

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

⊙ Knapp am Ziel vorbei – auf höchstem Niveau.

BEETHOVEN, Sinfonie Nr. 3 Es-Dur, op. 55; Academy of St. Martin-in-the-fields, Neville Marriner; Philips 6514 314 (1 S 30) Digital
Aufnahmedatum: 1982

Klangbild: Relativ transparent, direkt, präsent; nicht ausreichend voll im Klang.

Fertigung: Gut.

Vergleichseinspielungen: Klemperer (EMI 181-50187/94), Karajan (DG 2740172).

Diese Aufnahme der „Eroica“ ist ein interpretatorischer Grenzfall. Marriners Rechnung, mit der kammermusikalisch besetzten Academy nach der ersten, zweiten und vierten Sinfonie nun die dritte einzuspielen, geht nur zum Teil auf. Sicher kann die vor allem in den Streichern reduzierte Besetzung größere Klarheit und Durchsichtigkeit gewährleisten, andererseits muß das Orchester aber größere Artikulationsleistungen vollbringen. Daß ein Werk wie die „Eroica“ aber nicht zum ständigen Repertoire der Academy gehört, wird doch deutlich. Die schroffen Züge des Werkes (man denke nur an die Dissonanz auf dem Höhepunkt der Durchführung des Kopfsatzes oder den „Einbruch“ im Trauermarsch) erfahren keine angemessene Umsetzung. Leichtigkeit und Transparenz reichen nicht aus. Marriner tut ein übriges, indem er vergleichsweise sehr rasche Tempi wählt. Der Kopfsatz ist schon ein Allegro molto, der dritte wird gefährlich schnell gespielt, auch im Finale (immerhin Allegro molto) dominiert eine Haltung des Antreibens. Wenn darüber das Gewicht des Werkes immer gewahrt bliebe, wäre gegen eine solche Deutung nichts einzuwenden. In Marriners Interpretation, in der jedoch verschiedentlich der Eindruck falscher Leichtigkeit entsteht, will sich nicht die große Spannung einstellen. Es scheint, als ob die Academy das Stück ungebrochen frühklassisch nähme, während es doch eine deutliche Zäsur nach den beiden ersten Sinfonien markiert. Auch wenn die Ausführenden nicht die Spannung, die Gewichtigkeit der Interpretation eines Klemperer, Furtwängler oder Karajan erreichen, erhält die Aufnahme einen eigenartigen Reiz gerade dadurch, daß Marriner mit seinem Orchester das Werk eigenwillig inszeniert. Insgesamt bleibt aber bei aller Konsequenz in der Anlage der Tempi, der Deutlichkeit der Zeichnung und der Durchsichtigkeit des Klanges der Eindruck einer befremdlichen Interpretation, freilich auf sehr hohem Niveau!

Helge Grünwald

⊙ Ozawas mehr deutscher als französischer Bizet.

BIZET, Sinfonie in C-Dur, Patrie op. 19, Petite

Suite Jeux d'enfants op. 22; Orchestre National de France, Seiji Ozawa;

EMI 1C 067-43 339 (1 S 30) Digital

Klangbild: Voll, farbig differenziert, breit angelegt.

Fertigung: Ohne Mängel.

Vergleichseinspielungen: Alfons & Aloys Kontarsky (DG 2531 389).

Eine Katalog-Novität enthält die Platte, Bizets dramatische Ouvertüre „Patrie“, ansonsten jedoch Reprisen. Aber bei der Dankbarkeit der Musik ist es verständlich, daß jeder Dirigent sie mal aufgenommen haben möchte. Dabei handelt es sich weder bei der Sinfonie in C noch bei der reizenden Suite um Interpretations-Musik, mehr um Werke quasi für die linke Hand. Aber gerade darum scheinen sie so schwer zu sein, kann man sie so leicht verfehlen. Ozawa kniet sich mit dem an ihm vertrauten Eifer in die drei Werke. Er läßt das Orchester in der Sinfonie in breit hingestrichenen Farben spielen, zu breit und zu saftig manchmal. Manches könnte knapper im Ansatz sein und vor allem spritziger im rhythmischen Ablauf. Besonders die Baßfiguren kommen überwiegend um Zehntelsekunden zu spät – eine Eigenheit, die auch bei Karajan, wie bekannt, oft auffällt. „Patrie“ entfaltet Ozawa mit einem Pomp sondergleichen und übersieht dabei das zumindest stellenweise vorhandene Augenzwinkern Bizets. Die „Kinderspiele“-Sui-



te versteht er dann sehr wohl als köstliches Nebenbei, weiß um die Delikatesse der Faktur. Die Kontarskys zeigen freilich vom vierhändigen Klavier her, um wieviel knapper, ja nehezu asketisch man vorgehen kann, ohne Bizets Musik dadurch auszutrocknen. Unsaubere Bläser-Intonationen sind beim Nationalorchester im zweiten Satz der Suite unkorrigiert stehengeblieben. Ansonsten hört man ein makelloses Orchesterspiel mit sehr ausgeglichener Instrumentalqualität. Französisch ist Ozawas Bizet-Platte nicht ausgefallen, eher schon recht deutsch.

Hanspeter Krellmann

⊙ Der junge Brahms als Biedermann?

BRAHMS, Serenade Nr. 1 D-Dur op. 11, Serenade Nr. 2 A-Dur op. 16, 9 Liebeslieder-Walzer aus op. 52 und op. 65 in der Orchesterfassung; Singverein der Gesellschaft der Musikfreunde, Helmut Froschauer, Wiener Sinfoniker, Gary Bertini;
Orfeo S 008822 H (2 S 30) Digital

Aufnahmedatum: 1982

Klangbild: Wenig differenziert, wenig transparent, wenig natürlich; teils rauher Ton und Verfärbung.

Fertigung: Rumpelgeräusche (op. 16), Knistern.

Vergleichseinspielungen: Kertesz, op. 11 (Deca, gestrichen), Abbado (DG in 2740 275).

Es bedurfte wohl erst des Brahms-Jahres 1983, um die beiden Serenaden des Komponisten (wieder) ins Bewußtsein zu rücken. Das gilt besonders für das op. 11, jenen ersten großen sinfonischen Versuch von Brahms, von dem plötzlich gleich drei Aufnahmen erschienen sind (Abbado, Bertini, Masur). Leider erfüllt die Einspielung der Wiener Sinfoniker unter Gary Bertini nicht die Erwartungen, die man nach den Aufnahmen von Kertesz (op. 11) und Abbado (op. 16) stellen darf. In der Aufnahme der ersten Serenade für großes Orchester fehlt bei aller Zügigkeit der Tempi doch die große Spannung und die Hautnähe. Dieses Werk, das wie kein zweites zeigt, wie sehr und wie heftig Brahms mit der sinfonischen Form rang, wirkt in Bertinis Deutung wie das Opus eines Biedermannes. Die dynamische Differenzierung ist eher grob, die stürmischen, vorwärtsdrängenden Passagen kommen zu diszipliniert, die jugendliche Frische stellt sich nicht ein. Nimmt man dagegen Abbados großartige Neuaufnahme mit den Berliner Philharmonikern, so erfährt man erst, was an Feinheiten und Schönheiten in dieser Partitur steckt. Bei Abbado kommt natürlich das bessere, virtuoser spielende Orchester hinzu. Gleichwohl hätte in der Wiener Aufnahme der Klang doch präsenter, voller, farbig sein müssen, hätte auch der so wichtige Hornpart einer angemessenen klanglichen Präsenz bedurft. Bei der zweiten Serenade ist es nicht wesentlich anders. Den günstigsten Eindruck macht die originelle Zugabe: vier Liebeslieder-Walzer in der Fassung für Chor und Orchester. Da erst findet man den präsenten Ton, liebevolle Modellierung und ein kontrastreiches Musizieren. Doch das rettet schließlich nicht mehr das Gesamtprodukt.

Helge Grünwald

★ Brahms in partiturgebundener emphatischer Ausdrucksdichte.

BRAHMS, Sinfonien Nr. 1 – 4, Akademische Festouvertüre, Tragische Ouvertüre, Haydn-Variationen; Wiener Philharmoniker, Leonard Bernstein;

DG 2741 023 (3 S 30)

Aufnahmedatum: 1983

Klangbild: Ausgelotet, transparent und füllig.

Fertigung: Ohne Einwände.

Der geringe Nachhall bei den Schlüssen, insbesondere bei der 2. Sinfonie und in den Haydn-Variationen deutet darauf hin, daß just an diesen Stellen die „Darbietung“ des Publikums ihren Platz gehabt hätte: der Applaus der Zuhörer. Er wurde durch Raumblenden eliminiert. Dies ist wohl das äußerlichste Zeichen von Konzertmitschnitten – es zeigt aber doch die (hier getilgte) Anwesenheit eines Publikums, das sicherlich in den Fernsehaufnahmen, denen die hier veröffentlichten Mitschnitte zuzuordnen sind, in Erscheinung treten wird, wenn die Wiedergabe im Deutschen Fernsehen (vorausichtlich an den Weihnachtsfeiertagen) erfolgt.

Die Tatsache von Konzertmitschnitten signalisiert hier vor allem etwas anderes: ein schlüssiges Konzept von Brahms-Interpretationen, das sich spürbar von allzu lyrischen oder auch „aalglaten“ (perfektionistischen) Produktionen unterscheidet. Freilich ist Leonard Bernstein nicht frei von Streben nach Ausdrucksheroismus, der sich aber weniger an seiner eigenen subjektiven Befindlichkeit als vielmehr an der Epik, Schwerkraft, Farbpalette und Ausdrucksdichte der Partituren orientiert. Dies erklärt sich aus den generell langsamen Tempi, mit denen Bernstein mitunter Dirigentenkollegen wie Furtwängler, Klemperer und selbst Knappertsbusch „unterbietet“, die für breite Tempi bekannt waren. Das Gefühl für großräumige Architektur ergibt sich zudem aus der Ausspielung der Wiederholungen der Expositionen in den Kopfsätzen der 1., 2. und 3. Sinfonie. Die ruhigen Tempi gewährleisten eine deutliche Rezeption der Details, bewirken dadurch aber auch eine umso größere Wucht der Fortstellen. Weit entfernt von gefälligen Glättungen, wird hier die Musik ausgekostet, zu einer Größe gesteigert, die auf zusätzliche „zündende“ Effekte verzichten kann. Die Leuchtkraft und Zuverlässigkeit der „offen dargelegten“ Klangbilder garantieren die Wiener Philharmoniker, die sich selbst ungeschminkt, d. h. in der ihnen eigenen Klanglichkeit präsentieren. Zeichnen sich die hinterlassenen Aufnahmen der Brahms-Sinfonien mit Otto Klemperer durch ungeschönte Herbeheit und Strenge, Furtwänglers Interpretationen durch gestaltete Klangintensität, Toscaninis und Karajans „Diktion“ durch zügig-bewegte Formen aus, so kommt den Neuaufnahmen Leonard Bernsteins wohl am nächsten die klangliche Feinfühligkeit, die Claudio Abbado bei seinen Aufnahmen mit verschiedenen Orchestern überzeugend unter Beweis stellte. Bernsteins neue Brahms-Serie birgt alle Vorzüge einer Konzertaufnahme, in der das Interpretationskonzept des Dirigenten sich ungetrübt mitteilt, in der das Orchester seinen Intentionen aber auch aufs schönste gerecht wird.

Gerhard Wienke

★ Erstfassungen der Sinfonien 3, 4 und 8 von Bruckner erstmals auf Platte.

BRUCKNER, Sinfonie Nr. 3 in d-Moll, Sinfonie Nr. 4 in Es-Dur, Sinfonie Nr. 8 in c-Moll; Radio-Sinfonie-Orchester Frankfurt, Elihu Inbal;

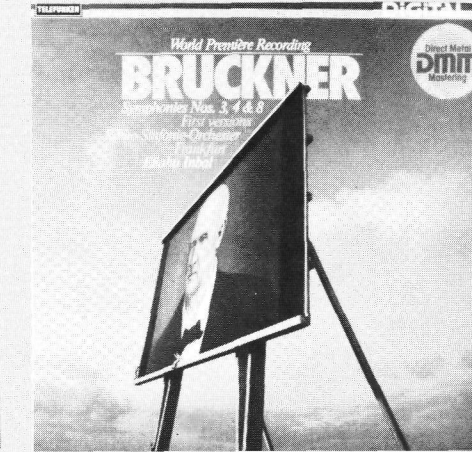
Teledec 6.35642 (4 S 30) Digital

Klangbild: Voll, etwas zu hallig, dadurch etwas aufgedonnert-pompös.

Fertigung: Einwandfrei.

Inbal bricht eine Lanze für Bruckners Erstversionen seiner Sinfonien Nr. 3, 4 und 8 und bringt neue Verwirrung. Das Erstfassungsstreben mancher Interpreten schließt mittlerweile ins Kraut. Und bei Bruckner kennt sich der Plattenkäufer kaum noch aus. Die Klugen wissen natürlich alles genau. Aber was macht der Normalverbraucher? Kauft er die seiner Ansicht nach gute oder beste Interpretation, entscheidet er sich zwischen Extrempositionen, wie sie Wand, Karajan und Jochum verkörpern, oder geht er nun musikwissenschaftlich akribisch vor und gibt damit Expertenmeinungen nach? Der Streitfall Bruckner bleibt im Raum stehen. Man weiß: Bruckner hat unter falschen Einflüsterungen seine Partituren geändert. Nach ihm haben andere geändert. Dann kam man auf Original- und

Urfassungen zurück. Inbal setzt nun auf Erstfassungen. Aber da Bruckner nun mal Endfassungen der drei in Frage stehenden Sinfonien herstellt und sie sanktioniert hat, stellt sich die Frage, ob alles Heil aus den Erstfassungen auf uns zukommt. Ich persönlich kann mich für sie nicht entscheiden, obwohl ich dankbar bin, sie hier kennenlernen zu dürfen. Das Mitlesen in den Partituren lohnt sich jedenfalls kaum – es stimmt in der Tat sehr vieles nicht. Inbal hat in einem Gespräch mit Leo-Karl Gerhartz anlässlich der Frankfurter Aufführung der drei Sinfonien von der Fremdheit der drei Urfassungen gesprochen, von dem Bearbeitungscharakter der folgenden Versionen, die durch Bruckner selbst hergestellt worden sind. Dieses Gespräch teilt das Textheft der Platten-Kassette nicht mit, was bedauerlich ist. Ich finde indes, daß Inbal zu kurz schließt, wenn er von Bearbeitungs-Tendenzen Bruckners spricht und Endfassungen-Tendenzen meint. Kann man Bruckner nachträglich so an sich selbst irremachen wollen? Sollte er trotz aller Bescheidenheit und Unterdrückungsfurcht nicht doch gewußt haben, was er wollte? Mit anderen Worten: ich glaube nicht, daß sich diese Ur- oder Erstfassungen durchsetzen können. Was die Darstellung der drei Werke betrifft, so hat Inbal ein gut durchgebildetes, instrumental-perfektes Orchester zur Verfügung. Es läßt technisch keine Wünsche offen. Die Aufnahmen wurden jedoch zu hallig angelegt, wodurch das



Klangbild zu kompakt und zu wenig differenziert geriet. Ein pompöser Bruckner ist nun aber wirklich nicht mehr gefragt. Gravitätsch, aber nicht pompös hat ihn Jochum dargestellt. Günter Wand hat dann gezeigt, wie man ihn entschlackt und aufgelichtet anlegen kann, ohne seinen Wert zu schmälern. Inbal trumpft zu sehr auf, nicht in pathetischer Hinsicht, wohl aber um Bedeutung herauszukämpfen. Das Wort Kampf jedoch sollte heute keiner Interpretation Brucknerscher oder Mahlerscher Sinfonien mehr gegenseitig im Wege stehen. So ist dies eine verdienstvolle Edition, interpretatorisch hingegen vermag sie nicht zu überzeugen.

Hanspeter Krellmann

⊙ Schuberts musikdramatisches Schaffen im Blickfeld der Ouvertüren.

SCHUBERT, Ouvertüren: Der Teufel als Hydraulicus (D 4), Der Spiegelritter (D 11), Des

FONO-KRITIK

Teufels Lustschloß (D 84), Der vierjährige Posten (D 190), Claudine von Villa Bella (D 239), Die Freunde von Salamanka (D 326), Die Zauberkraft (Rosamunde) (D 644), Die Zwillingbrüder (D 647), Ouvertüre in e-Moll (D 648), Alfonso und Estrella (D 732), Fierabras (D 796), Ouvertüre in D-Dur (D 12), Ouvertüre im italienischen Stile (D 591), Ouvertüre in D-Dur (D 26), Ouvertüre im italienischen Stile D-Dur (D 590), Ouvertüre in B-Dur (D 470), Ouvertüre in D-Dur (D 556); Radio-Sinfonieorchester Stuttgart, Paul Angerer; FSM 93 902 PAN (3 S 30) Digital
Aufnahmedatum: April 1982
Klangbild: Zum Teil sehr hallig, etwas baßlastig, vereinzelt Knacker.
Fertigung: Einwandfrei.

Man weiß um die vergeblichen Bemühungen Schuberts, auf der Opernbühne erfolgreich zu sein. Die vorliegende Kassette begibt sich auf die vordere Seite des Vorhanges, läßt ihn geschlossen und gibt durch die Ouvertüren einen Vorgeschmack auf Schuberts Opernwelt; nur fünf seiner Bühnenwerke sind vollständig erhalten: zwei Akte der „Claudine von Villa Bella“ sind 1848 verbrannt; der 1. Akt dieser von Goethe verfaßten Räuber-Tragödie ist im vorigen Jahr anlässlich der Schubert-Festspiele in Hohenems aufgeführt worden, und so gibt es immer wieder Ansätze für eine Wiederbelebung des Geschehens hinter dem Vorhang. Aber soviel ist sicher: Die Ouvertüren leben aus sich selbst. Wenn Schubert schon mit 14 Jahren ein Vorspiel zum „Teufel als Hydraulicus“, einen Lustspiel mit Gesang, schrieb, so fasziniert auch dieses Frühwerk, nicht zuletzt durch sein zupackendes Spiel mit der Form. Man hört sie gern, diese Ouvertüren, zumal jede ihren eigenen Reiz hat, sei es die Flötenseligkeit zum „Spiegelritter“ oder der Vorklang zur „Wolfsschlucht“ in „Des Teufels Lustschloß“. Man kann es dem Dirigenten dieser Ouvertüren nicht übelnehmen, wenn er gelegentlich einen Sturm im Wasserglas inszeniert. Ouvertüren bewegen sich zwangsläufig aus ihrer Funktion heraus zwischen den Extremen einer einleitenden Vorausschau und einer mitreißenden Einstimmung. Die Tempoübergänge gelingen in der Aufnahme mit leichter Hand, und die Wirkungen sind in sich stimmig. Wünschenswert bleibt höchstens eine noch dezentere Gestaltung, wo es sich angeboten hätte. Im Sinne der weitgehend angestrebten Vollständigkeit sind auch die „namenlosen“ Ouvertüren aufgenommen. Insgesamt liegt hier eine aufschlußreiche Bestandsaufnahme vor, die ergänzt

durch die Textbeilage, indirekt auch Einblicke gibt in das Theaterleben der Zeit Kotzebues, in die von wenig Argwohn getriebene Arbeitsweise Franz Schuberts auf dem intriganten Feld der Oper.
Wolfgang Rogge

NEUVERÖFFENTLICHUNGEN

Konzerte

 **Durch Freiluft-Akustik und metronomisches Taktieren um den Charme gebracht.**

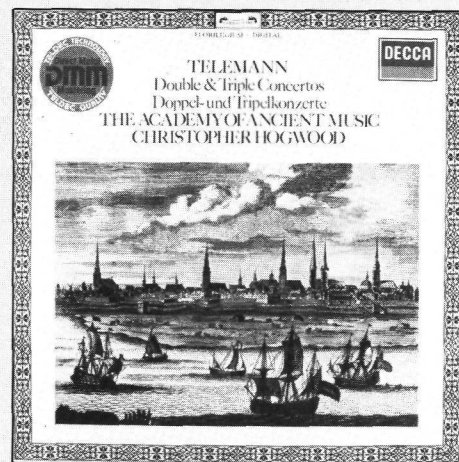
OBOENKONZERTE AUS DEM FREUNDENDESKREIS MOZARTS: LEBRUN, Konzert Nr. 4 C-Dur, FERLENDIS, Konzert Nr. 1 F-Dur, FIALA, Konzert Nr. 1 D-Dur; Kurt Meier (Oboe); Camerata Helvetica, Urs Schneider; Jecklin-Disco 564/FSM 0 564 (1 S 30)
Aufnahmedatum: Ohne Angabe.
Klangbild: Sehr dicht, aufdringlich präsent, klar, hervorragende Solisten-Bevorzugung.
Fertigung: Im ganzen erfreulich, leises Grundrauschen, vereinzelt Knistern.
Vergleichseinspielung: DG 2742 005 (Lebrun).

Der „Freundeskreis Mozarts“ ist hier wohl als liebenswürdige, einschmeichelnde Werbung zu verstehen. Sie suggeriert, in jedem der Auswahlstücke stecke ein bißchen vom genialen Schöpferreichtum der Bezugsperson. Da aber Mozarts Verhältnis zur Oboe nie so ganz ungetrübt war, könnten seine hier versammelten Zeitgenossen einen Qualitätsvergleich durchaus an- und aufregend gestalten. Nun gerät aber dieser zweifellos reizvolle Wettbewerb schon deswegen auf Abwege, weil Notenvergleiche und Werkanalysen nicht zur Debatte stehen und die Darbietungen alles andere als mozartisch klingen. Kurz: die Interpretationsvergleiche gehen von einem handwerklich recht robusten Aufführungsstil aus. Am ehesten beweist dies das Oboenkoncert von Ludwig August Lebrun (1752–1790), das kürzlich erst durch Heinz Holliger eine modellhafte Wiedergabe erfahren hat. Sie ist jetzt zu Recht mit dem Deutschen Schallplattenpreis 1983 gewürdigt worden (DG 2742 005; vgl. auch „FonoForum“ 4/83, Seite 41). Aber auch die Ersteinspielungen der Gattungsbeiträge des Italieners Giuseppe Ferlendis (1755–1804) und des böhmischen Musikanten Joseph Fiala (1754–1816) wirken in ihrer hölzernen-korrekten Spielroutine und eifertigen Vorwärtsdrängelei wenig elegant. Dabei zeichnet sich der Solist Kurt Meier durch eine verblüffende Virtuosität, Atemtechnik und angenehme Tongebung aus. Aber eine übertriebene Mikrofonnähe, eine leblose Freiluftakustik und die phantasiearme Orchesterbegleitung geben allzu unverstellt der metronomischen Taktpräzision mit einem fast nivellierenden Gleichmaß aller Notenwerte den Vorrang. Daß es auch am aufnahmetechnischen Fingerspitzengefühl hapert, verrät das fast tonlose „Blupp“ der sicherlich klangvoller gemeinten Pizzicato-Effekte im 2. Satz des Fiala-Konzertes. Gerade dieses hübsche, zarte Adagio stirbt durch ein endloses Schluß-Rallentando an seiner eigenen Spannungslosigkeit.
Gerhard Pätzig

Telemann – mit Esprit und guter Laune hinreißend musiziert.

TELEMANN, Doppel- und Tripelkonzerte: Concerto in D-Dur für drei Trompeten, Quadro in B-Dur, Concerto in e-Moll für Blockflöte und Querflöte, Concerto Polonais, Concerto in E-Dur für Flöte, Oboe d'amore und Viola d'amore; Friedemann Immer, Michael Laird, Iain Wilson (Naturtrompete), John Turner (Blockflöte), Stephen Preston (Querflöte), Claire Shanks (Viola d'amore), Monica Huggett (Viola d'amore), The Academy of Ancient Music, Christopher Hogwood; Decca 6.42694 AZ (1 S 30)
Klangbild: Natürlich, klar gezeichnet.
Fertigung: Einwandfrei.

Doppel- und Tripelkonzerte sind natürlich nicht alle der hier eingespielten Werke. Das B-Dur-Quadro mit dem in seiner nicht abreißen Bewegung hinreißend musizierten Schluß-Allegro hat kammermusikalischen Charakter. Und bei dem explizit als „Concerto Polonais“ bezeichneten G-Dur-Konzert handelt es sich um ein reines Streicherkonzert, das von der Academy of Ancient Music so herzhafte zupackend angegangen wird, daß auch das stellenweise Ungefüge jenes Stücks in seiner ungeglätteten Rauheit belassen bleibt. Ein wenig gemessen musiziert das kleine Ensemble im Einklang mit dem spezifischen Charakter des Werks das D-Dur-Trompetenkoncert; beim Konzertieren der keineswegs auftrumpfenden drei Naturtrompeten und der Streicher sind die klanglichen Proportionen durchaus gewahrt. Zu einem mitreißenden Plädoyer für Telemann werden darüber hinaus die Einspielungen der beiden bekannten Konzerte: des (in den langsamen Sätzen) klanglich zauberhaften E-Dur-Konzerts für Flöte, Oboe d'amore und Viola d'amore und des e-Moll-Concertos für Blockflöte und Querflöte. Wie Carl Philipp Emanuel Bach in seinem Doppelkonzert für Cembalo und Hammerklavier stellt auch Telemann mit Blockflöte und Querflöte alt und neu nebeneinander. Doch nicht nur im E-Dur-Largo finden sich beide rivalisierenden Instrumente einträchtig im fugierten Linienspiel wie in galanten Terz- und Sextparallelen. Galantes und (im anschließenden 4. Satz) Frisch-Rustikales: Gerade auch im delikaten wie spannungsgeladenen Spiel der Academy of Ancient Music stoßen die gegensätzlichen Ausdruckssphären hart aufeinander.
Hans Christoph Wörbs



 **Höhepunkte eines originellen Festivals auf Madeira.**

BACH, Suite Nr. 2 in h-Moll für Flöte, Streicher und Continuo, TELEMANN, Suite in a-Moll für Flöte, Streicher und Continuo; Julius Baker (Flöte), Madeira Festival Orchestra, Anthony Newman (Leitung und Continuo-Cembalo); Vox cum laude D-VCL 9017 (1 S 30) Digital
Aufnahmedatum: 1981

 **Die Kunst der Trompete.**

TROMPETENKOMPOSITIONEN VON: MOURET, VALENTINI, BIBER, MARTINI, GABRIELI, FRESCOBALDI und mit Consort Music von WILBYE und WHITE; The New York Trumpet Ensemble, Edward Brewer (Orgel und Cembalo), Steven Dibner (Continuo-Fagott), Gordon Gottlieb (Pauken); Vox cum laude D-VCL 9015 (1 S 30) Digital
Aufnahmedatum: 1981
Klangbild: Bei 1) und 2) sehr natürlich, präsent, durchsichtig und tiefengestaffelt.
Fertigung: Bei 1) einwandfrei, bei 2) ordentlich, doch hat die Platte mehrere Oberflächenbeschädigungen.

Seit einiger Zeit suchen die Veranstalter von Mittelmeer-Kreuzfahrten mit ausgefallenen Werbe-Ideen neues Publikum: „Erleben Sie Urlaub, Kultur und Musik Seite an Seite mit der internationalen Künstlerprominenz!“ ist da etwa zu lesen, und man erfährt, daß Rampal und das Paillard-Ensemble und noch ein paar andere illustre Namen zur Reisegesellschaft zählen und ihre Kunstfertigkeiten zum Besten geben werden. Es liegt nahe anzunehmen, daß auch so etwas wie das Madeira-Musikfestival das Ergebnis solcher Überlegungen darstellt, wenn man liest, daß Elly Ameling, Maureen Forrester, Jean-Pierre Rampal, Jaime Laredo, Pierre Fournier unter anderen berühmten Namen als Festivalteilnehmer auftraten. Auf Vox cum laude im Digitalschnitt erschienen also jetzt diese beiden Platten, die offenbar Höhepunkte des musikalischen Geschehens 1981 für die Nachwelt festhalten sollen. Auf der einen finden wir die beiden Flötensuiten von Bach und Telemann. Solist der beiden Werke ist Julius Baker, der Soloflötist der New Yorker Philharmoniker. Das vermutlich ad hoc zusammengestellte Festspielorchester wird von Anthony Newman geleitet, einem in den USA bekannten und gefeierten Barockspezialisten, der auch das Continuo-Cembalo spielt und dem es wohl zu verdanken ist, daß trotz der klanglich extrem geglätteten Darstellung, glanzvoll auf Wohllaut getrimmt, ein paar barocke Interpretationsregeln befolgt wurden: vor allem im Cembalopart, aber auch in der Flötenstimme erscheinen Verzierungen und Ausschmückungen bei Wiederholungen (und Baker spielt sogar eine nicht von Bach stammende neue Überstimme in den beiden Repetitionen der Sarabande). Auch sieht Newman auf sparsamen Streichereinsatz, gleich statt dessen oft selbst mit breiter Cembalopalette aus und verleiht den Stücken einen recht intimen Charakter. Was bleibt, ist also eine engagierte, aber altgewohnt Übliches nicht überschreitende Darstellung, die Freude macht, aber nicht unbedingt neue Eindrücke vermittelt. Die zweite Platte trägt die Überschrift „Die Kunst der Trompete“. Mit dem New Yorker

Trompetenensemble hatte das Madeira-Festival 1981 eine glückliche Wahl. Die von Gerard Schwarz gegründete Gruppe spielt jetzt unter der Leitung des Trompeters Edward Carroll auf modernen Instrumenten in ungewohnter Besetzung mit sechs hohen und zwei tiefen Trompeten, denen sich auf dieser Platte noch Pauken und Continuo zugesellen, nämlich Edward Brewer an Cembalo und Orgel mit einem Continuo-Fagottisten. Das einheitliche Trompetenregister sorgt für besonderen Glanz, und die schweren Baßtuben des Philip Jones Brass Ensembles ersetzt hier die Orgel mit solidem Fundament. So erklingen besonders strahlend die üblichen Canzonen von Frescobaldi und Gabrieli, eine Biber-Sonate à 7, Arrangements englischer Consort-Musik und als Leckerbissen auch ein so trickreiches Werk wie eine kleine Blockflöten-sonate von Valentini, die Carroll in bester André-Manier notengetreu auf seiner Trompete exekutiert. Mit brillanter Virtuosität gerieten diese Stücke zum effektvollen Ohrenschaus – vermutlich ganz im Sinne der sonnenhungrigen und urlaubsüchtigen Festivalgäste, die gar nicht mehr erwartet haben dürften...

Diether Steppuhn

NEUVERÖFFENTLICHUNGEN

Kammermusik

 **Der Cellist Yo-Yo Ma auf neuen Wegen.**

BACH, Drei Sonaten für Viola da gamba und Cembalo (BWV 1027-1029); Yo-Yo Ma (Violoncello), Kenneth Cooper (Cembalo); CBS D 37794 (1 S 30) Digital
Aufnahmedatum: (P) 1983
Klangbild: Recht durchsichtig und ausgeglichen.
Fertigung: Ohne Mängel.

Der Violoncellist Yo-Yo Ma, 1955 als Sohn chinesischer Eltern in Paris geboren, ist im internationalen Konzertleben längst kein Unbekannter mehr; und auch innerhalb der Schallplattenzene hat er bereits so manche beachtenswerte Visitenkarte abgegeben (z. B. Beethoven,



Tripelkonzert und Sonaten op. 5, Cellokonzerte von Haydn, Lalo und Saint-Saëns Nr. 1). Es mochte ihn also reizen, sich jetzt der Welt Johann Sebastian Bachs zu nähern und sich speziell an den drei Gambensonaten (BWV 1027-1029) zu bewähren. Dieses Verfahren, das auch frühere namhafte Cellisten praktiziert haben, ist durchaus legitim; und so registriert man mit Genugtuung Mas Disco-Ausflug in ein ungewohntes Terrain. Ma ist ein viel zu guter Musiker, als daß er da Schiffbruch erleiden würde – es kommt eine auf ihre Weise eindrucksvolle Wiedergabe zustande, die nichts Puristisches an sich hat. Virtuose Züge kann er hier freilich nur bedingt zur Geltung bringen; zudem weiß er genau, was für die Realisierung der Bachschen Kunst unerlässlich ist. Daß er für seine Einspielung statt des Klaviers doch das Cembalo gewählt hat, ehrt ihn. Kenneth Cooper seinerseits sorgt dafür, daß die gewisse Strenge des Aufbaus schon vom Fundament her erhalten bleibt. Mas ausnehmend schöne Tongebung hat dabei nichts zu befürchten.
Werner Bollert

 **Vom bläserischen Wohlklang umhüllte Werkstrukturen.**

BACH, Sonate (Partita) für Flöte solo a-Moll BWV 1013, C.P.H.E. BACH, Sonate für Flöte solo a-Moll Wo 132; Paul Meisen (Flöte); Musikproduktion Dabringhaus und Grimm MD+G G 1070 (1 S 30) Digital (im Vertrieb von EMI/ASD)
Aufnahmedatum: (P) 1982
Klangbild: Klar, großräumig, hallig, vollmundig-strömendes Fortespiel bei relativ geringer Dynamik.
Fertigung: Vorbildlich.

Als Musterbeispiel bläserischer Klangformung verdient diese Aufnahme einen würdigen Konkurrenzplatz unter den vielen Vergleichseinspielungen gleichrangiger Virtuosen. Als Parastücke aller Flötisten bestechen die Darbietungen von Paul Meisen, dem seit 1981 an der Hochschule für Musik in München unterrichtenden Solisten, durch eine hörenswerte Kultivierung der klanglichen Ausdrucksmöglichkeiten, selbst um den Preis rhythmischer oder formaler Details. Erstaunlich ist die elegant beherrschte Klappentechnik, die sich trotz sorgfältig registrierender Mikrophone vollkommen geräuschfrei und scheinbar trägeheitslos vollzieht. Demgegenüber verhilft das wahrnehmbare Atmen die Architektur der Melodie- und Phrasierungsbögen zu veranschaulichen. Oberflächenglanz und Binnenstruktur stehen dadurch in einem spannungsvollen, aufschlußreichen Wechselverhältnis. Der „Großraum“ des Studios stützt durch seine natürliche Hallwirkung den großen, warmen und runden Flötenton des Solisten, veredelt die Dynamisierung, obgleich ein souveränes Fortespiel eindeutig favorisiert wird. Die Ästhetisierung des Klanges fordert aber auch ihren Preis: eigenwillige Legatobögen greifen in bestehende Kontrapunktlinien ein, und leicht gedehnte Taktabschlüsse verzögern den Eintritt des folgenden Taktschwerpunktes. Stilisierte Tanzformen (BWV 1013) werden dadurch unterlaufen, rhythmische Strenge wird der Schönheit aufgeopfert. C.P.H.E. Bachs Werk verträgt solche Schwärmkunst schon eher, aber die Neigung zu großen Atembögen „überbläst“ so manche immanente Werkstruktur, deren