

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. Hörschlag
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 Wiederabgabeanlage des Berichterstatters.

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

Orchesterwerke

- DVORAK, Serenade für Streicher op. 22; TSCHAIKOWSKY, Serenade für Streicher op. 48 – English Chamber Orchestra, Daniel Barenboim EMI Electrola 1 C 063-02485 C (1 S 30)

Bedeutung: keine Alternative zu den bisherigen Einspielungen

Darstellung: unkritisch, pedantisch ohne Innenspannung, ganz dem Schönklang verpflichtet, auf mittlerem Niveau

Klangbild: geringfügig höhenbetont, recht präsent, geringfügig undurchsichtig, recht voll, unverfärbt, ausgewogen, recht räumlich, geringfügige Resonanzstellen, Außengeräusche

Fertigung: geringfügiger Hörschlag

Zum Vergleich herangezogen: Ormandy (CBS 61441) – Suitner, Schmidt-Isserstedt (Heliodor 2548121)

In dieser erneuten Einspielung der Standard-Serenaden für Streichorchester sehe ich keine Alternative zu den bereits zahlreichen vorliegenden Aufnahmen. Barenboim bewegt sich hier im guten Mittelfeld, das diese Musik anständig und redlich zur Ausführung bringt, ohne jedoch in deren Problematik einzudringen und von daher neu zu gestalten weiß. Daß schließlich hinter den problemlosen Serenadenklängen mehr steckt als nur unverbindlicher Schönklang und einflussendes Sentiment, ließe sich exemplarisch bei Tschaikowsky feststellen, in dessen Serenade Volksliedhaftes in eben jener diffamierenden Weise eingeflossen ist, die die Kluft zwischen dem russischen Salon und dem Volk nicht überbrückt, sondern vertieft. Das Volkslied wird hier mit Glacéhandschuhen der feinen Gesellschaft präsentiert, nicht ohne vorher durch kosmetische Prozedur selbst gesellschaftsfähig getrimmt worden zu sein. Hier einzusetzen, ließe eine weitere Einspielung sinnvoll erscheinen. Doch neben diesem Versäumnis steht Barenboim sich wohl auch in anderer Hinsicht im Weg. Einerseits tendiert er zu, bei aller Pedanterie, pastoser, dickfarbiger Darstellung, andererseits musiziert er hier mit einem Kammerorchester, das seiner Bestimmung gemäß dieser Disposition entgegensteht. Was dabei herauskommt, ist weder Fisch noch Vogel;

ist weder kammermusikalisch durchleuchtet noch bei vollem Klang transparent. Der intime Charakter verliert sich ebenso wie die letztlich erlesene Kultiviertheit in belanglose Indifferenz. Der aristokratische Gestus des Moderato ist ebenso nivelliert, wie die Elegie der Sublimierung ihrer Melancholie entbehrt. Und wo Barenboim dem Walzer die dezente Parfümierung beläßt, ohne Sinn für den Zielpunkt der Melodie zu zeigen, bleibt er auch dem Finale die innere Spannung weitgehend schuldig. Von ätherischem Schönklang getragen, in fast betörendes Sfumato getaucht auch Dvořák, in dessen zum Largo ausgewalzten Larghetto mahlerischer Weltschmerz hineingelegt wird und es so vollends degoutabel machen. Eine Sternstunde hat auch das Orchester nicht gehabt, das zwar Streicherkultur auf hohem Niveau demonstriert, ohne aber die bei anderer Gelegenheit bewiesene Homogenität aufzuweisen.

Christian Bachmann

- ⊙ ELGAR, Falstaff op. 68; Cockaigne Ouverture op. 40 – London Philharmonic Orchestra, Daniel Barenboim CBS 76284 (1 S 30)

Bedeutung: rarer Elgar endlich hier greifbar

Darstellung: präzise und auf Orchestereffekte hin angelegt, mit großem Schwung und klangerlicher Ausgewogenheit, auf hohem Niveau

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

Fertigung: einwandfrei

Zum Vergleich herangezogen: Falstaff: Elgar (HMV RLS 708)

Der Einsatz der CBS für Elgar ist ebenso lobenswert wie bei der derzeitigen Bewußtseinslage des Publikums riskant. Das liegt weniger an der betroffenen Schicht als an einem über Jahrzehnte hinweg aufgebauten Defizit an interessanter Konzertprogrammierung. Elgar gehört zu jenen Musikern, deren völlig ungewohnter Stil gerade die kontinentalen Profis über lange Zeit hinweg verprellt hat. Und wenn Elgar uns irgendwo bekannt vorkommt, dann heißt es – übrigens nicht zu Unrecht, aber eben nicht prinzipiell – aha, der Richard Strauss war's. Kurz und klein: Elgar muß hier erst noch für eine breitere Hörerschicht entdeckt werden. Dazu gehört unter anderem das ständige Zur-Diskussion-Stellen dieser Musik, die neben ihrer partiellen restaurativen Tendenz so fest gar nicht auf Liszt fußte, wie man es immer behauptet. Die Farbigkeit, der Schwung, ja, die Emphase dieser Kunst trägt – ähnlich wie bei Vaughan Williams – oftmals für unsere Ohren „süßlich“ erscheinende Elemente in sich (und böswillige Leute sagen, das sei der musikalische Ausdruck englischen Plumpuddings); sie kommen ganz unvermittelt, brechen sich Bahn, verschwinden sofort im brillant konzipierten orchestralen Farbenspiel und sind, mit einem Wort, Kennzeichen eines ungewohnten, eines ungewöhnlichen, aber stark fesselnden Stils. Bestes Beispiel dafür ist die zweifellos etwas zu lang geratene „Sinfonische Studie“, die auf den hämische Asso-

Gesamtaufnahmen Opern und Oratorien



Doppelalben zum Sonderpreis DM 29,-*



LUDWIG VAN BEETHOVEN

Missa solemnis

Gundula Janowitz · Christa Ludwig · Fritz Wunderlich
Walter Berry · Josef Nebois,
Orgel · Michel Schwalbé, Violon-Solo
Wiener Singverein
Berliner Philharmoniker
Dirigent: Herbert von Karajan
2 Ⓢ Stereo 2726 048

WOLFGANG AMADEUS MOZART

Die Entführung aus dem Serail

Rolf Boysen · Erika Köth · Lotte Schädle
Fritz Wunderlich · Friedrich Lenz
Kurt Böhme · Willi Schmitz
Chor und Orchester
der Bayerischen Staatsoper München
Dirigent: Eugen Jochum
2 Ⓢ Stereo 2726 051

GIUSEPPE VERDI

La Traviata

Renata Scottò · Giuliana Tivolaccini
Armanda Bonato · Gianni Raimondi
Ettore Bastianini · Franco Ricciardi
Giuseppe Morresi · Virgilio Carbonari
Silvio Maionica · Angelo Mercuriali
Chor und Orchester
des Teatro alla Scala Milano
Dirigent: Antonino Votto
2 Ⓢ Stereo 2726 049

HECTOR BERLIOZ

Requiem

Peter Schreier, Tenor
Chor und Symphonie-Orchester
des Bayerischen Rundfunks
Dirigent: Charles Munch
2 Ⓢ Stereo 2726 050

Carl Maria von Weber

OBERON

Birgit Nilsson · Julia Hamari · Plácido Domingo
Hermann Prey · Donald Grobe
Chor und Symphonie-Orchester des Bayerischen Rundfunks
Rafael Kubelik

CARL MARIA VON WEBER

Oberon

Donald Grobe · Birgit Nilsson · Plácido Domingo · Hermann Prey · Julia Hamari
Marga Schiml · Arleen Auger
Chor und Symphonie-Orchester
des Bayerischen Rundfunks
Dirigent: Rafael Kubelik
2 Ⓢ Stereo 2726 052

* unverbindlich empfohlener Verkaufspreis
Ⓢ Schallplatte

Gutschein

Bitte ausschneiden und einreichen an die Deutsche Grammophon
Gesellschaft, Klassik Department, 2 Hamburg 36, Hohenbleichen 14-16.

Name _____
PLZ/Ort _____
Straße _____

Ich möchte gern mehr über
Ihre Klassik-Neuheiten
wissen. Bitte senden
Sie mir ausführliche
Informationen.
5/75

HiFi-Qualität vom Cassetten-Recorder für Philips schon seit Jahren eine Selbstverständlichkeit.

Philips N 2510... HiFi-Qualität nach DIN 45 500. Mit diesem Cassetten-Tonbandgerät wird Ihre HiFi-Anlage komplett. Auf minimalem Raum wurde von Philips ein Maximum an hochwertiger Magnetband-Technik realisiert: eingebaute Philips DNL-Schaltung – damit Pianissimo-Passagen und Pausen rauschfrei sind. Umschaltung auf Chromdioxid- oder Eisenoxid-Cassetten automatisch. Verschleißfreie Magnet-Kupplung – für ein sanftes Anlaufen des Bandes. Eingebautes Mischpult...

Dabei ist der Philips N 2510 ein echter Cassetten-Recorder: also leicht und völlig unkompliziert zu bedienen bei Aufnahme und Wiedergabe. Das sind Vorzüge, die es Ihnen leicht machen, sich für den N 2510 zu entscheiden. Denn die Summe dieser technischen Vorteile werden Sie bei anderen Cassetten-Recordern vergebens suchen.



Darum Philips Cassetten-Recorder – denn nichts ist wichtiger als die Technik.

Auf Postkarte kleben und einsenden an:
Philips GmbH,
2 Hamburg 1, Postfach 10 14 20
Dann erhalten Sie kostenlos
Informationsmaterial
FM 575

ziationen weckenden Namen „Falstaff“ hört. Wenn Hans-Klaus Jungheinrich in seinem Text das Werk mit dem Attribut „spröde“ versieht, so ist damit sicher der richtige Begriff getroffen worden: Es gibt kaum ein aufs Ganze gesehen „ungemütlicheres“ Stück von Elgar. Den augenzwinkernden Witz von Richard Strauss' „Eulenspiegel“ finden wir hier nicht; es ist eine Kunst zwischen Bizarrheit und verunsichernder Kälte. Elgar war ein Orchestrator ersten Ranges; seine Kunst hat auch auf diesem Gebiet nichts Provinzielles. Sarkasmus ist hier Klang geworden; der freundliche Spott, den man mit dem Namen „Falstaff“ verbindet, erhält durch Elgar keine Nahrung.

Barenboim läßt das grell-scurrile Klanggemälde mit einer ungewöhnlich straffen Diktion abrollen: Auch im Verhältnis zu Elgars eigener Aufnahme ist Barenboim hier eine präzise musikalische Nachzeichnung gelungen. Gleiches gilt von der Interpretation der „Cockaigne-Ouverture“ op. 40. Die Flächigkeit der Partitur wird deutlich ausgebreitet; die Kontrapunktik des Stückes, aber auch der fast „wilhelminische“ Schwung (es ist natürlich der viktorianische), das Pathos, finden in Barenboim einen berufenen Anwalt. Bleibt die Frage, warum ein Musiker, der Elgar offensichtlich so gut zu verstehen scheint, mit den Sinfonien nicht immer glücklich verfuhr.

Knut Franke



ELGAR, The five Pomp and Circumstance Marches; Imperial March; Crown of India Suite – London Philharmonic Orchestra, Daniel Barenboim
CBS 76248 (1 S 30)

Bedeutung: Elgar for beginners
Darstellung: unerwartet deftig, prachtvoll

musikantisch in der Anlage, auf hohem Niveau

Klangbild: offen, recht präsent, transparent, recht voll, unverfärbt, ausgewogen, recht räumlich
Fertigung: einwandfrei

Diese Platte enthält den „populäreren“ Elgar; die fünf „Pomp and Circumstance Marches“ op. 39 entstanden 1902 und 1907 (Nr. 1–4) sowie 1930 (Nr. 5). Der (nicht gezeichnete) deutsche Text bemerkt zu Recht, daß hier Elgar „national-repräsentative Absichten mit populärem Klang“ verbindet. Das ist schmissige, eingängige Musik, köstlich adaptierte Marschthematik und von daher sicherlich ein „Renner“. Barenboim, der selten Lächelnde, geht ziemlich fröhlich an das Material heran, unerwartet auch für den Rezensenten. Wer eine Ader für solche Musik hat, wird hier hochwertiges Musizieren doppelt zu schätzen wissen. Natürlich haben diese Märsche keine Mahlerische Diktion; vielmehr steht solche durch und durch „unhintergründige“ Musik (vordergründig ist sie nämlich nicht) eher in der Tradition Händelscher Festmusiken (freilich ohne deren Stil nachzuäffen). Vielschichtiger als diese Stücke ist die „Crown of India Suite“ op. 66: Das ist beste Maskenmusik, ebenso verrückt in ihrer Aufgekratztheit, wie nobel in den reflektiveren Partien der fünf Sätze. 1912 geschrieben, hat sie nichts von der sonst anzutreffenden zeitparallelen Dekadenz; nicht einmal das Intermezzo (Satz IV) mit dem schönen Violinsolo atmet auch nur die Spur von Veruchtheit.

Barenboim kostet die Partitur sorgfältig aus; die Spanne etwa, die zwischen dem vierten und fünften Satz liegt, ist so groß, daß man sich wünschte, Barenboim hätte sie auch in der ersten Sinfonie (CBS 76247) derartig realisiert. Auch die Darstellung des „Imperial March“ op. 32 profitiert

von der günstigen Disposition des Dirigenten, die diese Platte zu einem rundherum befriedigenden Dokument macht. Niemand dürfte hier Rezeptionsschwierigkeiten haben, wie sie etwa der „Falstaff“ mit sich bringt.
Knut Franke



ELGAR, Sinfonie Nr. 1 As-dur op. 55 – London Philharmonic Orchestra, Daniel Barenboim
CBS 76247 (1 S 30)

Bedeutung: Elgars Erste in deutschen Ländern greifbar

Darstellung: mit Bedacht, wenig auf Kontraste hin angelegt, etwas unentschlossen, auf gutem Niveau

Klangbild: offen, präsent, geringfügig trocken, voll, geringfügig rau, ausgewogen, geringfügig flach

Fertigung: einwandfrei

Zum Vergleich herangezogen: Elgar (HMV RLS 708)

Mit dem op. 55 aus dem Jahre 1907 komponierte Elgar nicht nur seinen eigenen sinfonischen Erstling (die 2. Sinfonie op. 63, allgemein als musikalisch gelungenste angesehen, entstand 1911; die dritte blieb Fragment), sondern die erste große Sinfonie eines Engländers überhaupt. Er widmete sie dem Dirigenten Hans Richter, dem „aufrichtigen Künstler und Freund“, der alle Orchesterwerke Elgars uraufführte (wie es überhaupt kurios ist, daß Elgar in drei Deutschen seine entscheidenden Mentoren fand: in Richter, in A. E. Jäger [als Verleger] und in Richard Strauss, dessen teilweise lästige autobiografische Schwatzhaftigkeit Elgar jedoch bei aller stilistischen Nähe nie imitierte).

Was nun die vorliegende Einspielung der „bedeutendsten Sinfonie der modernen Zeit“ (Richter) anlangt, so ist es höchst in-



teressant, sie mit der Interpretation des Komponisten selbst zu vergleichen, die dieser im November 1930 aufnahm (derzeit in einer Fünf-Platten-Kassette mit allen anderen Elgar-Eigeninterpretationen über den ASD der Electrola unter der Nummer RLS 708 greifbar). Der Vergleich erweist nämlich, daß Barenboims bemühte, aber sehr vorsichtige Deutung von der Interpretation des Komponisten stark abweicht. Elgar liebte entschieden schärfere Kontraste, malte gerade in bewegten Partien mit wesentlich breiterem Pinsel und staffelte auch die orchestralen Farben wesentlich exakter als Barenboim (das läßt sich sogar trotz des historischen Klangbilds der Elgar-Platten sagen). Elgar faßt den Rahmen wesentlich weiter und schärfer im Detail.

Die Vorteile der Einspielung Barenboims dagegen liegen in der sanfteren Nachzeichnung des langsamen Satzes, in den harmonischer ausbalancierten Streichern und in einer fühlbaren größeren Nachdenklichkeit. Dennoch hätte besonders die Aufnahmetechnik für eine bessere Tiefenstaffelung sorgen müssen. Immerhin, wenn es zu riskant ist, sich ein 5-LP-Album mit Historica zu besorgen, weil der Fetisch Stereo im Raum (und in den Köpfen) hängt, der bekommt hier eine informative, aber etwas einseitig gezeichnete Interpretation mit modernem Klangbild. Leicht wird es diese Platte nicht haben; aber das liegt an der Tatsache, daß Elgar wie alle Engländer von musikalischem Rang nicht so ohne weiteres in kontinentales Bewußtsein importierbar ist: Er macht Mühe.

Knut Franke

Dresden, Rudolf Kempe
EMI Electrola 1 C 195-52 100/02 (3 S 30)

Bedeutung: dritte und letzte Folge der Orchesterwerke mit Kempe
Darstellung: schwungvoll, elastisch und intensiv, auf hohem Niveau
Klangbild: offen, präsent, deutlich hallig, sehr voll, unverfärbt, ausgewogen, sehr räumlich
Fertigung: einwandfrei

Zum Vergleich herangezogen: Karajan (DG 2740 111) 2/75

Mit der vorliegenden dritten Folge ist die Edition der Werke für Orchester von Richard Strauss bei EMI abgeschlossen. Wer erwartet hatte, daß in dieses aufwendige Unternehmen das gesamte Orchesterschaffen von Strauss Eingang finden würde, sieht sich allerdings getäuscht. So fehlen immerhin die nicht anspruchsvollen Zwischenspiele aus Intermezzo, das Potpourri aus der Schweigsamen Frau, auch der Gedächtniswalzer „München“, die nicht unbedeutende f-moll-Sinfonie aus Strauss' jungen Jahren und vor allem die Rosenkavaliersuite und die Walzerfolgen, die lediglich in einer Bearbeitung durch Kempe berücksichtigt sind. Wie zu vernehmen ist, soll eine weitere Strauss-Kassette in Vorbereitung sein. Vielleicht läßt sich dort das Versäumnis wenigstens zum Teil nachholen, im Interesse der Vervollständigung der Edition.

Die dritte Folge beschäftigt sich überwiegend mit Werken, die Strauss entweder als noch in seiner Entwicklung stehend oder bereits einem gewissen Mangel an Inspiration unterliegend zeigt. In seiner, gemessen am reziproken Verhältnis von Umfang

und Inhalt, hypertrophen sinfonischen Fantasie „Aus Italien“ ist der junge Strauss noch auf der Suche nach sich selbst, die Diskrepanz zwischen musikalischer Aussage und Länge des Werkes bleibt trotz der plastischen und auf Fluß angelegten Darstellung Kempes stets präsent. Aber ebenso neu im Katalog wie das 1947 auf Verlegerwunsch zu einem sinfonischen Fragment zusammengeschriebene Ballett „Josephslegende“ aus dem Jahre 1914, trägt es zum Verständnis des späteren Strauss einen gewichtigen Teil bei. Dieser spätere, einem restaurativen Ideal immer mehr zuneigende Strauss, verkörpert sich höchst anschaulich in der „Josephslegende“, die in ihrem Mißverhältnis zwischen kompositionstechnischem Aufwand und musikalischer Inspiration in seinem Oeuvre kaum Gesellschaft hat.

Kempes geradliniger, vorwärtsschauender Musizierstil ist gegen soviel inneren Leerlauf kein schlechtes Mittel: Er weiß sogar den koloristischen Effekten, die hier weitgehend schöpferische Phantasie ersetzen, klangensible Reize abzugewinnen. Was über seinen Interpretationsstil in der Besprechung zur zweiten Folge gesagt wurde, kann auch hier gelten: heißblütiges Espresso, brennende Intensität, blutvoller Elan und rhythmische Straffheit. Kempes emotionale Distanzierung geht einher mit einem stets auf die Gesamtstruktur schauenden Musizieren und führt gelegentlich zu einer Indifferenz, wo Engagement für das programmatische Geschehen der Musik, wie etwa in der „Sinfonia Domestica“, wünschenswert wäre. Ein Anflug von schwerfälligem Bombast bleibt bei aller Plastizität vorhanden, der Musizierstil ist hier und auch beim „Tanz der Sieben Schleier“ aus Salome weniger von Klangpathos und äußerster Verfeinerung als durch schwungvolle Gesamtschau geprägt. Ein Vergleich mit der opulenten, prachtvollen und orche-

STRAUSS, Sinfonia Domestica op. 53; Aus Italien op. 16; Till Eulenspiegels lustige Streiche op. 28; Tanz der sieben Schleier aus Salome; Josephslegende op. 63 – Staatskapelle

stral plastischeren und brillanteren Karajan-Einspielung verdeutlicht dies. In die musikalischen Wonnen der Spätromantik getaucht sehen sich „Till Eulenspiegels lustige Streiche“. Von der herzerfrischenden Unbekümmertheit, dem unverwundlichen Humor und dem verführerischen Charme, wie es die exemplarische Einspielung durch Krauss dokumentiert, ist hier weniger zu spüren. Kempe greift sogar auf überwunden geglaubte Aufführungspraktiken zurück, wenn er bei Ziffer 26 überprononciert quasi Fermata spielt. Die Einspielung ist dort am eindrucksvollsten, wo er dem Dramatischen freien Lauf lassen kann. Die Dresdner Staatskapelle wird auch in dieser Folge ihrem Ruf als eines der hervorragendsten Strauss-Orchester gerecht, zu loben auch hier wieder der geschliffene helle Ton, das vortreffliche Holz und das farbige, intensive Spiel. Das Klangbild ist wiederum durch ausgiebigen Hall leicht diffus, weshalb die Durchhörbarkeit begrenzt, zumindest nicht optimal ist.

Christian Bachmann



SCHOSTAKOWITSCH, Sinfonie Nr. 6 h-moll op. 54; **PROKOFIEFF**, Leutnant-Kijé-Suite op. 60 – London Symphony Orchestra, André Previn
EMI Electrola 1 C 063-02520 (1 S 30)

Bedeutung: wichtige Alternative
Darstellung: detailtreu und leidenschaftlich bis überhitzt, auf hervorragendem Niveau

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

Fertigung: einwandfrei

Zum Vergleich herangezogen: Schostakowitsch: Kondraschin (Eurodisc 87623) 2/75 – Bernstein (CBS 72730) – Stokowski (RCA LSC 3133)

Vor gut einem Jahr legte André Previn seine Einspielung von Schostakowitschs 8. Sinfonie – ebenfalls mit dem London Symphony Orchestra – vor und erwies sich dabei als ebenso leidenschaftlicher wie detailtreuer Interpret des russischen Komponisten (siehe Heft 2/74). Jetzt folgt seine Ausdeutung von Schostakowitschs 6. Sinfonie, mit der Previn eindrucksvoll beweist, daß sein damaliger Treffer kein Zufall war. Denn obschon Previn hier auf zahlreiche und gewichtige Konkurrenz stößt – Kyrill Kondraschin, Leonard Bernstein und Leopold Stokowski –, kann er auch diesmal überzeugen, weil er seine Version konsequent und mit Brillanz vorführt. Previn stürzt sich mit Verbissenheit und Detailwüchtigkeit in die Klüfte des langgezogenen Largos und übertrifft so selbst den langsamen Bernstein mit mehr als neunzehn Minuten Spieldauer, während Kondraschin mit seinen entsprechend gehetzter wirkenden 13'27" dem Rasanzengepol zusteuert. Was aber Previn und sein virtuos aufgelegtes Orchester aus dieser Zeit machen, zeichnet ihre Darbietung aus, denn nicht Bedächtigkeit, sondern Sorgfalt ist ihr Motto. Nie bricht bei diesem langsamen Tempo die Spannung ein, stattdessen schärft die Interpretation das Ohr für die Klangkontraste, für Dynamikekstasen und für die Tragfähigkeit der melodischen Bögen. Nervigkeit und Rasanzen bestimmen dann die beiden folgenden Sätze: Sowohl das Allegro wie das abschließende Presto (in dem nur der bedächtiger Stokowski auffallend langsamer ist als die drei anderen) werden ausdrucksstark und mit Bravour dargeboten.

Ein an allen Pulten glänzend aufgelegtes Orchester und ein präsent-durchhörbares Klangbild tragen dazu bei, daß der Kritiker vergleichsweise leichten Herzens den Stern vergibt. Diese Hochdruckinterpreta-

tion ist sicher nicht die allein überzeugende und einzig denkbare Deutung, aber in ihrer Konsequenz und ihrer perfekten Darbietung auf jeden Fall hörensenswert. Mir scheint sie zudem – neben der allzu unterkühlten Version Kondraschins, der bohrend-persönlichen Bernsteins und der ausgewogen-geklärten Stokowskis – im Augenblick die reizvollste. Ergänzt wird diese Aufnahme durch eine pointierte und geistreiche Darbietung der grotesk-witzigen „Leutnant-Kijé-Suite“ von Serge Prokofieff.

Rainer Wagner



BRITTEN, Simple Symphony op. 4; Präludium und Fuge für 18 Streichinstrumente op. 29; **PROKOFIEFF**, „Symphonie classique“ D-dur op. 25 – Leningrader Kammerorchester, Lasar Gosman (1,2) Großes Rundfunk-Sinfonieorchester der UdSSR, Gennadi Roshdestwensky
Eurodisc 87444 KK (1 S 30)

Bedeutung: Britten op. 29 neu im Katalog
Darstellung: spröde bis handfest, auf gutem Niveau

Klangbild: offen, recht präsent, wenig transparent, recht voll, geringfügig scharf, ausgewogen, wenig räumlich

Fertigung: einwandfrei

Zum Vergleich herangezogen: Prokofieff: Marriner (Decca SAD 22144) 9/74

Ganz so naheliegend, wie es auf den ersten Blick scheint, ist diese Werkkoppelung eigentlich nicht: Obschon es sich hier zweimal um Jugendwerke und zweimal um Spielereien mit überlieferten musikalischen Formen handelt, ist Prokofieffs geistreiche Sinfonie-Paraphrase doch um einiges substanzhaltiger, pointierter als Britten's „Simple Symphony“, die zudem eigentlich eine Suite ist.

Gennadi Roshdestwenskys relativ spröde und teilweise ebenso rasant wie derb zupackende Darbietung der „Klassischen Sinfonie“ ist schon von der Kassette mit den Sinfonien Prokofieffs (Eurodisc) her bekannt. Die Britten-Werke werden vom Leningrader Kammerorchester recht handfest dargeboten – eine Interpretation, die nicht unbedingt geeignet ist, die manchmal arg papierne Konstruktion der Kompositionen zu überspielen. Insbesondere das Opus 29 – über das der Plattenhüllentext vorsichtshalber gleich schweigt – kann hier nicht gerade überwältigen.

Rainer Wagner



THE ACADEMY IN CONCERT. Albinoni, Adagio g-moll für Violine und Streicher; Mendelssohn Bartholdy, Scherzo g-moll aus Oktett Es-dur op. 20; Händel, Minuet aus „Berenice“; Sinfonia pastorale aus „Messias“; Mozart, Marsch D-dur KV 335 Nr. 1; Deutscher Tanz C-dur KV 605 Nr. 3 („Schlittenfahrt“); Bach, Sinfonia aus „Weihnachtsoratorium“ BWV 248; Air aus Ouvertüre D-dur BWV 1068; Pachelbel, Kanon à 3 D-dur; Beethoven, 12 Kontretänze WoO 14 – Iona Brown, Violine; Academy of St. Martin-in-the-Fields, Neville Marriner
EMI Electrola 1 C 063-02503 (1 S 30)

Bedeutung: nicht mehr als eine (teure) Visitenkarte

Darstellung: klankultiviert, mit musikalischer Intelligenz, auf hohem Niveau

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

Fertigung: einwandfrei

The Academy in concert: Hoffentlich nicht

mit diesem Programm, das selbst für die „Proms“ reichlich farbig wäre. Niemand sollte deshalb vom Titel auf die tatsächlichen Academy-Konzerte rückschließen. Die Platte will und kann nicht mehr sein als eine Visitenkarte. Diese aber spricht für die Academy of St. Martin unter Neville Marriner, für ihr Können, ihre Klangkultur, ihren musikalischen Geschmack. Nicht grundlos zählt das Ensemble heute zu den weltbesten Kammerorchestern dank seiner Sensibilität, seiner Diskretion, seiner Intelligenz. Nahezu alle Vorzüge klingen im Verlauf des vorliegenden Programms an, von dem mir trotz Orchestration das Mendelssohn-Scherzo sowie der zwingend gespannte Pachelbel-Kanon am besten gefielen. Während beide Bach-Sätze wohlthuend unsentimental und kantabel fließend ausmusiziert wurden, wollte sich – zumal bei dem Marsch D-dur aus KV 335 – der rechte Mozart-Ton nicht einstellen. Um so differenzierter und rhythmisch federnder gerieten dafür die zwölf Kontretänze Beethovens, deren Facettenreichtum den Interpreten ein glänzendes Zeugnis ausstellt.

Ekkehart Kroher

Konzerte



VIVALDI, Vier Violinkonzerte (Concerti e-moll PV 106 „Il favorito“; a-moll PV 10; g-moll PV 343; E-dur PV 246 „L'amoroso“ für Solovioline, Streicher und Continuo – Arthur Grumiaux, Violine; Mitglieder der Staatskapelle Dresden, Vittorio Negri
Philips 6500690 (1 S 30)

Bedeutung: von der Kunst, Vivaldi zu spielen

Darstellung: mit kammerkonzertanter Densität, auf teils hohem, teils gutem Niveau

Klangbild: offen, geringfügig gedämpft (PV 10 und 343), präsent, transparent, geringfügig dicht (PV 10 und 343), recht voll, unverfärbt, geringfügig rau (PV 343), ausgewogen, räumlich

Fertigung: einwandfrei

Zum Vergleich herangezogen: PV 106: Michelucci (Philips 6747029) 10/73 – PV 10: Ayo (Philips 6747029) 10/73 – PV 343: Kogan (Eurodisc 85967 MK) 1/73 – PV 246: Brandis (DG 2530094) 8/71 – Ayo (Philips 6747029) 10/73

Trotz der Vivaldi-Hausse an der Schallplattenbörse gehören Aufnahmen mit Spitzengeigern eher zu den Katalogausnahmen als zur Regel, auch wenn einem auf Anhieb vielleicht Oistrach, Kogan, Zukerman oder Grumiaux einfallen mögen. Das hat zwei Gründe. Zum einen den Ensemblesgedanken, zum anderen die heute längst nicht mehr als extrem empfundenen Schwierigkeiten, die manchen Virtuosen die Auseinandersetzung nicht lohnend erscheinen lassen. Wie unrecht sie haben, beweisen die vorliegenden Konzerte, die sogar einen Arthur Grumiaux noch fordern – man braucht nur in das Finale des a-moll-Konzerts PV 10 hineinzuhören. Es klingt angestrengter,

Verglichen mit anderen HiFi-Anlagen sind wir ganz schön progressiv. Nicht nur im Klang.



Auch wenn Ihnen gute Technik über alles geht, sollten Sie HiFi nicht überbezahlen. Die HiFi-Geräte von RANK ARENA z. B. sind so konzipiert, daß auch kritische Ohren nichts vermissen. Diese Geräte übertreffen die HiFi-Norm DIN 45500 in allen Punkten. Dennoch unterscheiden sie sich wesentlich von anderen Marken. Vor allem im Preis. Aber auch in der Garantie: Auf die abgebildete Anlage bekommen Sie beispielsweise 2 Jahre.

Im Bild:

RANK ARENA CR 4025

Ein HiFi-Stereo-Kompaktgerät der Spitzenklasse.

Verstärkerteil:

Ausgangsleistung 2 x 25 Watt Sinus (2 x 35 Watt Musik) an 4 Ω . Klirrfaktor kleiner als 0,3%. Frequenzbereich 20-40.000 Hz. Elektronische Endstufensicherung. Anschlußmöglichkeit für 6 Lautsprecherboxen. Quadro-Sound-Schaltung. Kopfhöreranschluß vorn. Hi- und Lo-Filter.

Empfangsteil:

3 Wellenbereiche: UKW, MW, KW. Störungsfreies Umschalten durch Schaltdioden. Rauscharmer UKW-Empfang durch modernste Halbleiter-Bauelemente (MOS FETs, ICs). Automatische Scharfabstimmung (AFC) für präzises Einstellen der Programme. 5 Sta-

tionstasten. Silent-Tuning-Taste zur Beseitigung des Rauschens zwischen den Sendern. HiFi-Laufwerk: Lenco L 78

Das weltberühmte Präzisions-Laufwerk Lenco L 78 - bestückt mit dem ADC-Magnetsystem 220 X. Empfehlenswertes Zubehör: Plattenreiniger LENCOCLEAN L.

Lautsprecher-Boxen:

RANK ARENA L 820.

Bestückung: 1 Tieftöner, 1 Mitteltöner, 1 Hochton-Kalotte.

Weitere Informationen sendet Ihnen gern: RANK RADIO INTERNATIONAL GMBH
2 Hamburg 61 · Postfach 610167



RANK ARENA Wir leben davon, daß Sie uns vergleichen.



RANK RADIO INTERNATIONAL
RANK ARENA HECO LEAK WHARFEDALE ADC L

als man nach dem eröffnenden Concerto PV 106 erwartet hätte. Diesen Anfang empfinde ich als den Höhepunkt der Platte, als Maßstab. Was Grumiaux hier an Differenzierung, an Sensibilität, an Intelligenz beweist, ist maßstäblich. Nicht Brio-Stringenz à la Musici, sondern kammerkonzertante, fast kammermusikalische Dezenz charakterisiert die Wiedergabe, zu der die Staatskapelle Dresden unter Vittorio Negri einen Orchesterpart von federnder Elastizität und atmender Organik beisteuerte. Schade, daß Grumiaux und das Orchester diese Interpretationshöhe nicht durchhalten konnten. Die Platte bringt gleichwohl noch Hörenswertes genug, voran die herrliche Kantabilität des Largos aus PV 343, die die Einspielung eine Alternative zur Aufnahme Kogans werden läßt. Auch das Orchester kann seine Anfangsleistung nicht beliebig wiederholen, wie der Spannungsabfall im „L'amoroso“-Kopfsatz aus PV 246 zeigt. Trotz Negris Leitung klingt Vivaldis Musik hier weniger nervig, weniger spontan als bei I Musici, weniger klangkultiviert als bei den Berliner Philharmonikern unter Karajan. Und Orchester wie Aufnahmetechnik (hier besonders in PV 10 und 343) hätte man an einigen Stellen mehr von Grumiaux' musikalischer Phantasie und gestalterischem Differenzierungsvermögen gewünscht. Da sage noch einer, Vivaldi sei leicht zu spielen...!

Ekkehart Kroher

MOZART, Flötenkonzert G-dur KV 313; Oboenkonzert C-dur KV 314 – Werner Tripp, Flöte; Gerhard Turetschek, Oboe; Wiener Philharmoniker, Karl Böhm
Deutsche Grammophon 2530 527 (1 S 30)

Bedeutung: Böhm setzt seinen Wiener Mozart-Bläserkonzertzyklus fort

Darstellung: Solisten wenig brillant und inspiriert, auf mittlerem, Orchester mit musikalischer Selbstverständlichkeit und Transparenz auf hohem Niveau

Klangbild: deutlich gedämpft, recht präsent, deutlich trocken, recht voll, unverfärbt, ausgewogen, recht räumlich

Fertigung: deutliche Oberflächenstörungen, störendes Rumpeln, geringfügige Vorechos

Zum Vergleich herangezogen: Flötenkonzert: Galway, Baumgartner (Eurodisc 88248 MK) – Zöllner, Zöllner (EMI 1 C 063-28503) – Blau, Karajan (EMI 1 C 195-02238/40) 6/72 – Rampal, Guschlbauer (EMI 1 C 065-28204) – Nicolet, Richter (Telefunken TK 11508/1-2) – Oboenkonzert: Koch, Karajan (EMI 1 C 195-02238/40) 6/72 – Black, Marriener (Philips 6707 020) 11/73

Nachdem im vergangenen Jahr Mozarts Klarinetten- und Fagottkonzert unter Karl Böhm mit den Wiener Philharmonikern und deren Solisten erschien (siehe Heft 7/74), wird nun mit der vorliegenden Platte der Zyklus der Bläserkonzerte Mozarts mit dem ersten Flötenkonzert und dem Oboenkonzert fortgesetzt. Auch hier setzt Böhm seine Konzeption fort, die Partituren gestochen scharf, bar jeden romantisch-virtuosen Beiwerks erklingen zu lassen. Dabei geht beim Orchester die Rechnung wieder voll auf: Klar und deutlich lassen sich Linien und Konturen bis in alle Nebenstimmen verfolgen. Nicht ganz so begeistert bin ich dieses Maß von den Solisten. Dem Flötisten Werner Tripp fehlt es da einfach an tonlicher Brillanz, um an seine glänzenden Konkurrenten heranzukommen, auch musikalisch wirkt alles ein wenig bieder und trocken. Nicht wesentlich besser sieht es bei seinem Orchesterkollegen, dem Obisten Ger-

hard Turetschek aus. Zwar muß man speziell bei den Wiener Oboisten bei Vergleichen einräumen, daß sie noch das konservative alte deutsche Instrumentenmodell spielen, das sie fast vibratolos mit recht eigener spröder Tongebung blasen. Trotzdem glaube ich, daß Turetschek nicht gut beraten ist, wenn er sich dann doch am Vibrato versucht, das dann jedoch recht kurz und fast meckernd ausfällt. Pluspunkte im Vergleich zu Tripp sind bei ihm auf der musikalisch-dynamischen Seite zu verzeichnen. Dennoch, beide Aufnahmen werden sich von der Solistenseite gesehen kaum gegen die massive Konkurrenz durchsetzen, ihre Bedeutung wird letzten Endes nur auf Böhms Mozart-Interpretation beruhen.

Holger Arnold



MOZART, Flötenkonzert Nr. 1 G-dur KV 313; Flötenkonzert Nr. 2 D-dur KV 314; Andante C-dur KV 315 für Flöte und Orchester – James Galway, Flöte; Festival Strings Lucerne, Rudolf Baumgartner
Eurodisc 88248 MK (1 Qm 30)

Bedeutung: Spitzenaufnahmen

Darstellung: tonlich brillant, mit musikalischer Selbstverständlichkeit und Wärme, auf hervorragendem Niveau

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

Fertigung: deutliche Oberflächenstörungen, geringfügige Knack- und Knistergeräusche

Der Ire Galway ist nach Aurèle Nicolet der zweite Flötist französischer Prägung (er studierte in Paris unter anderem bei Rampal), dem es gelang, im traditionell konservativ-deutsch besetzten Bläsersatz der Berliner Philharmoniker eine Soloposition zu ergattern. Seit seinem Eintritt in dieses Orchester im Jahre 1968 galt er in Fachkreisen mehr oder weniger als Geheimtip, auf Schallplatte machte er sich bisher, abgesehen von seiner Tätigkeit als Solist innerhalb des Orchesters, verhältnismäßig rar. Allerdings, was an Soloaufnahmen bisher herauskam, ließ stets aufhorchen: 1971 als glänzender Ensemblemusiker in Quintettbesetzung mit seinen Orchesterkollegen Koch, Leister, Piesk und Seifert (DG 2530077; siehe Heft 5/71), 1972 fiel er innerhalb der Karajanschen Mozart-Bläserkassette durch die hervorragende Gestaltung seines Parts im Flöte-Harfenkonzert KV 299 auf (EMI 1 C 195-02238/40; siehe Heft 6/72). Mit der Einspielung der beiden Flötenkonzerte Mozarts und des Andante KV 315 ist Galway endgültig der Durchbruch zur Spitze der international renommierten Flötistenelite gelungen. Allein Galways Ton macht die Platte schon hörensenswert: In ihm vereinigen sich, um es einmal lesbar zu charakterisieren, Zöllners kernige Substanz und Rampals silberhelle Brillanz, ohne je in die etwas oberflächlich-glatte Windigkeit, die letzterer gerne hören läßt, zu verfallen. Daneben kommt auch die musikalische Seite nie zu kurz. Das läuft alles mit selbstverständlicher Sicherheit ab: Herrlich klingende Kantilenen, absolut sichere Markierung und Phrasierung der virtuos-passagen und traumwandlerisch sicher gestaltete Übergänge. Daß Galway hier nicht mit „seinen“ Berliner Philharmonikern spielt, ist angesichts der vorzüglich agierenden Festival Strings kaum bedauerlich, besonders wenn man an den Klangbrei denkt, den Karajan teilweise bei den Aufnahmen zu der oben erwähnten Kassette mit den Berlinern anrührte. Rudolf Baumgartner zeichnet mit seinem vorzüglichem Ensemble im wesentlichen hörbar von Galway inspiriert dessen Konzept adäquat nach. Geringfügige Einwände ergeben sich nur im Kopftitelmusik des ersten Satzes im

G-dur-Konzert, das etwas verwaschen erscheint.

Holger Arnold

SCHUMANN, Klavierkonzert a-moll op. 54; Konzertstück G-dur op. 92 – Wilhelm Kempff, Klavier; Sinfonie-Orchester des Bayerischen Rundfunks, Rafael Kubelik
Deutsche Grammophon 2530 484 (1 S 30)

Bedeutung: Altersdokument

Darstellung: mehr Eusebius als Florestan, Schumanns Feuer in mildem Licht, auf hohem Niveau

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

Fertigung: einwandfrei

Schumanns verzückt-ungestümes Klavierkonzert – durch Alter, Reife, milde Gelöstheit auf eine unvermutete Ebene transponiert. Was macht Kempff, dessen alte Monoaufnahme nach wie vor eine der überzeugendsten Aufzeichnungen des op. 54 ist, aus der zu gewaltigem Sprung ansetzenden Akkordfigur des Beginns? Kaum den Versuch, einige Energie zusammenzurufen. Wer die Platte auflegt und von dem Achtzigjährigen Mut und Geist und Kraft eines fünfzig Jahre jüngeren erwartet, darf sich über gelinde Enttäuschung nicht beklagen. Auch der nicht, der mit der Partitur in der Hand „Hanslick“ spielt. Oder besser – sie dürfen sich ruhig beklagen und zufriedenen Fleischer, Freire oder Lupo auf den Plattenteller legen. Wer jedoch diesem großen Künstler zugestehet, „seine“ (allein durchs pure Faktum der Jahre, der Einsichten und Erfahrungen geläuterte) Version des Schumann-Konzerts auch auf der Platte noch einmal zu spielen, der wird durch allerlei Reichtum entlohnt. Kempff sucht seine Trümpfe, es kann nicht anders sein, weniger bei Florestan als bei Eusebius, findet in jedem Takt den individuellen Ausdruck, die typische Färbung, baut mit Bedacht an den melodischen Verspannungen und läßt sich dann im letzten Satz vom Komponisten sogar noch zu fest zupackenden Oktavgängen verleiten. Kempff nähert zwar Gegensätze einander an, bevorzugt gemeinsam mit seinem Dirigenten die gemäßigten Tempi, doch ist er nach wie vor auf klar-unmißverständliche Konturenzeichnung, ja lineare Härte aus, und sein Lyrismus hat mit weichlicher Sentimentalität nicht das geringste zu tun. Es soll keiner kommen und behaupten, dieser Schumann sei in Milch getauchtes Weißbrot! Kubelik und die zuverlässigen Sinfoniker des Bayerischen Rundfunks assistieren mit feinstem agogischen Gespür für des Alten Weise.

„Konzertstück“ nennt das Cover die Rückseite. Im Bielefelder und in Schumann-Werkverzeichnissen heißt das Stück umständlich „Introduktion und Allegro appassionato“, was augenommen seinen Untertitel ausmacht. In einer Zeit eifrigen Schumann-Ausgrabens verdient es dank seiner lyrischen wie dramatischen Kraft unbedingt ein größeres Publikum. Kempff und Kubelik (Bläser!) kosten die weitgespannten Gefühlsverastelungen dieser Partitur adäquat aus, lassen im abschließenden Allegro durchaus Energie und Elan ins Freie.

Wolfgang Schreiber

PROKOFIEFF, Violinkonzerte Nr. 1 und 2 – Ruggiero Ricci, Violine; Orchester von Radio Luxemburg, Louis de Froment
Candide QCE 31081 (1 Qm 30)

Bedeutung: der zweite Quadro-Prokofieff

Darstellung: sensibel, tonschön, ausgeglichen, virtuos, auf hohem bis hervorragendem Niveau

In der exklusiven HiFi-Gesellschaft ist der Loewe QR 320 technisch und qualitativ tonangebend.

Der QR 320 ist ein Meisterstück. Damit hat Loewe eine Spitzenposition erreicht. Dieses vielseitige, leistungsstarke Gerät hat die gesamte Fachwelt aufhorchen lassen. Wann überzeugen auch Sie sich von seinen Leistungen?



HiFi-Quadrofonie-Stereo-Receiver

Loewe QR 320

Verstärkerteil

Quadrofonie-Verfahren:

SQ, Quasiquadrofonie, 4-Kanaldiskret, CD-4-

Decoder anschließbar

Gesamtbestückung:

14 IC-Moduln, 143 Transistoren, 89 Dioden,

3 Gleichrichter

Nennausgangsleistung (Sinuston):

4x35 Watt an 4 Ohm oder 2x50 Watt an 4 Ohm

Musikleistung:

4x50 Watt an 4 Ohm oder 2x70 Watt an 4 Ohm

Klirrfaktor:

0,2% (typ 0,05%) bei 1 kHz bis Nennausgangsleistung und Aussteuerung aller Kanäle

Frequenzgang über alles:

20-20.000 Hz - 1 dB

10-50.000 Hz - 3 dB

Eingänge:

Phono (mag.), Phono (Kris.), Mikrofon, Reserve, Bandwiedergabe, Bandaufnahme, Monitor

Ausgänge:

4 Lautsprecherbuchsen DIN 41529

2 Paar Kopfhörer frontal, Stereo und 4-Kanal

DIN 45327

Balance:

4-Kanal-Balanceregler + 1 dB bis -12 dB

Klangregler:

Bässe: bei 30 Hz +15/-17 dB

Höhen: bei 15 kHz +15/-16 dB

Präsenz: bei 3,5 kHz ±9 dB

Empfangsteil

Empfangsbereiche:

UKW 87,5-108 MHz, MW 510-1630 kHz

Übertragungsbereich FM:

bei Deemphasis 50 µs

30-15.000 Hz (-1 dB)

20-16.000 Hz (-3 dB)

Klirrfaktor:

0,15% (40 kHz Hub, 1 m VHF, 1 kHz NF)

Fremdspannungsabstand:

bei Monobetrieb 73 dB, bei Stereobetrieb 68 dB

Übersprechdämpfung: 40 dB

Trennschärfe: (±300 kHz) >64 dB

Bandbreite:

ZF-Verstärker 160 kHz, FM-Demulator 1 MHz

Tunerausgangsspannung:

2x700 mV bei 40 kHz Hub, Ri 2,2 kOhm

Technische und komfortable Loewen-Extras

FET-UKW-Eingang mit 5-fach Abstimmung.

Getrennte AM-FM-ZF-Verstärker. Tunerausgang

zum Anschluß weiterer Verstärker. 8 vorpro-

grammierbare Sender und 8 Programm-

Berührungs-Sensoren. Digital-Programm-

anzeige. Auf alle 4 Kanäle wirkender Balance-

Steuerknüppel. Beliebige Mono-, Stereo- und

Quadrofoniedarbietungen lassen sich wieder-

geben. Elektronische Kurzschlußautomatik und

Thermoschalter für Übertemperaturschutz.

Mikrofon- und Kopfhörerbuchsen frontseitig.

4-Kanal-Tape-Monitor. Eingebauter Mikrofon-

Verstärker. Weitere technische Details siehe

Loewe Sonderprospekt QR 320.

LOEWE

RADIO · TV · HiFi

Loewe Opta GmbH · Berlin/Kronach

1975 – unser Geschäft ist 70 Jahre alt. Seit seinem Entstehen vor 70 Jahren – also 1905 – handeln wir immer mit Schallplatten und Musik.

BONGIOVANNI – Rizzoli 28 – BOLOGNA (ITALIA)

Leila Gencer: new recital LP
Silvana Bocchino: Debut on LP

ORIGINAL MONO CETRA OPERAS:

Aida: Corelli-Guelfi
Carmen: (high.) Corelli-Tassinari
Elektra: Konezni-Modi-Mitropoulos
Traviata: Callas-Albanese

Sammler aus Deutschland mögen in DM zahlen. Schreiben Sie uns bitte in englisch oder französisch.

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

Fertigung: deutliche Oberflächenstörungen, geringfügige Knistergeräusche

Zum Vergleich herangezogen: Amoyal, Lombard (EMI 1 C 065-30862 Q) 2/75

Nach dem jungen Geiger Pierre Amoyal hat nun Ruggiero Ricci eine quadrophonische Einspielung der beiden Prokofiew-Violinkonzerte vorgelegt. Ricci spielt aus einer weit aus größeren Erfahrung und Abklärtheit heraus, er weiß den bisweilen etwas spröden Konturen des Jugendwerkes Farbe und Gestalt abzugewinnen, er ist technisch dem Jüngeren zudem überlegen, und die Platte wirkt – stereophon abgehört – klanglich sehr viel überzeugender als die Electrola-Aufnahme: Hier muß man Orchesterpartien nicht erraten, man hört sie. Louis de Froment ist sicherlich kein Spitzendirigent, aber dafür verzichtet er – anders als der Pultmatador Lombard – auf dirigentische Mätzchen. Er musiziert zurückhaltend, genau der Partitur entsprechend; und viel mehr wird man von der Orchesterbegleitung bei diesen so sehr auf den Solisten zugeschnittenen Konzerten kaum erwarten dürfen. Ruggiero Ricci aber, über dessen teilweise etwas gepreßte Tongebung man sich streiten kann, weiß die bisweilen kaleidoskopartige Formanlage des Frühwerkes wie die konventionelle Dreisätzigkeit von op. 63 gleichermaßen mit virtuosem Leben zu erfüllen, sein Spiel hat Glanz, Kraft und zahlreiche geigerische Höhepunkte, ohne daß Details unter den Tisch fallen. Die technische Herstellung könnte sorgfältiger sein, Knistergeräusche am Anfang der ersten Seite stören. Sonst aber ist diese Aufnahme – nicht zuletzt wegen ihres günstigen Preises – eine der empfehlenswertesten aus dem jetzigen Angebot.

Wulf Konold

○ GERSHWIN, All the Works for Orchestra & for Piano & Orchestra (Catfish Row [Suite from „Porgy & Bess“], An American in Paris, Rhapsody in Blue, Second Rhapsody, Concerto in F, Cuban Overture, Promenade, „I Got Rhythm“ Variations, Lullaby [Version for String Orchestra] – Jeffrey Siegel, Klavier; Saint Louis Symphony Orchestra, Leonard Slatkin
Vox QSVBX 5132 (3 Qm 30)

Bedeutung: Spitzeninterpretationen der Orchesterwerke

Darstellung: jederzeit inspiriert; weniger auf Effekt als auf Transparenz bedacht; Solist auf hohem (Rhapsody) bis gutem (Concerto) Niveau; Orchester und Dirigent auf hervorragendem bis hohem Niveau

Klangbild: offen, präsent, transparent, voll, unverfärbt, deutlich ausgewogen durch (Klavier), recht räumlich

Fertigung: einwandfrei

Zum Vergleich herangezogen: Previn (EMI 1 C 063-02199) – Szidon (DG 2530055) – Entremont (CBS 71056)

Im Aufspüren kleiner und kleinster Repertoirelücken hatte Vox schon immer mehr als einen halben Kopf vorn. Neuerdings prescht die Firma technisch vor, indem sie das Repertoire in QS-Quadroaufnahmen anzubieten beginnt. Wir besitzen nun also den ersten quadrophonischen Gershwin, darüber hinaus natürlich komplett: alle Orchesterwerke und die gesamten Kompositionen für Klavier und Orchester – bei Vox gibt es da, getreu dem enzyklopädischen Imperativ, keine halben Sachen.

Bemerkenswerter jedoch als der technische Aufwand ist an der vorliegenden Kassette der Interpretationsansatz ihrer beiden jungen Protagonisten Siegel und Slatkin. Sie setzen auf einen Gershwin der leisen Zwischentöne, der vergrübelten Bluespartien und sehnsüchtigen Lyriken, der eher langsamen Tempi und beinahe skrupulös eingesetzten Effekte. Dabei bringen sie bis dahin nie gehörte Details der Partitur ans Licht (etwa in den Übergängen der Rhapsody in Blue), und wer glaubt, nach einigen Dutzend Aufnahmen sei dieses Werk bis auf den letzten Tropfen ausgequetscht, sieht sich hier eines besseren belehrt: Das klingt jederzeit inspiriert und fern aller Routine etwa des Gespanns Pennario und Slatkin sen. Ein solch musikalisch breithaftes Stück wie die Second Rhapsody freilich vermögen auch die beiden Amerikaner nicht zu retten: Ebenso will ihnen der rhythmische Drive in den Ecksätzen des Concerto in F nicht so recht gelingen. Dies mag auch durch die Aufnahmetechnik bedingt sein, die das Klavier zu weit in den Hintergrund verpflanzt hat: Die Repetitionsfiguren des Klaviers im Schlußsatz des Concerto habe ich schon weitaus markanter und zupackender gehört (Szidon, Previn). Bei Siegel klingt das wenig profiliert und vom Klavier her etwas dünn.

Slatkin und sein Orchester aus St. Louis braucht in den Orchesterwerken keinen Vergleich mit großen Namen zu scheuen. Spontane Frische und mitreißende Spielfreude (Bläsolisten!), ein abgestufter Klangsin und Slatkins untrügliches rhythmische Feeling sichern den Orchestereinspielungen (Catfish Row!) den Rang von absoluten Spitzenaufnahmen, die auch klanglich unter stereophonen Bedingungen einen ausgezeichneten Eindruck hinterlassen. Eine reichbebilderte Beilage – der Etat von Vox sieht wohl immer noch keinen Übersetzer für die amerikanischen Texte vor – rundet eine sehr empfehlenswerte Kassette ab.

Wolfgang Mohr

○ WLASSOW, Violoncellokonzert Nr. 1 C-dur; WAINBERG, Violinkonzert g-moll op. 67 – Mstislav Rostropowitsch, Violoncello; Leonid Kogan, Violine; Großes Sinfonieorchester des Moskauer Rundfunks; Sinfonieorchester der Moskauer Staatsphilharmonie, Gennadi Roshdestwensky, Kyrill Kondraschin
Deutsche Grammophon 2530512 (1 S 30)

Bedeutung: interessante Begegnung mit modernen sowjetischen Komponisten

Darstellung: trotz eines Livemitschnitts (Wlassow) von großer Perfektion, abgerundet und schlüssig, auf hohem Niveau

Klangbild: geringfügig gedämpft, präsent, transparent, voll, geringfügig rau, ausgewogen, räumlich

Fertigung: einwandfrei

Man hat im Westen höchstens nur eine vage Vorstellung von der Vielzahl der Perso-

nalstile, die das sowjetische Musikleben bestimmen. Um so erfreulicher ist die vorliegende Platte mit Großwerken zweier relativ wenig im Westen bekannter Komponisten, die ihren Rang keineswegs nur durch die Solisten Rostropowitsch und Kogan erhält. Das erste Cellokonzert von Wladimir Wlassow (Jahrgang 1903) ist ein anspruchsvolles, blendendes Virtuosenstück, das freilich in seiner konservativen Faktur kaum Ansprüche westlicher Progressisten erfüllt. Dennoch stellt es in seiner prallen, instrumental ungemein farbig gebotenen Gestik ein Eigenes dar, dem man genau ortbare geistige Väter schwerlich nachweisen kann. Als das Werk 1964 mitgeschnitten wurde (in Anwesenheit eines beispielhaft disziplinierten Publikums), fing man zugleich eine der großartigsten Leistungen von Rostropowitsch ein. Eines freilich ist zu bedauern: Der Komponist hat sich intensiv mit der Musik Kirgisiens auseinandergesetzt, und davon, leider, hört man in diesem Stück kaum etwas. Dabei ist die Folklore dieses Landes eine der rhythmisch und melodisch fesselndsten Volksmusiken Zentralasiens. Und es mag ein mehr privater Aspekt sein: Es hätte schon faszinierend wirken können, wenn Wlassow ein Mehr davon hätte hörbar machen wollen. Nun ja. Moisse Wainberg (1919 geboren) lebt seit 1941 in der Sowjetunion. Der gebürtige Pole läßt fast ungezügelt-motorisch eine wahrhaft chassidische Glut Klanggestalt werden. Von Anfang an führt das Soloinstrument in seinem 1959 komponierten Violinkonzert in g-moll; es ist ein energisch sich gebendes Stück, das trotz des weitgeschwungenen zweiten Satzes ein Stück jener „optimistischen“ Musik ist, die gelegentlich nicht ohne Grund als zumindest in diesem Lande anachronistisch bezeichnet wird. Die Aufnahme aus dem Jahre 1961 hat durch Leonid Kogan ein hohes Niveau bekommen – und ergänzend muß gesagt werden, daß man der Aufnahme das Alter nicht so ohne weiteres anmerkt. Sowohl im Cellokonzert von Wlassow als auch in Wainbergs Violinkonzert assistieren mit Roshdestwensky und Kondraschin erstklassige Dirigenten. Die Platte ist gewiß nicht jedermanns Sache, aber sie enthält doch interessante Eindrücke von Komponisten jenseits der kargen, hierzulande bekannten komponierenden sowjetischen Stargarde.

Knut Franke

Kammermusik

○ HAYDN, Streichquartette op. 54; op. 55; op. 64 („Tost-Quartette“) – Amadeus-Quartett
Deutsche Grammophon 2740107 (6 S 30)

Bedeutung: eine Reihe zusammenhängender Haydn-Quartette mit dem Amadeus-Quartett

Darstellung: mit gezügelter Intensität und Expression, technisch weitgehend perfekt, auf hohem Niveau

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

Fertigung: deutliche Oberflächenstörungen auf den Seiten 3–6, geringfügige Knistergeräusche, geringfügig Verzerungsneigung im Innenraum der Seiten 3–6

Zum Vergleich herangezogen: op. 76 Nr. 3:
Amadeus (DG 2726034) – op. 54:
Juilliard (CBS 61549) 12/74

Seit der von Moser und Dechert besorgten praktischen Ausgabe (Peters 1918) der Streichquartette Joseph Haydns gibt es auch die umstrittene Teilung in die „Berühmten“ und in die Stücke der Ergänzungsbände. Die Schallplattenveröffentlichungen beschäftigen sich dann zu großen Teilen mit den Berühmten der „Berühmten“. Die vorliegende Einspielung kümmert sich glücklicherweise um derlei Kategorien nicht, sondern bringt eine Reihe von Quartetten, wie sie Haydn in wenigen Jahren (etwa 1787–1790) komponiert hat. Zu den „berühmten“ zählen nur die Opera 54 und 64 Nr. 2–6.

Die zusammenhängende Edition der zwölf Quartette stützt sich offensichtlich auf den tradierten Namen „Tost-Quartette“. Über die mannigfaltigen Probleme, die dieser Name aufwirft, gibt das begleitende Heft genaue Auskunft. Sicher ist nur die Widmung des op. 64 an Jean Tost, dessen Identifizierung mit dem gleichnamigen – offenbar sehr guten – Geiger des Esterházy-Orchesters nicht zwingend ist. Eine Verknüpfung der in der Faktur der Quartette ablesbaren Bevorzugung der ersten Violine mit diesem Umstand ist damit dann auch nicht zweifelsfrei gegeben.

Beschäftigt man sich mit der vorliegenden Einspielung, so ist ein gewisser Wandel des von früheren Aufnahmen bekannten Darstellungsstiles und Klangbildes der Amadei unüberhörbar. Zunächst einmal sind die Aufnahmen etwas präsenter und in der Basis etwas breiter. Sie scheinen etwas durchsichtiger, die erste Violine tritt etwas weniger hervor. In op. 64 Nr. 3 (Adagio) ist die Balance allerdings fast schon ins Gegenteil verkehrt. An anderen Stellen wird das kurzfristige Zurücktreten der ersten Violine eher an nicht ganz kraftvoll durchgespielten Stellen in hohen Lagen auf der E-Saite liegen.

Im Bereich der Darstellung ist es, als sei der Tonfall des Amadeus-Quartetts dabei, sich zu ändern. Die expressive, großbögige Linienführung, verbunden mit einer ausgesprochen beweglichen Agogik und Dynamik im engen Bereich der Motivik wie in größeren Räumen, findet sich nicht in gleichem Maße wie früher. Es scheint auch, als sei der Klang eine Spur schlanker geworden, wobei das möglicherweise auch an den oben beschriebenen Änderungen der Aufnahmetechnik liegen mag. Ein Vergleich mit der älteren Aufnahme (1964) des op. 76 Nr. 3 bestätigt diesen Eindruck (zugleich wird durch den Vergleich bis zu einem gewissen Grade die mögliche Erklärung für die aufgezeigten Phänomene ausgeschlossen, daß sich nämlich die Zurückhaltung auf die Beschäftigung mit der Musik Haydns zurückführen lasse). Die allgemeine Feststellung scheint mir für die vorliegende Einspielung doch so wichtig, daß das Unterfangen einer Beschreibung von nicht Vorhandenem für einige Punkte gewagt werden soll. Am auffälligsten ist wohl die Zurücknahme im Bereich der Agogik. Deutlich belegbar ist das an „solistischen“ Stellen und im Vergleich mit den Juilliards. Im Trio von op. 54 Nr. 1, wo das Cello bei den Juilliards die agogische Führung in die Nähe der Grenze dessen bringt, was das Stück tragen kann, geht Lovett sehr viel gleichmäßiger vor. Ähnliches läßt sich über den Mittelteil des langsamen Satzes von op. 54 Nr. 3 in bezug auf die Prämisse sagen. Diesen Satz spielt das Amadeus-Quartett insgesamt deutlich schneller, und er verliert dadurch an kontrastierender, detaillierter Ausformung, an melodischer Intensität. Wesentlicher für den Gesamteindruck sind Passagen, die sich nicht so sehr auf einen Spieler konzentrieren, sondern mehr auf das Ensemble. Es sind immer wieder

Übergänge und Einschnitte im Verlauf, Stellen, wo sich in der Darstellung der Veränderung einzelner Elemente der Musik die Bewältigung musikalischer Probleme zeigt: Das winzige Moment eines Ritardandos zum Abfangen eines Bogens, die rhythmische Freiheit in einem Übergang werden manchmal – so hat man den Eindruck – bewußt vermieden. Wenn dann noch eine in Abschnitten geringere dynamische Differenzierung hinzukommt (etwa beim Übergang zum zweiten Thema im ersten Satz von op. 54 Nr. 3), gerät die Darstellung in Gefahr, an Intensität und unmittelbar übertragbarer Überzeugungskraft zu verlieren. Bei schnellen Sätzen insbesondere entsteht der Eindruck einer gewissen Flüchtigkeit, der im wesentlichen sicher auf die beschriebenen Probleme und die damit gegebene Inkonzessenz in der Führung des Ablaufs zurückgeführt werden kann. In den Opera 54 spielen die Juilliards zum Teil die Ecksätze schneller, ohne vergleichbare Erscheinungen. Nur sind dabei – vor allem in op. 54 Nr. 1 – die motorischen Elemente so überbetont, daß mir von daher eine Verkürzung der Musik gegeben scheint.

Alle diese Aspekte zeigen sich besonders in der ersten Hälfte der zwölf Quartette und auch besonders in den etwas spröderen Opera 55 (es scheint, als habe die Teilung in berühmte und andere Quartette doch eine gewisse Berechtigung). Die sechs Quartette von op. 64 verdrängen zwar den Eindruck in bezug auf die Veränderung des Tonfalls nicht, wirken aber insgesamt etwas überzeugender. Dynamische und agogische Mittel werden deutlicher konstruktiv und gliedernd eingesetzt. Obwohl hier die Plastizität und die Unmittelbarkeit der Darstellung größer sind, bleibt die Tatsache, daß Intensität und Expression zurückgenommen und distanziert erscheinen. Möglicherweise fehlt dem spürbar größeren Bemühen um Großbögigkeit das Gegengewicht der intensiven Formung kleinerer Elemente, die auch in den Opera 64 nicht so selbstverständlich ist wie in früheren Einspielungen.

Bei allen Untersuchungen des Details und bei aller kritischen Beschreibung bestimmter Phänomene kann man nicht anders, als den Aufnahmen insgesamt ein technisches und musikalisches Niveau zu bescheinigen, das nur von wenigen anderen Ensembles in gleicher Weise erreicht wird. Ob tatsächlich eine grundsätzliche oder eine momentane Änderung des Darstellungsstils vorliegt, kann eigentlich nur die Zukunft zeigen.

Ein Wort noch zu den im Vorspann ausgewiesenen Mängeln in der Fertigung: Sie bewegen sich weit jenseits des Tolerierbaren. Da sie lediglich auf zwei Platten auftreten, kann man nur hoffen und vermuten, es habe ein Ausrutscher in der Endkontrolle vorgelegen.

Rainer Wilke

MOZART, Sämtliche Werke für Streichquartett – Quartetto Italiano Philips 6747097 (9 S 30)

Bedeutung: erste Gesamtausgabe mit den Divertimenti KV 136–38

Darstellung: intensiv, klangvoll, kontrastreich, dabei kontrolliert, auf hohem bis hervorragendem Niveau

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

Fertigung: geringfügiges Bandrauschen, zum Teil geringfügige Verzerrungsneigung im Innenraum

In dieser Kassette mit Mozartscher Quartettmusik finden sich Einzelplatten, die zwischen 1967 und 1973 aufgenommen oder veröffentlicht und nun zu dieser Gesamtedition zusammengefaßt wurden. Als sehr reiz-



neue Maßstäbe im Lautsprecherbau



EPI-Lautsprecher von 250,- bis 600,- DM

Keine Frequenzweiche mehr. Dank konkaver Kalotten sehr breite Abstrahlung.

Epi entwickelte ein 2-Weg-Modul, das die ganze Frequenzbreite von 30 bis 20 000 Hz wiedergibt. Höchster Ton des Baßlautsprechers = tiefster Ton des Hochtonsystems. Beide Systeme haben denselben Wirkungsgrad. Frequenzweiche ist überflüssig. 3 Jahre Garantie.

Epi 60 – sehr preiswert. Ein 2-Weg-Modul. 35 W, Sinus 50–18000 Hz (44 x 23 x 17 cm).

Epi 90 – laut Consumers Report Juli 73 an der Spitze aller getesteten Lautsprecher der mittleren Preisklasse. Ein 2-Weg-Modul. 50 W, Sinus 45–20000 Hz (54 x 23 x 28 cm).

Epi 110 – laut Stereo Review „in vieler Hinsicht vergleichbar mit den besten und teuersten Lautsprechern, die wir getestet haben“. Ein 2-Weg-Modul. 60 W, Sinus 35–20000 Hz (63 x 37 x 27 cm).

Epicure Vertriebsgesellschaft

**8 München 60
Karl-Hromadnik-Straße 3**

volle Ergänzung zu den existierenden Orchesteraufnahmen werden zusätzlich zu den 23 Streichquartetten in dieser Kassette die Divertimenti KV 136–38 (die Bezeichnung „Divertimento“ und die Besetzungsfrage sind strittig) und das KV 546, Adagio und Fuge, angeboten. In dieser Besetzung sind die Divertimenti Katalogneuheiten. Die einzelnen Platten haben bei ihrer Erstveröffentlichung eine teilweise recht unterschiedliche Beurteilung erfahren (siehe etwa Hefte 4 und 7/72; 7/73). Eine ganz einheitliche Beurteilung läßt sich auch beim Überblick über die Gesamtedition nicht geben. Allerdings scheint mir, daß das Niveau insgesamt nicht im mittleren, sondern im oberen Bereich anzusiedeln ist. Das Quartetto Italiano zeigt einen sehr differenzierten Umgang mit der Musik Mozarts. Der unterschiedlichen Faktur früher und später Quartette wird Rechnung getragen. Dabei sind die interpretatorischen Ansätze durchweg dem Text zuzuordnen und ergeben – mit einigen wenigen Abstrichen überzeugende Lösungen.

Die Quartette bis KV 173 tragen deutliche Züge einer orchestralen Gebrauchsmusik: Die Divertimenti sind in ihrer unentschiedenen Besetzungsfrage dafür geradezu beispielhaft. Auch die vorhandenen Ansätze zu einer in die Zukunft weisenden Stimmbehandlung in den letzten Quartetten dieser Reihe ändern im Prinzip nichts an der Charakterisierung der Stücke. Die Italiener spielen sie mit großem klanglichen Einsatz und nicht locker lassender Intensität. Sie verdeutlichen vorhandene Kontraste sehr, ohne eine besonders enge Differenzierung anzustreben. Instrumentaler Drive und großer, schöner Klang sind in diesen Divertimenti besonders beeindruckend.

Der engagierte Interpretationswille aller vier Spieler führt in den langsamen Sätzen der frühen Quartette manchmal zu einer klanglichen Überfrachtung und zu überzogenen Schwellern auf einzelnen Tönen, wodurch der freie Fluß mitunter etwas leidet. Am ehesten wird dieses Phänomen im KV 156 und dem dazugestellten Adagio deutlich.

Auch für die späteren Quartette ab KV 387 gelten die beschriebenen Grundlagen der Darstellung. Die einzelnen Elemente werden der jetzt endgültig kammermusikalisch-quartettmäßigen Kompositionsweise entsprechend in sehr viel differenzierterer Form eingesetzt. Gleich bleibt nur das Engagement, die Darstellungsintensität. Der orchestrale Klang wird in eine Reihe von dynamisch und farblich abgestuften Schattierungen aufgelöst. Die ausgedehnte Nutzung kontrastierender Elemente im Klanglichen, in der Dynamik und Artikulation ergeben eine Darstellung mit deutlichen Konturen und gezielten Abläufen. Die Fuge von KV 387 etwa zeigt, daß ein großer Forteklang (T. 31) bewußt eingesetzt und daß die kontrastierenden Motive (die Achteckfigur und das „Zweite Thema“) nicht weniger intensiv, aber mit deutlich anderen Vorstellungen dagegensetzt werden. Ebenso entfaltet sich dramatische Intensität erst im Piu allegro des vierten Satzes von KV 421, nachdem Thema und Variationen im Allegretto auskosten wurden.

Neben dem Vielen, was gelungen ist und überzeugt, gibt es einige Einbrüche. Der langsame Satz von KV 590 ist meines Erachtens zu schnell angegangen und kann sich nicht entfalten. Es scheint, als sollte das durch die schon oben kritisch erwähnte leichte Überintensität aufgefangen werden – ein Unternehmen, das mißlingen muß. Dieses KV 590 fällt tatsächlich insgesamt etwas aus der Reihe. Es zeigt in besonders hohem Maße eine mehrmals zu beobachtende rhythmische Instabilität des Ensembles. Sie äußert sich in mangelnder Präzision des Zusammenspiels und gelegentlichem Eilen. Zwar kann ich mich der entschieden negativen Beurteilung der ge-

samten Darstellung durch Manfred Kahlweit (siehe Heft 7/73) nicht anschließen, aber die deutlichsten Einschränkungen sind wohl für dieses Werk zu machen. Es scheint, als sei dem Quartetto Italiano das Ausbalancieren der nahezu extremen Kontraste (1. Satz, T. 1–3), der hochkomplizierten Faktur in den Ecksätzen und der technischen Probleme mit dem eigenen Darstellungswillen nicht ganz gelungen. Insgesamt wird man sagen können, daß die Tendenzen des Quartetto Italiano in der Darstellung weniger zur empfindsamen Eleganz des Rokoko als eher zur Dramatik und Bewegung des Sturm und Drang gehen. Da aber die Mittel, insbesondere klangliche und kontrastbildende, allgemein sehr gezielt und kontrolliert eingesetzt werden, ergibt sich eine Aufnahme, die als Interpretation Mozartscher Musik sehr überzeugt und technisch sowie künstlerisch hoch einzuschätzen ist.

Rainer Wilke

○ AMERICAN STRING QUARTETS, Vol. II: 1900–1950 (Werke von Copland, Piston, Gershwin, Thomson, Schuman, Sessions, Hanson, Mennin, Ives) – The Kohon Quartet Vox SVBX 5305 (3 S 30)

Bedeutung: Darstellung einer wichtigen Epoche der amerikanischen Musik in ihren Kammermusikwerken

Darstellung: engagiert, virtuos, insgesamt auf hohem Niveau

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

Fertigung: einwandfrei

Zum Vergleich herangezogen: Mennin: Juilliard Quartet (Columbia CSP CML-4844) – Thomson: Juilliard Quartet (Columbia CSP CML-4987) – Ives: New York String Quartet (Columbia M 30230)

Die vorliegenden Aufnahmen schließen die Lücke zwischen den bereits von Vox edierten Kassetten der frühen Streichquartette und denen der Avantgarde. Die ausgewählten Komponisten haben, bei allen Unterschieden in der Qualität der Werke, eines gemeinsam: Sie gelten als die eigentlichen Begründer einer eigenständigen amerikanischen Musik. Sie waren oder sind nahezu ausnahmslos bedeutende Lehrer, den sogenannten „Europa-Komplex“ – bis um 1910 konnte ein Künstler, der nicht in Europa studiert hatte und dessen Werke nicht nach dem traditionellen Regelkanon gearbeitet waren, in seiner Heimat keinen Blumentopf gewinnen – haben sie alle mehr oder weniger erfolgreich abgeworfen.

Die Auswahl der Kammermusikwerke, die zwischen Akademismus und Experiment angesiedelt sind, darf als repräsentativ angesehen werden: Sie umfaßt so heterogene Werke wie Thomsons neo-klassizistisches zweites Quartett oder Hansons eklektizistisches und in der Romantik des 19. Jahrhunderts verwurzeltes Quartett in einem Satz, aber auch Kompositionen wie das serielle zweite Quartett von Sessions, das in der Entwicklung dieses Komponisten einen wichtigen Wendepunkt markiert. Ohne Kompromisse in bezug auf Harmonik, rhythmische und strukturelle Textur zeigt sich das zweite Quartett von Peter Mennin, dem jüngsten der hier vorgelegten Komponisten. Erwähnenswert bleibt noch Schumans drittes Quartett, das für dessen großformatige dritte Sinfonie das Modell geliefert haben dürfte. Ives, der insbesondere mit seinem zweiten Streichquartett einen der gewichtigsten Beiträge zur amerikanischen Kammermusik geliefert hat, ist nur mit dem knapp zweiminütigen Scherzosatz aus dem Set für Streichquartett, „basso“

und Klavier vertreten: ein ungeheuer komprimiertes, mit polyrhythmischen Partien durchsetztes und zwischen Jux und Ernst (Zitate amerikanischer Lieder!) pendelndes Werk. Coplands oder Gershwins Versuche auf diesem Gebiet bleiben da nichts als wenn auch sympathische Versuche, ein Thomson oder Hanson haben im Vergleich zu Ives doch schon eine dicke Patina ange-setzt. Daher ist es unverständlich, daß Vox die Einspielung der beiden Ives-Quartette durch das Kohon-Quartett nicht beigefügt hat.

Eine ganze Reihe dieser Werke wurde in den spätfünfziger Jahren in Amerika von den Juilliards eingespielt (etwa Mennin, Thomson, Ives u. a.). Die Interpretation durch das Kohon-Quartett schneidet im Vergleich recht gut ab: engagiert, zuweilen etwas rau im Klang, technisch souverän, vielleicht in den komplizierten Partien (Mennin) ohne die letzte Virtuosität der Juilliards, vermögen die Einspielungen der Kohons aufgrund der besseren Klangqualität durchaus gleichzuziehen.

Wolfgang Mohr

Klavierwerke

○ SCHUBERT, Klaviersonate B-dur op. posth.; Impromptu op. 142 Nr. 2 – Clifford Curzon Decca SXL 6580 (1 S 30)

Bedeutung: die B-dur-Sonate als Lieder ohne Worte

Darstellung: „normal“, gesanglich, ohne metaphysische Zuckungen; klanglich leuchtend realisiert, mit solidem pianistischem Zugriff, auf hohem Niveau

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

Zum Vergleich herangezogen: Schnabel (Electrola ASD COLH 33) – Richter (Eurodisc 86222 MK) 11/73

Die neue Aufnahme der späten Schubertschen B-dur-Sonate durch Clifford Curzon, den Schüler von Artur Schnabel, Wanda Landowska und Nadia Boulanger, zeichnet sich vor allem durch gestalterische Ehrlichkeit aus, durch die Sicherheit, mit der der Ton Schuberts getroffen wird, durch Ruhe und unprätentiöse Absicht, die liedhaften Melodien Schuberts so einfach und unforciert wie möglich auszusagen. Von Richters epischer Breite und Tiefe ist er dabei ebenso weit entfernt wie von Schnabels dramatisch aufzuckendem Impuls. Statt die vom Russen so eindrucksvoll gespielte neuntaktige Überleitung zur Wiederholung der Exposition des Molto moderato, samt der Wiederholung selbst, in die Interpretation einzubringen, hängt Curzon an den Schluß der Platte lieber das As-dur-Impromptu D. 935. Richters zeitliche, aber auch geistige Dimension, in der der immer wieder abgründig stockende erste Satz eine Ausdehnung von 25 Minuten erhält, bleibt Curzon verschlossen; er spielt ihn 12 Minuten (!) schneller. Damit ist eigentlich alles über die Aufnahme gesagt, was durchaus keiner negativen Abqualifizierung gleichkommt. Hohe Klangkultur, fließende Rhythmik, lyrische Verinnerlichung – das sind die nicht gering zu schätzenden musi-

Das Optimum.

THORENS TD 145

der neue, kompromißlose HiFi-Plattenspieler

Kompromißlos
in der Erfüllung strengster
HiFi-Maßstäbe für höchste Ansprüche
bei optimaler Lebensdauer.

Kompromißlos
mit der neuen HiFi-gerechten THORENS-Hochfrequenz-Schaltautomatik.
Die optimale Lösung für eine reibungsfreie und trägheitslose Präzisions-
Endabschaltung.



THORENS TD 145

HiFi-Präzisions-Plattenspieler

mit der raffinierten THORENS-Neuentwicklung:
THORENS-Hochfrequenz-Schaltautomatik.



Das Prinzip dieser ausgeklügelten neuen THORENS-Hochfrequenz-Schaltautomatik: Die erhöhte Bewegungsgeschwindigkeit des Tonarmes in der Auslaufrille der Schallplatte erzeugt in diesem Hochfrequenzschwingkreis ein Steuersignal. Die elektronische Auswertung dieses Hochfrequenzsignals löst folgende Automatikvorgänge gleichzeitig aus: Sofort-Abheben des Tonarmes und Sofort-Abschalten des Motors. Bei voller Erhaltung schon sprichwörtlich gewordener THORENS HiFi Qualität ergeben sich durch die raffinierte THORENS Schaltautomatik diese zusätzlichen Praxisvorteile:

- Selbst extrem voll bespielte LP's lösen den Schaltvorgang erst an ihrem Ende aus.
- Selbst extrem weit innen liegende Rillen können studiomäßig ohne Auslösung des Schaltvorganges angesteuert werden.
- Ein versehentlicher seitlicher Stoß auf den Tonarm löst sofort das automatische Abheben des Tonarmes und die Laufwerksabschaltung aus. Dadurch zusätzliche Sicherheit für die Schonung von Schallplatte und Abtastdiamant.
- Bei stehendem Plattenteller verhindert die THORENS Hochfrequenz-Schaltautomatik den Absenkvorgang des Tonarmes zum Schutz von Schallplatte und Abtastdiamant.
- Selbst bei Ausfall der Stromzufuhr wird das Laufwerk ausgeschaltet und der Tonarm automatisch abgehoben.

Das Optimum eines kompromißlosen HiFi-Plattenspielers:
der neue THORENS TD 145.

Nähere Informationen bei Ihrem HiFi-Fachhändler oder durch

BOLEX GMBH Foto-HiFi-Audiovision
8045 Ismaning bei München
Oskar-Messter-Straße 15

THORENS

kalischen Tugenden des Egländers, der hier belegt, daß Schuberts Sonaten nicht unter allen Umständen in jenem Grenzbe- reich angesiedelt werden müssen, jenseits dessen es nur noch um die „letzten Fra- gen“ geht. Lebensfreudiger artikuliert, eiliger durchschritten „erzählt“ die B-dur-So- nate auch von anderen, irdischen Dingen.

Wolfgang Schreiber



CHOPIN, Mazurken fis-moll op. 59 Nr. 3; cis-moll op. 50 Nr. 3; Des-dur op. 30 Nr. 3; f-moll op. 7 Nr. 3; e-moll op. 4 Nr. 2; D-dur op. 33 Nr. 2; Etüden cis-moll op. 10 Nr. 4; E-dur op. 10 Nr. 3; c-moll op. 10 Nr. 12; Prelude h-moll op. 28 Nr. 6; Wal- zer cis-moll op. 64 Nr. 2; Polonaise A-dur op. 40 Nr. 1 – Vladimir Hor- witz
CBS 76307 (1 S 30)

Bedeutung: Neues von Zeus

Darstellung: pianistisch unüberbietbar kraft- voll und feurig; gestalterisch von traumhafter Differenzierung, auf her- vorragendem Niveau

Klangbild: offen, präsent, geringfügig hal- lig, voll, unverfärbt, ausgewogen, sehr räumlich

Fertigung: einwandfrei

Die Aufnahmen stammen außer der f-moll- Mazurka, dem cis-moll-Walzer (beide 1968) und der c-moll-Etüde (1972) – wenn man den Angaben des Covers trauen darf – aus dem Jahre 1973. Achtung dennoch, Hor- witz-Historiker! Wolfgang Mohr kommt in seiner umfassenden Diskographie in Heft 10/74 zu anderen Daten. Wie der Dissens auch entschieden wird, hier haben wir den bislang jüngsten Stand der (diesmal in den Studios aufgezeichneten) Horowitzschen Klavierkunst. Und da der Pianist nur sehr zögernd neue Stücke ins Repertoire nimmt, sei darauf hingewiesen, daß Prélude, Polo- naise und D-dur-Mazurka Horowitz-Platten- premieren darstellen.

Bei der interpretatorischen Beurteilung kommt man um einen dicken Stern nicht herum. Phänomenal, wie auch dem 70jähri- gen noch immer jene technischen und ge- stalterischen Mittel unvermindert zur Verfü- gung stehen, die ihn seit Jahrzehnten zum „Klavergott“ dieser Erde erheben. Dabei ist Horowitz mit Chopin, anders als mit Beethoven, sozusagen bei sich selbst. So läßt er den Mazurken eine Differenzierung im Rhythmischen und Dynamischen ange- deihen, die ans Mirakulöse grenzt; die un- geahnte strukturelle Tiefenschärfe und „Po- lyvalenz“, die er den Stücken vom Klangpa- rameter her entlockt, überträgt sich auf de- ren Bedeutung: Man glaubt Chopin neu zu hören. Allein Auswahl und Zusammenstel- lung der Mazurken verraten Horowitz' un- trüglisches Gespür für Proportionen, wobei er übrigens einer gewissen Theorie von mehr männlich und mehr weiblich charakte- risierten Stücken folgt. Im ganzen ist der Formulierung Knut Frankes auf der Hülle, daß „Horowitz' Subjektivität prophetische Züge“ zeige und „neue Gesetze aus der Musik herauszumeißeln“ vermöge, wenig mehr hinzuzufügen.

Die B-Seite bringt keine Enttäuschung der somit gesteigerten Erwartung. Die cis-moll- Etüde wird man selten so kraftvoll in der pianistischen Substanz, so klar und uner- bittlich-motorisch in den atemversetzend hingepitschten Figuren hören. Nur bei Horowitz klingt die Schlußstretta („con più fuoco possibile“) derart halsbreche- risch, lebensgefährlich. Die unvermeidliche E-dur-Etüde spielte der Pianist 1949 langsa- mer und manierierter. Jetzt gestaltet er sie geradezu elegant, fast beschwingt, wo an- dere sentimental oder schwerblütig herum- grübeln. Melancholie, eine sehr leise aller- dings, hat sie auch bei ihm. „Revolution“

heißt für den amerikanischen Russen et- was sehr Kalkuliertes, auf keinen Fall Dio- nysisch-Aufrauschendes; aus der c-moll- Etüde macht er jedenfalls ein Kabinett- stück überlegener Disposition, ironisch gewürzt. Im h-moll-Prélude schließlich knallt er nicht nach übl(ich)er Gewohnheit die linke Baßmelodie heraus, sondern spielt sie zart-zurückgenommen, gleichsam in Gänsefüßchen – das ist absolutes Augen- maß! Rhythmisch gibt es hier keinerlei Zu- geständnisse an schlingernde Seelen, die bedachtsam pulsierende rechte Hand schafft Abstand und Ruhe. Der Walzer – ganz diskreter Charme alter Schule; die „Militär“-Polonaise – heitere Musterung pianistischen Kriegsmaterials.

Horowitz, der Klavierlöwe, der Effekt- donnermeister? Man höre sich die Platte nur einmal im Hinblick auf das Wörtchen „Diskretion“ an! Bange Frage zum Ab- schluß: Wann endlich löst uns der Künstler ein, was er bisher nur in häppchenweisen Vorfreuden verabreicht? Wann spielt er uns „die“ Etüden, „die“ Préludes auf Platten? Wird er es jemals tun?

Wolfgang Schreiber



SKRJABIN, Sämtliche Walzer; Al- bumblätter, Nocturnes – Wolfgang Saschowa
FSM 43014 (1 S 30)

Bedeutung: Saschows dritte Skrjabin-LP
Darstellung: pianistisch fesselnd, sachbezo- gen nüchtern, den Binnenstrukturen Skrjabinschen Klaviersatzes auf der Spur, auf hohem Niveau

Klangbild: geringfügig höhenbetont, prä- sent, transparent, geringfügig dünn, unverfärbt, ausgewogen, räumlich

Fertigung: deutliche Knack- und Knisterge- räusche, geringfügige Verzerrungs- neigung

Zum Vergleich herangezogen: op. 38: Ponti (Candide CE 31040) – op. 45,1: Ho- rowitz (CBS 73072)

„Ich werde nicht eher ruhen, als bis jede Note, die Skrjabin geschrieben hat, aufge- nommen wurde“, so ließ uns Wolfgang Sa- schowa vor rund einem Jahr durch Inter- view (siehe Heft 4/74) wissen. Jetzt kommt er seinem erklärten Ziel um eine weitere Skrjabin-LP näher, die sich der Walzer, Al- bumblätter und Nocturnes des bedeuten- den Russen annimmt. Wichtige Stücke der Platte sind Katalogneuheiten, so die „Quasi Valse“ op. 47 aus dem Jahre 1906, die zur Auflösung des Formmodells ten- diert, und der As-dur-Walzer op. 38, den Ponti imposant einspielte: beiden Werken gebührt unter den eingespielten Walzern der Vorrang. Von 1910 stammt das Album- blatt (ohne Tonartbezeichnung) op. 58: ein den musikalischen Pioniertaten jener Jahre kongeniales Stück von nur 23 Takten, des- sen tonale Führungslosigkeit den Hörer trotz der einlenkenden Vortragsbezeich- nung „con delicatezza“ geradezu irritiert, ja benommen zurückläßt. Unter den fünf Nocturnes befindet sich ein Stück des 12jäh- rigen Knaben, das vor allem dessen Stilsie- cherheit, selbst in der Nachahmung vorge- fundener Muster, eindrucksvoll dokumen- tiert. Das „Poème-Nocturne“ op. 61 be- zeichnet das späteste Werk der Sammlung – ein sowohl impressionistisch verfahren- des, als auch untröstlich melancholisches Stück, das zu kennen unbedingt verlohnt. Die Skrjabin-Verdienste des Berliner Piani- sten Saschowa, der sich mutig dem auf Ver- schleiß abzielenden Betrieb zu entziehen weiß, wurden 1973, wie innerlich, im Verein mit seiner exzellenten Etüdenplatte mit weiß, wurden 1973, wie innerlich, im Ver- ein mit seiner exzellenten Etüdenplatte mit dem Deutschen Schallplattenpreis hono- riert. Saschows Klavierspiel hängt sich kei-

neswegs an von ihm gern zitierte pianisti- sche Vorbilder an. Gleich der einleitende gis-moll-Walzer des 14jährigen Skrjabin zeigt die Charakteristika: eine gewisse Atemlosigkeit des Duktus, die die deutliche Chopin-Nähe des Jugendwerks geschickt verfremdet, und reiches Nebenstimmen- spiel, das jeglicher Glätte aus dem Wege geht und die teilweise verwirrenden rhyth- mischen Binnenstrukturen in ihrer ganzen vertrackten Sprödigkeit bloßlegt. Der Ober- stimmenglanz, die elegante Süffigkeit, die ein Horowitz dem „Feuillet d'album“ op. 45, Nr. 1 zu geben weiß, sind darum ganz bewußt nicht seine Sache. Mit eventuell zu befürchtender Provinzbiederkeit haben Sachbezogenheit und Bescheidenheit des Pianisten nicht das geringste zu tun. Davor bewahrt ihn nicht nur sein (vor allem im Akkordspiel) imponierendes Können, son- dern auch eine ausgesprochen selbstbe- wußte und autonome künstlerische Sicht auf den Komponisten genialer Klavierminia- turen.

Wolfgang Schreiber



RAVEL, Das Klavierwerk (Le Tom- beau de Couperin; Gaspard de la nuit; Valses nobles et sentimentales; Sonatine; Pavane pour une in- fante défunte; Jeux d'eau; Prélude; La Valse; A la manière de Borodine et Chabrier; Menuet antique; Me- nuet sur le nom de Haydn; Miroirs – Abbey Simon
Vox SVBX 5473 (3 S 30)

Bedeutung: vierter Gesamt-Ravel für Kla- vier; durch „La Valse“ fast überkom- plett

Darstellung: undämonisch, klar umrissen, mit präzisiertem Griff, auf hohem Ni- veau

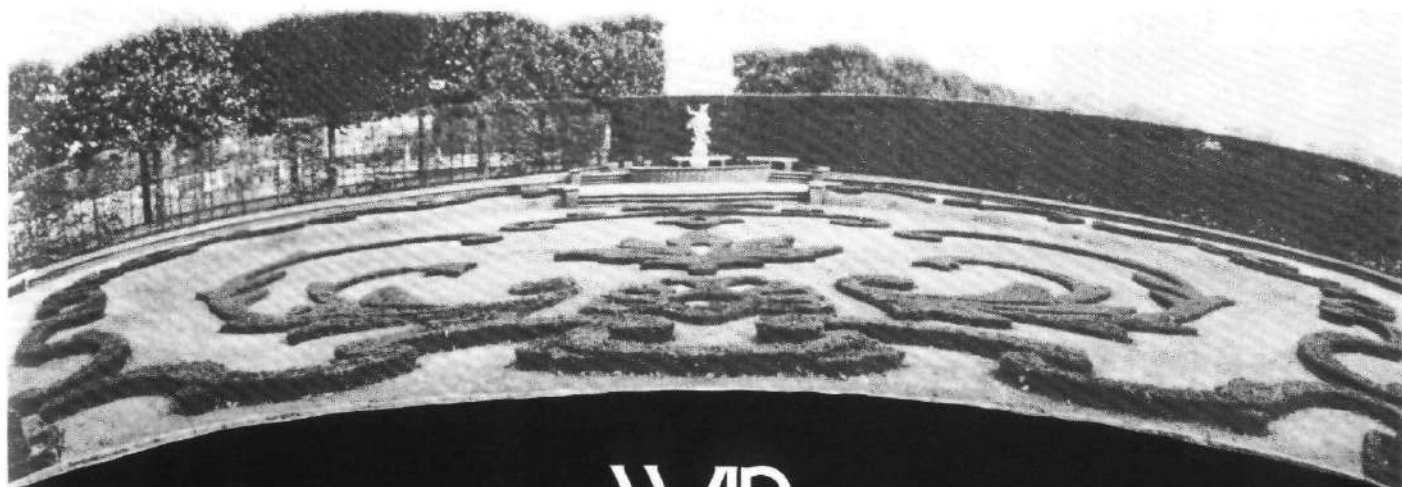
Klangbild: geringfügig gedämpft, recht prä- sent, transparent, voll, unverfärbt, recht räumlich, teilweise deutliches Mitbrummen des Pianisten

Fertigung: geringfügige Oberflächenstörun- gen, geringfügige Knack- und Kni- stergeräusche, geringfügiges Rum- peln, geringfügiger Höhengschlag, geringfügige Vorechos

Zum Vergleich herangezogen: Casadesus (CBS 77246) 12/73 – Nakajima (Co- losseum 610)

Abbey Simon hat in dieser Aufnahme eini- ges zu bieten. Wenn man beim Störenden, jedoch nur am Rande Wichtiges beginnt: Simons Mitbrummkunst übertrifft die ver- gleichbaren Kehlkopfmühen seiner Kol- legen Gould und Serkin um ein Vielfaches. Daß solche „Gesangseinlagen“ bei der Aufnahme nicht rigoros getilgt wurden, spricht weniger gegen Simon als gegen die Aufnahmeleitung. Es gibt, um solcherlei zu beheben, ganz probate Mittel. Eines be- steht in kollegialem, zusprechendem Hu- mor... Dieses Moment, ferner die Vor- echos und geringfügige Verwellung der Platten sind eigentlich das einzige, was sich gegen die Ravel-Kassette sagen läßt. Dem eher unterkühlten, technisch freilich hoch versierten musikalischen Tempera- ment Simons kommt Ravels Tonsprache sehr entgegen. So enthält die Kassette einen vom Standpunkte der textlichen Exe- gese sehr überzeugenden Ravel: klar, scharf umrissen, nie verwachsen, selten grübelnd. Das ist kein unheimliches, nach Dämonen suchendes Spiel, sondern die deutlich proportionierte, klanglich präzise kalkulierte Leistung eines gescheiten Man- nes, dem Parfum ebenso fremd ist wie Me- taphysik. Bei Debussy wäre das ins Auge gegangen – hier ist es in einem dem Ansatz Casadesus' vergleichbaren Maße richtig.

Knut Franke



WIR GRATULIEREN KARL MÜNCHINGER

zum 60. Geburtstag, seinem
STUTTGARTER KAMMERORCHESTER
zum 30-jährigen Bestehen
und wir freuen uns über 25 Jahre exklusive Zusammenarbeit

DECCA

SONDERVERÖFFENTLICHUNGEN ZUM JUBILÄUM



JOHANN SEBASTIAN BACH
Die großen Orchesterwerke
Die sechs Brandenburgischen
Konzerte
Die vier Orchestersuiten
Die Kunst der Fuge
Ein musikalisches Opfer
Solisten: Jean-Pierre Rampal,
Aurèle Nicolet, Igor Kipnis u. a.
6.35270 (7 LP's) DECCA
Limitierte Kassettenausgabe
zum Sonderpreis **DM 128,-**



Die großen Vokalwerke
Johannes-Passion – Matthäus-
Passion – Messe in h-moll –
Weihnachtsoratorium
Solisten: Elly Ameling,
Hanneke van Bork, Yvonne Minton,
Helen Watts, Werner Krenn,
Tom Krause, Peter Pears,
Hermann Prey, Fritz Wunderlich,
Wiener Akademiechor
Stuttgarter Hymnenschorknaben
Lübecker Knabenkantorei
6.35271 (11 LP's) DECCA
Limitierte Kassettenausgabe
zum Sonderpreis **DM 148,-**



Deutsches Magnifikat
„Mein Seel – erhebet den Herrn“
Kantate 3, BWV 10
Lateinisches Magnifikat BWV 243
Elly Ameling, Hanneke van Bork,
Helen Watts, Werner Krenn,
Tom Krause, Marius Rintzler
Wiener Akademiechor
6.41915 DECCA
Sonderausgabe
mit vollständiger Discographie
und reich bebildeter Textbeilage
nur **DM 10,-**
unverbindliche Preisempfehlung

TELDEC
TELEFUNKEN-DECCA
SCHALLPLATTEN GMBH

Lied Chorwerke Oper



CANCIONES ESPAGNOLAS, Lieder aus Mittelalter und Renaissance – Teresa Berganza, Mezzosopran; Narciso Yepes, Gitarre
Deutsche Grammophon 2530 504 (1 S 30)

Bedeutung: Kostbarkeiten für Kenner und Liebhaber
Darstellung: sehr musikalisch und persönlich, auf hervorragendem Niveau
Klangbild: offen, präsent, sehr transparent, recht voll, unverfärbt, ausgewogen, recht räumlich
Fertigung: einwandfrei

Eine überaus reizvolle Platte legt die Deutsche Grammophon vor: Teresa Berganza, eine der stärksten und ohne Zweifel unkonventionellsten Sängerpersönlichkeiten der Gegenwart, singt eine Anthologie altspanischer Gesänge aus dem 13., 15. und 16. Jahrhundert. Es handelt sich bei den ältesten Beispielen des Alfonso X. el Sabio um unbegleitete Gesänge im Stil der französischen Trouvères, deren Kunst nach 1200 ihre große Blüte und Ausstrahlung in die anderen europäischen Kulturländer, also auch nach Spanien erlebte. Wobei die spanischen Troubadoure, deren Kunst sich – wie die Beispiele hier zeigen – zunächst an religiösen Themen der Marienverehrung entzündete, naturgemäß auch spanische und maurische Elemente verarbeiteten. Und dieser eigenartige Charakter hat sich durch die späteren Jahrhunderte erhalten als eine ganz eigene Farbe in den Liedern und Canzonen der höfischen Renaissancekunst, die den Hauptteil der vorliegenden Platte ausmachen: Kleine Romanzen, Liebeslieder und stark folkloristische Canzonen, bei denen die Singstimme von einer Gitarre begleitet ist – wobei das Cover, das außer den viersprachigen Liedtexten auf alle näheren Angaben verzichtet, leider auch verschweigt, ob es sich hier um originale Sätze oder um Bearbeitungen handelt. Teresa Berganza ist für eine solche Anthologie die ideale Interpretin. Die dunkle, reizvoll timbrierte Stimme wird musikalisch makellos geführt, ihre Beweglichkeit schafft den richtigen stilistischen Charakter, ohne daß sie auf vollen sängerischen Einsatz zu verzichten hätte. Die selbstverständlich meisterhafte Behandlung der Sprache tut ein übriges. Narciso Yepes begleitet unaufdringlich aber überaus farbig und lebendig. Eine Kostbarkeit!

Gottfried Kraus



SCHÖNBERG, Gurrelieder für Soli, Sprecher, Chor und Orchester – Jess Thomas, Tenor; Marita Napier, Sopran; Yvonne Minton, Alt; Slegmund Nimsgern, Bariton; Kenneth Bowen, Tenor; Günther Reich, Sprecher; BBC-Sinfonieorchester und -Chöre, Pierre Boulez
CBS 78264 (2 S 30)

Bedeutung: Boulez röntgt den Spätromantiker Schönberg
Darstellung: emotionell distanziert; von unübertrefflicher Orchesterdifferenzierung; Singstimmen stark in den Instrumentalkörper integriert; auf hohem Niveau
Klangbild: offen, geringfügig entfernt, geringfügig hallig, voll, unverfärbt, ausgewogen, sehr räumlich
Fertigung: einwandfrei

Zum Vergleich herangezogen: Kubelik (DG 2707022) – Ferencsik (EMI 1 C 193–02504/05)

Boulez hat gesprochen! Lange genug mußte man auf jene Version der „Gurrelieder“ (1900–1911) warten, die die gewaltige Fülle der Monumental-Kantate mit Hilfe moderner Aufnahmetechnik adäquat in die Rillen pressen würde. Kubeliks musikalisch packende DG-Liveaufzeichnung kann klanglich kaum mehr genügen, Ferencsik EMI-Konzertmitschnitt aus Dänemark leidet unter Balancemängeln. Pierre Boulez ging in die Aufnahmestudios, bevorzugte technische Perfektion. Bei ihm bekommt man denn auch zum erstenmal demonstriert, welch aberwitzig differenzierter orchesterlicher Apparat sich hinter der zunächst nur bombastisch wirkenden Klangfassade dieser Partitur verbirgt, welch raffinierte Farben der junge, vom spätromantischen Orchesteridiom besessene Schönberg zu mischen verstand. Hier kommt also das Orchester, vor den Sängern, zu seinem vollen Recht, werden nicht Operngesänge begleitet. Zuweilen scheinen die Stimmen, vor allem die der Liebenden, Waldemar und Tove, geradezu Teile dieses Instrumentalkörpers, werden von ihm überlagert, tauchen unter. Anders als bei Kubelik sind die Charaktere der „Handlung“ nicht zu dramatischem Mitleben aufgerufen, sondern sprechen aus der epischen Distanz heraus. Emotion wird, wie immer bei Boulez, durch die vermittelnde Instanz der Partitur hindurch gefiltert, erscheint als kühl disponierte statt als direkt-lebendige. Für Marita Napier wirkt sich die Zurücknahme an einer Stelle negativ aus: „Sterne jubeln, das Meer, es leuchtet“, von der Borkh einst flammend-expressiv gestaltet, klingt bei ihr enttäuschend unbeteiligt, verbreitet lediglich kühlen Schimmer; die Stimme tönt gläsern von irgendwoher aus dem Hintergrund. Jess Thomas' heldisches, oft angegriffen wirkendes Material hat Mühe mit der schweren Partie; es muß nicht unbedingt überlegte Klangregie sein, wenn die Orchesterwogen öfters über ihm zusammenschlagen. Die übrigen Solisten, zumal Günther Reich im abschließenden Sprech-Melodram, bestehen ihre Aufgaben hervorragend. Dagegen fehlt es den Chorpässagen („Waldemars Männer“) trotz moderner Aufnahmemittel, zuweilen empfindlich an rhythmischer Strukturierung. Hier hat die Platte, wie bei Mahlers Achter, noch keineswegs jenes Rezept gefunden, das auch in höchster Massierung von Chor und Orchester noch klare Kontur in der Wiedergabe erlaubt; andererseits sind das nun einmal die heiklen Gegebenheiten einer Partitur, die „an Stärke der einzelnen Instrumentengruppen alle Partituren übertrifft, die vor oder nach diesem Werk geschrieben wurden“ (E. Freitag). Fazit: Boulez und das BBC-Orchester produzieren zwar einen traumhaft-schönen (und zumeist leicht entfernten), in

den Farben optimal nuancierten Klang, doch das Problem der Balance zwischen allen Teilen des hypertrophen Werkes vermochten auch sie (noch) nicht schlüssig zu lösen.

Wolfgang Schreiber



MOZART, Così fan tutte – Montserrat Caballé (Fiordiligi), Janet Baker (Dorabella), Wladimiro Ganzarolli (Guglielmo), Nicolai Gedda (Ferrando), Ileana Cotrubas (Despina), Richard van Allan (Don Alfonso); John Constable, Cembalo; Chor und Orchester des Royal Opera House Covent Garden, Colin Davis
Philips 6707025 (4 S 30)

Bedeutung: Colin Davis weiter – und mit Gewinn – auf den Spuren Mozarts
Darstellung: natürlich, locker, präzise ohne Überakzentuierungen, mit Sinn für Humor, Emotionalität der „Così“-Musik, auf hohem Niveau
Klangbild: offen, präsent, sehr transparent, recht voll, unverfärbt, ausgewogen, recht räumlich
Fertigung: einwandfrei

Zum Vergleich herangezogen: Böhm, della Casa (Decca SMA –D 25019/1–3) 8/68 – Böhm, Schwarzkopf (EMI 1 C 16301182/84) 7/63 – Klempner (EMI 1 C 191-02249/52) 8/72 – Leinsdorf, Price (RCA LSC 6416/1–4) 2/69 – Solti, Lorengar (Decca SKB –D 25125/1–4) 10/74 – Teresa Berganza singt Mozart (Decca SMD 1136) 8/69

Mozart-Spezialist Erik Smith begnügt sich nicht mit der Rolle des Produzenten. Es liegt ihm auch am Herzen, dem bildungsgläubigen Hörer die rechten Belehrungen über das Werk nicht aus zweiter Schreiberhand, sondern höchstpersönlich zuteil werden zu lassen. Was ihm in den vorangegangenen Davis-Einspielungen oder der väterlichen Schmidt-Isserstedt-Aufnahme so informativ und gut gelang, geriet – abgesehen von der fachlich abgesicherten historischen Kulisse – ausgerechnet bei der höchst amüsanten und putzmunteren neuen „Così fan tutte“ auf die leicht schiefe Bahn. Smith gibt da so manches als Faktum aus, was lediglich seine private und teils ebenso verwunderliche wie hypothetische Meinung ohne Anspruch auf bewiesene Gültigkeit darstellt. Wobei der zoologische Vergleich der Liebesbereitschaft der Damen Fiordiligi und Dorabella mit weiblichen Geparden zwar eine erstaunliche exegetische Neuschöpfung ist, aber als Kuriosum weniger Gewicht hat als die eklatante Fehlcharakteristik der Despina. Ausgerechnet von ihr, der intriganten Egozentrikerin, vernimmt Smith inmitten „den zynischen Bemerkungen, dem Gerede und den hohlen Protesten des Finales des 1. Aktes“ die beiden Sätze, die sein Herz „am meisten mit ihrem zarten Mitleid bewegen: Cosa vedo... und Colle pietoso mani“. (Wie im Textbuch zitiert auch Smith grammatikalisch falsch „Con le pietoso“. Im deutschen Text ist besagte Passage außerdem durch Druckfehler oder Übersetzung auch noch in das 2. Finale verlegt.) Tatsächlich ist das angeblich Herzbewegende Teil des abgekarteten Spiels zwischen Alfonso und Despina, die zwei Minuten später die angeblich sterbenden Liebhaber als Medicus verkleidet mittels eines Magnetsteines wieder lebendig macht. Wahrlich erstaunlich ist überdies, daß Smith altbackene Brötchen wieder aufwärmt und an da Pontes Libretto herumrörgelt und -mäkelt. Das ist doch wirklich ein Kapitel, das durch Alfred Einstein ein für al-

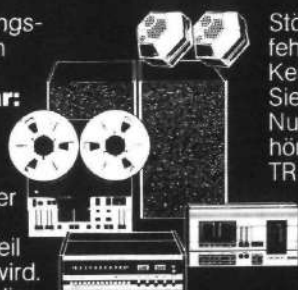
TESTSICHER

Das neue RaumSymbol DAS KRAFTPAKET TR 2075 VON TANDBERG

Die neue Dimension für Hochleistungs-Receiver hat einen harten Kern, den Ringtransformator ohne Luftspalt.

Dadurch sind 7 Vorteile spürbar:

1. Mehr Leistung. Weil die magnetische Ausnutzung optimal ist.
2. Weniger Hitzeentwicklung. Weil geringere Verluste da sind.
3. Weniger Platzbedarf. Weil alles gebündelt integriert ist.
4. Weniger Gewicht. Weil die Kompaktbauweise ermöglicht wird.
5. Extrem geringe Streufelder. Weil die Abstrahlung vermieden ist.
6. Weniger



Störungen. Weil die Brummeinstreuung fehlt. 7. Problemlose Platzierung. Weil der Kern sich auf das Notwendigste beschränkt. Sie haben den Raum. Wir den Receiver. Nutzen Sie Ihren Raum, wenn Sie alles hören wollen. Ihr HiFi-Fachhändler hat den TR 2075 nur in begrenzten Stückzahlen.

Reservieren Sie sich einen.

Das ist sicher. Testsicher.

Und deshalb geben wir Ihnen auf alles

volle 5 Jahre Garantie.

Das ist der Beweis für Sie.

TESTSICHER



DIE TANDBERG
HIFI FAMILY

TANDBERG RADIO DEUTSCHLAND GMBH

4006 Erkrath-Unterbach · Heinrich-Hertz-Str. 24

2x100 WATT SINUS



DIE TANDBERG HIFI FAMILY

RECEIVER · BOXEN · TONBANDGERÄTE · CASSETTENRECORDER

lemal zugunsten des Librettisten abgeschlossen sein dürfte. Smith allerdings fühlt sich, eines Sinnes mit Beethoven, „durch die schnöde Sinnlichkeit und den Zynismus der Erzählung verletzt“. Aber mit Mozart im Rücken tröstet er uns, daß „Cosi fan tutte keine krasse Pornografie, sondern feine Nuancen von Leidenschaft und Witz“ aufzuweisen habe...

Gottlob hat dieses von nicht sonderlicher Liebe und uneingeschränktem Ja zu Mozarts „Schule der Liebhaber“ inspirierte Schreibwerk zwischen Dichtung und Wahrheit keinerlei Bezug zu der musikalischen Realisation des Werkes durch Colin Davis. Aus seiner Ecke kommt ein ganz anderer Wind: erfrischend, heiter, witzig-humorvoll, besinnlich wie ironisch, gefühlvoll, aber nie sentimental, vital, spritzig und temperamentvoll, jedoch ohne Hektik. Mehr noch als Davis Idomeneo und der sehr prächtig geratene Figaro scheint diese *Cosi* eine Herzens- und Mentalitätssache zu sein. Da ereignet sich in dieser sprachlich nicht zu fixierenden Mozart-Mischung von Witz, Ironie, Parodie und echtem Gefühl über die Distanz zwischen Österreich und England hinweg zwischen Komponist und Dirigent so etwas wie ein Gleichklang: Niemals vorher hat Colin Davis Mozart so heiter-selbstverständlich dargestellt. Die Handlung und dramatische Zuspitzung – verpackt in Kantabilität und rezitativische Mobilität – entwickelt sich bei Davis quasi mit einer humorig-espressiven und gelassenen, über den Dingen stehenden Spannung. Die straffe englische Leine wird lockerer, bietet sich freundlicher an als im Figaro, ohne nur einen Deut an Präzision zu verlieren. Da bleibt Davis penibel wie eh und je. Orchesterale Brillanz wird von ihm ebenso wenig hervorgekitzelt wie tonmalerschematale Detailcharakteristik. Er, der ehemalige Klarinetist, versagt seinen Holzbläsern schnöde jedes angeberische Trillern und freche Kichern und hält es mit Bernhard Paumgartners Interpretationsforderung nach einer „gedämpften Noblesse“. Mit dem sehr speziellen englischen Unterstatement in Sachen Humor erschnuppert er genau die richtige Fahrte. Das genau unterscheidet seine *Cosi* von der vorangegangenen des Sir Georg Solti.

Obgleich Solti (wie vor ihm auch Klemperer) das in allen Gruppen bessere, brillantere, tonlich edlere Orchester hat als Davis mit seinen eher soliden Covent-Garden-Musikern und ihren etwas glanzlosen Streichern sowie den keineswegs außergewöhnlichen Holzbläsern, trifft Davis den eigentlichen Nerv der *Cosi* viel deutlicher. Im Gegeneinander von Solti und Davis (um von den jüngsten *Cosi*-Ereignissen nach Böhm's beiden Aufnahmen, nach Jochum, Suitner, Leinsdorf und Klemperer zu reden) wird trotz der Gemeinsamkeit beiderseitiger Vernachlässigung orchestraler Details total Gegensätzliches offenbar. Es zeigt sich geradezu signifikant, daß dieses undefinierbare Konglomerat von Witz und Humor (unterbaut von Ironie wie Humanität) nicht durch einen Willensakt zu ersteigern ist, wie Solti es versucht. Da muß schon etwas intuitiv Ungewolltes sein, eine Spur Geist von gleichem Geist, die sich – wie klein auch immer – in der winzigsten Ecke mit der kompositorischen Intention völlig zu identifizieren vermag. Mir scheint, daß Colin Davis in seiner von jeglicher Überakzentuierung freien *Cosi*-Aufnahme einen solchen Status erreicht hat. Sie strahlt bei aller Intensität und vitaler Munterkeit allzeit ungezwungene Natürlichkeit aus und verbindet die ambivalenten Elemente. Davis hält es durchweg mit den Böhm-Tempi. Abweichungen sind gewiß Dirigentenzustände an seine Sänger. Denn nicht nur die Sänger müssen den Taktstockschwinger gehorchen. Oft dreht sich der Spieß auch um. So ist bei Davis zum Beispiel der unflexible Non-Belcantist Wladi-

miro Ganzarolli als Guglielmo eine echte Tempobremse. Er ist überhaupt das größte Problem der Aufnahme. Davis hält leider an diesem raubbeinigen Sänger (der über viel darstellerisches Vermögen verfügt) mit wahrer Nibelungentreue fest. Für den weltmännischen Guglielmo fehlt Ganzarolli fast alles. Vor allem Linie, Intonation und Kantiene. Daß die Stimme außerdem zu schwer und ungefügt ist, im Timbre viel zu nah dem Alfonso, wird in den Rezitativen deutlich. Von seinen Arien schweigt des Kritikers Höflichkeit ohnehin. Den Alfonso singt Richard von Allan sehr jung mit beachtlicher Stimme, aber noch um einige Grade zu laut und vordergründig-humorvoll. Allerdings darf nicht außer Betracht bleiben, daß die Figur des Alfonso zwar auf der Bühne schon durch seine optische Präsenz das Gleichgewicht als Schlüsselfigur herstellt, aber kompositorisch eher sparsam bedacht ist und daher in einer Plattenkonserve grundsätzlich ins Hintertreffen gerät. Daß die Deutsche Grammophon ihren im Herbst zur Veröffentlichung anstehenden Livemitschnitt der Salzburger *Cosi* unter Böhm solange aufgeschoben hat, bis Fischer-Dieskau nicht mehr als Alfonso mit von der Partie war, ist fast unverzeihlich. Er als einziger wäre wahrscheinlich imstande gewesen, diese Diskrepanz zwischen Bühne und Platte zu überbrücken. Heute noch mehr als in der (gestrichenen) Jochum-Einspielung von 1962.

Unter den Männerstimmen ist Nicolai Gedda eindeutiger Favorit. Nicht nur, was die Kultur, die Phrasierung, das Know-how des Singens angeht, sondern vor allem auch in der stilistischen Beherrschung des Mozart-Gesangs. Seine Rezitative sind in Diktion, Akzentuierung und temperamentvoller Plastizität vorbildlich. Was ihm für sein „Un aura amorosa“ heute schon ein wenig an substantiellem lyrischen Schmelz abgeht, kompensiert er durch musikalische Differenzierung. Arie und Cavatine (Nr. 24 und 27) springt er mit sehr zügigem Tempo an. Das bekommt den beiden – in den älteren Aufnahmen immer gestrichenen – Soli ganz ausgezeichnet, erhöht ihren Stellenwert, weil Tempo sich mit darstellerischem Leggiero (Nr. 24) und groß ausgespieltem Temperament, dramatischer Attacke in Nr. 27 verbindet. Plötzlich sind die beiden Stücke keine Handlungsbremsen mehr.

Ein kritischer Punkt in dieser neuen *Cosi* sind die von Davis sträflich vernachlässigten Appoggiaturen. In seiner Idomeneoeinspielung sah es so aus, als ob er den Sängern in diesem Punkt nichts hätte durchgehen lassen. Nach seinem Figaro, dem Don Giovanni und jetzt neuerlich der *Cosi* scheint dies eher ein glücklicher Zufall gewesen zu sein. Offensichtlich ist es eine Sache, die Davis nicht sonderlich interessiert. So herrscht denn also demokratische Freiheit, und jeder Sänger strickt seine eigene Masche.

Daß Gedda ein Mozart-Sänger von echtem Schrot und Korn ist, beweist er nicht zuletzt in der kenntnisreichen Ausführung der Appoggiaturen. Darin ist ihm nur Janet Baker ebenbürtig. Wie alles, was diese große Sängerin anpackt, ist auch ihre Dorabella eine in allen Bereichen runde, feine, tadellose Figura. Obgleich sie ihre Arie Nr. 28 von dem „losen Dieb Amor“ um erhebliche Tempograde gegenüber Teresa Berganza zurücknimmt (Metronom 69 zu 84), vermag sie nicht minder den locker-leichtsinnigen Ton zu treffen. Ihre – auch in den Ensembles oder Zwiegesprächen immer gut hörbare Stimme – verbindet sich auf das Schönste mit dem Sopran Montserrat Caballés, die hier ihren Platteneinstand als Mozart-Sängerin feiert. Uneinigkeit bei höchster stimmlicher Harmonie besteht zwischen den Damen nur bei den Appoggiaturen. Die Baker, wie gesagt, singt sie, und die Caballés singt sie auf fast konsequente Art nicht. Es sei

denn in wenigen Fällen, wo es wirklich nicht zu umgehen ist. In Rede und Gegenrede der Rezitative ist das schon eine heikle Situation. Hier in den Rezitativen ist überdies nicht ganz zu überhören, daß die Stimme der Caballés im Lagenwechsel nicht mehr ganz ungefährdet ist. Aber sie hat unzweifelhaft das Format für die Fiordiligi. Sie hat sowohl die dramatische Verve für ihre Felsenarie als auch die taubensanftesten Lyrismen in der Kehle. Im Gegensatz zu ihrer Solti-Vorgängerin Lorengar portamentierte sie die kniffligen großen Intervallsprünge in den Arien nicht, sondern springt sie punktgenau an. Vor allem aber ist sie der Lorengar in der großen Ruhe des Tons voraus, die der Figur der Fiordiligi soviel angemessener ist. Sie hält es auch in der Emotionalität (mehr als ihre Landsmännin) mit Mozarts Devise: „Die Leidenschaften nicht bis zum Eckel ausdrücken“. Dritte im Bunde der Damen ist Ilona Cotrubas. Eine sehr kecke, quicke und gerissen-intrigante Despina mit sehr flinker italienischer Zunge in den Rezitativen und einer guten Portion Stimme. Wie Davis seinen Vokalistinnen generell alle Schnörkel, Verzerrungen oder Kadenzierungen versagt hat, wie er selber auf analytisches Detailbohren verzichtete, so darf auch die Cotrubas die von alters her berühmten Klamotten in der Medikus- und Notarszene nur *con sordino* ausspielen. Der Magnetstein des Dr. Mesmer bleibt nicht demonstrativ lange auf der E-Fermate kleben, und der Notar schnauft nur noch selten und diskret. Davis ist gewiß der Ansicht, daß Mozarts Musik das alles zur Genüge ausdrückt und solcher Aufpompungen nicht bedarf. Zumindest nicht auf der Platte. Zum guten Schluß erneuert eine Liebeserklärung an John Constable: Er traktiert das Cembalo wiederum so witzig und wendig, daß es eine wahre Lust ist.

Herta Piper-Ziethen

○ MOZART, Don Giovanni (Gesamtaufnahme in italienischer Sprache) – Antigone Sgourda (Anna), Heather Harper (Elvira), Helen Donath (Zerline), Roger Soyer (Don Giovanni), Luigi Alva (Ottavia), Geraint Evans (Leporello), Peter Lager (Komtur), Alberto Rinaldi (Masetto); English Chamber Orchestra, Scottish Opera Chorus, Daniel Barenboim
EMI Electrola 1 C 191-02563 (4 S 30)

Bedeutung: bis auf einzelne Passagen und Sängerleistungen problematische Neuaufnahme

Darstellung: künstlerisch und technisch unausgewogen, auf gutem bis mittlerem Niveau

Klangbild: deutlich gedämpft, Orchester präsent, Sänger deutlich entfernt, deutlich hallig, recht voll, unverfärbt, ausgewogen, recht räumlich

Fertigung: geringfügige Oberflächenstörungen, geringfügige Knack- und Knistergeräusche, geringfügige hörbare Schnittstellen

Zum Vergleich herangezogen: Davis (Philips 6707022) 5/74

Man sollte wahrscheinlich nicht den Fehler machen, diesen – wenn ich richtig gezählt habe – Diskus-„Don Giovanni“ Nr. 15 allzu ernst zu nehmen, ihn als das einzustufen, was er ist: Die akustische Dokumentation einer gewiß interessanten Aufführung beim Edinburgh-Festival, die nicht nur in England viel diskutiert wurde. Weniger ist die Aufnahme gewiß nicht, mehr aber leider auch nicht. Das hat viele Gründe, von denen hier anschließend die Rede sein muß; der wesentlichste Grund liegt aber doch wohl in der Person des Dirigenten Daniel Barenboim, den ich für einen hervorragenden Musiker und – auch als Gestalter – für

ein großes Talent halte, dessen Wollen aber hier mit dem Ergebnis noch in keiner gültigen Relation steht. Was Barenboim hier anbietet, ist in manchen Passagen überzeugend, in manchen diskussionswürdig, aber insgesamt unausgegoren und vermag nicht neben den „Don Giovanni“-Dirigenten der Schallplatte, neben Busch, Fricsay, Krips, Klemperer oder Böhm zu bestehen; auch nicht neben Colin Davis, dessen im Vorjahr edierter Londoner „Don Giovanni“ zumindest ein klares Konzept erkennen läßt. Beginnen wir mit den positiven Seiten dieser Aufnahme. Zunächst: Barenboim hat sich dafür entschieden, die Prager Originalfassung zu dirigieren, und dafür vermutlich – es wird nicht vermerkt – die neue Mozart-Ausgabe verwendet. Das bedeutet, daß die für Wien nachkomponierten Nummern – die Arie des Ottavio „Dalla sua pace“, die Arie der Elvira „Mi tradi“ und das allerdings kaum je gespielte Duett Zerline-Leoporello – nicht im gewohnten Zusammenhang erscheinen; sie sind auf der Seite 8 der Vierplattenkassette als „Anhang“ untergebracht, nebst dem Finals sextett, das hier leider für sich steht und insofern auch als „Anhängsel“ wirkt, was es aber in keinem Fall ist.

Diese „Fassung“, die dem Prager Original entspricht, hat, wiewohl sie fast nie gespielt wird, alle Trümpfe der Überzeugung für sich: Der zweite Akt ist kürzer und in der dramaturgischen Anlage zwingender, Don Giovannis Ende wird nicht überflüssig aufgehalten. So schön die beiden nachkomponierten Arien sind, man sollte „Don Giovanni“ nur so spielen! Schade, daß Barenboim nicht auch sonst konsequent die neue Mozart-Ausgabe verwendet hat. Er hätte daraus lernen können, was Appoggiaturen sind, wo sie unbedingt gesungen werden müssen und wie wichtig sie, gerade in den Rezitativen und Accompagnati, für Duktus und Ausdruck des dramatischen Mozart-Gesangs sind. In dieser Hinsicht, wie auch, was die Intonation in den Rezitativen betrifft, wirkt die Aufnahme recht sorglos und zufällig.

Inkonsequenz ist aber auch in anderer Hinsicht dem Dirigenten sowie den Produzenten anzulasten. Die Chance eines relativ klein besetzten Orchesters wie des English Chamber Orchestra wird weder in der Anlage des Musizierens noch in der klangtechnischen Umsetzung wahrgenommen, im Gegenteil: Barenboim ist sichtlich auf großen, sinfonischen Klang aus, und was das Orchester nicht hergibt, tut die Technik hinzu. Der Klang ist hörbar aufgeblasen und mit viel Hall versehen, einem Hall, der einmal der Durchsichtigkeit des Klangbilds im Wege steht, nicht immer natürlich wirkt und überdies an manchen Schnittstellen im Übergang zu Rezitativen hörbar zu früh „gekappt“ wurde. Dazu hat man, um noch bei der Aufnahmetechnik zu bleiben, die Sänger mitsamt dem Cembalo eher entfernt postiert – wohl um den Eindruck der Bühne zu erreichen. Um so wichtiger wäre ein durchsichtiges Klangbild gewesen.

Aber, und diese Vermutung bestätigt sich vielfach im Verlauf des Hörens, die Klangcharakteristik entspricht wohl Barenboims Wünschen. Der junge Dirigent ist – ganz im Gegensatz zu Colin Davis – auf die Dramatik, die düstere Monumentalität, das große Pathos der „Don Giovanni“-Musik aus. Gleich die Ouvertüre beginnt wuchtig, baßbetont, freilich mehr gravitativ als gespannt und ohne den „eisigen Hauch des Schicksals“, den Barenboim wohl anstrebt. Ebenso ist das Allegro nicht überzeugend, weder dramatisch noch federnd, sondern ein wenig schwerfällig, zumal das English Chamber Orchestra schon hier seine Grenzen erkennen läßt. Die Bässe sind oft nicht sauber, der Geigen fehlt es an Glanz, die Präzision läßt zu wünschen übrig. Und dann geht es in die Oper, und der Zuhörer schwankt ständig zwischen Zustim-

mung und Kopfschütteln hin und her: Der Auftritt Anna/Giovanni etwa ist packend akzentuiert und aufgebaut, allein Leporello singt im Hintergrund sein eigenes Tempo; im Terzett ist nur der Komtur zu hören, dafür gelingt das Duett Anna-Ottavio wieder sehr schön und farbig, wie überhaupt die tragischen und dramatischen Passagen Barenboim besser gelingen als die lyrischen und buffonesken. So gehört die Erzählung der Anna im ersten Akt zu den gelungensten Momenten der Aufnahme, so hat das Finale I Schwung und Dramatik, und auch im zweiten Akt gibt es immer wieder, auch in der Schlußszene, packende Steigerungen. Barenboims Vorliebe für breite Tempi wird hier durch die starke Substanz der Musik aufgefangen.

In anderen Passagen aber belastet dieser Hang zur Breite die Sänger, den Ausdruck, die Musik selbst: im übertrieben ausgebreiteten „La ci darem“, noch mehr in Elviras hier schwerfällig und unbeholden wirkender Arie Nr. 8, in dem anschließenden Quartett, in den beiden Arien der Zerline, in der Szene vor dem Fest oder im zweiten Akt im Sextett oder bei Don Ottavios Arie. Fast immer sind es die Nummern mit der Tempobezeichnung „Andante“, bei denen Barenboim ganz besonders daneben greift. Andante meint – ganz besonders bei Mozart – stets ein flüssiges Tempo, zumal nicht selten (Quartett Nr. 9, Arie Nr. 17, Sextett Nr. 19) ein Allabrevetakt oder, wie in der ersten Zerline-Arie, ein ausgesprochener Zweierhythmus vorgeschrieben ist. Hier verrennt Barenboim sich völlig, offensichtlich in dem Bestreben, nichts zu überspielen, sich und den Sängern für die Mozart-Kantilene Zeit zu lassen. Zum Teil überfordert er damit auch die Möglichkeiten seiner Sänger.

Zum Beispiel: Man könnte sich durchaus vorstellen, daß Ottavio in seiner großen Arie durch das breite Tempo und die starken dynamischen Kontraste im Orchester anders charakterisiert werden soll als üblich – nur, dann dürfte nicht Luigi Alva singen, sondern Ottavio müßte ein männlicher, kraftvoller Typ sein. Oder auch die Anna der Antigone Sgourda: zweifellos eine intensive, ausdrucksstarke Sängerin, doch für die große Arie hat sie in der Breite, in der Barenboim sie anlegt, nicht Atem, nicht Spannung genug.

Und so bleibt auch die Sängerbesetzung dieser Aufnahme problematisch. Am stärksten sind die „tiefen“ Männer besetzt. Roger Soyer ist von Stimme, Deklamation und auch, was selten ist, der Ausstrahlung her ein glaubhafter Don Giovanni, zumal er, auch akustisch, jung wirkt; Geraint Evans ein, trotz leichter Abnützerscheinungen der Stimme, vollsaftiger Leporello, Peter Lager ein würdevoller Komtur, Alberto Rinaldi ein musikalischer und charaktervoller Masetto. Mithalten kann da ganz nur Helen Donath, deren Zerline die beste „leichte“ Besetzung auf Platten ist, die ich kenne; der ja doch flatterhafte Charakter dieser Figur kommt bei der Donath glänzend heraus. Die beiden dramatischen Soprane dagegen haben es schwer: Antigone Sgourda vermag in dramatischen Passagen zu packen, bisweilen klingt die Stimme aber scharf, unfrei und auch nicht immer intonationssicher. Heather Harper gehört zum Typ der beleidigt keifenden, Elvira, auch sie wirkt manchmal etwas angestrengt und in der Höhe scharf. Luigi Alva, wie gesagt, ist ein Ottavio, zudem merkt man ihm, trotz aller Routine, seine Jahre an.

Das Resümee? Ein „Don Giovanni“ mehr mit Licht- und Schattenseiten, aber keine gültige Interpretation, ja nicht einmal eine ernsthafte Alternative. Über die Notwendigkeit einer solchen Produktion entscheiden vermutlich allein die Verkaufszahlen – und sie werden, zumindest in England, möglicherweise stimmen.

Gottfried Kraus

Wo Sie sich demnächst unentgeltlich den „Klipsch-Schock“ holen können

Wir kennen das: Wenn man die Klipsch zum ersten Mal sieht, denkt man: nun ja, Lautsprecher. Man schaltet den Verstärker ein, legt eine Platte auf und zweifelt plötzlich an sich selbst. Wo beim heiligen HiFiitus, kommt diese Musik her? Ich seh' die Band nicht! Ich seh' das Orchester nicht! Ich seh' die Ella nicht! Aber ich hör' sie, als ob sie direkt vor mir steht! Ich schwör's! Direkt vor mir!

Nun, das ist das, was wir den „Klipsch-Schock“ nennen, dieses Hören-wie-live aber Nicht-sehen-können. Bei Klipsch muß man sich halt daran gewöhnen.

Und da wir die Leute so gern erschrecken, haben wir für Sie einige Örtchen ausgesucht, bei denen Klipsch mit allem Drum und Dran zu hören ist. Also kommen Sie. Holen Sie sich Ihren „Klipsch-Schock“. Es ist eine Erfahrung, die in keiner Sammlung fehlen sollte.

- Am 2. + 3. Mai
im United States Trade Center
6 Frankfurt/Main
Bockenheimer Landstraße 2–4
- Am 6. + 7. Mai
im Hotel Bayerischer Hof
8 München 2
Promenadeplatz 2–6
- Am 9. + 10. Mai
im Esso Motor Hotel
85 Nürnberg
Münchener Straße 283
- Am 15. + 16. Mai
im Hamburger Hi-Fi Center
2 Hamburg 36
Große Theaterstraße 7
- Am 23., 24. + 25. Mai
im Hotel Arosa
479 Paderborn
Westernmauer
- Große „Klipsch“ Demonstration
einschl. SAE-Verstärker.

Schreiben Sie uns, wenn Sie sich von dem „Schock“ erholt haben und mehr wissen wollen über die Klipsch und die Klipsch-Händler.

AUDIO INT'L
Hermann
Hofmann
6 Frankfurt 56
Box 5602 29