

FONO-KRITIK

Realisierung von Mittelwerten.

PROKOFIEFF, Klaviersonate Nr. 6 A-Dur op. 82, RAVEL, Gaspard de la Nuit; Ivo Pogorelich (Klavier);
DG 2532 093 (1 S 30) Digital
Klangbild: Recht offen, unverfälscht, präsent.
Fertigung: Seite 2 geringfügiges Knistern.
Vergleichseinspielungen: Prokofiev: Richter (CBS BR 6 72124), Faerman (DG 2535 013), Ravel: Michelangeli (R-2088), Argerich (DG 2530 540).

Noch immer ist Ravel's dreiteiliger Zyklus „Gaspard de la Nuit“ eine Art Grenzfall für pianistisches Ausdrucksvermögen. Die Nummern „Ondine“, „Le Gibet“, „Scarbo“ verlangen jeweils eigene, auch technisch individualisierte Annäherung. „Ondine“ gewinnt Kontur und Sprache durch die Verschränkung von flutender Akkordbewegung und kantilenenmäßiger Entfaltung. In „Le Gibet“ soll die Düsternis des Richtplatzes im Kreisgang der Harmonien ausgezogen werden. Und „Scarbo“ stellt im gespenstischen Tanz der Repetitionen, Handwechsel und raschen Griffe hohe Forderungen an die Potenz der Reflexe.

Bedeutende Interpreten haben sich diesen virtuoson Traum auf unterschiedliche Weise gestellt. Von Charles Rosen und Martha Argerich liegen abgefeimte, expressive Aufnahmen vor. Der junge Libanese Abdel Rahman El-Bacha eruierte anlässlich des Brüsseler Wettbewerbs von 1978 die dramaturgischen Gelenkstellen von „Scarbo“ mit bestürzender Bravour. Wer aber alle Spielzüge des Zyklus nachvollzogen haben will, orientiere sich an den verschiedenen Raubpressungen, die von Michelangeli „Gaspard“ kursieren.

Ivo Pogorelich hat für seine dritte Schallplatte bei der DG einerseits Ravel's heikelstes Klavierwerk gewählt und sich andererseits Prokofiev's wuchtige, an den physischen Reserven zehrende sechste Sonate vorgenommen. Pogorelich's Begabung liegt in der überraschenden Aufwertung von Akzenten und rhythmischen Aussonderungen. Seine große Hand lockt scheinbar mühelos versteckte Signale der Notation heraus. Für die taktvollspannenden Entwicklungen einer aus sich selbst gestalteten, gleichsam erzählerischen Aussage fehlt es ihm (noch?) an Formwillen und Maß. Eitelkeiten mögen hier mitspielen: nämlich den Interpretationsprozeß ganz vom Stürmen und Drängen des Pianisten abhängig zu machen.

Nun zeigt sich aber in der neuen Schallplatte, daß Pogorelich's Eigenarten – in der Raffung des Rhythmus, der Verschiebung der Tempi, der Behandlung der melodischen Felder – zurückgenommen sind, während zugleich ein konventionelles Klaviervverhalten Raum gewinnt. Pogorelich präsentiert Ravel's „Gaspard“ kaum mehr mit der Lust am Sensationellen. Er reißt sich in die große Schar der Interpreten, die sich zunächst vom Text führen lassen.

Deshalb mag sein drittes Zeugnis die von ihm Begeisterten vielleicht enttäuschen. Es gibt keine polemischen Stellen mehr, die wenigstens zur Diskussion herausforderten. „Ondine“ wird an den etwas schütterten, trockengelegten Akkordrepetitionen aufgezogen, die im Diskant auf- und abgleitenden Melodien wirken fast verdeckt, jedenfalls um vieles gewöhnlicher, buchhalterischer als bei Michelangeli. Und das geheimnisvolle, romantisch nachklingende Rezita-

tiv hört man selten so abgeplattet, so um die Dimension der sprachlichen Innigkeit verkürzt. Ähnliche Beobachtungen kann man im Verlauf von „Le Gibet“ und „Scarbo“ machen. In „Le Gibet“ werden die Akkordschichtungen zum rein zeitlichen Pensum. Die klangeräumliche Staffelung der Dynamik und des Anschlags gerinnt hier zur bloßen Flächenwirkung, die vom Pedal manchmal zusätzlich noch beschnitten wird. Ich habe Pogorelich zwei Mal mit Ravel's „Gaspard“ im Konzert gehört. Beide Abende waren in der kontroversen Realisierung des Stoffes aufregender. Aufregend aber wird es auf der Platte erst im zweiten Teil von „Scarbo“, wo



die Energien langsam aufgeladen sind und mit großem Aplomb wieder freigegeben werden, während der erste Teil das Sensorium auch für die Nebenschauplätze (etwa der zwischen die Repetitionen eingesprengten Terzen der linken Hand) vermissen läßt.

Deutlicher spielt Pogorelich Prokofiev's sechste Sonate. Im Fall dieses Werks möchte ich allerdings der bedingungslosen, stürmisch bewegten Version von Michael Faerman den Vorzug geben. Das betrifft vor allem den ersten Satz, wo Pogorelich, bei insgesamt etwas schnellerem Tempo, manche Phrasen zu sehr verknappt und auf eine trickhafte Wirkung festlegt. Eindrucklich spielt Pogorelich jedoch die harfenartigen Ausschläge des Scherzo, das Zwielft des langsamen Walzers ist mit erstaunlichem Sinn für die Décadence getroffen, der letzte Satz wird, sieht man von gewissen Überleitungen ab, mit starker Gebärde aufgetürmt.

Martin Meyer



Raritäten zum Wagner-Jahr.

WAGNER – TRANSKRIPTION UND PARAPHRASEN: LISZT, Phantasiestück über Motive aus Rienzi, Spinnerlied aus Der fliegende Holländer, BÜLOW, Paraphrase des Quintetts aus dem 3. Akt der Meistersinger von Nürnberg, TAUSIG, Der Ritt der Walküren, BÜLOW/WAGNER, Vorspiel zu Tristan und Isolde (mit Konzertschluß), WOLF, Paraphrase über Die Meistersinger von Nürnberg, BUSONI, Trauermarsch zu Siegfrieds Tod aus Götterdämmerung; Eckart Sellheim (Klavier);
RBM 3074 (1 S 30) Digital

Aufnahmedatum: Februar 1983

Klangbild: Offen, präsent, etwas trocken.

Fertigung: Einwandfrei.

Vergleichseinspielungen: Liszt: Barenboim (DG

2532 100) – Wilde (Rienzi: Saga 540).

Ich zähle zu jenen Genießern von Wagner-Transkriptionen und Paraphrasen, die in Betracht der Hugo Wolfschen „Meistersinger“-Reflexion ein befriedigtes „Na bitte!“ ausgerufen haben. Die entstehungsgeschichtlich nicht genau datierbare, schließlich 1974 gedruckte Paraphrase dürfte vielen Klaviermusikern ebenso wie Wolfs „Walküren“-Bearbeitung unbekannt geblieben sein. Eckart Sellheim ist es aus diesem Grunde zu danken, daß er sich der Mühe unterzogen hat, neben einer Reihe von absoluten Raritäten auch eine Wagner-Adaption des Lieder-Schöpfers einzustudieren – und auf pianistisch hochachtbarem, instruktivem, mitunter sogar fesselndem Niveau einzuspielen. Es regt sich offenbar Interesse für ungewöhnliches Repertoire im Professoren-Kreis: Gregor Weichert mit seinen „Liszt-Raritäten“, Detlev Kraus auf den Spuren von Brahms, Klaus Hellwig mit seiner Schubert-Liszt-Platte und nun Eckart Sellheim als Vertreter des Kölner Musikhochschulkollegiums zieren sich nicht, das Medium Schallplatte als akustische Plattform zu nutzen, wobei vorauszusetzen ist, daß sich innerhalb des persönlichen Neigungsspektrums eine begrüßenswerte Abkehr vom Nur-Appassionata-Pianisten vollzogen hat.

Auf der Cover-Rückseite der RBM-Edition werden als Verantwortliche für die Platten-Konzeption Joachim Draheim und Eckart Sellheim genannt. Draheim's ausführlicher Einführungstext gibt auf anerkennenswerte Weise Aufschluß über musikhistorische Hintergründe und Machart der einzelnen Stücke, so daß ich mich an dieser Stelle auf wenige allgemeine Hinweise beschränken kann. Auch deshalb, weil der für diese Veröffentlichung in Frage kommende Käuferkreis keine langwierige rezensentische Hilfestellung erwartet, sondern – wenn er Namen wie Bülow/Wagner, Hugo Wolf, Tausig und Busoni liest, bereits ungefähr im Bilde ist. Im direkten Vergleich mit Barenboim, der ja zum gleichen Zeitpunkt mit einigen, zum Teil äußerst selten zu hörenden Wagner-Transkriptionen von Franz Liszt hervorgetreten ist, schneidet Sellheim günstig ab. Was dem deutschen Interpreten an Glitzern im Diskant fehlt, gleicht er durch klare Gliederung, überlegene Spannungsdosierung und -zurücknahme aus. Imperiales Akkordspiel ist ihm offenbar nicht verleidet worden – eine Beobachtung, die ich nicht ohne Überraschung machte, weil Klavierakademiker oft ein leicht gebrochenes Verhältnis zur rein körperlichen Dimension im pianistischen Verhalten entwickelt haben. Eine Haltung, die leider auf viele Schüler übertragen wird.

Peter Cossé

NEUVERÖFFENTLICHUNGEN

Orgel



Gemischte Bach-Gefühle.

BACH, 6 Triosonaten BWV 525–530, 6 Choräle von verschiedener Art (Schüler-Choräle) BWV 645–650; Ton Koopman (Orgel);
DGA 2742 006 (2 S 30) Digital
Aufnahmedatum: 1983

Klangbild: Klar konturiert, transparent und tiefscharf.

Fertigung: Einwandfrei.

Vergleichseinspielungen: Helmut Walcha (Triosonaten, DGA SAPM 198 156 und APM 141576, Schüler-Choräle, DGA 2564 100), Daniel Chorzempa (Triosonaten, Philips 6700 059), Karl Richter (DG 2726 518).

Aufnahmen dieser bekannten Werke gibt es genügend, aber es ist immer wieder reizvoll und aufregend, eine neue Auseinandersetzung damit zu hören. Die Werke aus einem zentralen Bereich der Orgelmusik vertragen, ja erfordern



von Zeit zu Zeit eine neue interpretatorische Beleuchtung: ihre Substanz reicht für viele Zeiten.

Allerdings wird die erwartungsfrohe Aufregung nach dem Anhören der ersten Sonate Es-Dur im vorliegenden Fall gedämpft. Sie hört sich leider etwas flach und flüchtig an, schnell in den schnellen Sätzen (wenn auch nicht so atemlos wie beim frühen Chorzempa), langsam im langsamen Satz. Und das ist zu wenig. Aber auch Walcha und Richter tun sich nicht leicht mit dem Stück. Vielleicht sollte man einfach den Mut haben, diese Sonate wieder etwas weniger glatt abzuspielen als heute ab einem gewissen Virtuosen-Niveau üblich. Glücklicherweise wandelt sich das Bild mit der nächsten Sonate, c-Moll. Koopmans technische Souveränität zeigt sich in belebter Phrasierungskunst und teilweise ausgefeilter Artikulation. Auch die langsamen Sätze gewinnen zunehmend an Inspiration. So bleibt als Gesamteindruck der einer bewußt virtuosen, vor allem technisch brillanten Grundauffassung mit schnellen Tempi und schnittiger Gestaltung, gefördert von den klanglichen Vorzügen der digitalen Aufnahmetechnik. Von manieristischen Zügen, auf die man bei Koopman gefaßt ist (und wie sie in seinem Orgelkonzert bei den Ansbacher Bachwochen 1983 sehr deutlich wurden), bleibt die Interpretation aber weitgehend frei. Nur seine Verzierungspraxis ist eigenwillig. Er schließt fast jeden Satz mit einem Triller bzw. Mordent auf der vorletzten Note, was mindestens der als Referenz angegebenen Peters-Ausgabe nicht entspricht. Auch sonst verzert er öfters nach unüblicher Praxis, vor allem in thematischen Melodiegliedern (z. B. im 2. Satz der c-Moll- und G-Dur-Sonate oder im 3. Satz der C-Dur-Sonate). Bei Bach, im Unterschied zu Händel, ein heikles Unterfangen. Ob die Auslassung von Wiederholungen (Sonate Es-Dur, 3. Satz; d-Moll, 2. Satz; G-Dur, 2. Satz) unter

„Manierismus“ fällt, „neue Forschungsergebnisse“ oder nur unter technische Vorgaben der Firma (um mit zwei Platten auszukommen), ist nicht zu entscheiden. Dem Notentext der Peters-Ausgabe widerspricht es allemal.

Wird man also dieser Einspielung der Triosonaten nicht den Rang des Exemplarischen zuerkennen wollen, so kann man dies für die Schüler-Choräle durchaus. Hier spielt Koopman mit Gewinn für den kammermusikalischen Charakter dieser Musik auf Verbaltheit und subtile Klangkultur im Pianobereich, nicht ohne einer in ihrem schnellen, sehr beweglichen Duktus ausgezeichneten Darstellung von „Wo soll ich fliehen hin“ fähig zu sein. Hier zeigt auch die Orgel, über die man – ganz unüblicherweise – nur ein einziges Wort erfährt, nämlich „Waalse Kerk“ (Amsterdam), mehr Individualität. In „Wer nur den lieben Gott läßt walten“ wird abermals eine Wiederholung geopfert. Noch ein Wort zum (professionellen) Begleittext. Christoph Wolff, ein profunder Bach-Kenner, setzt die Akzente falsch, wenn er die „unübersehbare Modernität der Bachschen Kompositionskunst“ in diesen Stücken damit erklärt, hier lasse eine verselbständigte Kontrapunktik des Satzes die Akkordausfüllung durch den Generalbaßsatz entbehrlich werden. Das ist mehr in Richtung musikalischer Fortschrittsästhetik gedacht als historisch. Sieht man diese Sätze aber innerhalb der jahrhundertealten, legitimen Tradition der Intavolierungspraxis der Orgel, so werden sie ganz einfach als Reflex der zeitgenössischen „Kammermusik“ von Triosonate und Kantate im Medium des vielseitigen Tasteninstrumentes erkennbar. Genau diese „kammermusikalische“ Dimension, wie das italienische Concerto durchaus Teil zunftgemäßer Organistenpraxis der Zeit, macht den Reiz und die Schwierigkeit dieser Musik aus, der sich jeder Interpret neu stellen muß.

Klaus Peter Richter



Unkonventioneller Fund für Kenner und Liebhaber.

ORGELMUSIK BRAUNSCHWEIGER KOMPOSITEN DES 17. UND 18. JAHRHUNDERTS: LEYDING, Präludium Es-Dur, Choralvariation Von Gott will ich nicht lassen, Choralphantasie über Wie schön leuchtet der Morgenstern, STRUNCK, Orgelchoral Laß mich dein sein und bleiben, BÖLSCHKE, Praeambulum E-Dur, W.F. Bach, Choralbearbeitungen Wir Christenleut und Jesu, meine Freude, Fugen g-Moll, a-Moll, c-Moll und F-Dur; Rüdiger Wilhelm an der Orgel der ehem. Klosterkirche St. Abdon und Sennen in Salzgitter-Ringelheim;
Mixtur MXT 2014 (1 S 30)
Aufnahmedatum: 1983
Klangbild: Präsent, ausgewogen. Trotz großen Raumklangs, detailgenau.
Fertigung: Einwandfrei.

Um es gleich vorwegzuschicken: diese Platte ist ein Fund fürs heimische Repertoire. Zwar sträuben sich einem zunächst die Haare, liest man (neugierig auf unbekannte Orgelhistorie in Salzgitter) die etwas wirre Geschichte der Orgel mit ihren vielen Umbauten und Änderungen: erbaut um 1696, Erweiterung 1796, Reparatur 1828 (mit Entfernung der Pedalmixtur und des Nachthornes), Reparaturen und Umbauten 1856, 1865 und 1869, Elektrifizierung 1925,

Restaurierung 1974/75. Eher verwirrt als aufgeklärt durch einen unscharfen, wenig professionellen Begleittext („Entwicklungsgeschichte der Orgel“), bleiben viele Fragen offen. Hört man dann das Instrument selbst, ist man überrascht und beeindruckt. Ein kerniges Klangbild, das absolut „authentischen“ Nerv besitzt und große, runde Akustik machen gleich das erste Stück von Leyding (1664–1710) zu einem markanten Introitus. Dieses Es-Dur-Präludium ist von jener, für die Norddeutsche Orgelmusik der Zeit typischen Mosaikform; die Choralphantasie über „Wie schön leuchtet der Morgenstern“ klingt etwas schlicht, ist aber eine Novität auf dem Plattenmarkt (nicht im Bielefelder Katalog). Das eigentliche Juwel der A-Seite ist aber Leyding's Choralvariation „Von Gott will ich nicht lassen“. Gekonnt registriert und vorgetragen wird hier in den 6 Versus der Reichtum individueller Klangfarben des Instruments präsentiert. Höhepunkte sind der 3. Versus, äußerst subtil und grazios (mit zwei 4'-Flöten) und der letzte Versus. Übrigens gibt es von Leyding auch ein interessantes Präludium in B (von dem meines Wissens keine Aufnahme existiert), das man schon wegen seiner fulminanten Pedalpartien diesem Interpreten/Orgel-Team ans Herz legen müßte.

Die ganze B-Seite ist dem ältesten Bachsohn, Wilhelm Friedemann, gewidmet, der von 1771–74 ohne feste Stellung in Braunschweig lebte. Die zwei kurzen, gleichwohl sehr aparten Choralvorspiele werden von den vier kapitalen Fugen dominiert. Es sind geniale Stücke, um das mindeste von ihnen zu sagen. In ihnen weht etwas vom Atem des Vaters, ohne daß der Versuch einer Stilkopie spürbar würde. Bezwingend die (kurze) g-Moll-Fuge, zügig und straff gespielt und, wie die abschließende F-Dur-Fuge, in der organo-pleno-Sphäre angesiedelt. Zu einer Piano-Studie für zwei 8'-Register gerät die delikate gespielte c-Moll-Fuge, wie die langgedehnte a-Moll-Fuge, die bisher noch nicht im Bielefelder Katalog zu finden war. Der Interpret, Rüdiger Wilhelm, Jahrgang 1951, ausgebildet an der Westfälischen Kirchenmusikschule Herford und der Folkwanghochschule Essen, spielt diese Fugen nach eigenen Übertragungen aus den Quellen, angesichts der problematischen (im wesentlichen nur durch Schüler-Abschriften vermittelten) Überlieferung der Werke, nicht nur ein philologisches Wagnis. Mit dem klingenden Resultat dieser Verbindung von Musikhistorie und Interpretation im Ohr, kann man nur Anerkennung und Sympathie dafür äußern.

Klaus Peter Richter

NEUVERÖFFENTLICHUNGEN

Lieder



Eine besondere Edition zum Brahms-Jahr.

BRAHMS, Lieder op. 32, 46, 49, 57, 59, 70, 71, 85, 95 und 96 (nach Texten von Daumer, Heine, Höltz, Platen, Schack und Candidius); Josef Loibl (Bariton), Norman Shetler (Klavier);
FSM 68 207 EB (1 S 30) Digital
Aufnahmedatum: Ohne Angaben

FONO-KRITIK

Klangbild: Hervorragend ausbalanciert.
Fertigung: Durchgehend leichte Grundgeräusche.

Die Zusammenstellung der Lieder dieser Einspielung scheint auf den ersten Blick „marktpolitisch“ begründet: 13 von 19 Einspielungen sind im Bielefelder Katalog (1/83, also vor Erscheinen der Brahms-Edition) überhaupt nicht vertreten, 3 nur einmal, und die restlichen drei sind auch keine „Schlager“. Es handelt sich also um kluge Repertoire-Erweiterung und gute Alternativangebote.

Auf den zweiten Blick stellt man fest, daß die Werksauswahl dem Bariton Josef Loibl insofern „liegt“, als er ihnen in seinen hohen wie tiefen Registern fast ausnahmslos gerecht werden kann, länger gehaltene und kräftige Töne kaum mehr flackern (wie ich es im Heft 1/83 bei der Schubert/Goethe Platte noch beobachtete) und die Bereitschaft, gestaltend Stellung zu beziehen, bei vorbildlicher Noten- und Textgenauigkeit zu oft hörenswerten Ergebnissen führt.



Das Besondere der Platte enthüllt sich aber erst einem sozusagen „dritten Blick“. Es ist der Inhalt jener Liedtexte, die Brahms vertonte und von Loibl ausgesucht und neu zusammengestellt wurden. Loibl wählte zunächst (A-Seite) 9 (von 14 vertonten) Daumer-Texten. Sechs gehören jenem aufschlußreichen Opus 57 an, in welchem sich der Enddreißiger Brahms im selbst zusammengestellten Zyklus mit der Einsamkeit eines reifen Mannes herumschlägt, der sich nach Gegenliebe sehnt, die ihm aber versagt bleibt. Ob sich dieser Zyklus auf Rosa Girzik oder gar Julie Schumann bezog, mag offen bleiben; autobiographische Züge haben diese Werke mit hoher Wahrscheinlichkeit.

Die B-Seite enthält Lieder auf Texte von Heine (4 von 6), Platen (3 von 5), Hölty, Candidus und Schack (je 1 von 6, bzw. 3) die entweder ebenfalls das Thema unerwiderter Zuneigung spiegeln oder Abrechnung mit Fehlern und Reue behandeln. Jedenfalls entsteht hier ein weit über das Musikalische hinausgreifende Brahms-Porträt, das man um so betroffener zur Kenntnis nimmt, wie man gewahrt, mit welcher Eindringlichkeit Josef Loibl dieses Porträt ausführt und sich damit in die Reihe der großen Liedsänger stellt. Mit den Daumer-Texten – ihr Dichter wurde wegen ihrer natürlichen und offenen Erotik in der Mitte des vorigen Jahrhunderts tabuisiert und auch Brahms entging nur mit Mühe der Ächtung – tritt einem hier der unorthodoxe Brahms entgegen, der heute, nach ei-

nem Jahrhundert, viel zu wenig in unserem Bewußtsein lebt.

Norman Shetler gelingt eine nichtalltägliche Leistung des Mitgestaltens: Sein kantables Klavierspiel erzielt eine Integration von Vokal- und Instrumentalstimme, die weitgehend als ideal empfunden werden darf.

Leider findet man im Hüllentext editorische Schwächen: Der Text von „Es liebt sich so lieblich“ ist unvollständig abgedruckt. Das Gedicht von Carl Candidus „Lerchengesang“ wird fälschlich Claudius zugewiesen. Die Zeitentrennung in der 2. Strophe von Schacks „Abenddämmerung“ ist falsch.

Klaus Blum

 **Korrekte Realisierung mit wenig Inspiration.**

MOZART, Konzert-Arien (Gesamtaufnahme); Edita Gruberova, Lucia Popp, Edith Mathis, Lilian Sukis, Hanna Schwarz, Francisco Araiza, Thomas Moser, Claes H. Ahnsjö, Walter Berry, Robert Lloyd, Mozarteum-Orchester Salzburg, Leopold Hager;
DG 2740 281 (5 S 30)

Klangbild: Guter räumlicher Klang, manchmal etwas matt.

Fertigung: Einwandfrei.

Vergleichseinspielungen: E. Schwarzkopf/LSO, George Szell (EMI 1 C 063-01 959), Kiri Te Kanawa, E. Gruberova, T. Berganza, E. Höbarth, Krisztina Laki/Wiener Kammerorchester, György Fischer (Tel. 6.35587), J. Scovotti, P. Schreier, Edda Moser/Staatskapelle Dresden, Herbert Blomstedt (EMI 1 C 165-46531/33).

Für Plattensammler besitzt eine Gesamteinspielung immer eine gewisse Anziehungskraft, das Erlebnis der Totalität. So wird dieses neue Album in der heutigen „Epoche der Gesamtaufnahmen“ vermutlich einen guten Absatz haben, besonders da es die im Köchel-Verzeichnis nicht angeführte Arie „Cara, se le mie pene“ als Novität auf dem Schallplattenmarkt enthält: also eine umfassende Vorstellung dieser in Mozarts Oeuvre keineswegs eine „Nebenrolle“ spielenden Gattung – auch wenn zu dem stolzen Titel „Gesamtaufnahme“ einige Bemerkungen anzuführen sind.

Die Einspielungen halten sich (mit geringfügigen Veränderungen auf der 1. Platte) an die Aufeinanderfolge und den Notentext der Neuen Mozart-Gesamtausgabe. Von den in mehreren Fassungen überlieferten Arien wurde allerdings nur die Version des Hauptteiles der GA berücksichtigt, wie z. B. in „Alcandro, lo confesso – Non so, d'onde viene“ KV 294, wo die verzierte Fassung der Reprise (im Anhang publiziert) leider in diesem Album fehlt. Und all das, was in den 4 Notenbänden nicht vorkommt, gelangte nicht in diese „Gesamtaufnahme“ – so fiel bedauerlicherweise die prächtige Bariton-Arie „Rivolgete a lui lo sguardo“ KV 584 aus (welche Mozart als Guglielmos Arie in „Cosi fan tutte“ komponierte, aber später aus der Oper wegließ), ebenso das für die Wiener Aufführung des „Idomeneo“ 1786 geschriebene Rondo „Non più, tutto ascoltai – Non temer, amato bene“ KV 490 oder die anmutige „Un moto di gioia“ KV 579 (laut Alfred Einstein Susannas Arie zur Eingangsszene des III. Aktes in „Le Nozze di Figaro“). Dagegen ersparte man glücklicherweise den nur im Entwurf überlieferten Werken eine „arrangierte“ Einspielung (wie es z. B. bei „Schon lacht

der holde Frühling“ KV 580 in der Teldec-Aufnahme passierte).

44 Arien also, auf 5 Platten, überwiegend mit Star-Besetzung, die den Zuhörer in dem Glauben bestärken, daß eine Schallplattenfirma eine Gesamtaufnahme dann herausgibt, wenn sie zu jedem Stück einen passablen Interpreten gefunden zu haben meint. Das allgemeine Niveau ist unbestreitbar, jedoch nicht gleichmäßig hoch. Als größter „Gewinn“ dieses Albums darf durchaus Edita Gruberova gelten, die auch die schwierigsten Bravour-Arien („Popoli di Tessaglia! – Io non chiedo, eterni Dei“ KV 316 oder „Ma che vi fece, o stelle – Sperai vicino il lido“ KV 368) mit glänzender Stimme und phantastischen Koloratur-Fähigkeiten vollkommen mühelos meistert. Eine hervorragende Leistung bietet auch Lucia Popp, mit sicherer Stilkenntnis, ausdrucksvoller Melodiegestaltung und mit schöner italienischer Diktion. Bei Edith Mathis fällt zwar ihr manchmal zu starkes Vibrato auf, trotzdem beeindruckt ihr Gesang durch Nuancierung und Flexibilität: ihre „Ch' io mi scordi di te“ übertrifft in Textdarstellung ebenso wie in Ausdruckskraft diejenige von Teresa Berganza bei weitem, auch wenn sie den Gefühlsreichtum von Elisabeth Schwarzkopf nicht erreicht. Hanna Schwarz erweist sich als keine besonders gute Wahl: ihre Dynamik bleibt indifferent, ihre Formulierung leblos. Und es ist ziemlich unverständlich, warum die berühmte Arie „Bella mia fiamma“ KV 528, ein Gipfelwerk unter Mozarts Konzertarien, gerade der unansehnlich phrasierenden, schwach deklamierenden Lilian Sukis anvertraut wurde.

Für die 8 Tenorarien benötigte diese Aufnahme 3 Sänger – keiner von ihnen wirkt aber überzeugender als Peter Schreier, der in dem EMI-Album alle 8 Arien allein schafft. In Francisco Araizas Interpretation des langsamen Teils von „Misero! O sogno – Aura, che intorno spiri“ KV 431 fehlt die Lyrik; bei der „Se al labbro mio non credi“ KV 295 vermißt man eine gespannte Stimmung, dramatische Leidenschaft. In Thomas Mosers markanter Darstellung kommen dynamische Nuancen nur selten zur Geltung – um nicht gar solche Kleinigkeiten zu erwähnen, daß er in „Or che il dover – Tali e cotanti sono“ KV 36 den Namen „Sigismondo“ alle 10 Male während der Arie mit gutem deutschen „g“ auspricht... (Auf die richtige Aussprache muß der Zuhörer bis zu der nächsten Arie „A Berenice – Sol nascente“ KV 70 warten, wo endlich Lucia Popp italienisch kann.) Claes H. Ahnsjö singt in seinen 2 Buffo-Arien nicht zu schön, aber immerhin mit guter karikierender Fähigkeit. In den Bariton- bzw. Baß-Arien brilliert der ewig junge Walter Berry; um so weniger gefällt die faserig-müde Stimme und gefühllose Artikulation von Robert Lloyd.

All diese Einwände sagen letztlich, daß während eines Teils dieser Gesamtaufnahme – trotz der insgesamt korrekten Realisierungen – eine gewisse Unbeteiligtheit herrschte. Jene Inspiration fehlt hier, die bei den Aufnahmen von Edda Moser, Kiri Te Kanawa und besonders Elisabeth Schwarzkopf so beeindruckt – Kunst der Seele, nicht nur der Kehle. Gewiß: Edita Gruberova schafft die halbschmerzhaften Koloraturen in „Popoli di Tessaglia“ müheloser als Edda Moser oder Elfriede Höbarth – sie bleibt uns aber die tiefe Tragik und das würdevolle Pathos einer Edda Moser schuldig. Es stimmt auch, daß solche Produktionen wie z. B. Elisabeth Schwarzkopf und Alfred Brendels konzertierendes Duett in „Ch' io mi scordi di te“ nur in

YAMAHA
HI-FIHör-Test 2:
Für die
Hohe Schule
der Musik

Originalauszüge aus Test in STEREO, Heft 8/83:

Kurzkritik: Sowohl die Vorstufe C-50 als auch der Endverstärker M-50 des renommierten Hi-Fi-Spezialisten Yamaha gehen aus unserem Labortest als ausgesprochen hochwertige und sauber verarbeitete Geräte der absoluten Spitzenklasse hervor. In sämtlichen relevanten Kriterien muß man ihnen Hochachtung zollen: ein Rasse-Gespann!

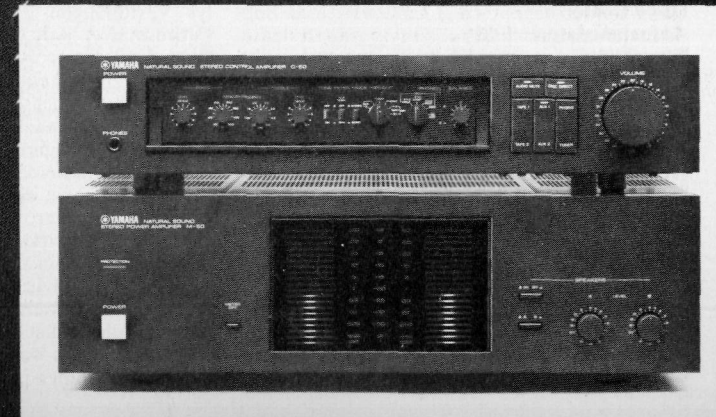
Vorstufe C-50: Absolute Spitzenklasse. Simultanbetrieb unterschiedlicher Programmquellen. Vorfahrt für Phono. Guter Klang von der Analogplatte. Verzerrungen kein Thema. Störgeräuschfreiheit hervorragend. Gezielte Klangkorrekturen möglich. 2x Phono MM, Phono MC.

Endverstärker M-50: Absolute Spitzenklasse. Preis-Gegenwert-Relation: sehr gut. Pegelregler für 2 Boxenpaare. Genügend Leistungsreserven. Gute dynamische Fähigkeiten. Störgeräusche gibt's nicht. Sinusleistung an 4 Ohm 248 W, an 8 Ohm 169 W.

C-50/ M-50: Test-Referenz in STEREO, Heft 8/83.

Mehr sagen Ihnen unsere Fachhändler oder wir direkt per Post.

Yamaha Elektronik Europa GmbH
2084 Rellingen



FONO-KRITIK

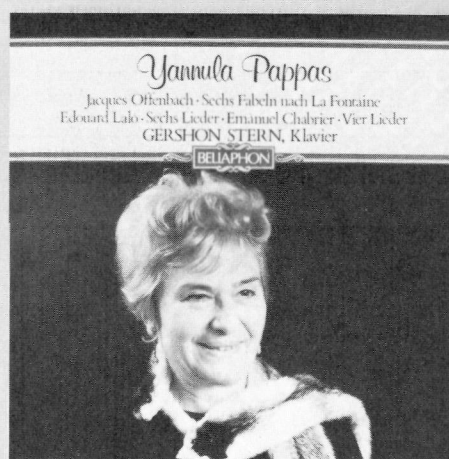
seltenen Sternstunden gelingen – aber die Kunst eines Alfred Brendel gehört zum Glück noch nicht zu den unerreichbaren Nostalgieen, und statt der kühlen Begleitung von Leopold Hager wäre ein empfindsamerer Klaviersolist, der etwas eigenes zu seinem Part zu sagen hätte, vielleicht der Interpretation dieser Arie in der Gesamtaufnahme dienlich gewesen: letztlich muß der Pianist hier Mozart selbst ersetzen. Zu dem nicht immer befriedigenden Eindruck trägt ein kultiviertes, aber (besonders in den früheren Kompositionen) manchmal akzentarmes und blasses Orchesterspiel bei, welches nur zeitweise aufblüht (z.B. in „Bella mia fiamma“ oder „Mantre ti lascio, o figlia“). Diese Aufnahme gibt also eine gute Realisierung der Mozart-Gesamtausgabe (trotz einiger unterschlagener Appoggiaturen), einen weniger ausgeprägten Eindruck vom Mozartschen Ton, und fast überhaupt kein Bild der damaligen hohen Gesangskultur. Ziemlich knauserige Kadenz zeigen z.B., daß jene individuelle Kunst, jene improvisatorische Verzierungspraxis, die in Mozarts Zeit eine aktive Teilnahme des Interpreten bei der Entstehung und Wiedergabe der Komposition bedeutete, heute praktisch ausgestorben ist. Selbst Mozarts eigene Verzierungen in „Alcandro, lo confesso – Non so, d'onde viene“ KV 294 wurden von Lucia Popp nach dem 51. Takt ausgespart. „Singen Sie sie nach Ihrem gusto“ – sagte Mozart der Interpretin dieser Arie Aloisia Weber; hätte es sich nicht gelohnt, auf Mozart zu hören und die Werke aus dem Virtuosengeist ihrer Zeit zu interpretieren? *Eva Pintér*

⊙ **Ansprechende Raritäten in lebendiger Wiedergabe.**

OFFENBACH, Sechs Fabeln nach La Fontaine, LALO, sechs Lieder, CHABRIER, vier Lieder; Yannula Pappas (Mezzosopran), Gershon Stern (Klavier);
Bellaphon 680.01.022 (1 S 30)
Aufnahmedatum: Dezember 1981
Klangbild: Minimal höhenbeschnitten, minimal hallig, unverfärbt, präsent.
Fertigung: Mehrmals geringfügiges Knacken, sonst einwandfrei, zweisprachige Textbeilage, Stoppzeiten angegeben.

Eine interessante, ansprechende Raritäten-sammlung enthält diese Platte. Man stuft die Lieder dieser französischen Komponisten gern als leicht und wenig anspruchsvoll ein, aber eigentlich sind sie dem deutschen Lied nicht vergleichbar. Sie leiden weder Seelenqual noch suchen sie nach einer musikalischen Überhöhung des Textes. Naïve Direktheit, aparte melodische Wendungen, charakterisierende Rhythmik und ein feinsinniger, wie ein Vorbote des Impressionismus anmutender Klavierpart machen besonders die Lieder von Lalo sehr ansprechend. Chabrier, insgesamt etwas spröder, doch witzig, würzt seine Tier-Idyllen durch laut-malerisch-illustrierende Begleitung; besonders hübsch im Lied „Die Grillen“.

Bei Offenbach ist die Sache anders. Typisch Bühnenmensch, weitet er die Fabeln nach Fontaine-Texten zu kleinen Szenen aus und gibt sich in der musikalischen Umsetzung recht vielseitig: mal einfach, mal geziert, immer pointiert, mit tänzerischem Temperament rasch zur Hand, feingliedrige Melodik einstreuernd, überschwappend im Spott, wenn die „Moral von der



Geschicht“ es zur Verdeutlichung verträgt. Yannula Pappas, im Cover-Text als eine der beliebtesten und bekanntesten Rundfunksängerinnen Deutschlands apostrophiert, was ich aus nur teilinformierter österreichischer Nachbarschaft mit vorsichtiger Verwunderung registriere, hat spürbar Routine und wandlungsfähiges Ausdrucksvermögen anzubieten. Illustrierende Momente setzt sie mit beweglichem Mezzo und akustisch wirksamer vis comica gewandt um. Das Organ ist noch einigermaßen klangvoll, obwohl das Timbre schon reichlich abgeschliffen wurde und im mäßigen Höhenbereich Versteifungen und Substanzschwankungen auftreten. Die Klavierbegleitung erfolgt differenziert und rhythmisch exakt. *Hermann Schöneegger*

NEUVERÖFFENTLICHUNGEN

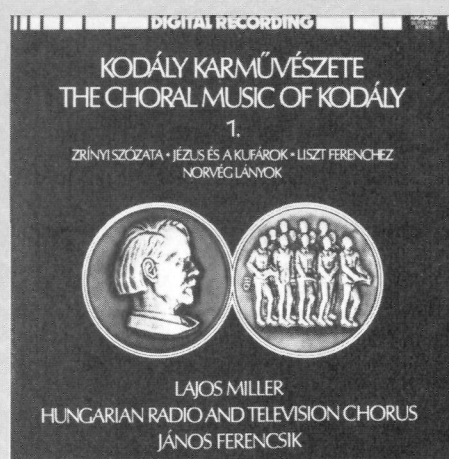
Chorwerke

⊙ **Kodály's Chorwerke authentisch und suggestiv.**

KODÁLY, Die Chorkunst Kodály's (Folge 1) Zrinyis Mahnruf, Jesus und die Krämer, Die Alten, Norwegische Mädchen, Zu spät, Ode an Franz Liszt (Aufnahme in ungar. Sprache); Lajos Miller (Bariton), Chor des Ungarischen Rundfunks und Fernsehens, Ferenc Sapszon, János Ferencsik;
Hungaroton SLPD 12352 (1 S 30) Digital, über Disco Center
Aufnahmedatum: 1982

Klangbild: Kompakter Klang, zu leise und wenig räumlich; bei hohen Tönen etwas übersteuert.
Fertigung: Leichtes Knistern, ein wenig unruhig.
Vergleichseinspielungen: Chor des Ungarischen Rundfunks und Fernsehens/Zoltán Várhelyi (Hungaroton LPX 11522), Windsbacher Knabenchor/Karl-Friedrich Beringer (Rondeau W 050379) (Jesus und die Krämer).

KODÁLY, Die Chorkunst Kodály's (Folge 2), Abendlied, Székler Klage, Morgengruß aus Nagyszalonta, Zwei Volkslieder aus der Zoborgegend, Bilder aus der Mátragegend, Anflehung, An König Stephan, Ein vergessenes Lied von Bálint Balassi, Friedenssehnsucht Anno 1801,



Te Deum von Sándor Sik (Aufnahme in ungarischer Sprache); Chor des Ungarischen Rundfunks und Fernsehens, Ferenc Sapszon; Hungaroton SLPX 12398 (1 S 30), über Disco Center

Aufnahmedatum: 1982

Klangbild: Ein wenig deutlicher als bei der 1. Platte, aber immer noch zu wenig Raum.

Fertigung: Unbefriedigend: sehr häufiges Knacken, leichtes Hintergrundrauschen.

Vergleichseinspielungen: Chor des Ungarischen Rundfunks und Fernsehens/Zoltán Várhelyi (Hungaroton LPX 11522).

Die Chorwerke von Zoltán Kodály nehmen eine besondere Stellung in der Vokalliteratur unseres Jahrhunderts ein. Für Kodály bedeutete der a-capella-Gesang eine eigenständige Form, sich selbst auszudrücken: Einerseits die Synthese der europäischen musikalischen Traditionen mit der ungarischen Volksmusik und der ungarischen Dichtung, andererseits aber eine Verkörperung seiner ars poetica „Die Musik gehört allen“. Er schrieb mehr als 100 Chorwerke, von denen der größte Teil heute schon zum festen Repertoire jedes ungarischen Chores gehören; einige seiner Kompositionen (wie z.B. „Jesus und die Krämer“, „Gebirgsnächte“, „Topfen der Zigeuner kaut“) finden sich auch im Programm ausländischer Ensembles.

Eine repräsentative Auswahl dieser Stücke bieten die beiden Hungaroton-Platten, die aus Anlaß des Kodály-Zentenariums im Jahre 1982 aufgenommen wurden. Ein mannigfaltiges und geschmackvolles Programm: die erste Platte enthält neben der 18 Minuten langen Kantate „Zrinyis Mahnruf“ (eine Premiere auch auf dem ungarischen Schallplattenmarkt) das monumentale Stück „Jesus und die Krämer“ sowie Kodály's Vertonungen großer ungarischer Dichter (Vörösmarty, Ady, Weöres). Auf der ersten Seite der 2. Platte wurden Kodály's Volksliedbearbeitungen aufgenommen; die Werke der 2. Seite stellen gleichsam „Gebete“ dar, für den Frieden, für Humanität usw.

Der Chor des Ungarischen Rundfunks und Fernsehens zeigt in beiden Aufnahmen eine hervorragende Leistung, die höchste Maßstäbe für die Interpretation der Chorwerke Kodály's setzt. Der Chorklang wirkt sonor, vielleicht noch reifer und dichter als in der älteren Aufnahme von Zoltán Várhelyi. Auch wenn die Soprane gelegentlich ein wenig glänzender singen könnten, vermittelt die Homogenität der Stimmen dem Zuhörer ein wahres „kulinarisches“ Erlebnis. Dazu kommen plastische Deklamation, nu-

ancenreiche Dynamik und überaus saubere Intonation: fast spürt man, wie der Chor jeden einzelnen Akkord und Harmoniewechsel „auskostet“. Eine perfekte Wiedergabe also, in der sich keine Spur kühler und steriler Präzision findet. Die intensive Darstellung, die flexible Phrasierung zeigen, daß die Kunst Kodály's mit ihren musikalischen Traditionen für diesen Chor schon zur Muttersprache geworden ist. János Ferencsik gilt seit 4 Jahrzehnten als berufener Interpret der Werke Kodály's; es ist ein seltenes und beglückendes Ereignis, ihn als a-capella-Chordirigenten zu erleben. In seiner Gestaltung kommen die impressionistisch weichen Farben der „Norwegische Mädchen“ ebenso zur Geltung wie der meisterhafte Formaufbau der Ady-Vertonung „Zu spät“ oder die Dramatik in „Jesus und die Krämer“. Die logische Formulierung, die organische Verbindung zwischen den einzelnen Teilen und der dynamische Kontrastreichtum dieser authentischen Interpretation Ferencsik's sind hier schlüssig, und man kann die rhapsodisch zerbröckelnde, mit extremen Tempowechseln belastete Wiedergabe des Windsbacher Kammerchores wohl kaum mit ihr vergleichen. Das diminuendo des letzten Akkordes bekommt bei Ferencsik z.B. eine wirkliche dramatische Funktion: mit diesem Effekt wird der hymnische Schlußteil „dieweil all' die Menge kam und folgte ihm nach“ quasi in Anführungszeichen gesetzt, als drohende Vorahnung des Schicksals von Jesus. Der Suggestivität Ferencsik's und dem markant deklamierenden Solo von Lajos Miller ist es zu verdanken, daß der lange „Mahnruf Zrinyis“ (die ganze A-Seite der ersten Platte) durchweg spannungsvoll wirkt, trotz der Weitschweifigkeit der Komposition.

Ferenc Sapszon, der Dirigent der zweiten Platte, und seit 1966 Chef des Rundfunkchores, studierte als Schüler von Zoltán Várhelyi die Aufführungstradition von Kodály's Werken aus „erster Hand“. Dieses zeigen z.B. die „Székler Klage“ oder die „Bilder aus der Mátragegend“, welche Sapszon ohne übertriebene Parlandi, diszipliniert und mit gutem Gefühl für die Proportionen dirigiert. Einen Höhepunkt dieser 2. Platte bildet die empfindsame Interpretation des Frauenchores „Zwei Volkslieder aus der Zoborgegend“, der wegen seiner stimmlich-technischen Schwierigkeiten sehr selten zu hören ist – schade, daß der Covertext die Namen der ausgezeichneten Solistinnen bescheiden verschweigt. Wenn man von der peinlichen Frage absieht, warum die zwei zusammengehörenden Platten in verschiedener Technik aufgenommen wurden, d.h., warum die zweite Aufnahme keine digital-Technik verdient hat, bleibt nur die Textbeilage zu beanstanden: sie enthält eine informative Einführung und die Texte der Kompositionen in fünf Sprachen. Ausgerechnet das ungarische Original zeigt bei einigen Werken (z.B. „An König Stephan“, „Friedenssehnsucht“) auffallende Abweichungen von den gesungenen Worten. Was hätte der für seine Präzision bekannte Kodály wohl dazu gesagt? *Eva Pintér*

NEUVERÖFFENTLICHUNGEN

Neue Musik

⊙ **Klassisch-akademische Moderne aus Bulgarien.**

GOLEMINOV, Variationen über ein Thema von Dobri Christov, Sinfonie Nr. 1 über Themen von Kinderliedern, TAPKOV, Kleine Sinfonie für Orchester und Orgel 1878 A. D.; Philharmonisches Orchester Sofija, Bulgarisches Nationalorchester, Kamen Goleminov, Vasil Stefanov; Jerusalem Records ATD 8208 (1 S 30), über Le Connaisseur, Karlsruhe
Klangbild: Flach, eng, nicht sehr brillant.
Fertigung: Ordentlich.

TANEV, Divertimento Concertante für Klavier und Orchester, Bau-Musik für Orchester, Konzert für Bläser und Schlagzeug; Atanas Atanasov (Klavier); Bulgarisches Nationales Rundfunkorchester, Philharmonisches Orchester Sofija, Alexander Vladigerov, Dimitar Manolov; Jerusalem Records ATD 8205 (1 S 30), über Le Connaisseur, Karlsruhe
Klangbild: Etwas präsenter als bei der vorigen Platte, aber immer noch eindimensional, wenig räumlich.
Fertigung: Ordentlich.

Für die „Klassische Moderne“ aus Bulgarien hierzulande Interesse zu wecken ist nicht gerade leicht. Das liegt an ihren Entstehungsbedingungen: In einem historisch verspäteten, gerade erst entstehenden bürgerlichen Musikleben – praktisch erst im 20. Jahrhundert – entwickelten die einheimischen Tonsetzer einen nationalfolkloristisch inspirierten Stil auf der Grundlage der europäischen Romantik, während gleichzeitig in Mitteleuropa Komponisten wie Strawinsky, Schönberg und andere zu völlig neuen Ufern aufbrachen. Die zweite oder dritte folgende Generation in Bulgarien wiederum begann sich ab etwa 1960 an den Vorbildern der polnischen oder westlichen Avantgarde zu orientieren, so daß eine erneute Diskontinuität eintrat. Zusätzlich verließen Begabte wie Bojidar Dimov ihr Land. Die ältere Generation, ohnehin schon auf eher eklektischen Bahnen (was eine Zeitlang ja noch eine gewisse Funktion hatte), rutschte so allmählich ins akademische Abseits, und die ästhetischen Forderungen des Sozialistischen Realismus in den Nachkriegsjahren bildeten dazu keine echte Alternative. Werke aus diesem ästhetischen Umfeld, auch wenn sie erst vor wenigen Jahren entstanden, mögen daher für denjenigen interessant sein, der etwas über die musikalische Situation in Bulgarien erfahren möchte; viel mehr jedoch ist an Neuigkeitswert aus ihnen nicht herauszuholen, jedenfalls wenn man die beiden hier vorliegenden Schallplatten als Anhaltspunkt nimmt. Marin Goleminov (Jahrgang 1908) ist einer der großen alten Männer der bulgarischen Musik; seine an romantischen Vorbildern geschulten Orchestervariationen aus dem Jahre 1942 geben diesen Standard auf korrekte, wenn auch nicht sehr variantenreiche Weise weiter. Seine „Kinder-Sinfonie“ von

1963 bleibt dem gefundenen Stil im wesentlichen treu.

Etwas weiter ist da schon Alexander Taney, dem hier eine ganze Platte gewidmet wurde. Der 1928 Geborene erweist sich jedoch als ein typisches Produkt der sozialistischen 50er Jahre: Motorik Prokofiews und Volkstümliches à la Kabalevskij oder Chrennikov werden zusammengedrückt, im „Divertimento Concertante“ kommt noch eine Prise Jazz hinzu, um damit die Jugend in den Konzertsaal zu locken. Ob diese akademisch-schulterklopfende Anbiederung gelingt, darf eher bezweifelt werden; die Originale, hie Prokofiew, hie Armstrong, klingen allemal besser. Tanev's „Bau-Musik“, worin er die Arbeitswelt und die Geräusche einer städtischen Baustelle musikalisch zu vermitteln sucht, macht den Eindruck, als fände der Komponist keinen richtigen Schluß und komponierte darum einfach immer weiter...

Den relativ gehaltvollsten Eindruck erhält man noch durch die kleine Sinfonie „1878 A. D.“ von Dimitar Tapkov (geb. 1929), ein Memento an den Befreiungskrieg gegen die Türken; Tapkov entwickelt einige Klangphantasie und vermeidet allzu platte Effekte.

Die englische Firma Jerusalem Records hat diese Aufnahmen aus Bulgarien in Lizenz übernommen; die technische Qualität der Einspielungen ist durchschnittlich, zumeist flach in der Staffellung und wenig räumlich. Diesen und ähnlich interessierten Firmen (und BRD-Importeuren gleichermaßen!) ist allerdings zu empfehlen, sich zunächst einmal über das Musikleben der entsprechenden Länder zu informieren und dann selbst auszuwählen, welche Stücke eventuell auf unseren Märkten anzubieten wären. Es gibt nämlich in Bulgarien durchaus beachtenswerte Komponisten der mittleren und jüngeren Generation. Man sollte darum nicht das Präsentieren, was im betreffenden Land auch nur zweite Wahl ist. Taney und Tapkov zum Beispiel werden in den sonst sehr ausführlichen Komponistenlexika der Ostblock-Länder nicht einmal erwähnt.

Hartmut Lück

⊙ **Nicht hörens-wert.**

BOEHM, Dirge, für Flöte u. Streichorchester, Concerto für Englisch Horn und Kammerorchester, Concertino für Oboe und Streichorchester, Suite für Streicher; Georges-Louis Haas (Englisch Horn, Oboe), Michael Weintraub (Flöte), Israel Chamber Orchestra, Eli Jaffe; Jerusalem Records ATD 8201 (1 S 30) (Vertrieb Le Connaisseur)
Aufnahmedatum: 1981
Klangbild: Ziemlich verschwommen, konturlos.
Fertigung: Einiges Knacken.

Offensichtlich lag der Schwerpunkt kompositorischer Arbeit von Yohanan Boehm, geboren 1914, in den 50er Jahren. Er soll ein bekannter israelitischer Kritiker sein. Daß er ab den beginnenden 60er Jahren sein Komponieren einschränkte, könnte von Fähigkeiten zumindest auf diesem Gebiet des Urteilens zeugen. Denn was hier auf der Platte zusammengestellt ist, verdient den Aufwand des Hörens nicht. Sollte man ein Werk hervorheben, dann wäre es vielleicht am ehesten „Dirge, für Flöte und Streichorchester“, eine getragene Kantilene, melancholisch, ohne Tiefgang. Den beiden Konzerten und der Suite gelingen kaum diese Qualitäten.