

FONO-KRITIK

durchsichtiges schlankes Gesamtbild. Interesse an Menuhin und an sehr guter klanglicher Realisation – nicht ohne Hinweis auf gelegentliche Wanderbewegungen – rechtfertigen eine eindeutige Empfehlung.

Wolfgang Wendel

Neuveröffentlichungen KAMMERMUSIK

Die wohltemperierte Gitarre.

BAROQUE SUITES, Werke von J.S. Bach: Präludium, Fuge und Allegro BWV 998, Buxtehude: Suite e-Moll; Corbetta: Suite a-Moll, Weiss: Suite e-Moll (original d-Moll); Jukka Savijoki (Gitarre)
BIS LP-176 (1530)
Aufnahmedatum: 1980

Klangbild: Weitgehend originalgetreue Klangfarbenwiedergabe, präsent, durchschnittliche Dynamik.
Fertigung: Ohne Mängel.

Mit dem 29jährigen Jukka Savijoki tritt offenbar erstmalig ein Finne in den Kreis der internationalen Gitarrenwachstumsstärken, die als klingende Visitenkarte eine Schallplatte vorweisen können. Der Duarte- und Ghiglia-Schüler gewann 1976 den zweiten Preis des internationalen Gitarrenwettbewerbs in Alessandria und debütierte im Jahr darauf in London mit erfolgreichen Konzerten und in der BBC-Reihe „The Classical Guitar“.

Für sein offensichtliches Plattendebüt hat sich der junge Finne Barockmusik ausgesucht, die heute bevorzugt von Gitarristen gespielt wird, ursprünglich aber entweder für Laute, Barockgitarre oder Cembalo komponiert war. Zu den originalen Lautenwerken gehört die d-Moll-Suite von Weiß (die hier in das für die Gitarre geeignetere e-Moll transponiert ist). Bachs sogenannte Lautenwerke wurden möglicherweise für ein Lautenclavicymbel, eine Kreuzung zwischen Laute und Cembalo, geschrieben. Die häufig auch auf der Laute gespielte e-Moll-Suite Buxtehudes ist zwar original für Cembalo komponiert, wirkt aber ausgesprochen lautenhaft. Francesco Corbetta's a-Moll-Suite für Barockgitarre wurde von J.W. Duarte für moderne Gitarre eingerichtet.

Savijoki spielt nicht historisierend und auch nicht modern im Sinne reich differenzierter Klang- und Agogik-Nuancen. Was er bietet, ist sozusagen „die wohltemperierte Gitarre“ – nicht im Hinblick auf die Stimmung, sondern auf die Interpretation: auf der sicheren Basis seiner makellosen Technik läßt Savijoki die Musik in gleichbleibendem Fluß strömen – klassisch aus-

gewogen gewissermaßen, ruhevoll und in stetem Wohlklang. Manchmal wähnt man schier, ein Cembalo oder eine Barocklaute zu hören, immer aber völlig ausgewogen und betont klangschön. Schönheit, Schönheit über alles.

Karl Ludwig Nicol

Beethoven mit einem Fuß im Barock. Das Septett ohne „musikantische“ Gefühlsausbrüche.

BEETHOVEN, Septett Es-Dur, op. 20; Academy of St. Martin-in-the-Fields, Chamber Ensemble: Iona Brown (Violine), Stephen Shingles (Viola), Denis Vigary Violoncello), Raymund Coster (Kontrabaß), Anthony Pay (Klarinette), Timothy Brown (Horn), Martin Gatt (Fagott); Philips 9500873 (1530)
Aufnahmedatum: 1980

Klangbild: Klar, trocken, gut gestaffelt.
Fertigung: Einwandfrei.

Was Neville Marriner mit der gesamten Academy of St. Martin-in-the-Fields den Mozartsinfonien zufügte, wendet hier das Kammerensemble der berühmten Institution auf den frühen Beethoven an: Nachklänge barocker Musizierpraxis bei der Wiedergabe von Wiener Klassik. Vorab entfällt beim Septett des jungen Beethoven der von Wiener wie Berliner Interpreten gewohnte, „musikantische“ Zugriff mit seinen kleinen Gefühlsdrückern, vorsichtigen Romanzismen und sonstigen Reminiszenzen an die ge-

lockerte Haltung beim Spiel unterhaltsam-gesellschaftlicher Musik.

Die Londoner Streicher pflegen ein kurzes Vibrato, einen trockenen, bisweilen spröden Ton (so Iona Brown in den Kadenzen des Finales) und eine peinliche Genauigkeit im Phrasieren bei durchwegs verhaltenen, ja langsamen Tempi. Die Bläser – besonders der diskrete Klarinetist Anthony Pay und der mit dunklem Ton verahrende Hornist Timothy Brown – treten als zweiter Instrumentenchor dazu, keineswegs geneigt, sich zu einem Misch- und Wischklang bereit zu finden. Man hört penibel gestaffelte Stimmen, sozusagen zum Mitschreiben. Kein Pünktchen des Notentextes fällt unter den Tisch oder wird charmant geschmiert. Ähnlich keimfrei hat man das Septett auf der Schallplatte kaum gehört, im Konzertsaal ohnehin nicht.

Die skrupelhaft sorgfältige Interpretation ereignet sich trotz der breiten Zeitmaße keineswegs in langweiliger Kleinkrämerei. Iona Brown und Timothy Brown steigern im Scherzo-Trio den Dialog zwischen Violine und Horn zu einem dramatischen Zwiegespräch; der Klarinetist Antony Pay rückt die Adagio-Kantilene wohlthuend auf Distanz und unterläßt jegliche Gefühlseligkeit; das Presto-Finale gerät nicht zur wilden Jagd, sondern bleibt von nervigem Rhythmus beherrscht. Das Klangbild tut ein Übriges, diese herb-trockene Interpretation mit ihrer barockisierenden Konstanz der Tempi, ihrem exakten Rhythmus und ihrem gezügelten Klang sehr klar und übersichtlich präsent zu machen. Beethoven mit einem Fuß im Barock – warum nicht? Zumal wenn sich dieses archaisierende Musizieren in untadeliger instrumentaler Qualität und ohne langweilenden Biedersinn vollzieht.

Karl Schumann



Das Chamber Ensemble der Academy of St. Martin-in-the-Fields

Hörswerter Spaß mit vergnüglichen Kurz- und Dauerbrennern.

**CURIOSO VIRTUOSO, Werke von Alfred Prinz (geb. 1930): Moments musicaux I – Nikolai Rimsky-Korsakoff: Hummelflug – Jacques Ibert (1890–1962): Carignane – Paul Agricola Genin (1832–1903): Carnaval de Venise, op. 14 – Fritz Kreisler: Schön Rosmarin – François Borne (1862–1929): Carmen-Fantaisie – Gaetano Donizetti: Trio F-Dur für Flöte, Fagott und Klavier; Trio Vienna: Wolfgang Schulz (Flöte), Milan Turković (Fagott), Helmut Deutsch (Klavier); Tel 6.42534 AP (1530)
Aufnahmedatum: 1981**

Klangbild: Etwas flach und hart, fehlende Tiefen im Klavierklang, starke Mikrophonpräsenz der Flöte, „Leerraum-Akustik“.
Fertigung: Bis auf einige Verzerrungsspitzen des Klaviers am Schluß der 2. Plattenseite im ganzen gut.

„Charakterstücke“ sind nicht die schlechtesten Kompositionsformen des vergangenen Jahrhunderts, vor allem dann nicht, wenn sie wirklich Charakter haben. Hier nun sind sie von modernen Interpreten aufgespießt worden, wurden kritisch auf ihre Verwendbarkeit für ein nicht minder modernes Publikum abgeklopft und mit der heiteren Gelassenheit souveräner Pultstars in Klang umgesetzt. Wer darüber hinaus, wie die Ausführenden selber, den geistvollen Witz an der Persiflage, Ironie und Parodie sucht und zu schätzen weiß, der kommt auf seine Kosten. Mehr noch. Diese Stücke nicht gehört zu haben, steigert sich mit jeder Rotation des Plattenspieler zu einem akuten Gefühl des Versäumnisses. Nicht in jenem Sinne, daß man gleich von Bildungslücken angesichts der köstlichen Nichtigkeiten reden müßte. Aber im klassischen Plattenwald rauscht es dank solcher unbeschwerter, meisterlichen Unterhaltung überaus vergnüglich, macht Ohr und Gemüt für andere, kompakte Kost neu empfänglich.

Am konzentriertesten geht es noch in dem Auftaktwerk dieser Platte zu. Der Soloklarinetist der Wiener Philharmoniker, Alfred Prinz, steuert als Komponist einen hübschen Einfall bei und paart seine zeitgenössischen Klangparodien als Ulk-„Moments musicaux“ mit einem lustigen Themen-Quiz. Der Rezensent zählte an die 30 „Reminiszenzen eines Opernbesuchers“, wobei der Fleckerlteppich bekannter Melodiefetzen aus dem gängigen Szenen-, Arien- und Ouvertürenfundus durch beziehungsreiche Kombinationen und Verflechtungen nicht mit Pointen geizt. Zwar halten nicht alle Piècen, was dieses an den Anfang gestellte Prinzenstück verspricht. Aber gerade das Verfahren der Abwechslung auf allen Geschmacksebenen erweist sich unterschwellig als die eigentliche Dynamik des Programms. Jede Kennrille wird zum Startzeichen für einen Aufbruch in ein neues, skurriles Abenteuer, siebenmal zumindestens wird ein beifälliges Aha-

Erlebnis ausgelöst. Allerdings sollte man es damit auch bewenden lassen. Denn nichts wäre mißlicher, als diese herzerfrischende Limonade musikalischer Überraschungen durch das Wasser weiterer Fortsetzungsfolgen verdünnen zu wollen. Schon jetzt scheint die Grenze erreicht, wenn als überzogener Gag das Klavier – oder ist's ein Flügel? – mit charakteristischen Unreinheiten und fest geschlagenen Filzhämmern jene typisch wienerische Caféhaus-Atmosphäre oder eine plüschene Salonstimmung stimulieren soll.

Gerhard Pätzig

Beschwingte, musikantische Alternativaufnahmen bereits eingespielter Boccherini-Gitarrenquintette.

**BOCCHERINI, Gitarrenquintette Nr. 3 und 9 („La Ritirata di Madrid“) Pepe Romero (Gitarre) und das Academy of St. Martin-in-the-Fields' Chamber Ensemble; Philips 9500789 (1530)
Published: 1980**

Klangbild: Klanggruppenbalance öfters etwas zuungunsten der Gitarre, präsent, klare Konturen.
Fertigung: Einwandfrei.
Vergleichseinspielungen: Nr. 3: Bream Cremona-Streichquartett (RCA RL 42055 DT)
Nr. 9: Yepes/Melos-Quartett (DG 2530069)

Die ersprißliche Zusammenarbeit zwischen der Gitarristenfamilie Los Romanos (besonders zwischen Pepe Romero, dem wohl begabtesten Mitglied der Familie) und der Academy of St. Martin-in-the-Fields wird nach Aufnahmen von Gitarrenkonzerten nun auf der kammermusikalischen Ebene fortgesetzt. Bisher liegen Nr. 4-6 (Philips 9500621) und jetzt Nr. 9 und 3 vor. Das von Iona Brown angeführte Streichquartett der Academy paßt mit seinem federnden Rhythmus und seinem musikantischen Elan gut zu dem brillanten spanischen Gitarristen. Beide sind sich auch darin einig, daß bei der Interpretation dieser gefälligen Werke die Virtuosität nicht Übergewicht bekommen darf, sondern das musikantische Element – wie später bei der Biedermeier-Gitarrenmusik – gleichberechtigt dazu kommen muß. So kommt es zu Wiedergaben, die sowohl von virtuoser Brillanz als auch von Verve und Kantabilität erfüllt sind. Iona Brown und Malcolm Latchem (Violine), Stephen Shingles (Viola) und Denis Vigay (Violoncello) musizieren mit einer Leichtigkeit, die an die Feststellung des französischen Ästhetikers Chénédollé erinnert, dem Boccherinis Rokoko-Kunst „wie ein Gedicht, wie ein Traum und ein Parfum“ erschien.

Bei Pepe Romero kommt zu außerordentlicher Prägnanz der Tongebung und Artikulation ausgesprochen lebensvolles Musizieren und ausgeprägte musikalische Vortragskunst. Seine Wiedergabe liegt etwa zwischen dem etwas weniger

sensiblen Yepes und dem noch etwas mehr sensiblen Bream. Schade, daß sein Part häufig nur als Quasi-Continuo-Begleitung ziemlich dezent zu hören ist (das alte Problem bei der Besetzung Gitarre und Streicher!). Bei den solistischen Partien allerdings läßt ihn die Aufnahmetechnik gebührend hervortreten.

Karl Ludwig Nicol

Kreisler-Kaleidoskop mit lauter gleichfarbigen Steinchen.

Itzhak Perlman spielt FRITZ KREISLER – Folge 3; Kreisler: La Precieuse im Stile von Couperin, Sicilienne et Rigaudon im Stile von Francoeur, Aubade provençal, Menuet im Stile von Porpora, Marsch der Spielzeug-Soldaten, Scherzo im Stile von Dittersdorf, Chaminade-Kreisler, Serenade espagnole; Kreisler-Lehar: Frasquita-Serenade; Kreisler-Paderewski: Melodie op. 16 Nr. 2; Kreisler-Tschaikowsky: Andante cantabile und Chanson sans paroles; Kreisler-Dvorak: Slaw. Tanz Nr. 1 g-Moll; Kreisler-Paganini: Caprice Nr. 20; Kreisler: Syncopation; Kreisler-Grainger: Molly on the shore, Itzhak Perlman (Violine), Samuel Sanders (Klavier); EMI-Electrola 1 C 065-03 449

Klangbild: Sehr natürlich.
Fertigung: Einwandfrei.
Vergleichseinspielungen: Shlomo Mintz (DG 2531305)
Alfredo Campoli-Eric Gritton (Decca-ECS 585 England)

Perlman gehört sicher zu den Genies unter den heutigen Geigern. Doch komme ich von der Vorstellung nicht herunter, daß er sich allzu sehr auf seine Genialität verläßt und manchmal zu wenig Mühe zur Gestaltung aufwendet. Im Vertrauen auf sein – uneingeschränkt anerkanntes – außerordentliches Spielvermögen scheint er an manchen Werken nur so viel zu arbeiten, daß sie „halt sitzen“. Nochmal: das ist geigerisch beneidenswert hoch angesiedelt. Aber: hier im Falle Kreisler Nr. 3 bleibt es bei Einheits-Hochglanz; alles „Machbare“ ist da. Doch fehlt der lebendige Charme – immer nur lächeln, immer nur das gleiche Lächeln, das geht um Haarsbreite an solchen Piècen vorbei. Oder wie in der Kurzcharakterisierung angedeutet: ein Kaleidoskop mit nur gleichfarbigen Splintern, und seien es Diamant-Splinter, hat letztenendes seinen Zweck verfehlt. Daß es auch anders geht, hat Kreisler selbst durch sein Beispiel gelehrt, aber auch Campoli in seiner noch immer maßstäblichen Einspielung. Doch wir müssen gar nicht so weit zurück: Shlomo Mintz mag nicht in allen von ihm gebotenen Stücken Perlman's geigerische Vollendung erreicht haben. Charakterisierung, Färbungen, Herausarbeitung der Idiome der einzelnen Physiognomien verleihen seiner Einspielung einen Eigenwert, der mich veranlaßt, sie der Perlman'schen vorzuziehen. Daß Perlman in Richtung inspirierten Spieles mehr vermag,

FONO-KRITIK

hat er in der Einspielung des Doppelkonzertes von Brahms gezeigt. Auch wenn dies hier anscheinend fehlt am Platze ist: wenn Perlman, dann Brahms – wenn Kreisler, dann Mintz! P.S.: Perlmans Kreisler 1 und 2 (EMI 1 C063-02739 und 1 C063-02888) sollte man sich nicht entgehen lassen – dort bleiben kaum Wünsche offen!

Wolfgang Wendel

Wohlbekanntes und kaum Bekanntes von Tárrega im originalen Gitarrenklang seiner Zeit.

TARREGA, (Originalwerke:) Danza mora, Capricho Arabe, Mazurka G-Dur, Recuerdos de la Alhambra, Maria, Tango, Variationen über „Der Karneval in Venedig“; (Transkriptionen:) Andante nach Haydn, Menuett nach Haydn, Choral und Menuett nach Händel, Menuett nach Schubert, Barcarole und Canzonetta nach Mendelssohn; Alice Artzt (Gitarre); Meridian (London) E 77026 (1S30) Vertrieb: TIS

Aufnahmedatum: 1978

Klangbild: Fein gezeichnet, weitgehend originalgetreue Klangfarbenwiedergabe, präsent.

Fertigung: Einwandfrei.

Vergleichseinspielungen:

Capricho Arabe: Yepes (DG 2530871)
 Recuerdos de la Alhambra: Williams (CBS 61594)

Alice Artzt, einstige Schülerin von Ida Presti, Alexandre Lagoya und Julian Bream, von George Clinton im Magazin „Guitar“ und bei der BBC als Amerikas beste Gitarristin deklariert, hatte das Glück, „La Leona“, die früher der Winkler Collection gehörende, 1858 von Don Antonio de Torres gebaute Gitarre, zu bekommen. Da der bedeutendste Komponist unter den Gitarristen, der auf einer Torres-Gitarre spielte, Francisco Tárrega war, lag es für Alice Artzt nahe, nach ihrer erfolgreichen ersten Platte die zweite ganz Tárrega im originalen Torres-Gitarrenklang des Komponisten zu widmen. Der sanfte, weiche Klang des Instruments hat Alice Artzt wie von selbst zu entsprechender spätromantischer Interpretation gebracht, wie sie gesteht. Die Torres-Gitarre entführte sie sozusagen in Tárregas Reich. Und die Folge war, daß die Interpretin auch wieder auf die Originalfassungen von Tárregas Kompositionen zurückgriff und sich nicht vor dem ausgiebigen Gebrauch von portamento und rubato scheute. So bietet die Platte mehrfache Vorteile: Originales Klangbild, Originalfassungen und historische Interpretation. Dazu kommt eine Auswahl, die auf der ersten Plattenseite wohlbekannte mit kaum bekannten Originalkompositionen Tárregas mischt und auf der zweiten Seite die besondere Kunst seiner Gitarrentranskriptionen würdigt.

Hört man die Platte, so geht es einem wie der Interpretin beim Spielen: man wird selbst in das

musikalische Reich Tárregas entführt. Die mit einer Spezialanfertigung von Augustine-Saiten bezogene „Leona“ kommt unter Alice Artzts behutsam und vielfach modifiziert anschlagenden Fingern aufs schönste in ihrem intimen, kantablen Klang zur Geltung. Die Gitarristin integriert ihre hervorragende Technik völlig in den Tárrega-gemäßen Vortrag der Werke. So kommt es zu einer authentischen, ganz in sich geschlossenen Wiedergabe der ausgewählten (teilweise ersteingespielten) Kompositionen.

Karl Ludwig Nicol

Das Warten auf Mozart geht weiter.

MOZART, Sonaten für Klavier und Violine B-Dur KV 454 und A-Dur KV 526; Rolf Jung-hanss (Fortepiano von J.G. Fichtl, ca. 1795), Rainer Kussmaul (Violine in alter Mensur von Leopold Widhalm, 1794); FSM-Toccamedatum: 1980

Klangbild: Natürliche Farben, steriler Klang.
Fertigung: Einwandfrei.

Aus dem Plattentext: „Der langsame Satz führt im Mittelteil mit seiner überaus kühnen Harmonik in kaum auslotbare Tiefen der Empfindung“. Dem Verfasser dieser Zeilen, Wolfgang Ruf, sei rechtgegeben. Die vorliegende Platte ist Zeugnis sicherlich ehrlichsten Bemühens um Annäherung an originale Klangwelten – aber genau so sicher von der Zweifelhaftheit solcher Unternehmungen. Gibt es schon kaum akzeptable „normale“ Einspielungen der Mozartschen Violinsonaten (nicht umsonst gelten Szeryng-Haebler, Grumiaux-Haskil als die Ausnahmen), fällt es offenbar in ungewohnter Mensur und Besaitung sowie dem nahezu entgegengesetzt zu handhabenden „Barock-Bogen“ noch viel schwerer, zu einem annehmbaren Ergebnis zu kommen. Bei beiden Sonaten sind die Darstellungen der oben angesprochenen Mittelsätze an Sterilität kaum zu übertreffen. Schleppende Gleichmäßigkeit wird hier zur tödlichen Manie(r). Hört man die Sonaten das dritte oder vierte Mal, bleibt auch von den Ecksätzen nicht viel mehr, als daß sie halt schneller gespielt, aber genau so starr sind. – Man mag sich seitens der Aufnehmenden und Spielenden überlegen, ob es nicht angebrachter gewesen wäre, die Aufnahmen in einem Saal mit natürlichem Hall zu machen. Resonanzlose Räume, in denen sich die Musiker gewissermaßen selbst nicht hören, in denen sie nicht auf ihr eigenes Spiel reagieren können, führen meist und nahezu unweigerlich zu solchen Ergebnissen von der „Lebendigkeit eines Metronoms“. Die nachhalllose Trockenheit der Aufnahme spricht meiner Meinung nach wenigstens zum Teil dafür, daß die Ausführenden in die hier vorgeführte Sterilität gedrängt wurden.

Zum Text: Es scheint mir immer noch angebracht, gerade in Fällen wie dem vorliegenden,

den Hörer mit den Kriterien des Spiels auf „Originalinstrumenten“ bekanntzumachen. Man setzt sich sonst zu sehr dem Verdacht aus, nur nach einer verkaufsträchtigen Masche zu spielen. Vor allem dann, wenn die Ergebnisse als Musik nicht überzeugen.

Wolfgang Wendel

Wiederveröffentlichungen KAMMERMUSIK

Wiederveröffentlichungen des einst wohl originellsten und berühmtesten Gitarrenduos.

VIRTUOSE MUSIK FÜR ZWEI GITARREN, Werke von D. Scarlatti: Sonate E-Dur K.380 (L.23), J.S. Bach: Courante, Allemande und Allegro aus der Englischen Suite Nr. 3 g-Moll, Marelle: Suite Nr. 1, Soler: Sonate D-Dur und Sonate d-Moll, Gallés: Sonate h-Moll, Sor: Premier Divertissement pour deux guitares „L'encouragement“, Debussy: Clair de lune, Granados: Intermezzo aus „Goyescas“ und Spanischer Tanz Nr. 2, Poulenc: Improvisation Nr. 12 Es-Dur, Falla: Feuertanz, Castelnovo-Tedesco: Präludium und Fuge e-Moll, Presti: Etude fantastique und Petit: Tarentelle; Ida Presti und Alexandre Lagoya (Gitarre); Philips 6767 657 (2S30)

Published: 1975

Klangbild: Dem Stand vor 1967 entsprechend Klangfarbenwiedergabe mehr oder weniger blaß oder leicht verfärbt, präsent.

Fertigung: Ohne Mängel.

Nachdem das legendäre Gitarrenduo Presti/Lagoya im Zusammenhang mit Gitarrenduos seit Jahren zitiert wurde, war es wahrlich an der Zeit für eine Wiederveröffentlichung von Aufnahmen dieses einstigen Gitarrenduos par excellence. Das Doppelalbum (das leider keinerlei Aufnahmedaten angibt) reicht von Scarlatti und Bach bis zu Ida Presti und dem 1922 geborenen Pierre Petit. Es gibt somit einen repräsentativen Querschnitt durch die Vielfalt des Repertoires, das Ida Presti und Alexandre Lagoya in ihren Konzerten rund um die Erde spielten und es gibt ebenso einen Einblick in die Vielseitigkeit der Interpretationsstile des Duos, die in gleicher Weise sensible Ausdruckskunst wie virtuose Brillanz, intimes Kammermusikspiel wie fast orchestrale Klangentfaltung umfaßt. Die Auswahl demonstriert an den verschiedenen Piècen die einzelnen Vorzüge, die das Außerordentliche dieses Duos ausmachten. Da ist zunächst das nahtlose Zusammenspiel, das sich etwa in den Scarlatti- und Bach-Transkriptionen so äußert, daß man fast glauben könnte, einen brillanten Cembalisten statt zwei Gitarristen zu

hören. Dann ist besonders die reife Ausdruckskunst der beiden Interpreten zu bewundern, wie sie etwa die sensible Wiedergabe von Sors „L'encouragement“ zeigt. Das klangliche Raffinement des Duos kommt mit unzähligen Klangfarbenabstönungen bevorzugt auf der zweiten Platte (beispielsweise in Debussys „Clair de lune“) zur Geltung, ebenso die zündende folkloristische Note (Albéniz, Granados). Die enorme Virtuosität der beiden feiert schließlich auf der letzten Plattenseite ihre speziellen Triumphe. Daß bei dem Mangel an Originalkompositionen für Gitarrenduo Bearbeitungen unumgänglich sind, stört hier nicht; denn erstens sind dafür möglichst gitarrengemäße Stücke ausgesucht worden und zweitens sind Lagoyas Transkriptionen in jeder Hinsicht vorbildlich.

Karl Ludwig Nicol

Interpretationsgeschichtliches Dokument als würdiger Festbeitrag zum Telemann-Jahr 1981.

TELEMANN (1681-1767), Musique de Table (Tafelmusik, 1733) – Gesamtaufnahme, Schola Cantorum Basiliensis (mit Originalinstrumenten), August Wenzinger; DG 2723 074 (6S30)

Aufnahmedatum: 1964-1965

Klangbild: Samtweiche Beschneidung der Ober-tonfrequenzen, sorgfältige, auf kompakte Wirkung zielender Balance-Ausgleich aller Instrumente bei durchsichtiger und prägnanter Stereo-Abbildung, „schön-gefärbt“.

Fertigung: Sehr gut, ohne jeden Einwand.

Vergleichseinspielung:

Concerto Amsterdam, Frans Brüggens (Tel. 35 298)

Als Telemanns komplette Tafelmusik – es handelte sich um drei jeweils abendfüllende Fest-schmaus-Programme – in den Jahren 1964 bis 1965 ihre Schallplattenpremiere erlebte, war dies zugleich ein plattengeschichtlicher Markstein. Sei es Zufall oder Absicht gewesen: zur gleichen Zeit und Stunde entstand in den Telefunken-Studios eine Gesamtaufnahme des gleichen Großwerkes auf ebenfalls 6 Langspielplatten mit dem Concerto Amsterdam unter der Leitung von Frans Brüggens. Es gab also zwei Premieren, deren stilistische Realisierung nicht gegensätzlicher hätte sein können. Die erfolgreiche, sehr bald mit internationalen Schallplatten-Auszeichnungen bedachte Fassung der Schola Cantorum Basiliensis unter ihrem Archiv-erfahrenen Leiter August Wenzinger, betreut von dem DG-Produzententeam Hans Hickmann und Manfred Richter, zeichnete sich vor allem durch die Verwendung von „Originalinstrumenten“ aus. Als besonderer Etikettenhinweis war dies damals eine Art Wertsiegel für die historische „authentische“ Werkwiedergabe. Man ist heute überrascht, wie sehr dennoch konventionelles Barockmusikizieren kultu-



August Wenzinger

viert und gepflegt wurde, während die Amsterdamer Jungvordenen auch ohne Originalinstrumente in Frans Brüggens einen gänzlich anders orientierten Dogmatiker und Exegetiker der Generalbaß-Ära gefunden hatten. Freunde und Kenner der Barockmusik erlebten eine totale Umwälzung vertrauter Hörgewohnheiten, deren Impulse nicht zuletzt auch aus Wien von dem dortigen Concentus musicus mit seinem Protagonisten Nikolaus Harnoncourt kamen und weitergetragen wurden.

Mit Fug und Recht darf man jetzt die Basler Schule als den herkömmlichen Repräsentanten alter Musik sehen, deren Telemann-Kassette hier als Abschluß, Krönung und Vollendung nochmals vorliegt. Denn: das Neue hat sich inzwischen durchgesetzt, hat neue „Schulen“ hervorgebracht, hat den musikwissenschaftlichen Denkmalausgaben zu einem neuen, vital durchpulsten Klangdasein verholfen, hat schließlich die Anzahl der Liebhaber, Spezialisten, Künstler und einschlägigen Plattenveröffentlichungen in ungeahnter, fast bedrückender Weise vervielfacht. Wenn schon das Telemann-Jahr 1981 nahezu lautlos die Musikszene (nicht) beherrscht, so erweisen sich immerhin die „beiden“ Tafelmusiken, die buchstabengetreue Archiv-Fas-

sung (DG) und die von barocker Freizügigkeit und Improvisationslust zeugende Version im „Alten Werk“ (Telefunken) als Richtungsweiser auf verschiedenen Wegen zum gleichen Ziel. Diese Vielseitigkeit und Vielfarbigkeit entspricht durchaus auch dem Gehalt und Geiste von Telemanns „Musique de Table“, die sich bei genauerem Hinsehen und Zuhören als in ihrer Art einzigartiges Kompendium der Barockformen, Floskeln, Klänge und Affekte erweist. Den drei in sich geschlossenen Werkzyklen mit je einer großen Orchestersuite, einem kammermusikalischen „Quatuor“ (mit unterschiedlichen Besetzungen), einem Instrumentalkonzert, je einer Solo- und Triosonate gelingt fast das Unmögliche: sie sind sowohl pures Ohrenvergnügen, Unterhaltung par excellence mit Kulisseneffekt, Tapetenberieselung, barocker James-Last-und-Lust-Sound, zugleich aber auch geistreiche Herausforderung an den anspruchsvollen Kunstkenner im Auffinden von thematischen Bezügen, harmonischem Aufbau, Formspielen und motivischen Reihungen und Entwicklungen.

Interessant ist zugleich aber auch der Rückblick auf die Ersteindrücke der FonoForum-Rezenten, denen zunächst nur die Einzelveröffentlichungen von jeweils einem Teil der Tafelmusik

FONO-KRITIK

vorlagen. So schrieb Gotthold Frotscher im Heft 1/1965 zur Wenzinger-Aufnahme: „Hörer, die sich um historische Werktreue überhaupt nicht kümmern, dürften spüren, daß hier Klangideal und Kompositionsstil homogen übereinstimmen.“ Manfred Kahlweit differenziert wenig später im Heft 6/1965 bereits zwischen „Werk- und Stiltreue“ der Archiv-Produktion und dem „spritzigen Spiel“ der Telefunken-Aufnahme. „Den Vorzug hat also die Archiv-Produktion: Ihre stärkere Besetzung und ihre tiefere Stimmung geben der Musik mehr akustisches Gewicht. In den kammermusikalischen Stücken aber kommt der Telefunken-Produktion die Qualität ihrer Solisten und deren spielfreudiger Vortrag zugute.“ Heinrich Sievers faßt die abgeschlossene Gesamtaufnahme schließlich folgendermaßen zusammen (Heft 11/1965): Die Holländer musizieren mit einer „Unbekümmertheit und handfesten Geselligkeit“, die Schweizer dagegen „zurückhaltender“, mit „geschmeidiger Unterhaltsamkeit“. Der Abstand von 16 Jahren macht heute deutlich, daß es inzwischen durchaus so etwas wie eine überzeugende Interpretationssynthese gibt: die spannungsreiche, anregende, dennoch gemäßigte Artikulations- und Phrasierungslust bei der Wiedergabe von Telemanns jüngst veröffentlichten „Darmstädter Ouvertüren“ mit dem Concentus musicus Wien unter der Leitung von Nikolaus Harnoncourt beweist das (Telefunken 6.35498 EK).

Gerhard Pätzig

Neuveröffentlichungen KLAUIERWERKE

Vorlaute Streifzüge.

BEETHOVEN, Sonaten op. 57 und op. 111; Robert Benz (Klavier); RCA RL 30473 (1980)
Aufnahmedatum: Dezember 1980

Klangbild: Offen, etwas direkt und metallisch, hart konturiert.
Fertigung: Einwandfrei.

Robert Benz, Jahrgang 1954, Sieger beim Bozener Busoni-Wettbewerb (1974) und beim Liszt-Bartók-Wettbewerb in Budapest (1976), wagt sich in jugendlichem Alter an zwei schwierige Beethoven-Sonaten heran. Die eine, die „Appassionata“, ist schon mit vielen Wassern gewaschen worden. Die andere, Opus 111, ist des Meisters letztes Wort zur Sache und gilt als gestalterisch kaum beherrschbar.

Wenn Benz von innovatorischen Ideen getrieben wurde, sich eben diese beiden Sonaten auszusuchen, sind sie in der Realisation des Stoffes nicht mehr ausfindig zu machen. Man erhält recht

nüchterne, technokratisch durchwobene Wiedergaben in die Hand. Neuigkeiten sind keine zu melden. Mit seiner die Affekte aussteuernden Motivation ist Benz den motorisch regen, analytisch vernünftigen Pianisten verwandt. Ich denke etwa an John Browning, an Ludwig Hoffmann, an Gary Graffman, an Jacob Lateiner.

Von Gulda trennt Benz einmal die handgreifliche Direktheit beim pianistischen Zugriff; ferner ein romantisch vergrößertes Volumen in der Dynamik. Benz mag das scharfe, ins Grelle dringende Forte. In den Zwischenräumen von Pianissimo bis Mezzopiano finden wenig musikalische Präzisionen statt. Folglich türmt sich die f-Moll Sonate vor dem Hörer zu einem drohend aufragenden Gebäude aus gemauerten Akkorden und schweren Oktavbalken. Was der Hüllentext literarisch beschwört, nämlich die Schrecknisse der verminderten Septimen, packt Benz akustisch an: eine schier permanente Hetze, die nicht einmal dem langsamen Variationensatz seine kontrastive Ruhe gönnt.

Wesentlichstes Merkmal wird bei Benz eine von vorne bestrahlte Architektonik. Man kann beinahe mitverfolgen, wie die einzelnen Sequenzen herangetragen und zusammengeschaubt werden. Die Sforzati sind zumeist mit einem kleinen Ritartando markiert, ruckartige Zäsuren geben Einblick in die von Benz künstlich beleuchteten Ver fugungen. Schon das Hauptthema des Kopfsatzes wird an die vorderste Front der pianistischen Ausdrücklichkeit befohlen, das As-Dur Seitenthema kommt leicht verzögert, doch ohne jede mildernde Geste. (Nicht ganz präzise die anschließenden Figuren Takt 53/54 und nochmals Takt 192/193.)

Benz ist kein Phrasierungskünstler. Sein Legato klingt gestört, und die dynamische Tragfähigkeit erschöpft sich in den oberen Etagen von Forte bis Fortissimo. Davon ist auch die c-Moll Sonate betroffen. Am schmerzlichsten wohl da, wo Beethoven die letzten neun Takte des ersten Satzes geheimnisvoll verdämmern läßt; liebe – wenn Benz sie nicht mit einem unsensiblen Mezzoforte erledigte. Die Arietta? Wer Schnabels zweite Version kennt, kennt sich hier nicht mehr aus. Cantabile? Für Benz eine überflüssige Anweisung. „Sempre pianissimo“? Ebenfalls. So daß Beethovens Abschied von der Sonate schließlich wie ein etwas störrisches Triumphieren anmutet. Ob Benz bei Prokofiew mehr auszurichten vermöchte?

Martin Meyer

Wichtige Kleinigkeiten

REGER, Aus meinem Tagebuch op. 82; Richard Laugs (Klavier); Da Camera Magna SM 93 124-26 (3S30)

Klangbild: Recht räumlich, etwas dünn, präsent.
Fertigung: Einwandfrei.

Die aufführungspraktische Rezeption hat Max Regers Klavierwerke bisher nicht wieder ins Bewußtsein gerufen. Reger ist auf den Podien nicht präsent. Auf Schallplatten nehmen sich

unbekanntere Pianisten und weniger bekannte Firmen seiner an. Die Gründe für diese Zurückhaltung, die im Fall von anderen, weniger bedeutenden Komponisten längst einem eifrigen „Revival“ gewichen ist, sind schwer zu orten. Regers große Werke – die Bach-Variationen etwa – verlangen konstruktives Denken und pianistische Brillanz. Serkin hat sie gespielt; Serkin hat auch einst Regers Klavierkonzert aufgenommen. Expansive Pianistik wird allerdings im Fall der kleinen Stücke „Aus meinem Tagebuch“ op. 82 nur am Rande verlangt. Diese Kompositionen, entstanden zwischen 1904 und 1912, sind artig, nicht fordernd, lassen an Schumanns „Album für die Jugend“ denken, kombinieren polyphone Einfälle mit spätromantischen Gefühlsassoziationen und zielen auf die Privatheit der musikalisch gebildeten Bürgerstube. Als solche Stimmungsbilder mögen sie in Deutschland zwischen den Weltkriegen geschätzt worden sein. Unorthodoxe Klavierlehrer geben die leichteren Tagebuchnotizen noch heute ihren Schülern zur Übung und Aufgabe.

Der Grundton ist lyrisch. Manchmal schiebt sich ein leichtfüßiges Capriccio dazwischen, oder eine Polka oder eine Humoreske lockert die Ge tragenheit. Einflüsse? Chopin wäre zu nennen, wo es um die Ausformung des „Berceuse“-Charakters (Band zwei, Nummer neun) geht. Brahms und Schubert sind präsent – freilich nur unter der spezifischen Decke des Regerschen Idioms. Am eigenständigsten geraten Reger jene Werke, wo er harmonische Ausweitungen wagt, die Tonarten zusammenschachtelt. Richard Laugs, ein Reger-Enthusiast mit der nötigen Intelligenz, spielt die Miniaturen trocken, mit wenig Pedal, die Sensualität ist gezügelt und verhilft gerade dadurch zu einem leichteren Einstieg in eine Welt, die auch im Konzertsaal wieder zu entdecken wäre.

Martin Meyer

Der Traum von Virtuosität und Ausdruck.

VIRTUOSE KAMMERMUSIK, Werke von Schumann, Liszt, Prokofiew, Chopin, Gottschalk, Cziffra, Katsaris; Cyprien Katsaris (Klavier);

Tel 6.42479 (1S30)
Aufnahmedatum: 1975–1980

Klangbild: Offen, präsent, leicht verfärbt, von weiter Dynamik.
Fertigung: Einwandfrei.

Der Franzose Cyprien Katsaris ist ein Pianist mit beinahe unbeschränkten manuellen Mitteln. Er hat die leichteste Hand seit Martha Argerich. Er hat die schnellsten Reflexe seit Gyorgy Cziffra. Sein Skalenpiel ist beinahe so egal wie jenes von Michelangeli, und seine Klangfülle darf sich mit Gilels, wenn auch nicht mit Horowitz vergleichen. Er verfügt also über Fundamente der Technik, wie sie von den meisten Pianisten nur erträumt werden. Dies ist das eine.

Vom anderen nachher. Eine von Teldec vorgelegte, mit dem etwas seltsam anmutenden Titel „Virtuose Kammermusik“ versehene Platte gibt bündig Auskunft über den Virtuosen Katsaris. Die Aufnahmen stammen von 1975 bis 1980. Sie sind sämtlich Live-Dokumente, von Cziffras „Hummelflug“-Bearbeitung bis zu Bachs Largo aus dem f-Moll Konzert BWV 1056. Der Konzertsaal hat Katsaris zu einer technischen Expressivität verführt, die, wäre sie bloß reine, unmaskierte Technik, für sich selbst stehen könnte. Manchmal vermag schon das Können allein in die Regionen der Transzendenz vorzustoßen. Daher der Stern.

Katsaris spielt etwa Cziffras tückisch auf alterierte Oktaven dividierte „Hummel-Flug“-Transkription mit einem Gespür für Crescendo-Kurven und sekundenkurze Beschleunigungen, wie es sonst nur von Cziffra selbst überliefert ist. Er balanciert die Gewichte von Prokofieffs Toccata op. 11, als ob es sich um Quantitäten für eine Briefwaage handelte. Den zweiten Teil von Schumanns „Widmung“ (in der Fassung von Liszt) läßt er in den ausufernden Schnörkeln schattenlos aufblinken. Und die Repetitionen von Liszts „Csardas obstiné“ klirren wie Eis, das in Flüssigkeit verwandelt wird. Insofern teile ich die Meinung von Peter Cossé, der den Klappentext geschrieben hat.

Und Katsaris hat, seit dem Sieg beim Cziffra-Wettbewerb in Versailles von 1974, eine Wandlung zur musikalischen Verdeutlichung durchgemacht, die ihn nunmehr auch als ernstzunehmenden Interpreten empfiehlt. Davon berichtet zum Beispiel eine eindrucksvolle Schubert-Platte; vom vorliegenden Album könnten etwa das Bach-Largo und die sechste Soirée de Vienne von Liszt zitiert werden.

Aber erstens ist Katsaris kein dämonischer Zauberer wie Horowitz. Zweitens fehlt ihm die formale Unerbittlichkeit von Michelangeli. Drittens läßt sich seine Virtuosität nicht mit der grimmig ernsten von Cziffra messen. Katsaris ist ein spielerischer Pianist; überzeugungsmäßig ein hymnisch Bewegter. Sein Münchner Rezital vom November 1980 war im Zeichen einer pantheistischen Frömmigkeit – mit Werken von Messiaen, dem späten Liszt und den beiden „Pastoralen“ von Beethoven: die Sonate op. 28 und die sechste Symphonie in Liszts Klavierversion. Dieses Rezital offenbarte dann fast irritierend, wohin Katsaris' Atem reicht und an welchem Punkt er nicht mehr weiterträgt. Auf diese Platte blickend: Er fügt Schumanns „Wieck“-Variationen in einen fast marschmäßigen Duktus, bringt die Steigerungen mächtig zum Sprechen, vermag dann freilich die abgründigeren Wandlungen nicht mehr sinnfällig einzuordnen und geht an dem Rezitativ kurz vor Schluß eine Spur gleichgültig vorbei. Er löst Schumanns „Träumerei“ ihrerseits wie ein Variationenthema auf, indem er die Ritartandi in immer weitere Abstände spreizt. Er nimmt die Prokofiew-Toccata so schnell, daß ihm die tiefen, grollenden Schübe ganz aus der Domäne der motorischen Widerstände schlüpfen.

Formale Schlüssigkeit mag auch instinktiv getroffen werden. Auch Horowitz ist kein Gedankenkünstler. Doch Katsaris spielt (noch?) in Stimmungen und mit Einfällen; und er verströmt

ein freundliches, die Musik mit dem Publikums-geschmack versöhnendes Temperament. Da ist Gawrilow schon weiter. Wer allerdings heute eine so originelle Aufnahme präsentiert wie Katsaris, hat viel Lob verdient.

Martin Meyer



Cyprien Katsaris

Neuveröffentlichungen ORGELWERKE

Verhaltener Bach auf einer klang-schönen Schnitger-Orgel.

J.S. BACH, Präludium und Fuge Es-Dur, BWV 552; Präludium und Fuge e-Moll, BWV 548; Fantasie und Fuge c-Moll, BWV 537; 32 Schübler-Choräle: BWV 648, 649 und 650; Zsigmond Szathmáry an der Schnitger-Orgel der Großen oder Michaelis-Kirche zu Zwolle, Niederlande; RCA Red Seal RL 11724 (1S30)
Aufnahmedatum: 1981

Klangbild: Ausgewogen und durchsichtig.
Fertigung: Einwandfrei.

Der Vorzug dieser Aufnahme liegt im Klangbild der Schnitger-Orgel. Ihre kristalline Eleganz und Ausgeglichenheit bringt das verhaltene Spiel des gebürtigen Ungarn Szathmáry (der unter anderem bei Walcha in Frankfurt studiert hatte) gut zur Geltung.

Am zurückhaltendsten, in sehr ruhiger, getragener Grundauffassung, werden die drei Schübler-Choräle „Meine Seele erhebet den Herren“, „Ach bleib bei uns, Herr Jesu Christ“ und „Kommst du nun, Jesu, vom Himmel herunter“ interpretiert: introvertierter Bach. Eine fast mystische Ausdeutung erfährt daraus „Meine Seele erhebet den Herren“. Von den drei großen, konzertanten Stücken gelingt Präludium und Fuge Es-Dur, BWV 552, die Einfassung der Choralbearbeitungen und Duette aus der „Clavier Übung“ 3. Teil, am besten. Hier konvergieren die verhaltene Spielweise des Interpreten und statische Monumentalität des Satzes. Diejenigen Themata mit bewegt-figurierter Faktur (das 3. des Präludiums und das 2. und 3. der Fuge) werden durch schnelles Tempo abgesetzt. Allerdings absorbiert die Betonung des motorischen Moments eine angemessene Phrasierung. Präludium und Fuge e-Moll, BWV 548, wird sauber und ruhig musiziert. Auch hier erscheint (besonders in der Fuge) eine dem eminent konzertanten Charakter des Satzes entsprechende, expressivere Phrasierung als Gewinn. Die Dimension der Zwischenspiele wird so eher verkleinert als hervorgehoben.

Ähnliches zeigt sich in der c-Moll Fantasie, wo zu wenig geatmet wird. Die wenig distinkte Phrasierung ihrer empfindlichen thematischen Elemente läßt Spezifisches dieses großartigen Satzes unentfaltet. Die zugehörige Fuge schließlich scheint mit der Absicht musiziert zu sein, das ihr durch Thema und Tonart von selbst innewohnende Gewicht durch schlanken Klang und sehr schnelles Spiel aufzuheben. Das gewichtige Thema wird motorisch aufgefaßt, in Richtung einer schnellen, violinistischen Reperkussion. Das neutralisiert die Schwere und erzeugt statt dessen eher eine gewisse Atemlosigkeit, spätestens in der Pedal-Exposition hörbar (Szathmáry braucht für die Fuge 3'30“, während sich Walcha auf DG 198305 dafür 4'11“ nimmt).

Klaus P. Richter

Vorstellung einer Lobbach-Orgel in leider ungleichem Interpretationswert.

J.S. BACH, Canonische Veränderungen über „Vom Himmel hoch, da komm ich her“, BWV 769; DUPRÉ, „Variations sur un Noël“ op. 20; REGER, Sonate Nr. 2 d-Moll op. 60; Werner Haselier an der Christian-Lobbach-Orgel in Garrel; Dabringhaus und Grimm MD u. GE 1047 (im Vertrieb von EMI-Electrola-ASD)
Aufnahmedatum: Juni 1980

Klangbild: Offen, gut räumlich, im großen Ple-