

FONO-KRITIK

ERLÄUTERUNGEN

Die Beurteilungszeichen neben der Kurzcharakteristik der besprochenen Schallplatten bedeuten:

○ Schallplattenveröffentlichung von Werken, die auch in anderen Aufnahmen vorliegen.

○ Schallplattenveröffentlichung, die mindestens ein Werk enthält, das in der vorausgegangenen Ausgabe der deutschen Schallplattenkataloge nicht anzutreffen war.

☆ Schallplattenveröffentlichung, die nach Meinung des Rezensenten unabhängig von ihrem künstlerischen Rang von besonderer Bedeutung für das Repertoire ist.

★ Schallplattenveröffentlichung von besonderer interpretatorischer Bedeutung.

★ Schallplattenveröffentlichung von besonderer interpretatorischer Bedeutung, die mindestens ein Werk enthält, das in der vorausgegangenen Ausgabe der deutschen Schallplattenkataloge nicht anzutreffen war.

□ Steht der Kreis des Beurteilungszeichens in einem Quadrat, so weist dies auf eine hervorragende technische Qualität der betreffenden Schallplatteneinspielung hin.

Nach der Schallplattennummer findet man in Klammern eine Buchstaben-Zahlen-Kombination. Die erste Zahl zeigt, wie viele Schallplatten die Veröffentlichung umfaßt, die zweite Zahl gibt den Durchmesser der Schallplatten in cm an.

Die Buchstaben bedeuten:

S: Stereo-Fassung, die auch mono abspielbar ist.

M: Mono-Fassung

SE: Mono-Aufnahme, die nachträglich auf elektronischem Wege quasi-stereophonisch aufbereitet wurde.

Q: Quadro-Fassung, die auch stereo und mono abspielbar ist.

Alle Aussagen zu den Punkten Klangbild und Fertigung basieren auf Abhörergebnissen mit dem Rezensionsexemplar über die qualitativ hochwertige Wiedergabeanlage des jeweiligen Rezensenten.

NEUVERÖFFENTLICHUNGEN

Orchesterwerke

☆ Zwei Sinfonien eines französischen Mozart-Zeitgenossen – eine begrüßenswerte Repertoirebereicherung.

BREVAL, Sinfonia Concertante in F-Dur für Flöte, Fagott und Streicher, op. 31, Sinfonia Concerte in F-Dur für Klarinette, Horn, Fagott und Streicher, op. 38; Luigi Palmisano (Flöte), Rino Vernizzi (Fagott), Vincenzo Mariozzi (Klarinette), Jiri Sedlak (Horn), Südwestdeutsches Kammerorchester Pforzheim, Paul Angerer; Dynamic DS 4015 (1 S 30)

Vertrieb: Le Connaissance, Karlsruhe
Aufnahmedatum: 1980

Klangbild: Sehr natürlich, räumlich, ausgewogen, auch soweit es die Bläsolisten angeht.
Fertigung: Ohne Beanstandung.

Was wir Klassik nennen, konzentrierte sich im Musikgeschehen des ausgehenden 18. und im beginnenden 19. Jahrhunderts nicht nur auf Wien, wo die berühmtesten Musiker lebten, zur gleichen Zeit waren auch Berlin, Mannheim, Mailand, London und Paris Musikzentren, wo sich entscheidende parallele Entwicklungen vollzogen. Nicht ohne Grund reisten die Mozarts deshalb in diese Städte, nach Paris kam Wolfgang Amadeus zweimal. Dort manifestierte sich die neue Kunst des Melodischen vor allem im Kammermusikbereich (Rejcha), im konzertanten Schaffen (Devienne) und in der Oper (Glück, Piccini – die Namen stehen nur als Beispiele). Der damals berühmte Cellospieler und -lehrer Jean Baptiste Breval (1756 – 1825) gehörte zu jenen Pariser Komponisten, die sich –



gestützt auf das kundige Bürgertum – mit ihren Werken vor allem der Ausarbeitung reicher Melodik im kammermusikalischen und konzertanten Bereich widmeten. Neben sieben Cellokonzerten (warum werden sie nie aufgeführt?) und zahlreichen Cellosonaten sind es vor allem seine konzertanten Sinfonien, die als Beispiel virtuoser und farbenreicher Melodik französi-

sche Musizierlust, Temperament und Laune vermitteln, also im besten Sinn unterhalten wollen. Die beiden hier vorgestellten Werke enthalten höchst virtuose, brillante Bläsolopartien, gelegentlich mit halsbrecherischen Schwierigkeiten gespickt. Die französische Bläserkultur stand damals in hoher Blüte, wie auch Mozart berichtete. Die italienische Plattenfirma hat ihre Aufnahme in Pforzheim mit dem Südwestdeutschen Kammerorchester unter Paul Angerers Leitung gemacht, die Solisten stammen aus Italien und gehören dort zur ersten Garnitur. Sie alle sind hörbar inspiriert von jener Musizierfreude, die solche Stücke zum Genuß werden läßt. Da bleibt zwar kaum eine melodische Wendung im Gedächtnis – allenfalls bei den Mittelsätzen, die sich über das bloß Ornamental-Eingängige erheben –, aber das wirbelt so einfallsreich und melodien-selig am Ohr vorbei, daß der sinnliche Reiz der Instrumentenkombination und des musikantischen Schwungs reine und unbeschwerte Lebensfreude wecken muß. Wenn man bedenkt, daß diese beiden geistvollen und amüsanten großformatigen Werke in der Zeit der Französischen Revolution entstanden, meint man unwillkürlich, eine Art Trotz gegen die Widrigkeit des Zeitgeschehens zu empfinden. Die Plattenhülle vermerkt übrigens für beide Werke „Prima Registrazione Mondiale“, doch stimmt das nur für op. 38 (für Klarinette, Horn, Fagott und Streicher), während op. 31 (für Flöte, Fagott und Streicher) schon vor vielen Jahren auf einer mitreißenden Mono-Aufnahme von Larrieu/Hongne und dem Kammerorchester Gérard Cartigny in Frankreich eingespielt worden ist – die Platte wird wohl kaum über Frankreichs Grenzen hinausgekommen sein und ist inzwischen längst verschwunden... Diether Steppuhn

★ Mehr Klassik als Swing.

GERSHWIN, Rhapsody in Blue, Prelude for Piano Nr. 2, BERNSTEIN, Sinfonische Tänze aus West Side Story; Leonard Bernstein (Klavier), Los Angeles Philharmonic Orchestra, Leonard Bernstein; DG 2532 082 (1 S 30) Digital

Aufnahmedatum: 1983

Klangbild: In allen Instrumentengruppen gleichmäßig präsent.

Fertigung: Einwandfrei.

Vergleichseinspielung: Bernstein, West Side Story, San Francisco Symphony Orchestra, Seiji Ozawa (DG 2530 309).

Das Klarinettensolo am Anfang der „Rhapsody in Blue“ deutet bereits die Gesamthaltung an: selbst die ungewöhnlichsten Klänge werden sinfonisch-klassisch ausgespielt. Motorische Rhythmen werden entsprechend streng genommen. Den Klavierpart legt Bernstein in Personalunion eines Dirigenten und Pianisten virtuos, stellenweise aber auch ein wenig verträumt an, wie überhaupt in den melodischen Episoden einer ausdrucksvollen Stimmung Raum gegeben wird. Und trotzdem ereignet sich so etwas wie Jazz im gehobenen Sinne. Die Sinfonischen Tänze aus der „West Side Story“ sind mehr als eine Bestseller-Tanzfolge aus dem Musical. Man könnte sie in ihrem handlungsbezogenen Ablauf durchaus als Ballet-Suite bezeichnen. Wie weit sich Bernstein als Sachwalter seines Werkes vom populären Ton-

fall des Swing abhebt, zeigt ein Vergleich mit der gleichfalls bei der DG erschienenen Aufnahme mit Seiji Ozawa. Die hier vorliegende Einspielung weiß um die Sprödigkeit der Partitur. Die bizarren Rhythmen werden „cool“ herausgestellt, so daß sich die Verbundenheit Bernsteins zu Strawinsky geradezu aufdrängt. Andererseits werden die langsamen Teile nicht ohne Sentiment vorgetragen. Daß es sich bei der Aufnahme um eine Live-Aufzeichnung handelt, wird am Beifall offenbar, mit dem das Prelude No. 2 eingeraht ist, von Bernstein als Zugabe wie eine Nocturne präsentiert. Wolfgang Rogge

○ Historische Furtwängler-Konzertmitschnitte.

MENDELSSOHN BARTHOLDY, Die Hebriden, MAHLER, Lieder eines fahrenden Gesellen, BRUCKNER, 5. Sinfonie B-Dur; Dietrich Fischer-Dieskau (Bariton), Wiener Philharmoniker, Wilhelm Furtwängler; Wilhelm-Furtwängler-Gesellschaft e.V. Berlin F 667 497/98 (2 M 30)

Aufnahmedatum: Mitschnitt des Salzburger Festspielkonzerts vom 19. August 1951

Klangbild: Uneinheitlich, aber nicht ohne Plastik.

Fertigung: Einwandfrei.

BACH, 3. Suite D-Dur, STRAWINSKY, Suite aus Der Kuß der Fee, WAGNER, Vorspiel und Liebestod aus Tristan und Isolde, STRAUSS, Don Juan; Berliner Philharmoniker, Wilhelm Furtwängler; Wilhelm-Furtwängler-Gesellschaft e.V. Berlin F 668 164/65 M (2 M 30)

Aufnahmedatum: Mitschnitte aus Berliner Konzerten 1948, 1953, 1954

Klangbild: Recht flach.

Fertigung: Einwandfrei.

Nehmen die Veröffentlichungen historischer Aufnahmen oder gar nur Zufallsmitschnitte nicht überhand, selbst im Fall Furtwänglers? Zwar handelt es sich nicht um für den Verkauf bestimmte Platten. Sie erscheinen sozusagen außer Konkurrenz und ins Private zurückgenommen, aber sie sind greifbar und stellen sich damit der Beurteilung, was bedeutet, daß sich Furtwängler, knapp 30 Jahre nach seinem Tod, Vergleich und Kritik gefallen lassen muß, ohne die hier vorliegenden Mitschnitte je freigegeben zu haben. Nun sind die Zeiten für den Dirigenten Furtwängler posthum wieder denkbar gut; sein „Tristan“ wird, besonders nach zwei Neuveröffentlichungen der Oper unter Kleiber und Bernstein, als der Beste eingeschätzt, trotz seines beträchtlichen Alters. Furtwänglers Art des Musizierens steht hoch im Kurs. Seine Fähigkeit, den Sinngehalt musikalischer Werke gleichsam auf Anhieb intuitiv zu erfassen und ausdrücken zu können, steht im Gegensatz zu oftmals „geschniegelten“ Studioergebnissen von heute. Alte Furtwängler-Kenner haben dies stets gesehen und den großen Romantiker am Dirigentenpult niemals vernachlässigt. Furtwängler war, obwohl ein genauer Probierer, der geborene Abenddirigent und darin Knapertsbusch nicht unähnlich. Insofern lassen sich die Editionen der beiden Doppelalben durch die Furtwängler-Gesellschaft rechtfertigen. Sie vermitteln allerdings auch Aufschluß über unterschiedliches Gelingen. So scheint mir, daß man die Darstellung von Bachs D-Dur-Suite nicht

unbedingt als erhaltenswert bezeichnen kann – nicht wegen Furtwänglers für uns nicht mehr akzeptablen Bach-Bildes, sondern wegen der undelikatsten, baßüberlasteten orchestralen Darbietung. Auch die Strawinsky-Suite muß man vergessen, wenngleich manche Aufnahme von Strawinsky selbst ähnlich klingt. Überraschend im guten Sinne sind dagegen Wagner und Richard Strauss, die von Furtwängler ausdrucks-voll und persönlichkeitsgeprägt wie aus einem Guß hingestellt werden. Das gilt auch für Mahlers Lieder, mit dem damals 26jährigen Fischer-Dieskau 1951 in Salzburg aufgeführt. Aus der Sicht spontaner Interpretation übertrifft dieser Mitschnitt vielleicht noch die Studioaufnahme Fischer-Dieskaus und Furtwänglers. Bei Mendelssohns „Hebriden“ und Bruckners Fünfter klaffen Wollen und Resultat für mein Gefühl wieder auseinander. Die Sinfonie läßt sich streckenweise auch zu wenig nachvollziehen in der klanglichen Staffelfung und kontrapunktischen Verzahnung. Hier wie auch andernorts drängt sich der Eindruck von laienhaften Mitschnitten unter primitiven Verhältnissen auf. Unterschiedliche Erinnerungen an Furtwängler werden hier aufgefrischt, die dem großen Künstler selbst nicht durchweg gerecht werden.

Hanspeter Krellmann

○ Wogegen Satie anging.

RABAUD, La procession nocturne op. 6, LEKEU, Fantaisie symphonique sur deux airs populaires angevins, Adagio für Streicher op. 3, CHAUSSON, Poème für Violine und Orchester op. 25; Jean Mouillère (Violine), Orchestre Philharmonique de Monte-Carlo, Armin Jordan; RCA/Erato ZL 30 906 DX (1 S 30) Digital

Aufnahmedatum: Juni 1980, Juli 1982

Klangbild: Etwas matt, manchmal entfernt.

Fertigung: Einwandfrei.

Diese Platte enthält vier Kompositionen aus den 1890er Jahren. Bis auf das Poème von



Chausson dürften Komponisten und Werke bei uns überwiegend unbekannt sein. Insofern erweitert die Platte wieder einmal das Angebot hierzulande und man könnte es bei diesem Hinweis belassen. Jedoch ist zu bemerken, daß hier Werke zusammengestellt wurden, die eine klare Haltung dessen demonstrieren, was man spätromantische, symphonische Gestik nennen

könnte – und das ist nicht jedermanns Geschmack. So empfand ich neben der eher „tonigen“ Instrumentation (jedes Experiment in dieser Richtung streng gemieden) die durchweg langsamen Tempi als beschwerlich, die bei genauerem Hinhören freilich auch zu einem guten Teil den Dirigenten angehen. Weite Bögen bekommen keine Konturen, vieles wirkt kraftlos dahinplätschernd, Steigerungen sind oft quälend. Interessant dürften die Stücke als Vergleichspunkte wirken: so etwa Lekeus zerwühltes Adagio mit seinen reichhaltigen Charakteren als Pendant zu späten Bruckner-Sätzen, zu denen es Anklänge gibt, aber auch Rabauds symphonische Dichtung zu Liszt's Stück mit gleichem Sujet. Bei allem Interesse aber, bei allen „schönen Stellen“ (wie dem Pilgerzug bei Rabaud) überwiegt doch die Langatmigkeit der Werke. Auch wenn dies als betont subjektive Einschätzung nicht geteilt zu werden braucht, an der Trägheit der Interpretation ist wohl nicht zu rütteln und sie verbindet sich leider mit dem oft müden Gebaren der Kompositionen.

Andreas Jaschinski

○ Trotz guter Voraussetzungen ein „Flop“.

SMETANA, Mein Vaterland; Tschechische Philharmonie, Vaclav Neumann; Denon OB-7389/90 ND (2 S 30) Digital
Aufnahmedatum: Live-Mitschnitt vom November 1982

Klangbild: Wenig differenziert, enge Dynamik, wenig durchsichtig, mittelmäßig präsent, eher flächig, mit leichten Verfärbungen.

Fertigung: Knistern und Rauschen.

Vergleichseinspielungen: Smetáček (Ariola 301 729), Kubelik (DG 2721 156).

Vorab drei konzeptionelle Bemerkungen zur Bewertung der vorliegenden Aufnahme: Das renommierte tschechische Orchester unter einem führenden Dirigenten der CSSR mit dem bekanntesten (schon fast stereotypen) Beispiel



böhmischer Musik des 19. Jahrhunderts – diese scheinbar idealen Voraussetzungen machen noch keine Höchstleistung aus. Die 100. Wiederkehr jenes Tages (bzw. Jahres), an dem Smetanas „Vaterland“ zum ersten Mal im fernen Japan zu hören war, mag ein bedeutender Anlaß für die dortige Öffentlichkeit sein, für die deutsche gilt das – auch bei näherer Betrachtung – nicht.

FONO-KRITIK

Schließlich besteht an Interpretationen des Smetanas Zyklus kein Mangel, so daß man eine Neuaufnahme mit besonders kritischem Blick prüft.

Für den Rezensenten, der vorurteilsfrei, interessiert und zugleich gespannt (wegen der vermeintlichen klanglich-akustischen Brillanz) an das Abhören ging, war die Beurteilung letztlich schwer. Dieser Neuaufnahme fehlt das Melos, die Farbe (von der feinen Zeichnung, der die „Moldau“ doch bedarf, wenn sie entspringt, bis zu kräftigen Strichen bei den Stromschnellen) sowie das überzeugende dynamische Ausloten der Partitur. Smetanas Text enthält in jedem Falle mehr als das klangliche Ergebnis auf diesen beiden Platten! Das Orchester bietet keine vibrierenden Tremoli, keine Akzentuierung, sondern Biederkeit und Mittelmaß, die auch die Interpretation, Dynamik und Agogik beherrschen. Vaclav Neumann läßt die (sonst großartige) Tschechische Philharmonie im Einheitschritt durch „Böhmens Hain und Flur“ trotten. Hier und da gibt es auf dem langen, teils erschöpfenden Weg zwar Ansätze, den einzelnen Stücken eine ihrer Bedeutung gemäße spezifische Charakterisierung zu geben, doch das ist nicht von Dauer. Einige Details mögen das verdeutlichen. „Vysehrad“ hat am Anfang keine geheimnisvoll-sagenhafte Stimmung. Die „Moldau“ entspringt bedächtig, es gibt zwar liebliche Momente im Zusammenspiel von Flöten und Klarinetten über Streichern und Harfenakkorden im „Nymphenreigen“, doch eine deutliche Zeichnung des Stimmengeflechtes, eine Akzentuierung der verschiedenen Bewegungsgrade fehlt. „Sarka“ hat nur kurzatmige Spannung, keine Sinnlichkeit im Ton, keine Spannung im „alla marcia“. „Böhmens Hain und Flur“ präsentiert sich als Dickicht in schwerfälligen Zeitmaßen, ohne Feuer. „Tabor“ ist noch das gelungenste Beispiel – mit dem pochenden, leicht klagenden Ton am Anfang, mit dem Pathos, das an Liszt erinnert, mit Schwung (zum ersten Mal!) im „molto vivace“. Doch enttäuschend klingt dann die Fortsetzung, „Blanik“, wo die Schlußakte leider nur noch „Tschingderassabum“ sind.

Sicher: Die Aufnahmetechnik dieses Live-Mitschnitts entspricht nicht dem, was man von Denon-Aufnahmen gewohnt ist, sie mag einiges von dem verschleiern, was darzustellen wäre. Der Hörer, zumal der Rezensent aber, muß sich an das hörbare Ergebnis halten, an die klingende Realität und kann nicht vom (möglicherweise) Intendierten ausgehen. Da aber schneidet die Aufnahme nicht gerade gut ab. Was man mit bzw. aus den Stücken machen kann, hat vor allem Smetáček in einer großartigen Interpretation mit den Prager Symphonikern gezeigt; dort ist die Textur immer klar, finden sich Reichtum und Vielseitigkeit der Musik, klingt sie vor allem auch natürlicher und präsent. Auch die klanglich etwas unpräzise Aufnahme des Boston Symphony Orchestra unter Kubelik, moderater als Smetáček, bietet dem Hörer mehr.

Helge Grünwald

Sanfter Tod, dezente Verklärung.

STRAUSS, Don Juan op. 20, Till Eulenspiegels lustige Streiche op. 28, Tod und Verklärung op. 24; Michael Davis (Solo-Violine in op. 20), London Symphony Orchestra, Claudio Abbado; DG 2532 099 (1 S 30) Digital
Aufnahmedatum: 1983

Klangbild: Ausgewogen, transparent.
Fertigung: Einwandfrei.

Glut unter Kontrolle.

BARTÓK, Der wunderbare Mandarin (Pantomime in einem Akt op. 19), Zwei Portraits op. 5; Shlomo Mintz (Violine) in op. 5, Ambrosian Singers, John McCarthy, London Symphony Orchestra, Claudio Abbado; DG 410 598-1 (1 S 30) Digital
Aufnahmedatum: 1983

Klangbild: Offen, transparent, von guter Dynamik.

Fertigung: Geringfügiges Knistern auf der B-Seite.

Ein Reißer wie Bartóks „Wunderbarer Mandarin“ ist für jedes Orchester noch immer eine Herausforderung – und für jeden Dirigenten eine zunehmend schwerer werdende Aufgabe (darin ist er Strawinskys „Sacre“ recht ähnlich). Denn während sich ein virtuoseres Orchester wie das London Symphony Orchestra die technischen Schwierigkeiten leicht erarbeiten kann, wird es für den Dirigenten mit jedem neuen Anlauf schwieriger, die Unmittelbarkeit des Werks aufzufrischen: Der Schock mildert sich beim Wiederleben. Was einst skandalös wirkte und Skandal machte, ist für uns Nachgeborene nur schwer rekonstruierbar. Claudio Abbado versucht das letztlich auch gar nicht erst, er hält die expressive Glut dieser Partitur immer unter Kontrolle. Das Ergebnis ist eine rundum gediegene Einspielung, die ihre eigene Bravour nie ausstellt, nie zum Selbstzweck macht, die aber den Schritt zum Exzeptionellen, zum Atemberaubenden nie ganz will oder wagt. Die beiden „Portraits“ gerieten dem London Symphony Orchestra und Abbado um eine Nuance persönlicher – zumal Shlomo Mintz das Violinsolo des ersten Porträts („Ein Ideal“ – zu dem man gleich zwei französische Versionen liefert: auf dem Etikett „Un Idéal“, auf der Hülle „Un Idéal“ – und die ungarische Partitur will gar „Une Idéale“) ebenso klang- wie geschmackvoll spielt. Claudio Abbados Tendenz, bei aller Virtuosität die eigene Interpretationspersönlichkeit immer etwas zurückzuhalten, prägt auch seine Einspielung der drei populären Strauss-Tondichtungen. Natürlich kann man sich „Don Juan“ noch stürmischer, „Till Eulenspiegel“ noch bizarrer vorstellen, aber angesichts der Äußerlichkeit mancher Passagen wirkt solche Dezenz nicht unangenehm. Das gilt ganz besonders für „Tod und Verklärung“. Abbado nimmt das Stück ernst und langsam (um einiges langsamer als Strauss selbst), aber das gibt vor allem der Largo-Einleitung eine zusätzliche sanfte Spannung (und einen kleinen Touch von Sibelius). Auch die recht plakativen Verklärungsklänge haben hier immer Stilgefühl. Rainer Wagner

Ein „Zarathustra“ voller innerer Ruhe und Farbenpracht.

STRAUSS, Also sprach Zarathustra, Macbeth; Wiener Philharmoniker, Lorin Maazel; DG 410 597-1 (1 S 30) Digital
Aufnahmedatum: 1983
Klangbild: Weite Dynamik und klangfarbliche Palette hervorragend eingefangen.
Fertigung: Erstklassig
Vergleichseinspielung: Also sprach Zarathu-



stra: New York Philharmonic, Zubin Mehta (CBS 35888).

Aus dem lange gehaltenen Naturlaut zu Beginn des „Zarathustra“ läßt Lorin Maazel in großer Ruhe und Gelassenheit das „feierlich“ überschriebene Trompetenmotiv heraustreten und vermeidet jeden äußerlich-hektischen Anspruch, der z.B. die Mehta-Aufnahme gerade am Anfang ein wenig unbefriedigend macht. Zudem paßt bei Maazel die Orgelstimmung genau zur Orchesterintonation, während bei den New Yorkern der ausgehaltene Orgelakkord deutlich zu tief liegt. In der vielschichtigen, rhythmisch streckenweise sehr vertrackten Partitur achtet Maazel auf jedes klangfarbliche Detail, auf Deutlichkeit der Artikulation, z.B. in der „Wissenschaftsfuge“ oder im Tanzlied. Obwohl Maazel keineswegs schleppt, läßt er sich doch viel Zeit und liefert eine fabelhaft ausgehörte Tondichtung ab, während Mehta doch eher die robuste Zeichnung bevorzugt, die dramatische Entwicklung und demzufolge auch um zweieinhalb Minuten schneller ist als Maazel (31'23'' zu 33'54''). Obwohl beide Interpretationen digital aufgezeichnet wurden, ist die Dynamik bei Maazel weiter ausgefahren, vor allem im Piano-Bereich.

Während die Mehta-Aufnahme eine ganze Platte füllt, paßt Maazels „Zarathustra“, obwohl länger, auf eine Plattenseite und gibt damit Gelegenheit, ein auf dem Plattenmarkt unterrepräsentiertes Werk von Richard Strauss wieder einmal einzuspielen: „Macbeth“ existiert seit Jahren nur in der Wiedergabe durch Rudolf Kempe, zudem in einer aufwendigen Kassette. Diese frühe und von Strauss damals mehrfach umgearbeitete Tondichtung nimmt Maazel kräftig bewegt und stets vorwärtstreibend, dabei aber auch durchsichtig und detailgenau. Die Brillanz des Orchesters ist in beiden Wiedergaben atemberaubend, und ganz fern von den literarischen Vorlagen oder im ersten Fall auch naheliegenden filmischen Assoziationen gestaltet Maazel große Musik mit großer Eindringlichkeit. Räumlichkeit, Klangbalance und Fertigung sind tadellos. Hartmut Lick

„Sacre“ hautnah.

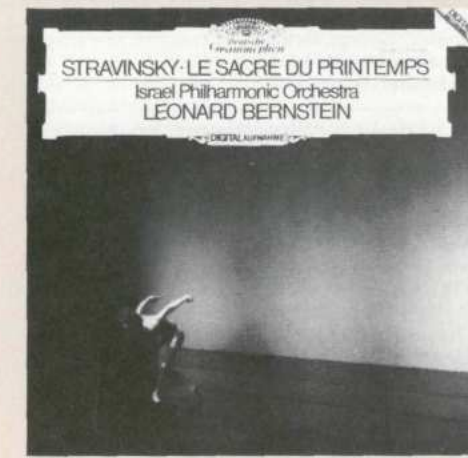
STRAVINSKY, Le Sacre du Printemps; Israel Philharmonic Orchestra, Leonard Bernstein; DG 2532075 (1 S 30) Digital
Aufnahmedatum: 1983

Klangbild: Scharf, offen und präzise, große dynamische Breite, sehr durchsichtig.

Fertigung: Bei leisen Partien leichtes Rauschen hörbar, sonst einwandfrei. •

Vergleichseinspielungen: Abbado (DG 2740257), Ansermet (Decca 635456 FK).

Auf dieser Platte gelang eine ausgesprochen bunte und kontrastreiche Realisierung der Partitur, die auch heute ganz neue und überraschende Auslegungen zuläßt. Bernstein geht hauteng auf die körperhafte Nähe dieser Partitur ein, bezieht von der menschlichen Bewegung her die interpretatorischen Impulse und konzentriert und übersteigert sie in der musikalischen Realisierung. Vieles gerät dadurch in hitzige Atmosphäre, nervös angespannt und ausgesprochen scharf, mitunter vielleicht etwas maniert. Besonders Blechbläser und Schlagzeug fallen durchwegs sehr spitz pointiert aus. Im „Frühlingsreigen“ z.B. ist das Dazwischenfahren des Blechs fast physisch wie ein schneidendes Messer erlebbar. Durchwegs ist die Interpretation so angelegt, daß sie keinen Ruhepol zuläßt. Impressionistische Inseln, wie sie etwa bei Ansermet durchaus zu hören sind, entstehen nicht, vermeintliche Ruhepole werden hinweggefegt vom Furioso wie von der Brillanz des Orchesterklangs. So wirken die langsamen Partien bisweilen etwas überspielt, in erster Linie nach Klangkontrasten, aber weniger nach subtilen Stimmführungen und Harmonien ausgehört. Bernstein verweilt hier nicht, sondern gestaltet gleichsam schwelende Unruhe, die dann in den Ausbrüchen logische Lösung findet, ganz so, als würde ein katzenhaft langsam angespannter Körper Befreiung im Sprung suchen. Es bedarf im Grunde keines Wortes, daß die Realisierung dieses Konzepts der grellen Lichter souverän gelingt. Vor allem die ausgezeichneten Bläser werden, überaus präzise und ganz trocken spielend, diesen Vorstellungen allenthalben gerecht. Was Bernstein von Abbado unterscheidet, ist der ganz spontane, gestische Zug seiner Realisation (während Abbado sich – voll überzeugend – auf die exakte Verwirklichung der klangmagischen Wirkung der Partitur verließ). Das verleiht der Interpretation eine ständige, fast film-musikartig lauernde Erwartungsspannung. Hier muß aber gesagt werden, daß das Konzept im rhythmisch komplexesten Schlußabschnitt „Danse sacrée“ kaum mehr Steigerung zuläßt. Die Klanggewalt bekommt hier teilweise den Beigeschmack des Mechanischen, allerdings, und dies mag Absicht gewesen sein, des unerbittlich Mechanischen.



Das Bad in den klangfulminanten und körperhaften Gestalten wird durch die außergewöhnlich scharfe Klangzeichnung der Aufnahmetechnik (so wird man den Sacre wohl nie im Konzertsaal hören) noch besonders unterstrichen.

Reinhard Schulz

WIEDERVERÖFFENTLICHUNGEN

Orchesterwerke

Durchgeformter Honegger.

HONEGGER, Sinfonie Nr. 2, Sinfonie Nr. 3 (Symphonie liturgique); Berliner Philharmoniker, Herbert von Karajan; DG 2543805 (1 S 30)
Aufnahmedatum: 1971
Klangbild: Etwas scharf, präsent.
Fertigung: Zufriedenstellend.

Honeggers ausdrucksintensiver Ton ist bei Herbert von Karajan und den Berliner Philharmonikern zumindest streckenweise in guten Händen. Besonders die Honegger eigene prägnant gestische Rhythmik, die Gewalt des motorischen Antriebs, die vor allem die schnellen Sätze immer wieder entscheidend prägt, erscheint hier mit ungebrochener Wucht. Stillere Momente, etwa der Gesang des Vogels im Finale der dritten Sinfonie, besonders aber die langsamen Mittelsätze der jeweils dreisätzigen Sinfonien, erscheinen demgegenüber weniger dicht und etwas überspielt. Gewiß erweist sich Honeggers Ausdrucksintensität in diesen langsamen Sätzen als etwas dünner und flacher, dennoch wäre hier von der Interpretation ein abgeklärter, ruhpolartiger Ton zu erwarten, der hier aber weitgehend nivelliert wird. Aber wie z.B. das Allegrothemä der 2. Sinfonie nach der langsamen Einleitung elektrisierend und sonor zugleich durchgebildet wird, mit sehr eindringlicher dynamischer Abstufung und vollem, engagierten Ton, ist sehr überzeugend. Noch eindrucksvoller ist der erste Satz (Dies irae) der dritten Sinfonie eingespielt. Die „dies irae“-Erregung in den schröffen Bläserakzenten und diskantreichen Streicherfiguren ist genau austariert zwischen der Wirkung des Chaotischen und musikalisch prägnanter Gestaltung. Die dazwischengeworfenen Akkorde oder Melodiefetzen kommen ganz exakt und deutlich, ohne daß dadurch die herbe Wucht, die Wirkung des Ungezügelten verloren ginge. Hier vor allem erweisen sich die Berliner Philharmoniker als klanglich souverän aufeinander abgestimmtes Orchester. Die Schroftheit des Tons ist integriert, niemals alleiniger Selbstzweck.

Reinhard Schulz

Wiederveröffentlichung eines Fehlgriffes.

TSCHAIKOWSKY, Sinfonie Nr. 5, f-Moll op. 64; New Philharmonia Orchestra, Leopold

Stokowski; Decca 6.42778 (1 S 30)
Aufnahmedatum: 1968

Klangbild: Auch nach Maßstäben der späten 60er Jahre nicht akzeptabel: mulmig, unnatürlich, ohne Transparenz.

Fertigung: DMM mit Rauschen.
Vergleichseinspielungen: Mrawinsky (DG 2535236), Chailly (Decca 6.42838), Karajan (DG 2535318).

Der Gedanke, ältere Aufnahmen in einem neuen, besseren Klangbild oder mit verbesserter Preßqualität wieder aufzulegen, wird nur sinnvoll realisiert, wenn die Urprodukte bestimmten Ansprüchen genügen. Die vorliegende Aufnahme der fünften Sinfonie von Tschai-kowsky scheint mir aber weder aus künstlerischen noch aus technischen Gründen der Wiederveröffentlichung wert. Stokowski entspricht als Dirigent hier genau dem Klischee seiner selbst: beständig setzt er eigenwillige Temporückungen, läßt Verbreiterungen ausführen, unterbricht den Fluß der Musik, läßt dann wieder ein Tempo subito anschlagen, strapaziert das „tempo rubato“ – das alles angesichts der bei Tschai-kowsky doch nun wahrlich nicht zimperlich gesetzten Tempoanweisungen. Darüber hinaus ist die Dynamik sehr einseitig eingeeignet. Weder existiert ein wirkliches pianissimo noch ein mitreißendes fortissimo (nicht einmal beim Ausbruch des Idee-fixe-Themas im zweiten Satz!). Die ganze Aufführung leidet unter einem Einheitsklang, der dem Hörer etliches vorenthält. Der Bläsesatz ist mulmig, die Pauke hört man größtenteils nicht dort, wo sie zu hören sein müßte. Die Streicher klingen oft forciert. Das wunderbare Hornsolo von Alan Civil ist da nur ein schwacher Trost. Wer Klarheit der Struktur, Expressivo und dramaturgische Durchgestaltung sucht, der greife zu Mrawinsky oder Karajan, am besten aber zur Neuaufnahme unter Chailly. Stokowski und das New Philharmonia Orchestra konnten das leider nicht bieten.

Helge Grünwald

NEUERÖFFENTLICHUNGEN

Konzerte

Blick auf Britten und Copland.

BRITTEN, Klavierkonzert op. 13, COPLAND, Klavierkonzert; Gillian Lin (Klavier), Melbourne Symphony Orchestra, John Hopkins; Chandos ABR 1061 (1 S 30)
Vertrieb: Helikon Musikverlag Heidelberg
Aufnahmedatum: 1978
Klangbild: Sehr präsent, gute Dynamik.
Fertigung: Ohne Mängel

Die Pianistin Gillian Lin, aus Singapur gebürtig, ausgebildet in England, präsentiert sich mit zwei weniger bekannten Werken – mit Coplands Klavierkonzert von 1926 und Britzens Klavierkonzert op. 13. Britzens Konzert ist dokumentiert durch eine Authentizität beanspruchende Aufnahme mit Svatoslav Richter, der unter der Stabführung des Komponisten das

FONO-KRITIK

sperrig gesetzte Werk furios gespielt hat. Im Fall von Copland ist die interpretatorische Lage offener.

Wenn man Gillian Lin an der Richter-Aufnahme mißt, so zeigen sich die Unterschiede und Differenzen erst auf der musikalischen Ebene. Das spricht zunächst für die Pianistin aus Singapur, die manuell nichts preisgibt und vor allem in den perkussiven Partien über beträchtliche physische Reserven verfügt. Auf der musikalischen Ebene bedeutet das, daß Richter das Konzert ätzender, stimmungsmäßig ironischer begriff. Viel von Richters Prokofieff-Spiel, von der stimmlichen Trennschärfe und einer trocken-auftrumpfenden Sprache floß damals ein in seine Britten-Erkundung. Solche Fähigkeiten im Bereich der Schichtenbestimmung sind Gillian Lin nicht gegeben. Ein stählernes Forte, ein hell timbrierter, spitz zulaufender Diskant, dazu großflächige Pedalwirkung – damit wird das Konzert plakativ, harmloser, als es gedacht war.

Positiv aber schlagen diese Eigenheiten bei Copland zu Buche, bei einem Konzert, das seinen eklektischen Charakter wohl gar nicht verleugnen will. Prokofieff und Rachmaninoff, Bartók und Gershwin sind hier präsent, motorisch bewegte Abläufe wechseln mit gleichsam filmisch ausgebreiteten Lyriken und jazzartig aufgebauchten Rhythmen. Auch da wäre eine abgefeimtere Darstellungsweise durchaus denkbar. Doch liefert die Pianistin einen deutlichen Abriß, kräftig unterstützt vom Melbourne Symphony Orchestra unter John Hopkins. Die Aufnahmequalität ist als gelungen zu bezeichnen.

Martin Meyer



Ein (wirkungsbewußter) Engländer in Dresden.

ELGAR, Konzert für Violoncello und Orchester op. 85, Cockaigne-Ouvertüre, Introduction und Allegro für Streicher op. 47; Heinrich Schiff (Cello), Staatskapelle Dresden, Neville Marriner; Philips 6514 316 (1 S 30) Digital

Aufnahmedatum: (P) 1983
Klangbild: Großräumig, füllig, deutliche Konturen.

Fertigung: Ohne Einwände (bis auf geringfügiges Rauschen).

Vergleichseinspielung: du Pré, Barbirolli (EMI 1 C 063-00977), (Cockaigne) Solti (Decca 6.42292).

Einen Vorgeschmack der zu erwartenden verstärkten Aufführungsaktivitäten von Elgars Musik, vornehmlich durch die beiden englischen Chefdirigenten zweier westdeutscher Rundfunk-Sinfonieorchester, Colin Davis in München und Neville Marriner in Stuttgart, vermittelt die vorliegende Platte. Besonders zu begrüßen ist es, daß hier eine Koproduktion zwischen zwei Produzenten in Ost und West stattgefunden hat. Auf diese Weise ist es erneut möglich geworden, die bekannten Vorzüge der Klangkultur der Dresdner Staatskapelle bestätigt zu sehen bzw. zu hören. Elgars Musik lebt vom Effekt, den Marriner durch seine straffe Stabführung zu erfüllen und einzulösen weiß. Das Orchester präsentiert sich großräumig, klanglich opulent und im Ausdruck mit emphatischer Geste. Diesem Duktus fügt sich im Cellokonzert der junge österreichische Cellist Heinrich Schiff aufs glücklichste ein. Vorrang hat die Cantilene, der geschönte Klang etwa vor herber



struktureller Strenge. Damit stehen Dirigent und Solist auf der anderen Seite der Interpretationsmöglichkeiten, die etwa die unvergessene Cellistin Jacqueline du Pré und auch der ebenso unvergessene Dirigent Sir John Barbirolli durch markigere, vielleicht auch profilierteres Musizieren eingenommen haben. Die Neuaufnahme entspricht freilich stärker den heute möglichen klangtechnischen Bedingungen, die hier in drei Werken voll ausgeschöpft werden, die z.Zt. nicht übertrieben oft im Repertoire zu finden sind. Die Aufnahme der Cockaigne-Ouvertüre kann mit der bislang einzigen Parallelaufnahme unter Georg Solti mithalten. Mit der neuen Platte aus Dresden kann Marriner sich sehen und hören lassen: Sie bringt die drei ausgewählten Werke mit pathetischer Geste, wirkungsintensiv und klangfüllig, dabei aber stets transparent, zum Erklären. Heinrich Schiff als Solist steht dem Niveau der Aufnahme in nichts nach.

Gerhard Wienke



Thomas Zehetmair als Solist und Dirigent.

J. HAYDN Konzert für Violine und Streichorchester C-Dur Hob. VIIa:1, M. HAYDN Konzert für Violine und Streichorchester B-Dur; Thomas Zehetmair (Violine), Franz-Liszt-Kammerorchester, Thomas Zehetmair; Teldec 6.42917 (1 S 30) Digital
Klangbild: Sehr natürlich.
Fertigung: Einwandfrei.

Hätte man Zehetmair anhand seiner Bach-Aufnahmen und manch anderem mehr nicht in einem haarsträubenden Maße hochgelobt, könnte man unbeschwert und erfreut über das zupackende Spiel eines jungen Geigers berichten und außerdem über einen Interpreten, der seine Kadenz noch (oder wieder) selbst verfaßt. Bei allem Respekt vor so viel Können und musiktheoretischem Wissen: Gidon Kremer's Format, in das man ihn verschiedentlich hineinzupressen versucht hat, ist ihm nun wirklich einige Nummern zu groß. Es hieß die Maßstäbe, die an die beiden Geiger angelegt werden, in einem absolut unzulässigen Maße zu deformieren, wenn die „Klassenunterschiede“ derart verwischt werden. Man leistet weder Zehetmair noch seiner Hörerschaft einen guten Dienst, wenn man ihn auf Höhen hievt, wo die Luft doch zu dünn ist.

Erfreulich wirken bei Zehetmair zunächst einmal seine Programmwahl und die erfrischend unkomplizierte Art, die Soloparts anzugehen. Als Solist und Dirigent in einer Person zeichnet er zusammen mit dem Franz-Liszt-Kammerorchester von beiden Konzerten Bilder in klar gegliederten Proportionen und scharfen Umrissen. Sein helltimbrierter Ton und eine mühelose Geläufigkeit garantieren gute Durchhörbarkeit und einen sehr „lichten“ Gesamteindruck. Die Ecksätze werden federnd vorangetrieben, die eigenen Kadenz nehmen sich recht stilvoll, zumindest jedoch gutvereinbar mit den Konzerten aus.

Zieht man, und dies sei bei den Werbevorgaben gestattet, einen Grumiaux oder den etwa gleichaltrigen Lin heran, kann man nur feststellen, daß Thomas Zehetmair weder die geigerische Raffinesse des Belgiers, dessen weites Spektrum an Tönungsmöglichkeiten noch das Virtuositentum des Ostasiaten erreicht. Soviel zur Relativierung.

Da bei der vorliegenden Einspielung auch die Orchesterleitung in den Händen des Solisten liegt, kann Zehetmair hier noch einige Pluspunkte verbuchen. Gegenüber z. B. Marriners behäbig-starrer Dirigat versteht der junge Geiger das Franz-Liszt-Kammerorchester zu spritzigen Ecksätzen zu führen. Die Mittelsätze wirken sehr „gekonnt“ – doch scheint hier die Nähe des eben nur und erst „Gekonnten“ und „Gewußten“ noch am gefährlichsten auf. Aufnahme- und preßtechnisch läßt die Platte keine Wünsche offen.

Wolfgang Wendel



Der „Concours“ von Brüssel 1983 im Rückblick.

LISZT, Klavierkonzert Nr. 2 A-Dur, DEVEREUSE, Klavierkonzert Nr. 4, RACHMANINOFF, Klavierkonzert Nr. 2 c-Moll, BEETHOVEN, Klavierkonzert Nr. 5 Es-Dur; Pierre Volondat, Daniel Blumenthal, Wolfgang Manz und Boyan Vodenitcharow (Klavier), Belgisches Nationalorchester, George Octors; phonic 2980 005 (3 S 30)
Aufnahmedatum: 1983



Erste Aufnahmen mit den jungen Preisträgern.

TSCHAIKOWSKY, Klavierkonzert Nr. 1 b-Moll op. 23, DEBUSSY, Estampes; Daniel Blumenthal (Klavier), Belgisches Nationalorchester, George Octors; phonic 1980 064 (1 S 30)
Aufnahmedatum: 1983

BEETHOVEN, Klavierkonzert Nr. 4 G-Dur op. 58, RAVEL, Valses nobles et sentimentales; Eliane Rodrigues (Klavier), Belgisches Nationalorchester, George Octors; phonic 1980 063 (1 S 30)
Aufnahmedatum: 1983

VILLA-LOBOS, Alma Brasileira, New-York Skyline, Impressos seresteiras, Homenage à Chopin, Cantiga, Saudades das selva Nr. 1 und 2, Cirandas Nr. 5, 8 und 15 u.a., Eliane Rodrigues (Klavier); phonic 1980 058 (1 S 30)
Vertrieb: Opus E, Karlsruhe, Kriegstraße 161
Aufnahmedatum: 1983

Klangbild: Präsent, ausgewogen, insgesamt von befriedigender Stereo-Qualität, gelegentlich etwas unkonturiert (Volondat).

Fertigung: Leichtes Rauschen, gelegentlich unruhige Oberfläche.

Hatte sich in den 70er Jahren noch die DG für die Edition der Brüssel-Dokumente eingesetzt, so zeichnet mittlerweile eine sogenannte „phonic“-Gesellschaft für die – immerhin prompte – Veröffentlichung verantwortlich. Daß man es eilig hat, läßt sich leicht erklären. Gerade in Belgien und in den angrenzenden Ländern wird der „Concours Musical International Reine Elisabeth“ mit großer Spannung verfolgt. TV- und Radio-Direktübertragungen von den sechs Finaltagen erzielen hohe Einschaltquoten und am Tatort versammelt sich eine unermüdliche, spürbar fachkundige Menge, die den Juroren mitunter nicht nur freundliche Gesichter zeigt.

Die Plattenausgaben vom Wettbewerb lassen sich in zwei Abteilungen aufteilen. Zum einen handelt es sich um jene Aufnahmen, die das Wirken der „Sieger“ – etwa auf Platz eins bis drei oder vier – dokumentieren. Zum anderen werden Einspielungen von jenen Finalisten angeboten, die zwar von der Jury etwas zurückgesetzt blieben, aber durch ihr Temperament, ihre literarischen Vorlieben oder auch durch ihre persönliche Ausstrahlung Punkte in der Öffentlichkeit gesammelt haben. Dadurch muß es bei jenen Plattenfreunden, die diese Ausgaben erwerben, jedoch über keine Informationen über den Wettbewerbsverlauf verfügen, zu Verwirrungen kommen. Die „phonic“-Redaktion macht es sich nämlich recht leicht: Lediglich aus der Anordnung der Pianistennamen auf der Kassettenvorderseite kann man sich ein Bild verschaffen, wer die Plätze eins bis vier belegt hat. Künstlerbiographien sind nicht abgedruckt worden, geschweige denn Werkeinführungen oder weiterführende Stückbezeichnungen bei Villa-Lobos. Das alles wirkt recht spartanisch ausgestattet und bedeutet gegenüber der Kassette des Jahres 1972, als Valerij Afanassiev vor dem Amerikaner Jeffrey Swann den Wettbewerb für sich entschied, einen markanten editorischen Abstieg.

Der „Concours“ 1983 fand wiederum ohne den sowjetrussischen Nachwuchs statt, ein musikpolitischer Umstand, der manchem Preisaspiranten aus dem Westen sicher im tiefsten seiner Klavierseele unangenehm war. Das heißt nicht, daß die Musiker aus der UdSSR unschlagbar wären. Ihre spezifische Vorbereitung auf große „Nervenschlachten“, ihre Kenntnisse der virtuellen Kampftagsliteratur jedoch prädestinieren sie für Wettbewerbe wie in Brüssel, wo zu allem Ungemach der Finalhektik, auch noch die kurzfristige Einstudierung eines modernistischen Klavierkonzerts obligatorisch ist.

Den ersten Preis trug der Franzose Pierre Volondat davon, ein blendend gerüsteter Mann mit – wie man hörte – exzentrischem Wesen und zwangsläufig auch publizitätssträchtigen Äußerungen. Liszts A-Dur-Konzert übermitteln er in aller Imposanz, überlegt von den ersten Arpeggios der Einleitung an, packend gesteigert in den jederzeit formal eingebundenen Doppeloktaven, glitzernd in der Ornamentierung. Mit dieser Leistung erklimmt der Franzose jenes französische Pianistenpodest, auf dem sich Köhner wie Katsaris, Duchâble, Devoyon und Collard seit einiger Zeit erfolgreich behaupten. Weniger Aura verströmt der Silbermedaillengewinner Wolfgang Manz aus der Bundesrepublik. Nun ist

allein die Tatsache, daß ein Deutscher sich in Brüssel in die vorderen Ränge vorgearbeitet hat, schon bemerkenswert. Vielleicht geht Manz mit dem c-Moll-Konzert von Rachmaninoff zu philologisch um. Es dauert eine Weile, bis man sich von den schwerblütigen, fast statischen Aussagen im Kopfsatz erholt hat. Intelligent und über weite Strecken auch atmosphärisch fesselnd dann der zweite Satz, dem ein vital ausgespieltes „Allegro scherzando“ folgt, in dessen Verlauf sich Manz immer deutlicher als Kenner russischer Konzertmentalität zu profilieren versteht. Über den „Dritten“, Boyan Vodenitcharow, dessen Wiedergabe des Es-Dur-Konzerts von Beethoven im Rahmen gediegener Konvention bleibt, läßt sich an dieser Stelle nichts Verbindliches sagen. Stärker deklariert sich da schon der „Vierte“, Daniel Blumenthal, dessen Darstellung des eintönig daherquasselnden Devreese-Konzerts Bereitschaft zu Fairneß und Einsatz zeigt. Im Tschairowsky-Konzert hütet er sich vor allzu rüden Entladungen; die Debussy-„Zugabe“ unterrichtet den Hörer über ein sondierendes, durchaus kritisch abwägendes Talent auf dem Wege der musikalischen Konsolidierung. Großen Eindruck, besonders beim Publikum, dürfte die zierliche Südamerikanerin Eliane Rodrigues hinterlassen haben. Und dies, obwohl sie im G-Dur-Konzert von Beethoven allenfalls sporadisch zu eigener Meinung findet, vor allem in der Kadenz lediglich hübschen Leerlauf anzettelt, mit dem die Tragweite der musikalischen Botschaft auf ein Minimum reduziert wird. Affinität beweist sie zu den Stücken Heitor Villa-Lobos, denen der Herausgeber eine ganze Platte gewidmet hat. Um Nuancen einfarbiger als Anna-Stella Schic (EMI 2 C 165-16250/9), nicht ganz so kraftvoll wie Roberto Szidon oder Nelson Freire, aber hinreichend charakterisierend bewältigt sie die folkloristisch durchtränkten Kunstgebilde zwischen Klaviersong, Chopin-Verehrung und „brasilianischer Waldeslust“. Wenn man die großformatigen Fotos von Eliane Rodrigues vor sich liegen hat, dann fehlt nicht viel zur Prophezeiung, daß diese junge Dame ihren Weg machen wird.

Peter Cossé

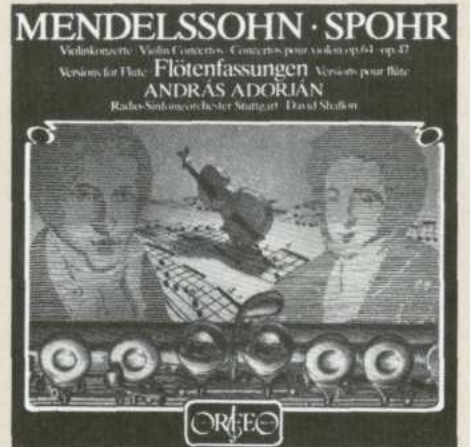


Hervorragende Bläserstudie. Dennoch: ein klangliches Wagnis.

MENDELSSOHN BARTOLDY, Violinkonzert e-Moll op. 64 (Flötenfassung von Wilhelm Popp), SPOHR, Violinkonzert Nr. 8 a-Moll op. 47 in moda d'una scena cantante (Flötenfassung von Christian Gottlieb Belcke); András Adorján (Flöte), Radio-Sinfonieorchester Stuttgart, David Shallon; Orfeo S 046831 (1 S 30) Digital
Aufnahmedatum: Mai u. Oktober 1982

Klangbild: Orchester im Forte etwas gepreßt, spitze Höhen, spürbare Tiefenanhebung, gute Solistenbalance mit natürlicher Raumwirkung.
Fertigung: Hervorragend (bis auf drei störende Knacker im Mendelssohn-Andante, Takt 30–31, und unsauberen Rillen-Auslauf auf der Seite 2).

Dieses Unternehmen verdient Beifall. Und sei es als Bekräftigung der Tatsache, daß die Violine in diesen für sie konzipierten Werken letztlich unersetzlich ist (dies sagt ein Bläserfreund!). Aber selbst András Adorján als exzellenter Solist dieses Transkriptions-Wagnisses ist sich als Interpret, selbstkritischer Herausgeber dieser weitgehend als autorisiert anzusehenden



Fassungen und sachlich berichtender Textkommentator klar darüber, daß hier keine neuen „Flötenkonzerte“ entdeckt worden sind. Anstoß zu dieser anhörswürdigen Musikproduktion ist Mendelssohns „historische“ Bereitschaft, für sein Klaviertrio op. 49 ein Flötenarrangement zu schreiben. Das Manuskript ist jedoch verschollen. Das Arrangement des Violinkonzertes stammt von einem zeitgenössischen Flötisten der Coburger Hofkapelle, später auch Hamburger Philharmoniker, von Wilhelm Popp (1828–1903). Spohrs nicht minder berühmte und beliebte „Gesangsszene“ – in der Form eines Violinkonzertes – wurde dagegen kurz nach der gefeierten Uraufführung mit Billigung des Komponisten von dem Leipziger Gewandhaus-Flötisten Belcke (1796–1857) für die Flöte mit Klavierbegleitung eingerichtet.

Den vorliegenden Spezialfassungen beider „Highlights“ aus dem Geigenrepertoire im originalen Flötenkolorit darf man bei Umstülpung entsprechender Hörgewohnheiten zustimmen, weil der Flötenvirtuose Adorján alle geigerischen Spielanforderungen verblüffend gut in den atem- und klappentechnischen Griff bekommt. Der sinnliche Reiz des Streicherklanges und die Wärme der Resonanzschwingungen vertrauter Meistergeigen stellten sich jedoch nicht ein. Der „magere“ Oberton-Aufbau, das weniger üppige Klangvolumen und der kühlere atmosphärische Metallglanz der Böhmlöte stoßen besonders dort an unüberbrückbare Wirkungsgrenzen, wo die Orchestrierung ohnehin den Holzbläusersatz als eigene Klangfarbe erfordert. Dennoch ist das Experiment angesichts der vorliegenden Solidität und Qualität legitim. Ob es sogleich für den Plattenschrank konserviert werden muß, das ist freilich eine Frage, die der Produzent und Geldgeber zu verantworten hat.

Gerhard Pätzig



Richters Mozart – ebenmäßig strömend.

MOZART, Klavierkonzert Es-Dur KV 482, Sinfonie B-Dur KV 182; Svatoslav Richter (Klavier), Philharmonia Orchestra London, Riccardo Muti; EMI 067-143 528-1 T (1 S 30)
Klangbild: Recht offen, präsent, geringfügig unausgewogen durch vorgezogene Bläser, sehr plastisch.

FONO-KRITIK

Fertigung: Einzelne (starke) Knisterstellen.
Vergleichseinspielung: Brendel (Philips 6768 096).

Mozart-Aufnahmen mit Svyatoslav Richter sind rar. Der Pianist, der immerhin neun Klavierkonzerte des Komponisten in seinem Repertoire hat und diese auch immer wieder öffentlich spielt, möchte seine Interpretation offensichtlich nur ungern der kleinen „Disco-Ewigkeit“ anvertrauen. Außer einigen Live-Mitschnitten (auch das jetzt vorgelegte Es-Dur-Konzert kursierte schon in einer amerikanischen Version unter Ormandy) ist die Warschauer Einspielung des d-Moll-Konzertes bislang Richters einzige Wortmeldung in Sachen Mozart-Konzerten geblieben.

Nach fast 25 Jahren ist dies nun also die zweite Auseinandersetzung: um es vorwegzunehmen, so ganz glücklich erscheint mir auch diese Produktion nicht. Richter setzt auf seine Fähigkeit zu strömendem, flächigem, bewundernswert ebenmäßigem Spiel. Die Sechzehntel der Durchführung des Kopfsatzes fließen großzügig, das ausladende Thema des Andante wird expressiv vorgestellt. Doch geht das alles sehr auf Kosten der Akzentuierung von Details, der inneren Lebendigkeit, die die (guten) Brendel-Aufnahmen so sehr auszeichnet. Der „Andante cantabile“-Einschub im Finale hört sich geradezu empfindungslos schön an. Den Britten-Kadenzen, im Gestus Prokofiew-nah, bekommt Richters Klangflächendifferenzierung dagegen hervorragend.

Muti sorgt mit dem Philharmonia Orchestra für eine solide ausgearbeitete Begleitung, auch wenn der Orchesterklang aufgrund der vorgezogenen Bläser nicht ganz ausgewogen wirkt. Wie sehr er auf unterschiedliche Werkcharakteristika eingeht, zeigt der Vergleich mit der beigelegten kleinen B-Dur-Sinfonie KV 182. Hatte Muti im Kopfsatz des Konzertes das Es-Dur-Pathos



mächtig ausspielen lassen, verfährt er nun bedeutend zurückhaltender. Wenn, bei aller Disziplin, dem Philharmonia Orchestra dann doch das letzte Quentchen Charme fehlt, geht das vielleicht auch auf Kosten der etwas gedeckten Klangtechnik.

Nikolaus Deckenbrock

Bolets Farbenkunst bei Rachmaninoff.

RACHMANINOFF, Klavierkonzert d-Moll op. 30; Jorge Bolet (Klavier); London Symphony

Orchestra, Ivan Fischer; Decca 6.42734 (1 S 30) Digital
Aufnahmedatum: 1982
Klangbild: Offen, präsent, von weiter Dynamik.
Fertigung: Einwandfrei.

Eine weit ausholende Rachmaninoff-Renaissance hat bewirkt, daß vor allem das Klavierwerk des russisch-amerikanischen Komponisten mittlerweile in interessanten, oft auch kontroversen Einspielungen gehört werden kann. Dies gilt vorab für die Präludien, für die Etüden und die Sonaten, und natürlich für die Klavierkonzerte, von denen lediglich das elegisch-versonnene vierte immer noch Zurücksetzung erfährt. Richter und Horowitz, Weissenberg, Beriman und, in besonderem Maß, Vladimir Ashkenazy wären als abschätzende Interpreten zu nennen.

Und nun stellt sich auch Jorge Bolet dem d-Moll-Konzert. Aufnahmen von Rachmaninoff-Transkriptionen und einiger Préludes belegten schon Bolets kantable Fähigkeiten zwischen pomp-hafter Grandeur und subtiler Entsamung. Tatsächlich ist der Kubaner ein herausragender Gestalter im Bereich der klanglichen Verzauberungen. Kein dämonischer Tüftler – wie sein jüngstes Liszt-Rezital für Decca offenbart; dafür ein überlegener Architekt, der nicht bloß den Aufriß nachzeichnet, sondern auch die Innenräume mit Sinn erfüllt.

Bolet gibt dem großen, ausladenden d-Moll-Konzert herbstliche Farben. Anders als Horowitz in der Version mit Ormandy sieht er den Part des Solisten weniger in der klavieristischen Expressivität, in den rhythmischen Überraschungen und anschlagentechnischen Raffinessen. Er ordnet sich – zumal im ersten Satz – in das Orchesterbild ein und tritt nur hie und da (und nicht einmal während den Erschütterungen zu Ende der Durchführung) an den Rand der Bühne. So scheint ihm für das Pensum der



virtuosen Selbstdarstellung die Kadenz zu genügen – wo er verteilt und wieder sammelt, wo er die Akkorde spreizt und die blinkenden Skalen bis in den Diskant mit Leben füllt. Sonst aber herrscht Eingliederung, ein ständig überprüftes Sich-Einfügen in den Kontext der melodischen Thematik. Im Grunde offenbart das Konzert bei Bolet vielleicht zum ersten Mal seinen sinfonischen Atem – wenn man von Van Cliburns Aufnahme absieht. Erstaunlich ist aber die Tonfülle, die das Klavier dem Orchester beimischt. Die Übergänge wachsen organisch aus der Dramaturgie hervor, die übergreifende Gebärde zielt auf Ganzheit, auf die deckende Gliederung

des Verlaufs.

Das hatte, freilich mit anderen Mitteln, auch Gawrilow unternommen, dessen Einspielung durch die Leichtigkeit beeindruckt, mit der der Klavierpart nachgezogen wird. Bolet, schon von der Physiognomie her ein schwerblütigerer Exeget, verringert weniger die spätromantische Last, die hier gehoben werden soll, als daß er sie auf die orchestrale Expansion hin verteilt. Sein Spiel zehrt deshalb kaum von den solistischen Vereinzlungen, kaum von den analytischen Sondierungen. Selbst der Mittelteil des langsamen Satzes mit seinen flirrenden Einsprengeln wirkt getragen, beherrscht, ja nachdenklich. Und im Finale (das Katsaris anlässlich des Brüsseler Wettbewerbs von 1972 zur solistischen Tour de force steigerte) sind die Ereignisse so aufgebaut, daß sich eine langsame, allmählich ansteigende Linie der technischen Virtuosität ergibt. Bolet hat damit wiederum demonstriert, daß er ein selbständig artikulierender, bewußt akzentuierender Interpret ist, dessen musikalische Laufbahn noch manche Überraschung bergen könnte. Das London Symphony Orchestra unter Ivan Fischer assistiert nicht nur, es trägt mit.

Martin Meyer

WIEDERVERÖFFENTLICHUNGEN

Konzerte



Clara Haskils Mozart-Vermächtnis.

MOZART, Klavierkonzerte KV 271, KV 415, KV 459, KV 466, KV 491, KV 595, Konzertrondo KV 386, Klaviersonaten KV 280, KV 330, Variationen über Ah, vous dirai-je, Maman KV 265, Duport-Variationen KV 573, Violinsonaten KV 301, 304, 376, 378, 454, 526; Clara Haskil (Klavier), Arthur Grumiaux (Violine), Wiener Symphoniker, Paul Sacher, Bernhard Paumgartner Festival Strings Lucerne, Rudolf Baumgartner, Berliner Philharmoniker, Bayerisches Staatsorchester, Ferenc Fricsay, Orchestre des Concerts Lamoureux, Igor Markevitch; Philips 6768 366 (7 S/M 30)

Klangbild: Historisch, präsent, geringfügig eng und belegt, insgesamt aber recht runder Klavierklang.

Fertigung: Vereinzelte Knistergeräusche.

Vergleichseinspielungen: Konzerte: Brendel (Philips 6768 096), KV 459, 466: Serkin (CBS 60 129), KV 466, 595 Gulda (DG 2726 524).

Clara Haskils Mozartinterpretationen waren für ganze Generationen der Inbegriff des reinen, erfüllten Spiels und noch heute kann kein Pianist an der fast selbstverständlichen „Richtigkeit“ ihrer Deutungen bedenkenlos vorbeispielten. Dennoch ist in den gut zwanzig Jahren seit dem Tod der Wahlschweizerin in Sachen Mozart einiges in Bewegung geraten, und die Philipskassette bietet uns jetzt Gelegenheit, der Künstlerin mit dem erweiterten Mozartbewußtsein unserer Tage auf die Finger zu schauen. Erfreulich ist, daß die Philips nicht nur auf ihre eigenen Aufnahmen zurückgegriffen, sondern auch die bekannten DG-Einspielungen in die Kassette integriert hat. Auch wenn auf diese Weise immer noch nicht Clara Haskils kompletter Schallplatt-

ten-Mozart repräsentiert wird – es fehlen etwa die Konzertaufnahmen mit Schuricht oder das Doppelkonzert mit Geza Anda – so darf doch von einem gültigen Überblick über ihre Mozart-Aktivitäten in den fünfziger Jahren gesprochen werden.

Hört man den Kopfsatz der C-Dur-Sonate KV 330, bestechen auch heute noch die Qualitäten, die Clara Haskil in den fünfziger Jahren fast zu einem „Mozart-Heiligenschein“ verholfen hätten: ein natürliches Tempo, das wirklich „sitzt“, eine runde Artikulation, die vielleicht manchen Staccati ihre Schärfe nimmt, aber immer auch auf kleinem Raum für Lebendigkeit sorgt, sorgfältig ausgespielte Phrasen, penibelste Dynamisierung und dergleichen mehr. Das vielzitierte „Mozart-Glück“, hier wie in den beiden Variationen-Zyklen ist es zum Greifen nah.

Ganz so unangefochten können die Konzerteinspielungen der rumänischen Pianistin ihre Stellung heute nicht mehr behaupten. Serkin (in den alten CBS-Aufnahmen), Gulda, Brendel und z.T. auch Ashkenazy haben inzwischen gültige Alternativen vorgelegt. Im Kopfsatz des d-Moll-Konzertes ist Serkin, der ja wie die Haskil bei Richard Robert in Wien studierte, seiner Kollegin sogar in punkto Rundung überlegen, während Guldas Fingerspitzenattacke dem Stück noch ganz andere virtuose Bereiche eröffnet. Dagegen ist das Romanzensthema natürlich wieder Clara Haskils Domäne. Insgesamt herrscht in den Konzertaufnahmen eine Tendenz zu flächigem Musizieren vor, das nicht nur im Gegensatz zu Guldas Linearität steht, sondern auch den musikalischen Disput, den Serkin mit Szell führt, vermissen läßt. Daß die Künstlerin dennoch häufig bereit und fähig war, auch virtuose Abschnitte grandios durchzustehen, beweist ihre altbekannte Aufnahme des KV 491, in dessen Kopfsatzdurchführung sie einen großartigen dramatischen Bogen zu spannen weiß. Und die Kadenz aus dem Finale des F-Dur-Konzertes ist geradezu ein Wunder an virtuoser Schattierung der Spielarten.

Sicher ist das kein Mozart, der in die Zukunft weist – der wäre wohl doch eher bei Brendel oder Gulda zu suchen – aber als Dokument kommt den Aufnahmen eine ähnliche Bedeutung zu wie den Mozart-Interpretationen Böhms.

Die Freude wird allerdings sehr stark durch die unterschiedlichen Orchesterleistungen getrübt. Ist Ferenc Fricsay mit den Berliner Philharmonikern ein ausgesprochen charmanter Begleiter (KV 459), und sorgt auch Igor Markevitch mit dem Lamoureux-Orchester (und seinen phantastischen Klarinetten) in den beiden Moll-Opern für eine adäquate Orchesterleistung, so operieren die Wiener Symphoniker unter Paul Sacher im A-Dur-Konzert teilweise hart an der intonatorischen Grenze. Nach dieser vor allem durch die katastrophalen Holzbläserleistungen provozierten musikalischen Desensibilisierung wirken die der Kassette beigelegten Aufnahmen der Violinsonaten mit Grumiaux geradezu wie eine Wohltat. Allein das Andante aus der B-Dur-Sonate KV 454 ist ein Musterbeispiel an Erfüllung im Detail wie im Großen. Dergleichen ist auf Platten heute selten erfahrbar.

Aufnahmetechnisch sind die Einspielungen natürlich nicht mehr taufisch, aber sie klingen doch erheblich offener als manch andere Dokumente aus dem gleichen Zeitraum.

Nikolaus Deckenbrock

NEUVERÖFFENTLICHUNGEN

Kammermusik



Beachtenswertes und stilbewußtes Bach-Kompodium.

BACH, 13 Sonaten für Violine (BWV 1014–1019, 1019a, 1020–1024, Anh. 153), 3 Sonaten für Viola da gamba (BWV 1027–1029), 6 Sonaten für Flöte (BWV 1030–1035) u. a.; Musica Antiqua Köln: Reinhard Goebel (Violine), Jaap ter Linden (Viola da gamba), Wilbert Hazelzet (Traversflöte), Robert Hill und Henk Bouman (Cembalo); DGA 2742 007 (7 S 30) Digital
Aufnahmedatum: Mai 1981 bis März 1983
Klangbild: Transparent und ausgeglichen.
Fertigung: Ohne Mängel.

In der Adventszeit 1983 konnte das Ensemble „Musica Antiqua Köln“ bereits sein zehnjähriges Bestehen feiern, und das Ansehen der gleichermaßen auf internationaler Ebene bewährten Gruppe scheint noch immer zu wachsen, zumal hier offenbar eine echte Marktlücke ausgefüllt wurde. „Experimentierfreude und Entdeckerlust“ – diese loblichen Eigenschaften wurden dem Kölner Ensemble in dem „Fono-Forum“-Porträt vom November 1981 (Hans Christoph Worbs) bescheinigt. Die auserlesenen Programme der bisherigen Einspielungen beweisen, daß sich daran im Prinzip nichts geändert



hat. Selbst dann nicht, wenn gerade jetzt eine Sieben-Platten-Kassette mit Bachscher Kammermusik präsentiert wird: also die nicht eben unbekannte Welt der Solosonaten, für die zum großen Teil brauchbare Alternativ-Aufnahmen existieren. Dies freilich will den stets rührigen spiritus rector des Teams, den Geiger Reinhard Goebel, nicht unbedingt kümmern; hat er hierfür doch wiederum ein eigenständiges Konzept erarbeitet, das dann fünf neu entdeckte Violinkompositionen miteinbezieht. Mit seiner These, diese Schöpfungen nun sogleich für gesicherte Werke des Thomaskantors zu halten, greift er diesmal tief in die Probleme der Bachforschung

ein: in Probleme also, die er allein trotz so mancher guten Erkenntnis, trotz vieler ernsthafter Bemühungen nicht befriedigend zu lösen vermag (obwohl ihm sogar Christoph Wolff, Musikwissenschaftler und Bach-Spezialist, im Textheft der Kassette dazu eine gewisse Schützenhilfe bietet).

Hier ist jedoch nicht der Ort, derartige musikologische Fragen des näheren zu erörtern, lediglich der pure Tatbestand sei registriert. Wer wollte es Goebel verdenken, daß er sich gerade den bislang in ihrer Echtheit angezweifelte Schöpfungen (BWV 1020, 1022, 1025, 1026, Anh. 153) mit besonderem Engagement widmet. Mit den von ihm gespielten Barock-Violinen (Jakob Stainer, Nicola Amati) weiß Goebel ungewöhnliche Resultate, mitunter tonliche Verschärfungen nicht ausklammernde Eindrücke zu erzielen. Auch bezüglich des weiterhin verwendeten historischen Instrumentariums sind im Textheft genaue Vermerke zu finden. Jaap ter Linden, der in den Sonaten mit Basso continuo jeweils den Violoncellopart innehat, ist in den drei Gambenwerken (BWV 1027–1029) der exquiste Solist. Auf ähnlich hohem Niveau musiziert in den Solosonaten für die Traversflöte (BWV 1013, 1030–1035) Wilbert Hazelzet. Das Cembalo wird zuverlässig betreut von Henk Bouman beziehungsweise von Robert Hill.

Von Kennern wie von Liebhabern der Musik sollte diese schöne Neuveröffentlichung sorgfältig studiert werden.

Werner Bollert



Klavierbetont und abgeklärt.

BEETHOVEN, Sämtliche Klaviertrios; Beaux Arts Trio; Philips 6725 035 (7 S 30)

Aufnahmedatum: (P) 1981–1983

Klangbild: Satt und füllig (im Klavier), nicht immer optimal ausgewogen.

Fertigung: Tadellos.

Vergleichseinspielungen: Beaux Arts Trio von 1965 (Philips 6747 142) Barenboim, du Pré, Zukerman, de Peyer (EMI 1C 163-02046/50).

Es gibt einen leicht verständlichen Grund dafür, daß die Neuaufnahmen mit dem Beaux Arts Trio auf eine Kassette mit sieben Platten angewachsen sind, gegenüber der früheren Aufnahmeserie dieses Ensembles mit einer Kassette von nur vier Platten: Zur neuen Gesamtaufnahme der Beethoven-Klaviertrios sind mit je einer Platte Beethovens Arrangements seiner zweiten Sinfonie sowie seines Septetts hinzugekommen. Dies ergibt aber erst sechs Platten. Der erstmals gespielte Triosatz, der in das „Verzeichnis der nicht in der Gesamtausgabe veröffentlichten Werke L. van Beethovens“ (Wiesbaden 1957) von Willy Hess aufgenommen und hier als Novität der neuen Aufnahmen mit dem Beaux Arts Trio hinzugefügt wurde, dauert nicht einmal vier Minuten, beansprucht also keine eigene Platte. Des Rätsels Lösung: Der kleine Triosatz aus den Jahren 1790–92 (erfaßt im Hess-Verzeichnis unter Nummer 48) nimmt den geringsten Platz auf der zusätzlichen sieben-Platten Platte in Anspruch; der übrige Platz wird durch die fast durchweg längeren Spieldauern gegenüber den Interpretationen von 1965 benötigt. Eine meßbare Außerlichkeit? Gewiß, sie ist objektiv meßbar, fällt aber bei einem direkten Vergleich mit der früheren Aufnahmeserie gar nicht so erheblich ins Gewicht. Signifikanter sind