

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

○ „Champions“ französischer Musik in wenig vorteilhaftem Licht.

BERLIOZ, Ouvertüre „Le Carnaval Romain“, Ouvertüre „Beatrice et Benedict“, Ungarischer Marsch aus „La Damnation de Faust“, SAINT-SAËNS, Vorspiel „Le Deluge“, Bacchanale aus „Samson et Dalila“, Danse Macabre, DUKAS, Der Zaubrerlehrling; Orchestre de Paris, Daniel Barenboim;
DG 2531 331 (1 S 30)
Aufnahmedatum: 1981

Klangbild: Sauber, einigermaßen präsent, etwas trocken in den Aufnahmen, aber unterschiedlich.

Fertigung: Sauber.

Es gibt gelegentlich Plattenproduktionen, bei denen sich ein Rezensent fragt, warum und wie sie zustande gekommen sind. Natürlich hat die DG mit Daniel Barenboim und dem Orchestre de Paris viel vor, das hat man gewußt. Natürlich ist es nicht schlecht, auf einen Dirigenten, sein Orchester und französische Musik (und mit dieser Trias soll ja gewonnen werden) mit einem musikalischen Querschnittsprogramm Sinfonischer Musik aufmerksam zu machen. Früher allerdings wurden solche Produktionen als „sampler“ wenigstens zu einem Sonderpreis für rund 10 Mark verkauft. Neben diesem „nur“ finanziellen, hat das Unternehmen aber auch einen gewichtigen künstlerischen Rahmen. Wenn diese Platte tatsächlich für Barenboim und seine Interpretationen sinfonischer Musik aus Frankreich einnehmen soll, dann ist sie geradezu angeht, das Gegenteil zu erreichen. Denn die französische Klangkultur wird hier weder interpretatorisch noch orchestral hinreichend entfaltet. Mir kommt es so vor, als ob diesem Dirigenten die innere Beziehung zu der gespielten Musik weitgehend abginge.

Die Platte versammelt sozusagen „Champions“ der französischen Musik des 19. und beginnenden 20. Jahrhunderts, Berlioz, Saint-Saëns und Dukas mit einigen für diese Komponisten typischen Orchesterstücken, die teilweise aber aus einem größeren Zusammenhang gerissen sind. Dem „Römischen Carneval“ gewinnt das Orchestre de Paris keine atmende Phrasierung, keine Innigkeit, keine sonderliche Spannung oder Erregung ab. In der Ouvertüre zu „Beatrice et Benedict“ wird der „Feenspuk“, von dem im Plattentext die Rede ist, unterschlagen. Im Andante kommt mal ein schönes Tremolo der Geige über den tiefen Streichern zur Geltung, doch im Allegro setzt Barenboim vor allem auf Lautstärke.

Den „Ungarischen Marsch“ aus „Fausts Verdammnis“ kennt man aus der Gesamtaufnahme des Werkes bereits. Er ist zwar etwas schwerfällig inszeniert, trägt aber Konturen, Akzente,

wirkt wenigstens schwungvoll und farbig. Das Bacchanale aus Saint-Saëns Oper „Samson et Dalila“ wird in flottem Tempo, mit etwas orientalischem Kolorit, zugleich mit viel Lautstärke gespielt. Der berühmte „Danse macabre“ hat kaum Züge des Makabren. Barenboim nimmt ihn schon beim Geigensolo eher schmachtend, später pathetisch. Das Vorspiel zum biblischen Oratorium „Le Deluge“ ist zwar eine Plattenpremiere, freilich eine entbehrliche. Beethovensches Fugato, eine Episode mit Geigensolo machen noch keine Neuheiten in Sachen Saint-Saëns aus. Biblisches Sujet oder nicht – das Werk möge sanft ruhen.

Ist man schließlich dann auf den „Zauberlehrling“ von Dukas gespannt – so wird man hier ein weiteres Mal enttäuscht. Barenboim wieder als Dirigent, der auf Behäbigkeit und Schwere setzt. Das Stück hat schon zu Beginn nichts Geheimnisvolles. Es scheint, als werde das Sujet ganz verstan. Der Besen wird erst gar nicht verhext, sondern bleibt in der Ecke oder tanzt so behäbig, daß man nicht annehmen mag, der Zaubrerlehrling habe Schwierigkeiten mit ihm gehabt. Man hört weder Anfang noch Ende des Spukes in diesem sonst herrlichen Scherzo. Insgesamt also eine überflüssige Aufnahme, mit der man den Werken, dem Orchester und dem Dirigenten keinen Dienst erwiesen hat. *Helge Grunewald*

○ Klassische Deutungen ohne Neuigkeiten.

BEETHOVEN, Sinfonie Nr. 5 c-Moll op. 67, SCHUBERT, Sinfonie Nr. 8 h-Moll; Wiener Philharmoniker, Lorin Maazel;
CBS 36711 (1 S 30) Digital
Aufnahmedatum: 1980

Klangbild: Nicht durchweg natürlicher Klang, oft topf und hohl, leicht verhangen, mit gewissen Härten.

Fertigung: Manchmal deutliche Vorechos, sauber.

Vergleichseinspielungen:

Maazel Cleveland Orchestra (CBS 76672)

Kleiber (DG 2530 516),

Klemperer (EMI 053-00736)

Sawallisch (Phi 6570 150)

Böhm (DG 139 162)

Aufnahmen der fünften Sinfonie von Beethoven und der achten Sinfonie von Schubert sind bekanntlich Legion. Man fragt sich also, warum es notwendig ist, auf einer Tournee der Wiener Philharmoniker in Japan diese beiden Werke bei Konzerten mitschneiden und auf den Plattenmarkt zu bringen.

Maazel hat in beiden Interpretationen nichts zu sagen, was wir nicht bereits wußten. Andererseits geht von ihnen doch ein eigentümlicher Reiz aus. In der Deutung der „Unvollendeten“ von Schubert dominiert eine klassische Haltung. Maazel wählt stimmige Tempi, vermeidet jede Sentimentalität im Seitenthema des ersten Satzes, wahrt das Gleichgewicht der Streicher und Bläser. Bei Beethovens Fünfter scheint



Maazel auf den Spuren Klemperers zu wandeln. Der Kopfsatz klingt weich im Ton, die Akzente sind mäßig. Das Andante con moto wird maßvoll langsam gespielt, auch im dritten Satz dominiert eher Zurückhaltung denn Forschung, die Fugato-Aufschwünge der tiefen Streicher nimmt Maazel fast kühl. Im Finale setzt er dann eine kleine, hier freilich deplaciert, weil pathetisch wirkende Verzögerung (vor allem in der Pauke) vor den Vivace-Beginn. Die Exposition wird nicht wiederholt, das „blühende Hörnermotiv“ spielen die Wiener Philharmoniker sehr maßvoll. In der Durchführung entdeckt man ein altes Steckenpferd von Maazel: die Neigung zu deutlich manieriertem Umgang mit den Stimmen (z.B. übermäßige Betonung von Nebenstimmen) oder dynamische Ungereimtheiten (Steigerungen, wenn sie nicht gefordert sind, eigenmächtige Zurücknahmen in Kraft oder Bewegung). Hier können die Wiener mit ihrer eigenen phänomenalen Aufnahme unter Carlos Kleiber nicht konkurrieren. Was dort an Spannung, Detailzeichnung, Klanglichkeit, Kontrasten vorgeführt wird, hat insgesamt mehr Sinn als eine „nur“ klassische Haltung mit Tendenzen zur Routine, wie sie Maazel hier an den Tag legt. Eine Aufnahme also eher für Fans des Dirigenten!

Helge Grunewald

Die Aufnahme zeigt die Wiener Philharmoniker bei einem Konzert im Großen Musikvereinssaal am Karlsplatz in Wien, wo sie seit über 100 Jahren zu Hause sind

schon und -Herausgeber Lothar Herbert Perger) – und er hatte nicht das Genie seines Bruders. Daß er dennoch mehr als nur ein Talent war, das belegen die jetzt erschienenen „Sechs Salzburger Sinfonien“. Auch wenn man – wie Perger zu Recht betont – fairerweise immer die Jugendwerke Mozarts und Joseph Haydns als Maßstab heranziehen sollte, weil Johann Michael Haydn sich darauf konzentrierte, das gefundene Sinfonien-Konzept zu festigen, nicht es zu erweitern oder zu erneuern. Es ist wohl auch kein Zufall, daß sich unter seinen Sinfonien offenbar nur ein einziges Werk in einer Moll-Tonart befindet (Nr. 20 in h-Moll), gleich dreizehn Sinfonien allerdings stehen in D-Dur – da darf die hier vorgelegte Auswahl dann durchaus als repräsentativ gelten. Auch daß zwei der hier aufgenommenen Sinfonien ein Fugato als Schlußsatz haben, darf als angemessen bis typisch gewertet werden – der Salzburger Haydn hatte eine glückliche Liebe zur Kontrapunktik (in der er übrigens auch den damals 11-jährigen Carl Maria von Weber für einige Zeit unterrichtete).

Entscheidend aber für den Schallplattenhörer mag sein, daß Michael Haydns Sinfonien nicht der musikologischen Rechtfertigung bedürfen (obschon diese dazu geeignet ist, die fairen Maßstäbe anzulegen), um zu gefallen, sie sind durchwegs ansprechend. Auch wenn die Melodienbildung insbesondere der Kopfsätze nicht immer übermäßig prägnant ist, findet Haydn doch zu einem eigenen Ton. Das Adagietto affettuoso der Es-Dur-Sinfonie P 17 mag da als Beispiel dienen.

Die RIAS-Sinfonietta unter Gustav Kuhn spielt diese Musik mit beherztem, aber nie zu forschem Zugriff. Das hat Augenmaß und Stimmigkeit, ist nie überzogen, sondern von sympathischer Frische. Und wenn auch die Geigenklänge ein wenig mehr Wärme haben könnten, insgesamt ist dies ein ehrenwertes Plädoyer für den „kleinen“ Haydn. *Rainer Wagner*

☆ Ehrenwertes Plädoyer für den „kleinen Bruder“.

J. M. HAYDN, Sechs Salzburger Sinfonien, Sinfonia in D-Dur P 11, Sinfonie in D-Dur P 42, Sinfonia in D-Dur P 41, Sinfonie in Es-Dur P 17, Sinfonie in G-Dur P 7, Sinfonia in A-Dur P 33; RIAS-Sinfonietta Berlin, Gustav Kuhn;
EMI 1 C 157-99 757/58 T (2 S 30)
Aufnahmedatum: 1981

Klangbild: Ausgewogen, von angemessener Transparenz.

Fertigung: Hartnäckiges bis nervendes (S. 4) Oberflächenknistern.

Eigentlich ist Johann Michael Haydn selbst schuld, daß er bis heute so sehr im Schatten seines nicht nur älteren, sondern auch größeren Bruders Joseph stand: Er war zu heimisch, um wirklich Karriere machen zu können (aus Salzburg wollte er nicht mehr weg). Er hatte eine „unerklärliche Abneigung gegen die Drucklegung seiner Werke“ (so Michael-Haydn-For-

○ Haydn ernstgenommen.

HAYDN, Sinfonien Nr. 95 in c-Moll und Nr. 97 in C-Dur; Concertgebouw Orchestra, Colin Davis;
Philips 6514074
Aufnahmedatum: 1981

Klangbild: Etwas stumpf und trocken, ohne Glanz.
Fertigung: Einwandfrei.

Mit den beiden weniger bekannten oder zumindest nicht populären Sinfonien der ersten Londoner Serie, die Haydn im Herbst/Winter 1791 und Frühjahr 1792 im Rahmen der sogenannten „Salomon Concerts“ in London selbst auführte, setzt Colin Davis seinen Zyklus der Einspielungen der zwölf Londoner Sinfonien Haydns fort. Das dunkle Pathos der c-Moll-Sinfonie und der glanzvoll-festliche Gestus der C-Dur-Sinfonie – in beiden Werken ist die Auseinandersetzung Haydns mit den drei letzten Mozart-Sinfonien spürbar – kommen hierbei dem Musizierstil von

FONO-KRITIK

Colin Davis entgegen. Der interpretatorische Duktus ist schwer und gewichtig, die dynamischen Kontraste werden auch auf kleinstem Raum (etwa im Hauptthema des ersten Satzes von Nr. 95) deutlich herausgearbeitet, der Synkoperrhythmus (vor allem in den Durchführungen der Kopfsätze) wird unerbittlich nachgezeichnet, die dramatischen Entwicklungsprozesse in den Durchführungen mit ihren harmonischen und rhythmischen Härten (in Nr. 95 in deutlicher Nähe zu Mozarts g-Moll-Sinfonie) werden eindringlich nachvollzogen, die Begleitfiguren ernst genommen. Colin Davis räumt ein für allemal mit dem Klischee vom Papa Haydn auf, das den Spielcharakter seiner Musik als oberflächlichen Humor mißverstehet.

Doch hat der Dirigent auch Sinn für kantable Lyrik, etwa im zweiten Thema des Kopfsatzes von Nr. 97 oder im Liedthema des Andante-Satzes von Nr. 95, das in dem Gegeneinander von legato und staccato in der Achtelbewegung der Melodie wunderbar nuanciert ist, wobei auch jede Note in den Begleitstimmen mit Leben erfüllt bleibt. Die Tempi in den langsamen Sätzen sind eher zügig, so daß nie der Eindruck falscher Sentimentalität oder Lieblichkeit aufkommt. Dabei stehen Colin Davis und seinem Orchester in den verhalten musizierten Moll-Variationen eindrucksvolle klangliche Nuancierungen zur Verfügung. Die Menuette werden zügig und mit breitem Strich musiziert, die Trios dagegen tänzerisch-leicht, mit subtiler rhythmischer Pointierung, wobei sich das Solocello im Trio von Nr. 95 rhythmische und agogische Freiheiten erlaubt, die einer historisierenden Musikpraxis nicht fremd sind, die aber durchaus in das auf Herausarbeitung von Kontrasten und rhythmisch-plastische Reliefzeichnung aufgebaute Gesamtkonzept der Interpretation passen. Im Schlußsatz von Nr. 95 (der in C-Dur und nicht in c-Moll steht) dient, ähnlich wie im Finale von Mozarts Jupiter-Sinfonie, die kontrapunktische Verarbeitung des Themas einer gesteigerten Monumentalität und Jubelstimmung, was von Colin Davis adäquat verwirklicht wird.

Fazit: ein sehr ernst zu nehmender Beitrag zu einer zeitgemäßen Haydn-Exegese abseits von Klischeevorstellungen. Reinhard Müller

★ Zwei klassische Werke: frisch und lebendig.

MENDELSSOHN-BARTHOLDY, Sinfonie Nr. 3 op. 56 „Schottische“, Sinfonie Nr. 4 op. 90 „Italienische“; The Academy of St. Martin-in-the-Fields, Neville Marriner; Decca 6.42835 AW (1 S 30) Aufnahmedatum: 1981

Klangbild: Ausgezeichnet transparent und räumlich.
Fertigung: Einwandfrei.

Mendelssohns berühmteste Sinfonien verlangen ein hohes Maß an Homogenität des Orchesterklangs. Gerade die Geschlossenheit ihrer Erscheinung, die scheinbare Mühelosigkeit ihrer

Komposition legen den etwas abgeschliffenen Begriff des Klassizismus bei diesen Werken besonders nahe. Sie bergen damit aber auch die Gefahr, bei der Interpretation zu blassen Schemen zu werden.

Neville Marriner ist dieser Gefahr völlig entgangen. In der vorliegenden Aufnahme erscheinen die beiden Sinfonien in fast idealer Einspielung, ohne dabei klassizistisch – im Sinne von akademisch – glatt interpretiert zu werden. Jederzeit gelingt es Marriner, die Musik Mendelssohns äußerst lebendig und gegenwärtig zu halten, den ganzen Facettenreichtum der Stücke zu bewahren. Die Tempi sind stets federnd-spannungsgeladen, im Schlußsatz der „Italienischen“ wird sogar ein äußerst rasantes Presto angeschlossen, das die Mitglieder der Academy mit großer Virtuosität meistern. Ein überraschend schnelles Tempo läßt auch den Schluß der dritten Sinfonie nicht zu dem üblichen, schwelgenden Choral dehnen, sondern macht ihn zu einem ruhig lyrischen und entschlackten Abgang. Marriners Wiedergabe der Sinfonien liegt durch ihre Frische und wache Sensibilität für den Charakter jeder einzelnen Passage fernab von jeder Routine. Andreas Jaschinski

○ Marriners Mozart-Zyklus in Einzelhäppchen.

MOZART, Sinfonien Nr. 36 C-Dur KV 425, Nr. 39 Es-Dur KV 543; Academy of St. Martin-in-the-Fields, Neville Marriner; Ph 9500653 (1 S 30) Aufnahmedatum: 1979

Klangbild: Ausgewogene Aufnahme von guter Präsenz, klarer Dynamik und überzeugender Transparenz.

Fertigung: Einwandfrei.

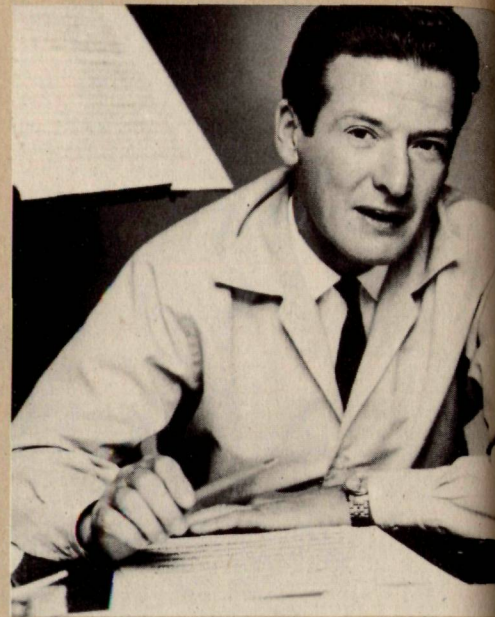
Vergleichseinspielungen:

Krips, Concertgebouw-Orchestra (Ph 6747 130)
Barschai, Moskauer Kammerorchester (Ar 86080)
Walter, Columbia Symphonie Orchestra (CBS 77413)

Die Editionspraxis, erst den Gesamtzyklus in einer Kassette vorzulegen und danach das Opus auch in Einzelhäppchen anzubieten, ist dem umgekehrten Weg sicher vorzuziehen. Von dem leider auch gelegentlich geübten Brauch ganz abgesehen, einigen Einzelplatten das Komplett-Paket folgen zu lassen, und erst später die Ergänzungen für die Einzel-Sammler nachzuliefern – ein gerade im Hause Philips nicht unüblicher Brauch, den man jetzt aber offenbar endlich ad acta gelegt hat.

Im Herbst gab es also Neville Marriners Mozart-Zyklus II, der unter der (diskutierwürdigen) Überschrift „Die späten Sinfonien“ die ältere Einspielung der „frühen Sinfonien“ zur Gesamteinspielung abrundet.

Im März-Heft des „FonoForum“ hat Helmut Reinold diese Kassette bereits gewürdigt. Ich sehe insgesamt diese Einspielung etwas posi-



Neville Marriner dirigiert Mozarts Sinfonien Nr. 36 und Nr. 39

ver, weil für mich der Gestus des straffen Musizierens, der direkten Attacke, des kontrastreichen Gestaltens das Augen- und Ohrenmerk auf die Widerborstigkeit, auf das Sperrige der vermeintlich mittlerweile allzu eingängigen Sinfonien lenkt.

Wenn auch die hier vorgelegten Deutungen der Sinfonien Nr. 36 und Nr. 39 wohl nicht zu den Höhepunkten der Kassette zählen (die würde ich eher bei der „Pariser“, bei der späten und – vor allem – bei der frühen g-Moll-Sinfonie erkennen), so zeigt sich diese Interpretation doch als Gegenpol zu den Deutungen eines Josef Krips oder Karl Böhm, die letztlich den großen Bogen, das sinfonische Gefüge des klassischen Rahmens höher bewerten als die Expression des musikalischen Moments. Da Marriner dabei nie in die Extreme etwa der Harnoncourt-Attitüde oder die Sprödeheit der „Academy of Ancient Music“-Version verfällt, kann diese Interpretation auch in der Hitze der Mozart-Diskussion, die im Augenblick entbrennt und sicher noch erregter geführt werden dürfte, respektabel bestehen. Die Souveränität der Academy of St.-Martin-in-the-Fields und die überzeugende transparente Klangqualität festigen diesen Rang.

Rainer Wagner

○ Schöne Musik – auch wenn zur Hälfte nicht von Pergolesi.

PERGOLESI, 6 Concerti armonici für Streicher und B.c., Concerto B-Dur für Violine, Streicher und B.c., Concerto G-Dur und Concerto D-Dur für Flöte, Streicher und B.c., Sinfonia F-Dur für Violoncello und Streicher, Concerto a cinque F-Dur für Streicher und B.c.; Georg Egger (Violine), Robert Dohn (Flöte) und Michael Flaks-

man (Violoncello), Württembergisches Kammerorchester Heilbronn, Jörg Faerber; FSM Vox FSM 93 002 (3 S 3) Aufnahmedatum: 1979

Klangbild: Solokonzerte (vor allem Violonkonzert) etwas hallig, sonst einwandfreie Räumlichkeit und Transparenz, beim Violonkonzert stellenweise Orchester etwas zu stark.

Vergleichseinspielung:

Fürri/Camerata Bern (Archiv Produktion 2533 456)

Während der Kommentar zu dieser Aufnahme noch resigniert und bedauernd von der „langdauernden und noch nicht abgeschlossenen Diskussion um die Authentizität“ der sechs Concerti armonici spricht, hat bereits einige Monate zuvor die Archiv Produktion ihrerseits eine Gesamteinspielung vorgelegt, deren Beitekt die neue Entdeckung des holländischen Musikforschers Albert Dunning mitteilen kann, daß als authentischer Komponist dieser Werkgruppe der Holländer Unico Wilhelm Graf van Wassenaer einwandfrei identifiziert wurde.

Freilich: ob nun von Wassenaer oder von Pergolesi – schöne Musik ist und bleibt es allemal. Das ist auch nach dem Abhören der Neueinspielung durch Jörg Faerbers Württembergisches Kammerorchester Heilbronn wieder festzustellen. Hier wird zwar nicht – wie von der Camerata Bern bei der Aufnahme der Archiv Produktion – mit historischen Instrumenten gespielt, doch sehr sorgfältig ausgearbeitet musiziert. Spätbarocker Wohlklang wird von den Heilbronnern besonders gepflegt. Daneben scheint Faerber besonderen Wert auf die Leichtigkeit und Durchsichtigkeit des damals bereits herausdämmernden Rokoko zu legen. Das gelingt in den sechs Concerti armonici gut, in den Solokonzerten allerdings nicht immer in dem Maß. Beim B-Dur-Violonkonzert vor allem ist die Aufnahme etwas hallig, und gelegentlich läßt das Streichorchester die Sologeige nicht genügend durchkommen. Dabei ist Goerg Eggers in der Höhe silbriges Solo hier ebenso hörenswert wie im Concerto a cinque F-Dur (beide Werke und auch das D-Dur-Flötenkonzert fehlen – derzeit – im Katalog). Robert Dohns plastischer, wohllautender Ton bekommt den beiden Flötenkonzerten aufs beste, und der sonore, schlanke und biegsame Celloklang Michael Flaksmans wertet die F-Dur-Sinfonia wie das fünfstimmige Concerto entscheidend auf. Karl Ludwig Nicol

○ Wiederbelebung des „Aschenputtel“. Entdeckung des „Ritter Pásmán“.

J. STRAUSS, Aschenbrödel, Ballett in 3 Akten, Ritter Pásmán, Ballettmusik; National Philharmonic Orchestra, Richard Bonyng; Decca D 225 D (2 S 30) digital Aufnahmedatum: 1980

Klangbild: Sauberer, offener, durchsichtiger und präsenter Klang, ausgewogen.
Fertigung: Sauber.

Abendfüllende Ballette sozusagen „karg“ auf die (Musik-)Platte zu bannen, scheint mir ein problematisches Unterfangen, auch wenn es sich bei den Musiken ohne getanzte Szenen um tragfähige Kunstwerke handeln mag.

Im allgemeinen sind solche Gesamtaufnahmen aber mehr willkommene Gabe an die Ballettfreunde denn an Musikliebhaber überhaupt. Diese Bemerkungen treffen ganz das Problem der vorliegenden Aufnahme: Es ist eine teilweise interessante Musik, die man sicher nie im Konzertsaal hören kann, die man aber auch nicht unbedingt in voller Länge im Konzert hören muß. Eine die wichtigsten Nummern umfassende Suite hätte es vollauf getan. Schließlich hat ein Konzert, das ausschließlich mit Strauß-Walzen aufwartet, auch seine Höhen und Tiefen.

Der Aufstieg von Johann Strauß als Tanzmusikkomponist fiel zusammen mit der Glanzzeit des Balletts. Einige Operetten enthielten bereits Ballettmusiken, doch zur Komposition eines abendfüllenden Balletts kam Strauß erst relativ spät, 1898, und auch erst auf Verlangen seiner Freunde. Mittels eines Preisausschreibens suchte eine Jury, in der neben Gustav Mahler u. a. der Kritiker Eduard Hanslick saß, ein geeignetes Sujet für ein Ballett. Ein gewisser A. Kollmann – dessen wahre Existenz ein Geheimnis blieb –, gewann mit dem Aschenputtel-Stoff den Wettbewerb. Strauß war vom Sujet nicht angetan, weil es verschiedentlich vor ihm bearbeitet worden war, bis zum Spätherbst des Jahres 1898 aber war das Stück weit vorangeschritten. Infolge des Todes des Komponisten wurde es nicht vollendet. Die Fertigstellung übernahm der Ballettmeister der Wiener Hofoper Joseph Bayer, selbst Komponist von Ballettmusiken. Zu einer Wiener Aufführung kam es nicht. „Aschenbrödel“ wurde erst am 2. Mai 1902 in Berlin uraufgeführt, Dirigent war Karl Muck. Die Wiener Premiere folgte am 4. Oktober 1908 unter der musikalischen Leitung von Felix Weingartner. Danach blieb das Werk rund 60 Jahre in der Versenkung, bis der Engländer Jan Kemp es wieder ausgrub und Richard Bonyng als Dirigenten für eine Produktion gewann, die am 17. Dezember 1979 in Manchester stattfand.

Bonyng und das National Philharmonic Orchestra mögen beredte Fürsprecher der „Aschenputtel“-Musik sein, sie können jedoch nicht verhindern, daß sich beim Hörer gewisse Ermüdungserscheinungen einstellen, was sowohl auf das nicht sonderlich inspirierte Spiel des Orchesters wie auf die Musik selbst zurückzuführen ist. Natürlich gibt es viele Pluspunkte: die typisch Straußschen Klänge und Walzerfolgen (die ein Wiener Orchester freilich imponierender spielen kann!), die lyrischen, zarten und die bewegteren Passagen, dahingleitende Figuren mit Streicherkantilenen und Parlendo-Gesten, der insgesamt am interessantesten und spannendsten wirkende zweite Akt mit seinen Ballszenen. Daneben bleibt aber ein permanent vorgeführtes Strickmuster (Introduktion – Bewegung – Steigerung – Apotheose – Zurücknahme), das bei allen effektvollen Aufschwüngen und zündenden Schlüssen schließlich eintönig werden muß.

„Ritter Pásmán“, eine dreiaktige komische Oper (nach der Ballade von Janos Arany in der Bearbeitung von Ludwig von Doczi), entstand 1888-91; die Uraufführung am Neujahrstag des Jahres 1892 war kein Erfolg. Die hier eingespielte Ballettmusik des dritten Aktes, von Edu-

ard Hanslick das „weithin glänzende Kronjuwel dieser Partitur“ genannt, eignet sich mehr als die „Aschenputtel“-Musik für eine Plattenpräsentation. Sie ist konzis, abwechslungsreich und durchsetzungsstark. Strauß hat meisterhaft verschiedene Tanzformen miteinander verbunden: eine Polka zum Auftakt, einen graziösen Tanz im Dreivierteltakt, einen drängenden Walzer und einen ungarisch getönten Csárdás. „Wie rasen die Geigen, wie schluchzen die Clarinetten, wie hämmert das Cymbal im Orchester! Außerordentlich ist die anwachsende Steigerung in Tempo, Rhythmus und Klangfülle, womit das Stück bis zum atemlosen, berausenden Tausel anschwillt“, schwärmte Eduard Hanslick. Die Interpreten vermitteln durchaus die Stärken dieser Partitur. Die bewegte Polka hat Holzbläserkolorit und schwirrende Streicherfiguren, die Pizzikatoeffekte erinnern dabei an Tschaikowsky. Der Walzer kommt elegant und sich steigend. Der Csárdás am Schluß beginnt fast melancholisch, wird bewegt und beschwingter (Lissts „Ungarische Rhapsodien“ lassen deutlich grüßen!), bleibt aber immer gezügelt und schwillt eher wienersich denn ungarisch zum „berauschenden Tausel“ an. Helge Grunewald

★ Saubere Interpretation der Originalfassung von „Petruschka“.

STRAWINSKY, Petruschka; London Symphony Orchestra, Claudio Abbado; DG 2532010 (1 S 30) Aufnahmedatum: 1981

Klangbild: Manchmal etwas matt, ansonsten sehr durchsichtig und präsent.

Fertigung: Einwandfrei.

Vergleichseinspielung:

Dorati (Decca 6.42673 AZ)

Welche Bedeutung Strawinskys Werk sowohl von Dirigenten als auch von Plattenproduzenten beibemessen wird, macht diese erneute Einspielung nach der Doratis mit dem Detroit Symphony Orchestra deutlich.

Ein Reiz der neuen Aufnahme besteht vor allem darin, daß sie die Originalfassung des Werkes von 1911 bietet. Der Unterschied zur revidierten Version von 1947 ist sofort ohrenfällig. Die Musik klingt farblich kontrastreicher, fast bizarrer. Dies liegt vornehmlich an den stärker besetzten Bläsern und der reicheren Ausnutzung des Schlagzeugs. So erhält etwa der „Danse russe“ im ersten Teil durch Glockenspiel und Xylophon wesentliche Glanzlichter. Freilich sollte diese reichere Farbpalette nicht dazu verleiten, nun im Original die einzig wahre Fassung des Stückes zu sehen. Strawinsky hat in der Zweitfassung manche Unausgewogenheit getilgt – von ihm „diletantische Stellen“ genannt –, die einem aufmerksamen Zuhörer schon auffallen. Dies betrifft insbesondere die Rolle des Soloklaviers, das in der Originalversion doch nur sporadisch und dann herausstechend virtuos auftritt, während es in der neuen Fassung ein durchgehendes klangliches Faktum bildet.

FONO-KRITIK

Claudio Abbado hat sich dem sicher schwieriger zu bewältigendem Original mit äußerstem Geschick angenommen und schöpft den Klangfarbenreichtum des Werkes voll aus. Es gelingen ihm dabei sowohl spannungsreiche Überleitungen (wie etwa am Ende des Bärenanzuges im vierten Bild) wie auch versteckte ironische Zwischentöne. Zugleich strahlt die Aufnahme ein atmosphärisches Moment aus, das an Doratis Einspielung fast durchgängig fehlt. Wenn auch manche Tempi etwas gedehnt scheinen, vermittelt Abbados Interpretation doch die ganze Genialität der Partitur.

Andreas Jaschinski

○ Tschaikowskys „Pathétique“ mit Unterzeichnungstendenz.

TSCHAIKOWSKY, Sinfonie Nr. 6 h-Moll op. 74, „Pathétique“; Berliner Sinfonie-Orchester (DDR), Kurt Sanderling; Denon OX-7183-ND (1 S 30) Digital Aufnahmejahr: 1979

Klangbild: Nicht sonderlich präsent, nicht sehr durchsichtig, wenig offen.

Fertigung: Mäßig, da fast durchgehend leichte Oberflächengeräusche zu hören sind.

Vergleichseinspielungen:

Mrawinsky (DG 2535 237)

Karajan (DG 2530 774)

Mitropoulos (CBS gestrichen)

Abbado (DG 2530 350)

Für die Aufnahme der sechsten Sinfonie von Tschaikowsky gilt zunächst im allgemeinen das, was bereits zur Aufnahme der fünften Sinfonie bemerkt wurde (FF 9/1981). Mir scheint diese Einspielung aber doch gelungener als die der e-Moll-Sinfonie, auch wenn Teile der Partitur merklich unausgeleuchtet und unterzeichnet bleiben. Die Haupteinwände beziehen sich dabei auf die Dynamik. Es mag sein, daß die Aufnahmetechnik einen Teil Schuld trägt, daß die Intentionen des Dirigenten verkannt werden, aber schließlich kann sich ein Rezensent nicht an – ohnehin nicht formulierte – Absichten des Dirigenten halten, sondern muß die klingende Aufführung zur „Beweissicherung“ heranziehen. Schon in der Einleitung des Kopfsatzes will sich keine „misterioso“-Stimmung entfalten. Über den leise raunenden tiefen Streichern beginnt das Fagott eben nicht mehr pianissimo, sondern ist bereits fast im Mezzoforte. Im berühmten Andante-Thema des Hauptsatzes besteht keine Gefahr zu Sentiment oder Schwelgen der Geiger, verfügen die Musiker doch gar nicht über die Voraussetzungen zu solchen Farben. Hätten sie dafür wenigstens etwas mehr Espresivo walten lassen! Auch die Durchführung verläßt bereits bei Beginn (der eigentlich wie ein Schlag unisono kommen muß) nicht große Kraft, Prägnanz oder deutliche Zeichnung. Hier besonders versagt die Aufnahmetechnik. Der zweite Satz lebt – wie man weiß – vom Reiz, vom Grazioso des 5/4-Taktes.

Die Rundfunk-Sinfoniker aus Ost-Berlin spielen in gemessenem Zeitmaß, ohne sonder-

lich klare Artikulation oder einen wohlklingenden Ton. Im dritten Satz, diesem sich langsam entfaltenden Geschwindmarsch, setzt Sanderling auf eine disziplinierte, die Details nicht verschluckende Entfaltung des Hauptthemas. Man hört viele wichtige Einzelheiten in den Stimmen (hier ist zum Beispiel die tänzelnde Triolenbewegung der tiefen Streicher fast immer deutlich auszumachen), das Zusammenspiel wirkt gelungen, nur am Schluß wird die Kraft des Satzes nicht ganz ausgereizt.

Im Finalsatz, dem Adagio lamentoso, das Dirigenten vielfach zu falschem Pathos, klebriger Sentimentalität oder Schwulstigkeit verleitet, läßt Sanderling mit dem zu Gebote stehenden espressivo spielen, nimmt den Mittelteil sehr natürlich und atmend, den Stringendo-Teil dagegen eher mäßig. In den Aufschwüngen der Reprise geht das gestopfte Blech verloren, in der Coda werden die Kontrabässe etwas zu forsch. Das Verebben des Satzes ist nur bedingt gelungen.

Ich hätte von dieser Aufnahme mehr Präsenz, größere Deutlichkeit und Durchsichtigkeit erwartet, zumal ja eine modernste Aufnahmetechnik zum Einsatz kam. Der Ton der Streicher ist zu oft gedeckt (vgl. Andante-Thema im Kopfsatz), die Holzbläser gehen in einem Orchester ausbruch einfach verloren, bestimmte, von der Faktur des Werkes her wichtige Momente – wie die Wirkung gestopfter Blechbläserklänge im Finale – kommen nicht zum Tragen. Die Konkurrenz ist gerade bei der „Pathétique“ über groß. Neben der großartigen Deutung eines Mrawinsky mit den Leningrader Philharmonikern, den Aufnahmen von Abbado, Karajan oder der historischen Aufnahme von Mitropoulos steht diese auf mehr oder weniger verlorenem Posten.

Helge Grünwald



Gary Bertini dirigiert Tschaikowskys Sinfonie Nr. 5 c-Moll

○ Tschaikowsky – Sinfonik in blassen Farben.

TSCHAIKOWSKY, Sinfonie Nr. 5 e-Moll op. 64; Bamberger Sinfoniker, Gary Bertini; RCA RL 30777 (1 S 30) Aufnahmejahr: 1981

Klangbild: Unausgewogen nah und fern, insgesamt eher flach, bei Tutti-Stellen Bläser hart im Vordergrund.

Fertigung: Kleine Knackser.

Tschaikowskys späte Sinfonik ist bestimmt durch sehr persönliche Erlebnisbewältigung, durch düstere Schicksalsergebenheit und dementsprechend dunkle Ausdruckshaltungen (vgl. den sehr guten Plattentext von H.C. Worbs). Gerade in der Fünften wird dies in den ersten drei Sätzen besonders bemerkbar. Die plötzliche Dur-Gestalt des Schicksalsmotivs im letzten Satz, der energische, optimistische Ton des Finales lassen am Gesamtaufbau des Ganzen doch Risse erkennen.

Der zum Teil lethargische Grundton kommt in Bertinis Interpretation über Gebühr zur Geltung. Zwar gibt er sich keinen Sentimentalitäten hin – das synkopierte zweite Thema im Kopfsatz verleitet sehr dazu –, doch wirkt die Aufnahme insgesamt blaß und konturenarm, selbst in den knallharten Fortstellen des ersten Satzes. Daran ändern auch die durchaus flotten Tempi nichts, besonders nicht die des Finales. Was man gerade noch als bewußt gesuchte fahle Beleuchtung akzeptieren könnte, erweist sich doch zu oft als verschliffene Artikulation. Deutlich ist das

beim Einsatz des Hauptthemas im ersten Satz zu verfolgen: die Pause statt eines punktierten Rhythmus ist nicht zu hören, die gegen den Takt gezogenen Legatobögen sind kaum deutlich artikuliert. Besser gelingen die Phrasierungen im zweiten Satz, wo Bertini der Melodik trotz der Tempobemerkung „con alcuna licenza“ einen schlanken, durchgängigen Zug bewahrt. Am gelungensten zu sein scheint der straffe Finalsatz, dessen überlaute Beteuerungen aber auch in dieser Aufnahme nicht ganz glaubhaft werden. Wie auch immer einzelne Stellen bewertet werden mögen, zufriedenstellen kann diese Interpretation nicht, eine Gesamtkonzeption fehlt ebenso wie die Genauigkeit in Einzelheiten.

Andreas Jaschinski

Wiederveröffentlichungen ORCHESTERWERKE

○ Keine „Visitenkarte“ für Orchester oder Dirigent.

MOZART, Sinfonien Nr. 40 g-Moll KV 550, Nr. 41 C-Dur KV 551; Wiener Philharmoniker, Herbert von Karajan; Decca 6.42714 (1 S 30) Aufnahmejahr: 1960 und 1963

Klangbild: Mulmig, topfig, wenig präsent, keine klare Zeichnung, dunkel getönt – insgesamt verhangen.

Fertigung: Leichtes Knistern.

Vergleichseinspielungen:

Böhm (DG 2720 044)

Krips (Phi 6770 009)

Maazel (Phi 9071 222)

Klemperer (EMI 0530057)

Karajan (EMI 19702145/47 DG 2740 189)

Ein Dirigent wie Herbert von Karajan hat die beiden letzten Sinfonien von Mozart immer wieder dirigiert und verschiedentlich aufgenommen. Aus neuerer Zeit gibt es allein zwei Aufnahmen mit den Berliner Philharmonikern. Insofern könnte diese Wiederauflage von Aufnahmen mit den Wiener Philharmonikern aus den Anfangsjahren der Stereophonie eine willkommene Ergänzung, ein interessantes Studienobjekt sein. Könnte – wenn sie mit jenem Standard mithielte, den Karajan schon in seinen monoauralen Einspielungen mit dem Philharmonia Orchestra London setzte.

Die hier vorgelegten Aufnahmen sind aber weder eine Visitenkarte für das Orchester noch für den Dirigenten, für die Aufnahmetechnik schon gar nicht. Die Plattenfirma bietet sie jedoch in einer Reihe an, in der unter dem Motto „viva!“ eine „Sammlung großartiger Aufnahmen“ wieder erscheinen soll. – Karajan läßt die „große“ g-Moll-Sinfonie im Kopfsatz nur Allegro spielen, der zweite Satz wirkt ausgesprochen lustlos (vgl. Phrasierung der Geigen im Seiten-

thema, Takt 20 etwa), den Zweihunddreißigstfiguren fehlt es an Deutlichkeit. Dritter und vierter Satz tragen keine aufsehenerregenden Züge der Interpretation. Auch in der „Jupiter“-Sinfonie verblüfft zunächst der mäßige, ja gemächliche Auftakt. Hält man Karajans Deutung die spannungsvolle eines Klemperer gegenüber, so tun sich ganz andere Welten auf. Im zweiten Satz imponiert wenigstens die Ruhe. Das Menuett wirkt wenig inspiriert, hat dafür ein anmutiges Trio. Im Finale findet Karajan dann freilich eine gelungene Lösung: Das Molto allegro wird durchgehalten, nicht zurückgenommen oder verschleppt, das Tempo pulsiert, Mozarts reichlicher Gebrauch kontrapunktischer Feinheiten erschließt sich dem Hörer doch weitgehend.

Was an beiden Interpretationen irritiert, ist der willkürliche Umgang mit den Wiederholungen. Karajan läßt einfach die Expositionen der ersten, zweiten und vierten Sätze nicht wiederholen. Seine Tempi haben oft eine gefährliche Neigung zum Abspulen, zum Motorischen. Was beide Aufnahmen, abgesehen von fehlender Inspiration, zusätzlich unattraktiv macht, ist die klangliche Präsentation: Ein etwas mulmig-topfiger, wenig präsenter Klang verunkelt die thematisch-motivischen Zusammenhänge, läßt die Orchestergruppen unkanturiert. Wer frühe Stereoaufnahmen studiert hat, der weiß, daß sie diese negativen Zeichen in der Regel nicht tragen. Orchester, Dirigent, nicht zuletzt dem Komponisten und seinen Werken hat man also eher einen „Bärendienst“ getan!

Helge Grünwald

★ Orchesterstücke leichteren Genres in vorzüglicher Darbietung.

ROSSINI, RESPIGHI (Dukas-Bearbeitung), SAINT-SAËNS, La Boutique Fantasque, Der Zauberlehrling, Dans Macabre op. 40; The Scottish National Orchestra, Sir Alexander Gibson; Chandos CBR 1003 (1 S 30) Aufnahmejahr: 1972

Klangbild: Sehr klar, plastisch, in Dynamik und Tonlage ausgewogen.

Fertigung: Rauschen, besonders am Plattenrand, kleine Knackser.

Vereinigt werden auf dieser Platte drei Werke, denen ein spukhaftes, märchenähnliches Sujet zugrunde liegt. Sie zählen zu den beliebtesten Stücken leichteren Genres und liegen deshalb bereits in vielfachen Einspielungen vor. Respighis Ballett vom Zauberladen, das der Komponist aus von ihm instrumentierten Tänzen Rossinis zusammenstellte, wird von Sir Alexander Gibson ebenso souverän interpretiert wie die beiden berühmten Orchestersätze auf der Rückseite der Platte. Die Tempi der Tänze sind schwungvoll und flott, keineswegs werden die Stücke einfach heruntergespielt. Gerade beim „Zauberlehrling“ fällt zudem der sehr transparente Orchestersatz auf, den das ausgezeichnete Schottische Nationalorchester auch mit allen dynamischen Feinheiten realisiert. So beweglich und spritzig der „Zauberlehrling“ gespielt wird, so angemessen

gedämpft wird der etwas seichte „Totentanz“ von Saint-Saëns interpretiert. Man ist erfreut, diese oft gespielten Werke in so qualitativ-voller und sorgfältiger Form vorgestellt zu bekommen. Betrübt ist es deswegen um so mehr, daß die technische Fertigung der Platte weit hinter dem guten Klangbild zurücksteht, die schlechte Pressung läßt ein durchgängiges Rauschen entstehen, das den Beginn des „Zauberladens“ und des Orchesterstückes von Dukas doch recht unangenehm stört.

Andreas Jaschinski

Neueröffentlichungen KONZERTE

○ Die feine „andere“ Art, Oboenkonzerterte Albinonis zu spielen.

ALBINONI, Vier Oboenkonzerterte aus op. 9 Nr. 2, 5, 8 und 11; Han de Vries (Barockoboe), Alma Musica Amsterdam; EMI 1C 065-43098 (1 S 30) Aufnahmejahr: vermutlich 1981

Klangbild: Präsent, durchsichtig und natürlich. Fertigung: Ohne Fehler.

Vergleichseinspielungen:

Albinoni-Oboenkonzerterte op. 7 Nr. 3, 6, 9, 12, op. 9 Nr. 5 und 8, Hansjörg Schellenberger, Prager Kammerorchester (Eurodisc 201 233-366)

Das Repertoire ist nicht so ergiebig, als daß nicht die „Originalklang“-Aufnahmen den konventionellen in immer denselben Werken auf dem Fuße folgten – und umgekehrt. Im Februar-Heft des FonoForum (1981, Seite 48) erhielt Schellenbergers Einspielung von sechs Albinoni-Oboenkonzerterten einen Stern wegen besonderer Meriten. Zwei der Werke seiner Platte – die Konzerterte Nr. 5 und 8 aus op. 9 – werden mit den anderen beiden Solo-Konzerten dieses Opus (Nr. 2 und 11) hier mit Han de Vries als Solisten auf einem alten Barockinstrument aus der Zeit um 1735 und einer sich Alma Musica Amsterdam nennenden kleinen Streicherformation (mit Continuo-Cembalo und -Cello) auf ebenfalls alten Instrumenten mit all den Eigenarten vorgeführt, die uns die Musikwissenschaft inzwischen ausgiebig als Ingredienzien und Signum der alten Spielweise darstellt: kein Vibrato beim Solisten, auch nicht in langsamen Kantilenen, an denen die Stücke in ihren Mittelsätzen reich sind (die Streicher sind da ein wenig „moderner“), dann tiefe Kammerton-Stimmung, gelegentlich sehr starke, fast überbetonte Tonschwellungen von Einzelnoten auch in Allegro-Passagen – alles Dinge, an die wir uns inzwischen gewöhnt haben...

Nachdem die oft extrem überzeichneten Manierismen der Originalklangfetischisten einer vernünftig und überzeugend dosierten Natürlichkeit, ja oft schon einer nervigen Unbekümmertheit unter den Händen inzwischen erfahrener