

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 Wiedergabelage des jeweiligen Rezensenten.

Neuveröffentlichungen ORCHESTERWERKE

★ **Leider unzulänglicher Hinweis auf kleine Meisterwerke im Schatten der Großklassiker.**

J. M. HAYDN, Sinfonie d-Moll (Perger Nr. 20), Sinfonie Es-Dur (P. Nr. 26), Sinfonie D-Dur (P.Nr. 42), Sinfonie D-Dur (P.Nr. 29); Sinfonieorchester der Philharmonie Oradea, Erwin Acél; Schwann VMS 2086 (1 S 30) Aufnahmejahr: 1980

Klangbild: Nicht eindeutig definiertes Klangbild mit Tendenz zur Aufdringlichkeit (Bläser!) und Knalligkeit.
Fertigung: Einwandfrei.

Nein, die Familie Haydn ist nicht um einen bislang unvermuteten Mit-Kompositeur vergrößert worden, sondern der schon bekannte Haydn-Bruder Michael bekommt hier seinen (sonst nicht immer zitierten) zweiten Vornamen dazu. So müßte er nun in den Lexika vor seinem übermächtigen älteren Bruder genannt werden – und vielleicht zieht ihn das ein wenig aus dem Schatten Joseph Haydns, aber auch Mozarts. Die vier hier vorgestellten Sinfonien (allesamt Katalog-Neuheiten) entstanden zwischen 1778 und 1788 und zeigen eine eigengeprägte Komponistenpersönlichkeit, der insbesondere mit der ausdrucksstarken d-Moll-Sinfonie ein Werk gelang, dessen Nachdruck (rhythmische Struktur des Kopfsatzes), dessen frühromantische Stimmbeschwörung (Andantino) und dessen effektvoller Schwung (Presto scherzando) dieses Stück als kleines Meisterwerk ausweisen. Aber auch die anderen, jeweils ebenfalls dreisätzigen Sinfonien zeigen einen Komponisten, der über Formelhafteit durchaus hinauskam, dem individuelle harmonische Farben und ein vitales Musikantentum zur Verfügung standen. (Daß eine seiner Sinfonien lange Zeit hindurch für ein Werk Mozarts gehalten wurde – für KV 444 – spricht ja schließlich auch für die Qualitäten Michael Haydns.)

Dieses Plädoyer für einen vernachlässigten kleinen Bruder würde jedoch mehr Eindruck hinterlassen, wenn ein brillanteres Orchester es artikulieren würde. Was das Sinfonieorchester der Philharmonie Oradea hier von sich gibt, ist in den besten Fällen durchschnittlich, verstört und verärgert aber insbesondere in der d-Moll-Sinfonie durch unsaubere Streicher und allzu plakative Bläser (die dazu noch von der unorthodox gehandhabten Aufnahmetechnik in den Vordergrund gezogen werden). Vom Dirigenten Erwin Acél läßt sich angesichts solch groben Orchesterspiels nur sagen, daß er offenkundig ein Mann mit Elan ist.

Aber wie überzeugend könnte ein Wiederaufnahmeverfahren für den Sinfoniker Michael Haydn ausfallen, wenn etwa die Academy of St. Martin-in-the-Fields der Fürsprecher wäre...

Rainer Wagner

○ **Frei strömende, ganz dem Text verpflichtete Interpretation.**

MAHLER, Dritte Sinfonie; Ortrun Wenkel (Alt), The Southend Boy's Choir, Philharmonischer Chor London, Michael Crabb, John Alldis, London Philharmonic Orchestra, Klaus Tennstedt; EMI 1 C 157-03835/36 T (2 S 30) Aufnahmejahr: 1980

Klangbild: Mit Ausnahme des Chor-Satzes hervorragend durchhörbar und ausgewogen.
Fertigung: Auf der 2. Seite schwere Kratzer und leichte Knacker, auf der 3. Seite Knackserien, auf der 4. Poch und Rumpelserien.

Dem Komponisten Mahler stand immer der Kapellmeister Mahler zur Seite, der wußte, was den Dirigenten in die Partituren zu schreiben sei, damit sie erfahren könnten, wie was laufen sollte; vorausgesetzt, sie waren, sind oder werden an den Klangvorstellungen des Komponisten Mahler interessierter sein als an eigenen Vorstellungen, Auffassungen oder auch Temperamenten. Klaus Tennstedt gelang mit Mahlers Dritten eine Einspielung, die nicht nur auf optimaler Textgenauigkeit fußt, sondern darüberhinaus den Klangfluß hochintensiv strömen und zu einer sozusagen unendlichen Melodie finden läßt. Diese Leistung kann man Liebhabern wie Kennern der Materie wirklich nur allerwärmstens zum Studium empfehlen. Ihr gebührt auch ohne Zweifel ein Stern, der aber aus anderen Gründen der Edition versagt bleiben muß. Zwar singt Frau Wenkel mit warmem, rundem Timbre ihre Partie, aber sie läßt die Endkonsonanten so sehr fallen, daß dem Text – der auch dem Doppelalbum nicht beiliegt – hier ebenso wenig zu folgen ist wie im 5. Satze, wo die Chöre sich unüberhörbar alle Mühe geben, sehr deutlich zu artikulieren, leider aber so plazierte wurden, daß sie weitestgehend gedeckt werden. Da half nicht einmal die digitale Aufnahmetechnik, der man eine sonst kaum erzielbare Durchhörbarkeit des Instrumentalsatzes verdankt, durch welche die zum Teil ja sehr dichte Orchesterpolyphonie voll zur Wirkung kommen kann, sofern die Pressung so makellos gelang wie auf der ersten Plattenseite meines Exemplares.

Auf der zweiten Seite stören dann schwere Kratzgeräusche und leichte Knacker, auf der dritten Knacker in Serie und auf der vierten Seite muß man von einem Orchester begleitete Poch- und Rumpelserien aushalten.

Klaus Blum

○ **Bernstein life und lebendig.**

MENDELSSOHN, Hebriden-Ouvertüre, Dritte Symphonie („Schottische“); Israel Philharmonic Orchestra, Leonard Bernstein; DG 2531256 (1 S 30) Aufnahmejahr: 1980

Klangbild: Gering topfig. (Raumbedingte?) Interferenzen.

Fertigung: Auf S. 2 Knacker-Serie vom 3. Satz bis in die Durchführung des 4. Satzes.

Vergleichseinspielung: Bernstein (CBS 61982)

Der Konzertmitschnitt dieser Kompositionen – wo und wann wird im Hüllenteil verschwiegen – tritt in Konkurrenz zur gleichen Werkkombination unter demselben Dirigenten (CBS 61982), die hingegen wohl im Studio produziert wurde (siehe ff 10/80). Es ist wohl nicht nur der dutzendjährige Abstand, welcher dieser neuen Produktion die größere Ruhe und Ausgewogenheit einbringt; auch die Konzertsituation – ohne Wiederholungen von zunächst nicht akzeptierten Werkabschnitten – trägt sicherlich dazu bei, den Eindruck „aus einem Guß“ entstehen zu lassen. So gilt zwar immer noch, daß die Unterschlagung der ersten Exposition im Kopfsatz das Werk disproportioniert; daß Tempi – in beiden Richtungen – überzogen und Tempoänderungen eingeführt werden, auf die der Text nicht hinweist. Das alles geschieht aber ungleich ausgewogener, so daß ein Gesamtkonzept deutlich wird, das man auch dann noch gerne zu diskutieren bereit ist, wenn man es selbst so nicht teilt. Es läßt sich etwa ansprechen, ob das zum orchestralen Virutosentstück gewordene „Vivace non troppo“ (Tempo 136 statt 126) nicht ebenso einen anderen Charakter erhielt, wie das streckenweise langsamer als Tempo 76 genommene Adagio. Gefährdete im ersten Falle die Virtuosität das nur „spritzig“ Gemeinte, so im zweiten Falle das Gefühlvolle das verhalten Leidenschaftliche.

Wer läßt sich nicht hier und da einen vereinzelten Knacker oder dergleichen gefallen? Was ist schon vollkommen? Aber die viele Minuten lange Knackerserie auf der zweiten Seite macht mein Exemplar zum reinen Industrieausschuß, zur schlechten Ware. Darüber hinausgehend eine allgemeine Feststellung: Es häufen sich bei mir Platten, deren erste Seiten fertigungstechnisch einwandfrei ausfielen, deren Folgeseiten aber – fertigungstechnisch – unakzeptabel sind!

Klaus Blum

○ **Aufnahmetechnisch und interpretatorisch bestechende, in vieler Hinsicht konkurrenzlose Darstellung des Boleros.**

RAVEL, Bolero, Daphnis et Chloé, Suite Nr. 2, Pavane pur une Infante defunte; London Symphony Orchestra, André Previn; EMI 1 C 065-03812 (1 S 30)

Klangbild: Von hervorragender Präsenz und Räumlichkeit, ausgewogene Klanggruppenbalance, unverfärbt.

Fertigung: Einwandfrei.

Vergleichseinspielungen:

Bolero: Bernstein (CBS 77255)

Boulez (CBS 79404)

Karajan (DG 138010)

Daphnis et Chloé, Suite Nr. 2: Boulez

(CBS 72975)

Karajan (DG 138293)

Bei der Plazierung des „Boleros“ wurde großzügig verfahren: die apothetisch schließende Studie über die Wesenszüge thematischer Sparsamkeit und rhythmischer Konstanz wurde auf eine Plattenseite „gestreckt“, so daß sich Verzerrungen in den dynamischen Kulminationen von vorneherein ausschließen. Der EMI ist es gelungen, ein superb entwickeltes Orchesterpotential in aller Deutlichkeit, Räumlichkeit und Vitalität abzubilden. Für meine Begriffe ist Previns Darstel-

lung des „Boleros“ – in Verbindung mit quasi-digitaler Klangpräsenz – derzeit als konkurrenzlos im gesamten Plattenangebot anzusehen. Previn vermag jeder Verlockung zu widerstehen, mittels leichten Drängens zusätzliche Spannungsmomente zu suggerieren – eine Handhabe, die sich im Bereich dieses absonderlichen Stückes auch aus psychologischer Sicht erklären ließe.

Nur wenigen Musikern gelingt es, Zeitmaße gleichsam wie von außen zu überwachen und somit in der Horizontalen des musikalischen Vorganges eine Dimension von Objektivität aufzuschließen. Previn operiert in dieser Hinsicht mit völliger Unerschütterlichkeit und kann es sich leisten, die ersten motivischen Metamorphosen des Boleros mit aller Sorgfalt, frei von jeder unterschweligen Hektik auszubreiten. Das Stück scheint – paradox genug – im Stillstand weiterzustreben. Das von Ravel bewußt eingesetzte Gestaltungsmittel der symphonischen Verweigerung und klanglicher Ausdrückung wird in aller Eindringlichkeit vorgeführt. Das Schlagwerk des



Eberhard Schoener

London Symphony Orchestras leistet messerscharfe, anfangs maßvoll geduckte Arbeit. In der zweiten Hälfte dieser großangelegten Transformationsstudie wird deutlich, daß sie die Verdichtung der Szenerie in der Tat nur durch dynamische und instrumentatorische Ausweitung vollzieht. Im Zuge solcher Aufführungskonsequenz ist der Bolero nicht länger das Experiment orchestraler Mästung, sondern die südlich-motivierte Variante eines Totentanzes, zu dessen infernalischer Schlußfratze die Instrumente des Orchesters nach und nach abgerufen und hinzugebeten werden. Und Previn scheint in dieser Richtung zu assoziieren, wenn er die schrägen, die üblen Töne unbeschwert auspielen läßt, als müßte es ein für allemal betont werden, daß diese Partitur kein moralisches Oben und Unten kennt.

Ich habe es bereits erwähnt, daß diese EMI-Veröffentlichung von jener Qualität ist, die für Digital-Platten leitgebend und erreichbar ist. Der Rauschpegel konnte – auch bei hoher Lautstärke – zu Beginn des Werkes – in

Nähe der Wahrnehmungsgrenze gehalten werden. Verfärbungen waren nicht zu registrieren. Auch für die zweite Seite mit der zweiten „Daphnis et Chloé“-Suite und der „Pavane“ gilt das Gesagte. Hinsichtlich der Kolorierung und „Einstimmung“ der Ballett-Musik wären indes eine Reihe von Alternativ-Aufnahmen zu nennen, die den weiten Bögen bildspezifischer gerecht werden, ohne etwa am Anfang der klanglichen Mikroerscheinungen die für Ravel bezeichnende Figurationsplastizität zu verwässern. Ich denke an Karajans bereits betagte Stereo-Version aus den 60er Jahren oder an die kalkuliert bewegte Aufnahme durch das Cleveland Orchestra unter Leitung von Pierre Boulez, die nicht zufällig mit dem „Deutschen Schallplattenpreis“ ausgezeichnet worden ist. Previns Verdienst ist es, in Zusammenarbeit mit präzise hantierenden Toningenieurern eine geschärfte, ungemein räumlich griffige Version bereitgestellt zu haben, der es jedoch an überformender Atmosphäre und damit auch an „choreographischer“ Faßlichkeit mangelt. Deshalb zögere ich, für die Platte insgesamt den Interpretations-Stern zu vergeben.

Peter Cossé

○ **Reizvolle Werkkopplung, problematische Wiedergaberesultate.**

PROKOFIEFF/STRAWINSKY, Symphonie classique op. 25/Suites pour Petit Orchestre No. 1 et 2, Suite de Pulcinella; Bell'Arte String Quartett, Orchester der Münchener Kammeroper, Eberhard Schoener; EMI 1 C 065-30996 (1 S 30)

Klangbild: Etwas unnatürlich aufgespreizte Räumlichkeit, unausgewogen in der instrumentalen Balance, hoher Pegel.

Fertigung: Von geringfügigen Oberflächenstörungen abgesehen ohne Mängel.

Vergleichseinspielungen:

Prokofieff: Horvat (Philips 835194 YA)

Giulini (DG 2530783)

Strawinsky, Pulcinella-Suite: Boulez

(CBS 76680)

Zielgruppe dieser Plattenveröffentlichung scheinen die des Französischen und Englischen mächtigen Deutschen zu sein. Nicht, daß sie von den EMI-Planern mit einem fremdsprachigen Einführungstext gefordert wären – der fehlt in allen Sprachen –, sondern das gesamte Informationsmaterial zu den Werkinneuren und über die Person Eberhard Schoeners wurde in Englisch und Französisch beigelegt. Und „personal“-bezogen wirkt die ganze Aufmachung mit gemaltem Dirigenten-Portrait auf der Vorderseite der Hülle und einer reichhaltigen Künstlerbiographie auf der Rückseite. Die Platte wird manche Initiative seitens der Herausgeber bitter nötig haben, denn Prokofieffs „Symphonie classique“ gleich zu Beginn weist in ihrer zerstreuten Schwammigkeit bedenkliche aufführungstechnische Mängel auf. Schoener oder die Aufnahmetechnik – oder beide – zielten offenkundig auf räumliche Aufspaltung des Orchesterklanges, um Prokofieffs intelligent-flotten Umgang mit älteren Materialien möglichst duftig, spritzig und in der Stimmführung aufgelockert inszenieren zu können. Ich wage das zu unterstellen, denn eine andere Erklärung scheint mir vom Werkgehalt nur wegzuführen. Unterdessen dürften den genannten Instanzen die Übersicht verlorengegangen

FONO-KRITIK

gen sein. Zu ungenügend konturiert kommen die einzelnen akustischen Ereignisse, zu ungeschieden bleiben sie in ihrer dramaturgischen Wertigkeit, zu schwammig wirkt überdies das Klangbild in seiner Totalität. Da der Lautstärkepegel außerordentlich hoch gewählt worden ist, rauscht und schwappt Prokofieffs zart-agiles Meisterwerk aus den Lautsprechern, als handelte es sich um die Montage mehrerer Solo-Konzerte unter dem Aspekt symphonischer Überhöhung. Zu verschweigen ist allerdings nicht, daß Schoener dem Orchester der Münchner Kammeroper eine Vielzahl an Ungenauigkeiten im Zusammenspiel und im Bereich der Tonhöhenverläßlichkeit gestattet. Oder: Das Ensemble ist der Prokofieffschen Klein-Symphonik nicht gewachsen. Oder: Schoener ist nicht der Mann, der schon den ersten entscheidenden motivischen Aufschwung als komprimierte Bewegung abzurufen versteht. Hört man diese russisch-mannheimerische „Eröffnung“ in der alten Wiedergabe durch die Zagreber Philharmonie unter der Leitung Milan Horvats – eine Platte, die ich überaus hoch einschätze –, so wird deutlich, welchen energetischen Substanzverlust Schoener riskiert, indem er die prägnante Vorwärtsbewegung im Zuge gekünstelter Verräumlichung in die Breite und in die Tiefe ausufern läßt. Manierismen aber auch in phrasologischer Hinsicht. Was soll das gewaltige Ritardando bei der Wiederholung des initialen Gavotte-Themas? Überhaupt wird betont auf „Expressivität“ geschaut, wodurch die natürlichen Federkräfte der Partitur zugunsten pseudo-dramatischer Allüre verkümmern.

Einen günstigeren Eindruck hinterließ der Stravinsky-Teil der Platte. Die beiden Suiten für kleines Orchester – sie decken sich inhaltlich mit den „Drei“, bzw. „Fünf leichten Stücken“ für Klavier zu vier Händen – sowie die Pergolesi-Reverenz „Pulcinella“ belegen denn doch ein methodisch ausgeglicheneres Vorgehen, gelegentlich auch temperamentvolle Genauigkeit (Galopp aus der zweiten Suite). Die Suiten werden durch Schoeners Einspielung wieder in den Bielefelder-Katalog aufgenommen werden müssen. Dies wäre – insgesamt betrachtet – noch das stärkste Argument, sich Prokofieff und Stravinsky aus Münchener Kammeroper-Perspektive anzuhören.

Peter Cossé



Sichere (Alpen-)Gratwanderung.

R. STRAUSS, Eine Alpensinfonie op. 64; Sinfonie-Orchester des Bayerischen Rundfunks, Georg Solti;
Dec 6.42800 AW (1 S 30)
Aufnahmedatum: 1980
Klangbild: Ausgewogene Aufnahme von klarer Transparenz, unaufdringlich-effektvoller Staffe-lung und Dynamik.
Fertigung: Einwandfrei.
Vergleichseinspielungen:
 Mehta (Decca 6.41990)
 Kempe (EMI 1 C 191-50 271/74)

Für alle Hobbyfilmer mag diese „Alpensinfonie“ als Untermauerung von Sonnenaufgängen unentbehrlich sein, aber weniger zweckorientierte Musikfreunde dürfen am Wert dieses musikalischen Panoramabilds durchaus zweifeln. Selbst der Hüllentexter Jean Meuchtelbach nennt die Gestaltung „nicht sonderlich originell“. Aber je nach Gemütslage kann man sich entweder der

Plakativität der Einfälle hingeben oder sich über die selbstsichere Cleverness von Richard Strauss amüsieren, der ja hier weder Menschen (Orchesterbesetzung!) noch Maschinen (Wind) scheut, um die Errungenschaften seiner klassischen und romantischen Kollegen im Umgang mit Naturschilderungen in einem letzten Bilder-Bogen zusammenzufassen. Daß sich die solchermaßen benutzten Kollegen dadurch rächen, daß etwa mit viel weniger Aufwand ein Gewitter bei Beethoven („Pastorale“) spannender und erregender und bei Rossini („Barbier“) pointierter geraten ist, das gehört zum Nachläufer-Charme dieses Werks.

Georg Solti jedenfalls geht diesen sinfonischen Zweitausender mit eleganter Sportivität an – er ist insgesamt nicht nur drei Minuten schneller als Zubin Mehta (und gut sechs Minuten unter der Partiturschätzung), sondern auch nicht so überambitioniert. Wo Mehta mit dem Los Angeles Philharmonic Orchestra versucht, das Werk durch Daueresspresso aufzuwerten, betont Solti die Überschaubarkeit. Seine stil- und geschmackssichere Alpen-Gratwanderung findet bei Föhn statt: man hat klare Sicht. Und das Sinfonie-Orchester des Bayerischen Rundfunks ist dafür wahrscheinlich der angemessene Partner; gemeinsam mit dem Ex-Münchener-Generalmusikdirektor Solti schildert man hier bayerische Hausberge, keinen Montblanc (ist es wirklich Zufall, daß ein zweiter Dirigent, der München ebenfalls eng verbunden war, Rudolf Kempe, eine ähnlich luzide Einspielung vorgelegt hat?). Die respektable Orchesterleistung wird von der Aufnahmetechnik vorteilhaft präsentiert.

Rainer Wagner



Mutis Tschaikowsky-Zyklus liegt jetzt vollständig vor.

TSCHAIKOWSKY, Symphonie Nr. 6 h-Moll op. 74; Philharmonia Orchestra London, Riccardo Muti;
EMI 1 C 063-03820 Q (1 Q 30)

Klangbild: Voll, etwas undurchsichtig, gute Klangfarbenwiedergabe, räumlich.
Fertigung: Bis auf geringfügige Oberflächenstörungen einwandfrei.
Vergleichseinspielungen:
 Karajan (DG 2726009)
 Solti (Decca 6.42304 AW)
 Rostropowitsch (EMI 1 C 065-02908 Q)
 Swetlanow (Ariola 76615 XFK)

Mit dieser Veröffentlichung schließt Riccardo Muti die Einspielung aller Tschaikowsky-Symphonien ab. Bei der Produktion hat man sich offenbar etwas mehr Zeit gelassen, als es heute bei Gesamtaufnahmen üblich ist. Die Aufnahmen der Symphonien Nr. 1 bis 5 kamen sukzessive heraus und belegten – mit leichten Intensitätsschwankungen – Mutis energischen Einsatz für russische Symphonik an der Schwelle zu westlicher Ästhetik. Die Serie liegt jetzt in quadrophoner Vollständigkeit vor, ein Umstand, der im Zuge digitaler Klangaufnahme längst nicht mehr jene Verlockung birgt, wie vielleicht vor ein paar Jahren. Überdies hat es sich erwiesen, daß die meisten quadrophonen Platteneinspielungen zwar ein wichtiges, doch im einzelnen zumeist mäßig konturiertes Klangspektrum übermitteln, nicht selten einem pauschalen Hörerleben

fahrlässig das Wort redeten. Ältere Stereo-Aufnahmen, ja selbst betagte Mono-Produktionen bieten erfahrungsgemäß – und das ist schmerzlich genug für die Techniker – „natürlichere“ Orchestercharakteristika an, sieht man einmal von der materialen „Fülle“ des Gesamtsounds ab. Bei Muti – und hier in diesem Fall bei der „Pathétique“ – ist den EMI-Verantwortlichen eine recht sinnvolle Synthese aus Raumklang und Farbtreue gelungen, auch wenn sich gewisse Undurchsichtigkeiten nicht verheimlichen lassen. Dies wird besonders im direkten Vergleich mit Aufnahmen der Konkurrenz deutlich, zumal dann, wenn sich der erste Enthusiasmus über Mutis kernige, sachlich-sentimentalisierte Deutungsvariante gelegt hat. Etwa Soltis Decca-Einspielung mit dem Chicago-Symphony Orchestra bietet eine wesentlich kantigere Orchester-Physiognomie, die im dritten Satz (Allegro molto vivace) zu schier bohrendem Resultat führt. Dadurch erhält der knappe letzte Satz eine um so logischere dramaturgische Kontrastfunktion: das „Lamentoso“ entpuppt sich – bei Solti – in der Tat als Geste der Entkräftung und des schönen Versiegens.

Muti nimmt die „Pathétique“ „verbindlicher“ als Solti oder auch Swetlanow. Aber im Gegensatz zu Rostropowitsch, der das Werk ebenfalls mit dem Philharmonia Orchestra London quadrophon aufgenommen hat, hütet sich Muti, quasi von außen Herzblut über die Partitur zu gießen. Mutis Zeitmaße sind Garant für atemde, dabei keineswegs verzögerte Aktion. Ein Indiz dafür mag allein die Tatsache sein, daß im Spiel des Philharmonia Orchestra durchaus Inegalitäten zu bemerken sind – und übrigens auch bei den erwähnten Chicago-Symphonikern. Die Amerikaner freilich werden von Solti bis an die Grenze des Artikulierbaren gefordert. Zusammenfassend wäre Mutis Sechste als rührige, verantwortliche Darstellung einer nahezu ausgewungenen Partitur zu empfehlen, obwohl der aufnahmetechnische Aspekt etwas hinter den Möglichkeiten des Mediums zurückbleibt. Den Zyklus insgesamt wird man als eine der wichtigsten Auseinandersetzungen mit den Tschaikowsky-Symphonien würdigen müssen – sobald er als Kassette vorliegt. Und daran ist wohl nicht zu zweifeln.

Peter Cossé

Wiederveröffentlichungen ORCHESTERWERKE



Ein reichlich flacher Nußknacker.

TSCHAIKOWSKY, Der Nußknacker; Mitglieder der Finchley Children's Music Group, National Philharmonic Orchestra, Richard Bonynges;
Dec 6.35512 DX (2 S 30)
Aufnahmedatum: 1974

Klangbild: Ausgewogen, präsent, weitgehend originalgetreu, durchschnittliche Dynamik, räumlich breit und homogen, weitgehend natürlich.
Fertigung: Einwandfrei.

Vergleichseinspielungen:

Ansermet (Decca)
 Previn (EMI)
 Dorati (Philips)
 Roshdestwenskij (Ariola)

Die Ballette von Peter Tschaikowsky sind bildgewordene sinfonische Partikel, poetische Szenen, die durch ihre feine dramaturgische Verspinnung durch ihre unauffällige Dezenz und ihre formale Abrundung ästhetische Möglichkeiten offenbarten, die sie den zeitgenössischen Schöpfungen gleicher Art überlegen sein ließen. Ihre Darstellung hat heutzutage nichts von dem einzigartigen Zauber verloren, der unsere Großeltern bewegt haben dürfte; doch die Realisation als Schallplattenobjekt ist erst eine Frage unserer Zeit, besonders der Langspielplatte geworden. Das Problem einer derartigen „Umsetzung“ ist keinesfalls identisch mit dem gleichen Vorgehen etwa bei Operneinspielungen; denn hier hilft noch das gesungene, gemimte, also individuell nuancierte Wort, das sich auch ohne Bild zu übertragen vermag. Bei Balletten ist das anders. Hier ist eine programm-, also konkret inhaltsbezogene Musik in noch höherem Maße an die Möglichkeiten des Gesehenwerdens gebunden. Fällt diese Dimension fort, wird das Kunstwerk einer tragenden Säule beraubt. Das ist nur dann keine Katastrophe, wenn die rein interpretatorische musikalische Leistung derartig imaginativ beschaffen ist, daß sie Suggestivgewalten entwickelt. Ich bin nicht sicher, daß dieser Aspekt bei der vorliegenden Aufnahme genügend Berücksichtigung gefunden hat; denn sonst müßte das Ergebnis anders sein. Richard Bonynges ist gewiß ein verdienstvoller, unorthodoxer Repertoiregestalter; wir verdanken ihm interessante Einblicke in musikalische Literaturen, die abseits liegen vom allgemeinen Strom, ohne abwegig zu sein, wie manche Zeitgenossen nun schon lange genug argwöhnen. Aber dies ist ja nicht der Punkt bei der vorliegenden Edition. Hier geht es um ein weitverbreitetes Stück bester musikalischer Kunstübung, die in zahlreichen interpretatorischen Brechungen durch allerhöchst qualifizierte Dirigenten vorliegt – es seien hier nur die Namen Ansermet und Dorati genannt. Mißt man diese Gesamtaufnahme nun daran, was man in Sachen „Nußknacker“ bislang erfah-

ren konnte, so bleibt das Bild eher blaß; gewiß, es ist alles weitgehend sauber musiziert; aber eine bildhaft assoziative Kraft geht von dieser Einspielung nicht aus. Der Eindruck der exegetischen Flachheit steigert sich zunehmend und wirkt auf längere Zeit hin nervtötend. Hinzu kommt, daß das Orchester keinesfalls opulent agiert – kurz, mit reiner, solider Routine läßt sich möglicherweise vieles machen, nicht aber eine derartig differenzierte Partitur. Da drückt die Konkurrenz, und das ist sehr, sehr schade.

Knut Franke

Neuveröffentlichungen KONZERTE



Ein rückwärts und ein vorwärts gewandtes (Ersteinspielung) spanisches Gitarrenkonzert des 20. Jahrhunderts.

BACARISSE/TORROBA, Concertino a-Moll für Gitarre und Orchester/Homenaja a la Seguidilla; Narciso Yepes (Gitarre), Orquesta Filarmonia de Espana, Rafael Frühbeck de Burgos; Schwann VMS 2090 (1 S 30)
Aufnahmedatum: 1980

Klangbild: Klanggruppenbalance weitgehend gut ausgewogen, präsent, homogene räumliche Perspektive.
Fertigung: Einwandfrei.
Vergleichseinspielung:
 Bacarisse: Yepes (DG 2726055)

Vom Repertoirewert her hat nur die zweite Seite dieser Platte (Torroba) Bedeutung, da Yepes das Bacarisse-Concertino bereits früher mit dem Sinfonieorchester des Spanischen Rundfunks unter Alonso eingespielt hat. Dennoch ist die auf der Schwann-Platte gebotene Kombination mit Torrobas „Homenaja a la Seguidilla“ besonders gut und sinnvoll: Zwei spanische Gitarrenkonzerte (im weitesten Sinn des Wortes), eines vorwärts- und eines rückwärts gewandt, sind hier zusammengestellt und ergeben – nacheinander gehört – eine kontinuierliche Entwicklungslinie der konzertanten spanischen Gitarrenmusik. Das viersätzig a-Moll-Concertino von Bacarisse, das folkloristische, spätromantische und neuere Stilelemente zu einem homogenen Ganzen verschmilzt, ist für einen Virtuosen wie Yepes ein dankbares Objekt durch wirkungsvolle Läufe und Akkordpassagen wie lyrische Partien, die sich auf der zehnsaitigen Gitarre mit ihrer klanglichen Gleichwertigkeit aller Töne besonders gut gegen das Orchester behaupten können. Wiewohl Torroba sieben Jahre älter als Bacarisse ist, wirkt seine Huldigung an die Seguidilla als an eine der meistverbreiteten musikalischen Formen Spaniens ungleich neuer als das a-Moll-Concertino: etwa vom Impressionismus an weiter vorwärts. Torroba, der eng mit Segovia zusammenarbeitete, hat – ähnlich wie Bacarisse, nur auf neueren musikalischen Ebenen – Folkloristisches, Virtuoses und Lyrisches vereinigt. Seine durch und durch gitaristische Komposi-

tion findet in Yepes einen Interpreten, der dem Werk in allen seinen Komponenten exemplarisch gerecht wird.

Karl Ludwig Nicol



Pollinis freundliche Neutralität und Böhm's gepflegte Nachlässigkeit.

BRAHMS, Klavierkonzert Nr. 1 d-Moll op. 15; Maurizio Pollini (Klavier), Wiener Philharmoniker, Karl Böhm;
DG 2531 294 (1 S 30)

Klangbild: Offen, trocken, präsent, von guter Dynamik, etwas glanzlos.
Fertigung: Leichtes Klirren an den Platteninnenseiten; Rumpeln.
Vergleichseinspielung:
 van Cliburn/Leinsdorf (RCA LSC-2724)

Es ist etwas Ungeklärtes an Pollinis letzten Schallplatten. Der Pianist, der bisher um Aufklärung und lichtvolle Spannung besorgt gewesen ist, präsentiert sich seit einiger Zeit als beinahe unentschiedener, des Ziels nicht mehr gewisser Interpret. Die Einspielungen von Beethovens drittem und fünftem Klavierkonzert, die Aufnahme des Brahms-Klavierquintetts und nun jene von Brahms' d-Moll Konzert bekräftigen nur noch indirekt – in einzelnen illuminierten Augenblicken – Pollinis spezifische Fähigkeiten. Analytisches ist auf halbem Weg gestoppt. Poetisches will sich nur momentweise öffnen. Temperament äußert sich selten und dann wie nicht gebündelt.

Natürlich sollen solche Indizien nicht überschätzt werden. Wer das discographische Lebenswerk eines Interpreten beurteilt, erkennt in jedem Fall Leerstellen und Pausen, Löcher – die, weil man sich erinnernd meist nur ans Herausragende hält, leicht in Vergessenheit geraten. Wie viele außergewöhnliche Platten hat denn Horowitz gemacht? Wo muß man bei Richter nicht die Spreu vom Weizen trennen? Arrau? Gould? Jeder Pianist spielt Platten ein, die weniger glücklich sind.

Das ist trivial. Nicht trivial ist die Erinnerung daran dann, wenn der Künstler schon zu Lebzeiten – und in Pollinis Fall: in jungen Jahren – zum scheinbaren Alleskönner avanciert ist. So bringen die erwähnten Produktionen wieder zu Bewußtsein, wie schwierig die Kunst der Interpretation ist, und das ist gut so. Pollini ist da nicht allein.

Was nun die Aufnahme des Brahms-Konzerts mit den etwas träge agierenden Wiener Philharmonikern und dem – man kann wohl sagen: nicht mehr just sehr agilen Karl Böhm anbelangt, so ist ihr hervorstechendes Merkmal eine ungünstige Neutralität. Will man das Konzert als symphonischen Teppich auslegen? Man probiert das. Will man es auf die virtuose Kraft des Solisten abstützen? Man probiert auch das. Will man es mit lodernen Feuerzungen beheizen? Doch eher nicht. Also kühl und versachlicht? Das wäre übertrieben. Man sieht folglich: gegenläufige Vorstellungen halten sich in Schach, Individualität kommt dabei nicht zustande. Das Ergebnis: freundliche Gleich-Gültigkeit.

Das Orchester eröffnet den Kopfsatz nicht eben aufgeregt, in der Phrasierung der Triller-Motive kurz gebunden. Pollini antwortet im ersten Solo ebenfalls recht distanziert, nutzt die Crescendo-Möglichkeiten nicht, so daß der Überstieg in die, übrigens kraftvoll-locker genommenen Tril-



Narciso Yepes