

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 Schallplatteeinspielung hin.

Nach der Schallplattennummer findet man in Klammern eine Buchstaben-Zahlen-Kombination. Die erste Zahl zeigt, wie viele Schallplatten die Veröffentlichung umfaßt, die zweite Zahl gibt den Durchmesser der Schallplatten in cm an. Die Buchstaben bedeuten:
S: Stereo-Fassung, die auch mono abspielbar ist.
M: Mono-Fassung
SE: Mono-Aufnahme, die nachträglich auf elektronischem Wege quasi-stereophonisch aufbereitet wurde.
Q: Quadro-Fassung, die auch stereo und mono abspielbar ist.

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

Neuveröffentlichungen
ORCHESTERWERKE

☆ Seit langem wieder zwei große Werke von Bialas zugänglich.

GÜNTER BIALAS, Concerto Lirico für Klavier und Orchester (1967) (A), Meyerbeer-Paraphrasen für großes Orchester (1971) (B); Christoph Eschenbach (Klavier), Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks, Rafael Kubelik (A), Marek Jonowski (B); Musicaphon BM 30 SL 1727 (1S30) Aufnahme datum: (A) 1969, (B) 1974

Klangbild: Größtenteils flach, besonders bei den Bläsern; Tiefen zum Teil schwach, ansonsten akzeptabel.
Fertigung: Rauschen, das bei leisen Stellen doch stört.

Musik von Günter Bialas ist derzeit auf Schallplatte so gut wie unzugänglich, da viele der alten Aufnahmen von Bärenreiter und der Deutschen Grammophon vergriffen sind. Insofern kommt der Plattenaufnahme zweier neuerer repräsentativer Werke des Komponisten von sich aus schon eine gewisse Bedeutung zu, zählt der 1907 Geborene doch zu den bekannteren Komponisten der Bundesrepublik. Zu beiden Stücken verfaßte Bialas auch den Covertext, der in solcher Kürze aber kaum zum Verständnis der Werke beitragen kann. Das zweifelhafte gelungenere Stück dürfte das 1967 komponierte dreisätzige Concerto lirico sein, ein Werk, das auf den ersten Blick Assoziationen an den frühen Henze weckt. In der ständigen Präsenz langer melodischer Linien im sehr zurückgezogenen Ton über weite Strecken könnte es auch in den siebziger Jahren entstanden sein und damit gewisse Aktualität in der Tonsprache besitzen. Transparenz des Satzes und Geschlossenheit der Gesamtkonzeption zeichnen das Werk aus. Freilich lassen sich auch gewisse Längen nicht übersehen, das Soloklavier, oft isoliert einem Orchesterteil gegenübergestellt, verliert sich manchmal in Passagenwerk. Der leise, zurückgezogene Grundklang wird nur vereinzelt durch erregt dissonante Bläser- und Schlagzeugeinsätze konturiert, die sich im raschen Schlußsatz mit markanten rhythmischen Impulsen verbinden. Kubeliks Interpretation bewahrt den geschlossenen Ablauf des Stücks und behält auch über die langgezogenen mittleren Partien einen großen Atem. Der betont lyrische Charakter des Werkes kommt im Dialog mit dem Klavier freilich nicht so gut heraus. Christoph Eschenbach beläßt Figurenketten und herausgehobene Einzeltöne in ihrer Isolation. Ganz anders sind die Meyerbeer-Paraphrasen von 1971 geartet. Die sechs Teile der Komposition gehen ineinander über, ohne eine energische Gesamtkonzeption erkennen zu lassen, trotz mancher Wiederholungen und einer

großen Schlußsteigerung. Das Stück ist keine Collage, wie sie etwa Zimmermann in der Ubu-Musik komponierte, noch soll die Meyerbeersche Opernmusik persifliert werden. Es handelt sich wirklich um eine Opernparaphrase im Sinne des 19. Jahrhunderts, und Bialas beschreibt dies entsprechend als „virtuos entfalten, auf ein neues Instrumentarium umsetzen, Melodien aneinanderreihen und übereinanderschichten“. Was dabei herauskommt, klingt allerdings weniger aufregend, als es die Beschreibung der Kompositionsidee vermuten läßt, oft genug kommen Opernmelodien kaum verfremdet zum Vorschein, werden genüßlich ausgebreitet, und Marek Janowski scheint sich schwer damit zu tun, das Konglomerat zusammenzuzwingen. Das Concerto lirico lohnt aber insgesamt die nähere Auseinandersetzung mit dieser Platte und dem Komponisten. *Andreas Jaschinski*

○ Jochums Bruckner-Zyklus kommt „in Fahrt“.

BRUCKNER, Sinfonie Nr. 3 d-Moll; Staatskapelle Dresden, Eugen Jochum; EMI 1 C 063-03 598 (1 S 30) Aufnahme datum: 1979

Klangbild: Ausgewogene Aufnahme von guter Dynamik und Präsenz.
Fertigung: Einwandfrei.
Vergleichseinspielungen: Karajan/Berl. Philh. (DG 2532 007) Szell/Cleveland Orch. (CBS 61 072)

Die EMI-Electrola hat derzeit zwei denkbar gegensätzliche Eisen im Feuer, wenn es um Bruckner-Sinfonien geht. Neben Günter Wands ebenso intellektueller wie spannungsreicher Bruckner-Exegese gibt es mit Eugen Jochum auch eine traditionellere Bruckner-Deutung. Und die kommt jetzt, mit der 3. Sinfonie, hörbar „in Fahrt“, weil Jochum diesmal betont flüssige Tempi bevorzugt. So ist er im Kopfsatz fast anderthalb Minuten schneller als Herbert von Karajan in seiner neuen Einspielung, mit der Jochum allerdings die Neigung zu gelegentlich überzogenen Fermaten gemeinsam hat. Leider hat die EMI es nicht gewagt, den 2. Satz komplett auf die B-Seite zu nehmen (was der DG bei ziemlich identischen Spielzeiten durchaus gelang), so wird nun das Adagio zerrissen, obschon es wegen der kontinuierlichen Ausdruckssteigerung zu den Pluspunkten dieser Einspielung zählt. Das Finale nimmt Jochum betont rasch, ohne deshalb ganz den Eindruck der interpretatorischen Vagheit vermeiden zu können – da ist George Szell etwa doch weit konsequenter in der Durcharbeitung. Im Scherzo entscheidet sich Jochum übrigens wie die meisten seiner Kollegen dafür, das Trio breit auszuspielen. Günter Wand leitet aus den Anweisungen der 1. Fassung dieser Sinfonie ab, daß auch in dieser späten Version sinnvollerweise das gleiche Zeitmaß zu gelten habe (hier gibt es keinerlei Hinweise mehr) – nicht nur des-

halb darf man auf seine Alternative gespannt sein. Zufällig ist auch Wand in seinem Bruckner-Zyklus bei der Dritten angelangt, die demnächst erscheinen muß. Dann dürfte Jochum auch im firmeneigenen Katalog einen strengen Vergleichsmaßstab erhalten. Bis dahin darf diese Einspielung mit der solide agierenden Staatskapelle Dresden die Firma im Bielefelder Katalog ehrenwert vertreten. *Rainer Wagner*

○ Plädoyer für einen großen „Kleinmeister“.

GLASUNOW, Sinfonie Nr. 6 c-Moll op. 58; Großes Rundfunksinfonieorchester der UdSSR, Vladimir Fedoseyev; Eurodisc/Melodia 802 079-365 (1S30)

Klangbild: Etwas kompakt, aber von annehmbarer Präsenz.
Fertigung: Einwandfrei.

„Die heutige Generation weiß fast nichts von ihm. Für die jungen Leute ist Glasunow so etwas wie ein altslawischer Schrank unter anderen Großvätermöbeln.“ Was Dmitri Schostakowitsch für die Sowjetunion beklagte, trifft für den Westen noch viel stärker zu. Man kennt ein paar Genrestückchen, hört ab und zu mal einen Ausschnitt aus einer seiner Ballettmusiken – vorzugsweise aus „Raymonda“, die wohl auch die beste ist – oder das meist zur drastischen Schmonzette verdeutlichte Violinkonzert. Nun muß man Glasunow nicht unbedingt innig lieben. Selbst Schostakowitsch, der ihn (wenn auch nicht unbedingt wegen seiner Kompositionen) hochschätzte, langweilte sich nach eigener Aussage bei den Sinfonien, weil es denen „an Energie, an Spannung“ fehle. Doch das ist wenigstens ein Urteil. Hierzulande fehlen für solche Urteile die simpelsten Beweise, die Klangargumente. Schon deshalb darf der Import einer russischen Einspielung von Glasunows 6. Sinfonie auf Sympathie rechnen, auch wenn sich die Eurodisc nicht einmal zu einem deutschsprachigen Beiblatt aufraffen mochte. Und diese c-Moll-Sinfonie, die Glasunow als 31-jähriger komponierte, erweist sich prompt als durchaus gefälliges Werk, auch wenn seine Kopfsätze die Schwächen von Glasunows Stil eher unterstreichen: eine Weitschweifigkeit der Entwicklung. Durchaus einfallsreich und stimmungsvoll aber ist der 2. Satz, ein „Tema con variazioni“, betont atmosphärisch das Intermezzo. Vielleicht hätte eine etwas weniger pauschale Interpretation ein noch überzeugenderes Plädoyer für diesen großen „Kleinmeister“ der russischen Komponisten ergeben. So spielt das Große Rundfunksinfonieorchester der UdSSR unter der Leitung von Vladimir Fedoseyev doch mit breitem Pinsel an den klassizistischen Zügen dieses Komponisten vorbei. *Rainer Wagner*

Enorm gesteigerte Durchhörbarkeit bei Janáček's „Sinfonietta“: Sir Charles Mackerras

○ Unbekanntere Haydn-Sinfonien auf schulmeisterliche Art.

HAYDN, Sinfonien Nr. 46 H-Dur und Nr. 47 G-Dur; English Chamber Orchestra, Daniel Barenboim; DG 2531 324 (1S30) Aufnahme datum: 1981

Klangbild: Voller Orchesterklang.
Fertigung: Einwandfrei.
Vergleichseinspielungen: Dorati (Dec 6.35 239 FK) Maksymiuk (EMI 063-03 438)

Die beiden vorliegenden Sinfonien gehören nicht gerade zu den Rennern Haydnischer Sinfonik, und zu Recht stellt Friedrich Riedel im Begleittext fest, daß ihr künstlerischer Rang dem der berühmten Abschiedssinfonie keineswegs nachsteht. Voll bezaubernder melodischer Einfälle und auch Extravaganzen, wie das krebsgängige Menuett in Nr. 47, darf man durchaus dankbar sein für eine Einzelveröffentlichung. Allerdings hätten sie eine bessere Einspielung als die vorliegende verdient. So kalt und akademisch habe ich selten eine Haydn-Sinfonie gehört. Am technischen Standard des Orchesters ist natürlich nicht zu rütteln. Was die Interpretation auszeichnet, ist eine überhetzte Artikulation, Schleiferfiguren werden unsauber, kaum läßt sich Barenboim für das Aushalten längerer Notenwerte Zeit. Dabei sind die Tempi keineswegs zu schnell. Der krasse Gegensatz dazu ist die Interpretation aus der Gesamtaufnahme Antal Doratis. Ihm hätte man wohl Barenboims Tempi gewünscht, aber wie unvergleichlich viel liebevoller nimmt sich Dorati der Stücke an. Wo Barenboim mit



Routine Floskeln aneinanderreih, läßt Dorati jedes Motiv aufblühen. Nein, man findet trotz des guten Orchesterstandards und guter Klangregie keine Freude an diesen Stücken, jede Wärme fehlt. Zwar soll hier nicht dem Bilde des gemütlichen Papa Haydn zugeredet werden, aber etwas Liebe und Gefühl gehörten doch zu einer gelungenen Interpretation.

Andreas Jaschinski

○ Klar differenzierte Janáček-Einspielung auf Kosten der Tempi.

JANÁČEK, Sinfonietta, Taras Bulba; Wiener Philharmoniker, Sir Charles Mackerras; Dec 6.42609 (1S30) Aufnahme datum: 1981

Klangbild: Gute Räumlichkeit und Präsenz, klare Trennung, sehr transparenter Orchesterklang, große dynamische Breite.
Fertigung: Einwandfrei.
Vergleichseinspielungen: Karel Ancerl, Tschechische Philharmonie (Sup. SV 8026 G)

Das vor kurzem in München stattgefundene Symposium zu den Tempi bei Beethoven offerierte ein Problem, das auch in besonderem Maße für Janáček Gültigkeit besitzt. Die Metronomangaben in der Sinfonietta verlangen zum Teil ausgesprochen rasches Tempo, weniger im Sinne blanker Orchestervirtuosität, sondern zur deutlichen Absetzung des gestischen Moments, das die Musik Janáček's wesentlich bestimmt. Bleibt man, wie auf dieser Einspielung, wesentlich unter den verlangten Geschwindigkeiten, so verlagern sich Gewichte. Man kann z. B. für den dritten Satz aus den Angaben eine Dauer von knapp vier Minuten errechnen, Mackerras benötigt jedoch fünf Minuten und zwanzig Sekunden. (Vergleichbares gilt für alle Sätze.) Gewonnen wird dadurch eine enorm gesteigerte Durchhörbarkeit, auf die es dem Dirigenten (wie auch den in gewisser Hinsicht vorbildlichen Aufnahme-technikern) offensichtlich besonders ankam. Die vornehmlich in den Bläsern ausgezeichnet besetzten Wiener Philharmoniker, sowohl Blech als auch Holz spielen gerade in der Sinfonietta eine überdurchschnittliche Rolle, verstehen diese Intention präzise intoniert und plastisch zu gestalten. Doch es gilt, einen Preis dafür zu zahlen. Da wird z. B. im zweiten Satz nach Ziffer 9 durch die pointierte Phrasierung der Flöten der ungewöhnliche 13/8-Takt fast mitzählbar hörbar als Störung der abwechselnden Achteltonfolge. Die Störung wird quasi musikalisch verfolgbar ins Bewußtsein gebracht, verliert dadurch aber einiges an von Janáček gewiß intendierter subkutaner Unschärfe, die das Thema im Blech in langen Notenwerten mit sich bringt. Der Gesamteindruck entbehrt an gestischer Kraft, ja an Atemberaubendem, das eine Forcierung des Ablaufs bewirken würde. Daß die Tempi, zumindest annähernd, spielbar sind, ohne Einzelheiten zu verwischen, belegt die Einspielung unter Karel Ancerl. Hier vermag

FONO-KRITIK

sich bogenförmige Spannung aufrechtzuerhalten, die bei Mackerras häufig in stetes Neueinhören in die heterogenen Abschnitte zerbricht. Gerade die logische Vermittlung dieser einzelnen Kompositionszellen, die manchmal nur wenige Takte lang sind und sogleich einer neuen weichen müssen – diese Technik ist ein Spezifikum Janáček's – ist meines Erachtens Hauptproblem der Interpretation. In besonderer Hinsicht enttäuschend fällt hier z.B. der Wechsel zwischen Adagio und dazwischenfahrendem Presto im vierten Satz bei Ziffer 7 aus. Hier, ein Extrempunkt des Prinzips, würde man eher eine Überspitzung der Gegenüberstellung (auch von Piano und Forte) entschuldigen. Doch Mackerras glättet das Zupackende fast zum Harmlosen. Bleibt zu erwähnen, daß Mackerras nicht genau der gedruckten Partitur folgt, sondern nach der Handschrift Janáček's einige Änderungen vornimmt (z.B. im dritten Satz mit Viola d'amore), deren unbedingte Notwendigkeit ich aber nicht einzusehen vermag.

Besser gelungen ist demgegenüber die eher konventionelle Tondichtung „Taras Bulba“. Die Partitur ist kompakter, die Übergänge nicht in dieser gestischen Schroffheit, sondern programmatisch vermittelt. Hier gelingt es Mackerras, diese direkteren Zusammenhänge überzeugend zu gestalten. Insbesondere im zweiten Satz, der eine Mazurka als Siegestanz der Polen dem Tod eines Sohnes von Taras gegenüberstellt, wird sehr eindringlich die Gefühlsbreite, aus deren Widerspruch die Musik lebt, erfaßt. Letztlich wird man insgesamt der Aufnahme von Ančerl unbedingt den Vorzug geben müssen. Trotz der klanglichen Überlegenheit der Wiener Philharmoniker, der besseren Klangqualität und auch verblüffender Herausarbeitung spezifischer Klangscharatterungen bei Mackerras kommt dennoch Wesentliches, was bedingt oder direkt mit den Tempi zusammenhängt, zu kurz.

Reinhard Schulz



Klanglich noch bessere, musikalisch noch straffere Wiederholung der Solti-Interpretation.

MAHLER, Sinfonie Nr. 2; Isobel Buchanan (Sopran), Mira Zakai (Alt), Chicago Symphony Chorus, Margaret Hillis, Chicago Symphony Orchestra, Georg Solti;
Decca 6.35540 FA (2S30)
Aufnahmedatum: 1981

Klangbild: Ausgezeichnet, transparent und voll.
Fertigung: Leichtes Rauschen.
Vergleichseinspielung:
Solti (Dec 6.48033 DX)

Man wird sofort fragen, warum nach der maßstabsetzenden Aufnahme Solti's mit dem London Symphony Orchestra der gleiche Dirigent nochmals eine andere Interpretation bei der gleichen Firma herausbringt. Die Gründe dafür lassen sich schnell erkennen. Zunächst hat es Solti mit seinem „eigenen“ Orchester zu tun, und die langjährige Zusammenarbeit mit dem



Sir Georg Solti

Chicago Symphony Orchestra zählt sich bei dieser Aufnahme zweifelsohne aus, sogar in der Interpretation. Diese Sinfonie wirkt noch straffer, überlegen proportionierter, Einzelheit und Ganzes zugleich berücksichtigend, als bei der früheren Aufnahme. Wenn überhaupt eine Steigerung möglich ist, so ist diese Interpretation sicherer, man hat immer das Gefühl, so müsse es klingen. Daß man bei den Gesangssolisten unterschiedlicher Meinung sein kann, versteht sich von selbst, insbesondere Mira Zakai läßt sich doch zu sehr von den schmelzenden Passagen des Werks vereinnahmen.

Der große Reiz der Neueinspielung liegt aber in erster Linie in dem äußerst differenzierten Klangbild. Es wird möglich, auch in dicht kontrapunktischen Partien, etwa im Scherzosatz, jede Stimme zu verfolgen, ohne daß Nebentimmen ungebührlich in den Vordergrund treten. Gleiches gilt für das Verhältnis von Chor und Orchester. Gerade aber in der Gleichzeitigkeit verschiedenster melodischer Linien liegt ein nicht unerheblicher Reiz von Mahlers Musik, hier wird auch die Kunst seiner Instrumentation deutlich. Alles dies vermag die vorliegende Aufnahme optimal zu vermitteln, und man darf sich wünschen, in ähnlicher Transparenz einmal so komplizierte Stücke wie etwa die Neunte hören zu können.

Andreas Jaschinski



Mahler quadrophon – relativ ereignislos.

MAHLER, Sinfonie Nr. 2 c-Moll; Gabriela Benackova (Sopran), Eva Randova (Alt), Chor der Tschechischen Philharmonie, Josef Veselka, Tschechische Philharmonie, Václav Neumann;
AR 301453420 (2Q30)

Aufnahmedatum: 1980

Klangbild: Bisweilen etwas reserviert, gute Trennung, klar, deutlich hörbare Eingriffe des Tontechnikers in die Präsenz.

Fertigung: Bis auf leichtes Rauschen vornehmlich zu Beginn des 4. Satzes einwandfrei.

Vergleichseinspielungen:

Klemperer, Philh. Orch. London (EMI 163-00570/71)

Bernstein, London Symph. Orch. (CBS 78249)

Die Aussage, Mahler habe für die Zukunft komponiert, meint, daß die technischen Errungenschaften Mahler mehr als anderen Komponisten zugute kämen. Die Mahler-Renaissance der letzten 20 Jahre wird zu einem guten Teil eben auf dieses Faktum – meiner Meinung zu Unrecht – zurückgeführt. Da gilt es doch zu fragen, warum Neueinspielungen, verglichen mit Aufnahmen Walters, Klemperers, Giulini's oder Scherchens, trotz des enormen technischen Vorsprungs oft blaß und geglättet, nivelliert wirken. Neumanns Aufnahme der zweiten Sinfonie ist hierfür erneutes Beispiel.

Die Aggressivität und Schärfe des Tons etwa bei Klemperer mit dem Philh. Orch. London (eine noch zupackendere Aufnahme sehe ich sogar in der alten Einspielung Klemperers mit den Wiener Symphonikern) wird nirgends erreicht. Eine diese Entwicklung markierende Zwischenstufe scheint mir die Aufnahme Bernsteins zu sein, die Robustheit des Tons nicht scheut, sie sogar sucht, allerdings teilweise auf Kosten klarer Prägnanz, mit Verschleifungen und Verwischungen. Es macht den Eindruck, als scheue sich der Musiker, mit falschem Blick auf das Quadro-Klangbild, mit lebhafter Anteilnahme zu spielen. Bei Mahler ist dies unerläßlich und kann nicht durch noch so fein abgestufte Fern- und Echowirkungen, die die Partitur auch verlangt, ausgeglichen werden.

Gleich zu Beginn der Sinfonie schreibt Mahler der Figur in den Bässen dreifaches Forte, überzogenes Tempo und „wild“ vor. Die Sinfonie ist sofort voll gegenwärtig. Bei Neumann aber wirkt die Anfangsfigur gezügelt, von „heftigem Ansturm“ ist wenig zu spüren. Das Ganze wird, vom Aufnahmotechniker unterstützt, zurückgenommen und entfaltet sich erst in der Fanfare Takt 41 zu voller, räumlicher Klanglichkeit.

Dieser Intention entsprechend ist die gesamte Sinfonie zielgerichtet auf die entfaltete Klangfülle des Finales ausgerichtet. Der hochinteressante dritte Satz, der Gefälligkeit sowie nichtiges In-sich-Drehen einer Melodie mit der Einsamkeit des von solchem Treiben Ausgesperrten, nicht Verstandenen paart, ist in dieser Vielschichtigkeit nicht erfaßt. Die Skurrilität des Ineinander von Tanzmusikphrasen und deren Verzerrung und vom schmerzlichen Ausbruch des Subjekts über das blinde Voran kommt nicht zum Tragen. Der innermusikalische Sinn für das Auferstehungsfinale bleibt somit verschlossen. Hier schließlich, mit einer sehr nuanciert singenden Eva Randova (Alt) und einem sehr sauber einstudierten und stimmkräftigen Chor der Tschechischen Philharmonie, wird zumindest ein Freund auftrumpfender quadrophoner Klangmassierung seine Freude haben können. Es fällt mir aber schwer, dies als genügend zu bezeichnen.

Reinhard Schulz

STEREO TESTJAHRBUCH 81/82

Die Zeitschrift STEREO, das deutsche HiFi- und Musikmagazin, veröffentlicht mit diesem Jahrbuch eine Fülle von ausführlichen Tests interessanter Geräte des aktuellen HiFi-Angebots.

Für die Durchführung der Tests von Receivern, Verstärkern, Tunern, Boxen, Plattenspielern, Bandgeräten, Tonabnehmern, Tonarmen und Cassettenrecordern zeichnet das verlagseigene HiFi-Zentrallabor verantwortlich. Die Meßwerte wurden mit Hilfe modernster Meßgeräte, die speziell auf die Überprüfung von HiFi-Komponenten zugeschnitten sind, ermittelt.

Bestellen Sie sich das STEREO-Testjahrbuch '81/'82 – den idealen Kaufberater für jeden HiFi- und Musikfreund.

Bitte ausschneiden und einsenden:

MZV Moderner Zeitschriften Vertrieb GmbH, Postfach 1123, 8057 Eching

BESTELLCOUPON

Ich bestelle

..... Exempl. STEREO-TESTJAHRBUCH '81/'82

zum Preis von DM 14,80 inkl. MwSt, Porto und Verpackung

Name: _____

Straße: _____

PLZ/Ort: _____

☐ Ich bezahle per beiliegendem Scheck

☐ Ich bezahle durch Vorkasse auf Postscheckkonto

München 99870-800

Datum _____ Unterschrift _____

FF 11/81



FONO-KRITIK

Der „Titan“ in der Idylle.

MAHLER, Sinfonie Nr. 1 D-Dur; Tschechische Philharmonie, Václav Neumann; Supraphon/Eurodisc 201 973-366 (1 Q 30) Aufnahmezeitpunkt: 3.-8. Oktober 1979

Klangbild: Ausgewogene Aufnahme von angemessener Präsenz.

Fertigung: Geringfügiges Knistern auf der B-Seite.

Alles, was Uwe Kraemer auf dem Plattenhüllen-text über das utopische Moment dieser Partitur, über die Programmatik der Sinfonie, über Eindeutig- und Doppelbödigkeit dieser Partitur geschrieben hat, vergißt man rasch, wenn man die dazugehörige Interpretation von Mahlers 1. Sinfonie hört. Václav Neumann nimmt diese Sinfonie nämlich betont selbstverständlich, als wäre



Václav Neumann

etwa der Beginn (das später gestrichene Programm nennt ihn „Frühling und kein Ende“) eine Natur- und Stimmungsschilderung, wie es sie in der Romantik viele gibt. Es wird hier also vorzugsweise unauffällig gespielt, aber dieser Verzicht auf forcierte Dramatik bedingt eben auch ein Defizit der Kontraste. Nicht nur im dritten Satz geht Václav Neumanns Interpretation einiges an Bizarrität, an Schroffheit und Ungeduld ab – man höre als Beispiel nur die 20 letzten Takte des Schlußsatzes.

Nach den vielen Bekenntnissen in Sachen Mahler ist eine solche gelassene Interpretation vielleicht eine Antwort auf Überreaktionen, aber ganz wird Václav Neumanns Deutung der Kapazität dieses Werks wohl doch nicht gerecht – die Tschechische Philharmonie musiziert gediegen und mit viel Sinn für die Idylle mancher Stellen. Das Klangbild präsentiert sich beim stereophonen Hören als angemessen, wenn auch in keiner Weise herausragend.

Rainer Wagner

★ Bedeutsam, zum Glück nicht nur als Diskussionsstoff, sondern auch als rein künstlerische Leistung.

MOZART, Die Salzburger Sinfonien; Vol. 2: KV 183 (g), 201 (A), 202 (D), 203 (D, Serenade), 200 (C), 196 (D, La finta giardiniera, mit Finale 121), 204 (D, Serenade); Academy of Ancient Music unter der Leitung von Jaap Schröder (Konzertmeister) und Christopher Hogwood (Continuo); Decca 6.35 506 FK (3 S 30) Aufnahmezeitpunkt: 1980

Klangbild: Präsent, durchsichtig, voll.

Fertigung: Einwandfrei.

Die ehrgeizigen Mozart-Projekte jagen sich. Mit einer historischen Gründlichkeit, wie sie bisher wohl noch nie angeboten wurde (zum Glück nicht nur gründlich!), rückten Christopher Hogwood und seine Academy of Ancient Music den Mozart-Sinfonien zu Leibe. Hogwood hat sich für dieses große Unternehmen der Mitarbeit eines wissenschaftlichen Spezialisten für die Orchesterpraxis des 18. Jahrhunderts versichert. Er heißt Neal Zaslaw, hat in den hochangesehenen „Proceedings of the Royal Musical Association“ (Vol. CIII, 1976/77) über die Wiederbelebung des originalen klassischen Orchesters referiert und schreibt im Begleitheft der vorliegenden Kassette geschickt, kenntnisreich und nicht ohne Temperament, wie es zur Mozartzeit im Orchester zugeht und wie konsequent diese neue Gesamtaufnahme der Wirklichkeit von damals nahefere. Also: kein Dirigent, dafür zwischen Konzertmeister und Continuo geteilte Leitung, Besetzung mit alten beziehungsweise nachgebauten Originalinstrumenten, alte Stimmung, Verstärkung der Bässe durch Fagotte, Ergänzung (nicht notierter) Paukenstimmen gemäß den Trompetenparten, Einhaltung der vom Komponisten vorgeschriebenen Wiederholungen – um nur die wichtigsten Punkte zu nennen. Was beim Beherzigen dieser Maximen herauskommt, ist verblüffend genug. Der historisch Unbelastete wird es Entschlackung, ja Verjüngungskur nennen; die Natürlichkeit, mit der sich dieses Orchester von 41 hochqualifizierten Leuten (im Gegensatz zu manchen anderen „historischen“ Unternehmungen) produziert, ist in der Tat erfrischend. Um das also gleich zu sagen: wir haben es hier zum Glück nicht mit einer lediglich hochgelehrten oder gar intellektuell-spitzfindigen Angelegenheit, sondern echtem künstlerischem Impetus zu tun – was schon viel ist. Die Grenzen und Widersprüche der Sache liegen, wie sich erweist, tiefer. Was ist das für Ohren von 1981 eigentliche „Neue“ an diesem rekonstruierten „Alten“? Die Antwort fällt überraschend aus. Das Neue ist etwas, was als Detail über weite Strecken gar nicht offen in Erscheinung tritt und doch tief in vertraute Hörgewohnheiten eingreift: dieses Neue ist das Cembalo. Es akzentuiert den Takt in einer seit nun an die zweihundert Jahre vergessenen Weise, man könnte sagen: der Taktstrich ist wieder da. Und hier auch schon der erste der feineren Widersprüche: das Dirigieren vom Cembalo aus hatte seinen Hauptsinn darin, die Aufführung nach

nur kurzer Probe rhythmisch zusammenzuhalten; die hochartifizielle Schallplatte von heute aber ist das Ergebnis minutiöser Kleinarbeit, die solchen Korsetts gar nicht mehr bedürfte. Gewinn: ungewöhnliche Straffung, ohne daß, zumindest in diesem Falle – und dies spricht für die künstlerische Präsenz der Beteiligten –, die großen Formzusammenhänge damit aus dem Auge verloren wären.

Mit dieser Straffung freilich kommt durch die Hintertür ein eminent Modernes in dies „Alte“, subtiler als die allzu lang bis zum Überdruß propagierte „Motorik“, aber unüberhörbar, wörtlich mit Pauken und Trompeten. Man hat nämlich entdeckt, daß es Praxis war, die Trompetenstimmen stillschweigend durch Pauken zu verstärken, das gibt prächtige Effekte und macht großen Spaß. Am deutlichsten in Erscheinung tretend im einleitenden Allegro assai der „Serenaden“-Symphonie KV 204, deren Autograph keinerlei Pauken anführt.

Dieses Aufpulvern verfolgt die Rekonstruktion der Academy of Ancient Music, ob nun unbewußt oder bewußt, auf mehreren Ebenen. Wie man weiß, war es üblich, die Celli durch Fagotte zu verstärken. Hier sind es, wie das Begleitheft ausweist, gleich drei, offenbar auch in Werken, deren Partitur keine Fagotte angibt. Nimmt man hinzu, daß für Mozarts Salzburger Sinfonien wohl kaum ein mit 41 Musikern (und dazu Instrumentalisten dieser Qualität!) besetztes Orchester zur Verfügung gestanden haben dürfte, dann erinnern diese Rekonstruktionen von Idealaufführungen doch sehr an Bemühungen der Denkmalpflege, vor denen wir auch mit einer Mischung aus Bewunderung und leisem Unbehagen stehen.

Tritt das Musterschülerhafte des Unternehmens gottlob nur selten in Erscheinung, so mögen stilistische Diskrepanzen innerhalb der Werke selbst, die bei herkömmlicher Interpretation weniger spürbar sind, um so mehr überraschen. Ein altväterischer Zug schlägt zuweilen in den Mittelsätzen durch und kaum zufällig hier, denn die Weiterentwicklung der Form ist von den Ecksätzen ausgegangen. Dies Altväterische aber – und das kann man hier vielleicht erstmals hören – hat seine Gründe in den begrenzten Möglichkeiten der damaligen Streicherpraxis, vor allem ihrer Bogentechnik. Das Neue, „Moderne“, entwickelte sich aus dem „Atmen“ der Bläser, die ja gerade Mozart wie kaum ein anderer ins Spiel brachte. Die Geigentechnik hat erst viel später das „Singen“ in weit gespannten Melodiebögen gelernt. Es entfällt hier damit ein integrierendes Moment nachmozartischer Orchesterpraxis, so reizvoll auch gewisse, für heutiges Empfinden weit zurückdatierende Passagen des Zusammenwirkens mit dem Cembalo-Continuo in den langsamen Sätzen oder Menuett-Trios sind, so bezaubernd in den Allegros Pianissimo-Staccati dahinhuschen, wenn das silbrige Continuo sie delikat stützt.

Sicher hätte Mozart sich zur Qualität und klanglichen Kraft dieses Orchesters ungläubig die Augen gerieben, nur den Stimmton hätte er wahrscheinlich etwas hoch gefunden; hat es doch eine „alte“ Stimmung wie die, auch in dieser Aufnahme verwandte nie gegeben und dürfte, wie Arthur Mendel in seiner großen Studie (Acta musicologica, Vol. L, 1978) erschlossen hat, die „Salzburger“ Stimmung deutlich tiefer gelegen haben.

Wir laufen also Gefahr, daß an die Stelle alter Illusionen neue treten. Die Frage, ob Mozart bei Hogwood sein Salzburger Orchester wiedererkennen würde, ist ebenso hypothetisch wie die, was er wohl zu einer seiner Sinfonien zu sagen hätte, wenn sie von den Wiener Philharmonikern gespielt wird. Längst haben die Matadore der Alten Musik – und Christopher Hogwood ist nur einer von ihnen – Renaissance und Barock hinter sich gelassen und sind via Klassik im Vormarsch auf das 19. Jahrhundert. Wo aber das historisierend zunächst verlorene Volumen durch starke Besetzung und Stimmverstärkung weitgehend wieder wettgemacht wird, beginnt die Katze sich in den Schwanz zu beißen. Von tiefer reichenden Fragen ganz zu schweigen. Würde doch selbst die präziseste Rückgewinnung einer Salzburger Aufführung von, sagen wir, 1774 heute völlig andere Gefühle und Assoziationen auslösen als damals, ist doch die Partitur einer Sinfonie als Vorlage nur Anstoß zu immer neuer Ergründung und Verlebendigung, zu Einsichten wie freilich auch dem Verschütten.

Das beste Kompliment, das man der erfrischenden, nie betulichen Linie dieser Aufnahmen, ihrer Natürlichkeit machen kann, ist also, daß sie – Naturtrompeten hin, Darmsaiten her – nicht wegen ihres Historisierens ansprechen, sondern in einer gewissen Naivität, die nicht hoch genug gepriesen werden kann, das Historisieren zugleich überwinden und damit auch ein Stück modernen Mozart-Stils schaffen. Ausbrüche allzu großer Unbekümmertheit, des Gehetztseins, ja von Vergröberung wie in den Kopfsätzen von KV 200 oder KV 196 bleiben vereinzelt. Frische, Duft und eigenes Brio, dazu gestraffte Form herrschen vor, und man braucht wegen der ja noch ausstehenden letzten Sinfonien kaum Bange zu haben. Es wird auf die hier praktizierte Weise auch da gelingen. Entscheidend bleibt ja, was eine Interpretation zutage fördert.

Helmut Reinold

★ Erfrischendes Debüt.

MOZART, Sinfonien Nr. 29 A-Dur KV 201 und Nr. 33 B-Dur KV 319; Berliner Kammer-Akademie (Mitglieder der Berliner Philharmoniker), Thomas Wilbrandt; RCA RL 30791 (1 S 30) Aufnahmezeitpunkt: April 1980

Klangbild: Trocken, Bässe etwas schwach, ansonsten jede Stimme gut hörbar.

Fertigung: Leichtes Rauschen, Knackser.

Vergleichseinspielungen:

Böhm (DG 2720 044)

Karajan (DG 2535 155)

Krips (Ph 6747 374)

Kuhn (EMI 157-30 830-31)

Marriner (Ph 6769 043)

Münchinger (Int 185 852)

Bei der Fülle der Vergleichseinspielungen kann eine erneute Aufnahme der beiden Sinfonien nur Interesse wecken, wenn die Interpretationsauffassung gänzlich neu erscheint oder wenn sich damit ein neuer Interpret vorstellt. Beide Aspekte kommen in der vorliegenden Platte zum Tragen. Die Berliner Kammer-Akademie wurde von Thomas Wilbrandt 1980 gegründet und legt hier eine ihrer ersten Aufnahmen vor. Der Vorteil eines Kammerorchesters bei kleiner besetzten klassischen Werken liegt dabei auf der Hand. Die Bläserstimmen kommen plastisch hervor, jede Stimme ist deutlich hörbar, was besonders das Eigenleben, etwa der Bratschenstimme, herausstreicht.

Die Kunstfertigkeit der Mitglieder der Berliner Philharmoniker braucht kaum eigens betont zu werden, sie kommt in der vorliegenden Aufnahme voll zur Geltung und läßt die Interpretation eher als Teamarbeit denn als Produkt des Dirigenten erscheinen. Ohne Zweifel besitzt dieser Mozart eine Frische und einen Elan, wie man ihn nur selten antrifft (wobei diese Vorzüge der Aufnahme dem Rezensenten besonders bei der B-Dur-Sinfonie auffallen). Jede Periode bekommt ihr eigenes Gewicht, man läßt sich für Feinheiten Zeit. Auch von der Interpretation her dürfte also die Platte einen Gewinn darstellen. Man kann nur hoffen, daß das junge Ensemble weiterhin in so konzentrierter Form Einspielungen vorlegen wird.

Andreas Jaschinski



Gioacchino Rossini

□ Schweizer Streicherklänge de Luxe.

RICCIOTTI, Concertino Nr. 4 f-Moll; ROSSINI: Sonate Nr. 1 G-Dur; GRIEG: Suite „Aus Holbergs Zeit“; Schweizer Kammerorchester;

DURAPHON HD 320 (im Vertrieb: Sound-Star-Tonproduction, Heideweg 20, 3070 Steyerberg) (1 S 30)

Klangbild: Klangüppig, in Hall „getaucht“, geschmeidig, füllig und doch transparent.

Fertigung: Tadellos.

Wirkung des geschmeidigen Streicherklangs geht hier über alles. In dem eigentlich überaus mageren Plattenkommentar wird zwar selbstredend auf die Homogenität des Ensembles verwiesen, deren Mitglieder „aus verschiedenen Gegenden der Schweiz stammend ... sich in Bern, Zürich und Basel niedergelassen (haben)“. Deshalb nennen sie ihr Orchester „Schweizer Kammerorchester“. Ausländische Freunde, seit längerer Zeit in der Schweiz ansässig, wurden gebeten, das Ensemble zu vervollständigen. Außer diesem Hinweis, daß hier „ein demokratischer Geist das Musizieren bestimmt und edle Instrumente mithelfen, Musik aller Epochen und Stilrichtungen erklingen zu lassen“, sowie den Namen der Ensemblemitglieder erfährt der Käufer dieser Platte nichts – also auch nichts über das Problem der lange strittigen Autorschaft im Falle Ricciottis bzw. Pergolesis. – Kennzeichen dieser Platte ist unverkennbar der fulminante Streicherklang, die „ohrenbetörende“ Klanggeste, allerdings auch die (wirkungsbewußte) dynamische Spielkultur. Der gefällige Klang, der sich in allen Details ungetrübt offenbart, ist vorteilhaft eingebettet in (groß)räumigen Klang: eine Abart der inzwischen verklungenen Geigen Mantovani (!). Ein Klangfest der singenden Geigen! Alle Stimmen (auch der scharf profilierte Kontrabaß) erhalten Kontur und Politer. Ein Ohrenschauspiel, der sich von den z. Zt. drei anderen Aufnahmen des Concertinos von Ricciotti, der nur zweifach vorliegenden Streichersonate Rossinis, allerdings 17fach vorliegenden Holberg-Suite von Grieg unterscheidet.

Gerhard Wienke

□ Gustav Kuhns erste Schubert-Einspielung.

SCHUBERT, Rosamunde (D. 797). Vollständige Bühnenmusik; Katherine Montgomery (Sopran), Chor der St. Hedwigs-Kathedrale Berlin, Radio-Symphonie-Orchester Berlin, Gustav Kuhn; EMI 1 C 067-99 879 T (1 S 30) Aufnahmezeitpunkt: 1980

Klangbild: Breites Panorama, sehr klar gezeichnet.

Fertigung: Einwandfrei.

Ein Blick in den Schallplattenkatalog beweist es: Der EMI-Konzern „steht auf Schuberts „Rosamunde“. Denn obwohl zwei Gesamtaufzeichnungen – die schon recht bejahrte unter Robert Hegers Direktion (1 C 037-29 010) und die ziemlich neue von Willi Boskovsky (1 C 063-02 994) – nach wie vor im Handel sind,

FONO-KRITIK

wurde jetzt, ohne Furcht vor der Konkurrenz im eigenen Hause, bereits die dritte Gesamtaufnahme produziert. Damit hat der österreichische Kapellmeister Gustav Kuhn (Jahrgang 1947), der sich vordem mit Mozart-Sinfonien profilieren konnte, eine weitere Chance erhalten, die er denn auch zu nutzen versteht.

Ein Vergleich mit Ansermets Wiedergabe (Decca 6.42724 BA) macht es deutlich, daß Kuhn dem Wiener Meister doch näher ist und feinfühler zu Werke geht. Ohne je die Zeitmaße zu überziehen, beläßt er den einzelnen Stücken stets Ruhe und ihren spezifischen Charme. Bemerkenswert erscheint es, daß hier gerade die jüngeren Dirigenten wie eben Kuhn oder auch Adam Fischer (Hungaroton SLPX 11865) zu breiteren Tempi neigen; denn sie wissen, daß diese Schubertsche Musik nur auf solche Art frei ausschwingen kann.

Mit Spielfreude und gutem Klangsinne nehmen die Berliner Musiker, Chor und Orchester, die Impulse des jugendlichen Maestro auf.

Werner Bollert



Michael Tilson Thomas dirigiert eine Neuauflage von Tschaikowskys „Manfred“-Sinfonie

○ Eher Miniatur als Geschichtsschinken.

TSCHAIKOWSKY, Manfred-Sinfonie op. 58; London Symphony Orchestra, Michael Tilson Thomas; CBS 76982 (1S30) Aufnahmejahr: 1981

Klangbild: Präsent, durchsichtig, von guter Dynamik.

Fertigung: Geringfügiges Oberflächenknistern.

Vergleichseinspielungen: Toscanini/NBC Symp. Orch. (RCA 26.41366) Rostropowitsch/Phil. Orch. London (EMI 151-02900/06 Q)

Tschaikowskys so heterogene „Manfred“-Sinfonie ist ja nicht bloß ein Effektstück – sonst würde sie häufiger im Konzert und im Schallplattenkatalog auftauchen. Diese Programm-Sinfonie – die Tschaikowsky selbst höchst widersprüchlich beurteilte – ist durch ihr Nebeneinander von sensibel Empfundener und Auftrumpfendem ja auch eine Versuchung zur Plakativität. Nicht jeder Dirigent kann das Zerrissene dieser Partitur so konstruktiv ausspielen wie etwa Toscanini, Rostropowitschs resolute Hemdsärmeligkeit wäre da wohl der Gegenpol. Michael Tilson Thomas versucht nun eine Interpretation, die aus Lord Byrons Geschichte einen Tagtraum macht. Das bedeutet, daß Michael Tilson Thomas in den Ausbrüchen der Partitur peinlich auf Durchsichtigkeit achtet – da will kein Orchestertutti überwältigen, wird immer der formale Aufbau der Instrumentation deutlich ausgespielt. So vermeidet diese Einspielung jede Theatralik – fast um den Preis der allzu großen Distanziertheit. Was den Dirigenten an diesem Stück aber doch gereizt haben muß, wird in den Seitenthemen, in den empfindsamen Passagen deutlich. Da malt er subtil die Nuancen aus,

läßt die Stimmung ausschwingen (ohne dabei die Form zu überdehnen), läßt er den Geschichtsschinken um den Hohenstaufensproß Manfred zur klar umrissenen Miniatur werden. Das London Symphony Orchestra, dessen Bläser hörbar gut aufgelegt waren (den Streichern könnte man ein, zwei Details ankreiden), assistiert bei dieser empfindsamen Tschaikowsky-Interpretation ebenso engagiert wie souverän.

Rainer Wagner

★ Filmmusik für Salonorchester in nicht adäquater Interpretation.

RICHARD STRAUSS, Der Rosenkavalier – Filmmusik (Salonorchesterfassung); Ensemble 13 Baden-Baden, unter Mitwirkung von Hans-Dieter Bauer (Klavier), Manfred Reichert; Harmonia Mundi EMI 1 C 065-99906 (1 S 30) Aufnahmejahr: 1981

Klangbild: Räumlich, kontrastreiche Dynamik, zu scharf konturiert für ein Salonorchester.

Fertigung: Einwandfrei.

Die Salonorchesterfassung der „Rosenkavalier“-Filmmusik auf Schallplatte einzuspielen ist sicherlich mit vielen Problemen verbunden – und von diesen Problemen wird weiter unten die Rede sein –, aber dennoch ist diese Einspielung sehr verdienstvoll, und zwar nicht nur aus musikgeschichtlichen Gründen, sondern insbesondere, da hiermit der auf wenige Werke fixierte Repertoirebetrieb eine wichtige Bereicherung erhält. Knut Franke hat im „FonoForum“ 4/81 sein Fazit über die Folgen eins und zwei der „Rosenkavalier“-Filmmusik in Reicherts Interpretation,

„daß eine so konzentrierte Anzahl erstklassiger Musiker in so prachtvoller Weise auf einem technisch blendend drapierten Holzweg agiert“, mit dem Fehlen eines „zur besonderen und zeitbedingten Instrumentation kongruenten Interpretationsstiles“ begründet. Dies ist auch mein Eindruck. Dennoch sollte man diese Aufnahme anhören und ernst nehmen, da sie einige typisch moderne Interpretationsprobleme dokumentiert.

Was ist dies für eine Musik, und wie ist sie adäquat zu interpretieren? Hofmannsthal begründet den Wert des Filmes gegenüber der Oper damit, daß er auf erzählende Weise die Personen der Komödie vorstellt: „Derselbe (der Film) ist romanartig geführt: er macht mit den Figuren bekannt oder – wenn man sie kennt – erzählt er noch Neues von diesen alten Bekannten... Wirkt er also sympathisch, so muß er die größte Lust machen, die so kennengelernten Figuren nun in der eigentlichen Haupthandlung, auf dem Theater, lebend, sprechend, singend zu erblicken“ (Brief von Hofmannsthal an Strauss vom 1.1.1925). Diese „romanartige“ Anlage, die eine wesentlich geringere kompositorische Konzentration erfordert als ein Drama, wirkt sich auch auf die Musik aus: wie der Film einzelne Sequenzen aneinanderreicht, so reiht die Musik die einzelnen (meist aus dem „Rosenkavalier“ bekannten Themen) aneinander, und wie dem Film die Einheit des Dramas fehlt, so fehlt es der Musik an kompositorischer Einheit. Sie ist, durchaus im positiven Sinn, „Filmmusik“, also eine Musik, die die Bilder mit Tönen untermalt. In der Schallplattenaufnahme wird nun aber die Musik vom Film selbstständig. Sie wird aus ihrem ursprünglichen Wirkungskreis (kleines Kino mit Salonorchester, s. Franke, „FonoForum“ 4/81) gerissen: das erste moderne Interpretationsproblem.

Wenn man Reichert und dem Ensemble 13 zuhört, so denkt man keinesfalls an Kino oder Salonorchester, eher an ernste Kammermusik.

Denn Reichert hat bei dieser Salonorchesterfassung etwas zu ernst genommen, das Strauss-Dirigenten sonst gerne übersehen: das harte, nicht die Wagnersche Kunst des Übergangs befolgende Nacheinander und gleichzeitige Gegenüberstellen verschiedener Einzeleinheiten und Themen. Reichert entdeckt im Salonorchester, dessen Besetzung das Verschmelzen zu einem homogenen Gesamtklang nicht gestattet, die Möglichkeit, eine die Einzeleinheit, also gleichsam das Analytische betonende Interpretation zu schaffen.

Trägt nun aber diese Filmmusik eine derartige analytische und vom ursprünglichen Wirkungskreis selbstständige Interpretation? Man hat den Eindruck, daß Reichert und seine Musiker beim Spielen nicht an den Film denken. Ein Filmmusiker der Stummfilmzeit hatte aber auf den Film zu achten, den er „begleitete“. Dies bedeutet, er mußte seine Phrasierung, seine großen Bögen und die Gegenüberstellung der musikalischen Charaktere mit dem Film abstimmen. Diese Gliederung im Großen, die der Dirigent Strauss für so wichtig hielt, das bewußte Absetzen der einzelnen Abschnitte, das die Musik erst gestalthaft werden läßt und das gerade Salonmusiker alten Schlags insbesondere durch starken Tempowechsel hervorhoben, dies alles könnte von Reichert prägnanter herausgearbeitet werden, und dies ist das zweite moderne Interpretationsproblem, das diese Einspielung aufdeckt: Analytik anstelle von Gestalthaftigkeit. Der „Holzweg“, von dem Franke spricht, enthüllt also in hörenswerter Weise die paradoxe Situation moderner Interpreten, die neue Wege suchen: die Besetzungstechnik lehnt sich an die Geschichte an, die Interpretation dagegen hat den geschichtlichen Zusammenhang verloren – sie ist analytisch, perfekt, aber, historisch betrachtet, der Musik nicht adäquat.

Franzpetr Messmer

★ Strawinsky präzise und unterkühlt.

STRAWINSKY, Petruschka; Detroit Symphony Orchestra, Antal Dorati; Decca 6.42673 AZ (1S30) Aufnahmejahr: 1981

Klangbild: Durchsichtig, zum Teil zu scharf akzentuiert (Bläser), Relation von Tiefen und Höhen gut ausgewogen.

Fertigung: Einwandfrei.

Vergleichseinspielungen: Ansermet (Dec 6.35456 FK) Boulez (CBS 79318) Fricay (DG 2535720) Monteux (Dec 6.42237 AH)

Strawinskys „Petruschka“ hat sich als ein klangfarbenreiches, technisch sehr anspruchsvolles, dafür aber dankbares Stück im Repertoire längst durchgesetzt. Die Vielzahl der Vergleichseinspielungen kennzeichnet die Stellung des Stücks als eines schon klassischen Werks unseres Jahrhunderts, und die Faszination der in Fülle wech-

selnder Klangbilder ist eine Herausforderung für jeden Dirigenten. Musiziert wird gewöhnlich nach der revidierten Fassung des Komponisten von 1947. Zwar richtet sich auch die vorliegende Aufnahme danach, doch wird darauf hingewiesen, daß „an bestimmten Stellen auf die Originalpartitur von 1911“ zurückgegriffen werde, „und zwar dort, wo sie mit Antal Doratis Erinnerungen über Strawinskys Vorstellungen von der nicht realisierten Idealfassung übereinstimmt“. In diesem Punkt stellt also die Aufnahme ein Unikum dar, freilich lassen sich die Unterschiede zur Version von 1947 auch beim mehrmaligen Durchhören mit der Partitur kaum ausmachen. Es geht scheinbar nur um Nuancen in der Instrumentation, Vorschläge usw.

Die Interpretation Doratis ist, wie man es von ihm kaum anders erwartet, sehr geschlossen, Präzision in der Realisierung der Partitur steht an oberster Stelle. Die Solisten des ausgezeichneten Detroit Symphony Orchestra nutzen die reichlichen Gelegenheiten, um sowohl in der virtuoseren Einzelstimme als auch in dünn besetzten Ensemblesätzen ihre Beherrschung des Instruments vorzuführen. Diese Qualitäten der Aufnahme werden im zweiten Teil, dem als Konzert gedachten Ausgangspunkt der Komposition, besonders deutlich, und hier gebührt dem Pianisten ein Extraplob, wobei verwundern darf, warum der Ausführende dieses derart schwierigen Parts nicht namentlich auf dem Cover genannt wird. Im Vergleich zu den Klavierpassagen wird aber deutlich, wie sehr viele der anderen Solostellen als auch die Gesamtinterpretation doch zur blanken Virtuosität tendieren. Ich vermissen in der Aufnahme, bei allem Respekt vor der Brillanz des Orchesters, ein atmosphärisches Moment, das das Märchenhafte der Balletthandlung deutlich macht und beim Strawinsky dieser Zeit durchaus nicht geleugnet zu werden braucht.

Andreas Jaschinski

Wiederveröffentlichungen ORCHESTERWERKE

○ Karajan-Sound für Klang-Freaks aufpoliert.

DEBUSSY: La Mer. Prélude à l'après-midi d'un faune; RAVEL: Bolero; Karl-Heinz Zöller (Flöte im Prélude), Berliner Philharmoniker, Herbert von Karajan; MFSL 1-513 (1S30) Aufnahmejahr: 1977

Klangbild: Präzise Aufnahme von guter Transparenz.

Fertigung: Geringes Knistern.

Speziell ist fast alles an diesem Beispiel für „Original Master Recording“. Hergestellt aus „High

Definition Super Vinyl“ aus Japan, verpackt in einer statisch nicht aufladbaren Innenhülle, die in einer „special heavy duty protective packaging“ verpackt ist – und alleine diese Verpackung wäre ein nachahmenswertes Beispiel für alle Firmen, die uns allzu dünne, verwellfreudige Produkte bescheren. Diese „Half-Speed Production“ überspielt also das „original Stereo Master Tape“ mit einem Ortofon-Schneidsystem in halber Geschwindigkeit (16 2/3 Umdrehungen pro Minute), und das bekommt dem bekannten Original recht gut. Denn diese 1977 entstandene Einspielung litt bei der Erstveröffentlichung wie viele Karajan-Produktionen der EMI unter einem allzu softigen, aufgeblasenen Klangbild. Jetzt wirkt der Sound plötzlich transparenter, umrißgenauer und vor allem trockener. Das entspricht nicht nur dem Gestus der Musik weit mehr, sondern es läßt auch die Orchesterleistung der Berliner Philharmoniker in schärferem Licht erstrahlen.

Exemplarisch wird diese Debussy- und Ravel-Deutung deshalb zwar noch nicht, aber vorteilhafter wirkt sie schon. Unfreiwillig liefert diese Produktion übrigens auch Argumente für den Streit um die Zukunft der Schallplatte. Die japanische Pressung ist nämlich weitgehend perfekt (und belegt so, daß auch das hergebrachte Schema der Rillenabtastung noch nicht ausgespielt hat), aber transportiert dann doch ein, zwei Oberflächenknacker (und demonstriert so die Verwundbarkeit der Plasticscheibe gegenüber der laseraufgetasteten Compact-Disc der Zukunft).

Rainer Wagner

○ Fortsetzung der „historischen“ Ansermet-Dokumentation; hervorstechende Mendelssohn-Wiedergabe.

MENDELSSOHN, Ein Sommernachtstraum (Orchestersuite); SCHUBERT, Rosamunde (Schauspielmusik, Auszüge); Orchestre de la Suisse Romande, Ernest Ansermet; Decca 6.42724 BA (1S30) Aufnahmejahr: 1960

Klangbild: Dem technischen Standard von 1960 entsprechend; insgesamt aber noch immer recht durchsichtig und präsent.

Fertigung: Ohne Beanstandung.

Die preisgünstige „Viva“-Reihe der Decca dient vornehmlich dazu, bekannte Werke in guter Interpretation auf neue vorzulegen und so im Repertoire zu verankern. Hierbei dürfen die fast schon „historisch“ gewordenen Einspielungen Ernest Ansermets (1883–1969) keinesfalls fehlen. Was er als Dirigent bewirkt und geleistet hat, ist schwerlich zu unterschätzen und gehört den Annalen der Musikgeschichte an. Franz Schubert freilich zählt wohl nicht gerade zu seinen Favoriten, was an der Wiedergabe der „Rosamunde“-Musik abzulesen ist. Das Klare und Überschaubare allein genügt hier nicht; und bei auffallend raschen Tempi vermag sich der Reiz dieser Klangwelt kaum recht zu entfalten. Erheblich fesselnder sind die Abschnitte aus

FONO-KRITIK

Mendelssohns „Sommernachtsstraum“ geraten, denen Ansermet – an der Spitze des auf ihn eingeschworbenen Orchesters – durchaus eigene Züge abzugewinnen weiß. Bereits in der Ouvertüre sind die unterschiedlichen Sphären zwingend nebeneinandergestellt; wie er auch dem Humor des hinhuschenden „Scherzos“ nichts schuldig bleibt. Und seine aristokratische, jedoch nirgends auf Distanz gehende Musizierweise kommt auch den übrigen „Ohrwürmern“ der Partitur (Notturmo, Hochzeitsmarsch) zugute, so daß man Ansermets Mendelssohn-Deutung im ganzen gern zustimmt. *Werner Bollert*



Endlich eine sichere Orientierungsmarke für die aktuelle Diskussion um die Mozart-Interpretation.

MOZART, Serenade Nr. 5 D-Dur KV 250 (Haffner-Serenade); Peter Rybar (Violine), Sinfonie-Orchester Winterthur, Fritz Busch; Brüder-Busch-Gesellschaft F 667 293 (1 M 30) Aufnahmejahr: 1949

Klangbild: Mono-Aufnahme, relativ natürlich und ausgeglichen, nur stellenweise leichter Klirr. **Fertigung:** An zwei Stellen leichte Tonhöhen-sprünge nicht beseitigt, sonst einwandfrei.

Drei Sterne möchte ich dieser Platte wohl verleihen, wenn die „FonoForum“-Regeln dies zulassen. Diese Aufführung bereitet nicht nur in jedem Moment ihrer 47 Minuten intensive Hörerlebnisse, sie wird nicht nur der Partitur Mozarts durch eine höhere Art von Texttreue gerecht, als wir sie aus den unterkühlten Aufführungen der Jahrzehnte nach Busch kennen, die die Texttreue zu entdecken wählten, sondern diese Aufführung stellt eine sinnfällige Orientierungsmarke dar, die uns seit langem erstmals wieder Maßstäbe und einen sicheren Bezugspunkt für die gegenwärtig aktuelle Diskussion um eine angemessene Mozart-Interpretation an die Hand gibt.

Der erste (und bleibende) Eindruck wird durch die unmittelbare Präsenz und Prägnanz der Motive und Themen vermittelt. Hier lebt jede einzelne Wendung, jede Tonfolge, jeder Rhythmus wird sprechend. Nicht zufällig erkennen wir bei so aufs Detail eingehendem Vortrag manche thematische Parallele zu Mozarts Opern – ein Indiz dafür, daß auch die Instrumentalmusik hier zum Singen gebracht worden ist, daß Busch damit mindestens eine der Grundforderungen erfüllt, die in den Lehrwerken des 18. Jahrhunderts immer wieder erhoben werden. (Sehr bemerkenswert, daß diese Grundforderung durch Busch erfüllt wird, ohne daß er den Einzeltönen etwa besondere dynamische Behandlung, z.B. An- und Abschwellen, angedeihen läßt, was ja heute als auffälliges und leicht auch ohne wissenschaftliche Quellenstudien nachvollziehbares Merkmal sogenannter „authentischer“ Aufführungen wichtig geworden ist, wobei aber das Singen sich verflüchtigt.) Das hauptsächliche Mittel, das Busch zum Zwecke der verdeutlichenden Phrasierung anwendet, mögen minimale Zeit-

und Tempomodifizierungen sein, doch das Geheimnis des Überzeugenden liegt eben darin, daß sie nicht als solche spürbar werden und auch nicht auf Anhieb klar zu analysieren sind – das „Gemacht wie“ bleibt im dunklen, und es bleibt dabei, daß Motive und Themen sich besonderer Aufmerksamkeiten erfreuen dürfen. „Zuwendungen“ wäre ein noch besseres Wort dafür. Wichtigen Anteil an diesem Grundeindruck der bis ins Detail durchgearbeiteten und den Sinn bis in seine feinsten Verästelungen aussprechenden Interpretation haben die Musiker des Sinfonieorchesters Winterthur. Daß die Aufführungen dieses Orchesters geprägt sind durch die aus dem 19. Jahrhundert bewahrte Tradition des engagiert spielenden Orchestermusikers, dessen musikalische Eigeninitiative vom Willen des Kapellmeisters allenfalls geordnet, aber gewiß nicht reglementiert oder unterdrückt werden wollen, konnte unlängst an einer anderen Schallplatte konstatiert werden (vgl. „FonoForum“ 2/81, S. 45). Jeder Musiker wird im Moment, da er ein Thema zu spielen hat, zum Solisten, und daß die Serenade ja in einem Satz auch einen Part für Solo-Violine aufweist (ausgeführt von Peter Rybar), wird somit zum ganz normalen Ereignis – dennoch verdienen das Solo und die hübsche Kadenz im Andante I hervorgehoben zu werden.

Detailtreue allein ist es jedoch nicht, was an dieser Aufnahme der Haffner-Serenade fasziniert und ihren musikalischen Wert ausmacht, doch geraten wir rasch in Beschreibungsschwierigkeiten, wenn wir das Essentielle dieser Aufführung in Worte zu fassen versuchen – einige Gründe könnten anhand einer Analyse der Partitur genannt werden. Bemerkenswert ist immerhin, daß Busch bei aller Detailliebe dennoch stets zu eher raschen Tempi neigt, daß die „Zuwendungen“, die die einzelnen Themen und Motive erhalten, niemals zu einem auch nur andeuteten Schleppen führen. Mit einfachen Kategorien ist Buschs Mozart-Stil nicht faßbar, der in seiner Zeit – in den 20er bis 40er Jahren – ein Novum war. (Daß er keine oder nur schwächere Nachfolger fand, steht auf einem anderen Blatt!) Bis dahin hatte es keinen spezifischen Mozart-Stil gegeben: entweder war seine Musik vom spätromantischen Ausdrucksstreben her erfaßt und langsam und bedeutungsschwer interpretiert worden – oder allzuleicht und daher noch mißverständlicher. Allein die auffällige Eigenständigkeit dieses neuen Stils gegenüber allem Zeitgenössischen und auch gegenüber Buschs eigenen Interpretationen der Werke anderer Komponisten beweist, daß Busch hier etwas vom Geiste Mozarts wiedergefunden haben muß, der seine Musik unvergleichbar und unverwechselbar macht. Darum sind Buschs Aufnahmen 30 bis 40 Jahre nach ihrer Entstehung aktueller denn je zuvor, nicht als Patentlösung für die Mozartinterpretation schlechthin – auch gegen Busch gibt es einzelne Einwände –, sondern als ein interpretatorischer Ansatz, den zu studieren, aufzunehmen und weiterzuentwickeln für eine neue, junge Musikergeneration lohnend sein müßte. Das soll nicht heißen, daß sie für diejenigen Schallplattenhörer wertlos sei, die nicht selbst Musik ausüben. Auch für die Bildung von Hörmaßstäben gilt alles Gesagte, und es darf vielleicht hinzugefügt werden, daß die Aufnahme entweder 1949 mit sehr guter Ausrüstung gemacht oder vor ihrer Veröffentlichung sehr

gut überarbeitet wurde, lediglich an einer Stelle hat es bei der Einfügung eines nachproduzierten (?) Taktes eine kleine Panne mit geringfügigem Tonhöhenunterschied gegeben. Doch das bricht den drei Sternen, die ich der Platte verleihen wollte, nicht einen einzigen Zacken ab.

Helmut Haack

In Vendig nichts Neues.

VIVALDI, Vier Violinkonzerte op. 8 Nr. 5-8; Edmondo Malanotte (op. 8 Nr. 5), Renato Ruo-tolo (op. 8 Nr. 6), Franco Gulli (op. 8 Nr. 7 u. 8), Virtuosi di Roma, Renato Fasano; EMI 1 C 037-00818 (1 S 30) Aufnahmejahr: 1960

Klangbild: Leicht mulmig. **Fertigung:** Normal.

Die Aufnahme vermittelt keine neuen Aspekte. Überaltertes Klangbild. Heute keine Konkurrenz mehr für gängige gute Aufnahmen.

Wolfgang Wendel

Neuveröffentlichungen KONZERTE

Oboen-Recital mit Zupfbegleitung, ohne Anspruch auf Originalität.

GABRIELLI, Konzert D-Dur; BEHREND, Suite nach altenglischen Meistern; TELE-MANN, Sonate a-Moll; VIVALDI, Konzert C-Dur; SCARLATTI, Konzert D-Dur; ABEL, Konzert B-Dur für Violine, Oboe, Klarinette und Orchester; Pierre W. Feit (Oboe), Jaap Schröder (Violine), Dieter Klöcker (Klarinette), Siegfried Behrend (Gitarre), das Deutsche Zupforchester Siegfried Behrend, Concerto Amsterdam, Jaap Schröder; Acanta BD 23.187 (1 S 30) Aufnahmejahr: 1972/1980

Klangbild: Uneinheitliche Mikrophon-Präsenz für Solo und Begleitung, Hörerwolke und mulmige Bässe auf der Seite 2 (Concerto Amsterdam). **Fertigung:** Periodische Schleifgeräusche zum Beginn der 1. Plattenseite, ansonsten einwandfrei.

Eine Wiederveröffentlichung ist die Platte nicht, eine durchgängige Neuveröffentlichung auch nicht. Wer sich zum Kauf entschließt, muß daher prüfen, ob er die Bestellnummern Acanta DC 22.539 („Vivaldi: Mandolinmusik“), DC

PHILIPS DIGITAL AUFNAHMEN

Künstlerische Ereignisse in technischer Perfektion

digital recording



6769 074
Kassette · 16 LP



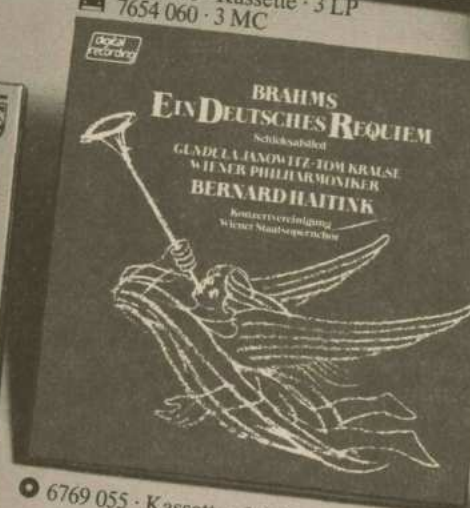
6769 068 · Kassette · 3 LP
7654 068 · 2 MC



6769 063 · Kassette · 3 LP
7654 063 · 3 MC



6769 068 · Kassette · 3 LP
7654 068 · 2 MC



6769 060 · Kassette · 3 LP
7654 060 · 3 MC



6769 066 · Kassette · 2 LP



6769 067 · Album · 2 LP



9500 744
7300 829



9500 921
7300 921

PHILIPS

