

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 Schallplatteinspielung 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

○ Ein (nicht unbedingt goldener) Mittelweg.

BACH, Suiten für Orchester Nr. 1-4 BWV 1066-1069; Linde-Consort, Hans-Martin Linde; EMI 1C 157 1434843 (2 S 30) Digital
Aufnahmedatum: 1983

Klangbild: Teils licht und durchsichtig, teils Mischklang vermittelnd; präsent und farbig, helle Streicher leicht gedeckt.

Fertigung: Gut.

Vergleichseinspielungen: Collegium aureum (EMI 151-99618/19), Concentus Musicus (Tel 6.35046), English Concert (DG 2723072), Richter (DG 2723 081).

Als ich vor zwei Jahren Gelegenheit hatte, das Linde-Consort anlässlich der Berliner Bach-Tage zum ersten Mal im Konzertsaal zu hören, erschien mir gerade die Interpretation von Bachs Orchestersuiten eigenartig unprofiliert, akademisch trocken und uninspiriert. Die jetzt veröffentlichte Aufnahme revidiert diesen Eindruck nur zum Teil. Das Linde-Consort ist in Klang und Ton gewachsen, hat sich auch im interpretatorischen Ansatz profiliert, wie schon die Aufnahme der Brandenburgischen Konzerte bewies. Was vom ersten Eindruck geblieben ist, das mag – im besten Sinne – das Markenzeichen des Ensembles sein: Mit Nachdruck wird, wie mir scheint, darauf insistiert, daß Bach ein deutscher Komponist mit Neigungen nicht nur zum Französischen, sondern auch zum Italienischen war.

Lindes interpretatorischer Ansatz ist weder romantisierend und dramatisch wie Richters, und schon gar nicht symphonisch aufgebläht wie Karajans Bach, aber auch nicht radikal wie der von Harnoncourt oder klanglich geschärft wie der von Pinnock. Am ehesten ähnelt das klangliche Ergebnis der Einspielung des Collegium aureum. Das Linde-Consort spielt ebenfalls auf historischen bzw. alten Vorbildern nachgebauten Instrumenten in einer kleinen Besetzung (zwischen 7 und 22 Musiker wirken mit), bemüht sich um ein durchsichtiges, liches Klangbild und um animiertes Musizieren in meist straffen Zeitmaßen. Was aber die Freude des Hörens leicht trübt, ist der halbherzige Umgang mit der Dynamik. Sicher: Die Musik des Barock kennt kaum eindeutige dynamische Bezeichnungen, diese sind vielmehr aus der Überlieferung und Interpretationspraxis zu erschließen. Doch wenn das Linde-Consort sich im wesentlichen auf einer eingeeengten Linie bewegt und kaum über ein Mezzoforte hinausgeht, dann wird Bachs Musik stellenweise dynamisch entschärft. Es geht gar nicht um ein Ausloten der Dynamik im Sinne scharfer Kontrastierung, aber ebensowenig um einen allzu sicher erscheinenden trügerischen Mittelweg. Diesen Mangel an dynamischem Profil macht das Ensemble jedoch zum Teil durch subtile Zeichnung thematischer Phrasen und die Darstellung rhythmischer Feinheiten (vor allem

in den bewegteren Tanzsätzen) wieder wett. Beispielhaft für diesen Ansatz steht die Interpretation der zweiten Suite: ein „kammermusikalischer“ Ton im Rondeau, gebremst bewegt und nicht derb die Bourrée, das Menuett mit kleinen Tempoverzögerungen. Der Badinerie versagt der Flötist Linde freilich einen Teil ihrer Wirkung. Sicher muß ein Solist hier nicht Läufe in atemberaubender Schnelligkeit demonstrieren, doch etwas brillant darf's schon klingen. Lindes Traversflötenspiel dagegen klingt eigenartig „keusch“.

In der ersten Suite, deren Nähe zur französischen Suite nach dem Vorbild von Lully unüberhörbar ist, herrscht ein festlicher Ton. In der dritten und vierten Suite ist das Gegeneinander der verschiedenen konzertierenden Gruppen musikalisch sinnfällig und akustisch deutlich realisiert worden. Die Blechbläser (Mitglieder des Ensembles Friedemann Immer) und Pauken



dürfen sich angemessen darstellen. Allerdings stellt sich über dem zupackend-forschen Gestus gelegentlich eine gewisse Einförmigkeit ein, die beiden Werken nicht gemäß ist. Nicht recht gelöst erscheint die Frage nach dem idealen Streicherklang. Die Geigen sind nicht genügend stark und präsent, die Bässe dagegen zuweilen zu „powernd“ eingesetzt, was zum Teil an der Aufnahmetechnik liegen mag. Insgesamt bietet das Linde-Consort eine eher zwischen den Extremen vermittelnde Darstellung der vier Suiten, die bei aller Text- und Stiltreue, bei aller Spielfreude in der Ausführung aufgrund der dynamischen Einebnung nicht restlos zufriedenstellt. Geboten wird ein deutscher Bach mit vielleicht zu sehr protestantischen Zügen mit Solidität anstelle schöpferischer Inspiration.

Helge Grünewald

○ Angesichts der Konkurrenz durchaus achtbare Interpretation.

BEETHOVEN, Sinfonie Nr. 5 c-Moll op. 67, Sinfonie Nr. 8 F-Dur op. 93; NHK Symphony Orchestra, Wolfgang Sawallisch; RCA/Erato ZL 30923 DX (1 S 30) Digital
Klangbild: Matt.

Fertigung: Mehrere Knackser.

Wenn die außergewöhnliche Bedeutung von Giellens Eroica-Interpretation inzwischen von mehreren Rezensenten bestätigt wurde, so liegt dies nach übereinstimmendem Urteil an

dem dort demonstrierten strengen Festhalten an Beethovens Metronomangaben. Sawallisch geht hier nun gewohnte – langsamere – Pfade und schafft sich damit einige unnötige Beschwerden. Besonders die Achte hat an dem zähen Ringen mit Steigerungen und Sequenzen zu leiden. Liest man etwa den Durchführungsteil mit Staccato-Halben im Finale einmal mit Metronom, so wird die Verdüsterung solcher Passagen auch durch geringfügig verzogene Tempi deutlich. Dasselbe gilt für den ersten Satz und das Andante der Fünften.

Nun hängt freilich längst nicht alles von adäquaten Tempi ab. Das Finale der achten Sinfonie würde im vorgeschriebenen Zeitmaß den Orchestern erhebliche Anstrengung kosten, und häufig deckt ein schnelles Tempo (wie in Karajans Aufnahmen) das Stimmgeflecht zu. Hier ist Sawallisch nun uneingeschränktes Lob zu zollen: Durchhörbar bis in jede Stimme (soweit es die



nicht ganz optimale Tontechnik zuließ) ist insbesondere die Aufnahme der Achten, und das kommt der feinen Struktur dieses Werkes doch merklich entgegen. Besondere Wirkung vermag Sawallisch beim Übergang zum Finale der Fünften durch eine äußerst zurückgenommene Dynamik und ein vergleichsweise rasches Angehen des Allegro vivace zu erreichen. Nicht immer wird sonst der Dynamik solches Augenmerk zuteil. Dennoch, Sawallischs Einspielung kann sich in jeder Hinsicht mit dem Gros der vorliegenden Aufnahmen messen, und „die“ ideale Fassung muß bei solch vielgespielten Werken ohnehin jeder Hörer für sich selbst finden. Es könnte durchaus die vorliegende sein.

Andreas Jaschinski

○ Großspuriger Anspruch nicht eingelöst.

BEETHOVEN, Sinfonie Nr. 1 C-Dur op. 21, Klavierkonzert Nr. 1 C-Dur op. 15; Mary Verney (Hammerklavier), The Hanover Band, Monica Huggett; Nimbus 2150 (1 S 30) Digital

Vertrieb: Deutsche Oversea Records GmbH, Konstanz

Aufnahmedatum: 1982

Klangbild: Gedeckter, verhangener, leicht halliger, nicht ausreichend präsenter Klang; mäßige Transparenz, dumpfe Pauken, verschleiertes Klavier.

Fertigung: Gut.

Das Interessanteste an dieser Produktion ist ihre Aufmachung. Dem eigentlichen Produkt, der Schallplatte, wurde ein Poster beigegeben, das einerseits (mit einem Bild des Ensembles) der Publicity dienen, andererseits mit ausführlichen Texten den etwas überzogenen Anspruch untermauern soll, dies sei „der originalste Beethoven, der jemals aufgenommen wurde“. Das sind große Worte, doch in der Tat will die mit 29 Musikern besetzte Hanover Band Beethoven in ein neues Licht rücken, will „authentische“ Darstellung vermitteln, indem sie sechs verschüttete Dimensionen der historischen Interpretation wiederbelebt: „originalen“ Orchesterklang, Instrumente mit tieferer Stimmung (A = 438 Hertz), das „Gefühl des späten 18. Jahrhunderts“ für das Tempo, einen kammermusikalischen Ansatz, die „offen-strukturierte Artikulation“ der Zeit Beethovens und eine gewissermaßen dramatische Direktheit in bezug auf rhythmische Akzente und dynamische Farben (Momente, die Ohrenzeugen von Beethovens eigenen Aufführungen mitteilen). Das Orchester entspricht in seiner Besetzung (mit 5, 4, 3, 3, 1 Streichern und 13 Bläsern, Continuo und Pauken) ganz dem Klangkörper, der am 2. April 1800 die beiden C-Dur-Werke im Wiener Burgtheater zur Uraufführung brachte.

Die Voraussetzungen für die vorliegende Aufnahme waren also wohl bedacht und gut begründet, selbst wenn man allen Versuchen um „historische Aufführungspraxis“ skeptisch gegenüberstehen mag. Doch schon bei der Realisierung des Klangbildes beginnen die Probleme. Die Streicher, vor allem die Geigen, bleiben dünn im Ton, sehr hell und dringen in den Forte-Passagen nicht genügend durch. Dafür wurden die Holzbläser stark in den Vordergrund geschoben. So erfreulich es ist, diese einmal sehr deutlich zu hören, so befremdlich ist es, wenn sie die Streicher penetrant übertönen. Holz- und Blechbläser gehen eine eigentümliche Mischklangverbindung ein. Die Pauken aber, denen im Begleittext ein „vergleichsweise trockener Klang mit scharfem Anschlagen und eindeutiger Tonhöhe“ nachgesagt wird, klingen immer dumpf und in lauten Passagen unangenehm dröhnend. Im Klavierkonzert irritiert zusätzlich der dünne, substanzarme Klang des Hammerflügels (wieso übrigens ein englisches und kein Wiener Instrument, wenn schon stilgerecht bis ins letzte?). Die tiefen Lagen sind undeutlich, Akzente (sforzati etwa) kommen kaum durch, der Hammerflügel geht zu oft im Klang des Orchesters unter, so daß man mehr an ein konzertantes Werk mit obligatem Klavier denn an ein Solokonzert für Klavier und Orchester erinnert wird. Mary Verney, die vom Soloinstrument aus dirigierende Solistin, spielt akademisch trocken und nicht immer textgenau. Das Ensemble, das in der Sinfonie von Monica Huggett geleitet wird, spielt ebenfalls nicht untadelig. Gelegentliche Intonationsprobleme und wackelige Einsätze sind nicht zu überhören. So kommt die Wiedergabe im wesentlichen über ein getreues Buchstabieren des Textes nicht hinaus.

Helge Grünewald

○ Digitale Neuveröffentlichung der 7. Mahler-Sinfonie.

MAHLER, Sinfonie Nr. 7 e-Moll; Concertgebouw Orchester Amsterdam, Bernard Haitink; Philips 410 398-1 (2 S 30) Digital
Klangbild: Sorgfältig aufgebaut, breit gestaffelt.

Fertigung: Einwandfrei.

Haitink, einer der beständigsten, von keinen Schwankungen berührten Dirigenten unserer Tage, wird häufig gern als der Gipfel an Solidität angesehen. In der Tat fallen seine meisten Interpretationen so unspektakulär-qualitätssicher aus, wie es holländischer Tradition entspricht. Seine Mahler-Darstellungen zeichnen sich seit jeher durch die Sicherheit der Textwiedergabe und den hohen Grad an musikalischem Geschmack aus. Sie verweigern sich fast durchwegs Vergleichen etwa mit den Interpretationen Soltis oder Leines. Nichts ist bei ihm von Stromlinienschliff und instrumentaler Virtuosität festzustellen. Dafür sind Verlässlichkeit im Stilverständnis und Stimmigkeit der musikalischen Bilder zu loben. So auch bei Mahlers schwieriger siebenter Sinfonie, die er ganz unverkrampt angeht. Sie wird in seiner Interpretation mit dem vorzüglich ausgewogen spielenden Amsterdamer Concertgebouw-Orchester, das eine traditionsgeprägte Mahler-Erfahrung noch aus Mahlers Zeit besitzt, nun neu in Digital-Technik zugänglich gemacht. Wird eine zweite Gesamtaufnahme folgen? Hanspeter Krellmann

○ Start zu einer Gesamtaufnahme aller Orchesterwerke Carl Nielsens.

NIELSEN, Sinfonie Nr. 2 op. 16 (Die vier Temperamente), Aladdin-Suite op. 34; Göteborger Sinfoniker, Myun-Whun Chung; BIS LP 247 (1 S 30) Digital
Aufnahmedatum: 1983

Klangbild: Ohne Brillanz, etwas eng und flach, stellenweise verdickt.

Fertigung: Ohne Mängel, aber keine erkennbare DMM-Qualität.

Die neue Initiative, Carl Nielsens Orchesterwerk auf Platte zu publizieren, ist begrüßenswert. Denn Nielsen ist nicht nur eine regionale dänische Größe gewesen. Seine spätromantische Kunst, harmonisch und rhythmisch hörbar wesenseigen angelegt, ist es wert, bekannt zu bleiben oder erst einmal zu werden. Aber der neue Start verrät zunächst nur handwerkliche Gedenkehrlichkeit, zeigt ein rundes, wenn auch nicht sonderlich differenziertes Klangbild. Der junge koreanische Dirigent dürfte es trotz Ausbildung bei Sixten Ehrlich nicht ganz leicht haben, sich in die nordisch-herbe Welt Nielsens einzuhören und einzuleben. Was er tun konnte, hat er indes gewiß getan. Das Orchester Göteborgs stellte seit achtzig Jahren immer dann seine Qualität unter Beweis, wenn international berühmte Dirigenten es länger oder kürzer leiteten. Im ganzen übersteigt es nicht hohes Durchschnittsniveau mit sehr unterschiedlichen Sololeistungen. Chungs stilistisches Einfühlungsvermögen ist aller Ehren wert. Die zweifellos angestrebte Genauigkeit, besonders im Rhythmischen, erreicht er nicht durchweg. Die stellenweise gegebene Dickflüssigkeit in Nielsens Musik verstandigt sich dann unangemessen. Es kommt hinzu, daß der akustisch so gepriesene Konzertsaal in Göteborg für Plattenaufnahmen doch nicht so geeignet scheint. Oder man hat an Technik gespart. Die DMM-Pressung der Teldec hat jedenfalls nichts Entscheidendes hinzubringen können. Man sollte abwarten, wie die von Volvo gesponserte Serie weitergeht. Der Beachtung ist sie jedenfalls wert. Hanspeter Krellmann



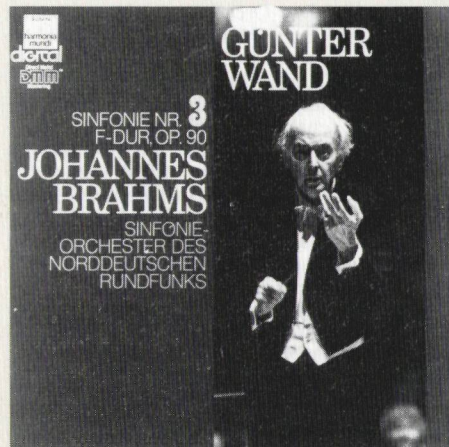
★ Schubert als Klassiker.

SCHUBERT, Sinfonie Nr. 3 D-Dur D.200 und Sinfonie Nr. 6 C-Dur D.589; Kölner Rundfunk-Sinfonie-Orchester, Günter Wand; deutsche harmonia mundi EMI 1 C 067 19-9988-1 (1 S 30) Digital
Aufnahmedatum: 1983
Klangbild: Ausgewogen, klar gestaffelt.
Fertigung: Geringfügiges Knistern auf der A-Seite.

★ Sensibel und spannend.

BRAHMS, Sinfonie Nr. 3 F-Dur op. 90; Sinfonie-Orchester des Norddeutschen Rundfunks Hamburg, Günter Wand; deutsche harmonia mundi EMI 1 C 067 16-9506-1 (1 S 30) Digital
Aufnahmedatum: 1983
Klangbild: Transparent, gut gestaffelt, von angemessener Präsenz, aber eher durchschnittlicher Dynamik.
Fertigung: Einwandfrei.

So gelassen und sorgfältig Günter Wand seinen viel (und zu Recht) gerühmten Bruckner-Zyklus erarbeitet hat, so seriös feilt er jetzt an den Gesamteinspielungen der Schubert- und Brahms-Sinfonien. Das Warten auf die jeweilige Fortsetzung lohnt sich. Seine Interpretation der beiden Schubert-Sinfonien Nr. 3 und Nr. 6 jedenfalls fasziniert durch Wands Geschick, die



Klassizität dieser Werke zu unterstreichen ohne Schuberts Idiom zu überspielen. Die D-Dur-Sinfonie bringt Wand mit eher spröder Präzision, ohne deshalb in Carlos Kleibers „preußische“ Einseitigkeit zu verfallen. Das Adagio maestoso hat Spannkraft, das Allegro con brio Charme, aber eben eher trockenen Humor. Der zweite Satz pulsiert, der dritte hat Kraft, ohne deshalb nicht mehr laufen zu können – nur das Presto vivace hätte eine Nuance virtuoser klingen dürfen, aber da spielt eben doch eine Rolle, daß das Kölner Rundfunk-Sinfonie-Orchester zwar gut, aber nicht unbedingt brillant tönt. Wie immer bei Günter Wand zeichnen sich diese Interpretationen durch Detailgenauigkeit, durch kontrollierte Spannung und durch Klangsinn aus. Und wo man vielleicht ein Detail anders im Ohr oder im Gedächtnis hatte, lehrt einen der Blick in die Partitur rasch, daß Wand wieder einmal recht hat. Das Hauptthema des 1. Satzes der C-Dur-Sinfonie ist eben ein Allegretto, kein Allegro – und so spielt das Wand auch. Sein Talent zum Maßhalten, zur exakten Balance zwischen Kontrolliertheit und Spannkraft läßt sich im Andante mustergültig erfahren. Das gilt ebenso für seine Brahms-Deutung. Nach der 1. Sinfonie jetzt also die Dritte, wieder mit dem Hamburger Sinfonie-Orchester des NDR, das – mir jedenfalls – eine Nuance souveräner erscheint als das Kölner Kollegen-Ensemble. Wer nach Leonard Bernsteins subjektivem Glaubensbekenntnis in Sachen Brahms (das bei der F-Dur-Sinfonie besonders eigensinnig ausfiel) einen klaren Kopf bekommen will, ist bei Günter Wand am rechten Platz. Ebenso sensibel wie spannungsvoll folgt er der Partitur aufs Wort. Maß und Ziel verliert Wand nie aus den Augen – und daß er dabei immer die innere Spannung aufrechterhalten kann, macht seine Interpretation so lobenswert. *Rainer Wagner*

★ Bekanntes aus Wagners Jugend-Werkstatt.

WAGNER, Eine Faust-Ouvertüre, Sinfonie in C-Dur; San Francisco Symphony Orchestra, Edo de Waart; Philips 6514 380 (1 S 30) Digital
Klangbild: Sehr präsent, dynamisch ausgewogen.
Fertigung: Auf dem Rezensionsexemplar Knack auf Seite 1 und leichte Laufgeräusche.
Vergleichseinspielung: Gerdes (Deutsche Grammophon).

Edo de Waarts Aufnahme der beiden Jugendkompositionen Richard Wagners lebt vom ernsthaft-großen Zuschnitt des Dirigenten und von der vorzüglichen instrumentalen Qualität und Präsenz des Orchesters. Die Unterschiede zur Einspielung von Otto Gerdes mit den Bamberger Sinfonikern – die Platte dürfte über zehn Jahre alt sein, steht aber nach wie vor im Katalog – haben vor allem mit der Orchester-Qualität zu tun. Gerdes hat die Musik außerdem etwas leichter angelegt, neigte zu flüssigeren Tempi, brachte einen spielerischen Zug mit ein. Den erhält bei Waart weder die Faust-Ouvertüre noch die Sinfonie, und den dürfte der – im Falle der Sinfonie – knapp 19jährige Komponist auch nicht gemeint haben. Diesem hat ein Opus im bewußt empfundenen Schatten Beethovens vorgeschwebt – der Hüllentext belegt das überzeugend. Edo de Waart erzeugt deshalb nun keine

künstliche Schwere oder Erdlastigkeit. Aber er nimmt die Musik beim Wort, arbeitet ihre rhythmischen Energien streng heraus, lichtet die instrumentalen Schichtungen auch da auf, wo Wagner sie noch etwas ungeschickt angelegt hat, läßt äußerst prägnant und geschärft im Figurenablauf musizieren. Hilfreich kommt die Aufnahmetechnik hinzu: Man ist dicht am Orchester – natürlich muß hier die Gerdes-Aufnahme wegen fehlender Digital-Aufzeichnungsmöglichkeit im unverschuldeten Nachteil bleiben – und hat trotzdem keine Vereinzelnungswirkungen hinnehmen müssen, sondern einen ziemlich breiten Panoramaklang erreicht. Eine Platte, die sich für Wagner-Interessenten sicher lohnt, mit der man nicht abgespeist wird wie mit einer Kuriosa-Kiste. *Hanspeter Krellmann*

NEUERÖFFENTLICHUNGEN

Konzerte

★ Hinweis auf bemerkenswerte Konzert-Formen.

C. PH. E. BACH, 6 Hamburger Konzerte; Bob van Asperen (Cembalo), Ensemble Melante '81, Bob van Asperen; EMI 1C 157-1434863 (2 S 30) Digital
Klangbild: Präsent, durchsichtig, von guter Dynamik.
Fertigung: Einwandfrei.

Seit 1981, so berichtet der Klappentext, arbeitet der niederländische Cembalist Bob van Asperen mit dem Kammerorchester Melante '81 zusammen. EMI legt nun, als Dokument dieser Kooperation, Carl Philipp Emanuel Bachs sechs „Hamburger“ Cembalokonzerte vor. Van Asperen, ausgebildet u.a. von Gustav Leonhardt, agiert als kundiger, auch Expressivität nicht scheuerender Solist. Was aber wichtiger ist: Er vermag die eigenartige zyklische Struktur der Konzerte rhythmisch und formal problemlos zu erhellen. Die „Hamburger“ Konzerte werden nämlich durch ein Prinzip reguliert, das nicht mehr von der Geschlossenheit der einzelnen Sätze ausgeht. Der Sohn des Thomaskantors bekundet Eigenständigkeit, indem er das Satzbild im Sinne ganzheitlicher Absichten aufbricht und neu wiederlegt. Dem ersten Orchester-Ritornello des D-Dur-Werks beispielsweise wird ein fragmentarisches Andante eingeschoben, das G-Dur-Konzert hebt mit einem Andante an und wechselt fugenlos in das zunächst vom Solisten ungleitet vorgeführte Presto. Später taucht das Andante wieder auf, diesmal durch Bläserstimmen erweitert. Nirgends aber wird dieser kreisende Bewegungsablauf entschiedener realisiert als in dem c-Moll-Konzert, wo nach dem Schluß-Menuett das ganze thematische Material des ersten Allegros nochmals wiederkehrt. Van Asperen berichtet in diesem Kontext über literarische Vorlagen solcher zyklischen Reflexivität – er erwähnt Laurence Sternes „Sentimental Journey Through France and Italy“ von 1768, einen Text, der in den unerwarteten Einschüben

und refrainartigen gedanklichen Kehren ein ähnliches Kompositionsmuster spiegelt. Damit wird C.Ph.E. Bach einem geistesgeschichtlichen Umfeld zugeordnet: einem stilistisch-rhetorischen Kontext der Verweisungen und Anspielungen, der, jedenfalls in den musikalischen Bereichen, der Oper näher steht als der Strenge des dreisätzigen Konzerts. Die „Hamburger“ Konzerte realisieren mithin formalen Pluralismus. Sie sind in der Tat mit ihren Rezitativen, den Überführungen und thematischen Kurzwechseln der Bühnenmusik benachbart, so daß dem Solisten auch die Präzisierung der stimmunglichen Sequenzen obliegt. Van Asperen hat ein durchsichtiges, im Klang eher helles Instrument gewählt. Er „spricht“ durch die dynamischen Abstufungen einerseits, durch minimale rhythmische Dehnungen andererseits. Und er spielt die Sforzati (etwa in dem G-Dur-Konzert), assistiert von dem sehr wachen, zugreifenden Orchester, fast überpointiert aus. Darüber mag man streiten – ob nicht auch eine ruhigere Dramaturgie inhaltliche Querverbindungen hätte verdeutlichen können. Jedenfalls, das Engagement ist da, bis hinein in die Wahl der wirbelnden Tempi. *Martin Meyer*

○ Ohne Inspiration.

BRAHMS, Klavierkonzert Nr. 1 d-Moll op. 15; Alexis Weissenberg, Philadelphia Orchestra, Riccardo Muti; EMI 1C 067 143521-1 (1 S 30) Digital
Aufnahmedatum: 2.2.1983
Klangbild: Offen, präsent, etwas diffus.
Fertigung: Ohne Mängel.

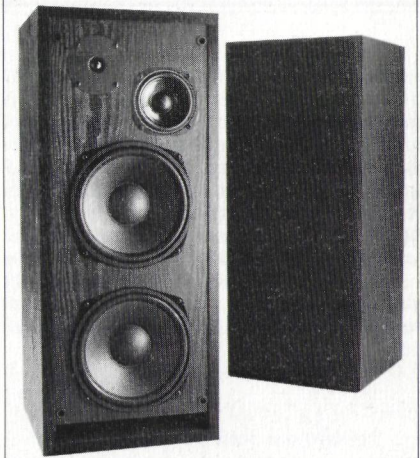
Brahms' d-Moll-Klavierkonzert hat in den letzten Jahren kaum eine ernsthafte Neubewertung im Bereich deutender Möglichkeiten erfahren. Pollinis wenig geglückte Version (mit Böhm), Bermans gänzlich verunglückte Fassung (mit Leinsdorf), auch das sehr späte Zeugnis von Rubinstein (mit Mehta) – Aufnahmen, die hinter das Niveau zurückkehren, das einst durch Pianisten wie Arrau, Fleisher, Graffman oder Gelber gültig gegeben war. Das Gefälle zwischen medientechnischer Innovation und gestalterischer Vergegenwärtigung wird größer; manchmal befremdlich groß. Daran vermag auch Weissenbergs zweite Einspielung nichts zu ändern. So bleibt der Verdacht, daß hier mehr der Logik des Marktes gefolgt wird als dem inneren Antrieb eines nachschöpferischen Willens. Wer sich Weissenbergs Schallplatte mit Giulini vergegenwärtigt, denkt an klare, hart geprägte Relief-Arbeit, an wuchtiges, umrißscharfes Akkordspiel, an Skalen von gleißender Leuchtkraft. Nicht unproblematisch war, daß damals die lyrischeren Wölbungen, die Geheimnisse der Überleitungen stumm blieben. Doch konnte man von einem „Ansatz“, von einer Optik sprechen. Was Weissenberg nun zusammen mit dem Philadelphia Orchestra und Muti zu bieten hat, ist ein Konglomerat, ein Gemenge verschiedener Stimmungslagen, wobei auch das Handwerkliche keine einheitlichen Schriftzüge trägt. Relativ breite Tempi werden angestreut, das Orchester vermag sein volles, warmes Klangpanorama auszubreiten. Weissenberg beginnt zurückhaltend, selbst die ersten Triller-Reihungen sind noch nicht als solistische Explosionen exponiert.

Dann allmählich wird die Bewegung drängender – bis an jenen Punkt, wo das Klavier das Seitenthema in F-Dur aufbaut. Und dann geschieht nichts mehr. Das Orchester spielt seine Stimmen aus, das Klavier begleitet, verschwindet zwischen Streichern und Bläsern und überdeckt auch die Terzendurchgänge. Einordnung in ein Gefüge, das als sinfonisches durchleuchtet werden soll? Darüber, nämlich über die Verschmelzung der Klavierfarben mit der orchestralen Palette, informierten weitaus schlüssiger Arrau und Haitink. Denn selbst bei gedrosselter solistischer Expansion ginge es darum, die Dialektik zwischen ausgreifender, auf melodische Erkundung bezogener Vehemenz und entsagender, beschwichtigender Gestik darzustellen. Bei Weissenberg wartet man – bis zur Durchführung, die ein pianistisch isoliertes Stehvermögen bezeugt. Das war und ist ohnehin ein Problem des „reifen“ Weissenberg. Wo die expressiv-virtuosen Höhenkurven enger aneinander zu liegen kommen, setzt der Pianist Wegmarken. Wo solche Gipfelpunkte wieder abgesenkt werden sollen, atmet Weissenberg gleichsam leer durch. Der langsame Satz ist weder aufregend noch traumhaft entrückt. Er kommt nur aus der Positivität der Notation, selbst in den Schwingungen der großen 32tel-Bögen, denen widerständig die Triller auf den Vierteln zugeordnet sind. Nur kurz vor Schluß blitzt solistische Bewegtheit auf – ein Versprechen, das auch im Finale nicht eingelöst wird. In einem Rondo, dessen tänzerische Aufschwünge dynamisch abgeflacht sind und dessen gesangliches Seitenthema ohne Differenzierungsarbeit nur eben eingeschaltet wird. Daß die Frage nach dem Status des Soloparts in diesem Konzert immer noch so aufdringlich den interpretatorischen Duktus überschattet, mutet befremdlich an. Eine Frage, an der Pollini und Böhm gescheitert sind – und die doch immerhin von Ashkenazy und Haitink vor einigen Monaten wenn nicht bis ins Detail schlüssig, so über weite Passagen triftig beantwortet werden konnte. Muti führt Pflichtregie. Man hört allzu deutlich, wie Pianist, Dirigent und Orchester schon an die nächsten Aufgaben dachten. Keine günstigen Voraussetzungen. *Martin Meyer*

○ Gediegenes Handwerk.

BRAHMS, Violinkonzert D-Dur op. 77; Uto Ughi (Violine), Philharmonia Orchestra London, Wolfgang Sawallisch; RCA RL 70 072 (1 S 30) Digital
Aufnahmedatum: 2.–3. August 1983
Klangbild: Ausgewogen, nicht übermäßig klar gestaffelt.
Fertigung: Geringfügiges Oberflächenknistern im 2. Satz.

Der zweisprachige Begleittext (englisch/italienisch) verweist darauf, daß diese Einspielung wohl vor allem auf den italienischen Markt zielt. Vielleicht findet sie dort weniger Konkurrenten. Hierzulande aber gilt, daß viele Hunde des Hasen Tod sind. Und da kommt das Team Ughi-Sawallisch doch kaum über einen Platz in der oberen Mittelklasse hinaus. Was noch am wenigsten an Wolfgang Sawallisch liegt, der zumindest in der Einleitung des ersten Satzes das Philharmonia Orchestra London so klangvoll wie konzentriert aufspielen läßt. Doch die Hoffnung, daß diese Aufnahme durch Intensität



Große Verstärkerleistung?

Kein Problem für unsere A 404. Zwei 20 cm Tieftöner läßt unser Entwickler, Michael Wolff, in die größte HiFi-Lautsprecherbox der A-Serie einbauen. Genug, um 160 Watt Impulsleistung zu verkraften. Das ist aber nicht der einzige Grund für die beiden Tieftöner im stabilen 19 mm Gehäuse mit dem breiten Druckausgleichskanal: Die Baßwiedergabe ist phänomenal. Dieselbe Qualität bei den mittleren Frequenzen garantiert der hervorragende Konus-Mitteltöner 11 FM. Um Verzerrungen zu vermeiden, ist die Membran mit einer dämpfenden Masse eingestrichen. Ideale Ergänzung für die Hochtonwiedergabe ist der 19 mm Kalotten-Hochtöner DT19 mit Hornvorsatz. Er sorgt für die transparente und impulstreue Höhenwiedergabe.

PHONAR – mehr Spaß beim Hören

PHONAR-HiFi-Lautsprecher gibt es beim guten Fachhändler

**PHONAR Akustik GmbH
 Industriestraße 8 - 10,
 2399 Tarp**