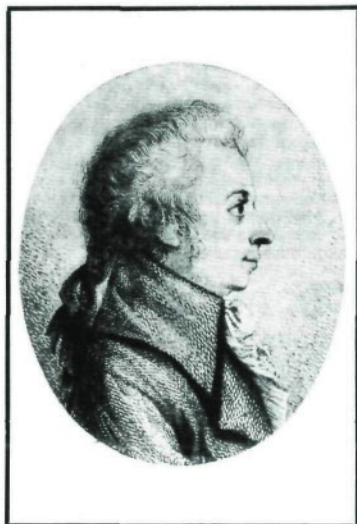


Sein sinfonisches Vermächtnis



Ein diskografischer
Beitrag zum Thema der
vier späten Sinfonien
Mozarts

Von Gottfried Kraus

Spätere Generationen werden es vielleicht als eine der positivsten Erscheinungen der vergangenen dreißig Jahre werten, daß in dieser Zeit die Bedeutung des „ganzen Mozart“ erst so richtig ins Bewußtsein des großen Musikpublikums getreten ist. Daß neben dem Opernkomponisten der Kirchenmusiker, neben der „Jupiter“-Sinfonie die ganze Fülle der Instrumentalmusik und der Kammermusik „entdeckt“ wurde. Die Schallplatte hat, ungeachtet der Lücken, die etwa im Kammermusikrepertoire immer noch vorhanden sind, ein Wesentliches dazu beigetragen und viele Werke, die noch unsere Eltern kaum kannten, im wahrsten Sinn des Wortes populär gemacht.

Das gilt auch für den Sinfoniker Mozart, dessen Stellung neben den großen Sinfonikern Beethoven, Brahms, Bruckner und Mahler, aber auch neben Komponisten wie Dvořák und Tschaiakowsky allerdings auch heute noch nicht in dem Maß anerkannt scheint, wie die Fülle und Vollkommenheit seiner sinfonischen Werke es verdienen. Das liegt wohl mit daran, daß für die Romantik der Sinfoniker Beethoven auf den Sinfoniker Mozart einen übermächtigen Schatten warf, daß aber auch noch spätere Generationen bis herauf in die unsere sich gewöhnt hatten, den Begriff Sinfonie gleichsam erst von Beethoven an zu datieren; ein Phänomen übrigens, dem weit mehr noch die Geringschätzung des Sinfonikers Haydn zu „danken“ ist. Der Geschmack des breiten Publikums und in dessen Folge allzuoft auch der der Veranstalter und Interpreten ließ lange Zeit überhaupt nur gelten, was irgendwie schon auf die Beethoven-Sinfonie vorauszuweisen schien.

Heute hat sich in dieser Hinsicht einiges geändert, und neben der berühmten Trias der letzten Mozart-Sinfonien sind uns Werke wie die „Linzer“ und die „Haffner“-Sinfonie, die „Prager“ Sinfonie, aber auch einige unbenannte, etwa die in C-dur KV 338, in B-dur KV 319 oder die in A-dur KV 201, durchaus vertraut. Im Gegenteil, wir sind sogar geneigt, in ihnen – und in den großen Sinfonien Haydns – die eigentliche Vollendung der „klassischen Sinfonie“ zu sehen, die von Beethoven be-

reits in Richtung Romantik, in Richtung auf eine subjektive Aussage gesprengt und verfälscht worden ist.

Die Entwicklung des Sinfonikers

Mozart hat nicht wie Beethoven ein gleichsam fertiges sinfonisches Schema vorgefunden. Wohl hatte schon vor Mozart Haydn, die Erkenntnisse der Mannheimer verarbeitend, den klassischen Typ der Sinfonie geprägt, doch der junge Mozart stand zunächst nicht unter diesen Einflüssen, sondern unter jenen der italienischen Instrumentalmusik. Seine frühen Sinfonien verleugnen niemals ihre Verwandtschaft mit der „Sinfonia“, die aus dem Einleitungssatz zu einer Oper hervorgegangen ist, erst sehr allmählich gewinnt das Mannheimer Formschema an Bedeutung. Richtig als Sinfonie im klassischen Sinn wird uns erst jenes Werk in g-moll KV 183 aus

Mozart-Altmeister Bruno Walter
und zwei seiner bedeutendsten Nachfolger ...



dem Jahre 1773 bewußt, das in kaum erklärbarer Weise mit einem Schlag den großen sinfonischen Mozart vorauszunehmen scheint, in der Dramatik der Gegensätze, die aber durch das Maß eines selbstverständlichen Formwillens meisterhaft gehalten erscheint. Aus dem gleichen Salzburger Jahr stammen dann noch die ebenfalls schon viersätzigen Sinfonien in D-dur KV 200 und A-dur KV 201, die aber doch ungleich weniger von dem preisgeben, was der Sinfoniker Mozart auf der Höhe seines Schaffens noch leisten wird.

Dann tritt in Mozarts sinfonischem Schaffen eine Pause ein. Die „Pariser“ Sinfonie von 1778 kann ebenso wie die wenig später in Salzburg komponierte B-dur-Sinfonie KV 319 ihre Herkunft vom Divertimento verleugnen; ja sogar die strahlende C-dur-Sinfonie KV 338, 1780 in Salzburg komponiert, ist uns in der hinreißenden Laune und dem musikalischen Gusto ihrer Diktion mehr Divertimento denn großes sinfonisches Werk. Und die kostbare „Sinfonia concertante“ für Geige und Bratsche, die ebenfalls aus dieser Salzburger Zeit stammt, gibt uns vollends ein Bild, wie die Schritte des Sinfonikers Mozart bei aller Meisterschaft sich des Weges noch nicht vollends bewußt sind.

Die nächsten beiden in der chronologischen Folge, die „Haffner“-Sinfonie und die „Linzer“ Sinfonie, zeigen die völlig sichere, gelöste und selbstverständlich beherrschte Handhabung der viersätzigen Sinfonieform, sozusagen die Voraussetzung für das, was kommen wird. Die erste von ihnen, aus der zweiten „Haffner“-Serenade, einer Gelegenheitskomposition für die Salzburger Familie, durch Eliminierung der überzähligen Sätze entstanden, ist ein helles, strahlendes Stück unverfälschter, unbelasteter Mozart, die „Linzer“ Sinfonie, der Überlieferung nach im Reisewagen zwischen Wien und Linz zu Papier gebracht, da Mozart „keine einzige Symphonie bey sich“ hatte, ist vollends eines jener Werke, vor deren handwerklicher Vollkommenheit wir sprachlos bleiben.

Doch alle diese Werke, so kostbar und lieb sie uns sind, möchte ich nur als Vorarbeiten bezeichnen für das, was der Sinfoniker Mozart eigentlich zu sagen hat, was sich in vier Werken zwischen 1786 und 1788 erfüllen soll. Und obwohl Mozart gewiß jedes absichtliche oder gar spekulative Element fernlag, ist ein jedes dieser vier Werke in seiner Art anders, einmalig, unvergleichlich, bietet ein jedes ein anderes Maß der Erfüllung dessen, was

uns die „klassische Sinfonie“ bedeutet. Es ist eines der wunderbarsten Zeichen für das Genie Mozart, daß er mit diesen vier sinfonischen Werken, die scheinbar mühelos in, gemessen an dem Schaffen späterer Sinfoniker, unglaublich kurzen Zeiträumen entstehen, den Kreis der Sinfonie völlig ausschreitet, die Gattung mit einem Griff zusammenfaßt und erfüllt; ähnlich wie in den großen Klavierkonzerten, in der späten Kammermusik oder in der Oper mit „Don Giovanni“ einerseits und der „Zauberflöte“ andererseits. Nach diesen vier Sinfonien blieb Mozart auf sinfonischem Gebiet nichts mehr zu sagen.

In „Don Giovanni“-Nähe

Die „Prager“ Sinfonie, so genannt, weil Mozart sie in seinem Gepäck mit nach Prag brachte, als er mit Konstanz am 11. Januar 1787 dort eintraf, um den Triumph seines „Figaro“ zu erleben, ist im Herbst 1786 in Wien entstanden. Ungeachtet ihrer zeitlichen Nachbarschaft zum „Figaro“ erscheint sie uns weit mehr eine Vorahnung des „Don Giovanni“ und ist vom Sinfonischen her gesehen jenes Werk Mozarts, das am ehesten einen Vorgriff auf Beethovens andeutet. Die Adagio-Einleitung mit ihren herrisch-dramatischen Triolenfiguren und der durch einen kühnen Vorhalt zusätzlich akzentuierten Wendung nach Moll, mit weiten, schmerzlichen intensiven Geigenkantilenen und den starken dynamischen Kontrasten stellt die dramatische Spannung in den Vordergrund. Das durch die Synkopen Unruhe und durch chromatische Kühnheiten eine gewisse Tragik ausdrückende Allegro scheint welkenweit entfernt von der fröhlichen Unbeschwertheit etwa der „Linzer“ Sinfonie. Fast mutet uns dieser Satz wie eine Ouvertüre an, die dramatische Verwicklungen einer nachfolgenden Oper vorausdeutet; die Wendungen jeweils in ein düster gefärbtes Moll sind ein ganz neuer Zug des Sinfonikers Mozart.

Verglichen mit diesem Einleitungssatz sind der zweite und dritte — auf ein Menuett verzichtete Mozart, wohl in dem instinktiven Bewußtsein, daß es in diesem Werk allzu bieder wirken würde (dieses Problem hat Mozart erst in der „Jupiter“-Sinfonie ganz gelöst!) — in Form und Aufbau konventioneller. Nicht aber in der Intensität der musikalischen Aussage. Das Andante ist einer jener unbegreiflichen langsamen Mozart-Sätze, in denen, wie Fricssay es so schön formulierte, „allein mit der Kantilene das Leben als Ganzes“ ausgedrückt er-

KÜNSTLER-NACHRICHTEN



Am 25. April starb, 42jährig, in Paris nach mehrmonatiger Krankheit Julius Katchen, eine der glänzendsten Pianistenpersönlichkeiten seiner Generation. Seine letzten Aufnahmen waren die Brahms-Klaviertrios H-dur und c-moll mit Suk und Starker sowie eine Gesamteinspielung der Beethoven-Konzerte, die demnächst von der Teldec in einer limitierten Sonderauflage veröffentlicht wird.

Als neue Stipendiaten des Berliner Künstlerprogramms wurden der polnische Komponist Krzysztof Penderecki, der jugoslawische Musikologe Professor Dragotin Cvetko und der französische Komponist Paul Mefano vom Deutschen Akademischen Austauschdienst zu einem einjährigen Aufenthalt nach Berlin eingeladen.



Charles Mackerras, der von der Archiv-Produktion exklusiv für Aufnahmen Alter Musik verpflichtet wurde, wird in diesem Monat für Westminster die erste Gesamtaufnahme von Donizettis Oper „Roberto Devereux“ dirigieren. Die weibliche Hauptrolle singt Beverly Sills.

Krzysztof Pendereckis erste Oper „Der Teufel von Loudon“ wird nach der Hamburger Premiere am 20. Juni schon zwei Tage später in Stuttgart aufgeführt; die amerikanische Erstaufführung durch die Santa Fé Opera findet ebenfalls noch in diesem Sommer statt.

Zum 50jährigen Bestehen des Philharmonischen Orchesters der Pfalz schreibt Werner Egk eine „Musik für Orchester“, die am 14. September zur Jubiläumsveranstaltung in Ludwigshafen erstmals gespielt werden soll.

... Karl Böhm



... und Ferenc Fricssay



Platten- Bestseller des Monats April

30-cm-Langspielplatten

**WILHELM BACKHAUS SPIELT
BEETHOVEN**
Decca SX 21 184-M

**BIZET, Carmen (Querschnitt); Price,
Corelli, Merrill u. a.; Wiener Phil-
harmoniker, Karajan**
RCA LS 10 221-M

LAUDATE DOMINUM
DG 643 206

BAROCK-REVOLUTION
Walter Carlos spielt auf dem Syn-
thesizer von Bob Moog
CBS S 63 501

RUBINSTEIN — CHOPIN
RCA LSC 10 164-M

VIVALDI, Vier Jahreszeiten; I Musici
Philips 835 030

**BEETHOVEN, Klaviersonate op. 111
u. a.; Benedetti Michelangeli**
Decca SXL 21 109-B

**HAYDN, Klavierkonzert; MOZART,
Klavierkonzert KV 467; Gilels; Mos-
kauer Kammerorchester, Barshai**
Melodia-Auslese 77 291 ZK

ROMANTISCHE KAMMERMUSIK
Supraphon 104 815

LIEDER AN DEN FRÜHLING
DG 135 007

Kassettenwerke

**STRAUSS, Der Rosenkavalier; Rein-
ing, Weber, Jurinac, Güden u. a.;
Wiener Philharmoniker, Kleiber**
Decca BA 25 025-D/1-4

**BEETHOVEN, 32 Klaviersonaten;
Gulda**
Amadeo 906 434/44

**BEETHOVEN, Sinfonien Nr. 1-9;
Berliner Philharmoniker, Karajan**
DG SKL 101/8

**VERDI, Otello; Rysanek, Vickers,
Gobbi u. a.; Chor und Orchester der
Römischen Oper, Serafin**
RCA SMA 25 028-R/1-3

**BACH, Brandenburgische Konzerte;
Münchener Bach-Orchester, Richter**
DG 104 971/2

**MOZART, Klavierkonzerte; Haebler,
London Symphony Orchestra, Davis,
Rowicki, Galliera**
Philips C 75 AX 200

scheint. Hier stellt sich für den Interpreten am deutlichsten das Problem, wie weit er die Intensität und gleichzeitige Gelöstheit dieses in seiner klaren Dreiteiligkeit so ungeheuer ausdrucksvollen Satzes zu begreifen und nachzuvollziehen vermag. Das Finale, ein Presto der Atemlosigkeit, setzt den Schlußpunkt, ebenfalls weit entfernt von den bisher üblichen Finalsätzen, ein dramatisch-unruhiges Stück Musik und dennoch absolut in der Klarheit und Prägnanz des Formalen.

Von den neun Aufnahmen der „Prager“ Sinfonie, die der Bielefelder Katalog derzeit nennt, standen mir mit Ausnahme der alten Karajan-Aufnahme mit dem Philharmonia Orchestra alle zum Vergleich. Die Gegensätze der Interpretation sind weniger groß, als man zunächst vermuten könnte, die acht Aufnahmen zeigen eigentlich den in unserem Sinn „ganzen Mozart“, also den unverzärtelten, kraftvoll dynamischen, dramatischen und dennoch klassisch klaren Mozart als weltweit gesicherten Besitz. In der Reihe bilden Karl Böhm und die Berliner Philharmoniker das eine, Rudolf Barshai und das Moskauer Kammerorchester das andere Extrem. Böhm nimmt die Prager Sinfonie ganz als klassisches Werk, er musiziert ausgewogen und mit schlankem, eher weichem Klang, er betont kein Detail über Gebühr und macht das harmonische Gleichgewicht stärker deutlich als die dramatischen Gegensätze. Gerade in diesen aber sieht Barshai das Wesen dieses Werkes, er rückt vor allem den Kopfsatz betont in Beethoven-Nähe, arbeitet die Details, insbesondere im Andante und im sehr virtuos angelegten Presto, aber doch gut heraus. Die Wahrheit liegt hier wohl in der Mitte, markiert und für mich unübertroffen erfüllt in der Aufnahme Bruno Walters und seines Columbia Symphony Orchestra. Hier ist ein idealer Ausgleich der Extreme erreicht, das absolute Maß läßt dennoch die ganze Dramatik zu, in der Klarheit der Struktur ist jede Stimme, jedes instrumentale Detail klar erkennbar, und doch spannt Walter einen großen Bogen über das Werk. Im Wechsel von Spannung und Entspannung wird vor allem die Architektur des Kopfsatzes überaus plastisch, auch das Andante hat genau das richtige Tempo, um das ruhige Fließen der Kantilene mit aller Ausdrucksspannung zu vereinen. Das Presto nimmt Walter, absolut gesehen, weniger schnell, doch kommt die Unruhe des Satzes wunderbar heraus.

Bruno Walter am nächsten rangieren in meiner Reihe zwei Interpretationen der jüngeren Generation, die von Lorin Maazel und dem RSO Berlin und die von Daniel Barenboim und dem English Chamber Orchestra. Maazels Dramatik ist mehr vom Rhythmischen und von der farbigen Agogik her bestimmt, Barenboim musiziert faszinierend großflächig und dennoch im Detail intensiv. Er nimmt sich nach Walter am meisten Zeit, alles auszuspielen — vor allem im Andante —, und hat den Mut zu Emotion und zu persönlicher Gestaltung. Dem vorzüglichen Eindruck dieser Interpretation kommt die exzellente Aufnahmetechnik dieser Platte zugute. Im Finale wird die Verschiedenheit der Temperamente besonders deutlich. Maazel nimmt den Satz federnd und fast witzig, Barenboim ist wesentlich ruhiger, bleibt dafür aber das Irrlichternde schuldig, das zweifellos in diesem Finalsatz steckt.

Ein wenig enttäuscht war ich von der Interpretation Otto Klemperers, der die Sinfonie betont „klassisch“ nimmt, klar und schlank und undramatisch, aber ohne Böhm's klangliche Intensität zu erreichen. Das Andante gemahnt hier an Haydn, der dritte Satz ist fast ein wenig langweilig.

Zwei ältere Aufnahmen, die in billigen Preisgruppen angeboten werden, haben ihre musikalischen Qualitäten ohne we-



Mozart-Dirigenten
der mittleren und jüngeren Generation:
Lorin Maazel ...

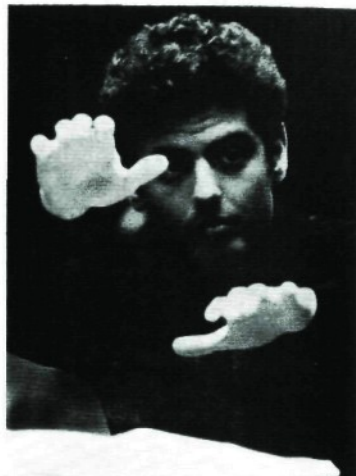
sentliche Gesichtspunkte beizusteuern. Rafael Kubeliks technisch nicht mehr ganz frische Aufnahme mit dem Chicago Symphony Orchestra ist schön musiziert, aber wenig spannend, Igor Markevitch huldigt einem schlanken, nervigen und im Instrumentalen differenzierten Mozart, den die Berliner Philharmoniker stilischer realisieren.

Die Trias von 1788

Nach der Prager Sinfonie, mit deren Auf-
führung in einer Akademie am 19. Januar
1787 Mozart die Prager zu Jubeltürmen
hingerissen hatte — eigentlich ein erstaun-
licher Beweis, wie weit fortgeschritten das
Musikverständnis der Prager war! —, trat
wiederum eine Pause von etwa eineinhalb
Jahren im Schaffen des Sinfonikers ein.
Und dann, gleichsam auf einen Wurf, ent-
standen innerhalb von knapp mehr als
sechs Wochen im Sommer 1788 die drei
Sinfonien in Es-dur, g-moll und C-dur.
Auch wenn wir annehmen, daß Mozart sich
mit den drei Werken schon gewisse Zeit
vorher beschäftigt hat, ist die Niederschrift
in so unvorstellbar kurzer Zeit Mysterium
genug. Die sinfonische Trias hat denn
auch, mehr als alle anderen Instrumental-
werke Mozarts zusammen genommen, die
Literatur beschäftigt, die Deutungsversuche
in musikologischer, in ästhetischer und na-
türlich in philosophischer Richtung sind fast
so zahlreich wie die Möglichkeiten der
musikalischen Interpretation.

Dabei steht stets das Phänomen im Vor-
dergrund, daß drei Werke der gleichen Art
aus der gleichen Schaffenszeit so grund-
verschieden sein können. In formaler Hin-
sicht folgen gewiß alle drei dem gleichen
Schema, das heißt also Mozarts Überzeu-
gung, daß eine Sinfonie „eine symmetrisch
verbreiterte und instrumentierte Sonate“
ist. Im musikalischen Gehalt, im Typus,
zeigen sich freilich schon deutliche Unter-
schiede, die vielfach definiert, doch kaum
in Worte zu fassen sind.

Man hat die Es-dur-Sinfonie sowohl als
dem Vorbild Haydns verpflichtet gedeutet
als auch Mozarts „Eroica“ genannt, man
hat in ihrem Kopfsatz Vorahnungen der
„Zauberflöte“ hören, in ihrem Finale die
Geister der italienischen Buffo am Werk
sehen wollen. Andererseits läßt sich ge-
rade diese Sinfonie, insbesondere in den
ersten beiden Sätzen, tatsächlich in Beet-
hoven-Nähe interpretieren, wie die schöne,
in ihrer Gespanntheit und klanglichen Dich-



... und Daniel Barenboim

te kostbare Furtwängler-Aufnahme zeigt. Und doch tut man dem Werk nach der einen wie nach der anderen Seite damit Gewalt an.

Das läßt sich an den neun verschiedenen Aufnahmen meines diskografischen Vergleichs recht deutlich belegen. Die schon zitierte Furtwängler-Aufnahme, die jetzt über Heliodor wieder zugänglich ist, hat ihre Schönheiten, wie sie kaum von einer anderen wieder erreicht werden. Furtwänglers Kunst, Übergänge zu modulieren, bewußt zu machen, Spannung zu erzeugen und die innere Dramatik herauszuarbeiten, ist im Kopfsatz und auch im sehr breit genommenen Andante von großer Faszination. Und doch „stimmt“ hier nicht alles. Das spürt man am stärksten, wenn Furtwängler das Menuett mit großer dynamischer Kraft auflädt, was es nicht verträgt, und wenn das Finale dann vollends nicht ganz dazupassen scheint, auch wenn bei Furtwängler wie bei kaum einem der anderen Dirigenten deutlich wird, daß dieser Satz kein Rondo, sondern ein Sonatensatz ist.

In anderer Weise als Furtwängler zugleich vom Persönlich-Künstlerischen faszinierend, aber doch auch problematisch bietet sich uns die historische Aufnahme Erich Kleibers mit dem Kölner Rundfunk-Orchester, ein Mitschnitt eines Konzerts knapp eine Woche vor des großen Dirigenten Tod im Januar 1956. Die Aufnahme ist ein Beispiel für die lebendige, flexible und niemals trockene Art Kleibers zu musizieren, viele Details sind wunderbar ausgespielt, andererseits fehlt mir doch der große Bogen, die Klarheit und irgendwie die Einfachheit des Mozartischen, die trotz allen pathetischen Es-durs dieses Werk erfüllt.

Im Gegensatz dazu steht etwa in der Aufnahme der Wiener Philharmoniker unter dem jungen Ungarn Istvan Kertesz eben diese Einfachheit, ja fast müßte man sagen: eine Verharmlosung so sehr im Vordergrund, daß man ungeachtet des hohen musikalischen und stilistischen Niveaus und dem guten Gefühl des Dirigenten für das Maß dieser Musik die Platte nicht ganz befriedigt aus der Hand legt. Ebenso geht es mir mit der Klemperer-Aufnahme, die ungeachtet unbestechlichen Stilwillens und dynamischer Ausgewogenheit zu nüchtern, zu abstrakt klingt; übrigens auch die Aufnahme von George Szell mit dem Cleveland Orchestra, bei der trotz aller Gediegenheit im Handwerklich-Instrumentalen doch zu viele Abstriche im Hinblick auf Poesie, Anmut und die Spannung der Mo-

zart-Kantilene gemacht werden müssen. Auch klingt in beiden Aufnahmen das Presto-Finale allzu vordergründig, fast schon nach Rossini.

Das „ideale Mittelfeld“ repräsentieren hier vier Aufnahmen, die, so verschieden sie vom Temperament des Dirigenten her sein mögen, doch allesamt den ganzen, vollgültigen Mozart vermitteln. Da ist die musikalisch gespannte und in den ersten beiden Sätzen auch dramatisch bewegte Aufnahme Lorin Maazels mit einem hinreißend musizierten Schlußsatz, den ich ungeachtet des übersteigerten Tempos dennoch als gültige Möglichkeit empfinde, um so mehr als Maazel im Andante zeigt, wie er die mozartische Kantilene ausmusizieren läßt. — Da ist die von hohem Ethos und dem Geist der „Zauberflöte“ erfüllte Aufnahme des allzufrüh verstorbenen Ferenc Fricsay, die in der Ausgewogenheit und edlen Schönheit, in ihrer Absolutheit vielleicht überhaupt unerreichbar geblieben ist. Fricsay verbindet Furtwänglers Intensität mit den Erkenntnissen unserer klassischen Mozart-Auffassung. — Und da sind zu guter Letzt zwei einander ebenbürtige Aufnahmen, unter denen nur mehr persönliche Vorlieben, allenfalls die technische Seite der Platten zu differenzieren vermag. Bruno Walter dirigiert das Werk mit großem Ernst und dennoch heiter gelöst, dem Detail ebenso hingegeben wie dem Ganzen. Hier ist das Menuett völlig an seinem Platz, weil die ersten Sätze nicht überakzentuiert und der letzte nicht unterspielt werden. Und endlich die Böhm-Aufnahme mit den Berliner Philharmonikern, die vielleicht nicht ganz das persönliche Gewicht Bruno Walters verrät, aber dafür in der Schönheit des Klangs und der Ausgewogenheit der Dynamik nicht ihresgleichen hat. Ich möchte keine dieser vier Aufnahmen, aber auch nicht Furtwängler und Kleiber in meiner Sammlung missen.

Melancholie oder „griechisch schwebende Grazie“?

Wie heikel im Sinne des Findens der richtigen Mitte Mozarts überhaupt und diese Werke seiner höchsten Reife im besondern sind, wird am deutlichsten an der g-moll-Sinfonie bewußt. Was ist in dieses Werk nicht alles hineingelegt worden! Melancholie, düstere Zerrissenheit, Leidenschaft, Seufzen und alle allzumenschlichen Emotionen, die mit und nach Beethoven die Musik erfüllten. Im Gegensatz dazu sprach Robert Schumann — von manchen, die sich einbildeten, bessere Mozart-Kenner zu sein, darob verspottet — von der „griechisch schwebenden Grazie“, welche dieses Werk erfülle. Wer hat nun recht?

Wir sind heute beinahe geneigt, Schumanns Mozart-Verständnis den Vorzug zu geben. Jedenfalls liegt, was immer an Menschlichem in dieser Sinfonie enthalten sein mag, nicht so an der Oberfläche, daß wir es mit Worten benennen könnten — und, was noch mehr zählt, daß wir es bei der Interpretation allzu stark in den Vordergrund stellen dürften. Ein jedes Zuviel richtet sich sogleich gegen die Vollkommenheit, das innere und äußere Gleichgewicht, jeder zu deutliche „Wille“ verweigert Mozart. Mozart ist kein Mensch des Willens, er ist ein Mensch des Temperaments. Insofern mag die Grundstimmung des g-moll immerhin für Werk und Interpretation bestimmend sein.

Im Angebot der zehn Aufnahmen, die mir zum Vergleich standen — es fehlten leider Colin Davis auf Philips und die Qualiton-Aufnahme mit Tatari und seinem Kammerorchester —, sind natürlich die Extreme ebenso vertreten wie die runde Mitte, und es spricht für die Vieldeutigkeit dieser Musik, daß die beiden Aufnahmen, die ich als „gültigste“ bezeichnen würde, doch recht

KURZ NOTIERT

Ein Film popularisiert „Klassik“: Die Geza-Anda-Aufnahme mit Mozarts Klavierkonzert KV 467, aus der der langsame Satz zur *Unterhaltung des schwedischen Films „Elvira Madigan“* verwendet wurde, ist 1968 in Schweden 15 000mal, in den USA sogar über 100 000mal verkauft worden.

Mit den *Préludes* op. 23 und 32 von Sergei Rachmaninow gibt Yara Bernette, die brasilianische, zur Zeit in München lebende Pianistin, ihr Schallplattendebüt.



Die DG-Aufnahme, die im kammermusikgünstigen kleinen Saal der Residenz in München produziert wurde, erscheint im Herbst.

Oscar Peterson hat mit der Musikproduktion Schwarzwald, MPS, einen dreijährigen Exklusivvertrag abgeschlossen. Nach den Erfolgen seiner Soloplaten auf dem MPS-Etikett wurden Ende März in den USA die ersten Big-Band-Aufnahmen gemacht.

Der 27jährige Brasilianer und Arrau-Schüler Roberto Szidon, einer der DG-„Debütanten“, wird auf seiner zweiten Platte die Klavierkonzerte von Gershwin und McDowell spielen.



Die im Dezember 1967 uraufgeführten „Hymnen“ von Karlheinz Stockhausen (unser Bild), eine Komposition für elektronische und konkrete Klänge, wurden von der Deutschen Grammophon auf Schallplatten veröffentlicht. Das Werk verwendet verschiedene Nationalhymnen als Material und schafft „vielseitige Wechselwirkungen... zwischen verschiedenen Hymnen untereinander sowie zwischen diesen Hymnen und neuen abstrakten Klangformen, für die wir keine Namen haben“.

weit auseinanderliegen. Das ist die alte Furtwängler-Aufnahme mit den Wiener Philharmonikern, die Schumann recht gibt. Furtwängler betont nicht, wie man vielleicht erwarten könnte, das Tragische. Im Gegenteil, er musiziert das Werk vollends klassisch, mit schwebender Grazie den ersten Satz, der hier ein echtes Allegro molto ist, mit klanglicher Spannung das eher langsam genommene Andante, mit voller Kraft das Menuett und wunderbar leichtfüßig und con animo das Allegro assai. Im Gegensatz dazu gibt Bruno Walter den düsteren Stimmungen mehr Raum, sein Tempo des Kopfsatzes ist ruhiger, er läßt die Geigen ihr Thema ungleich breiter ausspielen, gibt den aufsteigenden Schritten des Andante und den Seufzermotiven der Geigen Gewicht, musiziert das Menuett gleichzeitig tänzerisch und ernst und setzt in der geschmeidigen Phrasierung des Finales ein Vorbild, an dem alle anderen gemessen werden müssen. Walter verläßt nie die klassische Mitte, es ist immer „Nur-Musik“, die er gibt, und doch hat der Hörer all das, was er an Temperament aus diesem unvergleichlichen Werk empfangen kann, in reichster Fülle.

Ferenc Fricsay zum Beispiel will zuviel mit der g-moll-Sinfonie. So ausdrucksvoll er das Thema des Kopfsatzes phrasiert, so schön viele Details sind und so viel echte Spannung und Würde dieses Musizierens hat, wir empfinden es nicht immer im Einklang mit der Absolutheit Mozarts; das Tempo des Finales etwa ist einfach zu langsam. Da kommen die Dirigenten, die sich rein vom Handwerklich-Musikalischen bestimmen lassen, dem Ideal gewiß näher: Maazel zum Beispiel, der eine sehr schöne, maßvolle und in vielen Details geradezu vorbildliche Interpretation gibt; Karl Böhm natürlich, den seine reiche Mozart-Erfahrung und sein sicherer Geschmack vor jeder Übertreibung bewahren, der nur manchmal für meinen Geschmack ein wenig zu indifferent bleibt. Überraschend richtig und im Detail wie im großen Bogen durchgestaltet empfinde ich die Aufnahme des Italieners Carlo Maria Giulini, wenn auch bisweilen ein überdeutliches Akzentuieren den ruhigen Fluß stört – etwa im Andante, das Giulini ziemlich schnell nimmt, oder in dem ebenfalls sehr brillanten Finale. Klemperers Deutung ist auf klassisches Maß bedacht, in meinen Ohren ein wenig vordergründig und im Detail zu wenig gespannt, was übrigens auch für die Keilberth-Aufnahme gilt, in der schöne Momente intensiven Musizierens neben weniger glücklichen Passagen eines gewissen Routinelaufs stehen. Das Finale nimmt Keilberth zu gewichtig.

Nicht anfreunden kann ich mich mit der Interpretation des Moskauer Kammerorchesters unter Barshai und jener kürzlich erst edierten des Englischen Kammerorchesters unter Benjamin Britten. Bei den Russen sind die Akzente nicht nur überdeutlich, sondern geradezu derb und geben der Sinfonie etwas beinahe Aufdringliches, Britten seinerseits nimmt der an sich richtigen Anlage seines Musizierens durch dynamische Akzente, unmotiviert Zäsuren, sentimentale Riterdandi einiges von ihrer Überzeugung (siehe Heft 4/69).

„Jupiter“ oder der Triumph der Form

Von allen Mozart-Sinfonien die meistgespielte ist jene letzte des Sommers 1788 in C-dur, ein Werk, in dem das Mozartische, jene unwiederholbare Verschmelzung von Geist und Sensus, von handwerklichem Selbstverständnis und höchstem Raffinement künstlerischen Formwillens, von Ernst und Heiterkeit, kulminiert.

Der Beiname „Jupiter“, den ein Anonymus dem Werk bald nach Mozart gegeben hat,



Der Anfang der Jupiter-Sinfonie in der Handschrift Mozarts

läßt freilich Trugdeutungen zu. Wenn er die absolute Klarheit meint, das völlige Durchdringen des Göttlichen mit menschlicher Vorstellung, die Schönheit reinster, in sich ruhender Form, so mag er uns willkommen sein. Der Name als Vorstellung des mächtigen, titanenhaften Gottes, der aber ebenso zornig menschlich wie sentimental sein kann – man denke an die vielen Histörchen, welche die antike Sage Jupiter–Zeus zuschreibt! –, hat nichts zu tun mit dieser Musik, diesen nach Hanslick „tönend bewegten Formen“, in denen alles, was die absolute Musik bis dahin hervorgebracht hatte, Sonatensatz und Fuge, Menuett und dreiteilige Liedform, harmonische Folgerichtigkeit und kontrapunktische Verschlingung, sich wie von selbst zu einem Ganzen schließt.

Das Ganze ist denn auch das wesentlichste Kriterium für die Darstellung dieses unvergleichlichen sinfonischen Kosmos, dieser Vollendung der klassischen Sinfonie, nach der nur noch ein Beethoven kommen konnte, die Form über das Absolute hinüberzuheben in die Sphäre menschlichen Wollens, Leidens und Ringens. Das Ganze sieht sich von verschiedenen Standpunkten aus. Je nach Temperament vermag man die „Jupiter“-Sinfonie mehr als strahlenden, festlichen, sich von den imposanten Akkorden des Beginns bis zur mächtigen Schlußsteigerung stetig fortentwickelnden C-dur-Hymnus empfinden, oder man mag in der geistigen Durchdringung, im Herausarbeiten der Struktur und Formen sein Ideal sehen – entscheidend ist, würde ich sagen, die Spannung nicht zu verlieren und über dem Detail stets den großen Bogen bewußt zu machen.

Von den zwölf Aufnahmen meines Vergleichs – es fehlten gegenüber dem Bielefelder Katalog nur Kubelik und Leinsdorf – erfüllten erstaunlich viele diesen Anspruch, wenn auch von verschiedenen Standpunkten aus und mit verschiedener Intensität. Otto Klemperers Aufnahme mit dem Philharmonia Orchestra etwa läßt die geistige Potenz des großen alten Dirigenten, seine Überschau und seine Fähigkeit, in weiten Bögen zu denken, deutlich werden. Sein bei anderen Mozart-Aufnahmen etwas trockenes wirkendes Musizieren ist hier zugunsten völliger Transparenz aufgehellt. Das gleiche Orchester unter Carlo Maria Giulini klingt wärmer, eleganter, musikanti-

scher, wenn auch nicht so gehalten; Giulini ist mehr ein Mann des Temperaments, seine Deutung erfährt bis zuletzt eine sichere Steigerung. Lorin Maazels Jupiter-Sinfonie ist überaus lebendig akzentuiert und ebenfalls elegant im Klanglichen, die Aufnahme wahrt gegenüber einer Interpretation, die ich vor zwei Jahren bei den Salzburger Festspielen von Maazel hörte, das strenge Maß, ohne auf Steigerungen und dynamische Wirkungen zu verzichten. Merkwürdig ähnlich in ihrer etwas weichen, verbindlichen, mehr der Wärme und Schönheit des Klangs als der strengen Form hingegebenen, irgendwie sehr österreichischen Art der Interpretation empfinde ich die Aufnahmen der beiden so oft als Kontrahenten apostrophierten Dirigenten Karajan und Böhm. Karajan, hier noch mit den Wiener Philharmonikern, die ihm ein wunderbar eingestimmtes, klanglich nobles Instrument sind, ist der mehr auf Ästhetik und schlanke Eleganz des Musizierens Bedachte, Böhm mehr der intuitive Musiker, der sich dem Strom und dem herrlichen Spiel der vielleicht eine Nuance härteren Berliner Philharmoniker überläßt und nur lenkend und gleichsam kollegial als Gestalter wirkt.

Eine Sonderstellung verdient die Aufnahme Fricsays mit den Wiener Symphonikern, die in ihrem reinen Ernst und ihrer stilistischen wie musikalischen Sauberkeit ein Vermächtnis des tiefen Mozart-Verständnisses Fricsays ist; hier ist „Jupiter“ als das absolute Prinzip harmonischer Schönheit verstanden.

Dem „Jupiter“ mehr im Sinn des titanenhaften Gottes, Beethoven näher als Mozart, ist die Aufnahme Pablo Casals' geschrieben (siehe Heft 11/68), der mit dem Marlboro Festival Orchestra einen breiten, wuchtigen, in Tempo und Dynamik kontrastreichen Mozart dirigiert; übertrumpft noch von der Aufnahme des Moskauer Kammerorchesters unter Barshai (siehe Heft 3/69), in der sich diese Tendenz zum Kraftmeierum steigert. Ein wenig davon hat auch die jedoch insgesamt sehr gediegen und überlegen gestaltete Aufnahme Joseph Keilberths; der sonst vielgeschätzte Mozart-Dirigent Josef Krips schafft mit dem Philharmonischen Orchester Israel nur eine Durchschnittsaufführung, die ihre besten Momente in den Mittelsätzen hat.

Zuletzt noch einmal Bruno Walter, der für

mich auch hier das Maß einer in jeder Weise vollkommenen Interpretation aufstellt, gleichzeitig aus der Summe eines erfüllten, besonders von Mozart erfüllten Lebens und einer unerschöpften, geistig und physisch offensichtlich völlig ungebrochenen Vitalität heraus musizierend; immerhin war Bruno Walter zur Zeit dieser Aufnahmen bereits über 80 Jahre alt. Doch wer vermöchte das zu glauben, wenn die strahlende Fanfare des C-dur-Beginns den Hörer in eine unerhörte Spannung versetzt, die erst ausläßt, wenn der letzte Höhepunkt des Finales erreicht ist. Es gäbe Details in Fülle, die man an Walters Interpretation zu rühmen hätte; ich möchte mich auf den

Finalsatz beschränken: Betont bedächtig beginnt Walter, und er hält dieses Tempo fast unmodifiziert bis zuletzt durch. Der Taumel, die Steigerung, der Höhepunkt ist keine Sache des Tempos, ja nicht einmal der Dynamik, sondern eine Frage der Form. Fast überdeutlich türmt der Dirigent Stein auf Stein dieses unvergleichlichen Formgefüges, wahrhaft einem Architekten gleich, der die Kuppel eines riesenhaften Domes wachsen sieht. In keiner anderen Interpretation ist dieser Satz zugleich so verständlich und so überwältigend, in keiner anderen begreift man so sehr, daß Mozart nach dieser keine andere Sinfonie mehr schreiben konnte.

IN EINEM SATZ

Mit einer rauschenden Ballnacht im Münchener Hotel „Bayerischer Hof“ feierte Ariola-Eurodisc mit großem Prominenten-Aufgebot ihr zehnjähriges Bestehen und ihre gleichzeitige Übersiedlung in die bayerische Landeshauptstadt. Generalbevollmächtigter Köhnlener entließ das ehemalige Sorgen- und jetzige Glückskind der Bertelsmann-Gruppe in die Selbständigkeit, Münchens Oberbürgermeister Vogel – „Ich als einfacher Vogel unter lauter Stars“ – gab in launigen Worten den stadt väterlichen Segen zur Übersiedlung. Die musikalischen Honneurs machten Rudolf Schock mit zwei Liedern und Robert Stolz mit der Widmung seines Olympiamarsches an den OB, Bestsellere-Wunderknabe Heintje – der sich, als sein Mikrofon ausfiel, wahrlich nicht als stimmlicher Wunderknabe zeigte –, Elegant Rex Gildo und Peter Alexander.

Das Beethoven-Jahr wirft seine Schatten voraus: Mitte Mai spielte Emil Gilels in Hamburg alle Klavierkonzerte mit dem Philharmonischen Staatsorchester unter Wolfgang Sawallisch. Bregenz kündigt für die Festspiele 1970 einen Zyklus der Sinfonien mit den Wiener Symphonikern unter Josef Krips an.

In der Saison 1967/68 wurde „My fair Lady“ an den deutschsprachigen Bühnen zum erstenmal häufiger aufgeführt als der traditionelle Spitzenreiter „Fledermaus“. Das Musical wurde 725mal gegeben, die Operette brachte es auf 473 Vorstellungen. An dritter Stelle stand Mozarts „Zauberflöte“ mit 306 Aufführungen, dicht gefolgt von Rossinis „Barbier“ mit 305 Vorstellungen. Unter den 25 meistgespielten Stücken befanden sich 12 Opern und 13 Operetten. Verdi, Johann Strauß und Kálmán waren mit drei Werken, Mozart, Puccini und Lehár mit zwei Titeln darunter vertreten.

Über 400 Jugendliche nahmen am 6. Bundeswettbewerb „Jugend musiziert“ 1969 für Blasinstrumente teil. Insgesamt wurden 95 Preise und Prämien vergeben.

Auch in diesem Jahr hat das amerikanische Dartmouth College einen Wettbewerb für elektronische Musik abgehalten und zwei Preise verliehen, die an Peter Glushanok und Peter Ballard Klausmeyer gingen. Die Werke der Vorjahrgewinner sind inzwischen auf der vierten Platte der Serie Electronic Music von Turnabout veröffentlicht worden.

„Freiheit und Willkür, Bindung und Zwang – im Spiegel der Musik“ heißt das Motto des zweiten Internationalen Musikforums am Ossischer See, das vom 27. Juni bis zum 5. Juli stattfindet. Neben Vorträgen, Seminaren und einem Round-Table-Gespräch sind Konzerte mit dem Organisten Hans Haselböck, mit Wilhelm Backhaus und Friedrich Gulda, mit Elektronik, Jazz und Flamenco-Musik vorgesehen.

Diskografische Angaben

MOZART, Sinfonie D-dur KV 504, „Prager“
Daniel Barenboim, English Chamber Orchestra
Electrola SME 91 661
Karl Böhm, Berliner Philharmoniker
DG 138 112
Otto Klemperer, London Philharmonia Orchestra
Columbia SMC 91 145
Rafael Kubelik, Chicago Symphony Orchestra
Fontana 700 175 WGY
Lorin Maazel, RSO Berlin
Philips 802 755 LY
Igor Markevitch, Berliner Philharmoniker
Heliador 89 515
Bruno Walter, Columbia Symphony Orchestra
CBS S 72 539
Rudolf Barshai, Moskauer Kammerorchester
Melodia-Eurodisc 77 841 KK

MOZART, Sinfonie Es-dur KV 543
Karl Böhm, Berliner Philharmoniker
DG 139 160
Ferenc Fricsay, Wiener Symphoniker
DG 138 125
Wilhelm Furtwängler, Berliner Philharmoniker
Heliador 88 007
Istvan Kertesz, Wiener Philharmoniker
Decca SXL 6056
Erich Kleiber, Kölner Rundfunk-Sinfonieorchester
Amadeo 5010
Otto Klemperer, Philharmonia Orchestra
Columbia SMC 91 145
Lorin Maazel, RSO Berlin
Philips 802 755 LY
George Szell, Cleveland Orchestra
CBS S 61 023
Bruno Walter, Columbia Orchestra
CBS 72 367

MOZART, Sinfonie g-moll KV 550
Rudolf Barshai, Moskauer Kammerorchester
Melodia-Eurodisc 73 593 KK

Karl Böhm, Berliner Philharmoniker
DG 138 815
Benjamin Britten, English Chamber Orchestra
Decca SXL 6372
Ferenc Fricsay, Wiener Symphoniker
DG 138 125
Wilhelm Furtwängler, Wiener Philharmoniker
Volksplatte 8053
Carlo Maria Giulini, London Philharmonia Orchestra
Decca SMD 1101
Joseph Keilberth, Bamberger Symphoniker
Telefunken SLD 43 038
Otto Klemperer, Philharmonia Orchestra
Columbia SMC 91 147
Lorin Maazel, RSO Berlin
Philips 802 756 LY
Bruno Walter, Columbia Orchestra
CBS 72 138

MOZART, Sinfonie C-dur KV 551, „Jupiter“
Rudolf Barshai, Moskauer Kammerorchester
Melodia-Eurodisc 77 839 KK
Karl Böhm, Berliner Philharmoniker
DG 138 815
Ferenc Fricsay, Wiener Symphoniker
DG 138 709
Carlo Maria Giulini, Philharmonia Orchestra
Decca SMD 1101
Herbert von Karajan, Wiener Philharmoniker
Decca SXL 6067
Joseph Keilberth, Bamberger Symphoniker
Telefunken SLT 43 038
Otto Klemperer, Philharmonia Orchestra
Columbia SMC 91 147
Josef Krips, Israel Philharmonic Orchestra
Decca SMD 1062
Lorin Maazel, RSO Berlin
Philips 802 756 LY
Bruno Walter, Columbia Symphony Orchestra
CBS 72 539