



Neuveröffentlichungen

Zur Erläuterung:

Die Zeichen neben dem Kopf der einzelnen Kritiken 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

Ist der Kreis durch einen schwarzen Stern ausgefüllt, wird damit angezeigt, daß die Platte nach Meinung des Rezensenten eine künstlerische und technische Spitzenstellung einnimmt.

Ein lichter Stern bezeichnet eine künstlerisch bedeutende, technisch jedoch inzwischen überholte Aufnahme.

Nach der Plattennummer findet man in Klammern eine Buchstaben-Zahlen-Kombination. Die erste Zahl zeigt, wieviele Platten die Veröffentlichung umfaßt, die zweite Zahl gibt den Durchmesser der Platten in cm an. Die Buchstaben bedeuten:

- Q: Quadro-Fassung (Qd: nach einem diskreten, Qm: nach einem Matrix-Verfahren), die auch Stereo und Mono abspielbar ist
- S (od. SM): Stereo-Fassung, die auch Mono abspielbar ist
- M: es gibt die Platte nur in Mono-Fassung
- E: es handelt sich um eine Mono-Aufnahme, die nachträglich quasi-stereophonisch aufbereitet wurde (electronic stereo, Breitklang, Stereo-Transcription usw.)

Um die aufnahmetechnische Seite der besprochenen Platten zu beschreiben, werden beim Punkt „Klangbild“ des Vorspanns der Kritiken einheitlich folgende Begriffe verwendet:

1. offen bzw. höhenbetont, gedämpft, baßlastig oder dumpf
2. präsent bzw. entfernt
3. transparent bzw. trocken, dicht, hallig, undurchsichtig oder mulmig
4. voll bzw. dünn
5. unverfärbt bzw. belegt, rau, scharf oder verfärbt
6. ausgewogen bzw. unausgewogen durch ...
7. räumlich bzw. flach

Unter „Fertigung“ wird angegeben, ob sich gehörmäßig herstellungstechnische Mängel folgender Art zeigten:

1. Oberflächenstörungen
2. Bandrauschen
3. Knack- und Knistergeräusche
4. Verzerrungsneigung
5. Rumpeln
6. Jaulen
7. Höhengschlag
8. Vorechos u. a.

In allen Fällen wird die Aussage durch die Zusätze „geringfügig“, „deutlich“ oder „störend“ präzisiert. Ist der Befund in allen acht Punkten zur Fertigung negativ, wird „einwandfrei“ angegeben. Alle Aussagen zu den Punkten „Klangbild“ und „Fertigung“ basieren auf Abhörergebnissen mit dem Rezensionsexemplar über die Wiederabgabenanlage des Berichterstatters.

Die Preise der Platten sind im Inhaltsverzeichnis am Schluß des Heftes angegeben.

Orchesterwerke

- J. CHR. BACH, Sinfonien für Doppelorchester op. 18 Nr. 1, 3 und 5 – Stuttgarter Kammerorchester, Karl Münchinger
Decca SXL 6638 (1 S 30)

Bedeutung: überfälliger Tribut der Schallplatte

Darstellung: „mozartlich“-philharmonisch, auf hohem Niveau

Klangbild: geringfügig gedämpft, präsent, transparent, voll, unverfärbt, Nr. 1 geringfügig belegt und scharf, ausgewogen, räumlich

Fertigung: geringfügige Knack- und Knistergeräusche, geringfügige Verzerrungsneigung im Innenraum, geringfügige Vorechos

Zum Vergleich herangezogen: op. 18, 1: Collegium aureum, Peters (harmonia mundi HMS 30 695)

Eigenartigerweise sind die Sinfonien für Doppelorchester aus op. 18 von Johann Christian Bach noch nie zusammenhängend eingespielt worden. Eigenartigerweise, weil sich die hier auskomponierten klanglichen und konzertanten Möglichkeiten für eine stereophone Aufzeichnung geradezu anbieten. Auch macht eine En-bloc-Einspielung den Phantasieeichtum, die Eigenart und die Zukunftsorientierung der Sinfonien des „Londoner“ Bach überdeutlich, von seinen raffinierten Klangmischungen und dem melodischen Charme der Erfindung ganz zu schweigen. Es war kein Wunder, daß sich gerade der junge Mozart von Johann Christian Bach angesprochen fühlte. Der Nachhall seiner Anregungen ist bei Mozart ja nicht zu überhören, auch wenn die Fülle der Assoziationen Bachs Musik eher als Vorhall erscheinen läßt, den Alfred Einstein einmal treffend „mozartlich“ nannte. Es ist eine andere Frage, ob man Johann Christian damit einen Gefallen tut. Gerechtfertigt wird man ihm damit keineswegs.

Die Frage stellt sich auch bei Karl Münchinger, der die Sinfonien für Doppelorchester ganz „mozartlich“ als Klassikvorhall nahm. Tatsächlich wimmelt es in ihnen von Mozart-Assoziationen, dennoch entbehrt Bachs Musik keineswegs der Eigenart, die nicht zuletzt aus ihrer stilistischen Stellung zwischen Spätbarock und Hochklassik resultierte. Indes hat Münchinger die konzertanten Stilelemente, die hier aus der Barock-

praxis eingeflossen sind, dem „sinfonischen“ Anspruch deutlich untergeordnet. Die barocke Geringstimmigkeit und Transparenz, die diesen Sinfonien keineswegs schlecht anstehen, wie die ältere Aufnahme der Es-dur-Sinfonie op. 18 Nr. 1 durch das Collegium aureum zeigte, sind einem zuweilen fast karajanischen Alfresco-Musizieren gewichen, das keinen Zweifel am Werk- und Stilverständnis der Interpreten gestattet. Münchinger und das Stuttgarter Kammerorchester spielen in relativ großer Besetzung, mit bekannt weichen Konturen, biegsamer Tongebung und nicht zu heftigen dynamischen Kontrasten. Das Ergebnis: Johann Christian Bach in philharmonischer Tradition – mit erlesener Klangkultur und sensibler Musikalität, aber leider ohne das rhythmische Federn, den konzertanten Esprit und den Charme der Intimität, die man ebenfalls aus diesen Partituren heraus hören kann. Eine Aufnahme mit Denkanstoß.

Ekkehart Kroher

- BEETHOVEN, Die neun Sinfonien, Ouverturen zu „Die Geschöpfe des Prometheus“, „Egmont“, „Leonore“ III – Ursula Koszut, Sopran; Brigitte Fassbaender, Alt; Nicolai Gedda, Tenor; Donald McIntyre, Baß; Philharmonischer Chor München, Münchner Philharmoniker, Rudolf Kempe
EMI Electrola 1 C 147-02506/13 Q (8 Qm 30)

Bedeutung: Beethoven als gesicherter Besitz eines deutschen Musikers, erste Quadroeinspielung der Sinfonien

Darstellung: sorgfältig ausgeleuchtet, energisch bis pathetisch, bisweilen etwas übergewichtig, aber frei von außermusikalischen Überlegungen, auch vom Orchester her auf hohem Niveau

Klangbild: geringfügig gedämpft, präsent, trotz starken Nachhalls transparent, sehr voll, unverfärbt, ausgewogen, sehr räumlich, im 4. Satz der Neunten relativ flach

Fertigung: einwandfrei

Zum Vergleich herangezogen: Böhm (DG 270045) 11/72 – Jochum (Philips C 71 AX 900) – Schmidt-Isserstedt (Decca SRK 25049-D) – Karajan (DG 643 600/07) 11/69

Der Anlaß zu dieser Gesamtedition der neun Beethoven-Sinfonien ist wohl in erster Linie in dem Bedürfnis zu suchen, den sich allmählichen erweiternden Quadromarkt und das Bedürfnis nach Quadroschallplatten mit dieser populären und in jeder Weise unerschöpflichen Werkreihe zu befriedigen. Die Erkenntnis, daß der heute 64jährige Rudolf Kempe zu den bisher von der Schallplatte vielleicht ein wenig vernachlässigten, weil weniger sensationell als vielmehr grundsätzlichen deutschen Dirigenten gehört; und ebenso, daß „seine“ Münchner Philharmoniker ein Orchester sind, das solchen Einsatz durchaus lohnt, mag zusätzlich zu dieser vom Repertoire her kaum notwendigen Neuaufnahme geführt haben. Doch schließlich: neben Böhm, Karajan, Jochum und Schmidt-Isserstedt, um die deutschen Vergleichsaufnahmen der vergangenen Jahre zu erwähnen,

haben Kempe und die Münchner Philharmoniker durchaus ihren Platz verdient. Und es ist ja auch heute noch und trotz des vielzitierten problematischen Verhältnisses zum Sinfoniker Beethoven die Gretchenfrage für jeden Dirigenten, der auf sich hält, geblieben: Wie hast du's mit den Beethoven-Sinfonien?

Nun ja: Rudolf Kempe beantwortet die Frage auf eine insgesamt sehr einleuchtende Weise. Er ist ein deutscher Musiker der Tradition, für den Beethoven gesicherten Besitz bedeutet. Keine Zweifel trüben sein Verhältnis zu den Sinfonien, zum traditionellen Klang- und Interpretationsstil des 19. Jahrhunderts, der freilich durch unbestechliche Text- und Notentreue von Komplexen jeder Art freigehalten wird. Kempe ist – ich wiederhole mich bewußt – ein grundsätzlicher Musiker, dem offensichtlich nichts mehr zuwider ist als jede Art von Spekulation. Wer denkt, das sei wenig, der höre diese Beethoven-Sinfonien, der vergleiche mit jener nun schon wieder beinahe „historischen“ Karajan-Aufnahme auf der einen, den aus Kempe-ähnlicher Grundhaltung genährten Interpretationen Böhms, Jochums auf der anderen, und so mancher inkompetent „heutiger“ Beethoven-Interpretation auf einer dritten Seite. Hochmut ist nicht angebracht. Kempe und seine Münchner Philharmoniker bieten ein rundes, musikalisch und stilistisch, aber ebenso vom Klanglich-Instrumentalen her in sich stimmiges Beethoven-Erlebnis. Die Grundfrage, ob unsere Zeit (ob jede Zeit) sozusagen einen Anspruch auf „ihren“ Beethoven habe, wird dabei gar nicht erst gestellt – eine überzeugende Antwort darauf hat ohnehin bisher noch keiner gefunden.

Dabei hat Kempes Beethoven, was angesichts einer so komplexen Werkreihe nur natürlich ist, verschiedene Aspekte, der Hörer empfindet – subjektiv – manches mehr, manches weniger gelungen. Ein wenig davon sei, am besten wohl in der „normalen“ Reihenfolge angemerkt. Die Einspielungen der ersten beiden Sinfonien halte ich fast für die besten Aufnahmen des Zyklus. Kempe siedelt sie genau in der fortschreitenden Linie der späten Haydn-Sinfonien an und läßt doch vom ersten Septimenakkord der Adagio-Einleitung der C-dur-Sinfonie keinen Moment eine Frage daran, daß sich etwas völlig Neues, unverkennbar Beethovensches ereignet. Seine Tempi sind drängend, energisch, Pathos wird nicht unterspielt – wozu die sehr opulente, füllige Aufnahmetechnik nicht nur bei der Wiedergabe über Quadro, sondern auch über Stereo beiträgt –, dennoch werden die instrumental Details liebevoll ausgeleuchtet (ausgezeichnet das Holz der Münchner!). Die formalen Proportionen sind klar, was bei späteren Werken ins Gewicht fällt, die mangelnde Spannung an Übergängen und Abschnitten, ist hier noch kaum zu merken. Ein beackmesstener Einwand am Rand: der Auftakt zum Trio geht im Nachhall des Menuetts der C-dur-Sinfonie unter.

Mit der „Eroica“ beweist Kempe dann, daß sein Beethoven dramatisch pathetisch, tragisch ist, ohne die musikalischen Tugenden, ohne Detaildurchhörbarkeit und Transparenz der Form aufzugeben. Der Kopfsatz wird wuchtig auf Kampf und Kontrast aufgebaut, die Marcia funebre hat Ernst ohne Sentimentalität, Scherzo und vor allem Finale demonstrieren – im Sinne des Komponisten – den Sieg des rein musikalischen Formwillens. Was fehlt, und immer wieder fehlt bis hin zur „Neunten“, wo davon noch mehr die Rede sein muß, ist ein Element der Spannung gerade an entscheidenden Punkten – aber seien wir ehrlich: in wessen Interpretation hat es diese Spannung seit Furtwängler überhaupt gegeben?

Was für die „Eroica“ gilt, gilt unter veränderten Vorzeichen für die beiden anderen

„großen“ Sinfonien, die fünfte und die siebente. Kempe hat ein gutes Gefühl für Tempo, er verhetzt nichts – weder den Kopfsatz der c-moll-Sinfonie noch deren Finale, weder das Scherzo der Siebenten noch auch dort das Finale, dessen Tempo noch Steigerung zum Schluß erlaubt. Und er findet auch für die beiden „langsamen“ Sätze, mit „Andante con moto“ und gar mit „Allegretto“ überschrieben, noch ein Zeitmaß, das ihrem Charakter und Ausdruck entspricht. Gerade die A-dur-Sinfonie ist ein gutes Beispiel für die hohe Qualität dieser Aufnahme.

Weniger einverstanden mag man mit der vierten Sinfonie, vor allem aber mit der „Pastorale“ sein, die für mein Gefühl zu übergewichtig musiziert werden, zu sehr auf Pathos und großen Klang hin angelegt, wobei die lyrischen Erlebnisdimensionen Beethovens gerade hier ein wenig kurz kommen.

Doch auch da, wie ebenso in der energisch federnd dirigierten Achten, bei der nur das Finale deutlich an Temperament verliert, wiegen Einwände gegenüber dem sauberen Gesamtduktus der Interpretation gering; zumal die Münchner Philharmoniker sich in allen Gruppen als gutes, ja hochrangiges Orchester erweisen; ein Kompliment, das möglicherweise zum Teil auch auf das Konto der durch ihren starken Raum eher schmeichelnden Aufnahmetechnik geht.

So wäre diese Kassette, die noch um gleichwertige Interpretationen dreier Beethoven-Ouvertüren ergänzt wird, rundum eine sehr gelungene, ja, wenn man will, auch durchaus nicht überflüssige Edition. Ihr einziger Schönheitsfehler ist – doch das mag wiederum subjektiv sein – die Interpretation der Neunten. Nicht daß nicht auch hier die musikalischen und künstlerischen Tugenden Kempes und des Orchesters zum Tragen kämen. Auch der Philharmonische Chor München macht seine Sache gut; und die Solisten sind sorgfältig gewählt – der Baß des Donald McIntyre hat das wünschenswerte Gewicht bei seiner Ansprache an die „Freunde“; Nicolai Gedda leistet sich den Luxus, das von Kempe freilich sehr lyrisch und zahm angelegte Tenorsolo geradezu „schön“ zu singen und klug zu einem Höhepunkt zu führen, den man bei den meisten seiner Kollegen selbst auf Platten meist nicht hört; Brigitte Fassbaender beweist, daß eine Sängerin ihres Niveaus für diese Aufgabe keineswegs Verschwendung ist, und Ursula Koszut hat nur bei der vertrackten Stelle des „Flügels“ nicht ganz das Format ihrer besten Konkurrentinnen. Doch die Neunte ist und bleibt eben ein Sonderfall. Sie ist ein Werk, das sich rein musikalischen Kriterien und Dimensionen verschließt, das mehr verlangt als kluge Disposition und Notentexttreue. In der „Neunten“ wird sinnfällig, daß es einen „zeitgemäßen“ Beethoven nicht gibt, nicht geben kann, weil dieses Werk seinen Anspruch im Musikalischen, im Künstlerischen, im Geistigen und im Emotionalen in sich trägt wie kaum ein anderes Beethoven-Opus, ausgenommen vielleicht der „Fidelio“. Weil es sich – ich schrieb es einmal anläßlich einer Aufführung unter Karajan – mit der Ästhetik des Teakholzzeitalters einfach nicht auf einen Nenner bringen läßt.

Kempe freilich versucht das nicht. Er macht sich seine Aufgabe gewiß nicht leicht, im Gegenteil, mir will scheinen, als sei er einzig diesem Werk gegenüber nicht ganz frei und unbeschwert; als müsse er, der sonst so geradewegs und unmittelbar mit Beethoven umgeht, hier so etwas wie Distanz walten lassen. Schon der erste Satz wirkt merkwürdig harmlos, auf das rein Musikalische reduziert. Die unerhörten Spannungen sind kaum vorhanden, die extremen Kontraste auf eine verbindliche Mitte hin orientiert. Man muß nur einige der „Kernstellen“ zum Beweis nehmen – die Rückkehr etwa in die „leeren Quinten“ des Beginns oder, beson-

ders augenfällig, die Hast, mit der Kempe in die Coda stolpert, um solchen Eindruck zu belegen. Das Scherzo ist gut gespielt, aber völlig undämonisch, das Adagio ist auf das rein musikalische Formale zurückgenommen; die einzelnen Variationenabschnitte stehen nebeneinander, als hätten sie kaum Beziehung, als sei hier nicht alles Leid der Welt in breiter Kantilene ausgesungen. Und dementsprechend entbehrt auch der vierte Satz seiner Notwendigkeit, seiner Verklammerung mit den anderen, seiner Ekstase, seines alle Grenzen sprengenden Jubels. Auch hier stehen die einzelnen Abschnitte nebeneinander, keine Spannung, keine Erschütterung verbindet sie. Merkwürdigerweise hat man hier den Eindruck, als sei auch im klangtechnischen Bereich die „Neunte“ flacher, distanzierter ausgefallen – ein subjektiver Eindruck vielleicht, vielleicht aber ein beabsichtigtes Zurücknehmen auch der Technik gegenüber dem schier maßlosen Anspruch dieses Werkes.

Gerechterweise aber muß man sagen, daß auch keine andere Schallplatteneinspielung der neunten Sinfonie diesem Anspruch voll gerecht zu werden vermag, ja daß, hätten wir nicht jene – technisch freilich ungenügenden – Mitschnitte einzelner Furtwängler-Aufführungen, der Diskograf überhaupt keinen Zeugen für seinen Anspruch ins Treffen zu führen hätte.

Gottfried Kraus

○ BEETHOVEN, Sinfonie Nr. 9 d-moll op. 125 – Marita Napier, Sopran; Anna Reynolds, Alt; Helge Brilioth, Tenor; Karl Ridderbusch, Baß; Ambrosian Singers, John McCarthy; New Philharmonia Orchestra, Seiji Ozawa
Philips 6747 119 (2 S 30)

Bedeutung: eine der wenigen Schallplatten-ausinandersetzungen eines jungen Dirigentenstars mit einem Beethovenschem Spätwerk

Darstellung: al fresco, weniger klassisch, vielmehr romantisch-effektiv gestaltet, jugendhaft-frischer Klang, doch mehr Stromlinie als Tiefendimension, auf gutem Niveau

Klangbild: geringfügig baßlastig, Pauken dumpf, präsent, Vokalteil deutlich entfernt, geringfügig undurchsichtig und mulmig, voll, unverfärbt, geringfügig unausgewogen durch vordergründige Holzbläser, recht räumlich

Fertigung: deutliche Oberflächenstörungen

Zum Vergleich herangezogen: Böhm (DG 2720 045-18) 11/72

Schon gleich zu Beginn des Werkes, dessen leere Quinten, bizarre und quaderförmige Klangballungen neben den häufig harschen Akkordrückungen und thematisch-strukturellen Aufsplitterungen weit in die Zukunft weisen (Bruckner, Brahms, Mahler), gewinnt man bei dieser neuen Diskussion Neunten den Eindruck, daß deren Spiritus rector eher einem spätmantischen, athletischen denn klassisch-ausgewogenen Dirigententypus zuzurechnen ist. Als Mentor dürften da Bernstein wie Karajan eine führende Rolle gespielt haben. Mit beiden hat Seiji Ozawa Kunst – so läßt sich unschwer herausdestillieren, wenn man diese Aufnahme kritisch auf sich einwirken läßt – ursächlichen Zusammenhang. Jedenfalls auffallend mehr als mit Karl Böhm, dem klassischen Idol, dessen hervorragende Einspielung aller Beethovenschen Sinfonien (im akustisch kaum zu übertreffenden Wiener Musikvereinsaal mit den Wiener Philharmonikern) unmittelbar zum Vergleich herangezogen wurde. Daß man es dabei nicht bewenden lassen kann, sondern auf zahlreiche frühere exemplarische Deutungen

zurückgreifen muß, um das Vorliegende auf seine wahre Substanz abzuklopfen, versteht sich von selbst.

Bewunderung wird man diesem Mut zum Wagnis uneingeschränkt entgegenbringen müssen. Man weiß insbesondere durch die hinreißende Art, in der Ozawa alle „heißblütige“ Musik, etwa die Requiemschauer von Berlioz und Verdi, anzuheizen versteht, daß er über ein farbenreiches und vor allem hellwaches Klangsensorium verfügt, das ihm wichtiger zu sein scheint als tiefeschürfende formale Geschlossenheit. Grüblerisch ist er gewiß nicht, eher „faustisch“ vorwärtsdrängend, angetrieben von unbändiger, geradezu motorischer Eigendynamik. Aus diesem Urtrieb ist seine musikalische Interpretation geprägt.

Derlei jugendhaft-frischen Drive registriert man wohlthuend im Scherzo, wenngleich dabei auch immer wieder die genialische Schmissigkeit des thematisch-integrierten Paukeneinsatzes des Guten zu viel erhält. Dem hätte die Aufnahmetechnik zuleibe rücken müssen. Davon erst später. Ziemlich überrascht ist der Rezensent hingegen, wie leichtfertig Ozawa sich gelegentlich über die korrekten Angaben der Partitur hinwegsetzt. Nichts steht da zum Beispiel im 5. Takt des ersten Satzes – beim Einsatz der 1. Klarinette – von einem Sforzato, sondern es ist ausdrücklich vom Komponisten ein „sempre pp“ vorgeschrieben, offensichtlich bereits die Eigenmächtigkeiten der Interpreten vorausahnend. Unsauber intoniert ist im folgenden Takt übrigens das auftaktige Zweiunddreißigstel der ersten Violinen (a²). Mißachtet wird vieles im Bereich der Dynamik (etwa von Takt 320 beschwört der Dirigent die Pauken, die kontinuierliches ff vorgeschrieben haben, zu reißerischem Crescendo; im zweiten Satz nimmt er das Forte schon weg, bevor das Diminuendo-Zeichen kommt, schließlich kümmert er sich wenig um die kleinen Crescendo-decrescendo-Wirkungen des dritten Satzes – ab Takt 11 –, bei denen Beethoven sich ja gewiß etwas gedacht haben muß, als er sie optisch kennzeichnete). Aber auch rhythmisch erlaubt Seiji Ozawa sich grobe Schnitzer: von den Übergängen im langsamen Satz abgesehen, die flach ausfallen, wenig inspiriert und spannungsarm musiziert werden, mißrät ihm der Anfang vollends. Er weiß schier gar nichts mit den beiden Einleitungstakten dieses einzigartigen Adagios anzufangen: es beginnt für ihn mit Takt 3, nachdem er den zweiten Takt völlig arhythmisch, mit einem zusätzlichen Viertel, zerdehnt hat. Das ist schlimm und eines Topstars unwürdig. Er allein legt schließlich das Grundtempo fest, hat sich dann aber auch konsequent daran zu halten. Viel fällt ihm auch nicht beim Kontrabaßrezitativ des letzten Satzes ein. Offensichtlich atmete er auf, als es vorbei war und er mit dramatischer Verve auf die Chornummer zusteuern konnte. Da entfaltet sich dann im Verein mit den vorzüglichen Solisten – Karl Ridderbusch und Marita Napier – ragen mit prächtigem Stimmvolumen und individuellem Timbre heraus – Ozawas faszinierende Klangartistik. Den Choranteil wünschte ich mir zum Beispiel weniger rund, vielmehr rhythmisch-prägnant artikuliert. Gesang und Intonation sind jedoch ohne Makel. Das Solistenquartett und der Chor wären allerdings bei näherem Heranrücken an die Mikrofone besser zum Zuge gekommen. Auch das Orchester hätte im letzten Satz eine zuweilen nottunende Zurücknahme erfordert. Die Balance ist in diesem Teil streckenweise ebenso wenig gelungen wie in den anderen Sätzen, in denen mir grundsätzlich die Holzbläser – vom Blech dann noch verstärkt – zu vordergründig klingen. Manches wird dadurch unnötig grobschlächtig, leer und dann und wann ein bißchen brutal. Vor allem registriert man bei Pauken und tiefen Streichern – insbesondere bei den Fortis-

simo-Ausladungen, die der Dirigent kraft seines Temperaments liebt – sehr beeinträchtigende Klangverdunkelungen, Unschärfen und in der Regel ein recht mulmiges Klangbild, wobei zu allem Übel zuweilen noch die Bläser vorschlagen oder nachklappern. Daß man ungemein viel Sorgfalt in Probe und Aufnahmevorbereitung walten ließ, kann ich mir nicht so recht vorstellen – vom Ergebnis her aufgeschlüsselt. Das vor allem auch deswegen, weil das Vom-Blatt-Spielen und sich vom einen auf den anderen Tag auf verschiedene Dirigenten einstellen zu müssen eine Vorzugsqualität der Londoner Orchester ist – unnachahmlich, weil derlei zum englischen Konzertsystem gehört. Trotz dieser nennenswerten Einschränkungen ist der negative Eindruck nicht so zu veranschlagen, als habe man den zahlreichen Einspielungen von Beethovens „Neunter“ hiermit irgendeine weitere, unbedeutende, hinzugefügt. Das sei ausdrücklich bestritten. Es darf ja nicht vergessen werden, daß man auch Ozawa am eigenen (hohen) Leistungsniveau mißt, die Erwartungen also stets in seinem Falle sehr hoch geschraubt sind. Ihm gegenüber steht das Kräftepotential eines Furtwängler, Kleiber, Klemperer usw., aber auch die jeweilige Substanz, von der solches Klangmaterial unerbittlich Rechenschaft fordert. Ich möchte Ozawas Einspielung wegen ihrer überzeugenden Darstellung allgemein sogar empfehlen, wenngleich ich mich subjektiv auch eher für Böhm weniger überhitzte, im formalen Aufbau natürlichere und klanglich wesentlich transparentere – alles in allem also ausgewogenere (klassische) Interpretation des Werkes entscheiden würde. Wie kein anderer beachtet er geradezu minuziös, was in der Partitur steht. Und wie viel Ruhe in der Bewegung vonnöten ist – jene höchste klassische Disziplin –, wie langatmig Form und Inhalt im Verhältnis zueinander stehen können, das und vieles mehr noch rechtfertigt mein Zögern mit einem Urteil, das allzu leicht sich ins Gegenteil verkehren könnte. Ein faszinierendes Beethoven-Dokument bleibt Ozawas Interpretation dessen ungeachtet dennoch.

Peter Fuhrmann

○ STRAUSS, Tod und Verklärung op. 24; Vier letzte Lieder – Gundula Janowitz, Sopran; Berliner Philharmoniker, Herbert von Karajan Deutsche Grammophon 2530368 (1 S 30)

Bedeutung: thematisch sinnvolle Kopplung
Darstellung: Orchester sehr opulent mit strategisch genau gesetzten Höhepunkten auf hohem Niveau; Gesang instrumental, ebenso perfekt wie schön, auf hervorragendem Niveau
Klangbild: offen, geringfügig entfernt, sehr transparent, recht voll, unverfärbt, ausgewogen, sehr räumlich
Fertigung: einwandfrei

Zum Vergleich herangezogen: Sabata (Heliodor 88002) – Schwarzkopf, Ackermann (Angel 35084) – della Casa, Böhm (Decca SMD 1243)

Schon im Bereich der absoluten Musik steht fest, daß es die objektive, unanfechtbar „richtige“ Wiedergabe eines Werkes nicht gibt. Noch viel mehr entzieht sich die Programmmusik (jenseits vorausgesetzter handwerklicher Erfüllung) jeglicher Objektivität. Die Interpretation einer programmatischen Idee öffnet der Auslegung sozusagen Tür und Tor. Parallel dazu bleibt (mehr denn je) auch die kritische Wertung völlig subjektiv bestimmt von dem jeweilig bezogenen Standpunkt zum Thema. Zum Beispiel einem so heiklen wie „Tod und Verklärung“, das schon außerhalb der Musik philosophisch und theologisch Stoff genug für

divergierende Meinungen hergibt. Ins Musikalische transponiert, zeigt sich bei Richard Strauss, daß sogar die anscheinend eindeutigen ekstatischen Steigerungen des Mittelteils sehr variabel erfahrbar sind und sich auf sehr unterschiedliche Art persönlicher Imagination öffnen. Zu welchen Kontrasten das sehr abstrakte Thema des Überschreitens der Grenze vom Diesseits ins Jenseits inspirieren kann, belegen von den bekannt gewordenen Interpretationsmodellen zwei Aufnahmen mit den Berliner Philharmonikern besonders deutlich. Da ist einmal die – gestrichene – Heliodor-Aufnahme mit Toscanini-Günstling Victor de Sabata (um ausnahmsweise nicht Böhm, Szell oder Maaßel zu zitieren) und zum anderen die neue Karajan-Aufnahme. Zwischen beiden liegen Welten. Welche dieser beiden Welten die „richtige“ ist, bleibt allein persönlicher Entscheidung vorbehalten. Für de Sabata ist der Klang kein Primat. Es zeigt sich unter seiner Stabführung zwar, daß die Berliner Philharmoniker auch Anno 1939 schon ein phantastisch gut klingendes Orchester waren, aber Sabata ist viel eher ein Mann des Rhythmus: eisern, scharf, in den Punktierungen knapp und fast barsch. Die Triolen der Stringendo- und Appassionato-Passagen kommen im Mittelteil in hellem, scharfem, schlank pointiertem Klang. Das „Per aspera ad astra“-Thema steigt schon in der Unisono-Andeutung sehr nebensächlich auf und verdichtet sich auch im bewußt flüssig gehaltenen Endzitat eher ungewichtig und ohne jede verklärende Weihe. Ganz anders Karajan. Von ihm kommt die tröstliche, sanftere und sich in völliger Verklärung auflösende Deutung. Seine erste Platten-Auseinandersetzung mit dem Strauss-Opus geschah vor gut zehn Jahren mit den Wiener Philharmonikern. Wie sich zeigt, bestimmen mittlerweile seine klangästhetischen Vorstellungen dominierend auch den geistig-musikalischen Ablauf. Seine Tempi sind eher ruhiger geworden, Motivisches hat im Ausspielen von klanglichen Delikatessen mehr Gewicht bekommen, und das „Verklärungsthema“ geht von unnachahmlich weich und volltönig zelebriertem As-dur in voller Breite und nicht ohne Pathos ein in die sanfteste C-dur-Läuterung des ppp-Ausklangs. Im Verein mit den in Soli und Tutti gleich hervorragenden Berliner Philharmonikern suggeriert Karajan nach klanglichen Fiebergüten des Mittelteils die höchst tröstliche Gewißheit des Eingehens in den großen Frieden.

Verklärung auch auf Seite 2 der Platte mit den „Vier letzten Liedern“. Gundula Janowitz singt sie überwältigend schön und makellos. Wie sie die melodischen Bögen, die melancholisch-ruhigen Koloraturen und die Intervallsprünge biegsam und sammetweich nachvollzieht und aussingt, wie sie die dynamische Palette vom Pianissimo bis ins befreiende Forte nutzt, das alles ist Zeugnis großen, hervorragenden Gesangs. Im Gegensatz zu della Casa und der Schwarzkopf (der die Janowitz durch die bessere Tiefe überlegen ist) hat sie es schwerer, weil die Tontechnik sie zugunsten voller Räumlichkeit in Distanz placierte. Dadurch wird einestheils die einsame und entrückte Grundstimmung der Hesse- und Eichendorff-Texte unterstrichen. Zugleich aber bewirkt diese Distanz im Verein mit einer ganz leicht diffusen Räumlichkeit eine vermutlich beabsichtigte Neutralisierung und „Entpersönlichung“ des Gesangs. Die Stimme gesellt sich als schönstes aller Instrumente den klangzaubern den Berlinern zu, wird eingebettet in den Orchesterklang und krönt ihn. Die reine, vollkommene Stimme der Janowitz kommt fast wie aus höheren Sphären. So rundet sich orchestral und vokal das Thema „Tod und Verklärung“ in völliger ideeller Übereinstimmung, die sich auch klanglich manifestiert.

Herta Piper-Ziethen



SCHÖNBERG – BERG – WEBERN
(Schönberg, Pelleas und Melisande; Verklärte Nacht; Orchestervariationen op. 31; Berg, Drei Orchesterstücke op. 6; Lyrische Suite; Webern, Passacaglia op. 1; Fünf Sätze für Streichorchester op. 5; Sechs Stücke für Orchester op. 6; Symphonie op. 21) – Berliner Philharmoniker, Herbert von Karajan
Deutsche Grammophon 2711014 (4 S 30)

Bedeutung: Karajans Einstand als Interpret der „Neuen Wiener Schule“

Darstellung: alle Werke primär auf „Klang“ hin realisiert, vor allem die großen Orchesterwerke prägnant und perfekt, insgesamt auf mittlerem bis hervorragendem Niveau

Klangbild: offen, präsent, sehr transparent, sehr voll, unverfärbt, ausgewogen, sehr räumlich

Fertigung: einwandfrei

Zum Vergleich herangezogen: „Verklärte Nacht“: Mehta (Decca SXL 6325) – op. 31: Rosbaud (Wergo 60013) – Berg „Lyrische Suite“: LaSalle-Quartett (DG 2713006) 11/71

Herbert von Karajans Wiener Schule – der Salzburger Maestro studierte 1925/28 in Wien – beschränkte sich nicht auf Universalität und Musikakademie allein, sondern hieß auch – Anton Webern (das „von“ ist seit 1918 in Österreich abgeschafft!). Man entnimmt's mit Staunen einem DG-Interview zur vorliegenden Kassette („Ich hatte immer schon ein besonderes Verhältnis zur Neuen Wiener Schule, ganz einfach, weil ich zu der Zeit in Wien studiert habe, und zwar auch bei Anton von Webern“). Ich gestehe, daß ich von Karajan, dem unbekannten Webern-Schüler, bisher nichts wußte und deshalb gern mehr erfahren würde... Karajans „Neue Wiener Schule“ ließ lange auf sich warten. Pünktlich zum Schönberg-Fest indes machte er alle jene Kritiker verstummen, die stirnrunzelnd gemeint hatten, Atonalität und Dodekaphonie paßten ihm nicht ins ästhetische Konzept. Nicht mit einer mageren Einzel-LP, sondern einer vierteiligen Kassette meldet sich der Dirigent in Sachen Schönberg und Schule nun zu Wort. Hart hat er sich die Einspielungen erarbeiten müssen, weniger wohl Schönbergs spätromantische Opera 4 und 5 als die Variationen op. 31 („Jenes Stück, mit dem ich am meisten gerungen habe“), vor allem doch Weberns „Symphonie“, die ans analytische Vermögen des ausübenden Musikers, zu schweigen von dem des Hörers, höchste Anforderungen stellt. Die Aufnahmen entstanden 1972 bis 1974, also

rund zwanzig Jahre nach Übernahme der Chefdirktion von Berlins Philharmonikern; 15 Jahre habe er gebraucht, um sein Orchester zur „Einheit“, zum nötigen „Zusammenhören“ zu erziehen: „Erst als dies erreicht war, konnte man darangehen, Stücke hohen Schwierigkeitsgrades... einzustudieren“ (Interview).

Zunächst ein Wort zur Auswahl der Werke, die durchaus einer gewissen Symmetrie gehorcht: „Pelleas“ und „Variationen“ sind für große Orchester geschrieben, die „Verklärte Nacht“ ist eine Streicherbearbeitung des Sextetts, die Schönberg selber vornahm. Ähnlich bei Webern: „Passacaglia“ und „6 Stücke“ (reduzierte Fassung) gehören dem vollen Apparat, die „Fünf Sätze“ dagegen bilden eine Streicherfassung, die der Komponist der Quartettformation angeeignet ließ. In der Mitte stehen die „Drei Orchesterstücke“ Bergs sowie die eigene Streicherbearbeitung der Mittelsätze aus der „Lyrischen Suite“ für Streichquartett. Unter historischem Aspekt betrachtet haben wir es hier mit jener Stufenpyramide zu tun, die auf dem Cover abgebildet (und intendiert?) ist: Auf breitem Sokkel nachwagnerischer Tradition – „Pelleas“ und „Verklärte Nacht“ machen mehr als ein Drittel der Kassette aus – erheben sich Atonalität (Bergs op. 6, Weberns op. 1, 5, 6) und Dodekaphonie (Schönbergs op. 31, Weberns op. 21), wobei im Falle Weberns dem immer schmäler werdenden Umfang seiner Formen (Pyramidenspitze) auch eine ständig präziser zugespitzte Strukturierung entspricht. Hier wird musikgeschichtliche Entwicklung so anschaulich wie in H. H. Stuckenschmidts Kassettext gedanklich nachvollziehbar.

Als Repertoirekritik sei angemeldet, daß Karajan statt der unvermeidlichen, diskographisch bestens abgedeckten „Verklärten Nacht“ (Barenboim, Mehta, Sebastian) besser Schönbergs ebenso wichtige wie vernachlässigte „Fünf Orchesterstücke“ op. 16 hätte einspielen sollen; statt der (hier unnötigen) Zugnummer hätte der Hörer eine wesentliche Information mehr bekommen. Verzichten würde man auf das berühmte Poem um so lieber, als es eindeutig zu den weniger gelungenen Teilen der Karajanschen Schönberg-Schule-Interpretation gehört. Hier unterlag er recht fatal seinem Hang zum weichen Mystifikationsklang, so raffiniert er auch von den Technikern akustisch vermittelt wird. Der interpretatorische Ansatz des Stücks ist jedoch für uns heute weniger bei Dehmels schwüler Erotik zu suchen, der Schönbergs Musik zugrunde liegt, als viel eher im durchsichtigen Klang der Originalfassung für Streichsextett, das heißt in dessen (im emphatischen Sinne) kammermusikalischem Charakter. Dasselbe gilt für die Sätze aus

Bergs „Lyrischer Suite“. Vergleicht man hier etwa die schlanke Tongebung der LaSalle-Leute mit Karajans pompös besetztem Streicherchor, so fällt die Wahl, nach den Kriterien von Deutlichkeit und Transparenz und überdies Perfektion, gegen den Maestro aus. Was die im übrigen hervorragenden Berliner Musiker zum Beispiel im dritten Satz des vorüberhuschenden „Allegro misterioso“ da zweifellos richtig spielen, kommt bei ständigem extremen Pianissimo kaum mehr näher verfolgbar aus den Lautsprechern. Es schleicht sich bei diesen Streicherbearbeitungen Schönbergs und Bergs unter Karajans Aufsicht außerdem etwas im falschen Sinne Stimmungshaftes, Schummriges, Impressionistisches ein, was mit den Intentionen der Komponisten – soviel Stilempfinden muß man mitbringen! – kaum mehr etwas gemein hat.

Daß die klangprächige sinfonische Dichtung „Pelleas und Melisande“ dem Strauss-Dirigenten Karajan „liegen“ würde, war vor auszusehen; weniger hingegen das beachtliche Gelingen der Schönberg-Variationen: Äußerste instrumentale Bravour des Orchesters, Prägnanz der Diktion bis in die Füllgrane der heiklen Partitur, rhythmisches Feuer und eine dynamisch geradezu ominös geglückte Aufnahmetechnik – jede Variation wurde übrigens in einer anderen Aufnahmestellung des Orchesters gespielt – machen das schwierige und gefürchtete Werk wohl auch für den Nicht-Zwölftonexperten, bei wiederholten Hören, verstehbar. Man glaubt es zu spüren, daß die Arbeit am technischen Gefüge dieser Musik den technizistischen Musiker Karajan besonders faszinierte, obwohl er sich emotional am stärksten zu Bergs expressionistischen „Orchesterstücken“ bekennt („Ich brauche immer eine Nacht, um mich von ihnen zu erholen“), deren Interpretation denn auch den vergleichbaren Aufnahmen (Abbado, Rosbaud, Boulez) kaum nachsteht.

Eine ganze Platte innerhalb der Kassette gilt den Stücken Anton Weberns, was ihr in Anbetracht der desolaten Katalogsituation (Neuheiten hier: op. 1, 6, 21) hohe Relevanz gibt. Gerade mit Weberns knapper, aufs Wesentliche konzentrierter Tonsprache hat ja der Musikfreund die reale Chance, hörend Anschluß zu finden an die musikalische Entwicklung der jüngsten Jahrzehnte. Und Karajan macht es ihm, vor allem mit den koloristisch reichen „6 Stücken für Orchester“ op. 6, denkbar leicht. Miniaturen von äußerster formaler Verdichtung und konziser Ausdrucksgewalt, kommen sie gerade in solch klanglich abgestufter und ausbalancierter Realisation dem Verständnis besonders entgegen. Auch ein ausschließlicher Beethoven- oder Chopin-Fan wird sich dem Stück Nr. 3, einer düster stampfenden „Marcia funebre“,

softline!

ungewöhnlich preisgünstig vom Soundprofi WHD

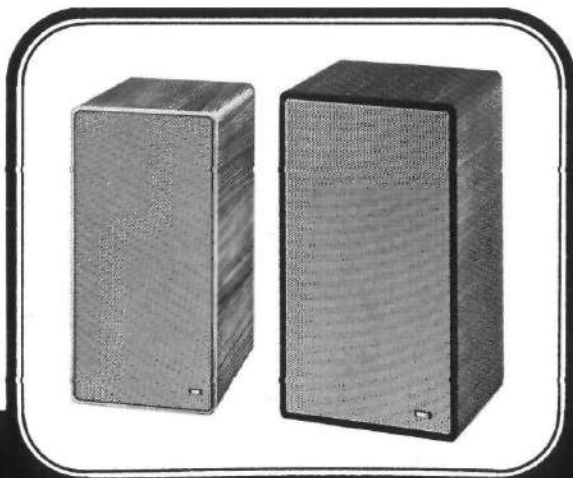
- Wenn markant-eckige Lautsprecherboxen nicht zu Ihrer Wohnungseinrichtung passen und Sie sanfte Rundungen bevorzugen – WHD hat sie!
- Wenn Sie Lautsprecherboxen suchen, bei denen Sie zu vernünftigem Preis ein Maximum an high fidelity bekommen – WHD hat sie!

Box 2800: 60 Watt · 35 - 25 000 Hz · 3-Weg-Kombination: Tieftonstrahler, Kugelkalotte-Mitteltonstrahler, Kugelkalotte-Hochtonstrahler · Volumen: 16 ltr
Box 3000: 70 Watt · 25 - 25 000 Hz · 3-Weg-Kombination: Tieftonstrahler, Kugelkalotte-Mitteltonstrahler, Kugelkalotte-Hochtonstrahler. Volumen: 26 ltr
Gehäuse wahlweise in Nußbaum natur, weiß oder anthrazit



Prospekte und Bezugsquellennachweis durch:

Wilhelm Huber + Söhne OHG
7212 Deißlingen (Neckar) · Box 20



nicht entziehen können. Die „Symphonie“ op. 21 für Klarinette, Baßklarinette, 2 Hörner, Harfe und Streicher, die natürlich keine Sinfonie im herkömmlichen Sinne ist, sondern eher ein Klangobjekt reiner Konstruktion (Karajan: „kein Ablauf, sondern ein Zustand“), bildet die äußerste Grenze musikalisch noch zu vermittelnder Inhalte. Sogar hier noch: ein Hauch von „Schmelz“, von Wohlklang!

„Auch die Spannung soll ästhetisch schön sein“, meinte Karajan zusammenfassend zur vorliegenden Produktion, und man kann sich wohl kein treffenderes Urteil über seine Arbeit ausdenken. Mögen Boulez oder Rosbaud in einzelnen Interpretationen der hier vorgestellten Werke noch konsequenter auf Partiturreue, auf Härting des thematischen Materials oder rhythmische Verschärfung gesetzt haben, Karajan bleibt sich treu, indem er zunächst einmal auf die Suche nach dem idealen Klang ging. Komplex gedachte und entworfene Musik so zu versinnlichen, daß das Konstruierte ohne Rest in diesem Klang aufgeht, das gelang ihm tatsächlich, mit Ausnahmen, in erstaunlichem Maße. Die Komplimente gibt er indes an seine Musiker weiter: „Die Philharmoniker spielen es wie Mozart.“

Wolfgang Schreiber

Konzerte

MOZART, Klavierkonzert C-dur KV 503; Fantasie c-moll KV 475 – Ivan Moravec, Klavier; Tschechische Philharmonie, Josef Vlach
Musicaphon BM SL 1403 (1 S 30)

Bedeutung: zwei große Mozart-Klavierwerke in seltener Koppelung
Darstellung: konzertant und konventionell, auf gutem Niveau
Klangbild: offen, Klavier etwas eng, präsent, geringfügig dicht, recht voll, Klavier geringfügig belegt, ausgewogen, recht räumlich
Fertigung: einwandfrei

Das späte große C-dur-Konzert gehört, wohl wegen der etwas konventionelleren Thematik des Kopfsatzes, nicht zu den Publikumsfavoriten unter Mozarts Wiener Klavieroperas. Die Diskografie spiegelt dies exakt. Gerade deshalb ist eine zusätzliche Einzelaufnahme begrüßenswert. Allerdings wage ich zu bezweifeln, ob diese Supraphonübernahme besonders viele Freunde finden wird. Ivan Moravec, Jahrgang 1930, hat sich vor allem in den USA durch seine Einspielungen einen Namen gemacht, bei uns ist er bisher kaum bekannt geworden. Was er hier zu bieten hat, ist ein recht konventioneller Mozart, gekonnt gespielt, aber in keiner Weise aufmerken lassend. Moravec spielt entschieden und klar gestaltend, aber eigentlich doch recht unpersönlich und ohne eigenständige Phantasie. Mozart-Konventionen lassen sich etwa im Schlußsatz spüren, der nach alter Virtuosenart sehr schnell genommen ist, so daß Passagenwerk zu perlenden Girlanden gefriert. Am eindringlichsten noch das Andante, das hier – wiederum nach älterem Brauch – fast als Adagio genommen ist, aber Tiefe und Gewicht besitzt.

Das Orchester nimmt seine Funktion so qualitativ und gut musikalisch wahr, wie man es von der Tschechischen Philharmonie erwarten kann. Daß es besonders schön und ausbalanciert klingt, kann man aber beim besten Willen nicht sagen. So bleibt am Ende die Frage nach dem Warum einer solchen Veröffentlichung, die trotz der geringen Zahl an Konkurrenzaufnahmen des KV 503 doch kaum Konkurrenz ist.

Ingo Harden



PROKOFIEFF, Klavierkonzerte Nr. 1–5. Ouvertüre über jüdische Themen op. 34. – Michel Béroff, Klavier; Michel Portal, Klarinette; Parrenin-Quartett; Gewandhaus-Orchester Leipzig, Kurt Masur
EMI Electrola 1 C 195-02521/23 (3 S 30)

Bedeutung: beste Gesamteinspielung aller fünf Konzerte
Darstellung: rasante Tempi, zupackend, bestechende Virtuosität des Solisten, Pianist und Orchester auf hervorragendem Niveau
Klangbild: offen, präsent, sehr transparent, sehr voll, unverfärbt, ausgewogen, sehr räumlich
Fertigung: einwandfrei

Zum Vergleich herangezogen: Nr. 1–5: Browning (RCA SER 5622–24) – Nr. 3: Argerich (DG 139349) – Browning (Seraphim S-60224) – Gilels (Melodia 04403-4584) – Prokofieff (World Records SH 209) – Kapell (RCA VIC 1520) – Nr. 4: Serkin (Columbia MS 6405) – Nr. 5: Richter (DG 138075)

Mit Ausnahme des Konzerts für die linke Hand, ein Auftragswerk für den einarmigen Pianisten Paul Wittgenstein, schrieb Prokofieff seine Klavierkonzerte für den eigenen Gebrauch. Er selbst reihte alle fünf unter seine besten Werke ein. Sogar in seinen letzten Lebensjahren, als drei von ihnen der Bannstrahl der Sowjetmächte traf (es handelte sich um das 2., 4. und 5. Konzert, die 1948 auf der Liste der nichtgenehmigten Werke auftauchten), hielt er weiterhin an ihnen fest: er sah sie als Entwicklungsstufen eines konsequent verfolgten kompositorischen Wegs.

Als Prokofieff dies in seiner Autobiographie niederschrieb, lagen die Tumulte, die sich an die Uraufführung der beiden ersten Konzerte 1912 und 1913 angeschlossen, nahezu vierzig Jahre zurück. Seinen Ruf als enfant terrible des Klaviers begründete sein zweites Konzert, das nach dem Verlust der Partitur 1923 neu gefaßt wurde: Prokofieff führte in diesem Werk eine ganze Reihe pianistischer und kompositorischer Neuerungen ein. So ist etwa die gesamte Durchführung des ersten Satzes in das Soloinstrument verlegt, es entsteht dadurch eine der längsten Konzertkadenzen der gesamten Klavierliteratur. Obwohl das dritte Klavierkonzert – seine klassizistisch-dreiteilige Form markiert eine Wende im Schaffen Prokofieffs – das bekannteste geblieben ist, glaubte der Komponist erst in seinem fünften Konzert das angestrebte Ziel einer „neuen Simplizität“, einer Versöhnung des expressiv-motorischen mit dem lyrischen Moment, erreicht zu haben. Prokofieff hat dieses Werk dem mittleren Konzert, das in seiner leicht regressiven Ästhetik bei weitem nicht an den Einfallsreichtum und die Frische des fünften Klavierkonzerts heranreicht, immer vorgezogen, obwohl der extrem schwierige Klavierpart einer weiteren Verbreitung nicht gerade dienlich war. 1932 geschrieben, wurde das Werk bis 1940 ausschließlich vom Komponisten selbst aufgeführt, ehe sich dann Swjatoslaw Richter zu seinem bedeutendsten Anwalt aufschwang.

An der Interpretation Richters muß auch die vorliegende Aufnahme mit Béroff ge-

messen werden, und man kann es vorwegnehmen: der 24jährige Franzose steht dem Älteren pianistisch in nichts nach. Die Toccata (3. Satz) ist atemberaubend gespielt, die gefürchteten Glissandi des 2. Satzes enden mit der Präzision eines Uhrwerks auf den Schlußnoten. Was mir der älteren polnischen Einspielung Richters einen ganz leichten Vorsprung zu geben scheint, ist die Durchformung der lyrischen Passagen des vierten Satzes, in denen Béroff zwar einen schönen Klavierton produziert, aber die klangliche Magie dieser Partien nicht ganz zu realisieren vermag (Szigeti etwa hat diesen für Prokofieff charakteristischen Mischklang zwischen Soloinstrument und tremolierenden Orchestergruppen in seiner Aufnahme des ersten Violinkonzerts unnachahmlich getroffen). Dies sind aber nur minimale Abstriche gegenüber einer ansonsten singulären Interpretation.

Dieses Prädikat hingegen würde ich Béroffs Einspielung des dritten Klavierkonzerts nicht ohne weiteres ausstellen: der klassizistische Interpretationsansatz ist zwar durchaus diskutabel, das Tempo des Kopfsatzes aber zu langsam, die latente Aggressivität, der Brütismus der Durchführung dieses Satzes zu unterentwickelt. Allerdings ist es schon eine große Sache für sich, wie Béroff die Akkordpassagen beider Hände in den Schlußtakt des Finales über das Orchester hinweg heraushämmert. Trotz Béroff, Gilels, Argerich, Browning dessen ältere Einspielung die BCA-Aufnahme weit übertrifft, und auch trotz Prokofieffs eigener, immer noch hörenswerter Interpretation hat in diesem Konzert der viel zu früh verstorbene William Kapell nach wie vor das letzte Wort gesprochen: sein perkussiver, an manchen Stellen bestürzend „unmenschlicher“ und versachlichter Klavierstil, sein kristallklares und pedalfreies Spiel haben innerhalb der Prokofieff-Interpretation keine Nachfolge gefunden.

Dies sind aber auch die einzigen kritischen Bedenken, die ich gegen die vorliegende Kassette erheben würde. Béroff spielt die ersten beiden Konzerte mit solch unvergleichlicher Rasanzen und Vehemenz (Kadenz im Kopfsatz des zweiten Konzerts!) – technische Probleme gab es für ihn ja noch nie, und ein sportiver Pianist ist er immer gewesen –, daß man getrost von einer Ablösung der Gesamteinspielung der Konzerte durch Browning – nicht nur auf klanglichem Sektor – sprechen kann. Browning, pianistisch in keinsten Weise Béroff unterlegen, stand mit Leinsdorf ein Dirigent zur Seite, der mit einem undifferenzierten, plakativen Orchesterspiel weit unter gewohntem Niveau blieb: Zu Masur und der exceptionalen Leistung des Leipziger Gewandhausorchesters liegt da schon ein ganzer Klassenunterschied. Trotz der oben erwähnten leichten Einschränkungen ein ganz dicker Stern.

Wolfgang Mohr

Kammermusik

HÄNDEL, Sämtliche Sonaten für ein Blasinstrument und Basso continuo – Frans Brüggen, Block- und Traversflöte; Bruce Haynes, Oboe; Bob van Asperen, Cembalo und Orgel;

Eine neue Serie für Liebhaber★



Kammermusik

in Kassetten-Ausgaben — zum Sonderpreis



BÉLA BARTÓK
Die 6 Streichquartette
The 6 String Quartets, Nos. 1-6 (Hungarian Quartet)
Ungarisches Streichquartett
Hungarian Quartet
3 LP · Stereo 2733 001 · DM 39,—

LUDWIG VAN BEETHOVEN
Streichquartette op. 18 Nr. 1-6
Amadeus-Quartett
3 LP · Stereo 2733 002 · DM 39,—

FRANZ SCHUBERT
Klavierquintett A-dur D. 667
„Forellen-Quintett“
Christoph Eschenbach · Rudolf Koeckert · Oskar Riedel · Josef Merz · Georg Hörtnagel
Notturmo Es-dur D. 897
für Klavier, Violine und Violoncello
Christoph Eschenbach
Rudolf Koeckert · Josef Merz
Streichquintett C-dur D. 956
Amadeus-Quartett · William Pleeth
Oktett F-dur D. 803
Philharmonisches Oktett Berlin
3 LP · Stereo 2733 003 · DM 39,—

JOSEPH HAYDN
Streichquartette op. 76 und 77
Amadeus-Quartett
4 LP · Stereo 2734 001 · DM 49,—

LUDWIG VAN BEETHOVEN
Sonaten für Klavier und Violine
Wilhelm Kempff · Yehudi Menuhin
5 LP · Stereo 2735 001 · DM 59,—

Alle Preise sind unverbindlich
empfohlene Verkaufspreise

★ Veröffentlichung: 10. Januar 1975. Diese Reihe wird fortgesetzt. Sie bietet dem Schallplattenfreund eine repräsentative Auswahl der großen kammermusikalischen Werke.

Anner Bylsma, Violoncello; Hans Jürg Lange, Fagott
Philips 6747 096 (3 S 30)

Bedeutung: nach den heutigen Erkenntnissen umfassendste Einspielung auf alten Instrumenten

Darstellung: sehr sorgfältig, differenziert und farbig, auf hohem Niveau

Klangbild: offen, präsent, sehr transparent, sehr voll, unverfärbt, ausgewogen, sehr räumlich, deutliche Atemgeräusche (Brüggen)

Fertigung: geringfügige Vorechos

Zum Vergleich herangezogen: Linde (HM 30181) 4/71 – Linde (Intercord 711-09 Z) – Piguet (EMI 1 C 163-29031) 2/71

An Aufnahmen Händelscher Bläsersonaten hat es in jüngster Zeit nicht gerade gemangelt, wobei der Hauptakzent auf den Sonaten op. 1 lag. Bei den wesentlichen Einspielungen der Sonaten für Traversflöte aus diesem Zyklus wurden jedoch moderne Querflöten verwendet (Linde, Zöller). Eine Gesamtausgabe, wie sie jetzt Frans Brüggen vorlegt, gab es bisher noch nicht, was einen wesentlichen Teil zur Bedeutung der Dreiplattenskassette beiträgt. Der zweite wichtige Punkt ist das alte Instrumentarium, auf das ich gleich noch zu sprechen komme. Aus Opus 1 wurden die Sonaten 1b, 2, 4, 5, 7, 8 und 11 aufgenommen, sowie drei Werke aus der Sammlung Walsh & Hare und die im Autograph überlieferten Sonaten in B-dur und d-moll, bei denen kaum Zweifel an der Authentizität und ihrer Instrumentierung bestehen. Die Einzelsätze der letzten Plattenseiten entstammen Sonaten, deren übrige Sätze bereits in anderen Werken enthalten sind oder eine andere Instrumentierung zulassen. Als hübsches Alternativbeispiel wird das F-dur-Allegro aus der G-dur-Flötensonate op. 1 Nr. 5 hier noch einmal in der Version für Oboe vorgestellt. Neben dem Wechsel von Block-, Traversflöte und Oboe wurden durch Variierung des Basso continuo zusätzliche Farbnuancierungen erreicht: Bei den Flötensonaten wechselt die Cembalo-Cello-Begleitung mit Orgel-Cello-Begleitung, und im Falle der B-dur-Sonate begleitet sogar nur das Cello. Die Oboe wird stets vom Cembalo und dem Fagott als Rohrblattantipoden begleitet. Bei der Auswahl der Blasinstrumente verfiel man auf den glücklichen Gedanken, Instrumente aus dem Londoner Hause Stanesby zu verwenden. Interessant klingt vor allem die dickwandige Oboe von Thomas Stanesby junior: Sehr voll und dunkel mit einer ganz eigenartigen Färbung, die heute bisweilen noch von deutschen Oboisten auf dem Englischhorn in der tiefen Lage hervorgebracht wird. Wunder schön die Blockflöte von Thomas Stanesby sen., die sehr zart und weich, dabei vor allem wenig näselnd und frei schwingend klingt. Sehr charakteristisch der verschleierte, „empfindsame“ Ton der einklappigen Traversflöte von Stanesby jun., und eine Rarität das Fagott aus dem Jahre 1747, das älteste Exemplar, das uns aus England bekannt ist. Leider fehlen jegliche Angaben zum Cembalo, zur Orgel und zum Violoncello sowie zum Aufnahmerraum. Jedoch wurde auch hier alles sorgfältig aufeinander abgestimmt und von der Technik in das rechte Licht gerückt. Interpretatorisch wurde jedes Werk bis ins letzte Detail durchgearbeitet. Störend für mich wieder auf die Dauer die typisch Brüggenischen Intonationsrückungen bei espressiv gestalteten langen Noten, eine Eigen- oder Unart, die in abgeschwächter Form auch von Oboist Bruce Haynes übernommen wurde. Andererseits habe ich Brüggen selten so sorgfältig, differenziert, tonschön und bar aller fingertechnischen Kinkerlitzchen musizieren hören wie hier, und mit gleichen Qua-

litäten warten auch seine hervorragenden Mitspieler (Bruce Haynes!) auf. Brüggen ausgezeichnete Text und eine vorbildliche Werkinformation runden den vorzüglichen Gesamteindruck ab.

Holger Arnold

 HAYDN, Feldparthien Hob. II: 41–46 (Divertimenti Nr. 1 B-dur Hob. II: 46, Nr. 2 B-dur Hob. II: 42, Nr. 3 Es-dur Hob. II: 41, Nr. 4 F-dur Hob. II: 45, Nr. 5 B-dur Hob. II: 46, Nr. 6 F-dur Hob. II: 44) – Bläser des Tonhalle-Orchesters Zürich: André Raoult, Hans Martin Ulbrich, Oboe; Hans Rudolf Stalder, Heinz Hofer, Klarinette; Günther Schlund, Erich Fink, Horn; Paul Meyer, Manfred Sax, Erich Zimmermann, Fagott; Max Frei, Kontrafagott
Jecklin/Disco 534 (1 S 30)

Bedeutung: neu im Bielefelder

Darstellung: musikantisch-derb, auf gutem Niveau

Klangbild: offen, präsent, transparent, voll, geringfügig belegt, ausgewogen, recht räumlich

Fertigung: deutliche Oberflächenstörungen, deutliche Knack- und Knistergeräusche, geringfügiges Rumpeln, geringfügige Vorechos

Die Bläser des Tonhalle-Orchesters Zürich legen hier erstmals eine Aufnahme der sechs Feldparthien Hob. II: 41–46 von Haydn vor – die Autorschaft Haydns wird in diesem Falle nach wie vor bisweilen angezweifelt, obwohl schlüssige Quellen auf ihn verweisen. Ein Autograph ist zwar nicht bekannt, jedoch verweist auch Gerold Fierz in seinem hervorragenden Taschentext mit Recht auf die sechs Stücke unter dem Namen Haydns, die unter der Bezeichnung Divertimenti im Archiv der Musikfreunde Wien liegen, sowie auf eine nahezu identische Abschrift der Sammlung Exner, die heute in Zittau verwahrt wird. Wie dem auch sei, die Stücke liefern hier in nahezu authentischer Besetzung (lediglich das Serpent, das in Nr. 1, 4 und 6 gefordert wird, wurde dem modernen Instrumentarium entsprechend durch ein Kontrafagott ersetzt) ein aufschlussreiches Bild der zu Haydns Zeit eher kammermusikalisch besetzten Militärkapellen, auf die die Bezeichnung „Feldparthie“ einwandfrei verweist. Die Konzeption der Züricher Bläser zielt denn auch in erster Linie auf das Derb-Musikantische, das diesen Werken zweifellos anhaftet. Freilich, man hätte vielleicht den kammermusikalisch-subtileren Charakter etwas mehr herausarbeiten können, der auch dem Titel Divertimento gerecht worden wäre; unter der Überschrift „Feldparthie“ liegt man auf alle Fälle mit der hier demonstrierten Hemdsärmeligkeit richtig.

Holger Arnold

 DVORAK, Klavierquintett A-dur op. 81; Streichquintett Es-dur op. 97 – Stephen Bishop, Klavier; Mitglieder des Berliner Philharmonischen Orchesters: Alfred Maleček und Ferdinand Metzger, Violine; Giusto Cappone und Kunio Tsuchiya, Viola; Peter Steiner, Violoncello
Philips (Import) 6500363 (1 S 30)

Bedeutung: zweite zur Zeit im Bielefelder Katalog geführte Einspielung von Dvořáks Opus 97

Darstellung: gediegen und fein durchgearbeitet, auf hohem Niveau

Klangbild: geringfügig gedämpft, recht präsent, transparent, voll, unverfärbt, ausgewogen, recht räumlich

Fertigung: einwandfrei

Die Wiener Einspielung von Dvořáks Es-dur-Streichquintett (Decca SMD 1297) hatte

Wulf Konold jüngst (siehe Heft 12/1973) nicht ohne Einschränkungen begrüßt. Hier machen es die Berliner philharmonischen Kollegen offenbar besser; jedenfalls gibt es bei ihnen kein unbekümmertes Drauflosmusikisieren. Beim mehrmaligen Abhören dieses Werkes darf man resümierend feststellen, daß keine Feinheit des Satzes – selbst nicht in den Mittelstimmen – vernachlässigt unter den Aufnahmefaktoren gefallen ist. Temperamentsmäßig halten sie sich freilich in Grenzen; aber dieses delikat konzipierte Opus bedarf weder übertriebener Derbheit noch irgendwelcher aufgesetzten Effekte. Stattdessen hat das Berliner Ensemble viel ernsthafte Arbeit an die Darstellung dieser Dvořákschen Spätschöpfung gewandt, so daß die künstlerischen Intentionen des Komponisten im ganzen wie im einzelnen wohl erfüllt sind.

Ähnliche Vorzüge kann man ihrer Wiedergabe des weit häufiger eingespielten A-dur-Klavierquintetts nachrühmen, für das sie sich mit dem Pianisten Stephen Bishop verbunden haben. Schade nur, daß speziell im ersten Satz die Aufnahmetechnik das Klavier favorisierte und allzu sehr dominieren ließen; noch in einer kurzen Partie der Dumka, Eulenburg-Partitur S. 49, sind die Streichinstrumente, ins pianissimo zurückgenommen, nahezu unhörbar. Diese zunächst ungünstige Relation gleicht sich späterhin allerdings völlig aus; und so ist man auch hier vom musikalischen Standard stark beeindruckt. Schon um des Es-dur-Streichquintetts willen sollte diese Platte eine Pflichterwerbung für die Freunde der Dvořákschen Kammermusik sein.

Werner Bollert



BERG, Streichquartett op. 3; Lyrische Suite – Alban-Berg-Quartett
Telefunken 6.41301 (1 S 30)

Bedeutung: vollgültige Alternative zu der LaSalle-Aufnahme

Darstellung: kontrastreich, großräumig, expressiv, auf hervorragendem Niveau

Klangbild: offen, sehr präsent, sehr transparent, voll, unverfärbt, ausgewogen, sehr räumlich

Fertigung: Seite 2 geringfügige Knack- und Knistergeräusche

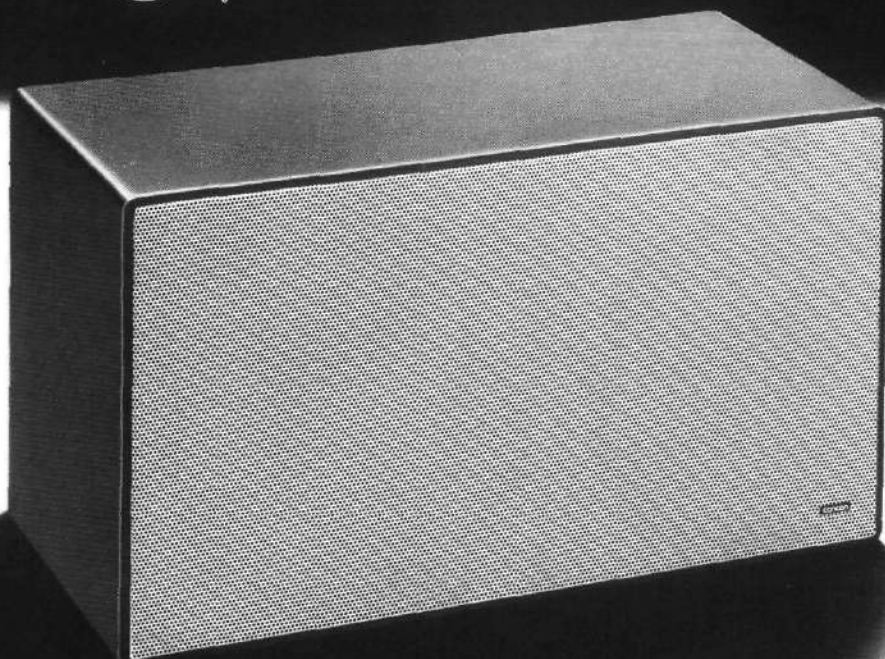
Zum Vergleich herangezogen: LaSalle (DG 2713006) 11/71

Zugleich mit einer Haydn-Einspielung (siehe Heft 12/74) erscheint vom Alban-Berg-Quartett eine Platte mit den beiden einschlägigen Werken Alban Bergs. Ein gewisser Rahmen – von Klassik bis zur Moderne – ist damit abgesteckt. Bei diesem Ensemble liegt für die erste Veröffentlichung im Bereich der Moderne eine Beschäftigung mit dem Oeuvre des Namenpatrons nahe.

Von solchen speziellen Bedingungen abgesehen: ein Blick in den Bielefelder Katalog zeigt, daß bisher die zu Recht „hochdekorierte“ LaSalle-Einspielung diesen Bereich eigentlich allein vertrat, denn die alte Turnabout-Aufnahme genügt in keiner Beziehung den Qualitätsansprüchen, die zu stellen wären. Ein Vergleich der LaSalle-Einspielung mit der des Alban-Berg-Quartetts liegt auch aus einem anderen Grunde nahe: für ein Jahr war das Alban-Berg-Quartett „Schüler“ der LaSalles, insbesondere Walter Levins.

Die Unterbesetzung des Katalogs mit Aufnahmen solcher Werke ist zumindest teilweise erklärbar: Zunächst sind die spieltechnischen Anforderungen enorm – aber sicher wäre auch anderen Quartetten die Bewältigung der Schwierigkeiten möglich. Zum anderen scheint es, als sei eine gewisse Affinität zu dieser Musik seltener, gleichwohl aber nötig, damit der mühsame Weg einer Aufbereitung der komplizierten

LE 900 heißt die neue große Canton. Sie werden ihresgleichen noch nie gehört haben.



Technische Daten LE 900

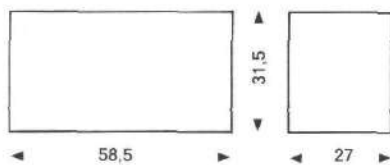
Impedanz	
(Scheinwiderstand):	4 ... 8 Ohm
Nenn-/Musikbelastbarkeit:	90 ... 120 Watt
Empfohlene Verstärkerleistung pro Kanal:	40 ... 120 Watt
Geeignet für Räume:	30 ... 70 m ²
Gewicht und Volumen:	14 kg/50 l brutto
Übertragungsbereich nach DIN 45 500:	19 ... 25 000 Hz
Übergangsfrequenz:	700/2900 Hz
	12 ... 24 dB pro Oktave

Ausführung:

Nußbaum natur oder Polyesterbeschichtung in weiß bzw. anthrazit. Rundgelochtes Leichtmetallgitter.

Hoch oder quer zu stellen.

Fünfmetr-Anschlußkabel mit Normstecker fest montiert.



Abmessungen in cm

Mehr Information? Schreiben Sie an Abt. Bff 15

Ihr Baß hat bis in abgründige Tiefen Wucht und Atem. Mit einem Langhub-Chassis neuer Bauart konnten wir die Tiefton-Wiedergabe aus der angestrengten Enge befreien, in die die meisten HiFi-Boxen – selbst gute – sie zu pressen scheinen. Neuentwickelte Kalotten-Lautsprecher und eine Frequenzweiche mit außergewöhnlichem Schaltungskonzept bewirken, daß mittlere und hohe Tonlagen sich mühelos und strahlend klar, ohne Schreien und ohne Schärfe, aber auch ohne jeden Anhauch von Belegtheit artikulieren.

Canton LE 900 – das sind über zehn Oktaven unverfälschter Wirklichkeit. Die große Canton wird von nun an zu den Autoritäten in der „High Fidelity“ zählen.

canton

CANTON ELEKTRONIK GMBH + CO. • 6390 USINGEN, POSTFACH 1109 • MITGLIED DES DHFI
TELEFON 06081/60 82...5 • TELEX 4153 90 • FERTIGUNG: 6396 WEILROD 5 • NIEDERLAUKEN

Qualität die man hört:



TONACORD = Marken-Saphire,
-Diamanten und -Systeme höchster Qualität.

Achten Sie auf

ORIGINAL-
TONACORD-
TONNADELN!



- Sämtliche Typen für alle Plattenspieler-Systeme – auch ausgefallene – sind bei Ihrem Fachhändler stets lieferbar
 - Eine Gebrauchsanweisung in deutsch liegt immer bei
 - Tips zur optimalen Schallplattenpflege gibt's gratis dazu
 - ORIGINAL-TONACORD-TONNADELN werden mit Garantie-Urkunde geliefert
- TONACORD**
hat das »know how« auf dem HiFi-Sektor

Darum: Kaufen Sie Qualität –
achten Sie auf dieses Zeichen:

TONACORD
Ihr Schlüssel
zum guten
Ton

TONACORD-Tontechnik
233 Eckernförde · Postfach 1444
Telefon (04351) 4 11 22 · Telex 02 9319

Struktur nicht abschreckt; denn ohne analytische Arbeit sind solche Werke kaum überzeugend realisierbar

Die spieltechnische Bewältigung des Textes wird von beiden Ensembles selbstverständlich gelöst; tatsächlich scheint in diesem Bereich beim Alban-Berg-Quartett sogar noch eine geringe Nuance größerer Ausgeglichenheit der Einzelspieler feststellbar. Einige Stellen der LaSalle-Einspielung könnten darauf, oder auf nicht ganz so konsequente Ausmerzung kleinster Unebenheiten während der Aufnahme schließen lassen.

Bei beiden Einspielungen ist als Grundlage aller Arbeit die genaueste Aufarbeitung des Textes durch analytische Ansätze wohl feststellbar. Das läßt sich verfolgen an der genauen Darstellung der Satzstruktur. „Führende“ Stimmen, „Haupt“- und „Nebensimmen“ – in beiden Partituren finden sich durchgehend entsprechende Hinweise – sind herausgearbeitet und mit dem Kontext ausbalanciert. Solche Einzelheiten sind in ein Interpretationsganzes so eingefügt, daß eine mögliche Penetranz immer vermieden wird.

Diese Übereinstimmungen der Aufnahmen liegen, wie oben bemerkt, vor allem in der Sache. Eine umfassendere Betrachtung zeigt, daß das Alban-Berg-Quartett während seiner Arbeit mit den LaSalle allenfalls solchen Sachzwang erfahren hat, keinesfalls aber zugleich eine bestimmte interpretatorisch-künstlerische Einstellung übernommen hat.

Schon die Umsetzung der sehr detaillierten sonstigen Spielanweisungen des Textes zeigt die divergierenden Auffassungen beider Darstellungen. Das Alban-Berg-Quartett spielt dynamische Kontraste und unterschiedliche Farbgebungen extremer aus. Die Spanne zwischen p und fff in den ersten 32 Takten des op. 3 zeigt das deutlich. Spielanweisungen wie „am Steg“, „flautando“ werden als weitreichendere Gegensätze ausgelegt (etwa op. 3, 1. Satz, Takt 41 ff; Lyr. Suite, 2. Satz, Takt 62 ff). Die Dominanz der Obertöne im einen Fall oder ihr fast völliges Zurücktreten im anderen sind sehr deutlich. Nicht zuletzt in der Wahl der Tempi und der Überleitungstrecken dazwischen zeigt sich vor allem im op. 3 ganz ähnliches. Daß das Alban-Berg-Quartett für beide Sätze dieses Werkes etwas länger braucht, liegt weniger am langsameren Grundtempo als vielmehr daran, daß langsamere Abschnitte ausgeprägter zurückgenommen werden. Um solche Kontraste in eine den Zusammenhalt wahrende, übergreifende Organisation zu binden, ist es dann nur konsequent, wenn das Alban-Berg-Quartett mit einer sehr merkbar expressiven Motiv- und Linienspannung arbeitet. Gerade lyrische Gestalten in op. 3, etwa im 1. Satz, Takt 49 ff oder im 2. Satz, Takt 119 ff, lassen dies erkennen, aber auch ein Abschnitt wie der Anfang des zweiten Satzes bis Takt 40, wo vordringlich mit eben diesem Mittel kontrastierende Elemente zu einer großräumigen Phrase zusammengefaßt werden. Die Darstellung des LaSalle-Quartetts ist weniger direkt, abgeklärter: Um wenige Grade geringer hervortretende Kontraste lassen eine zurückhaltendere Linienführung zu. Für das op. 3 scheint mir die etwas zupackendere Interpretation des Alban-Berg-Quartetts adäquater.

Im Grundsätzlichen lassen sich die Positionen für die Lyrische Suite ebenso beschreiben. Dazu und sozusagen durch diese Konstellation auch bedingt ist noch ein weiterer, für die Suite spezifischer Aspekt bedeutsam. Die Darstellung des Alban-Berg-Quartetts ist sehr stark auf die durch die Überschriften der Sätze umrissenen Ausdruckswerte abgestellt. Die Beziehung des Textes, des Materials zu den programmatischen Überschriften wird deutlich und stark nachvollziehbar ausgespielt. Am di-

rektesten ablesbar im Allegro misterioso. Rasantes Tempo und extreme Auswertung der vorgeschriebenen Klangeffekte (Dämpfer, am Steg, col legno, flautando usw.) lassen die rhythmische Struktur und den Tonhöhenverlauf stellenweise zugunsten eines fast nur noch im Klangspektrum erfaßbaren Ablaufs zurücktreten. Eben das wird vom LaSalle-Quartett durch langsames Tempo und weniger extreme Farbgebung verhindert. Das LaSalle-Quartett bleibt in der Lyrischen Suite insgesamt mehr im formalen und materialen Bereich, verdeutlicht weniger einen programmatisch-dramatischen Ablauf als den einer Suite und läßt die möglicherweise entfernt parodistisch auf den barocken Instrumentalstil bezogenen Stellen als solche stehen (Andante amoroso: Rhythmische und lineare Parallelbewegungen, Arpeggio-Bewegungen im vierten und letzten Satz). Eine Wertung scheint unmöglich, beide Darstellungen sind in sich überzeugend.

Die hier vorliegende neue Einspielung der Bergschen Werke für Streichquartett verdient einen Stern, denn sie steht in jeder Beziehung auf einem hervorragenden Niveau und zeigt zudem eine überzeugende interpretatorische Alternative zu der des LaSalle-Quartetts: Eine imposante Leistung für ein Debut!

Rainer Wilke

Klavierwerke

○ HÄNDEL, Die acht großen Suiten für Cembalo solo – Blandine Verlet
Telefunken SAWT 9623/4-B (2 S 30)

Bedeutung: Handels Suitensammlung von 1720 wieder in einer Cembalo-einspielung

Darstellung: musikalisch, ungezwungen bis ungeniert, auf gutem Niveau

Klangbild: offen, präsent, geringfügig hallig, voll, unverfärbt, nicht sehr räumlich, zum Teil deutliche Außengeräusche

Fertigung: geringfügige Oberflächenstörungen

○ HÄNDEL, Suiten für Cembalo Nr. 2, 4, 5, 8 – Colin Tilney
Archiv-Produktion 2533168 (1 S 30)

○ HÄNDEL, Suiten für Cembalo Nr. 1, 3, 6, 7 – Colin Tilney
Archiv-Produktion 2533169 (1 S 30)

Bedeutung: archivgerechte Einspielung der Händel-Suiten durch einen interessanten jungen Cembalisten

Darstellung: schlank, geschliffen, weder musikalisch noch stilistisch einseitig, auf hohem Niveau

Klangbild: offen, recht präsent, transparent, recht voll, unverfärbt, recht räumlich

Fertigung: einwandfrei

Die Klaviersuiten Händels stehen traditionell im Schatten der entsprechenden Werke Bachs. So „gerecht“ dies in gewisser Hinsicht ist – gar so belanglos, wie es

das Katalogangebot suggeriert, sind zumindest die acht Suiten der Sammlung von 1720 (die Suiten Nr. 9–16 sind Kompilationen, die nicht von Händel stammen) nun doch nicht. Gewiß stehen sie an kompositorischer Dichte den Partiten Bachs um einiges nach, aber nicht nur zeigen viele Einzelsätze echt Händelsche Prägnanz der melodischen Erfindung: Werke wie die Suiten in d-moll, E-dur oder g-moll sind Satzfolgen ohne schwachen Punkt, und in irgend einer Hinsicht sind auch die übrigen Suiten interessant.

So gesehen ist es nicht mehr als recht und billig, daß jetzt, nachdem für eine Weile nur Einzelaufnahmen und die außer der Reihe rangierende Klavierversion Glenn Goulds vorlagen, gleich zwei neue Gesamtaufnahmen erscheinen. Beide erlauben, um dies vorweg zu sagen, von Händels Musik angemessen Kenntnis zu nehmen, beide Interpreten gehen dabei durchaus verschieden vor. Die Französin Blandine Verlet hatte sich mit ihrer Louis-Couperin-Platte (siehe Heft 8/72) bei uns eingeführt als temperamentvolle, durchaus unakademisch lebendig spielende Cembalistin. Die neue Valois-Produktion, von Telefunken übernommen, zeigt unverkennbar dieselbe Handschrift: Händels Musik wird mit natürlichem Schwung angegangen, das Spiel „atmet“, kleinkariert-fleißige Nähmaschinenarbeit wird nicht einmal in den Laufsätzen spürbar, nie erklingt Musik distanziert als „tönend bewegte Form“, sondern immer als „sprechende“ Ausdruckskunst. Dabei folgt Blandine Verlet, deren Cembalo auf der Plattentasche nicht näher bezeichnet ist, durchaus neueren aufführungspraktischen Techniken, wenn sie die Tempokontaste zwischen den Sätzen eher mildert als schärft. Dadurch und durch den frei „sprechenden“ Vortrag gewinnt ihr Spiel große stilistische Einheitlichkeit und Geschlossenheit, obwohl die Formung im einzelnen einen etwas locker gefügten Eindruck macht, denn Verlet bettet das Rubato nicht immer in ein konstantes Grundtempo ein, sondern ist auch in diesem Punkt „flexibel“, wodurch sich manchmal quasi romantisch-pianistische Wirkungen ergeben, die zur formalen und ausdrucksmäßigen Direktheit dieser Musik etwas quer stehen. Immerhin ist auch dies nicht ohne Konsequenz, und sogar die recht direkte Wiedergabe des Cembalotons „paßt“ zu der Interpretation.

Eine ähnlich eindeutige Linie zeigt die Wiedergabe durch Colin Tilney nicht: Sie ist stilistisch weniger auf einen bestimmten Wiedergabestil fixiert, damit allerdings auch weniger eingeleist und einseitig. Der junge Tilney, der hier ein sehr bemerkenswertes und erfreuliches Schallplattendebüt vorlegt, nutzt zwar auch das Rubatospiel, aber nur bei Sätzen, die durch ihre kompositorische Struktur oder Bezeichnung freier angelegt sind – vor allem in den fantasieartigen Präludien. Andere Stücke wie etwa die Fugen spielt er streng in Takt und Rhythmus und gewinnt um den geringen Preis stilistischer Einspurigkeit eine größere Differenziertheit der Wiedergabe. Manche Sätze geraten ihm dabei etwas blaß und akademisch in ihrer Beschränkung auf blanke Notentreue, andere wiederum sind, da Tilney ein Cembalist von unaufdringlicher Virtuosität ist, höchst fesselnd und zwingend, zumal der junge Engländer alle aufführungspraktischen Register zieht: inegales Spiel, Punktierungen und Doppelpunktierungen, dezente Auszierung der Wiederholungen – besonders elegant und schlüssig sind ihm die Auflösungen der Arpeggien gelungen. Generell läßt sich feststellen, daß die Aufnahme nach bester Archivtradition mit einem Maximum an Sorgfalt und Verantwortungsbewußtsein erstellt wurde. Das beginnt bei der Aufnahme-technik, die den Klang der beiden alten Hamburger Instrumente von Zell und Fleischer ohne Vorder-

gründigkeit, aber sehr schön ausgewogen und fein gezeichnet eingefangen hat. Es läßt sich ablesen an Äußerlichkeiten wie etwa der konsequenten Ausspielung aller Wiederholungen – Verlet verfährt da willkürlicher – und eben an der wirklich in jeder Hinsicht durchgeformten Darstellung, die im einzelnen und im großen viel Sorgfalt und Umsicht erkennen läßt (einziger Schönheitsfleck dieser Edition ist für mich das Fehlen breiterer Kennrillen bei Beginn einer neuen Suite und die Beschränkung auf die Tonartangaben auf den Etiketten). Im Gesamteindruck scheinen mir Suiten wie etwa die zweite und vierte weniger zwingend gelungen als beispielsweise die d-moll-Suite, weshalb ich mich zu einem „Stern“ nicht durchringen kann. Aber es besteht kein Zweifel, daß dies die zur Zeit verbindliche Aufnahme der acht Händel-Suiten ist und daß mit Colin Tilney ein Interpret die Diskus-Bühne betreten hat, von dem unter ähnlich günstigen Produktionsbedingungen noch viel zu erwarten sein dürfte.

Ingo Harden

 HAYDN, Drei Londoner Sonaten (Hob. XVI/50–52) – Malcolm Frager BASF 2021 881-3 (1 S 30)

Bedeutung: Frager auf klassischen Pfaden
Darstellung: deutlich um Ausnutzung moderner Klavierklänge bemüht, auf hohem Niveau

Klangbild: offen, recht präsent, transparent, recht voll, unverfärbt, recht räumlich

Fertigung: einwandfrei

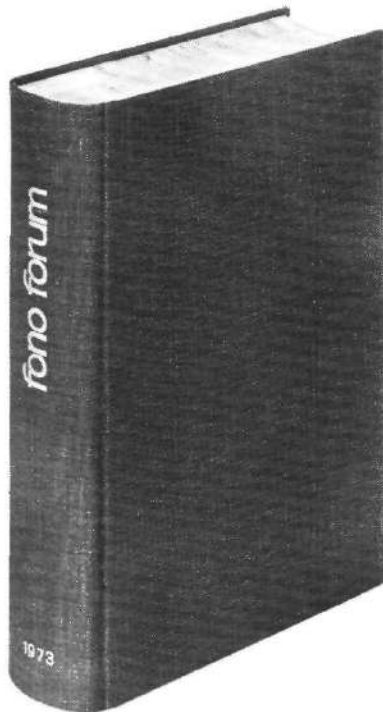
Der Name Malcolm Frager war erstmals im Zusammenhang mit fulminanten Prokofieff-Deutungen einem breiteren Kreis bekanntgeworden. Nach einer längeren Phase der Ruhe liegen nun von ihm bei BASF eine Anzahl durchweg interessanter Aufnahmen vor, die allerdings die Frage nach dem Personalstil des Pianisten noch nicht eindeutig beantworten. Bei der hier zu besprechenden Platte jedoch wird das besondere Haydn-Konzept Fragers deutlich: soweit man aus Buchbindern, bei Teldec unlängst erschienener Kassette im Vorhinein schließen darf, liegen die Unterschiede zwischen beiden im Ansatz: Buchbinder versteht Haydn mehr aus der perlend-spitzen Spielästhetik heraus. Frager zeichnet ungewöhnlich weich, fast möchte man sagen, er rückt Haydn in Schubertsche Nähe (typisch hierfür ist der erste Satz der D-dur-Sonate, Hob. XVI/51). Es ist ein angenehmes, sicherlich historisch nicht ganz stilreines Haydn-Spiel – aber wo ist ein solches zu finden, wenn heute kein historischer Flügel benutzt wird und Fragen der Tempowahl wie die der Ornamentik ohnehin nicht völlig eindeutig geklärt sind? Jedenfalls ist diese Aufnahme ebenso durch pianistische wie klangliche Sorgfalt gekennzeichnet; Frager bemüht sich offensichtlich, zu zeigen, daß diese drei späten Sonaten (vermutlich entstanden sie alle um 1794) schon in eine Zeit hineinwuchsen, in der die musikalische Romantik zu keimen begann. Der Text von Uwe Kraemer bringt wichtige Hinweise zur Quellenlage, zur Datierung und zur Numerierung. Insgesamt aber ist es bei einer Veröffentlichung dieser Art immer fraglich, ob man Werke aus gleicher Entstehungszeit zusammenstellen sollte, wenn nicht an einen Plattenzyklus gedacht ist. Dennoch fällt deutlich die stilistische Andersartigkeit der D-dur-Sonate auf; man erlebt hier ähnliches wie bei den späten Quartetten Haydns.

Knut Franke

 MENDELSSOHN, Lieder ohne Worte (Gesamtaufnahme); 6 Kinderstücke op. 72; Gondellied, op. 102 Nr. 7;

Ein schönes Buch

binden wir aus Ihrem
„fono forum“-Jahrgang



Wenn Sie Ihre 12 Hefte mit dem Jahresinhaltsverzeichnis an unser Postfach schicken, erhalten Sie 4 Wochen später ein gut gebundenes Buch zurück.

Es hat einen blauen Einband aus grobem Leinen, eine Goldprägung auf dem Rücken und kostet DM 16,80 pro Band.

Ältere Jahrgänge binden wir auch, es sind sämtliche Einbanddecken vorrätig.

Darüber hinaus erledigen wir alle Buchbinderarbeiten; unser Merkblatt gibt auf alle anstehenden Fragen Auskunft. Wir schicken es Ihnen gern.

Richard Mayer, Buchbindermeister, 7 Stuttgart, Postfach 1084, Telefon (07 11) 622195.

Andante cantabile; Presto agitato o. op.; Albumblatt op. 117 – Daniel Barenboim
Deutsche Grammophon 2740104 (3 S 30)

Bedeutung: mustergültige Mendelssohn-Dokumentation

Darstellung: sehr besonnen; ungewöhnlich differenziert im Klanglichen; Biedermeier von der Samtseite her gesehen, auf hervorragendem Niveau

Klangbild: geringfügig gedämpft, recht präsent, transparent, nicht sehr voll, unverfärbt, recht räumlich

Fertigung: geringfügige Oberflächenstörungen

○ MENDELSSOHN, Lieder ohne Worte (Gesamtaufnahme); Albumblatt op. 117; Gondellied A-dur; Variations sérieuses op. 54; Andante cantabile und Presto agitato o. op. – Daniel Adni
EMI Electrola 1 C 153-05387/89 (3 S 30)

Bedeutung: Mendelssohn jugendlich in ausgezeichnete Talentprobe dargeboten

Darstellung: mit frischerem Zugriff als Barenboim; dabei nicht immer so fein abgestuft, auf hohem Niveau

Klangbild: offen, recht präsent, transparent, sehr voll, unverfärbt, recht räumlich

Fertigung: einwandfrei

Zum Vergleich herangezogen: Kyriakou (Vox SVBX 5411)

Vor Jahren hatte Rena Kyriakou für Vox erstmals eine Gesamtaufnahme der „Lieder ohne Worte“ von Mendelssohn eingespielt. Sie hat dafür schlechte Zensuren bekommen, ein Urteil, das nur bedingt berechtigt war, obwohl mehr als nur ein Körnchen Wahrheit darin steckte. Die griechische Pianistin näherte sich dem Werk Mendelssohns nicht mit biedermeierlicher Zierlichkeit, sondern mit dem forscheren Zugriff eines Interpreten, dem es primär darum geht, einen geschlossenen Zyklus ohne große Faxen vorzulegen – gleichsam zur gefälligen Dokumentation für diejenigen, die Mendelssohn ungeachtet aromantischer Neigungen in den sechziger Jahren, wie es Nietzsche sagte, als „schönen Zwischenfall der deutschen Musik“ betrachteten und dementsprechend auch zu schätzen wußten. Was damals solide und informativ wirkte, beginnt deutlich zu verblasen durch das Erscheinen gleich zweier Gesamtaufnahmen der 48 Stücke, die die beiden Daniele (nämlich Adni und Barenboim) nun bei Electrola und bei der DG vorgelegt haben. Beide Einspielungen haben ein sehr hohes Niveau, unterscheiden sich aber deutlich voneinander. Dem nachdenklichen, sensitiven Gemüt Barenboims gelingen besonders die lyrischen Kleinstrukturen ungemein subtil; ungeachtet der Möglichkeiten (oder Nicht-Möglichkeiten), die zeitgenössische Hammerklaviere gehabt haben, geht Barenboim mit Mendelssohn um, als handele es sich um eine Art deutschen Chopin: winzige, aber deutliche Rubati, höchst delikat geschliffener Anschlag, ja, die Raffinesse eines abgefeimten Klaviergourmets lassen sich konstatieren. Sie überragen gewiß das damals klanglich Mögliche, loten aber zugleich doch auch die emotionalen Chancen aus, die dieser Musik innewohnen. Im Verhältnis zu Adni sind die langsamen Stücke Barenboim eindeutig differenzierter gelungen. Es ist ein in schönster Weise harmonisches Klavierspiel, vielleicht ein wenig zu „kulinarisch“, wenn man sich der Entstehungsdaten der Werke (1830–1845) bewußt wird. Das aber ändert nichts an dem künstlerisch vollkommenen Resultat.

Anders hingegen steht es mit den raschen Sätzen. Vergleicht man etwa das „Lied ohne Worte“ in a-moll op. 38 Nr. 5 in den beiden Einspielungen, so ergibt sich, daß Adni der „Pianistische“ der beiden ist. Das ist nicht im Sinne einer frohgemuten Drauflospielerei gemeint, sondern bezieht sich auf den Ansatz: Adni startet mit mehr Impetus, strafft die Bögen, versinkt nicht in dynamischen Terrassen – er wirkt nur im ganzen wesentlich sanguinischer. Hier wird ein Stück biedermeierlichen Innenlebens nach außen gekehrt, in einer seltsamen Mischung aus Virtuosenfreude und Klangheroik. Barenboim dagegen geht konsequent den Weg, den er bereits in den langsamen Stücken einschlug: nie wirkt eine Passage von außen aufgesetzt; die bei Adni gelegentlich spürbare Freude am Manuellen scheint Barenboim völlig zu unterschlagen. So kommt es, daß die raschen Sachen bei ihm zwar wunderschön „klingen“, aber einen Rest offenlassen, der da heißt: Wenn er doch bloß einmal ein wenig massiver hingelange... Auf's Ganze gesehen, ist die Einspielung Barenboims die Reifere, Überlegtere. Der spezifische Barenboim-Klaviersound bleibt auch hier, Takt für Takt in allen 48 Stücken, ungebrochen erhalten. Adni geht weniger reflektiv an die Stücke heran; er verströmt nicht die unaussprechliche Ruhe Barenboims, sondern sieht die Werke naiver, mehr als Spiel denn als Stimmungsmusik. Die stilistische Ausgefallenheit der Barenboim-Kassette sichert ihr den Stern; grundsätzlich aber ergänzen sich diese beiden Aufnahmen in erstaunlicher Weise. Es ist eben doch für die Interpreten nicht so leicht, wie Mendelssohn in einem Brief vom 15. Oktober 1842 an Sou-chay meinte: „Fragen Sie mich, was ich mir (bei diesem oder jenem der „Lieder ohne Worte“) gedacht habe, so sage ich: gerade das Lied, wie es dasteht.“

Beide Firmen haben ihre Kassetten noch mit Lückenfüllern ausgestattet; sie sind allesamt der Einspielung Kyriakous bei Vox klanglich überlegen und bestätigen die Tendenz, die sich in den „Liedern ohne Worte“ manifestiert hatte. Auffallend ist freilich der deutlich niedrigere Aufspruchpegel der DG-Produktion (der sich aber noch im Rahmen des Tolerierbaren hält).

Die textliche Präsentation haben sich sowohl die Electrola als auch die DG etwas kosten lassen; bei der ersteren besticht zusätzlich noch ein Notenfaksimile; bei der DG-Kassette die Schwarzweiß-Reproduktion eines von Mendelssohn gemalten Bildes. Ikonografische Dreingaben dieser Art putzen zusätzlich und sollten, ebenso wie die Einführungstexte in ihrer Qualität, Schule machen.

Knut Franke

○ SCHUMANN, Novelletten op. 21 – Claudio Arrau
Philips 6500396 (1 S 30)

Bedeutung: wichtige Katalogbereicherung in Sachen Schumann

Darstellung: kräftig, markant, in den lebhaften Passagen manchmal zu schwergewichtig, auf hohem Niveau

Klangbild: geringfügig baßlastig, recht präsent, transparent, recht voll, unverfärbt, ausgewogen, recht räumlich

Fertigung: einwandfrei

Zum Vergleich herangezogen: Nat (EMI 2 C 153-10964) – Nr. 1, 2: Richter Turnabout TV-S 34359) – Nr. 8: de Larrocha (Decca SXL 6546)

Schumanns Novelletten haben sich bei den Pianisten nie der Wertschätzung erfreut, die sie eigentlich verdient hätten. Allgemein bekannt wurden nur die ersten beiden Stücke, obwohl diese bei weitem nicht das musikalische Niveau der vierten oder achten Novellette etwa erreichen. Letztere ge-

hören aufgrund ihres originellen Aufbaus, ihrer immensen Fülle an melodischen Ideen, dynamischen und metrischen Kontrastierungen zu dem Bedeutendsten, was Schumann für Klavier geschrieben hat. Die acht Stücke, in vier Heften zu einem lockeren Zyklus verbunden, wurden 1838 in einem einzigen Anlauf und in kürzester Zeit niedergeschrieben. Der Titel „Novelletten“, Widmungsträger ist der berühmte Virtuose Adolph Henselt, ist eine Verneigung vor der Sängerin Clara Novello, deren Talent Schumann sehr bewunderte. Letztlich, wie so viele Kompositionen der dreißiger Jahre, für seine Braut Clara Wieck geschrieben, ist der Grundcharakter der einzelnen Stücke, folgt man den Titelangaben, „lebhaft“, „bravourös“, „rauschend und festlich“.

Da die Aufnahme aller acht Stücke durch den jungen Ciani schon lange gestrichen ist und eine weitere Gesamteinspielung derzeit nur in einer Kassette mit dem Pianisten Karl Engel greifbar ist, begrüßt man die vorliegende Einzelveröffentlichung um so freudiger. An dieser gibt es vieles zu bewundern: Arraus grandseigneurale Geste in den „festlicheren“ Akkordpassagen, seine nach wie vor ungebrochene Virtuosität (2. Novellette), das Aufspüren von Nebentimmen, die Anschlagsnuancierungen in den kurzen lyrischen Passagen oder etwa sein rhythmisches Gespür in der durchgängig im 3/4-Takt notierten vierten Novellette, ohne daß diese in einen stupiden Walzertrott zurückfiele. Die Tempi sind teilweise gemessen, orientieren sich aber durchweg an Schumanns Angaben. Dabei wird der virtuose Furor eines Richter wieder ins rechte Lot gerückt: die erste Novellette interpretiert Arrau bei wesentlich langsamerem Tempo folgerichtig als Auftakt für die nachfolgenden Stücke.

Ansatzpunkte der Kritik bieten indes die Eckteile der Stücke Nr. 3 und 6, die Arrau mir zu gewichtig und nicht „leicht“ (Schumanns Angabe) genug spielt. Die Passage „sehr lebhaft“ in der fünften Novellette (Takt 144ff.) gerät zu einem baßlastigen Dröhnen (Aufnahmetechnik?) und das ganze Stück weniger „rauschend“ als „festlich“. Yves Nat ist hier eindeutig der Vorzug zu geben: obwohl pianistisch nicht ganz auf gleicher Höhe, setzt sein federnes Staccato und pedalfreieres Spiel in den leichtgewichtigeren Stücken jenen Charme frei, der diesen ja durchaus innewohnt.

Indes, vor Arraus bezwingender Gesamtkonzeption und -disposition aller acht Stücke bleibt meine Kritik nur sekundär: die Aufnahme muß erst einmal übertroffen werden.

Wolfgang Mohr

★ GRIEG, 20 Lyrische Stücke – Emil Gilels
Deutsche Grammophon 2530476 (1 S 30)

Bedeutung: Grieg einmal nachdenklich

Darstellung: mit Samthänden, als Stimmungskunst, auf hervorragendem Niveau

Klangbild: geringfügig gedämpft, recht präsent, sehr transparent, recht voll, unverfärbt, recht räumlich

Fertigung: einwandfrei

Das ist eine ebenso merkwürdige wie wunderbare Schallplatte. Wer da glaubte (und ich gehörte auch dazu), man könne aus den mindestens teilweise entzückenden Miniaturen zwar deutlich nachvollziehbare Klavierdeskriptionen, aber eben auch nicht mehr machen, der wird hier eines anderen belehrt. Alle bisherigen Grieg-Aufnahmen, und seien sie noch so qualifiziert (wie die der Alicia de Larrocha) oder so nüchtern (wie die der Mourao) oder gar so albern gegen den Text (wie die Goulds), so zier-

lich-farbig-mobil (wie die Gieseckings) oder so heilig-hölzern (wie die von Arthur Rubinstein), alle bisherigen Einspielungen hatten eines nicht verraten: daß in der Griechischen Lyrik etwas schier Verzückt-Verinnerlichtes liegen kann. Dies ist der Aspekt, den Gilels fast etwas einseitig, aber mit herzbewegender Konsequenz darstellt. Leser, die die Beethoven-Konzerte mit Gilels und Szell besitzen, werden sich vorstellen können, wie Gilels' Grieg klingt: die bei Beethoven so ungewohnt und zugleich so überzeugend wirkende subtile, sanfte Gelassenheit auch im Zugriff findet sich hier an den nordischen Mikrostrukturen wieder. Ursula von Rauchhaupt erwähnt in ihrem Text die Worte Griegs, der 1904 gesagt hatte, das Wichtigste sei „die Wahrheit der Empfindung“. Sie trifft auf die Strahlkraft der Interpretation von Gilels zu. Gilels, der hier eine neue, hochinteressante und fesselnde Grieg-Deutung versucht, hat eine sehr kluge Auswahl getroffen. Ein wunderschöner Klavierklang und eine seismographisch feine Schattierung im Spiel lassen die vielen Stunden vergessen, die man sich über die simple Frage gestritten hat, welchen Stellenwert Grieg als Komponist überhaupt hat. Gilels ist weise geworden; daß er es ausgerechnet an der Griechischen Kleinform so unaufdringlich dartut, ja, daß es hierbei überhaupt möglich ist, spricht nicht nur für Gilels, sondern auch in keiner Weise gegen den Komponisten. Zukünftige Grieg-Aufnahmen werden mit Sicherheit an dieser Aufnahme gemessen werden müssen.

Knut Franke

Bedeutung: Debüt auf verstimmtem Flügel
Darstellung: aufmerksam den kompositorischen Verläufen zugewandt, pianistisch wechselnd souverän, auf gutem Niveau

Klangbild: offen, präsent, geringfügig trocknen, recht voll, unverfärbt, wenig räumlich

Fertigung: geringfügiges Bandrauschen, deutliche Verzerrungsneigung

Zum Vergleich herangezogen: Rachmaninoff: Horowitz (CBS 72940) – Ogdon (RCA LSC 3024) – Skrjabin, op. 63: Ogdon (EMI HMV SLS 814) – Schönberg: Vintschger (Turnabout STV 34378) – Gould (CBS SET 2012)

War die Schallplatte noch vor zehn Jahren die Nachlese konzertierenden Engagements, die den vergewissernden Rückgriff (nach persönlicher Bekanntschaft auf dem Podium) erlaubte, so werden heute in zunehmendem Maße Schallplattenaufnahmen vorausgesetzt. Sie scheinen Teil des künstlerischen Steckbriefs geworden zu sein, eines Steckbriefs, der früher mit Empfehlungen, Kritiken und Fotos allein gefüllt war. Bernhard Wambach – Jahrgang 1948, Schüler von Konrad Meister, Carlo Zecchi, Hans Richter-Haaser und Friedrich Gulda – debütierte auf einer WK-Platte (Wehmer & Knappe) mit Rachmaninoff, Skrjabin und Schönberg. Eine Wahl, die dreierlei besagt: keine Scheu vor russischer Virtuosenformel, Reaktion auf die gegenwärtige Skrjabin-Belebung und Ausweis, mit Schönberg sozusagen die Neue Musik in Arbeit zu haben. Warum Wambach und diejenigen, die bei der Aufnahme zugegen waren und etwas zu sagen hatten, den Flügel nicht anständig stimmen ließen, ist mir unerklärlich. In dieser Hinsicht rechne ich die Platte zu den Raritäten.

Suchen Sie seltene Schallplatten?
Schreiben Sie an:

BONGIOVANNI SHOP Est 1905
Via Rizzoli 28E-40125
BOLOGNA ITALIEN

Opern-Raritäten – Klassische Musik
Filmmusik von Morricone – Jazz-Raritäten

Fordern Sie unsere kostenlosen Listen.

Keine Mehrwertsteuer für Auslandsaufträge. Bei Bestellung von mehr als 3 Schallplatten postfreier Versand.

Italienischer Gesamtkatalog (300 Seiten) 5,- DM.

Wir sind Musikverleger, in unserem Katalog finden Sie Werke von: Respighi, Nielsen, Pizzetti und andere Musik.

Bitte schreiben Sie uns in Englisch oder Französisch.

Wambach eröffnet mit Rachmaninoff, ein Schachzug wie von Roberto Szidon seinerzeit auf der DG-Debüt-Platte. Pianistisch ist der gebürtige Neuwieder eine schmalere Potenz, aber er geht aufmerksam den kompositorischen Verläufen nach, rafft geschickt das reich ausgestaffierte Material der b-moll-Sonate zusammen und riskiert einige brachiale Ausbrüche. Die vertracktesten und anstrengendsten Passagen zeigen, daß Rachmaninoff zurückschlagen kann, aber Wambach kommt durch, kneift nicht, wie es die jungen deutschen Pianisten seit langem tun. Für Skrjabin wäre am Anschlag noch zu arbeiten, bei Wambachs offener, nichts verheimlichender Spielweise wird allerdings nichts isoliert atmosphärisch abgetan, das gleich die Bilanz wiederum aus.

Ebenso verhält es sich bei Schönbergs op. 11: Wer die Versionen von Pollini (Konzert) oder Gould kennt, kommt nicht umhin, dort die Schärfe des Intellekts in der Präzision der Finger wiederzuerkennen. Wambachs

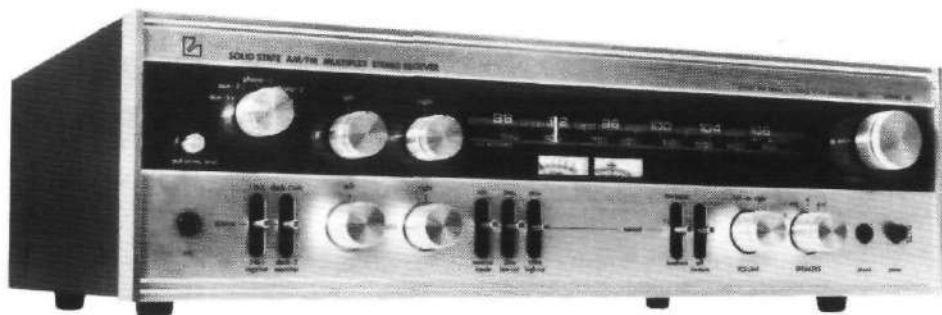
LUXMAN

Das HiFi-Receiver-Programm ist da!

Steuergeräte für UKW- und Mittelwellenempfang

R800

Das Gerät der optimalen Leistung in Ausführung und Preis!



2 x 45 Watt Sinusleistung an 4 Ohm über den gesamten Frequenzbereich.
Frequenzgang 15–35 000 Hz (–1 dB),
Klirrfaktor 0,1 % bei Vollaussteuerung,
FM-Empfindlichkeit 1,8 µV (30 dB S/N).
● Mikrofonmischung (regelbar) möglich mit zwei Phono-Eingängen oder zwei Aux-Eingängen.

- Direkte Bandüberspielung durch zwei Tb-Eingänge.
- Schaltbare Filter- und Klangregelung, getrennt für jeden Kanal.
- Anschluß von drei LS-Boxenpaaren kombinierbar.
- Kurzschlußsicherung.
- Abmessungen 480 x 145 x 380 mm.

R 600 – kleine Ausführung im gleichen Gehäuse.
2 x 30 Watt Sinusleistung an 8 Ohm
Frequenzgang 10–50 000 Hz (–3 dB)
Klirrfaktor 0,1 % (8 Ohm, 30 Watt)
FM-Empfindlichkeit 2,2 µV

- Feldstärkeabhängiges Signalinstrument.
- Schaltbare Tiefen- und Höhenfilter.
- Klangeinstellung getrennt für beide Kanäle.
- Anschluß von 2 LS-Boxenpaaren kombinierbar.
- Kurzschlußsicherung.

akustik

Vertriebs-GmbH & Co KG

3 Hannover-Herrenhausen
Eichsfelder Straße 2
Telefon (0511) 79 50 72
Telex 9 23 974 alld

Mitglied
des dhfi

Informations-Coupon

all-akustik · Vertriebs-GmbH & Co KG
3 Hannover-Herrenhausen · Eichsfelder Str. 2
Tel. (0511) 79 50 72 · Telex 9 23 974 alld

Senden Sie mir bitte Informationen über

☐ all-Lautsprecher ☐ LUXMAN (Receiver, Verstärker) ☐ MICRO (Plattenspieler, Zubehör)

(bitte Ihre Anschrift nicht vergessen!)

Bereitschaft, trotz dieses Rückstands eine gute, durchdachte Interpretation zur Diskussion zu stellen, sollte indes nicht auf taube Ohren stoßen.

Peter Cossé

Zu beziehen über Fa K. F. Wehmeyer, 4904 Enger, Dornbuschweg 9.

Chorwerke und Oper

○ BACH, Hohe Messe h-moll BWV 232 – Gundula Janowitz, Sopran; Christa Ludwig, Alt; Peter Schreier, Tenor; Robert Kerns, Bariton; Karl Ridderbusch, Baß; Wiener Singverein (Einstudierung: Helmut Froschauer), Berliner Philharmoniker, Herbert von Karajan
Deutsche Grammophon 2740112 (3 S 30)

Bedeutung: durch Schreiers „Benedictus“ und Karajans Deutung des „Kyrie I“

Darstellung: ohne erkennbare Gesamtkonzeption aufmäßigem bis hervorragendem Niveau

Klangbild: geringfügig gedämpft, deutlich entfernt, geringfügig dicht, sehr voll, bedingt ausgewogen, recht räumlich

Fertigung: geringfügige bis deutliche Oberflächenstörungen, geringfügige bis deutliche Knackgeräusche, deutlich hörbare Schnittstellen

Zum Vergleich herangezogen: Klemperer (EMI SMA 91691/93) 6/68 – Harnoncourt (Telefunken SKH 20) 11/68

Vergleicht man dieses zweite Produkt der neuen Karajan-Serie mit den großen Chorwerken Bach etwa mit den Vorgängereinspielungen unter Klemperer und Harnoncourt, so kann man nur wieder staunen, wie verschiedene Musiken aus derselben Partitur herauszuholen sind. In derart heterogenen Versionen spiegeln sich letztlich Temperamente, Auseinandersetzungen mit denkbaren Möglichkeiten, Herumschlagen mit technischen Gegebenheiten. Sie sollen im folgenden Stück für Stück durch Vergleiche mit der Partitur zu fassen und zu verstehen versucht werden.

KYRIE I: Hier wird – wie auch Harnoncourt in seiner blendend geschriebenen und informativen Einführung meint – das Tempo zum entscheidenden Merkmal. Die Fuge dauert bei Karajan 10:57, bei Klemperer 12:52, bei Gillesberger/Harnoncourt 8:10. Geht man vom Durchschnitt aus (10:30), dann liegen die beiden Extreme 22,5% drüber und drunter. Da Bach das Tempo ordinario zusätzlich mit „Largo“ charakterisierte (siehe Heft 6/74), leuchtet Gillesbergers/Harnoncourts flottes Andante ebenso wenig ein wie Klemperers Gravissime. Aber fragen wir doch: Was fangen die drei mit ihren Tempi an? Dann wird man sich wohl zuerst der Textaussage zuwenden müssen: „Kyrie eleison – Herr erbarme dich!“ Zwischen Schrei und Gestammel interpretiert Bach ein Ringen um Ausdruck in Gestalt einer alle bekannten Maße sprengenden fünfstimmigen Fuge. Klemperer betont das Grüberische, das Erlösung hei-

schende, das Aufgewühltsein in einigen großen Intensitätssteigerungen. Er bedient sich dabei unter anderem starker Hervorhebungen der Baßpartien. Gillesbergers/Harnoncourts „Kyrie“ erhebt sich flüssig, schlank, fast unter Verzicht auf einen eigenen Ausdruck (es sei denn die Freude am gepflegt-gekonnten Musizieren und Überwinden aller interpretatorischen Schwierigkeiten). Wesentlich beteiligt an dieser Wirkung ist der Verzicht auf Themenhervorhebungen und agogische oder dynamische Gliederung.

Karajan geht einen eigenen Weg. Er bleibt im Bereich üblicher ruhiger Tempopnahme, gliedert durch sparsame Steigerungen, hebt das Thema leicht hervor, gibt dem Baß weniger als Klemperer, mehr aber als die Wiener, die damit allerdings ihrer Klangbildklarheit dienen. Was besonders ist, wird deutlich, wenn man sich Bachs Bemerkung zu den „Inventionen“ ins Gedächtnis ruft: Sie hätten unter anderem die Aufgabe, auf eine „cantabile“ Art spielen zu lehren. Karajan gelingt es nun tatsächlich, ein kantables, weich und schlicht wirkendes Kyrie zu musizieren, was mir für diesen Satz ausnehmend gefällt.

CHRISTE ELEISON: Die Tempi divergieren kaum. Die Berliner Einspielung ist dumpf (Wechsel der Aufnahmebedingungen- oder -zeit?) Die kleine Wiener Instrumentalbesetzung erweist sich auch der Londoner Aufnahme, in der die Solistinnen etwas zurückstehen, hinsichtlich der Durchhörbarkeit und Schlantheit der Stimmführungen definitiv überlegen.

KYRIE II: (v. K.: 3:09/Kl.: 4:09/Har.: 2:55): Wie im Kyrie I ist Klemperer langsamer als die beiden andern Einspielungen, unter denen die Wiener der von Bach vorgesehenen Alla breve-Wirkung (Zweihebigekeit im Takt) am nächsten kommt und daher ruhig, gefaßt wirkt.

GLORIA IN EXELSI DEO: Karajans Tempo wirkt am überzeugendsten, weil der Chor etwas besser Figuren auszusingen vermag als die Wiener. Klemperers Diktion fällt etwas schwerblütiger aus. Es wird nun ganz deutlich, daß die Knabenstimmen (Wiener Sängerknaben) und (hörbar jüngeren) Männerstimmen (Chorus Viennensis) den Gemischtchören (Wiener Singverein und BBC-Chorus) in der Darstellung Bachscher Klanggeflechte überlegen sind: Die tiefliegenden Altstimmen können sich gegen die hochliegenden Abschnitte der Tenorpartie einfach nicht durchsetzen.

ET IN TERRA PAX (3:54/5:20/4:33): Hier tritt zuerst eine Schwäche der Berliner Einspielung hervor, die fallweise auch in der Londoner Fassung auffällt: Die Texte der piano singenden Chöre sind nicht mehr verständlich. Außerdem ist der Übergang miserabel geschnitten. Das „Et“ der Bässe gehört zur Gloriaaufnahme, das „Et“ der übrigen Stimmen zu einer dumpferen „Et in terra pax“-Einspielung. Das Londoner Tempo ist zu langsam, obwohl schöne melodische Bögen gebaut werden. Das Wiener Tempo atmet trotz größerer Geschwindigkeit ganz den hierher gehörigen Affekt „Frieden“.

LAUDAMUS (4:15/5:15/4:35): Harnoncourts Meinung, der zweite Sopran sei als solcher (Emiko Iiyama) und nicht als Mezzo (Janet Baker) zu besetzen, überzeugt hier und in den späteren Arien vollkommen. Die kleinere Besetzung der Wiener vereint sich hervorragend mit dem leichten, schlank und präzise geführten Sopran. Bakers Stimme, kaum schwerer als die der Iiyama, bringt der Londoner größeren Orchesterbesetzung natürlich mehr Substanz in der Tiefe entgegen.

Christa Ludwig hat leider Intervalltreffschwierigkeiten (T. 12, 24). Die Soloviolen werden bestens betreut. Klanglich ist das Ergebnis bei den Wienern interessanter: Die Rauheiten im Klang (bei allen Betonungen) tragen zur Spaltklangbildung,

damit zur Durchhörbarkeit des Satzes beträchtlich bei.

DOMINE DEUS (6:04/6:27/5:42): Den Berlinern gelingt die ausgewogenste Zuordnung der Soloflöte. Die Solisten gehen vorzüglich zusammen. Geddas Stimme wirkt dagegen im Verhältnis zu Giebels zu breit, gelegentlich „zieht“ er Intervalle. In London wird der Flöte eine gewisse Dominanz eingeräumt. Takt 25 (Schnitt!) langsames Tempo. Wien bietet hörbar das stimmenfreundlichste Tempo. Die Flöte (herrlich weich!) hätte in der tiefen und mittleren Lage eine kleine akustische Bevorzugung vertragen.

QUI TOLLIS PECCATA MUNDI (Lento = 3:42/3:25/2:25): Bei Karajan zerfällt der Satzzusammenhang; das Tempo ist zu langsam. Er und Klemperer können sich zudem nicht entscheiden, was man hören soll: Instrumente oder Chor. Gillesberger/Harnoncourt entscheiden sich für den Chor, was überzeugt. Und ihr „Lento“ hat jene Ruhe, die dem Text zukommt und die Kompositionsstruktur deutlich erkennbar macht.

QUI SEDES AD DEXTERAM: Christa Ludwig führt ihre Stimme hier sicherer und ausgeglichener als Janet Baker, die es ob des langsamen Tempos nicht leicht hat. Klemperer vermeidet die Zweihebigekeit des $\frac{6}{8}$ -Taktes zu realisieren, der Karajan schon etwas näher kommt. Leider mißverstehen diese den Geltungsbereich des „Adagio“ in T. 74, der nur für den Halbschluß gilt, und musiziert Adagio bis zum Satzende. Unkenntnis oder Persönlichkeit? – Bei den Wienern bewährt sich jetzt der Einsatz der Altstimme Helen Watts, die im ordinären, fast schon zweihebigen $\frac{6}{8}$ mit runden, schlanken Tönen einen beeindruckenden Zusammenhang herstellt.

QUONIAM TU SOLUS (4:50/5:46/4:31): In Berlin ist das Horn am günstigsten platziert, klingt am hellsten, rundesten, bläst locker und gestochen klar, kontrastiert plastisch mit den Fagotten. Karl Ridderbusch ist dagegen positionsmäßig benachteiligt. Im Intervalltreffen hat er nicht seinen besten Tag. Klemperer kommt dem klarer singenden Franz Crass entgegen, so daß er sich nicht so schnell umzustellen braucht. Max van Egmond führt unter Harnoncourt eine virtuose Glanzleistung vor. Die Hörner in London und Wien sind stumpfer, wirken schwerfälliger, heben sich – besonders in Wien – wenig von den Fagotten ab.

CUM SANCTO SPIRITU: Bei Karajan „wackelt es“ (T. 25 ff) taktelang, bei Klemperer ab T. 95. Karajan und Gillesberger/Harnoncourt nehmen mörderische Tempi. Die Wiener kommen dabei nicht nur heil, sondern dazu glasklar und locker zum Ende. Klemperer aber, etwas ruhiger im Tempo, steuert einem Ziel zu, das er auch erreicht.

CREDO IN UNUM DEUM: Karajan serviert Tonleiterstudien der Bässe im Achtelstempel mit obligatem Chor. Klemperer läßt seinen fabelhaften Tenören da denn doch lieber den Vortritt. Die Wiener begleiten ihren Chor – zweihebige! – und erfreuen mit dezent improvisierter Begleitung der Orgel. Dafür läßt Karajan die Violinen seiner Berliner Philharmoniker als 7. und 8. Stimme am klarsten und klangschönsten musizieren.

ET IN UNUM DEUM: Karajan und Klemperer bringen die Variantenfassung, Harnoncourt die Hauptfassung (Ausgabe Smend). Bei gleichen Tempi werden die Berliner Solistinnen recht gedeckt aufgenommen, singen auch nicht mit jenem Elan, der die beiden Londoner sich voneinander abheben läßt. Bei den Wienern zählt sich der Alt-Einsatz aus: Mühelos verflechten sich die Stimmen zur klar verfolgten Polyphonie.

ET INCARNATUS (3:53/3:15/2:34) – CRUCIFIXUS (2:36/4:46/2:16): Siehe „Qui tollis“: Klemperer hält sich nicht an die Intervall-Regel, nach der dem „Crucifixus“ ein schnelleres Tempo zukommt als dem „Et incarnatus“; daher dreht er die Tempoordnung um. Daß aber auch Karajan

Musikliteratur

Ullstein Lexikon der Musik

von Friedrich Herzfeld

5. bearbeitete Neuauflage

über 4500 Stichwörter auf mehr als 1200 Spalten, 1000 Abbildungen im Text und 600 Notenbeispiele sowie 32 Kunst-
drucktafeln. Gesamtumfang 632 Seiten.

Diese einzigartige Ergänzung für Ihre Schallplatten-
Sammlung kostet in der Ganzleinen-Ausgabe mit Schutz-
umschlag nur **26,- DM.**

Wilhelm Furtwängler

Briefe

Herausgegeben von Frank Thiess. Mit Vorwort und einem
erklärenden Anhang, 327 Seiten, vier Bildnisse, ein Faksimile
Leinen 16,50 DM

Ton und Wort

Aufsätze und Vorträge 1918–1954. 275 Seiten mit drei
Bildern und sieben Notenbeispielen. **Leinen 12,70 DM**

Dokumente

Dokumente, Berichte und Bilder, Aufzeichnungen. Herausg.
von Karla Höcker. 152 Seiten mit 90 Abbildungen und
Faksimiles. **Leinen 28,80 DM**

Walter Giesecking

So wurde ich Pianist

148 Seiten mit 35 Abbildungen und 15 Notenbeispielen,
Verzeichnis der Kompositionen, Schallplatten und Band-
aufnahmen. **Leinen 12,50 DM**

Willi Reich

Alban Berg – Leben und Werk

Alban Berg (1885–1935) gilt heute unbestritten als einer der
repräsentativsten Komponisten des 20. Jahrhunderts. 232
Seiten mit 33 Abbildungen auf Kunstdruck und zahlreichen
Notenbeispielen. **Leinen 22,- DM**

Willi Reich

Arnold Schönberg

oder der konservative Revolutionär. 328 Seiten, 16 ganz-
seitige Fotos. **Leinen 26,- DM**

Kurt Blaukopf

Gustav Mahler

oder der Zeitgenosse der Zukunft, 326 Seiten, 16 Fotos.
Leinen 26,- DM

Albert Schweitzer

J. S. Bach

Vorrede Ch. M. Widor. XVI, 791 Seiten, 1 Tafel, zahlreiche
Notenbeispiele. **Leinen 34,- DM**

Igor Strawinsky mit Robert Craft

Erinnerungen und Gespräche

auf dem Englischen von Davis und Ute Starke. Mit einer
Diskographie von Strawinskys Aufnahmen eigener Werke.
384 Seiten. **Leinen 28,- DM**

Karl Geiringer

J. S. Bach

Das Buch stellt nicht nur J. S. Bachs Leben
und Persönlichkeit höchst lebendig dar,
sondern versucht auch sein Werk unter
Einbeziehung der letzten Forschungsergeb-
nisse zu deuten. **Leinen 28,- DM**

Die Musikerfamilie Bach

Das Werk beschreibt das Leben der einzig-
artigen Familie Bach, die ihren schöpferi-
schen Höhepunkt in den Werken des J. S.
Bach hatte. **Leinen 28,- DM**



BIELEFELDER VERLAGSANSTALT KG

Abt. Versandbuchhandlung

4800 Bielefeld, Ulmenstraße 8, Postfach 1140

zu langsam ist, enthüllt die Harnoncourt-Fassung: Dort ist alles „klar“ – ob die Viertel-Bewegung der Bässe allerdings im „Crucifixus“ derartig zurückgenommen werden sollte, wie es Harnoncourt tut, bezweifle ich, weil doch die von Bach eingebrachte Dimension der Unruhe damit praktisch ausgeschaltet wird.

ET RESURREXIT: Karajan musiziert in Richtung Perfektion der Tongebung. Bei Klemperer tanzen die Gläubigen; Gillesberger/Harnoncourt lassen diese eher ein wenig „hüpfen“. Das Baßsolo wird bei den Wiener überzeugend vom Solisten (nicht vom Chor!) gesungen, was wohlthuend gliedernd und „direkt“ wirkt.

ET IN SPIRITUM: Robert Kerns singt in der Berliner Aufnahme glatt und tonschön, wird aber aufnahmetechnisch etwas gedeckt und muß einen etwas langsamen $\frac{3}{8}$ -Takt mithalten. Klemperer nimmt hier einen flüssigeren, schon nahezu zweiehebigen $\frac{3}{8}$. Harnoncourt zwingt Egmond zu einem Tempo, das in Atemlosigkeit umschlägt. Schade! **CONFITEOR** (5:34/6:2/3:30): Gillesberger/Harnoncourt nehmen ihr Tempo so schnell, daß die Musik nervös, ja, gehetzt wirkt, sich schwerlich mit der Aussage „confiteor = ich bekenne“ vereinbaren läßt. Also wohl ein psychologisch falsches Tempo.

ET EXPECTO: Karajan, infolge rasanter Stretta, zuerst fertig.

SANCTUS: Überzeugendes, schwingendes Tempo in Berlin; in London dazu mehr Klangglanz, die Klangschichten treten gegliedert hervor. In Wien haben es die Engel mit ihrem Lobgesang irgendwo in den Sphären verdammt eilig. Das ist doch keine „Hatz“!

Im **PLENI** geht alles normal zu, wobei Klemperer am deutlichsten die „Urmelodie“ (Schenker; Hindemith: die übergeordnete Zweistimmigkeit) herausarbeitet.

OSANNA: Die erreichte Geschwindigkeit ermöglicht Karajan, indem er seinen Chor ganz vorne im Munde piano singen läßt. So scheinen sie sich ihr Osanna nur mit halber Kraft entgegen zu singen – ein etwas befremdlicher Effekt. Das haben die Sängerknaben nicht nötig. Mit ihren leichteren Stimmen (und geringer besetzt) können sie fast voll aussingen. Klarer läßt sich solch doppelchörige Komposition wohl kaum musizieren und aufnehmen. Man bestaunt in beiden Einspielungen die technische Pannenlosigkeit – sofern sie nicht ercutert wurde. Bei Klemperer wurde allerdings mein Denken auf die „Osanna“-Idee hingelenkt.

BENEDICTUS (5:21/5:24/3:31): Das Instrumentalsolo läßt Karajan von der Violine spielen, während die beiden anderen Fassungen die heute übliche Flöte zu Worte kommen lassen. Harnoncourt macht erfreulicherweise in der Instrumentalbegleitung die Synkopen im Baß als wichtige Strukturträger hörbar. Wenn auch weniger deutlich, vernimmt man sie auch bei Karajan, der den Tonwiederholungen (T. 36 ff) jene Deutlichkeit zuweist, die ihnen Harnoncourt versagt. Jedoch: Hier gehts um die Tenöre Schreier, Gedda und Equiluz. Über die schlackenfreieste Stimme mit vollendeter Stimmführung gebietet in diesen Aufnahmen allein Schreier. Gedda offeriert mehr „Metall“ und weniger Stimmführungstechnik. Equiluz ist schwer zu vergleichen, weil er ein erheblich anderes Werk (3:31!) singen muß. Das gelingt ihm zwar nicht ohne kleine Schönheitsfehlerchen, aber mit Engagement und hervorragender Deklamation. Schreier darf über das Mysterium „qui venit“ meditieren, Equiluz muß bei dem Tempo „künden“.

Schreiers „Benedictus“ darf wohl als einer Sternstunde des Singens erblüht eingeordnet werden – und das von Thomas Brandis gespielte Violinsolo steht dem um keinen Deut nach.

AGNUS DEI (7:32/6:23/4:46): Wer da in der Berliner Fassung wen „verhungern“ las-

sen will, möchte ich nicht entscheiden. Christa Ludwig schafft's auf jeden Fall bewunderungswürdig. Nur kann ich mir einfach nicht vorstellen, daß J. S. B. ein derartiges Superadagissimo im Sinne gehabt habe, das derart entstrukturiert, geradezu unmusikalisch wirkt. Klemperer/Baker entscheiden sich da schon beträchtlich diskutabler: Sehr gehalten, aber doch an der Grenze zur einfrierenden musikalischen Bewegung. Die Unnatur beider Interpretationen machen Harnoncourt/Watts hörbar. Und dabei haben sie die Aussage der Bachschen Partitur für sich: Tempo ordinario. **DONA NOBIS PACEM:** Hier scheint mir die Überlegenheit der Londoner Clarinen am deutlichsten hervorzutreten. Die schönste Steigerung mit geradezu genialen rhythmisch-selbständigen Einsätzen der Pauken aber verdankt man Gillesberger/Harnoncourt. Ist das ein Schluß!

Zu meiner Schande muß ich gestehen, daß ich in der Berliner Einspielung Karajans kein Interpretationskonzept entdecken kann. Das mag an folgendem liegen: Die DG teilt in ihrer „Information“ mustergültig ehrlich mit, die Einspielung habe in der Berliner Philharmonie zwischen September 1973 und Januar 1974 stattgefunden. Selbst bei klarer Interpretationsidee wäre es bei einer solchen Produktionszeitspanne mit den vielen Unterbrechungen und der Erledigung anderer Aufgaben in der Zwischenzeit geradezu natürlich, wenn ein Konzept ins Wanken geriete. Kommen dazu die psychosomatischen Instabilitäten aller an der Aufnahme Beteiligten während einer derartigen Zeitspanne. Man sollte wirklich mal durchrechnen, ob sich bei diesem Ergebnis der Gesamtaufwand eigentlich lohnt. Die DG-Produktion zeigt das ausbalancierteste Klangbild, das der Electrola ist baßbetonter, sogar gelinde baßlastig, aber dafür als Ganzes bemerkenswert strahlender im Klangglanz. Telefunken hebt dagegen die Höhen deutlich ins Hörbewußtsein.

Eine These von Harnoncourt lautet (in seiner Einführung), diese Messe stelle sozusagen einen Idealfall dar, in dessen Rahmen es nicht nur erlaubt, sondern geradezu richtig sei, die Oberstimmensoli mit Frauen zu besetzen. Ich finde aber, daß die Messe, um 1747 zusammengestellt, aus einer Vielzahl von früheren Kompositionen Bachs kompiliert wurde, die er ohne Frage für Knabensolisten konzipiert hatte. Die Chorsätze der Wiener Produktion zeigen nur zu deutlich, wie „ausgehört“ (Adorno) diese Satzstrukturen sind. Knabensopranen und -alte lassen sich wohl doch nicht ohne Struktur-schäden durch Frauenstimmen ersetzen. Bei diesem Argument habe ich nicht die vielzitierte „Werktreue“, sondern lediglich die Strukturgemäßheit im Sinn. Zu ihr scheint mir auch die Unbefangenheit zu zählen, mit der Knaben derartige Partien zu singen pflegen. Ist sie nicht auch Bestandteil der Werkausage?

Wer über Bachs Komposition eine Ausdeutung des Messtextes sucht – und sei sie subjektiv, oder weil es einem nach Subjektivität zu Mute ist –, der sollte unter diesen drei Aufnahmen zu Klemperer greifen.

Wer sich hingegen mit der Tektonik dieser extensivsten wie intensivsten aller Messekompositionen auseinandersetzen will, kann nur Harnoncourt wählen.

Wer an v. Karajan oder Schreier interessiert ist, findet ein herrlich gesungenes „Benedictus“ und ein bemerkenswertes „Kyrie I“.

Klaus Blum

BACH, Kantaten „Der Himmel lacht, die Erde jubiliert“ BWV 31, „Liebster Jesu“ BWV 32, „Allein zu dir“ BWV 33, „O ewiges Feuer“, BWV 34 – Solist der Wiener Sängerknaben, Walter Gampert, Sopran; Paul Esswood, René Jacobs, Alt; Kurt Equiluz, Marius von Altena, Tenor; Siegmund Nimsgern, Max van Egmond,

Baß; Wiener Sängerknaben, Knabenchor Hannover, Concentus musicus Wien, Nicolaus Harnoncourt, Leonhardt-Consort, Gustav Leonhardt
Telefunken SKW 9/1–2 BR

Bedeutung: Fortsetzung der Kantatenedition in Originalbesetzung

Darstellung: nicht ganz einheitlich, nicht immer mit gewohnter Sorgfalt, aber dennoch auf hohem bis gutem Niveau

Klangbild: offen, präsent, sehr transparent, recht voll, unverfärbt, ausgewogen, sehr räumlich

Fertigung: eine deutlich hörbare Schnittstelle



BACH, Kantaten „Geist und Seele“ BWV 35, „Schwingt freudig euch empor“ BWV 36, „Wer da gläubet“ BWV 37, „Aus tiefster Not schrei ich zu dir“ BWV 38 – Solist der Wiener Sängerknaben, Paul Esswood, Kurt Equiluz, Ruud van der Meer; Wiener Sängerknaben, Chorus Viennensis, Hans Gillesberger; Concentus musicus, Nicolaus Harnoncourt
Telefunken SKW 10/1–2 BR 2 (2 S 30)

Bedeutung: vier besonders charakteristische Kantaten in lückenlos geglückter Darstellung

Darstellung: stilistisch und musikalisch einheitlich, lebendig, auf hervorragendem Niveau

Klangbild: offen, präsent, transparent, recht voll, unverfärbt, ausgewogen, sehr räumlich

Fertigung: einwandfrei

Der Stellenwert, der der Kantatenedition des „Alten Werkes“ zukommt, bedarf heute kaum mehr der Diskussion. Sowohl ihr Anliegen, das großartige Kantatenwerk Bachs in einer so weit als möglich authentischen Interpretation umfassend vorzulegen, als auch die vorbildliche Editionsarbeit, die da vom Aufnahmestab bis hin zur Präsentation geleistet wird, sind inzwischen weltweit anerkannt worden. Und obwohl erst ein relativ kleiner Teil der Edition vorliegt, steht ihre gleichsam „historische“ Bedeutung inzwischen außer Streit.

Der kritische Chronist kann sich also von Kassette zu Kassette darauf beschränken, die trotz der einheitlichen Gesamtlinie gewiß unvermeidlichen Imponderabilien der Interpretation zu vermerken. In diesem Sinn ist angesichts der beiden jüngst vorgelegten Folgen 9 und 10 von einer insgesamt vielleicht weniger geglückten, weil in sich uneinheitlichen Kassette mit den Kantaten BWV 31–34, und einem besonders charakteristischen und rundweg gelungenen Beispiel, der Kassette 10 mit den Kantaten BWV 35–38, zu berichten. Der uneinheitliche Eindruck der Kassette 9 mag mit daran liegen, daß die dort gesammelten Kantaten vom Werk her vielleicht spröder oder für den Interpreten undankbarer sind. Insbesondere in der Kantate 31 wirkt die Interpretation durch Harnoncourt und seinen Concentus musicus weniger endgültig, als dies sonst der Fall ist. Gleich im Eingangsschor haben die drei hohen Trompeten sichtlich mit den Instrumenten Mühe, das Tempo und den Fluß des Chores geraten nahezu bei jedem Einsatz der Naturtrompeten ins Wackeln, und dieser Eindruck wiederholt sich im Chor, ein wenig auch in der Pfingstkantate Nr. 34, bei der ebenfalls Naturtrompeten zum Einsatz kommen. Nun, jedermann weiß, wie schwer diese Instrumente, zumal in historischer Mensur, zu blasen und daß kleine Entgleisungen selbst auf der Platte fast unvermeidlich sind; schade nur, daß die musikalische Diktion darunter leidet und eine gewisse Nervosität auch sonst Platz greift. Unbeein-

CD-4

Erinnern Sie sich noch an die Anfangszeit des 4-Kanal-Systems? Es mußten eine ganze Reihe von Zusatzgeräten gekauft werden, bevor man ein wirklich komplettes System hatte.

Jetzt sind die unbequemen Zeiten endgültig vorbei, dank des erstaunlich kompletten 4VR-5446 von JVC. Vierkanal von JVC heißt „total Vierkanal“ in einer Einheit. Sie brauchen keine besonderen oder teuren Zusatzgeräte.

Das Modell 4VR-5446 enthält all dieses: (1) einen unabhängigen CD-4-Platten-Demodulator, um Ihre „Discrete“-Platten zu spielen (JVC hat CD-4 entwickelt, erinnern Sie noch?); (2) einen Betriebsartenwahlschalter mit 4 Positionen, der mit einem Anschluß für SQ-Matrix-kodierte Platten versehen ist; und (3) einen Anschluß für RM-kodierte Quellen; plus (4) einen normalen 2-Kanal-

Anschluß, der es Ihnen ermöglicht, Ihre alten Tonbänder und Platten zu spielen.

Aber es gibt noch vieles mehr, wie etwa das fabelhafte SEA, das exklusive Klangfarbenregelsystem von JVC, das es Ihnen ermöglicht, die Wiedergabe genau auf Ihre Räumlichkeiten abzustimmen durch die Ausgleichung ungünstiger akustischer Bedingungen.

Neu ist ein BTL-Doppelumsetzer für zusätzliche Leistung. Bei 4-Kanal-Betrieb bekommen Sie ganze 88 Watt RMS-Leistung auf sämtlichen Kanälen in Betrieb. Aber bei normalen 2-Kanal-Stereo können Sie die Leistung auf jedem Kanal verdoppeln.

Was 4-Kanal-Anlagen betrifft, steht das Modell 4VR-5446 ohne Vergleich. Sie bekommen alles in einem Paket. Und in diesem Paket bietet JVC viel für Ihr Geld.

Haben Sie es sich schon angehört?

**Der Demodulator ist eingebaut.
Und SEA auch.
Und all die anderen
4-Kanal-Schaltungen.**



Generalvertrieb für
Deutschland und Österreich: U. J. FISZMAN, 6 Frankfurt/Main,
Breitacher Straße 96, West-Germany

Verkaufsbüro West: PEKADÜ GmbH, 4 Düsseldorf, Fleher Straße 158

Verkaufsbüro Nord: PEKADÜ GmbH, 2 Hamburg 71, Fabriciusstraße 15

Ein Produkt der VICTOR COMPANY OF JAPAN, LIMITED

JVC **JVC**
NIVICO

flußt von dieser Nervosität scheinen lediglich die Wiener Sängerknaben, deren Soprane hier tatsächlich „lachen und jubelieren“, wie es der Text verlangt, der routinierte Kurt Equiluz und Siegmund Nimsger, dessen Stimme heller, aber auch flexibler geworden sein dürfte.

Die beiden in Wien produzierten Kantaten stehen aber dennoch ein wenig im Schatten der von Gustav Leonhardt geleiteten Produktion der mittleren beiden Kantaten, die insgesamt durch klarere Konturen und strafferes Musizieren bestechen, obwohl der Knabenchor Hannover ohne Zweifel nicht die Qualitäten der Wiener Sängerknaben erreicht. Dafür ist der junge Walter Gampert von geradezu frappierender Sicherheit und Stimmkraft, dafür lernt man in René Jacobs einen überaus charaktervollen Altisten kennen, der dem famosen Paul Esswood Konkurrenz macht, und dafür bügelt Max van Egmond mit der sehr geschmeidig gesungenen Arie „Hier, in meines Vaters Stätte“ den schlechten Eindruck aus, den Kollegin Piper-Ziethen in der achten Folge, (siehe Heft 6/74) von ihm hatte; besonders schön hier das Violinolo von Sigiswald Kuijken.

Die andere Kassette dagegen, die allein von den Wiener Ensembles ausgeführt wird, hinterläßt insgesamt einen ganz vorzüglichen Eindruck, was vielleicht auch an dem Reichtum und der Vielfalt der vier Kantaten liegen mag. Hier zeigt der *Concentus musicus* die bei aller Akribie und Genauigkeit gewohnte Lebendigkeit des Musizierens mit uneingeschränkter Überzeugungskraft, hier bleibt auch vom Gesanglichen her kaum ein Wunsch offen. Ganz besonders hervorzuheben Esswood in der Solokantate BWV 35 mit den beiden prächtigen Sinfonien, der faszinierend frische Einsatz des Chores in der folgenden Kantate zum ersten Advent, in der auch der Sopransolist befriedigt; zu vermerken der nicht besonders ergiebige, aber stilischer und flexibler eingesetzte Baß Ruud van der Meers. In der Kantate BWV 37 hat Harnoncourt in der Tenorarie ein Violinolo, das nur andeutungsweise vorhanden war, ohne jeden Bruch ergänzt. Aus der Kantate BWV 38 bleibt der herbe Eingangsschor mit den Posaunen besonders im Gedächtnis. Überhaupt scheint mir diese Kassette von den Klangfarben der Instrumente und der faszinierenden Ausdrucksvielfalt, die sich aus dem herb-innigen Klang der Knabenstimmen und dem originalen Instrumentarium ergibt, her ein besonders geglücktes Beispiel für die Kantatenedition zu sein.

Gottfried Kraus

HAYDN, Il Ritorno di Tobia (Gesamtaufnahme in italienischer Sprache) – Zsolt Bende (Tobit), Klára Takács (Anna), Attila Fülöp (Tobias), Veronika Kincses (Sarah), Magda Kalmár (Erzengel Raphael); Budapest Madrigalchor; Judit Várbró, Cembalo; László Szilvási, Violoncello; Ungarische Nationalphilharmonie, Ferenc Szekeres
Hungaroton SLXP 11660/63 (4 S 30)

Bedeutung: erstes Plädoyer für Haydns italienisches „Tobias“-Oratorium

Darstellung: mit Musikverstand und Haydn-Enthusiasmus, auf hohem bis hervorragendem Niveau

Klangbild: geringfügig gedämpft, recht präsent, im ganzen transparent, in den Chorsätzen zum Teil geringfügig dicht, voll, unverfärbt, ausgewogen, recht räumlich

Fertigung: einwandfrei

Das italienische Oratorium „Il Ritorno di Tobia“ hat Joseph Haydn für die Wiener Tonkünstlergesellschaft geschrieben; die Uraufführung fand am 2. April 1775 im Kärntner-

theater statt. Danach sind zwar für die nächsten drei Jahrzehnte noch ein paar Wiederholungen nachweisbar (Lissabon 1784; Wien 1784 und 1808; Leipzig 1802); jedoch hat sich dieses Werk auch im 19. Jahrhundert niemals wirklich verbreiten können. Weshalb dies so war, läßt sich leicht erklären. Die Gattung des italienischen Oratoriums mit seinem stereotypen Wechsel von Rezitativ und Arie war in deutschen Ländern schon um 1800 im Absterben begriffen; und wer Haydns „Schöpfung“ und „Jahreszeiten“ begeistert begrüßte, konnte sich für den „Tobias“ und die Fülle stimmlich anspruchsvoller Solonummern kaum mehr erwärmen. Wie anspruchsvoll die meisten dieser Stücke sind zeigt die Tatsache, daß bei einer im Advent 1781 vorgesehenen Wiener Neuaufführung keine geeignete Altistin für die Partie der Anna zu finden war. Die dramatischen Mängel des von Giovanni Gastone Boccherini stammenden Librettos mußte Haydn eigentlich von vornherein erkannt haben; eigenartig genug, daß er dennoch zu der ungemein weit-schweifigen und moralisierenden Idyllen-Variante des Tobias-Stoffes griff, der ihm vielleicht von dem gleichnamigen Opus seines Lehrers Carl Georg von Reutter (azione sacra, 1733, Text G. C. Pasquini) vertraut war. Vermutlich war Haydn mit seiner ersten musikalischen Fassung bald nicht mehr ganz zufrieden; für die Reprise von 1784 fügte er jedenfalls zu den bereits vorhandenen Chorsätzen einige weitere hinzu. Andererseits weiß man, daß er in den Arien mannigfache Kürzungen angebracht hat (die instrumental ziemlich einscheidende Bearbeitung seines Schülers Sigismund Neukomm von 1806 sei hier nur kurz erwähnt). Gewisser Beliebtheit hat sich fernherin die in einer Fassung mit Konzertschluß vorliegende Ouvertüre erfreut; gelegentlich gab es sogar Bearbeitungen und Umtextierungen einzelner Stücke, wie auch des öfteren die wichtigen „Tobias“-Chöre separat musiziert wurden.

Dank der Partitur-Edition von Ernst Fritz Schmid (im Rahmen der Haydn-Gesamtausgabe) wurde „Il Ritorno di Tobia“ 1963 zu neuem Dasein erweckt. Damit war die zuverlässige Grundlage für Initiativen nach allen möglichen Richtungen geschaffen. Das glückliche Schicksal, das Haydns „Tobias“ im Konzertsaal niemals erfahren durfte, hat ihm nunmehr das Medium Schallplatte großzügig zuteil werden lassen: Der ungarischen Produktionsfirma und ungarischen Künstlern ist das Verdienst der ersten Aufzeichnung überhaupt zuzuschreiben. Indem diese aus Prinzip die Urfassung mit all ihrer Ausführlichkeit wählte und sich (wie uns) keinerlei Striche gestattet, ist da eine echte Gesamtaufnahme entstanden. Daß solch idealistisches Vorhaben sich auch als lukrativ erweisen möge, wäre durchaus zu wünschen.

Das größte Lob gebührt sicherlich dem Dirigenten und spiritus rector Ferenc Szekeres, der die stilistischen Erfordernisse genau kennt und getreu realisiert; das Orchester hält er stets zu rechter und ungewöhnlich delikater Phrasierung an, ist aber auch mit der ständigen Chorarbeit sehr vertraut. Daß er eine erheblich kleinere Besetzung bevorzugt, als sie aus den Wiener Aufführungen von 1775 und 1784 überliefert wird, kann dieser in den Sektor des Konzertanten reichenden Schöpfung nur zum Nutzen ausschlagen. Das erzielte künstlerische Resultat ist um so höher zu bewerten, als die hier verpflichteten sängerischen Kräfte – abgesehen von dem renommierten Bariton Zsolt Bende, der sich eindrucksvoll, aber mitunter etwas zu opernhafte ins Zeug legt, sowie von der Sopranistin Magda Kalmár (seit 1968 Mitglied des Budapester Opernhouses) – gerade eben ihr Studium beendet haben oder doch eher am Beginn der Laufbahn zu stehen scheinen. Was Klára Takács, Veronika Kincses und Attila Fülöp

stimmlich leisten, verrät nicht allein vortreffliche Schulung, sondern ist uneingeschränkter Bewunderung wert. Völlig dem Werk hingegeben, wachsen sie alle an den ihnen gestellten, streckenweise hochvirtuosen Aufgaben; daß sie die Schlußkadenzen der Arien jeweils schlicht (wie in der Partitur notiert) singen und nicht ausgeziert, wird ihnen niemand verübeln. Eine spezielle Laudatio noch für die Gestaltung des in vier Sprachen (Ungarisch, Englisch, Deutsch, Russisch) abgefaßten Textheftes; es enthält den Abdruck des kompletten Librettos, einen informativen Artikel aus der Feder von Péter Várnai sowie Notizen über die Mitwirkenden (mit Bildern). Ein hohes Lob für so viel Ernst und so viel Können!

Werner Bollert

LUCIANO PAVAROTTI, Tenorarien. (Leoncavallo, I Pagliacci, „Vesti la giubba“; Flotow, Martha, „M'appari“; Bizet, Carmen, „La fleur“; Puccini, Bohème, „Che gelida manina“; Tosca, „E lucevan“; Turandot, „Nessun dorma“; Verdi, Rigoletto, „La donna è mobile“; Aida, „Celeste Aida“; Trovatore, „Di quella pira“) – versch. Orchester und Dirigenten
Decca 6.41501 (1 S 30)

Bedeutung: drittes Recital des Sängers; unhomogenes Potpourri mit alten und neuen Aufnahmen

Darstellung: unterschiedlich, geprägt durch Pavarottis sehr individuelles Timbre, auf gutem Niveau

Klangbild: offen, präsent, transparent, voll, unverfärbt, ausgewogen, räumlich

Fertigung: deutliche Verzerrungsneigung im Innenraum auf Seite 2

Von Luciano Pavarotti, der zur Zeit als der meist beschäftigte Schallplatten-Tenor nach Domingo gelten kann (von ihm existieren mehr als ein halbes Dutzend Opern-Gesamtaufnahmen und drei Recitals), hatte man eine zeitlang den Eindruck, er könne sich dem kommerziell motivierten Zugriff der Plattenproduzenten entziehen. Dies ist nun meines Erachtens seine erste Platte, bei der offensichtlich Zugeständnisse an den breiten Publikums- und Konsumentengeschmack im Vordergrund gestanden haben; das Ergebnis: ein relativ inhomogenes Arien-Potpourri, allerdings aufnahme- und fertigungstechnisch von bester Decca-Qualität (Ausnahme: die übersteuert wirkende Überspielung der Stretta aus „Il Trovatore“). Ein Teil der hier vorgelegten Aufnahmen sind Umschnitte aus unlängst erschienenen Gesamtaufnahmen: Turandot (Mehta), La Bohème (Karajan), Rigoletto (Bonyngé). Der Ausschnitt aus „Il Trovatore“ ist einem früheren Recital des Sängers entnommen. Übrig bleiben sechs Aufnahmen mit Leone Magiera am Dirigentenpult, die sämtlich nicht voll befriedigen. Partien wie Radames und Bajazzo entsprechen den stimmlichen Voraussetzungen Pavarottis nicht und zwingen ihn, seine von Natur hoch timbrierte Stimme in der Mittel-lage stark zu forcieren. Im Vergleich hierzu gelingen ihm die Arien aus Martha, Tosca, Carmen und Faust überzeugender, da stimmliches Material und Ansprüche der Partitur hier in einem adäquaten Verhältnis zueinander stehen. Die Eigenarten von Pavarottis Tenorstimme – so der befremdende klangliche Bruch zwischen Mittellage und höherer Stimmlage (Wechsel zwischen Brust- und Kopffresonanz), die forcierten Spitzentöne, das gutturale Timbre – treten in allen diesen Aufnahmen deutlich zutage; mitunter wirken diese Charakteristika reizvoll, durchweg engen sie jedoch die interpretatorischen und gestalterischen Möglichkeiten Pavarottis erheblich ein.

Hugo Thielen

TEAC

TEAC 3300 S - die Evolution einer Tonbandmaschine



Alle Erkenntnisse, die von der TEAC-Corporation bei der Herstellung von Präzisionssystemen für die Daten- und Musikaufzeichnung gesammelt werden konnten, wurden bei der Entwicklung der Tonbandmaschine 3300 S berücksichtigt. Ein hochwertiges Aufzeichnungsgerät wie dieses stellt ein äußerst komplexes elektromechanisches und elektroakustisches System dar.

Wir hätten Ihnen gerne gesagt, wie die Motoren der Maschine ausgelegt sind, der Bandzug geregelt wird, was die Aussteuerungsinstrumente wirklich anzeigen, wie wir unsere Tonköpfe fertigen und welche Frequenzgänge und Dynamikwerte wir erreichen. Doch wir sind überzeugt, daß die Angaben von einzelnen Daten, aus dem Zusammenhang herausgelöst, niemals das reale Leistungsvermögen vermitteln kann. So ist z. B. die Angabe des Frequenzgangs allein wertlos, wenn nicht gleichzeitig der exakte Aufnahmepegel in Dezibel angegeben wird. Wir verweisen in diesem Zusammenhang auf TEAC's „THE WHITE PAPER“, das genauere Informationen zu dieser Problematik liefert. Einer der wichtigsten Aspekte eines Systems mit bewegten Teilen ist nach wie vor seine Zuverlässigkeit über Jahre hinaus. Diese zu gewährleisten, fertigt TEAC die wichtigsten Bestandteile seiner Tonbandmaschinen selbst, so z. B. die Motoren und Tonköpfe, die Tonwellen und Andruckrollen.

Die 3300 S von TEAC ist eine der wenigen Alternativen zum TEAC-Cassettenrecorder 450. Sie unterscheidet sich aber von diesem durch Ausstattungsmerkmale, die ihre Vielseitigkeit wesentlich erhöhen: 3 PERMAFLUX®-Köpfe, Hinterbandkontrolle, eingebautes Mischpult, 26,5 cm-Bandschalen oder der Funktionsübergang WIEDERGABE zu AUFNAHME ohne Bandstopp. Selbstverständlich erfüllt die TEAC 3300 S die Forderung des HiFi-Kenners nach ultraliniaren Tonaufzeichnungen. Darüberhinaus erlaubt besonders die 2-Spur-Ausführung dieses Modells eine Vielzahl an schöpferischen Ausdrucksmöglichkeiten.



TEAC meint, daß auch eine komplexe Elektronik eine einfache Bedienung verlangt. Diese Aufgabe übernimmt ein Teil der Geräteelektronik selbst, die Logikschaltung. Sie vereinfacht entscheidend die Handhabung dieses Tonbandgerätes. Die Zuverlässigkeit der TEAC-Produkte ist bekannt. Aufgrund der extremen Qualität aller Bauteile ist TEAC als einziger Hersteller von Tonbandmaschinen in der Lage, eine Vollgarantie von 2 Jahren auf sämtliche Teile und Arbeitszeit zu geben.

TEAC 450- der Meilenstein in der Cassetten-Technologie

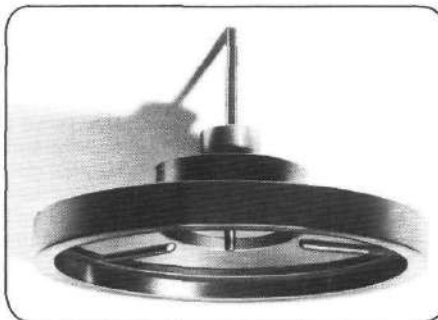
TEAC, ein Unternehmen, das seit 1953 wichtige technologische Grundlagen in den Bereichen Video-Aufzeichnung, Computer-Datenerfassung, medizinische Meßtechnik und nicht zuletzt der Musikaufzeichnung liefert, hat es sich zur Aufgabe gemacht, einen Cassetten-Recorder zu konstruieren, der bisher gültige Maßstäbe sprengt.



Das Ziel war, die unbestrittenen Vorteile der heutigen, hochwertigen Kompakt-Cassetten mit den technologischen Vorzügen der besten Spulen-Tonbandgeräte zu vereinen. Der TEAC 450 ist der Meilenstein dieser Zielsetzung.

Hier nur einige von TEAC's ungewöhnlichen Lösungen:

- Das große Schwungrad mit einem Durchmesser von 93 mm, dessen Masse die Schwingenergie auf $1738,5 \text{ g-cm}^2/\text{sec}^2$ steigert. Sie ist damit zweimal größer als ein konventioneller Cassetten-Recorder.
- Die für den Bandtransport wichtige Tonwelle hat einen Durchmesser von 2,4 mm und wird mit einer mikroskopischen Genauigkeit von 0,15 Mikron gefertigt.
- Die Kopplung zwischen TEAC's Hysterese-Außenläufer-Motor und der dynamisch balancierten Schwingmasse erfolgt über einen neuartigen, ebenfalls von TEAC entwickelten flachen Treibriemen.



Das Resultat dieser ungewöhnlichen Einzellösungen sind Gleichlaufschwankungen von weniger als 0,07% (WRMS). Tonhöhenunterschiede sind bei diesen Werten nicht mehr wahrnehmbar. Nur wenige der besten Plattenspieler und Tonbandgeräte erreichen derart gute Gleichlaufdaten, die exemplarisch sind für das technologische Niveau dieses Gerätes. Der TEAC 450 initiiert hiermit eine neue Ära, die Fragen, ob Cassetten- oder Tonbandgerät, überflüssig macht.

Die wesentlichen Vorzüge des TEAC 450 finden Sie auch im Modell 360. Besuchen Sie Ihren TEAC-HiFi-Spezialisten. Oder schreiben Sie uns.

HiFi-Center, Rainerstraße 25, 5020 Salzburg, Österreich
Video Sonic AG, Minervastraße 140, 8032 Zürich, Schweiz
TEAC Corporation, Tokio, Japan

Harman deutschland
Gesellschaft der harman international industries mbH
71 Heilbronn, Rosenbergstraße 16

TEAC
TEAC Corporation
Tokio, Japan