

drei Folgen an der Spitze des Angebots marschiert. Daß da Ormandy und sein Philadelphia-Team ständig mit von der Partie sind, kann wohl kaum überraschen.

Die jetzt erneut publizierte Ouvertüren-Auswahl zeigt – etwa nach dem Muster hiesiger Kurkonzert-Programme – den Hang zu ausgemachten „Knüllern“. Dabei muß freilich gesagt werden, daß Hérolds scheinbar unverwüsthliche „Zampa“ doch mehr an klanglicher Differenzierung vertragen hätte und daß Suppés leichte Produktionen keineswegs ihren ganzen Charme entfalten dürfen.

Auf den vier anderen Platten hat dann Tschai-kowsky allein das Sagen, wobei nunmehr RCA/Victrola die chronologisch früheren, aber künstlerisch überzeugenderen CBS-Aufnahmen aufgreift und zu relativ günstigem Preis wieder offerieren kann. Die Koppelung der „Ouverture 1812“ mit dem „Capriccio italien“ und dem „Slawischen Marsch“ liegt nahe und ist auf Platten auch sonst des öfteren praktiziert worden. Diese drei Werke gehören aber, trotz ihrer Beliebtheit beim Publikum, keinesfalls zu den Meisterwerken des Komponisten. Im Rahmen eines anspruchsvollen Sinfoniekonzerts haben sie sicherlich keinen Platz – es sei denn, man wollte die russisch-französische Kriegs-Ouvertüre wegen ihrer auffälligen Programmatik, um der Sensation willen präsentieren (bemerkenswert ist, daß Ormandy sich gerade da einer spürbaren Zurückhaltung befleißigt und die Passagen „with electronic cannons and bells“ nicht voll ausspielt). Wer unterhaltsame und stets vorzüglich instrumentierte Musik (freilich mit gelegentlichem Leerlauf) goutiert, sollte zu dieser Aufzeichnung greifen.

Tschaikowskys drei große Ballettschöpfungen nehmen innerhalb der Geschichte dieser Gattung einen bedeutsamen Rang ein. Daß bei den Plattenaufnahmen die Suiten gegenüber der vollständigen Musik häufiger anzutreffen sind, ist wohl verständlich. In Ormandys Interpretation wird die Musik gefällig, ohne übertriebenes Sentiment dargeboten und munter abgespult; oftmals hat man jedoch den Eindruck, als stecke in diesen Partituren (vornehmlich im „Dornröschen“) mehr an Inspiration, als Ormandys Darstellung herauszuholen vermag. Selbst einige markante Charakterpièces im „Nußknacker“ beispielsweise könnten durch mehr Esprit und eine differenziertere Klangdarstellung noch gewinnen. An der Leistung des nicht hundertprozentig geforderten Orchesters ist nichts auszusetzen. Die Brillanz des Klangbildes hält sich allenthalben in Grenzen.

Werner Bollert

Symphonie-Orchester Berlin, Jesus Lopez-Cobos;

Schwann VMS 1622 (1 S 30) Digital

Aufnahmedatum: 18.–20.8.1983

Klangbild: Breites Panorama mit sorgfältiger Auslotung, präsent, gute Abstimmung von Solist und Orchester.

Fertigung: Ohne Einwände.

Für Joseph Joachim schrieb Brahms sein Violinkonzert und komponierten außer Brahms noch Schumann und Albert Dietrich ihr Gemeinschaftswerk: die F-A-E-Sonate. Mit dieser neuen, durchweg Repertoirelücken schließenden Platte erscheint Joachim selbst als Komponist von Werken, die er für den eigenen Gebrauch geschrieben hat. Darüber hinaus lernen wir ein komplettes dreisätziges Violinkonzert jenes genannten Albert Dietrich kennen, das man vergeblich in Konzertprogrammen suchen wird. Trotz Schumanns Plädoyer für den „hochaufstrebenden Künstler“ ist dieses Werk – wie auch die beiden geigerisch-kantablen Kompositionen von Joseph Joachim – völlig vergessen. Die Wiederbesinnung auf diese Musik dürfte wohl kaum einen Erdbeben bei künftiger Programmgestaltung bewirken, doch – daran besteht kein Zweifel – bereichert die neue Platte, die in Koproduktion mit dem RIAS-Berlin, dem RSO-Berlin und dem Schwann-Verlag entstand, unsere Anschauung der Musik des 19. Jahrhunderts. Es handelt sich vornehmlich um Virtuosenmusik, die den Solopart in den Vordergrund stellt. Hans Maile, der Konzertmeister des Orchesters, wird den musikalischen und spieltechnischen Anforderungen der Werke durchaus gerecht. Der Dirigent Jesus Lopez-Cobos stellt den orchestralen Anteil gebührend heraus, soweit dieser die Dimension der einfachen Begleitung überschreitet. Die Aufnahmetechnik haben sich dieses Konzept zu eigen gemacht, indem sie dem Orchester zu einer klanglich differenzierten Darstellung verhalfen. Die sinfonische Akzentuierung bekommt den Werken gut, welche letztlich doch vorrangig auf den jeweiligen Solopart zugeschnitten sind, der aber hier in den Gesamtklang integriert ist. Für alle Beteiligten ist es verdienstvoll, auf diese unbekannten Werke hingewiesen zu haben, die auf jeden Fall historisches Interesse beanspruchen dürfen. Die unpräzisen Darstellungen sprechen für sich selbst und sind ein Gewinn für das Repertoire.

Gerhard Wienke



Die Gerade als kürzeste Verbindung zwischen Anfang und Ende.

LISZT, Klavierkonzerte Nr. 1 Es-Dur und Nr. 2 A-Dur, Ungarische Fantasie für Klavier und Orchester; François-René Duchâble (Klavier), London Philharmonic Orchestra, James Conlon;

RCA/Erato ZL30933 DX (1 S 30) Digital

Aufnahmedatum: Oktober 1983

Klangbild: Sehr räumlich, dynamisch weit, sinnvoll aufgeteilt, insgesamt fast Spitzenklasse.

Fertigung: Ohne Mängel.

Vergleichseinspielungen: Richter (Philips 5835474), Ohlsson (EMI 1 C 037-02597), Cziffra (EMI 2 C 069-10313 und 2 C 069-50033), Cherkassky (DG 2535175).

Es fiel mir nicht ganz leicht, mich mit dieser Version der beiden Liszt-Konzerte anzu-

freunden. Vielleicht lag es daran, daß François-René Duchâble sich in seinen musikalischen Grundsätzen auf den Spuren eines Svyatoslav Richters bewegt und dadurch der Verdacht interpretatorischen Epigonentums aufkommt. Konstruktiv, unverzärtelt vertritt er in den Konzerten – und leider auch in der „Fantasie“ – die These, daß die Gerade auch in der Kunst die kürzeste Verbindung zwischen zwei Punkten sei. Unter Berücksichtigung aller strukturellen Merkmale der beiden zwischen improvisatorischer Ungebundenheit und konzeptioneller Strenge vermittelnden Liszt-Konzerte zieht Duchâble, technisch unbedrängt und in jeder Phase Herr der Situation, seine Bahn: ohne Strepitoso-Einschübe à la Cziffra, mächtig zupackend, immer auf Zusammenhang bedacht, rhapsodische Untertöne oder sentimentale Notturmo-Gedanken – etwa im Klavier-Cello-Dialog des A-Dur-Konzerts – als notwendige dramaturgische Durchgangsstationen aufwertend. So viel Ernst und Können muß den Hörer schließlich fesseln, auch wenn Duchâble nicht die überwältigende Ausformung und Vitalisierung aller Details gelingt, wie sie für die Jahrhundert-Einspielung mit Svyatoslav Richter und Kyrill Kondrashin charakteristisch ist und vorbildlich bleibt. Duchâbles intelligentes, sehr direktes, aber doch nicht um unreflektierte Zustimmung buhlendes Klavierspiel wird vom London Philharmonic Orchestra mit majestätischer klanglicher Gebärde und „solistischer“ Delikatesse unterstützt. Dem jungen Dirigenten James Conlon, der sich derzeit bester Platten- und Engagementskonjunktur erfreut, ist dies wohl in der Hauptsache zuzuschreiben. Nur selten im überreichen Liszt-Angebot bekommt man die Orchesterparts der Konzerte und auch der Ungarischen Fantasie so vehement und im rechten Moment auch gezügelt zu hören. Dies gilt für den verfänglichen Beginn des Es-Dur-Konzerts, den lediglich Kondrashin in der genannten Richter-Aufnahme noch sehni-



ger, vibrierender formulierte, dies gilt auch für die großen Entladungen im A-Dur-Stück, die allzu oft befremdend nach orchestraler Hochstapelei schmecken. Den Stern habe ich in diesem Fall zurückgehalten, weil Duchâbles symmetrische Auffassung im Bereich der Ungarischen Fantasie an die Grenzen stilistischer Einfühlung stößt. Zwar übertrifft der Franzose die für meine Begriffe unendlich überschätzte Cherkassky-Karajan-Einspielung (DG), doch fällt ihm im Verlauf der Orchestertutti und vor allem im Finale einfach zu wenig ein. Cziffras „Einlagen“ und seine miraculösen Klangverwandlungen der Fi-

nalrepetitionen samt der jeweils angehängten Triller bleiben ebenso unerreicht wie sein musikalisch-ethnologisches Gespür für die raumgreifenden Quasi-Cymbalon-Figurationen. Zur Präsentation: Es geht den Erato-Leuten verständlicherweise sehr um das Fortkommen ihres neuen Dirigenten. Ausführliche biographische Anmerkungen auf der Hüllenrückseite erfüllen den Zweck der Information. Über Duchâble hat man kein Wort verloren, dafür aber die erste Innenseite der Klapptasche frei gelassen. Raum – wer weiß? – für die Autogrammträger...

Peter Cossé



Yo-Yo Ma erweitert sein konzertantes Repertoire.

SCHOSTAKOWITSCH, Violoncellokonzert Nr. 1 Es-Dur op. 107, KABALEWSKI, Violoncellokonzert Nr. 1 g-Moll op. 49; Yo-Yo Ma (Violoncello), Philadelphia Orchestra, Eugene Ormandy;

CBS D 37840 (1 S 30) Digital

Aufnahmedatum: 1983

Klangbild: Im allgemeinen präsent und recht ausgeglichen.

Fertigung: Ohne Beanstandung.

Trotz seiner chinesischen Herkunft ist der Violoncellist Yo-Yo Ma (Jahrgang 1955) längst ins internationale Musikleben integriert; und der außergewöhnliche Künstler ist obendrein bestrebt, auch auf Schallplatte möglichst umfassend vertreten zu sein. Sein Radius reicht auf diesem Sektor von den großen Solowerken Bachs bis ins 20. Jahrhundert hinein. Daß er die russische Konzertliteratur miteinbeziehen würde, war vorauszusehen, und man meint es aus dieser Neueinspielung herauszuhören, daß das Philadelphia-Orchestra und speziell dessen früherer Chef Eugene Ormandy mit Freude bei der Sache der slawischen Musik waren. Am Rande sei vermerkt, daß die Firma CBS sich hier selbst Konkurrenz macht; denn das Schostakowitsch-Konzert hatte bereits vor mehr als zehn Jahren Mstislav Rostropowitsch (übrigens Solist der Leningrader Uraufführung am 4. Oktober 1959!) ebenfalls unter Ormandys Leitung mit dem Philadelphia-Team aufgenommen (CBS 60284).

Wenn Kabalewskis Dreisätzer vorwiegend auf eine gepflegte, bisweilen exquisite Unterhaltungskunst fixiert ist (wogegen nichts einzuwenden wäre), so gibt sich Schostakowitschs Opus



NEUVERÖFFENTLICHUNGEN

Kammermusik



Ein junges Gitarrentalent stellt sich vor.

BARRIOS, Preludio op. 5 Nr. 1, Vals op. 8 Nr. 4, Pais de Abanicos, Madrigal Gavota und Mazurka apasionada, PONCE, Variations sur Folia d'Espana et Fuge; Frank Bungarten (Gitarre);

FSM 68 701 (1 S 30) Digital

Aufnahmedatum: April 1982

Klangbild: Sehr präsent, relativ natürliche Klangfarbenwiedergabe, öfters störend laute Gleitgeräusche der linken Hand.

Fertigung: Ohne Einwände.

Der erst 25jährige Frank Bungarten, seit 1982 Dozent an der Musikhochschule Hannover, zählt heute zu den herausragenden jungen deutschen Gitarristen. 1981 erspielte er sich in Granada den 1. Preis beim „IV. Concurso internacional de interpretacion musical“, dessen Juryvorsitzender immerhin Segovia war. Daß Bungartens erster Gitarrenlehrer der paraguayische Virtuose Carlos Baez war, spiegelt die vorliegende Platte in Programmauswahl wie Interpretation durch den nachdrücklich ausgeprägten lateinamerikanischen Charakter wider. Der Paraguayaner Barrios und der Mexikaner Ponce erfahren in für sie charakteristischen Kompositionen wahrhaft treffende Wiedergaben. Die fünf ausgewählten Barrios-Piecen haben bevorzugt tänzerisch-lyrischen Charakter. Bungarten kann hier seine agogisch flexible Gestaltungskunst ebenso gut zur Geltung bringen wie seine sensible Klangnuancierung. Dadurch wird die tänzerische Rhythmik im Sinne von Konzertstücken sublimiert.

Auch die derzeit bereits viermal vorliegenden „Folia d'Espana“-Variationen von Ponce faßt er im wahrsten Sinne des Wortes mit Fingerspitzen an. Das gitarrentechnische Kompendium der 20 Variationen plus Fuge wird von Bungarten nicht nur manuell überlegen beherrscht, sondern auch – dem Stil der Komposition entsprechend – feinsinnig zur Profilierung des jeweiligen Charakters der einzelnen Variationen eingesetzt. So erreicht er etwa durch sein Rasgado flamenco-artige Wirkungen von hoher musikalischer Stim-

Lassen Sie sich bei mitlaufenden Reinigungsbürsten kein X für ein L vor-machen.

Nur die Lencosupermatic® setzt automatisch* auf.

Und reinigt dann mit weichen, anschniegsamen Carbonfasern Ihre Platte rillentief.

Bei gleichzeitiger Ableitung der elektrostatischen Aufladung.



So haben Sie immer den vollen Hörgenuß.

Lenco

im Lenco Shop des Fachgeschäftes

Informationen anfordern bei Lenco Deutschland, Postfach 1910, 7630 Lahr

Schweiz: SONTEL ELECTRONIC AG, Industriestraße 121, CH-4147 Aesch

Österreich: Lenco Austria, Sonnbergstraße 19, A-2380 Perchtoldsdorf

LENCO dient Audio + Video

FONO-KRITIK

mungsdichte. Die Polyphonie von Ponce arbeitet er klar, doch stets kantabel heraus. Nur schade, daß die Gleitgeräusche oft störend stark zu hören sind. Manchmal könnte man meinen, es handle sich um Geräuscheffekte à la Brouwer.

Karl Ludwig Nicol

Karl Leisters zweite Einspielung von Brahms' Opus 120.

BRAHMS, Sonaten für Klarinette und Klavier op. 120 Nr. 1 f-Moll und Nr. 2 Es-Dur; Karl Leister (Klarinette), Gerhard Oppitz (Klavier); Orfeo S 086-841 A (1 S 30) Digital
Aufnahmetermin: Juni 1983
Klangbild: Gut ausbalanciert und transparent.
Fertigung: Einwandfrei.

Kein Klarinetist, der etwas auf sich hält, wird an den beiden Sonaten op. 120 vorübergehen können, mit denen Brahms in den letzten Lebensjahren eine Bilanz zieht: nicht verbittert und verklausuliert, sondern jeglichen spielerischen Impuls bejahend, melismatisch reizvoll und auf eine besondere Weise fast schon verklärt zu nennen. Hier waltet eine kompositorische Meisterschaft, die niemals auftrumpft, aber in der Selbstgewißheit des Ingeniums einfach überzeugen muß.

Bereits vor anderthalb Dezennien hatte Karl Leister – damals gemeinsam mit Jörg Demus – diese Sonaten aufgezeichnet: in einer zu Recht gelobten Aufnahme, die dann auch in die Jubiläums-Edition der DG Eingang fand und so im Plattenangebot geblieben ist (jetzt in: DG 2740 277). Für die vorliegende, erst kürzlich veröffentlichte Produktion (Orfeo) hat sich Leister nun mit einem der aufstrebenden jüngeren Pianisten, mit Gerhard Oppitz zusammengetan, der seinem Part jederzeit festere Umriss zu geben vermag. Bei aller Deutlichkeit in der Nachzeichnung wird sein Ton nie aufdringlich. Denn da Oppitz weiß, was er dem kammermusikalischen Ideal schuldet, stellt er sich völlig auf seinen prominenten Partner und auf dessen Klarinette ein, die häufig aufblühen und in jeder Phrase zu ihrem eigenen Klang finden kann. Beide Künstler musizieren in bestem Einvernehmen und demonstrieren hier nachdrücklich, daß es nicht statthaft ist, das Brahmsche Spätwerk etwa mit dem Etikett „vorgestrich“ zu versehen und auf diese Weise abzuqualifizieren.

Werner Bollert

Zwei lohnende romantische Streichserenaden.

HEUBERGER, Nachtmusik für Streichorchester op. 7, FUCHS, Serenade Nr. 3 e-Moll op. 21; RIAS-Sinfonietta, Jiří Stárek; Schwann VMS 2000 (1 S 30)
Aufnahmetermin: Juli 1980
Klangbild: Gut ausgewogen, transparent.
Fertigung: Einwandfrei.

Die Firma Schwann zeichnet sich durch musikalische Schatzgräberarbeit aus. In ihrer verdienstvollen Serie „Romantische Suiten und Serenaden“ legt sie nun einen wahren Fund vor. Der zu Unrecht so lange fast vergessene Robert Fuchs, im Wiener Musikleben des ausgehenden

19. Jahrhunderts eine der prägendsten Persönlichkeiten (Kompositionslehrer von Mahler, Wolf, Schreker, Zemlinsky, Franz Schmidt wie Heuberger und Leo Fall), von Brahms hochgeschätzt, erfährt hier endlich eine erste Platten-Rechtfertigung als Orchesterkomponist. Ebenso reizvoll wie informativ ist die Kopplung der dritten seiner fünf Serenaden mit der Nachtmusik seines Schülers Heuberger.

Wenn Brahms feststellte: „Fuchs ist ein famoser Musiker. So fein und so gewandt, so reizvoll erfunden ist alles, man hat immer seine Freude daran“, dann wird das durch diese Aufnahme der e-Moll-Serenade nur bestätigt. Jiří Stárek hat dank seines böhmischen Blutes genau die rechte Ader für die aus dem musikalischen Geist der Donaumonarchie hervorgegangene Komposition. Böhmisches-österreichisch wird von der ebenso klangschön wie sensitiv spielenden RIAS-Sinfonietta unter Stárek die duftige Sommernachtsstimmung der eröffnenden Romanze ausgekostet, grazios die Serenadenatmosphäre der beiden Binnensätze wiedergegeben, und mit ungarischem Feuer setzt das Zigeuner-Finale einen zündenden Schlußpunkt. Die unzähligen kompositorischen Feinheiten, mit denen Fuchs sein Werk ausgestattet hat, werden am amore herausgearbeitet und ins schönste Licht gerückt. Heubergers frühe Nachtmusik steht – durchaus auch im positiven Sinn – im Schatten seines Lehrers Fuchs: seriöse, einfallsreiche und feingearbeitete Serenadenmusik – noch keine Spur von „Opernball“.

Karl Ludwig Nicol

Quartettspiel auf höchstem Niveau.

MOZART, Streichquartette D-Dur KV 499 und D-Dur KV 575; Melos Quartett: Wilhelm Melcher, Gerhard Voss (Violine), Hermann Voss (Viola), Peter Buck (Violoncello); DG 410 998-1 GH (1 S 30) Digital
Aufnahmetermin: 1984
Klangbild: Transparent, natürlich, ein wenig vordergründig.
Fertigung: Einwandfrei.
Vergleichseinspielung: Juilliard Quartett (CBS 79204).

Die Platte enthält das Einzelwerk KV 499, das noch einmal die ganze Kunst der motivisch-thematischen Arbeit der vorangegangenen sechs Haydn-Quartette auf höchster Ebene zusammenfaßt, und sie enthält das erste von drei für den preußischen König geschriebenen Quartette, die, wohl in Hinblick auf den Auftraggeber, in der kompositorischen Faktur einfacher und im Melodischen eingängiger sind als die vorhergehenden.

Das Melos-Ensemble bietet Quartettspiel auf höchstem Niveau was klangliche Homogenität, ausgefeilte Technik, Nuancenreichtum und gestalterische Durchdringung des Materials anbelangt. Es mag sein, daß das Juilliard Quartett, dessen Einspielung der Mozart-Quartette mir zum Vergleich diene, noch etwas mehr an klanglichen Subtilitäten wie auch an technischer Perfektion zu bieten hat (wobei letztere etwa im Schlußsatz von KV 499 bei rasendem Tempo sehr selbstzweckhaft eingesetzt wird): die Darstellungen des Melos Quartett sind insgesamt frischer, lebendiger, auch kraftvoller als die der Musiker aus Amerika, deren ausgefeilte Kunst manchmal fast esoterische Züge trägt. Das Me-



los Quartett wagt auch mehr an Expressivität, geht dynamisch mehr aus sich heraus, und die melodischen Linien (etwa im Kopfsatz des ersten „preußischen Quartetts“) werden kantabler, flüssiger und natürlicher nachvollzogen. Dabei wird das Miteinander und Gegeneinander der motivisch-thematischen Bausteine mit großer Sorgfalt abgewogen und bis in feinste Verästelungen hinein durchleuchtet: eine Interpretation also, die in ihrer Verbindung von musikantischem Impuls und gedanklicher Tiefe voll überzeugt.

Reinhard Müller

Klingende Visitenkarte eines der begabtesten jungen Gitarristen.

VILLA-LOBOS, Zwölf Etüden für Gitarre, BARRIOS MANGORE, Cueva (Danza cilena per chitarra), SOJO, Fünf Stücke aus Venezuela, Quirpa und Quirpa Guatireña, MOREL, Danza Brasileira; Eliot Fisk (Gitarre); EMI 1C 067 14-6757-1 (1 S 30) Digital
Aufnahmetermin: 24.-25.2.1983
Klangbild: Sehr klar konturiert und präsent.
Fertigung: Ohne Mängel.

Vor zweieinhalb Jahren schrieb der Gitarrenaltmeister Segovia: „Eliot Fisk ist einer der brilliantesten, intelligentesten und begabtesten jungen Musik-Künstler unserer Zeit. Seine klare, flexible Technik und sein edler Stil beim Vortrag sowohl der Schönheiten klassischer



Kompositionen wie auch der farbigen Musik von heute stellen ihn in die vorderste Reihe unserer Künstlerwelt.“ Die vorliegende Platte ist ein klingender Beleg für die treffende Beurteilung durch Segovia.

Aus dem 18jährigen Assistenten Oscar Ghiglias, der 1976 sein aufsehenerregendes New Yorker Debüt gab, wurde mittlerweile (seit 1982) ein Gitarrenprofessor an der Kölner Musikhochschule. Er gehört heute zu den wenigen Gitarristen, die sich reinsten Gewissens an das Nonplus-ultra von Villa-Lobos' zwölf Gitarren-Etüden, das Pendant zu Chopins Klavier-Etüden, wagen können – und das mit hörbarer technischer Überlegenheit. Ein Souverän an der Gitarre. Die Arpeggio-Studien gehen ihm ebenso scheinbar mühelos von den Fingern wie die Etüden mit den harmonischen Ostinatoblöcken, die getragenen Melodien genauso wie die filigranartigen virtuoseren Passagen. Zu dieser mustergültigen Beherrschung der technischen Probleme kommt eine zwingende Nachgestaltung der musikalischen Linie von Villa-Lobos.

Statt die Preludien oder Suite Populaire des Komponisten anzuhängen, stellt ihn Fisk interessanterweise in die Nachbarschaft anderer lateinamerikanischer Kollegen: Barrios, Sojo und Morel. Dabei kann der Gitarrist sein Kantilenenspiel (bei venezuelanischen Stücken) ebenso beeindruckend demonstrieren wie sein zündendes rhythmisches Spiel bei den Tanzstücken.

Karl Ludwig Nicol

Charakterstücke technisch perfekt, aber ohne Charme und Esprit.

VIRTUOSE VIOLINMUSIK: Werke von BRAHMS, SARASATE, SUK, DEBUSSY, RAVEL, KROLL, PAGANINI, PARADIS; Elmar Oliveira (Violine), R. McDonald (Klavier); VOX Cum laude D-VCL 9057 (1 S 30) Digital
Klangbild: Sehr natürlich.
Fertigung: Einwandfrei.

Ich habe eine Schwäche für Schmonzetten. Man nannte sie nicht ohne Grund Charakterstücke. Neben all den vertrackten, fingerverknackten Kunststücken konnten die Ausführenden auch ihren eigenen Witz, ihr Augenzwinkern, ihren Charme, ihre Ironie usw. einbringen. Was haben all die Damen und Herren Kreisler, Heifetz, Gingold, Francescatti, Grumiaux, Haendel, Wilkomirski, Milstein an Kleinkunst gezaubert!

Elmar Oliveira, zusammen mit Grubert erster Tschairowsky-Preisträger 1978, geigt natürlich fantastisch, verfügt über ein staunenswertes technisches Rüstzeug, vermag der Violine all ihre Farben zu entlocken. Trotzdem nimmt die anfängliche Begeisterung von Stück zu Stück ab. Oliveira bewegt sich, bei aller Vielseitigkeit, im Rahmen einer auf Sicherheit bedachten geistlich-züchtigen Darstellungsweise, die einem Drahtseilakt 30 cm über dem Boden gleicht. Man weiß, es sind die gleichen Kunststücke, aber es wird (und kann) nichts passieren. Angesichts der manuellen Fähigkeiten mag meine Ansicht (zu) hart erscheinen – doch wer u.a. Heifetz-Transkriptionen spielt, stellt sich ja bewußt diesem Vorbild. Und dann seien nach wie vor die unnachahmlich servierten Bonbons des Altmeisters empfohlen.

Wolfgang Wendel

NEUVERÖFFENTLICHUNGEN

Klavierwerke

Intime Bach-Gespräche.

BACH, Goldberg-Variationen BWV 988; Peter Serkin (Klavier); F 668.043 (2 S 30)
Vertrieb: Rombach-Center, Bertoldstr. 10, 7800 Freiburg
Aufnahmetermin: 30.1.82
Klangbild: Gute Dynamik, räumlich.
Fertigung: Ohne Mängel.

Als Peter Serkin vor mehr als zwanzig Jahren bei RCA mit Bachs „Goldbergvariationen“ debütierte, wurde man zwar nicht mit einem Geniestreich konfrontiert, wie dies zuvor Glenn Gould gelungen war, doch lernte man einen ernstzunehmenden Interpreten kennen. Nicht jugendlicher Überschwang, leidenschaftlicher Impetus kamen aus Serkins Spiel, sondern abwägendes, auch eine Spur vorsichtiges Akzentuieren zeigte sich da. Daß der Sohn des berühmten Vaters kein Pianist des raumtengrenzenden Anschlags, des drängenden, beherrschenden Klangvolumens werden würde, konnte man auch erfahren – und die späteren Platten bestätigten es.

Der Live-Mitschnitt vom 30. Januar 1982 im Paulussaal von Freiburg schlägt in gewisser Weise den Bogen zurück. Wieder die „Goldbergvariationen“ – diesmal allerdings mit den Wiederholungen, so daß das Unternehmen schon zeitlich den Rahmen der RCA-Platte sprengt: ein Doppelalbum war erforderlich. Entscheidender als die philologische Berücksichtigung der Wiederholungszeichen ist aber der Impetus, der jetzt das Werk anders und doch wieder ähnlich belebt wie damals. Parallelen sind herauszuhören in der schattierungsfreudigen Intimität, in der ruhigen, das Virtuose eher dämmenden Regie, im besorgten Erkunden des Satzbaus. Neu – und hier schlägt sich die Erfahrung von Jahrzehnten positiv nieder – wirkt der freiere, souveränere Gestus. Denn die RCA-Version konnte bei aller musikalischen Entschiedenheit nicht ganz von manueller Verkrampfung ablenken. Serkin ließ Handarbeit hören, die Finger kreisten knapp über der Partitur, vermochten die rhythmische Bewegtheit des Zyklus selten über den Flügel hinauszuschicken. Mit dieser Befangenheit hat es nun ein Ende. Der Konzertmitschnitt dokumentiert zudem eindringlich, wie locker, wie spielerisch genau Serkin auch auf dem Podium zu gestalten vermag.

Die Tempi sind freilich langsamer als bei Gould, liegen eher in der Nähe von Weissenbergs zweiter Einspielung. Dem Thema der Variationen wird eine Wichtigkeit zugemutet, die Gould gerade vermeiden haben wollte; darüber mag man sich streiten. Dann die ausschreitende Bestandsaufnahme der polyphonen Muster, problemlos realisiert in den stimmlichen Ablegern, in den rascheren Sätzen leicht und hell beschienen. Die Ouvertüre etwa holt Serkin berechtigt nach vorne, die langsamen, verschwiegenen Nummern werden mit würdiger Anmut aufgefächert. Insofern knüpft der Amerikaner wiederum eher

bei dem Kanadier an als etwa bei Weissenberg. Der moderne Flügel bleibt ein gültiges Medium – aber doch nur, indem die klanglichen Reserven des Steinways geschont werden, indem der Zusammenhalt der Tonwerte bewußt an das ältere, zu Bachs Lebzeiten verfügbare Instrumentarium erinnert.

Martin Meyer

Interessante Werkzusammenstellung, unbefriedigende Präsentation.

BARTÓK, 15 ungarische Bauernlieder, Vier Klagelieder, Allegro barbaro, 14 Bagatellen op. 6; Robert Hagopian (Klavier); Etcetera 1012 (1 S 30) Digital
Vertrieb: Schwann-Verlag, Düsseldorf
Aufnahmetermin: (P) 1983
Klangbild: Flach, leicht verfärbt, von eintöniger Präsenz, insgesamt auf überholtem Niveau.
Fertigung: Leichtes Rauschen, geringfügig unruhige Oberfläche.
Vergleichseinspielungen: Kocsis (Philips 9500876), Richter (Ariola 87955), Schiff (Denon CD 38C37-7092), Ránki (Hungaroton 11336).

Es fällt mir schwer, anhand dieser Etcetera-Veröffentlichung mit dem amerikanischen Pianisten Robert Hagopian eine wenigstens subjektiv abgesicherte Empfehlung zu geben. Auffallendstes Merkmal dieser Bartók-Zusammenstellung ist die kundige, umsichtige Werkwahl. Hagopian konzentriert sich nicht allein auf Stücke, deren Primärwirkung im allgemeinen den Beifall eines Publikums hervorruft, das sich auf der Ebene des „Allegro barbaro“ zur „Klassik der Moderne“ hingezogen fühlt und damit seinen Tribut an die Musik des 20. Jahrhunderts entrichtet zu haben glaubt. Dankenswerterweise hat sich der unter anderem von Jorge Bolet, Abbey Simon und György Sebök ausgebildete Hagopian den substanziellen „Bagatellen“ op. 6 und den in ihrer post-lisztischen Gebärde beklemmenden „Vier Klageliedern“ zugewandt, die in den letzten Jahren auch von Alfred Brendel aufgeführt, leider aber nicht für die Schallplatte berücksichtigt worden sind. Mit den 15 Ungarischen Bauernliedern schlägt der Interpret dieser aufnahmetechnisch unbefriedigenden niederländischen Edition eine stilistische Brücke zwischen der spekulativen Knappheit und Absolutheit der „Bagatellen“ und der harmonisch-rhythmischen Radikalität des „Allegro barbaro“. Unumwunden reflektiert Bartók in

