

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

★ **Brahms für Denker.**

BRAHMS, Sinfonie Nr. 1 c-Moll op. 68; Sinfonieorchester des NDR, Günter Wand; deutsche harmonia mundi/EMI 1 C 067-99 974 (1 S 30) Digital
Aufnahmedatum: 1982

Klangbild: Ausgewogen, präsent, von guter Transparenz.
Fertigung: Deutliche Knacker im 2. Satz (eine Kontrollplatte war in Ordnung).

Für Überraschungen ist Günter Wand immer gut. Hat er doch in den letzten Jahren durch einen hochgerühmten Bruckner-Zyklus von sich reden gemacht, dem dann ein ebenso sorgfältiger Schubert-Sinfonien-Zyklus folgte. Jetzt startet Wand mit dem Sinfonieorchester des NDR, dessen neuer Chefdirigent er seit Beginn der letzten Spielzeit ist, eine Gesamtaufnahme der Brahms-Sinfonien.

Diese überrascht zunächst auf ganz eigene Weise: Der Kopfsatz wirkt – zumindest beim ersten Hören – auf eine ganz nachdrückliche Weise neutral. Wand forciert weder die rhythmische Konsequenz dieses Satzes, noch verliert er sich in pastoser Stimmungsmalerei – und er verzichtet darauf, die Exposition zu wiederholen (ungewöhnlich genug für einen Mann, der es sonst mit dem Text so genau nimmt). Doch bei mehrfachem Hören gewinnt auch diese Verweigerung einer ganz eindeutigen Interpretationshaltung an Überzeugungskraft, weil Wand nie überumpelt, nie überreden will, sondern allenfalls überzeugen. Dieser Kopfsatz bleibt sicher die heikelste Stelle dieser Einspielung. Darüber kann und soll man diskutieren. Den „Stern“ allerdings erspielt sich Wand für meine Wertung mit den drei folgenden Sätzen: Einem sensiblen, aber nie süßlichen Andante, einem geistreichen dritten Satz und einem Finale, das noch eine Überraschung parat hat. Der jugendliche Siebziger Wand zieht nämlich abrupt in der Exposition des Finalsatzes das Tempo an. Das hat man so doch



noch nie gehört? Ein Blick in die Partitur zeigt dann, daß da (Buchstabe D) ein „animato“ steht, das Wand beim Wort nimmt – er musiziert das eben nicht nur geistvoll und beseelt, sondern auch belebter, schneller. Die lieben Kollegen mißachten das entweder ganz oder sie mogeln sich (wie Karajan) mit dem vorangehenden Crescendo bereits in ein flotteres Metrum. Furtwängler ist da sowieso nicht rasch, Kubelik deutet es wenigstens an, aber weder Böhm noch Kertesz, weder Szell noch Toscanini oder Abbado nehmen in diesem Detail Brahms so ernst und beim Wort. So ist Günter Wand eben nicht nur für Überraschungen, sondern auch für Entdeckungen gut. *Rainer Wagner*

○ **Romantische Serenaden in „gepflegtem“ Schönklang.**

BRUCH, Serenade nach schwedischen Melodien, VOLKMANN, Serenaden für Streichorchester Nr. 1–3; Reinhold Johannes Buhl (Violoncello), Mitglieder des Sinfonieorchesters des Bayrischen Rundfunks, Karl Ludwig Nicol; Christophorus SCGLX 73 973 (1 S 30)
Aufnahmedatum: 1982

Klangbild: Vordergründig präsent und voll, transparent – „zusammengehalten“ durch kräftigen Hall.
Fertigung: Ohne Einwände.

Halten es die renommierten Streichorchester mehr mit den populären Serenaden von Tschaikowsky und Dvořák sowie mit Griegs Holberg-Suite, so sah der Dirigent Karl Ludwig Nicol, den man mehr als Plattenkommentator denn als Praktiker kennt, im „Ursprungsreich“ jener Gattung die Möglichkeit, das Repertoiredefizit der Schallplatten im Falle der Streicherserenaden von Robert Volkmann abzubauen. In der Tat lagen dessen drei Serenaden bislang im Repertoire noch nicht geschlossen vor (z. Zt. sogar nur die erste). Insofern war es verdienstvoll, diese vernachlässigten „Juwelen“ reiner Streichermusik zuzüglich der stilistisch gut dazu passenden Serenade nach schwedischen Melodien von Max Bruch aufzunehmen. Volkmanns dritte Serenade (mit Violoncellosolo) ist – wie jetzt auch die zweite – nunmehr überhaupt im Repertoire vertreten. Das Resultat: K. L. Nicol versicherte sich in den Streichern des Münchner Rundfunkorchesters versierter Musiker, die sich zu einem klanglich „satten“ homogenen Ensemble zusammengeschlossen haben, das seiner „hochromantischen“ Klangvorstellung voll und ganz zu entsprechen scheint. Mit hohem Engagement wird hier den emotionalen Darstellungsmöglichkeiten Raum gegeben. Der Schönklang der relativ klein besetzten Streichergruppe triumphiert. Alle Details werden ebenso feinfühlig wie sorgsam ausgespielt. Diesem Klangbewußtsein setzt der Cellist in der Solopartie der Serenade Nr. 3 von Volkmann die Krone auf: die Sololinie vergeht in reinem Schmelz! Dabei braucht man jedoch auf „markiges“ Musizieren nicht zu verzichten. Alle Details im einzelnen werden durch die Aufnahme deutlich: das Ensemble erscheint zwar durchaus geschlossen, vor allem aber punktuell präsent im Vordergrund. Räumliche Eindrücke ergeben sich mehr aus dem Nachklang, dem offenkundig kräftig nachgeholfen wurde. In jedem Fall sind die Linien in den Instrumentengruppen scharf profiliert. Sympathisch abgerundet erscheint die Baß-

region. Insgesamt durchaus diskutable Aufnahmen, von denen man sich vielleicht etwas mehr (nüchterne) „Antioromantik“ gewünscht hätte.

Gerhard Wiencke

○ **Architektur ohne klaren Aufriß.**

BRUCKNER, Sinfonie Nr. 8 c-Moll; London Philharmonic Orchestra, Klaus Tennstedt; EMI 157-43434/35 (2 S 30) Digital
Aufnahmedatum: 1982

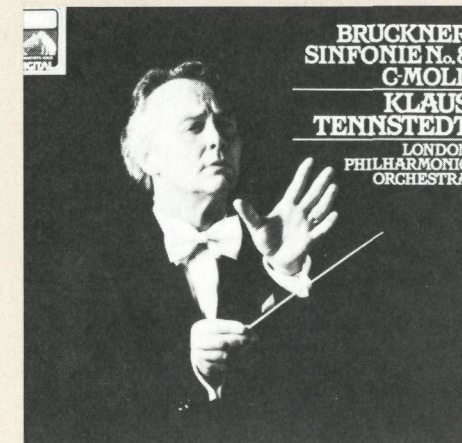
Klangbild: Keine hautnahe Präsenz, natürlich, zu wenig transparent.

Fertigung: Teilweise leichtes Oberflächengeräusch.

Vergleichseinspielungen: Szell (CBS 77 235), Karajan (DG 2740 264), Jochum (EMI 124-54 234/44), Wand (EMI 153-99 853/54).

Klaus Tennstedt ist ein Dirigent des Ausdrucks, des Espressivo, der bisweilen nervösen Spannung. Für seine Interpretation der achten Sinfonie von Bruckner gilt – ähnlich wie für die Aufnahme der vierten Sinfonie mit den Berliner Philharmonikern –, daß die ständige Aufladung des musikalischen Texts auf die Dauer nicht aufgeht. Tennstedt hat scheinbar keine ganz klare Disposition von der Architektur der Sinfonie, man gewinnt stellenweise den Eindruck, ihm fehle die Übersicht. Brucknerscher Sinfonik aber schadet ein interpretatorischer Ansatz, der sich auf bloße Reihung der Themen oder auf die geschickte Inszenierung von Übergängen stützt. In den Eck-Sätzen geht die interpretatorische Rechnung noch am ehesten auf. Der Kopfsatz kommt mit schwerem, aber nicht schleppendem Tempo, ohne Feierlichkeit oder Pathos. Dem Scherzo fehlt bei aller Bewegung die Wucht und Brisanz. Die Paukenschläge sind teilweise nicht hinreichend prägnant, manch wichtige Hornstelle geht im Blechchoral unter. So wie Tennstedt dann das Trio spielen läßt, nämlich nur unwesentlich verlangsamend, entsteht kein Kontrast zum raschen Zeitmaß des Scherzos, fehlt dem Trio die Ruhe.

Der langsame dritte Satz, gewissermaßen das „Herz“ dieser großartigen Sinfonie, beginnt schon viel zu schnell bei mezzoforte oder forte. Häufige Wechsel zwischen crescendo und diminuendo, das typische An- und Abschwollen werden nicht konsequent genug gestaltet, die beiden großen Steigerungen mit ihren gewaltigen Entladungen wirken in sich nicht sehr spannungsvoll. Man vermißt Innigkeit, wundert sich



über einige Eigenheiten der Dynamik und die zu rasch einsetzende kraftvolle Klangentfaltung. Auch im Finalsatz dominiert bei einer stärkeren Akzentuierung dynamischer und agogischer Feinheiten doch die Neigung zu Eile und Drängen. Die Coda sollte sehr leise und ruhig beginnen und dann wie mit großem Atem langanhaltend gesteigert werden bis zum Schluß. Tennstedt setzt einige rubati, Verzögerungen und eigenwillige Akzente und hemmt damit den Fluß. Insgesamt vermittelt seine Interpretation einen zu unklaren Aufriß der komplexen Brucknerschen Architektur.

Verglichen mit der durch Sensibilität, Ernst, Größe und Dramatik imponierenden außerordentlichen Einspielung des Cleveland Orchestra unter George Szell (in der das Adagio zu einer „Offenbarung“ wird), aber auch mit den neueren Aufnahmen von Wand, Jochum, Karajan und selbst noch Barenboim, mag diese Tennstedt-Interpretation eher in Großbritannien und den USA, wo man Tennstedt ohnedies mehr zu schätzen scheint als in Deutschland, ihren Weg machen. EMI selbst hat starke Konkurrenz anzubieten. Das gilt auch in klanglicher Hinsicht. Die gute Form des Orchesters ist wohl zu vernehmen, doch fehlt eine gewisse Natürlichkeit und Wärme vor allem der Streicher, fehlt der offene Klang der Hörner oder die Deutlichkeit der Pauken.

Helge Grünwald

○ **Gekonnt und mit Verve.**

GLUCK, Don Juan (vollständige Ballettmusik); Mainzer Kammerorchester, Günter Kehr; Bellaphon 680.01.025 (1 S 30)
Aufnahmedatum: 1983

Klangbild: Präsent und natürlich.

Fertigung: Einwandfrei.

Vergleichseinspielung: Marriner/Academy of St. Martins-in-the-Fields (TIS SXL 6339 AW).

Glucks Musik zu „Don Juan“, nach einem Szenarium des Choreographen Gasparo Angiolini, gehört zu den ersten Handlungsballetten, die nicht nur aus einer Reihe von Tanzsätzen bestehen, sondern auch der pantomimischen Darstellung einen breiten Raum geben. Trotzdem spielen Tanzsätze in diesem Stück eine große Rolle, nämlich in der ausgedehnten Festszene des zweiten Akts, die nur durch den Auftritt des Komtur unterbrochen wird. Dort, wo die Musik unmittelbar mit Handlung verbunden ist, hat sie ein stark gestisches und tonmaleri-



sches Moment (was ja auch die späteren Reformoperen auszeichnet): im Zweikampf zwischen Don Juan und dem Komtur, beim Erscheinen des Komtur im Festsaal (das Zittern der Gäste wird hier durch Streichtremoli dargestellt) und bei der Auseinandersetzung zwischen Don Juan und dem Komtur auf dem Friedhof. Nicht selten hat die Musik rezeitativen Charakter.

Ein straffes und rhythmisch gespanntes Musizieren zeichnet die Interpretation durch das Mainzer Kammerorchester unter der Leitung von Günter Kehr aus. Man mag an die Academy of St. Martins-in-the-Fields unter Leitung von Neville Marriner als Vorbild denken, auch wenn deren technische Perfektion und instrumentaler Glanz nicht ganz erreicht werden. Ausgewogenheit des Klangs, genaue und plastische Artikulation, forsche Tempi sind weitere Kennzeichen dieser Gluck-Interpretation, die sich um ein Werk bemüht, das bereits alle musikalischen Wesenszüge der großen Reformoperen enthält.

Reinhard Müller

★ **Ohne aufgesetzte Theatralik, geistvoll und durchsichtig.**

LISZT, Eine Faust-Sinfonie in drei Charakterbildern, WAGNER, Faust-Ouvertüre, BERLIOZ, La Damnation de Faust (Fausts Verdammnis) op. 24; Lajos Kozma (Tenor), Chor des Concertgebouw-Orchesters, Concertgebouw Orchestra, Antal Dorati; Philips 6769 089 (2 S 30)
Aufnahmedatum: 1982

Klangbild: Ausgewogen und stimmig.

Fertigung: Einwandfrei.

Vergleichseinspielungen: Eine Faust-Sinfonie: Orchestre de la Suisse Romande, Ansermet, (Wiederveröffentlichung: Decca 6.35 177 DX).

Liszts Faust-Sinfonie ist geformt durch die Charakterisierung des Handlungsdreiecks Faust-Gretchen-Mephisto, überhöht im Finale vom Schlußgesang des Faust-Epos „Alles Vergängliche ist nur ein Gleichnis“. Dem Dirigenten Dorati gelingt über alle Kontrastierung hinaus eine zusammenfassende Einheitlichkeit, indem er jede Theatralik, die im 1. und 3. Satz nahe-läge, vermeidet und sich darauf einläßt, eher das Tempo zu steigern als die Dynamik auszubreiten und trotzdem alles aus einer überlegenen Ruhe heraus anzulegen. Das grüblerische Thema des Anfangs, das mit seiner Abfolge übermäßiger Dreiklänge in Zwölftonbereiche vorstößt, ist in seiner wechselnden Instrumentierung gut ausgehört. Streicher und Bläser stehen in einem Verhältnis zueinander, das den Holzbläsern oft die Klanggebärde eines umhüllenden Glanzes zukommen läßt, auf rhythmische Akzentuierungen jedoch verzichtet. Sie würden in diesem Zusammenhang übersteigert wirken und vollends der durchsichtigen-melodiosen Gestaltung des 2. Satzes („Gretchen“) im Wege stehen. Die Wirkung beruht auf dem einheitlichen Gesamtklang, die Akzentuierungen ergeben sich wie von selbst aus den Entwicklungen. Die Agogik ist eher um Beschleunigung als um Verzögerung bemüht. Ein orchestrales Glanzstück ist der 3. Satz („Mephisto“): durchsichtig, fast verspielt angelegt zieht sich das Mephistohafte durch das Faust-Thema. Die Fuge wird auf die Bogenspitze genommen. Eine Überschrift, die sich an einer Stelle der Partitur findet, könnte für den gesamten Satz gelten: „Sempre più di fuoco“, und gleich daneben: „Scherzando“. Der

FONO-KRITIK

Chorsatz des Finales wächst einfühlsam aus dem Orchesterklang heraus, um sich in die Glockenklänge des Höhepunktes hineinzusteigern. Nicht überzeugend in den hohen Lagen ist das Tenor-Solo. Die Aufnahme ist gekennzeichnet als live recording; der Beifall am Schluß stört trotzdem. Partien, die sich verströmen wie in der wieder-aufgelegten Aufnahme mit dem Orchestre de la Suisse Romande unter Ernest Ansermet, sind in der vorliegenden Aufnahme fast im Kafka-Sinne versachlicht. Die thematische Gestaltung der vierten Plattenseite ist sinnvoll und spannt ihrerseits ein Handlungsdreieck. *Wolfgang Rogge*

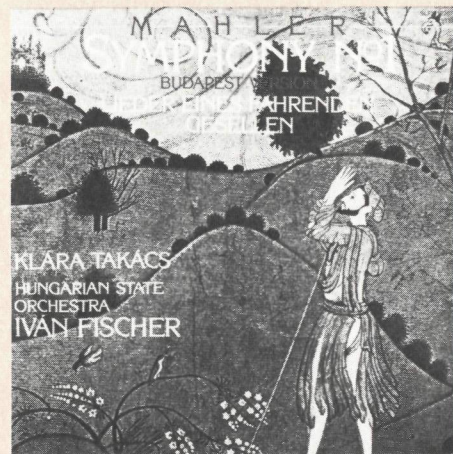
Blumine hübsch, Mahler mäßig.

MAHLER, 1. Sinfonie (Budapester Version mit dem später zurückgezogenen Blumine-Satz), Lieder eines fahrenden Gesellen; Klára Takács (Mezzosopran); Ungarisches Staatsorchester, Iván Fischer; Hungaroton SLPX 12267/68 (2 S 30) über Disco Center, Kassel
Aufnahmedatum: 1982
Klangbild: Etwas fern, zu wenig räumlich; mittlere Dynamik, Eckwerte kaum hörbar bzw. übersteuert.
Fertigung: Gelegentliches Rumpeln und Knistern.
Vergleichseinspielungen: Philadelphia Orchestra/Eugene Ormandy (RCA LSC-3107, mit Blumine) Columbia Symphony Orchestra/Bruno Walter (CBS 60128), Chicago Symphony Orchestra/Claudio Abbado (DG 2532020 bzw. CD 400 033-2), Frederica von Stade, London Philharmonic Orchestra/Andrew Davis (CBS 76828), Brigitte Fassbaender, Irwin Gage (EMI 1 C 065-30 949).

Wer die „Erste“ Mahlers einspielt, stellt sich der drückenden Konkurrenz: unter den bislang 44 Aufnahmen (einschließlich der vorliegenden) finden sich so berufene Mahler-Exegeten wie Bruno Walter, Leonard Bernstein, Dimitri Mitropoulos, Rafael Kubelik oder von den jüngeren James Levine und Claudio Abbado. Damit soll der lobenswerte Einsatz Iván Fischers für dieses Werk nicht geschmälert werden, denn auf dem ungarischen Plattenmarkt ist dies die erste Einspielung einer Mahler-Sinfonie überhaupt. Möglicherweise mit Blick auf den Export haben sich Fischer und die Hungaroton-Redakteure jedoch etwas einfallen lassen, um die Marktsättigung im Westen zu unterlaufen: sie produzierten die Urfassung des Werkes, die Budapester Fassung der Uraufführung von 1889, die zwischen Einleitungssatz und Scherzo noch einen weiteren langsamen Satz enthielt – die „Blumine“. Und diese 6'40" sind das Novum auch auf unserem Markt, denn die bisherigen Einspielungen der 1. Sinfonie Mahlers mit der „Blumine“ (Frank Brieff, Eugene Ormandy) sind wenigstens in Europa z. Zt. nicht präsent. Daß Gustav Mahler den, gelinde gesagt, ein wenig seichten und salonhaften Blumine-Satz später wieder zurückzog, ist allerdings auch nach Iván Fischers liebevoller Ausbreitung durchaus verständlich...

Die Nagelprobe auf die schlüssige Interpretation dieses Werkes findet allerdings schon in den allerersten Takten statt: jener Einleitung, die „Langsam, schleppend, wie ein Naturlaut“ überschrieben ist. Schon Bruno Walter hat aus dem höhenscharf betonten Orgelpunkt des vielfach oktavierten Tones A in guter räumlicher Staffe-

lung die verschiedenen Instrumentgruppen, vor allem die „in sehr weiter Entfernung“ aufzustellenden Trompeten heraustreten lassen, und bei Abbado, in einem sehr weichen und wie aus dem Nichts ertönenden, quasi senza tempo stehenden Klang kommt die Modernität dieser Studie über die vergehende Zeit besonders gut zur Geltung, vor allem natürlich in der Compact-Disc-Ausgabe. In der Hungaroton-Einspielung ist das ganze Orchester relativ fern, der Klangeindruck wenig räumlich, auch bei den Trompeten; die drei Hörner (vor Ziffer 2), „sehr weich gesungen“, lassen eben dieses gesangliche Moment vermissen, sie buchstabieren hier wie auch an anderen



Stellen lediglich den Notentext. Und wenn sich aus dem „Urklang“ des stehenden A endlich die auf den Hauptsatz gerichtete Bewegung löst, das Tonleitermotiv in den Celli und Bässen, so kommt Fischer hier nicht richtig in Fahrt, obwohl ausdrücklich „nicht schleppen“ vorgeschrieben ist. Fischer setzt generell auf die Melodiestimmen, läßt anderes manchmal zu sehr zurücktreten (Kontrapunkt der Baßklarinete zu Beginn des Hauptsatzes, Ziffer 4f.). Die Aufnahme ist insgesamt ordentlich, Schwachpunkte sind die Blechbläser, vor allem die Hörner, die nicht strahlen und auch nicht singen. Aber auch den zuweilen hölzernen Tremoli der Streicher (4. Satz, um Zf. 4), der rhythmischen Ungenauigkeit und den oft eher behutsamen Tempi merkt man die mangelnde Vertrautheit mit dem Werk Mahlers an.

Interessant jedoch die Koppelung mit den „Liedern eines fahrenden Gesellen“. Damit hat man die ganze Gefühlswelt des jungen Mahler in einer Edition versammelt, m.W. bisher zum ersten Mal. Wenn man einmal die Frage, ob hier nicht doch eine Männerstimme generell vorzuziehen sei (aus inhaltlichen Gründen), beiseite läßt, so kann Klára Takács sich neben ihren Konkurrentinnen durchaus hören lassen. Sie hat eine schöne, warme Stimme und auch den richtigen „Ton“ für die Volksliednähe dieser Lieder. Ihre recht gute Artikulation müßte im Detail noch ausgefeilt werden; weniger gelungen erscheint die dynamische Ausgestaltung der Melodiezeilen. Da rutscht plötzlich ein piano hinein, wirkt ein forte unmotiviert, erfüllt sich die Phrase nicht mit durchgehendem Atem. Dennoch können die Lieder, mit dezenter, aber nie verwischener Orchesterbegleitung gefallen, denn die Vergleichsaufnahmen sind auf ihre Weise ebenfalls nicht vollkommen: Frederica von Stade wirkt viel zu affektiert, ihre Artikulation und deutsche Aussprache läßt viele Wünsche offen;

Brigitte Fassbaender übertreibt gelegentlich die Suche nach dem Volkston, obgleich sie, wenn man noch die opernhafte mißlungene Aufnahme mit Yvonne Minton (mit Georg Solti, Decca 6.35566) hinzuzieht, immer noch den besten Eindruck macht. So bleibt bei dieser Neueinspielung der „Ersten“ Mahlers die editorische Konzeption als der größte Plus. *Hartmut Lück*

Marriner auf dem Weg zur Gesamtedition aller Schubert-Sinfonien.

SCHUBERT, Sinfonie Nr. 2 B-Dur D 125, Sinfonie Nr. 6 C-Dur D 589; Academy of St. Martin-in-the-Fields, Neville Marriner; Philips 6514 208 (1 S 30) Digital
Klangbild: Präsent und durchsichtig bei angenehmer Fülle.
Fertigung: Ohne Mängel.

SCHUBERT, Sinfonie Nr. 1 D-Dur D 82, Sinfonie Nr. 4 c-Moll D 417 (Tragische); Academy of St. Martin-in-the-Fields, Neville Marriner; Philips 6514 261 (1 S 30) Digital
Klangbild: Präsent und durchsichtig bei angenehmer Fülle.
Fertigung: Ohne Mängel.

Mit diesen beiden Langspielplatten ist Neville Marriner seinem Ziel, alle Sinfonien Schuberts mit der Academy of St. Martin-in-the-Fields aufzunehmen, ein beträchtliches Stück nähergerückt. Die Sinfonien 3 und 5 lagen bereits vor, jetzt kommen die Nummer 1, 2, 4 und 6 hinzu, so daß nur noch die entscheidenden Prüfsteine mit der sogenannten Unvollendeten und der großen C-Dur-Sinfonie fehlen. Aber man soll die meistgenannten Werke nicht unterbewerten. Schuberts spezifischer Sinfonie-Stil ist in den frühen Stücken so immanent wie in den späten, nur von Phasen der Reife ist Unterschiedliches mitzuteilen. Insofern läßt sich ableiten, wohin Marriner mit seinen Interpretationen zielt. Überraschungen bietet er nicht – das sei generell festgestellt. Er ist ein so sehr in seinen Grundzügen festgelegter Musiker, daß von Bachs h-Moll-Messe bis zu Strawinskys „Pulcinella“ die Richtung eindeutig bleibt. Das sind der forsche Gang, rhythmische Präzision, Schlankheit des Musizierens, intendierte Perfektion. Dieser gewissermaßen kurzangebundene Zug eignet sich nicht für alles; er ist sicher Mendelssohn, auch Telemann gemäßer als Bach und Schubert. Nicht, daß die ersteren weniger, die anderen mehr Bedeutungsschwere, mehr Tiefgang vertragen oder enthielten. Der junge Schubert, der Schüler sozusagen, entwickelt seine linear-läufige Quirligkeit, hinter der man nicht nach zu viel verborgenen Schätzen suchen sollte. Tiefe liegt hier, um Hofmannsthal zu zitieren, an der Oberfläche. Nein, es geht mehr um die künstlerische Einstellung zu musikalischer Interpretation allgemein, und da ist Marriner nun mal der Typ des unbekümmerten, keineswegs indes gleichgültigen oder gar oberflächlichen Musikers. Auf dieser Linie liegt auch sein Schubert, der flüssig, bewegt und genau ist, jedoch manchmal im Anklang oder Ausklang nicht genau genug.

Aber diese Betrachtungen sind letzten Endes müßig – kommt es doch auf die Grund- und Gesamtlinie an. Und da kann man sagen, daß Marriner eine hochachtbare Schubert-Serie zu standebracht und an diesem Ergebnis auch die Aufnahmen der achten und neunten Sinfonie

nichts mehr ändern werden. Nur zu den bewegenden Schubert-Darstellungen wird man die Marriners nicht rechnen können, wie mir scheint, eher zu den deutlichen, hellen, klaren, diesseitigen. Im Schauspieler-Jargon spricht man nahezu vulgär von „Spielastik“, jener an Leerläufigkeit grenzenden Beweglichkeit, die Raum und Zeit ausfüllt. Ein wenig wäre diese Vokabel auf Marriners Schubert-Dirigate anzuwenden; auch könnte man wohl sagen, daß zu viel von der Klangvorstellung Rossinischer Streicher-Sonaten in seine Schubert-Darstellung einfließt – sicher nicht absichtlich, wohl aber unter der Hand. *Hanspeter Krellmann*

Beginn einer Gesamtaufnahme aller Orchesterwerke von Jean Sibelius.

SIBELIUS, Sinfonie Nr. 1 e-Moll op. 39, Finlandia op. 26; Gothenburg Symphony Orchestra, Neeme Järvi; BIS LP 221 (1 S 30) Digital
Aufnahmedatum: 1982
Klangbild: Recht plastisch, räumlich, mit angenehmem Nachhall.
Fertigung: Ohne Mängel.
Vergleichseinspielungen: Roshdestwenskij (Ariola 88624 KKK), Karajan (EMI 1 C 057-43050 T).

Die schwedische Schallplattenfirma BIS frap-piert immer wieder durch ihren künstlerischen Ehrgeiz. Wie die jüngst erschienene Einspielung der ersten Sinfonie von Sibelius mit dem Göteborger Sinfonie Orchester zeigt, plant man in Djursholm, wo der Sitz der Firma ist, eine Gesamtaufnahme aller Orchesterwerke des finnischen Komponisten. Das Unternehmen verdient Interesse, weil eine Reihe von Sibelius-Kompositionen unverdientermaßen im Schatten der populären „Finlandia“ und des „Schwan von Tuonela“ stehen und dadurch nur bedingt von einer fundierten Einschätzung der Werke des Komponisten gesprochen werden kann, von denen einige wichtige Positionen in unseren Breiten unbekannt geblieben sind. Der Einsatz des einen oder anderen Dirigenten – Segerstam, Stein, Foss, Groves, Ormandy – hat die Fixierung seitens des Publikums auf die Sinfonien und auf die genannten Paradestücke nicht entscheidend durchbrechen können. Die BIS-Initiative verdient auch deshalb Wohlwollen, weil mit Neeme Järvi, dem gebürtigen Estländer und gegenwärtig in den USA lebenden

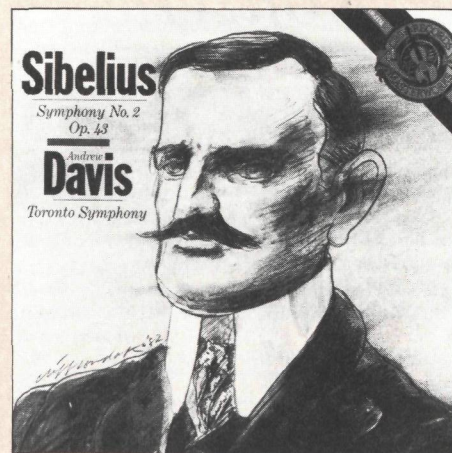


Dirigenten, ein profunder Kenner von Sibelius' Musik verpflichtet worden ist. Das Göteborger Orchester kann sich hören lassen, wie diese Start-Platte beweist. Von Järvi motiviert und reguliert, entfaltet es satte Streicherfarben, die in Verbindung mit den Blech- und akkurat agierenden Holzbläsern respektable Vermischungswerte ergeben. Die Wiedergabe der e-Moll-Sinfonie ist weicher konturiert als die russische Ariola-Produktion unter Leitung von Roshdestwenskij und weniger voluminös als die EMI-Version mit den Berliner Philharmonikern unter Karajan. Die Schlüssigkeit der musikalischen Argumentation bürgt jedoch jederzeit für Spannung. Järvi vermeidet es, Themenkomplexe lediglich nebeneinanderzustellen. Alles nimmt geregelt seinen Lauf, und bisweilen stürzt es gar so lebendig voran, wie der Wildbach auf dem Reiseprospekt verdächtigen Cover-Foto. Es wird sich lohnen, die folgenden Ausgaben dieser Sibelius-Erschließung im Auge (und im Ohr) zu behalten. *Peter Cossé*

Klangliches „Breitwand“-Klanggemälde ohne Retuschen.

SIBELIUS, Sinfonie Nr. 2 D-Dur op. 43; Toronto Symphony Orchestra, Andrew Davis; CBS D 37 801 (1 S 30) Digital
Aufnahmedatum: 1983 (?)
Klangbild: Weites Panorama, gute Gruppenpräsenz, scharfe Konturen, breite Dynamik, erfreulich geringer Rauschpegel.
Fertigung: Tadellos.
Vergleichseinspielungen: Ashkenazy (Decca 6.42 646 AZ), Maazel (Decca 6.42 468 AN), Colin Davis (Philips 6709 011).

Die Ausdrucksintensität, mit der hier musiziert wird, kann man den kanadischen Musikern vorbehaltlos abnehmen. Dabei geht es weniger um das Zelebrieren von übersteigertem Pathos als vielmehr um die intensive, kraftvolle Ausdeutung der nuancenreichen Partitur. Auch bei den Ausbrüchen (der Blechbläsergruppe) bleibt das dynamische Klangpanorama „im Rahmen“. Die Aussteuerung der Eckwerte ist so gut gelungen, daß Lautstärkekorrekturen unnötig sind. Trotz der Leuchtkraft des Orchesters insgesamt wie auch der einzelnen Gruppen, erscheint der Klangverlauf stets gezügelt, genauestens kontrolliert. Die virtuose Orchesterbrillanz kommt dabei keineswegs zu kurz. Im Gegenteil: An Klangpräsenz hält diese in allen Details



sorgsam ausgelotete Aufnahme der ebenfalls digital aufgenommenen mit dem Philharmonia Orchestra (London) unter Vladimir Ashkenazy (s. FF Heft 8/1982) nicht nur stand, sondern wirkt gegenüber der „älteren“ stärker von Pathos gereinigt, in der Klangbehandlung raffinierter. Klangtechnisch, aber auch in der Klarheit der Konzeption steht die Neuaufnahme für mich an der Spitze des derzeitigen Repertoireangebots. *Gerhard Wienke*

Wassenaer-Pergolesi sechs Concerti Armonici in einer Darstellung von höchstem Niveau.

VAN WASSENAER (bisher Giovanni Battista Pergolesi zugeschrieben), Concerti Armonici Nr. 1 in G-Dur, Nr. 2 in G-Dur, Nr. 3 in A-Dur, Nr. 4 in f-Moll, Nr. 5 in B-Dur, Nr. 6 in Es-Dur; Academy of St. Martin-in-the-Fields, Neville Marriner; Decca 6.42688 AZ (1 S 30) Digital
Aufnahmedatum: Juni 1981
Klangbild: In bezwingend lebensechter Breiten- und Tiefenstaffelung sehr unmittelbar und – in digitaler DMM-Aufnahmetechnik – völlig natürlich und unverfälscht.
Fertigung: Ohne jeden Makel.
Vergleichseinspielungen: Musici (Philips 6768 163), Heilbronner Kammerorchester (FSM 93002), Camerata Bern (DG 2533 456).

Auf der Vorderseite der Plattenhülle steht Pergolesi noch allein, auf der Rückseite heißt es dann genauer „attrib. Giovanni Battista Pergolesi“, und der ganze dreisprachige Hüllentext beschreibt schließlich genau die Geschichte dieser Stücke bis zur Entdeckung des wirklichen Komponisten, des Grafen Unico Wilhelm von Wassenaer, der an seine Begabung und an die Meisterschaft, die sich in diesen sechs viersätzigen Konzerten manifestiert, in offensichtlich echt empfundener Bescheidenheit nicht glauben wollte. Vielleicht fühlt man sich veranlaßt, durch diese „Story“ die Stücke mit geschärftem Ohr zu erleben, vermutlich ist es aber auch das unheimlich engagierte und bis ins kleinste Detail präzise ausgekostete, dabei nie flächig, sondern vollblütig wirkende Spiel der Academy-Musiker – jedenfalls erlebt man die Stücke völlig neu und überwältigend und staunt immer wieder von neuem, daß ein Nicht-Italiener hier mehr an Italianità, an Glut und Feuer, aber auch an kunstvoller Verschränkung der Stimmen, an originellen, formbestimmenden Einfällen (strenger Kontrapunkt findet sich ebenso wie eine einschmeichelnd galante Passage) hingebracht hat, als dies manchem römischen oder venezianischen Zeitgenossen gelang. In vielen Passagen wirken die Stücke durch den Wechsel von Tutti und Soli wie Concerti Grossi. Münchingers Gesamtaufnahme mit seinem Stuttgarter Kammerorchester – sie enthielt auch die beiden Flötenkonzerte mit Rampa – hat vor vielen Jahren Maßstäbe für die sechs Concerti gesetzt; sie ist längst gestrichen. Ich zweifle nicht, daß diese Neuaufnahme mit ihrem phantastischen Klangbild und mit ihrem lebendigen Spiel sich schnell an die Spitze der heutigen Konkurrenz – Musici, Heilbronner Kammerorchester und Camerata Bern – setzen wird. Und wem der Sinn steht nach italienischer Leidenschaftlichkeit und Klangschönheit, wie sie für

FONO-KRITIK

das Spätbarock bezeichnend sind, der greife nach diesem holländischen Italiener (oder italienischen Holländer) und begeistere sich!

Diether Steppuhn

WIEDERVERÖFFENTLICHUNGEN

Orchesterwerke

Toscanini historisch.

BEETHOVEN, Sinfonie Nr. 3, Es-Dur, op. 55; NBC Symphony Orchestra, Arturo Toscanini; RCA VL 46012 (1 M 30)
Aufnahmedatum: Konzertmitschnitt vom 6. Dezember 1953

BEETHOVEN, Sinfonie Nr. 6, F-Dur, op. 68; NBC Symphony Orchestra, Arturo Toscanini; RCA VL 46013 (1 M 30)
Aufnahmedatum: Konzertmitschnitt vom 14. Januar 1952

MOZART, Sinfonie C-Dur KV 551, MENDELSSOHN BARTHOLDY, Sinfonie Nr. 4, A-Dur, op. 90; NBC Symphony Orchestra, Arturo Toscanini; RCA VL 46014 (1 M 30)
Aufnahmedatum: 1945 (Mozart), 1954 (Mendelssohn)

VERDI, Vorspiele, Zwischenspiele und Chöre aus La Traviata, Ein Maskenball, Otello und Aida; Westminster Chorus, NBC Symphony Chorus, The Robert Shaw Chorale, NBC Symphony Orchestra, Arturo Toscanini; RCA VL 46015 (1 M 30)
Aufnahmedatum: Rundfunkmitschnitte von 1943, 1946, 1947, 1949, 1954

WAGNER, Götterdämmerung, Siegfrieds Tod und Trauermarsch Lohengrin, Vorspiele zum 1. und 2. Akt, Die Meistersinger von Nürnberg, Vorspiele zum 1. und 3. Akt; NBC Symphony Orchestra, Arturo Toscanini; RCA VL 46018 (1 M 30)
Aufnahmedatum: Rundfunkmitschnitte 1946/51 (Meistersinger), 1951 (Lohengrin), 1952 (Götterdämmerung)
Klangbild: Flach, aber nicht ohne Detailgenauigkeit.
Fertigung: Gut.

Das historische Bild Toscaninis, das sich uns überliefert hat, ist zweifellos erhaben in seiner exemplarischen Größe. Dennoch schleichen sich immer wieder Zweifel ein, wenn man Aufnahmen des Dirigenten hört: war Toscanini wirklich so, hat er Musik so herrisch an sich gerissen, so eigenwillig ausgelegt (mal richtig, mal falsch, was diese subjektiven Kriterien auch immer umfassen mögen), war auch er letzten Endes ein Hypnotiseur, dem man sich im Augenblick des Ereignisses gern anschloß, dann aber wieder skeptisch fernrückte? Bruno Walter und Wilhelm Furtwängler stehen momentan im geschichtlichen Auf und Ab in der helleren Beleuchtung. Um so wichtiger vielleicht, sich unter diesem Vorzeichen intensiver und unvoreinge-

nommen Toscanini zu nähern. Das aber gelingt nur fragmentarisch, zumindest anhand der fünf hier bereitgestellten Platten. Nun hat die Platten-Wirkungsgeschichte Toscaninis Anspruch auf Sonderbetrachtung. Der eigenwillige italienische Maestro hat nie für die Schallplatte dirigiert, sondern nur Mitschnitte von Konzerten zugelassen mit all ihren Zufälligkeiten im positiven wie negativen Sinn. RCA legt die hier fünf zur Besprechung anstehenden Platten unter der Überschrift „Toscanini – The Man behind the Legend“ vor und unterstreicht damit den fatalen wertlosen Nimbus. Was jedoch zählt, ist das klingende Resultat. Toscaninis Beethoven-Darstellungen waren eigentlich von jeher umstritten. Wenn man den Eindruck von allem Bekannten und Erfahrenen abstrahiert, dann bilden dritte und sechste Sinfonie unter seiner Leitung selbstverständlich eigene und wirkungsvolle Leistungen mit erstaunlichen Wirkungen in Einzelteilen, aber keine Gesamteindrücke. Noch weniger überzeugend geraten ihm Mendelssohns Italienische Sinfonie und Mozarts Jupiter-Sinfonie. Bei beiden sind die Tempi bereits eklatante Mißgriffe und Irrtümer. Ganz zu schweigen von der mangelhaften Ausspielung der Musik im ganzen: so teilen sich diese Kompositionen nicht überzeugend mit, es wird nur heruntergespielt, was um so stärker hervortritt, als das historische Klangbild zwangsläufig eingebettet ist.

Bleiben die beiden Opern-Potpourri-Platten mit Werken von Verdi und Wagner. Daß Toscanini ein eminenter Verdi-Darsteller war, weiß man. Aber den Wagner-Dirigenten kennt man nur noch aus erinnernden Beschreibungen. Die hier wiedergegebenen Bruchstücke aus „Götterdämmerung“, „Lohengrin“ und „Meistersingern“ zeigen Exzeptionelles. Ist da plötzlich mehr Respekt bei Toscanini, als wenn er Mozarts Jupiter-Sinfonie dirigiert? Wohl kaum. Er war eben ein Musiker, der Pathos liebte, das sfumato in und über einer Musik, weniger hingegen ihren linearen Verlauf. Wie er eben wohl auch ein besserer Brahms- als Beethoven-Interpret gewesen ist. So bilden die fünf Platten eine Art Lektion. Wagner und Verdi hört man öfter, das andere wird beiseite gelegt, zumindest nach meinem Verständnis.

Hanspeter Krellmann

NEUVERÖFFENTLICHUNGEN

Konzerte

Lockerer Plauderton.

HAYDN, Klavierkonzerte, Vol. 3: Klavierkonzerte C-Dur Hob. XIV: 4, F-Dur Hob. XVIII: 7, G-Dur Hob. XVIII: 9 und C-Dur Hob. XVIII: 10; Philippe Entremont (Klavier), Wiener Kammerorchester, Philippe Entremont; Teldec 6.42802 (1 S 30)
Klangbild: Offen, präsent, natürlich, transparent.
Fertigung: Einwandfrei.

Philippe Entremont hat vor Jahren in einem Interview behauptet, Mozart-Interpretationen bereiteten ihm überhaupt keine Schwierig-

keiten. Hört man die vorliegende Platte, so meint man, die Behauptung auch auf sein Haydn-Spiel übertragen zu können. Es herrscht ein leichter „Plauderton“ vor, der Klavierpart wird unangestrengt, quasi „natürlich“ gestaltet. Alles Pianistische geht dem heute knapp Fünfzigjährigen mühelos von der Hand, da gibt es keine störenden Ungereimtheiten, verpatzte Triller oder inegale Läufe. Das manuelle Niveau des Franzosen hat also in den Jahren seiner zunehmenden Dirigententätigkeit keinerlei Einbußen erlitten.

Auch musikalisch meidet Entremont nach wie vor alle Extreme, er hatte ja stets saubere, manchmal etwas unverbindliche Interpretationen geliefert. Bei der vorliegenden dritten Folge seiner Einspielung der Haydn-Klavierkonzerte mit dem Wiener Kammerorchester bedeutet dies eine Mäßigung der schnellen Tempi, auch eine „nach innen“ tendierende kontrastarme Dynamik. Ein echtes Piano kommt eigentlich nie aus dem Lautsprecher, aber so richtig zugelangt wird auf der anderen Seite auch nicht. Mehr Divertimento als Konzert also, was ja auch durchaus im Sinne Haydns sein mag, der das vierte Konzert in C-Dur selbst auch als Divertimento bezeichnet hatte.

Die Wiedergabe dieses Werkes ist auch die gelungenste der Platte, sie ist in den Ecksätzen durchaus spritzig, und auch im Menuett riskiert Entremont einiges an persönlicher Farbe. Die eingangs beschriebene Unverbindlichkeit herrscht dagegen besonders im G-Dur-Konzert (Nr. 9) vor, dessen bedeutender g-Moll-Mittelsatz vielleicht doch nicht ganz so harmlos klingen muß.

Das Wiener Kammerorchester, seit Jahren mit Entremont vertraut, steuert eine saubere Begleitung bei und wird dabei offensichtlich aufmerksam vom Flügel geführt, es entstehen jedenfalls keinerlei Wackelkontakte. Die technische Seite der Platte muß als vorbildlich angesehen werden, so offen und plastisch wünscht man sich Klavierkonzerte immer eingefangen.

Nikolaus Deckenbrock



Hochkarätige Live-Aufnahme.

BRAHMS, Konzert für Violine und Orchester D-Dur op. 77; Gidon Kremer (Violine), Wiener Philharmoniker, Leonard Bernstein; DG 2532 088 (1 S 30) Digital
Aufnahmedatum: 1983
Klangbild: Präsent, klar, geschlossener Orchesterklang, gute Abstimmung.
Fertigung: Einwandfrei.
Vergleichseinspielungen: Kremer/Karajan (EMI 1 C 065-02 781), Mutter/Karajan (DG 2740 276).

Mit dieser Platte ist die Herausforderung zum Vergleich auf mehrfache Art vorprogrammiert: zum Vergleich zwischen Kremers Aufnahme aus dem Jahre 1976 mit den Berliner Philharmonikern unter Herbert von Karajan, die unter dem Etikett der EMI erschien und damals quadrophon aufgenommen wurde, so dann zur Neuaufnahme mit demselben Orchester ebenfalls unter Karajans Leitung allerdings mit Anne-Sophie Mutter als Solistin (diese Gegenüberstellung sollte einer separaten Darstellung vorbehalten bleiben) und schließlich zur hier vorliegenden Aufnahme mit den Wiener Philharmonikern unter Leonard Bernstein, wobei allerdings zu berücksichtigen ist, daß es sich

hierbei um einen Konzertmitschnitt mit allen Vorzügen und Nachteilen handelt. Eine hervorstechende Äußerlichkeit ist bei einem Vergleich allein schon aufschlußreich: die beiden Karajan-Aufnahmen, obwohl mit zwei sehr verschiedenartigen Solisten und zu verschiedenen Zeiten entstanden, zeigen nur geringfügige zeitliche Abweichungen voneinander, im Finalsatz nur eine Sekunde, im Kopfsatz allerdings gut eine Minute. Daraus kann man den Schluß ziehen, daß der Dirigent allein die Tempi bestimmt. Den Beweis hierfür liefert denn auch Leonard Bernstein im Vergleich zu Karajan: seine Tempi sind durchweg zügiger, die musikalische Architektur erscheint elastischer, weniger monumental, flexibler. Diese Grundhaltung überträgt sich auf den Solisten. Den bei Karajan verhalten spielen-



den Kremer erleben wir in der Konzertaufführung mit Bernstein gelöst und entspannter. Dabei gesteht ihm auch Bernstein langen Atem und nuancierte Ausspielung aller Details zu. Die Aufnahme ist wie aus einem Guß – man spürt deutlich die nie nachlassende Spannung. Freilich gewährleistet die Beteiligung so hochkarätiger „Mitsstreiter“ wie die Wiener Philharmoniker weder mit zuletzt die inspirierende Leitung des Dirigenten Bernstein eine durchaus erfüllte adäquate Partiturverwirklichung. Wenn ein solcher „Wurf“ – wie hier – so souverän gelingt, zögere ich nicht, dem Live-Mitschnitt größere Bedeutung gegenüber einer Produktion (mit Korrekturmöglichkeiten) zuzuerkennen. Abstriche dürften hier nicht nötig sein. Das Klangbild ist transparent, d.h. die Balance zwischen Solist und Orchester „stimmt“. Der Orchesterklang ist in sich abgerundet, dies möglicherweise deshalb, weil man offenbar mit einem Minimum an Stütz-mikrofonen ausgekommen ist oder aber die Abmischung optimal gelang. Ein erneuter Beweis für die besondere Chance der Speicherung und Verbreitung von bedeutsamen Live-Ereignissen. Eine Rarität am Rande: Gidon Kremer spielt als Kadenz des ersten Satzes anstelle der meist üblichen Kadenz von Fritz Kreisler das in der Dimension von über vier Minuten „auswuchernde“ Präludium d-Moll für Violine allein aus op. 117 von Max Reger.

Gerhard Wienke

Saft- und Kraftgeigerei anstelle differenzierender Interpretation.

MENDELSSOHN BARTHOLDY, Konzert für Violine und Orchester e-Moll op. 64, BRUCH, Konzert für Violine und Orchester Nr. 1 g-Moll

op. 26; Uto Ughi (Violine), London Symphony Orchestra, Georges Prêtre; RCA RL 31648 (1 S 30) Digital
Aufnahmedatum: 6.–7. August 1982
Klangbild: Zu einseitig auf die Solo-Violine ausgerichtet; Orchester zu oft unterbelichtet.
Fertigung: Normal.

Eigentlich möchte man Uto Ughi sehr viel mehr Entgegenkommen zeigen. Aber auch die vorliegende Aufnahme leidet an einer Grundkrankheit, die man gerade bei solchen „Allerweltskonzerten“ nicht ignorieren kann. Hat man sich einige Zeit über geigerischen Zugriff gefreut, über makellose Tongebung usw., beginnt sich allmählich der Eindruck der Uniformität einzustellen. Spätestens der Blick in



die Noten klärt hier auf: Ughi spielt so ziemlich über alle dynamischen Anweisungen der Komponisten hinweg. Es scheint für ihn unterhalb eines mezzoforte nichts zu geben; seine Darstellungen sind auf Wirkung angelegt, auf Beeindrucken durch „kraftvolles, gesundes“ Spiel. Das mag sehr viele Hörer auch durchaus beeindrucken. Doch solche Dauerkraftakte haben weder mit Bruch noch Mendelssohn viel zu tun. Verstärkt wird diese Tendenz durch eine Aufnahmetechnik, die das Orchester nur während der Tutti voll zur Geltung kommen läßt. Ansonsten fühlt man sich – angesichts des heute sonst Möglichen – an finstere Virtuosenzeiten erinnert, wo ein Klavier im Hintergrund Kulisse für den Star abgab. Angesichts der Flut an Aufnahmen beider Konzerte muß sich jeder Neuaufnehmende am Bestehenden messen (und messen lassen). Man darf zumindest erwarten, daß bei Konzerten, die Gemeingut geworden sind, um so höhere Sorgfalt am Platze ist, um den Ruf der Dutzendware nicht noch mehr durch ebensolche Interpretationen zu untermauern.

Wolfgang Wendel

Cellistin ohne zureichende Unterstützung des Orchesters.

HAYDN, Konzerte für Violoncello und Orchester in D-Dur und C-Dur; Maria Kliegel (Cello), Polnische Kammerorchester, Volker Schmidt-Gertenbach; aperto 86 001 (1 S 30) Digital (Vertrieb: Schwann)
Aufnahmedatum: 1982
Klangbild: Halliger, topfiger Klang, wenig Transparenz, wenig Volumen, Streicher rau,

nicht präsent genug. Soloinstrument deutlicher.
Fertigung: Ordentlich.
Vergleichseinspielungen: Tortelier (EMI 067-07 594), Rostropowitsch (EMI 065-02 767), du Pré (EMI 037-01 630).

Die Solistin, eine deutsche Nachwuchscellistin von hohem Rang, das Orchester und nicht zuletzt die Werke müßten dieser Produktion eigentlich einen gewissen Erfolg sichern, auch wenn die Konkurrenz groß ist. Wenn man die Platte aber näher ansieht und anhört, dann müssen verschiedene Abstriche gemacht werden. Das beginnt bei einer leicht zu entlarvenden Äußerlichkeit, daß nämlich die Etiketten der Platte nicht stimmen; das C-Dur-Konzert ist auf Seite 1, das D-Dur-Konzert auf Seite 2 zu hören. Die Tendenz zu mangelnder Sorgfalt betrifft aber auch die musikalische und klangliche Seite dieser Produktion. Das Polnische Kammerorchester, unter seinem Leiter Jerzy Maksymiuk sonst ein vortrefflicher, wohlklingender und flexibler Klangkörper klingt fast wie eine Parodie seiner selbst. Ob das am Dirigenten oder an der mäßigen Aufnahmetechnik liegt, vermag ich nicht zu sagen. Als Hörer ist man jedenfalls gehalten, sich an das klangliche Ergebnis zu halten. Ein leicht halliger, zugleich topfiger, wenig präsenter Klang dominiert, Transparenz fehlt weitgehend, der Ton ist rau, den begleitenden Instrumenten fehlt die Brillanz. Hinzu kommt eine – je nach Standpunkt – relativ konturlose oder hemdsärmelige Interpretation. Der Kopfsatz des D-Dur-Konzertes wird recht behäbig gespielt, im Finale des C-Dur-Konzertes rennt das Orchester fast davon. Die Deutung ist nie aufregend oder wirklich mitgestaltend wie unter Faerber mit Tortelier, Marriner mit Rostropowitsch oder Barenboim mit du Pré. Als Glanzpunkt, freilich in stumpfes Licht getaucht, bleibt am Ende nur noch die Solistin, die ihre technische Perfektion ohne vordergründiges Brillieren zu Schau stellt, die Charaktere der Konzerte insgesamt und der einzelnen Sätze vorteilhaft zur Geltung bringt. Im zweiten Satz des D-Dur-Konzertes besticht der diskrete Ton von Maria Kliegel, im Finale wagt sie sich dynamisch heraus. Das Instrument klingt aber insgesamt besser im C-Dur-Konzert. Da bekommt man eine Ahnung vom wirklichen Klang ihres Instrumentes, vermag Ton, Phrasierung, dynamische Abstufung wirklich zu bewerten. Ich befürchte aber doch, daß man mit dieser Aufnahme der Solistin keinen guten Dienst getan hat. Die genannten Mängel der Aufnahme verfälschen schließlich auch Maria Kliegels Leistung.

Helge Grünewald

Ein Hörner-Kaleidoskop um Leopold Mozart.

L. MOZART, Sämtliche Werke für Horn und Orchester: Konzert für zwei Hörner und Streicher Es-Dur, Sinfonia pastorella für 2 Violinen, Viola und Baß mit Hirtenhorn G-Dur, Sinfonia da camera für Horn, Violine, 2 Violoncelli und Generalbaß D-Dur, Sinfonia da caccia für 4 Hörner, Kugelbüchse und Streicher G-Dur; Hermann Jeurissen, Michael Hölzel, Vincent Lévesque, Lenno de Ruyter (Horn), Concerto Rotterdam, Heinz Friesen; MD + G G 1085 (1 S 30) Digital
Aufnahmedatum: 1982/83
Klangbild: Natürlich und ausgewogen.
Fertigung: Einwandfrei.