

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 Quartettschaffens in überzeugender Darstellung.

SCHUBERT, Streichquartett Nr. 10 Es-Dur op. 125 Nr. 1 D. 87, Streichquartett Nr. 11 E-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.

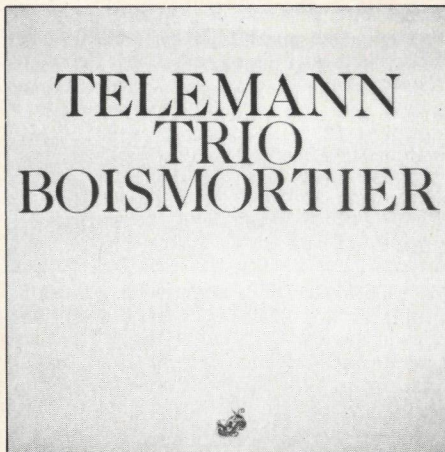
Daß es den Musikern gelingt, nach jener heiter-unbeschwerten Darstellung des Es-Dur-Quartetts hier bei allem Schönklang des Spiels auch diese Doppelbödigkeit in ihren Anklängen durchscheinen zu lassen und das Spröde unterschwellig mitzuteilen, ist eine überzeugende Leistung, welche diese Platte zu weit 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 überbühnend vorführte. In den kleinen Formen war hier die Grenze zur Sentimentalität doch manches Mal überschritten, während der mitreißende Schwung in den virtuoseren 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 Sechzehntelaufakt 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-virtuosens 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 Einwurfe. 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

FONO-KRITIK

der f-Moll-Phantasie und der g-Moll-Ballade wird sie ohnehin ins Spiel geworfen. Besonders gelungen entwickelt sich deshalb das schreitende Maß der Phantasie, deren Bau zwar übersichtlich ist, in den Feinstrukturen freilich vielen Pianisten Probleme aufgibt. Egorov gestaltet drängende, nach vorne ausgerichtete Kräfte. Seit Cziffra und Rubinstein haben nur wenige andere Pianisten etwa die sich mit scharfem Crescendo in den Baß senkende Skala so energisch dem musikalischen Geschehen eingepaßt. Kontroverser stellt sich die Wiedergabe der Ballade dar. In den ausgreifend-virtuos-eruptiven wirkt der Pianist locker und engagiert zugleich. In den Übergängen, wo der Duktus ins Dunkle, in den stockenden Rhythmus zurück-sinkt, bleibt manches noch nicht dramaturgisch sinnvoll begriffen. Und die aufsteigende Oktaven-Einleitung klingt ob ihrer metrisch-starren, unflexiblen Sprache wie eine etwas lästige Pflichtübung, bevor man sich in die Sechzehntel werfen darf. Das b-Moll-Scherzo ist, auf pianistisch hohem Niveau, durchschnittlich angehen. Gerade hier, in einem Werk, das scheinbar alle Geheimnisse selbst „veröffentlicht“, müßte ein Prozeß des Nachdenkens der Angriffigkeit vorangehen. Aber das ist vielleicht, auf längere Sicht, noch nachzuholen. *Martin Meyer*



Beiträge zur Rehabilitierung eines Komponisten.

CLEMENTI, Sonaten op. 40 Nr. 1–3, Sonaten op. 50 Nr. 1–3; Maria Tipo (Klavier); Fonit-Cetra 70035 (3 S 30)
Aufnahmedatum: (P) 1978
Klangbild: Offen, hinreichend konturiert und räumlich.
Fertigung: Bis auf etliche Oberflächengeräusche akzeptabel.

CLEMENTI, Sonaten op. 10 Nr. 1–3, Sonate und Toccata op. 11, Sonate op. 46, 24 Walzer für Klavier, Triangel und Tamburin op. 38 und op. 39; Maria Tipo (Klavier), Luciano di Labio (Tamburin), Giannino Ferrari (Triangel); Fonit-Cetra 70081 (3 S 30)
Aufnahmedatum: (P) 1981
Klangbild: Recht präsent, ohne aufnahmetechnische Spitzfindigkeiten, insgesamt von befriedigender Stereo-Qualität.
Fertigung: Vereinzelte Knack- und Knistergeräusche, Echos.

Kapazitäten wie Emil Gilels und Vladimir Horowitz haben ihre Wertschätzung für den Komponisten Muzio Clementi zum Ausdruck gebracht. Erst jüngst hat Horowitz eine weitere Sonate für den Schallplattenmarkt freigegeben, so daß sich in Verbindung mit einigen pianistisch weniger attraktiven Einspielungsreihen (etwa Crowson, de Col) bei wohlmeinender Grundeinstellung nachsichtigerer Bewertungsprinzipien finden ließen. Wer sich indes gründlicher mit dem Phänomen einer bedeutenden, jedoch etwas in Verruf geratenen Lebensleistung befassen möchte, wird auf die Fonit-Cetra-Serie mit der italienischen Pianistin Maria Tipo zurückgreifen müssen. Clementis Ruf als „Sonatinnen-Fabrikant“ für den Unterrichtsgebrauch läßt sich anhand dieser großangelegten Veröffentlichungsreihe mühelos durch markante kompositorische Beispiele auf dem Sektor des Sonatenwesens nachvollziehen. Allein in formaler Hinsicht bergen jene in den Kassetten Eins und

Drei gekoppelten Einzelwerke und Sonatensammlungen eine Fülle von Abweichungen bis hin zu programmatischen Konzeptionen, die in enger Nachbarschaft zu Beethovens Ästhetik zu sehen sind.

Clementi – das gilt es hier verkürzt anzumerken – entschied sich in zahlreichen Sonaten für bekannte Formulierungen. Mechanischer Leerlauf, von dem des öfteren bei Unkenntnis etwa der zweisätzigen Sonate op. 50,3 – „Didone abbandonata“ (Scene tragica) – geredet wird, bleibt die Ausnahme. Nicht selten aber liegt die Schuld bei den Interpreten, die – billigen Klischees verpflichtet – an der Oberfläche der Materie entlangfingern. Wider eine solche fahrlässige Einstellung opponiert Maria Tipo. Ihr ist es gegeben, die wesentlichen Parameter mittels abgestuften Anschlags und überlegtem Rubato voneinander abzugrenzen. Vielleicht ist die Interpretin, die ich zuletzt in Salzburg mit einer delikat-ziselierten Mozart-Darbietung (KV 246) gehört habe, inzwischen in ihrer Aufführungsraffinesse noch weiter vorangekommen, als es diese Platten belegen.

Nach den Darstellungen der Sonaten op. 26 Nr. 2, op. 34 Nr. 2, op. 25 Nr. 5, op. 14 Nr. 3 und op. 33,3 (RCA) durch Horowitz, eröffnen diese Einspielungen die umfassendsten Werkperspektiven.

Für den Freund metierüberschreitender Nichtigkeiten enthält die Edition eine Aufnahme der 24 Walzer op. 38 und op. 39 für Klavier, Triangel und Tamburin. Heitere, anspruchslose Gebrauchsmusik für den musikalischen Haushalt aus den Jahren 1799 und 1800, mit denen ein Verlag Geschäfte machen konnte. *Peter Cossé*



Nicht mehr ganz frische Kunde vom Altmeister.

HOROWITZ ON TOUR 1979/80, CLEMENTI, Sonata quasi concerto C-Dur op. 33 Nr. 3, CHOPIN, Barcarolle Fis-Dur op. 60, Etüden Ges-Dur op. 10 Nr. 5 und cis-Moll op. 25 Nr. 7, RACHMANINOFF, Prélude G-Dur op. 32 Nr. 5, Moment musical es-Moll op. 16 Nr. 2, Polka de V.R.; Vladimir Horowitz, (Klavier); RCA-Erato RL 14322 (1 S 30)
Aufnahmedatum: 1979/80
Klangbild: Präsent, natürlich, rund, voll.
Fertigung: Einzelne Konzertsaalgeräusche, vereinzeltes Knistern.
Vergleichseinspielungen: Barcarolle: Horowitz (RCA-Erato VL 42 473 DT), Etude op. 10/5: Horowitz (CBS 75 969).

Die Platte „Horowitz on Tour“ kündigt nicht gerade brandaktuell von des Meisters Kunst: die Mitschnitte aus nicht genannten Konzerten in Amerika sind inzwischen durch die Eindrücke seines Londoner Gastspiels im vorigen Mai überholt. Die Platte bietet die für den alten Zauberer typische Mischung meist kurzer Pièces. Wer außer ihm käme schon auf die Idee, eine Clementi-Sonate mit Rachmaninoffs Polka für V.R. zu kombinieren. Daß beides Horowitz' ganz unverwechselbare Handschrift trägt, versteht sich dabei von selbst. Diese ist in den vergangenen Jahren noch sensibler, zerbrechlicher geworden. Da ist zwar immer noch die nervös flackernde Virtuosität, das (manchmal etwas unmotiviert) Krachen der Bässe, die fabelhafte Deutlichkeit des Oktavspiels, aber insgesamt ist der direkte, unmittelbare Zugriff

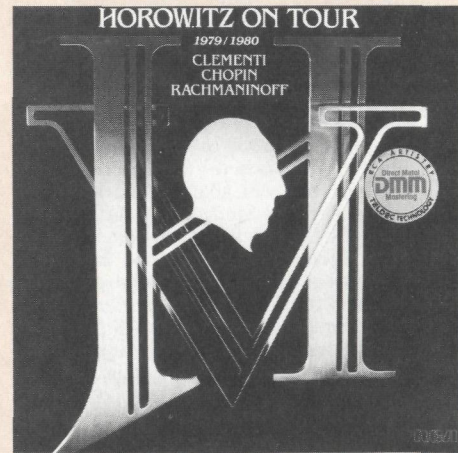
jetzt häufiger zurückgenommen zugunsten einer sich vor allem im Pianobereich abspielenden sensiblen Anschlagsdifferenzierung, die an der Grenze des auf dem Flügel Machbaren zu liegen scheint.

In diesem Sinne ist vor allem die Gestaltung der cis-Moll-Etüde aus Chopins op. 25 zu bewundern, deren elegischer Ton überzeugend getroffen wird, und deren Dialog der Stimmen mit geradezu unglaublicher Sensibilität eingefangen ist. Da stört dann auch das altmodische Verschieben der Stimmen wenig, das sich allmählich in Horowitz' Spiel einschleicht.

Mit seiner Interpretation der Barcarolle habe ich mich nie so recht anfreunden können. Allzusehr versucht er hier überall Mittelstimmendetails aufzuspüren, und durch dauernde Ritardandi und Smorzandi kommt die Musik oft zum Stillstand. Mit der „meno mosso“-Stelle gegen Ende wußte Horowitz diesmal nicht viel anzufangen, sie wirkt seltsam umgestaltet. Das Resultat ist eine farbig schillernde Barcarolle, die aber den Zug der großen Form vermissen läßt.

Auch die „Schwarze-Tasten“-Etüde klingt bis auf die donnernden Schlußoktaven merkwürdig verhalten, glitzernd zwar in der rechten Hand, aber ohne die von Chopin vorgeschriebene dynamische Differenzierung der Linken. Der letzte Aufgang vor Schluß verrät zudem einige Mühe, die nur das wirkungsvolle Fortissimo am Ende wieder vergessen machen kann.

In der Clementi-Sonate überwiegt die große



Geste, das Seitenthema des ersten Satzes wird nach Lisztscher Manier in anderem Tempo genommen, in der Kadenz werden die Möglichkeiten virtuoser Selbstdarstellung reichlich genutzt. Das ist nicht alles unbedingt stilschlecht, macht aber dennoch Spaß. Horowitz' Augenzwinkern vernimmt man auch auf der Platte. Als Höhepunkt bleibt der Rachmaninoff: Hier leuchten die Passagen, hier kommt der Klang-sinn, das pianistische Dispositionsvermögen des „Tastenmagiers“ voll zum Tragen, schlägt die lebenslange Vertrautheit des Künstlers mit dem Werk Rachmaninoffs zu Buche. Ein Bonbon präsentiert der Meister seinem begeistert applaudierenden Publikum zum Schluß: die Polka für V.R. (Rachmaninoffs Vater), deren Banalität wohl nur Horowitz' unwiderstehlicher Charme zu solchem Erfolg verhelfen kann.

Nikolaus Deckenbrock



Ragtime-Bearbeitungen für zwei Klaviere mit konzertantem Drive und kühlem Brio.

GLADRAGS-RAGTIME: MAYERL, Honky-Tonk, JOPLIN, The Entertainer, Antoinette, Magnetic Rag, Maple Leaf Rag, Elite Syncopations, Stop Time, Bethena, GERSHWIN/DONALDSON, Rialto Ripples, JOHNSON, Carolina Shout (für zwei Klaviere arrangiert von Francois Jeanneau); Katia und Marielle Labèque (Klavier); EMI 1 C 065-43461 (1 S 30)

Aufnahmedatum: Oktober 1982

Klangbild: Hell und brillant, mit aggressiven Spitzen.

Fertigung: Leichte Verzerrungsneigung im Innenraum, ansonsten ohne Mängel.

Vergleichseinspielung: Perlman/Previn (EMI 1 C 037/02702).

Ein Firmenwechsel läßt sich kaum effektvoller bewerkstelligen. Nach ihren Gershwin- und Brahms-Aufnahmen für Philips bieten die französischen Geschwister Katia und Marielle Labèque die erste EMI-Platte an, mit der eine vertraglich gesicherte, aller Voraussicht nach stilistisch vielfältige Zusammenarbeit buchstäblich eingeschossen wird. Für die Labèques sind quicke Finger kennzeichnend. Ihre Ersteinspie-



lungen sind alles andere als mundfaul – wenn diese Bezeichnung einmal auf die gelenkigen Hände von zwei jungen Damen angewendet werden darf. Die „Ungarischen Tänze“ von Brahms hatten sie in irrwitzigem Tempo und offenbar unbändiger Spiellaune heruntergefetzt. Nach Julius Katchens Solo-Einspielung der Tänze Nr. 1–10 und der Duo-Version mit Katchen-Marty (jeweils auf Decca) gaben die Französinen erstmals wieder deutliche Hinweise, daß man den Lebensnerv dieser Musik nur dann voll trifft, wenn man sich – bei aller klaviertechnischen Regulierung – eine gewisse Vorliebe für aufführungspraktische Verwilderung eingesticht und diese auch in die Thematik einbringt. Bekannte und – man nimmt es mit Genugtuung zur Kenntnis – auch einige selten zu hörende Rags von Joplin, Mayerl, Johnson und Gershwin/Donaldson werden nun nicht weniger hyperbrillant exekutiert. Der Begriff „exekutiert“ ist mit Bedacht gewählt, weil jenes dem Ragtime eigentümliche melancholische Element etwas vernachlässigt wirkt. Selbst die schnelleren Stücke sind ja nur auf den ersten Blick von eindimen-

sional resoluter Machart. Als Ausdruck von sozialen Wünschen, Stimmungen und Eingrenzungen fließen im Rag durchaus gegenläufige Emotionen zusammen, wie sie in jeder Musik zu finden sind, die über den reinen Unterhaltungswert hinaus auch Bestandteil einer übergeordneten Botschaft ist.

Die Labèques gehen auf Glitzerwirkungen aus, betreiben den Ragtime als Hochleistungssport, wodurch zwar die Beine des Hörers zu zucken beginnen, nur selten aber das Herz – oder jene schwer zu lokalisierenden Organe, denen der emotionale Sektor untersteht. Das helle, ohne jede Hemmung mechanistische Spiel der Schwestern reflektiert die rhythmische Substanz, weniger den musiksoziologischen Hintergrund einer Musik, die bei aller Dessenheitigkeit des Ausdrucks doch auch Untertöne der Leiden einer benachteiligten, dereinst brutal unterdrückten und nach Identifikation suchenden Schicht war. Ich erinnere an dieser Stelle an die Einspielung mit Itzhak Perlman und André Previn, die trotz blanker technischer Leistungen einiges mehr von der Dignität und Schmerzlichkeit gerade der Joplin-Pièces eingefangen hat. Sicher hängt das auch mit der Verwendung der Geige zusammen – aber man könnte es auf dem Klavier immerhin probieren. Die Überbetonung des perkussiven Moments führt ja auch bei der Labèque-Einspielung von Gershwin's „Rhapsody in Blue“ zu monotonem Fassadenschliff. James Levine wiederum, der sich geduldig ans Klavier gesetzt hat, meinte es zu ernst – fast bieder – mit den Joplin-Schlüpfigkeiten.

Natürlich muß man den Labèques zugute halten, daß die Arrangements für zwei Klaviere von François Jeanneau den „Klavertiger“ förmlich herausfordern. Puristisches Transkribieren nenne ich etwas anderes. Das wimmelt von gekreuzten Nebenlinien, sprudelnden Figurationen und zappelnden Ornamenten. Zwanzig Finger werden ohne Unterlaß versorgt und auf Trab gehalten. Die Platte ist originell gestaltet und weicht in der graphischen Aufmachung wohltuend vom Einerlei der Klassik-Editionen ab. Englisch-Kenntnisse werden vorausgesetzt. *Peter Cossé*



Mozart nach historischen Klangvorstellungen.

MOZART, Sonaten op. 2 KV 376-378 und 380; Jos van Immerseel (Hammerklavier), Jaap Schröder (Violine); deutsche harmonia mundi/EMI 1C 165-99 972/3 (2 S 30)

(aus der Serie Schola Cantorum Basiliensis Dokumentation)

Aufnahmedatum: 1983 (?)

Klangbild: Transparent, klar, ausgeglichen.

Fertigung: Tadellos.

Vergleichseinspielung: Haebler/Szeryng (Philips 6747 125).

Es ist keine Marotte, bei der Bezeichnung von Mozarts „Violinsonaten“ das Klavier an erster Stelle zu nennen und sicherlich entsprach es nur dem Brauch der Verleger – wie auch im Falle der hier als op. 2 zusammengefaßten vier Sonaten – auf dem Titelblatt der Violine nur den Status eines „Begleitinstruments“ („l'accompagnement d'un Violon“) zuzuerkennen. Bei aller Plausibilität, daß im Gang der Entwicklung auch Mozart innerhalb dieser Gattung zunächst Werke für Klavier mit Violin-„Begleitung“ schrieb

und zunehmend die Funktion beider alternierenden der Instrumente zugunsten eines emanzipierten partnerschaftlichen Dialogs änderte, rechtfertigt dieser Tatbestand noch nicht eine freizügige Umbenennung der hier gespielten Werke. Ist das Plädoyer des Kommentators auch verständlich, so muß er doch immerhin einräumen: „auch Mozart betrachtete diese Kompositionen als Werk für Klavier“. Und schon deshalb sollte man an der noch immer gültigen Bezeichnung „Sonaten für Klavier und Violine“ festhalten. Dies um so mehr, als das Klavier eben auch in den vier Werken des op. 2 dominiert. Hier – wie auch in den vorliegenden Aufnahmen – gilt es zu differenzieren, denn der holländische Geiger Jaap Schröder, der bevorzugt auf Streichinstrumenten alter Mensur spielt, ist keineswegs zur akzidentiellen „Nebenfigur“ degradiert, sondern behauptet sich in vollem Umfang neben dem Klang eines nach dem Klangideal des späten 18. Jahrhunderts nachgebauten Hammerklaviers, das hier zur Aufnahme herangezogen wurde. Im klanglichen Ursprung beider Instrumente – ganz gleich ob original überliefert wie die von Jacobus Stainer 1665 gebaute Geige oder aber rekonstruiert wie das hier zu hörende Hammerklavier – liegt eine Zeitspanne von über 100 Jahren. Dennoch ergänzen sich beide Instrumente so vorzüglich, so daß man den Eindruck gewinnt, beide sind im Klang, im Volumen und in der Ausdruckseigenart so genau aufeinander abgestimmt, als bilden beide Prototypen der historisch verbürgten Darstellung dieser Werke. Dieser Eindruck ist freilich nur durch das enge partnerschaftliche Musizieren möglich, das sich aufs schönste in der Ausdrucksgeste und in den Tempi (atemberaubend der 1. Satz der Sonate F-Dur KV 377!) manifestiert. Freilich müssen wir zum Umdenken bereit sein: mit der Dynamik des modernen Konzertflügels hat das klanglich intime Hammerklavier der Mozart-Zeit nichts gemein und auch die Tongebung der Stainer-Geige unterscheidet sich sehr wohl von den auch heute noch unerreichten Instrumenten der Cremonenser Meister. Insgesamt handelt es sich bei diesen Aufnahmen um echte Alternativen zu den Interpretationen auf neuen Instrumenten. Nicht nur musikalisch sondern auch aufnahmetechnisch wurde auf Transparent und uneingeschränkte Ausgeglichenheit Wert gelegt. Die Klangbilder sind klar, die einzelnen Linien sind voll präsent – dennoch erhielt die Violine keinen höheren Rang als Mozart selbst ihn ihr gegenüber dem Klavier zugestanden hat.

Gerhard Wienke



Unspektakuläres Prokofieff-Spiel.

PROKOFIEFF, Suggestion diabolique op. 4 Nr. 4, Klaviersonate Nr. 7 op. 83, Romeo und Julia, Zehn Stücke für Klavier op. 75; Wilhelm Ohmen (Klavier); Solist Nr. 1189 (1 S 30) im Vertrieb TIS oder von Solist-Schallplatten GmbH, Rodelheimer Str. 44, 6236 Eschborn

Aufnahmedatum: (P) 1982
Klangbild: Präsent, voll, rund, geringfügig dunkel.

Fertigung: Einwandfrei.

Vergleichseinspielungen: op. 83: Pollini (DG 2530 225), op. 75: Gawrilow (EMI 065-03 606).

Nicht alltägliche Beherrschung des Prokofieffschen Klavierstils“ attestiert der Covertext dem 35jährigen Wilhelm Ohmen, der hier

FONO-KRITIK

seine Debütplatte vorlegt. Und man muß dem Leopolder-Schüler in der Tat einen vertraut wirkenden Umgang mit dem schwierigen Werk zugestehen. Da wird der Notentext genauestens studiert, pianistisch bleiben wenig Wünsche offen, was ja bei den enormen virtuoson Anforderungen Prokofieffs schon die halbe Realisation des Werkes bedeutet. Solche pianistische Solidität hat natürlich auch ihre Grenzen. Die Einflüsterung des Teufels („Suggestion diabolique“) verträgt sicherlich noch einiges mehr an satanischer Magie, auch die „Allegro inquieto“-Überschrift des Kopfsatzes der 7. Sonate scheint nicht wirklich unruhig realisiert. Das klingt dann ein wenig zu handfest, wo doch auch nervöses Agieren nötig ist. Auch im Finale hält sich Ohmen zurück, von einem Stürzen (precipitato) in den Strudel pianistischer Extreme kann hier bestimmt nicht die Rede sein. Dafür ist aber alles wirklich „da“, sind alle Details minutiös ausgespielt – auf der Strecke bleibt aber der mitreißende Schwung dieser genialen 7/8 Toccata.



Wo ruhiges Gestalten verlangt wird, ist Ohmen mehr in seinem Element. Im Andante der Sonate ebenso wie im Schlußstück der „Romeo und Julia“-Suite überzeugt seine Tongebung, sein breit strömendes Musizieren. Überhaupt gelingen ihm in der Ballett-Adaption die langsamen Stücke besser als die schnellen rhythmisch-pointierten. Romeos Auftritt aus dem ersten Akt des Balletts („Szene des Volkes“) verträgt doch ein gutes Stück mehr an frechen Akzenten. So kommt in dem berühmten Stückchen fast etwas Langeweile auf. Auch die ironische Eleganz im „Tanz der Mädchen“ hält sich durchaus in Grenzen, Übertreibungen scheinen Ohmens Sache nicht zu sein. Insgesamt ein erfreuliches Debüt, dem es aber noch deutlich an pianistischem und interpretatorischem Wagemut fehlt. *Nikolaus Deckenbrock*

Platten-Debut eines jungen Wahl-Münchners.

RACHMANINOFF, Etudes-Tableaux op. 39, LISZT, Réminiscences de Boccanegra de Verdi; Olaf Dressler (Klavier); Orfeo S 010821 A (1 S 30) Digital
Aufnahmedatum: 28.11.–3.12.1981
Klangbild: Geringfügig entfernt, Bässe geringfügig dumpf, nicht ganz natürlicher Klavierklang.
Fertigung: Einwandfrei.

Vergleichseinspielung: Rachmaninoff: Ashkenazy (Decca SXL 6604).

Axel Mehrles rühriges Orfeo-Label engagiert sich nach Oleg Maisenberg für einen weiteren Emigranten. Der aus Dresden stammende Olaf Dressler setzte sich bei einem Wettbewerb in Sydney ab und lebt seither in München, wo auch seine Debütplatte mit Rachmaninoffs gewaltigem op. 39 und Liszts später Boccanegra-Reminiszenz entstand. Dressler, der auch eine Zeitlang am Moskauer Konservatorium studiert hat, verfügt über enormes technisches Rüstzeug, das ihm erlaubt, Rachmaninoffs dichten Klaviersatz so transparent zu Gehör zu bringen, wie dies auf Platten selten zu erfahren ist. Doch nimmt sein Röntgenblick den Stücken einiges von ihrer ganzheitlichen Wirkung, von ihrer klanglichen Fülle und ihrem charakteristischen Charme. In der selbstverständlichen Lockerheit, mit der die nicht gerade geringen Schwierigkeiten der Etudes-Tableaux bewältigt werden, liegt auch die Ge-



fahr der Verharmlosung: das einleitende Allegro agitato mit den dynamischen Schwellungen auf kleinstem Raum läuft einfach glatt durch, von Erregung ist da wenig zu spüren. Auch die Klanggewalt der berühmten es-Moll-Pièce kommt ein wenig zu kurz: so zivilisiert braucht der fff-Höhepunkt nun wirklich nicht zu klingen. Ashkenazy scheut sich da doch erheblich weniger, einmal wirklich zuzulangen. Überhaupt ist der dynamische Pegel erheblich zurückgeschraubt: Mehr Federzeichnung als Kolossalgemälde. Wo die Stücke solcher Spielweise entgegenkommen, ist Dresslers Spiel allerdings fabelhaft: Das Leggiero der a-Moll-Etüde (Nr. 6) ist brillant realisiert, hier schlägt die Präzision um in interpretatorische Gewalt. Insgesamt bietet Dresslers Rachmaninoff-Spiel aber etwas zu wenig „Pranke“; zu wenig „Schaut her, ich kann's“-Attitüde.

Liszts Boccanegra-Erinnerungen wirken demgegenüber um einiges besser erfaßt. Der federnde Klang des Verdi-Orchesters, die dunklen Farben des Vorspiels, die Linien des Eingangs – all das ist sehr schön ausgespielt, hier wird Dresslers Klarheit nicht zum pianistischen Bumerang. Das macht Appetit auf mehr Liszt aus Dresslers Händen. Fazit: Ein enormes Talent mit großen virtuoson Möglichkeiten, aber noch etwas unpersönlichem Zugriff. *Nikolaus Deckenbrock*

NEUVERÖFFENTLICHUNGEN

Orgel

Kompetenter Bach.

BACH, Toccata C-Dur BWV 564, Toccata E-Dur BWV 566, Schübler-Choräle BWV 645-650; Franz Lehnrdorfer an der Orgel in St. Quirin, Tegernsee; Calig CAL 30 823 (1 S 30)
Aufnahmedatum: 1983
Klangbild: Metallisch klar und präsent.
Fertigung: Ohne Mängel.

Franz Lehnrdorfer, der als Professor an der Musikhochschule in München inzwischen eine ganze Generation von Organisation und Kirchenmusikern ausgebildet hat, ist bekannt für seine meisterhafte Improvisationskunst und das brillante Spiel der deutschen und französischen Spätromantiker. Auch Bach bleibt er nichts schuldig. Mit Kompetenz und Schwung nimmt er sich der zwei glänzenden Konzertstücke Bachs und der sechs Choralbearbeitungen an. Die Verve mit der er Toccata, Adagio und Fuge C-Dur angeht, hindert ihn nicht, äußerst genau zu phrasieren, im ganzen mehr in kurzen Bögen als in großen Linien. Besonders deutlich wird dies in den Solopedal-Passagen der Toccata und in der ausisolierten Fuge (den Schlußteil des Adagios spielt er übrigens nicht nur „grave“, sondern fast schon „pleno“, wie dies vielfach in der älteren Organistengeneration üblich ist). Ein ideales Stück für eine solche artikulationsbetonte Spielweise ist die Fuge aus der E-Dur Toccata, die deshalb hervorragend gelingt. Der Satz ist übrigens in mehreren Varianten überliefert, meist in C-Dur (wie in Band III der alten Peters-Ausgabe ediert), wobei es sich vermutlich um die ältere Fassung handelt. Der glanzvollen, konzertanten A-Seite steht die kammermusikalisch inspirierte Sammlung der Kantaten-Intavolierungen, bekannt als die 6 Schübler-Choräle, auf der B-Seite gegenüber. Hier beeindruckt besonders die dezente und aparte Registrierung in „Wer nur den lieben Gott läßt walten“. In „Kommst du nun, Jesu“ werden die Qualitäten der Orgel in der Registrierung des Cantus firmus hörbar. Es handelt sich um ein von Georg Jann, Allkofen (bei Regensburg) gebautes Instrument mit 33 Registern auf drei Manualen und Pedal in einem alten Gehäuse aus dem 16. Jahrhundert.

Klaus P. Richter

Französisches Barock auf unterschiedlichem Interpretationsniveau.

CLÉRAMBAULT, Suite im 1. Ton, ANONYMUS, Danseries de la Renaissance, CLÉRAMBAULT, Suite im 2. Ton, D'AQUIN, Noël en Duo, sur les Jeux d'Anches, sans Tremblant; Bernhard Marx (Orgel); Aurophon-Schallplatten 7813 Staufen, Best.-Nr. AU-11060 (1 S 30)
Aufnahmedatum: 1981

Klangbild: Transparent, ausgewogen, natürliche Klangfarben, guter Einklang zwischen Raum und Instrument.

Fertigung: Leichtes Knacken und Knistern.

Clérambault's „Livres d'Orgue“ liegt mittlerweile in so vielen guten Einspielungen vor, daß man nach dem Sinn einer weiteren fragt; es sei denn, diese übertrüfe alle anderen. Nicht weniger beliebt sind die Variationsreihen aus dem „Nouveau livre de Noël pour l'orgue et le clavecin op. 2“ des um eine Generation jüngeren, zu seiner Zeit berühmten Orgelvirtuosen Louis-Claude d'Aquin. Ganz am Rande und doch im Mittelpunkt dieser Platte stehen die reizvollen „Danseries de la Renaissance“. Auch sie sind geprägt vom höfisch-galanten Stil und der Nähe zur Cembalomusik. Die von Metzler sachkundig und künstlerisch hervorragend restaurierte Johann-Andreas-Silbermann-Orgel (1767) kommt in diesen ausgeprägten Charakterstückchen in einzigartiger Weise zur Geltung. Der Klang steht in unmittelbarem Bezug zum musikalischen Inhalt: charmante Flöten, singende Streicher, satte Prinzipale und ein transparent-silbriges Plenum. Der Interpret würzt das Ganze noch durch sein musikantisches, transparentes und spieltechnisch makellostes Spiel.

Marx ist Organist an der Johanneskirche in Freiburg und kommt aus der Hohen Schule Alain-Heiller-Tagliavini. Seine Vertrautheit mit der Aufführungspraxis französischer Barockmusik kann von daher als selbstverständlich vorausgesetzt werden. Verwunderlich erscheinen mir allerdings seine in den meisten Stücken der Clérambault-Suiten extrem langsamen Tempi, die zwar durchaus Spannung haben, aber den Charakter des betreffenden Stückes verfehlen. So wirkt z.B. die Fuge der 1. Suite eher tragisch-düster, als daß sie französischen Esprit versprüht. In so langsamem Tempo kann auch musikalisch nichts passieren, weil agogische Nuancierungen nicht mehr erkennbar sind (1. Suite, Trio) oder zu rhythmischen Entstellungen führen (1. Suite, Récits). Das ist schade! Denn daß Marx das Talent hat, Noten in Musik umzusetzen, wird andernorts (2. Suite, Récit de Nardard u.a.) klar. Selten schön gestaltet er die Verzierungen. Es bleibt zu hoffen, daß der Organist sein Talent nutzt und weiter an sich arbeitet, so daß man ihm eines Tages mit einer einheitlichen Gestaltung wiederbegegnet. *Brigitta Pohl*

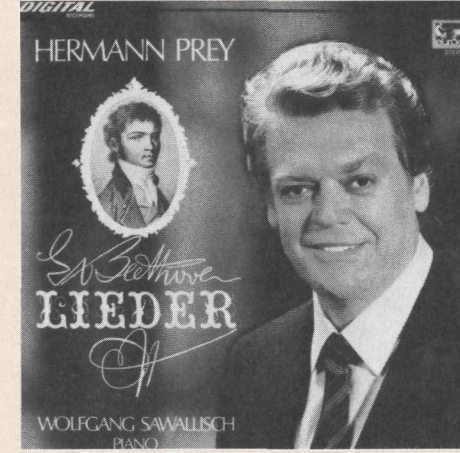
NEUVERÖFFENTLICHUNGEN

Lieder

Hermann Prey als Beethoven-Liedinterpret wiederum im Platten-Angebot.

BEETHOVEN, Lieder (Wonne der Wehmut, Sehnsucht, Mailied, Adelaide, 6 Gellert-Lieder, An die Hoffnung u.a.); Hermann Prey (Bariton), Wolfgang Sawallisch (Klavier); Ariola-Eurodisc 204 680-425 (1 S 30) Digital
Aufnahmedatum: Januar 1981
Klangbild: Klar gezeichnet und ausgewogen.
Fertigung: Einwandfrei.

Beethovens Lieder besitzen im Konzertleben nicht den gleichen Stellenwert wie diejenigen Schuberts, Schumanns, Wolfs oder Brahms; aber gerade deshalb ist es für jeden Sänger unerlässlich, sich auch an ihnen zu messen. Ebenso wie Dietrich Fischer-Dieskau und Peter Schreier ist für eine solche Aufgabe auch Hermann Prey aufs beste gerüstet (seine früheren Beethoven-Liedaufnahmen, die bloß zum Teil das gleiche Programm hatten, werden inzwischen nicht mehr im Handel geführt). Dominieren auf der ersten Plattenseite, neben Matthissens „Adelaide“, Gedichte von Goethe, so stehen im Zentrum der zweiten Seite die sechs Gellert-Texte. Trotz der scheinbaren Einfachheit der Strukturen ist hier der denkende Künstler allenthalben gefordert: nicht zuletzt deswegen, weil es nicht so sehr um eine Zurschaustellung stimmlicher Mittel geht als vielmehr um eine deklamatorisch präzise Darbietung der in der Regel strophisch gefaßten Formabläufe. Irrendwelche vokalen Manierismen haben da keinerlei Chance. Mehr und mehr ist Wolfgang



Sawallisch als Klavierpartner zum spiritus rector geworden; und ohne Mühe gelingt es Prey, das gesamte Spektrum Beethovenscher Invention auf überzeugende Weise hörbar und deutlich zu machen. So werden hier das rein Lyrische, das heiter Gemeinte und der (heutzutage eher ein bißchen problematisch anmutende) Gellert-Zyklus zu einer stetig fesselnden, durchgestalteten Liederfolge verknüpft. *Werner Bollert*

Ungetrübter Schöngesang.

FAURÉ, Lieder: Les berceaux, Le Papillon et la Fleur, Lydia, Rêve d'Amour, La Fée aux Chansons, Au bord de l'Eau, Notre Amour, Les Roses d'Ispahan, Dans les Ruines d'une Abbaye, Après un Rêve, Clair de Lune, Mandoline, En Sourdine, L'Aurore, Arpège, Prison, Dans la Forêt de septembre, Au Cimetière; Frederica von Stade (Mezzosopran), Jean-Philippe Collard (Klavier); EMI 1 C 067-73 099 T (1 S 30) Digital
Aufnahmedatum: März 1982
Klangbild: Offen, rein, geräumig.
Fertigung: Keine Mängel.

Die Gaben dieser ungewöhnlichen Sängerin scheinen sich erst jetzt so richtig zu entfalten. In dieser Fauré-Liederstunde begegnet uns eine „neue“ Frederica von Stade: wärmer, lei-

denschaftlicher als bisher, stimmlich ausladend, machtvoll bis in die Sopranhöhe vordringend, mit starkem, inbrünstigem Ausdruck. Eine angenehme Überraschung. Meines Erachtens die eindrucksvollste Liedaufnahme der Sängerin bisher. Die Vokalstücke von Fauré („chansons“) sind überaus angenehm anzuhörende Klanggebilde, musikalische Parfümwolken, an der Grenze zwischen Kunstlied und Salonmusik angesiedelt. Am schönsten sind die zarten Idyllen, die Miniaturen. Für den großen dramatischen Aufschwung reicht die künstlerische Kraft nicht ganz aus. Jean-Philipp Collard ist ein behutsamer, gefühlvoller Klavierbegleiter. Somit eine Aufnahme zum Schwelgen und Genießen. *Clemens Höslinger*

Stimmungsvolles venezianisches Divertimento.

MUSICHE VENEZIANE PER VOCE E STRUMENTI: Kompositionen für Singstimme mit Instrumentalbegleitung von: STROZZI, MOLINARO, SANCES, MONTEVERDI, MILANUZZI, FONTEI, MINISCALCHI, PALESTRINA, RORE, LAMORETTI; Teresa Berganza (Mezzosopran), Yasunori Imamura, Pere Ros, Lynn Dickinson, Carol Lewis, Silvie Mocquet, Jörg Ewald Dähler; Claves D 8206 (1 S 30) Digital
Aufnahmedatum: Februar 1982
Klangbild: Offen, präsent, unverfärbt, transparent, räumlich.
Fertigung: Mehrfach Knacken auf Seite 2; Liedertexte viersprachig beigegeben, Stoppzeiten angeführt.

Temperament und Charme für Haydns eingelegte Arien.

HAYDN, Arien; Teresa Berganza (Mezzosopran), The Scottish Chamber Orchestra, Raymond Leppard; RCA-Erato ZL 30883 (1 S 30) Digital
Aufnahmedatum: März 1982
Klangbild: Offen, präsent, unverfärbt, Orchester etwas dicht, Singstimme nach vorn gezogen.
Fertigung: Einwandfrei; Textbeilage dreisprachig, doch nicht deutsch (!), Stoppzeiten angeben.

Unter den zahlreichen Solo-Platten Teresa Berganzas aus jüngster Zeit bereichern diese beiden den Bielefelder Katalog durch musikalische Raritäten. Zumal die venezianischen Gesänge waren bislang nicht verzeichnet. Man weiß um das rege musikalische Leben der Lagunenstadt im 17. Jahrhundert. Eine Vielzahl von Kleinmeistern schrieb eifertig Gebrauchsmusik für alle erdenklichen Anlässe, vor allem auch für den privaten Bereich. Monteverdi residierte als Domkapellmeister in San Marco. Von ihm dürften starke Impulse ausgegangen sein: Kompositionen für Singstimme mit Generalbaßbegleitung wurden zur beliebten Mode, wobei neben Cembalo, Orgel, Gambe oder Laute auch andere Instrumente abwechselnd oder gemeinsam zur Begleitung dienten.

Die neue Edition versammelt vierzehn Stücke von verschiedenen, heute zum Teil so gut wie unbekannten Meistern. Ob Arietten, Lamenti oder jene von mittelalterlichen Tanzformen inspirierten Piècen voll gelöster Heiterkeit: Den