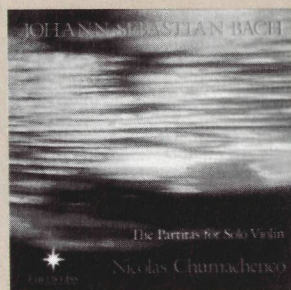




Mißlingen.

Eigenständi-
ge Deutung
des späten
Schumann.Reif für das
Guinness-
Book.Bach als
Studie.Komplex und
expressiv.Ungewöhnli-
che Koppe-
lung.

Rachmaninoff, Klavierkonzert Nr. 3 d-Moll op. 30, **Bartók**, Klavierkonzert Nr. 2; Tzimon Barto (Klavier), London Philharmonic Orchestra, Christoph Eschenbach;
EMI CD 7 49861 2 (WD: 77'37'') DDD
Aufnahmedatum: 1989
Klangbild: Dumpf.
Fertigung: Einwandfrei.

An ähnlich enthusiastischen Referenzen, wie Dimitrios Sgouros sie besaß, fehlt es Tzimon Barto wahrlich nicht; immerhin nannte Eschenbach ihn den profundesten Virtuosen, der ihm jemals begegnet sei.

Rachmaninoffs drittes Klavierkonzert ist in der letzten Zeit immer mehr zum inoffiziellen Pflichtstück der großen internationalen Klavierwettbewerbe verkommen, was seinen guten Grund hat. Kaum ein zweites Konzert stellt derartig hohe Ansprüche an die konditionellen und manuellen Fähigkeiten des Pianisten. Schon nach kurzem Hören dieser Aufnahme wird deutlich, daß die meisten pflichtbewußten Wettbewerbs-Gewinner dem Amerikaner diesbezüglich einiges voraus haben. Da werden die ersten Takte des Hauptthemas zwar atmosphärisch, aber gleichzeitig so zäh und klebrig intoniert, daß man sich besorgt fragen muß, wie Barto den strukturellen Zusammenhang des Werks wahren will. Da gehen wichtige Melodietöne dutzendweise im Orchester unter, weil sein Pianissimo einfach nicht tragfähig genug ist. Der Scherzando-Abschnitt im zweiten Satz, den Gavrilo als nervös umherflirrendes Suchen etwa doppelt so schnell vorführt, degeneriert bei Barto zum müden Walzer. In der Kadenz, deren große Version Horowitz und Bolet erst gar nicht spielen, weil die Gefahr, vor dem mächtigen D-Dur-Höhepunkt schon alles vorweggenommen zu haben, viel zu groß ist, in dieser Kadenz herrscht bei Barto eine eigenwillige Dramaturgie. Er wählt die große akkordische Fassung, und hat somit das ganze Pulver schon vor besagtem Höhepunkt verschossen. Ist dieser endlich erreicht, hält Barto musikalisch quasi die Luft an, indem er den erlösenden Baßakkord hinauszögert. Dieses gelegentlich von Horowitz eingesetzte Mittel benutzt er aber zu offensichtlich und gleich dreimal: Das wirkt dann nur noch mechanisch. Bartóks zweites Klavierkonzert sei an dieser Stelle in der hervorragenden Aufnahme mit Anda und Frisay empfohlen, wo nicht großzügiger Pedalgebrauch die Charakteristik schwächt und rhythmische Finesse wirklich erlebbar wird.

Till Janczukowicz

Schumann, Violinkonzert d-Moll, Fantasie für Violine und Orchester C-Dur op. 131; Thomas Zehetmair (Violine), Philharmonia Orchestra, Christoph Eschenbach;
Teldec CD 244 190-2 (WD: 45'03'') DDD
Aufnahmedatum: 1988
Klangbild: Räumlich, voll, höhenbetonte Violine.
Fertigung: Ohne Mängel.

Die Betrachtung der seit 1937 von der Schallplatte begleiteten Interpretations- und Rezeptionsgeschichte von Robert Schumanns Violinkonzert verdeutlicht, daß eine allgemein verbindliche Darstellung des umstrittenen Spätwerkes bisher nicht dokumentiert ist, vielleicht auch nie definitiv vorliegen wird. Kein Deutungsversuch in der Discographie des Konzerts, der nicht Vorbehalte bzw. Widersprüche provoziert hätte, angefangen bei Kulenkampfs bearbeiteter angebotener Fassung, Menuhins stürmischer Jugendaufnahme oder den Mittelwegen von Szeryng und Hoelscher, bis hin zu den eigenwilligen, mehr exzentrischen Auslegungen von Kremer und Kantorow – um die wichtigsten zu nennen. Denn in Schumanns d-Moll-Opus häufen sich die Gestaltungsprobleme. Allein die Beherrschung der Tempi, der vielen umspielenden Figurationen, der oft monotonen Motivsequenzierungen im Hinblick auf den Zusammenhalt der brüchigen Gesamtstruktur oder das Ausbalancieren des dichten Orchesterapparates und der vorwiegend in den mittleren Lagen gesetzten Solostimme verlangen nach abgewogenen nachschöpferischen Entscheidungen.

Zehetmair arbeitete gewissenhaft, studierte zunächst das Autograph, korrigierte offensichtliche Fehler der Druckausgabe. Sein Konzept sucht die rhetorische Verdeutlichung unter Einsatz teilweise sehr kräftiger, phrasengliedernder Akzente und abgemessener Temporückungen. Mit impulsiver Gestik und einer variablen, zuweilen auch harschen, überreizten Tongebung gelingt ihm eine eigenständige, von Reflexion getragene Deutung, die in Teilaspekten an die Sichtweise von Kremer oder Kantorow erinnert. Die wie das Violinkonzert im Jahre 1853 komponierte C-Dur-Fantasie erklingt in der Originalfassung (nicht in der Kreisler-Bearbeitung). Auch hier gelingt Zehetmair und Eschenbach der Zugriff auf die Werksubstanz, deren Offenlegung in Schumanns letzten Violinwerken keine oberflächlichen Lösungen zuläßt.

Norbert Hornig

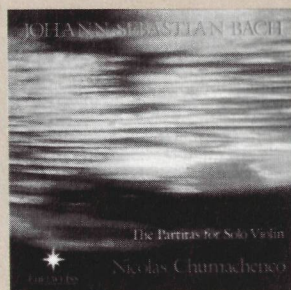
Tschaikowsky, Klavierkonzert Nr. 1 b-Moll op. 23, **Scriabin**, Vier Stücke op. 51, Etüde cis-Moll; Yevgeny Kissin (Klavier), Berliner Philharmoniker, Herbert von Karajan;
DG CD 427 485-2 (WD: 52'33'') DDD
Aufnahmedatum: 1988
Klangbild: Angenehm, voll, klar, natürlich.
Fertigung: Einwandfrei.

Selten wurde eine Klassikplatte mit einem solchen Medien- und Werberummel begleitet wie diese Aufnahme mit dem damals 17-jährigen russischen Wunderknaben Yevgeny Kissin. „Aus der Rundfunk-Werbung“ prangt rot und fett als Aufkleber auf dem Cover der Platte, die für die Deutsche Grammophon schlicht „ein Tschaikowsky-Ereignis“ darstellt. Und es ist ja in der Tat eine singuläre Aufnahme, die Altmeister Karajan da am Silvesterabend 1988 in der Berliner Philharmonie leitete. In mancher Hinsicht dürfte sie sogar reif sein fürs Guinness-Buch der Rekorde.

Gut 30 Minuten brauchte 1938 das Gespann Horowitz/Toscanini bis zum knalligen Schlußakkord. Rubinstein war mit Leinsdorf nach 33 Minuten am Ziel. Lazar Berman brauchte 1976 bei seinem sensationellen DG-Debüt, ebenfalls mit Karajan, schon 37 Minuten und Victoria Postnikova, mit ihrer Vorliebe für dunkle Töne und epische Breite, ließ sich gut 38 Minuten Zeit. Sie alle schlägt der Wunderknabe aus Moskau. Im Verein mit Karajan dehnt Kissin das Konzert auf – im Wortsinne – unerhörte 41 Minuten und 25 Sekunden. Schwer zu sagen, wer da so auf der Bremse stand. Sicher aber hat solche pompöse Aufblähung nichts mehr mit epischer Breite oder tiefer Empfindung zu tun. Vielmehr wird immer wieder der musikalische Fluß gestoppt. Das zeigt exemplarisch der zweite Satz. Bei Karajan stehen die harfenähnlichen Einleitungsakkorde beziehungslos wie Pausenzeichen im Radio nebeneinander, und im gependelst hushenden Mittelteil demonstriert Horowitz eine manuelle Überlegenheit, von der ein (zweifelloso hochbegabter) Kissin vorerst offenbar noch weit entfernt ist. Sicher: Kissins Spiel vermittelt erstaunliche lyrische Qualitäten, und die Berliner begleiten temperamentvoll und klangschön – aber ein „Tschaikowsky-Ereignis“ ist diese Platte bestimmt nicht, auch wenn sie durchaus als bestsellerverdächtig eingestuft werden muß.

Peter Kerbusk

KAMMERMUSIK

Bach als
Studie.Komplex und
expressiv.Ungewöhnli-
che Koppe-
lung.

Bach, Sonaten und Partiten für Violine solo BWV 1001-1006; Nicolas Chumachenko (Violine);
Edelweiss/Proton 2 CD 1002/1003 (WD: 143'58'') DDD
Aufnahmedatum: 1988
Klangbild: Klar, sehr direkt und höhenbrillant, natürlicher Hall.
Fertigung: Einwandfrei.
Vergleichseinspielungen: Grumiaux (Philips CD 416 879-2, CD 416 880-2), Kremer (Philips 2 CD 416 651-2), Mullova (Philips CD 420 948-2).

Das neue italienische Klassik-Label Edelweiss startet mit einem anspruchsvollen Programm, das neben den Cellosuiten Johann Sebastian Bachs (mit David Geringas) u. a. auch die vorliegende Neuaufnahme der Werke für Violine solo beinhaltet. Dabei setzen die Produzenten auf einen weniger prominenten Interpreten, den aus Polen stammenden und heute in Freiburg lehrenden Nicolas Chumachenko, der u. a. mit Paganinis 24 Capricen auf Schallplatte in Erscheinung getreten ist (Ex Libris).

Was die rein geigerische Umsetzung des Textes betrifft, braucht Chumachenko den Vergleich mit etablierten Spitzenaufnahmen nicht zu scheuen. Seine transparente Artikulation und auch in den Akkordfolgen der Fugen klar zeichnende Stimmführung lassen ein deutlich konturiertes und geschlossen wirkendes Bach-Bild entstehen. Chumachenkos Spiel zeichnet sich durch metrische Strenge und straffe Rhythmisierung aus. Eine Gangart, dem das improvisatorische Element untergeordnet ist. Der Raum für agogische Differenzierungen und dynamische Feinabstufungen wirkt enger bemessen als etwa bei Grumiaux oder in Mullovas beredter Auslegung der h-Moll-Partita, einer der stimmigsten Bach-Interpretationen der jüngsten Zeit. Dagegen wirkt Chumachenkos durchaus anstandslos mehr versachlichende Lesart letztlich doch monochromer, einförmiger. Die Chaconne, Prüfstein jeder Bach-Einspielung, treibt er druckvoll und zielgerichtet voran, indem er Variation an Variation blockhaft, fast ohne Atempause aneinanderreihet. Das mutet konsequent, zugleich aber etwas pauschal und eigenwillig an. Dennoch: Ein insgesamt gediegener, beherrscher Bach, dessen Meriten nicht in neuen Lösungen, sondern in einer werkdienlichen Textbehandlung zu sehen sind.

Norbert Hornig

Bartók, Streichquartette Nr. 1 und 3, 44 Duos (Heft 3); Endellion String Quartet;
Virgin/BMG-Ariola CD 259 600 (WD: 54'57'') DDD
Aufnahmedatum: 1989
Klangbild: Sehr durchsichtig.
Fertigung: Einwandfrei.

Als gehorchten sie nur dem momentanen Einfall, als seien die hochkomplexen Strukturen Ergebnisse des Augenblicks, so musiziert das Endellion Quartet Bartóks Quartette. Herausragend ist der Schlußsatz des ersten Gattungsbeitrags, der die Momente der Auflösung schon in sich trägt, jenes Bewußtsein vom Auseinanderfließen der Stile, das bei Bartók bereits 1907 vorhanden ist. Dennoch bleibt es immer verbunden mit dem vitalen Impuls national-musikalischer Motive und rhythmischer Raffinesse, die das Endellion Quartet obendrein mit einer souveränen formal-strukturellen Balance und dem gerade diesem Werk eigenen Elan verknüpft. Läßt der Kopfsatz mit seiner an Wagner geschulten freischweifenden Tonalität davon noch wenig ahnen, so stellen die Musiker doch auch hier immer ein höchst expressives Moment in den Vordergrund.

Das dritte Quartett schließlich ist ein Schwebezustand zwischen intellektuellem Anspruch und einer nahezu unmittelbaren Körperlichkeit. Hier spielt das Quartett in einer geradezu akribischen Durchdringung der überaus komplexen Partitur, die sich oftmals nur noch mitlesend nachverfolgen läßt. Die Ausbrüche und Kontraste (allein zwischen dem ersten, zweiten und dritten Satz), endlich die Ballungen der Coda führen bis an die Grenzen des kammermusikalisch Möglichen: Eine Interpretation zwischen Konzentration und Exaltation der auseinanderdriftenden Ausdruckssphären.

Lothar Mattner

Brahms, Klaviertrio Nr. 1 H-Dur op. 8, **Ives**, Klaviertrio; Trio Fontenay;
Teldec CD 244 924-2 (WD: 57'13'') DDD
Aufnahmedatum: 1989
Klangbild: Angenehm, voll, warm, präsent.
Fertigung: Einwandfrei.

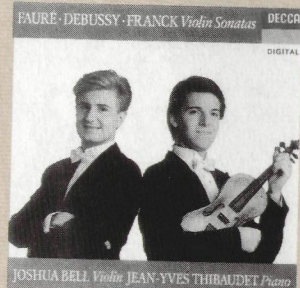
Das Hamburger Trio Fontenay, inzwischen fest bei Teldec unter Vertrag, geht bei seinen Brahms-Fortschritten anders vor als viele Konkurrenten: Die Hanseaten legen die Trios nicht als „Paket“ vor, sondern in oft ungewöhnlichen Zusammenstellungen. Nachdem die Trios Nr. 2 und 3 mit Dvořák-Werken gekoppelt waren, wird nun das H-Dur-Trio durch das einzige Klaviertrio des schrulligen amerikanischen Autodidakten Charles Ives ergänzt. Der Sinn dieser Programmfolge erschließt sich mir nicht. Die sperrige Ives-Komposition ist allerdings eine solche Rarität, daß man sie gerne in Kauf nimmt, auch wenn es stellenweise recht chaotisch zugeht und das 20-Minuten-Stück alles andere als ein Ohrwurm ist.

Das Hauptinteresse der Platte gilt sicher dem frühen Brahms-Trio, das hier in der 1889 überarbeiteten Spätfassung gespielt wird. Seine Interpretation durch das inzwischen recht renommierte Trio Fontenay kann sich wirklich hören lassen. Allein die technischen Anforderungen dieses Opus 8 sind schon groß genug: Vertrackte Arpeggien und ein sehr vollgriffiger Klaviersatz, entlegene Tonarten und unangenehme Lagen bei den Streichern machen selbst Profis mitunter zu schaffen. Man vergleiche nur das Scherzo, bei dem Isidore Cohen vom Beaux Arts Trio in den Spitzenlagen deutlich an seine Grenzen kommt, während der Fontenay-Geiger Michael Mücke noch hörbar Reserven hat. Im opulenten Duktus und in den nicht übermäßig zügigen Tempi unterscheidet sich die Fontenay-Aufnahme ansonsten nicht allzu sehr vom Beaux Arts Trio (1986 in alter Besetzung). In Sachen Tonschönheit, Perfektion des Zusammenspiels und in der Transparenz des Gesamtklangs sind die jungen Hamburger den alten Herren jedoch deutlich überlegen. Schöner kann man Brahms wohl kaum spielen.

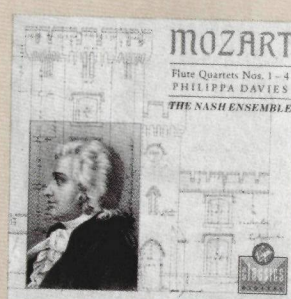
Peter Kerbusk



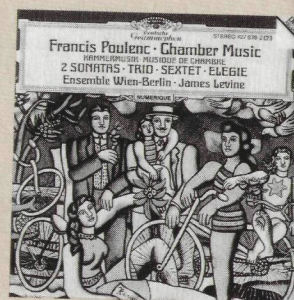
Entdeckung
eines Kam-
mermusiklers.



Wiederum
hörenswerte
Nash-Qua-
lität.



Jenseits aller
Klischees.



Fauré, Violinsonate Nr. 1 op. 13, **Franck**, Violinsonate, **Debussy**, Violinsonate; Joshua Bell (Violine), Jean-Yves Thibaudet (Klavier);
Decca CD 421 817-2 (WD: 64'43'') DDD
Aufnahmedatum: 1988
Klangbild: Natürlich und präsent.
Fertigung: Tadellos.

Joshua Bell, ein junger Geigenvirtuose ersten Ranges, erweist sich in diesen Aufnahmen als ein außerordentlich gewissenhaft gestaltender Kammermusiker eher leiser, verhaltener Töne. Hier ist es eine Virtuosität der Artikulation, der Phrasierung, der Piano-Schattierungen, der Innigkeit, der Intensivierung des Ausdrucks, kurz: der Differenzierung, die sein makellostes Spiel auszeichnet. Und da er sich ganz auf die Präsenz und Wachheit seines Klavierbegleiters Jean-Yves Thibaudet verlassen kann, entstanden überzeugende Aufnahmen dieser wunderbaren Sonaten, die auf solch hohem Niveau nicht zu erwarten gewesen waren.

Die erste Violinsonate von Fauré, die leider immer noch nicht so bekannt ist, wie sie es verdiente, interpretieren die Musiker von den Extremen her, und so rücken die beiden Mittelsätze, ein schlichtes Andante und ein überschäumend-virtuoses Allegro vivo, ins Zentrum des Werkes. Die Debussy-Sonate fassen sie als eine Folge von Charakterstücken auf, vor allem die federnde rhythmische Anlage der Sätze akzentuierend. Die Sonate von César Franck spielen sie ganz aus einer melodischen Kontinuität heraus, die in den einzelnen Sätzen stets wieder aufgegriffen und vielfältig abgewandelt wird. Hinzu kommt eine Klarheit und Wärme des Tons, der stets persönlich bleibt, ohne ins Gefühlvolle oder Sentimentale abzugleiten.

Giselher Schubert

Künstlerische Leitung und Produzenten des Nash-Ensembles haben sich bisher nicht nur als Qualitätsfanatiker erwiesen, sondern auch als geschickte Repertoirebeobachter. Denn eigentlich besteht kein Mangel an Einspielungen von Mozarts Flötenquartetten, aber viele Referenzaufnahmen der Vergangenheit stammen noch aus dem Zeitalter der Analogtechnik. Als frühe CD ist jedoch die jeglichen Starallüren entsagende Superbesetzung mit Jean-Pierre Rampal, Isaac Stern, Salvatore Accardo (als Bratschist!) und Mstislav Rostropowitsch auf CBS-Masterworks unbedingt zu erwähnen (vgl. FF 7/1987). Aber für die nunmehr frischeste Produktion der gereiften CD-Ära schöpfen die Flötenspieler Philippa Davies als eine der führenden Virtuosen der jüngeren Bläser-Elite Englands und ihre Streicherpartner gleichsam den Rahm der dynamischen und studioakustischen Möglichkeiten ab und gehen gestalterisch aufs Ganze: Die technischen Gefahren der Klirrfaktoren und Grenzwerte der Verzerrungen spielen kaum noch eine Rolle. Allerdings keimt neuer Unrat in der Form eines tiefenlastigen Raumbrodels. Dies bedarf noch einer Korrektur.

Davon abgesehen aber ist weitgehend köstlichste Kammermusik des jugendlichen Mozart zu hören, so daß man bei den vorliegenden Ergebnissen einfach nicht glauben möchte, der Komponist hätte laut Quellenbefunden jemals Unwillen bei Auftragsarbeiten für die Flöte empfunden. Glanzlicht unter den vier Quartetten ist immer wieder das herrliche D-Dur-Werk KV 285, brillant die Pizzikato-Serenade (langsamer Satz) und das spritzige Schlußrondo. Was bei den Nash-Produktionen bis jetzt immer wieder staunen läßt: Ohne eine „feste“ Spielformation zu sein, machen sie ihrem Namenspatron, dem englischen Mozart-Porträtisten John Nash (1752–1835), an Farbenfreudigkeit, detaillierter Linienführung und feinsinnig abschattierender Flächenbehandlung alle Ehre.

Gerhard Pätzig

Mozart, Die Flötenquartette Nr. 1–4 (KV 285, KV 285a, KV 285b, KV 298); The Nash Ensemble of London;
Virgin/BMG-Ariola CD 259 592 (WD: 52'24'') DDD
Aufnahmedatum: 1988
Klangbild: Sehr präsent, breites Stereo-Panorama, natürliche Halligkeit, hörbares Raumbrodern.
Fertigung: Gut.

Poulenc, Sextett, Trio, Klarinettensonate, Flötensonate, Elegie für Horn und Klavier; Ensemble Wien-Berlin, James Levine (Klavier);
DG CD 427 639-2 (WD: 70'11'') DDD
Aufnahmedatum: 1989
Klangbild: Natürlich.
Fertigung: Tadellos.

Francis Poulenc zählt zu den Komponisten jener französischen „Groupe des Six“, die zu Beginn der zwanziger Jahre dieses Jahrhunderts die Entwicklung der französischen Musik nachhaltig prägte. Diese Komponisten erstrebten eine „Alltagsmusik“, die den feierlichen Ernst der bedeutungsschweren „Weltanschauungsmusik“ ebenso hinter sich läßt, wie das Stimmungsvolle und Atmosphärische des musikalischen Impressionismus. Und im Gegensatz zur „Neuen Sachlichkeit“, die etwa zur gleichen Zeit in Deutschland entwickelt wurde, belassen die französischen Komponisten der Musik einen gewissen Charme, eine unverkrampfte Heiterkeit, eine spielerische Freundlichkeit.

Besonders die Kammermusik von Poulenc wurde von den Interpreten oft nicht ernst genug genommen. Glücklicherweise vermeiden die hervorragenden Musiker des Ensembles Wien-Berlin und James Levine jedoch jede augenzwinkernde Nachlässigkeit. Sie spitzen die Musik zu, etwa in halbschneiderischen Tempi, in der Prägnanz der klangfarblichen Charakteristik – selbst das Klavier scheint in den verschiedenen Sonaten jeweils etwas anders zu klingen – oder in der Intensität ihres ausdrucksvollen Spiels. So wirken diese Werke auf einmal musikalisch außerordentlich reich und gewinnen an Tönen und Zwischentönen, die bislang in der Musik Poulencs selten vernehmbar waren: an Melancholie, Zärtlichkeit oder anrührender Lyrik. Hervorgehoben sei besonders die „Elégie“ für Horn und Klavier, Poulencs einziger Versuch in der Zwölftontechnik, der sich in dieser erregenden Interpretation als ein Werk voller bestürzender Ernsthaftigkeit erweist, die man bei Poulenc nie vermutet hätte.

Giselher Schubert

SOUND UND DESIGN

DIE NEUE ÄSTHETIK DES MUSIKHÖRENS



sehr gut
STEREO 8/87

sehr gut
FONO FORUM 8/87

Spitzenklasse 1
stereoplay 12/87

Oberklasse
Audio 12/87

Der Sennheiser HD 250 linear

Nicht nur akustisch bis ins Detail ein Sennheiser: Extrem leichte Antriebsspulen aus Aluminium und Hochleistungs-Magnetsysteme bieten ein äußerst präzises, naturgetreues Klangbild. Die geschlossene Gehäuseform sorgt für ein konzentriertes Hören ohne störende Außengeräusche.

Unverwechselbar auch sein Design – zeitlose Eleganz, verbunden mit höchstem Tragekomfort. Der neue Sennheiser HD 250 linear: für Musik-Individualisten, die Sound und Design vom Besten wollen. Probieren in guten Fachgeschäften und in den Fachabteilungen der Warenhäuser.

 **SENNHEISER**
Perfekter Klang hat seinen Namen.



Vielversprechend.



Schostakowitsch, Streichquartett Nr. 7, 8 und 9; Brodsky-Quartett; Teldec CD 244 919-2 (WD: 59'51'') DDD
Aufnahmedatum: 1989
Klangbild: Präsent, voll.
Fertigung: Einwandfrei; Kommentartext unzureichend.

Beethoven, Streichquartett F-Dur, op. 135, **Schostakowitsch**, Streichquartett Nr. 15; Brodsky-Quartett; Teldec CD 246 017-2 (WD: 63'30'') DDD
Aufnahmedatum: 1989
Klangbild: Voll, Beethoven sehr präsent.
Fertigung: Einwandfrei.

Schostakowitschs fünfzehn Streichquartette waren bislang fast ausschließlich eine Domäne sowjetischer Ensembles. Die alte Eurodisc-Einspielung von Anfang der sechziger Jahre mit dem Borodin- und dem Beethoven-Quartett bildet im Katalog nach wie vor die einzige Gesamtaufnahme. (Mit dem siebten und achten Quartett hat 1988 das Amati-Quartett erfolgreich auf sich aufmerksam gemacht.) Nun tritt nachdrücklich und mit bemerkenswertem Elan das bis jetzt unbekannte Brodsky-Quartett auf den Plan: Alle fünfzehn Quartette sind bereits produziert. Das letzte Quartett in es-Moll wurde mit Beethovens letztem Werk dieser Gattung unter dem vordergründigen Titel „Endgames“ gekoppelt.

Das Brodsky-Quartett geht bei Schostakowitsch mit unerschütterlicher Intellektualität und nerviger Geradlinigkeit an die verschiedenartigen Aufgaben heran. Die Werkcharaktere sind klar erfasst, die großdisponierten Formarchitekturen der Quartette 8, 9 und 15 werden fast zu robust durchgemessen. Technisch gerät alles überzeugend, über Intonationen müßte man freilich im einzelnen diskutieren. Der angeschlagene Tonfall gerät eher nüchtern als sinnlich vertiefend, streift manchmal sogar das Rauhe. Aber man empfindet das als ein das Persönlichkeitsbild der jungen Interpreten bezeichnendes Ingrediens. Alles in allem verheißen die technischen Qualitäten wie die kompromißlose musikalische Gestaltungsentschiedenheit der Aufnahmen den Brodskys eine vielversprechende, aber doch noch einzulösende Zukunft.

Das gilt cum grano salis auch für das Beethoven-Quartett, wenngleich sich hier ein Erfahrungsmangel weniger verdecken läßt.

Hanspeter Krellmann



Harmonie in-
strumentaler
Polarität.



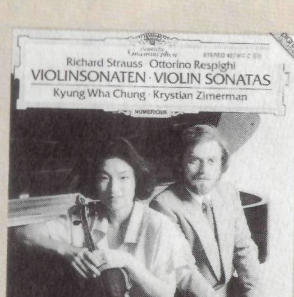
Spohr, Nonett op. 31, **Martinu**, Nonett (1959); Ensemble Wien-Berlin; DG CD 427 640-2 (WD: 50'34'') DDD
Aufnahmedatum: 1988
Klangbild: Sehr klar und direkt.
Fertigung: Gut.

Kann eine Schallplatte ein Indiz dafür sein, daß eine schwerfällige Musikkultur lernt, umzudenken? Das „Prestige“ sinfonischer Musik und sinfonischer Orchester (wie der Wiener und der Berliner Philharmoniker) löst sich gerade in jüngster Zeit doch ein wenig und macht den Blick frei für Besetzungen, die immer eher am Rande der Kultur standen. Nicht nur im Hinblick auf zeitgenössische Musik gewinnt die Idee flexibler Ensembles den ihr zukommenden Raum – auch die intime, farbige Ensemble-Musik des 19. und 18. Jahrhunderts hat heute wieder die Chance zu einer breiteren Rezeption.

Die erfreuliche Anzahl von Ensembles, die sich aus Spitzenorchestern bilden, hat hier obendrein einmal zu der originellen Polarität Wien – Berlin geführt; die schnelle Verzauberung, die vom instrumentalen Niveau der neun Musiker ausgeht, zeigt, daß sich der spezifische Tonfall zweier recht gegensätzlicher Orchesterkulturen zu einer spannungsgeladenen (Berlin) und gleichzeitig locker-musikalischen (Wien) Einheit verbinden kann. Der sprühende, rhythmisch elegante und volksmusiknahe Ton Martinus und die fliegend-leichte Melodik Spohrs leuchten hier nicht nur für Momente auf – die Gelöstheit, ja Freude, mit der neun Solisten hier zusammen musizieren, wird in jedem Takt, in jeder abseitigen Kantilene und Figuration deutlich. Der frühromantische Atem des 1813 entstandenen „Grand Nonetto“, des op. 31 von Spohr, ist in seiner tänzerischen Eleganz dem im Todesjahr (1959) komponierten Martinu-Nonett gar nicht fern; aber es mag auch an der immer beseelten Geschmeidigkeit des Ensembles liegen, daß wir die historische Distanz der Musik kaum, ihre geographische Nähe aber sehr deutlich wahrnehmen. Eine so gelungene Einspielung sollte nicht durch die Bemerkung getrübt werden, Schuberts Oktett sei „größere Musik“ ... schließlich ist ja auch sinfonische Musik nicht immer mit Beethovens Siebter gleichzusetzen! Hans-Christian von Dadelsen



Mit schwelgerischem
Raffinement.



Strauss, Violinsonate Es-Dur op. 18, **Respighi**, Violinsonate h-Moll; Kyung Wha Chung (Violine), Krystian Zimerman (Klavier); DG CD 427 617-2 (WD: 51'31'') DDD
Aufnahmedatum: 1988
Klangbild: Voll, klar, Violine etwas hart, Klavier etwas im Hintergrund.
Fertigung: Einwandfrei.

Es ist relativ unbekannt, daß zwei der prominentesten Verfechter der sinfonischen Dichtung in diesem Jahrhundert einige achtbare Kammermusikwerke ohne programmatischen Hintergrund geschrieben haben. In gewissem Sinne bilden die Violinsonaten von Strauss und Respighi so etwas wie den Abschluß der Phase absoluter Musik – unmittelbar danach kam für beide Komponisten der Durchbruch als Programm-Musiker: für Richard Strauss mit dem „Don Juan“ (1887) und für Respighi mit den „Fontane di Roma“ (1917). Während die Strauss-Sonate relativ häufig gespielt wird, ist Respighis Gegenstück eine ziemliche Rarität im Konzert und auf der Platte.

Die koreanische Spitzengeigerin und der polnische Starpianist, über deren Vita das Textheft schon kein Wort mehr verliert, sind bei diesen kammermusikalischen Zeugnissen des Fin de Siècle offensichtlich in ihrem Element. Kyung Wha Chung entfaltet den schwelgerischen Ton der Strauss-Sonate mit viel Raffinement, steigert die Kulminationspunkte des Eingangssatzes zu fast orchestralem Fülle und scheut sich auch nicht, die gefühlvolle Melodik des Andante bis an die Grenze des Trivialen zu treiben. Etwas herber und vor allem schärfer geschnitten wirkt die Interpretation der Respighi-Sonate. Zimerman bleibt in beiden Werken ein wenig im Hintergrund und zieht sich meines Erachtens etwas zu stark auf die Rolle des Begleiters zurück.

Peter Kerbusk

KLAVIERWERKE



Auf Guldas
Spuren.



Bach, Italienisches Konzert, **Batik**, Bagatelle, Little Piece for Chick Corea, A Little Lyric Piece, Blues, **Brubeck**, In Your Own Sweet Way, **Mozart**, Sonate G-Dur KV 283; Roland Batik (Klavier); EMI CD 7 63131 2 (WD: 56'58'') DDD
Aufnahmedatum: (P) 1988
Klangbild: Impulsscharfer, trockener, klar konturierter Bechstein-Klang.
Fertigung: Lustloses Beiblatt ohne Werkangaben und Aufnahmedatum, wirkungslose Plattenhalterung.

Roland Batik, der Allround-Musiker im Sinne eines Friedrich Gulda und Klavierduo-Partner von Paul Gulda, legt hier seine erste EMI-Platte vor. Er koppelt Werke von Bach und Mozart mit eigenen Stücken und einer Brubeck-Kleinigkeit aus dem klassischen benachbarten Lager der amerikanischen Musikszene. Eine solche Mixtur kommt besonders bei jüngeren Hörern an, zumal Batiks kleinformatische „Impromptus“ in der Machart und in der Ausführung genau jenen Nerv treffen dürften, der bei einem Auditorium unter 25 Jahren für alles Akustische und die daraus resultierenden rhythmischen Bewegungen zuständig ist.

Insofern unterhält Roland Batik eine knappe Stunde mit der fundierten Leidenschaft eines aufklärerischen Geistes unserer Tage und befindet sich damit in Opposition zur spielenden Mehrheit seiner Kollegen. Aber bei allem Wohlwollen für das unterhaltende Engagement des Solisten und Autoren: Es wird sich kaum jemand finden, der bei dieser Gelegenheit Friedrich Gulda nicht nur beim Namen nennt, sondern leider auch im Ohr hat. Batiks Miniaturen reichen in keiner Phase etwa an Guldas „Play Piano Play“-Charaktere heran (weder von den Ideen, noch von der klaviersuggestiven Übermittlung her). Noch am ehesten scheint mir Batik mit seiner in den Ecksätzen kraftvoll linierten, impulsstarken und im langsamen Satz einschmeichelnden Version des „Italienischen Konzerts“ einen direkten Draht zum erwartungsvollen Hörer herzustellen, während die Mozart-Sonate hinter einer akzentfreudigen, energischen Ausdrucksfassade viele kleine Holprigkeiten erkennen läßt, die meiner Meinung nach nur scheinbar einem interpretatorischen Konzept entspringen. Bei Pommier und Eschenbach, bei Frau Pires und bei Richter (Nuova Era) klingt hier vieles besser.

Peter Cossé



Gediegen,
kontem-
plativ.



Bach, Das Wohltemperierte Clavier I. Teil (1. Teil); Bob van Asperen (Cembalo); EMI 2 CD 7 49727 2 (WD: 121'09'') DDD
Aufnahmedatum: 1987
Klangbild: Angemessene (Cembalo-) Präsenz (bei niedriger Pegelstellung).
Fertigung: Einwandfrei.

Der nicht selten hart und feindselig geführte Ideenkampf zwischen den einzelnen Cembalo-Schulen scheint sich – zumindest für den Außenstehenden – immer mehr auf Nuancen, auf kleinkarierte Formalismen zu beschränken. Es ist das Aufeinanderprallen aufführungspraktischer Gegensätze im Mikrobereich der Artikulation und der instrumentalen Handhabung – und allenfalls geht es noch um Entscheidungen im Hinblick auf Instrumente und werkangemessene Stimmung. Vergleicht man jedoch Einspielungen des Wohltemperierten Klaviers, dann fällt eine bemerkenswerte, besser: bedauerliche Entscheidungsfaulheit in bezug auf die Präludiven- und Fugencharakterisierung auf. Im c-Moll-Präludium kommen zwar unweigerlich die bewegungshemmenden Pausen jeweils im Anschluß an die polaren Noten der Ober- und Unterstimme auf dem schweren Taktteil, aber das ist schon so gut wie alles, was die Antiquare des cembalistischen Bach-Spiels an „Auf-fassung“ zu bieten haben.

Hierin unterscheidet sich auch Bob van Asperen nicht von den meisten seiner Fachkollegen, die diese Werkreihe irgendwann einmal auf Platten vorlegen. Pointiert gefragt: Haben die Pianisten auf dem problematischen Konzertflügel mehr Phantasie? Lesen sie mehr aus den Bachschen Texten heraus? Haben sie (im allgemeinen) die bessere Technik, um dem einen oder anderen Stück etwas mehr Fahrt und Witz zu verleihen? Es wird Zeit, daß die zweimanualige Zunft wieder eine Persönlichkeit vom Format der Landowska vorzuweisen hat. Andernfalls fällt es schwer, die ernsthafte Belesenheit, die gehemmte Motorik und die rhetorische Beflissenheit eines Bob van Asperen auch nur im Ansatz mit den Klavier-Versionen von Gulda, Richter, Gould, Schiff oder Jarrett in Verbindung zu bringen. Und bei Jarrett gilt es zu beachten, daß es sich um eine betont planierte, wie in ruhiger Kontemplation weitergegebene, sozusagen laut geträumte Deutung handelt, also um ein Kontrastprogramm zu den charakterisierungs-freudigen Fassungen mit Gulda, Gould oder Schiff. Bezogen auf den Titel der EMI-Edition, zeigt van Asperen schwache „Reflexe“.

Peter Cossé

MG

Die Musik
in
Geschichte
und
Gegenwart



Die größte deutsche
Enzyklopädie der Musik
in 17 Bänden als
Taschenbuchausgabe
bei dtv/Bärenreiter

17 Dünndruck-Bände, insgesamt
18168 Seiten, 12288 Schlag-
wörter, 1396 Tafeln, 5866 Abbil-
dungen im Text, 1870 Noten-
beispiele, 106 Notentafeln und
281 Tabellen im Text, Register
mit 300 000 Stichwörtern.
Format der Bände 16,8 x 24 cm.

Der Subskriptionspreis
von DM 780,- gilt nur
noch bis zum 31.1.1990.

Preis ab 1.2.1990 DM 980,-.

