

FONO-KRITIK

ERLÄUTERUNGEN

Die Beurteilungszeichen neben der Kurzcharakteristik der besprochenen Schallplatten bedeuten:

- Schallplattenveröffentlichung von Werken, die auch in anderen Aufnahmen vorliegen.
- ◉ Schallplattenveröffentlichung, die mindestens ein Werk enthält, das in der vorausgegangenen Ausgabe der deutschen Schallplattenkataloge nicht anzutreffen war.
- ☆ Schallplattenveröffentlichung, die nach Meinung des Rezensenten unabhängig von ihrem künstlerischen Rang von besonderer Bedeutung für das Repertoire ist.
- ★ Schallplattenveröffentlichung von besonderer interpretatorischer Bedeutung.
- ⊙ Schallplattenveröffentlichung von besonderer interpretatorischer Bedeutung, die mindestens ein Werk enthält, das in der vorausgegangenen Ausgabe der deutschen Schallplattenkataloge nicht anzutreffen war.
- Steht der Kreis des Beurteilungszeichens in einem Quadrat, so weist dies auf eine hervorragende technische Qualität der betreffenden Schallplatteneinspielung hin.

Nach der Schallplattennummer findet man in Klammern eine Buchstaben-Zahlen-Kombination. Die erste Zahl zeigt, wie viele Schallplatten die Veröffentlichung umfaßt, die zweite Zahl gibt den Durchmesser der Schallplatten in cm an. Die Buchstaben bedeuten:

S: Stereo-Fassung, die auch mono abspielbar ist.
M: Mono-Fassung
SE: Mono-Aufnahme, die nachträglich auf elektronischem Wege quasi-stereophonisch aufbereitet wurde.
Q: Quadro-Fassung, die auch stereo und mono abspielbar ist.

Alle Aussagen zu den Punkten Klangbild und Fertigung basieren auf Abhörergegebnissen mit dem Rezensionsexemplar über die qualitativ hochwertige Wiedergabeanlage des jeweiligen Rezensenten.

Neuveröffentlichungen
ORCHESTERWERKE

○ Behutsam zurückgenommene Interpretation mit überzeugenden Einzelmomenten.

GUSTAV MAHLER, Sinfonie Nr. 1; Orchestre National de France, Lorin Maazel; CBS 76948 (1 S 30) Aufnahmedatum: 1980

Klangbild: Natürlich, homogen, dynamisch gut.
Fertigung: Einwandfrei.
Vergleichseinspielungen: Walter, Columbia Symph. Orch. (CBS 61116) Kletzki, Wiener Philh. (EMI 037-03275)

Mahlers sinfonisches Erstlingswerk erscheint in einem sehr zurückgenommenen Gewande. Zarte Töne, in anderen Aufnahmen oft überspielt, werden hier explizit hörbar. Maazel legt großen Wert auf klangliche Differenzierung, feine Abstufungen. An machen Stellen, die zentral für den Sinngehalt der Sinfonie sind, geht diese scheue Behutsamkeit zu weit. Da werden Brüche in den Konturen überspielt. Am stärksten fällt dies im dritten Satz an der Stelle Ziffer 16 auf, wo in eine scheinbar ungebrochen verlaufende musikalische Struktur der Blechbläser das hohe Holz mit der Vorschrift „Plötzlich viel schneller“ dazwischenfährt. Bei Maazel geschieht an dieser, die Surrealität des gesamten Satzes gleichsam auf den Punkt bringenden Zentralstelle nahezu nichts, beinahe so, als schreke er vor der Ungeheuerlichkeit dieses Bruches zurück. Das ist umso bedauerlicher, da das nur drei Takte davor liegende Auflösungsfeld mit den mit Bogenholz spielenden Streichern und zerbrockelnden Bläsermotiven außerordentlich fein abgestuft und durchsichtig gelungen ist. Ein zweites Beispiel für das Zurückschrecken vor Schroffheit ist der Einsatz der Bratschen 13 Takte vor Ziffer 45 im letzten Satz. Über einer Pianissimofläche wird die kurz gerissene Figur in dreifachem Forte „Erster Eintritt übertreibend stark“ verlangt. Die Figur soll stufenweise von brutal Geräuschhaftem zum Themenkopf bei Ziffer 45 mutieren. Doch auch hier, ebenfalls eine Schlüsselstelle, läßt Maazel diese Härte nicht zu, die Abstufungen wirken geglättet, das explizit Ereignishaft verliert an Spannung. Dieser Gefahr der Einspielung, der auch das etwas zu ungezwungene Erscheinungsbild des ersten Satzes zuzuschreiben ist, stehen Fähigkeiten vor allem in mehr lyrischen Partien gegenüber. Der Solo-Kontrabaß zu Beginn des dritten Satzes erfaßt detulich das von Mahler anvisierte archaisierende Moment. Der schlichte Charakter des volksweisenhaften Selbstzitats aus dem Mittelteil dieses Satzes ist überzeugend herausgearbeitet, ebenso trifft das walzerartige „Trio“ aus dem zweiten Satz das angestrebte, leicht wienersche Gespür genau. An diesen Stellen zeigen sich Maazels Fähigkeiten am deutlichsten.

Er braucht nicht zu übertreiben, nicht das Moment des betont Gewollten, um den intendierten Ton zu erzielen. Ganz leichte Rubati – von Mahler als Dirigenten weiß man, daß er sich dieses Mittels mit Vorliebe bediente –, zumeist sehr logisch eingesetzt, formen Gliederung und Abstufungen heraus. Diese Begriffe beherrschen eigentlich die ganze Interpretation. So wird z.B. der triumphale Charakter des Sinfonieschlusses noch nicht voll an der Stelle erreicht, wo Mahler schon die Bezeichnung „Triumphal“ vorschreibt, was den letzten 85 Takten blockartigen Charakter verleihen soll, viel mehr bewegt sich Maazel quasi auf einer schiefen Ebene aufwärts bis hin zum Schluß.

So versteht es Maazels Ästhetik des filigranen Abstufens, gewisse Nuancen genau, wie man sie selten hört, zu modellieren, läßt aber Härte, wo sie unbedingt nötig wäre, vermissen. Das ist schade, vor allem, weil das vornehmlich in den Streichern ausgezeichnet besetzte Orchester gewiß in dieser Richtung weit mehr zu fordern gewesen wäre. Noch ein Wort zum (deutschen) Plattentext. Es verwundert, zur Kontrabaßmelodie des dritten Satzes die Bemerkung „es soll ein Volks- oder Studentenlied sein“ zu lesen. Daß es sich hier um den in Moll gewandelten Kanon „Frère Jacques“ handelt, sollte eigentlich dem Verfasser bekannt sein. Reinhard Schulz

○ Nüchterner Bruckner.

BRUCKNER, Sinfonie Nr. 5 B-Dur (Originalfassung); Chicago Symphony Orchestra, Georg Solti; Decca 6.35562 (2 S 30) Aufnahmedatum: 1980

Klangbild: Trotz Digitaltechnik nur begrenzt präsent und durchsichtig, dynamisch nicht befriedigend; vergleichsweise „nüchtern“ im Klang.
Fertigung: Gelegentlicher Vorhall, gelegentliches Knistern.
Vergleichseinspielungen: Klemperer (EMI, gestrichene Aufnahme) Karajan (DG 2707101) Barenboim (DG 2707113) Wand (EMI 153-99670/71) Jochum (DG 2740136)

Die fünfte Sinfonie ist eines der schwierigsten Bruckner-Werke. Wenn von erratischen Blöcken, einer gleichsam felsigen Architektur die Rede bei Bruckners Sinfonik sein kann, dann bei diesem B-Dur-Werk, in dem Themen aufeinanderfolgen, sich aber nur schwer entfalten, weil es immer wieder Zäsuren in der Faktur gibt, weil thematische Anläufe von neuem Material gestoppt werden (beispielhaft im Kopfsatz zu beobachten). Bruckner hat in der Fünften – so scheint es – thematisch anders, wenngleich nicht weniger stringent gearbeitet als etwa in der ersten, dritten, siebten oder achten Sinfonie. Dem Dirigenten des Werkes aber wird infolgedessen abverlangt, die Zerklüftetheit der Struktur als eine eben nur scheinbare aufzuzeigen, ohne daß

der Zusammenhang zerfällt. Klemperer hat das in seiner (leider inzwischen gestrichenen) Deutung mit feierlichen, schweren Tempi großartig gemacht, auch die neueren Aufnahmen von Barenboim (mit Abstrichen), Karajan oder vor allem Günther Wand sind gelungene Beispiele des Umgangs mit dem sperrigen Werk. Von Georg Solti weiß man aus seiner Darstellung der sechsten, siebten oder achten Sinfonie auf Platten, daß er mit Bruckner umzugehen weiß, daß er ein Gespür für das Atmen und Schreiten und für die Dramatik der Werke hat und daß er ein Orchester zu sehr großen Steigerungen animieren kann.

Soltis Interpretation der fünften Sinfonie nun aber wirkt eigentümlich „positivistisch“. Der Dirigent scheint zu sehr auf die Geläufigkeit und Selbstverständlichkeit des Notentextes zu vertrauen. Dabei bemüht er sich durchgehend um große Präsenz, läßt andererseits aber die pianissimo-Werte meist piano oder schon mezzoforte spielen. Hier hat offenbar auch die Aufnahmetechnik manchmal ein wenig zuviel des Guten getan. Im Kopfsatz trifft die Interpretation die Ambivalenz von Sperrigkeit, stockendem Fluß und Vorwärtsdrängen. Die teilweise schon kammermusikalische Faktur wird deutlich. Im zweiten Satz kann Solti eine Ruhe ohne Gleichförmigkeit entfalten. Auf der anderen Seite fehlt dem Satz aber der geheimnisvolle Ton, wie ihn Klemperer oder Karajan treffen. Im Scherzo vermißt man den Willen zu deutlich artikulierter Darstellung der Tempoveränderungen. Der Satz beginnt ja molto vivace, wird „bedeutend langsamer“ und soll dann allmählich ins rasche Zeitmaß zurückkehren. Solti läßt im Trio kein besonders sinnliches Horn oder sanfte Klarinetten klingen. Dafür hört man nach Ziffer A einen außerordentlich wohlklingenden wie klaren Einsatz der tiefen Streicher. Das Finale dann – mit seinem Adagio-Beginn, dem Wechsel der schnelleren und langsamen Tempi und den marcato-Passagen – inszeniert Solti sehr übersichtlich. Auffallend die majestätisch spielenden Bläser des Chicago Symphony Orchestra, der an- und abschwellige Klang, die schmetternden



Georg Solti

Hörner. Doch mit dem Eintritt des fortissimo (fff) zu spielenden Chorals scheinen die orchestralen Kräfte so verausgabt, daß es statt einer Steigerung fast eine gewisse Ermattung, mindestens aber ein Verharren auf dem Erreichten gibt. Die Erhabenheit der Coda des Finalsatzes mit den lapidaren Schlußtaktten kommt hier nicht zur Geltung. Die letzte Steigerung hat Eugen Jochum noch mit zusätzlichen Akzenten bei einem ohnehin sehr raschen Tempo umgesetzt, auch Klemperer, Barenboim und Karajan lassen den Choral intensiver spielen. Bei dieser Aufnahme eines Top-Orchesters mit der digitalen Technik hätte man ein Mehr an Präsenz und Durchsichtigkeit erwarten dürfen. Die vom Dirigenten bereits nivellierte Dynamik kann die Aufnahmetechnik nicht retten. Die Farben des Orchesters kommen nicht voll zur Geltung, die Aufnahme hat eine gewisse Nüchternheit. Das gleiche Orchester klingt unter Barenboim und in „konventioneller“ Aufnahmetechnik der DG bedeutend voller, weicher, offener, natürlicher. Helge Grünewald

○ Mozart einem vibratosen Musizieren geopfert.

MOZART, Sinfonien G-Dur KV 318, D-Dur KV 250 (248 b), B-Dur KV 319, D-Dur KV 320, C-Dur KV 338, D-Dur KV 385, C-Dur KV 208, 102 (213 c) Marsch KV 408 Nr. 2 (385 a); Christopher Hogwood (Continuo), Academy of Ancient Music, Jaap Schröder; Decca 6.35508 (4 S 30) Aufnahmedatum: 1980

Klangbild: Etwas rau, teilweise verschwommen, hell, doch ohne Glanz.
Fertigung: Einwandfrei.
Vergleichseinspielungen: Gesamtaufnahmen von Böhm (DG) und Mariner (Phi) Einzelaufnahmen von Klemperer (EMI) – KV 385, KV 425 Szell (CBS) – KV 319, KV 338 Krips (Phi) – KV 319, KV 338, KV 385, KV 425 Walter (CBS) – KV 425 Kuhn (EMI) – KV 318, KV 319 Harnoncourt (Decca) – KV 338, KV 385

Das Projekt, sämtliche Sinfonien von Mozart in einer ganz anderen, vermeintlich „authentischen“ Art einzuspielen, das Christopher Hogwood und die Academy of Ancient Music 1979 begonnen haben, kommt nun in die Jahre, d.h., mittlerweile ist man auch zu den „größeren“ und „großen“ Sinfonien vorgestoßen. Mit der vierten Schallplattenkassette ist die Academy of Ancient Music auf ein Terrain gekommen, das durch eine große Konkurrenz gekennzeichnet ist. Und auch bei der vierten Folge des Unternehmens bleiben die Fragen nach dessen Sinn und Gültigkeit. Beim wiederholten Durchhören der Aufnahmen haben mich vor allem zwei Fragen bewegt: Wie wird der Begriff „Sinfonie“ in den vorliegenden Aufnahmen verstanden und umgesetzt? Gibt es aus heutiger Sicht nicht doch auch gravierende Einwände gegen die Auffüh-

rungspraxis der Academy of Ancient Music? Erstens: Mit dem Begriff der Sinfonie geht das Projekt einigermaßen beliebig um, wie es scheint. Wenn Christian Friedrich Daniel Schubart die Sinfonien der 70er Jahre des 18. Jahrhunderts als „gleichsam laute Vorbereitung und kräftige Einladung zur Anhörung eines Concerts“ charakterisiert, so meint er damit auch noch die frühen Sinfonien Mozarts. Denn diese dienten in der Tat als Einleitung zu Schauspielen, Opern, Kantaten, Oratorien, wurden bei Gottesdiensten gespielt und waren mithin unter anderem Gelegenheitswerke. Doch scheint mir die These des musikwissenschaftlichen Beraters der Academy, Neal Zaslaw, fragwürdig, derzufolge Mozarts Sinfonien („mit eventueller Ausnahme der letzten“, gemeint sind die letzten) geistreiche, charmante, brillante, sogar bewegende Werke hätten sein sollen, zugleich aber der Tiefe, des Gelehrten oder des Bedeutenden entbehrten. Die Sinfonie als „hors d'œuvre“ – das mag für einen Teil der Sinfonien gelten, wird aber schon bei Werken wie KV 183 oder KV 201 fragwürdig. – Zweitens: Im gut ausgestatteten und auch leistungsfähigen Programmheft der Kassette „munitioniert“ der Musikologe Zaslaw die Eigenheiten der Aufführungspraxis der Academy of Ancient Music sozusagen wissenschaftlich. Da ist die Rede vom hellen, lebhaften, artikulierten Klang; davon, daß Mittelstimmen deutlich herauszuhören seien, ohne daß die Hauptstimme verdeckt werde; rhythmische Anlage und feine Artikulationsunterschiede seien deutlicher zu hören; die Vermeidung des Vibratos trage zur Verdeutlichung der Struktur der Werke bei; dank lebhafter Tempi und brillanten Kolorits wirken die Sätze nie langatmig. Damit ist sicher der Ansatz der Academy richtig beschrieben, doch ist zugleich nichts über dessen Prüfung am Material, den Sinfonien selbst gesagt. Man wird diesem Ansatz also den vermeintlich „konventionellen“ entgegenhalten dürfen. – Schließlich bleibt bei mir der Verdacht des Historismus bestehen. Es erscheint nicht per se einleuchtend, warum wir Menschen des 20. Jahrhunderts die Musik des 18. Jahrhunderts auf alten oder nachgebauten Instrumenten, in alten Besetzungen und alten Spielweisen hören müßten. Die wirklich historische Aufführung ist nicht rekonstruierbar. Das Bemühen um historische Treue kann leicht in (falschen) Historismus umschlagen. Im folgenden deshalb einige Bemerkungen zu Einzelpunkten, die insgesamt aber die Tendenz der vorliegenden Aufnahmen verdeutlichen sollen: Die Tempi sind durchweg lebhafter als gewohnt. Manchmal erscheinen die Allegri oder Presti schon gefährlich schnell, wirken hurtig und motorisch (so im Kopfsatz und im Finale der „Haffner-Serenade“ KV 250 oder im Hauptsatz der Sinfonie KV 425). Am gelungensten realisiert das Ensemble noch die bewegten Sätze (eins und drei) der Sinfonie KV 319 und die Kopfsätze der Sinfonie KV 338 und KV 385. Auch die langsamen Sätze sind schneller genommen, mal noch schreitend, mal aber schon eilig im Tempo, es fehlt immer wieder das Sich-Zeit-Lassen, das ruhige Aussingen der Phrasen. Im Andante der „Haffner-Serenade“ macht sich ein flüssiges, schreitendes Tempo noch gut, im Andante der Sinfonie KV 319 wird eine große Gleichmäßigkeit des Tempos erzeugt. Der langsame Satz der

FONO-KRITIK

Sinfonie nach der „Posthorn-Serenade“ und das Andante der Sinfonie KV 385 sind dagegen spannungsarm geraten.

Daß die *Stimmen* in anderer Gewichtung oder Betonung erklingen, ist nicht automatisch ein Vorteil oder Gewinn. Sicher zählt es sich aus, daß die ersten und zweiten Geigen sich gegenüberübersetzen und daß man dadurch mehr von der thematisch-motivischen Arbeit hören kann (beispielhaft dafür das Trio des Menuetts der „Haffner-Serenade“). Die Mittelstimmen treten deutlicher hervor, scheinbar unbedeutendere Figuren erfahren stärkere Betonung (wie im Kopfsatz der Sinfonie KV 385, wo man die rasenden Figuren der tiefen Streicher sehr brillant heraus hört), manchmal geht dies Verfahren freilich zu Lasten der Stimmführung insgesamt aus. Es entsteht der Eindruck einer gewissen Verwaschenheit und Unkonturiertheit.

Die *Artikulation* des Ensembles hat ebenfalls ihre Tücken. Mozarts genaue Vorschriften werden nicht immer so genau genommen. Das Spiel der Streicher ohne Vibrato – an das man sich gewöhnen kann, aber nicht gewöhnen muß – verleiht den Geigen beispielsweise in hohen Lagen und bei heftigem Tempo einen fast metallhellen Klang (Allegro molto der „Haffner-Serenade“, Finale der Sinfonie KV 338), im Piano aber sind die Geigen dann einfach zu dünn (beispielhaft dafür das Finale der Sinfonie KV 425). Man vermißt durchweg einen glänzenden, brillanten oder warmen Klang, er scheint dem bisweilen heftig pulsierenden Musizieren und der „keimfreien“, vibratorlosen Artikulation geopfert.

Am gelungensten erschien mir durchgehend der interpretatorische Ansatz in den Sinfonien KV 319 und KV 338. Transparenz, Lebendigkeit der Tempi, ein ungewöhnlicher Klang, ausgeprägte Rhythmik, angestrebte größtmögliche Deutlichkeit sind zwar eine, doch von der Academy of Ancient Music selbst nicht einmal restlos verwirklichte Lösungsmöglichkeit. Sie hat ihre Berechtigung, freilich ebenso wie die Interpretationen eines Böhm, Szell, Marriner, Klemperer und Walter. Insgesamt bleibt aber zu bezweifeln, ob eine Gesamtaufnahme wie die vorliegende wirklich notwendig ist!

Helge Grunewald

○ Den Effekt ernstgenommen.

STRAUSS, Don Juan op. 20; Till Eulenspiegels lustige Streiche op. 28, Tod und Verklärung op. 24; Wiener Philharmoniker, André Previn; EMI 1 C 067-03 900 T (1 S 30) Aufnahme datum: 1980

Klangbild: Klar, durchsichtig, von sehr guter Dynamik und Präsenz.

Fertigung: 1. Exemplar auf der A-Seite unbrauchbar, 2. Exemplar auf der B-Seite leichtes Knacken und Knistern.

Vergleichseinspielungen: Maazel/Cleveland Orch. (CBS/SONY 25 AC 917)

Strauss/Orch. d. Staatsoper Berl. (DGG 2740 160)

Karajan/Berl. Philh. (DGG 2740 111)

Besser als der Zufall hätte auch eine ausgetütelte Regie nicht demonstrieren können, wie zweifelhaft im Augenblick noch der Fortschritt in Sachen Schallplattentechnik ist. Da benutzen zwei Firmen die gleiche Koppelung effektvoller Tondichtungen von Richard Strauss, um den Glanz und die Herrlichkeit der neuen Digital-Technik vorzuführen – und beidemal macht die konventionelle Pressung einen Strich durch die Rechnung bzw. durch die Rille. War es bei Lorin Maazels Einspielung zusammen mit dem Cleveland Orchestra (für CBS/Sony) „nur“ Knacken und ein kurzfristiger Kanalausfall, so hatte das erste Exemplar der André Previn-Produktion, die auf meinen Plattenteller kam, auf der A-Seite einen derart massiven Preßfehler, daß Gefahr für den Tonabnehmer bestanden hätte, wenn man diese Macke nicht allein optisch schon hätte erkennen können. Ein zweites Exemplar brachte dann nur noch handelsübliche Knister- und Knackgeräusche.

Ansonsten gilt für André Previns Ausdeutung des „Don Juan“, von „Tod und Verklärung“ und „Till Eulenspiegels lustigen Streichen“, was auch über Lorin Maazels Version gesagt wurde: er entdeckt keine neuen metaphysischen Dimensionen (wären da noch welche?), sondern gestaltet die Tondichtung mit gesunder Spannung. Dabei demonstrierten die Wiener Philharmoniker ebenso viel Bravour wie die Kollegen aus Cleveland, denen sie aber ein Mehr an Wärme und emotionaler Vielschichtigkeit voraus haben. Dabei nimmt Previn den Effekt noch etwas ernster, spielt die klingenden Kontraste noch stärker aus als Maazel. Ohne nun permanent mit dem Zeigefinger auf das Programm der jeweiligen Komposition zu verweisen, zeigt Previn vor allem Richard Strauss als den zielsicheren Kalkulator orchesterlicher Wirkungen.

Rainer Wagner



André Previn

○ Die längste Aufnahme von Schuberts Neunter.

SCHUBERT, Sinfonie Nr. 9 C-Dur D.944; Boston Symphony Orchestra, Colin Davis; Philips 9500 890 (1 S 30) Aufnahme datum: 1980

Klangbild: Zu wenig durchsichtig, zu wenig präsent, zu wenig offen; leicht mulmig mit dumpfem Paukenklang.

Fertigung: Beim Rezensionsexemplar trübten Störungen (Knacken und Knistern) das Hören beträchtlich.

Vergleichseinspielungen: Barbirolli (EMI 037-00280) Böhm (DG 138877) Giulini (DG 2530882) Szell (CBS 61603)

Der Engländer Colin Davis hat in letzter Zeit scheinbar mehr als früher auch zu anderen Bereichen des sinfonischen Repertoires gegriffen als jenen, für die man ihn bisher kannte, also Berlioz, Mozart, Silbelius und die englische Sinfonik um einen Ausschnitt seines Schaffens zu nennen. Für eine straffe, Längen vermeidende Wiedergabe der großen C-Dur-Sinfonie bietet Davis hier nicht gerade ideale Voraussetzungen. Das beginnt dabei, daß er penibel sämtliche Wiederholungen, die in der Partitur vermerkt sind, auch wirklich spielen läßt. Das macht einerseits Sinn, wirkt andererseits überflüssig – so beim zweiten Teil des Trios des dritten Satzes oder bei der Exposition des Finales. Das Werk mag durch diesen Akt der Genauigkeit in sich zwar stimmige Proportionen erhalten, bekommt zugleich aber eine gefährliche Länge.

Man kann der Deutung von Davis neben einer gewissen Pedanterie großen Ernst attestieren. Den Kopfsatz nimmt Davis gemessen, manchmal fast düster im Adagio und langsamer als üblich im Allegro. Bei aller strukturellen Deutlichkeit und Bemühung um Details wirkt der Satz schließlich aber sehr schwer bis in den Schlußchor hinein, dem es an wirklicher Wucht fehlt. Anders als Barbirolli, Böhm, Giulini oder Szell bleibt bei Davis die Einleitung des Andante vergleichsweise nüchtern. Das Hauptzeitmaß ist fest, regelmäßig, im Seitenthema spielt das Orchester schon fast innig, dem Cello-Solo fehlt dafür größere Expressivität. Die große Crescendo-Phrase (ab Takt 230) gestaltet Davis sehr spannend, läßt dann nach dem Höhepunkt allerdings den Fortgang des Satzes mit Verzögerung beginnen. Der dritte Satz hat einen etwas schweren Rhythmus, dennoch eine akzentuierte Bewegung; die thematischen Figuren zwischen den ersten Geigen und den Celli sind überaus präsent. Nur das Trio verliert durch die Länge etwas an Reiz. Das Finale leidet rein akustisch unter den zu dumpf und auch mulmig klingenden Pauken. Die Bostoner spielen dieses Allegro vivace ansonsten bewegt, vorwärtsdrängend, ohne Hektik, sehr durchsichtig auch im Seitenthema-Teil, Bläser und Streicher stehen in den richtigen Proportionen zueinander.

Insgesamt ist die vorliegende Aufnahme eher eine gediegene Darstellung, frei von rubati, manchmal „nur“ professionell und zu wenig in-



Cybernet

CYBERNET eröffnet eine neue Epoche im Audio-Bereich. Durch die Einführung modernster Elektronik und unserer kreativen Ideen wurden wir zur Marke der Innovationen. Unsere Original-Serien von HiFi-Produkten bieten alle Besonderheiten die der Markt erfordert. Wenn Sie also mehr über CYBERNET-Produkte wissen möchten:

Besuchen Sie uns auf der internationalen Funkausstellung Berlin vom 4.-13.9.1981, Stand 1120, Halle 11.

- CRD-15**
- Kompakt HiFi-Anlage für Einbau in professionelles 19"-Rack.
 - Mischmöglichkeit für Mikrofon, zwei Plattenspieler, zwei Bandgeräte und Reserveeingang.
 - 72 Watt-DIN-Gesamtleistung.
 - 3 Wellenbereiche (UKW, MW und LW).
 - Cassettenteil, auch für Metallband geeignet, Laufwerksteuerung über Tipptasten.



Cybernet

Electronics GmbH

Otto-Hahn-Str. 16 6072 Dreieich

Telefon: 06103/3813/14

FONO-KRITIK

spirierte, insgesamt vergleichsweise schwerer und strenger als bei Giulini oder Barbirolli, bei Böhm oder bei Szell. Davis bleibt die Ehre, den Text „Vollständig“ spielen zu lassen. Der Klang der Aufnahme war nicht zufriedenstellend: er war insgesamt zu mulmig, die Pauken klangen immer dumpfer als sie in Wirklichkeit sein dürften, der Ton im forte wirkte schroff, die Geigen sangen nie wirklich oder klangen weich. Mein Rezensionsexemplar störte den musikalischen Genuß obendrein durch etliche Knacker und Knistern – doch das mag ein „Ausrutscher“ gewesen sein.

Helge Grünwald



Gennadij Roshdestwensky

○ **Grau in grau einer Strawinsky-Partitur im Idiom der Musik Tschaikowskys.**

STRAWINSKY, Der Kuß der Fee (vollständige Ballettmusik); Großes Rundfunksinfonieorchester der UdSSR, Gennadij Roshdestwensky; Melodia 01185-6 (1 S 30)

Klangbild: Glanzlos, ohne dynamische Spitzen, flach und „topfig“, reduzierter Klangpegel.
Fertigung: keine besonderen Einwände.
Vergleichseinspielungen:
Ansermet (Ballett: Decca SXL 6066)
Ansermet (Suite: Decca SMD 1236)

Der Umgang mit Musik von Strawinsky war in der Sowjetunion nicht immer eine Selbstverständlichkeit, das trifft auf „Sacre“ genauso und gewiß wohl noch mehr auf die Werke aus Strawinskys letzter Schaffensphase zu. Keine Probleme dürfte es bei Aufführungen der Musik zum Ballett „Der Kuß der Fee“ gegeben haben, die Strawinsky „zum Gedächtnis an Peter Tschaikowsky“ 1928 als Auftragskomposition für Ida Rubinstein geschrieben hat, jene Tanz-elevin von Fokin, die 1909 von Diaghilew für die Ballets Russes nach Paris verpflichtet wurde. Die Basis für das Werk bildet Musik von Tschaikowsky. Dies erklärt allein schon den Ansporn des russischen Kulturmanagements, hier mit einer neuen Schallplattenaufnahme aufzuwarten. Das Werk ist im derzeitigen Schallplattenrepertoire gewiß nicht überrepräsentiert (was ja wohl seine Gründe hat, gehört dieses Werk doch gewiß nicht zu Strawinskys genialsten!). Seltener jedoch als die Suite aus dieser Ballettmusik, die Strawinsky zehn Jahre nach der Uraufführung des Werkes zusammenstellte, ist die Gesamtfassung des Balletts zu hören. Sie wird hier geboten. Ein Vergleich zwischen Gesamtfassung und Suite (die etwas mehr als 50 % der vollständigen Partitur enthält) fällt vielleicht zuungunsten der funktionsbezogenen Gesamtfassung aus: Die Musik zieht sich ohne markante Akzente in die Länge. Und genau daran krankt auch die „Originalaufnahme aus der Sowjetunion“ mit dem Moskauer Rundfunkorchester, die uns nicht in deutscher Pressung, sondern in der Originalausgabe erreichte. Die Dynamik entbehrt der dramatischen Höhepunkte. Die Aussteuerung bewegt sich nur innerhalb eines kleinen Pegels. Die Orchesterfar-

ben erscheinen glanzlos, ja fast sogar nivelliert. Die Musik plätschert so dahin. Dies ist in der z. Zt. noch greifbaren Gesamtaufnahme mit dem Orchestre de la Suisse Romande unter Ernest Ansermet völlig anders. Hier erhalten jene Merkmale, die Strawinskys Handschrift im Idiom der Musik von Tschaikowsky erkennen lassen, deutliches Gewicht und Profil. Zudem ist auch die Leistung des Moskauer Rundfunkorchesters unter G. Roshdestwensky, von dem gewiß inspiriertere vergleichbare Aufnahmen bekannt sind, nicht sonderlich markant. Ich bezweifle, ob es deutschen Herstellern gelingen würde, dieser insgesamt matten Aufnahme nachträglich Glanzlichter aufzusetzen. Mit deutschen Plattenkäufern scheint man ohnehin nicht zu rechnen. Der kärgliche Werkkommentar wird nur in russischer, englischer und französischer Sprache auf der Plattentasche geboten.

Gerhard Wienke

○ **Keine Bereicherung des Repertoires, eine eher enttäuschende Produktion.**

TSCHAIKOWSKY, Sinfonie Nr. 5 e-Moll op. 64; Berliner Symphonie-Orchester, Kurt Sanderling; Denon OX-7186 ND (1 S 30) TIS. Aufnahme-datum: 1979

Klangbild: Mäßig präsent, kaum durchsichtig, unausgeglichen, wenig differenziert, für eine Digitalaufnahme enttäuschend.
Fertigung: Leicht rauhe Oberfläche, geringes Knistern, sonst sauber.
Vergleichseinspielungen:
Mravinsky (DG 2535236)
Szell (CBS 61289)
Markevitch (Ph 6570110)
Maazel (gestrichen)
Karajan (DG 2530699)

An Aufnahmen der fünften Sinfonie von Tschaikowsky besteht nun wahrlich kein Mangel. Doch große „Renner“ wie dieses Werk üben offensichtlich nicht nur auf Hörer, sondern auch auf Interpreten immer wieder die gleiche anziehende Wirkung aus. Nachdem mit gewöhnlicher Aufnahmetechnik die Karten ausgereizt schienen, kann nun digital eine neue Runde beginnen. Dann erwartet man aber auch wenigstens technisch und möglichst natürlich auch interpretatorisch eine herausragende Leistung. Die kann diese Aufnahme freilich nicht offerieren, denn sie ist in mehrfacher Hinsicht nicht befriedigend. Unverständlich, wieso die japanische Firma Denon bei ihren Digitalproduktionen ausgerechnet auf das (Ost-) Berliner Orchester verfallen ist.

Der von Kurt Sanderling aufgebaute Klangkörper gehört zu den respektablen, aber nicht zu den herausragendsten musikalischen Ensembles der DDR. Es kann weder jenen spezifisch sinnlichen, ja aufwühlenden und rauschenden Klang, noch die krassen dynamischen und agogischen Kontraste, die in der Partitur stecken, zufriedenstellend realisieren. Auch Dirigent Sanderling kommt zu keiner aufregenden Deutung des Werkes. Das Andante des Kopfsatzes entbehrt innerer Spannung, im Allegro fehlt das Drängen, der Biß der sforzati, ein molto espressivo vermögen die Geigen nicht hervorzubringen, der tranquillo-Passage (Takt 170) fehlt der große Ton. Die Pauken sind in diesem ersten Satz entweder aufnahmetechnisch oder sogar interpretatorisch ausmanipuliert worden. An verschiedenen Stellen (Takte 68, 72, 76, 80, 180 u.a.) sind sie – anders als im Text verlangt – nicht zu hören. Der zweite Satz zeichnet sich durch einen sonoreren Ton aus, Horn und Oboe artikulieren ausdrucksvolle Soli; den Wechsel zwischen ritenuto und animato, der gerade diesem Andante eigen ist, nimmt der Dirigent nicht allzu ernst. Der dritte Satz, ein Walzer, kommt eher betulich denn grazios daher, die thematisch nicht unbedeutende Phrase mit den gestopften Hörnern geht unter, auch die schnelle Bewegung der Streicher im trioartigen Teil hat wenig Reiz oder Anmut. Im Finale setzt Sanderling zwar auf eine wirklich „maestoso“ artikuliert Einleitung, steigert im schnellen Allegro vivace eindrucksvoll, doch von leidenschaftlichem Gestus kann keine Rede sein. Den choralartigen Schluß dürfte man martialisch, mindestens aber triumphal erwarten.

Die Aufnahme enttäuscht durch ihre Nüchternheit. Hinzu kommt ein gewichtiges Problem im Umgang mit der spezifischen Dynamik: Der Unterschied zwischen crescendo-diminuendo-crescendo (Tschaikowsky notiert ja wirklich viele Wechsel) oder zwischen pianissimo-piano-mezzo-forte-forte-fortissimo (auch da gibt es ja viele Feinheiten im Text) scheint eingeebnet. Dem Orchester fehlt es an wohlklingender Artikulation, an der Fähigkeit zu großem Ausdruck, zu leidenschaftlicher und drängender Gebärde sowie an Glanz und Brillanz. Bei leisen Passagen ist der Klang zu dünn, bei lauten zu kompakt. Immerhin stimmt die Balance zwischen Blech und Streichern noch im fortissimo. Hinzu kommt ein weiteres Manko dieser Aufnahme: der wenig differenzierte Klang, die mittelmäßige Präsenz, der Mangel an Durchsichtigkeit. Dafür imponierte der niedrige Rauschpegel. Wer sich mit solcher halbherziger Realisierung nicht zufriede-

geben will (und das sollte kein wirklicher Tschaikowsky-Freund), der greife zu den älteren Aufnahmen von Mravinsky oder Szell, zu der Deutung von Markevitch, Maazel oder Karajan.

Helge Grünwald

Wiederveröffentlichungen ORCHESTERWERKE

○ **Dokument strenger Beethoven-Deutung ohne für Stokowski sonst typische „Zusätze“.**

BEETHOVEN, Sinfonie Nr. 9 d-Moll mit Schillers „Ode an die Freude“; Heather Harper, Helen Watts, Alexander Young, Donald McIntire, London Symphony-Chor, John Alldis, London Symphony Orchestra, Leopold Stokowski; Decca 6.41 800 AH (1 S 30) Aufnahme-datum: 1970 (?)

Klangbild: Plastisch, nach hinten erweiterte räumliche Dimension, leichte Schärfen.
Fertigung: Tadellose Pressung, auch in den Innenrillen.
Vergleichseinspielungen:
Karajan (DG 2740 172)
Giulini (EMI 037-03720)

Wie schnell die Technik in die Jahre kommt, läßt sich an dieser Platte erkennen, die 1970 wohl als Beitrag zum Beethoven-Jahr im „Phase 4-Stereo-20-Kanal-Aufnahme“-Verfahren entstand. Dabei fehlt es dieser Aufnahme auch für unsere Ohren keineswegs an klanglicher Brillanz, Präsenz und räumlicher Dimension. Und doch erfolgen heute sogenannte „Abmischungen“ anders: das Klangpanorama ist inzwischen weiter gezogen. Allerdings ist diese Platte auch weniger ein technisches Demonstrationsobjekt als vielmehr ein bewahrenswertes Dokument einer engagierten Interpretation, die nach wie vor ihren festen Platz im Katalog hat. Hätte diese Platte nicht längst ihren berechtigt angestammten Platz, so würde mit neuerlicher Verfügbarkeit im Hinblick auf die große Zahl erstrangiger vorhandener Aufnahmen der Neunten wohl kaum einem „dringenden Bedürfnis“ abgeholfen sein. Denn es gibt klanglich perfektere Aufnahmen des Werkes etwa mit den Berliner Philharmonikern unter H. v. Karajan oder gar mit demselben Orchester und Chor (allerdings anderen Solisten) unter Carlo Maria Giulini, wobei letztgenannte Aufnahme zumindest was die Besetzung des Solosopran (Sheila Armstrong), aber auch was die Homogenität des Chores betrifft, der von Stokowski vorzuziehen ist.

Stokowskis Interpretation überzeugt durch ihre strenge Konzeption insgesamt auch heute noch. Sie ist durchaus der Bewahrung wert, auch wenn wir klangtechnisch heute mit anderen Maßen messen als noch vor 10–12 Jahren. Bei der langen Spieldauer auf einer Platte (!), die es aller-

dings notwendig macht, daß inmitten des lang-samen Satzes umgewendet werden muß, ist es erstaunlich, daß das klangliche Panorama keineswegs „schmalbrüstig“ ist (trotz gelegentlicher Schärfe bei den Streichern). Fazit: Kein Nonplusultra von der Interpretation und Wiedergabetechnik her, aber auch keine störenden dirigistischen „Eigenwilligkeiten“, die Stokowski wohl immer in bester Absicht angeboten hatte, um dem leichteren Verständnis des Hörers entgegenzukommen.

Gerhard Wienke



Leopold Stokowski

★ **Die Politur ist das Faszinierende an der Aufführung geworden.**

TSCHAIKOWSKY, Sinfonie Nr. 4 f-Moll op. 36; Berliner Philharmoniker, Herbert von Karajan; DG 2535 340 (1 S 30) Aufnahme-datum: (P) 1967

Klangbild: Ausgeglichen bis brillant.
Fertigung: Einwandfrei.
Vergleichseinspielungen:
Furtwängler, Wiener Philharmoniker, 1951 (EMI 1 C 047-01276 M)
Ronald, Royal Albert Hall Orch., 1926 (Electrola EJ-24/28 78 rpm)

Nicht mehr als eine unter vielen Wiederveröffentlichungen? Nicht mehr als eine sehr wohlorganisierte und klanglich raffiniert aufgebaute Wiedergabe der Partitur Tschaikowskys? Nicht mehr als „typisch Karajan“? Nein, ein Doku-

ment, ein Wendepunkt, nicht nur in Karajans Stil, der um 1967, dem Jahr dieser Produktion, seine schärfste Ausprägung erhielt und seitdem in eine Stilisierung seiner selbst übergegangen ist, sondern auch ein Wendepunkt in der Geschichte der öffentlichen Darstellung geheimer seelischer Vorgänge durch Sinfonieorchester in den großen Konzertsälen der Welt. Stellt die früheste der mir zugänglichen Schallplattenaufnahmen des Werks unter Sir Landon Ronald (der auch ein Tschaikowsky-Buch schrieb, was man von HVK kaum je erwartet hat) das innere Geschehen programmatisch dar, mit größter Deutlichkeit, wie die romantische Ouvertüre zu einer imaginären Oper, ohne Pathos und ohne auch nur den Versuch klanglicher Politur, und faßt Furtwängler 1951 die Partitur mit gleicher Gründlichkeit und Tiefe wie einen späten Fidelio-Nachfahren auf (auch eine „richtige“ Interpretation, im Prinzip die einzige mögliche Alternative), so können wir bei Karajan zwar alle diese Dimensionen noch in der Erinnerung nachvollziehen, sehen sie aber nur noch indirekt, wie unter einem polierten Marmorrelief. Diese Politur aber ist das eigentlich Faszinierende an der Aufführung geworden: Das Werk wird bis in die kleinste Einzelheit nachgezeichnet, man kommt ihm auf eine spezielle Weise nahe, und geht doch über das, was die „glanzvolle Feier“ unter sich begräbt, zum sinfonischen Alltag über. Es muß bei einer solchen Aufführung an das erinnert werden, was Tschaikowsky während der Niederschrift der Musik als Musik erlebte und was er in einem Brief an die Frau niederschrieb, die ihm durch ihr Vertrauen das Weiterleben und -arbeiten ermöglichte: „In dieser Partitur schrieb er sich von der Seele, was ihn an den Rand des Wahnsinns getrieben hatte.“ Heinz Becker, der Autor der Einführung auf der Plattenhülle, erscheint, indem er diesen Satz formulierte, wissender als der Dirigent der Aufführung, die auf der Platte festgehalten ist. Und doch bin ich überzeugt, daß das Seelendrama auch über das polierte Denkmal, das der Dirigent hier erreichte, den wissenden Hörer ergreifen kann. Darum ziehe ich (zur Zeit) Karajans Aufnahme als die angemessene extreme Darstellung eines extremen Kunstwerks allen schwächeren Versuchen vor.

Helmut Haack

○ **Bezwingende Wiedergabe von den populärsten Verdi-Vorspielen.**

VERDI, Ouvertüre zu „Nabucco“, „Giovanna d'Arco“, „I Vespri Siciliani“, „La Forza del Destino“; Vorspiele zu „Aida“ Akt I, „La Traviata“ Akt I und Akt III; Royal Philharmonic Orchestra London, Tullio Serafin; EMI 1C 037-00 867 (1 S 30) Aufnahme-datum: 1960

Klangbild: Weiträumig, hell, durchsichtig.
Fertigung: Einwandfrei.

Verdi-Ouvertüren sind beliebt, sie fordern so gar nicht mehr als das pure Sentiment, und das wird jeder Hörer noch aufbringen. Gewiß, es gibt

FONO-KRITIK

Preziosen darunter: die zu „Giovanna d'Arco“, die beiden Vorspiele zu „La Traviata“. Das meiste aber sind Reißer, die Ouvertüre zu „Nabucco“, zur „Sicilianischen Vesper“, zur „Macht des Schicksals“. Und dann ist da noch das ätherische Gebilde des ersten Aida-Vorspiels.

Mit viel Geschmack steuert Tullio Serafin das Royal Philharmonic Orchestra London durch diese äußerlich so anspruchlos erscheinenden Partituren, die in Wirklichkeit viel Fingerspitzengefühl vom Dirigenten verlangen. Man hat Tullio Serafin ja oft des Mittelmaßes bezichtigt, vor allem wenn er die Callas dirigierte; wir können uns dieser Meinung aber nicht anschließen und haben uns ihr nie angeschlossen.

Wie duftig zart bringt er doch den Anfang des Aida-Vorspiels, wie tönt er die Holzbläser ab in der Ouvertüre zu „Giovanna d'Arco“, welchen Schmerz destilliert er aus dem Vorspiel zum 3. Akt „La Traviata“.

Und er kann es auch mit einem sonst der Oper fremden Orchester, das ganz in seiner Aufgabe aufgeht.

Vor etwa 2 Jahren hat Karajan die gesammelten Ouvertüren und Vorspiele Verdis eingespielt. Man sollte meinen, Karajan könne es mit seinen Berliner Philharmonikern noch besser. Stellt man aber die Serafin-Aufnahme gegenüber, die nur einen Teil der Vorspiele und Ouvertüren bringt, muß man wieder einmal feststellen, wieviel Parfüm und falschen Klang Karajan in diese im Grunde schlichten Partituren einbringt.

Serafin ist dagegen eine Labsal an Einfachheit, an dienender Wiedergabe des Werks. Wir wollen keine Empfehlung aussprechen. Wer mit Karajan selig werden will, soll das. Wir beschränken uns auf Serafin und seine Londoner Mannschaft und sind's zufrieden.

Richard Hauser

Neuveröffentlichungen KONZERTE

★ **Bachs Violinkonzerte kraftvoll
musikantisch.**

J. S. BACH, Konzerte für Violine bzw. 2 Violinen und Orchester a-Moll BWV 1041, E-Dur BWV 1042, d-Moll BWV 1043. Jean-Jacques Kantorow (Violine), Sigrid Cenariu (Violine), Münchner Kammerorchester, Hans Stadlmair; **DENON OX-7 196-ND (1S30)** (Vertrieb: TIS) **Aufnahmedatum:** 24. + 25.8.1979

Klangbild: Sehr klare, durchsichtige Zeichnung der mittleren und oberen Bereiche; tiefe Bereiche zu stark abgesenkt.
Fertigung: Einwandfrei.

Nach einem kräftigen Anheben der tieferen Frequenzen wird über ein exzellentes Klangbild ein kraftvoll musizierender Bach geboten. Jean-Jacques Kantorow, beim Doppelkonzert von

Sigrid Cenariu sekundiert, weiß mit seiner heute als „selbstverständlich“ anzusehenden Spieltechnik den Violinparts der drei Konzerte Kontur, rhythmisch-federnde Energie und, in langsamen Sätzen, Anmut und Zartheit weitab jeder Aufgewichtheit zu verleihen. Das Münchner Kammerorchester unter Hans Stadlmairs Leitung ergänzt sich hierzu in „bestem Einvernehmen“. Interpretatorisch erscheint mir diese Aufnahme als vollgültige Alternative zur Gruppe der Spitzenaufnahmen – vorausgesetzt, man akzeptiert als Hörer die konsequente Ausrichtung in Richtung virilen Musizierens.

Durch die Pulse Code Modulation ist an und für sich ein äußerst klares Klangbild gegeben. Leider scheinen die Tiefen etwas zu sehr abgesenkt. Infolge der sehr rumpelfreien Fertigung läßt sich dem durch den Baßregler ohne Einbuße begegnen. In diesem Sinne ist die Einstufung unter „besondere Klangqualität“ mit einem geringen, jedoch nicht substantiellen Vorbehalt zu versehen.

Wolfgang Wendel



Karl Richter

○ **Nachlaß und Vermächtnis des
„Bachromantikers“ Karl Richter.**

J.S. BACH, Konzert für Flöte, Violine, Cembalo und Streicher a-Moll BWV 1044; Konzert für Oboe d'amore, Streicher und Basso continuo A-Dur (Rekonstruktion nach dem Cembalo-konzert BWV 1055); Konzert für drei Violinen, Streicher und Basso continuo D-Dur (Rekonstruktion nach dem Konzert für 3 Cembali, BWV 1064; Aurèle Nicolet (Querflöte), Man-

fred Clement (Oboe d'amore), Gerhart Hetzel, Walter Forchert und Rubén González (Violine), Karl Richter (Cembalo), Münchner Bach-Orchester, Karl Richter; Archiv Produktion 2533 452 (1 S 30) Aufnahmedatum: 2. bis 5. Juni 1980

Klangbild: Kammermusikalisch präsent, klar, breite Stereo-Basis, neutrale Räumlichkeit, Cembalo-Lautenzug ohne Klangprofil.
Fertigung: Einwandfrei.

Am 15. Februar 1981 erlag Karl Richter einem Herzinfarkt. Seine vorliegenden Aufnahmen vom Juni des vorangegangenen Jahres erhalten damit den dokumentarischen Wert eines Vermächtnisses. Als Strabe-Schüler wurde er zum Begründer und Idol einer jungen Münchener „Bachromantik“, die durch ein anderes Authentizitätsstreben einer neuen Künstlergeneration der sechziger Jahre auch in Kritikerkreisen nicht immer unwidersprochen blieb. Karl Richter scherte sich um solche Beurteilungen nicht, sondern ging selbstbewußt seinen eigenen Weg. Mächtige ihm bei den Studioproben ein Mitwirkender etwa den Vorschlag, das Tempo eines musikalischen Satzes ein wenig zu zügeln, so pasierte es oft genug, daß er mit dem Anflug von spöttischem Zynismus durch die geschlossenen Zähne zischend genau die entgegengesetzte Spielanweisung gab.

Dieses für ihn typisch querköpfige Verhalten, Merkmal eines sehr subjektiv geprägten Künstlerindividualismus, charakterisiert seine Persönlichkeit ebenso wie das künstlerische Ergebnis seiner ungezählten Aufführungen und Schallplatten-Aufzeichnungen. Auch die vorliegende, die ihn noch einmal nach barocker Kapellmeisterpraxis das klangliche Geschehen vom Cembalo aus leiten ließ, bringt immer ein beharrlich-diktatorisches Element von seinem Instrument aus ins Spiel: ein General am Generalbaß. Daß ihn die Archiv-Produktion für „originale“ Bachsche Bearbeitungen und musikwissenschaftliche Rekonstruktionen gewinnen konnte, entsprach gewiß seinem eigenen Verständnis vom Wesen des Bachschen Schaffens, das er „nicht als Fixierung endgültiger Fassungen, sondern mehr als ständig fortschreitenden Prozeß“ sah.

Dieses Zitat aus der Feder Wilfried Fischers, der nicht nur den kritischen Bericht zu den „Verschollenen Solokonzerten in Rekonstruktionen“ im Rahmen der neuen Bach-Gesamtausgabe besorgte, sondern auch die Werkeinführung zur vorliegenden Platte, darf allerdings nicht darüber hinwegtäuschen, daß alle Bearbeitungen bereits in mehreren Vergleichsfassungen auf Schallplatten erhältlich sind. Insofern wäre es nützlich gewesen, noch einige musikwissenschaftliche Details mehr und das quellenkritisch Besondere zu einer der letzten Richter-Archiv-Produktionen aus berufenem Munde zu erfahren. Der klangliche Eindruck ist im Hinblick auf die Solistenbesetzung optimal, lediglich das Flötenspiel Aurèle Nicolets ist akustisch völlig ungerechtfertigt in den Hintergrund gedrängt worden und wirkt daher durchgehend blaß. Aufführungspraktisch sind alle vertrauten Richter-Konventionen einer sich präzise abspulenden Werkwiedergabe noch einmal zu hören, zu akzeptieren oder – de mortuis nil nisi bene – zu respektieren.

Gerhard Pätzig



★ **Bartók herb und streng bis spielerisch.**

BARTOK, Klavierkonzert Nr. 2 und 3; Vladimir Ashkenazy (Klavier), London Philharmonic Orchestra, Georg Solti; Decca 6.42552 AW (1 S 30) Aufnahmedatum: 1978/79

Klangbild: Offen, präsent, räumlich, etwas dunkel und baßbetont.
Fertigung: Einwandfrei.

Das Bartók-Jahr trägt reiche Frucht. Konzertanter Höhepunkt (bisher) ist die Aufnahme des zweiten und dritten Klavierkonzerts mit Ashkenazy, Solti und dem London Philharmonic Orchestra. Im Solo-Bereich verweist der junge ungarische Pianist Zoltan Kocsis auf ein Rezital-Programm, das bekanntere mit weniger bekannten Kompositionen mischt. Beide Platten bezeugen ein sachlich glänzend abgestütztes, pianistisch fein gegliedertes Klavierspiel.

Ashkenazy und Solti gehen in ihrer Erforschung

der Klavierkonzerte von einer herben, bis in Grenzbereiche des kargen Klangs vorstoßenden Sprache aus. Diese bindet vor allem das Material des zweiten Konzerts in seinen rhythmischen und motorisch-perkussiven Vieldeutigkeiten; die tumultuarischen Entladungen des Kopfsatzes werden als kompakte thematische Schübe in den Griff genommen. Damit resultiert, in meßbarer Distanz zu der Version von Pollini und Abbado, eine Geschlossenheit, die das Schicksal des Solisten unentrinnbar mit den Figuren und Impulsen des Orchesters verzahnt.

Pollini hatte seinerzeit für eine freiere, den Glanz des Flügels schützende Sehweise optiert. Seine Version des zweiten Konzerts bleibt als solistische Auffächerung der Klavierbrillanz insofern unangetastet. Ashkenazy, bei Bartók bedeutend weniger auf die sanften Wellen des Klangs bedacht als etwa bei Beethoven, differenziert dagegen die Palette des Instruments innerhalb seiner Funktion als Schlagzeug. Er viert eine Synthese von Anschlagstönung und perkussiver Strenge an, so daß man zwischen den Zeilen lesen muß, wenn man die ästhetische Verbindlichkeit noch heraushören will.

Diese Einordnung der singenden, kantablen Möglichkeiten des Klaviers in die Landschaft der Bläserstimmen entfernt den Solisten natürlich

vom Zentrum; er wird zum Partner des Orchesters, überläßt diesem, wo gefordert, ohne Umstände die Direktiven, greift dann wieder ein – spektakulär etwa in der Kadenz zum ersten Satz des zweiten Konzerts; da agiert Ashkenazy in den kurzen Verbreiterungen und den gefürchteten Kontraktionen ganz selbstlos. Es ist hier eine gleichsam abstrakte, unheroische Antwort ausgesprochen, welche die Demonstration von Bravour schon überwunden hat.

Solti und die Londoner verlängern diese Perspektive bis an Punkte, wo die Instrumentierung zur süßelnden Gebärde wohl verlocken könnte. Die choralartigen Ausuferungen der beiden langsamen Sätze werden in Sphären einer geheimnisvollen Spröde geleitet; Ashkenazy läßt diese sparsame Verzauberung am Mittelteil des Adagios des zweiten Konzerts kurz anecken – fliehende Repetitionen, zerstückelte Läufe; doch die Bedrohung ist wie ein Gewitter begriffen, das weit in der Ferne vorüberzieht. Im Adagio religioso des dritten Konzerts, das Dinu Lipatti einstens als Gebet des späten Bartók auffaßte, tritt bei Ashkenazy und Solti die spielerische Finesse hervor. Die freundliche, bauerisch sich gebende Beschwingtheit des Kopfsatzes verflüssigt sich hier fast zu einem chinesischen Lächeln, wobei Ashkenazy für die Inversionen zwi-

Permostat

Die sichere Lösung zur dauerhaften Beseitigung von Statik

das einzigartige Antistatikmittel für Schallplatten

PERMOSTAT nach der Vorbehandlung durch PIXALL MK 11 einmal angewandt, garantiert für die Lebenszeit einer Schallplatte die totale Aufhebung aller statischen Probleme.

Pixall MK 11

Neu aus dem Hause **PFEIFER**

Das optimale Pflegeset für Ihre Schallplatten

Staub und Schmutz, durch statische Aufladung fest auf Ihren Schallplatten gebunden, sind die Feinde einer perfekten Wiedergabe. Knistern und Knacken, speziell bei leisen Passagen, stören den HiFi-Genuß.

PIXALL MK 11 der Reinigungsroller mit dem einzigartigen Reinigungsband ist aufgrund seiner Technologie in der Lage, selbst Mikrostaubteilchen aus den Plattenrillen aufzunehmen.

Es gibt keine Alternative zu: PIXALL MK 11 und PERMOSTAT.
Der gute Fachhandel hält diese Produkte für Sie bereit.

Wolfgang Pfeifer · Begaweg 11 · 4800 Bielefeld 14 · Telefon (0521) 487074

Info-Coupon
über eine kostenlose
Information
Permostat
Pixall MK 11
PC 8