

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 Abhörergegebnissen mit dem Rezensionsexemplar über die qualitativ hochwertige Wiedergabeanlage des jeweiligen Rezensenten.

Neuveröffentlichungen ORCHESTERWERKE

○ **Bach abseits gängiger Aufführungstraditionen.**

J.S. BACH, Ouvertüren (Orchestersuiten) BWV 1066-1069; Stephen Preston (Barock-Flöte), The English Concert, Trevor Pinnock; DG Archiv 2723 072 (2 S 30)

Aufnahmedatum:
20. – 26.6.1978 und 2. – 4.8.1979

Klangbild: Präsent, transparent, klar.

Fertigung: Gelegentliches Knistern.

Vergleichseinspielungen:

Collegium aureum (EMI 1 C 151-99 618/19)

Marriner, Academy (Dec 6.35134 DX)

Kammerorch. J.F. Paillard

(RCA ZL 30.598 EK)

Die (fast uneingeschränkte) Zustimmung zu dieser neuen Aufnahme soll nicht generell als Plädoyer für eine historische Aufführungspraxis verstanden werden. Nicht, weil auch neue Erkenntnisse über diese Aufführungspraxis in das Spiel eingebracht werden, sondern weil auf alten Instrumenten mit schönster Ungezwungenheit frisch-impulsiv und subtil zugleich musiziert wird, ist die vorliegende Einspielung mehr als eine x-beliebige weitere Aufnahme oft gehörter Orchestersuiten.

Man höre nur einmal, wie dynamisch flexibel das junge englische Ensemble die Ouvertüre der 4. Orchestersuite spielt, mit welch nerviger Spannung und federnder Elastizität Trevor Pinnock in derselben Suite Bourrée und Réjouissance musizieren läßt oder wie beim Menuett der C-Dur-Suite durch stärkere Akzentuierung der Taktschwerpunkte mehr als in mancher vergleichbaren Aufnahme der höfische Tanzcharakter aufgespielt wird. Agogisch frei wird in der h-Moll-Suite von dem Flötisten Stephen Preston das Double der Polonaise genommen, die ihrerseits durch spitze Akzentuierung eigenes Profil gewinnt. Und wenn in der 3. Suite die Gavotte geradezu ausgelassen hüpfet, wenn der Passepied der C-Dur-Suite auf einen Ton lockerer Unbeschwertheit und ansteckender Fröhlichkeit gestimmt ist, dann entspricht dies genau den Affektzuweisungen Johann Matthesons, nach denen beispielsweise dem Passepied etwas „angenehm“ Leichtsinniges anhaftet („so wie manch Frauenzimmer, ob es gleich ein wenig unbeständig ist, dennoch ihren Reiz dabey nicht verliert“). Fasziniert horcht man schließlich bei der Forlane der C-Dur-Suite auf, die hier kaum mehr in die höfische Sphäre eingebunden ist, sondern mit ihrem wild-erregten, atemlos gehetzten Charakter (ein gerade im Barock goutierter

pikanter, „exotischer“ Reiz) an die folkloristischen Ursprünge dieses Werbetanzes denken läßt.

Ohne Frage hätte die vorliegende Aufnahme einen Stern verdient, wenn nicht zumindest zwei Einwände vorgetragen werden müßten. Sicher liegt es auch am Einsatz der hauchigen barocken Flöte, wenn die Sarabande der h-Moll-Suite doch etwas zähflüssig musiziert wird, wenn ihr so gar nichts von jener Würde und Grandezza anhaftet, die sich in der Regel bei jenem Tanz einstellt. Und bei dem vielstrapazierten Air der 3. Suite fragt man sich, ob hier nicht doch etwas zu bewußt gegen landläufige Aufführungstraditionen angespielt wurde. Daß hier die melodische Linie zerrissen wird, daß Kantabilität auf der Strecke bleibt, ist ein neuralgischer Punkt der Einspielung, die, von diesen Einwänden abgesehen, eine Bereicherung jeder Diskothek alter Musik sein dürfte. *Hans Christoph Worbs*

○ **Pathos auf dem Streckbett.**

PROKOFIEFF, Sinfonie Nr. 5 B-Dur op. 100; Israel Philharmonic Orchestra, Leonard Bernstein; CBS 35877 (1 S 30)

Aufnahmedatum: 25./26.8.1979

Klangbild: Ausgeglichene Aufnahme von überzeugender Dynamik und klarer Staffelfung.

Fertigung: Geringfügiges Knistern.

Vergleichseinspielungen:

Maazel (Decca 6.42408)

Martinon (Turn. TV S 34 599)

Roshdestwensky (Ar XK 80 640)

Auch wer diese Sinfonie hier zum ersten Mal hören sollte (und das ist bei ihrer – relativen – Beliebtheit gar nicht so einfach), wird stutzen und seine Zweifel an der interpretatorischen Richtigkeit haben. Leonard Bernstein läßt das Israel Philharmonic Orchestra in das Andante so zögernd einsteigen als wärs ein Largo – auf der Strecke bleibt dabei die Chance zu einer erkennbaren Melodieformung, der weitgespannte Bogen bröckelt auseinander. Doch Bernstein scheint sich um den von ihm produzierten Trümmerhaufen nicht zu sorgen, er malt da und dort mit dicken Klangfarben Details aus, schleppt sich von einer Klanggeste zur nächsten und streckt das Andante (18:37!) so zu Tode. Lorin Maazel, auch nicht immer zimperlich, schafft das, ohne sich zu hetzen, mit dreieinhalb Minuten weniger.

Ähnlich verzerrt gerät Bernstein das Adagio, das er ebenfalls überdehnt, ohne dem Stück dadurch jene fahle Bedrohlichkeit abgewinnen zu können, die etwa Schostakowitschs langsame Sätze meist auszeichnet. Auch hier sprechen Zahlen für sich: den 15'18 von Bernstein setzt Maazel 12'54 entgegen, und Roshdestwensky benötigt gar nur 11'50, ohne daß man in seiner Version etwas an Aussagekraft vermissen würde.

Was Bernstein mit den beiden langsamen Sätzen dieser heroischen Sinfonie anstellt, grenzt an die Karikatur des Gemeinten, ohne daß man sicher sein könnte, dies sei auch beabsichtigt. Dagegen spricht dann nämlich wieder, daß Bernstein für die Sarkasmen der Allegri, für ihre hinter sinnigen Attacken auch kein Gespür aufbringt – er tapst mit Leidensgebärde durch die Partitur und stößt sie so in einen Sentiment-Teich, den Prokofieff wohl nicht meinte, als er sein Werk eine Hymne an den freien und glücklichen Menschen „und seine reine und vornehme Seele“ nannte.

Daß das Orchester mit Verve zur Sache geht, kann diese Interpretation ebensowenig retten wie das gelungene, nicht vorlaute Klangbild dieser Digital-Aufnahme. *Rainer Wagner*

○ **Phänomenal orchestral-großflächige und tiefenräumliche Aufnahme im Digital-Verfahren.**

STRAWINSKY, Petruschka; New York Philharmonic, Zubin Mehta; CBS 35823 (1 S 30)

Klangbild: Präsent und durchsichtig mit deutlicher Zeichnung bei sehr großer, natürlicher Dynamik, mit homogener breiter Räumlichkeit.

Fertigung: Ohne Mängel

Vergleichseinspielung:

Pierre Boulez (CBS 73 056)

Die Vorzüge dieser Aufnahme liegen auf der Hand: sie klingt ganz einfach märchenhaft. Man wird eingebettet in einen Raumklang par excellence, in dem jede Instrumentengruppe genau zu lokalisieren ist, bei der sich nichts unangemessen in den Vordergrund drängt, die Dynamik zwischen Piano und Fortissimo ausbalanciert ist und doch nichts nivelliert wird. Dabei bleibt die satteste, opulenteste Klangfülle scharf gezeichnet und dennoch ohne jede Härte. Die Boulez-Aufnahme, allerdings auch schon wieder knapp zehn Jahre alt, läßt sich weniger genau durchhören, hat eine große Präsenz des Klangbildes, rückt aber doch einige Klangeinheiten deutlich in den Hintergrund. Das Klavier scheint Mehta in dieser Partitur so sehr zu lieben, daß er es durchgehend hervortreten läßt und den Pianisten nunmehr zu Recht benennt. Es ist Paul Jacob. Bei Boulez hört man das Klavier nur an den exponierten Stellen bei regulären Soli. Aber das ist nicht wesentlich. Wesentlich ist der Unterschied in der interpretatorischen Haltung von Boulez und Mehta. Boulez zielt auf eine statische Schärfe des Metrums, der Rhythmen, auf eine stachlige Klangfläche, die den Hörer fortwährend in eine Art von Alarmbereitschaft versetzt. Bei Mehta hingegen fühlt man sich geborgen, er rundet den Klang ab, ohne ihn dadurch zu verschönen. Und da es sich um dasselbe Orchester in beiden Aufnahmen handelt, da beide Spielweisen von identischer Qualität sind, muß es

wohl an der fortgeschrittenen Technik, in Mehtas Fall an der digitalen Aufzeichnung liegen, die für ihn als Interpreten allerdings kein Plus ergibt; denn eine so produzierte Boulez-Aufnahme des Werkes könnte wahrscheinlich weitere neue Aspekte bei Strawinsky aufreißen, was bei Mehta nicht der Fall ist. Mehta, dem romantischen Dirigenten, der mehr vom Klang ausgeht und weniger von der Struktur, ist dennoch eine sehr gute Interpretation gelungen, der es nur an ganz wenigen Stellen und kaum hörbar an rhythmischer Genauigkeit mangelt.

Hanspeter Krellmann



Leonard Bernstein stellt bei Schostakowitschs fünfter Sinfonie mehr sich selbst als die Komposition dar

○ **Eine Bernstein-Fünfte von Schostakowitsch.**

SCHOSTAKOWITSCH, Sinfonie Nr. 5, op. 47; New York Philharmonic Orchestra, Leonard Bernstein; CBS 35854 (1 S 30)

Klangbild: Überrasgender Panorama-Klang, sehr präsent, durchsichtig.

Fertigung: Einwandfrei.

Vergleichseinspielung:

Kondraschin (Ariola 87 623 XK)

Dies ist die zweite Bernstein-Version von der d-Moll-Sinfonie Schostakowitschs im Katalog. Auch das Orchester ist dasselbe, und CBS hat beide herausgegeben. Der Grund für diese Wiederholung liegt im technischen Bereich: auf einer Japan-Reise mit der Sinfonie im Programm wurde sie in Tokio digital produziert. Das hat sich allemal gelohnt. Die Platte ist so gut wie

rauschfrei, und das Klangbild weist eine unnachahmlich sonore Fülle in die Tiefe und die Breite hinein auf. So ergibt sich ein überwältigender Eindruck, zumal Bernstein sich nun noch mehr darstellen, noch mehr seinem Hang nachgeben kann, Musik zu übermonumentalisieren. Und wie so häufig kann er den Hörer schnell für sich einnehmen, ja ihn überrumpeln beim ersten Hören. Er trifft die Stimmung der Musik – von ihrer perfekten instrumentalen Darstellung zu schweigen. Die versteht sich bei ihm und seinem ehemaligen Orchester, mit dem Boulez andere Töne angeschlagen hat, von selbst. Freilich fallen

auch störende Eigenheiten auf, wenn Bernstein z. B. den ersten Satz mit schleichendem Tempo ansetzt, dann allmählich anzieht und am Schluß ein völlig neues Tempo hat. Oder das Übertreiben seiner Ritardandi, die er ansetzt, lange bevor der Komponist sie vorschreibt. Der Vergleich mit nur einer, allerdings maßstabsetzenden Aufnahme, nämlich der von Kondraschin mit den Moskauer Philharmonikern, enthüllt dann Gravierendes. Kondraschin geht die Sinfonie konsequenter an. Sie klingt bei ihm weniger monumental, weniger sentimental, sondern mehr traurig. Auch er kennt Stellen des knappen Verweilens über die Vorschriften des Komponisten hinaus; aber sie fallen eben knapp aus. Bernstein macht die Sinfonie zu seinem Werk, das Schostakowitsch komponiert hat. Kondraschin hingegen tritt hinter Schostakowitsch zurück und stellt ihm damit objektiv vor. Erstaunlich, daß die alte Ariola-Aufnahme in Stereo auch technisch an die digitale fast ganz heranreicht. Fazit: Bernsteins Einsatz ist aller Ehren wert. Aber ein richtiges Kennenlernen der fünften Schostakowitsch-Sinfonie ermöglicht er nicht, weil er ihren Kern verfehlt. *Hanspeter Krellmann*

FONO-KRITIK



Wichtige Neuveröffentlichung der Concerts en sextour von Rameau im Rahmen des Année du Patrimoine 1980.

RAMEAU, Six Concerts en sextour; Orchestre de Chambre de Caen; Jean-Pierre Dautel; Caliope CAL 1838 (1 Gravure universelle, 30)

Klangbild: Flache Klangwiedergabe, wenig transparent, geringe Dynamik, wenig räumlich, hallig.

Fertigung: Einwandfrei.

Die Six Concerts en sextour sind mit den Pièces de Clavecin en concert Rameaus wichtigste Instrumentalwerke für mehrere Instrumente. Zum Teil sind Sätze der Six Concert direkt aus den Cembalowerken übernommen und nur leicht verändert. Das ändert wenig an der Originalität wie Kunstfertigkeit dieser Werke, die oft nur wenige Minuten dauern. Rameau hatte die Gabe, in diesen wenigen Minuten einen Charakter, eine Figur auszudrücken, ihr kompositorisches Gewicht zu geben. Und er macht es mit den in ihrer Komplexität einfachsten Mitteln.

Eine Melodiestimme, Begleitstimmen, teilen dem Leser der Partitur dem Hörer mit, wie Rameau sich diese Figur vorstellt, er drückt durch die Figur einen Charakter aus.

1980 feierten die Franzosen ihr Année du Patrimoine. Im Rahmen dieser Besinnung aufs Nationale, aufs Erbe, spielte das Orchestre de Chambre de Caen unter seinem Dirigenten eine sehr inspirierte Version der Concerts en sextour ein.

Das Orchester, dem Dirigenten wird's zu danken sein, liefert eine feingegliederte, ganz im Rahmen der für die französische Musik so oft beanspruchten clarté, nuancenreiche Version dieses Concerts. Kabinettstückchen wie La Forqueray oder L'enharmonique oder das unverwundliche Stück La Poule werden in ihrem Charakter genau getroffen, klingen, als könnten sie nur so klingen.

Dabei leidet die Platte an dem Manko, daß ein Kammerorchester herangezogen wurde und nicht sechs Solisten, die die Werke noch transparenter hätten gestalten können. Die Platte ist eine Rarität: nur 500 Exemplare wurden von ihr hergestellt, reserviert für die Freunde der Domaine du disque en Caen. Es ist deshalb nur schwer einzusehen, weshalb sie zur Rezension freigegeben wurde.

Offensichtlich sind die Amis du Domaine du Disque en Caen so gut ihrem Rameau nicht gewonnen oder sie sind nur ein versprengtes Häuflein.

Gleichviel: wer nicht auf die Versionen mit historischen Instrumenten und einem Sextett allein setzt, dem ist mit dieser Platte, die hoffentlich nicht allzu schwer zu beschaffen ist, sehr gut gedient.

Richard Hauser

Wiederveröffentlichungen ORCHESTERWERKE



Koppelung von Boulez-Dirigaten.

MEISTERWERKE DES 20. JAHRHUNDERTS, Igor Strawinsky: Le Sacre du Printemps; Béla Bartók: Musik für Saiteninstrumente, Schlagzeug und Celesta; Claude Debussy: La Mer; Arnold Schönberg: Pierrot Lunaire op. 21; Alban Berg: Lulu-Suite; Anton Webern: Sechs Stücke für Orchester op. 6, Fünf Stücke für Orchester op. 5; Yvonne Minton (Sprechstimme), Pinchas Zukerman (Violine und Viola), Lynn Harrell (Violoncello), Michel Debost (Flöte und Piccolo), Antony Pay (Klarinette und Baßklarinette), Daniel Barenboim (Klavier), Judith Blegen (Sopran); Cleveland Orchestra, BBC Symphony Orchestra, New Philharmonia Orchestra, New York Philharmonic, London Symphony Orchestra; Pierre Boulez; CBS 79406 (4 S 30)

Klangbild: Nicht sehr präsent und durchsichtig.

Fertigung: Durchgehend Rauschen.

Hier handelt es sich um die Zusammenfassung einiger Boulez-Dirigate in einer preiswerteren Kassette. Alle diese Aufnahmen sind derzeit auch einzeln bei CBS erhältlich, im Dutzend angeboten werden sie allerdings billiger. Insofern ist all denen zum Erwerb zu raten, die ihre Boulez-Diskothek komplettieren möchten und denen vielleicht gerade diese Aufnahmen noch fehlen. Über die Einspielungen, über ihre Qualität



Pierre Boulez

erübrigt sich jedes Wort. Allein Strawinskys „Sacre“ und Bartóks „Musik für Saiteninstrumente“ werden dank der konzisen dirigistischen Konzeption von Boulez durch niemanden in der Straffheit, Klarheit und Nüchternheit der Darstellung ohne jeden romantisierenden Beiwert überboten. Selbst ältere Einspieldaten – der Bartók erschien bereits 1967 – ändern an diesem Urteil nichts.

Anders steht es mit der technischen Seite. Die vier Platten weisen ziemlich gleichmäßig einen störenden Rauschpegel auf. Bei den Webern-Stücken, die im Rahmen einer Aufnahme des Gesamtwerkes erst 1978 erschienen sind, war das schon damals aufgefallen. Es ist dies also keine Frage des Aufnahmedatums. Beim „Pierrot Lunaire“ kommt zum Plattenrauschen noch Bandrauschen hinzu. Und der „Sacre“ ist in klangtechnischer Hinsicht, gemessen etwa an Abbados Einspielung bei der DG oder Mutis bei Electrola, nicht mehr konkurrenzfähig. Auch die Klangbilder der Boulez-Aufnahmen kann man nicht gerade exquisit nennen, aber sie befriedigen. Technik-Fetischisten kommen hier also nicht auf ihre Kosten, Boulez-Anhänger um so mehr.

Hanspeter Krellmann



Überflüssige Einspielung italienischer Werke des Barock.

ITALIENISCHES BAROCK, Konzerte und Sinfonien von Vivaldi: Concerto für Streicher F. IX Nr. II, Sinfonia für Streicher Nr. 2 F. XI, Nr. 46, Sinfonia für Streicher Nr. 3 F. XI Nr. 40; Albinoni: Konzert für Violine und Streicher op. 5 Nr. 7; Manfredini: Concerto grosso op. 3 Nr. 12, Sinfonia op. 2 Nr. 10; Slowakisches Kammerorchester, Bohdan Warchal; RCA RL 30 455 AW (1 S 30) Aufnahmedatum: Mai und Juni 1969

Klangbild: Ausgewogen, weitgehend originalgetreue Klangfarbenwiedergabe.

Fertigung: Wegen des schlechten Preßmaterials Knistern und Knacken.

Die Barockwelle scheint im Abebben zu sein. Dennoch erreichen uns weiter neue Platten mit Albinonis, Vivaldis etc. Daß der Käufer inzwischen einen gewissen Sättigungsgrad erreicht hat, wird nur am Rande wahrgenommen. Diesmal muß zur Abwechslung das Slowakische Kammerorchester herhalten. I Musici sind ja schon in den Jahren, Claudio Scimone hat auch keine rechte Lust mehr, den 600. Vivaldi aufzunehmen.

Dabei ist die Platte mit dem Slowakischen Kammerorchester nicht einmal schlecht. Man hat nur die Musik satt, die da immer geboten wird. Die Vivaldis wie der Albinoni sind, wenn es in dieser Art Musik so etwas gibt, der Vollendung nahe, die beiden Manfredinis stehen dem kaum nach.

Das Orchester hat nicht den drive der Musici oder der Solisti Veneti, sondern spielt mit weichen Tönen, was den Werken sehr bekommt.

Hätte man vom italienischen Barock nicht schon längst genug, würde Manfredinis Sinfonia op. 2 Nr. 10 in c-Moll ganz gewiß angenehm überraschen in ihrer Kunstfertigkeit. So bleibt nur der Nachgeschmack von Kunsthandwerk übrig, der dem Werk wie vor allem den Albinonis anhaftet. Deshalb die Bitte an alle Schallplatten-Produzenten: gönnt uns wenigstens eine Pause in Sachen Barock-Musik, auch im deutschen Barock. Wir werden aus ihr mit neuer Kraft, diese Werke aufzunehmen, wieder hervorgehen.

Richard Hauser



Der italienische Allround-Künstler Serafin als Rossini-Dirigent.

ROSSINI, Ouvertüren zu La Gazza Ladra, la scala di seta, Guillaume Tell, Barbieri di Siviglia mit temporale Semiramide; Orchester der Römischen Oper, Tullio Serafin; DG 2535 365 Resonance (1 S 30) Aufnahmedatum: 1964

Klangbild: Ausgewogene Klangwiedergabe, transparent, geringe Dynamik, wenig räumlich.

Fertigung: Einwandfrei trotz leichten Bandrauschens.

Vergleichseinspielungen:

Barbiere di Siviglia: Abbado (DG 2726 053)

Ouvertüren: Abbado (DG 2530 559)

La Gazza Ladra, Alfredo Zedda (VIPS 2)

In einer Wiederauflage wird uns hier des routinierten Altmeisters Serafin Rossini angeboten. Der Meister dirigiert ganz so, wie man es von seinen zahlreichen seria-Einspielungen her gewohnt ist: mit dem nötigen Ernst, der Strenge des Maestro. Diese Strenge bekommt Rossini freilich wenig. Legt man daneben Abbados Barbiere-Ouvertüre, wird einem gewahr, wie viel an flüssiger Leichtfüßigkeit bei Serafin verlorengeliegt. Ich habe immer seine Verdi- und Puccini-Einspielungen gegen seine Spötter verteidigt. Bei Rossini aber fällt selbst mir eine Verteidigung schwer. Gewiß, Semiramis ist eine seria des settecento, eine mit allem Prunk, den der Komponist entfalten konnte. Aber so klangschwer braucht die Ouvertüre dennoch nicht einherzukommen. La Gazza Ladra ist eine semiseria. Alfredo Zedda hat gezeigt, wie man so etwas dirigiert: ohne den scheinbar immer unvermeidlichen Erdenrest, dem auch ein Herbert von Karajan immer anheimfällt. Allein der Wilhelm Tell hat bei Serafin das nötige Gewicht. Hier kann er denn auch alle Fesseln des Orchesters entfalten, hier ist der schwere Hörerklang recht am Platz, hier ist auch das relativ kompakte Klangbild angemessen.

Bleibt unterm Strich: eine Platte mit Rossini-Ouvertüren, die, den Wilhelm Tell ausgenommen, zu sehr an Erdschwere leiden, zu wenig federnd sind, zu wenig Innenspannung haben, zu sehr der leichten Hand des Dirigenten entbehren.

PS: Beim Cover hat man im eigenen Haus stiebt. Es ist die Zeichnung, die das Textheft des Abbado-Barbiere zielt.

Richard Hauser



Schumann aus der Perspektive eines Beethoven-Dirigenten.

SCHUMANN, Sinfonien Nr. 1 „Frühlingssinfonie“ und Nr. 3 „Rheinische Sinfonie“; Gewandhausorchester Leipzig, Franz Konwitschny; Philips 6527 064 (1 S 30)

Klangbild: In Anbetracht des Alters von über 20 Jahren durchaus akzeptabel.

Fertigung: Einwandfrei.

Vergleichseinspielungen:

Inbal, New Philharmonia Orchestra London (Philips 6703031)

Karajan, Berliner Philharmoniker (DG 2740 129)

Solti, Wiener Philharmoniker (Dec 6.35 122 EX)

Gleichsam aus der Perspektive des geschätzten Beethoven-Dirigenten hat sich Franz Konwitschny mit dem sinfonischen Werk Robert Schumanns auseinandergesetzt. Doch gerade bei einer solchen eher „klassischen“ Interpretationsweise geben die hier vorliegende 1. und 3. Sinfonie ihre Geheimnisse nicht preis. Auch wenn man konzediert, daß diese Werke mit ihrer oft kompakten Instrumentation und der Übertragung von Klavierfiligran ins Orchesterale nicht unerhebliche Interpretationsprobleme bieten, bleiben kritische Einwände. Der in „feuriger Stunde“ geborenen „Frühlingssinfonie“ wünschte man ungleich mehr romantischen Überschwang. Und bei der „Rheinischen Sinfonie“ fragt man sich, weswegen beispielsweise der Kontrast zwischen dem mild überglänzten As-Dur Serenadensatz und dem folgenden es-Moll Satz weitgehend eingegeben ist. Fast ein wenig beiläufig wird (bei auffallend raschem Zeitmaß) jener 4. Satz musiziert, der in seiner mystischen Weihe und Klangpracht doch schon fast eine Brucknersche Ausdruckswelt antizipiert. Um es noch einmal auf eine Formel zu bringen: So sauber hier auch immer musiziert wird, die rechte Affinität zur musikalischen Welt der frühen deutschen Romantik fehlte – nach dieser Aufnahme zu urteilen – Franz Konwitschny offensichtlich.

Hans Christoph Worbs

Neuveröffentlichungen KONZERTE



Die Poetisierungs-Absichten eines jungen amerikanischen Pianisten.

CHOPIN, Klavierkonzert Nr. 2 f-Moll; Scherzo b-Moll op. 31; Trois Nouvelles Etudes; Emanuel

Ax (Klavier), Philadelphia Orchestra; Eugene Ormandy; RCA ARL 1-2868 (1 S 30) (Import)

Klangbild: Sehr räumlich, präsent, gut konturiert, von weiter Dynamik.

Fertigung: Einwandfrei.

Amerikas Pianisten-Nachwuchs hat sich seit Aufstieg und Verschwinden Van Cliburns nicht mehr international zu profilieren vermocht. Es gibt zwar bemerkenswerte jüngere Talente; aber selbst der hochbegabte Jeffrey Swann ist hierzulande nur den Kennern bekannt. Das Thema dieser Lage eines Landes verdiente einmal eingehendere Analyse. Hier sei bloß eine neue Aufnahme jenes Emanuel Ax angezeigt, der 1974 den Rubinstein-Wettbewerb in Israel gewann, dann auch in Europa konzertierte und das europäische Publikum mit einigen Schallplatten konfrontierte, die freilich niemals vom Reiz des Sensationellen begleitet waren.

Ax, ein gebürtiger Pole, seit 1961 in den USA lebend, vereint merkwürdig Empfindsamkeit und robuste Ruhe. Den Höhepunkt seiner discographischen Biographie markierte seine erste Einspielung – Chopins h-Moll Sonate, in satten Tönen gehalten, planmäßig und willensstark ausformuliert. Nun spielen viele Pianisten die Sonate gut. Ax' weitere Produktionen, etwa: Ravels „Gaspard de la Nuit“, Beethovens „Waldstein“-Sonate, kürzere Werke von Chopin – waren und sind von durchschnittlicher Ausstrahlung.

So läßt denn die neutralisierende Ausgeglichenheit des Amerikaners auch im Fall von Chopins f-Moll Konzert nicht eben aufhorchen. RCA hat als Partner Eugene Ormandy und das Philadelphia Orchestra verpflichtet. Das zeigt, welche Wertschätzung Ax im eigenen Land entgegengebracht wird, und wohl schwingt auch die Hoffnung mit, daß solche Begleitung den Ruhm des Pianisten mehre.

Emanuel Ax ist bis zu einem bestimmten Punkt mit Krystian Zimerman zu vergleichen. Die übergreifende Klammer ist die Kunst von Arthur Rubinstein, der beide Pianisten huldigen. Die singende, weitgespannte Phrasierung; die Zurückhaltung gegenüber virtuosen Erleuchtungen; die warme und füllige Behandlung der Baß-Lagen; ein im altmodischen Sinn schönes Deklamieren; der Vorrang der führenden Melodie – das sind die Kennzeichen, die bei Chopin zu wohlproportioniertem Musizieren führen.

Umgekehrt ist Ax' Wiedergabe des f-Moll Konzerts, das vom Orchester in weiträumiger Architektur gestützt wird, nicht entwicklungsfähig. Man muß sich daran erinnern, daß die ersten Soli im Kopfsatz der beiden Chopin-Konzerte gleichsam im geographischen Sinn entgegengesetzt sind. Im e-Moll Konzert wird das Thema in aufsteigender Linie erklimmen. Im f-Moll Konzert stürzt die Bewegung, von Trillern erschüttert, in die Tiefe. Der Hymnik des ersten entspricht die Bedrohung des zweiten Konzerts. Wenn Ax diesen steilen Abfall darstellt, ist von Gefährdung nichts zu spüren. Ax verinnerlicht den schon räumlich erfahrbaren Konflikt, indem er für die lyrischen Partien kammermusikalische