



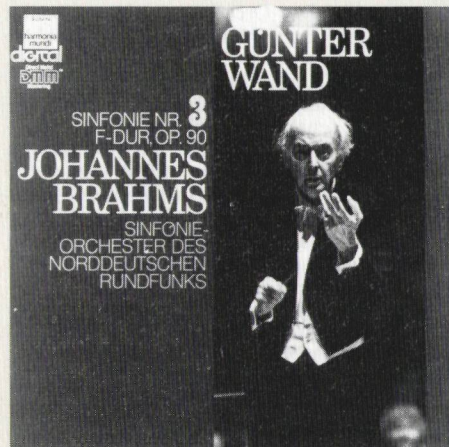
★ Schubert als Klassiker.

SCHUBERT, Sinfonie Nr. 3 D-Dur D.200 und Sinfonie Nr. 6 C-Dur D.589; Kölner Rundfunk-Sinfonie-Orchester, Günter Wand; deutsche harmonia mundi EMI 1 C 067 19-9988-1 (1 S 30) Digital
Aufnahmedatum: 1983
Klangbild: Ausgewogen, klar gestaffelt.
Fertigung: Geringfügiges Knistern auf der A-Seite.

★ Sensibel und spannend.

BRAHMS, Sinfonie Nr. 3 F-Dur op. 90; Sinfonie-Orchester des Norddeutschen Rundfunks Hamburg, Günter Wand; deutsche harmonia mundi EMI 1 C 067 16-9506-1 (1 S 30) Digital
Aufnahmedatum: 1983
Klangbild: Transparent, gut gestaffelt, von angemessener Präsenz, aber eher durchschnittlicher Dynamik.
Fertigung: Einwandfrei.

So gelassen und sorgfältig Günter Wand seinen viel (und zu Recht) gerühmten Bruckner-Zyklus erarbeitet hat, so seriös feilt er jetzt an den Gesamteinspielungen der Schubert- und Brahms-Sinfonien. Das Warten auf die jeweilige Fortsetzung lohnt sich. Seine Interpretation der beiden Schubert-Sinfonien Nr. 3 und Nr. 6 jedenfalls fasziniert durch Wands Geschick, die



Klassizität dieser Werke zu unterstreichen ohne Schuberts Idiom zu überspielen. Die D-Dur-Sinfonie bringt Wand mit eher spröder Präzision, ohne deshalb in Carlos Kleibers „preußische“ Einseitigkeit zu verfallen. Das Adagio maestoso hat Spannkraft, das Allegro con brio Charme, aber eben eher trockenen Humor. Der zweite Satz pulsiert, der dritte hat Kraft, ohne deshalb nicht mehr laufen zu können – nur das Presto vivace hätte eine Nuance virtuoser klingen dürfen, aber da spielt eben doch eine Rolle, daß das Kölner Rundfunk-Sinfonie-Orchester zwar gut, aber nicht unbedingt brillant tönt. Wie immer bei Günter Wand zeichnen sich diese Interpretationen durch Detailgenauigkeit, durch kontrollierte Spannung und durch Klangsinn aus. Und wo man vielleicht ein Detail anders im Ohr oder im Gedächtnis hatte, lehrt einen der Blick in die Partitur rasch, daß Wand wieder einmal recht hat. Das Hauptthema des 1. Satzes der C-Dur-Sinfonie ist eben ein Allegretto, kein Allegro – und so spielt das Wand auch. Sein Talent zum Maßhalten, zur exakten Balance zwischen Kontrolliertheit und Spannkraft läßt sich im Andante mustergültig erfahren. Das gilt ebenso für seine Brahms-Deutung. Nach der 1. Sinfonie jetzt also die Dritte, wieder mit dem Hamburger Sinfonie-Orchester des NDR, das – mir jedenfalls – eine Nuance souveräner erscheint als das Kölner Kollegen-Ensemble. Wer nach Leonard Bernsteins subjektivem Glaubensbekenntnis in Sachen Brahms (das bei der F-Dur-Sinfonie besonders eigensinnig ausfiel) einen klaren Kopf bekommen will, ist bei Günter Wand am rechten Platz. Ebenso sensibel wie spannungsvoll folgt er der Partitur aufs Wort. Maß und Ziel verliert Wand nie aus den Augen – und daß er dabei immer die innere Spannung aufrechterhalten kann, macht seine Interpretation so lobenswert. *Rainer Wagner*

★ Bekanntes aus Wagners Jugend-Werkstatt.

WAGNER, Eine Faust-Ouvertüre, Sinfonie in C-Dur; San Francisco Symphony Orchestra, Edo de Waart; Philips 6514 380 (1 S 30) Digital
Klangbild: Sehr präsent, dynamisch ausgewogen.
Fertigung: Auf dem Rezensionsexemplar Knack auf Seite 1 und leichte Laufgeräusche.
Vergleichseinspielung: Gerdes (Deutsche Grammophon).

Edo de Waarts Aufnahme der beiden Jugendkompositionen Richard Wagners lebt vom ernsthaft-großen Zuschnitt des Dirigenten und von der vorzüglichen instrumentalen Qualität und Präsenz des Orchesters. Die Unterschiede zur Einspielung von Otto Gerdes mit den Bamberger Sinfonikern – die Platte dürfte über zehn Jahre alt sein, steht aber nach wie vor im Katalog – haben vor allem mit der Orchester-Qualität zu tun. Gerdes hat die Musik außerdem etwas leichter angelegt, neigte zu flüssigeren Tempi, brachte einen spielerischen Zug mit ein. Den erhält bei Waart weder die Faust-Ouvertüre noch die Sinfonie, und den dürfte der – im Falle der Sinfonie – knapp 19jährige Komponist auch nicht gemeint haben. Diesem hat ein Opus im bewußt empfundenen Schatten Beethovens vorgeschwebt – der Hüllentext belegt das überzeugend. Edo de Waart erzeugt deshalb nun keine

künstliche Schwere oder Erdlastigkeit. Aber er nimmt die Musik beim Wort, arbeitet ihre rhythmischen Energien streng heraus, lichtet die instrumentalen Schichtungen auch da auf, wo Wagner sie noch etwas ungeschickt angelegt hat, läßt äußerst prägnant und geschärft im Figurenablauf musizieren. Hilfreich kommt die Aufnahmetechnik hinzu: Man ist dicht am Orchester – natürlich muß hier die Gerdes-Aufnahme wegen fehlender Digital-Aufzeichnungsmöglichkeit im unverschuldeten Nachteil bleiben – und hat trotzdem keine Vereinzlungswirkungen hinnehmen müssen, sondern einen ziemlich breiten Panoramaklang erreicht. Eine Platte, die sich für Wagner-Interessenten sicher lohnt, mit der man nicht abgespeist wird wie mit einer Kuriosa-Kiste. *Hanspeter Krellmann*

NEUERÖFFENTLICHUNGEN

Konzerte

★ Hinweis auf bemerkenswerte Konzert-Formen.

C. PH. E. BACH, 6 Hamburger Konzerte; Bob van Asperen (Cembalo), Ensemble Melante '81, Bob van Asperen; EMI 1C 157-1434863 (2 S 30) Digital
Klangbild: Präsent, durchsichtig, von guter Dynamik.
Fertigung: Einwandfrei.

Seit 1981, so berichtet der Klappentext, arbeitet der niederländische Cembalist Bob van Asperen mit dem Kammerorchester Melante '81 zusammen. EMI legt nun, als Dokument dieser Kooperation, Carl Philipp Emanuel Bachs sechs „Hamburger“ Cembalokonzerte vor. Van Asperen, ausgebildet u.a. von Gustav Leonhardt, agiert als kundiger, auch Expressivität nicht scheuernder Solist. Was aber wichtiger ist: Er vermag die eigenartige zyklische Struktur der Konzerte rhythmisch und formal problemlos zu erhellen. Die „Hamburger“ Konzerte werden nämlich durch ein Prinzip reguliert, das nicht mehr von der Geschlossenheit der einzelnen Sätze ausgeht. Der Sohn des Thomaskantors bekundet Eigenständigkeit, indem er das Satzbild im Sinne ganzheitlicher Absichten aufrichtet und neu wiederlegt. Dem ersten Orchester-Ritornello des D-Dur-Werks beispielsweise wird ein fragmentarisches Andante eingeschoben, das G-Dur-Konzert hebt mit einem Andante an und wechselt fugenlos in das zunächst vom Solisten ungleitet vorgeführte Presto. Später taucht das Andante wieder auf, diesmal durch Bläserstimmen erweitert. Nirgends aber wird dieser kreisende Bewegungsablauf entschiedener realisiert als in dem c-Moll-Konzert, wo nach dem Schluß-Menuett das ganze thematische Material des ersten Allegros nochmals wiederkehrt. Van Asperen berichtet in diesem Kontext über literarische Vorlagen solcher zyklischen Reflexivität – er erwähnt Laurence Sternes „Sentimental Journey Through France and Italy“ von 1768, einen Text, der in den unerwarteten Einschüben

und refrainartigen gedanklichen Kehren ein ähnliches Kompositionsmuster spiegelt. Damit wird C.Ph.E. Bach einem geistesgeschichtlichen Umfeld zugeordnet: einem stilistisch-rhetorischen Kontext der Verweisungen und Anspielungen, der, jedenfalls in den musikalischen Bereichen, der Oper näher steht als der Strenge des dreisätzigen Konzerts. Die „Hamburger“ Konzerte realisieren mithin formalen Pluralismus. Sie sind in der Tat mit ihren Rezitativen, den Überführungen und thematischen Kurzwechseln der Bühnenmusik benachbart, so daß dem Solisten auch die Präzisierung der stimmunglichen Sequenzen obliegt. Van Asperen hat ein durchsichtiges, im Klang eher helles Instrument gewählt. Er „spricht“ durch die dynamischen Abstufungen einerseits, durch minimale rhythmische Dehnungen andererseits. Und er spielt die Sforzati (etwa in dem G-Dur-Konzert), assistiert von dem sehr wachen, zugreifenden Orchester, fast überpointiert aus. Darüber mag man streiten – ob nicht auch eine ruhigere Dramaturgie inhaltliche Querverbindungen hätte verdeutlichen können. Jedenfalls, das Engagement ist da, bis hinein in die Wahl der wirbelnden Tempi. *Martin Meyer*

○ Ohne Inspiration.

BRAHMS, Klavierkonzert Nr. 1 d-Moll op. 15; Alexis Weissenberg, Philadelphia Orchestra, Riccardo Muti; EMI 1C 067 143521-1 (1 S 30) Digital
Aufnahmedatum: 2.2.1983
Klangbild: Offen, präsent, etwas diffus.
Fertigung: Ohne Mängel.

Brahms' d-Moll-Klavierkonzert hat in den letzten Jahren kaum eine ernsthafte Neubewertung im Bereich deutender Möglichkeiten erfahren. Pollinis wenig geglückte Version (mit Böhm), Bermans gänzlich verunglückte Fassung (mit Leinsdorf), auch das sehr späte Zeugnis von Rubinstein (mit Mehta) – Aufnahmen, die hinter das Niveau zurückkehren, das einst durch Pianisten wie Arrau, Fleisher, Graffman oder Gelber gültig gegeben war. Das Gefälle zwischen medientechnischer Innovation und gestalterischer Vergegenwärtigung wird größer; manchmal befremdlich groß. Daran vermag auch Weissenbergs zweite Einspielung nichts zu ändern. So bleibt der Verdacht, daß hier mehr der Logik des Marktes gefolgt wird als dem inneren Antrieb eines nachschöpferischen Willens. Wer sich Weissenbergs Schallplatte mit Giulini vergegenwärtigt, denkt an klare, hart geprägte Relief-Arbeit, an wuchtiges, umrißscharfes Akkordspiel, an Skalen von gleißender Leuchtkraft. Nicht unproblematisch war, daß damals die lyrischeren Wölbungen, die Geheimnisse der Überleitungen stumm blieben. Doch konnte man von einem „Ansatz“, von einer Optik sprechen. Was Weissenberg nun zusammen mit dem Philadelphia Orchestra und Muti zu bieten hat, ist ein Konglomerat, ein Gemenge verschiedener Stimmungslagen, wobei auch das Handwerkliche keine einheitlichen Schriftzüge trägt. Relativ breite Tempi werden angestreut, das Orchester vermag sein volles, warmes Klangpanorama auszubreiten. Weissenberg beginnt zurückhaltend, selbst die ersten Triller-Reihungen sind noch nicht als solistische Explosionen exponiert.

Dann allmählich wird die Bewegung drängender – bis an jenen Punkt, wo das Klavier das Seitenthema in F-Dur aufbaut. Und dann geschieht nichts mehr. Das Orchester spielt seine Stimmen aus, das Klavier begleitet, verschwindet zwischen Streichern und Bläsern und überdeckt auch die Terzendurchgänge. Einordnung in ein Gefüge, das als sinfonisches durchleuchtet werden soll? Darüber, nämlich über die Verschmelzung der Klavierfarben mit der orchestralen Palette, informierten weitaus schlüssiger Arrau und Haitink. Denn selbst bei gedrosselter solistischer Expansion ginge es darum, die Dialektik zwischen ausgreifender, auf melodische Erkundung bezogener Vehemenz und entsagender, beschwichtigender Gestik darzustellen. Bei Weissenberg wartet man – bis zur Durchführung, die ein pianistisch isoliertes Stehvermögen bezeugt. Das war und ist ohnehin ein Problem des „reifen“ Weissenberg. Wo die expressiv-virtuosen Höhenkurven enger aneinander zu liegen kommen, setzt der Pianist Wegmarken. Wo solche Gipfelpunkte wieder abgesenkt werden sollen, atmet Weissenberg gleichsam leer durch. Der langsame Satz ist weder aufregend noch traumhaft entrückt. Er kommt nur aus der Positivität der Notation, selbst in den Schwingungen der großen 32tel-Bögen, denen widerständig die Triller auf den Vierteln zugeordnet sind. Nur kurz vor Schluß blitzt solistische Bewegtheit auf – ein Versprechen, das auch im Finale nicht eingelöst wird. In einem Rondo, dessen tänzerische Aufschwünge dynamisch abgeflacht sind und dessen gesangliches Seitenthema ohne Differenzierungsarbeit nur eben eingeschaltet wird. Daß die Frage nach dem Status des Soloparts in diesem Konzert immer noch so aufdringlich den interpretatorischen Duktus überschattet, mutet befremdlich an. Eine Frage, an der Pollini und Böhm gescheitert sind – und die doch immerhin von Ashkenazy und Haitink vor einigen Monaten wenn nicht bis ins Detail schlüssig, so über weite Passagen triftig beantwortet werden konnte. Muti führt Pflichtregie. Man hört allzu deutlich, wie Pianist, Dirigent und Orchester schon an die nächsten Aufgaben dachten. Keine günstigen Voraussetzungen. *Martin Meyer*

○ Gediegenes Handwerk.

BRAHMS, Violinkonzert D-Dur op. 77; Uto Ughi (Violine), Philharmonia Orchestra London, Wolfgang Sawallisch; RCA RL 70 072 (1 S 30) Digital
Aufnahmedatum: 2.–3. August 1983
Klangbild: Ausgewogen, nicht übermäßig klar gestaffelt.
Fertigung: Geringfügiges Oberflächenknistern im 2. Satz.

Der zweisprachige Begleittext (englisch/italienisch) verweist darauf, daß diese Einspielung wohl vor allem auf den italienischen Markt zielt. Vielleicht findet sie dort weniger Konkurrenten. Hierzulande aber gilt, daß viele Hunde des Hasen Tod sind. Und da kommt das Team Ughi-Sawallisch doch kaum über einen Platz in der oberen Mittelklasse hinaus. Was noch am wenigsten an Wolfgang Sawallisch liegt, der zumindest in der Einleitung des ersten Satzes das Philharmonia Orchestra London so klangvoll wie konzentriert aufspielen läßt. Doch die Hoffnung, daß diese Aufnahme durch Intensität



Große Verstärkerleistung?

Kein Problem für unsere A 404. Zwei 20 cm Tieftöner läßt unser Entwickler, Michael Wolff, in die größte HiFi-Lautsprecherbox der A-Serie einbauen. Genug, um 160 Watt Impulsleistung zu verkraften. Das ist aber nicht der einzige Grund für die beiden Tieftöner im stabilen 19 mm Gehäuse mit dem breiten Druckausgleichskanal: Die Baßwiedergabe ist phänomenal. Dieselbe Qualität bei den mittleren Frequenzen garantiert der hervorragende Konus-Mitteltöner 11 FM. Um Verzerrungen zu vermeiden, ist die Membran mit einer dämpfenden Masse eingestrichen. Ideale Ergänzung für die Hochtonwiedergabe ist der 19 mm Kalotten-Hochtöner DT19 mit Hornvorsatz. Er sorgt für die transparente und impulstreue Höhenwiedergabe.

PHONAR – mehr Spaß beim Hören

PHONAR-HiFi-Lautsprecher gibt es beim guten Fachhändler

**PHONAR Akustik GmbH
 Industriestraße 8 - 10,
 2399 Tarp**

FONO-KRITIK

herausragen könnte, hält nicht lange vor. Uto Ughi spielt das Konzert zwar mit sicherem Ton und durchwegs gestandener Technik (nur im Schlußsatz fehlt dann doch das nötige Quentchen Bravour, das ihm einen Platz unter den Spitzenreitern sichern könnte), aber eigenes Profil kann er nicht vorweisen. Den Dimensionen dieses Werks aber wird gediegenes Handwerk alleine nicht gerecht. Da auch die Klangtechnik keineswegs besondere Perspektiven ermöglicht, bleibt diese Produktion wohl eher etwas für Ughi-Fans. *Rainer Wagner*



Glanz mit Seele.

MARCELLO, Oboenkonzert c-Moll, VIVALDI, Violinkonzerte E-Dur (Il Riposo) und B-Dur (La Caccia), ALBINONI, Streichersinfonie G-Dur, BOCCHERINI, Cellokonzert Nr. 2; Augusto Loppi (Oboe), Patrice Fontanarosa (Violine), Rocco Filippini (Cello), I Nuovi Virtuosi di Roma; RCA RL 70073 (1 S 30) Digital
Aufnahmedatum: 1983
Klangbild: Sauber, präsent, ausgewogen, natürlich.
Fertigung: Einwandfrei.

VIVALDI, Violinkonzerte Es-Dur (La Tempesta di mare), E-Dur (L'Amoroso), F-Dur (für 3 Violinen), C-Dur (Il Piacere), d-Moll (für 2 Violinen), a-Moll (für 2 Violinen); Patrice Fontanarosa, Federico Agostini, Pavel Vernikov (Violine), Rocco Filippini (Cello), I Nuovi Virtuosi di Roma; RCA RL 70074 (1 S 30) Digital
Aufnahmedatum: 1983
Klangbild: Sauber, präsent, ausgewogen, natürlich.
Fertigung: Einwandfrei.

Was ist aus den vielen Nachkriegs-Ensembles geworden, die uns damals an der stürmischen Wiederentdeckung des – vor allem italienischen – Barock in all seinen musikalischen Facetten teilnehmen ließen: die Musici und die Virtuosi di Roma, das Ensemble Louis de Froment, das Orchester Jean-François Paillard, Janigros Zagreber Solisten, Münchingers Stuttgarter Kammerorchester oder Winschermanns Deutsche Bachsolisten? Ein paar Namen haben sich glanzvoll gehalten, andere sind verblaßt, und neue Ensembles kamen hinzu – etwa



Scimones Solisti Veneti, Marriners Academy, das Polnische, das Slowakische, das Englische Kammerorchester, und bei uns eine ganze Handvoll solcher Ensembles, von den „Originalklang“-Gruppierungen gar nicht zu reden. Renato Fasanos Virtuosi di Roma gehörten jedenfalls zu den ersten Mannschaften: 1949 gegründet, leuchtete ihr Stern neben den Musici di Roma – die sich heute nur noch „I Musici“ nennen – viele Jahre lang. Nach Fasanos Tod gruppierte sich das Ensemble neu und setzt seither als „I Nuovi Virtuosi di Roma“ seine alte Tradition fort. Mit diesen beiden Platten dokumentiert es nun – in digitaler Aufnahmetechnik – seinen unverändert hohen technischen und interpretatorischen Standard und auch seine spezifischen Eigenschaften: wo Scimones Venezianer oder auch Marriners Mannen sich mit äußerster Vehemenz und höchster Virtuosität ins Getümmel der Sechzehntel- und Zweiunddreißigstel-Noten, der vertracktesten Lagenwechsel und anderer technischer Feinheiten stürzen und dabei brillant bestehen, nehmen sich die Virtuosi – eigentlich ein wenig gegen den Vollsinn ihres Namens – immer etwas zurück, ohne dabei an Glanz einzubüßen, und meiden so Exzessives in Tempo und Ausdruck. Nur in langsamen Sätzen riskieren sie Grenzüberschreitungen: Getragene Adagio-Teile werden mit einem fast übertrieben starken Gefühlsanteil beladen, so daß manchmal die intensiv aufgebaute Spannung in elegischer Kantabilität zu ertrinken droht, zumal das Zeitmaß häufig zerdehnt wird. Die wie in früheren Zeiten unverändert vorhandene Stilsicherheit des Ensembles verhindert aber stets das Abgleiten ins nur Effektvolle, bewahrt die Balance zwischen Inhalt und Aussage. Die Geigensolisten in den Vivaldi-Konzerten beider Platten sind „Primi inter Pares“, Rocco Filippinis Cello-Soli (bei Vivaldi und Boccherini) zeigen ihn als virtuosen Meister; einzig das Marcello-Oboenkonzert läßt einiges an Beherztheit und Elan vermissen. Die Wiederbegegnung mit dem verjüngten Ensemble ist eine Freude für Verstand und Herz. *Diether Steppuhn*



Ein neuer Rachmaninoff-Pianist.

RACHMANINOFF, Klavierkonzerte Nr. 1 fis-Moll op. 1 und Nr. 4 g-Moll op. 40; Zoltán Kocsis (Klavier), San Francisco Symphony Orchestra, Edo de Waart;



Philips 6514 377 (1 S 30) Digital
Klangbild: Voll und sehr deutlich.
Fertigung: Ohne Mängel.
Vergleichseinspielungen: Richter (Ariola), Ashkenazy (Decca), Benedetti-Michelangeli (EMI).

Zunächst denkt man, der Klavierpart könnte im Anschlag markiger gesetzt sein. Hört man dann die alte, leider verjaulte Aufnahme des ersten Konzertes mit Richter, beide Konzerte mit Ashkenazy und das vierte mit Benedetti-Michelangeli, dann relativieren sich die Eindrücke. Kocsis erscheint durchaus als Virtuose moderner Prägung mit souverän verfügbarer Technik, er ist ein wacher Musiker, ein beredter Interpret. Edo de Waart hat den jungen Solisten eng an der Leine, gängelt ihn aber nicht. So kommt eine gute gemeinsame Arbeit zustande. Waart ist erfahren in Sachen Rachmaninoff. Er hat schon einmal alle Klavierkonzerte und die Paganini-Rhapsodie mit Orozco aufgenommen und war einer der ersten, der wieder an die Sinfonischen Tänze, das letzte Werk des Komponisten, via Platte erinnert hat. (Diese Aufnahmen sind inzwischen gestrichen.) Waart verliert sich nie an die Musik, kostet sie aber dennoch aus. Klavierkonzerte sind bis zu einem gewissen Grad Begleitarbeit, und die vollbringt er musterhaft, wobei er hörbar eine eigene Linie durchzieht. Kocsis kann sich auf ihn verlassen, wird von ihm und dem klangschön spielenden San Francisco-Orchester gleichsam getragen. Beide Konzert-Interpretationen lassen keine Wünsche offen, weil sie die üppige Gebärde so gut wie die Intimität der Details erfüllen. Natürlich kann man das vierte Konzert klassizistischer, mehr in Richtung Ravel spielen, wie Benedetti-Michelangeli das tut. Kocsis dagegen spielt das vierte wie das erste mit jugendlich-ungestümrer Vehemenz und mitreißendem Schwung. *Hanspeter Krellmann*



Sgouros stürmt weiter die virtuosens Gipfel.

RACHMANINOFF, Klavierkonzert Nr. 3 d-Moll op. 30; Dimitris Sgouros (Klavier), Berliner Philharmoniker, Yuri Simonow; EMI 067-2700201 (1 S 30) Digital
Klangbild: Offen, präsent, transparent, metallischer Klavierklang, Orchester geringfügig scharf.
Fertigung: Einwandfrei.
Vergleichseinspielungen: Gawrilow (Ariola 202 002-250), Gilels (Melodia 38727), Rachmaninoff (RCA 26.35 002DX).

Einmal mehr sollte Herbert von Karajan einen jungen Schallplatten-Konzertdebütanten unter seine werbewirksamen Fittiche nehmen. Doch diesmal platzte das Projekt, und man holte den Rachmaninoff-erfahrenen Yuri Simonow ans Pult der Berliner Philharmoniker. Vielleicht war es Glück, denn allzuoft hatte Karajan in früheren Aufnahmen (mit Weissenberg, Kremer oder A.-S. Mutter etwa) über Eigenimpulse der Solisten hinwegdirigiert. Davon kann im vorliegenden Fall nun wirklich nicht die Rede sein. Zwar spielen die Berliner unter der Leitung des ehemaligen Mrawinsky-Assistenten manchmal etwas knallig auf, doch läßt sich das immer noch blutjunge Klavierwunder Sgouros hierdurch nicht im mindesten einschüchtern. Im Gegenteil, so entfesselt, so fast

übermütig draufgängerisch reitet der kleine Dimitris seine virtuosens Attacken, daß des Stauens kein Ende ist. Endlich hören wir das Konzert wieder als das, was es letztlich ist und was wir bei all den Lyrisierungsversuchen der letzten Zeit fast vergessen hatten: als großes Virtuosenkonzert. Wenn Sgouros die Akkordberge der (großen) Kadenz aufeinanderstürmt, kommen einem die häufig angebrachten kompositorischen Bedenken erst gar nicht in den Sinn, wenn er rasant das Finale angeht, wenn er das Es-Dur-Scherzando frech artikuliert oder die Schlußkadenz herunterhämmernd, als gelte es, die Belastbarkeit der Flügelmechanik zu testen, dann ist allein die physische Leistung staunenerregend, nicht nur für einen 14jährigen. Natürlich riecht das nach pianistischem Hochleistungssport, aber wer will es einer so einmaligen klaviertechnischen Begabung wie Sgouros verwehren, zunächst einmal locker den virtuosens Olymp zu erklimmen. Die Mühelosigkeit im Umgang mit schwerster Klaviermaterie erinnert an Gawrilow oder an Beroff, die in jungen Jahren ähnliche Wunderdinge vollbrachten. Und um die Entscheidung der Darstellung des Werkes richtig einzuordnen, muß man schon die oberste Interpretenschublade öffnen: die Aufnahmen von Backhaus, Gieseking (!), die Rachmaninoff-Eigeninterpretation, die verschiedenen Horowitz-Versionen oder der triumphale New Yorker Gilels-Mitschnitt (der endlich auch in Deutschland erscheinen sollte) – sie alle sind in diesem Punkt keineswegs überlegen. Wenn dennoch Gefahrenpunkte auszumachen sind, ein paar merkwürdig ungestaltete Übergänge im Finale, eine etwas pauschale Fortetendenz oder einige altmodische Luftlöcher vor Spitzentönen, so wird man sie einem 14jährigen natürlich nicht übelnehmen. In den kommenden Jahren der musikalischen Reifung und Repertoireorientierung wird sich noch vieles arrangieren lassen, die himmelstürmende Virtuosität möge darüber aber bitte nicht verlorengehen. *Nikolaus Deckenbrock*



Schallplattenpremiere des Rodrigo-Konzertes mit dem Widmungsträger.

RODRIGO, Concierto como un Divertimento, LALO, Konzert für Violoncello und Orchester d-Moll; Julian Lloyd Webber (Cello), London Philharmonic Orchestra, Jesús López-Cobos; RCA RL 25 420 AW (1 S 30)
Aufnahmedatum: 1982
Klangbild: Präsent, in guter Abstimmung, im Orchesterpart kompakt.
Fertigung: Tadellos.

Joaquín Rodrigo, der nahezu 82jährige Nestor der spanischen Komponisten, hat in seinen konzertanten Werken hauptsächlich die Gitaristen bedacht, sich jedoch vor vier Jahren entschlossen, auch ein Cellokonzert zu komponieren, das er dem jungen englischen Cellisten Julian Lloyd Webber gewidmet hat, der den Entstehungsprozeß des Werkes anregend mitverfolgte. Die Uraufführung fand 1982 in derselben Besetzung wie bei der vorliegenden Aufnahme in London statt. Zumindest was den Solopart betrifft, kommt der Aufnahme dieses traditionsgebundenen, mit folkloristischen spanischen Themen (wie im Concierto de Aranjuez) durchsetzten Werkes authentischer Rang zu. Ich zögere jedoch nicht, in diesen Anspruch auch das

Orchester und den Dirigenten miteinzubeziehen. Vergleichsmöglichkeiten gibt es bislang noch nicht. Das „Füllwerk“, Lalos nicht allzu häufig gespieltes Cellokonzert, ist freilich im Repertoire mehrfach vertreten. Hier reiht sich die Neuaufnahme ohne besonders herausragende Qualitäten an: Der Solopart ist kantabel und expressiv gestaltet, die Orchesterbegleitung in guter Abstimmung durchaus gelungen. Besonderes Augenmerk verdient hingegen das engagiert und klangschön vorgetragene Cellokonzert von Rodrigo, bei dem es sich nicht um eigentlich „neue“ Musik handelt, das aber dem Entstehungsdatum nach schließlich doch der Musik „unserer Zeit“ zugeordnet werden muß. In technischer Hinsicht wurde stets auf Transparenz des nicht gerade hallarmen Klanges geachtet. Über die uneingeschränkte Präsenz der Solopartien hinaus kommen die teils sehr dezenten Orchesterpartien doch in guter Abstimmung zum Solisten voll zum Tragen. *Gerhard Wienke*

NEUVERÖFFENTLICHUNGEN

Kammermusik



Vorbildliche Bach-Wiedergabe als Modellfall der Aufführungspraxis.

BACH, Sonaten und Partiten für Violine solo BWV 1001-1006; Sigiswald Kuijken (Violine); harmonia mundi/EMI 1C 157-1999603 (3 S 30)
Aufnahmedatum: Dezember 1981
Klangbild: Transparent und ausgewogen.
Fertigung: Einwandfrei.

Bachs Sonaten und Partiten für Violine solo haben, weil sie spieltechnisch wie künstlerisch höchste Ansprüche stellen, seit jeher die internationale Geigerprominenz auf den Plan gerufen, was ein Blick in den Bielefelder Katalog bestätigt. Und wenn es im Schallplatten-Jahrbuch 1 von 1973 bedauernd hieß, daß „diese Gipfel der Violinmusik noch nicht unter Beachtung der Aufführungsgepflogenheiten der Bach-



Zeit aufgenommen worden sind“, so wurde diese Lücke jetzt geschlossen. Der belgische Geiger Sigiswald Kuijken (Jahrgang 1944), der sich in diesen Fragenkomplex ernsthaft eingearbeitet hat, darf inzwischen als einer der besten Kenner der Aufführungspraxis jener Epoche gelten. Bereits seit 1970 musiziert er auf der Barockgeige in der alten Spielweise, „wobei die Violine nur an die Schulter angelehnt und nicht wie heute mit dem Kinn festgehalten wird.“ Für die vorliegende, in Coproduktion mit dem Westdeutschen Rundfunk entstandene Gesamtaufnahme der sechs Werke benutzt Kuijken ein von Giovanni Grancino um das Jahr 1700 in Mailand gebautes Instrument und einen geeigneten Bogen von anonymer Herkunft, der aus der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts stammt. Unter diesen Voraussetzungen ist hier eine imponierende Wiedergabe zustande gekommen, die – auf Geminianis grundlegender Abhandlung „The Art of Playing“ fußend – ein stilistisch kompetentes und unangreifbares Bild offeriert und musikalisch in sämtlichen Belangen vollkommen zu überzeugen weiß. Von nun an sollten alle an dieser Materie interessierten Geiger Kuijkens mustergültige Deutung genau studieren und auch den Inhalt des Kassetten-Textheftes nicht unberücksichtigt lassen, das – neben Christoph Wolffs musikhistorischer Einführung – wertvolle Hinweise zum Instrument sowie zur Technik des Violinspiels in jener Zeit enthält. *Werner Bollert*



Interessante Biedermeier-Kompositionen für Flöte und Gitarre in exemplarischer Wiedergabe.

CARULLI, Serenade für Gitarre und Flöte op. 109 Nr. 5, BÖHM, Sechs Variationen über „Nel cor più non mi sento“ für Flöte und Gitarre, CALL, Serenade C-Dur für Flöte und Gitarre; Karl-Bernhard Sebon (Flöte), Juan Pastor (Gitarre); Schwann VMS 1033 (1 S 30)
Aufnahmedatum: 25./27.3.1983
Klangbild: Sehr präsent, klar konturiert, ausgewogene Balance zwischen den beiden Instrumenten.
Fertigung: Einwandfrei.

Mit der von Segovia initiierten Gitarren-Renaissance ist auch ein ständig wachsendes Interesse für die Besetzung Flöte und Gitarre entstanden. Die verdienstvolle Schwann-Reihe „Musica mundi – Unbekannte Kostbarkeiten“ trägt durch drei Ersteinstrumente von Musik des Biedermeier bzw. der Klassik oder der Frühromantik in dieser Besetzung zu einer sehr informativen Erweiterung dieses Repertoires auf Schallplatten bei. In Karl-Bernhard Sebon steht einer der deutschen Spitzenflötisten unserer Zeit zur Verfügung. Obwohl er als brillanter Virtuose bekannt ist, dem auf der Flöte nichts unmöglich ist, gelingt ihm das Kunststück, sich bei den mehr auf melodische Eingängigkeit als auf technische Bravour ausgerichteten Biedermeier-Serenaden von Carulli und Call ganz auf den Charakter dieser Musik einzustellen. Er trifft hier musikalisch sensibel genau den rechten Ton: pastoral mild, mit dezentem Vibrato, statt brillant strahlend. Sebon erfüllt diese Musik bis in die kleinsten Feinheiten und realisiert sie tonlich wie gestalterisch aufs schönste. Bei Böhm's Paisiello-