

FONO-KRITIK

strahlende Klanglichkeit dem lustlos wirkenden Orchester zu entlocken, ist keine Spannung auszumachen. Die blockhaft starre Kontrapunktik zu Beginn bleibt völlig verwaschen und ohne die Kraft betont archaisierender Setzung. Die anschließende Liebeslyrik kann sich davon nicht abheben. Bleibt die noch am ehesten getroffene „Holländer“-Ouvertüre, deren klangliche Außenseite zumindest in kontrollierter Diktion verwirklicht wird. Dämonisches allerdings bleibt auf der Strecke, ist kaum zu ahnen.

Reinhard Schulz

WIEDERVERÖFFENTLICHUNGEN

Orchesterwerke



Abgerundetes Bild – beeindruckend.

TSCHAIKOWSKY, Sinfonien Nr. 1–6, Manfred-Sinfonie, Romeo und Julia; Philharmonia Orchestra, London (1. Sinf.: New Philharmonia Orchestra), Riccardo Muti; EMI 1C 127 1545303 (7 S 30) Aufnahme datum: 1976–82
Klangbild: Sehr präsent, ausgewogen, große Dynamik, insgesamt vorbildlich.
Fertigung: Gut.

Über acht Jahre erstreckte sich die Zusammenarbeit Mutis mit dem Philharmonia Orchestra, das 1976 noch New Philharmonia Orchestra hieß, um das sinfonische Werk Tschaikowskys zu erarbeiten. Die einzelnen Einspielungen sind bisher schon auf dem Markt erschienen – zuletzt 1982 die Manfred-Sinfonie –, jetzt wurden sie zu einer Kassette von sieben Platten zusammengefaßt. Ein in allem geglückter Wurf! Muti musiziert mit einem Spannungsreichtum, mit einer Emphase und Konzentration, mit exakten und durchdachten Phrasierungen und nie nachlassender Präzision. Das Orchester – in allen Bereichen vorzüglich – folgt mit spürbarer Begeisterung und mit dem vollen Einsatz aller Möglichkeiten den Intentionen Mutis. So deutlich, so markant und gleichzeitig so spannungs-

reich durchgebildet habe ich Tschaikowskys Sinfonien, vor allem auch die früheren, die hier mit gleichem klanglichen Feinsinn und mit gleicher Angespanntheit dargeboten werden wie die berühmten späteren, noch in keiner Gesamteinspielung gehört, weder unter Karajan, noch unter Bernstein oder Haitink. Mutis enorme Sensibilität für den dramatischen Einsatz von Klangfarben, von typischen Bläserfiguren oder Streicherfloskeln, kommt dem sinfonischen Werk Tschaikowskys an einem ganz zentralen Punkt entgegen. Da wird nichts grüblerisch überfrachtet, was allein aus musikalischer Sicht für sich spricht, vielmehr wird alles aufs Feinste durchgebildet, genau ausgehört, einem dramatischen Prozeß untergeordnet. Verblüffend hörbar wird die von Tschaikowsky überlegene gehandhabte Differenzierung des Orchesterapparats, vom Pizzikato-Huschen aus dem Scherzo der vierten bis zur Klangfulminanz des dritten Satzes aus der sechsten Sinfonie. Was hier an Möglichkeiten des Abschattierens, der Wirkungsdifferenzierung in den Partituren steht wird kongenial erfaßt und umgesetzt. Vielleicht wären einige Abstriche beim Adagiofinale der „Sechsten“ zu machen. Der Versuch der Entschlackung, der, konsequent und zutiefst berechtigt, keine Sentimentalität zuläßt, wurde mit einem leichten Verlust an Tiefe des Ausdruckes bezahlt. Aber dies kann der Dichte der Einspielung aller Sinfonien und ihrem beachtlichen Gesamteindruck, der durch das Begreifen der Werke als höhere Einheit entsteht, keinen Abbruch tun. Eine hervorragende Aufnahmetechnik unterstreicht darüber hinaus die Emphase der Interpretation. Reinhard Schulz

NEUVERÖFFENTLICHUNGEN

Konzerte

Bach mit einem hörensweisen jungen Solistenensemble.

BACH, Konzert für drei Soloviolen, Streicher und Basso continuo D-Dur BWV 1064, RICCIOTTI (WASSENAER), Concertino für vier Violinen, Viola alta, Violoncello und Basso continuo Nr. 2 G-Dur, VIVALDI, Konzert für Gitarre und Streicher D-Dur; Florian Sonleitner, Jürgen Besig, Elmar Billig, Manfred Hufnagel und Karl Hummel (Violine), Jürgen Weber (Viola), Stephan Rieckhoff (Violoncello), Lothar Ulrich (Kontrabaß), Wolfgang Kurz (Cembalo) und Pavel Ricar (Gitarre), Bach Collegium München, Florian Sonleitner; ASM 66.22902 (1 S 30) Aufnahme datum: (P) 1980
Klangbild: Sehr präsent, transparent, ausgewogene Klanggruppenbalance.
Fertigung: Ohne Mängel.

BACH, Brandenburgisches Konzert Nr. 4 und Konzert für zwei Violinen und Streichorchester d-Moll BWV 1043, LECLAIR, Konzert für Violine und Streichorchester op. 10 Nr. 2 A-Dur; Andrés Adorján und Marianne Henkel (Flöte), Florian Sonleitner und Jürgen Besig (Violine), Bach Collegium München, Florian

Sonleitner; ASM 66.22705 (1 S 30) Digital Aufnahme datum: (P) 1982

Klangbild: Sehr präsent, transparent, ausgewogene Klanggruppenbalance.
Fertigung: Ohne Mängel.

Wenn sich junge, hochqualifizierte Orchestermusiker in ihrer Freizeit zum Kammerorchesterspiel zusammentun, liegt es nahe, daß in ihren Wiedergaben etwas von ihrer offensichtlichen Musizierfreude zu spüren ist. Für das in jeder Hinsicht noch junge Bach Collegium München trifft das zweifellos zu. In diesem Kammerorchester – das im Grund ein Solistenensemble ist – sind Mitglieder vom Sinfonieorchester des Bayerischen Rundfunks, der Münchner Philharmoniker, des Bayerischen Staatsorchesters, sowie Preisträger nationaler und internationaler Musikwettbewerbe vereint. Konzertreisen führten das Ensemble u.a. durch Süddeutschland, nach Paris, Turin, Bologna und Piacenza. Konzertmeister und musikalischer Leiter ist Florian Sonleitner, stellvertretender Konzertmeister beim Sinfonieorchester des Bayerischen Rundfunks und bereits gewichtiger Pluspunkt der Münchner Konzertszene: ein Geiger, der nicht nur – erblich „belastet“ – Vollblutmusiker ist, sondern ebenso über brillante Technik, wohlklingenden Geigenbelcanto und musikalische Führungsqualitäten verfügt. Ein Glücksfall. Die Ergebnisse, die er mit seinem Collegium erzielt, sind denn auch entsprechend. Der Name Bach ist dem Ensemble nicht nur als Zugpferd vorgespannt. Johann Sebastian bildet vielmehr einen integrierenden Bestandteil der Programme und Produktionen des Kammerorchesters. Die 1980 vorgelegte Platte beginnt mit dem relativ selten zu hörenden Konzert für drei Violinen (nach dem C-Dur-Konzert für drei Klaviere). Ob das Original nun von Bach selbst stammt oder nicht – so gespielt ist das Werk jedenfalls ein Hörgeuß. Die drei Solisten (Sonleitner, Besig und Billig) wetteifern im besten Sinn miteinander um musikalischen Elan, hohe Tonschönheit und souveräne Technik. Entsprechendes gilt für das d-Moll-Doppelkonzert (mit Sonleitner und Besig) wie für das 4. Brandenburgische, in dem Sonleitner mit geradezu spielerischer Bravour die gefürchteten virtuosen Stellen in den Ecksätzen (die Zweihunddreißigstelpassagen im Kopfsatz und die Sechzehntelläufe nebst Bariolagen im Finale) „hinlegt“ und die Flötensoli von Andrés Adorján und Marianne Henkel Bach-klaren Holzbläserwohlklang verbreiten. Auch die 1982 erschie-

nene zweite Platte enthält ein seltener gespieltes Werk: das zweite von Leclairs sechs Solokonzerten op. 10.

In Leclairs A-Dur-Violinkonzert wird noch etwas transparenter, leichter, eleganter gespielt: Barock an der Schwelle zum Rokoko. Die Artikulation ist hier noch etwas pointierter, sozusagen mit dem Wissen um historische Aufführungspraxis im Hinterkopf. Das G-Dur-Concertino (einst u.a. Pergolesi oder Ricciotti zugeschrieben, seit jüngster Zeit mit Sicherheit als Werk des Grafen Wilhelm Unico von Wassenauer nachgewiesen) mit seinen vier Violinen und seinem bis zur Siebenstimmigkeit gehenden Satz, wird beim Bach Collegium durch rein solistisches Spiel ganz besonders durchsichtig und delikat. Daß es für einen Gitarristen ein ganz spezielles Vergnügen ist, mit einem solchen Ensemble musizieren zu können – während andere Orchester Gitarristen ja meistens zudecken – beweist Vivaldis D-Dur-Gitarren- (bzw. Mandolinen-) Konzert in dieser Wiedergabe. Hier kommt der anschlagnende Saiteninstrumentalist seinen streichenden Kollegen gegenüber immer mühe los durch. Pavel Ricar hat allerdings auch dieselben Tugenden wie sie: Klarheit, Prägnanz der Artikulation und erzmusikalisches Temperament, wahrhaft würdig eines Vivaldi.

Karl Ludwig Nicol

Enttäuschendes Plädoyer für das Doppelkonzert.

BRAHMS, Konzert für Violine, Violoncello und Orchester a-Moll op. 102, Tragische Ouvertüre op. 81; Anne-Sophie Mutter (Violine), Antonio Meneses (Cello), Berliner Philharmoniker, Herbert von Karajan; DG 410 603-1 (1 S 30) Digital Aufnahme datum: 1983
Klangbild: Orchester etwas kompakt, flächig, ziemlich hell, wenig räumlich, gelegentlich mulmig; in op. 81 konturierter und natürlicher.
Fertigung: Gut.
Vergleichseinspielungen: Oistrach, Rostropowitsch (EMI 065-02009), Schneiderhan, Starker (DG 2535 140), Francescatti, Fournier (CBS 61 428).

Wie schon beim persönlichen Konzerterlebnis hinterläßt auch die für die Schallplatte aufgenommene Interpretation einen Zweifel. Es ist schon erstaunlich, wie diszipliniert die Berli-

ner Philharmoniker hier teilweise am Stück vorbei begleiten (müssen). Karajan läßt den Kopfsatz in breitem Tempo nehmen, gibt ihm damit mehr Schwere, als er hat. Im Finale stellt sich kein „gioco“-Ton ein. Am gelungensten ist noch das ruhig fließende und im Ton erfreuliche Andante. Die beiden jungen Solisten halten sich wacker, wenn auch ihr Ton nicht in allen Lagen brillant ist. Zusätzlich stellt sich das alte Problem dieses Werkes ein, ein Problem, das der Dirigent steuern könnte: das Cello ist immer wieder benachteiligt. Meneses beginnt eine thematische Figur präsent, doch in dem Moment, wo die Geige hinzutritt, verliert sein Part fast schlagartig an Präsenz. Das betrifft ebenso die duettierenden wie die unisono-Passagen. Im Forte klingt der Ton von Geige und Cello forciert. Mit den thematischen Partikeln, die sich die Solisten einander zuspitzen sollten, haben beide nicht viel im Sinn. Irritierend ist außerdem, daß die instrumentalen Qualitäten der Partitur nur bedingt zur Geltung kommen. Im Orchester dominiert ein schwerer, wuchtiger, kompakter Klang, man vermißt individuelle Klangfarben einzelner Instrumente oder Instrumentalgruppen. Mit der Partitur in der Hand stellt sich Brahms Orchestersatz freilich viel weniger kompakt dar. Die Soli kommen immerhin akustisch besser weg. Mir ist die Interpretation des Doppelkonzertes zu kühl, ja eigenartig künstlich – weder an Ausdruck, noch an Esprit, noch an Balance kann sie es mit den gelungensten Produktionen (Oistrach, Rostropowitsch/Szell, Schneiderhan, Starker/Fricsay, Francescatti, Fournier/Walter) des Werkes aufnehmen. Auf die Zugabe kann man dann schließlich verzichten, selbst wenn Karajan die Ouvertüre deutlich in der Faktur, voll im Klang, präsent und ohne falschen tragischen Ton musizieren läßt.

Helge Grünewald

Softsound mit Saxophon-Ornamentik.

LARSSON, Konzert für Saxophon und Streichorchester op. 14 (Originalfassung), GLASUNOW, Konzert in Es-Dur für Saxophon und Streichorchester op. 109, PANULA, Adagio und Allegro für Saxophon und Streichorchester; Pekka Savijoki, (Alt-Saxophon), Das Neue Kammerorchester Stockholm, Jorma Panula; BIS LP-218 (1 S 30) Aufnahme datum: 1982
Klangbild: Sehr natürlich, ausgewogen, transparent, räumlich.
Fertigung: Ohne Mängel.

Das Saxophon hat es schwer mit der „E-Musik“. Wo es als Jazz-Instrument – vielleicht das typischste – Scharen von Fans in Verückung geraten läßt, hat es nur wenige begeisterte Anhänger jenseits der Grenze zur „anderen“ Musik. Liegt das nur daran, daß es eine so kurze Geschichte hat? Es lebt jetzt etwa 140 Jahre; aber erst in den 20er Jahren unseres Jahrhunderts – von gelegentlichen Aufgaben beim jungen Strauss, bei Bizet oder auch bei Verdi abgesehen – fand es im Gefolge des Jazz, der Europa eroberte, bei uns auch außerhalb seiner Heimat Freunde: Namen wie Kurt Weill, Manuel Rosenthal, Erwin Schulhoff, Wladimir Vogel und Darius Milhaud sind Marksteine am „klassischen“ Weg des Saxophons zwischen 1927 und 1937, vor allem mit kammermusikalischen Werken.

Drei konzertante Stücke aus dem nordischen und dem östlichen Kulturkreis präsentiert diese schwedische Platte. Sie beginnt mit einem vollständigen, dreisätzigen Konzert von Larsson, das 1934 entstand. Es ist im Stil noch klassisch und im Adagio-Mittelsatz von eindrucksvoller elegischer Schönheit. In den beiden Außensätzen etwas artifiziell wirkend, wo girlandengleiche Läufe mehr auf Flächenwirkung von Klangfarben als auf melodisches Geschehen angelegt scheinen und wo das Klangkolorit des in den tiefen Lagen sonor, in den hohen Lagen klarinettenhaft erscheinenden Instruments sich auf großem Streicherteppich filigranhaft darstellt, wirkt etwas artifiziell.

Das Glasunow-Konzert in einem Satz (dennoch klassisch dreigeteilt) haftet in seinem melodischen Verlauf ebensowenig im Gedächtnis, doch beeindruckt es nachhaltiger als das Larsson-Ceuvre durch eine stark romantisierende, dabei nach strengeren Formprinzipien ausgerichtete Komponente, die in diesem Spätwerk – es entstand zwei Jahre vor seinem Tode, ebenfalls 1934 – noch einmal alle Erinnerungen an die großen schöpferischen Perioden Glasunows wachruft, dessen geistigen wie körperlichen Kräfte schon stark nachgelassen hatten: das Werk klingt wie eine große Reminiszenz an frühe Jahre. Das Vier-Minuten-Stück aus der Feder des Dirigenten dieser Aufnahme – zunächst für Viola und Klavier geschrieben – beschwört erst nordische Schwermut und danach reichlich chromatisch gefärbt, eine Lebendigkeit, die doch keine Freude zuläßt – eine hübsche Miniatur.

Interpreten, Dirigent, Aufnahmetechnik (DMM von Teldec) und Fertigung verdienen uneingeschränktes Lob; einzig die Spieldauer der beiden Plattenseiten (nicht ganz 20 und 17 Minuten) ist spärlich – es hätte sicher noch ein paar Füller gegeben... Wer diese Art von Musik mag – ich habe da ein paar Schwierigkeiten –, der kann sich im Soft-Sound mit Saxophon-Ornamentik behaglich aalen, und das ist durchaus als ehrliches Lob gemeint... Diether Steppuhn

NEUVERÖFFENTLICHUNGEN

Kammermusik

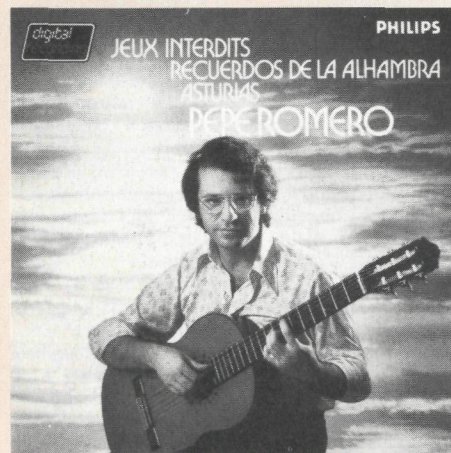
Attraktiver Querschnitt durch die spanische Gitarrenmusik.

ANONYMUS, Romanze Jeux interdits, ALBÉNIZ, Asturias, MALATS, Serenata española, TÁRREGA, Capricho Árabe, SOR, Introduction und Variationen über ein Thema von Mozart op. 9, TÁRREGA, Recuerdos de la Alhambra, Rosita, Tangos Maria, Marieta und Las dos hermanitas, TORROBA, Romance de los pines, C. ROMERO, Malaguena und Fantasia; Pepe Romero (Gitarre); Philips 6514 381 (1 S 30) Digital Aufnahme datum: P 1983
Klangbild: Klar gezeichnet, präsent.
Fertigung: Einwandfrei.



FONO-KRITIK

In authentischeren Händen könnte dieser Querschnitt durch die spanische Gitarrenmusik kaum liegen. Der Spanier Pepe Romero, wohl der hervorragendste Gitarrist aus dem Familienquartett, gibt hier in attraktiven Kostproben einen klingenden Überblick über die spanische Gitarrenliteratur seit dem Aufkommen der klassischen sechssaitigen Gitarre – in Komponistennamen ausgedrückt: von Sor bis Romero. Der „Jeux interdits“-Ohrwurm eröffnet die Bestsellerreihe, freilich besonders sensibel und klanglich besonders delikat gespielt. Sors fast bis zum Überdruß (etwa in jedem zweiten Gitarrenabend) gespielte Mozart-Variationen werden von Pepe Romero derartig souverän virtuos, so geradezu mozartisch leicht und klanglich wie musikalisch so exquisit wiedergegeben, daß man sich sagen muß: so gespielt kann man sie immer wieder hören. Ähnliches gilt für die andern Zugnummern wie Albéniz' Asturias (von Tárrega aus dem Klavieroriginal für Gitarre transkribiert und von Pepe Romero noch einmal speziell für seine brillanten Finger eingerichtet) oder „Recuerdos de la Alhambra“ von Tárrega selbst: spanische Gitarrenmusik, authentisch in ihrer Atmosphäre (bei Tárrega mit bezaubernd leicht flirrendem Tremolo) und technisch bra-



vourös vorgetragen. Auch die andern Tárrega-Pièces haben bei Pepe Romero jeweils ihren ganz individuellen Zauber, bald mehr arabisch (Capricho Árabe), bald mehr argentinisch-spanisch (Tango „Maria“). Etwas seltener zu hören sind die beiden Stücke von Malats und Torroba, die Pepe Romero ins beste Licht rückt. Mit einer zweifachen musikalischen Reverenz vor seinem Vater Celedonio (mit dessen echt spanischer Malagueña und einer Fantasía) verabschiedet sich Pepe sehr engagiert von seinen Plattenhörern.

Karl Ludwig Nicol

Debut eines norddeutschen Streichquartetts.

BORODIN, Streichquartett Nr. 1 A-Dur und Nr. 2 D-Dur; Joachim-Quartett: Volker Worltzsch und Friedemann Kober (Violinen), Monika Hüls (Viola), Stephan Haack (Violoncello); Thorofon Capella MTH 250 (1 S 30)
Aufnahmedatum: 1982
Klangbild: Volltönend und sehr plastisch, etwas hallig.
Fertigung: Ohne Mängel.
Vergleichsinspielung: Borodin-Quartett (Eurisc S 70 713 KK).

Der Cellist des Joachim-Quartetts ist Dozent in Detmold, die anderen drei Mitglieder spielen im Rundfunkorchester Hannover des NDR. Dem Konzertpublikum vieler Städte schon bekannt, will es sich mit den beiden Quartetten Borodins nun auch auf Platte vorstellen. Borodins Quartette sind nicht jedermanns Sache. Von Beethoven verwöhnt, sucht man in ihnen vergeblich nach einer inneren Logik. Ich meine jedoch, daß man dem Komponisten damit Unrecht tut. Borodin gehört zu den Wegbereitern einer eigenständigen russischen Musik, und man muß ihm daher die Suche nach einem eigenen Weg zugute halten. Da ist noch viel von „russischer Seele“ nach den Vorstellungen in den Salons des russischen Großbürgertums zu spüren, mehr noch im wohlbekannten zweiten Quartett als im ersten. Das Joachim-Quartett geniert sich nicht, diesen Bezug herzustellen. Alles wird voll ausgespielt. Für ein Debut auf Platte ist das ein mutiger Versuch, wenngleich ich mir einen dynamisch differenzierteren Vortrag hätte vorstellen können. Der volle Ton wird durch die etwas hallige Akustik noch unterstützt. Die Aufnahme wurde in einer Kirche gemacht, etwas mehr Trockenheit wäre angebracht gewesen. Zum Vergleich liegt mir allein die alte Aufnahme des zweiten Quartetts vom Borodin-Quartett vor, die schon lange vom Markt zurückgezogen worden ist. Die Joachims stehen diesen international bekannten Interpreten ihres Namenspatrons nicht nach, und das soll ein Kompliment sein. Das Titelbild zeigt die vier Künstler wie Heinzelmännchen auf dem schneebedeckten Ast einer Konifere sitzend. Vermutlich soll dies den Bezug zur Taiga herstellen. Aber: Über Geschmack läßt sich nicht streiten.

Manfred Kahlweit

Alte und neue Stücke für Oboe und Gitarre – leider mehr als die Hälfte davon steril und langweilig.

GEMINIANI, Sonate e-Moll, ANONYMUS, Greensleeves to a Ground, SELMA Y SALA-VERDE, Canzona, TELEMANN, Sonate a-Moll, SOR, Romanza, SAUGUET, Six Pieces, DE FALLA, Récit du Pêcheur, VILLA-LOBOS, Modinha, DUARTE, Ten Folk Songs; Duo Geminiani: Helmut Schaarschmidt (Oboe), Bernard Hebb, (Gitarre); Christophorus SCGLX 73 975 (1 S 30)
Aufnahmedatum: 1982
Klangbild: Etwas zu präsent (deshalb bei beiden Instrumenten störende spieltechnische Geräusche), sonst ausgewogen und räumlich.
Fertigung: Einwandfrei.

Wer etwa Linde und Ragosnig kennt mit ihren Gitarre-begleiteten Flötenstücken, der weiß, wie apart sich die Gitarre anstelle eines Cembalos dem Flötenklang anschmiegt. Daß sie auch mit einer Oboe reizvoll klingen müßte, läßt sich vorstellen. Wenn sich aber das „Duo Geminiani“ dieser Aufgabe annimmt, dann ist man enttäuscht und frustriert wegen der vertanen Chance: Selten habe ich etwa die hübsche und bekannte a-Moll-Sonate aus Telemanns „Getreuem Musik-Meister“ so steril, so hausbacken-schülerhaft, so völlig ungestaltet gehört wie hier – in gleichbleibendem Zeitmaß und in ebenso gleichförmiger und völlig unnuancierter Dynamik, ohne jedes Gespür für Phrasierung, für innere Spannung, für Gestaltung überhaupt, so

daß nichts auch nur annähernd einer Aussage über das nahekommende, was sich hinter den Noten verbirgt. Es mußte gar nicht zufällig – wie es geschah – gleichzeitig auf einer anderen Platte dasselbe Stück mit dem Ensemble des Oberlin Baroque Performance Institute 1981 zur Rezension auf meinen Plattenteller kommen, wo sich kundige Instrumentalisten der Sache annehmen und alle vier Sätze des Stücks so überzeugend gestalten, daß man nicht glaubt, es handle sich um wirklich dieselben Noten. Frappanter jedenfalls läßt sich eine inspirierte und überlegte Darstellung von einer steril-dilettantischen „Interpretation“ nicht abheben. Und da ist es auch nur noch das Tüpfelchen auf dem i, wenn das Geminiani-Duo den 2. und den 4. Satz der Sonate auf der Hülle jeweils mit „Allegro“ angibt (und auch so spielt), wogegen in geläufigen Ausgaben „Spirituoso“ für den 2. und „Vivace“ für den 4. Satz zu lesen ist, was sicher auch interpretatorische Hinweise nahelegt. Die übrigen Stücke gelingen nicht besser. Wenn man mehr als zwanzig Minuten zugehört hat, bleiben für den Rest der Platte noch ein paar moderne Werke, die etwas versöhnlicher stimmen. Vermutlich liegt das lateinamerikanische Idiom der Gitarre doch mehr, die ohnehin in den Pièces von de Falla, und Villa-Lobos (zusammen etwas mehr als vier Minuten lang), von Sauguet und Duarte aus der reinen Begleitfunktion heraustritt und so größeres Gewicht bekommt. Mir genügt das aber nicht als Ausgleich für gestalterische und auch aufnahmetechnische Unzulänglichkeiten (durch zu hohen Aufspruchpegel mit etlichen störenden spieltechnischen Geräuschen im Klappenwerk der Oboe und bei jaulenden Lagenwechseln der Gitarre). Die Platte ist überflüssig.

Diether Steppuhn

Ein virtuos Stündchen bei Spohrs in der Schweiz.

SPOHR, Sonaten für Harfe und Violine Es-Dur op. 113 und 114, Variations sur l'air Je suis encore dans mon printemps op. 36 F-Dur und Fantasie c-Moll op. 35 für Harfe solo; Ursula Holliger (Harfe) und Thomas Füre (Violine); Jecklin-Disco 573 (1 S 30)
Aufnahmedatum: 1983
Klangbild: Auffallend fern und stark hallig.
Fertigung: Ohne Einwände.

Frauen machen Musikgeschichte: Dem Umstand, daß die Harfenistin Dorette Scheidler den Komponisten Louis Spohr heiratete, ist der gewichtigste Beitrag zur romantischen Harfenliteratur zu verdanken. Als Kavalier bezeichnete der Geiger-Komponist Spohr seine zwei Es-Dur-Sonaten op. 113 und 114 als Werke „für Harfe und Violine“ (nicht umgekehrt!). Beide liegen bereits mehrfach in Aufnahmen mit Flöte statt Violine vor, op. 113 auch mit Geige. Hier aber sind sie nun gekoppelt in der Besetzung des Musikerehepaars Spohr. Von den insgesamt sechs Sonaten dieser Art ist op. 114 die originellste: Ihr zweiter Satz bietet ein „Potpourri über Themen aus Mozarts ‚Zauberflöte‘“. Spohr wäre nicht Spohr, wenn er es bei einer bloßen Melodienfolge beliebe. Der Virtuose in ihm macht bald Paraphrasen und Variationen daraus. Thomas Füre, der Anführer der Camerata Bern, folgt hier wie an allen virtuos Stellen der beiden Werke dem Vorbild des Komponisten. Brillanz in Technik und Ton



(dem nur das große und relativ langsame, breite Vibrato etwas abträglich ist) machen ihn in dieser Aufnahme gewissermaßen zu einem schweizerischen Spohr des 20. Jahrhunderts. Im übrigen paßt er sich – wie anno dazumal wohl auch Spohr seiner Frau – der Harfenistin, die dem Notentext nach häufig dominiert, dynamisch sehr rücksichtsvoll an. Ursula Holliger ihrerseits macht Dorette Spohr alle Ehre: Ihre technische Souveränität stellt sie ganz in den Dienst einer stilgetreuen Wiedergabe, die mit reich differenziertem Anschlag die vielfältige Ausdruckspalette dieser empfindsamen Frühromantik spiegelt, in den Sonaten wie in den F-Dur-Variationen und der c-Moll-Fantasie (mit zauberhaftem Flageolet- und Etouffé-Spiel, aber leider nur wenig Ausprägung der vorgeschriebenen starken Dynamikkontraste, mf bzw. f und pp – in den beiden Allegroteilen).

Karl Ludwig Nicol

Authentische Ersteinsspielung und hörensweite Wiedergaben altbewährter Pièces.

STEVENS, Guitar, VILLA-LOBOS, Etüden Nr. 12, 11 und 2, Préludes Nr. 5 und 2, PUJOL, Valse, TÁRREGA, Allegro brillante nach einem Thema von Delphin Alard; Andreas Herzau (Gitarre); F 668.152 (1 S 30)
Aufnahmedatum: 1982
Klangbild: Präsent, klar gezeichnet, transparent.
Fertigung: Ohne Einwände.

Mit seiner dritten Platte bietet Andreas Herzau eine Ersteinsspielung, die unmittelbar auf die Uraufführung dieses für ihn geschriebenen Werkes in der Londoner Wigmore-Hall folgte: die fünfsätzige Komposition „Guitar“ des 52-jährigen englischen Milhaud- und Nadia Boulanger-Schülers James Stevens. Die enge Zusammenarbeit des Interpreten mit dem Komponisten (das Finale hat Herzau sogar – wohl gitarristisch – noch überarbeitet) ergab eine offensichtlich authentische Wiedergabe: denn der Komponist stellte dazu fest: „... die Art und Weise, wie er mein Stück spielte, war außerordentlich. Seine Interpretation war makellos, technisch fehlerfrei und das war um so erstaunlicher, als er das schwierige Stück auch auswendig spielte.“ Schwierig ist das Stück wahrhaftig, aber Herzau

geht es beherzt an, mit enorm wendiger Technik und mit außerordentlicher musikalischer Spannkraft, gleich ob in den mit Klang- und Geräuschraffinessen gespickten drei „modernen“ Sätzen oder in den zwei mehr von melodischen Linien geprägten „traditionellen“. Dabei gelingt ihm die nahtlose Synthese, die Stevens hier vor-schwebte, indem er versuchte, „das Gemeinsame der strukturellen Prinzipien verschiedenster Kompositionsstile zu verdeutlichen und zu verschmelzen“. Das Stück trägt seinen Namen zu-recht: es ist der Gitarre „auf den Leib“ geschrieben. Herzau kostet das auch bewundernswert bis in die letzten Klangnuancen aus. Daß der Scheit- und Bream-Schüler, dem – zu Recht – „raffinierte Klangmagie“ nachgerühmt wird und den die Kritik – gleichfalls mit Recht – als „brillant musizierenden Spieler“ und „sensiblen Virtuosen“ preist, technisch wie musikalisch ausgezeichnet Villa-Lobos, Pujol und Tárrega spielt, überrascht einen nicht mehr, wenn man seine Stevens-Interpretation gehört hat. Aber die merklich engagierte Wiedergabe der drei älteren Komponisten verrät auch, daß sein Gitarristenherz noch weit mehr für sie schlägt.

Karl Ludwig Nicol

Erste und überzeugende Gesamteinspielung.

TELEMANN, 12 Sonate metodiche op. XIII; Boston Museum Trio: Daniel Stepner (Violine), Laura Jeppesen (Viola da gamba), John Gibbons (Cembalo), Frans Brüggen (Quer- und Blockflöte), Anner Bylsma (Violoncello), Gustav Leonhardt (Cembalo), Han de Vries (Oboe), Wouter Möller (Violoncello), Bob van Asperen (Cembalo); RCA Seon RL 30 478 (2 S 30)
Aufnahmedatum: 1981 und 1982
Klangbild: Präsent, natürlich und ausgewogen.
Fertigung: Einwandfrei.

Telemanns Methodische Sonaten, 1728 bis 1732, also zur Zeit des getreuen Music-Meisters entstanden, sind kurzweilige Beispielsammlungen zur Verzierungslehre. Die Melodiestimme ist in den langsamen Kopfsätzen zweifach notiert, als unverziertes Melodiegerüst (wie damals allgemein üblich) und auf einem zusätzlichen System verziert mit Durchgangsnoten, Trillern, rhythmischen Verschiebungen etc. Der spezielle Reiz dieser Sonaten besteht darin, zu verfolgen, wie die Interpreten sich entschei-



spielen, den überaus reich ornamentierten, oder ob sie – als dritte Möglichkeit – eine eigene Mischversion wählen (so z. B. Brüggen im Andante der D-Dur-Sonate). Von daher erschließt sich der ganze ästhetische Wert der Stücke erst beim Mitlesen der Partitur. Die instruktive Entscheidung, die Eingangssätze sowohl verziert als auch unverziert einzuspielen, verbot sich wohl von vornherein, da man die Höchstspieldauer der beiden Platten überschritten hätte. Die Ausführung teilen sich drei Ensembles jeweils unter Daniel Stepner (Violine), Frans Brüggen (Quer- und Blockflöte) und Han de Vries (Oboe). Doch diese instrumentale Vielfalt wäre gar nicht nötig gewesen, wenn man alle Sonaten dem Boston Museum Trio überantwortet hätte. Die drei amerikanischen Musiker, die bislang nur auf einigen Platten des Titanic-Labels und der französischen harmonia mundi zu hören gewesen sind, gestalten die Sonaten mit Schwung und Eleganz und sind bestens aufeinander eingespielt. Daß demgegenüber die Holländer eine Spur weniger inspiriert klingen, mag an ihrer langjährigen Schallplatten-Routine liegen. Dennoch eine sehr empfehlenswerte Aufnahme.

Martin Elste

Ein musterhafter, rundweg gelungener Beitrag eines renommierten amerikanischen Musikinstituts zum Telemann-Jahr 1981.

TELEMANN, Sonata in a-Moll für Oboe und Continuo, Sonata in e-Moll für Viola da gamba und Continuo, Quartett in G-Dur für Flöte, zwei Gamben und Continuo, Cantata Du aber, Daniel, gehe hin; James Caldwell (Oboe und Viola da gamba), Robert Willoughby (Traversflöte), Michael Lynn (Blockflöte), Marilyn McDonald (Violine), Catharina Meints (Violoncello und Viola da gamba), August Wenzinger (Viola da gamba), Kenneth Slowik (Violoncello), John Dunham (Violine), Philip Levin (Continuo-Fagott), Lisa Goode Crawford (Cembalo), James Weaver (Cembalo und Orgel); Gasparo GS-228 (1 S 30)

Vertrieb: Le Connaissance, Karlsruhe
Aufnahmedatum: 1981
Klangbild: Natürlich, räumlich und ausgewogen.
Fertigung: Ohne jeden Mangel.

Noch bevor man die Platte auf den Teller legt, freut man sich an dieser Edition. Es handelt sich um eine Aufnahme von den Sommerkursen des Oberlin Baroque Performance Institute – einer Abteilung der bekannten Musikschule des in den USA und auch jenseits ihrer Grenzen hochgeschätzten Oberlin College in Ohio –, das 1981 diese Kurse dem Werk, dem Wirken, der Bedeutung und der Person Telemanns widmete und als Gastdozenten und musikalischen Leiter den international angesehenen und fachkundigen Basler Lehrer und Musiker August Wenzinger gewann. Sein Vortrag über Telemann, seine Bedeutung und sein Umfeld, kenntnisreich, flüssig formuliert und mit vielen zeitgenössischen Quellenzitate gewürzt, liegt in der am 16. Juni 1981 gehaltenen Fassung im vollen englischen Wortlaut der Platte ebenso bei wie der ganze deutsch-englische Text der Kantate „Du aber, Daniel, gehe hin“. Der in gleichem Maße ausführliche und profunde Hüllentext erläutert alle Stücke der Platte im Detail und die Hüllenvorderseite wird originell geschmückt mit

FONO-KRITIK

einem 22 x 26 cm großen Abdruck jener schönen 60-Pfennig-Telemann-Gedenkbriefmarke der Deutschen Bundespost, die damals herauskam (und für einen Brief genügte!).

Macht dies alles schon einen soliden, von der äußeren Aufmachung und Ausstattung her höchst niveauvollen Eindruck, so gilt dies um so mehr für die Musik, die aus den Plattenrillen kommt: die wohlbekannte a-Moll-Oboen-Sonate (deren verschiedene Fassungen seit kurzem aus dem Bielefelder Katalog erstaunlicherweise verschwunden sind) aus dem „Getreuen Musik-Meister“, eine e-Moll-Sonate für Gambe und Continuo, ein G-Dur-Quintett für Flöte, zwei Gamben (eine von August Wenzinger gespielt) und Continuo aus einem Originalmanuskript der Darmstädter Bibliothek, schließlich die bereits erwähnte Kantate für Sopran, Baß, Chor, Blockflöte, Oboe, Violine, zwei Gamben und Basso continuo (Orgel, Fagott und Violone), bei der auf einer Gambe wieder August Wenzinger mitwirkt.

Es wurde auf dem Sommerkurs am Erie-See offenbar sehr ernsthaft gearbeitet, wenn man die Darstellungen als Ergebnis werten darf: nicht nur die Wahl der Instrumente spiegelt die Auseinandersetzung der Interpreten mit der historischen Aufführungspraxis wieder (es sind fast ausschließlich alte Instrumente oder Kopien davon), sondern auch Artikulation, Phrasierung, Betonung, die Verzerrungen bei Wiederholungen und was uns inzwischen von Harnoncourt und Nachfahren – gelegentlich in übertriebener Pose – offenbart wurde und noch wird. Dabei wissen ältere Semester unter uns noch sehr wohl, daß all diese neuen Erkenntnisse lange vor Harnoncourts Experimenten in der Schola Cantorum Basiliensis bereits diskutiert und (glücklicherweise nicht ganz so wild entschlossen) in die Praxis übertragen worden sind – zahlreiche Archiv-Aufnahmen der DG unter der Ägide August Wenzingers zeugen davon. So schöpften also die Oberlin-Studenten aus den frühesten und vielleicht nahrhaftesten Quellen, wenn es um die Interpretation barocker Musik geht. Dadurch entstand eine schwungvolle, bei aller Akribie in der Befolgung historischer Regeln und in der Beachtung alter Gebräuche stets spontane und hörbar inspirierte Darstellung, an der auch aufnahme- und fertigungstechnisch nicht das Geringste auszusetzen ist. Die Aufnahme ist ein musterhafter, rundweg gelungener, hörens- und auch lesenswerter Beitrag aus den USA zum Telemann-Jahr, der auch verspätet noch Interesse verdient.

Diether Steppuhn



Virtuose Barocksonaten.

VIVALDI, Sonaten für Violine und B.c. (fatto per il Maestro Pisendel) D-Dur RV 2, c-Moll RV 6, G-Dur RV 25 und A-Dur RV 29; The Boston Museum Trio: Daniel Stepner (Violine), Laura Jeppesen (Gambe), John Gibbons (Cembalo); harmonia mundi France HMB 1088 (1 S 30)

Aufnahmedatum: 1981

Klangbild: Intime Raumwirkung, natürlich.

Fertigung: Bis auf minimales Knacken einwandfrei.

Nomen est omen. Das Boston Museum Trio heißt so, weil seine Musiker eng mit der Musikinstrumentensammlung des Museum of Fine Arts zusammenarbeiten. Dessen ungeachtet spielt das Ensemble auf dieser Platte allerdings meines Wissens keine „Bostoner“ Instru-



mente, sondern zwei neue Instrumente, eine Gambe von René Garmy und ein Cembalo von William Dowd. Hinzu kommt eine alte Geige von Sebastian Klotz dem Älteren, den einige sogar als den Stradivari Mittenwalds verehrt haben.

Die vier Sonaten auf dieser Platte sind Teil einer in der Dresdener Landesbibliothek vorhandenen Manuskriptsammlung, die der seinerzeit berühmte Violinist und Komponist Johann Georg Pisendel der Bibliothek vermacht hatte. Pisendel war in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts der führende Musiker der Dresdener Hofkapelle und pflegte reichen Kontakt zu vielen bedeutenden Komponisten seiner Zeit. Vivaldi widmete ihm außer den hier eingespielten Sonaten noch weitere Kompositionen, und auch Bachs Solosonaten mögen für Pisendel geschrieben worden sein.

Die virtuos-brillante Interpretation der Amerikaner wird dem ebenso unterschiedlichen wie kurzweiligen Charakter der Vivaldischen Sonatensätze auf stupende Weise gerecht. Für meinen Geschmack verschwindet allerdings die Gambe ein wenig zu sehr im Hintergrund. Daß hierfür primär der Toningenieur verantwortlich ist, kann nicht darüber hinwegtäuschen, daß die Gambistin ihren Part nicht bestimmt genug artikuliert, um der Oberstimme eine vitale Baßstimme gegenüberzustellen. Nichtsdestoweniger ist dies eine lohnende Neuerscheinung, die Katalogneuheiten präsentiert.

Martin Elste



Einfach phantastisch!

YSAYE, Sechs Sonaten für Violine solo op. 27; Oscar Shumsky, (Violine); Nimbus 2137 (1 S 30) Digital

Klangbild: Sehr natürlich; nachhallarm, damit „purer“ Instrumentenklang.

Fertigung: Einwandfrei.

Oscar Shumsky hat seit seinem „Wiederauftauchen“ in Europa in den letzten zwei Jahren die Anerkennung von Publikum und Presse in außergewöhnlichem Maße auf sich gezogen. Nicht, daß da ein Virtuose seine Kunststücken unter die Menge streut, nein, ein in Jahrzehnten des Musizierens unter allen möglichen Bedingungen gereifter Geiger kehrt –, nach Jahrzehnten des Lehrens – nochmal auf das Podium zurück und liefert in aller Bescheidenheit Musik ab, realisiert durch das lebendigste Violinspiel, das sich denken läßt. Seine Vielfalt,

OSCAR SHUMSKY
Eugène Ysaÿe –
six sonatas
for solo violin opus 27



seine Stilsicherheit und sein fast unglaublicher Bogenkontakt nehmen von Bach bis Strauss gefangen, von Tartini über Kreisler und Mozart bis Ysaÿe. Wenn Sie Gelegenheit haben sollten, Shumskys Konzerte zu besuchen, lassen Sie sich seine Kunst nicht entgehen.

Abgesehen davon, daß Shumsky Ysaÿes Solo-Sonaten auf dem Podium noch eine Spur persönlicher darbietet, darf man seine Einspielung getrost als geigerische und darstellerische Spitzenleistung bezeichnen. Geigerisch bestimmen-

Soeben ist Franz Fargas Buch „Geigen und Geiger“, das erstmals 1940 erschien und bis 1965 sechs Auflagen erlebte, in einer überarbeiteten Neuauflage im Müller Verlag, Rüsschlikon, herausgekommen. „FonoForum“-Mitarbeiter Wolfgang Wendel und der Geigenbaumeister Karl Mages zeichnen für die Aktualisierung dieses Standardwerks über die Geige verantwortlich.

FF

de Züge sind nach wie vor – und dies ist mit Bedacht an erster Stelle genannt – in einer wirklich phantastischen Bogentechnik zu sehen. Da scheint es auch nicht im entferntesten „Kontaktschwierigkeiten“ zu geben; Shumsky „steht“ mit dem Bogen auf den Saiten, zieht seinen Ton scheinbar ohne alle Hemmnisse aus der Geige. Dazu kommt eine Sicherheit der linken Hand, die auch das vielstimmigste Spiel durchhörbar macht. Ergänzt werden diese handwerklichen Mittel durch eine Palette an tonfärbenden Ausdrucksmitteln, deren Vorhandensein selbst zur Rarität geworden ist.

Mit solchen Voraussetzungen läßt sich schon leichter an Ysaÿes vor technischen Schwierigkeiten strotzenden Sonaten herangehen. Auch hier vollzieht sich ähnliches wie auf dem Podium: man hört zu! Sie kennen den Beginn der a-Moll-Sonate mit dem Präludium aus Bachs E-Dur-Partita als Zitat: dieses Überraschtsein beim „Hineingeraten“ in ein „falsches“ Werk, dieses quasi-improvisierende Experimentieren mit dem „zufällig“ erwischtem thematischen Material; dieses Färben und neue Einkleiden – „Spiel“ wird zum „Pläsier“ am phantasievollen Gestalten.

Ähnliche Betrachtungen könnte man auch für die anderen Sonaten anstellen. Doch das hören Sie sich besser unmittelbar aus Ihren Lautsprechern an.

Wolfgang Wendel

NEUVERÖFFENTLICHUNGEN

Klavierwerke



Partieller Fehlgriff hinsichtlich des Instrumententypus.

C.P.H.E. BACH, Sämtliche 18 Fantasia für ein Tasteninstrument; Evelyn Garvey (Hammerflügel);

Spectrum SR 146 (1 S 30)

Vertrieb: Le Connaissance, Karlsruhe

Aufnahmedatum: (P) 1982

Klangbild: Etwas entfernt.

Fertigung: Stärkeres Knacken auf der A-Seite (Individualfehler).

Vergleichseinspielungen: Auswahl: Dreyfus (DGA 2533 327), Grudin-Brandt (BIS 142)

Zu dieser ersten Aufnahme sämtlicher Fantasia C.Ph.E. Bachs habe ich zwei prinzipielle Einwände: Evelyn Garvey spielt auf einem modernen historischen Hammerflügel, genauer: auf einer modernen Kopie eines Walter-Flügels von 1786, also einem Instrument mit differenzierter, aber im Fortebereich reduzierter Dynamik und hellem, „hämmerndem“ Klang. Ist dieses Instrument angemessen für eine Einspielung, die historische Authentizität schon aufgrund der Instrumentenwahl anstrebt? Für die Zeit der Bach-Söhne war eine Instabilität der musikalischen Ausdruckswelt typisch. So wie heute in der Pop-Musik akustische und E-Gitarre nebeneinander verwendet werden, so spielte man damals gleichermaßen auf Cembalo, Clavichord und Hammerflügel. Welches dieser drei Instrumente wäre nun das angemessenste für die Fantasia? Die Unterschiede sind zwar nur marginal, wenn jedoch eine gewisse historische Repräsentanz erzielt werden soll, dann sollte der moderne Interpret auf das stilistisch treffendste Instrument zurückgreifen: Für die Fantasia bis gegen 1780 ist dies das Clavichord, danach erst (für die Stücke in den Sammlungen „für Kenner und Liebhaber“) das Fortepiano. Erst mit dieser Aufteilung wird man auch den Werken gerecht, bei denen die Bebung als gelegentliche Beseelung des an sich starren Saitenklaviertones gefordert wird. Mein zweiter Einwand gilt der Zusammenfassung der Stücke. Die freie Fantasie ist als Kontraststück zwischen Sonaten und Rondos in den zeitgenössischen, autorisierten Sammlungen erschienen. Erst im Zusammenhang mit jenen relativ strengen Kompositionsformen offenbart sich das Besondere, das Affektbewußt. Holt man die Rosinen aus dem Kuchen heraus, ist weder das eine noch das andere für sich eine Delikatesse (ganz im Gegensatz zur landläufigen Bedeutung des Sprichworts)! Wieviel überzeugender eine Mischung beider Formen auf einer Platte sein kann, belegt die unter dem BIS-Label erschienene Aufnahme mit Inger Grudin-Brandt, die zudem sowohl auf einem Hammerflügel als auch auf einem Clavichord spielt. Wer allerdings alle Fantasia hören will, der muß auf diese Neuaufnahme zurückgreifen, die klavieristisch durchaus überzeugt dank des energischen Zugriffs. Auf der Strecke bleibt gelegentlich die Empfindsamkeit, wozu auch der recht harte Klang des Instruments beiträgt.

Martin Elste



Bläblicher „Ungehorsam“ eines konzertabstinent lebenden argentinischen Pianisten.

BACH, Wohltemperiertes Klavier, Band I: Präludien und Fugen Nr. 1, 2, 5, 6, 8, 16, 18, 21, 22 und 23; Salvador Salpietro (Klavier);

Klassikproduktion Dr. Krähe 786-4 (1 S 30)

Klangbild: Verfärbt, wenig brillant.

Fertigung: Störende Vorechos, unruhiger Lauf.

Was aus dem Begleittext über den 1941 in Buenos Aires geborenen Salvador Salpietro zu erfahren ist, mutet vielversprechend an. Leidenschaftliche Hinwendung zur Musik mit allen persönlichen Konsequenzen, hymnische Kritiken in Argentinien („zukünftiger Repräsentant einer neuen Pianistengeneration“), erfolgreiches Auftreten in München, intensive Studien in Europa an der Quelle abendländischer Musik und schließlich Rückzug aus dem öffentlichen Konzertleben, um sich „ungestört weiter vervollkommen zu können“. Damit es nicht ganz still um Salpietro wird, hat sich ein Förderer der Kunst des Pianisten angenommen. Horst Krähe ist sein Name, und dank seiner Initiative ist über das Münchener Postfach 860642 eine Platte mit zehn Präludien und Fugen aus Bachs „Wohltemperierten Klavier“ erhältlich. Mir fiel es auch nach mehrmaligem Hören der aufnahmetechnisch bescheiden ausgefallenen Aufnahme nicht leicht, eine Querverbindung zwischen den auszugewiesenen zitierten Lobpreisungen und der akustischen Wirklichkeit der Einspielung herzustellen. Manche Holperigkeit bereits im C-Dur-Präludium, Inegalitäten an allen Ecken und Enden des „Querschnitts“, aber auch die leicht wackeligen Zeitmaße lassen auf eine Begabung schließen, die ihre konzeptionellen oder auch werkmetaphysischen Einsichten nicht bruchlos in akustische Realität umzusetzen instande ist. Womöglich mangelt es Salpietro nach langjähriger Auftrittspause an Spielpraxis, womöglich musiziert er bereits so pointiert nach „Innen“, daß die nach „Außen“ vermittelte Musik zwangsläufig nurmehr zur sprachlosen Absonderung ohne nachhaltige kommunikative Wirkung gerät. Irgendwo im Grenzbereich von Dilletantismus und heiligem Eifer sind diese Bach-Bekenntnisse anzusiedeln. Johann Sonnleitners überschwebende Beredsamkeit, Gustav Leonhardts überspitzte Agogik, Wilhelm Kempffs weihevoller Flüchtigkeit und Detlev Kraus' eckiges Legato scheinen da unter seltsamen Umständen eine künstlerische Ehe eingegangen zu sein. Von der „erstaunlichen Virtuosität“ und vom „kristallklaren Spiel“, wie es auf der Cover-Rückseite angekündigt wird, lassen sich bestenfalls Spurenelemente wahrnehmen.

Peter Cossé



Gould zwischen Nonchalance und höchster Konzentration.

BEETHOVEN, Sonaten Nr. 12 As-Dur und 13 Es-Dur; Glenn Gould (Klavier);

CBS 74111 (1 S 30)

Klangbild: Recht präsent, offen, weite Dynamik.

Fertigung: Gelegentliche Verklirrungen.

Ende September 1982 verstarb Glenn Gould in Toronto. Seither hat CBS noch verschie-



dene Aufnahmen vorgelegt – die Zweitfassung der „Goldbergvariationen“ von Bach, Sonaten von Haydn, Klavierstücke von Brahms. Nun kommt eine Beethoven-Platte, mit den Sonaten op. 26 und op. 27 Nr. 1. Es fehlt der Hinweis auf die Zeit der Einspielung – eine Unart im Allgemeinen, und hier im Besonderen. Man möchte gerne wissen, wann sie vorgenommen wurde und ob es sich um Produktionen handelt, die Gould noch zur Veröffentlichung vorgesehen hatte – oder nicht. Außerdem wäre eine Information über die Archivbestände mehr als wünschenswert.

Denn – und damit sind schon Fragen der Interpretation angedeutet – man macht sich einige skeptische Gedanken über die Art, wie Gould Beethovens As-Dur-Sonate vorträgt – nämlich (bei aller Bewunderung für gewisse Details) ein wenig sorglos und detached. Anders als Michelangeli, der dieses Variationenwerk mit unübertreibbarer Strenge aufschließt, betont Gould mehr den improvisatorischen Zug, das Provisorische, Experimentelle. Doch auf eine Weise, daß von den arpeggierten Akkorden des Themas bis zu den Triolen der Schlußvariation alles eine Spur gleichgültig bleibt. Es könnte, in Goulds Lesart, hier, nach dem Verdämmern, auch noch eine sechste, siebte Variation folgen.

Während das Scherzo und das Finale relativ konventionell gespielt werden – mit Ausnahme der Baßoktaven im Scherzo (Takt 36 ff.), die wie Strahlungen aus einer anderen Wiedergabewelt aufklingen –, versteht Gould den Trauermarsch als allzu heroische Geste; folglich dämpft er die Rhetorik bis zur Unübersichtlichkeit einer alle Kanten verschleifenden Phrasierung.

Der eigentliche, entscheidende Wert der Platte ist deshalb die Einspielung der Es-Dur-Sonate. Sie ist im Grundton lyrisch, zugleich aber rhythmisch äußerst bewegt. Ciffra hat eine gefällige, doch letztlich allzu verbindliche Aufnahme vorgelegt, und das gilt auch für viele andere. Gould jedoch entdeckt schon in der Einleitung eine andere Wertigkeit. Er nimmt dem Andante die Gesanglichkeit und gibt ihm ein unheimliches Innerwerden des harmonischen Kalküls. Nur ein Atemholen trennt die beiden Teile – da, wo das kurze Allegro blitzartig dazwischengeschoben wird. Dann die Rückkehr zum Andante, und das genialisch hinausgezögerte, in den Achteln stokkende Verklängen. Es folgt das Scherzo mit den halb legato, halb staccato vorangetriebenen Achteln und das Adagio. „Con espressione“, ist notiert. Gould spielt es ein wenig wie eine Sarabande, in den Trillern, in den dynamischen Konturierungen, und in der aus der Skala am