

FONO-KRITIK

Wiederveröffentlichungen
ORCHESTERWERKE

★ Pierre Monteux – neu in Erinnerung gebracht und nicht hoch genug einzuschätzen.

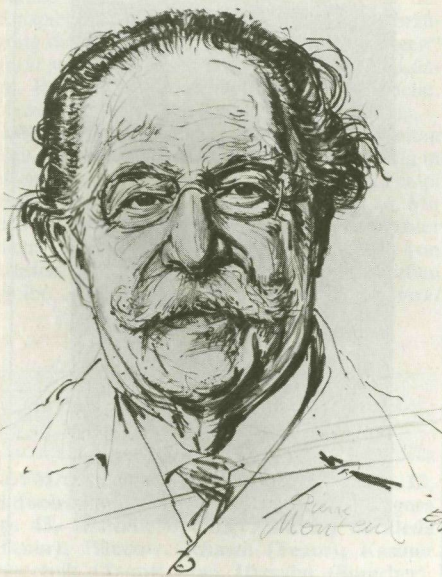
BEETHOVEN, 3. Sinfonie Es-Dur; BRAHMS, 2. Sinfonie D-Dur, Akademische Festouvertüre; DEBUSSY, Images, Le Martyre de Saint Sébastien; RAVEL, Bolero, La Valse, Ma Mère l'Oye; TSCHAIKOWSKY, Schwanensee (Auszüge); SCHUBERT, Sinfonie h-Moll; Concertgebouw Orkest Amsterdam, London Symphony Orchestra, Pierre Monteux; Philips 6768 339 (6 S 30) Aufnahme datum: bis 1962

Klangbild: Voll und räumlich ohne übertriebene Seitenaufteilung, sehr gute Durchsichtigkeit und ausgewogene Balance.
Fertigung: Einwandfrei bis auf vereinzelte Knacker.

War Pierre Monteux vielleicht ein wenig in Vergessenheit geraten, so daß man jetzt um so überraschter reagiert, wenn man späte Platten aufnahmen von ihm hört? Diese Kassette ist jedenfalls eine Tat, und sie wird unversehens zum Geschenk für alle, die diese derzeit nicht mehr verfügbaren Aufnahmen nun erwerben können. In dem wohl etwas altersbösen Stravinsky relativierte sich das Urteil über den Dirigenten der Diaghilew-Truppe, der 1913 die Uraufführung von „Sacre“ geleitet hatte, gegenüber Robert Craft auf dessen Frage: er erinnere sich nur an Monteux' breiten Rücken, hat er bissig verlauten lassen. Nun, Angst wird der junge französische Orchesterleiter damals angesichts des Publikums-Skandals wohl schon verspürt haben. Denn wenn wir von diesen späten Aufnahmen rückschließen dürfen, so wird evident, daß nichts an Monteux' Musizieren heldenhafte Züge besitzt. Also wird er den „Sacre“-Skandal für ebenso verwirrend wie unnütz gehalten haben. Monteux stellt wie Cortot, wie Ansermet und später Cluytens den Typus des romanischen Künstlers: der weder mit Herzblut Musik nachschreibt noch mit emphatischer Selbstüberschätzung die Partituren zelebriert. Herzhaft-bekömmlich ist, was er mit seinen Musikern aus den Partituren der Komponisten entwickelt. Und natürlich entspricht es den Partituren in hohem Maße. Dabei kommt nichts geschnitten-scharf und schon gar nicht geschniegelt-pieckfein. Mich erinnert seine Interpretations-Haltung beim Hören dieser Platten an Jean-Louis Barrault. Wenn der pantomimisch agiert (wie in dem Film „Kinder des Olymp“), dann wirkt alles wie angedeutet, verhalten-unterstrichen. Und plötzlich blitzt die Geste von Mund, Augenlid oder Hand und signalisiert gegenwärtigsten Ausdruck.

Genauso musiziert Monteux. Dabei gerät ihm niemals etwas lax, keine Linie verwischt zur Unschärfe. Aber indem die Dinge, besonders die letzten (Eroica!), scheinbar nicht so wichtig genommen werden, wird der Zuhörer hellhöriger und empfindlicher für Akzente, die Monteux krachend-scharf setzt, aber eben nicht mit exhibitionistischer Verweisepose. Sein Musizieren imponiert, ist jedoch nicht imposant. Sensationell

geradezu geraten unter solchem Aspekt Debussys „Iberia“ innerhalb der „Images“ oder Ravels „La Valse“, in dem die Walzer-Verzückungen latent offeriert werden. In Brahms' Zweiter beginnt Monteux fast flach die Bläser-Kantilenen; dann ein kurzes Innehalten bei Takt 20 und nun der neue Atem; oder vor Einsatz des Kantilenen-Seitensatzes der Übergang im durchbrochenen Stil: da wird nicht drüberwegmusiziert, sondern konzentriert und eine Spur langsamer ausformuliert – und schon ist der Anschluß organisch hergestellt.



Pierre Monteux

Unnötig zu sagen, was diese Musizierweise einer „Eroica“ oder der „Unvollendeten“ Schuberts an Sichtzuwachs bringt, wie handwerklich fundamentiert Tschaikowskys „Schwanensee“-Musik genommen wird, wie sie darüber hochseriös zu klingen beginnt und ihren Zugaben-Charakter verliert. Monteux hat „Eroica“ und „Unvollendete“ mit dem Amsterdamer Concertgebouw Orkest zwei Jahre vor seinem Tod als 87-jähriger eingespielt, das andere mit den Londoner Symphonikern vorher. Ein im Grunde zu kurzer Probemitschnitt vom langsamen Beethoven-Sinfonie-Satz – ein Verlegenheits-Plattenfüller, und deshalb so kurz – vermittelt nichts Sensationelles, keine Raunereien wie bei Toscanini, keine Vertraulichkeiten wie von Böhm, wohl aber Wesentliches: das Arbeiten am Kernhandwerk, hier etwa die Exemplifikation des punktierten Rhythmus. Die Kassette weckt den Wunsch, alle Beethoven-, alle Brahms-Sinfonien, obwohl es sie schon so oft gibt, von Monteux zu besitzen. Singulärer Rang ist hier gegeben wie bei einem Barbirolli, wenn bei ihm auch ganz anders.

Hanspeter Krellmann

○ Ravel-Glanzlichter mit gedämpftem Strahlen.

RAVEL, Bolero, La Valse, Le tombeau de Couperin, Pavane pour une infante défunte, Rhapsodie espagnole, Menuet antique, Valses nobles et sentimentales, Alborada del gracioso, Daphnis et Chloé (Suiten Nr. 1 + 2), Ma Mère

l'Oye; Concertgebouw Orchester Amsterdam, Bernhard Haitink; Philips 6725 016 (3 S 30) Aufnahme datum: 1972/77 Klangbild: Ausgewogen, recht präsent.
Fertigung: Einwandfrei.

Als Bo Derek vor einiger Zeit im Film „Die Traumfrau“ Ravels „Bolero“ als erotisches Stimulans benutzte, soll der Verkauf an „Bolero“-Einspielungen sprunghaft angestiegen sein. Über die Wirkung ist nichts bekannt. Sollte damals jemand Bernhard Haitinks Interpretation erwisch haben, die jetzt in der 3-LP-Kassette „Ravel – Berühmte Orchesterwerke“ von Philips auf den deutschen Markt geschleust wird, dürfte der Erfolg stark vom Grad des musikalischen Differenzierenkönnens der Anwender anhängig gewesen sein. Natürlich ist alles da, was dazugehört – auch wenn gerade die Holzbläser des Concertgebouw Orchesters Amsterdam unter der akustischen Lupe nicht ganz Spitzenklasse sind. Aber wer über den bloßen Partiturvollzug hinaus noch Drive oder Spannung erwartet, wird ebenso enttäuscht wie bei „La Valse“, der hier doch etwas zu wohlorganisiert, zu brav seine Runden dreht. Insofern ist diese erste der sechs Plattenseiten schon typisch für die ganze Kassette. Hier wird durchwegs solide musiziert, manchmal auch mehr. Aber weder die Stringenz noch die Struktur der Partituren wird so ganz erfaßt. Als die bereits 1972 eingespielte LP mit den beiden „Daphnis et Chloé“-Suiten und der Ballettmusik „Ma Mère l'Oye“ erstmals hierzulande erschien, begrüßte Arno Forchert in FonoForum dies als willkommene Katalogbereicherung. Doch in den letzten zehn Jahren sind so viele Alternativen nachgeliefert worden (man denke bei „Daphnis et Chloé“ etwa an Abbado, Mata oder Previn, die zudem alle die komplette Musik aufgenommen haben), daß eine Veröffentlichung mehr benötigt als nur enzyklopädischen Wert, um in der Konkurrenz zu bestehen. Solidität alleine ist da kaum genug – die Physiognomie dieses Ravels aus Amsterdam wird mir nicht so recht deutlich.

Rainer Wagner

Neuveröffentlichungen
KONZERTE

★ Rundsicht vom Parnass.

BEETHOVEN, Klavierkonzert Nr. 5 Es-Dur op. 73; Arturo Benedetti Michelangeli, Wiener Sinfoniker, Carlo Maria Giulini; DG 2531 385 (1 S 30) Digital Aufnahme datum: 1. Februar 1979 Klangbild: Offen, sehr präsent, von weiter Dynamik.
Fertigung: Einwandfrei.
Vergleichseinspielung: Michelangeli (Replica 2457/59)

Beethovens fünftes Klavierkonzert liegt in manchen guten und einigen zwingenden Aufnahmen vor. Doch die letzten Jahre vermochten keine Wiedergabe zu zeitigen, die das Spektrum entscheidend, und sei es bloß innerhalb konventio-

neller Darstellung, erweitert hätte. So schien auf längere Zeit hinaus alles gesagt.

Wenn nun Michelangeli nach Jahrzehnten einer intensiven Beschäftigung mit dem Werk – man muß schon sagen: endlich – eine autorisierte Fassung präsentiert, so reiht er sich, unabhängig von seiner persönlichen Biographie, in die Schar der Beethoven-Exegeten ein. Aus der Biographie der Werk-Wiedergaben muß ersichtlich werden, wie seine Leistung zu veranschlagen ist. Doch um es vorwegzunehmen: sie ist außerordentlich; singulär im Rang, und nicht nur gemessen an einigen vergangenen Jahren, sondern überhaupt. Und vielleicht ist diese Leistung, jedenfalls in manchen Aspekten, identisch mit der besten Aufnahme, die es gibt.

Das Tempo ist gesetzt; nicht betont langsam, auch nicht forciert schnell. Damit wird die sinfonische Ausstrahlung geweckt, wie sie ja auch Glenn Gould gesehen haben wollte. Michelangeli begreift die einführenden Takte als Einleitung, als große, doch gebändigte, im Rhythmischen unnachgiebige Öffnung nach vorne. Und erst später und an ausgewählten Stellen darf sich auch der kantable Schmelz frei entäußern, in den statthaften Grenzen agogischer Temporückung. Das Terzen-Seitentema wird sehr kühl und ohne gesangliche Verbreiterung geprüft. Nur die Sforzati erheben sich deutlich, und immer deutlicher in den nachfolgenden virtuos durchgeführten.

So vertieft Michelangeli das Gefälle der chromatischen Begleitung (bei E), indem er die linke Hand den Gang der Achtel bravourös ausformulieren läßt. So macht er aus den langen Doppeltrillern bedrängende Sequenzen des Innehaltens, bis dann die gebrochenen Oktaven zuerst leicht, dann zunehmend gewichtig auf jene harmonisch gestuften Durchgänge hinweisen, welche ihrerseits in die viermal geschlagenen Fortissimo-Ausbrüche münden. Weiträumig konzipiertes Denken, wo alles seinen unverrückbaren Ort, alles sein unabänderliches Gewicht hat.

Es ist keine Wiedergabe denkbar, die musikalisch besorgter und pianistisch ausgeklügelter wäre. Michelangeli ist kein Forscher, dem plötzlich oder berechnet das Unvorhergesehene begegnen könnte. Aber im Gleichmaß des Artikulierens, in der Rücksichtnahme auf melodische und rhythmische Vorgaben wird er von keinem übertroffen. Man muß gehört haben, wie er die Kadenz des ersten Satzes aufsplittet. Wie er aus der Widerständigkeit der Triolen in die Sechzehntel wechselt, aus den Trillern das Seitentema hervorspringen läßt.

Solche Vernunft, die durch die „Live“-Bedingungen zusätzlich belebt und eingestimmt wird, ist ein Glücksfall. Auch im Finale, wo das Thema um die Baß-Intervalle, die kaum sonst so prägnant wahrzunehmen sind, bereichert wird. Und schließlich der langsame Satz. Michelangeli vollendet die musikalische Idee, die sich in diesem Adagio verbirgt, indem er da, wo der Flügel formuliert, die Viertel schwer, inständig belastet; doch da, wo das Orchester die Führung übernimmt, die Sechzehntel mit äußerster Gleichmäßigkeit und Zurückhaltung um die Melodie kreisen läßt – bis hinab ins „morendo“, dessen lichtlose Schwärze nur im Anschlag atmosphärisch gelockert wird. Und der Übergang ins Rondo: ganz gleichmütig, bis in den Auftakt, der noch von der Fermate gehalten ist. – Eine außergewöhnliche Aufnahme. Sie macht die heillose Hektik des Musikbetriebs vergessen, bringt helle Tönung in die Düsternis des produktionsbesessenen Alltags. Giulini und die Wiener Sinfoniker assistieren mit Gewinn.

Martin Meyer

★ Die Addition Star plus Star geht nicht immer glatt auf.

BACH, Konzert für 2 Violinen und Orchester d-Moll, BWV 1043, BACH, Konzert für Oboe, Violine und Orchester c-Moll, BWV 1060, VIVALDI, Konzert für 2 Violinen und Orchester a-Moll op. 3 Nr. 8; Isaac Stern und Pinchas Zukerman (Violine), Richard Killmer (Oboe), St. Pauls Chamber Orchestra, Pinchas Zukerman; CBS D 32 278 (1 S 30) Digital Aufnahme datum: 1982

Klangbild: Sehr natürlich, keine ausgeprägte Tiefenstaffelung.
Fertigung: Einwandfrei.

Vergleichseinspielungen:

Szeryng/Hasson/Academy Of St. Martin/Marriner (Philips 9500 226)
Krebbers/Olof-Kammerorch. Amsterdam/Rieu (Artone BDE S-1723)
Kremer/Grindenko/Wiener Symphoniker/Kremer (Ariola-Eurodisc SQ 28 515 KK).
Menuhin/Ferras/Bath Festival Orchestra/Menuhin (EMI 037-00 174)

Dem Käufer wird es ähnlich wie dem Rezensenten ergehen: er schätzt die Solisten außerordentlich – und knüpft aufs neue außerordentliche Erwartungen an die Aufnahme mit einer Kopplung wie der vorliegenden. Könnte man Aufnahmen ohne diese bereits vorprägende Beeinflussung hören, hätte man es manchmal entschieden leichter. Ein Stern oder ein Zukerman muß ja „sowieso“ mehr als nur sehr gut sein. Zudem liegen hier zum Bachschen Doppelkonzert bereits Stern-Perlman und Perlman-Zukerman vor. Erwartungen sind also gar nicht so ganz ohne handfesten Hintergrund vorhanden.

Hört man sich nun Bachs Konzert für zwei Violinen und Orchester an, wird man zunächst die meisten meßbaren Parameter erfüllt sehen. Doch vermag die Aufnahme trotz zweier untadelig spielender Spitzengeiger und einem präzise begleitenden Kammerorchester kaum tiefere Reaktionen hervorzurufen. Zu statisch, zu unbewegt, zu neutral spielen da zwei Große nebeneinander her. Als Hörer bekommt man nicht den Eindruck, daß da eventuell ein musikalischer Dialog stattfinden könnte. Andererseits werden die melodischen und thematischen Linien mit einer Souveränität in Bewegung gesetzt, mit- und gegeneinandergesetzt, überkreuzt, verzahnt, entflochten, ganz so, als geschähe das alles von alleine, ohne Zutun der Interpreten. Das kann durchaus faszinieren. Es spiegelt ein konsequent durchgehaltenes Konzept „objektiver Gestaltung“. Dem Rezensenten fehlt aber der lebeneinhauchende musikalische Atem. Ein Blick auf Krebbers-Olof, Szeryng-Hasson, Kremer-Grindenko, Menuhin-Ferras belegt nachhaltig, daß es recht zahlreiche und auch verschiedene Wege zum Ziel gibt. Eine Stern-Stunde scheint mir entschieden nicht vorzuliegen.

Bei Bachs Doppelkonzert c-Moll BWV 1060 in der Fassung für Violine, Oboe und Orchester sind dann die auf der Umseite vermißten Elemente da. Richard Killmer erweist sich als Oboist weiten Ausdrucksvermögens und spieltechnischer Zuverlässigkeit. Die Ecksätze beeindruckten durch ihre federnde Agogik, der Mittelsatz durch sein scheinbar aus dem Nichts kommenden lichten Gesang. Der Trilog zwischen Violine, Oboe und Cembalo (Layton James) nähert

sich bedenklich dem Glücksfall uneitlen miteinander-Musizierens. Nachträglich möchte man dieses Attribut auch der Gestaltung der einrahmenden Sätze zuerkennen.

Man mag in bezug auf Vivaldi in den letzten Jahren recht verwöhnt worden sein, auch durch Stern und Zukerman selbst, aber auch durch Kremer, Szeryng, Accardo, Toso, um nur einige zu nennen. Demgegenüber kann man bei dem Doppelkonzert wiederum nur am Motorischen orientiertes Durchziehen feststellen. Zwischen Zukerman-Stern und Stern-Oistrakh darf man nur mit leisem Bedauern Vergleiche ziehen. – Mag jeder für sich spekulieren, wo die Gründe liegen mögen.

Aufnahmetechnisch kann man – soweit es die rein klangliche Seite angeht – sehr zufrieden sein. Sie läßt an Prägnanz nichts zu wünschen übrig. Die langsamen und leisen Mittelsätze flüstern über praktisch geräuschfreiem Hintergrund. Die Cembalo-Stimme scheint dort zum Greifen nahe und plastisch. Der Hohlstern gilt der Darstellung des Oboen-Violin-Konzertes.

Wolfgang Wendel

○ Klangvoll-turbulente Flötenreißer im (besten) Rampenlicht.

DOPPLER, Fantaisie pastorale hongroise op. 26 (Bearb. Wolfgang Gottschalk), CASEL-LA, Sicilienne und Burlesque, SAINT-SAËNS, Tarantelle op. 6 für Flöte, Klarinette und Orchester, HUE, Fantaisie, CIARDI, Carnaval Russe (Bearb. Hartmut Westphal), POPP, Fantaisie brillante über Themen der Oper Die Hugenotten (Bearb. Werner Eisbrenner); Karl-Bernhard Sebon (Flöte), Jorg Fadle (Klarinette), Radio-Sinfonie-Orchester Berlin, Uros Lajovic; Schwann Musica Mundi VMS 1609 F (1 S 30) Aufnahme datum: Juni/Juli 1981

Klangbild: Farbenreiche Orchesterpalette mit deutlich (aber sinnvoll) hervorgehobenem Solo-Instrument.

Fertigung: Einwandfrei.

Kaum vorstellbar, daß der Solist, der Dirigent und das Orchester diese trickreichen Podiumskünste aus der Schatulle aufpolierter Virtuositäten so ganz ernst gemeint haben könnten: Ganz ernst hingegen wird alles Technische und Ausdrucksmäßige auf die Spitze des Möglichen getrieben. Was dabei herauskommt, ist beinahe eine augenzwinkernde Variété-Darbietung bester Weltstadtprovenienz, erregt schmunzelnde Zustimmung und heitere Bewunderung. Meisterhafte Flötenturbulenzen, akrobatische Slapsticks, angereichert mit virtuos Essenzen, umrankt von unterhaltsamen Gefälligkeitsklängen, sind zwischen Hofgartenpracht und anspruchsvoller Matinee-Stimmung angesiedelt.

Da Karl-Bernhard Sebon ein Maximum an vital-künstlerischer Beherrschung seines Solo-Instruments einbringt (in der Tarantella von Saint-Saëns auf ebenbürtig hohem Spielniveau vom Klarinetisten Jorg Fadle assistiert), läßt das mehr oder weniger Neben- und Abseitsrepertoire durchaus mit der Anerkennung als „Standard-Wiederentdeckung“. Man lasse sich aber nicht täuschen: Interpretation ist (fast) alles! Und das macht diese Platte so hörenswert. Melodische Kantabilität, Akkordbrechungen von atemberaubender Flinkheit, elegante Skalenteknik, exzentrische Flutterzungenfrequenzen,

FONO-KRITIK

verrückte Lippenknaller, zikadenhaftes Schwirren von tremolierenden Intervallen und magische Tiefklänge dank einer besonderen Flötenkonstruktion und heimlicher Tonmeisterhilfe – das alles füllt als Kabinettstücksammlung ein umfassendes Flöten-Pan-Optikum. Raffinierte Arrangements liften manche Altersfalte an mancher Originalpartitur. Thomas Mann würde dieses Programm als „höheren Jux“ charakterisieren: Es fordert den Virtuosen voll heraus und bereitet dem Publikum garantiert Vergnügen.

Gerhard Pätzig



Digitale Neuaufnahmen aus dem Altrepertoire von Maurice André.

HUMMEL, Konzert für Trompete und Orchester Es-Dur (original E-Dur), NERUDA, Konzert für Trompete, Streichorchester Es-Dur, TELEMANN, Konzert für 3 Trompeten, 2 Oboen, Streicher, Pauken und Basso continuo D-Dur; Maurice André, Guy Touvron, Lionel André (Trompete), Daniel Arrignon, Jean-Philippe Chavana (Oboe), Joël Ponet (Cembalo), Ensemble Orchestral de Paris, Jean-Pierre Wallez;

RCA-Erato ZL 30851 (1 S 30) Digital
Aufnahmedatum: 1981

Klangbild: Eindrucksvolle sinfonische Fülle und Wärme des Orchesterklanges bei guter Werkdurchsichtigkeit und sympathischer Solistenbalance.

Fertigung: Einwandfrei.

Vergleichseinspielungen: André – Mari – Lamoureux-Orch. Paris (RCA RL 30 638 EF). André – Gabel – Touvron – Kammerorch. J.-F. Paillard (RCA ZL 30 633 AW).

Das einzige, was neu an diesem Programm ist, ist (neben der Werkkopplung) der Name des Dirigenten und des Begleitorchesters in der Kombination mit dem Namen des vertrauten Startrompeters. Maurice André hat die vorliegenden Werke allesamt schon einmal, manche gar mehrfach, eingespielt. Neu ist allerdings auch das Aufnahmedatum und damit die Möglichkeit einer aufnahmetechnischen Aufpolierung: digital! Dies scheint fast der einzige plausible Grund für eine Neuveröffentlichung zu sein. Dennoch erweist sich der erneute Gang ins Studio auch als musikalischer Gewinn: ein alter, oft bemängelter Studiofehler – möglicherweise bewußt durch den Star provoziert – in der Form einer eitel-übertriebenen balancemäßigen Bevorzugung der Solotrompete wurde wohlthuend korrigiert. Ein nunmehr ästhetisch integriertes Bläserideal wurde mit Sinn für musikalische Detailfreudigkeit bestätigt und verwirklicht sich im (endlichen) ausgeglichenen und ausgewogenen klanglichen Gesamtbild. Da aber auch ein Spitzenstar der höchsten bläserischen Selbstansprüche im Gezeitenwandel seiner eigenen Produktionsfluten sich kaum noch überrunden kann, ist das Gesamtergebnis dieser Wiederholungsproduktion kaum noch der Überraschungseffekt, sondern eher die gelassen zur Kenntnis genommene Bestätigung des Erwarteten, vom André-Anhänger auch Erhofften. Daß erstmals bei der Verwendung der „normalen“ Konzerttrompete in der Mittellage ein Hauch von Bläseranspannung akustisch hörbar geworden ist, deutet auf die Unbestechlichkeit der glasklaren Digitalaufzeichnung hin. Sie schaut dem Solisten unerbittlich auf die Lippen, offenbart zugleich Atemkunst und Bläsertechnik.

Gerhard Pätzig

Wiederveröffentlichungen KONZERTE



Zwischen schöpferischer Aggressivität und sinnlichem Melos.

MOZART, Klavierkonzerte Nr. 20 d-Moll KV 466, Nr. 21 C-Dur KV 467, Nr. 25 C-Dur KV 503 und Nr. 27 B-Dur KV 595; Friedrich Gulda (Klavier), Wiener Philharmoniker, Claudio Abbado;
DG 2726 524 (2 S 30)
Aufnahmedatum: 1975/76

Klangbild: Ausgewogen, vorbildlich in der Klanggruppenprägnanz, räumlich, mit Konzertsaal ähnlicher Gesamtwirkung.

Fertigung: Leichtes Rauschen, ansonsten einwandfrei.

Vergleichseinspielungen: KV 467 und KV 595: Gulda (Pearl SHE 560 – zu beziehen über „OPUS E“, D-75 Karlsruhe, Kriegstraße 161).

Die Wiederauflage von vier Mozart-Klavierkonzerten, die Friedrich Gulda und Claudio Abbado 1975/76 mit den Wiener Philharmonikern für die DGG eingespielt haben, gibt Gelegenheit, nicht nur die interpretatorische Eigenständigkeit dieser im Zusammenspiel schier konkurrenzlos umfassenden Aufnahmeserie zu würdigen, sondern zugleich auch auf eine weniger bekannte Gulda-Platte aus den 50er Jahren mit den Konzerten KV 467 und KV 595 zu verweisen. Die in England reaktivierte Einspielung macht deutlich, daß sich Gulda zum Zeitpunkt der Wiener Produktionen – trotz einiger Verzerrungen und Freiheiten – dem überlieferten Notentext vergleichsweise sklavisch unterordnete. In Verbindung mit dem Dirigenten Hans Swarowsky und dem übel ungenau aufspielenden Orchester der Wiener Staatsoper hatte Gulda bis zur Verschleierung des Grundschlages experimentiert, wodurch beispielsweise das „Andante“ des C-Dur-Konzerts KV 467 zur metrisch entfesselten, reich verzierten, gedanklich fast verfremdeten Arie umgedeutet wurde. Einen ähnlichen Rubato-Exzeß und ein ähnliches Sperrfeuer von improvisatorischen Einschüben hat Gulda, soweit ich das beurteilen kann, nicht wieder gewagt, obwohl er sich mit dieser Praxis sicher in Übereinstimmung mit aufführungspraktischen Gepflogenheiten im 18. Jahrhundert befand.

Die nunmehr in einer günstigen Preiskategorie vorliegende Wiener Serie nimmt sich gegen die Pearl-Aufnahmen wie reinster Werkpositivismus aus. Und dennoch hat Gulda mit einiger nachschöpferischer Aggressivität auch bei dieser Gelegenheit gängige Deutungsklišees durchbrochen. Ich nenne nur die fanatisch gesteigerte Kantilene des „Andante“-Satzes aus dem Konzert KV 467, die – mit jazzhaft gestochenen Einzeltönen – ihre Erfüllung buchstäblich im letzten Moment erfährt, wenn der Pianist die lakonisch abfallende Phrase – fast Schubertisch – im Pianissimo verhauchen läßt. Die Einspielungen sind reich an solchen Momenten, aber auch triftig und begeistert in der taktübergreifenden Disposition. Abbado hebt den Begleitpart auf die Höhe kammermusikalischer Gleichberechtigung. Alles wirkt „gesetzt“ und dennoch belebt. Deshalb zögere ich nicht, zu prophezeien, daß

diese „präsent“-Kassette nicht die letzte Wiederveröffentlichung der beiden Gulda-Abbado-Platten sein wird. So etwas hat Bestand und hält zahlreiche Dutzendeinspielungen – ob digital oder analog gefertigt – auf Distanz. *Peter Cossé*

Neuveröffentlichungen KAMMERMUSIK



Hauptwert in der Repertoireerweiterung.

C.P.E. BACH: Triosonate für 2 Violinen, und Basso continuo G-Dur Wq 157, J.C. BACH: Triosonate für 2 Violinen und B.c. B-Dur, GOLDMARK, Triosonate für 2 Violinen und B.c. C-Dur; Pinchas Zukerman (Violine), Itzhak Perlman (Violine), Samuel Sanders (Cembalo), Timothy Eddy (Violoncello);
EMI 067-43 055 (1 S 30) Digital
Aufnahmedatum: 1982

Klangbild: Sehr natürlich.

Fertigung: Vorbildlich.

Wäre hier nicht solch solistische Prominenz am Werke, würde man sich nicht lange bei dem Hörergebnis aufhalten. Man würde die Platte, enttäuscht über die Komponisten, auf-nimmer-Wiederhören in den Schrank stellen oder einem Secondhandshop weitergeben.

Wir wissen nun doch schon längere Zeit, daß Perlman und Zukerman imstande sind lupenrein zu geigen. Sie haben uns auch beide eine Reihe von außerordentlichen Aufnahmen beschert. Perlman hat seinem Drang, es „fürs Volk“ bei Perfektion allein zu belassen, (zu) oft nachgegeben. Hat er aber einen Rostropowitsch als Partner vor der Nase, rafft er sich auch zu intensivem Gestalten auf. Auf dieser Grundlage kam seinerzeit eine der besten auf Platte eingefangenen Interpretationen des Brahms'schen Doppelkonzertes zustande. Perlman kann weitaus mehr als er auf Platte meist zu geben bereit ist. Seine Konzerteindrücke belegen dies nachdrücklich. Zukerman hat sich meist nicht mit einer lackierten Oberfläche allein zufriedengegeben. Seine Interpretationen vermitteln dem Hörer sehr oft den Eindruck intensivster Vorarbeit.

Es ist deshalb wenig einsehbar, daß bei einer Einspielung (mit drei Katalogneuheiten) die Sache ihr Bewenden bei einem reibungsreichen Ablauf findet. Dabei schreien die Triosonaten aller drei Komponisten nach beflügelter Musizieren. Die motivische Arbeit müßte sogar Laien aus der Reserve locken. Unter Abzug der Bemühungen für sauberes Spiel kommt noch nicht einmal der Eindruck eines Prima-vista-Spiels auf; dort wäre wenigstens die Anspannung zur Meisterung unvorhergesehener Schwierigkeiten spürbar.

Dem Rezensenten machen Besprechungen wie die vorliegende wenig Vergnügen. Zu sehr lastet da die Verantwortung den Musikern gegenüber, denen man zuerst doch immer wieder besten Willen unterstellen muß. Auch vermag man die desemotionalisierenden Umstände eines Aufnahmestudios (samt den Belastungen endlosen Wiederholens, die Auswirkungen des Aneinan-

dersetzens guter Takes usw.) nicht zu erfassen. Aber kann das alles den Hörer, der ja auch Käufer ist, interessieren? Am Rande ja, aber in erster Linie zählt für ihn das Ergebnis. Und von diesem Ergebnis erwartet der Rezensent (in der hoffnungsfrohen Annahme, der Leser erwarte diese Einstellung von ihm) mehr als nur Nachrichtencharakter. Mehr war's aber diesmal nicht.

Wolfgang Wendel



Erfolgreiches Debut eines bemerkenswerten jungen deutschen Klaviertrios.

BEETHOVEN, Klaviertrio Nr. 1 Es-Dur op. 1,1, Klaviertrio Nr. 2 G-Dur op. 1,2, BRAHMS, Klaviertrio Nr. 2 C-Dur op. 87, RAVEL, Klaviertrio a-Moll (1914); Abegg-Trio, Ulrich Beetz (Violine), Birgit Erichson (Cello), Gerrit Zitterbart (Klavier);
Harmonie der Welt HMW 608 D und HMW 609 D (Bezug über Electrola ASD)
Klangbild: Natürlich und transparent.
Fertigung: Keine Mängel.

Mit der Verpflichtung dieses jungen deutschen Trios hat die Harmonia Mundi eine glückliche Hand gehabt: der Geiger (34) ist Schüler von



Die schwierig zu gestaltenden Klavier-Trios von Beethoven und Brahms hat das Abegg-Trio in uneitler, musikalisch überzeugender Darstellung aufgenommen

Heutling, die Cellistin (32) Schülerin von Starker und der Pianist (30) schließlich studierte bei Engel und lehrt heute in Hannover. Das Trio selbst wurde 1976 in Hannover gegründet und unbekümmert nach jener von Robert Schumann in ähnlicher Lage erfundenen Gräfin von Abegg benannt. Schon 1977 erhielt es seine erste internationale Auszeichnung und hat die Reihe seither erheblich verlängert. Von den Konzertagenturen nicht gerade verwöhnt und daher dem Konzertpublikum nur wenig bekannt, hat es sich inzwischen zu einem bemerkenswerten Trio entwickelt, das den Vergleich mit sehr viel besser bekannten Trios sehr wohl aushalten kann.

Die Klaviertrios Beethovens sind auf Schallplatte zwar ausreichend an Zahl, aber weniger ausreichend an musikalischer Qualität vertreten: die beiden bekanntesten Gesamtaufnahmen – Stern/Rose/Istomin und Szeryng/Fournier/Kempff – sind von Solistentrios eingespielt worden, mit allen Vor- und Nachteilen solcher ad hoc Vereinigungen. Das Beaux-Arts-Trio ist zwar besser aufeinander eingespielt, seine Gesamtaufnahme – zumindest die erste – leidet aber unter der Dominanz des Pianisten. Was das Abegg-Trio auszeichnet, ist das ganz und gar uneitle Spiel aller drei Partner. Der an das Klangbild von Solistentrios gewohnte Hörer wird daher den „bauchigen“ Ton von Geige und Cello vermissen. Das Klangbild des Abegg-Trios ist homogener, Geige und Cello spielen in Tongebung und Dynamik so aufeinander abgestimmt, daß streckenweise der Eindruck eines einzigen mit dem Klavier konzertierenden Instruments aufkommt. Das äußert sich vor allem an jenen Stellen, an denen der eine Streicher die Melodie vom anderen übernimmt. Bei den Solistentrios stehen solche Phrasen oft wie beziehungslos nebeneinander, weil jeder seinen Part solistisch ausspielt, hier gehen sie nahtlos ineinander über. Hinzu kommt eine peinlich beachtete Partiturtreue. Gewiß klingt bei den anderen manches effektvoller, weil vordergründiger gespielt, dafür aber hört man es hier „richtiger“. Alle vier Werke sind musikalisch ausgesprochen

gelingen. Besonders hervorzuheben das schwierig zu gestaltende G-Dur-Trio Beethovens, das für Solisten so gar nichts hergeben will, und das C-Dur-Trio von Brahms, dessen Wiedergabe ohne Übertreibung mit der großartigen Darstellung von Szeryng/Fournier/Rubinstein (RCA) verglichen werden darf. Und seit auch das Ravel-Trio von Laredo/Solow/Laredo (CBS) gestrichen worden ist, ist diese Neuauflage meines Erachtens erste Wahl. Ich hoffe, daß sich das Trio zu gegebener Zeit auch der Trios Mozarts mit ähnlicher Sorgfalt annehmen wird. Denn um diese machen ja selbst auch die Stars auffällig weite Umwege.

Manfred Kahlweit



Eine ehrenwerte Visitenkarte eines Duos.

FRANCK, Sonate für Violoncello und Klavier A-Dur, SCHOSTAKOWITSCH, Sonate für Violoncello und Klavier d-Moll op. 40; Daniel Robert Graf (Violoncello), Viviane Goergen (Klavier);
FSM 53 554 AUL (1 S 30)
Aufnahmedatum: Mai 1981
Klangbild: Ausgeglichen.
Fertigung: Geringfügiges Oberflächenknistern.

Diese Interpretationen lassen sich leichter auf einen Nenner bringen als die beiden Werke: das ist solide musiziert, skrupelhaft und meist auch sensibel. Doch dieser Mittelweg hinterläßt bei beiden Stücken auch ein kleines Defizit. César Francks vielgespielte A-Dur-Sonate, die ja im Original für Violine und Klavier geschrieben ist, aber mittlerweile selbst von Flötisten okkupiert wurde, müßte vielleicht doch hitziger, erregter und (nicht nur im Schlußsatz) auch effektbetonter gespielt werden. Daniel Robert Graf scheint fast befangen zu sein – ein wenig mehr Beredsamkeit hätte er dem Cello-Part schon entlocken können. Viviane Goergen bleibt insbesondere der passionato-Passage des 2. Satzes etwas Durchhörbarkeit und Bestimmtheit schuldig; Krystian Zimerman weiß da in seiner – originalen – Einspielung doch mehr zu sagen:

Die Balanceprobleme allerdings sind, wenn man vom Beginn des Schluß-Allegrettos einmal absieht, durchwegs geschickt gelöst. Schostakowitschs Cello-Sonate ertönt dann um einiges unbekümmerter, musikalischer. Aber wäre hier nicht doch eine Prise Sprödigkeit am Platz gewesen, weil Schostakowitsch auch bei dieser Komposition nicht ganz so virtuos-vordergründig ist, wie diese betont spielfreudige Ausdeutung glauben macht? Schostakowitschs Klangspektrum umfaßt doch fahlere Farben. Aber das sind Einschränkungen im Bereich der individuellen Werk- und Wertschätzung, die den handwerklichen Rang und die künstlerische Seriosität dieser Einspielungen nicht schmälern.

Rainer Wagner

Kantilene über alles.

FRANCK, Sonate A-Dur; DE FALLA, Suite Populaire Espagnole; Werner Thomas (Violoncello), Carmen Piazzini (Klavier);
Bellaphon 680 01 014 (1 S 30)
Aufnahmedatum: 1982

Klangbild: Gute Abstimmung, begrenzte Dynamik, präsent.

Fertigung: Gut.

Vergleichseinspielungen: Franck: Thibaut/Cortot (His masters voice COLH 74)

Im Plattenkommentar werden der Geiger Jacques Thibaut und der Pianist Alfred Cortot erwähnt, mit denen der französische Cellist Maurice Maréchal zusammen Trio spielte. Maréchal ist hier als Bearbeiter jener sieben spanischen Volkslieder für Violoncello und Klavier zu nennen, die Manuel de Falla 1922 für Singstimme und Klavier einrichtete. Diese Klangminiaturen nach original spanischem Gusto werden von dem Duo Werner Thomas-Carmen Piazzini exzellent, mit leichter Hand, ja eigentlich echt musikalisch vorgetragen. Beide Musiker spie-