

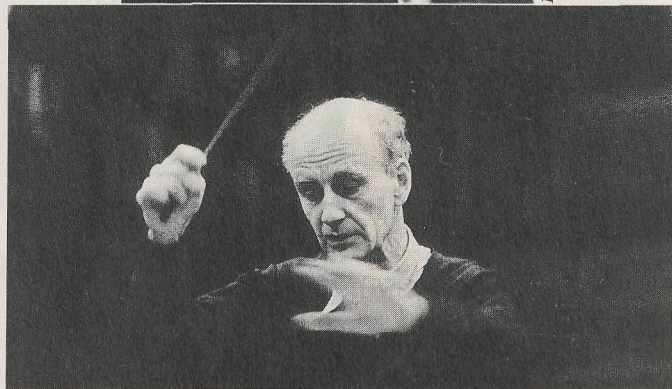
ÜBER KOMPONIERENDE DIRIGENTEN

Kapellmeisters Leidenschaft

Nicht selten finden sich im Bereich der Musikkritik harmlos scheinende Formulierungen, die man sogleich im Sinne des Verfassers deutet. So war etwa 1983 nach der Bielefelder Uraufführung der Oper „Der Kreidekreis“ von Rudolf Mors in einer Vielzahl von Rezensionen scheinbar wertneutral eine Wahrheit zu lesen, die selbst stürmischste Akklamation des Publikums – gewissermaßen mit einem Federstrich – zunichtemachte. Rudolf Mors nämlich, so erfuhr man, war Schauspielkomponist an den Städtischen Bühnen Bielefeld und hatte dort auch die Stelle eines Kapellmeisters inne. Seit mindestens anderthalb Jahrhunderten hantiert man mit dem Begriff der „Kapellmeistermusik“ – und bezeichnet damit eine möglicherweise ordentliche (Fleiß-)Arbeit, die aber doch bestimmt ist von handwerklicher Biederkeit und eher unzulänglicher Erfindungsgabe. ■■■■■■



Foto: FF-Archiv



Dimitri Mitropoulos,
Wilhelm Furtwängler,
Otto Klemperer

Wer käme schon ernsthaft auf die Idee, Carl Maria von Weber oder Richard Wagner, Richard Strauss oder Gustav Mahler als Komponisten abzutun mit dem Hinweis auf deren Broterwerb? Im Falle Mahlers hat sich der Vorwurf, seine Werke seien bestenfalls Kapellmeistermusik, noch bis in die sechziger Jahre hinein bei einer Vielzahl von Autoren – insbesondere bei Verfassern von möglichst griffig gehaltenen Konzertführern – halten können; selbstverständlich nicht mit dem Unterton, bei seinen Sinfonien etwa handele es sich um bieder imitierende, sondern um solche Werke, die an der „unüberhörbaren“ Diskrepanz zwischen künstlerischer Absicht und kompositionstechnischem Vermögen krankten. Der „Zeitgenosse der Zukunft“ war noch nicht entdeckt. Und vielleicht hätte sich an diesem Bild auch bis heute noch nichts geändert, wäre nicht die Musikforschung der letzten dreißig Jahre zu einer Korrektur dieses Bildes gekommen.

Gustav Mahler war es auch, der dem jungen Otto Klemperer eine Position am Deutschen Theater in Prag verschaffte mit einem Schreiben, in dem es hieß: „Gustav Mahler empfiehlt Herrn Klemperer als einen hervorragend guten und trotz seiner Jugend schon routinierten Musiker, der zur Dirigentenlaufbahn prädestiniert ist.“ Welche Karriere sich

nachher entwickelte, ist bekannt. Und eine weitere Äußerung Mahlers ist überliefert – die Frage nämlich: „Komponieren Sie?“, die er dann selbst beantwortete mit: „Doch ja, ich kann sehen, daß Sie komponieren.“ Heute wissen nur mehr wenige von Otto Klemperers sechs Sinfonien, neun Streichquartetten, fünf Opern, den zahlreichen Liedern (die seinerzeit in sehr schönen Ausgaben von Schott veröffentlicht wurden). An sich ist diese Produktivität nicht verwunderlich, denn zeitlebens war er davon überzeugt, daß ein guter Dirigent auch Komponist sein müsse; diese Überzeugung allerdings hat ihn nicht dazu verleitet, häufig als Anwalt in eigener Sache in die Tonstudios zu gehen: 1962 spielte Klemperer mit dem Philharmonia Orchestra den „Merry Waltz“ aus seiner bis heute unaufgeführten Oper „Das Ziel“ ein, 1970 mit dem New Philharmonia die kurz zuvor komponierte zweite Sinfonie; im gleichen Jahr entstand auch eine Aufnahme des gerade fertiggestellten siebten Streichquartetts. Darüber hinaus ist derzeit nur noch ein eher bedenklich klingender Amsterdamer Live-Mitschnitt der „Sinfonie in zwei Sätzen“ – in der Werkzählung die erste Sinfonie – greifbar. Klemperers Musik ist die stän-

dige Auseinandersetzung mit dem Schaffen Gustav Mahlers teilweise recht deutlich anzumerken, wofür gerade die zweite Sinfonie als gutes Beispiel herangezogen werden darf. Der zehn Minuten lange zweite Satz – ein Adagio – wirkt in seinen vereinzelt aufscheinenden, folkloristisch anmutenden Abschnitten direkt der Ländler-Pseudoidylle des Mentors entsprungen, die aufschwingende Melodik des Schlußsatzes, wiewohl thematisch zwölftönig, läßt an Mahlers späte Sinfonien, vor allem vielleicht an das Adagio aus der zehnten Sinfonie denken. Einen anderen Aspekt – den nämlich des politisch engagierten Klemperer – beleuchtet noch das beschließende Marsellaise-Zitat aus der ersten Sinfonie – nicht so sehr gemünzt auf Frankreich, sondern wohl symbolisch gedacht als allgemeiner Freiheitsruf.

Obwohl keine programmatischen Äußerungen Klemperers bekannt sind, läßt das Zitat wie auch der Gestus der Kompositionen die Assoziation „Bekenntnis-musik“ aufkommen. Keineswegs aber sind, trotz aller Mahler-Nähe, zumindest die auf Tonträgern abrufbaren Werke epigonal; durch das fast vollständige Fehlen eines Komponisten in der Mahler-Nachfolge auf der Basis der Tonalität, die, wenngleich erweitert, Klemperer eben nicht verläßt, hätte seine Musik auch in unseren Konzertsälen durchaus Chancen. Er selbst hat sich eingeschätzt als „...hauptsächlich ein Dirigent, der auch komponiert. Natürlich würde ich mich freuen, wenn man sich an mich als Dirigenten und Komponisten erinnerte. Aber ohne arrogant sein zu wollen, würde ich mich nur dann freuen, wenn man mich als guten Komponisten in Erinnerung behielte.“ Dazu allerdings müßten seine Werke dann erst einmal aufgeführt werden.

Nicht mit ähnlicher Zuversicht läßt sich das auch über die sinfonischen Riesenblöcke Wilhelm Furtwänglers sagen, der sich bekanntlich stets als „Komponist mit dirigentischer Begabung“ verstand. In einer FonoForum-Besprechung der jüngst erschienenen Marco Polo-Aufnahme des 1937 von Edwin Fischer zur Uraufführung gebrachten Klavierkonzerts in h-Moll war zu lesen, es sei „ein Kompendium deutscher Kompositionstechnik zwischen ‚Tristan‘ und ‚Gurre-Liedern‘“ (vgl. Ff 1/92, S.52); eine Formulierung, die man allerdings nicht als einen platten Plagiatsvorwurf deuten sollte. In der Tat lebt Furtwänglers Musik von der und durch die Erinnerung an das Bekannte – ein naheliegender Zugang übrigens dann, wenn man bei einem Mann des Jahrgangs 1886 nicht die Orientierung am jeweils gültigen Neuen als ästhetische Verpflichtung ansehen will. Furtwängler als deutlich konservativer Komponist sah in der Fortentwicklung einer absurd erscheinenden Linie Bruckner-Brahms seine



Antal Dorati,
Hermann Scherchen,
Igor Markevitch



Foto: FF-Archiv

kompositorischen Ausdrucksmöglichkeiten am besten verwirklicht; daß das zu einer Zeit geschah, da ein Großteil seiner Generationsgenossen zu musikalisch anderen Ufern, die ihm selbst als Irrweg erschienen, aufgebrochen war, sollte hier nicht irritieren.

Die Monumentalität seiner Sinfonien, von denen bislang die erste und die dritte unter der Leitung von Alfred Walter auf CD vorliegen, erinnert in ihren Dimensionen deutlich an das Vorbild Anton Bruckner – vor allem die 1908 begonnene, erst 1941 abgeschlossene Erste mit ihren jeweils 25minütigen Ecksätzen läßt einen derartigen Vergleich zu. Eine Gefahr der Furtwänglerschen Sinfonik liegt vielleicht in einigen Längen, die an Franz Schuberts Instrumentalmusik erinnern – auch das ein Verweis auf die traditionelle Bindung an Bruckner. Die von Gottfried Scholz für Franz Schmidt in Anspruch genommene, in sich zunächst unsinnige Idee einer „österreichischen Entwicklung“ Schubert-Bruckner-Schmidt hätte, auf Furtwängler angewandt, gleichermaßen ihre Berechtigung. Wie Schmidt, mit dessen zu wenig beachteter Sinfonik auch seine Musik

verwandt ist, steht Furtwängler am Ende einer Epoche: der Spätromantik in ihren letzten, aber noch sehr beachtlichen Zügen.

Ein Rückwärtsgewandter war auch Antal Doráti, der im Begleitheft zur Einspielung der zwei Sinfonien über seine „Musik im allgemeinen“ schreibt: „Sie gehört – dies vor allem – zu keiner ‚Schule‘ der heutigen Zeit. Ihr selbst aber ja. Sie ist eine internationale Musik – wie ich selber ein inter-

nationales Leben geführt habe, leugnet aber ihren ungarischen Ursprung nicht –, wie ich selber zu meinem stehe. Wie jede Kunst, deutet die meine aber auch in die Zukunft, aber keinesfalls als Programm, und die Vergangenheit nicht vergessend. Sie ist aber wesentlich aus der Gegenwart für die Gegenwart entstanden, nicht in einer abstrakten Isolation, sondern in der Mitte des Erlebens, nicht für irgendwelchen Zweck, sondern nur um gehört zu werden.“ Bereits um die fünfzig Kompositionen hatte schon der Dreiundzwanzigjährige geschaffen, als – wie er es nennt – eine „neurotische Verweigerung“ seine Schaffenskraft für 25 Jahre versiegen ließ. Während dieser Zeit sei Doráti geplagt gewesen vom „ständigen Zustand des ‚Heimwehs‘ nach ‚seinem wirklichen Beruf‘“.

Gegen Anfang der neuen Schaffensperiode, Mitte der fünfziger Jahre, schrieb er dann die erste Sinfonie, die zusammen mit der dreißig Jahre später entstandenen Zweiten auf einer CD mit den Stockholmer Philharmonikern unter der Leitung des Komponisten vorliegt. Auch im Falle Doráti darf man durchaus von der Beeinflussung durch andere Komponisten sprechen, wobei sich hier aber nicht der Eindruck eigenschöpferischer Weiterentwicklung einstellen will. Da begegnet man eher uninspiriertem Bartók oder Kodály, die Musik ist nicht, wie Doráti ja selbst attestiert, lediglich „ungarisch“ empfunden, sondern laviert sich bis teilweise in die Instrumentation hinein an die beiden großen ungarischen Komponisten dieses Jahrhunderts heran.

Auffällig ist der Mangel an dem, was sich vielleicht als Meisterwerk klassifizieren ließe. Das Überraschende fehlt.



Leopold Stokowski,
Sergiu Celibidache

Fotos: FF-Archiv, Timpe

DISCOGRAPHIE: KOMPONIERENDE DIRIGENTEN

Genannt werden – bei Recitals – nur die für diesen Beitrag relevanten Werke.

Celibidache, Der Taschengarten; Radio-Sinfonieorchester Stuttgart, Sergiu Celibidache;

*Intercord LP CD 160.832**

Doráti, Sinfonie Nr. 1, Sinfonie Nr. 2 (Querela Pacis); Stockholmer Philharmoniker, Antal Doráti;

BIS/Disco-Center CD 500.408

Furtwängler, Sinfonie Nr. 1 b-Moll; Tschechoslowakische Staatsphilharmonie Kosice, Alfred Walter;

Marco Polo/Fono Münster CD 8.223.295

Furtwängler, Sinfonie Nr. 3 in Cis; Sinfonieorchester des Belgischen Rundfunks, Alfred Walter;

Marco Polo/Fono Münster CD 8.223.105

Furtwängler, Klavierkonzert b-Moll; David Lively (Klavier), Tschechoslowakische Staatsphilharmonie Košice, Alfred Walter;

Marco Polo/Fono Münster CD 8.223.333

Gielen, die Glocken sind auf falscher Spur; Hanna Aurbacher (Mezzosopran), Siegfried Palm (Violoncello), Wilhelm Bruch (Gitarre), Bernhard Wambach (Klavier), Christoph Caskel (Schlagzeug), Bernhard Kontarsky (Sprecher, Harmonium und Leitung);

Intercord CD 860.915

Gielen, Ein Tag tritt hervor; Christine Whittlesey (Sopran), Susanne Otto (Alt), Bernhard Gärtner (Tenor), Kurt Widmer (Baß), Karlheinz Donauer (Sprecher), Mitglieder des Sinfonieorchesters des Südwestfunks Baden-Baden, Michael Gielen;

Intercord CD 860.906

Klemperer, Sinfonie Nr. 1; Concertgebouw Orchester Amsterdam, Otto Klemperer;

Memories/Fono Münster CD HR 4248/49

Klemperer, Sinfonie Nr. 2, Streichquartett Nr. 7; Philharmonia Streichquartett, New Philharmonia Orchestra, Otto Klemperer;

EMI CD 7 641.47 2

Klemperer, Sinfonie Nr. 2; Merry Waltz aus der Oper Das Ziel; Philharmonia Orchestra, Otto Klemperer;

*EMI LP 037-29 0332 1**

Markevitch, Psaume; Sigune van Osten (Sopran), Mitglieder des Chors von Radio Suisse Romande, Orchestre de la Suisse Romande, Igor Markevitch;

Cascavelle/Helikon CD 2004

Mitropoulos, Eine Griechische Sonate; Geoffrey Douglas Madge (Klavier);

Geoffrey Douglas Madge (Klavier);

werk, das 1932 entstandene Ballett „L'envole d'Icare“, 1947 umgearbeitet als „Icare“, bis dato nicht verfügbar ist. Als Komponist mit Einfluß nicht nur auf Generationsgenossen wie Olivier Messiaen, sondern auch auf den um dreißig Jahre älteren Béla Bartók ist Markevitch nach wie vor eine noch zu entdeckende Größe.

Gleichfalls zunächst als Komponist (und zudem als Pianist) ausgebildet wurde Dimitri Mitropoulos, dessen erster

Dante/Fono Münster CD 9010

Mottl, 17 Österreichische Tänze Nr. 1, 2, 9 – 11 und 15; Gerhard Meyer und Siegfried Schubert-Weber (Klavier);

FSM/Fono Münster CD 91.209

Salonen, Konzert für Saxophon und Orchester; Pekka Savijoki (Altsaxophon), Finnisches Rundfunksinfonieorchester, Esa-Pekka Salonen;

Finlandia/Helikon CD 394

Salonen, YTA IIb; Jukka Tiensuu (Cembalo);

Finlandia/Helikon CD 367

Scherchen, Streichquartett op. 1; Erato-Quartett;

Gravesano LP 1891-1 (zu beziehen über: Hermann Scherchen-Verein, Postfach, CH-4143 Dornach 2)

Segerstam, Sinfonien Nr. 11 und 14; Mikael Samuelson (Bariton), Sinfonieorchester des Finnischen Rundfunks, Sinfonieorchester des Schwedischen Rundfunks, Leif Segerstam;

BIS/Disco-Center CD 500.483

Segerstam, Sinfonie Nr. 13, So it Feels, Klavierkonzert Nr. 3, Moments of Peace III; Peter Keusch (Klavier), Staatsphilharmonie Rheinland-Pfalz, Leif Segerstam;

BIS/Disco-Center CD 500.484

Sinopoli, Lou Salomé – Suiten Nr. 1 und 2; Lucia Popp (Sopran), José Carreras (Tenor), Radio-Sinfonieorchester Stuttgart, Giuseppe Sinopoli;

DG/IMS CD 415.984-2

Stokowski (Bearb.): Bach, Toccata und Fuge d-Moll BWV 565, Mussorgsky, Eine Nacht auf dem kahlen Berge; Philadelphia Orchestra, Leopold Stokowski;

Pearl/Helikon CD 9488

Swetlanow, Aria; Violin-Ensemble des Bolschoi-Theaters, Julij Rejentowitsch;

DG CD 423.776-2

Walter, Der Soldat, Der junge Ehemann; Dietrich Fischer-Dieskau (Bariton), Wolfgang Sawallisch (Klavier);

Orfeo CD C 185.891 A

Zender, Canto I; Konzertvereinigung ORF-Chor, Radio-Sinfonie-Orchester Frankfurt, Hans Zender;

Amati/Helikon CD SRR.9013/1

Zender, Jours de Silence; Roland Hermann (Bariton), Sinfonieorchester des Südwestfunks Baden-Baden, Hans Zender;

Amati/Helikon CD SRR.9003/1

Mit * versehene Aufnahmen sind momentan nicht erhältlich.

dirigentischer Auftritt im Jahre 1915 verbunden war mit der Uraufführung eines eigenen Stückes – „Taft“ – im Athener Konservatorium. Bis 1937, bis zu seiner Wahl zum Chefdirigenten des Minneapolis Symphony Orchestra, hielt die kompositorische Tätigkeit an, danach verlegte sich Mitropoulos vollkommen aufs Dirigieren und verwarf seine Kompositionen, darunter die Oper „Soeur Béatrice“, ein Concerto grosso, eine Vielzahl von Klavierstücken, von

CHERYL STUDER



Photo: Jörg Reichardt

NEUERSCHEINUNGEN AUDIO & VIDEO

DONIZETTI:
LUCIA DI LAMMERMOOR
Marin · London Symphony Orchestra
2 CD 435 309-2 · In Vorbereitung

BEETHOVEN IN BERLIN
„Ah! Perfido“ · Egmont
Abbado · Berliner Philharmoniker
CD/MC 435 617-2/4
Laser Disc/VHS 072 124-1/3

R. STRAUSS: SALOME
Sinopoli · Orchester der
Deutschen Oper Berlin
2 CD 431 810-2

MAHLER: DAS KLAGENDE LIED
Sinopoli · Philharmonia Orchestra
CD 435 382-2 · In Vorbereitung

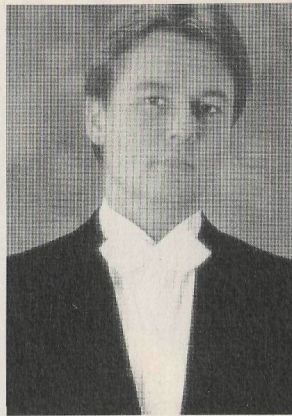


EUROPEAN RECITAL TOUR 1992

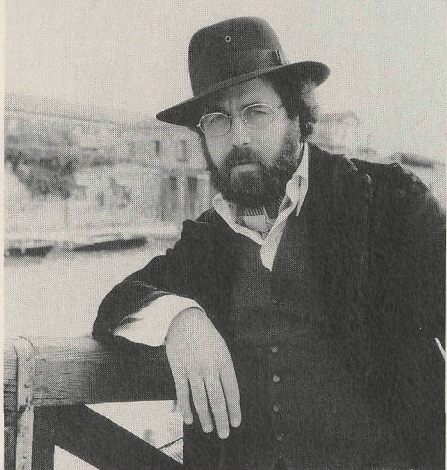
TOURNEE-STATIONEN

30. April Vevey
6. Mai München
9. Mai Frankfurt
14. Mai Hamburg
18. Mai Wien
13. Juni Florenz
26. Juni Ludwigsburg
29. Juni Paris
3. Juli London

Irwin Gage, Klavier



Esa-Pekka Salonen,
Michael Gielen,
Giuseppe Sinopoli



Fotos: Sonja Friedman, Helgoth, DGI/Fugere

denen jetzt die „Griechische Sonate“ aus dem Jahre 1920 in einer faszinierenden Einspielung mit Geoffrey Douglas Madge vorliegt. Der böswillig als „national-romantisch“ auslegbare Titel der fast dreiviertelstündigen Sonate führt hier gründlich in die Irre. Eher wie Bartók, ohne allerdings auch nur eines von dessen Stilmitteln aufzugreifen, verwandelt Mitropoulos sich einige Charakteristika griechischer Volksmusik an und verarbeitet sie im expressionistischen Gestus der Zeit – hier ist Mitropoulos, ohne allerdings etwaigem Vergleich standhalten zu müssen, als eigenständige Größe neben Hindemith oder eben Bartók zu nennen.

Und eine weitere Überraschung: Von Hermann Scherchen war bislang eine Vielzahl vor allem von Vokalarrangements bekannt – die rekonstruierte Tondokumentation „Entartete Musik“ etwa enthält seine Bearbeitung von „Brüder, zur Sonne, zur Freiheit“ –, aber auch Einrichtungen z.B. altenglischer Violentänze. Mit dem Komponisten Scherchen macht – zumindest im heutigen Bewußtsein – erst wieder eine Veröffentlichung des Dornacher Hermann-Scherchen-Vereins vertraut: eine Einspielung des Streichquartetts op. 1, geschrieben in russischer Internierung im Jahre 1915. Bemerkenswert ist daran zunächst, daß ein Prophet der Musik des 20. Jahrhunderts im eigenen Schaffen sich nicht an den Größen seiner Zeit orientierte und auch die aktuellen Entwicklungen für sich nicht akzeptieren mochte. Das Streichquartett verrät eine so deutliche Eigenständigkeit von den Ismen der damals zeitgenössischen Musik, daß be-

Potenz auszusagen vermögen.

Das verhält sich anders bei Hans Zender – was nicht zuletzt auch der große Erfolg seiner jüngst uraufgeführten Oper „Stephen Climax“ verrät. Die bei-

den eingespielten Kompositionen, zunächst „Canto I“ von 1965, dann „Jours de Silence“ zeigen eine Entwicklung, die dem musikalischen Fortschritt sehr wohl Rechnung trägt. „Jours de Silence“ ist ein Werk mit starken sinnlichen Qualitäten, die am Gehalt der Worte sich bewegende Vertonung eines Gedichts von Henri Michaux, die sich keineswegs um Bebilderung bemüht, aber dennoch eine gewisse Plastizität bewahrt. Wenngleich Zender

für sich reklamiert, Text und Musik nicht mit den Mitteln „des heute modischen Neo-Expressionismus“ miteinander vereint zu haben, ist es doch gerade die unvermittelte Expressivität, durch die das Werk anspricht.

Faszinierend ist das sehr wohl die Tradition berücksichtigende, aber eben nicht epigonale Orchesterschaffen Leif Segerstams, das in seinen Ausbrüchen an die großen Sinfonien dieses Jahrhunderts – insbesondere an diejenigen Allan Petterssons, auch wenn hier keine ästhetische Verwandtschaft vorliegt – denken läßt. Segerstam schreibt über seine Schwierigkeiten als komponierender Dirigent: „Im Kopf eines Dirigenten mit großem Repertoire gibt es während der Saison selten stille Momente. Ständig schaltet sich die Rückblende des gestrigen Musiktages ein; aber dann und wann glückt es, als ob man den Deckel von Pandoras Büchse schlosse, die schwärmerischen Klänge zu beruhigen und die Oase gedämpfter Töne oder beinahe die Oase der Stille zu erreichen. Hier kann sich die geforderte Gedankenkonzentration entspannen, falls vorher zum Beispiel die Interpretationsaktivität in pathologisch hysterischen Ausbrüchen den Weltschmerz freigelegt hatte.“ Mit seinen ungewöhnlich zahlreichen Sinfonien – eingespielt liegen zur Zeit die Nummern 11, 13 und 14 vor – leistet Segerstam erhebliche Beiträge zur Erhaltung einer totgesagten Gattung, spannungsgeladene Belege für eine die Tradition als Unterstützung des Fortschritts begreifende Musikauffassung, die im skandinavischen Raum verbreiteter zu sein scheint als hierzulande oder bei den französischen Nachbarn. Eine Auffassung übrigens, die Segerstams Landsmann Esa-Pekka Salonen ganz und gar nicht zu teilen scheint. Obschon als Schüler von Einojuhani Rautavaara sehr wohl mit dem Überlieferten vertraut, überläßt er sich – zumindest in den beiden eingespielten Werken, dem Saxophonkonzert von 1980-83 und dem Cem-

balostück „YTA IIB“ – einem nachgerade prinzipiell wirkenden Experimentalismus, dessen Zielrichtung man, zumal bei einem so jungen Mann wie ihm, noch nicht voraussagen kann. Beide Stücke sind spröde bis hin zur Brüchigkeit und wirken, gerade im direkten Vergleich mit denen von Leif Segerstam, seelenlos.

An einem Zuviel an Seele kranken die beiden „Lou Salomé“-Suiten von Giuseppe Sinopoli. Immer wieder fühlt man sich beim Hören der qualitativ vorzüglichen Einspielung unter des Meisters Leitung – immerhin mit Lucia Popp und José Carreras als Solisten luxuriös besetzt wie kaum eine Aufnahme zeitgenössischer Musik – versucht, das ganze Unterfangen als eine Pflichtübung der Deutschen Grammophon abzutun. Gewiß beeindruckende orchestrale Passagen – die, anders als bei Klemperer, die Assoziation eines unselbständig verarbeiteten Mahler erwecken – stehen hier neben Gesangslinien von so platter Harmoniesehnsucht, daß man sich gelegentlich nach der Ernsthaftigkeit des Unterfangens fragen möchte. Sollte diese Musik „etwas sagen wollen“, so scheitert sie an ihrer Stummheit.

Ein komponierender Dirigent also, als Komponist betrachtet, ist nicht mehr oder minder begabt, ist nicht mehr oder weniger epigonalitätsgefährdet, ist vor Geschmacklosigkeiten nicht sicherer als

ein Nur-Komponist. Er hat vermutlich nur weniger Chancen, aufgeführt zu werden, weil das Konzert-Repertoire, das er selbst mit aufzubauen half oder hilft, für seine Musik keinen Platz hat. Das gilt für die bislang Genannten, das gilt aber auch für andere, wo Fragen laut werden: Wo bleibt man mit den in den meisten Fällen begnadeten, aber auch häufig belächelten Bearbeitungen von Leopold Stokowski, dessen Mussorgsky-Instrumentationen etwa in unseren Konzertsälen überhaupt keine Rolle spielen, obwohl sie häufig viel gelungener sind als die, an die wir uns gewöhnt haben? Wie ist Sergiu Celibidaches liebenswürdige, aber an den guten (UNESCO-) Zweck gebundene Suite für Kinder „Der Taschengarten“ zu behandeln? Wo ordnet man eine harmlos-banale Pièce wie Jewgenij Swetlanows „Aria“ ein, wo Bruno Walters zwei Eichendorff-Lieder, die für sich genommen so wenig sagen über einen Kompositionsstil, der hier noch am ehesten erinnern könnte an die Liedschöpfungen Gustav Mahlers? Was tun mit Mottls „Österreichischen Tänzen“, die ein wenig klingen wie „Tristan auf der schönen blauen Donau“? Um zu endgültigen Aussagen zu gelangen, ist das Thema der „Komponierenden Dirigenten“ zu unerschöpflich – und wird fortan noch unerschöpflicher, denn die Firma Marco Polo arbeitet dem Verneh-

men nach an der Ausweitung des Katalogs in gerade diese Richtung: der vollständige Furtwängler soll es sein, Klemperer wird berücksichtigt, Igor Markevitch – dann hoffentlich auch „Icare“ –, Hans von Bülow, weitere, unter ihnen vielleicht Leo Blech oder Felix von Weingartner, müßten folgen.

Es mag der Einwand laut werden, einige Namen seien zu Unrecht unerwähnt geblieben: Leonard Bernstein etwa, Pierre Boulez oder Bruno Maderna. Diese drei insbesondere zeigen die Schwierigkeiten der Abgrenzung sehr schön auf – waren sie denn nun eigentlich komponierende Dirigenten oder dirigierende Komponisten? Eine Frage, die sich nicht stellen sollte, weil sie sich auch nicht gestellt hat – und unverändert nicht stellt – bei Lully, Gluck, Weber, Wagner usw. Wenn also auf Bernstein, Boulez und Maderna hier nicht eingegangen wurde, so einfach wegen der rahmensprengenden Fülle ihres Schaffens, durch die sie ebenso gut Erwähnung finden könnten in einem Artikel über – Werke von Kollegen dirigierenden – Komponisten. Hier, wie bei allen anderen, entscheidet nicht zuletzt auch die Musikgeschichte über Beruf und Berufung. Somit bleibt auch für die Oper „Der Kreidekreis“ des Bielefelder Kapellmeisters Rudolf Mors mehr als nur eine leise Hoffnung. *Andreas K.W. Meyer*

DIE MODERNE

Naturgemäß schwieriger zu beurteilen sind die Kompositionen von Dirigenten der jüngeren Generation, beginnend mit Michael Gielen, über Hans Zender und Leif Segerstam bis zu Giuseppe Sinopoli und Esa-Pekka-Salonen; die Ausrichtung an den Darmstädter Entwicklungen ab 1950 verraten die beiden Einspielungen mit Werken von Michael Gielen – zum einen „Ein Tag tritt hervor“ auf Worte von Pablo Neruda aus dem Jahre 1965, zum anderen „die glocken sind auf falscher spur“, untertitelt „Melodramen und Zwischenspiele über Gedichte von Hans Arp“, von 1970. In zunehmendem Maße erweisen sich die seriellen Techniken jener Jahre in ihrer Folgenlosigkeit für ein lebendiges Musikleben als problematisch. Das gilt zweifelsohne auch für die beiden genannten Werke Gielens, die mehr über ein immenses intellektuelles Vermögen als über kompositorische

INGOLF TURBAN
NOSTALGIEN
INGOLF TURBAN
VIOLINE

VERDI
SIBELIUS
SCHUBERT
BOILEAU
PAGANINI
MARTINI
KRELLER
COLETTI
FRANCK
SARABATE
ELGAR
STRAWINSKY
ALBIZZI
VALLE DE PAZ
KORNGOLD
WIENIANSKI
RUSZKOWSKI
FAURE
SCHNITTKE

JEAN-JACQUES DUNKI

GRIEG
Die drei Violinsonaten
INGOLF TURBAN
Violine
JEAN-JACQUES DUNKI

TARTINI Devil's Trill
5 Sonatas for Violin and Basso Continuo
Ingolf Turban
Violin
Yves Savary
Cello
Ursula Duetschler
Harpsichord

CLAUDIO MONTEVERDI
Works for Violin and Orchestra
INGOLF TURBAN Violin
English Chamber Orchestra
MARCELLO VIOTTI

claves
RECORDS

helikon
musikvertrieb gmbh