

des klar konturierten und äußerst trockenen, ja spröden Tons des Hammerflügels, der extrem wenig nachklingt. Die Schärfe der Konturen mag den Klang hart erscheinen lassen, ermöglicht aber gerade darum eine Direktheit des Ausdrucks, die – erscheint sie uns auch ungewohnt – Mozarts Musik mit Sicherheit angemessener ist als der Ausdruck, zu dem der moderne Konzertflügel fähig ist.

Selbstverständlich bietet die Wahl alter Instrumente keine Garantie für authentisches Musizieren. Die zentrale Voraussetzung bleibt der ausführende Musiker, und die vorliegende Einspielung wäre nicht von so außerordentlicher Faszination, wenn der Hammerflügel nicht von einem so exzellenten Pianisten gespielt würde wie Malcolm Bilson, einem Musiker, der zu phrasieren weiß und die Lyrismen der Mozartschen Musik überaus sensibel zu übermitteln versteht, der die dynamischen Gegebenheiten des Instruments brillant nutzt, Virtuosität ausspielt, wo sie gefordert ist, und dabei eine schier überströmende Vitalität zum Ausdruck bringt, wie man sie einem Hammerflügelspieler nicht zutrauen würde. Äußeres Zeichen seiner inneren Affiziertheit ist sein Mitsummen, das die ganze Lebendigkeit seines Musizierens enthält und übrigens nicht zufällig an Glenn Gould erinnert.

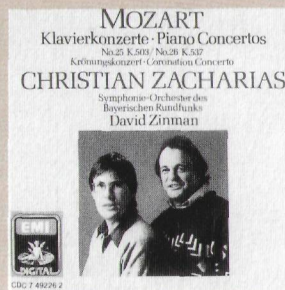
Das Zusammentreffen von Bilson und Gardiner ist ein Glücksfall. Die Eigenschaften des Hammerflügels finden gleichsam unmittelbaren Eingang ins Musizieren des Orchesters, dessen einzige Schwäche ist, daß es bisweilen zu laut ist und den Flügel zudeckt. Das aber ist wohl in erster Linie ein Problem der Aufnahmetechnik, die leider nicht in gleicher Weise wie Bilson und Gardiner begriffen hat, worum es geht, vielmehr nach wie vor auf eher weichen Klang und viel Hall setzt. Ausgehend vom Klangcharakter des Hammerflügels musiziert Gardiner betont trocken und spröde, so daß die Musik Mozarts ungewohnt hart und scharf klingt. Der Verzicht auf das heute allgemein übliche Dauervibrato bei den Streichern verhindert die Verschleifung harter Konturen, und die weitgehende Aufhebung des üblichen Verschmelzungsklangs läßt erst richtig deutlich werden, wie differenziert Mozarts Bläsesätze sind, welch ungeheuerliche Reibungen es in den Bläserstimmen gibt. Gemessen am Herkömmlichen erscheint der Klang häufig wie aufgebrochen.

Ausgangspunkt des Musizierens ist vor allem der Rhythmus, dessen konstitutive Bedeutung hier gerade neu entdeckt wird. Mozart ist bei Gardiner und Bilson kein ebenmäßiger Klassiker von edler Einfalt und stiller Größe, was traditionellerweise auf geglätteten Schönklang und eitel Harmonie hinauszulaufen pflegt, sondern ein Komponist, dessen Musik von ungeheurer Explosivkraft ist, von fast aufreißerisch-revolutionärem Elan. Gardiner erweist sich einmal mehr als Meister in der Kunst des Phrasierens, und seine Musiker verstehen sich auf die Präzision des Artikulierens, daß es eine Lust ist, zuzuhören. Selbstverständlich wird nach der kritischen Partitur der neuen Mozart-Ausgabe gespielt, und es ist sogar, was leider noch keine Selbstverständlichkeit ist, die genaue Streicherbesetzung angegeben, nämlich: 6 Geigen, 4 Bratschen, 4 Celli, 2 Bässe.

Egon Voss



In der Nähe
der Glashar-
monika.



Mozart, Konzerte für Klavier und Orchester Nr. 25 C-Dur KV 503 und Nr. 26 D-Dur KV 537; Christian Zacharias (Klavier), Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks, David Zinman;
EMI CD 7 49226 2 (WD: 61'54'') DDD
LP 27 06461 (I S 30) DDA
Aufnahmedatum: 1986
Klangbild: (CD) Natürlich, präsent, relativ dicht, Klavier sehr zurückhaltend.
Fertigung: Einwandfrei.
Vergleichseinspielungen: KV 503: Anda (DG 413 532-1), Brendel (Philips 6527 085); KV 537: Anda (DG 413 532-1), Gulda (Teldec 8.42970), Perahia (CBS 39 689).

Der Zyklus der Klavierkonzerte Mozarts mit Christian Zacharias rundet sich. Der Künstler hat Position bezogen, man kennt seine Handschrift und glaubt zu wissen, woran man mit ihm ist. Problematisch ist hingegen der Wechsel des begleitenden Klangkörpers und die Leitung David Zinmans. Im Umgang mit dem Orchester zeigt er in dieser Aufnahme wenig Subtilität. Das Orchester klingt schwerfällig, denn offenbar versteht sich Zinman zu wenig darauf, zu Glanz – nicht nur zu Fülle – des Klangs zu überreden und Leichtigkeit des Ausdrucks dennoch zu wahren. Es „ereignet“ sich nichts, es sei denn Unorganisches, wie der Ausbruch im solistischen Horneinsatz im 2. Satz des C-Dur-Konzerts.

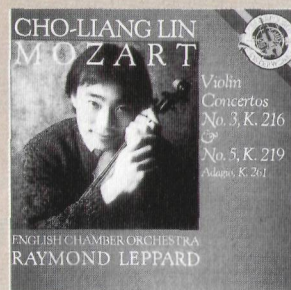
Christian Zacharias' Umgang mit Mozart kann man als klar und zurückhaltend bezeichnen. Gegen eine solche eher kühle, aber nicht unterkühlte Haltung, die sich einem stärker nach innen gewandten Ausdruck verschließt, ist keineswegs etwas einzuwenden. Sie überträgt sich aber freilich auch auf das improvisatorische Element, das in Mozarts Musik sicher eine Rolle spielt. So kommen etwa die Kadenzen, von Zacharias nicht anders als bei Mozart letztlich wie „aus dem Stand“ inszeniert; in musikalischer Erfindung wie im Klangbild ähneln sie dem Glasharmonika-Ton. Sie wirken ebenso wenig überschwänglich wie innig.

Zwar hat Christian Zacharias sich von allen Vorbildern freigeschwommen, seine ihm nun eigene Gestaltungsweise aber ist auf eine nicht gesuchte Weise neutral. Ob diese Mozart-Auffassung Bestand haben kann, wird die Zeit erweisen. An der künstlerischen Lauterkeit des Pianisten ist nicht zu zweifeln.

Stefan Janson



Gelungenes
Mozart-Debut.



Mozart, Konzert für Violine und Orchester Nr. 3 KV 216 und Nr. 5 KV 219, Adagio für Violine und Orchester KV 261; Cho-Liang Lin (Violine), English Chamber Orchestra, Raymond Leppard;
CBS CD MK 42364 (WD: 62' 01'') DDD
LP 42364 (I S 30) DDA
Aufnahmedatum: 1986
Klangbild: (CD) Kirchenmusikakustik, füllig-voluminöser, weiträumiger Klang, Violine nicht überpräsent.
Fertigung: Einwandfrei.
Vergleichseinspielungen: Grumiaux, Davis (Philips CD 412 250-2), Sitkovetsky (Novafis CD 150 012-2).

Der Aufschwung an digitalen Neueinspielungen der Violinkonzerte Mozarts scheint ungebrochen. Fast die gesamte junge Geigergeneration sieht sich veranlaßt, mit diesen zeitlosen Meisterwerken des Violinrepertoires ins Aufnahmestudio zu gehen. Dabei stand das English Chamber Orchestra, das wohl zu den gefragtsten Mozart-Orchestern zählt, schon mehrfach als begleitender Klangkörper zur Verfügung, zuletzt noch dem jungen Dmitry Sitkovetsky.

Cho-Liang Lin, der seine Discographie von Standardwerken zügig erweitert, findet problemlos Zugang zur Musik Mozarts. Sein Spiel, das immer mehr einen ausgeprägten Personalstil erkennen läßt, zeichnet sich aus durch schlanke Tongebung und ein maßvoll zurückhaltendes Vibrato. Kraftvoll, mit bestimmter Diktion und im Bogenansatz markant akzentuiert, musiziert Lin den Kopfsatz des A-Dur-Konzertes. Schlicht und tonschön gelingen ihm die sanglichen Mittelsätze und das Adagio KV 261, welches Mozart ursprünglich als langsamen Satz für sein fünftes Violinkonzert vorgesehen hatte. Lin versteht es, Einzelphrasen unter Beachtung des Gesamtkontextes organisch zu entwickeln und zu gliedern. Der Satzverlauf wird entsprechend einer klar nachvollziehbaren musikalischen Logik vorangetrieben. Die Temporelationen sind weitgehend stimmig.

Maßgeblich beteiligt am überzeugenden Gesamteindruck dieser Neueinspielung ist Raymond Leppard, der aufmerksam begleitet und das Orchester zu blühender Klangentfaltung animiert. Als Bereicherung und besonderer Akzent können die Kadenzen angesehen werden, die allesamt aus der Feder Raymond Leppards stammen.

Norbert Hornig



Kabinetttstücke
für Geige.



De Sarasate, Konzertfantasie über Motive aus Carmen op. 25, **Chausson**, Poème, **Saint-Saëns**, Havaïse op. 83, Introduction und Rondo capriccioso op. 28, **Ravel**, Tzigane; Itzhak Perlman (Violine), New York Philharmonic Orchestra, Zubin Mehta;
DG CD 423 063-2 (WD: 56' 18'') DDD
LP 423 063-1 (I S 30) DDA
Aufnahmedatum: (P) 1987
Klangbild: (CD) Deutlich, präsent, voll, natürlich.
Fertigung: Einwandfrei.

Die hier eingespielten Konzert-Pièces gehören zum eisernen Bestand jedes Geigenvirtuosen. Im Konzersaal hört man sie selten – als ob ein ganzer Abend mit solcher Musik unseriös wäre – und bei Schallplatten sind sie in der Regel „Zugabe“ zu gewichtigeren Werken.

Auf die enormen technischen und musikalischen Fähigkeiten eines Itzhak Perlman muß nicht erst aufmerksam gemacht werden. Perlman geht keinerlei Risiko ein, wenn er sich mit den vorliegenden fünf Kabinetttücken präsentiert. Er ist ihnen in jeder Hinsicht gewachsen. Mehr noch: Es macht gerade die Größe dieses Geigers aus, daß er solche Musik nicht zur veräußerlichten Darstellung seiner Kunst benutzt, nicht zu extrovertiert, gar reißerisch spielt, sondern ihre ästhetischen Ansprüche ernst nimmt. In Sarasates „Carmen“-Fantasie übernimmt die Geige gleichsam einen „vokalen“ Part. Perlman kostet die Melodik, die Eleganz, das Feuer dieser Konzertfantasie aus. In Chaussons „Poème“ entfaltet er bei aller Brillanz des Tones keine falsche Süße. Er trifft die leicht schwermütige Stimmung der „Havaïse“ und erfüllt die Bezeichnung „lusinghiero“, „verführerisch“, ideal. Auch hier herrscht keine Sentimentalität. In Saint-Saëns op. 28 kontrastiert das melancholisch getönte Andante (Introduction) und kraftvolle, nicht übersteigerte Bewegung (Rondo capriccioso) bestens. In Ravel's „Tzigane“ spielt Perlman intensiv, mit großem expressivem Ton, im bewegten Teil mit Schwung und „ungarischer“ Note.

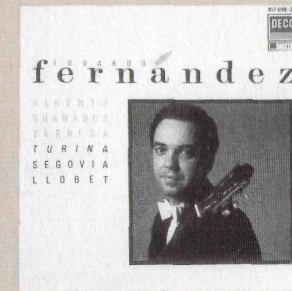
Zubin Mehta tut gut daran, seinem großartigen Solisten den Vortritt zu lassen. Die New Yorker Philharmoniker bilden trotz großer Besetzung kein klangliches Übergewicht. Die Begleitung ist im besten Sinne angemessen, aber auch farbig und kraftvoll, je nachdem, wie der Komponist es wollte.

Helge Grünwald

KAMMERMUSIK



Kaum Neues
aus Spanien.



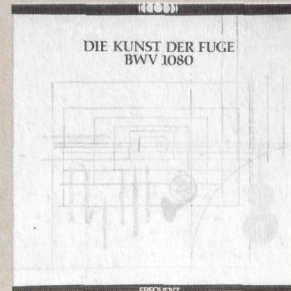
Albéniz, Sevilla, Tango, Asturias, **Llobet**, Sechs katalanische Volkslieder, **Granados**, Andaluza, Danza trista, **Tárrega**, Estudio brillante, 5 Preludes, Minuetto, 3 Mazurkas, Recuerdos de la Alhambra, **Segovia**, Estudio sin luz, Nebolina, Estudio, **Turina**, Fandanguillo, Ráfaga; Eduardo Fernández (Gitarre);
Decca CD 417 618-2 (WD: 63'55'') DDD
LP 6.43 660 (I S 30) DDA
Aufnahmedatum: (P) 1987
Klangbild: (CD) Recht klar, ausgewogen.
Fertigung: Einwandfrei.

Daß bei Interpretationen der Werke solcher Gitarristen-Idole wie Enrique Granados und Isaac Albéniz oder gar bei den immer von neuem eingespielten Kompositionen des Spaniers Francisco Tárrega noch Entdeckungen gemacht werden könnten, ist heute kaum mehr anzunehmen. Unzählige mehr oder minder begabte Saiten-Stars haben sich mit der schwülstigen Tremolo-Etüde „Recuerdos de la Alhambra“, mit Gitarrentranskriptionen von Albéniz' „Spanischen Saiten“ oder Granados' „Spanischen Tänzen“ auf Schallplatten verewigen wollen. Musikalische „tapas“ – so der spanische Ausdruck für jene kleinen, beliebige kombinierbaren Appetithäppchen, die sich vollkommen problem- und gedankenlos zwischen Tür und Angel konsumieren lassen – bietet nun auch der 35jährige Uruguayer Eduardo Fernández, der bereits mit seinen Interpretationen von Rodrigo-Konzerten überraschte (Decca 417 199). Hier freilich liegt neben dem unkonventionell Dargebotenen (wo wurden schließlich jemals „Asturias“-Klänge mit derartigem Temperament vorgetragen?) viel Bieder-Beschauliches (Miguel Llobets katalanische Volkslieder). Mit der Einspielung dreier Stücke des jüngst verstorbenen Andrés Segovia füllt Fernández immerhin eine Repertoirelücke – und macht außerdem deutlich, warum der große Protagonist der Gitarrenrenaissance unseres Jahrhunderts gut daran tat, die Interpretantenkarriere seinen ziemlich belanglosen Kompositionsversuchen vorzuziehen.

Susanne Benda



Noch eine Be-
arbeitung der
Kunst der Fuge
– überflüssig.



Bach, Die Kunst der Fuge BWV 1080; Il Gruppo di Roma, Alessio Vlad;
Frequenz/Divox 2 CD CBH 2 (WD: 99'01'') DDD
Aufnahmedatum: (P) 1987
Klangbild: Intim und direkt.
Fertigung: Einwandfrei.

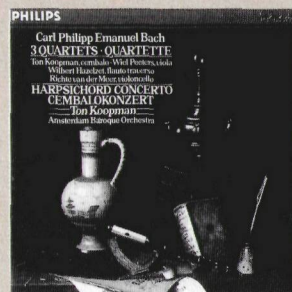
Noch eine neue Besetzung für Bachs „Kunst der Fuge“! Die Fugensammlung, ohnehin das am häufigsten bearbeitete Werk der Musikgeschichte, ist diesmal in der Instrumentierung des 1919 in Rumänien geborenen Italieners Roman Vlad zu hören. Während es schon mehrfach Aufnahmen mit kleineren Bläserensembles und gemischten Gruppen gegeben hat, ist ein solistisch eingesetztes Ensemble wie das vorliegende mit Flöte in C, zwei Oboen, Englischhorn, zwei Klarinetten in B, Klarinette in A, Baßklarinette in B, zwei Fagotten, zwei Hörnern und Kontrabaß bisher noch nicht vorgekommen. Diese Besetzung gewährt einerseits eine gewisse Einheitlichkeit hinsichtlich der Tonerzeugung, bietet andererseits aber auch genügend Abwechslung in den Klangfarben. Doch ist es damit alleine nicht getan. Phrasierung und Artikulation sind gleichermaßen wichtig, und auch die Tempowahl spielt eine entscheidende Rolle. Und hier liegt es im argen. Die Musiker zelebrieren den Notentext mit falsch verstandener Ehrfurcht. Die meisten Contrapuncti quälen sich regelrecht voran. Die Tripelfuge à 4 hingegen ist im Verhältnis zur schwerfälligen Phrasierung viel zu schnell genommen. Wem so sehr an kontrapunktischer Linearität gelegen ist, wie es hier der Fall zu sein scheint, der hat mehr vom Notentext pur.

Die Frage der Reihung des Werkes spielt bei der Aufnahme auf CD wegen ihrer Programmierbarkeit keine wesentliche Rolle mehr, weswegen ich darauf nicht näher eingehen will. Doch sei erwähnt, daß Vlad einen Übergang von der letzten, unvollendeten Fuge zum Choral „Vor deinen Thron tret ich hiermit“ komponiert hat, der gelungen beide Sätze miteinander verbindet. Allerdings ist angesichts der Biederkeit der Interpretation die hinzukomponierte einminütige Kadenz zum Canon alla decima fehl am Platze.

Martin Elste



An der Schwelle zur Wiener Klassik.



C.Ph.E. Bach, Konzert A-Dur für Cembalo und Streicher Wq 29, Quartett für Cembalo, Flöte, Viola und Violoncello Wq 93-95; Ton Koopman (Cembalo), Wilbert Hazelzet (Flöte), Wiel Peeters (Viola), Richte van der Meer (Violoncello), Amsterdam Baroque Orchestra; *Philips CD 416 615-2 (WD: 56' 24'') ADD LP 416 615-1 (1 S 30) ADA*
Aufnahmedatum: 1979, 1981
Klangbild: (CD) Transparent, natürlich.
Fertigung: Einwandfrei.
Vergleichseinspielung: Freiburger Barocksolisten (FSM 53 192/93).

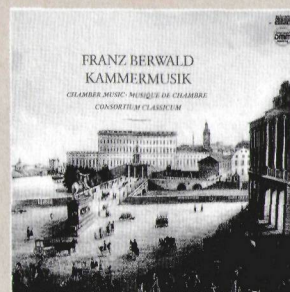
Es bleibt eine strittige Frage, ob Carl Philipp Emanuel Bachs in seinem letzten Lebensjahr komponierte drei „Quartette für Clavier, Flöte, Bratsche und Baß“ wirklich zu seinen Meisterwerken zählen. Auf jeden Fall kam dem „Hamburger Bach“ selten Avancierteres aus der Feder als hier, wo Kammermusik mit „durchbrochener“ Arbeit nahe an die Schwelle zur Wiener Klassik führt. Die Verästlungen des Quartettsatzes freizulegen, ein intimes musikalisches „Gespräch“ zu führen, stellt sich da als vordringliche Aufgabe. Ton Koopman, der ganz vorzügliche Flötist Wilbert Hazelzet, Wiel Peeters und Richte van der Meer sind ihr geradezu optimal gewachsen.

Ganze 33 Jahre vor den drei Quartetten entstand in den Berliner Jahren das A-Dur-Cembalo-konzert Wq 29, ein auch in der Fassung für Flöte oder Cello vorliegendes Werk von hohem Rang, das mit seinem „schmachtenden“ Rezitativ (Largo) schon 1753 den neuen empfindsamen Stil geradezu kultivierte. Ein großes Lob verdienen für die Wiedergabe dieses Konzerts Ton Koopman und sein Amsterdamer Kammerorchester, die der Klangrede des Mittelsatzes sensibel nachspüren und schließlich die Kontrastspannungen des Allegro assai wirkungssicher ausspielen. Auch die klangliche Balance zwischen Soloinstrument und Streicherensemble (Ton Koopman spielt ein Willem-Kroesbergen-Cembalo nach Joannes Ruckers) ist überzeugend realisiert.

Hans Christoph Worbs



Ohne romantischen Überschwang.



Berwald, Septett für Bläser und Streicher B-Dur, Quintett für Klavier und Streicher c-Moll, Quartett für Klavier und Bläser Es-Dur, Duo für Violine und Klavier D-Dur, Serenade für Tenor, Klarinette, Fagott, Horn, Viola, Kontrabaß und Klavier F-Dur; Kolja Lessing (Violine), Frieder Lang (Tenor), Mitglieder des Consortium Classicum; *Schwann musica mundi VMS 1056 (2 S 30) DDA*
Aufnahmedatum: 1986
Klangbild: In den Abstimmungen zwar unterschiedlich, jedoch stets transparent und in kammermusikgemäßen Dimensionen.
Fertigung: Einwandfrei.

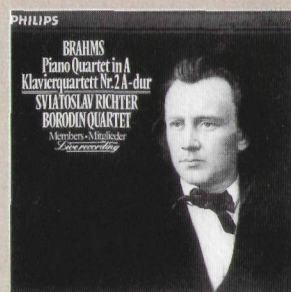
Das Erscheinen des vorliegenden Doppelalbums ist sehr erfreulich, selbst wenn nur die Tenor-Serenade von Berwald eine echte Katalog-Neuheit ist. Dem Produzenten (die Aufnahmen entstanden unter der redaktionellen und technischen Obhut des Südwestfunks) stand ein Ensemble zur Verfügung, das im Spiel mit wechselnden Besetzungen erprobt ist. Die versierten Musiker „begnügen“ sich hier mit ausgefeilten Wiedergaben. Es treten zwar keine besonderen Glanzlichter zutage, die Präzision des Zusammenspiels spricht indes für sich.

Der soliden musikalischen Seite der Produktionen entsprechen auch die verschiedenartigen aufnahmetechnischen Realisierungen. Maßstab bleibt dabei stets die angemessene kammermusikalische Dimension. Die Aufnahmetechniker haben es nicht nötig, aus den Klangbildern etwas zu „machen“. Die gute Mitte zwischen trockener Studiobühne und (unangemessener) halliger Kirche sichert den Aufnahmen Transparenz und Profil. Allerdings hätte die Vokalsolostimme zugunsten noch besserer Textverständlichkeit ebenso weiter im Vordergrund erklingen können wie auch die profilierte Violinpartie im Duo, die mit dem Klavier nicht ganz ebenbürtig behandelt wurde. Für den des Schwedischen unkundigen Musikfreund dürfte allerdings das Kriterium der Textverständlichkeit von zweitrangiger Bedeutung sein. Die Plattentasche vermittelt übrigens den Text in der Originalsprache und einer deutschen Übersetzung. Es handelt sich um solide Aufnahmen für den Kenner, der Geschmack an wenig ausgetretenen musikalischen Pfaden gewonnen hat.

Gerhard Wienke



Nicht ganz geglückter Live-Brahms.



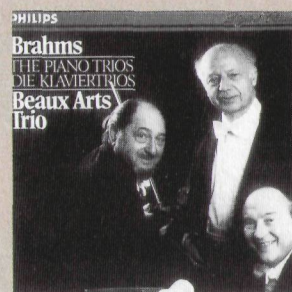
Brahms, Klavierquartett Nr. 2 A-Dur op. 26; Sviatoslav Richter (Klavier), Mitglieder des Borodin-Quartetts; *Philips CD 420 158-2 (WD: 47' 26'') DDD LP 420 158-1 (1 S 30) DDA*
Aufnahmedatum: (P) 1987
Klangbild: (CD) Etwas eng, leicht gedeckt, leicht unpräzise.
Fertigung: Einwandfrei.
Vergleichseinspielungen: Rubinstein/Guarneri-Quartett (RCA 26.30054); Vasary/Brandis/Christ/Borwitsky (DG 413 194-1); Beaux Arts-Trio/Trampler (Philips 6747 068).

Nicht jede Live-Atmosphäre läßt sich adäquat aufnahmetechnisch einfangen, und das läßt sich auch feststellen bei diesem Mitschnitt eines Konzerts, das Sviatoslav Richter zusammen mit Mitgliedern des Borodin-Quartetts in der „Grange du Meslay“ gegeben hat – auf die Angabe des Aufnahmedatums hat der Herausgeber leider verzichtet. Die anheimelnd-urige Atmosphäre dieser alten Scheune erweist sich bei der Aufnahme als hinderlich: der Raum scheint zu klein, so daß der Klang nicht ausschwingen kann, die Instrumentenbalance ist zuungunsten der Streicher verschoben, dem Klangbild fehlt weitgehend die Brillanz. Nun könnte man dies alles in Kauf nehmen, wenn die Interpretation so über alle Maßen untadelig wäre, wie man es von Richter gewohnt ist. Was seinen Part angeht, bleibt auch wirklich kein Wunsch offen. Die warme, kantable Klanglichkeit, die klare Formdisposition, die rhythmische und artikulatorische Flexibilität, mit der Richter dieses umfangreiche und nicht immer sich auf gleicher Höhe der Inspiration bewegende Kammermusikwerk angeht, kann man nur loben. Weit weniger gelungen ist dagegen der Streicherpart. Nicht, daß der Pianist die Mitglieder des Borodin-Quartetts klanglich „in die Ecke“ drängte; es fehlt vielmehr der gestalterische Widerpart. Das Spiel der Streicher ist nicht nur leicht unpräzise, sondern auch ohne Kontur, etwas verwaschen und nicht ausgefeilt. Man hat also nur halbe Freude an dieser Aufnahme, und das ist angesichts der oben beschriebenen aufnahmetechnischen Einschränkungen zu wenig, um die Platte zu empfehlen.

Wulf Konold



Idealer Brahms.



Brahms, Klaviertrios B-Dur op. 8, C-Dur op. 87, c-Moll op. 101 (op. posth.); Beaux Arts Trio; *Philips 2 CD 416 838-2 (WD: 117' 30'') DDD LP 416 838-1 (2 S 30) DDA*
Aufnahmedatum: 1986
Klangbild: (CD) Voll, dicht, Klavier etwas dominant.
Fertigung: Einwandfrei.
Vergleichseinspielung: Trio di Trieste (DG 2733 006).

Es ist hierzulande üblich geworden, langjährige künstlerische Partnerschaften zu beargwöhnen, um dann die späten Früchte der Zusammenarbeit als „überreif“, d. h. spannungslos und routiniert, zu bezeichnen.

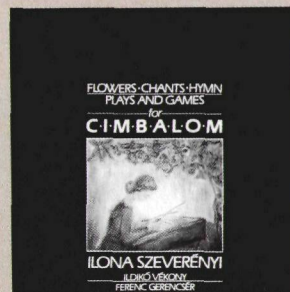
Wer die Arbeit des Beaux Arts Trios aufmerksam verfolgt hat, konnte feststellen, daß sich diese Tendenz auch bei Klaviertrio-Formationen abzeichnet. Verdächtig wirkt jede „Monopolstellung“ und die erneute Einspielung von Werken, die in guter Darbietung durch dasselbe Ensemble bereits vorliegen.

Was die vorliegende Wiedereinspielung der Brahms-Trios angeht, so ist zu sagen, daß sich trotz des dominierenden Klaviers, das immer überlegen phrasiert, ein überaus harmonisches Zusammenspiel ergibt. Virtuosität, energischer Zugriff und rhythmische Präsenz einerseits, aber auch der schlichte Ausdruck des volksliedhaften Tons sind hier nicht nur erreicht, sondern ideal verwirklicht.

Stefan Janson



Zeitgenössisches fürs Hackbrett.



Solo- und Duowerke für Czimbal: Werke von Balassa, Vajda, Mohai, Orbán, Kurtag, Kalmár, Sári und Szokolay; Ilona Szeverényi, Ildikó Vékony, Ferenc Gerencsér (Czimbal); *Hungaroton/Helikon SLPX 12755 (1 S 30) AAA*
Aufnahmedatum: (P) 1987
Klangbild: Räumlich gut ausbalancierter, weicher und präsenter Klang.
Fertigung: Gut.

Das mit Klöppeln angeschlagene Hackbrett kennen wir aus alpenländischer Volksmusik und aus der Musik Südosteuropas. Eine spezielle, auf Zigeunerkapellen zugeschnittene Form des Hackbretts stellt das Cimbalom dar. Es wurde Ende des 19. Jahrhunderts in Budapest mit Baßsaiten, voller Chromatik und Dämpfungs pedal ausgebaut und weist in moderner Form 35 Saitenchöre auf. Der äußerst einprägsame und persönliche Klang des Instruments hat ihm gerade in der jüngeren Musikgeschichte einen Platz jenseits von Klavier, Harfe und Cembalo gesichert; es gibt inzwischen eine Reihe interessanter Kompositionen, und der gelegentlich an balinesische Musik erinnernde Ton des Saiteninstrumentes vermag manch zeitgenössischen Komponisten zu faszinieren.

Die acht ungarischen Komponisten, die teilweise als Auftragsarbeit oder in direktem Kontakt mit Frau Szeverényi für das Hackbrett schrieben, geben hier ein Beispiel für den musikalischen Pluralismus im heutigen Ungarn. Dabei scheint mir, daß die eher gemäßigten, nicht sehr avantgardistisch eingestellten Komponisten der Natur des Instruments näher gekommen sind; bei ihren eher puristischen Kollegen bleibt das musikalische Endergebnis trotz der bezaubernden Klanglichkeit doch etwas spröde.

Ilona Szeverényi vermag in den unterschiedlichen musikalischen Vorlagen das jeweils Persönliche hervorzuheben, sei es in den karg-rudimentären Signalen von György Kurtág, des international bekanntesten in Ungarn lebenden Komponisten, oder in den nuanciert schattierten „Flowers of Hajta“ von Sándor Balassa. Die Ausdrucksbreite ihre Anschlages dürfte auch den Hörer gewinnen, der sich bislang eher am klassischen Instrumentarium orientiert.

Hans-Christian von Dadelsen



Neu Entdecktes schlecht verpackt.



Paganini, Kompositionen für Gitarre: Minuetti Nr. 1-5, 10 und 16, Ghiribizzi Nr. 12 und 37, div. Walzer u. a.; Roberto Legnani (Gitarre); *inak/inakustik CD 8703 (WD: 52' 03'') DDD*
Aufnahmedatum: 1986
Klangbild: Für das Instrument zu großräumig und hallig; z. T. sind kurze Echoeffekte und Schnitte hörbar.
Fertigung: Allzu spärliche Textheft-Informationen über die erstmals eingespielten Werke.

Erst nachdem die Stadt Genua zum 200. Geburtstag Paganinis im Jahre 1982 ihr lange geplantes Werkverzeichnis herausgegeben hatte, wurden zahlreiche unbekannte und zuvor weit verstreute Quellen wieder zugänglich. Ganz allmählich begann sich das Wissen um die Werke nicht nur des Teufelsgeigers, sondern auch des Hobbygitaristen Paganini in Neueditionen niederzuschlagen; auch die Schallplattenindustrie hat seit zwei, drei Jahren merkbare Schritte unternommen, um sich den produktiven Fleiß des italienischen Frühromantikers zunutze zu machen. Es ist deshalb kaum verwunderlich, daß Roberto Legnani, dessen wissenschaftliche Bemühungen um die Übersetzung der eigenwilligen Notation Paganinis in schülerfreundlich-solide Ausgaben auf breite Anerkennung stießen, hier nun eine ganze Reihe von Ersteinspielungen präsentieren kann: Miniaturen vor allem aus Paganinis „Kinderszenen“-Äquivalent, den 43 „Ghiribizzi“ von 1819/20.

Ob der Interpret mit dem im Textheft mehrmals fett gedruckten Gitarrenvirtuos und Paganini-Zeitgenossen Luigi Legnani wirklich in direkter Linie verwandt ist, oder ob er dessen Namen nur als Garantieschein tradierter Saiten-Bravour benutzt, mag dahingestellt sein. Festzustellen ist jedenfalls, daß Legnanis legatoarme rhythmische Indifferenz, seine ungleichmäßige und allzu schwergewichtige Führung der Melodielinie dem betont einfachen und sanglichen Charakter der ausgewählten Kabinettstückchen nur selten gerecht wird. Wenn der recht harte Anschlag dieses Gitarristen den weitgespannten Lyrismen Paganinis das Ausschwingen verweigert, so wird das durch die akribische Beachtung jedes auch noch so unmotivierten Wiederholungszeichens leider auch nicht ausgeglichen.

Susanne Benda



Tribut an einen „Nachschöpferischen“.



Reinecke, Trio für Klarinette, Viola und Klavier A-Dur op. 264, Trio für Klarinette, Horn und Klavier B-Dur op. 274; Uli Rodenhäuser (Klarinette), Wolfgang Gaag (Horn), Hermann Voss (Viola), Helmut Deutsch (Klavier); *Audite/Schwann CD 368.407 (WD: 56'42'')* DDD
Aufnahmedatum: 1986
Klangbild: Transparent, durchsichtig, ausgewogen.
Fertigung: Mangelhaft (Programmierstörungen).

Carl Reinecke, Spätromantiker und Noch-Zeitgenosse Mendelssohns und Schumanns, war und ist in den Anschauungen der Musikwelt von untergeordneter Bedeutung. Dieses Urteil ist insofern nicht falsch, als Reinecke in der Tat über das – durchaus seltene – Vermögen, eine dienende Rolle im musikalischen Handwerk zu übernehmen, verfügte, und sich hierzu auch aus freien Stücken bereit fand. Als „Bearbeiter“ muß er eine Koryphäe gewesen sein, zumal wenn man an Schumanns Urteil denkt, Reinecke habe seine (Schumanns) Werke schon gekannt, ehe sie überhaupt komponiert waren.

Der persönlichere Bezug ergab sich für Reinecke jedoch zu Mendelssohn, und dabei entdeckte er auch seine künstlerische Identität. Unleugbar wurde Reinecke in seiner Talententfaltung wie in seinem musikalischen Empfindungsvermögen von Mendelssohn geprägt. Dies belegt insbesondere sein Umgang mit dem Klavier. Fern einem plakativen Eklektizismus beziehen gerade seine Spätwerke ihre Kraft und ihren Farbenreichtum aus der Erinnerung an die romantische Schule Mendelssohns und Schumanns. Er war bewußt nachschöpferisch – als Dienender und als romantisch Erinnernder.

Nur zögernd sind die Schallplattenfirmen bereit, einem solchen Künstler ihren Tribut zu zollen. Erneut ist hier ein Versuch unternommen worden, diesmal mit der Einspielung von zwei Klaviertrios, die der rund Achtzigjährige vor 1910 komponierte. Die Interpreten dieser Aufnahme haben durch die Ernsthaftigkeit ihres Bemühens diesen Werken einen neuen Rang zugewiesen, Reineckes Trios wachsen über ihren Status als Gelegenheitsliteratur für Virtuosen hinaus.

Stefan Janson



Bläserwerke mit speziellem Klang-Charme.



Strauss, Suite B-Dur op. 4 für 13 Blasinstrumente, Serenade für Bläser op. 7, Duett-Concertino für Klarinette, Fagott und Streichorchester mit Harfe; Johannes Moog (Klarinette), Ulrich Freund (Fagott), Anne Hütten (Harfe), Kammeristen und Kammerorchester der Staatsphilharmonie Rheinland-Pfalz, Leif Segerstam; *Signum/Helikon SIG 018-00 (1 S 30) DDA*
Aufnahmedatum: (P) 1986
Klangbild: Großräumig, etwas eingeeengte Dynamik durch vorsichtig ausgereinigten Aufnahmepegel, gute Klangfarbenmischung.
Fertigung: Einwandfrei.

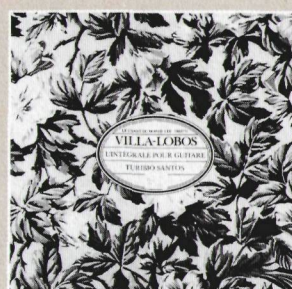
Die erste Bläserstudie des Gymnasiasten Richard Strauss, heimlich unter der Schulbank komponiert, war bisher kein Thema für die Schallplatte. Zu unrecht. Die kammermusikalisch gediegene Realisierung durch die rheinland-pfälzischen Staatsphilharmoniker verdeutlicht eindrucksvoll das bereits im Frühstadium ausgeprägte Klangbewußtsein des Komponisten. In der Rückschau ergeben sich viele Assoziationen zu harmonischen Wendungen und Tonfiguren späterer Werke, die man als Kostprobe eines früh entwickelten Personalstiles vergnügt zur Kenntnis nimmt.

Diese beiden Frühwerke korrespondieren mit einer späten Eingebung des 83jährigen Richard Strauss, dem Concertino für Klarinette und Fagott von 1947. Nicht als Programm in Tönen, aber als gedankliche Vorlage dient ein Dialog zwischen einer Prinzessin (Klarinette) und einem als Bär verzauberten Prinzen (Fagott). Man findet dieses Motiv schon früher einmal (1910) in Ravels „La Belle et la Bête“ („Mamère l'Oye“). Die Fülle der satztechnischen Künste vor dem Hintergrund einer reichen harmonischen Farbskala, kombiniert mit virtuellen Bläseranforderungen, verleiht der Partitur von Strauss aber den Rang absoluter Musik. Dank der Einspielungs- und Wiedergabequalität komplettiert die Platte die einschlägige Discographie um eine hörensweite Dimension. Als Benefizplatte von erfreulich hohem Niveau hilft sie darüber hinaus mit ihrem Reinerlös der „Initiative Lebensmut e.V.“ für Unfallverletzte mit Schäden des zentralen Nervensystems.

Gerhard Pätzig



Ausgefallene Bemühungen um Villa-Lobos.



Villa-Lobos, Das Gesamtwerk für Gitarre; Turibio Santos (Gitarre), ein Instrumentalensemble; *Le Chant du Monde/Helikon LDC 7869/70 (2 S 30) DDA*
Aufnahmedatum: (P) 1986
Klangbild: Zuweilen leichtes Schwanken des Aufnahmepegels.
Fertigung: Einwandfrei.
Vergleichseinspielungen: Etüden: Fisk (EMI 14-6757-1), Barrueco (FSM 667.458 A); Préludes: Bream (RCA LSC 3231); Konzert: Pepe Romero/Academy (Philips 416 357), Bream/London Symph. Orchestra (RCA LSC 3231).

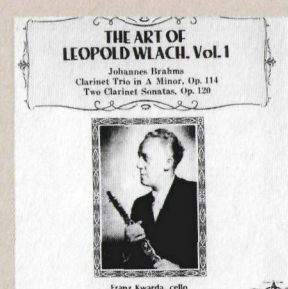
Das Unternehmen, sämtliche Gitarrenkompositionen des Brasilianers Heitor Villa-Lobos im Zusammenhang zu präsentieren, ist durchaus lobenswert, eröffnet es doch die Möglichkeit des Vergleichs zwischen unterschiedlichen Schaffensphasen und Werkintentionen, wie sie sich gerade bei einem so vielseitigen Musiker wie Villa-Lobos in seltener Fülle darbieten.

Bei Pepe Romero, Eliot Fisk, Manuel Barrueco und auch Julian Bream, die sich jeder auf ihre Weise um das Solo- und Konzertrepertoire des Südamerikaners verdient gemacht haben, hätte der Versuch einer Gesamtschau allerdings wohl interessantere Ausblicke und Verbindungen zutage gefördert als bei den vorliegenden Bemühungen des Segovia- und Bream-Schülers Turibio Santos (Jahrgang 1943), der sich in der Textbeilage selbstbewußt als „bedeutendsten Gitarristen für klassisches Repertoire in Brasilien“ bezeichnen läßt. Bei ihm ergibt sich nach längerem Zuhören eine seltsame Mischung aus angestrengter Objektivität (im Konzert), großem technischen Können (in den Etüden) und mangelndem Gespür für die Notwendigkeit und Aussagekraft einer breiten melodischen Geste. Mit Ausnahme der Präludien und Etüden, in denen Santos temperamentvolle Feuerwerke mit den für Villa-Lobos typischen Arpeggierungsfolgen und Akkordverschiebungen entfacht, fehlt ihm das Gefühl für die angemessene Relation der kontrastierenden Tempi und der Dur-Moll-Abtönungen. Als interessante Katalognovität wird immerhin das klangfarblich-verspielte „Sextour Mystique“ zugegeben.

Susanne Benda



Porträts eines nahezu vergessenen Wiener Klarinettenisten.



The Art of Leopold Wlach (Vol. I): Brahms, Trio für Klavier, Klarinette und Violoncello a-Moll op. 114, Sonaten für Klarinette und Klavier op. 120 Nr. 1 und 2; Leopold Wlach (Klarinette), Franz Kwarda (Violoncello), Franz Holetschek, Jörg Demus (Klavier); *Westminster/TIS CD 32 XK-1 (WD: 65'35'')* AAD
Aufnahmedatum: 1950, 1953
Klangbild: Deutlich exponierte Bläserpartien, dagegen unterschiedliche Präsenz und Transparenz der Begleitinstrumente.
Fertigung: Ohne Einwände.

The Art of Leopold Wlach (Vol. II): Schumann, Märchenzählungen op. 132, **Mendelssohn Bartholdy**, Zwei Konzertstücke für Bassethorn, Klarinette und Klavier op. 113 und 114, **Brahms**, Quintett für Klarinette und Streicher h-Moll op. 115; Leopold Wlach (Klarinette), Erich Weiss (Viola), Franz Bartosek (Bassethorn), Jörg Demus (Klavier), Wiener Konzerthaus-Quartett; *Westminster/TIS 32 XK-2 (WD: 71'59'')* AAD
Aufnahmedatum: 1950, 1952
Klangbild: Deutliche Präsenz der Klarinettenstimme.
Fertigung: Ohne Einwände.

The Art of Leopold Wlach (Vol. III): Mozart, Konzert für Klarinette und Orchester A-Dur KV 622, Quintett für Klarinette und Streicher A-Dur KV 581; Leopold Wlach (Klarinette), Wiener Konzerthaus-Quartett, Orchester der Wiener Staatsoper, Artur Rodzinski; *Westminster/TIS 32 XK-3 (WD: 67'22'')* AAD
Aufnahmedatum: 1954, 1952
Klangbild: Deutliche Präsenz der Klarinette; größere Transparenz bei der Konzertaufnahme.
Fertigung: Ohne Einwände.

Selten ist das Traditionsbewußtsein innerhalb der verschiedenen Instrumentengruppen eines Orchesters so ausgeprägt wie bei den Wiener Philharmonikern. Die Klarinetten beispielsweise verstehen sich auch heute noch zu meist als Repräsentanten einer Linie, die sich auf den aus Böhmen zugewanderten Franz Bartholomey zurückführen läßt, der den Wiener Philharmonikern in der Zeit zwischen 1892 bis zum Ausbruch des 1. Weltkrieges als Soloklarinetist angehörte. Dessen Stelle nahm von 1928 bis 1956 der aus Wien stammende Leopold Wlach ein, an

dessen Kunst – nicht zuletzt als Kammermusikerinterpret und Instrumentalsolist – diese drei in Japan gefertigten CDs erinnern sollen. Die Aufnahmen entstanden mit Wiener Musikern Anfang der fünfziger Jahre. Der bei den Werken von Brahms, Mendelssohn und Schumann mitwirkende Pianist Jörg Demus war damals gerade 22 Jahre alt. Von der Zeit um 1950 trennt uns zwar bald schon eine Generation, indes sind zahlreiche Interpretationen jener Zeit mit Dirigenten dokumentiert, deren Namen nach wie vor unser Geschichtsbewußtsein prägen, etwa Wilhelm Furtwängler oder Arturo Toscanini.

Nicht mit gleicher Reputation können Instrumentalisten rechnen, insbesondere dann nicht, wenn sie nicht als Geiger oder Pianist im Rampenlicht stehen. Von jüngeren Fachvertretern abgesehen, genoß unter den Klarinettenisten allenfalls der legendäre Benny Goodman weltweites Ansehen, zumal er sich sowohl dem Jazz als auch der „seriösen“ Konzert- und Kammermusik verschrieb. Wer aber kannte Leopold Wlach – von Kennern der Wiener Musikszene namentlich des Viertelhundertets etwa zwischen 1925 und 1950 einmal abgesehen? Vorrangig lokales Interesse an diesen drei CDs sollte nicht gelehnet werden; umso erstaunlicher ist es, daß Aufnahmen einer speziellen Musiziertradition den Weg zunächst nach den USA, sodann nach Japan genommen haben, um schließlich wieder in das Ursprungsland zurückzukehren.

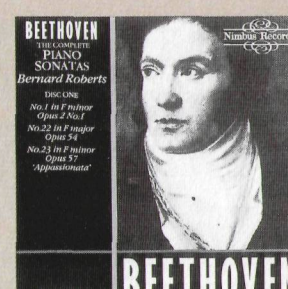
Diese drei CDs sind durchaus dazu geeignet, vom Rang des vortrefflichen Klarinettenisten Leopold Wlach Zeugnis abzulegen. Sein expressiver Ton ist flexibel und von verschiedenen Registern getragen – ganz gleich, ob colla parte oder exponiert im Verband mit den Streichern, wie in den Klarinettenquintetten von Brahms und Mozart, mit Klavier wie in den Klarinettensonaten von Brahms oder schließlich mit Orchester wie im Klarinettenkonzert von Mozart. Freilich, auch eine geglückte technische Aufbereitung vermag Monoaufnahmen der frühen fünfziger Jahre nicht in Klänge mit HiFi-Qualität umzuwandeln. Gleichwohl können sich namentlich die Brahms-Sonaten – auch vom Klavier her – hören lassen, während die Streicher im Brahms-Quintett durch allzu kompakte Klangstrukturen wenig zur Geltung kommen. Hingegen wirkt der Orchesterklang im Mozart-Konzert erstaunlich transparent und füllig. Diese Veröffentlichung dient freilich nicht unbedingt dem Repertoirezuwachs als vielmehr der Dokumentation eines inzwischen weitgehend vergessenen Musikers, dessen Spielkultur und Gestaltungsvermögen einen respektablen Platz in der Geschichte musikalischer Interpretation einnehmen. Es ist bekannt, daß es – wohl nicht nur bei den Wiener Philharmonikern – üblich ist, daß sich die Klarinettenisten und Bläser der Doppelrohrblattinstrumente (Oboe und Fagott) ihre Mundstücke selbst herstellen, und damit einen direkten Einfluß auf die spezielle Tongebung ihrer Instrumente nehmen. Der runde, flexible Ton der Klarinette ist in den hier vorgelegten Aufnahmen immer präsent. Für den Freund erlesener Kammermusik eröffnen sich Möglichkeiten zu ungewöhnlichen musikalischen Begegnungen. Der klangtechnische Standard wird dabei zur Nebensache.

Gerhard Wienke

KLAVIERWERKE



Maßvoll und solide.



Beethoven, Sämtliche Klaviersonaten (Vol. I–IV), Vol. 1: Sonate Nr. 1 f-Moll op. 2 Nr. 1, Nr. 22 F-Dur op. 54, Nr. 23 f-Moll op. 57 Appassionata, Vol. 2: Nr. 2 A-Dur op. 2 Nr. 2, Nr. 24 Fis-Dur op. 78 à Thérèse, Nr. 28 A-Dur op. 101, Vol. 3: Nr. 3 C-Dur op. 2 Nr. 3, Nr. 19 g-Moll op. 49 Nr. 1, Nr. 21 C-Dur op. 53 Waldstein, Vol. 4: Nr. 4 Es-Dur op. 7, Nr. 10 G-Dur op. 14 Nr. 2, Nr. 26 Es-Dur op. 81a Les Adieux; Bernard Roberts (Klavier); *Nimbus/Ariola 4 CD 5050/53 (WD: 240'41'')* DDD
Aufnahmedatum: 1984, 1985
Klangbild: Sehr natürlich.
Fertigung: Einwandfrei.

Bernard Roberts ist ein Pianist, der im angelsächsischen Sprachraum beachtliches Ansehen genießt, dem hiesigen Publikum aber – von Kennern abgesehen – kaum ein Begriff sein dürfte. Für das englische Label Nimbus produzierte Roberts eine digitale Neueinspielung aller 32 Klaviersonaten Ludwig van Beethovens.

Bernard Roberts nähert sich Beethovens Klavieropus mit einer interpretatorischen Grundhaltung, die primär von Unbefangenheit und Spontaneität geprägt ist. Mit solidem pianistischem Handwerk und ohne Detailtätigkeit erzielt er, angesichts einer übergroßen Konkurrenz, achtbare Ergebnisse. Zurückhaltung und weitgehende Klarheit der Linienführung bestimmen seine Auffassung der frühen Sonaten. Dies verdeutlichen die Nummern eins bis vier. Roberts vermeidet jede emotionale Überfrachtung der frühen Partituren, er zielt vielmehr auf Gelöstheit und Schlichtheit des Ausdrucks. Der zunehmenden Komplexität des Inhalts und dem kompositorischen Wandlungs- und Reifungsprozeß innerhalb des Zyklus paßt sich Roberts mit einer deutlich dramatischeren Gestik an. Gesteigerter innerer Antrieb, unruhiges Drängen und markantere Akzente und Steigerungen bilden so in den Sonaten Nr. 21 „Waldstein“ und Nr. 23 „Appassionata“ die Grundlage einer bestimmteren Spielart. Obwohl Roberts' Spiel keine unverwechselbar individuellen Ausdruckswerte und Spielcharakteristika, wie sie sich etwa bei Brendel oder Gilels finden, erkennen läßt, ist sein interpretatorisches Konzept weitgehend schlüssig.

Norbert Hornig