

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 Kammermusik 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 „Leningrader“ 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 Wachstums, 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

FONO-KRITIK

Kremer das auch gewollt hat. Ob er es so wie hier geschildert gewollt hat, ist eine andere Sache. Eine andere, bislang nicht oder nur teilweise genutzte Begleiterscheinung, die man ganz nachdrücklich begrüßen muß, ist in der Beigabe des Faksimiles von Bachs Reinschrift der Sonaten und Partiten zu erblicken. Interpreten haben sie immer wieder als Inspirationsquelle für ihre eigene Gestaltung herangezogen. Bachs Handschrift, seine Linienführung, sprechen neben den rein intellektuell erfassbaren Gestaltungselementen eine überaus deutliche, umfassende Sprache.

Wolfgang Wendel

Kompletzierung der Aufnahme von Boccherinis Gitarrenquintetten mit Pepe Romero.

BOCCHERINI, Quintette für Gitarre und Streichquartett Nr. 1, 2 und 7 (Gérard Nr. 445, 446 und 451); Pepe Romero (Gitarre), Academy of St. Martin-in-the-Fields Chamber Ensemble; Philips 9500985 (1S30) Aufnahme datum: 1981

Klangbild: Klanggruppenbalance gelegentlich etwas zu ungunsten der Gitarre, präsent, klare Konturen.
Fertigung: Einwandfrei.
Vergleichseinspielungen: Yepes/Melos-Quartett Stuttgart (DG 2530 069)

Für die dritte Platte der Boccherini-Gitarrenquintette mit Pepe Romero und dem Streichquartett der Academy of St. Martin-in-the-Fields gilt im wesentlichen dasselbe, was im August-Heft zur zweiten festgestellt wurde. Die Numerierung der Quintette (Nr. 1, 2 und 7) löst einige Verwirrung aus, vor allem, wenn man sie mit der Numerierung im Bielefelder Katalog vergleicht. Zum Glück steht in beiden Fällen auch die Gérard-Nummer dabei, so daß sich feststellen läßt, Nr. 1 und 2 auf dieser Platte sind keineswegs identisch mit Nr. 1 und 2 im Bielefelder Katalog.

Was die Wiedergabe betrifft, so dominiert auch hier der beschwingte, musikantische Grundton wie bei den bisherigen Einspielungen. Der federnde Rhythmus der „academyschen“ Streicher Iona Brown und Malcolm Latchem (Violine), Stephen Shingles (Viola) und Denis Vigay (Violoncello) paßt gut zur Brillanz des spanischen Gitarristen. Erfreulich ist wiederum, daß sich die Ausführenden durchaus nicht an der ihnen zu Gebote stehenden Virtuosität berauschen, sondern sie in erster Linie als Mittel zum Zweck einsetzen. Zur Herausarbeitung des typischen Rokokocharakters dieser Musik mit ihrer Mischung aus verspielter Idylle und neckischer Grazie. Das erfolgt sehr bewußt und überzeugend. Klare Konturen, Leichtigkeit und doch Prägnanz des Spiels sorgen ebenso dafür wie gewissenhafte dynamische Arbeit.

Daß Pepe Romeros Gitarrenpart manchmal gegenüber den Streichern ein wenig zu kurz kommt, liegt zum einen an dem Verhältnis einer gegen vier, zum anderen aber ist es auch schon in

den Kompositionen begründet, die samt und sonders Transkriptionen von Klavierquintetten Boccherinis sind. Dennoch gibt es auch viel prachtvollen Gitarrenklang zu genießen.

Karl Ludwig Nicol

Kammermusik in großer Intensität.

BRAHMS, Trios für Violine, Violoncello und Klavier op. 8, 87, 101; Les Musiciens, Jean-Claude Penetier (Klavier), Régis Pasquier (Violine), Roland Pidoux (Violoncello); Harmonia mundi France HM 1063/64 (2S30) Aufnahme datum: 1981

Klangbild: Sehr klar und voll, besonders das Klavier, große dynamische Spannweite.
Fertigung: Einwandfrei.
Vergleichseinspielungen: Beaux Arts Trio (Ph 6768 146) Odeon-Trio (RCA RL 30 430 GX) Trio Pro Arte (DC Bis 098/99)

Die drei Klaviertrios von Brahms spiegeln in ihren äußerst unterschiedlichen Charakteren und durch ihre auseinandergelegenen Entstehungsdaten (1854 bzw. Umarbeitung 1889, 1882, 1886) drei Entwicklungsstufen eines Schaffens wider. Eine Gesamtaufnahme muß deswegen um so mehr darauf achten, den wechselnden Haltungen der Werke gerecht zu werden. Der breite melodische Gestus des H-Dur-Trios ist deutlich abzusetzen von dem elegischen, zurückhaltenden Ton des Opus 87 und dem sehr straffen, energischen Duktus des letzten Klaviertrios. Die vorliegende Aufnahme ist unter diesen Gesichtspunkten eine sehr gelungene Leistung. Die Eigenarten der Werke werden deutlich gezeichnet, das Zusammenspiel erreicht an vielen Stellen eine kammermusikalische Dichte, die bei Stücken dieser kompositorischen Qualität oberstes Ziel sein muß. Dennoch ist das französische Trio einer Gefahr nicht immer entgangen. Gerade beim dritten Stück wird deutlich, wie sehr sich Jean-Claude Penetier durch den vollgriffigen Klaviersatz doch verleiten läßt, seinen Part hervorzuheben und die beiden Streicher nurmehr als kontrapunktische Begleitung erscheinen zu lassen. Bei solch voluminösen Partien hätte man sich insgesamt eine etwas differenziertere Zurückhaltung des Pianisten vor allem bezüglich der Dynamik gewünscht. Die Klavierstimme gefährdet sonst durch ihr markantes Gewicht die Ausgewogenheit des Gesamtbildes. Anzumerken ist ferner die Spannungslosigkeit mancher Stellen in den langsamen Sätzen, mit denen die Ausführenden offenbar nicht recht etwas anfangen wußten. Aber trotz dieser Einschränkungen gelangen alle drei Werke hier zu einer konzentrierten und technisch respektablen Interpretation. Zu erwähnen ist schließlich das sehr ausführliche Begleitheft, das – sonst unnützlich – genauere Analysen der Werke von Ginette Keller bietet, die ein erkennendes Hören dieser Musik erleichtern.

Andreas Jaschinski

Ein hörenswerter Versuch, Webers Quintett ernst zu nehmen.

MOZART, Klarinettenquintett A-Dur KV 581, VON WEBER, Klarinettenquintett B-Dur op. 34; Kalman Berkes und das Eder Quartett; Teldec 6.42524 Aufnahme datum: 1981

Klangbild: Mäßig gelungen in dem Versuch, die Klarinette in die Streicher einzubinden, voll und transparent.
Fertigung: Ohne Mangel.

Es gibt viele gute Klarinetten, und ein jeder muß einmal Mozarts Quintett eingespielt haben. Wer wollte es ihnen verdenken, obwohl man auch dem Quintett von Brahms eine vergleichbare Aufmerksamkeit wünschen möchte. Im BK sind fünfzehn Aufnahmen aufgeführt, und von ihnen sind die meisten musikalisch und technisch so befriedigend, daß es keinen ausgesprochenen Spitzenreiter gibt. An dieser Tatsache ändert auch diese Neuaufnahme nichts. Das Problem der Balance zwischen dem prallen Ton des Blasinstrumentes und dem „strippigen“ Klang der Streicher ist auch hier nicht gelöst worden, obwohl sich der Bläser kammermusikalisch zurückhält. Die Interpretation bietet keine neue Perspektiven: es wird schön schlicht und ohne aufgesetzte Effekte musiziert. Webers Quintett ist das genaue Gegenteil, virtuos und im Grunde eher ein Konzert für Klarinette und Streichquartett denn Kammermusik. Von ihm zählt der BK nur drei Aufnahmen auf, wobei die schönste fehlt: eine unerhört spritzige, fast freche Einspielung von de Peyer und Mitgliedern des Melos Ensembles, die von der EMI vor über zehn Jahren zusammen mit den Fantasiestücken und den „Märchenerzählungen“ Schumanns veröffentlicht worden war. Die Ungarn auf der Neuaufnahme nehmen das Quintett ernster. Sie binden die Klarinette stärker in das Klangbild ein und versuchen dadurch, den kammermusikalischen Charakter stärker zu betonen. Natürlich kann die Musik ihren extrovertierten Stil auch dann nicht verleugnen, wird aber doch gewichtiger. Diese Plattenseite ist der eigentliche Gewinn der Neuaufnahme. Wer eine musikalisch interessante und spieltechnisch sauber vorgetragene Version von Webers Quintett sucht, ist mit der Platte wahrscheinlich gut beraten.

Manfred Kahlweit

Plattendebüt eines jungen italienischen Gitarrenvirtuosen.

CARULLI, Capriccio, VILLA-LOBOS, Studio Nr. 1, 11 und Prélude Nr. 4, MILAN, Pavane, ROSSINI, La danza, MENDELSSOHN, Canzonetta, BLYTON, In memoriam di Scott Fitzgerald, LEONARDO, Fantasia, SIMONE, De Pretore Vincenzo; Umberto Leonardo (Gitarre); Gold Records 11077 (1S30) (Zürich)

Aufnahmedatum: 1979

Klangbild: Präsent, weitgehend originalgetreue Klangfarbenwiedergabe, durchschnittliche Dynamik.
Fertigung: Ohne Mängel.

Ein junger italienischer Gitarrist, in seiner Heimat und der Schweiz längst bekannt, stellt sich mit dieser Platte einem weiteren Kreis vor. Der 27jährige Neapolitaner Umberto Leonardo, einer Musikerfamilie entsprossen, machte sich elfjährig an die Gitarre heran. Schon mit siebzehn begann er seine erfolgreiche Konzertlaufbahn. Als Interpret befaßt sich Leonardo bevorzugt mit dem klassischen Gitarrenspiel, daneben aber auch mit Flamenco und Improvisationen. Als Komponist schrieb er bereits Musik zu zahlreichen Fernsehspielen und Spielfilmen (u.a. zu Lina Wertmüllers Film „In una notte di pioggia“). Die Vielseitigkeit des Musikers Leonardo kommt in dem kunterbunten Programm dieser Platte zum Ausdruck: quasi eine Sample-Platte. Was beim Hören zunächst auffällt, ist die hochentwickelte, unbestechliche Virtuosität von Leonardos Gitarrenspiel. Ob beim Carulli-Capriccio oder bei der Gitarrentranskription von Rossinis hurtiger Tarantella napoletana „La danza“: Immer hält Leonardo sein schier atemloses Tempo einwandfrei durch und immer wirkt seine virtuose Technik absolut sicher, ja, sie macht sogar den Eindruck des völlig Mühelosen. Spielerisch adaptiert er auch eine Mendelssohn-Canzonetta für die Gitarre. Von seinem wachen Klangfarbensinn legen sowohl die drei Villa-Lobos-Pièces Zeugnis ab wie die Beispiele zeitgenössischer Musik von Carey Blyton, Roberto De Simone (mit dem Leonardo eng zusammenarbeitet) und – am gitarregemähesten, gewissermaßen in die eigenen Finger komponiert – von Leonardo selbst (ein wenig eklektisch; denn natürlich hat das, was der Gitarrist Leonardo spielt, auf das, was der Komponist Leonardo schreibt, etwas abgefärbt). Ausdrucksmäßig allerdings könnte man manches (vor allem etwa Villa-Lobos) noch sensibler und klanglich differenzierter interpretieren.

Karl Ludwig Nicol

Die Sunnyboys der Berliner Philharmoniker haben wieder zugeschlagen.

PERGOLES, Sinfonia für Violoncello und Continuo, FESCH, Sonate für Violoncello und B.c., BOCCHERINI, Sonate A-Dur, ZUMSTEEG, Sonate für Violoncello und Kontrabaß, FRANCOEUR, Sonate E-Dur; Jörg Baumann (Violoncello), Klaus Stoll (Kontrabaß) Walde-mar Doeling (Cembalo); Telefunken 6.42679 AS (1S30) Klangbild: Sehr natürlich, transparent. Fertigung: Einwandfrei.

Ich war von jeher überzeugt, daß die „Alten“ eine viel fröhlichere Musik praktiziert haben, als uns manche Aufnahme im „Originalen Gewan-

de“ glauben machen sollte. Jörg Baumann und Klaus Stoll sind anscheinend der gleichen Meinung. Seit einigen Jahren pflegen sie im Konzertsaal und auch auf Schallplatte ein als ungewöhnlich angesehenes Repertoire. Und sie haben Erfolg damit. Im übrigen gehören sie zu den wenigen Musikern, die ich während des Spielens auch mal herzlich lachen sah. Mit den auf ihrer neuesten Platte vorgestellten Werken halten sie die musikantische Höhe der vorangegangenen. Cello, Kontrabaß und Cembalo verbinden sich zu einer musikalischen Einheit fast orchestralen Gepräges. Da gibt es keine „akustischen Löcher“, dafür um so mehr engagierte Agieren. Man kann sich mitfreuen. Ich halte das für sehr viel.

Wolfgang Wendel



Joaquín Rodrigo, Komponist der Werke der hier besprochenen Aufnahme

Rodrigo-Nachlese in erstklassiger Ausfertigung.

RODRIGO, En los trigales, Sonata a la Española, Tiento antiguo, Junto al Generalife, Fandango, Trois petites pièces, Bajando de la meseta, Romance de Durandarte; Pepe Romero (Gitarre);

Philips 9500915 (1S30) Aufnahme datum: 1980

Klangbild: Ausgewogene Frequenzgruppenbalance, transparent, durchschnittliche Dynamik.
Fertigung: Einwandfrei.
Vergleichseinspielungen: Bream, En los trigales (RCA 26.35 039 DX) Williams, Fandango (CBS 78 268)

Neben Villa-Lobos ist Rodrigo wohl der meistgespielte und beliebteste Gitarrenkomponist des

20. Jahrhunderts. Dennoch hört man hauptsächlich seine zwei Bestseller: das „Concierto de Aranjuez“ und die „Fantasia para un gentilhombre“. Die (kleineren) Solostücke sind im Vergleich dazu Mangelware in den Konzert-, Rundfunk- und Schallplattenprogrammen. Ausser „En los trigales“, das immerhin in drei Aufnahmen vorliegt, sind einige nur ein einziges Mal und viele überhaupt nicht eingespielt gewesen. Pepe Romero, der Spitzenvertreter des Gitarren-Familienquartetts Los Romeros und seine Firma Philips haben nun den Mut zur Lückenfüllung aufgebracht. Außer dem Fandango und „En los trigales“ sind somit alle hier aufgenommenen Stücke Plattennovitäten. Da die Romeros mit Rodrigo gut bekannt sind und der Kom-

ponist sogar Werke für sie geschrieben hat, ist Pepe Romero wohl ohne Übertreibung als authentischer Rodrigo-Interpret anzusehen. Bei ihm ist Rodrigo nicht nur technisch in hochvirtuosen, sondern auch stilistisch in den besten Händen.

Er fängt den spezifischen Charakter der Landschaft von Castilla la Vieja ein mit der „lauten Musik“, die man dort – laut Rodrigo – liebt, aber ebenso mit den wie von fernher kommenden „Glockenklängen“, er läßt die 1970 in die „Sonata a la Española“ eingeflossene leise Ironie dezent durchklingen, beschwört im „Tiento antiguo“ alte Vihuela-Klänge herauf und den poetischen Zauber der Gärten der Generalife. Unwiderstehlich spielt er den Fandango mit seiner Verbindung von zeremoniellem Charakter und volkstümlicher Note, genauestens trifft er den typisch spanischen Tonfall der drei leichten Stücke, die pulsierenden andalusischen Rhythmen seiner andalusischen Heimat in „Bajando de la meseta“ und den Balladenton der „Romance de Durandarte“.

Karl Ludwig Nicol

FONO-KRITIK

○ **Historizismus und Tradition im Widerspruch.**

HAYDN, Streichquartette d-Moll op. 76,2 und B-Dur op. 76,4, SCHUBERT, Streichquintett C-Dur D.956; Mitglieder des Collegium Aureum; HM (Elec) 065-99912 HM (Elec) 065-99911 Aufnahme datum: 1981

Klangbild: Weich und transparent.
Fertigung: Ohne Mängel.

Es ist (fast) überflüssig, den Leser daran zu erinnern, daß das Collegium Aureum auf Instrumenten mit originaler Mensur und Darmbesaitung spielt. Dies hat seine Vor- und Nachteile. Den an den Klang moderner Stahlsaiten gewöhnten Hörer wird der weiche, warme Klang der Darmsaiten bestücken, andererseits verbieten eben diese Saiten und auch die leichten Bögen, das virtuose und aggressive Spiel, das wir von anderen Quartettvereinigungen kennen.

Haydns Quartette klingen dadurch gemütlicher, als ich es ihnen wünschen möchte, denn musikalisch sind vor allem die späten Quartette viel fortschrittlicher als die spieltechnischen Fähigkeiten der damaligen Ausführenden. Diese Aufnahmen seien daher vor allem Freunden traditionsgebundenen Vortragsstils empfohlen. Schuberts Streichquintett ist zwar nur etwa dreißig Jahre nach den beiden Quartetten Haydns entstanden, aber ein ganzes Zeitalter von ihnen entfernt. Bei ihm enthebt sich das Collegium Aureum durch sein Festhalten an den Originalinstrumenten noch mehr entscheidender Interpretationsmöglichkeiten. Zwar stimmt der Autor des Taschentextes gerade hier der Darmbesaitung zu, weil der „forcierte Strahl“ moderner Instrumente den Absichten des Komponisten entgegenwirkte, räumt aber auch ein, daß eben dieses Quintett überhaupt erst eine Generation nach dem Tode Schuberts auf Verständnis beim Publikum zu stoßen begann.

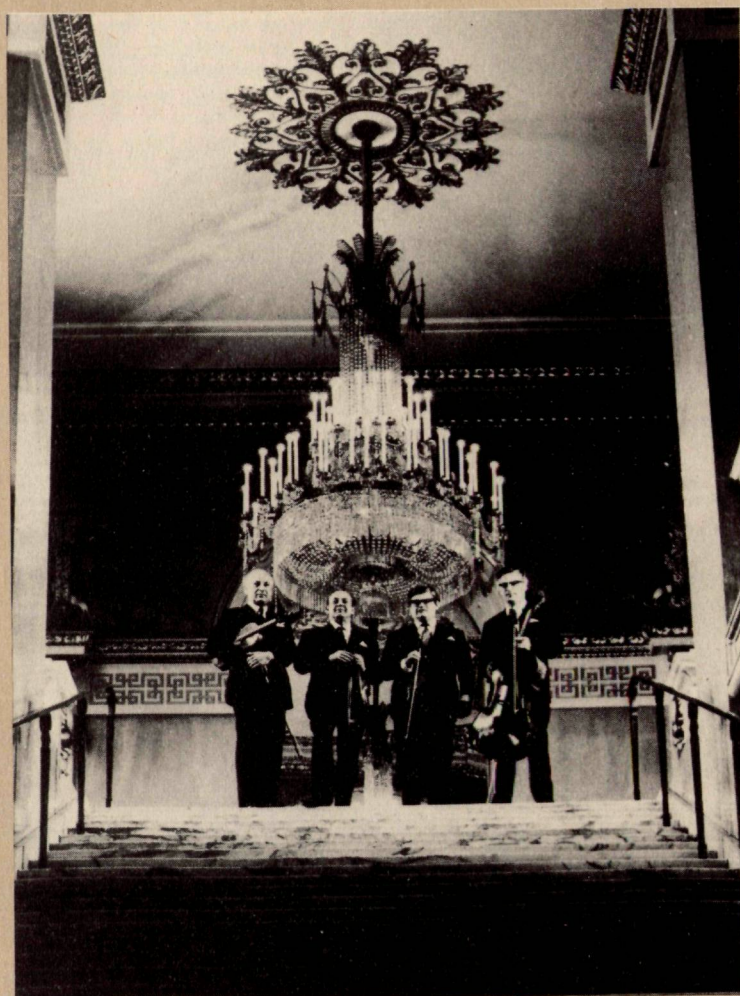
Inzwischen hat die Interpretation des Quintetts eine lange Tradition. Als Alternative dazu mag diese Aufnahme ihren Wert haben, für mich aber macht das Collegium Aureum aus einer bitteren Anklage eine resignierende Klage.

Manfred Kahlweit

○ **Kantilene des Primgeigers als herausragendes Interpretationsmerkmal.**

SCHUBERT, Streichquartett Es-Dur D 87 (op. post. 125 Nr. 1), Streichquartett B-Dur D 112 (op. post. 168); Amadeus-Quartett; DG 2531 336 (1S30) Aufnahme datum: 1981

Klangbild: Hallig, indirekt, entfernt, auf Raumklang bedacht; nicht immer und überall gleich transparent.
Fertigung: Ohne Einwände.



Das Amadeus-Quartett spielt Streichquartette von Schubert

Vergleichseinspielung:
Melos (DG 2740 123)

Die Herausgeber sowohl der Schubert-Gesamtausgabe als auch des Schubert-Deutsch-Verzeichnisses (Neuausgabe in deutscher Sprache von 1978) hielten ebenso an der üblichen Satzfolge des Es-Dur-Quartetts aus dem Jahre 1813 fest wie wohl auch immer noch die meisten Quartettvereinigungen.

Danach steht an zweiter Stelle das Scherzo, an dritter das Adagio. Unter Hinweis darauf, daß diese Satzfolge offenbar „auf eine Eigenwilligkeit des ersten Verlegers Czerny zurückgeht“, stellte das Amadeus-Quartett für diese Aufnahme die beiden Sätze um, so daß auf den Kopfsatz zunächst das stärker kontrastierende Adagio und dann erst das sich von diesem stärker abhebende Scherzo folgt. Eine schlüssige Anordnung, die den Regeln der Wiener Klassik durchaus entspricht, für den Kenner bisheriger Aufführungspraxis jedoch ungewohnt ist. Dieser Prämissen folgte übrigens auch das Melos-Quartett Stuttgart, dessen Gesamtaufnahme der Streichquartette Schuberts ebenfalls bei der DG erschienen ist. Dieses Werk ist ohnehin mehr dem Kenner geläufig, denn es zählt nicht gerade zu Schuberts populären. Einen weiteren

Bekanntheitsgrad wird man eher beim zweiten Quartett erwarten können, das aus dem Nachlaß stammt, indes aber nur ein Jahr später nach dem Es-Dur-Quartett entstand, das Schubert im Alter von 16 Jahren geschrieben hat. Diese Platte schließt bei den Freunden des Amadeus-Quartetts im Streichquartett-Repertoire Schuberts eine Lücke. Es präsentiert sich hier in gewohnter Weise: engagiert, betont klangschön, vom Ensemblegeist getragen, auch wenn hier prononciert der Primarius Norbert Brainin herausgestellt wird.

Die übrigen Partien erscheinen „dezent“ – mir jedenfalls zu blaß. Der Klang ist – zumindest im Vergleich zum schon genannten Melos-Quartett – halliger, indirekter und weniger präsent. Dies könnte den Wunsch nach größerer Klangverschmelzung verständlich machen, der sich vorrangig bei Violine II, Viola und Violoncello einstellt. Der Klang des Melos-Quartetts ist diskreter, kompakter und in der Dimension kammermusikalischer ausgefallen, die Spielart dagegen mehr „glättend“ als dramatisch.

In dieser Hinsicht würde ich die Neuaufnahme mit dem Amadeus-Quartett vorziehen. Demgegenüber steht aber beim Melos-Quartett die Transparenz bei optimaler Klangdichte, die Ausgewogenheit der Stimmen, die allein schon

die Geschlossenheit des Quartettklangs verbürgt. Das Abwägen der Vor- und Nachteile beider Aufnahmen spricht – für mich – zugunsten der Melos-Aufnahme. Als Variante zum derzeit mageren Angebot an weniger bekannten Quartetten Schuberts ist aber diese Platte sehr willkommen.

Gerhard Wienke

Wiederveröffentlichungen KAMMERMUSIK

○ **Boccherinis Quintette op. 29 – „original“ aufbereitet, aber etwas derb geraten.**

BOCCHERINI, Die sechs Streichquintette op. 29; Sigiswald Kuijken und Alda Stuurop (Violine), Lucy van Dael (Viola), Anner Bylsma und Wieland Kuijken (Violoncello); RCA SEON RL 30441 EK (2S30) Aufnahme datum: 1977

Klangbild: Präsent, räumlich, aber etwas dumpf.
Fertigung: Bis auf etliche Verzerrungen in den Innenrillen ordentlich.

Man hat sich inzwischen auch im kleinen Streicherensemble an die Originalinstrumente gewöhnt, ist aber auch hellhörig geworden für manche Unebenheiten. So fällt mangelnde Souveränität in der Beherrschung der alten Instrumente und ihrer Spielweise eher auf als beim gewohnt modernen Instrumentarium. Streichquartettaufnahmen etwa mit Mitgliedern des Collegium Aureum waren da nicht immer befriedigend. Beim Kuijken-Ensemble haben wir es aber mit alten Originalklang-Profis zu tun, die hörbar unbekümmert über gewisse Sperrigkeiten ihrer kleinen und großen Geigen hinwegspielen und denen das auch meist gelingt. Nur hier und da bleibt Grobes stehen, sind Ecken und Kanten rau geblieben.

Das wäre kein Nachteil, nur ist eben Boccherini mit manchen seiner Sätze in seinen über hundert Streichquintetten in der Kunst des Ätherischen, Lieblichen, Zarten unerreicht geblieben (man muß nicht gleich an das schon zur Schnulze gerautene Menuett denken, auch wenn es für diese Kunst des Behutsamen ein Beispiel abgibt) – und an solchen Stellen stören solche Kanten dann doch... Wenn man von diesen kleinen Einwänden absieht, offenbart sich im Spiel der fünf Holländer viel von jener oft irisierenden Schönheit. Es zeigt sich aber auch viel von der manchmal recht geglätteten wirkenden Fröhlichkeit und Derbheit, die in diesen sechs Quintetten des op. 26 verborgen sind. Man beginnt offenbar erst in unseren Tagen, sich mit diesen Werken Boccherinis zu beschäftigen – die vorliegende Kassette ist ein willkommener Zuwachs bei diesen Entdeckungen.

Diether Steppuhn

Neuveröffentlichungen KLAVIERWERKE

★ **Plädoyer für aufgeklärte Kinder.**

BARTÓK, Für Kinder (Gesamtaufnahme); Zoltan Kocsis (Klavier); Hungaroton SLPX 12304/05 (2S30) Aufnahme datum: November/Dezember 1980

Klangbild: Präsent, offen, etwas spitz, räumlich.
Fertigung: Einwandfrei.
Vergleichseinspielung:
Géza Anda (Vol I u. II), (Columbia 1176)

Bartóks vierteiliger Klavierzyklus „Für Kinder“ darf, zusammen mit Debussys „Children's Corner“-Suite, als Höhepunkt der Gattung zu Beginn der Moderne gelten. Wie Debussy erreicht Bartók die Einfachheit der Stimmung mit einer Vielzahl kompositionstechnischer Verfahren. Und wie Debussy spielt er das Werk, wenn es um eine gültig ausgehörte Wiedergabe gehen soll, letztlich dem erfahrenen Pianisten in die Hand. Kinder vermögen derlei nicht.

Und dennoch geht es in gewisser Hinsicht um ein Idiom, welches kindliche Erfahrung einfangen, kindliche Erwartung vorausnehmen will. „Für Kinder“ ist insofern kein ungerechter Titel. Er wendet sich vor allem an die Psyche des Hörenden. Nämlich, wie musikalische Begegnungen ausgeführt, Trivialitäten des Kinderlieds umgelenkt, wie motivisch und rhythmisch Neues eingeführt werden.

Debussy, der von ähnlichen Absichten geleitet wurde, mischte „klassisches“ Erbe (bis zurück zu Clementis „Gradus ad Parnassum“) mit seiner innovatorischen Harmonik. Bartók erinnert sich ans ungarische und slowakische Volkslied, der Schritt zwischen dem sozialen Umfeld und seiner musikalisch raffinierten Bändigung ist also kleiner. Debussy setzt ja, wenn er Clementi spaßes halber zitiert, schon die Klavierstunde (und ihre Alpträume) voraus.

„Für Kinder“ sperrt sich freilich wohl gerade auf Grund kindlicher Phantastik gegen die Eindeutigkeit in der Interpretation. Es ist vieles möglich: beim Tempo, bei der Anschlagssondierung, bei der Dynamik. In den fünfziger Jahren spielte der damals junge Géza Anda die ersten beiden Teile ein. Jetzt präsentiert der junge Zoltan Kocsis eine Gesamtaufnahme. Die Differenzen sind nicht unbedeutend. Anda nahm damals ein eher gemächliches Tempo. Er gedachte vermutlich dadurch der Illusion, daß der Zyklus von einem Kind gespielt werden könne, entgegenzukommen. Ohne je in einen didaktischen Duktus zu fallen, hob Anda jene Aspekte von Dauer und Gelassenheit hervor, die dem kindlichen Empfinden von der Zeit entsprechen: der musikalische Gedanke wie unter Zeitlupe.

Kocsis teilt solches Wohlwollen nicht mehr. Er rechnet mit einer intelligenten, alerten, sprungbereiten Kinderschar, welcher er zügige Tempi,

eine scherenschnittartige Zeichnung der Textur und kräftige Dynamik-Verschiebungen zutraut. „Für Kinder“ wird damit zu einem fordernden Puzzle. Allerdings durchmißt Kocsis diesen Kosmos mit klarem Blick. Die Stimmen werden in deutlich unterscheidbare Stränge zerlegt, die vielen thematisch wichtigen Pausen dazu genutzt, den Prozess der musikalischen Formulierung in seiner Werkstatttaetigkeit zu legitimieren. Kocsis provoziert denn auch mehr Quer-verweise als Anda. Er spielt das siebte Stück des ersten Hefts wie eine Vorschau auf Gershwin, läßt das balladeske Andante der Nummer Dreizehn sich der Klangwelt des späten Liszt anschließen, streicht im sechzehnten Stück die Sekund-Reibungen hervor, eröffnet das Variationenstück Nummer fünf aus dem dritten Heft, als ob es sich um eine Invention von Bach handelte. So wird der Zyklus, weniger geborgen als bei Anda, Stück für Stück auf seine konstruktiven Details hin geprüft. Und wenn, wie etwa in dem Trauerlied, plötzlich noch eine schwer zu fassende Mächtigkeit der emotionalen Aura sich auftut, ist dieser Bartók zugleich anrührend und forsch, einfach und verschlungen. Martin Meyer

★ **Bach virtuos auf einem „echten“ Originalinstrument gespielt.**

BACH, Englische Suiten Nr. 1-6; Kenneth Gilbert (Cembalo); harmonia mundi France HM 1074/75 (2S30) Aufnahme datum: April und Juni 1981

Klangbild: Ausgewogen, volltönend, klar, originalgetreu, im Klangvolumen instrumentengerecht.
Fertigung: Ohne Einwände.
Vergleichseinspielung:
Curtis (Telefunken 6.35 452 FX)

Unter den vorhandenen Aufnahmen von Bachs Englischen Suiten kommt die hier vorzustellende den Einspielungen mit Alan Curtis am nächsten – allein schon durch die Wahl der historischen Instrumente.

Curtis spielt auf einem Instrument aus der Werkstatt von Christian Zell (Hamburg 1778), Gilbert auf einem eigenen Cembalo des flämischen Instrumentenmachers Jan Couchet von 1671, das rund 100 Jahre später von Pascal Taskin modernisiert und schließlich 1980 umfassend restauriert wurde.

Hinweise auf Stimmhöhe (a¹ 392 Hz) und die ungleich schwebenden Temperaturen werden im Beiheft gegeben. Über den Interpreten hingegen erfährt man nichts. Dafür verdienen die umfangreichen Einführungen (in drei Sprachen: Französisch, Englisch und Deutsch) besonders hervorgehoben zu werden.

Dem flexiblen Klang des vorzüglich restaurierten Instruments entspricht die rhetorikbewußte Art der Interpretation von Kenneth Gilbert. Seine Darstellung zielt – im Gegensatz zu der von Alan Curtis – stärker auf Kontraste, sei es im Tempo, sei es im Klang. Die raschen Tempi in den Ecksätzen bewirken zwar mehr den Ein-