

FONO-KRITIK

rismatischen Versonnenheit der rezitativen Partien. Beide Orchester und Dirigenten folgen der freien Stromlinienkonzeption des Pianisten, der dem A-Dur-Konzert noch mehr an Vibration abzugewinnen vermag, als sonst üblich. Hervorragend! *Knut Franke*

Liebenswürdige Ormandy-Retrospektive, mit sinfonischer Klangfülle behaglich und opulent musiziert.

MOZART, Konzert für Oboe und Orchester C-Dur, KV 285d, Konzert für Klarinette und Orchester A-Dur KV 622; John de Lancie (Oboe), Anthony Gigliotti (Klarinette), Philadelphia Orchestra, Eugene Ormandy; CBS 61 983 (1 S 30)

Klangbild: Weich, dunkel getönt, breites Stereo-Panorama, gute Solistenbalance. **Fertigung:** Nicht ganz rausch- und knisterfrei, durchgehendes Bandbrodeln.

Noch ist diese Platte im Bielefelder Katalog 1/1980 unter der Bestellnummer CBS 77 297 zu finden, aber anlässlich von Ormandys 80. Geburtstag und des offiziell verkündeten Abschiedes vom Dirigentenpult wechselt sie mit Recht in die aktuelle Wiederveröffentlichungs-Serie 61000 „Spektrum der Musikgeschichte“ hinüber. Bereits zur Interpretationsgeschichte gehören nämlich diese beiden Produktionen aus dem Jahre 1961, die den satten Orchesterklang für ein weich grundiertes, manchmal gar behäbiges Schönheitsideal der frühen Stereo-Jahre kultivieren. Selbst in den Allegro-Sätzen tendieren Schwung und Spannung zu einer samt-sanften Gemütlichkeit, die hin und wieder von überraschenden Beschleunigungseffekten durchbrochen wird. Eine ganze Menge Subjektivität ist also im Spiel, manchmal verblüffend unamerikanisch, aber für den heutigen Geschmack sehr oft verblüffend unmozartisch. Der Titel des Oboenkonzertes („D-Dur, KV 314“) ist schlichtweg falsch angegeben. *Gerhard Pätzig*

Gereizte Darstellungen zweier brillanter Klavierkonzerte, mit spürbarem pianistischen Enthusiasmus bis an die Grenze des Äußerlichen durchgezogen.

RACHMANINOFF, Klavierkonzerte Nr. 1 fis-Moll op. 1 und Nr. 4 g-Moll op. 40; Philippe Entremont (Klavier), Philadelphia Orchestra, Eugene Ormandy; CBS 61 985 (1 S 30)

Klangbild: Offen, voll, leicht verfärbt, präsent – Aufnahmen: 1961 (op. 40), 1963 (op. 1). **Fertigung:** Verklirrungen im Diskant, etwas unruhiger Lauf, tolerierbarer Rauschpegel. **Vergleichseinspielungen:** Op. 1: Janis (Mercury 120525 MGL) Ashkenazy (Decca SKH 25075-D/1-3) Op. 40: Benedetti Michelangeli (Electrola 1 C053-0014) Rachmaninoff (RCA 26.35109 EA)

Soweit ich die editorische Situation überblicke,

ist dies bereits die zweite Wiederveröffentlichung von Entremonts Version der Klavierkonzerte op. 1 und op. 40 von Rachmaninoff. 1972 bot die CBS diese Koppelung in ihrer Reihe „classics“ preiswert an, jetzt wird die Aufnahme in der renommierten 61er-Serie erneut berücksichtigt. Das läßt zweierlei Rückschlüsse zu. Zum einen „gehen“ die Klavierkonzerte Rachmaninoffs, selbst wenn das faßliche „Zweite“ oder das bekanntermaßen schwierige „Dritte“ gemieden wird. Zum andern konnte sich Philippe Entremont neben seiner Tätigkeit als Saint-Saens-Pionier auch als Rachmaninoff-Interpreter besonders in den USA Gehör verschaffen.

Dem genialen Wurf des fis-Moll-Konzerts wird er mit raffender, erhitzter Virtuosität zumindest auf den ersten Blick hin gerecht. Beim zweiten Hören wird deutlich, daß die fieberhafte Werkübermittlung gelegentlich in Fahrigkeit abgleitet, das heißt: Entremont vermag seine enormen Tempi gelegentlich nur unter Hintanstellung architektonischer Großraumerkundung durchzustehen. Wer immer Gelegenheit hat, die alte Janis-Aufnahme zum Vergleich heranzuziehen, der wird merken, wie logisch sich auch dieses Werk entfalten läßt, ohne daß der Solist im Brio zurückstecken muß. Auch Ashkenazys Einspielung liefert dazu auf nicht ganz so überzeugende Weise Argumente.

Mit dem g-Moll-Konzert hat Entremont ebenfalls seine Last, zumal im Bereich der Detail-überspannenden Prägnanz des Zugriffs. Benedetti Michelangeli und freilich Rachmaninoff selbst bleiben hier unerreicht. Die filmischen Metaphern des Werkes ereilen Entremont und drängen ihn zu jenen Klischees, die es enthusiastisch zu überspielen gilt. *Peter Cossé*

Telefunken-Vivaldi en bloc auf Originalinstrumenten.

VIVALDI, Concerti mit Originalinstrumenten; Concentus musicus Wien, Leitung Nikolaus Harnoncourt/Concerto Amsterdam, Leitung Jaap Schróder/Frans Brüggens (Blockflöte), Gustav Leonhardt (Cembalo); Tel 6.35416 GK (6 S 30)

Klangbild: In Präsenz und Räumlichkeit je nach Entstehungszeit unterschiedlich gut, sonst aber ohne wesentliche Mängel. **Fertigung:** Durchweg sehr ordentlich.

Wenn Philips in der jüngsten Vivaldi-Schwemme zuletzt (auf Phi 6747.029) eine 18-Platten-Kassette mit 82 Vivaldi-Konzerten mit den Musici herausbringt und damit den Großteil der bisher separaten Ausgaben der Vivaldi-Edition zusammenfaßt (der gewichtige Block kostet über einen Frankfurter Versand nur DM 73,90), dann darf sich Telefunken nicht lumpen lassen: hier sind sechs Platten mit 32 Konzerten auf Originalinstrumenten (die Durchschnittsausbeute pro Platte mit 5,3 Konzerten ist hier besser als bei Philips mit nur 4,5 Konzerten – wenn Musik nur noch nach Plattenzahl bündelweise angeboten wird, fühlt man sich zu solch absurden Berechnungen verleitet...).

Telefunken hat aus seiner Reihe DAS ALTE WERK Vivaldi-Aufnahmen der letzten zwölf Jahre zusammengepackt, darunter wichtige Einspielungen wie etwa Harnoncourts „Jahreszeiten“-Zyklus, die bei ihrem ersten Erscheinen

Aufsehen erregte. Die drei Ensembles der Telefunkenmannschaft mit Originalinstrumenten teilen sich in die Aufnahmen: den Löwenanteil übernimmt Harnoncourts Concentus musicus Wien; an einigen Konzerten ist Jaap Schróders Concerto Amsterdam beteiligt; und Gustav Leonhardt spielt mit Frans Brüggens und dessen Kammermusikreis noch kleiner besetzte Sonaten und Concerti.

Die meisten Aufnahmen stammen noch aus der früheren und der mittleren Zeit der „originalen Welle“, als Harnoncourt und seine Gefolgsleute noch nicht allzu sehr in Manierismen schwelgten, sondern sich einfach mit der gewissermaßen „schlichten“ Darstellung der Werke auf ihre neue Weise begnügten und damit manche eingefahrene Hörverkrustung aufbrachen und oft auch überraschende, manchmal faszinierende Hörerlebnisse bei altbekannten Stücken provozierten. Als Kompendium für Originalklangdarstellungen Vivaldis stellt die Kassette ein Angebot an alle dar, die sich mit dieser Andersartigkeit der Interpretation in ihrer oft extremen Einseitigkeit, aber auch mit allen Momenten der bezaubernd herben Schönheit dieses Klangs vertraut machen wollen, ohne den Erwerb von Dubletten befürchten zu müssen. Für die anderen „fortgeschrittenen“ Vivaldi- und (pars pro toto) Spätbarockfreunde sind fast alle Aufnahmen dieser Kassette auch noch in Einzelveröffentlichungen im Katalog – zu nennen wären da zunächst die „Jahreszeiten“ (auf Tel 6.42500), die köstliche Komödiantenmusikplatte (Tel 6.41110), die auch das „Notte“-Concerto F XII/5 enthält oder auch gemischte Aufnahmen, einmal mit Schröder und seiner Mannschaft (Tel 6.42355) und dann wieder mit Harnoncourt die Konzerte F XII/7, 11, 20, 25 und 30 (Tel 6.41239).

Trotz der vielen Jahre, die zwischen den Aufnahmen liegen, ist die Klang- und Aufnahmetechnik durchweg von hohem Standard, wenn man auch den mehr als elf Jahre alten Einspielungen den weniger präsenten, insgesamt ober-tonärmeren, dumpferen Klang deutlich anhört. *Diether Steppuhn*

Neueröffentlichungen KAMMERMUSIK

Plattendebüt eines vielversprechenden virtuosens Nachwuchsgitaristen.

BACH/GIULIANI/SOR, Lautensuite Nr. 4 E-Dur/Grande Overture op. 61/Grand Solo op. 14; Jürgen Schöllmann (Gitarre); Claves F667008/0 (1 S 30)

Klangbild: Sehr präsent und transparent, unverfärbt. **Fertigung:** Ohne Mängel. **Vergleichseinspielung:** Bach: Yepes (DG 2563-651)

Der künstlerische Weg des 29jährigen Kölner Gitarristen Jürgen Schöllmann ist mit Preisen internationaler Wettbewerbe gepflastert. Bald dürfte der Name des Sasaki-, Rubio-, Ragossnig-

und Sao Marcos-Schülers auch breiteren Kreisen bekannt werden.

Natürlich läßt sich von einer Studioaufnahme nur begrenzt auf die tatsächliche Live-Leistung eines Interpreten schließen. An der verblüffenden technischen Perfektion Schöllmanns kann auch das Aufnahmeverfahren zu einem gerüttelt Maß Anteil haben. Doch die vorliegende Einspielung macht nicht den Eindruck von zusammengestückelten Takes. Die unbeirrbar Geläufigkeit Schöllmanns wirkt durchaus glaubhaft. Hört man etwa die Preludio aus Bachs E-Dur-Suite in der Fassung für Gitarre von ihm, so wird man an Yepes' beste Zeiten erinnert. Die Sechzehntel laufen makellos wie auf einem Cembalo gespielt ab, klanglich wohlausgewogen und bewundernswürdig praktisch ohne Gleitgeräusche. Virtuosität ist bei Schöllmann groß geschrieben. Und es ist Virtuosität im besten Sinn des Wortes: Trotz Spitzentempi gibt es nicht die geringste Ungenauigkeit. Schöllmann scheint eine Versicherung auf absolute Perfektion abgeschlossen zu haben.

Das bestätigen ebenso Giulianis Grande Overture und Sors Grand Solo. Nach den spannungsvoll gestalteten langsamen Einleitungen legt Schöllmann bei den schnellen Hauptteilen mit geradezu bravourösen Tempi los, die aber auch nicht ein Sechzehntel unter den Tisch fallen lassen. Der Ausdruck perlendes Spiel ist hier besonders treffend: die Töne reihen sich wie blitzende Perlen, klar und wohlgeformt aneinander. *Karl Ludwig Nicol*

Vorstellung einer neuen deutschen Kammermusikgruppe.

BEETHOVEN/WEBER, Klavierquartett Es-Dur op. 16/Klavierquartett B-Dur op. 8; Alvarez-Klavierquartett; Bellaphon 6801 001 (1 S 30)

SCHUMANN/MILHAUD, Klavierquartett c-Moll/Suite de Concert de la Creation du Monde D-Dur op. 81 b für Klavier und Streichquartett; Alvarez-Klavierquartett; Bellaphon 6801 002 (1 S 30)

BRAHMS, Klavierquartett c-Moll op. 60; Alvarez-Klavierquartett; Carmen Piazzini (Klavier), Werner Grobholz (Violine), Bodo Hersen (Viola), Werner Thomas (Violoncello), Dietmar Forster (2. Violine im Milhaud); Bellaphon 6801 003 (1 S 30)

Klangbild: Ausgewogen, Klavier nicht sehr lokalisiert. **Fertigung:** Einwandfrei.

Dies sind die ersten drei Platten einer Kammermusikvereinigung, die sich der Pflege der Literatur für Klavierquartette (und -quintette?) widmen will. Namensgeber der Gruppe ist die Großmutter der Pianistin, eine argentinische Mäzenin. Die Enkelin hat bei Scaramuzza studiert, durch dessen Schule auch Frau Argerich, Nelson Freire und Bruno Gelber gegangen sind. Der Geiger ist Konzertmeister bei den Münchner Philharmonikern, der Bratscher beim Sinfonieorchester des Hessischen Rundfunks und der Cellist bei den Kölnern. Der Autor des Taschenrechner ist mit Vorschublocheren nicht geizig, und er hat damit insofern recht, als man die Gründung einer solchen Gruppe in der Bundes-

republik nur begrüßen kann. Ob sie sich gegen die Konkurrenz anderer ad hoc zusammengesetzter Gruppen wird durchsetzen können, wird die Zukunft erweisen. Nur: wenn dieser Text auch für die folgenden Aufnahmen übernommen werden sollte, könnte man dann den Ausdruck „astronomisch kleine Zahl“ durch einen richtigeren und schlichteren Begriff ersetzen? Auf der ersten Platte ist Beethovens Quintett op. 16 für Klavier und Bläser in seiner Bearbeitung für Klavier und Streichtrio mit Carl Maria von Webers Klavierquartett op. 8 gekoppelt. Was den Beethoven angeht, so ist das Original musikalisch sicher ergiebiger, aber welcher private, wenngleich fürstliche Musikfreund hatte denn auch immer vier Bläser an der Hand? Webers Klavierquartett stammt aus dem Jahr 1808 und ist erfreulich weniger virtuos als seine späteren Beiträge zur Kammermusik. Das gilt vor allem für das Klavier. Dennoch hätte ich mir eine energischere Darstellung durch die Pianistin gewünscht. Diese Kritik gilt im Grunde für alle hier vorgelegten Aufnahmen: Ihr Vortrag hebt sich durch den recht weichen Anschlag nicht hinreichend deutlich von dem der Streicher ab, wie ich mir auch eine stärkere Differenzierung zwischen linker und rechter Hand gewünscht hätte. Die drei Streicher spielen ihre Stimmen untadelig, wobei der Bratscher der profilierteste Gestalter ist.

Auf der zweiten Platte kann man Schumanns erst kürzlich aufgefundenen frühen Klavierquartett und Milhauds Bearbeitung seiner Orchestersuite für Klavier und Streichquartett hören. Bei der Beurteilung der Einspielung des Schumann-Quartetts muß man den Ausführenden das Fehlen einer Interpretationstradition zugute halten. So, wie es hier vorgetragen wird, klingt das Werk recht hausbacken und auch etwas redselig. Einen Vergleich mit dem op. 47 hält es jedenfalls nicht aus. So vermutet denn Knut Franke in seiner Einführung auch, daß es sich dabei um die Vorarbeit zu einem Klavierkonzert gehandelt haben könnte. Da ist Milhauds Klavierquintett in seiner Art schon geistreicher, nur daß man es eben mit dem Original und auch mit anderen Versuchen vergleichen muß, Elemente des Jazz in die sogenannte E-Musik einzuführen. Immerhin ist die „Rhapsody in Blue“ fast gleichzeitig entstanden. Auch in diesem Stück überzeugen die Streicher mehr als die Pianistin, die etwas von dem „feeling“ vermissen läßt, das den Vortrag ihrer Partner auszeichnet.

Mit Brahms' c-Moll-Quartett schließlich hat sich das Alvarez-Quartett an die Ersteigung eines Gipfels gewagt, den bisher nur wenige bezwungen haben. Die hinreissendste Aufnahme dieses schwierigen Stücks haben die Boston Symphony Chamber Players geliefert, eine Platte, die die RCA wieder in ihr Angebot aufnehmen sollte. Keine der anderen im BK aufgeführten Einspielungen kommt an sie heran. Man soll das Anekdotische nicht überbewerten, aber nicht zu Unrecht heißt dieses Quartett „Werther-Quartett“, und so muß es auch gespielt werden, ähnlich wie das Klavierquintett, auf der vorderen Stuhlkante sitzend. Dafür aber spielt Frau Piazzini ihren Part ganz einfach zu „schön“, zu weich und auch die Streicher gleichen sich diesem Stil an, so daß das ganze Stück für mein Empfinden zu geglättet klingt. Leider aber kann ich von den anderen vorliegenden Aufnahmen auch keine uneingeschränkt empfehlen.

Zusammengefaßt: Technisch sind die Aufnahmen relativ gut, vor allem, was das Gleichgewicht zwischen Klavier und Streichern angeht. Allerdings ist das Klavier nicht eindeutig lokalisierbar, und außerdem steht das Mikrofon of-

fenbar zu dicht am Flügel, so daß man den Pedaleinsatz deutlich hört. Musikalisch am interessantesten ist die erste Platte, wenngleich auch nicht von hohem Gewicht. Für ein Urteil ist es aber noch zu früh. Vielleicht sollte die Gruppe als Nächstes die beiden Klavierquartette Dvoráks angehen. Ich kann mir vorstellen, daß diese Musik ihrem derzeitigen Vortragsstil recht nahekommt. *Manfred Kahlweit*

Porträt-Platte eines kaum bekannten deutschen Komponisten von eigener Vorstellungskraft und Zielsetzung und eigenständigen musikalischen Ergebnissen.

DANGEL, Trio für Violine, Viola und Violoncello op. 35, Benn-Zyklus für eine Singstimme und Klavier op. 34, Sonata brevis für Viola und Klavier op. 36, 3. Klaviersonate (über b-a-c-h) op. 30; Kalafusz-Trio, Ursula Gerlach (Alt), Arthur Dangel (Klavier), Christian Hedrich (Viola), Carmen Piazzini (Klavier), Christian Romeo Voisa (Klavier); audite FSM 63401 (1 S 30)

Klangbild: Stellenweise etwas flach, zur Trockenheit tendierend; die Vokalnummern weniger präsent als die Instrumentalwerke; im ganzen durchsichtig. **Fertigung:** Durchgehendes Knistern, vereinzelte Knacker.

Arthur Dangel ist in der zeitgenössischen Musikszene kein Begriff, höchstens vielleicht in dem geographischen Bereich, aus dem er stammt und wo er lebt. Vielleicht hilft diese Langspielplatte, daß sich das ändert. Sie informiert über seine Person tabellarisch, aber ausreichend, und über seine Musik. Dangel ist 1931 in Schwäbisch Gmünd geboren, hat in Stuttgart Klavier bei Jürgen Uhde und Komposition bei Johann Nepomuk David studiert. Später ging er für drei Jahre zu Fortner nach Freiburg, studierte Germanistik, wurde 1960 Lehrer in Korntal, was er weiterhin zu sein scheint, und erhielt einen Lehrauftrag an der Stuttgarter Musikhochschule. Aus dem nicht sehr großen Werkverzeichnis geht hervor, daß Dangel keinen Verlag hat. Das und sein Brotberuf dürften der Grund sein, warum er nicht bekannt ist. Die Platte stellt vier Kammermusikwerke vor, die Dangel selbst ausführlich in einem Textheft kommentiert – leider nicht gerade zum Nutzen der Musik, denn sein Text erklärt weniger, als daß er die Musik paraphrasiert. Man versteht lediglich, daß komplizierte Kompositionsverfahren angewandt wurden. Also bleibt man auf den Höreindruck angewiesen, der denkbar sympathisch, reizvoll und im ganzen überzeugend ausfällt. Dangel kümmert sich nicht um Moden, experimentiert auch nicht, sondern komponiert gediegen im Sinne Schönbergs und konzessionslos, was seiner Musik einen hohen Grad von Anspruch und Überzeugungskraft verleiht. Am schlüssigsten scheinen mir von den vier Werken das Streichtrio mit einigen Wahlmöglichkeiten für die Interpreten, was die Abfolge von Abschnitten betrifft, und die Bratschensonate. In der Ausführung durch die oben genannten Interpreten gibt es keine Schwachstellen. Im Klangbild existieren Unterschiede, störend ist ein fast durchgehendes Knistern. Im ersten der drei Gedichte, die den dritten Teil des Benn-Zyklus bilden, scheint beim Wort „ungeheuer“ ein

FONO-KRITIK

Hineinsprechen des begleitenden Komponisten nicht herausgeschnitten worden zu sein. Sollte dieses Hineinsprechen hingegen beabsichtigt sein, hätte es vermerkt werden müssen ob der Ungewöhnlichkeit.

Hanspeter Krellmann

★ Erste umfassende Übersicht über die Kammermusik Gabriel Faurés in informativen, zum Teil erstrangigen Wiedergaben durch französische Musiker.

FAURE, Die Kammermusik: Violinsonaten op. 13 und op. 108, Klavierquartette op. 15 und op. 45, Klavierquintette op. 89 und op. 115 u.a.; J.-Ph. Collard (Klavier), Parrenin Quartett, Michel Debost (Flöte), Augustin Dumay (Violine) u.a.; EMI 2 C 165-16331/6 (6 S 30) Electrola-Auslandssonderdienst

Klangbild: Präsent, gelegentlich etwas undurchsichtig, doch insgesamt verlässlich in der Klangfarbenwiedergabe, den unterschiedlichen Besetzungstypen entsprechend, ausgewogen in der Balance – Aufnahmen 1975-78.

Fertigung: Vereinzelt Oberflächenstörungen, geringfügig störende Verzerrungen, unterschiedlich starke Laufgeräusche, die jedoch im Bereich des Tolerierbaren bleiben.

Vergleichseinspielungen: Violinsonate op. 13: Heifetz-Bay (RCA Heifetz-Collection Vol. 3) Klaviertrio op. 120: Palsson-Tellefsen-Helmerston (BIS-26)

Klavierquartett op. 15: Rubinstein-Guarneri-Quartett (RCA ARL 1-0761)

Gilels-Kogan-Barschai-Rostropowitsch (Ariola 79841 ZK)

Cellosonaten: Perenyi-Szücs (Hungaroton SLPX 11658)

Streichquartett op. 121: Guarneri Quartett (RCA ARL 1-0761)

Verfolgt man die Produktionstätigkeit der französischen EMI, so wird deutlich, in welcher Hinsicht sich der deutsche und der benachbarte Markt voneinander abgrenzen. Einige Interpreten aus Frankreich schaffen es, sich buchstäblich über die Grenze zu spielen, wodurch die deutsche Tochterfirma sich berechtigt fühlt, auch ihrerseits einige Investitionen zu riskieren. Der betreffende Künstler wird „übernommen“. Differenzen lassen sich jedoch auch im Bereich des Repertoires feststellen. Etwa die französischen Kassettenausgaben mit den Klavierwerken von Gabriel Pierné (EMI 2 C 165-16221/5) oder Villa-Lobos (EMI 2 C 165-16250/9) lassen sich wohl schwerlich in der Bundesrepublik anbringen. Fraglich bleibt es, ob solche Ausgaben in Frankreich selber ein Geschäft sind, doch übernimmt dort der Produzent die ideale Verantwortung, während bei einer Übernahme in den deutschen Katalog die Frage nach der Wirtschaftlichkeit viel schärfer gestellt werden dürfte.

Ich streife deshalb diese zwischenstaatliche Problematik innerhalb eines Konzerts, weil es betrüblich wäre, wenn die hier zur Debatte stehende Fauré-Retrospektive im deutschsprachigen Raum keinen Widerhall finden sollte. Es handelt sich meines Wissens um die erste großangelegte Übersicht über Faurés kammermusikalisches Oeuvre und damit um eine Dokumentation von allererster musikhistorischer Bedeu-

tung. Denn Faurés Schaffen läßt sich kaum in der Akte „Raritäten und Absonderlichkeiten“ unterbringen, wie das im Falle vieler „Gesamtein-spielungen“ angebracht ist. Mit den Sonaten, Quartetten, Quintetten und Charakterstücken Faurés liegt eine in sich aufgefächerte, im kompositorischen Niveau keineswegs stabile, aber noch in den gefälligsten Passagen beachtenswerte Hinterlassenschaft vor. Das geht allein daraus hervor, daß Kompositionen wie das Klavierquartett op. 15 oder die Violinsonate op. 13 immer wieder von den Interpreten berücksichtigt werden. Die Diktion der frühen Werke ist der Emphase verpflichtet und entfacht gewöhnlich keine unüberwindlichen Auffassungsdiskussionen.

Die „Verfügbarkeit“ der Kammermusikwerke durch diese EMI-Initiative mag Klarheit verschaffen: Fauré tendierte in seinen späten Werken (den Cellosonaten, den Klavierquintetten) zu getragenen Zeitmaßen, zu nachdenklicher Klangebärde, die den Ausführenden vor heikle Ausdrucksentscheidungen stellt. Der Tonfall droht ins Weinerliche, ins Unkonturierte abzukippen, als seien große Werkverläufe Studien zur Resignation. Ich glaube, daß man gegen dieses Klischee ansteuern kann, sofern es den Streichern gelingt, bei sauberer Intonation die Wellenlinien des kompositorischen Reliefs unmißverständlich präsent zu halten. Dies gelingt dem Parrenin Quartett nicht ohne Einschränkungen. Dem Streichquartett op. 121 – man vergleiche mit der Einspielung des Guarneri-Quartetts – dürfte vor allem aus der Gegend der Prim-Geige ein energischer, sauberer Zugriff zu Plastizität im einzelnen und im ganzen verhelfen. Auch die beiden Klavierquintette op. 89 und op. 115 büßen durch die bescheiden stimulierende, klanglich pauschale Mitarbeit des Parrenin Quartetts an „Rückgrat“ ein. Faurés farbliche Selbstbegrenzung verführt zu aufführungspraktischer Trägheit, ja Unbestimmtheit. Dagegen vermag auch der Pianist Jean-Philippe Collard, der die interpretatorische Hauptlast der Edition trägt, nicht anzuspähen, denn Fauré weist dem Klavier in den genannten Quintetten eine integrierte Rolle zu.

Entschlossener zeigen sich die anderen Partner Collards in den vielfältigen Kammermusikauf-gaben unterhalb der Quintett-Besetzung. Augustin Dumay meistert die brillant durch die Intervallik lodernde Violinstimme der Sonate op. 13, beweist solistische Standfestigkeit und jeder Uniformität begehende Tonqualität. Diese Vorzüge kommen auch der Berceuse op. 16, der Romanze op. 28, dem Andante op. 75 und dem „Morceau de lecture a vue“ aus dem Jahre 1903 zugute, die Dumay geschickt aus dem Dunkkreis der ästhetischen Zwicklichtigkeit heraushält, ohne den melodischen Unterhaltungswert zu ignorieren. Als aufschlußreich für die Sache erweist sich auch die Arbeit des Cellisten Frédéric Lodéon, der die beiden Sonaten op. 109 und op. 117 zwar nicht so eindeutig abzutönen versteht wie sein ungarischer Kollege Mikos Perenyi, jedoch über genügend instrumentale Potenz verfügt, den Miniaturen (Sicilienne op. 78, Romanze op. 69 u.a.) ihre entsprechende Atmosphäre zu sichern. Die beiden Stücke für Flöte und Klavier (Fantaisie op. 79 und „Morceau de concours“ 1898) werden von Michel Debost ver-läglich, aber nicht eben fürstlich in der Tonphysik geblasen, wobei ich nicht ausschließen möchte, daß dies auch an der episodisch etwas unkomfortablen Aufnahmetechnik liegt.

Wenn es im FonoForum einen Stern für kammermusikalisches Einzelleistungen gäbe, dann

wäre er für Jean-Philippe Collard am Flügel zu vergeben. Er steuert und temperiert das Fauré-Unternehmen über elf Plattenseiten hinweg. Da ist nichts von Knochenarbeit in den „Salon“-Stücken zu bemerken, nichts von routinier-tem Referat. Er verfügt über genügend Wendigkeit, die kleinen Notenwerte zu beleben. Überdies gebricht es Collard nicht an der großen Ge-ste, wie sie in den erregten Kurven beispielsweise der Violinsonate op. 13 oder im Klavierquartett op. 15 gefordert wird. Den im Katalog seit Jah-ren etablierten Einspielungen des op. 15 (RCA und Ariola) läuft diese Collard-Dumay-Pas-quier-Lodéon-Aufnahme zur Alternative auf. Eine Auskoppelung für den deutschen Markt dürfte sich womöglich auch unter kommerziellen Gesichtspunkten lohnen, wengleich sich die ganze Aktualität dieser Darstellung erst im Um-feld der Kammermusik-Edition erweisen läßt. Wer immer sich in dieser Richtung interessiert, der wird nicht umhin können, den Auslands-sonderdienst der EMI in Anspruch zu nehmen.

Peter Cossé

○ **Live-Aufnahme. Schallplatten-Welt-Premiere der Henze-Solosonate. Hinter den engagierten und technisch wie tonlich virtuos Wiedergaben der beiden zeitgenössischen Solosona-ten steht die Bach-Interpretation zurück.**

HENZE/BACH/BARTOK, Sonate per Violino solo (1977)/Sonate Nr. 1 g-Moll für Violine solo/Sonate für Violine solo (1944); Jenny Abel (Violine); Edition „Podium“ WOW-001 (1 S 30)

Klangbild: Bei Henze und Bartók sehr präsent mit originaler, brillant klingender Klangfarben-wiedergabe, bei Bach etwas entfernter und mat-ter.

Fertigung: In der Bach-Fuge längeres sehr star-kes Knacken, sonst einwandfrei.

Vergleichseinspielung: Abel: Studioaufnahme der Bartók-Solosonate (EMI 157-99783/84)

Eine Benefizplatte: Ihr Reinerlös fließt dem Verein zur Förderung und Betreuung spastisch behinderter Kinder Karlsruhe zu. Das ist der erste Pluspunkt dieser Platte. Der zweite ist die Schallplatten-Welt-Premiere der Violinsolosonate, die Henze 1977 für Jenny Abel geschrie-ben hat, von der das Werk im selben Jahr beim 4. Cantiere Internationale zur Uraufführung ge-bracht wurde. Man hört der Komposition an, was die Anregung zu ihr gegeben hat: die Bartók-Solosonate in Jenny Abels Wiedergabe. Henze hat einerseits sein Vorbild Bartók genau studiert und andererseits sein dreisätziges Werk Jenny Abel in die Finger geschrieben. So liegt hier eine authentische Wiedergabe vor, die eine Art Pa-rallellfall zu Menuhins Ersteinspielung der Bar-tók-Sonate darstellt. Das Raffinement und die Brillanz von Henzes funkelnder Solosonate ist bei Jenny Abel in denkbar guten Händen. Ihre sehr gelenkige Technik, ihr schlanker Ton und die Flexibilität ihrer Gestaltung werden dieser hochgezüchteten Nervenmusik ausgezeichnet gerecht.

Jenny Abels preisgekrönte Einspielung der Bar-tók-Sonaten gibt natürlicherweise den Ver-gleichsmaßstab für die Live-Aufnahme der Solo-



Jenny Abel spielte Henzes für sie geschriebene Solosonate als Schallplatten-Weltpremiere ein.

sonate aus der Stadtkirche Karlsruhe. Und sie steht ihr kaum nach; denn was ihr etwa an Studioperfektion fehlt, macht sie bei weitem durch Livespontaneität wett. Bei der unveränderten Originalaufzeichnung (an der FonoForum-Mitarbeiter Wolfgang Wendel maßgebend beteiligt war) halten sich die Publikumsgeräusche außer-dem durchaus in Grenzen – bis auf den Fortissi-mo-Applaus.

Gegenüber der Henze- und Bartók-Wiedergabe fällt die der g-Moll-Solosonate von Bach etwas ab: das schnelle, unruhig wirkende Vibrato, das Henze und Bartók Brillanz verleiht, wirkt hier, wo Bachs Wunsch gemäß die Geige zur Orgel gemacht werden soll und der Ton daher breit strömen muß, fehl am Platz. Diese Bach-Sonate gibt es tonlich besser, auch von der hier weniger gut geglückten, klanglich matten Aufnahme her.

Karl Ludwig Nicol

○ **Elitärer Durchschnitt.**

FRANCK, DEBUSSY, Violin-Sonate A-Dur/Violin-Sonate g-Moll; Kyung-Wha Chung (Violine), Radu Lupu (Klavier); Decca 6.42577 (1 S 30)

Klangbild: Sehr natürlich.

Fertigung: Leichtes aber störendes Rauschen und Rumpeln.

Debussys Violin-Sonate wird sehr schlank ge-spielt, außerordentlich sorgfältig phrasiert, ge-schmackvoll gefärbt, kurzum: dem ersten Hör-eindruck nach mustergültig interpretiert. Bei César Franck beginnt man dann doch einiges zu vermissen. Dynamische Extreme werden in „schöner“ Regelmäßigkeit bis zur Harmlosig-keit gemildert – ein Zug, der bei aufmerksame-rem Hören und natürlich beim Lesen in der Ten-denz auch für die Darstellung der Debussy-Sonate zutrifft. Die Möglichkeiten der vom Text geforderten bis zur Ekstase expressiven Steige-rungen werden mit dem Schamtuch unverbind-lichen Schönspiels überdeckt. Doch sei auch fest-gestellt, daß dieses Verfahren fast von der gan-zen Welt-Elite geteilt wird. Es gibt eigentlich so gut wie keine in dieser Richtung befriedigende

Aufnahme. So heißt es – als stellvertretendes, aber markantes Beispiel – bei dem den Kulmina-tionspunkt des ersten Satzes ansteuernden cres-cendo im Urtext „con tutta forza“! Außer Erick Friedman/André Previn (RCA LSC-2907) hat dies so gut wie kein Interpreten-Duo in hörbares Ergebnis umgesetzt. Oistrach/Richter (Ar 300 609-420), Perlman/Ashkenazy Decca SXL 6408), Heifetz/Rubinstein (Serphim 60 230) und Tretjakov/Jerochin (Ar XC 28 743 K) kommen dieser Forderung weitgehend, aber nicht in letzter Konsequenz nahe. In diesem Sinne bleiben Chung/Lupu bravouröser Durch-schnitt.

Wolfgang Wendel

○ **In Digital-Aufnahme zwei der „Salzburger Sinfonien“ Mozarts in schlanker Frische.**

MOZART, Divertimento D-Dur, KV 136/Di-vertimento B-Dur, KV 137; Mitglieder des Ber-liner Philharmonischen Oktetts: Bernd Geller-mann, 1. Violine; Rudolf Hartmann, 2. Violine; Rainer Moeg, Viola; Peter Steiner, Violoncello; Rainer Zepperitz, Kontrabaß; EMI 1 C 065-82 885 T (1 S 30)

Klangbild: Von vollkommener Natürlichkeit.

Fertigung: Ohne jeden Mangel, aber zu wenig Musik pro Plattenseite.

Vergleichseinspielungen: Karajan, Berliner Philharmoniker (DG 2535.259), Marriner, Academy (Dec 6.41397 AS).

Zunächst das Positive dieser Neuaufnahme: Es handelt sich hier um eine der wenigen wirklich kammermusikalischen Darstellungen mit Streichquintett: 2 Violinen, Viola, Cello und Kontrabaß, die Welten entfernt ist vom Big-Band-Sound Karajans mit seinen Berlinern (aus deren Reihen die Interpreten dieser Aufnahme stammen). Nie habe ich diese Stücke derart klar und sauber artikuliert, derart durchsichtig und packend vorgetragen gehört; selbst die Akkura-tesse einer Academy Marriners – vom techni-schen Können her ein Optimum an Homogenität und Flexibilität – wirkt dagegen immer noch ein

wenig schwergewichtig. Das gilt besonders für die langsamen Sätze, die ohne jede Sentimentali-tät in gelungener Mischung von starkem Aus-druck und großer Bescheidenheit eine eindring-liche Überzeugungskraft ausströmen. Ein zwei-tes Positivum ist die ausgezeichnete Technik der Aufnahme, deren hervorstechendes Signum die Freiheit von jeglichen Nebengeräuschen und Verzerrungen darstellt, absolute Stille in allen Leerrillen und auch hinter dem Streicherklang, der so in natürlichster Präsenz ans Ohr dringt. Das Klangbild selbst ist gleichermaßen voll-kommen in seiner dynamischen, räumlichen und homogenen Natürlichkeit.

Das einzige Negativum der Platte – das auch ei-nen Stern verhindert – ist die kurze Spielzeit je-der Seite (KV 136: 13:30 min; KV 137: 12:80 min). Die Konkurrenzaufnahmen enthalten sämtlich alle drei Divertimenti, also auch noch KB 138, und meist noch ein weiteres Mozart-werk.

Diether Steppuhn

○ **Noch ein Plattendebüt eines vielver-sprechenden virtuos Nachwuchsgitar-risten.**

SOR, Variationen op. 28 über das Thema „Marlborough s-en va-t-en guerre“, Variati-onen op. 9 über ein Thema von Mozart, Variati-onen op. 40 über „Ye Banks and Braes“, Sonate Nr. 1 op. 14 D-Dur, Sonate Nr. 2 op. 22 C-Dur, Thema variado sin opus; Diego Blanco (Gitar-re); DC Bis 133 (1 S 30)

Klangbild: Fein gezeichnet, sehr präsent, unver-färbt, natürliche Dynamik.

Fertigung: Einwandfrei.

Vergleichseinspielungen:

Mozart-Variationen: Romero (EMI 057-82 248)
Yepes (DG 139 366)

Duplizität der Ereignisse: Gleichzeitig mit dem Schallplattenerstling des 29jährigen Kölner Gi-tarristen Jürgen Schöllmann kommt erstmals in Deutschland eine Platte des nur ein Jahr älteren, in Palma de Mallorca geborenen Diego Blanco auf den Markt. Wandte sich Schöllmann mit 16 Jahren der Gitarre zu, so Blanco bereits mit acht. Elfjährig gab er schon eine Reihe von Konzerten in seiner Heimat. Sein Durchbruch aber erfolgte erst 1968 bei seinem Debüt im Stockholmer Konzerthaus und 1979 mit dem Preis des Madri-der Königin Sofia-Gitarrenwettbewerbs. Auch Diego Blanco setzt auf Virtuosität und ist dabei schon heute bis in Spitzenregionen vorge-drungen. Sein Spiel besitzt ebenso Brillanz wie Perfektion (im positiven Sinn). Bei seiner sech-sten Platte hat er sich ganz Fernando Sor ver-schrieben und zwar bevorzugt dem virtuos Sor (die erste Plattenseite enthält die drei großen Variationen-Zyklen op. 28, op. 9 und op. 40). Während selbst gute Gitarristen nicht selten bei den Sechzehnteln der ersten von Sors Mozart-Variationen ein wenig ins Holpern kommen oder gar einmal über ihre Finger stolpern, läuft bei Blanco alles so glatt ab, als wär's ein Kinderspiel. Auch bei ihm gewinnt man – wie bei Schöllmann – den Eindruck, er spiele auf einem Cembalo, so absolut gleichmäßig und ausgeglichen reihen sich die Töne aneinander. Dabei kommt – auch im rasantesten Zeitmaß – nicht der Eindruck kühler Nur-Virtuosität auf,

FONO-KRITIK

vielmehr belebt Blanco seinen Vortrag durch nuancierte Agogik, differenzierte Dynamik und – allerdings noch nicht im gleichen Maße ausgeprägte – Klangfarbenschattierung. Freilich kann der (auch) Williams-Schüler an Ausdruck und Klangmodifikation gewiß noch gewinnen.

Karl Ludwig Nicol

Teils erstmals veröffentlichte Werke für Flöte (mit und ohne Orchester), teils Repertoire-Reisen – Aufnahmen eines „normalen“, d.h. mit modernem Instrumentarium musizierenden Kammerorchesters.

FLAUTO ANIMATO, Werke von Graupner, Demoivre, Pergolesi, Vivaldi; Karl Stangenberg (Blockflöte), Münchner Kammerorchester, Hans Stadlmair; Calig CAL 30476 (1S30)

Klangbild: Gut abgestimmt, ausgewogen und transparent, weitgehend originalgetreu, weite Dynamik, räumlich befriedigend.
Fertigung: Keine Einwände.

Vergleichseinspielungen:

Pergolesi: Münchinger (Decca 6.35 136); Vivaldi: Solisti Veneti (RCA ZL 30624 EX).

Der zunehmende Brauch, Musik früherer Epochen mit dem Instrumentarium jener Zeiten (oder dessen Rekonstruktionen) zu interpretieren, ist zwar traditionell gewachsene Praxis, jedoch gewiß nicht die einzige gültige Interpretationsmöglichkeit. Beruft man sich dort auf eine Praxis, die als Modellphantom nur in der Beschreibung aus früherer Zeit, nicht aber in nachprüfbarer Klangdokumenten überliefert ist, so steht demgegenüber das Endprodukt geschichtlicher Kontinuität (aus heutiger Sicht), eben die Praxis modernen Musizierens – was freilich Orientierung an „werkgemäßer“ Wiedergabe, allerdings mit Bejahung späterer Musiziererfahrungen und des weiterentwickelten Instrumentariums, nicht ausschließt.

Um ein solches Ensemble handelt es sich beim Münchner Kammerorchester, das hier durch Beteiligung eines (Block-)Flötisten mit einem nicht alltäglichen Programm aufwartet. Zwar zeichnet das derzeitige Schallplattenrepertoire zwei Aufnahmen des zweiten der nur unter Vorbehalt G.B. Pergolesi zugeschriebenen Concertini für Streicher und sogar vier des Konzerts für Piccolo-Blockflöte, Streicher und Generalbaß von Vivaldi, indes fehlten bislang sowohl Graupners Flötenkonzert F-Dur sowie die sich zu einer fragmentarischen Suite zusammenfügenden vier Stücke für Solo-Altblockflöte des englischen Flötisten Daniel Demoivre, von dem wir wissen, daß er um das Jahr 1710 Collectionen von Suitensätzen herausgab, über den sich aber sonst die einschlägigen Lexika ausschweigen. Obwohl die Platte den Titel „Flauto animato“ trägt, ist daraus keine „reinerassige“ Werkanthologie für Flöte geworden. Das Münchner Kammerorchester kommt also mit dem Streicherkonzert von Pergolesi auch zu seinem alleinigen Recht. Ansonsten dominiert der Flötist durch bewußten Spaltklang: Seine Solopartien in den Konzerten von Graupner und Vivaldi erscheinen deutlich exponiert, als gelte es, die Bläserstimme unter allen Umständen hervorzuheben, obwohl ihre Präsenz von dem feinfühlig musizierenden Ensemble nie in Frage gestellt wird. Das Klang-

bild ist stets transparent, die Linien werden nie verwischt und doch stellt sich ein geschlossener Streicherklang ein, der voluminös, aber nie schwerfällig wirkt. Das Münchner Kammerorchester musiziert blitzsauber, ohne Schlacken. Es gibt keine gewaltsamen Überraschungseffekte, weder in den Phrasierungen noch in den Tempi. Hier überzeugt solide Musikalität. Vielleicht wäre es trotzdem doch lohnend gewesen, in der gewiß noch nicht abgeernteten Domäne der Flötenliteratur fündig zu werden. Der Ansatz mit Graupner und Demoivre (als Begrüßungswerte Entdeckungen) ist vorhanden – sind die beiden anderen Werke (eines davon zudem noch ohne Flöte) eine Konzession an den gängigen Geschmack? Die Platte wird den Erwartungen von Freunden der Musik des 18. Jahrhunderts entgegenkommen. Ihr Vorzug liegt in den klanglichen Qualitäten, was sich nicht nur auf den ausgezeichneten Flötisten, sondern auch auf das ebenso lebhaft Ensemble bezieht.

Gerhard Wienke

Klarinetten-Trio-Kontraste als begrüßenswerte Plattenkopplung, geprägt von kühler Klavierdominanz.

KLARINETTEN-TRIOS, Brahms, Trio a-Moll, op. 114, Beethoven, Trio B-Dur op. 11; George Pieteron (Klarinette), Bernard Greenhouse (Violoncello), Menahem Pressler (Klavier); Philips 9500 670 (1S30)

Klangbild: Räumlich zurückgesetzte Bläser- und Streicherbalance, leicht verfärbte Tonqualität.
Fertigung: Einwandfrei.

Aus dem schmalen Repertoire der klanglich delikaten Klaviertrio-Besetzung mit Violoncello und Klarinette haben nur die beiden Einzelbeiträge von Beethoven und Brahms ihre Dauerstellung im Kammermusikleben behaupten können. Dies allerdings mit dem Anspruch auf eine gültige Klassizität, wenn auch ganze Stil- und Ausdrucks-Welten diese beiden Stücke voneinander trennen. Das eine, von Beethoven (1797), recht simpel im melodischen Einfall und Formablauf, mag eher ein Musterbeispiel für die solide Handwerksarbeit seines Komponisten sein. Es besticht zwar durch eine gewisse musikalische Frische, verliert aber an Wirkung, je öfter man es hört. Es ist eben ein „Gassenhauer-Trio“. Das andere, Brahms (1891), ist dagegen ein inhaltlich und formal ausgedehntes, viersätziges Stück von höchster Güte, mit schier unerschöpflich-geistreich-besinnlichem Tiefgang, das mit jeder neuen Wiedergabe überraschende Details erschließt, neue Nuancen entdecken läßt. So liegt es eigentlich nahe, diese singulären Beiträge der lebendigen Kammermusikliteratur auf einer Langspielplatte miteinander zu koppeln, obwohl man sich wegen ihres Antipoden-Charakters davor immer wieder gescheut hat. Schon aus diesem Grunde begrüßt man diese Neuproduktion. Alternativ-Fassungen sind ohnehin rar genug; als recht selten zu hörende Werke scheinen sie vergeblich auf das große Käuferpublikum zu warten. Leider vermindern gewisse Eigenwilligkeiten der Beaux-Arts Mitglieder Bernhard Greenhouse und Menahem Pressler die Hoffnung auf den großen Durchbruch: Allzu leichtfertig ver-

geben sie die Chance, mit George Pieteron als drei qualitativvolle, wenn auch von der Auffassung der Werke her sehr kontroverse Musiker wenigstens mikrophontechnisch auf einen Nenner gebracht zu werden. Nichts ist geschehen, um eine homogene Partnerschaft im instrumentalen Dreiklang herzustellen, zu wenig, um dem ohnehin zur Dominanz neigenden modernen Konzertflügel beim robusten Zugriff oder im kühl dahinperlenden Spiel mit Mischpult-Tricks zum erforderlichen Timbre zu verhelfen.

Cello und Klarinette führen, man muß es reklamieren, ein allzu wörtlich verstandenes, hintergründiges Eigenleben, erweisen sich jedoch beim Brahms mit der Materie wohltonend vertraut. Dies bestätigt vor allem der eindrucksvoll dargebotene und auch gelungene Adagio-Satz, „als ob die Instrumente ineinander verliebt wären“ (Mandyczewski). Schade, daß sich so wenige Komponisten mit bleibenden Werken in diese aparte Besetzungsart verliebt haben.

Gerhard Pätzig

Mehr Selbstporträt als Anthologie.

WERKE FÜR SOLOFLÖTE, Telemann, Fantasien D-Dur Nr. 7 und g-Moll Nr. 12, Joh. Anton Stamitz, Capriccio-Sonata A-Dur; Kuhlau, Fantasie D-Dur; Karg-Elert, Sonata appassionata fis-Moll, op. 140; Willy Burkhard, Suite op. 98, Fukushima, Mei; Peter-Lukas Graf (Flöte) Claves D 8005 (1S30)

Klangbild: Hall-veredelt durch Kirchen-Leerraum mit atem-naher, klang-analytischer Präsenz bei hohem Aufnahmepegel, hörbaren Band-Unebenheiten und Kopiereffekten („VorEchos“).
Fertigung: Gut, nahezu knisterfrei.

Der Reiz dieser Produktion liegt in der Gegenüberstellung der Übergangstile: nicht mehr ganz Barock (Telemann), noch nicht ganz Klassik (Stamitz), Teilromantik (Kuhlau), überholte Moderne (Karg-Elert, Burkhard und Fukushima). Was bleibt, ist eine nicht ganz einsichtige Kopplung interessanter Flöten-Sololiteratur, die auf den Kollegen und Fachspezialisten die Anziehungskraft der Neugier ausübt, dem allgemein Musikinteressierten aber nur Andeutungen von geschichtlichen Tendenzen und Entwicklungen vermittelt.

Neben dem unbestreitbaren Verdienst, die nur dünn besiedelten Repertoirebereiche im Schallplatten-Gesamtangebot durch entsprechende Aufnahmen aufzufüllen, steht die Frage des Raritätenfreundes, wo der rote Faden solcher Edition zu finden sei. Einiges klingt im Begleittext an, aber letztlich wird man von den augenblicklichen Vorlieben des Interpreten ausgehen müssen. Da jedoch der aktuelle Bezug zu einer Tournee- oder Konzerttätigkeit fehlt, hängt selbst der künstlerische Porträtcharakter im publikumsleeren Raum einer klangveredelten, aber dennoch abstrahierenden Studio-Kirche. Die hallreich-einhüllende und tragende Akustik bei deutlich zu spürender Mikrofonpräsenz ist zweifellos ein Genuß für den Bläser, aber die Gefahr klanglicher Nevellierung ist auch dort dem überdimensionierten Raum anzulasten, wo sich der Interpret, der Produzent und der Begleittext-Kommentator eine hörbare Ausstrahlung innermusikalischer Aspekte versprechen. Mit Ausnahme von Kazuo Fukushimas „Mei“,

1962 auf den Tod eines Freundes geschrieben („Unberührbar – blaß – dunkel“), verharrt das Programm daher als Studienmaterial eher im Exemplarischen einer korrekten Spielweise. Der mit kultischer Tradition verbundene Ruf in das Jenseits des zeitgenössischen japanischen Komponisten (Jahrgang 1930) findet allerdings einen atmosphärischen Widerhall, der unmittelbar anrührt und neben der abgerundeten Tongebung und perfektionierten Phrasierungs- und Spieltechnik auch die erforderlichen Emotionen zum Klingen bringt.

Gerhard Pätzig

Jeder angehende Gitarrenprofi kann nun einen Blick auf seinen musikalischen „Großvater“ werfen, der sich lohnt.

ANDRES SEGOVIA, The HMV-Recordings 1927-39; Albeniz: Granada, Sevilla (aus: Suite Espanola); J.S. Bach: Gavotte (aus BWV. 1006), Courante (aus BWV. 1009), Prélude (aus BWV. 1007), Praeludium BWV. 999, Allemande (aus BWV. 996), Fuge (aus BWV. 1001); Castelnuovo-Tedesco: Vivo ed energico; Froberger: Gigue; Granados: Danza española Nr. 5 e-Moll und Nr. 10 G-Dur (aus op. 37); Malats: Serenata; Mendelssohn: Canzonetta (aus: Quartett Nr. 1 Es-Dur op. 12); M. Ponce: Suite A-Dur (Erstveröffentlichung der Noten und der Schallplatte unter dem Namen „Sylvius Leopold Weiss 1686-1750“), 3 Sätze aus: Sonate III für Gitarre, Mazurka, Petit Valse, Thema, Variationen und Fuge über „Folies d'Espagne“; F. Sor: Thème varié op. 9; Tárrega: Tremolo-Etude, Etude in A-Dur; Tórraba: Allegretto (aus: Sonatine A-Dur), Fandango (aus: Suite Castellana), Preludio, Nocturno; Turnina: Fandango; Robert de Visée: Sarabande, Bourrée, Menuett.

EMI 0 C 153-03 727/8 M (2 M30), lieferbar über Electrola ASD.

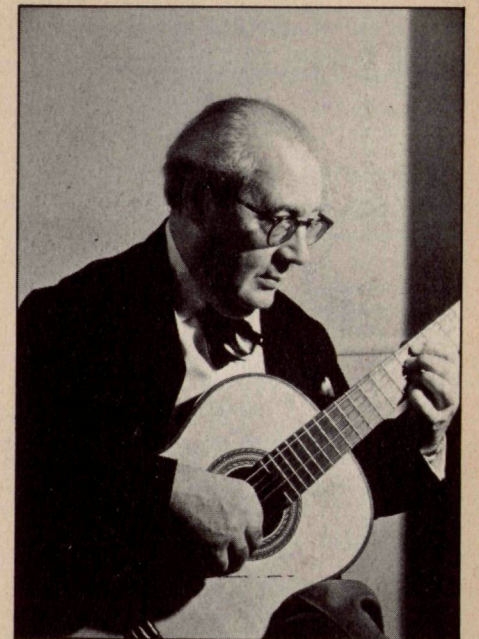
Klangbild: Historisch, doch in Dynamik und Präsenz hervorragend; Überspielungen von gut erhaltenen Originalmatrizen (eine Ausnahme).
Fertigung: Ein „Kratzer“ auf Seite 2 (Fertigungsfehler?).

Diese Platten, die den Hörer nur durch ein sanftes Rauschen daran erinnern, daß es sich um „historische“ Aufnahmen handelt, überraschen durch die vitale Präsenz eines der ganz Großen unter den Musikern unseres Jahrhunderts. Doch kommt hier nicht nur der anspruchsvolle Musikhörer voll auf seine Kosten – die Bedeutung der Veröffentlichung liegt noch auf anderer Ebene (ganz nebenbei ein Tip für Eltern, die sich mit Geschenkkäufen schwer tun): Angesichts der vielen, vielen jungen Gitarrestudenten, die unsere Musikhochschulen geradezu überschwemmen, kommt diesem Doppelalbum eine große Aktualität zu – keiner von ihnen kann werden wie er, aber alle werden den großen Segovia hören wollen!

Zumindest ist zugunsten der Studenten anzunehmen, daß alle das Spiel Segovias kennenlernen und aufmerksam studieren werden. Denn er war es, dem die Gitarre in Europa als Instrument der Kunstmusik ihren größten Aufschwung verdankt, und seine Spielweise, seine Art des Vortrags ist immer noch der größten Bewunderung wert – gerade auch deshalb, weil sie in Einzelheiten weder nachgeahmt, noch erreicht werden kann oder soll. Die 1927 bis 1939 entstandenen

Aufnahmen sind hier vollständig wiedergegeben, doch werden sie nicht chronologisch, sondern nach Repertoiregesichtspunkten geordnet. Segovia hat in diesen 12 Jahren leider nur gelegentlich einzelne Platten bespielt – allenfalls zwei bis vier Titel pro Sitzung. Weder seine noch die künftige Bedeutung der Gitarre konnten damals erkannt werden. Die Komponisten Manuel Ponce (1882-1942), Turina (1882-1949), Torroba (*1891) und de Falla (1876-1946) hat Segovia persönlich gekannt, ihre Werke für Gitarre entstanden auf seine Veranlassung. Um so mehr ist zu begrüßen, daß diese wenigen Aufnahmen, die Segovia ausschnittsweise in seiner besten Zeit zeigen, die seine authentische Spielweise und den von den Komponisten intendierten Stil festhalten, die aber seit einem Vierteljahrhundert nur als seltene Schellackplatten in Umlauf waren, nun wenigstens als Importplatte greifbar werden. Einige der Aufnahmen blieben seinerzeit unveröffentlicht und erscheinen daher hier zum ersten Mal! Die Aufnahmen Segovias aus den späteren Jahren werden dadurch nicht entwertet, sondern erscheinen in einem neuen Licht – übrigens gibt es auch darunter Edelsteine (aus der Columbia-Serie 1949-50), die noch ungehoben der Wiedergabe harren. Ein gründliches Studium der informativen Einleitung von John W. Duarte (nur englisch!) empfiehlt sich für jeden Gitarrenprofi.

Helmut Haack



Andrés Segovia

Unterscheidung nur noch im Kommentartext die Rede. Selbst im Tableau des Kommentartabes, das ebenfalls von den ursprünglichen Einzelplatten nahezu wörtlich übernommen wurde (trotz Copyright-Vermerks 1980), wird an der Sammelbezeichnung „Sinfonien für Doppelorchester“ festgehalten.

Obwohl gerade die Stereophonie eine lokale Differenzierung des aufgespaltenen Klangbildes gewährleisten könnte, wurde bei der Aufnahme im Jahre 1974 allzu wenig Gebrauch davon gemacht; zum Beispiel unterscheiden sich die Streicherpartien klanglich in der Sinfonie Nr. 5 E-dur hauptsächlich durch den Zusatz von zwei Flöten oder zwei Oboen nebst Fagott voneinander. Die Chance der Variatio per choros bleibt eigentlich ungenutzt. Das Orchester spielt – wie in den anderen Sinfonien auch – nach Art des Concerto grosso bzw. nach Art der konzertanten Sinfonien. D.h.: Das Klangbild (mit teilweise allzu kräftigem Baßfundament!) bleibt zwar transparent, jedoch wird auf chorische Differenzierung kein so großer Wert gelegt. Das Stuttgarter Kammerorchester spielt hauptsächlich nach den Maximen des Wohlklangs, fast schon in glatter „Stromlinienform“, aber unter Wahrung von spielerischer Präzision. Diese jedoch ist nicht immer deckungsgleich mit jener schwebenden Leichtigkeit, die in die Themen und deren Durchführungen vom Komponisten angelegt wurde. Auch Telemanns burleske programmatische Suite nach dem „Ritter von der traurigen Gestalt“ präsentiert sich zu schwerblütig und kompakt. Von Witz, Satire und Ironie ist diese Darstellung weit entfernt. Übrigens unterscheiden sich die beiden Platten auch aufnahmetechnisch beträchtlich voneinander: Während die ältere in der Dynamik schmaler ausgefallen ist (zum Nachteil der Prägnanz und Präsenz der Doppelchörigkeit), ist die neuere Platte von größerer dynamischer Intensität. Wo die Aufnahmen stattgefunden haben, geht aus dem Kommentar nicht hervor. Fazit: Freunde des Stuttgarter Kammerorchesters werden das komplette Wiedererscheinen dieser Aufnahmen in einer Sammelkassette sicherlich begrüßen (eine der beiden Platten war übrigens – allerdings anders

Wiederveröffentlichungen KAMMERMUSIK

Altes vom Schallplattenmarkt: Reprise in gleicher Kopplung – diesmal als Kassette.

J. CHR. BACH/TELEMANN, Sinfonien op. 18/ Don Quichotte-Suite; Stuttgarter Kammerorchester, Karl Münchinger; Decca 6.35 517 (2 S 30)

Klangbild: Üppig, tiefenbetont, mit verwischten Konturen, von durchschnittlicher Dynamik (mit Unterschieden bei beiden Platten).

Fertigung: Matterer Klang bei der älteren der beiden Platten.

Vergleichseinspielungen:

J. Chr. Bach: Niederländ. Kammerorchester (Philips 6780 025); Collegium aureum (EMI 1 C 065-99 759); Telemann: Academy of St. Martin-in-the-Fields (Decca 6.42 245 AH).

Mit den beiden Einzelplatten dieser Kassette, die in den Jahren 1974 und 1976 erstmals veröffentlicht wurden, hatte der Schallplattenhersteller die richtige Unterscheidung bei der Deklaration der Sinfonienserie op. 18 von Bachs jüngstem Sohn Johann Christian getroffen: Die Sinfonien Nr. 1, 3 und 5 sind für Doppelorchester (im weiten Sinne) konzipiert, die übrigen drei Sinfonien für einfaches, „modernes“. In der Wiederveröffentlichung als Kassette, zu der in „bewährter“ Kopplung auch Telemanns Don Quichotte-Suite wiederum gehört, ist von dieser

FONO-KRITIK

geschnitten – bisher über den Import Service der Firma erhältlich). Ob diese Freude auch bei anderen Freunden von Instrumentalmusik des 18. Jahrhunderts so ungetrübt ist, dürfte fraglich sein.
Gerhard Wienke



Ringens um Mozart.

MOZART, Sonaten für Klavier und Violine D-Dur KV 306, F-Dur KV 377, G-Dur KV 379, B-Dur KV 454, Es-Dur KV 481; Zwölf Variationen über „La Bergère Célimène“ KV 359 und Sechs Variationen über „Hélas, j'ai perdu mon amant“ KV 360; P. Badura-Skoda (Klavier), D. Oistrach (Violine); Melodia Eurodisc 300 613-435 (3 S 30)

Klangbild: Geringfügig matt, sonst ziemlich natürlich.

Fertigung: Einwandfrei.

Mozarts Sonaten für Klavier und Violine sind immer von besonderem Interesse. Die meisten von ihnen gehören zu den am schwersten „in den Griff zu bekommenen“ Werken ihrer Gattung. Die Kataloglage reicht demnach von der indiskutablen Einspielung des Duos Dietrichsen/Wright über die (leider gestrichene) hochachtbare von Suske/Olbertz bis hin zur anführenden Trias Grumiaux/Haskil, Szeryng/Haebler und eben Oistrach/Badura-Skoda – obwohl Wünsche, wenn auch in sehr verschiedenen Richtungen, offenbleiben.

Am überzeugendsten gelingen unserem Duo die Sonaten D-Dur KV 306, F-Dur KV 377 und G-Dur KV 379. David Oistrach nimmt sich Mozarts Werken in einer so bewußt behutsamen, mit aufmerksamer Liebe umgebenden Sorgfalt an, als müßte er den leicht verletzlichen Gegenstand seiner Zuwendung wie „Christophorus unversehrt über den Fluß bringen“. (Wobei Oistrach wußte, wie „schwer“ sein Musenkind werden würde...) So weit, so gut.

Es ist deswegen geradezu ein Jammer, daß Oistrach/Badura-Skoda bei den beiden „großen“ Sonaten und den Variationen-Werken nicht zu diesem inneren und äußeren Gleichgewichtszustand gefunden haben. Es mutet an, als habe Oistrachs Achtung vor Badura-Skodas Wissen auch um den letzten Mozartschen Triller und des Pianisten Ehrfurcht vor des Geigers Können als hemmende Barriere zwischen den beiden Musikern gestanden. Über Sorgfalt gelangen sie hier jedenfalls nicht hinaus.

Es sei nochmals mit Nachdruck darauf hingewiesen, daß Mozarts Sonaten für Klavier und Violine einer gültigen Interpretation größte Widerstände entgegensetzen. Alle mir bekannten Einspielungen bedeuten nach wie vor ein mehr oder weniger enges Einkreisen. Dabei bewegt sich unser Duo gewissermaßen auf einer elliptischen Bahn, die sie teilweise sehr nahe an den Kern heranführt. Es wird musikalische „Mund-Glasbläse“ verlangt, wo heute „computergesteuerte Automaten“ zur Verfügung stehen. D.h., auch größtes virtuosos Können und technische Perfektion erreichen nichts, wenn das „menschliche feeling“ nicht als kreatives und tragendes Element hinzutritt. Wie ernsthaft einer der größten Geiger unseres Jahrhunderts am Ende seines Lebens zusammen mit einem der wissenschaftlichsten Pianisten um dieses ihnen klar vor Augen und Ohren stehende Ziel gerungen haben – dies zu

zeigen, gehört zu den Hauptverdiensten der vorliegenden Aufnahmen und machen den Kauf auf alle Fälle wert.

Wolfgang Wendel

Neueröffentlichungen KLAVIERWERKE



Eine der wenigen ganz großen, ganz noblen Liszt-Einspielungen.

LISZT, Zwei Konzertetüden: Waldesrauschen, Gnomenreigen, Trois Etudes de Concert: Il Memento, La Leggerezza, Un Sospiro, Réminiscences de Don Juan; Jorge Bolet (Klavier); Decca 6.42546 (1 S 30)

Klangbild: Recht große Dynamik, räumlich einwandfrei, in der Frequenzgruppenbalance nicht optimal, etwas eng und Mitten-verfärbt.

Fertigung: Einwandfrei.

Vergleichseinspielungen:

Etüden: Clidat (Vega)

Rose (Vox)

Arrau (Philips).

Réminiscences de Don Juan: Cherkassky (EMI)

Ponti (Vox)

Große Schallplatten sind selten, ja, ihr sporadisches Auftreten ist wohl gelegentlich auch dazu angetan, vordergründig Maßstäbe zu verwischen. Die Tatsache, daß heute alle Pianisten mehr (oder minder) alles spielen können, hat dazu geführt, daß sie auch alles spielen wollen – auch das, was ihnen mentaliter vielleicht nicht unbedingt liegt. Hinzu kommen die zyklischen Pflichtaufträge, die gerade auf dem Felde Liszt sicherlich zu interessanten Informationen für den Musikfreund wie für den Fachgenossen führen, doch der bekanntermaßen ungreifbare, aber deshalb nicht minder existente „Geist der Musik“ läßt sich ebensowenig herbeizwingen wie offenbar auch die Erkenntnis, daß Klavierspiel und Klaviervortrag durchaus zweierlei sind (wie Anton Rubinstein es vor mehr als hundert Jahren schon einmal anmerkte). Die Beobachtung, daß die spirituelle Seite des Klaviertraktierens viel zu wenig kultiviert wird, aus welchen Gründen auch immer, kann tief deprimieren, ist doch das Material, das sich in der Literatur findet, in nicht wenigen Fällen nur auf diese Weise allein darzustellen. Das gilt in besonders hohem Maße für die Werke von Liszt. Walter Georgii prägte einmal in anderem Zusammenhang den Begriff „Terzenfäule“ – eine schier göttliche Formulierung für mancherlei modischen Unrat! Man wird gerade bei Liszt immer wieder darauf hingewiesen, wie schmal doch der Grad ist, jenseits dessen der Geist mit fordernder Gebärde steht, während der Notentext in seiner totalen grafischen Schwärze kaum Näherungswerte davon ahnen läßt. Hier nun liegt die Aufgabe des Interpreten. Hört man die zur Rezension anstehende Platte von Jorge Bolet, so wird in wenigen Takten deutlich, welchen besonderen Stellenwert Klangkultur im weitesten Sinn an diesen wahrlich nicht unbekannten Stücken hat. Bolet gibt sich hier in

einer Sonorität, einer zwingenden physischen Geste, mit einem enormen dialektisch disponierten Zugriff, wie einstens Claudio Arrau, als er noch über die Fülle seiner Möglichkeiten gebieten konnte, freilich ohne dessen Neigung zu plötzlich eingeschobenen statischen Momenten. Bolets Gang durch diese Werke hat etwas Heroisches an sich; doch ohne jenes Donnerpathos, das den Sinn entleert, vielmehr ist darin Raum für natürliche Größe und Würde, für spielerische Einschübe, die nie zur Arabeske abgleiten, für monumentale „Fingerzeige“ wie für zartes pianistisches Parlando. Dies gilt in besonderem Maße für die Don-Juan-Reminiszenzen, denen natürlich andere dynamische Energien und auch andersartige dialektische Perspektiven innewohnen als den Etüden. Aber auch sie nimmt Arrau ernst: doch kein schwer einherschreitender Ingrimmspricht da zu uns, sondern eine Klang gewordene Seriosität. Selbst das zierlichste Ornament wird von ihr getragen, ohne daß es schwerfällig wird. Das ist um so bemerkenswerter, als Bolet (wie Arrau) zu denjenigen Pianisten gehört, die keine leichte Hand verraten, die eher zu kneten als zu tasten scheinen. So bleibt als Summe dieser Schallplattenrezension die Feststellung, daß die vorliegende Einspielung, von Bolet nicht nur seine bislang größte ist, sondern, absolut gesehen, auch eine der bedeutendsten Lisztaufnahmen, die bisher erstellt wurden; denn hier spielt nicht nur ein Pianist, sondern ein Herr Klavier.

Knut Franke

Manuell bedrängte, insgesamt „sprachlose“ Wiedergabe der letzten drei Schubert-Sonaten ohne ersichtliche interpretatorische Qualifikation.

SCHUBERT, Klaviersonaten c-Moll D 958, A-Dur D 959 und B-Dur D 960; Max Martin Stein (Klavier); Motette M 3006 (3 S 30)

Klangbild: In den Bässen undurchsichtig und unkonturiert, leicht bis stark verfärbt, trocken, im Diskant spitz, wenig räumlich, insgesamt weit unter dem heutigen Standard.

Fertigung: Etwas unruhiger Lauf, gelegentlich Knack und Knistergeräusche.

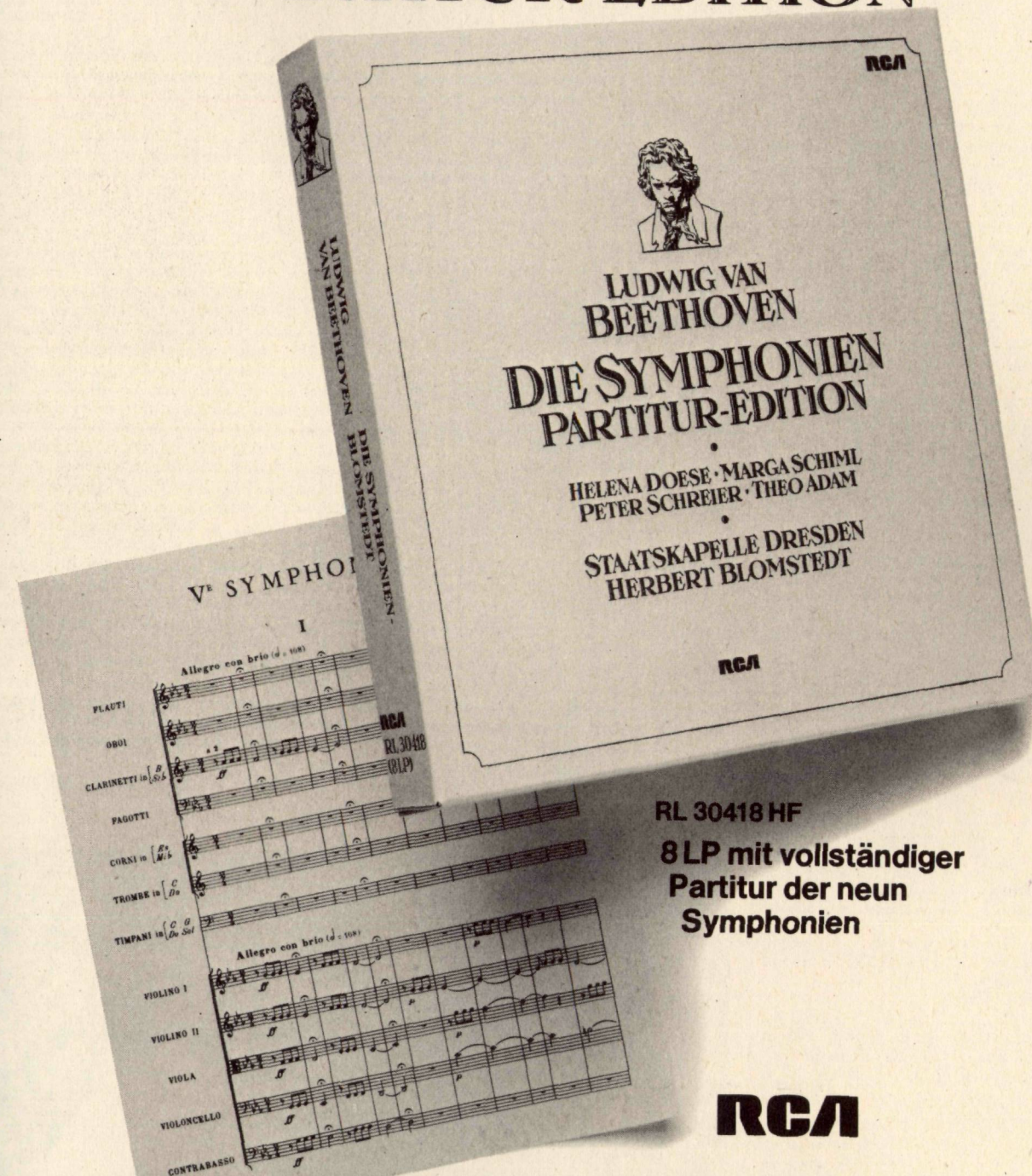
Max Martin Stein ist dem Vernehmen nach Schüler von Straube (Orgel) und Martienßen (Klavier) gewesen. Im Jahre 1947 übernahm er eine Meisterklasse am Düsseldorfer Konservatorium. Konzertreisen führten ihn u.a. nach Afrika und Japan. Mit Franzpeter Goebels – dem er in einigen technischen Unregelmäßigkeiten ähnelt – trat er als Klavierduo auf. Ein Steckbrief mithin, der den künstlerischen Lebensweg eines pianistisch-pädagogischen Praktikers skizziert. Dieser „Hintergrund“ – so könnte man annehmen – sollte einen Musiker in die Lage versetzen, sein klavieristisches Tun sozusagen aus kritischer Distanz zu „betrachten“. Dem gestandenen Praktiker sollte es nicht an Erfahrung und Vergleichen mangeln, wenn er sich auf das Terrain der Schallplatte begibt, und um seine persönliche Auseinandersetzung mit den drei letzten Schubert-Sonaten der Öffentlichkeit zur Bewertung vorzulegen. Mir scheint, Max Martin Stein hat in den letzten zwei Jahrzehnten keinen Blick über den eigenen Flügel-Rand riskiert. Womöglich verachtet er das Medium Schallplatte, sofern es von anderen genutzt wird. Nicht an-

Luxusausgabe neu im Herbst 1980:

BEETHOVEN-SYMPHONIEN

Die aktuellste Einspielung
des Gesamtwerkes
erstmalig als

PARTITUR-EDITION



RL 30418 HF

8 LP mit vollständiger
Partitur der neun
Symphonien

RCA

DRESDNER STAATSKAPELLE

Dirigent:

HERBERT BLOMSTEDT

RCA Schallplatten – erhältlich im Schallplattenhandel