

FONO-KRITIK

ERLÄUTERUNGEN

Die Beurteilungszeichen neben der Kurzcharakteristik der besprochenen Schallplatten bedeuten:

○ Schallplattenveröffentlichung von Werken, die auch in anderen Aufnahmen vorliegen.

⊙ Schallplattenveröffentlichung, die mindestens ein Werk enthält, das in der vorausgegangenen Ausgabe der deutschen Schallplattenkataloge nicht anzutreffen war.

☆ Schallplattenveröffentlichung, die nach Meinung des Rezensenten unabhängig von ihrem künstlerischen Rang von besonderer Bedeutung für das Repertoire ist.

★ Schallplattenveröffentlichung von besonderer interpretatorischer Bedeutung.

⊙ Schallplattenveröffentlichung von besonderer interpretatorischer Bedeutung, die mindestens ein Werk enthält, das in der vorausgegangenen Ausgabe der deutschen Schallplattenkataloge nicht anzutreffen war.

□ Steht der Kreis des Beurteilungszeichens in einem Quadrat, so weist dies auf eine hervorragende technische Qualität der betreffenden Schallplatteneinspielung hin.

Nach der Schallplattennummer findet man in Klammern eine Buchstaben-Zahlenkombination. Die erste Zahl zeigt, wieviele Schallplatten die Veröffentlichung umfaßt, die zweite Zahl gibt den Durchmesser der Schallplatten in cm an.

Die Buchstaben bedeuten:

S: Stereo-Fassung, die auch mono abspielbar ist.

M: Mono-Fassung

SE: Mono-Aufnahme, die nachträglich auf elektronischem Wege quasi-stereophonisch aufbereitet wurde.

Q: Quadro-Fassung, die auch stereo und mono abspielbar ist.

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

Neueröffentlichungen ORCHESTERWERKE

○ Eine sehr normale Einspielung – die sechste im Bielefelder Katalog.

BERLIOZ, Roméo et Juliette, op. 17; Yvonne Minton (Mezzo), Francisco Araiza (Tenor), Jules Bastin (Baß), Choeur de l'Orchestre de Paris, Arthur Oldham, Orchestre de Paris, Daniel Barenboim; DG 2707 115 (2 S 30)

Klangbild: Melodiestimmenbetont eingespielt, Bässe meist zu schwach, Mittelstimmen vernachlässigt. Chöre klar, aber teilweise zu sehr im Hintergrund, mäßig transparent.
Fertigung: Knacker, Blubber und Pochen (S. 2 bis 4).

Die letztlich undramatische „Symphonie dramatique“ von Berlioz, erlebte hier eine Einspielung, die man schon als Dokumentation des völlig Normalen klassifizieren kann. Das Orchester ist gelegentlich nicht ganz präzise, erfüllt ansonsten seine Aufgabe „nach Art des Hauses“: geschmeidig und klangschön; von wenigen Intonationstrübungen abgesehen, gibt sich der Chor beweglich, teilweise sogar recht textverständlich und durchhörig; Yvonne Minton intoniert zunächst mehrfach etwas tief, findet sich dann aber mit Wohlklang in die Stimmung; Francisco Araiza setzt locker sein hier genau stimmiges Timbre ein; Jules Bastin wirkt wie ein noch ziemlich junger Pater Lorenzo, der bei engagierter Ausdruckssteigerung schon mal den Notentext frei behandelt.

Charakterisiert man Daniel Barenboim allein nach dieser Aufnahme als Musiker, so wäre zu sagen, daß er Tempo-Tendenzen extremierend anpackt (aber auch durchhält!), daß er dabei auch (in der Einleitung zum zweiten Teil!) die Betonung der Taktbeginne so sehr unterläßt, daß weitgehend eine Ordnungs- und Bezugsdimension verloren geht, wodurch das Interesse an den ohnehin nicht gerade sehr gehaltvollen Motivreihenungen noch mehr schwindet. Daß dabei rhythmische Präzision und Ausdruckswirkung in Mitleidenschaft gezogen wird, ist auch normal. Die Wichtigkeit der Bässe und Mittelstimmen auf der einen Seite, und die relativ nur banale Melodie des Werkes auf der anderen Seite lassen die Melodiestimmenhervorkehrung und die Vernachlässigung der übrigen Stimmen besonders unsinnig erscheinen. Die Plattengeräusche der Seiten 2 bis 4 stören ärgerlich.

Zur Edition: Nach Partitur und erstem Klavierauszug von 1858 (so Müller-Reuter) hat Berlioz das Werk in 4 „Teile“ (Parties) gegliedert, was ja auch dem Schema einer Symphonie – vier Sätze – entspricht. Der zweite – mir vorliegende – KLA von 1875 gliedert in 7 Nummern. Die DG gliedert – z. T. mit variierten Einzelangaben – in drei Teile. Die Quelle dieser Abweichung dürfte auch jenen interessieren, der nicht gerade Berlioz-Spezialist wie der für die deutsche Einführung verantwortliche Wolfgang Dömling ist, der vom Werk als „von einer fünfsätzigen Sympho-

nie (mit Chorfinale als Schluß) ... die durch weitere Sätze „angereichert“ ist“, spricht. François Piatier, der die französische Einführung schrieb, sieht „Drei Teile und Sieben Bilder“ (S. 9). Im übrigen war es mal wieder ganz lustig, daran erinnert zu werden, wo sich Richard Wagner Anregungen zu seiner „Tannhäuser“-Ouvertüre holte. Klaus Blum

★ Bekanntes und Unbekanntes von Telemann in historischer Aufführungspraxis.

TELEMANN, Darmstädter Ouvertüren; Concentus musicus, Nikolaus Harnoncourt; Telefunken 6.35498 (2 S 30)

Klangbild: Ausgewogen, räumlich, transparent.
Fertigung: Gelegentliches leichtes Knistern.
Vergleichseinspielung: Kölner Kammerorchester/Helmut Müller-Brühl (Ouvertüre C-Dur für 3 Oboen, Streicher und Basso continuo) (Schwann VMS 2010)

War Telemann der „angepaßte Komponist“, dessen kaum überschaubares Oeuvre „Ansprüche“ nicht stellt, sondern befriedigt? Sicher ausgiebig wird im bevorstehenden Telemann-Gedenkjahr über Ludwig Finschers provokante These debattiert werden. Tatsache ist, daß der weltgewandte homme de lettres immer wieder einem legitimen Unterhaltungsanspruch nachkam. Oder, um ein wenig bekanntes Zeugnis des Dichters Johann Christoph Gottsched zu zitieren: „Er vermeidet alle ausschweifende Schwierigkeiten, die nur Meistern gefallen könnten und zieht die lieblichen Abwechslungen der Thöne allezeit den weitgesuchten vor, ob sie gleich künstlicher seyn möchten. Und was ist vernünftiger als dieses? Denn da die Musik zum Vergnügen des Menschen dienen soll, so muß ja ein Künstler ein größeres Lob verdienen, wenn er bey seinen Zuhörern eine lächelnde Mine und vergnügte Stellung wircket, als wenn er bloß eine ängstliche Verwunderung und lauter in Falten gezogene Angesichter verursacht hätte.“ Wie auf dieses zeitgenössische Zeugnis gemünzt sind die vier Ouvertüren-Suiten aus dem Besitz der Hessischen Landesbibliothek Darmstadt (mit jeweils drei Oboen und Fagott), die Telemann vermutlich noch vor seiner Übersiedlung nach Hamburg komponiert haben dürfte. Eine Katalogbereicherung ist ohne Frage ihre Einspielung durch den Concentus musicus Wien. Nikolaus Harnoncourt tut den vier Werken keine Gewalt an, wenn er einzelne Sätze so lebendig wie nur denkbar pointiert und stellenweise geradezu auf Effekt trimmt. Charakterstücke par excellence sind in seiner oft vital zu packenden Wiedergabe Sätze wie die agogisch lebendig gestalteten „Irresoluts“ der g-Moll Suite oder die beiden Harlequinaden, vor denen sich die Menuette fast schon als musikalische Anachronismen abheben. Ganz besonders dann, wenn (nicht zuletzt durch betonte Akzente auf schwerem Taktteil) das Abgezirkelt-Zeremonielle dieser höfischen Tanzsätze nur noch unterstrichen wird. Mit der getrennten Aufstellung von Streichern und Bläsern (besonders radikal in der d-Moll Suite) trägt Harnoncourt der Vorliebe für barocke Klangregie und Raumakustik Rechnung. Fast schon modellhaften Rang möchte man den



Nikolaus Harnoncourt spielte mit dem Concentus musicus eine fast modellhafte Interpretation der Darmstädter Ouvertüre ein.

Interpretationen zuweisen, in denen auch das einst wie selbstverständliche Jeu inégal praktiziert wird. Und doch sollte man sich dagegen verwahren, keinerlei Alternativen gelten zu lassen. Ein Satz wie die c-Moll „Sommeille“ wird in der Aufnahme mit dem Kölner Kammerorchester unter Helmut Müller-Brühl einfach ausdrucksreicher und emotional engagierter musiziert. Hier, wo Telemann fast schon eine Art Grenzüberschreitung wagt, wo ihm Klänge und Harmonien von seltener Ausdruckskraft in die Feder kommen, bleibt Harnoncourts Wiedergabe doch um eine Spur zu distanziert.

Hans Christoph Worbs

○ Dvoráks „Neue Welt“-Sinfonie mit neuer Technik und traditionellerer Deutung.

DVORAK, Sinfonie Nr. 9 e-Moll op. 95 „Aus der Neuen Welt“; Wiener Philharmoniker, Kyrrill Kondrashin; Decca 6.42605 AZ (1 S 30)

Klangbild: Ausgewogene Aufnahme von bestechender Transparenz, Dynamik und Klangfarbentreue.

Fertigung: Geringfügiges Oberflächenknistern.
Vergleichseinspielungen: Böhm (DG 2531098)
Davis (Ph 9500511)
Giulini (DG 2530881)
Szell (CBS 61913)

Da die Digital-Aufnahmetechnik immer mehr zur Regel wird, taugt der Hinweis auf die jeweils erste Digital-Aufzeichnung eines Werks auch nicht mehr zur hinreichenden Hervorhebung. Zumal die solcherart vorgeführte Interpretation eher traditionell eingefärbt ist. Das bedeutet, daß Kyrrill Kondrashin hier nicht in jedem Takt der Struktur auf der Spur ist, sondern den Stimmungswert der Partitur nicht vernachlässigt. Trotz aller dezenten Romantizismen gibt er sich hier dennoch nicht als bloßer Emotionsmusiker. Er gestattet sich wohl schon Rubati, bleibt dabei aber doch immer im Rahmen des noch-nicht-

Affektierten. Auch die Koppelung von Crescendo mit Accelerando ist Kapellmeistertradition, die zumal in diesem Stilbereich akzeptabel ist, auch wenn wir mittlerweile strengere Bräuche gewohnt sind.

Dabei wird der Exil-Russe Kondrashin nie plakatig, er vermeidet sowohl exaltierte Effekte als auch übertrieben slawisch eingefärbte Heimweh-Untertöne; deutlich wird letztlich sein Bestreben, Dvoráks Sinfonie organisch zu gestalten.

Die glänzend aufgelegten Wiener Philharmoniker verhindern durch ihren eher dunkel eingefärbten Klangcharakter, daß die verblüffende Transparenz des Klangbilds allzu knallig wirkt. Das Scherzo (mit kleinem Vorecho) wird so effektivvoll – aber nicht effekthaschend – vorgestellt, das Schluß-Allegro hat Prägnanz, ohne zu äußerlich zu wirken.

Auch wenn Interpretations-Innovationen von dieser Neuaufnahme nicht ausgehen, mit ihrer Sorgfalt (selbstverständlich wird die Exposition wiederholt!) und ihrer Klangfarbenpracht zählt sie doch zu den sympathischen und willkommenen Aufnahmen dieses viel strapazierten Werks.

Rainer Wagner

○ Achtbare Mahler-Deutung aus der amerikanischen „Provinz“.

MAHLER, Das Lied von der Erde; Lili Chookasian (Alt), Richard Cassilly (Tenor), Cincinnati Symphony Orchestra, Walter Susskind; Candida QCE 31117 (1 Q 30)
Aufnahmedatum: 1978

Klangbild: Ausgewogene Aufnahme von normaler Dynamik und Präsenz, auch beim stereophonen Hören angemessen transparent.

Fertigung: Kontinuierliches Knistern, gelegentliches Knacken.
Vergleichseinspielungen: Ormandy (CBS 72545)
Walter (CBS 77248)
Solti (Dec SET 555)
van Beinum (Ph 6780013)
Bernstein (CBS 76105)

Spätestens seit Maurice Abravanel zusammen mit seinem Utah Symphony Orchestra einen respektablen Mahler-Zyklus vorgelegt hat, sollte sich herumgesprochen haben, daß erstens auch über die „großen Fünf“ hinaus hörens-werte Orchester in den Vereinigten Staaten musizieren und daß sich zweitens dort auch ernst zu nehmende Mahler-Deutungen finden lassen. Walter Susskind – ebenso wie Maurice Abravanel – ein Import aus dem alten Europa – hat jedenfalls hier mit dem Cincinnati Symphony Orchestra, dessen musikalischer Berater er nach dem Tod von Thomas Schippers wurde, eine höchst gediegene Interpretation von Mahlers „Lied von der Erde“ eingespielt. (Der kurze – englischsprachige – biographische Text zu dem 1913 in Prag geborenen Susskind ist übrigens nicht aktuell; Susskind starb am 25. März dieses Jahres.)

Susskind, der bei Josef Suk und Alois Hába Klavier und Komposition und bei George Szell dirigieren studierte, verbindet hier Einfühlungsvermögen und Formbewußtsein. Das erbringt eine Mahler-Deutung, die zwar die Abgründe nicht völlig auslotet und im Zweifelsfalle eher dazu neigt, Kontraste zu harmonisieren, die aber dennoch nicht unzulässig verharmlost. Zwischen den Extremen der Bekenntnismusik und der objektivistischen Textexegese gehen die Musiker aus Cincinnati unter Susskinds Leitung hier einen Mittelweg der Sorgfalt ohne Exaltation. Leider entsprechen die beiden Solisten nicht ganz dem soliden Orchesterniveau. Richard Cassilly hat vor allem im „Trinklied vom Jammer der Erde“ doch einige Probleme mit der Intonation und Lili Chookasian kann hier ihre Leistung, die sie einst zusammen mit Eugene Ormandy auf Platte bannte, nicht wiederholen. Insbesondere im Satz „Von der Schönheit“ fällt ihre Eigenart der nasalen Tongebung doch ziemlich auf – in bewegteren Passagen erschwert das auch die Textverständlichkeit; dazu kommt, daß sie insbesondere in der Tiefe einige Schwierigkeiten zeigt.

Das Klangbild, bei amerikanischen Candida-Vox-Aufnahmen oft nicht unproblematisch, ist hier akzeptabel, die Pressqualität entspricht diesem Standard allerdings nicht. Rainer Wagner

○ Orchesterbravour und Aufnahme-technik auf dem Prüfstand.

STRAUSS, Don Juan, Till Eulenspiegels lustige Streiche, Tod und Verklärung; Cleveland Orchestra, Lorin Maazel; CBS 25AC917 (1 S 30)
Aufnahmedatum: 1979

Klangbild: Extrem weit gefächertes Klangbild von großer Prägnanz, aber nicht immer eindeutiger Staffellung.

Fertigung: Knacken auf S. 2, geringfügiges Rauschen.

Vergleichseinspielungen: Strauss (DG 2740160)

Nun startet also auch die CBS ihre Digital-Produktion – in Zusammenarbeit mit der japanischen Sony. Das hat nun allerlei Folgen. Zum einen ein merkwürdig geschmackloses Cover-Bild, das vielleicht fernöstlichen Präferenzen entgegenkommt (was haben eine nackte Frau und der Mond eigentlich mit den hier vertonten Stoffen zu tun?). Zum anderen aber eine Kombination, die alle HiFi-Freaks aufhorchen läßt:

FONO-KRITIK

Digital-Technik und japanische Pressung, das müßte doch ein Klanghöhepunkt werden, für den man auch in Kauf nimmt, daß sich die englischsprachigen Angaben auf ein paar wenige Worte beschränken und alles andere mit japanischen Schriftzeichen vermeldet wird.

Um es gleich zu sagen: Die Aufnahmetechnik ist verblüffend in doppelter Bedeutung und die Preßtechnik ist auch nicht besser als hierzulande. Exemplar Nummer 1 hatte gleich zu Beginn der 2. Seite einen kräftig durchgehaltenen Knacker, ein zur Kontrolle beigegezogenes zweites Exemplar bringt ebenfalls (aber dezentere) Knacker und läßt kurzfristig ein deutliches Rauschen in den rechten Kanal einfließen.

Die Möglichkeit, das Klangbild extrem aufzufächern, kommt vor allem der Tondichtung „Till Eulenspiegels lustige Streiche“ entgegen, deren Solostimmen-Kontraste hier pointiert herausgestellt werden. Problematischer ist da schon „Don Juan“, zumal hier der Klangeindruck entsteht, als seien die Bläser in der zweiten Reihe wesentlich weiter auseinandergezogen als die Streicher im Vordergrund.

Bei alledem bewährt sich die Orchesterbravour des Cleveland Orchestra auf dem Prüfstand hervorragend. Da wird ebenso kraftvoll wie prägnant gespielt, es gibt keinen Ausfall an irgendwelchen Pulten – das Orchester vereint Virtuosität und Farbenreichtum.

Lorin Maazel entdeckt zwar keine neuen metapysischen Dimensionen, aber er gestaltet die drei Tondichtungen doch lebendig und mit gesunder Spannung. Den „Till“ bringt er betont illustrativ, „Tod und Verklärung“ wird intensiv, aber nicht forciert vorgetragen und nur „Don Juan“ wirkt passagenweise etwas pauschal, weil Maazel den klingenden Kontrasten dieses Psychogramms zu wenig Chancen läßt, sich prägnant zu entfalten.

Rainer Wagner

Wiederveröffentlichungen ORCHESTERWERKE

Serenaden – sauber und solide.

MOZART, Serenade D-Dur „Haffner“ KV 250, Marsch D-Dur KV 249, Serenade D-Dur „Posthornserenade“, Märsche D-Dur KV 335/1 und 335/2; Uto Ughi (Violine) in KV 250, Peter Damm (Posthorn) in KV 320, Staatskapelle Dresden, Edo de Waart; Ph 6770043 (2 S 30)

Aufnahmedatum: 1973 bzw. 1975

Klangbild: Ausgeglichene Aufnahme von guter Dynamik und Transparenz.
Fertigung: Einwandfrei.

Wenn die Verpackungskünstler der Philips nur nicht immer ihre Herstellungsdaten so pingelig verstecken würden, dann könnte man ihren Eifer beim Umtüten und Neupräsentieren leichter akzeptieren. So aber entnimmt man allenfalls zwei kleingedruckten Copyrightangaben auf dem Plattenetikett und einem noch winziger gesetzten Hinweis am Schluß des Beiblatts, daß hier Produktionen aus den Jahren 1973 und 1975

neu vorgelegt werden – konsequenterweise fehlt dann auch der Hinweis darauf, wo die Einspielung entstand. Sicherlich in der DDR (ein Coproduktionsvermerk mit dem VEB Deutsche Schallplatten Berlin ist vorhanden), auch wenn das schön bunte Cover-Photo Salzburg signalisiert, was aber im Zweifelsfall immer als Huldigung an Mozart angesehen werden darf. Ein bißchen ärgerlich ist dies ganze Drumherum deshalb, weil sich diese Einspielungen nun wahrhaftig nicht verstecken oder verkleiden müßten. Die Staatskapelle Dresden spielt unter der Leitung Edo de Waarts – der im letzten Jahr in Bayreuth debütierte – ebenso sauber wie solide. Übermäßige Pointiertheit liegt dieser Deutung ebenso fern wie pure Belanglosigkeit. Und wenn dann das 3. Menuett in der „Haffner“-Serenade einmal etwas forsch klingt, dann fällt das schon fast aus dem Rahmen der Wohlabgewogenheit.

Uto Ughi gestaltet den Solo-Part in der „Haffner“-Serenade mit fein dosierter Klangfülle, ohne klebrige Süße oder aufdringliche Vordergrundigkeit, während selbst ein so glänzender Hornist wie Peter Damm im kurzen Posthorn-Part (der eigentlich die Benennung des ganzen umfangreichen Werks nach diesem Merkmal kaum gestattet) von KV 320 nicht viel mehr als seine Souveränität beweisen kann. Die dazugehörigen Märsche hat man beigelegt: KV 249 quasi als „Ab-Marsch“ für die Musiker, die beiden Märsche KV 335 (auch als 320a ausgewiesen) umrahmen die „Posthornserenade“. Die Wiederholungsangaben nimmt Edo de Waart nicht immer wörtlich, was aber beim Serenaden-Charakter verzeihlicher ist als bei einem Sinfonie-Formgerüst.

Rainer Wagner

★ Russisches Pathos und russische Archaik auf hohem Niveau.

TSCHAIKOWSKY/RIMSKY-KORSSAKOFF/BORODIN, Ouvertüre Solennelle „1892“ op. 49/Russische Oester op. 36/„Polowetzker Tänze“ aus „Fürst Igor“; Niederländischer Radiochor, Concertgebouw Orchester Amsterdam, Igor Markevitch; Philips 6527 057 (1 S 30)

Klangbild: Ausgewogen, transparent, weitgehend originalgetreu, große Dynamik, deutliche Tiefenstaffelung.
Fertigung: Leichtes Bandrauschen, gelegentliches leises Knistern bei meinem Exemplar, sonst einwandfrei.

Es gibt wohl heute wenige Dirigenten, die in Sachen russischer Musik eine so große Kompetenz nachweisen können wie Igor Markevitch. Seine Fähigkeit, die zwischen heiliger Melancholie und aggressivster Versteiegenheit, zwischen Zelebrieren und heftiger Attacke pendelnde russische Musik nachzuzeichnen, bedarf wohl kaum der Erwähnung. Markevitchs Tschaiowsky-Sinfonien gehören zu den größten Zeugnissen ihrer Art, die festgehalten werden konnten. Die hier neu aufgelegten Einspielungen dreier wahrlich nicht unbekannter russischer Titel bestätigen den Eindruck. Besonders beeindruckend freilich ist die Darstellung der Osterouvertüre op. 36 von Rimsky-Korssakow; bedauerlich, daß Uwe Kraemer in seinem Text nicht aus

des Komponisten „Chronik meines musikalischen Lebens“ zitierte (oder zitieren konnte), weil nämlich nur durch diese Quelle die melodisch-harmonikale Provenienz der thematischen Substanzen und die programmatische Schichtung des Werkes dargelegt wird, und erst daraus läßt sich beispielsweise der interpretatorische Rang des Dirigates von Markevitch genauer begreifen. Denn die seltsame Mischung aus heidnisch-archaischen und Orgiastik, die der Komponist da mittels der ihm eigenen Orchesterkultur zustande gebracht hat, das wahnwitzig imaginative Moment der Osterfeier im orthodoxen Rußland und ihre im Heidnischen wurzelnde Exzessivität, die dazu eigentümlich kontrastierenden christlichen Kontemplationsmetaphern und deren Umsetzung in klingende Gebärden werden naturgemäß durch eine originale Verständnisquelle viel plastischer.

Es mag in diesem Rahmen einer kurzen Rezension indessen genügen, anzumerken, daß es Markevitchs essentielle Tugend ist, alle drei hier gebotenen Werke aus dem weitgefächerten Pathos russischen Komponierens nicht nur rational begriffen, sondern auch physisch spürbar dargelegt zu haben. So ist diese Platte ein Panorama russischer Musik jener Zeit und zugleich ein Maßstab, wie man heute damit umgehen sollte: von der historisch intendierten nationalen Darstellungs- und Festmusik der Ouvertüre „1812“ über Rimskys Werk bis zu der nach Asien gerichteten Bereitschaft auch eines Borodin, „vostocnaja muzyka“ zu integrieren. Gerade mit Letzterem haben die Mitglieder des „Mächtigen Häufleins“, ungleich professioneller ein Prinzip gehandhabt als seinerzeit die Mitteleuropäer, als sie nach 1683 in einen wahren Janitscharenwahn verfielen und alles, was da in ein „Alla Turca“ umzubiegen war (oder auch nicht), dementsprechend einfärbten. Die Russen haben dieses Prinzip der Adaption fremden Kolorits nicht nur später, sondern auch ungleich perfekter genutzt, und Borodin wie Rimsky waren darin zu Meistern geworden (nur einer noch der Jüngeren, Serge Ljapunow, hat es vergleichbar beherrscht). Markevitchs Platte bringt diesen Strang der russischen Musik hervorragend heraus, und wenn die Aufnahme von 1965 auch nicht ganz neuen Datums ist, so ist sie ungeachtet dessen nicht minder aktuell.

Knut Franke

Einseitiges Programmangebot.

NEVILLE MARRINER dirigiert Orchesterwerke von Albinoni, Händel, Manfredini, Telemann, Locatelli u. a., Academy of St. Martin-in-the-Fields; DECCA 6.48100 DT (2 S 30)

Klangbild: Räumlich und plastisch; Produktionen der sechziger Jahre.
Fertigung: Einwandfrei.

Der Name Neville Marriner ist unlöslich mit dem Ensemble der Academy of St. Martin-in-the-Fields verbunden. Man weiß um ihre Verdienste. Dank der ca. 20 engagiert mitwirkenden Streichersolisten, dank der Fähigkeiten Marriners als Mittelpunkt des Teams, als Musiker und Spiritus Rector, hat das Ensemble seit der Gründung 1956 zielstrebig seinen Weg in die Spitzenregion gemacht. Zu seiner Spezialität gehört das ständige Aufspüren dynamischer Sinnfälligkeiten.

Die Darbietung auf heutigen Instrumenten steht in offener Alternative zu Harnoncourts Concentus Musicus.

Was die vorliegende Zusammenstellung von Aufnahmen aus den frühen und mittleren sechzig Jahren verschweigt, ist die Tatsache, daß das Repertoire, von der Barockmusik ausgehend, weit über die Klassik und Romantik bis ins 20. Jahrhundert reicht, daß das Ensemble immer wieder die erstklassigen Bläser der Londoner Musikszene einbezogen hat. Marriners Palette des Wirkungsfeldes ist weitaus farbiger als hier vorgegeben wird: ohne Solisten, „nur“ mit Barockmusik, obgleich im Fundus derselben Plattenfirma Alternativen vorliegen.

Wolfgang Rogge



Igor Markevitch

Neuveröffentlichungen KONZERTE

Spannungsloser Durchschnitt.

BEETHOVEN, Konzert für Violine und Orchester D-Dur, op. 61; Kyung-Wha Chung, Wiener Philharmoniker, Kyrill Kondraschin; Decca 642606 A2 (1 S 30)

Klangbild: Recht natürlich.
Fertigung: Trotz digitaler Aufzeichnung leichtes Rumpeln und Rauschen.
Vergleichseinspielung: Mutter – Berliner Philh. – Karajan (DG 2531 250)

Die „Discopaedia of the Violin“ zählte 1974 nicht weniger als 72 Aufnahmen des Beethovenischen Violinkonzertes auf. Inzwischen dürfte das Hundert vollends erreicht sein. Neuaufnahmen

müssen dem „Verbraucher“ demnach schon etwas zu bieten haben, außer einer eventuellen „inneren Notwendigkeit“ seitens der Interpreten. Dies ist hier wenig der Fall. Kondraschin läßt die Wiener Philharmoniker in recht lustlosem Marschschritt durch den ersten Satz stapfen. Überraschte Tonmeister drehen bei ff-Ausbrüchen plötzlich den Pegel herunter. Kyung-Wha Chungs Spiel zeugt von recht sorgfältiger Gestaltung bis zum Einsatz der Kadenz, die sie dann in der Kreislerschen Fassung wie eine pedantisch-vorsichtig gespielte Etüde bietet, spannungslos, agonierend. Vielleicht haben die immer noch störenden Begleiterscheinungen des vermutlich höheren apparativen Aufwandes einer Digital-Aufnahme jegliche, allein auf die Aufführung gerichtete, innere Bereitschaft der Interpreten zum Erlöschen gebracht. Der Rest ist „anständig“, aber angesichts der Katalog-Lage nicht von erhöhtem Interesse.

Angesichts einer insgesamt konzeptionsarmen Interpretation sei – unter Hinweis auf die dort gemachten Einschränkungen – ausdrücklich auf die Einspielung mit Anne-Sophie Mutter und H. v. Karajan hingewiesen, die eine um Klassen profiliertere Geigerin zeigen (Frl. Mutter spielt ebenfalls Kreislers Kadenz – da liegen Welten dazwischen), Karajans Konzept ist wenigstens in sich stimmig und „dramaturgisch“ aufgebaut. Insofern würde ich Mutter-Karajan auf alle Fälle vorziehen.

Trotz digitaler Aufnahmetechnik hat sich deutliches Rumpeln und leichtes Rauschen eingeschlichen. Der Hüllentexter Georg Felix wundert sich, daß „viele Passagen auffallend geigerisch geraten“ seien. Vielleicht darf man wieder einmal daran erinnern, daß Beethoven in seinen Bonner Jugendjahren Dienste als Organist, Geiger, Bratschist und Cembalist leistete, sowie über praktische Grundkenntnisse bei Blas- und Blechinstrumenten verfügte. – Die angegebenen Spieldauern sind den entsprechenden Sätzen falsch zugeordnet.

Wolfgang Wendel

★ Michelangeli in völliger Übereinstimmung zwischen Gedachtem und Vollbrachtem.

BEETHOVEN, Konzert für Klavier und Orchester Nr. 1 C-Dur op. 15; Arturo Benedetti Michelangeli, Wiener Symphoniker, Carlo Maria Giulini; DG 2531 302 (1 S 30)
Aufnahmedatum: 1979

Klangbild: Leicht hallig, von recht weiter Dynamik, gut konturiert, durchschnittlich klangerfüllend.
Fertigung: Einwandfrei.
Vergleichseinspielungen: Fleisher/Szell (CBS 77371)
Richter/Munch (RCA-VICS 1478)
Arrau/Galliera (EMI 3 C 047-50501)
Solomon/Menges (Trianon TRI-33304/5/6/7)
Casadesu/van Beinum (Philips L09423 L)

Den Gerüchten, Mußmaßungen und Befürchtungen um das Projekt der Beethoven-Konzerte hat Michelangeli vorläufig und insofern den Boden entzogen, als das Opus 15 jetzt vorliegt. Man kennt die Vorgeschichte, die weit zurückreicht;

kennt die Streitfälle und Unterbrechungen, die der Arbeit im Studio nicht förderlich waren; hört von neuen Streitfällen, die möglicherweise die Fortführung der Gesamteinspielung mehr als nur gefährden. Immerhin waren Michelangelis Darstellungen des ersten und des dritten Konzerts als Fernsehübertragungen öffentlicher Wiener Veranstaltungen zu sehen. Die nun präsentierte Schallplatte ist denn auch keine Studio-Produktion, sondern ein Live-Mitschnitt vom 21. September 1979.

Ein regulärer, autorisierter Konzertmitschnitt – ein Novum in der diskographischen Biographie von Michelangeli. Was schon die Raubpressungen lehrten, bestätigt diese Platte: Wenn Michelangeli auf der Höhe seiner Kunst ist, kann ihn auch die Aura des Risikos nicht vom Weg abbringen, und zusätzlich ereignet sich dann die Atmosphäre des Unwiederbringlichen. Was sie freilich über die Stimmung bei anderen spektakulären Konzert-Aufnahmen hinaushebt, ist die völlige Identität von Gedachtem und Realisiertem. Es gibt nicht prägnante Momente der Verzückung – oder einer plötzlichen gestalterischen Blindheit, wie bei Richter oder Horowitz. Was sich live bei Michelangeli in der Differenz zum Studio zeigt, ist zwischen den Zeilen verborgen, ist allenfalls abzulesen an minimalen Zeichen von Pathos und Beherrschung.

Es sind allerdings diese minimalen Zeichen, die schließlich der Interpretation des Beethoven-Konzerts die herausragende Bedeutung geben. Es sei damit unterstellt, daß Michelangelis Konzept dieses Werks nicht schon an und für sich Schlüssigkeit beanspruchen könnte. Eine Studio-Produktion hätte dieses Konzept mit grenzenloser Perfektion umgesetzt – und wäre vielleicht ein wenig langweilig und statisch geworden. Das Podium dagegen provozierte jene im gewissen Sinn überschüssige Energie, die das Werk manchmal fast erzittern läßt.

Giulini eröffnet das Allegro im sinfonischen Atmen. Er gibt der langen Orchesterexposition Räumlichkeit, die schon beinahe und mit Rücksicht auf den frühen Beethoven als klassizistisch empfunden werden könnte. Die Geigen verschenken einen satten, gut konturierten Klang, die Bläser sind in ihrer konstruktiven Rollenverteilung distinktiv. Michelangeli sprengt schon im ersten, von den meisten Pianisten noch zurückhaltend vorgebrachten Solo die Verbindlichkeit. Er strebt auf die Sforzato-Akzente zu und vertieft sich in die rauschenden Sechzehntel-Kaskaden und bekräftigt die harte Artikulation in den Baß-Figuren.

Damit ist das Prinzip dieses Beethoven auf seine Begrifflichkeit gebracht. Kein tänzerisch-charmant, keiner des beweglichen Parlando; vielmehr einer, der Takt um Takt in die Form gehoben wird und somit stets von Neuem zu präzisieren ist. Konsequenterweise läßt sich Michelangeli nicht auf die sehnstige Sprache des Seitenthemas ein, faßt es beinahe unsanft an und gestattet sich bloß an einer einzigen Stelle ein leichtes Ritardando. Dieses aber gehört zu den unvergessenen Augenblicken dieser Einspielung; die Wirkung, die davon ausgeht, ist so nachhaltig, daß man, in der Reprise, erwartend dieselbe Phrasierung voraus hört.

Pianistisch betrachtet bietet Michelangeli das ganze Spektrum kontrollierter Virtuosität. Welcher andere Pianist vermag Unisono-Läufe mit solcher Regelmäßigkeit im Kurs zu halten, wer noch in den Bässen überall das Marcato herauszustechen oder die in die Tutti greifenden Triller so dezidiert zu steigern? Den Höhe- und Bezugspunkt des ganzen Konzerts bestimmt indessen die große, von Beethoven stammende