

FONO-KRITIK

sche Sinfonie von Mendelssohn Bartholdy elemminierte. Alle vier Einzelplatten wurden bereits in FonoForum kritisch gewürdigt: die vierte Sinfonie in Heft 4/78, die zweite Sinfonie zuzüglich der Ouvertüre zu Goethes „Hermann und Dorothea“ in Heft 7/79, die dritte Sinfonie zusammen mit der Ouvertüre zu Schillers „Die Braut von Messina“ in Heft 11/79 und schließlich die erste Sinfonie in Heft 8/80. Daher an dieser Stelle nur einige ergänzende Bemerkungen. Die Kombination zu einer Schumann-Kassette ist sinnvoll und gewiß auch im Kaufpreis attraktiver; von einem Gewinn für das Repertoire kann freilich nicht die Rede sein. Irgendwelche preßtechnischen Unterschiede zu den Einzelplatten sind mir nicht aufgefallen. Nach Abhören dieser Aufnahmen aber bestätigt sich erneut Mutis überschaubares Verhältnis zur Sinfonik Schumanns; diese wird mit Wucht und Pathos beladen, als gelte es, jene oft gerügten Schwächen der orchestralen Schreibweise Schumanns zu überdecken und diese in eine kraftvolle oder ätherische Diktion einzubinden. Dieser Verdacht wird dadurch genährt, daß die Balance zwischen exponierten (obligaten) Instrumenten und Orchester unterschiedlich ausgefallen ist. Nicht immer erscheinen die einzelnen Instrumente in der gewünschten Transparenz, als müsse sich die einzelne Linie vorrangig dem geschmeidigen Gesamtklang unterordnen. Übrigens verzichtet Muti auf die pausenlose Wiedergabe der vierten Sinfonie. Die einzelnen Sätze sind bei ihm abgesetzt (entgegen Schumanns Spielanweisung). Das durchweg vitale Engagement des Dirigenten hinterläßt generell deutliche Spuren in den Interpretationen; diese sind durchweg spannungsvoll ausgefallen, wo der Impetus des Musizierens dies erfordert – die Poesie kommt dabei nicht zu kurz. Vor allem aber besteht an suggestiven Klangwirkungen kein Mangel, detailanalytische Ausleuchtungen sind jedoch nicht die Stärken dieser Aufnahmen. Ausgenommen von diesen einschränkenden Feststellungen bleibt die konstant vorzügliche Leistung des Orchesters.

Gerhard Wienhe

Neuveröffentlichungen KONZERTE

○ Zwei der bedeutendsten Gitarrenkonzerte (aus dem Biedermeier und dem 20. Jahrhundert) in solider Wiedergabe.

GIULIANI/VILLA-LOBOS, Konzert für Gitarre und Orchester A-Dur op. 30; Konzert für Gitarre und kleines Orchester; Santiago Navascués (Gitarre), Das Münchner Rundfunkorchester, Heinz Wallberg; Ariola 201 012-366 (1 S 30)

Aufnahmedatum: 1980

Klangbild: Frequenz- und Klanggruppenbalance ausgewogen, präsent, Klangfarbenwiedergabe weitgehend originalgetreu, durchschnittliche Dynamik.

Fertigung: Einwandfrei.

Vergleichseinspielungen: Williams (CBS 79334) Bream (RCA 2641 081 AS und RCA 2641 113 AW) Romero (Ph 6550 031: Giuliani)

Je ein repräsentatives Gitarrenkonzert aus der Biedermeierzeit und aus dem 20. Jahrhundert, aus Wien und aus Brasilien, sind hier stilistisch und entwicklungsgeschichtlich informativ miteinander kombiniert. Giulianis op. 30, der bekannteste seiner drei Beiträge zu dieser Gattung, vereinigt das melodiose mit dem virtuos Element. Es erfordert somit die hohe Kunst, auf dem Zupfinstrument Gitarre „singen“ zu können und es verlangt außerdem die hohe Schule sehr anspruchsvoller Technik. Der am Münchner Richard-Strauss-Konservatorium lehrende spanische Gitarrist Santiago Navascués trägt das Werk mit hieb- und stichfester Technik vor und läßt an den erforderlichen Stellen auch die Kantabilität nicht zu kurz kommen. Freilich steht er denkbar schwerster Konkurrenz gegenüber.



Heinz Wallberg

Seine beachtliche Leistung ist durch und durch solide, Bream, Pepe Romero und Williams freilich haben darüber hinaus das absolut Souveräne brillanter Technik, das Elegante, das Raffinement und die Nuancen, die ihren Interpretationen den Rang des Exzellenten verleihen.

Die Musik des Brasilianers Villa-Lobos scheint dem Spanier Navascués mehr zu liegen als die des nach Wien emigrierten Italieners Giuliani. In dem Andrés Segovia gewidmeten Konzert für Gitarre und kleines Orchester bekennt Navascués gewissermaßen mehr Farbe: hier setzt er mehr Klangfarbendifferenzierungen ein und arbeitet auch dynamisch subtiler. Die große Kadenz gestaltet er wohlgedacht. Dennoch bleibt noch ein entscheidender Abstand zu den Interpretationen von Bream und von Williams. Das Münchner Rundfunkorchester unter Heinz Wallberg arbeitet bei Giuliani teils mit solistischer Besetzung und strebt hier überhaupt kammermusikalische Begleitung an, während bei Villa-Lobos mehr das Einbetten des Gitarrenklangs in den Streichersound praktiziert wird.

Karl Ludwig Nicol

○ „Unbefangen und einfach frisch musiziert ...“

BACH, Die Brandenburgischen Konzerte; Jozef Kopelman (Violine), Vladislav Brunner jun. (Flöte), Vojtech Samec (Flöte), Alexander Citarino (Cembalo), Jozef Hanušovský (Oboe), Juraj Klatt (Oboe), N.N. (Trompete), Jozef Illés (Horn), Jan Budzák (Horn), Jozef Martinkovic (Fagott), Slowakisches Kammerorchester, Bohdan Warchal; RCA RL-30431 DT (2 S 30) Aufnahmedatum: 1977/1978

Klangbild: Ausgewogen, natürlich, präsent, wenig Hall, gute Tiefenstaffelung.
Fertigung: Einwandfrei.

So unbefangen und einfach frisch musiziert haben wir die Brandenburgischen wohl lange nicht vernommen. Als habe es Ramin und Harnoncourt nie gegeben, greifen diese Slowaken die Auffassung der dreißiger Jahre auf und modernisieren sie sanft: Hermann Diener und Edwin Fischer sind noch frisch geblieben. Das ist Vorteil und Chance der Provinz, daß sie den Hauptströmen der stilistischen Entwicklungen nur langsam folgt, dabei die Pendelschläge in Extreme und die damit verbundenen Aufregungen und Irrtümer ausspart – aber auch kaum je aufregend wirkt. Also dürfen wir uns auch ganz unbelastet von intellektuellen Vorbehalten dem Vergnügen der Musik hingeben, das anhaltend bleibt durch alle sechs Konzerte. Denn Phrasierung und Tempi sind deutlich und stimmig, Intonation, instrumentale Technik und Zusammenspiel sind so, daß man sie vergißt. Bei der Aufzählung der Solisten des 2. Konzerts fehlt der Trompeter, der wahrlich keinen musikalischen Grund hat, sich zu verstecken. Die Flöten blasen so schlank, daß ausnahmsweise sogar der Ersatz der von Bach vorgesehenen Blockflöten durch Querflöten hingenommen sei – an diesem Punkt könnte ja immerhin der Streit um die Frage der Originalinstrumente (oder nicht immer?) beginnen. Daß die Aufführungen so kurzweilig wirken, beruht darauf, daß jedem Motiv, jedem

Thema seine eigene angemessene Tempovariante zugestanden wird. Wenn in den ersten Sätzen die durch das Hauptthema eingetretene sanfte Verbreiterung für die Durchführung rückgängig gemacht wird, so sollte die Beschleunigung im überleitenden Fortspinnungsteil weniger auffällig erfolgen – so wirkt es wie „Davonlaufen“. Das sechste Konzert stelle ich mir ruhiger, weniger „stampfend“ vor – entsprechend dem Charakter der Originalinstrumente (Gamben; hier werden Bratschen und Celli benutzt). Dies ist die einzige wirkliche Kritik an dieser Aufnahme, die kaum schnell veralten dürfte und an der auch bei mehrmaligem Hören kein Überdruß entsteht.

Helmut Haack

○ Jörg Faerber entdeckt das Motorische (zu seinem Nachteil).

BACH-SÖHNE, Carl Philipp Emanuel Bach, Konzert für Cembalo und Hammerflügel mit Orchester Es-Dur Wq. 47; Johann Christian Bach, Konzert für Klavier und Orchester B-Dur op. 13 Nr. 4; Johann Christoph Friedrich Bach, Konzert für Cembalo und Orchester E-Dur; Christiane Jaccottet (Cembalo), Leonore Klinckerfuß (Hammerflügel), Württembergisches Kammerorchester Heilbronn, Jörg Faerber; FSM 53034 (1 S 30)

Klangbild: Ausgewogen und transparent, deutliche Tiefenstaffelung, natürlich; im Doppelkonzert das Verhältnis der Instrumente unausgewogen.

Fertigung: Einwandfrei, aber Schnittfehler im Überspielband.

Vergleichseinspielungen:

Carl Philipp Emanuel Bach, Pieces For Forte-piano and Clavichord; Inger Grudin-Brandt, Hammerflügel und Clavichord (BIS.LP-142)

Das Cembalo darf zeigen, was es kann: glitzernde Geläufigkeit durch Leitern und Akkordbrechungen, mühelos und ohne Schwierigkeiten mit einer launischen Mechanik. Der Hammerflügel darf bei Philipp Emanuel Bach zeigen, was er kann: empfindsame Themen voller Wärme singend und durch feine dynamische Differenzierung ausgestalten; dazu darf er im Wettbewerb mit dem Bruder Leichtfuß beweisen, daß seine junge Technik auch schon ganz flotte Läufe und Arpeggien verträgt. Der für die Schallplattenaufnahme des Doppelkonzerts verwendete, von Christiane Klinckerfuß mit adäquater Technik und mit sicherem musikalischen Instinkt gespielte Hammerflügel von Nanette Streicher (geb. Stein), 1805 in Wien gebaut, ist allerdings schon ein bis zwei Instrumentengenerationen jünger und entwickelter als die Instrumente, die Carl Philipp Emanuel kannte, als er sein Konzert 1788 in Hamburg schrieb. Der Stein-Streicherflügel hat den richtigen Klang für die frühen und mittleren Beethoven-Sonaten. Die Zurückhaltung hinsichtlich des dynamischen Spektrums von Leonore Klinckerfuß ist daher wahrscheinlich richtig, doch etwaige Ansätze zum „emp-

findsamen“ Spiel sind offenbar in der Eile untergegangen, mit der die Musik abgehaspelt wird. Der von Philipp Emanuel gedachte Vergleich der beiden Instrumente, der ja damals eine Gegenüberstellung zweier Ausdruckswelten bedeutete, kommt so nicht recht zustande, zumal im Panorama der Aufnahme der Flügel vorne und das Cembalo hinten steht. Das Tonstudio hat außerdem einen groben Band- oder Schnittfehler im II. Satz durchgehen lassen; ferner ist der Schnitt zwischen I. und II. Satz deutlich hörbar. Während bei Philipp Emanuels Doppelkonzert die Teile von Cembalo und Hammer-Klavier nicht austauschbar sind, hat Johann Christian Bachs Konzert nicht so viele motivische oder technische Bezüge zum Instrument, daß die Verwendung eines Hammerflügels zwingend wäre. Gleichwohl spielt Leonore Klinckerfuß elegant, leicht, im II. Satz anmutig, erfrischend im Wechsel zwischen empfindsam und virtuos in dem ungewöhnlichen Finale. Mit einem deutlichen Schnitt vor der Reprise des I. Satzes mit Wechsel des Klangcharakters (Wechsel der Bandsorte?) dokumentiert sich auch hier die Arbeit des Tonstudios. – Der Bückeburger Bach ist unter seinen Brüdern der konservativste geblieben, doch sein Cembalokonzert zeigt auch im traditionellen Stilgewand seine geniale Erfindung. Seine Virtuosität war sagenhaft, und Christiane Jaccottet kann ihre stupende Geläufigkeit hier voll ausspielen.

Wo aber ist denn der unverwechselbare Charakter der Musik von Carl Philipp Emanuel Bach geblieben? Fiel er bei einem nicht genügend eingehenden Studium des die Platte eröffnenden Doppelkonzerts unter den Tisch? Oder wollte Jörg Faerber uns beweisen, daß die Bach-Söhne sich doch viel ähnlicher sind, als bisher angenommen? Daß auch Cembalo und Hammerflügel im musikalischen Ausdruck sich verblüffend nahekommen, wenn man die Spielerinnen nur anhält, exakt im gleichen und präzise gleichmäßigen Tempo zu spielen? Zum Vergleich sei allen Beteiligten die Platte von Inger Grudin-Brandt empfohlen.

Helmut Haack

○ Gefriergetrockneter Dvorák.

DVORAK, Violinkonzert a-Moll op. 53, Romanze f-Moll op. 11; Salvatore Accardo, Concertgebouw-Orchester Amsterdam, Colin Davis; Philips 9500 406 (1 S 30)

Klangbild: Normal, ohne besonders auffällige Merkmale.

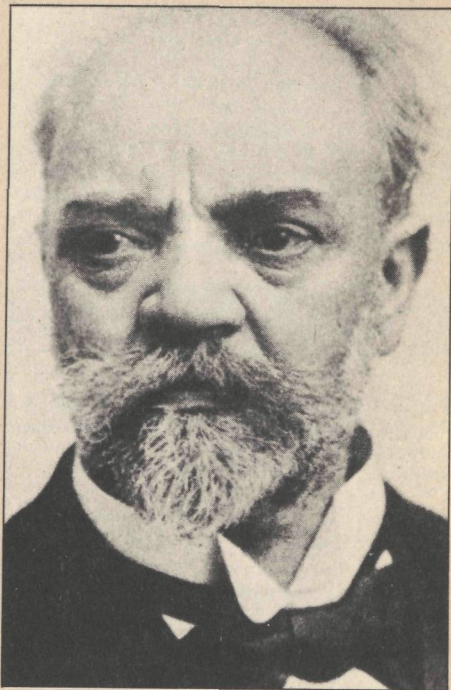
Fertigung: Ohne Beanstandung.

Vergleichseinspielung: Vaclav Hudecek, Musici Pragensis, Smetacek (Pan 110 347)

Ein Italiener in Prag! Anscheinend war's ihm dort ein wenig zu kühl gegenüber seinem italienischen Heimatland. Jedenfalls ist er bis zur Einspielung des Dvorák-Konzertes nur so weit aufgetaut, daß er schon so ziemlich alle Noten spie-

len konnte, Lebenswärme scheint aber noch nicht zurückgekehrt zu sein! In dieser Aufnahme fehlt aber auch so ziemlich alles, was einen Dvorák ausmacht. Accardo bewegt sich hier auf einer Ebene wie Ciffra unter den Pianisten: alle Noten in größtmöglicher Perfektion hat mit Musik noch lange nichts zu tun. Ich fürchte, Accardo hat sich durch sein massenweises Aufnehmen bereits totgespielt. Weniger wäre auch auf diesem Gebiet manchmal entschieden mehr. Eine andere Sprache spricht dagegen der junge Vaclav Hudecek – nämlich seine Heimatsprache. Ich kann mich hier nur nachdrücklich Lewinskis seinerzeitiger Empfehlung anschließen.

Wolfgang Wendel



Antonín Dvořák

○ Große Geige und Orchestermulm.

BRUCH/BEETHOVEN, Violinkonzert Nr. 1 g-Moll op. 26/Romanze für Violine und Orchester F-Dur op. 50; Vera Predescu, Sinfonieorchester Pro Musica, Jon Conta; Intercord INT 120.935

Klangbild: Violine stark überbelichtet; Orchester mulmig.

Fertigung: Einwandfrei.

Ein Allerweltsprogramm, mit knapp 19 bzw. 17 Minuten pro Plattenseite mehr als nur mager. Die mit keinem Wort vorgestellte Geigerin hätte sicher auch Beethovens G-Dur-Romanze „draufgehabt“, damit man wenigstens das

FONO-KRITIK

Bruch-Konzert nicht auf zwei Plattenseiten verteilen müßte. Und wenn ein Orchester zu teuer für die noch auszufüllende Zeit gewesen ist, hätten es sicher auch einige Stücke für Klavier und Violine getan. Beethovens Romanze und Bruchs Konzert werden sauber aber ereignislos gespielt, ein zu stark emulgiertes Orchesterhintergrund wirkt wie ein Foto mit unscharfem Hintergrund und einer überlebensgroßen, durchgezeichneten Person im Vordergrund. Es kostet sicher viel Mühe auch solche Aufnahmen zu erstellen, aber wer hat denn etwas davon? Zur Geschichte des Bruch-Konzertes sollte heute wenigstens Uraufführungsort und -Datum exakt angegeben werden können. Zur Klarstellung: Otto Friedrich von Königslöw spielte am 24. April 1866 in Koblenz die erste Aufführung; nach einer gründlichen Umarbeitung erfolgte die Uraufführung der heute bekannten Form am 7. Januar 1868 in Bremen unter der Leitung von Karl Martin Reinthaler mit Joseph Joachim als Solist. Eine Firma, die gegen eine überstarke Konkurrenz bestehen will, muß einfach mehr zu bieten haben, sei es quantitativ oder qualitativ. Bei ihren Aufnahmen mit dem Melos-Quartett gings ja auch...

Wolfgang Wendel

Keine Alternative.

PAGANINI, Konzert für Violine und Orchester Nr. 1 D-Dur op. 6; Iwan Czerkow, Münchner Symphoniker, Henry Adolph; Intercord INT 120.934 (1 S 30)

Klangbild: Geringfügig hart, sonst natürlich.
Fertigung: Einwandfrei.

Diese Platte tut eigentlich kaum jemandem einen Gefallen: gekürzte Einleitung und Coda, stark gekürzter Schlußsatz (Trio fehlt ganz) kein Wort zum Solisten „Iwan Czerkow“, knapp 18 bzw. 13 Minuten pro Plattenseite tragen nichts an Punkten für eine Empfehlung dieser Aufnahme bei. Da hilft auch die teils sehr gute Leistung des Solisten nicht viel weiter. Dem Textschreiber sei gesagt, daß nicht nur zwei, sondern mindestens vier der derzeit sechs bekannten Konzerte von Paganini im Druck vorliegen. Alles in allem kein nachahmenswertes Beispiel. Wolfgang Wendel

Streicher auf Sparflamme.

KONTRABASSKONZERTE von Bottesini, Konzert für Kontrabaß und Streicher h-Moll; Dragonetti, Andante und Rondo für Kontrabaß und Streicher; Dittersdorf, Konzert für Kontrabaß und Orchester E-Dur; Ludwig Streicher, Münchener Kammerorchester, Hans Stadlmaier; Tel 6.42621 (1 S 30)

Klangbild: Natürlich.
Fertigung: Einwandfrei.

Ludwig Streicher, Jahrgang 1920, bedient sich weiser Zurückhaltung, die manchmal dem Eindruck eines Spiels aus dem Souffleurkasten gleicht. Ich sehe wenig Sinn darin, Repertoirelücken mit mäßigen Kompositionen, inzwischen mäßig gewordenem Spiel, ohnehin kurze Stücke noch auf zwei Plattenseiten aufgeteilt (obwohl bei ca. 20 Minuten pro Seite die abgerissenen fünf Minuten durchaus noch Platz gehabt hätten) zu füllen. Wer schon Unika für Kontrabaß hören will, sollte sich CBS-Melodiya M 33 593 mit Rodion Azarkhin besorgen. Mit Sarasates Zigeunerweisen oder Rossinis „Largo al Factum“ auf dem Kontrabaß kann man seine Hörer entweder zur Verzweiflung oder zu einem Begeisterungsausbruch bringen. Nur so unbeteiligt wie bei Streicher bleibt man sicher nicht.

Wolfgang Wendel

Stilkundig ausgefeilte, packende Darstellung der bekannten Telemann-Suite durch einen ungarischen Weltklasse-Blockflötisten.

TELEMANN, Suite für Blockflöte, Streicher und Basso continuo in a-Moll, Concerto für Blockflöte, Fagott, Streicher und Basso continuo in F-Dur; László Czidra (Blockflöte), József Vajda (Fagott), Liszt Ferenc Kammerorchester, János Rolla; Hun SLPX 12119 (1 S 30) Aufnahme datum: 1980

Klangbild: Offen, räumlich, sehr natürlich und präsent.
Fertigung: Einwandfrei.
Vergleichseinspielungen: Suite: Ransom Wilson (EMI 1 C 065-87 098 T) Brüggen/Harnoncourt (Tel 6.41225 AW) Linde (EMI 1 C 065-99 825) Konzert: Brüggen/Fleischmann/Harnoncourt (Tel. 6.41204 AW)

László Czidra hat sich mit fünf Blockflötenkonzerten Vivaldis (auf Hungaroton SLPX 11671) schon früher als großartiger Meister seines Instruments vorgestellt, der weniger in der oft leicht maniert wirkenden Brüggen-Art als vielmehr im Stil eines Hans Martin Linde spielt, dem er zum Verwechseln ähnlich wird, wenn er wie hier in der bekannten a-Moll-Suite Telemanns – mit selbstverständlicher Virtuosität den Satz „Les Plaisirs“ oder die „Réjouissance“ gestaltet, dabei in Wiederholungen hübsche Verzierungen und Abwandlungen einfügt oder in der Schluß-Polonaise von der Alt- zur Sopranblockflöte wechselt. Das ganze Stück wird sachkundig reflektiert gestaltet und mit überlegener Sicherheit virtuos und eindrucksvoll dargestellt. Sowohl wegen dieser solistischen Leistung auf dem von Telemann gemeinten Instrument als auch wegen der gleichermaßen stilkundigen wie kompetenten Ausgestaltung des Orchesterparts durch das Liszt-Ferenc-Kammerorchester würde ich diese Aufnahme der erst neulich (in ff 10/80 S. 52) besprochenen brillanten Querflö-

tenfassung mit Wilson vorziehen, zumal diese ungarische Platte als Füller noch das originelle Konzert für Blockflöte, Fagott und Streicher enthält. Es wird hier zwar nicht, wie bei Brüggen und Harnoncourt, auf historischem Instrumentarium gespielt, aber in einer solch sorgfältigen „konventionellen“ Interpretation – gewürzt mit Schwung und Brillanz und mit einem meisterhaft ausgearbeiteten Continuo-Cembalo-Part – eröffnen sich alle Klangschönheiten dieses schon von der Zusammenstellung der Soloinstrumente reizvollen Werks und machen das Zuhören zu einer reinen Freude. Diether Steppuhn

Zwei von Haydns fünf Lirakonzerten, wobei der Part der Lira organizzata von Orgelpositiven ausgeführt wird.

HAYDN, Lirakonzerte für Ferdinand IV. König beider Sizilien; Ensemble Wolfgang von Karajan (Orgelpositive) und Berliner Instrumentalsolisten;

Schwann VMS 2083 (1 S 30) Aufnahme datum: 1980

Klangbild: Transparent, präsent, ausgewogen, gute Klangfarbenwiedergabe.
Fertigung: Einwandfrei.
Vergleichseinspielung: Ruf und Stuttgarter Solisten (FSM 34 055)

Joseph Haydns sämtliche fünf Konzerte für Lira organizzata und Streicher liegen in Aufnahmen mit einem Originalinstrument für den Solopart (gespielt von Hugo Ruf) bei FSM vor; Nr. 2 und 4 wurden auch vom Christophorus Verlag übernommen. Die Lira war zunächst ein der Geige verwandtes Saiteninstrument, doch wurden Tasten – ähnlich den Klaviertasten – mit der linken Hand gedrückt, wodurch ein Innenmechanismus in Bewegung gesetzt wurde, so daß die Finger ungefähr wie die der linken Hand eines Geigers wirkten. Zwei ständig ertönende tiefe Saiten erinnern an die Borduntöne des Dudelsacks. Die Saiten werden durch ein Rad zum Klingen gebracht, das sich im Inneren des Instrumentenkörpers befindet und mit der rechten Hand von außen her gedreht wird. Bei der Lira organizzata sind außerdem Pfeifen nach Art von Orgelpfeifen eingebaut, mit einem daran angeschlossenen kleinen Gebläse. Die Tastatur, mit der die Töne auf den Saiten gegriffen werden, wirkt gleichzeitig auf die Pfeifen. Die um 1785 von Haydn im Auftrag des Königs Ferdinand von Neapel komponierten Konzerte für ein Ensemble mit Lira organizzata (dem Lieblingsinstrument des Monarchen, der es selbst spielte) wurden vor Rufs Originalklang-Aufnahme meistens transkribiert: der Solopart war dabei entweder Holzbläsern oder einer Orgel übertragen worden. In der vorliegenden Aufnahme wird neuerdings wieder die zweite Möglichkeit realisiert. Das Ensemble von Herbert von Karajans Bruder Wolfgang verwendet dabei – wie es dies schon seit langem bei Bachs „Kunst

der Fuge“ tut – Orgelpositive, also Kleinorgeln ohne Pedal, deren Klang dem der Lira organizzata sehr nahe kommt. Eine durchaus legitime Realisationsmöglichkeit also. Hat die Rufsche Wiedergabe zwar den Vorteil des Originalklangs, so steht ihr doch die Karajan-Version sehr nahe und besticht überdies durch stilistische Treffsicherheit, Ausgefeiltheit und klangliche Delikatesse – sowohl beim Positiv-Ensemble wie bei den begleitenden Berliner Instrumentalsolisten.

Karl Ludwig Nicol

Wiederveröffentlichungen KONZERTE

Altbewährte, aber noch aktuelle, fast klassische Einspielung.

MOZART, Violinkonzerte D-Dur KV 218 und A-Dur KV 219; Arthur Grumiaux (Violine), London Symphony Orchestra, Colin Davis; Philips 6527 049 (1 S 30) Aufnahme datum: 1962

Klangbild: Ausgeglichenes, leicht kompaktes Klangbild, nicht übermäßig transparent und präsent.
Fertigung: Leichtes Knistern.



Arthur Grumiaux

Vergleichseinspielungen:

Suk (Ar 85 962)
Oistrach (EMI 1 C 191-02 323/26)
Szeryng/Gibson (Ph 6707 011)
Milstein/Leinsdorf (EMI 1 C 053-80 278)
KV 219: Mutter/Karajan (DG 2531 049)

Die Einspielung der Mozart-Violinkonzerte durch Arthur Grumiaux und das London Symphony Orchestra unter Colin Davis gehört zu den alten „Schlachtrössern“ der Philips. In den letzten Jahren waren die Konzerte 3–5 allerdings nur in der Koppelung 3 + 5 und 4 + 5 andres im Katalog verzeichnet. Mag sein, daß also mancher Schallplattenfreund diese andere Zusammenstellung gut in seiner Diskothek unterbringt.

Verdient hat es diese Mozart-Interpretation, weil sie in den fast zwei Jahrzehnten seit der Einspielung nichts an Frische, an Eleganz und Klarheit verloren hat.

Arthur Grumiaux spielt geradlinig, ohne platt zu wirken, gestaltet den Solopart sensibel, ohne sich an Gefühligkeit oder an gezielte Tändelei zu verlieren. Dazu kommt ein Orchester, das mit präzisiertem Engagement bei der Sache ist, ohne sich vorzudrängen.

Eine Einspielung, die noch immer als Vergleichsmaßstab dienen kann. Rainer Wagner

Wiederentdeckung eines Dialogs von großer Spannkraft.

BEETHOVEN, Klavierkonzert Nr. 3 c-Moll op. 37; Arthur Rubinstein, NBC Symphony Orchestra, Arturo Toscanini; RCA RL 42860 (1 M 30) Import Aufnahme datum: 1944

Klangbild: Recht präsent, von guter Dynamik, verfärbt, Übertragungsgeräusche.
Fertigung: Einwandfrei.

36 Jahre nach dem Ereignis kommt die Platte. Am 29. Oktober 1944 – mitten im Krieg – spielte in New York Rubinstein den Solopart von Beethovens c-Moll Konzert. Toscanini dirigierte das NBC Symphony Orchestra, der Kontext war die zyklische Aufführung aller fünf Konzerte. Für das fünfte wurde Horowitz verpflichtet. Rubinstein berichtet im zweiten Band seiner Memoiren von dem Konzert und davon, daß sich Toscanini und er von Anfang an gut verstanden. Es herrschte Einigkeit über die musikalische Darstellung.

Man kann nun also hören, wie es war. Einigkeit – wobei man nicht bis in die kleinsten Phrasierungseinheiten Übereinstimmung im Sinn „moderner“ Textanalyse erwarten darf. Manchmal macht das Orchester ein sanftes Legato, und der Pianist antwortet détaché; manchmal sind agogische Freiheiten, die nicht ganz zur Deckung kommen. Was freilich den „Wurf“ betrifft, die entschlossene und im Brio beinahe heftige Gebärde, so muß man von einem Ereignis sprechen. Der Rubinstein der vierziger Jahre läßt sich allenfalls im Sinn einer die pianistischen Stadien

überdauernden Natürlichkeit bezüglich der Formgebung mit dem späten und auch ein wenig elegisch gestimmten Meister vergleichen. Was ihn aber von der Aura des Altersstils hier trennt, ist ein überschäumendes und sich selbst gewisses Temperament. Selten ist Beethovens c-Moll Konzert energischer, deutlich von den Sforzato-Einwürfen getragen, angegangen worden, und selten hat ein Dirigent so inständig mit der dialogischen Situation sich eingelassen. Die Proportionen bleiben „klassische“. Das Grundtempo ist schnell. Identität und Besondere werden erreicht, indem gewisse Schlüssel-Motive absichtsvoll exponiert werden. Damit ist vor allem der Quart-Schlag im ersten Satz gemeint, der gleichsam zum gründernden, dramatisch geschärften Intervall avanciert. Rubinstein läßt sich vom ersten, in die Höhe gerissenen Solo an auf die Sprache ein, die Toscanini in der langen Orchesterexposition spricht; insofern herrscht eine Präsenz, die vom Beginn an richtungsweisend wirkt. Zu den Höhepunkten im Kopfsatz gehören die zweimaligen (zuerst bei Takt 200) Aufstiege des Klaviers, die Rubinstein in keinem Moment verschenkt: Spannung über

Schumann-Fest '81 Düsseldorf 9. – 28. Juni 1981

Landeshauptstadt Düsseldorf in Verbindung mit der Robert-Schumann-Gesellschaft

Konzerte – Ausstellungen – Symposium – Vorträge – Lesungen aus Anlaß von Robert Schumanns 125. Todestag

Berliner Philharmonisches Orchester – Wolfgang Sawallisch
Kölner Rundfunk-Sinfonieorchester – Lawrence Foster
Kölner Rundfunkchor

Hermann Prey
Daniel Barenboim
Alfons und Aloys Kontarsky
Odeon-Trio
Cherubini-Quartett
Niederrheinische Chorgemeinschaft

Robert Schumann Institut der Staatl. Hochschule für Musik Rheinland u.a.

Information:
Tonhalle, Ehrenhof 1,
D-4000 Düsseldorf 30

FONO-KRITIK

große Bögen hinweg bis zur Kadenz. Minimale Retuschen an dieser Beethoven-Kadenz – einmal Terzenläufe statt einer gewöhnlichen Linie – stören das Bild nicht. Und da, wo Rubinstein die Überleitung zum Orchester anbahnt und dann in den Dialog einsteigt, wird der Herzschlag des ganzen Konzerts wie verstärkt hörbar. Von gleicher Emphase ist das Rondo besetzt, in den Sechzehntel-Triolen fieberhaft weitergetrieben, im Final-Presto triumphierend zum Abschluß gebracht. – Natürlich sind andere Lesarten möglich. Damit man aber recht versteht: das ist kein „historisches“ Dokument, sondern Interpretation auf höchstem Niveau, romantische, aber sehr in Grenzen, kontrollierte und vor allem zielbezogene Interpretation. Wenn man etwa mit der Pollini/Böhm-Version vergleicht, liegt der eindrucksvolle Beweis vor, daß Fortschritt keine Kategorie der Geschichte ist.

Martin Meyer

Wiederveröffentlichung einer schmalbrüstigen Aufnahme.

BEETHOVEN, Tripelkonzert C-Dur op. 56; Josef Suk (Violine), Josef Chuchro (Violoncello), Jan Panenka (Klavier), Tschechische Philharmonie, Kurt Masur; Ariola 201999-250-250 (1 S 30) Aufnahmedatum: 1973

Klangbild: Flach.
Fertigung: Einwandfrei.
Vergleichseinspielungen: Oistrach-Trio, Sargent (Electrola) Oistrach, Rostropowitsch, Richter, Karajan (Electrola) Schneiderhan, Fournier, Anda, Fricay (DGG) Laredo, Parnas, Serkin, Schneider (CBS)

Dies ist die Wiederveröffentlichung einer Aufnahme, die beim ersten Erscheinen von Gottfried Kraus im ff 4/74 rezensiert worden ist. Er bescheinigte der Einspielung kammermusikalische Delikatesse, bemängelte aber das flache Klangbild und vor allem die ungeschmeidige Begleitung durch das Orchester. Ich schließe mich dieser Kritik an. Die fröhlichste Aufnahme dieses Werkes bleibt für mich die CBS-Platte mit Laredo, Parnas, und Serkin vom Marlboro Festival.

Manfred Kahlweit

Repräsentative Zusammenstellung der bedeutendsten Gitarrenkonzerte in exemplarischen Interpretationen.

DIE GOLDENE GITARRE, Giuliani, Konzert für Gitarre und Streichorchester A-Dur op. 30; Vivaldi, Konzert für Gitarre und Streichorchester D-Dur P.209 und A-Dur; Rodrigo, Concierto de Aranjuez und Fantasia para un Gentilhombre; Villa-Lobos, Konzert für Gitarre und kleines Orchester; Castelnuovo-Tedesco, Kon-

zert für Gitarre und Orchester Nr. 1 D-Dur op. 99; John Williams (Gitarre), English Chamber Orchestra, Daniel Barenboim, (Rodrigo: Concierto de Aranjuez und Villa-Lobos) und Sir Charles Groves (Rodrigo: Fantasia und Castelnuovo-Tedesco); CBS 79334 (3 S 30)

Aufnahmedatum: 1968 (Giuliani und Vivaldi, 1969 (Rodrigo: Fantasia), 1975 (Villa-L. + Rodrigo: Conc.), 1977 (C.-T.)

Klangbild: Insgesamt relativ ausgewogen, Gitarre präsent, Orchester transparent, durchschnittliche Dynamik, einwandfreie Räumlichkeit.

Fertigung: Einwandfrei.

Vergleichseinspielungen:

Bream (RCA)

Pepe Romero (Philips)

Diese aus Aufnahmen von 1968 bis 77 zusammengestellte Kassette ist Goldes wert: sie vereinigt auf sechs Plattenseiten die bedeutendsten Gitarrenkonzerte vom Biedermeier bis ins 20. Jahrhundert und zwar in beispielhaften Wiedergaben. Konzerte, die früher paarweise gekoppelt oder mit Werken für Gitarre solo kombiniert erschienen waren, sind hier nun instruktiv aneinandergereiht als eine Art Kompendium der Gattung Gitarrenkonzert.



John Williams

Bei Giuliani's bekanntestem Gitarrenkonzert und bei Vivaldis für Gitarre adaptiertem D-Dur-Lautenkonzert und – nach A-Dur transponiert und als Konzert arrangiertem – C-Dur-Lautentrio begleitet das Englische Kammerorchester ohne Dirigent, bei Rodrigos Concierto de Aranjuez und beim Villa-Lobos-Konzert hat Barenboim, bei Rodrigos Fantasia und beim Castelnuovo-Tedesco-Konzert Groves die Leitung. Das Orchester paßt sich, gleich ob dirigiert oder

undirigiert, dem dezenten Begleitung erfordernden Soloinstrument einfühlsam an (unterstützt durch eine gut ausbalancierende Aufnahme-technik). Williams hat für Giuliani eine dem Biedermeier genau angemessene spielerische Leichtigkeit und bei den Kantilenen italienische Gitarrenkantabilität parat. Vivaldi spielt er ungemein klar und durchsichtig, mit italienischem Brio in den schnellen Ecksätzen und ruhevolem, klanglich auskostendem Ausspielen in den langsamen Sätzen. Bei Rodrigo, Villa-Lobos und Castelnuovo-Tedesco wirkt sich die überlegene Virtuosität von Williams in Schwerelosigkeit des Spiels und in agogischen, dynamischen wie klanglichen Nuancen aus. Eleganz des Vortrags und Subtilität der Klangfarbenschattierungen machen die Werke zu brillanten Kabinettstücken mit apartem Kolorit.

Karl Ludwig Nicol



Die Werkstatt des frühen Michelangeli.

MICHELANGELO – Piano Concert, Mozart: Klavierkonzerte Nr. 13 und 15. Beethoven: Klavierkonzert Nr. 5. Schumann: Klavierkonzert a-Moll. Ravel: Klavierkonzert G-Dur; Arturo Benedetti Michelangeli (Klavier) Orchestra Scarlatti RAI Napoli/Orchestra RAI Torino, F. Caracciolo/M. Rossi/N. Sanzogni; Replica RPL 2457/59 (3 M 30) Import Aufnahmedatum: 1947, 1952, 1955, 1958

Klangbild: Den Radio-Aufnahmen entsprechend von guter bis mittlerer (1947) Qualität.
Fertigung: Ohne Mängel.

In Italien ist eine Kassette mit drei Schallplatten erschienen. Sie enthält frühe Aufnahmen Michelangelis. 1947 spielt der Pianist in Mailand Beethovens Es-Dur-Konzert. 1952 spielt er in Turin Ravels G-Dur Konzert. 1955 kommen aus Turin Mozarts Konzert KV 450 und Schumanns a-Moll Konzert. 1958 kommt aus Neapel Mozarts C-Dur Konzert KV 415. Fünf Klavierkonzerte; der Zeitraum umfaßt elf Jahre, am Anfang ist Michelangeli 27 Jahre alt, am Ende ist er Achtunddreißig.

Diese Live-Mitschnitte gehören nicht nur zu den Gipfelpunkten von Michelangelis früherer Kunst, sondern zu den markanten Augenblicken des Klavierspiels überhaupt. Irritierend dabei ist, daß es sich nicht um sorgfältig vorbereitete Studio-Produktionen handelt, sondern um Ereignisse des Abends. Andererseits braucht man im Fall von Michelangeli nicht das Spezifische des Podiums zu beschwören, wenn man die Bedeutung dieser Aufnahmen rechtfertigen will. Es gibt ja unter gewissen Umständen zwei mögliche Lesarten eines Live-Konzerts. Wenn dem einen Beobachter rhythmische Eigensinnigkeiten, falsche Noten und agogische Tricks zu Indizien fürs Einmalige oder gar Genialische werden, sind sie einem anderen Beobachter bloß Hinweise für interpretatorisches Ungenügen. Manche Rezitals von Horowitz oder Richter begünstigen jedenfalls den Boden für legitimerweise konträre Auffassungen.

Anders ist das bei Michelangeli. Der sanfte Druck der Öffentlichkeit provoziert beim Pianisten eine minimale „Öffnung auf entäußerte Beredsamkeit hin. Das Mitteilungsbedürfnis wird größer und bewirkt plötzlich durchpulste und bewegte Interpretationen. Die Technik indessen ist immer noch so kontrolliert, daß man ohne blinde Zuschreibung von einem Wunder sprechen kann.



Geza Anda

Für die beiden Mozart-Konzerte ein intimes Wunder. Michelangeli verdeutlicht den exotischen Schwung dieses „Kammerkonzerts“ in C-Dur KV 415, indem er die Partitur von allem Anfang an auf Biegsamkeit und Gelenkigkeit hin befragt. Er geht nicht auf die – immerhin mögliche, von Brendel freilich ambivalent exponierte – Zerbrechlichkeit des Werkes ein. Von der Regelmäßigkeit der Skalen her besehen ist Michelangelis Mozart unangreifbar. Und so gibt es im Ganzen einer strahlenden Gelassenheit nur wenige, doch kalkulierte Momente des Innehaltens: etwa da, wo Michelangeli, ähnlich wie neuerdings in Beethovens C-Dur Konzert, dem Seitenthema des Kopfsatzes den Schleier der Trauer überwirft, ohne theatralisch zu werden. Versucht man sich in der Begegnung mit diesem Mozart an andere Mozart-Interpreten zu erinnern, so sind in Michelangelis Darstellung verschiedene Pianisten zum Gruppenbild vereinigt. Michelangeli übertrifft Casadesus insofern, als seine entkrampfte Agilität mehr tonliche Substanz hat, Gieseking, als keine ungeplante Nervosität die Ordnung stört. Er artikuliert ebenso dialektisch wie Glenn Gould, ohne daß ihm die einzelnen Elemente der Analyse die ästhetische Integration unterlaufen könnten. Man könnte sodann endlos spekulieren über die klangliche Behandlung der Diskant-Lagen. Über Michelangelis Fähigkeit, die Spitzentöne nachdrücklich

und doch weich, gerundet herauszuheben, informiert der erste Satz des B-Dur Konzerts. Über die griffige, gemeisselte Gegenständlichkeit von Baß-Verlagerungen gibt der Schlußsatz erschöpfend Auskunft.

Doch die vermutlich größte Überraschung ergibt sich beim Anhören von Beethovens Es-Dur Konzert. Der Hüllkommentar schildert in

auf die Behandlung des Pedals, so daß keine einzige im Klang getrübbte Überdeckung sich ereignet. Bei insgesamt schnellen Tempi gelingt Michelangeli eine Durchsicht, die in einzelnen Phasen beinahe einer Neuentdeckung gleichkommen mag.

Das Schumann-Konzert ist, ausufernd, von seinen poetischen Einheiten her, also eusebianisch, entworfen. Ravels G-Dur Konzert verrät eine Pianistik, die, zugleich abgefeimt und naiv, noch von der gedanklichen Brillanz übertoffen wird. Der Kassette ist eine ausgezeichnete Biographie des Pianisten beigegeben.

Martin Meyer

Bedeutendes „Live“-Dokument des reifen Anda.

TSCHAIKOWSKY, Klavierkonzert Nr. 1 b-Moll; Géza Anda, Radio-Sinfonieorchester Stuttgart, Ferdinand Leitner; Ariola 202 080-366 (1 S 30) Aufnahmedatum: 1973

Klangbild: Recht offen, recht präsent, nicht sehr räumlich, von mittlerer Dynamik.

Fertigung: Ohne Mängel

Vergleichseinspielungen:

Anda/Galliera (Angel 35 083)

Seit EMI und die Deutsche Grammophon das Interesse an ihrem verstorbenen Künstler Géza Anda verloren haben, muß Ariola Eurodisc um den Nachruhm des Pianisten besorgt sein. Während die schwermütige Einspielung der Chopin-Walzer kurz vor dem Tode Andas abgeschlossen wurde, datieren die beiden Live-Aufnahmen, die Ariola jetzt vorlegt, von 1955 (für Chopins Etüden op. 25), resp. 1973 (für das hier zu würdigende Tschaikowsky-Konzert).

In den späten sechziger und den frühen siebziger Jahren schien Anda noch einmal auf seltsam konzentrierte Weise die Kräfte und Möglichkeiten seines Spiels zu sammeln und weiterzugeben. Ich erinnere mich an eine ungemein glühende und dennoch sehr unverkrampfte Wiedergabe von Brahms' B-Dur Konzert in Zürich. Die Version des Tschaikowsky-Konzerts gehört nicht nur demselben Zeitraum an, sondern dokumentiert auf ähnlich bereite Weise Andas Ideal eines sprechenden und unmanierierten Disponierens. Was Anda immer anstrebte: die mindestens partielle Verwandlung des Flügels in ein dem natürlichen Singen offenes Instrument, provozierte im Fall eines zumeist reißerisch aufgekrazten Werks seine Verankerung in ästhetischer Ruhe. Es sind aber weniger die breiten, auf nervöse Lauer verzichtenden Tempi, als vielmehr gelassene Phrasierung und tonliche Koloratur, die solches bewerkstelligen. Anda spürt das Zentrum instrumentellen Ausdrucks in den mittleren Lagen des Flügels auf. Hier werden die Direktiven gegeben und hier muß sich gleichsam jene Grundsubstanz formen, die sich dann auch in Baß und Diskant verlängern läßt. Keine unproblematische Option bei einem Stück, das von Anbeginn an zeigt, wie rigoros die ganze Tas-

FONO-KRITIK

tatur dem Sinn nach Pathos unterworfen wird. Gleichwohl sind die Perspektiven, die Anda zur Diskussion stellt, bedenkenswert. Man hört nun nämlich nicht nur auf die im Baß versenkten Doppeloktaven und die im Diskant aufleuchtenden Skalengewitter. Man hört plötzlich den Ort, der dialektisch den Kellern und Dachräumen als Maß mitgegeben ist. Leitner führt das Orchester traditionell. Von der strukturellen Optik eines Colin Davis (mit Claudio Arrau) trennen ihn nicht bloß sieben Jahre. Dennoch ist die Begleitung mehr als anständig. Im langsamen Satz, wo die Pizzicato-Schläge sehr langsam schwingen, kommt dem Orchester sogar konzeptuelle Dominanz zu. Wenn man mit der frühen Aufnahme Andas (mit Gallira) vergleicht, ergibt sich als überraschendes Resultat, daß der reife Anda dem Schluß-Satz eine im guten Sinn sorgenfreie Natürlichkeit gibt, während der junge Pianist mit seltsamen Akzentuierungen und Tempo-Verschiebungen eine mindestens fragwürdige „Intelligenz“ zu beweisen suchte. *Martin Meyer*

Neuveröffentlichungen KAMMERMUSIK

 **Kammermusik in völliger musikalischer Übereinstimmung.**

BRAHMS, Die Klaviertrios; Odeon-Trio: Leonard Hokanson, Klavier; Kurt Guntner, Violine; Angelika May, Violoncello und Rainer Moog Viola, (op. 40/op. 114); RCA RL 30430 (5 S 30)
Aufnahmedatum: 1979

Klangbild: Zumeist ausgewogen, leichte Dominanz des Klaviers, präsent, originalgetreu, leicht komprimierte Dynamik, flächig, vernünftige Raumdimension.
Fertigung: Tadellos.
Vergleichseinspielungen:
Trios 1 – 3: Beaux Arts (Philips 6770007)
Istomin, Rose, Stern (CBS 77210)
Rubinstein, Szeryng, Fournier (RCA 2635064 FK)

An vorzüglichen Aufnahmen der Klaviertrios von Brahms ist kein Mangel. Zumeist werden die „klassischen“ drei (op. 8, 87 und 101) entsprechend ihrer prototypischen Besetzung Klavier-Violine-Violoncello zusammengefaßt, während die beiden Trios mit je einem Blasinstrument (Horn bzw. Klarinette) im Schallplattenkatalog meist ein Eigenleben führen. Die neue Serie mit dem Odeon-Trio ist so ganz auf die Standardbesetzung (Klavier + Streicher) abgestimmt. Außer jenen drei genannten Trios, die bequem auf zwei Platten unterzubringen sind, enthält die neue Serie auf insgesamt fünf Platten zudem die

kaum mal zu hörende Frühfassung des H-Dur-Trios op. 8, das nachgelassene Trio A-Dur, das übrigens eine Lücke im derzeitigen Schallplattenrepertoire schließt, sowie die beiden Trios mit je einem Blasinstrument. Hier allerdings wurde von der vom Komponisten autorisierten Alternativbesetzung Gebrauch gemacht, indem in beiden Werken die Blasinstrumente durch eine Bratsche ersetzt wurden. Die Aufnahmeserie zeichnet sich auf diese Weise durch eine einheitliche Klangform aus: dem voluminösen (bisweilen dominierenden) Klavierklang sind durchweg zwei Streichinstrumente zugeordnet. Dies ist durchaus legitim, wenn doch auch bedauerlich, denn die Bläserpartien in beiden Werken (op. 40 und 114) sind so ganz auf den Ausdruck und die Spieltechniken der Instrumente zugeschnitten – nicht, daß die Bratsche kein angemessenes Alternativinstrumente ist, doch der farbige Spaltklang, der dem Dialog eine größere Klangdimension gibt, bestimmt die Eigenart dieser Werke. Dafür sei die Möglichkeit begrüßt, die beiden Fassungen des H-Dur-Trios als Einblick in die Kompositionswerkstatt von Brahms direkt miteinander vergleichen zu können, ganz abgesehen von dem Gewinn des erst 1938 herausgegebenen Klaviertrios A-Dur für das Repertoire. Das Odeon-Trio mit dem Bratscher Rainer Moog bringt alle Voraussetzungen für kraftvolle, im Ausdruck intensive und in den Klangvorstellungen eindeutige Interpretationen mit. Das Ensemble ist bestens aufeinander eingespielt. Hier besteht völlige musikalische Übereinkunft, an der auch der Bratscher vollen Anteil hat. Die Aufnahmetechnik hat versucht, auch den Streichinstrumenten den ihnen gebührenden Platz einzuräumen; wenn der Klavierklang immer wieder sich zur dominierenden Kraft entfaltet, so liegt das zwar in den Kompositionen begründet, aber auch in der klanglichen Abmischung, die vom Ideal der Klangverschmelzung ausgeht. Hier sind die Gewichte teilweise etwas verschoben. Die Aufnahmen brauchen den Vergleich mit anderen hochkarätigen nicht zu scheuen. Ihr Vorzug liegt in der stets penibel verwirklichten Spieldisziplin. Dabei bleiben Poesie und Ausdrucksdichte gewiß nicht auf der Strecke. – Eine empfehlenswerte Neuerscheinung.

Gerhard Wienke

 **Vermißbare Dokumentation technischen Abbaues.**

CORELLI, 12 Sonaten op. 5; Yehudi Menuhin (Violine), George Malcolm (Cembalo), Robert Donington (Viola da gamba); EMI 1C 151-03 767/68 (2 S 30)

Klangbild: Violine deutlich erkennbar verhallt, sonst recht natürlich.
Fertigung: Leichte tieffrequente Laufunruhe, sonst ordentlich.
Vergleichseinspielung:
R. Ricci (Violine), Dennis Nesbitt (Viola da gamba), Ivor Keyes (Cembalo) (Import)

Ein englisches Sprichwort besagt: Wer's kann, tut's – wer's nicht, lehrt's! Menuhin sollte sich zunehmend auf seine Lehrtätigkeit konzentrieren. Hier hätte er sicher unvergleichlich mehr zu geben. Wenn Schallplattenfirmen heute immer noch auf Interpreten setzen, deren tatsächlich heutiges Können in keinem Verhältnis zu einem seit Jahrzehnten dauernden, aus der Wunderkindepoche herrührenden, durch – dies sei hier besonders betont – ebenso andauernde und anerkennenswerte menschlich und musikalisch au-



Thomas Zehetmair

Bergewöhnliche Leistungen gestützten Ruf steht, spiegelt dies sowohl die Blind- und Taubheit weiter Käuferkreise wider als auch die menschliche Tragödie fehlender Selbsterkenntnis dieser Interpreten (oder was noch schlimmer wäre, das bewußte „Für-dumm-verkaufen“ weiter „Ver-ehrerkreise“) und nicht zuletzt den wirtschaftlichen Zwang, unter dem Firmen eben auch alles Gewinnträchtige ohne Rücksicht auf künstlerische Belange verkaufen müssen. Ich fürchte, der Kreislauf fehlender Käufercourage hinsichtlich weniger glorreicher Namen und Verhalten der Firmen – wird in absehbarer Zeit kaum durchbrochen werden. Leidtragende sind u.a. auch

jene Künstler, die uns gütigere Ergebnisse liefern könnten, aber einfach „nicht drankommen“.

Menuhins Tongebung, wie überhaupt eine Reihe tonbildender Fähigkeiten der Bogenhand, lassen seit vielen Jahren zu wünschen übrig. Hinzu kommen der Abbau der reinen Geläufigkeit, Ungenauigkeiten und Koordinationsschwierigkeiten bei mehrgriffigem Spiel, die seine Interpretationen von der spieltechnischen Seite her nur noch in wenigen Situationen ausgeglichener Verfassung genießbar machen. Die Aufnahme der Corelli-Sonaten gehört nicht zu Ausnahmeereignissen. „Gewußt-wie“ ohne adäquate Umsetzung läßt über vier Plattenseiten hinweg kein anhaltendes Interesse aufkommen. Wenn bereits die rein tonliche Seite so sehr „Kern“ vermissen läßt, helfen auch keine improvisatorisch wirken sollenden Verzerrungen – laut Plattentext hat Menuhin dem Gambisten Robert Donington „das große Vergnügen bereitet, meine Vorschläge zu spielen, und ich hoffe, daß dieses Vergnügen auch von vielen Hörern geteilt wird“ – mehr, den Mangel an virtueller Substanz zu bemängeln.

Weit weniger Ansprüche in „geistiger“ Richtung stellt Riccis (aus England zu beziehende)) Aufnahme dieser Sonaten. Dafür bietet er einfach ein entschiedenes Mehr an Virtuosität bei diesen Beispielen früher virtuoser Sonaten. Sein Ton hat „Mark“, seine Motorik funktioniert noch imponierend gut, Phrasierungen gehen nicht in technischen Mühen unter, Freude an sportiven Elementen wird hörbar gemacht! Wer die Sinnenfreude italienischer Kunst – auch in Malerei und Bildhauerei – kennt, vielleicht besser gesagt, anerkennt“, wird in diesem Sinne bei Ricci besser bedient, auch wenn manchmal ein bißchen „gefetzt“ wird. *Wolfgang Wendel*

 **Beachtliches Kammermusik-Plattendebüt eines jungen Geigers.**

RAVEL, Sonate für Violine und Klavier; YSAYE, Sonate d-Moll op. 27,3 für Violine solo; BIBER, Passacaglia g-Moll für Violine solo; PAGANINI, Caprice für Violine solo op. 1 Nr. 24; SCHUBERT, Rondo h-Moll op. 70; Thomas Zehetmair (Violine), David Levine (Klavier); Tel 6.42619 AP (1 S 30)

Klangbild: Klavier unterbelichtet, sonst natürlich.
Fertigung: Keine Beanstandungen.

Das Ärgerlichste an dieser Platte ist die Unterbelichtung des Klavierparts. Da stellt ein junger Geiger eine sehr beachtliche Leistung hin – und die Aufnahmetechnik meint, ihn auf dem Silberteller präsentieren zu müssen. Dies geht eindeutig zu Lasten der musikalischen Höhe, für die seitens Zehetmair schon soviel eingebracht wird, daß man die gut gemeinte, aber in die falsche Richtung wirkende Unterstützung ruhig hätte sein lassen können. Oder hat es sich unter Ton-

meistern immer noch nicht herumgesprochen, daß manche Musik auf zwei Beinen, und nicht auf einem und einer Krücke steht?

Die Violinsonate von Ravel und Schuberts Rondo kann man weitgehend nur unter Vorzeichen Geigerporträt vereinnahmen. Hauptstärken sind hier wie auch bei den Solo-Werken Zehetmairs zupackendes Gestalten. Grenzen sind im Detail durchaus hörbar, doch drücken sie nicht in entscheidendem Maße auf das Darstellungsniveau. Die etwas bunt zusammengewürfelte Zusammenstellung der aufgenommenen Kompositionen verstärkt natürlich die abschließliche Ausrichtung auf die Person des Geigers und steht vielleicht bei einer späteren Ergänzung der zyklischen Werke (Ysaye, Biber, Paganini, event. Schubert) für meine Begriffe sich selbst im Wege. Repertoirefragen sollten gerade hier, wo man nicht mit Eintagsfliegen zu rechnen hat, gezielter berücksichtigt werden. David Levine wirkt durch die Aufnahmetechnik höchstens als Steigbügelhalter, kaum als gleichgewichtiger Partner. *Wolfgang Wendel*

 **Knappes Komponisten-Porträt.**

DE FRUMERIE, Klaviertrio Nr. op. 45, Puck (Konzertetüde für Klavier) op. 28,1, Musica per nove op. 75; Esther Bodin, Kerstin Hindart (Klavier), Mircea Saulesco, Bernt Lysell (Violine), Leo Winland, Ake Olofsson (Cello) u.a.; Caprice CAP 1170 (1 S 30)
Aufnahmedatum: 1979

Klangbild: Präsent, durchsichtig, etwas trocken, ausgewogen, nicht übermäßig brillant, weitgehend natürlich.
Fertigung: Einwandfrei.

Soweit ich die Situation in Schweden beurteilen kann, gerieten auch in den 50er Jahren Komponisten nicht ins Abseits, wenn sie sich sogenannten avantgardistischen Strömungen gegenüber reserviert verhielten. Das bedeutet ja nicht automatisch Desinteresse. Im Gegenteil: etliche Komponisten auch in unseren Breiten verfolgten sehr wohl die aktuellsten Tendenzen und vermochten sich womöglich gerade deshalb nicht zu kopistischem Verhalten an der ästhetischen Vorderfront entschließen. Man wird auf solche – gewissermaßen in der Schwebe befindliche – Sachverhalte erinnert, wenn man die Kompositionen des 1908 bei Stockholm geborenen Gunnar de Frumerie verfolgt. Frumerie – aus der Generation von Larsson und Wirén – hatte sehr wohl Gelegenheit, in der Zeit vor dem Zweiten Weltkrieg Umschichtungen des kompositorischen Bewußtseins mitzuerleben – und von ihnen wurde ja auch die schwedische Musikszene erschüttert, deren „Nationalisierung“ erst in Gang gebracht werden mußte. Die Zeiten Berwalds waren vorbei. Es galt, das „Ich“ zu formulieren.

Die schwedischen Komponisten „fraßen“ Literatur von Bach bis Honegger und Strawinsky. Sie

hingen an den Brüsten der Romantiker, von denen sie brüsk abrücken wollten. Auch der hier vorliegende Ausschnitt aus dem Oeuvre de Frumeries belegt dies. Die (schönen) Cello-Pizzicati im Klaviertrio op. 45 mögen als Indizien für eine starke Vorliebe für romantische Kammermusik gewertet werden. Und auch im „Nonett“ (Musica per nove) sickern immer wieder Brahms'sche Floskeln durch die motivisch reichhaltigere, farblich ergiebige Partitur. Im Hause de Frumerie wurde die Kammermusik gepflegt. Die Schwester des Komponisten und Pädagogen spielte Cello. Ihr zum Gedenken verlobt de Frumerie Brahms'sches Gedankengut.

In den formalen Entscheidungen bekennt sich de Frumerie zur Tradition. Inhaltlich nicht weniger. Das mag der Grund sein, warum ich gelegentlich an eine schwedische Adaption der künstlerischen Prinzipien Schostakowitschs denken mußte. Die elegischen, doch bewegten Töne des Klaviertrios legen eine solche Assoziation nahe. Die Machart des Nonetts – für Klavier, Klarinette, Oboe, Fagott, Trompete, Violine, Viola, Cello und Kontrabaß lenkt dagegen nach Frankreich. De Frumerie ist sich nicht zu schade, Unterhaltung etwa im Sinne Poulencs zu stiften, ohne das Schwergewicht unverhohlen auf den Reiz der vereinzelter Pointen zu legen. Der Vergleich mit Poulenc ist allerdings nicht zu wörtlich zu nehmen, er entzündete sich nicht zuletzt an einigen klanglichen Verbindungen bei der Gegenüberstellung von Streich- und Blasinstrumenten unter Berücksichtigung des Klaviers. Zwischen den beiden Kammermusikwerken steht, die Klavier-Etüde „Der Puck“ etwas verloren im Raum. Esther Bodin – die Pianistin des Trios – trägt sie anstellig vor. Ansonsten spricht für die Wiedergaben klagloses Zusammenspiel und beachtliches instrumentales Einzelniveau – soweit sich dies ohne Kenntnis der Partituren beurteilen läßt. *Peter Cossé*

 **Spanische und lateinamerikanische Gitarrenmusik, schmackhaft serviert von einer hörenswerten jungen Künstlerin.**

GITARRENMUSIK von Turina, Hommage à Tárrega; Tárrega, Drei Mazurken, Sor; Introduction und Thema mit Variationen op. 28; Ponce Valse Villa-Lobos Suite populaire brésilienne; Sonja Prunnbauer (Gitarre); Da Camera Magna SM 93609 (1 S 30)
Aufnahmedatum: 1979

Klangbild: Transparent, ausgewogen, präsent, gute Klangfarbenwiedergabe.
Fertigung: Einwandfrei.
Vergleichseinspielungen:
TURINA: Bream (RCA 2641057 AS)
TÁRREGA: Bream (RCA 2641101 AW)
SOR: Yepes (DG 2721194)
PONCE: Williams (CBS 76730)
VILLA-LOBOS: Bream (RCA RL 12499 AW)

Das Firmenzeichen „Karl Scheit“ empfahl Sonja