

FONO-KRITIK

ERLÄUTERUNGEN

Die Beurteilungszeichen neben der Kurzcharakteristik der besprochenen Schallplatten bedeuten:

- Schallplattenveröffentlichung von Werken, die auch in anderen Aufnahmen vorliegen.
- ◉ Schallplattenveröffentlichung, die mindestens ein Werk enthält, das in der vorausgegangenen Ausgabe der deutschen Schallplattenkataloge nicht anzutreffen war.
- ★ Schallplattenveröffentlichung, die nach Meinung des Rezensenten unabhängig von ihrem künstlerischen Rang von besonderer Bedeutung für das Repertoire ist.
- ★ Schallplattenveröffentlichung von besonderer interpretatorischer Bedeutung.
- ★ Schallplattenveröffentlichung von besonderer interpretatorischer Bedeutung, die mindestens ein Werk enthält, das in der vorausgegangenen Ausgabe der deutschen Schallplattenkataloge nicht anzutreffen war.
- Steht der Kreis des Beurteilungszeichens in einem Quadrat, so weist dies auf eine hervorragende technische Qualität der betreffenden Schallplatteneinspielung hin.

Nach der Schallplattennummer findet man in Klammern eine Buchstaben-Zahlenkombination. Die erste Zahl zeigt, wieviele Schallplatten die Veröffentlichung umfaßt, die zweite Zahl gibt den Durchmesser der Schallplatten in cm an.

Die Buchstaben bedeuten:

S: Stereo-Fassung, die auch mono abspielbar ist.

M: Mono-Fassung

SE: Mono-Aufnahme, die nachträglich auf elektronischem Wege quasi-stereophonisch aufbereitet wurde.

Q: Quadro-Fassung, die auch stereo und mono abspielbar ist.

Alle Aussagen zu den Punkten Klangbild und Fertigung basieren auf Abhörergebnissen mit dem Rezensionsexemplar über die qualitativ hochwertige Wiedergabeanlage des jeweiligen Rezensenten.

Neuveröffentlichungen ORCHESTERWERKE

○ Spätromantische Genrebilder unter sinfonischer Klammer.

GOLDMARK, Ländliche Hochzeit op. 26; Pittsburgh Symphony Orchestra, André Previn; EMI 065-03785 (ASD 3891) (1 S 30)
Aufnahmedatum: 17. und 20. Februar 1979

Klangbild: Durchsichtiger, nicht übermäßig räumlich eingefangener Orchesterklang von durchschnittlicher Dynamik.
Fertigung: Etwas unruhiger Lauf.
Vergleichseinspielung: Bernstein (CBS 61069)

Goldmarks Oper „Die Königin von Saba“ – 1875 in Wien ein großer Erfolg – wird derzeit in einer Hungaroton-Gesamtaufnahme angeboten – zumindest in Ungarn. Das erste Violinkonzert des in Keszthely am Plattensee geborenen Komponisten erfreut sich nach wie vor der Beliebtheit führender Interpreten (Perlman-EMI, Ricci-FSM), auch wenn es sich im mitteleuropäischen Konzertrepertoire nicht einnisten konnte. Goldmarks spätromantische Verbindlichkeit, die besonders im angelsächsischen Raum



Karl Goldmark

mit dem Prädikat „effektiv“ bedacht wird, scheint mit den Vorlieben etwa des deutschen Publikums ebensowenig konform zu gehen wie die britische Kronromantik von Elgar bis Delius. Dabei reichen Goldmarks Symphonische Dichtungen und Quasi-Symphonien keineswegs an Elgars formale und melodische Invention heran. Die „Ländliche Hochzeit“ op. 26, um die sich André Previn wohl im Hinblick auf englische Bedürfnisse bemüht hat, markiert den orchestral üppig ausgestatteten Aussöhnungsversuch zwischen sinfonischer Großraumstruktur und volkstümlicher Genre-Klangmalerei. Die einzelnen Satzüberschriften (etwa „Brautlied“, „Tanz“ und „Im Garten“) suggerieren eine frühe Variante volksmusikalischer Integration, wie sie Kodaly und Bartók in Ungarn verfochten. Goldmark fand wohl zu solchem Tun weder Lust, noch die nötigen sachlichen Voraussetzungen. Ländliches Festleben mit all seinen Feiertagsstereotypen zieht wie ein opulenter Filmstreifen vorüber. Und da die fünf Sätze keine wesentliche, schon gar keine umstürzlerische Bereicherung der tonmalerschen Gesamtproduktion darstellen, darf es nicht wundern, wenn Brahms dem Komponisten schlicht mitteilte, daß dieses Werk klar-konzipiert sei und fehlerlos gearbeitet. Grove fiel zur Charakterisierung nicht viel mehr ein als die dünne Bemerkung, „Die ländliche Hochzeit“ sei „effective and often interesting“.

Previn und dem Pittsburgh Symphony Orchestra läßt sich nichts nachsagen, was wider den Geist breitgewalteter Bauernverehelichung verstoßen würde. Wer aus irgendeinem Grund die Bernsteinsche CBS-Aufnahme nicht mehr ertragen kann, wird sich die ASD-Version aus Pittsburgh zulegen. Viele – das wage ich zu prognostizieren – werden ohne diese Hochzeit glücklich bleiben. Vielleicht könnte ein Solti, der ja jüngst auch Holsts „Planeten“ in München kreisen ließ und dafür Schelte bekam, dem Werk noch neue Facetten abgewinnen. *Peter Cossé*

○ Klangvollbad.

STRAUSS, Also sprach Zarathustra op. 30; Philadelphia Orchestra, Eugene Ormandy; EMI 1 C 067-03 810 (1 S 30)
Aufnahmedatum: 1980

Klangbild: Ausgeglichene, aber nicht übermäßig direkte Aufnahme von klarer Gliederung.
Fertigung: Geringfügiges Rauschen, kurzfristige Knackgeräusche auf der A-Seite.
Vergleichseinspielung: Ormandy (CBS 73 519)

Der Plattenhüllentext beginnt mit Hans Weigels spöttischer Anmerkung, Richard Strauss habe den Klang nicht eingesetzt, um das, was er sagen wollte, zu sagen, sondern er habe in Klängen gebadet. Eugene Ormandy seinerseits hat diesem Klangvollbad noch einige kalte und heiße Du-

schen hinzugefügt, die belebend wirken: von Altersgelassenheit keine Spur. Daß der jetzt immerhin 81 jährige Ormandy bei seiner neuesten Einspielung des „Zarathustra“ geringfügig mehr Zeit benötigt als bei seiner in den 60er Jahren (für die CBS) entstandenen Einspielung – selbstverständlich, angesichts seiner Orchester-treue, auch mit dem Philadelphia Orchestra –, ist nicht etwa auf nachlassende Spannkraft zurückzuführen, sondern eher auf stärker ausgespielte Kontraste. Ansonsten gibt sich der Temperamentsmusiker Ormandy lebhaft und musikan-tisch-agil wie eh und je – und kommt dadurch dem Effekt-Kalkulierer Richard Strauss recht nah. Wer eine grübelnde Um- statt Ausdeutung erhofft, oder eine strukturell angelegte Partitur-analyse, der ist hier vor dem falschen Lautsprecher, doch Ormandy verrät auch die plakativen Passagen dieser sinfonischen Dichtung nicht an das Pathos, hält das Geschehen virtuos im Griff. Natürlich unterstreichen die Möglichkeiten der Digital-Technik die Bravour des Orchesters (nur ausgerechnet die Trompeteneinsätze des Beginns klingen auf der älteren Aufnahme schlackenloser), ohne daß die Tontechnik (Tonmeister: Michael Grey) nun hemmungslos den Hörer überrumpeln würde. Akustisch schäumt das Klangvollbad nie über, schwappen keine Dynamik-Wogen von trommelfellgefährdenden Extremen aus den Rillen, obschon Stück und Technologie dazu Versuchen liefern.

Rainer Wagner

Wiederveröffentlichungen ORCHESTERWERKE

★ Auskoppelung der drei weniger beachteten Sinfonien Tschaikowskys aus der relativ neuen Gesamtaufnahme unter Karajans Leitung.

TSCHAIKOWSKY, Symphonien Nr. 1 g-Moll op. 13, Nr. 2 c-Moll op. 17 und Nr. 3 D-Dur op. 29; Berliner Philharmoniker, Herbert von Karajan; DG 2531 284, 2531 285, 2531 286 (3 S 30)
Aufnahmedatum: 1979

Klangbild: Präzise Klangfarbenwiedergabe, räumlich, von guter Balance der einzelnen Orchestergruppen.
Fertigung: Ohne erkennbare Mängel.

Die Deutsche Grammophon Gesellschaft trägt in diesem Fall den Bedürfnissen jener Hörer Rechnung, denen Karajan als Interpret der sogenannten „Meister-Symphonien“ Tschaikowskys kein Unbekannter mehr ist. Das wäre auch nicht leicht, denn Karajan hat sich mit großem Elan für die drei Moll-Sinfonien eingesetzt – zu-



Herbert von Karajan

weilen auf Kosten anderer wichtiger Partituren, wenn man sich die Festspielprogramme etwa der letzten Salzburger Jahre anschaut. Im Rahmen seiner jüngsten Initiative für den sinfonischen Tschaikowsky zeigte Karajan jedoch Bereitschaft, den Zyklus der sechs Sinfonien „komplett“ einzuspielen. Damit folgte der Meister einem neueren Trend: Schon als es darum ging, die Sinfonien von Mendelssohn-Bartholdy und Schubert (für EMI) einzuspielen, blieben die frühen Werke nicht länger unbeachtet.

Die Auskoppelung und Einzelveröffentlichung der Tschaikowsky-Symphonien Nr. 1 bis 3 ist in doppelter Hinsicht begrüßenswert. Zum einen liegen von diesen jugendlichen, besonders im Lyrischen sehr einprägsamen Werken wenig markante Einspielungen vor, zum anderen scheint es Karajan mit den Berliner Philharmonikern gelingen zu sein, den stilistischen Radius dieser Dur-Kompositionen auch bei der Detailarbeit abzutasten. Alle drei Platten – Vollpreisplatten, wohlgeordnet – bestätigen eine oft geäußerte Vermutung: Karajans Affinität für die Musik des 19. Jahrhunderts und die superben Leistungsreserven des Berliner Orchesters wären Garant für manche Revision innerhalb eines Randrepertoires, dessen Bedeutung mehr durch unsachgemäße Behandlung, denn durch substantielle Fragwürdigkeit geschmälert worden ist. Daß Karajan den „frühen Tschaikowsky“ nicht im Konzert bringt, läßt Rückschlüsse auf die (unselige) Verstrickung von Angebot und Nachfrage an den internationalen Konzert- und Festspielbörsen zu. Diese Platten wären als schlagendes Argument wider jede Programm-auszehrung anzuführen.

Peter Cossé

○ Nachdruck macht Eindruck.

BEETHOVEN, Sinfonie Nr. 7 A-Dur op. 72; Chicago Symphony Orchestra, Carlo Maria Giulini; EMI 1 C 037-02 165 (1 S 30)
Aufnahmedatum: 1971

Klangbild: Ausgewogene Aufnahme von guter Präsenz und Transparenz, etwas hallig.
Fertigung: Geringfügiges Rauschen.

Carlo Maria Giulini ist ein viel zu ernsthafter Musiker, als daß er Beethovens Siebte als Parcours für Orchestervirtuosität mißbrauchen würde. Er ist nicht scharf auf das „blaue Band“ für die rascheste Partiturdurchheilung, er macht Eindruck durch Nachdruck.

Giulini dirigierte die Siebte 1971 so, als könne er den – von Richard Wagner geprägten – Slogan von der „Apotheose des Tanzes“ nicht mehr hören. Da wirbelt nichts, da dominiert kein Tausel, statt dessen scharfe rhythmische Präzision, denn der Verzicht auf Effekthascherei bedeutet nicht, daß Giulini übersehen würde, wie wichtig das rhythmische Element für dieses Werk ist. Mit Eindringlichkeit wird der erste Satz gestaltet, sehr breit (aber doch nicht schleppend) das Andantino genommen, akkurat und mit gezieltem Überdruck das Scherzo und der Schlußsatz. Das Orchester zeigt sich von seiner besten Seite (daß die Bässe dominieren, liegt allerdings nicht nur an der amerikanischen Sitzordnung, sondern auch an der Aufnahmetechnik, die die Geigen eher verhalten durchklingen läßt), ohne allerdings ganz jene außerordentliche Gestaltungsdichte zu erreichen, die Giulini mit dem Chicago Symphony Orchestra später bei der „Eroica“ (dann für die DG) erreichen sollte. Aber auch nach zehn Jahren kann diese Einspielung durchaus im Spitzenfeld mitlaufen, auch wenn inzwischen mit Maazel und Muti, mit Bernstein und vor allem mit Carlos Kleiber scharfe Konkurrenz dazugekommen ist. *Rainer Wagner*

Neuveröffentlichungen KONZERTE

○ Zwei frühklassische Flötenkonzerte stellen sich attraktiv vor.

F. BENDA / F. X. RICHTER, Konzert für Flöte, Streicher und B. c. e-Moll, Konzert für Flöte, Streicher und B. c. D-Dur, Vladislav Brunner jr. (Flöte), Slowakisches Kammerorchester, Bohdan Warchal; RCA RL 30443 (1 S 30)
Aufnahmedatum: 1974

FONO-KRITIK

Klangbild: Frequenz- und Klanggruppenbalance ausgewogen, durchschnittliche Dynamik und einwandfreie Räumlichkeit.
Fertigung: Einwandfrei.
Vergleichseinspielung:
 Benda: Vester (BASF 2520 838-9)

Die Lizenz Ausgabe der OPUS Records präsentiert zwei frühklassische Flötenkonzerte von Komponisten böhmischer bzw. mährischer Herkunft. Franz Bendas e-Moll-Flötenkonzert kam 1970 schon einmal heraus: damals bei BASF mit Frans Vester und dem Concerto Amsterdam – in historischem Klanggewand also und in historischer Manier. Vladislav Brunner und das Slowakische Kammerorchester stellen dieser inzwischen gestrichenen Aufnahme eine „klassische“ Version gegenüber.

Doch obwohl Brunner offensichtlich auf einer neuzeitlichen Böhmflöte bläst, gelingt es ihm, ihr ein Timbre zu entlocken, das dem milderen Klang der alten Holz-Traversflöte sehr nahe kommt. Dadurch wirken auch die brillanten Stellen bei aller technischen Virtuosität des Solisten nicht aufdringlich, sondern bleiben stets – die Kadenz natürlich ausgenommen – organisch in den Streicherklang eingebettet. Während Richters D-Dur-Flötenkonzert relativ „brave“ Gesellschaftsmusik ist, schlägt der Sturm und Drang von Bendas e-Moll-Konzert vielfach geradezu dramatische Wogen. Das betrifft weniger den Flötisten, der von A bis Z mit makelloser Schönheit pastoralen Ton verströmt, sondern in erster Linie Warchals dreizehn mit slowakisch-musikantischer Impulsivität spielende Streicher, die sehr entschieden (fast doppelt) punktieren und dadurch wie durch ihren federnden Schwung fast so etwas wie eine slowakische Academy of St. Martin-in-the-Fields darstellen. Darin liegt noch mehr die Stärke des Ensembles als in den Kantilenen der langsamen Sätze, bei denen der Soloflötist die Spitze hält. Sein Ton wirkt schwerelos und doch rund und kerngesund. Das Vibrato ist so dezent und ausgeglichen, daß es quasi nur noch eine Würze des ohnehin schon noblen Tons ist.

Karl Ludwig Nicol

Der „konzertante Franck“ aus nordischer Sicht.

FRANCK, Les Djinns; Symphonische Variationen; Prélude, Choral et Fugue; Kerstin Aberg (Klavier), Gothenburg Symphonie Orchester, Okku Kamu;
BIS LP-137, (1 S 30)
Aufnahmedatum: 15. Oktober 1979

Klangbild: Von guter Transparenz, jedoch durchschnittlicher Dynamik, insgesamt etwas trocken und scharf im Bereich des Klaviers.
Fertigung: Vereinzelt Knack- und Knistergeräusche.
Vergleichseinspielungen:
 Les Djinns: Richter (Melodia 3636-3637)

Ciccolini (Angel S 36151)
 Symphonische Variationen: Rubinstein (RCA 26.41083 AW)
 Weissenberg (EMI 1C065-02374 Q)
 Cziffra (EMI CVA 703 und Electrola SHZE 312)
 Prélude, Choral et Fugue: Richter (Monitor 2022)
 Ciccolini (EMI 2C063-10755)

Der Pianist Michael Ponti hat ein Klavierkonzert des jungen César Franck im Repertoire. Dem Vernehmen nach spielt er es gelegentlich aus dem handschriftlich überkommenen Notenmaterial und die Orchester müssen sich auf diesem musikologischen Überraschungstrip der Mühe unterziehen, unbekanntes Themenmaterial zu sondieren. Erfreulicher ist es erfahrungsgemäß für die internationalen Klangkörper, wenn der Solist mit den „Symphonischen Variationen“ aufwartet: das Werk ist knapp dimensioniert, bietet Wohlklang und ist den meisten Musikern schon ein Begriff, noch ehe sie die Hochschule verlassen.

Kerstin Aberg jedoch, die aus Stockholm stammende Pianistin (Jahrgang 1940), hat sich auf ihrer vierten BIS-Platte zur Auflage gemacht, nicht nur die erfolgsträchtigen, pianistisch ungemein dankbaren „Variationen“ einzuspielen, sondern zur Komplettierung des gedruckten Konzerts-Francks auch jenes „Poème symphonique“ für Klavier und Orchester, das sich unter dem Titel „Les Djinns“ außerhalb Frankreichs niemals entscheidend durchsetzen konnte. Die im Bielefelder-Katalog des vergangenen Jahres genannte Einspielung mit der Japanerin Nakajima (Colosseum) stand dem Interessenten hierzulande zur Verfügung. Wer sich erschöpfend Auskunft über das Stück verschaffen wollte, mußte den Auslandsdienst der Electrola in Köln bemühen, um Ciccolinis kühlbrillante Angel-Aufnahme (unter Cluytens) zu bekommen. Die alte, wuchtige, sozusagen vom Rang des Werkes überzeugte Richter-Version (Monitor) ist allenfalls Sammlern ein Begriff. Im Handel dürfte sie heute kaum zu erhalten sein.

Das ist die Situation in groben Zügen. Kerstin Aberg, das Gothenburg Symphonie-Orchester und der bekanntermaßen unsichtbar leitende Okku Kamu steuern demzufolge durchaus in eine Marktlücke. Um der „Djinns“ Willen ist die BIS-Produktion jederzeit zu empfehlen, auch wenn die Stockholmer Pianistin nicht über die Oktavgewalt eines Richters und auch nicht über Ciccolinis luzide, fast unmetaphysisch herausfordernde Klangqualität verfügt. Und für klare Verhältnisse ist der Hörer im Bereich der „Djinns“ allemal empfindlich. Der Inhalt ist krude genug. Franck bezieht sich in diesem 1884 entstandenen Opus auf ein buchstäblich vollromantisches Gedicht von Victor Hugo. Geflügelte Teufelsfiguren aus dem Einzugsbereich des Islams – sie hören auf den Namen Dschinns – verlassen die Katakomben und erfüllen die Gegend mit sonderbarem Geschrei. Schließlich ziehen sie wieder ab – Stille wie vorher. Hugo – und Franck – schildern das Entsetzen beim Auftauchen der – wenn man der Musik Glauben schenken darf – äußerst vitalen Unholde. Gelegentlich, wenn man über dieses Werk ins

Gespräch kommt, wird die Vermutung geäußert, „Les Djinns“ seien nicht effektiv genug für den Konzertvortrag. Gerade aber im Kontext zu den „Symphonischen Variationen“ – gewissermaßen als Vorbereitung auf den „fertigen“ Franck – wäre dieses Konzertstück jederzeit akzeptabel und darüberhinaus von beträchtlichem Sinnenreiz. Einige rhetorische Leerläufe und Wiederholungen sind von jedem begabten Interpreten zu „überspielen“. Auch Kerstin Aberg gelingt das im Wesentlichen.

Im Falle der „Symphonischen Variationen“ vermisst ich den selbstverständlichen Wechsel von Spannung und Entspannung bei der Übermittlung des Solo-Parts. Auch die sukzessive Verbreiterung des motivischen Ausgangsmaterials scheint mir nicht bewußt genug ausgespielt worden sein. Kerstin Aberg liefert das Gerüst. Im Finale schließlich geht ihr der Atem aus. Rubinsteins blühende RCA-Aufnahme (unter Walenstein), Cziffras nervösgenießerische Versionen oder auch Weissenbergs weiträumige Nobel-Einspielung mit den Berliner Philharmonikern wären zu nennen. Francks bedeutendstes Solo-Klavierwerk – „Prélude, Choral et Fugue“ – wird von Kerstin Aberg bewältigt, wenn man will: aus nordischer Perspektive betrachtet und akkurat auf seine Bestandteile hin untersucht. Das Wuchernde, Strömende dieser Musik bleibt dieser hörbar kammermusikalische erfahrenen Pianistin verschlossen. Richters philharmonisches Klavierspiel, Ciccolinis linearen Charme möchte ich als interpretatorische Grenzmarken zur Diskussion stellen.

Peter Cossé

Ersteinspielung der „Grande Fantaisie symphonique“ über Themen aus Berlioz' „Lélio“.

LISZT, Klavierkonzerte Nr. 1 und 2, Totentanz, Malédiction, Ungarische Fantasie, Polonaise brillante (nach Weber), Wanderer-Fantasie (nach Schubert), Fantasie über Beethovens „Ruinen von Athen“, „Lélio“-Fantasie (nach Berlioz); Michel Béroff (Klavier), Gewandhaus-Orchester Leipzig, Kurt Masur;
EMI 1C157-03866/68 (3 S 30)

Klangbild: Recht ausgewogen, akzeptable Klanggruppenbalance, weitgehend natürlicher Klavierklang, gelegentlich etwas scharf in den Spitzen, räumlich.

Fertigung: Bis auf minimale Oberflächenstörungen einwandfrei.

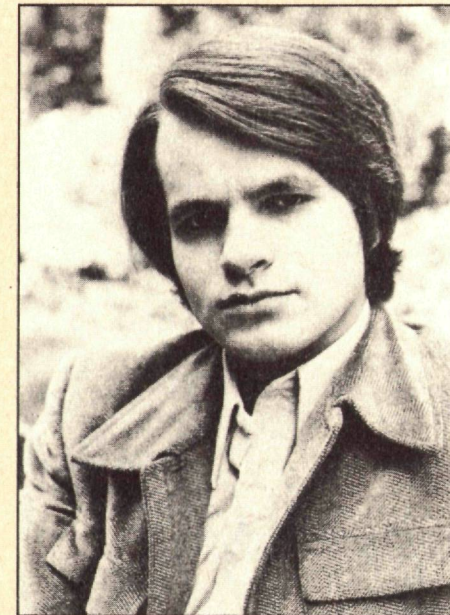
Vergleichseinspielungen:
 Klavierkonzerte: Richter (Philips 5835474)
 Klavierkonzerte, Totentanz, Ungarische Fantasie: Cziffra (EMI 2C069-50033 und EMI 2C069-10313)
 Malédiction: Ponti (FSM 53033)
 Wanderer-Fantasie, Ruinen von Athen, Polonaise: Rose (FSM QTV 34708)

1834 schrieb Franz Liszt seine „Grande Fantaisie symphonique“ über Themen aus Berlioz'

künstlerischer Traumszene „Lélio“, jenem „ästhetischen Manifest der Romantik“ (Stegemann), dem sich Liszt vorkämpferisch verbunden fühlte. Wie im kenntnisreichen Einführungstext der EMI-Ersteinspielung des Werkes richtig bemerkt wird, konzentrierte sich Liszt bei seiner Klavier-Orchester-Adaption nicht nur auf Themen der „Lélio“-Musik („Fischerlied“, „Räuberlied“), sondern arbeitete auch Motive aus anderen, unbekannt gebliebenen Partituren ein. In der Liszt-Fassung steht das Klavier für die Funktion des „Erzählers“ ein, einige rezitativische Überleitungen überbrücken den schnellen Wechsel lyrischer Momentaufnahmen. Liszts „Lélio“-Bearbeitung ist alles andere als die egozentrische Verneigungsgeste vor einem Kollegen, dessen Musik sich zur konzertant-brillanten Vermarktung eignen könnte. Liszt geht es um die Psychologie der Berliozschen Botschaft, die über das Medium des Klaviers zur Klangsprache umchiffriert wird. Der Zug ins Sinnierende, ins Rhetorische zeichnet das so gut wie nie beachtete „Konzertstück“ aus und markiert zugleich dessen Grenzen, sofern man es im Hinblick auf seine Verwendung im heutigen Konzertrepertoire bewertet.

Deshalb ist es verdienstvoll von der EMI, eine für die künstlerisch-ideologischen Wechselbeziehungen des 19. Jahrhunderts äußerst aufschlußreiche Materie via Schallplatte zugänglich zu machen. Die Edition spricht überdies für das pianistische und philologische Ethos des Solisten Michel Béroff, der sich riskant über die üblichen Einspielungsmodalitäten hinweggesetzt hat und Liszts Schaffen für Klavier und Orchester – zumindest landläufigen Vorstellungen entsprechend – „vollständig“ aufgenommen hat. Um Béroffs Elan und seine literarischen Kenntnisse nicht zu schmälern, sei hier nur am Rande erwähnt, daß seine Darstellungen der beiden Konzerte (Es-Dur und A-Dur) und der Ungarischen Fantasie sich kaum im oberen Drittel platzieren lassen. Richters konzise, architektonisch ungemein bewußte Darstellung der Konzerte und Cziffras freizügig spekulative Hochreizung des „ungarischen“ Stoffes seien hier als Modellfälle inständiger Fühlungnahme mit dem jeweiligen Gegenstand genannt. Béroffs Prokofieff-geschulte, durchaus belastbare Technik erweist sich in den anstrengenden Durchgängen des „Totentanzes“ als hinreichend intaktes Werkzeug, um zumindest für klare Verhältnisse zu bürgen. Béroff ist kein Liszt-Exeget des Takt überspülenden Accelerandos, er ist kein Sänger der erotischen Entäußerung. Der Franzose begnügt sich mit Konturen, besteht auf klare rhythmische Verhältnisse (Polonaise op. 72), schält die logische Essenz einer Episode in spürbarer Bezugnahme auf den übergeordneten Strukturgehalt heraus.

Wenn man will: Béroff vertritt einen an Liszt erhitzten Positivismus, ein Klavierspiel der trainierten Emphase. Improvisatorische Gesten unterbleiben. Es ist, als ob der Begriff der „Werk-treue“ an einem Gegenstand ausprobiert wird, der vom statistischen Denken einer späteren Ära sozusagen im Rückwärtsgang eingeholt worden ist. Zieht man also die Quersumme aus diesen drei Liszt-Platten, so fällt auf, daß Béroff nicht



Michel Béroff

über jenes Klangsensorium und sicher auch nicht über die Reflexe der führenden Liszt-Spieler verfügt. Folgerichtig drängt es ihn in eine Sphäre des reglementierten, bisweilen kurzatmigen Liszt-Spiels. Es ist – in Anlehnung an ein Gautier-Wort – die Sphäre der besieigten Schwierigkeit, ohne deren lebensspendende Implikation der „Schönheit“. In anderen Worten: Béroff imponiert, verzaubern vermag er nicht. Mit dem Leipziger Gewandhaus-Orchester unter der Leitung von Kurt Masur hat sich die EMI ein weiteres Mal für ein DDR-Ensemble entschieden. Sicher sind musikalische Gesichtspunkte bei der Wahl zumindest gleichrangig mit kommerziellen Erwägungen gewesen. Im übrigen hatte Béroff mit diesem „Team“ bereits sämtliche Prokofieff-Konzerte erfolgreich eingespielt. Das Gewandhaus-Orchester ist in den letzten Jahren hörbar im Kommen. Auch diese Liszt-Schau belegt es: Neben der Staatskapelle Dresden rangiert dieser Klangkörper wohl unbestritten an der DDR-Spitze. Verlässliche Soli in den Konzerten überzeugen ebenso wie der markige Tutti-Sound. Aber auch da gilt wieder: die Londoner Symphoniker unter dem verstorbenen Kondrashin (mit Richter am Flügel) haben im orchestralen Bereich Übermenschliches geleistet. Daran kommt keine Neueinspielung vorbei.

Peter Cossé

Fünf der sechs Vivaldi-Konzerte für Viola d'amore in kompetenter „moderner“ Fassung.

VIVALDI, Fünf Konzerte für Viola d'amore, Streicher und Basso continuo; László Bárony (Viola d'amore), Liszt Ferenc Kammerorchester

Budapest, János Rolla;
Hun SLPX 12162 (1 S 30)
Aufnahmedatum: 1980

Klangbild: Offen, transparent, räumlich, präsent, Solist und Orchester natürlich, ausgewogen.
Fertigung: Einwandfrei.

Von den sechs Konzerten Vivaldis für Viola d'amore (F II/1-6) stehen derzeit nur vier im Bielefelder Katalog (das 4. mit der falschen PV-Nr. 82, es muß 289 heißen) und jedes auch nur einzeln auf verschiedenen Platten. Die vorliegende Neuaufnahme aus Ungarn vereinigt nun die Nummern 1 bis 5 (PV 233, 288, 287, 289 und 166), leider auch nicht das sechste mit der PV-Nr. 37. Wenn die Abbildung auf der Hüllenvorderseite das für diese Aufnahme benutzte Soloinstrument darstellt, dann spielt László Bárony (übrigens seit 1978 der Bratschist des Neuen Budapester Streichquartetts) eine in Linz 1730 von Weigert hergestellte Viola d'amore mit sieben Griffsaiten und vermutlich zwölf Resonanzsaiten unter dem Griffbrett, die in der Hochlage einer Violine stark ähnelt, zu den tieferen Lagen hin aber immer sonorer und gedeckter klingt und die sich recht virtuos handhaben läßt. Die Interpretation der Stücke ist gekennzeichnet durch unkümmertes Musikantertentum, das auf historisierende Überlegungen und Erkenntnisse keine Rücksicht nimmt und deshalb bei aller Spielfreude doch recht geglättet und poliert wirkt – es bleibt kein tieferer Eindruck der einander zu ähnlichen Werke, von denen drei auch noch in derselben Tonart d-Moll stehen; allenfalls das 5. Konzert in A-Dur kann wegen seiner ausgefalleneren Rhythmik und Thematik die Aufmerksamkeit stärker fesseln. Vivaldi hat nicht plattengerecht komponiert, was das „Timing“ angeht: nach dem 1. Satz des 3. Konzerts muß man die Scheibe wenden; bei einer Spieldauer von 26,26 Minuten (A-Seite) und 27,14 Minuten (B-Seite) ließ sich das 6. Konzert beim besten Willen nicht mehr unterbringen – schade ...

Diether Steppuhn

Wiederveröffentlichungen KONZERTE

Fünf teils seltene, teils bekannte Bearbeitungen Bach'scher Cembalo-konzerte, wohlpoliert und – geglättet.

J.S. BACH, Tripelkonzert D-Dur für Flöte, Violine, Streicher und Basso continuo (nach BWV 1064); Doppelkonzert d-Moll für Violine, Oboe und Streicher (nach BWV 1060); Hans Jürgen Möhring (Flöte), Helmut Winschermann (Oboe), Georg Friedrich Hendel (Violine),

FONO-KRITIK

Deutsche Bachsolisten, Helmut Winschermann;
BM 30 SL 4202 (1 S 30)
Aufnahmedatum: 1967/68

J.S. BACH, Konzert für Oboe und Orchester F-Dur (nach BWV 1053); Konzert für Oboe d'amore und Orchester A-Dur (nach BWV 1055); Konzert für Violine und Orchester g-Moll (nach BWV 1056); Helmut Winschermann (Oboe und Oboe d'amore), Saschko Gawriloff (Violine), Deutsche Bachsolisten, Frankfurter Bachorchester, Helmut Winschermann, Theo Egel;
BM 30 SL 402 (1 S 30)
Aufnahmedatum: 1967/68

Klangbild: Für das Alter der Aufnahmen überraschend gut in Präsenz und Durchsichtigkeit, gelegentlich mit recht breiter Stereobasis (Continuogruppe zu weit rechts außen), sonst natürlich.

Fertigung: Ohne Mangel.

Vergleichseinspielungen:

Academy of St. Martin (Dec 6.35328 DX)
 Holliger, Zöller, Festival Strings (DG 139432)
 Collegium Aureum (HM EMI 065-99 639 Q)

Bezeichnenderweise verschwiegen beide Plattenhüllentexte – sonst sehr ausführlich mit Werkeinführung und Angabe der Notentextausgaben versehen – das Datum dieser Aufnahmen: sie müssen mindestens 13 Jahre alt sein und lagen sämtlich schon einmal vor; die Platte 4201 ist identisch mit der früheren BM-Platte Nr. 1201, die Platte 4202 enthält Stücke der früheren BM-Platten 1206 und 1207, die sämtlich im Frühjahr 1968 zum ersten Mal im Bielefelder Katalog erwähnt sind. Auch wird nicht (mehr) vermeldet, daß es sich beim Violinkonzert nach BWV 1056 um den Mitschnitt eines Frankfurter Bachkon-

zerts handelt, das Theo Egel (nicht Engel, wie auf Etikett und Hülle zu lesen ist) leitete. Die Aufnahmequalität ist angesichts dieses Alters – auch beim Live-Mitschnitt – erstaunlich gut; man würde heute aber das Klangspektrum wohl nicht mehr so breit fächern, sondern eher in die Tiefe staffeln.

Zwar gab es immer schon Alternativfassungen zu Bachs Cembalokonzerten – die Bachforschung wird ja nicht müde, „Originalfassungen“ und „Bearbeitungen“ zu vergleichen, nach der Urform zu suchen und immer wieder neue Erkenntnisse und auch neue Fassungen vorzustellen (diejenigen zu BWV 1055 und zu 1064 hat Winschermann selbst gefertigt); doch sind manche gute Alternativen inzwischen wieder gestrichen worden, so daß man die Wiedererscheinung dieser Aufnahmen begrüßen kann. Leider muß man aber in Kauf nehmen, daß vor 13 Jahren die Beschäftigung mit dem Originalklang und seinen Grundlagen erst begonnen hatte, man deshalb heute mit anderen Ohren und kritischer hört als damals und so diese Interpretationen – so sauber und engagiert sie sind – als zu geglättet und poliert empfinden muß, weil alle Zwischenvaleurs und alle rhythmischen Eigenheiten fehlen, die wenigstens andeutungsweise das in Strich und Tempis traditionell pastose Bachbild etwas auflockern und lebendiger machen könnten. Winschermann vor allem, aber auch Möhring und Händel spielen makellos und (fast zu) schön, Gawriloffs vibratoreicher und oft (2. Satz) zu derber Ton gefällt mir im Konzert nach BWV 1056 weniger gut.

Neben der bekannten Oboe-Violine-Fassung nach BWV 1060 entschädigen aber so originelle Einrichtungen wie diejenige nach BWV 1064 für Flöte, Oboe, Violine oder diejenige nach BWV 1056 für Violine, während die Fassungen nach BWV 1055 für Oboe d'amore und nach BWV 1053 für Oboe schon in anderen Einspielungen bekannt wurden.

Diether Steppuhn

„Abmagerung“ einer bewährten Platte mit ungewohnten Klangfassungen Bachscher Instrumentalkonzerte...

J.S. BACH, Cembalokonzerte Nr. 3 D-Dur BWV 1054 und Nr. 7 g-Moll BWV 1058; Edith Picht-Axenfeld, George Malcolm, Deutsche Bach-Solisten, Helmut Winschermann;
Musicaphon BM 30 SL 4203 1 S 30)
Aufnahmedatum: Vor 1972

Klangbild: Üppig und voll ausgelotet, transparent, vor allem aber in der Balance zwischen Solisten und Orchester ausgeglichen. Natürlicher Klang.

Fertigung: Keine Einwände.

Diese Aufnahmen haben sich „frisch“ gehalten. Neu an dieser Platte ist außer der Bestellnummer nur der „Umschnitt“, d.h. die Eliminierung eines anderen Konzertes von Bach (für Oboe und Orchester). Als Trioka wurde diese Platte bereits im Katalog von 1972 ausgewiesen (was der

Hersteller diskret verschweigt). Sinnvoll ist es durchaus, zwei bekannte Werke in einer Kopplung anzubieten, deren Klangfassungen nicht alltäglich sind: es handelt sich um Bearbeitungen von Bachs Violinkonzerten E-Dur und a-Moll für Cembalo und Orchester. Auch die Aufnahmen sind der anhaltenden Verfügbarkeit wert. Beide Solisten bejahen die Spielfreudigkeit ihrer Partien und unterstreichen deren instrumententypische Komponenten. Der Cembaloklang ist gut integriert, er verliert nie an Deutlichkeit, ist aber auch nicht über Gebühr herausgestellt. Hier sind Musizierereignisse gespeichert, die man in dieser klanglichen Ausgewogenheit im Konzertsaal nicht wahrnehmen kann, da an der Stelle des Klanggeschehens den „Ehrenplatz“ nicht der Konzertbesucher, sondern das Mikrophon einnimmt. Auch vom musikalischen Schwung (mit Neigung zur Motorik) der Deutschen Bach-Solisten haben diese Aufnahmen mit allen Vorzügen und Nachteilen des modernen Instrumentariums nichts eingebüßt. Eingebüßt hat nur der englische Cembalist das „e“ am Ende seines Vornamens auf der Plattentasche!

Gerhard Wienke

Alles schon mal dagewesen: Orgelkonzert der Frühklassik unter anderem Etikett und anderer Nummer.

ORGELKONZERTE BÖHMISCHER MEISTER, Werke von Brixl: Orgelkonzert Nr. 2 G-Dur; J.W. Stamitz: Orgelkonzert Nr. 6 F-Dur; Linek: Orgelkonzert C-Dur; Alena Veselá, Orchester Bohuslav Martinu, Frantisek Jilek;

SDG/Stauda-Verlag (Bärenreiter) 610 706 (1 S 30)

Aufnahmedatum: Vor 1974

Klangbild: Raumbetont, transparent, klare Konturen, ausgewogen bis auf Hörnerpartien.

Fertigung: Keine Einwände.

Vergleichseinspielung:
 Vodrazka (Schwann 2039)

Eine Neuerscheinung ist dies nicht. Aus dem knappen Kommentar geht immerhin hervor, daß die hier verwendete Orgel der Schloßkirche zu Lechovice bei Znojmo (Znaim/Mähren) von 1725 im Jahre 1964 eine Erweiterung durch ein zweites Manual erfahren hat. Damit ist noch nichts über das Aufnahmedatum gesagt, das – aus welchen Gründen auch immer – verschwiegen wird. Seit 1974, dies ist aus alten Katalogen ablesbar, liegt diese Platte im Repertoire vor; und zwar zuerst unter anderer Nummer im nach wie vor selben Verlagshaus. Da es sich hierbei um eine „Originalaufnahme von Supraphon Prag“ handelt, dürfte das Ursprungsdatum noch weiter zurückliegen. Auch für die Ohren von heute hat sich am Gesamteindruck nichts geändert: auch böhmische Musikanten wie die Mitglieder des Martinu-Orchesters, die den Ausdrucksspielraum des modernen Instrumentariums ausloten, können aus diesen harmlosen

Spielmusiken, in denen der Orgel im Klangprofil ein prominenter Platz eingeräumt wird, keine zündenden Klangoffenbarungen bewirken. Die Klangbalance zwischen Orgel und Orchester ist ausgewogen (etwas aufdringlich treten die Hörner hervor). Die Werke werden untadelig dargeboten, allerdings auch ohne besondere Spannung. Am ehesten wird der indifferente Eindruck beim Orgelkonzert von Brixl ins Positive gerückt – und just in diesem Fall existiert z.Zt. eine Parallelaufnahme (mit Jiri Vodrazka und dem Kammerorchester des Prager Konservatoriums), während die zwei anderen Werke z.Zt. „ohne Konkurrenz“ dastehen. Aufnahmetechnisch sind die Einspielungen gefällig (hallgesegnet), aber auch transparent. In dieser Hinsicht hört man ihnen ihr „hochbetagtes“ Alter nicht an.

Gerhard Wienke

Hoelschers seinerzeitiger EMI-Einstand, sauber, unreißerisch solid-virtuos.

TSCHAIKOWSKY, Konzert für Violine und Orchester D-Dur op. 35, Valse Scherzo op. 34; Ulf Hoelscher, New Philharmonia Orchestra London, Okko Kamu;
EMI 1 C 037-03 940 (1 S 30)

Klangbild: Natürlich.

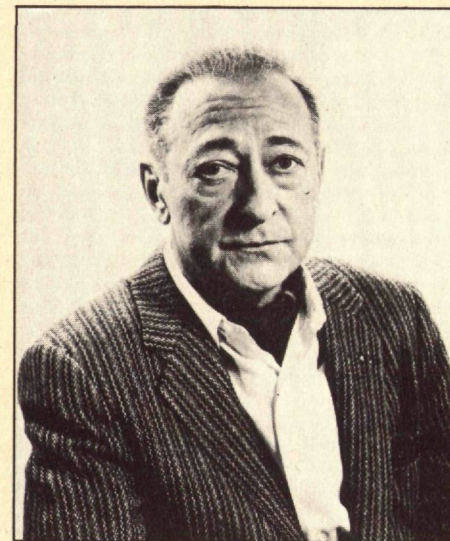
Fertigung: Ohne Beanstandung.

Der frisch gestaltete Plattentext tut gut daran, Hoelscher nicht mehr mit Kreisler zu vergleichen. Damit hatte man dem deutschen Geiger seinerzeit bestimmt keinen Dienst erwiesen (und Kreisler auch nicht...), auch Heifetz-Nähe wird nicht mehr herbeibeschworen. Das sollte hoffentlich inzwischen aufgegangen sein, daß Hoelschers Abstand zu den beiden Genannten unüberbrückbar groß ist – aber damit ist er beileibe nicht alleine. Unterläßt man diesen krampfhaften Versuch, wieder einmal einen „Größten“ zu kreieren, darf man Hoelscher jener breiten Schicht moderner Virtuosen zurechnen, die das heutige Konzertleben bestimmen; die über ein Handwerkzeug verfügen können, das Ihnen erlaubt, auch die „dicken Brocken“ anzugehen, ohne dabei Schiffbruch zu erleiden.

Woran mißt man nun seine Einspielung des Tschaikowsky-Konzertes? Etwa an Heifetz (dessen Aufnahme zwei Stunden vorher auf dem Plattenteller des Rezensenten lag) oder Huberman? Oder Chung und Fujikawa? Nun, Hoelscher mit den beiden Erstgenannten zu vergleichen, käme einem bewußten Herabsetzenwollen gleich, mit den Letztgenannten einem Verkauf unter Wert. (Nehmen Sie als Leser ruhig einmal Anteil an den „Gewissenskonflikten“ eines Schreibenden...) Bei der großen Zahl guter Einspielungen ragt Hoelschers weder nach unten noch nach oben hervor. In diesem Sinne kann man guten Gewissens von einer nicht hervorragenden Aufnahme sprechen. In der Canzonetta sind dem Dirigenten Okko Kamu schleppende Tempi nachzusagen, die den Charme dieses Satzes zeitweise zerbröseln lassen. Die Ecksätze

werden von beiden recht forsch angegangen, bekommen sogar streckenweise einiges an Überzeugungskraft. Gegenüber einer ganzen Reihe von Konkurrenzaufnahmen bringt die Mitwirkung des New Philharmonia Orchesters einige Pluspunkte ein, die dieser Aufnahme im Mittelfeld des Angebots zusammen mit einer anständigen Aufnahmetechnik einen angemessenen Platz sichert.

Wolfgang Wendel



Jascha Heifetz

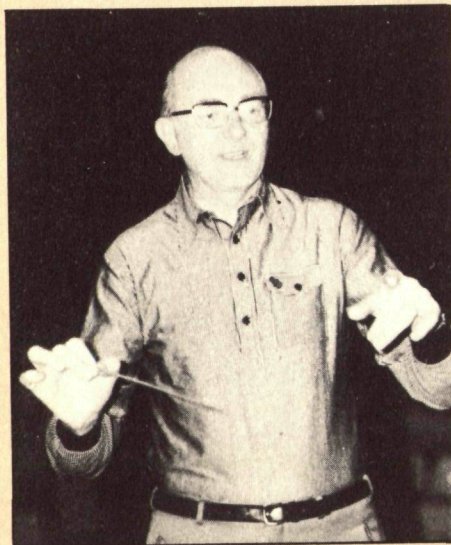
Konzentrierte Aufforderung, jahrelang publizierte und ungeprüft nachgebetete Vorurteile auf ihren Tatsachengehalt hin zu kontrollieren.

JASCHA HEIFETZ (Die 10 schönsten Konzerte); J.S. Bach: Konzert für 2 Violinen, Streicher und Continuo (1); Beethoven: Konzert für Violine und Orchester D-Dur op. 61 (2); Brahms: Konzert für Violine und Orchester D-Dur op. 77 (3); Bruch: Konzert für Violine und Orchester g-Moll, op. 26 (1); Glasunow: Konzert für Violine und Orchester a-Moll, op. 82 (4); Mendelssohn: Konzert für Violine und Orchester e-Moll op. 64 (2); Mozart: Konzert für Violine und Orchester A-Dur KV 219 (5); Prokofjeff: Konzert für Violine und Orchester Nr. 2 g-Moll op. 63 (2); Sibelius: Konzert für Violine und Orchester d-Moll, op. 47 (3); Tschaikowsky: Konzert für Violine und Orchester D-Dur, op. 35 (3); Solisten: Jascha Heifetz, Erick Friedmann (bei Bach), (1); New Symphony Orchestra of London – Malcolm Sargent; (2); Boston Symphony Orchestra – Charles Münch (3); Chicago Symphony Orchestra – Fritz Reiner (4) RCA-Orchestra-Walter Hendl; (5); „Ein Kammer-Orchester“;
RCA RL 00720 (6 S 30)
Aufnahmedatum: 1955-1963

Klangbild: Vorwiegend natürlich mit z.T. altersbedingtem (sehr geringem) Bandrauschen: Violine manchmal etwas bevorzugt.
Fertigung: Einwandfrei.

Meine bisherigen Erfahrungen mit Heifetz-Gegnern laufen schlicht und einfach dahin, daß diese Leute Heifetz-Aufnahmen niemals gehört haben, da sie ja sowieso abzulehnen sind. Wir kennen alle die Charakterisierungen wie kaltes Feuer, glatt, ohne „wahre“ Tiefe, aufs Virtuose beschränkt, usw. Es ist zu Heifetz achtzigstem Geburtstag am 2.2. 1981 sicher manche verbale Ehrenrettung erfolgt, die genau so sicher, nicht frei von Übertreibung in der anderen Richtung blieben. Schönberg hat über sich einmal gesagt: die zweite Jahrhundert-Hälfte wird durch Überschätzung zerstört, was die erste Jahrhunderthälfte durch Unterschätzung Gutes an mir gelassen hat! Mag sein, daß ich den Wortlaut dieses Schönberg-Spruches nicht exakt in Erinnerung habe, in der Substanz möchte ich ihn auch auf Heifetz angewendet wissen. Das Beste, was zu einer „Erneuerung“ des Heifetz-Bildes getan werden konnte, ist die seit Jahren betriebene Wiederveröffentlichung (oder Zusammenfassung) eines Großteils der in die vielen Hundert gehenden Aufnahmen durch die RCA. Es ist damit heute jedem interessierten Musikfreund (wozu sogar manche Rezensenten zu zählen sind) möglich, das vielleicht umfangreichste Schallplattenschaffen eines Einzelnen unvoreingenommen zu überprüfen. Noch ein Musikerwort möchte ich zu bedenken geben. Debussy über Beethoven: „Es wäre absurd anzunehmen, ich wolle es an Respekt Beethoven gegenüber mangeln lassen. Nur konnte sich eben ein Musiker seines Genies gewaltiger irren als andere. Ein großer Mann ist ja nicht verpflichtet, nur Meisterwerke zu schreiben, und wenn man die Pastore zu ihnen rechnet, dann würde dieses Beiwerk seine übrigen Werke nicht mehr mit der gleichen Überzeugungskraft qualifizieren...“ Sinngemäßes möchte ich im Falle des Interpreten Heifetz hiermit ausgesprochen mitbedrückt wissen. Einzelne Ausreißer sollten weniger Anlaß zu einem hämischen „siehste“ sein, sondern zu bedenken geben, daß auch ein Heifetz nicht „sowieso groß“ ist, sondern daß hier eine ungeheuerliche Leistung investiert wurde, daß hier ein Geiger ein Leben lang versuchte, seine Vorstellungen in die Tat umzusetzen. Und es ist Aufgabe des Hörers (und Rezensenten) zunächst einmal zu untersuchen, ob ein Musiker von der Kompetenz eines Heifetz nicht doch recht hat. Sicher erlag Heifetz hin und wieder – wie wir vielleicht von außen meinen – einer gewissen narzißtischen Selbstein- und Überschätzung. Doch wer wäre gegen eine solche „Gefahr“ gefeilt, wenn fast 4 Milliarden andere Erdenbewohner keine auch nur annähernd vergleichbare Lebensleistung vorgelegt haben?

Vielleicht fragen Sie, wann fängt denn der endlich mit seiner Besprechung an. Ich nehme Ihnen hier die „Arbeit“ ganz bewußt nicht ab. Ich kann Ihnen nur jede einzelne der hier vereinigten Aufnahmen aufs dringendste ans Herz – oder Ohr – legen. Sie werden Violinspiel ohne Kompromisse erleben. Sie werden gewiß für die nächste Zeit zu tun haben, wenn Sie die Auf-



Helmut Winschermann

FONO-KRITIK

nahmen nicht ohnehin kennen. Vergleichen Sie ruhig mit allem was Sie auftreiben können. Nehmen Sie ruhig auch die Noten zur Hand. Kontrollieren Sie ruhig, was andere vor allem nicht tun, was Sie an Anweisungen unterlassen. Heifetz hat stets Stellung bezogen. Mir sind im Zweifelsfalle konsequente Irrtümer lieber und aufschlußreicher, als nicht zu beanstandende „Meterware“.

Wolfgang Wendel

Neuveröffentlichungen KAMMERMUSIK

★ **Chopins Gesamtwerk für Cello und Klavier in einer informativen, überzeugend schmucklosen Darstellung.**

CHOPIN, Cellosone g-Moll op. 65; Polonaise brillante C-Dur op. 3; Grand Duo concertant; Friedrich-Jürgen Sellheim (Cello), Eckart Sellheim (Klavier); CBS 73962 (1S30)
Aufnahmedatum: Juli 1979

Klangbild: Den Intentionen der Ausführenden entsprechend von exzellenter Durchhörbarkeit, fast aggressiv im Klangbildcharakter.

Fertigung: Vorechos, gelegentliche Knacker.

Vergleichseinspielungen:

Bylsma-van Blerk (Bellaphon EA 21577)

Sonate: du Pré-Barenboim (EMI

1 C 063-02361)

Perenyi-Wehner (Qualiton LPX 1212)

Seit einiger Zeit versucht sich die „deutsche“ CBS mit Eigenproduktionen zu profilieren. Initiativen blieben nicht ohne Widerhall. Helmut Rillings Bach-Unternehmungen bürgten für ein hohes Maß an editorischer Eigenständigkeit, so daß dem Produzenten Hans-Joachim Daub – von welcher Seite auch immer – nicht unterstellt werden konnte, er setze bei seinem künstlerischen Vorpreschen das Image eines Labels aufs Spiel. In diesem Sinne spielten ihm auch die Brüder Friedrich-Jürgen und Eckart Sellheim Sympathien herein, denn die ersten Platten dieses Cello-Klavier-Duos wurden zurecht mit beifälligen Kritiken und – soweit ich die Lage überblicke – auch mit offiziellen Auszeichnungen bedacht.

Die CBS riskierte nicht wenig mit diesem Duo. Erfahrungsgemäß ist es nicht leicht, mit einem deutschen Künstlergespann in die Verzahnungen des internationalen Musikkommerzes einzudringen. Selbst wenn genügend handwerkliche Substanz vorhanden ist, selbst wenn zwei Musiker die Zusatzbedingung einer gewissen „Aus-

strahlung“ erfüllen, bleiben die lokalen Veranstalter – aus Gewohnheit oder aus verbreiteter Unwissenheit – reserviert.

Die „Sellheims“ haben es „geschafft“; der Ausdruck scheint mir angesichts mancher musikmarktlicher Irrationalität nicht zu schwach gewählt. Nach integralen Einspielungen der Cello-Klavier-Werke von Mendelssohn-Bartholdy und Brahms begeben sie sich jetzt auf ein Terrain, das von den Pianisten zuweilen als eine Art literarischer Abstellraum eingeschätzt wird. Chopin – der Klavierkomponist par excellence – hat eine Cello-Sonate, eine brillant gesetzte Polonaise und eine Reihe von Variationen über Meyerbeers einstmals unvermeidlichen „Robert le Diable“ hinterlassen. Ähnlich dem Klaviertrio ist die Sonate (op. 65) die kammermusikalische Fußnote eines fast gänzlich dem Solo-Klavier gewidmeten Werkkatalogs geblieben. Man nimmt sie gerne als Hinweis auf den „anderen“ Chopin zur Kenntnis. Und genau dagegen stemmen sich für mein Empfinden die beiden Sellheims. Wider das Vorurteil literarischer Beiläufigkeit und wider das Gerücht, diese Sonate gebe Anhaltspunkte für Chopins ermattendes kompositorisches Vermögen, richten sie ihre „Waffen“.

Resolut greift Eckart Sellheim in die Tasten, dringt auf dialogische Gleichberechtigung, während Friedrich-Jürgen der Cello-Kantilene jede kränkelnde Zwicklichkeit nimmt. Ich habe diese Sonate noch selten in dieser Verbindung aus klarer Eloquenz und formaler Systematik gehört. Im ersten Moment mag das aggressive, unkomfortable Gesamtklangbild irritieren. Bei näherem Hinhören wird man nicht umhin können, die Klangcharakteristik in engem Zusammenhang mit der interpretatorischen Stoßrichtung zu hören.

Die Sellheims arbeiten brillant genug, um den beiden „Unterhaltungsstücken“ (Polonaise op. 3

und „Grand Duo concertant“) figurative Gestochenheit und rhythmische Reizbarkeit zu sichern. Virtuosität von höchster Reinheit, könnte man sagen. Vielleicht ist diese Variante romantischer Hellhörigkeit schon unbequem. Wer schummrige Cello-Weihe bevorzugt, sollte diese Platte meiden.

Peter Cossé

○ **Vorführung virtuoser Spieltechnik auf alten Instrumenten.**

BLÄSERMUSIK AUS DER PHILIDOR-SAMMLUNG (unbekannte Komponisten des 16./17. Jahrhunderts, ein Satz von Orlando di Lasso); „I Pifferi“; Orpheus ORP-0-701 (1S30)

Klangbild: Natürlich, aber mit reichlich Hall belegt.

Fertigung: Einwandfrei.

Das Ensemble „I Pifferi“ setzt sich aus Lehrern und ehemaligen Studenten der Schola Cantorum Basiliensis zusammen und tritt seit 1976 auf. Es spielt Bläsermusik des 16. und 17. Jahrhunderts auf historischen Instrumenten und knüpft damit an die Tradition der Stadtpfeifer an (?), welche vom Spätmittelalter bis etwa 1750 das städtische Musikleben in Europa getragen haben. Die Musik der Platte stammt aus der Sammlung, die der Hofmusiker und Komponist von Ludwig XIV, André Danican Philidor (1647-1730) im Auftrag seines Königs anlegte. Von ihren ursprünglich 59 Bänden sind noch 34 erhalten, sie enthalten ältere und damals zeitgenössische Tänze, Märsche, Ballette, Opern, Kantaten, Motetten. Der Hauptreiz der Platte besteht in der Vorfüh-

rung höchst virtuoser Spieltechnik auf den alten Instrumenten und in der mannigfaltigen Abwechslung der Instrumentation und der Klangfarben. In einem Punkt allerdings findet keine Gestaltung statt: der Taktschlag ist so sauber wie eine elektrische Friedhofsglocke und so erheiternd wie ein tropfender Wasserhahn. Daß zum Ausgleich für die metrische Gleichmacherei den Einzeltönen, damit sie nicht ganz einfrieren, die ach so modischen Schwelltonhüte aufgesetzt werden, ist dann auch kaum mehr überraschend. Schluß ohne Ritardando: Ende. (Die Annahme, dies könne im 17. Jahrhundert so gespielt worden sein, erscheint absurd – dann aber muß die sorgfältige Auswahl der Originalinstrumente ebenso absurd erscheinen.)

Helmut Haack

○ **Informatives Kaleidoskop neuerer Gitarrenmusik.**

GITARRENMUSIK DES 20. JAHRHUNDERTS, Werke von Falla: Homenaje; Martin: Quatre pièces brèves; Smith-Brindle: El Polifemo d'Oro; Henze: Drei Tentos; Britten: Nocturnal; Becker: Divertissements; Medek: Erdrauch; Trojahn: Fantasia per chitarra; Brandmüller: Canzone Lirica e Danza di Morte; Reinbert Evers (Gitarre)

Musikproduktion Dabringhaus und Grimm (Bielefeld, Starenweg 15) MD + G 1037/38 (2930)

Aufnahmedatum: 1980

Klangbild: Präsent, gute Klangfarbenwiedergabe, durchschnittliche Dynamik.

Fertigung: Einwandfrei.

Vergleichseinspielungen:

Falla: Bream (RCA 26.41057 AS)

Martin, Smith-Brindle, Henze und Britten:

Bream (RCA 26.41070 AS)

Die Kostproben neuerer Gitarrenmusik, die der 1949 geborene Gitarren-Professor an der Musikhochschule Westfalen-Lippe, Institut Münster, gibt, sind zu Recht auf zwei Platten verteilt – nicht nur der Menge wegen, sondern auch ihrer sinnvollen Einteilung halber. Reinbert Evers hat auf der ersten Platte fünf Standardwerke neuerer Gitarrenmusik zusammengestellt (Musik aus den 20er bis 60er Jahren) und auf der zweiten Platte Musica novissima (von 1977-1979), wobei drei der vier Werke für bzw. auf Anregung von ihm komponiert wurden.

Was bei den für Evers geschriebenen Werken ohnehin klar ist, trifft auch für die repräsentative Auswahl der etwas Älteren zu: es handelt sich samt und sonders um gitarrengemäße Werke. Dabei stellt sich jedes wieder andere gitaristische Probleme, sucht andere Klangfarbenmöglichkeiten und bemüht sich um jeweils eigenständige Aussagen. Reinbert Evers scheint besonders bestrebt, all dies möglichst differenziert zum Ausdruck zu bringen. So steht das impressionistische Element spezifisch de Fallascher Ausprägung bei des Spaniers „Homenaje“, seinem „Tombeau de Debussy“, im Vorder-

grund, Klangsensibilität bei Frank Martins vier kleinen Stücken von 1933, Reginald Smith-Brindles „El Polifemo d'Oro“ (vier Fragmenten von 1956) und Britten's Nocturnal nach Dowland, bei Henzes drei Tentos aus der „Kammermusik 58“ hingegen mehr die Klarheit der Konturen.

Während hier Evers trotz seines hohen technischen wie gestalterischen Könnens den Nachteil der Konkurrenz von Julian Breams exemplarischen Aufnahmen hat, ist er bei den Novitäten konkurrenzlos. Er realisiert mit außerordentlicher Versiertheit Günther Beckers sechsteilige „Divertissements“, die auf der Suche nach ungewohnten Klang- und Geräuschkombinationen der Gitarre auch Holz-, Glas-, Metall- und Kunststoffmaterialien miteinsetzen. Brandmüllers Komposition (die wohl „Canzone Lirica“ heißen muß), die Lyrisches mit Dramatisch-Experimentellem vereinigt, die Neotonalität Tilo Medeks und die neue Einfachheit Manfred Trojahns werden von Evers jeweils eigenprofiliert zur Geltung gebracht.

Karl Ludwig Nicol

★ **Belangloses und Überzeugendes in ebensolcher Darstellung.**

HINDEMITH: Sonate op. 11 Nr. 1; ROSSINI: Andante con variazioni; SCHNITTKE: Quasi una sonata; V. WEBER: Grand Duo concertant op. 48; Gidon Kremer (Violine), Andrej Gawrilow (Klavier); EMI 1C065-03766 (1S30)

Klangbild: Natürlich.

Fertigung: Einwandfrei.



Gidon Kremer und Andrej Gawrilow



Eckart und Friedrich-Jürgen Sellheim