

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-Zahlenkombination. Die erste Zahl zeigt, wieviele 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

⊙ Wichtige französische Beispiele zur Entwicklungsgeschichte der klassischen Sinfonie.

GOSSEC, Sinfonia a più strumenti F-Dur, op. 5/1, Symphonie g-Moll, op. 6/5, Symphonie à dix-sept parties F-Dur; Orchestre Symphonique de Liège, Jacques Houtmann; Schwann VMS 2076 (1 S 30)

Klangbild: Etwas höhenschärf, aber durchweg räumlich, ausgewogen und natürlich.
Fertigung: Bis auf Nebengeräusche im 2. Satz von op. 6/5 ordentlich.

François-Joseph Gossec lebte von 1734 bis 1829 und war – wie Carl de Nys in seinem wie stets informativen Hüllentext berichtet – eine der wichtigsten Persönlichkeiten des Pariser Musiklebens zwischen 1750 und 1820; er überstand nicht nur alle politischen Wirren jener Umbruchszeit, sondern war auch kompositorisch wie interpretatorisch an der epochalen Veränderung der musikalischen Formen und Inhalte vom Spätbarock bis zur Frühklassik beteiligt. Sein umfangreiches Oeuvre ist bisher nur spärlich aufbereitet worden, vieles ist noch unentdeckt oder unveröffentlicht. Doch weiß man, daß er in großer Zahl Opern, Ballette, heroische Musikstücke und Kammermusik schuf, so wie es seine beruflichen Verpflichtungen und Stellungen im Pariser Musikbetrieb damals erforderten.

Die drei Werke dieser Aufnahme zeigen in ihrer Verschiedenheit die Vielfalt der Entwicklungsstadien der Sinfonie auf ihrem Weg zur klassischen Form: Die Streichersinfonie op. 6 Nr. 5 steht hörbar unter dem Einfluß der Mannheimer Schule (Gossec wurde in jungen Jahren Nachfolger von Johann Stamitz als Orchesterleiter in Paris), ohne daß die Moll-Tonart das Werk so stark prägt wie etwa Mozarts Sinfonien KV 183 oder gar 550; doch ist vom dreisätzigen Aufbau und von der virtuellen Behandlung des Streicherparts her „Sturm und Drang“ in Reichweite und auch Haydn und Mozart sind nicht fern. Das gilt mehr noch für die 1. Sinfonie aus op. 5, für die sechs Bläser neben den Streichern vorgesehen sind und die durch Einfügen eines weit über seine Tanzform hinaus ausgearbeiteten Menuetts viersätzig wird. Und schließlich die späte großorchestrierte F-Dur-Sinfonie des Jahres 1809 steht mit ihrem „nachrevolutionären heroisch-hymnischen Charakter“ (Carl de Nys) ganz in der Nähe Beethovens in seiner mittleren Schaffensperiode.

Die Darstellung der Werke durch das Lütticher Sinfonieorchester ist kompetent und engagiert; Ungenauigkeiten im Rhythmus und in einigen

Bläseransätzen wiegen nicht schwer. Die Begegnung mit diesen interessanten Beispielen aus Paris zur Entwicklungsgeschichte der klassischen Sinfonie ist ein wichtiges Tondokument.

Diether Steppuhn

★ Ist Abbado nun der neue große Mahler-Dirigent, weil er dem Rätsel sich nähern durfte?

MAHLER, Symphonie Nr. 6 a-Moll; Chicago Symphony Orchestra, Claudio Abbado; DG. 27 07 117 (2 S 30)

Klangbild: Ausgewogen, präsent und transparent auch im Orchestertutti, nicht ganz deutliche Tiefenstaffelung (Hall).
Fertigung: Einwandfrei.

„Meine VI. wird Rätsel aufgeben, an die sich nur eine Generation heranwagen darf, die schon die ersten fünf in sich aufgenommen und verdaut hat.“ (Mahler 1904 an R. Specht).

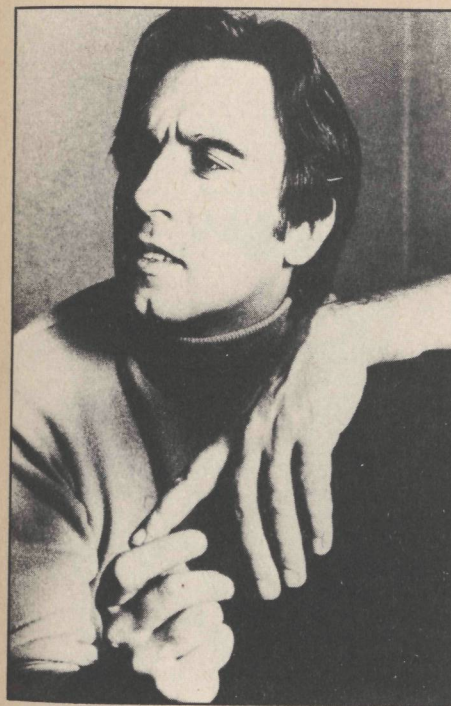
Gibt es die „rätselhafte Popularität Mahlers“ (Dahlhaus) tatsächlich? Man möchte meinen, ein Werk wie die Sechste von Mahler könne niemals „populär“ in irgendeinem Sinne werden, es sei denn, sie werde zuvor des ihr innewohnenden Sinnes entleert.

Wenn es zutreffend ist, daß wir Werke der Kunst begreifen, indem wir uns in ihrem Gegenstand wiederfinden, dann müßte fast jeder von uns irgendwann den monumentalen Entwurf von Untergang und Tod, den die Sechste zum Inhalt hat, verstehen. Denn fast jeden von uns überfallen irgendwann solche Momente voll der Ängste, Ahnungen, Todesvisionen, denen Mahler hier musikalische Gestalt gegeben hat. Nur: am Morgen danach mögen wir nicht darüber sprechen, glauben wir uns wieder frei davon – doch bleibt die Erinnerung daran unserem besseren Bewußtsein erhalten, während wir außen abwiegeln: wird schon nichts passieren.

So rätselhaft wäre die Popularität Mahlers demnach nicht, denn in seiner Musik findet jeder das manifest, was er im eigenen Ich unterschwellig verborgen lassen will – eine verbreitete Rationalisierung des Seelenhaushalts, die dem Funktionieren des Menschen im täglichen Leben dient. Je weniger Menschen es sich erlauben dürfen, solche Ahnungen, Ängste aufsteigen zu lassen ins Tagesbewußtsein, desto „populärer“ wird bei ihnen eine Musik sein, die hier eine Stellvertreteraufgabe übernehmen kann. (Als noch äußere Bedrohungen auf die Menschen einwirkten – Krieg, wirtschaftliche Not – war Mahler unpopulär, und bei jungen Menschen ist auch heute noch wenig von Popularität zu spüren).

Lieben werden wir die Sechste nicht. Und erschrecken darf die Aufführung auch nicht – wenn das grausige Geschehen ein wenig normalisiert, domestiziert daherkommt, wird es eher akzeptiert. In diesem Sinne ist wohl Solti, ist auch Kubelik ein „guter“ Mahler-Interpret, Abbado aber, der sich mit halben, sanften Lösungen

(in der Regel) nicht abgibt, sondern das Extreme auch extrem sagen will, ist weniger bequem. Als Folge dieser Einstellung ist auch seine Aufnahme der 6. Symphonie die beste, oder sagen wir besser: die wichtigste, die ich kenne. Selbst wenn auch Abbado ihre Extreme nicht auffüllt. Abbado ist zwar der unbequemste Mahler-Dirigent unter den jetzt amtierenden Pult-Stars, aber auch er treibt das Unerbittliche, Erschreckende des ersten Satzes nicht bis zum möglichen Äußersten – dabei hat der Komponist doch das Unmögliche gemeint, das noch dahinter kommt.



Claudio Abbado

Der dreinschlagende Marschrhythmus kommt in der Reprise immerhin härter, schärfer als am Anfang. Da sollte das Tempo schneller sein, und die Härte des Schlags entsteht nicht durch größere Lautstärke, sondern durch Studium der leichten Ungleichmäßigkeiten, mit denen die Einsätze der einzelnen Instrumente aufeinanderfolgen. So jedenfalls hat die älteste Generation von großen Mahler-Dirigenten gearbeitet: Freid, Klemperer, Walter, Mengelberg. Es müßte doch nicht immer solches Aufführungswissen verlorengehen. Wenn nämlich bei solchen Akkordschlägen nur auf „Gleichzeitigkeit“ hingearbeitet wird, so kommt nur „Zackigkeit“ heraus – aber militaristisch kann dieser Marsch von Mahler kaum gedacht worden sein. Für die Wehmüt der ewiglichen Abschiede in den hineingewebten Lebensinseln nimmt Abbado sich nicht viel Zeit. Im zweiten Satz dagegen spiegelt Abbados Aufnahme den Zustand, dem (Alma Mahlers Bericht zufolge) der Komponist selbst verfiel, als er seine „Tragische“ Symphonie zum erstenmal dirigierte: diese dä-

monisch-schauerliche Vision, die im Heilen das Zerbrechen, im Leben den Tod voraussieht, erschüttert. Abbado türmt diese vorgestellten Katastrophen, läßt das Hereinbrechen des Außerwirklichen uns erschrecken und die idyllischen Einschübe (diesmal mit mehr Hingebung) daneben nur umso unheimlicher erscheinen. Bis wir außer uns geraten, um im folgenden Andante moderato dem Requiem ausgeliefert zu werden, bodenloser Trauer.

Beim Finale enden alle verbalen Deutungsversuche in einer Aufzählung des überwältigenden Reichtums an Ausdrucksmomenten. Rückblick auf Leben, Glück und Verstrickung. Drei Schicksalsschläge, der dritte ist tödlich – Mahler hat ihn in der Instrumentation abgemildert (der Hammer fällt im Finale nur zweimal). In der musikalischen Analyse wird das, was dem inhaltlichen Verständnis sich entzieht, durch die Benennung von Themen und Formabschnitten dem Geist zugänglicher. Die Erfüllung des kompositorischen Konzepts als Aufführung aber gerät für den Musiker zur Utopie, die Annäherung erlaubt. Ist Abbado nun der neue große Mahler-Dirigent, weil er dem Rätsel sich nähern durfte? Jede Aufführung einer Mahler-Symphonie, der solches gelang, ist ein Glücksfall, und Abbado ist der Glücksfall gelungen.

Helmut Haack

★ Die „Teutschen“ entpuppen sich, derart inspiriert gespielt, als ein wahres Kompendium der Orchesterkunst des späten Mozart.

MOZART, Deutsche Tänze KV 509, 586, 600 und 605; Orchestre de Chambre Jean-François Paillard, Jean-François Paillard; RCA Erato ZL 30742 AW (1 S 30) Aufnahmezeitpunkt: 1979

Klangbild: Voll, präsent, etwas hallig.

Fertigung: Einwandfrei.

Vergleichseinspielungen:

Wiener Mozart-Ensemble/Boskovsky (Decca 6.42433 AH) (KV 509 und 605)
Academy of St. Martin-in-the-Fields/Marriner (EMI 1C063-02 503 C) (KV 605, 3)

Selbst wer diese „Teutschen“ von Kindesbeinen an liebt, begegnet ihnen hier in einer neuen Dimension. Unter Paillards souveräner Hand entpuppen sie sich als ein wahres Kompendium reifer Mozart'scher Orchesterkunst. Nicht nur, was die Feinheiten ihrer Instrumentation anbelangt. Auch, und das mag schon eher überraschen, formal. Über allen schier unerschöpflichen Einfallreichtum hinaus waltet in diesen „Tanzketten“ in den Nuancen ihrer Überleitungen, dem Rückgriff auf Vorhergegangenes wie den ausgesprochenen Codateilen eine Meisterschaft, die dem naiven Anlaß, sei es für einen Ball in Prag (509), sei es für die Wiener Redoute (586, 600 und 605) das nötige musikalische Futter bereitzustellen, im gleichen Atemzug aufs Herrlichste gerecht wird wie davonläuft. Denn hier zieht die Orchesterkunst des reifen Mozart,

des Symphonikers Mozart, in all ihren Schattierungen, ihrer Gefühls- und Empfindungsbreite vom Strahlenden bis zur Verhalteneheit, zu Melancholie, ja Depressivem hin, in ihren dämonischen Momenten wie in ihrem Zartesten auf einfachste Nenner gebracht, im Dreiertakt an unserem entzückten Ohr vorüber. Wenn, muß man hinzufügen, das so gespielt ist wie von den Paillards. Die Tempi stimmen, nichts ist überhitzt, den Tänzen das Kreatürlich-Körperliche gelassen, die Phrasierungen schwingen aus. Welch ein Reichtum an klanglichen Valeurs!

Soll man überhaupt vergleichen? Boskovsky holt uns da unsanft und bieder auf den Tanzboden zurück und über Marriners „Schlittentanz“ knallt eine recht grobe, ja verkrampfte Peitsche. Der Einwand, hier werde in diese Tänze, Gebrauchsmusik also, doch wohl zu viel „Bedeutung“ hineingeheimnist, verfängt nicht. Die schwitzende Ballgesellschaft in der Redoute ist Kulisse, wo es etwas über die Wege schöpferisch formender Phantasie zu erfahren gibt. Eine Platte, der zuzuhören man so rasch nicht müde werden wird.

Helmut Reinold

⊙ „Festmusik“ und Reiseerinnerung: eine problematische Koppelung, doch der Dirigent verdient Aufmerksamkeit.

MENDELSSOHN, Symphonie Nr. 2 B-Dur „Lobgesang“ op. 52, Symphonie Nr. 3 a-Moll „Schottische Symphonie“ op. 56; Margaret Price (Sopran), Sally Burgess (Sopran), Siegfried Jerusalem (Tenor), Bernard Bartelink (Orgel), London Philharmonic Choir, John Alldis, London Philharmonic Orchestra, Riccardo Chailly; Philips. 6769042 (2 S 30)

Klangbild: Ausgeglichen und originalgetreu, transparent nur in den rein instrumentalen Teilen.

Fertigung: Einwandfrei.

Welche Bedeutung und welchen Rang „Festmusik“ in der Musikgeschichte hat, kann der Musikfreund seit 1967 in dem gleichnamigen Artikel des Riemann Musiklexikons (12. Auflage) erfahren. Wie Festmusik des 19. Jahrhunderts klingt, erfährt er aus der neuen Philips-Platte mit Mendelssohns „Lobgesang“. Daß dieses Werk unter die Symphonien eingereiht und dort als „Zweite“ gezählt wird, hat seinem Image nur geschadet: Als Symphonie wirkt dieses Werk unmöglich, unpassende Parallelen zu Beethovens Neunter werden gezogen, als „Festkantate“ betitelt aber kann es die richtigen Hörer finden. Als solche ist es ja auch zur Feier des 400. Jahrestages der Gutenbergschen Erfindung der Buchdruckerkunst in der Thomaskirche zu Leipzig uraufgeführt worden. Die der Einstimmung dienenden drei Instrumentalsätze durchleuchtet Riccardo Chailly mit intensiver Geste: so gewinnt diese beschauliche, erbauliche Musik ein aus der Melodie lebendes Profil, das unsere

FONO-KRITIK

Aufmerksamkeit nachhaltig zu fesseln vermag. Man stelle sich die Festgesellschaft vor, die 1840 in der Thomaskirche im feierlichen Gewand mit feierlichem Gesicht sitzt und während der 27 Minuten dauernden sinfonischen Einleitung sowie des 43 Minuten dauernden vokalen Teils (Text aus dem Psalter) der Erfindung der Buchdruckerkunst gedenkt, dann findet man den richtigen Zugang. Daß der Text durch Uminterpretation von Psalmversen die Ankunft Gutenbergs als Ankunft des Lichts, als Erlösung aus (Mittelalterlicher) Finsternis feiert, ist ein später Nachklang der Aufklärung: da denkt Felix ganz im Geiste seines Großvaters Moses Mendelssohn (den Lessing im Nathan porträtierte).

Auf den zwei Platten des Doppelalbums (auf der Seite 3 innen und auf Seite 4) war noch Platz, da nahm man die 3. Symphonie dazu, die „Schottische“. Da werden die feierlichen Gewänder und Gesten aus der Thomaskirche rasch abgelegt (10 Sekunden Pause mit einer kaum sichtbaren Trennrille) und Reiseerinnerungen aus dem herben Hochland beschworen. Felix Mendelssohn hatte es schon 1828 durchwandert. Nach dem feierlich lauten Unisono „Alles was Odem hat, lobe den Herren“ folgt – hopplahopp – jene melancholische Melodie, die in der Ruine der kleinen Kapelle entstand, wo Maria Stuart die letzten Stunden ihres Lebens zubrachte. Innere Umstellung und Einstimmung ist hier sehr schwierig. Wenn endlich mittels professionellem „cueing“ (wie es der Disc-Jockey betreibt) Schottland und Leipzig voneinander getrennt sind, so erlebt man, daß der Italiener Chailly im Stimmungsbild des 1. Satzes die gleichen Schwierigkeiten hat, sich ins neblige, geheimnisumwitterte schottische Hochland zu versetzen, wie Mendelssohn, der die Arbeit an der Symphonie unter dem blauen italienischen Himmel liegenließ. Die retrospektiv erzählenden Sätze Scherzo, Adagio und Finale entschädigen dafür mit ihrer intensiven und imaginativen Schilderung, denn Chailly zeichnet jedes Thema, jede weitgespannte Melodie einfühlsam nach. So entsteht ein schmachthafes Ziehen in die (ausweglose) Ferne, die Majestät großer Ruinen wetteifert mit Wolkenburgen, die über tristen Mooren sich erheben, so einzelne bunte Blumen trösten. Solche Bilder gelingen Chailly, der nur im Finale zu flach bleibt. Oder liegt's doch an einer zu sonnigen Schilderung der „kriegerischen Verwicklungen“ (M. Witte): sie scheinen gleich mit dem Sieg begonnen zu haben, der dann den Satz hindurch lärmend gefeiert wird mit nur kurzem Rückblick – es war doch alles halb so wild. Schade, daß der Lobgesang nicht mit dem anderen zum Buchdrucker-Jubiläum komponierten Festgesang für Männerchor und Orchester zusammengestellt worden ist – das wäre doch eine Schallplatten-Novität gewesen. *Helmuth Haack*

Türkische Musik, sinfonisch und im Belcanto-Stil.

VIER ORCHESTERWERKE AUS DER TÜRKEI, Erkin, Köçekçe (Tanzsuite); Saygun, Fünf Volkslieder; Akse, Scherzo; Tüzün, Inspi-

rationen; Ayhan Baran (Baß in: Fünf Volkslieder), Budapest Philharmonieorchester, Hikmet Simsek; Hun SLPX 12073 (1 S 30)

Klangbild: Dynamisch begrenzt, fehlender Glanz.
Fertigung: Gelegentliches Rumpeln.

Die hier vertretenen türkischen Komponisten haben ihre entscheidenden Studien in Hauptstädten Europas absolviert, in Wien, Prag, München und Paris. An dem Staatlichen Konservatorium in Ankara und im offiziellen Musikleben haben sie sich seitdem exponiert und verkörpern eine Musikpflege im Sinne der Reformpläne Atatürks aus den zwanziger und dreißiger Jahren: Die Musik des Westens ist das verpflichtende Vorbild, was nicht ausschließt, daß auch gewisse einheimische Färbungen mit einfließen. Und gerade das ist aufschlußreich zu hören. Die Tanzsuite von Ulvi Cemal Erkin (1906-1972) basiert auf folkloristischen Rhythmen, wobei verschiedentlich auch die unsymmetrische Schlagfolge des Aksak anklingt. Schlagwerk, exponierte Holzbläser und enge Tonschritte ergeben das entsprechende Kolorit. Form, Dynamik und sinfonische Klangwirkung aber sind westlich, und wenn man nicht wüßte, daß diese Klänge durch eine türkische Komponistenpersönlichkeit legitimiert sind, würde man es für eine manipulierte Kopie türkischer Klänge im Genre der gehobenen „U“-Musik halten. Die „Fünf Volkslieder“ von Saygun (geb. 1907) sind Orchesterlieder sinfonischen Stils, im Belcantogesang von dem Opernbassisten Baran vorgetragen. Man mag überrascht sein, vollends, wenn das sehr umfangreiche Scherzo von Akse (geb. 1908) zwischen den Zeilen Anton Bruckner hervorschauen läßt. Dieser Eindruck jedenfalls drängt sich westlichen Ohren auf, ganz im Gegensatz zum Plattentext, der auf die Verwendung einer alten türkischen Melodie verweist. Hör-Erfahrungen sind eben nur bedingt zu übertragen. Die „Inspirationen“ von Tüzün (geb. 1929) sind kleinere Orchesterstücke mit stark forciertem rhythmischen Untergrund, motorisch, mit überschaubaren Melodien, die Revue passieren. Trotzdem: Man sollte diese Musik ernster nehmen als sie westlichen Ohren vielleicht anmutet. *Wolfgang Rogge*

Pointierte Argumente für die Differenziertheit des vermeintlich Gleichen.

ROSSINI, Sämtliche Ouvertüren; Ambrosian Singers, John McCarthy, Academy of St. Martin-in-the-Fields, Neville Marriner; Philips 6768 064 (4 S 30)
Aufnahmedatum: 1974, 1977, 1980

Klangbild: Ausgeglichene Aufnahme von guter Durchhörbarkeit, klarer Staffelfung und präziser Dynamik.
Fertigung: Geringfügiges Knistern.

Das Problem beginnt schon beim Titel dieser Kassette: Sämtliche Ouvertüren verspricht die Überschrift, aber Rossini schrieb fast 40 Opern – und hier sind nur 26 Ouvertüren zusammengefaßt. Der Kenner weiß, spätestens seit er beim Erscheinen der „Elisabetta“-Gesamtaufnahme verduzt die „Barbier von Sevilla“-Einleitung zu vernehmen glaubt, daß es Rossini bisweilen vorzog, auf bereits vorhandenes Ton-Material zurückzugreifen. So ist die „Elisabetta“-Ouvertüre die uminstrumentierte Reprise der zwei Jahre zuvor entstandenen Einleitung zu „Aureliano in Palmira“ (die dann wiederum für den „Barbier“ in der Erstform wieder aufgegriffen wurde). Philip Gosset gibt in seinem kundigen Begleittext zu dieser Kassette die nötigen Hinweise auf den jeweiligen Verwandtschaftsgrad einzelner Ouvertüren und begründet damit letztlich die hier vorgelegte Auswahl (über die man im Einzelfall durchaus diskutieren kann).



Gioachino Rossini

Und seine Einleitung hilft dem Hörer auch dabei, den Entwicklungsprozeß Rossinis nachzuvollziehen – was aber noch einfacher wäre, wenn insbesondere bei den unbekannten Ouvertüren wie etwa „Ricciardo e Zoraida“ oder „Ermine“ (beide übrigens mit integriertem Chor) das Entstehungsjahr bei der Inhaltsliste mitaufgeführt wäre.

Die Academy of St. Martin-in-the-Fields spielt insbesondere die unbekannten Ouvertüren mit viel Engagement, ohne dabei immer die Gefahr einer zu neutralen Brillanz meiden zu können. So klingt etwa die „Othello“-Ouvertüre in der Gesamtaufnahme unter Jesus Lopez Cobos doch theatralischer, direkter. Und auch die bekannteren Ouvertüren, wie etwa die zur „Seidenen Leiter“, zum „Signor Bruschino“, dem „Barbier“ oder der „Italienerin in Algier“, tönen bei Abbado differenzierter, ausgeformter, mitreißender. Das schmälert keineswegs die Verdienste dieser „Gesamt“-Aufnahme, die sich immer um Pointiertheit, um Aplomb und Akzentuierung bemüht.

Fast überflüssig die Anmerkung, daß man natürlich keine acht Plattenseiten hintereinander Rossini-Ouvertüren hören kann und soll. Aber wer sich – etwa anhand des Einführungstextes – besonders prägnante Beispiele der Formentwicklung oder reizvolle Ableitungen vorgegebenen Materials anhört, der bekommt tönend widerlegt, daß eine Rossini-Oper wie die andere klingen.

Rainer Wagner

Wiederveröffentlichungen ORCHESTERWERKE

★ **Giulinis Brahms-Sinfonien von 1962-1979; Intensiv gestaltete, tief lotende Bekenntnismusik (je älter um so mehr).**

BRAHMS, Sinfonien Nr. 1-4, Variationen über ein Thema von Joseph Haydn, Tragische Ouvertüre; Philharmonia Orchestra London, New Philharmonia Orchestra London (Sinfonie Nr. 4), Carlo Maria Giulini; EMI 1 C 197-53 776/79 (4 S 30)
Aufnahmedatum: 1962 (1.S. + Haydn-V.), 1963 (2.S.), 1964 (3.S. + Tr. Ouv.), 1979 (4.S.)

Klangbild: 1979 mehr geglättet als in den nahe an Live-Charakter herankommenden Aufnahmen der frühen sechziger Jahre.
Fertigung: Ohne Mängel.
Vergleichseinspielung: 4. Sinfonie: Giulini (EMI 037-02 083)

Die 4. Sinfonie von Brahms sei Teil seines Lebens, hat Giulini bekannt. Hört man die vorliegende Kassette, so ist man eher geneigt, dies von der Ersten anzunehmen, so völlig kongruent wirken hier Partitur und Interpretation, so zwingend, ja authentisch ist der Eindruck dieser Wiedergabe. Jede Phrase und jedes Detail ist werkgetreu erfüllt und wird mit lebensvoller Intensität erfüllt. Die Nachdrücklichkeit dieser Interpretation erinnert an Furtwängler. Viele sonst meist unterbelichtete Stimmen werden von Giu-

lini so deutlich herausgearbeitet, daß weit mehr als gewöhnlich von der Partitur zu hören ist und einem manche Stellen ganz neu aufgehen. So kommen etwa in der langsamen Einleitung des 1. Satzes die Bläser insgesamt, in der Schlußgruppe das Blech oder im 2. Satz vor und während des Oboen-Themas die Bässe besonders deutlich und mit Nachdruck heraus, im Mittelteil des 3. Satzes die Streicher, die im Finale auffallend präsent sind. Insgesamt eine der stärksten und eindrucksvollsten Interpretationen der Ersten, der die der Zweiten und Dritten nahestehen, während m.E. die Vierte diese Faszination nicht in diesem Maß erreicht: Bei ihr sind die Tempi im allgemeinen etwas schneller, es wird vieles nicht so ruhig und nicht so intensiv ausgespielt. 1962/64 war Giulini noch nicht „der“ Giulini wie heute und doch wirken gerade seine Brahms-Interpretationen der sechziger Jahre (wozu auch die als „Füller“ beigegebenen Haydn-Variationen und die Tragische Ouvertüre gehören) bedeutender als diejenigen neueren Datums (die Vierte von 1970 mit dem Chicago Symphony Orchestra und die von 1979 mit dem New Philharmonia Orchestra London, die sich nicht wesentlich unterscheiden und im Tempo lediglich um unbedeutende 17 Sekunden differieren). Trotzdem gehört auch Giulinis Vierte immer noch zu den wenigen herausragenden Wiedergaben dieser Sinfonie, auch wenn sie nicht den Rang des nahezu Singulären hat wie die Erste (und weitgehend auch die Zweite und die Dritte). Schade, daß es keine Vierte mit Giulini aus der Aufnahmezeit der drei ersten Sinfonien zu geben scheint! Insgesamt aber ist diese Kassette unbedingt zu den exemplarischen Brahms-Interpretationen zu zählen. Brahms ist hier intensiv gestaltet, tief ausgelotete Bekenntnismusik, bei der der Italiener Giulini das kantable Element besonders zur Geltung kommen läßt.

Karl Ludwig Nicol

○ **Sinnvoll gekoppelte Auswahl aus der Ariola-Eurodisc-Serie „Orchesterbilder aus dem alten Rußland“ (aus Kassette 4 und 2). „Bilder“ teils französisch, teils russisch orientiert, „Nacht“ urrussisch.**

MUSSORGSKY, Bilder einer Ausstellung (Orchesterfassung von Ravel) Eine Nacht auf dem kahlen Berge; Staatliches Sinfonieorchester der UdSSR, Großes Rundfunk-Sinfonieorchester der UdSSR, Jewgenij Swetlanow/Nathan Rachlin; Ariola 201-990-250 (1 S 30)
Aufnahmedatum: 1974/1958

Klangbild: Etwas tiefenbetont, „Bilder“ etwas dumpf, „Nacht“ leicht aggressiv, Klangfarbenwiedergabe durchschnittlich.
Fertigung: Vorecho zu Beginn von Seite 2, sonst ohne Mängel.

In den vier Kassetten ihrer Serie „Orchesterbilder aus dem alten Rußland“ hat die Ariola-Eu-

rodisc einst russische Aufnahmen repräsentativer russischer Kompositionen von Glinka bis Rachmaninoff zusammengestellt. Auf der vorliegenden Platte werden davon die beiden Bestseller Mussorgskys (in sinnvoller Kombination) ausgewählt. Swetlanow macht die „Bilder einer Ausstellung“ traditionsgemäß in Ravels Orchesterfassung. Dabei tendiert er je nach „Bild“ bald mehr zu französischem Klangideal und Interpretationsstil, bald mehr zu russischem. Bei der ersten Promenade etwa bläst die Solotrompete typisch französisch mit viel Vibrato, ähnlich wie das Saxophon im „Alten Schloß“ (bei dem Ravel das Vibrato ja ausdrücklich verlangt.). Echt russisch – mit extremen dynamischen Kontrasten und starken leidenschaftlichen Ausbrüchen – wirken dagegen beispielsweise der exzentrische „Gnomus“, das lastend schwere, dumpfe Tuba-Solo des „Bydlo“, die pomphafte Klangprachtentfaltung beim „Großen Tor von Kiew“ oder der wiederum exzentrische Hexenritt der Baba Yaga.

Wechselt Swetlanows Wiedergabe etwas zwischen glatt und urwüchsig, so fasziniert die 22 Jahre alte Aufnahme der „Nacht auf dem kahlen Berge“ durch ihre Entfesselung chthonischer Urtiefen. Was Nathan Rachlin bietet, das sind quasi Bilder aus dem heidnischen Rußland. Ein urwüchsiger Hexensabbath, gegen den der von Berlioz vergleichsweise harmlos und salonfähig erscheint. Auf den Chaos ausdrückenden Hauptteil wirkt der Tranquillo-Ausklang durch seinen krassen Gegensatz ganz besonders stark. Hier ist auch – in dieser Interpretation – von der Handschrift Rimsky-Korssakoffs, der das Werk einrichtete, so gut wie nichts zu merken, so Mussorgsky-typisch mutet dieser Teil an.

Karl Ludwig Nicol

○ **Aus vier Einzelplatten wurden drei: Mutis kompakte Schumann-Interpretationen jetzt als Kassettenreprise.**

SCHUMANN, Die vier Sinfonien; Ouvertüre zu Goethes „Hermann und Dorothea“ und Schillers „Die Braut von Messina“; Philharmonia Orchestra (bei der 4. Sinfonie: New Philharmonia), Riccardo Muti; EMI 153-53704/6 Q (3 S 30)
Aufnahmedatum: 1977 und 1979

Klangbild: Tiefenbetont, kompakt und dicht, von mittlerer dynamischer Breite, großräumig.
Fertigung: Gelegentlich leichtes Knistern.
Vergleichseinspielungen: Barenboim (DG 2740 174)
Bernstein (CBS S 77315)
Inbal (Philips 5703 031)
Furtwängler (4. Sinfonie) (DG 2721 202)

Neu an dieser Kassettenausgabe ist eigentlich nur die Konzentration auf Musik von Schumann. Aus den ursprünglich vier Einzelplatten, von denen die älteste 1977, die übrigen 1979 erschienen sind, wurden jetzt drei in Kassettenform zusammengefaßt. Dies wurde dadurch möglich, daß man die zur 4. Sinfonie gekoppelte Italiener-

FONO-KRITIK

sche Sinfonie von Mendelssohn Bartholdy eleminierte. Alle vier Einzelplatten wurden bereits in FonoForum kritisch gewürdigt: die vierte Sinfonie in Heft 4/78, die zweite Sinfonie zuzüglich der Ouvertüre zu Goethes „Hermann und Dorothea“ in Heft 7/79, die dritte Sinfonie zusammen mit der Ouvertüre zu Schillers „Die Braut von Messina“ in Heft 11/79 und schließlich die erste Sinfonie in Heft 8/80. Daher an dieser Stelle nur einige ergänzende Bemerkungen. Die Kombination zu einer Schumann-Kassette ist sinnvoll und gewiß auch im Kaufpreis attraktiver; von einem Gewinn für das Repertoire kann freilich nicht die Rede sein. Irgendwelche preßtechnischen Unterschiede zu den Einzelplatten sind mir nicht aufgefallen. Nach Abhören dieser Aufnahmen aber bestätigt sich erneut Mutis überschaubares Verhältnis zur Sinfonik Schumanns; diese wird mit Wucht und Pathos beladen, als gelte es, jene oft gerügten Schwächen der orchestralen Schreibweise Schumanns zu überdecken und diese in eine kraftvolle oder ätherische Diktion einzubinden. Dieser Verdacht wird dadurch genährt, daß die Balance zwischen exponierten (obligaten) Instrumenten und Orchester unterschiedlich ausgefallen ist. Nicht immer erscheinen die einzelnen Instrumente in der gewünschten Transparenz, als müsse sich die einzelne Linie vorrangig dem geschmeidigen Gesamtklang unterordnen. Übrigens verzichtet Muti auf die pausenlose Wiedergabe der vierten Sinfonie. Die einzelnen Sätze sind bei ihm abgesetzt (entgegen Schumanns Spielanweisung). Das durchweg vitale Engagement des Dirigenten hinterläßt generell deutliche Spuren in den Interpretationen; diese sind durchweg spannungsvoll ausgefallen, wo der Impetus des Musizierens dies erfordert – die Poesie kommt dabei nicht zu kurz. Vor allem aber besteht an suggestiven Klangwirkungen kein Mangel, detailanalytische Ausleuchtungen sind jedoch nicht die Stärken dieser Aufnahmen. Ausgenommen von diesen einschränkenden Feststellungen bleibt die konstant vorzügliche Leistung des Orchesters.

Gerhard Wienhe

Neuveröffentlichungen KONZERTE

○ Zwei der bedeutendsten Gitarrenkonzerte (aus dem Biedermeier und dem 20. Jahrhundert) in solider Wiedergabe.

GIULIANI/VILLA-LOBOS, Konzert für Gitarre und Orchester A-Dur op. 30; Konzert für Gitarre und kleines Orchester; Santiago Navascués (Gitarre), Das Münchner Rundfunkorchester, Heinz Wallberg; Ariola 201 012-366 (1 S 30)

Aufnahmedatum: 1980

Klangbild: Frequenz- und Klanggruppenbalance ausgewogen, präsent, Klangfarbenwiedergabe weitgehend originalgetreu, durchschnittliche Dynamik.

Fertigung: Einwandfrei.

Vergleichseinspielungen: Williams (CBS 79334) Bream (RCA 2641 081 AS und RCA 2641 113 AW) Romero (Ph 6550 031: Giuliani)

Je ein repräsentatives Gitarrenkonzert aus der Biedermeierzeit und aus dem 20. Jahrhundert, aus Wien und aus Brasilien, sind hier stilistisch und entwicklungsgeschichtlich informativ miteinander kombiniert. Giulianis op. 30, der bekannteste seiner drei Beiträge zu dieser Gattung, vereinigt das melodiose mit dem virtuos Element. Es erfordert somit die hohe Kunst, auf dem Zupfinstrument Gitarre „singen“ zu können und es verlangt außerdem die hohe Schule sehr anspruchsvoller Technik. Der am Münchner Richard-Strauss-Konservatorium lehrende spanische Gitarrist Santiago Navascués trägt das Werk mit hieb- und stichfester Technik vor und läßt an den erforderlichen Stellen auch die Kantabilität nicht zu kurz kommen. Freilich steht er denkbar schwerster Konkurrenz gegenüber.



Heinz Wallberg

Seine beachtliche Leistung ist durch und durch solide, Bream, Pepe Romero und Williams freilich haben darüber hinaus das absolut Souveräne brillanter Technik, das Elegante, das Raffinement und die Nuancen, die ihren Interpretationen den Rang des Exzellenten verleihen.

Die Musik des Brasilianers Villa-Lobos scheint dem Spanier Navascués mehr zu liegen als die des nach Wien emigrierten Italieners Giuliani. In dem Andrés Segovia gewidmeten Konzert für Gitarre und kleines Orchester bekennt Navascués gewissermaßen mehr Farbe: hier setzt er mehr Klangfarbendifferenzierungen ein und arbeitet auch dynamisch subtiler. Die große Kadenz gestaltet er wohlgedacht. Dennoch bleibt noch ein entscheidender Abstand zu den Interpretationen von Bream und von Williams. Das Münchner Rundfunkorchester unter Heinz Wallberg arbeitet bei Giuliani teils mit solistischer Besetzung und strebt hier überhaupt kammermusikalische Begleitung an, während bei Villa-Lobos mehr das Einbetten des Gitarrenklangs in den Streichersound praktiziert wird.

Karl Ludwig Nicol

○ „Unbefangen und einfach frisch musiziert ...“

BACH, Die Brandenburgischen Konzerte; Jozef Kopelman (Violine), Vladislav Brunner jun. (Flöte), Vojtech Samec (Flöte), Alexander Citarino (Cembalo), Jozef Hanušovský (Oboe), Juraj Klatt (Oboe), N.N. (Trompete), Jozef Illés (Horn), Jan Budzák (Horn), Jozef Martinkovic (Fagott), Slowakisches Kammerorchester, Bohdan Warchal; RCA RL-30431 DT (2 S 30) Aufnahmedatum: 1977/1978

Klangbild: Ausgewogen, natürlich, präsent, wenig Hall, gute Tiefenstaffelung.
Fertigung: Einwandfrei.

So unbefangen und einfach frisch musiziert haben wir die Brandenburgischen wohl lange nicht vernommen. Als habe es Ramin und Harnoncourt nie gegeben, greifen diese Slowaken die Auffassung der dreißiger Jahre auf und modernisieren sie sanft: Hermann Diener und Edwin Fischer sind noch frisch geblieben. Das ist Vorteil und Chance der Provinz, daß sie den Hauptströmen der stilistischen Entwicklungen nur langsam folgt, dabei die Pendelschläge in Extreme und die damit verbundenen Aufregungen und Irrtümer ausspart – aber auch kaum je aufregend wirkt. Also dürfen wir uns auch ganz unbelastet von intellektuellen Vorbehalten dem Vergnügen der Musik hingeben, das anhaltend bleibt durch alle sechs Konzerte. Denn Phrasierung und Tempi sind deutlich und stimmig, Intonation, instrumentale Technik und Zusammenspiel sind so, daß man sie vergißt. Bei der Aufzählung der Solisten des 2. Konzerts fehlt der Trompeter, der wahrlich keinen musikalischen Grund hat, sich zu verstecken. Die Flöten blasen so schlank, daß ausnahmsweise sogar der Ersatz der von Bach vorgesehenen Blockflöten durch Querflöten hingenommen sei – an diesem Punkt könnte ja immerhin der Streit um die Frage der Originalinstrumente (oder nicht immer?) beginnen. Daß die Aufführungen so kurzweilig wirken, beruht darauf, daß jedem Motiv, jedem

Thema seine eigene angemessene Tempovariante zugestanden wird. Wenn in den ersten Sätzen die durch das Hauptthema eingetretene sanfte Verbreiterung für die Durchführung rückgängig gemacht wird, so sollte die Beschleunigung im überleitenden Fortspinnungsteil weniger auffällig erfolgen – so wirkt es wie „Davonlaufen“. Das sechste Konzert stelle ich mir ruhiger, weniger „stampfend“ vor – entsprechend dem Charakter der Originalinstrumente (Gamben; hier werden Bratschen und Celli benutzt). Dies ist die einzige wirkliche Kritik an dieser Aufnahme, die kaum schnell veralten dürfte und an der auch bei mehrmaligem Hören kein Überdruß entsteht.

Helmut Haack

○ Jörg Faerber entdeckt das Motorische (zu seinem Nachteil).

BACH-SÖHNE, Carl Philipp Emanuel Bach, Konzert für Cembalo und Hammerflügel mit Orchester Es-Dur Wq. 47; Johann Christian Bach, Konzert für Klavier und Orchester B-Dur op. 13 Nr. 4; Johann Christoph Friedrich Bach, Konzert für Cembalo und Orchester E-Dur; Christiane Jaccottet (Cembalo), Leonore Klinckerfuß (Hammerflügel), Württembergisches Kammerorchester Heilbronn, Jörg Faerber; FSM 53034 (1 S 30)

Klangbild: Ausgewogen und transparent, deutliche Tiefenstaffelung, natürlich; im Doppelkonzert das Verhältnis der Instrumente unausgewogen.

Fertigung: Einwandfrei, aber Schnittfehler im Überspielband.

Vergleichseinspielungen:

Carl Philipp Emanuel Bach, Pieces For Forte-piano and Clavichord; Inger Grudin-Brandt, Hammerflügel und Clavichord (BIS.LP-142)

Das Cembalo darf zeigen, was es kann: glitzernde Geläufigkeit durch Leitern und Akkordbrechungen, mühelos und ohne Schwierigkeiten mit einer launischen Mechanik. Der Hammerflügel darf bei Philipp Emanuel Bach zeigen, was er kann: empfindsame Themen voller Wärme singen und durch feine dynamische Differenzierung ausgestalten; dazu darf er im Wettbewerb mit dem Bruder Leichtfuß beweisen, daß seine junge Technik auch schon ganz flotte Läufe und Arpeggien verträgt. Der für die Schallplattenaufnahme des Doppelkonzerts verwendete, von Christiane Klinckerfuß mit adäquater Technik und mit sicherem musikalischen Instinkt gespielte Hammerflügel von Nanette Streicher (geb. Stein), 1805 in Wien gebaut, ist allerdings schon ein bis zwei Instrumentengenerationen jünger und entwickelter als die Instrumente, die Carl Philipp Emanuel kannte, als er sein Konzert 1788 in Hamburg schrieb. Der Stein-Streicherflügel hat den richtigen Klang für die frühen und mittleren Beethoven-Sonaten. Die Zurückhaltung hinsichtlich des dynamischen Spektrums von Leonore Klinckerfuß ist daher wahrscheinlich richtig, doch etwaige Ansätze zum „emp-

findsamen“ Spiel sind offenbar in der Eile untergegangen, mit der die Musik abgehaspelt wird. Der von Philipp Emanuel gedachte Vergleich der beiden Instrumente, der ja damals eine Gegenüberstellung zweier Ausdruckswelten bedeutete, kommt so nicht recht zustande, zumal im Panorama der Aufnahme der Flügel vorne und das Cembalo hinten steht. Das Tonstudio hat außerdem einen groben Band- oder Schnittfehler im II. Satz durchgehen lassen; ferner ist der Schnitt zwischen I. und II. Satz deutlich hörbar. Während bei Philipp Emanuel Doppelkonzert die Parte von Cembalo und Hammer-Klavier nicht austauschbar sind, hat Johann Christian Bachs Konzert nicht so viele motivische oder technische Bezüge zum Instrument, daß die Verwendung eines Hammerflügels zwingend wäre. Gleichwohl spielt Leonore Klinckerfuß elegant, leicht, im II. Satz anmutig, erfrischend im Wechsel zwischen empfindsam und virtuos in dem ungewöhnlichen Finale. Mit einem deutlichen Schnitt vor der Reprise des I. Satzes mit Wechsel des Klangcharakters (Wechsel der Bandsorte?) dokumentiert sich auch hier die Arbeit des Tonstudios. – Der Bückeburger Bach ist unter seinen Brüdern der konservativste geblieben, doch sein Cembalokonzert zeigt auch im traditionellen Stilgewand seine geniale Erfindung. Seine Virtuosität war sagenhaft, und Christiane Jaccottet kann ihre stupende Geläufigkeit hier voll ausspielen.

Wo aber ist denn der unverwechselbare Charakter der Musik von Carl Philipp Emanuel Bach geblieben? Fiel er bei einem nicht genügend eingehenden Studium des die Platte eröffnenden Doppelkonzerts unter den Tisch? Oder wollte Jörg Faerber uns beweisen, daß die Bach-Söhne sich doch viel ähnlicher sind, als bisher angenommen? Daß auch Cembalo und Hammerflügel im musikalischen Ausdruck sich verblüffend nahekommen, wenn man die Spielerinnen nur anhält, exakt im gleichen und präzise gleichmäßigen Tempo zu spielen? Zum Vergleich sei allen Beteiligten die Platte von Inger Grudin-Brandt empfohlen.

Helmut Haack

○ Gefriergetrockneter Dvorák.

DVORAK, Violinkonzert a-Moll op. 53, Romanze f-Moll op. 11; Salvatore Accardo, Concertgebouw-Orchester Amsterdam, Colin Davis; Philips 9500 406 (1 S 30)

Klangbild: Normal, ohne besonders auffällige Merkmale.

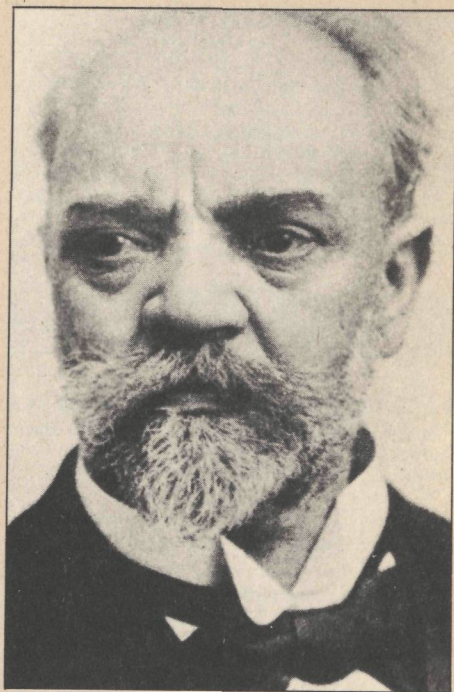
Fertigung: Ohne Beanstandung.

Vergleichseinspielung: Vaclav Hudecek, Musici Pragensis, Smetacek (Pan 110 347)

Ein Italiener in Prag! Anscheinend war's ihm dort ein wenig zu kühl gegenüber seinem italienischen Heimatland. Jedenfalls ist er bis zur Einspielung des Dvorák-Konzertes nur so weit aufgetaut, daß er schon so ziemlich alle Noten spie-

len konnte, Lebenswärme scheint aber noch nicht zurückgekehrt zu sein! In dieser Aufnahme fehlt aber auch so ziemlich alles, was einen Dvorák ausmacht. Accardo bewegt sich hier auf einer Ebene wie Ciffra unter den Pianisten: alle Noten in größtmöglicher Perfektion hat mit Musik noch lange nichts zu tun. Ich fürchte, Accardo hat sich durch sein massenweises Aufnehmen bereits totgespielt. Weniger wäre auch auf diesem Gebiet manchmal entschieden mehr. Eine andere Sprache spricht dagegen der junge Vaclav Hudecek – nämlich seine Heimatsprache. Ich kann mich hier nur nachdrücklich Lewinskis seinerzeitiger Empfehlung anschließen.

Wolfgang Wendel



Antonin Dvorák

○ Große Geige und Orchestermulm.

BRUCH/BEETHOVEN, Violinkonzert Nr. 1 g-Moll op. 26/Romanze für Violine und Orchester F-Dur op. 50; Vera Predescu, Sinfonieorchester Pro Musica, Jon Conta; Intercord INT 120.935

Klangbild: Violine stark überbelichtet; Orchester mulmig.
Fertigung: Einwandfrei.

Ein Allerweltsprogramm, mit knapp 19 bzw. 17 Minuten pro Plattenseite mehr als nur mager. Die mit keinem Wort vorgestellte Geigerin hätte sicher auch Beethovens G-Dur-Romanze „draufgehabt“, damit man wenigstens das