

„ . . . und können allen Interpreten meiner Musik als Anleitung dienen“

II. Teil: Igor Strawinsky und seine
Mono-Langspielplatten, drei Interpretationsvergleiche
von Klaus L. Neumann



In diesem Monat jährt sich Strawinskys Todestag zum ersten Mal. Wie man auch seine Eigeninterpretationen beurteilen mag: Er ist seinen eigenen Lesarten über die Jahrzehnte hinweg bemerkenswert treu geblieben, hat weniger Revisionen am tatsächlich Erklingenden vorgenommen, als man seinen eigenen Worten glauben darf. Unser Mitarbeiter Klaus L. Neumann streift in seinem zweiten Strawinsky-Beitrag die Eigeneinspielungen des Komponisten auf Mono-Langspielplatten seit 1947 und vergleicht dann verschiedene Eigenaufnahmen des Feuervogel, des Sacre und des Violinkonzerts aus den Jahren 1927 bis 1967.

Strawinsky hat sich oft zu Kritikern und ihren Stellungnahmen geäußert, meist in unverhohlenem Sarkasmus. Wer weiß – eine Würdigung seiner Eigeninterpretationen würde seine Freude ebenso wenig erregen wie Anfragen in den Jahren vor seinem Tod, wie man wohl Gedächtnis-Schallplatten, Gedächtniskonzerte und posthume Ehrungen veranstalten sollte. Und obgleich er sich nicht für einen Pultvirtuosen, einen „Springer“ oder sonst etwas Spektakuläres hielt, war seine persönliche Meinung über seine Qualifikation als Orchesterdirigent eindeutig: „Ich als Dirigent? Nun, die Kritiker haben mir seit 40 Jahren diese Fähigkeit abgesprochen, trotz meiner Schallplatten-Aufnahmen, obwohl ich besonders dafür qualifiziert bin – weil ich weiß, was der Komponist will – und obwohl ich vielleicht tausendmal größere Erfahrung beim Dirigieren meiner Musik habe als sonst jemand.“ (Strawinsky, Gespräche, 216). Und wer sollte ihm diese Erfahrung schon absprechen, lebte er doch förmlich in seinen Werken. Jede im Lauf der Jahrzehnte wiederholte Aufnahme beweist aufs neue, wie genau Strawinskys Vorstellung vom klingenden Äußeren seiner

Partituren war. Immer wieder verwahrte er sich gegen „Interpretationen“ seiner Werke: „Ich habe oft gesagt, daß meine Werke ‚gelesen‘, ‚ausgeführt‘, aber nicht ‚interpretiert‘ werden sollen. Ich sage es noch immer, denn ich finde nichts in ihnen, was eine Interpretation erfordern würde... Aber Sie werden einwenden, daß stilistische Fragen in meiner Musik durch die Notation nicht endgültig angegeben sind; mein Stil erfordert Interpretation. Dies ist wahr, und es ist auch der Grund, warum ich meine Schallplattenaufnahmen als unerläßliche Ergänzung zu den gedruckten Noten betrachte.“ (Strawinsky, Gespräche, 215). Und seine „unerläßliche Ergänzung zu den gedruckten Noten“ betrachtete er wiederum als den Notendruck ebenbürtiges Anschauungsmaterial, wenn er sie nicht in Einzelfällen aus künstlerischen Gründen revozierte und sie, wie im Falle des „Rake“, durch eine gültigere Aufnahme ersetzte. Im allgemeinen war aber weniger eine künstlerische als vielmehr eine technische Fortentwicklung für eine Neuaufnahme verantwortlich. So wurde im Falle des „Feuervogels“ die in zeitlicher Nachbarschaft zur Uraufführung im Jahr 1911 entstandene Pianola-Einspielung 1927 durch eine Schallplattenversion auf Schellackplatten, 1946 durch eine Monoaufnahme der 3. Ballettsuite und 1961 durch eine Stereoverversion des kompletten Balletts in der originalen Orchesterfassung ersetzt, der am 18. 1. 1967 noch eine Einspielung der 3. Ballettsuite mit den verbindenden Zwischenspielen folgte (Strawinskys vorletzte Aufnahme). So gesehen hat Strawinsky fast 60 Jahre an der Realisierung seiner Partitur im eigentlichen Sinne des Wortes gearbeitet.

Beständige, kontinuierliche Arbeit an seiner Musik ist eines der bewundernden Resumes, das man aus einer Aufstellung von Strawinskys Schallplattenaktivitäten ziehen kann. Als er 75 Jahre alt wurde, hatte er 67 Schallplattenaufnahmen eigener Werke vorgenommen, neben zahllosen Konzerten und einer regen Kompositionstätigkeit eine gewaltige Leistung. Aber seine Hauptzeit als Schallplattendirigent begann erst, als er mit der Einspielung seines 1953–57 entstandenen Balletts „Agon“ (vier Monate vor der Uraufführung in Paris!) die erste Eigeninterpretation in der neuen stereophonen Aufnahmetechnik vorlegte. Von diesem Datum an erfolgten bis zum Jahr seines 85. Geburtstages (1967) noch weitere 84 Einspielungen – ein Pensum, das seinesgleichen sucht! Hierbei darf man ganz sicher nicht finanziellen Erwägungen Strawinskys die einzig ausschlaggebende Bedeutung zumessen – obwohl Wylan H. Auden mit der Beurteilung „des alten Knaben, für den offensichtlich Geld die Mutterfigur darstellt“, nicht eben gnädig verfuhr. Pierre Suwtschinsky meinte gar, daß „Geld im Falle von Strawinsky jedem Kompromiß zugrunde liegt... es hat ihn immer vom Komponieren weg und zum Dirigieren hin gelockt“. Strawinsky sah das Werk und seine Interpretation als ineinander übergehenden, korrelierenden Begriff. Er steht damit in einer alten Tradition, die ihn zwingt, die Möglichkeiten der Tonaufnahmetechnik zu benutzen, um eine so eindeutige Notierung des Werkes wie möglich vorzunehmen. Ob es sich um das Tempo, dynamische Bezeichnungen oder den Gesamtklang einer Partitur handelt: Strawinsky hält sich in seinen eigenen Einspielungen exakt an die im Manuskript niedergelegten Forderungen, und eigene Äußerungen in schriftlicher oder mündlicher Form bemühen sich, diese Haltung immer aufs neue verständlich zu machen. Strawinskys Griff zum Taktstock entspricht vollkommener seiner auf Prägnanz bedachten Einstellung, wie sie sich in seinen Kompositionen und seiner Notenschrift wiederfindet. Seine Abneigung

gegen jegliche Form von Unordnung kommt in einem Gespräch mit amerikanischen Studenten (Columbia BS 14) so recht zum Ausdruck: „Each game must have its rules, otherwise it is an anarchy, which means nothing. I can be what you want, I can be the worst of communists in the world, you know, but not an anarchist, not even the nicest anarchist.“

1947–1957

Nachdem im ersten Beitrag in Heft 12/71 Strawinskys Eigeneinspielungen bis zum Jahre 1947 vorgestellt wurden, möchte ich hier noch die bis zur Stereo-Schallplatte fehlenden Jahre nachtragen: Die alten Mono-Einspielungen sind, von einer in Frankreich erschienenen und demnächst auch in Deutschland vertriebenen Aufnahme abgesehen (EMI 2C 061-11300), nicht mehr erhältlich, während die Stereo-Versionen, also die späteren Aufnahmen, wenigstens über den Auslandsdienst der CBS (Fa. Marcuse in Frankfurt) greifbar sind. Außerdem schließt das Strawinsky-Kapitel des „musik report 71“ zeitlich unmittelbar an die hier vorgestellte Periode an, weil es sich im wesentlichen mit den empfehlenswerten Stereo-Aufnahmen des Katalogs befaßt.

Das Jahr 1947 brachte neben Konzertverpflichtungen für Strawinsky eine kompositorische Ruhepause, in der die Messe entstand und mit Auden die ersten Schritte in Richtung auf die Komposition von „Rake's Progress“ unternommen wurden. 1949 setzte Strawinsky die Einspielungen für RCA fort, die er 1947 begonnen hatte (außer diesen Aufnahmen, einigen Polydor-Terminen in den dreißiger Jahren und dem Konzertmitschnitt des Konzerts in Moskau im Oktober 1962 erschienen alle Aufnahmen ursprünglich bei der amerikanischen Columbia). Mit seinem Sohn Soulima am Klavier dirigierte er das Konzert für Klavier und Blasinstrumente und spielte zwei seiner neueren Werke ein, nämlich das Concerto in D, das sogenannte „Basler Concerto“, und die Ballett-Partitur des „Orpheus“. Anschließend an diese Aufnahmen dirigierte Strawinsky drei seiner geistlichen Chorwerke für die Schallplatte: die erst im Vorjahr fertiggestellte Messe sowie die vom slowenischen Original ebenfalls erst soeben ins Lateinische übersetzten Versionen des Pater noster und des Ave Maria. Leichte Veränderungen gegenüber dem 1951 gedruckten Text lassen die Vermutung aufkommen, daß zumindest das Pater noster nach den Aufnahmesitzungen noch einmal gründlich überarbeitet wurde. Im folgenden Jahr spielte Strawinsky, wie bei den vorhergehenden Orchesteraufnahmen mit dem RCA-Victor-Sinfonie-Orchester, die 1947 revidierte Fassung des Ballet blanc „Apollon musagète“ ein, ferner als Produktion zur Einweihung des großen Sendesaals im NWDR Köln die „Bläusersinfonien“ (dem Gedächtnis von Claude Debussy) und – als Krönung – das Opern-Oratorium „Oedipus Rex“. Für Köln wurde die Aufnahme mit einem deutschen Sprecher vorgenommen, während Columbia, das hiermit die Zusammenarbeit mit Strawinsky wieder aufnahm, im folgenden Jahr die Rolle des Sprechers vom Textautor des „Oedipus“, Jean Cocteau, in Paris „nachproduzieren“ ließ und damit eine besonders gelungene Einspielung durch ihre Besetzung mit Peter Pears, Helmut Krebs, Martha Mödl und Cocteau schuf. Die spätere Aufnahme dürfte aus technischen (Stereo) und aus naheliegenden finanziellen Erwägungen heraus zustande gekommen sein: die Texte in ursprünglich lateinischer Sprache wurden ins Englische übersetzt, um einem größeren Publikum verständlich zu sein.

Die restlichen Mono-Aufnahmen bestätigen die Mischung aus Rückgriff und Neuproduktion, die auch für den Rest der Dirigierpraxis Strawinskys typisch sein sollte: neben der „leichten“, in die sogenannte neoklassizistische Periode hineingehörende Sinfonie in C, dem kompletten Pulcinella-Ballett, dem Oktett und der Geschichte vom Soldaten wurden in zeitlicher Nähe zur Uraufführung die Cantata, die Oper „Rake's Progress“ und das Septett eingespielt, bevor in den Monaten September 1954 bis Februar 1955 die wesentlichen Solo-Vokalkompositionen Strawinskys (die drei Shakespeare-Lieder 1953, In memoriam Dylan Thomas 1953, 2 Gedichte von Konstantin Balmont 1911, 4 russische Lieder 1953/54, 3 japanische Gedichte 1912/13, 3 Souvenirs 1913 und 4 russische Bauernlieder 1914–17) auf die Schallplatte gelangten. Von letzteren hat Strawinsky – mit Ausnahme der „Unterschale“ genannten Bauernlieder – keine spätere Einspielung mehr vorgenommen. Ihnen kommt daher besondere Bedeutung zu. Mit einer Aufnahme des kompletten Balletts „Kuß der Fee“ im Dezember 1955 endet diese Folge von Aufnahmesitzungen. Mit der „Perséphone“ schließt Strawinsky am 14. 1. 1957 seine Mono-Einspielungen ab. In diesem Jahr wird er 75 Jahre alt. Vor ihm liegt eine neue Aufnahmetechnik, in der er noch einmal eine Summe seines Schaffens ziehen wird.

Fassungen und Aufnahmen

Solch eine Retrospektive ist auch mit einem Interpretationsvergleich möglich, der jeweils mehrere Eigeneinspielungen eines Werkes über die Jahrzehnte hinweg untersucht. Grundsätzlich bieten sich einem solchen Verfahren allerdings Schwierigkeiten, da Strawinsky selten ein Werk in ein und derselben Fassung aufnahm. Revisionen des Notentextes aus urheberrechtlichen oder künstlerischen Gründen gingen gleich in die Aufnahmepraxis mit ein. Exemplarisch hat Rudolf Stephan diesen Umgestaltungsprozeß in seinem Artikel „Vom alten und vom neuen Petruschka – Igor Strawinsky 1910 und 1946“ beschrieben (NZM 1962). So, wie sich im Beispiel Petruschka eine Transformation aus einer russisch-nationalen in eine westliche Sphäre, aus einem impressionistischen in ein neoklassizistisches Orchestergewand vollzog, hat Strawinsky die wesentlichen seiner frühen Werke umgearbeitet, ihnen Griffigkeit, Prägnanz und – oft auf Kosten der Frische und Unmittelbarkeit – ein neues Partiturbild gegeben. Beim Durchschauen anderer Umarbeitungen Strawinskys wird man Stephan voll zustimmen, daß mit ihnen größere Deutlichkeit und formale Geschlossenheit erreicht wird und daß sie – wie die Umarbeitung des Petruschka erweist – „ein Zeugnis ganz außerordentlichen Kunstverständes“ abgeben.

Strawinskys Feuervogel

Am Beispiel des „Feuervogels“ und seiner durch Strawinsky aufgenommenen Versionen wird dies sehr deutlich. Strawinsky hat (neben Bearbeitungen von Einzelstücken für Violine und Klavier, die hier nicht berücksichtigt werden sollen) außer der Original-Partitur zunächst einen Klavierauszug hergestellt und von diesem 1911 eine Eigeneinspielung auf Walzen für ein mechanisches Klavier vorgenommen. Schon 1911 erschien eine später so genannte 1. Ballettsuite, die etwa die Hälfte des originalen Ballettmaterials enthielt, also im wesentlichen die in sich

abgeschlossenen Stücke ohne ihre für die Balletthandlung notwendigen Überleitungen und Zwischenspiele. 1918/19 überarbeitete Strawinsky dann diese 1. Ballettsuite für eine reduzierte Orchesterbesetzung, vor allem wohl aus ökonomischen Überlegungen heraus. Er füllte die erste Suite mit einigen zusätzlich aus der Originalpartitur übernommenen Stücken bis zu etwa zwei Dritteln des Umfangs des kompletten Balletts auf. Von dieser 2. Suite ist keine eigene Einspielung Strawinskys vorhanden. Merkwürdigerweise benutzte Strawinsky nicht diese Suite, sondern eine andere, welche die Suiten 1 und 2 zusammenfaßt, für seine erste Einspielung 1927 in Paris, und zwar in der großen Orchesterbesetzung der Originalpartitur. Die Anlage dieser Schallplattenaufnahme entspricht damit völlig der erst 1945 erschienenen 3. Ballettsuite, die in der Instrumentation wiederum auf die 2. Suite zurückgreift. Die Fassung von 1945 hat Strawinsky für drei Aufnahmen verwendet: Das komplette Ballett spielte er im Januar 1961, die Suite daraus einmal 1946 in New York und einmal 1967 in Hollywood ein. Die beiden Fassungen der Suite unterscheiden sich zusätzlich durch Vorhandensein (1967) oder Fehlen (1946) von verbindenden Zwischenspielen (Pantomimen I, II, III). Angesichts dieser Sachlage erscheint ein direkter Vergleich zumindest erschwert. Viele Unterschiede, die man im direkten Vergleich von Strawinsky-Interpretationen neueren Datums (1961 oder 1967) mit Aufnahmen anderer Dirigenten feststellt (etwa Boulez, Ansermet oder Stokowski) gehen demnach auf Unterschiede des verwendeten Notenmaterials zurück. Aber nicht alle. Strawinsky selbst durchgeht in bestimmten Punkten eine Wandlung. Ein gutes Beispiel hierfür ist das Anfangstempo des *Feuervogels*, das in allen Ausgaben mit *Achtel* = 108 bezeichnet ist. In der Pianola-Version von 1911 spielt Strawinsky selber ein so breites Tempo wie später Ansermet und Stokowski: *Achtel* = 86 (Voraussetzung ist natürlich, daß das mechanische Klavier meiner Kopie das exakte Tempo einhielt; die Wahrscheinlichkeit spricht jedoch dafür.) Schon die Orchesterversion von 1927 kommt an das geforderte Tempo näher heran (*Achtel* = 98). Am genauesten trifft Strawinsky seine eigene Vorschrift in der Einspielung des kompletten Balletts 1961, während die beiden Orchestersuiten leicht langsamere Tempi verwenden, das *Achtel* etwa 104. Das Auffallende ist, daß Strawinsky offensichtlich beim Komponieren exakt dieses Tempo vorgeschwebt hat, während die Orchesterpraxis zu breiteren Tempi zu neigen scheint. In der Fassung von 1961 hat Strawinsky seine Vorstellung gegenüber dem Orchester voll durchsetzen können; ein spürbares Entschlacken, Konziser-Werden, auch größere Nähe zum Tänzerischen ist hiermit erreicht. An dieser Stelle versteht man Strawinskys eigene Meinung: „Meine Werke können fast alles überstehen, nur kein falsches oder unsicheres Tempo; ein Tempo kann zwar metronomisch falsch, im Geiste aber richtig sein, obwohl augenscheinlich dabei der metronomische Spielraum nicht sehr groß sein kann.“

Zu der Frage der „unsicheren Tempi“: hierher sind ganz sicher starke Tempoänderungen zu rechnen, wie sie gerade in den ersten 16 Takten der Einleitung zum „Feuervogel“ von den meisten Dirigenten, Ansermet eingeschlossen, vorgenommen werden. Besonders die Oberton-Glissandi von Takt 14 verführen zum Auspielen (Stokowski mit dem London Symphony Orchestra verbreitert nicht nur das Tempo, sondern läßt auch die Baßfigur drei- statt nur zweimal wiederholen). Als einziger kommt Strawinsky selbst ohne Temporückungen aus und hält das Tempo bis

zur Erscheinung des Feuervogels, wo auch in den Noten eine neue Angabe steht. Ferner fällt auf, daß Strawinsky in seinen späteren Interpretationen wie in seinen Notenfassungen immer karger, abstrakter wird. So entfällt zum Beispiel bei Ziffer 51 das Portamento – eine Unart, der Strawinsky bei seiner Pariser Aufnahme von 1927 wohl unfreiwillig hatte nachgeben müssen. Im Vergleich mit anderen Dirigenten zieht Strawinsky scheinbar den kürzeren: Nicht ist nur der dramatische Aufbau des „langen lärmigen Balletts“ bei anderen Dirigenten „gewaltiger“, wird als „musikalischer“ empfunden; sondern es muß dem unbefahenen Zuhörer auch erscheinen, als blühten Stücke wie „Feuervogel“ und „Petruschka“ bei der Aufführung unter dem Komponisten weniger farbig als bei anderen. Gewiß ist dies so; aber man sollte davon ausgehen, daß Strawinsky seine Partituren so und nicht anders meinte und seiner Notation mit der Interpretation das genaue Korrelat an die Seite stellte. Vielleicht beantwortet sich hier die vorhin gestellte Frage nach den dirigentischen Fähigkeiten des großen Komponisten. Robert Craft umschreibt die Antwort auf diese Frage in anderem Zusammenhang so: „Sieht man Strawinsky beim Essen, dann versteht man, weshalb er sagt, seine Musik bestehe ausschließlich aus Knochen; man versteht auch, weshalb er fordert, daß sie secco, non vibrato, senza espressivo gespielt wird.“ (Craft, Strawinsky, 30). – Senza espressivo – mir scheint, daß gerade der Querschnitt durch Strawinskys Aufnahmen des „Feuervogels“ sein unentwegtes Bemühen ausweist, sich „knöchern“, wenig bedeutungsvoll auszu-drücken. Er selbst gab dem gekürzten Feuervogel später den Vorzug: „Ich ziehe die Choreographie, die Balanchine 1945 für die *Feuervogel*-Suite machte, dem ganzen Fokine-Ballett (von 1911) vor, und übrigens ist auch die Musik besser; denn die ursprüngliche ungekürzte Ballettmusik ist zu lang und zu ungleich in der Qualität“ (Strawinsky, Gespräche, 45). So ist es zu verstehen, wenn er Karajan anläßlich einer vergleichenden Schallplattenkritik des *Sacre* „Germanic soul-searching“ (typisch deutsches Seelenschürfen) vorwirft. Er selbst war solchen Bestrebungen gegenüber mehr als skeptisch, ja ablehnend.

Dreimal Sacre

Im Falle des soeben angesprochenen Balletts „*Sacre du printemps*“ hat Strawinsky selbst 1964 die Gelegenheit beim Schopfe gefaßt und für die amerikanische Zeitschrift *Stereo Review* drei damals neu erschienene Aufnahmen unter Karajan, Boulez und Craft „rezensiert“, wie es eben nur der Komponist selber kann, der eine genaue Vorstellung vom Klang hat. Man kann diese interessante Gegenüberstellung auch in einem in diesen Wochen bei S. Fischer erscheinenden Sammelband nachlesen („Igor Strawinsky mit Robert Craft. Erinnerungen und Gespräche“), der u. a. auch ein vollständiges „Diskographisches Werkverzeichnis“ (vom Herausgeber und Übersetzer David Starke) enthält. Strawinskys eigene *Sacre*-Aufnahmen umfassen einen Zeitraum von 32 Jahren: 1928 nahm er in Paris die erste Version auf, 1940 in New York die zweite, 1960 die letzte, ebenfalls in New York. Eine frühe Fassung für Pianola war mir bis jetzt leider nicht zugänglich. Was zunächst erstaunt, ist die Übereinstimmung der Aufnahmedauern zwischen diesen so weit auseinanderliegenden Einspielungen: 32'51, 30'53, 31'36. Dabei muß von der ersten Dauer noch die Zeit für einige Übergänge abgezogen werden, die jeweils am Ende und Anfang eines Plattenseitenwechsels nötig wurden. Was die erste Aufnahme

betrifft, so fällt schon beim ersten Anhören die gegenüber der ein Jahr älteren Einspielung des „Feuervogels“ so spürbar undifferenziertere Aufnahmetechnik auf, die vor allem die Blasinstrumente blechern klingen und das Schlagwerk in einem nahezu undurchdringlichen tiefen Klangbrei versinken läßt. Außerdem stört hier nicht nur die fehlende Balance, sondern ebenso der grobe und unartikulierte Ton in fast allen Instrumentengruppen. Möglicherweise hat hier Strawinskys Vorstellung vom heidnischen Rußland einen unwillkommenen Weggefährten in schlechter Orchesterdisziplin gefunden. Es ist wenig dynamischer Spielraum zu hören, der weitausholende Schwung fehlt, und aufbauende Bögen werden durch den Seitenwechsel abgebrochen. Insofern war der Feuervogel mit seinem impressionistisch schillernden Klangbild und der Beschränkung auf Zusammenhänge im kleineren Rahmen für die damalige Schallplattentechnik wesentlich besser geeignet als der brutale Klang der Dissonanzen mit ihren Steigerungen im *Sacre*. Dagegen bringt die 1940 aufgenommene Version mit dem Philharmonic Symphony Orchestra of New York schon ein erheblich freieres Klangbild, zumindest im ersten Teil: Wie die Aufnahmetechnik auch gewesen sein mag – die Langspielplatte kam erst später –: die Steigerungen sind überzeugend aufgebaut, der dynamische Spielraum der Technik entsprechend ausgenutzt, Blech- und Holzbläser gegenüber dem Streicherkörper gebührend herausgestellt.

Mit dem zweiten Teil beginnen die nicht durch die Aufnahmetechnik bedingten Schwächen der Einspielung, die Schwächen des Orchesters sind. Man wird daher die vielen nicht klappenden Unisonostellen (z. B. bei Ziffer 83), die gestörte Balance in den Instrumentengruppen (Ziffer 90/91), die zahlreichen wackelnden Einsätze und schließlich das vor Ziffer 197 beginnende Wettrennen zum (verpaßten) Schlußakkord nicht ausschließlich dem Dirigenten anlasten können, sondern mindestens ebenso der mangelnden Erfahrung des Orchesters mit dieser Art Musik. – Ganz anders liegen da die Verhältnisse in der letzten Fassung von 1960. Das Orchester ist offensichtlich gut einstudiert, die Einsätze „sitzen“, und das Zusammenspiel der Orchestergruppen klappt ausgezeichnet, sorgfältig die vorgeschriebene Balance wachend. Bei Ziffer 85 stellt Strawinsky im Gegensatz zu anderen Dirigenten einem betont weichen Streicherklang einen fast stumpfen, rauen piano-Hörnerklang gegenüber. Trotz aller Akribie, die bis gegen Ende nur einmal durch ein wackelndes Unisono der Klarinetten nach Ziffer 140 gestört wird, vermag jedoch auch Strawinsky das Orchester nicht auf einen „russischen Klang“ zu trimmen. Dessen ungeachtet kann man die Einspielung zu den eindrucksvollsten rechnen in ihrer Verve, der Ausgeglichenheit zwischen Soli und Tutti, der Gegensätzlichkeit und gleichzeitigen Verschmelzung der Orchestergruppen, vor allem in der Farbigkeit des Details und der Gesamtkonzeption. (Wenn man die Auswahl hat, sollte man die in England noch angebotene Version mit Strawinskys Einleitung „Apropos le Sacre“ auf CBS 72054, die das Stück auf zwei Plattenseiten verteilt, der in der Kassette „In Memoriam Igor Stravinsky“ [CBS 77333] vorgelegten Fassung auf einer Plattenseite vorziehen; die Komprimierung schafft technische Nachteile.)

Violinkonzert und Zeitstil

Nach dieser Gegenüberstellung von zwei Werken der frühen Phase des Komponisten lohnt vielleicht ein Blick auf ein Werk der sogenannten neoklassizistischen Periode:

das 1931 entstandene Violinkonzert. Das erste Ergebnis der langjährigen Zusammenarbeit zwischen dem Geiger Samuel Dushkin und Strawinsky war das von Dushkin in Auftrag gegebene Violinkonzert, das im Oktober 1931 im Berliner Rundfunk mit Dushkin unter Strawinsky uraufgeführt wurde. Der Geiger hatte Strawinsky bei der Komposition der Violinstimme ausführlich beraten, so daß seiner Schallplatteneinspielung mit dem Lamoureux-Orchester unter der Leitung des Komponisten eine besondere biographische Rolle zukommt, zumal die Aufzeichnung im Jahr nach der Uraufführung erfolgte. Was den Vergleich dieser Aufnahme mit der späten, 1961 in New York eingespielten Version mit Isaac Stern und dem Columbia-Sinfonieorchester so unerquicklich macht, sind die teilweise im Stil eines Kurorchesters spielenden Streicher des Lamoureux-Orchesters. Meistenteils, etwa bei den Ziffern 28 oder 50, spielen sie nicht ganz zusammen, an

anderen Stellen unrein oder in schlechter Manier. Dies alles steht in krassem Gegensatz zu der exemplarisch eingespielten, auf Strecken kammermusikalisch dichten späteren Aufnahme. Trotz der Nachteile der Dushkin-Version ist diese wegen des Solos von besonderem Interesse: Auffallend sind die vielen Portamenti, nicht vorgeschriebenen Glissandi, besonders im 2. Satz, der mit seinem 116er-Tempo und den gesanglichen Passagen zu dieser Form des „dirty play“ geradezu herausfordern mußte. Bei Stern sind alle diese Anklänge völlig verschwunden – bis auf diejenigen Stellen, (wie um Ziffer 88), in denen Glissandi oder Schleifer vorgeschrieben sind. Hier hat sich im Laufe von dreißig Jahren ein völliger Geschmackswandel vollzogen. Ist es falsch vorauszusetzen, daß Strawinsky bei der Komposition seines Violinkonzerts schon die gleiche Konzeption verfolgte wie 1961? Ohne diese Voraussetzung wäre die

genaue Unterscheidung von glissando-notierten und „Secco“-Partien in der Partitur nicht zu erklären.

„I am a maker“

Die drei Vergleiche erhärten auf ihre Weise die alte Erkenntnis, daß Strawinsky zeitlebens nach analytischer Klarheit gestrebt hat, seiner Zeit und ihrem Geschmack meist voraus war. Schallplattenaufnahmen haben die Wandlung festgehalten und somit die in Strawinskys Partituren niedergelegten Kompositionen zusätzlich mit Hilfe eines Mediums abseits der Notenschrift fixiert. Strawinsky war kein prachtvoller Dirigent im Sinne der Musikkritik; er war mehr: ein unermüdlich an sich Arbeitender, der die Verwirklichung seiner Ideen einleitete. Bescheiden sprach er von sich: „I am a maker. I am a maker of music.“

Auch ein Fall veroperter Weltliteratur

Jules Massenets Oper „Don Quichotte“

Jules Massenet: ein leuchtender Komet der französischen Musikszene, umjubelter Herrscher über Herzen und Seelen, ein Sänger der Frauen. Die Pariser Oper war nicht zuletzt durch seine Werke glanzvolle Metropole des europäischen Musiktheaters um 1900. Massenet war der vergötterte Held der musikalischen Gesellschaft, er kannte die Seelenwunden seiner Zeitgenossen und wußte sie mit delikaten Mitteln zu heilen.

Weit blasser erscheint sein Bild im Urteil seiner komponierenden Kollegen. Debussy, der in jungen Jahren viel um eine Lehrstelle bei Meister Massenet gegeben hätte, urteilte später über seine Musik: „Die Harmonien sind wie Arme und die Melodien wie Nacken... Massenet wußte um Beifall zu buhlen und hatte Erfolg damit... Aber diese Gabe ist, besonders in der Kunst, nicht notwendig... Wenn J. S. Bach gefiel, tat er es nie im Sinne von Massenet.“ Brahms gar nannte ihn einen „französischen Zuckerbäcker“. Seine Antipathie gegen den Publikumsliebbling gipfelte in der Bemerkung: „Für acht Takte aus den ‚Meistersingern‘ gebe ich Ihnen den ganzen M.“ – mit welchem M. kein anderer als Massenet gemeint war.

Als Massenet 1842 geboren wurde, starb Cherubini in Paris, und der „Fliegende Holländer“ stand kurz vor der Uraufführung. Als man ihn 1912 zu Grabe trug, hatte Schönbergs Harmonielehre die musikalische Welt bereits in Verwirrung versetzt. An den Entwicklungen dieser Zeit, die eine ganze musikalische Weltordnung ins Wanken brachten, hat Massenet keinen Anteil gehabt. Für den autoritären Konservatoriumsprofessor und gefeierten Weltbürger spielten musikalische Grundsatzfragen nur eine untergeordnete Rolle. Er schrieb eine Oper nach der anderen (insgesamt 27), und der Erfolg schien ihm Recht zu geben. Als Stoffe wählte er oft große Themen. Aber was seine Librettisten von den Vorlagen eines „Werther“, einer „Manon“ oder des „Don Quichotte“ übrigließen, hat mit der dramatischen und psychologischen Dichte der Originale kaum mehr etwas zu tun.

So ist die tragische Gestalt des „Don Quichotte“, die Massenet 1909 in einer



„heroischen Komödie“ veropernte, zusammengekrümpt zu einer rührseligen, mit-leiderregenden Figur. Dabei ist geradezu aufregend zu verfolgen, mit welcher Raffinesse Massenet seine Figuren psychologisch abgesichert hat: das leichte Mädchen Dulcinée, das die Vermittlerrolle zwischen dem sanftmütig edlen Don Quichotte und dem gemeinen Volk übernimmt und allein die Größe des sonderbaren Ritters erahnt, wird mit allen Mitteln erotischer Sinnlichkeit versehen, der Zuhörer mit lyrischem Schmelz und innigster Zärtlichkeit umspinnen (großböige Violinsoli, zerbrechliche feine Oboenpassagen oder hingetupfte Flötenstaccati).

Massenet betrieb dieses Spiel der Doppeldeutigkeit in kompositionstechnischen Details nicht weniger meisterhaft. Der Kampf gegen die Windmühlen zum Beispiel, der billigste Blaskapellenklischees nicht verschmäht, beginnt mit einem gesetzten, zweistimmigen Fugato. Die Fahrt geht niemals nur durch seichte Gewässer.

Die Belgrader Oper hat dieses interessante Zeugnis einer französischen Großen Oper der Jahrhundertwende seit Jahren im Re-

pertoire. So überrascht nicht, daß die jugoslawische Aufnahme, die Ende der 60er Jahre gemacht wurde, von einem homogenen Ensemblegeist geprägt ist. Die sängerischen Leistungen sind nicht besser als an jeder guten deutschen Bühne auch, der künstlerische Wert dieser Aufnahme liegt vor allem in ihrer gestalterischen Geschlossenheit. Es wird mit Elan und Frische musiziert, wenngleich an Genauigkeit und Perfektion einige Wünsche offenbleiben. Breda Kalef ist eine sichere und solide Dulcinée mit enormer Durchschlagskraft. Ihre zur Schärfe tendierende Stimme läßt die Figur allerdings um einige Jahre älter erscheinen, als sie gedacht ist. Miroslav Cangalovic hat als Don Quichotte einen schweren Stand, denn Massenet hatte diese Rolle einst für Fjodor Schaljapin maßgeschneidert. Dennoch gelingt ihm eine rundherum überzeugende Darstellung.

In der Psychologisierung der Figur geht er über die oberflächliche Konzeption Massenets sogar weit hinaus. Latko Korosec spielt die buffonesken Phasen des Sancho mit Witz und gezielter Pointierung aus. Die französische Sprache macht allen Darstellern merkliche Schwierigkeiten.

Warum die beiden Zwischenspiele sowie größere Stellen aus dem vierten Akt der ohnehin kurzen Oper dem Rotstift zum Opfer fielen, ist nicht recht einzusehen. Auch klanglich sind leichte Abstriche zu machen. Das in jugoslawischer, französischer, russischer und englischer Sprache abgefaßte Textheft beschränkt sich auf Berichte und Kritiken von einer ausgedehnten Tournee der Belgrader Oper. Die Beschaffung dieser durchaus hörenswerten Opernriten macht einige Schwierigkeiten. Man muß versuchen, sie über importwillige Händler zu beziehen, oder aber sie sich vom nächsten Jugoslawien-Urlaub mitbringen.

Rüdiger Schwarz

○ MASSENET, Don Quichotte – Breda Kalef (Dulcinée), Miroslav Cangalovic (Don Quichotte), Latko Korosec (Sancho), Mirjana Vasiljevic (Pedro), Olga Milosevic (Garcia), Nikola Janic (Rodrigue), Drago Starc (Juan); Chor und Orchester der Oper Belgrad, Oskar Danon
Produkcija Gramofonskih Ploca
Radio-Televizije Beograd 213 320/21
(2 SM 30)

Klangbild: geringfügig gedämpft, recht präsent, geringfügig dicht, recht voll, geringfügig belegt, scharf, ausgewogen, wenig räumlich

Fertigung: deutliche Knack- und Knistergeräusche