



FONO FORUM STERN DES MONATS



Opus 35 in neuer Spitzenaufnahme.

Schostakowitsch, Konzert für Klavier und Streichorchester mit obligater Trompete op. 35, **Haydn**, Konzert für Klavier und Orchester D-Dur Hob. XVIII:11; Martha Argerich (Klavier), Guy Touvron (Trompete), Württembergisches Kammerorchester Heilbronn, Jörg Faerber; DG CD 439 864-2 (WD: 41'44") DDD
Aufnahmedatum: 1993
Klangbild: Prächtig gestaffelt.
Fertigung: Ohne Mängel; das viersprachige Booklet enthält neben einem Werkkommentar auch einen verbalen Kniefall vor der Klavierskunst von Martha Argerich.

Auf dem glatten Parkett, das Humor und Ironie, Satire und Groteske ergeben, wenn sie sich in rein musikalische Zusammenhänge ergießen, hat Dimitri Schostakowitsch während der Arbeit an seinem ersten Klavierkonzert eine Figur abgegeben, die in vielem an Charlie Chaplin erinnert. Martha Argerich sieht besonders das weinende Auge des armen Tramps, weniger das lachende, sie überzieht den Slapstick-Gestus der Musik nicht, nimmt sich Zeit für die vielfach eingestreute Melancholie. Erst für den wahnwitzigen Schlußsatz gibt sie diese Haltung auf, was die Wirkung des „Allegro con brio“ nur steigert. Elisabeth Leonskaja (Teldec) oder Jewgenij Kissin (RCA), um die in letzter Zeit herausragenden Interpreten des Konzerts herauszugreifen, haben die Akzente von Anfang an entschieden auf den Manegengerarakter der Klangszenerie gesetzt, möglicherweise beeinflusst von Hugh Wolff beziehungsweise Vladimir Spivakov, den jeweiligen Dirigenten. Jörg Faerber verweigert über weite Strecken jene Pointiertheit, die das entfaltete Ausdrucksspektrum zwangsläufig veräußert.

Eine plausible Kopplung bildet das beliebteste

Klavierkonzert Joseph Haydns. Die Argerich hat es Anfang der 80er Jahre (gemeinsam mit Ludwig van Beethovens Opus 19), unterstützt von der London Sinfonietta, aufgenommen; damals leitete sie das Orchester gleichzeitig vom Klavier aus, ohne dafür mit Präzisionseinbußen zu bezahlen. Wie damals erinnert die Argerich in ihrem Umgang mit Haydn, was die „Körnigkeit“ ihrer Artikulation angeht, auch heute noch an ihren einstigen Lehrer, Arturo Benedetti Michelangeli, dessen Aufnahme des Stückes nach wie vor den Katalog ziert. Die ungebrochen urwüchsige Seite ihrer Pianistennatur läßt die Argerich vor allem im „Un poco Adagio“-Mittelsatz aufblitzen, wo sie die Kadenz der Wanda Landowska in ein heftiges Wetterleuchten verwandelt. Volkmar Fischer

10 Exemplare der in dieser Rubrik vorgestellten Neuveröffentlichung werden unter allen Einsendern des Coupons verlost und den Gewinnern im Laufe des folgenden Monats zugesandt.*

FONO FORUM Stern des Monats Januar



Die Gewinner:

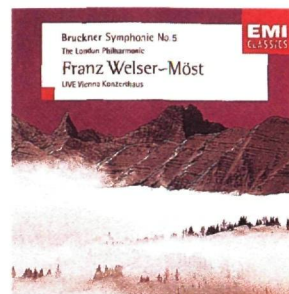
Martin Benda, 81243 München
 Matthias Gunzenhauser, 73479 Ellwangen
 Volker Henkel, 65366 Geisenheim
 Dr. Karlheinz Kost, 53127 Bonn
 Wolfgang Lehmann, 79194 Gundelfingen
 Eberhard Paehlike, 41564 Kaarst
 Elisabeth Scheer, 23701 Eutin
 Torsten Timm, 22081 Hamburg
 Horst-Dieter Welter, 45479 Mülheim a.d. Ruhr
 Elisabeth Wohlgenuth, 77654 Offenburg
 Herzlichen Glückwunsch!

*Wenn Sie an der Verlosung teilnehmen wollen, kleben Sie bitte den nebenstehenden Coupon auf eine (ausreichend frankierte) Postkarte und senden diese an die Redaktion FonoForum, Stichwort Stern des Monats, SZV Verlag, Edisonstraße 8, 85716 Unterschleißheim. — Einsendeschluß ist der letzte Tag des jeweiligen Monats (Poststempel!). — Der Rechtsweg ist ausgeschlossen.

FONO FORUM

ORCHESTERWERKE

Drei überragende Sätze.



Bruckner, Sinfonie Nr. 5 B-Dur; London Philharmonic Orchestra, Franz Welser-Möst; EMI CD 5 55125 2 (WD: 70'25") DDD
Aufnahmedatum: 1993
Klangbild: Präsent, dynamisch, in den Bläsern tiefenbeschnitten.
Fertigung: Einwandfrei.

Bruckners fünfte Sinfonie hat man kaum einmal in solch bewegten Tempi, so ohne Rücksicht auf Konventionen gehört. Unglaublich flüssig und in ihrem Aufeinanderbezogensein richtig proportioniert klingen die Themen und ihre sinfonische Entwicklung in der Interpretation von Franz Welser-Möst. Der Dirigent hat nicht nur in der horizontalen Dimension des Werks gehörig aufgeräumt, sondern auch in der Vertikalen. Die verkanteten motivischen Teilelemente, die sich in den Neben- und Füllstimmen an allen Ecken und Enden finden, sind bestens präsent gemacht. Der plastischen Kontur der einzelnen Instrumentalgruppen und ihrer Mischregister, die in dieser Sinfonie eine große Rolle spielen, wird angemessene Aufmerksamkeit geschenkt. Obendrein sind die zahlreichen Vortragsbezeichnungen penibel realisiert. Ruckartige, schneidende Wechsel, wo nötig, sind ohne jede Verzögerung möglich; kein behäbiges Umlenken und „In Fahrt-Kommen“ behindert das Profil dieser monströsen Klangwelt. Die durch die beherrschende Triolenbewegung entstehende, gleichsam schwankende Metrik des zweiten Satzes ist exzellent vermittelt, und der volle, satte Streicherklang wirkt nie verquollen oder schwammig. Das Scherzo wird von Welser-Möst in die größte Nähe zu Gustav Mahler gerückt.

Man könnte die Aufnahme ohne jeden Abstrich in einem Atemzug mit den Bruckner-Taten Jascha Horensteins oder Michael Gielens in Sachen fünfter Sinfonie nennen, gäbe es nicht den Final-Satz, in dem Welser-Mösts Antwort auf die hybride Kontrapunkt des Riesenbaus ein zwar beeindruckend virtuos, aber letztlich in purer Rasanz sich erschöpfendes Vorpreschen ist. Bruckners ausgefuchste Arbeit am Material, das bis zu kleinsten Partikeln zerstäubt und dann wieder zu gewaltigen Tonbündeln und -blöcken formiert wird, geht in einem einzigen Sog unter, der in den alles hinwegfegenden Schlußchoral mündet. Hier bleibt nur rhetorische Willensdemonstration und dröhnende Selbstbehauptung. Höchstes Lob für das unglaublich souverän den rasanten Tempi nachkommende, hochdifferenziert spielende London Philharmonic Orchestra.

Bernhard Uske

Ohne Atem, aber nicht atemlos.



Bruckner, Sinfonie Nr. 9 d-Moll; NDR-Sinfonieorchester, Günter Wand; RCA/BMG-Ariola CD 09026 62650-2 (WD: 65'07") DDD
Aufnahmedatum: 1993
Klangbild: Rund, räumlich.
Fertigung: Einwandfrei.
Vergleichseinspielungen: Wiener Philharmoniker, Giulini (DG 427 345-2), Berliner Philharmoniker, Barenboim (Teldec 9031-72140-2).

Günter Wands Bruckner: Der Dirigent überträgt gewissermaßen den Klang der romantischen großen Orgel mit ihrer Mischklang-Ästhetik auf das Sinfonieorchester: die gedeckten altgoldenen Klangfarben, die weichen Verbindungen von Ton zu Ton und das Vermeiden von Akzentuierungen. Wands Bruckner kennt keine Schärfe, keine Kanten. Nur Klangfülle, Klangmasse, Klangstatik. Die Gesanglichkeit des Musikalischen an sich wird transzendiert, aber nicht herausgearbeitet. Das mag bei Bruckner, historisch betrachtet, durchaus richtig sein. Und dennoch bleibt etwas auf der Strecke, was Bruckners Musik eine Dimension menschlicher macht: die Artikulation. Ein Beispiel bietet folgende Episode im Kopfsatz, einer jener Momente grandioser Gestaltung bei Bruckner: Der ausufernde Satz nähert sich seinem Ende. Kein Instrument pausiert. Große Intervalle in einigen Stimmen, umspielende Figuren in den anderen. Das volle Werk der Orchesterregister kulminiert in einem dreifachen fortissimo. Achtmaliges Wiederholen eines vielschichtigen Klangmotivs, das schließlich in Haltetönen sämtlicher Bläser über zwei Takte hinweg einmündet. Ende. Kein Ende: Aus der Hörnergruppe von acht Instrumenten treten zwei heraus, das Intervall der Sext auf anderer Stufe wiederholend. Worauf die Holzbläser mit einem fünfstimmigen Satz antworten, vier Takte bloß. Die Finalsteigerung kann aus dem piano heraus beginnen. Wand läßt diese paar Töne des fünfstimmigen Satzgebildes kaum artikulieren, obwohl bei Bruckner jeweils die erste Oboe und die erste Klarinette zweimal Akzentzeichen haben (auch Barenboim läßt übrigens diesen Block wie vom Organisten spielen). Ganz anders Giulini: Seine Wiener Philharmoniker setzen Akzente, das Orchester atmet, es vibriert, und mit einem Mal gewinnt die Musik an Unmittelbarkeit, an Ausdruck, an Spannung, an Menschlichkeit.

Für mich ist Wands Bruckner allenfalls musikhistorisch interessant, er fesselt mich nicht, wie es Giulini tut und wie es Celibidache auf seine Weise so unnachahmlich fertigbringt. Warum BMG jetzt diese Neuaufnahme herausgebracht hat, nachdem sie bereits zwei ältere Wand-Interpretationen, darunter eine ebenfalls mit dem NDR-Orchester, in ihrem Katalog führt? Ich kann mir keinen Reim darauf machen.

Martin Elste

Neue Einsichten.



Dvořák, Streicherserenade E-Dur op. 22, **Janáček**, Suite für Streichorchester, **Martín**, Partita (Suite Nr. 1); Prager Kammerorchester; Denon CD 78919 (WD: 59'49") DDD
Aufnahmedatum: 1993
Klangbild: Offen, räumlich, voll, präsent.
Fertigung: Einwandfrei.

Die Beliebtheit von Dvořáks Streicherserenade soll nicht täuschen — am meisten Aufmerksamkeit dürfte sich diese CD wegen der Suite Janáčeks sichern. Eines der ganz wenigen Werke aus des Komponisten früherer Zeit (1877 entstanden), welches nicht seiner gestrengen Selbstzensur — und somit der Vernichtung — anheimfiel, zu der sich Janáček nach dem Uraufführungserfolg seiner „Jenufa“ (1904) und der damit gewonnenen Gewißheit, erst mit diesem Werk seinen eigentlichen Stil erreicht zu haben, gezwungen sah. An dieser Suite läßt sich exemplarisch ablesen, wo Janáčeks Wurzeln gründen; zugleich sind aber auch schon Knospen jener kompositorischen Eigenständigkeit spürbar, die später erst, im 20. Jahrhundert, zu voller Blüte ausreifen sollten. Der Einfluß Dvořáks ist unüberhörbar; noch überraschender muten aber, etwa im zweiten Satz, Assoziationen an die Streicherbehandlung im „Lohengrin“-Vorspiel an und lassen sich, rein harmonisch, bereits Mahlersche Wendungen vorausahnen.

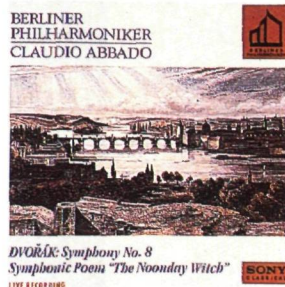
Allein schon die Begegnung mit diesem Werk lohnt sich und bringt neue Einsichten. Und seine Einbettung zwischen der populären Streicherserenade Dvořáks und Martinus Partita (Suite Nr. 1) für Streichorchester (uraufgeführt 1932 unter Václav Talich) macht musikhistorisch zusätzlich Sinn — und macht erst recht Sinn, wenn die Interpretationen derart unpräzise daherkommen. Das Prager Kammerorchester tritt normalerweise ohne Dirigent auf, was der Perfektion seines Spiels aber keinen Abbruch tut. Die Streicher favorisieren einen kernigen, insgesamt eher dunkelgetönten, aber durchaus nuancierten Klang und agieren mit einer Selbstverständlichkeit, wie sie vielleicht nur aus einem genuinen Verwachsensein mit dem spezifisch kulturell-geographischen Idiom dieser Musik resultieren kann.

Werner Pfister

FONO FORUM

3/95 47

Unter Dokumentationszwang?



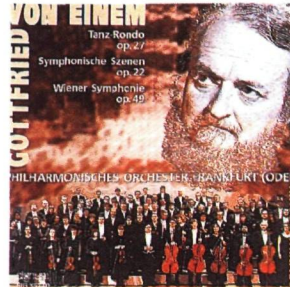
Dvořák, Sinfonie Nr. 8 G-dur op. 88, Die Mittagshexe op. 108; Berliner Philharmoniker, Claudio Abbado;
Sony Classical CD 64303 (WD: 50'04") DDD
Aufnahmedatum: 1993
Klangbild: Direkt, natürlich, präsent.
Fertigung: Einwandfrei.
Vergleichsinspielung: Sinfonie Nr. 8: Giulini (Sony Classical 46670).

Mussorgsky, Lieder und Tänze des Todes, **Tschaikowsky**, Sinfonie Nr. 5 e-Moll op. 64; Anatoly Kotscherga (Baß), Berliner Philharmoniker, Claudio Abbado;
Sony Classical CD 66276 (WD: 64'52") DDD
Aufnahmedatum: 1994
Klangbild: Direkt, natürlich, präsent.
Fertigung: Einwandfrei.

Das Problem dieser beiden Produkte liegt auf der Hand: „Live recording of performances by the Berliner Philharmonisches Orchester“ heißt es im Booklet, doch auf dem Umschlag firmieren die Berliner Philharmoniker. Ob dieses Einerseits-Andererseits nicht früher oder später zur Identitätskrise führt? Einerseits das Konzertereignis, das einmalige, andererseits die CD-Konservierung, die beliebig gutturbare. Dvořák zum Beispiel: Die Konzert-Interpretationen haben zweifellos hohes professionelles Niveau. Doch wirken sie, im Vergleich zu Giulini ungemein differenziert ausgehört, im Detail unnachahmlich liebevollem, Ton für Ton emotional wunderbar eingefärbtem Musizieren, eher vordergründig. Volksmusikantisch oberflächenpoliert, aber ohne jene Tiefe durchscheinen zu lassen, die Dvořák in solcher Oberfläche versteckt hat. Und bei Tschaikowsky macht sich Abbado (und macht sich wiederum auch Sony) selber Konkurrenz: Eine Sinfonien-Totale ist bereits in Chicago eingespielt worden. Und dort klanglich differenzierter. Jedenfalls kämpfen die Berliner Holzbläser hier oft vergeblich gegen die philharmonische Streicheropulenz an; bereits in Takt 11 hat die Soloklarinette gegen die Nebstimmen-Bewegung in den Bratschen und Cello einen schweren Stand. Und die witzigen Oktav-Einwürfe der Holzbläser (T. 119ff.) haben gegen die gleichzeitig crescendozierenden Streicher keine Chance. Einzig das Blech triumphiert – phänomenal vor allem die Horngruppe. So konzentriert sich das Interesse auf Mussorgskys Liederzyklus, den Anatoly Kotscherga mit eher verhaltener Expression, aber mit beeindruckender stimmlicher Konzentration gestaltet.

Werner Pfister

Altes aus Österreich.



von Einem, Sinfonische Szenen op. 22, Tanz-Rondo op. 27, Wiener Sinfonie op. 49; Philharmonisches Orchester Frankfurt (Oder), Nikos Athinaios;
Signum/Helikon CD 57-00 (WD: 72'03") DDD
Aufnahmedatum: 1994
Klangbild: Direkt, etwas dumpf.
Fertigung: Einwandfrei.

Gottfried von Einem (Jg. 1918) ist wohl der einzige österreichische Komponist, der nach dem Zweiten Weltkrieg überregionale Aufmerksamkeit auf sich ziehen konnte. Er gewann sie mit einer Musik, die harmonisch-tonal etwa dem späten Richard Strauss, rhythmisch hingegen in ihren besten Momenten seinem Lehrer und Freund Boris Blacher verpflichtet ist. „Ich schreibe Musik der Menschen wegen, die bedachtsam geordnete Klänge und Linien lieben und nicht Welt- oder Geldanschauung suchen“, erläutert von Einem, und tatsächlich ist seine Musik direkt zugänglich, unverkrampft, dabei aber keinesfalls epigonal oder platt-banal. Allerdings wirkt sie in ihrer demonstrativen Verständlichkeit oft allzu selbstverständlich, gewissermaßen gleichgültig. Der musikalische Ablauf besitzt mitunter eindimensionale Züge und kennt bei aller Ereignishaftigkeit kaum Überraschungsmomente. So gestikuliert etwa der Beginn der „Wiener Sinfonie“ op. 49 schwergewichtig-bedeutungsvoll; aber substantiell musikalisch Bedeutendes – etwa in der thematischen Erfindung oder in der instrumentalen Disposition – will sich nicht recht einstellen. Dem stets vertraut wirkenden musikalischen Ton fehlt die Gebrochenheit, das Hintergründige. Und so tänzerisch sich die Musik von Einems auch gibt, so sehr fehlt ihr doch das Leichte, Graziose, auch etwa das Sarkastische oder leicht Ironische, wie es die Partituren Blachers oft kennen.

Vielleicht stellt sich solcher Eindruck aber vor allem durch die Interpretation ein. Die orchestrale Abtönung des Philharmonischen Orchesters Frankfurt (Oder), ein aufstrebendes, an sich gediegen musizierendes, noch junges Orchester, das bereits zu den besten Ensembles Brandenburgs zählt und vorzügliche Holzbläser besitzt, wirkt etwas opak, gleichsam wie gepanzert. Das Ensemble musiziert stets gewichtig-intensiv, weniger luzide, federnd-tänzerisch. Nikos Athinaios nimmt die Musik vielleicht zu ernst: Er interpretiert sie direkt, gewissermaßen monumental, nicht distanziert oder gebrochen. Allerdings scheint die Musik von Einems eben auch keinen „Esprit“ zu besitzen.

Giselher Schubert

Brillanz nach Vorstellungen neuer Sachlichkeit.



Liszt, Eine Faust-Sinfonie; Peter Seiffert (Tenor), Ernst-Senff-Männerchor, Männerchor des Prager Philharmonischen Chores, Berliner Philharmoniker, Simon Rattle;
EMI CD 5 55220 2 (WD: 68'52") DDD
Aufnahmedatum: 1994
Klangbild: Natürlich, raumbezogen mit Tiefenstaffelung, gute Balance zwischen Orchester, Chor und Solist.
Fertigung: Einwandfrei.

Liszs Ergänzung der drei Charakterbilder – Faust, Gretchen und Mephistopheles – durch eine Apotheose nach den Schlußversen von Goethes „Faust“ (2. Teil) gilt als Endfassung des Werkes. Auch Simon Rattle hielt sich – fast selbstverständlich – in seinen Konzerten in der Berliner Philharmonie an die übliche zweite Fassung. Drei Aufführungstage sind für den Konzertmitschnitt angegeben. Dies läßt die Vermutung eines vorteilhaften Austausches bestimmter Teile aus verschiedenen Aufführungen aufkommen. Dem widerspricht allerdings der Schlußbeifall des Publikums, der fraglos den Eindruck einer geschlossen wirkenden, bis ins letzte Detail ausgefeilten Aufführung vermittelt. Nach gängiger Praxis läge es nahe, aus einer mehrfach vorhandenen „Aufführungsmasse“ (unter gleichen Bedingungen) geeignete Teile auszuwählen und diese zu einem optimalen Mitschnitt zusammenzustellen. Für das positive Ergebnis bürgt freilich neben dem vorzüglichen Orchester und den beiden ebenso gut einstudierten Chören das klare Dispositionsvermögen des Dirigenten, der mit dezidierten Vorstellungen die unterschiedlichen Charakterbilder klanglich bildhaft und markant umzusetzen sucht, wobei die orchestrale Brillanz allemal das den jeweiligen Sätzen innewohnende Pathos prägnant zum Vorschein bringt. Das solcherart vorteilhafte Ergebnis ist auf die gute Raumakustik, aber auch auf die konturenreiche Auslotung der verschiedenen Klanggruppen (einzeln und im Tutti) zurückzuführen, die sich auf natürliche, lebhaft Weise präsentieren. Ebenso gelungen ist die Balance zwischen den großbesetzten Männerchören und dem klanglich variabel erscheinenden Orchester. Der Solist mit wohltemperierter Stimme, obwohl klanglich präsent, wurde vielleicht allzusehr im Hintergrund postiert, was freilich nicht ohne Einfluß auf die Textverständlichkeit blieb. Fazit: eine spannungsreiche Aufführung, die sich klanglich optimal präsentiert und dabei den heutigen hohen aufführungs- und wiedergabetchnischen Standard unter Beweis stellt.

Gerhard Wienke

Fluchtpunkt Erlösung.



Mahler, Sinfonie Nr. 2 c-Moll (Auferstehung); Nancy Gustafson (Sopran), Florence Quivar (Alt), Philharmonischer Chor Prag, Israel Philharmonischer Orchestra, Zubin Mehta;
Teldec/East West Records CD 4509-94545-2 (WD: 78'24") DDD
Aufnahmedatum: 1994
Klangbild: Präsent, räumlich, hell, farbig.
Fertigung: Einwandfrei.

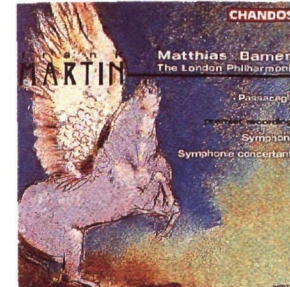
Gleich zu Beginn weiß man, wohin die Reise geht: Die omnipotente Baßfigur des ersten Satzes von Mahlers „Auferstehungssinfonie“ hat bei Zubin Mehta einen dynamischen, vorwärtsweisenden Charakter, wirkt fast schon dramatisch. Ein attacca-Duktus, ein treibendes Moment bestimmt den gesamten sinfonischen Ablauf. Die zerklüftete, teilweise regelrecht ungeschlacht wirkende Faktur ist eingebunden, zielgerichtet und insgesamt eher hell und freundlich. Im letzten Teil der Durchführung setzt Mehta dann ganz auf die Programmatik des Satzes, und das Schlachtengetöse wird bildhaft in Szene gesetzt. Auch der zweite, nostalgische Satz wirkt weniger abwesend. Die huschende, pochende Streicherfigur des Minore-Teils ist hier ebenso ihrer Impertinenz beraubt, wie es auch der rastlos kreisenden Form des dritten Satzes widerfährt.

Pastos und mit breitem Pinselstrich geht Zubin Mehta gemeinsam mit dem perfekten Israel Philharmonischen Orchestra an den großen Final-Teil des Werks heran. Hier strebt alles in emphatischer Weise dem großen Chor-Tableau zu. Die Zusammenbruchsfelder sind leicht genommene Hürden, welche die Siegesgewißheit des Dramas nach Erlösung nicht beirren können.

Florence Quivar hatte mit vibratoreichem Gesang schon im „Ulrich“ ihre große Einfühlungsgabe bekundet. Im Verein mit Nancy Gustafson ist sie auch eine engagierte Interpretin der Klopstock-Verse. Einen wahrhaft grandiosen Eindruck aber hinterläßt der Chor der Tschechischen Philharmonie. Wo sonst riesige Chor-Massen oft nicht viel mehr als heiße Luft produzieren, bietet dieses traditionsreiche Ensemble eine Artikulation des Klangvolumens, die der Euphorie der Musik und dem Bestreben des Dirigenten, diese als Fluchtpunkt des Ganzen darzustellen, kongenial entspricht.

Bernhard Uske

Eine Lanze für Frank Martins Sinfonik.



Martin, Passacaglia, Symphonie, Symphonie concertante; London Philharmonic Orchestra, Matthias Bamert;
Chandos/Koch CD 9312 (WD: 67'17") DDD
Aufnahmedatum: 1993
Klangbild: Voll, direkt, klar, räumlich.
Fertigung: Einwandfrei.

Frank Martin war ein eigenwilliger, undogmatischer Komponist, frei von -ismen jeder Art. Um 1932 studierte er Schönbergs Komposition mit 12 Tönen. Hier fand er einige ihn ansprechende Elemente, die er dann in sein eigenes Idiom hinein-nahm, ohne jedoch je das Atonalitätsprinzip Schönbergs zu akzeptieren. Die Symphonie, die Symphonie concertante (beide in Ersteinispielen) und die Passacaglia sind beeindruckende Zeugnisse des neuen Stils.

Die 1936/37 komponierte, 1938 unter Leitung von Ernest Ansermet in Genf uraufgeführte Symphonie für großes Orchester ist mit zwei Soloklavieren, Xylophon, Vibraphon und Saxophon apart orchestriert. Das ungewöhnliche Werk, das mit einem merkwürdigen Schluß aufwartet, zeigt erweiterte Tonalität, freie Atonalität, Serialismus, neoklassizistische Züge – doch immer auch die klare Struktur und einen an die französische Musik erinnernden Ton. Diese Merkmale, den Einfallsreichtum des Komponisten und die raffinierte Instrumentierung stellt das London Philharmonic Orchestra bestens heraus.

1946 arbeitete Martin seine Petite Symphonie Concertante für großes Orchester um, aus der Kammer-sinfonie für Harfe, Cembalo, Klavier und zwei Streichorchester wurde ein großes sinfonisches Stück. Erhalten blieben zwar ein gewisser konzertanter Charakter, die Atmosphäre und Farbigkeit, dennoch ist die Urfassung das reizvollere und subtilere Opus.

Das London Philharmonic Orchestra spielt unter Matthias Bamerts Leitung präzise, animiert, immer klanglich differenziert, durchsichtig und spannend, der Klang ist natürlich und gut balanciert. Die Passacaglia von 1944, die Martin in den sechziger Jahren für die Berliner Philharmoniker für großes Orchester einrichtete, ein in Trauermarschgestik anhebender strenger Satz von zwölfminütiger Dauer, wird mit großem Ton wie ein Mahler-Satz interpretiert. Insgesamt: eine gelungene Würdigung eines wichtigen Komponisten unseres Jahrhunderts.

Helge Grünwald



Super Service

...für alle Fono Forum-Leser!

Alle in dieser Ausgabe von FonoForum besprochenen CDs können Sie über den **Besorgungsdienst des »Ring der Musikfreunde«** beziehen.

Ganz einfach! Suchen Sie sich den oder die gewünschten Titel aus, und teilen Sie uns die **Schallplattenfirma, die Original- Bestellnummer** (finden Sie jeweils über der Besprechung) sowie die Menge mit.

Anrufen, faxen oder schreiben!



Hören und sammeln, was bleibenden Wert hat.

Ring der Musikfreunde
Postfach 9400
33304 Gütersloh

Telefon: 0 52 42 - 415 810
Telefax: 0 52 42 - 916 996

Besorgen Sie mir bitte folgende CD(s):

Anz.	Firma / Bestellnummer	Seitenzahl (FonoForum)

Meine Anschrift:

Name, Vorname

Straße, Hausnummer

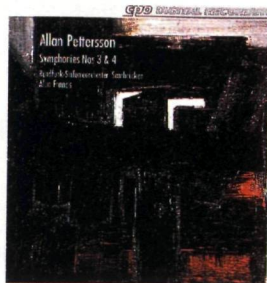
PLZ, Wohnort

Datum

Unterschrift (bei Minderjährigen d. gesetzl. Vertreter)



Stationen einer
Via crucis.



Pettersson, Sinfonien Nr. 3 und 4; Rundfunk-Sinfonieorchester Saarbrücken, Alun Francis; cpo/jpc CD 999 223-2 (WD: 78'21") DDD
Aufnahmedatum: 1994

Pettersson, Sinfonie Nr. 15, **Ruzicka**, ...das Gesegnete, das Verfluchte; Deutsches Symphonie-Orchester Berlin, Peter Ruzicka; cpo/jpc CD 999 095-2 (WD: 52'24") DDD
Aufnahmedatum: 1993, 1992
Klangbild: Keine optimale Transparenz.
Fertigung: Vorbildlich gestaltete Booklets.

Eine dritte und eine vierte Sinfonie haben im Schaffen eines Komponisten, der keine fünfte schrieb – wie etwa Brahms –, naturgemäß mehr Eigengewicht als bei einem Mann wie Pettersson, aus dessen Feder siebzehn beziehungsweise fünfzehn fertiggestellte Gattungsbeiträge stammen. Das charakteristische Merkmal der Sinfonie des Schweden, der hochemotionale Bezahlungsversuch innerer Wut, tritt in seiner Musik sogleich zutage, wirkt aber im Frühstadium noch „unausgegoren“, gewissermaßen negativ beeinflusst durch die bei Leibowitz und Honegger betriebenen Studien (deren Wiederhall in den für Pettersson untypischen Satzunterteilungen und Tempovorgaben der Dritten und Vierten zu sehen ist). Während der 50er Jahre war der Komponist in seine – krankheitsbedingte – Außen-seiteridentität noch nicht so entschieden hineingewachsen wie zwischen 1963 und 1969, als er durch die sechste, siebte, achte Sinfonie zu einem künstlerisch in sich abgerundeten Selbstbekenntnis fand. Der parallel in Ersteinisierung erschienene Genrebeitrag Nr. 15 (1978) verweist auf das vorgeschrittene Reifestadium eines dem Tode geweihten Musikers, dem die Realisierbarkeit des von ihm Notierten nicht mehr primär notwendig erscheint, wie die Unausführbarkeit vieler Streicherstellen zeigt. Erstmals in diesem zyklischen Großprojekt von cpo kommt das Werk eines von Pettersson beeinflussten Komponisten als Beigabe zum Zuge. Peter Ruzicka sieht die aphoristischen Teile seines 1991 geschriebenen, eine bewegende Viertelstunde gewährenden Werkes mit dem Zitat-Titel „... das Gesegnete, das Verfluchte“ als Requiem auf Pettersson. Es hält indirekt ein leidenschaftliches Plädoyer für das kritische Hören und Wiederhören einer (durch die cpo-Initiative und die derzeitige nordrhein-westfälische Konzertflut) allmählich dem Bewußtsein der musikliebenden Allgemeinheit einverleibten Tonsprache. Das Deutsche Symphonie-Orchester Berlin, dem Ruzicka zu „RSO“-Zeiten intendantisch vorstand, folgt seiner Stabführung mit großer Intensität und großer Kultur. Von letzterer bringt das Rundfunk-Sinfonieorchester Saarbrücken unter Alun Francis, sagen wir, eine Zehnerpotenz weniger ins Spiel.

Volkmar Fischer



Unpathetisch.



Prokofieff, Sinfonien Nr. 1 D-Dur op. 25 (Klassische) und Nr. 5 B-Dur op. 100; Chicago Symphony Orchestra, James Levine; DG CD 439 912-2 (WD: 56'36") DDD
Aufnahmedatum: 1992

Klangbild: Konturiert, weites Panorama, räumlich betont.

Fertigung: Ohne Einwände.

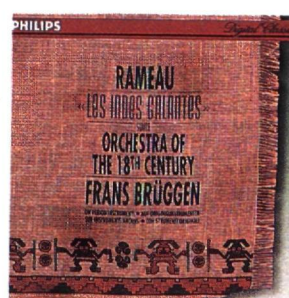
Vergleichseinspielungen: Sinfonie Nr. 5: Philadelphia Orchestra, Muti (Philips 432 083-2); Cleveland Orchestra, Maazel (Decca 6.42408/LP).

Prokofieffs Vorstellung von der „Kraft des menschlichen Geistes“, die er als Gestaltungsprinzip insbesondere des ersten Satzes der fünften Sinfonie formulierte, scheint James Levine sich nicht nur für sein Interpretationsideal dieses Satzes zu eigen gemacht zu haben – auch die Darstellung der übrigen Sätze wie auch der „Klassischen Sinfonie“ ist dieser Maxime verpflichtet. Das bedeutet allein im Vergleich zu den Spielzeiten anderer hochkarätiger Aufnahmen des Werkes mit amerikanischen Spitzenorchestern (etwa mit dem Cleveland Orchestra unter Lorin Maazel oder Philadelphia Orchestra unter Riccardo Muti) zunächst einmal kraftvolle Profilierung der Klänge, die sich allerdings mehr in den durchweg raschen Tempi als etwa in dionysischem Klangrausch zeigt. Die straffen Tempi und scharfen Akzentuierungen wirken allein schon den verführerischen Gefahren, etwa von Pathos überzogener Monumentalität, entgegen. Dennoch entsteht, auch bei der „Klassischen Sinfonie“ an keiner Stelle der Eindruck nivellierender Glätte. Vielmehr kommt minutiöse Detailausdeutung zum Tragen, die den dynamisch unterschiedlichen Klangbildern zu eindringlicher Wirkung verhilft. Das voluminöse Schlagzeug verstärkt die Raumeindrücke, dennoch ist die Aussteuerung so austariert, daß die dynamische Ausweitung des vollen Orchesterklanges optimal realisiert wurde. Die unpathetische Art der Interpretationen bereichert auf ihre Weise den nicht kärglichen Umfang des derzeitigen Repertoires. Für den ungenutzten Platz auf der CD hätte sich gewiß noch ein geeignetes Werk finden lassen.

Gerhard Wienke



Sinfonische Les-art.



Rameau, Les Indes Galantes (Orchestersuite); Orchestra of the 18th Century, Frans Brüggen; Philips CD 438 946-2 (WD: 43'46") DDD
Aufnahmedatum: 1992
Klangbild: Voll, kräftig, ausgewogen.
Fertigung: Sehr sorgfältig; vier verschiedene, sehr gute Einführungstexte in vier Sprachen.

Ein Blick auf die Diskographie verrät: Rameau hat es Frans Brüggen von allen Barockkomponisten am meisten angetan. Das hat unter anderem einen ganz trivialen Grund, denn das Orchestra of the 18th Century ist nun mal ein richtiges Sinfonieorchester, und nur Rameau verlangt neben der entsprechend großen Streicherbesetzung auch so viele Holz- und Blechbläser, wie sie nach Haydn und Mozart die Regel werden. Genau dies ist aber auch die Perspektive, aus der Brüggen auf Rameau blickt: Das Klangideal des späten 18. Jahrhunderts scheint hier schon im Kern angelegt, nicht die höfisch-aristokratische Tradition, sondern der selbstbewußte Anfang des bürgerlichen und damit sinfonischen Musiklebens Frankreichs steht im Vordergrund von Brüggens Darstellung.

Insofern ist diese Einspielung das Gegenstück zu William Christies Gesamtaufnahme von „Les Indes Galantes“ (harmonia mundi France/Helikon 3 CD 901367/69). Dort ist der Einfluß, den Lully und Campra auf Rameau ausübten, deutlicher zu spüren, hier kommt das Moderne, Zukunftsweisende stark zur Geltung. In einem Punkt geht Brüggen aber sogar hinter Christie zurück, nämlich was die Wahl eines extrem tiefen Kammertones angeht. Durch diese eher konservative Entscheidung wird der Orchesterklang noch dunkler, runder und voller, was durchaus Brüggens grundsätzlicher Vorliebe entgegenkommt. Ansonsten darf der Hinweis auf die Größe und Fülle des Orchesters nicht täuschen: Das Klangbild ist sehr transparent, die Artikulation wie aus einem Guß, und in der Gestaltung der 22 Tänze zeigt sich durchweg eine homogene Flexibilität.

Bei der Veröffentlichung seiner Suite hat Rameau sich überhaupt nicht um die Reihenfolge gekümmert, in der die Tänze in der Oper erscheinen. Ebenso undogmatisch hat Brüggen nun eine eigene Satzfolge erstellt, die musikalisch ohne weiteres überzeugt. Zu überlegen wäre, ob die ursprünglichen Arien- und Chor-Texte nicht bei der Erfassung des jeweiligen Affektes hätten helfen können. So interpretiert Brüggen das „Air pour les Sauvages“ sehr wild und ungestüm, während in dem dazugehörigen Text von der Stille einsamer Wälder die Rede ist. Doch wer das nicht weiß, wird an der „exotischen“ Lesart sicherlich seinen Spaß haben. Kennern sei noch mitgeteilt, daß Brüggens Interpretation ein deutlich verbesserter Notentext zugrundeliegt.

Matthias Hengelbrock



Wenn der Hahn
kräht.



Respighi, Bellator Overture, Toccata für Klavier und Orchester, Tre Corali (Bach/orch. Respighi), Fantasia Slava für Klavier und Orchester; Geoffrey Tozer (Klavier), BBC Philharmonic Orchestra, Edward Downes; Chandos/Koch CD 9311 (WD: 59'50") DDD
Aufnahmedatum: 1994

Klangbild: Voll, satt, etwas undeutliche Baßstimmen.

Fertigung: Mangelhafter Booklet-Text.

Wer kennt die „Tre Corali“ von Respighi? Sie sind natürlich von Johann Sebastian Bach, der italienische Meisterorchestrator hat schlicht Hand angelegt, wie dies auch Stokowski und andere taten. Seit wann aber ist es nicht mehr üblich, den Namen des Komponisten zu nennen? Das soll nicht über den großen Repertoirewert dieser CD hinwegtäuschen, denn die drei anderen Werke sind zur Zeit nicht im Katalog und durchaus hörensenswert.

Unverständlich ist, wieso Downes bei der Konzertouverture aus der Teufelskomödie „Bellator“ von vornherein Respighis Tempoanweisung ignoriert – er müßte eigentlich halb so schnell beginnen, um dann in einer Beschleunigung auf jenes beinahe doppelte Tempo zu kommen, mit dem er startet. Fraglich ist weiter, warum der Booklet-Text nicht erwähnt, daß das seltsam episodische Oboenglissando das Krähen des soeben erwachten Hahnes karikiert. Bei der illustrativen Anlage sind solche Kennungen wichtiger als manche nette Charakterisierung – Geoffrey Tozer weiß das sicher alles, aber dann muß man sich bei Chandos eben der Mühe unterziehen, den Text zu prüfen und zu ergänzen.

Die „Fantasia Slava“ ist ein Frühwerk, das sich durch Direktheit und musikalische Klangfreude auszeichnet. Die Substanz ist nicht allzu groß, und vielleicht liegt hier der Schlüssel dafür, daß bei oberflächlichem Hören der Eindruck entstehen kann, die frühen Kompositionen seien besser als die reifen Werke: Es ist hier leichter, das Wesentliche herauszubringen, und es ist oft kaum möglich, daß die Orchesterbegleitung völlig außer Balance gerät. Tozers exzellentes Spiel ist zwar geeignet, den Respighischen Horizont zu umschließen und die unbestreitbare Qualität von Werken wie der „Partita“ oder des „Concerto in modo misolidio“ hören zu lassen, doch die Rolle des Orchesters ist da ebenso wichtig. Man merkt, daß sich Downes und die BBC Philharmonic nicht genug mit der „Partita“, einem von Respighis zentralen archaisierenden Werken, befaßt haben, und so kommen scheinbar sinnlose Repetitionen zustande, das Ineinandergreifen von Haupt- und Nebenstimmen wird einem zufälligen Aneinanderreihen und – gemäß dem Recht des Stärkeren – ständigem Verdecken der Hauptstimmen geopfert. Wirklich bewundernswert ist jedoch Geoffrey Tozers makellosoes Engagement.

Christoph Schlüren



Leichtere Musik
– und doch seriös.



Schostakowitsch, Fünf Ballettsuiten, Suite aus Katerina Ismailowa, Festliche Overture op. 96; Royal Scottish National Orchestra, Neeme Järvi; Chandos/Koch 2 CD 700/1 (WD: 114'36") DDD
Aufnahmedatum: 1987, 1988
Klangbild: Voll, direkt, präsent.
Fertigung: Einwandfrei.

Schostakowitschs Ballettsuiten sind nicht Suiten aus mehr oder minder umfangreichen Ballettmusiken, sondern sinfonische Partituren für Tanzzwecke, deren Musik aus unterschiedlichen Werken stammt. In den vier ersten Suiten griff der Komponist zurück auf sein Ballett „Der klare Bach“, auf Schauspielmusik zu Balzacs „Menschlicher Komödie“, auf die Suite für Jazzorchester und die Musik zu dem Film „Das Lied der großen Flüsse“. Eine Ausnahme bildet die fünfte Suite. Ihre acht Sätze sind dem 1931 am Leningrader Kirow-Theater uraufgeführten dreiaktigen Ballett „Der Bolzen“ entnommen, einem Stück mit sozialistisch realistischem Sujet (es spielt in einer sowjetischen Fabrik).

Die Suiten sind sich in Ablauf und Gestus ähnlich: Man hört lyrische, sinnige, beschwingte, sehr kräftige, witzige, sehr wienerisch klingende und hörbar von Offenbach inspirierte, aber auch tiefgründig-ironische Walzer; Tanzsätze wie Polka und Galopp, zum Teil flott und keß; ein Adagio mit sehr intemem Cellosolo und eine von der Solo-Trompete getragene sentimentale Romanze (Suite Nr. 2), auch einen ambitionierten sinfonischen Variationssatz (Suite Nr. 4). Die Suiten sind kurzweilig, ihr Ton ist zwar unterhaltend, doch handelt es sich (auch bei der Suite Nr. 5) um eine immer seriöse, qualitativ hochwertige Musik, sehr geschickt gesetzt, farbig, virtuos, effektiv im besten Sinne. Ganz so wird sie vom fast durchweg glänzend disponierten Scottish National Orchestra unter Neeme Järvis Leitung gespielt.

Die fünf Zwischenaktmusiken aus der 1934 uraufgeführten Oper „Katerina Ismailowa“ sind ein roter, die Handlung zusammenhaltender Faden und zugleich Momentaufnahmen des Geschehens. Als Konzertsuiten bleibt ihre Wirkung jedoch unerwartet blaß. Die Festliche Overture, zum 30. Gedenktag der Oktoberrevolution entstanden, aber erst zum 37. Jahrestag 1957 uraufgeführt, macht dagegen mit ihrem feierlichen Ton und Post-Tschaikowsky-Stil jedem Anlaß (festlich oder nicht) Ehre.

Helge Grünwald

FONIT CETRA

DER ZAUBER DER MUSIK MIT:

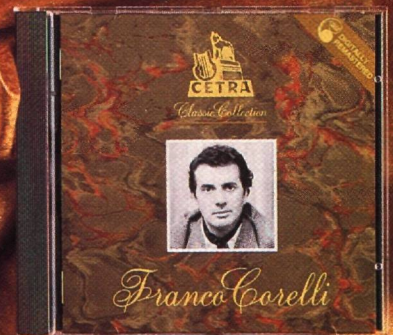
DIE FASZINATION
DER STIMMEN...



CDO 100



CDO 105



CDO 100

ALSO AVAILABLE:

CDO 101 FRANCO CORELLI
CDO 102 RENATA TEBALDI
CDO 103 RAJNA KABAIWANSKA





Doppeltes Vermächtnis.



Schostakowitsch, Sinfonien Nr. 1-15; Jewgenia Tselovalnik (Sopran), Arthur Eisen (Bariton), Jewgeni Nesterenko (Baß), Chöre der Russischen Republik, Moskauer Philharmonisches Orchester, Kyrill Kondraschin;
Melodia/BMG-Ariola 10 CD 74321 199522 (WD: ca. 14 Std.) ADD
Aufnahmedatum: 1961-1975
Klangbild: Unterschiedlich, je nach Aufnahmequalität von akzeptabel bis blechern und flach.
Fertigung: Ohne Mängel. Booklets etwas spärlich.

Die zwischen 1961 und 1975 entstandenen, nun wiederveröffentlichten Aufnahmen der Sinfonien von Schostakowitsch sind ein doppeltes Vermächtnis. Sie bezeugen Größe und außerordentlichen Rang des Komponisten und belegen die singuläre künstlerische Potenz von Kyrill Kondraschin (1914-1981). Kondraschin, ein universaler Künstler, war frei von Posen, Eitelkeit und Allüren, wußte mit Sachlichkeit und Unerbittlichkeit seine künstlerischen Vorstellungen durchzusetzen; seine Interpretationen fielen aber nie kühl aus. Mit Schostakowitsch verband ihn auch das Dilemma, sich als Künstler in einer Diktatur arrangieren oder verstellen zu müssen. Kondraschin diente seinem Land, war so prominent, daß er auch ins westliche Ausland reisen durfte. Hier wollte er spät eine neue Karriere beginnen. 1978 fand er in Holland Asyl und beim Concertgebouw Orkest als ständiger Gastdirigent eine neue Aufgabe. In München sollte er Chef des Symphonieorchesters des Bayerischen Rundfunks werden. Doch dazu kam es nicht mehr, einen Tag nach seinem 67. Geburtstag starb Kyrill Kondraschin am 7. März 1981 in Amsterdam.

Mit dem Œuvre von Schostakowitsch zeitlebens vertraut, war Kondraschin der kongeniale Interpret der Werke seines Landsmanns. Mag er auch seine Vorlieben gehabt haben, er interpretiert doch alle Sinfonien gleich gut und richtig – die wirklich großen, bedeutenden, die experimentellen, die weniger gelungenen wie die etwas schwächeren Werke. Zunächst ist die Akribie zu loben, mit der Kondraschin zu Werke ging. Er hat von jedem Werk ein klares, beim Hören ebenso klar verfolgbares Konzept und inszeniert es schlüssig. Zweitens hält er sich sehr genau an die Anweisungen des Komponisten, folgt den dynamischen und agogischen Bezeichnungen wie jenen, die der Charakterisierung der Musik

und ihrer Stimmung dienen. Anders als die meisten seiner (zumal russischen) Kollegen neigte er eben nicht zu Übersteigerung und Hypertrophie, zu Grandiosität und Pathos. Die Moskauer Philharmoniker, seinerzeit neben den Leningrader Philharmonikern das beste Orchester der einstigen UdSSR, verfallen nie in ein undifferenziertes Musizieren, in ein plakatives, schreiendes oder gar erschlagendes fortissimo. Kondraschin stuft ab, hält sich an eine weite und kontrastreiche Dynamik, in der auch forte und piano ihr Recht haben. Steigerungen entwickeln sich immer sinnfällig aus dem Kontext. Das heißt nicht, daß es keine furiosen, wilden Ausbrüche, keine schneidenden Klangexplosionen gäbe – nur laufen sie hier niemals leer, sind kein Selbstzweck. Kondraschin war kein Mann von Halbheiten, er interpretiert die Schostakowitsch-Sinfonien bis in die kleinsten Details hinein, macht Verbindungen, Korrespondenzen von Stimmen und Themen deutlich, strebt größtmögliche Transparenz an (auch wenn die Aufnahmetechnik das nicht ausreichend vermitteln kann). Nicht zuletzt liegt sein Verdienst darin, Schostakowitsch als einen Sinfoniker in der Tradition und im Geiste von Gustav Mahler zu deuten – Kondraschin hat bemerkenswerte, aufhorchen machende Interpretationen der meisten Mahler-Sinfonien vorgelegt, er wußte den nervösen Ton, die Unruhe, die Höhen und Tiefen, die großen Affekte, die Aufregung wie auch die Melancholie, die Klagegeste dieser Musik zu vermitteln.

Kondraschin hat es zudem verstanden, jede Schostakowitsch-Sinfonie in ihr Recht zu setzen, die schwächeren Werke nicht unterzubewerten. Die großen Sinfonien sind für ihn ohne Zweifel die vierte, achte, zehnte, dreizehnte, vierzehnte, aber auch die fünfte und die fünfzehnte. Der 1962 unter Kondraschins Leitung uraufgeführten Vierten, die mit dem nötigen langen Atem inszeniert wird, hört man auf Schritt und Tritt an, wie Schostakowitsch hier seine Mahler-Eindrücke verarbeitet. Die Achte wird vorgeführt als Werk voll Ernst, Pessimismus, ja Tragik; bohrender Streicherintensität kontrastiert schneidende Rhythmik im Scherzo und strenge Bewegung im dritten Satz. Die Zehnte ist eine große „klassische“ Sinfonie mit starken Kontrasten und weitem Ausdrucksspektrum. Die dreizehnte Sinfonie, „Babi Jar“, die er im Dezember 1963 zur Uraufführung brachte, geht Kondraschin insgesamt forscher im Tempo, gespannter an als die meisten Dirigenten, seine aufregende Interpretation ist frei von Larmoyanz oder jammerndem Ton, das Finale schließt versöhnlich, aber nicht falsch optimistisch. Arthur Eisen singt die Baritonrolle suggestiv, der Chor ist ausgezeichnet. In der Interpretation der vierzehnten Sinfonie werden die großen vokalsinfonischen Vorbilder Mussorgsky, Mahler und Britten evoziert. Alles ist da: der geheimnisvolle, dunkle Ton, die Melancholie, der Sarkasmus, die Verzweiflung, der Ernst, die Trauer, die Intimität und die Expressivität. Jewgeni Nesterenko singt mit großem, ergreifendem Ausdruck, Jewgenia Tselovalnik ist eine ebenbürtige Sopranistin. Exemplarisch ist auch die Interpretation der fünften Sinfonie, die Kondraschin wiederum Mahler-nah versteht. Schlagender kann man nicht demonstrieren, daß diese Sinfonie eben nicht affirmativ-fröhlich ist, schon gar keine „reumütige Rückkehr“ des Komponisten auf den „rechten Weg“ der stalinistischen Kulturpolitik. Hier imponiert eine sehr subtile Klangregie, man hört viel

mehr als in den meisten Konkurrenztaufnahmen, auch leise Töne. Schließlich erhält auch die fünfzehnte Sinfonie ihre Bedeutung, weniger als retrospektiv konzipiertes Spätwerk denn als Vermächtnis des Sinfonikers Schostakowitsch, der hier doch noch einmal alle Register seiner Kunst zieht.

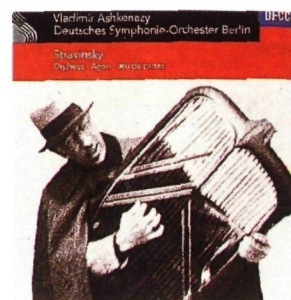
Manches Urteil verändert sich beim Hören dieser Aufnahmen. Die zweite Sinfonie erscheint als eines der interessantesten Werke Schostakowitschs, modern, avantgardistisch, gewagt im Ton, wild in der Harmonik. Ihr gegenüber wirkt die doch kesse erste Sinfonie ein wenig zahm, die dritte ist bei allen Schwächen stärker als ihr Ruf. An der burlesken sechsten Sinfonie werden die Unregelmäßigkeiten nicht nivelliert, die neunte ist eine Huldigung an die Klassik voll Esprit und Raffinesse, auch mit Augenzwinkern. Selbst die programmatisch beladenen und stellenweise deutlich schwächeren Sinfonien Nr. 7 (Leningrad), Nr. 11 (Das Jahr 1905) und Nr. 12 (Das Jahr 1917) haben hier nie den Charakter von „Staatskunst“ oder gar „sozialistischem Realismus“, sie sind vollgültige Sinfonien und werden frei von knallig-dröhnenden Effekten oder erschlagendem Pathos in Szene gesetzt. Kondraschin dosiert die Steigerungen und Ausbrüche sehr genau, auch hier überzeugt die Sorgfalt, Präzision und Umsichtigkeit der dirigentischen Arbeit.

Dem Rang der Wiederveröffentlichung entspricht deren Präsentation leider überhaupt nicht. Hier dominieren Ignoranz und Lieblosigkeit. Zum einen ist die Qualität der Aufnahmen zum Teil schlecht: Die Musik klingt topfig, blechern, hallig, überschlägt sich im fortissimo. Mir schienen die Schallplattenaufnahmen insgesamt präsenter und sauberer. Hätte man die Masterbänder nicht mit heutigen Mitteln besser bearbeiten können? Zum anderen hat sich niemand Mühe gemacht mit einer angemessenen, niveauvollen textlichen Begleitung der Edition. Hier hätte sich ein größeres Booklet angeboten – mit Beiträgen über Schostakowitsch und die Sinfonien (man vgl. nur die vorbildlichen Texte der Ariola-Plattenveröffentlichung dieser Werke!). Stattdessen gibt es zu jeder CD den gleichen Standardtext über Schostakowitsch und Informationen über die Sinfonien. Der Abdruck der gesungenen Texte war wohl auch schon zu viel. Unverzeihlich, ja direkt skandalös aber ist, daß der Hörer über den genialen Interpreten Kyrill Kondraschin und das Orchester buchstäblich nichts erfährt!

Helge Grünewald



Organisch, aber etwas leichtgewichtig.



Stravinsky, Orpheus, Agon, Jeu de cartes; Deutsches Symphonie-Orchester Berlin (RSO), Vladimir Ashkenazy;
Decca CD 443 772-2 (WD: 76'36") DDD
Aufnahmedatum: 1993
Klangbild: Gute Transparenz und Balance.
Fertigung: Gut.

Stravinskys zwischen 1953 und 1957 entstandenes Ballett „Agon“ wirkt auch heute noch auf manchen Hörer wie mit dem (Zahnarzt-)Bohrer komponiert: Die in schneidender Schärfe und trockener Kargheit, gleichwohl mit genialem rhythmischen Instinkt gesetzten Impulse und Klangfarben verlangen dem Orchester und dem Dirigenten höchste Konzentration und unbestechliche Präzision ab – nicht gerade eine gute Voraussetzung, um ein kontrastreiches Interpretationsspektrum (woran ein Rezensent seine Freude hätte) möglich zu machen. Beim Vergleich der hier vorliegenden Neuaufnahme mit den maßstabsetzenden Aufnahmen von Stravinsky (Sony SM3K 46 292) und Robert Craft (Musicmasters CD 67113-2) finden sich insofern nur in winzigen Nuancen Unterschiede; erst der gebannte Blick in die Partitur fördert einige eher nebensächliche Schwächen der Neuaufnahme ans Tageslicht (z.B. fehlt im ersten Satz/Takt 43 die Baßposaune, die einen spröden triolischen Kontrapunkt zu den weichen Hörner-Achteln bildet). Ein entscheidenderer Aspekt liegt in der Impuls-Qualität und ihrer quasi elektrischen Wechselwirkung: Bei Craft und Stravinsky wirken die Impulse (vor allem die langsamen) eher wie schwere Gummibälle oder wie die Fäuste eines Boxers; der jeweilige Rückprall teilt sich hier energetisch zwingend mit. Bei Vladimir Ashkenazy scheint der Einzelpuls weniger sprungfederhaft; die energetische Tiefendimension der Impulse wird nicht so präsent, und die Interpretation wirkt so äußerlicher. Aber doch handelt es sich hier nur um die Spur einer Relativierung; das grundsätzlich sehr hohe Niveau der Ashkenazy-Einspielung soll damit nicht in Frage gestellt werden. Es zeigt sich noch eher in dem so locker wie transparent gezeichneten „Jeu de cartes“ (1937) und in einer gestisch pointiert ausbalancierten, sehr organischen Interpretation von „Orpheus“ (1948). Ashkenazy führt hier die Musiker des Deutschen Symphonie-Orchesters Berlin zu einem entspannten, tänzerisch stimmigen Musizieren, dabei wird aber auch eine gewisse musikalische Leichtgewichtigkeit recht deutlich. Salons Aufnahme des „Orpheus“ (Sony SK 53274) hat einen spürbar rituellen, magischen Tonfall und wirkt musikalisch intensiver.

Hans-Christian von Dadelsen



Blitzblank.



Vaughan Williams, Sinfonie Nr. 2 (A London Symphony), Sinfonie Nr. 8 d-Moll; BBC Symphony Orchestra, Andrew Davis;
Teldec/East West Records CD 4509-90858-2 (WD: 76'54") DDD
Aufnahmedatum: 1993
Klangbild: Klar, transparent, extreme Dynamik.
Fertigung: Einwandfrei.

Ralph Vaughan Williams und die Liebe zum Volkslied. Schnell ist man verleitet, sich den englischen Komponisten im Tweed-Anzug irgendwo auf dem Lande vorzustellen, wie er im ungezwungenen Plausch mit Dorfbewohnern neue Melodien und Texte kennenlernt. Dabei war Vaughan Williams mit einem Großteil seines Herzens Städter, Londoner natürlich, und für viele Jahrzehnte als Instanz in Sachen Kultur nicht wegzudenken aus dem gesellschaftlichen Leben der Hauptstadt. Gar nicht ungewöhnlich also, daß er seiner ersten rein orchestralen Sinfonie (die erste Sinfonie bezieht einen Chor ein) Impressionen aus der britischen Metropole zugrundelegte. Vaughan Williams bestand aber immer darauf, daß dieses besonders farbenreiche Werk weniger eine musikalische Beschreibung Londons sei, als die „Sinfonie eines Londoners“, und auch wenn man deutlich das Glockenspiel von Big Ben im ersten Satz vernimmt, wollte er das nurmehr als zufällige Komponente gelten lassen. Seine Sinfonie sei „absolute Musik“, keine Programmusik, meinte er. Wenn man andere Aufnahmen von Andrew Davis und dem BBC Symphony Orchestra kennt, wird man gar nicht erst annehmen, daß hier in den großen Farbtöpfen gegriffen wird, um ein besonders buntschillerndes London-Portrait zu malen. Davis nimmt die Musik zu ernst, um noch extra Glanzlichter zu setzen und effektvolle Zutaten einzubringen. Wie immer spürt man, daß am Detail gefeilt wurde, spürt die Mühe um klare Artikulation und volle Ausschöpfung der dynamischen Möglichkeiten. Von der instrumentalen Umsetzung her kann man sich keine bessere Aufnahme wünschen. Aber trotzdem, etwas scheint zu fehlen, um dies zu einer überragenden Aufnahme zu machen. Vielleicht ist es der Mut zur eigenen Handschrift, den man vermißt, ein Mut, der vielleicht mehr Spontaneität, Spannung und Intensität bringen würde, vielleicht sogar Grandezza und eine Portion Nonchalance. Gleiches gilt für die Interpretation der achten Sinfonie, die in ihrer lebendigen Art sehr gut zur zweiten Sinfonie paßt. Vaughan Williams schrieb sie über achtzigjährig mit kaum versiegender Entdeckerfreude. Jedes Schlagzeuginstrument, das er kannte (inklusive der drei gestimmten Gongs aus Puccinis „Turandot“) wird verwendet. Auch hier besticht Davis' Orchester mit Genauigkeit und Brillanz. Aber es könnte extrovertierter und mit mehr Vorwärtsdrang musiziert werden.

Joachim Salau

FONIT CETRA

DIE SCHÖPFERISCHE KRAFT DER KOMPONISTEN...



CDO 28 (2)



CDO 29 (2)



CDO 31

ALL STUDIO RECORDINGS REMASTERED NoNoise

