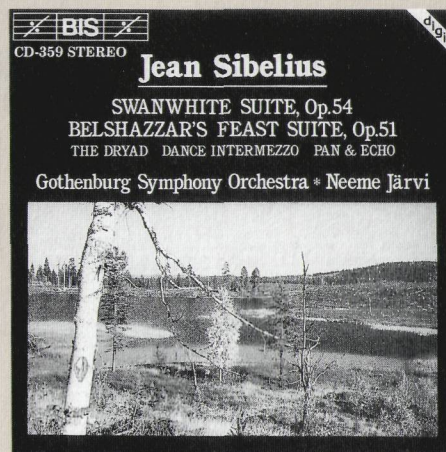


hundreds großen Anklang fanden, läßt sich sicher keine vertretbare Aussage über die Opern selber machen. Was man hier an musikalischen Harmlosigkeit zu hören bekommt, steht in deutlichem Gegensatz zu den blutrünstigen, um Liebe und Eifersucht, Tod und Teufel kreisenden Sujets. Einfachste Motive, manchmal orientalisch eingefärbt, werden abwechselnd laut und leise ständig wiederholt und klingen wie Wunsch- und Kurkonzertmusik. Die knappe und gradlinige Diktion Michael Halász', der das Orchester zu zackigem oder hüpfendem Spiel anhält, trifft das Leichtgewicht dieser Stücke genau.

Größte Ambitionen verfolgte Rubinstein mit seiner zweiten Sinfonie, die dreißig Jahre lang ständigen Umarbeitungen und Erweiterungen unterzogen wurde. Die endgültige Gestalt besteht aus sieben Sätzen mit über 70minütiger Gesamtdauer. Das klassische Sinfonie-Schema ist rudimentär vorhanden und verschmilzt mit lautmalrischen Momenten, denn die einzelnen Sätze sollen Charakterbilder der See darstellen. Das musikalische Panorama des Ozeans wird von stürmisch-bewegten bis hin zu ruhigen und scherzhaften Satztypen präsentiert. „Hebriden-Ouvertüre“ und „Schottische Sinfonie“ Mendelssohn Bartholdys sind nicht nur als Vorbilder klar zu erkennen, sondern auch letztlich der Maßstab für Rubinsteins Versuch. Die durchaus interessanten musikalischen Gedanken werden kaum entwickelt, sondern bleiben unplastisch und werden breitgetreten. Zu hören ist ein musikalischer Strom, in dem vieles mitfließt und untergeht, was die sinfonische Entwicklung um die Jahrhundertmitte einem komponierenden Kosmopoliten zu bieten hatte.

Die wenig inspirierte Darbietung durch Stephen Gunzenhauser und die Slowakische Philharmonie trägt das ihre dazu bei, dieses Werk spannungs- und profillos zu machen. Die schnellen Ostinato-Bewegungen der Streicher, die die Bewegungen des Wassers beschreiben, sind nicht prägnant genug, und die Celli spielen unsauber. Ganz anders stellt die Philharmonia Hungarica unter Gilbert Verga die letzte Sinfonie Rubinsteins dar. Das Werk ist viersätzig und hält sich an die klassischen Formen. Die einzelnen Themen und Motive werden scharf gegeneinander abgegrenzt. Details plastisch herausgearbeitet und der Schwung für manche großangelegte Steigerung wird mühelos aufgebracht. In jedem Moment vermittelt das Orchester Gespanntheit, die allerdings am sinfonischen Leerlauf der Komposition auch nichts zu ändern vermag. *Bernhard Uske*



BIS CD-359 STEREO
Jean Sibelius
SWANWHITE SUITE, Op. 54
BELSHAZZAR'S FEAST SUITE, Op. 51
THE DRYAD DANCE INTERMEZZO PAN & ECHO
Gothenburg Symphony Orchestra • Neeme Järvi

SIBELIUS, Schwanenweiß Suite op. 54, Belsazars Gastmahl Suite op. 51, Die Dryaden op. 45 Nr. 1, Tanzintermezzo op. 45 Nr. 2, Pan und Echo; The Gothenburg Symphony Orchestra, Neeme Järvi;
BIS/Disco-Center CD-359 (WD: 53'07'') DDD
Aufnahmedatum: 1985
Klangbild: Klare, scharfe Zeichnung; deutliche Konturen; weites Panorama.
Fertigung: Tadellos.

Es müssen nicht immer nur die Sinfonien, bekannten sinfonischen Dichtungen – etwa „Finlandia“ und „Schwan von Tuonela“ – oder das Violinkonzert sein, um dem finnischen „Nationalmusiker“ Tribut zu zollen. Auch die hier vertretenen Stücke, denen mehr Stimmungshaftes als Dramatik eigen ist, lassen sich unschwer als von Sibelius stammend erkennen. Diese im Repertoire vernachlässigten Gelegenheitskompositionen, von denen lediglich die knapp sechs Minuten dauernde Tondichtung „Die Dryaden“ in einer Parallelaufnahme vorliegt, von der Schauspielmusik zu Hjalmar Procopés „Belsazars Gastmahl“ gar nur die Nocturne, zeigen Sibelius als eigenständigen Klangmaler. Dem trugen Dirigent, Orchester und Produzent Rechnung, indem die intime, ausdrucksstarke, bisweilen melancholische musikalische Gestik in feinfühler Weise nachgezeichnet wurde. Abseits spektakulären Auftrumpfens – wie es in den Sinfonien in reichem Maße anzutreffen ist – zeigt sich hier eine musikalische Welt, die weit entfernt ist von Blässe oder neutraler Unverbindlichkeit.

Die Aufnahmen zeigen alle Vorzüge digitaler Aufzeichnung, d. h. auch Pianissimostellen behalten ohne störendes Rauschen klare Konturen. Der dynamische Ambitus ist so weit gespannt, daß Extreme – wie etwa im Tanzintermezzo „Pan und Echo“ – klar im Panorama zu orten sind. Das Göteborger Sinfonieorchester bleibt den Partituren an struktureller Klarheit und an Klangsinne nichts schuldig. *Gerhard Wienke*



SIBELIUS
Symphonies Nos. 3 & 7
SIMON RATTLE
City of Birmingham Symphony Orchestra

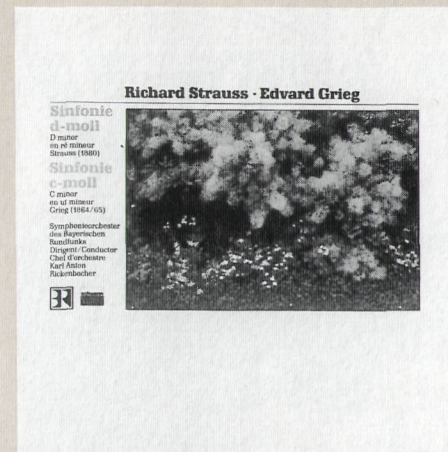
SIBELIUS, Sinfonien Nr. 3 C-Dur op. 52 und Nr. 7 C-Dur op. 105; City of Birmingham Symphony Orchestra, Simon Rattle;
EMI CD 7 47620 2 (WD: 51'20'') DDD
Aufnahmedatum: 1985
Klangbild: Ausgeprägt räumlich.
Fertigung: Einwandfrei.
Vergleichseinspielungen: Colin Davis (Philips 6709011), Barbirolli (EMI 1C185-50079/83).

Daß angelsächsische Künstler (und Musikhörer) mit Sibelius weniger Schwierigkeiten haben als Mitteleuropäer, läßt sich in der Schallplattengeschichte nachhören: Colin Davis und John Barbirolli haben Maßstäbe gesetzt, und Herbert von Karajans exklusiv gestylte Sibelius-Bemühungen sind kein Gegenbeweis. Simon Rattle führt die englische Tradition selbstbewußt weiter. Wie er hier etwa die nur scheinbar monochromen Klangflächen ausleuchtet, das ist voller Reiz und Spannung. Als Yves Klein in den 50er Jahren seine „monochromen“ Bilder malte, sahen ja auch viele Betrachter nur einfarbige Flächen, weil sie auf die Lichtbrechungen und die Wechselwirkungen zur Umgebung nicht achteten.

Simon Rattle befaßt sich mit seinem gut eingespielten City of Birmingham Symphony Orchestra nun so geschickt mit den Klangebenen, daß sie schillern. Dabei riskiert Rattle bei der heikleren siebten Sinfonie durchaus weite Spannungsbögen, die dennoch tragen. Eine respektable Leistung.

Der Begleittext von William Mann ist vor allem deshalb lesenswert, weil er zeigt, mit welch anschaulichen bis bizarren Vergleichen und Sprachbildern angelsächsische Musikjournalisten arbeiten. An welcher Wagner-Tradition sich allerdings die Sinfonien orientieren sollen, bleibt offen (doch wohl nicht am epigonalen C-Dur-Jugendwerk?). Darauf, daß sich die „so subtile göttliche“ 6. Sinfonie dem „Zugriff der Sterblichen“ entziehe, „so als versuche man einen Fußball zu fangen, der in Maschinenöl getaucht ist“, auf ein solches Bild muß man erst kommen. *Rainer Wagner*

Franzpetr Messmer



Richard Strauss · Edvard Grieg
Sinfonie d-moll
Sinfonie e-moll
Schwamm VMS 2117 (I S 30) DDA

STRAUSS, Sinfonie d-Moll, GRIEG, Sinfonie e-Moll; Sinfonieorchester des Bayerischen Rundfunks, Karl Anton Rickenbacher;
Schwamm VMS 2117 (I S 30) DDA
Aufnahmedatum: 1986
Klangbild: Kontrastreich, brillant, gute Raumwirkung.
Fertigung: Einwandfrei.

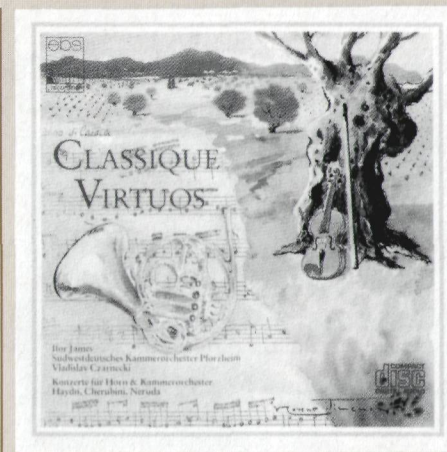
Frühwerke werden oft nicht um ihrer selbst willen gespielt und angehört, sondern um Aufschlüsse über den Komponisten zu gewinnen: Wie hat er angefangen? Ist schon etwas von dem da, was die späteren Werke auszeichnet? Bei dieser Platte ist es anders. Das Sinfonieorchester des Bayerischen Rundfunks unter Karl Anton Rickenbacher spielt die Jugendsinfonien von Richard Strauss und Edvard Grieg nicht nur als Beiträge zur Künstlerbiographie, sondern nimmt sie als Werke ernst.

Mit Pathos, orchestralem Schwung, kantablen Bläseroli, großen dynamischen Kontrasten und Sinn für klangfarbliche Wirkungen wird die d-Moll-Sinfonie von Strauss zu einem Manifest jugendlichen Drängens, reicher melodischer und klanglicher Phantasie und gleichzeitig eines „Noch nicht“: Weder Klang noch Melodie, weder Harmonik noch Form haben ihren Weg schon gefunden. Der Komponist ist noch auf der Suche.

Die Ausführung der frühen Grieg-Sinfonie überzeugt weniger. Das Orchester spielt auch dieses Werk zupackend, präzise und jederzeit seine technische Bravour beweisend. Aber eine Problematik, die auch bei Griegs späteren Werken immer besteht, wird hierdurch eher betont als überwunden. Zu sehr wird die etwas schematisch gestaltete, klassizistische Form hervorgehoben; zu wenig Gewicht liegt auf dem musikalischen „Inhalt“.

Trotz dieser Abstriche ist die Produktion insgesamt hörenswert. Nicht nur zwei ziemlich selten im Schallplattenrepertoire vertretene Werke werden vorgestellt, sondern eines der besten Orchester der Welt nimmt sie künstlerisch ernst und erzielt bei der Sinfonie von Strauss eine beeindruckende, bei dem Griegschen Werk eine zur Diskussion anregende Interpretation.

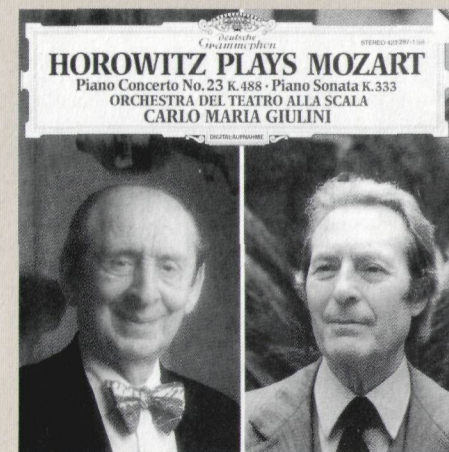
KONZERTE



Ifor James – ein Sänger auf dem Waldhorn.

HAYDN, Hornkonzerte D-Dur Nr. 1 Hob. VII d 3 und Nr. 2 Hob. VII d 4, CHERUBINI, Sonaten Nr. 1-2 in F-Dur für Horn und Streichorchester, NERUDA, Hornkonzert Es-Dur; Ifor James (Horn), Südwestdeutsches Kammerorchester Pforzheim, Vladislav Czarnecki;
ebs/EMI ASD 5052 (I S 30) DDA
CD 6052 DDD
Aufnahmedatum: 1986/87
Klangbild: (LP) Hell, weich, durchsichtig, ausbalanciert, adäquate Raumproportionen.
Fertigung: Sehr gut.

Eine verlockende Wiederbegegnung mit klassisch-kunstvollen Attraktionen der Hornliteratur liegt hier vor! Der Solist Ifor James ist als versierter Virtuose aus unzähligen Einspielungen der Philip-Jones-Bläser bekannt, aber die vorliegende Produktion ist dennoch eine Überraschung. Gegenüber den spritzigen, immer ein bißchen zur artistischen Glätte neigenden Effekteskapaden der Philip-Jones-Mannschaft erweist sich Ifor James hier als ein ausnehmend besetzt empfindender und interpretierender Künstler. Mit der Noblesse bester englischer Hornisten-Tradition hebt sich seine Auffassung von den Haydn-Konzerten, von den Cherubini-Sonaten und von Nerudas Konzertbeitrag (original für Horn, in der Regel aber von Trompetern dargeboten) aus dem Gros der Konkurrenzplatten deutlich heraus. Seine Stärke ist die auffallende Sanglichkeit, die das Zuhören beglückend macht. Melodiös sind auch die virtuosensatzstücke der Kompositionen mit ihren Akkordsprüngen, Trillern und Läufen. Dank einer verblüffend nonchalanten Spielweise, schwerelos und klangschön, ordnen sie sich mit unaufdringlicher Selbstverständlichkeit dem Werkganzen unter. Dieser Solist, ein exzellenter Sänger auf dem Horn, sagt von sich selber: „Könnte ich singen, würde ich nicht Horn spielen“. Das Südwestdeutsche Kammerorchester Pforzheim unter der Leitung von Vladislav Czarnecki wird spürbar von der solistischen Leistung inspiriert und mitgerissen. Die delikatsensible „Begleitung“ entspricht der ariosen Grundhaltung des rundum genußvoll dargebotenen Programms. Nur die Angaben der Spieldauern auf der Plattentasche stimmen überhaupt nicht. *Gerhard Pätzig*



Der Mozart des Vladimir Horowitz.

MOZART, Klavierkonzert A-Dur KV 488, Klaviersonate B-Dur KV 333; Vladimir Horowitz (Klavier), Orchester der Mailänder Scala, Carlo Maria Giulini;
DG CD 423 287-2 (WD: 50'20'') DDD
LP 423 287-1 (I S 30) DDA
Aufnahmedatum: 1987

ALTE MUSIK AKTUELL

Ein aktuelles Monatsheft für Alte Musik

- Monatliche Ausgaben
- Aktuelle Informationen
- Internationale Ausrichtung
- Konzertservice: Konzertdaten, Festspielkalender, Workshops, Kurse, Festspielberichte u. a.
- Künstler, Namen, Projekte
- Alles über Schallplatten mit Alter Musik (Neuheiten, Rezensionen, Plattenvorschau, Diskographien u. a.)
- Aktuelle Interviews, Portraits, Kommentare
- Buch- und Notenausgaben

Bitte fordern Sie Ihr kostenloses Probeexemplar an:

**PRO MUSICA
ANTIQUA**
Luitpoldstraße 3
D-8400 Regensburg
(West Germany)
Telefon (0941) 52687



Klangbild: (CD) Offen, leicht verfärbt.
Fertigung: In Ordnung.

Als Mozart-Interpret hat sich Vladimir Horowitz der Geschichte des Klavierspiels nicht eingeprägt. Wenige Schallplatten-Aufnahmen gibt es; sie folgen keinem zwingenden Gestus. Der Enthusiasmus, den Horowitz in den fünfziger Jahren an Clementi, in den sechziger Jahren an Scarlatti herantrug, fehlt. Selbst der alte Meister, der die C-Dur-Sonate etwa in Moskau oder in Mailand aufführte, hat Mozarts lyrisches Geheimnis kaum gestreift. Die Musik bleibt in den Fingern, Weite und Durchsicht, wie sie Gulda evoziert, erwartet man vergebens.

Und doch liegt nun die Studio-Einspielung des A-Dur-Konzerts KV 488 vor. Horowitz hatte das Werk schon als Vierzigjähriger im Repertoire. Ungewiß ist, ob er es jemals öffentlich dargeboten hat, jedenfalls sind bisher keine Mitschnitte ans Licht gekommen. So bietet sich nichts an, die DG-Produktion dem Vergleich auszusetzen: sie steht für sich. Ist sie mithin Zeugnis eines erratischen, von allen aufführungspraktischen Bedenken freien Willens? Daß Horowitz noch immer leichte, fein modellierte Skalen, noch immer spannungsvolle, harmonische Ablösungen zustande bringt, daß er zwischen Mezzopiano und Pianissimo einen Fächer von Nuancen aufschlägt, kann man hören. Aber daß manche Passagen ein wenig verflattern, einige Phrasen gegen die Richtung gelesen sind, etliche Bässe hart und vernehmlich einspringen, kann man auch hören. Horowitz gibt dem Konzert ein schnelles Grundtempo, innerhalb dessen er variiert; die Solo-Passage des Seitenthemas erfährt ihre romantischen Dehnungen, der Klang wächst – bis wieder das leicht metallische, in den Mikrobewegungen fast starre Sechzehntel-Parlando seinen Lauf nimmt.

Hellhörig löst Horowitz etwa die raschen Einwürfe (Takt 158 ff.) heraus, mit welchen er dem dreimal anhebenden Orchestermotiv antwortet, um es dann im Klavier zu fassen und zu erweitern. Da gewinnt der Flügel für kurze Zeit eine dramatische Aura, die dem Operngeschehen nachempfunden ist. Doch solche Lichtwechsel sind selten. Bis zur Busoni-Kadenz (die eine mindestens diskutabile Alternative zur Originalkadenz bietet) ist noch ein langer Weg, und man kann auch bei gutem Willen nicht sagen, daß das Orchester der Mailänder Scala ihn erlebnisreich und mit Raumgefühl gestaltet hätte. Guldas fabelhafte Vergleichsaufnahme des A-Dur-Konzerts lebt ja nicht nur von den rhetorischen Vibrationen des Solisten, sondern auch von der Leistung Harnoncourts und des Concertgebouw Orchesters: Was da an Feinschliff und instrumentaler Helle geboten wird, entbehren Giuliani und die Mailänder auf eine fast schmerzliche Weise.

Überzeugender ist die Einspielung der B-Dur-Sonate KV 333 ausgefallen. Sieht und hört man an der kuriosen Phrasierung des abfallenden Eingangsthemas vorbei, öffnen sich oft intime Klangfiguren; den mit einer Kadenz versehenen Finalsatz rückt Horowitz in die Nähe eines Concerts sans orchestre. Aber im zweiten, verdüsterten und harmonisch kühnen Teil des Andantes trifft Arrau den Ton, die Gebärde, den Schmerz mit ganz anderer Konsequenz.

Bei der Fertigung der Platte konnte nicht verhindert werden, daß Schnittstellen zu hören sind.

Martin Meyer



Gemischte Eindrücke.

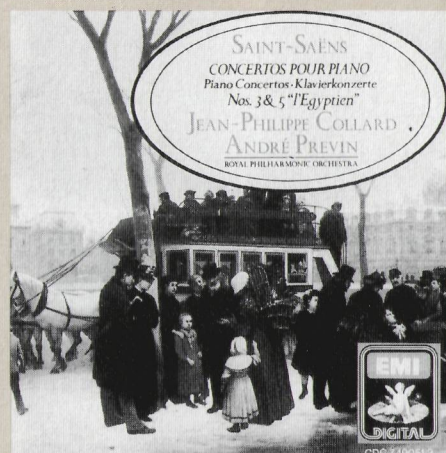
MOZART, Klavierkonzert Nr. 15, B-Dur KV 450, Klavierkonzert Nr. 22 Es-Dur KV 482; Rudolf Serkin (Klavier), London Symphony Orchestra, Claudio Abbado;
 DG CD 415 488-2 (WD: 66'41'') DDD
 LP 415 488-1 (1 S 30) DDA
Aufnahmedatum: 1984, 1985
Klangbild: (CD) Hallig, etwas entfernt (B-Dur), präsent, direkt (Es-Dur).
Fertigung: Einwandfrei.
Vergleichseinspielungen: B-Dur-Konzert: Bernstein/Bernstein (Decca 6.43243 AH), Benedetti-Michelangeli/Scherchen (CMS 1001).

Ein gemischten Eindruck hinterläßt das jüngste Ergebnis der von Serkin und Abbado verantworteten Auseinandersetzung mit den Klavierkonzerten Mozarts. Besonders dem B-Dur-Konzert bekommt das gemächliche Tempo und die wenig exponierte Dynamik, die hier gewählt wurden, nicht gut. Die Spannung, die das virtuose Element gerade in diesem Werk bewirkt, kann kaum hervortreten. Alles klingt sehr behäbig. Das Orchester ist lediglich Begleiter, solange der Pianist spielt. Betulich und unentschieden klinkt es sich in das solistische Geschehen ein.

Im Vergleich zu seinen alten CBS-Aufnahmen mit George Szell nehmen Serkins damals immer formbezogene Rubati hier öfters den Charakter unklarer, schwankender Tempi an. Serkins alte Qualitäten einer klar konturierten, klanglich sehr differenzierten Technik bleiben aber doch weiterhin spürbar. Gleichwohl läßt sich kein schärferer Kontrast zum Furioso eines Benedetti-Michelangeli denken, und Bernsteins Einspielung zeigt, wie differenziert das Solo-Tutti-Verhältnis dargestellt werden kann.

Wesentlich besser ist das Es-Dur-Konzert gelungen. Hier ist nicht nur das Verhältnis von Solist und Orchester ausgewogener, sondern auch Abbado ist als Interpret deutlicher wahrzunehmen. Mit besonderem Nachdruck arbeitet er den langsamen Satz, mit seinen ins Melancholische gewendeten Partien, aus. Überhaupt läßt die prägnante Stimmendifferenzierung den Eindruck unverbindlichen Spiels so gut wie nie aufkommen. Schwere ist nun Gewicht und nicht bloß Unentschiedenheit. Auch das sehr gut spielende Orchester macht hier einen besseren Eindruck.

Bernhard Uske



Spielerische Exotik.

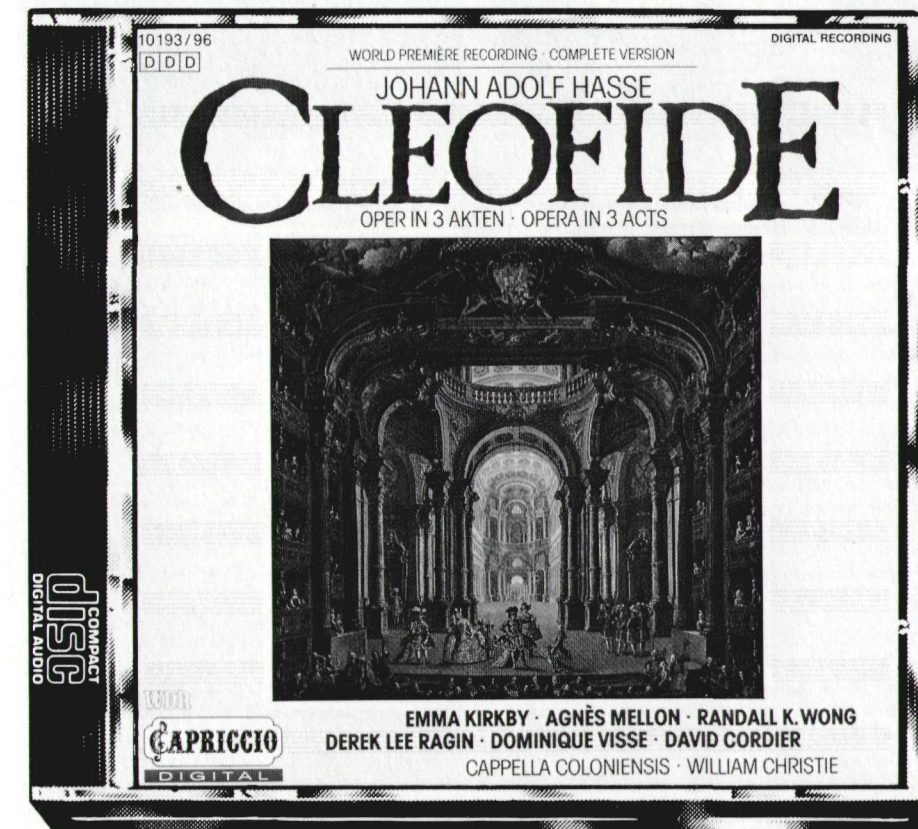
SAINT-SAËNS, Konzerte Nr. 3 Es-Dur op. 29 und Nr. 5 F-Dur op. 103 für Klavier und Orchester; Jean-Philippe Collard (Klavier), Royal Philharmonic Orchestra, André Previn;
 EMI CD 7 49051 2 (WD: 60'04'') DDD
 LP 27 0625 1 (1 S 30) DDA
Aufnahmedatum: 1986
Klangbild: (CD) Natürlich, ausgewogen und plastisch.
Fertigung: Einwandfrei.
Vergleichseinspielung: Entremont, Plasson (CBS 79309).

André Previn, von der Klassik bis zum Jazz überall zu Hause, ist wohl der rechte Mann, um die Mixtur aus Prunk, Pathos und Pointiertheit zustande zu bringen, mit der man diese beiden Saint-Saëns-Konzerte angehen muß. Und Jean-Philippe Collard bringt genug Esprit und Eleganz mit, um diesen Bravourstücken gewachsen zu sein – auch wenn man sich das „Gemurmel alpiner Wasserfälle“ – (so Saint-Saëns selbst über den Solo-Auftakt des 3. Konzerts) vielleicht noch gleichmäßiger vorstellen könnte.

In André Previn, der selbst ein agiler und flexibler Pianist ist, hat Jean-Philippe Collard einen Dirigenten, der nicht nur begleitet, sondern zugleich auch Partner und Herausforderer ist. Beide lassen sich durchaus Zeit, wenn es gilt, ein Allegro maestoso aufzubauen oder ein Allegretto tranquillo auszureizen. Aber es macht ihnen hörbar mehr Spaß, die Klavierkaskaden zum Funkeln zu bringen, die Brillanz auszuspielen. Dieser Spaß überträgt sich auf den Hörer, der darüber vergißt, tiefschürfend nachzugröbeln, ob die Saint-Saëns-Konzerte nun „große“ Kunst sind oder nur kunstvoll mit Größe jonglieren.

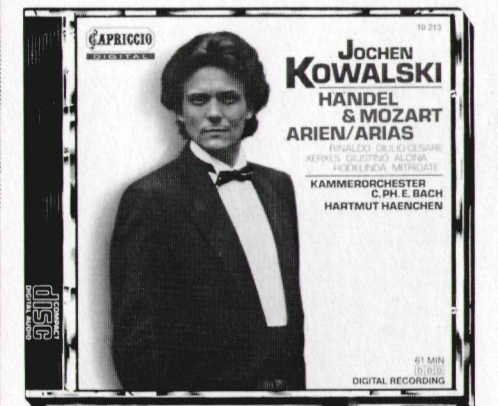
Rainer Wagner

WELTPREMIERE

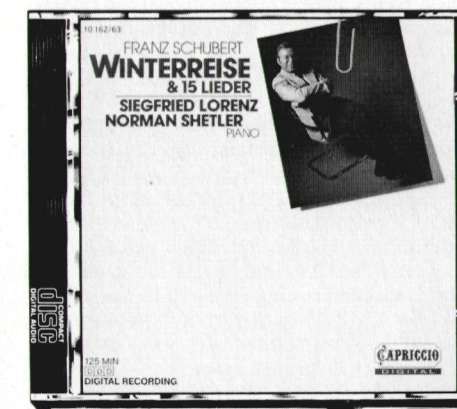


10 193-96 DDD 231 MIN

1. Gesamtaufnahme einer großen Oper von J. A. Hasse – ein faszinierendes Meisterwerk des europäischen Barock! ... und herausragende Vokalaufnahmen!



10 213 DDD 61 MIN



10 162/63 DDD 125 MIN



10 204 DDD 62 MIN



10 201 DDD 52 MIN

ALLE CAPRICCIO-CD's SIND AUCH ALS LANGSPIELPLATTEN & MUSICASSETTEN ERHÄLTlich!

CAPRICCIO – Ein Produkt der Delta Music GmbH, D-5020 Königsdorf

KAMMERMUSIK



Stockhausen kammermusikalisch.

STOCKHAUSEN, Tierkreis, MOZART, Konzert für Klarinette und Orchester A-Dur KV 622; Suzanne Stephens (Klarinette), Kathinka Pasveer (Flöte), Johannes Stockhausen (Trompete, Klarier), Radio-Symphonieorchester Berlin, Karlheinz Stockhausen;

Acanta/Helikon 23 531 (1 S 30) DDA
Aufnahmedatum: 1986

Klangbild: Klar, gut konturiert, voll
Fertigung: Einwandfrei.

Stockhausen und Mozart? Solch eine Werkkopplung gibt zunächst Rätsel auf. Sollte etwa der zeitgenössische Meister künstlerisch den Reifegrad des späten Mozart erreicht haben? Oder liegt dieser Zusammenstellung ein verkaufstechnisches Kalkül zugrunde? Beide Vermutungen treffen nicht zu. Vielmehr ist hier ein musikalischer Brückenschlag über Epochen hinweg versucht worden.

Stockhausens Zyklus „Tierkreis“ stellt den Ausgangspunkt des Experiments dar. Der Zyklus liegt in mehrfacher Bearbeitung vor. Im Vergleich zu früheren Fassungen erweist sich die vorliegende, zugleich jüngste Version als musikalisch sehr reizvoll. Sie ist kammermusikalisch strukturiert, bietet genügend Raum für solistische Darbietung und ist, besonders durch den häufigen Wechsel der Instrumentkombinationen, überaus lebendig und doch ausgewogen.

Mozarts Konzert für Klarinette und Orchester stellt allerdings andere Anforderungen, weil dem Dirigenten orchestrale Beherrschung abverlangt wird und die solistische Leistung der in der Interpretation Stockhausenscher Werke erfahrenen Künstlerin sich an anderem Material bewähren muß. Ohne auf Stockhausens Eigenwilligkeit in der technischen Umsetzung des Notentextes im Detail einzugehen (er hat hierzu genaue Angaben im Plattentext gemacht), die eher geschmacklos wirken und für die Stockhausen eine Begründung schuldig bleibt, kann man sagen, daß seine Auffassung kantig, ohne rechten musikalischen Fluß und zeitweilig manieriert ist. Insbesondere der zweite Satz entbehrt der gebotenen Gelöstheit des Musizierens und wirkt bemüht. Eine gelungene Präsentation des Komponisten Stockhausen ist die Platte durchaus, aber kein ausgereifter Brückenschlag zu Mozart.

Stefan Janson



Ausdrucksvolles Barockmusizieren mit modernen Instrumenten.

VIVALDI, Sechs Flötenkonzerte op. 10: F-Dur La tempesta di mare RV 433, g-Moll La notte RV 439, D-Dur II gardellino RV 428, G-Dur RV 435, F-Dur RV 434, G-Dur RV 437; Aurèle Nicolet (Flöte), I Musici;

Philips CD 420 188-2 (WD: 50'09'') DDD
LP 420 188-1 (1 S 30) DDA

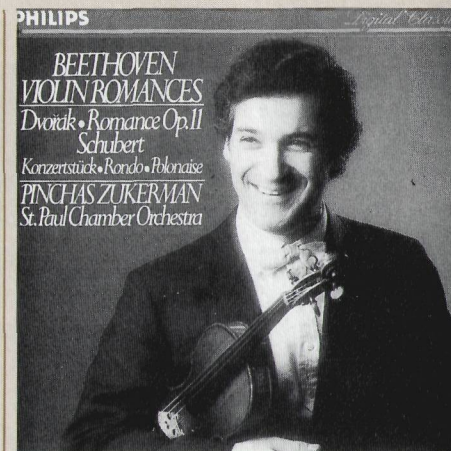
Aufnahmedatum: 1986

Klangbild: (CD) Klar, deutlich, plastisch, eindrucksvolle Präsenz, gelegentlich im Tieftönenbereich taktsynchron zu hörender Trittschall.
Fertigung: Einwandfrei.

Nahezu alle namhaften Flötensolisten, ob auf alter, „original“, oder neuerer, moderner Querflöte haben sich intensiv mit Vivaldis Opus 10 (eine rein verlegerische Zahl aus dem Jahre 1728) auseinandergesetzt. Das geschah mit gutem Grund, denn es handelt sich um ein wichtiges Dokument für den Siegeszug der Querflöte in Italien. Ein neues Klangbewußtsein läutete den Abschied von der Blockflöte ein. Aber auch in stilistisch-formaler Hinsicht gehört diese Werkfolge zu jenen Ausnahmeseinungen venezianischen Barocks, der man gar nicht genug unterschiedliche Klang- und Spielfacetten abgewinnen kann. Jede weitere Aufnahme ist daher Prüfstein oder Überraschungspaket, je nachdem.

Aurèle Nicolet, ein vitaler, stets spürbar engagierter und werkbesessener bläser Flötensolist mit kernigem Ton und Sinn für großräumig-dynamische Atembögen, legt sich hier auf kein starres Interpretationsschema fest. Das ist angemessen, denn die unterschiedlich konzipierten Werkstrukturen, die verschiedenen Form- und Ausdruckswelten, erfordern eine individuelle Behandlung. Fast stellt dieser Werkzyklus so etwas wie ein Compendium von Klangmalerei (mit Sturm, Vogelgezwitscher, Nachtruhe und spukvoller Traumwelt), mit Affektenreichtum, Instrumentierungs- und Formspielereien dar. Immer wieder überrascht und überzeugt die Soloflüte durch originelle Bläsereffekte und läßt besondere Farbtupfer und Spielakzente aufblitzen. Die Begleit- und Tuttiarten der „Musici“ sind nicht nur eine genüßlich-harmonische Kulisse, sondern kosten gemeinsam mit dem Solisten die kontrastreiche Vielfalt des Opus 10 aus.

Gerhard Pätzig



Romantik des süßen Tons.

BEETHOVEN, Violinromancen Nr. 1 in G-Dur und Nr. 2 in F-Dur, DVORÁK, Romanze für Violine u. Orchester in f-Moll op. 11, SCHUBERT, Polonaise für Violine u. Orchester B-Dur D. 580, Konzertstück für Violine u. Orchester in D-Dur D. 345, Rondo für Violine und Orchester in A-Dur D. 438; Pinchas Zukerman (Violine), Saint Paul Chamber Orchestra, Pinchas Zukerman;

Philips CD 420 168-2 (WD: 58'35'') DDD

LP 420 168-1 (1 S 30) DDA

Aufnahmedatum: 1986

Klangbild: (CD) Gute räumliche Tiefenstaffelung, Violine überpräsent.

Fertigung: Einwandfrei.

Vergleichseinspielungen: Hoelscher/Masur (EMI CDC 7 47427 2); Kremer/Tchakarov (DG 410 985-1).

Mit einer ganz und gar problemlosen und zugkräftigen Werkzusammenstellung dürfte diese digitale Neuproduktion ein breites Publikum ansprechen. Beethovens Violinromancen haben sich mittlerweile auch in der Grauzone zwischen E- und U-Musik etabliert.

Gerade die ernsthafte Interpretation dieser Werke, Dvoráks gefühlvolle Romanze eingeschlossen, ist eine heikle Gratwanderung zwischen seichter Sentimentalität und der Suche nach seriösem Ausdruck. Auch Pinchas Zukerman gerät hier, wie viele Geiger vor ihm, ins Wanken. Er wählt mäßige Tempi. Sein tragender, satt eingefärbter Ton ist aber nur allzu oft Selbstzweck und Huldigung an das Ideal des reinen Schönklanges. Dagegen zeigt Ulf Hoelschers Interpretation der Beethoven-Romancen unaufdringliche Schlichtheit und elegant-flüssige Linienführung.

So ist Schuberts Gesamtwerk für Violine und Orchester der musikalisch gewichtigere und interpretatorisch gelungenere Schwerpunkt dieser Aufnahme. Vor allem im Konzertstück und im Rondo zeigt Zukerman souveränes geigerisches Können. Sein Schubert-Spiel ist geprägt von musikalischer Spontanität und virtuoser Attitüde. Störend wirkt nur die in einigen Takten durch starken Bogendruck forcierte Tongebung. Daß Schuberts Musik auch andere Deutungen zuläßt, zeigt der Vergleich mit Gidon Kremers differenzierter, forschender Spielweise, die Ausdruck eines ganz anderen Interpretationsansatzes ist.

Norbert Hornig



Virtuos, aber ohne Noblesse.

BORODIN, Streichquartett Nr. 2 D-Dur, TSCHAIKOWSKY, Streichquartett Nr. 1 op. 11 D-Dur; Talich-Quartett;

Calliope/Disco-Center CD 9202 (WD: 55'55'') DDD

Aufnahmedatum: 1986

Klangbild: Direkt, sehr kompakt, etwas dumpf.

Fertigung: Einwandfrei.

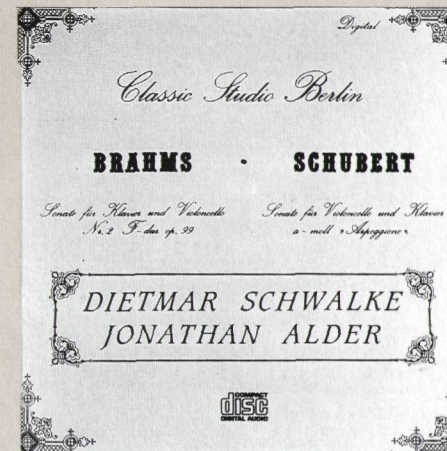
Vergleichseinspielungen: Borodin: Fitzwilliam-Quartett (Decca SXL 6983), Joachim-Quartett (Thoron CD CTH 2004), Tschaikowsky: Amadeus-Quartett (DG 2531 283).

Borodins Streichquartetten begegnet man im Konzertsaal nicht allzu häufig. Tschaikowskys op. 11 hingegen hat es zu großer Berühmtheit gebracht, wenngleich es nur ein Jugendwerk am Rande der Hauptproduktion ist. Zu Unrecht stehen ihm Borodins beide Streichquartettschöpfungen in der Publikumsgunst nach. Sie stellen die Musiker in ihrer Mischung aus Formgebundenheit, klanglicher Raffinesse und folkloristischen Wendungen allerdings vor nicht zu unterschätzende spieltechnische Schwierigkeiten.

Das Talich-Quartett ist eine Vereinigung erfahrener Musiker, die mit der vorliegenden Kombination von Tschaikowskys erstem und Borodins zweitem Streichquartett Querverbindungen aufweisen wollen, die hier erstmals zusammenhängend gehört werden können. Zu Recht sind die Interpretationen beider Werke nach einem gleichen Grundmuster angelegt. Durchwegs Vollblutmusiker, zeigt sich das Ensemble überaus engagiert, zupackend und virtuos. Es erweist sich als bewundernswert in der Synthese der Auffassung, Phrasierung und Ausdruck beruhen auf einem einheitlichen Konzept.

Problematisch aber ist, daß der kompakte Zugriff generell zum Stilprinzip des Musizierens erhoben wird. Da vermißt man auf die Dauer die nötige Differenzierung im Ausdruck (Borodin, 3. Satz). Freilich, den Fallstricken russischer Lyriker ist man auf diese Weise geschickt ausgewichen, aber damit zeigt sich das Talich-Quartett als ein virtuos Ensemble ohne die nötige Noblesse.

Stefan Janson



„Griff nach den Sternen“ der Literatur.

BRAHMS, Sonate für Klavier und Violoncello Nr. 2 F-Dur op. 99, SCHUBERT, Sonate für Violoncello und Klavier a-moll D 821 Arpeggione; Dietmar Schwalke (Violoncello), Jonathan Alder (Klavier);

Classic Studio Berlin/Ricophon CD 10108 (WD: 53'03'') DDD

LP 10100 (1 S 30) DDA

Aufnahmedatum: 1982

BEETHOVEN, Sonate für Klavier und Violoncello A-Dur op. 69, MENDELSSOHN BARTHOLDY, Sonate für Violoncello und Klavier Nr. 2 D-Dur op. 58; Dietmar Schwalke (Violoncello), Jonathan Alder (Klavier);
CD CS 10208 (WD: 55'45'') DDD
LP CS 10200 (1 S 30) DDA
Aufnahmedatum: 1982

STRAUSS, Sonate für Violoncello und Klavier F-Dur op. 6, SCHUMANN, Fantasiestücke op. 73, DEBUSSY, Sonate für Violoncello und Klavier d-Moll, POPPER, Elfentanz; Dietmar Schwalke (Violoncello), Jonathan Alder (Klavier);
CD CS 10708 (WD: 57'03'') DDD
LP CS 10700 (1 S 30) DDA
Aufnahmedatum: 1984

Klangbild: (CD) Präsent, natürlich, offen, direkt.
Fertigung: Einwandfrei.

Vergleichseinspielungen: Harrell/Ashkenazy (Brahms op. 99), Decca CD 414558-2; Casals/Serkin (Beethoven op. 69), Columbia Odyssey 32360016; Harrell/Levine (Mendelssohn und Schubert), RCA RL 11568.

Das Duo, das sich hier vorstellt – und über das der Begleittext kaum Auskünfte gibt –, scheint prädestiniert für eine Zusammenarbeit auf hohem Niveau. Der Violoncellist Dietmar Schwalke (Jahrgang 1958) studierte bei Arthur Troester, Wolfgang Boettcher und ergänzte seine Ausbildung bei Pierre Fournier. Seit 1983 ist er Mitglied des Kreuzberger Streichquartetts. Der englische Pianist Jonathan Alder ist durch Konzerte mit Gesangs- und Instrumentalsolisten kammermusikerfahren.

Es ist ein weiter Bogen, den die beiden jungen Musiker spannen: Von Beethovens reifer A-Dur-Sonate über Schuberts „Arpeggione“, Schumanns

„Fantasiestücke“, Mendessohns op. 58 und Brahms' op. 99 bis zu den Sonaten von Debussy und Strauss. Der Hörer kann dabei die Wandlungen der Gattung verfolgen. Wenn Brahms „Sonaten für Klavier und Violoncello“ schreibt, enthüllt der Titel die Konzeption der Werke und die Rolle der beiden Instrumente. Das Klavier hat sich emanzipiert, ist weitaus mehr als „nur“ Begleiter des Violoncellos. Bei Debussy wird das Konzentrieren von Klavier und Cello geistvoll und kritisch reflektiert, werden die Rollen vertauscht und der Dialog stellenweise sogar ad absurdum geführt.

Schon die Debütaufnahme vermittelt anhand so ungleicher Stücke wie der Sonate von Brahms und der „Arpeggione“ von Schubert, über welche spieltechnischen Qualitäten und interpretatorische Reife beide Musiker verfügen. Brahms' großartiges op. 99 wird kraftvoll, spannungsreich, mit pointierten Akzenten und immer in angemessenen Tempi musiziert. Wo Harrell und Ashkenazy mehr am großen Ton feilen, setzen Schwalke und Alder auf überzeugende Dramaturgie. In Schuberts Sonate wird der „Singstimmcharakter“ des Celloparts nicht überstrapaziert. Das Stück ist so nicht mit instrumentalem „bel canto“ zu verwechseln.

Die Interpretation der Beethoven-Sonate braucht den Vergleich mit berühmten Duos nicht zu scheuen. Ähnlich wie Casals und Serkin legen Schwalke und Alder Wert auf Direktheit, behalten zugleich den Sinn für eine stimmige dynamische und agogische Konzeption. Dazu gehört, daß der Kopfsatz zupackende und zurückhaltende Momente hat, daß das Scherzo schwungvoll, aber ohne Hektik, das knappe Adagio kantabel und behutsam gespielt wird und im Finale das Tempo nicht davonläuft. Die Interpretation der zweiten Sonate von Mendelssohn läßt sich am treffendsten mit der Überschrift des Finales kennzeichnen: „molto allegro e vivace“. Im Allegretto scherzando bewältigt der Cellist die flinken Wechsel zwischen pizzicato und arco glänzend. Das Finale gerät zu einer dramatischen Auseinandersetzung, in deren Verlauf beide Spieler große Virtuosität entfalten. Die dritte Produktion vereint sehr unterschiedliche Werke. Die Cellosone von Strauss, das Werk eines Neunzehnjährigen auf der Suche nach einem persönlichen Stil, interpretieren Schwalke und Alder mit jugendlichem Elan und Leidenschaft, gewisse Längen können sie freilich nicht vergessen machen. Auch Debussys Sonate mit ihrem Facettenreichtum wird glänzend inszeniert. Man wird in eine surrealistische, groteske Klangwelt versetzt, z.B. im Mittelsatz bei den baßgitarrenartigen Pizzicati, dem Stocken, den Zäsuren der Musik. Nicht vernachlässigt ist auch das spanische Kolorit des Finales. Die Fantasiestücke von Schumann sind Schwalke und Alder bei aller Intensität in Ton und Farben zu nüchtern geraten. Hier fehlen Poesie und Geheimnisse. Der „Elfentanz“ von Daniel Poppen ist ein hurtiger „Hummelflug“ für Cello und Klavier, eine Zugabe, die man schnell vergißt.

Helge Grünewald