

# FONO-KRITIK

## 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

○ **Bartók konturenstark, aber gesichtslos.**

**BARTÓK, Konzert für Orchester, Zwei Bilder op. 10 (In voller Blüte, Dorfanz); Berliner Philharmoniker, Lorin Maazel; DG 2531 269 (1S30)**

**Klangbild:** Breitgefächert, von starkem Dynamikkontrast.

**Fertigung:** Einwandfrei.

**Vergleichseinspielungen:**

Karajan/Berliner Philharmoniker (EMI 1 C 065-02 536)  
Ormandy/Philadelphia Orchestra (RCA 13421)  
Fricsay/RSO Berlin (DG 2740 233)

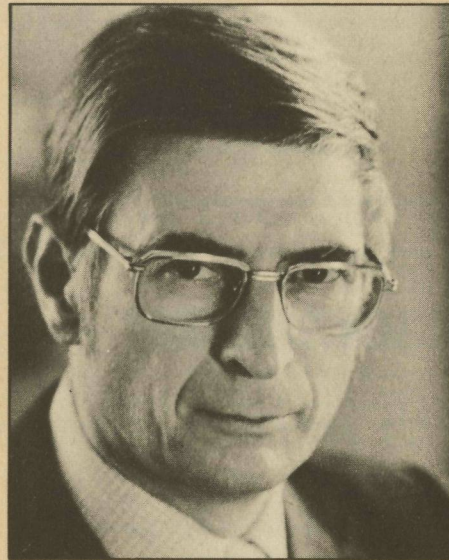
Bartóks spätes „Konzert für Orchester“ ist zwar eines seiner populärsten Stücke, aber auch eines seiner problematischsten, was die stilistische Einordnung anlangt. Die Doppelbödigkeit im vermeintlichen Formalismus aufzudecken, zwischen Klassizismus und Konstrukt hindurchzu-manövrieren wie zwischen Skylla und Charybdis, das wären einige der Aufgaben, die diese Partitur an den Dirigenten stellt. Lorin Maazel aber scheint dies entweder nicht empfunden oder nicht gemeistert zu haben. Seine Interpretation ist merkwürdig unentschieden, pendelt zwischen Deutungsansätzen (Musterbeispiel: Intermezzo interrotto) hin und her und bleibt dabei ebenso unpersönlich wie widersprüchlich.

Da die Berliner Philharmoniker weitgehend mit der gewohnten Souveränität zu Werk gehen, ergibt sich ein Bartók-Porträt, das zwar konturenstark, aber gesichtslos ist – allenfalls in Umrissen erkenntlich. Das ändert sich auch in den „Deux Images“ für Orchester nicht wesentlich.

Rainer Wagner

○ **Etwas akademische, den Konkurrenzproduktionen nicht gewachsene Einspielung der neun Beethoven-Symphonien. Bemüht, aber doch trocken und holzschnittartig.**

**BEETHOVEN, die Sinfonien. Partitur-Edition; Helena Doese, Marga Schiml, Peter Schreier, Theo Adam, Rundfunkchor Leipzig, Chor der Staatsoper Dresden, Jörg-Peter Weigle, Hans Dieter Pflüger, Staatskapelle Dresden; Herbert Blomstedt; RCA RL 30418 HF (8S30)  
Aufnahmedatum: 1980**



Herbert Blomstedt

**Klangbild:** Rund, mit einigen Ecken, voll, weich bei den Bläsern.

**Fertigung:** Einwandfrei.

**Vergleichseinspielungen:**

Böhm (DG 2721 154)  
Karajan DG 2740 172)

Die vorliegende Aufnahme aller neun Beethoven-Sinfonien ist die vierzehnte im aktuellen Katalog. Sie hat sich zu messen mit so erlauchten Einspielungen wie denen von Karajan, Böhm oder Toscanini. Daß sie den Vergleich mit all diesen Produktionen nicht aushält, sei vorweg gesagt. Ihr Wert, auf den auch das Cover Bezug nimmt, liegt darin, daß sie eine Partitur-Edition darstellt, das heißt, es liegen der Kassette in einem dicken Buch sämtliche Partituren bei. Dieses beigelegte Buch ist aber in seinem Mini-Druck das reinste Augengift und somit völlig ungeeignet zum Mitlesen der Partituren.

Es sei mir gestattet, als Teil fürs Ganze, eine typische und eine der weniger typischen Sinfonien herauszugreifen. Ich führe deshalb zur näheren Analyse die siebente als typische, die vierte als weniger typische an.

Die vierte Sinfonie gibt sich moderat und brav. Die Einsätze kommen allerdings kantig und ekig, das Ganze hat den Eindruck des Holzschnittthaften. So wirkt vieles etwas verwackelt, nicht so präzise, wie es für diese Werke unerlässlich ist. Die Aufnahme ist eher eine Außen-seiter-Einspielung, voll mit meist unangenehmen Überraschungen, denn eine eingängige Darstellung. Der Funke, der bei Beethoven-Sinfonien überspringen müßte, sollen sie nicht langweilig werden, bleibt aus. Alles wirkt etwas akademisch, trocken.

Überzeugend an dieser Aufnahme sind nur die Bläser. Sie verfügen über einen weichen, runden Ton, der die vielen fehlenden Dinge vergessen macht. Die Introduction zur siebten Sinfonie ist dafür ein Paradebeispiel. Weiche, samtige Holzbläser wechseln mit einem seidenen Ton der Violinen. Es ist, als sei das Orchester gegenüber der vierten Sinfonie ausgetauscht. Die Kanten und Ecken bleiben aus, heraus kommt ein runder Ton, der selbst im abschließenden Bacchanal nichts von seiner Schönheit verliert. Aber wieder bleibt alles im Rahmen des Gängigen, Ausnahmeleistungen werden nicht geboten.

Die Solisten der neunten Sinfonie sind kompetent, wenn auch nicht gerade das Gelbe vom Ei. Helena Doese singt mit einem warmen Sopran, der allerdings in der Höhe etwas angestrengt klingt; Marga Schiml setzt ihren runden Mezzo trefflich ein. Und was wäre eine Einspielung aus Dresden ohne Peter Schreier und Theo Adam. Schreier scheint etwas überfordert, Adams Baß-Bariton wirkt spröde. Der Rundfunkchor Leipzig und der Chor der Staatsoper Dresden singen mit Macht und Fülle. Das Orchester bleibt auch in der Neunten noch im Rahmen des Aufgezeigten.

Bleibt die traurige Feststellung, daß die Einspielung an Vor- und Nachhall leidet.

Richard Hauser

○ **Großbögige, klangüppige Bruckner-Deutung.**

**BRUCKNER, Sinfonie Nr. 3 d-Moll; Berliner Philharmoniker, Herbert von Karajan; DG 2532007 (1S30)  
Aufnahmedatum: September 1980**

**Klangbild:** Volles und kräftiges Fortissimo leicht zuungunsten der Streicher; breite Dynamik, so daß die Solobläserstellen nicht immer ohne Nachregulierung ausreichend plastisch erscheinen.

**Fertigung:** Tadellose Pressung (insbesondere der „vollgepfropften“ 2. Seite).

**Vergleichseinspielungen:**

Jochum (EMI 1 C 063-03 598)  
Sanderling (EMI 1 C 153-28 943)  
Schuricht (EMI SME 91 500)  
Szell (CBS 61 072)

Ungeachtet der Tatsache, daß Bruckner nach erneuter Überarbeitung der Partitur seiner 3. Sinfonie (der „Wagner“-Sinfonie) nichts mehr von der „alten Bearbeitung“ wissen wollte, wurde 1950 im Rahmen der kritischen Bruckner-Gesamtausgabe die Zweitfassung von 1878 vorgelegt, denn an dieser habe Bruckner – so der Herausgeber Fritz Oeser – „formverstümmelnde Streichungen der Endfassung noch nicht vorgenommen“. Trotz dieses Plädöys für die „stilistisch einheitlichere“ Version hat sich letztlich doch die von Bruckner autorisierte, endgültige dritte Fassung von 1888/89 im Konzertsaal (und bei Plattenaufnahmen) durchgesetzt – wie endgültig auch bei der Uraufführung am 21.12.1890 in Wien (dreizehn Jahre nach dem Mißerfolg der Premiere der Erstfassung des Werkes an gleicher Stelle).

Auch der Neuaufnahme mit den Berliner Phil-

harmonikern unter Herbert von Karajan liegt ebenso die Endfassung zugrunde wie der kürzlich veröffentlichten Neuaufnahme mit der Dresdner Staatskapelle unter Eugen Jochum. Karajans Neuaufnahme unterscheidet sich von den anderen Einspielungen – sieht man von den „schleppenden“ Tempi Kurt Sanderlings mit dem Gewandhausorchester Leipzig ab – durch eine großbögige Dramatik. Allenfalls das Scherzo erscheint gerafft, ansonsten werden alle Details ausgespielt. Wobei ihm allerdings weniger an Transparenz der „dünnere“ Klangbilder als vielmehr an Impulsivität, Emotion und Linearität gelegen scheint.

Dieser Eindruck verstärkt sich bei der weiten Dynamik dieser Aufnahme. Die Fortestellen erscheinen kräftig und satt, solistische Bläserpartien und auch fülligen Bläserattacken zugeordnete Streicherpassagen kommen nicht so zwingend zur Geltung, wie etwa bei der noch immer maßstäblichen Aufnahme mit dem Cleveland-Orchester unter George Szell aus dem Jahre 1966. Die Leuchtkraft der Interpretation ergibt sich auch weniger aus der Ausschöpfung der Details, als vielmehr aus der Gesamtdisposition seines großartigen Orchesters (dessen Rang völlig außer Frage steht). Die Aufführung ist spannungsreich und wirkungsvoll, allerdings auch nicht frei von Ausdrucksheroismus, dessen ästhetische Komponente gewiß mehr durch musikalische Kriterien denn durch „weihevoll-weltanschaulichen Überbau“ bestimmt wird.

Im Gegensatz zu den meisten anderen Plattenveröffentlichungen dieses Werkes ist es den Technikern der DG gelungen, die Sätze 2–4 mit einer Gesamtspieldauer von fast 35 Minuten ohne Klangqualitätsverlust bei den inneren Rillen auf der zweiten Plattenseite unterzubringen. Dem Hörer wird dadurch der Plattenwechsel inmitten des zweiten Satzes erspart.

Gerhard Wienke

○ **Musikalische Breitwandprojektionen mit persischem Background.**

**ALI RAHBARI dirigiert Symphonische Dichtungen aus Persien; Ali Rahbari: Persische Mystik um G; Ahmad Pejman: Tanz (aus der Oper „Samandar“), Ballett-Impressionen, Rhapsodie; Aminollah Hossein: Sheherazade; Hossein Dehlavi: Bijan & Manijeh; Houchang Ostovar: Suite Iranienne; Mohammad Taghi Massoudieh: Mouvement Symphonique; Nürnberger Symphoniker, Ali Rahbari; Colos SM 1501 (3S30)  
Aufnahmedatum: 1980**

**Klangbild:** Voll, gewichtig, ohne die Details zu vernachlässigen.

**Fertigung:** Einwandfrei.

Es ist keine zwei Generationen her, daß Albert William Ketelbeys orchestrales Salongemälde vom „Persischen Markt“ für europäische Ohren echter wirkte als originale persische Musik. In-

zwischen ist die Synthese von der anderen Seite her erfolgt. Persische Komponisten haben in Europa studiert, sich speziell die Klangwelt spätromantischer Orchestermusik angeeignet, um sie mit traditionellen Eigenarten der Musik ihres Landes zu verbinden. Das Ergebnis ist in ähnlicher Weise eine „persische“ Musik in Anführungszeichen, aber mit dem Anspruch der Legitimität. Fünf der sechs auf dieser Kassette vereinten Komponisten haben einflussreiche Positionen im persischen Musikleben ausgeübt; Aminollah Hossein, der Senior dieser Gruppe, wirkt in Paris, und der Junior Ali Rahbari, Jahrgang 1948, beginnt, sich als Dirigent zu profilieren. Von ihm stammt auch der wohl originärste Beitrag, der durch seine Stabführung zudem eine autorisierte Interpretation erfährt: In seiner „Persischen Mystik um G“ gruppieren sich Klangflächen mit heterophonem Kolorit um einen Zentralton; Pauken und andere Schlaginstrumente vermitteln dramatische Effekte, und die Gestaltung unterstreicht zielstrebig die dynamischen Entwicklungen.

Als Prinzip gilt allgemein, daß die Bindungen an die einheimische, traditionelle Musik nicht strukturell, sondern assoziativ ist, sei es durch typische Instrumente, durch Klangschichtungen oder durch rhythmische Betonungen. Wen wundert's, daß sich Assoziationen zur Filmmusik einstellen, zumal oft eine sehr aufgesetzte Dramatik im Spiel ist, etwa in Pejmans „Rhapsodie“ mit ihrem monströsen Anfang, oder in der Sheherazade von Hossein anlässlich der Schilderung des Sandsturms. Aufs Ganze gesehen vermittelt die Kassette, nicht zuletzt dank des engagierten Spiels der Nürnberger Symphoniker, einen aufschlußreichen Einblick in die etablierte persische Musik westlicher Prägung, wie sie sich entwickelt hat, seit französische Kapellmeister dort die europäische Militärmusik importiert haben. Béla Bartók hat für sein Land einen anderen Weg gewiesen.

Wolfgang Rogge

★ **Eine tiefe Ausleuchtung der „Bilder einer Ausstellung“.**

**MUSSORGSKY, Bilder einer Ausstellung, Eine Nacht auf dem kahlen Berge; Concertgebouw Orchestra Amsterdam, Colin Davis; Philips 9500 744 (1S30)  
Aufnahmedatum: 1980**

**Klangbild:** Ausgewogen, transparent, von großer Dynamik und konzertsaalähnlicher Räumlichkeit.

**Fertigung:** Einwandfrei

**Vergleichseinspielungen:**

Muti (EMI 1 C 065-03430)  
Giulini (DG 2530783)  
Solti (Decca 6.42645 AZ)

Zu den hier genannten Vergleichseinspielungen bietet Colin Davis eine überaus interessante Alternativ-Aufnahme der „Bilder einer Ausstellung“. Dem britischen Dirigenten liegt es fern, Ravels Orchestrationsvermögen zum Ausgangs-

# FONO-KRITIK

punkt enthemmter Virtuosität zu nehmen. Riccardo Muti und Georg Solti hatten dies in ihren Einspielungen mit dem Philadelphia Orchestra und dem Chicago Symphony Orchestra getan – und sicher nicht ohne Berechtigung. Beide Ensembles zeigten kraft ihrer spieltechnischen Agilität eine geraffte, sengende, ja überrumpelnde Vorgangsweise. Und Ravels Orchesterumsetzung des Mussorgskyschen Klavier-Zyklus' reflektiert ohnehin mehr den verdinglichten Vordergrund einer im Kern psychologisch fundierten Phänomenologie russischer Reizbarkeit. Colin Davis nun stemmt sich mit Nachdruck wider jede veranstaltete und nach Beifall gierende Instrumentalakrobatik. Womöglich wollte er bereits in der ersten „Promenade“ metaphysische Spurenelemente hörbar machen, um von da aus Mussorgskys bedrückende Lebenserfahrung in der Spiegelung durch Hartmanns Bilder thematisch werden zu lassen. Im Gegensatz zu Soltis Einspielung wird bei Davis ein abgedunkeltes Klangpanorama aufgezogen, von dessen farblicher Indirektheit die gezügelten Zeitmaße bis hin zum dumpf-pathetischen Ende nicht mehr abzulösen sind.

Mitunter liegt es nahe, bei dieser schwer daherkommenden, gleichwohl durchsichtig angelegten Mussorgsky-Auffassung an Berlioz'sche Formeln zu denken. Aus dieser Gegend scheinen Klangverbindungen zu kommen, wie sie von Davis und dem Concertgebouw Orchestra in der „Con mortuis in lingua mortua“-Episode bestrickend abschattiert werden. Es kann nicht überraschen, daß sich Davis auch im Falle der „Nacht auf dem kahlen Berge“ nicht hinreißen läßt, den Hexen blanken Pfeffer auf den Besen zu reiben. Die orchestrale Nachzeichnung erschöpft sich nicht in unheilvoller Getetztheit, Davis gelingt es dadurch, den dramaturgisch wichtigen Schwenk von der „Hexensabbath“-Erregung in die liturgisch überhöhte Nachruhe als kühne spirituelle Umschichtung abzubilden, sozusagen als auskomponierte Nahtstelle von irrealer Bewegung und realer Statik.

Peter Cossé



**Lorin Maazel bearbeitet Chansons von Serge Lama, einfallsreich und mit Piff.**

**LAMA/MAAZEL, Chansons, bearbeitet für Sinfonieorchester; Cleveland-Orchestra, Lorin Maazel; CBS 73973 (1 S 30) Aufnahmedatum: 1980**

**Klangbild:** Sinfonischer Klang mit wechselnden Einstellungen.

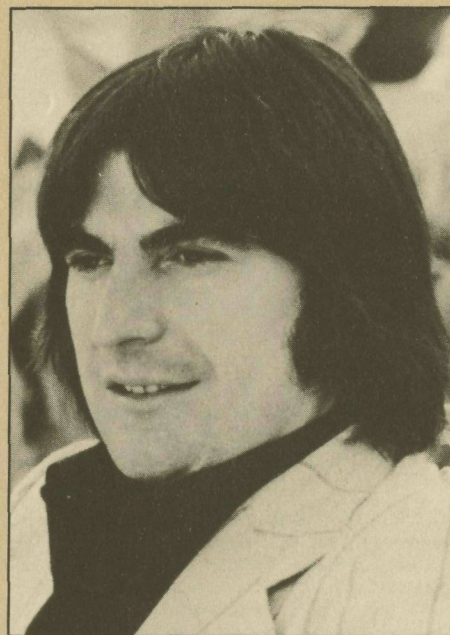
**Fertigung:** Einwandfrei; sparsam mit Background-Informationen.

**Vergleichseinspielungen:**

Serge Lama, „Je suis malade“ (Phil. 6325 020) Serge Lama, Palais des Congres (Phil. 6641 702)

Es beginnt mit einer Mischung von Frechheit und einem Anklang von Avantgarde, eigenwilli-

ger Sound durch leise Verstimmung stellt sich ein, suggeriert Oldtimerstil, vielfach vergrößert mit den Mitteln eines Sinfonieorchesters, bis aus dieser Einleitung die Melodie des Chansons von den „Petites Femmes de Pigalle“ herauswächst. Die hier anklingende abwechslungsreiche Farbigkeit und Klangfreude ist verpflichtend für die gesamte Folge der Bearbeitungen und macht die Platte zu einem Tip für Kenner, zumindest in Deutschland; denn der Chansonsänger Serge Lama ist bei uns, wie es so heißt, „nicht angekommen“. Daß das Plattencover ihn als Nr. 1 unter Frankreichs Sängern und Liedermachern feiert, bleibe dahingestellt. Lorin Maazel hätte es ohnehin nicht nötig, als Bearbeiter ausgerechnet an die berühmtesten Namen sich anzuhängen. Was den Stil Serge Lamas auszeichnet, ist seine zupackende Frische und die fast banale Schlagkraft seiner Melodien. Man tut gut daran, neben den Bearbeitungen einige Titel im Original zu hören: garantiert ein zusätzlicher Lustgewinn, etwa wenn Maazel den Titel „Je suis malade“ diffus mit Zirkusklangen anreichert, oder im Titel „La Chanteuse a vingt ans“ erst richtig loslegt, wenn das Original schon ausblendet. Viel Charme und Poesie, Witz und Raffinement: dafür steht jede Rille gerade. *Wolfgang Rogge*



Serge Lama



**Orchesterbilder unter dem Röntgenschirm.**

**MUSSORGSKY/RAVEL, Bilder einer Ausstellung (Orch. Ravel), Le Tombeau de Couperin, Chicago Symphony Orchestra, Georg Solti, Decca 6.42645 (1 S 30) Aufnahmedatum: 1980**

**Klangbild:** Bestechend transparent, mit weiter Dynamikspannweite.

**Fertigung:** Einwandfrei.

**Vergleichseinspielungen:**

Mussorgsky: Maazel/New Philharmonia (Decca SAD 22137) Markevitch/Berl. Ph. (DG K 73 146)

Muti/Philadelphia (EMI 1 C 065-03430)

Davis/Concertgebouw (Ph 9500 744)

Was das Chicago Symphony Orchestra unter Geor Solti hier vorführt, das nötigt in jedem Fall Respekt ab, ob es auch Sympathie weckt, ist eine andere Frage. Mussorgskys „Bilder einer Ausstellung“ werden geradezu unter einen Röntgenschirm gelegt: Die virtuos gehandhabte Aufnahmetechnik beschert hörend Einsicht in Ravels Orchestrierungsdetails – und in die Realität des Musikerberufs, denn da ist noch jedes Anblasgeräusch der Holzblasinstrumente dezent mitzuhören.

Eine klare, wohlüberlegt gestaltete Interpretation, an der es eigentlich nichts zu mäkeln gibt und die (mir zumindest) doch eine entscheidende Nuance zu unpersönlich ist, die nie klar machen kann, was eigentlich Mussorgsky an diesen Bildern gereizt, was ihn bewegt hat (ist das zuviel verlangt?).

Ravels „Le Tombeau de Couperin“ bekommt diese kühle Brillanz dann doch besser; hier sind Solti und sein Orchester nun tatsächlich „on the top“.

Rainer Wagner



**Wichtige Ergänzungen am Mussorgsky-Bild.**

**MUSSORGSKY, „Eine Nacht auf dem kahlen Berge“ (Originalfassung), „Joshua“, „Die Niederlage Sennacheribs“, Scherzo B-Dur, Triumphmarsch „Die Einnahme von Kars“, Auszüge aus „Chowanschtschina“, „Salammbô“ und „Ōdipus in Athen“; Zehava Gal (Alt), London Symphony Chorus, Richard Hickox, London Symphony Orchestra, Claudio Abbado; RCA RL 31540 (1 S 30) Aufnahmedatum: Mai 1980**

**Klangbild:** Nicht allzu transparentes Klangbild mit begrenzter Dynamikspannweite, kaum ausreichende Präsenz.

**Fertigung:** Knistergeräusche und Vorechos.

Diese Platte wäre auch dann wichtig und begrüßenswert, wenn sie als Reaktion der Plattenfirmen auf Mussorgskys 100. Todestag (sieht man von den auch ohne Anlaß immerwährend neu aufgenommenen und präsentierten „Bildern einer Ausstellung“ einmal ab) nicht so einsam wäre. Wichtig ist diese Edition zum einen, weil sie nachdrücklich vor Ohren führt, wie lückenhaft unser Mussorgsky-Klang-Bild noch immer ist und wie sehr es von den Eingriffen Rimsky-Korssakoff geprägt wurde: mit drei Ausnahmen erklingen alle Musikbeispiele in den – durchaus wohlmeinend vorgenommenen – Retuschen und

Orchestrierungen Rimsky-Korssakoffs.

Gewichtig ist diese Einspielung zum anderen, weil eine dieser Ausnahmen ein Musterbeispiel dafür ist, wie stark diese Veränderungen waren und in welchem Maße die Entscheidung für eine Originalfassung (wenn vorhanden) fast die Entdeckung eines „neuen Werks“ mit sich bringt: „Eine Nacht auf dem kahlen Berge“ in der Originalfassung (also auch ohne die von Mussorgsky später hinzugefügten Morgenglocken) ist ein anderes, ein vielsagenderes Opus. Diese ungeglättete, in Harmonik, Modulation (und Nicht-Modulation) und Kontrastreichtum eigensinnige Version sagt einiges aus über die Komponistenpersönlichkeit Mussorgsky, aber auch über seine Anregungsquellen (in diesem Falle vor allem Berlioz), denn natürlich hat auch ein Außenseiter wie Mussorgsky, dem aller Akademismus ein Greuel war, nicht im luftleeren Raum, ohne musikgeschichtliche Erfahrungen komponiert. Man sollte dazu übergehen, diese Tondichtung nur noch in der Originalfassung zu spielen – wenn man sie unter Mussorgsky rubrizieren will. Die glattere, elegantere und vielleicht auch raffiniertere Rimsky-Version muß deshalb nicht verschwinden, nur sollte man sie ehrlicherweise unter Rimsky-Korssakoff einordnen, mit dem Zusatz „nach Mussorgsky“.

Kaum weniger aufschlußreich für das genauere Kennenlernen des kompositorischen Idioms sind die anderen Musikbeispiele, nicht zuletzt die Chor-Kompositionen „Joshua“ und „Die Niederlage Sennacheribs“ und die Ausschnitte aus Opern und Opernfragmenten. So kündigt der Plattenhüllentext von David Lloyd-Jones (in den sich ein Druckfehler eingeschlichen hat: „Joshua“ wurde 1877 abgeschlossen) Aufschluß über die verschiedenen Quellen, über Um- und Aufarbeitungen gibt, so unübersichtlich ist die Anordnung der Musikbeispiele, die mit Ausnahme der „Nacht auf dem kahlen Berge“ durchwegs nicht viel länger als sechs Minuten sind. Das London Symphony Orchestra und der London Symphony Chorus musizieren dies alles unter Claudio Abbados konzentrierter Anleitung ohne jede anbiedernde „russische“ Attitüde, aber mit Nachdruck und Sorgfalt.

Rainer Wagner



**Wichtiges Petterson-Dokument.**

**ALLAN PETTERSON, Sinfonie Nr. 6; Norrköpings Sinfonieorchester, Okko Kamu; CBS 76553 (1 S 30) Aufnahmedatum: 1976**

**Klangbild:** Unter den Bedingungen eines Live-Mitschnitts (11.4.1976 in Norrköping) etwas dicht und entfernt von mäßiger Räumlichkeit.

**Fertigung:** Etwas Plattenrauschen.

Allan Petterson ist im Juni 1980 68jährig gestorben, am 19. September dieses Jahres wäre er 70 geworden. Wir wissen kaum etwas über den Schweden, dessen Leben von Not, Existenz-

schwierigkeiten und schwerer Krankheit bestimmt gewesen sein muß. Er hat neun Jahre als Orchestergeiger gearbeitet, hat Komposition bei Otto Olsson und beim fünf Jahre (ihm gegenüber) jüngeren Karl-Birger Blomdahl in Schweden studiert, später weiter bei Leibowitz und Honegger in Paris. Dank der Aktivitäten des schwedischen Komponistenverbandes gibt es einige auch bei uns erhältliche Platten mit Pettersons Musik, die Deutsche Grammophon bietet die 8. Sinfonie an. Die hier von CBS präsentierte sechste Sinfonie entstand von 1963 bis 1966 in Zeiten schwerer Erkrankung des Komponisten. Sie dauert knapp eine Stunde und wird ohne Pausen gespielt. Sie zieht am Hörer vorüber wie ein unendlich schwerer, auch schwermütiger Abgesang, in dem Partien des sich-Aufbauens immer wieder vom Trauermarsch-artigen, prozessionshaften Klangzug unterwandert und umhüllt werden. Diese Sinfonie kann mancherlei lehren. Zum Beispiel, daß Sibelius kaum ein so wenig anregender Komponist gewesen sein kann, wie das mancher immer noch behauptet; daß abseits von Avantgarde-Ehrgeiz exemplarische Kompositionsleistungen von individueller Aussagekraft auf tonaler Basis möglich waren; vor allem aber, daß es eine eigenständige, im Ausdruck unverwechselbare nordische Musik gibt, die sich vielen gängigen Maßstäben versagt. Petterson leugnet Programm-musikalische Mittel in seiner 6. Sinfonie, spricht vom positiven Grundton in ihr. Von da aus und nach Hören dieser Musik muß man auf eine sehr persönlich gesehene Art von Positivismus schließen. Wie ließe sich sonst der nicht abreißende Adagio-Charakter der Sinfonie erklären, wie der lastende, auch klagende Gesang der Streicher, unterbrochen von krassen Bizzarrien in extremen, oft kaum noch zu bewältigenden Instrumental-Lagen der Streicher und Holzbläser. Diese Sinfonie exponiert insgesamt eine Musik des Schließens. Man hört laufend Finalwirkungen, die an den Schluß von Tschaikowskys 6. Sinfonie erinnern oder an vieles bei Sibelius. Aber dann beginnt ein neuer



Vladimir Ashkenazy

Abschnitt, der wieder das Thema des Schließens zum Inhalt hat. Es ist nicht leicht, diese Musik zu rezipieren, obwohl sie anzieht, statt abzustoßen. Der lange Atem, Geduld auf allen Seiten als Forderung ist ihr einkomponiert. Man sollte versuchen, sie auch bei uns öffentlich bekanntzumachen.

Okko Kamu, 35jähriger Finne, 1969 Karajan-Wettbewerbsgewinner in Berlin und jetzt in mehreren skandinavischen Dirigentenpositionen tätig, interpretiert das Werk mit einer hörbar starken Hingabe und unpathetischen Einfühlung in seine stilistischen Besonderheiten. Norrköpings Sinfonieorchester folgt ihm dabei tapfer und mit Spielleidenschaft. Einige Instrumentalgruppen bleiben substantiell gelegentlich etwas matt. Aber hier bildet die Live-Aufnahme eine nicht überwindbare Hypothek, zumal auch die Klangtechnik nicht genug geholfen hat (oder helfen konnte), um mehr Brillanz und Größe ins Klangbild zu bringen. Eine wichtige Repertoire-Bereicherung! *Hanspeter Krellmann*



**Überwiegend klanglich herbe (keinswegs matte) Sibelius-Interpretationen ohne ausdrücklichen „Orchester“- oder „Dirigenten“-Sound.**

**SIBELIUS, Sinfonie Nr. 4 a-Moll, Luonnotar, Finlandia; Elisabeth Söderström (Sopran in Luonnotar), Philharmonia Orchestra (London), Vladimir Ashkenazy; Decca 6.42662 (1 S 30)**

**Klangbild:** Leuchtkräftige Spektren, satter Orchesterklang, transparent und konturiert.

**Fertigung:** Tadellos.

**Vergleichseinspielungen:**

C. Davis (Philips 67 09011)

Barbirolli (EMI 1 C 185-50 079/83)

Karajan (DG 2535 359)

Beecham (Vox 65 059)

Plattenhülle und Presstext zu dieser Neuerscheinung verweisen auf einen Ausspruch des Komponisten, der auf die Charakterisierung der vierten Sinfonie von Sibelius gemünzt ist, sicherlich aber kaum besser die Eigenart der Interpretation V. Ashkenazys charakterisieren dürfte: Der Komponist biete seinen Zuhörern „Klares, kaltes Wasser“ an, während andere Komponisten „Cocktails in allen möglichen Farben“ zusammenmischen. „Alle möglichen Farben“ kann in diesem Sinne nur heißen: „Auffassung“ des Dirigenten, interpretatorische Freiheit, Wirkung. Jenes „klare, kalte Wasser“ darf allerdings nicht mit Unverbindlichkeit und Nüchternheit gleichgesetzt werden, denn die Farben (der Partituren) werden in den drei Werken in optimaler Abstimmung vermittelt. Mit anderen Worten: Dank der Prägnanz und Präsenz des Orchesters werden alle drei Partituren plastisch, dazu im Impetus straff und pointiert in Klang umgesetzt. Die Aufnahmen zeichnen sich durch weite Dynamik aus, wodurch sich eine bemerkenswerte

# FONO-KRITIK

Weite und Üppigkeit des Klangs ergibt. Ashkenazy wählt bei der vierten Sinfonie und bei der Finlandia Tempi, die allenfalls noch mit der ebenfalls „entschlackten“ Aufnahme Thomas Beechams (mit dem London Philharmonic Orchestra) unter dem zeitlichen Durchschnitt liegen. Das Verhältnis zur Musik von Sibelius scheint für Ashkenazy von sachlicher Art zu sein, was keineswegs mit magerem, nüchternem Klangergebnis gleichzusetzen wäre – im Gegenteil: Die Farben erscheinen im hellen Licht, allerdings ohne zusätzlichen Glanz. In der vierten Sinfonie wird die immer wiederkehrende Verwendung der übermäßigen Quarte (Tritonus) zum beherrschenden Ereignis. Diese Klangqualitäten sind für Ashkenazy bereits musikalisches Programm genug. Stärker den Ausdrucksheroismus zelebriert Ashkenazy in der Tondichtung Finlandia. Dem satten Bläserklang des Beginns (Schmerzmotiv) und des Kampfrufes steht die keineswegs „sentimentfreie“ Dankesmelodie gegenüber. Hier wird eine Ausdrucksdichte angestrebt, die genauso in der Sinfonie vermieden schien wie übrigens auch bei der Tondichtung „Luonnotar“ („Die Tochter der Natur“ oder „Die Schöpfung der Welt“), mit der im derzeitigen Schallplattenrepertoire eine Lücke geschlossen wird. Der spröden Herbheit dieses Partiturbildes, aus dem einzig der dramatische Sopran Elisabeth Söderströms herausragt, wird keine „ohrenbetörende“ Klanglichkeit hinzugefügt. Die Klangbilder erscheinen durchweg konturiert, plastisch und farbig. Die Aufzeichnungen dürften in diesem Sinne voll und ganz den Intentionen des Dirigenten entsprechen: nämlich den Nachweis zu erbringen, daß Sibelius-Interpretationen sich auch ohne übersteigerten Ausdruckssubjektivismus zu behaupten vermögen.

Gerhard Wienke

## Wiederveröffentlichungen ORCHESTERWERKE

Strenger, konstruktiver Bruckner für die „Geschenk-Diskothek“.

**BRUCKNER, Symphonie Nr. 8 c-Moll; Wiener Philharmoniker, Georg Solti; Decca 6.35169 DX (2 S 30) Aufnahmedatum:** ca. 1967

**Klangbild:** Weitgehend unverfälschter, jedoch dynamisch enger und begrenzt räumlicher Orchesterklang; Stereo-Qualität der mittleren 60er Jahre.

**Fertigung:** Bandrauschen, vereinzelte Knacker. **Vergleichseinspielung:** Jochum (EMI 157-03402/03)

1967, als Soltis Einspielung der Brucknerschen „Achten“ erschien, plazierte sie sich mühelos unter den aufnahmetechnisch fortschrittlichen Stereo-Produktionen dieses Zeitraumes. Die neuere Entwicklung ist nicht spurlos an diesen zwei Platten vorübergegangen. Heute mutet das Klangbild verengt und in den Spitzenwerten abgekappt an, zumal gerade die „Achte“ mit ihren verzehrend tannhäuserischen Klangflächen (Adagio) nach Breite und Tiefe des akustischen Panoramas verlangt. Dennoch zeugt es von Verantwortungsgefühl, wenn man bei Decca Soltis strenge, konstruktive Wiedergabe der Zweitfassung aus den Jahren 1889/90 zu attraktivem Preis wieder zugänglich macht. Die bejahrte, aber keinesfalls überholte Einspielung wird jetzt im Rahmen der „Geschenk-Diskothek“ angeboten. Von dort sollte sie ihren Weg in die Regale solcher Käuferkreise nehmen, die sich schwere Bruckner-Geschütze zum Vollpreis nicht anzuschaffen getrauen. Ich möchte an dieser Stelle jedoch nicht verhehlen, daß für mein Empfinden die neuere Jochum-Aufnahme der Originalfassung unter Hintanstellung pekuniärer Gesichtspunkte jederzeit vorzuziehen wäre. Jochums atmende, gleichsam fließende Tempi und die unerhörte Klangfülle der Dresdner Staatskapelle markieren Grenzwerte der sinnend-sinnlichen Bruckner-Exegese.

Peter Cossé

Mussorgsky und Tschaikowsky (Pathétique) als „europäische“ Russen, die Ouvertüre „1812“ als effektvolles Spektakel.

**MUSSORGSKY, Bilder einer Ausstellung; TSCHAIKOWSKY, Ouverture Solennelle „1812“ und Symphonie Nr. 6; Don-Kosaken-Chor Serge Jaroff (Ouverture „1812“), Berliner Philharmoniker, Herbert von Karajan; DG 2726514 (2S30) Aufnahmedatum:** 1964 (Symphonie Nr. 6), 1966 (Mussorgsky), 1967 (Ouverture „1812“)

**Klangbild:** Große Dynamik, breite räumliche Perspektive.

**Fertigung:** Einwandfrei.

**Vergleichseinspielungen:**

Mussorgsky: Karajan (EMI 1 C037-01390) Tschaikowsky (Symphonie Nr. 6): Karajan (DG 2740219)

Die „Bilder einer Ausstellung“ waren schon immer ein Paradestück Karajans. Und die Konzeption seiner Wiedergabe scheint von Anfang an so klar, so eindeutig gewesen zu sein, daß sie bis heute im Prinzip gleich geblieben ist. Vergleicht man die wiederveröffentlichte Aufnahme von 1966 und die von 1957 (mit dem Philharmonia Orchestra London), so ist fast kein Unterschied festzustellen. Vielleicht ist die neuere Aufnahme noch etwas mehr Ravel als Mussorgsky, vielleicht auch ein wenig opulenter im

Klang. Tempi und musikalische Charakterisierung der Bilder aber haben sich nicht verändert. Auch Tschaikowskys Sechste von 1964 ist kaum anders als Karajans Neuaufnahme (ebenfalls mit den Berliner Philharmonikern) von 1977, höchstens klanglich noch etwas subtiler. Im Vergleich zu so urrussischen Interpretationen wie Mrawinskys „asiatischen“ Tschaikowsky-Wiedergaben, ist Karajans Tschaikowsky entschieden „europäischer“, westlicher. Wie zur Zeit Tschaikowskys vereinigt sich hier Französisches mit Russischem – eine gewisse Parallele zu Ravels Orchestrierung von Mussorgskys „Bildern einer Ausstellung“. Und auch im dritten Werk der Platte sind französische Elemente mit russischen verbunden – freilich weit vordergründiger: Marsellaise und Zarenhymne. Im übrigen aber wirkt die Ouverture „1812“ von allen drei Kompositionen der Platte in der Wiedergabe am russischsten. Karajan bleibt keine der Wirkungen schuldig, die Tschaikowsky dieser Programm-Ouverture mit auf den Weg gegeben hat, er erhöht sie vielmehr noch durch Einbeziehung des Don-Kosaken-Chors (eine Parallele zu Ormandys „Finlandia“-Aufnahme mit Chor). Zweifellos die effektivste Wiedergabe dieses musikalischen Schlachten-gemäldes.

Karl Ludwig Nicol

## Neuveröffentlichungen KONZERTE

Eine sehr überflüssige Produktion.

**BRAHMS, Klavierkonzert Nr. 1 d-Moll op. 15; Lazar Berman (Klavier), Chicago Symphony Orchestra, Erich Leinsdorf; CBS 35850 (1S30)**

**Klangbild:** Etwas hallig und recht distanziert, von mittlerer Dynamik. **Fertigung:** Ohne Mängel.

Auf dem Cover zu dieser Aufnahme schauen der Dirigent und der Solist ernst drein. Sie tun gut daran. Das leicht ironische Mienenspiel von Leinsdorf soll dem Käufer zur Warnung sein. Berman aber ist ganz bei der Sache, und er hat Grund genug. Nicht bei der Sache ist er nämlich bei der Exekution (man darf das ganz wörtlich nehmen) von Brahms' d-Moll Konzert, die nicht nur zu einem neuen Tiefschlag von Bermans diskographischer Biographie geworden ist, sondern auch unabhängig davon, wie der Pianist heißt, ein Schrecknis ist.

Ein Debakel von dreiviertel Stunden, zu dem alle Beteiligten, das nonchalant und fahrig spielende Orchester (Chicago Symphony, immerhin) eingerechnet, kräftig beitragen. Mag sein, daß Berman musikalisch sich am Diktum von der

Sinfonie mit obligatem Solisten orientiert hat und aufführungspraktisch dem Diktat des Dirigenten sich unterwirft. Weshalb es zu dieser Unterordnung gekommen ist, spielt aber letztlich keine Rolle. Das Ergebnis zählt.

Ich erwähne, in der Reihenfolge ihres Erscheinens, folgende Unfälle. Die unentschieden geführte, penetrant auf die Bläser bezogene Orchestereinleitung; das erste Solo, das ohne dynamische und klangliche Spannwirkung wie in Trance zu den Doppeltrillern vorstößt; die Hörner von Chicago, die die Terzenketten des Klaviers praktisch übertünchen; die von Berman ohne jede Phrasierung abgesonderten Doppeloktaven; die Sext-Oktav-Gänge des Klaviers, die bei jedem Antworten in Einheitsuniform an die Front geschickt werden; die verpaßte dynamische Steigerung bei E, wo der Solist schon am Beginn (sieben vor E) ein Forte markiert; die den Doppeltrillern folgenden Oktav-Senkungen, die wie unverbundene Telegraphenmasten in den Himmel stehen; die völlige Absenz von Phrasierung und Bindetechnik des Orchesters sieben vor F.

Und so weiter. Noch ärger ist es dann um den langsamen Satz bestellt, wo der Flügel manchmal gar nicht mehr zu hören ist, weil Berman wie ein Korrepetitor die vielen „Dolce“- und „Molto dolce espressivo“-Deklamationen verschluckt, als handelte es sich um das freie Entscheiden, ob man mitspielt – oder lieber nicht. Es ist mir für dieses gewiß schwierige, aber vom Gestus her wiederum relativ leicht einsehbare Konzert noch kaum je eine so beiläufige, verschleierte, unfreudige, lustlose Einspielung zu Ohren gekommen. Solche Produkte in der Jerry-Cotton-Mannier sprechen Bände, die man besser nicht aufschlägt. Was CBS sich wohl dabei gedacht hat? Und dann noch die neblige Aufnahmetechnik.

Martin Meyer

Hohe Trompetenkunst auf der hohen Trompete.

**TROMPETENKONZERT von Albinoni: Concerto op. 9 Nr. 2 d-Moll für Trompete, Streicher und Basso continuo; B. Marcello: Sonata op. 2 Nr. 2 cis-Moll für Trompete, Streicher und Basso continuo; L. Mozart: Konzert D-Dur für Trompete, 2 Hörner, Streicher und Cembalo; Torelli: Concerto D-Dur für Trompete, Streicher und Basso continuo; Gerd Zapf (Trompete), Münchener Kammerorchester, Hans Stadlmair; Calig CAL 30480 (1S30)**

**Klangbild:** Etwas trocken, daher Streicherklang nicht ganz geschlossen, präsent.

**Fertigung:** Ohne Mängel.

Trompeter genießen ähnliches Ansehen wie Tenöre: Je höher einer hinauf kommt, um so tiefer wird er verehrt. Unter den deutschen Trompetern hat sich in letzter Zeit der bayerische Kammervirtuose Gerd Zapf in jeder Hinsicht nach oben gespielt. Sein „Trompetenkoncert“ auf der neuen Calig-Platte legt davon unüberhörbar Zeugnis ab.



Gerd Zapf

Auch wenn Albinonis d-Moll-Konzert und Benedetto Marcellos cis-Moll-Sonata original für Oboe bzw. Blockflöte geschrieben sind, klingen sie bei Zapf doch wie für Trompete komponiert, so schlank und gelenkig, aber auch so klar und kantabel bläst er sie. Allerdings wird der „intime, verhaltene Tonfall“ der originalen Holzblasinstrumente – wie der Plattenkommentar völlig zutreffend feststellt – durch den „Charakter des Strahlenden“ ersetzt. Das trifft vor allem für die schnellen Sätze zu, während Zapf in den langsamen – zu Recht – unpräzisen Kantilenenspiel pflegt.

Den meisten hohen Trompeten-Glanz entfaltet naturgemäß das denn auch sinnvollerweise an den Schluß gestellte originale Torelli-Trompetenkoncert. Mehr auf Rokoko-Grazie (im 1. Satz) und aufs volkstümlich Melodische (2. Satz) ist zutreffenderweise die Wiedergabe des Trompetenkonzerts von Leopold Mozart eingestellt.

Kummer bereitet bei dieser Platte lediglich die Aufnahmetechnik: Die Akustik ist so trocken (auf künstlichen Hall wird offensichtlich verzichtet), daß der Streicherklang des Münchener Kammerorchesters nicht geschlossen, sondern vielmehr von lauter Solostreichern gespalten wirkt. Das bringt auch die minimalsten Intonationstrübungen an den Tag.

Karl Ludwig Nicol

Schwerblütige Belebungsversuche des Texts.

**MOZART: Klavierkonzert A-Dur KV 414; BACH: Klavierkonzert f-Moll BWV 1056; HAYDN: Klavierkonzert D-Dur H. 23:11; Alicia de Larrocha (Klavier), London Sinfonietta, David Zinman; Decca 6.4259 1 AW (1S30)**

**Klangbild:** Präsent, räumlich, von breiter Dynamik, baßbetont, Orchester gut getrennt. **Fertigung:** Tadellos.

Unbeirrt von allen Zweifeln setzt Alicia de Larrocha ihren Weg durch die konventionelle Klavierlandschaft fort. Mit Albeniz und Granados berühmt geworden, ringt sie seit geraumer Zeit schon mit Beethoven und Mozart, Schumann, Liszt und Schubert. Und der Respekt, der einstens ihren Interpretationen von spanischen Kompositionen entgegengebracht wurde, schwingt noch immer mit, wenn sie Beethovens Es-Dur Konzert spielt. Obwohl sie doch mittlerweile eine Pianistin ist, deren Repertoire vor allem „Klassisches“ verheißt. Ihre letzte Platte mit Solo-Werken von Beethoven und Mozart provozierte bei letzterem Einspruch. Alicia de Larrocha, so schien mir, fällt es nicht leicht, jenes entspannte und gleichwohl wandlungsfähige Idiom zu finden, das Mozarts Sonaten erst in ihre Blüte bringt. Sie ringt – im beinahe buchstäblichen Sinn – um jede Phase, so daß eine Akkumulation von Anstrengung Mozart plötzlich in die Gestalt von Brahms avant la lettre überführt. Erneut mag man dieses schwerblütige, durchaus sogar im physisch-gegenständlichen Bereich schwere Spiel bei Mozart beobachten; in seinem frühen A-Dur Konzert KV 414.

Begleitet von dem hellhörigen David Zinman und einem als London Sinfonietta bezeichneten Kammerorchester, gibt Alicia de Larrocha Proben von getragener und disziplinierter Artikulation. Sie spielt das Konzert nicht schlecht, und vor allem in der Durchführung des Kopfsatzes mit seinen gebrochenen, harmonisch mäandrierenden Akkorden ereignet sich eine Spannung, die in Pathos und Konzentration gründet. Doch gilt der Pianistin das erste Seitenthema viel eher als Brennspeigel für den Charakter des Werks als das Hauptthema; folglich werden die knorrigen, rhythmisch stämmigen Aspekte mehr erfaßt als die fluktuierenden Strömungen. Und wenn Alicia de Larrocha mit der ganzen Sorgfalt ihres Temperaments in der Kadenz aus den Improvisationen die Themen herauschält, wird plastische Erinnerung an die das Konzert kennzeichnende Motive zum didaktischen Lehrplan.

Doch näher noch als das Seitenthema des Allegros ist der Pianistin das an Johann Christian Bach anknüpfende Andante. Pastellfarben, die Akzente der rechten Hand wie in Verlängerung der grundierenden Baß-Konfigurationen gesetzt, und von Anfang an ein Seufzen, so daß die Moll-Durchgänge kaum mehr neue Türen öffnen: man ist im Raum des Tragischen. Daß Ali-