



erst sein zergliederndes, klanglich wandlungsfähiges Spiel, wo minimal technische Unschärfen nicht stören dürfen, holt auch das Herbe, bisweilen Schroffe in den Kontext. Die Kadenz ist nicht bloß, wie bei dem Sieger des Brüsseler Klavierwettbewerbs von 1975, Michael Faerman, tobende Kontrolliertheit, sondern der Ort, wo Arrau, in übergreifenden Bögen phrasierend, die verschiedenen Farben zum Bild mischt.

Überhaupt ist hier ein Weg beschritten, der nie ins Feld inszenierter Sentimentalität mündet; den zweiten Satz verschärfen Arrau und Davis nach der klanglich eher spröden, ungelackten Seite: ein Hauch von Plüsch bürgt für Authentizität. Im Finale schließlich erweist sich die Dialektik von panoramaartig geweiteter Orchesterbegleitung und entschieden artikulierendem Soloinstrument als sinnstiftend.

Während Arrau noch das Thema in seiner widerborstigen Charakteristik freilegt, wechselt das Orchester ins Espressivo; wo das Orchester wie aus der Entfernung erzählt, fällt Arrau mit rauschendem Figurenwerk ein. Das Schlußcrescendo, das allmählich die partikularen Schubkräfte des Orchesters vereint, hat man kaum je so weitsichtig aufgebaut gehört. Daran hat auch das Boston Symphony maßgeblich Anteil. Martin Meyer

Kammermusik

○ **Johann Christian Bach, Quintette op. 11 Nr. 1, 3, 4 und 6 für Flöte, Oboe, Violine, Viola und Violoncello - Heidelberger Barockensemble → Da Camera Magna SM 92813 (1 S 30)**

Bedeutung: sensibel-ausgewogenes Ensemblesmusizieren auf Kosten von solistisch-dynamisch durchgeformten Werkstrukturen

Klangbild: Bevorzugung des Celloparts (als Generalbaß-Nachfahre) bei allzu vorsichtiger Ausbalancierung der Solisten, enge Dynamik, Stereo-Panorama

Fertigung: häufigeres Knistern, deutlicher Einlaufwind und leises Brodeln in den Kennrillen, zu eng gestanztes Mittelloch

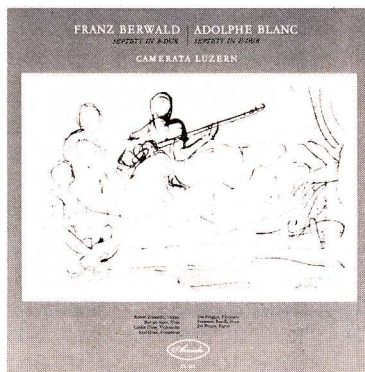
Johann Christian Bach (1735-1782), von seinen Zeitgenossen mit weit mehr Bewunderung umgeben als sein Leipziger Thomaskantor-Vater, von Mozart immer als Vorbild verehrt und als „Mailänder“ und „Londoner

Bach“ eine europäisch führende Stimme in der vielgestaltigen Auf- und Umbruchs-Ära der Frühklassik, kommt hier mit seinem liebenswürdigen op. 11 nur teilweise zum Zuge. Diese Galanterien – insgesamt Nr. 1-6 – sind wahrscheinlich die heimlichen Liebesbezeugungen an die damals kaum 16jährige Tochter Auguste des Mannheimer Flötisten Johann Baptist Wendling, ausgelöst durch eine Begegnung im Jahre 1772. Widmungsträger war natürlich der Brötchengeber Kurfürst Carl Theodor von der Pfalz.

In der vorliegenden Teilaufnahme kommen die ausgewählten Stücke mit dem Spielkonzept der Heidelberger Barocksolisten vor allem deswegen in Bedrängnis, weil mehrere Dimensionen einer „richtigen“ Werkwiedergabe mit einander widersprechenden Absichten vermischt worden sind. Da soll einerseits die Flöte führen – und sich andererseits ganz dem Ensemble einfügen. Da soll die Oboe als Duettpartner und bläserischer Kontrahent Profil gewinnen – um dieses Profil unentwegt dem Kollektiv aufzuopfern. Die Streicher wiederum wollen und sollen begleiten – und bleiben auch im Solo nur Kulisse. Im Verhältnis zwischen Cello und Cembalo aber gelten andere Regeln: Was der eine zu vordergründig an schlichten Fundamentbässen ertönen läßt, versickert beim anderen als barockes Relikt akkordisch-zart im Hintergrund.

Laut und leise, alt und neu, Solo und Tutti – alles zusammen und zugleich läßt sich einfach nicht zum Guten addieren, so gut gemeint es im Detail auch sein mag. Ergo: Ein feinsinniges Ensemble-Denken aus dem Geist anspruchsvoller Streichquartett-Kultur glättet die ohnehin glatte Kleinsinfonik J. Ch. Bachs und setzt an die Stelle inhaltlich und thematisch empfindsamer Instrumentationseffekte das behutsame Dahinfließen angenehmer, aber nie musikantisches Temperament auslösender Schönklänge.

Gerhard Pätzig



★ **Berwald, Septett B-Dur; Blanc, Septett E-Dur op. 40 - Camerata Luzern → FSM/Armida CL-162 (1 S 30)**

Bedeutung: interessante Aufnahme unbekannter Kompositionen mit einem jungen Ensemble

Klangbild: hervorragend ausgewogen, schöne Räumlichkeit, freier Klang

Fertigung: einwandfrei

Die Camerata Luzern, ein Ensemble aus jungen, engagierten Musikern, besteht seit rund zehn Jahren. Die gemischte Besetzung aus Streichquintett und drei Bläsern (Klarinette, Horn und Fagott) erschließt der Gruppe ein breit gefächertes Repertoire von der Klassik bis zur Moderne. Besonders gilt ihr Interesse in Vergessenheit geratenen Werken, wie bei der vorliegenden Schallplatte Kompositionen von Franz Berwald und Adolphe Blanc.

Beide Werke waren sicherlich zu Unrecht vergessen; zwar keine große Musik wie ihr Vorbild, das Oktett von Schubert, doch ihre eingängige und erfindungsreiche Melodik, interessante Harmonik und, nicht zuletzt, die individuelle formale Prägung machen sie hörensenswert.

Dabei spielt das inspirierte, ausgewogene Musizieren der Camerata Luzern sicherlich eine entscheidende Rolle. Das Ensemble ist hervorragend aufeinander eingespielt, wobei sich jeder einzelne dem Gesamtklang unterordnet. Zusammen mit der ausgewogenen plastischen Aufnahme bildet diese Produktion eine interessante Bereicherung des Repertoires.

Reimund Grimm

○ **Dohnanyi, Streichquartette A-Dur op. 7 und Des-Dur op. 15/2 - Kodaly Quartett → Hungaroton → SLPX 11853 (1 S 30)**

Bedeutung: Auskunft über den ungarischen Romantik-Epigonen Dohnanyi als Kammermusiker

Klangbild: zuweilen etwas gepreßt, sonst klar konturiert und nuanciert

Fertigung: fast fehlerfrei

Diese beiden Streichquartette Ernő Dohnanyis verweisen auf vier Vorbilder dieses für die ungarische Musik bedeutenden Komponisten: das erste, 1899 entstanden, zitiert im Formalen wie im Melodischen Haydn und Brahms, das zweite aus dem Jahre 1906, Wagner und Mahler. Zwischen diesen Polen reift das romantisch akzentuierte Werk Dohnanyis (1877 bis 1960) zu einer Größe, die ihn als Epigonen einstuft. Was nicht ausschließt, daß der Wahl-Berliner nicht auch über eigene Farben, über eigenes Melos (das sich durch zigeunerhaft-folkloristische Elemente auszeichnet) verfügt.

Das jugenhaft-schwelgerische 1. Streichquartett darf als typisches Früh-



werk gewertet werden: expressiver, leidenschaftlicher, dennoch immer wieder aufgehellter Grundton der viersätzigen, an Haydn geschulten Komposition. Das zweite Quartett geht ein ganzes Stück weiter: es nähert sich den verdämmernden, pathetischen, unruhigen Klängen Wagners, Liszt's oder erst recht Mahlers. Kaum ein Vergleich noch mit dem A-Dur-Werk: dieses neue Quartett sprengt die kammermusikalischen Grenzen – und bleibt doch durch und durch spätromantisch. Hier wählt er drei Sätze, die jedoch wesentlich reicher schattiert ausfallen als zuvor im Vier-Satz-Kanon. Dohnanyi gilt als Verbindungsglied zwischen Tradition und Moderne, wobei dieses Streben nach Neuem immer verwurzelt war im Repertoire von Beethoven bis Mahler. Darüber hinaus vermochte Dohnanyi, auch in viel späteren Kompositionen, nie zu gehen.

Das Kodaly-Quartett (Károly Duska, Tamás Szabó, Gábor Fias und János Devich) geht mit instrumentaler Vehemenz an die Expressivität, die sie in den Vordergrund stellt. Es überspielt damit die aufkeimende Brüchigkeit des zweiten Quartetts, das man sich entsprechend auch anders interpretiert vorstellen kann – „moderner“, raffinierter, im Grenzgängertum zwischen den Jahrhunderten. Jörg Loskill

○ **Händel, Triosonaten – Folge 1** (Sonaten c-Moll op. 2 Nr. 1b; g-Moll op. 2 Nr. 2; B-Dur op. 2 Nr. 3; F-Dur op. 2 Nr. 4) – Mitglieder des Ars-rediviva-Ensembles → Musicaphon BM 30 SL 4110 (1 S 30)

○ **Händel, Triosonaten – Folge 2** (Sonaten g-Moll op. 2 Nr. 6; g-Moll op. 2 Nr. 8; E-Dur op. 2 Nr. 9; A-Dur op. 5 Nr. 1) – Mitglieder des Ars-rediviva-Ensembles → Musicaphon BM 30 SL 4111 (1 S 30)

○ **Händel, Triosonaten – Folge 3** (Sonaten D-Dur op. 5 Nr. 2; G-Dur op. 5 Nr. 4; g-Moll op. 5 Nr. 5; F-Dur op. 5 Nr. 6) – Mitglieder des Ars-rediviva-Ensembles → Musicaphon BM 30 SL 4112 (1 S 30)

Bedeutung: selten gespielte Kammermusik in unterschiedlichen Besetzungen

Klangbild: ausgewogen, schöne Räumlichkeit

Fertigung: einwandfrei

Die Triosonate zählte im Barock zur meistgepflegten Kammermusikgattung.

Durch ihre Besetzung, zwei gleichberechtigte Oberstimmen und Generalbaß, gehört sie mehr der Hausmusik- als der Konzertliteratur an. Mit ihrem intimen Charakter gerät sie leicht in den Konflikt zwischen Inhalt und Interpretationsanspruch, wobei das genaue Maß zwischen Überinterpretation und routinierter Langeweile sicherlich schwer zu treffen ist.

Bei der vorliegenden Aufnahme werden die Triosonaten aus op. 2 und op. 5 in verschiedenen Besetzungen gespielt, Flöte, Oboe und Violinen wechseln ab. Milan Munclinger, der Leiter des Ensembles Ars rediviva, übernimmt hier als Flötist die künstlerische Führung. Unter seiner Mitwirkung wird spannungsvoll musiziert mit aufeinander abgestimmten Tempi, pulsierendem Metrum und durchdachter Phrasierung.

Leider ist dies nicht in allen Besetzungen so, beispielsweise wirken in der Kombination Violine und Oboe die Tempi unruhig, die Dynamik eng und es werden wenig modulierte Klangfarben geboten. Die Musik klingt dadurch sehr oberflächlich, was für diese Produktion mit so vernachlässigter Literatur sehr bedauerlich ist.

Reimund Grimm

○ **Mozart, Streichquartette Nr. 16-19 – Musikverein-Quartett** → Decca 6.35479 EK (2 S 30)

Bedeutung: Mozart an der Oberfläche

Klangbild: präsent, durchsichtig und angenehm trocken

Fertigung: einwandfrei

Das Musikverein-Quartett ist mit dem Küchl-Quartett identisch, das sich 1977 auf dem deutschen Schallplattenmarkt mit zwei der „preußischen“ Quartette Mozarts vorstellte. Da das Alban Berg Quartett zur EMI gewechselt hat, soll es nun offenbar deren Nachfolge bei der Teldec antreten. Leider hat man dafür vier der „Haydn“-Quartette Mozarts gewählt, die auch schon vom Berg-Quartett für Telefunken eingespielt worden sind. Harte Konkurrenz im gleichen Haus.

Das Bemerkenswerteste an den Neuaufnahmen ist ihre technische Qualität. Hier ist der Klang eines Streichquartetts so eingefangen worden, wie ich es mir schon lange gewünscht habe: präsent, durchsichtig und angenehm trocken, mit einem ausgewogenen Gleichgewicht zwischen erster Geige und Cello. Demgegenüber fällt die musikalische Qualität etwas ab. Der Grund wurde schon in der Rezension des KV 575 und KV 590 formuliert (FonoForum 8/1977): „Schön, aber profillos.“

Der Vortrag ist technisch souverän, bleibt aber an der Oberfläche und ist

vor allem im A-Dur- und C-Dur-Quartett zu flott. Man hat den Eindruck, daß sich die vier Mitglieder der Wiener Philharmoniker noch nicht hinreichend von der Orchestermusik gelöst haben: in der Kammermusik muß die Individualität der Stimmen spürbar bleiben.

Am schönsten ist das Es-Dur-Quartett gelungen, das sich schon von der Partitur her dem flotten Hinlegen widersetzt.

Manfred Kahlweit

○ **Tscherepnin, Sonaten Nr. 1 op. 29 und Nr. 3 op. 30,2; 12 Préludes op. 38 – Esther Nyffenegger, Violoncello; Annette Weisbrod, Klavier** → Da Camera Magna SM 93718 (1 S 30)

Bedeutung: musikgeschichtlich interessante Dokumente an der Grenze zwischen Jazz und Struktur

Klangbild: deutlich konturiert

Fertigung: einwandfrei

Alexander Nikolajewitsch Tscherepnin, 1899 in Petersburg geboren, 1977 in Paris gestorben (wo er seit 1921 gelebt hatte und dadurch westlichen Einflüssen eher unterlegen war als dem östlichen „Konservatismus“), schrieb Sonaten und 12 Préludes für Violoncello und Klavier, wovon hier die Sonaten 1 und 3 sowie die Préludes erstmals auf der Schallplatte dokumentiert werden.

Tscherepnin nimmt Anregungen des Jazz, der Unterhaltungsmusik der 20er Jahre in diesen zwischen 1919 und 1926 entstandenen Kompositionen ebenso auf wie strukturelle Ordnungsprinzipien, wie sie damals „modern“ waren. Der Wahl-Pariser schuf ein Kompositionsmodell, das er „Intrapunktus“ nannte: eine Verknüpfung von melodischer Freiheit und struktureller Ausgangsbasis.

Tscherepnin wählte Neuntönen-Skalen als Fundament, um dann zu interessanten rhythmischen und melodischen Wechselbeziehungen in horizontaler wie auch vertikaler Ausdehnung zu gelangen. Diese polyphone Handhabung des Materials merkt man allen drei Cello-Werken an, besonders den farbigen, motorisch geprägten Préludes, die ein gewisses Zeitgefühl innerhalb der Kammermusik zu Beginn des 20. Jahrhunderts widerspiegeln.

Esther Nyffenegger ebnet die Spannungen und die Gegenläufigkeit der Partiturstimmen Tscherepnins nicht ein, sondern sie rauht die Kompositionen im Sinne des Autors auf. Das klingt zuweilen etwas derb – aber immer aufregend, nie langweilig. Die eilende Hektik der Kompositionen gibt der Schweizer Cellistin kaum Rätsel auf.

Ohne einen hervorragenden Tuner und Verstärker...

... kommt auch die beste Stereo-Sendung nicht zur Wirkung!

Die neuen Tuner- u. Verstärker-Serien von JVC bieten neben exzellenten Technologien und JVC-charakteristischem Styling alles, was einen HiFi-Kenner begeistern kann.

Da ist zum Beispiel die neuartige PTL-Schaltung des Tuners T-X5 zu erwähnen, die einen völlig neuen Standard setzt. Oder das gelungene Aussehen des Super-A-Klasse-Verstärkers A-X5, das unter anderem durch die schwenkbare Abdeckleiste der Bedienelemente gegeben ist.

Sie sollten sich diese HiFi-Spitzenbausteine einmal vorführen lassen. JVC-HiFi-Komponenten erhalten Sie bei dem guten Fachhandel.

T-X5

UKW/MW-STEREOTUNER

- IEEE - preisgekrönte Phasenregelschleife für verbesserten Rauschabstand.
- Dämpfungsregler für besseren Stereo-Empfang.
- Parallelgeschalteter rauscharmer J-FET in der RF-Stufe für höhere Empfindlichkeit.
- Automatische Abstimm-Sperrschaltung für höhere Stabilität.
- NFB PLL MPX Demodulator mit automatischer Pilotton-Unterdrückung.
- Oszillator zur Kalibrierung der Aufnahmesteuerung; Stummabstimmung, Funktionsschalter und mehr.

A-X5

"SUPER-A" INTEGRIERTER STEREO-VERSTÄRKER

- 73 Watt pro Kanal an 8 Ohm bei 1kHz mit nicht mehr als 0,0008% Gesamtklirrfaktor.
- Super-A Leistungsverstärker mit high-FT Transistoren.
- Kräftiger Gleichstrom-Servo Phono-Entzerrer für MC u. MM Tonabnehmer.
- Getrennte Stromversorgung links/rechts mit großem Transformator.



Super-A JVC

JVC ELECTRONICS (DEUTSCHLAND) GmbH, Breitlacher Str. 96, 6000 Frankfurt/Main
JVC-Österreich, Brunnengasse 72, 1160 Wien



Trocken, ohne Umschweife, aber gründlich und sorgfältig versieht Annette Weisbrod ihren Klavierpart. Das Duo musiziert inspiriert und auf gleicher „Wellenlänge“. Tscherepnin, hierzulande hauptsächlich als Orchestermusiker bekannt, hat in Nyffenegger/Weisbrod zwei engagierte Anwälte gefunden.

Jörg Loskill

- **Weber, Grand Duo concertant Es-Dur op. 48; Brahms, Sonate f-Moll op. 120 Nr. 1** - Hermut Gießer, Klarinette; Wilhelm Neuhaus, Klavier → *FSM 53 538 AUL (1 S 30)*

Bedeutung: routinierte Einspielung des Grand Duo concertant und uninspirierte Wiedergabe der Brahms-Sonate

Klangbild: unbefriedigender Klavierklang: hart, flach, verfärbt und sehr entfernt. Klarinette sehr nahe aufgenommen

Fertigung: Vorechos, hörbare Schnitte, Pressung einwandfrei

Die schönsten Werke ihrer Literatur verdanken die Klarinetten Weber und Brahms. Werke beider Komponisten sind auf dieser Platte enthalten, die Hermut Gießer, Soloklarinettist des Kölner Rundfunk-Sinfonie-Orchesters, und Wilhelm Neuhaus eingespielt haben. Das Grand Duo concertant ist seiner kompositorischen Struktur entsprechend lebendig und interessant musiziert, der Gegensatz zwischen den virtuellen, „brillanten“ und den gesanglichen Abschnitten wird sehr deutlich herausgearbeitet.

Dagegen wirkt die erste Klarinetten-Sonate von Brahms merkwürdig blaß und zurückhaltend im Ausdruck. Gemäßigte Tempi, abgeschwächte Kontraste und unscharfe Rhythmik lassen den emotionsgeladenen Inhalt des Werkes nur gelegentlich zum Ausdruck kommen. Es verwundert auch, wie wenig Hermut Gießer die vielfältigen klanglichen Möglichkeiten seines Instruments benutzt, um farbliche Schattierungen in die Interpretation einfließen zu lassen.

Insgesamt eine unbefriedigende Aufnahme. Das gilt auch für die Aufnahmetechnik: das Klavier klingt hart, flach, und sehr entfernt.

Reimund Grimm

- **Kammermusik des Barock** (Quantz, Triosonate; C. Stamitz, Divertimento; Schmelzer, Sonate a tre u. a.) - Miloslav Kle-

ment, Flöte; János Mészáros, Fagott; Zdeněk Pulec, Posaune; Libor Hlaváček, Violine; Jaroslav Horák, Viola d'amore; František Pošta, Violine; Zdeněk Píter, Theorbe; Václav Jan Sýkora und Oldřich Kredba, Cembalo → *MusicaPhon BM 30 SL 4109 (1 S 30)*

Bedeutung: interessante Besetzungen bei etwas substanzlosen Kompositionen

Klangbild: wenig räumlich, gute Balance

Fertigung: einwandfrei

Kompositionen mit selten zu hörenden Instrumenten in ungewöhnlichen Besetzungen bilden den Inhalt dieser Schallplatten. Teilweise sind es Gelegenheitskompositionen bekannter Meister, die ausgegraben wurden, um so ungewöhnliche und interessante Zusammenstellungen wie Violine und Theorbe, Viola d'amore und Violine oder Violine, Posaune und Fagott zu präsentieren.

Der Reiz dieser Schallplatte liegt leider nur in diesen seltenen Besetzungen, denn die musikalische Qualität der Kompositionen und Interpretation läßt zu wünschen übrig. Es wird unausgewogen, schwerfällig und ohne Inspiration musiziert. Zahlreiche Intonationstrübungen sind möglicherweise auf die etwas problematische Spieltechnik der Instrumente zurückzuführen.

Reimund Grimm

- **Klassische Sonaten für Gitarre** (Giuliani, Caprice C-Dur op. 11, Sonate brillante C-Dur op. 15; Sor, Sonate C-Dur op. 15 Nr. 2; Matiegka, Sonate C-Dur op. 16 u. a.) - Reinbert Evers, Gitarre → *FSM 53 221 EB (1 S 30)*

Bedeutung: informative Zusammenstellung von Gitarrensonaten aus dem Biedermeier (mit Matiegka als Plattenpremiere)

Klangbild: transparent, voll, ausgewogen, räumlich

Fertigung: einwandfrei

Wenn Kirnberger 1783 eine „Methode Sonaten aus'm Ermel zu schüddeln“ veröffentlichte, so führt Reinbert Evers auf der Platte „Klassische Sonaten für Gitarre“ vor, wie man Gitarrensonaten so überlegen spielen kann, daß sie „wie aus dem Ärmel geschüttelt“ klingen. Der Plattentitel ist insofern nicht unberechtigt, als Giuliani's C-Dur-Caprice und seine Grande Ouverture A-Dur op. 61 immerhin Sonaten(satz)form haben. Im übrigen enthält das Programm drei verschiedene Sonatentypen: eine Sonata facile, eine „Salonsonate“ und eine Sonate brillante.

Dieses „brillante“ ist freilich von der Komposition her ebenso wenig wörtlich zu nehmen wie es die Interpretation von Evers tut. Das Brillante liegt hier weniger im technisch Artistischen als vielmehr in der Souveränität und Eleganz des Spiels. Und genau diese Gitarrentugenden besitzt der aus der Schule Karl Scheits hervorgegangene, seit 1976 als Professor an der Musikhochschule Westfalen-Lippe (Institut Münster) wirkende Reinbert Evers.

Statt „Klassische Sonaten für Gitarre“ könnte man auch sagen: Gitarrensonaten aus dem Biedermeier. Und genau den charakteristischen Biedermeiertönen trifft Evers. Das Allegro spiritoso der Sonate brillante macht er nicht - falsch verstanden - zu einem Bravourstück, sondern - mit Recht - zu einem singenden Allegro. Tonschönheit und sensible Klangnuancen dominieren bei ihm, der warm empfindende, gemüthafte Biedermeierausdruck prägt die Wiedergabe.

Dies gilt letztlich für alle fünf Kompositionen der Platte. Selbst bei der Grande Ouverture, dem mit Abstand schwierigsten und in diesem Sinn virtuosesten Werk des Programms, stellt Evers den musikalischen Vortrag über die - wie selbstverständlich wirkende - souveräne Technik.

Karl Ludwig Nicol

- **Der Prinz und seine Musik, Louis Ferdinand Prinz von Preußen, Klavierquartett f-Moll op. 6; Liszt, Elegie auf Themen von Louis Ferdinand** - Helene Salomé, Klavier; Ernst Mayer-Schierning, Violine; Peter Stowasser, Viola; Claude Starck, Cello → *Schwann VMS 1210 (1 S 30)*

Bedeutung: der Neffe Friedrichs des Großen als Komponist an der Schwelle zur Romantik

Klangbild: dunkel getönt, Instrumente gut ausbalanciert, ausreichend räumlich

Fertigung: einwandfrei

Prinz Louis Ferdinand von Preußen war, der Plattenhüllentext vermerkt es korrekt, ein Freund Beethovens, der für ihn das c-Moll-Klavierkonzert schrieb. Als Komponist kam der Neffe Friedrichs des Großen zwar zu einiger Bedeutung, aber selbst sein bedeutendstes Werk, das hier vorgelegte Klavierquartett op. 6, mutet für unsere Ohren recht einfach an.

Eingängiges wird da ziemlich redselig ausgebreitet. Die Satztechnik ist unkompliziert und lediglich der Klavierpart verrät, daß hier einer am Werke war, der sich auf dieses Instrument bestens verstand.

Die Ausführenden mühen sich mit etlichem Engagement. Sie vertrauten der unmittelbaren Wirkung der Musik blindlings - leider auch dort, wo es nötig gewesen wäre, sie durch interpretatorischen Feinschliff zusätzlich aufzupolieren.

Auch die Liszt-Komposition, mit der diese Produktion sinnvoll vervollständigt wurde, hätte mehr Feuer und Emphase vertragen können. Elegant schlängelt sich die Pianistin Helene Salomé durch die Kniffligkeiten des Klaviersatzes.

Doch seien wir nicht ungerecht. Die Platte firmiert schließlich unter dem Titel „Unbekannte Kostbarkeiten“. Und wer wollte nicht zugeben, daß auch kleine Preziosen ihren Wert haben können. Es muß ja nicht immer gleich ein Brillant sein...

Volker Boser

Klavierwerke

- **Bach, Passionsmusik aus dem Wohltemperierten Klavier - Vitalij Margulis** → *Christophorus SCGLX 73907 (1 S 30)*

Bedeutung: spekulative Neu-Auswahl in ungewohnter Wiedergabe

Klangbild: präsent, durchsichtig, trocken, wenig räumlich

Fertigung: geringfügiger Knacker

Der russische Pianist Vitalij Margulis, seit fünf Jahren an der Freiburger Musikhochschule und bei begehrten Kursen tätig, im Konzertleben noch weniger in Erscheinung getreten, hat sehr eigene, doch anregende Ansichten über Bach. Beim „Wohltemperierten Klavier“ meint er, eine inhaltliche Neuordnung ausprobieren zu müssen, analog zu textgebundenen Werken.

Einerseits weist er entschieden auf Tanzsätze in den Präludien und Fugen hin (auch in einem rhythmisch entsprechenden Vortrag), andererseits spekuliert er mit Symbolischem, das auf einen Inhalts-Zusammenhang deuten könnte. Die Tonsymbole für Kreuz, Monogramm Christi, Hl. Geist, Taube spürte er auf und fügte die Präludien und Fugen C-Dur, f-Moll, B-Dur, es-Moll, b-Moll, E-Dur und cis-Moll aus dem 1. Teil unter dem Motto „Passion“ zusammen. Dabei war es seine Absicht, dem Hörer „die geistige Atmosphäre, in der Bach gelebt und gearbeitet hat, näher zu bringen“.

Wir haben es mit einer tief-religiösen Ausdeutung zu tun. Beim 1. Präludium, C-Dur, dreistimmig, dachte Margulis beispielsweise an „höchste Ordnung“, an „Im Anfang war das

Wort“, Geburt Christi, Ausgangspunkt der Passion. Die ansteigende Baßmelodie ist ihm hier Zeichen für die Verkündigung der Herabkunft des Heiligen Geistes - die Fuge zeichne seiner Ansicht nach im Thema die Symbolfigur des hl. Geistes nach.

Und: „Der Bau der Fuge mit ihrer klaren dreiteiligen - durch kein Zwischenspiel unterbrochenen - Basilika-Architektur gipfelt im Kuppelbau der Stretta und bringt uns zurück zur Ordnung des Anfangs“. Zum Kern des Zyklus erklärte Margulis es-Moll und b-Moll (Verleugnung Petri und Gang zum Kreuz).

Hört man sich die Platte an, bevor man die Erklärungen liest, so stutzt man, erkennt aber „neue“ Linien. Der Eindruck einer Verdeutlichung der Struktur, einer klanglichen und ausdrucksmäßigen Nachempfindung des Cembalos aus dem Geist des Klaviers heraus (wobei die liegenden Klänge klavieristisch, die Staccati cembalistisch wirken, insgesamt aber der Klaviercharakter dominiert, auch in der Dynamik), verbindet sich mit einer sehr individuell geprägten Perspektive mit Charakterisierungen, die zum Nachsingen Anlaß geben. Im ersten Präludium vernehmen wir liegende tiefe Töne, harmoniebezogen klar, dazu die rechte Hand im lockeren Staccato.

Eine Mischung aus Strenge und engagiertem Singen bietet viele Schattierungen bis hin zu romantisch getönten Stimmungen (wobei das Mitsingen des Pianisten nicht ausgesprochen stimmungsfördernd wirkt). Da wird auch „inkonsequent“ artikuliert (etwa beim f-Moll), einmal staccato, dann legato, um nur die Charakterisierung zu ermöglichen. Tempi, oft sehr langsam, reiche dynamische Varianten, dann wieder (B-Dur) ein fast traditionell rauschendes, fast Guldatrockenes Virtuosen-Spiel, schließlich ein stets um Klarheit des Textes bemühter Anschlag, der von einer eminenten klavieristischen Kunst des Pianisten zeugt, helfen mit, der nie antimusikalisch wirkenden Idee zu entsprechen, die Margulis dem Hörer hier zum Nachdenken eindringlich empfiehlt.

Wolf-Eberhard von Lewinski

- **Bach, Toccata c-Moll BWV 911; Partita Nr. 2 c-Moll BWV 826; Englische Suite Nr. 2 a-Moll BWV 807** - Martha Argerich → *Deutsche Grammophon 2531 088 (1 S 30), MC 3301 088*

Bedeutung: Martha Argerichs schwierige Hochzeit mit Bach

Klangbild: sehr präsent, etwas grell, recht räumlich, von guter Dynamik

Fertigung: Klirrgeräusche auf der Innenseite A

Mit dieser Bach-Platte hat Martha Argerich die längst fällige Archivierung eines Repertoire-Ausschnittes vollzogen. Die praktisch nahtlose Übereinstimmung ihrer Konzertpraxis mit der Schallplatten-Einspielung weckt Bewunderung; sie nimmt etwa die c-Moll-Partita auf dem Podium mit derselben impetuellen Lockerheit, gleich aggressiv, gleich klar, gleich kühl.

Damit ist ein zunächst metaphorisches Kriterium für Martha Argerichs Bach-Stil gegeben. Es ist ein Stil jenseits von Schmeichelei und klanglicher Anschmiegsamkeit, der freilich im ganzen summarisch verfährt. Martha Argerich trifft die Wahl der Kennzeichnung eines Satzes von Anfang an und legt den Text fest auf eine stimmungsmäßige Linearität, die ihrer Vorstellung von barocker Musik entsprechen mag. Bach wird insofern eindimensional, eingeschränkt auf eine bestimmte Schweise. Zwei Grund-Charakteristika lassen sich unterscheiden, minime Differenzierungen innerhalb dieser Merkmale sind möglich. Für die schnellen Sätze zügige Tempi, hart konturierte Tongebung, wenig Ritardandi und wenig dynamische Kontraste, zumeist ein etwas spitzes, volumenarmes Forte. Für die mäßigen und langsamen Sätze ein gut durchpedalisiertes, klanglich sehr zurückgenommenes und verschleiertes Legato; atmosphärisch, mit Prokofieff, als „tranquillo“ zu bezeichnen.

Zwischen diesen beiden Polen findet Martha Argerich wenig vermittelnde Werte. Eben deshalb erweist sich beispielsweise die c-Moll-Partita BWV 826 als Folge von Hell und Dunkel; innerhalb einzelner Sätze geschieht keine Ausgestaltung. Der angrifflich ausgespielten Ouvertüre der Sinfonie folgt das wattierte im mezzopiano durchgezogene Andante, diesem das Allegro, wobei die reiche Ornamentik der linken Hand (man vergleiche etwa die strukturstützende Wirkung, die Gould aus der springenden Gegenbewegung T. 24 ff. herauslöst, mit der flächigen Behandlung derselben Passage bei Martha Argerich) zumeist auf Kosten der melodieführenden Oberstimme verschwindet.

Atem, Phrasierung, das Gestalten übergreifender Sinnzusammenhänge - solches fehlt. Manchmal, wie im Fall des Capriccios der c-Moll-Partita, wird auch überraschenderweise alle Sorgfalt pianistischer Kleinarbeit über Bord geworfen; aber Temperament kann in solchen Stücken nicht für Struktur eintreten. Manchmal indes, das gilt für die beiden Bourées der englischen Suite, verkörpert Martha Argerich die hektische Betriebsamkeit mit beinahe konkurrenzloser Pianistik. Da zeigt sich ein unfähig sicheres manuelles Talent: das Vordringen von der ersten in die zweite Bourée, eine rücksichtslose und unbelastete