

FONO-KRITIK

Claudio Abbado hat sich dem sicher schwieriger zu bewältigendem Original mit äußerstem Geschick angenommen und schöpft den Klangfarbenreichtum des Werkes voll aus. Es gelingen ihm dabei sowohl spannungsreiche Überleitungen (wie etwa am Ende des Bärenanzuges im vierten Bild) wie auch versteckte ironische Zwischentöne. Zugleich strahlt die Aufnahme ein atmosphärisches Moment aus, das an Doratis Einspielung fast durchgängig fehlt. Wenn auch manche Tempi etwas gedehnt scheinen, vermittelt Abbados Interpretation doch die ganze Genialität der Partitur. *Andreas Jaschinski*

○ Tschaikowskys „Pathétique“ mit Unterzeichnungstendenz.

TSCHAIKOWSKY, Sinfonie Nr. 6 h-Moll op. 74, „Pathétique“; Berliner Sinfonie-Orchester (DDR), Kurt Sanderling; Denon OX-7183-ND (1 S 30) Digital Aufnahmejahr: 1979

Klangbild: Nicht sonderlich präsent, nicht sehr durchsichtig, wenig offen.
Fertigung: Mäßig, da fast durchgehend leichte Oberflächengeräusche zu hören sind.
Vergleichseinspielungen: Mrawinsky (DG 2535 237) Karajan (DG 2530 774) Mitropoulos (CBS gestrichen) Abbado (DG 2530 350)

Für die Aufnahme der sechsten Sinfonie von Tschaikowsky gilt zunächst im allgemeinen das, was bereits zur Aufnahme der fünften Sinfonie bemerkt wurde (FF 9/1981). Mir scheint diese Einspielung aber doch gelungener als die der e-Moll-Sinfonie, auch wenn Teile der Partitur merklich unausgeleuchtet und unterzeichnet bleiben. Die Haupteinwände beziehen sich dabei auf die Dynamik. Es mag sein, daß die Aufnahmetechnik einen Teil Schuld trägt, daß die Intentionen des Dirigenten verkannt werden, aber schließlich kann sich ein Rezensent nicht an – ohnehin nicht formulierte – Absichten des Dirigenten halten, sondern muß die klingende Aufführung zur „Beweissicherung“ heranziehen. Schon in der Einleitung des Kopfsatzes will sich keine „misterioso“-Stimmung entfalten. Über den leise raunenden tiefen Streichern beginnt das Fagott eben nicht mehr pianissimo, sondern ist bereits fast im Mezzoforte. Im berühmten Andante-Thema des Hauptsatzes besteht keine Gefahr zu Sentiment oder Schwelgen der Geiger, verfügen die Musiker doch gar nicht über die Voraussetzungen zu solchen Farben. Hätten sie dafür wenigstens etwas mehr Espressivo walten lassen! Auch die Durchführung verläßt bereits bei Beginn (der eigentlich wie ein Schlag unisono kommen muß) nicht große Kraft, Prägnanz oder deutliche Zeichnung. Hier besonders versagt die Aufnahmetechnik. Der zweite Satz lebt – wie man weiß – vom Reiz, vom Grazioso des 5/4-Taktes.

Die Rundfunk-Sinfoniker aus Ost-Berlin spielen in gemessenem Zeitmaß, ohne sonder-

lich klare Artikulation oder einen wohlklingenden Ton. Im dritten Satz, diesem sich langsam entfaltenden Geschwindmarsch, setzt Sanderling auf eine disziplinierte, die Details nicht verschluckende Entfaltung des Hauptthemas. Man hört viele wichtige Einzelheiten in den Stimmen (hier ist zum Beispiel die tänzelnde Triolenbewegung der tiefen Streicher fast immer deutlich auszumachen), das Zusammenspiel wirkt gelungen, nur am Schluß wird die Kraft des Satzes nicht ganz ausgereizt.

Im Finalsatz, dem Adagio lamentoso, das Dirigenten vielfach zu falschem Pathos, klebriger Sentimentalität oder Schwulstigkeit verleitet, läßt Sanderling mit dem zu Gebote stehenden espressivo spielen, nimmt den Mittelteil sehr natürlich und atmend, den Stringendo-Teil dagegen eher mäßig. In den Aufschwüngen der Reprise geht das gestopfte Blech verloren, in der Coda werden die Kontrabässe etwas zu forsch. Das Verebben des Satzes ist nur bedingt gelungen.

Ich hätte von dieser Aufnahme mehr Präsenz, größere Deutlichkeit und Durchsichtigkeit erwartet, zumal ja eine modernste Aufnahmetechnik zum Einsatz kam. Der Ton der Streicher ist zu oft gedeckt (vgl. Andante-Thema im Kopfsatz), die Holzbläser gehen in einem Orchester ausbruch einfach verloren, bestimmte, von der Faktur des Werkes her wichtige Momente – wie die Wirkung gestopfter Blechbläserklänge im Finale – kommen nicht zum Tragen. Die Konkurrenz ist gerade bei der „Pathétique“ über groß. Neben der großartigen Deutung eines Mrawinsky mit den Leningrader Philharmonikern, den Aufnahmen von Abbado, Karajan oder der historischen Aufnahme von Mitropoulos steht diese auf mehr oder weniger verlorenem Posten. *Helge Grünwald*



Gary Bertini dirigiert Tschaikowskys Sinfonie Nr. 5 c-Moll

○ Tschaikowsky – Sinfonik in blassen Farben.

TSCHAIKOWSKY, Sinfonie Nr. 5 e-Moll op. 64; Bamberger Sinfoniker, Gary Bertini; RCA RL 30777 (1 S 30) Aufnahmejahr: 1981

Klangbild: Unausgewogen nah und fern, insgesamt eher flach, bei Tutti-Stellen Bläser hart im Vordergrund.
Fertigung: Kleine Knackser.

Tschaikowskys späte Sinfonik ist bestimmt durch sehr persönliche Erlebnisbewältigung, durch düstere Schicksalsergebenheit und dementsprechend dunkle Ausdruckshaltungen (vgl. den sehr guten Plattentext von H.C. Worbs). Gerade in der Fünften wird dies in den ersten drei Sätzen besonders bemerkbar. Die plötzliche Dur-Gestalt des Schicksalsmotivs im letzten Satz, der energische, optimistische Ton des Finales lassen am Gesamtaufbau des Ganzen doch Risse erkennen.

Der zum Teil lethargische Grundton kommt in Bertinis Interpretation über Gebühr zur Geltung. Zwar gibt er sich keinen Sentimentalitäten hin – das synkopierte zweite Thema im Kopfsatz verleitet sehr dazu –, doch wirkt die Aufnahme insgesamt blaß und konturenarm, selbst in den knallharten Fortstellen des ersten Satzes. Daran ändern auch die durchaus flotten Tempi nichts, besonders nicht die des Finales. Was man gerade noch als bewußt gesuchte fahle Beleuchtung akzeptieren könnte, erweist sich doch zu oft als verschliffene Artikulation. Deutlich ist das

beim Einsatz des Hauptthemas im ersten Satz zu verfolgen: die Pause statt eines punktierten Rhythmus ist nicht zu hören, die gegen den Takt gezogenen Legatobögen sind kaum deutlich artikuliert. Besser gelingen die Phrasierungen im zweiten Satz, wo Bertini der Melodik trotz der Tempobemerkung „con alcuna licenza“ einen schlanken, durchgängigen Zug bewahrt. Am gelungensten zu sein scheint der straffe Finalsatz, dessen überlaute Beteuerungen aber auch in dieser Aufnahme nicht ganz glaubhaft werden. Wie auch immer einzelne Stellen bewertet werden mögen, zufriedenstellen kann diese Interpretation nicht, eine Gesamtkonzeption fehlt ebenso wie die Genauigkeit in Einzelheiten. *Andreas Jaschinski*

Wiederveröffentlichungen ORCHESTERWERKE

○ Keine „Visitenkarte“ für Orchester oder Dirigent.

MOZART, Sinfonien Nr. 40 g-Moll KV 550, Nr. 41 C-Dur KV 551; Wiener Philharmoniker, Herbert von Karajan; Decca 6.42 714 (1 S 30) Aufnahmejahr: 1960 und 1963

Klangbild: Mulmig, topfig, wenig präsent, keine klare Zeichnung, dunkel getönt – insgesamt verhangen.

Fertigung: Leichtes Knistern.
Vergleichseinspielungen: Böhm (DG 2720 044) Krips (Phi 6770 009) Maazel (Phi 9071 222) Klempner (EMI 0530057) Karajan (EMI 19702145/47 DG 2740 189)

Ein Dirigent wie Herbert von Karajan hat die beiden letzten Sinfonien von Mozart immer wieder dirigiert und verschiedentlich aufgenommen. Aus neuerer Zeit gibt es allein zwei Aufnahmen mit den Berliner Philharmonikern. Insofern könnte diese Wiederauflage von Aufnahmen mit den Wiener Philharmonikern aus den Anfangsjahren der Stereophonie eine willkommene Ergänzung, ein interessantes Studienobjekt sein. Könnte – wenn sie mit jenem Standard mithielte, den Karajan schon in seinen monoauralen Einspielungen mit dem Philharmonia Orchestra London setzte.

Die hier vorgelegten Aufnahmen sind aber weder eine Visitenkarte für das Orchester noch für den Dirigenten, für die Aufnahmetechnik schon gar nicht. Die Plattenfirma bietet sie jedoch in einer Reihe an, in der unter dem Motto „viva!“ eine „Sammlung großartiger Aufnahmen“ wieder erscheinen soll. – Karajan läßt die „große“ g-Moll-Sinfonie im Kopfsatz nur Allegro spielen, der zweite Satz wirkt ausgesprochen lustlos (vgl. Phrasierung der Geigen im Seiten-

thema, Takt 20 etwa), den Zweihunddreißigstfiguren fehlt es an Deutlichkeit. Dritter und vierter Satz tragen keine aufsehenerregenden Züge der Interpretation. Auch in der „Jupiter“-Sinfonie verblüfft zunächst der mäßige, ja gemächliche Auftakt. Hält man Karajans Deutung die spannungsvolle eines Klempner gegenüber, so tun sich ganz andere Welten auf. Im zweiten Satz imponiert wenigstens die Ruhe. Das Menuett wirkt wenig inspiriert, hat dafür ein anmutiges Trio. Im Finale findet Karajan dann freilich eine gelungene Lösung: Das Molto allegro wird durchgehalten, nicht zurückgenommen oder verschleppt, das Tempo pulsiert, Mozarts reichlicher Gebrauch kontrapunktischer Feinheiten erschließt sich dem Hörer doch weitgehend.

Was an beiden Interpretationen irritiert, ist der willkürliche Umgang mit den Wiederholungen. Karajan läßt einfach die Expositionen der ersten, zweiten und vierten Sätze nicht wiederholen. Seine Tempi haben oft eine gefährliche Neigung zum Abspulen, zum Motorischen. Was beide Aufnahmen, abgesehen von fehlender Inspiration, zusätzlich unattraktiv macht, ist die klangliche Präsentation: Ein etwas mulmig-topfiger, wenig präsenter Klang verunkelt die thematisch-motivischen Zusammenhänge, läßt die Orchestergruppen unkanturiert. Wer frühe Stereoaufnahmen studiert hat, der weiß, daß sie diese negativen Zeichen in der Regel nicht tragen. Orchester, Dirigent, nicht zuletzt dem Komponisten und seinen Werken hat man also eher einen „Bärendienst“ getan! *Helge Grünwald*

★ Orchesterstücke leichteren Genres in vorzüglicher Darbietung.

ROSSINI, RESPIGHI (Dukas-Bearbeitung), SAINT-SAËNS, La Boutique Fantasque, Der Zauberlehrling, Dans Macabre op. 40; The Scottish National Orchestra, Sir Alexander Gibson; Chandos CBR 1003 (1 S 30) Aufnahmejahr: 1972

Klangbild: Sehr klar, plastisch, in Dynamik und Tonlage ausgewogen.

Fertigung: Rauschen, besonders am Plattenrand, kleine Knackser.

Vereinigt werden auf dieser Platte drei Werke, denen ein spukhaftes, märchenähnliches Sujet zugrunde liegt. Sie zählen zu den beliebtesten Stücken leichteren Genres und liegen deshalb bereits in vielfachen Einspielungen vor. Respighis Ballett vom Zauberladen, das der Komponist aus von ihm instrumentierten Tänzen Rossinis zusammenstellte, wird von Sir Alexander Gibson ebenso souverän interpretiert wie die beiden berühmten Orchestersätze auf der Rückseite der Platte. Die Tempi der Tänze sind schwungvoll und flott, keineswegs werden die Stücke einfach heruntergespielt. Gerade beim „Zauberlehrling“ fällt zudem der sehr transparente Orchestersatz auf, den das ausgezeichnete Schottische Nationalorchester auch mit allen dynamischen Feinheiten realisiert. So beweglich und spritzig der „Zauberlehrling“ gespielt wird, so angemessen

gedämpft wird der etwas seichte „Totentanz“ von Saint-Saëns interpretiert. Man ist erfreut, diese oft gespielten Werke in so qualitätvoller und sorgfältiger Form vorgestellt zu bekommen. Betrübt ist es deswegen um so mehr, daß die technische Fertigung der Platte weit hinter dem guten Klangbild zurücksteht, die schlechte Pressung läßt ein durchgängiges Rauschen entstehen, das den Beginn des „Zauberladens“ und des Orchesterstückes von Dukas doch recht unangenehm stört. *Andreas Jaschinski*

Neueröffentlichungen KONZERTE

○ Die feine „andere“ Art, Oboenkonzerterte Albinonis zu spielen.

ALBINONI, Vier Oboenkonzerterte aus op. 9 Nr. 2, 5, 8 und 11; Han de Vries (Barockoboe), Alma Musica Amsterdam; EMI 1C 065-43098 (1 S 30) Aufnahmejahr: vermutlich 1981

Klangbild: Präsent, durchsichtig und natürlich. **Fertigung:** Ohne Fehler.

Vergleichseinspielungen: Albinoni-Oboenkonzerterte op. 7 Nr. 3, 6, 9, 12, op. 9 Nr. 5 und 8, Hansjörg Schellenberger, Prager Kammerorchester (Eurodisc 201 233-366)

Das Repertoire ist nicht so ergiebig, als daß nicht die „Originalklang“-Aufnahmen den konventionellen in immer denselben Werken auf dem Fuße folgten – und umgekehrt. Im Februar-Heft des FonoForum (1981, Seite 48) erhielt Schellenbergers Einspielung von sechs Albinoni-Oboenkonzerterten einen Stern wegen besonderer Meriten. Zwei der Werke seiner Platte – die Konzerterte Nr. 5 und 8 aus op. 9 – werden mit den anderen beiden Solo-Konzerten dieses Opus (Nr. 2 und 11) hier mit Han de Vries als Solisten auf einem alten Barockinstrument aus der Zeit um 1735 und einer sich Alma Musica Amsterdam nennenden kleinen Streicherformation (mit Continuo-Cembalo und -Cello) auf ebenfalls alten Instrumenten mit all den Eigenarten vorgeführt, die uns die Musikwissenschaft inzwischen ausgiebig als Ingredienzien und Signum der alten Spielweise darstellt: kein Vibrato beim Solisten, auch nicht in langsamen Kantilenen, an denen die Stücke in ihren Mittelsätzen reich sind (die Streicher sind da ein wenig „moderner“), dann tiefe Kammerton-Stimmung, gelegentlich sehr starke, fast überbetonte Tonschwellungen von Einzelnoten auch in Allegro-Passagen – alles Dinge, an die wir uns inzwischen gewöhnt haben...

Nachdem die oft extrem überzeichneten Manierismen der Originalklangfetischisten einer vernünftig und überzeugend dosierten Natürlichkeit, ja oft schon einer nervigen Unbekümmertheit unter den Händen inzwischen erfahrener

FONO-KRITIK

Profis allenthalben Platz zu machen beginnt, sind Aufnahmen wie die vorliegende in ihrer inneren Stimmigkeit, ihrer Frische und ihrem Schwung Anlaß zum genaueren Hinhören. Und wen der doch oft recht kühle Oboenklang nicht stört, der kann dieser Interpretation eine ganze Reihe von (teils herben) Schönheiten abgewinnen, ja die eigentümliche Rauigkeit vor allem des Oboenklangs sogar als besonders attraktiv empfinden. Da die Gruppe der holländischen Mitspieler (mit teilweise bekannten Namen wie Lucy van Dael an der Geige oder Bob van Asperen am Cembalo) ihre Instrumente meisterhaft beherrschen, ist auch hier nur Gutes zu berichten.

Wem also Schellenberger – er steht für die anderen großen Namen wie Pierlot oder Hollinger – zu glatt, schmiegsam, gefühlvoll, ja weich gestaltet, der wird sich hier bei Han de Vries zu Hause fühlen.

Diether Steppuhn

Unterhaltungsmusik von damals in seriöser Wiedergabe.

FÖRSTER, TELEMANN, Konzert für Horn, zwei Violinen, Viola und b. c. Es-Dur, Suite für zwei Hörner, zwei Violinen und b. c. F-Dur, Konzert für zwei Hörner, Streicher und Cembalo Es-Dur; Adam Friedrich, Albert Brünner (Horn), Franz-Liszt-Kammerorchester Budapest, János Rolla (künstlerische Leitung: Frigyes Sándor); Hungaroton SLPX 12118 (1 S 30) Aufnahmedatum: 1980

Klangbild: Etwas gedeckt, nicht übermäßig räumlich, insgesamt von mittlerer Qualität. **Fertigung:** Leichtes Rauschen, gelegentliche Knacker.

Im Programm der ungarischen Firma Hungaroton fallen in letzter Zeit Produktionen mit Alter Musik immer stärker ins Gewicht. Womöglich hängt dies mit Verbesserungen innerhalb des Kammerorchester-Personals zusammen. Wer in letzter Zeit Konzerte der Nationalphilharmonie, des führenden Orchesters Ungarns, erlebt hat, der wird diese Vermutung nur bestätigen können. Auf dem großorchestralen Sektor läuft zur Zeit so gut wie nichts. In Ungarn spricht man von Krise, und das Bedauern gehört zum guten Ton. Der Kammerorchesterverband gibt Gelegenheit, die Trägheit überdimensionaler Organisationsformen zu unterlaufen. Neue Namen prägen die Arbeit. Individualität scheint geduldet, ja sogar erwünscht zu sein.

In diesem kulturklimatischen Zusammenhang ist auch die hier zur Debatte stehende Einspielung barocker Hornkonzerte zu sehen. Die Edition ist sicher nicht zu überschätzen. Was die instrumentale und kammerorchestralsche Prägnanz anbelangt, zeigt sie auf, daß sich Mitglieder der erwähnten Staatsphilharmonie durchaus auf ernst zu nehmende Weise auf das Terrain der vorgestrichenen Musik begeben und auch passable Ergebnisse erzielen.

Die Hornisten Adam Friedrich und Albert Brünner bleiben im Solo und im konzertanten

Dialog den überaus faßlich reglementierten Förster- und Telemann-Sätzen kaum etwas schuldig. Die Kooperation mit dem soliden „Franz-Liszt-Kammerorchester“ aus Budapest mag Harnoncourt-verwöhnten Telemann-Freaks nicht gerade in Staunen zu versetzen. Die Satzcharaktere etwa in der F-Dur-Suite und in den konzertanten Durchgängen werden jedoch ohne wesentliche Einbußen getroffen.

Peter Cossé

Virtuose Geige ohne durchgehend adäquate Hilfe von seiten des Orchesters.

LALO, Sinfonie Espagnole, SAINT-SAËNS, Violinkonzert Nr. 1 a-Moll op. 20; Kyung Wha Chung (Violine), Orchestre Symphonique de Montreal, Charles Dutoit; Decca 6.42 677 (1 S 30) digital Aufnahmedatum: 1981

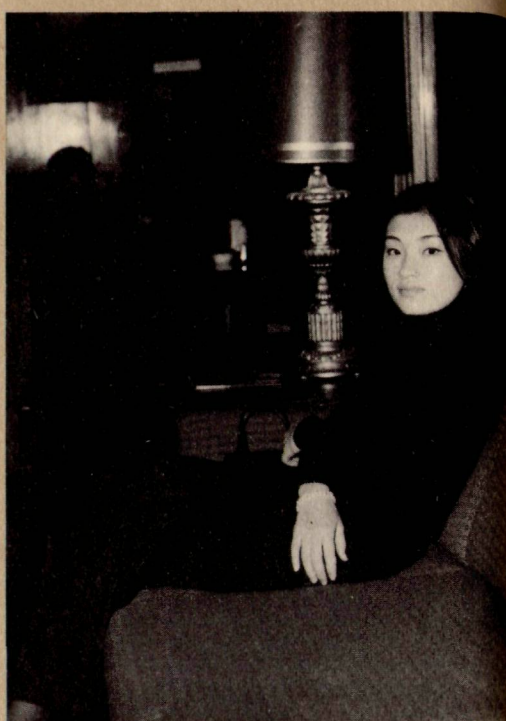
Klangbild: Leicht hallig, etwas trocken, präsent, nicht genügend transparent, Pauken durchweg dumpf.

Fertigung: Gelegentliches Knistern, Klirren bei Holz- und Blechbläserpassagen.

Vergleichseinspielungen: Hoelscher (EMI 157-02917/19) zu 1 Heifetz (RCA 26.41 141 AN) Stern (CBS 61 933) zu 2

Die koreanische Geigerin Kyung Wha Chung, seit Jahren zur violinistischen Weltelite zählend, hat ein erfreulich weitgespanntes Repertoire. Dabei sind ihr auch die etwas am Rande der Literatur liegenden, die ausgefallenen Werke nicht zu schade für Schallplatteneinspielungen. Nun präsentiert sie sich in ihrer neuesten Aufnahme als Interpretin eines „Hits“ der Violinliteratur, der „Symphonie Espagnole“ von Eduard Lalo nämlich, und eines vergleichsweise unbekannten Stückes, des ersten Violinkonzerts von Saint-Saëns. Beginnen wir beim weniger Bedeutenden, bei Saint-Saëns. Das knapp 12 Minuten dauernde Konzert in der vom Komponisten bevorzugten Tonart a-Moll ist trotz seiner Anlage mit drei Sätzen (Allegro – Andante espressivo – Allegro) mehr noch Konzertstück als wirkliches Konzert. Das Werk war Pablo de Sarasate zugeeignet, sollte dessen berühmten Ton und schönes Spiel zur rechten Geltung bringen. Dabei ist es weder thematisch so ergiebig oder kontrastreich wie das dritte Violinkonzert – jenes h-Moll-Werk.

Kyung Wha Chung versteht sich zu einem „klassisch“ wirkenden Ansatz der Interpretation. Sie spielt das Konzert, das technisch anspruchsvoll ist, mit maßvoller Virtuosität, trotz nicht mit den grifftechnischen Feinheiten. Vor allem im zweiten Satz läßt sie den schönen Ton ihrer Geige für sich sprechen. Andererseits kann das Spiel der Koreanerin nicht vergessen machen, daß dieses Werk nicht das stärkste Konzert ist. Demgegenüber ist die „Sinfonie Espagnole“ von der Fülle des thematischen Materials, von der Länge, von den Kontrasten her immer im Vorteil. Dies als Sinfonie titulierte Violinkonzert in 5



Die koreanische Geigerin Kyung Wha Chung

Sätzen kann ein Paradestück für Geiger sein, wenn sie sich auf die Wildheit, Leidenschaft, aber auch auf die Sinnlichkeit und den schönen Ton einlassen. Kyung Wha Chung spielt den Kopfsatz zwar temperamentvoll, aber eher streng. Im sehr tänzerisch genommenen Scherzando dominiert die Geige. Weich klingt das Intermezzo, leidenschaftlich das Andante. In den ersten vier Sätzen fällt jedoch ungünstig ins Gewicht, daß dem Solopart kein adäquater Orchesterpartner zur Seite steht. Ich hatte den Eindruck, als ob Solistin und Dirigent unterschiedliche Vorstellungen über die Realisierung des Konzertes hätten. Warum begleitet das Orchester Symphonique de Montreal sonst so wenig sensibel, ja gelegentlich schroff? Erst im Finalsatz wird, so als ob ein Vorhang von der Szene genommen sei, zu einem gelösten, farbigen Musizieren gefunden, ein Weg des weitgehenden Zueinanderfindens der Beteiligten beschritten. Der Dirigent Charles Dutoit setzt sonst mehr auf Direktheit, auf kraftvolle Akzente, weniger auf Zurückhaltung oder Eleganz. Im Orchester kommen die leisen Werte nur ungenügend zur Geltung (man vergleiche dazu nur den dritten Satz!). Außerdem ist die Dynamik verkürzt, der Klang des Orchesters geht zu rasch über ins Forte oder gar Fortissimo. Dem steht der warme, sinnliche Ton der Geige, eine virtuose aber nie aufdringlich mit Technik prunkende Deutung der Geigerin gegenüber. Mit einem sensibleren Dirigenten wäre die Aufnahme gerade des Lalo'schen Konzertes sicher glücklicher ausgefallen. Welche Wunderwerke vollbringen da doch Jascha Heifetz oder Isaac Stern mit den jeweiligen Orchestern und Dirigenten.

Für eine Digitalaufnahme war die vorliegende Platte im Klangbild zu wenig durchsichtig und präsent.

Helge Grünwald

Haydn – malforsch, malzopfig.

HAYDN, Sinfonie concertante in B-Dur Hob. I:105, Konzerte für Violine und Cembalo F-Dur Hob. XVIII:6, Violinkonzerte in C-Dur Hob. VIIa:1, A-Dur Hob. VIIa:3, G-Dur Hob. VIIa:4; Salvatore Accardo (Violine), Heinrich Schiff (Violoncello), Neil Black (Oboe), Graham Sheen (Fagott) (Hob. I:105), Bruno Canino (Cembalo) (Hob. VIII:6), English Chamber Orchestra, Salvatore Accardo; Philips 6769 059 (2 S 30) Aufnahmedatum: 1981

Klangbild: Ausgewogen, präsent, von guter Dynamik.

Fertigung: Geringfügiges Knistern.

Vergleichseinspielungen:

Böhm, Wiener Philh., Hob. I:105 (DG 2530 398)

Dorati, Philh. Hung. (Dec. 6.35 238)

Der Geiger Salvatore Accardo hat hier auch das Kommando über das English Chamber Orchestra übernommen und das prägt die Einspielung. Es dominiert ein straffes, bisweilen fast forsches Musizieren, ein eher scharfer als gemütlich-warmer Ton – warum auch nicht? Schließlich sind Haydns Violinkonzerte – egal, ob sie nun wirklich alle für Luigi Tomasini d.Ä. geschrieben wurden oder nicht – doch geigerisch sehr dankbare Werke. Das Attribut virtuos möchte ich nur deshalb vermeiden, weil dies stilistische Fehl-Assoziationen ermöglichen könnte. Tatsächlich haben wir es hier mit Kompositionen zu tun, die bei aller Eigenständigkeit barocke Traditionen durchaus mitklingen lassen.

Wie geistreich und schwungvoll Haydns Formversuche gerieten, das dokumentiert allerdings das erst 1937 veröffentlichte Doppelkonzert für Violine und Cembalo F-Dur noch deutlicher – auch hier kann Salvatore Accardos zupackender Interpretationsstil durchaus gefallen (Bruno Canino ist ihm da ein angemessener Partner). Problematischer allerdings erscheint mir die Wiedergabe der Sinfonie concertante, deren Anfangs-Allegro Salvatore Accardo (in einem Mißverständnis von Klassizität?) doch ein wenig „zopfig“ nimmt. Und die Entscheidung, ein Continuo-Cembalo mitzuplenzen zu lassen, wirkt sich im Andante einigermaßen befremdend aus. So gediegen Heinrich Schiff, Neil Black und Graham Sheen zusammen mit Accardo den Solopart gestalten, zu einer Interpretation aus einem Guß weil sich das nicht recht fügen. Und das liegt nicht nur am English Chamber Orchestra, das an Pointiertheit und an Klangschönheit doch kleinere Wünsche offen läßt.

Rainer Wagner

Haydns D-Dur-Konzert als rumpelnde Sonatine mit Orchesterbegleitung.

HAYDN, Klavierkonzerte D-Dur Hob. XVIII:11, C-Dur Hob. XIV:12, G-Dur Hob. XVIII:4; Philippe Entremont (Klavier),

Wiener Kammerorchester, Philippe Entremont; Telefunken 6.42701 AW (1 S 30) Aufnahmedatum: 1981

Klangbild: Nicht übermäßig brillant, präsent, von akzeptabler Balance.

Fertigung: Vereinzelte, jedoch nur geringfügig störende Oberflächenbeeinträchtigungen.

Vergleichseinspielungen:

Haebler (Philips 6530053)

Michelangeli (EMI 1 C 065–2614)

Alpenheim (FSM 43031/33)

Seit einiger Zeit firmiert der französische Pianist Philippe Entremont als Leiter des Wiener Kammerorchesters. Zwei Platten für CBS mit Werken von Mozart und eine Aufnahme für Telefunken (galante Flötenkonzerte mit Wolfgang Schulz) waren das diskographische Resultat dieser auf längere Sicht hin fixierten Zusammenarbeit. Es war vorauszusehen, daß Entremont als Dirigent des Wiener Kammerorchesters seine pianistischen Fähigkeiten nicht verkümmern lassen würde, zumal er beispielsweise mit dem genannten Wolfgang Schulz in letzter Zeit auch als Duo in Erscheinung getreten ist.

Gewisse Bedenken gegen Entremonts derzeitigen klavieristischen Standard sind nach Kenntnis dieser ersten Haydn-Folge nicht zu unterdrücken. Entremont drängt es – wie auch im Konzertsaal – in Richtung Mezzoforte. Erst in dieser dynamischen Region wollen Sechzehntel-Skalen und Verzierungen ohne Konturverlust „kommen“. Ein tendenzieller Zug ins Vergröbernde verleiht den Ausführungen Billigkeit, zumal es Entremont beispielsweise im bekannten D-Dur-Konzert versagt bleibt, ein für die interpretatorische Schlüssigkeit akzeptables Zeitmaß auszukundschaften. Und gerade dieses duftigste aller Haydn-Klavierkonzerte verkommt zur rumpelnden Sonatine mit Orchesterbegleitung, wenn es vollschlanken Tones und in zäher Liquidität zu Ende gebracht wird.

Das Wiener Kammerorchester greift seinerseits mehr prall, denn gelichtet in die Debatte ein. Vieles bleibt ungeschliffen und wie im Vorübergehen „geschönt“. Die älteren Einspielungen mit Ingrid Haebler, Emil Gilels, Ilse von Alpenheim, Malcolm Frager und Alfred Brendel wären, trotz altersbedingter klanglicher Lackschäden – über diese Entremont-Verallgemeinerung zu stellen. Jene von Benedetti Michelangeli (EMI) markiert den Extremfall quasi-maschineller Ungerührtheit.

Peter Cossé

Ashkenazy präzisiert im F-Dur-Konzert KV 459 die rhythmische Komponente.

MOZART, Klavierkonzerte Nr. 19 F-Dur KV 459, Nr. 24 c-Moll KV 491; Vladimir Ashkenazy (Klavier), Philharmonia Orchestra London, Vladimir Ashkenazy; Decca 6.42578 AW Aufnahmedatum: 1980

Klangbild: Präsent, gut gestaffelt, Bläser optimal konturiert.

Fertigung: Einwandfrei. **Vergleichseinspielungen:** Anda (DG 2720030) Haebler (Philips 6747375) Pollini (DG 2530716) Gould (CBS SONC 10245) Krainew (Melodia 33 CM 04129–30)

Vladimir Ashkenazy's Bestreben, in lockerer Folge sämtliche Klavierkonzerte Mozarts aufzunehmen, läßt interessante Rückschlüsse auf das künstlerische Selbstverständnis dieses Pianisten zu. Er arbeitet seit Jahren mehrgleisig. Während das eine oder andere Mozart-Konzert auf den Markt kommt, erscheinen Teilausgaben einer umfangreichen Chopin-Edition und – in einem editorisch bereits etwas fortgeschrittenen Stadium – Einspielungen von Beethoven-Sonaten. Angesichts einer derart gründlichen diskographischen Durchforstung des Standard-Repertoires mochte man sich in den letzten Jahren wiederholt fragen, ob Vielbeschäftigung diesen Ausmaßes nicht zu qualitativen Einbußen führen muß. Ashkenazy hat diese Frage insgesamt verneinen können, sieht man einmal von der für meine Begriffe problematischen Chopin-Aufnahmen ab (Walzer, Mazurken, Nocturnes wären vor allem zu nennen).

Wie ernsthaft Ashkenazy sich mit jeder Themenstellung auseinandersetzt, läßt sich nun auch anhand dieser Mozart-Platte (Volume 2 der anvisierten Gesamtdarstellung) nachweisen. Ashkenazy leitet das Philharmonia Orchestra vom Solo-Instrument aus. Diese Doppelbelastung scheint ihm weniger koordinative Probleme aufzugeben als anderen, ähnlich ambitionierten Kollegen. Ich konnte dies bereits beobachten, als Ashkenazy vor einigen Jahren im bayerischen Passau mit einem Ensemble der Wiener Philharmoniker zwei Mozart-Konzerte aufführte. Geistige Souveränität und seine manuelle Präsenz gestatten es dem Interpreten, sozusagen ohne „Totzeit“ den pianistischen Faden aufzunehmen. Es gibt keine langwierigen Einschwingvorgänge und – vielleicht wichtiger noch für den Gesamteindruck – keine unmotivierten Tempomodifizierungen.

Die vorliegende, aufnahmetechnisch überaus sachdienlich überwachte Aufnahme ist dem Hörer jedoch noch aus einem spezielleren Grund zu empfehlen. Ashkenazy, der sich gewöhnlich ja nicht durch gestalterische Exzentrizität auszeichnet, gewinnt dem F-Dur-Konzert KV 459 ungewöhnliche Seiten ab. Ich kenne keine Darstellung dieses an sich stilistisch unverfänglichen Werkes, die den Marschcharakter des Kopfsatzes so unverblümt als Ausgangspunkt aller phrasologischen Überlegungen hervorhebt. Ashkenazy nimmt die Punktierungen provozierend spitz. Selbst Ingrid Haebler hat dieses Marschmotiv meines Erachtens nach nie so porzellanhaft-aggressiv ausgeformt, als handele es sich um die possierliche Musikalisierung klassischer Militanz. In Verbindung mit einem durchwegs hell timbrierten Klavierton sichert Ashkenazy dem ersten Satz eine rhythmische Gespanntheit, die letzten Endes auch die Einwurfe, Tutti und Unterarmungen des Orchesters in neues Licht setzt. Die konstituierende rhythmische Grundformel bleibt für die übergeordnete darstellerische Arbeit verbindlich, sie durchpulst das Geschehen auf eine fast unerhörte Weise.

FONO-KRITIK

Ashkenazy betont in beiden Konzerten die kammermusikalische Komponente des Mozartschen Orchestersatzes. Im c-Moll-Konzert führt das zu sympathischer Zurücknahme des aureatischen Ballastes. Schlichtheit, Unäußerlichkeit scheinen zum Programm erhoben zu sein. Spürbar wird Ashkenazys Zielvorstellung, den Verfehlungen rein pianistischen Brillierens auf einer Ebene des puren „Musizierens“ zuvorzukommen. Im einzelnen mögen manche Ausdrucksdetails überraschen. So etwa die eklatante Verzögerung bei großen Intervallsprüngen ab Takt 124 (1. Satz). Auch der Seitengedanke des Finalsatzes (Takt 173) entgleitet dem Pianisten unversehens in die Regionen Chopinscher Nachtstück-Sentimentalität. Aufmerksamkeit verdienen die äußerst integrativ vorgetragenen Kadenz und das von scheuer Initiative maßvoll bewegte Thema des langsamen Satzes. Im 1. Satz folgt Ashkenazy nebenbei bemerkt den Ausführungsverschlüssen der Beck-Ausgabe des Bärenreiter-Verlages.

Peter Cossé

Live-Einspielung zweier dankbarer Werke für konzertierende Orgel und Orchester.

RHEINBERGER, Konzert Nr. 2 g-Moll op. 177 für Orgel, 2 Trompeten, 2 Hörner, Pauken und Streichorchester (1894), POULENC, Konzert g-Moll für Orgel, Streichorchester und Pauken (1938); Wolfgang Bretschneider an der großen Orgel des Neusser Münsters, Neusser Kammerorchester, Wilhelm Pepping; Motette M 4005 (1 S 30)

Klangbild: Offen, räumlich, im Plenum zum Dunklen neigend, gute Verschmelzung von Orgel und Orchester, dennoch ausreichend durchhörbar.

Fertigung: Gut.

Vergleichseinspielungen:

Poulenc, Malcolm und die Academy of St. Martin-in-the-Fields (Decca 6.42443)

Unser Interesse mag vorab der 90registrigen Seifert-Organ gelten. Mehrfach restauriert bzw. neuintoniert, vermittelt sie in guter Raumakustik Klangeindrücke bester Romantik ohne topfigen Beigeschmack, wie sie um die Jahrhundertwende geschätzt, aber selten erreicht wurde und heute kaum noch zu finden ist. Auf sie ist auch das Programm zugeschnitten, das eben nur in einer Art Kathedralakustik voll zum Klingen zu bringen ist und dessen Realisation als Live-Mitschnitt besondere Anerkennung verdient. Der als Kompositionslehrer (u.a. mit Wilhelm Furtwängler als Schüler) in München ansässig gewesene Rheinberger hat neben zwanzig Orgelsonaten zwei Konzerte für Orgel und Orchester geschrieben, von denen das zweite von 1894 hier wieder vorgestellt wird. Beide sind von Power Biggs für CBS schon einmal eingespielt worden (FonoForum 5/74 Seite 422). Damals war zu bemängeln, daß dem warmen Orchesterklang – bei lebendigem Spiel und technischer Untadeligkeit auf weite Strecken eine Neobarockspitze

aufgesetzt worden ist, die einen unbefriedigenden Spaltklang bot. Diesen Fehler hat Bretschneider vermieden. Die konzertierende Orgel verschmilzt in allen Stärkegraden mit dem guten, aus Preisträgern von „Jugend musiziert“ gebildeten Kammerorchester zu einem Ganzen und vermittelt so bis zu dem choralartig gesteigerten Ausklang den vielfarbigen Eindruck, der Rheinberger vorgeschwebt haben muß. Während man bei Rheinberger, von einigen Sentimentalitäten abgesehen, auch Anklänge an seine Zeit und ihre Vorläufer empfindet, hat sich der jüngere Poulenc in seinem Konzert von 1938 an die ihm gemäße französische Spätromantik gehalten. Er weiß in dem siebenteiligen, aber einsätzigen Werk doch mehr zu fesseln, gleichsam als Sinfonie mit obligater Orgel, welche die Raumwirkung der Großkirche benötigt. Auch hier erfreut man sich an bester Klangverschmelzung von Orgel und Orchester und wird immer wieder angeregt durch Poulencs Beherrschung von Form und Klang, durch die er uns heute noch näher steht als Rheinberger. Ein Vergleich mit der Malcolm-Einspielung (auf ungenannter Orgel) bei Decca läßt deren Vorzüge erkennen: Die lebendigen Teile werden zügiger, mit mehr drive gespielt (Gesamtzeit 22 1/2' gegenüber 25' bei Bretschneider). Manche besinnliche Thematik wird von Malcolm noch differenziert herausgehoben, und sein Orchester ist in klangschöner Geschmeidigkeit unvergleichlich (Studioproduktion?). Gleichwohl sollte die vorzügliche Bretschneider-Live-Einspielung anregen, den Poulenc öfter konzertant zu berücksichtigen.

Herbert Briefs

Wiederveröffentlichungen KONZERTE

Hommage à Lily Laskine – eine eindrucksvolle Huldigung an die große französische Harfenistin.

HÄNDEL, Konzert für Harfe und Orchester B-Dur, op. 4 Nr. 6, GOSSEC, Sinfonie concertante du ballet de Mirza für zwei Harfen und Orchester D-Dur, BOIELDIEU, Konzert für Harfe und Orchester C-Dur, KRUMPHOLTZ, Konzert für Harfe und Orchester Nr. 6 F-Dur, REINECKE, Konzert für Harfe und Orchester e-Moll op. 182; Lily Laskine (Harfe), Odette Le Dentu (Harfe), Kammerorchester Jean-François Paillard unter dessen Leitung, Bamberg Sinfoniker, Leitung Theodor Guschlbauer; RCA RL 30764 (2 S 30)
Aufnahmedatum: 1964/1965/1966/1968

Klangbild: Dem Alter der Aufnahmen entsprechend uneinheitlich, in den Höhen oft zu scharf, sonst aber im allgemeinen ordentlich.
Fertigung: Ohne wesentliche Mängel.

Mit der Zusammenfassung einiger Erato-Auf-

nahmen aus den 60er Jahren leistet RCA der großen französischen Altmeisterin der Harfe – sie ist inzwischen 88 Jahre alt geworden – einen klingenden Tribut: Fünf orchesterbegleitete Konzerte decken einen Zeitraum von 200 Jahren. Er reicht von Händel (op. 4 Nr. 6) über Gossec (eine dreisätzige Concertante für zwei Harfen), Boieldieu (das bekannte C-Dur-Konzert) und Krumpholtz (Nr. 6 in F-Dur) bis zu Reinecke (mit seinem hochromantischen e-Moll-Konzert op. 182).

Man hätte aus dem reichen Erato-Fundus leicht auch Kammermusikalisches wählen können (Solostücke für Harfe oder aus der kongenialen Aufnahme mit Rampal auf der Flöte), ja sogar das unverwundliche Schlachtroß: Mozarts Doppelkonzert KV 299 mit Rampal – inzwischen zum fünften oder sechsten Mal neu aufgelegt – und hätte das Bild damit abrunden können. Jedenfalls zeigen die hier vereinten Konzerte Mme. Laskine – trotz ihres Alters, als sie die Aufnahmen machte – auf der Höhe ihrer technischen und gestalterischen Kunstfertigkeit, in ausgewogener Harmonie interpretatorischer, ja menschlicher Eigenschaften einer großen Persönlichkeit: jugendlich frisch und doch weise und überlegen wie überlegt, unbekümmert impulsiv und doch intelligent und kontemplativ. Kraftvoll und doch sensitiv, rhythmisch exakt und doch voll pulsierenden Lebens, virtuos und doch nicht nur brillant – dies ist einfach große Harfenkunst und als Hommage an Mme Laskine ein reiner Ohrenschmaus!

Diether Steppuhn

Star-Fusion nach eher kommerziellen Gesichtspunkten.

SCHUMANN, Klavierkonzert a-Moll op. 54, Cellokonzert a-Moll op. 129; Martha Argerich (Klavier), Mstislav Rostropovich (Cello), National Symphony Orchestra of Washington (op. 54), Leningrader Philharmonie (op. 129), Mstislav Rostropovich (op. 54), Gennady Rozhdestwensky (op. 129); DG 2531 357 (1S30)

Aufnahmedatum: Opus 54: 1978; Opus 129: 1960

Klangbild: Den Aufnahmedaten entsprechend von unterschiedlicher Stereo-Qualität.
Fertigung: Weitgehend offen; etwas flach und weniger räumlich im Bereich des Cellokonzerts, Bandrauschen (S. 2).

Zu einem Zeitpunkt, da die Deutsche Grammophon Gesellschaft eine Schumann/Chopin-Platte mit dem Duo Argerich-Rostropovich anbietet, übernimmt die Wiederveröffentlichung der beiden a-Moll-Konzerte von Schumann eine gewissermaßen werbungsstrategische Aufgabe. Denn unter rein musikalisch qualifizierenden Gesichtspunkten betrachtet, ist diese Schumann- und Star-Fusionierung nur zur Hälfte als werberhellende Initiative zu begrüßen. Rostropovichs Darstellung des Cellokonzerts aus dem Jahre 1960 ist das Dokument rührigen, wohlgenährten und vor allem entscheidungs-



Mstislav Rostropovich spielt Schumann

freudigen Cellospiels. Das selten beachtete und in der Tat nicht leicht in den Griff zu bekommende Konzert wurde von Rostropovich unter Berücksichtigung seiner verborgenen Reize wie von innen heraus vitalisiert und von Rozhdestwensky mit den superb abtönenden „Leningradern“ bis in die letzten kompositorischen Verstrebungen ausgeleuchtet. Bekanntlich hat sich Rostropovich, nachdem er im „Westen“ Fuß gefaßt hat, mit Vehemenz in die Maschinerie des vielspurigen Kulturbetriebs gestürzt. Seine dirigistischen Ambitionen schreckten in literarischer Hinsicht vor nichts zurück. Rostropovich warf sich auf Puccinis „Tosca“, auf die Sinfonien Tschaikowskys und – kaum war er in Washington heimisch geworden – auch auf Schumanns a-Moll-Konzert. Mit der Pianistin Martha Argerich schien er schnellstens handelseinig zu sein. Es sollte offenbar der Nachweis geführt werden, wie man ohne viel Umstände und musikalische Akribie ein bedeutendes Klavierkonzert herunterspulen kann. Im fast unüberschaubaren Angebot von Darstellungen dieses a-Moll-Konzerts ist diese sicher eine der flüssigsten und daher auch überflüssigsten. Zwei begnadete Musiker scheuen sich nicht, ihr Publikum auf den Arm zu nehmen. Schumann im Vorbeiflug, flott serviert. Star-Fusionen dieser Art mögen wieder und wieder Abnehmer finden. Leider jedoch läßt es die Machart konventionell gefertigter Schallplatten nicht zu, sich je nach musikalischer Empfindlichkeit eine Scheibe herunterzuschneiden. Es müßte in diesem Falle die Cello-Scheibe sein. Im übrigen ist diese Schumann-Untat der Argerich keinesfalls als Einzelverfehlung aus der jüngeren Vergangenheit anzusehen. Ihre Duo-Platte mit Stephen Bishop-Kovacevic (Bartók-Sonate mit Schlagzeug) und auch ihr Duo-Spiel mit Alexis Golowin enthüllten ein Übermaß an Sorglosigkeit im Umgang mit Partituren.

Peter Cossé

Neuveröffentlichungen KAMMERMUSIK

Versuch, Bachs Violin-Solo-Sonaten- und Partiten in ihrer Eigengesetzlichkeit zu zeigen.

BACH, Sonaten und Partiten für Violine solo, BWV 1001-1006; Gidon Kremer; Philips 6769 053 (3S30)

Klangbild: Sehr natürliche Zeichnung: sparsamer Hall unterstützt Kremers Bemühen um strukturelle Durchleuchtung.
Fertigung: Einwandfrei.

Kremers Persönlichkeitsbild scheint einigermaßen bekannt – ob es vollinhaltlich mit Kremers Vorstellungen von sich selbst übereinstimmt, ist eine andere Frage. Bachs „Triplextraktat der Violinmusik“ ist für jeden Geiger von neuem eine Herausforderung. Entsprechend der Vielschichtigkeit dieser Musik und dem Spektrum unterschiedlicher Geignaturen fallen die Darstellungen entsprechend ungleich aus. Schon dies allein verbietet die Frage nach einem „Alleinvertretungsrecht“, nach dem „Rechthaben“ überhaupt. Um wenigstens andeutungsweise ein Feld abzustecken, sei auf einige unverzichtbare Einspielungen hingewiesen: Enescu – von Alter und Krankheit gezeichnet, jedoch mit Bach auf Du und Du; Szeryng – groß in Konzept und im Aufzeigen einer Architektur des Lebendigen,

die spätere (DG) nicht frei von gelegentlicher Hektik; Milstein – Betonung der vitalen Elemente; Grumiaux – Bach-Ideal der Generation vor Kremer; Menuhin – Verlust geigerischer Potenz geht mit Zuwachs an wissender Darstellung parallel, Beispiele hoher Verantwortlichkeit; Heifetz – besser als ihr Ruf, Loslösung von überkommenen Vorstellungen, ohne gänzlich neue und für seine Generation bindende Lösungsformen zu bieten. Daneben seien noch einige von verschiedenartigem Interesse genannt: Lucca – m.W. einzige komplette Einspielung mittels „Barockbogen“; Accardo – Zwitter zwischen virtuosem Leerlauf und punktuell struktureller Durchleuchtung; Bress – mit Schumanns Klavierbegleitung, unter anderen Gesichtspunkten entbehrbar; Szegedi – erschütternd durch Nachbarschaft von Größe der Darstellung und inzwischen eingetretenem körperlichem Abbau; Piskais – Schwerpunkt auf technischer Meisterung, ohne Fortschritte auf auslegungsmäßiger Seite zu bringen; Olof – eine der sympathischsten, absolutes Gleichgewicht von Können und Wollen.

Dieses hier nur andeutbare Feld hat natürlich auch ein Kremer vor Augen. Er kennt auch die ihm entgegengebrachte Erwartungshaltung. Er hat aber auch seine eigenen Vorstellungen. Und er hat einen Teil dieses Repertoires schon ein- bzw. zweimal aufgenommen. Wenn er sich nun nochmals aufmacht, sein Bach-Bild der Schallplatte anzuvertrauen, muß man ihm schon mehr als nur das Schielen nach Verkäuflichkeit zubilligen. Was also tun, wenn ein weiteres Mal ein kleines Kremer-Wunder erwartet wird? Einerseits versucht Gidon Kremer bei seiner Neueinspielung Bachs Musik gewissermaßen zu verselbständigen, sie loszulösen, von ausführenden Bedingungen zu befreien, die andere Geiger durch Gefühlsbetontheit zu bemänteln versuchen. Letzteres führt bei „melodösen“ Sätzen zu einem spürbaren Distanzieren, ganz so, als befürchte er, durch Zugeständnisse an sein Gefühl die Kontrolle zu verlieren. Schnelle Sätze werden meist „schneller als üblich“ gespielt. Sie kommen aber durch Kremers außerordentliche Präzision nie in den Bereich der Hetze erzeugter Verschwommenheit. Ein anderer merkwürdiger Zug ist das Auflösen in partikuläre (man möchte fast sagen digitalisierte) Linienführung. Ein Scheinwiderspruch, der durch die Erzeugung einer „akustischen Hüllkurve“ über dem so Zerhackten dennoch einigermaßen aufgelöst wird. Eine weitere Manie zeigt sich im starren Beibehalten einmal angeschlagener Tempi und deren übergangslosen Rückungen. Es sei dahingestellt, ob man darin Inkonsequenz, programmierte Gefühlsbezeugungen oder Originell-sein-Wollen sehen soll. Es mag auch sein, daß Kremer thematisches Material zu Beginn gewissermaßen bis in seine atomaren Bestandteile aufgelöst vorzeigen möchte, um im Verlauf der Verarbeitung durch „musikalische Reaktionen“ deren Veränderbarkeit und Hinführbarkeit zu einer Großform in ihrer ganzen Tragweite aufzuzeigen. Fugierte Sätze bieten sich hier natürlich besonders an. Auf diese Weise gewinnt er der Chaconne Züge stetigen Wachsens, Miterlebbareit des Werdens ab. Es ist ein Bach (oder Kremer?), der zur Beschäftigung zwingt. Eine Darstellung, die den Hörer zur Stellungnahme, zur Auseinandersetzung mit dem ihm Vorgesetzten veranlaßt. Ich bin sicher, daß