

FONO-KRITIK

Vortrag jemals überzogen; und die Zeitmaße sind in den Allegro-Außensätzen stets so disponiert, daß die Feinheit der motivischen Arbeit deutlich durchhörbar bleibt und voll zur Geltung gelangt. Wenig befriedigend und von der Aufnahmetechnik her problematisch geraten ist im 5. Brandenburgischen Konzert – speziell im 1. Satz – die klangliche Integrierung des konzertierenden Cembalos (Zita Carno, der trefflichen Solistin, ist dies nicht anzulasten). Für den nicht erhalten gebliebenen Adagio-Mittelsatz des 3. Brandenburgischen Konzerts folgt man der auch sonst üblichen Praxis: nämlich die beiden Schlußakkorde als kleine Kadenz auszuführen (Spieldauer: 20 Sekunden). Beim 2. Brandenburgischen Konzert hat man sich für die tonlich kräftigere Querflöte (statt der eigentlich geforderten Blockflöte) entschieden, was der Ausgewogenheit zwischen den Soloinstrumenten unbedingt zum Vorteil gereicht; auch hier haben die obengenannten Solisten sich durchweg bewährt und zu Recht viel Lob erspielt. Innerhalb des ungemein reichhaltigen Angebots an Einspielungen dieser Konzerte nimmt die hier besprochene Aufzeichnung einen guten Rang ein. Im übrigen ist der von Roger Fiske verfaßte Einführungstext höchst lesenswert.

Werner Bollert

Neuveröffentlichungen KONZERTE



Beispielhaft makellose Darstellung von sechs Albinoni-Oboenkonzerten durch einen hervorragenden Nachwuchsoboisten in exzellenter Aufnahmequalität.

TOMMASO ALBINONI; Konzerte für Oboe, Streichorchester und Basso continuo: Concerto B-Dur, op. 7 Nr. 3, Concerto D-Dur, op. 7 Nr. 6, Concerto C-Dur, op. 9 Nr. 5, Concerto F-Dur, op. 7 Nr. 9, Concerto C-Dur, op. 7 Nr. 12, Concerto g-Moll, op. 9 Nr. 9; Hansjörg Schellenberger (Oboe), Das Prager Kammerorchester, Hansjörg Schellenberger; Ariola 201 233-366 (1 S 30) Aufnahmedatum: 1980

Klangbild: Optimal in Präsenz, Räumlichkeit, Ausgewogenheit, Durchsichtigkeit, Tiefenstaffelung, Natürlichkeit.

Fertigung: Bis auf gelegentliche Knackgeräusche einwandfrei.

Vergleichseinspielungen:

op. 7: Pierlot/Roussel (EMI VSM CVB 1.052)
op. 9: Holliger/Musici (Phi 9502.012)

Hansjörg Schellenberger ist nur neun Jahre jünger als Heinz Holliger, wurde aber erst vor einigen Jahren mit Plattaufnahmen bekannt, als er



Hansjörg Schellenberger

schon im Kölner Rundfunk-Sinfonieorchester Oboe spielte, wo er 1975 das erste Pult erhielt. Diese Aufnahme – eine Co-Produktion mit Supraphon Prag – mit den vier Oboenkonzerten Albinonis aus op. 7 (Nr. 3, 6, 9 und 12) und zwei weiteren aus op. 9 (Nr. 5 und 8) zeigt ihn heute als einen Weltklasseoboisten, der in der sicheren Natürlichkeit seines Spiels, in der schmiegsamen Flexibilität seines blühenden Tons, in der gestalterischen Prägnanz seiner Darstellung neben Holliger, Pierlot und anderen großen Namen leicht bestehen kann. Die Tempi erscheinen völlig natürlich, der organische Fluß der zwölf Allegro-Außensätze der Konzerte ebenso zwingend wie die Adagio-Mittelteile, von denen der Mittelsatz von op. 9 Nr. 5 besonders eindringlich geriet. Schellenberger leitet selbst das Prager Kammerorchester, das – von seiner Ausstrahlung hörbar inspiriert – in Akkuratess, Schwung und Homogenität ein optimaler Begleiter ist. Ich halte diese Interpretationen für beispielhaft und zögere nicht, der Platte trotz großer Konkurrenz einen Stern zuzusprechen. Diether Steppuhn



Pinchas Zukerman präsentiert seine Ehefrau Eugenia als zu gediegene Flötistin, bar jeden virtuosen Flairs.

C. Ph. E. BACH; Konzert für Flöte und Streicher in d-Moll; C. STAMITZ; Konzert für Flöte und Orchester in G-Dur; A. VIVALDI; Concerto für Flöte, Streicher und Continuo in D-Dur „Il Cardellino“; Eugenia Zukerman (Flöte), English Chamber Orchestra, Pinchas Zukerman; CBS 76740 (1 S 30)

Klangbild: Natürlich in Präsenz, Räumlichkeit,

Ausgewogenheit und Durchsichtigkeit.

Fertigung: Ordentlich.

Vergleichseinspielungen:

C. Ph. E. Bach: Rampal (HMF 545)

Nicolet (Decca 6.41469 AW)

Stamitz: Linde (DG 2533.085)

Vivaldi: Rampal (RCA ZL 30.521)

Vor drei Jahren erschien eine Aufnahme von Mozarts Flötenkonzerten und seinem Andante KV 315 mit Eugenia Zukerman als Solistin, begleitet vom English Chamber Orchestra unter Leitung ihres Ehemanns (auf CBS 76594). Diese Aufnahme aus wohl jüngster Zeit – genaue Daten sind bei CBS selten genannt, auch hier fehlen sie völlig – mit denselben Beteiligten bestätigen den Eindruck jener Mozartplatte: Eugenia Zukerman ist eine exzellente, technisch perfekte Flötistin, die Mozarts Konzerte überlegen zu Kostbarkeiten zu gestalten weiß, aber sie ist keine Virtuosa, die mit überwältigendem Effekt kompositorische Schwächen über die Rampe bläst und durch schiere Bravourösität begeistern kann. Genau diese Eigenschaften aber wären wichtig, um mit einem Stück wie C. Ph. E. Bachs d-Moll-Konzert (die Wq-Nr. 22 ist nirgends genannt) Eindruck zu machen: ein derart breites Zeitmaß etwa im dritten Satz (Allegro) läßt den brillant-virtuos Solopart über den gleichförmigen Streicherbewegungen viel zu brav und bieder erscheinen – selbst wenn man Rampals unerhörtes Tempo in diesem Satz für übertrieben hält (immerhin hält er es durch, ohne daß irgendwas danebengerät), so zeigt der Vergleich doch, worauf es ankäme... Störend wirkt auch, daß Pinchas Zukerman sein Orchester dem Klangbild nach recht stark besetzt hat und dem Spiel seiner Frau damit eine zu massige Unterlage liefert, die etwa einem Andante-Satz (bei C. Ph. E. Bach) kein leichtes, schwebendes, „gehendes“, sondern ein schon ziemlich behäbiges, gewichtiges, mehr „schreitendes“ Zeitmaß aufzwingt. So gerät auch das „Distelfink“-Konzert (das dritte aus op. 10 – auch dies ist nirgends vermerkt) zu erdverhaftet, wo der programmatische Vorwurf doch ins Leichtgewichtige deutet. Allenfalls dem Stamitz-Konzert in G-Dur (die op.-Nr. 29 fehlt), das weniger aufs Virtuose als vielmehr auf vorklassische Themen- und Melodienverarbeitung angelegt ist, erscheinen Aufwand und Stil angemessen.

So bleibt ein zwiespältiger Eindruck und daneben noch ein Rest weiterer Kritik an der schludrigen deutschen Übersetzung des englisch und französisch ordentlich formulierten Hüllentexts, der aber leider zu viel über die Solistin und nur ein paar Gemeinplätze über die drei Komponisten, gar nichts über die Konzerte selbst berichtet... Diether Steppuhn



Barocke und galante Cellokonzerte (stücke) als klangliche Leckerbissen.

C. Ph. E. BACH/VIVALDI/F. COUPERIN, Konzert für Violoncello, Streicher und Basso

continuo A-Dur Wq 172, Konzert für Violoncello, Streicher und Basso continuo g-Moll F. III, 15 (RV 417), Konzert für Violoncello, Streicher und Basso continuo G-dur, F. III, 12 (RV 413), Pièces en concert für Violoncello und Streicher, Lynn Harrell (Violoncello), English Chamber Orchestra, Pinchas Zukerman; EMI 1 C 065-03 930 (1 S 30) Aufnahmedatum: 1980

Klangbild: Ausgewogen, transparent, homogene, räumliche Perspektive.

Fertigung: Einwandfrei.

Keine Neuheiten hinsichtlich des Repertoires, wohl aber in bezug auf Tonqualität, Interpretation und Homogenität von Solopart und Orchester. Carl Philipp Emanuel Bachs A-Dur-Cellokonzert, zu dem Lynn Harrell im Largo eine kleine Kadenz beigesteuert hat, klingt hier schlank und kantabel. Ganz galanter Stil. Völlig anders der offensichtlich – zu Recht – an italienischen Interpretationsvorbildern sich orientierende Vivaldi. Das 15. und 12. Cellokonzert (g-Moll und G-Dur) werden kraftvoll, vital und con brio in den schnellen Ecksätzen wiedergegeben, kantabel in den langsamen Binnensätzen. Wieder ganz anders Couperins fünf Pièces en concert für Violoncello und Streicher (von dem Cellisten Paul Bazelaire aus Couperins Concerts royaux und Goûts réunis zusammengestellt und arrangiert), Stücke, die sich kaum ein Cellist entgehen läßt. Harrell kostet die sich wiegende Sicieliene musikalisch feinfühlig aus, macht bei „La tromba“ sein Cello zu einem imposanten Fanfareninstrument und läßt beim Air de Diable seine stupende Virtuosität auf ihre Kosten kommen.

Daß alle vier Aufnahmen um und um so abgerundet, so in sich geschlossen wirken, ist zweifellos Pinchas Zukerman mitzuverdanken, der das wohlklingend und kammermusikalisch leicht und durchsichtig musizierende Englische Kammerorchester so urstreicherisch spielen läßt, wie das wohl nur einem Streicher gelingen kann. Der dirigierende Geiger Zukerman und der Cellist Harrell erreichen eine vollkommene interpretatorische Einheit. Bei Couperins Plainte schließlich greift Zukerman selbst zur Viola, um den Solobratschenpart zu übernehmen, so daß es hier sogar noch buchstäblich zu einem Zusammenspiel kommt.

Karl Ludwig Nicol



Meilenstein der Darstellung des Doppelkonzertes auf Schallplatte.

BRAHMS, Konzert für Violine, Violoncello und Orchester a-Moll op. 102; Itzhak Perlman (Violine), Mstislaw Rostropowitsch (Violoncello), Concertgebouw Orchester Amsterdam, Bernard Haitink; EMI 1 C 065-03691 (1 S 30)

Klangbild: Sehr natürlich, deutliche Breiten- und Tiefenstaffelung.

Fertigung: Bis auf sehr geringes Rauschen und Rumpeln einwandfrei.

Wenn nicht alles täuscht, wird man diese Aufnahme zu den Meilensteinen der Schallplatten-Interpretationen des Brahmschen Doppelkonzertes zu zählen haben! Perlman hat offenbar gearbeitet, wie schon lange nicht mehr. Hier bleibt bei ihm nichts auf der Stufe perfekten, aber belanglosen Schönspiels stehen. Rostropowitschs Mitwirkung muß bei ihm sämtliche Reserven mobilisiert haben. Konkurrenz- und Wettbewerbsdenken hat seine Kräfte in Richtung engagierten Musizierens gelenkt. Rostropowitsch selbst ist allmählich in einem Alter, in dem die Neigung, es den „Jungen schon noch zu zeigen“, sicher nicht mehr fern liegt. Jedenfalls erlebt man auch bei ihm eine aktive Gestaltung, wie man sie sich anderenorts höchstens wünschen kann. Das eigentliche Wunder dabei ist die absolut harmonisch Konvergenz der Bestrebungen beider Musiker, denen sich das Concertgebouw Orchester unter Haitink begeistert anschließt. Das Ergebnis ist eine Interpretation, bei der höchste Eigenleistungen der Beteiligten zu einem bruchlosen Gesamtbild verschmelzen. Wir kennen alle die Aufnahmen, bei denen eine Komposition letztlich nur als Vorwand für die Zurschaustellung artistischen Könnens dient, bei denen Solisten nur ihre „Nummern abziehen“. Sicher werden solche Regungen immer gegenwärtig sein, sie werden anstachelnd wirken und zu Leistungen führen, die sonst vielleicht kaum zu erreichen sind. In der vorliegenden Aufnahme aber werden sie dem Hörer nicht mehr als solche bewußt, Eitelkeiten werden nicht mehr zur Schau gestellt, oder sie erfahren eine Sublimation, die sie aus dem Bereich des „Aufreißerischen“ herausheben. Es scheint mir auch die erste Einspielung zu sein, bei der die aufnahmetechnische Konzeption die sinfonische Anlage der Komposition gebührend berücksichtigt. Die Orchesterleistung ist untrennbarer Anteil der Gesamtwirkung. Bei aller Fokussierung der Solo-Instrumente bleibt das Orchester immer dritter Partner, sei es durch Haitinks erzielte Führung oder das Reagieren der Solisten. Einzelheiten? Den Beteiligten sei Dank, daß ihre Interpretation wie aus einem Guß wirkt, daß sie eben nicht Anlaß zum mühsamen Herauspicken gestalterischer Rosinen ist. Zu beanstanden ist trotz allem eines: knappe 16 bzw. 17 Minuten pro Plattenseite ist kaum mehr Kaufhausplatten-Durchschnitt! Doch interpretatorisch wird sie Maßstab für eine Reihe von Nachfolgern werden.

Wolfgang Wendel



Ein weitgehend unbekannter Donizetti.

DONIZETTI, Concertini für Bläser und Streicher; RIAS-Sinfonietta, Jiri Stárek; Schwann VMS 2082 (1 S 30) Aufnahmedatum: 1979

Klangbild: Ausgewogen und natürlich.

Fertigung: Ohne Mängel.

In seiner Einführung auf der Plattentasche hat Ekkehard Kroher diese Musik – Leopold Mozart

zitierend – eine „Musik mehr für die Ohren als fürs Herz“ genannt. Und er hat mit Recht warnend darauf hingewiesen, daß man sie nicht an dem Gewicht der Konzerte der Wiener Klassik messen dürfe. Es handelt sich um Unterhaltungsmusik im besten Sinn des Wortes, anstehend fröhlich und elegant. Freilich fühlt man sich fortgesetzt vor eine Opernbühne versetzt, aber das tut diesen „Konzertchen“ keinen Abbruch. Es handelt sich um deren fünf: eines für Flöte, eines für Klarinette, eines für Oboe, für Oboe d'amore (oder Englischhorn) und eines für Geige. Das einleitende Flötenkonzert und das abschließende Klarinettenkonzert bilden den Aufmacher bzw. den Kehraus dieser musikalisch und technisch stilgerecht und sorgfältig gemachten Erstaufnahme mit der RIAS-Sinfonietta. Die Platte sei allen Freunden italienischer Opern ebenso empfohlen wie den Sammlern kleiner Delikatessen.

Manfred Kahlweit



Zeitloser Mozartstil: Alternative unter Alternativen.

MOZART, Hornkonzerte Nr. 1 D-Dur, KV 412, Nr. 2 Es-Dur, KV 417, Nr. 3 Es-Dur, KV 447, Nr. 4 Es-Dur, KV 495; Günter Högner (Horn), Wiener Philharmoniker, Karl Böhm; DG 2531 274 (1 S 30) Aufnahmedatum: 1980

Klangbild: Kompakt, etwas hart, nicht ohne Schärfe im Streicherklang, deutliche Zeichnung, gekünstelt wirkende Tutti-Bläserpräsenz.

Fertigung: Nicht ganz knisterfrei.

Vergleichseinspielungen:

Baumann (Naturhorn), Concentus musicus Wien, (Tel. 6.41 272 AW)

Civil, Academy of St. Martin-in-the-Fields (Ph 6500 325)

Zimolong, Sächs. Staatskapelle Dresden (EMI 137-53 500/04 M)

Im Heft 11/80 wurde diese Platte bereits erwähnt, als einzige Neuproduktion in einer Böhm-Mozart-Bläserkonzert-Sammelmassette mit Aufnahmen der Jahre seit 1974. Nun liegt die Hornkonzert-Fassung aus dem Jahr 1980 auch als Einzel-LP vor, und die bereits beobachtete „romantisierende“ Haltung einer weisen und abgeklärten Dirigentenerfahrung gilt es erneut zu prüfen. Denn Unruhe ist in die Diskussion um einen „romantischen Mozart“ gekommen, seit Harnoncourt diesen Stilbezug in Werke des Salzburger Meisters mit kühnem Anspruch auf eigene Entdeckerfreude für sich requiriert hat.

Noch einmal legt man daher Harnoncourts Hornkonzert-Alternativen mit Hermann Baumann als Naturhorn-Solisten und dem Concentus-musicus-Wien auf (Tel. 6.41 272 AW). Mit Überraschung stellt man fest, daß wesentlich puritanischer, härter, zupackender, also „klassisch“-kühl musiziert wird, als dies Karl Böhm mit entspannter Gelassenheit und gezügelterm Temperament, sein in allen melodischen Schat-

FONO-KRITIK

tierungen gesanglich blasender Solist Wilhelm Högner und die Wiener Philharmoniker mit einem Schuß allzu routiniert und aufgesetzt wirkender Streicherprägnanz tun. Romantische Drücker und Tupfer sind dagegen bei Harnoncourts kammermusikalischer Kleinstbesetzung allenfalls die von der barocken Spielmanier bekannten, hier jedoch „ganz neu“ gedeuteten Schwelltöne und die hinlänglich praktizierte Betonungslust auf ohnehin betonten Taktschwerpunkten. So gesehen, schlägt das zwischen zwei deutlich subjektiven Werkdeutungen pendelnde Geschmacksbarometer nun doch zugunsten von Böhm aus, was weder die hervorragende künstlerische Leistung von Hermann Baumann einschränkt, noch dem konventionellen Orchesterstil Böhm irgendwelche sentimentalischen Tricks oder glatte Beschönigungstendenzen unterstellen will. Mozarts Partitur legt ohnehin offen dar, was gemeint ist. Der vielgelästerte „apollinische“ Sonnenkind-Mozart findet nicht einmal in jenen historischen Böhm-Aufnahmen statt, als der Dirigent an Jahren noch jünger als sein heutiger Herausforderer Harnoncourt war (EMI 137-53 500/04 M). Generationen scheinen sich da eher wieder die Hände zu reichen. „Abgeklärt“ wirkt bei Böhm jetzt allenfalls die Zurücknahme der schnellen Tempi, um allerdings die Gesanglichkeit der Themen sofort zum vollen Erblühen zu bringen, Detailfreude und schwungvolle große Bögen auszukosten. Aber der Gefahr einer nervösen Hetzjagd – Presto anstelle von Allegro (Philips 6500 325) – ist der Dirigent noch kaum erlegen. Man ist dankbar dafür.

Einbußen erleidet die Neuproduktion allerdings durch mehrfach auftauchende Unebenheiten in den virtuellen Hornpassagen und durch den etwas scharf und gepreßt wirkenden Orchesterklang. Der Verdacht auf Zeitdruck für Aufnahmetechnik und Probenarbeit stellt sich ein, oder hat das auf der Plattentaste erwähnte, leider sonst nicht weiter kommentierte „Wiener F-Horn“ seine konstruktionsbedingten Mikrofontücken? So, wie es auf der Tasche als sinnige „Cover Illustration“, handgemalt von Dorothy Desmarowitz, mit Mozartbildnis als Schalltrichter-Spiegelung zu sehen ist, müßte der Komponist mindestens 70 Jahre alt geworden sein. Der aber kannte zu seiner Zeit nur das Naturhorn.

Gerhard Pätzig



Protest unter der Maske.

SCHOSTAKOWITSCH, Konzert für Violoncello und Orchester Nr. 2 op. 126; Valentin Feigin, Moskau Radio-Sinfonieorchester, Maxim Schostakowitsch; Ariola 201 975-366 (1 S 30)

Klangbild: Sehr natürlich, bei leichter Neigung zur Härte; Cello aufnahmetechnisch streckenweise überbetont, ohne jedoch den Orchesterklang zu verdecken.

Fertigung: Leichtes Dauerrauschen, sonst einwandfrei.

Vergleichseinspielung:

Rostropowitsch/Boston SO/Ozawa (DG 2530 653)

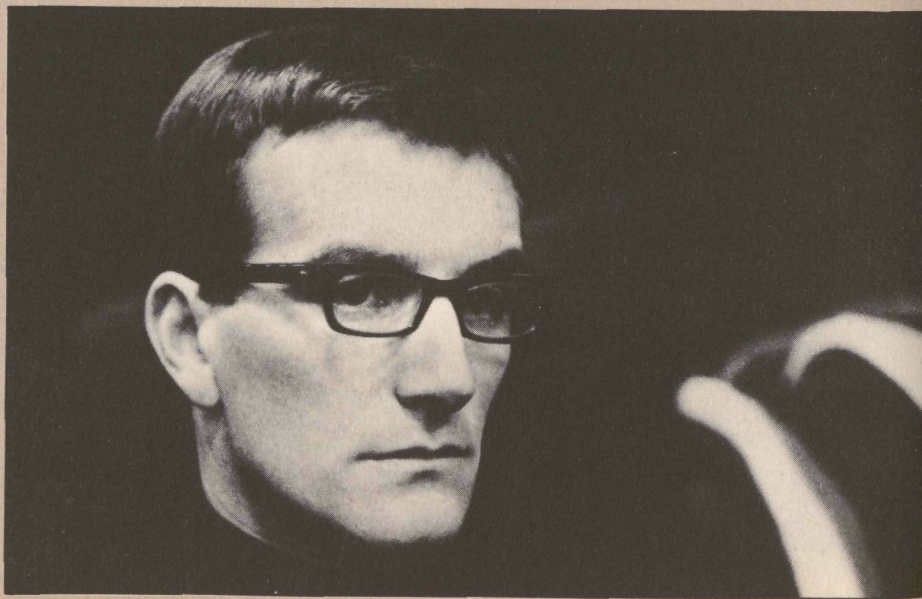
Prokofieff schrieb am 4. November 1945 in einer Einführung zu einer Rundfunksendung über seine Fünfte Sinfonie u.a.: „Diese Sinfonie schließt gewissermaßen eine ganze große Periode meiner Arbeiten ab. Ich konzipierte sie als eine Sinfonie der Größe des menschlichen Geistes.“ Ähnlich wie Schostakowitsch, gehörte er zu den russischen Komponisten, die unter dem Deckmantel bombastischer Titel dennoch ihre eigene Sprache redeten. Ungetarnt hätte dies – durchaus im physischen Sinne – ein Todesurteil bedeuten können. Prokofieff – zuvor schon mehrfach gemaßregelt und auf den sozialistischen Realismus „eingeschworen“ – benutzte dennoch Rückgriffe auf amerikanische Unterhaltungsmusik der zwanziger Jahre, verwendete Trivialismen, die auf diese Art die „Größe des menschlichen Geistes“ – vor allem aber den der von ihm zu verherrlichenden sowjetischen Führung – bloßstellten. Hieran wird man zwangsläufig bei Schostakowitschs Zweitem Cello-Konzert erinnert. Ähnliche Rückgriffe, wörtliche Zitierung eines Liedchens der 20er Jahre – das später als „geschmacklos und minderwertig“ verurteilt wurde – und Scheinpompösität können den Hörer ablenken von dem „Protest ohne Worte“. Solkows „Die Memoiren des Dmitrij Schostakowitsch“ können diesen Sachverhalt nur unterstreichen. Wir haben es bei diesem Konzert mit einem bewußten Zeugnis menschlicher Ohnmacht gegenüber der Gewalttätigkeit der eigenen Art zu tun. Wir sind Zeugen der Unzerstörbarkeit eines wahrhaftigen Charakters, auch wenn dieser zur Wahrung seiner physischen Existenz in die innere Emigration gegangen ist, der aber dennoch sein eigenes Spielchen mit einem übermächtigen, aber letztlich stupiden Gegner treibt.

Schostakowitschs „Erbe“ wird von seinem Sohn

als Dirigent des Moskauer Radio-Sinfonie-Orchesters und Valentin Feigin als Cellist würdig vertreten. Gelegentliche Überbelichtungen des Cellos lassen die Proportionen zwischen Solo- und Orchesterpart zeitweise etwas verschoben erscheinen. Gäbe es nicht die Aufnahme mit Rostropowitsch und dem Boston Symphony Orchestra unter Ozawa, könnte man mit der russischen Aufnahme interpretatorisch restlos zufrieden sein. Der Rostropowitsch-Aufnahme ist Glasunows harmloses Vier-Minuten-Stück „Chant du Ménestrel“ vorangestellt. Wenn man aber weiß, daß noch heute in Rußland die Schöpfer jener illegalen Untergrund- und Protestlieder, gegen die Verbände und Zensur einen auch bei uns bekannten Kampf mit allen Mitteln führen, mit „Ménestrels“ bezeichnet werden, und man wohl mit Recht vermuten darf, daß Rostropowitsch das so betitelte Stück nicht ohne Bedacht als Präludium wählte, kommt man an den hier angestellten Betrachtungen nicht vorbei. Rostropowitsch „dekliert“ seinen Part geradezu. Er macht die Doppelbödigkeit hörbar, indem er die Musik nicht nur interpretiert, sondern sie wie ein Marionettenspiel handhabt, bei dem einer offenenbaren Handlung ein dem geschärft Hörenden ein völlig andersgearteter Text unterlegt ist. Feigin-Schostakowitsch beschränken sich in ihrer Darstellung gewissermaßen auf die musikalischen Inhalte alleine. Es ist nicht anzunehmen, daß ausgerechnet Maxim Schostakowitsch nichts von seines Vaters Existenzbedingungen gewußt haben sollte. Vielmehr lebt er in einem Land, in dem das Publikum diese Parabeln auch ohne Dolmetscher versteht. Für uns sind sicher beide Aufnahmen unentbehrlich – nicht nur für Freunde exquisiten Cello-Spiels.

Das Rezensionsexemplar wies leider ein geringfügiges Dauerrauschen auf, das Hi-Fi-Fanatiker sicher stören wird. Ansonsten ist die akustische Seite sehr zufriedenstellend realisiert worden.

Wolfgang Wendel



Maxim Schostakowitsch vertritt das Erbe seines Vaters.



Unberechtigte Wiederveröffentlichung.

VIVALDI, Die vier Jahreszeiten, Concerti Nrn. 1 bis 4 aus op. 8: Frühling in E-Dur, RV 269, F I/22; Sommer in g-Moll, RV 315, F I/23; Herbst in F-Dur, RV 293, F I/24; Winter in f-Moll, RV 279, F I/25; Monique Frasca-Colombier (Violine), Orchestre de Chambre Paul Kuentz, Paul Kuentz; DG 2535 424 (1 S 30) Aufnahmejahr: 1969

Klangbild: Ordentlich räumlich, ausgewogen, aber wegen des Alters der Aufnahme doch weniger präsent und durchsichtig.

Fertigung: Ordentlich.



Eine packende, exzessive Aufnahme.

VIVALDI, Die vier Jahreszeiten; Krzysztof Jakowicz (Violine), Polnisches Kammerorchester, Jerzy Maksymiuk; EMI 1 C 063-03 707 (1 S 30)

Klangbild: Sehr präsent, in jeder Hinsicht optimal.

Fertigung: Mustergültig.



Hinreißende neue Darstellung von Vivaldis „Jahreszeiten“ mit Iona Brown und der Academy.

VIVALDI, Die vier Jahreszeiten; Iona Brown (Violine), Academy of St. Martin-in-the-Fields, Iona Brown; Philips 9500 717 (1 S 30)

Klangbild: Fast zu präsent (man hört vielfach das Atmen der Spieler), sonst in jeder Hinsicht optimal.

Fertigung: Mustergültig.

Zu den 26 Aufnahmen der Jahreszeiten Vivaldis, die derzeit im Bielefelder Katalog stehen (Galways Flötenfassung nicht mitgezählt), sind kurz vor Weihnachten noch vier neue dazugekommen. Eine davon – mit Gérard Jarry und dem Kammerorchester Jean-François Paillard – wurde im Rahmen der Besprechung der Vivaldi-Kassette der RCA-Erato mit großem Lob bedacht (vgl. FonoForum 12/1980 S. 59). Bei den drei Fassungen dieser Besprechung handelt es sich nicht um solche mit historischem Instrumentarium, sondern – wie bei Paillard – um „konventionelle“, so daß sich ein Vergleich mit Harnoncourt, Malgoire, Kuijken, Pincock oder auch dem Collegium aureum nicht anbietet. Im Gegenteil zu den zahlreichen anderen „modernen“ Aufnahmen hat die DG-Einspielung mit dem Kammerorchester Paul Kuentz keine große Chance: Von der alten Aufnahmetechnik des Jahres 1969 abgesehen – die dennoch recht or-



Iona Brown

dentlich wirkt –, mag diese Interpretation damals vielleicht als energisch und zupackend gegolten haben, und das gilt auch für den Violinoloopart; gegen die neueren Einspielungen mit ihrem exzessiven Gestaltungsdrang wirkt sie heute zu poliert und ohne Kanten und Ecken. Den schlagenden Beweis für diesen Kontrast liefert die neue polnische Übernahme der EMI: der Geiger Krzysztof Jakowicz packt derart vehement zu, daß man Angst um die Saiten seines Instruments hat. Alan Loveday hat nach meiner Erinnerung dies vor einigen Jahren in seiner Aufnahme mit Marriners Academy of St. Martin-in-the-Fields zum ersten Mal in dieser Exzessivität vorgetragen und damit den Kennern des Werks ein gänzlich neues Bild dieser Stücke präsentiert – in dicken, rauhen, realistischen, geradezu wilden Farben (man höre nur den Anfang des Winters mit seiner zitternden Eiseskälte); ihm gegenüber wirkten die gewohnten Aufnahmen auch mit großen Namen (Schneiderhan, Suk, Bobesco, Michelucci, später Stern und Zukerman) plötzlich geglättet und verfeinert gefällig. Diese polnische Aufnahme übernimmt alle zum Extrem einer naturalistischen Darstellung getriebenen Interpretationselemente à la Loveday-Academy: Attacke, Betonung aller Einzeldetails, extreme Tempi, äußerste Virtuosität – und das alles in hoher Präsenz und exzellenter Aufnahmetechnik; auch darin der Loveday-Academy-Einspielung überlegen.

Diese Darstellung wäre sternwürdig, wenn nicht Iona Brown und die jetzt oft von ihr geleitete Academy of St. Martin-in-the-Fields in einer neuen Philips-Einspielung ein in derselben Manier naturalistisch-exzessives Tongemälde zustandegebracht hätte, das – mit ihr selbst als Solistin – in zahlreichen Einzelheiten noch drastischer und packender erscheint: sie entfaltet virtuoson Elan und bietet darüber hinaus eine äußerst reflektierte und durchdachte Ausarbeitung des Soloparts, indem sie an vielen Stellen bei Wiederholungen von Sequenzen und Passagen die Violinstimme ausziert und abwandelt. Und die Academy übertrifft sich selbst in einer kongenial auf diese exzessive Farbenschwelgerei eingehenden Darstellung. Das beantwortet auch die Frage, warum der ersten jetzt eine zweite Academy-Aufnahme der Vivaldi-Jahreszeiten folgt: sie sollte die frühere übertreffen, und dies ist auch geschehen, sowohl in der interpretatorischen Ausgestaltung als auch in der aufnahmetechnischen Umsetzung – die Solistin ist fast ein wenig zu präsent, aber das macht den Eindruck des „wilden“ Zugriffs nur noch glaubwürdiger. Es bleibt noch anzumerken, daß der Platte ein vierseitiges Beiblatt mitgegeben wird, das nicht nur den vollen italienischen Wortlaut der vier „Sonette dimostrative“ zu den vier Jahreszeiten enthält, sondern auch anhand einer englischen Übersetzung alle Notenbeispiele anführt, auf die durch Buchstaben in den – vermutlich von Vivaldi selbst stammenden – Sonetten hingewiesen wird (Vogelzwitschern, Wasserplätschern, Windhauch und Sturm, Donner und Blitz, Hundeschnarchen, weinseliges Herumschwanken, Zähneklappern, Dauerregen – und was sonst noch alles dargestellt ist). Wenn auch in den meisten Hüllentexten der jüngst erschienenen Aufnahmen der Text der Sonette entweder wörtlich oder sinngemäß wiedergegeben wird, so ist dies doch die illustrativste Beilage, die mir bisher in die Hände kam. Fazit deshalb: Wenn eine neue Jahreszeiten-Aufnahme auf modernem Instrumentarium, dann ist diese Neueinspielung der Academy mit Iona Brown ein Muß!

Diether Steppuhn



Berechtigte Neueinspielung des Violinkonzertes von Sibelius.

SIBELIUS/SINDING, Konzert für Violine und Orchester d-Moll, op. 47/Suite für Violine und Orchester, op. 10; Itzhak Perlman (Violine), Pittsburgh Symphony Orchestra, André Previn; EMI 12 C 065-03 366 (1 S 30)

Klangbild: Sehr gute Räumlichkeit bei genauer Zeichnung des Klangbildes, in jeder Beziehung ausgewogen und hervorragend gestaffelt.

Fertigung: Einwandfrei.

Vergleichseinspielungen:

Miriam Fried/René Defossez (DGG 2538 302) David Oistrach/Gennadij Roshdestwenski (Ariola 88 659 XK)

An dieser Platte kann man lernen. Kein Geiger geht an Sibelius' Violinkonzert vorbei. Das ist

FONO-KRITIK

nicht nur aus Gründen fehlenden Repertoires legitim, sondern auch, weil dieser Komponist nachdrückliche Beachtung verdient, was man immer noch zu wenig wahrhaben will. Sein Violinkonzert ist vielfach eingespielt. Vergleichsmöglichkeiten hat man wie bei Beethoven und Brahms. Anlässlich der Neueinspielung durch Perlman habe ich nur zwei mir zur Verfügung stehende Aufnahmen herangezogen. Der Vergleich fällt interessant aus. Er zeigt, was Technik vermag. Bei Miriam Fried handelt es sich um einen Live-Mitschnitt anlässlich des Preisträger-Konzertes beim Concours der Königin Elisabeth in Brüssel. Auch wenn man hier Nervositäten überhört, wird deutlich, daß einer exzellent begabten Preisträgerin geigerische Erfahrung fehlt. Höre ich dann Oistrachs Aufnahme von 1965, so wird der Unterschied klar. Aber hier hat auch die Technik mitgearbeitet: Oistrach steht vorn, das Orchester hinter ihm klingt zu wenig differenziert in der Staffage, scheint eindeutig zu pauschal aufgenommen. Meint man nun, Oistrachs Spiel sei präsender, griffiger, spontaner, so täuscht der Eindruck. Perlmans Spiel ist nicht weniger präsent, aber bei der EMI-Aufnahme kommt das Klangbild beim Hörer anders an. Solist und Orchester sind besser aufeinander abgestimmt: und Perlman steht auch ein wenig mehr im Hintergrund, dort, wo das Orchester plazierte ist. So verschmilzt er mehr mit dem von Previn hervorragend geführten und angeleiteten Orchester. Die Brillanz Oistrachs war also dem Aufnahmeteam zu danken? Nicht ganz. Oistrach geht das Konzert in der Tat eine Spur souveräner an. Ein Mehr an Erfahrung spielt da wohl mit. Aber Einschränkungen gegenüber Perlman gibt es nicht, und schon gar nicht gegenüber Previn, gemessen an Rostdeshwenski. – Die Füller-Zugabe, Sindings Suite op. 10, ist keine Platten-Novität, aber eine sublim musizierte Zugabe.

Hanspeter Krellmann

Wiederveröffentlichungen KONZERTE

★ Von den hier vorgestellten drei Platten mit Maurice André die beste.

TROMPETENKONZERTE von J. Haydn in Es-Dur, M. Haydn in D-Dur und Händel. Oboenkonzerte in B-Dur (Nr. 1), B-Dur (Nr. 2a) und g-Moll; Maurice André (Trompete), Münchner Kammerorchester, Münchner Bach-Orchester, Hans Stadlmair, Karl Richter; DG 2547 035 (1 S 30)
Aufnahmedatum: 1966

Klangbild: Natürlich, präsent, klar, transparent.
Fertigung: Sehr gut, bis auf zwei kurze Störungen auf der 2. Plattenseite.

○ Frühklassische Trompetenkonzerte als Repertoire-Bereicherung.

**MAURICE ANDRÉ spielt Hummel: Introduction, Thema und Variationen für Oboe und Orchester op. 102, Händel: Oboenkonzert B-Dur (Nr. 2a), Hertel: Trompetenkonzerte D-Dur und Es-Dur; Maurice André (Trompete), Orchestre de Chambre Jean-François Paillard, Jean-François Paillard; RCA Erato ZL 30744 AW (1 S 30)
Aufnahmedatum: 1977**

Klangbild: Weiträumige, klar gestaffelte Orchesteraufstellung mit plastisch hervortretender Trompetenbrillanz.
Fertigung: Einwandfrei.

○ Bach als Orchesterkulis für den Starsolisten.

J.S. BACH, Brandenburgisches Konzert Nr. 2 F-Dur BWV 1047, Choral „Zion hört die Wächter singen“ aus BWV 140, Doppelkonzert d-Moll BWV 1060, Duett „Wir eilen mit schwachen, doch umsigen Schritten“ aus BWV 78; Maurice und Lionel André (Trompete), Janos Rolla (Violine), Maxence Larrieu (Flöte), Bernhard Schenkel (Oboe), Franz-Liszt-Kammerorchester, Zsuzsa Pertis; EMI 1C 065-03 709 (1 S 30)

Klangbild: Räumlich, mikrofontechnisch bevorzugte Bässe (pop-vordergründiges Pizzicato), hervorgehobene Solo-Trompete, diffuser Streicherteppich.
Fertigung: Einwandfrei.

Maurice André allerwegen. Wiederveröffentlichungen und Neuerscheinungen überschneiden sich. Der Überblick wird schwer, Trompetenmusik scheint sehr gefragt zu sein. Das ist nicht von Übel, wenn es sich um künstlerische und musikalisch-virtuose Qualitäten in Mengen zu bieten hat. Erfreulich an dem gegenwärtigen Sonderangebots-Trend der Firmen, ihre André-Reserven und Konserven über Käufer und Interessenten auszuschütten, ist die Rückbesinnung auf die gute, alte Standardware hörenswerter Orchesterkompositionen. Endlich darf die vielstrapazierte Orgelmaschine in den verdienten Hintergrund treten, Herz und Gemüt atmen jenseits von sakraler Stimulanz und Hallartistik erleichtert auf.

Erfreut trifft man sich wieder mit Händels Oboenkonzerten, mit dem zweiten Brandenburgischen von Bach, natürlich, und mit dem legitim umbesetzten Doppelkonzert d-Moll, BWV 1060. Auch wirklich Originale begeistert, so die Bläserreißer und Renner von den Gebrüder Haydn, im Zweifelsfalle hoch oktaviert, weil es André so kann. Schließlich auch des Virtuosen eigene Ausgrabungen bei dem Schweriner Hofkomponisten und Graun-Schüler Johann Wilhelm Hertel, mit simpel eingängiger Thematik, technisch souverän gestaltet – wie alles – und

feinsinnig melodisch durchleuchtet. Legitim ist bei André die Adaption der Oboenstücke Händels und Hummels schon deswegen, weil man ihm wirklich abnehmen muß, was er an Beweglichkeit, Couleur, Phrasierungsatem und dynamischen Raffinessen dem von Natur aus leichtfüßigeren Doppelrohrblatt-Instrument abgelauscht hat und als geschmeidig-glänzendes Äquivalent an die Seite zu stellen weiß. Der Musikfreund hört's mit Vergnügen, der Fachmann wird vom Resultat überrumpelt. Puristen sind ohnehin auf ihre Stamm-Interpreten eingeschworen.

Und doch provoziert das massive Angebot eine kritische Auslese als Auswahlhilfe. Denn: Die neuesten Aufnahmen sind nicht immer die besten. Im Vergleich gewinnen sogar die Münchner Produktionen aus dem Jahre 1966 mit Karl Richter, dem Bach-Orchester, Hans Stadlmair und seinem Kammerorchester im nachhinein einen Interpretationsstern (DG-Archiv-Resonance). Hier sind Solopart und Orchestersatz gleichermaßen durchstrukturiert, differenziert und zur kompositorischen Einheit verschmolzen. An zweiter Stelle etwa wäre die Zusammenarbeit Andrés mit dem Orchestre de Chambre Jean-François Paillard anzusetzen. Deutlich wird der Solist herausgestellt, das Ensemble „accompagniert“, konzertierende Spannungsverhältnisse werden nicht durchweg, doch überwiegend beachtet (RCA Erato). Eine spielerische Freiheit ist die kleine Solokadenz in Händels B-Dur-Konzert Nr. 2a, wo sich der Trompeter (alias Oboist) in der Paillard-Fassung kurz vor dem Abschluß mit traumtänzerischer Ansatzkultur beim Demonstrieren des dreigestrichenen d gleichsam selber porträtiert: schau her, was ich kann. In der Münchener Richter-Fassung bleibt die Spannung – und damit Händel – durch eine ton- und atemlose Zäsur erhalten. Dies als Detail.

Vollends zur Kulisse, gar Staffage, gerät das Franz-Liszt-Kammerorchester in einer EMI-Produktion, der man weder Aufnahmejahr noch Ort entnehmen kann. Hier erweist sich das Verschweigen von Aufnahmedaten quasi als verkaufshemmender Bumerang. Denn ein Künstler, der offensichtlich von keiner vertraglichen Exklusivität bedrängt ist und daher mit mehrfachen Einspielungen gleicher Werke bei verschiedenen Firmen geradezu kokettiert, fordert mit seiner Superdiskographie von rund 200 Langspielplatten unter Kennern wie Liebhabern schon so etwas wie eine Reflektion von Entwicklungstendenzen durch Stil- und Datenvergleiche heraus. Und der schon sehr abseitige, mehr swingend als hüpfige Vortrag eines Sopran-Alt-Duettes aus der Bach-Kantate 78 „Jesu, der du meine Seele“ im flotten Trompetenduettt à la „von Säckingen“ mit dem André-Sohn Lionel, macht diese Platte allein noch nicht zum besitzenswerten Tondokument. Die Trompetenversion von Bachs d-Moll-Doppelkonzert BWV 1060 erklingt entgegen der Taschen- und Etikettenankündigung ohnehin als Transposition nach c-Moll. Absicht oder Verstimmung? Freilich, alle Platten zusammen sind nicht nur tönendes Erz. Sie sind ein Denkmal, das vor leichtfertiger Imitation warnt. Im guten Sinne.

Gerhard Pätzig

★ Eine Legende wird wieder greifbar – umfassende akustische Dokumentation einer großen Geigerin.

The Complete Recorded Legacy of GINETTE NEVEU, Sibelius, Brahms, Chausson, Strauss, Debussy, Ravel u. a.; Konzerte, Sonaten, Zugabe-Stückchen; Ginette Neveu, verschiedene Pianisten, Orchester und Dirigenten; EMI RLS 739 bzw. 153-5374/6 M (4 M 30)

Klangbild: Gute bis vorzügliche Überspielungen.
Fertigung: Einwandfrei.

Um Ginette Neveu war es still geworden. Einige ihrer Aufnahmen konnte man zwar über die japanische EMI beziehen, doch ließ deren Preßqualität meist sehr zu wünschen übrig. Nun hat die englische EMI alle Schallplattenaufnahmen der mit 30 Jahren tödlich verunglückten Französin in einer Vier-Platten-Kassette wieder zugänglich gemacht. Da wir es hier mit durchweg hoch- bis höchstwertigen Interpretationen zu tun haben, sei den so oft getadelten Herausgebern ein herzliches Danke gesagt. Es hat zwischen allen kommerziellen Zwängen eben doch hin und wieder einmal Platz für weniger gewinnträchtige, aber musikalisch desto ergiebige verlegerische Taten.

Als Hörer wird man bei Ginette Neveu etwas erleben, was ich bei Geigern in ähnlicher Konsequenz nur von Alfredo Campoli kenne: das bedingungslose Hineinschlupfen in die zu spielende Rolle! Ein Erarbeiten der vorgeschriebenen Rolle bis zum Grade der absoluten Identifikation! Gestaltung bis an den Punkt, wo auch der Hörer vergißt, daß der Schauspieler „nur“ eine Rolle zu spielen hat; Gestaltung bis an den Punkt, an dem uns Brahms entgegentritt und nicht Neveu, Sibelius und nicht Neveu... Sicher gibt es für jede Rolle, für jede Komposition verschiedene Lösungsmöglichkeiten. Aber nach Ginette Neveu wird man es schwer haben, daran zu glauben. Man wird sich wieder fragen, ob denn andere Geiger nichts merken, nichts hören. Und man wird es bei einem erschreckend hohen Anteil mit Recht fragen.

Soll ich nun im Weiteren behaupten, es mit dem besten Brahms-Konzert, dem besten Sibelius, dem besten Ravel, dem besten Debussy zu tun zu haben? Das wäre so vereinfachend wie der Wahrheit nahe. Ich will mich darum mit einigen Stichworten begnügen, die beim Hören leiser Hinweis sein können. Das eigene Hören – und Erarbeiten – kann man sich hier weniger ersparen als bei der überwiegenden Mehrheit aller anderen Aufnahmen. Brahms' Violinkonzert: möglicherweise ihre größte Leistung überhaupt, unnachgiebig, mit konsequenter Zielstrebigkeit „geschmiedet“. Ravels Tzigane: selbstbewußt, fordernd, dabei alle Verführungskünste einsetzend; Debussys Violin-Sonate: bis auf den heutigen Tag Debussysches Idiom am genauesten getroffen, Bruder als gleichwertig mitgestaltender Partner; Sibelius: nordische Weite suggerierend (zum Thema Suggestion ein Sibelius-Wort:

mein Schädel ist mein Konzerthaus!). Bereits die Vorstellung des Hauptthemas durch die Violine (Takte 4-12) atmet die Klarheit eines Wintermorgens; die Ausdruckspalette reicht von äußerster Sensibilität bis zu massiven Kraftentladungen. Chaussons Poème: Gratwanderung zwischen Kitsch und Plüsch; Emphase und Pathos ohne den heutigen faden Nebengeschmack. Richard Strauss' Violinsonate: bei dieser Aufnahme war Ginette Neveu 19 Jahre alt. Den hörbaren Schwierigkeiten ihres Begleiters Richard Beck nach schließend, scheint es sich möglicherweise um eine nicht allzu lange vorbereitete Aufnahme zu handeln. Interessieren dürfte gerade hier, wo auch die Geigerin einige Schwachstellen zeigt, daß diese eigentlich keinen Einfluß auf die Wirkung der Interpretation haben. Ginette zeigt ihre Vorstellungen unmißverständlich. Aus der Vielzahl kleinerer Stücke möchte ich Scarlatus Bagatelle und de Fallas Danse Espagnole als Beleg für ihre Charakterisierungskunst auch im Bereich der Miniaturen heranziehen. Scarlatus: „rumänischer“ hat selbst Grigorias Dinicu kaum gespielt und Ginettes Bruder Jean behandelt seinen Flügel nahezu wie ein Cymbal. Granados: vom ersten Ton an Spanien!



Ginette Neveu

War nun Ginette Neveu die „größte“ Geigerin? Sie selbst wäre sicher die erste gewesen, die eine solche Fragestellung zurückgewiesen hätte. Sie verkörperte jenen Musikertyp, denen Musik zweite Sprache, ureigene Erlebnissphäre, wortloses Kommunikationsmittel ist. Unsere heutigen Virtuosen gleichen oftmals mehr Sportlern als Musikern. Mit einer Mammut-Technik, die sich der Musik fast eher als Vorwand zur Demonstration ihrer selbst bedient, werden heute spieltechnisch perfekte, „schlackenlose“ Ergebnisse vorgelegt, die nur allzu oft durch im Studio fehlende Stimulans, Fehlen natürlicher Akustik und dem Verlustgehen des im Konzertsaal

automatisch eintretenden Reagierens auf diese akustischen Gegebenheiten (was in nicht zu überschätzender Weise zum „Atmen“ der Musik beiträgt) zu sterilen, nur noch der verstandesmäßigen Kontrolle unterworfenen „Überbleibsel“ einstmaliger lebendiger Musik darstellen. Um bei Geigern zu bleiben: bei Perlmans Brahms z. B. staunt man vielleicht über Oktavläufe, über das Abstimmen des Vibrato, über die Delikatesse mancher Passagen usw., bei Ginette vergißt man all diese Fragen nach dem „Wie“, man hält den Atem an über der Wirkung, die Brahms durch die Verwendung von Oktavläufen erzielt hat. Diese Betrachtungsweise gilt sinngemäß für all ihre Interpretationen. Überspitzt formuliert: Ginette Neveu war Musikerin und sonst nichts, wobei es fast nebensächlich erscheint, daß ihr die Geige als Vermittlungsinstrument diene. Das ist entschieden viel mehr als uns oft von Supergeigern, Superpianisten usw., die den Sprung zum Musiker nie schaffen, mit noch so großem technischem Aufwand geboten wird. Wer erleben will, was Musizieren heißen kann, wird an Ginette Neveu so wenig vorbei kommen wie an Schnabel, Fischer, Richter, Flagstad, Casals, Kreisler, Haskil, Lipatti, Tretjakow, Gawrilow und vielen anderen. Ihre Größe war nicht die einer anderen Leistungen ausschließende oder mit ihnen konkurrierende. Vielmehr rief sie eher dazu auf, es ihr nach Kräften gleich zu tun. Doch darüber steht auch Menuhins Wort „Spielen heißt für mich leben“ mit dem Zusatz, daß „die Geige einen hohen Preis abfordern würde für alles, was sie mir schenkte“. Vielen scheint dieser Preis offenbar zu hoch... Wolfgang Wendel

○ Acht Barockkonzerte als Wiederveröffentlichungspaket für Rampal-Fans.

**FLÖTENKONZERTE DES BAROCK; A. Vivaldi: Flötenkonzert D-Dur, op. 10 Nr. 3 (II Cardellino) – Piccolokonzert C-Dur, F. VI/4 (= PV 79)/G.B. Sammartini: Flötenkonzert C-Dur/G.B. Pergolesi: Flötenkonzert G-Dur/G. B. Tartini: Flötenkonzert D-Dur, D. 50 – Flötenkonzert G-Dur, D. 105/G.B. Martini: Flötenkonzert G-Dur/B. Galuppi: Flötenkonzert D-Dur; Jean-Pierre Rampal (Flöte und Piccoloflöte), I Solisti Veneti, Claudio Scimone; RCA RL 30747 (2 S 30)
Aufnahmedatum: Vivaldi: 1966, Rest: 1976/1977**

Klangbild: Selbst bei den 14 Jahre alten Vivaldi-Aufnahmen recht natürlich, ausgewogen, räumlich, wenn auch insgesamt unterschiedlich präsent.
Fertigung: Einwandfrei.

Plattenhülle, -etiketten und -beilage zierte die Ullstein-Eule mit dem Schriftzug „Ullstein-Musik“. Nirgends ergibt sich ein Hinweis auf Grund und Umfang dieser Beteiligung des Ullstein-Verlags an der vorliegenden und mindestens sechzehn weiteren 2-Platten-Kassetten-Reprisen, zu denen auch andere Einspielungen des frühen ERATO-Repertoires gehören; immer-

FONO-KRITIK

hin deutet die Verwendung einfacher Papierhüllen ohne Kunststoffinnentasche auf preisgünstige Ausgaben hin...

Alle acht Aufnahmen stammen aus den Jahren 1976/77, als Rampal noch sehr „schallplattenaktiv“ war; nur die beiden Vivaldi-Konzerte (das dritte aus op. 10 und das Piccolo-Konzert F VI/4 = PV 79) sind der Gesamtaufnahme der Vivaldi-Flötenkonzerte aus dem Jahre 1966 entnommen, die heute noch als Maßstab gilt. Die Auswahl der Zwei-Platten-Kassette erscheint sinnvoll. Neben Vivaldi finden sich ein C-Dur-Konzert Sammartinis; das G-Dur-Konzert – eines von zweien –, das Pergolesi zugeschrieben wird; zwei Tartini-Violinkonzerte, für Flöte bearbeitet (und um einen Ton tiefer transponiert, nach D- und G-Dur); ein G-Dur-Konzert von Martini; schließlich noch ein D-Dur-Konzert von Galuppi – bis auf die Vivaldi-Werke und das Pergolesi-Konzert sind alle Stücke nur in diesen Einspielungen im Katalog verzeichnet. Rampals Meisterschaft zu loben, ist unnötig – sein zur Zeit dieser Aufnahme souverän beherrscher, flexibler, mit viel Stütze ins Ätherische weisende Flötenton ist unverkennbar, seine Virtuosität atemberaubend brillant, seine Gestaltungskraft überzeugend. Von einer in jüngsten Aufnahmen erkennbaren Gefahr des Forcierens ist nichts zu spüren. Die Solisti Veneti – jahrelang in Konzerten und auf Platten seine Partner – zeigen sich in allen Stücken als kongeniale Begleiter, feinsinnig, schwungvoll und akkurat (besonders gut gefällt mir die Fagott-Stütze des Continuos in einigen Konzerten).

Diether Steppuhn

Musikalische Häppchen aus guten bis sehr guten DG-Produktionen zwischen 1960 und 1975.

FESTLICHE TAFELMUSIK, Werke von Telemann: Konzert für 3 Violinen F-Dur, Allegro; J.S. Bach: Brandenburgisches Konzert Nr. 4, 1. Satz und Nr. 2, 2. Satz; Mozart: Flötenkonzert KV 313, 2. Satz und Klavierkonzert KV 595, 2. Satz; Händel: Harfenkonzert op. 4 Nr. 6, 1. Satz; Vivaldi: Violinkonzert op. 3 Nr. 12, 1. Satz und Piccoloflötenkonzert PV 79, 2. Satz; Rossini: Sonate für Streicher Nr. 6, 1. Satz; Eduard Melkus, Lars Frydén und Ernst Mayer Schierning (Vl.), Rudolf Baumgartner (Vl.), Hans Martin Linde (Bl. fl., Fl. und Piccolofl.), Thea von Sparr (Bl. fl.), Helmut Wanschermann (Ob.), Wilhelm Kempff (Klav.), Nicanor Zabaleta (Harfe), Monique Frasca-Colombier (Vl.), Schola cantorum Basiliensis, Festival Strings Lucerne, Münchener Kammerorchester, Berliner Philharmoniker, Kammerorchester Paul Kuentz, Kammerorchester Emil Seiler, August Wenzinger, Rudolf Baumgartner, Hans Stadlmair, Ferdinand Leitner, Paul Kuentz, Wolfgang Hofmann, Herbert von Karajan; DG Favorit 2535659 (1S30) Aufnahme datum: 1960 bis 75

Klangbild: In den einzelnen Aufnahmen und

Aufnahmejahren unterschiedlich, doch prinzipiell gut. **Fertigung:** Einwandfrei.

Nach dem musikalischen Hexeneinmaleins „Aus neun mach' eins“ hat die DG aus Teilen früherer Produktionen eine neue Platte zusammen gemixt: „Festliche Tafelmusik“. Musikalische Häppchen (wobei das Largo aus Vivaldis C-Dur-Piccolokonzert mit Linde ein besonderer Leckerbissen ist). Ein Ohrenschnaus in neun Gängen für solche, die gern geschmacklerisch nippen. So wirkt denn diese Platte auch fast wie eine der Musterplatten, in denen einzelne Sätze aus verschiedenen Kompositionen aneinander gereiht sind, zum Kennenlernen der Werke und Interpretationen und als Anreiz zum Kauf. Da es sich durchwegs um Auszüge aus zyklischen Werken handelt, um erste oder auch zweite Sätze, geht hier die Kunst des Zyklischen, die Kunst des Verhältnisses von drei oder mehr verschiedenartigen Sätzen zueinander, verloren. Die Gefahr, Musik zur Backgroundmusik, zur Musikberiesung zu degradieren, liegt nahe. Wer sich ernsthaft mit diesen Instrumentalkonzerten befassen will, kommt nicht auf seine Kosten – es sei denn, er kauft sich noch jeweils die kompletten Aufnahmen dazu (siehe oben!).

„Favorit – Musik zur Muße“ nennt sich die Serie, in der diese Platte erscheint. „Die Entdeckung der höfischen Unterhaltungsmusik ist... erst heute in vollem Gange, und nur langsam spricht es sich herum, daß man ihr nicht mit Ehrfurcht lauschen muß, sondern sie mit Vergnügen genießen darf – und sei es als Hintergrund bei Tisch.“ So stellt der Kommentar fest. Für Telemanns „Tafelmusik“ gilt das natürlich – wohl auch für Rossini, und eventuell für Händels Harfenkonzert. Aber für die Brandenburgischen Konzerte und für das Larghetto aus Mozarts letztem Klavierkonzert (das gewiß bereits weit jenseits der höfischen Gesellschaftsmusik steht)? Und schließlich: Was würden Kempff oder Linde oder Melkus wohl sagen, würde man, während sie konzertieren, sich unterhalten oder gar tafeln?

Karl Ludwig Nicol

Neueröffentlichungen KAMMERMUSIK

Der Moskauer Tschaikowsky-Sieger auf irritierenden Pfaden.

BACH, Partita Nr. 6 e-Moll (BWV 830; Suite a-Moll BWV 818 a; Michail Pletnjow (Klavier); Ariola 201976-366 (1S30) Aufnahme datum: 1978 und 1979

Klangbild: Offen, etwas dünn, recht präsent, nicht sehr räumlich. **Fertigung:** Einwandfrei.

1978 hat Michail Pletnjow den Moskauer Tschaikowsky-Wettbewerb gewonnen. Darauf ist eine Schallplatte erschienen, auf der der Sieger Prokofieffs siebte Sonate mit kühler Umsicht spielt. Jetzt kann man der Physiognomie des Pianisten bei Bach folgen, in der sechsten Englischen Suite und in der wenig bekannten a-Moll Suite BWV 818 a.

Es fällt schwer, für diese Durchforstung barocken Stoffs ein abschließendes Urteil zu fällen. Beide Interpretationen sind „live“ mitgeschnitten worden. Für die englische Suite wird der 15. Oktober 1978 genannt, für jene in a-Moll der 1. Oktober 1979. Der Ort: Moskau. Was zuvorderst staunen macht, ist Pletnjows schier traumwandlerische pianistische Sicherheit noch bei Tempi, die jenseits des Herkömmlichen liegen und durchaus an Glenn Gould erinnern. Da ist ein Pianist bei der Arbeit, der eine unfählich leichte Hand hat. Er läßt sie über der Tastatur kreisen, vermag sie mit großer Präzision einzusetzen, liefert instinktsicher ein Fingerballett, dem in allen Figuren folgen manchmal fast Schmerz bereitet.

Da scheint denn auch das Problem des Pianisten zu liegen. Er ist so gefangen in den Möglichkeiten technischer Ausdifferenzierung, daß es ihm nicht immer gelingen will, die entscheidenden Akzente zu vergeben, die Stimmenverteilung energisch zu regeln, strukturelle Artikulation aufzuspielen. Das Resultat ist ein Bach, der in den Überführungen plötzlich erstarrt, in den fugierten Partien unvermutet eintrocknet, im deklamatorischen Überschwang der Sarabanden jäh ins Unverbindliche, pauschal Übertünchte gleitet.

Nun spielt auch Martha Argerich einen Bach, der, von allen Tücken der Schwerkraft unbelastet, munter fortschreitet. Es ist nicht primär die Gewandtheit, die Pletnjow von Martha Argerich abhebt, insofern, als der Russe noch schneller die kaum mehr geflüsterten Partien der Courantes durchmißt. Das wäre bloß ein Grad manueller Steigerung, der am Endergebnis wenig zu ändern vermöchte. Pletnjows charakteristische Art vermag ich hier bloß metaphorisch zu umreißen. Die narkotisierende Wirkung, die sich aus der Überlagerung von raschesten Tempi und zwischen mezzopiano und pianissimo pendelnder Dynamik ergibt, schlägt um ins Flair des Neurotischen.

Das mögen starke Worte sein. Aber man höre die Courante und das Air der englischen, das Prélude und die Gigue der a-Moll Suite, um festzustellen, wie in einer geradezu zwanghaften Neutralisierung der formbildenden Akzente die Luft zum Atmen dünn wird. Während offensichtliche Vernachlässigung etwa der Akkorde im Prélude von BWV 818 a, der linken Hand in der Fuge des Préludes von BWV 830 und der rhetorischen Momente in der Sarabande das selbst als Unbekümmertheit eines jungen Pianisten zu orten ist, sperrt sich Pletnjows Spiel als solches gegen seine rein analytische Kritik. Da ist in den Forte-Bewegungen ein metallisches, aber zusätzlich auch schrilles Gestikulieren (Sarabande von BWV 830) am Werk. Da wird in den leiseren Passagen ein fast ins Unwirkliche vernebeltes Piano angesteuert.

So hat Pletnjow einstweilen mit Gould nur ge-

wisse schnelle Tempi gemein. Doch er mag ein interessanter Pianist sein. Er mag ein bedeutender Pianist werden, wenn es ihm gelingt, Technik und Absicht einem Sinngehalt einzugliedern, das seine Legitimität aus der Bedeutung der Komposition ableitet.

Martin Meyer

Erneutes Musterbeispiel der hohen Schule des Quartettspiels – eine eingeweihte Alternative.

BRAHMS, Streichquartette c-Moll op. 51 Nr. 1 und a-Moll op. 51 Nr. 2; LaSalle Quartet; DG 2531255 (1S30) Aufnahme datum: 1980

Klangbild: Voll ausgelotete, uneingeschränkte Präsenz des Liniengeflechts, direkt aufgenommen, in vernünftiger (kammermusikalischer) Dimension, transparent, konturenscharf, originaler Klang.

Fertigung: Tadellos.

Vergleichseinspielungen:

Alban Berg (Telefunken 6.35.447) Cleveland (RCA RK 11.546) Janacek (Supraphon 86.152 XEK) (vergriffen) Ungarisches Streichquartett (EMI 1C 163-10735/37) (vergriffen)

Verdeutlichung der strukturellen Klangbilder hat auch in diesen Brahms-Aufnahmen den Vorrang vor geschöner Klanghomogenität. Was aber in den Beethoven-Aufnahmen durch das LaSalle Quartet kompromißloser, ja sogar schroffer erschien, erhält hier eine verbindlichere, bei aller Dramatik des Klanggeschehens flexiblere Note. Beide Brahms-Quartette klingen hier mehr „wie auf einem Instrument“ gespielt.

Die musikalische Übereinkunft hat hier einen Grad erreicht, mit dem sich „handwerksmäßige“ (= spieltechnische) Divergenzen nicht mitteilen. Dies fällt um so mehr ins Gewicht, als der Klang durchweg direkt aufgenommen ist, sich die Details der einzelnen Stimmen deutlich abzeichnen; zugleich aber entsteht eine durchaus individuelle Quartettklangqualität. Das Repertoire an guten Brahms-Quartettaufnahmen ist nicht arm. Hier aber stimmt alles rundum. Wegen der idealen Wechselwirkung von spieltechnischer Perfektion (ohne irgendwelche Routineerscheinungen), engagierter Belegung der musikalischen Texte und der vollen klangtechnischen Ausleuchtung zögere ich nicht, diese Neuerscheinung mit einem „Qualitätsstern“ zu versehen.

Gerhard Wienke

Hervorragend gelungene eigene Blockflöten-Neubearbeitung des 2. Teils aus Corellis op. 5 – mit den berühmten „Follia“-Variationen – durch Brüggens/Leonhardt/Bylsma.

A. CORELLI, Sonaten: g-Moll, op. 5 Nr. 7, a-Moll, op. 5 Nr. 8, Es-Dur, op. 5 Nr. 9, C-Dur, op. 5 Nr. 10, B-Dur, op. 5 Nr. 11; „Follia“ g-Moll, op. 5 Nr. 12; Frans Brüggens (Blockflöte), Anner Bylsma (Barockvioloncello), Gustav Leonhardt (Cembalo); RCA SEON RL 30393 AW (1S30) Aufnahme datum: 1979/1980

Klangbild: Sehr ausgewogen, räumlich und natürlich in Präsenz und Durchsichtigkeit.

Fertigung: Ohne Mängel.

Vergleichseinspielung:

Melkus (DGA 2533 132/133)



Spieltechnische Perfektion gepaart mit werkadäquater Ausdeutung: Das LaSalle Quartet

Das Trio Brüggens/Leonhardt/Bylsma hat sich schon vor zwölf Jahren einmal mit den „Follia“-Variationen – der Nr. 12 aus Corellis op. 5 – beschäftigt (Tel 6.41233 AW); hier präsentiert es den ganzen zweiten Teil der Violinsonaten des op. 5, also die Nrn. 7 bis 11, und erneut das Variationswerk. Dabei bedient sich Brüggens, wie er im Hüllentext erläutert, nicht der schon 1702 – zwei Jahre nach der Erstveröffentlichung – in England entstandenen, im hohen Register beschnittenen und in günstigere Tonarten transponierten Flötenbearbeitung dieser „Violinsoli“, sondern der Originalfassung selbst, um in einer eigenen Neubearbeitung die Violinstimme in größtmöglicher Genauigkeit und klanglicher Spannweite zu übernehmen. Während es sich bei den ersten sechs Stücken des op. 6 um viersätzige „Kirchensonaten“ handelt, bestehen die Nrn. 7 bis 11 als „Kammersonaten“ aus reinen Tanzsätzen, die suitehaft aneinandergereiht ein abwechslungsreiches Bild ergeben. Genau so abwechslungsreich, phantasievoll und mit geradezu selbstverständlicher technischer Virtuosität, ja gelegentlich mit augenzwinkernd unterlegter Schalkhaftigkeit (Sarabande aus Nr. 10!) spielen die drei Holländer diese Stücke in geradezu vollkommener Homogenität, ohne daß Brüggens jemals in seine früher gelegentlich geübte Manier der überbetonten Einzelnoten verfiel: hier klingt alles natürlich fließend und von Spiellaune und auch einem gehörigen Maß Innenspannung getragen. Die „Follia“-Variationen sind ein wahres Feuerwerk und bilden den gelungenen Abschluß einer höchst interessanten empfehlenswerten Alternative zu den Violinfassungen dieser Stücke.

Diether Steppuhn

Plattendebüt eines „Sängers auf sechs Saiten“, eines Sensibilissimus' der Gitarre.

MEISTERWERKE DER GITARRE, Werke von Bach: Präludium, Fuge und Allegro BWV 998; Barrios: La Catedral; Sainz de la Maza: Homenaje a la Guitarra; Britten: Nocturnal op. 70; Horst Klee; Solist 1185 (1S30) Aufnahme datum: 1980

Klangbild: Präsent, transparent, fein gezeichnet. **Fertigung:** Einwandfrei.

Vergleichseinspielungen:

Williams (Barrios: CBS 76.662)

Williams (Bach: CBS 79.203)

Bream (Britten: RCA 26.35.039 DX)

„Man erinnert sich kaum, je so nuanciertes, differenziertes und beseeltes Gitarrenspiel gehört zu haben wie jetzt von dem jungen Horst Klee“, stellte das Wiesbadener Tagblatt fest, und in der Tat ist solch sensibles Gitarrenspiel selten genug zu hören. Von der jüngeren Generation wäre hier etwa noch Sonja Prunnbauer zu nennen, bei der älteren, arrivierten Generation steht Klee nahe dem Vortragsstil von Lagoya, Bream oder Williams.