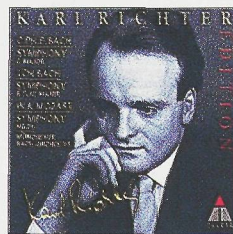


Ein großer Teil der wieder auf CD erscheinenden Klassik-Aufnahmen wird innerhalb von Reihen auf den Markt gebracht, die im mittleren oder unteren Preisbereich angesiedelt sind. Bei vielen Serien sind die CDs auch einzeln erhältlich. Im Fono-Prisma gibt Fono Forum Einschätzungen von Sammlungen oder Editionen und Entscheidungshilfen bei der Auswahl einzelner Aufnahmen, die mehr sind als „Serienprodukte“.

Teldec/Karl-Richter-Edition



1996

hätte Karl Richter seinen 70. Geburtstag gefeiert. Teldec begeht das Jubiläum mit einer CD-Edition seiner frühen Aufnahmen bei Telefunken/Decca. Sie entstanden im Zeitraum von 1955 bis 1962, vor Richters Exklusivvertrag mit der Deutschen Grammophon. Dort sind zwar noch viele der späteren LP-Aufnahmen als CD erhältlich, darunter die (durch seinen frühen Tod 1991 unvollständige) Gesamtaufnahme der Bach-Kantaten mit dem Münchener Bach-Chor, wenig aber vom Frühwerk.

Ein junges Team bei dem Telefunken-Nachfolger Teldec machte aus der vagen Idee, einige alte Bänder wieder zugänglich zu machen, eine komplette Edition. Sie umfaßt 19 CDs in 11 Kassetten, die auch einzeln erhältlich sind (als Box-Set: Teldec/East West Records 0630 12 155-2). Schon äußerlich fasziniert ihre strenge Graphik mit den schwarz-weißen Richter-Porträts aus den 50er Jahren. Inhaltlich ist sie nicht nur Erinnerung und Dokument, sondern regt auch an zur Reflexion über Richters Stellung in der Geschichte der modernen Bach-Interpretation. „Wer in den sechziger Jahren Bach sagte, meinte Richter“, bemerkte einst der Kritiker Karl Schumann. Und Joachim Kaiser attestierte ihm, das einzige lebende Genie zu sein, daß er kenne. Das sind pointierte Belege für die Wirkung Richters und seine Bedeutung in der Bach-Interpretation über mehr als ein Vierteljahrhundert.

Als Richter 1951 von Leipzig nach München kam, verließ er eines der traditionsreichsten Ämter der deutschen Musikpflege. Als Nachfolger seines Lehrers Günther Ramin war er 1949, mit 23 Jahren, Thomasorganist gewor-

den. 1950 war er Preisträger Orgel für den Nationalpreis der DDR und siegte in einem internationalen Wettbewerb in Genf. 1951 übernahm er an der Musikhochschule in München eine Lehrstelle für das Fach Orgel und gleichzeitig das Kantorat an der St. Markuskirche. Aus dem dortigen Heinrich-Schütz-Kreis schmiedete sich der junge Kantor innerhalb kürzester Zeit das Instrument, mit dem er bald Weltruhm erlangen sollte: den Münchener Bach-Chor. Zusammen mit hochkarätigen Musikern aus den Münchner Orchestern (Philharmoniker, Staatsorchester der Oper sowie Professoren der Musikhochschule), die er als Münchener Bach-Orchester auf seinen expressiven Bach-Stil einschwor, wurde er schnell zu einem Highlight der Musikstadt München. Er relativierte nicht nur die traditionellen lokalen Vorlieben für Wagner, Richard Strauss und Pfitzner samt den Neigungen zu spätem Cäcilianismus, sondern er schuf ein neues Bach-Bild. Aus der protestantisch getönten, aber historisch geschärften Neuen Leipziger Bach-Tradition von Straube und Ramin kommend, verwies er mit seinen herben und intensiven Bach-Deutungen die Lesart der „katholisierenden“, eher sinfonischen und antipolyphonen Passions-Aufführungen von Felix Mottl über Bruno Walter bis Eugen Jo-

chum in die Geschichte. Aber auch der damals weit verbreitete, durchaus respektable Mainstream-Bach, jener „Bach der Mitte“, wie er etwa von Karl Ristenpart, Karl Münchinger, Wolfgang Gönnenwein oder Hans Grischkat zu hören war, wurde durch Richter plötzlich als Mittelmaß kenntlich. Gleichzeitig forderte er aber auch Instanzen wie Karajan und dessen „Parlando-Bach“ (Joachim Kaiser) heraus. Vor diesem Hintergrund ist es deshalb falsch, Richter als Romantiker zu bezeichnen. Er ernüchterte vielmehr, ja schockierte die Anhänger einer zwischen Schubert und Bruckner fixierten Deutung der Bach-Passionen und befreite sie mit seiner dramatischen Intensität, einem espressivo, das unter die Haut ging, seinen straffen Tempi und den jungen, klar und präzise artikulierenden Chorstimmen von jener morbiden, oratorienhaften Attitüde, die nicht nur Kennzeichen romantischen Bach-Kults war, sondern auch Gegenstand eines bürgerlichen Zeremonienspiels zum alljährlichen Karfreitag. Wie sehr Richters neuer Bach „objektiv“ überzeugte und sogar den Rang einer gültigen, normativen Interpretation erlangte, zeigt die rasche Aufnahme seiner Einspielungen in den damaligen Musterkatalog klingender Musikgeschichte, das „Musikhistorische Studio der Deutschen Grammophon



Karl Richter (Mitte) mit den Solisten bei der Aufnahme des Mozart-Requiems.

Foto: Teldec

Gesellschaft“, der prestigeträchtigen DG-Archiv Produktion, unter dem „IX. Forschungsbereich: Das Schaffen Johann Sebastian Bachs“.

Dazu kam eine souveräne Beherrschung von Cembalo und Orgel, die ihm den Respekt der Profis sicherte und gleichzeitig für die konzertanten Dimensionen des Bachschen Orgeloeuvres eine Lanze brach. Damit brillierte er auch als inspirierter Maestro am Cembalo mit improvisatorisch-abwechslungsreicher Continuo-Begleitung, eine Funktion, die zwar zur Bach-Zeit selbstverständlich war, nicht aber in den sechziger Jahren, und die erst viel später wieder als „authentisch“ Eingang in die Konzertpraxis fand. Daß Richter daneben, von Können und Veranlagung her, ein musikalischer Universalist war (der früh Bruckner dirigierte, außerdem Händel, Haydn, Gluck, Mozart, Verdi, Brahms oder Schumann – ein verabredetes „Parsifal“-Dirigat in Bayreuth kam durch Wieland Wagners Tod nicht mehr zustande –), entspricht zwar nicht dem tradierten Spezialisten-Klischee, ist aber die Realität.

Inzwischen hat sich die Interpretationslandschaft dramatisch verändert. Stand in den 50er Jahren eine künstlerisch authentische Bach-Deutung im Vordergrund, so geht es heute vor allem um einen historisch „richtigen“ Bach. Nach dem Neuaufbruch der Bach-Philologie (mit verschärfter Quellenkritik und der Neuen Bach-Ausgabe seit 1951) steht die Evolution der historischen Aufführungspraxis im Zentrum. Sie strebt nach einer genauen Rekonstruktion der „originalen“ Aufführungsbedingungen und sieht in deren mutmaßlicher Simulation eine Garantie für eine überzeugende Bach-Interpretation. Nach Leonhardt und Harnoncourt haben jetzt die angelsächsisch-niederländischen Schulen die Führung übernommen. Zu ihren Errungenschaften zählen, dank originaler Instrumente (oder deren Nachbauten) und den kleinen Besetzungen im Ensemble- und Vokalbereich, fabelhaft transparente Klangbilder und eine differenziert artikulierende Spiel- und Vokalpraxis. Den verschiedenen Stufen der Cembalo-Renaissance seit Pleyels „Landowska“-Modell (über Neupert, Ammer, Skowronek bis zu Ruckers, Taskin, Dowd oder Kirckman), den Orgeln von Schnitger bis Silbermann, folgten die Darmsaiten der Streicher, Gambe und Violine, die barock mensurierten Holzblasinstrumente, die Bach-Trompete, die Renaissance des männlichen Altus und die „messa-di-voce“-Praxis. Aber sie hat uns auch einen neuen Fundamentalismus gebracht, dessen wissenschaftliche Prämissen umstritten bleiben. Dies zeigt sich besonders im Bereich der Vokalbesetzungen. Dort legitimiert etwa bei Jo-



Foto: FF-Archiv

Durch die vorzügliche Karl-Richter-Edition, die bei Teldec/East West erschienen ist, wird mit Nachdruck deutlich, was für eine große Rolle Richter in der Bach-Rezeption der Nachkriegszeit gespielt hat und wie überzeugend er seine Bach-Vorstellungen umzusetzen vermochte.

shua Rifkin, Jeffrey Thomas (American Bach Soloists) und (seit Ansbach 1995) auch bei Andrew Parrott, der Grundsatz: Eine überlieferte Stimme der Quelle bedeutet den Einsatz nur eines Sängers, eine Haltung, die von der Bach-Forschung nicht unterschrieben wird. Die „Eine Stimme-ein Sänger“-Gleichung hat nicht nur zu minimalistischen Extremen in den Chorbesetzungen geführt, sondern den größeren historischen Kontext der Aufführungspraxis bewußt ausklammert. Hier ist ein radikales, neues Bach-Bild entstanden, das in seiner kammermusikalischen Extremdektion und einer oft bewußt verfremdeten Exotik denkbar weit von Richters Auffassungen entfernt ist. Aufführungsgeschichtlich vollzieht sich hier im Vokalbereich ein Übergang von der mittel-norddeutschen Kantoreien-Tradition (mit dem späten Zeugnis in der Leipziger Schule) zum völlig anderen Klangideal der englischen Cathedral-Choir-Tradition.

Immerhin zeigen die unangefochten weiter bestehenden Lesarten von Helmuth Rilling, Enoch zu Guttenberg, Gardiner oder Norrington den vitalen Pluralismus heutiger Bach-Interpretation. Auch neueste Tendenzen der historistischen Avantgarde weisen bereits in eine andere Richtung. Wenn Harnoncourt jetzt (wie etwa in der zweiten Aufnahme seiner Johannes-Passion von 1993) seine „Klangrede“ mit deutlich mehr expressiver Emphase gestaltet oder Ton Koopman sich bei seiner entstehenden Gesamtaufnahme der Kantaten

Bachs bewußt von den Extremen Rifkins distanziert, dann wird deutlich, daß sich die Aufführungsgeschichte weiterbewegt.

Fest steht aber, daß diese differenzierte Entwicklung nur auf der Grundlage einer breiten Bach-Rezeption möglich geworden ist, die dem Werk als ästhetisch autonome Kunst, als faszinierende Musik Geltung und Popularität zu sichern vermochte. Hier war Karl Richter ein entscheidender Wegbereiter. Die frühen Dokumente dieses Anbruchs verdienen daher vor allem eine Würdigung unter diesem Aspekt, weniger unter dem einer gelungenen Simulation historischer Aufführungsbedingungen.

Aus dem Vokalwerk sind die Kantaten BWV 67 („Halt im Gedächtnis Jesus Christ“), BWV 108 („Es ist gut, daß ich hingehe“), BWV 127 („Herr Jesu Christ, wah'r Mensch und Gott“) auf CD 4509-99874-2 und BWV 4 („Christ lag in Todesbanden“) vertreten (0630-11247-2) sowie das Weihnachtsoratorium (3 CD, 4509-97902-2). Sie repräsentieren in Maßen Richters frühen Stil, ohne allerdings immer die Intensität der erhaltenen Mitschnitte von den Ansbacher Bach-Wochen zu erreichen. Besonders interessant sind die Besetzungen mit dem Tenor Peter Pears, der für lange Jahre eine Zentralfigur in Richters Aufführungen war sowie die Violinkunst des 1994 verstorbenen Fritz Sonnleitners. Auch in dieser ersten Aufnahme des Weihnachtsoratoriums (BWV 248) begegnet man frühen musikalischen Begleitern Richters mit Gert Lutze (Tenor), Cloe Owen

(Sopran), Herta Töpper (Alt), dem Flötisten Walter Theurer, Edgar Shann (Oboe) und Georg Donderer (Trompete).

Die Brandenburgischen Konzerte strahlen – nicht zuletzt dank Richter am Cembalo – höfisch-virtuosen Glanz aus (CD 4509-97903). Allerdings vermisst man die Erwähnung der beteiligten Solisten. Viele Werke mit Querflöte lassen die Kunst des großen Flötisten Aurèle Nicolet wieder lebendig werden. Es handelt sich um Bachs Sonaten für obligates Cembalo und Querflöte in h-Moll (BWV 1030) und Es-Dur (BWV 1031) sowie die Sonate in g-Moll von Carl Philipp Emanuel Bach (vereint auf CD 0630 11427-2), die Konzerte für Flöte und Orchester in G-Dur (KV 313) und D-Dur (KV 314), das Konzert für Flöte, Harfe und Orchester in C-Dur (KV 299) von W. A. Mozart sowie ein Konzert für Flöte und Streichorchester in D-Dur (Hob. VII f: D) von Joseph Haydn (CD 0630 10329-2). Die Aufnahmen vermitteln viel von der Atmosphäre des kongenialen, inspirierten Musizierens Richters mit Nicolet in den häufigen Kammermusikkonzerten. Dort wirkten stets auch andere namhafte Solisten mit (Jean-Pierre Rampal oder Paul Meisen, aber auch die Violinpartner Wolfgang Schneiderhan, Leonid Kogan, Christian Ferras, Gerhard Hetzel und Otto Bächner, oder die Cellopartner Enrico Mainardi und Pierre Fournier).

Mozart ist aber noch mit einem großen Vokalwerk vertreten, dem Requiem (KV 626). Die Aufnahme von 1961 mit Maria Stader (Sopran), Hertha Töpper (Alt) in ihrer Blütezeit, John van Kesteren (Tenor) und Karl Christian Kohn (Baß), gehört zu den besten Dokumenten des Sets (CD 4509 97926-2). Richter wählt die von Franz Xaver Süssmayr komplettierte Fassung und bevorzugt eine große Linie, oft feierliche Entrücktheit, aber immer eine sensibel abgeschattierte Orchesterdynamik.

Eine ganze CD gehört Sinfonien von Mozart (Nr. 29, A-Dur, KV 201/186a), Carl Philipp Emanuel Bach (D-Dur, Wq 183/2) und Johann Christian Bach (B-Dur, op. 18, 2, der Ouvertüre zur Oper „Lucio Silla“; alle auf CD 0630 10329-2). Hier wird Richter als kundiger Interpret von Klassik und Vorklassik dokumentiert, sanguinisch und transparent in den schnellen Sätzen, versonnen, sensitiv in den langsamen.

Die vier Konzerte für Orchester und ein Cembalo (BWV 1052), zwei Cembali (BWV 1061), drei Cembali (BWV 1064) und vier Cembali (BWV 1065) mit der Solistengemeinschaft Ansbach sind trotz des etwas unterbelichteten Mono-Klangbildes ein Dokument aus Richters Glanzzeit in Ansbach, von 1955 bis 1964 (CD 4509 99873-2). Besonders das dritte und vierte Konzert (mit Eduard Müller, Gerhard Aeschbacher und Heinrich Gurtner an

den Cembali) lassen etwas von der damaligen Hochstimmung ahnen.

Zu den Highlights zählen aber die Konzerte für Orchester und Orgel von Händel und die Aufnahmen mit Richter als Cembalo- und Orgelsolisten. In den 12 Händel-Organkonzerten op. 4 und op. 7 (die allerdings in einer unverständlichen Abfolge, je abwechselnd zwischen op. 4 und 7, angeordnet sind) erlebt man Richter mit seinem Kammerorchester als ebenso expressiven wie improvisationsgewandten Organisten (2 CD, 4509 97900-2). Das Konzert Nr. 9 in B-Dur, Adagio e Fuga - Organo ad libitum (op. 7, 3) ist ein besonders eindrucksvoller Beleg dafür.

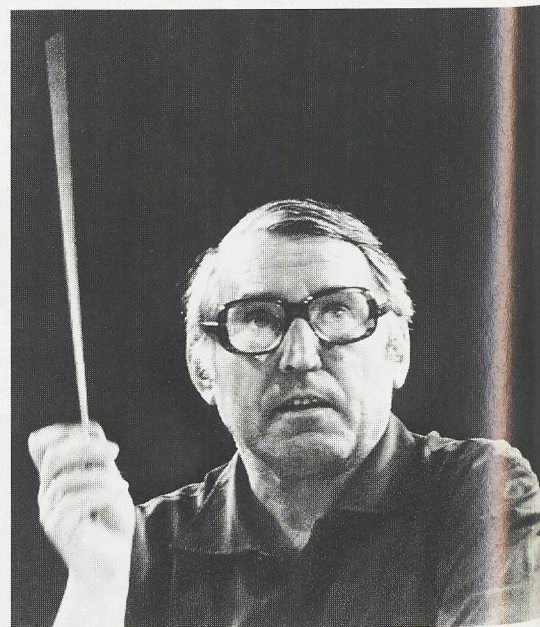
Die sechs Cembalopartiten der Clavierübung erster Teil (BWV 825-830) bleiben mit ihrem musikalischen Feuer und der virtuellen Brillanz eine gültige Interpretation (2 CD, 4509 97904-2). Das gilt trotz eines aus heutiger Sicht problematischen Neupert-Instruments und der umstrittenen Verwendung des 16'-Registers. In derselben Kassette ist auch Richters erste Aufnahme der „Goldberg-Variationen“ von 1956 zu hören. Hier spielt er, im Unterschied zu den Partiten, auf dem klanglich intimeren Vivaldi-Modell von Neupert. Trotzdem ist die Interpretation, gegenüber der zweiten Aufnahme von 1970, feinnerviger und profilierter. Als Aufnahmedatum ist 1958 auf der CD vermerkt, leider einer der Belege für viele ungenaue diskographische Angaben der Edition.

Schließlich erlebt man Richter als Orgelvirtuose „authentisch“ in seinem Wesenszentrum (CD 4509 97901-2). Auf der Arp-Schnitger-Orgel der Ludgeri-Kirche in Norden spielt er die G-Dur-Fantasie (BWV 572), zwei Triosonaten (G-Dur, BWV 530 und d-Moll, BWV 527) und die Pastorale (BWV 590). Das ungemein reizvolle Klangbild des historischen Instruments kommt vor allem der G-Dur-Fantasie und ihrem majestätischen „Grave“-Mittelteil zugute, nicht weniger aber auch der kristallinen Struktur der Triosonaten. Die Dorische Toccata und Fuge (BWV 538) und die Choralpartita über „Sei gegrüßet, Jesu gütig“ (BWV 768) spielt Richter in einer Aufnahme aus dem Jahre 1958 auf der Marienorgel der Basilika Ottobeuren. Er hatte das große Instrument, das die geplante Orgeltrias der barocken Riepp-Organen in der Abtei „modern“ komplettierte, 1957 mit einem spektakulären Konzert eingeweiht. Die Wiederholung des schlichten Chorals am Schluß – zwar nicht nach Bachs Vorschrift, aber analog der „Aria“ in den „Goldberg-Variationen“ – offenbart etwas vom Denken des jungen Richter in solchen Zusammenhängen. Die Partita und die Dorische Fuge gehören zum Besten, was uns von ihm auf Platte geblieben ist. Klaus P. Richter

Eterna/ Berlin Classics



Die neue Folge von 25 CDs aus der preiswerten Eterna-Serie von Berlin Classics bietet erneut einen Gang durch den großen Katalog der ehemaligen VEB Deutsche Schallplatten, wobei diesmal Quodlibets des 15.-17. Jahrhunderts den musikhistorischen Anfang markieren: eine Art kontrapunktisches Medley auf bekannte Weisen der damaligen Zeit, stimmlich, plastisch und unmanieriert gegeben von den Gesangssolisten und der Capella Lipsiensis unter Dietrich Knothe (CD 3121). Knothe leitet auch die Darbietung der Missa pro defunctis von Pierre de la Rue, deren Häufung tiefer Männerstimmen mit ihren satten Akkorden sehr farbig und sinnlich gelingt. In guter Balance von dichtem, komplex verschlungenem Satz und gleitender Bewegung erklingt Heinrich Isaacs Missa carminum (CD 3102). Für Johann Hermann Scheins „Venuskränzlein“ und „Wald-Lieder-



Auf vielen Eterna-Aufnahmen zeigt sich Herbert Kegel von großer Ausdruckskraft. Neu: „Carmina Burana“.

Foto: Artoleurodisc

lein“ vom Beginn des 17. Jahrhunderts ist das populäre Idiom die Vorlage. Die Aufnahme von 1965 zeigt, daß auch in der DDR das Spiel auf historischen Instrumenten mit schlanker Tongebung damals schon Usus war (Solisten, Capella Lipsiensis, Dietrich Knothe, CD 3103). Adele Stolte hat 1967 mit Wärme und sehr schöner, unpräziser Diktion die Neun deutschen Arien Händels vorgelegt (CD 3105), während Stefania Woytowicz vibratoreiche und intonationstrübe Gestaltung arioser Werke von Händel, Haydn, Mozart und Ravel (CD 3124) nicht überzeugen kann. Interpretatorisches Mittelmaß beherrscht Mozarts Klarinettenkonzert mit Oskar Michallik und Siegfried Kurz auf CD 3107. Der sublimierte Marsch-Duktus des Klavierkonzerts KV 456 scheint Annemose Schmidt und Kurt Masur zu liegen, denn so prägnant und konsistent geraten nicht alle Mozart-Konzerte unter ihren Händen. Ironie und kleine Grellheiten bleiben aber auch jetzt wieder im Hintergrund (CD 3104).

Als große Ausdrucksmusik mit einer umfangreichen Palette an Gestaltungsweisen nahm Helmut Koch 1962 Mozarts Requiem auf: Versonnen-abgewandte Partien sind hier ebenso gewichtig gefaßt wie die scharf artikulierten Fugensätze (CD 3106). Franz Konwitschnys klangsatte, aufgeklärte Beethoven-Einspielungen von 1960 werden mit den Sinfonien Nr. 1 und 6 (CD 3115) und den Ouvertüren (CD 3108) fortgesetzt, während auf CD 3115 Konwitschnys aufgeräumte, in den Klangkonturen luzide Schumann-Interpretationen der Sinfonien Nr. 1 und 4 geboten werden. Der großen Bewegung, kräftig in der Tonbildung, zielgerichtet, aber nicht stromlinienförmig, folgt Dieter Zechlin bei Beethovens Klaviersonaten op. 2, 3, op. 31, 2 und op. 53 (CD 3109). Von dem bei vielen Sammlern hochgeschätzten Karl Suske kann man auf CD 3110 eine neue Folge mit Violinsonaten hören. Mit großem Ausdruck und starkem Vibrato gibt Elisabeth Ebert Schubert-Lieder: konzise, ohne schweres agogisches Geschütz (CD 3114, veröffentlicht 1964). Kein weltenschmerzlicher Abgrund tut sich bei Dieter Zechlins Aufnahme von Schuberts Moments musicaux op. 94 und den 13 Tänzen auf. Die geschlossene und nur harmonisch bewegte Faktur des Werkes kommt ohne große Ausdeutung gut zur Geltung (CD 3113). Weniger ausdrücklich in den Figurationen als Dieter

Zechlin bei Schuberts Impromptus op. 142 ist Annemose Schmidt bei den Impromptus op. 90 – versonnener, abgesunkener (CD 3112).

Höchst sublim, keineswegs betulich, auch nicht mit großsinfonischem Gewicht spielt das Rundfunk-Musikschul-Orchester Berlin unter Jörg-Peter Weigle. Herb-zart wirken die vermutlich in den letzten Tagen der DDR entstandenen Interpretationen (leider werden immer nur die Veröffentlichungs-, nicht aber die Produktionsdaten genannt: P 1990). Es handelt sich um Schuberts Fünf Menuette mit sechs Trios, Griegs „Aus Holbergs Zeit“, Respighis „Antiche Danze ed Arie“ und Brittens



Foto: FF-Archiv

Franz Konwitschnys luzide Darstellung der Beethoven- und Schumann- Sinfonien bei Eterna überzeugen.

„Simple Symphony“ (CD 3123). Bezogen auf die klassizistischen Grundlagen der Brahmschen Violinsonaten interpretieren Gustav Schmal und Günter Kootz die formerweiternden Leistungen des Komponisten eher integrativ als auflösend (CD 3117). Wie auf Sprungfedern sitzen die einzelnen Noten und rhythmischen Muster in Tschaikowskys „Nußknacker“, „Schwanensee“ und „Dornröschen“, die Heinz Rögner mit seinem Rundfunk-Sinfonie-Orchester Berlin, das vor allem in den Bläsern höchst achtbar ist, als artistisches Ereignis delikat und pfiffig gibt (P 1982, CD 3116). Von dem Funkenflug, der hier entsteht, hätte Gerhard Wiesenhütter bei den orchestralen Schauspielen Liszts (Ungarische Rhapsodie Nr. 2),

Tschaikowskys („Ouvertüre 1812“), Berlioz („Fausts Verdammnis“) und Rimsky-Korsakoffs („Hummelflug“) einiges gebrauchen können (CD 3126).

Mit Heinz Rögners Aufnahme der achten Sinfonie Bruckners (P 1985, CD 3118), wieder mit den Berliner Rundfunksinfonikern, wird die mittlerweile von Nr. 4 an lückenlose Serie der hier legatissimo und forsch bis keck davonziehenden Synthesen aus Sinfonieschema und Wagnerschem Klangfluß fortgesetzt. Das Orchester folgt rückhaltlos den heftigen und deutlichen Direktiven seines Chefs. Rögners Reger-Zugang ist im Falle des „Sinfonischen Prologs“ und der „Romantischen Suite“ zugleich strukturell und auf die weiträumigen Klang- und Melodiebezüge gerichtet. Der jugendstilhafte, ziselierende Aspekt bleibt unterbelichtet (CD 3119, P 1974).

Herbert Kegels Orff-Interpretationen sind berühmt für ihre Verbindung von gestischer Strenge und sinnlicher Schlagkraft, und belegen zugleich die Qualität der DDR-Chöre – im Falle der „Carmina Burana“ die des Leipziger Rundfunk-Chores (CD 3120). Hindemiths Trauermusik für Viola und Streichorchester von 1936 wird von Davia Binder und Herbert Kegel mit Gewicht auf den neotonal geordneten Melodielinien interpretiert. Ernst Herrmann Meyers „Poem“ für Viola und Orchester von 1962 schließt sich gut an: Das anti-formalistische und anti-dekadente Klima der DDR-Kultur, das sich bei Meyer ausdrückt, bietet interessante Bezüge zum Magister tonalis des Westens. Bartóks Bratschenkonzert-Torso von 1945, den Tibor Serly vollendete, schließt die moderate Klangrede der Viola auf dieser CD gut ab (CD 3125). Mit den Strawinsky-Werken auf CD 3122 wird eine ganz andere Klangwelt offeriert: Augenzwinkernde, barocke und populäre Idiome mit neo-klassizistischen Ambitionen aufgreifende Musik wird hier von Václav Neumann, Herbert Kegel und dem Pianisten Walter Olbertz geboten. Kegel geht bei den beiden Suiten für kleines Orchester ausgesprochen lakonisch vor; ebenso bei dem Dumbarton Oaks-Concerto. Neumann betont den zeremoniell-stilisierenden Aspekt beim Konzert für Klavier, Bläser, Kontrabässe und Pauken, während Olbertz mit aller Deutlichkeit und einem Hauch Romantik die Sérénade En La und die Sonate, beide von 1925, interpretiert.

Bernhard Uske