt, Kunio Tsuchia und H. Nicolai (Br.); Tho MTH 199 (1S30)

Klangbild: Recht flach, eindimensional, einige Male (vor allem im Stück für Klar. und Vib.) untragbar verzerrt.

Fertigung: Rauschen und Knackgeräusche, recht unbefriedigend.

In der Reihe „Berliner Komponistenportraits“ werden auf der Platte Werke des in Berlin lebenden Komponisten Hanning Schröder (geb. 1896) vorgestellt. Die Werke entstanden in einem Zeitraum von fast 50 Jahren von der Serenade (1928) bis zur „Musik für Klarinette und Vibraphon“ (1974). Der stete Kontakt mit neuer Musik, den Schröder zeit lebens suchte, ist in dieser Entwicklung ebenso hörbar wie das Festhalten an individueller Sprache, die am Primat melodischer Linien, gleichmäßiger Rhythmik und kontrapunktischer Arbeit orientiert ist. Die Musik ist stets auf direktes, meist kammermusikalisches Musizieren ausgerichtet. Zu leicht gerät sie in die Gegenden monotoner Abwicklung, zumal der Ton eine recht wenig differenzierte, herbe Prägung aufweist. Dabei liegt eine

durchaus engagierte, gesellschaftsbezogene musikalische Konzeption zugrunde. Die „Musik für vier Instrumente“ (Streichquartett) von 1952 „in memoriam: Lied der Moorsoldaten“ hat Widerstand gegen die zurückliegende Hitlerdiktatur zum Gegenstand, allein vermag die beharrlich ostinate Rhythmik aller drei Sätze nur sehr begrenzt und sehr eindimensional dem Thema gerecht zu werden. Da fehlt Tiefe des Ausdrucks, die Musik orientiert sich an recht abgegriffenen kompositorischen Mustern. Der differenziert ausgehörte Ton der Wiener Schule, mit der sich Schröder nach dem Krieg intensiver auseinandersetzt, wirkt geglättet, quasi „zum Musizieren“ abgeschliffen. So vermag noch die „Musik für Geige allein“ – Schröder als Bratschist bewegt sich in „seinem“ Metier – am ehesten zu überzeugen. Die engagierte Interpretation durch János Négysy entwickelt ein breites Spektrum klanglicher Differentiation. Doch kann auch sie die geringe Innenspannung der Werke, was in den anderen Interpretationen noch mehr auffällt, kaum verbergen. So verbleibt auch der Appell an die Menschheit „Völker der Erde“ nach Nelly Sachs trotz expressiver Gestaltung der Singstimme, die sich von Ferne an Webern oder an Boulez’ „Marteau sans maître“ ausrichtet, im wenig inspirierten Unverbindlichen. Man vermißt „Substanz“. Die Platte dürfte nur für jemand interessant sein, der Wert auf Vollständigkeit des Repertoires deutscher Musik des 20. Jhdts. legt.

Reinhard Schulz

Neuveröffentlichungen OPER



Etwas einseitiges, weil den Belcanto-Stil kaum berührendes, trotzdem sehr eindrucksvolles, die komplexen Fähigkeiten der Caballé unterstreichendes Recital.

MONTERRAT CABALLE singt Arien aus Opern von Verdi, Puccini, Ponchielli, Catalani, Mascagni, Giordano und Cilea; Orchestra Sinfonia di Barcelona, Gianfranco Masini, Armando Gatto, Anton Guadagno; Acanta DC 29.389 (1S30) Aufnahmedatum: 1976-78

Klangbild: Farbecht, ein wenig dünn, etwas trocken, Orchester merklich im Hintergrund, Tiefenstaffelung und Transparenz ungenügend.

Fertigung: Innen minimale Klirrreue, sonst einwandfrei; keine Textbeilage, Stoppzeiten angegeben.



Zutreffendes Porträt der kultivierten, ehrlichen Gestalterin Martina Arroyo – warmes, schönes Timbre hat das fehlende Raffinement zu ersetzen.

MARTINA ARROYO singt Arien aus Opern von Ponchielli, Mascagni, Giordano, Puccini, Verdi; Münchener Rundfunkorchester, Kurt Eichhorn; Acanta DC 23.325 (1S30) Aufnahmedatum: 1980

Klangbild: Farbecht, ausreichend transparent, klarzeichnend, relativ schwacher Pegel, Höhen minimal beschnitten.

Fertigung: Rillensprung (Butterfly), etliche mittelstarke Knacker, sonst einwandfrei; keine Textbeilage, Stoppzeiten angegeben.



Martina Arroyo

Wenn zwei Sopran-Recitals mit teilweise identischem Programm gleichzeitig einlangen, reizt einen zwangsläufig die Eventualität, daß die hochberühmte Caballé im Vergleich mit der immerhin auch renommierten Martina Arroyo in Bedrängnis geraten könnte. Nach dem Abhören erscheint dieser Gedanke vermessen: Die spanische Primadonna stellt mühelos und unzweifelhaft die geltenden Relationen klar. Es sind zwei recht verschiedene Stimmen. Der schöne, warm timbrierte Sopran Martina Arroyos wirkt in jeder Lage, auch in der leuchtenden Höhe, wohlgerundet und durchaus schmiegsam, doch etwas kompakt, so daß es um die Beweglichkeit nicht zum allerbesten steht. Der fül-

ligen, ungemein expansiven Stimme der Caballé ist dagegen – bei gleichbleibendem Wohllaut – ein wechselndes Farbenspiel eigen, vom hellen, offenen Schimmer der oberen Lage bis zur strahlenden, manchmal etwas geschärften Höhe, von der herrlich entspannten, schimmernden Mittelstufe bis zur brustig-dunklen Tiefe. Während es Arroyos jederzeit ehrlichem, sorgfältigem Gestalten zwar keineswegs an Stil, aber völlig an Raffinement mangelt, stehen der Spanierin alle denkbaren Feinheiten zu Gebot. Ihre agile, weitgespannte Dynamik kennt effektvolle, unforcierte Schwelltöne, kunstvolle Diminuendi und die schon legendären, phänomenalen pp-Höhen, die allerdings mitunter etwas willkürlich eingesetzt werden.

Den Bogen ihrer lebendigen dramatischen Gestaltung spannt Montserrat Caballé sehr weit, sie wirkt stets von innen heraus stark engagiert, oft expressiv, opfert auch einmal um der dramatischen Wahrheit willen die pure Schönheit des Tones, riskiert im forcierten Höhenausbruch auch ein deutliches Vibrato. Jedenfalls verbindet sie Schönklang und Kultur der Phrasierung mit hinreißender Ausdruckskraft und Wandlungsfähigkeit. Sie skizziert glaubhaft und packend die Butterfly, trumpft gleißend als Turandot auf, läßt sich als leidenschaftliche Santuzza zu forciert Tiefe hinreißen, während sie als Gioconda die gefährlichen Mezzo-Tiefen ganz natürlich bildet, ihnen aber mit der Kraft auch den Effekt schuldig bleibt; da könnte sie über die resignierende Grundstimmung hinaus monumentaler wirken. In „La Wally“ und „Adriana Lecouvreur“ verwirklicht sie elegante Linienführung und raffinierte Klangvaleurs, trotzdem erfüllt etwa Renata Scotta die aparte Cilea-Arie packender, unmittelbarer. Vollendeten Belcanto-Genuß bereitet die Caballé in der Kerker-Arie aus „Troubadour“. Bewege sich die oft dünne Orchesterbegleitung auf adäquatem Niveau, wäre als Auszeichnung ein Stern fällig.

Martina Arroyos Bandbreite bietet sich in Ausdruck und Dynamik enger dar; sie klammert Extreme aus, erzielt aber meist Geschlossenheit.

Nur die Gioconda übersteigt wegen des recht schmalen Tiefenregisters – strenggenommen – die Möglichkeiten der Künstlerin. Als leidende Santuzza überrascht sie durch innere Anteilnahme, im „Tosca“-Gebet wirkt sie ein wenig bieder, am wohlsten scheint sie sich bei Verdi zu fühlen: Lady Macbeth gelingt problemlos und durchaus eindrucksvoll – einem Vergleich mit Leonie Rysanek in der RCA-Einspielung hält auch sie natürlich nicht stand –, die Elisabeth-Arie empfindet sie bewegten Herzens stilvoll nach, „Ritorna vincitor“ gerät innig und schön, nur das einleitende, irrwitzige Marschtempo Kurt Eichhorns ist nachgerade kabarettreif. Im übrigen wird aber brauchbar, präzise, gut klingend und in rechtem Gleichgewicht mit der Singstimme begleitet. Insgesamt ein Porträt, das der Eigenart und dem Können Martina Arroyos objektiv gerecht wird.

Hermann Schönegger