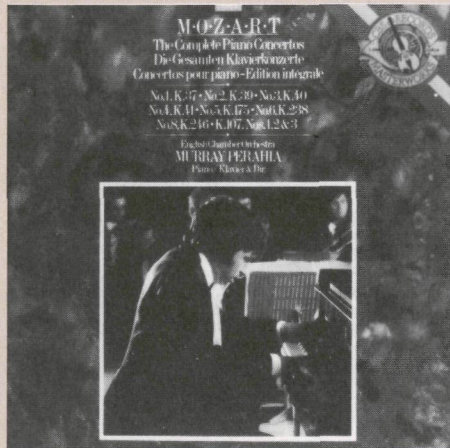




Perahias erste Mozart-Hälfte.

MOZART, Sämtliche Klavierkonzerte (Vol. 1): Nr. 1–6 u. 8; English Chamber Orchestra, Murray Perahia (Klavier und Leitung); CBS M3 39044 (3 S 30) DDA

MOZART, Sämtliche Klavierkonzerte (Vol. 2): Nr. 9 u. 11–15; English Chamber Orchestra, Murray Perahia (Klavier und Leitung); CBS 3M 42115 (3 S 30) DDA

Aufnahmedatum: (P) 1976–1984

Klangbild: Trotz des relativ großen Aufnahmezeitraums von großer Kontinuität; präsent, räumlich, transparent, gute Balance zwischen Klavier und Orchester.

Fertigung: Gut.

Vergleichseinspielung: Brendel (Philips 412 856).

Es trifft ins Zentrum einer auffällig gesteigerten Mozart-Präsentation auf Schallplatten, wenn die CBS ausgerechnet jetzt den letzten Teil von Perahias Konzertaufnahmen gesammelt vorlegt. Wie kein anderer hatte Perahia bei den Mozart-Konzerten in den letzten Jahren einen Weg der Mitte beschritten, zwischen den Polen romantisierender oder historisierender Darstellung eine quasi „klassische“ Ausrichtung erarbeitet. Ein solcher Mittelweg konnte keineswegs immer golden sein, doch vor Enttäuschungen aufgrund einer Einseitigkeit der Interpretation war der Käufer von Perahias Serie immer gefeit.

Daß größere Ausfälle – und das unterscheidet dieses Mozart-Projekt etwa von Barenboims jüngster Sonaten-Einspielung – nicht zu konstatieren sind, wird freilich nicht nur mit der konservativen interpretatorischen Zielsetzung zu begründen sein, sondern auch mit der Zeit, die Perahia sich bei aller Produktivität schließlich doch gelassen hat. Fast zehn Jahre umfaßte der Produktionszeitraum für die jetzt vorgelegten 13 frühen Konzerte, eine Spanne, in der auch individuell differenzierte Werksichten wachsen können. Die einmal eingeschlagene künstlerische Linie haben im übrigen nicht nur Perahia und sein Orchester, sondern auch die sehr präsent arbeitenden Tontechniker beibehalten können.

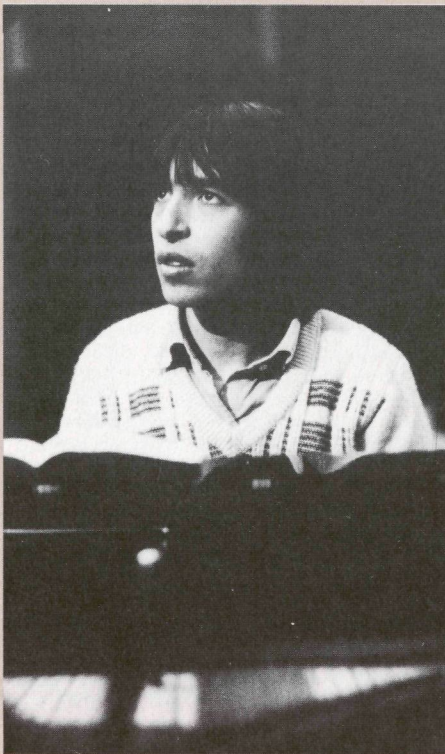
Vergleicht man die Aufnahme des B-Dur-Konzertes KV 238, die als eine der letzten der gesamten Serie entstanden ist, mit der Einspielung des „Jeunehomme“-Konzerts, die bereits Mitte der siebziger Jahre auf den Markt kam, dann fällt zwar im KV 238 eine etwas hölzernere

Artikulation auf, auch eine nicht mehr ganz so präzise arbeitende Klavierhand, aber die Ideale, denen Perahia sich verschrieben hat, sind die gleichen geblieben. Sie bestehen vor allem in einer klaren und lebendigen Artikulation, in einer Transparenz des Gesamtklangs sowie in einer unverblümt musikantischen Grundeinstellung. Der Klavierton ist eher drahtig als kernig, nur ganz selten wird Klang als Selbstzweck verstanden oder eine flächige Atmosphäre hergestellt.

Einwände müssen eher die grundsätzliche Konzeption der Aufnahmen mit der Orchesterleitung vom Klavier aus betreffen. Jedenfalls war das – wie meist – klein besetzte English Chamber Orchestra unter anderen Dirigenten bereits exakter zu vernehmen, es scheint hier häufig recht nachlässig geführt. Und wenn größere Intonationsmängel gerade in den Werken auftreten, in denen Perahia sich am Soloklavier besonders engagiert (etwa im KV 449), scheint der Sinn der Personalunion in Frage gestellt. Das ist schade für eine Edition, die auf der anderen Seite so viele sympathisch-ursprüngliche Züge aufweist.

Ein Wort noch zur Angebotssituation: Nach den zwei bereits früher veröffentlichten Konzerten ab KV 451 liegen nun auch die frühen Konzerte in Einzelkassetten gesammelt vor. Einzelplatten sind nur sporadisch erhältlich, eine Gesamtkassette mit allen 13 Platten ist (auch in der CD-Version) bereits angekündigt. Wer also Interesse an der einen oder anderen Koppelung hat, sollte sich bei den häufigen Katalogänderungen schnell entscheiden. Ganz vollständig wird allerdings der Zugriff – ähnlich wie bei Brendel, der die frühen Umarbeitungen nicht berücksichtigt hatte – allerdings auch bei Perahia nicht sein können: Vorerst fehlen noch die Konzerte KV 365 und KV 242 für mehrere Klaviere. „Komplett“ ist also auch diese „Gesamtaufnahme“ nicht.

Nikolaus Deckenbrock



Murray Perahia



Die Ruhe der Synthesen.

MOZART, Klavierkonzerte Nr. 18 und 20; Vladimir Ashkenazy (Klavier), Philharmonia Orchestra, Vladimir Ashkenazy; Decca CD 414-337-2 (WD: 66'38'') DDD

LP 6.43408 (1 S 30) DDA

Aufnahmedatum: 1983/84

Klangbild: (CD) Offen, recht präsent, dynamisch weit.

Fertigung: Ohne Mängel.

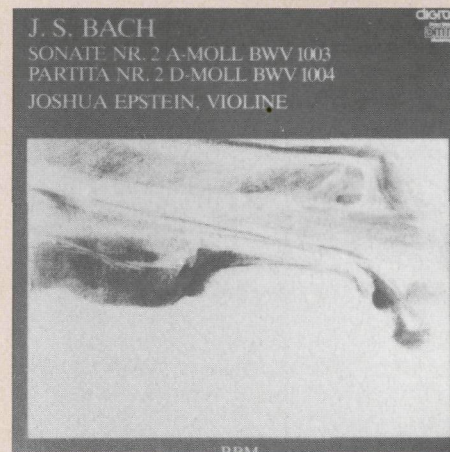
Im Gegensatz zu Brendels gelegentlich extrem individualisierender Ausdeutung der Mozart-Klavierkonzerte zeigt Ashkenazys kontinuierlich vorangetriebene Annäherung an diesen Kosmos der Gedanken und Empfindungen ein ruhigeres Gesicht. Man könnte auch negativ formulieren: eine gewisse sorgfältige Verbindlichkeit. Mir ist von den bisher vorgelegten Aufnahmen des Russen kein Werk, kein Satz erinnerlich, wo gleichsam Beethovensche Charaktertiefen erreicht würden. Umgekehrt bestehen viele von Ashkenazys bisherigen Einspielungen durch Umsicht, Klangsinn, Noblesse.

Man darf solche Werte im Zeitalter überscharf pointierter Interpretationsmanieren und -manismen nicht unterschätzen. Die Stetigkeit, die der Dirigent des Philharmonia Orchestra in dem weniger bekannten B-Dur-Konzert entwickelt, die gelassene Beredsamkeit, mit welcher der Pianist das Geschehen thematisch auffächert, und die Homogenität des Ineinandergreifens von orchesterlicher und solistischer Sprache – diese Qualitäten verbürgen einen Spannungsbogen, unter dem auch die Details genau erörtert werden. Ashkenazy gewinnt dem Londoner Ensemble die warmen, stellenweise weichen Farben ab, die sein fabelhaftes pianistisches Legato umrahmen; zugleich aber hat der Klavierpart mittlerweile an Pointierungen vorzüglich im Bereich lockerer, „detachierter“ Artikulation gewonnen. Das Resultat ist ein Mozart-Bild der Synthesen; der kammermusikalische Gestus trägt – manchmal fast zu leicht – durch die Sätze.

Das gilt auch für das d-Moll-Konzert, wenn gleich hier oft härtere Konturen aufleuchten; dem Finalrondo wohnt eine Präsenz inne, deren Dramatik sich beglückend ins helle Dur auflöst.

Martin Meyer

KAMMERMUSIK



Konventionelles Bach-Spiel.

BACH, Sonate Nr. 2 a-Moll BWV 1003, Partita Nr. 2 d-Moll BWV 1004; Joshua Epstein (Violine); RBM 3092 (1 S 30) DDA

Aufnahmedatum: 1986

Klangbild: Sehr klar abgebildete Violine.

Fertigung: Leichte Oberflächenstörungen.

Vergleichseinspielungen: Milstein (DG 2709 047), Kremer (Philips 416 651-2).

Wichtige Auseinandersetzung mit Bloch.

BLOCH, Baal-Schem-Suite, Avodah, Melodie, Sonate Nr. 2 Poème mystique; Joshua Epstein (Violine), Eugène de Canck (Klavier); Schwann VMS 1053 (1 S 30) DDA

Aufnahmedatum: 1985

Klangbild: Violine leicht überpräsent.

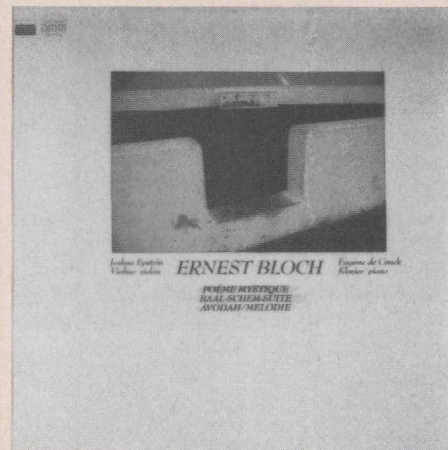
Fertigung: Einwandfrei.

Vergleichseinspielungen: Bress (Supraphon 50 881), Szigeti (EMI GR-2254), Menuhin (EMI EX 153 29 0864 3 u. EMI/ASD 3368), Heifetz (CBS 76420).

Mit einem allein Ernest Bloch gewidmeten Programm und zwei Werken für Solovioline von Johann Sebastian Bach meldet sich der israelische Geiger Joshua Epstein wieder solistisch zu Wort. Als Primarius führte er das Bartholdy-Quartett Ende der siebziger Jahre zu beachtlichen Schallplattenerfolgen. Seitdem war es ruhiger um ihn geworden, sicher bedingt durch seine intensive Lehrtätigkeit. Daß Epstein geigerisch noch voll „da“ ist, beweisen diese beiden Neueinspielungen.

Nur selten stehen Werke des 1959 verstorbenen Wahlamerikaners Ernest Bloch auf den Konzertprogrammen. Bloch gilt als einer der maßgeblichen Erneuerer der jüdischen Musik. Von seinen Kompositionen erlangte vor allem „Schelomo“, Hebräische Rhapsodie für Violoncello und Orchester, größere Popularität. Ernest Bloch strebte ursprünglich eine Karriere als Geigenvirtuose an und studierte bei Eugène Ysaye in Brüssel. Seine Violin-Kompositionen spiegeln Einflüsse Ysayes wider und schöpfen die technischen und klanglichen Möglichkeiten des Instrumentes gekonnt aus.

Die Verbreitung der Kammermusik für Violine blieb bisher eine Domäne der Schallplatte, die hier Repertoirelücken ausfüllt. Nur wenige Geiger haben sich in der Vergangenheit mit Blochs Violinkompositionen eingehender be-



faßt. Von ihnen legte Hyman Bress die bisher umfangreichste Bloch-Discographie vor. Josef Szigeti spielte die Uraufführung des Violinkonzertes und vertraute es auch als erster der Schallplatte an. Menuhin folgte seinem Beispiel. Er ist überdies Widmungsträger von „Avodah“ und von Blochs beiden letzten Kompositionen, den Violin-Solosonaten (1958/59), die ebenfalls auf Schallplatte vorliegen. Und schließlich muß Jascha Heifetz genannt werden, der die zwei Sonaten für Violine und Klavier in den fünfziger Jahren für RCA einspielte. Bei seinem letzten legendären Auftreten 1972 in Los Angeles nahm er „Nigun“, den effektvollen zweiten Satz aus der „Baal-Schem“-Suite, in sein Programm auf. (Der „Live“-Mitschnitt dieses denkwürdigen Konzertes ist Heifetz' letzte Platte überhaupt.)

Joshua Epstein braucht den Vergleich nicht zu scheuen. Seine expressive, emphatische Spielweise trifft im Ansatz den Nerv von Blochs oftmals bohrend eindringlicher, grelle Farbigkeit verbreitender Tonsprache. Auf soliden geigerischen Fundamenten stehend, erfüllt Epstein seinen Part mit Spannung, dramatischen Momenten und fulminanten Steigerungen. Er zeigt Sinn für das ekstatische Element und die Ausdruckstiefe dieser Musik, verweilt nie an der Oberfläche. Überlegen zeigt sich hier eigentlich nur Heifetz, der mit noch größerer Konzentriertheit, noch klarer gegliederten Strukturen und einer, eben nur ihm möglichen, improvisatorisch-rhapsodischen Freiheit besticht. Epsteins Violinton erscheint hier akustisch vergrößert und drängt den ohnehin blaß begleitenden Pianisten in den Hintergrund.

Was die Bach-Interpretationen anbelangt, so hat Joshua Epstein gewiß nicht die Absicht, neue Maßstäbe zu setzen und die Grenzen nach vorn zu verschieben wie beispielsweise Gidon Kremer oder, auf andere Art, Nathan Milstein. Epsteins Bach-Spiel ist den Konventionen verhaftet. In gemäßigten Tempi entwickelt er seine Linien, schlicht und organisch entstehen die Strukturen. Die Fuge der a-Moll-Sonate könnte ein etwas rascheres Tempo durchaus vertragen. Milstein rafft hier gewaltig, zugunsten eines schärferen Abbildes der Werkarchitektur. Die Chaconne legt Epstein großbösig an, erreicht aber nicht ganz die letztmögliche Ausdrucksdichte. Insgesamt ist dies eine ruhige und gemäßigte Bach-Einspielung, getragen von kontrollierter Emotion.

Norbert Hornig



Beherzt-musikantischer Zugang zum späten Beethoven.

BEETHOVEN, Streichquartette Nr. 12 Es-Dur op. 127, Nr. 16 F-Dur op. 135; Vermeer-Quartett; Teldec 6.43207 (1 S 30) DDA

CD 8.43207 DDD

Aufnahmedatum: 1986

Klangbild: (LP) Klar, direkt, gut gestaffelt.

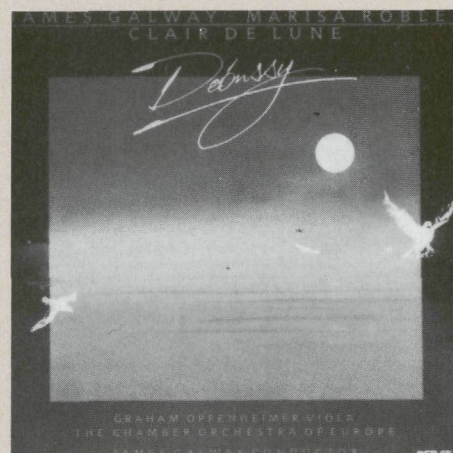
Fertigung: Ohne Mängel.

Vergleichseinspielungen: Alban Berg Quartett (EMI 157-270114) Amadeus-Quartett (DG 2740 265) Juilliard Quartet (CBS 77 423) Melos-Quartett (DG 415 676-1).

An Neueinspielungen der späten Beethoven-Quartette herrscht derzeit auf dem Plattenmarkt nicht gerade ein Mangel. Die Aufnahmen durch das Melos-Quartett und das Alban Berg Quartett sind gerade abgeschlossen, im Entstehen sind derzeit vier Zyklen mit dem Brandis-Quartett, dem Smetana-Quartett, dem Fitzwilliam Quartet und dem Vermeer-Quartett, das jetzt – nach dem bemerkenswerten „Start“ mit dem B-Dur-Quartett op. 130 in der Originalfassung – die beiden „Rahmenstücke“ op. 127 und op. 135 als „zweiten Streich“ vorlegt. Bei aller vermeintlichen „Konventionalität“ dieser viersätzigen Stücke repräsentieren sie – das haben detaillierte Analysen gezeigt – doch unterschiedliche Strukturideen.

So erfreulich es ist, daß hier nicht bedeutungsvoll „zelebriert“ wird, wie es lange schlechte Tradition war, so wenig erschöpfen sich die Quartette in einem beherzten Al Fresco, dessen spieltechnische Brillanz unbestritten ist, dem aber bisweilen merklich – zumal beim F-Dur-Quartett – die interpretatorische Konzeption abzugehen scheint. Am schlüssigsten wirken die Tanzsätze und das Finale von op. 127. In den Kopfsätzen wird mir bisweilen zu leicht über strukturelle „Wendepunkte“ hinwegmusiziert, und die langsamen Sätze verlieren sich gelegentlich in klanglich schwelgerischer Schönheit. Ihnen geht die notwendige Luzidität ab. Für viele Plattenhörer mögen diese Einwände ein wenig beckmesserisch klingen; doch meines Erachtens finden sie ihre Legitimation in der Existenz der zum Vergleich aufgeführten hochrangigen Einspielungen, die das hier Skizzierte bruchlos umzusetzen wissen, ohne daß dabei ein blutleer-akademisches Musizieren herauskäme. Aufnahmetechnik und Pressung sind gut gelungen.

Wulf Konold

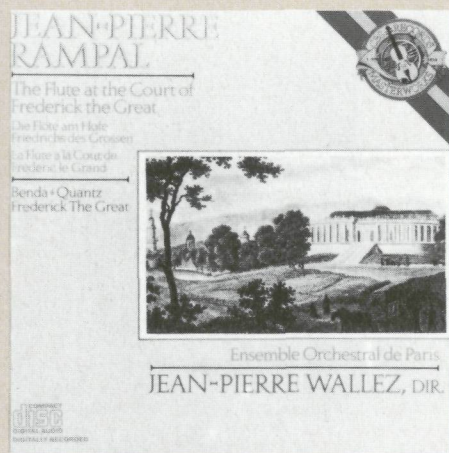


COMPACT disc DIGITAL AUDIO Postkarten-Impressionismus.

CLAIR DE LUNE – MUSIK VON DEBUSSY: Sonate für Flöte, Viola und Harfe, Dans sacrée et danse profane, Syrinx, Das Mädchen mit dem flachgelben Haar, Ballett aus der Petite Suite, Der kleine Schäfer, Valse, Clair de lune, Réverie, Der kleine Neger; James Galway (Flöte), Marisa Robles (Harfe), Graham Oppenheimer (Viola), Chamber Orchestra of Europe, James Galway; RCA RL 87173 (1 S 30) DDA CD 87173 DDD
Aufnahmedatum: 1984
Klangbild: (LP) Leicht hallig, mit ätherischer „Raumflöte“, sonorer Bratsche, weichen Harfenkonturen und kulissenartigem Orchesterbackground.
Fertigung: Vereinzelt Knistern.

Diese Platte lebt, vor allem auf der B-Seite, von der Arrangierkunst in Breitwand-Color. Hat die Musik Debussys solche Schminke, Puderquaste und Solariumtönung mit Konzerteffekt im Kurpavillon nötig? Unnötig zu antworten. Verführerisch ist die auf „den zartesten Anhauch vibrierende“ (Stuckenschmidt) Musik, wie sie die vorliegende Programmauswahl berücksichtigt, ganz sicher. Das Geheimnis ihrer Verführung liegt jedoch im verhüllenden Instrumentalreiz des Originals beschlossen. Zerreißt man den Schleier durch entblößende Instrumentationstricks, so ist der Schritt zur Banalität nicht groß. Originale Farbtupfer und Impressionen gerinnen zu platter Buntheit. Was die A-Seite der Platte mit der delikaten Wiedergabe der seltsam fluoreszierenden Kammer-„Triosonate“ für Flöte, Harfe und Bratsche von 1916 verheißungsvoll beginnt, wird bei vielen anderen Stücken durch eine sentimental-verdeutlichende Klangfarben-Manipulation schlicht kaputtgemacht. So wird das berühmte Klavierstück und Titelwerk der Platte, „Clair de lune“, im Terzenzauber für 2 Flöten mit Geigen- und Harfenteppich, Hornkolorit und Glockenspiel (!) zu einem sacharin-süßlichen „Abendsegen“ verzuckert, frei nach Humperdincks „Hänsel und Gretel“. Der „Petit Nègre“ wiederum ist in neuer Maskierung, diesmal mit frecher Trompete, Schlagzeug und Röhrenglocken, zu einer Art „Heinzel-männchens Wachtparade“ angetreten. Kurz: auch ein Gal-Way kann in die falsche Richtung führen.

Gerhard Pätzig



COMPACT disc DIGITAL AUDIO Nicht nur Galantes aus Potsdam.

DIE FLÖTE AM HOF FRIEDRICHS DES GROSSEN: BENDA, Konzert für Flöte und Orchester e-Moll, QUANTZ, Konzert für Flöte und Orchester c-Moll, FRIEDRICH DER GROSSE, Adagio aus dem Konzert D-Dur für Flöte und Orchester Nr. 4; Jean-Pierre Rampal (Flöte), Ensemble Orchestral de Paris, Jean Pierre Wallez; CBS CD IM 39702 (WD: 47'31'') DDD LP MK 39702 (1 S 30) DDA
Aufnahmedatum: (P) 1968
Klangbild: (CD) Sehr präsent, direkt.
Fertigung: Einwandfrei.

Der Titel der Aufnahme macht ein wenig stutzig. Ob der Preußenkönig gerade an den hier eingespielten Flötenkonzerten von Franz Benda und seinem Lehrer Johann Joachim Quantz oder genauer an dessen Kopfsätzen uneingeschränkt Geschmack gefunden hätte? Auf jeden Fall geben sich diese Sätze weniger konziliant, weniger galant als man es von anderen Kompositionen her gewohnt ist. Dokumente des musikalischen „Sturm und Drang“, manchen Werken Carl Philipp Emanuel Bachs vergleichbar, sind vielmehr Quantz' Allegretto e con spirito und mehr noch Franz Bendas Allegro con brio.

Mit feurigem Elan tut das Ensemble Orchestral de Paris unter Jean-Pierre Wallez ein übriges, den leidenschaftlichen Impetus dieser Sätze so vehement wie möglich herauszukehren. Sicher lenken beide Konzerte in ihren weiteren Sätzen in andere stilistische Bahnen. Empfindsam gibt sich das etwas breit ausgespannene Adagio un poco andante aus Bendas Konzert. Dennoch wirkt Friedrichs II. Adagio aus seinem D-Dur Flötenkonzert Nr. 4 im Kontext dieser Aufnahme ein wenig verloren. Nicht jedes Werk aus seiner Feder hätte den stilistischen Abstand zu den Arbeiten seiner professionellen Musiker so sinnfällig machen müssen wie dieser Satz.

Solist der Aufnahme ist Jean-Pierre Rampal. Quirliche Fingergeläufigkeit (etwa im dritten Satz des Benda-Konzerts) versteht sich bei ihm fast genauso von selbst wie die edle Tongebung, die dem Rokoko-Kleinod des Preußenkönigs zusätzliche Zauber verleiht. Wie stilistische Fremdkörper wirken allerdings die Kadenz Milan Muncingers in Franz Bendas e-Moll-Konzert.

Hans Christoph Worbs



COMPACT disc DIGITAL AUDIO Wiederbegegnung mit dem legendären Kolisch Quartett.

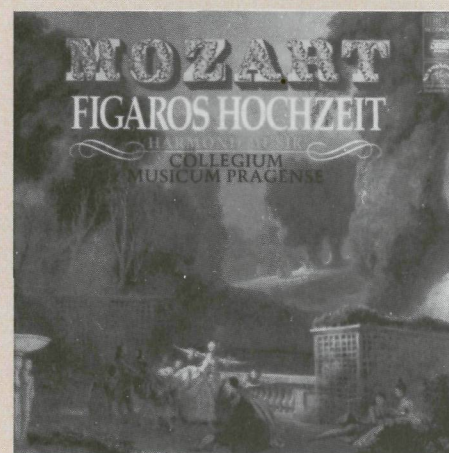
MOZART, Streichquartette Nr. 19 C-Dur KV 465 und Nr. 22 B-Dur KV 589; Kolisch Quartett: Rudolf Kolisch (Violine), Felix Khuner (Violine), Eugen Lehner, Jascho Veissi (Viola), Benar Heifetz, Stefan Auber (Violoncello); Schwann MM 4003 (1 M 30) AAA
Aufnahmedatum: 1938, 1941
Klangbild: Direkt, bei eingeschränkter Dynamik.
Fertigung: Einwandfrei.
Vergleichseinspielungen: Melos Quartett (DG 413 9881), Orlando Quartett (Philips CD 412 131-2).

Die Firma Schwann setzt ihre Reihe „Musica Magica“, in der historische Aufnahmen von Schellack-Platten, im DMM-Verfahren überspielt, neu aufgelegt werden, mit zwei Einspielungen des legendären Kolisch Quartetts fort. Das von dem Schüler Franz Schalks und Franz Schrekers im Jahre 1922 gegründete „Wiener Streichquartett“ ging aus Arnold Schönbergs „Verein für musikalische Privataufführungen“ hervor, in denen zeitgenössische Werke unter zeitlich optimalen Bedingungen erarbeitet wurden. Maßgeblich für die Interpretation eines Werkes war dabei die gründliche Werkanalyse, die eine „persönliche Auffassung“ ausschloß.

Die auf dieser Schallplatte wiederveröffentlichten Aufnahmen stammen aus den letzten Jahren des Ensembles und beweisen, daß diese Formation im klassischen Repertoirebereich exemplarische Qualität aufzuweisen hatte. Die beiden extrem schwierigen späten Mozart-Quartette sind von überwältigender Ausdrucksstärke. Man merkt der Aufnahme an, daß jeder der Instrumentalisten nicht nur seine Stimme, sondern die ganze Partitur im Kopf hat, wie ja tatsächlich die Probenarbeit dieses Ensembles anhand der Partitur auf jedem der vier Pulte vonstattenging. Interessanterweise klingt die Aufnahme dennoch spontan, und das unterscheidet sie von den durchaus ebenso exakten und notengetreuen heutigen Aufnahmen, etwa durch das Melos- oder das Orlando-Quartett.

Das spezielle Überspielverfahren der New Yorker Conductart Sound Studios rückt die historischen Aufnahmen in einer technisch erstaunlichen Qualität nahe.

Peter P. Pacht



COMPACT disc DIGITAL AUDIO Adrette Serenadenmusik mit Figaro-Melodien.

**MOZART/WENDT, Die Hochzeit des Figaro für Harmoniemusik; Collegium Musicum Pragense, František Vajnar; Ariola-Eurodisc 207 728-425 (1 S 30) DDA CD 257 728-231 DDD
Aufnahmedatum: 1984
Klangbild: (LP) Etwas hallig, enges Stereo-Panorama, wenig Dynamik, in den Hintergrund gedrängte Hörner.
Fertigung: Einwandfrei.
Vergleichseinspielungen: New York Philomusica Winds (FSM 53 046), Mannheimer Bläsolisten, Hans Wallat (RBM 3057).**

Denn hier (Prag 1787) wird von nichts gesprochen als von – Figaro; nichts gespielt, geblasen, gesungen und gepfiffen als – Figaro, und ewig – Figaro; gewiß eine große Ehre für mich.“ Ein bißchen euphorische Übertreibung mischt sich mit berechtigter Freude in diese Briefworte Mozarts an seinen Vater vom 14. Januar 1787. Tatsache ist aber, daß der enorme Prager Auführungserfolg nach der in Wien zunächst nur zurückhaltend aufgenommenen Uraufführung zum Prager Auftrag des „Don Giovanni“ führte und eine ganze Reihe von Arrangements der beliebtesten „Figaro“-Nummern für die verschiedenartigsten Besetzungen zeitigte: für Streichquartett, Klavierquintett, für Geigen- oder Flötenduo und für das hier zu würdigende Bläseroktett. Wer jedoch hofft, daß der Prager genius loci erneut durchschlagen würde und das moderne Bläser-Collegium Pragense zu einer unvergleichlichen Spitzendarbietung beflügelt hätte, der muß einige Erwartungen zurückstecken. Zwar steht der preßtechnischen Makellosigkeit der Platte eine nicht minder virtuostextreue Solidität und spieltechnische Zuverlässigkeit der Interpreten zur Seite, aber von spritzigen Akzentsetzungen, vom Witz und Pfiff solcher köstlichen Bläser-„Umdeutungen“ opernhafter Situationskomik und Dramatik ist wenig, sehr wenig zu verspüren. Dies haben vor Jahren die Londoner Wind-Soloists unter Jack Brymer mitreißend vorerzählt und inzwischen auch erfolgreiche Nachahmer im Studio dokumentiert. Die Aufbereitung durch den damaligen Arrangeur Johann Nepomuk Wendt (1745–1801) – die tschechische Supraphon-Namenschreibung des Wiener Hofopern-Obolsten lautet „Jan Nepomuk Vent“ – muß man als handwerklich ausgezeichnet einstufen.

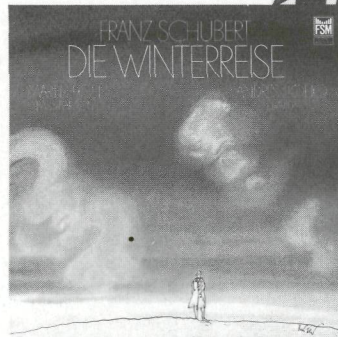
Gerhard Pätzig

Martin Egel Bariton

Neuerscheinung zum Liszt-Jahr
Toujours l'amour – Lieder v. Franz Liszt
Marisa Borini, Klavier
FSM 68215 EB-Digital, als CD: FCD 97215



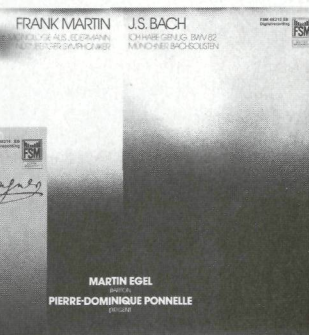
F. Schubert: Die Winterreise
Andres Joho, Klavier
FSM 73201 EB (2 LP)



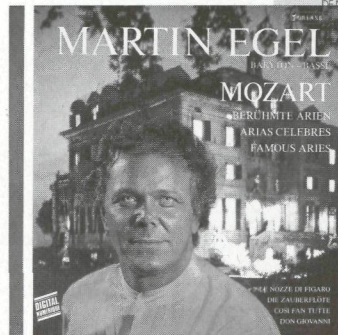
R. Strauss: Krämerspiegel op. 66
Andres Joho, Klavier
FSM 53201 EB



Die schönsten deutschen Lieder
Marisa Borini, Klavier
FSM/UM 6515 Digital



F. Martin: 6 Monologe aus „Jedermann“
J. S. Bach: Solokantate „Ich habe genug“
BWV 82, Nürnberger Symphoniker/
Münchner Bachsolisten
Pierre-Dominique Ponnelle
FSM 68213 Digital, als CD: FCD 97213



W. A. Mozart: Berühmte Arien
Le nozze di Figaro, Die Zauberflöte,
Cosi fan tutte, Don Giovanni
Nürnberger Symphoniker/R. Albrecht
FSM/UM 6514 Digital, als MC: UMK 6514

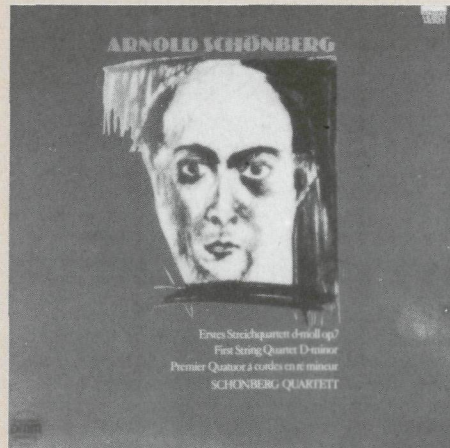


R. Wagner: Szenen und Arien
Holländer, Tannhäuser, Parsifal,
Liebesverbot, Walküre
Orchestre philharmonique de Monte Carlo
Pierre-Dominique Ponnelle
FSM 68214 Digital, als CD: 97214



FONO Schallplattenges. m.b.H. D-4400 Münster

KLAVIERWERKE



Strukturelle Dichte und Nervosität des Ausdrucks – ein gefährdetes Gleichgewicht.

SCHÖNBERG, Streichquartett Nr. 1 op. 7; Schönberg Quartett (Janneke van der Meer, Wim de Jong, Henk Guittart, Hans Wouden-berg);

Schwann VMS 1071 (1 S 30) DDA

Aufnahmedatum: 1985

Klangbild: Großbräutig und natürlich.

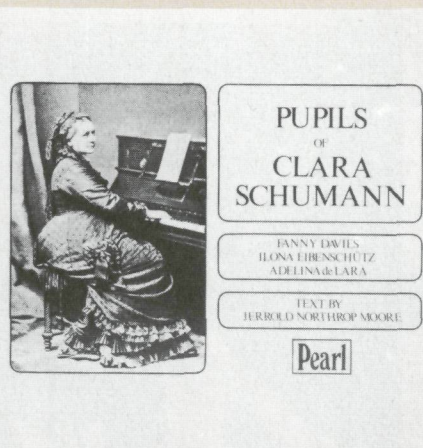
Fertigung: Tadellos.

Vergleichseinspielung: LaSalle Quartett (DG).

Das extrem polyphone, jeden Ton thematisch begründende und damit die Brahmsche Kompositionstechnik auf die Spitze treibende erste Quartett Arnold Schönbergs gehört bis heute zu seinen für Interpreten wie Hörer anspruchsvollsten Werken – mehr noch als die zwölftönigen, aber formal doch übersichtlichen Quartette Nr. 3 und 4. Nur wenige Ensembles gingen bisher mit diesem Werk ins Studio; auf dem Markt war zuletzt nur noch die allerdings epochale Wiedergabe der LaSalle-Quartetts. Das holländische Schönberg-Quartett, hervorgegangen aus dem „Schönberg-Ensemble“ von Reinbert de Leeuw, kann sich daneben insgesamt sehr achtbar behaupten. Gegenüber der strengen und auch dramaturgisch durchorganisierten Wiedergabe der LaSalle bietet diese Quartettvereinigung eine im Hauptsatz eher freie, ja rhapsodische Gestaltung, fährt dynamische und Tempokontaste weiter aus und läßt Details der Übergänge etwas mehr „klingen“. Man gibt sich dem nervösen Ausdruck dieser Musik mit einem oft wie flackernden Ton hin, die „populären“ Wendungen besonders im Scherzo-Teil kommen saftig, die aufstiebszerfasernden Partien der jeweiligen Durchführungsteile – eigentlich ist das ganze Werk eine einzige Durchführung – ersterben in Fahllheit und zittrigen Farben.

Das ist jedoch nicht ungefährlich. So läßt die übervorsichtige Artikulation des Rondo-Einsatzes (Buchstabe M) es an Plastizität und Substanz fehlen, und Einbrüche durch Intonationstrübungen und phasenweise blechern-dürren Klang (Cello solo am Schluß des Scherzoteils vor Buchstabe K) sind nicht zu überhören. Dennoch: ein Gewinn für das Repertoire und die erfreuliche Bekanntschaft mit einer neuen, hochrangigen Formation.

Hartmut Lück



Im Sinne des Meisters?

PUPILS OF CLARA SCHUMANN: BEETHOVEN, 32 Variationen c-Moll, BRAHMS, Ballade op. 10,1, Scherzo op. 4, Intermezzo op. 117,1, Haydn-Variationen op. 56b, Walzer op. 39 Nr. 2 und 15, SCHUMANN, Klavierkonzert op. 54, Davidsbündlertänze op. 6, Kinderszenen op. 15, Romanzen op. 28, Paganini-Etüde op. 3,1, Carnaval op. 9, Fantasiestücke op. 12 Nr. 1-4, 7, 8 und op. 111, Sinfonische Etüden op. 13, Kreisleriana op. 16, Arabeske op. 18, Sonaten op. 11 und op. 22, Impromptus op. 5, Fantasie op. 17, Faschingsschwank op. 26, SCARLATTI, Sonaten E-Dur und G-Dur u. a.; Fanny Davies, Ilona Eibenschütz, Adelina de Lara, Albert Ferber (Brahms, op. 56b), Johannes Brahms (Klavier), Royal Philharmonic Society Orchestra, Ernest Ansermet;

Pearl/Helikon CLA 1000 (9 M 30) AAA

Aufnahmedatum: 1889–1962

Klangbild: Eng, flach, aber im allgemeinen nicht farblos und in Anbetracht der Einspielungsdaten von erstaunlicher Informationsfülle.

Fertigung: Abgesehen von den Mängeln des Originalmaterials tadellos.

Mit diesem Plattenpaket aus England hat der Heidelberger Helikon-Verlag als Vertriebsfirma für den Fachhandel einen dicken Fisch über den Kanal gezogen. In Ergänzung zu einer bereits früher erhältlichen Veröffentlichung mit Adelina de Lara (Rare Recordings Ed. Ad1P 12), die unter anderem Schumanns fis-Moll-Sonate und drei Stücke aus dem Opus 99 enthielt, stehen sowohl Liebhabern altmeisterlicher Klavierästhetik als auch spekulationsfreudigen Rekonstrukteuren werkgemäßen interpretatorischen Verhaltens nicht nur sechs weitere de Lara-Platten zur Verfügung, sondern aufführungspraktisch und schallplattenhistorisch hochinteressante Aufzeichnungen mit Fanny Davies und Ilona Eibenschütz.

Die Kassette erweist sich schon nach kurzem Hören als aussagekräftiges Plädoyer (und Pamphlet) für ein den Schumannschen Orchesterklang simulierendes, niemals extrem beschleunigtes, im Wortsinn „beherztes“ Klavierspiel, wie es Clara Schumann aus erster Hand (oder besser: aus erstem Herzen) übermittelt bekam und in ihrer unermüdeten Konzert- und Lehrtätigkeit weitergegeben hat. Bei aller behaupteten und in den Jahren zwischen 1903 (Eibenschütz) und 1952 (de Lara) dokumentierten Authentizität – ein Privatband aus dem Jahre

1962, auf dem Ilona Eibenschütz den Walzer op. 39,15 von Brahms spielt, fällt in jeder Hinsicht aus dem Rahmen – muß jedoch grundsätzlich angemerkt werden, daß auch im musikalischen Bereich die Erinnerung ein trügerischer Geselle ist und überdies im Alter erfahrungsgemäß auch die pianistisch-darstellerischen Kräfte nachlassen. Dies gilt für die späten Aufnahmen von Ilona Eibenschütz nach dem Zweiten Weltkrieg und für Adelina de Laras Londoner Einspielungen, die 1951 und 1952 entstanden. Dabei ist es weniger von Bedeutung, daß die zu diesem Zeitpunkt etwa 80jährige Musikerin technisch anspruchsvolle Partien wie die Ecksätze der g-Moll-Sonate op. 22 oder aus dem Faschingsschwank op. 26 nur mehr mit großen Verlusten im Bereich der Notenstatistik durchzustehen vermochte. Es fehlt ihrem Vortrag vor allem in den dramatischen Abschnitten (op. 17, op. 9, op. 21 Nr. 8) an Durchschlagskraft, so daß es mehr als fraglich erscheinen muß, ob die von Robert Schumann angestrebte und in den Vortragsanweisungen erwünschte „Leidenschaftlichkeit“ nicht doch entscheidend eingegeben oder – positiv ausgedrückt: sublimiert – ist. Dies aber ist zum Glück nur die halbe de Lara-Wirklichkeit, denn die 1872 geborene und 1961 verstorbene Schumann-Pflegerin gibt in zahlreichen Momenten dieser stationsreichen Klavierretrospektive lebendige Hinweise über „originale“ Tempo- und Lautstärkemedifikationen, die es wert wären, von jüngeren Schumann-Spielern zumindest gehört zu werden. Es muß beispielsweise überraschen, wenn die Schlußentwicklung im dritten Satz der C-Dur-Fantasie fast achtlos flüchtig, mit stark beschleunigtem Tempo gespielt und damit gewissermaßen ausgeblendet wird, als sei der Interpretin von der Aufnahmetechnik der Hinweis gegeben worden, daß das Bandmaterial zu Ende gehe. Und natürlich haben die Schumann-Stilisten seinerzeit nicht so verbissen an der „Träumerei“ herumgebastelt, als handelte es sich um die Magna Charta der Anschlagpsychologie.

Von Ilona Eibenschütz (1873–1967), der gebürtigen Budapesterin, enthält die Kassette drei mitreißende, klangtechnisch sehr gut erhaltene Einspielungen aus dem Jahre 1903 (Brahms, Walzer op. 39 Nr. 2 und 15 die Ballade op. 118,3, sowie zwei Scarlatti-Sonaten). Als Schumann-Spielerin (op. 28,2 und „Chopin“ aus op. 9) bleibt sie hier ein akustisches Fragezeichen, da ihre manuellen Kräfte ca. 1950 schon stark nachgelassen hatten. Aufschlußreich – wie auch bei Frau de Lara – ist jedoch eine Passage, in der sie über die Vergangenheit und auch über Johannes Brahms spricht, dessen Werk und Person natürlich in dieser Edition einen wichtigen Platz einnimmt.

Die Einspielungen mit Fanny Davies (1861–1934) stammen aus den späten 20er Jahren und von 1930 (Davidsbündlertänze). Im Falle des a-Moll-Konzerts handelt es sich um die erste Gesamtaufnahme des Werkes (16.6.1928), wobei das rasche Tempo im zweiten Satz den Hörer von heute zunächst verblüffen dürfte. Emil Gilels aber war es, der 1975 in Salzburg das Werk aufführte und auf einem Zeitmaß jenseits des üblichen Quasi-Adagio-Rituals bestand. Das von Ansermet geleitete „Royal Society Orchestra“ klingt jämmerlich, aber was tut dies zur Sache, wenn wir anno 1987 Schumanns Musik im Geiste seiner Gattin aus den Händen einer Lieblingsschülerin geschenkt bekommen!

Peter Cossé



Enttäuschendes Debüt.

SCHUMANN, Kreisleriana, Blumenstück, Toccata; Stanislav Bunin (Klavier); Ariola-Eurodisc 207-730-366 (1 S 30) AAA

Aufnahmedatum: 1984

Klangbild: Etwas eng, leichtes Grundrauschen.

Fertigung: Ohne Mängel.

Im vergangenen Jahr triumphierte der junge Russe Stanislav Bunin als Sieger des Warschauer Chopin-Wettbewerbs. Bunins erste Schallplatte greift noch hinter das Ereignis zurück; sie datiert von 1984 – und dokumentiert im übrigen, was wenig später auch in Warschau auffiel: pianistisches Talent einerseits und andererseits kopflose Bilderstürmerei.

Bunin durchheilt nämlich Schumanns „Kreisleriana“ mit derselben Heftigkeit, die ihn dann durch die Oktavengänge von Chopins As-Dur-Polonaise jagt. Die Tempi verstellen fast alle musikalischen Beziehungen; nicht einmal angedeutet ist die Beziehung zwischen den Eckteilen und dem lyrischen B-Dur-Gespinnst der ersten Nummer (wo nur die Sekund-Intervalle noch durch die Maschen der Geschwindigkeit schlüpfen). Wenigen Interpreten gelingt es im zweiten Stück, auf neun Takte so viele Drücker anzubringen und die beiden Intermezzi fast durchwegs zwischen Forte und Fortissimo anzusetzen. In der dritten Nummer bedeuten „Espresso“-Vorschriften für Bunin lediglich, lauter zu markieren, die Unisono-Einschübe der fünften Nummer sind rhythmisch gefährlich unruhig. Und so könnte man fortfahren.

Es soll hier nicht das letzte Wort über einen Künstler gesprochen werden, der allerdings weder gestalterische Intelligenz offenbart, noch im Anschlag Klangräume zu öffnen weiß. Der Ton ist überhell, scharf, wie aus Aluminium. Das Pedal vermag nur offensichtlichste Entwicklungen festzuhalten; von der für Schumann signifikanten Verschleierung der Stimmen über Takte hinweg ist nichts zu hören. Unverständlich mutet endlich auch an, wie sorglos Bunin die freien Bässe des letzten Stücks zur Seite stellt. Eine motorische „Toccata“ und ein trockenes „Blumenstück“ runden den Eindruck ab, wie er beschrieben wurde. Die ausgesuchte Häßlichkeit des Covers entspricht ihm.

Martin Meyer

ORGEL



Französische Orgelkunst von ihrer besten Seite.

BACH, Toccata, Adagio und Fuge C-Dur BWV 564, Toccata und Fuge F-Dur BWV 540, Präludium und Fuge a-Moll BWV 543, Pastorale BWV 590, Präludium und Fuge G-Dur BWV 541; Marie-Claire Alain (Orgel); RCA/Erato ZL 30127 AW (1 S 30) DDA

CD 88236 DDD

Aufnahmedatum: 1984

Klangbild: (LP) Präzise, gute Raumwirkung.

Fertigung: Gut.

BACH, Präludium und Fuge e-Moll BWV 548, Choräle An Wasserflüssen Babylons BWV 653, Von Gott will ich nicht lassen BWV 658, Schmücke dich, o liebe Seele BWV 654, Präludium und Fuge h-Moll BWV 544, 3 Choräle Allein Gott, in der Höh' sei Ehr BWV 662-664; Marie-Claire Alain (Orgel); RCA/Erato ZL 30 996 AW (1 S 30) DDA

CD 88174 DDD

Aufnahmedatum: 1985

Klangbild: (LP) Feinste Klangscharfungen, gute Dynamik.

Fertigung: Einwandfrei.

Marie-Claire Alain zählt zu den bedeutendsten Interpreten der französischen Orgelschule. Sie besuchte das Pariser Conservatoire, gewann verschiedene Orgelpreise und spezialisierte sich – wenn sie nicht gerade Werke ihres Bruders, des Komponisten Jehan Alain spielt – auf Orgelmusik des 17. und 18. Jahrhunderts. Dazu studierte sie die Aufführungspraxis dieser Zeit, denn es geht ihr um Authentizität, und deshalb bevorzugt sie mechanische Orgeln. In der vorliegenden Einspielung ist die Musikerin an der Schnitger/Ahrend-Orgel der Kirche Saint Martin in Groningen (Holland) und der Metzger-Orgel aus dem Jahr 1982 der Jesuitenkirche von Luzern zu hören. Die Register beider Orgeln weisen charakteristische und interessante Klangfarben auf, die Marie-Claire Alain voll zu nutzen versteht.

Die Organistin, die bereits eine Gesamteinspielung von Bachs Präludien und Fugen (RCA ZL 30 712 HE) vorgelegt hat, führt hier einige Präludien und Fugen von neuem vor und fügt Choralbearbeitungen sowie die Pastorale BWV 590 hinzu. Mit dieser Programmauswahl ergibt sich für die Künstlerin die Möglichkeit, das weite Spektrum ihres Bach-Spiels zu zeigen.

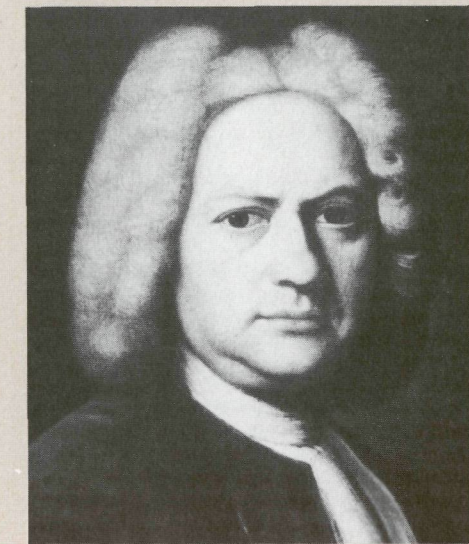
Marie-Claire Alain sieht in der Orgel nicht

primär das große Instrument, das ein machtvoll-les Getöse zum Lobe Gottes entfalten kann, sondern vor allem die Möglichkeit, verschiedenste Klangvaleurs hervorzubringen. Diese Haltung ist typisch für die französische Musikauffassung.

Bachs Musik begegnet hier dem Hörer anders als gewohnt. Einst floh der französische Organist Marchand vor einem Wettspiel mit dem sächsischen Meister. Bach, so schrieb sein erster Biograph Forkel, hatte denselben „feinen und zierlichen Vortrag“ wie der Franzose, übertraf ihn aber an „Gedankenfülle“. Müßte auch Marie-Claire Alain vor Bach fliehen? Ich glaube nicht. Fein und zierlich sind die Klangfarben, die sie aus der Orgel hervorzaubert. Jede Registrierung ist wohlüberlegt. Es entstehen manchmal Klänge, die an Debussy erinnern. Die Polyphonie der Fugen wird von ihr in sensible Klangscharfungen aufgefächert. Dabei ist dies durchaus nicht Selbstzweck, sondern dient als ein Mittel zur Klarheit. Bachs Musik wird dadurch das Romantische, das Grüblerische, von Mollklängen Vernebelte genommen.

Doch die Musik des Thomaskantors lebt nicht allein von unterschiedlichen Registerklangfarben. Das weiß auch Marie-Claire Alain. Seine Musik ist „gedankenvoll“. Dieser Gedankenfülle kann der Musiker gerecht werden, indem er in den polyphonen Geflechten jede Stimme zu Gehör kommen läßt, indem er Einschnitte verdeutlicht, Zusammenhänge zwischen den Themen aufzeigt. Marie-Claire Alain hat einen leichten, weichen Anschlag. Sie trennt die Stimmen durch ihre überlegte Registrierung voneinander. Sie artikuliert sie selbständig, besitzt vor allem eine sehr gute Pedaltechnik. Freilich betont sie etwas zu sehr den Klang und etwas zu wenig die „Gedanken“. Da könnten manche Lauffigur, mancher Triller bewußter in den Zusammenhang der gesamten Komposition gestellt werden. Da wäre manches etwas dynamischer, also vorwärtstreibender, und nicht so statisch-klangfarbenbewußt zu spielen. Aber das freilich hieße auch eine andere Bach-Sicht fordern. Die französische, die hier vorliegt, hat so viel innere Konsequenz, bietet so reiche und vielfältige Hörerfahrungen, daß dies ein großer Fehler wäre. Die beiden Platten haben ohne Zweifel einen Stern verdient.

Franzpetr Messmer



J. S. Bach