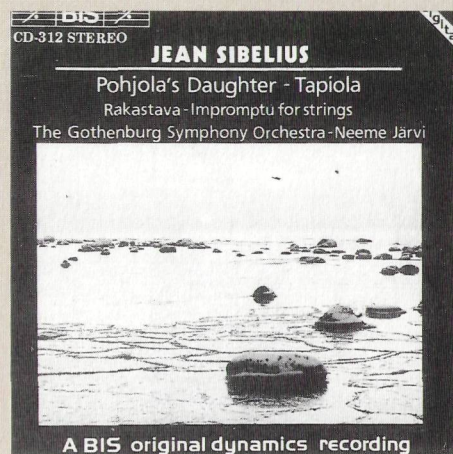




Frühes, Bekanntes und Verstreutes von Sibelius.

SIBELIUS, Orchesterwerke (Vol. 11): Pohjolas Tochter op. 49, Rakastava op. 14, Tapiola op. 112, Impromptu für Streicher Andante lirico; Gothenburg Symphony Orchestra, Neeme Järvi;

BIS/Disco-Center 312 (1 S 30) DDA CD-312 DDD

Aufnahmedatum: 1985

SIBELIUS, Orchesterwerke (Vol. 12 und 13): Kullervo op. 7, The Origin of Fire op. 32, Sandels op. 28, Finnish Jäger March, Har du Mod?, Song of the Athenians, Academic March, Finlandia op. 26; K. Mattila (Sopran), J. Hynninen, S. Tiilikainen (Bariton), Laulun Ystävät Male Choir, Gothenburg Symphony Orchestra, Neeme Järvi;

BIS/Disco-Center 313/314 (2 S 30) DDA CD 313 und CD 314 DDD

Aufnahmedatum: 1985

Klangbild: (LP) Etwas eng, von begrenzter Räumlichkeit.

Fertigung: Gut.

Vergleichseinspielung: Berglund (op. 7 und op. 32: EMI/ASD EX 27 0336 3).

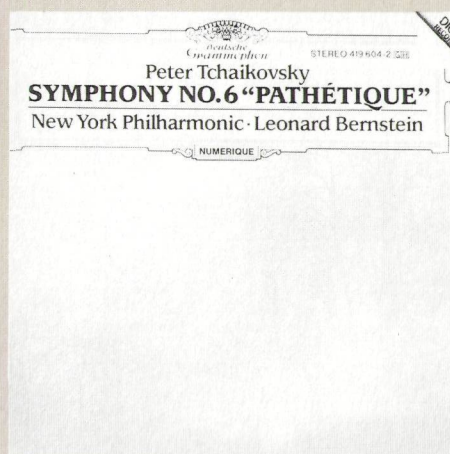
Nach allem, was innerhalb dieses Sibelius-Pakets bisher aus Schweden auf den deutschen Markt gelangt ist, müssen die CD-Ausgaben deutlich höher eingestuft werden, zumindest was die klangtechnische Seite der musikalisch durchwegs befriedigenden Aufnahmen betrifft. Die CD-Exemplare erreichen hinsichtlich der Dynamik, der Trennschärfe und der räumlichen Präsenz höhere Werte als die leider etwas enttäuschend ausgefallenen, nicht dem letzten Stand entsprechenden Analog-Ausgaben.



Dies ist um so bedauerlicher, als die malerischen, substanziell dichten Episoden der frühen „Kullervo“-Sinfonie op. 7 ebenso wie die vergleichsweise weniger interessanten Abschnitte ein plastisches Klangbild verdienen. Ansonsten laufen die Interpreten Gefahr, mit der großangelegten Orchestererzählung selbst beim toleranten Zuhörer keinen Erfolg zu haben. Järvi, jener rührige Mann, der in Göteborg mit aller Konsequenz die Sibelius-Bestandsaufnahme vorantreibt, bleibt unter diesen Umständen im Schatten seines „Kullervo“-Konkurrenten Paavo Berglund, dessen EMI/ASD-Einspielung mit dem Helsinki Philharmonic Orchestra zwar zur Sache keine wesentlich wichtigeren Auskünfte gibt, aber doch ein volleres, farbigeres Klangpanorama aufweist. Interessanterweise singt in beiden Produktionen der Bariton Jorma Hynninen die Partie des Kullervo, mit großem Ton und Pathos, zuweilen in bemerkenswerter stilistischer Nähe zur monumentalen russischen Oper. Sein Klagegesang am Ende des vierten Satzes („Kullervo zieht in den Krieg“) zählt zum Ergreifendsten dieser sinfonischen Dichtung.

Das Doppelalbum und die Folge 11 enthalten Raritäten, an denen man kaum vorübergehen kann: „Finlandia“ in der Fassung mit Männerchor, eine Reihe von genrehaften Chorliedern (nicht ohne vereinsmeierliche Aspekte!), und schließlich ein lebenswürdiges „Andante lirico“ für Streicher, das allen Dirigenten, die auf Zugabensuche sind, zu empfehlen ist.

Peter Cossé



Ausufernder Klagegesang.

TSCHAIKOWSKY, Sinfonie Nr. 6 h-Moll op. 74 (Pathétique); New York Philharmonic, Leonard Bernstein;

DG 419 604-2 (WD 58'31'') DDD

LP 419 604-1 (1 S 30) DDA

Aufnahmedatum: 1986

Klangbild: (CD) Breit gefächert, wenig tief.

Fertigung: Einwandfrei.

Vergleichseinspielung: Masur, Gewandhausorchester Leipzig (Teldec 8.43340).

Einen Superlativ kann diese „Pathétique“-Einspielung zumindest für sich in Anspruch nehmen: es dürfte die langsamste unter den Einspielungen sein, die ich kenne. Für die 18 Einleitungstakte des Adagios benötigt Leonard Bernstein hier jedenfalls 2'28" Minuten – Kurt Masur (um nur einmal die aktuellste Vergleichseinspielung heranzuziehen) braucht dafür 1'51", ohne dabei gehetzt zu wirken. Nach dem Hauptsatz der Exposition ist Masur dann schon auf 4'35" davongezogen, während Bernstein eine Minute nachhinkt – am Ende des Satzes summiert sich das auf 22'34" gegen 18'30" von Masur. Noch auffälliger ist Bernsteins Verschleppungstaktik im Schlußsatz, den er – Adagio lamentoso hin, Andante her – auf 17'12" ausdehnt.

Entscheidender aber als alle Stoppuhrvergleiche oder Metronomangaben ist die Frage, ob Bernstein diese Nicht-Tempi füllen kann – und da darf man schon zweifeln. Auch wenn Bernstein wie fast alle seine Kollegen (Kyrill Kondraschin ausgenommen), gleich die Einleitungsfagott-Figur zusammenbindet (notiert sind zwei Bindungsbögen, aber jedermann spielt einen Viererbogen), ist seine Interpretation vom Zerbröckeln bedroht. Der Kopfsatz zerfällt in Einzelsequenzen, der zweite Satz findet kaum zur Grazie und auch der Geschwindmarsch zeigt zunächst weder Tempo noch Konsequenz. Das Finale ist dann ein einziger großer, gespreizter Trauergesang. Ist es Geschmacksache? Oder doch ein Opfern des sinfonischen Gedankens auf dem Altar der Expression?

Das New York Philharmonic Orchestra musiziert konzentriert, ohne sich deshalb schon im Wettstreit der „Big Five“ an die Spitze setzen zu können, das Klangbild ist eher breit als tief angelegt.

Rainer Wagner

KONZERTE



Bach üppig ausgestattet.

BACH, Klavierkonzerte Nr. 1-7, BWV 1052-1058; Andrej Gawrilow (Klavier), Academy of St. Martin-in-the-Fields, Neville Marriner;

EMI 27 0470 3 (2 S 30) DDA

2 CD 7 47629 8 DDD

Aufnahmedatum: 1986

Klangbild: (LP) Offen, sehr präsent, räumlich.

Fertigung: Leichte Knacker auf Seite 2.

Nur knappe fünf Jahre trennen Andrej Gawrilows Ersteinspielung der Bachschen Klavierkonzerte von der nun veröffentlichten, im April 1986 in London aufgenommenen, zweiten Version. Im Zeitalter schier grenzenloser Reproduzierbarkeit mögen solche Wiederholungen allein schon aus marktstrategischen Überlegungen angestrebt werden – Beispiele wären in Fülle zu nennen. Doch weniger um den Markt als um ästhetische Verantwortlichkeit dürfte es Gawrilow gegangen sein, als er der wenig sprechenden „russischen“ Fassung die in jeder Hinsicht profiliertere „englische“ entgegensetzte.

Entstanden ist ein farbensatter, wenngleich selten zu schwer belasteter Bach, dessen Prunk zu gleichen Teilen vom Solisten und von der Academy geliefert wird. Ungeheuer effektiv hat sich die Virtuosität des Pianisten den Werken eingeschrieben, locker und pointiert flicht Gawrilow die Skalen; die Arpeggien und Akkorde sind hart vor den Hintergrund der allgegenwärtigen Academy gesetzt. Man mag sich manchmal – und natürlich nach den maßstabsetzenden Aufnahmen von Gould – fragen, ob solche Klavierpräsenz nicht längst die Epochenschwelle des Barock überschritten hat; ob manche solistischen Abschlüsse sich in ihren Crescendi nicht eher an Busoni als an Bach orientieren. Dennoch hat Gawrilow lange nicht mehr so konsequent die musikalischen Leitideen formuliert. Es sei harte, ihn in die Nächte hinein verfolgende Arbeit gewesen, bekannte er im Jahr 1986.

Was etwa die linke Hand an Bewegungsdratik im Finale des d-Moll-Konzerts herausholt, wie leicht sich Gawrilow in die Strudel des Kopfsatzes des E-Dur Konzerts begibt, wie grimmig das Presto des f-Moll-Konzerts klingt – da überrascht er mit glänzendem Dispositionsvermögen. Gelegentlich erinnert sein Instrument freilich an ein überdimensioniertes Cembalo. Nicht alle Nuancen in den langsamen Sätzen werden mit den Möglichkeiten des modernen Flügels ausgeschöpft. Ich denke zum Beispiel an das Larghetto des A-Dur-Konzerts oder an das Siciliano des E-Dur-Konzerts.

Martin Meyer



Gedankenarbeit.

BEETHOVEN, Klavierkonzert Nr. 4, Variationen c-Moll; Claudio Arrau (Klavier), Staatskapelle Dresden, Colin Davis;

Philips CD 416 144-2 (WD: 49'51'') DDD

LP 416 144-1 (1 S 30) DDA

Aufnahmedatum: 1985

Klangbild: (CD) Offen, räumlich, weit, dynamisch gut.

Fertigung: Ohne Mängel.

Unter den großen Beethoven-Interpreten ist Claudio Arrau wohl derjenige, der die Musik aus einem besonderen Raumgefühl heraus entwickelt: sie atmet und gewährt dem Hörer das Erlebnis von Perspektiven und Durchsichten. Das bestätigt auch die Neuaufnahme des vierten Klavierkonzerts, des zweiten Bausteins innerhalb der Gesamteinspielung.

Auch der Darstellung des G-Dur-Konzerts, dessen lyrische Sensibilität hohe Anforderungen an die Kolorierungsfähigkeiten des Pianisten stellt, haftet dieser Zug ins Freskenhafte an. Die Skalen wirken mitunter brüchig, die rhythmischen Wechsel entbehren gelegentlich ihrer letzten manuellen „Passungen“. Wo andere unverhohlenen Geläufigkeit demonstrieren, die Doppelgriffe nahtlos der Textur einziehen, mit Trillern und Vorschlägen kokettieren, läßt Arrau Schatten, ja Unschärfen sprechen. Und doch sind die Themen und Motive geklärt, die Phrasierungsbögen in ihrer Logik bewundernswert erfaßt.

Man muß genau hinhören, wie Arrau in der Durchführung, wo das strahlende Dur des Anfangs in die fahlen Färbungen des Molls changiert, die Akzente setzt. Er beginnt die erste Achtelgruppe leise, zögernd, stoppt sie auf dem Viertel wie in einer kaum bewußten Antizipation des Themas der fünften Sinfonie, gewinnt dann an Ausdrucklichkeit in den anschließenden chromatischen Senkungen; wo andere die folgenden, rasch, aufsteigenden Sextolen brillant ausspielen, zieht er sich wieder zurück. Durchdrungen, erfüllt bis in die langen Pausen ist vor allem auch der langsame Satz, dessen solistische Klage dem Schritt des Orchesters förmlich abgerungen wird.

Als Ergänzung eine etwas knorrige, ungelentke Deutung der c-Moll-Variationen. Wer sie bisher nicht mochte, wird sie vermutlich auch jetzt nicht lieber haben.

Martin Meyer

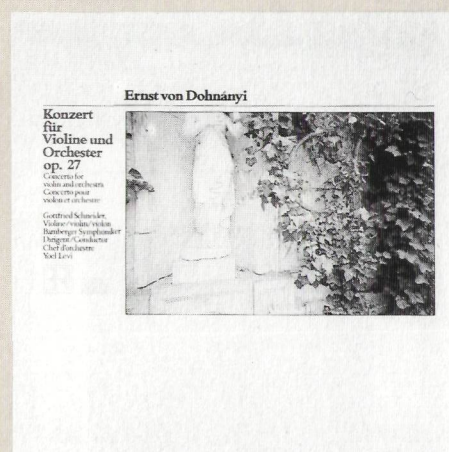
THORENS Cabasse

HiFi Produkte mit Intelligenz und Vernunft gestaltet. Besinnung auf die Ziele der High Fidelity.



KOSS (USA)
Kopfhörer für alle Anwendungsbereiche im Heim, in der Übertragungstechnik und für das ungestörte Hörvergnügen im Freien.

Thorens Cabasse High Fidelity Vertriebs GmbH
Postfach 1560, 7630 Lahr, Tel.: 0 78 21-70 25



Max Bruch aus Ungarn.

DOHNÁNYI, Konzert für Violine und Orchester Nr. 1 op. 27; Gottfried Schneider (Violine), Bamberger Symphoniker, Yoel Levi; Schwann Musica Mundi VMS 2112 (1 S 30) DDA
Aufnahmedatum: 1986
Klangbild: Direkt, ein wenig zu trocken.
Fertigung: Ohne Fehler.

Ernst von Dohnányi gilt als der ungarische Brahms. Die vorliegende Einspielung seines ersten Violinkonzertes op. 27 (1920) läßt diesen Vergleich freilich als übertrieben erscheinen; eher könnte man vom ungarischen Max Bruch sprechen. Dabei ist dieses Konzert durchaus originell gearbeitet. Dohnányi gibt ihm die Form einer viersätzigen Sinfonie, der Schlußsatz trägt weitgehend die Züge einer Reprise des Kopfsatzes. Bartók, der mit Dohnányi freundschaftlich verkehrte, wird in seinem zweiten Violinkonzert ähnliches versuchen. Dennoch kann man dieses Konzert kaum sinfonisch nennen, denn der musikalische Satz ist eben nicht sinfonisch durchgearbeitet. Vielmehr entwirft Dohnányi das Konzert von der Solovoline her, die stets über dem harmonisch gründierenden Orchester das musikalische Geschehen dominiert. Das thematische Material wirkt eher formelhaft und stereotyp, die Solovoline wird weniger inspiriert als vielmehr routiniert geführt. Doch versucht die Interpretation mit Glück und Geschick, die Schwächen der Komposition auszugleichen. Gottfried Schneider spielt mit unaufdringlich virtuosem Aplomb und verfügt über einen Ton, dem man gerne um seiner selbst willen zuhört, wobei Yoel Levi alle Möglichkeiten der differenzierten Begleitung nutzt.

Giselher Schubert



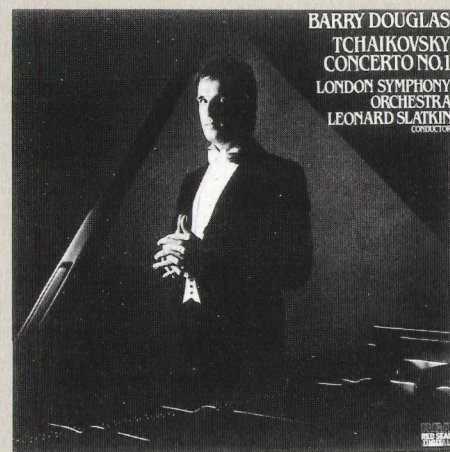
Bereicherung fürs Klarinetten-Repertoire.

ROMANTISCHE KONZERTSTÜCKE FÜR ZWEI KLARINETTEN, BASSETTHORN UND ORCHESTER: Werke von Mendelssohn Bartholdy, Bärmann, Cramer; Dieter Klöcker (Klarinette), Waldemar Wandel (Klarinette, Bassettorn), Sinfonieorchester des Südwestfunks, Arturo Tamayo; Schwann VMS 2111 (1 S 30) DDA
Aufnahmedatum: 1986
Klangbild: Klar, präsent und ausgeglichen.
Fertigung: Ohne Mängel.

Immmer wieder geht Dieter Klöcker emsig auf die Suche nach Seltenheiten der Klarinettenmusik, und wieder ist er fündig geworden. Gewiß kann es sich nicht bei allen von ihm präsentierten Werken um „Perlen“ handeln. Was beispielsweise Franz Cramers Konzertstück für zwei Klarinetten betrifft, so dürfte sich die Begeisterung wohl in Grenzen halten. Aber selbst ein solches mittelmäßiges Stück kann noch Interesse für sich beanspruchen. Reizvoller ist Carl Bärmanns dreisätzige Komposition, deren scharf geprägter erster Satz (Andante) überrascht. Im ganzen zeigt das Opus deutlich, was er der Schule seines berühmten Vaters zu verdanken hat, wie instrumentengerecht er zu schreiben weiß, und daß er das Vorbild Webers keineswegs zu scheuen braucht. Modische Variationen bilden den zweiten, eine Polacca den dritten Satz dieses Stückes. Eine Spur von Seichtheit, wie häufiger in der Musik dieser Zeit, muß man zwar in Kauf nehmen, dennoch ist hier ein Könner am Werk gewesen.

Mit dem Vater Carl Bärmanns, Heinrich Joseph Bärmann, hatte sich 1829 Felix Mendelssohn angefreundet; und so entstanden 1832/33 jene beiden Duos für Klarinette und Bassettorn (zunächst nur mit Klavierbegleitung, sodann auch orchestriert), die für Bläser ein „gefundenes Fressen“ sind und deshalb des öfteren im Schallplattenkatalog auftauchen. Daß das erste Konzertstück in f-Moll (op. 113) origineller geraten ist als das zweite in d-Moll (op. 114), läßt sich freilich nicht überhören. Klöcker, Waldemar Wandel und die Musiker des von Arturo Tamayo geleiteten Südwestfunkorchesters bleiben den Anforderungen der vier eingespielten Werke nichts schuldig.

Werner Bollert



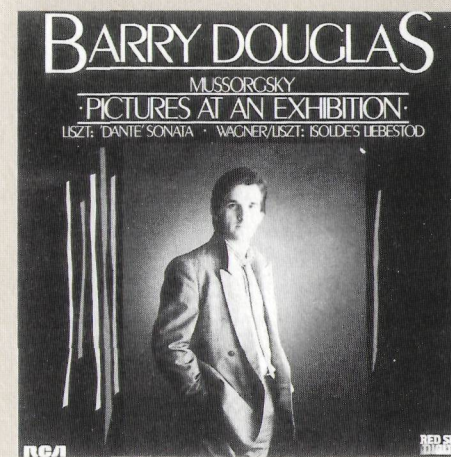
Realismus in Studio-Reinschrift.

TSCHAIKOWSKY, Klavierkonzert Nr. 1 b-Moll op. 23; Barry Douglas (Klavier), London Symphony Orchestra, Leonard Slatkin; RCA RL 89968 (1 S 30) DDA
CD RD 89968 DDD
Aufnahmedatum: 1986
Klangbild: (LP) Recht voll, räumlich, nicht übermäßig brillant.
Fertigung: Gut.
Vergleichseinspielungen: Gawrilow (Ariola 200 055-250 und EMI 1C 065-03693).

LISZT, Dante-Sonate, Isoldens Liebestod (Wagner), MUSSORGSKY, Bilder einer Ausstellung; Barry Douglas (Klavier); RCA RL 85931 (1 S 30) DDA
Aufnahmedatum: 1986
Klangbild: Recht natürlich, lediglich etwas impulsarm im Diskant.
Fertigung: Niedrigere Aufsprechpegel (dadurch verhältnismäßig starkes Grundrauschen), leicht verwellt.
Vergleichseinspielungen: Mussorgsky: Douglas (Melodia C 10 24629 009), Liszt: Brendel (Philips 412 156-1), Afanassiev (EMI 2C 069-14006).

Es wäre aufschlußreich, die Konzertmitschnitte des b-Moll-Konzerts von Tschaikowsky und des B-Dur-Konzerts von Brahms zu hören, die dem aus Belfast stammenden Barry Douglas am 3. Juli 1986 den karriereträchtigen ersten Preis im Moskauer Tschaikowsky-Wettbewerb brachten. Studioeinspielungen im Anschluß an die Wettbewerbssituation sind mehr als einmal in einem völlig veränderten Interpretationsklima durchgeführt worden, geprägt von Vorsicht und dem Ehrgeiz, „Reife“ nachzuweisen. Die Unterschiede zwischen Andrej Gawrilows b-Moll-Mitschnitt vom Wettbewerb 1974 und der breit ausgewählten, tendenziell spannungsarmen Londoner Studio-Produktion mögen für diese Einschätzung als Beleg dienen. Douglas jedenfalls hütet sich, mit dem London Symphony Orchestra Live-Atmosphäre aufkommen zu lassen. Er spielt das nahezu „totinterpretierte“ Stück sozusagen in Reinschrift und ohne anschlagstechnische Zauberformeln, aber auch ohne Manierismen im strukturellen Aufbau und in der Detailphrasierung.

Daß Douglas ein eher massiver, ernster, nicht eben rhapsodisch fühlender Interpret ist, konnte



ich bei Konzerten im ungarischen Keszthely (Interforum) und 1985 beim Lockenhauser Kammermusikfest beobachten, wo er jeweils Mussorgskys „Bilder einer Ausstellung“ im Programm hatte. Das Werk, das als Mitschnitt vom Tschaikowsky-Wettbewerb auch auf einer Melodia-Platte vorliegt, wurde von Barry Douglas' Betreuerfirma für die erste Solo-Platte akzeptiert. Der Eindruck, den das Werk auf der Platte macht, ist allerdings nicht annähernd so stark wie im Konzertsaal, wo der Hörer von der physischen und akustischen Einheit kraftvoll-verbissener Spielmotorik und scharf akzentuierter Bildbetrachtungen getragen und motiviert wurde. Die Studio-Version vom November 1986 enthält zwar eine Fülle von Hinweisen auf Douglas' Intelligenz, auf seinen Sinn für die Einstellungsveränderungen in den „Promenaden“ und seine Fähigkeit, die massiven Stücke (Bydlo, Baba Yaga, Tor von Kiew) mühelos aufzubauen, aber hinderlich für ein nachhaltigeres Erlebnis bleibt doch eine gewisse Kaltblütigkeit, ja Bodenschwere in den quirligeren, schemenhaften Abschnitten.

Es überrascht daher kaum, wenn Liszts sogenannte „Dante-Sonate“ und die „Liebestod“-Transkription als Nachklänge eines gediegenen, unverhohlenen realistischen Klavierspiels vorüberziehen. Die Stücke sind hier ohne jede Spitzfindigkeit im Klanglichen und schon gar nicht als klavierspezifische Übertragungsversuche metaphysischer Botschaften zu verstehen, wie sie Brendel in den hell-verzückten Motivumspielungen der „Dante-Sonate“ hingebungsvoll unternimmt. Bereits der Tritonus-Beginn kommt bei Douglas (nicht nur im Vergleich zur selbstvergessenen Werkinszenierung von Afanassiev) müde und ebenso vorsichtig, wie die schwingungsarm zurückgenommene Schlußentwicklung.

Eine Anmerkung noch zur redaktionellen Verantwortung bei RCA: Auch wenn Mussorgskys „Bilder“ als bekannt vorausgesetzt werden dürfen, sollte ein Herausgeber – wenn er sich schon keine Einführung leistet – die „Satzüberschriften“ abdrucken. Platz wäre auf der karg bedruckten Cover-Rückseite genügend vorhanden. Daß die Freude über einen britischen Triumph beim Tschaikowsky-Wettbewerb groß gewesen ist, wird jedem Musikfreund auf dem Festland klar sein. Die auf einem Beiblatt kolportierte Behauptung aber, Douglas sei nach Van Cliburn der erste „Künstler aus dem Westen, der mit diesem bedeutenden Preis ausgezeichnet wurde“, ist ein Affront gegen die Engländer John Ogdon und John Lill.

Peter Cossé

KAMMERMUSIK



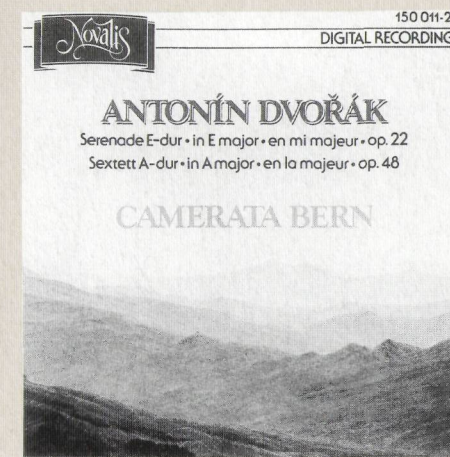
Verdeutlichung des Espressivo.

BERG, Streichquartett op. 3, Lyrische Suite für Streichquartett (1926); Schönberg Quartett; Schwann Musica Mundi VMS 1072 (1 S 30) DDA
Aufnahmedatum: 1985
Klangbild: Natürlich.
Fertigung: Fehlerlos.

Die Wandlungen des Berg-Bildes in den letzten Jahren haben auch die Aufführungspraxis seiner Werke nachhaltig beeinflusst. Seitdem bekannt geworden ist, daß etwa der „Lyrischen Suite“ ein autobiographisches Programm zugrunde liegt, das noch die Anzahl der Takte des Werkes bestimmt, oder daß der letzte Satz dieses Werkes die rein instrumentale Vertonung eines Gedichtes von Baudelaire ist, hat sich die Ausdruckssphäre dieser Musik konkretisiert. Die Interpreten brauchen sich nicht mehr um die Gestaltung einer Musik zu bemühen, deren Wurzeln völlig unbestimmt sind, sondern sie können nun von einem ganz bestimmten ausdrucks geladenen Tonfall aus ihre interpretatorische Ausdeutung der Werke differenzieren.

Diese Einspielung der beiden Werke durch das Schönberg-Quartett wirkt denn auch ungewöhnlich reich und vielgestaltig. Vor allem in den klanglichen Abstufungen, in den Zwischentönen, die das Quartett aufspürt, gewinnt die Aufnahme besondere Züge. Das berühmte „Allegro misterioso“ aus der „Lyrischen Suite“ etwa verwandelt die Interpreten in eine Klangstudie am Rande des Verstummsens. Dabei zeichnet sich das Quartettspiel nicht nur durch eine ungewöhnliche klangliche Homogenität aus, sondern auch durch ein hervorragendes Zusammenspiel: Jeder Spieler scheint in jedem Augenblick die Stimmen seiner Partner mitzudenken und vermag mühelos, sich dem musikalischen Gesamtzusammenhang einzugliedern. Das ist eine keinesfalls selbstverständliche Leistung, die bei der Komplexität der Bergschen Musik umso schwerer wiegt und ein volles Verständnis der Musik voraussetzt.

Giselher Schubert



Plädoyer für das Sextett

DVOŘÁK, Serenade E-Dur op. 22, Sextett A-Dur op. 48; Camerata Bern, Thomas Furi; Novalis/TIS CD 150011-2 (WD: 60'50'') DDD
LP 150011-1 (1 S 30) DDA
Aufnahmedatum: 1986
Klangbild: (CD) Direkt, deutlich, hell.
Fertigung: Einwandfrei.
Vergleichseinspielungen: op. 22 Kubelik (Decca und DG).

Die Camerata Bern überzeugt in dieser Neuproduktion weniger in der großer dimensionierten Serenade als im Sextett. Das liegt nicht an den technischen oder musikalischen Fähigkeiten der Musiker, auch nicht an der Besetzung mit 14 Instrumentalisten, sondern an der „nur“ klassizistischen Haltung des Ensembles.

Die Schweizer Streicher präsentieren die Serenade dynamisch und agogisch einleuchtend, gelegentlich zupackend, doch ohne wirkliches Schweben im Klang, ohne Leidenschaft oder Schwermut im Ton, insgesamt ein wenig affektneutral. Beim Sextett bestehen solche Einwände nicht. Die sechs Mitglieder der Camerata setzen hier ihre musikalischen Fähigkeiten ins beste Licht. Die engagierte, temperamentvolle und ebenso subtile Interpretation ist ein bereitetes Plädoyer für die Größe und Schönheit, in dem Dvořák klassische Ansprüche, böhmischen Ton und persönlichen Stil zu einer perfekten Synthese verschmilzt. Die Tempi stimmen, die Musiker haben ein Gefühl für den langsamen Satz (die Dumka) und den schnellen Furiant. Als beispielhaft schließlich kann gelten, wie individuell sie die sechs Variationen des Schlußsatzes gestalten.

Helge Grünwald