

24mal das
Beethoven-Konzert —
eine
vergleichende
Diskografie
von
Gottfried Kraus

Der „Gipfel der Violinliteratur“



Die Musikgeschichte berichtet, Beethoven sei mit seinem Konzert für Violine und Orchester D-dur op. 61 so spät fertig geworden, daß der Solist der Uraufführung, Franz Clement, „primo Violine e Direttore al teatro a Vienne“, einen Großteil seines Parts vom Blatt spielen mußte. Diese Überlieferung, die ein bezeichnendes Licht auf die Aufführungspraxis der Beethoven-Zeit wirft, mag auch die Erklärung liefern, warum das Werk beim Publikum auf wenig Verständnis stieß, warum die zeitgenössischen Kritiken von „unzusammenhängenden und überhäuften Ideen“ sprechen konnten. Erst Joseph Joachim, der erste große Geiger-Interpret im modernen Sinn, dem die Welt nicht nur das Verständnis der klassischen Violinliteratur, sondern durch seine Freundschaft mit Brahms vermutlich die Existenz der Brahmsischen Violinwerke verdankt, führte als Dreizehnjähriger das Beethoven-Konzert zum Sieg und begründete seinen Ruhm als „Gipfel der Violinliteratur“.

Ich weiß nicht, von wem das Wort stammt: „Beethoven griff zu, und es wurde das Größte“ — aber es trifft auf wenige Werke so sicher zu wie auf das Violinkonzert, das, in unmittelbarer Nachbarschaft zur vierten Sinfonie und zum G-dur-Klavierkonzert, Beethoven auf der vollen Höhe klassischen Formbewußtseins zeigt. Mit einem Griff führte Beethoven die Gattung zum Höhepunkt und nahm zugleich in gewisser Weise alles vorweg, was an sinfonischer und virtuoser Konzertliteratur noch geschrieben werden konnte.

Besonders markant ist dabei, wie sehr der Komponist den Charakter des Werkes aus dem Instrument erdacht hat, wie sehr dieses Konzert mit seinen weitgespannten Kanten, seinen immer der Melodie und der Verarbeitung des Themenmaterials dienstbaren Passagen ein Konzert „für“ die Geige geworden ist. Wer hätte je vermocht, die Süße einer Geigenkantilene so auszukosten, wie es hier im Larghetto geschieht, das dem immer wiederkehrenden Thema des Orchesters die Geige in träumerischen Selbstgesprächen gegenüberstellt, um dann in das temperamentgeladene Rondo auszubrechen, das klassische Formung und Virtuosität auf das vollkommenste verbindet. Kaum jemals haben die Pole des Dramatischen und des Lyrischen in Beethovens Musik einen so sinnvollen Ausdruck in der Struktur eines Werkes gefunden.

Seine Interpretation gilt, ebenfalls seit Joseph Joachim, als der Prüfstein für jeden Geiger; sie setzt nicht nur höchstes geistiges Können und große Musikalität voraus, sondern auch Persönlichkeit und das Bewußtsein und die Fähigkeit, jene „extremen Zustände“ nachzuempfinden, die

nach Wilhelm Furtwängler das Wesen Beethovens sind. Furtwängler sagt, daß Beethoven nur darum vielfach so ungenügend aufgeführt werde, weil „die wenigsten von der tiefen Harmonie und Gesetzmäßigkeit wissen, die diese extremen Zustände trägt.“ Wenn man die zwei Dutzend Einspielungen des Werkes hört, die derzeit auf dem deutschen Markt angeboten werden, wird zunächst klar, wie sehr die Kenntnis des Stils und der Bedeutung dieses Werkes heute Allgemeingut geworden sind. Noch zu Zeiten unserer Eltern schieden sich an der „Auffassung“ des Konzerts die Geister. Da waren die Virtuosen großen Stils, die es mehr oder weniger als Vorwand für ihre Geigenkünste benützten, für die weder die Begleitung noch Fragen des Stils eine große Rolle spielten. Wir haben manche von ihnen im Alter noch erlebt. Und dann war da — gleichsam als Gegenpol — die Tradition der deutschen Beethoven-Interpretation, die jeden Verstoß gegen die Absolutheit des Werkes als Frevel empfand. Dem Schallplattenfreund bietet sich mit zwei „historischen Aufnahmen“ aus dem Jahr 1936 ein kleiner Begriff von der Polarität dieser Darstellungen, wenn auch die Beispiele nicht gut gewählt sind, denn der Virtuose Fritz Kreisler ist dem deutschen Geiger Georg Kulenkampff eindeutig und um Klassen überlegen. Hier ist als Beispiel des rein Virtuosen eher die Aufnahme des Jascha Heifetz heranzuziehen, der, von Charles Munch und dem Boston Symphony Orchestra begleitet, das Werk gleichsam „mit der linken Hand“ spielt; keine Phrase wird richtig ausgespielt, kaum einer der wunderbaren Übergänge kommt dem Hörer zum Bewußtsein. Das überhetzte Tempo erlaubt zwar die Demonstration einer unerhörten Fingerfertigkeit, aber keine Darstellung, die dem Werk angemessen wäre.

Doch zurück zu den historischen Aufnahmen Kulenkampffs und Kreislers. Sie bilden gleichsam die Ahnen für zwei Möglichkeiten des Darstellungsstils, die uns in den anderen Aufnahmen ständig wiederbegegnen und erstaunlicherweise beide zu idealen Ergebnissen führen. Kulenkampff freilich war als Musiker zweifellos größer denn als Geiger; er spielt das Konzert stilistisch und künstlerisch einwandfrei, aber sein Ton hat keine Edelqualität, die Intonation läßt teilweise zu wünschen übrig, die Passagen klingen vielfach schwerfällig und ohne jene Sicherheit, die heute auch bei heimischen Geigern selbstverständliche Voraussetzung ist. Die Aufnahme mit den Berliner Philharmonikern unter Hans Schmidt-Isserstedt zeigt allerdings, daß schon damals die Einheitlichkeit im Stil, in der Phrasierung und in den Tempi angestrebt wurde, die uns heute eben-

so selbstverständlich geworden ist. Daß sie es nicht immer war, hören wir an dem London Philharmonic Orchestra unter Sir John Barbirolli, das trotz klanglicher Verbesserung in der Kreisler-Aufnahme klingt wie eine Militärkapelle; hier liegt eine Welt zwischen dem Solisten und seiner Begleitung. Kreislers Interpretation müßte als „Pflichtlektüre“ für jeden jungen Geiger gelten. Obwohl hier stilistisch manches ein wenig antiquiert scheint, obwohl unser Geschmack sich nur schwer mit den Glissandi, von denen Kreisler reichlich, wenn auch sehr musikalisch Gebrauch macht, abfinden kann, ist die unbeschreibliche Süße seines Geigentons und die Kraft seiner Persönlichkeit, die das scheinbar Banale zum Ausdrucksmittel erhebt, überwältigend. Kreisler ist der Ahnherr jenes Virtuostentyps, wie wir ihm heute in Leonid Kogan wiederbegegnen; ein nervöser Musiker, sensibel und gespannt, jede Phrase auskostend und stets um ein Maximum an Tonschönheit bemüht. Schade, daß die Schallplatte nicht sein Zusammenwirken mit einem wirklich bedeutenden Dirigenten festhält; wir hätten hier wahrscheinlich ein Modell von zeitloser Gültigkeit.

Die verbleibenden zwanzig Aufnahmen lebender Geiger teilen sich, um ausnahmsweise im sportlichen Jargon zu reden, in einige wenige „Ferner liefen“, in ein breites und qualitativ hochrangiges Mittelfeld und in eine Spitzengruppe, wobei hier mit Bedacht alle Komponenten — also auch die Aufnahmetechnik — als Kriterien herangezogen werden sollen.

Zu den „Ferner liefen“-Darstellungen möchte ich vier Aufnahmen zählen, die zum Teil allerdings auch billig angeboten werden. Auch hier ist der oben skizzierte Gegensatz wirksam. Auf der Linie der Virtuosen befindet sich Roman Totenberg, der mit den Posener Philharmonikern und Stanislaw Wislocki spielt. Hier hört man in Ton und Einsatz sogleich den großen Geiger heraus. Totenberg spielt zwar nicht immer ganz sauber und bisweilen allzu sentimental, aber mit der überzeugten und irgendwie auch überzeugenden Geste des Virtuosen. Leider sind Aufnahme und Pressung reichlich sorglos. Auf dieser Linie ist aber auch der junge Jugoslawe Igor Ozim, der allerdings weder im Ton noch auch in der musikalischen Durchformung starke Persönlichkeit verrät. Milan Horvath und die Zagreber Philharmonie legen das Werk groß und ein wenig pathetisch an.

Auf der Linie Kulenkampffs liegen dagegen Hermann Krebbers und die junge Deutsche Susanne Lautenbacher, übrigens die einzige weibliche Interpretin des Konzertes. Krebbers und Willem van

Otterloo schaffen eine etwas hastige, aber im ganzen saubere und musikalische Ausführung; aufnahmetechnisch ist die Platte sehr veraltet. Susanne Lautenbacher spielt mit Hubert Reichert und dem Westfälischen Sinfonieorchester sehr sauber, aber allzu behäbig und unelegant. Man hört mehr Triolen und Sechzehntel als musikalische Phrasen; der Kreisler-Kadenz, die sie im Gegensatz zu Krebbers vollkommen sauber intoniert, fehlt jedoch jeder Schwung. Überdies hat die Aufnahmetechnik der Geigerin einen allzu großen Ton „gemacht“, wodurch die Schwingungen in keinem Verhältnis zum Volumen stehen.

Auch im „Mittelfeld“ stehen die Virtuosen den Vor-allem-Musikern gegenüber, wenn sich auch die Gegensätze „nach oben“ immer mehr verwischen. Vor allem ist hier zu spüren, wie sehr Stil und Ethos des Werkes schon Allgemeingut geworden sind. So hören wir etwa von dem Italiener Ruggiero Ricci eine sehr saubere, stilistisch einwandfreie Interpretation, der allerdings ein wenig das Profil fehlt. Das gleiche gilt von seinem Landsmann Alfredo Campoli, dessen Aufnahme ebenfalls in England entstanden ist. Beide



und Stiltreue, seinem Temperament die Zügel schießen zu lassen. Sein Spiel ist sauber, klar und musikalisch stets sinnvoll, bisweilen aber allzu akademisch bewußt; man spürt das ständige Bemühen, alles richtig zu machen — was vielfach auf Kosten der Linie und des organischen Musizierens geht. Vor allem aus dem Vergleich mit der dritten Schneiderhan-Aufnahme von einem Konzert der Berliner Philharmoniker unter Furtwängler, von der noch die Rede sein wird, drängen sich diese Einwände auf.

Ein entschiedener Einwand muß aber auch gegen die Kadenzen erhoben werden, die Schneiderhan in der neuen Jochum-Aufnahme spielt. Der Geiger hat die aus einer Bearbeitung Beethovens für Klavier stammenden Klavierkadenzen für die Geige bearbeitet und damit die Werktreue ad absurdum getrieben. Die Kadenzen passen einfach nicht zum Instrument, sie klingen leer und äußerlich, durch den Versuch, unter Hinzuziehen der Pauke das Kopfmotiv des ersten Satzes und die originale Struktur der Klavierkadenzen zu retten, bisweilen sogar grotesk. Hier muß ein Loblied auf die Kadenzen Fritz Kreislers gesungen werden, die unerreicht sind in ihrer Verbindung von



Geiger können in der Süße und Weichheit des Tones ihre Mentalität nicht verleugnen, beide gehen primär vom Instrument aus. Daß die Campoli-Aufnahme überzeugender ausfällt, ist vor allem ein Verdienst Josef Krips', dessen musikantische Art und Spannung dem etwas derb begleitenden Sir Adrian Boult eindeutig überlegen sind.

Auf der Linie der etwas schwerblütigen Tradition liegt die Einspielung mit Josef Suk und dem Tschechischen Philharmonischen Orchester unter Franz Konwitschny. Der Dirigent liebt, so scheint es, den pathetischen Beethoven, seine Darstellung hat Ruhe und Würde. Suk, Erbe einer großen musikalischen Tradition, spielt ebenfalls sehr ruhig, auf Tonschönheit und klassisches Maß bedacht, untadelig in der Intonation, aber man vermißt — auch in den Kadenzen — ein wenig den geigerischen Impetus. Auch das Finale ist allzu behäbig, wenn Suk auch zu den wenigen gehört, die das Thema richtig phrasieren.

Allzusehr auf „Richtigkeit“ bedacht ist auch Wolfgang Schneiderhan, von dessen drei Aufnahmen zwei hierher gehören: die lange Zeit als Bestseller geltende alte Mono-Aufnahme unter Paul van Kempen und ihr Stereo-Nachfolger unter Eugen Jochum. An beiden läßt sich studieren, daß die deutschen (oder hier eigentlich österreichischen) Geiger den Anschluß an den Standard der internationalen Virtuosen gefunden haben. Schneiderhans hoher Rang als Geiger ist unbestritten. Leider verbieten ihm seine manchmal fast übertriebene Werk-



Ihre Einspielungen stehen „oben“: (links von oben) David Oistrach, Henryk Szeryng, Leonid Kogan und Isaac Stern (oben)

DIE AUFNAHMEN:

1. Alfredo Campoli, Londoner Symphony Orchestra, Josef Krips — Decca MD 1005 (M 30)
2. Zino Francescatti, Columbia Symphony Orchestra, Bruno Walter — CBS 72006 (S 30)
3. Arthur Grumiaux, Concertgebouw-Orchester Amsterdam, Eduard van Beinum — Philips A 00 434 L (M 30)
4. Jascha Heifetz, Boston Symphony Orchestra, Charles Munch — RCA Victor LSC 1992
5. Leonid Kogan, Orchestre de la Société des Concerts du Conservatoire Paris, Constantin Silvestri — Columbia SMC 91 333 (SM 30)
6. Herman Krebbers, Philharmonisches Orchester Den Haag, Willem van Otterloo — Orpheus, Favoritenserie 675 000 KR (M 25)
7. Fritz Kreisler, London Philharmonic Orchestra, Sir John Barbirolli — Electrola E 80 846 (M 30)
8. Georg Kulenkampff, Berliner Philharmoniker, Hans Schmidt-Isserstedt — Telefunken HT 6 (M 30)
9. Susanne Lautenbacher, Westfälisches Symphonie-Orchester, Hubert Reichert — Vox PL 11 170 (M 30)
10. Yehudi Menuhin, Philharmonia Orchestra, Wilhelm Furtwängler — Electrola E 90 065 (M, E 30)
11. Yehudi Menuhin, Wiener Philharmoniker, Constantin Silvestri — Electrola STE 91 082 (S 30)
12. Nathan Milstein, Pittsburgh Symphony Orchestra, William Steinberg — Capitol K 80 314 (M 30)
13. David Oistrach, Orchestre de la Radiodiffusion Française, André Cluytens — Electrola/Hör Zu SHZE 143 (SM 30)
14. Igor Ozim, Zagreber Philharmonie, Milan Horvath — Philips 838 603 VY (SM 30)
15. Ruggiero Ricci, Londoner Philharmonisches Orchester, Sir Arian Boult — Decca MD 1055 (M 30)
16. Wolfgang Schneiderhan, Berliner Philharmoniker, Wilhelm Furtwängler — DG 18855 (M 30)
17. Wolfgang Schneiderhan, Berliner Philharmoniker, Paul van Kempen — DG 18 099 (M 30)
18. Wolfgang Schneiderhan, Berliner Philharmoniker, Eugen Jochum — DG 138 999 (S 30)
19. Isaac Stern, New York Philharmonic Orchestra, Leonard Bernstein — CBS 72092 (M 30)
20. Josef Suk, Tschechisches Philharmonisches Orchester, Franz Konwitschny — Supraphon SUA 10 455 (S 30)
21. Henryk Szeryng, Orchestre de la Société des Concerts du Conservatoire Paris, Jacques Thibaud — CBS 51 004 (M 30)
22. Henryk Szeryng, London Symphony Orchestra, Hans Schmidt-Isserstedt — Philips, Luxus-Serie, 835 330 LY (SM 30)
23. Roman Totenberg, Posener Philharmoniker, Stanislaw Wislocki — Westminster-Silber-Serie P 276 (M 30)
24. Tibor Varga, Zagreber Philharmonie, Milan Horvath — Musica et littera MEL 8015 (S 30)

Musikalität und Virtuosität, in ihrer Verarbeitung von thematischem und geigerischem Material. Es ist wohl kein Zufall, daß die Mehrzahl der Interpreten die Kreisler-Kadenzen wählt.

Eher auf der Kulenkampff-Linie liegt auch die an sich sehr schöne Aufnahme Arthur Grumiaux' mit dem Concertgebouw-Orchester Amsterdam unter Eduard van Beinum. Grumiaux spielt auf seinem kostbaren Instrument sehr schön, ruhig und ausschwingend den ersten Satz, auch in der Kadenz ist das Musikalische primär. Ebenfalls betörend schön sind die Kantilenen des Larghetto ausgefallen. Im Rondo aber verhetzen Solist und Dirigent derart, daß stellenweise der Eindruck entsteht, der Geiger schaffe das Tempo nicht ganz; einige Passagen gehen regelrecht daneben, wodurch der Wert dieser schönen Mono-Aufnahme beträchtlich gemindert wird.

Eine Gruppe für sich bilden im Chor der Einspielungen die Aufnahmen einer Reihe von Virtuosen internationalen Formats, die aber doch aus verschiedenen Gründen nicht eben Spitzenklasse erreichen. Henryk Szeryng etwa ist zweifellos einer der ganz großen Geiger unserer Zeit; seine aufnahmetechnisch nicht mehr taufische erste Aufnahme, die als besonderes Kuriosum der große alte französische Geiger Jacques Thibaud dirigiert, zeigt zwar Szeryngs herrlichen Ton und sein meisterhaftes Spiel — die Kadenzen (Joachim) spielt er mit unübertrefflicher Übersichtlichkeit und Klarheit —, kann sich aber nicht zu einem einheitlichen Stil durchringen. Temposchwankungen und merkwürdige Akzente in der Begleitung wirken ein wenig veraltet. Nicht ganz glücklich wird man auch mit der Aufnahme Nathan Milsteins, wenn auch die Mühelosigkeit, mit der Milstein die schwierigen Griffe und Passagen meistert, und die Überlegenheit im Aufbau der (vermutlich eigenen) Kadenzen, die tonliche Intensität im Larghetto und die hohe Eleganz des sehr tänzerisch genommenen Finales Eindruck machen. Leider hat der Geiger allzu große Scheu vor Pathos, manches wird überspielt, auch vom Orchester, das unter Leitung von William Steinberg oberflächlich und ein wenig derb begleitet. Sehr im Gegensatz zu Bruno Walter und dem Columbia Symphony Orchestra, denen die Aufnahme mit Zino Francescatti ihren Rang verdankt. Der greise Bruno Walter traf wunderschön die Mischung aus Lyrischem und Dramatischem und hat vor allem im ersten Satz große, intensive Bögen gespannt. Im Finale und im Larghetto, das sehr schnell genommen wird, enttäuscht das Orchester allerdings. Francescatti spielt mit großem, etwas flattrigem Ton und virtuoser Geste, aber er kann offensichtlich die Distanz nicht ganz überwinden, die den Virtuosen vom Werk trennt; manches ist unausgeglichen, allzusehr „drüber hingespült“; Francescattis Ton mag überdies für Brahms geeigneter sein als für die schlanken Kantilenen des Beethoven-Konzerts, die Aufnahmetechnik ist ebenfalls nicht mehr als Durchschnitt.

Ein Virtuose, der aber auch stilistisch sehr sicher und hochkünstlerisch spielt, ist Tibor Varga, dessen Aufnahme mit den Zagreber Philharmonikern unter Milan Horvath aus einem Konzert in Hamburg stammt und vielleicht nur deshalb nicht ganz zur Spitzenklasse zählt. Varga spielt sehr musikalisch, mit schlankem, innigem Ton und fast untadelig in der Intonation; sehr schön der Aufbau der Kadenzen, sehr musikalisch der langsame Mittelsatz und die Überleitung zum brillant gespielten Finale. Eine Sonderstellung muß der vergleichende Kritiker auch den Aufnahmen Yehudi Menuhins einräumen, zumindest jenem berühmten Zeugnis der Zusammenarbeit des großen Geigers mit Wilhelm Furtwängler. Die neue Aufnahme in Stereo unter Constantin Silvestri offenbart leider mit erschreckender Deutlichkeit, was in der

früheren Aufnahme nur zu ahnen ist: die fortschreitende Verkrampfung im Spiel dieses großen Künstlers. Menuhin hat sich mit dieser Neuaufnahme keinen guten Dienst erwiesen; schon der Einsatz der Oktaven ist nicht sauber, die Passagen sind vielfach unrythmisch, die Kadenz verrät, daß ihre technischen Schwierigkeiten nicht mehr so souverän gemeistert werden, wie man es von einem Geiger der Weltklasse erwarten würde. Auch unter Furtwängler, der mit den Wiener Philharmonikern alles ausschöpft, was diesem Konzert an sinfonischem Atem innewohnt, der die „extremen Zustände“ unnachahmlich zu einem großen Ganzen bindet, der in den Übergängen die Konzentration der Architektur erst voll bewußt werden läßt, spürt man in manchen manierierten Phrasierungen, daß Menuhin schon damals — Anfang der fünfziger Jahre — nicht mehr so gelöst und selbstverständlich zu musizieren vermochte (Sammeler von Raritäten und Kurzspielplatten seien auf die Chance verwiesen, die noch frühere Aufnahme Menuhin-Furtwängler mit dem Luzerner Festspielorchester zu erwerben).

Was Menuhin fehlt, wird vollends deutlich, wenn wir die Furtwängler-Aufnahme mit Schneiderhan zum Vergleich heranziehen. Hier ist einer der möglichen Gipfel der Interpretation des Beethoven-Konzerts erreicht. Der wundervolle Ton von Schneiderhans Stradivari hebt sich über das Orchester — die Berliner Philharmoniker klingen trotz der naturgemäß nicht studioreifen Technik des Konzertmitschnitts von 1954 herrlich —, sein Spiel ist jedoch in Phrasierung und musikalischer Formung mit dem Orchester völlig eins. Furtwänglers gestalterische Intensität durchdringt nicht nur jede Orchesterstimme, sie wirkt auch in Schneiderhans Spiel hinein, das so gelöst und selbstverständlich ist wie sonst nur selten. Dadurch erreicht diese Aufnahme, die von der Geige her wohl wieder auf der Linie des Kulenkampff-Typs liegt, eine Einheitlichkeit der Gestaltung, die kaum zu überbieten sein dürfte.

Die entgegengesetzte Möglichkeit in denkbare Vollkommenheit demonstriert die neue Aufnahme des Russen Leonid Kogan. Hier gibt der Solist den Ton an, und Orchester und Dirigent passen sich an, wobei Silvestri entschieden bessere Figur macht als in der Menuhin-Aufnahme. Kogan ist, wir sagten es bereits, Fritz Kreisler von allen am nächsten. Sein unbeschreiblich süßer Ton paart sich mit sensibler Musikalität und einem nervösen, stets wachen Gestaltungswillen, der sich kein Detail und keine Phrase entgehen läßt. Er spielt die Passagen des Kopfsatzes und die Joachim-Kadenz mit grandiosem geigerischem Elan und kostet sie doch musikalisch vollkommen aus. Im Larghetto führt die Geigenstimme ein wunderbar inniges Eigenleben, das Rondo wird mit unübertrefflicher Eleganz und Leichtigkeit gespielt.

Zuletzt seien noch zwei Aufnahmen skizziert, die mir aus allen die liebsten sind, weil sie dem idealen Gleichgewicht zwischen Solisten und Dirigenten entsprechen, weil sie — so verschieden sie in ihrem Charakter auch sein mögen — das Maß, das dieser Musik innewohnt, in vollkommenster Weise erfüllen.

Isaac Stern und Leonard Bernstein musizieren mit beinahe kammermusikalischer Delikatesse, völlig auf einen schlanken, unpathetischen, doch deshalb niemals leichtgewichtigen Beethoven gleichgestimmt. Wie Geige und Orchester einander zuspüren — etwa im Larghetto, dessen kostbare Eigenart auf keiner anderen Aufnahme so plausibel wird —, wie in Phrasierung und musikalischer Spannung völlige Kongruenz erreicht wird — zum Beispiel im Finale, wo Geige und Orchester das Thema mit gleicher Eleganz richtig phrasieren —, das macht diese Platte zu einem erlesenen Genuß. Leider lag sie nur monaural vor, was zwar nicht die Klarheit,

wohl aber die Klangqualität ein wenig beeinträchtigt.

Ideale Übereinstimmung von Orchester und Solist erreicht auch die mehrfach preisgekrönte Aufnahme mit David Oistrach und André Cluytens. Wenn sie hier als der Vollkommenheit am nächsten apostrophiert werden darf, so liegt das vor allem an dem wohl einmaligen persönlichen Profil des großen Russen und daran, daß Cluytens hier eine großartige Synthese von sinfonischem Zuschnitt und virtuoser Spannung erreicht. Der Dirigent schlägt schon im Tutti ein wunderbar maßvolles Tempo an, das dem Solisten erlaubt, jedes Detail voll auszuspielen und doch immer auf den großen Bogen bedacht zu sein. Hier ist Oistrach seinem Landsmann Kogan auch in der Reife eindeutig überlegen. Sein Spiel erreicht ein Gleichgewicht von Kraft und Eleganz, von Tiefe und instrumentalem Glanz, das kaum zu übertreffen ist. Das Virtuose ist in seiner Selbstverständlichkeit hier nur dem Ausdruck untertan, kein Übergang, keine Modulation wird überspielt, die Kadenz (Kreisler) ist bei vollkommener geigerischer Beherrschung rein vom Musikalischen aufgebaut, die Überleitung zum D-dur-Thema hat eine Innigkeit und Reinheit ohne gleichen. Auch im Larghetto und im Finale erreichen Oistrach und Cluytens das Ideal im Ausgleich der Extreme; an Oistrachs Spiel kann man studieren, wie sehr es auf die Disziplin in der Phrasierung ankommt, und wie wenig diese dem Hörer doch bewußt wird, wenn der Impetus ursprünglichen Musizierens alles Geistige trägt.

Diese Aufnahme ist überdies der Beweis für eine mögliche Synthese der beiden Darstellungstypen, von denen wir ausgegangen sind, für ein Ideal, das weder an nationale oder mentalitätsmäßige Grenzen gebunden ist: Ein Russe und ein Flame erreichen eine Interpretation, an deren Gültigkeit vermutlich auch spätere Generationen kaum werden rütteln können.

*

Wenige Wochen nach Beendigung dieser Diskografie schloß die Firma Philips eine Lücke, indem sie eine Neuaufnahme mit Henryk Szeryng auf den Markt brachte, die dem Kuriosum der älteren Aufnahme mit Thibaud wesentlich voraus hat, daß sie sowohl stilistisch als auch aufnahmetechnisch dem neuesten Stand entspricht. Szeryng rückt damit in die Spitzengruppe vor, bei der eigentlich nur mehr persönlicher Geschmack zwischen den Aufnahmen entscheiden kann.

Ich würde die Platte in unmittelbare Nachbarschaft zur Kogan-Aufnahme setzen, der sie das bessere Orchester (London Symphony) und den besseren Dirigenten (Hans Schmidt-Isserstedt) voraus hat. Hier wird grundehrlich und sehr geschmackvoll musiziert, Schmidt-Isserstedt betont im flüssigen Tempo des ersten Satzes dessen eher lyrischen Charakter, weiß aber doch um die Funktion der großen Steigerungen, das Orchester erweist sich in allen Gruppen als ein ausgeglichener Klangkörper von guter Qualität, was durch die gute, nicht übertrieben auf Stereo-Effekt bedachte Aufnahmetechnik unterstützt wird. Im letzten Satz könnte das Orchester ein wenig schlanker klingen, doch entspricht die Wiedergabe der Art, in der Szeryng das Finale anpackt. Der Geiger demonstriert in dieser Aufnahme seine hohe Virtuosität, seine technische und tonliche Disziplin und seine stilistische Sicherheit. Im ersten Satz besticht vor allem die Klarheit der Phrasierung, die in den Passagen bisweilen durch allzu starke Verzögerungen getrübt wird; Szeryngs Ton klingt nicht so groß und rund wie in der alten Aufnahme, doch dafür flexibler, lebendiger. Kogan spielt, um bei dem Vergleich zu bleiben, noch musikalischer, noch eleganter, die Joachim-Kadenz klingt bei Szeryng vor allem virtuos — trotzdem eine Aufnahme, die zu den großen Einspielungen des Konzerts zählt.

KÜNSTLER-NACHRICHTEN

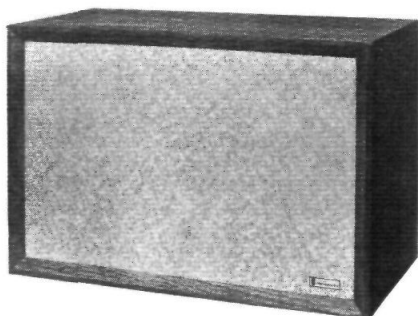
Grace Bumbry singt in diesem Monat an der Mailänder Scala die Santuzza in der Neueinstudierung von Mascagnis „Cavalleria rusticana“ unter Herbert von Karajan. In der Scala-Produktion dieses Werkes, die von der DG im August auf Schallplatten veröffentlicht wird, wird die Santuzza von Fiorenza Cossotto gesungen.

Byron Janis gehört zu den Solisten des 28. Festivals de Strasbourg, das vom 10. bis 26. Juni stattfindet. Weitere Gäste sind Régine Crespin, Nathan Milstein, das Stuttgarter Kammerorchester unter Karl Münchinger, die Schola Cantorum Basiliensis unter August Wenzinger und die Tschechische Philharmonie unter Karel Ancerl.

Joan Sutherland, Birgit Nilsson, Van Cliburn und Nathan Milstein treten im Juni in Konzerten anlässlich der Zentenarfeierlichkeiten in Monte Carlo auf.

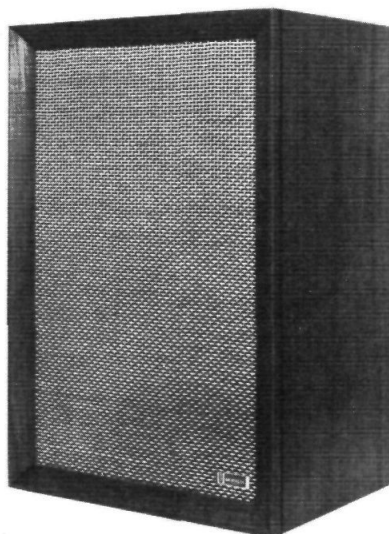
Martti Talvela, der junge finnische Bassist, wurde von Wieland Wagner für die Bayreuther Festspiele dieses Jahres verpflichtet. Er singt unter anderem den König Marke in Karl Böhms Tristan-Aufführungen, die von der Deutschen Grammophon Gesellschaft mitgeschnitten werden. Zuvor wird Talvela in Klemperers Londoner Don Giovanni den Komtur singen.

UNIVERSITY SOUND



Senior II, bestbewertete Box im Lautsprecher-Großtest der Hi Fi-Stereophonie in Gruppe 3 (März 1965).

Jetzt als Senior 66 in vielen Punkten verbessert und vervollkommenet.



Das Ergebnis von UNIVERSITY's unermüdlicher Forschung nach Perfektion in der Klangwiedergabe ist dieses neue RRL 3-Weg-Monitor-System . . . gebaut für Leute, die sich für nichts anderes als nur das Feinste entscheiden.

Größe für Senior und Monitor:
60 × 40 × 29 cm.

Fordern Sie ausführliche
Unterlagen an bei:

Hi Fi IMPORT + VERTRIEB



HUBERT HILGERS, HEMMERDEN

4041 HEMMERDEN (BEZIRK DÜSSELDORF) • SCHULSTRASSE 14 • TELEFON (02182) 500