

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, Cellosonate 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 Brittens 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

FONO-KRITIK

tionen verwendete. (Wer ließ sich hier von wem anstecken?). Zwischen diesen „Mauerblümchen“ knallt denn Schnittkes „Quasi una sonata“ hervor. Hier scheint Kremer gearbeitet zu haben! Zusammen mit dem intensivst mitgestaltenden Andrej Gawrilow „schneiden“ einem die beiden Musiker ein Stück Moderner Musik „in die Rinde“, daß einem das gelangweilte Zuhören vergeht. Möglich, daß manches vom Kompositorischen her allzusehr nur auf äußere Wirkung bedacht war, aber hier bringen Kremer und Gawrilow jene Unbedingtheit mit ein, die ihre Interpretation zum Erlebnis macht. Es geht also doch...

Wolfgang Wendel

★ **Mozarts Klarinettenquintett in authentischem Klanggewand.**

MOZART, Klarinettenquintett KV 581, Fragmente KV 580 b und 581 a; Divertimento Salzburg: Kurt Birsak (Klarinette), Jann Engel (Bassetthorn), Annegret Diedrichsen (Violine), Angelika Hagen (Violine), Peter Lefor (Violine), Karl Schatz (Viola), Max Engel (Violoncello); Claves D 8007 (1 S 30)

Klangbild: Präsent, natürlich.
Fertigung: Insgesamt akzeptabel.
Vergleichseinspielungen:
Brymer, Allegri-Quartett (Philips 6500 073)
Peyer, Amadeus-Quartett (DGG 2530 720)

Nach Hermann Albert tritt die Klarinette in Mozarts Klarinettenquintett als „fremder Gast“ zu den vier Streichern. Hört man die vorliegende Aufnahme mit dem von Mozart für sein Quintett vorgesehenen, von Anton Stadler entwickelten Bassetthorn (im Covertext irrtümlich als Bassettklarinette bezeichnet) und historischen Streichinstrumenten, dann möchte man die Aussage des Mozart-Biographen doch ein wenig relativieren. Denn mehr als beim Spiel auf modernen Instrumenten ist das Bassetthorn in den Gesamtklang eingebettet. Einbußen an einer gewissen Vollblütigkeit sind damit wettgemacht, daß sich der Ton des Bassetthorns mit dem weichen und obertonreichen Klang historischer Streichinstrumente besser mischt, als dies bei modernen Instrumenten denkbar wäre. Ganz besonders schön gelingt dem „Divertimento Salzburg“ übrigens der in Wohllaut schwebende langsame Satz „In Liebe zerflossenes Gefühl“, gerade bei diesem Larghetto könnte einem Christian Friedrich Daniel Schubarts Charakterisierung des Klarinettenklangs in den Sinn kommen. Einblick in Mozarts Werkstatt vermittelt die Aufnahme mit dem A-Dur Rondo KV 581 a. War es, wie man in der Mozart-Forschung mutmaßte, die allzu konzertante Behandlung der Klarinette, die Mozart bewog, von einer endgültigen Ausarbeitung des Satzes abzulassen und statt dessen einen neuen Finalsatz für das Klarinettenquintett zu schreiben? Tatsache ist, daß das Manuskript nach 89 Takten abbricht und 1870 vom damaligen Salzburger Mozarteum-

Professor Otto Bach komplettiert wurde. Eben jener Versuch einer Ergänzung entpuppt sich in unserer Aufnahme als ein Elaborat, das in seiner mangelnden stilistischen Dezent nur Rätsel aufgibt. Kaum zu glauben, daß diese Arbeit symptomatisch für das Mozart-Verständnis des vorigen Jahrhunderts sein sollte. Ganz anders Gerhard Maasz' Ergänzung des Fragments eines Allegros für Klarinette, Bassetthorn, Violine, Viola und Cello KV 580 b. Nahtstellen zwischen dem von Mozarts Hand vorliegenden Fragment und der Ergänzung eines Komponisten unserer Zeit sind hier kaum auszumachen.

Hans Christoph Worbs

★ **Wichtige Erweiterung des Offenbach-Repertoires durch diese Erstaufzeichnung etlicher „Mélodies“.**

OFFENBACH, 6 Fables de La Fontaine, Chanson de Fortunio, 5 Mélodies; Bruno Laplante (Bariton), Marc Durand (Klavier); Calliope CAL 1881 (1 S 30)
Aufnahmedatum: September 1980

Klangbild: Ausgewogen und stets präsent.
Fertigung: Ohne Beanstandung.

Die kanadische Firma „Calliope“ hat im Rahmen ihrer recht anspruchsvollen Edition „Le Livre d'or de la Mélodie française“ den bisher jüngsten Titel (Nr. 15) Sologesängen von Jacques Offenbach gewidmet. Was zuvor Meistern wie Chausson, Duparc, Gounod, Reynaldo Hahn, Massenet, Ravel sowie – gleich mit sechs Veröffentlichungen – Gabriel Fauré recht gewesen war, durfte nun dem Wahlfranzosen Offenbach billig sein. Künstlerische Vergleiche pflegen meistens zu hinken; wenn man aber geneigt ist, den Begriff „Mélodies“ weit genug zu fassen, spricht nichts dagegen, auch den großen Spötter in diese erlauchte Komponistenreihe einzugliedern. Diese Neuaufzeichnung, die auf einen Schlag ein bislang recht unbekannt gebliebenes Gebiet seines Schaffens erschließt, ist als echte Trouvaille zu betrachten. Wem – Hand aufs Herz! – waren wohl die Fabeln nach Jean de La Fontaine (1621-1695) geläufig, die der junge Jacques 1842 in Musik gesetzt hatte, ohne freilich damit nennenswerten Erfolg zu erzielen? Doch ist sich Offenbach schon damals seiner Mittel ziemlich sicher gewesen; und in der Einzelpointierung, in der leichtfüßigen und oftmals tänzerischen Grundierung weist so manches auf die weitere Entwicklung dieses Musikers hin. Abgesehen von dem berühmten, ursprünglich als Einlagenummer zu Alfred de Mussets „Chandelier“ 1850 geschriebenen „Chanson de Fortunio“ enthält die Plattenseite B ebenfalls lauter Novitäten: Stücke, die eigentlich allesamt die Zukunft Offenbachs zu einem guten Teil vorausnehmen. Ob es sich da um die Romanze „Doux Ménestrel“ (1842/43), um die in der Oper „Fantasio“ wiederverwendete „Ballade à

la lune“ (1866/1872) oder um die drei aus der Sammlung „Les Voix Mystérieuses“ (1852) stammenden Mélodies handelt: auch Offenbachs Lyrik – wiewohl deutlich vom Chansonstil gespeist und stets strophisch ausgerichtet – hat ihr eigenes Gepräge. Was er in diesem Genre zu leisten vermochte, das zeigt am besten das als „Lamento“ bezeichnete „Ma belle amie est morte“ (Text von Théophile Gautier). Die Interpretation könnte gar nicht vollkommener sein: der kanadische Bariton Bruno Laplante – bereits 1977 durch einen Preis der Académie du Disque français geehrt – bringt alle stimmlichen wie geistigen Voraussetzungen mit, diesen Gesängen die rechte Resonanz zu verschaffen. Am Flügel ist ihm Marc Durand ein guter und anpassungsfähiger Partner. Zu den eingespielten Werken bietet die Plattentasche (nur in französischer Sprache) viel nützliche Information; auf den Abdruck der Texte hat man, bedauerlicherweise, verzichtet.

Werner Bollert

★ **Schubert in expressiv-geschönter Klanggestalt.**

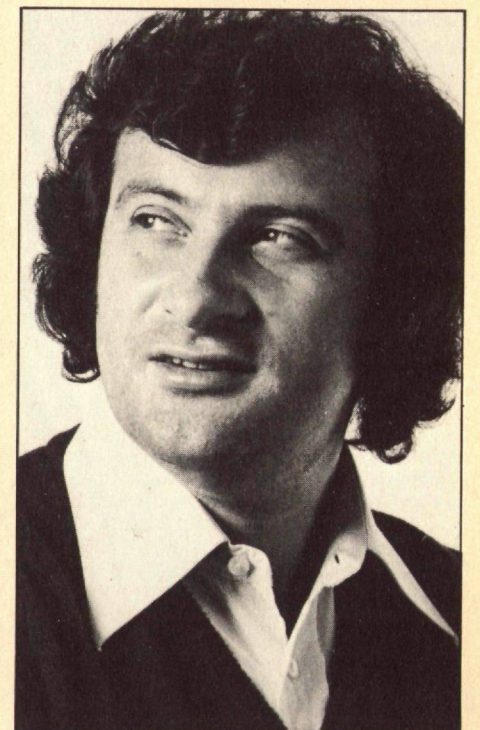
SCHUBERT, Streichtrio B-dur, D 581; Streichtriosatz B-Dur, D 471; Sonate für Arpeggione und Klavier a-Moll, D 821; Les Musiciens: Régis Pasquier (Violine), Bruno Pasquier (Bratsche), Roland Pidoux (Violoncello), Jean-Claude Penneret (Klavier); harmonia mundi (France) HM 1035 (1SM30)
Aufnahmedatum: Februar 1980

Klangbild: Klanglich ausgewogen, leicht „hall-gesegnet“, transparent, konturenreich.
Fertigung: Tadellos.
Vergleichseinspielung:
Arpeggione-Sonate: Storck/Kontarsky (DG 2533 175)

Diese Schubert-Platte hat hohe künstlerische und klangliche Qualitäten. Mit Engagement und klaren Vorstellungen von edler Klangschönheit werden die Werke gespielt, die ein hohes Maß an interpretatorischer Übereinstimmung unter den drei Streichern, aber auch zwischen Cellist und Pianist in der Arpeggione-Sonate deutlich machen. Die Werke erscheinen in expressiver Kantabilität. Der Ensemblegeist dominiert – auch in der Arpeggione-Sonate, in der das Klavier keineswegs zum Begleitinstrument degradiert wird. Dieses Werk gehört freilich zur Domäne der Cellisten und ist ohne Zweifel in dieser Klangform auch üblich, gleichwohl hat es besondere Reize, die Streicherpartie auf einem – wohl nur im Museum befindlichen – Originalinstrument gespielt zu hören. Dieser interpretatorische Sonderfall ist inzwischen auch im Schallplattenrepertoire abgedeckt – in einer vorzüglichen Aufnahme der Archiv-Produktion mit Klaus Storck und Alfons Kontarsky. Unter den z.Zt. zehn verschiedenen Aufnahmen,



„Les Musiciens“ spielen Schubert mit expressiver Kantabilität. Im Bild Roland Pidoux (links) und Régis Pasquier (rechts)



★ **Trotz herausragender technischer Beherrschung enttäuscht die Einspielung aufgrund geringer Vermittlung des Musikalisch-Gestischen.**

SCHÖNBERG, Die Streichquartette: Quartett Nr. 1, d-Moll op. 7; Quartett Nr. 2 fis-Moll op. 10; Quartett Nr. 3 op. 30; Quartett Nr. 4 op. 37; Quartett D-Dur (1897); Juilliard Quartett (Robert Mann, Earl Carlyss, Samuel Rhodes, Joel Krosnick), Benita Valente (Sopran); CBS 79304 (3 S 30)
Aufnahmedatum: 1977

Klangbild: Sehr direkt und durchsichtig, ausgesprochen räumlich, große dynamische Breite, manchmal fast übersteuert.
Fertigung: Einwandfrei.
Vergleichseinspielungen:
Juilliard Quartett (CML 4735-37)
La Salle Quartett (DG 2561050-052)

Der Name Juilliard bürgt für Souveränität in technischer Hinsicht. Schon einmal, im Jahr 1951/52 hat das Ensemble die Schönberg'schen Streichquartette eingespielt, allerdings mit bis auf den ersten Geiger Robert Mann anderer Besetzung. Das jetzt Vorgelegte wird zunächst durch die Hautnähe des Klanglichen und durch ausgefeilte virtuose Überlegenheit bestechen. Da gibt es keine Stellen, wo die Fähigkeiten des Quartetts an die Grenzen getrieben werden, zumal die Tempi fast durchweg etwas langsamer als

in der vor 30 Jahren entstandenen Aufnahme gehalten sind. Bewußt wird das Gefühl einer Gratwanderung vermieden, Schönberg wird quasi als Klassiker beherrscht. Und dennoch vermag keine volle Befriedigung beim Hören aufkommen. Der distanziert entschlackte Ton entbehrt des Ereignishaften, das der Schönberg'schen Musik eigen ist. Die ungeheure Spannung, die z.B. im vierten Satz des zweiten Quartetts vor dem Eintritt der Singstimme „Ich fühle Luft von anderem Planeten“ entsteht, wirkt geglättet. Der Synkoperrhythmus ist nicht als Stauung, Stockung gespielt, sondern scheint abstrakt gesetzt. Die neutral zurückhaltende Stimme von Benita Valente vermag es dann auch nicht, das Erlebnis des Schreitens in ein Neuland zu vermitteln. Das Beispiel ist symptomatisch. Das objektivierete Hinsetzen versucht zwar analytisch die Motive der Musik auszuloten, auch die Komplexität des Stimmengeflechts hörbar zu machen, dabei aber wird der gestische Charakter der Gestalten in den Hintergrund gedrängt. Dem Hörer wird nicht die funktionale Stellung der einzelnen Abschnitte im Gesamtverlauf, nicht die Logik der Abfolge vermittelt. Verbale Zusätze Schönbergs, wie etwa hart, weich, einfach, drängend usw. werden in erster Linie als bloße Spielvorschrift, weniger aber als zu gestaltender Charakter der Stelle verstanden. Gerade dies ist aber in der Einspielung von 51/52 so überzeugend gelungen. Ich halte es für einen fragwürdigen Weg, den gestischen Charakter der Schönberg'schen Musik, der sich in Phrasierung, rhythmisch bewußten Unschärfen, Zielrichtungen von Bewegungen usw. manifestiert, zugunsten strenger

FONO-KRITIK

Objektivierung in den Hintergrund zu drängen. Der Ton benötigt gerade in der neuen Musik Eigenleben, es gilt, besonders für die Wiener Schule, die Historizität des Klanglichen mitzuinterpretieren. Der gewiß nicht unproblematische Ansatz Schönbergs in seinen Zwölftonwerken, zu denen das dritte und vierte Quartett zählen, mit historischen Formen wie Sonatensatz oder Rondo zu komponieren, sollte als vermittelndes Moment in die Interpretation miteinfließen. Wenn man aber, wie in dieser Aufnahme, das Gewicht besonders auf die Einzelgestalt legt, entstehen Orientierungsschwierigkeiten. Die Sätze, vor allen in den Zwölftonwerken, wirken in schlechtem Sinne zerrissen, nervös anstatt nervig. Daß insbesondere der Cellist „Spielen“ hörbar macht durch Betonung des Greifens (bisweilen entstehen beim Lagenwechsel Geräusche wie auf Baßsaiten einer Gitarre), kaschiert auf schlecht passende Art die zurückgedrängte Subjektivität der Interpretation. Betont werden muß, daß der Ansatz des Juilliard Quartetts natürlich nur auf der Basis seiner vollkommenen Beherrschung alles Technischen möglich ist. Von dieser Seite gesehen verdient die Einspielung einiges Interesse – qualitativ Entsprechendes wird so schnell wahrscheinlich nicht erbracht werden. Um so schwerer wiegt das Ergebnis! Wer neue Musik weiteren Kreisen vermitteln will, kann damit nicht zufrieden sein.

Reinhard Schulz

★ Auch Musiker kehren an den Ort ihrer Tat zurück.

HENRYK WIENIAWSKI, Polonaisen op. 4 und 21; Legende op. 17; Mazurken op. 19 Nr. 1 und 2; Souvenir de Moscou op. 6; Scherzo-Ta-

rantelle op. 16; Romance op. 22 (2. Satz a.d.2. Violinkonzert); Capriccio-Valse op. 7; Alfredo Campoli (Violine) Daphne Ibbott (Klavier); L'Oiseau-Lyre (Engl. Decca) DSLO 45 (1 S 30) Aufnahme datum: 1980

Klangbild: Natürlich.
Fertigung: Einwandfrei.

Fast fünfundsiebzigjährig nahm Alfredo Campoli die hier vorgelegten Wieniawski-Piecen auf. Sie werden fragen, ob das gutgehen konnte. Jein. Dabei ist das Ja deutlicher als das Nein. Die Abstriche liegen dort, wo sie zu erwarten sind. Die Virtuosität besitzt keine Aggressivität mehr, die extreme Geläufigkeit, über die Campoli ein Leben lang verfügen konnte, hat Einbußen erlitten. Campoli hat diesen, seinen natürlichen Abbau nicht übersehen. Er ersetzt ihn durch Gestaltung. Durch sorgfältige Phrasierung, durch Arbeit am Detail und der Gesamtform. Die Polonaisen strahlen auf einmal eine sonst nicht – oder selten – zu vernehmende Feierlichkeit aus. Hier sei an die Ursprünge der Polonaise in der polnischen Volksmusik erinnert, „welche bei Hochzeitsfesten gespielt und paarweise rund um den Tisch geschritten wurde.“ Hier kommt Campoli nicht nur näher an den durch falsch verstandene Virtuosität meist überdeckten Charakter dieser Tänze heran, er hat durch sein gemäßigtes Grundtempo auch sehr viel mehr Gelegenheit, die rhythmischen Eigenarten und Feinheiten genauer, pointierter herauszubringen. Trotz dünner gewordenem Ton behält sein Spiel noch soviel Charme, daß man nicht nur einen Akt der Pietät vollbringt, wenn man sich Campolis „Alterswerk“ zu Gemüte führt. Die Legende liegt ihm unter den genannten Vorzeichen erwartungsgemäß gut, die Scherzo Tarantelle überrascht nun dennoch durch die gezeigte Geläufigkeit. Die beiden Mazurken sind etwas vorsichti-

ger genommen, hören sich aber auf einmal tanzbar an (das sollten Tänze doch sein – oder?), bekommen Farbe, ein wenig wehmütige Nachdenklichkeit. Souvenir de Moscou – charmante Erinnerungen, liebevoll dargeboten. Mit dem gegebenen „Hohlen Stern“ sollten vor allem jene Violinmusik-Freunde aufmerksam gemacht werden, die Campolis frühere Aufnahmen schätzen und die wissen, daß das hier Gebotene ein mütter gewordenen Spiegel einstigen Könnens ist, der aber noch so überraschend viele und immer scharf umrissene Konturen zeigt. Ihr Händler wird sie über die bekannten Importeure besorgen müssen. Wenn Sie sich nicht sowieso gleich dahin wenden.

Wolfgang Wendel

Neuveröffentlichungen KLAVIERWERKE

Alan Curtis weiß wohl, was Philipp Emanuel sagen will, doch nimmt er sich nicht die Zeit, es auszusprechen.

C. P.H.E. BACH, Rondos fürs Fortepiano nebst einer freyen Fantasia (Rondos: Wq. 56 Nr. 1 und 5; Wq. 57 Nr. 1 und 3; Wq. 58 Nr. 3 und 5; Wq. 59 Nr. 4; Wq. 61 Nr. 1; Fantasia Wq. 61 Nr. 6); Alan Curtis (Hammerflügel); Electrola 1 C 065-03 889 (1 S 30)

Klangbild: Natürlich.
Fertigung: Einwandfrei.
Vergleichseinspielungen:
Inger Grudin-Brandt (BIS.LP-142)
Gustav Leonhardt (RCA.RL 30429 DX, 2 LP)

Carl Philipp Emanuel Bach ist plötzlich bei den Schallplattenproduzenten in Mode gekommen – hat man entdeckt, daß da noch ein großes Oeuvre dem Markt erschlossen werden kann? Wie aber diese Musik aufzuführen ist, das entdeckt eine Generation von Musikern, die dieses Oeuvre bislang vernachlässigt hat, nicht ebenso schnell im Handumdrehen. Und daß dies überhaupt nicht eine Musik für den Markt ist, sondern eine höchst individuelle, subjektive, philosophische, phantastische, kommt folgerichtig weder bei Gustav Leonhardt noch bei Alan Curtis heraus, am schnellsten fingert James Galway darüber hinweg, und einzig die auf dem schwedischen Außenseiter-Label BIS (Auslieferung über Disco-Center Kassel) veröffentlichten Aufnahmen von Inger Grudin-Brandt legen etwas von diesen verdrängten Dimensionen der Musik Philipp Emanuel Bachs frei. Erstmals bei diesem Komponisten wird es möglich, daß ein einzelner, isolierter Ton etwas auszudrücken

vermag – und das geschieht nicht nur durch die kompositorische Anordnung, sondern eigentlich erst durch die Art und Weise, wie ein solcher einzelner Ton in der Aufführung dargestellt, wie die Zeit um ihn herum gestaltet, wie die Erwartung auf ihn gespannt und seine Nachwirkung durch die Fortführung abgefangen wird. Plötzlicher Einbruch eines völlig unerwarteten, neuartigen Gedankens, unvermittelter Aufenthalt, Nachdenken ... Hier ist „Zerdehnen“ der Zeit wirklich am Platze. Bach wollte mit seiner Musik Leidenschaften erregen und besänftigen, Herzklopfen, Erschrecken, Trost, Träume, momentane Eingebungen folgen unmittelbar aufeinander. Doch steht da kein Text unter den Noten. Die textlose, aber darum nur um so mehr „bedeutende“ Aussage kann nur aus dem musikalischen Informationsmaterial (Melodie, Pausen, Harmonie, formaler Ablauf, dynamische und – soweit vorhanden – agogische Zeichen) dechiffriert werden. Entscheidend ist, daß es kein Diktat eines fortlaufenden, gar metronomisch definierbaren Tempos gibt.

Alan Curtis weiß wohl um solche Dimensionen, denn er deutet einiges davon an, aber er hat keine Zeit, er will „die große Linie“ (die Inger Grudin-Brandt vermissen läßt), er scheut sich, irgendwo den Fluß des Taktes wirklich zu unterbrechen. Daß Carl Philipp Emanuel Bach ein musikalischer Vorfahre von James Joyce gewesen sein könnte, will er nicht wahrhaben. Einem einzelnen Ton nachzuhören, gelingt ihm nicht. Auch wenn er damit den Philipp Emanuel marktfähig macht, muß ich ihm die Schwedin entgegenhalten, die mir die Nachtphantasien auf dem Clavichord so spielt, wie sie für mich allein schon immer erklangen, auf die selbstverständliche Weise, auch wenn die Klavierlehrer für solche versponnenen Künste kein Lob übrig hatten. Wenn ich mir nun die vielen Ph. E. Bach-Platten anschau und die eine von Inger Grudin-Brandt dagegenhalte, dann frage ich mich, ob Philipp Emanuel seine Musik für den Markt oder für die Nachtphantasierer geschrieben hat. Dennoch muß zur Ehrenrettung von Alan Curtis gesagt werden, daß unter den für den Markt produzierten Ph. E. Bach-Platten seine noch die annehmbarste ist – versöhnend wirkt am Ende seine Aufführung des E-Dur-Rondos, des letzten Stücks der Platte, besonders wenn die Geschwindigkeit des Plattenspielers soweit wie möglich herabgeregelt wird (das tut der Tonart keinen Schaden, da der alte, schön klingende Silbermann-Flügel ohnehin tiefer als normal gestimmt ist).

Wegen der verschiedenen und verwirrenden Zeichnungen der Stücke will ich hier wenigstens eine Übersicht über die Rondos geben, die auf zwei oder drei der Platten gemeinsam enthalten sind und so den direkten Vergleich der Interpretationsauffassungen erlauben: Das Rondo c-Moll aus der 5. Sammlung „für Kenner und Liebhaber“ ist bei Curtis das 3. Stück der 1. Plattenreihe, bei Grudin-Brandt ebenfalls das 3. Stück der 1. Seite, bei Leonhardt das 2. Stück der 2. Seite. Das Rondo C-Dur aus der 2. Sammlung ist bei Curtis das 4. Stück der 1. Seite, bei Grudin-Brandt das 1. Stück der 1. Seite. Und zur Ehrenrettung von Gustav Leonhardt muß gesagt werden, daß sein Clavichordspiel

klanglich am meisten zu fesseln vermag; zweifellos ist seine Beherrschung des Instruments die perfekte.

Helmut Haack

○ Sprödes Brahms-Bild.

BRAHMS, Vier Balladen op. 10, acht Klavierstücke op. 76; Justus Frantz (Klavier); Tel. 6.42 581 (1 S 30) Aufnahme datum: 1980

Klangbild: Nicht übermäßig präsent.
Fertigung: Geringfügiges Rauschen.
Vergleichseinspielung:
op. 10: Gilels (DG 2530 655)

So verhalten, fast „wortlos“ sind die vier Balladen op. 10 wohl selten zu hören. Justus Frantz verweigert in seinem Bemühen, das gängige Brahms-Klischee zu meiden, jede Theatralik, nimmt den Ausdruck zurück bis fast zur Sprachlosigkeit. Daß es in der literarischen Vorlage zur h-Moll-Ballade immerhin um Mord und Totschlag geht, muß man schon im Hüllentext nachlesen; ahnen läßt es sich bei dieser kargen Interpretation kaum.

Wenn das gerne benutzte Schlagwort vom „norddeutschen Brahms“ bedeuten soll, die Verslossenheit zu unterstreichen, dann hat der 1944 geborene Justus Frantz (der bei Eliza Hansen an der Musikhochschule Hamburg studiert hat) den Wahl-Wiener Brahms wieder in den Norden eingemeindet, doch so sehr sein Interpretationsgestus (auch in den Fantasiestücken) gelegentlich erhellend wirkt, insgesamt bleibt die betonte Sprödigkeit doch einiges an Mitteilungskraft schuldig.

Rainer Wagner

○ Noch einmal Fou Ts'ong in der „Maestro“-Serie.

CHOPIN, Nocturnes Nr. 9 bis 18; Fou Ts'ong (Klavier); CBS 61 828 (1 S 30) Aufnahme datum: 1978

Klangbild: Präsent, von durchschnittlicher Dynamik, mitunter verfärbt.
Fertigung: Bandrauschen, verhältnismäßig niedriger Pegel, Oberflächenstörungen.

Ich bin im FONO FORUM 3/81 auf den Pianisten Fou Ts'ong eingegangen und habe bei dieser Gelegenheit versucht, seinen stilistischen Standort in der Nervenzone des Chopinspiels zu definieren. In einem Paket von drei Neuerscheinungen fanden sich damals auch die Nocturnes Nr. 1 bis 8, zudem jene posthum veröffentlichten Nocturne-Kompositionen, die gewöhnlich an den Schluß des Zyklus gesetzt werden. Die hier nun zur Nach-Beurteilung vorliegende Platte mit

den Nocturnes op. 32, op. 37, op. 48, op. 55 und op. 62 legt keine revidierten Beschreibungsmodi nahe. Der Aura spieltechnischer Beweglichkeit, aber auch Fähigkeit, bleibt Fou Ts'ong auch in den reifen, zum Teil äußerst originell formalisierten Nachtstücken verpflichtet, Rubinsteins weltlichere Stetigkeit der lyrischen Argumentation, Adam Harasiewicz's vermittelnde Noblesse oder Arraus tiefenpsychologische Kollegs bleiben als mögliche Kristallisationsformen der Nocturne-Entfaltung schier übermächtig aktuell. Fou Ts'ong gelingt es nicht, interpretatorische Geschichtsschreibung durch persönliches Engagement zumindest für die Dauer zweier Plattenseiten vergessen zu machen. Mein Ersteindruck sollte sich Stück für Stück bestätigen: Hier spielt einer, der über Chopins Nocturnes und darüber, wie man sie zwingend zu spielen habe, mehr weiß, als er im „konzertanten“ Ernstfall zu geben imstande ist.

Peter Cossé

○ Noch mehr Donizetti auf dem Klavier.

DONIZETTI, Das Werk für Klavier zu vier Händen. Vol. 2 und 3; Pietro Spada und Giorgio Cozzolino (Klavier); RCA RL 31542 (2 S 30) Aufnahme datum: Mai 1979

Klangbild: Offen, leicht verfärbt, etwas distanziert.
Fertigung: Leichte Verklirrungen.

Die von Peter Cossé in Heft 4/80 geäußerte Kritik hinsichtlich der Substanz von Donizettis Werken für Klavier zu vier Händen ist nach Abhören einer weiteren Folge des Projekts zu bestätigen. Pietro Spada und Giorgio Cozzolino, beide als lehrende und ausführende Musiker in Neapel tätig, haben ein Doppelalbum vorgelegt, das vor allem als „Sonaten“ deklarierte Stücke des fleißigen Italieners enthält. Sie sind ihrem Gehalt nach so indifferent und ohne Eigenleben, daß das Abhören von vier Plattenseiten zur Qual werden kann. Ob Polka oder Marsch, Walzer oder eben „Sonate“, am Ende bleibt nur noch der Eindruck eines wuchernden Konglomerates. Deshalb muß der Enthusiasmus, der ohnehin zu schnell jeder Form von „Revival“ entgegengebracht wird, gezügelt werden. Und weiter drängt sich, rein von den Aspekten der Information her, die Frage auf nach einem geordneten Werkverzeichnis: daß man ungefähr abschätzen kann, was aus Neapel noch zu gewärtigen ist. Denn über die eingespielten Stücke verrät das Inhaltsverzeichnis gar nichts (nicht einmal in jedem Fall die Tonart), und auch der Hüllentext von Georg Borchardt bleibt im Philologischen merkwürdig vage. „Typische Gelegenheitskompositionen“ dürften wohl alle der hier präsentierten Werke sein.

Die beiden Interpreten liefern in Grenzen exakte, freilich nicht überragende Arbeit, so daß selbst mit den Wiedergaben nicht viel Staat zu



Das Juilliard-Streichquartett