

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
Aufnahmedatum: Juni 1983
Klangbild: Gut ausbalanciert und transparent.
Fertigung: Einwandfrei.

Kein Klarinettist, 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 „vorgestrig“ 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)
Aufnahmedatum: 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. Böhmisch-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 com 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
Aufnahmedatum: 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.

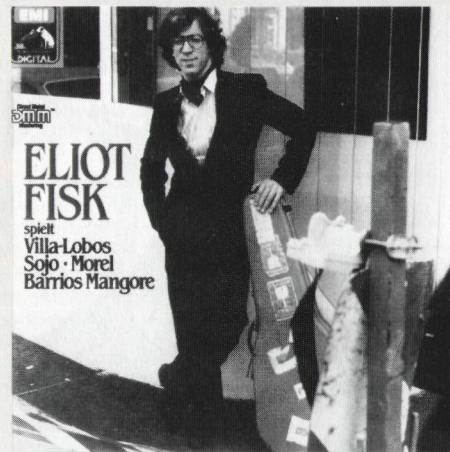
Reinhard Müller



Klingende Visitenkarte eines der begabtesten jungen Gitarristen.

VILLA-LOBOS, Zwölf Etüden für Gitarre, BARRIOS MANGORÉ, 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
Aufnahmedatum: 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, fingerverknickten 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 geigisch-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
Aufnahmedatum: 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



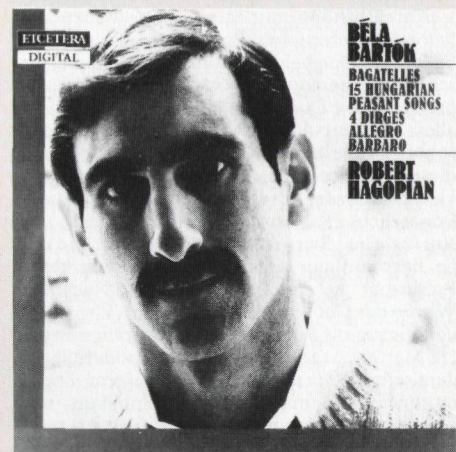
Interessante Werkzusammenstellung, unbefriedigende Präsentation.

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
Aufnahmedatum: (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



FONO-KRITIK

dieser Werkreihe volkstümliche Ausdrucksformen, deren unsensationale, gelegentlich sogar introvertierte Anlage weniger den auftrumpfenden Konzertvirtuosen interessieren dürften, als den musikethnologisch sensiblen Kulturbeobachter.

Während die Platte im programmatischen Aufbau zu überzeugen vermag, bleibt die gestalterische Umsetzung blaß. Sie erinnert mich an die frühen, gewiß verdienstvollen Bartók-Taten eines György Sandor, der seinerzeit mit einer ersten Plattenbestandsaufnahme der Klavierwerke Bartóks für die Firma Vox zur Stelle war. Entschiedene, pianistisch glänzende Einspielungen der Ungarn Zoltán Kocsis, Dezső Ránki und András Schiff haben indes in den letzten Jahren die Bartók-Exegese belebt und – vor allem durch Kocsis' rubatowilliges Spiel – die einseitig nüchtern-motorische Umsetzungsmethodik fruchtbar in Frage gestellt.

Glutvollen Deutungen wie Kocsis' „Neubestimmung“ des „Allegro barbaro“ oder Schiffs feinseliert, elastisch rhythmisierte Abtönung der „Bauernlieder“ vermag Hagopian – benachteiligt sicher durch die biedere Klangaufzeichnung – wenig entgegenzusetzen. Die Platte bestätigt jedoch noch eine andere Beobachtung: Jenen auf die Klaviermusik des 20. Jahrhunderts spezialisierten Pianisten, die sich in verdienstvoller Absicht ein weniger intensiv beachtetes Betätigungsfeld abstecken, mangelt es immer wieder an Anschlaggeschmeidigkeit, an Klangimagination.

Peter Cossé



Ivo Pogorelich kurz nach dem Eklat beim „Chopin-Wettbewerb“ 1980.

CHOPIN, Nocturne op. 55 Nr. 2, Ballade Nr. 2 op. 38, Étüden op. 10 Nr. 8 und 10, op. 25 Nr. 6, Polonaise op. 44, Préludes op. 28 Nr. 21–24, Scherzo op. 39, Prélude op. 45, Mazurkas op. 59 Nr. 1–3, Sonate b-Moll op. 35; Ivo Pogorelich (Klavier); Capriccio CA 30035/1-2 (2 S 30)

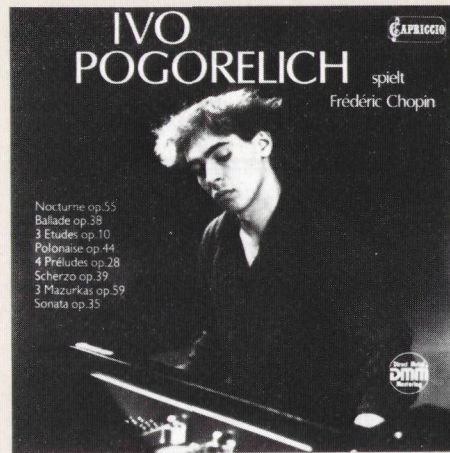
Aufnahmedatum: 31. Oktober 1980

Klangbild: Klar konturiert, ohne störende Verfärbungen, auf insgesamt gutem Niveau.

Fertigung: Leichtes Rauschen, ansonsten störungsfrei.

Vergleichseinspielungen: Pogorelich (DG 2531346 und DG 410 507-1).

Sie haben nicht schlecht geschaltet, wird sich manch einer denken, der diese Capriccio-Veröffentlichung mit dem pianistischen Polydor-Rennpferd Ivo Pogorelich in die Hand bekommt. Den beiden Chopin-Platten der Deutschen Grammophon Gesellschaft erwächst durch dieses Doppelalbum Konkurrenz, denn alles, was der Jugoslawe für seine Hausfirma (ohne Orchester) eingespielt hat, ist auch in dieser Capriccio-Zusammenstellung enthalten. Und noch das eine oder andere mehr, wodurch Pogorelichs Repertoire erfreulicherweise geringfügig an Überschaubarkeit einbüßt. Die Frage liegt auf der Hand: Wie kam der kleine Produzent zu diesen Aufnahmen? Nach den Wirren des Chopin-Wettbewerbs, als Pogorelich der Einzug ins Finale verwehrt worden war und als Martha Argerich in schöner Solidarität mit dem selbstsicheren Jungstar den Juroren-Dienst quittierte, lud man den beim Publikum sehr beliebten und schon als Sieger Gefeierten zu einer Soloshow in die Warschauer Nationalphil-



harmonie ein. Das Konzert fand am 31. Oktober 1980 statt. Der Mitschnitt liegt nun auf zwei ordentlich gefertigten, aufnahmetechnisch recht guten Platten vor. Man fragt sich beim Anhören, was denn die altmeisterlichen und offenbar fanatisch konservativen Juroren des Chopin-Wettbewerbs an Pogorelichs Spiel auszusetzen hatten. Sieht man einmal davon ab, daß vereinzelte Übergänge, manche Tempodispositionen noch unausgegoren, betont auf mechanistische Wirkung hin angelegt sind, so bleibt festzustellen, daß da eine fulminante spieltechnische Begabung entweder eine eigene Meinung vertrat oder sich auf dem Wege der Selbstfindung befand. Im Gegensatz zu den DG-Studio-Produktionen arbeitet Pogorelich hier auf dem Konzertpodium und noch im Vorfeld von Glamour und publizistischer Stiefelleckerei ohne flache Extravaganzen. Obwohl die Phrasierungen nicht frei von Manierismen und vereinzelten gestalterischen Überfrachtungen sind, so scheinen sie doch einer Logik des Augenblicks zu entspringen, die weitgehend frei ist von Blasiertheit und Narzismus. In einem Fall allerdings hat mich die jüngere Einspielung stärker beeindruckt: Pogorelichs DG-Version der fis-Moll-Polonaise op. 44 fasziniert durch den Elan der Oktaven und die unvergleichlich elastische, prickelnde Rhythmik. Zu den besten Passagen des Doppelalbums gehört die sorgfältig schattierte, im Tempo fast provokant zurückgenommene Deutung des F-Dur-Préludes op. 28 Nr. 23, das ich in einer solchen Verbindung aus Analytik und Innigkeit in letzter Zeit nur von Igor Shukow gehört habe.

Peter Cossé

Liszt authentisch.

LISZT, Consolation Nr. 3, Liebestraum Nr. 3, Ballade Nr. 2, En rêve, Nuages gris, Trauergondel Nr. 2, Am Grabe Richard Wagners, Les jeux d'eau à la Villa d'Este; Dag Achatz (Klavier); BIS LP 244 (1 S 30) Digital
Vertrieb: Disco-Center, 35 Kassel
Klangbild: Recht offen und räumlich.
Fertigung: Geringfügiges Rauschen auf beiden Seiten.

Manchmal ist mehr als nur musikhistorische Aufklärung gewonnen, wenn der Interpret ein Instrument aus zeitgeschichtlicher Nachbarschaft der zu deutenden Kompositionen heranzieht. Die Sinnfülle des Werks selbst kann da-

durch neu erfahren und beurteilt werden. Der schwedische Pianist Dag Achatz, geboren 1942, seit 1968 Leiter einer Meisterklasse in Montreux, hat Stücke von Liszt für jenen Flügel ausgewählt, der dem Komponisten in späten Jahren in Budapest diente. Es handelt sich dabei um einen Chickering aus Rosenholz, der um 1880 geliefert wurde und noch heute in der Budapester Musik-Akademie steht. Ein Klavier von 260 Zentimetern Länge, Umfang 7½ Oktaven, die Saiten klingen schärfer, auch heller, die Bässe sind weniger wuchtig als bei einem heutigen Instrument, der Diskant neigt zu leichten Verfärbungen. Doch ist die Differenz gerade so klein, daß nicht von einem historischen Flügel gesprochen werden muß – und daß man vergleichen kann, ohne daß gänzlich Verschiedenes in den Vergleich eingeht. Wenn Achatz etwa die ersten auf- und absteigenden Kaskaden der „Jeux d'eau à la Villa d'Este“ sprudeln läßt (nicht regelmäßig bis zur Perfektion übrigen), dann wirkt dieses Landschafts-panorama der glitzernden Reflexe einerseits deutlicher auf die schiere Mechanik bezogen: der Chickering vibriert mit, das Spiel der Hämmer surrt im Hintergrund. Andererseits enthüllt sich eine seltsame Stimmung von Authentizität. So hat Liszt die eigenen Werke gehört: noch ohne den Aplomb des gewaltigen Steinway aus den letzten fünfzig Jahren des Klavierbaus. Und so hat er auch ihre Aura bedacht: noch ohne die Möglichkeit zu schneidenden Fortissimi, zur trennungsscharfen Unabhängigkeit der Baßöne. Gerade die dritte Rhapsodie mit ihren grüblerischen Baß-Sondierungen bietet hier ein Beispiel für eher synthetische Klangbotschaften, wo die Dämonie mehr errahnt als bezeichnet wird.

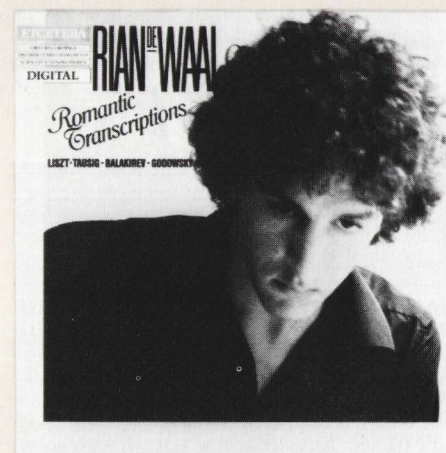
Vor allem aber die späten Kompositionen – Achatz hat sinnvollerweise „En rêve“, die zweite „Trauergondel“, „Nuages gris“ und „Am Grabe Richard Wagners“ ausgewählt – entführen, auf dem Chickering vorgetragen, in eigentümlich atmosphärische Bereiche einer sparsameren, gebrocheneren Diktion. Bei allem Respekt gegenüber dem modernen Flügel, dessen Atem keine Grenzen zu kennen scheint, beherbergt er doch auch ein positivistisches Kapital. Gould hatte sich deshalb schon früh für ältere Modelle entschieden, und Michelangeli ließ seine Version der Brahms-Balladen auf einem Instrument der Jahrhundertwende erklingen. Achatz, der akzeptable Wiedergaben bietet, gibt nun Aufschluß, wie Liszt auch empfunden werden kann.

Martin Meyer

Erinnerung an Vergessenes.

LISZT, Präludium und Fuge a-Moll, Campanella, Frühlingslied, Meine Freuden, GODOWSKY, Künstlerleben, TAUSIG, Das Geisterschiff u.a.; Rian de Waal (Klavier); Etcetera ETC 1016 (1 S 30) Digital
Vertrieb: Schwann-Verlag, 4 Düsseldorf
Klangbild: Offen, deutlich, gute Dynamik.
Fertigung: Einwandfrei.

Der Niederländer Rian de Waal, Jahrgang 1953, sei Preisträger bei Wettbewerben in Lissabon und Brüssel gewesen, teilt der Klap-pentext der Firma Etcetera mit. Mir war de Waal bisher nicht bekannt. Auch fehlt der Hinweis, ob es sich hier um eine Debüt-Platte handelt. Indessen werden Zeugnisse von technisch versierten, musikalisch ordentlich ausgebildeten Pianisten



häufig und häufiger; oft kommen sie und gehen wieder und füllen gleichwohl die Archive. Kann de Waal mehr als nur durchschnittliche Einblicke bieten, die über das Dokumentarische hinaus Bestand hätten? Die Wahl der Werke ist immerhin unkonventionell. Bearbeitungen von Liszt auf der einen Seite, auf der anderen manuell anspruchsvolle Kompositionen von Tausig und Godowsky. De Waal beginnt mit einer farblosen, flachgedrückten Wiedergabe von Bachs Präludium und Fuge a-Moll für Orgel in der Transkription von Liszt. Umständliches Maßnehmen im Präludium, sinnentleerte Zäsuren hier wie auch in der Fuge, trockene, kaum je klug im Pedal verlängerte Klänge. Weissenberg und Solomon haben da auf je eigene Weise souveräner herausgespielt, um was es gehen sollte.

Auch Schumann/Liszt's „Frühlingslied“, Chopin/Liszt's „Meine Freuden“ und Liszt's „Campanella“ geraten de Waal allzu geforen, als daß von der widerspruchsfreien Herrschaft pianistischer „Freuden“ die Rede sein könnte. Vergleiche mit Katsaris („Frühlingslied“) oder Cziffra („Campanella“) fallen für den Niederländer höchst nachteilig aus. Womit die ganze erste Seite tatsächlich fürs Archiv bestimmt erscheint.

Aber in Tausigs „Geisterschiff“ und auch in Godowskys „Künstlerleben“ spielt sich de Waal auf immerhin diskutabler Weise frei. Die Bässe wirken dichter, die ornamental Verzierungen glitzern, die Rhythmen erklingen taktüberspannend, ordnend. Mag sein, daß sich der Interpret da nicht von Vorbildern bedrückt fühlte, daß er durch die musikalisch relativ dünne Substanz dazu animiert wurde, mehr zu wagen, schöpferischer zu kalkulieren. Er findet zwar in der langen, fordernden Godowsky-Paraphrase nicht die raffinierten Verstiegenheiten eines Cherkassky, und Pianisten wie Earl Wild oder Lewenthal haben solche und verwandte Salonmusik räumlicher dargestellt. Doch im Ganzen darf sich der Einsatz für die fast vergessene Halbwelt des 19. Jahrhunderts hören lassen. Martin Meyer

Bemerkenswerte Schumann-Interpretationen.

SCHUMANN, Carnaval, Davidsbündlertänze, Kreisleriana, Sonate fis-Moll, Fantasie C-Dur u.a.; Charles Rosen (Klavier); Etcetera ETC 3001 (3 S 30) Digital
Vertrieb: Schwann-Verlag, 4 Düsseldorf

Klangbild: Offen, deutlich, leises Rauschen.
Fertigung: Ohne Mängel.

Es ist etwas Ungeklärtes und schwer Erklärliches um die pianistische Kunst von Charles Rosen. Der gelehrte Musikwissenschaftler, der kluge und zugleich temperamentvolle Interpret, debütierte in den fünfziger Jahren bei Columbia mit Werken von Liszt, Chopin und Ravel, später folgten Sonaten von Beethoven und Bedeutendes von Bach. In den späten siebziger Jahren lieferte die Firma Peters Beispiele von Rosens Kunst. Und jetzt setzt sich das niederländische Label „Etcetera“ für den ungewöhnlichen, unangepaßten Amerikaner ein. Gründe für dieses Wirken an den Randzonen des Marktes sind kaum zu benennen. Man erinnert sich an eine fulminante Aufnahme von Liszt's „Don Giovanni“-Fantasie. Und Rosens riskante, mit dem technischen Abenteuer spielende Fassung des „Scarbo“ aus Ravels „Gaspard de la nuit“ muß immer noch zitiert werden, wenn von dem heiklen Zyklus die Rede ist. Doch das meiste von Rosens Zeugnissen bleibt nur den Insidern ein Begriff.

Jetzt also geht es um Schumann – um „the revolutionary masterpieces“, wie der Exeget die Auswahl, die er selbst getroffen hat, überschreibt: „Carnaval“, „Davidsbündlertänze“, „Kreisleriana“, die C-Dur-Fantasie, die Sonate op. 11 und der Clara-Wieck-Zyklus op. 5. Rosen führt in dem begleitenden Text auch andere Kompositionen an, die dem Titel zu subsumieren wären; doch hält er dafür, daß sein Querschnitt am besten das Revolutionäre von Schumanns Geist repräsentiere. Darüber soll nicht räsoniert werden.

Die Kassette zielt eine Photographie: Ein Blitz fährt durch den nächtlichen Himmel und verteilt sich in kleinere Ableger. Das Bild wird zur Metapher, die schlüssig Rosens Zugriff illustriert. Es ist seit langem kein härter geprägter, blendender erleuchteter Schumann realisiert worden. Rosen sucht die Eruptionen – er erschüttert den Boden, auf welchem die Stücke entstehen, er bewegt nicht nur Einzelheiten innerhalb der Partitur, sondern den Bestand im Ganzen.

Der „Carnaval“ oder auch die fis-Moll-Sonate werden damit zu großen Gemälden jenes Drängens, das zu Recht schon Schumanns Zeitgenossen als revolutionär empfanden. Der erste, lange und komplex angelegte Satz der Sonate wird breit ausgespielt – doch weniger im Tempo als vielmehr in der thematischen Logik, die Rosen dynamisch und ausdrücklich herausarbeitet. Wo

andere Pianisten sich in die feinen Wendungen versenken, zwingt Rosen den Ablauf unter einen Bogen – was sich dann vor allem im Finale mit eindringlicher Strenge kundtut. Und ähnlich rigoros geht der Pianist die Kurzkapitel des „Carnaval“ an. Der Schlußmarsch der „Davidsbündler“ ist ungewohnter Beweis dafür, was an Strömung und Gefälle gewonnen werden kann, wenn ein reflektierter Wille freigesetzt wird. Bedenken mag man von Fall zu Fall anmelden. Weder in den versonnenen Nummern der „Kreisleriana“ noch in den „Eusebius“-Manifestationen der „Davidsbündler-Tänze“ entdeckt Rosen „letzte“, metaphysische Wahrheiten. Er ist Architekt, nicht Maler, und sein Ton hört deshalb auch nicht den Verzögerungen und Lyrismen nach, die Arrau so natürlich hervorzaubert. Auch sind die Dämonien nicht untergründig angedeutet, sondern ausgespielt – oft in einem leicht stählernen, gleichwohl substantiellen Forte. Wenn Rosen aber dennoch andere Welten als etwa Martha Argerich aufschließt, liegt dies an seinem Formempfinden. Die Eitelkeiten der überragenden Virtuosa dort; hier indessen, bei aller Kraftentfaltung, die gedankliche Vorwegnahme dessen, was endlich pianistisch zu leisten ist. Wer sich die letzten zwei Nummern der „Kreisleriana“ vergegenwärtigt, spürt bald, daß Rosen aus dem Innern artikuliert: aus einer Option Schumanns, die gewaltige Tiefenschärfe beabsichtigt hat. Martin Meyer



Glenn Goulds letzte Aufnahme.

STRAUSS, Klaviersonate h-Moll op. 5, Fünf Klavierstücke op. 3; Glenn Gould (Klavier); CBS D 38659 (1 S 30) Digital

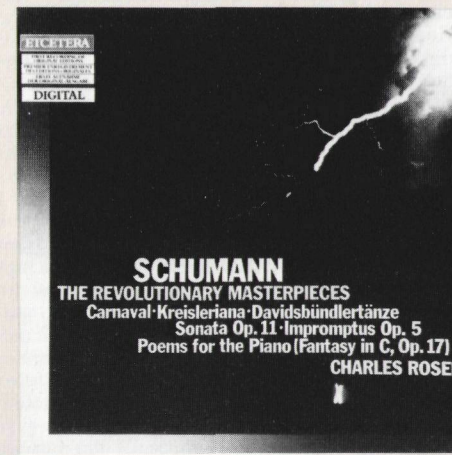
Aufnahmedatum: September 1982

Klangbild: Offen, weiträumig, präsent.

Fertigung: Schleifgeräusche auf der B-Seite, sonst einwandfrei.

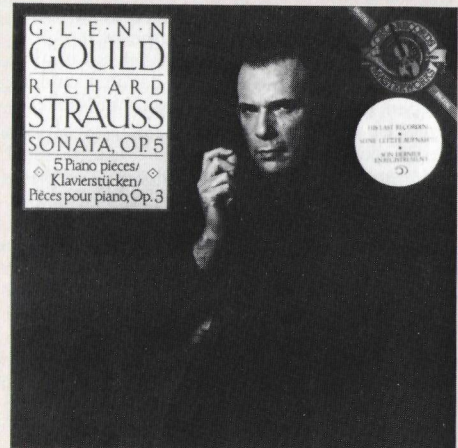
Als künstlerisches Vermächtnis Glenn Goulds gilt gemeinhin seine vielgerühmte zweite Aufnahme der „Goldberg-Variationen“, die im Mai 1981 entstand. Doch ging Gould Anfang September 1982, zwei Wochen vor seinem 50. Geburtstag und einen Monat vor seinem Tod, noch einmal in New York ins Studio. Dort machte er diese Strauss-Platte, die von der CBS jetzt als „seine letzte Aufnahme“ auf den Markt gebracht wird.

Um gleich allen Mutmaßungen über bereits nachlassende künstlerische Kräfte, über eine vielleicht ahnungsvoll abgeklärte musikalische Schweise Goulds zuvorzukommen: Nichts, gar nichts an dieser Schallplatte deutet auf das kommende Ende hin. Im Gegenteil, Gould geht Strauss' romantische Jugendwerke nicht nur mit gewohnter pianistischer Agilität an, sein Spiel versprüht auch einen selbst bei ihm nicht immer anzutreffenden Enthusiasmus. Schon in seinen Fernsehsendungen hatte Gould sich für Richard Strauss begeistert, hier nun gilt sein Engagement zwei Werken des Sechzehnjährigen: jenen fünf Klavierstücken op. 3, die noch mehr nach Mendelssohn oder Schumann klingen als nach Strauss, und der h-Moll-Sonate, die nicht nur durch die Wahl der Tonart große Vorbilder beschwört. Gould disponiert den großformatigen ersten Satz der Sonate überlegen, entwickelt den Appassionato-Charakter erst allmählich, anstatt das Viertonmotiv zu Beginn gleich über Gebühr emotional aufzuladen. Der durchgehen-



de Anklang an Beethovens Fünfte wirkt bei ihm nicht aufgesetzt, sondern hat auf einmal zusammenhangstiftende Bedeutung. Sicher kommt Gould hier seine überragende Fähigkeit zu Hilfe, auch im üppigsten Klaviersatz klangliche Übersicht zu wahren. Doch besticht nicht nur das formale und klangliche Dispositionsvermögen, vor allem imponiert auch der romantische Überschwang, der die gesamte Darstellung bis hin zu den rauschenden Schlußoktaven durchzieht. Das Werk wird aus seinem eigenen Geist heraus gestaltet.

Zurückhaltender verfährt Gould mit den Klavierstücken op. 3. Er bewahrt den Miniaturcharakter dieser Pièces, plustert sie nicht auf. Verhalten deklamiert er das „Kreisleriana“-na-



he erste Stück, faßt die Begleitung nicht nur als „harmonischen Teppich“ auf, sondern bringt Bewegung auch unter der Oberfläche ins Spiel. Stetig und dennoch flexibel wird der punktierte Rhythmus im zweiten Stück behandelt, ruhig der Trauermarsch des dritten ausgebreitet. Motorik tritt zurück, der Klavierton verströmt jene Sinnlichkeit, die schon für die zweite Aufnahme der Goldberg-Variationen charakteristisch war. Die Platte ist höchst empfehlenswert, nicht nur für Gould-Anhänger oder Strauss-Enthusiasten. Der Kanadier hat uns zum Schluß noch einmal gelehrt, wie perspektivenreich großes Klavierspiel sein kann. Um so schmerzlicher muß uns jetzt sein Verlust erscheinen, denn am Ende war Glenn Gould noch lange nicht.

Nikolaus Deckenbrock

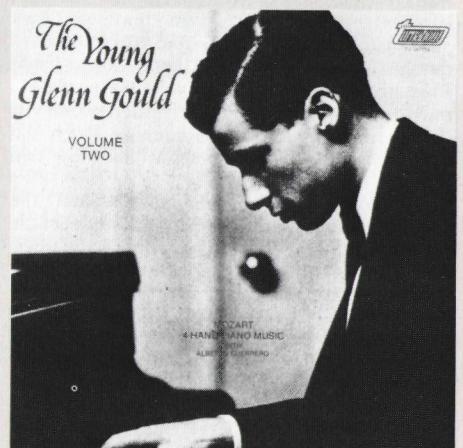
Fußnoten zur Gould-„Biographie“.

THE YOUNG GLENN GOULD, Vol. II: MOZART, Werke für Klavier vierhändig, BACH, Italienisches Konzert; Glenn Gould, Alberto Guerrero (Klavier); Turnabout TV-34793 X (1 M 30)
Klangbild: Präsent, schrill, Rauschen, mittlere Dynamik.
Fertigung: Einwandfrei.

Die zweite von Turnabout präsentierte Platte „The young Glenn Gould“ schöpft weiterhin aus Reserven, die aus der Frühzeit des Kanadiers erhalten sind. Hatte die erste immerhin so wichtige Dokumente wie die jugendlich bewegte Fassung von Bergs Sonate op. 1 zugänglich gemacht, so geht es nun doch mehr um

Marginales: vier Werke von Mozart für Klavier zu vier Händen, teils nur im Fragment überliefert. Partner ist Goulds Lehrer Alberto Guerrero, der auch die Aufnahme mit seinem „home equipment“ besorgte – als der Schüler etwa vierzehnjährig war.

Man hört natürlich schon den unverwechselbaren Stil heraus: den hellen, klar zeichnenden Klang, den unbeugsamen, freilich noch motorisch allzu starren Rhythmus. Man hört aber auch, zwangsläufig, Nebengeräusche, und vor allem das dynamische Spektrum bleibt eng. Gould und Guerrero mustern Sätze aus der C-Dur-Sonate KV 521, aus der F-Dur Sonate KV 497, sie stürzen sich in die f-Moll-Fantasie KV 594 und in die G-Dur-Variationen KV 501.



Nimmt man diese Zeugnisse beim interpretatorischen Nennwert, so ist nicht viel mehr zu sagen, als daß ein Teenager mit möglicherweise genialen Fähigkeiten seinen Lehrer in persönliche Anschauungen entführt. Kein Mozart des Gebens und Nehmens, der sanften Übergänge, der leisen Fragen und Antworten. Vielmehr Graphik im Aufriß, analytisch beherrscht – und damals gewiß unzeitgemäß. Nimmt man die Einspielungen als frühe Stationen jener Biographie, die man nun anhand von über sechzig Platten bequem überblicken kann, so mag man, etwas paradox, sagen: man sah es kommen. Wofür Goulds Interpretation des Italienischen Konzerts von Bach wohl den schlüssigsten Beweis liefert: rasche Tempi, gestanzte Akkorde, stimmliche Verästelung.

Wenig später, um 1947, begann Goulds – kurze – öffentliche Karriere. Der eifrige Sammler kennt eine Live-Aufnahme von Beethovens B-Dur-Konzert, die gegenüber der vorliegenden Platte die Differenz zwischen dem Schüler und einem großen Pianisten markiert. Das wäre ein weiteres Pensum für Turnabout. Und gerne nähme man auch die – bisher unzugängliche – Version von Beethovens G-Dur-Konzert vom 14. Januar 1947 zur Kenntnis. Sie bedeutete den eigentlichen Anfang von Goulds Podiumslaufbahn.

Martin Meyer

■ Die ersten beiden Platten des russischen Pianisten Michail Pletnjow sind soeben bei Ariola erschienen. Er spielt Werke von Liszt (205 905-425) und stellt sich in einem Konzertmitschnitt aus Moskau vor (206 309-366).

NEUVERÖFFENTLICHUNGEN

Orgel

Einiges Hörenswerte aus der westfälisch-lippischen Orgellandschaft.

LANDSCHAFTLICHE KULTURPFLEGE IN WESTFALEN-LIPPE: MUSIK AUF HISTORISCHEN INSTRUMENTEN, Werke von BIBER, BUXTEHUDE, PACHELBEL, BRUHNS, ZACHOW, ROBERDAY, RAISON, F. COUPERIN, BACH, HÄNDEL, TELEMANN; Rudolf Reuter (Orgel, Cembalo), Ulrich Grosse (Orgel), Ulrich Schauer (Orgel), Arno Schönstedt (Orgel), Annemarie Jochum (Violine), Wolfgang Eggers (Viola da Gamba), Konrad Hünteler (Traversflöte, Blockflöte);

FSM 123013/14 (2 S 30) Digital

Klangbild: Zumeist präsent und natürlich.

Fertigung: Einwandfrei.

Bevor Rudolf Reuter im Januar 1983 aus seinem Schaffen gerissen wurde, hatte der über seinen Wirkungskreis hinaus bekannte Orgelexperte in insgesamt sieben Schallplattenalben den Klang historischer Orgeln in Westfalen-Lippe gleichsam archiviert. Wie bei früheren Veröffentlichungen beschränkte er sich jedoch auch beim 7. Album nicht auf eine bloße Orgeldokumentation. Vorgestellt wurden auch ein aus dem Jahre 1640 stammendes Jan-Ruckers-Cembalo aus dem Besitz des Erbdrostenhofs zu Münster, eine Januarius-Gagliano-Geige aus dem Jahre 1769, eine Viola da Gamba von Joachim Tielke aus dem Jahre 1702 und eine Traversflöte des Potsdamer Instrumentenbauers Friedrich Gabriel August Kirst. Bei der bunten Programmabfolge fragt man sich allerdings, an welchen Adressatenkreis sich die Aufnahme in erster Linie wendet.

Recht glücklich ist auf jeden Fall der Einstieg mit Bibers „Sonata Violino solo rappresentativa“ für Violine und Basso continuo. Auch wenn Annemarie Jochum nicht ganz mit Alice Harnoncourt Teldec-Aufnahme mithalten kann, weiß sie doch den Reiz der oft drastischen Tierstimmenimitationen genüßlich auszukosten. Dagegen scheint mir bei Bachs „Capriccio über die Abreise seines vielgeliebten Bruders“ von Rudolf Reuter nicht genügend Spielwitz und sprechende Ausdruckskraft in die Wiedergabe eingebracht. Schon eine lebendigere Agogik wäre hier der Ausmalung des vorgegebenen Programms zustatten gekommen. Beim langsamen Satz von Telemanns F-Dur-Sonate aus den „Essercizi Musici“ stellt sich die Frage, weshalb sich der vorzügliche Blockflötist Konrad Hünteler so strikt an den blanken Notentext hielt, weshalb die Möglichkeit von Auszierungen nicht recht genutzt wurde.

Über die auf der zweiten Schallplatte des Albums bespielten Orgeln informiert der Hüllentext vorbildlich. Mit ihren charaktervollen Stimmen läßt hier besonders die offensichtlich vorzüglich restaurierte Orgel der Katholischen Pfarrkirche St. Pankratius in Rüthen-Hoinkhausen (Kreist Soest) aufhorchen. Rudolf Reuter als Spiritus rector der Aufnahme spielt hier unter anderem das „Kyrie“ aus der „Messe du-

deuxième Ton“ des 1719 gestorbenen französischen Orgelmeisters André Raison. Dem „Trio en Passacaille“ des „Christe eleison“ hatte Bach übrigens – was wenig bekannt sein dürfte – das Thema seiner c-Moll-Passacaglia entnommen.

Hans Christoph Worbs

NEUVERÖFFENTLICHUNGEN

Vokalwerke

Primär für Scotto-Fans gedacht.

HÄNDEL, SCARLATTI, ROSSINI, LISZT, VERDI, PUCCINI, RESPIGHI, MASCA- GNI, Arien, Lieder und Gesänge; Renata Scotto (Sopran), Ivan Davis (Klavier); Etcetera ETC 2002 (2 S 30)

Vertrieb: Schwann-Verlag, Düsseldorf

Aufnahmedatum: 28.3.1983

Klangbild: Zufriedenstellende Balance zwischen Gesangsstimme und Klavierbegleitung.

Fertigung: Einwandfrei.

Vergleichseinspielungen: harmonia mundi HM 30665 (Rossini), RCA RL 31564 (Renata Scotto in Concert), CBS 34501 (Serenata).

Die 1933 in Savona geborene italienische Sopranistin Renata Scotto erfreut sich seit Mitte der fünfziger Jahre einer großen und beständigen Wertschätzung. Ihre Gestaltung der „Madame Butterfly“ von Puccini unter Sir John Barbirolli aus dem Jahre 1966 (EMI 1 C 157-00081/83) etwa gilt als singschauspielerisches Ereignis von ganz besonderem Rang, eine Leistung, die in den Annalen des Mediums Schallplatte zurecht einen Ehrenplatz einnimmt. Leider hat im Laufe der vergangenen zehn Jahre die Übernahme allzu dramatischer Sopranpartien – vor allem im italienischen Verismo-Repertoire – das primär lyrisch ausgerichtete Organ der Künstlerin in einem Maße strapaziert, das vorzeitige Verschleißerscheinungen mittlerweile unüberhörbar sind. Ausgeleiert und dünn klingende Spitzentöne wechseln einander ab mit weit ausschlagendem Vibrato und deutlich zutage tretenden Registerbrüchen. Zwischendurch allerdings gelingen der Sängerin immer wieder Phrasen von berückender Tonschönheit und -festigkeit, die an einstige Glanzzeiten dieser



ehemals im Koloraturfach beheimateten Sopranistin erinnern. So lobenswert die Initiative der niederländischen Schallplattenfirma Etcetera fraglos ist, einen Pariser Lieder- und Arienabend Renata Scottos vom März 1983 im Théâtre de l'Athénée allgemein zugänglich zu machen, das klangliche (nicht das künstlerische!) Ergebnis wendet sich ausschließlich an ihre eingefleischten und unerschütterlichen Verehrer. Einige Titel liegen bereits in früheren Studio-Produktionen der Sängerin vor. Wer allerdings bereit ist, über den lädierten Zustand ihrer Stimme hinwegzuhören, den gesanglichen Willen für die gute (Stimm-)Tat zu nehmen, kommt in den Genuß erlesener Lied- und Arieninterpretationen von außerordentlicher Gestaltungs- und Ausdruckskraft. Klang- und preßtechnisch läßt diese Veröffentlichung keine Wünsche offen.

Claus-Dieter Schaumkell

Erstveröffentlichung von Björling-Konzerten, die den Künstler zum Teil in problematischer Verfassung zeigen.

ARIEN VON HÄNDEL, MEYERBEER, VERDI, GOUNOD, MASSENET, PUCCINI, Lieder von ALFVÉN, SIBELIUS, GRIEG u. a.; Jussi Björling (Tenor), Hilversums Radio Orkester, Harmoniens Orkester Bergen, Frieder Weißmann, Carl Garaguly; Bluebell of Sweden Bell 163 (1 M 30)

Vertrieb: Le Connaissance, 75 Karlsruhe

Aufnahmedatum: Juni 1939, Juni 1954

Klangbild: Gemessen am hohen Alter der Aufnahme überraschend frisch und farbig.

Fertigung: Keine Mängel.

Es muß einen besonderen Grund haben, wenn man erst jetzt, nach so vielen Jahren, mit der Veröffentlichung dieser beiden Konzertmitschnitte herausrückt. Dieser Grund ist leicht zu erkennen: der Künstler befindet sich darauf nicht in bester, zum Teil sogar in schlechter stimmlicher Verfassung.

Kurz nach seinem sensationellen Met-Debüt hat Jussi Björling im Juni 1939 einige Konzerte in Holland gegeben, eines davon (von Radio Hilversum aufgezeichnet) liegt nun vor – übrigens in hervorragender Tonqualität. Anscheinend war der Sänger damals von vorhergegangenen Strapazen etwas ermüdet, jedenfalls mißlingen ihm einige seiner sonstigen Glanzstücke, so etwa das erste B in dem „Ingemisco“ aus Verdis „Requiem“. Auch in den anderen Vortragsstücken hat er mehrmals mit kleineren und größeren Unsicherheiten zu kämpfen. Aber gerade dieses Handicap spornt ihn zu besonderer Energie und Konzentration an, und somit bekommt man immer wieder Einzelheiten von großartiger Wirkung zu hören, wie etwa das unglaublich weich angesetzte C in der Faust-Cavatine.

Die zweite Plattenseite bringt ein Konzert, das 1954 beim Bergen-Festival aufgenommen wurde. Hier merkt man freilich, daß es nicht bloß Indisposition, sondern eine schwere Erkrankung war, die den Künstler getroffen hatte. Die Stimme ist kaum zu erkennen, erst nach und nach ringt sich einiges vom vertrauten Wohlklang durch. Erstaunlich, daß sich der Künstler nach diesem Tief wieder erholen und wieder fast vollständig zu seinem früheren Format zurückfinden konnte.

Wegen der genannten Mängel kann die Aufnahme nur mit Einschränkungen empfohlen wer-

Festspiele

Bayreuth

Die Hornisten haben in den meisten Orchestern eine gewisse Sonderstellung. Die 8 Bayreuther Festspielhornisten – Spitzenmusiker aus den verschiedensten deutschen Orchestern – haben sich zu einem Ensemble zusammengeschlossen, das auf ACANTA sein Schallplattendebüt gibt: mit den beiden großen Fantasien, die Karl Stiegler nach Motiven der Wagner-Opern „Lohengrin“ und „Siegfried“ zusammenstellte (40.2353 DX), natürlich digital aufgenommen und in DMM-Technik überspielt.

Als Maßstab für den Wagner-Gesang in unserem Jahrhundert von der internationalen Fachkritik gelobt und bei uns mit dem „Preis der deutschen Schallplattenkritik“ ausgezeichnet: Die 19-LP-Kassette „Richard Wagner – Sein Werk in dokumentarischen Aufnahmen (40.23502 HG). Wegen der begrenzten Auflage sichern Sie sich bitte rechtzeitig Ihr Exemplar.



Salzburg

Wer dabei sein durfte, wird sich sein Leben lang daran erinnern: an den Liederabend von

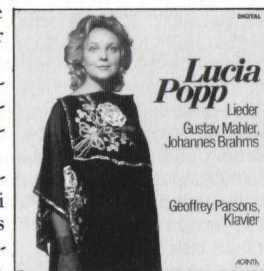


Fritz Wunderlich am 19. August 1965 im Salzburger Mozarteum. Auf dem Programm: Beethoven, Schubert, Schumann. Den Mitschnitt dieses Konzertes bringt ACANTA jetzt

als Erstveröffentlichung – dank der DMM-Technik auf nur einer LP (40.23529 AS).

München

Gleichmaßen auf dem Konzertpodium wie auf der Premierenbühne erlebt das Publikum der Münchner Festwochen in diesem Jahr Lucia Popp. Der phänomenale Aufstieg dieser Sängerin zu einer der bedeutendsten Sopranistinnen unserer Zeit ist durch zahlreiche außergewöhnliche Schallplatten dokumentiert. Erst kürzlich erschien bei ACANTA das sorgsam von Lucia Popp zusammengestellte Programm von Brahms- und Mahler-Liedern, dessen Bewertung durch die Fachkritik ohne Übertreibung als enthusiastisch bezeichnet werden darf (40.23510 DX, Digital). Dazu das umfassende



Porträt der Opernsängerin Lucia Popp: Zaubrerflöte, Freischütz, Der Widerspenstigen Zähmung, Rigoletto, Gianni Schicchi, Figaros Hochzeit, Manon, Louise, Verkaufte Braut, Rusalka (40.2326 DX, Digital).

ACANTA ...FÜR DAS BESONDERE
 IM VERTRIEB DER RCA SCHALLPLATTEN GMBH