

FONO-KRITIK

steht ein transparenter Klang, der jeder Stimme eigenes Profil gibt und zugleich den kammermusikalisch-intimen Rahmen absteckt. Somit könnten die Einzelleistungen um so mehr gewürdigt werden – dies aber erübrigt sich, weil alle hier beteiligten Musiker den Ensemblegedanken aufs Schönste verwirklichen. Die Tempi sind flüssig gehalten; es wird mit Elan musiziert, der sich in „abgerundeten“, guten Resultaten niederschlägt. Insgesamt: eine rundum gelungene Produktion, von der man wirklich nicht weiß, warum sie erst jetzt zustande gekommen ist (sh.o.).

Gerhard Wienke

Sehr schön klingende Orgel.

HAYDN, Konzert für Orgel, Streicher, 2 Trompeten, Pauken und Basso continuo Nr. 8 C-Dur, Hob. XVIII: 8, VANHAL, Konzert für Orgel, Streicher, 2 Trompeten, Pauken und Basso continuo C-Dur; Ferdinand Klinda, Orgel der Schloßkapelle in Trenčianske Bohuslavice, CSSR, Slowakisches Kammerorchester, Bohdan Warchal; RCA RL 30773 (1 S 30)

Klangbild: Offen, präsent, nicht sehr räumlich.
Fertigung: Ohne Mängel.

Jan Křitel Vanhal, ein etwas jüngerer Zeitgenosse Haydns, war schon in seiner tschechischen Heimat als Organist tätig. Er war Schüler von Karl Ditters von Dittersdorf und ließ sich, nach längeren Aufenthalten in Italien, Ungarn und Kroatien, schließlich als freischaffender Künstler in Wien nieder. Seine Werke, darunter mehr als hundert Sinfonien und etwa hundert Streichquartette, erfreuten sich großer Beliebtheit, waren aber nach 1800 bald vergessen. Vanhal gilt mit seinen Sinfonien als einer der Wegbereiter der Wiener Klassik.

Das Konzert für Orgel, Streicher, 2 Trompeten, Pauken und Basso continuo in C-Dur von Joseph Haydn stammt aus den späten Fünfzigerjahren, als dieser sich in Wien mit Gelegenheitsaufträgen – meist Unterhaltungsmusik für die reichen Bürgerhäuser der Stadt – durchschlug.

Der große Vorzug der Aufnahme ist die schön klingende Orgel des Wiener Orgelbauers Johann Hencke, die dieser im Jahre 1763 für die Kapelle eines Schlosses des Grafen Anton Erdödy erstellte. Das slowakische Kammerorchester unter Bohdan Warchal spielt diszipliniert, mit vitalem Elan, im Rhythmischen kräftige Akzente setzend. Der Orgelpart wird von Ferdinand Klinda nicht gerade ausgefeilt und nuancenreich gestaltet, doch berührt das musikalisch direkte Spiel durchaus sympathisch. Die Aufnahme lohnt sich, eben wegen der Orgel wie auch wegen des Konzerts von Vanhal, das eine Repertoire-Neuheit darstellt und dem Haydn-Konzert durchaus ebenbürtig ist.

Reinhard Müller

Barockes aus Europa mit argentinischem Temperament.

VIVALDI, Concerto c-Moll für 2 Violinen, Streicher und B.c., F 1/14, ALBINONI, Concerto a cinque (Oboenkonzert d-Moll), op. 9 Nr. 2, SAMMARTINI, Concerto A-Dur für Cembalo, Streicher und B.c., op. 9 Nr. 1, BASTON, Kon-

zert Nr. 2 C-Dur für Sopranblockflöte, Streicher und B.c.; Elias Khayat und Fernando Morelli (Violine), Andrés Spiller (Oboe und Sopranblockflöte), Mónica Cosachov (Cembalo), Camerata Bariloche;

FSM 68202 EB (1 S 30) Digital
Aufnahmedatum: 1980

Klangbild: Präsent, klar, offen, in natürlicher Breite, etwas flächig.

Fertigung: Digital und auch in der Überspielung ohne hörbaren Makel.

Die hier erstmals vorgestellte Camerata Bariloche präsentiert sich als so etwas wie ein argentinisches Pendant unserer Musici oder Solisti Veneti – und beim Zuhören zeigen sich da auch vom Spieltemperament und von der Art der Gestaltung her auffällige Ähnlichkeiten: diszipliniert-forscher Zugriff, samtiger, dabei nicht dicker Streicherklang, in langsamen Sätzen auch feinselierte Figurationen und gefühlsvolles Schwellen, insgesamt ein von allen Originalklang-Auswirkungen ungetrübt breites Auspielen der Klangflächen mit weithin geglätteten Konturen, dies alles aber auf hohem interpretatorischem Niveau.

So ist von der Art der Darstellung nichts Außergewöhnliches zu berichten, dafür verdienen die Solisten ein besonderes Lob: Der Albinoni-Oboist wirkt als höchst virtuoser Blockflöten-Spieler im Baston-Konzert, die beiden Sologeiger setzen dem Vivaldi-Konzert ein paar virtuose Glanzlichter auf und die Cembalistin wird wohl auch für die Continuo-Parte ihres Instruments in allen Stücken verantwortlich sein, die vor allem in den Mittelsätzen geschickt instrumentiert sind.

Die Vivaldi- und Albinoni-Konzerte sind bekannt, die beiden anderen Stücke – Sammartinis Cembalo-Konzert und Bastons Blockflöten-Konzert (das mir besser gefällt als die Flautino-Konzerte Vivaldis) – sind hübsche und dankbare Katalognovitäten.

Diether Steppuhn

Zwei hübsche Entdeckungen.

JUON, Konzert (Episodes concertantes) für Violine, Violoncello und Klavier mit Orchester op. 45, TSCHEREPNIN, Triple Concertino (Version 1968) für Violine, Violoncello, Klavier und Orchester op. 47; Göbel-Trio, Horst Göbel (Klavier), Hans Maile (Violine), René Forest (Violoncello), Radio-Sinfonie-Orchester Berlin (1), Nürnberger Sinfoniker (2), Leif Segerstam (1), Uwe Mund (2); Thorofon Capella MTH 230 (1 S 30)
Aufnahmedatum: 1980 (1), 1978 (2)
Klangbild: Groß und breit angelegt, aber etwas dicht.

Fertigung: Ohne Mängel.

Paul Juon (1872–1940), als Sohn schweizerischer Eltern in Moskau geboren, lebte von 1905 bis 1934 in Berlin, lehrte dort, war völlig in das deutsche Musikleben aufgenommen als Pädagoge, Organisator, Verbandsmitglied. Hans Chemin-Petit, Philipp Jarnach, Heinrich Kaminski, Max Trapp und andere waren seine Schüler. Als Komponist – er war in Rußland Schüler von Arensky und Tanejew, seine Lehrer waren also die Rachmaninoffs – hat er einen langen Werkkatalog hinterlassen. Wer kennt ihn oder zumindest einiges daraus? Das Trippelkonzert, um es verkürzt so zu nennen, von 1912 folgt hoch- bis

spätromantischen Stilprinzipien, bevorzugt den vollen Orchestersatz, gibt den Instrumenten solistisch wirkungsvolle Aufgaben, verschmilzt das Trio mit dem Orchester sinnvoll, wenn auch manchmal etwas kompakte Ergebnisse entstehen.

Der andere Komponist ist Alexander Tscherepnin (1899–1977), also ein Zeitgenosse von Hindemith, Orff, Egk und Martinu, ein weltläufiger Geist, stets nach Frankreich und in die Schweiz orientiert, um sich dann in Amerika niederzulassen. Er war im Grunde ein komponierender Weltbürger, gehörte im Geist zur „Groupe de Six“, aber auch zu Prokofiew, Strawinsky und Martinu. Karl Schumann hat 1975 über ihn geschrieben: „... ein neotonaler Charmeur... ist wohl der einzige Feuilletonist der Komposition unserer Tage: ein russischer Peter Altenberg... Er schreibt aus Höflichkeit kurz, aus Spleen im Bereich einer neuntönigen Skala und aus Galanterie in übersichtlichen Farben“. Dem ist nichts hinzuzufügen. Diese Charakterisierung im Kopf, hört man sein Trippelkonzert als ein griffig-unterhaltsames, blendend rhythmisiertes, alles in allem unmerklich anspruchsvolles Opus, das gegen Juons erdschwerere Musik weltmännisch klingt. Zwei Gewinne für die Schallplatte und zwei Katalogneuerheiten. Das Göbel-Trio spielt in bester Verfassung mit schönem Ton und eleganter Bravour. Die Orchesterparts hätten hier und da ein wenig aufgelichteter angelegt sein können, was bei Juon schwerer fällt als bei Tscherepnin, dessen Konzert unter Munds Leitung um Spuren nerviger gespielt wird.

Hanspeter Krellmann

Hochdruck-Mozart bei beeindruckender Dichte der Aussage.

MOZART, Konzerte für Violine und Orchester Nr. 2 D-Dur KV 211 und Nr. 4 D-Dur KV 218; Anne-Sophie Mutter (Violine), Philharmonia Orchestra, Riccardo Muti; EMI 1 C 067-43 229 (1 S 30) Digital DMM
Klangbild: Sehr natürlich.

Was soll ein Rezensent noch kritisieren, wenn eine Aufnahme so rundum gelungen ist wie die vorliegende? Ich habe das Besprechungs-exemplar sehr frühzeitig bekommen. Mehr als sechs Wochen hat sich die Scheibe Mutter/Muti auf meinem Plattenteller gedreht – und von Mal zu Mal hinzugewonnen! Einmal mehr habe ich die Aufnahmen meines Bestandes vergleichend herangezogen. (Man sollte sich bei Aufnahmen der hier vorliegenden Qualität nicht nur auf das Gedächtnis alleine verlassen.) Natürlich erlebt man bei solchen Gewaltkuren auch seine Überraschungen. Man bemerkt, welche Reserven ein Heifetz hatte und mit welcher gestalterischer Phantasie er sie einsetzte oder ein Milstein, der jüngere David Oistrakh, Grumiaux, Szeryng – dann aber wird es schon dünn. Manch einer beginnt mit einem anscheinend überzeugenden Konzept, kann dann aber seine eigenen Versprechungen nicht einlösen.

Das Konzept Muti/Mutter hält am einmal begonnenen Weg fest. Bei KV 218 hat man zu Beginn den Eindruck, das Volumen des Orchesters sei für den angeschlagenen serenadenhaften Grundzug eine Nuance zu groß; man befürchtet, Muti könne mit seinem Orchester nicht die erforderliche Biegsamkeit und Schlankheit erreichen, die

zum Durchhalten des sofort prägnant aufscheinenden Charakters notwendig ist. Doch mit Anne-Sophie Mutters Einsatz wird klar – und dieser Zug verliert sich während des ganzen Konzertes nicht mehr –, daß Muti/Mutter immer ein klein wenig Überdruck spüren lassen; sie vollführen mit ihrer Interpretation eine Gratwanderung an der Grenze des Machbaren. Anne-Sophie Mutter mag noch ein wenig unter dem Druck stehen, alle Werbemaschinerien-Versprechungen einlösen zu müssen. Wie dem aber auch sei, geigerisch und hinsichtlich aktiver Gestaltungsfähigkeit macht sie bereits einige ihrer bisherigen Einspielungen vergessen. Alle in dem in den Sinn kommenden Charakterisierungen kreisen um die Begriffe Entschlossenheit, Prägnanz, Geschlossenheit, ohne jede falsche Scheu, Klischeeferne, Selbstbewußtsein usw. Das Herausheben einzelner Züge käme fast einem nachträglichen Aufbrechen der fantastischen Geschlossenheit gleich.



Es ist nicht so, daß man nicht noch ein paar – vielleicht sehr persönlich gefärbte Wünsche an eine sprechendere Diktion hätte, aber angesichts des bereits erreichten Niveaus und der Tatsache, daß es weitgehend an Vergleichbarem fehlt, sollte man noch einiges für den weiteren Aufwärtsweg erwarten können. Wolfgang Wendel

Wiederveröffentlichungen KONZERTE

Gehört zur Handvoll bester Aufnahmen des Brahmschen Violin-Konzertes.

BRAHMS, Konzert für Violine und Orchester D-Dur op. 77; Ginette Neveu (Violine), Sinfonie-Orchester des NDR, Hans Schmidt-Isserstedt; Acanta 40.23314 (1 S 30)

Aufnahmedatum: 3.5.1948

Klangbild: Gemessen am Alter sehr natürlich.

Fertigung: Einwandfrei.

Für manchen Musikfreund gibt es seit fast 35 Jahren keine vergleichbare Interpretation des Brahmschen Violinkonzertes mehr. Für sie ist

die Konzertaufführung und die in mehr oder weniger großen Abständen wiederkehrende Ausstrahlung der Aufnahme zum Gradmesser für die Gestaltung des Konzertes geworden. Diese Rundfunkaufnahme liegt nach der Veröffentlichung bei der französischen STIL-discotheque und einer amerikanischen Firma nun auch in einer deutschen Ausgabe vor. Nicht ganz klar scheint mir die Bewandnis des Etiketten-Aufdrucks „STEREO“ zu sein. Es läßt sich, vor allem über Kopfhörer, deutlich Tiefe und Breite feststellen, eine Rechts-Links-Orientierung aber scheint nicht vorzuliegen. Falls es sich um eine stereophone Aufbereitung handelt, hat sie wenigstens keinen Schaden angerichtet.

Von den auf Schallplatte vorliegenden Aufnahmen des Brahmschen Violin-Konzertes ist mir kaum eine Handvoll bekannt, die mit einer ähnlichen Kombination werkzentrierter Anteile aufwarten kann (Milstein-Steinberg, Szeryng-Monteux, Heifetz-Koussevitzky, Renardy-



Munch, Haendel-Celibidache). Es ist die alles auf eine Karte setzende Kompromißlosigkeit, die aus einem Werk ein Ereignis macht. Da die Beteiligten aber etwas haben, das sie auf diese eine Karte setzen können, liegt weniger der Glücksfall einer erfüllten Interpretation als der, eine solche für die Nachwelt eingefangen zu haben, vor.

Eine der bemerkenswerten Eigenschaften der vorliegenden Aufnahme ist in dem, bei hohem „Einstiegsniveau“, allmählich enger werdenden Kontakt, dem immer verbissener werdenden Umklammern der Neveu mit ihrem Part zu sehen (demgegenüber ergehen sich z.B. Perlman-Giulini in unverbindlichem Schönspiel). Schmidt-Isserstedt und das Sinfonieorchester des NDR ließen sich von der Solistin zu einer adäquaten Dichte mitreißen. Die Aufnahme ist mit einem Wort ein „Muß“.

Noch ein Wort zum Plattentext. Das Brahms-Konzert ist nicht der einzige noch existierende Live-Mitschnitt. Beim SWF liegt eine solche mit Beethovens Violinkonzert vor. (Der Rezensent hat ein Jahrzehnt darauf verwendet, diese Anstalt zum Ausfindigmachen ihrer eigenen Aufnahme und zur Sendung derselben zu veranlassen. Desgleichen haben in den Niederlanden Aufnahmen mit Mozart-Konzerten u.a. existiert. Angeblich sei nichts mehr vorhanden...) Vielleicht kommen wir doch noch in den Genuß der einen oder anderen Rarität dieser außerordentlichen Künstlerin. Wolfgang Wendel

Neueröffentlichungen KAMMERMUSIK

Galantes und Empfindsames aus der Feder Carl Philipp Emanuel Bachs.

C. Ph. E. BACH, Phyllis und Thirsis, Kantate für Sopran, Tenor, 2 Flöten und B.c. (Wq 232), Trio C-Dur für Flöte, Violine und B.c. (Wq 147), Trio h-Moll für Flöte, Violine und B.c. (Wq 143), Duo für Flöte und Violine (Wq 140), 12 Kleine Stücke für 2 Flöten, 2 Violinen und B.c. (Wq 81); Rosmarie Hofmann (Sopran), Nigel Rogers (Tenor), Hans-Martin Linde und Christoph Huntgeburth (Traversflöten), Jaap Schröder und Beatrix Landolf (Violinen), Rolf Junghanns (Cembalo und Fortepiano), Phoebe Carrai (Violoncello); deutsche harmonia mundi/EMI 1 C 069-99 949 T (1 S 30) Digital

Aufnahmedatum: 5.–7. 12. 1981

Klangbild: Natürlich, direkt.

Fertigung: Ohne Mängel.

Gleich auf drei Auflagen brachten es Carl Philipp Emanuel Bachs erstmals 1758 im Taschenformat erschienene „12 Kleine Stücke“. Den „Liebhabern der Musik auf eine sehr bequeme Art ein Vergnügen zu schaffen“ leitete den Komponisten bei der Arbeit an diesen geschliffenen Miniaturen, die einen unschätzbaren Vorrat für das gesellige Musizieren boten. Oder um das Vorwort des Verlegers zu zitieren: „Sie können uns auf der Reise, bey einem vorhabenden Besuche unserer Freunde, auch auf der Promenade begleiten.“ Auch wenn sich diese Spielmusik in ihrem Gebrauchscharakter irgendwie gegen eine definitive Aufzeichnung sperrt, kommt der Einspielung doch dokumentarischer Wert zu. Und dies um so mehr, da die Interpreten als kompetente Sachwalter der empfindsam-galanten Musik dem Reiz dieser Kostbarkeiten nichts schuldig bleiben.

Ergänzt wird das Programm der Schallplatte durch ein Duo aus der späten Hamburger Zeit und zwei der 1747 in Berlin überarbeiteten sogenannten Leipziger Trios, in denen der junge Carl Philipp Emanuel mit dem vom Vater erworbenen kompositorischen Rüstzeug bereits souverän schaltet und darüber hinaus (man höre nur die Ecksätze des C-Dur-Trios) durchaus eigene, „moderne“ Töne anklingen läßt. Symbol der überwundenen „matten, sentimentalen Werther- und Siegwart'schen Zeit“ war für einen Musikschriftsteller der Beethoven-Ära unter Anspielung auf Goethes Briefroman und Johann Martin Millers empfindsames Klostergeschichte „Siegwart“ die Flute traversière. Auch in Carl Philipp Emanuel Bachs kleiner Kantate „Phyllis und Thirsis“ können sich die beiden Flöten in schmachtem Klagegesang nicht genug tun. Exzellent musizieren hier Hans-Martin Linde und Christoph Huntgeburth auf Traversflöten nach Rottenburgh (ca. 1740) und Grenser (ca. 1780). Und Rosmarie Hofmann läßt keinen Augenblick vergessen, daß ihre c-Moll-Arie in schwärmerisch-tränensüßlicher Zeit entstand.

Hans Christoph Worbs

FONO-KRITIK

Ein Gitarrist stellt sich mit Erfolg
mehreseitig vor.

**BACH, Partita E-Dur BWV 1006 a, GRANA-
DOS, Valses Poéticos, RODRIGO, Invocation
et Danse, BROUWER, La Espiral Eterna;
Hubert Käppel (Gitarre);
exaudio F 667 171 (1 S 30)
Alleinvertreiber: Zweitausendeins (Postfach, 6000
Frankfurt a.M. 61)
Aufnahmedatum: Februar/März 1980
Klangbild: Präsent, durchschnittliche Dynamik
und Klangfarbenwiedergabe.
Fertigung: Ohne Mängel.**

Die – meines Wissens – erste Platte Hubert Käppels zeigt sozusagen die zwei Seelen des Gitarreinterpreten: die Neigung zum Nachempfinden barocker Lautenmusik auf der Gitarre und das original gitaristische Element spanischer Prägung. Für beides hatte der 31-jährige, an der Aachener Musikhochschule lehrende Gitarrist berufene Lehrmeister: Konrad Ragossnig und Narciso Yepes. Käppel, der sich 1978 den 1. Preis beim „Concorso Internazionale d'Interpretazione“ in Gargnano (Italien) erspielte, hat sich Bachs E-Dur-Lautenpartita (nach der Violsolopartita) – ungeachtet bereits vorliegender Transkriptionen selbst für Gitarre eingerichtet. Er bietet einen sehr klaren Bach in „klassischem“ Stil: nur leichte Markierung der Schwerpunkte durch agogische Nuancen, die ebenso für plastische Phrasierung sorgen. Die Geläufigkeit von Käppels hochentwickelter Technik läßt die durchgehenden Sechzehntel des Preludios in so ebenmäßigem Fluß erklingen, als würden sie auf einem Cembalo gespielt – nur ist der Klang hier weiter ausschwingend, lebendiger und modifizierter. Die Scheinpolyphonie wird deutlich herausgearbeitet. Jeder der stilisierten Tanzsätze erhält sein charakteristisches Gepräge.

Transkriptionen von Klaviermusik sind die „Valses Poéticos“ von Granados. Auch hier gelingen Käppel feinsinnige Charakterisierungen, die zwischen „Melodico“ und „Allegro humoristico“ über den bloßen Tempowechsel hinaus durch Nuancierung der Klangfarben differenziert unterscheiden. Derzeit nicht im Bielefelder Katalog sind die beiden letzten Werke der Platte: Rodrigues Hommage an de Falla „Invocation et Danse“, deren enorme Griffschwierigkeiten, Flageollets und Tremoli Käppel nicht nur ausgezeichnet meistert, sondern auch zu vielfältiger und vielfarbiger Vortragskunst einsetzt, sowie Brouwers „La Espiral Eterna“, deren subjektive Interpretationsmöglichkeiten der Gitarrist mit starker innerer Spannung, die von Anfang bis Ende durchgehalten wird, und differenzierter dynamischer Skala geradezu faszinierend ausnützt.

Karl Ludwig Nicol

An der Klangbalance gescheiterte
Thuille-Entdeckung und Beethoven-
Deutung.

**BEETHOVEN, Quintett op. 16 Es-Dur,
THUILLE, Sextett op. 6 B-Dur; Steven Masi
(Klavier), Bonner Bläser-Kammermusikvereini-
gung;
FSM Aulos 53 553 AUL (1 S 30)
Aufnahmedatum: Juni 1981
Klangbild: Zu Lasten eines tiefenbetonten, don-**

nernden Klavierklanges unausgeglichene Bläserbalance.
Fertigung: Ohne Einwand, dem Klangbild entsprechend.

Diese Platte wird einen schweren Stand haben, weil sie sich – auch zum Kummer des Rezensenten – wegen einer grob unausgebalancierten Klangbalance zwischen dem sehr vordergründig, dazu donnernd aufgenommenen Konzertflügel und der zur Kulisse degradierten Bläsergruppe einer wohlwollenden Beurteilung widerborstig entzieht. Es ist leider nicht das erstmal, daß Beethovens Quintett op. 16 durch Balanceprobleme in den Sog eines mißverstandenen Klavierkonzertes mit (hierfür) kümmerlich besetzter Begleit-Blaskapelle geraten ist, wo doch das Bläserquartett mit Oboe, Klarinette, Horn und Fagott gemeinsam mit dem solistisch angelegten Tasteninstrument wenigstens akustisch ein homogenes Ensemble bilden sollte. Hier aber wurde der Ehrgeiz über alles zuträgliches Maß hinaus übertrieben, den Pianisten Steven Masi als Gast der Bonner Bläser klinglich herauszustellen und ganz nach „vorn“ zu rücken. Textangaben und Layout der Taschenrückseite bestätigen dies. bsicht. Nur der gewünschte Effekt verkehrt sich so in sein künstlerisches Gegenteil. Leider wird dadurch auch die Plattenpremiere eines Sextettes von Ludwig Thuille (1861–1907) in Mitleidsenschaft gezogen. Soweit man heraushören kann (zum Bläserquartett mit Klavier kommt die Flöte hinzu), ist der Brahms-orientierte Charakter des Stückes durch eine allzu beflissene Neigung des Tonsetzers zur mindestens dreimaligen Wiederholung aller musikalischen Gedanken verflacht. Man weiß immer schön, was kommen wird. Ein gern angewandtes Kompositionsprinzip des „neudeutschen“ Rheinberger-Schülers und verdienten Akademieprofessors ist es zudem, jede thematische Inspiration modulatorisch als Quasi-Durchführung zu zerdehnen. Das kann natürlich eine interessante Erfahrung bei solchen Entdeckungsproduktionen sein, wenn nur eine adäquate Mikrophonie und Mischpultleistung die beabsichtigte Werkdeutung voll ausreizen würde. Der Bonner Bläser-Kammermusikvereinigung möchte man trotz dieser Studiopanne Mut zu „korrigierten“ Repertoireplanungen machen. Gerhard Pätzig

Flüchtig produzierte Repertoire-
Neuheiten der französischen Vorklassik.

**CHARTRAIN, Streichquartette op. 1 Nr. 5,
op. 16 Nr. 1, 2 & 5, Sinfonien op. 9 Nr. 3 & 6,
CembaloKonzert op. 14 Nr. 2, Sinfonie concertante für 2 Violinen, Viola und Orchester op. 13
Nr. 1; Gérard Jarry, Brigitte Angelis (Violine),
Serge Collot (Viola), Huguette Gremy-Chauliac
(Cembalo), Quatuor Martin, Orchestre de
Chambre Gérard Cartigny, Gérard Cartigny;
Musique en Wallonie MW 24/25 (2 S 30)
Aufnahmedatum: (P) 1977
Klangbild: Aufgerauhtes Klangbild mit drahti-
gem Diskant und mulmigem Baß. Unangeneh-
mer Nachhall bei direkter Mikrofonplatzierung.
Fertigung: Geringfügige Oberflächengeräusche
auf allen vier Seiten.**

Hier wird ein Komponist des achtzehnten Jahrhunderts via Schallplatte wiederentdeckt! Nico-

las-Joseph Chartrain (ca. 1740–1793), von dem bislang nur wenige biographische Daten greifbar sind, wirkte als Komponist in Paris und hinterließ ein reiches, an Gattungen vielfältiges Oeuvre: Streichquartette, Konzerte und Sinfonien, Duette und Sonaten. Seine Vokalwerke sind größtenteils verschollen. Auch dieses Doppelalbum ist Carl de Nys zu verdanken, der bereits etliche Schallplattenpremieren in die Wege geleitet hat. Es wurde schon vor sechs Jahren in Belgien veröffentlicht und hat jetzt offensichtlich auch den Weg in das deutsche Vertriebsnetz gefunden.

Die erste Platte stellt vier Quartette vor: kurze zweisätzige Kompositionen mit eingängigem melodischen Charme (nur das Quartett op. 1 Nr. 5 ist dreisätzig, mit einem Rondo-Finale). Diese Werke stehen durchaus auf der Höhe der frühen und mittleren Haydn-Quartette. Jedenfalls sind sie weit mehr interpretatorischer Beachtung wert als ihnen hier zukommt. Das Quartettensemble offenbart sogar Probleme mit der Intonation, obwohl die Kompositionen technisch keine großen Anforderungen an die Musiker stellen. Interpretatorischer Charme und spieltechnische Brillanz würde die Werke zu wahren Kleinodien werden lassen. Ähnliches gilt für die Orchesterwerke, die die zweite Platte füllen. Entschieden durchschnittlicher in ihrer Machart, werden sie durch das provinzielle Niveau der Tutti-Musiker nicht gerade aufgewertet. Auch ist das zweimanualige Cembalo, das für das CembaloKonzert herangezogen wurde, kein Instrument klangprächtiger Entfaltung; von drahtigem, spitzem Klang dürfte es eines jener hybriden Bauwerke aus der Ideologie der 30er Jahre heraus sein.

Am besten schneiden Gérard Jarry und Serge Collot, beides schallplattenerfahrene Solisten, in der konzertanten Sinfonie ab, die aber auch ein recht schönes, an melodischem Schmelz reiches Stück ist. (Zwei Violinen und Viola: genügend Gelegenheiten für vollklangige Terzen!) Dem interpretatorischen Niveau entsprechen leider auch die klangtechnische und die editions-technische Seite. Man merkt den Aufnahmen an, daß sie flüchtig produziert worden sind. Es ist schade, daß eine echte Repertoirechance so unbedarft vertan wurde. Martin Elste

Gitarrenduo-Transkriptionen von
Klavier- und Orchesterwerken –
klassisch-seriös wiedergegeben.

**GRANADOS, Spanische Tänze op. 37 Nr. 2, 4,
5 und 10, Intermedio aus Goyescas, DE FAL-
LA, Canción del fuego fatuo aus Der Liebeszauber,
Tanz des Müllers aus Der Dreispitz, ALBÉNIZ,
Granada aus der Suite Española, Rumores
de la caleta aus Recuerdos de Viaje und Nr. 2
und 3 aus España; Pepe und Celin Romero
(Gitarre);
Philips 6514 182 (1 S 30)
Aufnahmedatum: 1982
Klangbild: Präsent und ausgewogen in der Duo-
Klangbalance.
Fertigung: Ohne Mängel.**

Streicher-Bach – virtuos und
temperamentvoll gezupft.

**BACH, Partita d-Moll (nach der Partita Nr. 2
für Violine solo BWV 1004) und Suite D-Dur**

(nach der Suite Nr. 3 für Violoncello solo BWV 1009); Pepe Romero (Gitarre);
Philips 6514 183 (1 S 30)
Aufnahmedatum: 1982
Klangbild: Transparent und präsent, klar kon-
turiert.
Fertigung: Einwandfrei.

Der Titel kann unbefangene Hörer irreführen: Was zwei der vier Romeros hier spielen, ist nicht zündende spanische Folklore, sondern E-Musik mit spanisch-folkloristischem Einschlag. Die drei Komponistennamen künden das zwar bereits an, aber Granados, de Falla und Albéniz werden ja schließlich oft genug als reine Folklore- oder regelrechte U-Musik-Komponisten – in entsprechenden Bearbeitungen – verwendet. Die Brüder Pepe und Celin Romero nehmen die drei spanischen Großmeister ernst: als E-Musik-komponisten der spanischen nationalen Schule. Sie spielen Granados und Albéniz auf ihren Gitarren nicht anders als seriöse Pianisten am



Flügel und geben de Falla nicht weniger „klassisch“ wieder als Dirigenten mit Sinfonieorchestern. Ja, sie spielen diese Musik eigentlich so „klassisch“, daß man oft gar nicht mehr an spanische Tänze denkt: nicht an spanisch und schon gar nicht an Tänze.

Das aber ist zweifellos Absicht: das Romero-Duo spielt klassische Gitarre und es spielt bewußt „Klassik“ auf der Gitarre. So genommen ist die Interpretation wahrhaft ausgezeichnet: klassische Klarheit der Konturen, völlige Ausgewogenheit des – nahtlosen – Zusammenspiels und der Dynamik, harmonisches Ebenmaß auf der ganzen Linie. Außer Granados' „Andaluza“, de Fallas „Canción del fuego fatuo“ und den vier Albéniz' gibt es bereits alles in Gitarrenduo-Aufnahmen, meist allerdings „spanischer“ als von diesen Spaniern. Um ein paar Details zu nennen: „Andaluza“ klingt bei diesen gebürtigen Andalusiern weniger wie ein Reflex südspanischer Volksmusik, sondern vielmehr stilisiert, ja geradezu sublimiert. (Ungewöhnlicherweise bringen sie die Schleifer unbetont und damit vorweggenommen). Der Tango von Albéniz ist hier ganz Kantilene, mehr Lied als Tanz. Delikate „Klassik“ für zwei Gitarren. Der Tanz des Müllers schließlich wirkt wie ein sinfonischer Tanz für Gitarrenduo.

Ganz anders Pepes Soloplatte. Die beiden Bach-Suiten sind schwungvoller gespielt als alle spanischen Tänze der anderen Platte zusammen.

Barock wird hier nicht „klassisch“ genommen, sondern wahrhaft barock: vital. Und die Tanzsätze wirken hier gar nicht so stilisiert, sondern haben tänzerischen Elan. Pepe Romeros vorzügliche Technik läßt ihn die Sologeigen- wie die Solocellomusik mühelos auf der Gitarre realisieren. Dabei zielt seine Wiedergabe keineswegs auf äußerliche Brillanz, sondern stellt die manuellen Fertigkeiten ganz in den Dienst des musikalischen Ausdrucks. Da er sich die beiden Werke selbst in die Finger transkribiert hat, liegen sie ihm in dieser Adaption auch ausgezeichnet. Durch die außerordentliche Geläufigkeit seines Spiels ergibt sich ein kontinuierlicher Fluß der Linie. Die Tanzsätze erhalten bei Pepe Romero je nach ihrer Art federnden Schwung oder den Charakter gemessenen Schreitens (Sarabanden). Dabei werden die verschiedenen Tanzarten deutlich ausgeprägt. Auffallend ist, daß Pepe Romeros Transkriptionen noch etwas Streicherisches an sich haben. Der Anschlag ist so kantabel und der Ton schwingt so frei aus, daß hier etwas vom Originalklang miteingefangen wird. Das kommt ganz besonders bei der Ciaccona und den Sarabanden zum Ausdruck. Hier bekommt man mitunter fast den Eindruck von regelrechtem Streicher-Legato. Der Vorteil der Gitarrenbearbeitung liegt darin, daß die Akkorde nicht – wie bei den Streichinstrumenten – arpeggiert werden müssen, sondern gleichzeitig angeschlagen werden können. Auch die Scheinpolyphonie ist auf dem sechssaitigen Zupfinstrument plastischer herauszuarbeiten. Pepe Romero nützt all diese Vorteile aufs beste aus und erreicht so besonders wohlgelungene Interpretationen.

Karl Ludwig Nicol

Mozarts spätes Streichtrio KV 563 digital
in einer ausgereiften und ergreifenden
Darstellung.

**MOZART, Divertimento für Violine, Viola und
Violoncello Es-Dur, KV 563; Wiener Streich-
trio, Jan Pospichal (Violine), Wolfgang Klos
(Viola), Wilfried Rehm (Violoncello);
Calig CAL 30497 (1 S 30) Digital
Aufnahmedatum: Keine Angaben (vermutlich
1981/82)
Klangbild: Präsent, durchsichtig, völlig homo-
gen und natürlich.
Fertigung: Optimal.**

Das seit zehn Jahren bestehende Wiener Streichtrio – gebildet aus Mitgliedern der Wiener Sinfoniker – setzt mit dieser Einspielung Maßstäbe: interpretatorisch, weil das den Instrumenten in stets wechselnder Dominanz zugeteilte Gewicht der Stimmführung selten derart klar in seinen Linien und Strukturen ausgelotet wurde wie hier, ohne daß dabei auch nur an einer einzigen Stelle die innere Balance irritiert scheint oder gar verlorenginge; technisch, weil die in DMM (Direct Metal Mastering der Teldec) übertragene Digitalaufnahme einen nach heute möglichem Standard optimalen Klang- und Raumeindruck höchster Natürlichkeit frei von jeglichen Beeinträchtigungen mit denkbar natürlichster Präsenz und Homogenität des Klangbilds vermittelt. So erreicht die Eindringlichkeit dieses großen Spätwerks in Mozarts kammermusikalischem Schaffen mit dieser intensiven und packenden, dabei jedes Pathos vermeidenden, in all ihren technischen, interpretatorischen und ästheti-

schen Aspekten beispielhaften Darstellung gewissermaßen ganz unmittelbar und ungeschützt Ohr und Herz des Zuhörers und wird so zu einem ergreifenden Erlebnis. Diese Aufnahme kann neben den berühmten Gruppierungen um Grumiaux, Heifetz oder Stern in jeder Hinsicht bestehen. Diether Steppuhn

Französische Klarinettenmusik mit
deutsch-rustikalem Timbre und Tempo.

**POULENC, Sonata à la mémoire d'Arthur
Honegger, MILHAUD, Sonatine, WIDOR, In-
troduction und Rondo B-Dur op. 72, SAINT-
SAËNS Sonate Es-Dur op. 167; Wilfried Berk
(Klarinette), Elisabeth Seiz (Klavier);
Thorofon Capella MTH 205 (1 S 30)
Aufnahmedatum: Ohne Angabe
Klangbild: Leicht röhrend in der Tiefe und
näselnd in der Höhe, dröhnende Klavierbässe.
Fertigung: Einwandfrei.
Vergleichseinspielung: Richard Stoltzman, Irma
Vallecillo (Telefunken 6.42614 AW)**

Die vorliegende Produktion wartet mit zwei Werkbeiträgen auf, die im gegenwärtigen Klassik-Katalog für Deutschland zunächst als singular einzustufen sind. Weder von Widor's Opus 72 noch von Milhauds Klarinettensonatine (1927) gibt es Vergleichsfassungen. Überhaupt vermißt man den Einsatz von namhaften Virtuosen für die Sololiteratur der Klarinette im Gegensatz zum Angebot von orchesterbegleiteten Konzerten und kammermusikalischen Ensemblewerken. Oder fehlt es am Produzenten-Elan für den internationalen Spitzennachwuchs, der sich bei Rundfunk-Wettbewerben und Meisterkursen sehr wohl bemerkbar macht?

Wie dem auch sei, ob Charles-Marie Widors Werkbeitrag nun gerade zu den bleibenden Erinnerungsstücken für die Soloklarinette gehört, läßt sich durch die Wiedergabe des Duos Berk-Seiz nicht zwingend belegen. Eine allzu weit ausgreifende Thematik neigt zum traumverlorenen Fortspinnen einer etüdenhaft „unendlichen Melodie“, die offensichtlich keine ernsthaften Ansätze zur Rückkehr oder Umkehr in überschaubare Formenbezüge macht. So verliert sich das Spiel der Introduction in ein nervöses Warten auf das angekündigte Rondo. Das macht kribbelig, weil sich auch die bläserische Gestaltung im Einerlei der gleichbleibenden Tongebung und technisch-kapriziösen Artikulation zu genügen scheint.

Bestätigt wird ein solcher Vorbehalt durch die vorhandenen Vergleichsfassungen zu den Klarinettensonaten von Poulenc und Saint-Saëns. Zwar ist man hier auch nur auf die einzige erwähnenswerte (aber bisher einzigartige) Wiedergabe durch das Duo Stoltzman-Vallecillo angewiesen. Die unmittelbar musikalisch-vitale, anpackende, klangschöne und bläserisch überle-

stiers

LICHT · TON · EFFEKTE
Stiers hat was Sie brauchen –
Ozeanwellen, Sternenhimmel,
Leuchtblumen, Lichtorgeln,
Strobe, Mixer, Filter,
3-D-Effekte, Filme, Gags,
Nebel, Palmen u.v.m.
Fordern Sie den 140seitigen
Farbkatalog an. Schutzge-
bühr DM 6,- in Briefmarken.
Stiers GmbH, Abt. 76
Liebig-Str. 8,
8 München 22,
Tel. 0 89/22 16 96,
Telex 05 22 801

FONO-KRITIK

gene Bewältigung der Werke übertrifft deutlich das hier vorliegende, inhaltlich gut gemeinte Repertoire-Projekt, das mit einem Buffet-Crampon-Instrument aus Paris den „französischen“ Ton anzupeilen versucht. Doch allenfalls das von Milhaud energisch geforderte „Très rude“ findet eine Entsprechung. Die durchgängig zartfühlende, kultivierte Klavierbegleitung regt im gefühlvoll-klangmalerischen Bereich an, es gelingt ihr jedoch nicht, in den eruptiven Passagen zu überzeugen.

Gerhard Pätzig

Wiederveröffentlichungen KAMMERMUSIK

Musikalische Welt ohne Probleme.

BACH, Sonaten Nr. 1–3 für Cello und Klavier BWV 1027–29, **BRAHMS**, Konzert c-Moll für Violine und Oboe, Konzert d-Moll für zwei Violinen, Sextett Nr. 1 B-Dur op. 18, **MOZART**, Sinfonia concertante Es-Dur für Violine und Viola KV 364, **Klavierkonzerte** Nr. 9 Es-Dur KV 271, **Klavierkonzert** Nr. 22 Es-Dur KV 482, **SCHUBERT**, Streichquintett C-Dur op. 163, **SCHUMANN**, Klaviertrio Nr. 1 d-Moll op. 63; **Pablo Casals** (Cello), **Dame Myra Hess** (Klavier), **Mieczyslaw Horszowski** (Klavier), **Milton Katims** (Viola), **William Primrose** (Violine), **Alexander Schneider** (Violine), **Rudolf Serkin** (Klavier), **Isaac Stern** (Violine), **Marcel Tabuteau** (Oboe), **Milton Thomas** (Viola), **Paul Tortelier** (Cello), **Prades-** und **Perpignan-Festival-Orchestra**, **Pablo Casals**; **CBS 79 602 (6 M 30)**

Aufnahmedatum: 1950–52

Klangbild: Durchaus voll, transparent, trocken.

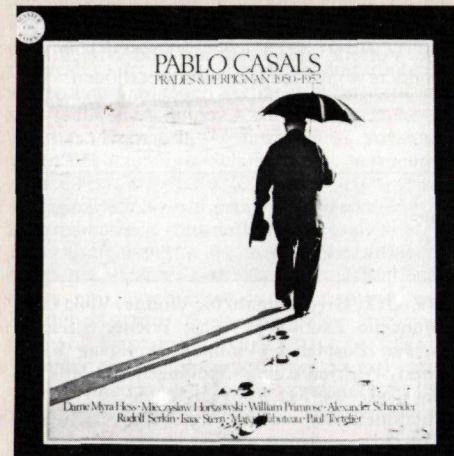
Fertigung: Stellenweise Rauschen.

Zur Entstehungszeit dieser Aufnahmen war Pablo Casals bereits zu einer Legende geworden. Man kann ihn schlichtweg als den größten Cellisten seiner Zeit bezeichnen, und insofern kommt jeder „historischen“ Aufnahme von ihm ein gewisses Gewicht zu. Die vorliegende Kassette dokumentiert darüber hinaus einen wichtigen Punkt seiner Biographie: die Rückkehr aufs Konzertpodium nach Jahren der Zurückgezogenheit. Die Musikfeste in seinem französischen Exil in Prades 1950 und 1952, sowie in Perpignan 1951 (hiervon stammen die Mozartaufnahmen) wurden aus dieser biographischen Konstellation heraus zu einem vielbeachteten Ereignis.

Durch die Neuausgabe einiger der damals mitgeschriebenen Aufnahmen wird nun die Auseinandersetzung mit dieser Persönlichkeit erneut angeregt und vielleicht kann die Grundhaltung seiner Interpretationen besonders gut an seiner Leistung als Dirigent studiert werden, die in der Kassette einen breiten Raum einnimmt. Casals war hierin alles andere als ein Purist. Spürbar wird stets seine Intention, der Komposition Einheit zu geben und darin tatsächlich etwas Klassisches zu gestalten. Probleme irgendwelcher Art scheint es nicht zu geben. Jedes Stück entsteht ohne Brüche, ohne wenn und aber. Daß solche Geschlossenheit möglich ist, weist auf die Prägnanz der Persönlichkeit Casals (wenn das Orchester manchmal doch schwankt, ist dies

wohl eher auf die mangelnde Routine des zusammengestellten Festival-Orchesters zurückzuführen) hin. Die angestrebte Klassizität der Interpretation birgt freilich denn auch die Gefahr in sich, Musik als reines Refugium zu sehen, und daß im Begleitheft mehrmals von der „Musik Casals“ die Rede ist, als ob die Intentionen und historischen Einbindungen der Komponisten nebensächlich seien, macht schon die Richtung der Legendenbildung deutlich. Das Gesagte wird an den Mozart-Aufnahmen nachvollziehbar: so glatt, dabei stimmlich bestens ausmusiziert, und von der Idee der klassischen Einheit und Ausgewogenheit geprägt sind diese Wiedergaben. Langsame, gemessene Tempi herrschen vor, Emotionalität dringt allerorten hervor.

Etwas kühler wird das Klima bei Bach, dafür gerinnt die gleichwertige Stimmlichkeit von Mozart zur herben Polyphonie. Bei Bach demonstriert Casals sein Maß sozusagen als Zucht (etwa beim langsamen Satz des d-Moll-Konzertes, der auch fast zu langsam gerät). Zu den bei ihm nachlebenden Traditionen des 19. Jahrhunderts zählt dann aber auch die Gestaltung von Bachs Themen im Sinne einer Periodisierung (etwa am Oboenkonzert zu sehen). Die am Dirigenten Casals skizzierte Haltung schlägt auch bei den Kammermusikaufnahmen durch, am stärksten bei Brahms' Sextett op. 18. Man merkt, daß Casals auf diese Interpretationen dominierenden Einfluß gehabt haben muß. Die



klare Klassizität, mit der Brahms vorgestellt wird, schneidet aber auch einige immerhin mögliche Ausdrucksbereiche einfach weg. Bezeichnend ist, daß beim zweiten Thema des ersten Satzes etwa Casals im Tempo stark drängt (als fürchtete er die Versenkung), während seine Mitspieler bei dem ohnehin fließenden Tempo zurückhalten. Beim zweiten und dritten Satz von Schuberts Quintett kann man über Momente der Spannung und Zerrissenheit freilich kaum herummusizieren, für den ersten Satz gelten aber ähnliche Beobachtungen wie für das Brahms-Sextett. Trotz der exzellenten Ausführung vermag ich über solche Nuancen doch nicht hinwegzusehen. Einzig bei Schumann kommen aufgrund des vollkommenen Ausgleichs der drei Beteiligten untereinander doch auch extremere Ausdrucksmomente zum Vorschein, denen sich dann auch Casals anschließt, so etwa bei der überschwinglichen Bewegung des vierten Satzes.

Blicke der Solist Casals – hier vertreten durch die drei Bach-Sonaten –, dessen einzigartigen belebten, klaren Ton auch ich vollste Bewunderung

erteilen möchte. Eine gewisse Vorsicht bei der Intonation mancher Passagen läßt gerade an den Kopfsätzen etwas Unbeschwertes erscheinen, das ein glaubhaftes Gegenbild zu einer konfliktreichen und stilistisch changierenden Musik zu zeigen vermag. Dennoch kann ich bei aller Bewunderung doch eine Reserve gegenüber manchen an diesen Interpretationen hervorgetreten Tendenzen nicht verhehlen.

Andreas Jaschinski

Alternative durch zwei Altmeister – dennoch keineswegs „altmeisterlich“.

BEETHOVEN, Sonaten für Klavier und Violine Nr. 1–10; **Robert Casadesu** (Klavier), **Zino Francescatti** (Violine); **CBS 77426 (4 S 30)**

Aufnahmedatum: 1958/61

Klangbild: Leicht rauh bei akzeptabler Natürlichkeit.

Fertigung: Bandrauschen, auch Rumpeln.

Diese mit lobenswerter Regelmäßigkeit immer wieder aufgelegte Ausgabe der Beethovenischen Klavier-Violine-Sonaten wurde ebenso regelmäßig mit höchstem Lob bedacht. An diesem Urteil soll hier nicht gerüttelt werden. Dennoch gilt es einige Bemerkungen zu machen, die sowohl die vorliegende Aufnahme beleuchten als auch ein Licht auf unsere Hör- und Beurteilungsgewohnheiten werfen.

Casadesu und Francescatti versuchen schon gar nicht, Hörerwartungen zu erfüllen, die zuerst eine polierte Klangfassade verlangen. Je länger man den beiden zuhört, desto mehr gewinnt man den Eindruck, sie spielen nur für sich selbst; sie erzählen sich gegenseitig ihre ihnen durch den Notentext zugewiesene Rolle; und sie müssen nicht schreien, sie verstehen sich auch so; ihre Dynamik bewegt sich wie bei einem guten Erzähler in engerem Bereich, aber ihre Stimme wirkt eindringlich, ausdrucksstark; und wenn sie wirklich Extreme wählen, wirkt dies um so glaubhafter; sie spielen ihre Rolle wie in der Probe: ungeschminkt, auf Wesentliches konzentriert, ohne pompöse Dekoration, den Text in der Hand, als hätten sie ihn nicht schon hundertmal gesprochen.

Das ist alles andere als ein „intimer“ Beethoven im Sinne einer Reduzierung auf Hausgebrauchgröße. Vielmehr wird hier „Intimität“ gerade durch Weglassen ablenkenden Drumherums praktiziert. Man weiß zuviel voneinander; da gibt es keine Scheingefechte mehr; man ist zusammengekommen, weil man sich etwas zu sagen hat.

Hören Sie hinein in das Adagio espressivo aus op. 96, das Adagio cantabile aus op. 30,2: kein bemühtes Sich-Zurückhalten, weils doch so gefühlvoll wird; nein, Spannung durch Sparsamkeit im Gebrauch der Mittel, die Finger am Puls des Geschehens, da hält man die Luft von alleine an.

Francescatti: von fast ungewohnter Spröde. Man muß fast gegen ihn anhören. Doch liegt das ganz auf der gleichen Linie: runter mit der Politur. Casadesu: Partner in einem Stück mit zwei Hauptrollen.

HiFi-Fanatiker werden nicht immer ihre helle Freude haben. Rauschen ist fast durchwegs – mal mehr, mal weniger deutlich – vorhanden; tieffrequente Erscheinungen hin und wieder, auch

geringe Vor- und Nachechos. Der Klang der Instrumente wirkt dennoch sehr natürlich. Die Aufnahmetechnik betont die Gleichwertigkeit der beiden Parts. Die Zuordnung der Aufnahmedaten stimmt nicht mit denen früherer Ausgaben überein.

Wolfgang Wendel

Neuveröffentlichungen KLAVIERWERKE

Unerquickliche Edition.

CHOPIN, Etüden op. 10 und 25; **Dinorah Varsi** (Klavier); **Intercord INT 160.842 (1 S 30) Digital DMM**

Aufnahmedatum: Dezember 1981

Klangbild: Etwas höhenbetont, spitzer, harter Klavierklang, große Dynamik, transparent, räumlich.

Fertigung: Leises Laufpfeifen zwischen den Etüden, sonst preßtechnisch einwandfrei.

Dinorah Varsi gehörte einst zu jener Garde südamerikanischer Pianistinnen, die die Europäer auf den Subkontinent aufmerksam machten. Der Ruhm von Frau Varsi verflieg indessen bald nach Vorlage ihrer ersten Phonogram-Aufnahmen; zeigte sich doch sowohl bei Chopin als auch bei Schumann eine gewisse knöcherne Unbeweglichkeit der Tonbildung, eine merkwürdige Beziehung zur Agogik und überhaupt eine unbefriedigende Tendenz zu dem, was man schlicht poetisches Klavierspiel nennt. Nun hat Intercord Chopin mit Frau Varsi veröffentlicht, und man sieht, die Dinge sind noch ärger geworden. Natürlich hat sie gute Finger; niemand wird Frau Varsi nachsagen können, daß sie technische Probleme hat. Aber der Geist, der aus dieser Aufnahme spricht, ist weit davon entfernt, in auch nur annähernde Kongruenz zur Vorlage gelangen zu können. Die drunkenen metrischen Schaukeleien etwa der Etüde op. 10 Nr. 3 („Tristesse“) sind wahrhaft beklagenswert in ihrer Unzulänglichkeit. Die As-Dur Etüde op. 25 Nr. 1 wird heruntergehackt, als gälte es, noch den Nachzug zu erreichen. Die Duftigkeit der F-Dur-Etüde op. 10 Nr. 8 geht bei mechanistischem Herumfingern und stählernem Forte (das Frau Varsi wirklich und ständig beherrscht) verloren. Phrasierungsfehler tauchen auf, Rhythmisierungen aus „eigener Küche“ runden das Bild ab, das sich letztlich in mangelhafter Kunst (nicht Handwerklichkeit) darstellt. Es ist schade um diese Produktion, um deren Besonderheiten (vielleicht Zeitmangel?) ich nicht weiß. So aber, wie das hier zu hören ist, geht es nicht, reicht nicht, wirbt nicht, sondern belästigt. Chopin ist eben größer als Frau Varsi offenbar ahnt.

Knut Franke

Bedeutendes von unbedeutender Hand geboten.

FRANCK, Prélude, Choral et Fuge, Prélude, Aria et Final; **Hans-Helmut Schwarz** (Klavier); **RBM 3040 (1 S 30)**

Klangbild: Klavierklang topfig, wenig räumlich, durchschnittliche Dynamik, im ganzen wenig natürlich.

Fertigung: Preßfehler auf Seite 2 bei meinem Exemplar.

Eine Platte mit César Francks beiden bedeutenden Spätwerken für Klavier, und dies in Deutschland – das bedeutet editorischen Mut, der gewiß bei keinem aufgeschlossenen Rezensenten gering geschätzt werden dürfte; und wenn diese Aufnahme nun doch als eine wirkliche Katastrophe bezeichnet werden muß, dann deshalb, weil hier ein Interpret offenbar in Nachzeichnung einer unglücklichen Liebe zu Werke geht, so daß man sich nur fragen kann, woher manche Musiker den Todesmut des tauben Toren zu nehmen wagen. Hans-Helmut Schwarz gilt im Heidelberg-Mannheimer Raum als zuverlässiger Pianist. Das ist ehrenwert. Würde diese Platte nur im dortigen Raum vertrieben, so wäre das ein kleines regionales Malheur, vielleicht auch ein Stück Werbung in den Augen und vielleicht sogar in den Ohren jener, die eine Platte anfassen, aber nicht aufliegen und durchhören, gleichsam ein gewisser Präsenzbeweis, der die Lebensbasis zu erhalten hilft. Unglücklicherweise aber geht diese Platte nun durch das Land. Sie zeugt von völliger pianistisch-gestalterischer Unzulänglichkeit, von einer solchen Unkundigkeit hinsichtlich des nun wahrhaft mystischen Klangwillens von Franck, daß sich schon Ärger hineinmengt, wenn man aus Gründen der Sorgfaltpflicht eine solche rüde, unartikulierte, heruntergeholzte Aufnahme auch noch mehrfach durcharbeiten muß. Was da an Permanent-Forte unter besonderer Nichtberücksichtigung agogischer Momente erklingt, ist schlichtweg schauerhaft. Noch schlimmer als „Prélude, Choral et Fuge“ geriet „Prélude, Aria et Final“; der von Arnold Mendelssohn auf Brahms unfeinerweise angewandte Begriff „Salonrüpel“ kam mir in den Sinn. Nein, so geht das nicht. Die seismografisch feine Stimmabstimmung, die beide Werke erfordern, die Fähigkeit zu träumerisch-schwärmerischem Verweilen, aber auch die Transparenz in der Linienzeichnung – von alledem ahnt der Interpret offenbar nichts, und die Firma mag vielleicht regionalstrategische Überlegungen angestellt, nicht aber überlegt haben, welchen Bärendienst sie mit der Veröffentlichung einer solchen Aufnahme einem Musiker erwies, dessen Stärken – möglicherweise – auf gänzlich anderem Gebiet liegen.

Auch die Klangtechnik läßt zu wünschen übrig. Daß ein namhaftes Heidelberger Studio hier tätig gewesen sein soll, kann ich mir kaum vorstellen; und auf der Plattenhülle folgt nach dem Wort „Aufnahmeleitung“ nur noch ein Doppelpunkt; wer dafür verantwortlich zeichnete, wollte wohl nicht erst noch genannt werden, ging also offenbar in Deckung, resignierte „vor der Ohnmacht solcher Tonmacht“ (frei nach A. Moszkowski), deren einzige Konsequenz in der Aussparung jeglichen Ausdrucks- und Gestaltungsvermögens besteht. Es ist fatal, aber wahr, daß das einzige Positive an dieser Aufnahme ein sehr ordentlicher Hüllentext von Brigitte Höft ist. Dies aber reicht nicht zu einer Empfehlung des Gesamtproduktes aus. Man möchte der Firma den Rat geben, diese Werke schnellstens mit Hans-Dieter Bauer nochmals aufzunehmen: er ist meines Wissens der einzige, der die subtile Vornehmheit, die Entrückung und zugleich dialektische Verzerrung der beiden Franckschen Werke bis zur Erschütterung nachzuzeichnen

versteht (ich selbst habe diese Stücke mehrfach im Konzert von ihm gehört und bin dankbar für diese mir über die Jahre hinweg unvergessliche und unvergleichliche Erfahrung).

Knut Franke

„Frühlingsopfer“ mit zehn Fingern dargebracht.

STRAWINSKY, Le sacre du printemps (Klavierfassung von Sam Raphling); **Dickran Atamian** (Klavier); **RCA RL 14307 DX (1 S 30) Digital**

Aufnahmedatum: 19. und 20. März 1980

Klangbild: Dynamisch weit, gut konturiert, sehr räumlich.

Fertigung: Einwandfrei.

Vergleichseinspielung: Achatz (BIS LP 188)

John Pfeiffer, der RCA-Produzent in New York, ist den schwedischen BIS-Plattenplanern um etwa ein Jahr voraus. Dickran Atamians Einspielung der Soloklavierfassung von Strawinskys „Le sacre du printemps“ steht mit Recht unter dem werbewirksamen Motto „World-Premiere Recording For Solo Piano“. Daß die Achatz-Version und -Einspielung in FonoForum schon besprochen werden konnte (Heft 4/82) ist darauf



zurückzuführen, daß die amerikanische Einspielung erst mit der (üblichen) Verzögerung auf den deutschen Markt kam.

Die hier zur Debatte stehende Fassung von Sam Raphling stammt aus dem Jahre 1970 und wurde 1979 erstmals von Dickran Atamian der Öffentlichkeit vorgestellt. Anlässlich der Strawinsky-Festlichkeiten im vergangenen Jahr mochte eine Schallplattenrealisation dieser hochinteressanten, ungemein komplizierten Transkription nur logisch erscheinen. Raphling – einst als Pianist geschätzt und u.a. von Dirigenten wie Toscanini und Rachmaninoff „begleitet“ – hat sich mehr als jüngst Dag Achatz auf die Brutalität der Vorlage und damit auf die perkussiven, brachialen Möglichkeiten des Klaviers konzentriert. Ohne Kenntnis der Noten wage ich das zu sagen, wobei freilich einkalkuliert werden muß, daß Atamian als vollstreckende Pianisteninstanz zu diesem Eindruck gehörig beiträgt. Der Schüler von John Perry und Jorge Bolet nähert sich dem Stoff nicht wie Achatz von der lyrischen Seite, sondern formuliert die beruhigten Episoden als Stauräume für die jeweils kommenden