

FONO-KRITIK

Tonqualität, wie sie ein an modernen Instrumenten geschultes Ohr gewohnt ist, musizieren. Reinhard Goebel hat sich mit seiner Gruppe darauf konzentriert, die technischen Probleme, welche die alten Instrumente aufgeben, zu überwinden – so z. B. die puristischen Dogmen, daß alte Musik ohne Vibrato gespielt werden müsse und eine gewisse Rauheit des Klangs durchaus angebracht wäre. Diese große Leistung der Musica Antiqua Köln ist seit langem bekannt. Mir scheint aber, daß sich die Gruppe noch verbessert hat; denn während bei den ersten Auftritten des Ensembles die barocke Verzierungskunst, beispielsweise die Schwellen auf den einzelnen Tönen, zu gewollt, noch nicht aus dem Werk gewachsen wirkten, ist dies nun nicht mehr der Fall. Das Akademische, das von der Übertragung musikwissenschaftlicher Quellenstudien ins Praktische herrührte, ist nun einem sehr lebendigen und inspirierten Durchgestalten von Melodie und Klang gewichen. Die Abkehr vom großen, aber nicht differenziert atmenden Ton durch Goebel und seine Musiker ist von dem Risiko begleitet, die große Linie vor lauter einzelner, ernst genommener und für sich gestalteter Töne, zu verlieren. Diese Gefahr wurde jetzt erkannt und weitgehend umgangen. Eine andere Gefahr ist die der vorergründigen Virtuosität, da oft, besonders auffallend im Concerto von Buffardin, sehr schnelle Tempi gewählt werden, ohne die einzelnen Noten dem Gesamtzusammenhang unterzuordnen.

Aber diese wenigen Ansatzpunkte einer Kritik werden bei weitem von den Vorzügen der Einspielung ausgeglichen: der überlegten rhythmischen Gewichtung in den Begleitstimmen, dem sprechenden Spiel der Solisten und der musikalischen Flexibilität, die verschiedensten Charaktere auf den Instrumenten verwirklichen zu können.

Das französische Concert unterscheidet sich in vielem vom italienischen, wie Reinhard Goebel zutreffend im Schallplattenbegleittext schreibt. Es erfordert ein besonders differenzierungsreiches Spiel, um zu neuem Leben erweckt zu werden. Dies ist der Musica Antiqua Köln gelungen.

Franzpetter Messmer

NEUVERÖFFENTLICHUNGEN

Kammermusik

Zumutung.

BACH, Partita Nr. 2 d-Moll BWV 1004 für Violine solo, BARTOK, Sonate für Violine solo (1944); Christina Bolze (Violine); Thorofon MTH 251
Aufnahmedatum: April 1982
Klangbild: Trocken, steril.
Fertigung: Einwandfrei.

Man fragt sich bei solchen Gelegenheiten immer wieder, was man einem kaufenden und damit gutes Geld zahlenden Publikum eigentlich alles zumuten kann. Man fragt sich weiter ob es nicht möglich sein müßte, Werke

wie die hier zu Besprechenden vor öffentlicher Demontage zu schützen. Es ist allem Anschein nach Christina Bolzes erste Schallplatte. Man möchte da schon ein bißchen Schonung gewähren. Doch mit 25 Jahren müssen einige Dinge mehr überlegt werden, als hier offenbar geschehen. In diesem Alter ist man über das Anfängerstadium weit hinaus, man sollte wissen, was man kann, wo die eigenen Grenzen liegen, gegen welche Maßstäbe man etwas entgegenzustellen hat. Das scheint mir nicht geschehen zu sein. Was Christina Bolze auf dieser Platte zu bieten hat, kann man heute an den deutschen Musikhochschulen in jeder Hinsicht besser hören. (Konkrete Beispiele Livinius und Kosak in Karlsruhe). Es fängt an mit tonlichen Mitteln, denen nahezu jede über braves, neutrales „Richtigspielen“ hinausgehende Qualität abgeht. Da wird so farb- und energielos durch Bach und Bartók geigelt, daß einem die Komponisten leid tun können. Die Grenzen der spieltechnischen Seite schlagen sich in ständiger Vorsicht, in phantasielosem Geradeauspiel nieder. Ob Christina Bolze darüber hinaus Anlage zu wirklicher Gestaltungsfähigkeit hat, wage ich unter Hinzunahme meiner Konzerteindrücke zu bezweifeln. Hinzu kommt ein so trockenes Klangbild, daß sich eventuell bestehende interpretatorische Ansätze nicht als klingende Musik niederschlagen können. Die junge Dame sollte sich eher nach einem gesicherten Tutti-Platz umsehen.

Wolfgang Wendel

Interpretationen von disziplinierter Klangsinlichkeit.

BEETHOVEN, Sonaten für Klavier und Violine A-Dur op. 47 (Kreutzer-Sonate) und F-Dur op. 24 (Frühlings-Sonate); Wolfgang Sawallisch (Klavier), Oto Ughi (Violine); RCA RL 31647 (1 S 30) Digital
Aufnahmedatum: Juni 1982
Klangbild: Kammermusikalisch adäquate Raumdimension, direkt, transparent, ausgeglichen.

Fertigung: Tadellos.
Vergleichseinspielungen: Ashkenazy/Perlman (Decca 6.35354 FX), Barenboim/Zukerman (EMI 1 C 063-02555).

Obwohl diese Aufnahmen in München entstanden, scheint die Produktionsfirma wohl weniger mit deutschen Käufern zu rechnen. Dafür spricht die Tatsache, daß der Plattenkommentar einzig in italienischer Sprache, allerdings in englischer Übersetzung, abgefaßt wurde und sich nur auf die beiden Werke bezieht (wobei man sich über Beethovens Werkzeichnungen mit dem Vorrang des Klaviers vor der Violine hinweggesetzt hat). Über die beiden Interpreten erfährt man nichts. Dies ist im Falle des Dirigenten Wolfgang Sawallisch, über den jedes Musikerlexikon Auskunft gibt, kein Manko, wohl aber im Falle des Geigers, dessen Bekanntheitsgrad seinem (hier erneut ausgewiesenen) Rang eben doch nicht entspricht. Besondere Aufmerksamkeit dürfte bei dieser Platte dem Dirigenten, der kürzlich seinen 60. Geburtstag feierte, sicher sein, der hier erneut klare Beweise seines beachtlichen Könnens als Pianist liefert. Er ist nicht nur ein verlässlicher Klavierpartner, sondern entsprechend der Konzeption beider Werke die eigentliche Interpretationssäule. Sei-



ne Feinfühligkeit, sein Stilempfinden und sein pianistisches Vermögen lassen keine Wünsche offen. Daß ein Musiker dieses künstlerischen Anspruchs bei der Wahl seines Musizierpartners nicht unkritisch ist, versteht sich von selbst. Und so entstanden hier Zeugnisse einer erfüllten Partnerschaft, die Vergleichen mit renommierten anderen Duos standhält. Der besondere Vorzug dieser Aufnahme liegt, abgesehen vom Verzicht auf jegliche virtuose Pose, in der subtilen musikalischen und klanglichen Ausgeglichenheit. Die Klangbilder beider Instrumente bleiben stets transparent (als ob beide Instrumente separat aufgenommen wurden), zugleich ist eine Klangmischung gewährleistet, bei der allerdings kein Zweifel an der „Kernsubstanz“ des Klaviers besteht. Insgesamt klangerfüllte, dabei aber doch stets disziplinierte Aufnahmen, deren (schwierige) „Selbstverständlichkeit“ und Natürlichkeit der Ausdrucksgeste beeindruckt.

Gerhard Wienke

Anne-Sophie Mutter als Kammermusikerin auf neuen Wegen.

BRAHMS, Sonate für Klavier und Violine G-Dur op. 78, A-Dur op. 100 und d-Moll op. 108, FRANCK, Sonate für Violine und Klavier A-Dur; Anne-Sophie Mutter (Violine), Alexis Weissenberg (Klavier); EMI 1 C 157-43443/44 T (2 S 30) Digital
Aufnahmedatum: September/November 1982
Klangbild: Violine im Vordergrund, Klavier manchmal leise und fern, unnatürlicher Hall.
Fertigung: Einwandfrei.
Vergleichseinspielungen: David Oistrach/Frieda Bauer op. 78, Sviatoslav Richter op. 100, 108, Franck, (Ariola-Eurodisc 300609-420).

Von den Brahms'schen Sonaten für Klavier und Violine gibt es zur Zeit fünf Gesamteinspielungen, die Franck-Sonate ist viermal im Katalog vertreten: die Interpreten sind keine Unbekannten. Wozu also eine erneute Einspielung? Nur wegen des „Brahms-Jahres“? Nun, andere Standardwerke aus Klassik und Romantik sind 30 Mal plattenproduziert worden, und weitere Aufnahmen folgen jedes Jahr; die vorhandene „Masse“ wäre also allein noch kein Gegenargument. Nennen wir darum die Positiva der neuen Einspielung mit Anne-Sophie Mutter und Alexis Weissenberg: für die 20jährige Geigerin dürfte allein schon die Lösung von

Karajans Kult des Schönklangs und des Tempo-Mittelmaßes ein Gewinn sein; zusätzlich ist die kammermusikalische Aufgabe eine neue und produktive Herausforderung für sie. Und auch das künstlerische Temperament und die Erfahrung Weissenbergs dürften hier erfreuliche Anstöße gegeben haben, um die Künstlerin in ihrer interpretatorischen Bandbreite voranzubringen. Von den früheren Aufnahmen der Violinkonzertliteratur hat Anne-Sophie Mutter ihre unfehlbare Intonationssicherheit und die Genauigkeit der Detailformulierung beibehalten, dazu kommt ein unbekümmert-rhapsodisches Rubato und eine Stretta-Forcierung etwa am Schluß des ersten Satzes der G-Dur-Sonate, was aber keineswegs unorganisch wirkt. Auffallend gegenüber der hier als Vergleich dienenden Oistrach-Aufnahme sind die nahezu durchweg (und teilweise erheblich) schnelleren Tempi und ein betont kraftvoller Drive in den Durchführungen (wiederum op. 78, 1. Satz; d-Moll-Sonate). Die dynamische Staffelung ist weiträumig, minimale crescendo/decrecendo innerhalb eines Taktes werden (fast) immer genau beachtet. Anne-Sophie Mutters Ton ist immer rund und „schön“, selbst in extrem bewegten Partien verliert sie nicht die Zügel ästhetischer Perfektion – was allerdings, will man den Ansichten Rudolf Kolischs folgen, nicht unbedingt immer angebracht ist. Wenn in ihrer vorzüglichen Wiedergabe dennoch ein Rest von „Unerfülltem“ bleibt, so dürfte es sich um die spezifische, emotional begründete Charakterisierung der einzelnen Werke handeln. Um hier – wie bei Oistrach unnachahmlich – den spezifischen Ton des Werkes zu treffen, bedarf es nicht nur langjähriger Konzertpraxis und auch Lebenserfahrung, sondern es ist darüber hinaus die Erkenntnis nötig, daß Gesamteinspielungen von Werken aus unterschiedlichen Lebensepochen eines Komponisten keine Sache sind, an die man sich mit 20 Jahren schon herantrauen sollte. Hier scheint es, als habe die Geigerin sich in op. 78 wie auch in der sehr ansprechend wirkenden Franck-Sonate besonders gut zuhause gefühlt, während das op. 108 etwas teilnahmslos klingt, trotz aller technischer und klanglicher Brillanz.

Brahms nannte seine Stücke nicht zufällig „Sonaten für Klavier und Violine“ (in dieser Reihenfolge). Der Klavierpart hat eine mindestens ebenbürtige Funktion, manchmal dominiert er sogar über die Maßen des in dieser Gattung sonst Üblichen. Darum ist es schon bedauerlich, daß der sehr feinsinnig und oft betont verhalten intonierende Alexis Weissenberg durch die Aufnahmetechnik benachteiligt wurde: sein Part klingt übermäßig leise und aus der Ferne, dazu mit einem merkwürdig unnatürlichen Hall behaftet. Mittel- und Unterstimmen haben gegen Undeutlichkeit zu kämpfen, und der Sechzehntel-Dialog im Finale der G-Dur-Sonate hat bei weitem nicht die Grazilität der Aufnahme mit Oistrach und Frieda Bauer. Sie wiederum bringt die hingetupften Klavierakkorde in der „dolce“-Stelle nach dem 2. Thema im ersten Satz dieser Sonate (T. 53ff. und 191ff.) wie eine Vorahnung des jungen Debussy, während es bei Weissenberg zweifelsfrei wie Brahms klingt. Dieser Vergleich mag vielleicht befremden, aber folgendes soll damit gesagt werden: die Oistrach/Bauer-Interpretation sieht die Sonate in einem historischen Kontinuum, Mutter/Weissenberg präsentieren sie so, wie sie ist. Auffassungssache...

Hartmut Lück

Variationen für Gitarre – Originale und Bearbeitungen.

CARCASSI, Au clair de la lune op. 7, SOR, Einführung und Variationen über Marlborough s'en va-t-en guerre und Variationen über ein Thema von Mozart, HÄNDEL, Sarabande, BEETHOVEN, 6 leichte Variationen über ein Schweizer Lied, COUPERIN, Passacaille; Alexandre Lagoya (Gitarre); CBS D 37787 (1 S 30) Digital
Aufnahmedatum: (P) 1983
Klangbild: Präsent, klare Konturen.
Fertigung: Einwandfrei.

Variationen für Gitarre“ hätte die vorliegende Platte betitelt werden können (korrekterweise noch mit dem Zusatz „Originale und Bearbeitungen“); denn Lagoya hat hier ausschließlich verschiedene Typen von Variationsformen zusammengestellt: auf der ersten Seite Originalkompositionen und auf der zweiten eigene Arrangements von Harfen- und Cembalowerken. Die Platte bietet beides: die Kunst der Variationenkomposition und die Kunst des Variationsspiels. Das wird gleich in Carcassi Variationen über das populäre französische Lied „Au clair de la lune“ deutlich. Der Gitarrenkomponist bietet hier in den verschiedenartigen Variationen die Gelegenheit, sein Instrument in unterschiedlichsten Möglichkeiten der Spieltechnik seiner Zeit, des Biedermeier, vorzuführen. Und Lagoya schöpft all das nicht nur technisch – u. a. mit pizzicato und Flageolets – aus, sondern ebenso musikalisch. Sein feinfühliges Differenzieren von Anschlag und Klangfarben macht jede der Variationen zu einer Welt ganz eigener musikalischer Stimmung: sozusagen Mondscheinvariationen.

Entsprechendes gilt für die anderen Variationenwerke, wobei Lagoya jeweils den eigenen Stil der Komposition insgesamt wie den Charakter jeder einzelnen Variation stark ausgeprägt herausarbeitet. Das Comeback des 54jährigen hat sich gelohnt. Man wäre um einige hörenswertere Gitarrenplatten ärmer. Mag man auch hier und da letzte Präzisionsperfektion vermissen (etwa in der ersten, der ebenso beliebten wie gefürchteten Mozart-Variationen (Sors), so entschädigt die musikalische wie klangliche Delikatesse der Wiedergabe (bei der besagten Sor-Variation etwa die geradezu Mozartsche Schwerelosigkeit) mehr als genug. Wohlgelungen sind auch Lagoyas Gitarreneinrichtungen: der Sarabande mit zwei Variationen aus Händels 4. Cembalo-Suite, der original für (die ja verwandte) Harfe oder Klavier geschriebenen Beethoven-Variationen und der Variationenkette von Louis Couperins Passacaille – alle vorzüglich gitarrengemäß.

Karl Ludwig Nicol

Weiblicher Paganini auf der Blockflöte.

HÄNDEL, Andante, COUPERIN, Le Rossignol en amour, LECLAIR, Tambourin, BACH, Siciliano, TELEMANN, Rondino, VAN EYCK, Engels Nachtegaeltje, GOSSEC, Tambourin, PAGANINI, Moto perpetuo op. 11, BRÜGGEN, 2 Etüden, CHRISTIANSEN, Sattie auf hoher See op. 52, HENRIQUES, Mückentanz op. 20,5, SCHUBERT, Die Biene op.



13,9. RIMSKY-KORSSAKOFF, Hummelflug, HEBERLE, Rondo presto, MONTI, Czardas Nr. 1; Michala Petri (Blockflöten), David Petri (Violoncello), Hanne Petri (Cembalo und Klavier); Philips 6514324 (1 S 30) Digital
Aufnahmedatum: (P) 1983
Klangbild: Klar, hell, angenehm präsent, natürlich.
Fertigung: Sehr gut.

Die dänische Blockflötenspielerin Michala Petri ist 25 Jahre jung, und was sie hier als ganz und gar Blockflöten-untypisches Virtuosenzugabenprogramm vorlegt, muß man uneingeschränkt als spieltechnische Sensation bezeichnen. Namentlich die B-Seite hat es in sich: Paganinis „Moto perpetuo“, zwei Etüden von Frans Brüggen im halsbrecherischen Tempo, ein Mückentanz von Henriques, Rimsky-Korssakoffens „Hummelflug“ und der mit frecher Perfektion und spitzbübischer Süffizanz souverän servierte Czardas von Monti sind nicht nur konkurrierende Gags im Hinblick auf andere Zaubrerflöten und Bläserstars, sondern der Beweis für die virtuose Podiumsfähigkeit eines Musikinstrumentes außerhalb der sinfonischen Orchesterhierarchie. Perfekte Blockflötenbeherrschung, frei von Stilängsten, das ist es, was Furore macht: perlende Chromatik ohne Hilfsklappen, trageitsloses Stakkatieren bei edler Tongebung, Akkordbrechungen und heikle Intervallsprünge bei makelloser Intonation und Präzision, frapierende Atemtechnik der großen Bögen und Zusammenhänge.

Daß dabei die Musikalität nicht zu kurz kommt, wird überzeugend am mehr als bekannten, fast schon anrührenden Monti-Czardas demonstriert. Köstliche Glissandi-Rutscher und tremolo-artiges Flatterzungen-Gurgeln machen den Spaß perfekt. Wer bis jetzt die Blockflöte einer gewissen Einseitigkeit bezichtigt hat, muß diese Platte hören, um das Urteil zu revidieren. Hören müssen sie aber erst recht die Stilpuristen, die sich über soviel fröhliche Emanzipation freuen sollten. Immerhin können sie sich mit Hilfe der „Alten Musik“ auf der A-Seite allmählich an das Ungewöhnliche gewöhnen, wobei allerdings die barocke Affektensprache der virtuosierten Artistik deutlich unterlegen ist. Aber dafür ist diese Platte eben ein Podiumstreifer. Der (weibliche) Paganini der Blockflöte des Jahres 1983 heißt Michala Petri.

Gerhard Pätzig