

FONO-KRITIK

nichts vom „Geheimnis“, von dem der Text spricht, oder vom „Wissen“ (der Erlösung) zu vermitteln. Die Aufnahme ist auch heute noch akustisch akzeptabel, in der Präsenz teilweise beschränkt, gleichzeitig aber recht transparent geraten.

London war die zweite wichtige Nachkriegsstation für Karajan. Hier entstanden mit dem Philharmonia Orchestra und in Zusammenarbeit mit dem Produzenten Walter Legge jene Produktionen, denen oft das Epitheton „legendär“ gegeben wird. Mir scheint die Londoner Zeit allerdings nur bedingt typisch festgehalten worden zu sein; immerhin trifft man auf ein für den Dirigenten untypisches Programm. Das früheste Dokument, die Aufnahme der Sinfonie von Balakirew (1949), ist indes entbehrlich. Das Werk bewegt sich im Fahrwasser von Borodin, Rimski-Korssakoff u.a. und hat über den epigonalen Stil und eine gewisse Hohlheit hinaus wenig Interessantes. Karajans frühe Affinität zu den Tondichtungen von Richard Strauss wird in den Aufnahmen des „Don Juan“, „Till Eulenspiegel“ (beide 1951) und von „Tod und Verklärung“ (1953) deutlich. Sie verraten einen geschärften Sinn für dramatische Wirkungen, das Einhalten der Proportionen, Farbigkeit (vor allem im „Till Eulenspiegel“), intensive Spannung („Tod und Verklärung“); hinzu kommt eine gute Technik der Aufzeichnung, der Klang ist durchweg präsent, differenziert und deutlich. Mozarts konzertante Sinfonie KV 297b (1953) mit vier Solisten des Philharmonia Orchestra (darunter Dennis Brain, Horn), wird in „klassischer“ Haltung mit bewegtem Kopfsatz, einem ausgesungenen Adagio und einem spielfreudig-disziplinierten Finale aufgeführt. Die beiden Szenen von Beethoven kommen dramatisch, auch aufwühlend („Abscheulicher...“) aber zu Recht eben nicht überhitzt. Die „Symphonie fantastique“ von Berlioz (1954 aufgenommen) ist in späteren Aufnahmen gelungener geraten. Hier fehlt eben doch die Grazie des Walzer-Satzes, gibt es nicht die Nähe und Ferne im dritten Satz, entfaltet sich der Hexensabbat im Finale nicht recht. Zu fragen ist am Ende, ob es nicht andere, (ge)wichtigere Zeugnisse dieser „legendären“ Londoner Zeit gab, die man hätte wiederveröffentlichen können. Ich erinnere mich an eine der frühesten Schallplattenerfahrungen überhaupt, nämlich eine außerordentliche Aufnahme der sechsten Sinfonie von Tschai-kowsky mit dem Philharmonia Orchestra unter Karajan, eine der besten Interpretationen des Maestro. Und das ist sicher nicht alles, was noch in Archiven liegt...

Berlin schließlich, seit 1954 Karajans bedeutendste Wirkungsstätte als Chefdirigent des Berliner Philharmonischen Orchesters, ist mit Aufnahmen von Schubert-, Wagner-, Bartók, Hindemith-, Strauss- und Debussy-Werken festgehalten. Dabei sind mit Bartóks „Musik für Saiteninstrumente und Celesta“, Hindemiths Sinfonie „Mathis der Maler“ sowie dem „Don Quixote“ von Strauss wenigstens drei mustergültige Interpretationen dieser Werke wiederveröffentlicht worden. Doch wirkliche Neuigkeiten vermisst man hier ebenso wie aus der frühen Berliner Zeit. Die Deutung von Schuberts fünfter Sinfonie (1958) beweist nachträglich das problematische Verhältnis von Karajan zur Sinfonik Schuberts, die Interpretation ist kaum mehr als kursorisch, hat kein rechtes Profil. Neu, aber doch ohne großen Erkenntniswert sind die Aufnahmen der Vorspiele zu den Wagner-Opern „Tannhäuser“, „Die Meistersin-

ger von Nürnberg“ (weniger schlüssig als in der späteren Dresdener Aufnahme), „Der fliegende Holländer“ (ohne Brillanz), zum „Lohengrin“ (gespannt, schroff im Klang), auch dem „Tristan“-Vorspiel fehlt die Intensität, wie man sie aus Karajans späterer stereophoner Aufnahme dieses Werkes kennt.

Angesichts dieser Hörerfahrung muß die großspurige These von den „exemplarischen Ausschnitten“ mehr als zweifelhaft erscheinen, es sei denn, man bezöge das Wort exemplarisch nur auf seine schlichte Bedeutung „Beispiel“. Überhaupt hätten die verantwortlichen Herausgeber dieser Edition gut daran getan, neben den lobenden Karajan-Artikeln in den Textheften das Prinzip ihrer Auswahl deutlich zu machen; vielleicht ist das aber zuviel bei einem kommerziellen Unternehmen verlangt, wo es hier doch um Fragen der Kunst geht. Unter der Rubrik „Kunst“ ein letzter, mehr ästhetischer Einwand. Warum mußten die Kassetten mit ihren dezenten Farben ein wie aus Stein gemeißeltes schrecklich aussehendes Karajan-Porträt tragen?

Helge Grünwald

NEUVERÖFFENTLICHUNGEN

Konzerte

★ Mit pathetischer Geste, jedoch innerer Ausgeglichenheit.

BRAHMS, Konzert für Klavier und Orchester Nr. 1 d-Moll; Vladimir Ashkenazy (Klavier), Concertgebouw Orchestra, Bernard Haitink; Decca 6.42687 (1 S 30)

Aufnahmedatum: Mai 1981

Klangbild: Gute Abstimmung zwischen Solist und Orchester, satt, pastos, und doch transparent. Breite Dynamik.

Fertigung: Tadellos.

Vergleichseinspielung: Serkin/Cleveland-Orchestra/Szell (CBS S 7218)

Der Aufnahmeort – das Amsterdamer Concertgebouw – gewährleistet allein schon gute Bedingungen für eine weiträumige Aufzeichnung des dynamisch expandierenden Werkes. Nicht nur das Orchester und sein Chefdirigent, sondern auch das Aufnahmeteam wissen die Raumakustik optimal zu nutzen. Der Orchesterpart erscheint in voller Dimension, die dem Werk angemessen ist. Diese erstreckt sich vom kammermusikalisch ausgeleuchteten Piano bis zum satt-pastosen Fortissimo. Die Dynamik wurde indes so ausgelotet, daß Nachregulierungen der Lautstärke nicht notwendig sind. Der Pianoklang hat volle Kontur, der Forteklang hält sich immer noch im vertretbaren Rahmen – ohne daß sich hier Eindrücke einer klanglichen Kompression einstellen. Um nun endlich auf den Solisten zu kommen: V. Ashkenazy, der bisher offenbar mehr noch dem zweiten als dem ersten Klavierkonzert von Brahms zugetan war, fügt sich nahtlos in den gegebenen sinfonischen Prozeß des Orchesters ein. Die Eigenständigkeit wird respektiert, allerdings ohne Abstriche an den eigenen solistischen Anspruch. Im gegebenen „Freiraum“ zeigt Ashkenazy dann ebenso

Sinn für Virtuosität wie für Pathos. Bestehen bleibt jedoch stets der engste Kontakt zum Musizierpartner. Die Zügelung solistischer Ambitionen führt zu einer inneren Ausgeglichenheit, für die der ausgewogene langsame Satz besonders typisch ist. Klangliche Eruptionen bleiben im Rahmen. Der elektrisierend-aufregende Drive eines Rudolf Serkin (mit dem Cleveland-Orchestra unter George Szell) wird hier durch Größe und Wucht kompensiert. Im Panorama der Interpretationsmöglichkeiten scheint mir hier eine höchst disziplinierte Ausdeutung vorzuliegen, die zwar unmißverständlich auf Effekte setzt, dabei aber unkontrollierte spontane Expansionen nicht zuläßt.

Gerhard Wienke

○ Haydns Cellokonzerts in geschöner Stromlinienform.

HAYDN, Konzert für Violoncello und Orchester Nr. 1 C-Dur und Nr. 2 D-Dur; Lynn Harrell (Violoncello) Academy of St. Martin-in-the-Fields, Neville Marriner;

EMI 1 C 067-43 299 T (1 S 30) Digital

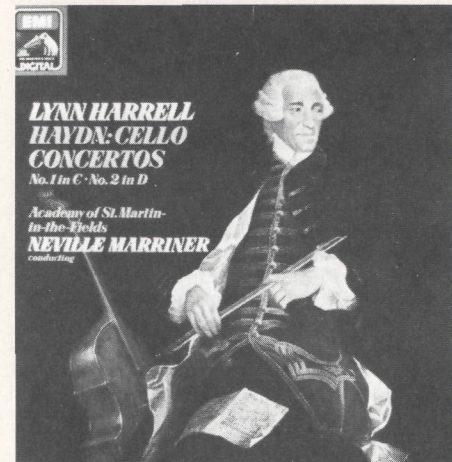
Aufnahmedatum: 1983

Klangbild: Ausgewogen, präsent, transparent, breites Panorama, in natürlicher räumlicher Dimension.

Fertigung: Ohne Einwände.

Vergleichseinspielung: Rostropowitsch/Academy (EMI 065-02 767 Q)

Die Tatsache, daß mit etwa je einem Dutzend Aufnahmen gewiß kein Repertoiredefizit beider Werke besteht, sollte kein Grund dafür sein, jüngeren Cellisten Neueinspielungen zu verwehren. Nach Mstislaw Rostropowitsch, der als Solist und Dirigent in einer Person bereits mit



der Academy of St. Martin-in-the-Fields Haydn gespielt hat, wurden nunmehr mit demselben Kammerorchester, diesmal unter Neville Marriners Leitung, beide Werke mit dem jungen amerikanischen Cellisten Lynn Harrell neu aufgenommen. Einem Vergleich gegenüber der älteren hält die neue Aufnahme durchaus stand, wenngleich Haydns Musik hier unpräzisiert, leichter, duftiger, dabei sicherlich nicht weniger ausdrucksvoll erscheint. Intonation und Zusammenklänge in den Solopartien sind makellos. Der Ton bleibt stets schlank, „wie von Erden-schwere befreit“. Zwischen Solist, Dirigent und

FISHER CarFidelity NEU

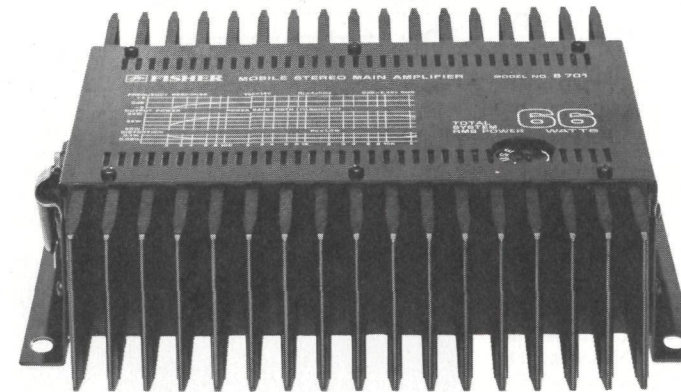
Stereo-Tuning vom Golf bis 500 SL



Absolute Klangqualität und einfache „Snap-In-Montage“

Im Test der Zeitschrift **stereoplay** steht: „Den von FISHER-Autoradios bekannten sehr guten Klang gibt es auch am AX-770 wieder zu bewundern.“ Der AX-770 ist eines der beiden neuen Modelle, die FISHER mit der „Snap-In-Montage“ entwickelt hat. Ein Autoradio mit absoluter Klangqualität und perfekter Ausstattung: Synthesizer-Tuner mit automatischem Sendersuchlauf und Speichertasten für 18 UKW-, Mittel- und Langwellensender. Der Cassettenplayer hat Autoreverse, Dolby, ist METAL-tauglich. 2 integrierte Endstufen geben 24 Watt Sinus an die Frontlautsprecher ab.

94 Watt Sinus mit der externen echten HiFi-Endstufe



Diese Leistung können Sie spielen lassen, wenn Sie die Endstufe für die Hecklautsprecher dazu schalten. Übrigens, der Fader, zur Schallverteilung vorn-hinten, ist im Steuergerät bereits integriert. Mit dieser Anlage haben Sie einen Sound im Auto, der keinen kalt läßt.

FISHER HiFi EUROPA, Postfach 80 06 40, 8000 München 80 · FISHER AUSTRIA, Johannes-Herbst-Str. 23, 5061 Glaserbach · FISHER SCHWEIZ, Egli, Fischer & Co., Gotthardstr. 6, 8022 Zürich



FISHER
The first name in high fidelity

HiFi Video CarFidelity



Informationspaket

Kleben Sie den Coupon auf eine Karte, und wir schicken Ihnen kostenlos:

- den ausführlichen Prospekt über die Geräte und Lautsprecher
- den eleganten FISHER-CarFidelity-Aufkleber
- das Fachhändlerverzeichnis

Auf Wunsch auch die Frequenzkarte

mit den Sendefrequenzen aller deutschen Verkehrsfunksender, mit der Sie vor Antritt einer Fahrt alle Sender auf Ihrer Route vorprogrammieren können.

Legen Sie für die Karte bitte 1 Mark in Briefmarken als Schutzgebühr im Umschlag bei und kreuzen Sie das Feld an.

FF 5/83

FONO-KRITIK

Orchester besteht engste Übereinstimmung, wohl mit dem Ziel einer klanglich differenzierten Kammermusik. Sinfonische Ausdrucksgeboten scheinen geradezu ausgeklammert. Der Dirigent konzentriert sich offenbar allein auf Balance, Flexibilität und Zügigkeit des Musizierens. Der Solist erscheint eingebettet in das Gesamtklangsgeschehen; dennoch behält gerade seine Partie stetig ihr deutliches Profil. Insgesamt Aufnahmen mit musikantischem Schwung, der sich auf alle Beteiligten überträgt. Über die auskomponierten Solopartien hinaus wartet Lynn Harrell mit eigenen, allerdings nicht immer der gegebenen Thematik und dem Geist der Musik Haydns uneingeschränkt angemessenen Kadenz auf. Virtuosität geht hier eigene Wege, die andererseits – wohl als „Gag“ – (wie zum Schluß der Kadenz des ersten Satzes im C-Dur-Konzert) zu Schubert führen: zum Finalthema von dessen großer C-Dur-Sinfonie. Eine Reminiszenz an zitatuschwangere „Hoffnungs-Konzerte“?

Gerhard Wienke



Klares Sprechen.

MENDELSSOHN, Klavierkonzerte g-Moll op. 25, d-Moll op. 40; François-René Duchâble (Klavier), Ensemble Orchestral de Paris, Jean-Pierre Wallez; RCA Erato ZL 30857 DX (1 S 30) Digital
Klangbild: Räumlich, direkt, gut konturiert.
Fertigung: Einwandfrei.

Wenige Aufnahmen von Mendelssohns Klavierkonzerten führen dem Hörer die klassizistische Architektur so deutlich und klar vor, wie die neue Einspielung von François-René Duchâble. Duchâble, das vermochten schon seine mit planendem Angriff realisierten Wiedergaben von Saint-Saëns oder Chopin zu zeigen, beherrscht den pianistischen Vollzug unter Wahrung der gedanklichen Fundamente. Ein unbestechliches Rhythmus-Empfinden, eine prüfende Anschlagstechnik, die Kalkulation des agogischen Einsatzes und endlich manuelle Schwerelosigkeit sind Kennzeichen für ein Spiel, das das Romantische aus modernen, strukturellen Prämissen heraus neu gestaltet. Auch hier hat man wieder Grund, sich an Casadesus zu erinnern zu fühlen.

Serkin lieferte, noch in den frühen Jahren der Stereophonie, Interpretationen, welche in kontrollierter Trance die wirbelnde Brillanz des

Klaviertones hervor brachten. Duchâble, von kühlerem Naturell, ist mehr an den Übergängen, an den Diminuendo-Entwicklungen, an der überlegten Zwiesprache orientiert. Der rhetorisch fordernde Einstieg in die orchestrale Einleitung des g-Moll-Konzerts wird stufenweise zurückgenommen, bis in den umrankenden Passagen des Seitenthemas klassisches Ebenmaß erreicht ist.

Damit legt Duchâble gleichsam entwicklungsgehistorische Schnitte in die Partitur. Mendelssohn wird herkunftsmäßig bis auf Mozart zurückverfolgt – in den lyrischen Kürzeln, im rezitativischen Sprechen, und die polyphonen Andeutungen lassen, in romantischer Umgebung, Bach anklingen. Dieses Aufschlüsseln der Strukturen aus dem Inneren könnte leicht zum nur chirurgischen Eingriff erstarren. Man muß deshalb auch berücksichtigen, mit welcher distanzierten Grandeur die großen Erschütterungen, die virtuos, drängenden Geschehnisse der Durchführung in Bewegung gebracht werden. Und – wiederum – mit welcher Emphase die singenden Linien im langsamen Satz an das Orchester weitergereicht werden.

Manchmal erweist sich Duchâbles Begabung der Gliederung komplexer Situationen als eine Spur zu „technisch“. Im dritten Satz des g-Moll-Konzerts trägt die fast mechanistische Klarheit weiter als das poetische Empfinden – wobei auch einsichtig wird, daß dieses Finale in der Substanz gegenüber den ersten beiden Sätzen abfällt. Ein Problem, das bei Mendelssohn viele Großformen begleitet. Wallez und das Ensemble Orchestral de Paris – eine ad-hoc-Gruppierung? – assistieren intelligent.

Martin Meyer



Trotz starken Konkurrenzdruckes eine klangästhetisch wohlfeile Fassung.

MOZART, Fagottkonzert B-Dur, KV 191, Klarinettenkonzert A-Dur, KV 622; Klaus Thunemann (Fagott), Thomas Friedli (Klarinette), Zürcher Kammerorchester, Edmond de Stoutz; Claves D 8205 (1 S 30) Digital (DMM)
Aufnahmedatum: Juni 1982

Klangbild: Hell, leicht hall-verwaschene Transparenz (Kirche Altstetten, Zürich) bei gut profilierter Solistenpräsenz.

Fertigung: Einwandfrei.

Wenn die in deutschsprachigen Ländern gegenwärtig erhältliche 12. Vergleichsfassung einer Schallplatte ins Haus steht (von Mozarts Fagottkonzert) oder gar die 20. (von Mozarts Klarinettenkonzert), dann kann die Rezension einer weiteren Neuerscheinung leicht zum punktezählenden Wertungsrichterspiel ausarten. Aber nicht der Streit um Nuancen steht hier zur Debatte, dem ohnehin ausführlicher Platz gegeben werden müßte, sondern der generelle Stellenwert. Und da können sich Klaus Thunemann und Thomas Friedli kraft ihrer Gabe einer schönen, kultivierten und gesanglichen Tonentfaltung und Klanggestaltung in allen Registerlagen sehr gut hören lassen. Beide gehören zur gegenwärtig aktuellen Bläusersolistenszene als konzertierende Künstler erster Klasse ohne feste Orchesterbindung: Thunemann als Professor an der Musikhochschule Hannover, Friedli als Leiter der Konzertausbildungsklasse am Konservatorium in Genf.

Es wird viel geboten, aber nicht alles. Verdienstvoll ist die Entscheidung des Tonmeisters zugun-

sten der deutlichen Hervorhebung des Fagottklanges. Das frühe Mozartwerk verträgt einen solchen Balance-Eingriff, weil er alle Konturen des Soloparts akustisch freilegt und die kompositorischen Feinheiten nebst virtuosem Beiwerk plastisch hervortreten läßt. Der Klarinettenpart bedarf solcher mischtechnischen Hilfe weniger. Sorgfältig wurde daher das Werkkonzept der gleichberechtigten Partnerschaft von Soloinstrument und Begleitensemble gewahrt.

Wenn sich jedoch die letzte Hochstimmung nicht einstellen will, dann liegt das einfach an der braven Korrektheit der Temporelationen, an der Glätte kaum spürbarer Agogik, an einer kühlen Präzision der Begleitrhythmik, am Trend der Dynamik zur schlichten Schwarzweiß-Malerei. So schön, wie es für einen Bläusersolisten sein mag, in den tragenden, fast alles vertragenden Hall einer Überakustik hineinzuhängen und hineinzutauchen, so sehr verhüllt die dazugehörige Klangwolke manche wichtige Differenzierung im Tutti. Und das ruft nun doch Erinnerungen an beispielhafte Vergleiche wach. Die klanglich-ästhetische Gesamtwirkung gleicht indes wohlthuend aus. Vorbildlich gar sind die platten-technische Präsentation auf dem modernsten Entwicklungsstand (digital mit DMM-Pressung), die Textredaktion (insbesondere die Anmerkungen zur „Bassettenklarinette-Herkunft“ der Urfassung von KV 622) und die discographischen Angaben, einschließlich Künstlerinformationen. Eine wohlfeile Neuerscheinung.

Gerhard Pätzig



In allen Richtungen blaß.

RAVEL, Die Klavierkonzerte; Kun Woo Paik (Klavier), Radio-Sinfonieorchester Stuttgart, Gary Bertini;

Orfeo S 013821 A (1 S 30) Digital

Aufnahmedatum: 1.-4.11.1981

Klangbild: Matt, verwischt, ohne Raumklang.

Fertigung: Einwandfrei.

Die schlechte Aufnahmetechnik dieser Platte, das Musizieren insbesondere des Klaviers wie hinter einer Wand, die allen Farben die Leuchtkraft nimmt, bekommt so außerordentlich komplizierten Gebilden wie Ravels Kompositionen äußerst schlecht und beeinflusst auch leicht die Einschätzung der gebotenen Interpretationsleistung. So wirkt der Orchesterklang fast durchgehend pastos, die Einleitung des D-Dur-



Konzertes etwa – ohnehin auf dunkle Klangmischung angelegt – verbleibt im Dunst, auch wo dann auf der Welle der von Bertini gut angelegten dynamischen Steigerung helle Farben kommen sollten. Große Bögen werden von den Interpreten kaum gespannt (vereinzelt im D-Dur-Konzert), die Doppelbödigkeiten des G-Dur-Konzertes, die Einwüf, Jazzfloskeln und Kapriolen sind im Orchesterpart durchaus aber realisiert, auch Strawinsky läßt sich öfters durchhören.

Bei Kun Woo Paik lassen sich technisch keine Mängel erkennen. Seine Darstellung des Klavierparts befriedigt jedoch nicht. Nichts wird wirklich energisch genug angegangen, es gibt wenig Artikulation, trotz Bemühungen ist eine gewisse Blutarmut nicht zu übersehen. Diskantlinien werden zu isolierten Tontupfern über dem rauschenden Beiwerk, keine freche Formulierung gelingt. Von dieser Blässe, so scheint es, wird auch die gesamte Interpretation beeinflusst. Daß es anders gehen könnte, wird an einer Passage deutlich: dem Allegretto im D-Dur-Konzert. So entschieden, wie hier ein mechanisches Element mit Bolero-Anklängen gekoppelt wird, wie konturenreich auch die Klaviereinwürfe, gestaltet sind, so hätten auch alle anderen Abschnitte realisierbar sein müssen.

Andreas Jaschinsky



Nachlaßdokument einer allzu früh beendeten Pianistenkarriere.

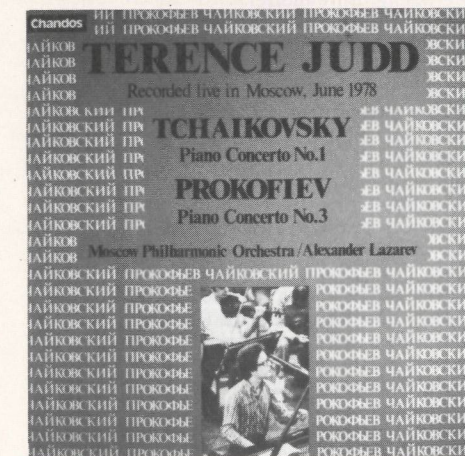
TSCHAIKOWSKY, Klavierkonzert Nr. 1 b-Moll, PROKOFIEFF, Klavierkonzert Nr. 3 C-Dur; Terence Judd (Klavier), Moskauer Philharmonisches Orchester, Alexander Lazarev; Chandos ABR 1054 (1 S 30)

Aufnahmedatum: Juni 1978

Klangbild: Vordergründiger Klavierklang zuungunsten der Orchesterpartien, unausgewogen, dumpf.

Fertigung: Geringes Rumpeln.

Diese Platte vermag das Andenken an den jungen britischen Pianisten Terence Judd auf höchst eindrucksvolle Weise wachzuhalten, dessen erfolgversprechende Karriere im Alter von nur 22 Jahren beendet war. Bereits im Alter von fünf Jahren begann er Klavier zu spielen. Von seinem zehnten Lebensjahr an schien er auf Musikwettbewerbe abonniert zu sein. Aus mehreren Konkurrenzen internationalen Ranges



ging er als Preisträger hervor, zuletzt aus dem Tschaikowsky-Wettbewerb 1978 in Moskau. Die hier vorliegende Platte enthält Mitschnitte aus den Finalkonzerten des renommierten Moskauer Wettbewerbs. Es zeigt einen brillanten Pianisten, der mit kraftstrotzender Energie und Brillanz offenbar alles „auf eine Karte“ setzte. In der „Hitze des Gefechts“ unterliefen ihm diverse Fehler seiner Partien, die als Tribut der Hochspannung, die von den Teilnehmern solcher Wettbewerbe verlangt wird, zu werten sind. Die Intensität des Klavierspiels von Terence Judd ist einer Kerze vergleichbar, die von beiden Seiten zugleich abbrennt. Die stupende Technik, das (offenbar jugendbedingte) Gefühl für klangliche Wirkung und Ökonomie, aber auch die Demonstration hoher Musikalität hatten Terence Judd aufsehenerregende Erfolge gebracht. Die Platte dokumentiert sein brillantes Spiel auf eindringliche Weise. Daß dabei die Orchesterpartien in beiden Werken klanglich nicht gerade optimal abgestimmt sind, bisweilen sogar vom Solopart „zugedeckt“ werden, ist im Hinblick auf den dokumentarischen Rang des memorialen Solistenportraits unerheblich.

Gerhard Wienke



Virtuose Silberklänge auf goldener Flöte.

J. STAMITZ, Flötenkonzert C-Dur, C. STAMITZ, Flötenkonzert G-Dur op. 29 (im Bielefelder Katalog unter „Johann Stamitz“ verzeichnet), A. STAMITZ, Flötenkonzert D-Dur; Jean-Pierre Rampal (Flöte), The Scottish Chamber Orchestra, Raymond Leppard; RCA Erato ZL 30880 D (1 S 30) Digital

Aufnahmedatum: November 1981

Klangbild: Etwas zurückgesetztes Orchester mit guter Transparenz und Präsenz bei natürlicher, kammermusikalischer Raumqualität.

Fertigung: Durchgehend sehr gut, jedoch wenige Sekunden vor Abschluß auf der 2. Plattenseite mehrere starke Knacker im rechten Stereokanal.

Die Werkzusammenstellung ist verlockend, auch wenn (latente?) Stilunterschiede zwischen Vater Stamitz, dem kreativen Umwälzer des Mannheimer Hofkapellenklanges, und seinen beiden Söhnen dank einem generös-virtuosen Flötenspiel gar nicht erst zur Debatte zu stehen scheinen. Allenfalls die biographisch recht undeutliche Gestalt des Anton Stamitz (1754–1809) erweist sich hier äußerlich-formal der Wiener Klassik am meisten verbunden, obgleich seine Zeitgenossen (und moderne Musikforscher) in ihren Urteilen über den damaligen Reisevirtuosen sehr zurückhaltend sind. In der Tat ist der Umfang seines kompositorischen Schaffens eher bescheiden, und eine vergleichende, stilkritische Würdigung steht noch aus. Immerhin überrascht in seinem einzigen Flötenkonzert die Geschicklichkeit, kontrastierende Klangelemente in die galante Ausdruckswelt virtuoser Zur-Schau-Stellung einzubinden. Die neue Form des Sonatenhauptsatzes ist für ihn richtungsweisend, während sein weit berühmter Bruder Carl (1745–1801) eher barockisierend-konservativ dem alten Concertoprincip mit Ritornellen verhaftet bleibt.

Ebenso der Vater Johann (1717–1757), wenn auch nach den jeweils trompetenartig-dreiklangsfreudigen Kopfmotiven des Hauptthemas mit Hilfe lyrisch-kantabler Fortführung ein Aus-

druckscontrast angestrebt und erreicht wird. Aber dann geht alles sogleich in das Handwerk der etüdenhaften Flötenkoloraturen und Figuretionen über, die so ganz der Selbstdarstellung des Solisten dienen und die hier von Rampals goldener Flöte als solche voll erkannt, angenommen und mit eleganter Souveränität in Ton und Glamour umgesetzt werden. Das Orchester ist dann nur noch eine klangschöne Kulisse, wenn auch die differenzierte Wiedergabe der Partitur unter Leppards Leitung akustisch ein wenig hintergründig, aber stets wirksam bleibt. Die (legende) Bewunderung für den berühmten Mannheimer Orchesterstil mit donnerndem Forte und aufwühlenden Crescendo-Walzen bleibt somit der Sinfonik vorbehalten und ist hier allenfalls auf die edlen Flötengesänge und auf die artistische Perfektion aufregender Flatterzungen-Geläufigkeit zu übertragen. Dies allerdings mit genießerischem Ernst bei genüßlich-kunstvollem Ohrenkitzel.

Gerhard Pätzig



Gute Vivaldi-Visitenkarte: der junge französische Cellist Frédéric Lodéon.

VIVALDI, 5 Concertos pour violoncelle, cordes et clavecin RV 400, 401, 413, 420 und 424; Frédéric Lodéon (Violoncello), Orchestre de Chambre Jean-François Paillard, Jean-François Paillard;

RCA Erato ZL 30882 AW (1 S 30)

Aufnahmedatum: April 1981

Klangbild: Ausgewogen und recht präsent.

Fertigung: Ohne Mängel.

Vergleichseinspielung: RV 400, 401 und 424 Paul Tortelier, London Mozart Players, Ledger (EMI 063-07352)

In Sachen Antonio Vivaldi herrscht auf dem Schallplattenmarkt, wie man weiß, kein Mangel; und so sind auch die vorgenannten Violoncellokonzerte im Katalog mehrfach vertreten (über die einzelnen Werke gibt der von Carl de Nys verfaßte Plattentaschentext Auskunft). Ein paar Worte über den Solisten: Frédéric Lodéon, Jahrgang 1952, am Pariser Konservatorium von André Navarra (Cello) und Jean Hubeau (Kammermusik) ausgebildet, hat bereits in allen möglichen Staaten, so auch in Deutschland, erfolgreich konzertiert. Trotzdem entspricht sein Bekanntheitsgrad hierzulande bisher noch nicht ganz seinen Fähigkeiten – zumal seine recht zahlreichen Plattenaufnahmen (Beethoven, Boccherini, Brahms, Caplet, Chopin, Haydn, Lalo, Mendelssohn, Schumann, vorwiegend im Erato-Programm geführt) nur selten über den französischen Umkreis hinausgedrungen sind. Daß es sich bei Lodéon um einen hochbegabten Musiker handelt, kann schon diese Vivaldi-Aufzeichnung zeigen, in der sich nirgends – weder in den schnellen noch in den langsamen Sätzen – irgendein Schematismus breit machen kann; und obwohl der Künstler auf Verzierungen seines Soloparts verzichtet, läßt er in allen fünf Werken das mit Vollkommenheit zutagetreten, was der Komponist hier investiert hat. Dies übrigens in bestem Einverständnis mit dem stilistisch erfahrenen Jean-François Paillard, dessen Kammerorchester die stets zuverlässige Grundlage des Musikmachens bildet. Man sollte, dies wäre jedenfalls zu wünschen, nun noch weitere Lodéon-Platten ins deutsche Repertoire einbringen.

Werner Bollert

