

ERLÄUTERUNGEN

Die Beurteilungszeichen neben der Kurzcharakteristik der besprochenen Schallplatten bedeuten:

○ Schallplattenveröffentlichung von Werken, die auch in anderen Aufnahmen vorliegen.

⊙ Schallplattenveröffentlichung, die mindestens ein Werk enthält, das in der vorausgegangenen Ausgabe der deutschen Schallplattenkataloge nicht anzutreffen war.

☆ Schallplattenveröffentlichung, die nach Meinung des Rezensenten unabhängig von ihrem künstlerischen Rang von besonderer Bedeutung für das Repertoire ist.

★ Schallplattenveröffentlichung von besonderer interpretatorischer Bedeutung.

⊛ Schallplattenveröffentlichung von besonderer interpretatorischer Bedeutung, die mindestens ein Werk enthält, das in der vorausgegangenen Ausgabe der deutschen Schallplattenkataloge nicht anzutreffen war.

□ Steht der Kreis des Beurteilungszeichens in einem Quadrat, so weist dies auf eine hervorragende technische Qualität der betreffenden Schallplatteneinspielung hin.

Nach der Schallplattennummer findet man in Klammern eine Buchstaben-Zahlen-Kombination. Die erste Zahl zeigt, wie viele Schallplatten die Veröffentlichung umfaßt, die zweite Zahl gibt den Durchmesser der Schallplatten in cm an.

Die Buchstaben bedeuten:

S: Stereo-Fassung, die auch mono abspielbar ist.

M: Mono-Fassung

SE: Mono-Aufnahme, die nachträglich auf elektronischem Wege quasi-stereophonisch aufbereitet wurde.

Q: Quadro-Fassung, die auch stereo und mono abspielbar ist.

Alle Aussagen zu den Punkten Klangbild und Fertigung basieren auf Abhörergebnissen mit dem Rezensionsexemplar über die qualitativ hochwertige Wiedergabe der jeweiligen Rezensionen.

NEUVERÖFFENTLICHUNGEN

Orchesterwerke



Glänzende Arbeit.

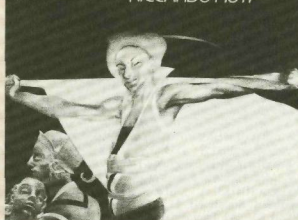
LISZT, Eine Faust-Sinfonie, Les Préludes: Gösta Winbergh (Tenor), Westminster Choir College Male Chorus, Joseph Flummerfelt, Philadelphia Orchestra, Riccardo Muti; EMI 1 C 157 1435703 (2 S 30) Digital
Aufnahmetermin: Oktober 1982 und Februar 1983

Klangbild: Transparent, voll, präsent.
Fertigung: Gut.

Das Charakterbild von Faust macht es gleich ganz deutlich, worin die großen Vorzüge dieser Aufnahme liegen. Nach dem kahlen, sehr zögernden Beginn könnte der Kontrast zum „Allegro impetuoso“ kaum größer sein. Eine



LISZT: EINE FAUST-SINFONIE
Les Préludes
Philadelphia Orchestra
RICCARDO MUTI



klare Disposition nach Motiven ist also angestrebt, und dies entspricht auch der Formanlage des Werkes. Zugleich wird die klare Trennung in Motiv- und Ausdrucksbereiche von Muti aber auch als Kette dramatischer Gestalten verstanden, eine gewissermaßen szenenmäßige Gliederung ist bemerkbar. Dabei fällt der Satz nicht auseinander, auch in den Zuspitzungen der Durchführung behält der Dirigent den Faden. An dieser Faust-Sinfonie ist nichts auszusetzen. Die düsteren Züge am Ende des ersten Satzes werden mit aller Beschleunigung ausmusiziert, die heftige Gebärde des „Tatkraft“-Motives bekommt allen stählernen Glanz, wie überhaupt Liszts bisweilen üppige Instrumentation transparent und ohne Übertreibung wiedergegeben wird. Die Form des Werkes als Oratorium ohne Vokalstimmen, die Ausrichtung der Stimmen auf große gesangliche Bögen kommt im Gretchen-Satz noch deutlicher heraus. Es scheint, daß Muti hier besonders gut seine Erfahrungen aus der Opernarbeit in einen ganz anderen Bereich übertragen kann. Daß er die Schwierigkeiten der Partitur wirklich bewundernswert meistert, beweist schließlich der Mephisto-Teil des Werkes. Die schon in der Tempoangabe

geforderte ironische Haltung des Satzes spiegelt sich in dieser Interpretation in der verzerrten und durchwegs leicht gehetzten Durchführung der Faust-Themen. Das oft krasse Hineinspringen ins Tutti macht das Philadelphia-Orchestra glänzend mit. Zugleich gestalten Muti temperamentvolle Temposchwankungen ein sehr lebhaftes Geschehen. Außerst wach folgt ihm das Orchester. Das vorhin Gesagte zur opernhafte Attitüde des Stückes bestätigt sich im Schlußchor bzw. -solo (von Gösta Winbergh auch in den hohen Lagen souverän gestaltet). Das Peinliche dieses nicht von vornherein geplanten Schlußteiles hat Muti so gut es geht übergangen, kann es aber nicht ganz verleugnen. Die Leistung dieser Liszt-Interpretation unterstreichen „Les Préludes“. Um es auf eine Formel zu bringen: Muti gelingt es, Gesten, die leicht abgeschliffen werden und zu verstaubten drohen, durch festen Zugriff zu dramatisieren und lebendig zu erhalten.

Andreas Jaschinski

⊙ Tennstedts Mahler-Zyklus zeigt sich in jeder Hinsicht im Wachsen.

MAHLER, Sinfonie Nr. 6 a-Moll, London Philharmonic Orchestra, Klaus Tennstedt; EMI 1 C 157 1435743 (2 S 30) Digital
Aufnahmetermin: 1983

Klangbild: Relativ große Dynamik und breite räumliche Perspektive.
Fertigung: Einwandfrei.

Von der Parteien Gunst umworben, schwankt sein Charakterbild in der Geschichte. „Was Schiller einst auf den Generalissimus Wallenstein münzte, läßt sich musikalisch auf den Generalmusikdirektor Klaus Tennstedt übertragen; hier erklärte Ablehnung – dort unzweifelhafter Erfolg. Das gilt auch für Tennstedts im Wachsen begriffene Gesamteinspielung der Mahler-Sinfonien. Wurden „seine“ Zweite und Vierte vielfach sehr kritisch (wenn auch teils genau entgegengesetzt) beurteilt, so haben sich diese Einwände offenbar positiv auf die Interpretation der Sechsten ausgewirkt. Denn hört man die Aufnahme unvoreingenommen, quasi ohne Kenntnis des Dirigentenmenschen, so kann man durchaus auf respektable Mahler-Interpreten tippen. Schwierig ist hier zu wenig, zu viel oder auch falscher Ausdruck zu bemängeln. Dem eröffnenden Allegro energiegelos fehlt es nicht an Energie, dem von Mahler mit „Wuchtig“ bezeichneten Scherzo nicht an kantiger Klobigkeit. Das Andante wird „zart, aber ausdrucksvoll“ ausgespielt, und wenn Tennstedt es etwas breiter als sonst üblich nimmt, kann er Mahlers Vortragseinspielung für diese „Adagiomelodie“ (wie sie Richard Specht nennt und was sie im Grunde ja auch ist) nur umso mehr nachkommen. Die Ballungen des Finales mit den schier zermalnenden Hammerschlägen haben durchaus Mahlersches Format. Insgesamt bleibt Tennstedts Mahlers „Tragischer“ kaum etwas an Zerrissenheit und Härten einerseits, wie an dazu kontrastierender lyrischer Expressivität andererseits schuldig. Auch für die weiten formalen Spannungsbögen hat er den großen Atem, selbst für den Riesengong, der die Sinfonie als zyklisches Gesamtwerk zusammenhält. Die Linienführung ist klar herausgearbeitet, ohne aufdringlich analytisch zu wirken oder die Homogenität des Zusammenklangs zu beeinträchtigen. Das Londoner Philharmoni-

sche Orchester scheint seinem Chefdirigenten jeden Wunsch zu erfüllen und läßt es weder an der Entfaltung großen Volumens noch an vielfältiger Klang- und Ausdrucksdifferenzierung fehlen.

Karl Ludwig Nicol



In jeder Hinsicht lohnend.

RACHMANINOFF, Sinfonie Nr. 3; Bamberger Symphoniker, Oleg Caetani; Orfeo S 069831 A (1 S 30) Digital
Aufnahmetermin: 24.–26.2.1983

Klangbild: Sehr klar, ausgewogen, dynamisch eng, etwas trocken.
Fertigung: Einwandfrei.

Oleg Caetani, der junge Markevitch- und Kondraschin-Schüler, bereitet hier ein besonderes Hörerlebnis. Nicht nur, daß das Werk unverdientermaßen bei uns selten zu hören ist, seine Interpretation hat auch einen lebendigen, sehr glücklichen Duktus. Caetani bemüht sich um ein kontrolliertes, nüchternes Bild, dennoch fließen die lyrischen Partien sanft und zugleich rhythmisch belebt dahin. Unauffällig, aber stets verfügbar, verknüpft er die Themen mit zwei oder drei Kontrapunkten. Freilich huschen dabei einige Figuren geteilt dahin, gehen zu sehr eigene Wege. Insgesamt aber verliert Caetani nie die Fäden und nimmt sich stets sehr aufmerksam diesem dankbaren Werk an. Gut heraus kommen die ästhetisch brüchigen Stellen, die Momente, wo sich die Gestik des 19. Jahrhunderts eben doch nicht mehr halten läßt. Es sind die Umschlagstellen irisierenden Klanges (etwa gegen Ende des ersten Satzes), denen sich Caetani mit besonderer Aufmerksamkeit widmet – zu Recht, denn sie bilden ein Gegengewicht zu manchen schlicht banalen Passagen, die Rachmaninoff auch bereit hält. Der Dirigent hebt sich aber meistens über solche schwachen Partien (insbesondere das „Allegro vivace“ im Adagio-Satz) souverän hinweg, sie werden als virtuos, kunstvolles Spiel mit Effekten, in erster Linie auch instrumententechnischer Art dargestellt. Daß der erste Satz als überzeugendster Teil der Aufnahme erscheint, liegt sicher hauptsächlich an der Komposition selbst. Mit seiner präzisen Staffführung und dem Hang zum klaren und dennoch emotional bewegten Klangbild, sollte sich Caetani mehr den progressiven Werken des 20. Jahrhunderts widmen.

Andreas Jaschinski



Ekstatische Ouvertüren.

WAGNER, Ouvertüren zu Meistersinger, Tannhäuser, Rienzi, Lohengrin (mit Vorspiel 3. Aufzug); Berliner Philharmoniker, Klaus Tennstedt

EMI 1 C 067 1435781 (1 S 30) Digital
Aufnahmetermin: 15.12.1982, 16.–17.4.1983

Klangbild: Hell, dynamisch breit.
Fertigung: Einwandfrei.

Klaus Tennstedt, der Vielumstrittene, legt eine zweite Zusammenstellung von Orchesterwerken Wagners mit den Berliner Philharmonikern vor, die klar macht, daß bei seiner Persönlichkeit und seiner Interpretationsauffassung sehr unterschiedliche Ergebnisse erschie-



nen können. Wurde an dieser Stelle seine Mahler-Interpretation durchaus verteidigt, so begegnen uns hier oft störende Unausgewogenheiten. Bei „Tannhäuser“ folgt auf einen transparenten Bläserinsatz gleich eine diffuse Streicherpassage. Holzschnitthaft, unbeschwingt stampfen die Triolenbewegungen des Pilgerchors dahin. Dann, bei der Venusberg-Musik, gerät Tennstedt allmählich in eine Ekstase, bei der die Gewichte der Instrumentengruppen aus den Fugen geraten. Freilich läßt sich auch ein Weltklassesorchester einmal zu solch ekstatischer Steigerung hinreißen. Dies macht aber auch den dominierenden Effekt der Aufnahme aus, und das ist im ganzen denn doch unbefriedigend. Ein ähnliches Bild gibt die Rienzi-Ouvertüre, auch hier ein starkes, den Italiensierenden Gesten des Stückes entgegenkommendes Drängen von Polphonie ist nicht viel zu bemerken. Nebenstimmen gehen verloren. Das ergibt in den „Meistersingern“ bei mehreren Passagen ein unangenehmes Versäumnis, zumal das gemäßigte Tempo zum Schleppen neigt. Was an Geist in den beiden zuerst genannten Stücken versprüht wurde, fehlt hier dem ohnehin Biederen. Am „Lohengrin“ wird schließlich deutlich, daß dort, wo klar stimmig musiziert wird, auch unpräzise Einsätze sich einstellen können. Die Höhepunkte erscheinen ohne rechte Vorbereitung. Wer Tennstedts Eigenarten erleben will, findet sie hier an ungeigneten Beispielen demonstriert.

Andreas Jaschinski

NEUVERÖFFENTLICHUNGEN

Konzerte



Bach zwischen historischer Aufführungspraxis und modernem Virtuositum.

BACH, Violinkonzerte E-Dur BWV 1042 und a-moll BWV 1041, Konzert d-Moll für 2 Violinen und Orchester BWV 1043; Simon Standage und Elizabeth Wilcock (Violine), The English Concert, Trevor Pincock

DGA 410 646-1 AH (1 S 30) Digital
Aufnahmetermin: 1983

Klangbild: Sehr klar konturiert, präsent und

transparent.
Fertigung: Einwandfrei.

Das Bach-Ideal der Nachkriegszeit schwor auf absolute Gleichmäßigkeit des Spiels und metronomische Präzision des Tempos. Der „motorische“ Bach galt als „klassisch“. Dann kamen Harmonicon und die neuen Niederländer, die mit historischem Stilbewusstsein Inegalität und musikalische Rhetorik der Barockzeit, wie sie die einschlägigen Theoriewerke lehren, fröhliche Urständ feiern ließen.

Das mit vierzehn historischen Streichsinstrumenten stückelt ausgestattete English Concert scheint das eine zu tun ohne das andere zu lassen: Es nimmt die schnellen Sätze ausgesprochen motorisch – also egal – und die langsamen Sätze durchaus historisch – also inegal. Dadurch und durch das rasante Tempo der raschen Sätze, das man der Barockzeit wohl kaum zutrauen kann, bleibt in den Ekstasen kaum Zeit für die kleingliedrige Phrasierung der musikalischen Rhetorik historischer Barockaufführungspraxis. Allenfalls die prägnante – schier überdeutlich ausgeführte – Artikulation dieser Praxis kann sich behaupten, so etwa die fast nur wie Sechzehntel ganz staccato genommenen drei Viertel des Themenkopfes vom Allegro des E-Dur-Violinkonzerts. Bewundernswert ist die geradezu bravouröse Virtuosität der beiden Solisten, auch wenn man sie sich derartig perfekt in der Bach-Zeit nur schwer vorstellen kann. In den langsamen Sätzen werden die historischen Schwellungen der Messa di voce und die Schwerptregel ausgekostet.

Alles in allem: Eine Bach-Interpretation zwischen historischer Aufführungspraxis und modernem Virtuositum.

Karl Ludwig Nicol



Mozart zum Mitsingen.

MOZART, Konzerte für Violine und Orchester Nr. 1 B-Dur KV 207 und Nr. 5 A-Dur KV 219; Iona Brown, (Violine), Academy of St. Martin-in-the-Fields, Iona Brown

Decca 6.42764 (1 S 30) Digital
Aufnahmetermin: 1982

Klangbild: Sehr natürlich mit geringfügiger Neigung zur Schärfe.
Fertigung: Rumpeln und leichtes Rauschen.

Wie schon bei ihren Aufnahmen der Mozartschen Violinkonzerte KV 216 und KV 218 setzt Iona Brown bei ihrer neuen Aufnahme auf einen kraftvollen Duktus, rhythmische Prägnanz und fast erzählende Phrasierung. Sie macht ihre Interpretation nicht durch unnötige Zutaten „interessant“, sondern versucht, die Stücke aus den Eigengesetzlichkeiten der Musik heraus zu entwickeln (das tun andere natürlich auch, nur verdeckt dort zu oft die Perfektion des Handwerklichen die möglicherweise vorhandene Absicht). Der Rang der vorliegenden Einspielung wird durch die „Ganzheitlichkeit“ des Resultates bestimmt. Iona Brown führt die Academy of St. Martin-in-the-Fields von allem Anfang an – das gilt für beide Konzerte – zu einem sehr aufgehellten Mozart-Bild, zu „natürlich“ wirkenden Tempi im Gleichgewicht mit den Klangvolumina und damit zu einer ansprechenden Darstellung, die nicht dauernd über die Mittel, sondern über die Inhalte staunen läßt. Während der Zeit meiner Beschäftigung mit Iona Browns neuer Mozart-Platte haben mir ihre Darstellungen von Mal zu

FONO-KRITIK

Mal besser gefallen. Der „Lack“ blätterte hier vermutlich schon deswegen nicht ab, weil wir es mit „Naturholz“ zu tun haben. Aufnahmetechnik entspricht die Platte heutigen Ansprüchen. Das Rezensionsexemplar wies teilweise Rumpelgeräusche auf.

Wolfgang Wendel

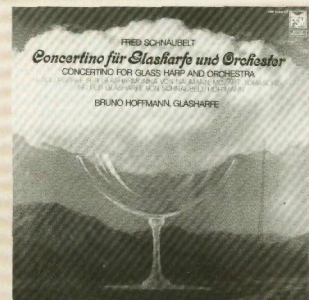


Authentisch!

SCHNAUBELT, Concertino für Glasharfe und Orchester, Petite Impression, MOZART, Andantino in D-Dur KV 236, NAUMANN, Sonate Nr. 8 in C-Dur, HOFFMANN, Gavotte in Es-Dur, Scherzo Etoile flantes in e-Moll, TOMASCHKE, Fantasie e-Moll; Bruno Hoffmann (Glasharfe), Schwäbisches Symphonie-Orchester Reutlingen, Fred Schnaubelt; FSM 53 235 EB (1 S 30) Digital
Aufnahmetermin: 1982
Klangbild: Präsent und natürlich.
Fertigung: Ohne Mängel.

Bruno Hoffmann ist einer der wenigen Spezialisten für Glasharmonika oder Glasharfe, einem Instrument, das seit 1830 in Vergessenheit geraten ist; sein Name ist so etwas wie ein Synonym für Glasharfe geworden. Fred Schnaubelts Concertino für Glasharfe und Orchester, 1960 entstanden, ist ein ansprechendes Werk der gemäßigten Moderne mit spätromantischem Hintergrund. Schnaubelt versteht es, den besonderen klanglichen Reiz der Glasharfe mit den Möglichkeiten und Klangfarben des Orchesters phantasievoll zu verbinden, beispielsweise mit flirrenden hohen Geigen, Flöten oder Englischhorn. Die Klangfarben der Glasharmonika kommen so – auch im Kontrast – wirkungsvoll zum Einsatz und behaupten sich neben den häufigen pathetischen Ausbrüchen des Orchester-Tutti. Die übrigen Stücke sind durchweg reizvolle Originalkompositionen für Glasharfe solo, die zum Teil (wie die dreistimmige Fuge von Tomaschke) die Möglichkeiten dieses Instruments bis an die äußerste Grenze ausschöpfen. Das Stück von Tomaschke ist (1809) als Begräbnismusik für die blinde Glasharmonika-Virtuosin Marianne Kirchgöner geschrieben worden.

Reinhard Müller



Derzeit beste Schallplatteneinspielung des Schumann-Konzertes – jedoch nicht ohne deutliche Vorbehalte.

SCHUMANN, Konzert für Violine und Orchester d-Moll, SIBELIUS, Konzert für Violine und Orchester d-Moll op. 47; Gidon Kremer (Violine), Philharmonia Orchestra, Riccardo Muti; EMI 1 C 067 1435191 (1 S 30) Digital
Klangbild: Sehr natürlich.
Fertigung: Oberflächenunruhen (leichtes Rauschen, Rumpeln).

Die vorliegende Einspielung des Schumannschen Violinkonzertes hat mich mit einer Intensität getroffen wie kaum eine andere Schallplattenproduktion der letzten Jahre. Wenn man als „hartgesottener Rezensent“ nach dem Abhören nicht mehr in der Lage ist, irgendeine andere Musik „auszuhalten“, mag dies zunächst sehr für diese Aufnahme sprechen. Das zwangsläufige Weiterhören und Vergleichen hat mich in der Schlussphase in der Tat am Ende fast eine ganze Nacht bis morgens 4 Uhr 30 gekostet. (Fazit: man sollte mal einen zusammenhängenden Artikel zu diesem Konzert schreiben.)

Riccardo Muti und Gidon Kremer haben zu nächst eines der wichtigsten Dinge verwirklicht, indem sie dem Orchesterpart nahezu jede mögliche Durchformung angedeihen ließen. Ähnlich den Beethovenschen Sonaten für Klavier und Violine müßte man bei Schumann eher von einem Konzert für Orchester und Violine sprechen. Muti/Kremer haben die damit unmissbare unauf lösbare Einheit Orchester/Solisten ohne Einbußen der Eigenprofile z. T. zum Greifen nahe erreicht. Sie haben dabei eine Verbissenheit an den Tag gelegt, die bereits an Schumann vorbei bzw. über ihn hinausgeht. Damit wären wir bei den Negativa dieser Aufnahme: Vor allem Kremer ignoriert in einem (von mir) nicht mehr tolerierbaren Maße die Akzentuierungsvorschriften des Komponisten, setzt eine Unzahl von Akzenten, die im Verein mit dem gleichzeitigen Ignorieren bestehender als Eigenmächtigkeiten gegenüber dem Text aufgezeigt werden müssen. Hinzu kommen Temporrückungen in nicht mehr vertretbarem Maße. Kremer hat das nicht nötig. Und Schumann schon gar nicht. Zugegeben, auch alle anderen Interpreten dieses Konzertes hatten ihre Schwierigkeiten damit. Hoelscher degradiert es fast zur Belanglosigkeit, Snitil meint 1978 noch immer, nicht ohne eigene Textretouches auskommen zu können. Szeryng



GIDON KREMER-RICCARDO MUTI
Sibelius & Schumann: Violinkonzerte
Philharmonia Orchestra



wäre von seinem Part her „zeitlos“ gültig, hat aber keinen adäquaten Partner, von Lautenbacher gar nicht zu reden. Kulenkampf ist vor allem „historisch“ von Belang, aber z. T. nicht zu bekommen. Von den übrigen mir zugänglichen Rundfunkaufnahmen scheint mir nur das Gespann Rosbaud/Szeryng gegenüber allen anderen nahe genug an den Kern herangekommen zu sein.

Doch wie dem auch sei: Keine der genannten Partnerschaften hat sich mit ähnlicher Entschlossenheit zu solch hörbarer Beredsamkeit, zu solch explosivem Befreiungsversuch durch- und hochgepeitscht wie Muti/Kremer. Keine der genannten Aufnahmen „fährt einem so in die Knochen“ (auch wenn sehr vieles noch „richtiger“ sein könnte), kein Solist hat sich so verausgabt und Ideen eingebracht. Vielleicht steht auch nur ein Musiker vom Format Kremers ein so verschlepptes Tempo wie im zweiten Satz durch, ohne nicht durchzusacken, sondern auch nicht atemstokkend Inanspruchnahme zu erzeugen. Dies alles hatte ich mit Respekt und Anerkennung zur Kenntnis genommen. Doch sollte Schumanns Name immer noch größer gedruckt werden als der der Ausführenden.

Das Konzert von Sibelius kann ich ohne Einschränkung empfehlen! Was die akustische Seite betrifft, so ist die Platte aufnahmetechnisch sehr gut. Präzise sind Beanstandungen hinsichtlich Laufruhe unumgänglich. Lassen Sie sich die Platte anspielen. Wo bleibt da DMM? (Heißt das Doch Mit Murren?)

Wolfgang Wendel

NEUVERÖFFENTLICHUNGEN

Kammermusik



Lautenwerke von Bach mit der Gitarre wie auf dem Cembalo gespielt.

BACH, Fuge in g-Moll BWV 1000 und Lautensuiten BWV 996 und 997; Göran Söllscher (Gitarre); DG 410 643-1 (1 S 30) Digital
Aufnahmetermin: (P) 1983
Klangbild: Sehr präsent und natürlich.
Fertigung: Ohne Mängel.

Leider gibt der Hüllentext der vorliegenden Platte keinerlei Auskunft über den Gitarristen. Daß er noch relativ jung ist, verrät immerhin das Titelfoto, und daß er ein beachtenswerter Könnler ist, verrät diese Aufnahme. Die DG „Yepes“ Exklusivfirma, hat sich hier für einen Gitarristen der jüngeren Generation verwandt, dessen Spiel auffallend der Linie von Yepes folgt. Zwar hat Söllscher – noch – keine zehn Saiten, sondern nur – wie sonst üblich – deren sechs, aber sein Ton besitzt nahezu dieselbe Ausgeschiedenheit wie der von Yepes zehnsaitige Instrument. Auch das Spiel Söllschers hat bemerkenswerte Ähnlichkeit mit dem des spanischen Großmeisters: Er spielt so gleichmäßig wie auf einem Cembalo. Seinen Sechzehnteltäufen merkt man nicht den geringsten Lagenwechsel



an. Lediglich das Preludio der (nach g-Moll transponierten) e-Moll-Lautensuite (BWV 996) nimmt er inégale – zutreffend: präladierend. Die folgende Fuge ist dann wieder streng im Tempo und überdies (wie alle polyphonen Partien auf der Platte) außerordentlich gut durchhörbar wiedergegeben mit plastischer Herausarbeitung der linearen Stimmführung mittels feiner dynamischer Differenzierung (dank hochentwickelter Anschlagskunst). Das gilt besonders auch für die g-Moll-Fuge und die Fuge der – nach c-Moll transponierten – d-Moll-Lautensuite.

Es geht Söllscher also offensichtlich weniger um historische Stiltreue – schließlich spielt er ja auch „Musik für Laute“ (so der irreführende Plattentitel auf der Hüllenseite) auf der Gitarre –, sondern gewissermaßen um „absolute“ Wiedergabe absoluter Musik. Und das gelingt ihm ausgezeichnet.

Karl Ludwig Nicol



Makellos aber etwas blaß.

J.S. BACH, Triosonaten in c-Moll (aus dem Musikalischen Opfer BWV 1079) und G-Dur BWV 1038, C. Ph. E. BACH, Triosonate in G-Dur, J. Ch. F. BACH, Triosonate in C-Dur, W. F. BACH, Triosonate in a-Moll; Jean-Pierre Rampal (Flöte), Isaac Stern (Violine), John Steele Ritter (Cembalo und Fortepiano), Leslie Parnas (Violoncello); CBS D 37813 (1 S 30) Digital
Aufnahmetermin: 1983
Klangbild: Transparent und natürlich.
Fertigung: Ohne Mängel.

Daß Künstler von Weltruf wie der Geiger Isaac Stern sich einmal nicht nur an den Kanon von Meisterwerken halten, sondern sich auch sogenannten „Nebenwerken“ oder Komponisten „minderen Ranges“ annehmen – in diesem Falle der Musik der Bach-Söhne – ist allzu selten und deshalb um so erfreulich, wenn es einmal geschieht. Zudem vertreten die hier vereinigten Mitglieder der Familie Bach verschiedene Stilrichtungen, bzw. man kann den Übergang vom Barock zu dem, was wir Vorklassik oder Frühklassik nennen, an Hand weniger Beispiele recht gut nachvollziehen: von der strengen Satzkunst J. S. Bachs zu der pathetischen Ausdruckskunst C. Ph. E. Bachs, die dem Sturm und Drang nahesteht, zu dem eher galanten, italienisch beeinflussten Stil J. Chr. F. Bachs, mit dem man üblicherweise Rokoko assoziiert. Leider fehlen im Hüllentext jegliche

Angaben zu den Werken, so daß man auch nichts über die pathetisch anhebende, im zweiten Satz aber nach wenigen Takten abbrechende Sonate von W. F. Bach erfährt.

Jean-Pierre Rampal und Isaac Stern musizieren souverän und lassen, mit prägnanter und feinsinniger Artikulation, schlank und rhythmisch pointiert. Die Musik wirkt nie romantisch überladen; Diskretion, Klangkultur und (vor allem bei Isaac Stern) makellose Diktion sind oberstes Gebot. Vielleicht liegt es gerade an dieser Zurückhaltung und Makellosigkeit – die gemäßigten Tempi sind hier noch zu nennen – daß der große Funke letztlich doch nicht überspringt und der Gesamteindruck etwas blaß bleibt.

Reinhard Müller



Romantik und Neue Wiener Schule in hochwertiger Ausführung.

BRAHMS, Streichquartett Nr. 3 B-Dur op. 67, WEBER, Langsamer Satz und Rondo für Streichquartett; Bartholdy-Quartett; Bellaphon 680.01.030 (1 S 30) Digital
Aufnahmetermin: 1983
Klangbild: Sehr klar konturiert und durchsichtig, präsent.
Fertigung: Einwandfrei bis auf das viel zu kleine Mittelloch des Rezensionsexemplars.

Mit seinem neuen Primarius Antonio Perez an der Spitze legt das Bartholdy-Quartett eine interessante Kombination von Romantik und Neue Wiener Schule vor, nämlich das letzte Streichquartett von Brahms mit Webers Erstin für diese Besetzung (dem bereits vom Quartetto Italiano eingespielten Langsamem Satz von 1905 und dem Rondo aus dem folgenden Jahr). Die vier Karlsruher bzw. Würzburger Dozenten demonstrieren damit unüberhörbar die Linie, die Brahms' Prinzip der permanenten Variation mit dem Webers verbindet.

Wenn Brahms das Finale seines op. 67 einen „zärtlichen Variationensatz“ genannt hat, so wird das vom Bartholdy-Quartett in überzeugendster Weise beim Wort genommen – wobei „zärtlich“ nicht mit „verzärtelt“ verwechselt wird, sondern so viel wie „mit Fingerspitzengefühl“ bedeutet. Diese interpretatorische Grundeinstellung erstreckt sich über die Wiedergabe des ganzen Quartetts und ergänzt sich aufs beste mit der fast romanischen Klarheit und Durchsichtigkeit des Klangbilds (der Ausführung wie der Aufnahmetechnik). Dem Quartett gelingt



das Kunststück, das mit packender Intensität und starker Ausdruckskraft zu verbinden. So läßt das Ensemble bei Brahms immer wieder die verhaltene Leidenschaft gewissermaßen aus der Tiefe die Oberfläche abgelenkter Heiterkeit durchbrechen. Und Webern zeigen sie am Scheideweg: Der langsame Satz kommt, den Vortragsanweisungen des Komponisten gemäß („sehr ausdrucksvoll und warm“, „sehr innig“ u.ä.), noch rückwärtsgewandt spätromantisch, das ein Jahr jüngere Rondo strebt hörbar (scharfere Konturen, herberer Klang) den neuen Ufern des Expressionismus zu.

Karl Ludwig Nicol



Kammermusikalischer Hochgenuß in idealer Werkkoppelung.

BRAHMS, Klarinettenrio a-Moll op. 114, BEETHOVEN, Klarinettenrio B-Dur op. 11 (Gassenhauer-Trio); Rudolf Buchbinder (Klavier), Sabine Meyer (Klarinette), Heinrich Schiff (Violoncello); EMI 067-146 784 1 (1 S 30) Digital
Aufnahmetermin: Juli 1983
Klangbild: Klar, dynamisch, transparent, bei technisch leicht manipulierter Präsenzbildung zwischen Klarinetten (dicht), Violoncello (leichter Raumanteil) und Klarinette (starker Raumanteil).
Fertigung: Sehr gute DMM-Qualität.

Die Genugtuung in „FonoForum“ (Heft 10/1980), beide Standard-Klarinettenrios als Spitzenwerke dieser Besetzungskoppelung endlich auf einer Platte zu koppeln, währte nur kurz (Philips 9500 670). Brahms und Beethoven sind inzwischen in je einer Sammelkassette untergetaucht, und entsprechend kostspielig ist es geworden, sich die Vergleichsfassungen mit namhafter Künstlerprominenz aus ähnlichen Plattenserien herauszufischen. So macht sich nun die vorliegende Neuaufnahme in der sinnvoll-sinnfälligen Koppelung nicht nur um einen besonderen Repertoirewert verdient, sondern sie erobert sich zugleich eine künstlerische Position in vorderster Reihe.

Wer angezweifelt haben möchte, daß hier den drei sehr individualistischen Jungsolisten auf Anhieb nach einem ersten gemeinsamen Auftritt beim Seligenstädter Konzertsommer am 30. Juni 1983 ein plattenreifes Brahma-Opus 114 gelingen würde, sieht sich wohlwund getrauscht. Wo und wie kurz oder lang die Künstler das anspruchsvolle und interpretationsmäßig schwierige Werk hinter den Kulissen studiert haben mögen: das Ergebnis fasziniert! Es packt, weil jeder mit offenem Ohr und wachem Geist für seine Partner eine beglückende Klangkultur einbringt, verbunden mit einem erstaunlichen Nuancenreichtum seines Instrumentes. Klangschönheit und Tiefenlotung bestimmen das Geschehen eines jeden Takts: Sabine Meyer mit perlend warmgeklärter Klarinettenkanitelle und weicher Stakkato-Eleganz, Heinrich Schiff mit edlem Streicherklang und Rudolf Buchbinder mit Anschlagsfeinheiten und dynamischen Ausweichungen, die vom Klavier her die Werkstrukturen bestimmen.

So ist auch Beethovens „Gassenhauer“-Werk (benannt nach dem Trivialthema des abschließenden Variationensatzes) nicht der Verführung des „Leichten“ Notentextes erlegen, sondern gewinnt durch den intelligent und musikalisch