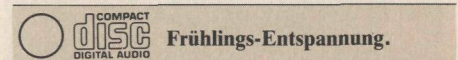


genau heraus. Um so mehr verwundert, daß er im Poco Adagio der „Linzer“ Sinfonie das skalenartige Durchführungsthema uneinheitlich artikulieren läßt, obwohl Mozart hier durchweg ein Staccato vorschreibt. *Albrecht Dümling*

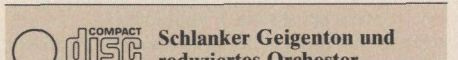


Frühlings-Entspannung.

SCHUMANN, Sinfonie Nr. 1 B-Dur op. 38 (Frühlingsinfonie), Manfred-Ouvertüre op. 115, Ouvertüre, Scherzo und Finale op. 52; Radio-Sinfonie-Orchester Stuttgart, Neville Marriner; Capriccio C 27 078 (1 S 30) Digital CD 10 063
Aufnahmedatum: 1985
Klangbild: (LP) Präsent und transparent, nicht sehr voll und brillant.
Fertigung: Einwandfrei.

Was die großsinfonischen Aufnahmen Marriners so sympathisch macht, ist auch dieser Schumann-Platte abzulesen: Der Engländer wendet sich vom energischen Drive seiner „Academy“-Aufnahme ab und läßt entspannt und großräumig musizieren. Die Tempi bleiben zügig, sie werden auch weiterhin vorbildlich durchgehalten, aber die frühere Forcierung von Einzelnoten scheint jetzt aufgehoben. Im Falle von Schumanns 1. Sinfonie führt das zu auffallend stimmigen Ergebnissen, die die Metronomvorgaben des Komponisten und die Satzcharaktere zu erstaunlicher Deckung bringen. Im übrigen bleibt dem Kopfsatz alles Martialisches erspart, und das klangliche Erscheinungsbild wird mehr durch die Figurationen der Streicher bestimmt als durch die punktierten Rhythmen der Bläser. Da mag Marriners instrumentale Herkunft zum Ausdruck kommen; Vorschriften wie „grazioso“ (4. Satz) ergeben sich bei ihm, anders als bei den „Klavier“-Dirigenten, quasi von alleine. Die Prägnanz des op. 52 muß dann allerdings leichtem Schweben geopfert werden. Das Radio-Sinfonie-Orchester Stuttgart unterstützt die Schumann-Sicht Marriners mit einer soliden Leistung, die zwar Mängel in einzelnen Bläser-Soli erkennen läßt, aber sonst von ausgeglichenem Orchesterniveau zeugt. Der Mangel an Obertonbrillanz, auch an plastischer Tiefenstaffelung scheint mir da eher der Aufnahme-technik anzulasten zu sein.

Nikolaus Deckenbrock



Schlanker Geigenton und reduziertes Orchester.

BEETHOVEN, Konzert für Violine und Orchester D-Dur; Jean-Jacques Kantorow (Violine), Niederländisches Kammerorchester, Antoni Ros-Marbà; Denon/TIS CD 33C37-7508 (WD: 44' 09'') LP OF 7171 TX (1 S 30) Digital
Aufnahmedatum: 1984
Klangbild: (CD) Farbreich hervorgehobene Solovioline.
Fertigung: Einwandfrei.

Es muß der Einspielung zugute gehalten werden, daß sie frei ist von dick aufgetragenem Pathos, von einer falsch romantisierenden Haltung (wie dies zum Beispiel der Aufnahme mit Mutter und Karajan anzulasten wäre). Der Ton bleibt immer schlank und klar, was in erster Linie ein Verdienst des Solisten ist. Kantorow ist russischer Abstammung, wurde aber in Frankreich geboren. Der französischen Geigenschule fühlt er sich offensichtlich in starkem Maße verpflichtet. Sein Violinton ist durchsichtig strukturiert, dabei immer beherrscht und kultiviert. Das virtuose Spiel etwa in den Kadenzen ist niemals spektakulär auftrumpfend, sondern von überlegener struktureller Klarheit. Diesem geschmackvollen Spiel, das besonders im langsamen Satz zu abgeklärter Reinheit vordringt, wird man vor allem wegen dessen Nuancenreichtum gerne lauschen.

Was aber die orchestrale „Begleitung“ – genauer wäre wohl die Bezeichnung „orchestraler Gegenpart“ – anbelangt, so sieht man sich in hohem Maße enttäuscht. Schon die Paukeneinleitung des Beginns mit den gewichtig das Metrum darstellenden Viertelschlägen ist so unterbelichtet, daß von ihrer Bedeutung kaum etwas vermittelt wird – die Vorschrift „piano“ wird zu sehr mit dem Begriff „undeutlich“ verwechselt. Schon hier kündigt sich das spätere Mißverhältnis zwischen den beiden konzertierenden Partnern an, bei welchem das Orchester viel zu sehr ins Hintertreffen gerät. Gewiß ist dies nicht bloß Nachlässigkeit, sondern geschieht mit Bedacht. Dadurch aber wird dem Konzert jeglicher dramatische Akzent genommen, die kontrastierende Anlage zwischen dem pochenden „Metrum-



Motiv“ und den ausschwingenden Gesangslinien – zentraler Aspekt der kompositorischen Anlage des ersten Satzes – wird völlig verwischt. Diese Disparatheit in der Anlage wird auch in den beiden anderen Sätzen verfehlt. *Reinhard Schulz*

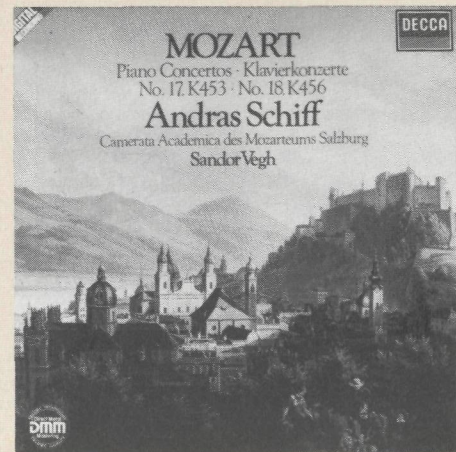


Mozart mit Weichzeichner-effekt.

MOZART, Klavierkonzerte Nr. 17 G-Dur KV 453 und Nr. 18 B-Dur KV 456; Andrés Schiff (Klavier), Camerata Academica des Mozarteums Salzburg, Sandor Vegh; Decca 6.43224 AZ (1 S 30) Digital CD 414289-2
Aufnahmedatum: Juni 1984
Klangbild: (LP) Etwas mulmig, Orchester nicht völlig ausgewogen, Klavier sehr zurückgenommen.
Fertigung: Einwandfrei.

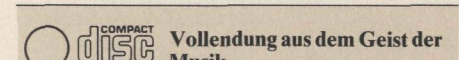
Die Besetzung könnte luxuriöser nicht sein: Da findet man unter den sieben Bläusersolisten Namen wie Aurèle Nicolet und Heinz Holliger, um nur die prominentesten zu nennen. Ein solches Aufgebot ist bei Mozarts Klavierkonzerten KV 453 und 456 aber keineswegs pure Besetzungsprotzerei – die komplexe Rolle der Bläser macht diese Werke ja zu mehr als „nur“ Konzerten für Klavier und ein relativ homogenes Ensemble. Es scheint dementsprechend Andrés Schiffs Auffassung zu sein, daß der Pianist, als primus inter pares, einen heiklen Balanceakt zwischen solistischer Entfaltung und kammermusikalischer Zurücknahme zu leisten habe. Das ist vom Konzept her natürlich absolut richtig, und Schiffs pianistische wie musikalische Qualitäten prädestinieren ihn geradezu für diese delicate Aufgabe. Nur leider hat die Aufnahmetechnik noch zusätzlich und allzu hörbar in dieses Geschehen eingegriffen; vom plausiblen Interpretationsansatz bleibt eine durchaus fragwürdige Realisation übrig. Aus dem teilweise etwas diffus erfaßten Orchesterklang der Camerata Academica des Salzburger Mozarteums werden manche Bläserwürfe allzu vordergründig herausgelöst und solistisch isoliert (z. B. KV 453, 3. Satz, 4. Variation), verlieren damit die Strukturbezüge zum orchestralen Umfeld.

Schiff wiederum, der ohnehin einen dezenten Bösendorfer spielt, wird am Mischpult noch zusätzlich gedrosselt, wird mit veränderter Klangperspektive und sozusagen mit Weichzeichnereffekt aufgenommen. Bei einem Pianisten wie Schiff ist das doppelt problematisch. Denn er ist ja kein kantiger Klavierstrukturalist,



auch kein Mann der großen tragischen Ausdrucksgebärde, sondern ein verhalten-kultivierter Nuancenspezialist, der vornehmlich mit Phrasierungsbewußtsein, mit Charme und Schönklang besticht. Doch gerade solche Vorzüge bedürfen aufnahmetechnischer Klarheit, wenn sie nicht in den falschen Verdacht klanglicher und interpretatorischer Harmlosigkeit geraten sollen. Trotz aller Einwände seien exemplarisch noch zwei mild strahlende Glanzlichter genannt: Im Andante des B-Dur-Konzerts und in den Soli des Allegretto von KV 453 kurz vor dem Presto-Finale entfaltet Schiff seine etwas elegische Mozartkunst betörend genug, um der Platte insgesamt verdientes Interesse zu sichern.

Klaus Bennert

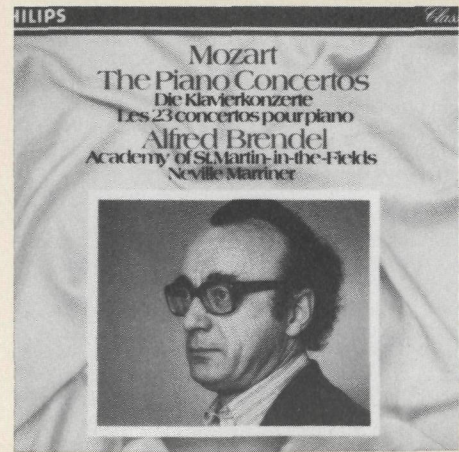


Vollendung aus dem Geist der Musik.

MOZART, Sämtliche Klavierkonzerte, Konzer-te für 2 Klaviere; Alfred Brendel, Imogen Cooper (Klavier), Academy of St.-Martin-in-the-Fields, Neville Marriner; Philips 10 CD 412 856-2 LP 412 856-1 (1 S 30)
Aufnahmedatum: 1970–1984
Klangbild: (CD) Voll, deutlich, räumlich.
Fertigung: Gut.

Ein großes Projekt ist abgeschlossen, Alfred Brendel legt seine Einspielung der sieben- und zwanzig Klavierkonzerte von Wolfgang Amadeus Mozart vor. Begonnen wurde die Arbeit mit der Academy of St.-Martin-in-the-Fields und Neville Marriner im September 1970; zur Vollendung gelangte sie im Dezember 1984. Daß das Klangbild einheitlich wirkt, daß die Musik ihren festen, genau begrenzten Raum hat, dafür haben die Techniker von Philips gesorgt. Und daß die Compact Disc den älteren Aufnahmen neue dynamische Energien zuführt, das läßt man sich gerne gefallen. Im übrigen aber zeigt die Kassette, wie sich die Handschrift des Interpreten zu ändern vermag – wie ein Pianist im Lauf von fünfzehn Jahren seine Einsichten behutsam verfeinert und allmählich vertieft.

Freilich, Brendel spielte schon in den frühen siebziger Jahren einen leuchtenden, bemerkenswert deutlichen Mozart. Er wußte um die Gegensätze und Spannungen im Dialog mit dem Orchester. Er erkannte den dramatischen Duktus, die Abgründe – nicht nur in den Moll-Partien. Er ließ die Reibungen hervortreten, die harmonischen Abenteuer. Und gleichzeitig fand er die Ruhe, die Mozarts Lyrik innewohnt und



die so schwer zu treffen ist. Manchmal forcierte er, übersteigerte er die rhetorische Gebärde. Jeder Ton sollte Sprache werden, jeder Akzent sollte Ausdrucksdichte gewinnen. Im Juni 1971 entstand die Aufnahme des A-Dur-Konzertes KV 488. Die Wiederbegegnung innerhalb der Gesamtausgabe ist keine Enttäuschung; die Ecksätze pulsieren und atmen, die Skalen klingen voll, die Akkorde haben Glanz. Doch in dem traurigen, traumverlorenen Adagio in fis-Moll will es Brendel nicht gelingen, die Melodie ganz zurückhaltend und ganz natürlich über der Baßbegleitung zu entfalten. Er romantisiert, schon zu Anfang, und nimmt sich so die Möglichkeit fortschreitender Enthüllung, wie sie kongenial Rubinstein mitteilt.

Brendels Stil lebt vom expressiven Bekenntnis. Der Wechsel zwischen Licht und Schatten, zwischen Aufruhr und Besänftigung ist konstitutiv für das Verständnis der Dynamik, für das Gewicht des Rhythmus. Brendel spielt das d-Moll Konzert, im Juni 1973 aufgenommen, als Werk jähler Verdunkelungen. Er erschüttert den Kopfsatz, dann die Moll-Passagen der Romanze. Das Finale musiziert er mit grimmiger Gestik und scheut sich nicht, das aufsteigende Achtel-Thema accelerando und crescendo auszuspielen. Wenn aber nach den vielen Entladungen endlich die Helle des D-Dur Schlusses durchbricht, wirkt der Übergang ein wenig unfrei, ein wenig abrupt – als ob solchem Ende zu mißtrauen wäre. Wie viel selbstverständlicher artikuliert hier Géza Anda, dessen Kunst der organischen Gestaltung das Ganze, die Synthese hören läßt.

Und doch, je länger sich Brendel mit den Klavierkonzerten beschäftigt, desto reicher werden die Entdeckungen, desto erstaunlicher werden die Prägungen. Im Mai 1981 entstand die Einspielung des großen, festlich bewegten C-Dur Konzertes KV 467. Kaum ein anderes Werk ist so sinfonisch angelegt. Das Orchester eröffnet den marschmäßig gegliederten Kopfsatz und Brendel übernimmt das Thema, indem er den Rhythmus zunächst mildert, dann aber immer schärfer profiliert, bis in die ausgreifenden Passagen der Durchführung und die von Radu Lupu verfaßte Kadenz. Emil Gilels spielt diesen Satz gemessener, ausgeglichener. Brendel läßt ihm die Phantastik der Klangverschleierungen und Klangenthüllungen angedeihen, die Kultur des vibrierenden, im Pedal unendlich schattierenden Anschlags.

Mozart auf der Bühne? Jedenfalls ein Mozart der räumlichen Staffellungen, des vollendeten Chiaroscuro, des Gebens und Nehmens von Sprache und Beleuchtung. Zwei Jahre später, im Dezember 1983, wurde das Konzert in D-Dur KV 537, das „Krönungskonzert“, aufgenommen. Der Vergleich mit Friedrich Gulda (und Nikolaus Harnoncourt) zeigt, daß Gulda härter, kompromißloser, „moderner“ – und zugleich spielerischer formuliert. Im langsamen Satz allerdings gestattet sich Brendel nach scheuem, fast zaghaftem Beginn die Freiheit eigener, differenzierter Auszierung. Er schweift ab, um doch nur den Grundrhythmus mit fabelhaftem Gespür zu verdeutlichen.

Eigentliche Wunder an Farbe und Diktion ereignen sich schließlich in drei Konzerten, die zu den eher unbekannten Werken zählen. In dem frühen „Lützow“-Konzert KV 246 pflegt Brendel raffinierten Umgang mit den Vorschlägen und Prallern: Er wird sehr direkt, witzig. In dem B-Dur Konzert KV 450, das Michelangeli auf dem Podium mit stoischer Miene zu meißen versteht, läßt er sich auf die Doppeltriller und die Terzenschritte ein. Das D-Dur-Konzert KV 451 (Juli 1984) wird zum fein gespannten Dialog mit den Bläsern der Academy. Und wie Brendel da vom Forte ins Mezzopiano zurücksinkt, wie er plötz-

CALIG

Neue Digital-Aufnahmen



Camille Saint-Saëns
 Klaviertrio Nr. 1 F-dur op 18
 Klaviertrio Nr. 2 e-moll op. 92
 Münchner Klaviertrio
 CD: CAL 50843, LP: CAL 30843
 Preis der Deutschen Schallplattenkritik (IV/85)



Die Barockorgel in der Basilika Benediktbeuern
 Joh. Seb. Bach, Gaetano Valeri, Joh. J. de Neufville, Ignatio Spengher, Franz Lehnendorfer, Orgel
 CD: CAL 50831, LP: CAL 30831



Ludwig van Beethoven
 Serepade op. 8, Trio op. 9/3
 Wiener Streichtrio
 CD: CAL 50835, LP: CAL 30835

Wolfgang Amadeus Mozart
 Divertimento KV 563
 Wiener Streichtrio
 CD: CAL 50497, LP: CAL 30497
 MC: CAL MC 497

Fordern Sie unseren Katalog an!

CALIG-VERLAG GmbH
 Landsberger Str. 77 · 8 München 2

Auslieferung für den Handel:
 Disco-Center, Postfach 101029
 3500 Kassel 1, Tel. 0561/32021

lich die Passagengeflechte hinter dem Orchester verbirgt, wie er die Themen gegeneinanderstellt – das gehört zu den beglückenden Momenten heutigen Mozart-Spiels. *Martin Meyer*



Einmal munter, einmal fad.

SCHIFRIN, VILLA-LOBOS, Gitarrenkonzerte; Angel Romero (Gitarre), London Philharmonic Orchestra, Jesús López-Cobos; EMI 27 02881 (1 S 30) Digital
Aufnahmedatum: 1985
Klangbild: Ausgesprochen räumlich, Gitarre klingt wesentlich präsenter als das Orchester.
Fertigung: Kein Einwand.
Vergleichseinspielung: Bream, London Symphony Orchestra (RCA 26.41 113AW).

Alles schon mal dagewesen: Der Argentinier Lalo Schifrin (Jahrgang 1936, in den fünfziger Jahren Messiaen-Schüler in Paris) schreibt sein erstes Gitarrenkonzert, ein Stück, das einen Brückenschlag versucht zwischen kompositorischer Gegenwart und geschichtlichem Werdegang des Soloinstrumentes. Joaquín Rodrigo hat 1954 bereits Ähnliches gewagt, als er seine „Fantasía para un gentilhombre“ auf sechs Tanzsätzen des Barock-Komponisten Gaspar Sanz aufbaute und doch über dem benutzten musikalischen Material zu einer faszinierend persönlichen Aussage gelangte. Lalo Schifrin greift gleich mehrmals hinein in das Füllhorn musikhistorischer Reminiszenzen – und findet: das Quintorganum zum Beispiel, die Tradition des Siciliano (bei ihm stark verfremdet durch Synkopierung), die „Diferencias“, Variationen über einem wiederkehrenden Baß- und Harmoniemodell (über die Romanesca „Guardame las vacas“, über die sich bereits Mudarra, Valderrábano und Narváez auf der Renaissance-Vihuela erfolgreich musikalische Gedanken machten), die Polonaise des 19. Jahrhunderts (im 2. Satz) und zuletzt gar noch ein bißchen Flamenco. Schifrin komponierte in den späten 60er und in den 70er Jahren vor allem Soundtracks für Kino- und Fernsehfilme: Das erhellt vielleicht, warum dieses Konglomerat über einen rein collagehaften Eindruck nicht hinauskommt. Die Plakativität der musikalischen Diktion kann ihre Herkunft von der Background-Ästhetik der Filmmusik eben nicht verleugnen. Angel Romero, diesem souveränen Zupfvirtuosen mit dem sinnlich-weichen Ton, der die beneidenswerte Gewohnheit hat, trotz aller Rubato-Leidenschaft (hier vor allem im Orchester) klare rhythmische Konturen zu erhalten, ist es zu verdanken, wenn in diesem Konzert dennoch Stellen auftauchen, die Kopf und Herz gleichermaßen berühren (das wunderschöne lyrische Thema im ersten, die hochkomplizierten Sechzehntelläufe im letzten Satz).

Das Gitarrenkonzert des Brasilianers Heitor Villa-Lobos ist ein Sonderfall seiner Gattung, ein Konzert quasi im sinfonischen Stil der Spätromantiker, dem das Miteinander von Solist und Orchester, ihre kongeniale Partnerschaft, ihr Nacheinander und Gegeneinander wichtig ist. Die Gitarre wird hier zum integralen Bestandteil des Orchesters. Die daraus resultierende Homogenität des Satzes, in Verbindung mit den typischen Ausdrucksmitteln des Brasilianers (freie rhythmische Behandlung der Stimmen, Takt- und Rhythmuswechsel als Strukturprinzip, lange Ketten von Akkorddrückungen), macht dieses substanzvolle Werk zu einem der faszinierendsten Kampffelder der zupfenden Branche. Lei-



der hat es Fingerakrobat Angel Romero auch hier wieder schwer, der Tendenz des Orchesters zur rhythmischen Verschleierung entgegenzuwirken. Das bewundernswert elastische Zusammenspiel zwischen Solist und Orchester in der Bream-Einspielung bleibt weiterhin unerreicht. *Susanne Benda*

Kammermusik



Britten's „Ovid-Metamorphosen“ – eine wichtige Bereicherung des Repertoires.

DUTILLEUX, Sonate für Oboe und Klavier, BRITTEN, 6 Metamorphosen nach Ovid für Oboe solo, POULENC, Sonate für Oboe und Klavier (1962), HINDEMITH, Sonate für Oboe und Klavier in G (1938); Maurice Bourgue (Oboe), Colette Kling (Klavier); harmonia mundi France HMC 902 (1 S 30)
Aufnahmedatum: (P) 1968
Klangbild: Natürlich, dynamisch, nuancenreich, beispielhafte Balance und Räumlichkeit.
Fertigung: Leise Vorechos beim Britten-Solo, minimales Bandrauschen.

Mit Recht stellt die Produktionsfirma Benjamin Britten's Ovid-Metamorphosen für Oboe solo auf dem Cover-Titel besonders heraus. Immerhin ist dieses singuläre Werk moderner Oboenliteratur ohne Parallele im neuesten Bielefelder Klassikkatalog. Dafür einen Repertoirestern! Britten's humanistische Ausdrucksstudien für den antikisierenden Aulos-Charakter der Oboe werden von Maurice Bourgue plastisch „in Szene gesetzt“. Sechs mythische Gestalten gewinnen dank der kompositorischen Parameter Melos, Rhythmus, Tempo und Dynamik geradezu magisch-bildhafte Konturen, die zugleich den Interpreten als den meisterhaften Beherrscher seines Soloinstrumentes ausweisen. Darüber hinaus strahlen diese Gestalt-Wandelgänge, „Metamorphosen“, hier eine enorme Suggestivkraft und Imagination aus: Pan als der auf der Syrinxflöte phantasierende Kobold Arkadiens,

Phaeton als „leuchtender“ Sohn des Helios, Niobe als die zu Stein erstarrte Tochter des Tantalos, Bacchus als torkelnder Rauschgeliger (eine besonders anschauliche Studie); Narcissus im Lamentoso seiner unstillbaren Selbstliebe, hingebungsvoll mit seinem Spiegelbild beschäftigt (virtuoses Echspiel!) und schließlich die Nymphe Arethusa, als undinenhaftes Naturwesen im Wohllaut zerfließend. Dieses Paradestück, das zugleich als Interpretenporträt dient, trägt das höchst unpräzise angegebene Aufnahmedatum (P) 1968. Der discophile Sammler bedauert solche editorischen Nachzügler, mehr noch aber das völlige Fehlen von Künstlernoteizen. Dafür allerdings entschädigt musikalisch das Restprogramm mit vertrauteren, nicht minder hörenswerten Standardwerken aus dem Oboistenrepertoire. Beifall gebührt nicht zuletzt auch der hervorragenden Klavierpartnerin. *Gerhard Pätzig*



Eine klingende, singende Gartenlaube.

MUSIK DES BESONDEREN KLANGES (2): MOSCHELES, Der Abschied der Troubadours für Tenor, Gitarre, Violine und Klavier, HUMMEL, Die Schildwache für Tenor, Gitarre, Violine, Violoncello und Klavier, Grande Sérénade op. 63 für Klavier, Gitarre, Violine, Klarinette und Fagott; Peter Maus (Tenor), Sonja Prunnbauer, Ihsvan Turnagoel (Gitarre), Ernő Sebestyén (Violine), Dieter Klöcker (Klarinette), Werner Genuit (Klavier), Consortium Classicum, Dieter Klöcker; Schwann musica mundi VMS 1051 (1 S 30)
Aufnahmedatum: 1984
Klangbild: Geigenpräsenz, Instrumentaltransparenz durch Lautstärkeangleichung der Gitarre, kühle Diskantlastigkeit durch helle Raumakustik.
Fertigung: Einwandfrei.

Musik des besonderen Klanges 2“ kennzeichnet dieses Programm als Folgeproduktion zu der in „FonoForum“ 11/1985 rezensierten Veröffentlichung mit Werken in ähnlichen Instrumentalkombinationen (Schwann VMS 1050), nun aber mit Gesang. Konnte man die Platte Nr. 1 noch als „nobles Salonmusikisieren im Biedermeierstil“ charakterisieren, so überschreiten die hier erstveröffentlichten Liedbeiträge bereits die Grenzen zum Salonkitsch. Aber immerhin, man kann sich nicht aus der Musikgeschichte herausmogeln, indem man solche Entdeckungen verschweigt. Amüsant sind sie oben drein, wenn Moscheles' abschiednehmender Troubadour etwa singt: „Ja, wir ziehn hinfort mit nassem Blick, unser Herz bleibt bei euch zurück.“ Das holpernde Versmaß ist original und wird vom Komponisten (ebenso vom Sänger mit mannhafter Diktion) in rührender Falschbetonung zurechtgebogen. Leider wird der Witz solcher Trivialität durch den kammermusikalischen Ernst der Darbietung unterlaufen. Nicht minder platt ist Hummels literarisch-musikalischer Beitrag von der „Schildwache“, deren leitmotivische Reimworte „Schanze“ und „Lanze“ heißen. Geigensoli à la Fritz Kreisler (süß) und akustische Gesangeffekte (von ferne) sollen einst, so der Taschentext des Werkentdeckers Dieter Klöcker, das „Entzücken der Abendgesellschaft“ hervorgerufen haben. Wer Spaß und Sinn für Kuriositäten hat, der findet hier eine viel zu seriös, aber makellos dargebotene Kammermusik aus dem Nippesschrank des 19. Jahrhunderts. Hummels „Grande Sérénade“

ist eine Art klingende Gartenlaube: Elf potpourri-artig aneinandergereihte Piècen verarbeiten Themen und Stilparodien von allem, was im Sommer der Jahre 1814 oder 1815 in Schönbrenn und Umgebung den Konzertamateuren lieb und teuer gewesen ist. Manche alte Neugier wird so, 1986, mit moderner darstellerischer Qualität hifi-stereophon angestachelt. *Gerhard Pätzig*



Um Seriosität bemüht, jedoch uneinheitlich gelungen.

PAGANINI, 24 Capricci op. 1; Frank Peter Zimmermann (Violine); EMI 27 0277 1 (1 S 30) Digital
Aufnahmedatum: 1984/85
Klangbild: Plastisch präsent, räumlich.
Fertigung: Einwandfrei.
Vergleichseinspielungen: Accardo (RCA VL 32 501 DT), Mintz (DG 2532 042), Perlman (EMI 102 264-1).

Niccolò Paganini, noch heute der Inbegriff des Violinvirtuosen, hat mit Vorliebe eigene Werke gespielt. Von seinen nur fünf Kompositionen, die zu Lebzeiten gedruckt wurden, ist die erste die beste. Technische Raffinessen sind bei diesen 1818 veröffentlichten 24 Capricci für Violine solo nicht bloß Selbstzweck, sondern sie verbinden sich mit kompositorischem Anspruch. Neben Schumann würdigte dies auch Johannes Brahms, der über Paganini schrieb, er besitze „eine ebenso starke Begabung zur Komposition im allgemeinen wie für die Violine im besonderen“. Diese Verbindung von Technischem und Musikalischem begriff auch der 1965 geborene Geiger Frank Peter Zimmermann als eine Herausforderung. Er setzte sich zum Ziel, „die enormen technischen Schwierigkeiten nebensächlich klingen zu lassen und den musikalischen Wert hervorzuheben“. Mit dieser beherzigenswerten Zielsetzung, mit der er den Musiker Paganini über den Virtuosen stellte und dessen Capricci in die Nähe beispielsweise von Bachs Solopartiten rückte, wagte er sich an seine zweite Schallplatteneinspielung. In ihrem technischen Schwierigkeitsgrad sind die Capricci nicht einheitlich. Für die schwierigeren Nummern 1 bis 12 hat Zimmermann deshalb eine leichter ansprechende Stradivari von 1706 verwendet, für die übrigen eine klanglich größere Stradivari von 1684. Wie schwierig diese Stücke sind, merkt man den nicht ganz sauber intonierten Terzengängen in Nr. 1, vor allem aber der wenig befriedigenden Wiedergabe der



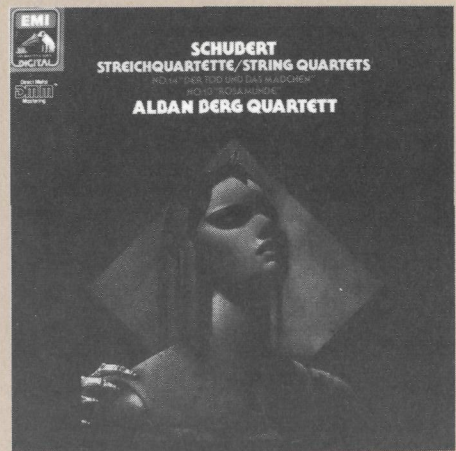
Nr. 8 an. Mit Zimmermanns Anspruch vertrauen sich auch die Ungenauigkeiten der Dynamik in den Nr. 7, 8, 13 und die übergroße rhythmische Freiheit in Nr. 4, 7, 11, 14 nicht. Trotz solcher spürbarer Mängel überwiegen die überzeugend gegliederten und technisch makellosen Interpretationen, wobei die musikalisch expressive Nr. 4, die federnd leicht gespielte Spiccato-Etüde Nr. 5, die Flöten- und Hörner-Klang imitierende Nr. 9, die sauber gestaltete Nr. 15, die plastisch gegliederte „Marktszene“ Nr. 17 und die makellose Nr. 22 herausragen. In den Variationen der berühmten Schlußcaprice sind die Mängel (ungenau Dynamik in Nr. 7, allzu freies Tempo in Nr. 3), aber auch die Vorzüge, die den 20jährigen Geiger auszeichnen, vereint. *Albrecht Dümling*



Das Unvereinbare vereint.

SCHUBERT, Streichquartette Nr. 13 a-Moll D. 804 und Nr. 14 d-Moll D. 810 (Der Tod und das Mädchen); Alban Berg Quartett; EMI 27 0248 1 (1 S 30) Digital
CDC 7 47333 2
Aufnahmedatum: 1984
Klangbild: (LP) Deutlicher Raumanteil, dennoch präsent, transparent und natürlich.
Fertigung: Einwandfrei.
Vergleichseinspielung: Juilliard Quartett (CBS 78 250 und 76 827).

Dem Alban Berg Quartett gelingt bei den beiden bekannten Schubert-Werken so etwas wie die Quadratur des Kreises: Selten wohl sind Fahlheit und Ausdrucksstärke, Zurückhaltung und Dramatik, Virtuosität und Feinheit so auf einen kammermusikalischen Nenner gebracht worden wie hier. Gleich der Eingangssatz des d-Moll-Quartetts wird in bester Balance gehalten, die extremen dynamischen Gegensätze werden voll ausgespielt, Erregung und Regungslosigkeit stehen unvermittelt gegenüber – und doch ist der Gesamtverlauf durch unerhörte rhythmische und tempomäßige Disziplin zusammengehalten. So ist ein Muster an Ausdrucksge nauigkeit entstanden, getragen von höchster spieltechnischer Präzision. Der zweite Satz des d-Moll-Quartetts zeigt dann, wie genau die vier Spieler ihren Text lesen. Das „Con moto“ des Andante wird ernstgenommen, wie vorgeschrieben ist das Alla breve bewegt aufgefaßt, so daß endlich der Rhythmus der bekannten Liedvorlage („Der Tod und das Mädchen“) einmal über den ganzen Satz durchschwingen kann. Ähnliches ist auch vom Andan-



te des a-Moll-Quartetts zu berichten: Selten wohl ist das „Rosamunde“-Thema so zügig aufgefaßt worden wie hier. Das bewegt sich schon am Rande der Kurzatmigkeit, doch auch hier können so endlich einmal Zusammenhänge deutlich werden, die sonst meist verlorengehen. Insgesamt ist das a-Moll-Werk leichter aufgefaßt, nie wird etwa die Schwerelosigkeit des Kopfsatzes mit Drückern, Portamenti oder anderen zweifelhaften Emotionsträgern zuge deckt, Zeichen auch dafür, daß es immer noch möglich ist, zwei verschiedenen Werken unterschiedliche Interpretationsmuster zukommen zu lassen.

So ist hier von exemplarischer Schubert-Interpretation zu berichten – Gültigeres scheint derzeit auf Platten nicht greifbar. Bedenkt man, daß die Platte mit 71 Minuten Musik randvoll geschnitten ist, dürfte zudem das Preis-Leistungs-Verhältnis trotz einer für meine Begriffe etwas halligen Aufnahmetechnik konkurrenzlos sein. *Nikolaus Deckenbrock*



Enttäuschend.

SCHUBERT, Streichquintett C-Dur D 956; Philharmonisches Quartett Berlin, Eberhard Finke (2. Violoncello); Denon/TIS CD 33C37-7601 (WD: 55'50'')
Aufnahmedatum: 1984
Klangbild: Etwas starr und einförmig.
Fertigung: Einwandfrei.
Vergleichseinspielung: Alban-Berg-Quartett, Heinrich Schiff (EMI CDC 747018 2).

Die Aufnahme des Schubert-Quintetts muß sich heute zweifelsohne an der 1983 erschienenen ausgezeichneten Einspielung mit dem Alban-Berg-Quartett und Heinrich Schiff messen lassen. Dies ist sicher nicht einfach. Muß man aber gleich so danebenliegen? Die Mängel, die hier beim Philharmonischen Quartett Berlin und bei Eberhard Finke auffallen, sind beträchtlich. Zunächst wäre hier eine wenig homogene Abstimmung der Besetzung zu nennen, wobei die tiefen Stimmen kaum eine übertragende Funktion zu übernehmen imstande sind. Sie bleiben über weite Strecken uncharakteristisch und vermögen den musikalischen Satz nicht zu akzentuieren. Das betonte Dominieren der Violinen ist an sich schon ein Übel, die weichliche Art ihres Spiels, das auch vor Portamento-Andeutungen nicht zurückschreckt, ist das vielleicht noch größere. Und immer wieder stößt der Hörer auf rein technische Probleme. Da sind zum Beispiel in der Durchführung des ersten Satzes oder im Scherzo störende Trübungen der Intonation zu vermerken, ebenso rhythmische Unklarheiten. Die Interpretation hat so fast etwas Dilettantisches. Auf dieser Basis kann selbstverständlich von einer neuartigen Ausdeutung des Werks keine Rede sein. Zuviel bleibt verwaschen und undeutlich, Nebenstimmen fallen unter den Tisch, was schon beim zweiten Thema des ersten Satzes deutlich auffällt. Die innere Anspannung des Werks, seine ungeheure Tiefendimension fällt nicht zuletzt wegen dieser Konturlosigkeit des Spiels unter den Tisch. Das halbscherzerische Scherzo wird ebenso nivelliert wie der abgeklärte Ton des Adagio. Gerade aber das Mittelmaß ist der Tod dieser Musik. Eine CD, die besser nicht erschienen wäre! *Reinhard Schulz*