

FONO-KRITIK



Wichtige Neuveröffentlichung der Concerts en sextour von Rameau im Rahmen des Année du Patrimoine 1980.

RAMEAU, Six Concerts en sextour; Orchestre de Chambre de Caen; Jean-Pierre Dautel; Caliope CAL 1838 (1 Gravure universelle, 30)

Klangbild: Flache Klangwiedergabe, wenig transparent, geringe Dynamik, wenig räumlich, hallig.

Fertigung: Einwandfrei.

Die Six Concerts en sextour sind mit den Pièces de Clavecin en concert Rameaus wichtigste Instrumentalwerke für mehrere Instrumente. Zum Teil sind Sätze der Six Concert direkt aus den Cembalowerken übernommen und nur leicht verändert. Das ändert wenig an der Originalität wie Kunstfertigkeit dieser Werke, die oft nur wenige Minuten dauern. Rameau hatte die Gabe, in diesen wenigen Minuten einen Charakter, eine Figur auszudrücken, ihr kompositorisches Gewicht zu geben. Und er macht es mit den in ihrer Komplexität einfachsten Mitteln.

Eine Melodiestimme, Begleitstimmen, teilen dem Leser der Partitur dem Hörer mit, wie Rameau sich diese Figur vorstellt, er drückt durch die Figur einen Charakter aus.

1980 feierten die Franzosen ihr Année du Patrimoine. Im Rahmen dieser Besinnung aufs Nationale, aufs Erbe, spielte das Orchestre de Chambre de Caen unter seinem Dirigenten eine sehr inspirierte Version der Concerts en sextour ein.

Das Orchester, dem Dirigenten wird's zu danken sein, liefert eine feingegliederte, ganz im Rahmen der für die französische Musik so oft beanspruchten clarté, nuancenreiche Version dieses Concerts. Kabinettstückchen wie La Forqueray oder L'enharmonique oder das unverwundliche Stück La Poule werden in ihrem Charakter genau getroffen, klingen, als könnten sie nur so klingen.

Dabei leidet die Platte an dem Manko, daß ein Kammerorchester herangezogen wurde und nicht sechs Solisten, die die Werke noch transparenter hätten gestalten können. Die Platte ist eine Rarität: nur 500 Exemplare wurden von ihr hergestellt, reserviert für die Freunde der Domaine du disque en Caen. Es ist deshalb nur schwer einzusehen, weshalb sie zur Rezension freigegeben wurde.

Offensichtlich sind die Amis du Domaine du Disque en Caen so gut ihrem Rameau nicht gesonnen oder sie sind nur ein versprengtes Häuflein.

Gleichviel: wer nicht auf die Versionen mit historischen Instrumenten und einem Sextett allein setzt, dem ist mit dieser Platte, die hoffentlich nicht allzu schwer zu beschaffen ist, sehr gut gedient.

Richard Hauser

Wiederveröffentlichungen ORCHESTERWERKE



Koppelung von Boulez-Dirigaten.

MEISTERWERKE DES 20. JAHRHUNDERTS, Igor Strawinsky: Le Sacre du Printemps; Béla Bartók: Musik für Saiteninstrumente, Schlagzeug und Celesta; Claude Debussy: La Mer; Arnold Schönberg: Pierrot Lunaire op. 21; Alban Berg: Lulu-Suite; Anton Webern: Sechs Stücke für Orchester op. 6, Fünf Stücke für Orchester op. 5; Yvonne Minton (Sprechstimme), Pinchas Zukerman (Violine und Viola), Lynn Harrell (Violoncello), Michel Debost (Flöte und Piccolo), Antony Pay (Klarinette und Baßklarinette), Daniel Barenboim (Klavier), Judith Blegen (Sopran); Cleveland Orchestra, BBC Symphony Orchestra, New Philharmonia Orchestra, New York Philharmonic, London Symphony Orchestra; Pierre Boulez; CBS 79406 (4 S 30)

Klangbild: Nicht sehr präsent und durchsichtig.

Fertigung: Durchgehend Rauschen.

Hier handelt es sich um die Zusammenfassung einiger Boulez-Dirigate in einer preiswerteren Kassette. Alle diese Aufnahmen sind derzeit auch einzeln bei CBS erhältlich, im Dutzend angeboten werden sie allerdings billiger. Insofern ist all denen zum Erwerb zu raten, die ihre Boulez-Diskothek komplettieren möchten und denen vielleicht gerade diese Aufnahmen noch fehlen. Über die Einspielungen, über ihre Qualität



Pierre Boulez

erübrigt sich jedes Wort. Allein Strawinskys „Sacre“ und Bartóks „Musik für Saiteninstrumente“ werden dank der konzisen dirigentischen Konzeption von Boulez durch niemanden in der Straffheit, Klarheit und Nüchternheit der Darstellung ohne jeden romantisierenden Beiwert überboten. Selbst ältere Einspieldaten – der Bartók erschien bereits 1967 – ändern an diesem Urteil nichts.

Anders steht es mit der technischen Seite. Die vier Platten weisen ziemlich gleichmäßig einen störenden Rauschpegel auf. Bei den Webern-Stücken, die im Rahmen einer Aufnahme des Gesamtwerkes erst 1978 erschienen sind, war das schon damals aufgefallen. Es ist dies also keine Frage des Aufnahmedatums. Beim „Pierrot Lunaire“ kommt zum Plattenauswechseln noch Bandrauschen hinzu. Und der „Sacre“ ist in klangtechnischer Hinsicht, gemessen etwa an Abbados Einspielung bei der DG oder Mutis bei Electrola, nicht mehr konkurrenzfähig. Auch die Klangbilder der Boulez-Aufnahmen kann man nicht gerade exquisit nennen, aber sie befriedigen. Technik-Fetischisten kommen hier also nicht auf ihre Kosten, Boulez-Anhänger um so mehr.

Hanspeter Krellmann



Überflüssige Einspielung italienischer Werke des Barock.

ITALIENISCHES BAROCK, Konzerte und Sinfonien von Vivaldi: Concerto für Streicher F. IX Nr. II, Sinfonia für Streicher Nr. 2 F. XI, Nr. 46, Sinfonia für Streicher Nr. 3 F. XI Nr. 40; Albinoni: Konzert für Violine und Streicher op. 5 Nr. 7; Manfredini: Concerto grosso op. 3 Nr. 12, Sinfonia op. 2 Nr. 10; Slowakisches Kammerorchester, Bohdan Warchal; RCA RL 30 455 AW (1 S 30) Aufnahmedatum: Mai und Juni 1969

Klangbild: Ausgewogen, weitgehend originalgetreue Klangfarbenwiedergabe.

Fertigung: Wegen des schlechten Preßmaterials Knistern und Knacken.

Die Barockwelle scheint im Abebben zu sein. Dennoch erreichen uns weiter neue Platten mit Albinonis, Vivaldis etc. Daß der Käufer inzwischen einen gewissen Sättigungsgrad erreicht hat, wird nur am Rande wahrgenommen. Diesmal muß zur Abwechslung das Slowakische Kammerorchester herhalten. I Musici sind ja schon in den Jahren, Claudio Scimone hat auch keine rechte Lust mehr, den 600. Vivaldi aufzunehmen.

Dabei ist die Platte mit dem Slowakischen Kammerorchester nicht einmal schlecht. Man hat nur die Musik satt, die da immer geboten wird. Die Vivaldis wie der Albinoni sind, wenn es in dieser Art Musik so etwas gibt, der Vollendung nahe, die beiden Manfredinis stehen dem kaum nach.

Das Orchester hat nicht den drive der Musici oder der Solisti Veneti, sondern spielt mit weichen Tönen, was den Werken sehr bekommt.

Hätte man vom italienischen Barock nicht schon längst genug, würde Manfredinis Sinfonia op. 2 Nr. 10 in c-Moll ganz gewiß angenehm überraschen in ihrer Kunstfertigkeit. So bleibt nur der Nachgeschmack von Kunsthandwerk übrig, der dem Werk wie vor allem den Albinonis anhaftet. Deshalb die Bitte an alle Schallplatten-Produzenten: gönnt uns wenigstens eine Pause in Sachen Barock-Musik, auch im deutschen Barock. Wir werden aus ihr mit neuer Kraft, diese Werke aufzunehmen, wieder hervorgehen.

Richard Hauser



Der italienische Allround-Künstler Serafin als Rossini-Dirigent.

ROSSINI, Ouvertüren zu La Gazza Ladra, la scala di seta, Guillaume Tell, Barbieri di Siviglia mit temporale Semiramide; Orchester der Römischen Oper, Tullio Serafin; DG 2535 365 Resonance (1 S 30) Aufnahmedatum: 1964

Klangbild: Ausgewogene Klangwiedergabe, transparent, geringe Dynamik, wenig räumlich.

Fertigung: Einwandfrei trotz leichten Bandrauschens.

Vergleichseinspielungen: Barbieri di Siviglia: Abbado (DG 2726 053) Ouvertüren: Abbado (DG 2530 559) La Gazza Ladra, Alfredo Zedda (VIPS 2)

In einer Wiederauflage wird uns hier des routinierten Altmeisters Serafin Rossini angeboten. Der Meister dirigiert ganz so, wie man es von seinen zahlreichen seria-Einspielungen her gewohnt ist: mit dem nötigen Ernst, der Strenge des Maestro. Diese Strenge bekommt Rossini freilich wenig. Legt man daneben Abbados Barbieri-Ouvertüre, wird einem gewahr, wie viel an flüssiger Leichtfüßigkeit bei Serafin verlorengeht. Ich habe immer seine Verdi- und Puccini-Einspielungen gegen seine Spötter verteidigt. Bei Rossini aber fällt selbst mir eine Verteidigung schwer. Gewiß, Semiramis ist eine seria des settecento, eine mit allem Prunk, den der Komponist entfalten konnte. Aber so klangschwer braucht die Ouvertüre dennoch nicht einherzukommen. La Gazza Ladra ist eine semiseria. Alfredo Zedda hat gezeigt, wie man so etwas dirigiert: ohne den scheinbar immer unvermeidlichen Erdenrest, dem auch ein Herbert von Karajan immer anheimfällt. Allein der Wilhelm Tell hat bei Serafin das nötige Gewicht. Hier kann er denn auch alle Fesseln des Orchesters entfalten, hier ist der schwere Hörerklang recht am Platz, hier ist auch das relativ kompakte Klangbild angemessen.

Bleibt unterm Strich: eine Platte mit Rossini-Ouvertüren, die, den Wilhelm Tell ausgenommen, zu sehr an Erdschwere leiden, zu wenig federnd sind, zu wenig Innenspannung haben, zu sehr der leichten Hand des Dirigenten entbehren.

PS: Beim Cover hat man im eigenen Haus stiebt. Es ist die Zeichnung, die das Textheft des Abbado-Barbieri zielt.

Richard Hauser



Schumann aus der Perspektive eines Beethoven-Dirigenten.

SCHUMANN, Sinfonien Nr. 1 „Frühlingssinfonie“ und Nr. 3 „Rheinische Sinfonie“; Gewandhausorchester Leipzig, Franz Konwitschny; Philips 6527 064 (1 S 30)

Klangbild: In Anbetracht des Alters von über 20 Jahren durchaus akzeptabel.

Fertigung: Einwandfrei.

Vergleichseinspielungen:

Inbal, New Philharmonia Orchestra London (Philips 6703031) Karajan, Berliner Philharmoniker (DG 2740 129) Solti, Wiener Philharmoniker (Dec 6.35 122 EX)

Gleichsam aus der Perspektive des geschätzten Beethoven-Dirigenten hat sich Franz Konwitschny mit dem sinfonischen Werk Robert Schumanns auseinandergesetzt. Doch gerade bei einer solchen eher „klassischen“ Interpretationsweise geben die hier vorliegende 1. und 3. Sinfonie ihre Geheimnisse nicht preis. Auch wenn man konzediert, daß diese Werke mit ihrer oft kompakten Instrumentation und der Übertragung von Klavierfiligran ins Orchesterale nicht unerhebliche Interpretationsprobleme bieten, bleiben kritische Einwände. Der in „feuriger Stunde“ geborenen „Frühlingssinfonie“ wünschte man ungleich mehr romantischen Überschwang. Und bei der „Rheinischen Sinfonie“ fragt man sich, weswegen beispielsweise der Kontrast zwischen dem mild überglänzten As-Dur Serenadensatz und dem folgenden es-Moll Satz weitgehend eingegeben ist. Fast ein wenig beiläufig wird (bei auffallend raschem Zeitmaß) jener 4. Satz musiziert, der in seiner mystischen Weihe und Klangpracht doch schon fast eine Brucknersche Ausdruckswelt antizipiert. Um es noch einmal auf eine Formel zu bringen: So sauber hier auch immer musiziert wird, die rechte Affinität zur musikalischen Welt der frühen deutschen Romantik fehlte – nach dieser Aufnahme zu urteilen – Franz Konwitschny offensichtlich.

Hans Christoph Worbs

Neuveröffentlichungen KONZERTE



Die Poetisierungs-Absichten eines jungen amerikanischen Pianisten.

CHOPIN, Klavierkonzert Nr. 2 f-Moll; Scherzo b-Moll op. 31; Trois Nouvelles Etudes; Emanuel

Ax (Klavier), Philadelphia Orchestra; Eugene Ormandy; RCA ARL 1-2868 (1 S 30) (Import)

Klangbild: Sehr räumlich, präsent, gut konturiert, von weiter Dynamik.

Fertigung: Einwandfrei.

Amerikas Pianisten-Nachwuchs hat sich seit Aufstieg und Verschwinden Van Cliburns nicht mehr international zu profilieren vermocht. Es gibt zwar bemerkenswerte jüngere Talente; aber selbst der hochbegabte Jeffrey Swann ist hierzulande nur den Kennern bekannt. Das Thema dieser Lage eines Landes verdiente einmal eingehendere Analyse. Hier sei bloß eine neue Aufnahme jenes Emanuel Ax angezeigt, der 1974 den Rubinstein-Wettbewerb in Israel gewann, dann auch in Europa konzertierte und das europäische Publikum mit einigen Schallplatten konfrontierte, die freilich niemals vom Reiz des Sensationellen begleitet waren.

Ax, ein gebürtiger Pole, seit 1961 in den USA lebend, vereinigt merkwürdig Empfindsamkeit und robuste Ruhe. Den Höhepunkt seiner discographischen Biographie markierte seine erste Einspielung – Chopins h-Moll Sonate, in satten Tönen gehalten, planmäßig und willensstark ausformuliert. Nun spielen viele Pianisten die Sonate gut. Ax' weitere Produktionen, etwa: Ravels „Gaspard de la Nuit“, Beethovens „Waldstein“-Sonate, kürzere Werke von Chopin – waren und sind von durchschnittlicher Ausstrahlung.

So läßt denn die neutralisierende Ausgeglichenheit des Amerikaners auch im Fall von Chopins f-Moll Konzert nicht eben aufhorchen. RCA hat als Partner Eugene Ormandy und das Philadelphia Orchestra verpflichtet. Das zeigt, welche Wertschätzung Ax im eigenen Land entgegengebracht wird, und wohl schwingt auch die Hoffnung mit, daß solche Begleitung den Ruhm des Pianisten mehre.

Emanuel Ax ist bis zu einem bestimmten Punkt mit Krystian Zimerman zu vergleichen. Die übergreifende Klammer ist die Kunst von Arthur Schnitzler, der beide Pianisten huldigen. Die singende, weitgespannte Phrasierung; die Zurückhaltung gegenüber virtuosen Erleuchtungen; die warme und füllige Behandlung der Baß-Lagen; ein im altmodischen Sinn schönes Deklamieren; der Vorrang der führenden Melodie – das sind die Kennzeichen, die bei Chopin zu wohlproportioniertem Musizieren führen.

Umgekehrt ist Ax' Wiedergabe des f-Moll Konzerts, das vom Orchester in weiträumiger Architektur gestützt wird, nicht entwicklungsfähig. Man muß sich daran erinnern, daß die ersten Soli im Kopfsatz der beiden Chopin-Konzerte gleichsam im geographischen Sinn entgegengesetzt sind. Im e-Moll Konzert wird das Thema in aufsteigender Linie erklimmt. Im f-Moll Konzert stürzt die Bewegung, von Trillern erschüttert, in die Tiefe. Der Hymn des ersten entspricht die Bedrohung des zweiten Konzerts. Wenn Ax diesen steilen Abfall darstellt, ist von Gefährdung nichts zu spüren. Ax verinnerlicht den schon räumlich erfahrbaren Konflikt, indem er für die lyrischen Partien kammermusikalische

FONO-KRITIK

Ausgewogenheit sucht und die trotzigen Passagen der Durchführung, ähnlich wie Rubinstein, als heroische Aufschwünge versteht. Es fehlt somit die Schärfe, die am eindrucksvollsten wohl Ashkenazy realisiert hat. Und diese versöhnliche Stimmung trägt sich durch das ganze Konzert – bis ins Finale, das recht gemächlich, jedenfalls nicht in seiner tänzerischen Agilität, ausgehalten wird. Die Neigung zu Poetisierung mag ein Zeichen der Zeit sein. Gerade jüngeren Pianisten scheint da eine Antwort auf kühne Selbstsicherheit sich anzubieten. – Das b-Moll Scherzo, im E-Dur Mittelteil etwas flüchtig aufgerollt, bezeugt nochmals die verharrende, im Verweilen aufgehobene Gebärde. Man wird sehen müssen, ob Ax, über persönliche Vorlieben hinaus, einen neuen Epochen-Stil repräsentiert: zurück zu einer Romantik, die den Interpreten zufrieden im Werk beherbergt.

Martin Meyer



Emanuel Ax

Metronomisch-exakte, ausschließlich zwischen Standard-Piano und Forte pendelnde Werkgerechtigkeit ohne Emotion.

HERRENHÄUSER KONZERTE, Mozart: Konzert für Flöte und Orchester G-Dur, KV 313; Bernhard Heinrich Romberg (1767-1841): Konzert für Flöte und Orchester h-Moll, Op. 30; Peter Martin (Flöte), Kammerorchester Hannover mit Bläsern des Niedersächsischen Staatsorchesters, Knut Mahlke; Leuenhagen & Paris 2891 157 (1 S 30)

Klangbild: Direkt, klar, wenig Raumtiefe, plastisch hervorgehobenes Solospiel.
Fertigung: Bis auf zwei leicht verzerrte Lautstärkespitzen (Seite 2) einwandfrei.

Die Orangerie in Hannover-Herrenhausen hat Atmosphäre, die vorliegende Aufnahme nicht. So schnell kann sich ein künstlerisches Fluidum verflüchtigen, wenn ein eben noch lautstarkbeifallfreudig gelungenes Konzert vor den Mikrofonen in den Räumen der Staatlichen Hochschule für Musik und Theater in Hannover wiederholt wird.

Nun also überlagert philisterhaft-akademische Strenge die Mozartische Liebenswürdigkeit und Rombergische Biedermeierlichkeit. Das bekanntere Stück, zweifellos ein Juwel der klassischen Flötenliteratur, wenn auch mit gewissem Sträuben, Widerwillen, unter finanziellem Druck vom 22jährigen Mozart während glückloser Anstellungssuche in Mannheim komponiert, klingt so lieblos, wie es – vielleicht – zu Papier gebracht worden ist. Das andere Werk, ein virtuoses Kapellmeisterstück mit lohnendem Wiedererfindungswert, verharrt in anspruchsloser Lieblichkeit.

Dennoch steckt in beiden Kompositionen viel mehr. Wenn schon harmlose Begleitachtel des Orchesters keinen Charme entfalten dürfen, dann ist es auch um die größeren Spannungsbögen schlecht bestellt: Ein konsequentes Geradeheraus-Musizieren läßt Zuhörer-Ungeduld keimen, macht kribbelig, weil das unbewußte Zählen der Seele zum bewußten Kopfnicken im Takt mechanisiert wird. Wenn man schließlich von der Kadenz des ersten Satzes im Mozart-Konzert nach dem Quartsextakkord mehr angerepelt als überrumpelt wird, ist die Unlust perfekt. Oder bestimmten Unlustgefühle gar die Aufnahmearbeit mit einem erfahrenen Qualitäts-Team, das es eigentlich hätte besser wissen müssen? Zu würdigen bleibt die blendende Spieltechnik des Solisten Peter Martin mit einwandfreier Tongebung, die aber auch das Prinzip der begleitenden Steifheit und kühlen Akkuratete in dem an sich herrlich aussingenden Mozart-Adagio nicht zu durchbrechen vermag. Der Druckfehler-Teufel muß bei der Etikettenfertigung schon etwas geahnt haben: da heißt es nämlich „Adagio nun Troppo“.

Man wird angesichts dieser Platte das nächste Mal direkt nach Herrenhausen reisen müssen. Das löbliche Anliegen der Produktionsfirma, interessante Programme zu speichern, sei damit nicht in Frage gestellt. Es muß nur entsprechend realisiert werden, denn die Konkurrenz ist beträchtlich – und gut.

Gerhard Pätzig

Solidität ist nicht genug.

MOZART, Klavierkonzerte Nr. 17 G-Dur KV 543 und Nr. 27 B-Dur KV 595; Walter Klien, Minnesota Orchestra, Stanislaw Skrowaczewski; Candide CE 31119 (1 S 30)
Aufnahmedatum: November 1978

Klangbild: Kompakt, wenig präsent und transparent, klaviervorhangen und kaum prägnant.
Fertigung: Geringfügiges Oberflächenknistern.

Vergleichseinspielungen:

Brendel (Ph 6768 096)
Nr. 27: Larrocha (Dec 6.42406)
Perahia (CBS 76731)

Das Sprichwort von den vielen Hunden, die des Hasen Tod sind, gilt auch für den Schallplattenmarkt. Wer sich mit seinen Einspielungen in Konkurrenz zu Brendel oder Murray Perahia begibt (von den älteren Einspielungen eines Geza Anda, eines Rudolf Serkin, eines Friedrich Gulda oder Arthur Rubinstein gar nicht zu reden), der kommt darin leicht um, auch wenn er nicht leichtfertig vorgeht.

Solidität und Ernsthaftigkeit kann man nämlich dieser Einspielung der beiden Mozart-Klavierkonzerte Nr. 17 und Nr. 27 nicht absprechen. Aber was insbesondere dem Pianisten Walter Klien hier doch abgeht, ist eine größere Nuancierungsfähigkeit des Anschlags, ist die Überzeugungskraft, seinen Gestaltungswillen deutlicher zu machen. Als mildernden Umstand darf Walter Klien allerdings verbuchen, daß die Aufnahme-technik den Flügel merkwürdig verhangen und gedämpft präsentiert, als spiele Klien entweder mit geschlossenem Deckel oder hinter einem Vorhang. Und leider kann das Minnesota Orchestra unter Stanislaw Skrowaczewski seine Fähigkeiten auch nur begrenzt deutlich machen, weil auch hier das Klangbild hinter dem Möglichen weit zurückbleibt. So ergibt sich der Gesamteindruck einer zwar gediegenen, aber nicht klar konturierten Mozart-Interpretation, die bei vorteilhafter Präsentation durchaus noch ein paar Plätze im Mittelfeld weiter nach vorne hätte kommen können.

Daß die Plattenhülle aus dem G-Dur-Konzert ein g-Moll-Konzert macht, muß man hinnehmen (es wird dann im – englischen – Text und auf dem Plattenetikett wieder korrigiert), auch wenn es merkwürdig zum Vox-Turnabout-Slogan kontrastiert: „Quality has a name“. Rainer Wagner

Lagoya, ein Katalog-Debütant, mit seiner ersten Rodrigo-Platte.

RODRIGO, Concierto de Aranjuez, Fantasia tarre), Orchestre National de L'Opera de Monte Carlo, Antonio de Almeida;
Philips 6527 058 (1 S 30)

Klangbild: Volles Klangbild, präsent und durchsichtig, mit großer Dynamik und breit gestaffelt.

Fertigung: Einwandfrei.

Vergleichseinspielung:
Bream/Colin Davis (RCA 26.41062)

An Rodrigues berühmten Concierto de Aranjuez geht kein Gitarrist vorbei angesichts einer nicht sonderlich reichen Literatur für dieses Instrument. Lagoya spielt das Konzert mit instrumentaler Vehemenz, mit Feinschliff und einem Wohlklang, bei dem ihn das volltönende Orchester ausgezeichnet stützt. Im Gegensatz zu der

mit nahezu unterkühlter Sachlichkeit sich anbietenden Aufnahme von Bream und Davis besitzt diese insgesamt mehr klangliche Opulenz, einen mehr romantischen Schwärmerton, ohne daß darüber die scharfe Zeichnung verloren ginge. Sicher kann eine solche Haltung gerade beim berühmten langsamen Satz des Konzertes eine falsche Gefühllichkeit erzeugen, was hier nicht geschieht. Keine Sentimentalität, wohl aber Wehmütigkeit wird evident. Die zweite Seite der Platte bringt die ebenfalls häufig eingespielte Fantasia Rodrigues nach Tänzen des Barockkomponisten Gaspar Sanz, Bearbeitungen also im weitesten Sinne, wie Respighi, Britten und andere sie auch hergestellt haben. Lagoya und der Dirigent Almeida setzen sich für sie ebenso engagiert ein wie für das Konzert.

Hanspeter Krellmann

Fortsetzung von Perahias Mozart-Zyklus ohne Überraschungen.

MOZART, Klavierkonzert Nr. 8 KV 246 und Nr. 22 KV 482; Murray Perahia (Klavier), English Chamber Orchestra, Murray Perahia;
CBS 76966 (1 S 30)
Aufnahmedatum: 1980

Klangbild: Sehr präsent, etwas trocken und vordergründig.

Fertigung: Geringfügiges Bandrauschen.

Murray Perahia setzt seinen Mozart-Zyklus mit den Klavierkonzerten KV 482 und KV 246 fort. Wie die konzeptionelle Ausrichtung auch in dieser jüngsten Aufnahme streng – und insofern ohne eine Spur von Dilettantismus – durchgehalten wird, so wirft Perahias Mozart – ebenso konsequent – wieder die alten Fragen auf. Perahia, ein keineswegs unsensibler und ungehemmter Musiker, sucht Mozarts Geist in der Materialität instrumenteller Erscheinungsformen zu erfassen. Er widmet der Technik des entschlackten, trocken-präsentierten und dynamisch oft ins Piano zurückgezogenen Klaviertons viel Aufmerksamkeit und meint, den Zauber der Musik bereits da zu realisieren. Die Folge davon ist, daß sein Mozart in eine merkwürdig hermetische Statik eingebunden wird. Dazu mag beitragen, wie der Pianist auch die Rolle des Dirigenten übernimmt: als Orchesterleiter, der in den Tutti viel Ausdruck und Intensität beschwört, aber sogleich zum Pianisten – und nur zum Pianisten – wird, wo der Klavierpart mehr Aufmerksamkeit erheischt; wo also, mit anderen Worten, der heikle Mozartsche Dialog sich abwickelt. Diese Doppelexistenz von Solist und Dirigent hat auch anderen Einspielungen Probleme gebracht. Sei es, daß der Orchesterbegleitung nur eben das Minimum an Sorgfalt zuteil wurde, sei es, daß Phrasierungen nicht übereinstimmend ausgezogen wurden.

Für Perahia allerdings sind nicht solche Koordinationschwierigkeiten im rein technischen Sinn symptomatisch. Das English Chamber Orche-

stra, ein routiniertes Ensemble, das zwar nicht immer ganz präzise reagiert, aber im Ganzen gesehen eine respektable Leistung erbringt, unterstützt Perahia gut. Doch das hilft, fürs Ganze gesehen, wenig, wenn so viele Sequenzen – zumal im Es-Dur Konzert – unverknüpft bleiben, wenn so viele Leerstellen die Steigerungsmöglichkeiten abblocken, wenn so manche Staffellungen in der Durchführung des Kopfsatzes von KV 482) abgeflacht werden.

Es ist, im Zusammenhang mit Perahias handwerklichen Fertigkeiten, von Laubsägearbeit die Rede gewesen, und in der Tat umschreibt die Metapher exakt, was als gehörmäßiger Eindruck zunächst hier erscheint. Perahias lockeres, im Piano schnurrendes Spiel wäre aber noch zu legitimieren, wenn jene konzeptionelle Überdachung stattfände, die aus dem Andante des Es-Dur Konzerts nicht bloß eine Versammlung dramatisch gedrückter Melancholien machte, sondern die Aufbrüche ins Ziel ihrer Funktion einordnete. Das geschieht nicht. Deshalb mag die Hummel-Kadenz, an sich ein Fremdkörper, sogar passen: wenn sie, stellvertretend für Perahias Mozart, die filigrane Leblosgkeit ausdrückt, der Mozart eingefügt wird.

Etwas schwerfällig gerät Perahia sodann das frühe KV 246, dem nun allerdings mit freudigem Elan mehr geholfen würde. Auch da ist der fast harfenartig eingetrocknete Klang noch nicht a priori zu verwerfen. Doch er repräsentiert wiederum eine Haltung, die so wenig gemein hat mit Mozarts erschütternder Bewegtheit. Schon ein etwas weiter tragender Klavierton vermöchte da wohl mehr Farbe und Kontinuität zu stiften.

Martin Meyer



Zoltan Kodaly

Spanische Klangbilder, unterhaltend-virtuos.

TORROBA, Concierto Iberico für vier Gitarren und Orchester, Dialogos für Gitarre und Orchester; Los Romeros, Pepe Romero, Academy of St. Martin-in-the-Fields, Neville Marriner; Philips 9500 749 (1 S 30)
Aufnahmedatum: 1980

Klangbild: Anfang des 3. Satzes der Dialoge zu leise ausgesteuert; sonst räumlich und ansprechend.

Fertigung: Einwandfrei.

Das Concierto Iberico des 1891 geb. Komponisten Federico Moreno Torroba ist den Romeros gewidmet und 1977 in Vancouver uraufgeführt worden. Es ist ein Stück unterhaltsamer Musik, mit spanischem Esprit, stellenweise mit Kastanetten und entsprechendem Kolorit gewürzt, formal der dreisätzigen Konzertabfolge verpflichtet. Vierfacher Gitarrenklang steht gegen volles Orchester, durchsetzt von besinnlichen Teilen; die gezupften Klänge heben sich wirkungsvoll gegen gezogene Orchestermelodien ab. Der Gesamteindruck ist in sich schlüssig. Das Medium Schallplatte wird jedoch unzulänglich, wenn es um die Identifikation der vier Solisten geht. Sie geraten zu einer Supergitarre, die stereophon nicht auseinanderzuhalten ist. Die „Dialoge“, 1974 für das Abschiedskonzert Segovias geschrieben, dann aber doch nicht aufgeführt, sind nachträglich Pepe Romero gewidmet. Die Stücke wirken ernsthaft-verspielt, dem Solopart ist viel improvisiert Scheinendes eingeschrieben. Es kommt zu originell verdichteten Episoden. Zusammenfassend: Eine gefällige Einspielung mit den Romeros, die in ihrer geradezu lässig wirkenden Virtuosität zu einem Konzert spanischer Stimmungen einladen, konzentriert im Zusammenspiel mit der Akademie of St. Martin-in-the-Fields.

Wolfgang Rogge

hundertprozentig ungarisch, aber deshalb nicht unbedingt authentisch.

ZOLTAN KODALY, Háy János-Suite, Concerto für Orchester; Zoltán Döry (Violine), Anna Mauthner (Bratsche), Tamás Koó (Violoncello), Budapesti Philharmoniker/Ungarische Nationalphilharmonie, János Ferencsik; Hun SLPX 12190 (1 S 30)

Klangbild: Kompakt, mit eingeschränkter Präsenz und Transparenz.

Fertigung: Geringfügiges Knistergeräusch.

Vergleichseinspielungen:
Dorati (Dec. SXL 6665-7)
Guschlbauer (EMI 1 C 065-28 330)

Diese Produktion ist so hundertprozentig ungarisch, daß der fünfsprachige Text in allen

FONO-KRITIK

Varianten verschweigt, daß Zoltán Kodály sein Concerto für Orchester im Auftrag des Chicago Symphony Orchestra zu dessen 50. Geburtstag komponiert hat – hier ist nur nachzulesen, daß es dort uraufgeführt wurde. So wie Kodály heutzutage im Schatten Bartóks steht, so findet auch des ersten Orchester-Konzert viel weniger Beachtung als das gleichnamige Stück Bartóks. Das mag letztlich nicht unverständlich sein, weil die Bartók-Komposition eben doch vielschichtiger und komplexer ist, aber ein bißchen mehr Aufmerksamkeit hätte die ansprechende, farben- und kontrastreiche Kodály-Komposition schon verdient.

Man darf allerdings befürchten, daß dieses ungarische Platten-Plädoyer für den Landsmann auch keine neuen Anhänger des Werks mobilisieren kann, weil die Ungarische Nationalphilharmonie unter János Ferencsik doch etwas zu monochrom agiert. Dieser Eindruck wird ganz sicher durch das distanzierte, wenig anschauliche Klangbild unterstützt, das die Nuancen des Concertos eher einebnet.

Noch deutlicher wird das bei der Háry János-Suite, für die der „Doyen der weltberühmten ungarischen Dirigentenkunst“ (so der Plattenhüllentext) János Ferencsik doch zu wenig Esprit aufbringt. Die Budapester Philharmoniker spielen das solide, aber halt in keinem Takt aufregend, geistreich oder pointiert. Da bleibt noch die gute alte Kapellmeister-Masche am stärksten im Ohr, ein Crescendo immer mit einem Accelerando zu koppeln (im Intermezzo), ansonsten sind sowohl Antal Dorati mit der Philharmonia Hungarica als auch Theodor Guschlbauer mit dem Orchestre Philharmonique de l'O.R.T.F. wesentlich plastischer – und die französische Einspielung hat der acht Jahre jüngeren ungarischen Version auch noch ein entscheidend prägnanteres Klangbild voraus.

Rainer Wagner



Vivaldis „L'Estro Armonico“ auf Ungarisch – mit Pfeffer und Paprika.

VIVALDI, L'Estro Armonico, op. 3; János Rol-la, Kálmán Kostyál, Zoltán Tírst, György Lovas und Péter Gazda (Violine), Maria Frank (Violoncello), Zsuzsa Pertis (Cembalo und Orgel), Liszt-Ferenc-Kammerorchester Budapest, Frigyes Sándor
Hun SLPX 12171/2/3 (3 S 30)

Klangbild: Sehr präsent, voll, räumlich, ausgewogen, durchsichtig, natürlich.

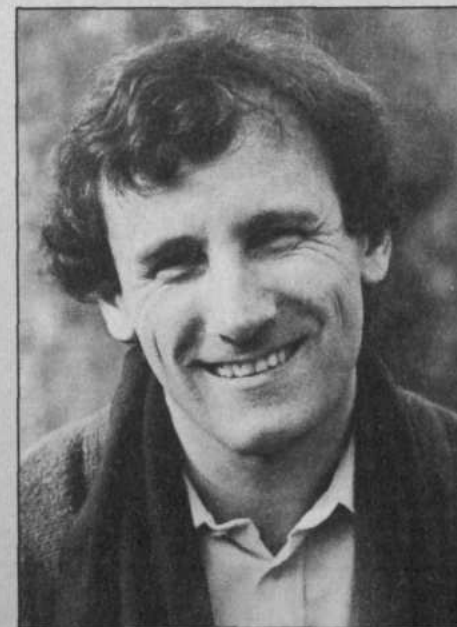
Fertigung: Tadellos.

Vergleichseinspielung:
I Musici (Phi 6768 009)

Der schon nahezu monographisch ausführliche Begleittext dieser Drei-Platten-Kassette, der – in Ungarisch, Englisch, Französisch, Deutsch und Russisch verfaßt – nicht nur eine großangelegte allgemeine Werkeinführung, sondern auch eine eingehende Beschreibung und Wertung jedes

der zwölf Konzerte enthält, meldet leider kein Aufnahmedatum, nennt aber Frigyes Sándor, den Gründer des Liszt-Ferenc-Kammerorchesters als künstlerischen Leiter; Sándor verstarb 1979 – entweder entstand die Aufnahme noch kurz vor seinem Tod oder das Ensemble würdigt mit diesem Ehrentitel auch jetzt noch den fort-dauernden Einfluß seines früheren Leiters. Das Klangbild jedenfalls spricht für eine erst vor kurzem realisierte Aufnahme: höchst präsent und aufnahmetechnisch in jeder Hinsicht hervorragend ist diese Einspielung der schon älteren Musici-Gesamtaufnahme – mit der ich vergleichen konnte – in einigen Aspekten (Präsenz, Raumstaffelung, Durchsichtigkeit trotz Klangdichte) eindeutig überlegen.

Dies ist keine „Originalklang“-Version: das 16köpfige Kammerorchester benutzt ein modernes Instrumentarium und kümmert sich nicht um die Intonations- und Artikulationsambitionen der immer zahlreicher werdenden Verfechter des „authentischen“ Klangbilds. Der Interpretationsstern hat mehrere Gründe: Der erste liegt in der größeren Farbigkeit der musikalischen Darstellung der Konzerte dank der Neubearbeitung der zwölf Stücke durch László Czidra (den wir vor kurzem als hervorragenden Blockflöten-Solisten mit Telemann erlebten), die sich durch häufigen Einsatz der Orgel als Continuo-Instrument im ganzen 11. Konzert und in einigen Largosätzen und durch abwechslungsreiche Verzierungen und Figurationen der Solostimmen bemerkbar macht – die Musici spielen eine Giegling-Bearbeitung, die mit virtuos Elementen und mit Auszierungen sparsamer umgeht. Dabei halten sich die Budapester von extremen Tempi fern: einige Largosätze sind bei den Musici sehr viel bedächtiger, einige Alle-



Thomas Füre

grosätze viel schneller. Das entscheidende Signum der ungarischen Neuaufnahme ist jedoch ein ungeheures Temperament, ein vehementer Zugriff – eine Darstellungsform, die mit der „Jahreszeiten“-Aufnahme der Academy of St. Martin-in-the-Fields mit dem Solisten Alan Loveday vor einigen Jahren begann und die sich mit der zweiten Einspielung dieser vier Werke durch dasselbe Ensemble unter Leitung von Iona Brown und mit ihr selbst als neuer Solistin fortsetzte, wobei es sicher kein Zufall ist, daß eine gleichzeitig erscheinende polnische Neuaufnahme der „Jahreszeiten“ es ihr gleichzutun versucht (vgl. die Sammelbesprechung in FonoForum 2/1981 S. 51). Ich kenne die „L'Estro Armonico“-Aufnahme der Academy nicht, könnte mir aber vorstellen, daß auch hier mit äußerster Intensität musiziert wird. Jedenfalls vermeiden die Ungarn hier eine letzte „Wildheit“ der Attacke, wie sie Iona Brown versucht, eine äußerste krasseste Heftigkeit des Ausdrucks – aber hart an dieser Grenze erzielen sie (gewissermaßen mit Pfeffer und Paprika!) eine mitreißende Intensität des Spiels, wie es die gewiß nicht zahlen Musici nicht erreichen, und halten sie auch alle zwölf Konzerte lang unverändert durch. Dabei wirkt keines der Stücke als „Solisten“-Konzert mit effektvoller Selbstdarstellung der Geigenvirtuosen, sondern stets als homogener Verbund eines aufeinander eingehenden und hörenden Ensembles, das sich der wechselnden Rolle des Primus und der Primi inter pares bewußt bleibt.

Wer also Abwechslung sucht von der xten „Jahreszeiten“-Einspielung, wer nicht nur dem „Originalklang“ verschworen ist und wer sich von elektrisierend-musikantischem Vivaldi-Spiel mitreißen lassen möchte: hier ist für ihn ein Leckerbissen! –

Diether Steppuhn



Telemann aus der Schweiz: Vier Bläserkonzerte mit Charme, Schwung und feiner Detailarbeit.

TELEMANN, Konzert für Blockflöte, Querflöte und Streicher e-Moll; Konzert für Oboe d'amore und Streicher A-Dur; Konzert für Oboe und Streicher Es-Dur; Konzert für 2 Flöten, 2 Oboen und Streicher B-Dur; Michael Copley (Blockflöte), Aurèle und Christiane Nicolet (Querflöte), Heinz Holliger (Oboe d'amore und Oboe), Louise Pellerin (Oboe), Jörg E. Dähler (Cembalo), Camerata Bern, Thomas Füre; DG Archiv 2533 454 (1 S 30)
Aufnahmedatum: Juni 1980

Klangbild: Präsent, ausgewogen, natürlich.
Fertigung: Einwandfrei.

Die wie bei allen Archivaufnahmen ausführliche Werkbeschreibung nennt zwar für alle vier Bläserkonzerte Telemanns auf dieser Platte den Fundort der Quellen, aber keine Kross-Nummern, obwohl Siegfried Kross die Werkeinführung verfaßte. Mindestens das e-Moll-Konzert

für Block- und Querflöte liegt schon vor; wegen der anderen drei Konzerte – eines für Oboe d'amore in A-Dur, eines für Oboe in Es-Dur und eines für zwei Flöten und zwei Oboen in B-Dur – bleibt Rätselraten. Die Darstellungen aber sind in jeder Hinsicht bezaubernd: Fern aller „Originalklang“-Ambitionen musizieren hier Schweizer Meisterinstrumentalisten (darunter Holliger, Nicolet und Dähler) einen natürlichen, frei atmenden, ganz und gar nicht auftrumpfenden und doch temperamentvollen, einen schlichtweg erfrischenden Telemann. Jedes der vier Konzerte dokumentiert auf eigene Weise, wie meisterhaft Telemann die besonders von Vivaldi geprägte Konzertform mit ihrer strengen Trennung von Tutti und Solo überwunden und aufgelöst hatte in eine ausgewogene Verteilung der gleichen motivischen Bestandteile auf beides. Aparte Einzelheiten fallen bei dieser Interpretation noch auf: der „Dudelsack“-Schlußsatz des e-Moll-Konzerts ist eine köstliche Parodie dessen, was wir heute Folklore nennen; das Continuo-Fagott im Schlußsatz des A-Dur-Konzerts bringt eine verschmitzt-schalkhafte Note ins Spiel; der Mittelsatz des Es-Dur-Konzerts klingt thematisch und strukturell fast wie frühe Mannheimer Schule; die Einzelbesetzung der Streicher im B-Dur-Konzert schafft zusätzliche Klangreize zu den vier Bläsern. Insgesamt prägen Charme, Schwung und feine Detailarbeit in allen Stimmen diese Darstellungen. Die Summe all dessen ergibt eine der frischesten und aus der Fülle des Angebots herausragenden Telemann-Aufnahmen der letzten Zeit.

Diether Steppuhn



Begrüßenswerte Repertoirebereicherung durch zwei bisher unbekannte Violinkonzerte Viottis mit einer vielversprechenden Schweizer Geigerin.

GIOVANNI BATTISTA VIOTTI, Konzerte für Violine und Orchester; Nr. 13 in A-Dur und Nr. 18 in e-Moll; Dorothea Sessler (Violine), Ostschweizer Kammerorchester, Urs Schneider; Jecklin 195 (1 S 30)
Aufnahmedatum: Juli 1980

Klangbild: Offen, räumlich, durchsichtig, auch im Verhältnis von Sologeige und Orchester natürlich und ausgewogen, hin und wieder stört das Atmen der Geigerin.

Fertigung: Ein paar Vorechos, sonst einwandfrei.

Die zweite Hälfte des 18. Jahrhunderts war eine Blütezeit der Violinmusik, vor allem in ihrer konzertanten Form. In Padua wirkte 40 Jahre lang Giuseppe Tartini und prägte die italienische Geigenschule: er gründete 1728 eine Musikakademie und hatte mit seinem reichen Schaffen – von angeblich 200 Violinkonzerten sind etwa 130 überliefert – entscheidenden Anteil am Übergang vom italienischen Barock zur Vorklassik im Zentrum Europas. Wenig später wurde Paris der Magnet der europäischen Gei-

gentalente, die dort um Ruhm und Anerkennung stritten und eine unübersehbare Fülle von Kompositionen für ihr Instrument schufen. Allein im Jahre 1775 – als der 19jährige Mozart in Salzburg seine Violinkonzerte schrieb – wurden in Paris zwanzig neue Violinkonzerte der verschiedensten Komponisten aus der Taufe gehoben. Viotti, der bei Pugnani – einem Tartini-Schüler – gelernt und als Geigenvirtuose mit ihm Europa bereist hatte, kam 1782 nach Paris. In den zehn Jahren, die er dort blieb, spielte und wirkte, schrieb er neunzehn Violinkonzerte. Im Jahre 1792 mußte er in den Wirren der Revolution nach London fliehen, wo er Joseph Haydn als Musikdirektor antraf und nicht zuletzt unter dessen Einfluß weitere zehn Violinkonzerte komponierte. Nach großen Erfolgen sank dann sein Stern, er hatte finanzielle Fehlschläge durchzustehen, suchte vergeblich erst in Paris und dann in London wieder Fuß zu fassen und starb 1824 arm und vergessen.

Viottis Bedeutung liegt in der Weitergabe des Erbes der großen italienischen Geigentradition an die berühmte französische Violinschule des 19. Jahrhunderts, die mit ihm und seinen Schülern und Mitstreitern ihren Anfang nahm, von denen vor allem Rodolphe Kreutzer (dem Beethoven seine „Kreutzer-Sonate“ widmete), Pierre Baillot und Pierre Rode zu nennen sind, die alle drei gemeinsam das offizielle Violinschulwerk des 1795 neu gegründeten Pariser Conservatoire verfaßten.

Die Schallplatte hat diese unerhört fruchtbare Periode bisher sehr stiefmütterlich behandelt. Während man uns kassettengebündelt mit dem ganzen Violinschaffen Max Bruchs und ebenso kompakt mit allen Violinkonzerten Paganinis beglückte – der eher ein Endpunkt einer schon ins Bizarre führenden Perfektion der manuellen Technik war –, sind etwa von Tartinis vielen Violinkonzerten nur ein paar (und davon einige nur in Rampals Flötenbearbeitung) aufgenommen worden und das gilt ähnlich auch für Nardini und auch andere, nur dem Eingeweihten bekannte, damals große Namen wie Gaviniés (den Viotti den „französischen Ratini“ nannte) oder Leduc. Von Viottis 29 Konzerten ist das bekannteste die Nr. 22 in a-Moll, Cherubini gewidmet: es steht mit großen Interpretennamen im Bielefelder Katalog (wenn auch die früheren Aufnahmen mit Isaac Stern und Artur Gruminaux wieder gestrichen wurden); dann sind noch verzeichnet die Nr. 16 in e-Moll (ein dramatisches Werk, zu dem Mozart Trompeten und Pauken hinzukomponierte) und die Nr. 24 in h-Moll; eine Aufnahme des 3. Konzerts in a-Moll aus dem Jahre 1965 (engl. Decca CS 6445) ist auch längst wieder gestrichen. So ist es allein vom Repertoire her schon ein Gewinn, daß diese Neuaufnahme mit den Konzerten Nr. 13 in A-Dur und Nr. 18 in e-Moll aus der Schweiz zu uns kommt.

Während das A-Dur-Werk noch ganz den unbeschwerten Charme der „galanten Stils“ jener Zeit atmet, vor allem im Schlußsatz mit seiner thematisch beschwingten „Polonaise en rondeau“, ist das e-Moll-Konzert von gewichtigerem Format: größere Dramatik, gesteigerte Innenspannung und ausdrucksstarke Gefühlsdichte lassen romantisches Morgenrot am Horizont

leuchten. Dorothea Sessler, Schülerin von Schwalbé und Schneeberger, weitergebildet bei Rostal, Odoposoff, Milstein und Szeryng, ist heute alternierende Konzertmeisterin des Berner Kammerorchesters. Mit festem, aber nirgends hartem Strich, selbstbewußt und (bis auf wenige Diskantstellen) technisch souverän geht sie die mit griff- und bogentechnischen Feinheiten und Schwierigkeiten gespickten Solopartien an und gibt ihnen genau den richtigen Sinngehalt: drängende Dramatik, ja natürliches Pathos in den Außensätzen des e-Moll-Konzerts: gefühlbetont ernst, doch nicht wehleidige Kantilene in seinem Mittelsatz; Charme, Esprit und Virtuosität im A-Dur-Werk. Das schon 18 Jahre alte Ostschweizer Kammerorchester unter seinem Gründer Urs Schneider zeigt hohes Spielniveau und paßt sich genau dem jeweils geforderten Charakter der Sätze an, ohne die Solistin übertrumpfen zu wollen.

Man kann nur hoffen, daß diese hochwillkommene Platte den Auftakt bildet zur Wiederentdeckung weiterer Konzerte jener Zeit; nicht nur wären da die noch fehlenden aus der Feder Viottis zu nennen, es ließe sich auch an diejenigen seiner Zeigenossen denken – und da wartet auch noch ein großer Schatz von Werken eines Louis Spohr auf eine Entdeckung, der immerhin auch fünfzehn Violinkonzerte schrieb...

Diether Steppuhn



Barockes Tafelkonfekt mit geschmackvoller Flötenfüllung.

TELEMANN, Konzerte a-Moll und B-Dur für 2 Blockflöten und Orchester; Konzerte C-Dur und F-Dur für Blockflöte und Orchester; Rainer Lehmbruch (Blockflöte I), Ursula Broich-Tophofen (Blockflöte II), Heidelberger Kammerorchester;

Da Camera Magna SM 91047 (1 S 30)
Aufnahmedatum: Juni 1980

Klangbild: Gut ausgewogene Balance aller Instrumente, deutliches Stereo-Panorama, angenehme Raumwirkung.
Fertigung: Gut.

Georg Philipp Telemann wurde am 14. März 1681, also vor ziemlich genau 300 Jahren, in Magdeburg geboren. Wenn eine Firma vor solch einem jubiläums-trächtigen Anlaß eine Schallplatte mit Werken dieses berühmten und Blockflöten-beliebten Barockmeisters herausbringt, dann müßte dies etwas Besonderes auf sich haben. Aber nichts erfährt der Plattenfreund über Absicht und Zweck dieser Neuaufnahme, als daß sie im Juni 1980 im Studio „van Geest“ auf dem Tonband festgehalten worden sei. Die mangels kompletter Werkübersichten immer noch nicht zu ordnende Vielfalt im Flötenschaffen des ideenreichen und fruchtbaren Komponisten läßt aus den kargen Tascheninformationen nicht einmal herauslesen, ob die Stücke nun als Vergleichsfassungen konkurrieren sollen oder irgendeine Premierenfunktion anpeilen.

FONO-KRITIK

Telemann-Liebhaber wissen, daß die Angabe der Tonart als Identifikationsmerkmal für ein Werk nicht ausreicht, und der Hinweis, daß alle vier auf dieser Platte festgehaltenen Konzerte für Blockflöten „im Stil des concerto da chiesa komponiert (sind) und aus verschiedenen Schaffens- und Lebensbereichen Telemanns stammen“, ist ebenso dürftig wie alles Unausgesprochene über die Solisten. Fast könnte man unter dem Druck und Eindruck der Vielzahl weiterer Flötenplatten zur Tagesordnung übergehen, wenn da nicht ein angenehmes, unaufdringliches, ja, pietätvolles Barockmusizieren dem Ohr schmeicheln würde. Sympathisch berührt eine unkomplizierte, ungespreizt-natürliche Gelocktheit im Spiel, die um die Gefahren schwülstiger Rhetorik-, Schwell- und Nuancierungskünste der Barock-Authentizisten weiß, hier aber alles auf ein ästhetisches, legitimes und doch „sprechendes“ Bläsermaß zurückführt. Dennoch gibt es vereinzelte inharmonische Reibungen zwischen den beiden Flöten (in den Doppelkonzerten), wenn die Phrasierungsgelüste nicht auf den Punkt genau synchron miteinander abgestimmt sind. Auch das Orchester ist, namentlich im C-Dur-Konzert, nicht ganz ritornell-rein. Flexibel, entspannt und mit durchgearbeiteter Geste agiert dagegen vorbildlich die Continuo-Gruppe. Insgesamt genießt man mehr gefühlsselig als intellektuell die barocktypische Klangwelt als süßes Tafelkonfekt, frisch, virtuos und delikat serviert.

Gerhard Pätzig



Der Bratscher Vidor Nagy

Viola-Rara auf gutem Spielniveau.

JOSEPH SCHUBERT/A. ROLLA, Konzert für Viola und Orchester C-Dur/Konzert für Violafund Orchester F-Dur; Vidor Nagy (Viola), Württembergisches Kammerorchester Heilbronn, Jorg Fäerber; Carus FSM 63 109 (1 S 30)

Klangbild: Recht natürlich, ohne besondere Brillanz.

Fertigung: Leichtes Knistern und Brodeln.

Allesandro Rolla ist uns als einer der Lehrer Paganinis bekannt und über die Schallplatte durch einige wenige Aufnahmen, von denen die Duette für Violine und Viola besonders erwähnenswert sind (Accardo/Bianchi auf Pull Stereo QLS 5006, Italien-Import). Die hier durch Vidor Nagy und Faerbers Leitung vorgelegten Konzerte von Allesandro Rolla und Joseph (!) Schubert darf man getrost als leichtfüßige Spielmusiken ansehen, die nicht mehr als unterhalten wollen. Dank der Spielfreude der Interpreten tun sie das auch. Der Bratscher erweist sich dabei auch als profunder Beherrscher seines Instruments. Die Aufnahmetechnik bevorzugt ihn ein wenig, ohne jedoch das Orchester allzusehr in den Hintergrund zu drängen. Als im Ganzen sorgfältig dargebotene Werke aus einem doch sehr ver-

nachlässigten Bereich möchte ich die Platte all denen empfehlen, die sich von der Sache her dafür interessieren und denen letzter aufnahme-technischer Schliff noch nicht alles bedeutet.

Wolfgang Wendel

Wiederveröffentlichungen KONZERTE

Casadesus mit Proben eines brillanten und intelligenten Klavierspiels.

LISZT/WEBER, Klavierkonzert A-Dur; Konzertstück f-Moll; Robert Casadesus (Klavier), Cleveland Orchestra, George Szell; CBS Odyssey Y 35216 (1 M 30) (Import)

Klangbild: Recht präsent, nicht sehr räumlich, Klavier etwas trocken im Mittelgrund.

Fertigung: Einwandfrei.

Mit der amerikanischen Wiederveröffentlichung (auf dem „Odyssey“-Label von Columbia) der Einspielungen von Liszts A-Dur Konzert und Webers Konzertstück durch Robert Casadesus wird eine Lücke im Porträt des französischen Pianisten geschlossen. Dieser Beitrag ist nicht unwesentlich. Casadesus, in seinen späten Jahren vor allem konzertant mit den Feinstrukturen von Mozarts Klavierkonzerten beschäftigt, ist auch heute noch im Bewußtsein des gebildeten Musikfreundes als Mozart-Exeget hoch angesehen. Während die europäische CBS jetzt an seinen Ravel-Zyklus erinnert, muß ergänzenderweise eine Platte zitiert werden, die den virtuos Casadesus überliefert.

Liszts nicht einfach auf lyrische Parameter zurückzuführendes A-Dur Konzert und Webers farbiges, auf den „Freischütz“ anspielendes Konzertstück erfahren bei Casadesus eine seh-nig-expressive, romantisch-gezügeltere Wiedergabe. Lange vor Richter und noch vor Cziffra verbeißt sich der Pianist in die akkordischen Umklammerungen, die erst den Sinn und die Valenz der lyrischen Partien von Liszts zweitem Konzert verständlich machen. Casadesus opfert dem drängenden Schritt des Werks die völlige Kontrolle im Technischen, riskiert viel und gewinnt um so mehr an innerer Folgerichtigkeit. So trifft Agilität auf Gespanntheit, und aus der Überlagerung von Präsenz und traumhafter Versponnenheit – die etwa Beethovens Sonaten nicht ungefährdet läßt – resultiert der Tonfall dieses Liszt; er ist weniger martialisch und doch auch nicht die Antithese für das Es-Dur Konzert. Webers Konzertstück mag noch deutlicher beherrscht sein von der Grandeur des Zugriffs. Ca-

Klassik zur österlichen Zeit

JOHANN SEBASTIAN BACH
Jauchzet Gott in allen Landen
6 berühmte Kantaten
Stolte, Burmeister, Schreier, Adam
Gewandhausorchester Leipzig
Kassette mit 3 LP u. Textheft
27 825 XFK



Messe h-moll BWV 232
Friederike Sailer, Fritz Wunderlich
Kassette mit 3 LP u. Textheft
80 010 XDK

Magnificat D-dur BWV 243
Shirai, Soffel, Schreier, Polster
Neues Bach. Collegium musicum
zu Leipzig; Dir. H.-J. Rotzsch
200 067-366



Die Kantaten Vol. I
Thomanerchor u. Gewandhaus-
orchester Leipzig; Dir. G. Ramin
Kassette mit 5 LP u. Textheft
89 814 XGK

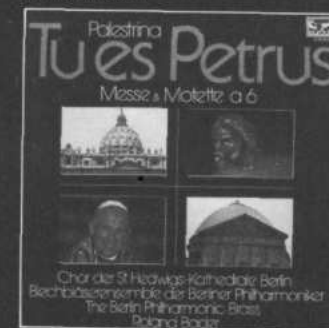
Die Kantaten Vol. II
89 827 XGK

Johannes-Passion BWV 245
Augér, Schreier, Lorenz, Adam
Gewandhausorchester Leipzig
Dir. H.-J. Rotzsch
Kassette mit 3 LP u. Textheft
88 307 XGK

Matthäus-Passion BWV 244
Stolte, Burmeister, Schreier, Adam
Gewandhausorchester Leipzig
Dir. R. und E. Mauersberger
Kassette mit 4 LP u. Textheft
80 613 XHK



GIOVANNI PIERLUIGI DA PALESTRINA
Tu es Petrus
Messe und Motette a 6
Chor der St. Hedwigs-Kathedrale
u. Blechbläser-Ensemble der Phil-
harmoniker Berlin; Dir. R. Bader
201 837-366



GEORG FRIEDRICH HÄNDEL
Der Messias
Bjoner, Töpfer, Traxel
Berliner Symphoniker
Kassette mit 3 LP u. Textheft
70 405 XFK



Das Klassik-Label

aus dem Hause Ariola



CARL ORFF
Comœdia de Christi Resurrectione
Orchester des Bayer. Rundfunks
Dir. K. Eichhorn
85 871 IK

GIOACCHINO ROSSINI
Petite Messe Solennelle
Lövaas, Faßbaender, Schreier,
Fischer-Dieskau; Dir. W. Sawallisch
Kassette mit 2 LP u. Textblatt
86 321 XFK



SERGEJ RACHMANINOW
Das große Abend- u. Morgenlob
Staatl. Akad. Russ. Chor d. UdSSR
Dir. A. Sweschnikow

Farbalbum mit 2 LP
87 448 XDK

Grand Prix du Disque

Die Heilige Woche
auf dem Montserrat
Chor u. Kapelle des Konvents
und Klosters Montserrat
Kassette mit 4 LP u. Textheft
89 595 XFK



FONO-KRITIK

sadesus, als Regisseur des lichten, hell timbrierten Klangs zu Recht gefeiert, gibt dem Finale – um nur das eindrucklichste Beispiel zu erwähnen – jenen entmaterialisierten Schwung, den weder Arrau noch Brendel ganz getroffen haben. Man erinnert sich an einen Landschaftsvergleich, den Ludwig Wittgenstein einmal bezüglich Mendelssohn angestellt hat: eine Hochebene.

Martin Meyer

Neuveröffentlichungen KAMMERMUSIK



Mal etwas anderes.

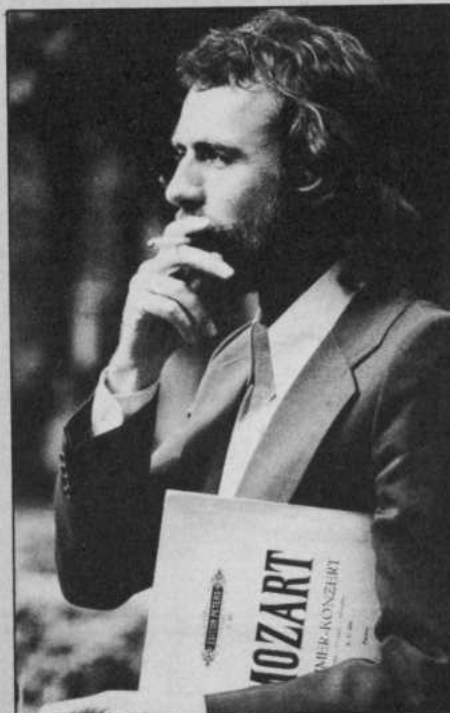
RICHARD STRAUSS, Der Rosenkavalier – Filmmusik in der Fassung für Salonorchester; Ensemble 13 Baden-Baden, unter Mitwirkung von Hans-Dieter Bauer (Klavier). Leitung: Manfred Reichert; Deutsche Harmonia Mundi Folge 1: 1C 065-99904 (1S30), Folge 2: 1C 065-99905 (1S30) Aufnahmejahr: 1980

Klangbild: Ausgewogen, präsent, weitgehend originalgetreu, dynamisch überzeugend, breit und homogen, räumlich und natürlich.
Fertigung: Einwandfrei.

Es war Robert Wiene, der auf die aberwitzige Idee kam, die Oper „Der Rosenkavalier“ 1925 (stumm) zu verfilmen. Und es waren die beiden Autoren der Oper – Hofmannsthal und Strauss – die dann, wenn auch mit unterschiedlichem Elan, sich nochmals zusammenfanden, um gemeinsam mit Wiene das Projekt in spezieller Handlungsfolge zu verwirklichen. Der Film, der leider die Wirren des Krieges nicht gänzlich unversehrt überstanden hat und der wie ein Staatsgeheimnis „begleitet“ wird, wenn er einmal das Österreichische Filmarchiv verläßt, hat seine eigenen Gesetze. Ihnen mußten Hofmannsthal und Strauss schon etwas entgegenkommen. Möglicherweise waren es auch kommerzielle Erwägungen, die Strauss letztendlich dazu brachten, das Projekt anzugehen, das er zunächst als tantiemenschädigend für die Oper angesehen hatte. Nun, er nahm 10000 Dollar (Hofmannsthal bekam 5000, aber nicht davon...), denn er war klug, die Zeit hart und die deutsche Währung schwach. Zu den beiden Premieren in Dresden und London (Januar und April 1926) hatte Strauss jedesmal ein volles Sinfonieorchester zur Verfügung, und es muß dabei verteuelt nobel zugegangen sein. Doch wie sollte man einen solchen Film in den Kinos der

Provinz präsentieren? Auf diese Weise entstand nicht nur eine voll durchlaufende (entsetzlich unbequeme, klavierfeindliche) Einzelstimme, sondern auch eine Fassung für Salonorchester, in der das Klavier vom ersten bis zum letzten Takt mitwirkt und unaufhörlich in Aktionen ist. Es ist nicht definitiv geklärt, ob Strauss wirklich diese Salonorchester-Version selbst gemacht hat, oder ob er nur seinen Namen der besseren Kommerzialisierbarkeit wegen dazu hergegeben, die Sache also quasi im Nachhinein autorisiert hat.

Musikalisch bringt die vorliegende Platte also einen ganz speziellen „Rosenkavalier“, und es gehörte schon so ein unorthodoxer Kopf wie Manfred Reichert dazu, ein solches Projekt zu reali-



Manfred Reichert

sieren. Unter diesem Aspekt verdient die Sache, weil sie außerordentlich interessant unter zeitgeschichtlich-musikalischem Aspekt ist, unsere Sympathie. Reichert ist als Musiker so ausgewiesen, daß es hierüber keiner weiteren Worte bedarf. Doch daß selbst so kenntnisreiche Interpreten wie er gelegentlich in der Absicht, das Gute zu wollen, das weniger Überzeugende erschaffen, wird durch die bislang vorliegenden beiden Einzelplatten des Werkes belegt, und da das äußere Ergebnis der Aufnahme höchst respektabel ist, bedarf ein Einwand einer genaueren Begründung. Die Aufnahme zeichnet sich durch enorme technische Opulenz aus; was Reichert an Detailarbeit in dieses Projekt gesteckt hat, geht einem erst mit den Noten in der Hand auf; was fehlt, und das ist nun keine Frage „subjektiver“

Ansichten, ist der interpretatorische Zeitbezug; denn die Platte stellt den für einen damals ganz besonderen technischen Zweck gedachten Zusammenhang nicht zur Diskussion. Reichert tut so, als sei die Salonfassung der Filmmusik zum „Rosenkavalier“ ein musikalisches Material, das es ähnlich penibel darzustellen gilt wie eine Mozart-Sinfonie, bei der wir ihm selbstverständlich eine Subjektivierung ohne „historische“ Ambitionen zugestehen wollen. Hier aber liegen die Dinge doch anders. Die Musik schon wurde für einen bestimmten Zweck geschrieben; sie war an einen Film als akustisches Illustrationsmedium gebunden. Dieses Material nun wurde seinerseits nochmals für eine weitere, nur zeitgebunden existente Einrichtung, nämlich das „normale“ kleine Kino, verändert. Dies geschah in einer Epoche, in der sich für derlei, gerade unter dem Einfluß solch besonderer Klangkörper wie der Orchester von Dajos Bela oder der (Damen-) Kapelle von Edith Lorand, ein ganz bestimmtes, trotz individueller Verschiedenheit doch irgendwo auch „zeitgleiches“ Klangkonzept entwickelt hatte. Dem nachzuspüren hat also weniger mit Historisieren, als mit „Richtigmachen“ (im Sinne einer nicht vom Ausgangspunkt der Idee isolierten musikalischen Gestaltung) zu tun.

Aber die geschichtliche Dimension ist Reicherts Sache (hier) leider nicht, und so fehlt denn ein zur besonderen und zeitbedingten Instrumentation kongruenter Interpretationsstil. Mit anderen Worten: man hätte sich manches weniger perfekt, dafür aber atmender gewünscht (ich weiß, natürlich, wie schwer das gerade in dieser Partitur zu machen ist). Ein weiterer Punkt kommt hinzu, der gerade in Kenntnis des Notentextes einen schier zur Verzweiflung treibt: das Klavier. Einen kundigeren, anpassungsfähigeren und virtuosen Mann als Hans-Dieter Bauer hätte sich Manfred Reichert gar nicht aussuchen können. Aber da sitzt denn ein großartiger stiller Tiger am Klavier, und man hört es kaum. Das ist weder im Sinne der damaligen Aufführungspraxis, noch dürfte es im Sinne des Pianisten sein, der als einziger „ensemblefremd“ ist (was die, übrigens wie immer bei Harmonia Mundi, ungewöhnlich nachlässige Grafik nicht berücksichtigt). Ich rede hier keinesfalls der Idee eines „Salonklavierkonzertes“ das Wort – das ist überhaupt keine Frage. Wichtig ist die Tatsache, daß man häufig das (etwas verstimmte) Harmonium mehr heraushört, als das zentrale Instrument, über dessen Partitur auch noch steht: „Piano-Conducteur“ (deutlicher gehts nimmer!).

Es hätte sich alles geschmeidiger um das Klavier und seinen wahrlich „unhandlichen“ Part scharen können zu gemeinsamem, integrativem Tun. Dies ist eine Sache, die sicherlich nicht nur die Technik angeht, sondern die ja in Reicherts Konzept gelegen haben muß. Wenn man aber von diesem Gesichtspunkt absieht, der allerdings die Klangfarbensumme der Darstellung wesentlich verändert hätte, bleibt dennoch ein vom Aufführungstechnischen her gesehen imponierendes Fazit, und es steht zu hoffen, daß auch die weiteren Folgen dieser Veröffentlichung spontan ihre Freunde finden mögen, zumal es schon

selten genug ist, daß eine so konzentrierte Anzahl erstklassiger Musiker in so prachvoller Weise auf einem technisch blendend drapierten Holzweg agiert. Spaß macht's trotzdem und sicherlich nicht nur Sanguinikern! Knut Franke



Unbekanntes von Paganini in solider Wiedergabe.

PAGANINI, Variazioni sulla Carmagnola, Tema variato, Moto perpetuo, Inno patriottico con Variatoni, Variazioni sul „Carnevale di Venezia“; Franco Mezzena (Violine), Adriano Sebastiani (Gitarre); Dynamic DS 4003 (1 S 30) (Bezugsquellen: Bongiovanni, Via Rizzoli, 1-40 125 Bologna oder „OPUS E“ Kriegsstraße 161, 75 Karlsruhe 1).

Klangbild: Sehr natürlich; leichter, aber nicht verschleiender Hall.
Fertigung: Einwandfrei bis auf leichtes Rauschen.

Man mag über die musikalische Seite der auf der Platte versammelten Stücke denken wie man will: für Paganini-Interessenten sind sie ein unumgängliches Muß! Die Variationen über die Carmagnola sind das erste belegte eigene Werk, das Paganini in der Öffentlichkeit spielte! Bestand bislang in der Literatur Uneinigkeit über genauere Daten zu Paganinis frühesten Auftritten, seinen Kontakten zu A. Rolla, so kann man sich z.B. anhand eines Faksimiles einer Zeitungsnotiz aus dem Jahre 1795 selbst vom Auftreten des jungen Paganini (er war damals 13 Jahre alt) im Teatro di Sant' Agostino überzeugen. Die hier eingespielte Fassung dürfte vermutlich um das Jahr 1800 herum entstanden sein. Sie spiegelt Paganinis Experimentierzeit wider, jene Zeit, in der er seine eigene Spieltechnik auf die Höhe brachte, wie wir sie aus seinen Capricen, Konzerten und späteren Variationenwerken her kennen. Gleichen Zwecken dienten sicher auch das „Tema variato“ und „Inno patriottico con Variazioni“. Man muß sich hier vielleicht einen Moment lang vor Augen halten, daß diese Dinge sich bei Paganini zu einer Zeit entwickelten, als er als Zweiter Geiger(!) am Hofe zu Lucca angestellt war. Von seinen erst ein Vierteljahrhundert(!) später einsetzenden europäischen Erfolgen hat zu diesem Zeitpunkt kein Mensch etwas geahnt. Verblissen muß hier ein geigerischer Feuerkopf – ohne tiefere Allgemeinbildung, ohne allzu umfassende musikalische Bildung – an die Verwirklichung seiner ihm vorschwebenden Ideen „gebastelt“ haben, muß in Begeisterung und naiver Ausdauer von sich selbst das Unmögliche verlangt haben. Wir wissen, daß er es auf seine Art und Weise erreicht hat. Auch er selbst war sich im Klaren, daß er sich beispielsweise nicht mit einem Beethoven oder Mozart vergleichen durfte. Sein Verdienst war es, die Grenzen dessen, was auf der Violine für möglich galt, soweit auszudehnen, daß ein Erreichen derselben seinen Zeitgenossen zu-

nächst ausgeschlossen erschien. Mit den Variationen über „Carnevale di Venezia“ stehen wir außer vor den technischen auch vor Paganinis eigenen gestalterischen Grenzen. Aufwand und Gehalt klaffen hier unüberbrückbar auseinander. Doch wer die alte Einspielung von Francescatti kennt, bekommt eine Ahnung, was Violinspiel für sich alleine genommen heißen konnte. Dort konnte man Banalitäten wahrlich vergessen. Eine ähnliche Faszination muß wohl auch von Paganini selbst ausgegangen sein. Man muß von dem „Wie“ seines Spiels so fasziniert gewesen sein, daß man das „Was“ glatt vergaß. Franco Mezzenas Spiel bringt dies nicht zuwege. Der 1953 geborene Accardo-Schüler meistert zwar die pyrotechnischen Anforderungen dieser Stücke, läßt sie aber nicht in dem Maße hinter sich, daß es einen „umhaut“. Doch bewegt er sich immerhin auf einer Höhe, daß man wenigstens nicht ohne Spaß einen Streifzug durch Paganinis Werkstatt miterleben kann. Als Bezugsquelle seien die genannten Lieferanten als zuverlässig empfohlen.

Wolfgang Wendel



Wenig überzeugendes Recital einer deutschen Harfenistin.

WERKE FÜR HARFE von G. F. Händel; F. A. Boieldieu; G. Fauré; L. Spohr; B. Britten; Brigitte Langnickel-Köhler (Harfe); FSM 53545 AUL (1S30) Aufnahmejahr: 1980

Klangbild: Räumlich, doch trocken und trotz Hall ohne Aura, dabei Präsenzschwankungen.
Fertigung: Einwandfrei.
Vergleichseinspielungen: Händel: Martine Geliot (HM France 30.905) Marie-Claire Jamet (Critère SCRD 5.148 Euro S 73643 KK) Fauré: Martine Geliot (EMI France 2C065-12 115)

Sicher geht ein Teil der mangelnden Überzeugungskraft dieses Recitals zu Lasten der Aufnahmetechnik: selten habe ich eine Harfenplatte gehört, die das Spezifikum dieses Instruments – die Aura des schwebenden, ineinanderfließenden Klangs, der dennoch klar durchhörbar bleibt – so zur langweilig-nüchternen Trockenheit zerstörte, wie dies hier geschieht. Aber auch das Spiel der Solistin rührt nicht an, läßt kalt: Thema mit Variationen von Händel sind braver Schulvortrag, nicht mehr; was im Vergleich dazu die ganz junge Martine Geliot daraus macht, ist packend und läßt jene Faszinationskraft spüren, die man vom Harfenspiel erwartet; und wenn Marie-Claire Jamet dasselbe Stück spielt, zweifelt man daran, daß es wirklich dasselbe Stück ist, so packend-virtuos gelingt es ihr. Und Faurés „Châtelaine“ op. 110 – die musikalische Übersetzung eines Gedichts von Paul Verlaine („Une Sainte en son aurore/Une Châtelaine en sa Tour...“) – ist voll von feiner, behutsamer Poesie, die sich in der Darstellung durch Frau Langnickel-Köhler allenfalls errahnen läßt; auch hier zeigt Martine

Geliot, wie diese Mischung aus Traum und Wirklichkeit, diese reine Musik gewordene Sprache eines Liebesgedichts klingen kann und muß! Die zweite Harfensonate Boieldieus ist ein hübsches Stück, das erheblich mehr Esprit, Charme und auch einen virtuoseren Einschlag erfahren dürfte, als es hier bekommt. Die Stücke der B-Seite – Spohrs c-Moll-Fantasie op. 35 und Britten's Harfensuite op. 83 – gelingen zwar etwas besser, nicht ganz so schulmäßig, doch auch hier ist von Faszination, vom Reiz des Harfenklangs wenig zu spüren; die Stücke wären in überzeugender Darstellung wertvoll fürs Repertoire. Alles in allem also eine überflüssige Platte, die erneut bestätigt, daß hierzulande Harfenisten-nachwuchs sich schwer tut – ganz im Gegensatz zum westlichen Nachbarn, wo einem auf Anhieb Namen einfallen (neben Martine Geliot und Marie-Claire Jamet etwa noch Annie Challan, Mirelle Nordmann, und vielleicht kann man auch die Schweizerin Ursula Holliger dazuzählen).

Diether Steppuhn



Originell in jeder Beziehung.

THE NEW COLOPHONIUM BASSQUARTETT; Werke von Brumby, Gounod, Granados, Guettlo, Pena, Runswick; The new Colophonium Bassquartett; Gerhard Dzwiza, Knut Guettler, Rodney Slatford und Klaus Stoll (Kontrabaß), Wolf Harden (Klavier), Loretta Zahn (Sprecherin); musica viva MV 30-1076 (1S30) Aufnahmejahr: 1980

Klangbild: Man tut gut, beim Abhören Höhen zuzugeben.
Fertigung: Einwandfrei.

Der Name des Ensembles suggeriert Eigenwilligkeit: Colophonium, damit es kratzt, und viel Aufgekratztes wird hier geboten von den vier anerkannten Kontrabassisten aus Hamburg, Oslo, London und Berlin. Einstieg und Ausklang auf der A-Seite sind – nicht zufällig – die zwischen Variété und Kabarett angesiedelten Bearbeitungen von Johann Strauß und amerikanischen Songs, verfaßt von dem (Jazz-) Bassisten, Dirigenten und Komponisten Daryl Runswick. Schon von Dragonetti, dem Stammvater der Kontrabassisten, ist überliefert, daß er Violinsonaten auf seinem Instrument hervorzubereite. Auf dieser Platte ist es namentlich Bottesini, als Kontrabassist und Dirigent der Aida-Uraufführung bekannt geworden, der seine Interpreten in hohe Regionen mit Belcantoterzen entführt, wozu Wolf Harden als begabter Junior-Pianist des Ensembles den entsprechenden Tremolo-Sturm im Wasserglas beisteuert. So reiht sich eine Köstlichkeit an die andere; überflüssig auf dieser Seite jedoch Bottesinis Troubadur-Arie, die allzusehr nach Klavierauszug schmeckt. Die B-Seite macht es seriöser, herausragend hier die Suite des Australiers Colin Bumbry, ein Auftragswerk vom Bassisten Rodney Slatford, 1976