

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

○ Beachtenswerte Alternative zu Marriners Aufnahme von 1978.

JOSEPH HAYDN, Die sieben letzten Worte unseres Erlösers am Kreuz (Orchesterfassung); Mainzer Kammerorchester, Günter Kehr; FSM 53 035 (1 S 30) Aufnahmedatum: 1979

Klangbild: Ausgeglichen und voll.
Fertigung: Ohne Mängel.

Daß die eigentliche „Urfassung“ der „Sieben letzten Worte“ in Schallplattenkatalogen nur relativ selten erscheint, ist verwunderlich. Sind die meisten Kammerorchester etwa der Meinung, es lohne die Beschäftigung mit dem Werk nicht, da man sieben langsame Sätze hintereinander einem normalen Konzertpublikum ohnehin nicht zumuten könne? Wie dem auch sei, die vorliegende Neuaufzeichnung ist im Repertoire auf keinen Fall überflüssig. Ebenso wie Neville Marriner (Elec./EMI 1C 065-02958) verzichtet Günter Kehr jeweils auf die Wiederholung der Exposition und kommt auf die gleiche Spieldauer (ca. 55 Minuten). Trotz etwas angezogener Zeitmaße für die einzelnen „Sonaten“ wird auch hier die feierliche Basis des Ganzen nirgends angetastet. Wenn man – wie Marriner und jetzt Kehr – diesen Grundzug beachtet, so muß die Interpretation stimmen. Für die Differenzierung innerhalb der Komposition bleibt da immer noch genügend Raum. Die stilerfahrenen Mainzer Instrumentalisten musizieren mit schönem Einsatz und obendrein so gelassen (nicht etwa temperamentlos!), wie es diese Komposition erfordert. Günter Kehr seinerseits sorgt für eine vollkommene Koordinierung des Streicherensembles mit den das Bild bereichernden Bläsern (Flöten, Oboen, Fagotte, Hörner – Trompeten plus Pauken lediglich in dem abschließenden „Terremoto“).

Werner Bollert

○ Konsequente Zuendeführung eines anfechtbaren, aber diskussionswürdigen Prinzips der Mozart-Interpretation.

MOZART, The Late Symphonies 21 - 41; Academy of St. Martin-in-the-Fields, Neville Marriner; Philips 6769 043 (8 S 30) Aufnahmedatum: 1980

Klangbild: Klar, präsent, plastisch
Fertigung: Einwandfrei
Vergleichseinspielung: Krips/Concertgebouw-Orchester (Philips 6747 130)

In puncto Mozart läßt Philips sich seit der „Jubiläumsausgabe“ des Jahres 1956 so leicht nicht übertreffen und legt nun neben dem in Kassette 1 der „Mozart Edition“ zusammengefaßten Korpus der Sinfonien für den Bereich der „späten“ Werke eine Alternativ-Deutung vor. Die Einteilung der Mozart-Sinfonien in zwei Hälften, eine „frühe“ und eine „späte“, sollte man, zumal wenn der Schnitt 1772 gemacht wird, nicht allzu genau nehmen; sie entspringt hier wohl mehr editorischen Erwägungen, für die ein Name gefunden werden mußte, und damit geraten wir auch schon mitten in die allgemeinere Problematik einer jeden Beschäftigung mit Mozarts symphonischem Werk. Die Grenzen sind hier fließend, das Periodisieren stößt auf erhebliche Schwierigkeiten. Anders als etwa bei Haydn läßt sich die Entwicklung des Mozart'schen Orchesterdenkens nur verfolgen, wenn man neben den Symphonien auch die Welt der Serenaden und Divertimenti, vor allem aber die Klavierkonzerte miteinbezieht. Ob nun „frühe“ und „späte“, „kleine“ und „große“ Sinfonien – wichtig bleibt, falls nicht eine Auswahl der zwölf oder fünfzehn für die Entwicklung entscheidenden Werke getroffen wird, daß bei einer „Gesamt“-Aufnahme die Grenzbereiche offengehalten bleiben. Das hat die „Mozart Edition“ bei der für die Entwicklung der klassischen Sinfonik so wesentlichen Kategorie der Opern-Sinfonia wie den von Mozart gelegentlich nachkomponierten Einzelsätzen getan; mochte man auch schon dort über die weder chronologische noch der gebräuchlichen Numerierung folgende Anordnung streiten, so ergibt sich bei der hier zu besprechenden neuen Kassette als Unikum, daß am Schluß nicht das alles krönende Finale der „Jupiter“-Symphonie steht, sondern ein Andante-Sätzchen, das Mozart zur „Pariser“ Symphonie nachkomponierte, weil sich das ursprünglich vorgesehene und bis heute in das Werk gehörende Andantino für die Uraufführung als zu anspruchsvoll erwies.

Wie schwierig es freilich ist, sinnvolle Abgrenzungen zu finden, hatte sich bereits in der „Mozart Edition“ erwiesen: die für den Konzertgebrauch mit einem neuen Finale versehene „Ascanio“-Sinfonie wurde dort aufgenommen, hingegen die „Overtura“ zur „Betulia liberata“, dieses grandiose d-Moll-Stück, das so weit vorweist, nicht.

Damit aber sind wir bei Fragen der Aufführungsgeschichte und des Aufführungsstils. Wie soll man die Mozart-Sinfonien spielen? Aus dem Geist der Umwelt oder dessen, was man dafür hält? Aus der „Umgebung“ heraus, in die das jeweilige Stück gestellt war? Dabei kämen selbst für die Spätwerke kuriose Dinge zum Vorschein, riß man doch die Folge der Einzelsätze im Konzertverlauf häufig auseinander. Wie Mozart damals aufgeführt und begriffen wurde, kann man sich auf Grund wohl bekannter Details mit einem Schuß Phantasie einigermaßen vorstellen. Die

Zeit versagte Mozarts Orchesterstil, wo er eigen war, früh die Gefolgschaft; unmißverständlich bekam dies Burney schon 1772 zu hören, wozu er ergänzt, die „Exekution“ der Salzburger Kapelle sei „mehr rau und rauschend als delikate und im besten Geschmack“, und wenn Mozart sechs Jahre später nach der Uraufführung der „Pariser“-Symphonie erleichtert ins Palais Royal ging, ein „guts gefrorenes“ nahm und den Rosenkranz betete, den er versprochen hatte, falls es gut ginge, kann man sich sein Teil denken. Die große Leistung der klassischen Sinfonie (und Mozarts entscheidender Anteil daran) war der schrittweise Auf- und Ausbau des Entwicklungsdenkens in der Sonatenform zunächst des Kopfsatzes, dem dann die im „Jupiter“-Finale gipfelnde Aufwertung des ursprünglich leichtgewichtigen Schlußstückes folgte. Nicht was auf dem Wege dahin rückwärts weist, ist entscheidend, sondern einzig, was diese Entwicklung bei

wundert für einen Stil, in dem sich historische Kenntnis mit durchaus heutigem Musizerverständnis zu einem modernen Barockbild verbinden. Auf Mozart angewendet, läßt dies bei oft merkwürdig hurtig anmutender Eleganz und einer im Rhythmischen stark kopplastigen Statik den größeren Formansatz nicht zum Tragen kommen. Es herrscht eine Art von Exaktheit, die rechtes Atmen nicht erlaubt, Spannungslosigkeit dominiert über die eigentliche Mozart'sche Grazie. Es wird nicht in großem Bogen gedacht; es fehlen die Zwischenwerte, bei aller Virtuosität wirkt vieles grob und unbekümmert; wo Mozart mit Terrassendynamik angefaßt wird, muß er verarmen. Daß all dies Folge eines ganz spezifischen Streicherstils dieses an sich so blendenden Orchesters ist, wird deutlich, sowie die – hervorragenden – Bläser das Wort führen. All dies konnte schon den frühen Werken, die bereits in der „Mozart Edition“ Marriner und seiner Aca-



Neville Marriner, dessen neue Mozart-Einspielungen bei Philips nach Ansicht unseres Rezensenten zu sehr an der Aufführungs- und Interpretationspraxis des Barock orientiert sind.

Mozart innerhalb von weniger als 25 Jahren an geistigen Möglichkeiten zutage förderte, bleibt dieses Interesse.

Damit aber ist auch schon das schwerwiegendste Argument gegen Marriners Mozart-Konzept ausgesprochen, ein Argument, das bereits für die Einspielung der Jugendsymphonien galt und um so stärker ins Gewicht fallen muß, je mehr wir uns in der neuen, bei Nr. 21 der (nach alter Zählung) insgesamt 41 Werke dem Gipfel nähern. Marriner kommt vom Barock, vom Kammerorchester her. Ursprünglich Geiger, hat er längst auch vor großen Orchesterbesetzungen gestanden, doch bleibt seine Arbeit mit der hochvirtuosen Academy of St. Martin-in-the-Fields sein bisher entscheidendes Verdienst, weltweit be-

demy anvertraut waren, wenig bekommen. Wenn Marriner nun in seiner neuen Einspielung dieses Prinzip konsequent fortsetzt und zu Ende führt, erheischt das zwar Respekt vor dem hier versuchten nahezu Unmöglichen, macht aber auch ein wenig ratlos. In der „Mozart Edition“ war diese zweite Hälfte dem 1974 verstorbenen und zumindest in der breiten Publikumsgunst seltsam unterschätzten Josef Krips und dem Concertgebouw-Orchester übertragen, und nichts kann die diametrale Gegensätzlichkeit der beiden dort gekoppelten Mozart-Auffassungen deutlicher machen als das Nebeneinanderhören von Marriners Darstellung der Sinfonie Nr. 20 in D, KV 133, und Krips' Interpretation der Sinfonie Nr. 21, A-Dur, KV 134. In Marriners Ein-

spielung der Symphonien 21 - 41 jedenfalls rückt Nr. 21 wieder dicht an die bereits früher vorgelegte Nr. 20, und je subtiler Mozarts Formstrukturen nun werden, um so deutlicher muß die Fragwürdigkeit des konsequent durchgehaltenen Interpretationsprinzips in Erscheinung treten. Man vermißt schmerzlich die Entwicklungen und den „Bau“. Merkwürdig, wie überzeugend auch im Gestalterischen immer wieder Bläserpassagen wirken. Der Atem bewahrt vor manchem. Kaum zufällig sind die langsamen Sätze, bei denen mit Finesse wenig auszurichten ist, am schwächsten.

Es liegt in der Natur eines solchen Unternehmens wie einer Produktion der gesamten Mozart-Sinfonien, am Ende mehr zu wissen und vor allem mehr zu spüren als zu Beginn. Marriner jedenfalls überrascht mit einem Eingangs-Allegro der großen g-Moll-Symphonie, das sich geradezu jugendlich aufbäumt, auch aus dem mit bravuröser Finesse musizierten Finale der späten Es-Dur-Symphonie glaubt man einen Um-

denkprozeß herauszuhören. Wie schon erwähnt, schließt die Kassette kurioserweise nicht mit Mozarts letztem und größtem symphonischen Wort, dem Finale der „Jupiter“-Symphonie, sondern mit dem rauschenden „Pariser“ Stück, das hier freilich weit vordergründig-grober daherkommt, als es in Wirklichkeit ist, genauer: mit dem anstelle des ursprünglichen und bis heute der Symphonie zugehörigen zweiten Satzes des von Mozart auf Wunsch des Monsieur Le Gros eingerückten, eher niedlichen Andante. Das allerdings gerät zum Bonbon!

Helmuth Reinold

○ Nicht unbedingt erforderliche Bereicherung des bereits vorliegenden Angebotes.

MOZART, Symphonien Nr. 41 „Jupiter“ und Nr. 40; London Symphony Orchestra, Claudio Abbado; DG 2531 273 (1 S 30) Aufnahmedatum: 1980

Klangbild: Weich, räumlich, leicht hallig.
Fertigung: Einwandfrei.

Von Mozarts großer g-Moll wie der „Jupiter“-Symphonie verzeichnet der neueste „Bielefelder“ jeweils über zwei Dutzend Aufnahmen, darunter Interpretationen, die auch noch in zwanzig, dreißig Jahren ihren Rang und ihre Ausstrahlungskraft behaupten dürften. Es herrscht also kein Mangel. Wer diesen Dutzenden eine neue Einspielung zugesellt, tritt notgedrungen nicht mit deren letzten, sondern mit den Ersten in die Schranken. Dazu gehört Mut, Urteilsvermögen und – daß man speziell zu Mozart Wesentliches zu sagen hat. Abbados neue Aufnahmen habe ich mir wiederholt angehört, wiederholt, um den Gründen auf die Spur zu kommen, warum sie so wenig beeindruckten. London Symphony ist ein vorzügliches Orchester; Ab-

FONO-KRITIK

bado hat sich – und keineswegs nur als Interpret der Moderne – international einen Namen gemacht; und doch: dieser Mozart ist merkwürdig verwaschen, klingt geradezu breiig, was offensichtlich nicht so sehr eine Frage der Aufnahmetechnik als vielmehr Folge vom Pult herkommender Klangvorstellungen ist. Eine gewisse Müdigkeit und Unschärfe liegt vor allem über dieser g-Moll-Symphonie, das Gebäude wird nicht sichtbar, dafür tritt ein Flächiges, Glattes, Unverbindliches und „Schönes“ ungebührlich in den Vordergrund, und solche Schönheit macht die Sache ungenau – mehr noch als die Tempeschwankungen in übrigens beiden Finali. Seltsam aneinandergereiht der Kopfsatz der „Jupiter“-Symphonie, dem alles Kraftvoll-Strahlende fehlt; ein sehr weiches Andante cantabile ohne dessen heroische Momente; am glücklichsten die Exposition des Allegro molto-Finale, gegen die freilich der Durchführungsteil wieder steil abfällt. In der g-Moll-Symphonie weder die großen Konflikte, weder das Grimmige noch die hintergründig entrückte Heiterkeit, die das Stück zur Offenbarung macht. Ob man sich um ein Begreifen dieser so wenig überzeugenden Aufnahmen anhand der Partitur oder im Vergleich mit beliebigen anderen Interpretationen bemüht – an all dem, was hier nicht zum Tragen kommt, wird deutlich, welch ein kraftvoller Geist Mozart doch gewesen ist.

Helmuth Reinold

○ Hier kommt ein wenig Farbe in das Bild des Komponisten Schostakowitsch.

DMITRI SCHOSTAKOWITSCH, Unveröffentlichte Manuskripte: Suite aus der Filmmusik „Das Märchen vom Popen und seinem Knecht Balda“; Zwei Fabeln von Krylow op. 4; Ouvertüre op. 23 (zur Oper „Armer Columbus“ von Erwin Dressel); „Tahiti-Trott“ op. 16; Instrumentierungen; Galina Borissowa (Mezzosopran), Ewgenij Nesterenko (Baß), Alla Abladerijewa (Sopran), Kammerchor des Moskauer Konservatoriums, Staatliches Sinfonieorchester der UdSSR, Moskauer Philharmonie, Leningrader Philharmonie, Gennadij Roshdestwensky; Ariola 201974-366 (1 S 30)
Aufnahmedatum: 1976 bis 1979

Klangbild: Ausgewogen.
Fertigung: Einwandfrei.

Nachdem wir auf den Schostakowitsch hinter der Maskierung der offiziell gebilligten Musik durch seine Memoiren ein paar erhellende Blicke werfen durften, gewinnen die auf dieser Platte versammelten Stücke einen anderen Wert, als sonst gemeinhin den unveröffentlicht gebliebenen Nebenwerken großer Komponisten zukommt: Hier blitzen ein paar Faltenwürfe des „nichtoffiziellen“ musikalischen Temperaments Schostakowitschs auf. Ob die Stücke nun frühe Arbeiten des Konservatoriumsschülers sind (Zwei Fabeln

op. 4; 1922; Filmmusik op. 36, 1922, die Instrumentierung von „Ich harrete lange dein“ von Rimsky-Korssakoff op. 4,4) oder „Gelegenheitswerke“ (die Ouvertüre op. 23), oder ob ihre Komposition rein dem Vergnügen diene (Tahiti-Trott op. 16 und Flohlied-Instrumentierung), jedes einzelne fügt dem Gesamtbild der Musik Schostakowitschs, der in seinen „Hauptwerken“ fast nirgends wie hier den Hintergrund, den Alltag des ernsten, einsamen, furchtsamen Sowjetbürgers ausgespart hat, kleine lebenswerte Züge hinzu. So wird Schostakowitsch zuletzt auch als Autor des berühmten „Poems auf die Heimat“ wieder verständlich. Es bleibt ein Nachholbedarf: der Mensch Dmitri ist zu entdecken, damit wir seine Musik besser verstehen. Das Potpourri dieser Platte ist bunt, und sein gemeinsames Band ist nur die Bemühung Roshdestwenskys gewesen, die Musik der unveröffentlichten Werke aufzuführen. Ist es legitim, diese Splitter auf stilistische Einflüsse zu untersuchen? Ich finde es wohl lustig, wenn plötzlich der Schluß von „Esel und Nachtigall“ so klingt wie ein Zitat aus Orffs „Carmina burana“ – erstaunlich, und: wo ist das Verbindungsglied? Oder sollte Orff in Schostakowitschs unveröffentlichten Manuskripten gestochert haben? Auch andere Anklänge stellen sich ein, es ist eine Platte des Rätsels, des Amusements („Vergnügungszug“ nach J. Strauß und neue Orchestrierung des Flohlieds) und der Entdeckungen – darunter ist die Filmmusik wohl die interessanteste. Roshdestwensky dirigiert alle Stücklein genau, teilweise sogar mit dem ihnen eigenen Witz.

Helmuth Haack

○ Günter Wands Start zu seiner Gesamtaufnahme der Schubert-Sinfonien: Schuberts sinfonische Erstlinge als Nachkommen der Wiener Klassik unter dem Aspekt der Werkreue und einer Durchhörbarkeit zum Mitschreiben.

SCHUBERT, Sinfonien Nr. 1 D-Dur und Nr. 2 B-Dur; Kölner Rundfunk-Sinfonie-Orchester, Günter Wand;
Deutsche harmonia mundi 1C 065-99 772 (1 S 30)
Aufnahmedatum: 1980

Klangbild: Im piano und mezzoforte transparent und fein gezeichnet, im forte und fortissimo des vollen Orchesters Blech gegenüber Holz und Streichern etwas zu stark.
Fertigung: Einwandfrei.
Vergleichseinspielung: Böhm (DG 2740 127)

Nach seiner Gesamtaufnahme der Bruckner-Sinfonien (die Erste und Zweite folgen noch) hat sich Günter Wand konsequenterweise Bruckners „Vorläufer“ Schubert zugewandt und mit dessen Erster und Zweiter seine zweite Gesamteinspielung intoniert (die Vierte und Achte folgen als nächste).

Stilistisch korrekt betrachtet wand Schuberts sinfonische Erstlinge als Nachkommen beziehungsweise Ausläufer der Wiener Klassik; denn zweifellos knüpfen diese zwei Werke des Sechzehnten und des Achtzehnjährigen teils an Haydn, teils an Mozart und teils an Beethoven an (wie wohl sie natürlich auch schon unverwechselbar Schubertsche Züge zeigen). Der Dirigent erreicht vor allem bei den piano-Strecken, den solistisch-kammermusikalischen Partien und der durchbrochenen Arbeit geradezu Mozartsche Transparenz. Das Beethovensche Element tritt mehr an den Tuttistellen hervor (wo die Aufnahmetechnik allerdings gern das Blech zu wenig zurücknimmt).

Insgesamt bieten Wand und das hervorragend spielende Kölner Rundfunk-Sinfonie-Orchester einen Schubert unter dem Aspekt der Werkreue: Die genauestens durchdachte Wiedergabe arbeitet „Nebenstimmen“, die sonst meist untergehen, klar heraus und sorgt – größtenteils – für eine Durchhörbarkeit fast zum Mitschreiben. Was die Tempi betrifft, so hält sich Wand auch hier strikt an die Partituranlagen und unterscheidet bei den zwei Menuetten etwa sehr bewußt zwischen Allegro einerseits (Erste) und Allegro vivace andererseits (Zweite). Für das Menuett der Ersten wählt er das Zeitmaß gemessen genug, daß es ohne die geringste Modifikation auch für das ruhig-ländlerhafte Trio beibehalten werden kann. Gegenüber den ausgesprochen österreichischen Schubert-Interpretationen Böhms und den mehr böhmischen (Schuberts Herkunft entsprechend) Kubeliks vertritt der gebürtige Elberfelder Günter Wand eine etwas mehr intellektuelle, analytische Variante, die Schubert in ihrer Art und auf besondere Weise gerecht wird.

Karl Ludwig Nicol

○ Schubert wie im Durchlauf, ohne wesentliche gestalterische Anhaltspunkte.

SCHUBERT, Sinfonien Nr. 5 B-Dur (D 485) und Nr. 8 h-Moll (D 759); Ungarisches Staatsorchester, János Ferencsik;
Hungaroton SLPX 12039 (1 S 30)
Aufnahmedatum: 1979

Klangbild: Mittenbetont, von blasser Klangfarbenwiedergabe, durchschnittlich in der Dynamik, trocken, wenig räumlich.
Fertigung: Bis auf einige Oberflächenstörungen und leichtes Rauschen ohne Mängel.
Vergleichseinspielungen: Nr. 5: Böhm (DG 2531 279)
Maazel (DG 2735 002)
Nr. 8: Kleiber (DG 2531 124)

János Ferencsik außerordentliche philologische Kenntnisse schlagen in seinen Konzert- und Schallplatten-Interpretationen nur zögernd durch. Der „ranghöchste“ Dirigent Ungarns lehrt Umgänglichkeit. Mit den Mitteln humaner,

wissender Kollegialität vermag er internationale Orchester zu motivieren, die sich mit einem Mal verstanden, respektiert und beflügelt fühlen. Ferencsik kommt ihnen arbeitspsychologisch gesehen als dirigierendes Kontrastprogramm entgegen. Um Intensität feilschende Maestri kennen sie zur Genüge.

Den ungarischen Orchestern jedoch vermag Ferencsik nur routinierte Lautgebung abzuverlangen. Sie kennen den Doyen des Taktstockes, sie scheinen wenig kreativen Widerstand zu verspüren. Die jüngste Einspielung der Schubert-Symphonien in B-Dur und h-Moll belegt dies eklatant. Über die Ausformungskriterien eines frühen Durchlaufs ist man vor den Hungaroton-Mikrofonen nicht hinausgekommen. Namentlich im Bereich der h-Moll-Sinfonie wird deutlich, mit welchen dramaturgischen Mitteln sich etwa ein Carlos Kleiber über sonntägliche Konzertmuster hinweggesetzt hat. Ferencsik Temporegie nivelliert die Polarität beider Sätze. Die inwendigen Brüche und Ausbrüche werden beschwichtigt und im instrumentalen Sonderfall wird sozusagen hinter vorgehaltener Hand phrasiert. Die blasser Klangfarbenwiedergabe und die für Hungaroton-Aufnahmen fast typische unkomfortable Räumlichkeit tragen zum matten Gesamteindruck bei. Musikalische Unlust auf mittlerem Orchesterniveau: der heiteren „Fünftens“ wird auf diese Weise kaum ein Plattenkunde gesichert werden. Karl Böhms neue Aufnahme mit den Wiener Philharmonikern sei an dieser Stelle nur erwähnt, besprochen wird sie gesondert.

Peter Cossé

○ Roshdestwensky komplettiert seine zyklische Einspielung der Tschaikowsky-Ballette.

TSCHAIKOWSKY, Dornröschen – Ballett in drei Akten und einem Prolog op. 66, vollständige Gesamtaufnahme; BBC Symphony Orchestra, Gennadij Roshdestwensky;
Ariola 300575-435 (3 S 30)
Aufnahmedatum: 1979

Klangbild: Präsent, aber nicht besonders räumlich; wenig transparent; nicht plastisch genug. Leichtes Bandrauschen.
Fertigung: Einwandfrei.
Vergleichseinspielungen: Ernest Ansermet (Decca SXL 2160-62), Richard Bonynge (Decca SD 78 D 3)
Antal Dorati (Mercury SR-6-9014)
André Previn (EMI – 183-02537/39 Q)
Ausschnitte: Karajan (DG 2535 648)
Rostropowitsch (DG 2531 111)
Monteux (Decca 642 145 AH)
Stokowski (Decca SMD 1113)

Nun hat also Gennadi Roshdestwensky seinen „Tschaikowsky-Ring“ vollendet (um ein klassisches Wort von John Neumeier zu verwenden) und das längste und beste der drei großen Tschaikowsky-Ballette nach einer Pause von

über zehn Jahren doch noch eingespielt. Erinnern wir uns: Roshdestwenskys Gesamtaufnahmen des „Schwanensee“- und des „Nußknacker“-Balletts waren vor einem Jahrzehnt die ersten vollständigen Gesamtaufnahmen der Tschaikowsky-Ballettklassiker auf dem bundesdeutschen Schallplattenmarkt überhaupt; und erst nach dieser mutigen Tat der Eurodisc zogen die anderen Schallplattenfirmen nach und veröffentlichten jene Gesamtaufnahmen, die Dirigenten wie Antal Dorati für den amerikanischen und Ernest Ansermet für den englischen Schallplattenmarkt eingespielt hatten. Was uns damals an Roshdestwenskys Interpretation dieser Ballettmusiken überraschte, war eine Auffassung, die



Gennadij Roshdestwensky

man von einem Tschaikowsky- und Ballett-Spezialisten vom Range dieses Dirigenten nicht erwartet hatte: Denn Roshdestwensky kümmerte sich überhaupt nicht um Aufführungstradition und Tanzbarkeit, sondern lieferte eine herzerfrischend unsentimentale und unkonventionelle Auslegung dieser ja ansonsten bis zur totalen Abnutzung exekutierten Musik ab. Das klang damals in unseren Ohren knallhart und trocken, wirkte stellenweise nüchtern und lieblos in der Art, wie dieser Mann über sämtliche Schönheiten und Glücksmomente in Tschaikowskys Ballettpartituren hinwegfegte, hatte andererseits eine nicht unsympathische sportliche Note, wenn der sowjetische Pultstar seine Virtuosen im Orchester mit hoher Geschwindigkeit zu äußerster Brillanz antrieb. Von einem Dirigenten, der jahrelang als Ballettkapellmeister gearbeitet hatte und der noch dazu mit einer Primaballerina verheiratet war, und von einem Musiker, der mit

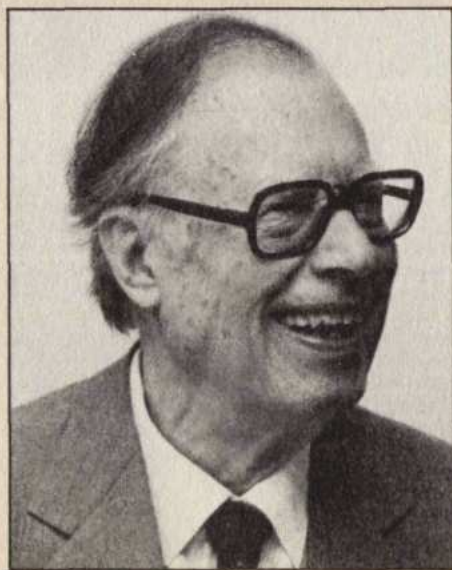
den Tschaikowsky-Sinfonien großgeworden war, hätte man sich durchweg langsamere Tempi und ein genüßlicheres Verweilen bei Tschaikowskys Kostbarkeiten versprochen. Ich schrieb damals im FonoForum, daß ich mir von dieser Interpretation mehr Wirkung vorstellen könnte, wenn dem russischen Dirigenten eine westliche Aufnahmetechnik zur Verfügung stünde. Mit „Dornröschen“ ist nun dieser Wunsch in Erfüllung gegangen: Roshdestwensky hat in der Zwischenzeit viel im Westen gearbeitet und vollendet den Zyklus der drei bedeutendsten Ballettmeisterwerke unter ganz anderen – will meinen: besseren – Bedingungen: mit einem der besten Sinfonie-Orchester Londons und mit einer zweifellos besseren Aufnahmetechnik. Und dieses „Dornröschen“ ist denn auch keineswegs schlecht geraten. Wer das Werk noch nicht kennt, wer es erst kennenlernen möchte, der ist mit dieser sehr preiswerten Veröffentlichung in discophiler Aufmachung bestens bedient. Gleichwohl hat mich diese Aufnahme kalt gelassen, und ich behaupte, daß Kenner dieses Werkes mit dieser Aufnahme nicht glücklich werden. (Auch in diesem Sinne mag diese „Dornröschen“-Ausgabe etwas für Anfänger sein: So haben sie nämlich immer noch die Möglichkeit, sich in ihrer Erlebnis-Fähigkeit in puncto „Dornröschen“ zu steigern.) Wo liegen die Gründe für dieses Unbehagen und für meine Nörgelei? – Da muß man zunächst mit Betroffenheit konstatieren, daß Roshdestwenskys Auffassung der Tschaikowskyschen Ballettmusik sich keineswegs in all den Jahren geändert hat. Nach wie vor paukt er das Werk stur im gleichen Metrum durch, immer noch verfolgt von seiner Neigung zu durchweg schnellen, überhitzten Tempi. Dynamische Differenzierungen gestattet sich Roshdestwensky nicht: schnell und langsam, laut und leise – das ist bei ihm alles ein- und dasselbe. Stellenweise hat man den Eindruck, als wolle sich der Dirigent einer lästigen Pflicht möglichst schnell entledigen. Inspiration stellt sich nicht ein. Das zänkisch-böse Eingangs-Thema der bösen Fee, das etwas bei Ernest Ansermet oder auch bei Pierre Monteux durch pointierte Akzentuierung und langsame, federnde Betonung jene unausweichliche Übermacht des grausamen Fatums signalisiert – bei Roshdestwensky huscht es wie ein kleiner Gewitterschauer vorbei: Die berühmte Tschaikowsky-Katastrophe – Zentrum aller Bühnen- und Programm-Musiken des großen russischen Komponisten – findet nicht statt. Roshdestwenskys Orchester-Schläge bleiben ohne Bedeutung, werden nicht zu jenen Schicksals-Schlägen, als die der Komponist sie verstanden wissen wollte. Die ersten Takte des Prologs stehen hier bereits als pars pro toto: Der Auftritt der bösen Fee mitten in der Tauf-Zeremonie wirkt hier nur wie ein peinlicher gesellschaftlicher Zwischenfall; Schicksalhafter findet nicht statt – schließlich ist „Dornröschen“ ja nur ein Märchen und nichts weiter. Auch die Kräfte des Guten, symbolisiert durch die Flieherfee, fallen dieser Belanglosigkeit durch Nivellierung zum Opfer: Wenn die Feen herabsteigen, dann schweben sie nicht wie Sonnen- oder Mond-Strahlen aus unergründlichem Kosmos zur Erde hernieder – bei Roshdestwensky kommen sie mit dem Fahrstuhl, etwa so wie Frank N.

FONO-KRITIK

Furter in der „Rocky Horror Picture Show“ – und das hat denn auch denselben Effekt, nämlich den der Verniedlichung und der unfreiwilligen Komik. Fazit: Tschaikowskys Programm-Musik eignet sich nun einmal nicht zum Herunter-Dirigieren, weil sie mit einer literarischen und symbolischen, in jedem Fall aber außer-musikalischen Bedeutung befrachtet ist. Wer sich weigert, dieser Symbolik Rechnung zu tragen, wer nur die Noten abliert und nicht über ihren Sinn nachdenkt, der sollte gefälligst die Finger von dieser Musik lassen! „Dornröschen“ ist keine Rossini-Ouvertüre, sondern ein zeitlos-modernes Lehrstück über die Grundbedingungen der menschlichen Existenz. Das Werk ist dementsprechend ein Denkmodell, das freilich mit den Mitteln der musikalischen Spätromantik aufgestellt wird, das sich aber prinzipiell von der Thematik der großen Tschaikowsky-Sinfonien in nichts unterscheidet. Mit der „Sinfonie Pathétique“ hat „Dornröschen“ jenen Fatalismus gemeinsam, der die Ohnmacht des Menschen von einem übermächtigen Schicksal kennzeichnet. Aber während die „Pathétique“ insofern subjektiv ist, als sie einer tiefen Ergebnisse in das Schicksal Ausdruck verleiht – resultierend aus Depression und Resignation –, dokumentiert „Dornröschen“ gewissermaßen ein Gleichgewicht der Kräfte des Guten und des Bösen. Insofern ist „Dornröschen“ gewissermaßen objektiv und dem sieghaften Optimismus der Fünften Sinfonie (insbesondere ihres Happy Ends) verwandt. Bei der außermusikalischen Deutung dieses Balletts, das ja ohnehin die Vertonung eines Stücks Literatur war (wenn auch „nur“ eines Märchens, das freilich Weltliteratur geworden ist), haben Erich Walter in Düsseldorf und John Neumeier in Hamburg in ihren Inszenierungen darauf hingewiesen, daß „Dornröschen“ nicht zuletzt ein astrologisches Stück ist, vergleichbar einzig mit der sinfonischen Dichtung „Die Planeten“ von Gustav Holst. Von all diesen Erwägungen bleiben wir in Roshdestwenskys aalglatter, oberflächlicher Einspielung „verschont“. Er serviert uns von Tschaikowskys Programm-Musik nur die Musik, jedoch nicht das Programm. Wen diese, meine Argumentation nicht überzeugt, der höre sich Roshdestwenskys „Dornröschen“ im Vergleich zur Ansermet-Aufnahme an oder aber im Vergleich zur Suite aus dem Ballett, die Mstislaw Rostropowitsch mit den Berliner Philharmonikern jüngst für die DG einspielte: Rostropowitsch wirft sich mit leidenschaftlicher Emphase in die emotionalen Abgründe dieser Musik, reißt mit, begeistert und macht auch betroffen. Wer ein komplettes „Dornröschen“ mit tanzbaren Tempi will (dies betrifft vor allem Tänzer und Choreographen), der halte sich an die Einspielung von Richard Bonynges mit dem National Philharmonic Orchestra bei Decca, die durchweg liebevoller, gründlicher und aufnahmetechnisch besser, schöner, plastischer, räumlicher, transparenter und farbiger ausgefallen ist. Der DG sei nach ihrer sensationell guten „Schwanensee“-Gesamtaufnahme mit dem Boston Symphony Orchestra unter Seiji Ozawa eine Fortsetzung mit „Dornröschen“ anempfohlen. Wie mich überhaupt die relativ flache, enge und nicht sonderlich transparente Aufnahmetechnik in dieser Roshdest-

wensky-Aufnahme überrascht hat: Das entspricht nicht dem Standard von heute. Einen interessanten Aspekt liefert Roshdestwenskys Bevorzugung der Blechbläser dennoch: Da wird einem plötzlich bewußt gemacht, wieviel Prokofiew von Tschaikowsky gelernt hat. Das merkt man sonst nicht, weil die meisten großen Dirigenten in ihren „Dornröschen“-Platten (von Karajan über Stokowski bis hin zu Ormandy) das Schwergewicht ihrer Klang-Kosmetik immer auf die Streicher verlegen und die Blechbläser nur als Gegen-Farbe benutzen. Hier hingegen ahnt man des öfteren, wie nah Prokofieffs „Cinderella“ schon 1890 bei Tschaikowsky vor der Tür stand, obwohl „Cinderella“ erst ein halbes Jahrhundert nach „Dornröschen“ komponiert wurde – sicherlich nicht ohne Grund mitten im Zweiten Weltkrieg, wo die Sehnsucht nach der vermeintlich so heilen Romantik Tschaikowskys (und nach einer guten Fee, die endlich den Frieden bringen soll) am größten war. Roshdestwenskys „Dornröschen“ macht noch etwas anderes deutlich: daß er – trotz aller Erfahrung mit Tschaikowskys sinfonischem Oeuvre – zu Prokofiew eine weitaus innigere und herzlichere Beziehung besitzt als zu Tschaikowsky: Hätte er dieses „Dornröschen“ auch nur annähernd mit soviel Liebe interpretiert wie etwa seine Gesamtaufnahme von „Cinderella“, so könnten wir hier von einem Ereignis sprechen. Aber so? Seinem „Dornröschen“ fehlt Ansermets Parfum, Karajans Eleganz, Stokowskis Streicherglanz, Bernsteins Dynamik und Rostropowitschs Leidenschaftlichkeit. Wäre diese Aufnahme vor zehn Jahren erschienen, so hätten wir uns damals sehr glücklich geschätzt. Aber heute sind wir anspruchsvoller geworden, denn unterdessen haben wir ja nicht nur Richard Bonynges Schallplatten-Sorgfalt, sondern auch die opulente quadrophonische Gesamteinspielung von „Dornröschen“ mit dem London Symphony Orchestra unter der Leitung von André Previn.

Edmund Gleede



Karl Böhm

 Schubert und Schumann quasi im ideologiefreien Raum

SCHUBERT/SCHUMANN, Symphonie Nr. 5 B-Dur D. 485/Symphonie Nr. 4 d-Moll op. 120; Wiener Philharmoniker, Karl Böhm; DG 2531 279 (1 S 30) Aufnahmedatum: 1980

Klangbild: Ausgewogen, präsent, leicht hallig, jedoch mit Bedacht auf farbliche Präzision und Konturverläßlichkeit.

Fertigung: Einwandfrei.

Vergleichseinspielungen: Schubert: Maazel (DG 2736002) Ferencsik (Hungaroton SLPX 12039) Schumann: Furtwängler (DG 2721202) Kubelik (CBS 79324)

Laut Bielefelder-Katalog beglückt Karl Böhm seine Verehrer mit der dritten Version von Schuberts „Fünfter“. Die Deutsche Grammophon Gesellschaft geht mit dieser Neuveröffentlichung kein großes Geschäftsrisiko ein: Böhm ist gefragt, die ausgewählten Symphonien von Schubert und Schumann passen in jede Geschmacks-kategorie und in dieser Koppelung auch in die Raster discografischer Vorlieben. Gegen den musikalisch-interpretatorischen Gehalt der Platte läßt sich überdies nichts einwenden. Böhm, der bekanntlich bei seinen Aufnahmen konzertante Bedingungen einzufangen versteht – er plagt sich und das Orchester nicht mit unnötigen Wiederholungen einzelner Abschnitte –, läßt den auf ihn eingefuchsten Wiener Philharmonikern genügend Freiraum. Sie erhalten Direktiven, aber sie spielen nicht in einem kollektiven Korsett, gegen dessen Einschnürungen sie allergisch wären wie kaum ein zweites international gefragtes Orchester. So ist ein erwärmtes und erwärmendes Musizieren aufgefangen worden, frei von Ideologien und textkritischen Überraschungen, sozusagen jenseits aller Schubert-Debatten, wie sie in den letzten Jahren auch im Hinblick auf symphonische Aufführungspraxis aufgeflammt sind. Die Akustik des Wiener Musikvereinsaaes tut ein übriges, den konziliant gewählten Zeitmaßen Atmosphäre zu verleihen.

Böhm und die Wiener Philharmoniker verstehen es, die Eingangsbewegung der Schubertschen „Fünftens“ unforciert hereinsinken zu lassen, duftig-gespannt, atmend und kammermusikalisch in der phraseologischen Biegsamkeit. Gerade diese Passage verführt ja im allgemeinen zur übereilten Geste. Ich erinnere mich in diesem Zusammenhang an eine Konzertwiedergabe des Prager Kammerorchesters, die bereits zu diesem Zeitpunkt in einen wirren Strudel von kleinen Noten riß. Ferencsik, der die „Fünfte“ zuletzt für Hungaroton aufgenommen hat, trifft ebensowenig die komponierte Verknüpfung von Lockerheit und Dezipiertheit, bei Lorin Maazel und bei anderen namhaften Dirigenten dominiert konstruktive Absicht. Orchesterale Selbstbestimmung gerät bei Schumanns „Vierter“ an die Grenzen der Sinnfälligkeit.

Masaru Nagami:

„Technische Daten sagen kaum etwas über die Klangqualität. Einzig und allein das Gehör entscheidet.“

Man weiß noch sehr wenig über die richtige Wiedergabe von Musik. Messen kann man heute nur kleine Teilbereiche. Allerdings sagen der Frequenzgang und die Belastbarkeit eines Lautsprechers nichts über die Auflösung des Klangbildes, die Räumlichkeit oder die Natürlichkeit aus. Die technischen Daten eines Tonabnehmers, seien sie noch so gut, sind kein Indiz für die Fähigkeit, feinste Klangnuancen richtig wiederzugeben. Ebenso wenig sind Klirrfaktor, Anstiegszeit, Bandbreite, IM-Verzerrungen ein Maßstab für die Klangqualität eines Verstärkers. Bei technischen Daten von Plattenspielern, Tonern und Bandgeräten verhält es sich ähnlich. Dazu kommt, daß der Einfluß der Schaltungstechnik, der Materialauswahl, der Bauelemente usw. auf die Wiedergabequalität nicht immer genügend berücksichtigt wird.

Es gibt nur ein Meßgerät, zugegeben ein subjektives, das auch feinste Klangnuancen registriert: das geschulte Ohr. Deshalb beurteilen wir neue Geräte primär nach ihrer Klangqualität. Und zwar alle Esprit Komponenten: Plattenspieler, Tonarm, Tonabnehmer, Tuner, Verstärker, Tape Deck und Lautsprecher.

Händlernachweis auf Anfrage.

ESPRIT

SONY

Sony Deutschland GmbH, Hugo-Eckener-Str. 20, 5000 Köln 30

FONO-KRITIK

keit. Furtwängler hat wohl am eindrucksvollsten gezeigt, wie sich satzüberlappend Ernst- und Grenzfall darstellen lassen. Böhm – obwohl keineswegs müßig – stuft die Dramatik der d-Moll-Symphonie Schumanns um einige Grade zurück, wobei koloristische Details zum Vorschein kommen, die beispielsweise in der CBS-Darstellung durch das Bayerische Rundfunkorchester unter Rafael Kubelik allenfalls angedeutet werden.

Peter Cossé

Wiederveröffentlichungen ORCHESTERWERKE

Verramschung und Leichenflederei
am „Gott des Tanzes“.

„NIJINSKY – Porträt eines Tänzers“ – Borodin: Polowetzer Tänze; Weber: Aufforderung zum Tanz; Debussy: Nachmittags eines Faun, Jeux; Strawinsky: Petruschka; Rimsky-Korssakoff: Scheherazade; New Yorker Philharmoniker, New Philharmonia Orchestra, Columbia Symphony Orchestra, Leonard Bernstein, Pierre Boulez, Igor Strawinsky; CBS 79330 (3 S 30)

Aufnahmedatum: 1965–79

Klangbild: Verschieden: in Petruschka „historisches“ Stereo, bei Boulez' Debussy präsent, durchsichtig, vollplastisch.

Fertigung: Einwandfrei.

Vergleichseinspielungen:

Borodin: Ansermet (Dec 642 435 AH)

Solti: (Dec 648 118 DT)

Weber: Karajan (DG 2530 244)

Furtwängler: (DG 2535 821)

Debussy: Ansermet (Dec 635 502 EK)

Rimsky-Korssakoff: Rostropowitsch

(EMI 065-02527 Q)

Strawinsky: Monteux (Dec 642 237 AH)

Boulez (CBS 76056)

Also gut: Da kommt eine Roman-Verfilmung über Nijinsky, den „Gott des Tanzes“, heraus – Postkartenkitsch aus dem sehr subjektiven Blickwinkel seiner ohnehin befangenen Gattin –; und im Zuge eines ständig zunehmenden Interesses an der Ballettkunst will die Schallplatten-Industrie natürlich nicht abseits stehen, wenn's darum geht, einen Trend geschäftlich auszuschlachten. CBS erwies sich in diesem Punkt als doppelt geschäftstüchtig, denn die Firma hat sich nicht nur die Rechte für den Film-Soundtrack gesichert, sondern sie bringt jene Musiken, die im Leben Nijinskys eine zentrale Bedeutung hatten, auch noch en bloc heraus. Gegen diese Idee, eine 3-Platten-Kassette unter dem vielversprechenden Titel „Nijinsky –

Porträt eines Tänzers“ herauszubringen und die Musik zu bündeln, zu der der legendäre Tanzgott getanzt hat, ist im Prinzip nichts einzuwenden: Wir präsentieren am Theater Kunst- und Unterhaltungswerke ja ebenfalls im Medien-Verbund und verkaufen dieselben Choreographien auch doppelt; unter dem Aspekt eines Choreographen-Portraits (also etwa: ein Balanchine-Ballettabend mit vier verschiedenen Choreographien zu Musiken von vier verschiedenen Komponisten) und unter dem Aspekt eines Komponisten-Portraits (also etwa: ein Ravel-Ballettabend mit vier verschiedenen Ravel-Werken in den Choreographien von Kurt Jooss, Hans van Manen, Maurice Béjart und George Balanchine). Beides ist interessant und legitim, wenngleich es doch eine Don-Quichotterie ist, einen berühmten Tänzer nicht etwa mit den Mitteln des Video-Tapes wiederauferstehen lassen zu wollen, sondern ausgerechnet mit den Mitteln

der Schallplatte (da kann nun jeder seiner Phantasie freien Lauf lassen und sich sein eigenes Nijinsky-Bild zimmern – absurdes Schallplatten-Theater, das Ganze!). Ich finde nur, daß bei einem derart hochtrabenden, hochstapelnden Titel die Ausführung und Aufmachung einer solchen Platten-Kassette dann doch wirklich das halten sollte, was ihr Titel verspricht. Und das ist hier leider nicht der Fall: Gerade das schöne, große, quadratische Format der Schallplatten-Kassetten-Beihäfte hätte sich ja angeboten, hier einen Nijinsky-Bildband mit ein paar guten Fotos und ein paar guten Aufsätzen über das Phänomen Nijinsky als Begleitheft beizulegen. Und wenn man sich dazu Zeit, Geld und Mühe sparen wollte, dann hätte man ja wenigstens eines der wichtigen ausländischen Nijinsky-Bücher auf Schallplatten-Kassetten-Format umlegen und mit dazupacken können. Positives Beispiel für derartige Zusammenarbeit mit einem Verlag:



Figurinen und Tanzstellungen zu einzelnen Takten von „Le sacre du printemps“. Gezeichnet anlässlich der Uraufführung in der Choreographie von Nijinsky von Valentine Hugo

die neue Beethoven-Partitur-Edition bei RCA. Aber dazu gebrach es den Geschäftsleuten bei CBS denn doch am nötigen Ehrgeiz, und so gibt es hier eben nur ein paar alte Aufnahmen in neuer Zusammenstellung und neuer Verpackung mit höchst dürrigem, dünnem, lieblosen Begleitheft, mageren Texten und wenigen Zitaten. Nijinsky hier also nur als Vorwand für Geschäftemacherei. Schade! Übrigens wäre CBS kein Stein aus der Krone gefallen, wenn die Firma zu den hier zusammengefaßten Musiken eine ihrer zahlreichen Aufnahmen von „Le Sacre du printemps“ (entweder in der Interpretation durch den Komponisten, oder in der vorzüglichen Aufnahme von Pierre Boulez mit dem Cleveland-Orchestra – beide im Katalog von CBS!) mit dazugelegt hätte: Wenn man schon beim Verramschen seiner Ladenhüter ist, dann sollte man dies etwas großzügiger und weniger halbherzig tun! Schließlich ist „Sacre“ nicht nur jenes Ballett, das in Nijinskys Choreographie seine Uraufführung erlebte, es ist auch die Musik, mit der Nijinsky sich nachweislich am meisten herumgeschlagen und abgequält hat. Das Werk war die Wendemarke in Nijinskys Leben: Es hat ihm kein Glück gebracht; anders formuliert: Das erste „Opfer“ dieser „Atombombe der Musik“ (Honegger) war Nijinsky selber, denn es ist zumindest nicht ausgeschlossen, daß Strawinsky und Diaghilew den Tänzer mit dem Auftrag, das Stück zu choreographieren, in die Verzweiflung und damit in seinen beginnenden Wahnsinn trieben (zumindest die Augenzeugen-Berichte von den Proben zur Uraufführung sprechen dafür). Aber CBS wird entgegnet, es sei ihr nur auf jene Musiken angekommen, zu denen Nijinsky getanzt hat, nicht jedoch auf jene, die er choreographierte. Warum fehlt dann Schumanns „Carnaval“? Auch davon hat doch CBS eine ganze Reihe von guten Aufnahmen in ihrem Lager. Nur eine LP mit „Sacre“ und „Carnaval“ dazu – und dieses „Portrait“ wäre viel richtiger, wahrhaftiger, farbiger, facettenreicher ausgefallen! Schade also um die an sich reizvolle Idee! Trauer-Arbeit an Nijinsky wird hier nicht geleistet, eher schon Leichenflederei. Zu den (alten) Aufnahmen selbst: Leonard Bernsteins Einspielung von Rimsky-Korssakoffs „Scheherazade“ zählt nicht eben zu seinen Glanzzeiten. Bei Bernstein fließt Rimsky-Korssakoffs Meer träge und behäbig dahin, langweilig und spannungslos, ein stehendes Gewässer offenbar, in dem kein Seeräuber, geschweige denn ein weißer Hai kreuzt. Still ruht der See, er lädt zum Bade – zum lauwarmen, besonders im ersten Satz. Die Tempi in den ersten drei Sätzen sind zu langsam geraten: sie fallen auseinander, wirken larmoyant und undramatisch. Immerhin entschädigt uns der amerikanische Tausendsassa für die ersten drei zähflüssigen Sätze dann im Schlußsatz, wo er wieder voll auf der Höhe seines Könnens ist und besonders die Schlagzeug-Gruppe der New Yorker Philharmoniker zu gepfefferten Kraftausbrüchen anfeuert. Derartiges Schwanken zwischen Extremen ist übrigens Bernsteins altes Leiden: von Ausgewogenheit hat er nie viel gehalten, und seine Interpretationen gehören dementsprechend in den Konzertsaal. Auf Platte verewigt, wirken derart spontane Stimmungs-

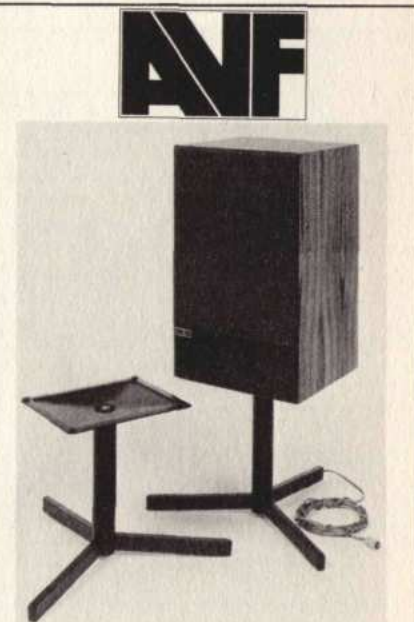
Schwankungen oft befremdend: Wehe dem Musikliebhaber, der sich in derart subjektive Augenblicks-Interpretationen einhört! Mit Stokowsky, Ormandy, Markevitch oder Rostropowitsch, aber auch mit der neuen Maazel-Aufnahme, ist man da besser beraten. Was Bernstein in dieser Kassette innerhalb der „Scheherazade an Zeit verbraucht, das versucht er hernach in den „Polowetzer Tänzen“ aus „Fürst Igor“ und der „Aufforderung zum Tanz“ wieder einzusparen: beide Stücke werden von Bernstein in einem Affenzahn durchgepeitscht – vom „Geist der rose“ keine Spur, eher schon etwas vom Geist einer Nähmaschine. Ich bin gewiß kein Karajan-Fan, aber wieviel Leichtigkeit, Charme, Esprit und Eleganz, auch wieviel Melancholie-Romantik in diesem von Weber komponierten und von Berlioz orchestrierten Stück liegt, das hört man auf Platten nur bei Karajan. Aber Karajan ist (noch) nicht bei CBS. Die hier beigelegte „Petruschka“-Platte besitzt natürlich insofern Authentizität, als das Werk vom Komponisten selber dirigiert wird. Und wer will sich schon anmaßen, den Komponisten Strawinsky gegen den Kapellmeister Strawinsky zu verteidigen? Es ist jedoch leider eine Tatsache, daß Strawinsky ein schlechter Dirigent seiner eigenen Musik war (Ausnahme: Seine Einspielung vom „Kuß der Fee“). Diese Aufnahme von „Petruschka“ ist leider zu alt (auch aufnahmetechnisch) und zu altmodisch. Strawinsky dirigiert sein eigenes Ballett sehr schnell herunter, so daß bei seinem Trend zu zügigen und straffen Tempi zu viele Kostbarkeiten seiner eigenen Partitur unbeleuchtet bleiben. Über viele Feinheiten hetzt der Dirigent hinweg. Die Musik klingt hart, laut, schroff, grell, flach und undifferenziert. Wenn beispielsweise der Lanner-Walzer gegen das Thema des Mohren ausgespielt wird, dann ist das hier zu ungenau, zu grob, rhythmisch verwachsen und auch zu untänzerisch. Alles in allem: kein Vergleich mit der vorbildlichen Aufnahme von Pierre Monteux, der die Uraufführung des Werkes betreut und geleitet hatte, kein Vergleich auch mit der schönen, sorgfältigen und rhythmisch federnden Aufnahme von Pierre Boulez, die CBS ebenfalls selbst ediert, und die dieser Kassette abermals besser zu Gesicht gestanden hätte. Womit wir denn auch beim einzigen Plus-Punkt dieser Veröffentlichung angelangt wären: Die Rosine in diesem Kuchen ist die Seite 2 mit den beiden Debussy-Werken „Nachmittag eines Faun“ und „Jeux“, in der in jeder Hinsicht mustergültigen Interpretation durch das New Philharmonia Orchestra unter der Leitung von Pierre Boulez. Hier stimmt alles: der lange Atem, die ruhige und überschaubare Disposition, mit der Boulez diese Stücke organisch entwickelt, das Gleichgewicht des Stimmengewirrs und die enorme Transparenz und Plastizität, mit der Boulez die einzelnen Hauptgedanken dieser Musik heraushebt, sein Klangfarbensinn in Kombination mit einer superben Aufnahmetechnik (es sind dies auch altersmäßig die jüngsten Aufnahmen in dieser Nijinsky-Gemischtwarenhandlung), und nicht zuletzt analytisches Freilegen von Strukturen in Kombination mit dem Hervorzaubern von Atmosphäre. Das macht Appetit, sich den ganzen Debussy von Boulez zu kaufen.

Vier der zwölf Streicher-Concerti
grossi Handels in historischem
Klang und „klassischer“ Interpretation.

HÄNDEL, 4 Concerti grossi aus op. 6 (Nr. 4, 5, 8 und 12); Ulrich Grehling und Wolfgang Neining (Violine), Hannelore Müller (Violoncello) und Eduard Müller (Cembalo), Schola Cantorum Basiliensis, August Wenzinger; DG Archiv 2547 034 (1 S 30)
Aufnahmedatum: 1965

Klangbild: Transparent, gut ausgewogen, historische Klangfarben.
Fertigung: Einwandfrei.

Die 16 Jahre alte Aufnahme Wenzingers mit seinem Ensemble der Basler Schola Cantorum ist noch jenseits von Harnoncourt und Sigiswald Kuijken Petite Bande angesiedelt. Es wird be-



K. D. Turm
Ständer mit einer Höhe von 266 mm für
Lautsprecher bis 45 kg und Standfläche von
min. 178 x 129 mm. Das Lautsprecherkabel
wird durch die Standfläche und durch das
aufrechte Teil des Ständers geführt.
Fordern Sie bitte ausführliche Unterlagen
über unser sonstiges Lautsprecherständer-
Programm an.

Vmp L. F. Lieten

D-7452 Haigerloch Oberstadtstr. 55
Tel. (074 74) 61 93, Telex 07 67 344

Edmund Gleede

FONO-KRITIK

reits auf historischen Instrumenten gespielt, aber noch nicht in historischer Manier. Vier der bekanntesten Streicher-Concerti grossi Händels sind hier vielmehr in „klassischer“ Händel-Interpretation wiedergegeben: égaies Spiel, keine Favorisierung der Schwerpunkregel und kein Messa di voce.

Durch das historische Instrumentarium wird der Klang besonders transparent. Transparent heißt hier keineswegs dünn: vielmehr klingt etwa der Kopfsatz des D-Dur-Concertos, als ob Oboen mitbliesen. Und „klassisch“ heißt hier keineswegs steril: vielmehr ist der Vortrag durchaus musikantisch. Dafür sorgen sowohl Wenzinger als auch das gut zusammengestellte Concertino, das im Tutti führt und sich bei den Solostrecken organisch vom Ripieno löst. Die Wiederveröffentlichung ist zugleich ein klingendes In memoriam für Ulrich Grehling, den inzwischen verstorbenen Konzertmeister dieser Aufnahme.

Karl Ludwig Nicol

Neuveröffentlichungen KONZERTE

○ Eine Klangvirtuosin an der Harfe serviert Plattenpremieren.

HARFENKONZERTE VON SAINT-SAËNS: Konzertstück G-Dur für Harfe und Orchester op. 154, Fantasie a-Moll für Harfe solo op. 95; **PIERNE:** Konzertstück für Harfe und Orchester op. 39, Impromptu-Caprice As-Dur für Harfe solo op. 9; Catherine Michel (Harfe), Orchester von Radio Luxemburg, Louis de Froment; FSM 53 039 (1 S 30)

Klangbild: Bei Piernés Impromptu-Caprice etwas hallig, sonst einwandfreie Räumlichkeit; bei den zwei Konzertstücken ausgewogene Klanggruppenbalance.

Fertigung: Ohne Mängel.

Die Harfenistin Catherine Michel hat sich mit Erfolg als musikalische Schatzgräberin betätigt: Sie förderte zwei Harfen-Solostücke und zwei Konzertstücke für Harfe und Orchester zu Tage, die diese Wiederentdeckung verdienen; denn sie sind allesamt ausgesprochen dankbar, ausgezeichnet instrumentenmäßig geschrieben und – was die Stücke mit Orchester betrifft – glänzend instrumentiert.

In seinem G-Dur-Konzertstück erweist sich Saint-Saëns in puncto Brillanz der Instrumentation aufs neue als ein französischer Rimsky-Korssakoff. Und Pierné, teils Saint-Saëns, teils Fauré und teils dem Impressionismus nahestehend, hat in dieser Hinsicht ebenfalls Reizvolles

zu bieten. Das Orchester von Radio Luxemburg musiziert unter Louis Froment farbig, mit französischem Légèrem, nur manchmal zu wenig transparent; seine Begleitung läßt das Soloinstrument immer gut hervortreten. Statt „Harfenkonzerte“ müßte der Plattentitel korrekt „Harfenkonzertstücke und Harfensolostücke“ lauten, doch können die beiden Konzertstücke dank ihrer mehrsätzigen Anlage auch als kleine Konzerte angesprochen werden. Jedenfalls spielt Catherine Michel sie durchaus konzertant in einer Verbindung von sehr versierter Technik und kontrastierender musikalischer Gestaltung. Die Harfenistin verfügt über eine weite Skala von dynamischen und artikulatorischen Nuancen. Fast noch deutlicher als in den Konzertstücken kommt Catherine Michels differenzierte Gestaltungskunst in den Solokompositionen zur Geltung, die sie mit sensibler Agogik formt.

Karl Ludwig Nicol

○ Berwald, Alkan und Czerny als Katalogneuheiten, brillant und „rhetorisch“ kundig dargeboten.

WERKE FÜR KLAVIER UND STREICHER, von Liszt, Berwald, Czerny, Alkan: *Malédiction*, Klavierkonzert Nr. 1 D-Dur, *Divertissement de Concert* op. 204, *Concerto da camera* Nr. 2 cis-Moll; Michael Pinto (Klavier), Südwestdeutsches Kammerorchester Pforzheim, Paul Angerer; FSM 53033 (1 S 30)

Aufnahmedatum: September 1978



Michael Pinto

Klangbild: Präsent, gelegentlich etwas vordergründig, ausgewogen in der Balance zwischen Klavier und Orchester, weitgehend natürlich.

Fertigung: Vereinzelt Oberflächenstörungen, geringfügiges Rumpeln.

Vergleichseinspielungen: Liszt: Bingham (EMI 1 C 065-99843)

Brendel (FSM 34518)

Berwald: Migdal (EMI SLS 5096)

Franz Berwalds D-Dur-Klavierkonzert und die beiden Konzertstücke von Czerny und Alkan müssen angesichts der derzeitigen Marktsituation als Katalogneuheiten bezeichnet werden. Die in der Sparte „Vergleichseinspielungen“ genannte Aufnahme des Berwald-Werkes mit Marian Migdal ist jedoch über den Auslandsdienst der EMI anzufordern. Und der direkte Vergleich mit Pontis Darstellung aus dem Jahre 1978 legt es nahe, sich mit der schwedischen Produktion zu befassen. Migdals Klavierspiel wirkt um einige Grade bedachter, vorbereiteter, als es Ponti jetzt im Zuge weiterer Repertoire-Erschließung gelingen wollte. Ponti verkürzt den Berwaldschen Klaviersatz zum nordischen Hüller, indem er sich auf technische Schwierigkeiten stürzt, als hätte Berwald in der Tat ein blendstarkes Renommierstück verfaßt. Migdal indessen versteht es, die stilistische Zwitterstellung zwischen explizitem Solo-Konzert und vor-symphonischer Argumentation bewußt zu halten. Er regelt die an der Außenseite beheimateten Kräfte wirksam zurück, türmt Oktavserien eher schlicht und sichert dem Hörer somit die Sicht auf die eigentliche Substanz.

In seinem Element dagegen ist Ponti bei Czerny, dessen spritziges, unverblümt gutgelautes „Divertissement de Concert“ für Klavier und Streicher Geläufigkeit und Spielwitz des Ausführenden geradezu herausfordern. Thema, Kadenz und Variationsfolge dieses Opus 204 sind – paradox genug – von begeisternder Flachheit. Derart unmetaphysische Akkordbrechungen wurden in den folgenden Jahrzehnten Musikgeschichte zu Dutzenden geschrieben. Aber Czernys „Divertissement“ zeichnet sich bei aller Unbekümmertheit des Satzes durch Charme, ja Selbstironie aus. Ponti und Angerer mit seinen „Pforzheimern“ bringen die notwendige Identifikation mit, um diese „Etüdiade“ den schiefen Blicken unfroher Musikologen zu entziehen, wobei nicht unvermerkt bleiben sollte, daß sich noch geschliffenere Terzen und Arpeggios vorstellen ließen.

Von Interesse dürfte auch der Hinweis auf Alkan als Komponisten knapp dimensionierter Kammerkonzerte sein. Ponti hat sich ja schon einmal für Alkan verwandt, als er Auszüge aus den etwas quer zur Musikästhetik des 19. Jahrhunderts stehenden Etüden op. 39 aufnahm. Bukolik und Abgerissenheit der Gedankenführung wird im zweiten Kammerkonzert zum Programm erhoben. Die Platte wird sinnvollerweise mit Liszts „Malédiction“ eröffnet, einem der konstituierenden Stücke für die Gattung „Konzertstück“. Das frühe, womöglich 1827 verfaßte Werk ist als Vorgriff auf die Intensivierung des Lisztischen Programm-Verhaltens zu werten. Und wie im Einführungstext richtig erwähnt, deutet der Titel

„Malédiction“ nur auf die Ausgangsstimmung der Komposition hin. Verschiedene Untertitel bestätigen die äußerst differenzierte Ausdrucksgewichtung von Segment zu Segment. Nachdem Ponti den Lisztischen „Totentanz“ (FSM 34735) beunruhigend und enttäuschend flüchtig eingespielt hat, entschädigt er jetzt mit einer übersichtlich gestaffelten, emotional wie technisch sonderenden Leistung, so daß die Veröffentlichung insgesamt als literarische wie interpretatorische Bereicherung empfohlen werden kann.

Peter Cossé

Wiederveröffentlichungen KONZERTE

○ Telemanns Instrumentalschaffen, von verschiedenen Seiten aus beleuchtet.

TELEMANN, Konzert C-Dur für Flöte, Streicher und Basso continuo Konzert D-Dur für Trompete, Streicher und Basso continuo, *Bourlesque de Don Quichotte*; James Galway (Flöte), Willy Krug (Trompete), Zagreber Solisten/Kammerorchester Berlin/ Festival Strings Lucerne, James Galway/Helmut Koch/Rudolf Baumgartner; Ariola 202 003-250 (1 S 30)

Aufnahmedatum: 1970, 1976, 1978

Klangbild: Nach wie vor recht präsent und im allgemeinen auch durchsichtig.

Fertigung: Ohne Beanstandung.

Die Ariola-Produktion hält treu an ihren älteren Einspielungen fest, die sie dann immer wieder gern umkoppelt, d.h. mit anderen Aufnahmen ihres Repertoires verbindet. Auf solche Art ist nun auch, innerhalb ihrer „Klassik Auslese“, die vorliegende Platte zustande gekommen, die allein Georg Philipp Telemann – dem Jubilar des Jahres 1981 – gewidmet ist. Schon über ein Jahrzehnt hat das äußerst konzis gefaßte, von Willy Krug trefflich geblasene Trompetenkonzert seine Frische bewahrt; und daneben entfaltet im Flötenkonzert James Galway alle jene Virtuosität, die hier erforderlich ist, und die ihm in so reichem Maße zu Gebote steht. Die originelle „Don Quichotte“-Suite war ursprünglich auf der Sammelplatte „Jubiläumskonzert der Festival Strings Lucerne“ (Ar K 27681 K) zu finden gewesen. Mit unseren modernen Instrumenten vermag man dieses köstliche Opus – wie es die Aufzeichnungen von Münchinger (TIS SXL 6638 AW) und Marriner (Decca 6.42245 AH) ebenfalls beweisen – anscheinend nicht restlos auszuschöpfen. Denn

auch die (ansonsten untadlige) Darstellung der Festival Strings kann den seltsamen Humor, die Ironien der Partitur nur bis zu einem gewissen Grade freimachen.

Werner Bollert

Neuveröffentlichungen KAMMERMUSIK

○ „Seine musische Ausstrahlung beruht auf einer Kristallisation heterogener Elemente.“ (Zitat von der Plattenhülle.)

J.S. BACH, Suiten für Violoncello solo Nr. 1 G-Dur BWV.1007 und Nr. 3 C-Dur BWV.1009; Hans-Eberhard Dentler (Violoncello); Calig-Verlag CAL. 30485 (1 S 30)

Aufnahmedatum: 1980

Klangbild: Ausgeglichen und natürlich.

Fertigung: Einwandfrei.

... Es scheint, als ob die Sonnenstrahlen in ihm die optimale Linse gefunden hätten, sich selber zu verwirklichen, denn in Hans-Eberhard Dentler vereinen sich italische Anmut und deutsche Perfektion zu übergeordneter Einheit (Fortsetzung des Zitats von der Plattenhülle). Gleich der erste Satz der ersten Suite auf der ersten Platten-seite enthält so viele Bogenfehler, daß ernste Zweifel an der Selbstkritik von Hans-Eberhard Dentler und der veröffentlichten Firma aufkommen. Die auf der Plattentasche abgedruckten Lobeshymnen stehen für letztere. Der Autor hat nicht nur Plattencover und Künstlerprospekt verwechselt, sondern auch seine Aufgabe hinsichtlich der Musik mißverstanden: auf der Plattenhülle soll Musik weder „gedeutet“ noch „analysiert und zerlegt“ werden („Keine Vivisektion oder Anatomie bringt uns dem Wesen der Geliebten näher“), sondern es soll zu ihrer Erklärung beigetragen werden. Grifftechnische Schwierigkeiten in den folgenden Sätzen bestätigen die Vermutungen hinsichtlich des Cellisten allzubald. Phrasierung und Tempo sind gut, und prinzipiell mag ich unpräzise Aufführungen. Eingeladen zum Hauskonzert, würde ich mich lobend äußern, bei einer Platte kann ich es nicht. Zumal Hans-Eberhard Dentler Medizin und die Hauskonzerte aufgegeben hat und nun als „freier Cellist und Solist“ (Plattenhülle) konzertiert. Im eigenen Interesse sollte er ein Übungs- und Besinnungsjahr einlegen. Dies ist gut gemeint, aber leider ebenso öffentlich wie seine Platte.

Helmut Haack

★ Überzeugendes Entrée einer geplanten Gesamtaufnahme.

LOUIS FERDINAND Prinz von Preußen, Klavierquartett op. 4; Klaviertrio op. 3, Fuge op. 7; Mitglieder des Joachim-Quartetts, Göbel-Trio, Horst Göbel (Klavier); Thorofon Capella MTH 222 (1 S 30)

Klangbild: Kammermusikalisch ausgeglichen, Klavier etwas verhallt.

Fertigung: Einwandfrei, mit ausführlichem Kommentar.

Unter den Musikern seiner Zeit nimmt Prinz Louis Ferdinand von Preußen, ein Neffe Friedrichs II, eine besondere Stellung ein. Den Zeitgenossen galt er als das Ideal eines jugendlichen Helden und preußischen Offiziers. Er starb 1806 in dem Gefecht bei Salfeld, 34-jährig, und wurde zum Heros der preußisch-französischen Auseinandersetzungen. „Der Romantiker der klassischen Periode“, so nannte ihn rückblickend Robert Schumann. Seinen adligen Verpflichtungen kam er sehr großzügig nach, zugunsten seiner liberalen Ambitionen, und seine eminenten musikalischen Betätigungen verschafften ihm das Ansehen eines Professionellen. Seine Stellung in der Musikgeschichte würde gewichtiger ausfallen, wenn es nicht nur nach dem Umfang und der Nachwirkung eines qualitativen Gesamtwerkes ginge. Diesen Eindruck vermittelt nicht zuletzt die vorliegende, in jeder Hinsicht erfreuliche Katalogneuheit. Das Andante mit Variationen zeigt, daß die einzelnen Stimmen dieses Klavierquartetts eigenständig und interessant geführt sind. Jede Variation hat ihren eigenen Effekt. Gewiß ist der Klavierpart kompositorisch hervorgehoben, aber das gibt es auch bei anderen Komponisten und sollte nicht zum Topos in den Werkbetrachtungen hochgespielt werden. Der Pianist Horst Göbel weiß die Balance geschickt mit perlernder Geläufigkeit, rhythmischer Präzision und mit Understatement herzustellen, meisterhaft flankiert von den Mitgliedern des Joachim-Quartetts, deren Spiel selbst in den teilweise recht vertrackten Stellen durchsichtig bleibt. Das Klaviertrio op. 3 gibt sich galant in seinen oft überraschenden harmonischen Wendungen, vom Göbel-Trio akkurat und ohne Aufdringlichkeit dargeboten, genau angemessen, so scheint's, einem Werk, das der Komponist eher für sich als für andere geschrieben hat, entsprechend dem Kompositionsstil, dessen Einfallsreichtum eher in der Variationsform sich erfüllt als in stringenten Steigerungen. Die nicht gerade umfangreiche Klavierfuge op. 7 ist mehr als nur ein Anhang: zeigt sie doch viel kompositorisches Geschick, und sagt sie doch viel über die Traditionspflege Bach'scher Kontrapunktik im ausgehenden 18. Jahrhundert aus. Der kleine Druckfehler, der den Pianisten dieser Platte mit dem Coverbild des Komponisten gleichsetzt, wird sich beheben lassen. Alles in allem: Ein gelungenes Entrée zu einer geplanten Gesamtaufnahme, auf deren Fortsetzung man gespannt sein darf.

Wolfgang Rogge