

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

★ Kraftvoll-virtuoses Bach-Spiel aus Leipzig.

BACH, Ouvertüren Nr. 1-4; Neues Bachisches Collegium Musicum Leipzig, Max Pommer; Capriccio CD 50 1015/1-2 (2 S 30)
Aufnahmedatum: 1980/81

Klangbild: Ausgelotet, klare Zeichnung, sattes Baßfundament.

Fertigung: Der Außenrand von Seite 3 und 4 ist für automatische Plattenspieler zu schmal geraten. Das Aufsetzen des Tonarmes bedarf der Kontrolle. Außerdem mit „Vorecho“ in der Polonaise der Suite h-Moll.

Vergleichseinspielungen: La Petite Bande (HM 1C 165-99 930/31 T), Concentus musicus (Telefunken SAWT 9509/10-A), Ars rediviva Prag (Supraphon 86 358 XDK), Academy of St. Martin in-the-Fields (Philips 67 69 012), Bath Festival Orchestra (EMI SME 91 681/82).

In der Pflege Bachscher Orchesterwerke gilt heute nicht nur die Alternative, ob Originalinstrumente (bzw. rekonstruierte) oder modernes Instrumentarium verwendet werden soll. Die eine oder andere Prämissen bestimmt freilich die Basis der Klangbilder, aber noch längst nicht den Interpretationsstil. Musiker wie Nikolaus Harnoncourt, Gustav Leonhardt, Trevor Pinnock und Sigiswald Kuijken haben mit ihren Ensembles auf alten Instrumenten nachgewiesen, daß die schwerere Spielbarkeit und andersartige Balance der Instrumentengruppen untereinander kein Hinderungsgrund für flexibles, kraftvolles und zumeist äußerst flüssiges Musizieren ist. Umgekehrt muß es Ensembles mit modernen Instrumenten keineswegs allein zukommen, in „gesteigerte“ Ausdrucksbereiche vorzudringen. In der Praxis können durchaus Wechselwirkungen zwischen den beiden Aufführungsarten erfolgen. Das Neue Bachische Collegium Musicum Leipzig, das aus Mitgliedern des Gewandhausorchesters besteht, verwendet neuzeitliche Instrumente, womit die Eigenart der Aufnahmen noch keineswegs festgelegt sind. Im Gegenteil: der typisch sinfonische Stil ist aufgegeben zugunsten eines transparenten kammermusikalischen Klanges, auch wenn vollgriffige Klangwirkungen keineswegs verschmäht werden. Durchweg ruht der Klang auf einem (gewiß aufnahmebedingten) satten Fundament, über dem sich höchst engagiertes Musizieren der Melodieinstrumente entfaltet. Präzision, Pointierung und Klangbewußtsein sind die herausragenden Merkmale der höchst spielfreudigen Aufnahmen. Tempi und Akzentuierungen verdeutlichen, daß der eiserne Vorhang offenbar die Ausdrucksmaximen eines N. Harnoncourt nicht abzuschirmen vermag, auch wenn beide Aufnahmeserien im Grunde doch wenig Gemeinsamkeiten haben. Das Leipziger Orchester vereint alle Musizierertugenden, die wir an den heutigen „alternativen“ Ensembles schätzen, ohne daß hier dem Trend nach manieristischer Eigenwilligkeit nachgegeben

wurde. Oberste Instanz bleibt immer das originale Partiturbild und nicht der originelle „Sound“. Freilich sind die Aufnahmen dem Bereich „traditioneller“ Kammerorchester zuzuordnen. Ihr virtuoser Anspruch, die Kraft und der Schwung der Interpretation rechtfertigen es, von einer Bereicherung des Repertoires zu sprechen. Wie Harnoncourt wiederholt auch das Leipziger Orchester die Allegroteile aller vier Ouvertüren. Wie dort zeigen sich auch hier Tendenzen zur Ausschmückung des Generalbasses. Ein willkommener praktischer Kulturaustausch zwischen „hüben und drüben“ – mit kleinen Einschränkungen in der Fertigung (s.o.).
Gerhard Wienke

○ Hochromantik – plastisch und differenziert.

FRANCK, Sinfonie d-Moll, Le Chasseur maudit; Philadelphia Orchestra, Riccardo Muti; EMI 1C 067-43 230 T (1 S 30)
Klangbild: Guter Raumklang, klar.
Fertigung: Mehrere Knackser, leichtes Rauschen.

Muti scheut sich bei beiden Werken nicht, stets agogische Momente voll auszuspielen. Bei einer Musik, die so stark vom bestimmenden Gestus des Dirigenten abhängig ist, auch bisweilen ekstatische Momente hat, ist die betont subjektive Auslegung des Notentextes berechtigt. So werden etwa kurze Crescendi und Decrescendi gern aufgegriffen ohne übertrieben zu werden. Muti erhält der Musik klare Einschnitte und geordnete Proportionen. Die Plastizität des Klanges steht im Vordergrund, Akkordstrukturen sind deutlich hörbar, Streicher und Bläser mit ihrem massiven Satz sind gut austaxiert und gegeneinander ausgewogen. So wird insgesamt auch der farbliche Wechsel zwischen den Vordersätzen und dem Finale sehr schön ausgebildet. Erscheinen die ersteren gedämpft und dunkel, so ist das Finale trotz ähnlicher Satzstrukturen heller, leuchtender und wird von Muti auch im Tempo forsch angegangen.

Ganz konzentriert, wenn auch gröber skizzierend, ist Muti auch bei der sinfonischen Dichtung „Le Chasseur maudit“. Daß das Werk im Vergleich zur Sinfonie deutlich abfällt, mag auch an seiner effektvolleren (Glockenklänge, Jagdsignale) Instrumentierung liegen. Es ist gleichsam ein sattes Ölgemälde, mit allen Registern instrumentiert, und beruht eher auf dem in der Kom-



position angelegten Steigerungsprinzip als einer thematischen Feinstruktur wie die Sinfonie. Die großen Gebärden des Stückes scheinen Muti nicht so zu liegen.
Andreas Jaschinski

○ Ergänzungen zum Thema Rachmaninoff.

RACHMANINOFF, Die Glocken op. 35, Der Fels op. 7, Drei Russische Lieder op. 41, Sinfonische Tänze op. 45, Jugend-Sinfonie, Frühling op. 20, Prinz Rostislav, Vocalise op. 34, Caprice bohémien op. 12, Scherzo in F, Die Toteninsel op. 29; Marianna Christos (Sopran), Arnold Voketaitis (Baßbariton), Walter Planté (Tenor), Saint Louis Symphony Chorus, Saint Louis Symphony Orchestra, Leonard Slatkin; VOX 4-VCL 9013X (4 S 30)
Aufnahmedatum: 1979/80

Klangbild: Ausgewogen, nicht übermäßig transparent, durchschnitliche Präsenz und Dynamik.
Fertigung: Unruhige Oberfläche, massive „Hänger“ auf Seite 4.

Vergleichseinspielungen: Op. 35 und op. 41: Ormandy/Philadelphia Orchestra (RCA ARL 1-0193), op. 29: Maazel/Berliner Philharmoniker (DG 2532 065).

Man lernt nie aus. Nicht so sehr in Sachen Rachmaninoff, sondern bei Definitionen. „Orchestral Music“ ist für die VOX alles für Orchester, was nicht den Namen Sinfonie trägt. So finden sich in dieser 4-LP-Kassette neben den Sinfonischen Tänzen oder den Tondichtungen „Der Fels“ und „Die Toteninsel“ auch die kaum bekannte Kantate für Bariton, Chor und Orchester „Frühling“.

Auch wenn es hier noch Katalog-Ergänzungen und Katalog-Neuheiten gibt (die Jugend-Sinfonie etwa oder das Scherzo), muß das Rachmaninoff-Bild deshalb allenfalls ergänzt, aber nicht geändert werden. Rachmaninoff ist sich in seinem Schaffen erstaunlich treu geblieben. Selbst beim Scherzo des Vierzehnjährigen zeigte sich zudem eine erstaunliche handwerkliche Fertigkeit, wenn auch die Vorbilder hier wie bei der Jugend-Sinfonie nicht zu überhören sind.

Auch die „Frühlings“-Kantate vermittelt eigentlich keine neuen Einsichten und der Tondichtung „Prinz Rostislav“ hört man durchaus an, daß sie noch vor dem „Fels“ entstanden ist. Zu den reizvollen Katalogergänzungen gehört sicher das „Caprice Bohémien“, das allerdings weder mit der Bohème noch mit Böhmen etwas zu tun hat, sondern sich auf Zigeunernthemen stützt – und daneben ein pfiffiges Beispiel für Rachmaninoffs Talent in musikalischer Mimikry ist.

Chor und Orchester aus Saint Louis musizieren dies alles unter Leonard Slatkins kompetenter Leitung mit viel Liebe und Sorgfalt, die Gesangssolisten agieren ebenfalls solide.

So viel Talent Slatkin auch im Aufspüren des Janusköpfigen in dieser Musik beweist, der direkte Vergleich mit den populäreren der Werke zeigt dann doch noch ein kleines Defizit an Persönlichkeit. Allerdings hat Lorin Maazel bei seiner schärfer konturierten Deutung der „Toteninsel“ nicht nur das bessere Orchester (die Berliner Philharmoniker) zur Verfügung, sondern auch ein klareres, analytischeres Klangbild. Und Eugene Ormandy dirigiert die Sinfonischen Tänze op. 45 und die Drei Russischen Lieder für Chor und Orchester op. 41 (beides wohl die

gehaltvollsten Werke dieser Kassette) dann doch um einiges farbenreicher, saftiger, vitaler. Die Begleittexte sind, wie bei VOX üblich, knapp, informativ und nur auf englisch. Die Preßqualität ist, wie leider ebenfalls firmentypisch, mittelpfächtig bis zur Zumutung.
Rainer Wagner

○ Aus der Kuriositäten-Kiste!

BORTNIANSKY, Sinfonia concertante für Klavier, Harfe, Streicher und Fagott, TSCHAIKOWSKY, Elegie für Streichorchester, RIMSKY-KORSSAKOFF, Sostenuto und Allegro „sur le nom B-LA-F“, MOURAVIEFF, Nativité für Streichtrio und Streichorchester; Hans Kann (Klavier), Ixi Angerer (Harfe), Helena Bondarenko (Violine), Wolfgang Knieps (Viola), Andrea Schöber (Violoncello), Südwestdeutsches Kammerorchester, Paul Angerer; Christophorus SCGLX 73950 (1 S 30)
Aufnahmedatum: 1982

Klangbild: Direkt, aber nicht brillant: Geigen teilweise schroff im Ton, Solisten unterschiedlich präsent.
Fertigung: Gut.

Der Umgang mit der vorliegenden Platte hinterläßt eher gemischte Gefühle, denn Ausgrabungen unbekannter Werke allein sind ja noch keine Sensation. Schon Titel und Untertitel führen den Käufer in die Irre. Die Bezeichnung „Elegie“ trifft nur auf eine der Kompositionen zu (Tschaikowsky). Der Untertitel „konzertante russische Musik aus drei Jahrhunderten“ ist gleichfalls zu beanstanden, denn konzertant sind allenfalls zwei Werke (explizit: die konzertante Sinfonie von Bortniansky, implizit: das Werk von Mouravieff). Schließlich ist der Plattencovertext sehr dürrig, die reine Aufzählung von Lebensdaten (auch weniger bekannter Komponisten) reicht nicht. Über die eingespielten Werke wird nur ein einziger Satz verloren. Doch zu den Kompositionen selbst. Bortniansky, vor allem ein großer Chor- und Opernkomponist, wandelt in seiner für die ungewöhnliche Besetzung Klavier, Harfe, Fagott und Streicher geschriebenen sinfonia concertante nicht gerade auf originellen Pfaden. Das Stück wirkt wie eine Kopie mitteleuropäischer klassischer Musik, es balanciert weder die Soli geschickt, noch ist es thematisch aufregend. Auch die Interpreten holen nicht viel aus der Partitur. Daß sich Tschaikowsky auf elegische Töne verstand, weiß man;



dazu bedarf es nicht des gleichnamigen sechsmütigen Werkes. Mouravieffs „Nativité“, erster Teil eines „La Mère“ betitelten Triptychons, steht in der Nachfolge von Bartók und Schostakowitsch. Die Komposition verrät wenig Geschick, Streichtrio und Streichorchester auch einmal kontrastierend zu führen (vielleicht liegt das zum Teil an der Interpretation, deren Bedeutung ich nicht anhand eines Textes kontrollieren konnte). Konzertante Haltung drückt sich kaum aus. Als erfreulicher Rest dieser kuriosen Neuproduktion bleibt Rimsky-Korssakoffs „Sostenuto und Allegro“, kein eigenes Werk, sondern Kopfsatz eines gemeinsam mit Borodin, Glasunow, Liadow verfaßten Quartetts für den russischen Musikverleger Belaieff. Korssakoff komponierte den Namen des Widmungsträgers mit: „B-LA-F“. Die Fassung für Streichorchester macht Eleganz, Bewegung und Reiz dieses Satzes deutlich. Das Südwestdeutsche Kammerorchester hat bei der Aufführung eine glückliche Hand und zeigt sich von seiner besten Seite.
Helge Grünwald

WIEDERVERÖFFENTLICHUNGEN

Orchesterwerke

○ Nichts Neues zu Toscanini.

DVOŘÁK, Sinfonische Variationen op. 78, RIVALDI, Concerto grosso d-Moll op. 3 Nr. 11, ROSSINI, Streicher-Sonate Nr. 3 C-Dur; NBC Symphony Orchestra, Arturo Toscanini; dell'Arte DA 9008 (1 M 30) im Vertrieb Le Connaissanceur, 7500 Karlsruhe
Aufnahmedatum: 1951, 1952, 1954
Klangbild: Erstaunlich klar, trocken.
Fertigung: Einwandfrei.

Abseits der großen Toscanini-Edition finden sich immer wieder neue Einzelveröffentlichungen, wie diese Konzertmitschnitte von 1951, 1952 und 1954, deren Bedeutung man nicht recht einzusehen vermag. Die Variationen von Dvořák eignen sich von der musikalischen Anlage her bei dieser Aufnahme am besten dazu, den Umgang des Dirigenten mit verschiedenen Charakteren zu studieren. Man erfährt nur einmal mehr, wie durchschlagend seine Persönlichkeit die Interpretation bestimmt, wie Toscaninis ungeheure Orchesterdisziplinierung exakte, bisweilen sogar harte Artikulation ermöglicht. So sehr das Ganze also aus einem Guß ist, so kalt und akademisch wirkt doch das Werk hier und die Abschlußfuge gerät deshalb zum überzeugendsten Teil der Aufnahme. Daß Toscanini bereits engagiert Rivaldi musizierte als die große Renaissance des Komponisten noch nicht in Sicht war, wird im Text eigens erwähnt. Von historischer Aufführungspraxis ist hier natürlich noch nichts zu hören, die Satzenden werden ausgebreitet und gedehnt, der zweite Satz ist ein frapierend stimmiges romantisches Stück, improvisierte Überleitungskadenzen gibt es nicht, die Besetzung ist groß. Andererseits wird das Ganze durchaus lebendig und zupackend, nie gleichgültig, auch wenn besonders im letzten

FONO-KRITIK

Satz an Sequenzstellen ein für Toscanini typisches ungeduldiges Treiben erscheint, das bei den Dvořák-Variationen vermieden wurde. Reizvoll ist schließlich die Interpretation eines Übungsstückes des zwölfjährigen Rossini, ganz im Stil der Klassik, durch einen 85jährigen. Auch die routinierte Einspielung kann natürlich nichts an der Substanz des Werkes verbessern. Gereizt hat den Maestro vielleicht die so hörbare Naivität des Komponisten im abschließenden Variationssatz oder die vorausweisende Kantabilität des langsamen Satzes. Bleibt festzuhalten, daß die Aufnahme nichts Neues zum Toscanini-Bild beizutragen vermag. *Andreas Jaschinski*

NEUVERÖFFENTLICHUNGEN

Konzerte

○ Nicht nur Kurioses aus dem Repertoire für Glasharmonika.

KONZERT MIT GLASHARFE: HASSE, Kantate L'Armonica für Sopran, Glasharmonika, 2 Oboen, 2 Hörner und Streicher, REICHA, Grand Solo pour Harmonica avec l'accompagnement de l'orchestre, MASEK, Thema mit 6 Variationen für Glasharmonika solo; Bruno Hoffmann (Glasharfe), Edith Wiens (Sopran), Pro-musica-Orchester Stuttgart, Paul Angerer; Fono FSM 53 233 EB (Edition Brockhoff) (1 S 30)
Aufnahmedatum: Dezember 1981
Klangbild: Natürlich.
Fertigung: Einwandfrei.

Es seien die „geisterhaftesten Töne“, die er jemals gehört habe, schrieb Gottfried Keller nach einem Luzerner Konzert des Schweizer Glasharmonika-Virtuosens Xaver Schnyder von Wartensee. Die Blütezeit des seltsamen Instruments, aus dem Goethe das „Herzblut der Welt“ herauszuhören meinte, fiel jedoch bereits ins Zeitalter des Rokoko und der Empfindsamkeit. Auf einen Text des großen Metastasio hatte damals Johann Adolf Hasse seine Kantate „L'Armonica“ geschrieben. Auf der von ihm entwickelten Glasharfe spielt Bruno Hoffmann den instrumentalen Solopart dieser Kantate, ein Solo des Prager Mozart-Zeitgenossen Vincenz Václav Mašek und ein Werk Antonin Reichas. Als bloße Kuriosität entpuppt sich unter diesen Werken das „Grand Solo pour Harmonica avec l'accompagnement de l'orchestre“, das Antonin Reicha seinerzeit für die früh erblindete Glasharmonika-Virtuosin Marianne Kirchgeßner komponiert hatte. Der Wechsel zwischen ausgedehnten Soli und dem Tutti des mit Streichern, zwei Flöten, zwei Oboen, zwei Fagotten und zwei Hörnern besetzten Orchesters wird bei der klanglichen Disproportion stellenweise geradezu ad absurdum geführt. Nicht nur für instrumentenkundlich Interessierte hat dagegen Hasses Kantate ihre Bedeutung. Zumeist nicht viel mehr als Farbtupfer gibt die klanglich behutsam eingebettete Glasharmonika (Glasharfe) hier in einem zauberhaften Rokokoidyll, für das Edith Wiens einen sauber geführten, quellfrischen Sopran mitbringt. Nach Meinung Bruno Hoffmanns, des inzwischen bald siebzighjährigen

Glasharfenvirtuosens, dürfte es sich bei dieser Kantate um die älteste Komposition für Glasharmonika handeln. *Hans Christoph Worbs*

★ Mozart virtuos, leicht und sensibel.

MOZART, Konzerte für Violine und Orchester G-Dur KV 216 und A-Dur KV 219; Itzhak Perlman (Violine), Wiener Philharmoniker, James Levine; DG 2532 080 (1 S 30)
Aufnahmedatum: 1983 (?)
Klangbild: Gut abgestimmt, transparent, ausgeglichen, präsent, in unverhülltem Raumklang.
Fertigung: Tadellos.
Vergleichseinspielungen: KV 216: D. Oistrach (EMI 1C 191-02 323/26), Ferras (Decca 6.42 343 AH), A. Loveday (Decca SAD 22 135), KV 219: Spiwakow (EMI 1C 063-03 478), Altenburger (RCA RL 30 447 DX), Heifetz (RCA 26.48 057 DP).

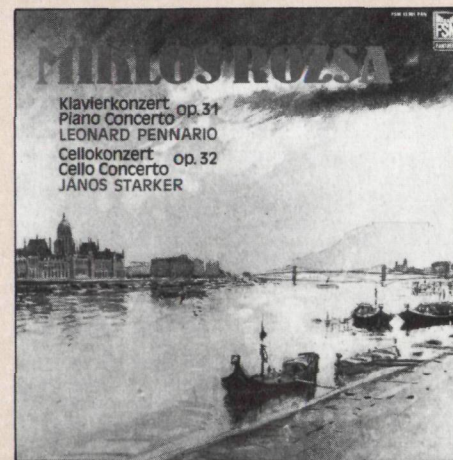
Die Beteiligung eines großen Orchesters – wenn auch in kleiner Besetzung – sagt über den Interpretationsstil der beiden Mozart-Konzerte (KV 216 und 219) noch gar nichts aus. Ebensovienig die Tatsache, daß hier ein Dirigent „dazwischengeschaltet“ ist. Es gibt Aufnahmen mit Kammerorchestern, wie etwa dem Englischen mit Wladimir Spiwakow als Solisten und zugleich unter seiner Leitung, die schwerfälliger wirken als etwa die an große Klangdimensionen gewohnten, zumeist dirigentisch geleiteten Wiener Philharmoniker. In diesem Fall sind geradezu ideale Bedingungen gegeben, was die Kommunikation zwischen Solist und Orchester betrifft. Die Wiener Philharmoniker erweisen sich als flexibel, feinfühlig, agil, aber auch als Garanten von gebotener Zurückhaltung. Bei aller Würdigung der bekannten Vorzüge dieses Orchesters: hier ist der Dirigent keineswegs überflüssig; im Gegenteil: hier vollzieht sich echte Klangregie und es bleibt noch genügend Raum für den Solisten, auf den diese Aufnahmen sicherlich vorrangig zugeschnitten sind, der sich jedoch vollkommen integriert weiß. Damit entsteht eine musikalische Feinfühligkeit, die immer wieder ihre Erfüllung in enger Partnerschaft findet. Freilich: der edle, klangschöne und nur in geringen Ansätzen zu Pathos neigende Klang der Solovioline ist allein schon ein Genuß. Die Partien enthalten alles, was man nur wünschen kann. Hier ist weder Platz für intellektuelles Understatement noch für aufgesetzten Glanz und schon gar nicht für interessante „Auffassungen“. Das Format des Geigers bestätigt sich erneut allein durch höchststrangige „Selbstverständlichkeiten“ wie Tongebung, Linienführung und Stilgefühl. Das allein genügt schon! Insgesamt Aufnahmen mit Klangbewußtsein und Atmosphäre, die sich durch wechselseitige Durchdringung von Orchester und Solist ergeben. Die Tempi bewegen sich in der Mitte des Üblichen. Die Klangbilder entsprechen den optimalen Vorstellungen einer ausgeglichenen, feinfühlig interpretierten. Ich zögere nicht, diesen Aufnahmen einen Ausnahmestatus zuzuerkennen – dies bezieht sich allerdings nicht in vollem Umfang auf die (sympathisch kurzen) Kadenz, die Perlman für den 2. und 3. Satz des G-Dur-Konzertes sowie für die Sätze 1 und 2 des A-Dur-Konzertes selbst beisteuert, während er im 1. Satz des G-Dur-Konzertes auf eine nahezu unbekannte (ebenfalls nicht überraschende) Ka-

denz von Sam Franko zurückgriff, im Finale des A-Dur-Konzertes auf die bewährte Kadenz von Joseph Joachim. Dafür bleibt noch genügend „idealer“ Mozart! *Gerhard Wienke*

★ Hinweis auf einen interessanten Komponisten.

ROZSA, Klavierkonzert op. 31, Cellokonzert op. 32; Leonard Pennario (Klavier), Janos Starker (Cello), Sinfonieorchester des Bayerischen Rundfunks, W. Böttcher, Münchner Philharmoniker, M. Atzmon; FSM Panteon FSM 53901 Pan (1 S 30)
Klangbild: Recht präsent, von guter Dynamik.
Fertigung: Ohne Mängel.

Miklós Rozsa, geboren 1907, ungarischer Abstammung und seit den vierziger Jahren in Hollywood lebend, zählt zu den bedeutenden Komponisten eines Genres, das man oft aus Verlegenheit zwischen der Unterhaltungsmusik und der ernststen Muse anzusiedeln pflegt. Rozsa ist als Komponist von Filmmusik berühmt geworden. Sein dramatischer Instinkt, sein Sinn für Effekte und die Gewichtungen der Gefühle befähigte ihn, wirkungsvolle Musik zu schreiben, die dem Film oft mehr Charakter gab als der große Schauspieler oder das Drehbuch. Freilich hat Rozsa auch Werke verfaßt, die der klassischen Gattung einzureihen sind – auch gegen den Widerstand der Adorno-Schule. Stücke, die sich an Bartók und Prokofiew ausrichten, die konzeptuell noch eine tradierte Satztechnik vorweisen und dem Solisten den Spielraum zur virtuellen Entfaltung einräumen. Zu den schönsten Konzerten gehört das zweite für Violine von 1953, das in einer bezwingenden Aufnahme mit Heifetz vorliegt. Von 1966 datiert ein hier anzuzeigendes Klavierkonzert. Leonard Pennario übernimmt den Solopart entschlußfreudig, agil, rhythmisch versiert. Der Kammermusik-Partner von Heifetz und Piatigorski erweist sich – das konnten übrigens schon Wiedergaben von Rachmaninoffs d-Moll-Konzert oder Liszts h-Moll-Sonate belegen – als überaus zuverlässiger, unzimperlicher Gestalter großer Werke. In großen, markanten Abschnitten ist auch das Klavierkonzert von Rozsa geschrieben. Drei Sätze, alle perkussiv, fiebernd, in innerem Aufbruch begriffen. Klangabsichten realisieren sich vor allem aus der Summe nachhallender Akkord-Türmungen und ätzender Unisono-Läufe. Das solistische Pensum ist schwierig, der Pianist



hat auch gegen ein großes Orchester anzugehen, dessen Blechbläser gründliche Arbeit leisten. Ein Werk ohne allzu eingängige Motive, dafür unerschütterlich in den Grundrhythmen, modern auf eine fast plakative, aber auch das Lebenstempo feinfühlig aufnehmende Weise. Janos Starker betreut den Cellopart des 1969 entstandenen, viel verinnerlichteren Cello-Konzerts ebenfalls mit kühler Bravour. Eine Platte, die von den Monsterkonzerten aus dem „Revival“-Repertoire des 19. Jahrhunderts durchaus ablenken könnte. *Martin Meyer*

WIEDERVERÖFFENTLICHUNGEN

Konzerte

○ DG-Stars im Brahms-Konzert.

BRAHMS-EDITION: Die Konzerte – Klavierkonzerte Nr. 1 op. 15 und Nr. 2 op. 83, Violinkonzert op. 77, Konzert für Violine, Violoncello und Orchester op. 102; Maurizio Pollini (Klavier), Anne-Sophie Mutter (Violine in op. 77), Gidon Kremer (Violine), Mischa Maisky (Violoncello), Wiener Philharmoniker, Berliner Philharmoniker, Karl Böhm, Claudio Abbado, Herbert von Karajan, Leonard Bernstein; DG 2740 276 (4 S 30)
Aufnahmedatum: 1977 (op. 83), 1980 (op. 15), 1981 (op. 77), 1983 (op. 102)
Klangbild: Größtenteils präsent, von guter Dynamik, weitgehend ausgewogen.
Fertigung: Einwandfrei.

Neu ist in dieser Kassette nur die Einspielung des „Doppelkonzerts“, die aber auf pikante Weise zu den drei anderen Einspielungen paßt: auch dies ist eine gute, respektgebietende Aufnahme, die aber den Rang des Spektakulären oder gar des Singulären nicht erreicht. Das hat in allen Fällen unterschiedliche Ursachen, aber jedesmal scheint mit der Persönlichkeit des Dirigenten stärker daran schuld zu sein als der jeweilige Solist (am wenigsten trifft das wohl für das B-Dur-Klavierkonzert zu, in dem sich Abbado und Pollini gut ergänzen und zu luzidem Spiel finden). Am problematischsten ist wohl die Interpretation des d-Moll-Klavierkonzerts, weil



Karl Böhm gar zu sehr bremst und statt jugendlichem Feuer, das dem Werk angemessen wäre, eher Langeweile ausstrahlt. An die Koppelung Rudolf Serkin/George Szell oder gar Leon Fleisher/Szell (mein persönlicher Favorit) mag man da gar nicht erst denken. Über Anne-Sophie Mutter überzeugend geige, aber von Karajan allzu kantenlos begleitete Aufnahme des Violinkonzerts ist im letzten Jahr bereits viel gesagt und geschrieben worden – und es wird wohl noch etwas zu sagen sein, wenn die DG jetzt die hausinterne Konkurrenz mit Gidon Kremer und Leonard Bernstein vorlegt. Vielleicht wirkt sich in Opus 77 der Charakterkontrast zwischen dem vitalistischen Bernstein und dem intellektuellen Kremer produktiver aus als beim Doppelkonzert, in dem Kremer gleich doppelt zwischen die Fronten gerät, weil Mischa Maisky sich zwar stellenweise erfolgreich um sensible Anpassung bemüht, aber dann doch immer wieder zu direkt auftrumpfend intoniert, wo sein Geigenpartner Kremer mit subtilen Schattierungen arbeitet. Das Ergebnis ist eine höchst heterogene Interpretation, die sich zwischen Strenge und Wohllaut, zwischen direktem Nachvollzug und dialektischer Fragestellung des Form-Rückgriffs nicht entscheiden kann oder mag. *Rainer Wagner*

○ Repertoireerückgriff in neuer Kopplung.

TSCHAIKOWSKY, Konzert für Violine und Orchester D-Dur, BRUCH, Konzert für Violine und Orchester Nr. 1 g-Moll; Kyung Wha Chung (Violine), London Symphony Orchestra, Royal Philharmonic Orchestra, André Previn, Rudolf Kempe; Decca 6.42920 AG (1 S 30)
Aufnahmedatum: 1970 und 1972
Klangbild: Stetige Präsenz der Solopartien, gute Balance der Orchesterparte, räumliche Tiefenstaffelung.
Fertigung: Ohne Einwände.

Beide Aufnahmen sind nicht neu: das Violinkonzert von Tschaiowsky wurde mit der koreanischen Geigerin im Jahre 1972, gekoppelt mit dem Violinkonzert von Sibelius, veröffentlicht. Bruchs populäres Violinkonzert g-Moll in der Kopplung mit dessen Schottischer Phantasie zwei Jahre später auf den Markt gebracht. Bei dieser Platte handelt es sich also nur um den Rückgriff auf Vorhandenes in anderer Zusammenstellung, freilich auch in einer anderen (billi-



geren) Preiskategorie. Daher wurde wohl auch auf alles (entbehrliche) Beiwerk auf der Plattentasche verzichtet. Außer den nötigsten Angaben zielt die Tasche einzig auf Vorder- und Rückseite jeweils ein Bild der Solistin. Erstaunlich an dieser Platte ist zunächst einmal die Spieldauer – allein das Tschaiowsky-Konzert (auf einer Plattenseite!) dauert fast 35 Minuten. In dieser Hinsicht also eine preiswerte Platte, die durchaus auch in klangtechnischer Hinsicht ihre Qualitäten bewahrt hat. Die Solopartien sind in beiden Aufnahmen ungetrübt präsent. Die Geigerin spielt engagiert mit noblem, kultivierten Ton. Beide Orchester (mit verschiedenen Dirigenten) begleiten feinfühlig und mit der gebotenen Zurückhaltung, allerdings auch mit dem nötigen sinfonischen Gewicht. Auffallend in beiden Aufnahmen ist die Lokalisierung des Orchesters mehr in der Tiefenstaffelung, so daß die räumliche Komponente deutlich wird und insgesamt dabei um so mehr sinfonisches Gewicht erhält. Beide Aufnahmen entsprechen den hohen Erwartungen an das Niveau klassisch-romantischer Solokonzerte. Sympathisch ist dabei der Verzicht auf unnötige emotionelle „Zutaten“; gerade durch die Entschlackung der Solopartien handelt es sich hierbei um noch immer hörswerte Aufnahmen. *Gerhard Wienke*

NEUVERÖFFENTLICHUNGEN

Kammermusik

○ Demonstration zweier historischer Oboen.

J.S.BACH, Sonate g-Moll für Oboe und Cembalo BWV 1030b, Sonate g-Moll für Oboe und Cembalo BWV 1020, Fuge h-Moll für Cembalo BWV 951, C.P.H.E. BACH, Sonate g-Moll für Oboe und B.C. Wq. 135, W.F.BACH, Polonaise für Cembalo Falk-Verz. 12/5; Michel Piguet (Oboe), Colin Tilney (Cembalo); deutsche harmonia mundi/EMI 1 C 069-99 939 T (1 S 30) Digital
Klangbild: Zwei akustische Ebenen für Oboe und Cembalo.
Fertigung: Einwandfrei.

Oboensonaten von Bach? Die hier eingespielten Sonaten des Thomaskantors sind eigentlich als Flötensonaten überliefert, doch besteht hinreichende historische Berechtigung zu Alternativ-Versionen für die Oboe. Abgesehen davon ist der besondere Reiz dieser Platte, daß Michel Piguet auf zwei verschiedenen historischen Oboen spielt. Für die g-Moll-Sonate BWV 1030b verwendet er ein Instrument des Brüsseler Instrumentenbauers J.J.H. Rottenburgh, für die Sonate BWV 1020 und für die von C.Ph.E. Bach hingegen ein Instrument aus der Werkstatt des Pariser Christophe Delusse. Die Delusse-Oboe klingt schlanker und heller als die Rottenburgh-Oboe, die ihrerseits einen runden, aber auch etwas topfigen Ton hat. Begleitet wird Piguet von Colin Tilney auf dem Zell-Cembalo des Hamburger Museums für Kunst und Gewerbe, einem Kielflügel, der schon