

FONO-KRITIK

Mendelssohns „Sommernachts Traum“ geraten, denen Ansermet – an der Spitze des auf ihn eingeworbenen Orchesters – durchaus eigene Züge abzugewinnen weiß. Bereits in der Ouvertüre sind die unterschiedlichen Sphären zwingend nebeneinandergestellt; wie er auch dem Humor des hinuschenden „Scherzos“ nichts schuldig bleibt. Und seine aristokratische, jedoch nirgends auf Distanz gehende Musizierweise kommt auch den übrigen „Ohrwürmern“ der Partitur (Notturmo, Hochzeitsmarsch) zugute, so daß man Ansermets Mendelssohn-Deutung im ganzen gern zustimmt. *Werner Bollert*



Endlich eine sichere Orientierungsmarke für die aktuelle Diskussion um die Mozart-Interpretation.

MOZART, Serenade Nr. 5 D-Dur KV 250 (Haffner-Serenade); Peter Rybar (Violine), Sinfonie-Orchester Winterthur, Fritz Busch; Brüder-Busch-Gesellschaft F 667 293 (1 M 30) Aufnahmejahr: 1949

Klangbild: Mono-Aufnahme, relativ natürlich und ausgeglichen, nur stellenweise leichter Klirr. **Fertigung:** An zwei Stellen leichte Tonhöhen-sprünge nicht beseitigt, sonst einwandfrei.

Drei Sterne möchte ich dieser Platte wohl verleihen, wenn die „FonoForum“-Regeln dies zuließen. Diese Aufführung bereitet nicht nur in jedem Moment ihrer 47 Minuten intensive Hörerlebnisse, sie wird nicht nur der Partitur Mozarts durch eine höhere Art von Texttreue gerecht, als wir sie aus den unterkühlten Aufführungen der Jahrzehnte nach Busch kennen, die die Texttreue zu entdecken wählten, sondern diese Aufführung stellt eine sinnfällige Orientierungsmarke dar, die uns seit langem erstmals wieder Maßstäbe und einen sicheren Bezugspunkt für die gegenwärtig aktuelle Diskussion um eine angemessene Mozart-Interpretation an die Hand gibt.

Der erste (und bleibende) Eindruck wird durch die unmittelbare Präsenz und Prägnanz der Motive und Themen vermittelt. Hier lebt jede einzelne Wendung, jede Tonfolge, jeder Rhythmus wird sprechend. Nicht zufällig erkennen wir bei so aufs Detail eingehendem Vortrag manche thematische Parallele zu Mozarts Opern – ein Indiz dafür, daß auch die Instrumentalmusik hier zum Singen gebracht worden ist, daß Busch damit mindestens eine der Grundforderungen erfüllt, die in den Lehrwerken des 18. Jahrhunderts immer wieder erhoben werden. (Sehr bemerkenswert, daß diese Grundforderung durch Busch erfüllt wird, ohne daß er den Einzeltönen etwa besondere dynamische Behandlung, z. B. An- und Abschwellen, angeleiht, was ja heute als auffälligstes und leicht auch ohne wissenschaftliche Quellenstudien nachvollziehbares Merkmal sogenannter „authentischer“ Aufführungen wichtig geworden ist, wobei aber das Singen sich verflüchtigt.) Das hauptsächliche Mittel, das Busch zum Zwecke der verdeutlichenden Phrasierung anwendet, mögen minimale Zeit-

und Tempomodifizierungen sein, doch das Geheimnis des Überzeugenden liegt eben darin, daß sie nicht als solche spürbar werden und auch nicht auf Anhieb klar zu analysieren sind – das „Gemacht wie“ bleibt im dunklen, und es bleibt dabei, daß Motive und Themen sich besonderer Aufmerksamkeiten erfreuen dürfen, „Zuwendungen“ wäre ein noch besseres Wort dafür. Wichtigen Anteil an diesem Grundeindruck der bis ins Detail durchgearbeiteten und den Sinn bis in seine feinsten Verästelungen aussprechenden Interpretation haben die Musiker des Sinfonieorchesters Winterthur. Daß die Aufführungen dieses Orchesters geprägt sind durch die aus dem 19. Jahrhundert bewahrte Tradition des engagiert spielenden Orchestermusikers, dessen musikalische Eigeninitiativen vom Willen des Kapellmeisters allenfalls geordnet, aber gewiß nicht reglementiert oder unterdrückt werden wollen, konnte unlängst an einer anderen Schallplatte konstatiert werden (vgl. „FonoForum“ 2/81, S. 45). Jeder Musiker wird im Moment, da er ein Thema zu spielen hat, zum Solisten, und daß die Serenade ja in einem Satz auch einen Part für Solo-Violine aufweist (ausgeführt von Peter Rybar), wird somit zum ganz normalen Ereignis – dennoch verdienen das Solo und die hübsche Kadenz im Andante I hervorgehoben zu werden.

Detailtreue allein ist es jedoch nicht, was an dieser Aufnahme der Haffner-Serenade fasziniert und ihren musikalischen Wert ausmacht, doch geraten wir rasch in Beschreibungsschwierigkeiten, wenn wir das Essentielle dieser Aufführung in Worte zu fassen versuchen – einige Gründe könnten anhand einer Analyse der Partitur genannt werden. Bemerkenswert ist immerhin, daß Busch bei aller Detailliebe dennoch stets zu eher raschen Tempi neigt, daß die „Zuwendungen“, die die einzelnen Themen und Motive erhalten, niemals zu einem auch nur andeuteten Schleppen führen. Mit einfachen Kategorien ist Buschs Mozart-Stil nicht faßbar, der in seiner Zeit – in den 20er bis 40er Jahren – ein Novum war. (Daß er keine oder nur schwächere Nachfolger fand, steht auf einem anderen Blatt!) Bis dahin hatte es keinen spezifischen Mozart-Stil gegeben: entweder war seine Musik vom spätromantischen Ausdrucksstreben her erfaßt und langsam und bedeutungsschwer überinterpretiert worden – oder allzuleicht und daher noch mißverständener. Allein die auffällige Eigenständigkeit dieses neuen Stils gegenüber allem Zeitgenössischen und auch gegenüber Buschs eigenen Interpretationen der Werke anderer Komponisten beweist, daß Busch hier etwas vom Geiste Mozarts wiedergefunden haben muß, der seine Musik unvergleichbar und unverwechselbar macht. Darum sind Buschs Aufnahmen 30 bis 40 Jahre nach ihrer Entstehung aktueller denn je zuvor, nicht als Patentlösung für die Mozartinterpretation schlechthin – auch gegen Busch gibt es einzelne Einwände –, sondern als ein interpretatorischer Ansatz, den zu studieren, aufzunehmen und weiterzuentwickeln für eine neue, junge Musikergeneration lohnend sein müßte. Das soll nicht heißen, daß sie für diejenigen Schallplattenhörer wertlos sei, die nicht selbst Musik ausüben. Auch für die Bildung von Hörmaßstäben gilt alles Gesagte, und es darf vielleicht hinzugefügt werden, daß die Aufnahme entweder 1949 mit sehr guter Ausrüstung gemacht oder vor ihrer Veröffentlichung sehr

gut überarbeitet wurde, lediglich an einer Stelle hat es bei der Einfügung eines nachproduzierten (?) Taktes eine kleine Panne mit geringfügigem Tonhöhenunterschied gegeben. Doch das bricht den drei Sternen, die ich der Platte verleihen wollte, nicht einen einzigen Zacken ab.

Helmut Haack

In Vendig nichts Neues.

VIVALDI, Vier Violinkonzerte op. 8 Nr. 5-8; Edmondo Malanotte (op. 8 Nr. 5), Renato Ruotolo (op. 8 Nr. 6), Franco Gulli (op. 8 Nr. 7 u. 8), Virtuosi di Roma, Renato Fasano; EMI 1C037-00818 (1 S 30) Aufnahmejahr: 1960

Klangbild: Leicht mulmig. **Fertigung:** Normal.

Die Aufnahme vermittelt keine neuen Aspekte. Überaltertes Klangbild. Heute keine Konkurrenz mehr für gängige gute Aufnahmen.

Wolfgang Wendel

Neuveröffentlichungen KONZERTE

Oboen-Recital mit Zupfbegleitung, ohne Anspruch auf Originalität.

GABRIELLI, Konzert D-Dur; BEHREND, Suite nach altenglischen Meistern; TELEMAN, Sonate a-Moll; VIVALDI, Konzert C-Dur; SCARLATTI, Konzert D-Dur; ABEL, Konzert B-Dur für Violine, Oboe, Klarinette und Orchester; Pierre W. Feit (Oboe), Jaap Schröder (Violine), Dieter Klöcker (Klarinette), Siegfried Behrend (Gitarre), das Deutsche Zupforchester Siegfried Behrend, Concerto Amsterdam, Jaap Schröder; Acanta BD 23.187 (1 S 30) Aufnahmejahr: 1972/1980

Klangbild: Uneinheitliche Mikrophon-Präsenz für Solo und Begleitung, Hörerwolke und mulmige Bässe auf der Seite 2 (Concerto Amsterdam). **Fertigung:** Periodische Schleifgeräusche zum Beginn der 1. Plattenseite, ansonsten einwandfrei.

Eine Wiederveröffentlichung ist die Platte nicht, eine durchgängige Neuveröffentlichung auch nicht. Wer sich zum Kauf entschließt, muß daher prüfen, ob er die Bestellnummern Acanta DC 22.539 („Vivaldi: Mandolinmusik“), DC

PHILIPS DIGITAL AUFNAHMEN

Künstlerische Ereignisse in technischer Perfektion

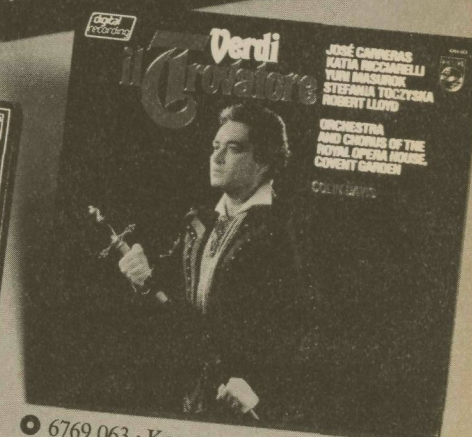
digital recording



6769 074
Kassette · 16 LP



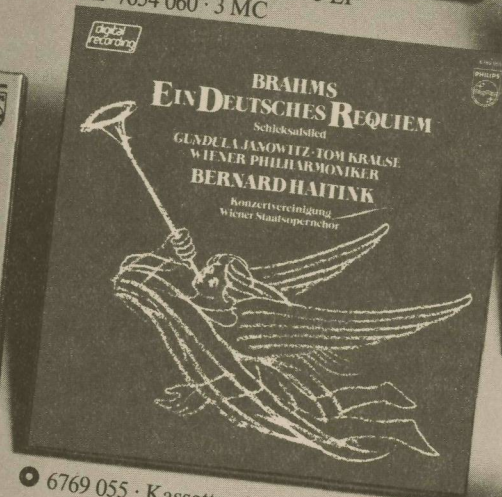
6769 060 · Kassette · 3 LP
7654 060 · 3 MC



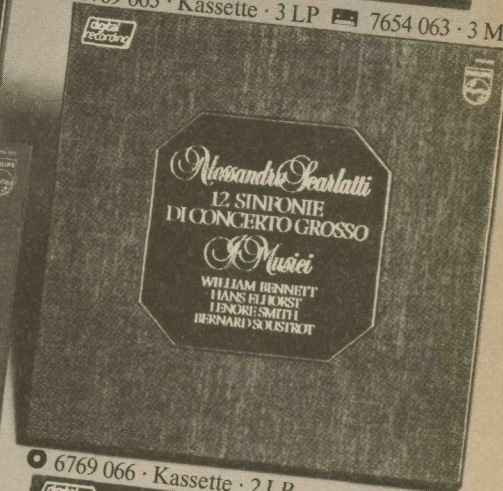
6769 063 · Kassette · 3 LP
7654 063 · 3 MC



6769 068 · Kassette · 3 LP
7654 068 · 2 MC



6769 055 · Kassette · 2 LP



6769 066 · Kassette · 2 LP



6769 067 · Album · 2 LP



9500 744
7300 829



9500 921
7300 921

PHILIPS



FONO-KRITIK

23.199 („Italienische Mandolinmeister um A. Vivaldi“) oder EA 23.142 („Oboe und Gitarre“) bereits im Plattenschränk stehen hat. Durch Umkopplungen aus diesen Aufnahmen ist nämlich ein Oboistenporträt des Essener Solisten und Folkwang-Professors Pierre W. Feit entstanden, dessen inhaltliches Konzept gerne mehrere Fliegen mit einer Klappe schlagen möchte, aber keine so richtig trifft. Rührend bemüht sich der Plattenkommentar, einen instrumentengeschichtlichen Beitrag zur Oboe und ihrer frühen Virtuosen anhand der Programm-Zusammenstellung zu entwickeln, doch scheitert er an dem bunten Werkgemenge von Halb-und-halb-Authentizitäten.

Da entpuppt sich nämlich ein Oboenkonzert von Domenico Gabrielli als ein mutmaßliches Trompetenkonzert, das hier „den reicheren Möglichkeiten der Oboe angepaßt“ wurde. Da taucht im Blickfang der Taschen Vorderseite und des Rückens der Name Gabriellis fehlerhaft als „Gabriele“ auf und sorgt für falsche Erwartungshaltungen. Da werden schließlich die Oboenstücke der bekannteren Altmeister Telemann und Alessandro Scarlatti für Zupfbegleitung arrangiert, während die einzige Originalkomposition, eine recht belanglose Sinfonia concertante im Mannheimer Routinestil des Karl Friedrich Abel (1723–1787), eher die Klarinette (von Dieter Klöcker edel geblasen) und die Violine (Jaap Schröder) in den Vordergrund stellt.

Die Oboe ihrerseits krankt an einer gewissen Einheits-Lautstärke, die möglicherweise das mikrophonale Endergebnis der Balance-Problematik zwischen dem Blasinstrument und dem Deutschen Zupforchester ist. Trotz mancher elegant-musikalischen und kultiviert-virtuosen Bläserpassagen ist da zur großen Entdeckungsfreude für Werk und Instrument kaum ein Anlaß. Es sei denn, man findet an der serenadenhaften Klampfenheiterkeit des unkonventionellen Klanggeschehens sein Vergnügen und Genügen. Aber dies ist ja wohl nicht die erklärte Absicht eines Oboistenporträts.

Gerhard Pätzig



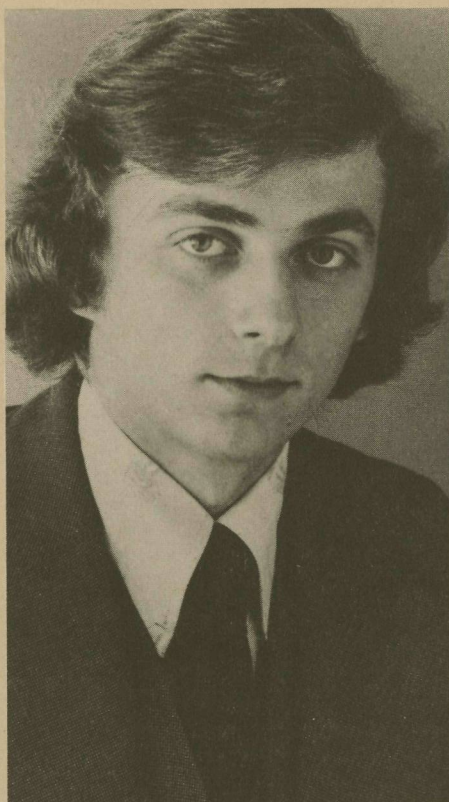
Konkurrenz aufs Hinterfeld verwiesen!

CAESAR FRANCK, Sonate für Violine und Klavier A-Dur; KAROL SZYMANOWSKY, Mythen op. 30, Nr. 1-3, Lied der Roxane (arr. Kochansky), Kurpisches Lied (arr. Kochansky), Kaja Danczowska (Violine), Krystian Zimerman (Klavier); DG 2531330 (1S30)

Klangbild: Siehe Rezensionstext.

Fertigung: Von ganz außerordentlicher Sorgfalt.

Ich kann mich nicht erinnern, jemals eine Schallplattenbesprechung mit einer Laudatio auf Aufnahmeleitung und Fertigungsverantwortliche begonnen zu haben. Hier ist ein solches Verfahren nicht zu umgehen. Bereits die aufnahmetechnische Realisierung der Franck-Sonate nötigt auch hartgesottene Ohren Achtung ab. Wir können ja dutzendfach erleben, wie diese



Krystian Zimerman

Sonate bei allem guten Willen der Interpreten, einfach aufgrund der Grenzen der Mechanik, und den der Musik zuwiderlaufenden Pegelregler-Spielereien, jegliche vom Komponisten gewollte und vorgegebenen Proportionen verliert. Anders hier. Endlich ein Dynamikbereich, der Violine und Klavier in halbwegs natürlichen Proportionen ins Wohnzimmer überträgt, keine den Anstrengungen der Interpreten zuwiderlaufenden und sie dadurch unwirksam machenden technischen Rumpfspielereien. Hautnahe Zeichnung beider Instrumente, ohne sie dadurch in einen unnatürlich wirkenden Raum zu versetzen. Hat man sich von Franck erholt, erwarten einen bei der Szymanowsky-Einspielung neue Überraschungen. Einerseits die schon zuvor zutagegetretenen Qualitäten, dazu aber eine Klangregie, die den Stücken auf den Leib geschneidert ist. In Dryades et Pan muß man die Unwirklichkeit, die durch Klänge erzeugbare Transzendenz der auf der Geige nachgeahmten Pan-Flöte gehört haben. Eine extrem rauscharme Aufzeichnung und Oberfläche ermöglichen ein „Hineinhören bis ganz hinten“ und bis zu den nur noch verhauchenden Tönen. Daneben ungemilderte Klavier-Perkussion. Wolfgang Mitlehner, Aufnahmeleiter und Tonmeister, möge den Dank für die Glanzleistung mit seinen Kollegen teilen.

Bleiben wir gleich bei Szymanowsky. Das ist die beste Aufnahme dieser Stücke! (Soweit sich der Rezensent kennt, geht er mit solchen Sprüchen eher sparsam um...) Poesie, flirrende Unwirklichkeit, lüsterne Pan-Atmosphäre, instrumentale Meisterschaft und kompromißlose Partnerschaft der beiden Interpreten haben sich unauf trennbar verflochten. Die beiden Bearbeitungen

von Kochansky (Lied der Roxane und Kurpisches Lied) sind willkommene Ergänzungen auf hohem Niveau.

Caesar Franck. Wie oft wartete man vergeblich. Kaja Danczowska und Krystian Zimerman wagen endlich eine Darstellung, „wie sie im Buche steht“. Eine Geigerin hatte mir gegenüber dieses Evergreen als „Sumpfbilke“ bezeichnet, der gegenüber sich die meisten Interpreten auf einmal wie geschlechtslose Neutren benähmen. (Ich bin fast froh, daß das nicht von mir, sondern von einem Ausübenden stammt...) Franck hat neben allem anderen so eindeutige Anweisungen gegeben, daß ihre teilweise Nichtbeachtung der Verwendung eines musikalischen Schamtuches gleichkommt. Warum spielt man z.B. den Höhepunkt des ersten Satzes nie wirklich entsprechend der Anweisung „Con tutta forza“ aus? Das muß Hörern und Spielenden die Luft nehmen. Und das muß nicht in Unkontrolliertheit ausarten. Kaja Danczowska und Zimerman zeigen hier, wie weit sich „Geist und Trieb“ einander nähern können.

Leider vermerkt die Plattentasche nichts über die Interpreten. Da Zimerman hierzulande wenigstens von einigen Schallplatten und Konzerten her bekannt ist, seien zur Person der Geigerin einige Angaben nachgeholt. 1949 in Krakau geboren. Ab 7. Lebensjahr bei Jan Stasica. Später bei Eugenia Uminska. Mit 9 Jahren 1. Preis beim Nationalen Violinwettbewerb in Wroclaw. Studien bei Szyryng. 1967 dritter Preis beim Wieniawski-Wettbewerb. 1969 Goldmedaille beim Internationalen Jugendwettbewerb in Bulgarien, 1970 UNO-Goldmedaille und 2. Preis beim Internationalen Wettbewerb in Genf. Ab 1970 bei David Oistrach.

An der hier vorgestellten Aufnahme werden künftige gemessen werden müssen. Wenn Schallplattenpreise nicht ganz zu Unrecht immer wieder mit Argwohn betrachtet werden, diese Edition bleibe auch ohne sie „ausgezeichnet“!

W. Wendel



Kammermusikalische Leckerbissen.

GLASUNOW, Fünf Novelletten für Streichquartett, op. 15; Elegie d-Moll, op. 105 für Streichquartett; Jour de fête (gemeinsam mit Ljadow und Rimsky-Korssakoff); Varsovia-Streichquartett; RCA RL 30432 (1S30)

Aufnahmedatum: 8./9.12.1979 Bamberg

Klangbild: Ausgewogen, präsent, weitgehend originalgetreu, große Dynamik, räumlich breit und homogen; im ganzen von großer Natürlichkeit.

Fertigung: Einwandfrei.

Vergleichseinspielungen:

op. 15: Schischlow-Balashow-Galkowskij-Korchagin (Melodija 33 C 10-06657-58)
op. 105: Schischlow-Balashow-Galkowskij-Korchagin (Melodija 33 C 10-06663-64)

Alexander Glasunow hat sieben große Streich-

quartette und eine nicht geringe Anzahl von Einzelstücken für diese Besetzung im Laufe eines ungeheuer schaffensfrohen Lebens komponiert. Doch leider sind von all der kammermusikalischen Herrlichkeit kaum Beiträge in unserem Musikleben zu finden. Daß das bedauerlich ist, macht nicht zuletzt die hier zur Besprechung anstehende Schallplatte deutlich, die nicht nur sorgfältig produziert wurde, sondern deren gesamter Habitus (mit Ausnahme des Einführungstextes) zu allerhöchstem Lob herausfordert.

Das aus vier polnischen Musikern der Jahrgänge zwischen 1944 und 1950 bestehende Ensemble zeichnet sich durch große klangliche Kultur aus. Das Zusammenspiel ist makellos, die Interpretation der, mentaliter gesehen den, Varsovia-Leuten sicherlich nicht querständig erscheinenden Kunst zeichnet sich durch Biigsamkeit und Natürlichkeit aus, in der Raum bleibt für noble Agogik, ohne die auch diese Musik nicht zu atmen vermag.

Was besonders beeindruckend ist an dieser Schallplatte (außer ihrem Repertoirewert), ist die Farbigkeit, mit der die vier Musiker die von Glasunow beispielsweise in den fünf Novelletten op. 15 charakterisierten verschiedenen ethnomusikalischen Provenienzen herausarbeiten: schon das Eingangsstück („Alla Spagnuola“) ist ein Kabinettstück. Doch die vier Herren verstehen sich nicht nur aufs artig-heitere Parlieren mit ihren Instrumenten (die man gerne genauer in der Titelei datiert hätte). Sie vermögen auch durchaus in die melancholische Sinnlichkeit der anlässlich der 25. Wiederkehr von Beljajew – des großen russischen Verleger-Mäzens – Todestag komponierten Elegie op. 105 (1929) einzudringen. Es ist tief beeindruckend, was hier an Introversion und Konzentration von den Interpreten geleistet wird.

Die Platte enthält darüber hinaus noch als Kollektivkomposition (gemeinsam mit Anatol Ljadow und Nikolaj Rimsky-Korssakoff) „Jour de fête“, deren erster Satz von Glasunow stammt. Leider hat der Verfasser des Hüllentextes nichts Grundsätzliches über die Quartettsatz-Komponiererei des Kreises um Beljajew mitgeteilt (man kann das alles sehr schön in Rimskys „Chronik meines musikalischen Lebens“ nachlesen). Da findet sich auch expressis verbis die Erklärung für jene Kollektivdinge, die an den sogenannten „Vendredi“- (Freitag-)Abenden im Hause des Holzhändlers und Musikenthusiasten Beljajew jungen Komponisten die Möglichkeiten der Aufführung eröffneten. Auch wäre es nicht übel gewesen, wenn im Zusammenhang mit dem 1886 gemeinsam von Rimsky, Ljadow, Borodin und Glasunow komponierten Streichquartett „sur le nom B-La-F“ angemerkt worden wäre, daß dieses Werk speziell anlässlich des 50. Geburtstages von Beljajew geschrieben wurde – ohne den in der neueren russischen Musik unendlich viel nicht gegangen wäre, ja, ohne den wahrscheinlich Persönlichkeiten vom Range eines Glasunow oder Skrjabin kaum sich hätten entfalten können.

Es bleibt als Fazit dieser Schallplattenveröffentlichung die Begegnung mit einem hervorragenden Streichquartett, das alle Gaben wohl in sich trägt, einmal ein „großes“ Ensemble zu werden, und die Begegnung mit einer Musik, der man mehr als nur marginale Repräsentanz in unserer Kunstszenarie wünschte.

Knut Franke



Zwei liebenswert leichtgewichtige Neuentdeckungen – im angemessenen Espressivo vorgetragen.

GLINKA, Sextett Es-Dur für 2 Violinen, Viola, Violoncello, Kontrabaß und Klavier (1832); RIMSKY-KORSSAKOFF, Sextett A-Dur für 2 Violinen, 2 Violon und 2 Violoncelli (1876); Ensemble Classique Köln; Schwann VMS 1030 E (1S30)
Aufnahmedatum: (P) 1981

Klangbild: Nach Rundfunknorm nicht sehr brillant, aber unaufdringlich, natürliche Räumlichkeit, Panorama bei Glinka leicht linkslastig.
Fertigung: Einwandfrei.

Zwei Neuheiten für den Bielefelder Katalog, zwei ausgewachsene Kammermusikwerke dazu – daß solche Entdeckungen mit leichter Hand möglich seien, mag auf den ersten Blick unwahrscheinlich klingen. Doch immer noch finden wir in diesem Verzeichnis einzelne Komponisten, die einst mit zahlreichen, wegen ihrer flüssigen und eingängigen Schreibweise bei den Zeitgenossen beliebten Werken im Konzertleben verwurzelt waren, nun aber auf dem Schallplattenmarkt kaum bekannt oder allenfalls mit relativ wenigen Werken vertreten sind. Kammermusik von Rimsky-Korssakoff hat es schwer neben seinen Orchesterwerken, die wir wegen ihrer stets exquisiten Orchestrierungskunst schätzen und die daher auch in Sinfoniekonzerten nicht selten auftauchen. Aber ein Werk wie sein Streichsextett setzt eine lebhaft Konjunktur an Kammermusikveranstaltungen voraus mit einem großen Hunger des Publikums nach interessantem Hörstoff, der den ewig gleichen Reigen der Meisterwerke angenehm unterbricht, ohne deshalb gleich der anspruchsvollen Avantgarde anzugehören. Und siehe da: Im Schallplattenrepertoire vermag es die gleiche Rolle zu übernehmen.

Die vier Sätze der normalen Sonatenform hat Rimsky-Korssakoff auf fünf vermehrt um eine an zweiter Stelle eingeordnete kunstvolle Fuge, die seiner damals (1875/76) intensiven Auseinandersetzung mit dem Werk Johann Sebastian Bachs entsproß. Auch im Saltarello-Scherzo findet sich die Spur dieser Fugen-Begeisterung, die Mussorgsky als ganz un russisch empfand und die auch in merkwürdigem Gegensatz zur sonst vorherrschenden Neigung Rimsky-Korssakoffs steht, die Sätze aus einer im Vordergrund verlaufenden, in den Instrumenten wandernden Melodiestimme und sorgfältig differenzierten Begleitungen zu bauen. Aus letzteren werden auch die dramatischen Impulse für Steigerungen gewonnen, die aus den oft simpel diatonischen und oft wiederholten Tonfolgen allein kaum erwachsen könnten.

Die sechs Streicher des Ensemble Classique Köln haben einen vollen Espressivo-Klang entwickelt, der stellenweise nicht unangenehm an Heifetzsche Kammermusikaufführungen erinnert (auch die Portamenti fehlen nicht) und der zweifellos den Anforderungen dieser Musik nach Engagement bei der Aufführung entgegenkommt – doch wird das Espressivo glücklicherweise nicht zur Manier: Trotz zahlreicher Wiederholungen und der nur schwachen Differen-

zierung des musikalischen Geschehens innerhalb der Sätze entsteht keine leer klingende Stelle. Die stark unterschiedlichen Satztypen des Werks sorgen zusätzlich für Abwechslung.

Auf einem leichter zugänglichen Terrain bewegt sich die Musiksprache in Michail Glinkas Klaviersextett, das rund 45 Jahre vor dem auf der Vorderseite der Platte aufgenommenen Streichsextett seines Landsmannes entstanden ist. Entscheidende Anregungen verdankte Glinka den Opernaufführungen, die er auf seiner Italienreise 1830/33 erlebte. Dies hört man besonders im ersten Satz seines Sextetts, wie ein Duett von Tenor (Violoncello) und Sopran (Violine) aus einem Schmachtfetzen Donizettis klingt. Über lange Strecken mutet die Musik an wie eine Fantasie über die Melodien einer imaginären Oper – nur kennen wir leider weder Personen noch Sujet. Daran krankt auch ein wenig die Aufführung: Die Melodien spinnen sich dahin, selig und kantabel, doch sprechen Gefühle und Leidenschaft eben auch nur imaginär daraus, wir wollen Konkretes verstehen. Bestenfalls fühlen wir uns ganz von fern an den zeitweilig rossinibegleiterten Schubert erinnert.

Der Finalsatz mit seinem spannungsvollen Rhythmus wird ehestens auch autonom instrumental wirksam, zumal die Musiker ihn mit federndem Schlag und gekonnten Takt- und Tempomodifikationen die rechte Würze verleihen. Christina Mason-Scheuermann am Klavier ist der Motor dieser sauber erarbeiteten und von praktischem Wissen um die Agogik des 19. Jahrhunderts geprägten Darstellung. Von dem Ensemble wünschten wir uns, es möge in dieser Zusammensetzung auch Stücke mit größeren Herausforderungen aufnehmen und damit die Konkurrenz ein wenig beleben.

Helmut Haack



Unverwelkte Trompetenklänge aus dem unerschöpflichen Vorrat von Maurice André.

Vier Trompetenkonzerte von OTTO: Trompetenkonzert Es-Dur; BARSANTI: Concerto grosso D-Dur op. 3 Nr. 10, ALBINONI: Concerto a cinque d-Moll op. 9 Nr. 2; HÄNDEL: Sonate F-Dur op. 1 Nr. 12; Maurice André, Württembergisches Kammerorchester Heilbronn; Jörg Faerber; EMI 1 C 067-03 974 T (1S30)
Aufnahmedatum: 1981

Klangbild: Im gewohnten „Spaltklang“, d.h. mit deutlicher Präsenz der Trompete; leicht dumpfer (mulmiger) Klang des begleitenden Orchesters – und dies „hallgeschönt“.
Fertigung: Ohne Einwände.

Maurice André ist mal wieder fündig geworden. Immerhin handelt es sich bei dem hier erstmals veröffentlichten Trompetenkonzert von dem kaum dem Namen nach (geschweige denn mit Werken) bekannten Komponisten Luigi Otto (er lebte, nach dem Plattenkommentar, um 1750) um ein Werk, das im Solopart ausdrücklich für

FONO-KRITIK

eine Trompete bestimmt ist. „Die Einrichtung für Trompete und Orchester nahm der Engländer James Brown vor.“ Und dies auf eine Art, wie im Bereich der sogenannten Mannheimer Schule üblich: Das Orchester wird zur Nebensache. Die Trompete M. Andrés glänzt hier, wie eh und je, wie auch in den anderen hier eingespielten Werken: einem Concerto grosso von F. Barsanti (1690–1772) mit einer Bläserconcertino-Gruppe, aus der freilich die Trompete gebührend herausragt, und einem Concerto a cinque von T. Albinoni, worauf dasselbe zutrifft wie auf Barsanti. Übrigens: Dieses Concerto scheint ein Lieblingsstück von M. André zu sein, denn es liegt z. Zt. in vier (!) verschiedenen Aufnahmen mit ihm als Solisten vor.

Das vierte „Trompetenkoncert“ dieser Platte ist in der Violinmusik Händels zu suchen. Diesmal hat Maurice André die bekannte Sonate F-Dur für Violine und Generalbaß (op. 1 Nr. 12) zu einem Trompetenkoncert „umfunktioniert“ – und dies gewiß auf seine immer wieder unverwechselbare Art, d. h. hier mit „spielerischer“ Bewältigung geigentypischer Passagen. Man muß es ihm lassen: Was Brillanz und bläserische Genauigkeit betreffen, zeigen auch diese Aufnahmen noch längst keine Ermüdungserscheinungen. Zu dieser Demonstration läßt das von Jörg Faerber geleitete Württembergische Kammerorchester Heilbronn dem Starttrompeter bereitwillig den Vortritt. Immerhin versuchte die Aufnahmetechnik die Balance so einzurichten, daß das versierte Kammerorchester nicht zu Statisten degradiert wurde. Eine weitere (die Wievielte?) typische Platte nach bewährtem Muster – wohl hauptsächlich ein Gewinn für André-Fans?

Gerhard Wienke

los wird er den Forderungen der beiden russischen Komponisten gerecht. Von den Sonaten ist die viersätzig von Rachmaninoff (1901), in den Außenteilen breit ausladend und auch sonst von unterschiedlichem Wert, entschieden das interessantere Stück, während das dreisätzig Spätwerk Prokofieffs (1949) sich allzusehr in die politisch befohlene „Einfachheit“ der künstlerischen Mittel zurückzieht. Zweifelsohne jedoch sind diese Schöpfungen für die Solisten dankbar, die hier viel Verve und Spiellaune investieren können und selbst Rachmaninoffs Andante-Satz nicht zu gefühlig ablaufen lassen. Daß man Arto Noras zu den besten Cellisten seiner Generation rechnen muß, steht hiernach außer Frage; in guter Partnerschaft mit dem trefflichen Pianisten Eero Heinonen (Jahrgang 1950) ergibt sich ein eindrucksvolles und zudem ungemein differenziertes Musizieren.

Werner Bollert



Durchwachsenes von Kremer-Kremer.

FRANZ SCHUBERT, Fantasie für Violine und Klavier, C-Dur op. posth. 159; FRANZ XAVER MOZART, Grande Sonate E-Dur op. 19; LUDWIG VAN BEETHOVEN, 12 Variationen über „Se vuol ballare“ WoO 40; Gidon Kremer (Violine), Elena Kremer (Klavier); Ph 9500904 (1 S 30)

Klangbild: Natürlich, ausgewogen.
Fertigung: Sehr leichtes Rauschen, sonst einwandfrei.

Gidon Kremer stellt Rezensenten vor die Qual der Wahl anzulegenden Maßstäbe. Kremer hat mit seinem seit mehr als zehn Jahren vorgeführten technischen Potential Maßstäbe gesetzt und dadurch auch für nachfolgende Produktionen Erwartungshaltungen erzeugt, die einer unvoreingenommenen Beschäftigung mit seinem Spiel hinderlich im Wege stehen.

Kremer hat sich auch einen Marktwert erspielt, der ihm das Durchsetzen eigener Vorstellungen ermöglicht. Wir haben ihm inzwischen einige Aufnahmen zu verdanken, die mit anderen Interpreten nicht zu verkaufen und damit für die daran interessierte Hörer-Minderheit eben einfach nicht existent wären. Was also tun, wenn man trotzdem nicht immer so ganz und gar „glücklich“ mit seinen Ergebnissen ist? „Kneift“ man als Schreibender nicht, muß man sich gleichzeitig vor Augen halten, daß man einer Sache das Wasser abgräbt, die eigentlich erhöhtes Interesse verdient hätte. „Kneift“ man, leistet man Darstellungen Vorschub, von denen man wenigstens hin und wieder sagen muß, daß der Interpret mit seinen Mitteln „mehr“ hätte leisten können. Da einige Kremer-Aufnahmen ins Haus stehen werden, sollten einmal einige mit der Person Kremers in Verbindung stehende Gedanken, die den hier Schreibenden nicht so ganz unbeteiligt lassen, aus der „Schreibwerkstatt“ an Sie weitergereicht werden.

Franz Xaver Mozart hat seinen Vater nicht mehr erleben können. „Einflüsse“ in einer solchen

Richtung zu suchen, unterläßt man am besten von vornherein. Seine Grande Sonate stellt sich als eine absolut hörensweite Arbeit heraus, die ein breiter gestreutes Hörinteresse verdient hätte. Kremer-Kremer zeichnen eine im ganzen etwas zu sachliche Darstellung. Man könnte sich einiges mehr an Atmen vorstellen. Doch siehe hierzu oben. Beethovens 12 Variationen über Mozarts „Se vuol ballare“ dagegen stehen leichte Ironie und gewollte Gestelztheit ganz gut. Spott und Sarkasmus des Originals übersetzt das Duo anhand von Beethovens Adaption sehr gekonnt.

Schuberts C-Dur-Fantasie hat vor allem Gidon sehr viel atmender im Konzertsaal geboten. Trotz formaler Geschlossenheit bleibt die Darstellung hier weitgehend „Gehirnmusik“. Kremer kennt natürlich die Gefahr, gerade mit diesem Werk durch Übertreibung ins Gefühlige abzugleiten. In seinem Gegensteuern hat er für meine Begriffe doch zuviel nach der anderen Richtung getan. Phrasierungen, die stark rhythmisch geprägt sind, werden immer wieder so überpointiert, daß es bereits penetrant wirkt. Man sollte manches eben nicht zur „Masche“ (oder Mache??) werden lassen. Ansonsten sind die bei Kremer-Kremer zu erwartenden Vorzüge durchaus vorhanden. Vor allem sollte man nicht vergessen, daß Gidon Kremer in seiner Frau Elena eine vorzügliche Partnerin am Klavier hat. Wer bei Schubert weniger „Gehirnmusik“ möchte, sollte sich dringlichst mit Luca/Kalichstein befassen (TIS-nonesuch H-71370).

W. Wendel

Neuveröffentlichungen KLAVIERWERKE



Schubert verdunkelt.

SCHUBERT, Klaviersonate A-Dur D. 664, Impromptus D. 889; Claudio Arrau (Klavier); Philips 9500641 (1 S 30)

Klangbild: Präsent, leicht hallig, räumlich.
Fertigung: Verklirrungen an den Innenseiten.



Die Struktur verfehlt.

SCHUBERT, Klaviersonate B-Dur D. 960; Claudio Arrau (Klavier); Philips 9500928 (1 S 30)

Klangbild: Leicht hallig, baßlastig, von guter Dynamik.
Fertigung: Verklirrungen.

Mit der späten B-Dur-Sonate einerseits, der „kleinen“ A-Dur-Sonate und den Impromptus D. 899 andererseits setzt Claudio Arrau seine



Claudio Arrau

jüngste Beschäftigung mit Schubert fort. Die Einspielung der c-Moll-Sonate gab vor einigen Monaten zu kritischen Fragen Anlaß. Nicht weniger problemgeladen sind die beiden neuen Platten – welche auf bisher einschlägigste Weise die Gefährdungen von Arraus Spätstil aufzeigen. Kein Arrau-Verehrer kann darüber froh werden.

Arrau faßt die A-Dur-Sonate und die Impromptus als Vorbereitung für den weltabgewandten Monolog der letzten Werke auf. Wer zumal die Sonate, aber auch etwa das gleichmäßig quirlende Es-Dur-Impromptu als helle, bloß in den

dramatischen Einschnitten verdunkelte Landschaften in Erinnerung hat, begegnet bei Arrau einem anderen Klima. Der Meister rückt schon im Kopfsatz der Sonate die Proportionen des Melos um; das liedmäßige Thema, von Schubert wohl als glückhafte Eingebung von Ebenmaß und Beschaulichkeit empfunden, wird in vielen rhythmischen Brechungen verbogen, und zwischen den einzelnen Phrasen öffnen sich Abgründe.

Zu den willentlich herbeigeführten Sondierungen dieser Art gehört etwa der zerdehnte Auftakt von punktiertem Achtel und nachfolgendem Sechzehntel. Arrau drückt diesen eigentlich völlig unbelasteten Beginn, so daß sich die Kantilene fast widerstrebend auf den Weg macht. Der Satz erhält damit eine rhythmische Gestörtheit, welche sich dann an verschiedenen Stellen (in den Triolen) wiederholt. Gleichgewichtsprobleme stofflicher Art bezeugt dann freilich die Durchführung. Weil dramatisch schon in der Exposition zuviel gesagt wird, verflachen die Oktaven-Entladungen.

Arrau behält seine Beharrlichkeit auch im Andantino und in dem Schluß-Allegro bei. Die Sforzato-Ausbrüche bleiben haften, klingen nach; doch der natürliche Atem des Andantinos, der sich auch in den Sechzehntel-Passagen ganz unmanieriert fortspinn, wird bei Arrau gleichsam stoßweise artikuliert, und ebenso ungraziös präsentiert sich das walzerartige Seitenthema des Finales. Dort zeigen die Sechzehntel-Ablosungen allerdings, daß der späte Arrau auch mit manuellen Forderungen kämpft. Alterstrotz und Technik verbinden sich zu einem schwer zu trennenden Konglomerat. Die A-Dur-Sonate als Exerzitium.

Den vier Impromptus D. 899 fehlt auf ähnliche Weise die ideelle Lockerheit. Es handelt sich bei diesen „Einfällen“ ja nicht schon a priori um kennntnishaft Grubeleien. Die Schatten schleichen sich zwar ein; doch sie leben, um im Bild zu bleiben, von der Sonne. Am wenigsten natürlich das balladeske c-Moll-Impromptu, dessen elegische Kraft Arrau spontan erfaßt. Es wird so zur bedeutendsten Leistung der Platte. Die Simplizität der Achtel-Motorik wird von Arrau aufgesprengt, die Dynamik darf sich in großen Ab-

ständen behaupten. Während das Es-Dur-Impromptu, wohl schon tempomäßig zu langsam, nicht mehr zwischen dem Parlando und der steil einfallenden Akzenten unterscheidet. Das Ges-Dur-Impromptu spielt Arrau in einem bis zum Stillstand getragenen Zeitmaß. Darüber kann man diskutieren. Im Schluß-Stück bleibt die Präzision der Sechzehntel in einem verklebten Legato hängen; der Mittelteil ist auf uneinsichtige Art schürfend und mulmig.

Diese pedaldurchflutete Tongebung ist dann auch für die B-Dur-Sonate verbindlich. Die B-Dur-Sonate ist ein schier unlösbares musikalisches Problem. Ich gestehe, daß mir jene Pianisten, die auf die Nachdenklichkeit setzen und dabei scheitern, mehr Eindruck machen, als jene anderen, die mit glänzenden technischen Mitteln ihre Aufgabe erledigen. Pollini hat die Sonate im Konzert im virtuossten Stil eingeebnet. Richters unerträglich didaktisches Tempo zählt wiederum zu den grandiosen Fehlleistungen. Bei Arrau nun macht sich Schuberts Zwiespalt zwischen dem Überbau des Lieds und dem Unterbau der akkordischen Orchestrierung so bemerkbar, daß die Struktur völlig opak wird.

Schwergewichtige Triolen im Kopfsatz (T. 34 ff), lastende Achtel (T. 80 ff), harmonische Nervositäten (T. 174) und sehr viel Pedal sorgen für das labyrinthische Feld, das jeden Ausweg ausschließt. Arraus Ritartandi, im Finale praktisch kaum mehr dem Sinngehalt einzuordnen, die räumlich unerspektivische Behandlung der Akkordfolgen, harzig bewerkstelligte Figuren veranlassen den Kritiker, von einer schiefen Interpretation zu sprechen.

Martin Meyer

Die für mein Dafürhalten miserabelste Klavierplatte der letzten beiden Jahre.

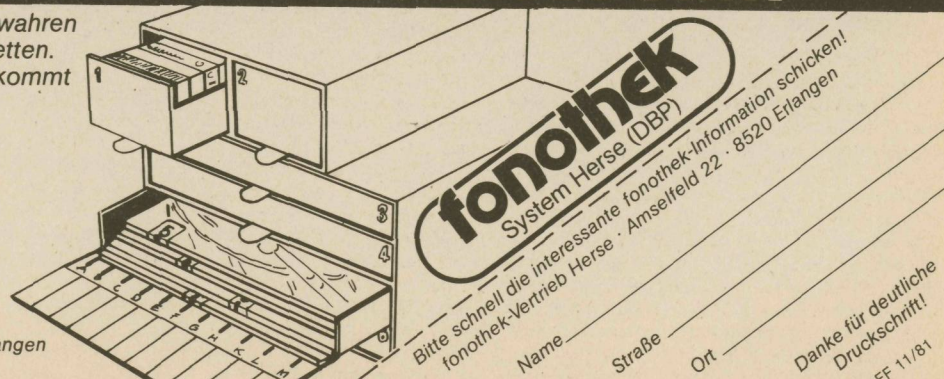
BEETHOVEN, Sonate d-Moll, op. 31 Nr. 2; BRAHMS, Klavierstücke op. 119; SCHUMANN, Etüden in Form freier Variationen über

Schluß mit der Sucherei...!

Endlich die perfekte Lösung zum Aufbewahren Ihrer wertvollen Schallplatten und Cassetten. Mit dem patentierten fonotheK-System kommt mühelos Ordnung in Ihre Sammlung!

- optimale Übersicht
- blitzschnelles Finden
- kinderleichte Handhabung
- sichere, schonende Aufbewahrung
- schön und dauerhaft durch solide Verarbeitung

In führenden Fachgeschäften oder Kupon einsenden an:
fonotheK-Vertrieb Herse · Amselfeld 22 · 8520 Erlangen



fonotheK
System Herse (DBP)

Bitte schnell die interessante fonotheK-Information schicken!
fonotheK-Vertrieb Herse · Amselfeld 22 · 8520 Erlangen

Name _____ Straße _____ Ort _____

Danke für deutliche
Druckschrift!
FF 11/81