

FONO-KRITIK

cia de Larrocha keine Meisterin des Anschlags ist, belegt schließlich das Finale, wo das thematische Material zwar griffig dargeboten wird, doch die vielen Piano-Wendungen wie ausgetrocknete Wasserstellen wirken. Beide Komponenten, die dramatisierende und die auf harsche Diktion getrimmte Tendenz, werden dann bei Bach und Haydn nochmals entsprechend unterschieden. Bei Bach in den ersten zwei Sätzen ein in die Dehnungen versunkenes, wenig sprechendes, im dritten Satz dagegen forsch-motorisches Spiel. Bei Haydn wie in blindem Nachbeten eine preußisch anmutende Disziplinierungsübung, die sich im Rondo gar zu einer atemlosen Flucht ohne Rücksicht auf die ironisch scherzhaften Türken-Anspielungen mausert.

Martin Meyer

Tschaikowsky in Panavision.

TSCHAIKOWSKY, Klavierkonzert Nr. 1 b-Moll op. 23; Emil Gilels (Klavier), New York Philharmonic, Zubin Mehta; CBS 36660 (1S30) Aufnahmedatum: November 1979

Klangbild: Offen, direkt, Klavier etwas im Vordergrund, räumlich, dynamisch gut.
Fertigung: Einwandfrei.
Vergleichseinspielungen: Istomin, Philadelphia Orchestra, Ormandy (Col ML 5399)
Wild, Royal Philharmonic, Fistoulari (RCA GL 25013)
Cziffra, Orchestre National de la R.T.F. Derveaux (EMI FALP 30.062)
Dichter, Boston Symphony, Leinsdorf (RCA LSC-2954)

Wie viele Male hat Gilels Tschaikowskys b-Moll Konzert eingespielt? Mindestens dreimal. Weit zurück liegt die pianistisch expansive, beherrscht-angriffliche Version mit Fritz Reiner und dem Chicago Symphony für RCA. Näher ist dem Hörer die mittlere, auch musikalisch zwischen sinfonischer Geste und Solo-Bravour vermittelnde Aufnahme mit Maazel und dem New Philharmonia Orchestra; sie wird im Bielefelder Katalog genannt. Und ganz neu ist die den „Digital“-Künsten verschriebene Fassung mit Zubin Mehta und den New Yorkern. Schwer zu sagen, ob die Gründe für diese neueste Dokumentation mehr beim Interpretieren (und einem möglicherweise gewandelten Selbstverständnis gegenüber dem Werk) oder mehr beim aktuellen Stand der Aufnahmetechnik liegen. Das gibt es ja: daß man immer dann vor die Mikrophone tritt, wenn die Mikrophone wieder mehr hören können. Daraus resultiert die Tyrannei der Apparaturen. Und das Kriterium des technisch Anderen ersetzt das Kriterium des interpretatorisch Anderen. Können aber solche Sachzwänge noch mit dem Begriff des musikalischen Sinns und seinen Bedeutungen vereinigt werden?

Gilels hat die „Digital“-Version zugleich als „Live“-Version geliefert. Es ist die Spontaneität des Podiums, die als zusätzlicher Wert der New Yorker Einspielung zuwachsen soll. Das Podium hat den Pianisten in gewisser Hinsicht dazu geführt, das starre, ein wenig unbewegte Konzept seiner späten Schallplatten zu unterlaufen – auf eine Freiheit hin, die einerseits wohl mit minimalen manuellen Trübungen erkaufte wird, andererseits den Künstler in der Stunde des Wagnisses präsentiert. Mit dem Wagnis ist ein Problemfeld des späten Gilels getroffen.

Auf den unbedingten Einsatz, der ihn einstens berühmt gemacht hat, läßt sich Gilels heute nicht mehr ein. Er nimmt den Kopfsatz im Tempo gemäßigt und markiert die Fundamente, die nicht nur die Position des Solisten, sondern auch jene des Orchesters bestimmen. So resultiert im Zusammenspiel eine Gemeinsamkeit, die das Konzert nun noch näher ins sinfonische Ambiente bringt – um den Preis gelegentlicher Struktur-schwächen. Denn die gerundeten, wohlgefüllten Akkorde des Flügels wandern gleichsam ohne Substanzänderung in die Orchestertutti. Es kommt zur Eintracht im Geben und Nehmen. Und in dieser auf die Synthese abzielenden Beschwichtigung des virtuosen Feuers birgt Gilels auch die weit gespannte Kadenz zum Kopfsatz. Er läßt die viermaligen Oktav-Kontraktionen und die ihnen folgenden Akkord-Erhebungen nicht aus der sinfonischen Klammer springen, integriert sie vielmehr in einen Klangfluß, der von Pathos und Lyrik geregelt wird. Während die Skalen sehr behende aus der Tastatur gelöst werden, mutet das tragende Akkord- und Doppeloktaven-Spiel eine Spur schwerfällig und pastos an.

Doch der eigentliche Einwand gegen diese breit gewobene Fassung beruht darauf, daß Gilels und der sein Orchester etwas nachlässig führende Mehta konzeptionell auf Strukturverschleierung hinsteuern. Insofern müßte, als Gegenstück, die neue Aufnahme mit Arrau und Colin Davis zitiert werden, die die geheimen Widerlager und Kanten des Konzerts weit energischer hervorholt. Das Klavier als beinahe spröder, seine eigene Klangwelt behauptender Partner des Orchesters. Man vergleiche den Schluß des dritten Satzes: ein schwerer Samtvorhang in New York, ein Fenster mit Fernsicht in Boston. – Beim Bach-Siloti-Präludium braucht Gilels eine Anlaufzeit, bis er die Höhe seiner sanglichen Kunst erreicht. – Der CBS-Hüllentext hat wieder viele Druckfehler.

Martin Meyer

Telemanns Schulstadt Hildesheim ehrt den „Dreihundertjährigen“.

TELEMANN, Oboenkonzert f-Moll, Bratschenkonzert G-Dur, Suite a-Moll für Flöte, Streicher und Basso continuo, Violinkonzert G-Dur; Axel Vincent (Oboe), Hannes Borcholte (Bratsche), Bert Lomitzky (Flöte) und Urara Oku (Violine), Das Hildesheimer Kammerorchester, Gerald Williams; Calig CAL 30462 (1S30) Aufnahmedatum: 1980

Klangbild: Präsent, durchschnittliche Dynamik, Verhältnis von Solisten und Orchester ausgewogen.
Fertigung: Ohne Mängel.

Hildesheim, in dessen „damals-berühmtem“ (so Telemann) Gymnasium Telemann seine etwa vier letzten Schuljahre verbracht hat, nicht ohne nebenbei bereits nach Kräften der Musik zu fröhnen, ehrt den „dreihundertjährigen“ Komponisten. Es bietet dazu sein vor drei Jahren gegründetes Kammerorchester auf, „eine lose Vereinigung“, aus der sich aber „ein fester Musikstamm herausgebildet“ hat, der mit Serenaden und anderen Konzerten hervortritt. Gründer und Leiter des Ensembles ist der Australier Gerald Williams, derzeit 1. Kapellmeister des Stadttheaters Hildesheim. Er hat sein Ensemble nicht nur zu Exaktheit erzogen, sondern auch zu geschlossener, profilierter Artikulation und guter dynamischer Arbeit. Erfreulich ist auch seine Interpretation: Hier wird ein Telemann geboten, der noch mit dem Barock verwurzelt ist, aber – durch eine gewisse Leichtigkeit und Transparenz – schon nach vorklassischen Gefilden Ausschau hält.

Gleicherweise Positives ist über die Solisten zu vermelden: Axel Vincent verfügt über runden, ausgewogenen und kantablen Oboenton, Hannes Borcholte streicht seine Bratsche in einer guten Balance von Sonorität und Schlankheit, Bert Lomitzkys Flöte klingt ebenmäßig und angenehm, ist technisch wendig und prägt die unterschiedlichen Satztypen der a-Moll-Suite deutlich aus. Urara Oku schließlich gibt dem gegenwärtig im Bielefelder Katalog nicht vertretenen G-Dur-Violinkonzert Brio und Gesanglichkeit mit auf den Weg.

Karl Ludwig Nicol

Vivaldis op. 4 à la Française – unbekümmert musikantisch in kleiner Besetzung.

VIVALDI, La Stravaganza: zwölf Concerti op. 4 (F 1/180-191); Jean-Pierre Wallez (Violine), Ensemble Instrumental de France, Jean-Pierre Wallez; Bellaphon 7527 002 (2S30) Aufnahmedatum: 1976

Klangbild: Sauber, natürlich, präsent und ausgewogen.
Fertigung: Einwandfrei.
Vergleichseinspielungen: I Musici (Phi 6768009)
Academy/Marriner (Dec 6.35279 DX)
Solisti Veneti/Scimone (RCA ZL 30508 EK)

Die Musici machen's schwungsvoll, aber (mit Orgel-Continuo) ein wenig pastos; die Engländer setzen mit der Academy brillante Fulminanz dagegen; Scimones Venezianer suchen mit gebremstem Drive einen Mittelweg – und jetzt bringt Jean-Pierre Wallez mit seinem kleinen elfköpfigen Streicherensemble (selbst Solist und Leiter) einen höchst unbekümmert musikanti-

schen Zug in dieses Werk, von Vivaldi selbst als „das Außerordentliche“ benannt: frei von historisierenden Originalklangbemühungen präsentiert er die zwölf Stücke als nirgends aufs effektvoll Virtuose angelegte, dennoch imposante Präzisionsabläufe vertracktester Geigentechnik, die nicht nur Lackglanz spiegelt, sondern in tiefere Gemütsbereiche hinabreicht und in den eindrucksvoll bescheidenen langsamen Sätzen anrühren kann. Wenn Knut Frankes gescheiter Hüllentext meint, Vivaldis Stil sei relativ früh ausgeprägt gewesen und er habe sein Leben lang die Ausfüllung dieses Stils, „die Nuancierung der Schaffensprinzipien“ erstrebt, was ihm wie keinem seiner Zeitgenossen gelang, so ist diese Einspielung in ihrer wirkungsvollen Einfachheit die richtige akustische Demonstration dieser Erkenntnis. (Und über die lektorische Schlamperei des Hüllentexts, die aus Vivaldis Streben nach schöpferischer Überwindung musikalischer Konventionen eine „schöpferische Überhütung“ machen und stehen ließ, wollen wir dann nur noch lächeln...) Diether Steppuhn

Wiederveröffentlichungen KONZERTE

Wiederveröffentlichung der Brandenburgischen Konzerte aus den glanzvollen Gründerjahren der Festival Strings Lucerne.

J.S. BACH, Brandenburgische Konzerte Nr. 1, 4, 6 und 2, 3, 5; Wolfgang Schneiderhan, Rudolf Baumgartner und Gerhard Hetzel (Violine), Ulrich Koch und Martin Fischer (Viola), Herbert Schäfer und Albrecht Kuen (Viola da gamba), Claude Starck (Violoncello), Hans-Martin Linde und Thea von Sparr (Blockflöte), Aurèle Nicolet (Querflöte), Helmut Winschermann (Oboe), Adolf Scherbaum (Trompete), Cesare Esposito und Günther Schlund (Horn in F), Ralph Kirkpatrick (Cembalo) u.a.; Festival Strings Lucerne; Rudolf Baumgartner; DG 2547 037 und 2547 038 (2S30) Aufnahmedatum: 1960

Klangbild: Dem Aufnahmejahr entsprechend. Präsent, transparent, ausgewogen.
Fertigung: Ohne Mängel.

Nach dem neuen Start der Festival Strings bei Ariola Eurodisc ist ein Vergleich mit Aufnahmen aus den glanzvollen Gründerjahren des Ensembles von besonderem Reiz. Freilich sind bei den Brandenburgischen Konzerten gerade die Solisten dominierend, aber auch ihre Auswahl ist von Interesse und mehr noch, wie sie damals spielten und wie sie damals speziell Bach spielten.

Was zunächst überrascht – und was man wohl gar nicht mehr so in Erinnerung gehabt hat – sind die relativ langsamen Tempi der meisten ersten Sätze. Selbst die orthodoxesten Bach-Puristen nehmen heute in der Regel schnellere Zeitmaße. Doch die ruhigeren haben durchaus etwas für sich und sind womöglich sogar puristischer als die schnelleren. Jedenfalls kann hier auch noch das letzte Sechzehntel in Ruhe ausgespielt und gehört werden. Bei den übrigen Sätzen sind kaum nennenswerte Abweichungen von den auch heute gängigen Tempi zu registrieren. Hört man die „alten“ Festival Strings nach zwei Jahrzehnten wieder, so versteht man die Begeisterung, mit der sie seinerzeit aufgenommen wurden: Streicherwohlklang, prägnante Artikulation und plastische Phrasierung. Und die Solisten? Manche von ihnen sind zur Aufnahmezeit noch in Hochform (so etwa Schneiderhan oder Scherbaum), andere schon (so etwa Hetzel) und wieder andere haben heute wie damals Spitzenqualität (so etwa Linde oder Nicolet). Allen gemeinsam ist dieselbe Grundkonzeption der Bach-Interpretation. Dadurch wirkt der Zyklus der sechs Konzerte völlig geschlossen. Bach-Interpretation anno 60: auch heute noch hörens Wert – zumal mit solchen Solisten. Karl Ludwig Nicol

Neuveröffentlichungen KAMMERMUSIK



Susanna Mildonian

Virtuose Eleganz in optimalem Klang: Flöte und Harfe.

FLÖTE UND HARFE, Werke von C. Debussy, M. Ravel, G. Fauré, J. Ibert, J.B. Loeillet, L. Vinci, A. Vivaldi und G. Donizetti; Susanna Mildonian (Harfe), Maxence Larrieu (Flöte); Aristocrate 6327015 (1S30) Aufnahmedatum: 1975

Klangbild: In jeder Hinsicht optimal.
Fertigung: Tadellos.

Vergleichseinspielungen: Loeillet: Larrieu/Geliot (Classic 991.080)
Fauré, Ibert: Rampal/Laskine (Erato 50226)
Vinci: Buxtorf/Eisenhoffer (Jecklin 111)
Bourdin/Challan (Philips 835.752 IY)

Unter vielen gleichartigen älteren und neueren Aufnahmen zeichnet sich diese aus Frankreich übernommene Platte durch mehrere Vorzüge aus: Die Auswahl der Stücke reicht von Vivaldi bis Ibert; sie bringt Bekanntes (Vincis D-Dur-Sonate, Loeillets F-Dur-Sonate, Faurés Berceuse, op. 16, und Iberts Entr'acte) und daneben neue Bearbeitungen (Vivaldis Sonate op. 2 Nr. 1, Donizettis kleine Sonate, Ravels „Habanera“ und Debussys „En bateau“); das Spiel der beiden bekannten Künstler ist von vollendeter Harmonie und Ausgewogenheit (eigentlich nur von Rampal/Laskine in dieser Übereinstimmung in Erinnerung), von breitester Ausdruckspalette – ebenso hochvirtuos (Vinci-Allegro) wie behutsam-verträumt (Debussy); und obwohl die Aufnahme in Frankreich (Decca 7.295) quadrophonisch erschien und sie hier nur stereophon übernommen wurde, sind Aufnahme, Klangbild und Fertigung schlechthin optimal. Das Ganze ist eine reine Freude... Diether Steppuhn

Primus inter pares 1981: Bartók authentisch.

BARTÓK – Die 6 Streichquartette: Streichquartett Nr. 1 op. 7 (1908), Nr. 2 op. 17 (1917), Nr. 3 (1927), Nr. 4 (1928), Nr. 5 (1934), Nr. 6 (1939); Tokyo String Quartet; DG 2740 235 (3S30) Aufnahmedatum: 1977 (Nr. 2, 6) – 1981 (Nr. 1, 3, 4, 5)

Klangbild: Homogen-räumlich, kultiviert, differenziert, absolut ausbalanciert.
Fertigung: Im ganzen ausgezeichnet.
Vergleichseinspielungen: Juilliard Quartett (CBS 77330)
Végh-Quartett (Tel 6.35 023 FK)

Der Rezensent tut sich schwer, angesichts dieser Produktion nicht in den Sog firmen-eigener Anpreisungen und Werbebegeisterung zu geraten. Was indes die Mitglieder des Tokyo String Quar-

FONO-KRITIK

tet an Klangsinn, Werkreflexion, Spielgenauigkeit, „ungarischer“ Einfühlbarkeit, Stil- und Formstrenge – kurz: Bartók-Kompetenz – auf internationalem Niveau mit dieser Kassette beisteuern, darf den herkömmlichen Begriff einer Musikkritik zugunsten einer Musiklaudatio für die volle Dauer dieser drei erregenden Langspielplatten außer Kraft setzen. Die Quartette Nr. 2 und Nr. 6 sind als Einzelveröffentlichung bereits vorausgegangen, haben aufhorchen lassen und lebhaften Beifall unter den Fachkollegen ausgelöst. Die nunmehr abgeschlossene Gesamtaufnahme bestätigt den ersten Teileindruck und ist somit unter den obligatorischen Jubel-Veröffentlichungen des „Bartók-Jahres“ (100. Geburtstag) mehr als eine Pflichtübung für einen verdienten Mitschöpfer

Stilisierung der „Verfremdung“) nichts wesentliches gebracht, was nicht schon Bartók mit Hilfe des konventionellen Notensystems entdeckt und aufgeschrieben hätte (4. und 5. Streichquartett!). Die „Klassiker“ der Moderne erweisen sich da auch angesichts der Avantgarde vorerst noch als die Stärkeren mit überzeitlicher Gültigkeit. Und Bartók ist da fraglos ein besonders Großer unseres Jahrhunderts. Natürlich hängen solche Betrachtungen nicht ursächlich mit der neuesten Bartók-Produktion des japanischen Meisterquartetts zusammen, wenn man die vital, heißblütig und kompakt musizierte Version des Végh-Quartetts daneben hält oder sich für die feinnervige Sensibilität der Juilliards entscheidet. Aber, das muß der Neid dem Tokyo String Quartet lassen, in der Syn-

nur hier, eine Abweichung von der Intention des Komponisten reklamieren.

Als unschätzbare Vorteil für die Einspielung erweist sich die Verwendung ideal aufeinander abgestimmter Instrumente. Alle vier Virtuosen spielen auf Meisterarbeiten aus der Werkstatt Nicola Matis, gebaut zwischen 1656 und 1677, die ihnen als Leihgaben der Corcoran Gallery, Washington, zur Verfügung gestellt worden sind. Aber auch die geistige Übereinstimmung im nahtlosen Spielkonzept, die homogene Einfühlung für die durchaus nicht naheliegenden Bartókschen Ungarismen, Folklorismen, gepaart mit der idealtypischen Experimentierlust des Komponisten für neue Spieltechniken und Klangfarben wird in der Wiedergabe durchgehend spürbar. Was dies als musikalisches Resultat bedeutet, kann Takt für Takt belegt werden. Exemplarisch werden die ungewöhnlichen Techniken vorgeführt, kristallklar, sauber und souverän: Doppelgriff-Glissandi, Flageolets, Streichen und Schlagen mit dem Bogenholz, Spiel am Steg oder am Griffbrett, unterschiedliche Vibratoformen und ätherisches Non-vibrato, gitarrenähnliches Arpeggieren durch Pizzicato-Spiel, dazu eine unerhörte Transparenz voller Sanglichkeit, Präzision und Klarheit in allen polyphonen, polytonalen und polyrhythmischen Teilen.

Den zusätzlichen Erwerb von Studienpartituren kann man nur wärmstens empfehlen, weil beim Mitlesen nicht nur der Hörgenuß potenziert wird, sondern sich auch das Verständnis für die extrem kompakte Musik voller motivischer Bezüge, Varianten und Spiegelungen im Formaufbau leichter und mitreißender erschließt. Die Textbeilage ist eine gute Hilfe, doch kann das geschriebene Wort nur andeutend den Reichtum dieser Musik entschlüsseln. Daß klanglich alle Details evident werden, dies eben ist das Verdienst der Geiger Koichiro Harada und Kikuei Ikeda, des Bratschisten Kazuhide Isomura und des Violoncellisten Sadao Harada. Fernöstliche Namen, die sich um eine werkgerechte Interpretation der für sie fernwestlichen Musik verdient gemacht haben.

Um nun doch noch ein Beurteilungs-Detail zu erwähnen: Wenn der Komponist bei wechselnden, gleitenden oder taktweise variierten Metren und Tempi dennoch bis auf die Sekunde genaue Aufführungsdauern vorschreibt, dann werden diese, falls überhaupt, nur um ganz minimale Nuancen – im Hinblick auf das Ganze – unter- oder überschritten. Genauer geht es nicht, und in keinem Takt stellt sich das Gefühl von einer metronomischen Stoppuhr-Abhängigkeit ein. Andere agogische Vorschriften und Spielregeln (nur wenige Takte läßt Bartók von solchen Hinweisen frei) mögen für alle Bartók-Interpreten eine Selbstverständlichkeit sein. Aber daß neben allem Konstruierten und Mechanisierten auch die metaphysischen Dimensionen ihren Stellenwert erhalten und behalten, dies alles macht das Ergebnis so musikalisch-künstlerisch interessant. Da sind die jeweiligen Stimmungslagen des Komponisten spürbar, die autobiographischen Bezüge im Werk, seine Seelenspannungen, Liebe, Schmerz, Ironie, Heiterkeit, Enttäuschung, Protest, Freude, Leid, Sarkasmus, Angst, Trauer, Verzicht, Resignation, Abschied.



Das Tokyo String Quartet: Eine Modell-Interpretation der Bartók-Quartette

der Moderne unseres Jahrhunderts. Bartóks Streichquartette, so faszinierend und überzeugend wie hier dargeboten, sind im Grunde der klingende Beweis, daß die Musikentwicklung der unmittelbaren Gegenwart immer noch nicht von der Gefahr einer Sackgassen-artigen Situation frei ist, wenn die Komponisten-Avantgarde allzu einohrig auf der postseriellen Welle der zweifellos gleichrangig bedeutenden Linie Schönberg-Berg-Webern in ein elfenbeinernes Abseits hineingespült wird. Die totale Determiniertheit des Werkaufbaus findet man bei Bartók auch ohne rechnerisch richtige „Reihentechnik“ vor, und die Klangexperimente aleatorischer Zufallsbeschwörer haben (mit Ausnahme eines außermusikalischen Geräuschkultes dank der

these der Elemente von Musikalität, Klangschönheit, Wärme, erforderlicher Sprödigkeit, Kühle, Strenge und Gestaltungskraft als Konsequenz einer in allen Winkeln ausgeleuchteten Werkanalyse sind die jungen Virtuosen geradezu ein Ausbund an Bartókscher Genauigkeit. Passagen, vollgepfropft mit Spielvorschriften des Komponisten, die kaum noch, so vermutet man, einen Freiraum für Eigengestaltung erlauben, erhalten dennoch Format durch persönlichen Zuschnitt. Ob dann ein Crescendo-Ausbruch „noch“ als dynamische Entwicklung oder „schon“ als Sforzato auf engstem Zeit- und Takt-Raum zu werten ist (z. B. Quartett Nr. 1, 1. Satz), ist allenfalls ein Streit um des Kaisers Bart. Wer für den Schwellton plädiert, mag hier, aber

Man wird sich so schnell nicht satt hören können an diesem authentischen Bartókschen „Makrokosmos“ seiner Streichquartette. Schon kündigt Telefunken eine weitere Gesamtaufnahme mit dem jungen Eder-Quartett aus Budapest an. Welche Perspektiven werden uns dann die Künstler aus dem Heimatland des Komponisten erschließen? Neugier und Spannung bleiben über die vorliegende Modell-Interpretation hinaus erhalten.

Gerhard Pätzig

Wiederveröffentlichungen KAMMERMUSIK

Gemischte Yepes-Platte: Gitarrenmusik-Bestseller.

VILLA-LOBOS: Estudio Nr. 1 und Chorus Nr. 1; SOR: Variationen über ein Thema von Mozart op. 9; TARREGA: Recuerdos de la Alhambra und Capricho Arabe, Preludio in G-Dur, Tango; ALBENIZ: Granada, Torre Bermeja und Asturia-Leyenda; FALLA: Tanz des Müllers-Farruca; Narciso Yepes (Gitarre); Bellaphon 63 23 289 (1 S 30)

Klangbild: Klar konturiert, präsent, gut ausgewogen.

Fertigung: Einwandfrei.

Vergleichseinspielung:

Villa-Lobos, Choros Nr. 1: Bream (RCA 26.41057 AS)

Das reinste Gitarren-Wunschkonzert: Ein Bestseller nach dem anderen. Die Platte wird als „ein Produkt der Fono Team GmbH, Hamburg“ bezeichnet. Da Yepes bekanntlich seit Jahren einen Exklusivvertrag mit der Deutschen Grammophon hat, liegt der Verdacht einer Lizenzabgabe nahe, doch findet sich keine diesbezügliche Angabe. Wie dem auch sei – jedenfalls kommen Gitarren- und zumal Yepes-Freunde hier auf ihre Rechnung.

Was die Platte bietet, ist spanische (einschließlich südamerikanische) Gitarrenmusik von der Klassik bis in die erste Hälfte des 20. Jahrhunderts, Musik also, die dem Spanier Yepes ganz besonders liegt. Das flirrende Tremolo von Tárregas „Recuerdos de la Alhambra“, das maurische Kolorit des „Capricho Arabe“, die charakteristische Impression von Albéniz' „Granada“ (die in der Bearbeitung für Gitarre womöglich noch besser und echter spanisch klingt als in der originalen Klavierfassung) – ähnlich wie „Torre Bermeja“ und „Asturias“ – und schließlich Tárregas Tango: all das erhält unter Yepes' Fingern den Eindruck des Authentischen. Dazu kommt die technische Souveränität des derzeitigen spa-

Klassik verpflichtet. Zum sorgfältigen Sammeln.



Mit dieser praktischen Sammelmappe haben Sie das ideale Archiv für einen kompletten Jahrgang **Fono Forum** – Ihr Ohr zur Klassik. Sie schaffen sich ein übersichtliches Nachschlagewerk über alle relevanten Entwicklungen auf dem HiFi-Sektor. Ordentlich geheftet und immer griffbereit in der formschönen Sammelmappe mit der praktischen Stab-Mechanik.

**Fono
Forum**
Ihr Ohr zur Klassik

Coupon

Ja, ich bestelle hiermit die **Fono Forum**-Sammelmappe zum Preis von DM 12,80, zuzüglich DM 2,50 für Porto und Verpackung.

Die Bezahlung erfolgt gegen

☐ Verrechnungsscheck

☐ Vorkasse Postscheckkonto München 998 70-800

Name: _____

Adresse: _____

Bitte ausschneiden und absenden an:
MZV, Moderner Zeitschriftenvertrieb, Breslauer Straße 5, 8057 Eching

FONO-KRITIK

nischen Spitzengitaristen und die ideale klangliche Ausgeglichenheit seiner zehnsaitigen Gitarre, mit der er die Obertonmängel der traditionellen sechssaitigen überwinden hat. Zugleich gibt die Platte einen gewissen Überblick über wichtige Stationen der spanischen Gitarrenmusik von dem führenden klassischen Gitarrenmeister Spaniens, Sor, über Tárrega, den Begründer der modernen spanischen Gitarrenschule, bis zu den neueren Spaniern Albéniz und Falla. Was Villa-Lobos betrifft, so spielt Bream den Choros Nr. 1. des Brasilianers allerdings noch mit mehr Raffinement.

Die Überraschung der Platte: Statt des auf Cover und Label angekündigten D-Dur-Menueetts von Sor kriegt man seine Mozart-Variationen zu hören! Auch gut.

Karl Ludwig Nicol

Neuveröffentlichungen KLAVIERWERKE

★ **Bachs Inventionen und Sinfonien, wie sie sein sollen: pianistisch schlichte Klangminiaturen.**

BACH, Zweistimmige Inventionen und dreistimmige Sinfonien; Klaus Hellwig (Klavier); FSM 53 227 EB (1 S 30)

Klangbild: Klare Zeichnung in jedem Detail, natürlicher Klavierklang, angemessen begrenzte Dynamik. Rauscharm.
Fertigung: Ohne Einwände.
Vergleichseinspielung: Gould (CBS 61 601)

In seinem Kommentar zu dieser Platte bestätigt der heute an der Berliner Musikhochschule lehrende Klaus Hellwig: „In diesem technischen Schwierigkeitsgrad ist seither (nämlich seit Veröffentlichung der je fünfzehn zweistimmigen Inventionen und dreistimmigen Sinfonien 1723) nichts Wichtigeres geschrieben worden, wenn es um die Entwicklung von Musikalität im umfassenden Sinn geht.“ In seinem Kommentar erteilt er sodann jener verbreiteten Hypothese eine klare Absage, nach der es eine „direkte Verbindung zur Musizierpraxis von vor über 250 Jahren“ geben könne. In der Praxis setzt er diesen Standpunkt zwar selbstverständlich durch Verwendung eines modernen Konzertflügels um, was für ihn keineswegs Freibrief und Ausgangspunkt einer aufgesetzten pianistischen Eigenherrlichkeit und Brillanz ist, sondern nur die Möglichkeit, „eine für uns heute relevante Interpretation zu machen“. Im Endresultat bedeutet dies: musikalisch ausbalancierte, schlichte, unpräntöse Darstellungen beider Sammlungen. Der Pianist tritt hinter den Klangminiaturen zurück, er er-

scheint (völlig uneitel) nur als Mittler der Klangstrukturen. Auf jede effektvolle „Zutat“ wird verzichtet. Auch dynamisch bleiben die Wiedergaben im richtigen Rahmen. Die klangliche Schlichtheit spricht für sich und insofern stimmt hier alles rundum. Der Möglichkeit, jederzeit das eine oder andere bestimmte Stück leicht zu finden, wurde durch die Pressung von Trennlinien Rechnung getragen.

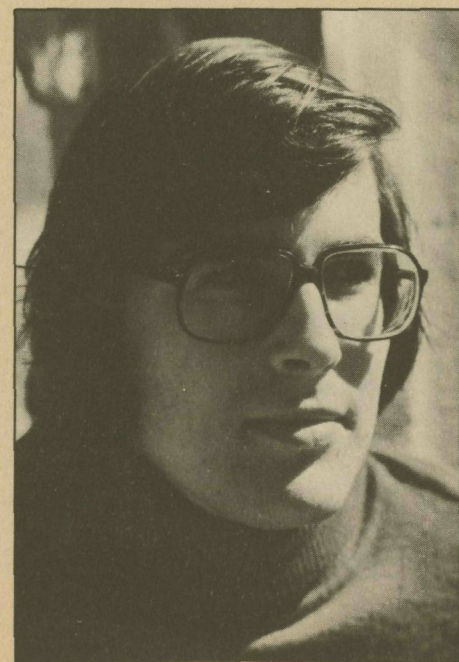
Gerhard Wienke

★ **Pianistische Bewußtheit am Beispiel des „frühen“ Beethoven.**

BEETHOVEN, Klaviersonaten op. 10 Nr. 1-3; Christian Zacharias (Klavier); EMI 1 C 063-30993 (1 S 30)

Klangbild: Präsent, voller, gut konturierter Klavierklang.
Fertigung: Geringfügig störende Vorechos, sonst einwandfrei.
Vergleichseinspielungen: Gulda (Metronome 89007)
Gould (CBS 78275)
Sokolow (op. 10 Nr. 3: Ariola 28228 KK)
Barenboim (EMI HQS 1152)

Glenn Gould wohl hat es als erster Beethoven-Interpret gewagt, verbrieft Oberstimmen-Dominanzen außer Kraft zu setzen. In der seinerzeit als ungemein provokant empfundenen Einspielung der drei Sonaten Opus 10 wurde solch scheinbar rücksichtslose Liberalisierung kompo-



Christian Zacharias

sitorischer Gewichtung zum ästhetischen Manifest erhoben. Und nicht von ungefähr konzentrierte sich Gould auf das bedeutende, geradezu aufklärerische „Largo e mesto“ der D-Dur-Sonate op. 10 Nr. 3. Dem im Takt neun einsetzenden „Arioso“ verweigerte er die uneingeschränkte Beachtung, indem er die melodischen Innenqualitäten der auf den ersten Blick hin unscheinbaren Sechzehntel-Gleichbewegung herausmodulierte. Gould forcierte damit die Idee eines melodischen und pathetischen Kontrapunkts, spaltete die emotionale Kurvenführung auf und erhärtete den alten Verdacht, daß dieser Satz zu den eigenwilligsten Schöpfungen der Klavierliteratur des 18. Jahrhunderts zu rechnen ist.

Goulds Platte – mit aberwitzigen Zeitmaßen und rüden Phrasierungen – erwies sich in den folgenden Jahren als innovatorische Tat mit überraschender Katalogbeharrlichkeit. Es zeigte sich einmal mehr, daß unangepaßte Aufnahmen über den Tag hinaus Bestand haben. Ihre initiale Wirkung für die neuerliche Auseinandersetzung mit wieder und wieder vermarkteten musikalischen Sachverhalten übertrifft den vagen Gewinn jener Platten, die adrett und schmuck mit den Gewohnheiten des Musikbetriebes in Übereinstimmung liegen.

Vom Gouldschen Fieber der entwurzelten Wahrheitsfindung scheint Christian Zacharias zumindest leise infiziert zu sein. Freilich spielt er den „gewaschenen“, den geordneten Beethoven, doch manche Einsichten Goulds bleiben aktuell, selbst wenn sich der deutsche Pianist nicht explizit auf den Kanadier beziehen dürfte. Das erwähnte „Largo“ aus der D-Dur-Sonate op. 10 Nr. 3 erfährt durch Zacharias eine doch wesentlich bewußtere, konfliktreichere Darstellung, als mir dies von Barenboim, Backhaus oder Kempff bekannt ist. Zacharias hebt terrassendynamische Kontraste hervor, moduliert – ähnlich wie Gould – die linke Hand in Richtung eines beigeordneten Lamentos und er versteht es, ab Takt 36 die hoch in den Diskant verlegte 32stel-Bewegung organisch in den durch Achtel-Tupfer zäsurierten Zeitverlauf einzubinden. Eine Episode dieses Satzes entbehrt jedoch des entscheidenden Zugriffs – sofern man wiederum Goulds packende Version im Ohr hat. Es ist jene „Stelle“, da Beethoven das brütende Eingangsthema in den Baß verlegt und – von 32stel-Sextolen und 64steln umrankt – einer denkwürdigen harmonischen Zuspitzung zuführt. Zacharias wagt es nicht, sich dieser soghaften Bewegung auszuliefern und verschenkt damit auch die kumulative Wirkung 17 Takte vor Schluß. Von den sonoren Bässen bei Gould wäre in diesem Zusammenhang noch gesondert zu schwärmen. Diese Einschränkung kann Zacharias' Leistung indes nur am Rande treffen. Rhythmisch dezidiertes, kerniges Klavierspiel kennzeichnet den Kopfsatz der D-Dur-Sonate. Zacharias beweist virtuose Standfestigkeit von der tonlichen Wohlgenährtheit eines Sokolow, ohne dessen phrasologischen Überdruck zu zitieren. Blendend organisiert: das auflösende Finale und das verträumt, wie noch unter dem Eindruck des „Largo“ intonierte Menuetto. Die Persönlichkeit Zacharias' gewinnt mithin von Platte zu Platte an Kontur. Nach Schubert-, Schumann-

und Scarlatti-Aufnahmen verweist diese hier auf einen Beethoven-Denker und -Mechaniker von Belang. Die flüssig vorangetriebenen Finalsätze der Sonaten op. 10 Nr. 1 und 2 und die entkrampfte Bestimmtheit beim Vortrag der Kopfsätze spiegeln beste manuelle Voraussetzungen und schlüssige philologische Grundsatzentscheidungen wider. Etwa Barenboims hoffnungslos verschlafene Diktion bei der c-Moll-Sonate op. 10 Nr. 1 erleichtert es, Zacharias' beherrschten Tatendrang als willkommene Belegung der Beethoven-Diskussion zu begrüßen. Mir ist kein deutscher Pianist der jüngeren Generation bekannt, der in den letzten Jahren eine ähnlich konstruktive Beethoven-Platte vorgelegt hat.

Peter Cossé

○ **Debussy – etwas ins Unschärfe bewegt.**

**DEBUSSY, 12 Etüden; Roland Keller; Intercord INT 160.834 (1 S 30)
Aufnahmedatum: April 1980**

Klangbild: Etwas unkörperlicher Klavierklang; dynamisch befriedigend, leicht hallig.
Fertigung: Gelegentliches Knistern.
Vergleichseinspielungen: Gieseking (EMI UCD 3020)
Bérfö (EMI 065-12571)

Roland Keller, Jahrgang 1949, Schüler von Ludwig Hoffmann, Gewinner verschiedener Musikwettbewerbe, zur Zeit Professor an der Musikhochschule in Lübeck, hat unlängst eine Platte mit Klavierwerken präsentiert, die unter dem thematischen Diktat des Vogel-Motivs stehen. Keller vermochte sich in Wiedergaben von immerhin heiklen Stücken wie Liszts erster Legende als musikalisch versierter Fallsteller auszugeben. Die pianistische Feintechnik freilich neigte zu gewissen Verfinsterungen, wo sich die Klangzentren überlagerten.

Nun Debussy. Es scheint noch immer zwei dominante Sehweisen zu geben, die den französischen Impressionisten zwischen sich aufteilen. Die eine, ältere, orientiert sich an den Assoziationen, die den Impressionismus als bildende Kunst erwecken: viel Pedal, viele lang gelagerte Akkorde, Legato und eine räumlich schwer zu ortende Durchflutung der Stimmen. Gieseking hat Debussy, wenn man so pauschalisieren will, in dieser Manier verstanden, Cortot und selbst Monique Haas stehen ihm nahe. Eine zweite, etwas modernere Sehweise richtet sich auf an Debussys konstruktiver Architektur. Die Harmonik wird prozeßhaft in ihre Elemente zerlegt, die Stimmen werden in verschiedene Fahrbahnen gelenkt, das Pedal tritt zurück, klare, gelegentlich ins Spröde fallende Motorik durchpulst den Klaviersatz. Michel Bérfö und Weissenberg seien als Exponenten dieses analytisch gerasterten Debussy genannt.

Kellers Einspielung sämtlicher Etüden folgt traditionell der ersten Spur. Keller ist kein Chirurg der satztechnischen Verschachtelungen. Er geht

von einer wie auch immer zu benennenden Idee von Ganzheit aus. Daraus resultiert für die Etüden eine nicht ungefährdete Stimmung, die an den virtuoson Hintergedanken vorbeisieht. Denn es ist ja nicht einfach so, daß Debussy ein paar repräsentative Schwierigkeiten der Pianistenhand aufgriff, um sie in reine Klanglichkeit zu verwandeln. Der manuelle Anreiz bleibt, ähnlich wie in Chopins Etüden, erhalten und soll durch die Muster der einzelnen Nummern hindurch zu erkennen sein.

Aber technische Schlüsselstellen wie das reibungslose Wandern der Terzen zwischen rechter und linker Hand in Nummer zwei, die rauschhaften Verdichtungen in der Quartenetüde, die trocken aufgereihten Repetitionen der neunten Nummer und in Nummer zwölf die sehr rasch auf der ganzen Klaviatur hin und her beförderten Akkordpakete zeigen, daß Keller die Etüden zwar mit Anstand bewältigt, ohne ihnen doch die vibrierende, spielerische Angriffslust zu entlocken. Debussy gehorcht mithin wiederum jener etwas verhangenen Unmittelbarkeit, die, als schiere Stimmung, dem Hörer denn doch zu nahe kommt. Der Hüllentext ruft uns die stупende Belesenheit seines Verfassers, Franke, ins Gedächtnis. Das Cover ist unschön.

Martin Meyer

○ **Problematisches Brahms-Recital einer schwedischen Pianistin.**

**BRAHMS, Rhapsodien op. 79 Nr. 1 und 2; Intermezzis op. 117; Inger Södergren (Klavier); Caliope 1679 (1 S 30)
Aufnahmedatum: März 1980**

Klangbild: Gelegentlich etwas entfernt, in den Bässen verfärbt.
Fertigung: Vorechos, Neigung zu Verzerrungen.
Vergleichseinspielungen: Katchen (Decca SDDA 261-9)
Argerich (op. 79: DG 138672)
Duchable (op. 79: Erato STU 71401)
Gould (op. 117: CBS 73093)
Richter (op. 118 Nr. 1-3: Ariola 85743 MK)

Für ihre beiden Beethoven- und Schumann-Platten (Sonaten op. 110 und op. 111, Carnaval op. 9, Kinderszenen op. 15) wurde die schwedische Pianistin in Frankreich mit dem „Diapason d'Or“ ausgezeichnet. Ich kenne die beiden Caliope-Veröffentlichungen nicht, möchte jedoch nach eingehender Beschäftigung mit der hier vorliegenden Brahms-Platte nicht mit einer weiteren Prämierung rechnen. Sieht man einmal von der kaum mehr als durchschnittlichen Aufnahme- und Preßqualität der französischen Edition ab, so bleibt ein manuelles, ruhiges, von starkem Rubato und krassen Spannungsabfällen gekennzeichnetes Brahms-Spiel im Gedächtnis haften, dessen aureatische Ausstrahlung bescheiden zu nennen ist und womöglich nur für einen begrenzten Hörerkreis von Interesse ist.

Inger Södergren „eröffnet“ mit den Rhapsodien op. 79. Julius Katchens schweifend-drängende Einspielung mag hier als atmosphärisches Leitbild dienen, sicher aber auch Martha Argerichs rassige Brillanz oder – jüngst in Frankreich vorgestellt – die gesammelte Kraft eines François-René Duchable, dem offenkundig eine noble internationale Karriere bevorsteht. Inger Södergren mangelt es nicht an Temperament und manueller Versiertheit. Vielmehr fehlt es ihr an Möglichkeiten, ihre Vorzüge zu koordinieren und auf die spezifischen Werkerfordernisse einzustellen. Anders ist es nicht zu erklären, daß ihr die ersten Takte der h-Moll-Rhapsodie sehr forsch von den Händen gehen, der kantable Mittelteil jedoch wie ein zu lasch gespanntes Seil „durchhängt“. Als weiteres Indiz für den insgesamt unaufgeräumten Spannungshaushalt der Pianistin wären die parallel aufsprühenden 32tel-Läufe zu nennen, die kurz vor dem Gipfelpunkt sonderbar porös und matt werden. Die hier skizzenhaft vorgebrachten Einwände gelten nicht minder für die beiden Werk-Zyklen op. 117 und op. 118. Södergrens Hang zur Einschläferung des lyrischen Geschehens schlägt im Opus 117 Nr. 1 durch, wenn ab Takt 16 Doppeloctaven für die „Begradigung“ des Satzes sorgen. Daraus wird ersichtlich, daß Inger Södergren vor schwerwiegenden Problemen steht, wenn es um die individuelle Gestaltung technisch an sich bequemer Abschnitte geht. Die weiträumigen Arpeggios des zweiten Intermezzos aus op. 117 bestätigen dies. Sie werden lau, fast unstrukturiert übermittelt. Zu kritisieren wäre schließlich das bellende Fortissimo, dessen schier expressionistische Gebärde noch unangenehm durch Pressungsbedingte Verzerrungen multipliziert wird. Die Pianistin übersieht dabei, daß auch die akkordisch dicht gesetzte Ballade op. 118 Nr. 3 unter Berücksichtigung dynamischer Abstufungen konzipiert worden ist. Svatoplav Richter hat dies in seiner Ariola-Aufnahme sinnfällig gezeigt, ohne der „Allegro energico“-Vorschrift ihre Richtlinienverbindlichkeit zu nehmen. Bei Brahms – das wäre die Quintessenz – helfen zuallerletzt die Finger weiter. Die klangalchimistischen Aufgabenstellungen zwingen den Interpreten nicht selten zur metaphysischen Nachdenklichkeit, der er sich schon gar nicht mit holpernden Triolen (op. 118,4) entwinden kann. Fazit: Ein der Überarbeitung bedürftiges Brahms-Spiel von minimaler discographischer Relevanz.

Peter Cossé

○ **Haydn romantisch und schwermütig und problematisch.**

HAYDN, Klaviersonaten Nr. 20 c-Moll; Nr. 49 Es-Dur; Alfred Brendel (Klavier); Philips 9500 774 (1 S 30)

Klangbild: Offen, räumlich, dynamisch weit, etwas baßbetont.
Fertigung: Einwandfrei.

Nach einer Schallplatte mit späten Werken von