

ERLÄUTERUNGEN

Die Beurteilungszeichen neben der Kurzcharakteristik der besprochenen Schallplatten bedeuten:

- ☐ Schallplattenveröffentlichung von Werken, die auch in anderen Aufnahmen vorliegen.
- ☒ Schallplattenveröffentlichung, die mindestens ein Werk enthält, das in der vorausgegangenen Ausgabe der deutschen Schallplattenkataloge nicht anzutreffen war.
- ★ Schallplattenveröffentlichung, die nach Meinung des Rezensenten unabhängig von ihrem künstlerischen Rang von besonderer Bedeutung für das Repertoire ist.
- ★ Schallplattenveröffentlichung von besonderer interpretatorischer Bedeutung.
- ★ Schallplattenveröffentlichung von besonderer interpretatorischer Bedeutung, die mindestens ein Werk enthält, das in der vorausgegangenen Ausgabe der deutschen Schallplattenkataloge nicht anzutreffen war.
- ☐ Steht der Kreis des Beurteilungszeichens in einem Quadrat, so weist dies auf eine hervorragende technische Qualität der betreffenden Schallplatteneinspielung hin.

Nach der Schallplattennummer findet man in Klammern eine Buchstaben-Zahlenkombination. Die erste Zahl zeigt, wieviele Schallplatten die Veröffentlichung umfaßt, die zweite Zahl gibt den Durchmesser der Schallplatten in cm an.

Die Buchstaben bedeuten:

S: Stereo-Fassung, die auch mono abspielbar ist.

M: Mono-Fassung

SE: Mono-Aufnahme, die nachträglich auf elektronischem Wege quasi-stereophonisch aufbereitet wurde.

Q: Quadro-Fassung, die auch stereo und mono abspielbar ist.

Alle Aussagen zu den Punkten Klangbild und Fertigung basieren auf Abhörergebnissen mit dem Rezensionsexemplar über die qualitativ hochwertige Wiedergabeanlage des jeweiligen Rezensenten.

Neuveröffentlichungen ORCHESTERWERKE

☐ Keine rechte Alternative zu Carlos Kleibers „Siebenter“, dennoch als sog. historische Einspielung interessant.

BEETHOVEN, Sinfonie Nr. 7 A-Dur; Collegium Aureum, Franzjosef Maier;

EMI 1 C 067-99 872 T (1 S 30) Digital

Aufnahmedatum: 1981

Klangbild: Gedeckt, nicht recht präsent, in der Dynamik beschränkt.

Fertigung: Zufriedenstellend.

Vergleichseinspielungen:

Carlos Kleiber (DG 2530706)

In regelmäßigem Abstand verunsichert das Collegium Aureum unser von philharmonischer Tradition geprägtes Bild der Werke Beethovens. Mit 2 Flöten, 2 Oboen, 1 Klarinette, 2 Fagotten, 2 Hörnern und 2 Naturtrompeten, 11 Violinen, 3 Bratschen, 2 Celli und 2 Kontrabässen präsentiert uns nun dieses Ensemble unter seinem Konzertmeister Franzjosef Maier die siebente Sinfonie, nachdem unter der gleichen Besetzung schon die „Eroica“ und das 4. Klavierkonzert erschienen waren.

Für die siebente Sinfonie ist das Ergebniseherer-nüchternd. „Apotheose des Tanzes“ hat Richard Wagner das Werk genannt. Aber weder von Tanz noch gar von seiner Apotheose kann hier die Rede sein. Es ist vielmehr ein stures Kleben am Notentext, ohne jeden rechten drive, ohne Glanz, ohne den starken Überschwang, der das ganze Werk prägt. Und es ist enttäuschend, wie lustlos hier an eine Partitur herangegangen wird. Man vergleiche mit der zugegebenermaßen idealen, in allen Punkten stimmigen Einspielung unter Carlos Kleiber oder mit der wirklich apothetischen Konzertaufnahme unter Sergiu Celibidache. Die Enttäuschung über die vorliegende Aufnahme wird nur noch größer.

Gewiß werden alle Wiederholungsgespielt. Dafür dauert die Sinfonie dann gleich 43 Minuten, die nur selten erfüllt sind. Bleibt allein die sog. historische Besetzung. Aber es ist zu bezweifeln daß in einem Konzert, in dem auch Wellington's Sieg oder die Schlacht bei Victoria aufgeführt wurde, ein derart reduziertes Ensemble zur Verfügung stand. Vielmehr muß man annehmen, daß gerade die „Siebente“ von diesem Konzert am 8.12.1813 profitiert hat und mit einem entsprechend großen Apparat uraufgeführt wurde. Das zum Einen. Zum Anderen sollte man nicht aus den Augen verlieren, wie sich die Hörgewohnheiten bis heute geändert haben. Darüber geht das Collegium Aureum wie auch andere Ensembles wie der Concentus musicus Wien, der uns jüngst Mozart-Sinfonien nach seiner Façon vorlegte, souverän hinweg.

Betrachten wir also, abgesehen von allen Bedenken, einmal, was an Positivem dieser Einspielung abzugewinnen ist. Da sind vor allem die Bläser, die sog. Harmonie, die gegenüber einem stark reduzierten Streicherkörper sehr gut und schön zum Klingen kommen. Das ist ja der Nachteil der Entwicklung der Aufführungspraxis, daß sie uns mit einem Streicherkörper von ca. 50 Instrumenten die Bläser stark hat in den



Franzjosef Maier

Hintergrund drängen lassen. Das ist auch das Plus der Aufnahme des Collegium Aureum. Ob es ein Plus ist, wenn sämtliche Wiederholungen gespielt werden, bleibe dahingestellt. Schließlich bleibt noch das Trio des Scherzos. Maier nimmt es fast genauso langsam wie alle in der philharmonischen Tradition Verhafteten. Daß es schneller auch gut klingt, hat Toscanini schlagend bewiesen.

Richard Häuser



Karl Böhm's letzte „Neunte“.

BEETHOVEN, Sinfonie Nr. 9 d-Moll op. 125; Jessye Norman (Sopran), Brigitte Fassbaender (Alt), Plácido Domingo (Tenor), Walter Berry (Bariton), Konzertvereinigung Wiener Staatsoperchor, Walter Hagen-Groll, Wiener Philharmoniker, Karl Böhm;

DG 2741009 (2 S 30) Digital

Aufnahmedatum: 1981

Klangbild: Sehr räumlich, klangfarbenintensiv, präsent.

Fertigung: Einwandfrei.

Vergleichseinspielung:

Böhm (DG 2721080)

Im „Bielefelder“ 2/1981 ist Karl Böhm mit drei Einspielungen der „Neunten“ von Beethoven vertreten. Bei einer weiteren Neuauflage des Werkes wird es sich ein Dirigent gerne gefallen lassen, wenn der Hörer nach den Beweggründen fragt. Böhm – der diese Aufnahme mit den Wiener Philharmonikern im Todesjahr 1981 beendete –, ist im hohen Alter zu bemerkenswerten interpretatorischen Schlüssen gekommen. Als Strauss-Dirigent – ich denke an die Salzburger „Ariadne“-Aufführung – bestand er auf ein nerviges, ja harsches Klangbild, das sich vom weichen Flaum namhafter Kollegen überraschend abhob. Böhm ging in seinen letzten Jahren keinesfalls den Weg des geringsten musi-

FONO-KRITIK

Scherzi. Ihnen fehlt einfach der richtige Pfiff. Die achte Sinfonie ist schließlich das letzte der großen Spätwerke, dem sich Barenboim zuwendet und beansprucht deshalb besonderes Interesse. Die Einspielung bestätigt im wesentlichen alles bisher Gesagte. Im ersten Satz gelingen die beruhigten Strecken der Überleitungen und des zweiten Themas sehr gut, während sich bei Steigerungsstrecken wie etwa in der Durchführung ab T. 210 treibende Crescendi und Tempobeschleunigungen bemerkbar machen, die Barenboims Neigung zur Akzentuierung der dramatischen Aspekte nochmals belegen. Auch beim Adagio mag solche treibende Ungeduld mancherorts stören. Dennoch versteht es Barenboim vielfach, die Musik wirklich gleichmäßig strömen zu lassen und sich an den glänzenden Höhepunkten genügend Zeit zu nehmen. Das Scherzo wirkt besser als in den Frühsinfonien, wenngleich auch nicht gerade sehr temperamentvoll. Barenboim nimmt das Allegro moderato wörtlich, um den stählernen Klang der Bläsaussätze hervorzukehren, weniger die hier vorhandenen rhythmischen Impulse. Im Finale hat Bruckner mehrmals Metronomangaben geliefert, die in der vorliegenden Aufnahme gern zum schnelleren Tempo hin überschritten werden. Dies bekommt dem wichtigen Finalsatz – dem letzten, den Bruckner vollenden konnte – allerdings sehr gut. Einige zusätzliche Takte gegenüber der Fassung der neuen Gesamtausgabe lassen an dieser Stelle die Frage aufkommen, warum gerade dieses Werk in der früheren Ausgabe von Robert Haas eingespielt wurde, der die beiden Fassungen des Stückes vermischte, während man sich sonst größtenteils an die neue Edition hält.

Einige Erläuterungen dazu im Begleitheft hätten den konzentrierten Text von Hans-Günter Klein gut ergänzt. Der Schluß der Sinfonie ist nochmals bezeichnend für die Gesamthaltung der vorliegenden Aufnahme. Die Erscheinung des Hauptthemas aus dem ersten Satz wird nicht zu einer pompösen Apotheose, sondern eher musikalisch zur Schlußstretta. In dieser Interpretation sind zwar keine Neuigkeiten zu finden, aber viele gelungene Partien von großer Ruhe oder auch dramatischer Steigerung – Anteilnahme des Interpreten ohne grüblerische Deutungsversuche.

Andreas Jaschinsky

Holsts „Planeten“ in eher verhangenem Licht, technisch nicht auf der Höhe!

HOLST, „The Planets“ („Die Planeten“) op. 32; Ambrosian Singers, John McCarthy, Philharmonia Orchestra London, Simon Rattle; EMI 067-43 028 T (1 S 30) Digital
Aufnahmedatum: 1981
Klangbild: Leicht distanziert, nicht präsent genug, wenig offen oder räumlich.
Fertigung: Rauschen.
Vergleichseinspielungen: Sargent (EMI SIT 60025) Steinberg (DG 2530 102) Karajan (DG 2532 019)

Nachdem Gustav Holsts „Planeten“-Suite vor Jahren in einigen Aufnahmen vorhanden war, dann aber verschwand, scheint sie nun, da es offenbar gilt, sie mit digitaler Technik aufzunehmen, wieder Konjunktur zu haben. Anders ist das Erscheinen mehrerer Neuaufnahmen nicht zu erklären. Etwa zur gleichen Zeit kommen

Interpretationen von Karajan, Rattle, Ozawa und neuerdings Maazel heraus. Die vorliegende Einspielung mit dem Philharmonia Orchestra unter dem jungen Dirigenten Simon Rattle ist dabei eher enttäuschend. Das mag vor allem an der unzureichenden klanglichen Präsentation liegen. Diese Aufnahme, die ja immerhin mit den modernsten technischen Mitteln entstanden ist, überzeugt weder in Präsenz, Offenheit, Räumlichkeit, Durchsichtigkeit noch in Vermittlung der Dynamik der Musik. Mir bleibt rätselhaft, wie man eine solche Aufnahme freigibt. Schon dem einleitenden Stück „Mars“ mit seinem pochenden Rhythmus, das nach dem Holz des Bogens geschlagenen Tönen, fehlt es an wirklicher Wucht und an klanglicher Finesse. Im zarten „Venus“-Adagio mit seinen Klangmalereien entsteht kein geheimnisvoller Ton. „Merkur“ klingt flirrend, das dem Stück innewohnende feine Stimmengewebe ahnt man mehr, als daß man es hört. Keineswegs makellos auch „Jupiter“: sicher ein „giocoso“-Ton, sicher sehr fließend genommen, doch ohne klangliche Süffigkeit für das Andante maestoso oder das Lento maestoso. Das Tamburin klingt wie elektronisch erzeugt (oder verfremdet). Am gelungensten erscheint „Saturn“ sowohl in der Interpretation wie im Klang, hier hört man auch den zarten Ton der Musik (vgl. die Harfen und die Pedalstimme der Orgel). „Uranus“ wird heftig, aber ohne Ausgelassenheit genommen, in „Neptun“ kommt die entrückte Stimmung, die der Frauenchor wortlos singend zu realisieren hätte, nicht recht heraus.

Die dynamischen Vorstellungen des Dirigenten sind einigermaßen restringiert, ein forte gerät schnell zum fortissimo, ein wirkliches pianissimo ist kaum zu hören. Rattle neigt zudem gelegentlich zur zu schnellen Steigerung von Tempo oder Lautstärke. Wer die „Planeten“ in einer raffinierten, spannenden, kontrastreichen und dabei nicht vordergründig auf Effekte setzenden Deutung hören will, der sollte die Neuaufnahme von Karajan oder die ältere Aufnahme von Steinberg wählen. Im übrigen aber gibt es, aus dem Jahre 1958 stammend und schon stereophon, eine mustergültige Einspielung mit dem BBC Symphony Orchestra unter Sir Malcolm Sargent – sie wird meiner Meinung nach dem Stück am meisten gerecht!

Helge Grünewald

„Langer Marsch“ durch Liszts Dichtungen mit langem Atem und einigen Höhepunkten.

LISZT, Vol. 1, „Les Préludes“, „Orpheus“, „Tasso“, „Lamento e Trionfo“, „Ce Qu'on Entend Sur La Montaigne“ („Berg-Sinfonie“), „Hunnenschlacht“, „Von der Wiege bis zum Grabe“, „Die Ideale“, „Festklänge“, Sinfonie zu Dantes „Divina Commedia“; Gerhard Bosse (Violine), Jörn Jacob Timm (Violoncello), Volker Arndt (Knabensopran), Mathias Eisenberg (Orgel), Thomanerchor Leipzig, Gewandhausorchester Leipzig, Kurt Masur; EMI 157-43 116/19 (4 S 30)
Aufnahmedatum: 1980

Klangbild: Nicht ganz einheitlich. Unterschiedlich präsent, offen, natürlich, durchsichtig. Meist unzulänglicher Paukenklang.

Fertigung: Gut.

Vergleichseinspielung:

Haitink (Philips 6709 005)

LISZT, Vol. 2, „Mazeppa“, „Hamlet“, „Hun-

aria“, „Heldenklage“, „Prometheus“, „Eine laust-Sinfonie in drei Charakterbildern“, „Zwei Episoden aus Lenas Faust“; Karl Suske (Violine), Klaus König (Tenor), Walter Heinz Bernstein (Orgel), Männerchor des Rundfunkchores Leipzig, Gerhard Richter, Gewandhausorchester Leipzig, Kurt Masur; EMI 157-43 120/23 (4 S 30)
Aufnahmedatum: 1980

Die beiden Kassetten, die EMI in Zusammenarbeit mit VEB Deutsche Schallplatten in Leipzig produziert hat, offerieren das Sinfonische Werk von Franz Liszt auf 8 Schallplatten – mit einem Orchester und einem Dirigenten, die anlässlich der Produktion der Werke für Klavier und Orchester (mit dem Pianisten Michel Beroff) ihre Kompetenz für Liszt bereits unter Beweis gestellt haben. Irgendwann einmal war eine solche Aufnahme offenbar fällig. Die Einspielung von Bernard Haitink mit dem London Philharmonic Orchestra liegt einige Jahre zurück, sie ist nicht vollständig, zum anderen legt er allseits grassierende, manchmal schon maristisch erscheinende Trend zu vermeintlich notwendiger Vollständigkeit ein solches Projekt regelrecht nahe. Ob es sich bezahlt macht, d. h. ob viele dieser Kassetten abgesetzt werden, bleibt abzuwarten. Verdient hätte es diese Fleißarbeit schon.

Eine ausführliche, auf jedes Werk eingehende Rezension würde den Raum erheblich sprengen. Wer sich mit den Werken auseinandersetzen will, der sei auf den insgesamt ausführlichen (nur manchmal etwas schwerfällig verfaßten) Begleittext von Michael Stegemann oder auf die Partituren der Werke verwiesen. Hier sollen einige Hinweise zu den Werken, zu deren Interpretation sowie zur technischen Qualität der Aufnahmen gegeben werden.

1. Beide Kassetten haben den Vorteil, daß sie einmal nicht nur die wenigen populären Orchesterwerke wie „Les Préludes“, „Mephisto-Walzer“ oder „Mazeppa“ präsentieren, sondern einen maßgeblichen Ausschnitt des Lisztschen Œuvre überhaupt darbieten. So kann der interessierte Hörer anhand des vorgelegten Materials eine musikhistorische „Bildungsreise“ antreten, er kann verfolgen, wie Liszt sinfonische Dichtungen als Programmmusik konzipierte und kompositorisch umsetzte. Das ist freilich ein zeitraubendes und auch manchmal beschwerliches Unter nehmen, denn bei dem enormen „output“ an sinfonischen Dichtungen kann es nicht ausbleiben, daß die Werke von ganz unterschiedlicher Qualität sind. Das gilt übrigens nicht nur für die Musik, sondern auch für die ihr jeweils zugrundeliegenden Sujets. Zu bewundern ist die Produktivität des Komponisten Franz Liszt, nicht durchweg seine Originalität.

2. Sämtliche Interpretationen bewegen sich auf einem hohen bis sehr hohen Niveau, das Gewandhausorchester Leipzig braucht den Vergleich mit den bedeutendsten europäischen Orchestern nicht zu scheuen, was sein technisches Vermögen, seinen Klang und seine musikalische Kultur angeht. Darüberhinaus wird man den Musikern und ihrem Dirigenten sozusagen das Attribut „Überzeugungstäter“ geben dürfen, denn die Werke werden durchweg spürbar mit gleichem Eifer und Engagement gespielt und erklingen auch vollständig, d. h. ohne die Schnitte, die Liszt selbst vorgeschlagen hat. Kurt Masur besitzt als Dirigent nicht nur die Fähigkeit, Spannung im Orchester aufrecht zu erhalten, er bemüht sich auch, die stellenweise be-

drohliche Weitschweifigkeit und Länge der Lisztschen Diktion nicht noch durch agogische oder dynamische Unterstreichungen zu unterstützen. So strebt er da, wo es geboten scheint, einen vergleichsweise schlanken Klang an. Natürlich ist man von manchen Werken mehr, von anderen weniger angetan. Sind so langatmig ausufernde Stücke wie die „Berg-Sinfonie“, „Festklänge“, „Hamlet“ oder „Der nächtliche Zug“ selbst in engagiertem Einsatz zu retten? Ich glaube kaum.

Sehr gelungen sind die Interpretationen des „Tasso“ (mit seinen großen Antithesen), des „Prometheus“ (hier wird die reiche Polyphonie hörbar gemacht), der „Hunnenschlacht“ (die nur zum Teil als sublimiertes Gemälde der Schlacht zwischen den wilden Hunnen und den tugendhaft-edlen Christen in Szene gesetzt wird). Das bekannte, durch den Mißbrauch zur Nazi-Zeit kaum noch unvoreingenommen zu hörende „Les Préludes“ spielen die Leipziger, gegen die Klischeevorstellung, unpathetisch, schlank, „Orpheus“ erhält große Farbigkeit. „Mazeppa“, die Geschichte vom ukrainischen Helden, nimmt Masur eine Spur zu zahm, hier wäre etwas Aggressivität schon erlaubt gewesen. Ähnliches läßt sich für die Darstellung der „Faust-Sinfonie“ sagen: Im Kopfsatz fehlt nervöse Spannung, Erregtheit, im „Mephisto“-Satz das diabolische Moment, das „Andante mistico“ am Ende der Sinfonie wird zu rasch ruhig und kammermusikalisch gespielt. – Herausragendes Ereignis dieser Aufnahmen ist im übrigen die Interpretation der so gut wie nie aufgeführten Sinfonie nach Dantes „Divina Commedia“, nicht nur, weil das Werk bereits den anderen, von Pathos und Langatmigkeit freien Liszt zeigt, sondern auch, weil die Partitur dramaturgisch sehr stimmig umgesetzt wird – mit den Spannungen, die der erste Satz braucht, mit der Ruhe für den zweiten Satz und einem natürlich klingenden „Magnificat“ ohne übertrieben sakralen Ton.

3. Das Klangbild der Aufnahmen ist nicht einheitlich. Manche Werke klingen sehr offen, direkt, durchsichtig, man kann die Details heraushören (mustergültig in der „Dante-Sinfonie“, gelungen auch in der „Faust-Sinfonie“), anderen fehlt es an Offenheit, Natürlichkeit oder Transparenz (vgl. „Les Préludes“). Mit den Pauken hatten die Techniker offenbar ihre Schwierigkeiten; sie klingen durchweg verfärbt, wenig natürlich, oft genug mulmig und unklar. Die Aufnahmetechnik ist insgesamt gediegen, keineswegs aber aufregend. Vielleicht war dies ja auch die Absicht der Verantwortlichen: sich jenem zu breiten, zu satten, zu blühenden Klang zu verweigern, der schnell, zu schnell das Bild vom „Breitwandmusik“-Stil beschwören könnte.

Helge Grünewald

Die Bedeutung des Ereignisses (Konzert) kann die Platte nicht vermitteln.

MAHLER, Sinfonie Nr. 8 Es-Dur; Faye Robinson, Margaret Marshall, Hildegard Heichele (Sopran), Ortrun Wenkel, Hildegard Laurich (Alt), Mallory Walker (Tenor), Richard Stilwell (Bariton), Simon Estes (Baß), Figuralchor des Hessischen Rundfunks, Frankfurter Kantorei, Frankfurter Singakademie, Limburger Dom-Singknaben, Frankfurter Opernhaus- und Museumsorchester, Michael Gielen; CBS 79 238 (2 S 30)

Aufnahmedatum: 1981

Klangbild: Heterogen, teils nah, präsent, direkt, teils topfig, künstlich wirkend; nicht hinreichend transparent.

Fertigung: In Ordnung.

Vergleichseinspielungen:

Bernstein (CBS 77 234)

Ozawa (Philips 6769 069)

Diese Aufnahme war – freilich in einer anderen Besetzung (Solisten) – von der Plattenfirma schon voreilig vor der Aufführung stolz annonciert worden. Für die Augen- und Ohrenzeugen



Michael Gielen

des glanzvollen Konzertes zur Eröffnung der neuen alten Frankfurter Oper mag diese Aufführung der achten Sinfonie von Mahler ein herausragendes Ereignis gewesen sein, doch die Gunst der Stunde kann die Platte nur andeutungsweise vermitteln. Bei einem Mitschnitt des Jahres 1981 dürfte man mehr technische Qualität verlangen, als im vorliegenden Fall herausgekommen ist. So macht die meines Erachtens unzureichende Aufnahmetechnik eine gerechte Beurteilung der Aufführung aber kaum möglich. Insofern sind meine Hinweise eher kritische Annäherungen. Was die Interpretation von Michael Gielen auszeichnet, ist die stringent durchgehaltene Spannung, ist das Vorwärtsdrängen und eben kein Verweilen bei vermeintlich „schönen Augenblicken“, ist auch die relative Abwesenheit klanglicher Opulenz oder gar Sinnlichkeit. Insofern nimmt Gielen das Werk radikal anders und richtiger als Ozawa oder Bernstein. Das Orchester und die Chöre sind sehr sorgfältig einstudiert und verstehen mit den Aufführungsvorschriften der Mahlerschen Partitur umzugehen. Mit den Solisten kann man nur bedingt glücklich sein. „Pater æstaticus“ (Richard Stilwell) singt mit deutlichen Sprachschwierigkeiten seinen Part, „Pater profundus“ (Simon Estes) bleibt oft undeutlich, dem „Doctor Marianus“ (Mallory Walker) fehlt es an Gespanntheit und Verzückung; „Maria Aegyptiaca“ (Hildegard Laurich) wirkt in der Höhe angestrengt. Dafür singen „Magna Peccatrix“ (Faye Robinson) und „Mulier Samaritana“ (Ortrun Wenkel) deutlich und präsent. Ein brillanter Orchesterklang ist durchweg nicht zu vernehmen. Hat die Aufnahme einmal eine gewisse Nähe, Präsenz, Direktheit, so wirkt sie an anderen Stellen hallig, mulmig, topfig und ausgesprochen künstlich. Auch die Durchhörbarkeit ist ganz unterschiedlich aufgefallen. Die

so wichtigen Streicher fallen, zumal in lauten Passagen, immer wieder in Mulmigkeit und Undeutlichkeit zurück. Die enorme Dynamik der Partitur wird nicht vermittelt. So bleibt eine gewisse Enttäuschung zurück und das Warten auf eine dem Werk adäquate (auch technisch genügende) Realisierung.

Helge Grünewald



Haitink bereinigt den Weg für den absoluten Sinfoniker Schostakowitsch.

SCHOSTAKOWITSCH, Sinfonie Nr. 7 C-Dur op. 60 „Leningrader“, „Das goldene Zeitalter“ op. 22 (Ballettsuite); London Philharmonic Orchestra, Bernard Haitink; Decca 6.35561 FA

Klangbild: Natürlich groß, dabei gut durchhörbar und ausgewogen.

Fertigung: Ohne Einwand.

Vergleichseinspielungen:

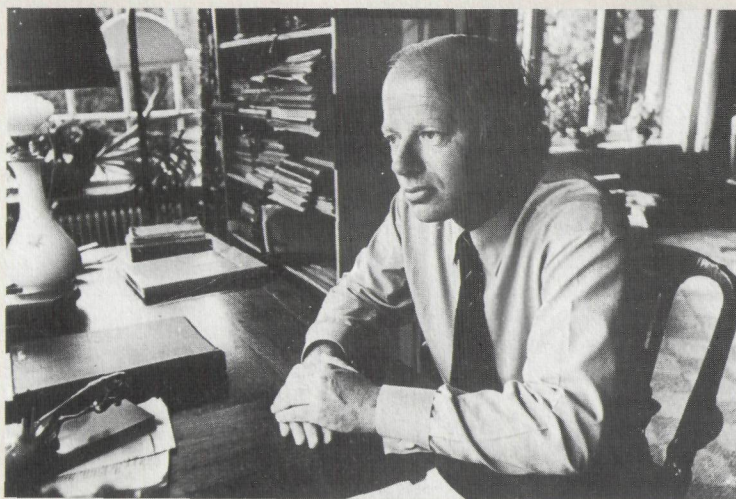
Swetlanow/Staatl. Sinfonieorchester der UdSSR (Ariola XP 87 623 K)

Haitink, der ausgewiesene Bruckner- und Mahler-Dirigent, begibt sich nun an eine Sinfonik, die zumindest den äußeren Ausmaßen nach Vergleichbares bietet, nämlich die Sinfonik Schostakowitschs. Er hat sich zum Einstieg einen „Schlager“ unter den fünfzehn Werken vorgenommen, die „Leningrader“ mit der Nummer 7, entstanden 1941, als der Krieg über Rußland hereinbrach. Außer ihren Dimensionen hat die Sinfonik Schostakowitschs mit Bruckner nichts gemeinsam, Anregungen Mahlers sind merkbarer aufgenommen und verarbeitet. Ein Beispiel für mehrere: der grimassierend-karikierende Klang, jene von Adorno so genannten Klangmasken.

Als der 35jährige Komponist die siebte Sinfonie vorlegte, wurde sie im Osten wie im Westen als Antikriegs-Fanal verstanden. Toscanini dirigierte sie kurz nach der russischen Uraufführung mit seinem NBC-Orchester, und zweitausend (!) Sender sollen sie – wenn man dem beigefügten Plattentext von Clive Bennett Glauben schenken darf – übertragen haben. Bennett fragt nicht zu Unrecht, ob diese Sinfonie eine Filmmusik ohne Film sei. Des Komponisten nachgeliefertes Programm zu den vier ausladenden Sätzen legt solche Vermutung nahe. Nun sind wir glücklicherweise darüber hinaus, die Musik von Schostakowitsch auf veräußerlichende Momente festzulegen oder gar als sozialistischen Realismus abzustempeln. Wir wissen aus den nicht unumstrittenen, aber doch entscheidende Fingerzeige gebenden, von Volkow aufgezeichneten Memoiren des Komponisten um die tragischen Hintergründe seiner Musik, um den beißenden Witz einerseits, um die vielen Requiem-Sätze andererseits. Maxim Schostakowitsch wird in seiner beabsichtigten Gegendarstellung manches korrigieren, dieses allerdings wohl kaum. Warum der lange Vorsatz? Dirigenten und Interpreten überhaupt haben sich bei Schostakowitsch zu entscheiden. Haitink ist die Gallionsfigur für grundsätzliche, ganz aus der Handwerksarbeit erarbeitete und dann sensibel ausgehorchte Interpretationen. Er ist der Gefährte im Geist Schmidt-Isserstedts, Ernest Bours, Günter Wands und nicht zuletzt seines Landsmanns und Concertgebouw-Vorgängers Eduard van Beinum. Aus Solidarität entsteht Größe. Bernhard Haitinks Darstellung der siebten Sinfonie von

FONO-KRITIK

Bernard Haitink's neue Einspielung von Schostakowitschs „Lenin-Grader“ Sinfonie ergänzt und bereichert die bereits bisher vorliegenden Aufnahmen



Schostakowitsch hat Souveränität, großen Überblick, meidet Äußerlichkeit, schraubt bloßen Effekt zurück. Haitink widersteht den Verlockungen, die diese Musik bereithält. Natürlich arbeitet auch er die Musik auf ihre Höhepunkte hin aus, aber er kostet nichts aus, wie das Bernstein und andere tun. Bei ihm kommt kein Musical-Mißverständnis auf. Die Interpretenliste im Bielefelder Katalog für dieses Werk ist nicht so lang, wie man erwarten könnte. Ich habe nur Swetlanows Einspielung mit dem Staatlichen Sinfonieorchester der UdSSR zum Vergleich herangezogen. In puncto Ehrlichkeit gibt es da zu Haitink keine Differenz. Swetlanow reißt diese Musik nur mehr an sich, er nimmt entschieden schnellere Tempi, denkt an Tschaikowsky. Haitink denkt womöglich an Bruckner – ganz unpathetisch freilich – läßt wohl auch die Antikriegs-Metaphern, also den Gedanken an Filmmusik ohne Film, außer acht. Er läßt gedankenvoll und engagiert musizieren, aber losgelöst von äußerlichen Anbindungen – mithin absolut. Die Aufnahme verheißt Gutes für den Start einer in Aussicht genommenen Schostakowitsch-Serie unter Haitinks Leitung. Nicht von einer Alternativ-Lösung soll die Rede sein, sondern von einer begrüßenswerten Ergänzung und Erweiterung der Palette. *Hanspeter Krellmann*

Wiederveröffentlichungen
ORCHESTERWERKE

Erste, kammermusikalisch gehaltene Gesamteinspielung durch die Festival Strings Lucerne (Neuaufgabe).

BACH, 6 Brandenburgische Konzerte; Rudolf Baumgartner (Violine), Wolfgang Schneiderhan (Violine piccolo), Ulrich Koch (Viola), Claude Starck (Violoncello), Aurèle Nicolet (Querflöte), Hans-Martin Linde und Thea v. Sparr (Blockflöte), Helmut Winschermann (Oboe), Adolf Scherbaum (Trompete), Ralph Kirkpatrick (Cembalo) u. a., Festival Strings Lucerne, Rudolf Baumgartner; DG 2727 009 (2 S 30)

Aufnahmedatum: 1959 bis 1960
Klangbild: Sehr transparent und in allen Bereichen ausgewogen.
Fertigung: Tadellos.

Das von Rudolf Baumgartner und Wolfgang Schneiderhan 1956 gegründete Kammerorchester der „Festival Strings Lucerne“ konnte inzwischen sein 25jähriges Jubiläum begehen. Über zwei Dezennien zurück reicht die jetzt in neuem Gewande wiedervorgelegte Bach-Aufnahme, die eigentlich nie ganz aus den Disco-Verzeichnissen verschwunden gewesen war. Diese Einspielung der 6 Brandenburgischen Konzerte, seinerzeit von Manfred Kahlweit positiv beurteilt (FonoForum 1961, S. 16), war unter der DGA-Nummer 198 142/43 veröffentlicht worden; und noch im Bielefelder Katalog 1/1981 wurde sie unter DG 2535 142/43 weiterhin geführt. War sie dadurch bereits in die Billigpreis-Serie „Resonance“ eingegliedert, so erscheint sie nunmehr in ansprechender Aufmachung als Doppelalbum auf dem Markt. Innerhalb der recht zahlreichen Alternativ-Angebote nimmt diese erste Baumgartner-Aufzeichnung noch immer einen beachtenswerten Rang ein, weil sie mit konventionellen Klangmitteln und ohne Forcierung der Tempi – im ganzen wohl abgewogen und fein ausgehört erscheint. Da jene Aufnahme in der Züricher Neumünsterkirche stattfand, sind die nicht zu verkennenden Hallwirkungen gleichsam einkalkuliert. Auch im solistischen Bereich ist, da man die jeweilige Instrumentalisten-Prominenz verpflichten konnte, das Niveau erfreulich hoch.

Eine zweite Einspielung der 6 Brandenburgischen Konzerte durch eben die Luzerner Festival Strings, aufgenommen in La-Chaux-de-Fonds (Mai 1978) bzw. in Arth (September 1978), wurde im September 1979 publiziert (Ariola/Eurodisc SQ 300 086-435). Von dem Solistenteam von 1959/60 ist da lediglich der Flötist Aurèle Nicolet wiederum beteiligt.

Werner Bollert

Marktgerechte Koppelung der Orchester- und Klavierfassungen von Mussorgskys „Bilder einer Ausstellung“.

MUSSORGSKY, „Bilder einer Ausstellung“ (Originalfassung für Klavier und Orchesterfassung von Maurice Ravel); Lazar Berman (Kla-

vier), Chicago Symphony Orchestra, Carlo Maria Giulini; DG 2531354 (1 S 30)

Aufnahmedatum: Berman (1979), Giulini (1976)

Klangbild: Transparent, offen, räumlich (Orchesterfassung), weitgehend unverfärbt, dynamisch etwas eng (Klavierfassung).

Fertigung: Geringfügige Verzerrungen im Innenraum.

Mussorgskys „Bilder einer Ausstellung“ lassen sich blendend für musikdidaktische Zwecke verwenden. Der originalen Klavierfassung hält man die schillernde Orchestrierung Ravels entgegen. Selbst dem Laien werden gewisse Techniken der kompositorischen und illustrativen Vorgangsweise nachvollziehbar. Wissen stellt sich mit jeder Drehung des Plattentellers ein. Die Firmen wissen das und koppeln in kluger Einschätzung der Bedürfnisse ihres Publikums die beiden Versionen.

Hier nun folgt auch die Deutsche Grammophon den Prinzipien volksbildnerischer und kommerzieller Belebend. Sie greift dabei auf eine estrangige Einspielung der Ravel-Fassung mit dem Chicago Symphony Orchestra unter Giulini zurück, die an Plastizität, Durchschlagkraft und farblicher Intensität nichts zu wünschen übrig läßt. Kaum je ist die Ravel-Übertragung so präzise und durchsichtig wiedergegeben worden. Giulini riskiert es sogar, die Schroffheit der Klaviervorlage durch den mondänen Verputz der Orchesterinstrumentation durchblitzen zu lassen. Nichts Beschönigendes haftet dieser Aufnahme an. Giulini sorgt für „Luft“ zwischen den Stimmen, ohne je das gesamte Klangspektrum aus den Augen zu verlieren.

Die zweite Seite zählt sicher nicht zum Aufregendsten der Mussorgsky-Discographie Richters packender Zugriff im „Marktplatz vom Limoges“ (Philips), Horowitzens verblüffende Klangüppigkeit (RCA) oder Weissenbergs architektonische Strenge (EMI) drängen sich auf, wenn man Bermans eigenartig gehemmte, zähe Einspielung verfolgt. Doch wer wird sich schon bremsen lassen, wenn er die „Bilder“ in der verbreiteten Orchesterfassung erwerben will und nebenbei noch die Originalversion mitgeliefert bekommt.

Ein Hinweis noch: Die Spieldauer beider Plattenseiten ist im Vergleich zu den Einzelveröffentlichungen aus den Jahren 1976 und 1979 erheblich länger. Die Eruptionen des Schlußbildes sind nun in den Innenraum der Platte verlegt worden, während sie ursprünglich am Beginn der zweiten Seite mehr Raum zur dynamischen Entfaltung hatten. Das bleibt nicht ganz ohne Folgen: Leichte Verzerrungen sind in Kauf zu nehmen. *Peter Cossé*

Tschaikowsky als slawischer Bruckner.

TSCHAIKOWSKY, Sinfonien Nr. 1–6, „Manfred“ op. 58; Concertgebouw Orchestra Amsterdam, Bernard Haitink; Philips 6768 267 (7 S 30)

Aufnahmedatum: 1975–80

Klangbild: Satter, kompakter Orchesterklang, von natürlicher Räumlichkeit.

Fertigung: Geringfügig störendes Bandrauschen, gelegentlich unruhige Oberfläche, insgesamt akzeptabel.

Lazar Berman's Auffassung von Mussorgskys „Bilder einer Ausstellung“ gehört nicht zum Aufregendsten seiner Discographie



Vergleichseinspielungen: Maazel (Decca 6.35342 FK)
Karajan (DG 2740219)
Swetlanow (Ariola 77419 XFK und 76615 XFK)

Es gibt aufregendere Tschaikowsky-Deutungen, als Haitinks schwerblütige Gesamtdarstellung mit dem Concertgebouw-Orchestra Amsterdam, die in den Jahren 1975 bis 1980 entstanden ist. Es ist jedoch Haitinks Verdienst – und dies gilt nicht nur für diese Tschaikowsky-„Übersetzung“ –, die interpretatorische Exzentrizität mancher Kollegen von Weltgeltung als musikalischen Mummenschanz zu demaskieren. Ich denke dabei keineswegs an Lorin Maazels betagte Einspielung mit den Wiener Philharmonikern, wo gezeigt wird, welche immensen Spannungen und Seelennöte Tschaikowsky der sinfonischen Großform anvertraut hat. Noch weniger denke ich an Jewgenij Swetlanows schonungslose Vorgangsweise, Tschaikowskys klangliche Vermischung quasi zu entfetten, um die Anatomie gedanklicher und emotionaler Prozesse freizulegen.

Haitinks gesammelte, nachdenkliche und jederzeit fundierte Einspielung wird vielmehr jenen Dirigenten zum Vorwurf, für die Tschaikowsky lediglich der billige Anlaß ist, ein Orchester paradien zu lassen.

Sicher ist Haitinks guterprobtes Hausrezept der „mäßigen Umsicht“ im Bereich der drei ersten Sinfonien nicht ohne Einschränkungen zu begrüßen. Die Substanz dieser Werke liegt dem Hörer infolge Überstrapazierung der sogenannten Meister-Sinfonien doch etwas fern. Es empfiehlt sich deshalb für einen Dirigenten, mit kleinen dramaturgischen Hilfestellungen und agogischen Kunstgriffen zu zeigen, wo die Stärken beispielsweise der „Polnischen“ liegen. Und es ginge darum, rhetorische Langatmigkeiten zu straffen.

Haitink ist nicht der Mann, der um die Untiefen im sinfonischen Plan des frühen Tschaikowskys herummanövrieren würde. Dies fällt besonders dann auf, wenn man der Amsterdamer Einspielung die Karajansche mit den Berliner Philharmonikern gegenüberstellt. Karajan gelingt es, von den ersten Takten der „Winterträume“ op. 13 an Interesse zu wecken und dieses Interesse bis zum mächtigen Einsatz der wirkungssicheren f-Moll-Sinfonie wachzuhalten. Diese Bemerkungen sollen jedoch nicht als Zurücknahme der eingangs geäußerten Thesen zur

Verteidigung der Haitinkschen Aufführungsphilosophie verstanden werden. Ihm ist es gegeben, den Bogen von der Dritten Sinfonie weiterzuspannen, als wollte er dem Repertoire-verdorbenen Hörer sagen, daß die Höhepunkte der letzten drei Sinfonien keinesfalls zur Enthüllung von Schwächen jüngerer Opera hochgespielt werden dürfen. Haitink geht es um werkübergreifende Kontinuität, weniger um vordergründige Werturteile.

Für Haitink spricht in den Sinfonien op. 36, op. 64 und op. 74 die Besonnenheit des Vortrags, die klare Ausarbeitung von Themen und Themengruppen, die kluge Disposition von Steigerungen und das verfeinerte Gespür für Prozesse der Beruhigung. Haitink zielt nicht auf Überumpelung, verweigert sich im „Allegro molto vivace“ der „Sechsten“ quasi-militanter Bravour. Die klangliche und phraseologische Bestimmung aller Details zeugt von einem Selbstbewußtsein, das gewissermaßen in sich ruht. Es liegt deshalb nahe, an Haitinks blockhaft-stabile, unspektakulär reflektierte Bruckner-Wiedergaben zu denken: Tschaikowsky als slawischer Bruckner, mit einem Hauch Katholizismus, zumindest gereinigt von weltlichen Verführungen. Haitink und das vorzüglich eingestellte Concertgebouw Orchestra werben ohne starke Sprüche für diese fast schon wieder gewagte Variante der Tschaikowsky-Exegese. *Peter Cossé*

Neuveröffentlichungen
KONZERTE

Rasch entschlossene Konfektion.

BRAHMS, Klavierkonzerte Nr. 1 d-Moll op. 15, Nr. 2 B-Dur op. 83; Daniel Barenboim (Klavier), New York Philharmonic, Zubin Mehta; CBS 79 221 (2 S 30)

Klangbild: Recht offen, etwas hallig, präsent, Klavier etwas unkulturiert.

Fertigung: Leichte Verklirrungen innseitig.

Vergleichseinspielungen:

Graffmann/Munch (RCA VICS 1109)

Rhosdestevensky (Melodyia CM 02673-4)

Nach Pollinis Kassette der beiden Brahms-Konzerte nun ein weiteres Kompendium – diesmal mit Daniel Barenboim, dem Pianisten; am Pult des oft ein wenig sorglos begleitenden New York Philharmonic Orchestra steht Zubin Mehta. Die Aufnahmequalität vermag nicht zu überwältigen. Das Klavier ist im Mittelgrund, stößt allerdings energisch nach vorn, wenn Barenboim Fortissimo spielt. Möglicherweise sind die Konzerte in New Yorks Avery Fisher Hall aufgenommen worden; so jedenfalls ließe sich der Hall erklären.

Zur Interpretation: Barenboim und Mehta bevorzugen auch bei dem stürmisch bewegten d-Moll Werk ein getragenes Tempo. Die Lesart ist legitim – verlangt allerdings, daß in weiten, stets überprüfaren Spannungsbögen musiziert wird. Verlangt weiter eine Präzision im Geben und Nehmen der Phrasen, so daß keine Leerstellen entstehen. Dieses Ziel wird nicht erreicht.

Barenboim hält sich an den melodischen Fluß. Er spielt das erste, im Piano beginnende, dann crescendo anschwellende und in die Doppeltriller einbiegende Solo praktisch ohne die linke Hand. Das Beispiel stehe stellvertretend für die gesamte Behandlung des Materials. Die einschlägigen Linien werden abgefahren. Hinwendungen, wie jene von Brahms ins Diminuendo getauchte, die das Seitenthema vorbereitet, ziemlich nachlässig beurteilt. Dann wiederum ein Kopfsprung mit Beschleunigung in die Doppeloktaven der Durchführung. Die anschließenden gefürchteten Akkordgruppen mit ihren Terz/Quart-Gängen schimmern nur noch matt. Die falschen Noten erinnern an Edwin Fischer.

Aber natürlich nur oberflächlich. Denn Fischer rang zwar mit der Technik, die er nie vollkommen beherrschte; doch auch, und vor allem, mit dem Ausdruck – mit dem musikalischen Gehalt, um es altmodisch zu formulieren. Diese Mühe, die kein ernsthafter Interpret umgehen wird, ist nun allerdings bei Barenboim nicht herauszuhören. Er ist nicht nur unzuverlässig auf manuellem Gebiet; sondern auch unverbindlich, oft merkwürdig jovial, wo es um die Form und ihre Entwicklung geht. Die Coda des Kopfsatzes, die dem Orchester viel Mühe macht, ist weit von der Seriosität entfernt, die man auch – gerade heute verlangen muß. Einige schön phrasierte Stellen im Adagio vermögen den Hörer nicht umzustimmen. Denn auch da dominiert die Lässigkeit (bei B ist das tiefe Fis als Phrasenschluß nicht mehr aufzuspüren). Und im Rondo werden die Sechzehntel der linken Hand bei A' und wieder bei G als lästige Begleitung nachgeklappt. Das Fugato wird selten, vor allem im Orchester, so fahrig ausgespielt.

Das B-Dur Konzert wirkt vielleicht einheitlicher. Doch wenn ein Pianist vom Format Barenboims die gewiß schwierigen Akkordtürme (bei F, bei M) mit so vielen falschen Noten stehen läßt, kippt die Gleichgültigkeit in Anmaßung. Die Ära der Massen-Reproduktion findet da ihren äußersten, beschämenden Ausweis. Als letzte Fragwürdigkeit sei das Klaviersolo des Andantes zitiert. Zweimal steigt die Unisono-Bewegung aus der Tiefe; dann entsteht eine gegenläufige Spannung zwischen linker und rechter Hand. Barenboim entledigt sich ihrer im Vorbeigehen. *Martin Meyer*