

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

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
analoges Mastering
analoge Überspielung
- AAD** = analoge Aufnahme
analoges Mastering
digitale Überspielung
- ADA** = analoge Aufnahme
digitales Mastering
analoge Überspielung
- ADD** = analoge Aufnahme
digitales Mastering
digitale Überspielung
- DDA** = digitale Aufnahme
digitales Mastering
analoge Überspielung
- DDD** = digitale Aufnahme
digitales Mastering
digitale Überspielung

Weitere Abkürzungen:

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

ORCHESTERWERKE



Nach wie vor eine ganz außerordentliche Aufnahme.



Beethoven, Sinfonien Nr. 1-9, Egmont-Ouvertüre; Inge Borkh, Ruth Siewert, Richard Lewis, Ludwig Weber, The Beecham Choral Society, Royal Philharmonic Orchestra, René Leibowitz; *Menuet/TIS 5 CD 160028-2 (WD: 321'56'')* AAD

Aufnahmedatum: (P) 1988

Klangbild: Auf gleich gutem Niveau wie die alten LPs, jedoch bei vielen Sätzen mit zu kurzem Vorlauf.

Fertigung: Einwandfrei. Die Begleithefte sind dürftig. Da die biographischen Angaben über Leibowitz so tun, als lebte er noch (er starb 1972), und auch die Aufnahmedaten verschwiegen werden, wird der Eindruck erweckt, als seien die Aufnahmen neu!

Man kann an diesen Aufnahmen, die zur Legende geworden sind, manches aussetzen. Das Orchester ist nicht viel mehr als durchschnittlich; ihm fehlt alle Brillanz, und der Dirigent macht, was Veränderungen der Instrumentation und Willkür im Umgang mit den Wiederholungen angeht, keine Ausnahme vom Gewohnten. Die Aufnahmen haben jedoch im übrigen so viel zu bieten, daß die Einwände bedeutungslos erscheinen. Leibowitz legt es nicht auf Schönklang an, auf Demonstration von Harmonie, wie sie einem Klassiker entspricht. Er pflegt einen eher rauen Ton, direkt und unmittelbar, so daß das Materielle des Klangs unverstellt hörbar wird (leider hat die Aufnahmetechnik nicht immer konsequent mitgemacht). Die Intensität des Musizierens, die oft geradezu überwältigend ist, teilt sich uneingeschränkt mit – der Hörer erlebt die Produktion –, und der spezifische Charakter von Beethovens Musik, ihr vitaler Elan, das vorwärtstreibende Brio, der revolutionäre Impetus, werden in einer Weise spürbar wie selten sonst. Man mag das energische Dreinfahren der Sforzati – Beethovens charakteristischste dynamische Vorschrift – übertrieben finden, mir erscheint es einzig angemessen, soll der Impuls dieser Musik deutlich werden.

Es ist Leibowitz bei weitem nicht alles gelungen, dazu befand sich das Orchester zu sehr im trägen Gleise der Gewohnheit, aber dennoch werden in diesen Aufnahmen die Anweisungen der Partitur viel ernster genommen als in fast allen anderen Einspielungen. Das gilt für die Genauigkeit der Artikulation ebenso wie für die Befolgung der dynamischen Vorschriften, für das Tempo wie für die Verdeutlichung von Satz und Form. Leibowitz verzichtet weitgehend auf die üblichen Tempomodifikationen; er demonstriert, daß Tempo eine wesentliche Grundlage der Einheit des Satzes

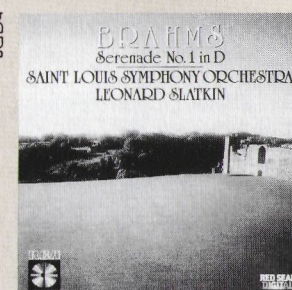
ist, und er erreicht durch seine meist raschen Tempi, daß sich diese Einheit in oft ungeahnter Weise mitteilt. Freilich könnte man sich die Tempi noch rascher vorstellen; denn zum einen ist unverkennbar, daß auf schnellere Tempi nur mit Rücksicht auf das Orchester verzichtet wurde, und zum anderen duldet es keinen Zweifel, daß Leibowitz mit seinen Tempi von denen Beethovens, die allerdings heftig umstritten sind, noch ein Stück entfernt ist.

Beim ersten Hören scheint es, als seien Leibowitz die „großen“ Sinfonien, also Nr. 3, 5 und 9, nicht so gut gelungen wie die übrigen. Das mag einerseits tatsächlich so sein, ist aber andererseits gewiß auch die Kehrseite dessen, daß Leibowitz durch die Art seines Musizierens gerade jene Sinfonien, die gewöhnlich als die „kleineren“ gelten und bisweilen sogar mit ein wenig Geringachtung bedacht werden, zu sich selbst bringt und in ihrem Wert erkennbar werden läßt. Schon Adorno bemerkte sehr richtig, daß die so häufig unterschätzte „Vierte“ sich in der Wiedergabe durch Leibowitz als ein Chef d'Oeuvre erweist, das die Konkurrenz der „Eroica“ und der „Fünften“ nicht zu scheuen braucht. Ähnliches gilt für die „Erste“ und die „Zweite“, aber auch die „Pastorale“ und die „Siebente“ gewinnen bei Leibowitz Konturen, die ihnen sonst meist fehlen.

Daß diese unterdessen mehr als 25 Jahre alten Aufnahmen, statt Furore zu machen, weithin unbekannt geblieben sind, ist gewiß vor allem die Folge dessen, daß sie nie von einer großen Plattenfirma angeboten wurden. Es hat aber auch damit zu tun, daß sie beim ersten Erscheinen von Adorno mit dem Schlagwort „Beethoven im Geist der Moderne“ belegt und damit für die musikalische Avantgarde, die sogenannte Neue Musik reklamiert wurden. Das dürfte viele verschreckt haben, die an einer vom Gewohnten abweichenden Beethoven-Interpretation durchaus interessiert waren, sich aber deshalb nicht gleich auf einen durch die Brille der Wiener Schule gesehenden Beethoven einlassen wollten. Die Furcht, Beethoven werde bei Leibowitz – forciert-plakativ ausgedrückt – zum Zwölftonkomponisten, ist jedoch völlig unbegründet. Wäre Leibowitz nicht selbst Zwölftonkomponist gewesen und vor allem Lehrer dieser Kompositionsmethode, niemand wäre auf die Idee gekommen, seine Beethoven-Aufnahmen mit der Wiener Schule und der musikalischen Avantgarde in Verbindung zu bringen. Leibowitz war überlegen genug, um sich seinen Blick für Beethoven nicht durch eine Schulmeinung einengen zu lassen. *Egon Voss*



Kammermusikalische Sinfonik.



Brahms, Serenade Nr. 1 D-Dur op. 11; Saint Louis Symphony Orchestra, Leonard Slatkin; *RCA CD RD 86 247 (WD: 49'11'') DDD*
Aufnahmedatum: 1986
Klangbild: Transparent, räumlich.
Fertigung: Einwandfrei.
Vergleichseinspielungen: Istvan Kertesz (Decca), Leopold Hager (Capriccio).

Diese Aufnahme zeigt zunächst, daß es in den USA neben den sogenannten „Top Five“ eine ganze Reihe weiterer spieltechnisch sehr versierter Orchester gibt – auch wenn sich das Ensemble aus Saint Louis nicht mit dem flexiblen und schöner musizierenden Klangkörper aus Cleveland unter Christoph von Dohnányi vergleichen kann. Dohnányis Brahms-Aufnahmen haben nicht nur durch die orchestralen Qualitäten Vorteile gegenüber dieser Aufnahme unter Slatkin. Leonard Slatkin läßt die frühe Serenade, ursprünglich als Nonett für Streicher und Bläser gedacht, allzu breit und manchmal – langsamer Satz – genießerisch-behäßig ausspielen, stellt die tüchtigen Bläser seines Orchesters (Horn/Flöte) virtuos heraus und schwelgt in den melodisch-lyrischen Passagen des Werks. Kertesz und auch Leopold Hager spielen diese Musik ungleich straffer, gespannter, energischer, gleichsam mit Blick auf die kommenden sinfonischen Großwerke. Aufnahmetechnisch ist die Platte gut gelungen, doch die interpretatorische Rückversetzung Brahms' ins frühe 19. Jahrhundert ist des Rezensenten Sache nicht. *Jürgen Kesting*



In bester Tradition.



Brahms, Sinfonie Nr. 2 D-Dur op. 73, Haydn-Variationen op. 56a; Cleveland Orchestra, Christoph von Dohnányi; *Teldec CD 8.44005 (WD: 60'49'') DDD*
LP 6.44005 (1 S 30) DDA
Aufnahmedatum: 1987
Klangbild: (CD) Sehr hell, präsent, gute Instrumentalaufteilung, exponierte Holzbläser.
Fertigung: Einwandfrei.

Vergleichseinspielungen: Ančerl (SUP 50774), Horenstein (Unicorn UNS 236), Swarowsky (Joker SM 1310), Toscanini (Cetra LO 511).

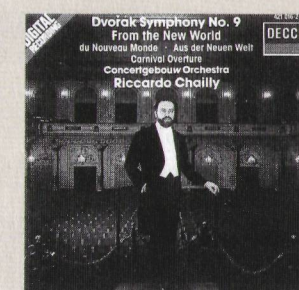
Schlanke Gestalt und bewegter Duktus kennzeichnen Brahms' zweite Sinfonie in der Darstellung Christoph von Dohnányis. Hier findet sich nichts, was für ein pathetisches oder dräuend-dramatisches Brahms-Bild irgendetwas hergeben würde. Die in steter Weiterentwicklung befindlichen Motivlinien des Werks werden in Fluß gehalten und verdicken oder stauen sich an keiner Stelle. Die instrumentale Balance ist ausgezeichnet und bewährt sich bei Passagen wie etwa der Schlußgruppe des ersten Satzes, wo die Staccato-Artikulation der Holzbläser prägnant gegen die Melodieführung der Streicher durchgehalten wird. Auch an den wenigen Stellen, wo Dohnányi retardiert (Schlußwendungen des zweiten Satzes), verliert er die Zuordnung der einzelnen Stimmen nicht aus dem Auge. Die wenig modifizierten Tempi – beim zweiten Thema des Finale gibt Dohnányi nicht nach – schaffen große Geschlossenheit. Gerade in diesem Satz, der zum Schaustück orchestraler Brillanz verführen kann, macht der Dirigent klar, daß alle Verve und rhythmische Akzentuierung, die er mit den Musikern entfacht, auf deutlich artikulierbare sinfonische Prozesse bezogen ist. Da der Klang des Cleveland Orchestra nichts Glattes und Geschniegeltes hat, trägt er das Seine dazu bei, daß die fließende Thematik des Stücks nicht ins Stromlinienförmige gerät.

Eine Generation von Brahms-Dirigenten, die von Toscanini über Horenstein und Swarowsky bis zu Ančerl reicht, hatte mit ihren Aufnahmen, bei allen Unterschieden in der klanglichen Realisierung, ein gemeinsames Interesse an einem entschlackten und formbewußten Brahms-Bild bekundet. In diese Tradition gehört zweifellos auch Dohnányi mit seinen Einspielungen.

Bernhard Uske



Überflüssig.



Dvořák, Karneval Ouvertüre op. 92, Sinfonie Nr. 9 e-Moll op. 95; Concertgebouw Orchestra, Riccardo Chailly; *Decca CD 421 016-2 (WD: 55'07'') DDD*
Aufnahmedatum: 1987
Klangbild: Direkt, aber kontrastarm und etwas hallig.
Fertigung: Gut.

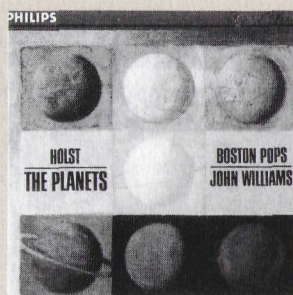
Antonín Dvořák ist nun wirklich kein Komponist, dem man sich mit Understatement und einer Zurücknahme des Temperaments nähern sollte. Im Gegenteil: Das so typische „Singen“ seiner Musik und die anheimelnd-volkstümliche Formulierung der thematischen Gedanken fordert plastische Darstellung und nerviges Musizieren. Obwohl Riccardo Chailly über solche Fähigkeiten durchaus verfügt, findet er merkwürdigerweise zu dieser Musik keinen rechten Zugang. Die „Neue Welt“, auch in der Tempogestaltung zum Teil erheblich hinter Dvořáks Vorgaben herschleppend, erklingt hier holprig, wie buchstabiert, die anspringende Rhythmik wird wie mit einem großen Pinsel an die Wand geklatscht und verschwimmt darum sogleich wieder, verstärkt noch durch übermäßigen Hall.

Wo einzelne Instrumentengruppen mit spezifischer Färbung hervortreten müssen, läuft die Wiedergabe teilnahmslos darüber hinweg: In der Überleitungspartie der Exposition des ersten Satzes fehlt den Streichern jegliche „singende“ Formulierung, und der Blechbläserchoral zu Beginn und am Ende des langsamen Satzes, jener überraschende Hauch Wagner bei dem Brahmsianer Dvořák, erklingt hier nicht nur viel zu laut, sondern auch unbeholfen und ohne die an dieser Stelle eigentlich selbstverständliche Homogenität. Eine müde Leistung das Ganze, und da der Schallplattenmarkt Dutzende besserer Interpretationen bereithält, war dieser Einstand des inzwischen schon viel zu hoch gelobten Dirigenten mit seinem neuen Orchester eine Fehlanzeige.

Hartmut Lück



Die vierzehnte Planetenreise.



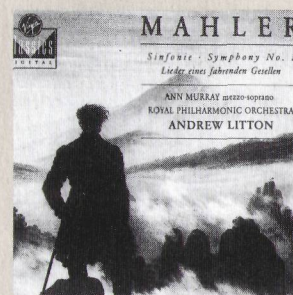
Holst, Die Planeten; Tanglewood Festival Chorus, Boston Pops Orchestra, John Williams;
Philips CD 420 177-2 (WD: 59'48'') DDD
LP 420 177-1 (I S 30) DDA
Aufnahmedatum: 1986
Klangbild: (CD) Blechbetont, sehr hell und plastisch.
Fertigung: Ohne Einwand.
Vergleichseinspielungen: Solti (Decca 6.43388), Karajan (Decca 6.43244 und DG 2532019), Dutoit (Decca 417 553-2), Ozawa (Philips 416 456-2).

Natürlich gebührt auch dem Populären ein Platz in der Riege der Neueinspielungen – zumal wenn sich damit Orchesterbrillanz und klangfarbliche Opulenz so hervorragend demonstrieren lassen wie bei Gustav Holsts „Planeten“-Suite. Aber ob da tatsächlich noch Möglichkeiten der Weiter- und Neudeutung liegen können, wo bereits dreizehn routinierte Vorgänger (so der aktuelle Katalogstand) das Feld der interpretatorischen Möglichkeiten weitestgehend abgesteckt haben?

Spektakuläres konnte man nach Solti, Karajans, Dutoits und Ozawas Aufnahmen des spätromantischen Astrologie-Exkurses also kaum mehr erwarten; umso mehr nimmt deshalb die Genauigkeit für sich ein, mit der John Williams und sein Orchester den Notentext wiedergeben. Solti extreme dynamische Spannungen innerhalb der einzelnen Sätze werden zwar nicht erreicht (und offensichtlich auch gar nicht angestrebt), doch gelingt Williams dafür ganz ausgezeichnet die Nachzeichnung der dramatischen Bögen, die Abstufung der Stimmungs- und Rhythmuswechsel („Uranus“, „Merkur“) und der Kontrast von Ruhe und Bewegung zwischen den einzelnen Stücken. Auf aufnahmetechnischer Seite wurde der Schwerpunkt auf den hellen Bläserklang gelegt; insgesamt jedoch wirkt das Klangbild ausgeglichen, ohne eine zeitweilige Tendenz zum allzu Glatten leugnen zu können. *Susanne Benda*



Ein Beispiel extremer Dynamik.



Mahler, Lieder eines fahrenden Gesellen, Sinfonie Nr. 1 D-Dur; Ann Murray (Mezzo-Sopran), Royal Philharmonic Orchestra, Andrew Litton;
Virgin Classics/BMG-Ariola CD 208 908 (WD: 70'59'') DDD
Aufnahmedatum: 1987
Klangbild: Transparent, weites Panorama, große Raumdimension; trotz weiter Distanz der Solistin gut ausbalanciert.
Fertigung: Einwandfrei.

Daß die „Lieder eines fahrenden Gesellen“, die der 23jährige Mahler unter dem Einfluß einer unglücklichen Liebe schrieb und die somit autobiographischen Charakter haben, dem personellen Rollenverständnis der Sänger vorbehalten bleiben sollten, ist aus dem Text nicht zwingend abzuleiten. Die ursprüngliche Besetzung spricht freilich dafür. Gleichwohl spiegelt das derzeitige Plattenrepertoire die heute übliche Praxis, diese Lieder auch Sängerinnen zu überlassen. Die vielseitige Mezzo-Sopranistin Ann Murray „objektiviert“ nicht nur als Frau, sondern auch durch ihre schlanke, im Ausdruck dezente, musikalisch feinfühlig Tongebung den Gehalt der scheinbar naiven Lieder. Bewußter Verzicht auf Überbetonung der Textausdeutung sichert dieser Interpretation einen künstlerischen Rang, der sich in der subtilen Darstellung erfüllt. Dieser Grundhaltung fügt sich das zurückhaltend sekundierende Orchester, das sich in dynamischer Hinsicht (zugunsten der Textverständlichkeit) zurückhält. Das ändert sich im Verlaufe der Sinfonie. Die Aussteuerung erreicht Stärkegrade (von ungebremsten Paukenschlägen abgesehen), die zwar demonstrieren, was Klangtechnik in extremen Positionen zu leisten vermag – dies aber auskosten scheint ohne Nachregulierung des Lautstärkereglers wohl nur (schwerhörigen) Besitzern von Einfamilienhäusern möglich zu sein. Belästigt man das Piano als Piano (und läßt es nicht ins „Nichts“ verschwinden) und hält an der Lautstärkeregelung unverändert auch an Fortissimostellen fest, so zeigt sich zwar die ganze klangliche Spannweite des Orchestersatzes – allerdings nur bei gebotener Toleranz etwaiger unfreiwilliger nachbarlicher Zuhörer. Imponierend, was moderne Digitaltechnik zu leisten imstande ist, da Verzerrungen irgendwelcher Art nicht festzustellen sind – für den normalen „Hausgebrauch“ bestehen beim Abspielen dieser CD aber doch erhebliche Bedenken. *Gerhard Wienke*



Menschliche Musikmaschine.



Mozart, Sinfonien Nr. 29 A-Dur KV 201, Nr. 39 Es-Dur KV 543; Berliner Philharmoniker, Herbert von Karajan;
DG CD 423 374-2 (WD: 54'05'') DDD
LP 423 374-1 (I S 30) DDA
Aufnahmedatum: 1987
Klangbild: (CD) Breit, recht üppig, der Interpretation angemessen.
Fertigung: Einwandfrei.

Mozarts Sinfonien, so heißt es, seien schwierig darzustellen. Vielleicht deswegen, weil sie so ausgewogen, so „klassisch“ komponiert sind, daß sich an ihnen die stilistische Position des Interpreten schonungslos offenbart? Tatsächlich: Karajans Musizierstil läßt sich an diesen beiden Sinfonien, die er nun zum dritten (Nr. 29) und vierten (Nr. 39) Mal eingespielt hat, so repräsentativ wie selten studieren.

Karajan zeigt sich als später Sachwalter der Neuen Sachlichkeit, eines Interpretationsstils, der in den zwanziger Jahren für eine klangästhetische Revolution sorgte. Gewiß, die Adagio-Einleitung der Es-Dur-Sinfonie ist dämonisch aufgeladen, aber es dominiert ein Merkmal der damals gepriesenen musikalischen Objektivität: die Unerbittlichkeit des Binnentempos – solange, wie in der Partitur keine Tempoänderung angegeben ist. Wir hören höchst artifizell-mechanistisches Musizieren! Die Berliner Philharmoniker, wie gewohnt mit wattigem, opulentem und die Streicher bevorzugenden Mischklang (bei dem, ganz im Gegensatz zu Harnoncourt, die Trompeten völlig in den Bläserklang integriert sind), spielen wie eine Maschine. Interaktion zwischen den Orchestergruppen findet nicht statt, alle Spieler sind einer fortlaufenden Linie untergeordnet, und die Agogik ist demzufolge auf ein Mindestmaß beschränkt. Das ist freilich nichts neues und läßt sich bei den meisten Karajan-Platten hören, doch selten so deutlich. Karajan verbindet einen traditionellen Klangkörper mit traditionellen Interpretationsentscheidungen (beispielsweise bei der Wiederholungsfolge Menuett-Trio) und mit einem übergeordneten ästhetischen Konzept, dessen technologische Konsequenz der Synthesizer wäre. Daß er – anders als zuvor – in den Sätzen in Sonatenhauptsatzform die Exposition wiederholt, ist, so vermute ich, ein Tribut an die Käuferpsychologie – musikdramaturgisch zwingend sind die nahezu identisch gespielten Wiederholungen ohnehin nicht. Aber auf diese Weise ist mehr Musik auf der CD, und es soll ja Käufer geben, deren Auswahlkriterium die Minutenzahl ist. *Martin Elste*

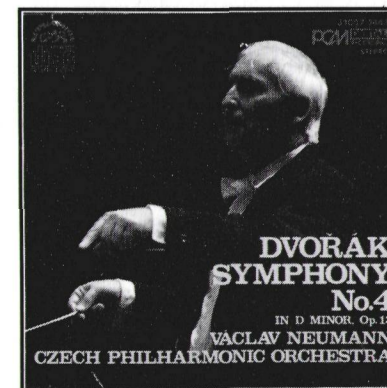


SUPRA GmbH
Paul-Ehrlichstr. 2
D-6057 Dietzenbach

Vertrieb:

DIVOX GmbH
D-7888 Rheinfelden
DIVOX AG
CH-4310 Rheinfelden

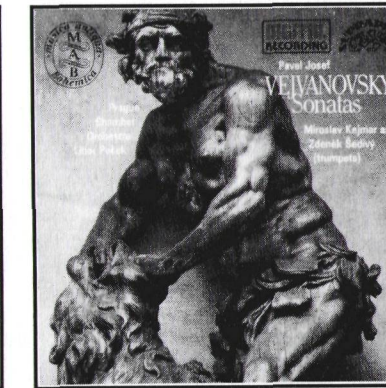
SUPRAPHON – neu im DIVOX – Sortiment



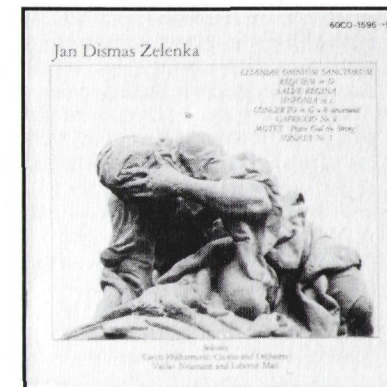
SUPRAPHON 33C37-7442



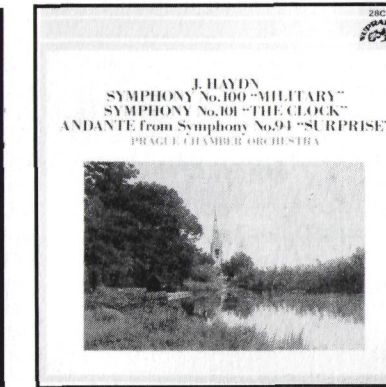
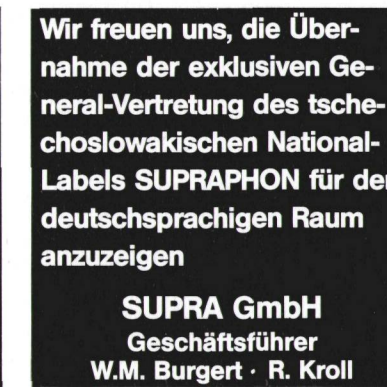
SUPRAPHON 10 3426-2 131



SUPRAPHON 10 3593 – 2 031



SUPRAPHON 60CO-1596-97



SUPRAPHON 28C37-7

Wir freuen uns, die Übernahme der exklusiven General-Vertretung des tschechoslowakischen National-Labels SUPRAPHON für den deutschsprachigen Raum anzuzeigen
SUPRA GmbH
Geschäftsführer
W.M. Burgert · R. Kroll

SUPRAPHON

“GEMS”



die preiswerte
Serie mit
Werken grosser
Meister



SUPRAPHON 2 SUP 0003

DVOŘÁK

Symphonie Nr. 9 e-moll
“Aus der Neuen Welt”
Symphonische Variationen
für Orchester
Tschechische Philharmonie
Vaclav Neumann
SUPRAPHON

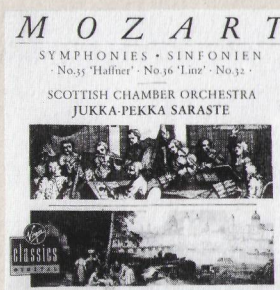
Erhältlich im
guten
Fachgeschäft

Verlangen Sie unseren Supraphon-Katalog

KONZERTE



Geniestreich
eines jungen
Dirigenten.



Mozart, Sinfonie Nr. 31 G-Dur KV 318, Nr. 35 D-Dur KV 385 (Haffner), Nr. 36 C-Dur KV 425 (Linzer); Scottish Chamber Orchestra, Jukka-Pekka Saraste; Virgin Classics/BMG-Ariola CD 208 907 (WD: 68'58'') DDD

Aufnahmedatum: 1987

Klangbild: Zu wenig präsent, mehr Transparenz wäre wünschenswert, natürlich.

Fertigung: Einwandfrei.

In dieser Einspielung stellt sich der 1956 geborene Finne Jukka-Pekka Saraste als einer der wenigen Dirigenten vor, die wirklich in Sachen Mozart etwas zu sagen haben. Das Schottische Kammerorchester musiziert unter seiner Stabführung gleichsam solistisch. So verstehen es die Violinen, jede Note anders zu gewichten, im Piano die Töne abzuschattieren, schnelle Passagen konturenscharf und mit nervigem Impuls zu spielen. Doch – und das zeichnet diese Interpretation aus – Saraste verliert sich nicht in filigraner Detailarbeit, sondern verbindet diese mit einem Sinn für Spannungen und Kontraste im Großen. Er setzt dramatische Akzente, läßt aufwühlende Klänge in all ihrer Schwere wirken. So musiziert, wirken die „Haffner“- und „Linzer“-Sinfonie geistvoll sprühend, temperamentvoll, reich an ton- und klangmalerischen Farben und voller Dynamik.

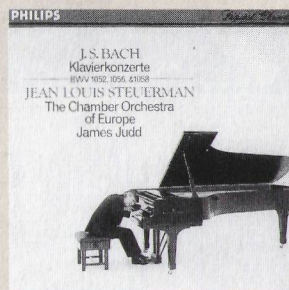
Mozart wird hier weder nur als apollinisches Rokoko-Wunderkind noch allein als vor-Beethovenscher oder vorromantischer Sinfoniker dargestellt, sondern in seiner ganzen Komplexität erfaßt. Seine Musik erfordert – so gespielt – konzentriertes Hinhören, ein ständiges Gefaßtsein auf Überraschungen.

Das Klangbild dieser Einspielung könnte etwas mehr der Impulsivität der Musiker entsprechen, also klarer und prägnanter sein und sollte im Fortebereich etwas besser die Transparenz wahren. Doch abgesehen davon befriedigt das hier gebotene dynamische und klangliche Spektrum und wird der musikalischen Interpretation gerecht.

Franzpetar Messmer



Unverbindlich.



Bach, Klavierkonzerte d-Moll BWV 1052, g-Moll BWV 1058 und f-Moll BWV 1056; Jean Louis Steurman (Klavier), Chamber Orchestra of Europe, James Judd; Philips CD 420 200-2 (WD: 44'58'') DDD LP 420 200-1 (1 S 30) DDA

Aufnahmedatum: 1986

Klangbild: (CD) Transparent und ausgewogen.

Fertigung: Einwandfrei.

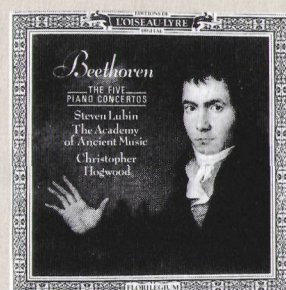
Der 1949 geborene Brasilianer Jean Louis Steurman führt in Deutschland ein merkwürdiges Künstlerdasein. Von der Philips zumindest als Bach-Spieler kräftig in das Bewußtsein der Schallplatteninteressenten gebracht, ist er dem Konzertpublikum bisher praktisch unbekannt geblieben. Ein Pianist als Zögling spezifischer Promotion?

Die Rechtfertigung solcher Gunst ist eigentlich immer noch zu erweisen: Die neue Platte mit Bachs Klavierkonzerten in d-Moll, g-Moll und f-Moll zeigt das bereits von den Solo-Platten her bekannte Bild. Einem schlanken, mitunter ausgedünnten Klavierton gesellt sich ein gelockertes, durchaus spielfreudiges Passagenspiel bei, das kaum irgendwo manuelle Mühe zu kennen scheint, aber die Möglichkeiten des modernen Flügels nur anreißt, nie wirklich ausspielt.

Sicher hat die Präzision des Spiels sympathische Züge, trägt die Gelöstheit der Darstellung insgesamt zu einer auf dem Flügel nicht leicht zu erzielenden Transparenz bei, doch bleiben letztlich ein paar Unerfülltheiten hörbar. Allzu sehr bremst Steurman den spezifischen Ausdruck seines Instruments, zu selten wagt er einen wirklichen agogischen Eingriff in das Spielgeschehen. So herrscht insgesamt der Eindruck unverbindlicher Behendigkeit im Pianistischen vor, die sich deutlich am Cembalo orientiert, dessen Farbigkeit aber nicht vergessen macht.

Das Chamber Orchestra of Europe begleitet unter James Judd aufmerksam und präzise. Die Balance der Instrumente ist – auch aufnahmetechnisch – vorbildlich gelungen.

Nikolaus Deckenbrock



Beethoven, Die fünf Klavierkonzerte; Steven Lubin (Hammerflügel), The Academy of Ancient Music, Christopher Hogwood; Decca 3 CD 421 408-2 (WD: 165'28'') DDD LP 6.35786 (3 S 30) DDA

Aufnahmedatum: 1987

Klangbild: (CD) Nicht übermäßig transparent, im Orchestertutti zu direkt, Balance zwischen Soloinstrument und Orchester problematisch.

Fertigung: Ohne Fehler.

Die Verschleißtendenzen des Repertoirebetriebs – im Konzert wie auf Schallplatte – sind unüberseh- und unüberhörbar. Claudio Abbados jüngst veröffentlichte Konzertmitschnitte der Beethoven-Sinfonien mit den Wiener Philharmonikern waren ein weiteres markantes Beispiel in der jüngeren Schallplattengeschichte für zu schnelles, offenbar recht unmotiviertes Produzieren. Die Einspielungen haben keine überragende künstlerische Qualität, obwohl ein hochrangiges Ensemble zur Verfügung steht. Zeitlos-kompetente Beethoven-Deutungen wie sie beispielsweise von Erich Kleiber, Klemperer, Leibowitz oder auch Szell auf Platte dokumentiert sind, „legendarische Aufnahmen“ also, an denen sich auch spätere Generationen noch als Maßstab orientieren haben und weiterhin orientieren werden, lassen sich offenbar immer seltener verwirklichen. Die Verhältnisse -, sie sind nicht so. Doch nun zu den vorliegenden Klavierkonzerten von Beethoven. Ob man in zwanzig, dreißig oder mehr Jahren diese Produktion von Christopher Hogwood und seiner nunmehr fünfzehn Jahre bestehenden Academy of Ancient Music noch als Vergleichsmaßstab heranziehen wird, sei dahingestellt. Fest steht jedoch, daß es Hogwood im Verein mit dem in New York geborenen Musikwissenschaftler und Spezialisten für alte Tasteninstrumente, Steven Lubin, gelungen ist, als Erster eine Gesamtaufnahme der fünf Klavierkonzerte von Beethoven auf Originalinstrumenten vorzulegen. Auch der Solopart wird also auf einem historischen Instrument bzw. auf Kopien verschiedener Hammerflügel der Beethoven-Zeit gespielt.

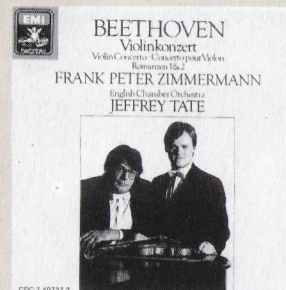
Was heißt „original“ und was ist „authentisch“? Wir wollen diese unter musikhistorischen und aufführungspraktischen Gesichtspunkten häufig diskutierte und in letzter Konsequenz selten verlässlich beantwortete Frage an dieser Stelle nicht

noch einmal erörtern. Die Einspielungen der fünf Konzerte werfen gleichwohl alle in diesem Zusammenhang stehenden Ungereimtheiten von neuem auf, allein schon was die instrumentale Ausgewogenheit, also das richtige bzw. musikalisch vernünftige und vertretbare Verhältnis zwischen Soloinstrument und Orchester betrifft. Hogwood entfaltet meines Erachtens mit der Academy zum Teil einen Klang von geradezu bombastischer Intensität, der gegenüber dem relativ zarten Klavierton des Hammerflügels in eine Dimension hineinwächst, die im Grunde genommen geradezu nach einem Steinway ruft. Die Kräfteverhältnisse scheinen mir nicht nur im c-Moll-Konzert, sondern auch an anderer Stelle dieses Aufnahmezyklus eklatant aus dem Lot. Mit dieser Kritik soll freilich nicht darüber hinweg geredet werden, daß es Hogwood und Lubin durchaus verstehen, für ihre Beethoven-Sicht einzunehmen. Die Gestaltung der Tempi, der Phrasierung und der Dynamik sind auf Plastizität und Prägnanz hin angelegt, man konzentriert sich auf einen nuancenreichen Vortrag und bedient sich darüber hinaus im Verlauf der Aufführung dieses Werkkomplexes auch des dramaturgischen Kniffs, seitens der Klangcharakteristik und des Tonvolumens voneinander abweichende Instrumente für die Ausführung des Soloparts heranzuziehen. Generell bleibt bei einer so ambitionierten Schallplattenproduktion wie dieser aber unter anderem zu bemängeln, daß im Falle des Hammerflügels keine wirklichen Originalinstrumente herangezogen wurden, sondern Kopien, die klanglich selbstverständlich mit den Originalen der Beethoven-Zeit aufgrund baulicher Abweichungen, anderer Materialien etc. keineswegs übereinstimmen. Dies trifft übrigens auch auf das Klangbild des Instrumentalensembles zu, das – ganz abgesehen von entscheidenden Fragen der Besetzungsstärke – in seiner Zusammensetzung mehrheitlich von Kopien oder umgebauten Instrumenten getragen wird. Authentizität – wie könnte es anders sein – also auch hier wieder einmal nur näherungsweise, sozusagen retuschiert, aber als ungeprüftes Qualitätssiegel offenbar immer noch ein unschlagbares Verkaufsargument.

Stefan Mikorey



Mit Sinn für Proportionen der eine, lastend schwer der andere.



Beethoven, Violinkonzert; Frank Peter Zimmermann (Violine), English Chamber Orchestra, Jeffrey Tate; EMI CD 7 49737 2 (WD: 62'22'') DDD LP 7 49737 1 (1 S 30) DDA

Aufnahmedatum: 1987

Klangbild: (CD) Durchsichtig, räumlich, natürlich.

Fertigung: Einwandfrei.

Beethoven, Konzert für Violine und Orchester D-Dur op. 61, Romanzen für Violine und Orchester Nr. 1 G-Dur op. 40 und Nr. 2 F-Dur op. 50; Frank Peter Zimmermann (Violine), English Chamber Orchestra, Jeffrey Tate; EMI CD 7 49737 2 (WD: 62'22'') DDD LP 7 49737 1 (1 S 30) DDA

Aufnahmedatum: 1987

Klangbild: (CD) Durchsichtig, räumlich, natürlich.

Fertigung: Einwandfrei.

Beethoven, Konzert für Violine und Orchester D-Dur op. 61, Romanzen für Violine und Orchester Nr. 1 G-Dur op. 40 und Nr. 2 F-Dur op. 50; Shlomo Mintz (Violine), Philharmonia Orchestra, Giuseppe Sinopoli; DG CD 423 064-2 (WD: 64'20'') DDD LP 423 064-1 (1 S 30) DDA

Aufnahmedatum: 1986, 1987

Klangbild: (CD) Voll, weich, räumlich, mäßig transparent.

Fertigung: Einwandfrei.

Vergleichseinspielungen: Francescatti (CBS MK 42018), Heifetz (RCA RD 85756, RD 85402, DPS 2006/Romanzen), Hoelscher (EMI CD 7 69098, CD 7 47427 2/Romanzen), Menuhin (EMI CD 7 47119 2, SXLP 30249/Romanzen).

Beethovens Violinkonzert gehört zur Pflicht jedes arrivierten Geigers. Das Werk ist und bleibt Prüfstein musikalischer Reife. Nicht um die Bewältigung geigentechnischer Probleme geht es hier, sondern um Fragen der Gestaltung, um die Fähigkeit zur Beherrschung großer Formen, um die sinngebende Verknüpfung von Struktur und Inhalt. Besonders der ausgedehnte, über zwanzigminütige Kopfsatz, welcher den sinfonischen Schwerpunkt des Werkes bildet, stellt die meisten Interpreten vor erhebliche gestalterische Probleme. Oft bricht hier der Spannungsbogen ab, der Puls des eröffnenden Paukenmotivs

verliert seine treibende Kraft. In ähnlicher Weise ist auch der zweite Satz immer wieder von Zerdehnung und Zerfall bedroht. Die Tempowahl ist hier die zentrale Frage der Interpretation.

Wie sehr ein schnelles, raffendes Tempo Charakter und Aussage bestimmt, vor allem des ersten Satzes, zeigen besonders die Beethoven-Interpretationen von Heifetz. Er benötigt für das „Allegro ma non troppo“ bis zum Beginn der Solokadenz lediglich 16 Minuten und 51 Sekunden (zweite Aufnahme mit Munch). Das ist sicherlich ein extremer Wert. Aber auch das gestraffte Spiel von Francescatti (19'16'') und Hoelscher (19'20'') verdeutlicht die erschellende, strukturlärende Wirkung schnellerer Tempi. Shlomo Mintz (21'11'') und Frank Peter Zimmermann (20'12'') haben sich für vergleichsweise langsame Tempi entschieden. Hierin liegt auch die einzige Gemeinsamkeit dieser beiden Neueinspielungen, welche sich in allen anderen Punkten grundsätzlich unterscheiden.

Mintz' Interpretation wirft mehr Fragen auf, als sie Antworten gibt. Tastend, fast beiläufig, intoniert er den Einstieg in den Solopart des Kopfsatzes. Im ersten und vor allem im zweiten Satz droht die Entwicklung zugunsten eines fast meditativen Verweilens zeitweise zum Stillstand zu kommen. Mintz gestaltet agogisch ungewöhnlich frei und eigenwillig, in den Kadenzgeraden geradezu lässig und seltsam unmotiviert. Mit üppigem Ton, im Forte oft mit stark forciertem Bogendruck, zeichnet er Linien und Phrasierungsbögen, die manchmal improvisatorische Züge besitzen und eingefahrene Hörgewohnheiten herausfordern.

Auch die Violinromanzen leiden unter Zerdehnung und tonlicher Übersättigung. Vor allem das vielstrapazierte F-Dur-Werk, für welches Mintz über zwei(!) Minuten mehr Spielzeit als Hoelscher und über eine Minute mehr als Zimmermann benötigt, erstickt im träge fließenden, voluminös aufgeblasenen Klang.

Zimmermanns Interpretation folgt einem eher konventionellen Grundmuster. Neben ihr wirkt Mintz' Deutung fast verfremdet. Zimmermann weiß genau, was er will, die Konzeption steht von Anfang an. Sein Spiel zeigt Tempokonzanz und rhythmische Festigkeit. Überlegte Phrasierung und organischer Melodieaufbau, deutliche Artikulation und bewußt gesetzte Akzente sind bei ihm Elemente einer klar nachvollziehbaren strukturellen Gliederung. Dabei ist Zimmermanns Ton schlanker und gespannter als derjenige von Mintz. Betont solistisch und mit einem dramaturgischen Ablauf, welcher den Hörer keinen Augenblick aus der Spannung entläßt, gestaltet Zimmermann die Solokadenzen. Die Violinromanzen, vor allem die zweite, nimmt er rascher und tonlich zurückhaltender.

Ebenso wie das Spiel der Solisten weist auch die Behandlung des Orchesterparts Gegensätzlichkeiten auf. Dem üppigen Ton von Mintz entspricht der opulente, durch Hall vergrößerte Klang des Philharmonia Orchestra. Hier leiden Transparenz und Präzision, da Sinopoli ohnehin einen integrierenden Vollklang anstrebt. Tate zeigt dagegen mehr Sinn für eine präzise, aber diskreter und feiner zeichnende Behandlung des Orchesterparts. Das kleiner besetzte English Chamber Orchestra reagiert wendig und sensibel.

Norbert Hornig