

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.
- ★ Schallplattenveröffentlichung von besonderer interpretatorischer Bedeutung.
- ★ Schallplattenveröffentlichung, die nach Meinung des Rezensenten unabhängig von ihrem künstlerischen und aufnahmetechnischen Rang von besonderer Bedeutung für das Repertoire ist.

Nach der Plattennummer findet man in Klammern eine Buchstaben-Zahlen-Kombination. Die erste Zahl zeigt, wie viele Platten die Veröffentlichung umfaßt, die zweite Zahl gibt den Durchmesser der Platten in cm. an. Der Zusatz MC: ... weist auf die gleichzeitig veröffentlichte Ausgabe der Aufnahme als Musicassette hin.

Die Buchstaben bedeuten:

- Q: **QUADRO-FASSUNG** (Qd: nach einem diskreten, Qm: nach einem Matrix-Verfahren), die auch Stereo und Mono abspielbar ist.
- S: **STEREO-FASSUNG**, die auch Mono abspielbar ist.
- M: **MONO-FASSUNG**
- E: **MONO-AUFNAHME**, die nachträglich quasi-stereophonisch aufbereitet wurde.

AUFNAHMETECHNIK

Um die aufnahmetechnische Seite der besprochenen Platten zu beschreiben, werden folgende Kriterien angewendet:

Klangbild	Fertigung:
Frequenzbalance (10)	Plattenrauschen (10)
Klangfarbenwiedergabe (15)	Plattenbröckeln o. ä. (10)
Klanggruppenbalance (15)	Plattenrumpeln (10)
Klangkontur, Definition, Transparenz (10)	Bandrauschen (10)
Präsenz (5)	Knistern (10)
Dynamik (10)	Knacken (10)
Panorama (5)	Vorechos (5)
Tiefenstaffelung (10)	Hörbare Schnittstellen (3)
Räumlichkeit, Mit- und Nachhall (10)	Jaulen (5)
Natürlichkeit (10)	Verklüftung (10)
	Einlaufgeräusche (2)
	Verwöllung (10)
	Pegel (5)

Die Zahlen in Klammern nennen die jeweils höchsten erreichbaren Benotungen, deren Summe – maximal je 100 Punkte – für jede besprochene Veröffentlichung neben einer Kurzcharakteristik von Klangbild und Fertigungsqualität angegeben wird. Alle Aussagen zu den Punkten „Klangbild“ und „Fertigung“ basieren auf Abhörergebnissen mit dem Rezensionsexemplar über eine qualitativ hochwertige Wiedergabeanlage in der Redaktion.

PREISE der Platten sind im Inhaltsverzeichnis am Schluß des Heftes angegeben.

fono kritik

NEUVERÖFFENTLICHUNGEN

Orchesterwerke

Mittelmäßiges von einem Zeitgenossen
Haydns und dessen Interpreten:

○ **WERNER**, Musikalischer Instrumentalkalender – Das Heidelberger Kammerorchester, Bernhard Useldrup
Da Camera Magna SM 91033/34 (2 S. 30)

Klangbild: klanglich aufgeblähte Räumlichkeit (Hall); nur befriedigende Transparenz, Dynamik und Klangfarbenwiedergabe – 81

Fertigung: gelegentliches Knistern und Knacken; Verwöllung – 89

Es ist schon ein ziemlicher Brocken, dieser 59 Sätze starke „Who is who“ in den Jahreszeiten, den Haydns Amtsvorgänger auf Esterházy uns 1748 zur gefälligen Beachtung komponiert hat. Musikalisch ist das Werk aus verschiedenen Traditionen gespeist. Deutlich überlegen ist die Zahl rein programmatischer Sätze, die von Kuhnau „Biblischen Sonaten“ her datieren dürften. Den kleineren Teil bilden Sätze nach dem Vorbild Scarlattischer Sonaten, zweiteilige, kurze Nummern. Werner selbst hat der Gattung Programmsonate nichts Wesentliches hinzugefügt, verwunderlich, wenn er tatsächlich ein Schüler jenes J. J. Fux war, jenes in fast jeder Hinsicht über alle Stränge springenden Komponisten, der noch im kleinsten jede Klangmasse elegant zu arrangieren wußte, sich aber auch immer an der Vielfalt und Bunttheit des Instrumentariums ausgerichtet hat.

Auch wenn man nicht von den Spannungen zwischen Haydn und Werner auf Esterházy wußte: der Kalender belehrt uns ziem-

lich eindeutig über die musikalische Kräfte Werners. Sein künstlerisches Potential reichte kaum, die barocke Gestik musikalischer Figuren mit der neuen Typik klanggestaltlicher Figuren zu einem sinnvollen Ganzen zu bündeln. Man vergleiche etwa die Frostmusik aus Purcells „King Arthur“ und die Darstellung des Dezember bei Werner: Nicht mehr der Gestus wird dargestellt, sondern lediglich Vorstellbares vom Schlag dessen, was sich etwa in den zeitgenössischen Damenkalendern finden läßt.

Diesen kurzen Stücken ist wohl am ehesten von der Satztechnik beizukommen. Eine Musik, meist gesetzt für zwei Violinen und Continuo, eine etwas volkstümliche, aber auffallend kurzatmige Melodiebildung. Dafür bedurfte es gerade bei dieser enormen Satzzahl eines ausgefeilten, blanken Spiels, vielleicht auch eines Hauchs von Manierismus, um nicht schon im Januar festgefroren zu sein. Man sollte gerade hier die Neuentdeckungen etwa der Petite Bande oder von Harnoncourts Concentus musicus genau studieren, sich mit ihnen auseinandersetzen, aus der Diskussion interpretatorisches Kapital zu schlagen versuchen.

Statt dessen bekommt man, was landläufig für barockes Musizieren gehalten wird: einen kompakten Klang, Angleichung der Tempo-Extreme unter vorwiegender Ausnutzung des Mittelwegs, das „So gut wie man kann“-Prinzip, und, was Wunder, eine verflüchtete, schlechte Durchhörbarkeit der Stimmführung. Nicht mehr die musikalische Dynamik, sondern die Motorik der Musik, dem Werk nur abträglich, ist zu hören.

Da legt man die Platten resigniert zur Seite: Langeweile auch noch zu produzieren, ist wahrlich kein guter Einfall. Des „Gangmachers“ (Haydn) Kalender mag seine Meriten haben. Die vorliegende Aufnahme hat keine, es sei denn, sie wollte zeigen, wie öde Werner sein kann.

Richard Hauser



Hommage à Wilhelm Kempff

Am 25.11.75 feiert Wilhelm Kempff seinen 80. Geburtstag.
Aus diesem Anlaß veröffentlicht die Deutsche Grammophon Gesellschaft die wichtigsten Werke seines künstlerischen Schaffens in 4 repräsentativen Schallplatten-Kassetten.



Yehudi Menuhin über Wilhelm Kempff:

„Seine Selbstdisziplin, sein Stilgefühl und sein strenger Respekt vor den Absichten eines Komponisten vereinigen in großartiger Weise das Natürliche mit dem Spontanen einerseits und dem Exakten andererseits. Nichts kann die Kunst Wilhelm Kempffs überzeugender vermitteln als seine Schallplatten.“



neu

ROBERT SCHUMANN

Klavierwerke

Davidsbündlertänze op. 6 - Papillons op. 2
Carnaval op. 9 - Symphonische Etüden
op. 13 - Kinderszenen op. 15 - Kreisleriana
op. 16 - Fantasie C-dur op. 17 - Humoreske
op. 20 - Klaviersonate Nr. 2 g-moll op. 22
Nachtstücke op. 23 - 3 Romanzen op. 26
Arabeske op. 18 - Waldszenen op. 82
Stereo Ⓢ 2740 133 / 6 LP
Kassette mit illustriertem Begleitheft
zum Sonderpreis - DM 98,-*

Jubiläums-Ausgaben zum Sonderpreis



LUDWIG VAN BEETHOVEN
Die 32 Klaviersonaten
Stereo Ⓢ 2740 130 / 11 LP
Kassette mit illustriertem Begleitheft
zum Sonderpreis - DM 166,-*



Die fünf Konzerte für Klavier und Orchester
Nr. 1 C-dur op. 15 - Nr. 2 B-dur op. 19
Nr. 3 c-moll op. 37 - Nr. 4 G-dur op. 58
Nr. 5 Es-dur op. 73
Berliner Philharmoniker - Ferdinand Leitner
Stereo Ⓢ 2740 131 / 4 LP
Kassette mit illustriertem Begleitheft
zum Sonderpreis - DM 68,-*



FRANZ SCHUBERT
Die Klaviersonaten
(Gesamtaufnahme)
Stereo Ⓢ 2740 132 / 9 LP
Kassette mit illustriertem Begleitheft
zum Sonderpreis - DM 148,-*
Edison-Preis

unverbindlich empfohlener Verkaufspreis
Schallplatte

**Insgesamt ein recht zwiespältiges
Zeugnis russischer Beethoven-Deutung:**

BEETHOVEN, Sinfonien Nr. 4–6;
Ouvertüre und Türkischer
Marsch aus „Die Ruinen von
Athen“ op. 113; Coriolan-Ouvertüre
op. 62 – Sinfonie-Orchester Rudolf Bar-
schai Moskau, Rudolf Barschai
Eurodisc 87 366 XFK (3 S 30)

Klangbild: in den Höhen etwas scharf;
präsenzbetont, geringfügig
dicht; weite Dynamik und brei-
tes Panorama; hallige Akustik –
89

Fertigung: geringfügiges Bandraus-
chen; gelegentliches Knistern
– 93

Es mag nicht verwundern, daß der Subjektivismus, der im Werk Beethovens so gewaltigen Niederschlag gefunden hat, auch in Bezug auf die sehr unterschiedlichen Felder von Interpretation, Rezeption und Rezension mancherlei Auswirkungen zeigt. Wie anders wäre es sonst denkbar, daß der ungemein positiven Besprechung der ersten Beethoven-Kassette Barschais (siehe Heft 8/74) nun eine ziemlich gegensätzliche der zweiten, mit den Sinfonien Nr. 4 bis 6 und einigen Gelegenheitskompositionen, folgt?

Mitnichten kann ich mich dem Urteil Christian Bachmanns, der so im Detail beschreibt, was es an Barschais Beethoven-Deutung der drei frühen Sinfonien zu rühmen gibt, anschließen. So viel subjektive Empfindung und voraussetzender Sachzusammenhang hier wie dort im Spiele sein mögen: Objektive Fakten gibt es genug, um dem vorliegenden Produkt mit äußerst kritischen Einwänden zu begegnen.

Rudolf Barschai, unbestreitbar ein Musiker von Format, läßt dem Subjektivismus russischer Beethoven-Interpretation unbeschränkten Raum: extreme Dynamik, Tempoverzerrungen, Hochglanzpolitur, Exzentrität, Explosivität, Spannungsabfall, Oberflächlichkeit und gelegentlich sogar temperamentsbedingte Willkür zählen da zu den schwerwiegenden Mangelerscheinungen. Bereits die ungemein schwierige Einleitung der vierten Sinfonie mißfällt meines Erachtens Barschai, weil ihm offenbar die Verknüpfung zwischen langsamer Einleitung und Kopfsatz-Allegro (assai) einerseits und zwischen dem ganzen sinfonischen Bau dieses Stücks (über vier langatmige Sätze hinweg) andererseits mißlingt. Er desavouiert dabei sogar sein eigenes musikalisches Vermögen, weil er die unerläßliche logische Verklammerung des weitgespannten sinfonischen Bogens zugunsten von Gefühlsaufwallungen, rhythmischer Schlampelei und Undisziplin verkennt, möglicherweise auch leugnet. Den Abgründen Beethovenscher Übergänge (in allen drei Sinfonien) steht er offenbar ohnehin fern. Nicht nur spröde, fanatisch-übersteigert oder gar vulgär erweist sich sein Beethoven-Bild, sondern vielfach auch in seinem rein handwerklichen Nachvollzug fragwürdig. Wer nur den Beginn der Coriolan-Ouvertüre einmal zur Probe aufs Exempel machen möchte, wird über diesen Tatbestand zu Genüge informiert. Von der „Pastorale“, bei der der Dirigent reichlich Federn läßt, keine Rede!

Technisch ist diese Produktion zuweilen eine ziemliche Zumutung. Auf die Secco-Akkorde des Kopfsatzes der fünften

Sinfonie – auch sonst – liefert die Akustik infolge des übergroßen (etwas künstlich wirkenden) Nachhalls dem Hörer eine Synkope frei Haus hinzu, die nicht in der Partitur steht. Und auch mit der Grundierung der Orchesterfarben in den Tiefen hat es seine nicht unbedenklichen Folgen. Die Piccoloflöte schien das besondere Wohlwollen der Techniker zu besitzen, spielt sich schrill und penetrant genug in den Vordergrund. Auch die Blech-Massierung erspart einem nichts. Das mag bei Tschaiowsky opportun sein, dem das Ganze ja so nahe steht. Was bleibt denn da noch an Positivem übrig? Nicht eben viel, wie ich meine, womit keineswegs einfach alles unter den Tisch gekehrt sei. Sehr wohl lassen sich auch sehr gelungene Partien heraushören, die dem aufs Sinfonische erweiterten Moskauer Kammerorchester zur Ehre gereichen und dem Rezensenten zweifellos Respekt abnötigen. Um jedem Mißverständnis zu entraten, sei nachdrücklich betont, daß nicht der hohe Standard der beteiligten Musiker bestritten wird, sondern vielmehr die Art und Weise ihres Umgangs mit der Musik Beethovens. In diesem Fall überschneiden sich offenbar grundsätzliche Auffassungselemente, die nicht das klassische, sondern subjektiv-romantische Darstellungsprinzip bevorzugen, ein Moment, das in der russischen Tradition verankert liegt, aus der offenbar auch so vorzügliche Musiker wie Rudolf Barschai und seine Mannschaft nicht schlechterdings von heute auf morgen ausscheren können.

Peter Fuhrmann

Spoehr als eine etwas pauschal interpretierte Katalogergänzung:

SPOHR, Sinfonie c-moll, **HOFFMANN**, Sinfonie Es-dur – Südwestdeutsche Philharmonie,
Tamás Sulyok
RBM 3035 (1 S 30)

Klangbild: in den Streichern beschränkt konturiert, unpräzise und etwas dicht, insgesamt enge Dynamik – 64

Fertigung: innen minimale Verzerrungsneigung, leichte Verwellung – 95

Zum Vergleich herangezogen: Hoffmann: Alberth (Christophorus SCGLX 73 779)

Plattenhüllentexter Folker Göthel irrt: Zumindest im Falle E. T. A. Hoffmann ist dies keine „erstmalige Einspielung“ – die Es-dur-Sinfonie erschien vor zwei Jahren schon mit den Bamberger Sinfonikern unter Rudolf Alberth. Und das gerät der Platte zum Nachteil, denn ohne Vergleich würde die Tatsache der immer erfreulichen Katalogergänzung und der Informationsmehrung wohl die möglichen Einwände gegen die etwas eintönige Interpretation überwiegen. So aber macht der Hörvergleich doch zu deutlich, wie wenig differenziert die Südwestdeutsche Philharmonie unter Tamás Sulyok agiert. Beide Werke sind ja von einer heiklen Balance zwischen Klassizismus und Romantik geprägt, die in diesen Ausdeutungen aber nicht artistisch genug ausgespielt wird. Es fehlt der Ansatz zur Emphase, aber auch die klassizistische Beherrschtheit. Dabei sei nicht verschwie-

gen, daß das Orchester besonders in den Holzbläsern recht gut besetzt ist und insgesamt einen – vom Klangbild allerdings wenig bevorzugten – gediegenen Eindruck macht.

Wer also vor allem musikhistorisch interessiert ist, mag diese Spoehr-Rarität (die aber wohl nicht zu den wichtigsten Werken des Komponisten zählt) seiner Diskothek einverleiben; wem ein exemplarischer Fall genügt, sollte für die Hoffmann-Sinfonie die Aufnahme der Bamberger Sinfoniker wählen.

Rainer Wagner

Neue Informationen über einen weitgehend vergessenen und verkannten Komponisten:

S. WAGNER, Sinfonische Dichtung „Glück“, Scherzo „Und wenn die Welt voll Teufel wär“, Vorspiel zur Oper „Die heilige Lina“ – Sinfonisches Orchester Berlin, John Bell
Mitur MXT 3005 (1 S 30)

Klangbild: in den Bässen und Mitten nicht optimal durchsichtige Aufnahme mit etwas künstlicher Staffellung – 90

Fertigung: leichtes Rauschen; gelegentliches Knistern und Knacken; innen leichte Rauigkeit – 88

Ein gängiger Musikkritiker konstatiert lakonisch: „Siegfried Wagner ist eine tragische Erscheinung: Als Sohn Richard Wagners förderte ihn einerseits die so allmächtige Wagner-Bewegung in Bayreuth, auf der anderen Seite erdrückte ihn der Schatten des Vaters.“ Arnold Schönberg sah das 1912 ähnlich: „Der Sohn dieses Vaters, der übrigens als Künstler zweifellos das Opfer einer pedantischen Theorie ist, der nicht nach seinem Eigenwert geschätzt, sondern nach einem vermeintlichen Naturgesetz, demzufolge ein bedeutender Mann keinen bedeutenden Sohn haben darf, obwohl Johann Sebastian Bach zwei sehr bedeutende Söhne hatte und obwohl Siegfried Wagner ein tieferer und originellerer Künstler ist, als viele, die heute sehr berühmt sind.“

Kein Zweifel, es war Siegfried Wagners größtes Handicap, der Sohn Richard Wagners zu sein. Denn wenn man sich von ihm eine Fortsetzung, vielleicht gar eine Steigerung des väterlichen Werks versprach, mußte man rasch enttäuscht einsehen, daß hier keine Ansatzpunkte zu finden sind. Aber auch ohne dieses lastende Erbe hätte es Siegfried Wagner heute wohl ebenso schwer wie damals. Für heutige Ohren sind seine Werke bei aller kompositorischen Solidität etwas arg zeitlos – sofern wir sie überhaupt kennen. Ansonsten transportieren wir meist jenes Vorurteil weiter, unter dem Siegfried Wagner schon zu Lebzeiten litt: Daß er nämlich eigentlich ein Märchenkomponist sei, als Schüler Humperdincks und Verfasser der Märchenoper „Der Bärenreiter“. Dieser Opern-Erbling von 1898 war in der Spielzeit 1899/1900 die meistaufgeführte Oper, und sie prägte das Image des Komponisten. Daß zudem der symbolistisch beladene, oft tiefenpsychologisch agierende Grundton seiner vierzehn vollendeten Opern oft in einem historisierenden, manchmal auch märchenhaften Gesche-

Understatement

Oder die Selbstbeschränkung auf Garantiewerte.

Die verwirrende Vielfalt des Angebots der HiFi-Elektronik erfordert Orientierungshilfen für die Entscheidungsfindung. Welche Kriterien auch immer zur Auswahl einer Stereoanlage führen, Gültigkeit behält, daß bereits durchschnittliche Geräte das Gehör zu schulen vermögen. Aus dieser Erkenntnis resultieren Maßstäbe, die auch bei gewachsenem Unterscheidungsvermögen ungeminderten Bestand haben. Für Ansprüche, die den Durchschnitt von heute mit Blick auf morgen vergessen lassen.

Es entspricht der Tradition des Hauses Yamaha, technische Daten nicht zu propagieren, sondern Meßwerte zu garantieren. Diese Selbstbeschränkung führt weltweit zwangsläufig immer wieder zu Testergebnissen, die deutlich über den ausgewiesenen Katalogwerten liegen. Dieser bereits gewohnheitsmäßige Vorgang ist jeweils erneute Bestätigung für die Glaubwürdigkeit einer seit über acht Jahrzehnten verfolgten Konstruktionsphilosophie. Zugleich jedoch untrügliches Indiz, daß ein Wert nicht für andere, sondern alle für einen Maßstab stehen: die Ausgewogenheit des Klangbildes. Es ist die Summe aller Dinge, die den Unterschied bestimmt.

Die nach den neuesten Erkenntnissen der HiFi-Elektronik konstruktiv umgesetzten Receiver des Yamaha Natural Sound Systems bilden die Wahl einer optimalen Abstimmung auf individuelle Erfordernisse für den gehobenen bis professionellen Anspruch. Differenziert in Ausstattung und Leistung,

jedoch übereinstimmend in der Einzigartigkeit der Konzeption.

Originalauszüge des Testreports der Zeitschrift „HiFi-Stereophonie“:

„YAMAHA CR-1000, UKW-Empfangsteil der absoluten Spitzenklasse. Auch der Verstärkerteil bietet bei 2×100 W an 4 Ohm hervorragende Übertragungsdaten bei hohem Bedienungskomfort (regelbarer Frequenzeinsatz der Klangregler, regelbare Filtereinsätze, regelbare Muting, regelbare Loudness, 2 Aux, 2 Phonoeingänge, Mikrofoneingang, Anschlußmöglichkeit für 2 Tonbandgeräte, 2 Lautsprechergruppen). Das Preis-Qualitäts-Verhältnis ist ausgezeichnet.“

Die wichtigsten Test-Meßdaten (DIN): Eingangsempfindlichkeit: $1,1 \mu\text{V}$, Rauschspannungsabstand: 70 dB, Pilotonverzerrung: 0,8%, Sinusleistung: 2×100 W.

Haupt-Meßdaten (DIN) im Test der weiteren Empfänger-Verstärker des Yamaha Natural Sound Systems:

YAMAHA CR-800.

Eingangsempfindlichkeit: $1,1 \mu\text{V}$, Sinusleistung: 2×64 W.

YAMAHA CR-600, Eingangsempfindlichkeit: $1 \mu\text{V}$, Sinusleistung: 2×45 W.

YAMAHA CR-400.

Eingangsempfindlichkeit: $1,1 \mu\text{V}$, Sinusleistung: 2×20 W.

Testreport-Zusammenfassung:

Der Volltest des CR-800 und die Steckbriefe der Typen CR-1000, CR-600 und CR-400 zeigen, daß Yamaha mit diesem Programm eine Serie in der Leistung und im Bedienungskomfort wohl abge-

stufter Empfänger-Verstärker anbietet, die bei sorgfältiger Verarbeitung und solider mechanischer Qualität ausgezeichnete Übertragungs- und Empfangsdaten vorweisen können und sich alle durch ein sehr günstiges Preis-Qualitäts-Verhältnis auszeichnen.“

ORTHODYNAMISCHE STEREO-KOPFHÖRER HP-1 und HP-2

Es war der Yamaha-Technologie vorbehalten, die Vorteile von zwei Systemen in einem radikal neuen Bauprinzip zu vereinen und zugleich eine beispiellose Formel für Design und ermüdungsfreien Stereogenuß zu entwickeln. Orthodynamische Konstruktion bedeutet das Erschließen sowohl der klaren Obertöne von Kondensator-Ausführungen als auch der sauberen Bässe dynamischer Typen. Ebenso einen wesentlich niedrigeren Klirrgrad und breiteren Frequenzbereich als bisher für erreichbar gehalten wurde.

Die Arbeitsweise des orthodynamischen Verfahrens beruht auf einem Schichtaufbau aus zwei waffelartigen Magneten, zwischen denen eine zugleich als Schwingspule wirkende Membran eingelegt ist. Diese Bauweise verringert Übertragungsverluste zugunsten ausgezeichneter Dämpfung und höchster Dynamik.

Impedanz: 150Ω , Frequenzbereich: 20 - 20.000 Hz, Klirrgrad (90 dB): weniger als 0,3%.

YAMAHA Europa GmbH,
2084 Rellingen, Siemensstraße 22 - 34.



YAMAHA

hen verborgen ist, ermutigt eben nur wenige, sich mit Siegfried Wagners Werk auseinanderzusetzen: All diese Helden, die da Mite und Elida, Arbogast oder Radomar heißen, muten auf den flüchtigen Blick allzu gestrig an. Und wer vermutet in einer Märchenoper mit dem Titel „An allem ist Hülchen schuld“ ohne nähere Kenntnis schon eine „dominierende Sexualsymbolik“ (Peter P. Pachl)?

Weil also Siegfried Wagners Werk weitgehend „Terra incognita“ ist, muß die Veröffentlichung dreier Orchesterwerke lebhaft begrüßt werden, auch wenn diese 1922/23-entstandenen Werke deutlich die isolierte Eigenstellung des Komponisten vor Ohren führen. Das ist gediegen komponiert, durchaus von eigener Tonsprache geprägt und mutet doch eigenförmlich perspektivlos an: eine Musik, die ihre Zukunft schon hinter sich hat (ohne deshalb allzu aufdringlich epigonal zu wirken). Das gilt für die Sinfonische Dichtung „Glück“ ebenso wie für das Vorspiel zur (später geschriebenen) Oper „Die heilige Lude“ und das Scherzo „Und wenn die Welt voll Teufel war“. Was allerdings musikalischer „oberfränkischer Humor“ ist, den Hülkenstext und Produzent Manfred Ganady „mit einer guten Portion“ in diesem Scherzo wiederfindet, möchte der Rezensent als Oberfranke schon gerne wissen.

Das Sinfonische Orchester Berlin unter John Bell musiziert informativ, ohne allerdings den Eindruck erwecken zu können, schon alle Dimensionen ausgelotet zu haben. Ein etwas kompaktes Klangbild und nicht immer ganz trübungsreiche Streicher verstärken den Eindruck, daß man hier erst einen vorläufigen Eindruck vom Komponisten Siegfried Wagner vermittelt bekommt. Aber weiteres soll folgen: Man darf neugierig sein.

Rainer Wagner

Liebevolle und differenzierte Gesamtaufnahme eines gelegentlich recht formelhaften Balletts:



PROKOFIEFF, Cinderella (Ballett in drei Aufzügen) op. 87 – Großes Rundfunk-Sinfonieorchester der UdSSR, Gennadi Roshdestwensky
Eurodisc 87457 XDK (2 S 30)

Klangbild: ausgeglichene Klanggruppenbalance, gute Präsenz und klare Staffelführung – 95

Fertigung: gelegentliches Knistern – 97

Die Frage, ob Ballettmusik-Gesamtaufnahmen denn losgelöst vom Bühnengeschehen eigentlich abendfüllend interessant sind, muß bei Prokofieffs Aschenbrödel-Version „Cinderella“ eigentlich ebenso gestellt werden wie bei seiner „Steinernen Blume“ (siehe Heft 9/75). Daß die Antwort günstiger ausfällt, liegt nicht nur daran, daß „Cinderella“ schlicht kürzer ist, sondern auch an der relativen Homogenität des Stils, für den Horst Kögler im Begleittext die Formel „Poesie mit satirischem Hintergrund“ wählte. Prokofieff verzichtete auf allzu deftiges Auftrumpfen, das sonst seine späten Werke bleichstark prägt, schwebte in den alten überlieferten Tanzformen und hielt meist gleichzeitig eine augenzwinkernde Distanz zum althergebrachten Formenkanon. Nicht immer allerdings sind



Gennadi Roshdestwensky

die Selbstzitate so geistreich und deutlich wie in der Szene mit den drei Orangen (Nr. 34), die offenkundig nur eingefügt wurde, damit der berühmte Marsch aus Prokofieffs Oper „Die Liebe zu den drei Orangen“ angespielt werden konnte. Manchmal gerät die Formspielerei denn doch zu formelhaft, und dann hat „Cinderella“ als bloße Hör-Musik doch ihre Längen.

Gennadi Roshdestwensky malt auch die Schablonen variationsreich aus, leitet das Große Rundfunk-Sinfonieorchester der UdSSR zur differenzierten, farbenreichen Darbietung an. Das ist auch in den dynamischen Varianten präzise, eher expressiv denn motorisch, kurzum: liebevoll und genau.

Rainer Wagner

Betont „seriöse“ Darbietung zweier vordergründiger Ballett-Suiten:



KHATCHATURIAN, Säbeltanz (Suiten aus „Gayaneh“ und „Maskerade“) – Staatliche Philharmonie Brunn, Jiji Belohlávek
Eurodisc 87956 XAK (1 S 30)

Klangbild: höhenbetonte und leicht gepreßte klingende Aufnahme mit etwas unterentwickelten Bässen, aber breitem Panorama – 89

Fertigung: innen leichte Rauigkeit; geringe Verwölkung – 94

Der Erfolg heiligt zwar nicht unbedingt die Mittel, aber er rechtfertigt seine Fortdauer: Eine Ballettmusik, die ein Stück enthält, das trotz aller leidenschaftlicher Anstrengungen nicht umzubringen ist, bleibt auch in den vielfältigsten Vermarktungen ein Reiz. Deshalb Aram Khatchaturians Ballett „Gayaneh“ wohl immer als die Komposition gelten wird, in der auch der „Säbeltanz“ erklingt. So gesehen ist es mehr als naheliegend, daß die Veröffentlichung zweier Ballett-Suiten Khatchaturians unter dem plakativen Titel „Säbeltanz“ läuft (nur die dekorative Flamme vor schwarzem Cover-Hintergrund gab's bei Eurodisc schon mal: für Schostakowitschs „Leningrader Sinfonie“ – ja, die „russische Seele“).

Dabei hat Khatchaturian hier Propagandisten gefunden, die ihn ernst nehmen: Die Staatliche Philharmonie Brunn spielt sowohl die „Gayaneh“-Suite wie auch die Orchester-Suite aus „Maskerade“ wohlwollend unaufdringlich, mit Wärme und dem

Bestreben, der bisweilen nur dürtig camouflierten Banalität sinfonische Seriosität zu verleihen. Gerade ein Stück wie der „Säbeltanz“, an dem sich ja nun „Virtuosen“ aller Musikerzeugungsgeräte zum Beweis akrobatischer Fähigkeiten erproben, klingt in solch wenig aufdringlicher Version doch etwas ernsthafter als gewohnt – und als er wohl auch gemeint ist. Ein wenig mehr Temperament allerdings hätte man dem jungen Dirigenten Jiji Belohlávek beim Walzer aus der „Maskerade“-Suite gewünscht, denn hier hat der sonst eher kraftmeisende Khatchaturian nun wirklich eine Portion kalkulierter Überdrehtheit investiert; dieser Walzer könnte bei etwas weniger Zurückhaltung ein kurzgefaßter Verschnitt „La Valse“ à la Russe werden.

Rainer Wagner

Poesievoll Miniaturen für Kammerorchester:



GREENSLEEVES (Vaughan Williams, Fantasia on „Greensleeves“; The Lark Ascending; Walton, Two Pieces for Strings aus „Henry V“; Delius, Two Pieces for Small Orchestra; Intermezzo aus „Fennimore and Gerda“; Two Aquarelles) – Pinchas Zukerman, Violine; English Chamber Orchestra, Daniel Barenboim
Deutsche Grammophon 2530505 (1 S 30)

Klangbild: ausgeglichen, präsent und transparent – 97

Fertigung: einwandfrei – 100

Zum Vergleich herangezogen: Beecham (Seraphim S-60185) – Marriner (EMI ASD 2831)

Delikat instrumentierte, atmosphärisch dichte und reizvolle Naturidyllen, zarte musikalische Pastelle: Vaughan Williams, Walton und Delius haben sie geschrieben. Komponisten, die durchaus einen festen Platz im Bewußtsein kontinentaler Konzertgänger verdienen. Ob es sich nun um hingetupfte Einfälle wie in den beiden „Aquarellen“ von Delius handelt oder um Waltons zauberhafte instrumentale Effekte – komplette Teilung der Violinen bzw. Celli – in seiner Filmmusik zu Henry V.; in der nur 42 Takte langen Passacaglia auf den Tod Falstaffs und der kurzen schwebenden Abschiedsszene „Touch her soft Lips and part“; oder ob Vaughan Williams in seiner Fantasia über „Greensleeves“ Volksliedhaftes adaptiert und in der Violinromanz „The Lark Ascending“ die Geige (= „Lerche“) nach kurzem dramatischen Zwischenspiel in immer weitere Höhen aufschwingen läßt (von Zukerman mit all der Delikatesse und dem Charme gespielt, der diesem musikalischen Naturausschnitt innewohnt) – es handelt sich durchweg um harmonisch unproblematische, „wohlklingende“ Stücke, um eine Musik, die nur gefallen will und darum nicht minder reizvoll ist.

Beecham interpretiert die Stücke von Delius, dessen beredtester Anwalt er wurde, etwas verhaltener und ruhiger als Barenboim, der indes durchweg den zuweilen dunkel abgetönten Zauber dieser Bilder in Wasserfarben einzufangen weiß. Eine Platte, die vielleicht die weitere Beschäftigung mit den Hauptwerken dieser Komponisten anregen wird. Zu wünschen wäre es. Elgar ist nur ein Anfang.

Wolfgang Mohr

Generationswechsel

Oder neue Maßstäbe für das Zusammenspiel der Kräfte.

Grundlegend Neues zu schaffen erfordert, jeweils erreichte technologische oder funktionale Höhepunkte in Frage zu stellen. Gleichzeitig jedoch, den letzten Stand der Erkenntnisse ausschöpfend, an der Basis neu zu beginnen.

Getreu dieser Konstruktionsphilosophie entstanden das HiFi-Stereo-Cassetendeck TC-800GL im professionellen Mischpult-Look sowie die orthodynamischen Stereokopfhörer HP-1 und HP-2.

Für Design und Komfort zeichnet kein Geringerer als Mario Bellini, weltweit Maßstab für zukunftsweisendes Industriedesign.

Für die Technik steht der Name YAMAHA, gleichbedeutend für den Fortschritt der HiFi-Elektronik.

Es galt, das Cassetendeck aus der Kompromißlösung zu einer Alternative für Spulengeräte zu entwickeln.

Es galt, Stereokopfhörer funktional und technologisch zu optimieren — eine neue Dimension für Stereogenuß zu finden.

HiFi-STEREO-CASSETTENDECK TC-800GL:

Eine neue Formel für Design, Komfort und Technik. Angefüllt mit neuen Ideen und einzigartigen Ausstattungsmerkmalen. Ein weiterer Schritt zur Erkenntnis des Klangspektrums im anspruchsvollen Natural Sound.

Mit drei Flachbahnreglerpaaren zur

Aussteuerung der Aufnahmen über Mikrofone und im Direktgang (mischbar), sowie zur Wiedergabe. Flachbahn-Geschwindigkeitsfeinregulierung $\pm 3\%$. 2-Stufen-Spitzenwertanzeige durch Leuchtdioden $-3\text{ dB}/+4\text{ dB}$. Zuschaltbarer Pegelbegrenzer. Umschaltung auf drei Bandtypen (Fe und CrO_2 automatisch, FeCr über Wähltaste). Memory-Zählwerk. Schaltbares Dolby-System. Abriebfester, hochdynamischer Permalloy-Tonkopf. Einrichtung für Funktionsstart über externe Zeituhren. Elektronische Bandend-Totalschaltung. Speisung durch Netz, Batterien oder 12 V-Akku für universellen Einsatz als Portable.

Gleichlaufschwankungen (DIN): weniger als $0,18\%$. Frequenzbereich (CrO_2): 30-15.000 Hz. Geräuschspannungsabstand (mit Dolby und CrO_2): besser als 56 dB.

ORTHODYNAMISCHE FEDERGEWICHTS-STEREO-KOPFHÖRER HP-1 UND HP-2:

Es ist ein Hauch von Anmaßung um die Behauptung, eine neue Stereo-Dimension zu beanspruchen.

Die Berechtigung hierzu resultiert aus der als radikal neu zu bezeichnenden, orthodynamischen Konstruktion, die einen wesentlich niedrigeren Klirgrad und breiteren Frequenzgang erschließt als bisher für erreichbar gehalten wurde.

Orthodynamische Konstruktion be-

deutet einen Schichtaufbau aus zwei waffelförmigen Scheibenmagneten, zwischen denen eine Kombination aus Schwingspule und Membran, bestehend aus einem massearmen 12 μ -Polyesterfilm, eingelegt ist. Die Magnete werden durch Sinterferritscheiben mit einer Vielzahl von Durchlaßöffnungen für ungehinderten Schallaustritt gebildet.

Da Membran und Schwingspule eine Einheit bilden, werden die in konventionellen Kopfhörern auftretenden Übertragungsverluste beseitigt. Das heißt, es werden die klaren Obertöne von Kondensator-Ausführungen und die sauberen Bässe dynamischer Typen erzeugt.

HP-1 und HP-2 sind federleichte, halboffene Hörer, die sich durch ein Spezial-Weichlederband optimal jeder Kopfform für ultrakomfortablen und ermüdungsfreien Stereogenuß anschmiegen.

Impedanz: 150 Ω . Frequenzbereich: 20-20.000 Hz. Ausgangs-Schalldruckpegel (dB/mW): 96 (HP-1), 93 (HP-2). Leistungsaufnahme/max. Belastbarkeit (W): 3/10. Klirgrad (bei 90 dB SPL): weniger als -50 dB ($0,3\%$). Gewicht: 250 g (HP-1), 190 g (HP-2).

YAMAHA Europa GmbH.
2084 Rellingen, Siemensstraße 22/34



Designed by
Mario Bellini

 **YAMAHA**

Eine seitens des Dirigenten etwas profillose Interpretation:

Konzerte

Eine recht gelungene Interpretation, die indes nicht an den ausgezeichneten Auftakt der Gesamteinstrumentalisten anknüpfen vermag:

BEETHOVEN, Klavierkonzert Nr. 3 c-moll op. 37 – Malcolm Frager, Klavier; Philharmonisches Staatsorchester Hamburg, Gary Bertini
BASF 2022460-0 (1 S 30)
MC: 2332460-0

Klangbild: ausbalanciert, von guter Transparenz und Staffelform – 96
Fertigung: Verwerrung – 95

Zum Vergleich herangezogen: Serkin (CBS 72223)

Grundsätzlich in handwerklich-technischen, gediegen in musikalisch-geistigen Belangen – das ist für eine musikalische Interpretation nicht wenig. Doch ist es schon genug? Gewiß, für die BASF heißt es Bausteine für eine Grunddiskothek sammeln, man will sich beileibe nicht auf Rarissima allein festlegen. Der Käufer aber, der das breite Angebot übersieht, möchte zu Recht das Besondere, das Unverwechselbare, auch – oder gerade – in der Interpretation. Wo wären etwa die zwingenden Gründe, Frager/Bertini den Konstellationen Bachhaus/Schmidt-Isserstedt, Gould/Bernstein oder Gilels/Szell vorzuziehen? Die Tatsache, daß musikalisch zuverlässige und ausreichend einstudierte Musiker zusammen eine Lesart im „Klartext“, ohne verzerrende Beigaben, jedoch leider auch ohne „interessante“ individuelle Gestaltung bieten, sollte die Aufnahme eines längst bekannten und dutzendfach eingespielten Werks kaum ausreichend motivieren. Ebenso wenig das Faktum einer klanglich gelungenen Technikerarbeit.

Der vorliegenden Platte fehlt es an konzertanter Spannung, an Kontrasten, vor allem vermißt man jene für den Beethoven der beiden ersten Klavierkonzerte völlig neu zutage tretende Dramatik der musikalischen Auseinandersetzung, wie sie etwa ein Serkin stets vernehmbar macht. Statt dessen bevorzugen Frager und Bertini gemessene, ja zuweilen altväterliche Tempi und eine zur Verbreiterung neigende Gangart, die nicht einmal alle Episoden gleichermaßen hell und lebendig ausleuchtet. Dafür wäre die Einführung des Orchesters (erster Satz) mit ihren recht schwach betonten Storz-Akzenten ein typisches Beispiel, aber auch eine Stelle wie Takt 288ff. im Finale, wo Frager rhythmisch leicht ins Wackeln gerät.

Ansonsten, wie gesagt, für Beethoven-Freunde eines „objektiven“ Klartextes.
Wolfgang Schreiber

SIBELIUS, Violinkonzert d-moll op. 47; **BEETHOVEN**, Violinromancen Nr. 1 G-dur op. 40 und Nr. 2 F-dur op. 50 – Pinchas Zukerman, Violine; London Philharmonic Orchestra, Daniel Barenboim
Deutsche Grammophon/sternmusik 2530552 (1 S 30)
MC: 3300496

Klangbild: ausgeglichen, präsent, dynamisch weit, breites Panorama, im Orchester etwas weich gezeichnet und in den Basses nicht optimal konturiert – 95
Fertigung: Verwerrung – 92

Zum Vergleich herangezogen: Fried (DG 2538302) – D. Oistrach
EMI SLS 5004 – Spiwakowsky (Concert-Hall SMS 2559) – Heifetz, Beecham (Seraphim 60221) – Stern (CBS 72885)

Dieser Aufnahme fehlt es am großen rhapsodischen Atem. Zukerman spielt das Werk seit Jahren in seinen Konzerten und hat dadurch eigentlich eine ausreichende Gestaltungserfahrung. An einem Konzertschnitt des Bayerischen Rundfunks lassen sich seine Interpretationsqualitäten nachweisen. Es scheint damit mehr am Dirigenten zu liegen, wenn man mit der vorliegenden Aufnahme nicht ganz glücklich wird. Es stellt sich ein Eindruck von Statik ein, der nur gelegentlich von forsch hingeknallten Orchester-Tutti erschüttert wird. Hin und wieder werden im Orchester ein paar Nebenlinien liebevoll „herausgekitzelt“. Dem Ostinato des Schlußsatzes fehlt es etwas an schärferer Akzentuierung – wie sie die exzessive Aufnahme von Tossy Spiwakowsky und dem London Symphony Orchestra unter dem Finnen Tauno Hannikainen bietet – und an federnder Elastizität, wie sie Miriam Fried in ihrem Live-Mitschnitt zeigt. Welche Möglichkeiten im Finale stecken können, offenbaren uns die Aufnahmen von Heifetz/Beecham, Stern/Bernstein und Oistrach/Ehrlich. Stern versteht, verbunden mit einer ungeheuren Tonintensität, enorme Spannungsbögen zu ziehen. Heifetz erzeugt mit einer entfesselten Technik bei zurückgenommener Ton eine gespenstische Eindringlichkeit, die Nur-Hörer staunen und Geiger schauern macht. David Oistrach bringt eine wohlausgewogene Synthese technischer-musikalischer Gestaltung. Es besteht also ein weites Feld, innerhalb dessen sich eine Interpretation des Sibelius-Konzerts bewegen kann. In unserem Falle scheitert das Konzert am Fehlen eines Konzepts des Dirigenten, wodurch ein sehr guter Geiger an der Entfaltung seiner Möglichkeiten gehindert wird. Außerdem scheint man – dies der deutlich hörbare Eindruck – vor einer Reihe von Forte-Stellen der Violine den Aufnahmepegel herabgesetzt und bei längeren leisen Passagen heraufgesetzt zu haben. Diese Nivellierung verstärkt die „Eigenarten“ des Dirigenten. Gestalten heißt nicht glätten.

Die beiden Violinromancen Beethovens werden von Zukerman mit großer Emphase gespielt. Doch auch hier steht ihm Barenboims undelicate, starre Begleitung im Weg.

Alles in allem eine Aufnahme, die mit

einem anderen Dirigenten wahrscheinlich unter einem besseren Stern gestanden hätte.

Wolfgang Wendel

Kammermusik

Brüggens überflüssige Arrangements:

BACH, Violoncellosuiten Nr. 1–3 (arrangiert für Blockflöte) – Frans Brüggens, Blockflöte
EMI Electrola 1 C 055-81833 (1 S 30)

Klangbild: dynamisch weite und transparente Aufnahme – 98
Fertigung: gelegentliches Knistern und Knacken; leichte Verwerrung – 90

Wenn „ein außerordentlicher Meister“ (so Taschentext) wie Frans Brüggens mangels geeignetem Repertoire meint, sich ausgerechnet Bachs Cellosuiten für die Blockflöte transkribieren zu müssen, und er bläst es dann im stillen Kämmerlein, ist das sein Vergnügen; tritt er damit vor ein Publikum, erregt er öffentliches Ärgernis, und nur als solches kann ich die vorliegende „Scheibe“ bezeichnen. Das läßt sich niveaumäßig bestenfalls zur „Song-of-Joy“-Seligkeit gewisser hirnschwacher Schnulzeninterpretationen zuordnen. Zum Ärger über die durch das Arrangement bereits verunzerten Stücke kommt das stetige Überdehnen und Tief-Hoch-Tief-Intonieren der langen Noten, das ja mittlerweile zum unüberhörbaren Markenzeichen des „Meisters“ geworden ist. Für jeden, dem Bachs herrliche Cellosuiten auch nur halbwegs geläufig sind, wird das Abhören dieser Platte zu einem erschütternden Erlebnis.

Holger Arnold

Schmalspurbarock mit vielen verpaßten Gelegenheiten:

ENGLISCHE KANTATEN UND SONATEN aus dem 18. Jahrhundert (Arne, Croft, Händel, Purcell) – Barbara Schlick, Sopran; Marianne Lüthi, Margrit Fiechter, Blockflöte; Irmingard Seemann, Violoncello; Josef Gstach, Cembalo
Zu beziehen durch: Hänssler Verlag KG, 7303 Neuhausen/Stuttgart TST 78227 HT 10144 (1 S 30)

Klangbild: ausgeprägter Links-Rechts-Effekt mit Mittenloch; Instrumente im Vergleich zur Stimme etwas dünn; verschiedene Halligkeit – 88
Fertigung: gelegentliches Knistern und Knacken – 95

Von einem wichtigen Ereignis auf der internationalen Barockszene, der Gründung des französischen Ensembles „Secolo barocco“, ist hier so gut wie nichts bekanntgeworden. Vivaldi-Entdeckungen nach Jahren des Dégoût, Händel-Freuden nach dem kleinkarierten Barock der vergangenen zehn Jahre, hochinteressante franzö-

Der Unterschied liegt im Preis



Und nicht in der Qualität der Tonwiedergabe. Denn da hört sich die EMITAPE X 1000 wie eine teure Chrom-Kassette an.

Das wollten die Londoner Symphoniker zuerst auch nicht glauben. In einem Test, den wir während einer Aufnahme in den Abbey Road Studios machten, haben wir es ihnen bewiesen.

Unter der Aufsicht eines unabhängigen Fachjournalisten nahmen wir denselben Teil eines Musikstückes einmal auf Chromkassette und einmal

auf der neuen EMITAPE X 1000 auf und spielten beide Bänder danach unter gleichen Bedingungen dem Londoner Symphonie Orchester vor.



Die Londoner Symphoniker beim Test.

Wir baten die Mitglieder zu beurteilen, welches Band besser sei.

Die Mehrheit dieser ausgezeichneten Musikexperten entschied sich für die EMITAPE X 1000.

Und sie waren überrascht als sie den Preisunterschied zu teuren Chromkassetten erfuhren.



Die neueste LP der Londoner Symphoniker: Sinfonie Nr. 1, Rachmaninow. Best.-Nr. 1C 063-02 632 Q

EMI ELECTROLA

Ein Mitglied der EMI-Gruppe.
International führend in Elektronik,
Musik und Unterhaltung.

EMITAPE
X 1000
Ultra Dynamic
C60 und C90



sische Instrumentalkonzerte: all das mit einer unwiderstehlichen Verve vorgetragen. Und im Zeitalter Harmoncourts eine Interpretation, die verschwenderisch, großzügig und doch fein Musik versprüht. Um so bedauerlicher, daß Frankreich diese Aufnahmen noch nicht exportieren will, man also vorläufig noch auf Radiosendungen angewiesen ist.

Die vorliegende Platte ist von ganz anderer Art: Sie gibt sich edel und schön, „klein aber fein“. Ames „Morgen“ und die Händel-Szene als die beiden größeren Stücke der Platte: Zu Zeiten seiner italienischen Kantaten konnte Händel dieser Gattung noch aufregende Werke abgewinnen. 1740 hat sich seine Vokalsprache stark gefiltert und verdünnt. Die Melodie hat sich vereinfacht, die Begleitung tritt kaum noch in den Vordergrund. Didos Tod als Prototyp und gleichzeitig Ideal dieser Musik liegt fern zurück. Und was Mattheson Händel nachrühmt, vollendete Kräfteverteilung von Harmonie und Melodik, ineinander übergehend ohne Bruch: Zumindest die vorliegenden Stücke sind allenfalls Eintagsmusik.

Wie solcher Musik beizukommen ist, demonstrieren heute Janet Baker oder Margaret Price. Barbara Schlick, als Bach-Kantaten-Sängerin gut bekannt, hat einfach nicht das Format, das solche Nummern fordern. Und zum Instrumentalen: Eine Purcell-Platte mit dem Leonhardt-Consort zeigt, wie so etwas zu „machen“ ist. Wenn man sich schon auf solistische Besetzung kapriziert, dann bitte in den Rängen, in denen Fischer-Dieskau, Menuhin, Rostropowitsch und Puyana für die Aufführung einer Bach-Arie aufgebieten werden – wie beim jüngsten Pariser Unesco-Konzert.

Richard Hauser

Interessantes Spezialgebiet der frühen Violinliteratur:



SONATEN DES FRÜH- UND HOCHBAROCK (Buonamente, Castello, Uccellini, Bertali, Schmelzer, Kerll, Becker) – Gudrun Heyens, Ellen Komorowsky, Blockflöte; Reinhard Goebel, Hermann-Josef Bäß, Barockvioline; Eva Bartos, Jürgen Fichtner, Viola da gamba; Gilbert Grosse-Boymann, Cembalo
Autos FSM 53 507 Aut (1 S 30)

Klangbild: etwas höhenbetont und leicht gepreßt klingend, präsentbetont; Flöten recht hallig – 88
Fertigung: gelegentliches Knistern und Knacken – 93

Wohl selten bekommt man eine Platte in die Hand, bei der alle Stücke Neuheiten im Repertoire sind. Und außerdem: Von den mit je einem Stück vertretenen sieben Komponisten erscheinen vier zum ersten Mal im Katalog. Ensemblemusik aus dem siebzehnten Jahrhundert, bei der die Violine ausdrücklich als ausführendes Instrument verlangt wird, ist für den Katalog ausgesprochenes Neuland. Andererseits ist es so verwunderlich nicht, daß hier noch kaum Aufnahmen vorliegen. Die Motivation zum Anhören eines großen Teils dieser Musik liegt sicher eher im Interesse an stilistischen Entwicklungen oder an auführungspraktischen Problemen. Und möglicherweise verdankt diese Platte ihre Entste-

hung nicht zuletzt dem breiten Raum, den heute die historische Aufführungspraxis einnimmt.

Die eingespielten Werke lassen die stilistische Vielfalt erkennen, die im siebzehnten Jahrhundert die Entwicklung der Violinmusik kennzeichnet. Erst gegen Ende des Jahrhunderts tritt eine gewisse Kanonisierung ein – verbunden vordringlich mit dem Auftreten Corellis. Buonamente etwa schreibt Themenköpfe, die an Canzonen der Gabriellis denken lassen. Am deutlichsten an die Thematik und Figuration Monteverdis gemahnt Castellos Sonate. In den Umkreis der „Niederländer-Künste“ gehört der Kanon in Gegenbewegung bei Uccellini. Einen ganz anderen Aspekt, der in der barocken Musik häufig anzutreffen ist, nämlich ihre Funktionsgebundenheit, dokumentiert sich in Schmelzers „Lamentatio sopra la morte di Fernando III“. Betrachtet man den Informationswert, so hat man es hier mit einer interessanten Einspielung zu tun, obwohl sicherlich der musikalische Wert der vorliegenden Sonaten unterschiedlich anzusetzen ist.

Leider ist auch die Qualität der Darstellung nicht ganz einheitlich, so daß von dieser Seite her ebenfalls Abstriche zu machen sind. Insgesamt ist die Art, wie technisch mit dem Instrument und im darstellenden Bereich mit der Musik umgegangen wird, durchaus ansprechend, wenngleich sich eine übermäßige Faszination nicht einstellt. Aber – um mit dem vordergründigsten zu beginnen – es wird nicht durchgehend rein intoniert und nicht immer rhythmisch präzise gespielt. Beim Einstieg zum Mittelteil der Kerll-Sonate etwa sind sich Cembalo und Viola da Gamba über das Tempo nicht einig, und rhythmisch parallel ablaufende Stellen der Violinen in der Sonate von Becker etwa klappern recht deutlich. Auf der anderen Seite: Die schwierigen Echostellen bei Castello sind schön ausgewogen im kontrollierten Zusammenwirken von Agogik und rhythmischer Präzision.

Zentraler für den angesprochenen uneinheitlichen Stand der Darstellungsqualität ist eine andere Beobachtung. Es scheint, als sei dem Ensemble der Umgang mit der historischen Aufführungspraxis noch nicht in jeder Beziehung selbstverständlich. Partiiell stört der überzogene Einsatz einzelner Darstellungsmittel die Ausgewogenheit des Gesamteindrucks. Am deutlichsten wird das bei dem Bemühen um die Realisation der „alten Spielanweisung“ für „das messa di voce (crescendo – decrescendo auf einem Ton)“ (vgl. den Plattentext). Im Zusammenwirken mit einer sehr regelmäßigen – und zwar bezogen auf die Abstände und Stärkegrade – Setzung von Taktakzenten bewirken die überdeutlichen Schweller eine Auflösung der Musik in kleinste Einheiten, die nur noch in sich organisiert sind, nicht aber zielgerichtet über eine längere Strecke. Das Ensemble erliegt solcher „technischen“ Spielweise eher in langsamen Sätzen, was sicher naheliegt. Es zeigt sich außerdem, daß die Flöten (A-Seite), deren dynamische Möglichkeiten ja deutlich geringer sind als die der Violinen, dieser Gefahr weniger ausgesetzt sind. Gerade in der Aufeinanderfolge von Sequenzen ist dann die übergreifendere Phrasierung bei den Flöten gut zu hören. Zusammenfassend muß man sagen, daß Ausführung und Darstellung in einzelnen Bereichen nicht überzeugen, so daß die Beurteilung nicht ohne Einschränkungen bleiben kann.

Ein Wort noch zum Plattentext. Er gibt relativ gut Auskunft über die Quellen. Aus denen die Stücke stammen, und beschäftigt sich mit einer Reihe von Detailinformationen über historische Aufführungspraxis und die anstehenden Stücke. Er bleibt aber in zwei wesentlichen Dingen erstaunlicherweise ganz unpräzise. Einmal hätte man doch über die Instrumente gern mehr erfahren als: „Die Instrumente sind teils kostbare Originale, teils genaue Kopien“. Zum anderen fehlen bei allen Stücken die Bezeichnungen oder, wenn die nicht vorhanden sind, genaue Beschreibungen der Satzfolgen.

Rainer Wilke

In sich etwas inhomogene Darstellungen diskografisch bislang selten repräsentierter Werke:



HAYDN, Klaviertrios Hob. XV: 19–26 (Gesamtausgabe Teil 3) – Swiss Festival-Trio
RBM 4005/06 (2 S 30)

Klangbild: blasser Klangfarbenwiedergabe, enge Dynamik und etwas trockene Akustik – 87
Fertigung: gelegentliches Knistern und Knacken; Verwellung – 90

Seit einigen Jahren produziert das Beaux Arts Trio für Philips Klaviertrios von Joseph Haydn. Dies dürfte auf eine Gesamtausgabe hinauslaufen, selbst wenn es bisher nicht so genannt wird. RBM hat diesen Plan an den Beginn einer zeitlich parallel laufenden Einspielung mit dem Swiss Festival-Trio gestellt. Der dritte Teil der Gesamtausgabe mit den acht Trios von Nummer 19 bis 26 auf zwei Langspielplatten spiegelt die Befähigung dreier begabter Musiker, die zumindest instrumental sorgfältig zu Werke gehen, denen es dagegen an musikalischer Ausgewogenheit, Entschiedenheit und Leidenschaftlichkeit hörbar mangelt.

Am klarsten profiliert sich der Geiger Novák mit distinktem Ton, leichter Kantilenen-Führung und feinem Gespür für die Spezifik Haydnischer Lineatur. Eine Spur aufgeraut gesellt sich das Cello Susanne Basiers hinzu, und auch das geht noch an. Ein Manko stellt dagegen der Klavierbeigabe Annette Weisbrods dar, dabei müßte sie – der Anlage dieser Werke entsprechend – eindeutige Führungsqualitäten aufweisen, wenn Haydns Beiträge zum Klaviertrio angemessen begegnet werden sollte. Kein Zweifel – sie ist eine tüchtige Pianistin, die in diesen Aufnahmen technisch auch gute Disposition zeigt. Ihr musikalischer Einsatz aber wirkt unterkühlt bis deutlich reduziert, was sich auf das Gesamtspiel auswirkt. Die letzten beiden Trios in G-dur („all'ongarese“) und fis-moll klingen in diesem Rahmen dabei durchaus geschlossen und in sich abgerundeter als die ersten. Der Nachweis, daß es sich hier allerdings keineswegs um gehobene Etüden-Literatur handelt, sondern um unterschätzte Spezialbeiträge des Sinfonikers Haydn, und zwar um musikalisch leuchtende und in sich ungemein lodende, kann jedoch trotz aller gepflegten Ansätze nicht vermittelt werden.

Hanspeter Krellmann

Johann Sebastian Bach

Das Weihnachtsoratorium

Arleen Augér
Annelies Burmeister
Peter Schreier
Theo Adam
Dresdner Kreuzchor
Bachorchester
der Dresdner
Philharmonie

Weihnachtsoratorium



BWV 248

Dirigent Martin Flämig
Gesamtaufnahme
Kassette mit 3 LP,
Beilageheft
und Textbuch
87937 XGK 48 DM *)

Helen Donath



WOLFGANG AMADEUS MOZART
Exultate, jubilate KV 165
GIOVANNI BATTISTA PERGOLESI
Orfeo

Helen Donath, Sopran; Kammer-Ensemble
des Bayerischen Staatsorchesters;
Dirigent Hans Ludwig Hirsch
50 88629 HK

Peter Schreier singt Lieder von Robert Schumann

Norman Shetler, Klavier

Lieder der Romantik
Byron • Goethe • Geibel •
Rückert
88311 HK

Chamisso-Lieder op. 40
Lenau-Lieder op. 90
Lieder nach Goethe • Rückert •
Geibel
88312 HK

Eichendorff-Lieder op. 39
Lieder nach Heine • Moser •
Reinick
88313 HK

Kerner-Lieder op. 35
Lieder nach Rückert und
von Platen
88314 HK



Auch diese Einspielung verdrängt das Berliner Oktett nicht von der Spitze:

BEETHOVEN, Septett Es-dur op. 20 – Mitglieder des Bartholdy-Quartetts und des Danzi-Quintetts.
BASF 202234-9 (1 S 30)
MC: 232234-9

Klangbild: gestaffelt und präsent; Balance von Streichern und Bläsern etwas unausgewogen – 94
Fertigung: leichte Verwellung – 98

Zum Vergleich herangezogen: Berliner Oktett (DG 2720015)

In Heft 7/75 hat Holger Arnold die BASF-Veröffentlichung des Schubertschen Oktetts mit dem Consortium Classicum mit der von ihm in Heft 8/74 sehr gelobten Einspielung durch das Berliner Oktett verglichen und die unausgewogene Balance durch die Überlegenheit der Bläser über die Streicher bedauert. Obwohl es sich bei dieser Neuaufnahme des Beethovenschen Septetts um andere Ausführende handelt, könnte man dennoch die gleiche Feststellung treffen: Der wesentlichste Unterschied zur Aufnahme der Berliner liegt in der Qualität der Streicher (hier Mitglieder des Bartholdy-Quartetts). Dies gilt sowohl für die Phrasierung als auch für den Ton. Leider haben auch die Techniker das heikle Gleichgewicht zwischen den prallen Bläserklängen und den zarteren Streichern nicht sehr gut ausgeglichen. Besonders deutlich werden die Schwächen der Neuaufnahmen beim Vergleich der langsamen Teile – mit der Adagio-Einführung angefangen. Davon abgesehen wird das Septett spielfreudig und aufgeknüpft vorgetragen, wie es dieser ausgesprochenen Spielmusik ja auch zukommt. Insofern kann ich das überschwengliche Lob von Holger Arnold über die Berliner Aufnahme nicht voll teilen, als mir die Musik als Ganzes doch zu sehr, wenn auch geschliffen, zelebriert wird. Vor allem der langsame Satz erscheint mir stilwidrig verschleppt. Hier wird in der Neuaufnahme das „richtigere“ Tempo getroffen. Dessen ungeachtet bleibt die Einspielung des Berliner Oktetts die zur Zeit empfehlenswertere Alternative.

Manfred Kahlweit

Ein flexibles und kammermusikalisches Spiel zeigt den Komponisten in einem anderen Licht:

PAGANINI, Sonate für Violine und Gitarre op. 2/II, IV, V u. op. 3/V; Sechs Originalkompositionen für Gitarre; Caprice Nr. 16, 17 u. 18; Sonatina; Romance; Drei Sonatinen für Signora de Lucca; Tarantella – Rudolf Wängler, Gitarre; Hansheinz Schneeberger, Violine
Da Camera Song SM 95049 (1 S 30)

Klangbild: in den Höhen (Geige) scharf klingende Aufnahme von etwas enger Dynamik, leichtes Mittenloch – 88
Fertigung: gelegentliches Knistern und Knacken; leichte Verwellung – 98

In der Da Camera Song-Produktion von Paganini-Werken für Gitarre und Violine

hat Hansheinz Schneeberger die Nachfolge Roman Totenberg angetreten. Mit Rudolf Wängler zusammen präsentiert er eine Auswahl – bevorzugt noch nicht eingespielter oder zur Zeit nicht auf Platten vorliegender – einschlägiger Kompositionen aus Paganinis Oeuvre. Dabei legt die Zusammenstellung Wert auf Abwechslung: Gitarre solo – Violine solo – Gitarre mit Violine – Violine mit Gitarre.

Der Schweizer Geiger bringt ideale Voraussetzungen für diese Aufgabe mit: Brillanz in Technik und Ton, doch immer im Rahmen intimen kammermusikalischen Spiels bleibend. Alles wirkt scheinbar mühelos, spielerisch, wie aus dem Handgelenk geschüttelt. Der schlanke, biegsame Ton erdrückt nie die Gitarre und läßt sich, dank seiner (in der Höhe silbrigen) Strahlkraft nie von ihr erdrücken. Die musikalische Gestaltung entspricht dem virtuoseren Stil einerseits und dem Biedermeierstil andererseits; sie ist flexibel und grundsätzlich sehr lebendig. Das Zusammenspiel der beiden Schweizer zeichnet sich durch hohe rhythmische und vortragsmäßige Homogenität sowie sehr gute dynamische Balance aus. Wängler wirkt im Akkompagnement nie nur begleitend, sondern immer als Duopartner. Sein technisch makellooses Spiel hat Prägnanz und Transparenz.

Karl Ludwig Nicol

Eine insgesamt recht respektable Leistung des Melos-Quartetts:

SCHUBERT, Streichquartette (Nr. 1 D 18; Nr. 2 C-dur D 32; Nr. 3 B-dur D 36; Nr. 4 C-dur D 46; Nr. 5 B-dur D 68; Nr. 6 D-dur D 74; Nr. 7 D-dur D 94; Nr. 8 B-dur D 112; Nr. 9 g-moll D 173; Nr. 10 Es-dur D 87; Nr. 11 E-dur D 353; Quartettsatz Nr. 12 c-moll D 103; Nr. 13 a-moll D 804; Nr. 14 d-moll D 810 „Der Tod und das Mädchen“; Nr. 15 G-dur D 887 Quartettsatz c-moll D 703) – Melos-Quartett
Deutsche Grammophon 2740123 (7 S 30)

Klangbild: ausgeglichen, präsent und dynamisch weit – 97
Fertigung: gelegentliches Knistern und Knacken – 95

Die drei ersten Quartette dieser Gesamtausgabe sind schon 1973 veröffentlicht worden (siehe Heft 9/73), gewissermaßen als Ankündigung eines anspruchsvollen Unternehmens. In der nunmehr vorliegenden Kassette sind die Quartette in umgekehrter Reihenfolge ihrer Entstehung angeordnet: Es beginnt mit dem neunzehnten Quartett und schreitet zur Nr. 1 fort. Dies ist vernünftig, da meist doch nur die letzten vier Quartette gehört werden dürfen – und sie liegen somit gleich obenauf. Die drei frühesten Quartette Schuberts waren damals von den Melos-Leuten „geradeheraus“ vorgetragen worden. Das tat diesen Werken und auch den mittleren Quartetten gut, denn sie sind alle im Grunde nicht mehr als Musik für den Hausgebrauch. Mit dem zwölften Quartett aber, dem c-moll-Quartettsatz also, stieß Schubert fast unvermittelt in Bereiche musikalischer und technischer Schwierigkeiten vor, die selbst für sehr viele Berufsquartette unerreichbar bleiben. Den meisten will das d-moll-Quartett noch gelingen, beim davorstehenden a-moll-Quartett aber scheint es

sehr schwierig zu sein, die rechte Stimmung zu treffen, und das op. 161 gar bleibt für die meisten Quartettvereinigungen eine unglückliche Liebe.

Während das Melos-Quartett das a-moll-Quartett relativ flüssig und ohne zu viel Pathos vorträgt, spielt es das d-moll-Quartett und mehr noch das G-dur-Quartett mit viel Nachdruck und gelegentlich schon melodramatischem Ernst. Auch die Juilliards haben die Quartette ähnlich romantisch aufgefaßt, nur eben vornehmer gestaltet – manchem möglicherweise zu glatt. Es ist oft genug geschrieben worden, daß Schubert selbst dann Lieder schrieb, wenn er gerade nicht für die menschliche Stimme komponierte. So sollten auch seine Quartette zum „Mitsingen“ gespielt werden, und zum Singen gehört auch das Atmen. Beides ist dem Melos-Quartett noch nicht befriedigend gelungen, dafür ist manches zu eckig, zu wenig fließend geraten.

Diese Kritik ist insofern ungerecht, als es kaum gelungene Einzelaufnahmen gibt – von einer Gesamtausgabe ganz zu schweigen. Meiner Vorstellung vom d-moll-Quartett kommt die überhitzte Darstellung des Ungarischen Streichquartetts auf Turnabout am nächsten und vom op. 161 die alte Monoaufnahme vom Amadeus-Quartett. Vom op. 161 soll im übrigen eine sehr dämonische Einspielung vom Ungarischen Streichquartett existieren, die aber leider in irgendeinem Archiv versteckthalten wird. Sonst aber ist der Markt arm an empfehlenswerten Aufnahmen, und daran gemessen hat das Melos-Quartett eine respektable Leistung vollbracht. Zu wünschen bliebe, daß sich Künstler und Produzent bereithalten, die späten Schubert-Quartette in ein paar Jahren noch einmal anzugehen, wenn der Umgang mit Schubert bis dahin gelassener geworden ist.

Manfred Kahlweit

Zwei weniger bekannte Cellowerke des neunzehnten Jahrhunderts in insgesamt sehr ansprechenden Interpretationen:

BRAHMS, Violoncellosone Nr. 2 op. 99 F-dur; **MENDELSSOHN**, Violoncellosone Nr. 1 op. 45 B-dur – Johannes Goritzki, Violoncello; Eke Møndez, Klavier
Claves LP 30-408 (1 S 30)

Klangbild: dynamisch etwas eng, leicht blasse Klangfarbenwiedergabe und geringe Präsenz – 89
Fertigung: gelegentliches Knistern und Knacken; leichte Verwellung – 93

Zum Vergleich herangezogen: Brahms: Hoelscher, Demus (BASF 2521810-4) 3/74 – Mendelssohn: Mantel, Frieser (Da Camera 93703) 2/69

In jüngster Zeit läßt sich eine erfreuliche Zunahme der Einspielungen von Cello-literatur des neunzehnten Jahrhunderts konstatieren. Waren es bislang weitgehend die Sonaten von Beethoven und Brahms, die stellvertretend für das ganze Jahrhundert standen, so füllen heute Interpreten wie Ludwig Hoelscher, Gerhard Mantel und Esther Nyffenegger dieses karge Angebot mit zahlreichen und vielfach sehr hörenswerten

Grosse Musik und Grösse in der Musik

«Hier ist ein Heros, der nichts getan hat, als den Baum geschüttelt, sobald die Früchte reif waren. Dünkt euch dies zu wenig? So seht euch den Baum erst an, den er schüttelte.»

Nietzsche, Der Wanderer und sein Schatten



Monteverdi: Messa da Capella. The London Ambrosian Singers. John McCarthy. Tudor 73 012



Bruckner: Symphonie Nr. 8 c-moll. Tonhalle-Orchester Zürich, Rudolf Kempe. Tudor 74 (03/04 (2 LP, Quadro QS)



Beethoven: Symphonie Nr. 5 c-moll. Tonhalle-Orchester Zürich, Rudolf Kempe. Tudor 73 001



Dvořák: Symphonie Nr. 9 e-moll «Aus der Neuen Welt». Tonhalle-Orchester Zürich, Rudolf Kempe. Tudor 73 002



J.S. Bach: Suiten für Orchester. Maxence Larrieu, Helmut Hücke, Hansjörg Schellenberger, Guy Tourvron, Rainer Kußmaul. Kölner Kammerorchester, Helmut Müller-Brühl. Tudor 74 001/02 (2 LP, Quadro SQ) MusiCassette 73 501 (Suiten Nr. 1 + 2) MusiCassette 73 502 (Suiten Nr. 3 + 4)



Musica per Salterio. Originale Musik für Hackbrett von Carlo Monza, Melchior Chiesa und Angelo Conti. Karl-Heinz Schickhaus, Hackbrett, Gudrun Haag, Harfe. Tudor 73 005

Und wir wissen: die Verehrung für die Grösse schließt die Liebe zum Detail ein. Deshalb machen wir z.B. Hüllen, die Ihre Platten für Jahrzehnte schützen und das Wissen aus Jahrhunderten vermitteln.

TUDOR®

Tudor Recording AG, Tiefenhöfe 5, CH-8001 Zürich

Unsere Vertreter sind: Deutschland: Disco-Center Kassel Österreich: Amadeo Wien Schweiz: Phonog Winterthur

ten Werken von Mendelssohn, Grieg und Rheinberger bis zu Reger, Strauß und Pfitzner. Insofern trifft die Neuauflage der zweiten, weniger gespielten aber kompositorisch gehaltvolleren F-dur-Sonate op. 99 von Johannes Brahms und der ersten Mendelssohn-Sonate in B-dur bereits auf Konkurrenz: Konkurrenz, denen jedoch das Duo aus Eke Méndez und Johannes Goritzki einiges entgegenzusetzen weiß. Bei Mendelssohn dominiert, werkgerecht, ein sehr virtuos und klanglich schlank gehaltenes Klavierspiel, während die Brahms-Sonate durch differenzierten Farbwechsel, feine Klang- und Dynamiknuancen und hörbare Einsicht in die strukturellen Gegebenheiten besticht. Johannes Goritzki, bislang nur als solider Continuoist bei Claves vertreten, zeigt ein sattfestes technisches Können und klangliche Delikatesse besonders

quartett; Bartók-Serly, Fünf Stücke aus dem Mikrokosmos; Webern, Sechs Bagatellen für Streichquartett op. 9) – Dornbusch-Quartett
Da Camera Magna SM 92414 (1 S 30)

Klangbild: leicht gepreßt, etwas trockene Räumlichkeit – 91
Fertigung: etwas Knacken und Knistern, minimale Verzerrungen – 94

Zum Vergleich herangezogen: Smetana-Quartett (Supraphon 80227 PK) – Parrenin-Quartett (Christophorus SCGLX 73739) – La Salle-Quartett (DG 2713006)

sche Quartettspiel unangefochten, die Interpretationen des Janáček-, Smetana- oder Novak-Quartetts dominierten ohne große Konkurrenz. Aber inzwischen scheinen auch andere, ausländische Ensembles die unverwechselbar herb-süße, zugleich spröde wie faszinierende Tonsprache des dritten tschechischen Klassikers für sich entdeckt und erarbeitet zu haben – vor einigen Wochen hörte ich in Kiel in einem Konzert das Melos-Quartett mit einer atemberaubend-engagierten Wiedergabe dieses Werks, und auch das Dornbusch-Quartett vermag, technisch nicht ganz so perfekt in der Bewältigung der enormen Schwierigkeiten, aber ebenso engagiert und stilistisch sicher einen guten, geschlossenen Eindruck von diesem Werk zu vermitteln. Ähnlich ist es bei Strawinskys parodistisch-witzigen drei Quartettstücken von 1914, die

In ihm steckt all unser Wissen als Erfinder der Cassette. Philips Stereo-Cassetten-Recorder N 2520 HiFi.

HiFi-Qualität bei Cassetten-Recordern setzt einen hohen technischen Entwicklungsstand voraus, der bei Philips – dem Erfinder des Compact-Cassetten-Systems – selbstverständlich ist. Da ist zum Beispiel die eingebaute DNL- und DOLBY®-Schaltung, die das Bandrauschen bei Aufnahme und Wiedergabe unterdrückt. Oder die völlig verschleißfreie Magnetkupplung (Hysteresis-Friction) für ein sanftes Wickeln des Bandes. Dann die automatische Umschaltung von Eisen- auf Chromdioxid-Cassetten. Die HiFi-Long-Life-Köpfe. Der automatische Nullstop. Die Summe dieser technischen Vorzüge werden Sie bei anderen Cassetten-Recordern vergeblich suchen. Und für die volle Qualität: HiFi-Chromcassetten von Philips mit der neuen Federfolie. Unsere Garantie für Lebensdauer und gleichbleibende Laufeigenschaften.

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



in den mittleren und unteren Lagen seines Instruments; die Höhe ist mir etwas zu scharf und starr. Eke Méndez ist ein überaus wacher, manuell flexibler Pianist, dessen Realisationen sowohl pianistisch als auch musikalisch kaum Wünsche offenlassen. Insgesamt eine durchaus empfehlenswerte Aufnahme; es fehlt nur ein Quentchen mehr Ausstrahlung, interpretatorische Persönlichkeit, spürbares Engagement. Doch sollte man dies den Musikern noch nicht anlasten. Wulf Konold

Auch die zweite Platte der Dornbuschs zeigt gelungenes Quartettspiel an ausgesuchtem Repertoire:



STREICHQUARTETTWERKE
(Janáček, „Intime Briefe“; Strawinsky, Drei Stücke für Streich-

Mit seiner neuen Platte beweist das Frankfurter Dornbusch-Quartett – wie schon mit der ersten, die Verdis e-moll-Werk mit zwei Boccherini-Quartetten kombinierte – Sinn für unkonventionelle, aber in sich gut abgestimmte Programmwahl; auch diesmal füllen die vier Musiker eine Repertoire-Lücke: mit den brillant gespielten, durchaus quartettistisch arrangierten fünf Stücken aus Bartóks Mikrokosmos, deren Übertragung – wie schon die Komplettierung des Violakonzerts – Tibor Serly besorgte. Daneben stehen die expressionistischen Miniaturen Strawinskys und Weberns und, gänzlich anders geartet, aber dem Zeitstil ebenso verhaftet wie ihn charakterisierend, Leos Janáčeks Alterswerk, das zweite Streichquartett „Intime Briefe“ aus dem Jahre 1928. Bislang war auf diesem Felde – in der Interpretation der Janáček-Quartette – das einheimische tschechi-

das Dornbusch-Quartett in den beiden ersten Sätzen noch lakonischer, herber und moderner zu spielen weiß als die derzeit einzige Konkurrenz, das Parrenin-Quartett. Daß der dritte Satz dagegen etwas abfällt, liegt mehr an der mangelnden kompositorischen Substanz des eintarbig-monotonen Stücks als an spielerischem Unvermögen. Sehr gut ausgehört, mit Sinn für Farbnuancen und rhythmische und harmonische Komplexität bei ungemein weitgespannter Dynamik auch die Webern-Bagatellen op. 9, wie überhaupt die dynamische Spannweite vom leisesten, kaum hörbaren Pianissimo bis zu durchdringendem Forte eine der Haupttugenden des Ensembles wie der Aufnahme darstellt. Alles in allem also eine sehr ansprechende, musikalisch wie technisch voll befriedigende Aufnahme, die nur etwas unter dem hoffnungslos gestrigen, farbarmen und einfallslosen

Hüllendesign leiden dürfte – ebenso wie die Augen des Lesers beim Entziffern des enggedruckten, typographisch unausgeglichene Hüllkommentars, der eher zum Wegsehen als zum Lesen verführt. Da bei der Da Camera kein Einzelfall ist, sollten sich die Verantwortlichen einmal Gedanken über eine zeitgemäßere Aufmachung und Ausstattung machen.

Wulf Konold

Ersteinspielung einer durchaus hörens-werten Rheinberger-Sonate:



GRIEG, Violoncellosone a-moll op. 36; **RHEINBERGER,** Violoncellosone C-dur op. 92

und Strauß (siehe Heft 3/75) legen die beiden Kammermusiker nun Griegs a-moll-Cellosone op. 36 und als Ersteinspielung die C-dur-Sonate des Lichtensteiner Komponisten und Münchner Hochschullehrers Gabriel Josef Rheinberger vor. Bei Grieg gibt es zur Zeit nur die Alternative mit dem Duo Gerhard Mantel – Erika Frieser, und hier würde ich – trotz einiger Intonationsmängel in den hohen Cellolagen – diese Neuaufnahme, die zudem technisch die Pfitzner-Strauß-Aufnahme doch recht erfreulich übertrifft, vorziehen: aus Gründen einer gestalteten Virtuosität, die ausgesprochen partnerschaftlich angelegt ist, und wegen der sehr detailgenauen und einfühlsamen Ausführung.

Rheinbergers Sonate erschließt den bislang am ehesten von Orgelwerken bekann-

Beispiele eines handwerklich sauberen Quartettstils abseits aller Avantgarde-Pläne:



ALBRECHT, Streichquartette Nr. 2 und 3 – Hans Kalafusz, Miwako Nagatomi, Violine; Christian Hedrich, Bratsche; Rudolf Gleißner, Violoncello
Zu beziehen über R. Albrecht, 7054 Korb 2, Eichenweg 7

Klangbild: etwas glasig klingend bei guter Transparenz – 93
Fertigung: gelegentliches Knistern und Knacken – 92

Oft vergißt man – bei dem reichen Strom der Avantgarde-Produktion – die so-



Anleitung und Lebensdauerzeit entnehmen



– Ludwig Hoelscher, Violoncello; Kurt Rapf, Klavier
MPS/BASF 21 22397-3 S 30)

Klangbild: im Cello nicht optimal konturiert, im Klavier leicht gedeckt und geringfügig baßbetont – 91

Fertigung: leichte Verwackelung, ansonsten einwandfrei – 98

Zum Vergleich herangezogen: Mantel, Frieser (Da Camera 93 704)

Ludwig Hoelscher, Altmeister und gerade in jüngster Zeit sehr aktiver Schallplatteninterpret unter den deutschen Cellisten, und sein Klavierpartner Kurt Rapf setzen ihre Einspielung selten zu hörender Cellosone des neunzehnten Jahrhunderts fort – nach Aufnahmen mit Werken von Pfitzner

ten Komponisten als einen einfallsreichen, durchaus hörens-werten Kammermusikkomponisten, der zwar brahmische Züge nicht verleugnet, aber durchaus dankbar für das Melodieinstrument Violoncello zu schreiben weiß; weniger effektiv als gemüthlich, mit einem lyrischen Mittelsatz und einem akzentreichen Finale sowie einem meisterlich konzipierten, sehr dicht gearbeiteten Sonatensatz als Kopf. Das Klavier tritt hier – zu Recht – etwas in den Hintergrund, während bei Grieg die Balance diesmal deutlich besser gewahrt ist. Und gerade bei der Rheinberger-Sonate bewährt sich die Haupttugend von Hoelscher und Rapf: Sie verstehen ohne übertriebenen Effekt zu musizieren, aber mit viel Klangbewußtsein, Überzeugungskraft und Engagement.

Wulf Konold

genannten „Stillen im Lande“, Komponisten, an denen, je nach persönlicher Entwicklung, mehr oder weniger viel der letzten Jahrzehnte spurlos vorübergegangen zu sein scheint. Einer dieser Komponisten ist Kurt Albrecht, geboren 1895 in Hannover, in Berlin und Dresden ausgebildet, in den vergangenen Jahren Privatmusikerzieher und Organist in Stuttgart, von dem jetzt in einer Privatpressung zwei seiner Streichquartette aus den Jahren 1959 und 1964 vorliegen. Zu konstatieren ist – ähnlich wie bei Hindemith und etwa Johann Nepomuk David, aber auch Komponisten wie Karl Höller und Werner Egk – ein Festhalten an alten, tradierten Formen und eine Orientierung an einer zwar nicht mehr unbefragten, aber dennoch dominierenden Tonalität. Satzfolge und Satzcharakter der zwei Streichquartette entsprechen dem klassischen viersätzigen Schema, und der klangliche

und strukturelle Ablauf verrät ein gerüttelt Maß an sicher gehandhabter Technik, an klug beherrschtem Handwerk. Doch dieses unbestreitbare Plus tröstet nicht über – um im Rahmen der vom Komponisten intendierten Ästhetik zu bleiben – gewisse Längen, insbesondere allzu ausgedehnte Sequenzen und Ostinati in den schnellen Sätzen hinweg, auch nicht über kontrapunktische Führungen, die etwas ziellos und ohne motivische oder harmonische Bindung eher spielmusikalisch-bewegungsfreudig sich gerieren. Andererseits kann man den langsamen Sätzen einen gewissen herben Charme nicht absprechen.

Doch dies alles läßt sich nur konstatieren, wenn man die Entstehungszeit der Werke vergißt, wenn man sie – nach dem Klangbild – im Süddeutschland der späten zwanziger Jahre, im Umkreis des Baden-Bader Gebrauchsmusik-Festes von 1929 ansiedelt. Legt man aber ihre wahre Entstehungszeit, dreißig Jahre später, zugrunde, und resümiert man, was es an Streichquartetten bis dahin gegeben hatte – nicht nur Schönberg, Berg und Webern, sondern auch Bartók und Janáček sind klanglich, harmonisch und ausdrucksmäßig sehr viel „moderner“ –, dann läßt sich nur noch beklagenswerte Unzeitgemäßheit konstatieren – und allerdings die berechtigte Frage, wen denn eine solche Plattenaufnahme interessiere. Die vier Solisten – anscheinend ein Ad-hoc-Ensemble – arbeiten sich mit technischer Souveränität und klanglicher Delikatesse durch diese etwas undankbaren Aufgaben.

Wulf Konold



Perlman als Bearbeiter auf den Spuren eines Kreisler und Heifetz:

EASY WINNERS – SCOTT JOPLIN (The Ragtime Dance; The Easy Winners; Bethena; Magnetic Rag; The Stronuous Life; The Entertainer; Elite Syncopations; Solace; Pine Apple Rag; Sugarcane Rag) – Itzhak Perlman, Violine; André Previn, Klavier
EMI Electrola 1C 064-02599 (1 S 30)
MC: 1C 244-02599

Klangbild: präsent, transparent und ausgeglichen – 98
Fertigung: einwandfrei – 100

Die eigentliche Hauptrolle des Erfolgsstreifens „Der Cloo“ spielte dessen Titelmelodie: „The Entertainer“ von Scott Joplin. Spätestens mit diesem Film brandete die in Amerika überschwappende Joplin-Woge auch an die Küsten Europas. „Ragtime“, zumeist ein knapp formuliertes und auskomponiertes Klavierstück mit einem komplizierten synkopierten Taktschema und wandlungsfähigen melodischen Rückungen, emanzipierte schon relativ schnell aus dem Dunstkreis seines eigentlichen Ursprungs, den verräucherten Saloons, Vaudevilles und Schnapsbuden. Ives und Strawinsky, Debussy und Ravel adaptierten ihn in ihren Kompositionen. Aber erst die siebziger Jahre in ihrem rastlos-raffigen Griff nach rückwärts sammelten auch die ungezählten Rollen-Aufnahmen des derzeit wohl populärsten Ragtime-Komponisten, des 1917 knapp fünfzigjährig verstorbenen Scott Joplin wieder ein: Ragtime wurde hoffähig. Die Stücke erwiesen sich, und das zeigen die oben genannten Beispiele, als äußerst transformationsfreudig. Das reicht mittlerweile von den Arrangements für volles Orchester bis hin zum Pedalcembalo des E. Power Biggs: Der „alte Herr“ kommt dabei stellenweise ganz schön ins Swingen (CBS 78269).

Die Bearbeitungen zu der EMI-Platte stammen von Perlman, die Auswahl – zwischen rhythmischem Vorwärts und zartem lyrischen Gespinnst – ist sehr geschickt getroffen: Hier herrscht kein stampfendes Einerlei, die Platte hebt sich wohltuend von jenen Editionen ab, die nicht nur Mittelmäßiges verkaufen, sondern auch noch den Schrott verhökern. Pizzicati, Portamenti, Flageolets, springender Bogen, Doppelgriffe: Perlman greift tief in seine Zauberkiste, die Funken stieben aus dem Plattenrund, und Previn synkopiert sich zurück in seine alten Tage als Jazzler, mit denen er doch eigentlich – eingeständenermaßen – gar nichts mehr zu tun haben wollte. Perfektes, in manchen Partien geradezu duftiges und durchweg mitreißendes Zusammenspiel: der ungetrübte Freudenbringer für alle zwischen acht und achtzig.

Wolfgang Mohr

Ein Beleg mehr für die These, daß musikhistorische Akribie und Objektivität nicht im Widerspruch zu lebendigem Musizieren stehen müssen:

MUSIK FÜR LAUTE III, Spanien (Milán, Pavana I-VI; Fantasia X, XVI, XII und XI; Mudarra, Pavana de Alexandre; Gallarda, Romanesca, O Guardame las vacas; Conde claros; Fantasia; Narváez, Guardame las vacas; Nille regres; La Canción del Emperador del cuarto to de Jusquin; Fantasia; Baxa de contrapunto) – Konrad Ragossnig, Renaissance-Laute
Archiv Produktion 2533 183 (1 S 30)

MUSIK FÜR LAUTE IV, Polen – Ungarn (Celo, Präludium; Gallarda I und II; Favorito; Anonym, Balletto Polacco; Polak; Präludium; Długoraj, Chorea polonica; Fantasia; Finale; Villanella; Corala Polonesa; Villanella; Finale; Kowaly, Finale; Bakfark, Vier Fantasiaen) – Konrad Ragossnig, Renaissance-Laute
Archiv Produktion 2533 294 (1 S 30)

Klangbild: sehr gute Klangkontur und Transparenz, ganz leicht behauchtes Klangbild – 93

Fertigung: leichtes Knistern und Knacken; leichte Verwöllung – 91

Zum Vergleich herangezogen: Yepes (DG 2726018)

Was die beiden ersten Aufnahmen dieser auf sechs Platten projektierten Serie versprochen haben, halten auch die beiden Neueinspielungen. Die dritte Folge ist ausschließlich Spanien gewidmet; dem Land der alten Vihuela de mano, jenem durchgehend doppelchörigen Gitarreninstrument mit großem Korpus, flachem Boden, geraden Zargen und eingezogenen Flanken. Die vorliegende Platte enthält Musik für dieses bevorzugte Soloinstrument des frühen 16. Jahrhunderts, gespielt auf einer achtchörigen Hofmann-Renaissance-Lautenkopie Rubios von 1971. Da es heute ja auch Vihuela-Kopien gibt, wäre diese Musik zwar noch originalgetreuer wiederzugeben gewesen, doch ist die Beibehaltung eines Instruments für diese Reihe durchaus sinnvoll.

Die Platte bietet Werke der drei Hauptvertreter spanischer Vihuela-Musik der Renaissance: Milán, Mudarra und Narváez, darunter – eine wahre Archiv-Tat! – Miláns sechs Pavenen, die zwar schon von Yepes auf dessen Spezialgitarre bei der DG eingespielt wurden, aber aufgrund dieser Instrumentenwahl vom Originalklang um einiges entfernt sind.

Ragossnigs Interpretation ist vornehmlich gekennzeichnet durch musikhistorische Akribie und Objektivität: Tabulaturen werden zu Klang. Er bringt nichts an Gestaltung hinein, was nicht gesichert ist, und dennoch ist seine Wiedergabe durchaus lebendig: Sie empfängt ihre Impulse unmittelbar aus der Faktur der Musik. Die Pavenen, wiewohl laut Milán freie, nicht gebundene Werke, schreiten gravitatisch und ohne interpretatorische Willkür einher. Bei Mudarras beliebter Harfenimitations-Fantasia spielt er die kritische Querstand-Stelle so geschickt, daß sie nicht falsch, sondern eher pikant klingt.

Die vierte Platte der Reihe stellt mit gutem Grund Polen und Ungarn zusammen, war doch Ungarns Lauten-Altmeister Bakfark in Diensten des Polenkönigs. Die Stücke der polnischen Komponisten sind sämtlich Katalogneuheiten; der Name Albert Długoraj erscheint gar erstmals im Katalog. Interessant ist das Verhältnis von überregionalem Kompositionsstil und – vor allem in den Tanzsätzen – national ausgeprägtem Landesstil. Ragossnig gibt beiden Richtungen Kontur, fein differenzierend, wo sich die Stile scheiden.

Karl Ludwig Nicol

Hervorragendes Zusammenspiel in einem interessanten Besetzungsversuch:

MUSIK FÜR ORGEL, CEMBALO UND KLAVIER I (Werke von F. Bach, Soler, Witte, Kropf-reiter und Rövenstrunck) – Gerd Witte, Orgel; Arwed Henking, Cembalo; Hermann Maihöfer, Klavier
Audite MAS 51 001 (1 S 30)

MUSIK FÜR ORGEL, CEMBALO UND KLAVIER II (Werke von Soler, Krebs, J. Chr. Bach, Degen und Burger) – Gerd Witte, Orgel; Arwed Henking, Cembalo; Hermann Maihöfer, Klavier
Audite FSM 53 188 (1 S 30)

Klangbild: in den Klangfarben etwas blasse und in der Dynamik enge Aufnahme mit betonter Kanal-trennung – 87

Fertigung: gelegentliches Knistern und Knacken; leichte Verwölfung – 92

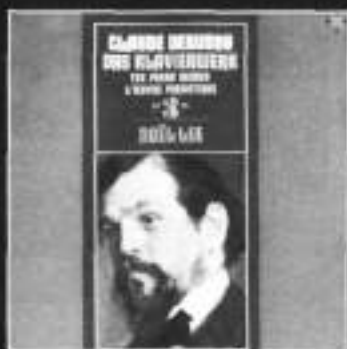
Werke für zwei oder mehrere Tasteninstrumente sind zwar wenig bekannt, kommen aber in der barocken Literatur häufig vor. Angeregt durch die gegenüberliegende Aufstellung mehrerer Orgeln in den Kathedralen Südeuropas entstanden im achtzehnten Jahrhundert ganze Sammlungen von Orgelduetten, die sich kaum von ihren weltlichen Pendanten für Cembali unterscheiden. Da die Aufführungspraxis jener Zeit nur selten die genaue Besetzung vorschrieb, ist es historisch durchaus vertretbar, das Konzert für zwei Cembali von Friedemann Bach und das Konzert für zwei Orgeln von Soler auf Cembalo und Orgel zu verteilen. Gerade durch die Verschiedenartigkeit der Instrumente wird die Struktur der Werke durchsichtiger. Erst im Gegeneinander entsteht ein echtes Alternativ-Musizieren. Beide Instrumente sind dynamisch gut gegeneinander ausgewogen und in der Klangfarbe aufeinander abgestimmt. Die Verteilung auf den ersten oder zweiten Part wurde vom jeweiligen Satzgefüge und Klangcharakter her abhängig gemacht. Eine besonders virtuoso angelegte, im spanischen Original mit „regaljas“ zu spielende Variation im zweiten Satz des Konzerts von Soler ist vom Cembalo her so überzeugend, daß man es sich nicht auf der Orgel gespielt vorstellen mag.

Erst in jüngster Zeit entstanden Originalkompositionen für Orgel und Cembalo. Das Concerto responsoriale von Kropfmeister stellt sowohl das Typische der beiden Instrumente heraus, findet aber auch und gerade das Verbindende. Und eben dieses fehlt dem Werk von Witte und gänzlich den Intonationen von Rövenstrunck. Wittes Klangspiele sind theoretisch gut gearbeitet, aber es gelingt ihm nicht, den statischen Orgelklang in Kongruenz zur Flexibilität des Klaviers zu bringen. Das Klavier dominiert in starker Anlehnung an impressionistische Klangwelten. Rövenstruncks Kombination von Klavier, Orgel und Cembalo wird schon auf dem Cover als Unikum bezeichnet. Diese „Komposition ist bestenfalls als Experiment zu werten. Drei Elemente, die scheinbar nichts miteinander verbindet: das unveränderliche (Orgel), das schnell verklingende (Cembalo) und das sensible, beeinflussbare (Klavier), eines davon wirkt immer wie ein Fremdkörper. Die Intonationen sind konstruiert. Am Engagement der Interpreten läßt sich bereits einiges ablesen: So mitreißend und überzeugend Henking und Witte das Concerto von Kropfmeister musizieren, so sehr spielt hier jeder seinen Part vor sich hin, ohne sich viel um das zu kümmern, was außerhalb des eigenen Klangraums geschieht. Aber vielleicht ist gerade das im Sinne des Komponisten!

Drei Interpreten, die abseits der Hektik um Rang und Namen stehen, sind jeder für sich und untereinander um höchste Qualität bemüht: Malhöfer als Pianist von äußerster Sensibilität; Witte überläßt dem glanzvolleren Cembalopart den Vorrang, bleibt ihm doch der Lorbeer des Komponisten; Henking als brillanter und in langsamen Sätzen expressiv gestaltender Spieler, wenn auch mit der Tonansprache des Cembalos nicht ganz vertraut. Eins jedoch zeichnet das Trio ganz besonders aus: die eigene individuelle Aussage zurücktreten zu las-

VIER BEDEUTENDE GESAMTAUSGABEN

JETZT VOLLSTÄNDIG!



JOHANN SEBASTIAN BACH
Das Orgelwerk - Folge 9
Dritter Teil der „Clavier-Übung“
Michel Chapuis
6.35084 (2 LPs) EK
DAS ALTE WERK DM 39,-

Das Orgelwerk - Folge 10
Das Orgelbüchlein
Michel Chapuis
6.35085 (2 LPs) EK
DAS ALTE WERK DM 39,-

Kassettenausgaben mit Werkseinführung und vollständiger Notenbeilage.

CLAUDE DEBUSSY
Das Klavierwerk - Folge 3
Musik für Klavier vierhändig und für zwei Klaviere
Noël Lee und Bernard Ringelissen
6.35272 (2 LPs) DX DM 29,-

JOSEPH HAYDN
HAYDN - EDITION XII
Das Klavierwerk - Folge 3
Rudolf Buchbinder
6.35281 (6 LPs) FK DM 59,-

ROBERT SCHUMANN
Das Klavierwerk - Folge 4
Karl Engel
6.35287 (4 LPs) FK DM 59,-

Unverbindliche Preisempfehlung



TELDEC · TELEFUNKEN-DECCA · SCHALLPLATTEN GMBH · 2000 HAMBURG 19



DISCOGRAPHIE PRESENTS

MASTERS OF THE BOW

Leopold Auer
Mischa Elman
Joseph Joachim
Maud Powell
Pablo de Sarasate
Albert Spalding
Ferenc von Vecsey

Witt Burmeister
Jascha Heifetz
Jan Kubelik
Václav Prohoda
Toscha Seidel
Dzsis Szegedi
Efrem Zimbalist

Alteinvertrieb

Le Connaisseur
Internationale Schallplatten
75 Karlstraße 1, Waldstraße 62

sen hinter einem Miteinander und dem Gestalten im Zusammenspiel; eine Einstellung, die denen, die Kammermusik machen, eine Selbstverständlichkeit ist, die aber gerade Organisten meistens fremd ist und von ihnen auch gar nicht erwartet wird.

Das vierte Konzert von Soler auf der zweiten Platte, original für zwei Orgeln, das hier sehr farbig registriert und wohl überlegt auf Cembalo und Orgel verteilt wird, fällt qualitativ gegenüber dem sechsten Konzert auf der Platte von 1972 ab und scheint eher als schulmäßige Studie konzipiert zu sein. Das Konzert des Bach-Schülers Krebs ist besonders in den Ecksätzen an den Konzerten für mehrere Cembali seines Lehrers orientiert. Der erste Part, hier sinnvollerweise dem Cembalo überlassen, ist virtuos-konzertant angelegt. Durch die Verschiedenartigkeit der Instrumente bekommt allerdings der im großen und ganzen nur imitierende und insofern untergeordnete zweite Part zuviel Gewicht, mit Ausnahme des affektvollen Mittelsatzes, in dem die Orgel den führenden ersten Part übernimmt. Ein Beibehalten der Originalbesetzung für zwei Cembali wäre diesem Stück gerechter geworden. Glanzstück der Platte ist das Quartett des jüngsten Bach-Sohnes, der als Vorgänger und Vorbild Mozarts und Haydns und Mitschöpfer des „empfindsamen Stils“ in der Instrumentalmusik gilt. Es ist schon in unterschiedlichen Besetzungen überliefert, unter anderem für zwei Cembali (original für Streichquartett). Beide Parts sind völlig gleichberechtigt. Der Organist Witte hebt durch flüchtige Registrierungen bewußt den Kontrast zum Cembaloklang hervor, verdeckt diesen aber nie. Abschließend wieder zwei Werke der jüngsten Zeit: eine improvisatorische Fantasie für Cembalo und Klavier von Degen. Hier ist es gelungen, beide Klangräume miteinander zu verbinden. Degen setzt das Klavier in der Art Orffs mehr als Schlaginstrument ein und nähert es so dem Cembaloklang. Burger beweist nun endlich doch, daß alle drei Instrumente durchaus miteinander zu kombinieren sind. Eine Zwölftonreihe, einerseits zu Akkorden geschichtet, bildet andererseits eine Tonfolge, die aus diesen Ballungen herauswächst. Das Triptychon beinhaltet die Erlösung des zunächst gottfernen Menschen

durch Christus in der Hinwendung zum Nächsten. Es ist sehr eindrucksvoll interpretiert und durchaus für jeden aufgeschlossenen Hörer auf Anhieb verständlich. Was die Anschaffung dieser beiden Platten empfehlenswert macht, ist einerseits der gelungene Versuch, traditionelle Kompositionen für zwei Tasteninstrumente in unterschiedlicher Besetzung zu bringen, und andererseits das Experiment zur Diskussion zu stellen, ob eine Verbindung der historischen Tasteninstrumente mit dem modernen Klavier möglich ist und ob auf diesem Wege eine musikalische Aussage stattfinden kann.

Brigitta Pohl

Die Muffat-Suite wird gespielt auf einem Konzert-Cembalo, in leichter Bauweise, ungleichschwebend temperiert nach Kirmberger. Das Instrument ist ebenfalls mit Bedacht gewählt.

Gottlieb Muffat, ein Sohn des ebenso unbekannten wie unterschätzten Georg Muffat (siehe Heft 10/75), schrieb um 1739 seine Suiten im Bewußtsein der Tradition, aber auch mit der Freiheit dessen, der das Zurückliegende kennt und „kann“. Die einleitende Fantasie mit Fuge leugnet nicht die Herkunft von Bach, die verschiedenen Tanzsätze wissen aber auch von den Couperins und von Rameau.

Mag sein, daß der Stil etwas synthetisch klingt – was sollte nach Bachs Suiten auch noch Großes geschrieben werden können. Dähler ist hier vielleicht nicht so überzeugend wie bei Froberger, und das mag am Werk liegen. Der Froberger jedoch und seine Ausführung machen die Platte wertvoll und hörenswert. Ich wünsche mir von ihm nun wenigstens die sechste Englische Suite von Bach als ein Fest der Stimmen und des Klangs, ein Fest der Sinne, ausgespannt zwischen freier Fantasie und üppigem Rausch.

Richard Hauser

Klavierwerke

Dähler spielt sich an die Spitze mit einem aufregenden Froberger:



FROBERGER, Suite XII C-dur; Tombeau; Toccata XXIII dorisch; Suite XVIII g-dorisch;
GOTTLIEB MUFFAT, Suite Nr. IV B-dur – Jörg Ewald Dähler, Cembalo
Claves LP 30-410 (1 S 30)

Klangbild: sehr präzise Aufnahme von kräftiger Klangfarbenwiedergabe – 95

Fertigung: einwandfrei – 100

Das hebt an freischwingend, in langem Bogen, mit großem Atem und ist doch immer genau kontrolliert, kalkuliert und verdichtet sich im Tombeau zur tönenden Klage, zur ungehinderten Trauer und versinkt in abgründige Trostlosigkeit. Das hebt von neuem an, in freier Fantasie, mit üppigem Arabeskenwerk, um gleich darauf in strenge Kanonführung überzugehen, aber immer scheinbar ziellos, hemmungslos sich ausgingend, aber nie sich selbst überschreitend.

Ein solcher Froberger ist selten – ich erinnere mich nicht, diese Musik je so gehört zu haben.

Die „klassischen“ Cembalisten, Walcha etwa oder auch Richter, sind vergangen. Leonhardt hat selten die richtige Musik, an der er ein solches Spiel vorführen könnte. Jörg Dähler, Schweizer der jungen Generation, setzt aufs Ganze. Während seiner Freiburger Studienzeit hat er sicher Neumayer und Picht-Axenfeldt ausgiebig kennengelernt, um ihnen nun schroff den Rücken zuzukehren zu können.

Freilich hat er auch ein Instrument, eine von William Dowd gefertigte Kopie eines flämischen Modells des siebzehnten Jahrhunderts, mit historischer Tiefstimmung. Kurzoktave im Baß und – besonders wichtig! – aus Massivholzern gebaut. Der Klang trägt in einer ungemein farbigen, immer neu schattierten Stimmung selbst einen zweistimmigen Kanon in langen, vollen Schwingungen.

Chopin von zwei grundsätzlich verschiedenen pianistischen Temperamenten:



CHOPIN, Klaviersonaten Nr. 2 b-moll op. 35 und Nr. 3 h-moll op. 58 – Daniel Barenboim
EMI Electrola 1 C 083-02570 (1 S 30)

Klangbild: minimal rau, leicht baßbetont und dynamisch geringfügig eng – 91

Fertigung: leichte Verwellung – 98



CHOPIN, Sonate Nr. 2 b-moll op. 35; Grande Polonaise brillante précédée d'un Andante spianato op. 22; Scherzo Nr. 2 b-moll op. 31 – Martha Argerich
Deutsche Grammophon 2530 530 (1 S 30)

Klangbild: in den Bässen eine Spur undurchsichtig, ansonsten klanglich hervorragend – 97

Fertigung: leichtes Knistern und Knacken; innen minimale Rauigkeit; leichte Verwellung – 87

Zum Vergleich herangezogen: Gilès (Melodia 77289 ZK) – Perahia (CBS 76242) 12/74 – Rubinstein (RCA LSC 2554-B)

Zwei völlig wesensverschiedene Künstler treten mit neuen Chopin-Einspielungen an die Öffentlichkeit – der hauptsächlich von der „Wiener Klassik“ geprägte Barenboim und die in den virtuellen Gewässern des neunzehnten Jahrhunderts groß gewordene Martha Argerich. Beide, Barenboim nach seiner vorjährigen „Einspiel“-Platte mit Chopin und die Argerich, die vor Jahren bereits die h-moll-Sonate konservierte, drängt es nun zum „Hauptstück“, zur b-moll-Sonate. Barenboim geht, wie nicht anders zu erwarten, das „Agitato“ des Kopfsatzes recht bedächtig an, doch durchaus nicht spannungsarm; die Argerich aber stürzt sich atemlos ins Gesche-

hen und funktioniert schließlich, wo Barenboim „streng wie ein Kondukt“ trauert, den berühmten dritten Satz in seinen eiligen Geschwindmarsch um. Im „Gespenster-Finale“ versucht es Barenboim ausschließlich pianistisch und ohne jede Poeterei („Sausen des Windes über den Gräbern“ – Rubinstein, Anton), schattiert sorgsam ausgehörte Tonketten, in denen die modulatorische Arbeit dankenswerterweise jederzeit faßbar bleibt, während seine ungestüme Kollegin eher Schattenbilder beschwört. Mit viel Pedal versucht die Argerich möglichst viele Töne (durchaus „sotto voce“) zu verwischen, was ihr ohne weiteres gelingt. Interessant, daß Barenboim das Finalpresto farbiger und spannungsreicher spielt als der junge Perahia, doch andererseits viel weniger sturmbewegt als Gilels 1961 in Moskau.

Zum Chopin Martha Argerichs bleibt höchstens noch anzumerken, daß der Grundduktus ihres Klavierspiels, jene unruhige, ja ständig sich überstürzende Hektik, im ganzen wenig glaubwürdig erscheint, zumal ihre „unwüchsige“ Auffassung mit ständig überzogenen Tempi und dementsprechend unklaren Strukturverhältnissen erkauft ist (Scherzo!) – trotz aller fabelhaft-pianistischen, aber nun doch schon zuweilen recht patzigen und vorlauten Tastenakrobatik, die sie ja immer wieder demonstrieren kann. Man glaubt ihr die permanente Rage eigentlich nicht mehr recht, und das ganze wirkt am Ende mehr maniert als tatsächlich empfunden. Außerdem wird man den Eindruck nicht los, daß es ihr, da von der Musik manchmal nur die ungefähren Verläufe übrig bleiben, doch mehr ums Pianistische geht als um die gespielten Texte.

In diesem Sinne ist ein größerer Gegensatz als derjenige Barenboims kaum vorstellbar. Auch wenn meines Erachtens die h-moll-Sonate – das „Sostenuto“ des Kopfsatzes macht sich als ausgewachsenes Nocturne fast selbständig, das Scherzo ist bedenkenlich in Mendelssohn-Nähe geraten, das Largo versichert vor lauter Klangdämmung fast ins Bodenlose – weniger glücklich ist, so bleibt die durchreflektierte formale Gesamtübersicht, mit der Barenboim das Werk angeht, bewundernswert; zumal er ja nicht zu den ausgesprochenen „Chopin-Spielern“ gehört. In ihrer unkonventionellen Perspektive und musikalisch außerordentlich vertieften Anlage gehören seine Chopin-Sonaten zu den interessantesten des Angebots.

Wolfgang Schreiber

Chorwerke

Vorzügliches Ensemble konfrontiert manieristische mit avantgardistischen Madrigalkompositionen:



MORO LASSO (Gesualdo, Moro lasso; Edtövs, Moro lasso; Gesualdo, Deh, se già tu crudele; Monteverdi, Si ch'io vorrei morire; Ch'io t'ami – Deh bella e cara; Zefiro torna e' bel tempo rimena; Dufay, Conditor alme siderum; Terzakis, Katawassia; Palestrina, O Crux ave; Widmer, Trilemma) – Collegium Vocale Köln

EMI Electrola 1 C 065-28 830 (1 S 30)

Klangbild: transparent, im Panorama breit und von sehr guter Klangfarbwiedergabe; etwas hallige Akustik – 96

Fertigung: gelegentliches Knistern und Knacken – 95

Das Solistensextett Michaela Krämer, Gaby Rodens (Sopran), Helga Hamm-Albrecht (Mezzo), Wolfgang Fromme (Kontratenor), Helmut Clemens (Tenor) und Hans-Aldrich Billig (Baß) demonstriert in diesen thematisch äußerst reizvollen Koppelungen, daß ihm sängerisch, gestalterisch und in der ästhetischen Maßfindung aber auch alle Mittel und Möglichkeiten zur Verfügung stehen, die man sich bei der Klangwerdung solcher Musik nur immer erhoffen kann. So sind Aufnahmen von Motetten und Madrigalen zwischen Dufay und Edtövs zustandekommen, die zum Hörens- und Schätzenswertesten zählen, was in diesem Bereich bislang angeboten wurde.

Besondere Aufmerksamkeit erregt Ernst Widmers Komposition „Trilemma für sechs Solostimmen“, weil in ihr eine konfrontierende Verbindung zwischen Palestrinas „O crux ave“ und Schnebelschen Vo-

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

Mirella Frenis neue LP auf Bongiovanni Label. Neueinspielung anlässlich des 20. Jahres des Debüts mit Giuliano Ciannella (Tenor).

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

kaisatztechniken hergestellt wird, die nicht nur ästhetisch bezeugt, sondern auch sinnträchtig wirkt. Die aus rein technischer Sicht als „etwas hallig“ angesprochene Akustik ist in dieser Platte kunstvoll als dreifach wirksames Stilmittel eingesetzt worden: Zunächst dient sie in den drei zeitgenössischen Kompositionen zur Schaffung mehrerer Klangräume; sodann stellt sie in den alten Madrigalen die Singenden als winzige Gruppe in riesige, Einsamkeit suggerierende Räume, was ja auch den Textgehalten durchweg entspricht; endlich trägt sie wesentlich dazu bei, das Manieristische in der Grundhaltung dieser Werke als angelegte Verfremdung ihres Klanggewandes erfassen zu lassen.

Klaus Blum

Mißgünstige Information über einen weißen Fleck in der Musikgeschichte:



AUS DEM REPERTOIRE DER RUDOLFINISCHEN KAPELLE (de Monte, Regnart/Tasso, Orogio, Zanotti/Guardini, de Sayve, Luythron, Schöndorff, Zangius) – Kühn-Chor, Pavel Kühn
Panton 11 0335 (1 S 30)

Klangbild: etwas mittelnbetont, präsent, dynamisch etwas eng, Stimmen gut konturiert – 93

Fertigung: gelegentliches Knistern; innen deutliche Verklirrung – 93

Zwölf Solotrompeter, eine große Zahl Lautenisten, Gambisten, ein umfangreiches Holzbläser-Ensemble, dazu importiertes aus Spanien, den Niederlanden und Italien,

CAMERATA HOLMIA

Lieder Alter Meister / Caprice 46

SCHALLPLATTEN
AUS
KASSEL

disco-
center

Diese Tablette ist stärker als Ihr Kopfschmerz

Und sie hilft schnell. Auch bei Zahnschmerzen, Monatsbeschwerden, Wetterfühligkeit und bei fieberhaften Erkältungen. Das Gefühl der Abgeschlagenheit geht vorbei, und schon bald nach Einnahme der Spalt-Tablette fühlt man sich erleichtert und wohl. Die hervorragende Kombination der Wirkstoffe ist einer der Gründe für ihren Erfolg. Was die Spalt aber vor allem

zu Deutschlands meistverlangter Schmerztablette gemacht hat, ist ihre außerordentlich gute Verträglichkeit. Spalt schon den Magen und die Nieren. Wußten Sie, daß man über Spalt so viel Gutes auf einmal sagen kann?

Spalt-Tabletten

Keinem anderen Schmerzmittel in Deutschland wird so oft vertraut wie Spalt. Spalt hilft schnell.

ein berühmter Organist (Jacobus de Kerle). All das fand sich am Hof Rudolfs II. von Habsburg zusammen mit einem Knabenchor und einem gemischten Chor von fünf- und vierzig Sängern.

Von dieser imponierenden Fülle ist auf der vorliegenden Platte nichts zu spüren. Das ist die enttäuschende Erfahrung auch nach dem dritten Abhören. Es ist nicht wegzudiskutieren: Die Platte ist langweilig, positiv ausgedrückt: kalmierend, sie wirkt wie ein Beruhigungsmittel. Möglich, daß das dennoch die Hofmusik Rudolfs war. Es heißt, er sei in angstvoller Schwermut sehr menschenscheu geworden, habe unter Verfolgungs- und Größenwahn gelitten.

Schuld an der Misere sind nur zum kleineren Teil die Komponisten, unter ihnen so illustre wie Philipp de Monte, der zwar an Inspiration, Universalität und Persönlichkeit, nicht aber in der Kunstmäßigkeit seiner Faktur hinter Lasso und Palestrina zurückstand, oder Nicolaus Zangius, der weitgereiste „Liedermacher“ im habsburgischen Reich, auch Jacob Regnart, Hofkomponist in Prag, Wien und Innsbruck. Das erfährt man allerdings nicht vom Covertext, der lediglich zwanzig Zeilen tschechische und zwanzig Zeilen englische Schnipsel vorlegt.

Schuld an der Misere sind zum größten Teil die Interpreten. Der Pavel-Kühn-Chor bringt die Musik ohne jede Nuance, schlägt alles über einen Leisten zu einem muffigen Eintopf, manchmal sträflich unsauber in der Intonation wie im Zusammenklang. – Wahrscheinlich wäre ein Solistenensemble die gütigste Alternative. Solche Formationen, wie Pro cantione antiqua etwa, haben doch deutlich gemacht, wie anders eine Komposition dann klingt: genau strukturiert, in der horizontalen Polyphonie auch energischer vorwärtstreibend, Akkorde aufbrechend in eine Summe verschiedenster Töne, die nie gleich ist dem Einzelakkord. Wenigstens den weltlichen Liedern, Motetten und Canzonnen hätte man Instrumente beigegeben müssen. Die Einfarbigkeit eines gemischten Chors wäre zu unterlaufen gewesen, der apathische Interpretationsstil leichter zu ertragen gewesen.

Wenn man informieren will über Unbekanntes, stellt man doch das Beste bereit, sammelt man das Interessanteste in der ratenlängsten Aufbereitung. Offensichtlich war man in Prag dieser Ansicht nicht. Schade.

Richard Hauser

Ein junger, ausgezeichnet geschulter Chor erweitert das Repertoire:



MOTETTEN DER BACH-FAMILIE (J. Bach, Unser Leben ist ein Schatten; J. L. Bach, Unsere Trübsal; J. Chr. Bach, Lieber Herr Gott; J. Seb. Bach, Jesu, meine Freude) – Reutlinger Kammerchor, Klaus Pfeifle
Audite FSM 53190 (1 S 30)

Klangbild: befriedigend gestaffelt, aber geringfügig dicht und von etwas zurückgenommener Präsenz; unterschiedliche Hallanteile der Stimmen – 90

Fertigung: leichtes Rauschen; gelegentliches Knistern – 95

Die Einbringung der Motetten von Johann Ludwig und Johann Christoph Bach ins verfügbare Repertoire ist als wichtiger Gewinn zu begrüßen. Der Chor, hörbar aus jungen, vorzüglich trainierten, aber klanglich noch nicht ausgereiften Stimmen bestehend, singt das Figurenwerk sicher, zügig und zumeist bestechend klar. Nur in „Jesu, meine Freude“ (A-capella-Fassung) rührt der Chor gelegentlich an die Grenzen seiner derzeitigen sängerischen Möglichkeiten. Herrscht somit der Eindruck schon fast brillanter Perfektionsnähe vor, so vermißt man – durch eben diesen bedingt – doch ein wenig jenen „Swing“, jenes Atmen und agogische wie auch dynamische Gliedern, das bloße Klangprodukt in Musik verwandelt. Eine lohnende Aufgabe für den Chor und seinen Leiter.

Klaus Blum

Beide Dirigenten machen sich mit der „Missa“ selbst Konkurrenz, wobei Karajan hinter seine Aufnahme von 1966 zurückfällt, Böhm hingegen seine ältere Einspielung übertrifft:



BEETHOVEN, Missa Solennis D-dur op. 123 – Margaret Price, Sopran; Christa Ludwig, Alt; Wiesław Ochman, Tenor; Martti Talvela, Baß; Konzertvereinigung Wiener Staatsopernchor; Wiener Philharmoniker, Karl Böhm
Deutsche Grammophon 2707080 (2 S 30)

Klangbild: ausbalancierte, in den Tutti-Passagen nicht optimal transparente Aufnahme von guter Staffelform – 94

Fertigung: gelegentliches Knistern und Knacken – 95



BEETHOVEN, Missa Solennis D-dur op. 123 – Gundula Janowitz, Sopran; Agnes Baltsa, Alt; Peter Schreier, Tenor; José van Dam, Baß; Singverein der Gesellschaft der Musikfreunde Wien; Berliner Philharmoniker, Herbert von Karajan
EMI Electrola 1 C 193-02581/82 (2 S 30)

Klangbild: leicht gesottete, insgesamt ausgewogene, in Klangkontur und Transparenz nicht optimale Aufnahme; Vokalsolo wie in verschiedenen akustischen Räumen – 92

Fertigung: gelegentliches Knistern und Knacken – 96

Zum Vergleich herangezogen: Karajan (DG 2726048) – Böhm (DG 2700106) – Klemperer (EMI 1 C 193-00056/57) – Toscanini (RCA AT 200/1-2)

Karajans insgesamt dritte „Missa“-Einspielung hat bereits vor ihrem Erscheinen Diskussionen ausgelöst. Die Spekulationen rankten sich aber nicht etwa um die musikalische Interpretation, sondern gingen eher in Richtung Marktstrategie. „Von Herzen, möge es wieder zu Herzen gehen“ – davon ist im Zeitalter nüchterner musikalischer Verkaufszahlen nicht die Rede. Wird die maßstäbliche Klemperer-Aufnahme, so fragte man besorgt, bei Electrola nun durch Karajans Neueinspielung verdrängt? Es

wäre tatsächlich mehr als ein Jammer! Nicht daß Karajan zur Welt des späten Beethoven überhaupt keine Beziehung hätte: Er hat sogar eine recht persönlich akzentuierte, und an Erfahrung im Umgang mit großen Messekompositionen fehlt es ihm wahrlich nicht. Immer wieder zieht es ihn zu diesen Werken, aber die Wiedergabe, wie sie sich hier präsentiert, ist in vielen Belangen doch wenig gelungen. Am auffälligsten in der Chor-Solo-Balance. Unerfindlich, warum man die Solisten so weit aus dem Hintergrund heraus operieren ließ, wobei vornehmlich das „Amen“-Finale des Credo mit seinen Chortutti-Schlägen zur Gefahr für den Hörer wird: Wer leicht erschrickt, darf sich das Stück nicht antun. Daneben sind die Stimmen selbst teilweise zur völligen Individualitätslosigkeit neutralisiert; Frau Janowitz, die mit der Höhe Schwierigkeiten hat, ist oft nur als reine Tonhöhe zu vernehmen, manchmal nur zu erraten. An Karajans etwas opernhafte Grundeinstellung dem Werk gegenüber, das heißt an seine Tendenz, die Gegensätze dramatisch-effektiv zu gestalten, so daß man sich eigentlich ins Verdi-Requiem versetzt glaubt, hat sich der Karajan-Hörer sicherlich gewöhnt; und diese Deutung ist immerhin diskutabel. Weniger allerdings, daß dabei vieles (Benedictus, „Kriegs“-Episode im Agnus) zu vordergründig und für Beethovens zerklüftetes Werk zu plakativ gerät, bei aller Bewunderung für das glühvolle Engagement des Maestro. Durchwegs sehr ausdrucksvoll und geradezu mystisch vertieft musiziert sind Agnus-Finale und Teile des Kyrie; die Berliner Philharmoniker wissen Glanzendes zu geben, im Solistenquartett besticht Peter Schreier am meisten. Fazit: Karajans „Missa“-Verständnis ist noch immer am günstigsten durch die DG-Einspielung von 1966 repräsentiert, man hätte sich die Aufnahme sparen können.

Die Deutsche Grammophon legt die zweite Fassung des Werks durch Karl Böhm vor. Böhm steht insgesamt in seiner soliden Musizierhaltung näher an Klemperer. Er verzerrt dynamisch weniger als Karajan, geht das Opus mit einer „gesunden“ Sensibilität an, betont das Klassizistische mehr als das Ausdruckhaft-Subjektive, ohne auf Expression und zuweilen starke Akzente zu verzichten. Klemperers quasi objektive Vergeistigung erreicht er dabei nicht, musiziert – wenn dieses fürchterliche Klischee noch einmal erlaubt ist – „wienerscher“, abgerundeter, weniger schroff, verbindlicher. Das Solistenquartett mit der herrlich intonierenden Margaret Price wiegt weitaus schwerer als dasjenige Karajans; allerdings bringt es die Aufnahmetechnik hier nicht zur völligen Homogenität des (Wiener Staatsopern-)Chores, der natürlich im Wiener Singverein seinen Meister findet.

Zwanzig Jahre liegt Böhms erste „Missa“-Fassung nun zurück; wer sie zum Vergleich heranzieht (nachdem sie die DG wieder auf den Markt brachte) stellt heute Böhms offenbar größere innere Beteiligung fest, die sich vor allem im häufigen Nachgeben des Rhythmus, also im Rubato, äußert. Biegsamkeit, auch im Dynamischen, stand dabei obenan.

Übrigens ist nach wie vor Toscanini der diametrale Gegenpol zu allen verfügbaren „Missa“-Aufnahmen: Er verzichtet im Grunde auf Metaphysik, profaniert radikal Ideologie zu verifizierbaren Notenwerten, zu Musik. Toscanini peitscht die „Et vitam“-Fuge, als wolle er das ewige Leben gar nicht erst abwarten, sondern gleich mit beiden Händen danach greifen. In diesem Sinne stehen Karajan und Böhm fest in der

nonesuch



Das seltene Werk, die authentische Version, der besondere Interpret.

Arnold Schoenberg: Pierrot Lunaire op. 21
Dreimal sieben Gedichte aus
Albert Girauds Pierrot
Lunaire (Deutsch von Otto
Erich Hartleben)
Jan DeGaetani, Sprech-
stimme - The Contemporary
Chamber Ensemble - Diri-
gent: Arthur Weisberg
Ein musikalischer Markstein
des zwanzigsten Jahr-
hunderts in neuer Inter-
pretation.

Nonesuch 32 820



Jean Sibelius: Vier Legenden op. 22
Lemminkäinen und die Jungfrauen auf Saari - Der
Schwan von Tuonela - Lemminkäinen in Tuonela -
Lemminkäinen zieht heimwärts
Buffalo Philharmonic Orchestra - Dirigent: Lukas Foss

Die „Vier Legenden“ zeigen Sibelius' hohe Kunst, posi-
tive Stimmungen musikalisch präzise zu charakterisieren.
Nonesuch 32 822



**Francesco Geminiani: Der
verzauberte Wald**
**Pietro Locatelli: Die Klage
der Ariadne**
Concerto a quattro op. 7,
Nr. 6 (1741)
Angelicum Orchestra
Maastricht - Dirigent: Nowell
Jenkins - Violine:
Renato Biffoli

Zwei ausgefallene barocke
Streicherkonzerte in un-
gewöhnlicher Interpretation.
Nonesuch 32 821

CHARLES IVES
String Quartets Nos. 1 & 2
The Concord String Quartet



Charles Ives - Streichquartette Nr. 1 & 2
Concord String Quartet - Mark Sokol und Andrew
Jennings, Violine - John Kochanowski, Viola - Norman
Fischer, Violoncello

Die interessanten Streichquartette von Charles Ives
sind wieder auf dem deutschen Markt erhältlich.
Nonesuch 32 824



John Field: Nocturnes
Noel Lee, Klavier

Diese von Noel Lee vorzüglich eingespielten
Nocturnes beweisen eindrucksvoll die originäre
Musikalität John Fields, des „Vaters der Nocturnes“
Nonesuch 32 823

Entdecken Sie mit „nonesuch“ Raritäten der Musik

mystagogischen Messe-Tradition des neunzehnten Jahrhunderts.

Wolfgang Schreiber

Bei aller historischen Wahrscheinlichkeit ein streckenweise langatmiges Musizieren:



SCHUBERT, Deutsche Messe – Tölzer Knabenchor; Instrumentalensemble, Gerhard Schmidt-Gaden
BASF 2022409-0 (1 S 30)

Klangbild: transparente, gut gestaffelte und ausbalancierte Aufnahme; Instrumente und Orgel gelegentlich überpräsent – 85

Fertigung: minimales Plattenrauschen; gelegentliches Knistern und Knacken; leichte Verwölkung – 88

Die sogenannte „Deutsche Messe“, das heißt eine Folge von Liedsätzen auf nicht-liturgische Dichtungen, die vom Chor und auch der Gemeinde gesungen, von Instrumentalisten begleitet, zwischen den einzelnen Stationen der katholischen Meßfeier erklingt, war ein Ergebnis der Anpassung der Kirche an Forderungen der Gemeinden nach der Aufklärungszeit. Um 1775 besonders gepflegt, wurde ihr berühmtestes Beispiel – Schuberts „Gesänge zur Feier des heiligen Opfers der Messe“ – erst fünfzig Jahre später geschrieben (1826). Die Bläserbesetzung mit Orgel und Pauken entspricht einerseits der Feierlichkeit des Anlasses, andererseits der Notwendigkeit eines festgefügt instrumentalkörperlichen, der die im gottesdienstlichen Singen nicht eben übermäßig geübte Gemeindemitglieder vermag.

In diesem Sinne richtig „historisch“ fällt diese neue, zur Zeit laut Bielefelder fünfte verfügbare Einspielung aus: Den Chor singen Knabenstimmen; Chor und Instrumentalisten sind häufig haarscharf auseinander; die Instrumente drängen den Chor in den Klanghintergrund, so daß bei mir nur noch sehr wenig Text verständlich ankommt; die Orgel ist entweder dynamisch schlecht disponiert, oder aber die Münchener Kirche zur Heiligen Dreifaltigkeit besitzt eine besonders auf C, B und F ansprechende Raumakustik; die Mehrzahl der Tempi wird schön sinnig langsam genommen, so daß die Landwehr ganz bestimmt mitkommt; es werden – wenn nicht alle – so doch zu viele Strophen gesungen: Acht Liedmelodien, jeweils zwei- bis fünfmal (?) in gut vierzig Minuten gesungen, mögen der Entfaltung frommer Empfindungen förderlich sein können, musikalisch wirken sie desanimierend.

Wie sagt's der Rosenkavalier „sehr weich“? „Die schöne Musik!... Da muß man weinen... Weil's gar so schön ist“. So schön sind, weil so gefühlvoll gedehnt gesungen wird, die Nummern „Wohin soll ich mich wenden“ und „Heilig“. Da kommen selbst die Tölzer Knaben mit ihrem geschulten Atem nicht mehr mit und holen mitten in Satzteilen und Melodiebögen Luft. Damit sind wir beim „Problem“: Die vorliegende Interpretation ist landläufig, entspricht der üblichen Auffassung. Jedoch: Die Schallplatte versetzt diese Musik aus der Kirche in die Stube; aus der Feier der Messe und der Umwelt und Mitwirkung vieler in den Ab-

tag eines einzelnen oder doch nur weniger Menschen vor den Lautsprechern; aus dem Bereich der Mitsingemusik in jenen der Zuhörmusik. Ist da nicht auch eine Interpretationsversetzung aus dem einen Bereich in den anderen sinnvoll und angemessen? Ein solcher Versuch durch die Tölzer würde nicht nur ihrem so weit bekannten Niveau entsprechen, sondern wahrscheinlich auch zu einem Muster führen, durch das manche notwendige Neuorientierung angeregt werden würde.

Wenn es auch 1826 in Wien in der Kirche so geklungen haben mag wie jetzt auf dieser Platte der Tölzer, daß sich indes der Komponist Schubert das so zerdehnt und so zerrissen in Melodie und Text vorgestellt haben soll, das vermag ich mir unter keinen noch so skurrilen Umständen vorzustellen.

Klaus Blum



Edith Mathis

Erstmaliger Vorstoß zu einer echten Dokumentation der Brahms-Volkslieder:



BRAHMS, Deutsche Volkslieder; Volkslieder; Deutsche Volkslieder für vierstimmigen Chor – Edith Mathis, Sopran; Peter Schreier, Tenor; Karl Engel, Klavier; Rundfunkchor Leipzig, Horst Neumann
Deutsche Grammophon 2740124 (3 S 30)

Klangbild: ausgeglichene, gute Klanggruppenbalance und Präsenz, geringfügig hallige Akustik – 96

Fertigung: gelegentliches Knistern; deutliche Verwölkung (3. Platte) – 89

Kassetten- und Textheftillustration verateten auf Anhieb, daß hier mit Verstand und Liebe zur Sache ediert worden ist. Das – obendrein schön nostalgische – Bildmaterial nimmt als Augenweide nämlich sogleich optisch vorweg, was Werner Morik hernach in seinem ausgezeichnet – informativen Text des Näheren belegt (Morik hat schon 1953 über „Brahms und sein Verhältnis zum Volkslied“ dissertiert). Wie exakt er sich in diesem Revier auskennt, zeigt die knappe wie präzise Zeichnung der kontroversen Volkslied-Positionen und darin die genaue Einordnung von Brahms. Er belegt mit Notenbeispielen und geht auch analy-

tisch auf die bei Brahms genau zur Hälfte in Dur und Moll geteilten, harmonischen Sonderlichkeiten der Volkslieder ein.

Auf die lebenslange Beziehung zum Volkslied hat Brahms selber noch einmal anlässlich der drei Jahre vor seinem Tod erschienenen sieben Volksliedhefte hingewiesen. Er machte in einem Brief aufmerksam auf die thematische Beziehung seiner Klaviersonate op. 1 mit dem letzten Volkslied. Womit sich gleichsam die „Schlange in den Schwanz beißt“, somit sich sein Lebenskreis geschlossen habe. Anzumerken, daß alle drei Klaviersonaten Volksliedvariationen enthalten und daß Brahms nach diesen neunundvierzig abschließenden Volksliedbearbeitungen nur noch die „Vier ersten Gesänge“ schrieb. Er nannte seine Volkslieder „meine großen Lieblinge“ und bekannte vor der Veröffentlichung: „Es ist das einzige meiner Werke, von dem ich mich mit einem Gefühl der Zärtlichkeit trenne“. Und zum Geiger-Freund Joachim: „Mit soviel Liebe, ja Verliebtheit habe ich noch nie etwas zusammengeschrieben“. Da wird theoretisch und in praxi doch gewaltig in Frage gestellt die Adorno-Beurteilung von dem „Moment der Unwahrheit an Gehalt“ bei Brahms. Sie läßt nämlich eben jene lebenslang verfolgbare Affinität und Assimilierung zum und mit dem Volkslied total außer acht. Wenn auch in rein romantischem Sinne erweist sich hier eine Wahrscheinlichkeit, die sich auf dem Gebiet des Liedes als totale Identifikation zu erkennen gibt. Derart, daß die Volkslieder unverkennbar allesamt den Brahms-Stempel tragen und daß sich wiederum wirklich eigenständige Liedschöpfungen, zuweilen kaum unterscheidbar, wie echte Volkslieder gerieren.

Von den neunundvierzig Volksliedern sind hier sieben ausgelassen. Vollständig sind die „den Kindern von Clara und Robert Schumann“ gewidmeten Volkslied-Kindervolkslieder des fünfundzwanzigjährigen Brahms. Von den vierzehn „Deutschen Volksliedern für vierstimmigen Chor“ wurden fünf gestrichen. Der Leipziger Rundfunkchor singt diese Chöre bemerkenswert nuanciert und höchst deliziös. Erneut festzustellen, welch erstklassiger Chor das ist.

Es wäre natürlich ein echter Dokumentationsknüller gewesen, hätte man die nachgelassenen (erst 1926 veröffentlichten) achtundzwanzig Volkslieder auf einer vierten oder gar fünften Platte mitgeliefert. Der allzeit unerschämte Plattenmensch ist jedoch schon hochzufrieden mit Vorliegendem. Da nämlich widerfährt ihm kompositorisch und textlich zuweilen Überraschendes. Solistisch ist er ohnehin bestens versorgt, Peter Schreier und Edith Mathis singen so natürlich, so unprätentiös und schlicht – musikalisch ohne jede „Personality Show“, daß einem herzlich warm wird. Schreier in Textanlehnung vielleicht noch etwas deutlicher und nuancenreicher als seine Soprankollegin. Sie aber, die sämtliche Kindervolkslieder mütterlich und wirklich herzlich singt, ist gänzlich frei von den Sünden wider das Legato, dem Schreier hier doch etliche Male frönt. (Qualität überrollt vielleicht von Quantität? Das wäre eine neue Schreier-Erfahrung.) Bei Edith Mathis decken sich Stimme plus unverstelltes Gefühl zum absolut Positiven. Beide aber sind, solo oder duettierend, ganz gewiß eine Plattenreise wert. Karl Engel begleitet – dem Thema entsprechend – zurückhaltend. Nur gelegentlich macht er mit etwas kräftiger gesetzten Akzenten auf den Mann am Flügel deutlicher aufmerksam.

Herta Piper-Ziethen

Neue Aufnahmen von CBS

Pierre Boulez



Ravel:
Daphnis et Cloë (Ballett)
CBS 76425

Renata Scotto



Große Opernarien
CBS 76407

Pierre Boulez



Strawinsky:
Der Feuervogel (Ballett)
CBS 76418

**Michael
Tilson Thomas**



Beethoven:
Späte Chorwerke
CBS 76404

Andrew Davis



Prokofieff:
Aschenbrödel
CBS 76453

Daniel Barenboim



Elgar:
Orchesterstücke
CBS 76423

Glenn Gould



Beethoven:
Bagatellen op. 33 + 126
CBS 76424

Murray Perahia



Chopin:
Sämtliche Préludes
CBS 76422

Jascha Heifetz



Rezital 1972
CBS 76420



alle Langspielplatten sind auch als
Musicassetten erhältlich.

Ersteinspielung von Dvořáks D-dur-Messe in der Originalfassung mit Orgel:



DVOŘÁK, Messe D-dur op. 86 – Katharina Badertscher, Sopran; Madeleine Radics, Alt; René Hofer, Tenor; Tassos Panu, Baß; Philippe Laubscher, Orgel – Berner Vokalensemble, François Pantillon
Jecklin 143 (1 S 30)

Klangbild: in den Höhen leicht rau, im Panorama etwas mittigbetont – 90

Fertigung: Bandrauschen; häufiges Knistern und Knacken; leichte Verwerrung – 82

Die Ersteinspielung der Dvořák-Messe in der Originalfassung von 1887 mit Orgel war eigentlich schon längst fällig. Dem Produzenten gebührt hierfür ebenso Dank wie dem tüchtigen, vor sieben Jahren gegründeten Berner Vokalensemble mit seinen etwa fünfundzwanzig Mitgliedern und seinem gleichermaßen engagierten Leiter François Pantillon. An diesem vergleichsweise schlichten Werk, das Dvořák zur Einweihung einer Kapelle auf dem Landgut des ihm befreundeten Architekten Josef Hlávka vertont und demgemäß von vornherein unaufwendiger disponiert hatte, gibt es ohnehin gar nicht viel zu deuten.

Der Edition des Londoner Verlegers Novello und auch den bisherigen Schallplattenauflagen (zum Beispiel Supraphon 85232 XEK mit Smetáček) liegt die fünf Jahre später vom Komponisten vorgenommene Instrumentierung für kleines Orchester zugrunde. Demgegenüber hat die ursprüngliche Orgelfassung nicht zuletzt den unmittelbaren Vorzug, zum spezifischen Charakter dieser Musik besser zu passen. Dvořák äußerte sich selbst im Juni 1887 an seinen Auftraggeber: „Bisher schrieb ich Werke dieser Art in großem Ausmaße und mit großen Mitteln. Diesmal aber schrieb ich nur mit bescheidenen Hilfsmitteln und doch wage ich zu behaupten, daß mir die Arbeit gelungen ist“.

Werner Bollert

Die Chance zu einer wichtigen Katalogweiterung wurde durch eine ungenügende Aufnahmetechnik vertan:



TSCHAIKOWSKY, Die Liturgie des Heiligen Johannes Chrysostomus op. 41 – Chor „Svetoslav Obretenov“, Dimitre Ruskow
Balkanton FSM 43301 (1 S 30)

Klangbild: stark hallig, dynamisch eng, verschwommene Klangkontur – 74

Fertigung: häufiges Knistern und Knacken; leichte Verklümmung im Innenraum – 85

Innerhalb des kompositorischen Schaffens von Tschairowsky bildet die rein geistliche Musik nur ein Randgebiet; eines der wenigen Werke dieser Art ist sein Opus 41, die 1878 entstandene „Liturgie des Heiligen Johannes Chrysostomus“ für gemischten Chor. Von den insgesamt fünfzehn Stücken des Werks wurden hier zehn aufgezeichnet; in ihnen unternimmt es Tschai-

kowsky, die alten liturgischen Weisen melodisch wie harmonisch zu überarbeiten. Das Interesse, mit dem ich dieser Plattenovität entgegengesehen hatte, wurde jedoch beim Abhören rasch getrübt und schwand bald ganz dahin. Bereits der Aufnahmeort, die stark hallige Basilika Alexander Newski in Sofia, dürfte der an sich so verdienstvollen Neueinspielung zum Verhängnis geworden sein. Die Techniker haben es offenbar nicht vermocht, das Klangbild auch nur einigermaßen transparent zu machen, trotz aller Bemühungen der bulgarischen Chorsänger und ihres Dirigenten Dimitre Ruskow. Man sollte diese Gesänge nochmals aufnehmen, dann aber unter günstigeren raumakustischen Bedingungen.

Werner Bollert



Michel Corboz

Versuch einer Ehrenrettung von Puccinis kirchenmusikalischem Schaffen:



PUCCHINI, Messa di Gloria – William Johns, Tenor; Philippe Huttenlocher, Baß; Chœur Symphonique et Orchestre de la Fondation Gulbenkian Lissabon, Michel Corboz
EMI Electrola 1 C 065-30878 A (1 S 30)

Klangbild: weich klingende, in den Bässen unkonturierte Aufnahme von etwas halliger Räumlichkeit – 89

Fertigung: gelegentliches Knistern und Knacken; leichte Verwerrung – 93

Das kirchenmusikalische Schaffen Puccinis ist bislang auf Schallplatte völlig unterrepräsentiert. Das hat seinen guten Grund. Obwohl er sich zu Beginn seiner Komponistenlaufbahn fast ausschließlich der Kirchenmusik gewidmet hat, dürfte Puccinis sakrales Oeuvre heute kaum mehr als lexikalisches Interesse beanspruchen. Von diesen kompositorischen Gehversuchen ist die vorliegende Messa di Gloria die zur Zeit einzige greifbare Einspielung. Eine ältere Aufnahme des Werks unter dem Dirigenten Werner Andreas Albert, bei Schwann erschienen, befindet sich nicht mehr im Katalog.

Puccinis spezifische Melodik wird auch an den sehr expressiven Textstellen zum Beispiel „crucifixus“, „miserere“) deutlich; eine persönliche Aussage des Komponisten zum Messtext – wie etwa bei Verdi – unterbleibt indes. Da überdies eine unterstützende Bühnenwirkung fehlt, wirken

seine „schönen“ Melodien allein kraftlos, süßlich, pathetisch und ohne Überzeugung.

Michel Corboz besorgt eine hochwertige musikalische Wiedergabe. Er beschönigt keineswegs die eklatanten Mängel der Komposition, sondern versucht in einer leidenschaftlichen Interpretation den stilistischen Eigenarten Puccinis gerecht zu werden. Der portugiesische Chor ist hervorragend disponiert: eine große dynamische Bandbreite, ein homogener Klang, sichere Intonation und sensible Reagieren auf die Intentionen des Dirigenten sind die hervorstechenden Merkmale. Das Orchester begleitet sehr zuverlässig und diskret, die zahlreichen Trompetensoli erklingen mit Delikatesse, so daß ihre massierte Verwendung erträglich bleibt. Auch die Solisten, keine Opernsänger, bewegen sich stimmlich auf einem hohen Niveau, wobei besonders dem Tenor William Johns beeindruckende Leistungen gelingen, wenn sich seine Stimme etwa aus dem Chorklang herauslöst. Die Technik hat die Solisten nicht allzu sehr in den Vordergrund gerückt, was einem einheitlichen Gesamtklang zugute kommt.

Trotz uneingeschränkter positiver musikalischer Eindrücke bleibt nach dem Anhören des Werks ein zwiespältiges Gefühl zurück. Was Puccinis Kirchenmusik betrifft, so ist wohl keine Ehrenrettung möglich, auch nicht durch eine hervorragende Wiedergabe. Für eine Durchdringung von Opern- und Kirchenstil scheint seine schöpferische Potenz zu gering gewesen zu sein. Zurück bleibt ein Werk, das sein Schaffen im Schallplattenrepertoire vervollständigt und Material für musikwissenschaftliche Arbeit abgibt. Den Produzenten ist jedenfalls für den Mut zu dieser Einspielung zu danken.

Heinz Gallist

Erster wichtiger Hinweis auf Leoš Janáčeks geistliches Schaffen aus der mittleren Lebensperiode:



JANÁČEK, Geistliche Musik (Vater unser; Ave Maria; Unvollendete Messe Es-dur; Postludium) – Gudrun Schmid, Sopran; Ursula Wörthwein, Alt; Oly Pfaff, Tenor; Thomas Pfeiffer, Baß; Manfred Hug, Albrecht Haupt, Orgel; Dietmut Spolz, Harle; Ulrich Gröner, Violine; Ulmer Kantorei, Albrecht Haupt
Audite FSM 53 189 Aud (1 S 30)

Klangbild: wenig voll, aus der Mitte kommend und klanglich leicht gedeckelt – 84

Fertigung: gelegentliches Knistern und Knacken; leichte Verwerrung – 92

Gerade bei Leoš Janáčeks Musica sacra gibt es noch mancherlei Entdeckungen zu machen; und so ist denn diese Audite-Veröffentlichung gleich mit mehreren Novitäten fündig geworden. Abgesehen von dem Orgel-Postludium aus der Jagolitschen Messe von 1926 wurden hier Werke aus Janáčeks mittlerer Schaffenszeit (1901–1907/08) eingespielt; sie zeigen den Komponisten zwar noch zwischen Tradition und stilistischer Eigenprägung pendelnd, andererseits aber auch schon auf der Suche nach neuen Wegen. Dies gilt vornehmlich für die unvollendete Messe in Es-dur für Soli, Chor und Orgel (vorhanden

Neuveröffentlichungen



WOLFGANG AMADEUS MOZART
Lucio Silla - Ungekürzte Gesamtaufnahme der Oper
Peter Schneider, Arleen Auger, Helga Donath, Edith Mathis, Helga Donath, Werner Krenn
Salzburger Rundfunk- und Mozarteumchor
Mozarteums-Orchester, Salzburg - Leopold Hager
Kassette mit 4 Langspielplatten und wertvollem
Begleitheft mit vollständigem Textabdruck in
4 Sprachen
76 22472-4



OTHMAR SCHÖCK
Penthesilea op. 39 Oper in einem Aufzuge
Carol Smith, Hans Janku, Barbara Scherler
Ralf Kottke, Roland Hermann, Kurt Widmer
William Blankenship
Köln Rundfunk-Sinfonie-Orchester
Dirigent: Zdzisław Mucił
Kassette mit 2 LP's und wertvollem Textheft
49 22485-6



CARL ORFF · LAMENTI
Tributo teatrale liberamente tratto
da opere di CLAUDIO MONTEVERDI
Klage der Ariadne - Orpheus - Tanz der Sprossen
Lucia Popp, Rose Wegmann, Hanne Schwarz
Hermann Frey, Karl Rüdiger
Chor des Bayerischen Rundfunks
Münchner Rundfunkorchester
Dirigent: Kurt Eichhorn - Regie: Carl Orff
Kassette mit 2 LP's und wertvollem Textheft
44 22458-9



GIUSEPPE VERDI · Don Carlos
Höhepunkte der Oper in deutscher Sprache
Georg Harn, Helge Rosvaenge, Margarete Kloss
Heinrich Schluus, Mathieu Ahlemeyer
Walter Großmann, Tiana Lennitz
Berliner Rundfunk-Symphonie-Orchester - Artur Rother
Historische Aufnahmen aus den Jahren 1941/1944
LP 10 22318-1



**Wertvolle
Historische
Aufnahmen**
BASF



SÄNGERPÖTTER · Astrid Varnay, Sopran
Arien aus: Fidelio, Lohengrin, Tannhäuser
Die Walküre, Tristan und Isolde, Salome, Electra
Die Jüdin, Simone Boccanegra, Macbeth, Thaïs
Don Carlos, Aida, Der Troubadour, La Gioconda
Cavalleria rusticana, Der Rosenkavalier
Historische Aufnahmen aus dem Jahre 1951
LP 22 22645-3



HELGE ROSVAENGE
Liederabend
Lieder von Hugo Wolf und Edward Grieg
Helge Rosvaenge, Tenor
Michael Raucheisen, Klavier
Historische Aufnahmen aus den Jahren 1943 und 1944
LP 10 22505-4



RICHARD STRAUSS
Josephs-Legende
Ballettpantomime op. 63
Orchester der Bayerischen Staatsoper München
Dirigent: Robert Heger
Historische Aufnahme aus dem Jahre 1952
LP 10 22325-6



ERNA BERGER
Paul Hindemith: Das Marionleben op. 27
Liederzyklus nach Rainer Maria Rilke (2. Fassung 1948)
Erna Berger, Sopran - Gerhard Puchelt, Klavier
Konzertmitschnitt
Historische Aufnahme aus dem Jahre 1953
LP 10 22504-6

sind lediglich das Kyrie, ein Teil des Credo und das Agnus Dei, aber auch für das „Vater unser“ (Besetzung für Tenor, Harfe, Chor und Orgel). Zu dessen Vertonung war er durch den gleichnamigen Gemäldezyklus des polnischen Malers Josef Krzesz-Mecina angeregt worden; schon in dieser Partitur von 1901 klingen, unüberhörbar, einige soziale Akzentuierungen durch. So besitzt die vorliegende Aufzeichnung innerhalb des Plattenrepertoires einen bedeutsamen Stellenwert.

Bezüglich der Wiedergabe holen, unter Albrecht Haupts Leitung, die Ulmer Kantorei sowie die solistisch mitwirkenden Vokalistinnen und Instrumentalisten wohl nicht alles heraus, was in diesen nicht ganz leicht zu interpretierenden Kompositionen steckt; im ganzen jedoch läßt sich von der Eigenwilligkeit des tschechischen Komponisten ein durchaus zutreffender Eindruck gewinnen.

Werner Bollert

Oper

Fest der Stimmen im Einsatz für Vivaldi:



VIVALDI, Juditha Triumphans – Birgit Finnilä (Juditha), Ingeborg Springer (Abra), Julia Hamari (Holofernes), Elly Ameling (Vagus), Annelies Burmeister (Ozias); Rundfunk-Solistenvereinigung Berlin; Kammerorchester Berlin, Vittorio Negri. Philips 6747 173 (3 S 30)

Klangbild: präsent und dynamisch weit, nicht ganz optimale Transparenz und etwas hallige Akustik; Stimmen von guter Kontur – 93

Fertigung: gelegentliches Knistern und Knacken; Verwerrung (3. Platte) – 90

Annähernd sechs Seiten im Bielefelder Katalog, angefüllt mit unzähligen Concerti des Antonio Vivaldi, künden von dem Ruhm des italienischen Maestro. Hineingekrümmt in diese instrumentale Flut finden sich noch nicht einmal zehn Vokalwerke. Genau: sieben kirchlich-liturgische Kompositionen, das Oratorium „Juditha Triumphans“ (Vorläufer der jetzigen Aufnahme) und die Oper „La Fida Ninfa“. Vivaldis Schaffen war – so der erste Eindruck – eindeutig aufs Instrumentale ausgerichtet. Auch in nahezu allen Publikationen ist der Vokal-Komponist Vivaldi entweder ganz totgeschwiegen oder nur im gequälten Nebenbei erwähnt. Tatsächlich aber hat er immerhin 45 (manche sagen, es seien nur 39) Opern und drei Oratorien – unter anderem – in die Welt gesetzt. Hier wäre also möglicherweise für unsere derzeit so emsigen musikalischen Wühlmaus-Archäologen noch ein erfolgreich zu erforschendes Terrain. Vivaldis „Juditha Triumphans“ jedenfalls, ein Zwitter zwischen Oratorium und Oper, müßte eigentlich dafür hinreichend musikalische Stimmungen liefern. Da ist in der instrumentalen Charakteristik, in der affektuellen

Dreiklangs- und Skaldifferenzierung nicht nur Frappierendes, Spritzig-Hübsches (wie in der Arie mit den Theorien und dem Cembalo), sondern auch in der harmonischen Zuspitzung in verminderten Akkorden schon eine gute Portion musikalischer Zukunft verpackt.

Die apokryphe Geschichte von der schönen Jüdin Judith, die sich aus dem belagerten Bethulia in das assyrische Siegerlager des Nebukadnezar-Hauptmanns Holofernes begibt, ihn beirrt und im Vollrausch – unberührt – enthauptet, hat von jeher Dichter und bildende Künstler zur Interpretation angeregt. Hans Sachs war der erste, der das Thema aufgriff. Nach ihm, hundert Jahre später (1833), Martin Opitz. Donatello goß das Drama in Erz, und Lukas Cranach malte es. Hebbels „Judith“-Tragödie wurde in der psychologischen Konsequenz von Giraudoux 1931 bestätigt. Beide sind sich darin einig, daß Judith nach erfahrener Liebe Holofernes aus Liebe tötet. Auch Georg Kaiser hat sich psychologisierend in „Die jüdische Witwe“ diesem brisanten Stoff genähert – und Honegger machte 1925 gar eine Oper daraus.

Vivaldi ist noch von jeglicher individueller Psychologisierung seiner Akteure weit entfernt. Er schreibt Affektmusik und charakterisiert das Geschehen instrumental. Und da sind zu den höchst aparten Theorien und Mandolinen auch die sanftesten Blasinstrumente der Salmoe, die höchst ergötlichen Cembali-Soli eingangs der Arien (Jeffrey Tate spielt sie mit sämtlichem kleinen Orchester-Geklingel ganz famos) und das ganze Drum und Dran eines Streicher-Instrumentariums zu hören, das in D-dur startet und in D-dur endet. Da dürfen auch die Trompeten mithalten, die mitsamt dem Chor ansonsten nur finaliter etwas zu melden haben. In Parenthese: Warum eigentlich dem hier so freundlichen, dem Feind Mitleid entgegenbringenden und von jeglicher angedichteten Brutalität freien, sehr menschlichen Holofernes von Judith der Kopf abgehakt wird (bevor sie eine Arie gesungen hat), ist allein aus biblischer Sicht zu erklären.

Heutzutage würde man kompositorisch derlei Kriminalitäten oder – je nach Gusto nationale Opfertaten – sicher wesentlich kürzer fassen. Bei Vivaldi nimmt es drei Platten in Anspruch, bis sich das Drama erledigt hat. Und da kommt man nicht nur in genau signalisierenden Tonarten, in dramatisierendem Chroma und harmonischen Pfiffigkeiten voll auf seine Kosten, man kommt es nicht zuletzt auch in einer mit vier Mezzi und Alt sowie einer Sopranistin besetzten Aufnahme, die rundherum als hervorragend bezeichnet werden darf.

Es ist ein Festmahl sängerischer Potenzen, was sich hier im Namen Vivaldis abspielt. Voran Elly Ameling und Julia Hamari. Die beiden Sopran-Alt-Sängerinnen halten sich an exakt ausgesungenen Ornamenten, an Tempofähigkeit und perfekter stimmlicher Führung kollegial die Waage. Das ist in jedem Einzelfall erstklassig. Ingeborg Springer bleibt da nur um Nuancen dahinter. Auch sie ist eine sehr gute Vivaldi-Sängerin. Dazu die beiden schwergewichtigen Stimmdamen: die Altistinnen Birgit Finnilä und Annelies Burmeister. Es mag dahingestellt bleiben, ob die Finnilä wirklich die unwiderstehlich-verführerische Judith ist, ob ihr dunkles Timbre dem hellen, jugendlichen der Hamari nicht allzusehr entgegensteht. Tatsache bleibt aber, daß sie zuweilen Tonschönheiten im Wert der Ferrier erreicht. Annelies Burmeister hat zwar

leichte Lagenschwierigkeiten, aber sie trifft den pastösen wie dramatischen Ton des Hohenpriesters haargenau. Bei aller stimmlichen Schwergewichtigkeit der beiden Altistinnen Finnilä und Burmeister eifern sie in puncto ornamentaler Beweglichkeit den überlegeneren Perfektionistinnen Ameling und Hamari nicht übel nach.

Die Rundfunk-Solistenvereinigung Berlin wird ihren spärlichen Chor-Aufgaben tadellos gerecht. Das Kammerorchester Berlin spielt unter der sehr präzisen Leitung von Vittorio Negri. Er hält das ganze an einer sehr strammen Leine. Vorstellbar, daß sich manches etwas flexibler und über die sehr genau produzierte Terrassendynamik hinaus im Sinne der Affektmotivation auch noch eine Spur charakterisierender musizieren ließe. An tonlichen Qualitäten lassen Solisten und Tutti indessen keinen Wunsch offen. Wie gesagt, dies ist schon eine sehr gute Aufnahme.

Herta Piper-Ziethen

Durch eine stilistisch fragwürdige Bearbeitung wurde die Chance vertan, ein frühes Freiheitsdrama dem heutigen Hörer wieder näherzubringen:



ROSSINI, Die Belagerung von Korinth (Gesamtaufnahme in italienischer Sprache) – Beverly Sills (Pamira); Shirley Verrett (Neocle); Justino Diaz (Maometto); Harry Thayer (Cleomene); Gwynne Howell (Jero); Robert Lloyd (Omar); Delia Wailis (Ismene); Gaetano Scano (Adrasto); Ambrosian Opera Chorus; London Symphony Orchestra, Thomas Schippers. EMI Electrola 1 C 195-02571/73 (3 S 30)

Klangbild: ausgeglichen, in den Tutti-Szenen beschränkt transparent, ansonsten gute Klangfarbenwiedergabe und Staffelfung; Stimmen etwas vorgezogen – 95

Fertigung: gelegentliches Knistern und Knacken – 95

Zum Vergleich herangezogen: Produktion der Mailänder Scala mit Sills, Horne, Bonisoli, Diaz, Washington, Schippers (MRF 38; Privataufnahme vom 14. 4. 1969)



Thomas Schippers

CANTON

HiFi Magazin

aktuelle HiFi Elektronik

Ausgabe 2/75

**„Durch ein voluminöses,
aber zugleich präsent
Klangbild
mit klarer Zeichnung...**

**„Erneut
setzte sich
eine
Canton Box
als der am
wenigsten
verfärbt
klingende
Lautsprecher
eines
Testfeldes
durch.
So wurde die
LE 250...“**

(fono forum)

**gewann die
LE 350
die positivste
Bewertung.“**

(fono forum)

**„Die Schalldruck-
kurve der
LE 600 zeigt den
berühmten
idealen
Verlauf.“**

Der hohe Fertigungsaufwand
an Präzision, Sorgfalt
und Kontrollen erlaubt es,
für alle Canton HiFi Boxen
5 Jahre Garantie zu gewähren:
Auf Material und Arbeitszeit.

(HiFi Stereophonie)

**„Besonders bemerkenswert
ist das Impulsverhalten...
im Mittel- und Höhen-
bereich gleichermaßen gut, aber bei der
LE 600 und LE 500...“**

Die Canton HiFi Boxen gehören
zu den kleinsten auf dem Markt.
Die HiFi Box LE 250 hat die
Abmessungen 30 x 17,5 x 13 cm
bei einer Musikbelastbarkeit
von 40 Watt.
Die größte, die LE 900 hat
eine Musikbelastbarkeit von
120 Watt bei nur
58,5 x 31,5 x 27 cm.

**„...befindet
sich auch die
Canton
LE 400
in der ersten
Reihe...
eine
ausgeglichen
klingende
Box...“**

(fono forum)

**auch im
Baß-
bereich.“**

(HiFi Stereophonie)

**„Die LE 900...
ein Bilderbuch-
resultat.“**

(fono forum)

Testen Sie selbst die Preis-
würdigkeit und überzeugende
Klangqualität der Canton
Boxen bei Ihrem Fachhändler.
Schreiben Sie uns Ihr Urteil
oder lassen Sie sich zur detail-
lierten Information unsere Original-
Testsammlung zuschicken.

Canton HiFi Elektronik
Postfach 1109
6390 Usingen im Taunus
Postkarte genügt mit Stichwort
HiFi Magazin 2/75 F

„Die Belagerung von Korinth“, 1826 mit triumphalem Erfolg in Paris uraufgeführt, geht bekanntlich auf den 1820 in Neapel herausgebrachten „Maometto II.“ zurück, den Rossini nicht erst 1823, wie oft zu lesen, sondern bereits 1822 für Venedig umarbeitete und von dem er 1823 dann, ebenfalls für Venedig, eine zweite Fassung erstellte, jeweils unter Beibehaltung des ursprünglichen Titels. Die endgültige Pariser Fassung unterscheidet sich von den früheren (zweiaktigen) Versionen – abgesehen von der Einbeziehung eines dritten Akts und der Hereinnahme neuer Musiknummern (die teilweise aus älteren Werken entlehnt wurden) – in erster Linie stilistisch. Während die neapolitanische und auch die

beiden Venezianer Fassungen in ihrer Ornamentik noch typische Vertreterinnen der Opera seria waren, ist bei der Pariser Version deutlich eine Straffung des Stils zu erkennen. Gesangliche Verzierungen sind weitgehend – wenn auch nicht konsequent – ausgemerzt, Rezitative gegenüber früher dramatisiert, und nicht zuletzt erfuhr auch die orchestrale Seite eine Verfeinerung. Berücksichtigt man in diesem Zusammenhang die Tatsache, daß Rossini das Werk nicht ohne Gedanken an den damals tobenden griechischen Unabhängigkeitskampf wieder herausbrachte, für den er starke Sympathien hegte und den er auch materiell unterstützte, so geht man wohl nicht fehl in der Annahme, daß zwischen diesem

Umstand und der besagten Straffung des Stils ein naher Zusammenhang bestanden hat.

Von dem Werk als einem frühen Beispiel eines Freiheitsdramas wird der Hörer dieser Schallplatte jedoch kaum einen Eindruck erhalten, denn ihm wird statt der vom Komponisten als endgültig angesehenen Pariser Fassung lediglich jenes berühmt-berüchtigte, von Schippers (und dem in diesem Zusammenhang immer unerwähnt bleibenden Randolph Mickelson) gleich aus allen vier Fassungen zusammengekochte Ragout vorgesetzt, das zwar im April dieses Jahres an der Metropolitan und mit einigen Änderungen im dritten Akt (Streichung der Cleomene/Maometto-Szene zugunsten



HiFi-Automatikspieler
Dual CS 1228, mit Reibrad-Antrieb

HiFi-Automatikspieler
Dual CS 1249, mit Riemen-Antrieb

HiFi-Automatikspieler
Dual CS 701,
mit elektronischem Direkt-Antrieb

des „No, no, ben credo al tuo detto immortale“: Passage „Ciel! che sarà?“ gesungen von Neocle anstelle von Cleomene u. a.) auch schon 1969 an der Scala in Szene ging, das aber deshalb nicht weniger anfechtbar ist.

Die Mängel dieser Bearbeitung liegen weniger darin, daß Rezitative, ja ganze Szenen fortgelassen sind oder die Partie des Neocle, anders als bei der Pariser Uraufführung, mit einem Mezzosopran statt mit einem Tenor besetzt wird – obwohl auch all das schon schwerwiegend genug wäre –, sondern vor allem in der nicht zu vertretenden Vermischung der Stile der einzelnen Versionen; diese entsteht dadurch, daß

Schippers/Mickelson vieles von der Strahlung, die Rossini vorgenommen hatte, durch die Herabnahme der alten gesanglichen Ornamentik wieder aufheben. Nicht umsonst sagte Schippers 1969, seine Version bestehe aus „80 percent Naples and 20 percent Paris“ (wobei er die von ihm mit einbezogenen Venezianer Fassungen offensichtlich zu den 80 Prozent zählte). Das bedeutet aber letzten Endes, daß mit der jetzigen Aufnahme weniger „Die Belagerung von Korinth“ als „Maometto II.“ zu Gehör gebracht wird.

Die Besetzung der vier Hauptpartien entspricht exakt der New Yorker Aufführung. Beverly Sills' Stimme hat gegenüber

1969 deutlich an Festigkeit verloren. Das auch früher zu beobachtende Vibrato hat erheblich zugenommen und macht sich vor allem in hohen Lagen und bei dramatischen Momenten – die beide ohnehin zuweilen bemüht wirken – störend bemerkbar. Hatte man ihr andererseits oft eine gewisse Distanziertheit des Vortrags vorgeworfen, so bemerkt man jetzt doch zumindest bei lyrischen Passagen („Dal soggiorno“, zweiter Akt) eine Vertiefung des Ausdrucks. Ihr technisches Können („Ciel! che diverrò“, zweiter Akt) ist nach wie vor stupend. Das hindert sie allerdings nicht, das „L'ora fatal s'appressa“ aus dem dritten Akt durchgehend, teilweise bis zu einem halben Ton (!), zu tief zu singen.

Dual Zum guten Ton gehört Dual
75 Jahre

Dual – HiFi-perfekt in allen Antriebsarten: Reibrad-, Riemen- oder Direkt-Antrieb.

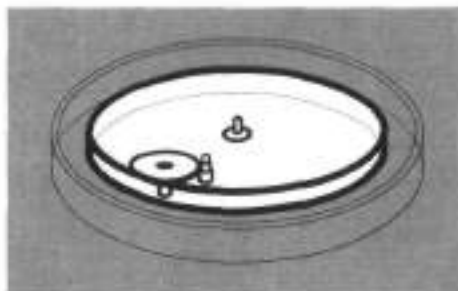
Das Plattenspieler-Wunschprogramm von Dual: Breit genug, um jedem Individualisten in seiner bevorzugten Antriebsart Auswahl zu bieten. Ausgereift genug, um vor kritischen Ohren zu bestehen. In jeder Antriebskonzeption sind die neuesten Erkenntnisse der Laufwerktechnik optimal verwirklicht. Und in jedem Dual HiFi-Plattenspieler spielt weltweit anerkannte Präzision mit.

Dual-Beispiel »Reibrad-Antrieb«

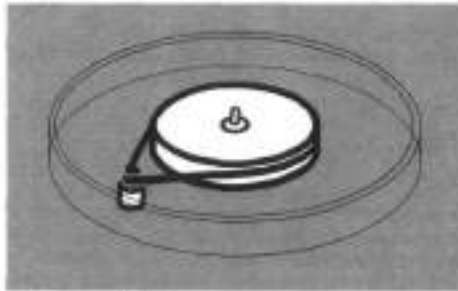
Dual 1228. Manueller und automatischer HiFi-Plattenspieler mit Wechseleinrichtung. Streuarm, 4-Pol-Synchronmotor treibt den Druckfuß-Plattenteller über ein Reibrad an. Dual hat die Konstruktion so durchdacht, daß Stör- und Verschleißerscheinungen nahezu ausgeschaltet sind. Das Reibrad verlangt sorgfältige Material-Auswahl und äußerst präzise Fertigung, um zu verhindern, daß Motorschwingungen auf Plattenteller und Tonabnehmer durchschlagen. Der Dual 1228 hat sehr gute Gleichlauf- und Rumpel-eigenschaften.

Dual-Beispiel »Riemen-Antrieb«

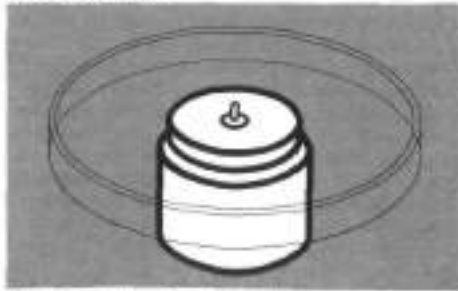
Dual 1249. Manueller und automatischer HiFi-Plattenspieler mit Wechseleinrichtung. Der extrem laufruhige Dual 8-Pol-Synchronmotor treibt den Plattenteller über einen geschliffenen Präzisions-Flachriemen an. Riemenantrieb – seit Jahren praktiziert – ist bei Dual neu! Denn erst jetzt hat die Riemenqualität die strenge Dual Materialprüfung bestanden. Jetzt kann die Drehzahl ohne Gefahr für den Riemen vorgewählt werden, die Drehzahl-Feinabstimmung ist perfekt gelöst. Hervorragender Gleichlauf und großer Störabstand sind garantiert.



Reibrad-Antrieb



Riemen-Antrieb



Elektronischer Direkt-Antrieb

Dual-Beispiel »Elektronischer Direkt-Antrieb«

Dual 701. Manueller und automatischer HiFi-Plattenspieler.

Der elektronisch geregelte Motor Dual EDS1000 treibt den Plattenteller ohne Umweg an. Die Motorachse ist gleichzeitig Plattentellerachse und garantiert vibrationsfreien und gleichförmigen Antrieb. Das verringert Verschleiß auf ein Minimum und sichert Werterhaltung für viele Jahre auf gleichbleibend hohem Niveau, bei absoluten Spitzenwerten für Gleichlauf und Rumpel.

Für welches Dual Laufwerk Sie sich auch entscheiden: bei jedem Dual Plattenspieler stehen Zuverlässigkeit und Präzision oben an und garantieren originalgetreue Reproduktion Ihrer Schallplatten. Lassen Sie sich von Ihrem Fachhändler beraten.

Dual Gebrüder Steidinger, Abt. LH
7742 St. Georgen/Schwarzwald

Niederlande: Rama Electronics B.V., Abt. LHN
Isarweg 6-8, NL-1015 Amsterdam-Sloterdijk
Österreich: Othmar Schimek, Abt. LHA
Willibald-Hauthaler-Str. 23, A-5020 Salzburg
Schweiz: Dewald AG, Abt. LHC
Seest. 561, CH-8038 Zürich

Dual HiFi-Beratungsscheck >

Schicken Sie mir kostenlos die Spezialprospekte Dual CS 1249, Dual CS 701, den 68seitigen Dual-Farbkatalog 75/76 und Original-Testberichte. (Absender bitte deutlich schreiben)

Shirley Verrett, heller timbriert als Marilyn Horne, braucht in der Beherrschung des Parts Konkurrenz nicht zu fürchten und bietet die auf diesen Platten überzeugendste Leistung. Justino Diaz, als ausgesprochen hoher Baß mit allen sich daraus ergebenden Nachteilen in der Tiefe, zeigt sich zwar dem ruhigen Kantilenenfluß wie den dramatischen Anforderungen der Partie gewachsen, nicht aber den gesanglichen Verzerrungen.

Dagegen kann man Harry Theyard, obwohl in der vergangenen Saison an der Metropolitan engagiert, kaum als schallplattenwürdig ansehen. Sein Fall läßt zusammen mit dem Fall di Giuseppe (siehe dazu Hugo Thielens „Norma“-Kritik 8/75) nur die Frage zu, was von einer Besetzungspolitik auf Schallplatten zu halten ist, die solche Sänger fördert, andererseits – einmal abgesehen vom Fach – Klassetöne wie Cecchelli und den jungen Casellato-Lamberti (ganz) oder Craig (weitgehend) unberücksichtigt läßt.

Gwynne Howell, keineswegs so „gloriously“ singend, wie es die englische Kritik darstellt, erscheint zwar präsent als der vage intonierende Paolo Washington, teilt mit diesem aber die ungenügende Tiefe. Von den Nebenpartien ist vor allem Delia Wallis als Ismene zu nennen. Der Ambrosian Opera Chorus gibt den Volksszenen den nötigen Nachdruck. Schippers Dirigat läßt sich dagegen weit ausgefeilter vorstellen.

Franz Werner Haft

Eine bis auf die – allerdings hervorragenden – Ausschnitte aus „Ernani“ und „Macbeth“ eher durchschnittliche Veröffentlichung:

VERDI, Opernchor (Nabucco; Troubadour; Othello; Ernani; Aida; Macbeth; Die Lombarden; Don Carlos) – Chor und Orchester der Mailänder Scala, Claudio Abbado
Deutsche Grammophon 2530549 (1 S. 30)

Klangbild: kräftige Klangfarbenwiedergabe, Balancewechsel zwischen Chor und Orchester, im Forte-Bereich etwas dicht, präsent, dynamisch weit – 94
Fertigung: leichte Verwölkung – 95

Zum Vergleich herangezogen: Basile (RCA LSC 6150/1-3-C) – Karajan (Decca SXL 20031/33-B; Decca SXL 2167/89-B) – Giulini (EMI 1 C 191-02149/52) – Serafin (Columbia 1378) – Abbado (Decca SXL 21198-B)

Trotz der zur Zeit im deutschen Raum angebotenen rund zwei Dutzend verschiedenen Opernchor-Aufnahmen scheint, wie die neue Platte zeigt, immer noch rege Nachfrage nach weiteren derartigen Veröffentlichungen zu bestehen.

Nun also auch Chöre unter Claudio Abbado. Die Einspielung hinterläßt allerdings einen geteilten Eindruck; als es die Namen Abbados und des Chores der Mailänder Scala erwarten ließen. Das ist gewiß nicht die Schuld des Chores, der sich, in allen Gruppen gleich hervorragend besetzt und vom Chordirektor der Scala Romano

Gandolfi) einstudiert, in selbstverständlich anmutender Virtuosität präsentiert.

Die Negative gehen da schon eher zu Lasten des Dirigenten. Es ist sicherlich erfreulich, wenn Abbado Gewicht auf differenzierten Klang und schlankes Musizieren legt und nicht nur auf die schiere Präsentation von Chormassen. Aber das allein reicht ja nicht aus, seine Aufnahme aus einer Reihe ähnlicher Veröffentlichungen herauszuheben. Zumal dann, wenn ein Dirigent, wie hier Abbado – und man sollte sich da nicht durch die, bis auf wenige Ausnahmen, vorzügliche Aufnahmetechnik der jetzigen Aufnahme beeinflussen lassen – den so notwendigen letzten Zugriff vermissen läßt. Die Ausschnitte aus „Troubadour“, „Othello“, „Aida“, „Don Carlos“ und „Lombarden“ hat man – auch wenn es sich bei den Einspielungen dieser Dirigenten zum Teil um Gesamtaufnahmen handelt – von Basile, Karajan, Giulini oder Serafin schon fesseler gehört. Und selbst die Interpretation der „Nabucco“-Chöre wirkt in Abbados eigener älterer Einspielung (auf einem Ghiaurov-Recital) beteiligt. Bleiben die beiden Auszüge aus „Ernani“ und „Macbeth“, die allerdings mit dem im Anfangsteil mit bewußt gedämpfter, hintergründiger Spannung vorgetragenem „Si ridesti il Leon di Castiglia“ („Ernani“) und einem ganz verinnerlichten „Patria oppressa“ („Macbeth“) endlich einen Abbado zeigen, wie man ihn sich auch für die anderen Auszüge gewünscht hätte. Immerhin darf man nach der „Macbeth“-Kostprobe auf die angekündigte Gesamtaufnahme gespannt sein.

Franz Werner Haft

Farbig, fettig, frisch und rund:

ORFF, Der Mond – Eberhard Büchner, Helmut Klotz, Hans-Joachim Rotzsch, Tenor; Horst Lunow, Wilfried Schaaf, Bariton; Fred Teschler, Armin Terzibaschian, Rainer Süß, Baß; Rundfunkchor Leipzig; Rundfunk-Sinfonie-Orchester Leipzig, Herbert Kegel
Philips 6700083 (2 S. 30)

Klangbild: präsent, klar gestaffelt, gute Dynamik – 97
Fertigung: leichtes Rauschen, Knistern und Knacken; hörbarer Schnitt im letzten Satz des Erzählers; Verwölkung – 90

Als „kleines Welttheater“ geplant, ist Carl Orffs nächst den „Carmina burana“ 1939 uraufgeführtes Operchen „Der Mond“ bis heute eine seiner feinsinnigsten Schöpfungen geblieben, die trotz des Sujets (nach dem gleichnamigen Märchen der Gebrüder Grimm) nicht in Klamauf oder Bayrisch-Volkstümlichkeit oder in philosophierende Unverständlichkeit abgleitet. In dieser Atmosphäre fühlen sich die Interpreten dieser Aufnahme zuhause: Eberhard Büchner als schlackenlos singender Erzähler, die vier Burschen Fred Teschler, Horst Lunow, Helmut Klotz und Armin Terzibaschian als homogenes Ensemble, Rainer Süß als gemütlicher Petrus (der auch seine Verlegenheit nicht verbirgt) und nicht zu vergessen der Leipziger Rundfunkchor, alle unter der umsichtigen Leitung von Herbert Kegel. Die Interpreten verstehen es, die märchenhafte Stimmung durch das ganze Stück zu tragen, an keiner Stelle zu simplifizieren oder zu dick aufzutragen, dabei aber doch am rechten Ort fettig und zupackend zu werden.

Die zweisprachige Textbeilage der Kassette (englisch und deutsch) enthält einen lesenswerten Beitrag von Karl Schumann über Entstehungsgeschichte und Charakterisierung des Stücks sowie das vollständige (und mit Setzfehlern verzierte) Libretto. Die Fertigung hält sich auf dem von Eterna und Philips gewohnten Standard. Eine rundum gelungene Einspielung.

Klaus L. Neumann

Ein Dokument Orffs und des Umgangs mit Monteverdi nach seiner Wiederentdeckung:

MONTEVERDI – ORFF, Lamenti (Klage der Ariadne; Orpheus; Tanz der Spröden) – Carl Orff (Sprecher); Rose Wagemann (Ariadne, Die Botin, Venus); Hermann Prey (Orpheus); Lucia Popp (Eurydike, Amor); Karl Ridderbusch (Charon, Pluto); Hanna Schwarz (Spröde); Chor des Bayerischen Rundfunks; Münchner Rundfunk-Orchester, Kurt Eichhorn; Regie Carl Orff
BASF 44 22458-9 (2 S. 30)

Klangbild: leicht baßbetont und nicht optimal konturiert; gute Staffelform und weite Dynamik – 95
Fertigung: leichtes Rauschen; gelegentliches Knistern und Knacken – 93

Über den Feinheiten der Interpretationen in Monteverdi-Ausgrabungen vergißt man allzu leicht, daß noch unsere Eltern-generation vom frühen siebzehnten Jahrhundert bestenfalls A-cappella-Madrigale kannte; so ist man zunächst geneigt, den in der Gesamtfassung „Lamenti“ genannten Monteverdi-Bearbeitungen Orffs (Lamento d'Arianna; Orfeo; Ballo dell'Ingrate) mit dem Blick auf den Urtext unrecht zu tun. Dennoch war die Beschäftigung mit Monteverdi für Carl Orff eine wichtige Übergangsstation auf seinem kompositorischen Entwicklungsgang, für die Zeitgenossen von 1924 die Aufführung der ersten Orpheus-Fassung ein nicht ganz verständliches Ereignis, ein Markstein jedoch auf dem Weg der Wiedererweckung barocker und vorbarocker Musik.

Der vorliegenden Aufführung darf man nicht den Vorwurf machen, daß sie sich etwa der heute üblichen Aufführungspraxis verschließt; dennoch hat man bei mehrmaligem Hören den Eindruck, daß es mehr um eine biedere, nachempfundene Opernaufführung im Stil der zwanziger Jahre als um die sorgfältige Wiedergabe einer Monteverdi-Partitur geht. Merkwürdig berührt den Hörer auch die schwerblütige Ausdruckskraft der sonst gewiß ehrenwerten Solisten, die statuarische Unbeweglichkeit des Chores, der dicke Orchesterklang – alles so, als habe es keine Wenzinger- oder gar Harncourt-Einspielungen gegeben.

So ist die im übrigen solide ausgestattete und dimensionierte Kassette mehr zu einem historischen Rückblick als zu einem Beispiel intelligenten Umgangs mit alter Musik im Gewande unserer Zeit geworden, so notwendig dies im Gegenzug zur umschlingenden Urtext-Weile auch einmal gewesen wäre. Ein Orff-Monument vielleicht, kein Monteverdi.

Klaus L. Neumann



BRITTEN, Tod in Venedig (Gesamtaufnahme in englischer Sprache) – Peter Pears, John Shirley-Quirk, James Bowman, Kenneth Bowen u. a.; Members of the English Opera Group; English Chamber Orchestra, Stuart Bedford
Decca 6.35278 GF (3 S 30)

Klangbild: in den Bässen nicht ganz optimal durchgezeichnete, ansonsten sehr gut gestaffelte und ausbalancierte Aufnahme – 96

Fertigung: deutliches Plattenrauschen; Knistern und Knacken; leichte Verwölung – 78

Benjamin Britten verdankt seiner besonderen Position im englischen Musikleben, wovon andere Komponisten nur träumen: Jedes seiner Werke wird nicht nur unter hervorragenden Bedingungen aufgeführt, sondern unter ebenso hervorragenden Bedingungen auch für die Schallplatte festgehalten. Die britische Decca investiert in diese Dokumente eine technische und verlegerische Sorgfalt, die man vielen kontinentalen Plattenfirmen bei weit dankbareren und publikumssichereren Produktionen wünschen möchte. Dafür ist das vorläufig letzte Bühnenwerk des Komponisten ein exzellenter Beweis: Britten's zweifelhafte Oper „Tod in Venedig“ nach der Novelle von Thomas Mann wurde in der Besetzung und Produktion der Uraufführung, die im Juni 1973 beim Aldeburgh Festival stattfand, nur wenig mehr als ein halbes Jahr später aufgezeichnet. Die Aufnahme ist insgesamt sehr plastisch, der Klang nuanciert, die Präsentation mit Analyse, komplettem Text und reichlichem, graphisch hervorragend verwertetem Fotomaterial geradezu vorbildlich. (In Deutschland wird die englische Originalkassette ausgeliefert – für eine deutsche Pressung ist der präsumierte Käuferkreis wohl zu klein). – Der Hörer, der das Werk nicht von einer Bühne kennt – Britten's Oper wurde inzwischen ja verschiedentlich nachgespielt – kann sich also akustisch in aller Ruhe und Sorgfalt damit auseinandersetzen.

Die Frage, wie weit „Tod in Venedig“ diese Auseinandersetzung lohnt, ist so ohne weiteres nicht zu beantworten. Gewiß: Wie allen Bühnenwerken Britten's, angenommen vielleicht das monströse Krönungspektakel der „Gloriana“, ist auch dieser Oper Originalität und eigenartige Atmosphäre nicht abzusprechen; im Gegenteil, hier werden Originalität und Atmosphäre zum eigentlichen treibenden Moment des Kunstwerks. Denn eine Oper im herkömmlichen Sinn ist „Tod in Venedig“ sicher nicht. Es bedurfte wohl einer ganz besonderen Affinität zu Stoff und Atmosphäre der Thomas-Mann-Novelle, um aus der so ganz und gar nicht auf Dramatik, sondern auf seelische Reflexion zugeschnittenen Novelle ein Libretto und daraus dann eine Oper zu machen. Man kann sich denn auch, trotz des sehr anschaulichen Bildmaterials, das Werk auf einer Bühne nicht so recht vorstellen – eher würde es sich für eine filmische Realisierung eignen, die dem irrationalen Charakter mit filmischen Mitteln leichter entsprechen könnte.

In diesem irrationalen Moment liegt auch der Reiz von Britten's Musik. Britten setzt die reale Umwelt seines Helden – die Szenen

auf der Straße, in der Gondel, im Hotel, in denen eine Figur in verschiedenen Verkleidungen sozusagen den Gegenspieler markiert – farblich sehr bewußt von den Wachräumen und sich immer mehr steigenden Phantasien des von der Gänymed-Erscheinung eines fremden Knaben erregten Künstlers ab. In diesen Passagen ist seine Musiksprache von eigenartigem Reiz und überaus farbig in der Struktur und der Instrumentation. Die anderen Szenen geraten wesentlich flacher, streifen nicht selten hart an musikalische Kolportage, erinnern nicht zufällig an Menotti. Die musikalische Substanz ist eher gering, der illustrative Charakter der Musik steht im Vordergrund.

Die Aufnahme freilich ist von maximaler Qualität. Peter Pears, Britten's Freund und Weggefährte, identifiziert sich mit geradezu beklemmender Intensität mit Diktion und Psyche des Helden; seine alterslose Stimme hat immer noch erstaunlich viele Farben und Ausdrucksnuancen. Seine Umwelt, von zwei Dutzend Episodenfiguren erfüllt, gewinnt akustisch vor allem in der prägnanten Charakterisierungskunst von John Shirley-Quirk Profil. Der Chor der English Opera Group und das in allen Details überaus prägnant musizierende English Chamber Orchestra werden von Stuart Bedford mit akribischem Bemühen um Details und Farben geleitet. Wie gesagt: von der Erfüllung einer verlegerischen Aufgabe her ein nahezu maximales Ergebnis; über den Stellenwert der Oper im musikdramatischen Repertoire des zwanzigsten Jahrhunderts entscheidet eine solche Aufnahme dennoch nicht.

Gottfried Kraus

Kostproben aus deutschen Opern in solider Interpretation:



KARL RIDDERBUSCH, Glanzvolle Szenen und Arien aus deutschen Opern (Wagner, Meistersinger von Nürnberg; Beethoven, Fidelio; Mozart, Zauberflöte; Nicolai, Die lustigen Weiber von Windsor; Cornelius, Der Barbier von Bagdad; Lortzing, Zar und Zimmermann, Der Wildschütz) – Chor des Bayerischen Rundfunks; Münchener Rundfunkorchester, Hans Wallat
Eurodisc 87 559 KR (1 S 30)

Klangbild: weiträumige, manchmal heilig wirkende, den Sänger bevorzugende Aufnahme – 88

Fertigung: einige Vorechos; gelegentliches Knistern und Knacken – 85

Das mit großen Worten nicht sparende Cover der Platte („Glanzvolle Szenen und Arien“, „Die große Stimme“) steht in einem gewissen Gegensatz zur im positiven Sinn soliden Leistung des Interpreten.

Karl Ridderbusch, Jahrgang 1932, legt mit dieser Platte sein erstes Recital vor; insgesamt gut gelungen, verrät es dennoch die Stärken und Schwächen des Sängers. Daß Ridderbusch vor allem in Wagner-Rollen zuhause ist – seit 1967 singt er Jahr für Jahr die großen Baßpartien bei den Bayreuther Festspielen –, zeigt der Wahnmonolog des Hans Sachs, zweifellos die überzeugendste Aufnahme der Platte. Hier stimmt alles: Artikulation, Deklamation, Abstufungen des Stimmklangs, die szenische Gestal-

tung. Losgelöst von Gesamtaufnahmen wird diese Szene in ähnlicher dramatischer Geschlossenheit und interpretatorischer Stimmigkeit wohl kaum zu finden sein. Ähnlich überzeugend sind die drei Ausschnitte aus Lortzing-Opern auf der B-Seite. Allerdings könnte man sich eine stärker differenzierende Charakterisierung der Figuren des van Bett und Baculus denken. In Arien wie „O Isis und Osiris“ tut sich ein hoher Baß wie der von Karl Ridderbusch naturgemäß schwer; auch die Rocco-Arie und die Trinkszene der „Lustigen Weiber von Windsor“ wirken zu leichtgewichtig.

Das Münchener Rundfunkorchester unter Hans Wallat trägt durch farbenreiches und dynamisch gut abgestuftes Spiel sehr zum insgesamt positiven Eindruck der Platte bei.

Hugo Thielen

Wort

Chilenische Nationaldichtung im Stil der Comedie Française:



PABLO NERUDA, Texte (Jean Louis Barrault, Maria Casarès, François Maistre, Laurent Terzieff, Pablo Neruda, Sprecher; Francisco Marín, Virgilio Rojas, Alfredo de Robertis, Musik)
Le Chant Du Monde LDX 76031 (1 S 30)

Klangbild: präsent und unverfärbt – 97
Fertigung: geringfügiges Bandrauschen – 96

Poesie als Kosmographie, Heimatdichtung, die große Literatur ist. Vier bedeutende französische Schauspieler – Maria Casarès, Jean Louis Barrault, François Maistre und Laurent Terzieff – versuchen, die Bilderwelt Pablo Nerudas rezipierend zu beschören: die Verbindung von Gefühl und Natur-Erlebnis in den Romanzen, die Lobpreisung der Anden, eine Art lauretanischer Litanei am Fuß des Hochgebirges, die Erinnerung an Farben, Gerüche und Geräusche Araukaniers, der chilenischen Heimat-Provinz, Ausgangspunkt für Nerudas Weltverständnis.

Liegt es an der schlanken Eleganz des Französischen, an der gepflegten Leidenschaftlichkeit, mit der man dieser abundanten, mit Metaphern aufgeladenen Sprache beikommen will, daß das starke Aroma der Dichtung zu raffiniertem Parfum wird? Wer sich damit begnügt, zum Teil betörend schön französisch sprechen zu hören, kommt auf seine Kosten. Wer mehr will, sollte sich die Platte deswegen kaufen, weil dreimal die eindrucksvolle geborstene Altmännerstimme Nerudas in priesterlichem Sprechgesang Teile der Rezitation spanisch wiederholt, voller Würde und klagernder Feierlichkeit, und doch, gemessen an den vier Meistersprechern, rührend unaufwendig.

Karl Herrmann

Wiederveröffentlichungen

Vom Dirigenten routiniert, von den Sängern partienweise hervorragend gestaltet:

Kronzeuge der Anklage im Prozeß um die „Krise der Gesangskunst“:

VERDI, Der Troubadour (Gesamtaufnahme in italienischer Sprache) – Ugo Savarese (Graf), Renata Tebaldi (Leonora), Giulietta Simionato (Azucena), Mario del Monaco (Marrico), Giorgio Tozzi (Ferrando), Luisa Maragliano (Inez), Athos Cesarini (Ruiz; Bote), Antonio Balbi (Zigeuner), Chor des Maggio Musicale Fiorentino; L'Orchestre du Grand Théâtre de Genève, Alberto Erede Decca 6.35288 EK (3 S 30)

Aufnahme: 1959

Klangbild: etwas ohne Mitten und in den Bassen leicht mulmig, in Dynamik und Panorama eng, etwas präsenszurückgenommen, dicht und rau – 79

Fertigung: leichtes Bandrauschen, schwerer Preßfehler (S. 1); innen leichte Verklüftung – 83

Zum Vergleich herangezogen: Milanow, Björing, Warren, Cellini (RCA VIC 6008) – Callas, di Stefano, Panerai, Karajan (EMI 1C 153 – 00454/56)

So unrecht hatte die Neuenfels-Inszenierung in Nürnberg nicht, als sie das Werk in seine Extreme ausspannte, Perversitäten mit Überdeutlichkeit ins Bild setzte. Die Absurdität gerade auch der Musik ist frappant, deutlich etwa in den schnellen Teilen, in Leonoras Cabaletta im ersten Akt, in der zweiten Hälfte ihres Duets mit Luna im vierten Akt oder in Marricos „Di quella pira“: sinnloses Staccato, verkürzte Notenwerte und zerrissene Silben, dazu eine völlig beliebige Orchesterbegleitung, alles getragen von einer Emphase der Gefühle – das gerät schief, will man es auch nur an einem Zipfel fassen wollen.

Alles ist hier extrem, Gefühle wie auch die Musik – tiefster Lyriismus in Leonoras Arien oder Azucenas Visionen im Gefängnis: martialisches Ungestüm, als wolle es eine imaginäre Musik zu „Siegfrieds Tod“ substituieren; die Mannen des ersten Bildes im Mazurka-Rhythmus, und wo es dann aufeinandertrifft, im Klosterbild, bricht tatsächlich auch die Musik auseinander, wird sie fast schizophoren.

Daß der Monaco singt wie die Posaunen vor Jericho, ist bekannt; ebenso, daß ganze Passagen einfach zu tief gesungen werden oder mit Mühe gestemmt kommen. Natürlich werden die Spitzentöne laut herausgesungen und lang ausgehalten. Björing konnte das nicht, auch nicht Tucker, aber um wieviel überzeugender geriet ihre Rollengestaltung, weil sie sich dem Notentext unterwarfen, selbst die heftigsten Ausbrüche noch gestaltend formen konnten.

Die Tebaldi war zur Zeit dieser Aufnahme sicher nicht mehr Toscaninis Voce angelica. Sie war, um deutlich zu reden, in einer Stimmkrise. Versuchte Höhenpiani werden brüchig, die Höhe klingt auch in den großen Aufschwüngen (Klosterbild) arg gepreßt und angestrengt, die Mittellage befremdlich steif. Zeitweise entgleitet die Stimme der Kontrolle: „Sento mancarmi“ (erstes Bild im vierten Akt) singt sie mit dem Ausdruck einer sich echauffierenden Dame. Leider ist dies ihre einzige Platten-Leonora, sie wird dadurch in dieser Einspielung nicht in bester Erinnerung bleiben. Ugo Savarese: eine unrühmliche Figur, mit unsteter Stimme, ohne Kontur, unfähig zu einem echten Legato, was die Arie „Il balen“ doch unausweichlich fordert. Seine Verwendung in dieser Rolle ist nicht einsehbar.

Ginge es nach den Sängern, müßte die Oper „Azucena“ heißen. Das heißt: die Simionato ist hier auf der vollen Höhe ihrer Kunst. Sie versteht es nicht nur, die deliranten Visionen zu panischem Schrecken zu steigern, es gelingt ihr mit einer wundervoll weichen Stimme darüber hinaus, die tragische Größe dieser Partie zu gestalten, den entsetzlichen Zusammenbruch am Schluß in zerbrechendem Ton zu grausiger Eindringlichkeit noch einmal zu steigern.

Die Comprimerii sind nicht nennenswert, auch Giorgio Tozzi als Ferrando (noch) nicht.

Eredes Eigenschaften, einen Klang trocken, ohne Schwingkraft im Orchester zu erzeugen, sind bekannt. „Turandot“ hat davon profitiert. Der „Troubadour“ sicher nicht. Zusammen mit dem Genfer Opernorchester liefert er eine harte, eckige Begleitung, tötet aufkommende Stimmungen schon im Ansatz, zum Beispiel die ungeheuer plastische Melodiephrase vor Leonoras „Tacea la notte placida“ durch einen ungehobelten Ton, weiß aber auch nicht, Bögen zu bauen, Phrasen zu Formen zu gestalten. Nur ein Super-Stringendo wird serviert, Verdoppelung aber der Vorschrift Verdis.

Vor die Wahl gestellt, weichen Troubadour die Teldec wiederveröffentlichen sollte, hätte sie ohne Zögern zur Aufnahme mit Price, Cossotto, Tucker und Warren greifen müssen, einer ähnlich gelickten Produktion wie die mit der Milanow oder die letzte unter Mehta.

Der neuaufliegende Troubadour dürfte einer der schlechtesten sein. Er ist gründlich mißraten. Das sollte man zur Kenntnis nehmen und zur Tagesordnung übergehen.

Nebenbei stimmt die Seitenaufteilung nicht überein mit der auf der Beilage angegebenen.

Richard Hauser

Puccini, Madame Butterfly (Gesamtaufnahme in italienischer Sprache) – Leontyne Price (Cio-Cio-San), Rosalind Elias (Suzuki), Richard Tucker (Pinkerton), Philipp Maero (Sharpless, Konsul) u. a.; Chor und Orchester der RCA Italiana, Erich Leinsdorf RCA 26-35110 (3 S 30)

Aufnahme: 1962

Klangbild: Orchester etwas belegt und weichgezeichnet; Stimmen gut konturiert, präsent, dynamisch insgesamt etwas eng – 85

Fertigung: leichtes Bandrauschen, häufiges Knistern und Knacken, leichte Verwölung – 76

Zum Vergleich herangezogen: Callas, Gedda, Karajan (Angel – Japan AB 9354 – C)

Die Textbeilage, BWV gezeichnet, weiß etwas zu berichten: „Die Butterfly wird unter seinen (Leinsdorfs) Händen zu einem dramatischen Kolossalgemälde, zu einem stark konturierten Genrebild, auf dem es überdeutlich gezeichnete Charaktere gibt.“ Darin stecken ein Widerspruch, eine Unmöglichkeit und ein grobes Mißverständnis. Prompt bekommt die Aufnahme vom selben BWV das Prädikat „besonders wertvoll“ – womit man aufs Kino verwiesen wird. Nun nimmt Puccini tatsächlich den Film vorweg (eine Weisheit, die nicht von mir stammt), indem er das Pittoreske, das Exotische als Arabeske zum Mittelpunkt macht.

Gäbe es am Ende der Oper keinen Ritualtod, kein Harakiri, es gäbe wahrscheinlich auch keine Oper „Madame Butterfly“. Mit der um diesen Schluß gebauten Handlung gerät das Werk zur verlogenen aller Opern – Verstörung löst den ersten Opernauftritt der Price auf den Hörer aus. Das, weil es für die Interpretation etwas zu sagen hat.

Eben noch mit „Summertime“ durch die Welt gezogen, hatte sie sich rasch zu einer üppig lyrischen Stimme mit Ausbrüchen ins Hochdramatische entwickelt. Die Stimme dieser Jahre überrumpelt noch heute: ein ungemein farbenreiches Organ; vor allem in der Höhe, damals zumindest noch, eine voll blühende, aus allen Farbgrenzen geratende Stimme; weit atmend, große Bögen bauend in der Mittellage; – und dann die Tiefe: guttural, flach, immer ein wenig vulgär, mit einem noch deutlichen Akzent, auch ausgleitend in der Erregung, etwa wenn sie am Schluß Suzuki fortschickt. Mit dieser Einschränkung war sie wohl die ideale Puccini-Stimme der Sechziger Jahre. Nicht zum Vorwurf machen sollte man ihr, daß sie die Callas-Aufnahme offenbar genau studiert hat: die Phrasierung, der Ausdruck – bis in Nuancen hinein stellt sich Identität ein.

Die zweite Hälfte des Liebesduets aber und das Kirschblüten-Duett mit der hier glänzend disponierten Rosalind Elias sind die herausragendsten Partien der Aufnahme. Das Liebesduett auch Tuckers wegen. Auf ihn konnte man eigentlich immer zählen, vor allem in solchen Rollen, die zwar noch ein deutlich lyrisches Fundament brauchen, dramatische Ausbrüche aber ebenso überzeugend wiedergeben



Höchste Hi-Fi-Qualität, bei der auch noch die Preise klingen: G.E.C. Hi-Fi Stereo-Kompaktanlagen.

Können Sie sich etwas besseres denken?
Unsere Hi-Fi Kompaktanlagen liefern wir mit
SHURE Magnetsystem, GARRARD Präzisions-
laufwerken und GOODMAN Hochleistungs-
Lautsprechern.

Funktional und zeitlos ist das Design unserer
Kompaktanlagen. Denn das Auge „hört“ mit,
wenn man sich für ein Hi-Fi Gerät entscheidet.
Und außerdem „lauscht“ man den Preisen. Aber
auch dabei hat G.E.C. alle Mißtöne ausgeschaltet.

Denn unsere Preise sind eine Wohltat für Ihr
Portemonnaie.

Hochwertige G.E.C. Unterhaltungselektronik
wird höchsten Standards gerecht. + Ein flexibler
Service steht Ihnen bedingungslos zur Seite.

Fernseh- und
Phonotechnik GmbH

4000 Düsseldorf 30, Vogelsanger Weg 38

G.E.C.

Auf faire Partnerschaft - G.E.C.

können. Tucker hatte die Naivität, „Addio fiorito asil“ zu klagen, ohne abzugleiten in Lehar-Kitsch.

Der Konsul des nicht weiter bekannten Herrn Maero ist nicht aufregend, aber auch offenbar ohne jede Rollenkonzeption. Piero die Palma als Kuppler Goro bleibt ohne auffallende Merkmale.

Und Leinsdorf: Er hat die Ruhe der Routine bzw. des Routiniers, der in aller Gelas-

senheit den Stab fest in der Hand hält, ein Zertreiben aber vermeidet.

Die Aufteilung der Plattenseiten ist sehr unglücklich: Für das Liebesduett muß man gleich drei Seiten spielen, sechs Minuten vorm Ende noch einmal wenden.

Meine Empfehlung immer noch: die Callas-Gedda-Karajan-Aufnahme, die zumindest noch als Import aus Japan zu haben ist.

Richard Hauser

Billigpreisplatten

Beispielhafte epigonale Musik, die Schule machte, aber bessere Schüler hatte:



RUBINSTEIN, Sinfonie Nr. 6; Ballett-Musik aus der Oper „Der Dämon“ – Hamburger Sinfoniker, Heribert Beissel
Turnabout TV-S 34 577 (1 S 30)

Klangbild: mittelmäßig und etwas stumpf klingend; nicht optimale Präsenz und Transparenz; etwas enge Dynamik – 85

Fertigung: leichtes Knistern und Knacken; Verzerrungsneigung im Innenraum; leichte Verwöllung – 81

Eine wichtige Platte, auch wenn der Inhalt nicht übermäßig gewichtig ist. Aber es ist immer wieder von Vorteil, wenn die Wiederentdeckung fast vergessener Werke von fast ebenso vergessenen Komponisten die Qualität ihrer Zeitgenossen relativiert. Anton Rubinstein etwa prägte als Komponist und als Lehrer nicht nur eine Generation (darunter auch Tschaikowsky), sondern auch das Bild von der russischen Musik. Immerhin war seine Oper „Der Dämon“ die erste russische Oper, die in England aufgeführt wurde – allerdings in italienischer Sprache; erst sieben Jahre später, 1888, auch auf russisch. Daß Rubinstein weit mehr Kosmopolit denn typischer Russe war, wußte er selbst: „Für die Christen bin ich ein Jude, und für die Juden ein Christ, für die Russen bin ich ein Deutscher und für die Deutschen ein Russe; für die Klassizisten bin ich ein Neuerer und für die Futuristen ein Reaktionär...“ Aber so ganz unschuldig war Rubinstein an diesem Urteil nicht, denn mehr noch als alles andere war er Eklektizist.

Richard Freed macht dies in dem leider nur in Englisch vorliegenden Begleittext zu dieser Platte (unfreiwillig?) deutlich, wenn er allenthalben Vorbilder und Vergleiche zitiert. Für den ersten Satz der sechsten Sinfonie bemüht er Beethoven und Brahms, für den dritten Satz Mussorgsky und für den Schlußsatz Glinka. Nur das „Moderato assai“, eine gefühlige Stimmungsmalerei, darf ohne Vorbild bestehen, dafür reizt es zu einer Beschreibung, die als Musterexem-

plar verbaler Sinntüftelei und großflächiger Sprachbilder-Malerei zitiert sei: „Gegen Ende des Satzes rufen die goldenen Töne der Hörner den Eindruck eines sanften Nachvibriens einer bittersüßen Geschichte, erzählt am verglühenden Winterfeuer, hervor.“ Ähnlich gediegen-gefällig, aber eben auch etwas harmlos sind die beiden Ballett-Musiken aus der Oper „Der Dämon“. Die Hamburger Sinfoniker unter Heribert Beissel spielen das alles mit hörbarem Engagement, ohne allerdings jene Bravour aufzubringen, die diesen Kompositionen noch den Mantel der Orchester-Virtuosität umhängen könnte, unter dem sich manche knochige Gelehrsamkeit verbergen läßt. Dabei können die Bläser aus Hamburg doch besser gefallen als die bisweilen etwas verhuscht bis scharf klingenden Streicher.

Rainer Wagner

Konzerte

Hochinteressantes Porträt eines „stillen“ Komponisten des neunzehnten Jahrhunderts:



VOLKMANN, Konzertstück für Klavier op. 42; Violoncellokonzert op. 33 – Jerome Rose, Klavier; Thomas Blees, Violoncello; Hamburger Sinfonie-Orchester; Radio-Sinfonie-Orchester Luxemburg; Alois Springer, Pierre Cao
Turnabout TV-S 34 576 (1 S 30)

Klangbild: gedeckt; in den Klangfarben leicht verfärbt; enge Dynamik und beschränktes Panorama (Cello-Konzert) – 79

Fertigung: deutliches Knistern, Knacken und hörbares Plattenrauschen; leichte Rauigkeit im Innenbereich; leichte Verwöllung – 82

Wenn man einmal über den Rang, die Größe und das kompositorische Ethos so manches als „Epigonen“ abgetanen Komponisten detailliert schreiben wollte, dann wäre Robert Volkmann (1815–1883) ein her-

vorragender Gegenstand. Er gehört zu jenen Musikern des neunzehnten Jahrhunderts, die durch ihr zurückgezogenes Wirken und die Verhaltenseigenheit ihres Wesens nie jenen nun einmal zu größerer Breitenwirkung notwendigen „Wind“ machten. Außer der hier zu besprechenden LP hat sich bislang nur noch die Firma Genesis Volkmanns angenommen: Auf GS 1032 gibt es die fabelhafte Sonate op. 12 und die dramatische Fantasie C-dur, op. 25a – beide modelhaft gespielt von Adrian Ruiz. Wer damals zu Recht aufhorchte, findet sich nun bestätigt: Volkmanns Konzertstück op. 42 ist ein Meisterwerk an kontrapunktischer, variativer Technik. Da glaubt man, so manchen Beethoven und Schumann zu hören, und doch ist alles originär ersonnen.

Jerome Rose, der im Zusammenhang mit Mosonyi und Hiller weidlich zu tadeln war, hat in Volkmanns Werk offensichtlich eine Materie gefunden, die seinem Naturell entspricht: Mit energischem Zugriff meistert er den haarigen Part, meißelt Kontraste und deutet Volkmann als das, was er war – als klassizistisch orientierten, durchaus aber auch zu wildgriffiger Pianistik neigenden, melodisch schweifenden, mehr aus Atomen als aus Gedankenmolekülen entwickelnden Komponisten.

Das schöne Cello-Konzert op. 33, von Thomas Blees nicht immer ganz lupenrein intoniert, rundet das Bild eines fesselnden Komponisten ab, dem hier die Firma Vox zusätzlich noch einen ausgezeichneten Text von Richard Freed mit auf den Weg gab. Es ist zu hoffen, daß diese Schallplatte möglichst viele Musikfreunde, aber auch Profis erreicht; ihnen allen dürfte sie wertvolles Material erschließen.

Am Rande sei ein gewisser Etiketten-Wirrwarr erwähnt: Covervorderseite und Platte einerseits und die Rückseite andererseits machen unterschiedliche Angaben, welches Orchester und welcher Dirigent welches Werk begleiten: Im Kaufpreis sollte auch hier Korrektheit inbegriffen sein: Aber man ist letztlich doch froh, daß wenigstens nicht dem Pianisten ein Cello untergeschoben wurde, dem Vernehmen nach ein Gesichtspunkt, der wohl nur bei Rostropowitch gutgeht!

Knut Franke

Unsensible Interpretationen zweier künstlerisch recht ungleichgewichtiger Kompositionen:



MOSONYI, Klavierkonzert; **HILLER**, Klavierkonzert op. 113 – Jerome Rose, Klavier; Rundfunk-Orchester Luxemburg, Pierre Cao
Candide QCE 31 090 (1 Qm 30)

Klangbild: etwas baßbetont und leicht gedeckt; von nicht optimaler Klangfarbenwiedergabe – 85

Fertigung: Platten- und Bandrauschen (Mosonyi); häufiges Knistern und Knacken; Verzerrungen im Innenraum – 78

Das ist eine jener Platten, die die Herzen der Romantic-Revival-Fans zunächst höher schlagen läßt, post festum aber erhebliche Fragezeichen aufwirft. Um es vorweg zu sagen: Sowohl Jerome Rose als auch der Dirigent Pierre Cao fahren beide Werke mit forschem Frohsinn in den Graben. Das mag bei Hillers op. 113 noch hingehen, da außer der Schluß-Tarantella das



*Leute
hört mal!*

Ich muß wirklich sagen,
ich habe noch nie in
meinem Leben so gut
gehört, so angenehm,
so unbeschwert, so
ohne Druck auf den
Ohren – und dabei so
perfekt.

Wir lieben es heute
leicht und modern, wir
hören auch leicht und
modern.

Übrigens, den Hörer
macht Sennheiser.

Wahrscheinlich kein sehr schöner Hörer –
bestimmt aber ein besonders guter.



SENNHEISER

Sennheiser electronic
3002 Bissendorf · Postfach 4 26

Werk nicht viel taugt (und nur beweist, wie sorgfältig man zu wählen hat, bevor man einer Öffentlichkeit Aufnahmen serviert, die doch vergessene Größe neu definieren und nicht den Apologeten eines allmählich deutlich lästigen Standardrepertoires Wasser auf die Mühle geben sollen). Hillers op. 69 mit Ponti (Candide CE 31058) hat einen Horizont eröffnet, dem weder der Komponist op. 5 noch das vorliegende Konzertstück gerecht werden können. So wäre es eigentlich an der Zeit, sich in Hillers Solowerk umzusehen, statt den armen Rose zu allzu eiliger Hand zu verführen.

Traurig wird die unqualifizierte, deutlich „auf die Schnelle“ gemachte Aufnahme im Fall des entzückenden Konzerts von Mihály Mosonyi (1815–1870), der eigentlich Michael Brand hieß und im Umkreis von Liszt und Erkel zu sehen ist (Liszt setzte ihm in seinen „Historischen ungarischen Bildnissen“ ein Denkmal). Das Konzert entstand noch vor der „ungarischen“ Phase des Komponisten; es ist stilistisch etwa in der Richtung Spohr-Weber anzusiedeln und voller tiefer, wehmütiger, aber auch kecker Ideen. So schwer es sein mag, hier das rechte Maß zu finden (Katalin Nemes fand es auch nicht auf ihrer Qualiton-LP und nur wenig besser im Mosonyi-Centenar-Konzert in Eisenstadt 1970) – das penetrante Überspielen jedweder poetischen Zäsur und das Zerstückeln des lyrischen Flusses wirken einfach häßlich; man fragt sich, ob die Interpreten schon einmal etwas von der Schönheit des Verweilens gehört haben. Dennoch muß wegen des kostbaren Mosonyi-Konzerts, das selbst durch Pierre Caos Pinselgrobheiten nicht kleinzukriegern ist, der Erwerb der Platte in der Hoffnung erwogen werden, daß dem Diskophilen dereinst bessere Zeiten bevorstehen, will sagen: sensiblere Interpreten ein schönes Werk qualifizierter erschließen werden.

Knut Franke

Keine Konkurrenz für Ciccolini oder Grumiaux:

SAINT-SAËNS, Klavierkonzert Nr. 4; Violinkonzert Nr. 3 – Grant Johannesen, Klavier; Ruggero Ricci, Violine; Rundfunkorchester Luxemburg, Bernhard Kontarsky, Pierre Cao
Turnabout TV-S 34578 (1 S 30)

Klangbild: mitten- und höhenbetont (Streicher scharf klingend); nicht optimale Klangkontur und Dynamik – 83

Fertigung: leichtes Knistern und Knacken; deutliche Verwerrung – 89

Vom Programm her ist die vorliegende Schallplatte recht attraktiv, vereint sie doch das berühmteste Violinkonzert von Saint-Saëns mit dem zweitberühmtesten Klavierkonzert – und das Ganze zu einem akzeptablen Preis. Aber Platten werden nicht nur vom Programm her bestimmt, sondern auch von so schnöde-banalem Randwerk wie etwa der Interpretation. Und da ist halt zu beanstanden, daß der Pianist recht undifferenziert und schlafmützig spielt, was bei Saint wohl gelegentlich effektiv sein kann, nicht aber bei der brillanten musikalischen Sprühdose Saint-Saëns. Die Unkreativität des Klavierspiels erfährt eine konjugale Assistenz durch den Dirigenten. Ein Jammer bei so viel herrlicher Musik! Selbst Entremont, der das Vierte wahrlich

klopfte, schüttelte das Werk mit mehr Esprit; Ciccolini ist, trotz seiner etwas überzogenen Schönzeichnerei, bei diesem Werk noch derzeit die erste Wahl: Er macht, gemeinsam mit Baudouin, deutlich, wo die klassizistisch-strengen Metaphern des Stückes sich mit romantischer Virtuosen-glut berühren. Von dem Violinkonzert Nr. 3 gibt es mit Grumiaux eine entschieden poetischere Darstellung; die Kurzatmigkeit etwa der Einleitungsakte des Mittelsatzes mag da symptomatisch sein. Dabei seien die heiklen technischen Probleme auch des Geigers nicht verkannt; seine Qualitäten hat Ricci früher an anderer Stelle unter Beweis gestellt.

Fazit: Zur Orientierung für Anfänger, keineswegs aber eine Platte, die Normen erreicht; sie wurden von anderen gesetzt.

Knut Franke

Oper

Bedeutendes Zeugnis für die Münchner Ensemble-Kunst aus der Zeit um 1950:



WAGNER, Lohengrin (Gesamtaufnahme) – Kurt Böhm (König Heinrich); George Vincent (Lohengrin); Marianne Schech (Elsa); Andreas Boehm (Telramund); Margarete Klose (Ortrud); Willi Wolff (Heerrufer); Karl Ostertag, Walther Carnuth, Rudolf Wünzer, Adolf Keil (Vier brabantische Edle); Chor und Orchester der Bayerischen Staatsoper München, Rudolf Kempe
BASF 4022326-4 (4 M 30)

Aufnahme: 1951

Klangbild: geringfügig rau und dicht; präsent; dynamisch etwas eng und flach – 74

Fertigung: gelegentliches Knistern und Knacken; vereinzelter Brummtönen – 92

Zum Vergleich herangezogen: Bayreuth 1936 (Telefunken KT 11017/1)

Diese Aufnahme erschien Anfang der fünfziger Jahre auf Urania, ihre Wiederveröffentlichung nach fast einem Vierteljahrhundert ist nur zu begrüßen, handelt es sich doch um eine der vorzüglichsten Gesamteinspielungen der frühen Nachkriegszeit. Welch ein herrliches Stück „Lohengrin“ doch ist! Wieviel Verhaltens, Zartes, ja Holdes es in diesem Märchen neben aller Kraft, allen Wundern des Aufbaus gibt, wenn Parität und Dichtung der „Romantischen Oper“ so unmittelbar, so „entfaltet“ erfährt werden wie in dieser Münchner Darstellung des Jahres 1951. Mit Absicht sage ich „Märchen“ und nicht „Sage“, weil das poetische, seelische Moment hier so überreich zum Tragen kommt. Deutlich zeitgeschichtlichen Hintergrund hat es, wenn dieser „Lohengrin“ sich von den in berühmten Bayreuther Aufnahmen des Jahres 1936 erhaltenen Traditionen radikal abwendet und – obsiegt. Sicher war die Bayreuther Besetzung der Aufnahmen unter Tietjen rein sängerisch dem Münchner Staatsoper-Ensemble, das Rudolf Kempe zu Verfügung stand, in einigen Punkten überlegen. Aber wie seltsam äußerlich, wie betont (wenn auch vollendet) repräsentierend

klingt es von Franz Völker und Maria Müller bis zum Festspielchor aus dem Bayreuth der dreißiger Jahre, nachdem man die bewegende, ja packende Geschichte vom Schwanenritter und Elsa von Brabant unter Kempe wieder miterlebt hat!

Es ist eine authentische Münchner Staatsoper-Produktion, auch wenn Rudolf Kempe damals noch von Dresden als Gastdirigent an die Isar kam, auch wenn für den erkrankten August Seidler als Darsteller der Titelpartie George Vincent vom Stadttheater Basel einspringen mußte, der sich seiner Aufgabe mit Engagement und einem für einen Ausländer erstaunlichen sprachlichen Einfühlungsvermögen entledigte, wobei allerdings nicht verschwiegen zu werden braucht, daß seine Stimme zuweilen etwas kehlig und angestrengt klingt. Dennoch gebührt dieser Aufnahme der Stern, ja vielleicht rückt die Tatsache, daß der Protagonist nicht absolut herrscht, die dramatischen Vorzüge des Werks und dieser Wiedergabe nur in ein um so deutlicheres Licht. Marianne Schech ist eine Elsa, die aus verhaltener Mädchenhaftigkeit mit altem Flair zur jungen Frau heranblüht, um dann, wahrhaft vernichtet, am selbstverschuldeten Unglück zu zerbrechen. Ans Grandiose reichend ihre Widersacher Telramund und Ortrud. Der so früh ums Leben gekommene Andreas Boehm und Margarete Klose geben dem Paar alles Gefährliche und alle Differenzierung seiner Ränke, die ja der großen Leidenschaft und Allüre durchaus nicht entbehren. Sängerrisch wie sprachlich herrscht da eine Bräunung, die zumal die Eingangsszene des zweiten Akts von der Darstellung her zum mit Bedeutendsten erhebt, was die Schallplatte im Bereich der deutschen romantischen Oper festgehalten hat. Kurt Böhm ein König Heinrich, der in bezwingend einfacher Sprachdiktation Würde und Macht ausstrahlt. Sublim die Führung der Chöre. Leicht und gelockert die von Wagner ausdrücklich gewünschte heitere Erregtheit, ehe vor dem Münster der Bannspruch über Telramund verkündet wird. In fließendem Tempo, alles andere als knallig, eher zart, ja von einer verhaltenen Keuschheit der Brautchor. Kraftvoll viril dagegen die Steigerung am Schluß des zweiten Akts.

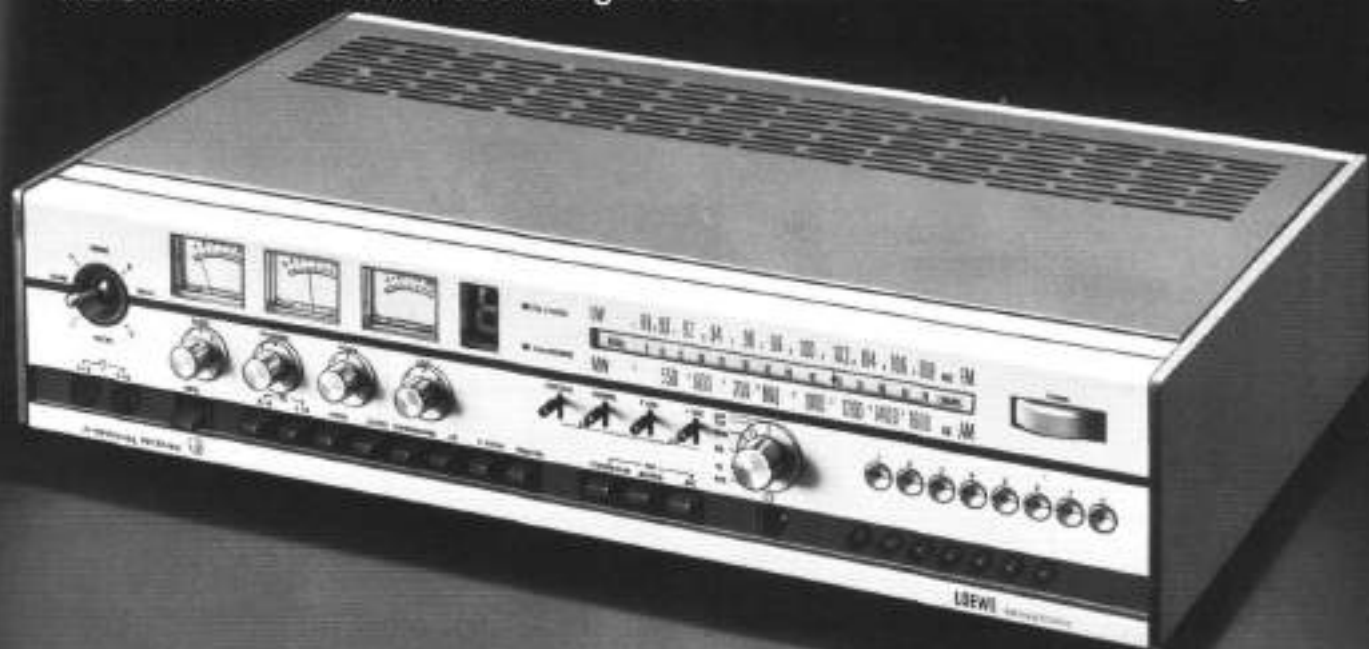
Derart große Durchdringung des Ganzen bis in die Feinheiten musikalischen Phrasierens und Überlegener, weil nie gekünstelter Wort-Kunst hat ihre Mitte natürlich vom Pult her. Rudolf Kempe, der 1952 ja Generalmusikdirektor der Bayerischen Staatsoper wurde, koordiniert das Münchner Ensemble meisterhaft zu diesem übergeordneten Ganzen und führt auch das Orchester der Staatsoper zu hohen Momenten der Süße wie des Glanzes, denen etwa in der Einleitung zum zweiten Akt wundervoll ähnelnde Schwere gegenübersteht. Momente, die vereinzelt tonliche Rauheiten dieses Klangkörpers vergessen lassen.

Man kann sich dem Glück dieser schönen Aufnahme einfach hingeben. Man soll das sogar. Man kann natürlich auch etwas nachdenklich werden. Weiß Aufnahmen wie diese daran erinnern, wie sehr es in einem heutzutage gern belächelten Werk wie „Lohengrin“ auf die Wahrheit und Wahrhaftigkeit des musikalischen Empfindens und – der Sprache ankommt. Bis in ihre Wort-hintergründe. Man drehe und wende es, wie man will; ein Ensemble schlägt auf der Platte wie auf der Bühne jede und sei sie auch noch so illustre „Besetzung“ aus dem Feld. Wenigstens da, wo man von der Oper Sinn, Drama, ein Wahres erwartet.

Helmut Reinold

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-Modulin, 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 Loewe-Extras

FET-UKW-Eingang mit 5-fach Abstimmung.

Getrennte AM-FM-ZF-Verstärker, Tunerausgang

zum Anschluß weiterer Verstärker. 8 vorprogrammierbare 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

Die
Ausgabe
1975/76

hifi report

**Ratgeber für die Praxis mit Prüfberichten
aus den Bereichen Tonabnehmer – Plattenspieler –
Cassettenrecorder – Verstärker – Tuner – Receiver –
Lautsprecher – Kopfhörer – Quadrophonie**

mit
aktueller
Marktübersicht

hifi-report berät und schützt Sie vor Fehlplanungen beim Kauf von hifi-Geräten.

hifi-report bringt Technik leicht verständlich, auch für Musikliebhaber ohne technische Vorkenntnisse.

hifi-report führt in die Aufgaben der Geräte ein, informiert über ihre Stellung im Gesamtangebot und über ihre Qualität im Vergleich zum Preis.

hifi-report bietet darüber hinaus dem technisch interessierten hifi-Freund genaue Meßwerte, exakte technische Angaben und Vergleichsunterlagen.

hifi-report ist die Zusammenfassung der Ergebnisse unabhängiger Prüfungen unter Einsatz modernster Meßgeräte im fono forum-Meßlabor.

hifi-report bringt zu jeder Gerätegruppe eine ausführliche Angebotsübersicht nach Preisklassen.

hifi-report empfiehlt sich deshalb für hifi-Kenner wie für alle, die sich für High Fidelity interessieren.

hifi-report hat einen Umfang von über 200 Seiten im Format DIN A4 und kostet 14,80 DM, zuzügl. Porto.

kommt
zu Ihnen
ins Haus

An die Bielefelder Verlagsanstalt KG
4800 Bielefeld 1, Postfach 1140

Bitte senden Sie mir _____ Exemplare **hifi-report** zum Preis von je 14,80 DM (zuzüglich Versandkosten).

Name _____ Vorname _____

Plz. _____ Ort _____

Straße _____ Nr. _____

Unterschrift _____