



Sprint und tonale Vollbremsung.



Penderecki, Cellokonzert Nr. 2, Partita für Cembalo und Orchester; Mstislav Rostropowitsch (Violoncello), Eszbieta Stefanska-Lukowicz (Cembalo), Philharmonia Orchestra, Sinfonieorchester des Südwestfunks, Krzysztof Penderecki; RCA/Erato CD 30156 (WD: 51'12'') DDD/AAD
Aufnahmedatum: 1987 (?)
Klangbild: Scharfe Konturen; gute dynamische Abstufungen.
Fertigung: Einwandfrei.

Ich lege Wert auf die Feststellung, daß ich der erste war, der mit der Besinnung auf die Tonalität dieser Wende ihre Richtung gegeben hat. Die jetzige Entwicklung habe ich vorgeprägt...“ bekundet Krzysztof Penderecki selbstbewußt in einem „Spiegel“-Interview vom 5.1.1987. Sehen wir einmal davon ab, daß diese Behauptung in keiner Weise den historischen Tatsachen entspricht – wie Stockhausens „Stimmung“ von 1968 und eine Reihe anderer Werke zeigen –, so können wir hier nun anhand des zweiten Cellokonzerts studieren, welche Art von „Tonalität“ der polnische Komponist meint. Es ist eine Tonalität, wie wir sie kennen, nirgendwo verwandelt, geläutert oder konzentriert, allenthalben mixturartig durchsetzt mit Reminiszenzen des früheren wilden Penderecki-Stils. Viel fragwürdiger als der Rückgriff auf das Alt-Tonale erscheint mir im Cellokonzert (1982) jedoch die hemmungslose Verwertung einer allzu verbrauchten, motorischen Konzert-Gestik, die sich bekannter Klischees des 19. Jahrhunderts ebenso bedient wie der Gestik von Prokofiew und Bartók.

Von größerer musikalischer Stringenz ist die zehn Jahre früher entstandene „Partita“ mit ihrer zwischen Free-Jazz und rhythmischem Mechanismus angesiedelten Gebärde eines zielloßen Los-Sprints. Angesichts der vergleichbaren Werke von Xenakis und Ligeti („Kammerkonzert“) zeigt sich jedoch heute die schnelle Vergänglichkeit einer puren musikalischen Stoppuhr-Ästhetik, mit der der Penderecki der 60er Jahre zu fesseln wußte.

Uneingeschränkt anzuerkennen sind die Interpretationen und die beiden Sinfonie-Orchester, die unter der Leitung des Komponisten Wendigkeit und virtuosens Schliff beweisen. Ein in peinlichen Superlativen agierender, musikalisch nichtssagender Begleittext soll hier nicht unerwähnt bleiben. Schlußsatz-Zitat: „Besser als irgendwer weiß in der Tat Penderecki, welche unzerreißbaren Bande die Vergangenheit mit der Gegenwart verknüpfen.“

Hans-Christian von Dadelsen



Stromlinien-Barock als Virtuosen-Show.



Telemann, Doppelkonzert a-Moll für Blockflöte und Bratsche, Trio in C, Trio in F, Duett in C, **Heberle**, Doppelkonzert G-Dur für Sopran-Blockflöte und Violine; Michala Petri (Blockflöten), Pinchas Zukerman (Violine, Bratsche), Saint Paul Chamber Orchestra, Pinchas Zukerman; Philips CD 420 243-2 (WD: 52'50'') DDD LP 420 243-1 (1 S 30) DDA
Aufnahmedatum: 1985
Klangbild: (CD) „Solistenschau“ mit stark vordergründigen Mikrofon-Positionen, nicht immer klar konturierte Bässe in der Generalbaßgruppe.
Fertigung: Ohne Einwand.

Aus dem dänischen Blockflöten-Wunderfräulein ist eine reife Virtuosin geworden, deren Atemkunst, gestalterische Klangsönheit und sauber artikulierte Spielpräzision schiere Bewunderung verdient. Daß ein Tonmeister bei einer sympathischen Künstlerpersönlichkeit alle Mischpulthebel in Bewegung setzt, um die Klangfarben des von ihr makellos beherrschten Barockinstruments satt zum Leuchten zu bringen, ist verständlich – aber nicht immer akustisch richtig. Im Duo-Konzertieren mit dem warmen Bratschenklang und der seelenvollen Violine, ebenfalls souverän, virtuos und brillant von Pinchas Zukerman gespielt, kann es dann zu Balanceproblemen kommen. Das mag bis zu einem gewissen Grade Geschmackssache oder Künstleransicht sein. Eine andere Sache ist jedoch die Balance zum Orchester als Konzertpartner, der keinesfalls zum bloßen Hintergrund abgewertet werden darf. Wenn die Generalbaßgruppe schließlich auf ein zart zirpendes Lautengespinnst mit verwischten Grummelfiguren im Continuo-Baß reduziert wird, hört eigentlich der Spaß auf. Doch damit nicht genug: Weit überzogene Tempo-Vorstellungen machen aus jedem Allegro-Satz eine Presto-Rejouissance, was auch nicht gerade authentisch sein dürfte. Dabei demonstriert die Solistin in allen langsamen Sätzen ihre immense Fähigkeit, mit einer sauber intonierten Dynamik und atemgestützter Klangentfaltung alle „heulenden“ Schwellton-Fetischisten das Fürchten zu lehren. Was die wirklich hörensweisen Repertoire-Entdeckungen anbetrifft: Originale Werktitel und Quellenangaben sucht man vergeblich. Nur halbherzig vergibt man den Repertoire-Stern.

Gerhard Pätzig



Vivaldis Jahreszeiten auf einer „Flötenuhr“.



Vivaldi, Die vier Jahreszeiten RV 269, 315, 293 und 297, Concerto für Sopranino C-Dur RV 443; Michala Petri (Blockflöte), Guildhall String Ensemble, George Malcolm (Cembalo); RCA Red Seal CD RD 86656 (WD: 47'57'') DDD
Klangbild: Ausgewogen, räumlich, präsent.
Fertigung: Einwandfrei.
Vergleichseinspielung: RCA RL 25034 AW (Galway).

Es war zu erwarten: Michala Petri präsentiert uns ihre Blockflötenversion der „Vier Jahreszeiten“ von Vivaldi. Ist das nun eine Einspielung, die neben den drei Dutzend „Original“-Aufnahmen der Violinkonzerte und etlichen Bearbeitungen aufhorchen läßt, irgendeine besondere Bedeutung hat? Nein! Natürlich ist Michala Petri in der notengetreuen Übertragung des Violsoloparts auf ihre Blockflöte perfekt, da gibt es keinen falschen Ton, auch nicht in den Presto-Sätzen, in höchsten Lagen oder an anderen kritischen Stellen. Dies ist keine „Interpretation“ mehr, dies ist eine im Solopart mechanische Exekution in des Wortes doppelte Bedeutung: ausführen und hinrichten. Diese Blockflöte ist kein Instrument mehr, das eine von Atem getragene Stimme erinnert, das mit seinem Schall auch Seelen- und Gemütschwingungen übermittelt, das der naturalistisch deutbaren Umsetzung der programmatischen Vorlage noch angemessen fähig wäre. Es klänge nicht anders, wenn man den Solopart auf einer Orgel spielte oder einer „Flötenuhr“, jenem im 18. Jahrhundert beliebten mechanischen Orgelwerk.

Das als Füller beigegebene Sopranino-Concerto RV 443 – womit die Silberscheibe kärgliche 47'57" Gesamtspielzeit erreicht – bestätigt den Befund. Dieses auf schiere Virtuosität angelegte Werk stellt die Soloblockflöte an ihren rechten Platz – es genügt, daß Michala Petri mit stupider Finger- und Atempräzision brilliert. Die Faszination der Ausführung ist ausreichender Anlaß zu rückhaltloser Bewunderung und ungetrübtem Hörgenuß. Aber für die „Jahreszeiten“ ist das eben zu wenig...

Es bleibt anzumerken, daß das Guildhall String Ensemble mit George Malcolm am Cembalo eine weitaus subtilere, gestaltete Interpretation der Konzerte liefert, als die Solistin dies kann.

Diether Steppuhn

KAMMERMUSIK



Ein exzellentes Klaviertrio.



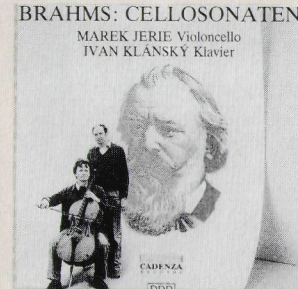
Brahms, Klaviertrio Nr. 3 c-Moll op. 101, **Dvořák**, Klaviertrio Nr. 3 f-Moll op. 65; Trio Fontenay; Teldec CD 8.43921 (WD: 61'40'') DDD LP 6.43921 (1 S 30) DDA
Aufnahmedatum: 1987
Klangbild: Nah und natürlich.
Fertigung: Ohne Einwand.

Das Trio Fontenay gehört zu den erfreulichsten Kammermusikvereinigungen, die sich in jüngster Zeit gebildet haben. Die Musiker verstehen es, sich durch außerordentliche interpretatorische Qualität im Konzertleben einen Platz zu sichern. Klaviertrios in fester Besetzung sind leider meistens von begrenzter Dauer. Das hängt damit zusammen, daß das Klaviertrio eine Gattung ist, die – anders als das Streichquartett – Individualisten an den Instrumenten benötigt und deshalb ad hoc-Bildungen zuläßt, vorausgesetzt, es finden sich Musiker zusammen, die miteinander musizieren wollen. Ähnlich wie das Frankfurter Grüneburg-Trio hat sich das Trio Fontenay mit Wolf Harden (Klavier), Michael Mücke (Violine) und Niklas Schmidt (Violoncello) bereits während des Musikstudiums gebildet. Man hört das dem Musizierstil durchaus an. Bei den vorliegenden Aufnahmen ist der Ausgangspunkt eine durch und durch kammermusikalische Konzeption, die ganz aufs Werk gerichtet ist. Unglaublich ist das hohe Maß an Genauigkeit und die Präzision im Zusammenspiel. Bei vielen Klaviertrios figurieren Geige und Cello als Sekundanten des Klaviers. Hier jedoch musizieren gleichberechtigte Partner – mit der Konsequenz, daß der Musik ein Maß an Dichte, Vielschichtigkeit und Kraft zuwächst, das man selten zu hören bekommt. Die beiden durchaus verwandten Trios von Dvořák und Brahms bezeugen überaus eindrucksvoll die Außerordentlichkeit dieses Trio-Spiels. Ob die feine, geheimnisvolle, tänzerische Bewegtheit in den graziösen Binnensätzen, ob die dunkle, melodische und harmonische Melancholie in den langsamen Sätzen oder auch die Aufwallung von Pathos – nichts wird überspielt, aber auch nichts einseitig pointiert. Der Sinn für eine auf Zusammenhänge bedachte Gewichtung und Proportionierung ist frappant, er verleiht den Interpretationen eine unausgesetzte Spannung und Intensität.

Dieter Rexroth



Etwas schwerblütig, jedoch auf hohem Niveau.

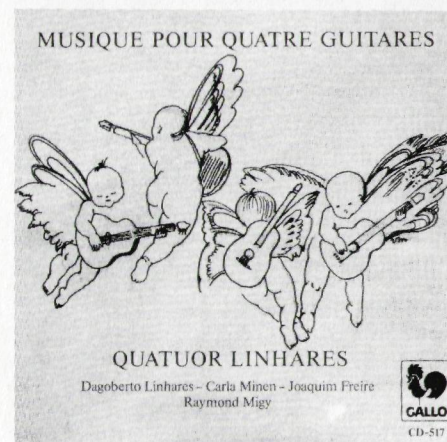
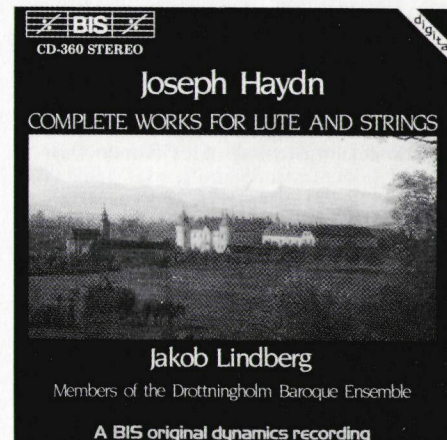


Brahms, Sonaten für Violoncello und Klavier Nr. 1 e-Moll op. 38, Nr. 2 F-Dur op. 99; Marek Jerie (Violoncello), Ivan Klánský (Klavier); Cadenzza/Disco-Center CD 871-8 (WD: 45'09'') DDD
Aufnahmedatum: 1987
Klangbild: Etwas massiv und hallig, Klavierspekt ein wenig hart.
Fertigung: Einwandfrei.
Vergleichseinspielungen: Rostropowitsch/Serkin (DG 410 510-2), Harrell/Ashkenazy (Decca 414 558-2), Ma/Ax (RCA RD 87022).

Der junge tschechische Cellist Marek Jerie und sein Klavierpartner Ivan Klánský sind hierzulande eher noch Geheimtipps. Das könnte sich nach dieser Debütplatte (?) ändern, die von der kleinen Karlsruher Plattenfirma Cadenzza herausgebracht worden ist. Sicherlich sind die beiden Brahms-Sonaten nicht gerade ein origineller Beginn, und der Plattenmarkt weist einige hochkarätige und prominent besetzte Konkurrenzinspielungen auf, doch insgesamt kann man sich über ein hohes gestalterisches Niveau freuen. Jerie ist auf dem Cello kein Klangfetschist, der sich an seinen eigenen Tönen berauscht, sondern ein sehr bewußter Gestalter, der subtil abzutönen weiß – bis hin in die leisesten Regionen, bis hin zu fahler Klanglichkeit. Nicht recht passen will zu diesem Ästhetizismus eine bisweilen ruppige Art der Bogenführung (in op. 99). Klánský erweist sich als hochkompetenter Pianist, der den Klavierpart zum Leuchten zu bringen vermag; schade, daß die Aufnahme hier etwas scharf wirkt, doch berührt dies immer noch sympathischer als die übliche Weichzeichnung.

Wulf Konold

Die Raritäten

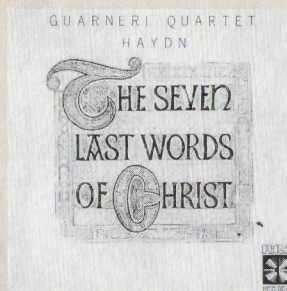


Joseph Haydn
 Das Werk für Laute
 BIS-CD 500360 DDD
Luigi Boccherini
 Sinfonien & Konzerte
 CLA-CD 508713 ADD
 Gitarre x 4
 Gitarrenquartett-Werke
 GAL-CD 500517 DDD





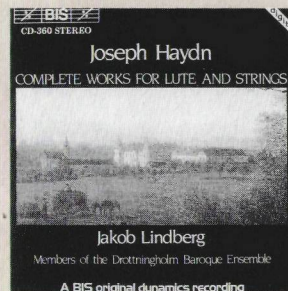
Matt glühende Farben, erträgliches Erdbeben.



Haydn, Die sieben letzten Worte unseres Erlösers am Kreuz op. 51; Guarneri Quartett; RCA CD RD 86254 (WD: 57'40'') DDD
Aufnahmedatum: 1986
Klangbild: Offen, gut konturiert, räumlich.
Fertigung: Einwandfrei.
Vergleichseinspielungen: Amadeus Quartett (DG 2740 250), Kremer, Rabus, Causé, Iwasaki (Philips 412 878-2).



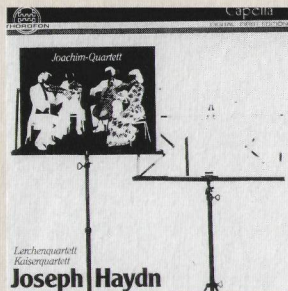
Überflüssiger Repertoire-zuwachs.



Haydn, Sämtliche Werke für Laute und Streicher; Jakob Lindberg (Laute), Nils-Erik Sparf (Violine), Lars Brolin (Viola), Olof Larsson (Violoncello); BIS/Disco-Center CD 360 (WD: 64'09'') DDD
Aufnahmedatum: (P) 1987
Klangbild: Sehr baßbetont, zuweilen dumpf.
Fertigung: Einwandfrei.



Stilsicherer Haydn.



Haydn, Streichquartette D-Dur op. 64 Nr. 5 und C-Dur op. 76 Nr. 3; Joachim-Quartett; Thorofon CD 2010 (WD: 45'58'') DDD
Aufnahmedatum: 1986
Klangbild: Direkt, gut balanciert, sauber.
Fertigung: Einwandfrei.
Vergleichseinspielungen: Amadeus-Quartett (DG 2740250), Tatrai-Quartett (Hungaroton/Helikon 11383/HCD 12246), Alban Berg-Quartett (Teldec 6.41302, nur op. 76,3), Melos-Quartett (Int. 180802, nur op. 76,3).

Das hannoversche Joachim-Quartett ist bislang eher mit Spezialitäten hervorgetreten – man denke an die beiden vielfach prämierten Borodin-Quartette –, hat aber auch eine bemerkenswerte Mozart-Platte vorgelegt. Ihr an die Seite zu stellen ist die nun auf CD veröffentlichte Haydn-Platte, auf der zwei der berühmtesten Streichquartette vereint sind: das „Lerchen“-Quartett op. 64 Nr. 5 und das „Kaiser“-Quartett op. 76 Nr. 3. Nun kann man sicherlich geteilter Meinung sein, ob solch eine Repertoirewahl sinnvoll ist, doch sind es gerade die Standard-Werke, an denen alle Quartette gemessen werden wollen und müssen, und in diesem Vergleich vermag das Joachim-Quartett sich durchaus zu behaupten. Zuerst freut man sich über den stilsicher getroffenen, schlanken „Haydn-Ton“, da stimmt die häufig in ihrer Akzentuierung wechselnde Balance, da ist die Dynamik nicht übertrieben. Hinzu kommt eine gestalterische Souveränität, die sich individuell zu behaupten weiß, ohne in Extreme auszuweichen. Und schließlich überzeugt die Aufnahme durch schöne Natürlichkeit. Ein paar kleine Manierismen in der Gestaltung – etwa die oftmals behäbig wirkenden Schlußverbreiterungen – vermögen das insgesamt überaus positive Bild dieser Aufnahme nicht zu trüben.

Wulf Konold



Eitel Schönklang und Wohllaut.



Mozart, Bläser-Divertimenti KV 166, 186, Anhang 226, 227; Bläser der Berliner Philharmoniker: H. Schellenberger, B. Rohde, H. Kärcher, G. Stempnik, K. Leister, P. Geisler, G. Seifert, M. Klier, G. Piesch, H. Trog; Orfeo CD 163 881 A (WD: 59'11'') ADD
Aufnahmedatum: 1983
Klangbild: Egalisierte und entfernte Räumlichkeit.
Fertigung: Ohne Mängel.

Während Mozarts Serenaden schon längst als Gipfelwerke seiner Instrumentalmusik erkannt sind, stehen die Bläser-Divertimenti etwas im Schatten der Aufmerksamkeit. Vielleicht liegt das auch daran, daß die Ersteren als „Freiluftmusiken“ in der Tradition der „alta Musica“ fast orchestral besetzt sind, während letztere intimen, kammermusikalischen Zuschnitt haben. Für das B-Dur-Divertimento (KV 186) und sein Schwesterwerk in Es-Dur (KV 166) verwendet Mozart die Besetzung von je zwei Oboen, Klarinetten, Englischhörnern, Hörnern und Fagotten, also insgesamt zehn Instrumente. Wegen dieser in Salzburg bis 1777 nicht realisierbaren Besetzung bringt man ihre Entstehung in Zusammenhang mit einem Mailänder Auftraggeber, vielleicht aus Anlaß der Premiere der Oper „Lucio Silla“, 1772. Beide Stücke weisen auch allerhand Ähnlichkeiten auf, so etwa das Zitat aus dem Ballett „Le gelosie del Serraglio“ (KV Anh. 109) oder die gleiche Anordnung der Sätze.

Für die beiden anderen Stücke in Es-Dur (KV Anh. 226) und B-Dur (KV Anh. 227) wählt Mozart eine traditionelle Oktettbesetzung von je zwei Oboen, Klarinetten, Hörnern und Fagotten. Sie sind möglicherweise für die Bläser der Münchener Hofkapelle komponiert worden, vielleicht im Zusammenhang mit Mozarts Aufenthalt zur Premiere seiner Oper „La finta giardiniera“ 1775 in München. Allerdings ist die Authentizität dieser beiden Sätze nicht unbestritten.

Die Bläsersolisten der Berliner Philharmoniker lassen alles vergessen, was man über das mühsame Spiel mit originalen Blasinstrumenten, also „authentischer“ Bauart, weiß. Sie meistern alle Feinheiten und Tücken mit der professionellen Bravour der Eliteformation, der sie angehören. So entsteht im schwerelosen CD-Klangbild und durch eine perfekte Aufnahmetechnik eine makellos-entmaterialisierte Klangaura von fast unbe-wußtem Schönklang.

K. P. Richter



Verheißungsvoller Beginn einer Gesamtaufnahme.



Mozart, Sonaten für Violine und Klavier (Vol. 1): Sonate G-Dur KV 379, Sonate B-Dur KV 454, Sonate A-Dur KV 526; Frank Peter Zimmermann (Violine), Alexander Lonquich (Klavier); EMI CD 7 49626 2 (WD: 72'04'') DDD
LP 7 49626 1 (I S 30) DDA
Aufnahmedatum: 1987
Klangbild: (CD) Prägnant, gut gestaffelt, farbklares.
Fertigung: Einwandfrei.
Vergleichseinspielungen: Grumiaux/Klien (Philips 412 141), Grumiaux/Haskil (Philips 416 478, nur KV 464/526), Szeryng/Haebler (Philips 6747381), Shumsky/Balsam (ASV 950/964/967 TZ).

Mozarts Violinsonaten zählen weder im Aufnahmestudio noch auf dem Konzertpodium zu den „Hits“, und so muß man, um vergleichen zu können, zu inzwischen recht betagten Einspielungen greifen. Doch könnte sich diese mißliche Situation ändern. Wenn das junge Duo Alexander Lonquich und Frank Peter Zimmermann das mit dieser ersten Platte gesetzte Interpretationsniveau halten kann, so ist eine neue Referenzeinspielung möglich.

Drei Elemente sind es, die das hohe Niveau dieser Aufnahme ausmachen: Neben der als selbstverständlich vorausgesetzten spieltechnischen Souveränität beider Partner ist es die Einsicht in die stilistischen und klanglich-strukturellen Eigenheiten der Mozartschen Sonaten, ist es das subtile Vertrautsein im Zusammenspiel und schließlich eine Aufnahmetechnik, die all dies uneigennützig unterstützt, ohne sich hörbar zu machen. So wird schon bei der schwer zu gestaltenden G-Dur-Sonate KV 379 klar, warum Mozart seine Sonaten „für Klavier und Violine“ betitelt hat: der Pianist führt, die Geige fügt sich ein, begleitet auch wirklich. Daß Frank Peter Zimmermann mit Mozarts Musik umzugehen weiß, haben nicht zuletzt seine Konzertaufnahmen gezeigt; welch blitzsauberer Stilist aber der junge Kölner Pianist Alexander Lonquich ist, davon kann man sich hier überzeugen. Selten habe ich in der letzten Zeit ein so sprechend artikuliertes, unceitles und klängensibles Mozart-Spiel gehört wie hier; immer wieder wird man an Menahem Pressler vom Beaux Arts-Trio erinnert, der ja im kammermusikalischen Mozart-Spiel kaum seinesgleichen hat. Ein überaus hoffnungsvoller Beginn.

Wulf Konold



Beherzt, musikalisch, aber nicht sehr tiefgründig.



Schubert, Oktett F-Dur D 803 op. posth. 166; Gidon Kremer, Isabelle van Keulen (Violine), Tabea Zimmermann (Viola), David Geringas (Violoncello), Alois Posch (Kontrabaß), Eduard Brunner (Klarinette), Radovan Vlatkovic (Horn), Klaus Thunemann (Fagott); DG CD 423 367-2 (WD: 61'11'') DDD
LP 423 367-1 (I S 30) DDA
Aufnahmedatum: 1987
Klangbild: (CD) Voll, farbtreu, etwas hallig, etwas massiv.
Fertigung: Gut.
Vergleichseinspielungen: Academy Chamber Ensemble (Philips 416 497-2), Camerata Luzern (Acanta 149 510 WP).

Im vergangenen Jahr unternahm Gidon Kremer mit einer Reihe von Musikern, mit denen er in Lockenhaus musiziert, eine kammermusikalische Konzertreise. Zum Repertoire gehörte Schuberts Oktett, und im Rahmen der Tournee wurde das Oktett auch für die Schallplatte produziert. Nun eignet sich das Schubertsche Oktett sowohl wegen seiner gemischten Besetzung als auch wegen des Serenadengeistes, den das Werk auf weite Strecken atmet, durchaus für eine Ad-hoc-Besetzung und für jene spontane Musizierlust, die Gidon Kremer und seine Freunde zusammenführt. Und der unmittelbare Impuls, der die Interpreten beseelt, springt hier über; die Produktion hat nicht die vielfach beklagte Sterilität und Perfektion, sondern wirkt wie ein besonders inspiriertes Konzert. Insbesondere in den Tanzsätzen und im viril-virtuos musizierten Variationssatz wirkt sich diese Haltung positiv aus, vermeidet sie doch jegliche Akzentverlagerung hin zu einem kammermusikalischen „Spätwerk“. Dieses Betonen des serenadenhaften Tones ist es, was Schuberts Oktett mit seinem Vorbild, dem Beethoven-Septett, verbindet. Doch ist das nur die eine Seite des Werkes; zugleich verbirgt sich in ihm – zumal in den Ecksätzen und im Adagio – ein sehr viel ernster, quasi „sinfonischer“ Ton, dessen düstere Tiefe so gar nicht zur serenadenhaften Heiterkeit der anderen Teile passen will. Diese Seite des Werks wird nach meinem Geschmack zwar klangvoll und delikat, aber eben doch ein wenig hemdsärmelig musiziert. Man kann die entsprechenden Abschnitte sehr viel ausgefeilter, herber, weniger kulinarisch spielen – aber dafür fehlte dem Ensemble wohl die Vertrautheit miteinander. So bleibt – bei allem musikalischen Elan – doch ein unerfüllter Rest.

Wulf Konold

Nach unbefriedigenden Konzertereindrücken, was etwa Intonation oder Spannungspegel angeht, erscheint mir das Guarneri-Quartett in dieser literarisch vom Repertoire-Alltag abweichenden Haydn-Produktion gefestigt und motiviert zu spielen. Der herausfordernden Problematik dieser religiösen Adagio-Kette mit kurzem Ausbruch am Ende stellen sich Arnold Steinhardt, John Dalley, Michael Tree und David Soyer mit instrumentalem Wellenspiel.



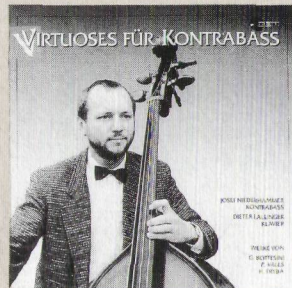
Wer sich nun für dieses seinerzeit als experimentell und durchaus elitär empfundene Haydn-Werk erwärmt, kann im aktuellen deutschen Angebot auf unterschiedlich zentrierte Versionen zurückgreifen, die allesamt ihre Vorzüge haben und ihre Temperamente aus den kompositorischen und leidensgeschichtlichen Vorfällen herleiten können. Die Amadeus-Ausgabe hinterläßt im Vergleich zur Guarneri-Neueinspielung einen geringfügig spontaneren, weniger geschliffenen Eindruck – mit deutlicher Betonung der fragenden, zweifelnden Jesus-Passagen. Die „Lockenhaus“-Aufnahme mit dem Ad-hoc-Ensemble Kremer-Rabus-Causé-Iwasaki bewegt sich sowohl in der meditativen Richtung als auch in der dramatischen Erschütterung in extremen Bahnen. Erstarrung, Vereinsamung, wirken hier kompromißloser als bei den Guarneri-Herren – und wenn Kremer und „seine Freunde“ am Ende, wenn die Erde bebt, auf der nach oben hin offenen Richter-Skala etwa bis zehn spielen, so geht das Guarneri-Quartett höchstens bis sechs.

Peter Cossé

KLAVIERWERKE



Eine Lanze für den Kontrabaß.



Valls, Suite Andaluza, Introduccion y Tarantela, **Bottesini**, Bolero, Fantasia Sonambula, **Fryba**, Suite im alten Stil für Kontrabaß allein; Josef Niederhammer (Kontrabaß), Dieter Lallinger (Klavier); *ambitus/FSM 68 808 (1 S 30) DDA*
Klangbild: Natürlich, präsent.
Fertigung: Ohne Mängel.

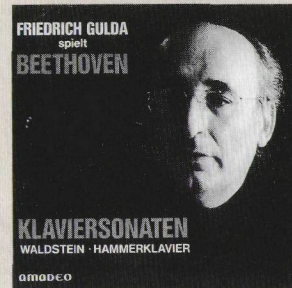
Man muß nicht Patrick Süskinds herrliches Ein-Mann-Spiel vom Kontrabassisten gesehen haben, um zu verstehen, wie sehr er unter seinem Schattendasein leidet. Solchem Frust haben längst etliche Komponisten und Arrangeure entgegenzuwirken versucht, einige technisch versierte Baßgeiger haben höchst spektakulär ihr unförmiges Instrument in eine Art virtuoses Großraum-Cello verwandelt, und auch die Schallplatte hat solche Bemühungen festgehalten: es gibt eine ganze Reihe von Aufnahmen mit Atemberaubendem und auch Abenteuerlichem für Kontrabaß-Artisten (so eine Kontrabaß-Arpeggione-Sonate Schuberts auf Connaissance/Titanic Ti 23 oder Mozarts Bildnis-Arie aus der „Zauberflöte“ auf Schwann/Largo 5105).

Daß nun diese Neuerscheinung Aufmerksamkeit, Bewunderung und hohes Lob verdient, liegt nicht nur am perfekten Instrumentalisten, sondern auch an Ersteinspielungen von Werken, die kennenzulernen sich lohnt. Der bayerische Baßgeigenvirtuose Josef Niederhammer – assistiert von einem idealen Klavierpartner – präsentiert mit den Stücken des Katalanen Pedro Valls (1869-1935) und des Österreicher Hans Fryba (1889-1986) – beides renommierte Meister ihres Instruments und Zeit ihres Lebens Orchestermusiker – nicht nur technisch sehr anspruchsvolle, sondern auch musikalisch dankbare Werke. Valls' klavierbegleitete „Suite Andaluza“ in vier Sätzen ist so etwas wie eine Kontrabaß-„Iberia“, und bei Frybas Solo-Suite schaut Sebastian Bach über die Schulter. Schon Cellisten seufzen gelegentlich über die rein brachialen Anforderungen, ihr Instrument längere Zeit saalfüllend erklingen zu lassen; welch athletischer Anstrengungen bedarf wohl die Ausführung eines solchen mit Doppelgriffen, Arpeggien und dauernden Lagenwechseln gespickten 16-Minuten-Stückes? Abgesehen von seltenen, unvermeidlichen technischen Widerständen des Instruments schafft Niederhammer es tatsächlich, seinen (in A-E-H-Fis gestimmten) Kontrabaß wie ein Super-Cello singen und klingen zu lassen. Die Angst vor Intonationsspatzen verliert man schnell, nicht nur in den neu entdeckten Werken, sondern auch in den beiden Bottesini-Stücken, die fürs Repertoire nicht neu, für das Instrument aber dankbar sind.

Diether Steppuhn



Unverändert aktuell.



Beethoven, Sonaten op. 2 Nr. 1-3; Friedrich Gulda (Klavier); *amadeo/Philips CD 423 753-2 (WD: 59'33'')* AAD
Aufnahmedatum: (P) 1968

Beethoven, Sonaten D-Dur op. 28, d-Moll op. 31, 2 und Fis-Dur op. 78; Friedrich Gulda (Klavier); *amadeo/Philips CD 423 741-2 (WD: 52'01'')* AAD
Aufnahmedatum: (P) 1968

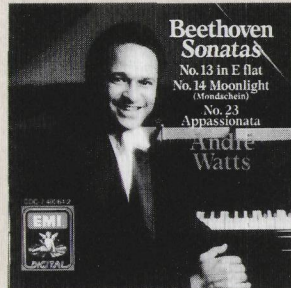
Beethoven, Sonaten C-Dur op. 53, B-Dur op. 106; Friedrich Gulda (Klavier); *amadeo/Philips CD 423 742-2 (WD: 67'22'')* AAD
Aufnahmedatum: (P) 1968

Beethoven, Sonaten E-Dur op. 109, As-Dur op. 110 und c-Moll op. 111; Friedrich Gulda (Klavier); *amadeo/Philips CD 423 745-2 (WD: 57'46'')* AAD
Aufnahmedatum: (P) 1968
Klangbild: Aggressiv, etwas spitz in den Höhen, geringfügig flach, aber insgesamt akzeptabel und den Intentionen Guldas absolut angemessen.
Fertigung: Kein Begleittext, keine Informationen über das technische Verfahren (AAD?), die Platten mit den frühen bzw. mit den drei letzten Sonaten haben keine Satz-Kennnummern.
Vergleichseinspielung: Op. 111: Gulda (Philips 412 114-2).

Teilweise mit Titeln versehen („Der junge Beethoven“, „Sturm- und Drang-Sonaten“) werden diese Compact Discs als Auskopplungen aus dem CD-Set (415 193-2) dem wäherischen Beethoven-Kunden bereitgestellt. Guldass rasante, in Verachtung aller Rubato-Manierismen konstruktive Beethoven-Sicht aus den 60er Jahren erweist sich auch beim neuerlichen Hören als hochintelligentes Vergnügen. Leidenschaftlich kühlen Kopfes und ohne Furcht vor den Beethovenischen Metronomangaben (op. 106!) strebt der Wiener unwienerisch durch die Sonaten-Komplexe. Erfahrungsgemäß breit ausgewählte Sätze wie das Adagio sostenuto der „Hammerklaviersonate“ werden förmlich entweiht. Guldass spätere Version der c-Moll-Sonate op. 111 ist um fünf Minuten länger – das spricht für sich – aber auch um vieles erregender im Maestoso-Zugriff und erhabener im weltenfernen Arietta-Gesang. Daß die „Pastorale“ op. 28 in dieser Ausgabe als „Sturm- und Drang“-Sonate gehandelt wird, sollte Philologen nicht in Rage bringen. Peter Cossé



Konzert- gegen Hammerflügel.



Beethoven, Sonaten Es-Dur und cis-Moll op. 27 Nr. 1 und 2, f-Moll op. 57; André Watts (Klavier); *EMI CD 7 49264-2 (WD: 59'03'')* DDD
Aufnahmedatum: (P) 1987

Klangbild: Etwas gedeckt und stumpf, nicht sehr räumlich.
Fertigung: Einwandfrei.

Beethoven, Sonaten C-Dur op. 53, f-Moll op. 57 und Es-Dur op. 81a; Melvyn Tan (Hammerflügel); *EMI CD 7 49330-2 (WD: 62'48'')* DDD
Aufnahmedatum: 1987
Klangbild: (CD) Offen, direkt, lebendig.
Fertigung: Einwandfrei.

Beethoven, Sonaten d-Moll op. 31, 2, C-Dur op. 53 und Es-Dur op. 81a; John O'Connor (Klavier); *Telarc/Inakustik CD 80160 (WD: 64'10'')* DDD
Aufnahmedatum: 1987
Klangbild: Offen, brillant in den Höhen, geringfügig unscharf im Baßbereich.
Fertigung: Einwandfrei.

Beethoven ist wieder einmal bei den Pianisten aktuell. Nimbus-Records wirbt mit einer Gesamtaufnahme für ihren bullig, aber interessant loslegenden Bernard Roberts; Amadeo gibt die berühmten Gulda-Versionen wieder heraus; mit Gelber ist eine erste Denon-Platte angekündigt. Und hier nun – gleichsam zur Rezension freigegeben – greifen drei Interpreten in die Beethoven-Debatte ein, die von ihrer Herkunft (und im Falle Watts' auch von der bisherigen Publikumsstrategie her) nicht unbedingt zum harten Kern der Beethoven-Streiter gerechnet werden können.

den konnten. Ein für mich bisher unbeschriebenes Blatt war der aus Singapur stammende, 32 Jahre alte Melvyn Tan, dessen Beharren auf dem Hammerflügel insofern überraschend ist, als gerade Instrumentalisten aus Fernost praktisch ausnahmslos die großen Klavierwettbewerbe auf modernem Material bestreiten und im allgemeinen, wenn sie sich auf das große Imitations- und Profilierungsabenteuer in Europa begeben, nicht allzu viel Begeisterung für historisierende Werkdarstellungen zeigen. Die Zeiten ändern sich vielleicht.

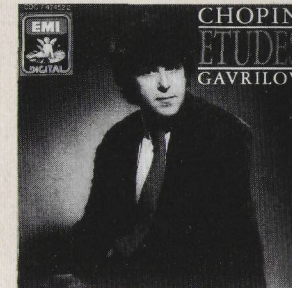
Nach seinen beiden Liszt-Platten erfüllt André Watts Hörerwünsche mit zwei der ganz „populären“ Sonaten (op. 27, 2 und op. 57) von Beethoven. Das Schwesterstück der „Mondschein“-Sonate leitet die Platte ein – und schon nach wenigen Takten wird deutlich, daß sich der impulsive, explosionsfähige Watts (Liszt, Gershwin, Brahms, Chopin) gewissermaßen klassische Fesseln angelegt hat. Die im Anschluß an die langsame Einleitung aufwärts sprudelnden Akkordzerlegungen kommen befangen, als wollte Watts sich um alles in der Welt keine Etüdenoberflächlichkeit nachsagen lassen. Aber gerade die an seinem Spiel sonst so rühmenswürdigen Bewegungsschübe wirken hier – und auch im Verlauf der beiden anderen Werke – zwanghaft gebremst. Die Sätze zerfallen in schöne Momentaufnahmen mit berührenden Legato-Kunststücken und kleinen Ideen-spots. Über weite Strecken aber herrscht gepflegter Leerlauf – besonders unangenehm zu vermerken im „Andante“ der „Appassionata“, das unter diesen Umständen den Zusatz „sine moto“ verdienen würde.

Während der Amerikaner Watts bei Beethoven wie auf einem Schwebebalken balanciert, über-rascht Melvyn Tan auf einem gleichschwebend gestimmten Hammerflügel (in Anlehnung an Nannette Streicher/Wien 1814) prompt durch sein forsches, unkompliziertes, lebensbejahendes Brio-Temperament. Einige gewaltsame Ritardandi – beispielsweise im ersten Satz der „Waldstein“-Sonate, bevor in der Durchführung die Triolen durch gegenläufig rollende Sechzehntel abgelöst werden – sollten sich in Zukunft mildern lassen. Überakzentuierungen dieser Art bleiben erfreulicherweise die Ausnahme. Klar setzt Tan die drei Seelenzustände der Es-Dur-Sonate op. 81a voneinander ab. Im „Wiedersehens“-Finale ringt er dem Fortepiano sogar mechanische Glanzpassagen ab, wie sie anderen auch auf gleichmäßiger reagierenden Tastaturen nur selten gelingen. Ein Debüt also in der „Reflexe“-Reihe der EMI, das aufhorchen und unwillkürlich an eine Fortsetzung mit Beethoven-Sonaten, -Variationen und Einzelstücken denken läßt.

Der dritte in diesem zufälligen Bunde ist der Ire John O'Connor, dessen denkwürdig knöcherne, ja geradezu herzlos heruntergekloppte Denon-Platte mit „Elise and Other Beautiful Flowers of Piano Music“ mir ebenso in Erinnerung ist wie die sehr bemühte Darstellung aller Field-Konzerte (Fidelio, s. FF 6/83). Nachdem ich die zweite Folge seiner Beethoven-Serie gehört habe, kann ich beruhigt melden: Er kann auch anders. Obgleich sich hier nicht gerade Wunder an Feinfühligkeit und Großraumspannung ereignen, so hat das „Allegro con brio“ der „Waldstein“-Sonate doch genügend Drive, und im Finale läßt O'Connor sinngemäß das Pedal liegen. Eine gut klingende Aufnahme, die dort, wo O'Connor konzertiert, sicher auch Käufer finden wird. Peter Cossé



Selbstbestätigung (?) und großes Sturmfinale.



Chopin, Etüden op. 10 und op. 25; Andrej Gawrilow (Klavier); *EMI CD 7 47452-2 (WD: 57'26'')* DDD
Aufnahmedatum: 1985, 1987
Klangbild: (CD) Voll, sehr dynamisch in den Spitzen.
Fertigung: Einwandfrei.
Vergleichseinspielungen: Pollini (DG 413 794-2), Duchable (RCA CD 88 001).

Andrej Gawrilow zählt nicht zu jenen Chopin-Interpreten wie Rubinstein, die einen Bogen um die komplizierte Poesie dieser großen Miniaturen geschlagen haben. Er gehört aber auch nicht zur Spezialisten-Gruppe, die im Konzertsaal das eine oder andere Stück als Zugabe verspricht, die kompletten Werkreihen hingegen in der Abgeschlossenheit des Studios und mit allen Korrekturmöglichkeiten erarbeitet. Insofern war es nur eine Frage der Zeit, bis er eine Gesamteinspielung veröffentlichen würde.

Es empfiehlt sich in diesem Fall die CD zu erwerben, denn Gawrilows mächtiger Zugriff am Ende der zweiten Werkreihe (op. 25 Nr. 11 und 12) stellt die Verlässlichkeit eines herkömmlichen Abtastsystems vor schier unlösbare Verzerrungsprobleme. Bei diesen beiden stürmischen, aufbegehrenden Virtuosenstudien ist der zwischen Staunen und Befremden hin und her geworfene Plattenhörer endlich im Kraftzentrum von Gawrilows Etüden-Reglement angelangt. Bis dahin geizt er mit strahlend-konsequenten Spitzentönen (op. 10, 1) und verschenkt beispielsweise die in den Oktavprogress eingebauten Terzen (op. 25, 10) im Rausch der Geschwindigkeit.

Es ist das Manko dieser blitzlichtartigen Etüden-Porträts, daß Gawrilow über das motorisch-dramatische Element den Zugang erzwingen möchte. Er mißbraucht die im Begleittext gerade entgegengesetzt beschriebenen Klanggedichte und Miniballaden zum Protzen, wodurch etwa die cis-Moll-Etüde op. 10, 4 und auch die folgende Ges-Dur-Schikane auf den schwarzen Tasten an Eleganz, an Fluidum und auch an struktureller Geschlossenheit einbüßen. Und wenn man sich sicher wähnt, Gawrilow würde uneinholbar die Terzen glitzern lassen (op. 25, 6), dann bleibt sein Doppelgriffzauber enttäuschend hinter der Geschmeidigkeit eines Pollini oder Duchable zurück. Es ist eine Darstellung, die auf besorgniserregende Weise unter großem Leistungs- und Selbstbestätigungsdruck zu stehen scheint. Dagegen reagieren Chopins Kreationen, sofern man ihnen Wesenhaftigkeit zuspricht, mehr als allergisch.

Peter Cossé



Schwächen auf den zweiten „Hörblick“.



Mozart, Sonaten F-Dur KV 280, B-Dur KV 281, Es-Dur KV 282 und G-Dur KV 283; Mitsuko Uchida (Klavier); *Philips CD 420 186-2 (WD: 54'09'')* DDD
Aufnahmedatum: 1987
Klangbild: (CD) Runder, duftiger, impuls-getreuer Klavierklang mit vorbildlicher Raumwirkung.
Fertigung: Einwandfrei.
Vergleichseinspielungen: Haebler (Philips 6747 380), Zacharias (KV 282: EMI 067-270 223-1), Arrau (KV 282 und 283: Philips 416 830-2).

Mitsuko Uchidas Einspielung der „Salzburger“ Sonaten KV 280 bis 283 ist eine jener schmucken, aufnahmetechnisch blitzsauberen Platten, die ihre Bedenklichkeiten, ja Schwächen, erst bei genauerem Hinhören preisgeben. Bis zu diesem Zeitpunkt nimmt das lockere, duftige, von keiner Ideologie angekränkelte Spiel für sich ein.

Daß es damit doch nicht so weit her ist, zeigt ein zweites und ein drittes, nun etwas anspruchsvolleres Hinhören. Ich beziehe mich im folgenden auf den formal von Mozarts Sonatenpraxis abweichenden Einleitungssatz der Es-Dur-Sonate KV 282. Der wegen seiner schleppenden Zeitmaße und der entschieden inegalen Ausdrucks- und Anschlagsweise gerne gerügte Claudio Arrau wählt hier nicht nur ein deutlich langsames Adagio-Tempo. Er befolgt auch – keineswegs sklavisch, wie sich denken läßt – die meisten der im Text überlieferten Vortragsanweisungen. Feine Unterschiede zwischen mp und pp, aber auch die für das Verständnis dieser Besinnungs- und Gesangsszene so wichtigen Hervorhebungen im Bereich der Begleitung arbeitet er spielerisch heraus, so daß in Verbindung mit halbwegs klar unterschiedenen gebundenen und einzeln akzentuierten Oberstimmnoten ein anschauliches Bild dessen entsteht, was Mozart mit seiner Schreibweise angestrebt hat (oder angestrebt haben könnte).

Mitsuko Uchida scheint für die meisten dieser Hinweise im Text kein Auge bzw. kein Ohr zu haben. Nicht angefochten von stilkritischen Überlegungen zieht sie ihre Bahn durch diesen und die anderen Sätze, und es verwundert kaum, wenn sie den zweiten Teil dieses Adagios nicht mehr wiederholt und vorzeitig in die nun zwangsläufig nicht mehr sinngemäß aufgeschobene „Coda“ einfädelt. Diese Maßnahme trägt, neben der genannten Tempoverschärfung, dazu bei, daß bei Frau Uchida dieser Satz knapp sechs Minuten dauert. Arrau benötigt immerhin fast zehneinhalb Minuten.

Peter Cossé