

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

I. Teil: Igor Strawinsky und seine frühen Schallplatten- Einspielungen

von Klaus L. Neumann

Die Schallplatte hat seit ihrer Erfindung eine Fülle von Anregungen gegeben, sowohl Unwiederbringliches gespeichert als auch Banalem zur Verbreitung geholfen. Heute sieht man hinter einem Werk, ist es erst einmal auf die Schallplatte gepreßt, oft nur den Interpreten und erst an zweiter Stelle den Komponisten. Der Komponist selber allerdings wählt in zunehmendem Maß die Schallplatte, um sein Werk in der ihm vorschwebenden Form festhalten zu lassen. Igor Strawinsky erkannte und nutzte diese Möglichkeit schon zu seinem sehr frühen Zeitpunkt. Unser Mitarbeiter Klaus L. Neumann befaßt sich in dem folgenden Beitrag mit der Chronologie dieser frühen Eigeninterpretationen des im April dieses Jahres verstorbenen Komponisten, von denen manche als wichtige historische Musik-Dokumente unseres Jahrhunderts LP-Umschnitt und Wiederveröffentlichung verdienten.

„Ungefähr zu dieser Zeit (= Ende 1928) schloß ich einen mehrjährigen Vertrag mit der großen Grammophongesellschaft „Columbia“ ab. Es sollten Werke von mir herausgebracht werden, und ich sollte an den Aufnahmen als Pianist oder Dirigent teilnehmen. Diese Arbeit lag mir sehr am Herzen, denn sie gab mir Gelegenheit, besser als dies bei den Walzen für mechanisches Klavier möglich war, meine Absichten genau festzulegen. Die Platten, die so entstanden, waren in technischer Hinsicht sehr gelungen. Sie haben den Wert von Dokumenten und können allen Interpreten meiner Musik als Anleitung dienen.“ So schreibt Igor Strawinsky in seinen „Erinnerungen“ schon 1936, zu einem Zeitpunkt, als weder seine kompositorische noch seine Laufbahn als Interpret auch nur annähernd zu einem Ende gekommen waren. Vor ihm lagen noch fünf- und dreißig Jahre intensiver Tätigkeit.

Wäre Strawinsky mit der technischen Qualität von damals ganz einverstanden gewesen, hätte er sich mit dem Erreichten zufrieden gegeben: wir alle wären um viele Aufnahmen ärmer, die zum Wertvollsten gehören, was in diesem Jahrhundert auf Platten gepreßt oder auf Magnettonbändern in den Rundfunkanstalten festgehalten wurde. Bis 1936 hatte Strawinsky lediglich 19 seiner Werke auf Platten eingespielt. Angesichts des damaligen Desinteresses an neuer Musik auf Schallplatten ist diese Anzahl dennoch bemerkenswert: Kein anderer Komponist unseres Jahrhunderts, der „Avantgardist“ war, hatte 1936 so viele Einspielungen zu verzeichnen wie Strawinsky, auch Hindemith nicht, von Schönberg oder Webern ganz zu schweigen. Die Reihe der Aufnahmen beginnt mit der ersten Orchestersuite aus dem „Feuervogel“-Ballett, aufgenommen 1927 in Paris mit einem namenlosen Orchester. Zwar läßt die Aufnahme klanglich naturgemäß zu wünschen übrig; aber bei näherem Hinören erweist sich doch, daß dieses Orchester damals eine überaus farbige, detaillierte und in den Grundzügen „stimmende“ Vorstellung von der Feuervogel-Partitur übermittelte. Diese erste Aufnahme ist gewiß schon als ein solches Dokument anzusehen, als das es Strawinsky beschreibt: Als klingende Ergänzung, Erläuterung zur Partitur. An dieser Feststellung können auch die späteren Interpretationen Strawinskys nicht rütteln – die Aufnahme mit dem Geiger Samuel Dushkin und Igor Strawinsky am Klavier von 1933 (es handelt sich um ein Arrangement des Scherzos und der Berceuse aus dem Feuervogel) eben-

sowenig wie die 34 Jahre später (1961) vorgenommene Gesamteinspielung der originalen Ballettpartitur oder die beiden Aufnahmen der sogenannten 3. Suite aus dem „Feuervogel“ (Revision von 1945) aus den Jahren 1946 und 1967. Auf merkwürdige Weise rundet sich in seiner ersten und der letztgenannten Aufnahme das Oeuvre Strawinskys auf Schallplatten: Sie stellen gleichzeitig Anfangs- und Endpunkt aller aufgenommenen Werke dar. Der Fünfundachtzigjährige war dahin noch einmal zurückgekehrt, wo er vierzig Jahre früher begonnen hatte, mit dem Werk, das sein erster großer Erfolg war.

*

Strawinsky hat wohl gewußt, warum er nach der Einführung der Stereophonie unter Aufbietung aller Kräfte daran ging, die vor allem in den zehn Jahren seit Kriegsende produzierten Einspielungen noch einmal aufzunehmen: In der neuen Technik ist das Überleben der Interpretationen gesicherter als in der alten. Ein Vergleich etwa mit den Eigeninterpretationen Hindemiths bestätigte diese Vermutung. Auf diesem Hintergrund wird auch Strawinskys grundsätzliche Bejahung der Stereophonie verständlich: „Ungeachtet aller meiner Vorbehalte gegenüber der Stereophonie weiß ich aber, daß ich, wenn ich mich erst einmal daran gewöhnt habe – an das viel größere Volumen und den dynamischen Spielraum, an die bemerkenswerte Fähigkeit, orchestrale Verdopplungen sichtbar zu machen (wenn sie auch meist besser im Dunkeln blieben), an die Möglichkeit, die Distanz zwischen einem nahen und einem weit entfernten Instrument darzustellen –, dann werde ich nicht mehr anders hören wollen“ (Strawinsky, Gespräche). An anderer Stelle gibt er noch zu bedenken, daß auch mit der Stereophonie noch nicht der Endpunkt der Entwicklung erreicht sein kann: „Obgleich man uns versichert, daß man keinen Unterschied merke, wissen wir aus Erfahrung, daß neue Methoden und Ausrüstungen in fünf Jahren uns das verachten lassen, was wir heute als voll auf genügende Imitationen annehmen.“ Im Jahre 1927 begnügte sich Strawinsky mit der damals verfügbaren Technik: Zwar war die elektrische Aufnahme mit ihrer größeren klanglichen und dynamischen Zuverlässigkeit schon eingeführt worden; aber noch immer mußte aus technischen Gründen nach den Beispielen jeder einzelnen Plattenseite eine Aufnahmepease



eingelegt werden. Die Matrizenummern der früheren Aufnahmen verraten ein wenig davon, wie viele Einzelplatten eingespielt und wieder verworfen wurden, bevor eine Fassung den Ansprüchen zu genügen schien: Beim „Petruschka“ von 1928 wurde bei der Hälfte der sechs Plattenseiten erst die dritte Fassung „genehmigt“, in jener Zeit übrigens nichts Ungewöhnliches. An diesem Verfahren hat sich in den vergangenen Jahrzehnten eigentlich nur die technische Ausrüstung, nicht die Aufnahme-prozedur mit ihren vielen Einzel-„Takes“ geändert. Strawinsky beklagt sich dementsprechend in seinen „Erinnerungen“ über die umständliche Aufnahme-technik. Wenn uns die Columbia (CBS) mehr als die bisher angebotenen Splitter aus den Proben und Aufnahmesitzungen auf Platten preßt, wird man sicherlich noch viele für den interpretatorischen Prozeß wichtige Details kennenlernen und Einsichten gewinnen. Strawinsky hat im übrigen selbst betont, wie förderlich für ihn selbst der Zwang zur Repetition mit der damit auf das Detail gelenkten Konzentration gewesen sei.

*

Als Strawinsky seinen Vertrag mit der Firma Columbia schloß, war er dem Publikum als Komponist, als Klavierspieler und als Dirigent bekannt. Ein Pianist hatte er seit 1914 für die Firma Pleyel (die später in der Firma Duo Art oder Aeolian Company aufging) Rollen für ihr mechanisches Klavier bespielt. (Sie scheinen bisher nicht wieder zugänglich zu sein.) Als Dirigent war Strawinsky schon seit 1915 hervorgetreten, nachdem sein Freund Ernest Ansermet ihn ein Jahr vorher dazu ermuntert hatte. Beide Seiten seines interpretatorischen Schaffens wurden in der Folgezeit berücksichtigt. Leider ist zur Zeit keine Neupressung der frühen Klavierinterpretationen Strawinskys mehr erhältlich: Mit Samuel Dushkin spielte er 1927 und 1932 in Paris die Nummern 5–8 der Pulcinella-Suite, 1932 Scherzo und Berceuse aus dem „Feuervogel“, im gleichen Jahr den Russischen Tanz aus „Petruschka“, das Lied der Nachtigall und den Chinesischen Marsch aus „Le Rossignol“, die Nummern 2 und 5 der Suite Italienne sowie das Duo concertant aus den Jahren 1931/32 ein. Als Klaviersolist trat Strawinsky 1930 in Paris unter der Leitung von Ernest Ansermet mit dem gerade erst entstandenen Capriccio für Klavier und Orchester vor das Mikrofon, etwa vier Jahre später mit

seiner Serenade für Klavier allein (1925) und der Piano rag music (1919); mit seinem Sohn Sviatoslav Soulima Strawinsky spielte er 1938 das Concerto per due pianoforti soli (1935) ein. In späteren Jahren ist er nur noch zweimal als Klavierspieler auf Schallplatten vertreten: mit dem Duo concertant (1945 in New York) und mit Parashs Lied aus „Mavra“ in der Bearbeitung für Violine und Klavier (1946 ebenda), beide Male zusammen mit dem ungarischen Geiger Joseph Szigeti. Mindestens das technisch äußerst schwierige und von Vater und Sohn einmütig vorgetragene Konzert für zwei Soloklaviere sollte als ein auch in seiner Erscheinung auf Schellackplatten äußerst seltenes Dokument wieder neu gepreßt werden. Die wenigen Unebenheiten der alten Aufnahme (gelegentliche Jauler, Oberflächengeräusche) stören kaum. Die auf der abschließenden sechsten Schellackplattenseite enthaltene Mozart-Fuge KV 426 für zwei Klaviere gehört im übrigen zu den am schönsten nachempfundenen Interpretationen dieses Werkes, die ich kenne. Sie verdiente ebenfalls, als Beispiel für den Zugang Strawinskys zu Mozarts Welt wieder auf Langspielplatte überspielt zu werden.

*

Von diesen hier genannten Beispielen abgesehen, hat Strawinsky auf Schallplatten-aufnahmen sonst „nur“ als Dirigent gewirkt. Außer der schon weiter oben erwähnten Feuervogel-Suite entstanden schon im Jahre 1928 in Paris die Einspielung der kompletten „Sacré du printemps“ und etwa zur gleichen Zeit in London (?) eine gekürzte Fassung der originalen Petruschka-Partitur. London muß mit einem Fragezeichen versehen werden, da einer meiner Plattensätze das Orchester als „Pariser Sinfonieorchester“ ausweist. Da Strawinsky in seinen „Erinnerungen“ für den Sommer 1929 Schallplattenaufnahmen unter seiner Leitung in Paris erwähnt, könnte es sich um diese Platte handeln, zumal die nächste Aufnahme, wieder in Paris, erst 1930 mit dem Capriccio und Strawinsky als Pianist stattfand, was er sicherlich in diesem Zusammenhang erwähnt hätte. „Petruschka“ hat Strawinsky noch in der Originalversion mit einigen nicht ganz unwesentlichen Strichen eingespielt. Es gibt einige „wackelnde“ Stellen, die er später sicherlich nicht mehr hätte durchgehen lassen, vor allem zwischen Holzbläsern und Streichern. Die Streicher zeichnen sich durch zahlreiche unpassende Schleifer aus. Aber insgesamt ist diese

KURZ NOTIERT

Ergänzend zu den Angaben unseres Redaktionsbriefs auf S. 967 erfahren wir, daß die DG 1972 die beiden Rossini-Opern „Barbier“ und „Cenerentola“ mit Teresa Berganza unter Claudio Abbado veröffentlicht wird. Abbado ist weiterhin im Gespräch mit der vorgesehenen Neuaufnahme einer nicht ganz unbekannten Verdi-Festoper, die im Zusammenhang mit seinem Auftreten während der Münchener Kultur-Olympiade steht. Bereits fertig sind dagegen der Böhm-Mitschnitt des „Fliegenden Holländers“ aus Bayreuth und eine Neuaufnahme von Richard Strauss' „Capriccio“, ebenfalls unter Karl Böhm.

Svjatoslaw Richter hat bei seinen jüngsten Aufnahmen für Eurodisc neben Bachs „Wohltemperiertem Klavier“ auch noch Schumanns Sinfonische Etüden, Brahms' Klavierstücke op. 118, Beethovens Klavier-sonate op. 90 und dreizehn Préludes aus den Opus 23 und 32 von Rachmaninow eingespielt. Die Platten werden im nächsten Frühjahr veröffentlicht werden.

Der Buch- und Musikversand Heidelberg (Postfach 126) hat die Auslieferung für Platten des Schweizer Claves-Verlags in der Bundesrepublik übernommen. Im Programm von Claves befinden sich Kammermusikaufnahmen mit den Interpreten Peter-Lukas Graf, Jörg Ewald Dähler, Ursula Holliger und anderen.

Unter der Federführung ihrer italienischen Tochtergesellschaft beginnt RCA 1972 mit der Neuveröffentlichung aller ihrer Toscanini-Aufnahmen. Die Serie startet mit vier Einzelplatten (Pini di Roma, Fontane di Roma, Römischer Carneval; Mendelssohn, Sinfonie Nr. 4; Schubert, Sinfonie Nr. 8; Brahms, Klavierkonzert B-dur mit Horowitz; Schubert, Sinfonie Nr. 9 mit dem Philadelphia Orchestra) und einer Kassette (Verdi, Ein Maskenball). Für April ist die Veröffentlichung der Falstaff-Einspielung und zweier Einzelplatten mit Tschaikowskys Sechster und Strauss' Tondichtungen Tod und Verklärung, Don Juan und Till Eulenspiegel vorgesehen. Im weiteren Verlauf des Jahres sollen erscheinen: Beethovens, Klavierkonzerte Nr. 1 (mit Dorfmann) und Nr. 4 (mit Serkin), Bilder einer Ausstellung, 2. Suite aus Daphnis und Chloë, Rossini-Ouvertüren, Opern-Zwischenspiele, Mozart, Sinfonien Nr. 40 und 41. Weiterhin stehen auf dem Programm Iberia und La Mer von Debussy, die ältere Aufnahme des b-moll-Konzerts von Tschaikowsky, Verdis Aida sowie Beethovens Missa solemnis und Fidelio. Die Platten werden pro Stück 10,- DM kosten.

Teldec beginnt 1972 mit der Veröffentlichung von Doppelalben (zu 20,- DM) mit Werken von Hector Berlioz in Aufnahmen Charles Münchs. Unter dem Victrola-Label werden folgende Titel neu aufgelegt: Requiem, Romeo und Julia, Enfance du Christ, Beatrice und Benedikt sowie die Symphonie fantastique zusammen mit Harold in Italien.

Aufnahme besser – in sich geschlossener trotz der zahlreichen Plattenwechsel – als manche Interpretation anderer Dirigenten aus späteren Jahren.

Genau dies war auch der Grund, warum Strawinsky spätestens seit Beginn der 30er Jahre Wert darauf legte, daß seine Version auf Schallplatten als zusätzliche Informationsquelle neben der Partitur vorlag. Er schrieb darüber: „Die Musik soll wiedergegeben und nicht interpretiert werden. Wenn die Auslegung mehr von der Persönlichkeit des Interpreten als von der des Komponisten verrät, wer kann uns da noch garantieren, daß das Werk richtig vorgetragen und unverändert wiedergegeben wird?“

Innerhalb weniger Wochen nach ihrer Uraufführung in Brüssel machte Strawinsky bereits (im Februar 1931) in Paris mit den Choeurs Alexis Vlassoff und dem Orchestre des Concerts Walther Straram eine Schallplattenaufnahme seiner „Psalmensinfonie“. Sie leidet gegenüber den beiden späteren Aufnahmen, die 1946 und 1963 entstanden, unter einer offensichtlich zu kurz angesetzten Probenzeit für die Chöre und schlechter Balance zwischen Vokalem und Instrumentalem, während das Orchester zwar teilweise zu leicht unregelmäßigen Tempi und nicht vorgeschriebenen Phrasierungen neigt, sonst aber der Partitur recht genau folgt. Insgesamt ist dieser Plattensatz eines der besten Beispiele für die unverzügliche Übernahme eines zeitgenössischen Werkes in das Schallplattenrepertoire – eine denkwürdige Vorwegnahme etwa von Festival-Mitschnitten oder „Avantgarde“-Serien.

Das Jahr 1934 brachte am 10. Juni eine Aufnahme von „Les Noces“ im Londoner Columbia-Studio. Danach gab es in den dreißiger Jahren außer dem schon erwähnten Konzert für zwei Soloklaviere nur noch eine Schallplatte: 1938 nahm Strawinsky mit den Berliner Philharmonikern das im Jahr zuvor in New York uraufgeführte Ballett „Jeu de cartes“ auf, eine im großen und ganzen recht modern wirkende Einspielung, besonders was die Durchsichtigkeit des Klangbildes betrifft.

*

So wichtige Aufnahmen Strawinsky auch immer in den 20er und 30er Jahren gemacht hat – seine eigentlich fruchtbare Zeit als Dirigent sollte noch kommen. Man muß sich vergegenwärtigen, daß er 1942 seinen 60. Geburtstag feierte, um die Aktivität voll erlassen zu können, die Strawinsky (nach drei Werken aus dem Aufnahmejahr 1940: Divertimento, Petruschka-Suite, Sacre) ab 1945 entfaltete: Von den etwa 150 Schallplattenaufnahmen eigener Werke (etwas über 90 Werke wurden dabei berücksichtigt, in teilweise bis zu fünf verschiedenen Aufnahmen) waren 1942 erst 24 vorgenommen worden. Allein in den Jahren 1962 bis 1964 folgten ihnen weitere 64.

Die unmittelbare Nachkriegszeit galt zunächst Erstaufnahmen von jüngst entstandenen Werken. Ein paar Werke, eher Gelegenheitsstücke, wurden schon 1945 aufgenommen: Scènes de ballet (1944), Ode (1943), 4 Norwegian Moods (1942) und die bekannte Circus Polka (1942), daneben aber, Ende Januar 1946, die Sinfonie in drei Sätzen (1942 bis 1945) und, in derselben Aufnahmezeitung am 28. Januar 1946, die dritte Orchestersuite aus dem „Feuervogel“ und das frühe Orchesterstück „Feu d'Artifice“ op. 4 (1908). Letzteres spielte Strawinsky übrigens unter anderem in einem Konzert, das der Achtzigjährige anlässlich seiner Rußlandreise im Oktober 1962 gab, sehr zur Begeisterung des Moskauer Publikums (das im Katalog seiner staatlichen Firma Melodya schließlich einen Mono-Plattenmitschnitt des ge-

samten Konzerts angeboten bekam). Noch ein drittes Mal, 1963, hat Strawinsky das „Feuerwerk“ eingespielt, diesmal in einer Studio-Aufnahme. Erstaunlich ist daran nicht die Tatsache, daß Strawinsky seine Frühwerke wieder in sein Repertoire aufnahm, sondern mit welcher selbstverständlichen Intensität einmal ausgedachte und niedergeschriebene Musik durch die verschiedenen Lebensjahrzehnte des Komponisten hindurch in immer der gleichen Ausführung wiedergegeben wurde.

Daneben gab es allerdings beständig Revisionen, die Urheberrechtliche und künstlerische Gründe hatten: Die Gesetze der USA erlaubten eine Ausbeutung aller vor 1931 entstandenen Werke, insbesondere von Werken, deren Komponisten zur Zeit der Werkentstehung nicht in den USA lebten. So kam Strawinsky um seine Einnahmen und sah sich gezwungen, neue, revidierte Fassungen herzustellen, um leben zu können und künstlerischem Mißbrauch (wie verstümmelten Aufführungen und eigenmächtigen Kürzungen) vorzubeugen.

Daneben nahm Strawinsky künstlerische Umformungen vor wie zum Beispiel im „Sacre du printemps“, der in den 1921,

Bei einer frühen Schallplattenaufnahme: Igor Strawinsky



1943 (nur Danse sacrale), 1947 und 1965 erschienenen Partituren vorliegt, außerdem in einer Fassung für vierhändiges Klavier von 1913. Die Eingriffe liegen nicht nur in Änderungen der Besetzung – wie zum Beispiel Vereinfachung des Orchesterapparates, Aufheben von Colla-parte-Spiel und Oktavierungen –, sondern auch auf harmonischem und formalem Gebiet. Diese Änderungen bedingen in allen Werken, die diesem Prozeß unterworfen wurden, Veränderungen der Werk-Interpretation, die bei genauem Mitlesen der (richtigen) Partitur beim Hören von Strawinskys Eigeninterpretationen in eindrucksvoller Weise offenbar werden. Es würde hier zu weit führen, alle Neufassungen nachzuweisen. So genügt vielleicht der Hinweis, daß Strawinsky in der Regel mit dem Notenmaterial der jeweils letzten Revision arbeitete. Das bedingt beim kritischen Hörer eine genaue Beachtung des zugrunde liegenden Materials, wenn er typische Interpretationsweisen und andere Veränderungen erkennen und verstehen will. Strawinsky selbst hat einmal auf eine Frage von Robert Craft geantwortet, er glaube nicht, daß man einen vollständigen oder dauernden Eindruck des Stils lediglich durch die Notation vermitteln könne. „Etwas bleibt stets noch Sache

des Interpreten, Gott segne ihn.“ Aber er warnt an anderer Stelle vor der Einbildung, ein Interpret müsse „interpretieren“: „Das wahre Können eines nachschaffenden Künstlers bemißt sich nach seiner Fähigkeit, das zu erkennen, was in einer Partitur wirklich steht, und nicht nach seiner Hartnäckigkeit, das zu suchen, von dem er möchte, daß es in ihr stünde.“

Strawinskys zahlreiche Rückgriffe auf seine frühesten Werke ließen ihn selbst häufig zum „nachschaffenden“ Künstler in einem besonderen Sinn werden. Hervorragende Beispiele dafür sind die am 9. Mai 1946 in New York aufgenommene Pastorale (1907) in der Fassung für Violine und Bläserquartett, deren Interpretation mit dem Geiger Joseph Szigeti auch heute noch völlig frisch und spontan klingt, gar nicht nach einem Vierteljahrhundert Alter, sowie Parshs Lied aus der Oper „Mavra“, ebenfalls in Strawinskys und Samuel Dushkins Bearbeitung für Violine und Klavier von 1937. Auch hier herrscht völlige geistige Übereinstimmung zwischen Strawinsky und Szigeti; die Aufnahmetechnik hatte einen riesigen Schritt nach vorn getan und läßt den Übergang zur Langspiellplatte in wenigen Jahren schon voraussehen. Im August 1946 spielt Strawinsky mit dem Klarinetisten Woody Herman und seinem Orchester das Ebony Concerto ein, ein Auftragswerk Hermans; diese Komposition war aber wie einige andere wohl mehr um petit rien zum Geldverdienen als ein wesentliches Stück im Gesamtwerk Strawinskys.

*

Mit dem Jahr 1947 soll dieser Überblick über die frühen Eigeninterpretationen Strawinskys enden. Am 19. 12. 1946 nahm Strawinsky in New York die Psalmensinfonie auf. Leider war es mir nicht möglich, für den vorliegenden Beitrag eine Plattenaufnahme davon aufzutreiben, so daß über ihren Interpretationsgeschichtlichen Standort zwischen den beiden anderen Versionen von 1931 und 1963 nichts gesagt werden kann. Insgesamt brachte das Jahr 1947 vier Aufnahmen: das Divertimento aus dem Ballett „Kuß der Fee“, die 1941/42 entstandene Danse concertante, die Strawinsky nur dieses eine Mal selbst aufnahm, das Scherzo à la russe sowie die erste der beiden Aufnahmen des nach dem Wohnsitz eines Freundes, wo es entstand, „Dumbarton Oaks“ genannten Konzerts in Es. Es wurde nur wenige Tage vor dem 26. Geburtstag des Komponisten, am 65. Mai 1947, aufgenommen. Das Dumbarton Oaks Festival Orchestra spielt in dieser Aufnahme sehr lebendig, gut akzentuiert und mit hervorragender Intonation. Diese Musiker scheinen schon die Vorfreude auf Strawinskys Geburtstagsfeier in sich zu haben, und ihre Schallplatteneinspielung braucht sich vor den späteren Aufnahmen Strawinskys nicht zu verstecken.

Mit vorrückendem Alter wuchs Strawinskys nachschöpferische Tätigkeit in vorher ungeahntem Maße. So konnte John McClure, der künstlerische Aufnahmeleiter von Columbia, am Vorabend von Strawinskys 80. Geburtstag voll verehrender Bewunderung sagen: „Jede der bisher (bis 1962) gemachten Aufnahmen ist ein deutlicher Fortschritt gegenüber der vorhergehenden Lesart. Das ist zum Teil ein Verdienst der verbesserten Mikrofontechnik, vor allem aber Strawinskys zuzuschreiben, der durch die immer häufigeren Konzertauftritte zu einem Höhepunkt seiner dirigentischen Fähigkeiten gelangt ist.“ Wie es sich damit verhält, soll in einem zweiten Beitrag untersucht werden, der sich nach einem Überblick über die Aufnahmen der Mono-LP-Ära mit dem Stil der Eigenaufnahmen Strawinskys von 1927 bis 1967 befaßt.