

Viele Klangmaler



Zusammen mit Strawinskys „Feuervogel“, „Petruschka“ und dem „Sacre“, mit Debussys „Jeux“ oder auch Strauss’ „Josephslegende“ gehört „Daphnis et Chloé“ zur Gruppe der Pariser Diaghilew-Ballette. Ravel begann die Musik 1909 zu skizzieren, die Premiere fand am 8. Juni 1912 im Théâtre du Châtelet statt.

Die Handlung basiert auf dem spätantiken Hirtenroman des Longos, Ravel schwebte von Anfang an ein „ausladendes musikalisches Fresko“ vor, mit dem er nach dem Vorbild der französischen Rokomaler ein liches, helles Griechenland ohne dunkel-archaisierende Züge zeichnen wollte. Kompositorisch schmiegte er sich dabei dem Bühnengeschehen „wagne-

risch“ eng in fließend freier Form an, die durch eine Reihe mehrfach wiederkehrender Kernmotive strukturiert wird.

Erste Schallplatten mit Musik zu „Daphnis et Chloé“ entstanden, als nach 1925 das Mikro den Trichter ablöste. Zählt man auch nur die Veröffentlichungen in den hauptsächlichen Schallplattenländern zusammen, kommt man heute

für Ravel's Fresko



„Eines der schönsten Produkte der gesamten französischen Musik“ nannte Igor Strawinsky **Maurice Ravel's** Musik zum Ballett „Daphnis et Chloé“. Die Popularität von „La valse“ oder dem „Boléro“ hat das Werk nie erreicht. Doch ist es die aufwendigste Partitur des Komponisten, ein Schlüsselwerk des frühen 20. Jahrhunderts. Ingo Harden hat das Angebot der Aufnahmen von einst und jetzt gesichtet.



Fotos: AKG Berlin

Ein Griechenland in hellen Farben stellte sich Maurice Ravel (auf dem undatierten Foto) für seine Ballettmusik „Daphnis et Chloé“ vor. Das Aquarell von Leon Bakst (1866-1924) zeigt einen Bühnenbildentwurf für die Uraufführung am 8. Juni 1912.

locker auf mehr als einhundert Darstellungen, und mehr als die Hälfte von ihnen ist derzeit auf CD greifbar: Auch für Ravel's Ballettmusik gilt also die Situation frustrierender Unüberschaubarkeit.

Aber zum Glück sind die Pfade zu den Spitzenversionen weniger labyrinthisch, als es zunächst scheinen könnte. Einmal ist die interpretatorische Bandbreite von

Ravel's umfangreichster Partitur viel schmäler als bei Werken eines der „großen B“; sie ist rhythmisch, polyphon und besetzungsmäßig zu komplex, um den Musikern noch viel Spielraum zu lassen. Dazu kommt, dass Fassungen und Präsentation der Musik zu unterschiedlich sind, um in jedem Fall akzeptiert zu werden.

„Daphnis et Chloé“ steht in mehreren

Versionen zur Verfügung: einmal als knapp einstündige „Symphonie choréographique“. Dann aber auch in Form von zwei Suiten, die unveränderte Ausschnitte aus dem Gesamt-Opus bilden; von ihnen war die zweite Suite (mit dem vollständigen dritten Bild) von Anfang an beliebter. Welche Fassung nehmen? Gegen die Wahl einer der Suiten-Versionen spricht vor al-

Ravel illustriert das Bühnengeschehen ...



Foto: EMI



Foto: Decca



Foto: Klaus Rudolph

tem, dass sie eben nicht vollständig sind. Auch folgen die meisten ihrer Einspielungen besetzungsmäßig dem Alternativ-Vorschlag Ravels und verzichten damit auf den Chor als zusätzliche Klangfarbe.

Noch schmäler wird die Auswahl, wenn der Präsentation der Aufnahmen ein hoher Stellenwert zugemessen wird. Weil Ravel auf alle formalen, lied-, rondo- oder sonatenähnlichen Korrespondenzen verzichtete und das Bühnengeschehen mit der Sorgfalt eines Miniaturisten illustrierte, wird man die Musik nur wirklich verstehen können, wenn sich beim Hören klingende Motive und Handlung zur Deckung bringen lassen. Doch die meisten Veröffentlichungen lassen ihre Benutzer in dieser Beziehung gnadenlos im Stich: Wirklich erschöpfend Auskunft geben nur die Aufnahmen unter Abbado und Inbal, die dem Hörer durch 80 und sogar 95 Index-Markierungen eine perfekte Synchronisierung von Tanz und Ton erlauben. Akzeptabel daneben nur noch die neue Boulez-Aufnahme und die Versionen unter Nagano und Mata, die ebenfalls mehr oder weniger vollständig die minutiösen Handlungsvermerke der Partitur wiedergeben, auf präzisierende Indices-Verweise aber verzichten.

„Normale“ Praxis ist dagegen die Aufgliederung in acht bis 24 Tracks, durch die nur – oder immerhin – eine grobe Orientierung gewährleistet ist. Aber es gibt auch Aufnahmen, die die Suiten oder sogar das gesamte Ballett in einem Track abspulen lassen...

Natürlich bildet bei einem so klangüppigen Werk auch die Qualität der Aufnahme ein wichtiges Auswahlkriterium. Allerdings wird man da nicht pauschal „nach Jahrgang“ entscheiden können. Denn es ist ja keineswegs so, dass die Entwicklung in diesem Bereich eingleisig verlief und auf dem Weg von den alten Mono-Aufzeichnungen über die analoge zur digitalen Stereophonie alles immer nur besser wurde. Raum, Können und Aufnahmephilosophie der „Macher“ beeinflussten die Ergebnisse mindestens ebenso stark wie der technische Fortschritt, und generell widerlegen die alten Vorkriegsaufnahmen auch im Fall von „Daphnis“ das populäre Vorurteil, sie könnten nur grobe klangliche Umrisse bieten.

Den Reigen der „Daphnis“-Aufzeich-

nungen, von denen ich im folgenden nur die „interessantesten“ herausgreife, eröffnet eine 1928er-Produktion des Boston Symphony Orchestra unter **Serge Koussevitzky**. Der gebürtige Russe, (auch) als Spezialist für Französisches hochgeschätzt, setzt darin den „Tagesanbruch“ großzügig um, geht aber in der folgenden „Pantomime“ überraschend gelassen zu Werk und zeigt in der „Danse générale“ mehr Noblesse als bacchantische Wildheit. Von den anderen Aufnahmen der Frühzeit erfordert in erster Linie die erst seit kurzem greifbare Rundfunkübertragung von 1938 unter **Arturo Toscanini** Beachtung: Sie ist unverwechselbar in ihrer „werktreuen“ Unerbittlichkeit, in der hoch gespannten, bohrenden Intensität, der unsentimentalen Realistik und der konzentrierten Dichte des Musizierens. **Artur Rodzinski** vertrat 1941 eine Linie intelligenter, zielgerichteter Strenge – wie zwanzig Jahre später George Szell: Er drängte zügig voran und kam – bei einem Viertelstundenwerk! – zweieinhalb Minuten eher zum Schluss als Toscanini. **Wilhelm Furtwänglers** Live-Mitschnitt der zweiten Suite aus der Berliner Staatsoper von 1944 besitzt erwartungsgemäß den großen Atem des deutschen „Sinfonikers“, zeigt Pathos, Gefühl, ja Ekstase, ohne dabei je ins wagnern zu geraten.

Was den Klang dieser frühen Monoaufnahmen angeht, so ist er in den digitalen Überarbeitungen oft überraschend gut – nämlich durchhörbar und tadellos proportioniert. Aber natürlich kann er nicht mit modernen Aufnahmen mithalten. Alle diese Titel sind daher heute im wesentlichen von dokumentarischem Sammlerwert.

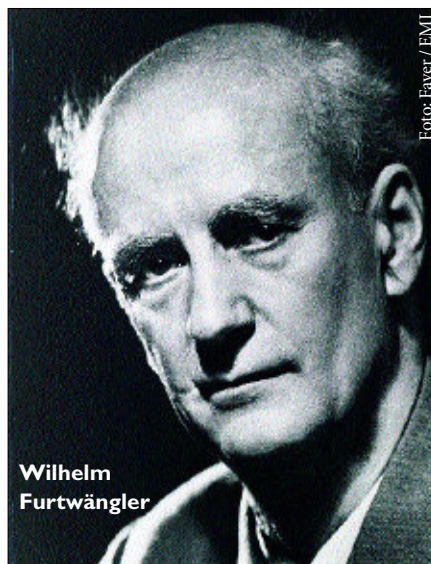
Hört man Aufnahmen aus den ersten Nachkriegsjahren, fällt heute wohl vor allem die Zunahme an klanglichem Korpus auf, die aber oft auf Kosten von Transparenz und Brillanz ging. Mit der Verdrängung der Schellacks durch die Vinyl-LP mit ihren längeren Laufzeiten war dann bald auch der Weg frei für die ersten Gesamtaufnahmen, von denen die zwei vielleicht aufschlussreichsten bereits stereophon aufgezeichnet wurden: 1955, neun Jahre nach seiner Pariser Einspielung der beiden Suiten, setzte **Charles Munch** sich in Boston erneut mit dem – diesmal gesamten – Werk auseinander. Die Einspielung verbindet, durchaus „gallisch“, vornehme Solidität mit unaufgeregter Gelas-

senheit. Stark mitbestimmt wird der Gesamteindruck – ein Novum! – durch eine eigene mediale Ästhetik, die offenbar durch die neue zweikanalige Aufnahmetechnik inspiriert wurde: Um die neuen Möglichkeiten der klanglichen Auffächerung voll auszureizen, werden die einzelnen Instrumente und Gruppen, durch zusätzliche Mikrophone „gestützt“, im Stereo-Panorama nebeneinander aufgereiht wie Wäsche auf der Leine. Diese „Wäscheleinen-Stereophonie“ geht auf Kosten der Dynamik und der Raumtiefe des Klangs, führt aber, sofern mit Fingerspitzengefühl gehandhabt, zu einer „verführerischen Überwirklichkeit“, die Farben und Stimmenverschlingungen eines Orchestersatzes auf „live“ nie erfahrbare Weise freilegen kann.

In diese Gruppe gehört auch die 1959 entstandene Aufnahme mit **Pierre Monteux**, dem damals 84 Jahre alten Uraufführungsdirigenten, der die Partitur beherrscht, aber auch beschwingt und „kein bisschen weise“ (im Sinne von altersschwer) zum Klingen bringt.

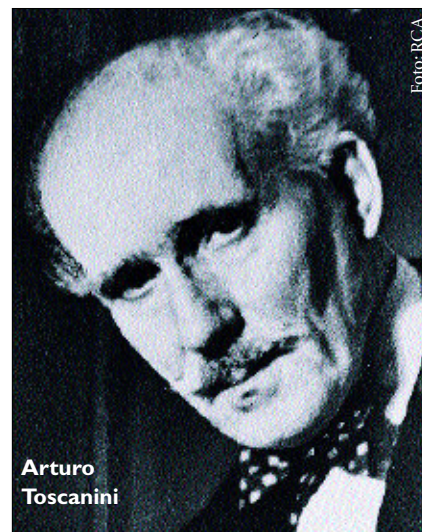
Diese früh-stereophone Ästhetik hatte noch auf Jahre hinaus ihre Anhänger. Decca führte 1970 einen der „großen Alten“ der Toscanini-Ära ins Feld, den mittlerweile 88-jährigen **Leopold Stokowski**, um „Daphnis“ in ihrem „Phase 4 Stereo“ einzuspielen, das die Multimikrophonie auf die Spitze trieb und das Gesamtklangbild quasi synthetisch aus lauter Einzelspuren zusammensetzte – und so klang es auch. Wäscheleinen-Stereophonie in Reinkultur zeigt auch noch die sowjetische Aufnahme unter dem jungen **Yuri Temirkanow** von 1970, in der jedoch die Klangechnik mit der kraftvollen Perfektion des Musizierens eine eindrucksvolle Verbindung einging. Wenn es überhaupt eine Aufnahme aus dieser Entwicklungsphase sein soll, dann ist sie erste Wahl.

Daneben konnte sich aber auch das alte, primär am Konzertsaaeindruck orientierte Klangideal behaupten, einige der künstlerisch überzeugendsten Interpretationen der 60er Jahre sind in dieser Form fixiert worden. So die 1963er-Einspielung unter **George Szell**, die in der Stringenz des Ablaufs und der schlank-präzisen Nachzeichnung der musikalischen Umrisse bis heute hörenswert ist. So die ein Jahr jüngere (erste) Berliner Aufnahme unter **Herbert von Karajan**, in der dessen Ideal des streicherdominierten Schönklangs und des weit ausschwingenden



Wilhelm
Furtwängler

Foto: Fayer/EMI



Arturo
Toscanini

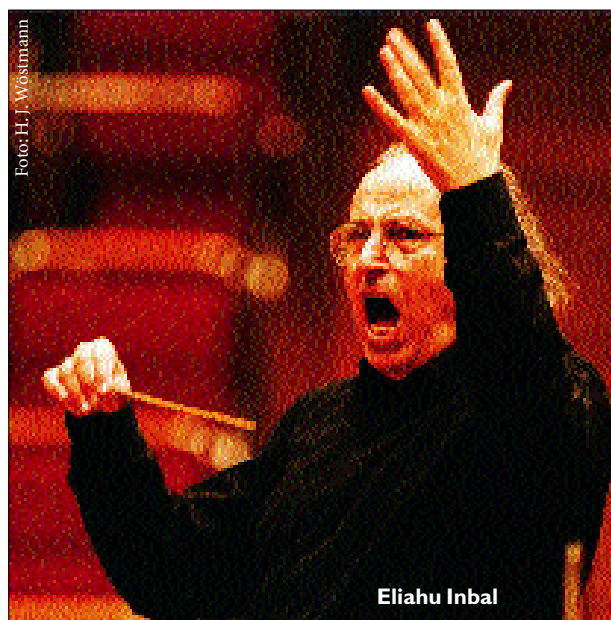
Foto: RCA

Musizierens glücklich einen wichtigen Aspekt des Werkes trifft. So schließlich auch die New Yorker Aufzeichnung mit **Leonard Bernstein**, die höchst beweglich und expressiv die tonmalerischen Momente der Musik Ravels herausarbeitet und den Ausdrucksradius vom Inständigen bis zum Aggressiven weitet.

Nimmt man dazu noch die alte, strikter Werktreue verpflichtete Toscanini-Darstellung und die hoch sensitive, subtil ausgehörte Fassung, die aus einer 1970er-Rundfunkaufnahme unter **Sergiu Celibidache** seit kurzem bekannt ist, so hat man schon weitgehend das hauptsächliche Interpretationsrevier von „Daphnis et Chloé“ markiert.

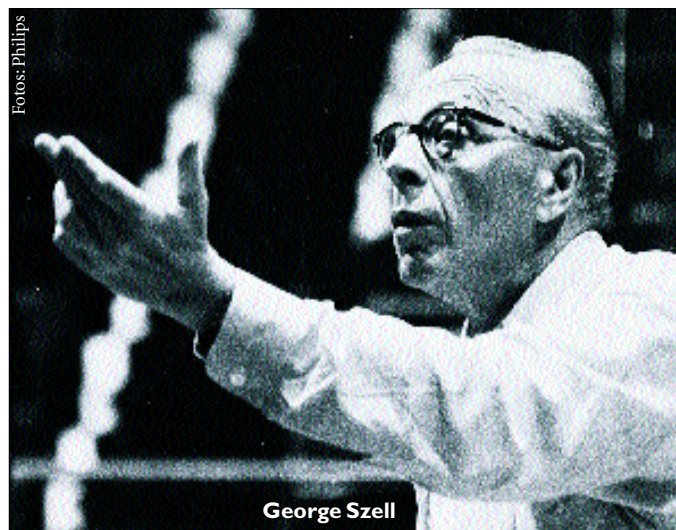
Die größte Fraktion bildeten lange Zeit die Neutral-Sachlichen, „Werktreuen“, die allerdings musikalisch oft enttäuschend wenig zu bieten haben. Immerhin servierten **Lorin Maazel** und die Wiener kürzlich beide Suiten so perfekt balanciert und poliert, als gelte es ein klingendes Werbefoto. Leider klingt die Musik aber eher selbstverliebt als sprechend und illustrierend – wie „später“ Maazel eben.

Als ein bekennender Sachlichkeitsfanatiker reinsten Wassers offenbart sich auch hier **Giuseppe Sinopoli**, der Ravels Partitur penibel genau, gnadenlos langsam, schwer und laut zu Leibe rückt. Sein Plus sind Deutlichkeit und gleichbleibende Intensität, sein Manko ist der Rückzug aufs Nur-Kapellmeisterliche.



Eliahu Inbal

Foto: H. J. Westmann



George Szell

Fotos: Philips

... mit der Sorgfalt
eines Miniaturisten

Perfekt auf weniger demonstrative, dezentere Art ist die Interpretation der zweiten Suite durch **Christoph von Dohnányi**. An ihr ist sozusagen kein Gramm Fett zuviel, sie verzichtet auf jede Art forscher Hemdsärmeligkeit, ohne es an Vorwärtsdrang und „Aufbau“ fehlen zu lassen. Nur die Gesamteinspielung unter **Bernard Haitink** scheint mir das klassisch-sachliche Ideal noch eine Spur überzeugender

Sein eigenes digitales Remake von 1985 wirkt im „Tagesanbruch“ wesentlich sanner und orchestral virtuoser, aber nicht unbedingt „tonmalerischer“ und künstlerisch geschlossener. **Claudio Abbado** ist ihm in der klangfarblichen Mixtur und der Einbindung aller Einzelheiten nahe, doch sorgen die Londoner für einen deutlich helleren, brillanteren Gesamtklang.

In den wenig profilierten Aufnahmen

mentsausbrüchen auflaufen kann. Ein wenig geht Rattles Bemühen um ein optimales Ausdrucksspektrum auf Kosten des Gesamtablaufs. **Kent Nagano** zwingt das vielgestaltige Panorama von Ravels Musik etwas stringenter unter einen großen Bogen, geht auf vieles ebenfalls sehr subtil ein, musiziert allerdings im Ganzen so wenig und leicht, dass der Eindruck zwar immer „ästhetisch“, aber letzten Endes doch ein bisschen obenhin und blass ist.

Neudeutungen der Partitur nicht durch Betonung von Zwischentönen und Farbnuancen, sondern umgekehrt durch Dramatisierung sind ein zweiter, ebenfalls viel benutzter Weg, eingefahrene Hörgewohnheiten aufzubrechen und der Musik neu begegnen zu können. **Armin Jordan** und **Charles Mackerras** verfuhrten so, handfester **Yan Pascal Tortelier**, eigenwillig **Yoel Levi**.

Aber in dieser Gruppe finden sich auch die Aufnahmen, die insgesamt die stärksten musikalischen Eindrücke hinterlassen. **Charles Dutoit** gelang in Montreal eine Interpretation, die ausgewogen und perfekt klingt, zugleich aber Thematik und Polyphonie der Musik „freier“, sprechender hervortreten lässt als die zuchtvollen Versionen Dohnányis oder Haitinks. Ähnlich die musikalisch sehr sinnfällige, „atmende“ Pariser Produktion mit **Eliahu Inbal**.

Vielleicht den Gipfel bisheriger „Daphnis“-Deutungen auf CD erreichte **Pierre Boulez** 1994 in Berlin. Der Franzose hatte schon in New York der Musik mehr „Raum“ gelassen als damals üblich. Sie klingt rassig, elegant, farbig und transparent; nur das tonmalerische Element blieb leicht unterbelichtet. Das digitale Remake lässt nun auch in dieser Hinsicht keinen Wunsch offen, profitiert von fabelhafter räumlicher Weite und Transparenz, von einem Spitzenorchester in Hochform, das locker und virtuos die entschiedene, geistvolle, aber auch unerwartet expressive Sicht des Dirigenten umgesetzt hat.

Unter dem Strich also viel Überzeugendes und kaum echte Flops. Mein Vorschlag: Boulez (1994), Haitink (1989), Previn, Inbal, Dutoit, von den Kurzfassungen Dohnányi in die engste Abhörwahl nehmen. Dazu als historische Grundierung vielleicht noch Koussevitzky (1928) und Monteux, Furtwängler und Toscanini, Karajan (1964) und Szell.



Vierhändig beim Partiturstudium: Maurice Ravel (r.) 1914 in seiner Wohnung in Paris, Avenue Carnot, mit dem Tänzer Waslaw Nijinski, der 1912 bei der Uraufführung von „Daphnis et Chloé“ mitgewirkt hatte.

zu verwirklichen. Haitink hatte schon 1971 mit seinem Concertgebouw-Orchester eine Einspielung der zweiten Suite vorgelegt, die hinsichtlich der Sorgfalt und Genauigkeit des Musizierens keine Wünsche offen lässt, nur trotz temperamentvoller Schluss-Steigerung im ganzen etwas schwerschriftig, unbeschwingt, unpersönlich klingt. An der Bostoner Digitalproduktion sind derlei Defizite nicht mehr festzustellen: Klanglich ist sie ohnehin überlegen, in der ausgefeilten Modellierung noch des kleinsten Details, in der fast kammermusikalischen Differenzierung ist eine im besten Sinne „kunstvolle“ Wiedergabe entstanden, die Ravels Partitur in perfekter Reinschrift vorlegt.

Karajans klangschwelgerisch-großzügige, den pastoralen Charakter der Musik unterstreichende Darstellung blieb singulär.

unter **Leonard Slatkin** und **Gerard Schwarz** schlägt dann schon voll der Trend der „neuen Empfindsamkeit“ durch, der auch orchestral in den 1980er Jahren an Boden gewann. Als ein Vorreiter dieser Welle ist „Daphnis“ aus Dallas unter **Eduardo Mata** interessant: klanglich fein, fast kammermusikalisch transparent und ins Piano verliebt, im ganzen aber doch ein bisschen wohltemperiert.

Lyrisch liebevoll, flexibel, dabei gelassen und mit Übersicht ging **André Previn** zu Werk, spielte aber trotz sympathischer Bescheidenheit die unterschiedlichen Charaktere der Musik voll aus. Demonstrativ „softig“ dann die Aufnahme unter **Simon Rattle**, die viel Magie und Geheimnis in die Musik legt, den Ausdrucksgesten der Themen gewinnend nachspürt, aber gelegentlich auch zu großen Tempera-

Chronologie der gehörten Aufnahmen

* = derzeit nicht im Bielefelder Katalog
notiert, aber z.T. im Handel erhältlich

GA = Gesamtaufnahme

I = Suite I, II = Suite II

oCh = ohne Chor

1928 Serge Koussevitzky,
Boston Symph. Orch.
(+ Ma Mère l'Oye; La Mer)
Pearl/helikon GEMM CD
9090*; II oCh

1938 Arturo Toscanini,
NBC Symph. Orch. (+ Mar-
tucci, Smetana, Liszt)
Naxos Historical 8.110818
II oCh

1941 Artur Rodzinski,
Cleveland Orch. (+ Rap-
sodie espagnole; Alborada;
La mer)
Dante/Musikwelt LYS 276
II oCh

1944 Wilhelm Furtwängler, Berliner
Philh. (+ Sibelius, Strauss)
DG/Universal 427 783-2*
II oCh

1945 Fritz Reiner, CBS
Symph. Orch. (+ Mozart:
Sinf. KV 385 und 550)
Dante/Musikwelt LYS
165*; II oCh

1946 Charles Munch,
Orch. du Conservatoire,
Paris (+ Shéhérazade; Ma
Mère l'Oye; La Valse)
Dutton/helikon CDK 1201
I (ohne 2. Satz)+II oCh

1954 Igor Markevitch,
Philh. Orch. (+ Weber,
Debussy, Dukas, de Falla,
Scarlatti)
Testament/Note 1 SBT
1105; II oCh

1955 Charles Munch,
Boston Symph. Orch.
RCA Victor/BMG 09026
61846 2; GA

1956 Guido Cantelli,
Philh. Orch. (+ Dukas,
Ravel, de Falla, Rossini,
Casella)
Testament/Note 1 SBT
1017; II oCh

1959 Pierre Monteux, London Symph.
Orch. (+ Rapsodie
espagnole; Pavane)
Decca/Universal 425 956-2*; GA
1962 André Cluytens, Orch. du
Conservatoire, Paris (+ C. Franck)
Testament/Note 1 SBT 1128; GA

1963 George Szell, Cleveland Orch.
(+ Strawinsky: Feuervogel, Petruschka)
Sony SBK 47 664; II oCh

1964 Serge Baudo, Tschech. Philh.
(+ Boléro; Pavane; Alborada;
Ma Mère l'Oye; La Valse)
Supraphon/Koch 3406-2; I

1964 Herbert von Karajan, Berliner Philh.
(+ Boléro; La Mer;
Prélude...)
DG/Universal 427 250-2;
II oCh

**1966 Leonard Bern-
stein**, NY Philh. (+ La
Valse; Boléro; Rapsodie
espagnole u. a.)
Sony CD 60565; II

**1970 Sergiu Celibida-
che**, Orchestra Sinfonica
e Coro di Milano della RAI
(+ La Valse; Strauss: Vier
letzte Lieder u. a.)
Hommage/This is music
7001814/15-HOM*
I + II

**1970 Leopold
Stokowski**, London
Symph. Orch. (+ Debussy,
Berlioz); Decca/Universal
SAD 22118*; II

1970 Yuri Temirkanov,
RSO Leningrad (+
Strawinsky, Petrov)
Melodija/BMG 74321-
32044-2*; II oCh

1971 Bernard Haitink,
Concertgebouw Orkest
(+ Orchesterwerke)
Philips/Universal 438
745-2*; II oCh

1974 Pierre Boulez,
NY Philh. (+ Menuet an-
tique; La Valse)
Sony SMK 45960; GA

1975 Seiji Ozawa,
Boston Symph. Orch.
(+ Orchesterwerke)
DG/Universal 2740 120*
GA

1979 Eduardo Mata,
Dallas Symph. Orch.
(+ Orchesterwerke)
RCA/BMG 74321 34
171 2*; GA

1980 Charles Dutoit,
Orch. Symph. de Montréal
Decca/Universal SXDL 7526*; GA
1980 Charles Mackerras, London
Symph. Orch. (+ La Mer)
Centaur/Klassik Center 502090 II oCh
1980 Leonard Slatkin, Saint Louis
Symph. Orch. (+ Pavane, Boléro)

Telarc/in-akustik CD-80052; II
1982 André Previn, London Symph.
Orch. (+ Boléro)

EMI 521-573034-2; GA
1982 Daniel Barenboim, Orch. de Paris
(+ Boléro; La Valse; Pavane)
DG/Universal 400 061-2; II oCh

1985 Herbert von Karajan, Berliner
Philh. (+ Debussy; Ravel: Pavane)
DG/Universal 413 589-2; II oCh

1986 Armin Jordan, Orch. Suisse
Romande (+ Rapsodie espagnole;
Tombeau de Couperin)

Erato/Warner NUM 75311*; I+II
1987 Eliahu Inbal, Orch. National
de Paris
Denon 33CO-1796; GA

1988 Giuseppe Sinopoli,
Philh. Orch. (+ La Mer)
DG/Universal 427 644-2*; II oCh

1988 Claudio Abbado, London Symph.
Orch. (+ Valses nobles)
DG/Universal 445 519-2; GA

1989 Bernard Haitink, BSO
Philips/Universal 426 260-2*; GA
1990 Yan Pascal Tortelier,
Ulster Orch. (+ La Valse)

Chandos/Koch CHAN 9205; GA
1990 Gerard Schwarz, Seattle Symph.
Orch. (+ Diamond: Elegy)
Delos/Musikwelt DE 3110; GA

1991 Simon Rattle, City of Birmingham
Symph. Orch. (+ Boléro)
EMI 521-569830-2; GA

1991 Christoph von Dohnányi,
Cleveland Orch. (+ Alborada;
La Valse; Boléro)
Teldec/Warner 2292-44945-2; II

1991 Jiri Belohlávek, Tschech. Philh.
(+ Bartók: Konzert für Orchester)
Chandos/Koch CHAN 9462; II oCh

1992 Daniel Barenboim, Chicago
Symph. Orch. (+ Rapsodie espagnole;
Pavane; Alborada; Boléro)
Erato/Warner 2292-45766-2; II oCh
1992 Kent Nagano, London Symph.
Orch.

Erato/Warner 4509-91712-2; GA
1993 Michael Schönwandt,
Berliner Sinf.-Orch.

Kontrapunkt/Fenn 32152; GA
1993 Yoel Levi, Atlanta SO (+ Pavane)
Telarc/in-akustik CD-80352; GA
1994 Pierre Boulez, Berliner Philh.
(+ La valse)

DG/Universal 447 057-2; GA
1995 Lorin Maazel, Wiener Philh.
(+ Rapsodie espagnole; La Valse; Boléro)
RCA/BMG 09026 68600 2; I+II oCh

1997 Michael Gielen, RSO des SWR
Arte Nova/BMG 74321 63641 2; GA
1997 Georges Prêtre, RSO Stuttgart
hänssler/Naxos 93.013; II

