

Stokowski Superstar

Was hat man ihm nicht alles vorge-
worfen: Maßlose Eitelkeit, oberfläch-
liche Eleganz, peinliche Selbstin-
szenierung, hemmungslose Subjek-
tivität, amouröse Skandale, schwel-
gerische Orchestertrivialitäten
und stillose Bach-Bearbeitungen...
Seine Kritiker taten sich schwer, die
musikalischen, sprich akustischen
Qualitäten des zu Lebzeiten bereits
legendären Pultstars, des in London
1882 geborenen Amerikaners mit
aufgesetztem slawischem Akzent an-
gemessen zu würdigen. **Von Martin Elste**

Bei Leopold Stokowski spielte das
Drumherum immer eine wesent-
liche Rolle, so daß man nachher
nicht recht wußte, ob man Stoki,
wie ihn die Amerikaner auch
nannten, mehr gesehen oder gehört hat-
te. Sein musikalisches Wirken war un-
löslich verknüpft mit einem eigenwilligen,
provokant egozentrischen Erschei-
nungsbild auf dem Podium und in den
Medien. Er inszenierte seine Auftritte,



ließ beispielsweise seine
Hände beim Dirigieren
anstrahlen, und verblüffte
sein Publikum immer
wieder mit ästhetischen
Affronts, mit Zurechtwei-
sungen, mit didaktischen
Allüren und mit allerlei
Experimenten. Er war der
personifizierte technische
Fortschritt in der Musik
und deshalb so beliebt bei den Schall-
plattenfirmen. Sie schmückten sich mit
seinem Image und beriefen sich auf seine
Autorität, wenn es darum ging, techni-
sche Neuheiten zu lancieren:
– Die erste veröffentlichte elektrische
Orchesteraufnahme (Saint-Saëns'

„Danse Macabre“, mit dem Philadelphia
Orchestra am 29. April 1925 aufgenom-
men, einen knappen Monat, nachdem
Alfred Cortot die erste elektrische Solo-
aufnahme gemacht hatte.)

– Die erste Langspielplatte der RCA
(Beethovens Fünfte mit dem Philadel-
phia Orchestra, 1931 speziell für den
neuen Tonträger eingespielt.)

– Stereo-Probeaufnahmen für die Bell
Telephone Laboratories (1931/32)

– Den ersten Lichtton in Vielspur-Technik
(Walt Disneys „Fantasia“ mit dem
Philadelphia Orchestra, 1940 produ-
ziert.)

– Lindström/Electrolas erste Mehrka-
nal-Technik (Stokowski 1957 als Diri-
gent der Berliner Philharmoniker in
Strawinskys Ballettsuiten „Der Feuer-
vogel“ und „Petruschka“.)

– Deccas Phase-4-Stereo für Orchester-
aufnahmen (1964 mit Rimsky-Korssa-
koffs „Scheherazade“, gespielt vom
London Symphony Orchestra.)

– Quadro-Aufnahmen für RCA (Werke
von Bach, Beethoven, Brahms und Mah-
ler mit dem London Symphony Orche-
stra und dem New Philharmonia Orche-
stra 1974.)

Fünfzehn Jahre nach seinem Tod – er
starb am 13. September 1977 – ist es um
Stokowski ruhig geworden. Sicher nicht
die schlechteste Voraussetzung, um dem
Maestro mit unvoreingenommener Ob-
jektivität zu begegnen, wenn wir seinen
musikalischen Nachlaß sichten.

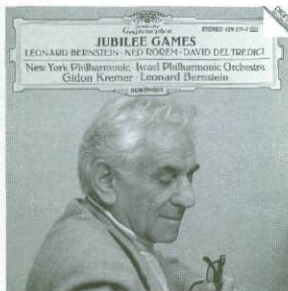
Der große Experimentator unter den
Dirigenten änderte immer wieder die
Sitzordnung des Orchesters, um die un-
terschiedliche Schallabstrahlung der In-
strumente durch ihre Platzierung saalge-
recht zu korrigieren. Dabei kamen die
kuriossten Experimente zustande. Bei-
spielsweise sah das Publikum die Holz-
bläser des Philadelphia Orchestra direkt
um den Dirigenten plazierte und erst
hinter ihnen die Streicher. Bei all den
unterschiedlichen Sitzordnungen war
indessen das Nebeneinander der ersten
und zweiten Violinen, immer links vom
Dirigenten, eine Konstante, die sich seit
Stokowskis frühen Jahren als Chef des
Philadelphia Orchestra bis auf den heu-
tigen Tag weltweit als Norm (von der
einige wenige Dirigenten gelegentlich
abweichen) durchgesetzt hat, obwohl
diese Platzierung im 19. Jahrhundert völ-
lig atypisch war und die manchmal
atemberaubenden Effekte des antiphona-
len Spiels der Violinen auf ein Mini-
mum reduziert. Stokowski erzielte dafür
einen vollen, gesättigten Diskant-Strei-
cherklang, der als Einheit dem Baßregi-
ster und den anderen instrumentalen
Timbres der Holz- und Blechbläser im
Wortsinn gegenübergestellt ist.

Diese orgelhafte Gliederung der
Klangmassen war nur ein Aspekt des
typischen Stokowski-Sounds. Wenn es
einen Dirigenten gibt, bei dem man von
einem persönlichen Sound sprechen

ORCHESTERWERKE



Drei Komponisten, drei Richtungen.



Bernstein, Jubilee Games, Del Tredici, Tattoo, Rorem, Violinkonzert; Gidon Kremer (Violine), José Eduardo Chama (Bariton), New York Philharmonic Orchestra, Israel Philharmonic Orchestra, Leonard Bernstein;
DG CD 429 231-2 (WD: 72'00'') DDD
Aufnahmedatum: 1988, 1989
Klangbild: Wunderbar präsente Live-Aufnahmen.
Fertigung: Einwandfrei.

Leonard Bernsteins kompositorische Richtung: nach außen. Eine Ansammlung und Vermischung von diversen Stilelementen – unter anderem Aleatorik, Jazz, Neoklassik und -romantik – ergibt hier eine reiche Landschaft von Gefühlsregungen. Der Versuch, den Gegensatz von Reglementierung und Freiheit in der hebräischen Glaubenslehre kompositorisch zu fassen, führt Bernstein auf alle möglichen Wege. Zusammenhaltend wirkt lediglich seine Vorliebe für unregelmäßige und synkopierte Rhythmen, für treffliche melodische Wendungen und für brillante Orchestrierung. Dazu kommt sein enormer, manchmal an Rührseligkeit grenzender Ausdruckswille. Ein rätselhaftes Stück, letztlich nicht ganz gelungen.

Ned Rorems Richtung: nach innen. Eine stechende, geschlossene harmonische Sprache, die mal an Hindemith, mal an Copland erinnert, führt uns hier durch sechs introvertierte, sehr persönliche Stimmungsbilder. Sein Konzert ist das traditionellste Stück auf dieser CD. Rorems Charakterstücke setzen sich mit modernen Mitteln mit demselben Impuls auseinander, der Schumann oder Mendelssohn zu ihren Charakterstücken führte. Musik ist für Rorem erzählerisches Melos – ausgespinnene Melodik, wenig „entwickelt“, aber sich fortwährend erneuernd. Gidon Kremer ist der richtige, um den Hörer in diese Welt hineinzuziehen.

David del Tredicis Richtung: rundherum. Komponieren macht Spaß! Hier ist ein homoludens am Werk, der aussagekräftige Musik schreiben will, ohne gleich neurotisch zu werden. Del Tredici hat Spaß an den farblichen Möglichkeiten eines Riesenorchesters, hat Spaß an dem Aufbau riesiger Klangberge aus knappem motivischem Material. Man denkt an Richard Strauss. Trotzdem ist das hier etwas ganz Neues und erfordert eine neue Hörweise. Daß alle drei Richtungen von Großmeister Bernstein hinreißend dirigiert werden, versteht sich von selbst.

Sebastian Wulf



Nivellierungen.



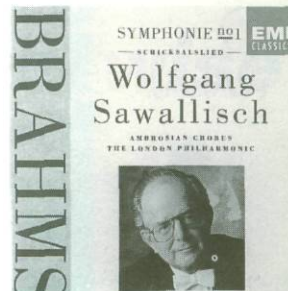
Bizet, Carmen-Suite, Petite Suite d'Orchestre, L'Arlésienne-Suiten Nr. 1 und 2; Orchestre de la Bastille, Myung-Whun Chung;
DG CD 431 778-2 (WD: 68'37'') DDD
Aufnahmedatum: 1991
Klangbild: Offen, natürlich und transparent.
Fertigung: Einwandfrei.

Die Situation ist einigermaßen paradox: Ein französisches Orchester spielt unter der Leitung eines koreanischen Dirigenten, der in den USA ausgebildet wurde und bislang vor allem in Deutschland wirkte, ein typisch französisches Programm ein. Das Ergebnis war vorherzusehen: Weder klingt die Musik Bizets „typisch französisch“ noch besitzt der Orchesterklang solche Eigenschaften wie Transparenz, Farbigkeit und Homogenität, die traditionellerweise französische Orchester auszeichneten. Myung-Whun Chung, gewiß ein tüchtiger, sorgfältig arbeitender Kapellmeister, orientiert sich an internationalen Maßstäben wie Virtuosität, Perfektion und Brillanz, und es erstaunt, welches Niveau er bereits mit dem Orchestre de la Bastille erreicht hat. Doch wird dieses Niveau von den großen, bekannten Orchestern in Europa oder den USA besser und müheloser repräsentiert. Es fehlt dem Orchestre de la Bastille die individuelle Charakteristik. Hinzu kommt nun eine verhängnisvolle Standardisierung der Interpretation, die auch noch der Musik ihren besonderen Reiz, ihre Aura nimmt. Myung-Whun Chung scheint der Meinung zu sein, es wäre mit der Abweichung vom Üblichen schon getan und läßt lauter, leiser, schneller oder langsamer als gewöhnlich spielen. Er interpretiert gewissermaßen einen bestimmten allgemeinen musikalischen Ausdruckstyp, aber kein individuelles Stück Musik. So klingen die Bizetschen Märsche auf einmal wie Tschaiakowsky, oder unwillkürlich assoziiert man beim Adagietto aus der „Arlésienne“-Suite Nr. 1 den Typ des langsamen Satzes bei Mahler. Standardisierung des Orchesterklanges und Entindividualisierung der Interpretation sind typische Folgen der Nivellierungstendenzen im internationalen Musikleben, die nicht aufzuhalten sind. Die Namen sind neu, die Ergebnisse oft überflüssig.

Giselher Schubert



Brahms ohne emotionalen Überdruck.



Brahms, Sinfonie Nr. 1 c-Moll op. 68, Schicksalslied op. 54; Ambrosian Singers (Chorus?), London Philharmonic Orchestra, Wolfgang Sawallisch;
EMI CD 7 54359 2 (WD: 60'48'') DDD
Aufnahmedatum: 1991
Klangbild: Hell, transparent, im Schicksalslied mit Neigung zu Hörschärfen.
Fertigung: Einwandfrei.

Der Brahms-Zyklus von Wolfgang Sawallisch kommt voran: Er ist mittlerweile in der dritten Runde angelangt und wartet diesmal mit einer beispielhaften Werkkopplung auf. Die thematischen, die musikalisch-strukturellen wie auch die stilistischen Bezüge zwischen den beiden Stücken könnten nicht auffallender sein; und sollte es Schule machen, den Brahms-Sinfonien jeweils eines dieser arg vernachlässigten Chorwerke („Nänie“, „Gesang der Parzen“) beizufügen, so wären sie – im Konzertsaal nach wie vor kaum zu hören – wenigstens via Tonkonserve greifbar. Zwar konnten sich die Editoren nicht darauf einigen, ob die Ambrosian Singers oder der Ambrosian Chorus sich dieser anspruchsvollen Hölderlin-Vertonung angenommen haben; insgesamt aber wird sie vom Chor, hörbar im Vordergrund des Klanggeschehens plazierte, mit raumfüllender Emphase gemeistert. Leider fallen regelmäßige Hörschärfen bei den Sopranen nicht gerade angenehm auf; das aber dürfte der Aufnahmetechnik anzulasten sein, zumal die begleitenden Violinen auch nicht gerade durch samtweiche Klänge (laut Hölderlin sind es Klänge „heiliger Saiten“) glänzen.

Ohne jeden emotionalen Überdruck geht Sawallisch auch die Sinfonie an. Auffallend ist die vorzügliche Staffelung der einzelnen Orchestergruppen: Die Holzbläser sind stets präsent, zumal Sawallisch zwischen dem Mezzoforte der Bläser und dem Mezzopiano der begleitenden Streicher (etwa im Scherzo) genau abstuft; die Gewichtung beispielsweise zwischen Soloflöte und Horn in der Einleitung zum Finalsatz läßt keinerlei Wünsche offen. Insgesamt also eine redliche Interpretation, die nicht primär auf Überraschungen, auf Neues und neu Hörbares setzt, sondern auf genau Hörbares. Solche ehrbaren interpretatorischen Werte haben bei Sawallisch, wie man weiß, längst Tradition – leider wird die Wiederholung der Kopfsatz-Exposition, ebenfalls nach traditioneller Art, nicht beachtet.

Werner Pfister

**Leopold Stokowski bei
Aufnahmen für RCA
Victor; Schallplattenfir-
men beriefen sich auf
seine Autorität, wenn es
galt, technische Neue-
rungen durchzusetzen.**



Fotos: Lipton/RCA

über hinaus viele Werke anderer Komponisten.

Stokowskis Transkriptionen adaptieren die komponierte Vorlage an die Möglichkeiten des modernen Sinfonieorchesters. Seine Devise lautete Ausnutzung der Mittel, nicht Beschränkung, Klang-sinnlichkeit im Überfluß, keine Konzen-tration auf das Wesentliche. In diesem Sinne bearbeitete er auch „normale“ Orchesterkompositionen. So gibt es von ihm eine Fassung der berühmten „Air“ aus Bachs dritter Orchestersuite, obwohl das Stück problemlos von chorischen Streichern so, wie es notiert ist, gespielt werden kann. Was macht Stokowski daraus? Er bleibt bei einem Streicheren-semble (bei Verzicht auf ein akkordis-ches Generalbaßinstrument), aber er-weitert die Tessitura des Klangraumes zur Tiefe hin und läßt die Melodie durch die Stimmen wandern. Dadurch wird die eher statische Komposition sinfonisch aufgefächert und erhält eine lebendige Mannigfaltigkeit.

Eine andere, weniger auffällige, aber um so spektakulärere Adaption an die sinfonische Klangästhetik unternahm Stokowski 1928 bei seiner Einspielung des zweiten Brandenburgischen Kon-zerts. Adaptionen in Hülle und Fülle: Querflöte statt Blockflöte, Transposition der Trompetenstimme um eine Oktave nach unten, Verzicht auf ein Tastenin-strument – sei es Cembalo oder Klavier – für die Continuostimme. Aber all das war damals nichts Besonderes. Bemer-kenswert ist der zweite, extrem bedäch-tig musizierte Satz. Stokowski dirigiert hier sechs einzelne Achtel statt der no-tierten $\frac{3}{4}$. Und genau diese Takt- und Metrum-Umwandlung, die eine Spiel-dauer von 5'49" zur Folge hat – „norma-le“ Tempi bewegen sich bei knapp vier Minuten, selbst Klemperer dirigierte den Satz in 4'45" –, unterstützt und ermög-licht das Bemerkenswerteste, aber mei-stens Unbemerkte dieser Interpretation: einen frei hinzugefügten, häufig in 16teln figurierenden Klangteppich der Tutti-Violen. Hier wird eine barocke Orchesterkomposition als klassische Sinfonia Concertante gespielt, und in der kann ein lediglich von Celli begleitetes Solistentrio nicht vorkommen! Also komponierte Stokowski noch eine Stim-me hinzu.

MÄZEN DER MODERNE

Warum wurde Stokowski so unge-mein populär? Vielleicht weil er die po-pulärsten Schlachtrösser orchestralen Titanentums mit besonderer Inbrunst dirigierte? Weil er so schön kontrovers Bach aufheulen ließ? Wie auch immer, er nutzte seine Stellung aus, um bis ins hohe Alter hinein die Kompositionen zeitgenössischer Groß- und Kleinmeister zu lancieren. Etwa zweitausend Werke soll er ur- bzw. erstaufgeführt haben. Es gibt wohl keinen zweiten Dirigenten mit ähnlicher Popularität, der sich auch nur annähernd so nachdrücklich für die mo-derne Musik eingesetzt hat. Er leitete 1931 die amerikanische Erstaufführung von Bergs „Wozzeck“, dirigierte Schön-bergs spätromantische („Gurrelieder“, „Pelleas und Melisande“) und atonale Orchesterwerke (Kammersinfonie op. 9, Fünf Orchesterstücke op. 16), Varèse (Amériques), Ives und Messiaen. Sein Engagement für die Neue Musik bezog auch die Schallplatte ein: Allein von zeitgenössischen US-Kompositionen hat er einundvierzig kommerzielle Aufnah-men gemacht, von Samuel Barbers „Adagio for Strings“ bis zu Ben Webers Symphony on Poems of William Blake.

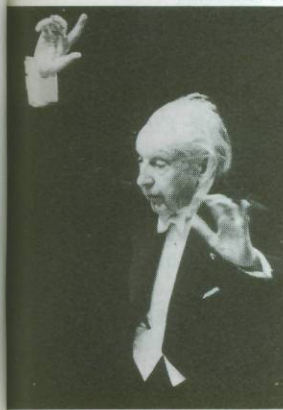
1940 drehten die Walt-Disney-Stu-dios ein „Concert Feature“, eine mit Zwischenkommentaren versehene Folge von acht Zeichentrickfilmen zu klassi-scher Musik: Bachs Toccata d-Moll, Tschaikowskys „Nußknacker“-Suite,

Dukas' „Zauberlehrling“, Strawinskys „Le Sacre du Printemps“, Beethovens „Pastorale“, Ponchiellis „Tanz der Stun-den“, Mussorgskys „Nacht auf dem kahlen Berge“ und schließlich Schuberts „Ave Maria“ – „Fantasia“. Die Musik lieferten Stokowski und das Philadel-phia Orchestra, die auch zwischen den Musi-kstücken ihre kurzen, aber wirkungsvol-len Auftritte hatten. Dieses Kunstpro-dukt aus Zeichentrick, Realfilmsequen-zen und „Fantasound“-Stereoton (ein wandernder Orchesterklang, der unna-türlichste, den man sich vorstellen kann) verkörpert auf der Ebene des Visuellen genau das, was Stokowskis Interpreta-tionen im Bereich des bloßen Klangs auszeichnet: Freude am Übermaß, Lust an der Überzeichnung, Beherrschung und vermeintliche Vervollkommenung al-les Natürlichen und last, but not least Konzessionsbereitschaft, wenn es darum geht, die Musik zu popularisieren.



STOKOWSKI AUF SCHALLPLATTEN

Stokowskis Schallplattenrepertoire war einerseits sehr breit gefächert – es reichte von Palestrina (in sinfonischen Bearbeitungen, versteht sich) bis zu dem 1929 geborenen Harold Farberman –, andererseits wies es viele Lücken auf, wie sie bei einem heutigen Universaldirigenten seines Ranges unvorstellbar wären. So hat er nie die erste, zweite und vierte Sinfonie von Beethoven eingespielt, keine einzige Mozart-Sinfonie und auch nicht Schuberts große C-Dur-Sinfonie. Wer allerdings vermutet, Stokowskis Aufnahmeaktivitäten hätten sich auf populäre Lollipos beschränkt, irrt. Gewiß nehmen die kurzen Orchestertranskriptionen einen prominenten Platz ein, und auch Orchesterwerke wie „Die Nacht auf dem kahlen Berge“ und „Scheherazade“ hat er mehrfach im Laufe seiner Schallplattenkarriere eingespielt, „Scheherazade“ allein fünfmal.

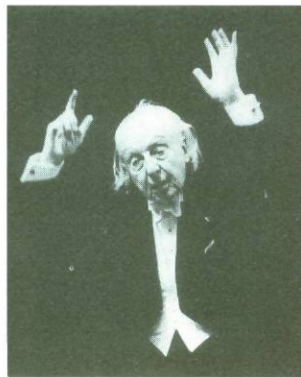


Während seine legendären Aufnahmen mit dem Philadelphia Orchestra ausschließlich für RCA Victor entstanden sind, hat Stokowski nach 1940 auch für viele andere Labels dirigiert: Capitol, Columbia/CBS, Composers Recordings, Decca/London, EMI, Everest und Vanguard sind längst nicht alle Firmen, die sich mit seinem Namen schmückten. Um so trauriger stellt sich die Situation heute dar: Zur Zeit haben die großen Firmen fast alle seine Platten für den deutschen Markt gestrichen. In England und Amerika sind dagegen noch etliche Aufnahmen sowohl bei EMI als auch bei Decca/London erhältlich. Bei uns hat Decca lediglich die erste der Phase-4-Stereo-Produktionen noch im Lieferprogramm, Rimsky-Korssakoffs „Scheherazade“, gekoppelt mit dem „Capriccio espagnol“ und Borodins „Polowetzer Tänzen“ (417 753-2). Die 1964 aufgenommene „Scheherazade“ ist typischer Stokowski-Orchesterklang, doch irritiert die unnatürliche Abmischung. Das Orchester scheint aus einzelnen Instrumentalgruppen zu bestehen, und ist an den Forte-Stellen hoffnungslos übersteuert.

Mit „Fantasia“ machen gleich zwei Firmen Werbung. Der Soundtrack ist Eigentum der Walt Disney Records und wird nicht im normalen Klassikvertrieb vermarktet. Das Label Karussell bietet ihn auf zwei CDs zusammen mit der Video-Cassette, die allerdings auch einzeln erhältlich ist (Buena Vista 1132), und einem Werbefilm über „The Making of Fantasia“ in einer Luxusausgabe an (Buena Vista 101 1123). Decca führt in

ihrer Cinema Gala-Reihe eine CD mit „Musik aus Walt Disneys Fantasia“ (417 851-2). In kleinstmöglicher Schrift wird der Käufer darauf hingewiesen, daß es sich bei dieser Zusammenstellung lediglich um Kompositionen aus dem Film handelt. Zwei der sechs hier ausgewählten Werke dirigiert Stokowski, darunter ein spätes „Remake“ seiner Bach-Toccata d-Moll mit der Tschechischen Philharmonie, schnell herunterproduziert und überaus flüchtig gespielt. Dagegen ist Mussorgskys „Nacht auf dem kahlen Berge“ (aufgenommen 1967) mit dem London Symphony Orchestra wohl eine seiner effektivsten Stereo-Aufnahmen.

Pearl ist etwas ehrlicher, wenn die Firma ein Sammelprogramm „A Stokowski Fantasia“ betitelt. Hierbei handelt es sich immerhin um fünf authentische Stokowski-Aufnahmen mit dem Philadelphia Orchestra, zwischen 1926 und 1940 eingespielt: die berühmte Bach-Transkription der Toccata d-Moll, die „Nußknacker“-Suite, „Der Zauberlehrling“, „Le Sacre du Printemps“ (1929/30 komplett aufgenommen, nicht in der für den Film gekürzten Fassung) und „Die Nacht auf dem kahlen Berge“ (Pearl GEMM CD 9488). Wer die Charakteristika von Stokowskis Stil am vollkommensten kennenlernen will, sollte unbedingt auf die alten Philadelphia-Aufnahmen zurückgreifen. Pearl hat auf zwei weiteren CDs Stokowskis Wagner-Interpretationen aus Philadelphia her-



ausgebracht, darunter von ihm zusammengestellte „sinfonische Synthesen“ des dritten „Parsifal“-Akts (Pearl GEMM CD 9448) und des zweiten „Tristan“-Akts (Pearl GEMM CD 9486). Wer vermutet, hier zelebriere ein Dirigent Parsifal-Weihen, hat sich getäuscht. Die Musik erklingt erstaunlich nüchtern.

Bei Vanguard erschienen in den 60er und frühen 70er Jahren einige Aufnahmen, die jetzt im Rahmen der „Stokowski Collection“ auf fünf CDs wiederveröffentlicht worden sind: Vol. 1 ist ein Sammelprogramm, das neben zwei Bach-Transkriptionen Vivaldis Concerto grosso op. 3 Nr. 11, Corellis Concerto grosso op. 6 Nr. 8 (Weihnachtskonzert) und Mozarts Bläserserenade B-Dur KV

361 enthält. Die Concerti grossi zeugen von stilistischen Konzessionen an die Entwicklungen der Aufführungspraxis barocker Musik, Konzessionen, die inzwischen selbst eigenartig historisch, veraltet wirken, weil beispielsweise das Cembalo viel zu aufdringlich seinen Continuo-Part herunterklappert. Erstaunlich ist die unauffektierte Mozart-Serenade, ohnehin wegen der wenigen Mozart-Aufnahmen mit Stoki eine Rarität (CD 08 8009 71). Vol. 2 bestätigt alle Vorurteile über Stokowski: Tschaikowskys vierte Sinfonie mit dem American Symphony Orchestra und – als Bonbon gewissermaßen – Scriabins durch Horowitz berühmt gewordene Etüde cis-Moll op. 2 Nr. 1 (aus den drei Stücken für Klavier op. 2) in einer eigenen Orchestertranskription (CD 08 8012 71). Fünf Minuten Filmmusik ohne Bilder. Die Sinfonie demonstriert Stokowskis freien Umgang mit der Partitur. Die Posaunen stimmen bereits mit dem Auftakt zum vierten Takt in das Fanfarenmotiv des ersten Satzes ein, in Takt 172–174 doppelt die Trompete die Hörnerstimme, und schließlich wird in der Schlußstretta vor dem fff-Tremolo der Streicher (Takt 402) eine Generalpause eingefügt.

Vol. 3 ist eine sehr amerikanische Angelegenheit, ebenso Vol. 4. Stokowski stellt sich hier als Promoter zeitgenössischer Musik vor: Virgil Thomsons (1896–1989) Suiten „The River“ und „The Plow that broke the Plains“, gewissermaßen das amerikanische Pendant zum russischen Realismus, sind gekoppelt mit der Suite aus Strawinskys „L'Histoire du Soldat“ (CD 08 8013 71). Die andere CD bringt von Ernest Bloch die epische Rhapsodie „America“ (08 8014 71). Vol. 5 gilt der Gesamteinspielung (mit französischer Rezitation) von „L'Histoire du Soldat“ (08 8004 71).

Bei RCA gibt es noch Händels „Wasermusik“ und „Feuerwerksmusik“ (VD 87817) sowie seine letzte „Scheherazade“ (diesmal mit dem Royal Philharmonic Orchestra, VD 87743) und Rachmaninoffs zweites Klavierkonzert mit dem Komponisten als Solisten (RD 85997). Und schließlich hat Sony noch als CBS-Erbmasse Beethovens fünftes Klavierkonzert mit Glenn Gould (CD 60294) sowie Werke von Charles Ives (Sinfonie Nr. 4 u. a., CD 46726) und Bizets C-Dur-Sinfonie, gekoppelt mit Mendelssohn Bartholdys „Italienischer Sinfonie“ (CD 44894) im Lieferprogramm. Hier und da gibt es noch kurze Orchesterwerke, die Stokowski im Rahmen irgendwelcher Sammelprogramme dirigiert. Das alles darf nicht darüber hinwegtäuschen, daß wesentliche Aufnahmen des Dirigenten zur Zeit nicht bei uns angeboten werden. Dabei hat Stokowski es wie nur wenige verstanden, einen unverwechselbaren Interpretationsstil zu kultivieren. Allein dies sollte ihm unsere Aufmerksamkeit auch in Zukunft sichern.