

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 Hüllentext 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 Ver-spinnung 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 „Um“setzung 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 Alonzo 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

FONO-KRITIK

ler ohne zwingende Grundlage ist. Zu schnell und eng folgt dann auch die Überleitung ins Seitenthema, das gerade mit einem Minimum an expressiver Wärme entwickelt wird. Die gewichtig die Klaviatur umspannenden Deklamationen (17 Takte nach C) werden erst beim zweiten Mal, in der Reprise, entschieden angefaßt, und selbst die einleitenden Doppeloktaven der Durchführung vermögen Pollini nicht zum riskanteren Einsatz zu bewegen. Der Höhepunkt des ersten Satzes – die dialogisch ausgebreiteten Triller-Reihungen zwischen Klavier und Orchester – wirken deshalb nicht als dramatische Kulmination, weil Pollini vorgängig die ansteigenden Linien nicht dynamisch abgestuft hat. Daß das Orchester sein Thema 7 Takte vor F zunächst viel zu schnell nimmt und erst später korrigiert – es handelt sich da nicht um eine „agogische“ Freiheit – sei der Ordnung halber vermerkt. Erst am Ende des Satzes formuliert Pollini ausdrücklich und überzeugend.

Von derselben Machart sind auch Adagio und Rondo. Die „dolce“-Soli im langsamen Satz sind auf mittelmäßige Ausschläge zurückgeholet, die Bässe stoßen selten räumlich vor, die scharfen Ausbrüche wirken eingefriedet. Im Rondo gelingen Pollini ein paar technische Subtilitäten, doch sonst ist außer der knorrigen Gangart wenig zu bemerken; der „animato“-Schluß zeigt sich schon vom Klang her als undeutliche und opake Massierung. Ich muß gestehen, daß mich bei einem Vergleich der geschmähte Van Cliburn (zusammen mit einem wachen Boston Symphony Orchestra unter Leinsdorf) jedenfalls nicht weniger beeindruckt hat – von dem unvergesslichen William Kapell zu schweigen. – Die Aufnahmetechnik ist wohl „bei Dunst“ am Werk gewesen. (Die alte Cliburn-Aufnahme klingt sowohl präsenter als auch übersichtlicher.)

Martin Meyer



Dvoráks Konzert-Erstling als Schallplattenpremiere.

DVORAK – Die Werke für Violoncello und Orchester, Konzert für Violoncello und Orchester Nr. 1 A-Dur (o. op.), Konzert für Violoncello und Orchester Nr. 2 h-Moll op. 104, Klid (Waldesruhe) für Violoncello und Orchester op. 68 Nr. 5, Rondo g-Moll für Violoncello und Orchester op. 94, Polonaise A-Dur (o. op.) für Violoncello und Klavier, Milos Sádlo (Violoncello), Alfréd Holecsek (Klavier), Tschechische Philharmonie, Vaclav Neumann; Bärenreiter BM SL 1719/1720 (2 S 30)

Klangbild: Ausgewogene Aufnahme von nicht übermäßiger Transparenz, durchschnittlicher Präsenz und Dynamik.

Fertigung: Knack- und Knistergeräusche.

Vergleichseinspielungen:

op. 104: Cagals/Szell (EMI 053-00762)

Harrell/Levine (RCA 26.41358)

Rostropowitsch/Giulini (EMI 065-02964)

Rostropowitsch/Karajan (DG 139044)

Würde das Brahms-Violinkonzert plötzlich als Nummer zwei im Werkverzeichnis auftauchen, könnte die Überraschung nicht größer sein als bei der Neuzählung von Dvoráks Cello-Konzert, das vielen ja als das Cello-Konzert schlechthin gilt. Aber diese Schallplattenedition ruft ins Gedächtnis, was bislang allenfalls Dvorák-Experten wußten: das h-Moll-Opus ist die Nummer

zwei, davor (weit davor) gab es einen Erstling, der zugleich Dvoráks Debüt als Konzert-Komponist war: das 1865 entstandene Konzert A-Dur, das der 24-jährige Dvorák für seinen Freund Ludevít Peer schrieb – in einer Fassung für Klavier und Orchester.

Peer nahm die Handschrift mit ins Ausland, wo sie schließlich im Britischen Museum landete; 1929 erschien eine von Günter Raphael orchestrierte Fassung bei Breitkopf & Härtel, nach der dann 1930 die späte Uraufführung erfolgte. Milos Sádlo hat diese Version nun für seine Schallplatteneinspielung revidiert – und ich muß diesbezüglich dem kundigen Plattenhüllentexter Knut Franke vertrauen, weil mir die Raphael-Ausgabe nicht zugänglich war (auch bei Breitkopf & Härtel längst vergriffen).



Milos Sádlo

Beim Hören präsentiert sich das Werk zwar in der Themenfindung vor allem der Ecksätze durchaus als „echter“ Dvorák, der nur leider mit der Durchführung noch seine Schwierigkeiten hat und sich insbesondere im Lento cantabile allzusehr in seiner Stimmungssuche verliert.

Die Interpretation des h-Moll-Konzerts bestätigt dann im Rückschluß die Vermutung, daß Sádlo als Dvorák-Propagandist unter begrenzter rhetorischer Überzeugungskraft leidet – das ist alles recht schaffen, aber nie exzeptionell gedeutet. Sádlo meistert die grifftechnischen Feinheiten achtbar, bleibt aber gerade in den „leichteren“ Stellen einiges an Ausdruckskraft schuldig. Dazu kommt, daß ihn Vaclav Neumann und die Tschechische Philharmonie in der Neigung unterstützen, effektvolle Passagen zu sehr auszukosten – was man ihm eher verzeihen könnte, wenn er dabei mehr Klangeleganz einzusetzen hätte. Aber leider neigt sein Cello eher zum Spröden (und nicht nur in den Trillern zum ungefähren Intonieren).

Überzeugender geraten ihm da schon die resoluteren Genre-Stückchen, wie die Polonaise-A-Dur, die eigentlich (wenn man den Titel des Doppelalbums ernst nähme) hier nichts zu suchen hat, weil sie nur als Opus für Cello und Klavier vorliegt, während Dvorák die „Waldesruhe“ und das elegisch-elegante Rondo selbst orchestrierte.

Die Bärenreiter-Edition berichtet – wie hausüblich – von Notenausgaben und Spieldauer, verweigert aber das Aufnahmedatum.

Rainer Wagner



Kombination der drei bekanntesten Harfenkonzerte.

HARFENKONZERTE von Boieldieu, Concerto in 3 Tempi C-Dur; Dittersdorf, Konzert für Harfe A-Dur; Händel, Konzert für Harfe (oder Orgel) B-Dur op. 4 Nr. 6; Marisa Robles (Harfe), Academy of St. Martin-in-the-Fields, Iona Brown;

Dec 6.42659 AW (1 S 30)

Aufnahmedatum: 1980

Klangbild: Klanggruppenbalance bei Boieldieu etwas zu Ungunsten der Harfe, bei Dittersdorf und Händel gut, Klangfarbenwiedergabe weitgehend originalgetreu, Räumlichkeit einwandfrei.

Fertigung: Ohne Mängel.

Vergleichseinspielungen:

Boieldieu: Zabaleta (DG 138118)

Händel: Zabaleta (DG 2736004)

Die mustergültigen Einspielungen der Harfenkonzerte von Händel und von Boieldieu (mittlerweile gestrichen) sind meines Erachtens nach wie vor die mit Zabaleta. Ihm gegenüber hat es jeder Harfenist bzw. jede Harfenistin schwer. So auch Marisa Robles – trotz ihrer hohen technischen wie musikalischen Qualitäten. Daß die Konturen ihres Parts beim Boieldieu-Konzert nicht immer so kristallklar herauskommen wie bei Zabaleta, scheint allerdings auch – zumindest teilweise – an der Aufnahmetechnik zu liegen. Denn bei dem für Harfe oder Orgel komponierten Händelkonzert und bei dem original für Cembalo geschriebenen, aber mindestens ebenso gut auf der Harfe klingenden (und daher bei den Harfenisten zu Recht beliebten) A-Dur-Konzert von Dittersdorf ist das viel besser. Vielleicht könnte man sagen, Marisa Robles spielt weiblicher als Zabaleta, etwas weicher und mit einem gewissen Sfumato. Gelegentlich scheint sie die Harfe fast mehr zu streichen als anzuschlagen. Ihr französisch orientiertes Légèrment steht der Eleganz von Boieldieus Stil gut (eine Alternative zu Zabaletas ebenfalls französisch wirkender Clarté). Zudem handelt es sich um Musik des Biedermeier. Der frühklassische Dittersdorf wird denn auch von Marisa Robles klassisch klarer gespielt und vollends ihr Händel hat barocke profilierte Konturen.

Ein wesentlicher Unterschied zwischen den beiden Boieldieu-Aufnahmen besteht auch in der Orchesterbesetzung: Während Zabaleta vom Radio-Sinfonieorchester Berlin begleitet wird, hat Marisa Robles ein Kammerorchester zur Seite, das noch dazu ausgesprochen kammermusikalisch spielt. Die Academy of St. Martin-in-the-Fields zeigt sich hier von ihren besten Seiten. Ein entschiedenes Plus für diese Aufnahme.

Karl Ludwig Nicol



Kleinmeisterliche Kostproben, solo-virtuos und tutti-bieder dargeboten.

KONZERTANTE MUSIK für 2 Hörer und Orchester, Werke von Friedrich Witt (1770-1836): Concertino Es-Dur; Joseph Fiala (1748-1816): Konzert Es-Dur; Georg Philipp

Telemann (1681-1767): Ouvertüre (Suite) F-Dur; Johann Georg Feldmayer (1756-?): Konzert F-Dur; Ab Koster (1. Horn), Jan Schröder (2. Horn), Deutsche Bachsolisten, Helmut Winschermann; RCA RL 30419 AW (1 S 30)

Aufnahmedatum: 1979

Klangbild: Etwas verfärbt-spröde (Streicher-) Höhen, diffus-wolkige Hornhorminanz, dumpfe Baßanhebung, geringe Tiefenstaffelung (2. Plattenseite linkslastig).

Fertigung: Nicht ganz knister- und brodfrei, besonders am Schluß der 1. Plattenseite im rechten Kanal leichte Verzerrungen (Interferenzen?), starke Rillen-Auslaufgeräusche.

Der Reiz dieser Platte, wahrscheinlich auch Anreiz zur Produktion, liegt in der Dopplung klangvoller und virtuoser Hornpartien. Verführt durch das untadelige Spiel der Solisten mag man eine zeitlang über die kleinmeisterlichen Komponistenlaunen mit stereotyper Dreiklangmelodik und rührend einfältiger Variationen-Geschwätzigkeit hinweghören. Sobald jedoch der relativ gehaltvollste Beitrag der Platte, das Doppelhornkonzert des Mozart-Anhangers Joseph Fiala, verklungen ist, macht sich Unlust angesichts einer phantasielos praktizierten Orchesterbegleitung breit, die den ohnehin schwach komponierten Orchesterpartien kaum etwas entgegensetzen weiß. Selbst Telemanns kompaktere Partitur verblaßt vor dem Hintergrund der interpretatorischen Möglichkeiten, die jüngst Harnoncourt bei der Wiedergabe der „Darmstädter Ouvertüren“ (Telefunken 6.35498 EK) an den Tag gelegt hat. Man fragt sich unwillkürlich nach dem künstlerischen Selbstverständnis der „Deutschen Bachsolisten“, die hier einerseits mit stilistischem Neuland fern ihrer Domäne liebäugeln, andererseits aber den ihnen – vermutlich – näher gelegenen Telemann lieblos einem schulmusikalisch-biederen Barockverständnis aufopfern.

Gerhard Pätzig



Sinfonia concertante kraftvoll, lebhaft; Violin-Konzert bleibt dagegen blaß, Phrasierungen oft „geschmacklerisch“.

MOZART, Sinfonia concertante Es-Dur KV 364; Violin-Konzert Nr. 3 G-Dur KV 216; Vladimir Spivakov (Violine) und Yuri Bashmet (Viola), English Chamber Orchestra, Vladimir Spivakov;

EMI ASD 3859 bzw. 063-03813 (1 S 30)

Aufnahmedatum: 1980

Klangbild: Heutiger Standard.

Fertigung: Rumpeln in den Leer-Rillen deutlich, in leisen Partien teilweise noch störend hörbar; sonst einwandfrei.

Vergleichseinspielungen:

Sinfonia concertante: Volckaert/Arad-Mozarteum-Orchester Salzburg – L. Hager (TEL 6.42526)

Der heute 36-jährige Vladimir Spivakov, zwischen 1965 und 1970 Preisträger einer Reihe renommierter Wettbewerbe, hat sich nach meiner Beobachtung nicht in dem an seine frühen Erfolge geknüpften Erwartungen entwickelt. Seine



Vladimir Spivakov

Plattenaufnahmen und Rundfunk-Konzert-Übertragungen spiegeln für mich nicht das von der Werbung aufgebaute Bild wider. Seine Wiedergabe des Mozartschen G-Dur-Konzertes zeigt deutlicheren Zugriff und profiliertere Formung als seine früheren Aufnahmen des Zweiten und Fünftens Konzertes. Doch bleibt der Gesamteindruck recht farblos. Geschmacklerische Phrasierungen, nicht unbedingt aus dem Text hervorgehende Betonungen und ein manchmal ziemlich dünnlicher Ton verraten nicht gerade viel von geigerischem Großformat. Deutlich besser kommt die Sinfonia concertante weg. Ersten steht mit Yuri Bashmet der musikalisch deutlich potentere Partner zur Verfügung. Zum zweiten sieht sich Spivakov durch diesen Partner vermutlich eher gefordert. Die Ecksätze sind teilweise hervorragend musiziert. Von Natur aus spritzige Sätze scheinen eben immer wieder mehr von selbst zu laufen. Demgegenüber schleppt sich der Andante-Mittelsatz müde über die Runden. Wenn man Sammons/Tertis im Ohr hat... Doch man muß gar nicht so hoch greifen: Edith Volckaert, Atar Arad und Leopold Hager mit dem Mozarteum-Orchester haben hier entscheidend mehr zu bieten. Bashmet und Arad stehen einander nicht nach. Edith Volckaert erweist sich aber als die eindeutig aussagekräftigere Geigerin (es darf hier vielleicht auf einige andere Einspielungen dieser bei uns viel zu wenig bekannten Geigerin hingewiesen werden, mit denen sich eine Bekanntschaft auf alle Fälle lohnt: DG 2536034 Schostakowitschs Erstes Violinkonzert live; DECCA 153.005 X mit zwei Violin-Konzerten von Vivaldi; beide Platten durch Importeure aus Belgien zu beziehen). Leopold Hager sorgt für einen geformten Orchesterpart.

Leider ist bei der EMI-Aufnahme überdurchschnittliches Rumpeln zu verzeichnen, das bei sehr lauter Wiedergabe teilweise doch unangenehm störend wirkt.

Wolfgang Wendel



Ravels Klavierkonzerte mit orchestra-ler Wucht und höchster Intelligenz; Collard als durchschnittlicher Solist.

RAVEL, Klavierkonzert G-Dur, Konzert für die linke Hand; Jean-Philippe Collard, Orchestre National de France, Lorin Maazel; EMI 065-03679 (1 S 30)

Aufnahmedatum: 1979

Klangbild: Offen, unverfärbt, von räumlicher Weite, sehr präsent, Klavier etwas zurückgenommen.

Fertigung: Leichtes Klirren und Knacken.

Vergleichseinspielungen:

G-Dur Konzert: Michelangeli/Gracis (EMI 1 C-053-00140)

Michelangeli/Sanzogno (Replica 2459)

Konzert für die linke Hand: Browning/Leinsdorf (Seraphim S-60224)

Gawrilow/Rattle (EMI 1 C 063-03259)

Ravels Klavierkonzerte sind oft als stromlinienförmig verlaufende Bahnen für einen raschentschlossenen Solisten verstanden worden. Dabei wurde nicht nur die Distanz zwischen dem G-Dur Konzert und jenem für die linke Hand verwischt, sondern auch Signifikantes innerhalb der einzelnen Werke zugunsten einer einheitlichen Idee von gepflegter Virtuosität abgetötet. Wer hört, wie Lorin Maazel den Orchesterpart pflegt – und über das Gehege bloßer Begleitung hinaushebt, sieht sich plötzlich einer verwandelten Natur gegenüber.

Denn Maazel begreift die beiden Konzerte als intrikate, konstruktiv ungemein absichtsvolle Formen, die ihren Reiz nicht nur rhythmisch verschicken, sondern vor allem auch mit instrumenteller Pracht locken. Er wird damit in gewissem Sinn zu einem werkgeschichtlich gerechten Diener an der Sache. Obzwar nämlich das G-Dur Konzert vom Verlauf her wie aus einem Guß wirkt – und oft auch pauschal so reproduziert wurde –, investierte Ravel viel Zeit und Arbeit in dessen Struktur; es gab Momente der Verzweiflung und Furcht vor dem Schweigen: das Nicht-mehr-weiter-Können nicht bloß als psychische Belastung, sondern auch als Problem im Handwerklichen.

Und wenn am Ende der Wille zur Geschlossenheit siegte, war es doch keine einfache, fortschreitend-lächelnde Geschlossenheit. Das vermag die Interpretation unter der Bedingung zu zeigen, daß sie den Nachweis der Verwandlung von kompositionstechnischer Mühe in stoffliche Verdichtung erbringt. Eben dies gelingt Maazel, der die Partitur der Konzerte bis in ihre feinsten Verästelungen auslegt. Es gibt wohl kaum eine transparentere, raffiniertere Aufnahme, was die „Begleitung“ betrifft.

Rhythmus und Klang. Maazel bevorzugt weder den einen, noch den anderen Aspekt; erst in der kalkulierten Vermischung beider Komponenten ereignet sich jene Horizont-Erweiterung, die im Detail von den individuellen Aufgaben der Bläser über die Grundierung der Streicher bis zu den Konvulsionen des Schlagzeugs reicht.

War es Absicht, den solistischen Kern so konzentriert zu verschalen? Jean-Philippe Collard fügt sich Maazels Regie, als ob er die Begleitung sei. Im Anschlag dünn, in den Akkorden kantig, in den Unisono-Läufen nicht sehr elegant, wird sein Spiel dem Klangkörper des Orchesters dekend einverleibt. Solistische Deklamationen eignen sich selten, Struktur auf der Klaviatur

FONO-KRITIK

findet am Rande statt. Von einer abgestandenen solistischen Leistung zu sprechen, wäre indessen dennoch falsch. Collard enthält sich zwar der geforderten Mitsprache, aber er stört nicht mit schneidender Pianistik die Kreise des Dirigenten. Und im Konzert für die linke Hand – etwa in der Überleitung in die Schluß-Sarabande – ist das Klavier, wie aus großer Entfernung redend, sinnfällig mit den Stimmen des Orchesters verschränkt.

Letztlich also eine einseitige Partnerschaft und – wobei da Maazel auch die Schuld trifft – eine einseitige, wenn auch sehr aufschlußreiche Interpretation. Eben ist in Italien ein Konzertmitschnitt vom 1. Februar 1952 mit dem jungen Michelangelo veröffentlicht worden. Da zeigt sich natürlich für das G-Dur Konzert, was Collard fehlt: Wucht in den Steigerungen, die rhythmische Zauberkunst, der Schatten des Elegischen.

Martin Meyer

Szendrey Karper spielt gepflegt und versiert, in den langsamen Sätzen mit Vibrato, wodurch sie etwas vom Charakter des Mittelsatzes von Rodrigos Concierto de Aranjuez bekommen.

Karl Ludwig Nicol

○ Eine weitere Veröffentlichung innerhalb einer Vivaldi-Schwemme.

VIVALDI, Echokonzert und drei Blockflötenkonzerte; René Clemencic (Blockflöte), I Solisti Veneti, Claudio Scimone; RCA-Erato ZL 30740 AW (1 S 30)

Klangbild: Natürlich und ausgewogen, Solo-blockflöte wirkt recht klein.

Fertigung: Ordentlich.

Diese 1977/78 entstandene Platte bringt nur Bekanntes: Alle Stücke stehen schon im Bielefelder Katalog. – Das Echokonzert PV 222 mit den einander antwortenden Soloviolen gelang sehr plastisch, engagiert und wirkungsvoll. Mit den Blockflötenkonzerten PV 77, 262 und 440 bin ich weniger zufrieden: René Clemencic ist ein ausgezeichnete Virtuose, der mit Reflektion und geradezu wissenschaftlicher Akribie (Verzierungs-technik!) gestaltet, dem aber die große Geste entweder nicht liegt oder nicht zur Verfügung steht. Er spielt einen sehr kleinen, zurückhaltenden, fast behutsam-vorsichtigen Ton – und ebenso begleitet ihn Scimone auch mit seinen Leuten; das bedeutet zwar eine feinziselierte Darbietung, aber keinen effektvoll-virtuellen Schwung, auch dort nicht, wo er nötig wäre: So nimmt Clemencic den Schlußsatz von PV 262 zwar ungemein rasch, doch brennt damit noch kein Feuerwerk ab, und wenn er mit Schwung in den ersten Satz von PV 440 einsteigt, hat er das Tempo überzogen und Scimone muß hörbar bremsen, damit beide nicht aus dem Gleichschritt kommen – Brüggen (auf Tel 6.41095 AS) hat das anders im Griff, von Rampal (auf der Querflöte auf RCA-Erato ZL 30624 EX) ganz zu schweigen. So bleibt ein zwiespältiger Eindruck...

Diether Steppuhn

○ Eine Katalogneuheit in einer abwechslungsreichen Zusammenstellung von fünf Vivaldi-Konzerten

VIVALDI, Fünf Violinkonzerte: Piero Toso und Marco Fornaciari (Violine), I Solisti Veneti, Claudio Scimone; RCA-Erato ZL 30743 AW (1 S 30)

Klangbild: Sehr natürlich, räumlich und durchsichtig, Continuo-Cembalo zu oft verdeckt.

Fertigung: Einwandfrei.

Fünf Violinkonzerte „con titoli“ aus dem gerade in diesem Genre immensen Schaffen Vivaldis vereint diese Platte, keine „Programm-Musik“ im klassisch-romantischen Sinne, sondern Stimmungsbeschreibungen, die sich in seinem Oeuvre öfter finden und für die seine „Jahreszeiten“ die bekanntesten Beispiele darstellen. Die unterschiedlichen Charakteristika (manchmal nur für vielleicht einen Satz des Konzerts eine Denkverbindung schaffend) sorgen für eine er-

staunliche Abwechslung des Kolorits, der Stimmung und der Faktur: „Il Riposo“ (F I/4 = PV 248), eine elegische Nachstimmung ohne Generalbaß mit gedämpften Violinen im Tutti aller Sätze; Grosso Mogul“ (F I/138 = PV 151) mit opulent sich aufplusterndem Kopfsatz und einer höchst pittoresk ausgedachten langen Solokadenz des Geigers im Schlußsatz; „L'Amoroso“ (F I/127 = PV 246) in schwereloser Verspieltheit und verliebter Tändelei; „Corneto da posta“ (F I/163 = PV 350) – als einziges dieser Konzerte noch nicht im Bielefelder Katalog verzeichnet – mit seinen Oktavsprüngen des Eingangssatzes, die im Schlußsatz wieder anklingen und an Hornmelodik erinnern; schließlich „Il Sospetto“ (F I/2 = PV 419), wo Angst und bedrohliche Vorahnung in gedämpfter Unruhe anklingen... Der teilweise technisch vertrackte Solopart ist bei Piero Toso in bewährten sicheren Händen, und das gilt auch für Marco Fornaciari im „Mogul“-Konzert. – Wer weiter behaupten will, Vivaldi habe dasselbe Konzert 600mal geschrieben, braucht nur diese höchst abwechslungsreiche Zusammenstellung gleichartiger Werke anzuhören, um eines Besseren belehrt zu sein – eine höchst attraktive Platte!

Diether Steppuhn

○ Charakteristisches Porträt eines Eklektikers.

WIKLUND, Klavierkonzert Nr. 2 h-Moll op. 17, 3 Stücke für Streichorchester und Harfe, Lied an den Frühling (aus: Kleine Suite); Greta Erikson (Klavier), Schwedisches Radio-Sinfonieorchester, Stig Westerberg; CAP 1165 (1 S 30) Aufnahmedatum: 1979

Klangbild: Etwas dümpf, etwas entfernt, satt, von guter Dynamik.

Fertigung: Einwandfrei.

Der schwedische Komponist Adolf Wiklund ist hierzulande ein Unbekannter. Der Bielefelder Katalog verzeichnet keines seiner Werke. Auch in Schweden herrscht eine Ambivalenz bezüglich seiner kompositorischen Bedeutung. Einerseits will man den Exponenten der „Nationalromantik“ nicht ganz vernachlässigen, andererseits ist man sich sehr wohl bewußt, daß es sich nicht um bedeutende und innovatorische Musik handelt. Wiklund selbst, geboren 1879 in Langserud (Värmland), gestorben 1950 (vermutlich in Stockholm – der Hüllentext macht da keine Angaben), nährte die Zweifel gegenüber seinen Fähigkeiten als Komponist. Zwar lehnte er moderne Musik ab, doch wußte er umgekehrt, daß er auf den unsicheren Pfaden des Eklektizismus wandelte. Nach eigenem Bekenntnis schätzte er die beiden Klavierkonzerte. Das erste entstand 1906, das zweite 1917. Doch mit der Symphonie op. 20 (1922) konnte er sich später nicht mehr so recht befreunden. Kam hinzu, daß Wiklund nie ein reiner Komponist war. Er griff häufig zum Taktstock und war lange Zeit 2. Dirigent des Stockholmer Konzertvereins. Als ausgebildeter Pianist betreute er am Anfang seiner Karriere die Klavierkonzerte vom Flügel aus. Das zweite, in h-Moll op. 17, ist ein weitläufiges, mehr oder weniger klassisch gearbeitetes Werk mit drei Sätzen. Dem pathetisch-schweifenden Allegro moderato folgt ein von dramatischen Akzenten durchsetztes Andante sostenuto. Ein zunächst tänzerisch bewegtes, dann wieder in

schwärmerischen Ausbrüchen verlaufendes Allegro ma non troppo macht den Abschluß. Immerhin war man sich noch in den vierziger Jahren und jedenfalls in Schweden über die Qualitäten des Werkes einig. Dessen emotionale Bandbreite vom donnernden Impetus bis zu den verspielten Herzensöffnungen fand Echo beim Publikum. Ein Indiz ist die Tatsache, daß Wilhelm Backhaus Wiklunds h-Moll Konzert 1941 in Stockholm spielte. – der vorliegenden Aufnahme wäre vielleicht ein kraftvollerer Pianist zu wünschen gewesen. Doch im Grund genommen ist das Konzert keine Virtuosennummer, und so ist man denn mit der sauberen und bestimmten Interpretation der Pianistin Greta Erikson ganz zufrieden. Wiklunds Stück würde wahrscheinlich nicht besser, wenn man es brillanter und forscher spielte.

Die Platte wird ergänzt durch die drei Stück für Streichorchester und Harfe und die dritte Nummer aus dem dreiteiligen Zyklus „Kleine Suite“.

Martin Meyer

Wiederveröffentlichungen KONZERTE

○ Vivaldi – und kein Ende.

VIVALDI, Die vier Jahreszeiten und die „25 schönsten Konzerte“; Maurice André (Trompete), Jean-Pierre Rampal (Flöte), Marie-Claire Alain (Orgel), Pierre Pierlot (Oboe), Gerard Jarry (Violine), I Solisti Veneti/Kammerorchester Jean-Francois Paillard, Claude Scimone/Jean-Francois Paillard; RCA-Erato ZL 30745 GX (6 S 30)

Klangbild: „Jahreszeiten“ präsent, räumlich und durchsichtig, die übrigen Stücke unterschiedlich, aber durchweg natürlich und ausgewogen, das Continuo-Cembalo gelegentlich zu sehr verdeckt.



Jean-Pierre Rampal, Claude Scimone und die Solisti Veneti

Fertigung: „Jahreszeiten“ makellos, sonst bis auf wenige Vorechos ordentlich.

Was Philips mit seinen Musici und Teldec mit seinen Originalinstrumentalern kann (vgl. FonoForum 10/1980 S. 62), das kann RCA-Erato schon lange: Die Solisti Veneti und Paillards altgediente Mannschaft haben schließlich in den letzten fünfzehn Jahren auch viel Vivaldi einge-

spielt! – Diese 6-Platten-Kassette preist sich werbewirksam an mit illustren französischen Solistennamen (André, Rampal, Alain, Pierlot, Jarry) und bringt mit Aufnahmen aus den Jahren 1964 bis 1977 einen repräsentativen Querschnitt des vornehmlich solistischen Instrumentalwerks des venezianischen Meisters. Was tut's, daß André nur beim

Sieben-Minuten-Trompetenkoncert PV 75 mitwirkt (und sein Partner Marcel Lagorce nicht genannt wird), daß Maxence Larrieu als Solist des Piccolo-Konzerts PV 83 ebenso wenig erwähnt wird wie Maurice Allard als Solist der drei Fagottkonzerte PV 72, 299 und 401? Wichtig und wertvoll ist die „Jahreszeiten“-Platte, bisher bei uns nicht erschienen. Diese 1977 in Japan entstandene Aufnahme mit Gerard Jarry und Paillards Ensemble – in hervorragend ausgewogener, natürlicher, räumlich-durchsichtiger Klangpracht und absolut nebengeräuschfreier Pressung – ist plastisch, nervig, schwungvoll, ja brillant geraten und läßt sich ganz nahe bei meinen bisherigen Favoriten (Marriners Academy mit modernem Instrumentarium auf Dec 6.41377 AS oder Harnoncourts Originalversion auf Tel 6.42500 AW) einordnen. Um diese Platte herum gruppieren sich die drei ersten Flötenkonzerte aus op. 10 (Rampals Gesamtaufnahme auf ZL 30624 EX entnommen), drei Oboenkonzerte PV 42, 187 und 259 (Pierlots Gesamtaufnahme RL 30727 EF entnommen), die drei erwähnten Fagottkonzerte, vier Konzerte für Violine und Orgel PV 274 und 311, RV 766 und 767, zwei Mandolinenkonzerte PV 133 und 134 und ein paar Konzerte mit verschiedenartiger Solistenbesetzung PV 16, 83, 84, 267, 359, 368, 383 und 406. Ob dies alles nun wirklich die schönsten Konzerte Vivaldis sind – wer will das entscheiden?

Das alles jedenfalls ist ein hübscher Strauß aus verschiedensten Blüten, attraktiv präsentiert und mit maßvoller Unbekümmertheit, gelegentlich sogar mit etwas derbem Zugriff, aber durch-

weg effektiv dargeboten. Ein ausführliches Beiblatt nennt für alle Stücke die Pincherle-, die Fanna- und die Ryom-Nummern und enthält auch einen informativen und flüssig geschriebenen Vivaldiaufsatz. Zu wünschen wäre trotz der sehr großen Konkurrenz gerade dieser Stücke eine Ausgliederung der „Jahreszeiten“ als eigene Veröffentlichung – sie hätte einen guten Stand.

Diether Steppuhn

Neuveröffentlichungen KAMMERMUSIK

★ Die beiden letzten Platten der dokumentarisch höchst bedeutsamen ersten Gesamtaufnahme sämtlicher Lautenwerke des namhaften Renais-sancemeisters.

BAKFARK – Sämtliche Lautenwerke IV und V, II. Phantasie und Intavolierungen (Arcadelt: Che Più foc'al, Gomert: Venite filii und Servite Domino, Lasso: Veni in hortum meum, Clemens non Papa: Jesu nomen und Sit nomen, Des Prés: Faulte d'argent, Gomert: Cantibus organicis und Fundite cantores); VII. Phantasie und Intavolierungen (Gomert: Domine si tu es und Cinque vidisset, Clemens non Papa: Je prens en gré, Arcadelt: Exaltabo te Domine und Domine in voluntate, des Prés: qui habitat und Non accedat); Dániel Benkő (Laute); Hun SLPX 11987 (1 S 30) und 11988 (1 S 30) Aufnahmedatum: 1979 und 1980

Klangbild: Präsent, klar konturiert, ausgeglichen.

Fertigung: Teils leichtes Jaulen hervorrufoende Verwellungen.

Die 1976 begonnene Gesamtaufnahme der Lautenwerke von Bálint Bakfark ist jetzt, fünf Jahre später, mit der fünften Platte zum Abschluß gekommen. Damit liegt eine höchst bedeutsame Platten-Dokumentation vor, die auf gründlichster musikwissenschaftlicher Basis erarbeitet wurde und bestmöglich den historischen Klang einzufangen sucht. Der Interpret war selbst maßgeblich an der Gesamtausgabe der Lautenwerke Bakfarks beteiligt, so daß man hier Bakfarks Kompositionen und Intavolierungen vom wohl besten Bakfark-Spezialisten zu hören bekommt. Doch keine Rose ohne Dornen: Leider klingt stellenweise die Intonation nicht ganz lupenrein, was vermutlich nicht von mangelhafter Stimmung der Laute herrührt, sondern offenbar von leichter Verwellung der beiden Besprechungsplatten (besonders gegen Ende der Platte IV).

Davon abgesehen bietet der 33jährige Dániel Benkő, der an der Budapester Musikhochschule Laute unterrichtet, wie bereits bei seiner ersten Bakfark-Platte eine Interpretation, die mit spieltechnischer Makellosigkeit und steter musikhistorischer Orientierung auf größtmögliche Objektivität und Werktreue bedacht ist. Als Instrument für die Platten IV und V, die keine Tanzstücke mehr, sondern noch je eine Phanta-