

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 herunterhämmt, 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 Ersteinispielen 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-

FONO-KRITIK

Variationen allerdings kann sich der Virtuose Sebon glänzend entfalten: staccato, legato und vermischt in raschen Sechzehntel-Passagen, mit schier unerschöpflichem Atemreservoir geblasen, wie gestochen und mit Hochglanz. Als besondere Attraktion bläst er – einer alten Tradition folgend – die langsame g-Moll-Variation auf der Baßflöte mit frappierend düsterer, dunkler Klangfärbung. Daß man gelegentlich (bei Carulli) den Atem hört, gibt der Aufnahme Live-Charakter.

Der Gitarrist Juan Pastor trägt seine vorwiegend begleitenden Partien in Ton und Formung so reizvoll und der Flöte so gut angepaßt vor, daß sich ein in jeder Hinsicht exemplarisches Zusammenspiel ergibt.

Karl Ludwig Nicol



Rückgriff aufs Eingemachte.

ENESCO, Sonate Nr. 3 a-Moll op. 25, DVOŘÁK, 4 Romantische Stücke op. 75, SCHUMANN, Intermezzo (aus der FAE-Sonate), BRAHMS, Scherzo (aus der FAE-Sonate); Isaac Stern (Violine), Alexander Zakin (Klavier); CBS 74118 (1 S 30)

Klangbild: Sehr natürlich.

Fertigung: Einwandfrei bis auf altersbedingtes geringes Bandrauschen.

Wäre da nicht das altersbedingte Bandrauschen und Sterns Hinweis im eigenen, seinem früheren Partner Alexander Zakin gewidmeten Plattentext, würde man vergeblich nach Aufnahmedaten Ausschau halten. So aber erfährt man wenigstens, daß Enescos Violinsonate 16(!) Jahre vor der Niederschrift von Sterns Zeilen aufgenommen wurde. Das Unterdrücken jedes anderen Hinweises in dieser Richtung ist nicht gerade als seriös zu bezeichnen. Überzeugender wirkt da schon der Meister selbst. Sein Enesco bedeutet einen tiefen Griff in die geigerische Trickkiste, zugleich natürlich auch ein Stück pralles Musikantentum persönlichster Prägung. Bereits das Moderato malinconico hält so viel an Farbe, an klanglichem Naturalismus bereit, wie manch anderer Geiger in seinem ganzen Leben nicht verbraucht. Andante sostenuto e misterioso: Die in die „Nacht hinauschorchende Hirteneinsamkeit, durchdrungen von den süchtigen Klängen einer Flöte“, wird geradezu provoziert. Sterns parlando-rubato nimmt eine fast selbständige Dimension an.



Orientalisches Kolorit bestimmt das Allegro con brio. (Bartóks Arabischer Tanz aus den 44 Duos scheint in greifbarer Nähe zu stehen.) Erstaunlich Zakins Fähigkeit, Sterns Spiel kongenial mitzutragen, zu stützen. Mit einem solchen Partner muß ein Geiger wirklich dazu verurteilt sein, sein Bestes zu geben.

Was den Dvořák anbetrifft, so hat schon lange niemand mehr so souverän auf der Geige geschmachtet. Mit unsagbarem Schmelz beginnt Stern das Larghetto, um sich dann in den Doppelgriffpassagen der Fesseln zu entledigen, die sein geigerisches Ungestüm zuvor noch in Zaum hielten. Nun, Isaac Stern ist einer der „großen Violinvirtuosen“ unserer Tage und man kann sich seiner Faszination in keinem Fall entziehen. Bei Schumanns Intermezzo und Brahms' Scherzo breitet Stern nochmals seinen Ausdrucksradius von leiser Melancholie mit allen Farbschattierungen bis hin zu federn angespanntem, rhythmisch treibendem Spiel aus.

Wolfgang Wendel



Verheißungsvoller Beginn einer Reihe mit Mozarts Violinsonaten.

MOZART, Violinsonaten KV 301, 302, 303, 304; Itzhak Perlman (Violine), Daniel Barenboim (Klavier); DG 410 896-1 (1 S 30) Digital

Klangbild: Voll, mit scharfer Durchzeichnung, räumlich und sehr präsent.

Fertigung: Einwandfrei.

Vergleichseinspielungen: Szeryng/Haebler (Philips), Suske/Olbertz (Eurodisc – gestrichen), Grumiaux/Haskil (Philips).

Eine wohlgelungene Einstandsplatte der Freunde und Partner Perlman/Barenboim in Sachen Mozart-Violinsonaten ist anzuzeigen. Beide greifen zur mittleren Werkgruppe mit den zweisätzigen Stücken, in denen die Geige nicht mehr nur Begleitfunktion hat, wie Mozart selbst bei den frühen Sonaten noch im Titel anmerkte, sondern mehr und mehr konzertierende Eigenständigkeit erlangt und zum gleichberechtigten Partner des Klaviers wird. Perlman und Barenboim musizieren mit einem hohen Grad an Außerordentlichkeit, und man merkt ihnen die Freude beim Spielen an. Ganz lebendig und inspiriert gerät ihnen Mozarts Musik. Sie spielen frei und gelöst, ohne jedoch in Draufgängerei zu verfallen. Das ist kein Hausmusizieren mehr; konzertante Präsenz und Gestenhaftigkeit stehen im Vordergrund. Beider Stil erinnert im Aufeinanderzugehen und Sichvoneinanderlösen an Grumiaux/Haskil, die – im Gegensatz zu Szeryng/Haebler – sehr spontan, aber stets textgetreu mit Mozart Umgang gepflegt haben. Szeryng/Haebler bleiben hingegen unfrei, gebremst, zelebrieren, wo musikalisch geatmet werden müßte (was im übrigen gerade Szeryng bei Bach, Beethoven und Brahms immer getan hat). Leider gibt es die von Eurodisc ausgelieferte DDR-Aufnahme mit Suske/Olbertz nicht mehr, die ebenfalls ihre Meriten hatte.

Auch vom Klangbild her ist die Perlman/Barenboim-Interpretation sehr positiv einzustufen, so daß man gerne auf eine Fortsetzung dieser Mozart-Aufnahmen wartet.

Hanspeter Krellmann

NEUERÖFFENTLICHUNGEN

Klavierwerke



Plädoyer für französische Klaviermusik.

D'INDY, Le Poème des Montagnes op. 15, DESÉVÉRAC, Cerdaña; Monique Muller (Klavier); Gallo 30-199 (1 S 30)

Vertrieb: Disco-Center, 3500 Kassel

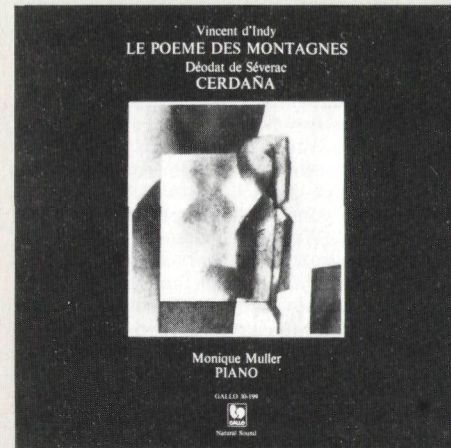
Klangbild: Offen, weiträumig, voluminös.

Fertigung: Einwandfrei.

Die Deutschen tun sich traditionell schwer mit französischer Musik, viel schwerer, als dies umgekehrt der Fall ist. Die Farben und der Charme, wesentliche Elemente in den Kompositionen unseres Nachbarn, scheinen bei uns weniger gefragt: Offenbar bleiben bei solch glitzernder Oberfläche deutsche Tiefensehnsüchte allzu unbefriedigt. Hat sich César Franck noch einigermaßen durchsetzen können, so führt selbst das Werk von Fauré ein ausgesprochenes Schattendasein. Von Vincent d'Indys umfangreichem Schaffen gar sind bei uns derzeit ganze fünf Werke auf Platten greifbar.

Dabei braucht sich sein „Poème des montagnes“ aus dem Jahre 1881, das Monique Muller hier ausgesprochen kompetent eingespielt hat, keineswegs hinter vergleichbaren Werken, etwa aus Liszts Schweizer „Années de pèlerinage“, zu verstecken. Der einleitende „Chant des Bruyères“ entwickelt aus einfachen harmonischen Flächen komplexe Farbigkeit, und in den „Danses rythmiques“ wird Chabrier, dem das Werk auch gewidmet ist, beschworen, und auch Bizets „Jeux d'enfants“ scheinen nicht fern. Der Klangraum des Klaviers wird insgesamt sehr variabel genutzt, über Ostinatfiguren entstehen weiträumige Klanggebäude, man scheint an der Quelle von Keith Jarets Improvisationen zu stehen.

Noch weniger als d'Indy ist sein Schüler Déodat de Séverac bei uns bekannt geworden. Seine Suite „Cerdaña“ (1908-11 entstanden, illustriert die Ankunft und das Leben in dieser französisch-spanischen Grenzregion. Die musikalische Sprache ist prägnanter als bei d'Indy, weniger flüchtig



als impulsreich. Dennoch wirkt seine Musik nicht so persönlich durchgeformt wie die seines Lehrers. Zudem findet Séverac bei der Beschworung folkloristischer Elemente und deren pianistischer Umsetzung dann bei Ravel und dessen überlegener Raffinesse doch seinen Meister. Monique Muller, die über das Klavierwerk von Bizet promoviert hat, verfügt nicht nur über den musikwissenschaftlichen Spürsinn, sondern auch über die pianistischen Möglichkeiten, um dem Farbenspektrum dieser Musik gerecht zu werden. Die Klangtechnik unterstützt den harmonischen Charakter der Kompositionen durch leichte Verhallung.

Nikolaus Deckenbrock



Bemühter Schumann.

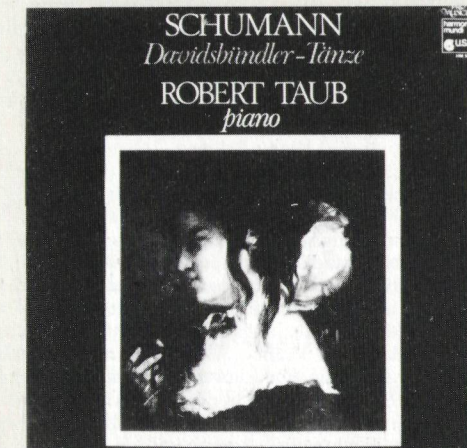
SCHUMANN, Davidsbündler-Tänze op. 6, SCHUMANN-LISZT, Frühlingsnacht, LISZT, Rigoletto-Paraphrase; Robert Taub (Klavier); harmonia mundi/USA HM 5133 (1 S 30)

Klangbild: Etwas mulmig, entfernt, wenig kontiniert, von mäßiger Dynamik.

Fertigung: Geringfügiges Rauschen, Verklirungen.

Noch immer hat man Schumanns „Davidsbündler-Tänzen“ nicht die interpretatorische Aufmerksamkeit angedeihen lassen, die etwa gegenüber dem „Carnaval“, der „Kreisleriana“ oder der C-Dur-Fantasie angeboten worden ist. Bedeutende Schumann-Exegeten wie Vladimir Horowitz, Svyatoslav Richter oder Artur Schnabel haben den stimmungsmäßig heiklen Zyklus (bisher) gemieden. So sei an die ältere, gerundete Aufnahme von Géza Anda und an die jüngere, pianistisch aufgebauchte von Alexis Weissenberg erinnert.

Robert Taub, ein jüngerer Amerikaner, der durch einen, mit Schumann zu sprechen, etwas hanebüchernen Klappentext vorgestellt wird, reiht sich im unteren Mittelmaß ein. Keine neuen Aufschlüsse sind hier zu erwarten, zu sehr ist Taubs Optik auf eine vordergründige Bewältigung des Notentextes ausgerichtet. Er spielt, wie die meisten weniger glücklichen Schumann-Interpreten, aufs Ganzheitliche hin. Formale Feinstrukturen bleiben unhörbar, melodische Abzweigungen oder harmonische Mischungen sind weitgehendst unberücksichtigt. Umgekehrt aber sind viele agogische „Freiheiten“ in der Behandlung des Tempos und, vor allem, der rhythmischen Akzentsetzung festzustellen.



Überhaupt wird der erzählerische Tonfall, das dialogische Prinzip zwischen dem nach außen sich mitteildenden Florestan und dem im Innern irrlichternden Eusebius kaum getroffen. Doch so wollte Schumann nicht nur die Anlage des Werks verstanden wissen, sondern auch seine Progression: als dialektisches Fortschreiten der Stimmungen. Taub verpaßt schon den Einstieg. Er durchläuft die erste Nummer im Pauschalverfahren, sorgt im nachfolgenden „Innig“ für eine Überpointierung des melodisch Offensichtlichen bei gewaltig verschleppten Zeitmaßen. Wiederholungszeichen werden teils beachtet, teils nicht. Doch die dramaturgische Absicht bleibt verborgen.

Daß er etwa den choralartigen Einschub der vierten Nummer des zweiten Teils dynamisch blind beläßt, anstatt vom Piano ins Pianissimo zu variieren, daß er die Forte-Piano-Markierungen im siebten Stück unberührt umgeht, und die mächtigen Akkorde von Nummer vier mit hölzernem Aufwand erledigt (man vergleiche hier die schichtende, triumphalisch extrovertierte Arbeit von Weissenberg), und daß er die unheimlichen Kreiselbewegungen des vorletzten Stücks ganz hinter der Notation versteckt – das alles zeugt von einer Wiedergabe, die Maßgebliches völlig außer acht läßt.

Als „Zugaben“ spielt Robert Taub Liszts Fassung von Schumanns „Frühlingsnacht“ und, thematisch ganz unverwandt, die „Rigoletto-Paraphrase“. Bemühtes Klavierspiel ohne gestalterische Signale. Die Aufnahmequalität ist mäßig.

Martin Meyer



Das Temperament der Labèques.

STRAWINSKY, Konzert für zwei Klaviere, Drei Sätze aus Petruschka für zwei Klaviere; Katia und Marielle Labèque (Klavier); Philips 410 301-1 (1 S 30) Digital

Klangbild: Offen, präsent, transparent, sehr runder Klavierklang.

Fertigung: Einwandfrei.

Vergleichseinspielung: Konzert: Kontarsky (DG 2530 964).

Die Aufnahmen zu dieser Strawinsky-Platte scheinen in jener „semaine grasse“ stattgefunden zu haben, die der Komponist in seinem „Petruschka“ geschildert hat. Wer je geglaubt haben sollte, Strawinskys Klaviermusik sei im Gegensatz zu den Orchesterwerken spröde und klanglich ausgedörrt, sei der knöcherne, klassizistische Gegenpol zu Rachmaninoffs sonoren Klangwogen, der wird durch die Labèque-Schwestern endgültig eines Besseren belehrt. Kaum je ist Musik des Russen so farbig-ausdrucksreich, so brillant und effektiv aus Flügeln gedrungen: Ausgetrocknete Klangvorstellungen werden quasi „rückgefettet“. Das macht das Abhören zum kurzweiligen Vergnügen (das bei nur 33 Minuten Spieldauer der Langspielplatte allerdings auch nur kurz ist).

Nun sind die beiden Französinnen ja ohnehin nicht dafür bekannt, ihr spielerisches Temperament an der kurzen Leine zu führen: Ihre Gershwin-, aber auch ihre Brahms-Aufnahmen bezeugen eindrucksvoll ihr Vermögen, munter drauflos zu musizieren, wozu die Vorlagen ja auch reichlich Material liefern; daß es ihnen aber auch gelingen würde, den Strawinsky-Text in ihre Spielhaltung einzubinden, muß dennoch verwundern. Manch einer wird das Austoben

des pianistischen Spieltriebes vielleicht als plakatvordergründig empfinden, und im Vergleich mit der zurückhaltenderen Darstellung des „Concertos“ durch die Kontarskys ist der musikalische Pinselstrich des Duos sicherlich zwei Nummern breiter, doch ist das klangliche Ergebnis nicht weniger transparent als bei den Deutschen. Machen letztere in ihrer akustischen Röntgendarstellung alle Noten überaus präsent, so erzielen die Labèques Durchhörbarkeit mehr durch gezielte Akzentuierung einzelner Partikel. Hier wie auch in den drei „Petruschka“-Sätzen (die zweiklavrierige Fassung stammt von Victor Babin – ein Cover-Hinweis fehlt!) werden durchweg sehr rasche Tempi gewählt. Diese werden dann auch souverän durchgehalten, was ein günstiges Licht auf die derzeitige manuelle Präsenz der beiden Schwestern wirft. Das Resultat ist eine Duo-Platte von sprühender Lebendigkeit, Virtuosität und Schwung, ein weiterer Farbtupfer auf der in der letzten Zeit immer reichhaltiger werdenden Palette hervorragender Klavierduo-Aufnahmen.

Nikolaus Deckenbrock

NEUERÖFFENTLICHUNGEN

Orgel



Romantik ohne Leidenschaft.

DUPRÉ, Der Kreuzweg (Le Chemin de la Croix); Dieter Weiß an der Führer-Orgel in St. Lambert, Oldenburg; Calig 30 825 (1 S 30)

Klangbild: Präsent, weitgehend natürlich.

Fertigung: Deutliches Knistern und Knacken.

Vergleichseinspielung: Viktor Scholz (Psalite 36/100 467 PSC).

Der Kreuzweg“ von Marcel Dupré ist ein anspruchsvolles zyklisches Werk, das harmonisch noch der Spätromantik verhaftet ist, wenn auch stellenweise Atonales anklingt. Trotz Vorbereitung und Niederschrift hat es die Spontanität der ursprünglichen Improvisation bewahrt.

Dem Werk liegen die 14 Gedichte des „Passionsweges“ von Paul Claudel zugrunde, über die Dupré im Februar 1931 im Brüsseler Konservatorium improvisierte. Der Komponist gibt detaillierte Anweisungen, wie zu registrieren ist und in welchem Tempo (mit Metronom-Angaben) er die einzelnen Stationen gespielt haben will. Trotzdem fallen die beiden hier verglichenen Einspielungen verblüffend unterschiedlich aus. Ich gebe der Scholz-Aufnahme den Vorzug, weil sie engagierter ist. Der hier spielt, ist innerlich betroffen, leidet mit. Das Unwiderrufliche der Verurteilung, das Bedrohliche, Angst und Last, was bei Scholz alles präsent ist, fehlt bei Weiß. Musikalische Ausdrucksmittel setzt er kaum ein. Die einzelnen Stationen werden metronomisch exakt abgespult, ohne das Aufladen von Spannung mit nachfolgender Entspannung hörbar zu machen. Es gelingt Weiß auch nicht, atmend Kantilenen nachzuvollziehen, was Scholz vortrefflich gelingt.