

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



Brittens „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 vertrauten, 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 Schönbunn 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



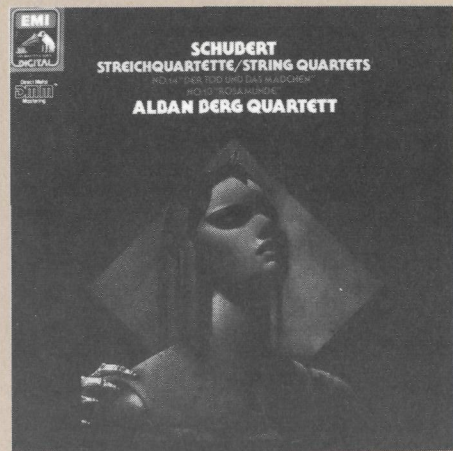
Nr. 8 an. Mit Zimmermanns Anspruch vertrauen sich auch die Ungenauigkeiten der Dynamik in den Nr. 7, 8, 13 und die übergroße rhythmische Freiheit in Nr. 4, 7, 11, 14 nicht. Trotz solcher spürbarer Mängel überwiegen die überzeugend gegliederten und technisch makellosen Interpretationen, wobei die musikalisch 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 Gesamtablauf 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*