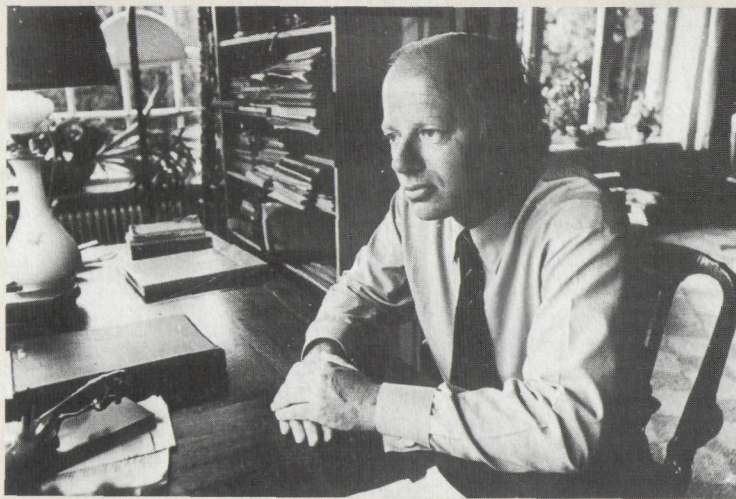


FONO-KRITIK

Bernard Haitinks 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
Auffassung von
Mussorgskys
„Bilder einer
Ausstellung“ ge-
hört nicht zum
Aufregendsten
seiner Discogra-
phie



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-milanter 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*