

ORCHESTERWERKE

Die Fono-Kritik

Die Beurteilungszeichen neben der Kurzcharakteristik der besprochenen Schallplatten/Compact Discs bedeuten:

- Veröffentlichung von Werken, die auch in anderen Aufnahmen vorliegen
- ☆ Veröffentlichung von besonderer Bedeutung für das Repertoire
- ★ Veröffentlichung von besonderer interpretatorischer Bedeutung
- ◻ Steht das Beurteilungszeichen in einem Quadrat, so weist dies auf eine hervorragende aufnahmetechnische Qualität hin

Da mittlerweile alle Neuerscheinungen als Compact-Disc veröffentlicht werden, haben wir auf die Wiedergabe des CD-Zeichens verzichtet. Sollte in Einzelfällen auch eine LP im Handel sein, so geben wir das wie bisher mit der entsprechenden Nr. an.

Nach der Schallplattennummer steht in Klammern eine Buchstaben-Zahlen-Kombination. Sie gibt Anzahl und Durchmesser der Schallplatten an. S und M bedeuten: Stereo bzw. Mono.

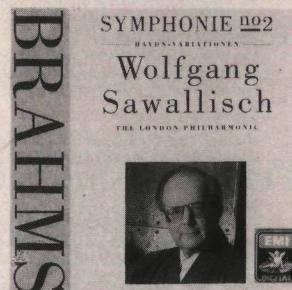
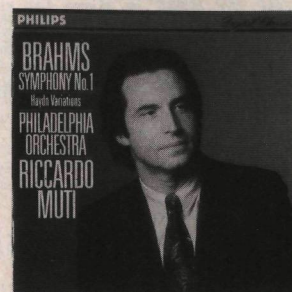
Der darauffolgende Code aus drei Buchstaben kennzeichnet die Technik, die bei den drei Stationen Aufnahme, Schnitt/Abmischung und Überspielung zum Einsatz gekommen ist:

- AAA = analoge Aufnahme
analoger Schnitt/Abmischung
analoge Überspielung
- AAD = analoge Aufnahme
analoger Schnitt/Abmischung
digitale Überspielung
- ADA = analoge Aufnahme
digitaler Schnitt/Abmischung
analoge Überspielung
- ADD = analoge Aufnahme
digitaler Schnitt/Abmischung
digitale Überspielung
- DDA = digitale Aufnahme
digitaler Schnitt/Abmischung
analoge Überspielung
- DDD = digitale Aufnahme
digitaler Schnitt/Abmischung
digitale Überspielung

Weitere Abkürzungen:

AD bzw. (P) = Aufnahme- bzw. Erstveröffentlichungsdatum
WD = Wiedergabedauer
(bei Compact Discs)

Konventionelle und eigenwillige Brahms-Perpektiven.



Brahms, Sinfonie Nr. 1 c-Moll op. 68, Haydn-Variationen op. 56a; Philadelphia Orchestra, Riccardo Muti; Philips CD 426299-2 (WD: 67'48'') DDD
Aufnahmedatum: 1989
Klangbild: Weitläufig, aber transparent.
Fertigung: Einwandfrei.

Brahms, Sinfonie Nr. 2 D-Dur op. 73, Haydn-Variationen op. 56a; London Philharmonic Orchestra, Wolfgang Sawallisch; EMI CD 7 54059 2 (WD: 58'45'') DDD
Aufnahmedatum: 1989/1990
Klangbild: Natürlich, plastisch.
Fertigung: Einwandfrei.
Vergleichseinspielung: Muti/Philadelphia Orchestra (Philips 422334-2).

Brahms, Sinfonie Nr. 4 e-Moll op. 98, Tragische Ouvertüre d-Moll op. 81; London Philharmonic Orchestra, Wolfgang Sawallisch; EMI CD 7 54060 2 (WD: 54'35'') DDD
Aufnahmedatum: 1989/1990
Klangbild: Natürlich, plastisch.
Fertigung: Einwandfrei.
Vergleichseinspielung: Giulini/Wiener Philharmoniker (DG 4299403-2).

Als EMI-Star Riccardo Muti sein Brahms-Projekt bei Philips zu realisieren begann, wurden Mutmaßungen laut, daß EMI keinen neuen Brahms-Zyklus gebrauchen könne. Fehlanzeige: Ein neuer EMI-Brahms-Zyklus ist im Entstehen, als Verantwortlicher zeichnet Wolfgang Sawallisch. Noch weitere Konkurrenz scheint allerdings angesagt: Auch Abbado arbeitet an einer Gesamtaufnahme der Sinfonien (DG) und Giulini, so hofft man wenigstens, ebenfalls (DG); nicht zu vergessen Riccardo Chailly (Decca). Welche Möglichkeiten gibt es da, sich gegeneinander abzusetzen, aus den immer gleichen Partituren zwar nicht

neue Töne, aber doch so etwas wie ein neues Hörerlebnis herauszudestillieren?

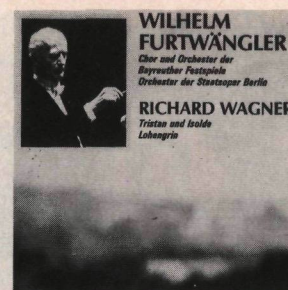
Muti schließt mit der vorliegenden Veröffentlichung der ersten Sinfonie seinen Brahms-Zyklus ab. Einen im ganzen gesehen erfolgreichen Zyklus, was wesentlich dem Philadelphia Orchestra zu verdanken ist: Stets musiziert es mit warmem Timbre ohne schroffe Zuspitzungen, und an mitreißendem Elan fehlt es diesen Interpretationen ebenso wenig wie an einer lustvoll ausgespielten kantablen Eloquenz (zu verfolgen selbst in den Kontrabaß-Melodien). Mutis bereits sprichwörtliche Partiturtreue bewährt sich auch bei Brahms – endlich einmal wird die Kopfsatz-Exposition wiederholt, im Rahmen der bisherigen Interpretationsgeschichte der Ersten ja eine bemerkenswerte Ausnahme. Immer wieder begeistert der leidenschaftliche Zugriff; ein spannungsreiches, intensives Musizieren ohne jedes aufgesetzte Forcieren. Das zügige Allegro-Tempo gibt dem Kopfsatz der Ersten eine beinahe jugendlich-schwungvolle Brisanz, so daß alle jene klangnüchternen Sprödigkeiten, die man allenthalben mit Brahms, dem Norddeutschen, verbindet, hier aus seiner Musik verbannt bleiben.

Allein im Vergleich zu dieser Gesanglichkeit, die Muti in Sachen Brahms mit einer neuartigen Konsequenz verfiert, nehmen sich Sawallischs Interpretationen eher traditionell aus. Ein Eindruck, der allerdings auch durch das Klangbild mitbestimmt wird, das weniger farbtintensiv ausgefallen ist, auch nicht so üppig-weitläufig, und in Grenzbereichen (hohe Streicherpassagen) zu einer klirrenden Sprödigkeit neigt. Traditionell wirkt auch Sawallischs Verzicht auf die Wiederholung der Kopfsatz-Exposition (zweite Sinfonie), ist zudem das oberstimmige- und streicherbetonte Musizieren (wie immer auf Kosten der weit fragileren Holzbläser). Was die Klangkultur und Perfektion anbelangt, können die Londoner philharmonischen Musiker mit den Kollegen aus Philadelphia nicht jederzeit Schritt halten. Und wer sich gar in der herbstfarbenen impressionistischen Klanglichkeit von Giulinis beschaulicher Einspielung der Vierten (mit den Wiener Philharmonikern) verliebt hat, der wird Sawallischs konventioneller Deutung kaum viel Reiz abgewinnen können. Stringenz und Konsequenz in der formalen Deutung ist ihr allerdings nicht abzusprechen, und besonders das Passacaglia-Finale vermag in seiner zwingenden Anschaulichkeit durchaus zu fesseln.

Werner Pfister



Furtwänglers Nachschöpfungen.



Brahms, Sinfonien Nr. 1–4, Ungarischer Tanz Nr. 1, 3 und 10, Konzert für Violine und Orchester D-Dur op. 77, Konzert für Violine, Violoncello und Orchester a-Moll op. 102, Ein deutsches Requiem op. 45, Haydn-Variationen op. 56a; Kerstin Lindberg-Torlind (Sopran), Bernhard Sönnnerstedt (Bariton), Yehudi Menuhin, Willi Boskovsky (Violine), Emanuel Bräbec (Violoncello), Philharmonischer Chor Stockholm, Berliner Philharmoniker, Wiener Philharmoniker, Philharmonisches Orchester Stockholm, Orchester der Festspiele Luzern, Wilhelm Furtwängler; EMI 6 CD 25 2321 2 (WD: 5 Std. 51'15'') ADD
Aufnahmedatum: 1947–1952

Wagner, Der Fliegende Holländer (Ouvertüre), Tannhäuser (Ouvertüre), Die Meistersinger von Nürnberg (Vorspiel, Tanz der Lehrbuben), Lohengrin (Vorspiel), Tristan und Isolde (Vorspiel zum 3. Aufzug), Die Walküre (Walkürenritt), Siegfried-Idyll, Götterdämmerung (Siegfrieds Rheinfahrt, Trauermarsch); Wiener Philharmoniker, Philharmonia Orchestra, Wilhelm Furtwängler; EMI 2 CD 25 2328 2 (WD: 96'35'') ADD
Aufnahmedatum: 1949–1954
Klangbild: Digital überspielte Mono-Bänder; in den Höhen bei Forte hell, klar, präsent, bei Piano-Partien Ober-tonverlust und dünnere Klangfölie.
Fertigung: Einwandfrei, qualifizierte Textbeilage.

Sieht man von der grundsätzlichen, bei digitalen Monoaufbereitungen weitverbreiteten Problematik ab, ist diese Furtwängler-Edition nur zu begrüßen. Gerade die Wagner-Aufnahmen zeigen mit wünschenswerter Klarheit, wo die Wurzel, der Leitstern dieses Dirigenten zu suchen ist und wie er sich sein Ideal anverwandelt. Furtwängler streicht ganz entschieden den hochdramatischen Aspekt in Wagners Komponieren heraus, der die Musik als akustische Handlung und imaginäre Szenerie erscheinen läßt. Bildhaft, ja plakativ tönen Wagners Orchesterstücke, die gewissermaßen im Stadium des Außersichseins, im Zustand affektiven Überdrucks erscheinen. Daß man, aus derselben Wagner-Tradition stammend, zu wesentlich nüchterneren, formbezogeneren, gleichsam sublimierten und artistischen Resultaten kommen kann, würde ein Vergleich mit den Aufnah-

men Hans Knappertsbuschs aufs deutlichste belegen.

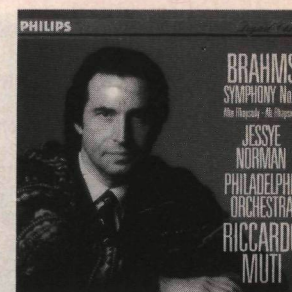
Furtwängler geht es eben weniger um das Werk als um die hinter dem Werk vermuteten Seelenregungen des Komponisten. Dieser Einfühlung entsprechend – sie ist ja nie gleich – klingt dann oft ein und dasselbe Werk, wenn Furtwängler es mehrfach aufnahm, recht unterschiedlich. Vergleicht man die vorliegenden Wagner-Stücke mit solchen aus früheren Konzertmitschnitten, so fällt ein etwas sachlicherer Gestus bei den Wiener und Londoner Interpretationen auf. Härtere Übergänge, weniger fließende, im ständigen Wechsel seelendramatischer Auf- und Abschwünge abgeflachtere Verlaufprofile sind zu bemerken. Natürlich wird das Grundkonzept von Furtwänglers Sicht auf Wagner damit nicht in Frage gestellt, und auch in den absoluten Zeitlängen sind die Unterschiede gering. Stärker fallen sie bei Einzelheiten ins Gewicht wie etwa bei der großen Abwärtsbewegung am Ende der Venusberg-Musik in der „Tannhäuser“-Ouvertüre, die hier eher lapidar und ohne den katastrophischen Effekt der früheren Aufnahmen erklingt. Oder die Eva-Stolz-Motivik im „Meistersinger“-Vorspiel: sie gibt sich hier nicht so innerlich bewegt, bildhaft und „amoroso“ wie in der Berliner Aufnahme von 1949.

Seine an Wagner orientierte Vorstellung von der Musik als imaginärem Seelendrama wendet Furtwängler eigentlich auf alle Komponisten an, denen er sich widmet. So auch auf Johannes Brahms, dessen musikgeschichtliche Rolle ja eher darin bestand, den Konterpart zu Wagner zu spielen. Bei dem hier zu Gehör kommenden Violin- und Doppelkonzert wird dem Klassizismus dieses Spätromantikers zwar durchaus Genüge getan, wenn auch die vorwärtstreibenden, heftigen Einwurfe des Tutti bei Furtwängler etwas Pathetisches und säulenhaft Starrs erhalten. Die Sinfonien aber werden Schauplätze melodramatischen, affektuellen Geschehens, mit zu großböigen Aufschwüngen gerafften Durchführungspartien. Auch hier sind zwischen verschiedenen Aufnahmen desselben Werkes Unterschiede in Einzelheiten die Regel. Als durchgängige Differenz etwa zu den bei Nuova Era veröffentlichten Brahms-Mitschnitten Furtwänglers läßt sich das vollere, hellere, plastischere Klangbild festhalten, wobei die Pauken- und Bläserbetonung der italienischen Mitschnitte auch ihre Vorzüge hat. Beim „Deutschen Requiem“ kann auch die beste Digitalisierung aus der schmalen, farblosen Klangfölie nichts machen, zudem agiert der Chor zäh und in den Höhen unzulänglich. Auch Yehudi Menuhin spielt im Violinkonzert nicht in bester Verfassung. Alle Musiker, und besonders die Mitglieder der unterschiedlichen Orchester, sind aber in jedem Moment genügend motiviert, um Furtwänglers Intuitionen angemessen erklingen zu lassen.

Bernhard Uske



Brahms „redet“.



Brahms, Sinfonie Nr. 3 F-Dur op. 90, Rhapsodie op. 53; Jessye Norman (Sopran), Choral Arts Society of Philadelphia, Philadelphia Orchestra, Riccardo Muti; Philips CD 426 253-2 (WD: 50'25'') DDD
Aufnahmedatum: 1989
Klangbild: Natürlich, offen und präsent.
Fertigung: Tadellos.

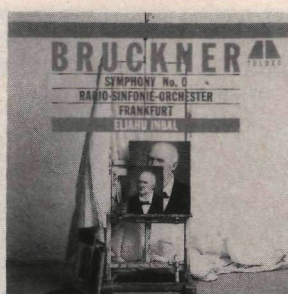
Die Brahms-Einspielungen von Muti mit dem phänomenalen Philadelphia Orchestra haben bislang leider nicht die verdiente Aufmerksamkeit gefunden. Dabei ragen sie im interpretatorischen Ansatz, in der absoluten Respektierung des Notentextes und in der spieltechnischen Kultur weit aus der Masse jüngerer Brahms-Einspielungen heraus. Wird in solchen Aufnahmen vielfach auf Entfaltung des Orchesterklanges, auf routinierte melodische Kontinuität, auf ein allzu widerstandsloses Musizieren gesetzt, so wählt Muti einen ganz anderen Ansatz. Seine Lesart bewährt sich an Widerständen, die glücklich überwunden und gemeistert werden. Einerseits legt er den Notentext sachlich und „strukturell“ in unerhörter Deutlichkeit offen, andererseits intensiviert jedes Detail den reichen Ausdrucksgehalt der Musik. An hörbar gemachten Nebenstimmen erschließt sich immer ein besonderer musikalischer Sinn; die verschiedenen thematischen Gruppierungen werden nicht bloß voneinander abgehoben, sondern führen zu ganz unterschiedlichen Arten orchestralen Musizierens. Hinzu kommt ein Gespür für die Formproportionen und die spezifischen Klangcharaktere der Brahmschen Musik, das den satzübergreifenden Prozeßcharakter der thematischen Ereignisse ebenso nachzeichnet wie es den vergangenen musikalischen Ausdrucksgang ohne Scheu vor Sentiment offenlegt. Dabei werden alle interpretatorischen Mittel nicht in die Musik hineingetragen, sondern aus ihr entwickelt: durch das „sprechende“ Instrumentalsolo, die Gewichtung des Tuttiklanges, kurz, durch die unendlich reiche Staffelung musikalischer Haltungen.

In dieses Konzept fügt sich Jessye Norman wunderbar ein. Fast meint man, in ihrem anrührend-beherrschten Gesang das heimlich-scheue, verletzte „Subjekt“ der Brahmschen Musik schlechthin zu vernehmen, das auf einmal zu reden anfängt.

Giselher Schubert



Vorbildlich.



Bruckner, Sinfonie Nr. 0 d-Moll; Radio-Sinfonie-Orchester Frankfurt, Eliahu Inbal; Teldec/East West Records CD 2292-46330-2 (WD: 44'19'') DDD
Aufnahmedatum: 1990
Klangbild: Ausgesprochen opulent, dennoch transparent.
Fertigung: Einwandfrei.

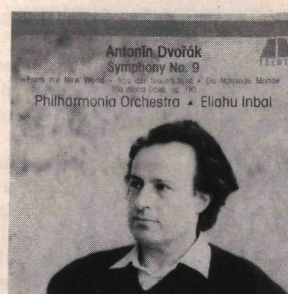
Null kommt vor eins, so will es die mathematische Regel. Die „Nullte“, die von Bruckner eigenhändig so bezeichnete d-Moll-Sinfonie, ist demnach vor der Ersten entstanden – eine logische These, die im Bruckner-Schrifttum auch große Beachtung findet. Verständlich, daß sich aus dieser These auch eine nächste folgern ließ: Es handle sich bei der vorliegenden „Nullten“ (noch) um eine Schülerarbeit. Den Beweis für diese Annahme scheint Bruckner eigenhändig geliefert zu haben, indem er im Greisenalter eine kritische Sichtung seiner Jugendwerke vornahm und die meisten vernichtete. Die „Nullte“ allerdings durfte überleben; dennoch bezeichnete der Komponist einzelne Sätze als „ungültig“ respektive „ganz nichtig“ und „verworfen“.

Constantin Floros, der engagierte Bruckner-Experte, weist in seinem Textbeitrag zur vorliegenden Neueinspielung mit einiger Schlüssigkeit nach, daß diese d-Moll-Sinfonie – jedenfalls in der uns vorliegenden Fassung – erst 1869 (also nach Vollendung der f-Moll-Messe) konzipiert wurde und demnach als Vorstufe zur dritten Sinfonie, ebenfalls in d-Moll stehend, zu gelten hat. Vorstufen-Charakter hat auch die Musik; sie ist mehr konzeptionelle Realisation, ist mehr Intention, mehr Idee als definitive Werkgestalt. Genau das macht ihren unvergleichlichen Reiz aus. Und daß sie eine eminent Brucknersche Faktur hat – mit den charakteristischen Ostinati, den dynamischen Wellenbewegungen, den groß aufgebauten Steigerungszügen –, sei mit Nachdruck betont. Eliahu Inbal liefert mit dieser Einspielung gleichsam einen Nachtrag zu seiner schon vorliegenden Totale der neun Bruckner-Sinfonien – eine vorbildlich luzide Interpretation, bis ins kleinste Detail klar ausformuliert und vom Frankfurter Orchester mit berauschend-voller Klangpracht realisiert.

Werner Pfister



Nichts Neues aus der „Neuen Welt“.



Dvořák, Sinfonie Nr. 9 e-Moll op. 95 (Aus der Neuen Welt), Die Waldtaube op. 110; Philharmonia Orchestra, Eliahu Inbal; Teldec/East West Records CD 2292-46468-2 (WD: 63'36'') DDD
Aufnahmedatum: 1990
Klangbild: Füllig, präsent.
Fertigung: Ohne Einwände.

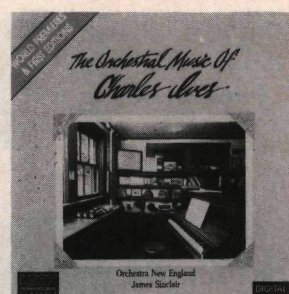
Dvořák hat selbst davor gewarnt, in diesem Werk nach Anklängen nordamerikanischen Liedgutes zu suchen und die Verarbeitung von Indianermelodien und Spiritualmotiven als unsinnige Unterstellung von sich gewiesen. In der Tat verleugnet der Komponist auch in seiner populärsten Sinfonie niemals sein Slawentum. Inbal versucht in seiner Neuaufnahme, dem Werk Gerechtigkeit widerfahren zu lassen und verzichtet auf aufgesetzten Synkopenglanz. Vielmehr hat er sich offenbar vorgenommen, auf die Greifbarkeit des zyklischen Gestaltungsprinzips hinzuweisen. Er setzt auf exakte Durchleuchtung des Werkes, hebt Nebenstimmen hervor. Jedoch verstellt die Liebe zum Detail den Blick für den Geist des Werkes. Der Gesamteindruck bleibt seltsam neutral. Man vermisst Temperament und blutvolles Engagement. Es liegt sicherlich auch mit an den sehr bedächtigen Tempi, daß man als Hörer letztlich unberührt bleibt. Das Orchester folgt der klanglichen Intention des Dirigenten souverän. Beeindruckend sind vor allem das strahlende Blech und das Englischhorn im fein abgestuften langsamen Satz.

Angefügt hat man, wohl aus Gründen der CD-Spieldauer, die sinfonische Dichtung „Die Waldtaube“ nach einer Ballade von Karel Jaromír Erben. Hier gelingt es Inbal, die sinfonische Idee darzustellen; die Motive eines Trauermarsches durchziehen in ständig variierte Form das ganze Werk. Trotzdem, es bleibt unerfindlich, warum den über vierzig Einspielungen der „Sinfonie aus der Neuen Welt“ nun noch eine weitere hinzugefügt wurde, auch wenn es für Inbal die erste Aufnahme ist.

Gerd Hüttenhofer



Einstieg in Ives' Werk.



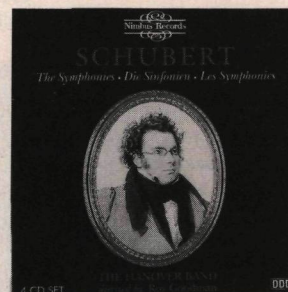
Ives, Three Places In New England, Set For Theatre Orchestra, Country Band March, Set Of Four Ragtime Dances u.a.; Orchestra New England, James Sinclair; Koch CD 3-7025-2 (WD: 55'29'') DDD
Aufnahmedatum: 1990
Klangbild: Durchsichtig und unverfärbt.
Fertigung: Deutsche Übersetzung der Einführungstexte verkürzt und ungenau, sonst einwandfrei.

Eine für einen Europäer fast unvorstellbare Situation: Ein junger Musiker, ein Komponist wächst auf in einem Land, wo so gut wie alles an vorhandener Kunstmusik direkt oder indirekt importiert ist, und erkennt, daß diese importierte Musik eigentlich herzlich wenig gemeinsam hat mit seiner heimischen Umgebung und Gesellschaft. Er fängt an zu suchen und wird fündig; erstens in der autochthonen Musik seines Landes (Unterhaltungs- und Militärmusik, patriotische Lieder, Kirchenlieder) und zweitens in seinem eigenen Ohr, wo er einen nicht einfachen und ganz originellen Kompositionsstil entwickelt, der mit seiner Umwelt eng verbunden ist. Wie die Komponisten anderer Länder arbeitet er seinen Stil erst in kleineren Gelegenheitsstücken aus; er bringt sich selber die neue Sprache bei und übt sich in ihr. Die Experimentierstücke werden später teilweise zur Basis großer, reifer Meisterwerke. Wie dieser Prozeß sich bei Charles Ives abgespielt hat, läßt sich anhand der vorliegenden Platte sehr gut verfolgen, zum Beispiel an der Gegenüberstellung von „Country Band“ March und „Putnam's Camp“. Auch als Einführung in Ives' Klangwelt können diese hervorragenden Aufnahmen dienen: Die kleinen Stücke sind gute „Hörübungen“, was Ives' besondere Art von rhythmischer, harmonischer und formaler Gleichzeitigkeit angeht, und die reiferen „Three Places“ (hier in einer besonders durchsichtigen Fassung für kleines Orchester) öffnen den Weg zu zäheren Werken wie der „Concord“-Sonate und der vierten Sinfonie. Die Aufführungen, mit viel Liebe und Esprit eingespielt und von atemberaubender Genauigkeit, lassen keine Wünsche offen. Nicht nur für Neue-Musik-Freunde zu empfehlen.

Sebastian Wulf



Unvertrauter Schubert-Ton.



Schubert, Sinfonien Nr. 1-8; The Hanover Band, Roy Goodman; Nimbus/Aris-Ariola 4 CD 882 557-960 (WD: 4 Std. 21'') DDD
Aufnahmedatum: 1988-1990
Klangbild: Weiträumig, groß und transparent.
Fertigung: Ohne Mängel.

Es gibt immer einen Grund, eine neue Gesamtaufnahme von Schuberts Sinfonien zu machen. In diesem Falle sind es die „Originalinstrumente“ und, wie man annehmen darf, ein damit verbundener, neuer Interpretationsansatz. Tatsächlich hat sich die Hanover Band eben dadurch ihren Namen gemacht. Sie nimmt sich der spezifischen Stil-sphäre zwischen Klassik und Spätromantik an, die – wie zahlreiche Ensemblegründungen der letzten Jahre mit ähnlicher Zielsetzung beweisen – nicht länger als aufführungspraktische Nische toleriert wird. Dieses Interesse ist gleichzeitig ein Beweis, wie rapide die Historisierung einer (scheinbar) vertrauten Musik unseres Konzertrepertoires voranschreitet. Wären bis in die siebziger Jahre die Begriffe „Originalinstrumente“ und „historische“ Aufführungspraxis mit der Musik von Bach oder Monteverdi und später mit der des Mittelalters verbunden, so sind es seitdem zunehmend Mozart, Beethoven und Schubert. Während es vorher um die Restaurierung einer verlorengegangenen Musik und Aufführungspraxis nach einem Traditionsbruch ging, bemüht man sich jetzt um die „originale“ Aufführung von Musik, die nach bisherigem Verständnis in einer „kontinuierlichen“ Tradition stand, weil sie nie „außer Gebrauch“ gekommen war. Schon hat diese Bewegung Berlioz, Elgar, César Franck erreicht und, in den USA, sogar das Broadway Musical der 20er Jahre. Kein Zweifel, für Historiker und Intellektuelle ist diese musikalische Wahrheitssuche ein aufregendes Abenteuer; die Plattenproduzenten werden sie allemal begrüßen. Ob sie sich aber musikalisch und ästhetisch lohnt, wird man nicht am generellen Anspruch messen dürfen, sondern am Einzelfall.

Für denjenigen, der mit „Originalklang“ eine vage Vorstellung von intimerer Klangaura verbindet, wird das große, weiträumige Klangbild der Hanover Band eine Überraschung sein. Trotz (dezent) aufgerauhter Diskantlagen der Streicher und obertöniger Holzbläser (Sinfonie Nr. 5, Andante), also trotz etwas charakteristischerer Einzelfar-

ben, herrscht ein opulentes Klangbild vor, oft mit starker Baßbetonung. Ob das ein Ergebnis von Besetzungsstärke oder Klangregie ist, bleibt offen. Denn im Begleitheft wird leider kein einziges Wort über Besetzungen, Anordnungen und Typen der verwendeten Instrumente verloren. Groß, fast pathetisch geraten auch Menuett und Trio der ersten Sinfonie D-Dur. In den langsamen Sätzen der frühen Sinfonien zeigt sich oft eine Neigung zu eigenartig gebrochenen Phrasierungen. Obwohl die Bezeichnungen der Partitur genauestens beachtet werden, wird der geniale Melodiker Schubert in den Hintergrund gerückt. Wo wir aus anderen Interpretationen atmende Innigkeit kennen, wird hier eher buchstabiert, be-seelte Bewegung durch gedehnte Langatmigkeit ersetzt (Nr. 1, Adagio, Nr. 2, Andante). Gelegentlich erinnert die „mechanische“ Dehnung sogar fatal an die frühbarocke Schwelltontechnik, wie sie von einigen Fraktionen der „Authentiker“ zum Gütesiegel gemacht wurde (Nr. 1, Adagio, Nr. 5, Andante). Damit wird aus dem lyrischen Tonfall Schuberts manchmal plakative Larmoyanz und die Vorführung „schöner“ Stellen (Nr. 3, Adagio maestoso). Am überzeugendsten gerät die vierte Sinfonie, die „Tragische“. Hier beschwört das Orchester eine c-Moll-Grundstimmung von fahler, ja gespenstischer Intensität, in der das geborstene Pathos nicht stört, sondern steigert. Generell liegt die Stärke des Ensembles allerdings nicht im Piano, sondern im Forte. Die rauschenden Finalsätze und dynamischen Höhepunkte der Forte-Aufgipfelungen (Sinfonie Nr. 8) geraten deshalb entschiedener und schärfer, ohne daß sie die Transparenz verlorengelst. Und damit sind wir beim Prüfstein jeder Aufnahme Schubertscher Sinfonik: den Sinfonien in h-Moll und der „großen“ in C-Dur. Tatsächlich versammeln sich auch hier konzentriert sämtliche Tugenden und Untugenden des „Hanover“-Stils. Den Allegro und Scherzo-Sätzen muß man eine lebendige, plastische Gestaltung bescheinigen, mit ausgefeilten Bläser-Streicher-Dialogen, den Andante-Sätzen das Plus der gewaltigen Forte-Steigerungen und das Manko des unbeseelten Piano. Jede metaphysische Verklärung wird vermieden. Der gezielt hervorgehobene Ansatz der Trompeten im Tutti, mit rauen Platzgeräuschen, wird vermutlich Jagdfreunde und Historiker entzücken, die einen mit den Assoziationen zur Treibjagd, die anderen zu den Anfängen der Blechbläser. Das ist gewiß originell und sicher „original“, muß sich aber musikalisch vor der Kunst eines Furtwängler oder Walter rechtfertigen, die ebenso zu unserer musikgeschichtlichen Erinnerung gehört wie frühere Aufführungsbedingungen.

Klaus Peter Richter



Grobheiten mit Grauschleier.



Bach, Cembalokonzerte d-Moll BWV 1052, F-Dur BWV 1057, Orgelkonzert d-Moll BWV 1059; Ton Koopman (Cembalo und Orgel), The Amsterdam Baroque Orchestra, Ton Koopman; Erato/East West Records CD 2292-45545-2 (WD: 50'40'') DDD
Aufnahmedatum: 1988/89
Klangbild: Unauffällig, wenig brillant.
Fertigung: Gut.

Einen bedauernswerten Rückschritt in den Bemühungen um eine quellenbegründete, aber zugleich auch aktualisierende Aufführungspraxis stellt diese Bach-Produktion unter der Leitung von Ton Koopman dar. Das farbigste und lebendigste Kapitel dieser Erato-Edition bleibt Hubert Josses Photographie eines Stillebens („Panier de prunes“) von Pierre Dupuis (1610-1682) auf der Beihftvorderseite. Der Rest ist der CD zu entnehmen – und hier wird der Hörer von seiten der Streicher mit einem Grau-in-Grau konfrontiert, das den drei Konzerten BWV 1052, 1057 und 1059 gleichsam einen Schleier überzieht, hinter dem sich die verschiedenen Satzcharaktere wie hinter einem barocken Tarnnetz verbergen und allenfalls durch starke Tempokontaste voneinander unterschieden werden. Koopman – auf einer mürrisch klingenden Rückers-Kopie von Kroesberger – trommelt die Ecksätze des sinnstiefen d-Moll-Konzerts und die beiden Allegro-(assai)-Abschnitte des frohgemuten F-Dur-Werkes herunter, als hätte er sich manche Schelte in bezug auf die Andante-Gemütlichkeit seiner Kollegen zu Herzen genommen. Aber so, wie Koopman im Finale des d-Moll-Konzerts die kleinwertigen Skalen herunterwischt und bis zur glissandiartigen Unkenntlichkeit dem konzertanten Dialog abspenstig macht, entsteht dem Vortrag im speziellen und der Bach-Deutung im allgemeinen kein Nutzen.

Auch der Wechsel auf die Orgelbank bringt dem Hörer nur insofern Aufschluß, als Koopman mit dieser Distanzierung von der Cembalo-Praxis den Gewohnheiten der Bach-Zeit folgt, nämlich die Besetzungsangaben nur als Anhaltspunkte zu nehmen und nicht als unverrückbare Vorgaben der Autoren. Koopmans Umstieg aber ändert nichts an der unsäglichen Langeweile, die er und seine Amsterdamer 50 Minuten lang verbreiten. Es lebe Glenn Gould – und mit ihm so phantasievolle Bach-Spieler wie Kocsis, Schiff, Malcolm, Pincock, Ashkenazy (BWV 1052) oder Richter (ebenfalls BWV 1052).

Peter Cossé

KONZERTE