

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 Ohrenschnäus 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 verbindliche, 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.

FONO-KRITIK

Klees großenteils sehr anspruchsvolles Plattenprogramm setzt hohe technische Fertigkeiten voraus. Bei dem jungen Wiesbadener Konservatoriumsdozenten Klee, der Schüler von Teuchert, Scheit und Brojer war, wird äußerst solide Technik nicht brillant zur Schau, sondern dezent in den Dienst der musikalischen Gestaltung gestellt. Bis zum letzten Sechzehntel kommt alles wie gestochen klar, aber ohne jede Schärfe oder Härte. Horst Klee ist sozusagen ein „Sänger auf sechs Saiten“, ein Sensibilissimus der Gitarre. Sein Bach klingt voll, rund und schön ausschwingend wie auf einer Laute. Bei der Nachzeichnung der polyphonen Stimmführung der Fuge wird die Herausarbeitung des Themas nicht forciert, sondern mehr durch Klangfarbendifferenzierung erreicht. „La Catedral“ von Barrios spiegelt, dem „Programm“ der Komposition entsprechend, volle Orgelklänge, Glockenton und „schimmerndes Glückgefühl“ klanglich nuanciert und musikalisch ausdrucksstark wider. Eduardo Sainz de la Mazas „Homenaje a la Guitarra“ (1961 mit dem 2. Preis im Kompositionswettbewerb des Französischen Rundfunks ausgezeichnet) ist in Klees die Impressionismen des Werkes mit hoher Klangsensitivität nachzeichnenden Wiedergabe wahrhaft eine Huldigung an das Instrument. Die Interpretation von Britzens für Julian Bream geschriebenes Nocturnal kommt Brems eigener Wiedergabe äußerst nahe.

Karl Ludwig Nicol

Wiener spielen ihren Mozart – das „Stadler-Quintett“ und die Streichquintett-Fassung der „Kleinen Nachtmusik“.

MOZART, Quintett A-Dur für Klarinette, 2 Violinen, Viola und Violoncello, KV 581, Sere-nade G-Dur „Eine kleine Nachtmusik“ für 2 Violinen, Viola, Violoncello und Kontrabaß, KV 525; Wiener Kammerensemble: Alfred Prinz (Klarinette), Gerhard Hetzel und Klaus Maetzel (Violine), Rudolf Streng (Viola), Adalbert Skocic (Violoncello), Burkhard Kräutler (Kontrabaß); Ariola 200 896-366 (1 S 30) Aufnahmedatum: 1979

Klangbild: In Präsenz, Durchsichtigkeit, Räumlichkeit und Balance natürlich.
Fertigung: Einwandfrei.

Schon seit vielen Jahren treten Inhaber erster Streicher- und Bläserpulte der Wiener Philharmoniker als „Wiener Kammerensemble“ auf. Hier präsentieren sie zwei Mozart-Kostbarkeiten: in der seltenen kleinen Besetzung für zwei Violinen, Viola, Cello und Kontrabaß spielen sie die „Kleine Nachtmusik“, KV 525, in einer rundweg idealen Ausgewogenheit von intim-be-seelter Detailgenauigkeit und herzhafem Zugriff – da ist keine Spur von Rührseligkeit, von überzogenen oder zu breiten Tempi (der Schlußsatz ist endlich einmal nicht verhetzt), von Künstlich-

keit oder von aufgesetzter Bedeutungsschwere. Das gilt auch für das Klarinettenquintett, KV 581, bei dem Alfred Prinz – bekannt aus vielen Plattenaufnahmen – den Solopart in makelloser Schönheit bläst. Man begreift, was der Wiener Komponist und Dirigent Gerhard Wimberger in seiner Salzburger „Rede über Mozart, 1980“ damit meinte, daß sich in der Sehnsucht nach Mozart ein ungeheurer Hunger nach Über-rationalem, nach Poesie, nach Klarheit, Einfachheit, Schönheit ausdrücke; in Mozarts Musik seien diese Werte zu finden, darüber hinaus aber noch etwas anderes, das ihn über fast alle großen Komponisten hinaushebt – eine nahezu ideale Ausgewogenheit der Anteile Gefühl und Verstand, Phantasie und Disziplin, Intuition und Konstruktion, Natürlichkeit und Künstlichkeit, Schönheit und Wahrheit. . .

Trotz einer immensen Konkurrenz mit beiden Werken hat diese Platte in ihrer schlichten, klaren Natürlichkeit einen guten Stand.

Diether Steppuhn

Galante Musik von und um Friedrich den Großen – mit klanglicher Noblesse vorgetragen.

MUSIK AM HOF FRIEDRICH DES GROSSEN, Werke von Friedrich II: Sonate A-Dur Nr. 117 für Flöte und Generalbaß; C. H. Graun: Sonate F-Dur für Flöte (Oboe) und Generalbaß; C. P. E. Bach: Sonate g-Moll Wq 135 für Oboe und Generalbaß; Quantz: Triosonate in c-Moll für Flöte, Oboe und Generalbaß; Kammer-solisten Nürnberg (Gerhard Mallon, Jörg Bolz, Ursula Bolz und Wolfgang Riedelbauch); Saphir (Intercord) INT 120.938 (1 S 30)

Klangbild: Präsent, fein gezeichnet, ausgewogen.
Fertigung: Einwandfrei.

Neu ist die Idee, Plattenprogramme mit Musik, die einst an einem Hof erklang, zusammenzustellen, nicht gerade. Und Musik am Potsdamer Hof ist zweifellos der Favorit unter derartigen Produktionen. Dennoch hat auch diese neuerliche musikalische Beschwörung des Alten Fritz und seiner Hofcompositore durchaus ihre Daseinsberechtigung; denn die Kammer-solisten Nürnberg spielen zwar weder auf historischen Instrumenten (wie etwa Holz-Traversflöte) noch in historischer Manier, aber sie musizieren so lebendig, so sprechend und mit einem so hohen Grad an Tonschönheit, daß einem diese oft lediglich routiniert abgespielte Musik geradezu neu aufgeht. Zudem sind bis auf das letzte Werk alle Kompositionen dieser Platte – mindestens gegenwärtig – nicht auf dem deutschen Markt. Bei Graun allerdings scheint ein Irrtum in der Titelei unterlaufen zu sein: Die „Sonate F-Dur für Flöte und Generalbaß“ entpuppt sich als Triosonate für Flöte, Oboe und Generalbaß. Somit bietet das Programm je eine Flöten- und eine Oboensonate pro Seite sowie jeweils eine Triosonate mit beiden Instrumenten dazu.

Gerhard Mallon bläst eine samtweiche „Flöte von Sanssouci“, Jörg Bolz verstromt wahres Oboen-Belcanto und Wolfgang Riedelbauch gibt mit dezent, doch rund geblasenem Fagott das Generalbaßfundament dazu, während Ursula Bolz am Cembalo die ausgesetzten Harmonien genau angemessen einpaßt. Die dynamischen Proportionen zwischen Solo-Holzbläsern und Continuo-Instrumenten sind gut ausgewogen, das Zusammenspiel wirkt wie aus einem Guß. In summa: Eine in jeder Hinsicht runde Platte.

Karl Ludwig Nicol

Seltenheiten aus der Cellisten-Kiste, trefflich dargeboten.

PHILHARMONISCHE CELLISTEN KÖLN, Folge 2; Werke von G. Chr. Wagensail: Suite des pièces, A.J. Franchomme: Valse de Chopin, J. Offenbach: Harmonies du soir, G. Bialas: Der gestiefelte Kater, M.A. Balakirew: Romanza-Andante; C.L. Buchardo: Bailecito, D. Milhaud: Tijuca und Brazileira, A. Ginastera: Danza de la moza donoza, W. Thomas-Mifune: Drunken rag und Tango peleado; Philharmonische Cellisten Köln: Werner Thomas, Peter Wöpke, Gerhard Szperalski, Klaus Lindig, Wolfram Reuthe, Erhard Dimpfi, Dietrich Schlender; EMI 1 C 063-46134 (1 S 30) Aufnahmedatum: 1980

Klangbild: Recht präsent und ausgeglichen.
Fertigung: Ohne Mängel.

Der beträchtliche Erfolg ihrer Startplatte (EMI 1 C 063-45713) hat die Kölner Cellisten-Gruppe offenbar nicht ruhen lassen; nunmehr können sie bereits die Vortragsfolge Nr. 2 präsentieren. Daß diese in der Programmwahl wie im Programmaufbau kaum von dem (reichlich bunten) Prinzip der ersten Aufzeichnung abweicht, ist aus der Begrenztheit des hierfür zur Verfügung stehenden Repertoires zu erklären und so durchaus verständlich. Trotzdem ist es dem künstlerisch von Werner Thomas geleiteten Ensemble wiederum geglückt, ein paar Raritäten aufzuspüren, z. B. die recht originelle dreisätzige Wagensail-Suite von 1764. Sogar die unmittelbare Gegenwart ist diesmal vertreten: und zwar mit Günter Bialas' drei Paraphrasen „Der gestiefelte Kater“ (für 5 Violoncelli), deren Material er seiner gleichnamigen Oper entnahm und die er eigens dem Kölner Ensemble zugeschrieben hat. Während die Plattenseite 1 durch Werke von Auguste Franchomme und Jacques Offenbach bestens komplettiert werden konnte, lebt die Seite 2 vorwiegend von der künstlerisch aufbereiteten südamerikanischen Folklore eines Buchardo, eines Ginastera, eines Milhaud – Stücke also, die apart genug sind, um immer zünden zu können (im gleichen Kreis bewegen sich übrigens auch die beiden von Werner Thomas-Mifune beige-steuerten Piecen). So ist dieses noch in den Bearbeitungen unanfechtbare musikalische Gericht, dem vielleicht



Die Philharmonischen Cellisten Köln

nur das Zentrum fehlt, wieder höchst unterhalt-sam geworden. Zudem mangelt es den Kölner Interpreten weder an Pfiff und Laune, noch an jenem Gran virtuosos Könnens, das hier des öfteren erforderlich ist. Nicht bloß die ausgespich-ten Cello-Fans dürften da auf ihre Kosten kommen.

Werner Bollert

Dokument des Offenbachschen Frühschaffens (Zweiteinspielung).

OFFENBACH, 2 Suites pour deux violoncelles (g-Moll; E-Dur) (Cours méthodique de duos pour deux violoncelles op. 54, Lettre F); Etienne Peclard und Roland Pidoux (Violoncello); HMF 1043 (1 S 30) Aufnahmedatum: 1979

Klangbild: Ausgeglichen und recht durchsichtig.
Fertigung: Ohne Beanstandung.
Vergleichseinspielung: Jürgen Wolf und Roselore Blendinger-Poigné (Da Camera Magna SM 92902)

Die bei dieser französischen Neueinspielung als „Suites pour deux violoncelles“ firmierenden Werke sind – wie jetzt die Nachprüfung ergab – identisch mit den „Duettten für zwei Celli“, die genau ein Jahrzehnt zuvor in Deutschland produziert worden waren (Da Camera Magna SM 92902). Diese zwei Werke gehören zweifelsohne jener frühen Schaffensperiode an, in der Offenbach, selbst noch als Violoncellist tätig, dieses Instrument auch kompositorisch reich bedacht

hat (das Entstehungsjahr 1847 scheint nicht hundertprozentig gesichert zu sein). Der französischen Plattentasche beige-fügt ist eine ausführliche Werkanalyse (sogar gleich in drei Sprachen), die dem eher bescheidenen musikalischen Gehalt fast zuviel Ehre antut. Schon hier schreibt Offenbach ungewöhnlich flüssig und elegant, und seine Musik fällt sofort angenehm ins Ohr – wobei allerdings die den Sätzen zugrundegelegte Sonatenform durch zahlreiche Wiederholungen über Gebühr ausgewalzt wird. Immerhin sind die dreisätzigen Suiten spieltechnisch so anspruchsvoll geraten, daß die zwei Solisten ihr ganzes Können aufbieten müssen, um sie effektivvoll „an den Mann zu bringen“. Ein Vergleich der beiden Aufnahmen, die in ihren Zeit-maßen bisweilen durchaus differieren, bringt dennoch keine wesentlichen Erkenntnisse ein. Im künstlerischen Niveau der Wiedergabe geben sie sich nicht allzuviel nach.

Werner Bollert

Bemerkenswerte Ausgrabungen auf mittlerem interpretatorischen Niveau.

FERDINAND RIES, Grandes Sonates C-Dur op. 20 und A-Dur op. 21 für Klavier und Violoncello; Alfons Kontarsky (Klavier), Klaus Storck (Violoncello); Tel 6.42813 AS (1 S 30)

Klangbild: Natürlich.
Fertigung: Leichtes Rauschen, sonst einwandfrei.

Natürlich haben Beethovens Cello-Sonaten Maßstäbe gesetzt, die man inzwischen (leider) als „normal“ annimmt, statt ihres Sonderranges stets eingedenk zu sein. Komponisten vom Schlage eines Beethoven oder Brahms gibt es halt nicht schockweise. Dies vor Augen – und Ohren – muß man bei den beiden hier vorgestellten Cello-Sonaten von Ferdinand Ries (1784-1838) von handwerklich gut gearbeiteten, erfindungs- und empfindungsreichen Werken sprechen, die einerseits noch fest auf dem Boden der Klassik fußen, andererseits in ihrer Empfindsamkeit, vor allem in den langsamen Sätzen, doch schon recht romantisch angehaucht sind. Unvorbereitet könnte man sie durchaus für Werke des jungen Carl Maria von Weber halten. Mangels Notenunterlagen kann hier nur ein rein gehörmäßiger Umriss der Interpretation gegeben werden. Klaus Störck nimmt sich seines Parts mit hörbarem Engagement, Sinn für Gliederung und Wirkungen an, verfügt dazu über eine angenehm breite Palette klanglicher Möglichkeiten, die seine Leistung als sehr positiv erscheinen lassen. Alfons Kontarsky dagegen liefert seinen Part als pianistische Meterware ab, ohne besondere dynamische Stufungen und Facetten. Sehr leise Bereiche scheinen für ihn nicht zu existieren. Auch von den klangfarblichen Möglichkeiten macht er kaum Gebrauch. Vielleicht hat er das bei der „Modernen“ verlernt, nicht mal perkussive Elemente scheint er mehr zu kennen. Sein stereotypes, krabbelndes Spiel trägt jedenfalls nur bedingt zum Genuß der beiden Sonaten bei. Ries als Klavierschüler Beethovens und Celloschüler Rombergs hat sicher beiden Parts, und vor allem dem Klavier, sein profundes Können und Wissen anvertraut. Seinem Klavierspiel rühmten die Zeitgenossen „eine kraftvolle Hand und romantische Wildheit“ nach, sowie „Sinn für starke Kontraste zwischen laut und weich, und einen freien Gebrauch der Pedalisierung, zusammen mit vielen Neuheiten und großer Kühnheit der Modulationen“. Wenn man also unterstellen darf, daß Ries seinen Klavierpart mindestens so genau wie seinen Cellopart bezeichnet hat, kann man für Kontarskys Spiel zu keinem sehr günstigen Resultat kommen. – Eigentlich schade, denn die Sonaten hätten sicher mehr hergegeben, als auf diese vorgeführte Weise. Zur Erweiterung unseres musikalischen Horizontes seien sie dennoch empfohlen. Den Herausgebern sollte man für die Herausgabe nicht gerade am Wege liegender Werke wieder einmal Anerkennung zollen.

Wolfgang Wendel

Unerhört farbenreiche, ausdrucksintensive Darstellung bekannter kammermusikalischer Spätwerke Schumanns in seltener Duo-Fassung für Oboe und Klavier.

SCHUMANN, Drei Romanzen, op. 94; Abendlied, op. 85/12; Adagio und Allegro in As-Dur, op. 70; Fantasiestücke, op. 73; aus: Fünf Stücke im Volkston, op. 102; Heinz Holliger (Oboe und Oboe d'amore), Alfred Brendel (Klavier); Philips 9500 740 (1 S 30)

FONO-KRITIK

Klangbild: Optimal präsent, durchsichtig, ausgewogen, räumlich und natürlich.
Fertigung: Einwandfrei.
Vergleichseinspielungen:
 op. 73: de Peyer/Crawson (Elec SME 91.716)
 op. 70: Tuckwell/Ashkenazy (Dec 6.42017)

Die etwa 1967/1968 entstandene hinreißende Darstellung der Fantasiestücke op. 73 durch den Klarinettenisten Gervase de Peyer mit dem Pianisten Lamar Crawson ist ebensowenig mehr im Katalog wie die nur etwa fünf Jahre alte gleichermaßen packende Interpretation des Horn-Adagio und -Allegro op. 70 mit Barry Tuckwell und Vladimir Ashkenazy. Von den drei Oboenromanzen gibt es jüngere und auch kompetente Aufnahmen, die noch im Katalog stehen. Die fünf Stücke im Volkston sind dem Cello auf den Leib geschrieben, das sich auch für die Darstellung des Soloparts in den anderen Stücken dieser Platte eignet – Schumann selbst hat sie alle zuerst auf der Violine gehört, jedoch für die Stücke op. 70, 73 und 94 Alternativbesetzungen zugelassen –, so daß es Cellofassungen von allen diesen Werken gibt. – Nun kommt nicht etwa eine neue Aufnahme des Horn- oder des Klarinettenwerks auf den Markt, sondern eine überraschende Einspielung dieser Stücke, der Romanzen und von drei aus den fünf Volkstonstücken mit dem Oboisten Heinz Holliger und dem Pianisten Alfred Brendel. Das klangliche und interpretatorische Ergebnis ist überwältigend.

Schon in den drei Romanzen, die man ja in gewohntem Oboen-Duo-Klang im Ohr hat, ereignet sich, was die ganze Platte kennzeichnet: Die nach innen gewandten musikalischen Gedanken, in aller Formfreiheit unerhört dicht in ein Tongeflecht verwoben, werden in einer Weise wie selbstverständlich in Klang umgewandelt, daß man alle Virtuosität, alle Schwierigkeiten der vor allem bläserischen Gestaltung nicht mehr wahrnimmt und nur noch dem Sinngehalt des Ausgedrückten nachspürt, der „menschlichen“ Aussage, welche die musikalische Form und ihre – oft kompliziert polyphone und technisch schwierige – instrumentale Realisierung vergessen macht. So sehr deshalb bisher die gewohnte Instrumentenbesetzung als einzig „passend“ erschien – Horn in op. 70, Klarinette in op. 73, Cello in op. 102 –, so überraschend ist die Erfahrung dieser Aufnahme, daß Holliger und Brendel in nahtloser Übereinstimmung ihrer Auffassung der Darstellung dieser Stücke auf Oboe und Klavier (in op. 73 spielt Holliger eine Oboe d'amore, die dem Klarinettenregister nahesteht) eine Intensität verleihen, die anders kaum gleichermaßen bezeugend realisierbar erscheint. Daß aus op. 102 das erste und das fünfte Stück in ihrer allzu cellotypischen Faktur fehlen, erstaunt nicht; dafür enthält die Platte als hübsches Füllsel noch aus dem vierhändigen Klavierzyklus op. 85 das Schlußstück „Abendlied“, von Joseph Joachim einst für Violine und Klavier bearbeitet. Die aufnahme- und fertigungstechnisch optimal gelungene Platte gehört zu den Höhepunkten des Schallplattenjahres 1980 und ruft geradezu nach einem Stern! –

Diether Steppuhn



Eine bunte kammerorchestrale „Schwedenplatte“ mit jungem schwedischem Ensemble.

A SWEDISH PASTORALE; Lars-Erik LARSSON: Pastoral-Suite op. 19, Vier Stücke a. Wintermärchen; Johan Helmich ROMAN: Konzert für Oboe d'amore, Streicher und Generalbaß; Kurt ATTERBERG: Suite für Violine, Viola u. Streichorch.; Hilding ROSENBERG: Ein kleines Stück für Violoncello und Streicher; Alf Nilsson (Oboe d'amore), Anders Öhrwall (Cembalo), Nils Erik Sparf (Violine), Jouko Mansnerus (Viola), Elemér Lavotha (Violoncello), The Stockholm Sinfonietta, Jan-Olav Wedin; BIS LP-165 (1930) Aufnahmejahr: 1980

Klangbild: Präsent, ausgewogen, voller Klang, weite Dynamik, optimaler Raumeindruck.
Fertigung: Starke Verzerrungen im ersten Werk der B-Seite (Alterberg).
Vergleichseinspielung: Larsson: Wintermärchen; Frykberg (Connaissance S 1003)

Die Stockholm Sinfonietta ist ein junges Ensemble; sie wurde in der letztjährigen Saison von Jan-Olav Wedin gegründet und setzt sich aus früheren Mitgliedern namhafter schwedischer Orchester zusammen. Das Konzertdebüt in Stockholm fand erst kürzlich, im Oktober 1980 statt. Mit der vorliegenden Schallplatte, die Werke schwedischer Komponisten aus dem kammermusikalischen Bereich im weiteren Sinne vermittelt, besteht nun Gelegenheit, dieses Ensemble auch außerhalb des Konzertsaals kennenzulernen. Diese Bekanntschaft hat einen Doppelleffekt: außer der Begegnung mit den Stockholmer Musikern bietet die Schallplatte ein Programm, das man im derzeitigen Schallplattenkatalog vergeblich suchte – mit Ausnahme der vier Stücke aus Larssons Musik zu Shakespeares Wintermärchen (bei denen die Tonsprache von Sibelius Pate gestanden hat und die in einer Aufnahme mit dem Sinfonieorchester Norrköping unter Sten Frykberg vorliegen). Hervorzuheben an den Neuaufnahmen ist der hohe spieltechnische Standard, der sich in erlebter, ausgewogener Klangkultur äußert. Angestrebt wird offensichtlich ein perfektionierter Schönklang, der den gespielten Werken auch durchaus angemessen ist. Es fehlen uns Vergleichsmöglichkeiten – indes suggerieren die Interpretationen die Gewißheit: so und nicht anders muß diese Musik erklingen. Spielfreude, Prägnanz und Ausdrucks willen der Musiker überzeugen. Ein empfindlicher bitterer Wermutstropfen beeinträchtigt leider diese musikalisch vorbildliche Edition: die Rillen in der Suite von Atterberg weisen störende Verzerrungen auf, die gegen Ende des ersten Satzes einsetzen und bis zum Beginn des dritten Satzes anhalten – und zwar hoffentlich nur in meinem Rezensionsexemplar. Ansonsten ist über das stets präsente Klangspektrum in allen Schattierungen nichts

nachteiliges zu sagen. Wie schade, daß dieser – von der Sache her – discophile Leckerbissen getrübt ist. An Sorgfalt dieses schwedischen Erzeugnisses (wenn auch „Made in West Germany“) hat es sonst eigentlich nicht gefehlt. Die Daten sind dreisprachig (schwedisch, englisch und deutsch) und vermitteln wissenswerte Details. Einzig auf der Plattentasche bleibt der vierte Satz der Musik zu Larssons Wintermärchen ungenannt – er ist aber auf dem Etikett erwähnt und vor allem auch vom Ensemble gespielt.

Gerhard Wienke



Überfällige Repertoire-Erweiterung, vorerst an den Noten entlang musiziert.

W. BERGER/A. v. ZEMLINSKY, Trio g-Moll für Klarinette, Klavier und Violoncello, op. 94 (1905)/Trio d-Moll für Klarinette, Klavier und Violoncello, op. 3 (1896); Schubert-Weber-Trio: Ernst Kindermann (Klarinette), Günter Lösch (Violoncello), Siegfried Schubert-Weber (Klavier); FSM 53225 Edition Brockhoff (1930) Aufnahmejahr: 1980

Klangbild: Saubere, nicht ganz ausgeglichene Instrumentalbalance, etwas abstrakte Raumwirkung mit wenig Kammermusikatmosphäre.
Fertigung: Einwandfrei.
Vergleichseinspielung: Brahms, Klarinetten-Trio mit Piet Honingh (Klar.), Anner Bylsma (Vc.) und Malcolm Frazer (Klav.) (MPS 252 1184-3)

Der hier fehlende Repertoirestern – bei hohem Repertoirewert! – besagt nur, daß diese Stücke nicht unbedingt auf die sprichwörtliche „einsame Insel“ mitgenommen werden müssen. Aber eine wichtige kammermusikalische Lücke schließt diese neue Langspielplatte – fast. Denn noch erfüllen sich nicht alle Hoffnungen auf Atmosphäre und Wiedergabe bei diesen aufgeführten würdigen Raritäten aus der verhältnismäßig schmalen Klarinettenliteratur. Beide der hier vorgestellten Kompositionen repräsentieren indes mit gehörigem Tiefgang die Endphase der Spätromantik, auch, wenn sie der engen, vielleicht allzu engen Brahms-Nachfolge entstammen. Dennoch können sie sich würdig mit ihren Vorbildern messen, selbst dort, wo sie manchmal schon peinlich genau die Werkstatt-Techniken aus Brahmsens a-Moll-Trio op. 114 (1891) oder aus dem Klarinettenquintett op. 115 (ebenfalls 1891) kopieren.

Wo es aber dem Meininger Hofkapellmeister Wilhelm Berger (1861-1911) – auch er komponierte sein Trio für den „Brahms-Klarinetten-Trio“ Mühlfeld – an den Spannungsbögen im Brahms'schen Sinne fehlt, da begnügen sich seine modernen Interpreten von der Deutschen Oper und Pädagogischen Hochschule in Berlin ein wenig voreilig mit dem vorgegebenen Notentext in nüchterner Werkgerechtigkeit. Obwohl gewisse Längen in der Anlage des Stückes durchaus zu erkennen (und zu vermeiden) sind,

werden sie objektiv hörbar gemacht. Eine spürbare Distanz der Klarinette im linearen Ton, eine gewisse Sprödigkeit im Celloklang und die intellektuelle Klaviertechnik des Stimmführers meiden und versäumen den spätromantischen Habitus für Transzendenz, grübelnde Ausdruckssuche und Lust am Träumen und Schwärmen.

Bei dem straffen Werk Alexander von Zemlinskys (1872-1942) macht sich diese interpretatorische Haltung vor allem in den gern und rasch erreichten Höhepunkten durch schnelle, allzu schnelle Crescendi bemerkbar. Sicherlich, die Anweisungen des Komponisten werden auch hier strikt beachtet, aber die Konsequenz ist, namentlich im vollgriffig-virtuosen Klavierpart, ein regelrechtes Hängenbleiben im Fortissimo. Die Fülle der raschen Aufschwünge wird von Kurzatmigkeit bedroht. Zuviel Höhepunkte sind eben keine Höhepunkte mehr. Merkwürdige Diskrepanz: Hier möchte man die Künstler um etwas Zurückhaltung bitten, die sie im Pianissimo – und Adagiobereich so nachdrücklich pflegen. Aber die Auseinandersetzung mit diesen Stücken lohnt. Man muß diese „Kammermusik der Jahrhundertwende“ begrüßen.

Gerhard Pätzig



Ricci auf russisch.

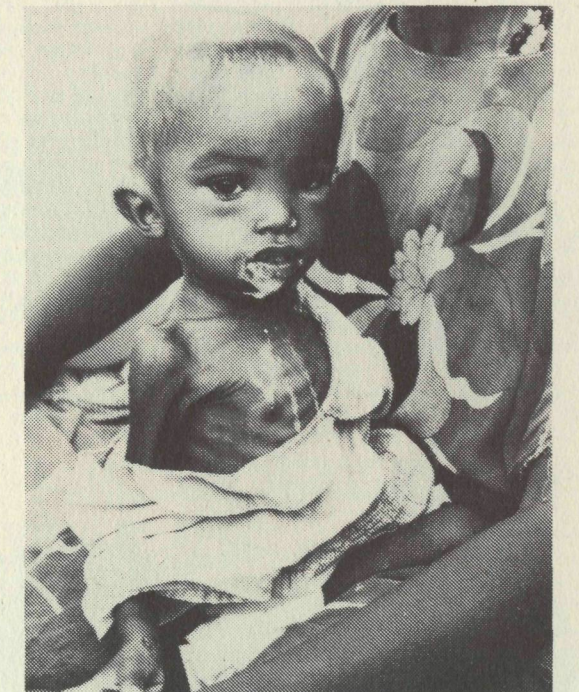
VIOLIN-RHAPSODIE, Sonaten, Rhapsodien und Tänze von Veracini, Paganini, Brahms, Scott, Khatchaturian und Markov; Albert Markov (Violine), Milton Kaye (Klavier); Musical Heritage Society MHS 4023 (über Le Connaissance Waldstraße, 75 Karlsruhe 1).

Klangbild: Natürlich
Fertigung: Geringfügiges Rauschen, sonst einwandfrei.

Trotz nationaler und internationaler Preise ist der 1933 geborene russische Geiger Albert Markov bei uns praktisch unbekannt geblieben. Seine wenigen russischen Aufnahmen (MK D15351/2 mit Paganinis Zweitem Violinkonzert – eine der besten Aufnahmen dieses Werkes –; MK 027549/50; D 6549/50 und D 088265/6 mit kleineren Stücken) weisen ihn als Geiger von grenzenlos scheinenden technischen Möglichkeiten und eigenen, oft sehr unkonventionellen Gestaltungsideen aus.

Die vorliegende Aufnahme mit dem etwas irreführenden Titel „Violin-Rhapsodies“ enthält einige Bonbons, die Violinmusikfreunden den Mund wässrig machen müssen. Das Programm selbst (Veracini: Konzert-Sonate e-Moll, Paganini: Violin-Sonatine C-Dur und Moses-Variationen; Brahms: Ungarischer Tanz Nr. 17; Scott-Kreisler: Lotus-Land; Khatchaturian: Poem; Markov: Zweite Rhapsodie über Themen von Gershwin) verrät noch wenig über den bevorstehenden Leckerbissen. Spätestens bei den Moses-Variationen auf der G-Saite alleine müßte man aufhorchen, wenn Markov purer Artistik Witz abgewinnt. Da werden zwar Wiederholungen nicht gespielt, dafür eigene Pizzika-

LEBEN



heißt mehr als nur überleben. Eine der vordringlichsten Aufgaben in der Dritten Welt ist die stetige Gesundheitssicherung der Bevölkerung. Denn ohne ausreichende medizinische Versorgung kann der wirtschaftliche und kulturelle Aufbau der betroffenen Länder nicht vorangetrieben werden. Bevor nicht eine Gesundung des Einzelnen gelingt, kann dieser sein Leben auch nicht aktiv mitgestalten.

intermedica hilft mit Arzneimitteln in vielen Teilen der Welt, der Verein beliefert SOS-Kinderdörfer, Hospitäler, Flüchtlingslager. Helfen Sie mit, die unzureichende Versorgung in den Ländern der Dritten Welt zu verbessern und den Betroffenen einen menschenwürdigen Start in die eigene Existenz zu sichern.

Postscheckkonto Hannover Nr. 333-309
Norddeutsche Landesbank Wolfenbüttel,
BLZ 270 525 19, Nr. 9 086 224

intermedica e. V.
Juliusstr. 35
3340 Wolfenbüttel 1
Tel. 0 53 31 / 7 48 41

FONO-KRITIK

to-Variationen eingefügt – doch was tut's bei solchen Schmonzetten? Bei Brahms' Ungarischem Tanz wird so unverhohlen zigeunert, daß die Nähe zu Reményi geradezu im Raume steht. Markovs eigene Zweite Rhapsodie über Themen von Gershwin entführen in eine völlig andere Welt: in eine Periode, die Werke hervorbrachte, wie Gershwins Rhapsodie in Blue, Ravels Viertes Klavierkonzert und eine Vielzahl die Brücke zwischen jazzoider und „Ernster“ Musik schlagender Kompositionen, die alle die Turbulenz jener Tage, diesen brodelnden Hexenkessel gelebter Hemmungslosigkeit widerspiegeln. Hier scheint Markov in seinem Element. Fern Heifetzcher Delikatesse greift er leibhaftig hinein in die Vita der zwanziger Jahre, unverschämt, musikalischen Bodensatz aufrührend, mit oft kaum glaublicher Entfesselung virtuosester Violinkünste. Und es wird genießbar, weil es nie nachgemacht wirkt, nicht mit „Ernsthaftigkeit“ und Anstands-Distanz sondern mit absoluter Bekenntnis zur körperlichen Komponente des Geigens. – Vielleicht wird er Bach und Beethoven nicht gerecht – aber dies sind typisch deutsche, die Untrennbarkeit physischen und psychischen Erlebens leugnende Überzeugungen. Markov zeigt, daß es auch anders geht.

Wolfgang Wendel

Fortsetzung der Gesamteinspielung.

MOZART, Sämtliche Serenaden und Divertimenti für Bläser Vol. III: Divertimento (Nr. 3) Es-Dur, KV 166, Adagio B-Dur, KV 411, Adagio F-Dur, KV 410, Divertimento (Nr. 4) B-Dur, KV 126, und (Nr. 8) F-Dur, KV 213; Consortium Classicum (Dieter Klöcker); EMI 1C063-46072 (1S30)

Klangbild: Präsent, räumlich, durchhörig, ausgewogen.

Fertigung: Knackerserie und Knistern auf S. 1.

Das von Dieter Klöcker angeführte und vor allem aufführungshistorisch betreute Consortium Classicum legt Vol. III seiner (geplanten) Gesamteinspielung der Serenaden und Divertimenti für Bläser von Mozart vor. In den drei Divertimenti dieser Platte geht ein Kontrabaß als 16-Fuß mit dem II. Fagott mit, laut Hüllentext (K. L. Nicol) Praxis der Mozart-Zeit. Da mir die Editionen der Decca, DG und Philips z. Z. nicht zugänglich sind, vermag ich nicht zu sagen, ob die Consortium-Produktion in dieser Hinsicht eine Alternative zu jenen bietet. Sicher ist hingegen, daß der ungemein dezent gestrichene und gepupfte Baß dem Gesamtklang eine warme, runde, äußerst sympathische Verschmelzung zukommen läßt.

In der Regel sind historische Aufführungen der hier vertretenen Gattungen sicherlich nicht „dirigiert“, sondern durch Anführer „geleitet“ worden; Unebenheiten in Einsätzen, im Halten von Tonlängen, im Kürzen von einzelnen Ton-

werten müssen daher als integrale Bestandteile historischen Aufführungsgeschehens unterstellt und bei Sextetten bis Undezetten, die heute musizieren, hingenommen werden, selbst wenn es unseren durch Perfektionen verwöhnten Ohren nicht immer angenehm ist, solches akzeptieren zu sollen.

Die Bläser des Consortium Classicum servieren nun vieles auf so hohem Niveau überzeugend, daß die oben beschriebenen „historischen Reste“ von Ungenauigkeit oder Uneinheitlichkeit sofort ins Ohr fallen. Aus dieser Sicht mag wohl den „dirigierten“ Einspielungen der Vorzug einzuräumen sein. Andererseits kann man die erbrachte – und zusammengeschnittene – Leistung ohne Dirigenten nur schätzen.

Mit Adagio KV 411 kann ich mich – als Klarinetist – trotzdem nicht befreunden: Wann immer diese Klarinetisten aus dem Piano-Bereich zu expressiverer Gestaltung heraustreten, erleidet ihr Zusammenklang echte Pannen. Trotzdem: Manches auf dieser Platte ist faszinierend schön.

Klaus Blum

Für Freunde virtuosen Klarinettenspiels.

WEBER (und Joseph Küffner), Grand Duo Concertant Es-Dur op. 48, Thema und Variationen B-Dur op. 33, Introduktion, Thema und Variationen B-Dur (J.K. 1815); Dieter Klöcker (Klarinette), Werner Genuit (Klavier), Mitglieder des Consortium Classicum; Tel 6.42830 (1S30) Aufnahme datum: 1979

Klangbild: Voll und durchsichtig, Klarinette etwas dominierend.

Fertigung: Einwandfrei.

Mit der Serie „Virtuose Kammermusik“ will die Teldec offenbar namhaften Solisten die Gelegenheit geben, für ihr Instrument geschriebene, dem Publikum aber weniger bekannte Werke der Musikliteratur vorzustellen. So hat Dieter Klöcker auf dieser Platte zwei Kompositionen Carl Maria von Webers für Klarinette und Klavier, sowie ein dem Komponisten zugeschriebenes, in Wahrheit aber von seinem Zeitgenossen Joseph Küffner stammendes Werk für Klarinette und Streichquartett zusammengestellt.

So gut die zugrundeliegende Idee ist, so sind doch diese Nebenwerke nicht ganz zu Unrecht hinter den Hauptwerken der Kammermusik zurückgetreten, da ihr Inhalt eben doch vor allem der Demonstration der Virtuosität dient, mit der sowohl Komponist wie Solist das Instrument zu handhaben wissen.

Musikalisch und technisch sind die Aufnahmen einwandfrei, wobei der Solist naturgemäß in den Vordergrund gestellt worden ist. Ob sich aber ein Kammermusikfreund diese Aufnahmen sehr oft anhören wird, wage ich zu bezweifeln. Daher: eine Platte vornehmlich für Liebhaber der Klarinette.

Manfred Kahlweit

Wiederveröffentlichungen KAMMERMUSIK

Musikalisch gelungene Aufnahme einer schwierigen Komposition.

TSCHAIKOWSKY, Klaviertrio a-Moll op. 50; Igor Shukow (Klavier), Gregori Feigin (Violine), Valentin Feigin (Violoncello); DG 2531306 (1S30) Aufnahme datum: 1973

Klangbild: Ausgeglichen, aber topfig.

Fertigung: Ohne Mängel.

Vergleichseinspielung:

Yuval-Trio (CBS 76698)

Es entzieht sich meiner Kenntnis, ob es sich bei den drei Ausführenden um eine ad hoc zusammengesetzte Gruppe, oder aber um eine ständige Vereinigung handelt. Wäre das letztere der Fall, so sollte man dieses Trio sobald als möglich in die Bundesrepublik einladen, da es sich offenbar um eine talentierte und gut aufeinander eingestellte Gruppe handelt, von der ich neben diesem Tschaikowsky-Trio gern auch die anderen großen Klaviertrios der Musikliteratur hören würde.

Tschaikowskys Klaviertrio ist selten zu hören, wohl auch, weil es sich um eine recht eigenwillige Komposition handelt: Auf einen programmatisch gefärbten Kopfsatz folgt ein Satz mit elf gestrichelten, mit dem Kopfsatz aber kaum in Beziehung stehenden Variationen. Der dritte Satz schließt zwar inhaltlich wieder an den ersten an, ist ihm aber in der musikalischen Qualität deutlich unterlegen. Kopf- und Schlußsatz vor allem sollen, wie bekannt, an den Tod Nikolai Rubins erinnern.

Von den bisher erschienenen Aufnahmen hat mir die vom Yuval-Trio auf CBS am besten gefallen. Im Vergleich mit dieser Neuaufnahme jedoch fällt auch sie zurück. Die Israelis spielen den Kopfsatz eher lyrisch, nicht ohne eine Portion Sentimentalität, und den Schlußsatz recht pathetisch. Die Russen dagegen spielen weniger „russisch“, sondern eher klassisch westeuropäisch, mit stärkerer Differenzierung der Dynamik und auch nobler. Ihr Schlußsatz klingt weniger pathetisch und daher erträglicher. Im mittleren Variationssatz nehmen sich die beiden Gruppen wenig.

Beim Yuval-Trio dominiert der Geiger – streckenweise recht aufdringlich im Ton –, während die Russen integrierter klingen und zudem den besseren Pianisten besitzen. Die Aufnahme stammt aus dem Jahr 1973 und ist von der sowjetischen Melodia übernommen worden. Die Aufnahmequalität läßt leider viel zu wünschen übrig. Die Instrumente klingen topfig, ähnlich wie in den Casals-Aufnahmen aus Prades. Aber wie

man auch dort gelernt hat, durch die Technik „hindurchzuhören“, so kann die mangelnde Tonqualität auch hier die musikalische Qualität der Aufnahme nicht wesentlich schmälern. Ich meine, daß man dieser Platte wegen ihrer technischen Mängel keinen Stern geben sollte. Denjenigen Kammermusikfreunden jedoch, die eine musikalisch gelungene Aufnahme dieses schwierigen Stückes besitzen möchten, sei sie sehr empfohlen. Der Taschentext von Thomas Kohlase ist nützlich.

Manfred Kahlweit

Neuveröffentlichungen KLAVIERWERKE

Plädoyer für einen „korrekten“ (sprich: farblosen) Bach.

J.S. BACH, Wohltemperiertes Klavier, Teil 1; Christiane Jaccottet (Cembalo); MEDIAPHON (Intercord INT 180.840) (2S30) Aufnahme datum: 1979

Klangbild: Klar, unverschwommen, sehr direkt aufgenommen, ohne „mitschwingenden“ Klang. **Fertigung:** Ohne Einwände.

Vergleichseinspielungen: (nur Cembalo):

Landowska (RCA 26.35.005 EX)

Leonhardt (EMI 153-99752/56)

Walcha (DG 2723054)

Bachs formstrenge Musik bedarf keiner interpretatorischer „Zutaten“, zumindest nicht solcher, die sich von der Eigengesetzlichkeit des Instruments entfernen – dies ist die Devise der Cembalisten, die bei der Wiedergabe etwa der Sammlung des Wohltemperierten Klaviers jene Grenze nun mal nicht überspringen können, die für die Pianisten weiter gezogen ist. Und da Bach in dem Kompendium der Praeludien und Fugen kein Instrument mit zwei Manualen vorschreibt, ist die Verwendung eines modernen Konzertflügels gewiß nicht nur ein (von Puristen „geduldet“) Kompromiß. Die bekannten Argumente pro und contra Flügel und Cembalo sollen hier nicht noch einmal dargelegt werden. Allerdings soll nicht verschwiegen werden, daß sich der Horizont der Darstellungsmöglichkeiten auf einem (auch noch so stilgetreu rekonstruierten) Cembalo verringern muß, weil die Nuancierungsmöglichkeiten gegenüber dem „Fortepiano“ eingeschränkt sind. Welche klangliche Differenzierung bietet sich dem Pianisten etwa bei der gis-Moll-Fuge oder bei h-Moll-Praeludium an! Die schweizerische Cembalistin denkt hier gewiß an das pianistische Non-Legato, woraus sich allerdings in ihrer Darstellung ein (zwar bezwecktes), aber doch „hölzern“ wirkendes Stakkato ergibt. Generell überwiegt das Merkmal des

Korrekten, des „Sachlichen“, auch wenn gewisse agogische Freiheiten (zumal breite Ritardandi) die allzu strengen Darstellungen auflockern sollen. Das Spiel von Christiane Jaccottet entbehrt der Spannungen und Nuancierungen und steht damit im Gegensatz zu den zwar eigenwilligen, aber doch höchst virtuos darstellenden etwa durch die unvergessene polnische Cembalistin Wanda Landowska. Auch die dem Organisten und Cembalisten Helmut Walcha nachgesagte „Nüchternheit und Sachlichkeit“ übertrifft bei weitem den virtuos Anspruch, den die schweizerische Cembalistin erfüllt. Eigenwillig ist gewiß auch die Darstellung des Werkzyklus durch Gustav Leonhardt, in jedem Falle aber ist er lebendiger und gewiß engagierter. Die derzeitigen Vergleichsaufnahmen mit Pianisten sollen außer Betracht bleiben, da hier andere Kriterien zur Debatte stehen. So kann ich mich für diese „farblose“, im Klang sehr direkt (völlig unverschwommen) aufgenommene Darstellung nicht recht erwärmen. So „ledern“ und langweilig muß Bach auch (oder gerade) auf einem Cembalo nicht gespielt werden. Bleibt noch nachzutragen, daß Christiane Jaccottet auf einem Originalinstrument aus der Werkstatt von Ruckers (1642) in tiefer Stimmung spielt (a 1 = 415 Hz).

Gerhard Wienke

Feinfühlige, stilgetreue Schubert-Interpretationen mit (gedämpften) historischen Klängen.

SCHUBERT, Sonate B-Dur D 960; Fantasie C-Dur D 605 A; Jörg Ewald Dähler (Hammerflügel); Claves D 8011 (1S30) Aufnahme datum: 1980



Jörg Ewald Dähler bietet intime Kammerkunst dar

Klangbild: Voll ausgelotete Aufnahmen mit geringer dynamischer Breite und durchgehend dumpfem Klangcharakter.

Fertigung: Ohne Tadel.

Vergleichseinspielung:

Demus (Fono FSM 123 009/10)

Die neue Einspielung von Schuberts letzter Klaviersonate muß sich der Konkurrenz von derzeit 20 Aufnahmen stellen, allerdings nimmt sie durch Verwendung eines historischen Hammerflügels (von Franz Brodmann um 1820 in Wien gebaut) eine Sonderstellung ein. In dieser Hinsicht sollte sie eigentlich nur an der mit Jörg Demus verglichen werden, der für seine Aufnahme ebenfalls auf ein historisches Instrument zurückgegriffen hat. Wer die Praxis nicht von vornherein ablehnt, da dieser die Meinung der Fortschrittsbefürworter entgegensteht, jene Komponisten (Bach, Mozart, Beethoven und auch Schubert) hätten sich glücklich geschätzt, hätte ihnen ein Instrument unserer Zeit mit der Ausdrucksbreite und klanglichen Variabilität zur Verfügung gestanden – und unser Musikleben (und die Aufnahmestudios) halten beides bereit – wer also ein Ohr für historische Klangfeinheiten besitzt, wird bei dieser Neuaufnahme voll auf seine Kosten kommen. Der dynamische Bereich ist zwar komprimiert, doch in diesem Rahmen findet eine nuancierte Klangdifferenzierung statt, die wir bei heutigen Pianisten im Bewußtsein neuerer Klangmöglichkeiten wohl kaum antreffen. Jörg Ewald Dähler bietet erlesene, höchst intime Kammerkunst dar. Die feinfühlige Interpretation lebt nicht von vordergründigen Effekten, sondern subtilen pianistischen Feinheiten, die das Werk mit Betonung des lyrischen Gehalts voll zur Geltung bringt. Sein Spiel ist technisch makellos und vor allem musikalisch überzeugend. So mag das Werk in Schuberts Zeit geklungen haben. Befremdlich ist eigentlich nur die dumpfe Klangaufzeichnung, die zwar alle