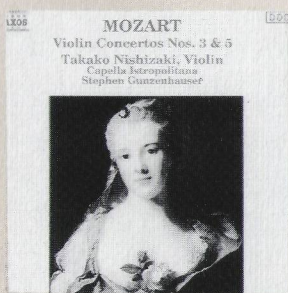




Solider Mozart von einer verdienstvollen Geigerin.



Mozart. Violinkonzert Nr. 3 G-Dur KV 216, Violinkonzert Nr. 5 A-Dur KV 219; Takako Nishizaki (Violine), Capella Istropolitana, Stephen Gunzenhauser; Naxos CD 8.550063 (WD: 55'27'') DDD
Aufnahmedatum: 1987
Klangbild: Räumlich, sehr präsent und vergrößert abgebildete Violine, deutlicher Hallanteil.
Fertigung: Einwandfrei.
Vergleichseinspielung: Grumiaux/Davis (Philips CD 412 250-2), Lin/Leppard (CBS CD MK 42364), Oistrach (EMI CDM 7 690064 2).

Die japanische Geigerin Takako Nishizaki hat sich vor allem mit der Aufführung vergessener und wenig gespielter Werke des Violinrepertoires große Verdienste erworben. Ihre Discographie enthält eine stattliche Anzahl von Ersteinispielen und Katalogneuheiten, sie verzeichnet Raritäten wie beispielsweise Respighis „Concerto Gregoriano“, Rubinsteins Violinkonzert op. 46, Cuis „Suite Concertante“, Joachims Violinkonzert Nr. 3 und mehrere Konzerte von de Bériot und Spohr (alle bei Marco Polo). Mit dem Engagement für zwei der meistgespielten Violinkonzerte Mozarts verläßt Takako Nishizaki ihre discographische Nische und steht damit einer erdrückenden Konkurrenz gegenüber. Man fragt sich, welchen Markt und welches Publikum diese in der Tschechoslowakei entstandene Produktion erreichen soll.

Takako Nishizaki setzt in erster Linie auf solistische Präsenz. Ihr Ton wirkt tragender und voluminöser als bei früheren Aufnahmen. Hier haben die Klangtechnik und die hallreiche Akustik des Aufnahmerraumes nachgeholfen. Die Leistung der Solistin und des aus führenden Mitgliedern der Slowakischen Philharmonie gebildeten Kammerorchesters rundet sich insgesamt zu einem akzeptablen Gesamteindruck. Vereinzelt klangliche Unebenheiten fallen kaum negativ ins Gewicht, eher zu bemängeln wäre die Geradlinigkeit, mit der die Interpreten ein letztlich doch zu pauschales Mozart-Bild vermitteln. Ein Vergleich mit den hochdifferenzierten Interpretationen Lins oder Grumiaux' verdeutlicht recht schnell, daß die vorliegende Neuaufnahme nur einen Platz im soliden Mittelfeld einnehmen kann.

Norbert Hornig



Allzu Glattes von Eduardo Fernández.



Ponce, Concierto del Sur, **Villa-Lobos,** Gitarrenkonzert, **Lamarque-Pons,** Concertino de invierno; Eduardo Fernández (Gitarre), English Chamber Orchestra, Enrique García Asensio; Decca CD 421 108-2 (WD: 53'51'') DDD
Aufnahmedatum: (P) 1988
Klangbild: Gelungene Balance zwischen Orchester und Soloinstrument.
Fertigung: Einwandfrei.

Das Gitarrenkonzert ist, vornehmlich aufgrund der unausgeglichenen Balance zwischen Orchesterapparat und Soloinstrument, sicherlich eine der problematischsten musikalischen Gattungen überhaupt. Selbst die populärsten Vertreter schließen da Kompromisse.

Zum Glück ist das bei dieser Platte nicht der Fall: Die Balance zwischen Orchester und Soloinstrument bleibt stets ausgeglichen und natürlich. Dafür hält sich allerdings der Klangapparat selbst insgesamt allzu sehr in der Reserve, wirkt allgemein farblos und glatt, ohne Kontur. Und der Gitarrist Eduardo Fernández, der doch in jüngster Vergangenheit sowohl konzertierend (Decca 417 199) als auch solistisch (Decca 414 161 und 417 618) positiv auffiel, paßt sich dem oftmals an. Er enttäuscht vor allem im ersten Stück, das, wie nicht zuletzt die nicht in jedem Falle sauberen Läufe des Musikers bewiesen, kein Reperoirestück geworden ist. Der Mexikaner Manuel Ponce schuf mit seinem „Concierto del Sur“ („Konzert des Südens“) 1941 zwar ein Werk voller ausgefallener Farbklänge und Nuancen, fügt jedoch – ganz entgegen den Erfolgsrezepten Rodrigos oder Castelnuovo-Tedescos – kaum ein gängiges melodisches und rhythmisches Material hinzu.

Mit dem „Concierto de invierno“ („Winterkonzert“) das Uruguayers Jaurès Lamarque-Pons stellt die Aufnahme zudem ein zwölf Jahre altes Werk als Ersteinispielen vor – kein reines Gitarrenkonzert allerdings. Es dominiert das Schlagzeug, die Gitarre dient eher als (melodischer) Stichwortgeber. Aber es ist ein Werk, das instrumentengerecht komponiert ist, dessen Instrumentierung und dessen Rhythmen zudem Sinn für Effekt und Witz verraten. Und hier, in diesem zwölfminütigen Stück, fühlt sich hörbar auch Fernández zu Hause. Ob dieses Konzert ein dauerhafter und ernstzunehmender Kommentar zu einem problematischen Genre ist, der Lösungsmöglichkeiten aufzuzeigen vermag, muß allerdings bezweifelt werden.

Susanne Benda



Verfehlt bis überflüssig



Prokofieff, Konzertante Sinfonie für Violoncello und Orchester in e-Moll op. 125, **Schostakowitsch,** Konzert für Violoncello und Orchester Nr. 1 op. 107; Mstislav Rostropowitsch (Violoncello), London Symphony Orchestra, Seiji Ozawa; Erato/BMG-Ariola CD 75485 (WD: 63'14'') DDD
Aufnahmedatum: 1987
Klangbild: Offen, gut gestaffelt.
Fertigung: Gut.

Mstislav Rostropowitsch hat diese beiden ihm gewidmeten Werke bereits in den 50er Jahren eingespielt (Prokofieff unter Sargent, Schostakowitsch unter Ormandy). Da er der eng mit den Komponisten verbundene Widmungsträger ist, darf eine maßstabsetzende interpretatorische Kompetenz vorausgesetzt werden, die sich jedoch – im Falle Schostakowitsch – schon seinerzeit nicht gänzlich befriedigend umsetzen ließ. Sehr zu Recht sprach Hanspeter Krellmann in FF 10/85 im Zusammenhang mit den Cellokonzertaufnahmen mit Schiff und Maxim Schostakowitsch vom „oftmals raunend-mythischen Tonfall“ Rostropowitschs, der dem vielleicht entschieden bedeutungsloseren Prokofieff-Werk angemessen sein mag, bei Schostakowitsch aber aufgrund des bizarren Grundgestus' des Konzerts als gänzlich verfehlt angesehen werden darf.

Vergleicht man Rostropowitschs Ansatz in der fast 30 Jahre alten CBS-Aufnahme mit heute, so ergibt sich bei der Erato-Novität der Eindruck einer noch stärker an den Absichten des Komponisten vorbeigehenden Indifferenz, der auch Ozawas farbige, wenngleich ein wenig zurückhaltende Begleitung nichts entgegenzusetzen vermag. Da beiden Werken keine neuen Aspekte abgewonnen werden, kann also von Katalogbereicherung aufgrund der Interpretation nicht die Rede sein. Für die „Konzertante“ sei sogar das Wort „überflüssig“ nicht gescheut.

Andreas K.W. Meyer



Furor und Kontrolle.



Rachmaninoff, Klavierkonzert Nr. 1 fis-Moll op. 1, Paganini-Rhapsodie op. 43; Mikhail Pletnjow (Klavier), Philharmonia Orchestra London, Libor Pešek; Virgin Classics/BMG-Ariola CD 259 219 (WD: 50'39'') DDD
L.P. 209 219 (1 S 30) DDA
Aufnahmedatum: 1987
Klangbild: (CD) Voll, im Baßbereich etwas mulmig, recht räumlich.
Fertigung: Einwandfrei.
Vergleichseinspielungen: Ashkenazy (Decca 6.35149), Kocsis (Philips 412 881-2), Janis (op. 1: Philips 6780 251).

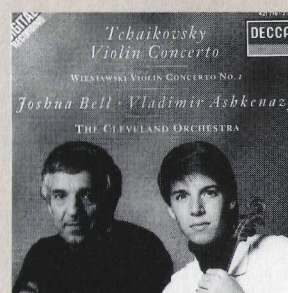
Nach etlichen Platten bei Melodia/Eurodisc hätte Michail Pletnjows Debüt bei dem englischen Label Virgin Classics (weitere Aufnahmen werden hoffentlich folgen) nicht günstiger ausfallen können als mit dieser klanglich üppigen, orchestral auffallend eigenwillig inszenierten Rachmaninoff-Kopplung. Der ohne Vorbehalte reißerisch aufgetauchte Einstieg in das jugendliche fis-Moll-Konzert zeigt sofort, woher der Wind weht und wohin die Reise geht. Ähnlich wie Byron Janis, der in Moskau mit Kyril Kondrashin die vollgriffigen, ätzenden Akkordserien und die klotzige Kopfsatzkadenz durchsichtig hielt und zugleich keine Sekunde auf Vorwärtsschub verzichtete, packt auch Pletnjow die thematischen Gestalten beim Schopf, türmt und wirbelt, singt, seufzt und brüllt mit den Fingern, als würde er nichts mehr verachten, als die halbherzige Übermittlung einer immer wieder angefeindeten musikalischen Substanz aus dem 20., in Wahrheit aber 19. Jahrhundert.

Pletnjow ist es gegeben, die eigentümlich labilen, schemenhaften Solo-einschübe im Kopfsatz des Opus 1 in ihrer zwischenspurähnlichen Nebenbedeutung herauszuarbeiten, ohne dabei den taktübergreifenden Zusammenhang aus den Augen zu verlieren. Und überhaupt – das gilt nicht weniger für die „Rhapsodie“ – verblüfft das freie Kräftespiel mit mutigem, aber nicht übertriebenem Rubato unter der Kontrolle eines wachen Intellekts, dem namentlich in der Paganini-Rhapsodie messerscharfe, duftige, unheimlich treffsichere Detaillösungen zu verdanken sind. Die Aufnahme ist aber auch als Reverenz für Libor Pešeks Vermögen zu werten, ein Orchester auf den Schlag genau dorthin zu manövrieren, wo es ohne seine Leitung nie und nimmer hingelangen würde.

Peter Cossé



Auf hohem Niveau.



Tschaikowsky, Violinkonzert D-Dur op. 35, **Wieniawski,** Violinkonzert Nr. 2 d-Moll op. 22; Joshua Bell (Violine), Cleveland Orchestra, Vladimir Ashkenazy; Decca CD 421 716-2 (WD: 58'39'') DDD
Aufnahmedatum: 1988
Klangbild: Voll, natürlich, gute Tiefenstaffelung, etwas verschwommenes Baßfundament, präzise Violine.
Fertigung: Ohne Mängel.
Vergleichseinspielungen: Heifetz/Solomon (RCA LSB 4064), Kogan/Silvestri (EMI 1 C 047-50 573), Rabin/Goossens (EMI 1 C 037-82 112), Zimmermann/Maazel (EMI CD 7 49758 2).

Mit den Repertoirekonzerten von Bruch und Mendelssohn sowie einer Sammlung wirkungsvoller Virtuosenstücke gelang Joshua Bell zwar kein spektakuläres, aber doch insgesamt ein geglücktes Schallplattendebüt. Noch bieten sich hierzulande kaum Möglichkeiten, das amerikanische Talent auf dem Konzertpodium zu erleben. Umso mehr gewinnt das Medium Schallplatte an Bedeutung.

Bells dritte Produktion bestätigt grundsätzlich die aus den vorangegangenen Aufnahmen gewonnenen Eindrücke. Der junge Amerikaner bringt das geforderte manuelle Potential mit, welches heute sehr früh entwickelt und ausgeschöpft werden muß, um den Anschluß an den Standard der internationalen Solistenklasse zu finden. Besonders in den Finalsätzen, die primär auf Äußerlichkeit und Effekt angelegt sind, kommt Bell mit reibungslos funktionierender Motorik aus der Reserve. Im ausgedehnten Kopfsatz des Tschaikowsky-Konzerts reichen Antriebsenergie und nervöse Spannung für eine wirkungsvolle Schlußsteigerung. Mehr Eindrücke von Verinnerlichung hinterlassen der erste Satz von Wieniawskis op. 22 und naturgemäß die kantablen Binnensätze, denen Bell in beiden Werken mit biegsamer und konzentrierter Tongebung einen einheitlichen Ausdruck verleiht.

Bei Tschaikowsky und Wieniawski eine Alternative anzubieten, heißt ein Terrain zu betreten, auf dem Übervirtuosen wie Heifetz oder Rabin geigerisch höchste Maßstäbe gesetzt haben. Vor diesem Hintergrund ist Joshua Bells Leistung sicherlich mehr als achtbar. Wie sich seine Entwicklung zu einem ausgeprägten Personalstil, der vielleicht noch subtilere klangliche Valeurs kennt, vollziehen wird, bleibt abzuwarten.

Norbert Hornig

KAMMERMUSIK



Entdeckenswertes beim späten Boccherini.



Boccherini, Klavierquintette e-Moll op. 57 Nr. 3, a-Moll op. 56 Nr. 2, Es-Dur op. 56 Nr. 3, C-Dur op. 57 Nr. 6; Les Adieux: Andreas Staier (Hammerflügel), Mary Utiger und Paula Kibildis (Violine), Hajo Bäß (Viola), Christina Kyprianides (Violoncello); EMI/deutsche harmonia mundi CD 7 49789 2 (WD: 70'18'') DDD
Aufnahmedatum: 1987
Klangbild: Transparent, räumlich.
Fertigung: Einwandfrei.

Luigi Boccherinis Klavierquintette, wahre Unika der Kammermusikliteratur um die Wende zum 19. Jahrhundert, machen es ihren Interpreten nicht gerade leicht. Aufgaben stellen sich schon mit dem von Hajo Bäß im Beiheft angesprochenen Klangbalancen-Problem, das hier in Boccherinis Spätwerk aus dem häufig recht kompakt geratenen Streichersatz resultiert. Hinzu kommt die offenkundige Diskontinuität mancher Sätze mit harten Schnitten zwischen den Nachklängen einer rokokohaften Dolcezza und unvermittelt einbrechenden klanglichen Attacken.

In der vorliegenden Aufnahme weiß das noch junge Kölner Ensemble nur zu gut, daß hier nichts abzuschleifen ist, daß die Diskontinuität vielmehr effektiv ausgenutzt werden will. Prächtig gerät in diesem Sinn gleich das besonders inspirierte e-Moll-Quintett op. 57 Nr. 3 mit dem in südlicher Folklore wurzelnden Schlußsatz. Wie mit dem Accellerando die Rückkehr zum Allegro vivace eingefädelt wird, das verrät bei aller Ursprünglichkeit des Musizierens zugleich wachsten Kunstverstand.

In erster Linie ist freilich die Leistung von Andreas Staier zu würdigen, der mit elastisch-federndem, schlankem und ebenmäßig perlendem Spiel auf dem Nachbau eines Anton Walter-Hammerflügels (Wien 1791) den Ton immer wieder so trocken zu halten weiß, daß sich geradezu Gitarreneffekte einstellen. Und dies mit gutem Grund: Zufall ist es bestimmt nicht, wenn ein Satz wie die Variationen über „La Ritirata di Madrid“ auch als Gitarrenquintett vorliegt und Boccherini auch sonst (die Grenzen verliefen fließend) einzelne Sätze seiner Klavierquintette für Gitarrenquintette bearbeitete.

Hans Christoph Worbs



Belangloses
aus der deut-
schen Zupf-
Romantik.



LÁSZLÓ SZENDREY-KARPER

Mertz, Ungarische Vaterlands-Blüthen op. 1, Barden-Klänge op. 13, Schubert-Lieder u.a.; László Szendrey-Karper (Gitarre); *Hungaroton/Helikon* CD 12894 (WD: 52'50'') DDD
Aufnahmedatum: (P) 1988
Klangbild: Teilweise etwas schwammig, unkonturiert.
Fertigung: Einwandfrei.

Johann Kaspar Mertz (1806 – 1856) vermag für einiges Beweise zu liefern: Zum Beispiel dafür, daß, wer Schubert-Lieder transkribiert, noch lange kein zweiter Franz Liszt sein muß; daß das 19. Jahrhundert (Fernando Sor einmal ausgenommen) neben hübschen Salon-Kompositionen kaum Gitarrenliteratur von auch nur mittlerem Rang hervorzubringen imstande war; und daß die Gitarre in der Romantik vor allem als Melodieinstrument verstanden wurde, für das man kleine, möglichst sangliche Miniaturen komponierte. Der ungarische Gitarrist László Szendrey-Karper freilich wollte wohl mehr aus dieser Musik herausholen – zuviel. Mertz' Stücken ist kaum damit gedient, sie auf ein hohes Kunstopodest zu heben, sie gar mit Tiefsinn zu versehen; reizvoll wirken sie nur, wenn man ihnen die polierte Eleganz beläßt und ihre Geschwätzigkeit lächelnd nachsieht. Szendrey-Karper hingegen verliert über (lobenswerten) philologischen Eifer, über seinem Einsatz für jedes komponierte Einzelergebnis allzuoft den (melodischen) Gesamtzusammenhang und damit eben auch den charmananten Reiz der Werkchen aus den Ohren. Leider kommt der Gitarrist auch mit den zahlreichen Demonstrationen virtuoser Geläufigkeit, die Mertz' Stücke enthalten, nicht gänzlich problemlos zurecht. Oftmals geraten Tonfluß und Rhythmuswechsel unausgeglichen. Dabei hätte man mit etwas mehr technischer Souveränität und etwas mehr Witz diesen Miniaturen durchaus einiges abgewinnen können. Aber dafür bleibt ja immer noch Zeit – hat doch Mertz mehr als 100 Kompositionen der vorliegenden Art hinterlassen. Wer weiß, was da noch auf uns zukommt. *Susanne Benda*



Maßstabset-
zende Inter-
pretation.



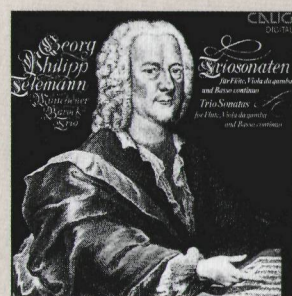
Schumann, Streichquartette op. 41 Nr. 1–3, **Brahms**, Streichquartette op. 67 und op. 51 Nr. 1 und 2; Melos Quartett; *DG* 3 CD 423 670-2 (WD: 178'53'') DDD
Aufnahmedatum: 1986/87
Klangbild: Natürlich.
Fertigung: Tadellos.

Das Melos-Quartett hat offensichtlich nach seiner epochalen Einspielung sämtlicher Quartette Beethovens den Gipfel seiner Interpretationskunst erreicht. Die Voraussetzungen dafür liegen in der klanglichen Homogenität des Ensembles. Hinzu kommt eine bestrickende Sinnlichkeit des Klanges, eine Präsenz aller Stimmen und eine verblüffende spieltechnische Virtuosität, die keinen Vergleich zu scheuen braucht. Zu allen diesen Merkmalen tritt in der Auseinandersetzung des Melos-Quartetts mit den Werken von Schumann und Brahms noch ein Moment hinzu, welches äußerst sinnvoll dem ästhetischen Gehalt dieser beiden Werkreihen entspricht: eine Gelassenheit der Interpretation, welche alle Schwierigkeiten gleichsam vergessen läßt. So werden zum Beispiel die Schlußsätze aus Schumanns ersten beiden Quartetten sehr schnell gespielt, aber die Musik wirkt nie überhitzt oder hektisch. Zu besonders schönen, neuartigen Resultaten führt diese Interpretationskunst auch im zweiten Satz aus Schumanns drittem Quartett, einem Variationssatz, in dessen schattenhaftem Thema ein musikalischer Charakter noch zurückgehalten und langsam erst in den folgenden Variationen entfaltet wird. Der Gestus dieses Themas erinnert unwillkürlich an die späten Intermezzi von Brahms. Bei den Quartetten von Brahms wiederum werden die satzübergreifenden zyklischen Momente auch dort erfahrbar, wo sie nicht, wie im dritten Quartett, direkt auskomponiert sind: so etwa der innige Zusammenhang der Rahmensätze aus dem ersten Quartett, der besonders rhythmisch geprägt ist und darüber hinaus auch im Schlußsatz des zweiten Quartetts aufgegriffen wird. Diese indirekten Zusammenhänge spürt das Melos-Quartett durch die Tempowahl, die Artikulation, die gliedernde Dynamik und das Ausspielen des Rhythmus auf, was überall sinnvolle Korrespondenzen eröffnet.

Giselher Schubert



Vorprogram-
mierte klang-
liche Unifor-
mität.

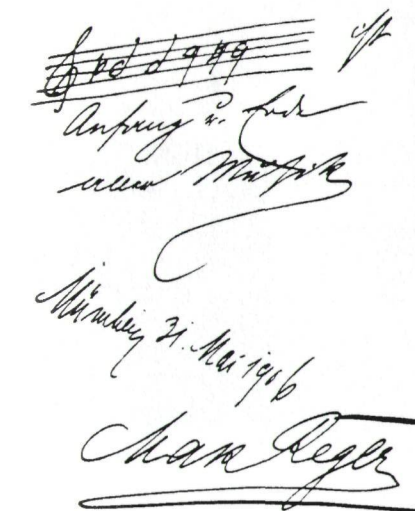


Telemann, Triosonaten für Flöte, Viola da gamba und Basso continuo: Triosonate h-Moll TWV 42: h 4, Triosonate g-Moll TWV 42: g 1, Sonate für Flöte und Basso Continuo F-Dur TWV 41: F 2, Triosonate c-Moll TWV 42: c 6, Triosonate F-Dur TWV 42: F 3, Triosonate a-Moll TWV 42: a 7; Münchner Barock-Trio, Bernhard Walter (Flöte), Sebastian Ladwig (Viola da gamba), Eberhard Kraus (Cembalo); *Calig/Disco-Center* CD 50 869 (WD: 50'09'') DDD
Aufnahmedatum: 1987
Klangbild: Natürlich, transparent.
Fertigung: Einwandfrei.
Vergleichseinspielung: F-Dur-Sonate, Sebastian Kelber (DGA 104 946).

Durchweg integer und ausbalanciert spielt das Münchner Barock-Trio Kammermusik von Telemann: Musik für den „Kenner“ wie den „Liebhaber“, längst Vertrautes wie die F-Dur-Blockflötensonate aus dem „Getreuen Muscemeister“ oder noch Unediertes wie die nur in einem handschriftlichen Stimmensatz der Hessischen Landesbibliothek Darmstadt überlieferte c-Moll-Triosonate. Beckmesserhaft anzukreiden ist dabei nicht, daß die für Violine und Baßgamba vorgesehene Triosonate g-Moll oder die erwähnte F-Dur-Blockflötensonate hier für Querflöte adaptiert wurden. Immerhin: Ein wenig Gespür für die Sprache der inzwischen weitgehend mündig gewordenen Instrumente hatte Telemann schon entwickelt.

Stärker in die kritische Waagschale fällt dagegen etwas anderes. In seinen „Methodischen Sonaten“ hatte Telemann selbst mit der Gegenüberstellung einer unverzierten und einer diminuierten Fassung der Melodiestimme instruktiv dargelegt, wie man eine „simple“ Melodie à la mode ausziehen könne. Gerade bei Stücken wie der F-Dur-Blockflötensonate scheint eine solche Auszierung schon eine *Conditio sine qua non*. Hält man sich allein an den fixierten Notentext, an das bloße Gerüst also, ist der Musik letztlich wenig gedient. Was manchen Stücken dann fehlt, ist mehr als das vielberufene i-Tüpfelchen.

Hans Christoph Worbs



B-A-C-H

ist Anfang und Ende aller Musik
(Max Reger)

Rosalinde Haas verdankt ihren künstlerischen Werdegang der Leipziger Straube-Tradition (Anton Nowakowski/Helmut Walcha), besonders aber dem italienischen Orgelvirtuosen und Reger-Spezialisten Fernando Germani in Rom, wo sie ihr Konzertdiplom mit Auszeichnung erhielt. Das Orgelwerk Max Regers nimmt schon immer eine wichtige Stellung innerhalb ihres Repertoires ein. Sie beruft sich dabei grundsätzlich auf Regers gedruckte Spielanweisungen als verbindliche Vorgaben und erzielt damit eine neuartige, unsentimental-sprühende, lebendige Nachgestaltung. Dadurch überträgt sie ein Höchstmaß an virtuoser Spielfreude auf die Orgel.

Die Gesamteinspielung (12 CDs) soll bis Anfang 1991 abgeschlossen sein. Mit der Gesamtausgabe erscheinen dann auch die Registrierangaben zu allen CDs.

Volume 1:

Fantasie und Fuge über B-A-C-H op.46
Zwölf Stücke op.59 (Auswahl)
Fantasie über »Wachet auf, ruft uns die Stimme« op.52,2
Fantasie über »Wie schön leuchtet der Morgenstern«
Choralvorspiele
MD+G R 3350

Volume 2:

Introduktion, Variationen und Fuge fis-Moll op.73
Fantasie über »Ein feste Burg« op.27
Introduktion und Passacaglia d-Moll (o.op.)
Monologe op.63 Nr. V und VI.
Choralvorspiele
Pflingsten op.145,6
MD+G R 3351

Volume 3:

Introduktion, Passacaglia und Fuge e-Moll op.127
Choralvorspiele
Weihnachten op.145,3
Zweite Sonate d-Moll op.60
MD+G R 3352



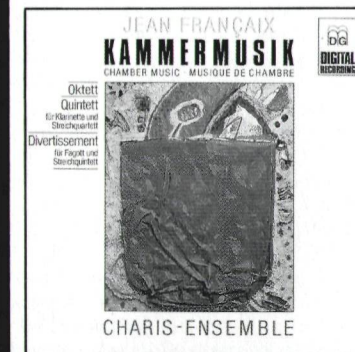
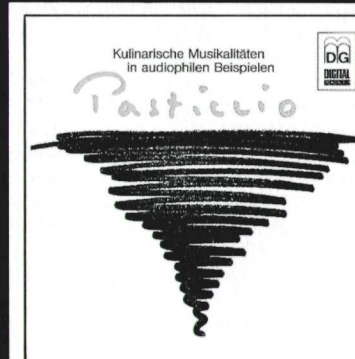
MAX
REGER

SÄMTLICHE
ORGEL
WERKE

COMPLETE
ORGAN WORKS
INTEGRALE
DES ŒUVRES D'ORGUE

ROSALINDE
HAAS, ORGEL

VOL.1



Pasticcio

Kulinarische Musikalitäten in audiophilen Aufnahmen

30 Digitalaufnahmen von MDG enthält dieser Sampler zum 10jährigen Firmenjubiläum.

»Nicht nur die Rekordlaufzeit von beinahe 80 Minuten macht dieses Bündel exquisiter Musikhappen zum lebenswerten Kleinod.

Auch das 36 Seiten dicke Beiheft bietet Information zuhauf und sollte jedem kreativen Hörer als Pflichtlektüre dienen.

Musik: gut bis sehr gut; Klang: sehr gut«
(HiFi-Vision 11/88)
MD+G L 3333

Jean Françaix
Kammermusik

Oktett - Klarinettenquintett -
Divertissement für Fagot und Streichquintett
Charis-Ensemble
MD+G L 3300

Im Januar 1989 erscheinen:

Johann Friedrich Fasch

Konzerte für Oboe und andere Blasinstrumente
Hans-Peter Westermann, Oboe; Piet Dhont, Oboe;
Karl Kaiser, Flöte; Michael McCraw, Fagott
MD+G L 3309

Johann Nepomuk Hummel

Sämtliche Klaviertrios
Trio Parnassus
MD+G L 3307/08 (2 CDs)

Heitor Villa-Lobos

Konzerte für Violoncello und Orchester
Ulrich Schmid, Violoncello;
Nordwestdeutsche Philharmonie;
Dominique Roggen, Dirigent
MD+G L 3339



MUSIKPRODUKTION
DABRINGHAUS
UND GRIMM

Hülsenweg 9, 4930 Detmold
Vertrieb:
EMI-Electrola-ASD, Köln
Musikontakt, Zürich



Vivaldi Live.



Vivaldi, Die Oboensonaten; Burkhard Glaetzner, Ingo Goritzki (Oboen), Karl Suske (Violine), Christine Schornsheim (Orgel), Thomas Reinhardt (Fagott), Siegfried Pank (Viola da gamba), Achim Beyer (Violone); *Capriccio* CD 10 143 (WD: 52'58'') DDD LP 27143 (1 S 30) DDA
Aufnahmedatum: 1986
Klangbild: (CD) Hell, durchsichtig, prägnant.
Fertigung: Einwandfrei (Capriccio-Format).

Dem schmalen Katalog der lange Zeit als einzig originär angesehenen Sonaten Antonio Vivaldis für und mit Oboe(n), der c-Moll-Oboensonate (RV 53) also und der g-Moll-Sonate für zwei Oboen (RV 81), fügt die vorliegende Aufnahme drei Stücke hinzu: Die ohne Besetzungsangaben überlieferten Sonaten RV 34 (B-Dur) und RV 28 (g-Moll) wurden lange Zeit fälschlicherweise für Violinkompositionen gehalten, und erst 1976 erkannte man die Sonate für Violine, Oboe, obligate Orgel und Fagott ad libitum (RV 779) als echtes Vivaldi-Stück an.

Was den trockenen Texttheft-Musikologen noch in rein theoretischer Ausführlichkeit begeistert, vermag die durch und durch musikalische Darbietung der Capriccio-Interpreten zu faszinierender Lebendigkeit und Gegenwartigkeit auszugestalten. Vor allem die Oboisten Burkhard Glaetzner und Ingo Goritzki verfügen über eine ungemein „atmende“ Art der Phrasierung und Melodieausformung, die Spannungen über weite Strecken hinweg schaffen und halten kann. Gemeinsam mit dem restlichen Instrumentalensemble erreicht ihr Zusammenspiel ein Höchstmaß an Geschmeidigkeit, Flexibilität und schillernder, ja nobler Eleganz. So durch und durch eigenständig und ausdrucksstark, so pointiert und witzig wie hier sind Vivaldis Werke selten zu hören.

Susanne Benda



MD+G weiterhin auf Entdeckerkurs.



Wolf-Ferrari, Klaviertrios Nr. 1 D-Dur op.5 und Nr. 2 Fis-Dur op.7, Klavierquintett Des-Dur op. 6, Streichquintett op.24; Münchner Klaviertrio, Wolfgang Sawallisch (Klavier op. 6), Fritz Ruf (Viola op.24), Leopolder-Quartett München; *MD+G/EMI-ASD, Fono Münster* 2 CD L 3310/11 (WD: 118' 01'') DDD
Aufnahmedatum: (P)1988
Klangbild: Übersichtlich gestaffelt, farblich befriedigend.
Fertigung: Einwandfrei.

Ihre Legitimation liefert die Schallplatte und im speziellen Fall auch ein kleinerer Produzent wie die Musikproduktion Dabringhaus und Grimm, wenn dem Repertoire durch Bereicherung Genüge getan wird. Der Detmolder Produzent ist – man muß schon sagen: wieder einmal – fündig geworden. Denn Kammermusik von Ermanno Wolf-Ferrari ist alles andere als ein Gebiet, auf dem die großen und kleinen Firmen ins Gedränge kommen. Daß dies so ist, muß erstaunen, wenn man die vier Einspielungen mit dem Münchner Klaviertrio und dem ebenfalls in München beheimateten Leopolder-Quartett einer ersten Prüfung unterzieht.

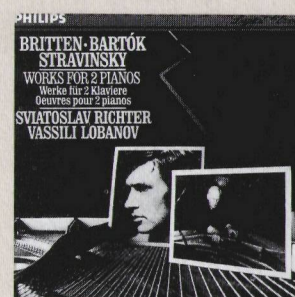
Die hier vorliegenden Aufnahmen der Klaviertrios op.5 und op.7, des Klavierquintetts op.6 (mit Wolfgang Sawallisch als beweglichem „Solisten“) und des Streichquintetts op.24 (in Mozart-Besetzung mit zwei Violon) sind mehr als nur artige Denkmalspflege im Hinblick auf Sammler. Das ist Musik, die sich spielen und hören läßt, süffige, im Klavierquintett bisweilen unverkennbar caféhausartige Konzertmusik mit schwelgerischen Momenten, die freilich durch entschieden traditionelle Maßnahmen gewissermaßen unter einem soliden gedanklichen Dach untergebracht sind, so daß Tendenzen klanglicher Ausuferung und Übersüßung immer wieder durch gestraffte motivische Arbeit überwacht und abgeschwächt werden.

Der Edition liegen ausreichend werkbiographische Informationen und auch Material über die nicht allzu bekannten bayerischen Ensembles bei. Im übrigen spricht es für den Dirigenten und Pianisten Wolfgang Sawallisch, daß er sein Können und seine Zeit auch für solche ausgefallenen Projekte zur Verfügung stellt. Ein klavierspielender Kollege wie Solti hält es mit einträglicheren Mozart-Quartetten.

Peter Cossé



Gruppenbild mit Klavertitan.



Britten, Introduction und Rondo alla Burlesca op. 23/1, Mazurka elegiaca op. 23/2, **Strawinsky**, Konzert für zwei Klaviere, **Bartók**, Sonate für zwei Klaviere und Schlagzeug; Swiatoslaw Richter, Vassili Lobanow (Klavier), Valery Barkov, Valentin Snegirew (Schlagzeug); *Philips* CD 420 157-2 (WD: 67'58'') DDD LP 420 157-1 (1 S 30) DDA
Aufnahmedatum: 1985
Klangbild: (CD) Gute Live-Qualität, wenig Störung durch Publikumsgeräusche.
Fertigung: Einwandfrei.

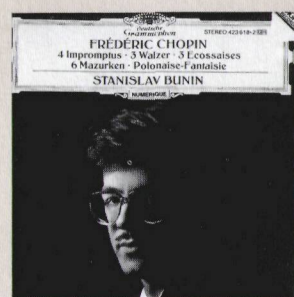
Wer in den letzten Jahren weder Mühen, Absageenttäuschungen noch Anfahrtswegen zu eher entlegenen Veranstaltungsorten gescheut hat, der weiß, daß Swiatoslaw Richter an guten Abenden noch immer eine musikalische Erlebensqualität bietet, bei der ausnahmsweise das Prädikat „unvergleichlich“ keine leere Worthülse ist. Live-Mitschnitte sind also grundsätzlich begrüßenswert. Aber neben den Sternstunden (ich erinnere mich beispielsweise an eine wahre Liszt-Séance in Rosenheim...) gibt es eben auch Momente, die den gesundheitlich leider nicht mehr ganz so stabilen Klavertitanen Richter von etwas schwächeren Seiten zeigen. Solche Ambivalenz spiegeln auch die vorliegenden französischen Festival-Mitschnitte (Tours 1985) – allerdings präsentieren sie Richter nicht „pur“, sondern im Duo mit dem Nachwuchspianisten Vassili Lobanow und im Ensemble mit den Schlagzeugern Valery Barkov und Valentin Snegirew. Ohne nun die offenkundig hervorragenden Fähigkeiten von Richters Mitstreitern anzuzweifeln, wage ich doch die Behauptung, daß das eigentliche Faszinosum des späten Richters, diese Mischung aus Kompromißlosigkeit und ästhetischer Askeze, in solcher Konstellation nur teilweise zum Tragen kommt. Natürlich gibt es auch hier Phasen, die so manchem wohltrainierten Dauer-Duo für alle Ewigkeit unerschöpflich bleiben werden – man höre beispielsweise den Variationssatz aus Strawinskys „Concerto“ im Vergleich mit anderen klavieristischen Vierhändlern. Doch neben solchen Gipfelpunkten (und den Katalognovitäten von Britten) bleibt die ernüchternde Erkenntnis, daß Richter in der Rolle des Primus inter pares bisweilen durchaus ein wenig spannungsarm sein kann. Richters Sonderstatus offenbart sich in seinen heute zunehmend monologisch-endspielhaften Soloabenden, die aufzunehmen wären!

Klaus Bennert

KLAVIERWERK



Magie und Masche.



Chopin, Impromptus op. 29, 36, 51, 66, drei Walzer op. posth., Ecossaises op. 72/3, sechs Mazurken, Polonaise-Fantasie op. 61; Stanislaw Bunin (Klavier); *DG* CD 423 618-2 (WD: 62'56'') DDD
Aufnahmedatum: 1987
Klangbild: Sehr klar und natürlich.
Fertigung: Einwandfrei.

An Stanislaw Bunin, dem Enkel Heinrich Neuhaus', scheiden sich die kritischen Geister wie an keinem Nachwuchspianisten unserer Tage: Die Bewertungsskala reicht von „Chopins zarter Prophet“ (H. J. Herbolt, Die Zeit) bis zu „Talent auf Affektheit-Trip“ (J. Kaiser, SZ). Fest steht nur eines: Pianistischer Normalität darf man den Chopin-Sieger von Warschau nicht zeihen. Nun kann ein Hauch von Exzentrik einem Chopin-Interpreten ja gewiß nicht schaden. Bei Bunin jedoch nimmt dieser Hauch gelegentlich mittlere Sturmstärke an. Selbst eine „Tempo giusto“-Vorschrift (Ges-Dur-Impromptu op. 51) kann ihn von rhapsodisch-freier Agogik, von überraschenden Stauungen wie Raffungen des musikalischen Verlaufs nicht abhalten, aus einem „Maestoso“ wird eine feine, zitathafte „Maestoso“-Anspielung, und zu stringent aufgebauten Kulminationen, zu dramatischer Großräumigkeit scheint Bunin ein bisweilen eher gestörtes Verhältnis zu haben. Und dennoch läßt sich eine innere, sehr subjektive Folgerichtigkeit seiner Klaviersprache entdecken. Bunins Prinzip scheint das einer ständig neu nuancierenden und differenzierenden Klavierrhetorik zu sein, die fast zwanghaft (oft auch mehr intuitionsgeleitet als planvoll) den Text einem ständigen Changieren, einem ständigen Beleuchtungswechsel unterwirft – nicht ohne pianistische Glanzlichter übrigens. Und bisweilen trifft Bunin mit seinen Fremdendungeffekten sogar den Wesenskern Chopinscher Musik. Wenn er Tänzerisches oder polnische Pathosgesten ins Introvertierte zurücknimmt, sie ihrem musikalischen Ursprung entfremdet, dann wird zwingend einsichtig, daß Chopins späte Mazurken und die Polonaise-Fantasie etwas mit Fremde, Heimatverlust, Trauer und Erinnerungsbeschworung zu tun haben. So sehr freilich Bunin hier die Magie der Chopinschen Klaviersprache trifft, so unübersehbar ist die Gefahr, daß seine Interpretationsweise zur Masche verkommt, daß er sich in Übernuancierungen dermaßen verzettelt, daß man sich fragt, wie dieser eminent begabte Miniaturist je eine späte Beethoven-Sonate architektonisch bewältigen will. Oder will er das gar nicht?

Klaus Bennert



Zum Teil im zweiten Anlauf.



Liszt, Sonate h-Moll, Rigoletto-Paraphrase, II Trovatore: Miserere, Aida: Danza sacra e Duetto finale; Daniel Barenboim (Klavier); *Erato/BMG-Ariola* CD 30210 (WD: 61'42'') DDD
Aufnahmedatum: 1985
Klangbild: Dynamisch, mit dumpf-pauschal klingenden Bässen.
Fertigung: Gut.
Vergleichseinspielung: Barenboim (Sonate, Rigoletto: DG 2531 271), Arrau (Paraphrasen: Philips 6500 368), J. Lowenthal (Paraphrasen: RCA ARL-1-3993), Brendel (Miserere: Turnabout TV 34352 DS).

Auch mit viel Einfühlungsvermögen in die künstlerischen Beweggründe Daniel Barenboims, zum zweiten Mal die h-Moll-Sonate von Franz Liszt und dessen „Rigoletto“-Paraphrase aufzunehmen, bleibt der Verdacht, es handle sich um eine reine Kommerz-Edition. Offenbar lassen sich Liszt-Aufnahmen mit dem Wagner-Dirigenten gut verkaufen – und dies gegen sachlich-musikalisch, vor allem aber pianistisch überlegene Konkurrenz. Entkräftet hätte der Pianist diesen Vorwurf mit einer gesammelt kraftvollen, eigenständig profilierten und technisch unanfechtbaren Neuauflage der h-Moll-Sonate.

Der in den Bässen dumpfe, insgesamt nicht gerade brillante Klavierklang trägt dazu bei, diese weitgehend breit angelegte Sonatendarstellung bestenfalls als Fleißaufgabe eines munter Ehrgeizigen, nicht aber als Bereicherung des übervollen Katalogs einzustufen. Seine Inkompetenz beweist Barenboim in der Oktavenprüfung der „Stretta“: dem Hörer werden Annäherungswerte geboten.

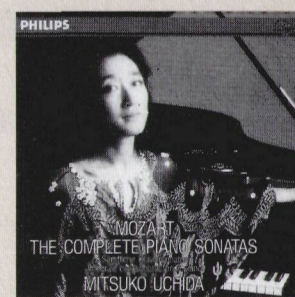
Ein Argument für diese Erato-CD wäre die Programmgängigkeit durch drei Verdi-Paraphrasen, von denen die „Aida“- und die „Trovatore“-Arrangements nur selten auf Schallplatte greifbar sind. Doch der alte Arrau hat gelehrt, wieviel altertümliche Aura der „Sakrale Tanz“ selbst auf dem Klavier zu verbreiten vermag. Und auch Jerome Lowenthal begnügt sich nicht mit rohen Steigerungen und lockeren Diskantspielereien (nebenbei Barenboims beste Momente auf dieser Platte).

Enttäuschend ist auch der Einführungstext von Boulez. Haufenweise Allgemeines, wenig zur Sonate und nichts über die Paraphrasen, deren genaue Titel nicht einmal auf dem Cover abgedruckt worden sind.

Peter Cossé



Das „Ganze“ mit Zugaben.



Mozart, Klaviersonaten Nr. 1-18, Fantasien d-Moll KV 397 und c-Moll KV 475, Rondos D-Dur KV 485 und a-Moll KV 511, Adagio KV 540, Gigue KV 574; Mitsuko Uchida (Klavier); *Philips* 6 CD 422 115-2 (WD: 360'47'') DDD LP 422 115-1 (6 S 30) DDA
Aufnahmedatum: 1983 – 1987
Klangbild: (CD) Natürlicher, räumlicher Klavierklang mit leuchtkräftigem Diskant.
Fertigung: Einwandfrei.
Vergleichseinspielungen: Haebler (Philips 6747 380), Gould (CBS/IRS 00DC 269-272).

Gelegentlich wird man im Restaurant gefragt, ob es geschmeckt habe. Ähnlich geht es mir als „Konsument“ der jüngst komplettierten Gesamtaufnahme der Mozart-Sonaten mit der japanischen Pianistin Mitsuko Uchida. Nach meiner Meinung befragt, fällt mir weder eine Beschwerde noch eine besondere Belobigung ein. Es ist, nachdem man sich mehr als sechs Stunden – inklusive der zugegebenen Einzelstücke – gesättigt hat, als hätten die Ohren ohne Rebellion ihre Arbeit getan und der Geist hätte sich ergötzt, ohne je in Wallung oder gar in Aufruhr geraten zu sein.

Würde Mitsuko Uchida auf diese Art im Konzertsaal ein Mozart-Soloprogramm kreiden, dann fiele es schwer, auch nur fünf andere Spieler zu nennen, die es in Bezug auf Flüssigkeit und Leichtigkeit der Diktion mit ihr aufnehmen könnten. Aber berührt sie damit die Dunkelzonen des c-Moll-Komplexes (KV 475 und 457), zitiert sie so die Schattenbildungen (und Traurigkeiten) in den Vordergrund quirligen frühen „Salzburger Sonaten“? Affektiv flach eingeegelt gleitet Frau Uchida durch die Adagio-Eröffnung der Es-Dur-Sonate KV 282. Glatt, gänzlich untumultös in der Durchführung erscheint der Kopfsatz der a-Moll-Sonate. Den fünf Sonaten-CDs (samt c-Moll-Fantasie) wurde für die Komplettkassette eine CD mit Einzelstücken hinzugefügt, die das Gesagte noch einmal bestätigen. (Über)flüssig das D-Dur-Rondo (KV 485), komodi die Werke in a-Moll (KV 511) und h-Moll (KV 540). Die originellste Maßnahme dieser Zusammenstellung: Mitsuko Uchida wiederholt am Ende der d-Moll-Fantasie die präludivende Einleitung, erteilt mithin dem knalligen „Fragment“-Finale eine entschiedene Absage.

Peter Cossé