

Max Nyffeler

Interpretationsvergleich: Die 7. Sinfonie von Gustav Mahler

Mahler-Symposium Toblach, 25.7.92

In meinem Referat geht es um die 7. Sinfonie von Gustav Mahler. Damit Sie sich das Stück vor meinen Ausführungen etwas vergegenwärtigen können, spiele ich Ihnen zuerst den Allegro-Teil des 1. Satzes (nach der langsamen Introduction) bis zur Durchführung. Das Beispiel dauert gegen vier Minuten.

Musik 1

CD CBS, M3K 42200, Disc 1, Nr. 1
1. Satz, Beginn bis Ziffer 24 (ausbl.)
Leonard Bernstein, New York Philh.

3'42"

Sie hörten einen Ausschnitt aus dem Kopfsatz der 7. Sinfonie in einer Aufnahme mit Leonard Bernstein und dem New York Philharmonic Orchestra. Bernstein und die New Yorker nahmen das Stück zweimal auf: 1966 und 1985. Hier hörten Sie die erste Fassung von 1966. Sie hat, meine ich, für die Aufführungspraxis damals eine paradigmatische Bedeutung gehabt. Was vor Bernstein auch schon andere angestrebt hatten, aber aufgrund der unzulänglichen Mittel nicht erreichten, konnte von ihm dank günstiger Produktionsbedingungen – mit einem hohen orchestralen und aufnahmetechnischen Standard – endlich realisiert werden: Orchesterale Virtuosität, geschärfte Klangfarben, eine oft flackernde Agogik, eine gewisse ruppige Art, die dissonanten polyphonen Schichtungen herauszumeißeln: Deutlichkeit und Ausdrucksintensität zugleich und das alles vorzüglich klar aufgenommen. Es ist eine dramatische Interpretation, die bei allen circensischen Aspekten, trotz effektiv gestalteteter Details, das Verschiedene spannungsvoll zusammenzuzwingen vermag.

Zuerst einige grundsätzliche Bemerkungen. Dieses Referat ist im wesentlichen ein Interpretationsvergleich. Zum Begriff "Interpretation" gleich noch eine Anmerkung, die eigentlich Selbstverständliches betrifft, aber nicht oft genug wiederholt werden kann:

Ich vergleiche keine konzertanten Aufführungen von Mahlers Siebter – wir haben hier ja kein Orchester –, sondern technische Aufzeichnungen auf LP oder CD. Spätestens seit dem Buch von Kurt Blaukopf weiß man ja, daß das zwei Paar Schuhe sind, daß bei der Beurteilung einer medial gespeicherten Interpretation vom technischen Apparat nicht zu abstrahieren ist. Weiter ist zu differenzieren,

daß es sich um zwei Kategorien von Aufzeichnungen handelt: um solche, die im Studio gemacht wurden, also mit allen Möglichkeiten des Schnitts und der Montage, und solche, die live im Konzertsaal gemacht wurden, also eine Art "akustische Photographie" einer einmaligen, ohne Unterbrechung durchlaufenden Aufführung darstellen. Dazwischen liegen Mischformen wie die zweite Bernstein-Einspielung von 1985, die zwar als Konzertmitschnitt gemacht wurde, aber aus zwei Aufführungen (evtl. auch Generalprobe?) zusammengeschnitten wurde.

Noch eine weitere Vorbemerkung zur Themenformulierung: sie könnte mißverstanden werden als Versuch, den "Programm Musiker Mahler" gegen den "Sinfoniker Mahler", den Komponisten "absoluter Musik", auszuspielen. Eine solche starre Unterteilung wäre spekulativ. "Absolute Musik" im reinen Zustand gibt es sowieso nicht; von "außermusikalischen Inhalten" ist Musik nie frei, vor allem nicht bei Mahler. Deswegen kann man aber noch lange nicht von Programmmusik sprechen.

Was nun die Arbeit des Interpreten angeht, so ist es klar, daß programmatisch-inhaltliche Aspekte für den Dirigenten oder Orchestermusiker bestenfalls eine Animationsfunktion bei der Vorbereitung haben können - um das Werk besser in das geistige Umfeld einordnen zu können, in dem es entstanden ist und das in ihm seine Spuren hinterlassen hat - daß solche programmatisch-inhaltlichen Aspekte im Akt der klanglichen Realisierung wenn überhaupt, dann nur eine untergeordnete, mittelbare Bedeutung haben. Im Moment der klanglichen Realisierung - die ja, anders als die verbale Interpretation, dem realen Zeitablauf unterworfen ist - geht es um musikalisch-technische Fragen: Um die möglichst klare Darstellung musikalischer Sachverhalte, als da sind: Transparenz des musikalischen Satzes, Gewichtung des Klangs, Phrasierung, Dynamik, Tempogestaltung usw.; im Fall der Aufzeichnung kommen noch Mikrofonaufstellung, Abmischung usw. hinzu. Das heißt: Daß nun in der Dritten "der Sommer einmarschieren" soll, wie die etwas dunkle Allegorie lautet, oder was mir "die Tiere im Wald", die Musikwissenschaftler oder die Konzertführer erzählen: das alles ist bestenfalls für einen Musikhörer interessant, der Musik als Soundtrack zu einer schönen imaginierten Story zu hören gewohnt ist; das hilft aber keineswegs dem Musiker bei der Lösung seiner interpretatorischen Aufgaben. Insofern halte ich die im Titel anklingende Fragestellung

"Programm Musik oder nicht" für einen Interpretationsvergleich auch für ziemlich uninteressant. Sie ist lediglich rhetorisch zu verstehen.

Die folgenden Vergleiche werden zeigen, daß gerade die Dirigenten, die nicht nur mit der großen sinfonischen Tradition, sondern auch mit der neuen, oft als "abstrakt" gescholtenen Musik vertraut sind, die aussagekräftigsten Interpretationen erzielen, daß sie Mahlers Musik am überzeugendsten zum Sprechen bringen. Wobei unter "Aussage" stets nur etwas Mehrdeutiges verstanden werden kann, nicht die mechanische Zuordnungen von "Inhalten" zu bestimmten Ton- oder Formkonstellationen (wie es etwa in der barocken Figurenlehre der Fall war). Wie diese Aussage lautet, erschließt sich jedenfalls nicht der rein begrifflichen Analyse, sondern nur im Akt des intelligiblen Hörens (das auch die emotionale Dimension mit allen damit zusammenhängenden Unschärfen einschließt). Ein begrifflicher Kommentar kann bestenfalls eine Richtung weisen, Anstöße geben, Vorschläge machen, und auch das nur, wie es eben bei jeder Deutung der Fall ist, mit dem Vorbehalt subjektiver Gültigkeit. An die eindeutige - wie es im Polizeideutsch heißt -: Dingfestmachung, musikalischer Inhalte glaube ich nicht.

Zur weiteren Einstimmung zwei Versionen der Adagio-Einleitung zum 1. Satz. Es sind bereits historische Aufnahmen. Vielleicht finden Sie heraus, welche berühmten Dirigentennamen hinter den Aufnahmen stecken.

<i>Musik 2</i>	<i>Orfeo C 279 921 B, Nr. 1 Anfang Satz 1 bis Zi. 10 (ausbl.) H. Scherchen, Wiener Symphoniker (1950)</i>	<i>ca. 4'20"</i>
<i>Musik 3</i>	<i>Music & Arts CD 695, Nr. 1 Anfang Satz 1 (ausbl.) H. Scherchen, Toronto Symphony Orchestra (1965)</i>	<i>ca. 2'35"</i>

Die zwei Beispiele sind instrumental und aufnahmetechnisch von unterschiedlicher Qualität. In der Konzeption klaffen sie weit auseinander: Die erste Version breit, im Tempo sehr einheitlich, die zweite unruhig, dramatisch aufgeladen, sich überstürzend im Allegro und viel schneller als die erste: die Introduction ist hier glatt eine Minute kürzer als im ersten Beispiel. Gemeinsam ist beiden Versionen die Absicht, den Beginn mit dem Streichertremolo und dem Hornruf in eine geheimnisvolle Aura zu tauchen. Dieser Beginn ist ja in mehrerer Hinsicht ungewöhnlich: ein markanter Marschrhythmus, aber Adagio und

Pianissimo, die langen Notenwerte im Tremolo vibrierend; dazu ein Hornruf, der sich in einer Art Rezitativ fortsetzt, im Forte, "mit großem Ton" gespielt vom Tenorhorn – einem Instrument, das in der sinfonischen Literatur, wenn überhaupt, dann sicher noch nie so exponiert eingesetzt worden ist: Nah und fern zugleich, fremdartig, unwirklich und trotzdem füllig-konkret: ein irritierend mehrdeutiger Klang und Ausdruckscharakter.

Von wem stammen die Aufnahmen? Beide vom gleichen Dirigenten, von Hermann Scherchen. Die erste entstand 1950 mit den Wiener Symphonikern, die zweite 1965 mit dem Toronto Symphony Orchestra. Ein schönes Beispiel, wie ein Dirigent eine Komposition immer wieder neu befragt und nach neuen Lösungen sucht – im Bewußtsein, daß es keine endgültige, "richtige" Version geben kann. Von den Aufnahmen, die ich für diesen Interpretationsvergleich hörte, stammten nicht weniger als vier von Scherchen. Es ist faszinierend, sie zu vergleichen. Sie wären ein eigenes ausführliches Referat wert. Ich muß mich hier leider auf Andeutungen beschränken.

Von den rund zwanzig Aufnahmen, die von der siebten Sinfonie existieren, habe ich folgende herangezogen (die entlegeneren hat mir freundlicherweise Dietmar Holland zur Verfügung gestellt):

Hermann Scherchen, Wiener Symphoniker (1950, zuvor gehört)

Hermann Scherchen, Wiener Symphoniker (1960)

Hermann Scherchen, Orchester der Wiener Staatsoper (1962)

Hermann Scherchen, Toronto Symphony Orchestra (1965, zuvor gehört)

Maurice Abravanel, Utah Symphony Orchestra (19..)

Hans Rosbaud, RSO Berlin (© 1963)

Otto Klemperer, New Philharmonia O. (19??)

Leonard Bernstein, New York Philh. (1966, zu Beginn gehört)

Leonard Bernstein, New York Philh. (1985)

Jascha Horenstein, New Philharmonia O. (1969)

Georg Solti, Chicago SO (1971)

Kyrill Kondraschin, Leningrader Philharmonie (1975)

Bernard Haitink, Concertgebouw O. (1982)

Claudio Abbado, Chicago SO (1984)

Eliahu Inbal, Frankfurter Radio-SO (1986)

Seiji Ozawa, Boston SO (1989)

Gary Bertini, Kölner Rundfunk-SO (1990)

Den Schwerpunkt dieser Ausführungen habe ich auf den ersten, dritten und fünften Satz gelegt und dabei dem ersten Satz am meisten Platz eingeräumt. Dieser erste Satz ist in mehrerer Hinsicht außergewöhnlich interessant. Äußerlich folgt er - wie der erste Satz der Sechsten - dem traditionellen Schema des Sonaten-Hauptsatzes, mit langsamer Einleitung, Exposition, Durchführung, Reprise, Coda. Doch ist die Satz-Architektur alles andere als eindeutig. Das Schema wird raffiniert unterlaufen, und es scheint, als habe Mahler überhaupt die Mehrdeutigkeit auf mehreren kompositorischen Ebenen zum Prinzip erhoben:

Zum Beispiel die Ausdrucksebene: den changierenden Ausdruckscharakter des Tenorhorns zu Beginn habe ich schon erwähnt.

- Oder die motivische Ebene: das punktierte rhythmische Motiv des Beginns kommt in ganz unterschiedlichen formalen und ausdrucksmäßigen Zusammenhängen vor: als dominierender Marsch- (Trauermarsch-?)rhythmus zu Beginn, als geheimnisvoller "Naturklang"-Rhythmus im Umfeld des Seitensatzes, als energischer Impuls im Umfeld des Hauptsatzes.

- Die motivisch-thematische Arbeit verliert ganz allgemein, wie die Harmonik, ihre Eigenschaft als bevorzugtes Gliederungsprinzip. Andere Mittel spielen ebenfalls eine herausragende Rolle, z. B. Satzdicke, Komplexitätsgrad, Farbe, Ausdruckscharakter.

- Auf eine formale Eigenart werde ich mit Beispielen noch zurückkommen: auf die Umdeutungen oder zumindest Verunklarungen der formalen Syntax durch inkongruente Ausdruckshaltungen: Ein beginnender Formteil wird z.B. mit einem Ausdruck aufgeladen, der eher retrospektiv klingt; die Introduction ist schon unüberhörbar von Hauptsatz-Bestandteilen durchdrungen usw.

Noch ein letzter Hinweis auf die außergewöhnlichen Qualitäten dieses ersten Satzes der siebten Sinfonie, der im Sommer 1905 entstanden ist: Er weist eine hochgradige Intertextualität auf zu wichtigen Werken der damaligen neuen Musik auf. Ich denke hier an die Quartakkorde, die sich in Schönbergs Kammermusik wiederfinden; ich denke an die fast leitmotivisch gebrauchte Intervallfolge Quarte / übermäßige Quarte (im Grunde eine zugespitzte, geschärfte Version von zwei reinen Quartsprüngen), die als Auftaktmotiv in Alban Bergs Klaviersonate wieder kommt und auch die atonale Harmonik in den frühen Opera von Anton Webern prägt (Tritonus, kleine Sekunde, große Septime als "falsche Oktav"). Ich denke auch an die Nähe zu Straussens "Salome": Im Frühjahr 1905 hatte Strauss

Mahler aus seiner "Salome"-Partitur vorgespielt (der erste Satz entstand im Sommer 1905); im Herbst desselben Jahres begann Mahlers unfruchtbarer Kampf gegen die Wiener Zensur um eine Aufführung der "Salome" an der Hofoper. Mahlers Identifikation mit der Oper von Strauß liegt auf der Hand. Und so gibt es deutliche Berührungspunkte zwischen "Salome" und der Siebten. Etwa hier:

<i>Musik 4</i>	<i>CD: DGG 413 774-2, Nr. 8 (2.09"-2.44")</i>	<i>0.35"</i>
	<i>1. Satz, T. 469-475</i>	
	<i>Claudio Abbado, Chicago SO</i>	

Diese Stelle könnte auch in "Salome" stehen. Sie steht aber in der siebten Sinfonie von Mahler, im Seitenthema der Reprise.

Die beiden zuvor angespielten Aufnahmen von Scherchen (1950 und 1965) bilden in ihrer Konzeption die Extrempunkte, innerhalb derer sich alle andern Aufnahmen bewegen. Im Tempo schert nur eine Aufnahme deutlich aus: Diejenige von Otto Klemperer. Das zeigt schon die Dauer des 1. Satzes: Bei ihm dauert er 27'40", also rund 5 Minuten länger als die längste aller andern Versionen (Die Einleitung ist bei Klemperer übrigens ziemlich gleich schnell bzw. gleich langsam wie in der langsamen Version von Scherchen.) In allen andern Aufnahmen dauert der 1. Satz zwischen 20'30" und 22'45", mit Ausnahme der furiosen Interpretation von Scherchen aus dem Jahr 1965, die nach unten abweicht: hier dauert der 1. Satz nur 18'35", also zwei Minuten weniger als die kürzeste aller andern.

Hier ein Ausschnitt aus dem ersten Satz, vom Einsatz des ersten Themas (*Allegro risoluto, ma non troppo*) bis zum Ende des Seitensatzes, in der Aufnahme mit Otto Klemperer und dem New Philharmonia Orchestra. (Gleiche Stelle wie zu Beginn mit Bernstein)

<i>Musik 5</i>	<i>LP EMI 1 C 063-01 931, Schnitt 1 (Ausschn.)</i>	<i>2'55"</i>
	<i>1. Satz, ab Zi. 6, bis 2 vor Zi. 17 (ausbl.)</i>	
	<i>Otto Klemperer, New Philh. Orch.</i>	

Ein Beispiel für Otto Klemperers Monumentalstil. Es handelt sich hier gleichsam um eine Zeitlupenversion. Sie hat den Vorteil, daß man alles deutlich hört, über nichts hinweggeeilt wird. Gelegentlich wirkt das Ganze aber doch fast wie ein Elefantentanz. Das Tempo ist, von minimalen Rubati abgesehen, lange eisern

durchgehalten, um Unterschied etwa zum oszillierenden Tempo bei Bernstein. Beim Eintritt des Seitensatzes, überschrieben mit "a tempo (sempre l'istesso)", wo praktisch alle Dirigenten das Tempo verlangsamten, kann Klemperer paradoxerweise sogar etwas anziehen.

Ein Extremfall, zugegeben, eine Art von Experiment, wie zuvor die rasend schnelle Version von Scherchen, aber charakteristisch für eine Auffassung, die ich hier als "traditionsbewußten Kapellmeisterstil" bezeichnen möchte. Der Mahler-Adept Klemperer folgt jedoch nicht der Auffassung seines Mentors und Förderers Mahler, die wir u.a. über Wilhelm Mengelberg kennen und die sich durch erheblich freiere Gestaltung kennzeichnet. Klemperer gehört zu einer Dirigentengeneration, die nach dem 1. Weltkrieg einen Interpretationsstil für die Werke der Tradition entwickelte, der geradlinig, unspektakulär und von verbrauchtem Pathos gereinigt war und in erster Linie die klare Darstellung musikalischer Sachverhalte bezweckte. Es ist eine "moderne" Auffassung, die wir heute z.B. auch bei Pierre Boulez, bei Michael Gielen und bei vielen jüngeren Dirigenten antreffen.

Hier als Vergleich ein Ausschnitt aus der Aufnahme mit Klemperers Generationsgenosse Hans Rosbaud, der zu den Pionieren der Mahler-Renaissance nach dem zweiten Weltkrieg gehörte. Rosbauds Mahler klingt präzise und im Gegensatz zu manchen heutigen Aufnahmen überhaupt nicht exhibitionistisch. Die Aufnahme mit dem Radio-Sinfonie-Orchester Berlin erschien erst 1963, ein Jahr nach Rosbauds Tod, in den USA. Die ziemlich schlechte Tonqualität läßt aber vermuten, daß sie viel früher entstanden ist.

Musik 6

*LP VOX, VUX 2008, Seite 1 (Ausschn.)
1. Satz, ab Zi. 6, bis 2 vor Zi. 17 (ausbl.)
Hans Rosbaud, RSO Berlin*

ca. 2'20"

Eine geradlinige, analytische, fast klassische Interpretation, genau in den Übergängen und mit einem starken rhythmischen Impuls, der sie vor Spannungslosigkeit bewahrt. Im Seitensatz mit der weitausholenden Streicherkantilene schafft Rosbaud – anders als viele heutige Dirigenten – keine losgelöste Gegenwart zum streng durchorganisierten Hauptsatz-Abschnitt davor. Zwar läßt er den Seitensatz zögernd und zart einsetzen, das Grundtempo und die kurzen, heftigen Aufschwünge binden ihn aber doch an die finstere Grundstimmung davor. Die Gegenwart folgt bei Rosbaud erst später, im

Mittelteil. Er dirigiert mit strategischem Überblick und verwechselt nicht gleich die erste etwas hellere Episode mit der Insel der Seeligen.

Eine russische Version dieser Auffassung liefert die Leningrader Aufnahme von 1974 mit Kyrill Kondraschin: Eine durchaus zügige, "unromantische", herbe Musizierweise, mit einer Tendenz zum Finster-Triumphalen, manchmal auch zum Bombastischen, worin sich die Erfahrungen mit der russischen Sinfonik von Tschalkowsky bis Schostakowitsch spiegeln.

Ich möchte hier aber eine Aufnahme aus jüngster Zeit einfügen, in der der Seitensatz, anders als bei Rosbaud, als idyllische Insel aufgefaßt wird. Wo Mahler "a tempo (sempre l'istesso tempo)" vorschreibt und noch dazusetzt: "Mit großem Schwung", wird das Tempo von Allegro auf ein Andante moderato gedrosselt und der Klang verfärbt sich leicht süßlich. Die Aufnahme machte Eliahu Inbal mit dem Frankfurter Rundfunk-Sinfonieorchester im Jahre 1986.

Musik 7

*CD: Denon CO-1553, Nr. 1 (4'58"-6'22")
I. Satz (10 nach Zi. 14 bis 2 vor Zi. 17)
Eliahu Inbal, Frankfurt RSO*

1'24"

Diese Version mit ihrem Schwelgen in der Geigenkantilene ist charakteristisch für viele Aufnahmen der letzten zwanzig Jahre. Es scheint, als ob die Möglichkeiten der klanglichen Variierung, Tiefenstaffelung und Farbgebung, die die moderne Aufnahmetechnik in fast unbegrenztem Maße wiederzugeben, wenn nicht überhaupt erst zu schaffen vermag, die Dirigenten zu solchen interpretatorischen Eskapaden verführt. (Sie folgen einer Klangdramaturgie statt einer inhaltsbezogener Dramaturgie.) Ganz ähnlich behandeln Gary Bertini und das Kölner Rundfunk-Sinfonieorchester diese Stelle. Nur läßt Bertini die charakteristische Anhebung der Baßregister, die seine Abmischung kennzeichnet, auch hier als grundierende Farbe durchschimmern, so etwa in der Mixtur mit Tuba, großer Trommel und Kontrabaß beim Höhepunkt kurz vor Schluß der Seitensatz-Episode. Diese charakteristische düstere Farbe hat bei Bertini im ganzen ersten Satz aber mehr einen Design-Charakter als eine funktionale Aufgabe im Sinne einer Integration des Einzelnen ins Ganze. Außerdem gelingt den Geigen des Kölner Orchesters bei diesem Höhepunkt der Aufschwung in Oktaven zum drei- bzw. viergestrichenen fis ohne falsche Töne. (Auf ein Klangbeispiel verzichte ich hier; Bertini werden wir aber später noch hören.) Auch Hermann Scherchen in seiner ins Extrem getriebenen Aufnahme von 1965 zieht diese Stelle in die Länge. Doch hier, läßt sich sagen, ist es

Wahnsinn mit Methode, es gehört zum experimentellen, das Werk beinahe sprengenden Charakter dieser Interpretation. Das plötzliche Innehalten im Furioso überrascht und fesselt, das extreme Rubato klingt mehr beunruhigend als schwelgerisch. Mit bequemem Ausruhen in einer gepolsterten Idylle hat das nichts zu tun. (Übrigens klingt auch bei Scherchen der Aufschwung zum hohen fis falsch, aber das tut er bei den meisten...)

Musik 8

CD: Music & Arts CD 695, Nr. 1 (3'35"-5'37", ausbl.)
 1. Satz, Zi. 12 bis 3 nach Zi. 18
 H. Scherchen, Toronto Symphony Orchestra (1965)

2'02"

Die hier im Seitensatz der Exposition versprochene "Insel der Seligen" folgt in Mahlers Partitur später, wenn auch nicht als Vision reinsten Glücks, sondern leicht abgeschattet durch Erinnerungen an den düsteren Weltlauf. Man könnte sie als "utopische Vision" oder ähnlich bezeichnen; ich beschränke mich in der Folge auf die Kurzbezeichnung "Insel" und überlasse die genauere Identifikation der damit verbundenen Inhalte den Berufshermeneutikern. In der Durchführung, nach zwei Anläufen – vorbereitet durch ein Feld zarter Fanfaren der Holzbläser und Trompeten sowie einem feierlichen Choralsatz von Klarinetten, Fagotten, Posaunen und Hörnern – eröffnet sich eine atemberaubende Perspektive auf eine weltausschwingende Violinkantilene, getragen von einer bewegten Streicherfläche, ergänzt durch Holzbläser und Harfe. Doch im Hintergrund markiert das Blech, sehr zurückgenommen, die punktierten Rhythmen der Einleitung und des Hauptsatzes, erinnert also von ferne an die Welt, der man hier vorübergehend entrückt ist. Nach einem ekstatischen Höhepunkt baut sich die Musik rasch ab und kehrt zu den düsteren punktierten Akkorden mit dem Tenor-Horn-Arioso vom Beginn zurück, diesmal aber im Duett mit der Posaune. Wir sind nun in der Reprise der Introduction, der bald auch die Reprise des Hauptsatzes folgt.

Auf diese Partie möchte ich mit mehreren Beispielen vergleichend eingehen, denn sie ist aus zwei Gründen interessant: 1. Weil sie ein Urteil ermöglicht über die Fähigkeit der Dirigenten und ihrer Orchesterer, die sinfonische Form als Ganzes darzustellen und die Extreme dialektisch zu vermitteln. 2. Weil sie, zusammen mit dem darauffolgenden Marsch-Adagio (Reprise) eine Scharnierfunktion im Satzganzen besitzt.

Zum 1. Aspekt ein Ausschnitt aus der Aufnahme mit Maurice Abravanel, die als mustergütig betrachtet werden kann. Ohne digitalen Glanz, ohne

Selbstinszenierung, dafür sauber, transparent musiziert, und genau die richtige Mischung von hell und dunkel, Verzückung und Trauer, Süße und Herbheit, Lyrik und Marschakzent.

Musik 9

LP: Vanguard 0182.100.14
1. Satz, 2 T. nach Zi. 39 bis 3 vor Zi. 43 (ausbl.)
Maurice Abravanel, Utah Symphony Orchestra

1.46"

Ein anderes Beispiel aus jüngster Zeit: mit Seiji Ozawa. Im Gegensatz zu manchen andern Dirigenten vernachlässigt er die Hintergrund-Schicht der punktierten Rhythmen im Blech (und später auch Holz) nicht. Das Tempo ist zügig, klebt nicht. Doch besitzt bei ihm diese Schicht überhaupt nichts von einem Ausdruck, der so etwas wie Tragik assoziieren würde. Seine Blechbläsersätze klingen voll und schön wie die Geigenkantilene im Vordergrund, was wahrscheinlich damit zu tun hat, daß sie, wie die Geigen, vom Klang her statt vom Rhythmus her aufgefaßt werden. Das heißt: die Gleichzeitigkeit der Gegensätze ist zwar strukturell vorhanden, nicht aber ausdrucksmäßig. Diese Stelle ist charakteristisch für Ozawas Aufnahme: Alles klingt sehr transparent, zerklüftet, polyphon, aber stets gleichmäßig schön, rund, die Hauptstimmen stehen, szenisch gesprochen, immer "vorn an der Rampe". Es herrscht eine klangliche Opulenz, die die gute Absicht zur strukturellen Klarheit zunichte macht. Die Verdeutlichung struktureller Qualitäten wie Polyphonie, Mehrschichtigkeit, Spaltklang, Komplexität etc. sollte ja eigentlich der Interpretation des Gehalts dienen. Bei Ozawa, und darin ist er leider typisch für viele Dirigenten des Digitalzeitalters, erscheinen diese Qualitäten als Selbstzweck, bzw. als Mittel zur Erhöhung der Attraktivität des Klangprodukts. Die Hör-Sensation, der Aspekt des Produkt-Designs haben Vorrang vor der schlichten Darstellung der Inhalte.

Musik 10

CD: Philips 426 250-2, Nr. 1 (11.30"-13.13")
1. Satz, Ausschnitt wie Nr. 9
Seiji Ozawa, Boston SO

1.43"

Ich sprach vorhin von der Scharnierfunktion dieser Passage: Die "Gegenwelt" erscheint als Ende der Durchführung, das Adagio mit den punktierten Marschrhythmen als Beginn der Reprise. Legt man aber einmal die Partitur beiseite und überläßt man sich nur dem Hören, dann erhalten diese Formteile