

FONO-KRITIK

Satz an Sequenzstellen ein für Toscanini typisches ungeduldiges Treiben erscheint, das bei den Dvořák-Variationen vermieden wurde. Reizvoll ist schließlich die Interpretation eines Übungsstückes des zwölfjährigen Rossini, ganz im Stil der Klassik, durch einen 85jährigen. Auch die routinierte Einspielung kann natürlich nichts an der Substanz des Werkes verbessern. Gereizt hat den Maestro vielleicht die so hörbare Naivität des Komponisten im abschließenden Variationssatz oder die vorausweisende Kantabilität des langsamen Satzes. Bleibt festzuhalten, daß die Aufnahme nichts Neues zum Toscanini-Bild beizutragen vermag. *Andreas Jaschinski*

NEUVERÖFFENTLICHUNGEN

Konzerte

○ Nicht nur Kurioses aus dem Repertoire für Glasharmonika.

KONZERT MIT GLASHARFE: HASSE, Kantate L'Armonica für Sopran, Glasharmonika, 2 Oboen, 2 Hörner und Streicher, REICHA, Grand Solo pour Harmonica avec l'accompagnement de l'orchestre, MASEK, Thema mit 6 Variationen für Glasharmonika solo; Bruno Hoffmann (Glasharfe), Edith Wiens (Sopran), Pro-musica-Orchester Stuttgart, Paul Angerer; Fono FSM 53 233 EB (Edition Brockhoff) (1 S 30)
Aufnahmedatum: Dezember 1981
Klangbild: Natürlich.
Fertigung: Einwandfrei.

Es seien die „geisterhaftesten Töne“, die er jemals gehört habe, schrieb Gottfried Keller nach einem Luzerner Konzert des Schweizer Glasharmonika-Virtuosens Xaver Schnyder von Wartensee. Die Blütezeit des seltsamen Instruments, aus dem Goethe das „Herzblut der Welt“ herauszuhören meinte, fiel jedoch bereits ins Zeitalter des Rokoko und der Empfindsamkeit. Auf einen Text des großen Metastasio hatte damals Johann Adolf Hasse seine Kantate „L'Armonica“ geschrieben. Auf der von ihm entwickelten Glasharfe spielt Bruno Hoffmann den instrumentalen Solopart dieser Kantate, ein Solo des Prager Mozart-Zeitgenossen Vincenz Václav Mašek und ein Werk Antonin Reichas. Als bloße Kuriosität entpuppt sich unter diesen Werken das „Grand Solo pour Harmonica avec l'accompagnement de l'orchestre“, das Antonin Reicha seinerzeit für die früh erblindete Glasharmonika-Virtuosin Marianne Kirchgeßner komponiert hatte. Der Wechsel zwischen ausgedehnten Soli und dem Tutti des mit Streichern, zwei Flöten, zwei Oboen, zwei Fagotten und zwei Hörnern besetzten Orchesters wird bei der klanglichen Disproportion stellenweise geradezu ad absurdum geführt. Nicht nur für instrumentenkundlich Interessierte hat dagegen Hasses Kantate ihre Bedeutung. Zumeist nicht viel mehr als Farbtupfer gibt die klanglich behutsam eingebettete Glasharmonika (Glasharfe) hier in einem zauberhaften Rokokoidyll, für das Edith Wiens einen sauber geführten, quellfrischen Sopran mitbringt. Nach Meinung Bruno Hoffmanns, des inzwischen bald siebzighjährigen

Glasharfenvirtuosens, dürfte es sich bei dieser Kantate um die älteste Komposition für Glasharmonika handeln. *Hans Christoph Worbs*

★ Mozart virtuos, leicht und sensibel.

MOZART, Konzerte für Violine und Orchester G-Dur KV 216 und A-Dur KV 219; Itzhak Perlman (Violine), Wiener Philharmoniker, James Levine; DG 2532 080 (1 S 30)
Aufnahmedatum: 1983 (?)
Klangbild: Gut abgestimmt, transparent, ausgeglichen, präsent, in unverhülltem Raumklang.
Fertigung: Tadellos.
Vergleichseinspielungen: KV 216: D. Oistrach (EMI 1C 191-02 323/26), Ferras (Decca 6.42 343 AH), A. Loveday (Decca SAD 22 135), KV 219: Spiwakow (EMI 1C 063-03 478), Altenburger (RCA RL 30 447 DX), Heifetz (RCA 26.48 057 DP).

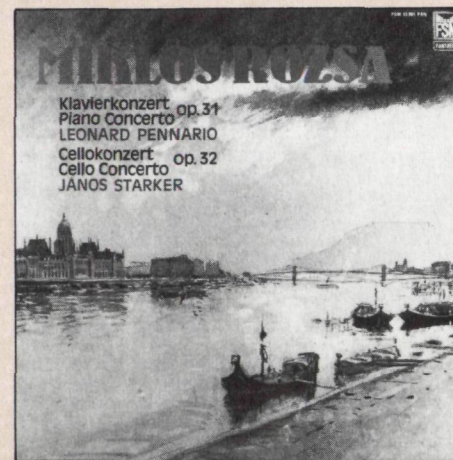
Die Beteiligung eines großen Orchesters – wenn auch in kleiner Besetzung – sagt über den Interpretationsstil der beiden Mozart-Konzerte (KV 216 und 219) noch gar nichts aus. Ebensovienig die Tatsache, daß hier ein Dirigent „dazwischengeschaltet“ ist. Es gibt Aufnahmen mit Kammerorchestern, wie etwa dem Englischen mit Wladimir Spiwakow als Solisten und zugleich unter seiner Leitung, die schwerfälliger wirken als etwa die an große Klangdimensionen gewohnten, zumeist dirigentisch geleiteten Wiener Philharmoniker. In diesem Fall sind geradezu ideale Bedingungen gegeben, was die Kommunikation zwischen Solist und Orchester betrifft. Die Wiener Philharmoniker erweisen sich als flexibel, feinfühlig, agil, aber auch als Garanten von gebotener Zurückhaltung. Bei aller Würdigung der bekannten Vorzüge dieses Orchesters: hier ist der Dirigent keineswegs überflüssig; im Gegenteil: hier vollzieht sich echte Klangregie und es bleibt noch genügend Raum für den Solisten, auf den diese Aufnahmen sicherlich vorrangig zugeschnitten sind, der sich jedoch vollkommen integriert weiß. Damit entsteht eine musikalische Feinfühligkeit, die immer wieder ihre Erfüllung in enger Partnerschaft findet. Freilich: der edle, klangschöne und nur in geringen Ansätzen zu Pathos neigende Klang der Solovioline ist allein schon ein Genuß. Die Partien enthalten alles, was man nur wünschen kann. Hier ist weder Platz für intellektuelles Understatement noch für aufgesetzten Glanz und schon gar nicht für interessante „Auffassungen“. Das Format des Geigers bestätigt sich erneut allein durch höchststrangige „Selbstverständlichkeiten“ wie Tongebung, Linienführung und Stilgefühl. Das allein genügt schon! Insgesamt Aufnahmen mit Klangbewußtsein und Atmosphäre, die sich durch wechselseitige Durchdringung von Orchester und Solist ergeben. Die Tempi bewegen sich in der Mitte des Üblichen. Die Klangbilder entsprechen den optimalen Vorstellungen einer ausgeglichenen, feinfühlig interpretierten. Ich zögere nicht, diesen Aufnahmen einen Ausnahmestatus zuzuerkennen – dies bezieht sich allerdings nicht in vollem Umfang auf die (sympathisch kurzen) Kadenz, die Perlman für den 2. und 3. Satz des G-Dur-Konzertes sowie für die Sätze 1 und 2 des A-Dur-Konzertes selbst beisteuert, während er im 1. Satz des G-Dur-Konzertes auf eine nahezu unbekannte (ebenfalls nicht überraschende) Ka-

denz von Sam Franko zurückgriff, im Finale des A-Dur-Konzertes auf die bewährte Kadenz von Joseph Joachim. Dafür bleibt noch genügend „idealer“ Mozart! *Gerhard Wienke*

★ Hinweis auf einen interessanten Komponisten.

ROZSA, Klavierkonzert op. 31, Cellokonzert op. 32; Leonard Pennario (Klavier), Janos Starker (Cello), Sinfonieorchester des Bayerischen Rundfunks, W. Böttcher, Münchner Philharmoniker, M. Atzmon; FSM Panteon FSM 53901 Pan (1 S 30)
Klangbild: Recht präsent, von guter Dynamik.
Fertigung: Ohne Mängel.

Miklós Rozsa, geboren 1907, ungarischer Abstammung und seit den vierziger Jahren in Hollywood lebend, zählt zu den bedeutenden Komponisten eines Genres, das man oft aus Verlegenheit zwischen der Unterhaltungsmusik und der ernststen Muse anzusiedeln pflegt. Rozsa ist als Komponist von Filmmusik berühmt geworden. Sein dramatischer Instinkt, sein Sinn für Effekte und die Gewichtungen der Gefühle befähigte ihn, wirkungsvolle Musik zu schreiben, die dem Film oft mehr Charakter gab als der große Schauspieler oder das Drehbuch. Freilich hat Rozsa auch Werke verfaßt, die der klassischen Gattung einzureihen sind – auch gegen den Widerstand der Adorno-Schule. Stücke, die sich an Bartók und Prokofiew ausrichten, die konzeptuell noch eine tradierte Satztechnik vorweisen und dem Solisten den Spielraum zur virtuellen Entfaltung einräumen. Zu den schönsten Konzerten gehört das zweite für Violine von 1953, das in einer bezwingenden Aufnahme mit Heifetz vorliegt. Von 1966 datiert ein hier anzuzeigendes Klavierkonzert. Leonard Pennario übernimmt den Solopart entschlußfreudig, agil, rhythmisch versiert. Der Kammermusik-Partner von Heifetz und Piatigorski erweist sich – das konnten übrigens schon Wiedergaben von Rachmaninoffs d-Moll-Konzert oder Liszts h-Moll-Sonate belegen – als überaus zuverlässiger, unzimperlicher Gestalter großer Werke. In großen, markanten Abschnitten ist auch das Klavierkonzert von Rozsa geschrieben. Drei Sätze, alle perkussiv, fiebernd, in innerem Aufbruch begriffen. Klangabsichten realisieren sich vor allem aus der Summe nachhallender Akkord-Türmungen und ätzender Unisono-Läufe. Das solistische Pensum ist schwierig, der Pianist



hat auch gegen ein großes Orchester anzugehen, dessen Blechbläser gründliche Arbeit leisten. Ein Werk ohne allzu eingängige Motive, dafür unerschütterlich in den Grundrhythmen, modern auf eine fast plakative, aber auch das Lebenstempo feinfühlig aufnehmende Weise. Janos Starker betreut den Cellopart des 1969 entstandenen, viel verinnerlichteren Cello-Konzerts ebenfalls mit kühler Bravour. Eine Platte, die von den Monsterkonzerten aus dem „Revival“-Repertoire des 19. Jahrhunderts durchaus ablenken könnte. *Martin Meyer*

WIEDERVERÖFFENTLICHUNGEN

Konzerte

○ DG-Stars im Brahms-Konzert.

BRAHMS-EDITION: Die Konzerte – Klavierkonzerte Nr. 1 op. 15 und Nr. 2 op. 83, Violinkonzert op. 77, Konzert für Violine, Violoncello und Orchester op. 102; Maurizio Pollini (Klavier), Anne-Sophie Mutter (Violine in op. 77), Gidon Kremer (Violine), Mischa Maisky (Violoncello), Wiener Philharmoniker, Berliner Philharmoniker, Karl Böhm, Claudio Abbado, Herbert von Karajan, Leonard Bernstein; DG 2740 276 (4 S 30)
Aufnahmedatum: 1977 (op. 83), 1980 (op. 15), 1981 (op. 77), 1983 (op. 102)
Klangbild: Größtenteils präsent, von guter Dynamik, weitgehend ausgewogen.
Fertigung: Einwandfrei.

Neu ist in dieser Kassette nur die Einspielung des „Doppelkonzerts“, die aber auf pikante Weise zu den drei anderen Einspielungen paßt: auch dies ist eine gute, respektgebietende Aufnahme, die aber den Rang des Spektakulären oder gar des Singulären nicht erreicht. Das hat in allen Fällen unterschiedliche Ursachen, aber jedesmal scheint mit der Persönlichkeit des Dirigenten stärker daran schuld zu sein als der jeweilige Solist (am wenigsten trifft das wohl für das B-Dur-Klavierkonzert zu, in dem sich Abbado und Pollini gut ergänzen und zu luzidem Spiel finden). Am problematischsten ist wohl die Interpretation des d-Moll-Klavierkonzerts, weil



Karl Böhm gar zu sehr bremst und statt jugendlichem Feuer, das dem Werk angemessen wäre, eher Langeweile ausstrahlt. An die Koppelung Rudolf Serkin/George Szell oder gar Leon Fleisher/Szell (mein persönlicher Favorit) mag man da gar nicht erst denken. Über Anne-Sophie Mutter überzeugend geige, aber von Karajan allzu kantenlos begleitete Aufnahme des Violinkonzerts ist im letzten Jahr bereits viel gesagt und geschrieben worden – und es wird wohl noch etwas zu sagen sein, wenn die DG jetzt die hausinterne Konkurrenz mit Gidon Kremer und Leonard Bernstein vorlegt. Vielleicht wirkt sich in Opus 77 der Charakterkontrast zwischen dem vitalistischen Bernstein und dem intellektuellen Kremer produktiver aus als beim Doppelkonzert, in dem Kremer gleich doppelt zwischen die Fronten gerät, weil Mischa Maisky sich zwar stellenweise erfolgreich um sensible Anpassung bemüht, aber dann doch immer wieder zu direkt auftrumpfend intoniert, wo sein Geigenpartner Kremer mit subtilen Schattierungen arbeitet. Das Ergebnis ist eine höchst heterogene Interpretation, die sich zwischen Strenge und Wohllaut, zwischen direktem Nachvollzug und dialektischer Fragestellung des Form-Rückgriffs nicht entscheiden kann oder mag. *Rainer Wagner*

○ Repertoireerückgriff in neuer Kopplung.

TSCHAIKOWSKY, Konzert für Violine und Orchester D-Dur, BRUCH, Konzert für Violine und Orchester Nr. 1 g-Moll; Kyung Wha Chung (Violine), London Symphony Orchestra, Royal Philharmonic Orchestra, André Previn, Rudolf Kempe; Decca 6.42920 AG (1 S 30)
Aufnahmedatum: 1970 und 1972
Klangbild: Stetige Präsenz der Solopartien, gute Balance der Orchesterparte, räumliche Tiefenstaffelung.
Fertigung: Ohne Einwände.

Beide Aufnahmen sind nicht neu: das Violinkonzert von Tschaiowsky wurde mit der koreanischen Geigerin im Jahre 1972, gekoppelt mit dem Violinkonzert von Sibelius, veröffentlicht. Bruchs populäres Violinkonzert g-Moll in der Kopplung mit dessen Schottischer Phantasie zwei Jahre später auf den Markt gebracht. Bei dieser Platte handelt es sich also nur um den Rückgriff auf Vorhandenes in anderer Zusammenstellung, freilich auch in einer anderen (billi-



geren) Preiskategorie. Daher wurde wohl auch auf alles (entbehrliche) Beiwerk auf der Plattentasche verzichtet. Außer den nötigsten Angaben zielt die Tasche einzig auf Vorder- und Rückseite jeweils ein Bild der Solistin. Erstaunlich an dieser Platte ist zunächst einmal die Spieldauer – allein das Tschaiowsky-Konzert (auf einer Plattenseite!) dauert fast 35 Minuten. In dieser Hinsicht also eine preiswerte Platte, die durchaus auch in klangtechnischer Hinsicht ihre Qualitäten bewahrt hat. Die Solopartien sind in beiden Aufnahmen ungetrübt präsent. Die Geigerin spielt engagiert mit noblem, kultivierten Ton. Beide Orchester (mit verschiedenen Dirigenten) begleiten feinfühlig und mit der gebotenen Zurückhaltung, allerdings auch mit dem nötigen sinfonischen Gewicht. Auffallend in beiden Aufnahmen ist die Lokalisierung des Orchesters mehr in der Tiefenstaffelung, so daß die räumliche Komponente deutlich wird und insgesamt dabei um so mehr sinfonisches Gewicht erhält. Beide Aufnahmen entsprechen den hohen Erwartungen an das Niveau klassisch-romantischer Solokonzerte. Sympathisch ist dabei der Verzicht auf unnötige emotionelle „Zutaten“; gerade durch die Entschlackung der Solopartien handelt es sich hierbei um noch immer hörswerte Aufnahmen. *Gerhard Wienke*

NEUVERÖFFENTLICHUNGEN

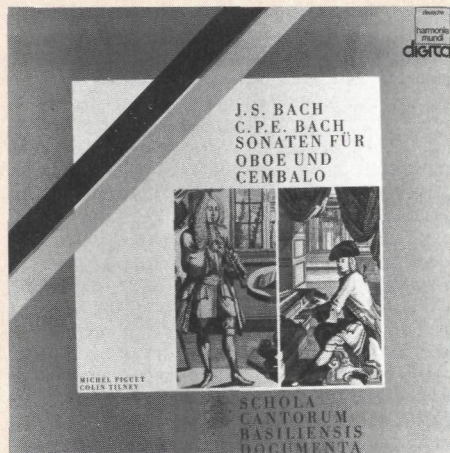
Kammermusik

○ Demonstration zweier historischer Oboen.

J.S.BACH, Sonate g-Moll für Oboe und Cembalo BWV 1030b, Sonate g-Moll für Oboe und Cembalo BWV 1020, Fuge h-Moll für Cembalo BWV 951, C.P.H.E. BACH, Sonate g-Moll für Oboe und B.C. Wq. 135, W.F.BACH, Polonaise für Cembalo Falk-Verz. 12/5; Michel Piguet (Oboe), Colin Tilney (Cembalo); deutsche harmonia mundi/EMI 1 C 069-99 939 T (1 S 30) Digital
Klangbild: Zwei akustische Ebenen für Oboe und Cembalo.
Fertigung: Einwandfrei.

Oboensonaten von Bach? Die hier eingespielten Sonaten des Thomaskantors sind eigentlich als Flötensonaten überliefert, doch besteht hinreichende historische Berechtigung zu Alternativ-Versionen für die Oboe. Abgesehen davon ist der besondere Reiz dieser Platte, daß Michel Piguet auf zwei verschiedenen historischen Oboen spielt. Für die g-Moll-Sonate BWV 1030b verwendet er ein Instrument des Brüsseler Instrumentenbauers J.J.H. Rottenburgh, für die Sonate BWV 1020 und für die von C.Ph.E. Bach hingegen ein Instrument aus der Werkstatt des Pariser Christophe Delusse. Die Delusse-Oboe klingt schlanker und heller als die Rottenburgh-Oboe, die ihrerseits einen runden, aber auch etwas topfigen Ton hat. Begleitet wird Piguet von Colin Tilney auf dem Zell-Cembalo des Hamburger Museums für Kunst und Gewerbe, einem Kielflügel, der schon

FONO-KRITIK



des öfteren für Cembaloaufnahmen herangezogen worden ist. Daß dieses Instrument ein wenig unterbelichtet bleibt, mag daran liegen, daß man auf Schallplatten einen unrealistischen, brillant-direkten Cembaloklang gewöhnt ist. Schallplattendramaturgisch geschickt sind zwei kürzere Solostücke für Cembalo zwischen die Sonaten geschoben, wodurch Eintönigkeit vermieden wird und beide Musiker hinreichend Gelegenheit haben, ihre Musikalität ebenso differenziert wie solide unter Beweis zu stellen.

Martin Elste

Nicht ganz lupenreiner Brahms.

BRAHMS, Klaviertrio H-Dur op. 8; Christian Zacharias (Klavier), Ulf Hoelscher (Violine), Heinrich Schiff (Violoncello); EMI 1C 067-46 682 T (1 S 30)
Klangbild: Hell, voll, transparent.
Fertigung: Einwandfrei.

Das hier präsentierte, erst seit gut zwei Jahren existierende Klaviertrio hat bereits erste Konzerterfolge mit dem H-Dur Trio von Brahms verzeichnet, ehe diese Einspielung entstand. Das ausgiebige Zusammenspiel bei diesem Stück und die gute Technik der Interpreten kamen der Aufnahme sehr zu gute, ohne daß ich ganz in die im Cover zitierten Lobeshymnen der Presse einstimmen kann. Kennt man die anderen Sätze, so wirkt der erste erstaunlich ausgewogen. Die Anweisung „con brio“ muß nicht unbedingt ein schnelles Tempo bezeichnen, sondern scheint in diesem Fall doch eher den überschwenglichen Charakter des Satzes zu meinen. So geht der Fluß des ersten Themas in eine treibende Nervosität über, die viele Partien des Kopfsatzes aufweisen. Im Gegensatz zu den übrigen Sätzen steht das Klavier klanglich sehr im Vordergrund und scheint die nervösen Tempi in hohem Maße zu bestimmen. Das alles bessert sich vernehmlich im Scherzo, dessen Trio jenen hymnischen Überschwang zeigt, der im ersten Satz noch fehlte. Hier kommen auch die dort blaß wirkenden Streicher heraus. Vollends ausgeglichen ist das Klangbild dann im Adagio. Zu studieren sind hier die Bemühungen von Christian Zacharias, den charakteristischen Bau der Brahms'schen Klavierakkorde hörbar zu machen, in denen als Oktave Melodietöne eingelassen sind, die aber mit ihren spezifischen Klängen Brahms' Kompositionen prägen. Ein völliges Aufgehen im rauschhaften Klang, ein Hinein-

stürzen in Klangkaskaden führen die Interpreten im Schlußsatz vor. Trotz der Anmerkungen zum ersten Satz kann man sich von diesem Ensemble einiges für die Zukunft versprechen.

Andreas Jaschinski

Gelungene Werkzusammenstellung, natürliches und frisches Musizieren.

HAYDN, Streichtrios Hob. XVI 40, 41, 42 und Hob. XI 74, 75, 76, Klaviertrios Hob. XV 14, 27, 28, Barytontrios Hob. XI 42, 126, 87, 46; Streichtrio Bell'Arte: Susanne Lautenbacher (Violine), Ulrich Koch (Viola), Martin Ostertag (Violoncello), Leonore Klinckerfuß (Klavier), Solistenensemble Musica Amorbacensis: Alfred Lessing (Baryton), Arnt Martin (Viola), Ulrich Walter (Violoncello); FSM Pantheon 93 901 (3 S 30) Digital
Aufnahmedatum: Januar 1982
Klangbild: Klar, präsent und natürlich.
Fertigung: Ohne Mängel.
Vergleichseinspielung: Klaviertrios: Beaux Arts Trio (Philips 6747 414, 6747 415)

Die Konzeption dieser Aufnahme kann als durchaus gelungen bezeichnet werden. Einerseits verbirgt sich hinter der Bezeichnung „Trio“ sehr Verschiedenes, und zwar nicht nur hinsichtlich der Besetzung, sondern auch, was Machart, Herkunft und Bestimmung der Werkgruppen anbelangt; andererseits gibt es doch enge Beziehungen und Abhängigkeiten zwischen den einzelnen Gattungen. Insgesamt gibt die Kassetten einen Einblick in Schaffensbereiche Haydns, die (gegenüber Sinfonie und Streichquartett) im öffentlichen Bewußtsein eine untergeordnete Rolle spielen. Die Barytontrios (es sind insgesamt 126 aus der Zeit von 1762–1775) schrieb Haydn für seinen Brotgeber, den Fürsten von Esterhazy, der dieses Instrument selbst spielte. Das Baryton dominiert mit seinem obertonreichen, scharfen, nasalen Ton die Stücke als Melodieinstrument, während Viola und Violoncello sich aufs Begleiten beschränken; schließlich konnte Haydn seinen Fürsten nicht die „zweite Geige“ spielen lassen. Für den Violaspieler hat dies zur Konsequenz, daß er die hohe Lage seines Instrumentes kaum ausnützen kann. Die drei hier vereinigten Klaviertrios stammen aus Haydns reifer Zeit (1790 und 1795). In ihnen sind die Errungenschaften seiner Streichquartette – gleichmäßige Beteiligung der Instrumente an der motivisch-thematischen Gestaltung des Satzes – schon spürbar, wenn auch das Klavier, vor allem durch den virtuellen Anspruch seines Parts, noch eine gewisse Vorzugsstellung innehat. Die Streichtrios sind Bearbeitungen entweder von Barytontrios oder von Klaviertrios; originale Streichtrios gibt es von Haydn nicht. Am besten gelungen scheinen mir die Aufnahmen der Barytontrios durch das Solistenensemble „Musica Amorbacensis“. Alfred Lessing beherrscht das schwierige Instrument souverän, bringt vor allem dessen kantele Art voll zur Geltung. Sehr pointiert und in ihrem Bewegungscharakter gut getroffen werden die Menuette vorgetragen, die in den dreisätzigen Werken an zweiter oder dritter Stelle stehen. Durch eine deutliche und eindringliche Artikulation und durch eine sinnvoll gehandhabte Freiheit im Rhythmischen und Agogischen entsteht ein sprechendes, gestisches Musizieren, das dieser

Musik angemessen ist.

Die Interpretation der übrigen Trios – es wird durchwegs auf alten oder nachgebauten Instrumenten musiziert – zeichnet sich durch Klarheit, Natürlichkeit und Frische aus. Wohltuend ist das Fehlen jener manieristischen, verzärtelten Diktion, jener dekadenten Verfeinerung und Makellosigkeit im Klanglichen, wie sie heute bei Kammermusikensembles (z.B. beim Beaux Arts Trio) als Nonplusultra der Interpretation gilt.

Reinhard Müller

Undurchsichtiges Konzept.

MOZART, Divertimento Es-Dur, KV 196 (Anhang 226), HAYDN, Divertimento F-Dur, Hob II/F7, WEBER, Adagio und Rondo für Bläsersextett (ohne Opus-Zahl); Die Deutschen Bläser Solisten: Manfred Clement und Günther Passin (Oboen), Ulf Rodenhäuser und Gerd Starke (Klarinetten), Wolfgang Gaag und Gottfried Langenstein (Hörner), Kurt Etzold und Karl Kolbinger (Fagotte); audite FSM 68 401 (1 S 30) Digital
Aufnahmedatum: Juni 1982
Klangbild: Hell, natürliche Raumwirkung, durch Tiefenstaffelung nicht ganz ausgeglichene Balance der Instrumente (Klarinetten „vorn“, Fagotte und Hörner „hinten“).
Fertigung: Einwandfrei (DMM-Überspielung), Knistern im Auslauf der Seite 1.

Seit drei Jahren (1980) finden sich diese Solo-Bläser aus verschiedenen deutschen Spitzenorchestern zusammen und musizieren unter dem Namen „Die Deutschen Bläser Solisten“. Je ein Solo-Oboist, Solo-Klarinetist und Solo-Fagottist sind beim Sinfonieorchester des Bayrischen Rundfunks zuhause, ein Solo-Klarinetist ist Berliner Philharmoniker, ein weiterer Solo-Oboist kommt vom Radio-Sinfonieorchester aus Berlin, zwei Solo-Hornisten gehören zu den Münchner Philharmonikern und ein Solo-Fagottist ist Mitglied beim Radio-Sinfonieorchester des Südfunks in Stuttgart. Dies könnte eine reizvolle Höchstleistungs-Mischung ergeben und die auf dem ersten Blick nach Zufall und Gelegenheit schmeckende Programmsuppe würzen. Aber offensichtlich fehlt (noch) das geistige Band, das ein Ensemble zum Ensemble macht. Denn nicht erst bei den Haydn-Variationen (2. Satz des F-Dur-Oktettes) merkt man, daß ein bißchen beziehungslos nebeneinanderher musiziert wird. Gewiß, edel sind die Klänge, farbenreich und gut. Jeder gibt sein bestes und erreicht doch nur ein multipliziertes Solistenprodukt. Da läßt man das führende Fagott in der ersten Variation weder genügend hervortreten noch die Oboe in der Begleitharmonie der zweiten Variation führen, in der dritten bleibt das Balanceverhältnis zwischen dem Oboensolo und dem hohen Horn unklar, während die Klarinetten akustisch stets ganz vorn im Rennen liegen. Noch undifferenzierter sind die erforderlichen Wechselverhältnisse in der Variation Nr. 4. Kurz, es bestehen Haydn-Einwände, die auch bei der Mozart-Interpretation nicht aufgehoben werden. Dafür bürgt die unverwundt schwungvoll-brillante Vergleichsfassung mit dem Niederländischen Bläserensemble unter Edo de Waart. Das kürzere Weber-Werk mit seinen knapp sechs Minuten romantisch-stimmungsvoller Spieldauer versöhnt zwar, bleibt aber nur ein Anhang, hat Zugabenwirkung. Man tut sich

schwer mit einem erkennbaren Konzept. Es ist weder eine beispielhafte Mozart-, Haydn- oder Weberplatte noch ein exemplarisches Ensembleporträt.

Gerhard Pätzig

Ausgefallenes in höchst aparter Klangkombination: Klarinette und Harfe mit Originalstücken aus der Zeit um 1800.

MÜLLER, Grande Polonaise für Klarinette, Harfe und B.c., LEFÈVRE, Sonate pour Clarinette et Basse op. 12, BACKOFEN, Duo Concertante für Klarinette, Harfe und B.c., BOCHSA, Nocturne für Klarinette und Harfe F-Dur, op. 50 Nr. 2, SCHUBERT, Andante für Klarinette und Harfe, Melodram Nr. 11 aus Die Zaubersche D. 644, WOLFF, Grand Duo Concertant für Klarinette und Harfe; Dieter Klöcker (Klarinette), Edward Witsenburg (Harfe), Rudolf Watzl (Kontrabaß); Acanta 40.23 512 AW (1 S 30)
Aufnahmedatum: Vermutlich 1982/1983
Klangbild: Völlig natürlich und ausgewogen, auch in Klangbalance und Räumlichkeit.
Fertigung: Ohne Mängel, aber mit seitenverkehrten Etiketten.

Was bei Maurice André als wohlkalkulierter (Verkaufs-?)Effekt erscheint, wohl geboren aus dem Wunsch, das ewig Gleichartige zu durchbrechen, nämlich als Begleitung seiner Trompete einmal nicht das Cembalo, nicht die Orgel, nicht das Klavier, sondern die Harfe zu



wählen, wie er dies jüngst mit mehr als drei Dutzend kurzen und bearbeiteten Renaissance- und Barockstückchen auf einer EMI-Platte tat und bei der Kritik gemischte Gefühle weckte, das ist hier das Natürlichste auf der Welt: als zu Beginn des 18. Jahrhunderts die Klarinette erfunden wurde, gewann sie sich bald Freunde und regte zu vielen Kompositionen an. Die Klangverbindung Flöte/Harfe war damals nicht ungewöhnlich, und so wundert es nicht, daß man diese Kombination abwandelte und der Harfe auch die Klarinette zugeellte. Dieter Klöcker, einer der inzwischen auch international bekannten deutschen Klarinetisten (der seinem Consortium Classicum gleichfalls zu internationalem Ruhm verhalf), hat auf dieser Platte sechs Originalkompositionen für Klarinette und Harfe aufgenommen, die alle um oder wenig nach 1800 entstanden sind und teils noch

der Vergangenheit zugewandt erscheinen, teils aber auch schon mit romantisch-gefühlvollen oder auch mit virtuos-aufrumpfenden Effekten in die Zukunft weisen.

Die A-Seite enthält Stücke der erstgenannten Art von Müller (eine Grande Polonaise), von Lefèvre (eine dreisätzige Sonate, op. 12) und von Backofen (ein konzertantes Duo) – alle drei Werke beschäftigen in der Baßlinie gewissermaßen als Reminiszenz des verklungenen Continuo-Zeitalters einen Kontrabaß als Stütze. Während man bei Lefèvre noch fast von einer nachbarocken Triosonate sprechen kann, lassen die beiden anderen Stücke strenge Formschemata hinter sich und öffnen sich frühromantischen Gestaltungsmitteln. In den etwas später entstandenen Stücken der B-Seite – wo die Baßstütze keinen Raum mehr hat – kommen neben der gefühlsbetont-liedhaften Melodieführung der Klarinettenstimme (exemplarisch vorgeführt mit einem Drei-Minuten-Andante aus Schuberts Bühnenmusik für Klarinette und Harfe aus der „Zaubersche“) die Elemente der virtuos Brillanz (bei Bochsa Nocturne op. 50 Nr. 2 und bei Wolffs großem Duo Concertant) sehr viel stärker und vor allem in den anspruchsvoll gewichtigeren und eigenwilligeren Harfenpartien zur Geltung.

Dieter Klöcker hat in Edward Witsenburg einen gleichwertigen hochkarätigen Harfenpartner, der alle Facetten seines Instruments wohl dosiert leuchten läßt. Erstklassige Aufnahmetechnik und Preßqualität (laut Hüllenvermerk: „Deutsche Pressung“) machen diese Platte mit ihren ausgefallenen, hübschen Stücken zu einem Ohrschmaus für den Freund anspruchsvoller „Unterhaltungsmusik“ nachklassischer Kleinmeister in einer höchst aparten Klangmischung. Was erstaunlicherweise kaum passiert, hier ist's einmal geschehen: die beiden Plattenetiketten sind seitenverkehrt aufgebracht – jeder Text gilt so für die jeweils andere Seite ...

Diether Steppuhn

Kompositions-Raritäten in Raritäts-Besetzung.

WERKE FÜR VIOLINE UND HARFE: POLINI, Sonate Es-Dur op. 33, SPOHR, Sonate c-Moll, BOIELDIEU, Sonate Es-Dur, WILM, Duo op. 156, ROSSINI, Andante con variazioni; Yehudi Menuhin (Violine), Nicanor Zabaleta (Harfe); EMI 1 C 067-03 975 T (1 S 30)
Aufnahmedatum: (P) 1982
Klangbild: Ausgewogene dynamische Balance zwischen beiden Instrumenten, präsent.
Fertigung: Einwandfrei.

Kompositionen für Violine und Harfe sind Raritäten. Wie das Programm der vorliegenden Platte beweist, verdanken sie ihre Existenz bevorzugt der Zuneigung eines Komponisten zu einer Harfenistin. Daß die Harfe dennoch beileibe kein ausschließlich weibliches Instrument ist, beweist wiederum Nicanor Zabaleta, der Segovia der Harfe. Mit dem ihm künstlerisch sehr eng verwandten Yehudi Menuhin hat er fünf dieser Raritäten eingespielt, von denen bisher nur die Spohr-Sonate (in zwei Aufnahmen) und die Rossini-Variationen (in einer Fassung für Flöte und Harfe) vorlagen. Vom Mozart-Schüler Francesco Pollini scheint die Es-Dur-Sonate für Cembalo oder Harfe „con violino obbligato“ das erste auf

Platte erhältliche Werk zu sein. Die völlige Gleichberechtigung, die der im heutigen Jugoslawien geborene Italiener den zwei Instrumenten zugesteht, gibt beiden alle Entfaltungsmöglichkeiten, die es damals gab. Für die erste von Spohrs insgesamt sechs Sonaten für Violine und Harfe, die er für sich und seine spätere Frau schrieb, versteht sich das von selbst. Virtuosität und Kantabilität kommen gleichermaßen zu ihrem Recht.

Und das auch entsprechend bei den Interpreten. Menuhin wie Zabaleta haben den rechten Nerv für die musikalische Biedermeierempfindung mit ihrer spielerischen Leichtigkeit wie ihrer ausdrucksvollen Sänglichkeit. Flexible Formung der melodischen Linien und sensible agogische Nuancierung treffen genau den spezifischen Ton dieser Musik.

Das gilt ebenso bei der Es-Dur-Sonate für Harfe (oder Klavier) „avec violon obligé“ von Boieldieu (dessen Harfenkonzert ja zu den meistgespielten gehört); allerdings kommt hier noch speziell französische Grazie dazu: Rossinis Variationen (original für Oboe und Harfe) über die Arie „Di tanti palpiti“ aus seiner Oper „Tancredi“ warten naturgemäß mit viel Virtuosität auf: ein brillantes Schlußstück des Duos. Das einzige bereits für Doppelpedalharfe komponierte Werk, das Duo op. 156 von Nicolai von Wilm (1834 – 1911), dagegen läßt hochromantische Leidenschaftlichkeit zur Geltung kommen.

Karl Ludwig Nicol

Ein Bratschist profiliert sich im Alleingang.

REGER, Drei Suiten für Bratsche allein op. 131 D, HINDEMITH, Sonate für Bratsche allein op. 25 Nr. 1; Hirofumi Fukai (Viola); musica viva MV 30-1075 (1 S 30)
Aufnahmedatum: 12.–14. Juni 1981
Klangbild: Voll und präsent, relativ natürlich Klangfarbenwiedergabe.
Fertigung: Ohne Mängel.

Bratschisten, die von der Geige herkommen, müssen beileibe keine „heruntergekommenen Geiger“ sein (wie Heimeran in seinem „Stillvergünstigten Streichquartett“ witzelt). Sie sind vielmehr oft gerade besonders gute Vertreter ihres Fachs. So auch der 40jährige Japaner Hirofumi Fukai, Schüler des „Geigermachers“ Galamian, von Szigeti und Lesueur, heute Solobratscher beim Philharmonischen Staatsorchester Hamburg und Professor an der Hamburger Musikhochschule. Er stellt sich im Alleingang auf der Platte vor und bricht gleichzeitig eine Lanze für die sehr zu Unrecht vernachlässigten Bratschen-Solosuiten Regers. Ihre Wiedergabe spricht für die Werke wie für den Interpreten. Fukai gibt beiden Elementen der Suiten – die eher Sonaten sind – ihr Recht: dem barocken, dem Vorbild Bachs verpflichteten und dem spätromantischen. Die Linearität zeichnet er klar und kraftvoll nach, den spätromantischen Klang- und Ausdruckscharakter arbeitet er durch vielfach differenzierte Tongebung und stilisierte Gestaltungsnuancen heraus. Seine Bratsche klingt in der Höhe fast geigenhaft schlank, in der Tiefe nahezu celloartig sonor. Die Doppelgriffe, Akkorde und Arpeggien kommen leicht und wie selbstverständlich. Fukai setzt seine Tonmodifikationen entscheidend für den Vortrag ein. In langsamen Sätzen breitet er

FONO-KRITIK

satte Tonfülle aus, für rasche setzt er einen schlankeren, leicht akzentuierten Ton ein. Fukais unaufdringliche Virtuosität bei Reger wird zur Brillanz in Hindemiths zweiter Bratschen-Solosonate. Die Kniffligkeiten der Komposition des gewieften Bratschisten Hindemith bewältigt er im wahrsten Sinn des Wortes spielend. Geradezu bravourös legt er den dritten Satz mit der besorgniserregenden Bezeichnung „Rasendes Zeitmaß. Wild. Tonschönheit ist Nebensache“ hin. Nun, Fukai nimmt nur die beiden ersten Wünsche des Komponisten beim Wort.

Karl Ludwig Nicol

○ Schubert à la russe.

SCHUBERT, Klaviertrio Nr. 2 Es-Dur op. 100; Luba Edlina (Klavier), Rostislav Dubinsky (Violine), Yuri Turovsky (Cello); Chandos ABRD 1045 (1 S 30)
Aufnahmedatum: August 1981
Klangbild: Transparent und ausgewogen.
Fertigung: Ohne Mängel.

Das Borodin-Trio setzt sich aus sowjetischen Emigranten zusammen, die mit dem bekannten Borodin-Quartett nur den Geiger gemein hatten, der bis zu seiner Emigration der Primeiger eben jenes Quartetts war. Die Pianistin ist seine Ehefrau, und der Cellist spielte früher im Barshai-Orchester. Im Westen habe diese drei ein Klaviertrio gegründet, das neben diesem Schubert-Trio schon das Tschaikowsky-Trio auf dem britischen Label veröffentlicht hat. Mit dem Es-Dur-Trio Schuberts auf den Markt zu kommen, setzt Mut voraus, gilt es doch als die unglückliche Liebe vieler Klaviertrios und ebenso vieler Schallplattensammler, die gemeinsam immer wieder hoffen, daß jemand die Probleme des letzten Satzes endlich lösen möge. Überraschend genug, daß es dem Borodin-Trio gelingt, eben diesen Satz so über die Runden zu bringen, ohne daß die „himmlischen Längen“ die Aufmerksamkeit erlahmen lassen. Das Rezept dazu ist ein recht eckiges, um nicht zu sagen: ruppiges Spiel. Die Pianistin setzt Akzente, die nicht zu überhören sind, und Geiger und Cellist ziehen mit vollem und dynamisch kaum differenzierten Spiel mit. Da gibt es manche Unsauberkeiten, befremdlicher aber ist das fast mechanische Musizieren, mit dem die ersten drei Sätze durchgezogen werden. Hat man sich aber einmal an dieses grobschlächtige Musizieren gewöhnt, wirkt der letzte Satz fast kurzweilig. Dennoch, meiner Vorstellung entspricht dieser Stil nicht. Ich würde mich aber wohler fühlen, könnte ich eine überzeugende Alternative empfehlen.

Manfred Kahlweit

○ Zwei wesentliche Aspekte des Schubertschen Quartettsschaffens in überzeugender Darstellung.

SCHUBERT, Streichquartett Nr. 10 Es-Dur op. 125 Nr. 1 D. 87, Streichquartett Nr. 11 Es-Dur op. 125 Nr. 2 D. 353; Maté-Quartett: Janos Maté und Christa Milrad (Violine), Esa Kamu (Viola), Franz Amann (Violoncello); Bellaphon 680 01 021 (1 S 30) Digital
Aufnahmedatum: 1982
Klangbild: Sehr natürlich, präsent, sauber, durchsichtig und ausgewogen.

Fertigung: Bis auf zwei Oberflächenfehler im 4. Satz von op. 125/1 einwandfrei.

Zweiterlei verleiht dieser Aufnahme Gewicht: Da ist einmal die überraschende Feststellung, daß der neueste Bielefelder Katalog zwar das d-Moll-Quartett Schuberts (Der Tod und das Mädchen) als Nr. 14 elfmal, die Quartette Nr. 13 und 15 jeweils fünfmal, den berühmten Quartettsatz (als Nr. 12 geführt) neunmal, aber nur eine Gesamtaufnahme (mit dem Melos-Quartett) aufführt, die übrigen Quartette aber entweder gar nicht einzeln (so die hier vorgestellte Nr. 10, op. 125/1), in nur einer einzigen Aufnahme (so die hier ebenfalls enthaltene Nr. 11 op. 125/2) oder mit nur spärlichem Angebot verzeichnet. Schon deshalb ist jede Neuerscheinung dieser stiefmütterlich behandelten Stücke begrüßenswert.

Wenn man dann aber noch eine Interpretation zu hören bekommt, die bei aller feinsinnigen Natürlichkeit den Charakter der beiden innerlich weit voneinander entfernt stehenden Werke so genau trifft wie hier, dann wird die Begegnung zur Freude. Das Es-Dur-Quartett in seiner Haydn- und Mozart-Nachfolge klingt frisch und unbeschwert, ist nicht mit Bedeutsamkeit beladen, aber auch nicht oberflächlich leichtgewichtig. Im Scherzo (wie gewohnt an zweiter Stelle) enthält es einen angemessenen Schuß Keckheit, im Adagio weist es in jene Bereiche des Suchens und Erfühlens, die dann die späteren Quartette immer stärker prägten, zu denen auch das E-Dur-Quartett zählt, mit dem eigentlich erst die Suche nach dem eigenen Stil beginnt. Hier ist die Skala der Empfindlichkeit und des Ausdrucks breiter angelegt, der Elemente des Aufbegehrens enthält, der formale Glätte als rissig andeutet und der Untergründiges als Beunruhigendes anklingen läßt.

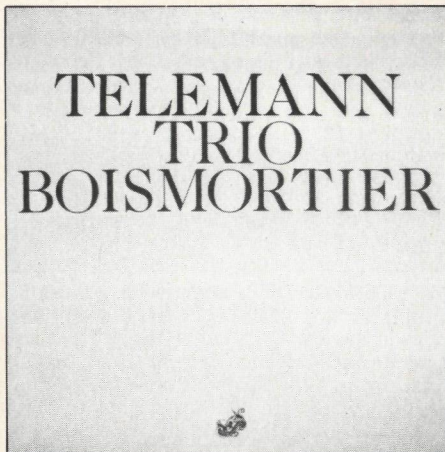
Daß es den Musikern gelingt, nach jener heiter-unbeschwerten Darstellung des Es-Dur-Quartetts hier bei allem Schönklang des Spiels auch diese Doppelbödigkeit in ihren Anklängen durchscheinen zu lassen und das Spröde unterschwellig mizuteilen, ist eine überzeugende Leistung, welche diese Platte zu weit mehr macht als einem willkommenen Repertoirefüller.

Diether Steppuhn

○ Eine Ermunterung für Blockflötisten.

TELEMANN, Flötensonaten aus dem getreuen Musikmeister, den Essercizii Musici u.a., Trio Boismortier: Christian Ohlenroth (Blockflöte), Christian Amann (Violoncello), Barbara Hook (Cembalo); Helmer 82 001 (1 S 30)
Aufnahmedatum: August 1982
Klangbild: Präsent und rund.
Fertigung: Keine Mängel.

Der Flötist war Preisträger beim Wettbewerb 1980 in Kassel, der Cellist spielt bei den Nürnberger Sinfonikern und die Cembalistin ist Organistin am Salzburger Dom. Der Name des Trios leitet sich von dem bekannten Flötisten und Komponisten am Hofe Ludwigs XIV. ab. Telemanns Musik, als Hausmusik für ein damals noch musikbeflissenes Bürgertum gedacht, stammt aus dem „getreuen Musikmeister“ und aus den „Essercizii Musici“. Im Bielefelder Katalog sind mehrere Einzelaufnahmen aus diesen beiden Sammelwerken verzeichnet, die bekanntesten von Frans Brüggens mit Bylsma und Leon-



hardt. Brüggens spielt geschliffener als Christian Ohlenroth, mit schärferem Ansatz und elegantem Vibrato. Die Darstellung des Boismortier-Trios klingt demgegenüber erdschwerer, wozu auch der etwas stärker in den akustischen Vordergrund gerückte Basso continuo beitragen mag. Um für einen breiteren Käuferkreis von Interesse zu sein, wäre eine Zusammenstellung der Blockflötenmusik verschiedener Meister vermutlich sinnvoller gewesen, so wie es etwa Hans Martin Linde mit Konrad Ragossnig auf der Gitarre versucht hat. So bleibt es eine Ermunterung für Blockflötisten und Freunde barocker Hausmusik, gut anzuhören aber sicher kein Muß für Sammler.

Manfred Kahlweit

NEUVERÖFFENTLICHUNGEN

Klavierwerke

★ Fast kompletter Klavier- und Orgel-Brahms.

BRAHMS-EDITION: Das Klavierwerk – Sonaten op. 1, 2, 5, Balladen op. 10, Variationen über Themen von Schumann, Händel, Paganini u. a. Klavierstücke op. 76, Rhapsodien op. 79, Fantasien op. 116, Intermezzi op. 117, Klavierstücke op. 118, 119, Sonate op. 34b Walzer op. 39, Variationen op. 23, 21 Ungarische Tänze, 11 Choralvorspiele, 2 Präludien und Fugen, Fuge as-Moll, Choralvorspiel O Traurigkeit; Krystian Zimerman, Tamás Vásáry, Wilhelm Kempff, Alfons und Aloys Kontarsky (Klavier), Peter Planyavsky (Orgel); DG 2740 278 (11 S 30) z.T. Digital
Aufnahmedatum: 1964, 1976, 1979, 1980, 1982
Klangbild: Sehr präsent, rund, offen, transparent, Kempff-Platten deutlich flacher.
Fertigung: Einwandfrei.
Vergleichseinspielung: Katchen (Decca).

Wenn man davon ausgeht, daß man heute kaum noch einen Pianisten von internationalem Rang für eine Aufnahme von Brahms' gesamten Klavierwerk gewinnen dürfte, stellt sich die Frage nach der personellen Aufteilung eines solchen Unternehmens: Wer spielt was? Bei der DG hat man sich im Rahmen der

Brahms-Edition für eine Dreiteilung der Aufgabe entschieden. Der noch sehr junge Krystian Zimerman spielte als Ergänzung seiner Aufnahmen der ersten beiden Sonaten die frühen Opera 4, 5 und 10 ein, die Brahms ja als rund 20-jähriger Newcomer aufs Papier brachte. Die wenig später komponierten Variationszyklen hat man dem angehenden Fünfziger Tamás Vásáry aufgetragen, und für die Kleinformen der Spätzeit wurde die Archivkiste geöffnet und Wilhelm Kempffs klanglich etwas betagte Interpretationen von 1964 hervorgeholt. Die Klavierstücke op. 76 sind wohl nur deshalb Vásáry zugefallen, weil Kempffs Einspielung sich auf einzelne Stücke beschränkte.

Eine sicher nicht zufällige Zuordnung also der Schaffensphasen Brahms' zum Alter ihrer Interpreten. Dennoch ist das interpretatorische Ergebnis insgesamt einheitlicher ausgefallen als bei Katchens berühmter, immer noch höchst imponierender Decca-Aufnahme aus den sechziger Jahren, die die Extreme Brahms'scher Ausdruckskraft oft etwas überhebend vorführte. In den kleinen Formen war hier die Grenze zur Sentimentalität doch manches Mal überschritten, während der mitreißende Schwung in den virtuosen Großwerken so manches Detail untergehen ließ.

Hier gibt sich die DG-Kassette bedeutend gemäßiger. Es herrscht bei allen drei Interpreten ein lockeres, transparentes Gestalten vor, das dem feurigen Aspekt vieler Werke einiges schuldig bleibt. Dies gilt in besonderem Maße für Tamás Vásáry, der in den großen „Hämmern“ der Händel- und Paganini-Variationen zwar seine leichtfingerige Virtuosität unter Beweis stellen kann, aber etwa in den letzten Händel-Variationen und der Fuge den kapitalen Zugriff doch vermissen läßt. Das lockere Nonlegato des Themas und die spielerischen Variationen gelangen ihm dagegen sehr viel überzeugender. In den vertrackten Paganini-Studien erreicht er weder Michelangelis Genauigkeit noch Katchens umwerfenden Spielrausch. Da tut sich dann doch ein pianistischer Klassenunterschied auf, auch wenn Brahms' dynamische Vorschriften bei dem Ungarn genauer realisiert sind als bei dem nicht zu bändigenden Katchen. Überhaupt bewegt sich Vásárys Spiel sehr nahe am Notentext (ein rhythmisch falscher Sechzehntelauftritt in der 9. Variation von op. 24 darf hier eher als Ausrutscher gewertet werden), doch stellt sich dadurch noch nicht zwingend eine charakteristische Formung der einzelnen Stücke ein. Die Variationen über ein ungarisches Lied liegen dem Kodály-Schüler mehr, hier riskiert er einigen Schwung, während die romantische Schwärmerei der Schumann-Variationen besonders in den kapriziösen „Kreisler“-Stücken nur halbherzig zum Ausdruck kommt.

Erheblich entschiedener packt Krystian Zimerman in den Frühwerken zu. Das es-Moll-Scherzo ist ihm wirklich wie vorgeschrieben „rasch und feurig“ gelungen, allein manuell ist Zimerman seinem ungarischen Kollegen doch um einiges voraus. Ähnlich wie in der schon früher besprochenen Interpretation der ersten beiden Sonaten bietet der Pole auch in der größten f-Moll-Sonate ein brillantes, schlankes und diskantbetontes Spiel, das die bei Arrau so bedrohlichen dunklen Farben des Kopfsatzes schlichtweg übersieht. Das ist alles sehr affirmativ gespielt, pianistisch ohne Zweifel fabelhaft, doch erscheint mir Zimermans Version um die Dimension der Tiefe verkürzt. Brillant natürlich wieder das Scherzo – wer verfügt schon über einen so

locker-virtuosen Spielapparat. Die Balladen sind bis auf die etwas heruntergespielt wirkende Nr. 1 charakteristisch durchgeformt, und in puncto Genauigkeit ist Zimermans Interpretation sogar Michelangelis vielgerühmter Einspielung überlegen.

Gegen eine solche Pianistik hat Wilhelm Kempffs Spiel heute natürlich einen schweren Stand: In rein technischer Hinsicht ist manches zu wenig „durchgestanden“. Das Hauptthema der g-Moll-Rhapsodie ist nicht gerade „molto passionato“ gespielt, und das d-Moll-Capriccio aus op. 116 (Allegro agitato) läßt allzusehr den wild-erregten Gestus vermissen. Wenn der manuelle Standard auch bei weitem nicht mehr heutigen Ansprüchen genügt, so sind manche musikalische Aspekte nach wie vor vorbildlich. Die Schlichtheit der Linienzeichnung in den Intermezzi aus op. 116, die nie schleppenden Zeitmaße der langsamen Stücke, die wirkliche Unterscheidung zwischen Allegretto, Andante, Andantino und Adagio – all das wirkt geradezu wohlthuend gegenüber mancher heutiger Bedeutungsüberfrachtung. Zu einem richtigen Kabinettstückchen gerät Kempff das C-Dur-Intermezzo aus op. 119. So frei in der Artikulation, so „grazioso e giocoso“ spielt ihm das so schnell niemand nach.

Einen ganz anderen Zugriff zeigen die Brüder Kontarsky in den vierhändigen Stücken, was ihren altbekannten Einspielungen der ungarischen Tänze, der f-Moll-Sonate und der Haydn-Variationen besser bekommt als den Walzern, die doch sehr vom agogischen Raffinement leben. Neu eingespielt sind neben den Schumann-Variationen auch noch die Transkriptionen russischer Volkslieder („Souvenir de la Russie“) des sechzehnjährigen Brahms, die dieser unter dem Pseudonym W. Marks als op. 151 veröffentlichte. Es hat den Kontarskys hörbar Spaß gemacht, die russische Nationalhymne mit dem gehörigen Pomp vorzutragen. Pianistisch geht es dabei etwas burschikos zu als von den Kölner Brüdern gewohnt.

Mit in die Kassette eingegliedert wurde Peter Planyavskys strenge Interpretation der Orgelwerke (das Instrument bleibt leider ungenannt). Es entsteht der Eindruck, nicht zuletzt durch Planyavskys Spiel, daß Brahms dem Klavier wohl doch mehr Farben abzugewinnen wußte. Fazit: Ein fast kompletter Tasten-Brahms (Vollständigkeitsfanatiker werden etwa die „Studien“ vermissen), interpretatorisch durchweg auf hohem Niveau. Insgesamt wird aber ein etwas einseitig-schlankes Brahmsbild vermittelt, das etwa Katchens Wucht oder Arraus Tiefe vermissen läßt.

Nikolaus Deckenbrock

○ Chopin aus Schweden.

CHOPIN, 4 Balladen, Barcarolle; Staffan Scheja (Klavier); BIS LP-197 (1 S 30) DMM
Klangbild: Recht offen, deutlich, gute Dynamik.
Fertigung: Ohne Mängel.

Der schwedische Pianist, der schon mit einer manuell zuverlässigen und musikalisch annehmbaren Wiedergabe von Prokofieffs schwieriger 6. Sonate auf sich aufmerksam gemacht hat, spielt nun Chopins Balladen und die Barcarolle. Es bieten sich gewiß keine umstürzlerischen neuen Gesichtspunkte an. Die Werke sind viel gespielt, selbst großen Pianisten bleiben die Zeichen und Hinweise manchmal stumm.



Man kann an Schejas Spiel den Bogen verfolgen, den Chopin kompositorisch vom Einfachen zum Schwierigen, vom Überschaubaren ins Komplexere geschlagen hat. Scheja hat keine Mühe, die immanente Logik der g-Moll-Ballade auszubreiten, ja, in der Einleitung ist er Egorov noch überlegen. Weniger geglückt ist das F-Dur-Stück; ein eigenartiges Werk von beschaulicher Idylle und hervorbrechender Dämonie, das für mein Empfinden bisher nur Rubinstein – die Gegensätze traumwandlerisch überhöhend – adäquat verstanden hat. Scheja unterscheidet da auf eine etwas platte Art zwischen den fließenden Achteln des ruhigen F-Dur-Teils und den aufschießenden Sechzehnteln der störenden Einwüfe. Die Doppelgriff-Coda vermag das Versprechen verzweifelter, motorisch getriebener Allüre nicht mehr einzulösen.

In der unübersichtlichen, die Weite der Stimmungen erprobenden f-Moll-Ballade gelingt es Scheja schließlich nur am Rande, die assoziativen, klanglich vielfältigen Stimmungen gegeneinander ins Feld zu führen, die Höhepunkte mit den raschen Akkord-Folgen wirken gebremst, die Coda wird an heiklen Stellen vom Pedal umhüllt. Ähnlich pauschal wirkt die Barcarolle, ohne den wiegenden Gang durch die Harmonien. Bemerkenswert bleibt, daß der wenig bekannte Schwede in der Vermittlung durchschnittlicher Werte manch renommierterem Pianisten ebenbürtig ist.

Martin Meyer

○ Egorovs Chopin-Perspektiven – kompakt.

CHOPIN, Phantasie op. 49, Ballade op. 23, Scherzo op. 31, Nocturnes Op. 27/2, 15/2, 72/1; Youri Egorov (Klavier); EMI 1C 067-43392 T (1 S 30)
Klangbild: Gute Dynamik, etwas hallig, voll.
Fertigung: Ohne Mängel.

Egorovs neue Einspielung einiger Werke von Chopin zeigt einen kraftvoll durchgezeichneten, relativ traditionell gehaltenen Klavierstil. Nach interpretatorischen Phasen der Unsicherheit und des forschenden Zweifels scheint der Russe sich nun wieder mehr an seine Herkunft und seine Ausbildung zu erinnern. Immerhin hatte ihm diese Schulung einen dritten Preis beim Brüsseler Wettbewerb eingebracht. Die entschiedene Gebärde überspannt hier nun auch kleinere Formen wie drei Nocturnes. Und in den verzweigten, „erzählerischen“ Gebilden