

FONO-KRITIK

das Spätbarock bezeichnend sind, der greife nach diesem holländischen Italiener (oder italienischen Holländer) und begeistere sich!

Diether Steppuhn

WIEDERVERÖFFENTLICHUNGEN

Orchesterwerke

Toscanini historisch.

BEETHOVEN, Sinfonie Nr. 3, Es-Dur, op. 55; NBC Symphony Orchestra, Arturo Toscanini; RCA VL 46012 (1 M 30)
Aufnahmedatum: Konzertmitschnitt vom 6. Dezember 1953

BEETHOVEN, Sinfonie Nr. 6, F-Dur, op. 68; NBC Symphony Orchestra, Arturo Toscanini; RCA VL 46013 (1 M 30)
Aufnahmedatum: Konzertmitschnitt vom 14. Januar 1952

MOZART, Sinfonie C-Dur KV 551, MENDELSSOHN BARTHOLDY, Sinfonie Nr. 4, A-Dur, op. 90; NBC Symphony Orchestra, Arturo Toscanini; RCA VL 46014 (1 M 30)
Aufnahmedatum: 1945 (Mozart), 1954 (Mendelssohn)

VERDI, Vorspiele, Zwischenspiele und Chöre aus La Traviata, Ein Maskenball, Otello und Aida; Westminster Chorus, NBC Symphony Chorus, The Robert Shaw Choral, NBC Symphony Orchestra, Arturo Toscanini; RCA VL 46015 (1 M 30)
Aufnahmedatum: Rundfunkmitschnitte von 1943, 1946, 1947, 1949, 1954

WAGNER, Götterdämmerung, Siegfrieds Tod und Trauermarsch Lohengrin, Vorspiele zum 1. und 2. Akt, Die Meistersinger von Nürnberg, Vorspiele zum 1. und 3. Akt; NBC Symphony Orchestra, Arturo Toscanini; RCA VL 46018 (1 M 30)
Aufnahmedatum: Rundfunkmitschnitte 1946/51 (Meistersinger), 1951 (Lohengrin), 1952 (Götterdämmerung)
Klangbild: Flach, aber nicht ohne Detailgenauigkeit.
Fertigung: Gut.

Das historische Bild Toscaninis, das sich uns überliefert hat, ist zweifellos erhaben in seiner exemplarischen Größe. Dennoch schleichen sich immer wieder Zweifel ein, wenn man Aufnahmen des Dirigenten hört: war Toscanini wirklich so, hat er Musik so herrisch an sich gerissen, so eigenwillig ausgelegt (mal richtig, mal falsch, was diese subjektiven Kriterien auch immer umfassen mögen), war auch er letzten Endes ein Hypnotiseur, dem man sich im Augenblick des Ereignisses gern anschloß, dann aber wieder skeptisch fernrückte? Bruno Walter und Wilhelm Furtwängler stehen momentan im geschichtlichen Auf und Ab in der helleren Beleuchtung. Um so wichtiger vielleicht, sich unter diesem Vorzeichen intensiver und unvoreinge-

nommen Toscanini zu nähern. Das aber gelingt nur fragmentarisch, zumindest anhand der fünf hier bereitgestellten Platten. Nun hat die Platten-Wirkungsgeschichte Toscaninis Anspruch auf Sonderbetrachtung. Der eigenwillige italienische Maestro hat nie für die Schallplatte dirigiert, sondern nur Mitschnitte von Konzerten zugelassen mit all ihren Zufälligkeiten im positiven wie negativen Sinn. RCA legt die hier fünf zur Besprechung anstehenden Platten unter der Überschrift „Toscanini – The Man behind the Legend“ vor und unterstreicht damit den fatalen wertlosen Nimbus. Was jedoch zählt, ist das klingende Resultat. Toscaninis Beethoven-Darstellungen waren eigentlich von jeher umstritten. Wenn man den Eindruck von allem Bekannten und Erfahrenen abstrahiert, dann bilden dritte und sechste Sinfonie unter seiner Leitung selbstverständlich eigene und wirkungsvolle Leistungen mit erstaunlichen Wirkungen in Einzelteilen, aber keine Gesamteindrücke. Noch weniger überzeugend geraten ihm Mendelssohns Italienische Sinfonie und Mozarts Jupiter-Sinfonie. Bei beiden sind die Tempi bereits eklatante Mißgriffe und Irrtümer. Ganz zu schweigen von der mangelhaften Ausspielung der Musik im ganzen: so teilen sich diese Kompositionen nicht überzeugend mit, es wird nur heruntergespielt, was um so stärker hervortritt, als das historische Klangbild zwangsläufig eingebettet ist.

Bleiben die beiden Opern-Potpourri-Platten mit Werken von Verdi und Wagner. Daß Toscanini ein eminenter Verdi-Darsteller war, weiß man. Aber den Wagner-Dirigenten kennt man nur noch aus erinnernden Beschreibungen. Die hier wiedergegebenen Bruchstücke aus „Götterdämmerung“, „Lohengrin“ und „Meistersingern“ zeigen Exzeptionelles. Ist da plötzlich mehr Respekt bei Toscanini, als wenn er Mozarts Jupiter-Sinfonie dirigiert? Wohl kaum. Er war eben ein Musiker, der Pathos liebte, das sfumato in und über einer Musik, weniger hingegen ihren linearen Verlauf. Wie er eben wohl auch ein besserer Brahms- als Beethoven-Interpret gewesen ist. So bilden die fünf Platten eine Art Lektion. Wagner und Verdi hört man öfter, das andere wird beiseite gelegt, zumindest nach meinem Verständnis.

Hanspeter Krellmann

NEUVERÖFFENTLICHUNGEN

Konzerte

Lockerer Plauderton.

HAYDN, Klavierkonzerte, Vol. 3: Klavierkonzerte C-Dur Hob. XIV: 4, F-Dur Hob. XVIII: 7, G-Dur Hob. XVIII: 9 und C-Dur Hob. XVIII: 10; Philippe Entremont (Klavier), Wiener Kammerorchester, Philippe Entremont; Teldec 6.42802 (1 S 30)
Klangbild: Offen, präsent, natürlich, transparent.
Fertigung: Einwandfrei.

Philippe Entremont hat vor Jahren in einem Interview behauptet, Mozart-Interpretationen bereiteten ihm überhaupt keine Schwierig-

keiten. Hört man die vorliegende Platte, so meint man, die Behauptung auch auf sein Haydn-Spiel übertragen zu können. Es herrscht ein leichter „Plauderton“ vor, der Klavierpart wird unangestrengt, quasi „natürlich“ gestaltet. Alles Pianistische geht dem heute knapp Fünfzigjährigen mühelos von der Hand, da gibt es keine störenden Ungereimtheiten, verpatzte Triller oder inegale Läufe. Das manuelle Niveau des Franzosen hat also in den Jahren seiner zunehmenden Dirigententätigkeit keinerlei Einbußen erlitten.

Auch musikalisch meidet Entremont nach wie vor alle Extreme, er hatte ja stets saubere, manchmal etwas unverbindliche Interpretationen geliefert. Bei der vorliegenden dritten Folge seiner Einspielung der Haydn-Klavierkonzerte mit dem Wiener Kammerorchester bedeutet dies eine Mäßigung der schnellen Tempi, auch eine „nach innen“ tendierende kontrastarme Dynamik. Ein echtes Piano kommt eigentlich nie aus dem Lautsprecher, aber so richtig zugelangt wird auf der anderen Seite auch nicht. Mehr Divertimento als Konzert also, was ja auch durchaus im Sinne Haydns sein mag, der das vierte Konzert in C-Dur selbst auch als Divertimento bezeichnet hatte.

Die Wiedergabe dieses Werkes ist auch die gelungenste der Platte, sie ist in den Ecksätzen durchaus spritzig, und auch im Menuett riskiert Entremont einiges an persönlicher Farbe. Die eingangs beschriebene Unverbindlichkeit herrscht dagegen besonders im G-Dur-Konzert (Nr. 9) vor, dessen bedeutender g-Moll-Mittelsatz vielleicht doch nicht ganz so harmlos klingen muß.

Das Wiener Kammerorchester, seit Jahren mit Entremont vertraut, steuert eine saubere Begleitung bei und wird dabei offensichtlich aufmerksam vom Flügel geführt, es entstehen jedenfalls keinerlei Wackelkontakte. Die technische Seite der Platte muß als vorbildlich angesehen werden, so offen und plastisch wünscht man sich Klavierkonzerte immer eingefangen.

Nikolaus Deckenbrock

Hochkarätige Live-Aufnahme.

BRAHMS, Konzert für Violine und Orchester D-Dur op. 77; Gidon Kremer (Violine), Wiener Philharmoniker, Leonard Bernstein; DG 2532 088 (1 S 30) Digital
Aufnahmedatum: 1983
Klangbild: Präsent, klar, geschlossener Orchesterklang, gute Abstimmung.
Fertigung: Einwandfrei.
Vergleichseinspielungen: Kremer/Karajan (EMI 1 C 065-02 781), Mutter/Karajan (DG 2740 276).

Mit dieser Platte ist die Herausforderung zum Vergleich auf mehrfache Art vorprogrammiert: zum Vergleich zwischen Kremers Aufnahme aus dem Jahre 1976 mit den Berliner Philharmonikern unter Herbert von Karajan, die unter dem Etikett der EMI erschien und damals quadrophon aufgenommen wurde, so dann zur Neuaufnahme mit demselben Orchester ebenfalls unter Karajans Leitung allerdings mit Anne-Sophie Mutter als Solistin (diese Gegenüberstellung sollte einer separaten Darstellung vorbehalten bleiben) und schließlich zur hier vorliegenden Aufnahme mit den Wiener Philharmonikern unter Leonard Bernstein, wobei allerdings zu berücksichtigen ist, daß es sich

hierbei um einen Konzertmitschnitt mit allen Vorzügen und Nachteilen handelt. Eine hervorstechende Äußerlichkeit ist bei einem Vergleich allein schon aufschlußreich: die beiden Karajan-Aufnahmen, obwohl mit zwei sehr verschiedenartigen Solisten und zu verschiedenen Zeiten entstanden, zeigen nur geringfügige zeitliche Abweichungen voneinander, im Finalsatz nur eine Sekunde, im Kopfsatz allerdings gut eine Minute. Daraus kann man den Schluß ziehen, daß der Dirigent allein die Tempi bestimmt. Den Beweis hierfür liefert denn auch Leonard Bernstein im Vergleich zu Karajan: seine Tempi sind durchweg zügiger, die musikalische Architektur erscheint elastischer, weniger monumental, flexibler. Diese Grundhaltung überträgt sich auf den Solisten. Den bei Karajan verhalten spielen-



den Kremer erleben wir in der Konzertaufführung mit Bernstein gelöst und entspannter. Dabei gesteht ihm auch Bernstein langen Atem und nuancierte Ausspielung aller Details zu. Die Aufnahme ist wie aus einem Guß – man spürt deutlich die nie nachlassende Spannung. Freilich gewährleistet die Beteiligung so hochkarätiger „Mitsstreiter“ wie die Wiener Philharmoniker und nicht zuletzt die inspirierende Leitung des Dirigenten Bernstein eine durchaus erfüllte adäquate Partiturverwirklichung. Wenn ein solcher „Wurf“ – wie hier – so souverän gelingt, zögere ich nicht, dem Live-Mitschnitt größere Bedeutung gegenüber einer Produktion (mit Korrekturmöglichkeiten) zuzuerkennen. Abstriche dürften hier nicht nötig sein. Das Klangbild ist transparent, d.h. die Balance zwischen Solist und Orchester „stimmt“. Der Orchesterklang ist in sich abgerundet, dies möglicherweise deshalb, weil man offenbar mit einem Minimum an Stütz-mikrophonen ausgekommen ist oder aber die Abmischung optimal gelang. Ein erneuter Beweis für die besondere Chance der Speicherung und Verbreitung von bedeutsamen Live-Ereignissen. Eine Rarität am Rande: Gidon Kremer spielt als Kadenz des ersten Satzes anstelle der meist üblichen Kadenz von Fritz Kreisler das in der Dimension von über vier Minuten „auswuchernde“ Präludium d-Moll für Violine allein aus op. 117 von Max Reger.

Gerhard Wienke

Saft- und Kraftgeigerei anstelle differenzierender Interpretation.

MENDELSSOHN BARTHOLDY, Konzert für Violine und Orchester e-Moll op. 64, BRUCH, Konzert für Violine und Orchester Nr. 1 g-Moll

op. 26; Uto Ughi (Violine), London Symphony Orchestra, Georges Prêtre; RCA RL 31648 (1 S 30) Digital
Aufnahmedatum: 6.–7. August 1982
Klangbild: Zu einseitig auf die Solo-Violine ausgerichtet; Orchester zu oft unterbelichtet.
Fertigung: Normal.

Eigentlich möchte man Uto Ughi sehr viel mehr Entgegenkommen zeigen. Aber auch die vorliegende Aufnahme leidet an einer Grundkrankheit, die man gerade bei solchen „Allerweltskonzerten“ nicht ignorieren kann. Hat man sich einige Zeit über geigerischen Zugriff gefreut, über makellose Tongebung usw., beginnt sich allmählich der Eindruck der Uniformität einzustellen. Spätestens der Blick in



die Noten klärt hier auf: Ughi spielt so ziemlich über alle dynamischen Anweisungen der Komponisten hinweg. Es scheint für ihn unterhalb eines mezzoforte nichts zu geben; seine Darstellungen sind auf Wirkung angelegt, auf Beeindrucken durch „kraftvolles, gesundes“ Spiel. Das mag sehr viele Hörer auch durchaus beeindrucken. Doch solche Dauerkraftakte haben weder mit Bruch noch Mendelssohn viel zu tun. Verstärkt wird diese Tendenz durch eine Aufnahmetechnik, die das Orchester nur während der Tutti voll zur Geltung kommen läßt. Ansonsten fühlt man sich – angesichts des heute sonst Möglichen – an finstere Virtuosenzeiten erinnert, wo ein Klavier im Hintergrund Kulisse für den Star abgab. Angesichts der Flut an Aufnahmen beider Konzerte muß sich jeder Neuaufnehmende am Bestehenden messen (und messen lassen). Man darf zumindest erwarten, daß bei Konzerten, die Gemeingut geworden sind, um so höhere Sorgfalt am Platze ist, um den Ruf der Dutzendware nicht noch mehr durch ebensolche Interpretationen zu untermauern.

Wolfgang Wendel

Cellistin ohne zureichende Unterstützung des Orchesters.

HAYDN, Konzerte für Violoncello und Orchester in D-Dur und C-Dur; Maria Kliegel (Cello), Polnische Kammerorchester, Volker Schmidt-Gertenbach; aperto 86 001 (1 S 30) Digital (Vertrieb: Schwann)
Aufnahmedatum: 1982
Klangbild: Halliger, topfiger Klang, wenig Transparenz, wenig Volumen, Streicher rau,

nicht präsent genug. Soloinstrument deutlicher.
Fertigung: Ordentlich.
Vergleichseinspielungen: Tortelier (EMI 067-07 594), Rostropowitsch (EMI 065-02 767), du Pré (EMI 037-01 630).

Die Solistin, eine deutsche Nachwuchscellistin von hohem Rang, das Orchester und nicht zuletzt die Werke müßten dieser Produktion eigentlich einen gewissen Erfolg sichern, auch wenn die Konkurrenz groß ist. Wenn man die Platte aber näher ansieht und anhört, dann müssen verschiedene Abstriche gemacht werden. Das beginnt bei einer leicht zu entlarvenden Äußerlichkeit, daß nämlich die Etiketten der Platte nicht stimmen; das C-Dur-Konzert ist auf Seite 1, das D-Dur-Konzert auf Seite 2 zu hören. Die Tendenz zu mangelnder Sorgfalt betrifft aber auch die musikalische und klangliche Seite dieser Produktion. Das Polnische Kammerorchester, unter seinem Leiter Jerzy Maksymiuk sonst ein vortrefflicher, wohlklingender und flexibler Klangkörper klingt fast wie eine Parodie seiner selbst. Ob das am Dirigenten oder an der mäßigen Aufnahmetechnik liegt, vermag ich nicht zu sagen. Als Hörer ist man jedenfalls gehalten, sich an das klangliche Ergebnis zu halten. Ein leicht halliger, zugleich topfiger, wenig präsenter Klang dominiert, Transparenz fehlt weitgehend, der Ton ist rau, den begleitenden Instrumenten fehlt die Brillanz. Hinzu kommt eine – je nach Standpunkt – relativ konturlose oder hemdsärmelige Interpretation. Der Kopfsatz des D-Dur-Konzertes wird recht behäbig gespielt, im Finale des C-Dur-Konzertes rennt das Orchester fast davon. Die Deutung ist nie aufregend oder wirklich mitgestaltend wie unter Faerber mit Tortelier, Marriner mit Rostropowitsch oder Barenboim mit du Pré. Als Glanzpunkt, freilich in stumpfes Licht getaucht, bleibt am Ende nur noch die Solistin, die ihre technische Perfektion ohne vordergründiges Brillieren zu Schau stellt, die Charaktere der Konzerte insgesamt und der einzelnen Sätze vorteilhaft zur Geltung bringt. Im zweiten Satz des D-Dur-Konzertes besticht der diskrete Ton von Maria Kliegel, im Finale wagt sie sich dynamisch heraus. Das Instrument klingt aber insgesamt besser im C-Dur-Konzert. Da bekommt man eine Ahnung vom wirklichen Klang ihres Instrumentes, vermag Ton, Phrasierung, dynamische Abstufung wirklich zu bewerten. Ich befürchte aber doch, daß man mit dieser Aufnahme der Solistin keinen guten Dienst getan hat. Die genannten Mängel der Aufnahme verfälschen schließlich auch Maria Kliegels Leistung.

Helge Grünewald

Ein Hörner-Kaleidoskop um Leopold Mozart.

L. MOZART, Sämtliche Werke für Horn und Orchester: Konzert für zwei Hörner und Streicher Es-Dur, Sinfonia pastorella für 2 Violinen, Viola und Baß mit Hirtenhorn G-Dur, Sinfonia da camera für Horn, Violine, 2 Violoncelli und Generalbaß D-Dur, Sinfonia da caccia für 4 Hörner, Kugelbüchse und Streicher G-Dur; Hermann Jeurissen, Michael Hölzel, Vincent Lévesque, Lenno de Ruyter (Horn), Concerto Rotterdam, Heinz Friesen; MD + G G 1085 (1 S 30) Digital
Aufnahmedatum: 1982/83
Klangbild: Natürlich und ausgewogen.
Fertigung: Einwandfrei.

FONO-KRITIK

Alle vier Werke des Mozart-Vaters, die ein Horn oder mehrere davon beschäftigen, liegen schon in anderen Einspielungen vor; sie erscheinen aber zum ersten Mal auf einer einzigen Platte vereint. Die Stücke entstanden sämtlich vor Wolfgangs Geburt und haben unterschiedliches Gewicht: Das Konzert für zwei Hörner ist höfische Kunstmusik und klang bei der Verwendung von Naturhörnern sicher nicht ganz so schmeichelhaft wie hier; der zweite Satz ist ein Kleinod an betörendem Hornspiel. Die Kammerinfonie – mit orgelgestütztem Generalbaß – ist das gehaltvollste Werk, in anspruchsvoller konzertanter Kontrastwirkung der einander gegenübergestellten Stimmen – Horn/Geige zu den Bratschen über dem Generalbaß – gleichfalls dem höfischen Musikleben zuzuordnen. Die Jagdsinfonie (mit Büchsenknall-Realismus) entspricht eher dem erdegebundenen Musikideal des städtischen Bürgertums. Und den dritten Satz der Hirtenhorn-Pastorella kennt man von einer köstlichen „Hoffnungs-Festival“-Platte mit dem unvergessenen Dennis Brain und einem Stück Gartenschlauch!

Alles in allem: Ein in dieser Form attraktives, von der Darstellung her wohl gelungenes, recht abwechslungsreiches, nicht allzu gewichtiges, aber als Querschnitt durch manche Facetten seines konzertanten Schaffens doch dankbares Hörner-Kaleidoskop des Mozart-Vaters, das helle Schlaglichter auf die Musikszene wirft, in die Wolfgang Amadeus hineingeboren wurde.

Diether Steppuhn



Hommage à Telemann.

TELEMANN, Konzert für Trompete, Streicher und B.c. in B-Dur, Konzert für Flöte, Fagott, Streicher und B.c. in F-Dur, Konzert für Oboe, Streicher und B.c. in e-Moll, Konzert für 3 Hörner, Violine, Streicher und B.c. in D-Dur, Konzert für Oboe d'amore, Streicher und B.c. in A-Dur, Konzert für Trompete, Oboe, Streicher und B.c. in c-Moll, Konzert für Violine, Trompete, Streicher und B.c. in D-Dur, Konzert für 3 Trompeten, 2 Oboen, Pauken, Streicher und B.c. D-Dur; Jiri Válek (Flöte), Jiri Seidl (Fagott), Zdenek Tylsar, Bedrich Tylsar, Stanislav Suchánek (Horn), Frantisek Kimel (Oboe d'amore), Miroslav Kejmar (Trompete), Jiri Mihule (Oboe), Petr Skvor (Violine), Frantisek X. Thuri (Cembalo); Tschechische Philharmonie Prag, Václav Neumann; Pantan 8110 0201-2 (2 S 30)

Aufnahmedatum: 1981
Klangbild: Natürlich, ausgewogen, durchsichtig.
Fertigung: Bis auf einige Verzerrungen in den Innenrillen einwandfrei.

Diese 2-Platten-Kassette der Prager Firma Pantan erschien dort 1981 aus Anlaß des 300. Geburtstags Telemanns. Sie enthält acht Solokonzerte des Meisters für die verschiedensten – auch kombinierten – Instrumente: für Trompete, Flöte und Fagott, für Oboe, drei Hörner, für Trompete und Oboe, für Oboe d'amore, Violine und Trompete, schließlich für drei Trompeten, zwei Oboen und Pauken – alles mit Streichern und Basso continuo. Als Solisten erscheinen Inhaber der ersten Pulte der Tschechischen Philharmonie Prag. Das Ergebnis ist hörenswert: Hier wird unbekümmert und schwungvoll musiziert, mit Akkuratess und Präzision, auf hohem Niveau. Auch die langsamen Teile geraten klangschön und nirgends langweilig,

sondern nervig und mit Spannung. Václav Neumann, der altgediente Chef der Prager, schert sich nicht um irgendwelche Historizismen oder Originalklang-Bestrebungen; Auseinandersetzungen mit stilistischen oder interpretatorischen Erkenntnissen der jüngeren Vergangenheit liegen ihm fern. So erscheint bei aller Verve, bei aller Natürlichkeit das Ganze recht glatt und aufpoliert – Harnoncourt und Nachfolger haben unsere Ohren doch schon arg „verdorben“... Nicht alle der acht Konzerte ließen sich im neuesten Bielefelder finden; es scheinen ein paar weniger bekannte darunter zu sein. Der Hüllentext bemerkt zum sechsten (Trompete, Oboe und Streicher), es sei die Bearbeitung einer Trio-Sonate.

Diether Steppuhn

NEUVERÖFFENTLICHUNGEN

Kammer-musik

Ein deutscher Gitarrenpreisträger in Paris.

BACH, Suite für Laute Nr. 1 e-Moll BWV 996 (Transkription: Sohm), WEISS, Passacaille (Transkription: Sohm), SOR, 1. Große Sonate für Gitarre op. 22 C-Dur, BARRIOS MANGORÉ, Choro da Saudade, RODRIGO, En los triguales; Horst Sohm (Gitarre); Metronome 0160.572 (1 S 30)
Aufnahmedatum: Mai 1982
Klangbild: Transparent und präsent, klar gezeichnet.
Fertigung: Einwandfrei.

Vor einem halben Jahrzehnt ging der 1952 in Möhringen geborene Horst Sohm zum Abschluß seiner Ausbildung zum Segovia-Schüler Betho Davezac ans Pariser Conservatoire, das er ein Jahr darauf als 1. Preisträger verließ. Ein weiteres Jahr später brachte ihm sein Debüt in Paris großen Erfolg bei Publikum und Presse. Als Platte liegt nun eine Querschnitt-Kostprobe durch sein Repertoire von Bach bis Rodrigo vor. Die beiden Lautenwerke der Freunde Bach und



Weiß hat sich Sohm selbst für seine Gitarre umgeschrieben. Dennoch scheint er bei Bachs e-Moll-Suite den originalen Klang der dreizehnhörigen Laute im Ohr zu haben; denn er schlägt hier die Gitarre mit möglichst weit ausschwingendem Ton. Das Presto-Präludium gibt einen sehr vorteilhaften Eindruck vom hohen Stand der Technik Sohms. Die anschließenden fünf stilisierten Tanzsätze werden sorgsam charakteristisch geformt und entschieden konturiert. Bei der Passacaille von Weiß gestaltet er die kleinen Variationen zu einer Kette verschiedenartig funkelnder musikalischer Perlen.

Die zweite Plattenseite bringt Kompositionen aus der Zeit des Biedermeier sowie folkloristisch gefärbte Musik aus Südamerika und Spanien. Sohm spielt Sors 1. Große Sonate untadelig, doch trifft er nicht immer den rechten Biedermeiertönen, das Liebenswürdige und Empfindsame dieser Musik. Er nimmt Sor mehr als Zeitgenossen von Beethoven denn von Spohr oder Diabelli. „Groß“ scheint bei ihm leicht „grandios“ zu assoziieren. Vielleicht ist südamerikanisch-spanische Folklore auf Kunstmusikniveau doch leichter zu treffen. Für diese Musik hat Sohm sowohl das Temperament als auch die gespannt federnde Rhythmik. So fesseln Barrios Mangorés „Choro da Saudade“ ebenso wie Rodrigues „En los triguales“.

Karl Ludwig Nicol

Mit großer Geste.

DVOŘÁK, Streichquartette Nr. 12 F-Dur op. 96 und Nr. 14 As-Dur op. 105; Doležal-Quartett; Bellaphon 680 01 018 (1 S 30) Digital
Klangbild: Offen, sehr präsent, räumlich, transparent.
Fertigung: Hoher Pegel, einwandfrei.
Vergleichseinspielung: Op. 96: Juilliard-Quartett (CBS 61615).

An Aufnahmen des F-Dur-Quartetts von Dvořák herrscht derzeit kein Mangel, an diesem Schlager kann offensichtlich kein ambitioniertes Ensemble vorbei. Das größte Lob gebührt wohl immer noch der betagten Aufnahme der Juilliards, die ebenfalls hochrangige der Janáček-Formation ist ja längst aus dem Katalog verschwunden.

Das Doležal-Quartett, ein vom ehemaligen Bratscher des Talich-Quartetts gegründetes Ensemble, fügt eine klangmächtige, stark vom Orchestralen geprägte Version bei. Es wird ein satter, voller Ton kultiviert, aus dem ein vorwiegend im oberen dynamischen Bereich angesiedelter kompakter Gesamtklang resultiert. Der Ansatz wäre beim „Amerikanischen“ durchaus vertretbar, würde hier nicht über etliche Partiturvorschriften Dvořáks hinweggespielt. Die Tremolounterlegung des Hauptthemas kommt nicht im verlangten Pianissimo, sondern es geht gleich recht handfest zu, auch der ppp-Seitensatz wird ohne die erforderliche Zartheit zu dick aufgetragen. Im Lento schieben sich die begleitenden Bratschen-Sechzehntel allzu dominant in den Vordergrund und erdrücken den Dialog der beiden Geigen. Am gelungensten scheint mir das wirklich „Vivace ma non troppo“ gespielte Finale, das gelassen ausmusiziert wird. Insgesamt ist die Darstellung des Doležal-Quartetts keine unbedingte Katalogbereicherung, sie kann aber durch großen Atem und weiträumiges Musizieren durchaus überzeugen.

Anders sieht die Sache beim weniger gespielten As-Dur-Werk aus. Gleich im einleitenden „Ada-



gio ma non troppo“ überraschen uns die vier Musiker mit spröder Tongebung, ruppigem Doppelgriffspiel und harten Akzenten, die dem Stück einige Gewalt antun. Auch das anschließende „Allegro appassionato“ läßt einiges von der im F-Dur-Werk bewiesenen Spielkultur vermissen. Insgesamt wirkt die Darstellung des letzten Dvořák-Quartetts weniger sorgfältig ausgearbeitet als die Interpretation des berühmteren Schwesterwerks, vielleicht ein früher Tribut an die Repertoirepolitik eines noch nicht lange in dieser Formation bestehenden Ensembles, das sich möglicherweise erst die „Highlights“ der Quartettliteratur erarbeiten möchte.

Nikolaus Deckenbrock



Musikalische Miniaturen – mit Charme und Können dargeboten.

HAYDN, 32 Stücke für die Flötenuhr; Wiener Blockflötenensemble (Alfred Endelweber, Ulrike Groier, Klaus Gund, Rudolf Hofstötter, Hans Maria Kneih, Georg Mittermayr); Teldec 6.42852 AZ (1 S 30) Digital

Aufnahmedatum: 1983
Klangbild: Gut präsent, natürlich und differenziert.
Fertigung: Ohne Mängel.

Haydn, Mozart und auch Beethoven war es noch möglich, von der Höhe ihres Kunstanspruchs herabzusteigen und einfache Spielstücke für mechanische Musikautomaten zu schreiben. Ihre Musik hat noch Spielcharakter, sie beruht auf Formeln, die auf Wiederholung hin angelegt sind, Begleitfiguren, Dreiklangsumspielungen usw. Dabei sind die Stücke Haydns für Flötenuhr aus den Jahren 1789, 1792 und 1793 durchaus von anspruchsvoller Machart. So ist es auch zu verstehen, daß Haydn einen Sinfoniesatz der Reifezeit, das Menuett (ohne Trio) aus Nr. 101 („Die Uhr“), für eine Orgelwalze übernimmt, ohne die differenzierte motivische Arbeit zu vereinfachen; die Oberstimme ist zudem, wie bei vielen anderen dieser Stücke, reich verziert. Das Wiener Blockflötenensemble kam auf die Idee, diese Stücke vom Orgelwerk „noten- und klanggetreu“, wie es im Umschlagtext heißt, auf drei bis sechs Blockflöten zu übertragen. Dabei wird das Ensemble seiner Absicht, „Haydn entschlackt“, im Klangbild eines „Uhrwerks mit Seele“ darzubieten, voll gerecht. Die Stücke werden witzig und pointiert musiziert, wobei der

Charakter des Mechanischen in die Darstellung miteinbezogen wird. Daß das Vergnügen dabei „maximal“ war, ist zu hören. Erwähnt werden muß auch noch, daß die Stücke hohe virtuose Anforderungen (Läufe, Verzierungen) stellen.

Reinhard Müller

Musik für Laute, mit der Gitarre wie auf dem Cembalo gespielt.

MANUEL BARRUECO PLAYS BACH: Lautensuiten Nr. 2 und 4 (Transkription für Gitarre: Manuel Barrueco); Manuel Barrueco (Gitarre); Vox VCL 39 023 (1 S 30)
Aufnahmedatum: (P) 1982
Klangbild: Sehr präsent, sehr klare Konturen.
Fertigung: Ohne Mängel.

Wenn Yepes vor Jahren meinte: „Gitarri- sten von internationalem Rang sind heutzutage an den Fingern einer Hand abzuzählen“, so ist diese Feststellung heute zweifellos zu revidieren – sofern man internationalen Rang nicht unbedingt mit internationalem Ruf gleichsetzt. Denn mittlerweile ist in aller Welt eine Generation hochbegabter Nachwuchsgitarri- sten herangewachsen und herangereift. Zu den bereits auch an Jahren reiferen und arrivierten gehört Manuel Barrueco, ein Gitar- rist, der sein Instrument technisch wahrhaft souverän beherrscht. Und nicht nur technisch. Seine Gestaltungskunst läßt sich allerdings nach Bach allein nicht umfassend beurteilen. Von den Lautensuiten hat er sich gleich als Auftakt die schwerste herausgesucht, Bachs Transkription der E-Dur-Soloviolinepartita und sie seinerseits für Gitarre transkribiert. Gleich das gefürchtete Preludio läßt aufhorchen: Die Perpetuum-mo- bile-artigen Sechzehntel kommen – einschließlich der vertrackten Bariolagenstelle – in gleichmä- ßig perlendem Fluß wie auf einem Cembalo. „Gleichmäßig“ bezieht sich hier auf die Technik und soll besagen: ohne Holpern. Musikalisch dagegen spielt Barrueco nicht metronomisch gleichmäßig, sondern gibt durchaus den Phrasen der Musik nach, obgleich sein Bach nicht „histo- risch“ ist, sondern „klassisch“.

Manchmal – etwa bei Scheinpolyphonie – meint man, zweimanualiges Spiel zu hören. Entspre- chend deutlich wird in den mehrstimmigen Sät- zen die Linienführung der Stimmen herausgear- beitet, besonders markant bei der Fuge der für Gitarre nach a-Moll transponierten c-Moll-Lau-



tensuite (Nr. 2). Ihr nachdenkliches Preludio wird bei Barrueco durch klangensible, lyrische Wiedergabe zum Gegenpol des virtuosens E-Dur-Preludios. Der volle, sehr direkt aufgenom- mene Klang von Barruecos Gitarre und Ton wirkt fast so rund und voluminös wie der einer Laute.

Karl Ludwig Nicol

WIEDERVERÖFFENTLICHUNGEN

Kammer-musik

Quartettspiel mit Genauigkeit und Inspiration.

BRAHMS, Klavierquintett f-Moll op. 34, Streichquartett op. 51 und op. 67; Maurizio Pollini (Klavier), Quartetto Italiano (Paolo Borciani, Elisa Pegreffi, Piero Farulli, Franco Rossi); Philips 6717 010 (3 S 30)

Aufnahmedatum: 1981, 1968, 1970
Klangbild: Quartette: direkt, klar, transparent, natürlich; Quintett: nicht sehr durchsichtig oder klar.

Fertigung: Tadellos bis auf Knistern auf einer Seite.

Vergleichseinspielungen: Budapest Streich- quartett (CBS M2S 734), Ungarisches Streich- quartett (EMI 137-10735/37), LaSalle Quartett (DG 2531 255, 2531 343) Melos Quartett (gestri- chen); Richter + Borodin-Quartett (Ariola 202 918), Eschenbach + Amadeus-Quartett (DG 2740 117).

Die vorliegende Kassette ist eine willkomme- ne Wiederveröffentlichung von Aufnah- men, die in den Jahren 1968, 1971 und 1980 entstanden. Das Quartetto Italiano spielt die drei Quartette von Brahms mit präsentem, volu- minösem Ton und macht auf denkbar ideale Weise die Fülle der Schönheit gerade dieser Werke deutlich: das Nebeneinander verschiede- nerer klanglicher, dynamischer, rhythmischer und gestischer Charaktere. Lyrische und verhal- tene Momente stehen neben kräftig bewegten; die bei Brahms nicht selten zu findenden schrof- fen Passagen werden nicht untertrieben, die rhythmischen Eigenarten nicht unterschlagen. In Abgrenzung zur gestochenen klaren, zugleich aber doch etwas kühlen Spielweise des LaSalle Quartetts oder zur unmanierten des Melos- Quartetts, kann man die Aufnahme der Italiener als „musikantisch“ bezeichnen. Diese Charakte- risierung hat nichts mit dem Negativen zu tun, was dem Wort im Deutschen oft anhaftet. „Mu- sikantisch“ meint hier, daß an der Interpretation alles stimmt: die Phrasierung ist atmend, die Tempowahl stimmig, die Proportionen leuchten ein. Hinzu kommt die rhythmische Pointierung und die Erfüllung der von Brahms oft benutzten Bezeichnungen „dolce“ und „espressivo“. Das Quartetto Italiano kombiniert so Genauigkeit mit Spielkultur und Inspiration. In der Lebedig- keit der Darstellung ähnelt es dem Budape- ster Streichquartett und dem Ungarischen Streichquartett. Die Aufnahmetechnik gibt ih-