

FONO-KRITIK

mit der Josef Szigeti das erste und David Oistrach das zweite Konzert interpretiert haben. Von der vorliegenden Aufnahme jedenfalls geht der Reiz des Außerordentlichen aus!

Helge Grünewald

Digitale Routine in puncto Vivaldi.

VIVALDI, Konzert C-Dur für 2 Trompeten, Streicher und B.c. RV 537, Konzert e-Moll für Fagott, Streicher und B.c. RV 484, Konzert F-Dur für 2 Hörner, Streicher und B.c. RV 539, Konzert D-Dur für 2 Violinen, 2 Violoncelli, Streicher und B.c. RV 564, Konzert D-Dur für Laute, 2 Violinen und B.c. RV 93; Guy Touvron, Serge Boisson (Trompete), Maurice Allard (Fagott), Jacky Magnard, André Both (Horn), Jürgen Hübscher (Laute), I Solisti Veneti, Claudio Scimone;

RCA Erato ZL 30 881 DX (1 S 30) Digital

Aufnahmedatum: 1981

Klangbild: Direkt, schlank.

Fertigung: Bis auf eine Schürfstelle einwandfrei.

Vergleichseinspielungen: RV 484: Harnoncourt (Telefunken 6.41961 AW), RV 537 & RV 564: Hogwood (Decca 6.42390 AS)

Eine Sammelplatte, die etwas vom Besetzungsreichtum barocker Konzerte vermittelt, die es aber im Überangebot an Vivaldi-Platten trotz digitaler Aufzeichnung schwer haben dürfte. Einerseits musizieren die Solisti Veneti discographische Standardwerke, zum anderen erreichen sie längst nicht die Homogenität anderer berühmter Barockensembles. Ihr Dirigent Claudio Scimone bevorzugt mehr ein nerviges, individuelles Spiel seiner Tutti-Streicher. Einige Passagen geraten so etwas huschig, andere leicht weinerlich mit übermäßigem Vibrato. Im Vergleich dazu erklingt etwa das Quadrupelkonzert RV 564 in der konsequenten Interpretation von Hogwoods Academy of Ancient Music wesentlich besser gegliedert. Hört man gar Harnoncourts grandios charaktervolle Einspielung des Fagottkonzerts RV 484, lassen die Venezianer dagegen jeden Schwung vermissen. Dies ist schade, zumal die spieltechnische Leistung ihrer Solisten untadelig ist.

Die recht aufdringliche Gestaltung des Continuos mit einem silbrig-schlanken Cembalo, das sich aufnahmetechnisch nicht mit den Streichern mischt, ist ein weiterer Punkt, mit dem ich meine Vorbehalte unterstreichen möchte. *Martin Elste*

Deutsche Klarinettenromantik im englischen Wechselklima.

WEBER, Concertino op. 26 Es-Dur, Klarinettenkonzert Nr. 1 f-Moll op. 73, Klarinettenkonzert Nr. 2 Es-Dur op. 74; Janet Hilton (Klarinette), City of Birmingham Symphony Orchestra, Neeme Järvi;

Chandos ABRD 1058 (1 S 30) Digital (im Vertr. von Disco-Center GmbH, Kassel)

Aufnahmedatum: Januar 1982.

Klangbild: Kompakt, enge Stereobasis bzw. breiter „Mono-Effekt“ mit hörbarer Mischpult-Regie bei der mikrophonalen Unterstützung und Hervorhebung einzelner Orchesterinstrumente nach der Partitur.

Fertigung: Einwandfrei.

Zimperlich spielt Janet Hilton, eine bläse-richtig versierte Mitteldreißigerin aus England, nicht. Sie ist eine hervorragende Technikerin auf dem perlend-geschmeidigen Holzblasinstrument. Aber es scheint, als flüchte die Klarinetistin vor ihren eigenen Emotionen bei der Wiedergabe der schnellen Sätze. Da sprudelt alles ein bißchen hastig hervor, wenn auch intonationssicher und rhythmisch prägnant. Was sie eben noch an eindrucksvoller Weberscher Romantik in den großartigen langsamen „Szenen“ der Mittelsätze des Concertinos und der beiden Konzerte aufgebaut hat, schiebt sie mit fast abrupter Geste zugunsten eines verblüffend maskulinen, forschenden Spiels im Allegro beiseite. An ausdrucksmäßigen Stimmungsschwankungen ist die virtuose Engländerin da so leicht nicht zu überbieten. Daß sie dabei als souveräne Siegerin aus den fingerbrecherischen Sechzehntel-Sechstolen-Kaskaden im Finale des deswegen gefürchteten zweiten Konzertes hervorgeht, qualifiziert sie als würdige Vertreterin ihres Faches.

Daß sie nach englischer Spielweise und Tongebung ein sehr leichtes Rohrblatt verwendet und dadurch dem kontinentalen Konzertfreund ge-



wisse klangliche Unausgeglichenheiten in den (sehr) hohlen Chalumeau-Tiefen und (sehr) spitzen Falsetthöhen der Klarinette zumutet, ist offensichtlich Absicht und ein Produkt nationaler Bläseschulung. Janet Hilton studierte in Manchester, laut biographischer Taschnennotiz aber auch in Wien. Das Wienerische kommt dabei eindeutig zu kurz. So erfährt denn die warmherzige deutsche Freischütz-Romantik Carl Maria von Webers den nüchternen Hauch britischer Kühle.

Nicht eindeutig auszumachen ist, in welcher Weise auch der hierzulande noch wenig bekannte Dirigent Neeme Järvi aus Estland (seit 1980 im nordamerikanischen Exil lebend), mit dem Orchester aus Birmingham und der mehrere Jahre in Schottland wohnenden Virtuosa auf das künstlerische Wechselklima dieser Neuerscheinung Einfluß genommen hat. Eines steht fest: Es wird resolut musiziert, mit eindeutiger Position zugunsten eines breiten (und schönen) Adagios oder zugunsten eines (forcierten) Ruck-Zuck-Allegros. Ein enormer Pluspunkt der neuen Platte ist die konkurrenzlose Kopplung. Webers große Hauptwerke für die orchesterbegleitete Solo-Klarinette sind mit einem Griff zur Hand.

Gerhard Pätzig

WIEDERVERÖFFENTLICHUNGEN

Konzerte

Patina angesetzt.

BEETHOVEN, Konzert für Violine und Orchester D-Dur op. 61; David Oistrach (Violine), Orchestre National de la Radiodiffusion Française, André Cluytens;

EMI 1 C 037-90 905 (1 S 30)

Aufnahmedatum: 1959

Klangbild: Recht natürlich.

Fertigung: Sehr leichtes Rauschen; sonst einwandfrei.

Große zeitlose Aufnahme – so etwa möchte man gerne mit dieser Rezension beginnen können. Trotz seinerzeitigem „Grand Prix du Disque“ läßt sich die Aufnahme kaum mehr unter die heute wirklich aussagekräftigen einreihen. Zu sehr entpuppt sich Oistrachs Spiel – das sollte auf keinen Fall verallgemeinert werden, dazu liegt eine zu umfassende und zu hochangesiedelte Lebensleistung vor – als zeitgebunden, als Ausläufer „alter russischer Virtuossenschule“. Kaum von Inspiration getragen, spielt sich David Oistrach im Vertrauen auf sein spieltechnisches Potential spannungslos durch weite Teile des Konzerts hindurch, dazu hat er überraschenderweise vereinzelte Intonationsprobleme – man hat Zeit, auf solche Dinge zu hören, da heute kaum mehr eine wesentliche Faszination von dieser Aufnahme ausgeht. Dieses Urteil mag manchen Oistrach-Liebhaber enttäuschen. Zu meinem eigenen Leidwesen ging es mir auch nicht anders. Der Herausgeber wäre besser beraten gewesen, die ältere EMI-Aufnahme unter Sixten Ehrling (C 90 386) wieder auszugraben. Sie ist zwar kaum weniger romantisierend angelegt, aber in sich selbst konsequenter, nicht durch mögliche Zweifel aufgeweicht. Derzeit immer noch überzeugender ist allerdings die noch zugängliche Gauk-Einspielung aus dem Jahre 1950 (Ar XP 88 665K).

Anzufügen wären noch einige Beobachtungen, die meine heutige Ansicht zu dieser Aufnahme relativieren und mitbegründen. Wie in anderen Lebensbereichen auch, wurde die Zeit zu einem unerbittlichen Richter. Verkörpern heute Auf-



nahmen von Kremer/Marriner, Iona Brown/Marriner, Grumiaux/Davis die inzwischen vor sich gegangene Standortveränderung, die Lösung von einem verromantisierenden Bild, wird man einige Gedanken darauf verwenden müssen, welche Interpretationen entweder so „zeitlos“ oder von so durchschlagend persönlicher und musikalischer Aussagekraft getragen sind, daß sie alle bisherigen zeitlichen Filter durchdringen konnten. Man wird dabei so manche Überraschung erleben. Allen besonders in Deutschland verbreiteten Vorurteilen zum Trotz können die Aufnahmen von Jascha Heifetz (sowohl unter Toscanini, als auch unter Munch, Rodzinski oder Mitropoulos) auch heute noch durch ihre Kompromißlosigkeit, technische Souveränität (Heifetz macht u. a. auch wahr, wovon andere nur philosophieren; einschließlich der Kolisch'schen Tempofragen, die von Spieler alles andere als geglückt zu realisieren versucht worden sind) und gestaltgebende Prägnanz überzeugen. Zum Kreis der inzwischen „historischen“, aber noch immer packenden und aussagekräftigen Einspielungen seien aus den ca. 70 dem Rezensenten vorliegenden Aufnahmen wenigstens einige angeführt: Bezrodny/Roschdestwenski, Campoli/Krips, Ferras/Sargent, Francescatti/sowohl Ormandy als auch Walter, Huberman/Szell, Kreisler/Blech, Kulenkampf/Schmidt-Isserstedt, Milstein/sowohl Leinsdorf als auch Steinberg, Neveu/Rosbaud (!), Schneiderhan/van Kempen (mit Jochum mehr durch die Kadenz interessant), Strub/Böhm; Szeryng/Thibaud; Wolfsthal/Gurlitt (!). Szeryngs Größe zeigt sich für mich in einer so strengen „Klassizität“, daß ich seine Aufnahme unter Schmidt-Isserstedt – zumindest heute noch – aus der Zeitgebundenheit herausstellen möchte. Es sollte hier keine Oistrach-Demontage betrieben werden. Dazu schätze ich „König David“ viel zu sehr. Aber auch Könige haben recht menschliche Züge und hin und wieder auch deren Schwächen. Vielmehr sollte angesichts der Schwemme an Aufnahmen des Beethoven-Konzerts mal wieder eine echte Orientierungshilfe gegeben werden. *Wolfgang Wendel*

Den Sphären der Wettbewerbspianistik entrückt.

TSCHAIKOWSKY, Klavierkonzert Nr. 1 b-Moll op. 23, Claudio Arrau, Klavier (Arrau-Edition), Boston Symphony Orchestra, Colin Davis;



Philips 6851176 (1 S 30)

Aufnahmedatum: (P) 1979

Klangbild: Breites Panorama, gut gestaffelt, voller metallischer Klavierklang.

Fertigung: Einwandfrei.

Zur Einstimmung auf die großangelegte „Arrau-Edition“ zum 80. Geburtstag des Pianisten im Februar dieses Jahres hat man bei Philips auf das bewährte b-Moll-Klavierkonzert von Tschaikowsky zurückgegriffen. Dies scheint nicht nur marktwirtschaftlich vertretbar zu sein, sondern auch als Charakterisierungshilfe für die Leistungen des „späten“ Arrau. Die Aufnahme kam 1979 heraus und wurde in „FonoForum“ durch Martin Meyer eingehend und differenziert besprochen. Arrau entrückt das Stück der Wettbewerbshektik, legt es provozierend „unsportlich“ an. Es geht ihm nicht um rapide Oktavserien, sondern um die Entfaltung einer monumentalen Szene zwischen Klaviersinfonie, „Chanson triste“ und Finaltanz bei kontrolliertem „fuoco“. Ich behaupte nicht, daß Arraus Version der einzig richtige Weg ist, dieses b-Moll-Konzert einem unvorbereiteten Hörer nahe zu bringen. Arraus Diktion – und die des äußerst luzid und „vieltimmig“ spielenden Boston Symphony Orchestra – vermag jedoch jederzeit zu interessieren: als Lesart eines erfahrenen, nach verborgenen Sensationen spürenden Weltbürgers. Mit großartiger Geste fährt er seine Ernte ein, gefeiert gegen alle Flüchtigkeit der hingeworfenen Floskel. In Moskau würde mit dieser Darstellung nicht viel zu gewinnen sein. Eine Einsicht, die – so denke ich – zu Lasten klavieristischen Gegeneinanders und musikalischer Anpassung geht. *Peter Cossé*

NEUVERÖFFENTLICHUNGEN

Kammermusik

Neue Wege für Bachs Violinmusik.

BACH, Sonaten und Partiten für Violine solo, BWV 1001–1006; Thomas Zehetmair (Violine); Telefunken 6.35621 E (2 S 30) Digital

Aufnahmedatum: 1983

Klangbild: Klare Zeichnung, präsent, raumbe-
tont.

Fertigung: Bis auf eine unschöne „Raumschnitt-
stelle“ einwandfrei.

Vergleichseinspielungen: Heifetz (RCA 26.35052 EK), Szeryng (EMI 147-28 561/63) (Mono)

Die souveräne Beherrschung der Bachschen Werke für Violine solo kommt einem künstlerischen Ritterschlag gleich. Daher ist es nicht nur legitim, sondern auch immer wieder notwendig, gerade jungen Geigern Gelegenheit zur Darstellung ihres Könnens zu geben. In dieser Hinsicht konnte sich der erst 21jährige Salzburger Geiger Thomas Zehetmair mit sensationellem Erfolg seine ersten Spuren verdienen. Gerühmt wurden seine Darstellungen der Bachschen Solowerke bei der letzten Bachwoche 1981 in Ansbach. So war es nur allzu folgerichtig, ihm

auch eine Gesamtaufnahme dieser Werkserie anzutragen. Die Ergebnisse – klanglich makello-
ses, urmusikantisches Geigenspiel – rechtfertigen dies nicht nur, sondern fügen dem Schallplattenrepertoire eine neue Variante hinzu. Denn Thomas Zehetmair hält es mehr mit jugendlich-pointierter Lebhaftigkeit als mit ökonomischer Zurückhaltung oder gar klanglicher Askese. Sein sicher beherrschtes Spiel drängt zur Impulsivität, fast sogar zu einer darstellerischen Aggressivität. So kommt es, daß seine starken Akzentuierungen mit klanglichen Schärfen verbunden sind. Zehetmairs Bach ist alles andere als langweilig, und damit gewiß noch nicht „abgeklärt“, wie wir das selbst von einem „stürmisch“-virtuosen Geiger wie Jascha Heifetz kennen. Holzschnittartige Strenge ist Zehetmairs Sache nicht; einem etwaigen Vorwurf von „al fresco“-Wirkungen hat er kraftvoll-„gesunde“ Pastosität entgegenzusetzen. Seine hohe Musikalität steht völlig außer Frage. Diese wurde durch die Begegnung mit Nikolaus Harnoncourt – wie dies aus dem Gespräch mit dem Geiger hervorging (s. FF 3/1983) – in neue Bahnen gelenkt. Aufnahme-technisch wurde alles aufgebogen, um die dynamisch-expansiven Darstellungen ungeschmälert einzufangen und zu speichern. Eine kleine, unschöne technische Beobachtung am Rande: Die allzu rasche „Raumtilgung“ nach dem Preludio der Partita Nr. 3 E-Dur. *Gerhard Wienke*

Bach, extensiv und intensiv gesteigert.

BACH, Partita Nr. 2 d-Moll BWV 1004, Sonata Nr. 2 a-Moll BWV 1003 für Violine solo; Gidon Kremer (Violine);

Philips 6514 297 (1 S 30)

Aufnahmedatum: 1981

Klangbild: Plastisch und unmittelbar.

Fertigung: Einwandfrei.

Vergleichseinspielung: Bach, Sonaten und Partiten, Nathan Milstein (DG 2530 417/19)

Ein makello-
ses Spiel, überlegen, souverän – wie sollte es anders sein. Gidon Kremer, stets aufgeschlossen für das Besondere, hält auch hier eigenwillige Profilierungen bereit, die aufhorchen lassen und sich nahtlos in die Gesamtwirkung ausdrucksvoller Intensität einfügen. Um die Eigenheiten zu benennen, sei die gleichfalls souveräne und mehrfach preisgekrönte Aufnahme mit Nathan Milstein zum Vergleich herangezogen. Grundsätzlich rafft Kremer die schnellen Tempi und breitet die langsamen Sätze weiter aus, was sich nicht immer unmittelbar im Tempo niederschlägt, sondern auch eine Frage der Gestaltung ist. Milstein setzt auf ein sehr ausgeglichenes Spiel. Hauptstimme und Kontrapunkte werden integriert, Unter- und Oberstimme werden zu einer Einheit verschmolzen. Kremer spielt die Mehrstimmigkeit in zwei Registern aus, was besonders der berühmten Chaconne eigene Konturen verleiht. Entsprechend weiß er auch in den einstimmigen Melodien die latente Mehrstimmigkeit zu akzentuieren. Der Vergleich soll hier nicht auf ein besser oder schlechter abzielen. Wie gesagt, souverän sind beide. Was mich bei Kremer zusätzlich beeindruckt hat, sind die Stellen, in denen ihm geradezu traumhaft entrückte Töne gelingen, Momente einer gespannten Erregung, und nicht zuletzt die großartige Gestaltung der weitgespannten Formen. *Wolfgang Rogge*

FONO-KRITIK

★ Ein Gitarrist, der von sich reden machen wird.

BARRIOS, Vals Nr. 3, Julia Florida, Preludio und Confesión, VILLA-LOBOS, Etüden Nr. 6, 8 und 12, BROUWER, Fuga Nr. 1, Canticum und Tarantos, KAPLAN, Sonatina para Violão; Alvaro Pierri (Gitarre); Blue Angel BA 29002 (1 S 30), Auslieferung nur durch Zweitausendeins, Postfach, 6000 Frankfurt/Main 1
Aufnahmedatum: 24. – 28.8.1982
Klangbild: Präsent, transparent, klar gezeichnete Konturen.
Fertigung: Ohne Einwände.

Seit dem fünften Lebensjahr ist die Gitarre sein Instrument, vom elften Lebensjahr an gewann er alle Preise, die an junge Gitarristen in seinem Heimatland Uruguay verliehen wurden. Internationale Preise folgten, u.a. der 1. Preis des 18. Internationalen Gitarrenwettbewerbs von Radio France-Musique in Paris. 1978 gab er sein New Yorker Debüt: Alvaro Pierri, mit seinen dreißig Jahren ein verheißungsvoller Nachwuchsvirtuose.

Für ihn, der sozusagen mit der Gitarre aufgewachsen ist, scheint es keine technischen Schwierigkeiten zu geben. Man gewinnt den Eindruck: Pierri ist nichts unmöglich auf der Gitarre. Auch die kniffligsten Probleme meistert er mit einer Leichtigkeit, die kaum etwas von den teils enormen Schwierigkeiten ahnen läßt. Pierri scheint für die Gitarre geboren zu sein.

Aber mit der Virtuosität ist es bei ihm keineswegs getan. Sie ist ihm praktisch nur Fundament für sensible, ausgefeilte Vortragskunst. Gleich die Einleitung zum d-Moll-Vals von Barrios läßt das erkennen: hauchzarte Flageolettklänge führen zwingend zum Beginn des Konzertwalzers hin, der tänzerisch beschwingt und schwerelos dahingleitet. Sinnvolle, geschmeidige Agogik belebt Pierri's Spiel ebenso wie Klangfarben- und Dynamik-Modifikationen. Brillanz im technischen wie im gestalterischen Sinn zeichnen seine Wiedergabe der drei von ihm ausgewählten Villa-Lobos-Etüden aus, die er zu einer kontrastreichen Folge zusammengestellt hat: vital-motorisch, lyrisch-verträumt und temperamentvoll-ausgelassen.

Raffinierteste technische Kunststücke und vielfältige Klangnuancen vollbringt Pierri in den drei Brouwer-Piecen der Platte: von Glissando-Passagen bis zum Bariolagespiel zeigt er hier ein breites Spektrum seines außerordentlichen Könnens. José Alberto Kaplan widmete ihm seine 1980 entstandene Sonatina „mit Bewunderung“. Und mit Bewunderung hört man, wie der Widmungsträger sie – aber eigentlich auch sonst alles – bezaubernd mit leichter Hand spielt.

Karl Ludwig Nicol

○ Eine zwar engagierte, aber nicht genügend auf das Medium Schallplatte abgestimmte Darstellung.

BEETHOVEN, Serenade D-Dur für Streichtrio op. 8, Serenade D-Dur für Flöte, Violine und Viola op. 25; Robert Aitken (Flöte), Mendelssohn-Ensemble: Sylvia Reichardt (Violine), Eberhard Klemmstein (Viola), Claus Reichardt (Violoncello); FSM 53 236 EB (1 S 30)

Aufnahmedatum: 1982

Klangbild: Im Klangfrequenzspektrum unausgeglichen (Höhen zu stark, Tiefen zu schwach), im Stereobild linkslastig, sehr hoher Aufsprechepegel bei sehr naher Mikrofonplatzierung.

Fertigung: Einwandfrei.

Vergleichseinspielungen: Grumiaux-Trio und Maxence Larrieu (Philips 6768 034).

Vom Spieltemperament her hätte dies eine interessante Alternative zu hochkarätiger Plattenkonkurrenz werden können, vor allem wegen des ausgezeichneten Flötisten in op. 25. Aber da gibt es leider aufnahme- und auch spieltechnische Einwände, die den Hörgenuß zu sehr trüben.

Das Klangfrequenzspektrum der Aufnahme ist – vermutlich vom Mischpult aus – im oberen Bereich einseitig überbetont, während es im Baßbereich recht dünn wird. Das führt zu einem unnatürlich harten Klangbild, das sich nur mit Rücknahme der hohen und Überbetonung der unteren Frequenzen am Regler des Verstärkers einigermaßen organisch ausgleichen läßt. Hinzu kommt, daß die Geigerin – und gelegentlich auch der Bratscher – vom Mezzoforte-Bereich an ihren Bogenstrich mit solchem Druck ansetzt, daß der Einschwingvorgang regelmäßig rau „angerissen“ klingt – und dieser Effekt wird durch eine sehr nahe Mikrofontaufstellung bei einem ohnehin hohen Aufsprechepegel noch verstärkt. Es gibt nur ein paar Stellen – etwa das Variations-Andante in op. 8 und ein paar sehr schöne Piano-Passagen –, wo der Geigenton Körper hat, rund, füllig und plastisch erscheint. Nicht ganz so störend ist, daß die Geige sehr weit nach links, die beiden anderen Instrumente dagegen kaum über die Mitte der Stereobasis hinaus nach rechts plaziert erscheinen, was das Klanggleichgewicht des Höreindrucks etwas verschiebt.

So viele Worte zu technischen Unzulänglichkeiten zeigen, daß der rein musikalische Hörgenuß so stark beeinträchtigt wird, daß sich das interpretatorische Format der Darstellungen nur unvollkommen beurteilen läßt – und hier wäre eigentlich Erfreuliches an Engagement und Detailarbeit zu berichten.

Es scheint, als würden die neuen aufnahmetechnischen Möglichkeiten, gegenüber der fast aussichtslosen Konkurrenz zur neuen Compact Disc die „alte“ Black Disc aufzuwerten, noch nicht von allen Interpreten und Aufnahmetechnikern völlig sicher beherrscht; hier jedenfalls war es nicht der Fall. Und so wünscht man sich eine neue Aufnahme mit dem Erlanger Mendelssohn-Ensemble, die diesen aufnahmetechnischen Anspruch ebenso erfüllt wie die – auf diese Technik abgestellten – interpretatorischen Voraussetzungen.

Diether Steppuhn

○ Bemerkenswertes Duo-Spiel.

BRAHMS, Sonate für Klavier und Violoncello e-Moll op. 38, MESSIAEN, Lounange à l'Eternité de Jésus (5. Satz aus dem Quatuor pour la fin du temps), DEBUSSY, Sonate für Violoncello und Klavier; Daniel Robert Graf (Violoncello); Viviane Goergen (Klavier); FSM 53557 AUL (1 S 30)
Klangbild: Recht natürlich.
Fertigung: Normal.

Auch bei dieser Einspielung erweist sich das Duo Graf-Goergen als risikofreudig im

Sinne zupackenden Musizierens. Im Rahmen ihrer Möglichkeiten gehen sie mit einer Verve und Einsatzbereitschaft an ihre Interpretationen heran, wie man sie von den „Stars“ nicht mehr oft geboten bekommt.

Brahms' erste Cello-Sonate wird ohne großes „Philosophieren“, ohne Seitenblicke auf den immer „norddeutsch-traurig“ apostrophierten Komponisten gespielt, treibend, Steigerungen ausspielend, nie den Faden verlierend. Getragen wird diese Darstellung vor allem durch die weitreichenden Möglichkeiten des Cellisten. Grafs Ausdrucksbreite scheint die der Pianistin noch deutlich zu überschreiten. Wo er die Grenztheit eines Instruments vergessen machen kann, bleibt Vivian Goergen bei allem Einsatz etwas mehr auf dem Boden instrumentengebundenen Spiels. Doch erreicht das Zusammenspiel, das partnerbezogene Musizieren eine Dichte, die das Hören zum Erlebnis werden läßt. Da spielt manches andere Gespann beziehungsloser nebeneinander her. Vielleicht sollte man sich daneben mal wieder Starker/Bogin (Saga 5164) oder Rose/Pommier (M & C-Records Frankreich 70 001; August 1982) zu Gemüte führen. Lohndend wird diese Platte insbesondere durch die eindringliche Interpretation des 5. Satzes aus Messiaens „Quartett für das Ende der Zeit“. Viviane Goergen: „...eine unendlich langsame Phrase des Violoncellos verherrlicht in tiefster Liebe und demütigster Ehrfurcht die Ewigkeit Jesu. Kompositorisch gelingt es Messiaen in erschütternder Weise, uns in die Illusion der Ewigkeit durch eine monotonbleibende, rhythmische Akkordbewegung im Klavier zu versetzen.“ Bei Debussy fehlt mir typisches Kolorit im Klavierpart. Von diesem Abstrich abgesehen bewegt sich das Duo Graf-Goergen auf der Ebene musikalischer Sorgfalt. Wer es exzessiver mag, virtuoser und klangreicher, sollte sich an die Neuaufnahme mit Maisky-Argerich (EMI 1 C 067-43 271) halten. (Vielleicht sollte auf einer Plattenhülle irgendjemanden noch die korrekte französische Schreibweise für Quartett ein- oder auffallen. „Quattour“ ist es bestimmt nicht.)

Wolfgang Wendel



○ Neues Duo.

FRANCK, Sonate in A-Dur, **DEBUSSY**, Sonate für Violoncello und Klavier d-Moll, La plus que lente – Valse, Minstrels; Mischa Maisky (Violoncello), Martha Argerich (Klavier); EMI 1 C 067-43 271 (1 S 30) Digital

Aufnahmedatum: 1982

Klangbild: Ausgewogen, präsent.

Fertigung: Knistern, Rumpeln auf der A-Seite.

Vergleichseinspielungen: Franck: Graf-Goergen (Aul 53 554)

Mischa Maisky scheut keinen Vergleich – und braucht das auch nicht. Bislang war Mstislaw Rostropowitsch der Cellopartner von Martha Argerich (etwa bei Schumann und Chopin), jetzt stellt sich Maisky als Partner der temperamentvollen Pianistin vor. Die Wahl ist nicht schlecht. Maisky ist ein kraftvoll zupackender, aber dabei nie übertreibender Cellist, zur hochromantischen Geste ebenso fähig wie zur bewußt ausgestellten Sensibilität. Und da ergänzt er sich mit Martha Argerich ganz erstaunlich. Insbesondere César Francks von Geigern, Flötisten und Cellisten gerne strapazierte A-Dur-Sonate hat hier Farbe, Lebendigkeit, Schwung und Feuer.

Bei Debussys (originaler) Cello-Sonate darf man dagegen durchaus fragen, ob sie nicht doch etwas klassischer bis klassizistischer gespielt werden müßte. Konsequenz und – natürlich – Virtuosität ist dieser Interpretation aber nicht abzusprechen.

Ob dagegen die beiden Klavierstück-Bearbeitungen wirklich nötig sind (Maiskys Arrangements dürften hier ihre Schallplattenpremiere erleben), das ist letztlich Geschmackssache.

Rainer Wagner

○ Mozarts und Webers Klarinettenquintette in betont gefühlvollen Darstellungen, denen ein wenig der letzte Schwung fehlt.

MOZART, Klarinettenquintett in A-Dur KV 581, **WEBER**, Klarinettenquintett in B-Dur, op. 34; Franz Klein (Klarinette), Das Benthien-Quartett: Ulrich Benthien und Peter Heidrich, (Violine), Erich Sichermann, (Viola), Edwin Koch, (Violoncello); Signal (Miller International) 121 412.8 (1 S 30) Digital

Aufnahmedatum: Nicht angegeben.

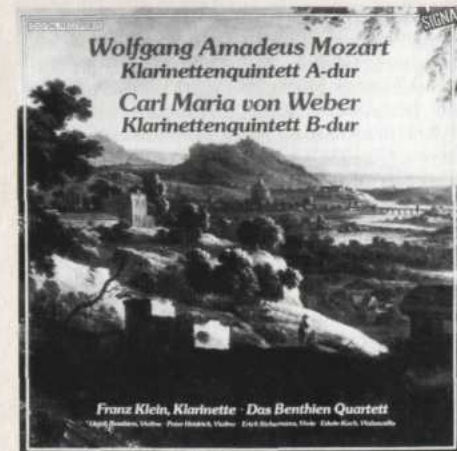
Klangbild: In Präsenz und Räumlichkeit absolut natürlich, sauber und durchsichtig.

Fertigung: Einige Vorechos, in den Innenrillen der Mozart-Seite Oberflächenbeschädigung, sonst in Ordnung.

Vergleichseinspielung: Klöcker und Consortium Classicum (Int. 120 809) mit gleicher Koppelung.

Erst fürchtete ich, eine ältere Aufnahme – womöglich stereophon und digital (?) aufpoliert – vor mir zu haben, standen doch auf dem Cover mit dem „Europa“-Signet der Fa. Miller International weitere elf Plattentitel dieser „Signal“-Serie, darunter auch wieder jene künstliche Aufnahme mit Maurice André, die vor vielen Jahren schon mit viel Hallbeimischung und (im Vivaldi-Trompeten-Doppelkonzert) mit eigenem Playback des Startrompeters höchst manipuliert erschien. Doch der Digitalvermerk scheint gerechtfertigt: das überaus natürliche und in voller Präsenz ausgewogen-durchsichtige Klangbild spricht für eine Aufnahme neueren Datums, das leider auf der Hülle nicht vermerkt wurde.

Das Benthien-Quartett ebenso wie der sehr nuanciert blasende Klarinettist Franz Klein widmen sich besonders den leisen, elegischen, gefühlvoll-sanglichen Partien. Die beiden ganz im



Piano gehaltenen zweiten Sätze, Mozarts Largo und das gleichermaßen behutsam vorgebrachte Fantasie-Adagio Webers oder auch das Trio im Mozart-Menuett sind Musterbeispiele für diese den Stücken wohl anstehende Understatement-Darstellung, die das Geschriebene mehr in den Vordergrund rückt als das Gespielte. Leider fehlt dann aber das ebenbürtige Gegengewicht ein bißchen, weniger bei Mozart, dessen reifes und spätes Werk so gar nicht auf Brillanz und Virtuosität angelegt ist; doch Webers Stück läßt etwas vom Schwung der sprühenden Lebenslust vermissen: das Schlußrondo etwa hätte eine ganze Portion burschikosier Unbekümmertheit gut vertragen und auch dem Eingangs-Allegro hätte ein Schuß mehr an Vitalität wohl angestanden.

Die Plattenhülle enthält nur einen kurzen Hinweis darauf, daß es sich bei der hier verwendeten Klarinette um ein neu entwickeltes Instrument handelt, das in Zusammenarbeit mit dem Solisten der Aufnahme von einer Gelnhauser Firma gebaut wird. Das Instrument klingt sehr schön, besitzt vor allem im Pianobereich über alle Register hinweg immer einen körperhaften, vollen Ton und scheint sehr leicht anzusprechen. Hier hätte man sich schon zusätzliche Informationen gewünscht, die auf der Hülle auch leicht unterzubringen gewesen wären ...

Diether Steppuhn

○ Kuriosität aus der Hausmusikpflege.

MOZART, Die Zauberflöte: Duos für zwei Violinen oder zwei Flöten; Susanne Lautenbacher, Barbara Fink (Violine), Johannes Kempin, Christiane Rode (Flöte); FSM Pantheon 53 902 (1 S 30) Digital

Aufnahmedatum: Januar 1982

Klangbild: Präsent und natürlich.

Fertigung: Ohne Mängel.

Die Platte enthält Arrangements von Arien und Ensembles aus Mozarts „Zauberflöte“ für zwei Violinen oder zwei Flöten. Die Bearbeitungen sind von einfachster Machart. In der Regel spielt eines der Instrumente die Melodie, das andere deutet in Begleitfiguren den harmonischen Verlauf des Stückes an. Gelegentlich entsteht ein kurzes konzertierendes Dialogisieren, an manchen Stellen spielen die beiden Instrumente in Terz- oder Sextparallelen. Verzierung der Melodie halten sich in Grenzen, doch wird gelegentlich eine Strophe einer Arie

variiert.

Arrangements dieser Art waren für den Hausgebrauch gedacht, für Dilettanten ohne höhere Ansprüche, was auch aus den geringen technischen Anforderungen der Stücke hervorgeht: Hausmusik also, deren Reiz und Gewinn im „Selbermachen“ besteht, während man sich beim Anhören der Sätze auf Schallplatte doch fragt, ob sich denn der Aufwand überhaupt lohnt.

Die Ausführung der Stücke durch die vier Solisten ist akkurat, gediegen, und es wird sinnvoll artikuliert und phrasiert. Doch ist es keine Frage, daß man mit Witz, Charme und Phantasie sehr viel mehr daraus hätte machen können.

Reinhard Müller

★ Großbogie, zugleich detaillierte Quartettdramatik.

SCHUBERT, Streichquartett G-Dur D.887 (op. posth. 161), Brandis-Quartett, Berlin; Orfeo S 007821 A (1 S 30)

Aufnahmedatum: 7.–9.10.1981

Klangbild: Präsent, ausgewogen, nuanciert, gestaffelt, breite Dynamik.

Fertigung: Tadellos.

Vergleichseinspielungen: Juilliard (CBS 76 908)

Melos (DG 2740 123), Amadeus (DG 2733 008)

Heutling (EMI 1C 185-29 289/93)

Klassische Strenge, Ausgewogenheit und innere Ruhe sind die auffallenden Merkmale dieser ausgefeilten Aufnahme. Diese Eindrücke bestätigen sich beim Vergleich mit den Spielzeiten anderer Ensembles. Der lange Atem des Brandis-Quartetts ermöglicht eine intensive Belebung von Spannungsbögen, die sonst bei allzu forschem Tempo an Dichte und Kraft verlieren. Das Brandis-Quartett, das sich hier der Konkurrenz höchstangeregter Aufnahmen stellt (Amadeus, Juilliard, Melos), schöpft aus einem hermeneutischen Fundus, der die vielfältigen Ausdrucksgesten, die dem Werk innewohnen, voll zur Geltung bringen. Oberstes Gebot des Ensembles ist die Makellosigkeit und Prägnanz des Zusammenspiels. Dies zeigt sich besonders eindrucklich – geradezu als Kabinettstücke – in den Unisoni- und Tremolopassagen des 2. und 3. Satzes. Die ruhigen Tempi gewährleisten volle Ausschöpfung aller Details. Dadurch ergeben sich kraftvolle, fast dramatische Steigerungen. Die klangliche Dimension bleibt stets „im Rahmen“. Die Aufnahme erscheint leicht „raumgetränkt“ und kommt damit den wohl beabsichtigten Effekten von Monumentalität und Größe entgegen. Dennoch bleibt diese ausgefeilte Aufnahme – jeder Zoll – eine kammermusikalisch inspirierte Ausdeutung. Eine echte Bereicherung des keineswegs spärlichen Repertoires.

Gerhard Wienke

○ Harmlos bis naturtrüb.

SCHUMANN, Fantasie-Stücke op. 73, **WEBER**, Adagio und Rondo, **SAINT-SAËNS**, Allegro appassionato op. 43, **DVORÁK**, Rondo g-Moll op. 94, **Waldesruhe**, **CHOPIN**, Polonaise brillante op. 3; Marek Jerie (Violoncello), Ivan Klansky (Klavier); wolf arsis records 821002 (1 S 30)

Aufnahmedatum: 1982

Klangbild: Ziemlich natürlich.

FONO-KRITIK

Vergleichseinspielung: Ofra Harnoy (Masters of the Bow MBS 2011 und 2013; Bezug durch musica, 7800 Freiburg 34, Hugstmatweg 3, oder Connaissance, 7500 Karlsruhe, Waldstraße)

Bei einer solchen Zusammenstellung liegen Assoziationen an Sonntagsnachmittags-Programme nicht fern. So sehr man Schallplatten-Debütanten gegenüber den fest im Sattel sitzenden Künstlern einen Freiraum einräumen möchte, so schwer fällt dies, wenn sich Harmlosigkeit des Programmes und der Darstellung die Hand reichen. Harmloses Schönspiel reicht einfach nicht aus, um bestehenden Aufnahmen Kaufenswertes entgegenzusetzen. (Wie schöngeistig alle Bestrebungen auch sein mögen, Schallplatten, und um die geht es hier zunächst, wollen verkauft werden). Es weiß wohl jeder Interessierte, wie ein sauber gespieltes Cello klingt. Das erfährt er hier ohne jede Aufregung oder darstellerische Intensität. Wenn an Interpretationsqualität nicht mehr vorliegt, sollte man sich einen sicheren Platz in einem Orchester suchen. Der wird besser bezahlt als ein farbloses Solistendasein im zweiten oder dritten Glied. Wenn man auf der Suche nach einer jungen Cello-Hochbegabung ist, sollte man sich die beiden Platten mit der 15jährigen Ofra Harnoy besorgen. Da bleibt einem streckenweise der Atem stehen. Was dieses Persönchen aus dem Cello zaubert, grenzt manchmal ans Unglaubliche. Dort nimmt man entsprechendes Repertoire liebend gerne in Kauf. *Wolfgang Wendel*

Wagemutiges Außenseiterprogramm.

FRANZ STRAUSS, Nocturno op. 7, Thema und Variationen op. 13, RICHARD STRAUSS, Andante, Alphorn, Lied für Alt, Horn und Klavier op. 15, 1, Befreit op. 39, 4, Weihnachtsgefühl, Waldseligkeit, In goldener Fülle, Wiegenliedchen op. 49, 1-3, Von Händlern wird die Kunst bedroht (aus Krämerspiegel op. 66), Weihnachtslied; Cornelia Wulkopf (Alt), Herman Jeurissen (Horn), Klaus Schilde (Klavier); MD+G G 1063 (1 S 30) Digital (im Vertrieb der EMI-ASD) Aufnahmejahr: 1982

Klangbild: Runder, schlanker Hornklang mit klarer, natürlicher Klavierbalance bei akustisch vordergründig aufgesetzt wirkender Gesangsstimme.

Fertigung: Einwandfrei.

Es ist Sache des Sammlers, ein Programmangebot als Rarität erfreut zu begrüßen oder als exzentrisches Außenseiterprodukt achselzuckend zur Kenntnis zu nehmen. Immer wird es Liebhaber geben, die mit Recht Vergessenes als zu Unrecht Verschwienes einstufen – und umgekehrt. Pattsituation im Repertoirestreit? Im vorliegenden Fall handelt es sich um einen geradezu waghalsigen Ausgrabungsversuch. Wird er seine Kenner und Käufer finden? Schon der Taschentext von Gerhard Allroggen rührt keineswegs die übliche Trommel der Selbstanpreisung, sondern geht sachlich und fachlich auf nüchterne Distanz. Das spricht für die durchdachte Seriosität der Produktion: „Die Kompositionen des Horn-Virtuosen (Franz Strauss) freilich interessieren heute nur noch als Zeugnis für die musikalische Umwelt, in der (sein Sohn) Richard Strauss aufwuchs. – Es sind gediegene, aber höchst konventionelle Beispiele

der Salon-Romantik des ausgehenden 19. Jahrhunderts.“ Interessanter Stoff also für eine kulturhistorische Rundfunksendung, zum einmaligen Anhören bestimmt. Aber als Schallplatte mit Dauerwert? Künstlerisch und aufnahmetechnisch stellen die Horn-Verträumtheiten und Schwärmereien einen gefühlvollen Ohrenschmaus mit virtuosem Einschlag in hervorragender Interpretation dar. Nicht ganz so glücklich sind dagegen die Liedbeiträge geraten, weil die Schlichtheit und Naivität kompositorischer Potenz – sei sie noch Unvermögen oder bereits verfeinerte Raffinesse – mit viel zuviel stimmlichem Aufwand in eine viel zu geschwollene, große, gar nicht vorhandene Belcanto-Szene gesetzt werden. Das Fehlen einer Textbeilage blockiert zudem die beabsichtigte Wirkung eines ersten Kennenlernens.

Überdies wird das Krämerspiegel-Lied („Von Händlern wird die Kunst bedroht“) durch postum-unautorisierte Zutat unbekannter Hand sogar um eine Hornstimme – eigens für die vorliegende Platte! – bereichert, so daß auch das Prinzip der Originalität verletzt wird. Zwar be ruht sich der Taschenkommentator auf den Komponisten, aber die Argumente werden denn doch ziemlich umständlich allzuweit herbeige holt. Versöhnlich (und schön!) schließt das seltsam-seltene Programm mit einer schlichten Liedkomposition des sechsjährigen Knaben Richard Strauss aus dem Jahre 1875: „Schlaf wohl, du Himmelsknaabe“. Ende gut, alles gut? *Gerhard Pätzig*

WIEDERVERÖFFENTLICHUNGEN

Kammermusik

Harfenmusik, nobel und stilkundig gespielt.

SPANISCHE HARFENMUSIK DES 16. UND 17. JAHRHUNDERTS: CABEZÓN, Pavana con su glosa, MUDARRA, Tiento para arpa, PALERO, Romance Pues no me querréis hablar und Romance Paseábase el rey moro, ALBERTO, Tres IV, CABEZÓN, Pavana Italiana, Diferencias sobre la Gallarda Milanese und Diferencias sobre el Canto del Caballero, ANONYMUS, Seguidillas, RIBAYAS, Bacas, Folias, Paradas, Pabanas und Hachas, HUE-TE, Canción Italiana con diferencias, Canzión Franzesa und Monsieur de la Boleta, RODRÍGUEZ, Tocata II para arpa; Nicanor Zabaleta (Harfe); DGA Resonanz 2547 049 (1 S 30) Aufnahmejahr: (P) 1970

Klangbild: Der Musik gemäß dezent und manchmal etwas entfernt wirkend, doch genau und fein gezeichnet.

Fertigung: Einwandfrei.

Die vorliegenden dreizehn Jahre alten Aufnahmen Zabaletas waren eine Wiederveröffentlichung wert. Sie geben einen repräsentativen Querschnitt durch die spanische Harfenmusik des 16. und 17. Jahrhunderts in exquisiter



Interpretation. Auch wenn einmal ein Volkslied wie der „Canto del Caballero“ als Thema für Diferencias (Variationen) verwendet wird, handelt es sich doch vorwiegend um höfische oder jedenfalls edle, vornehme Musik. Ihr entspricht Zabaletas nobles Harfenspiel genau. Festlich, fast feierlich eröffnet er die Werkgruppe aus dem 16. Jahrhundert mit Cabezones Pavana con su glosa: es tönt ein voller Harfenklang. Ganz dezent, schier intim trägt Zabaleta die folgenden Stücke vor: Kammermusik par excellence. Zarter Anschlag mit feinsten Klangschiattierungen. Andere Stücke wieder verbinden beide Elemente: den rauschenden Harfenklang und das fein gezeichnete, beinahe wie hingetupft wirkende Spiel, das mitunter fast an Spinettklänge erinnert. Stilisierte Tanzsätze kommen erst bei der Musik aus dem 17. Jahrhundert dazu. Auch sie klingen bei aller spanischen Verve stets edel, eben höfisch. Der Kompositionsstil läßt erkennen, daß man im 17. Jahrhundert allmählich dazu überging, Werke speziell für die Harfe zu konzipieren. Zabaleta bringt das durch spielerische Eleganz auf der Basis souveräner, mühelos scheinender Technik zum Ausdruck.

Für die Einspielung stand eine moderne Pedalarfe von Horngacher zur Verfügung. Die Stimmung für die Musik aus dem 16. Jahrhundert richtete sich dabei nach den Angaben der damaligen Zeitgenossen Schlick und Henestroza, während für die Musik des 17. Jahrhunderts in gleichschwebender Temperatur gestimmt wurde. Die Ornamentik entspricht dem jeweiligen Zeitstil. *Karl Ludwig Nicol*

Im Brahms-Gedenkjahr 1983: Wiederauflage einer höchst ansehnlichen Kammermusik-Produktion von 1970.

BRAHMS, Klavierquartette Nr. 1-3 (g-Moll op. 25, A-Dur op. 26 und c-Moll op. 60), Klavierquintett f-Moll op. 34, Scherzo für Klavier es-Moll op. 4, Variationen für Klavier über ein Thema von Robert Schumann fis-Moll op. 9; Ungarisches Streichquartett, Georges Solchany (Klavier); EMI 1C 137-10730/33 (4 S 30) Aufnahmejahr: 1968/69

Klangbild: Präsent und recht räumlich; nicht immer voll ausgewogen.

Fertigung: Einwandfrei.

BRAHMS, Streichquartette Nr. 1-3 (c-Moll op.

51 Nr. 1, a-Moll op. 51 Nr. 2, B-Dur op. 67), Klarinettenquintett h-Moll op. 115; Ungarisches Streichquartett, David Glazer (Klarinette); EMI 1C 137-10735/37 (3 S 30) Aufnahmejahr: 1968

Klangbild: Präsent und recht räumlich; nicht immer voll ausgewogen.

Fertigung: Einwandfrei.

Als im Jahre 1970 diese beiden EMI-Kassetten mit Kammermusik von Brahms neu erschienen, wurden sie von der Fachpresse nicht gerade mit Begeisterung begrüßt. Deren kritische, durchaus klar formulierte Einwände richteten sich natürlich nicht gegen den Komponisten, sondern lediglich gegen die Wiedergabe der Werke durch die Mitglieder des Ungarischen Streichquartetts (Zoltan Szekely, 1. Violine; Michael Kuttner, 2. Violine; Denes Koromzay, Viola; Gabor Magyar, Violoncello). Obwohl am Ensemblespiel der vier Herren kaum etwas auszusetzen ist und sie zudem ihre Instrumente „gut im Griff“ haben, will sich beim Zuhören nicht überall Befriedigung einstellen. Und zwar nicht bloß wegen einer gewissen Behäbigkeit im Vortrag, wegen des bisweilen zu unflexiblen, zu wenig beschwingten Musizierens, sondern hauptsächlich deshalb, weil hier der Geist einzelner Sätze, ja sogar die Atmosphäre ganzer Werke (Streichquartett op. 67, Klavierquintett op. 34, Klarinettenquintett op. 115) nicht entsprechend getroffen sind. Aufnahme-technisch wurde nicht immer das Optimum erzielt; speziell in der Kammermusik mit Klavier macht sich eine bestimmte Dominanz des Tasteninstrumentes gegenüber den Streichern – letztlich doch unangemessen – bemerkbar. Hinzu kommt, daß der ungarische Pianist Georges Solchany zwar klavieristisch überlegen, die Feinsinnigkeit nicht gerade gepachtet hat (das Scherzo op. 4 gelingt ihm denn auch wesentlich überzeugender als die ziemlich nüchtern geratene Schumann-Variationen op. 9); hinzu kommt ferner, daß der Klarinetist David Glazer seinem Part im Opus 115 die tonliche Poesie schuldig bleibt.

So kann man diese zwei Brahms-Kassetten, denen die ernsthafte künstlerische Durcharbeitung sowie eine eindringliche Grundkonzeption gewiß nicht abzusprechen sind, innerhalb des bedeutsamen Alternativ-Angebots nur mit einigen Vorbehalten empfehlen. Der weiterhin an Interpretations-Problemen Interessierte sollte in diesem Falle unbedingt die ersten Disco-Kritiken von 1971 nachlesen (FF 1, S. 36 Carl-Heinz Mann; FF 3, S. 188 Herbert Briefs).

Werner Bollert

Jubiläumswürdig: Altes und Neues aus dem Brahms-Repertoire der DG.

BRAHMS-EDITION, Die Kammermusik: Sonaten für Klavier und Violine op. 78, 100 u. 108, F.A.E. Sonate (Scherzo), Sonaten für Klavier und Violoncello op. 38 u. 99, Sonaten für Klarinette und Klavier op. 120 Nr. 1 u. 2, Klaviertrios op. 8, 87 u. 101, Horntrio op. 40, Klarinettentrio op. 114, Streichquartette op. 51 Nr. 1 u. 2, op. 67, Klavierquartette op. 25, 26 u. 60, Streichquintette op. 88 u. 111, Klarinettenquintett op. 115, Klavierquintett op. 34, Streichsextette op. 18 u. 36; Daniel Barenboim, Rudolf Serkin, Jörg Demus, Tamás Vásáry, Maurizio Pollini (Klavier), Pinchas Zukerman u. Thomas Brandis (Violine), Wolfram Christ u. Cecil Aro-nowitz (Bratsche), Mstislaw Rostropowitsch, Ottomar Borwitzky u. William Pleeth (Violoncello), Karl Leister (Klarinette), Norbert Hauptmann (Horn), LaSalle-Quartett, Amadeus-Quartett und Quartetto Italiano; DG 2740277 (15 S 30) z.T. Digital Aufnahmejahr: 1967-1983

Klangbild: Bei allem Wandel der Klangtechnik: durchweg klare Konturen, werkgemäße Raumakustik, Neigung zu Klangverschmelzungen.

Fertigung: Keine Einwände.

Über die Hälfte des Inhalts dieser Kammermusik-Kassette, die von der DG im Rah-

men ihrer Brahms-Edition zum 150. Geburtstag des Komponisten am 7. Mai veröffentlicht wurde, entstammt dem nach wie vor verfügbaren Bestand des DG-Repertoires. Die ältesten Aufnahmen mit dem erweiterten Amadeus-Quartett (Streichquintette und Sextette) sowie mit dem Klarinettenisten Karl Leister und Jörg Demus am Klavier (Klarinetten-Sonaten) entstanden in den Jahren 1967 und 1968, die Violinsonaten (einschließlich des Scherzo aus der F.A.E.-Sonate) mit Daniel Barenboim (Klavier) und Pinchas Zukerman (Violine) dem Aufnahmejahr 1975, die Streichquartette mit dem LaSalle-Quartett und das Klavierquintett mit Maurizio Pollini und dem Quartetto Italiano dem Jahre 1980. Der „Rest“, d.h. 7 der insgesamt 15 Platten dieser Kassette wurden in jüngster Zeit, freilich in digitaler Aufnahmetechnik, produziert. Dabei handelt es sich vorwiegend um klaviergebundene Ensemblesmusik (Klaviertrios, Horn- und Klarinettentrios sowie die Klavierquartette), bei der der Pianist Tamás Vásáry, der Geiger Thomas Brandis, der Bratscher Wolfram Christ und der Cellist Ottomar Borwitzky den „Stamm“ bilden. Neben diesem Kern, der ebenso wie der Hornist Norbert Hauptmann und der schon genannte Klarinetist dem Verband der Berliner Philharmoniker angehört, sind auch „nicht-exklusive“ DG-Künstler wie Altmeister Rudolf Serkin und Mstislaw Rostropowitsch beteiligt. Mit 15 Platten ist freilich das eigentliche Kammermusikschaffen von Brahms dokumentiert. Verzichtet wurde auf eine Einspielung der Urfassung des Klaviertrios H-Dur op. 8 von 1854 sowie auf die Wiederveröffentlichung der beiden Bratschensonaten, die in der Urform für Klarinette und Klavier zwar hier vorliegen, immerhin von Brahms auch den Bratschern zugedacht waren. Verzichtet wurde auch auf jenes dem Nachlaß entstammende Klaviertrio A-Dur, dessen Autorschaft von Brahms als nicht gesichert angesehen werden muß. Das besondere Interesse dieser gewiß repräsentativen, indes der technischen Entwicklung Tribut zollenden Aufnahmeserie wird sich freilich auf die Neuerscheinungen konzentrieren, obwohl hier nun mal die

Das ORLANDO QUARTETT

exklusiv auf PHILIPS-Schallplatten

ANTON DVORAK
Streichquartett F-dur op. 96
„Amerikanisches Quartett“
FELIX MENDELSSOHN-BARTHOLDY
Streichquartett Es-dur op. 12
LP 9500 995

JOSEPH HAYDN
Streichquartette B-dur op. 76/4
Hob. III: 78 „Sonnenaufgang“
Es-dur op. 76 Hob. III: 80
LP 6514 204 Digital

Auf den besten Plätzen **PHILIPS** Klassik



In Vorbereitung:
CLAUDE DEBUSSY
Streichquartett op. 10 g-moll
MAURICE RAVEL
Streichquartett F-dur (1903)

FONO-KRITIK

Gesamtdokumentation zur Beurteilung ansteht. Soviel sei zuvor über die „betagteren“ Bestandteile gesagt, daß allein die Aufnahmen der Streichquintette und Sextette durch das erweiterte Amadeus-Ensemble von ihrer Ausdruckskraft, Klangkultur und Klangsönheit nichts eingebüßt haben, auch wenn wir uns inzwischen an stärkere Profilierung und Transparenz des Stimmengewebes gewöhnt haben. Auch der Klarinetist Karl Leister hat seinen blühenden, flexiblen Klang behalten, den er mit Jörg Demus in den beiden Klarinetten-Sonaten (1968) und ein Jahr zuvor mit dem Amadeus-Quartett in dem Quintett h-Moll hervorzuzaubern wußte und in der jüngsten Aufnahme des Trios op. 114 erneut unter Beweis stellte. Die klaviergebundene Ensemblesmusik (Trios und Quartette) wird in den Neuaufnahmen doch recht deutlich vom Klavier beherrscht; dennoch besteht unter den Interpreten völlige partnerschaftliche Übereinstimmung. Die gleichen klanglichen Feinheiten, die sich vom optimal gezeichneten Klavier mitteilen, kommen durch die Streicher nicht immer ebenso „selbstverständlich“ zur Geltung. Offenbar ließ sich das Aufnahmeteam mehr von der Maxime der Klangverschmelzung als von der Analytik des Klanggeschehens leiten. Diesem Klangideal entspricht die offensichtliche Neigung der Interpreten zu glättender Ausgewogenheit, allerdings auch zu virtuos-konzertanter Flüssigkeit und musikalischer Brillanz. Hiervon heben sich die LaSalle-Musiker spürbar ab, denen offenbar mehr an eruptiver Ausdrucksgeste bei der Interpretation der Streichquartette gelegen ist. Diesem Ideal sind auch Rudolf Serkin und Mstislaw Rostropowitsch verpflichtet, die in der Interpretation der beiden Cellosonaten keine Anforderung zu artifiziellem Wohlklang, sondern zu ausdrucksintensivem Musizieren sehen.

Fazit: Bei aller Unterschiedlichkeit der festzustellenden Interpretationsmöglichkeiten handelt es sich hier um eine Werkdokumentation, deren hoher künstlerischer Rang unbestritten sein dürfte. Die erneute (verlängerte) Verfügbarkeit maßstabsetzender Interpretationen vergangener Jahre und in Verbindung dazu Zeugnisse heutigen künstlerischen Standards, der sich in gewandelten Klangbildern niederschlägt, sichert aufs schönste berechnete Ansprüche einer ungetrübten Brahms-Pflege. Mit der Frage der Brahms-Wirkungen hat sich Volker Scherliess beschäftigt, zu den Werken haben sich Hartmut Fladt und Klaus Hinrich Stahmer in fundierten Kommentaren geäußert. Diese Erörterungen bilden den Kern des erwartungsgemäß akribisch angelegten, zahlreiche Illustrationen einschließenden Begleitheftes. *Gerhard Wienke*

NEUVERÖFFENTLICHUNGEN

Klavierwerke



Klaviermusik, Joseph Haydn – in die Nähe C. Ph. E. Bachs gerückt.

HAYDN, Sonaten c-Moll Hob. XVI: 20, B-Dur Hob. XVI: 18 und g-Moll Hob. XVI: 44, PASQUINI, Partita sopra l'Aria della Follia d'Espagna, Alemanda c-Moll, Bizzarria d-Moll; Joan Benson (Clavichord);

Titanic Records Ti-96 (1 S 30)

Klangbild: Naturgetreue Klangfarbenwiedergabe.

Fertigung: Einwandfrei.

Nicht wenig scheint mir gewonnen, wenn man Sonaten aus Joseph Haydns früher und mittlerer Schaffensperiode nicht auf dem modernen Flügel, sondern auf einem so kostbaren alten Instrument wie dem Johann-Christoph-Georg Schiedmayer-Clavichord aus dem Besitz des „Museum of Fine Arts“ in Boston musiziert. Mit einem Mal erscheint der Klavierkomponist Haydn hier nicht mehr als der bloße „Vorläufer“, zu dem er nicht selten degradiert wurde; mit eigenständigen Beiträgen rückt er vielmehr eher in die Nähe eines Meisters wie Carl Philipp Emanuel Bach. Hinzu kommt freilich, daß eine Interpretin vom Rang Joan Bensons diese Sonaten geradezu „spannend“ zu „erzählen“ weiß und in der c-Moll-Sonate aus dem Jahre 1771 die präzise festgelegten dynamischen Anweisungen exakt beim Wort nimmt. Lauscht man wie sie auf den leisen Pulsschlag dieser Musik, dann gewinnt selbst ein verhältnismäßig anspruchsloses Stück wie die B-Dur-Sonate überraschend an Profil.

Mehr als bloße Zugaben sind in der vorliegenden Aufnahme die drei „Klavierstücke“ Bernardo Pasquinis, des aufgrund seiner virtuellen Tastenkunst einst geradezu legendären römischen Barockkomponisten. Bei dem vermutlich aus dem Jahre 1568 stammenden Genueser Tosi-Clavichord handelt es sich selbstverständlich um ein „gebundenes“ Clavichord. Mit seinem auffallend lautenähnlichen Klang erscheint es als das adäquate Instrument für die drei Pasquini-Miniaturen, von denen besonders das exzentrisch-kapriziöse letzte Stück, eine d-Moll-„Bizzarria“, aufmerken läßt. Erwähnenswert ist daneben die „Partita sopra l'Aria della Follia d'Espagna“, ein interessantes Gegenstück zu den Follia-Bearbeitungen von Frescobaldi, Marin Marais oder Christopher Simpson, von Alessandro Scarlatti, Corelli oder Vivaldi. *Hans Christoph Worbs*



Fünf Klavierwerke Joseph Haydns – zugleich ein lebendiges Kolleg in Instrumentenkunde.

HAYDN, Divertimento G-Dur Nr. 13 Hob. XVI: 6, Divertimento A-Dur Nr. 12 Hob. XVI: 12, Sonate Es-Dur Nr. 43 Hob. XVI: 28, Andante con Variazioni f-Moll Hob. XVII: 6 und Sonate C-Dur Nr. 60 Hob. XI: 50; Bradford Tracey (Klavier);

Toccata FSM 53 635 toc (1 S 30)

Klangbild: Naturgetreue Klangfarbenwiedergabe.

Fertigung: Ohne Mängel.

Auch einem Meister wie Joseph Haydn flossen nicht selten freundlich à la mode frisierte Nichtigkeiten aus der Feder; Musik gleichsam im Stand der Unschuld ist nicht zuletzt das Divertimento A-Dur Hob. XVI:12. Doch bei dem Plattenkonzept, an ausgewählten Beispielen aus Haydns Klavierschaffen den Verflechtungen zwischen Instrumentarium und Werkstil nachzugehen, für jede Musik das möglichst adäquate Instrument zu finden, bei diesem Konzept durften natürlich auch die vor 1766 in Wien komponierten Sonaten oder Divertimenti nicht ausgeklammert werden.

Fünf Klavierwerke Joseph Haydns aus verschiedenen Schaffensperioden spielt Bradford Tracey auf fünf Instrumenten aus der erstaunlich gut bestückten Sammlung historischer Tasteninstrumente Fritz Neumeyer (Schloß Bad Krozingen). Wie eng er mit diesen Instrumenten vertraut ist, wie sehr er um ihre Geheimnisse weiß, das wird u. a. beim Menuett der Es-Dur-Sonate Hob. XVI:28 offenkundig, wo man im Menuett-Hauptteil und dem Trio geradezu zwei verschiedene Instrumente zu hören glaubt. Bradford Tracey wählte für diese Sonate eines der Johann André Stein-Fortepianos, die aufgrund ihrer dynamischen Ergiebigkeit wie ihres klanglichen Modulationsreichtums seinerzeit zu Recht hoch-



gerühmt wurden. Ist dieses Instrument für die 1776 geschriebene Sonate wie maßgeschneidert, so ist andererseits ein im Klang weiches, romantisches Londoner John Broadwood-Fortepiano aus dem Jahre 1798 das adäquate Tasteninstrument für die in London komponierte C-Dur-Sonate Hob. XVI:50 mit dem geheimnisvollen Beethoven-Vorklang am Ende der Durchführung des 1. Satzes. In seinem informativen Hüllentext durfte Bradford Tracey in diesem Zusammenhang darauf hinweisen, daß Broadwoods Werkstatt nur wenige Häuser von der Wohnung entfernt lag, in der Haydn während seines ersten England-Besuchs in London lebte. *Hans Christoph Worbs*



Gespitzter Apfelsaft auf gläsernem Tablett befangen serviert.

FIELD, Die sieben Klavierkonzerte; John O'Connor (Klavier), The New Irish Chamber Orchestra, Janos Fürst;

Fidelio SPH 9940/43 (4 S 30)

Klangbild: Wenig räumlich, entfernt.

Fertigung: Routiniert mit kleinen Unebenheiten.

Es ist verständlich, daß sich irische Musikologen und Instrumentalisten irgendwann einmal im großen Stil für die sieben Klavierkonzerte von John Field starkmachen. Der publizistische Schuß geht in diesem Fall nach hinten los, oder anders ausgedrückt: er detoniert als Warnschuß. Field, Verfasser hübscher, etwas dünnblütiger Nocturnes im Vorfeld Chopinscher Genialität, hat bei der Mehrzahl seiner Klavierkonzertsätze Notturmo-ähnliche Passagen aneinandergereiht und ist gelegentlich nicht vor kompletten Über-

nahmen aus dem eigenen Nocturne-Repertoire zurückgeschreckt. Liquide Verzerrungen über harmonisch mäßig interessanten Bässen wären als wichtigste Hörerfahrung zu werten. Field läßt sich in diesen Zonen seiner kompositorischen Wahrheitsfindung noch am ehesten mit dem frühen Chopin vergleichen. Allzu viele Takte hindurch tröpfelt und sprüht der Klavierton hinauf und hinab in zerlegten Akkorden oder vorausberechenbaren Skalen. Das New Irish Chamber Orchester fungiert als akustisches Tablett, auf dem der mäßig einfallsreiche – und vielleicht auch nicht sonderlich überzeugte – Pianist John O'Connor diese sieben „Konzertwäserchen“ kredenzt.

Aus dem informativen Einführungstext von Derek Bell spricht sympathischerweise nicht nur musikalischer Chauvinismus. In einigen Zeilen schwingt eine gehörige Portion Mißtrauen gegenüber der Fieldschen Ernsthaftigkeit in allen Belangen der Inspiration und der handwerklichen Durcharbeitung mit. Ich ziehe – wenn es schon romantisches „Revival“ sein muß – Konzerte von Henselt, Anton Rubinstein, Moszkowski, d'Albert, Hiller und Scharwenka vor. Es ist erdrückend, stundenlang mit einem kompositorischen Vakuum konfrontiert zu werden. Hinzu kommt, daß einige Einspielungen der erwähnten Konkurrenzkonzerte mit Michael Ponti, Earl Wild oder Raymond Lewenthal auf der Basis hochklassiger, angriffsfreudiger Pianistik entstanden sind. Mit fliegenden Händen ist es ja Ponti gelungen, selbst so stereotyp sequenzierte Virtuoso-Sätze wie das Finale von Raffs c-Moll-Konzert interessant zu gestalten.

Dem New Irish Chamber Orchester unter der Führung von Janos Fürst ist Fair Play nachzusagen. Vielleicht spielt es besser als das Old Irish Chamber Orchestra – in Anbetracht der wackelig komponierten Tulte spielt dies jedoch keine entscheidende Rolle. Von O'Connor, dem Träger der „Titelpartien“, geht jedoch zu wenig Couleur aus. In der Sprache der Sänger möchte man anmerken: Er kommt nicht durch. Daß er agogisch nicht unbedingt ein Feinspitz ist, haben schon andere Platten (Denon) gezeigt. Das heißt: Nach dieser Initiative werden sich die letzten Unschlüssigen mit gutem Gewissen gegen mindestens fünf der sieben Konzerte entscheiden. *Peter Cossé*



„Gaspard de la nuit“ am hellichten Tage.

RAVEL, Gaspard de la nuit, FRANCK, Prélude, Choral et Fuge, FAURÉ, Barcarolle Nr. 3 op. 42; Earl Wild (Klavier);

Audiofon 2007 (1 S 30)

Klangbild: Offen, räumlich, sehr präsent, gut konturierter, typischer Baldwin-Klang.

Fertigung: Knack- und Knistergeräusche, insgesamt aber akzeptabel.

Vergleichseinspielungen: Gaspard de la nuit: Gawrilow (EMI 065-03321), Argerich (DG 2530540), Rosen (Columbia 1888); Prélude, Choral et Fuge: Rubinstein (RCA RL 13342), Richter (Monitor 2022); Barcarolle op. 42: Crochet (Vox SVBX 5423).

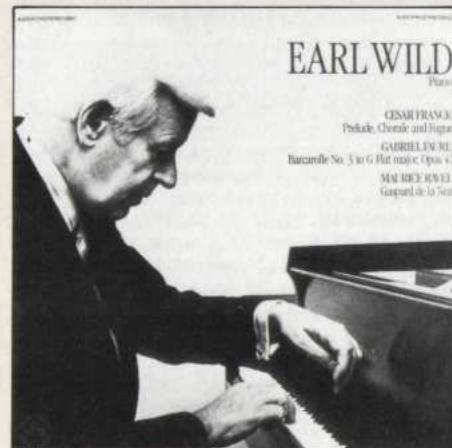


Werbefeldzug für ein inzwischen vielbeachtetes Genre.

DIE KUNST DER TRANSKRIPTION: GLUCK-SGAMBATI, Gesang des Orpheus, RAMEAU-GODOWSKY, Rigaudon, Elegie,

Tambourin, WAGNER-MOSZKOWSKI, Isoldes Liebestod, BACH-TAUSIG, Toccata und Fuge in d-Moll, RIMSKY-KORSSAKOFF-RACHMANINOFF, Hummelflug, KREISLER-RACHMANINOFF, Liebesleid, MENDELSSOHN-RACHMANINOFF, Scherzo aus Ein Sommernachtstraum, ROSSINI-THALBERG, Große Fantasie über Semiramis, CHOPIN-LISZT, Meine Freuden, Frühling, Mädchens Wunsch, TSCHAIKOWSKY-WILD, Pas de Quatre aus Schwanensee, STRAUSS-SCHULZ-EVLER, Donauwalzer; Earl Wild (Klavier);

Audiofon 2008-2 (2 S 30) zu beziehen u. a. über Opus E, 75 Karlsruhe, Kriegstraße 161



Aufnahmedatum: 1.11.1981 (15 Uhr) Mitschnitt aus der Carnegie Hall

Klangbild: Räumlich, leicht hallig.

Fertigung: Bis auf vereinzelte Oberflächenunruhen tadellos.

Ich erinnere mich, daß der amerikanische Pianist und Liszt-Schüler über drei Ecken (Scharwenka/d'Albert, Jansen) vor einigen Jahren auch in der Bundesrepublik gastiert hat. Es gelang ihm damals nicht – wie zu hören und zu lesen war –, sich und damit auch die amerikanische Pianistik aus einer gewissen künstlerischen Isolation herauszuführen. Sicher wäre das eine enorme Leistung innerhalb einer Orchestertournee oder im Rahmen weniger Soloabende. Von einer Isolation zu sprechen scheint mir jedoch berechtigt zu sein, denn van Cliburns große Erfolge im deutschsprachigen Raum basierten zum Teil auf fesselnden Platteneinspielungen (Tschaikowsky, Rachmaninoff, MacDowell etc.). Als er 1964 in Salzburg debütierte, brachte er sich durch knorrig-undifferenziertes Chopin- und Beethoven-Spiel selbst zu Fall. Namen wie Graffman, Browning, Lewenthal, Estrin, Webster oder Swann wurden zumeist über das Medium Schallplatte bekannt und erreichten nie jene Breitenwirkung wie zahlreiche Pianisten, die ihren Wohnsitz nach Amerika verlegten oder verlegen mußten. Im Schatten der prominenten „Einwanderer“ hatten es die US-Pianisten nicht leicht, sich über ihre Staatsgrenzen hinaus zu behaupten.

Earl Wild kam seinerzeit nach Westeuropa, als seine künstlerische Entwicklung eine spürbare Wandlung durchgemacht hatte. Dies mochte man zumindest diagnostizieren, wenn man seine früheren Platten mit Stücken von Scharwenka bis Paderewski beispielsweise mit einer jüngeren Liszt-Zusammenstellung (EMI HQS 1332) ver-

glich. Wilds planvoller Elan, seine rasante Technik und seine Registrierungskunst auch im Umfeld mechanischen Blendwerks à la Donizetti-Thalberg rückten ihn in die Nähe einer klavieristischen Überkapazität wie Raymond Lewenthal, der sich mit ähnlichem Engagement für die Renaissance der „Transkription“ eingesetzt hat. Wilds Einspielung des Ersten Klavierkonzerts von Scharwenka (RCA LSC-3080) und seine Aufnahme der „Don Pasquale“-Fantasie von Thalberg (Vanguard VSL 11038) müssen zu den entscheidenden Taten im Sinne der Virtuosen-Ästhetik des 19. Jahrhunderts gerechnet werden.

Die beiden Platteneditionen, die an dieser Stelle zur Diskussion stehen und dankenswerterweise an die Persönlichkeit Earl Wilds erinnern, bestätigen den angedeuteten „Verfall“ jugendlich-mitreibenden Temperaments, ohne daß anschlagstechnische oder gar dramaturgische Inventionen von überdurchschnittlicher Tragweite an dessen Stelle getreten wären. Dies gilt in summa für die Studio-Einspielungen französischen Kernrepertoires. Im Verlauf des Franck-Zyklus gelingt es Wild besonders an den überleitenden Schlüsselstellen nicht, Verbindungen unter Berücksichtigung formal-charakteristischer Unterschiede einzustellen. Er „fällt“ sozusagen in den nächsten musikalischen „Aggregatzustand“. Sviatoslav Richter hat auf seiner alten Monitor-Aufnahme – und im vergangenen Jahr auch wieder im Konzertsaal – vorgeführt, wie in diesem quasi konfessionslosen Religioso-Stück präladende Elemente in meditativen Ritardando einmünden und schließlich die strengere Reglementierung der Fuge mit vollgriffigen Akkordwechseln hymnisch aufsprengen. Diese Bedeutungskurve wird von Wild recht befangen abgebildet, mit Blickrichtung auf pianistische Detaillösungen und gestört durch vereinzelte befremdende agogische Ruckhaftigkeiten.

Ravels „Gaspard“ mag aus der Sicht Wilds von Reiz sein, wenn man den Musiker oft gehört hat, wenn man seine musikalische Intimsphäre kennt. Es fehlt der Wiedergabe an Leuchtkraft, an Vibration im „Ondine“-Abschnitt, an terrassendynamischer und farblarlicher Abstufung im „Gibet“. Gawrilow und Benedetti Michelangeli – jeder auf seiner Weise – scheinen mir da nach wie vor unerreicht zu sein. Dem „Scarbo“ hat bei Wild der Morgen schon gegraut, noch ehe er seine nächtlichen Sprünge absolvieren kann. Man muß nicht einmal Charles Rosens rabiate, fanatisch gesteigerte Columbia-Version hinzuziehen, dutzende Interpreten wußten es, daß man in diesem Teil im Vorborgenen recherchieren muß. Goyes „Caprichos“ etwa wären neben die Noten zu plazieren. Bei Wild schmeckt dieses Finale nach Gartenzwerg-Etüde.

Die zweite Publikation weckt allein durch die Anhäufung exzentrischen Repertoires das Interesse des Kenners. Wie aus dem Vorspann ersichtlich, hat Wild für sein Carnegie-Hall-Konzert vom 1. November 1981 bekannte Transkriptionen von Sgambati, Rachmaninoff, Liszt und Schulz-Evler mit ausgesprochenen Raritäten kombiniert, von denen die drei Godowski-Übertragungen Rameauscher Miniaturen sicherlich die stilistisch anfechtbarsten sind. Wild eröffnet mit der eindringlich „gesungenen“ Orpheus-Melodie, anhand derer sich erlauben läßt, daß fließend-kantable Oberstimmen dem Pianisten weniger Probleme bereiten, als etwa tänzerisches Filigran, wie es in den Chopin-Übertragungen Franz Liszts herauszuarbeiten wäre. Obwohl Wild bei Thalberg, Tausig und auch in manchen