

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 Ostern 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 Tschaikowsky-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 Harmoncourts 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 klangfarbentreu.
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-charmanter, 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

FONO-KRITIK

Kadenz zum ersten Satz. Sie ist ein langes, rhetorisch-forderndes Elaborat, das sich gegen den flüssigen Stil des Werkes stemmt und deshalb relativ selten gespielt wird. Michelangeli macht aus dieser Kadenz ein Wunder virtuosen Sehvermögens; von den gebrochenen Oktaven bis zu den jäh chromatischen Impulsen herrscht Spannung, die allerdings stets im Klang geregelt ist und in den Überleitungen mit souveräner Eleganz verklärt wird.

Wenn auch die Einwände gegen Michelangelis pathetische Vergrößerung der Partitur nicht von der Hand zu weisen sind, verdrängt letztlich die Kunst des Klavierspiels werkgeschichtliche Bedenken. Eine Kunst, die so viele Gelenkstellen hörbar macht und so durchgängig konsequent formgebend agiert, daß man schließlich nicht mehr weiß, was man mehr bewundern soll: die Idee, die hinter ihr steht, oder deren pianistische Verwirklichung; die Kontrolliertheit oder jenes Nachgeben, das im humanen Sinn Gewähren bedeutet.

Martin Meyer

Besonnener Panorama-Blick auf Chopin.

CHOPIN, Klavierkonzert Nr. 2 f-Moll op. 21; Andante Spianato und Grande Polonaise Es-Dur op. 22; Krystian Zimerman (Klavier), Los Angeles Philharmonic Orchestra, Carlo Maria Giulini; DG 2531 126 (1S 30) Aufnahmedatum: 1980

Klangbild: Präsent, gut konturiert, von weiter Dynamik.

Fertigung: Einwandfrei.

Vergleichseinspielungen:

Op. 22: Cziffra/Rosenthal (Philips 6500 219) Weissenberg/Skrowaczewski (EMI 1 C 063-10781) Rubinstein/Wallenstein (RCA 26.35046) Op. 21: Rosen/Pritchard (Odyssey Y 31529) Ashkenazy/Zinman (Decca SXL 6174)

Nach der Aufnahme mit den beiden ersten Brahms-Sonaten belegt Krystian Zimerman durch seine Wiedergabe von Chopins f-Moll Konzert noch deutlicher den gegenwärtigen Standort interpretatorischer Identität. Was bei Brahms noch oft unausgeglichen und eine Nuance provisorisch wirkte, ist bei Chopin jetzt gefestigt: ein sonores, kantables und unnervöses Klavierspiel auf hervorragendem technischem Niveau, eine unspektakuläre Präsenz des Atemholens, sinnstiftende Phrasierung und – das Wort wurde jeweils mit Rubinstein in Verbindung gebracht – eine gewisse ritterliche Entschiedenheit.

Mithin ereignet sich Chopins f-Moll Konzert als Schaubühne für ein temperiertes Aufbegehren. Die Impulse gehen freilich partnerschaftlich auch von Giulini und dem die Tutti saftig aus spielenden Orchester aus, ein Dialog, dem manchmal die Erregtheit fehlt, der andererseits ein klassisches Maß bezüglich seiner formalen Entwicklungen findet. Giulinis schwere und ernste Gebärde entspricht damit sowohl dem „Mae-stoso“ des Kopfsatzes wie auch Zimermans momentanere Verfassung. Der weite Faltenwurf dieser Exposition ist durch keinerlei Unregelmäßigkeiten verunstaltet, und bis in die Verzierung-

gen des Seitenthemas hinein verströmt der Solist sein schönes Legato.

Zimerman gelingt damit eine der gerundetsten und im positiven Sinn natürlichsten Darstellungen dieses Konzerts. Welten trennen ihn von Martha Argerich, die vor zwei Jahren dasselbe Werk als schrillen Schrei aus den Tasten sog und nur einer unmotivierten Hektik Aufmerksamkeit schenkte. Während Zimerman bei eher langsamen Tempi nie die Ruhe für Kleinigkeiten – Vorschläge, Nebenstimmen, Phrasenenden – verliert, ist sein Chopin selten durch einen Spannungsabfall gefährdet. Wenn er die Linie auszieht, die im ersten großen Doppeltriller gipfelt, wirkt der Schwung, der ja bloß vom Horizont des nachfolgenden Tutti her seine Intensität hat, etwas lau. Die Modulationen der Durchführung sind hingegen in ihren Uferungen klug erfaßt, und dasselbe gilt für die lyrischen Sammelstellen im Seitenthema.

Vielleicht noch deutlicher erinnert das Larghetto an Zimermans Vorbild: Rubinstein nimmt es nicht primär von dem flackernden Rezitativ des Mittelteils her, sondern bringt es in die Optik der nocturneartigen Eckteile. Nicht anders verfährt Zimerman; der Solo-Überstieg vom Mittelteil zurück ins Larghetto ist in seiner eminent ruhigen und ungezierten Bewegtheit ein Muster pianistischer Kultur. Auch wenn insofern der dramatische Doppelsinn kaum zum Ziel interpretatorischer Enthüllung wird – und Zimermans Einspielung von der meiner Meinung nach immer noch konkurrenzlosen des frühen Ashkenazy sich klar abhebt, ist gegen die Schlüssigkeit im Ganzen nichts gesagt.

Mehr irritiert, daß Zimerman das Andante spianato mit demselben Schlüssel öffnet. Ein Vergleich mit seiner Solo-Version (DG 2530 826) zeigt, daß der Pianist nun umsichtiger und ebenmäßiger artikuliert. Doch in der Polonaise fehlt die freie, virtuose Agogik der älteren Aufnahme, das leuchtende Passagenwerk, jenes Sich-in-die-Brust-Werfen, das bei diesem Werk durchaus zu verantworten wäre. Zudem reagiert das Orchester etwas schwerfällig, und dem Temperament des brütenden Giulini mag das Stück wohl nicht sehr entsprochen haben.

Martin Meyer



Eine Platte voller nicht nur agogischer Tugenden.

DVORAK/TSCAIKOWSKY, Cellokonzert h-Moll op. 104/Rokoko-Variationen op. 3; Christine Walevka (Violoncello), London Philharmonic Orchestra, Alexander Gibson; Philips 6527 052 (1S 30)

Klangbild: Ausgewogen, transparent, in der räumlichen Perspektive breit, aber in der Tiefenstaffelung etwas flach, räumlich einwandfrei; im Ganzen weitgehend natürlich.

Fertigung: Leichtes Bandrauschen, sonst einwandfrei.

Vergleichseinspielungen:

Dvorák: Chuchro/Neumann (Ariola) Casals/Szell (EMI) Fournier/Kubelik (Decca) Tschairowsky: Rostropowitsch/Karajan (DG)

Im Rahmen ihrer preiswerten „Sequenza“-Reihe scheint die Philips/Phonogram offenbar sorgfältiger den Aspekt der Remake-Würdigkeit

zu bedenken als seinerzeit im Zusammenhang mit den „Fontana-Spezial“-Titeln. Denn was bisher als „Sequenza“ auf den Markt kam, repräsentiert einen ungewöhnlich hohen Standard. Das bezieht sich nicht nur auf die interpretatorische Seite des Unterfangens, sondern schließt auch die Technik und Präsentation ein.

Auch die hier zur Besprechung anstehende Aufnahme folgt der eingeschlagenen Linie und ist aus mehreren Gründen daher recht empfehlenswert. Da ist zunächst die Solistin, die sich erfreulicherweise nicht scheut, mit stilistischen Aspekten aufzuwarten, wie wir sie besonders bei den großen Alten des Cellospiels immer wieder bewundern dürfen. Es sei hier etwa an ihre wunderbar abgerundete Art erinnert, Tempi zu modifizieren, wobei der Dirigent Alexander Gibson wahrlich auch keinen geringen Anteil haben dürfte. Dann fällt auf, daß Frau Walevka, möglicherweise unbewußt eingedenk des auch von Uwe Kraemer in seinem Kommentar zitierten witzigen Standpunktes von Dvorak, daß das Cello ein Gerät sei, das „oben kreischt und unten brummt“, eben die Extreme meidet, die dererlei auch erklingen läßt; denn ihre agogisch ungewöhnlich feine Deutung des Dvorak-Werkes bedient sich zwar der Melancholie der slawischen Seele, meidet aber deren ekstatischen Ausbruch. So wird gerade der gelegentlich zum psychografischen Problemstück gemachte Dvorak im Bereich temperamentvoller, aber nobler Spielmusik sinfonischen Zuschnitts belassen, ohne daß eine (stilistisch gewiß anfechtbare) pseudo-klassizistische Purifikation entsteht. Kein Seitenthema erscheint aufgesetzt; alles ergibt sich fließend, sorgsam durchgehört und nachempfunden. Was mir bei der Orchester-Exegese indessen auffiel, ist eine Neigung zu kompakter Handhabung bei Klangmixturen. Inwiefern hier eine detailliertere Aufzeichnung der Tiefenstaffelung zu anderen Ergebnissen geführt hätte, läßt sich natürlich schwer vom Schreibtisch aus entscheiden. Die, rein musikalisch gesehen, sicherlich nicht annähernd so bedeutenden Rokoko-Variationen des sinfonischen Schmerzensmannes Tschairowsky ergänzen vorteilhaft eine Schallplatte, bei der last not least auch die Preis-Gegenwert-Relation überzeugt. Freilich muß man bei dem Werk des großen Russen immer wieder das „Popper-Syndrom“ hinunterschlucken. Das ändert jedoch nichts an der Tatsache, daß auch hier von Frau Walevka mit Ernst und Charme zugleich auf sehr hohem Niveau musiziert wird.

Knut Franke



Idealmöglichkeit einer Mozart-Violinkonzert-Interpretation hinsichtlich Solo, Orchester und Homogenität von beiden.

MOZART, Violinkonzerte Nr. 3 G-Dur (KV 216) und Nr. 4 D-Dur (KV 218); Iona Brown (Violine), Academy of St. Martin-in-the-Fields, Iona Brown; Decca 6.42407 AS (3 S 30) Aufnahmedatum: 1978

Klangbild: Ausgewogen, transparent, recht natürlich.

Fertigung: Einwandfrei.

Dreierlei vereinigt sich bei dieser x-ten Aufnahme von Mozarts G-Dur- und D-Dur-Violin-

konzert zu einem Gesamtideal: ein reiner, mozartisch gespielter Solopart, ein ebenso ausgeführter Orchesterpart und ein homogenes Zusammenspiel, das ein Alternieren zwischen zwei technisch wie stilistisch-interpretatorisch völlig gleichwertigen Partnern (Solo und Orchester) bietet.

Diese Geschlossenheit, ja Einheit ist einmal dem Umstand zu verdanken, daß Iona Brown als primus inter pares unter den Mitgliedern der Academy of St. Martin fungiert und das Ensemble von der Sologeige aus anführt. Sie ist weiter dem gemeinsamen Mozart-Stilideal zu verdanken, das Iona Brown wie die Academy pflegen, einer Möglichkeit der Mozart-Interpretation, die im Grunde all die Charakteristika enthält, die man gemeinhin von einer „echten“ Mozart-Wiedergabe erwartet: Lockerheit, Schwerelosigkeit, Transparenz, sowohl Brio als auch Kantabilität. Es wird weder rein auf Virtuosität oder äußerliche Brillanz hin musiziert, noch auf vordergründig spielerisches Rokoko hin. Vielmehr wird Mozart in allen seinen Dimensionen ernst genommen und erhält überall, wo es sich gebührt, Tiefgang. Die Tempi werden exakt und richtig genommen, die Dynamik ist ausgeprägt, aber nicht übertrieben, und die Agogik ist stilsicher dosiert. So ergibt sich insgesamt ein Mozart, der ebenso mit Musizierfreude wie con amore wiedergegeben wird. Daß dies alles auf der Basis von Ton- und Klangschönheit höchsten Niveaus geschieht, versteht sich bei diesen Ausführenden eigentlich von selbst.

Karl Ludwig Nicol

Mustergültiges Bläser-Böhm-Konzentrat für eine Mozart-Diskothek.

MOZART, Sämtliche Konzerte für Bläser; Werner Tripp (Flöte), Gerhard Turetschek (Oboe), Alfred Prinz (Klarinette), Günter Höner (Horn), Dietmar Zeman (Fagott), Wolfgang Schulz, (Flöte), Nicanor Zabaleta (Harfe), Walter Lehmayr (Oboe), Peter Schmid (Klarinette), Fritz Faltl (Fagott), Wiener Philharmoniker, DG Böhm; DG 2740231 (4 S 30) Aufnahmedatum: 1974, 1975, 1976, 1980

Klangbild: Weiches, klares, dynamisches Orchesterpolster bei räumlich präsent platzierten Solo-Instrumenten.

Fertigung: Gut, vereinzelt zart-leises Knistern, kleine Oberflächenstörung am Schluß des 2. Satzes im Fagottkonzert.

Eine einzige Langspielplatte ist hier als Neuerscheinung (Hornkonzerte) mit drei älteren Katalog-LPs aus den Produktionsjahren 1974 (Fagott- und Klarinettenkonzert), 1975 (Flöten- und Oboenkonzert) und 1976 (Doppelkonzert für Flöte und Harfe, sowie die Bläserkonzertante Sinfonie) zu einer thematisch abgerundeten Kassette zusammengefügt worden, deren Besitz wärmstens empfohlen werden kann. Natürlich wird die Produktionsfirma vordergründig an ein „Böhm-Porträt“ gedacht haben, aber die absolute Informations-Abstinenz in Sachen Künstlerbiographien läßt den dominierenden Anteil der Solisten und der Wiener Philharmoniker in nicht minder hellem Interpretenglanze erstrahlen.



Karl Böhms Aufnahmen aller Bläser-Konzerte von Mozart sind nun in einer Schallplattencassette veröffentlicht.

Peter Fuhrmann hatte sich bereits im FonoForum 1/1977 geradezu euphorisch über das Flöten-Harfen-Konzert, in der Kopplung mit der Sinfonie für konzertierendes Bläserquartett, ausgelassen (Interpretationsstern!), während man in Wolf-Eberhard von Lewinskys „Klassik-Diskothek“ der Mozart-Konzerte im FonoForum 7/1979 sowohl diese Fassung, als auch die einfühlsame Interpretations-Spitzenleistung von Alfred Prinz als Solist des Klarinettenkonzertes vermißt (die daher nachgetragen werden sollten). Insgesamt bewegen sich alle Bläserkonzerte auf einem hohen Aufnahme- und Wiedergabenniveau, das diese 4-Platten-Kassette zu einem mustergültigen Mozart-Beitrag der gegenwärtigen Musikszene macht.

Allen Aufführungen gemeinsam ist die delikate Tempowahl mit der Tendenz zu einer spannungsvollen Gelassenheit. An die Stelle einer viel zu häufig zu begegnenden Presto-Manie in schnellen Sätzen tritt ein gehaltvolles Ausmusizieren der melodischen Entwicklungen im Sinne eines „singenden Allegro“, während alle langsamen Werkteile Mozarts Adagio- oder Andante-Vorschriften wörtlich nehmen („ma non troppo“) und ihren thematischen und harmonischen Reichtum mit einem unwahrscheinlich sensibel entwickelten Gefühl für alles Atmosphärische auskosten. Niemals stellt sich das Gefühl unangemessen subjektiver Künstlerlaune ein, immer aber bleibt das Teamwork individueller Künstlerpersönlichkeiten spürbar.

Der Plattenneuling mit den vier Hornkonzerten fällt da allerdings durch eine eher romantisierende Haltung auf, die nicht nur auf das „romantische“ Solo-Instrument zurückzuführen ist. Hier schimmert denn doch eine verklärte Dirigentenauffassung durch, bei der sich Mozarts Musik trotz aller klassisch-transparenten Konzeption mit wienerisch-klangschwelgerischer Farbenfülle bis zum satten, weich gepolsterten Wohlgefallen anreichert. Genießerisch ver-

schiebt Böhm alle Authentizitäts-Debatten auf ein andermal. Ungerecht ist nur die Nachlässigkeit der Taschenredaktion, einer derartigen Kassette keinerlei Künstlerverzeichnisse beizufügen. Nicht einmal im Künstlerverzeichnis des Firmen-eigenen Klassik-Gesamtkataloges 1980 treten die Namen der Bläservirtuosen der vorliegenden Kassette in Erscheinung, was – gemessen an mancher anderen Namensnennung (und Unterlassungssünde) – schwerlich zu begreifen ist.

Gerhard Pätzig



Wichtige Zeugnisse von Violinkonzerten der Mannheimer Schule in stilbewußten, musikalisch-schwungvollen Interpretationen.

CARL STAMITZ/ANTON STAMITZ, Konzert D-Dur für Violine und Orchester, Konzert E-Dur für Violine und Orchester; Hans Böner, Mitglieder des Kölner Rundfunk-Sinfonie-Orchesters/Badische Staatskapelle, Hubert Güntner; GARNET G40 146 (1 S 30)

Klangbild: Natürlich, jedoch ohne besondere Brillanz.

Fertigung: Einwandfrei.

Hans Böner hat in der Einspielung zweier Violinkonzerte der Brüder Carl und Anton Stamitz – wie schon in seiner Aufnahme der Violinsonaten von Händel (Gar 40 155) – ein weiteres Mal gezeigt, was auch ohne spieltechnische Voraussetzungen Zukermanscher Provenienz, jedoch mit einem gesunden Schuß Elan vital zu erreichen ist. Hier wie dort ist es gewiß nicht letzte

FONO-KRITIK

Perfektion, sei es beim Solisten oder von Seiten der Orchester. Was mir aber diese Platte ans Herz wachsen ließ, ist einmal die inhaltliche Seite, nämlich die Möglichkeit, Violinkonzerte der Mannheimer Schule kennen zu lernen – zum anderen die Unterbeweisstellung, daß es zur Erreichung eines befriedigenden Resultates eben doch in erster Linie eines Musikantenherzens bedarf; daß keine noch so gewaltige Virtuosenmühle Garant für die Erzielung von Musik ist. In diesem Sinne liefert Hans Börner zwei Interpretationen ab, deren tänzerischer Schwung in den schnellen Sätzen in die Beine geht und die den sanglichen Mittelsätzen nichts an Charme fehlen lassen. Die selbstgeschriebenen Kadenzten passen sich so nahtlos ein, als gehörten sie den Konzerten untrennbar an. Selbst wenn gerade in den Kadenzten die technischen Grenzen etwas deutlicher durchsimmern, schmälern sie nichts am Gesamteindruck. Ich bin der durchaus ernsthaften Ansicht, daß sich mancher „Große“ hier in Sachen musikalischer und musikalischer Gestaltung noch etwas abschauen kann.

Die Orchester sind zwar nicht gerade neben die Berliner Philharmoniker zu stellen. Doch wiegt ihr ebenfalls schwungvolles Spiel manche dünne Stelle auf. Alles in allem eine empfehlenswerte Aufnahme für diejenigen, die neben „Einheitskonserven“ wieder einmal „Hausgemachtes“ von sehr persönlichem Geschmack zu sich nehmen möchten.

Wolfgang Wendel

Leicht fahrig, im Temperament an Ivry Gitlis erinnernde Version des Tschaikowsky-Konzerts.

TSCHAIKOWSKY, Violinkonzert D-Dur op. 35; Václav Hudeček (Violine), Prager Symphoniker, Jiri Belohlávek; panton 81100026 (1 S 30) Aufnahmedatum: 1979

Klangbild: Holzbläser vordergründig, gelegentlich aggressives Klangbild, verfärbt, von durchschnittlicher Dynamik.

Fertigung: Starkes Grundrauschen, zahlreiche Oberflächenstörungen, insgesamt problematische Preßqualität.

Vergleichseinspielungen:

Kremer (Ariola 80979 XBK)
Perlman (EMI 1 C 065-03509)
Heifetz (RCA 26.35038 DX)
Zukerman (CBS 72768)

Tschaikowskys Violinkonzert op. 35 zählt zu den unumgänglichen Episoden des Geiger-Repertoires. Die internationalen Kataloge quellen über, wobei diese Periodica bekanntlich immer nur die greifbaren Aufnahmen anführen. Einige Interpreten haben sich nicht zuletzt aus diesem Grunde aufgerafft, dem D-Dur-Violinkonzert das eine oder andere konzertante Stück Tschaikowskys anzuhängen. Oder – großzügiger noch – dem russischen Standard-Opus das Mendelssohn-Konzert auf der zweiten Plattenseite gegenüberzustellen. Davon aber wollten die Produzenten der CSSR-Firma „panton“, oder ihr junger Violin-Star Václav Hudeček, nichts wissen. Sie bringen das Tschaikowsky-Konzert sozusagen unbedrängt auf einer Platte und versu-

chen, mit tschechisch-englischem Einführungstext auf dem deutschen Markt zu landen. Dies wird den Prager Initiatoren nicht allzu leicht fallen. Die graphische Präsentation der Veröffentlichung ist von markanter Biederkeit. Als Cover-Foto fiel der illustrierende Abteilung bei „panton“ nichts anderes ein, als ein Birkenwäldchen von der untergehenden Sonne anleuchten zulassen. Wo immer dieser Ausblick auch in der Partitur dingfest zu machen ist, er beweist jene gestalterische Einfalt, die sich immer wieder anschickt, in den Regalen der Kaufhäuser den Umsatz anzukitzeln. Hudeček ist im Westen und als Schallplatten-Interpret besonders mit „heißer“ Literatur hervorgetreten. Aus Japan kam eine Recital-Platte mit Sarasates „Zigeunerweisen“ und anderen wirkungsvollen Violin-Kürzeln (JVC VIC-2219). Tschaikowskys Violinkonzert nimmt er denn auch als technisch anspruchsvolle Herausforderung an und wirbelt mit podiumssicherer Geste durch den Solo-Part. Hudeček – ein in der Tat brillanter und im Konzertsaal gewinnender Musiker – erinnert in seiner Mischung aus hektischer und instinktiver Bogenführung an Ivry Gitlis, dessen Platteneinspielungen ein schier unbändiges spielmotorisches Temperament, aber auch den Hang zu unüberprüfter Detailarbeit offenkundig machen. Hudeček ist ein Mann der erhitzten Kurvenrasanz, ein Mann des fliegenden Bogens. Zukerman oder jüngst auch Itzhak Perlman haben das Tschaikowsky-Konzert – bei aller Virtuosität – ernster, planvoller ausgespielt. Dem 1952 geborenen Oistrach-Schüler kommt es auf ein paar verlorene oder nicht ganz im Kern getroffene Töne nicht an, wenn nur der emotionale Ausdruck über die Rampe kommt. Vielleicht macht dieser Musiker in Zukunft noch eine ähnliche Entwicklung der künstlerischen Konsolidierung durch, wie sein österreichischer Kollege Thomas Christian, der sich als Schüler von Jascha Heifetz ein Jahr in den Vereinigten Staaten aufhielt.

Die Prager Symphoniker begleiten auf mittlerem Niveau. Belohlávek hält das Orchester in den zahlreichen mehr punktuellen Beifügungen auf Höhe des Solisten, die großen Ausbrüche entbehren weitgehend schmetternden Glanzes. Die Aufnahmetechnik mag dabei unruhlich die Hand im Spiel gehabt haben. Die Pressung zumindest ist miserabel. Das Rezensionsexemplar machte den Eindruck, als sei eine behördliche Kontrollinstanz kurz vor der Ausfuhr noch einmal quer über die beiden Seiten geratscht.

Peter Cossé

Eine der wichtigsten Kontrabaß-Platten überhaupt; Moses-Variationen als Katalogneuheit.

VIRTUOSE KONTRABASSKONZERTE, Koussevitzky: Konzert für Kontrabaß und Orchester op. 3; Paganini: Bravourvariationen über ein Thema aus Rossinis „Moses in Ägypten“; Dragonetti: Konzert für Kontrabaß und Orchester A-Dur; Gary Karr (Kontrabaß), Radio-Symphonie-Orchester Berlin, Uros Lajovic; Schwann VMS 2063 (1 S 30) Aufnahmedatum: 1979

Klangbild: Voll räumlich, gute Balance zwischen Solo-Instrument und Orchester, unverfärbt.

Fertigung: Einwandfrei.

Vergleichseinspielungen:

Dragonetti: Lom (FSM 43109)
Koussevitzky: Goilav (Christophorus SCGLV 73776)

Beim flüchtigen Hören dieser Platte ist man leicht versucht, von einem voluminösen Cello zu sprechen. Karrs Amati-Kontrabaß aus dem Jahre 1611 entbehrt natürlich nicht der spezifischen Dunkelheit des Farbspektrums, doch wird es wie in Verachtung aller griff- und intonationstechnischen Schwierigkeiten „geführt“. Superlative sind in Bewegung zu setzen: kaum je habe ich einen Kontrabassisten so lupenrein in seinen Tonhöhenfixierungen erlebt, kaum je hat ein Kontrabassist so ungefährdet seine Konzentration auf die musikalische Dramaturgie der betreffenden Kompositionen verwenden können. Gary Karr beherrscht in der Tat sein Gerät durch alle Lagen hindurch, wobei die unbequemen Klangräume spielerisch erschlossen werden. In der Regel müssen ja auch gestandene Kontrabaß-Virtuosen mit beträchtlichen Ausfallquoten rechnen, wenn die kompositorische Linienführung sie in den „Diskant“ zwingt. Ich möchte nicht behaupten, daß Karr ein hohes „a“ bei jeder Gelegenheit und zu jeder Zeit im Kern erwischt. Die Schwann-Platte aus der Serie „Virtuos gespielt“ zeigt jedoch, daß den gebürtigen Amerikaner die extremen Passagen förmlich herausfordern, gleichsam entspannt der musikalischen Logik den Vorzug zu geben. Das ist ja ungefähr gemeint, wenn von der Technik als Mittel zum Zweck die Rede ist.

Während also Karrs Gewandtheit und Klang-Imagination die eine Konstante dieser Veröffentlichung ist, läßt sich der andere Vorzug im Literarischen sehen. Den Kontrabassisten bleibt es ja gemeinhin kaum erspart, auf zweit- und drittrangige Materialien umzusteigen, weil der Fundus erstklassiger Kompositionen denkbar klein ist. Einigen von ihnen – Streicher, Slatford, Stoll, Goilav – gelingt es, mittels instrumentaler Versiertheit auch Gelegenheitsstücken von bestenfalls unterhaltender Qualität Leben einzuhauchen. Karr nun hat sich in diesem Fall weitgehend mit eigenständig formulierten Werken abgegeben, die zudem in knappen Zügen entscheidende Stationen der Kontrabaßästhetik berühren. Domenico Dragonettis A-Dur-Konzert (in der Instrumentierung von Gunter Schuler) markiert den Vor-Bottesinischen Stand der Kontrabaßtechnik im Verein mit aparten melodischen Erfindungen. Koussevitzkys 1905 uraufgeführtes Konzert op. 3 verströmt vorsichtige Aufbruchsstimmung, ohne den Solisten in die Verlegenheit zu bringen, sein Instrument sozusagen „denaturiert“ einsetzen zu müssen. Koussevitzky – einer der maßgeblichen Förderer der Neuen Musik im 20. Jahrhundert – schrieb verhältnismäßig eingängige Musik, scheute sich nicht, den musikalischen Salon zu zitieren. Dies vor allem in seinen Miniaturen für Kontrabaß und Klavier. Sein Konzert Opus 3 ist verhältnismäßig knapp gehalten. Der Solist profitiert von Koussevitzkys intimem Verhältnis zum Kontrabaß und von der einsichtig verlaufenden Spannungskurve des Werkes, die in einer glanzvollen, mit Doppelgriffen angereicherten Solo-Kadenz gipfelt.

Paganinis Bravourvariationen über ein Thema aus Rossinis „Moses in Ägypten“, die im Original auf der G-Saite der Violine zu bewältigen sind, wurden von Gary Karr eingerichtet. Der Orchesterpart ist anregend düftig gehalten. Karr hat sich nicht damit begnügt, das harmonische Gerüst auf die Orchesterinstrumente zu vertei-

len, sondern riskierte es, mit Imitationen und anderen nachschöpferischen Finessen das musikalische Klima aufzuwerten. An dieser Bearbeitung wären künftighin andere „Adaptionen“ zu messen.

Zur Wiedergabe: Karrs integrierte Artistik habe ich erwähnt. Hinzuzufügen wäre, daß er die Kadenz des Koussevitzky-Konzerts zur Gedenkmünze an die Größen des Kontrabasses adelt. Und auch dem substantiell an sich dünnblütigen „Moses“-Thema verhilft er auf den Geigen-Spuren Paganinis zur Veredelung. Nicht unberücksichtigt bleiben darf bei der Gesamtbewertung die Mitarbeit des Radio-Symphonie-Orchester Berlins unter der Führung von Uros Lajovic, einem mir bislang nicht bekannten Dirigenten. Leider sagt der Cover-Text nichts über diesen Orchesterleiter, zu sehr ist die Edition offenbar auf den „Kontrabassisten“ zugeschnitten. Vielleicht kann man das bei Schwann noch nachholen, denn an eine Fortführung der „Kontrabaß“-Initiative innerhalb der Veröffentlichungsreihe „Virtuos gespielt“ sollte – unter besonderer Bedachtnahme auf Kontrabaßkonzerte – unbedingt gedacht werden. Die Berliner vom Rundfunk also wirken optimal gestaffelt und im Tutti wie als grundierendes „Instrument“ sorgsam vorbereitet. Keine Spur von Pflichterfüllung – ansonsten ein Manko von Platten, bei denen das Solo-Instrument zum Generalthema erhoben wird.

Peter Cossé

Wiederveröffentlichungen KONZERTE

Runde und etwas allzu polierte Bartok-Wiedergaben.

BERG/BARTOK, Konzert für Violine und Orchester/2 Rhapsodien für Violine und Orchester; Isaac Stern (Violine), New York Philharmonic, Leonard Bernstein; CBS 61978 (1 S 30) Aufnahmedatum: 1962

Klangbild: Voll, recht gut konturiert, präsent.

Fertigung: Einwandfrei.

Nachdem die Wiedergabe des Berg-Violinkonzerts, zusammen mit jener des Barber-Konzerts, schon in der „Maestro“-Serie (61939) von CBS veröffentlicht worden ist (vgl. ff 9/80), kann ich mich auf Sterns 1962 entstandene Einspielung der beiden Bartok-Rhapsodien beschränken. Die Rhapsodien, 1928 komponiert und also der mittleren Periode Bartoks zugehörig, mischen aus der Folklore gefilterte Substanz mit dem traditionsreichen Lasso-Friske-Muster. Ursprünglich für Violine und Klavier gesetzt, hat Bartok, neben anderen, auch eine Solo-Orchester-Fassung nachgeschickt, um den Erfolg dieser sprechenden, virtuos-extrovertierten Stücke zu verlängern. Indessen kommt dem Orchester bei aller instrumentalen Farbenpracht bloß eine stützende Funktion zu. Konsequent ist Stern im Vordergrund des Geschehens – was ihn auch nicht eben unglücklich gemacht haben wird.

Stern akzentuiert die Rhapsodien in gerundeten, fließenden, jedoch nicht zerfließenden Bögen. Er spricht die Sprache des urbanen Bartok – betont also weniger die herbe und bisweilen schroffe Diktion, die gerade aus den folkloristischen Interferenzen herauszuhören wäre. Das ergibt in sich schlüssige, unaufgeregte, allenfalls eine Spur zu polierte Interpretationen auf hohem geigerischen Niveau. Stern ist in der Zeichnung des Tons bis in die tieferen Lagen der Wärme und Veredelung im Klang verpflichtet, und auch in den Diskantlagen fällt kaum je die helle, schneidende Schärfe eines Heifetz auf. Menuhin gegenüber agiert Stern virtuoser, und gegenüber Szeryng hat er mehr nach außen drängendes Temperament. Dieses bedeutet dann etwa in der Friska der zweiten Rhapsodie zupackende rhythmische Beweglichkeit und tänzerische Gewandtheit. Jähe Kurswechsel kommen – wie überhaupt beim mittleren Stern – kaum vor, der Schwung stellt sich ohne Forcieren ein.

Martin Meyer



Artur Rubinstein

„The Concertos I love“ – Rubinstein, der sich selbst treu geblieben ist.

DIE 10 SCHÖNSTEN KLAVIERKONZERTE, Beethoven: Konzert Nr. 5 Es-Dur op. 73; Brahms: Konzert Nr. 2 B-Dur op. 83; Grieg: Konzert a-Moll op. 16; Saint-Saens: Konzert Nr. 2 g-Moll op. 22; Rachmaninoff: Konzert Nr. 2 c-Moll op. 18; Liszt: Konzert Nr. 1 Es-Dur; Tschaikowsky: Konzert Nr. 1 b-Moll op. 23; Chopin: Konzert Nr. 1 e-Moll op. 11; Mozart: Konzert Nr. 21 C-Dur KV 467; Schumann: Konzert a-Moll op. 54; 2 Novelletten op. 21; Artur Rubinstein (Klavier), Boston Symphony Orchestra (1,7); Philadelphia (2, 4, 5), RCA Symphony Orchestra (3, 6, 9), New Symphony Orchestra of London (8), Chicago Symphony Or-

chestra (10), Erich Leinsdorf (1, 7), Eugene Ormandy (2, 4, 5), Alfred Wallenstein (3, 6, 9), Stanislaw Skorwaszewski (8), Carlo Maria Giulini (10);

RCA RL 43352 GX (7 S 30)

Aufnahmedatum: 1963 (1), 1971 (2), 1961 (3), 1969 (4), 1971 (5), 1956 (6), 1963 (7), 1961 (8), 1961 (9), 1967 (10).

Klangbild: Deutliche Unterschiede in der Räumlichkeit (1 und 7 sehr präsent; 2, 4 und 5 eher unpräzise), aber selbst die älteste Aufnahme (6) klanglich ausgeglichen.

Fertigung: einwandfrei, abgesehen von Platten-seite 3: innen verklirrt.

Rubinstein enttäuscht nie, aber er begeistert auch nie – das mag nun jeder in der Reihenfolge lesen, die ihm das Wichtigste nach vorne stellt. Die Sammlung von zehn „schönsten“ Klavierkonzerten enthält nur ein Werk Mozarts (Konzert Nr. 21 C-Dur KV 467) und nur das 5. Konzert (Es-Dur op. 73) von Beethoven – naja, vielleicht sind es Rubinsteins Favoriten, nach dem Motto „The Concertos I love“. Die zwischen 1956 und 1971 entstandenen Aufnahmen sind alle bereits am Markt gewesen, doch so eine Rückschau ist auch instruktiv.

„Auf die Entdeckungen des Abgründigen war er nie aus“ heißt es im Begleitheft in einer sehr netten Kurzcharakteristik des Pianisten, den wir alle auch als Autor heiterer Lebenserinnerungen lieben.

Die Dirigenten, mit denen Rubinstein seine Klavierkonzerte aufgenommen hat, haben ihm zwar nie dreinreden können, ihn aber (wie sich im Rückblick zeigt) doch nachhaltig beeinflusst. Leinsdorf bringt Tschaikowsky und Beethoven sehr direkt, da schmettern die Trompeten im richtigen Moment, und er kann auch sehr besinnlich zurückhaltend sein, wenn's denn sein muß – immer aber ist er unpräzise und läßt daher dem Solisten seinen Spiel-Raum. Noch diesseitiger geht es in den Aufnahmen mit Alfred Wallenstein zu, und dabei ist auch Mozarts Juwel, dem die beiden versierten Techniker eine glänzende Fassung aus rostfreiem Stahl verpassen, in der es blau-kalt schimmert wie ein fein regelmäßig geschliffenes böhmisches Glasstück. Liszt und Grieg werden nur so heruntergeputzt und –gedonnert, daß es eine Lust gewesen sein muß. Auch Stanislaw Skrowaszewski hat sich im 1. Konzert von Chopin auf jene mittlere Linie der einwandfreien und jede Ekstase vermeidenden „Wiedergabe“ verpflichten lassen, die Rubinstein so liebt. Carlo Maria Giulini dagegen schlägt in Schumanns Konzert engagierte, nie aber dynamisch forcierte Töne an, denen der Pianist eigentlich nicht folgen will. So gerät dieses eine Konzert, bei dem im Orchester intensiv und deutlich phrasiert wird, zu einem fast gespenstischen Dialog – aneinander vorbei. (Übrigens finden sich auf der 14. Plattenseite zwei Zugaben, die weder im Inhaltsverzeichnis der Kassette, noch auf dem Label genannt sind: Schumanns 2 Novelletten op. 21, die 1968 zusammen mit dem Schumann-Konzert veröffentlicht worden sind).

Ormandy, der bei Brahms, Saint-Saens und Rachmaninoff begleitet, strahlt als einziger auf Rubinstein aus, der in diesen Aufnahmen eine größere Wärme des Ausdrucks und vertiefte Inspiration zeigt: das kann nicht allein an den Werken liegen. Bis zum Abgrund ist er aber wirklich nirgendwas begossen, sondern sich doch treu geblieben. Dennoch sind diese drei die schönsten unter den „10 schönsten Klavierkonzerten“ – es

FONO-KRITIK

sind Augenblicke, in denen die Zeit stillstand und Rubinstein sich auf seine Wurzeln besinnen konnte. Vielleicht war solche Rückschau notwendig, um diese Dimension bei ihm wiederzuentdecken, die in der Serienproduktion einwandfrei geratener Aufnahmen unterzugehen drohte.

Helmut Haack

Neuveröffentlichungen KAMMERMUSIK

Strukturbezogen klare, aber nicht sehr differenzierte Darstellungen, die ihre leitenden Impulse von Rankis kühler Aggressivität her beziehen.

BEETHOVEN, Sämtliche Sonaten und Variationen für Cello und Klavier; Miklós Perényi (Cello), Dezső Ránki (Klavier); Hungaroton SLPX 11928-30 (3 S 30) Aufnahmedatum: 1979

Klangbild: Sehr präsent, leicht hallig, gute Dynamik, etwas hell.
Fertigung: Geringfügiges Klirren an den Platteninnenseiten.

Vergleichseinspielungen:
Piatigorsky/Solomon (EMI 153-03454/5 M)
Rostropowitsch/Richter
(Philips 835 182/83 AY)

Seit dem Beginn einer die Grenzen Ungarns überschreitenden Karriere hat sich der Pianist Dezső Ránki als vielseitiger und intelligenter Interpret empfohlen. Davon legt ein bereits recht stattliches Schallplatten-Repertoire Zeugnis ab, und das belegt der Querschnitt von Ránkis konzertierender Tätigkeit. Ránki, ein selbstbewußter und stets kontrollierter Pianist, unterscheidet sich etwa von seinem Landsmann Zoltan Kocsis durch eine Gelassenheit, die manchmal eine Spur zu unaufgeregt wirkt. Er läßt sich nicht von musikalischen Impulsen verführen, ist vielmehr auf eine durchkonzipierte und berechnete Formgebung eingeschworen. Seine technische Kompetenz gestattet ihm, selbst bei Liszt keine Kompromisse eingehen zu müssen, Ránki spielt die h-Moll Sonate beinahe wie ein sehr virtuoser Rubinstein.

Nach der Einspielung von Mozarts beiden Klavierquartetten (vgl. fono forum 9/80) liegt jetzt, als jüngstes Produkt kammermusikalischer Diversifikation, eine drei Platten umfassende Kassette vor, die sämtliche Sonaten und Variationen Beethovens für Violoncello und Klavier enthält. Als Cellist wirkt Miklós Perényi – ein, wie sich noch zeigen wird, auch lyrisch begabter Interpret.

Die Kassette berichtet von gewissen Widersprüchen. Einerseits werden die frühen Sonaten mit Elan und Effekt ausgespielt; andererseits trifft auf die späten zu, daß die Scheu vor überschwenglicher Artikulation etwas spröde und unausgefüllte Wiedergaben zeitigt. Damit sind zwei Extrempositionen vorgegeben, die auch im Einzel-



Dezső Ránki, bei Beethoven etwas zu kontrolliert

fall das Blatt nicht zu wenden vermögen. Die frühen Werke – das sind die beiden Sonaten op. 5 und die ursprünglich für Horn und Klavier gesetzte Sonate op. 17. Während Perényi die Einleitungssätze durchaus gedankenverloren abtönt, entwirft Ránki eine klare, gleichsam an Haydn orientierte Linie, die keine lyrischen Kurven kennt und deshalb bald einmal ihren Führungsanspruch gegenüber dem Cello behauptet. Tatsächlich gehen die hörbaren Direktiven hier stets vom Klavier aus. Bisweilen wird Ránki heftig, wenn er die Forte-Stellen fast unwillig herausstanz, so daß im Schwung der Allegro-Sätze dann dem Cello nicht mehr viel Raum zur Ausbreitung jener Innigkeit bleibt, die eindrücklich von Piatigorski oder Rostropowitsch überliefert ist. Es ist Ránki, der das Allegro der F-Dur Sonate als bravouröses, in den Sechzehntel-Passagen expansives Gebilde spiegelt und so sowohl dem Seitenthema als auch der stufenweise fortschreitenden Durchführung die Spannung nimmt.

Insofern ist dieser Beethoven ganz auf der Architektur des Klaviersatzes aufgebaut – was zwar strukturell richtig erscheinen mag, der Tönung der Sonate als vom Cello her farblich bestimmter indessen nicht entspricht. Perényi versteht seinen Ort als einen durch den Dialog gegebenen; er re-agiert auf die Fragen, die der Pianist stellt. Ránki hingegen wartet kaum auf die Antwort und entfettet mithin den Sonatensatz. Analytisch geht vor Dialektik. Schlüsselstellen, wie die kurze Adagio-Reminiszenz am Ende des Allegros von op. 5, erfahren dadurch eine Einschränkung auf reine Motorik.

Überhaupt wird hier die auch von anderen Einspielungen her dokumentierte Tendenz Ránkis, thematische Leit motive kernig und überplastisch herauszugreifen, problematisch. Damit verhindern Ránki nämlich eine – wenn man will: stoffliche Entwicklung, wo der Gedanke erst nach und nach die Höhe seiner Bedeutung erreicht. Bei Ránki ist das Motiv immer schon da, also kommt auch jenes zögernde Abtasten nicht in Frage, das gerade in den Piatigorski/Solomon-

Aufnahmen eine nachdenkliche Dimension einbringt. Besonders einschlägig ist in diesem Zusammenhang der Schluß des Einleitungs-Adagios der g-Moll Sonate op. 5 Nr. 2 zu zitieren. Da sind die Phrasen zwischen Klavier und Cello mit langen Pausen durchsetzt. Erst wo das Cello die Bewegung aufnimmt, ereignet sich Sinn; vorher – bei Ránki – ist Isolation.

Es ist wohl nicht die Schuld des rücksichtsvollen Cellisten, daß er die Position seines Instruments, zumal in den frühen Werken, nicht deutlich angeben kann. Wenn Ránki die schönen Modulationen im Allegro derselben g-Moll Sonate mit forschem Zugriff überdeckt, vermag der Cellist nicht mehr viel hinzuzufügen. Oder ein anderes, durchgängig zu beobachtendes Beispiel: In einigen Passagen begleitet die linke Hand des Pianisten das Gespräch zwischen Cello und Klavier; zuerst entfaltet das Klavier im Diskant seine Phrase; sie ist ganz distinktiv, weil Ránki das Gleichgewicht innerhalb seines Aktionsradius natürlich zu wahren versteht. Fällt dann aber das Cello ein, drängt sich die linke Hand mit derselben Begleitung so vor, daß Perényi Mühe hat, seine Sentenz mit der entsprechenden Emphase vorzutragen. Somit ist der Grund, auf dem letzten Endes alles ruht, das Klavier.

Ein problematischer Grund, wenn er so statisch und unhinterfragt vorausgesetzt wird, wie in dieser Einspielung. Daran vermag auch die bewundernswerte Transparenz nichts zu ändern, so wenig wie die gesunden, ungekünstelten Tempi. Ein zweites Merkmal von Ránkis Spiel, das in der Summierung einzelner Momente unangenehm ins Kraut schießt, ist die willentliche oder unwillentliche Distanz zum behutsamen Legato. Wer ein Streichinstrument begleitet, kommt um ein ausgewogenes Legato nicht herum. Es liegt bekanntlich in der Immanenz des Cellos besonders, daß sich die Phrasierung im Horizont eines abgestuften Legatos ereignet. Wenn Ránki dieses nicht zustande bringt – zu erwähnen der zweite Satz der Sonate op. 17 – kommt eine einheitliche Phrasierung natürlich nie zustande. Für die mittlere Sonate op. 69 und die beiden

Spätwerke von Opus 102 tritt die oben skizzierte Problematik etwas zurück. Zu den geglücktesten Sätzen zählt jenes Adagio con molto sentimento d'affetto der D-Dur Sonate op. 102 Nummer 2, dessen fordernde Überschrift vielleicht das Duo zu einer zurückgehalten-empfundnen, den späten Beethoven wie von selbst getroffenen Darstellung verleitet haben mag. Sentiment ohne Sentimentalität, Ausdruck ohne dessen Übersteigerung. Während die Variationenzyklen wieder unmißverständlich darlegen, wer hier den Ton angibt. Aber wahrscheinlich braucht es mehr als reife Jugend, um diesen Beethoven-Sonaten bis in ihre geheimnisvollsten Augenblicke hinein Sinn abzuringen.

Martin Meyer



„Italienischer“ Brahms ohne Italianismen, dafür mit Langzeitwirkung.

BRAHMS, Klavierquintett f-Moll op. 34; Maurizio Pollini (Klavier), Quartetto Italiano; DG 2531197 (1 S 30) Aufnahmedatum: 1979

Klangbild: Präsent, ausgewogen, transparent
Fertigung: Einwandfrei
Vergleichseinspielungen:
Fleisher/Juilliard Quartett (CBS 61 550)
Rubinstein/Guarneri-Quartett
(RCA 26.41071)
Ránki/Bartók-Quartett (Hung. 11596/600)

„Es ist wichtig, sich klarzumachen, daß Brahms, ohne auf Schönheit und Gefühl zu verzichten, zu einem Zeitpunkt, als alle an ‚Ausdruck‘ glaubten, sich auf einem Gebiet (nämlich der Entwicklung neuer konstruktiver und struktureller Gestaltungsprinzipie. E.K.) als fortschrittlich erwies, das seit einem halben Jahrhundert brachgelegen hatte.“ Was Arnold Schönberg bereits 1933 zu Brahms' 100. Geburtstag formulierte, haben die meisten Interpreten erst Jahrzehnte später erkannt und zu verwirklichen begonnen. Jüngstes Beispiel dafür ist diese Neuaufnahme der DG, zu der sich Maurizio Pollini und das Quartetto Italiano zusammenfanden. Das eigentliche Problem bei Brahms' Klavierquintett heißt für Interpreten wie Aufnahmeteam, den richtigen Ton zu treffen, nämlich einen nicht orchestral überfrachteten Kammermusikton. Daß das hier gelang, beweist, in welchem Maße die Interpreten aufeinander hörten und einander stimulierten. Es beweist auch, in welchem Maße Spiel und Stil Pollinis als Korrektiv des orchestralen Dichte neigenden Ensembleklangs des Quartetto Italiano wirkten. Endlich beweist es die Aufmerksamkeit und Hellhörigkeit der Technik. Ich kenne keine Aufnahme des Werkes, die klanglich ausgewogener, schlanker, transparenter, kurzum besser durchhörbar wäre. Das setzt natürlich ein Höchstmaß an Können, an struktureller Einsicht, an Offenheit und Sensibilität voraus – Vorzüge, die Pollini wie dem Quartetto Italiano seit je nachgerühmt werden. Es gibt hier keine rhythmischen Probleme bei der Wiedergabe dieser rhythmisch durchaus heiklen Partitur, es gibt keine „Brüche“ im agogisch belebten Fluß der Musik. Statt dessen dominieren Organik, Engagement und Klangphantasie. Das Ergebnis ist gleichwohl kein „norddeutscher“ Brahms geworden, den nach den

Brahms-Aufnahmen des Quartetto Italiano ohnehin niemand ernstlich erwarten konnte. Das Ergebnis ist aber sehr wohl ein Brahms mit eigenem Profil, gefiltert durch den Umgang des Pianisten mit Neuer Musik und durch eben jene analytische Einsicht, von der eingangs die Rede war. Die Folgen sind nicht nur eine ungewohnte, thematisch-motivische wie formale Sinnfälligkeit aller vier Sätze, sondern auch ein nicht minder seltener Ereignisreichtum in Harmonik, Dynamik und Klangfarbigkeit.

In Details kann man sicher unterschiedlicher Meinung sein. Zum Beispiel, ob der Kopfsatz nicht mutiger geklüftet, zwingender zu Ende zu bringen gewesen wäre; oder, ob im langsamen Satz nicht ein wenig das Heimlich-Unheimliche fehlt, das die wehmütig-meditative Intimität der Musik vollends verdeutlicht hätte. Im Trio des Scherzos, das das „Quintetto Italiano“ weniger spontan als Rubinstein und die Guarneris angeht, wirkt die folkloristische Färbung auf mich mehr en passant als immanent. Dafür wird das Finale nach spannungsreicher Eröffnung mit einer Phrasierungs-Delikatesse und Gedankenfülle musiziert, die kaum zu übertreffen sind und den gern als rondonahen Kehraus mißverstandenen Satz mit ungewohnter Besinnlichkeit kontrapunktieren. Interpretations-Alternativen also zuhauf, Denkanstöße, die mit jedem Wieder-Hören an Eigengesetzlichkeit, an Berechtigung gewinnen und damit vollends den Rang der Veröffentlichung erweisen: einen Alternativrang auf höchstem Niveau.

Ekkehart Kroher



Eine von zwei Ausnahmen abgesehen technisch und musikalisch gute Gesamtausgabe.

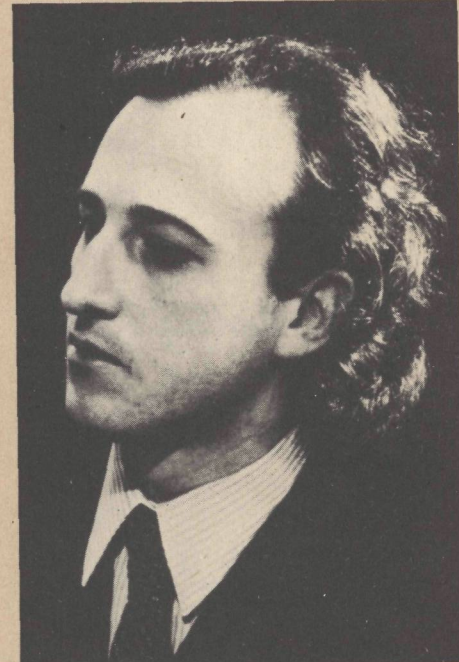
BRAHMS, Die Kammermusik – Gesamtausgabe; Beaux-Arts-Trio, Quartetto Italiano, Mitglieder des Berliner Philharmonischen Oktetts, Arthur Grumiaux, Werner Haas, Hephzibah Menuhin, Francis Orval, George Pieterse, György Sebök, Herbert Stähr, Janos Starker, Walter Trampler;

Philips 6768 146 (15 S 30) Aufnahmedatum: 1960-1980

Klangbild: Naturgemäß unterschiedlich, im Ganzen jedoch gut bis zufriedenstellend.
Fertigung: Keine Mängel.

Mit der Aufnahme des Klarinettenrios op. 114 hat nun auch Philips ihre Einspielungen der Kammermusik von Brahms abgeschlossen und dies zum Anlaß genommen, zugleich mit der Veröffentlichung dieses Trios auf Einzelplatte die gesamte Kammermusik in einer Kassette mit fünfzehn Platten zu veröffentlichen. Die meisten dieser Aufnahmen sind also Wiederveröffentlichungen und zum Teil schon vor über zehn Jahren gemacht worden. Technisch sind alle gut bis befriedigend, musikalisch freilich recht unterschiedlich in der Qualität.

Wer soll solch eine Kassette kaufen? Philips selbst hat sie als „Geschenk-Kassette“ deklariert und damit wohl auch Recht. Man sollte sie daher auch unter dem Gesichtspunkt ihres Wertes als repräsentatives Geschenk rezensieren, denn die Liebhaber Brahmscher Kammermusik werden ihren Brahms schon seit Jahren vollständig besit-



Maurizio Pollini

zen, bei manchen Werken sicher auch schon in mehrfacher Ausführung. Ihnen also wird man mit dieser Kassette nichts Neues bieten können. Fragt sich, ob derjenige, der mit dieser Kassette erst überhaupt zu einem Brahms-Liebhaber erzogen werden soll, es durch sie auch werden wird.

Den besten Einstieg in die Kammermusik von Brahms stellt sicher das hochromantische erste Klaviertrio op. 8 dar, und dies ist leider einer der musikalisch schwächsten Aufnahmen in dieser Kassette. Als sie 1967 erschien, war sie die erste Stereoaufnahme auf dem Markt und hatte nur die berühmte Aufnahme mit Myra Hess, Stern und Casals zur Konkurrenz. Inzwischen jedoch ist die Stereoaufnahme mit Istomin, Stern und Rose erschienen, die der Aufnahme aus Prades in ihrer musikalischen Qualität nahekommt. Gegen diese Doppelkonkurrenz aber kommt das Beaux-Arts-Trio nicht an. Das rasche Tempo des Kopfsatzes kann man gerade noch hinnehmen, das Scherzo aber wird durchgehetzt, als gelte es, mit der Uhr wettzurennen. Ich habe schon in meiner damaligen Rezension (ff 12/67) vermutet, daß dies die Schuld des Produzenten war, der das ganze Trio auf eine Plattenseite kriegen wollte, wo doch die anderen Firmen dem Trio zwei Seiten zubilligen. Vermutlich geschah dies, um Platz für ein Klaviertrio in A-Dur zu schaffen, das Brahms zugeschrieben wird und auch in diese Kassette wieder aufgenommen worden ist. Ich halte es heute noch für ebenso überflüssig wie damals.

Die beiden anderen Trios sind musikalisch befriedigend, wenngleich auch sie nicht gegen die musizierfreudigen Aufnahmen mit Rubinstein, Szeryng und Fournier ankommen (denen merkwürdigerweise das H-Dur-Trio ähnlich mißlungen ist). Das Beaux-Arts-Trio ist eine hervorragende Kammermusikvereinigung, und ich finde, daß ihm der Produzent für diese Kassette einen zweiten Versuch hätte zubilligen sollen.

Auch die drei Klavierquartette werden vom Be-