

Mystiker der Weltangst

Karl Schumann
über die Sinfonien
Gustav Mahlers
auf der Schallplatte

Vor zwanzig Jahren, als Mahlers Sinfonien aus der Verbannung ins Repertoire zurückkehren durften, starrte man sie als monströsen Ausklang des romantischen Individualismus an und sah in den wenigen Aufführungen mehr pflichtschuldige Wiedergutmachung als überzeugtes Eintreten für eine vermutlich überlebte Bekenntniskunst. Strawinsky und Hindemith schienen für die Jugend die Weichen gestellt zu haben; eine neue Musik sollte streng, straff und ausdrucksarm sein. Dann ging Weberns Stern neben dem Schönbergs auf, und man wagte wieder ein Espressivo. Bald fahndete man nach dem Nährvater der beiden Leitbilder. Man erkannte ihn in Gustav Mahler. Eine Mahler-Renaissance hob an, an der die Schallplatte durch viele Neuveröffentlichungen, vor allem in den vergangenen Monaten, nicht unwesentlich Anteil hatte. In einer neuen Folge unserer Reihe „Die Diskothek des Kenners“ legt Karl Schumann eine umfassende Diskografie dieser Einspielungen vor, deren erster Teil sich mit den ersten vier sinfonischen Werken Mahlers befaßt.

Selbstverständlich sind der Mahler-Renaissance auch heute Grenzen gesetzt, denn die Sinfonik des Mystikers der Welt- und Lebensangst hat zwar stets die Kraft, einzelne zu erreichen und zu bestärken, aber nie die Möglichkeit, populär zu werden. Jede missionarische Tätigkeit bleibt hier fruchtlos. Wo extreme Bekenntnismusik nicht auf eine entsprechende Disposition im Hörer trifft, gleitet sie ab. Im Falle Mahler läßt sich sogar sagen: Es lebt sich leichter, ohne eine Herzensbeziehung zu Mahler haben zu müssen.

Unter den Dirigenten, die Mahler einge spielt hatten, dominierten die „Klassiker“, die noch des Meisters Unterweisung genossen haben: Bruno Walter, Otto Klemperer und einige Holländer aus der Mengelberg-Schule. Diese Aufnahmen, teilweise heute noch als beinahe authentische Dokumente im Handel, wurden zum Codex der Interpretation erhoben und genossen mythisches Ansehen. Man rechnete kaum damit, daß sich die mittlere und junge Dirigentengeneration intensiv mit Mahler auseinandersetzen würde. Das Bild hat sich in den vergangenen Jahren geändert: Fast über Nacht geschah eine Wachablösung. Heute zeichnen Solti, Bernstein, Leinsdorf, Haitink, Barbirolli und Klecki für vorzügliche Neuaufnahmen. Der Schatten ist gebannt, Mahler sei ein Bereich der Nestoren und der Toten.

Wunderlicherweise hat sich dieser Prozeß auf die Schallplatte beschränkt. Die literarische Mahler-Exegese hinkt nach. Nicht einmal der hundertste Geburtstag (1960) und der fünfzigste Todestag (1961) haben Wandel geschaffen. Alma Mahlers Briefe und Erinnerungen — nicht die vielberufene chronique scandaleuse! — wurden verramscht. Ein Büchlein von Bruno Walter ging nahezu unter. Theodor W. Adornos Mahler-Untersuchung (Bibliothek Suhrkamp) ergeht sich aus Überfülle an Gedanken in derart verschlungenen Formulierungen, daß der Leser rasch die Geduld verliert. Die

nach wie vor beste, gründlichste Analyse der Mahler-Sinfonien muß man in Antiquariaten aufzustöbern versuchen: Paul Bekkers Standardwerk „Gustav Mahlers Sinfonien“ von 1921. Der blumige Wortreichtum dieser poetisierenden Deutungen entspricht dem Geschmack von damals, aber es fehlt (zumindest in deutscher Sprache) immer noch ein Mahler-Brevier von ähnlicher Gründlichkeit und Sorgfalt. Es ist genauso wenig überholt oder überboten worden wie Kurths Untersuchung über die romantische Harmonik und ihre „Tristan“-Krise. Wir gewöhnen uns allmählich ab, den Begriff Jahrhundertwende abschätzig auszusprechen, wir sammeln sogar schon Jugendstil — vielleicht überrascht uns eines Tages eine Mahler-Forschung.



Der Werther des Achtundzwanzigjährigen

Die erste Sinfonie in D-dur, die Bruno Walter treffend Mahlers Werther nennt, behauptet sich neben der Vierten einigermaßen im Repertoire. Grund: Sie ist relativ kurz, eingängig und dankbar. Von dem fragwürdigen Untertitel „Der Titan“ lasse man sich nicht irreführen; er bezieht sich keineswegs auf Titanesque-Prometheisches im üblichen Sinne, sondern auf eine Jean-Paul-Gestalt, auf einen Helden des Gefühlsüberschwangs. Bruno Walter war in auslegendem Wort

und dirigentischer Tat der große Interpret der Natur- und Bekenntnissinfonie; die längst gestrichene Mono-Produktion mit den New Yorker Philharmonikern war ursprünglicher und instrumental ausgefeilter als die gegenwärtig angebotene Stereo-Einspielung mit dem steiferen, weniger expressiven Columbia-Orchester. Ein Dirigent der Ersten muß das Orchester sprechen lassen können, muß den seltsamerweise in eine absinkende Quart gefaßten Kuckucksruf artikulieren, die Naturpoesie des Kopfsatzes mit ebensoviel Ruhe erfüllen wie das Finale mit Raserei, die Zitate aus den „Liedern eines fahrenden Gesellen“ in ihrer Welttraurigkeit verstehen und den Trauermarsch mit Bizarrie versehen. Paul Klecki, der mit den Wiener Philharmonikern musiziert, trifft besonders intensiv das romantische Sehnsuchtsgefühl der Ersten, wobei es wenig ins Gewicht fällt, daß die Stereo-Aufnahme ziemlich dumpf und hallig klingt und klanglich nicht alles zum besten geraten ist. Wo die Jüngeren herzhaft und ein wenig effekt-hascherisch zupacken, wie im Schubert-nahen Ländler, achtet Klecki auf den dunklen Grund der Sinfonie. Kein bald fröhlicher, bald nachdenklicher Wanderbursche bewegt sich hier nämlich durch eine Natur, mit der er sich letzten Endes eins weiß; eine tiefproblematische Persönlichkeit leidet an dem Verlust der Naivität und an der Einsamkeit in einer fast unzugänglich gewordenen Natur. Das gebrochene, sentimentalische Naturgefühl der „Szene auf dem Lande“ aus Berlioz' Fantastique kehrt wieder.

Den Charakter eines Jugendwerks trägt die Erste am deutlichsten in Georg Soltis Interpretation. Soltis Stil der scharfen, dynamischen Kontraste, der hitzigen Spannungen und des erregten Rubato erfährt Mahlers Ahasver-Unrast, seinen Zug ins Phantastische und die Nervosität seiner Tonsprache. Solti gibt der Sinfonie Überdruck und Über-temperatur. Ungleich ruhiger und sachlicher verfahren Erich Leinsdorf und Bernard Haitink. Leinsdorf, das virtuose Bostoner Orchester dirigierend, verweilt mit fast geschmacklicher Gelassenheit bei den orchestralen Reizen der Partitur, bei dem Flattern der Ferntrompeten, beim Cantabile des Seitenthemas im Finale, bei den unheimlichen Kontrabaß-Klängen des Trauermarsches und bei der Schubert-Reminiszenz des stilisierten Ländlers. Haitink baut auf den sonoren Klang des Amsterdamer Concertgebouw-Orchesters, in dem noch der Stil Mengelbergs und Beinums fortlebt. Bei Haitink wirkt die Erste wuchtig und gedrungen, tonmalerisch in den Details und stämmig in der Konzeption. Er dirigiert sozusagen die Pastorale eines Zerrissenen. Nicht mehr im Katalog stehen die Aufnahmen unter Rafael Kubelik und Dimitri Mitropoulos. Kurioserweise gibt es von Kubelik,

dem leidenschaftlichen Mahler-Verehrer, keine einzige Aufzeichnung seines elegischen, empfindungsüberreichen Musizierens. Mitropoulos war ein Musiker des schürfenden, angespannten Espressivo. Seine Erste Klang wie von Furtwängler musiziert, wenn Furtwängler Mahler dirigiert hätte.



Die Auferstehungs-Sinfonie

Die Zweite stand bis vor kurzem im Zeichen Walters und Klemperers. Beide Dirigenten können sich auf Mahlers Unterweisung berufen, vor allem Klemperer, der einst als Leiter des Fernorchesters und als Verfasser des Klavierauszugs das Interesse Mahlers auf sich gezogen hatte. Für Klemperer wurde die Auferstehungs-Sinfonie zur Schicksals-Sinfonie, die ihn zeitlebens begleitet. Den größten Trauermarsch der Musikliteratur hat Klemperer denn auch zweimal eingespielt, mit dem Philharmonia Orchestra bei Columbia und mit den Wiener Symphonikern bei Vox, wobei zu bedenken ist, daß die Vox-Aufnahme gute zehn Jahre älter und in Mono erstellt ist. Die nachgerade klassische Walter-Interpretation liegt glücklicherweise in einer Aufnahme mit den New Yorker Philharmonikern vor, dem besten Mahler-Orchester der Neuen Welt. Bruno Walter ist bei aller Klarheit und Strenge leidenschaftlicher als Klemperer. Man vergleiche den Anfang des ersten Satzes: die Deklamation des unheimlichen, stürmischen c-moll-Themas, das in seiner Unrast an Siegmunds Auftritt in der „Walküre“ erinnert. Walter meißelt die Kontraste heraus, Klemperer gibt sich gemäßigter. Dafür artikuliert Klemperer besonders feinfühlig die wehmütige Erinnerung an Schubert im zweiten Satz; hier meldet sich Mahlers lebenslanges Heimweh nach der schlichten, sinnenfälligen Melodie. Das Finale mit dem komplizierten Fernorchester, dem Alt-Choral des „Urlichts“ und dem im schattenhaften ppp sich erhebenden Auferstehungs-Chor auf Worte von Klopstock stellt die Aufnahmetechnik vor schwere Aufgaben. Die Stereo-Techniker haben sich bei beiden Einspielungen angestrengt. Die Wirkung ist vor dem Abhörgerät viel innerlicher und „mahlerischer“; Ferntrompeten und ähnliche Vorstellungen von Mahlers poetisierender Klangphantasie haben im Konzertsaal leicht den Beigeschmack des Theatralischen.

In der Zweiten spricht Mahler erstmals vom Tode, dem zentralen Thema der letzten Sinfonien. Trauer um die Hinfälligkeit alles Irdischen, um den Torso-Charakter des kurzen Menschenlebens und um die Vergänglichkeit bestimmt das Opus im beethovenisch-aufbegehrenden c-moll. Trotz erzwungen tönt die Hoffnung auf Auferstehung in den Schluß der kämpferisch-pessimistischen Sinfonie. Sopran- und Altsolo werden neben dem Chor aufgeboten; Mahler führt Elemente der Neunten fort, seinem drängenden Wunsch nach Ausdruck folgend. Vieles an der Zweiten ist „modern“: die von Wagner und Bruckner grundverschiedene Mischung der Instrumente, die neuartige Verwendung der Harfe, der differenzierte Schlagzeug-Apparat, die raffiniert ge-

teilten Streicher und die Schroffheiten der Harmonik. Die Sinfonie entstand zwischen 1890 und 1894, als man Bruckner noch mißbilligte und Strauss für den bedenkenlichsten Erzrevoluzzer ansah. Schönbergs Gurre-Lieder griffen Mahlers Errungenschaften auf. Der Impressionismus, dem Espressivo-Stil Mahlers diametral entgegengesetzt, meldete sich. Der Oh-Mensch-Schrei des Expressionismus kündigte sich an. Der musikalische Individualismus schreitet seinem Höhepunkt entgegen.

An die Auferstehungs-Sinfonie hat sich von den Jüngeren nur Leonard Bernstein gewagt. Seine Aufführung mit den ungemein sensibel musizierenden New Yorker Philharmonikern steht klangtechnisch obenan. Ihr musikalischer Wert hält Schritt mit der vortrefflichen Stereo-Inszenierung. Bernstein dirigiert Mahler mit ergreifender Herzenswärme. Er spannt ein schmerzliches Espressivo über die fünf Sätze: Prometheus am Felsen. Jede der zahllosen Vorschriften Mahlers — der gelernte Kapellmeister Mahler mißtraute der Musikalität seiner Kollegen und hätte am liebsten jede Note mit einer Vortragsbezeichnung versehen — nimmt sich Bernstein zu Herzen, und doch klingt seine Auslegung anders als die noch vom Vorbild Mahlers bestimmte Interpretation durch die Senioren Walter und Klemperer. Bernstein verweilt mit Bedacht bei den Einzelheiten, läßt den Klang gefühlvoll ausschwingen und unterstreicht vorsichtig das „Moderne“ der Partitur. Er ist der dirigentische Exponent des Mahler-Verständnisses der jüngeren Generation.

Die Vokalsoli klingen auf den Platten durchwegs besser als im Konzertsaal. Fast bei jeder Aufführung erweist es sich als harte Zumutung, zwei Solistinnen 70 Minuten lang auf ihren Einsatz warten zu lassen und ihnen dann ohne „Anlauf“ exponierte Töne abzufordern. Die Präsentation der Zweiten schlägt bei der Bernstein-Aufnahme wüste Kapriolen; ein als „cover art“ bezeichnetes Machwerk im Stile übelsten Rühr- und Gruselkitsches läßt vermuten, hinter den Taschendeckeln stecke die Musik zum Ritual einer Sekte von verqueren Schwarmgeistern. Einige Taschenhüllen suggerieren hartnäckig die Ansicht, Mahler sei der musikalische Nachbar der Bilderwelt Stucks oder Böcklins. Werbegraphischer Bären dienst an Mahler.



Sinfonie der Welttraurigkeit

Der Dritten begegnet man im Konzertsaal alle Jubeljahre einmal. Das 120-Mann-Aufgebot nebst Frauenchor, Knabenchor und Altsolo schreckt die Pultgewaltigen wie das Publikum, dem man Mißbilligung der „Monstrositäten der Jahrhundertwende“ suggeriert hat. Für die Interpreten wie für die Hörer bleibt die d-moll-Sinfonie die schwierigste aus Mahlers jungen Jahren. Das ist nicht ohne Mahlers gutgemeintes Zutun so. Er gab den sechs Sätzen blumige Titel, die zwar später in den Partiturausgaben getilgt worden sind, aber nach wie vor durch sämtliche Kommentare geistern. „Pan erwacht: Der Sommer marschiert ein“ ist als Motto des riesigen Kopfsatzes aus der sehnuchsvollen Naturbegeisterung Mahlers zu verstehen — er komponierte während der Theaterferien in abgelegenen Berghüt-

harmonia mundi

Im Rahmen von „Europa-Konzert“
der Fono-Schallplattengesellschaft
Oktober - Dezember DM 14,80

MUSIK AN NOTRE DAME IN PARIS UM 1200

mit dem Deller-Consort London
Ausgezeichnet mit dem Grand Prix du Disque
und dem Preis der deutschen Schallplattenkritik
30 cm HMS 30 823

FONO-Schallplattengesellschaft 44 Münster

ten —, während Überschriften wie „Was mir die Blumen auf der Wiese erzählen“ oder „Was mir die Tiere im Walde erzählen“ lediglich durch das Verlangen nach Wunderhorn-Naivität erklärt werden können. Wer hier ein Programm vermutet, mißverstet den vielschichtigen Mahler.

Vielleicht kommt man dem sinfonischen Koloß näher, wenn man den musikalisch-thematischen Bezugspunkt auch als geistiges Zentrum annimmt: das Altsolo nach Nietzsches Zarathustra-Versen. Höchst bezeichnend beginnt es mit dem Wappenspruch des

Besprochene Aufnahmen:

Sinfonie Nr. 1:
Concertgebouw-Orchester Amsterdam;
Bernard Haitink
Philips 835 127 AY
Wiener Philharmoniker; Paul Kleck
Elec STE 91 217
Bostoner Sinfonie-Orchester; Erich Leinsdorf
RCA LSC 2642
Londoner Sinfonie-Orchester; Georg Solti
Decca SXL 6113
Columbia-Sinfonie-Orchester; Bruno Walter
CBS 72 099

Sinfonie Nr. 2:
Emilia Cundari, Maureen Forrester, Westminster-Chor, New Yorker Philharmoniker; Bruno Walter
CBS 72 052/53
Elisabeth Schwarzkopf, Hilde Rössl-Majdan, Philharmonia-Chor und -Orchester; Otto Klemperer
Columbia STC 91 268/69
Ilona Steingruber, Hilde Rössl-Majdan, Singverein Wien, Wiener Sinfoniker; Otto Klemperer
Vox VUX 2014 (zwei Platten)
Jennie Tourel, Lee Verona, Collegiate Choral, New Yorker Philharmoniker; Leonard Bernstein
CBS 72 283/84

Sinfonie Nr. 3:
Hilde Rössl-Majdan, Orchester des Wiener Konzertvereins; F. Charles Adler
HM 30 501/02
Martha Lipton, Chöre der Schola Cantorum und der Church of Transfiguration, New Yorker Philharmoniker; Leonard Bernstein
CBS 72 065/66

Sinfonie Nr. 4:
Elisabeth Schwarzkopf, Philharmonia Orchestra; Otto Klemperer
Columbia SMC 91 191
Sylvia Stahlmann, Amsterdamer Concertgebouw-Orchester; Georg Solti
Decca SXL 2276
Judith Raskin, Cleveland-Orchester, George Szell
Epic BC 1537

Expressionismus: „O Mensch!“ Wenige Zeilen weiter steht das Motto des sinfonischen Schmerzensmannes: „Die Welt ist tief... Tief ist ihr Weh“. Der ganze, mit dieser Stelle verknüpfte Tonkomplex, besonders das Finale, steht in engstem Zusammenhang mit der Leidens- und Todesmystik der Neunten und Zehnten wie des „Lieds von der Erde“. Von hier aus muß das vielberufene Posthorn-Solo gesehen werden: die *tottraurige „Verfremdung“* eines anheimelnden romantischen Klangsymbols zum Ausdruck der Einsamkeit des Individuums in einer fremd und unheimlich gewordenen Welt. Der gleiche Weltschmerz (im edelsten Sinne des Wortes) führte Mahler zu den in der Dritten gesungenen oder orchestral zitierten Wunderhorn-Liedern: Wunsch nach Naivität, Geborgenheit im Einfachen und melodischer Eingängigkeit, während zugleich die Vernunft sagt, daß ein Weg zurück nicht möglich ist, zumindest nicht für eine derart differenzierte, bewußte Persönlichkeit. Auch die Dritte macht im stillen Kämmerlein vor dem Tongerät einen geschlosseneren Eindruck als im Konzertsaal, wo das enorme Kräfteaufgebot, das Posthorn in weiter Ferne und ähnliches theatralisch anmuten. Jahrelang gab es nur die Mono-Fassung unter Charles Adler, mit Hilde Rössl-Majdan, Wiener Chören und dem „Orchester des Wiener Konzertvereins“, das vermutlich auf die Philharmoniker hinausläuft. Die tadellos gepreßte, klanglich ein wenig dumpfe Aufnahme tut auch heute noch gute Dienste, zumal Adler von der alten Mahler-Garde ist und seine hochpathetische Auslegung durch authentische Eindrücke gesichert weiß. Die Stereo-Aufnahme unter Leonard Bernstein ist aufwendiger, genauer im Klangdetail und weicher in der Auffassung. Die New Yorker Philharmoniker spielen, wie immer, einen ungemein sensitiven Mahler, virtuose Instrumentensoli und herrlich durchsichtige Akkorde. Bei Adler klingt vieles massiv, sozusagen wie gesteigerte „Götterdämmerung“; Bernstein empfindet lyrisch und kehrt die „moderne“ Orchestrierung hervor, die geteilten Streicher, die Führung der Harfen, die Kontraste zwischen den Instrumentengruppen und die Schlagzeugeffekte.



Kammersinfonie in Dur

Die Vierte in G-dur empfiehlt sich für eine gewisse Popularität. Sie reduziert das gewaltige Orchester auf eine beinahe kammermusikalische Besetzung, bewegt sich in gängigen Ausmaßen, überfällt das Publikum nicht mit verwickelter Problematik und findet in dem Sopransolo, das auf Wunderhorn-Art von den „himmlischen Freuden“ singt, einen lyrisch-optimistischen Abschluß. Merkwürdigerweise liegt die Vierte gegenwärtig nur in wenigen Einspielungen vor. Gestrichen wurden die ungemein musikanische, lebensvolle und herzhafte ausmusizierte Aufnahme, die Karel Sejna und die Tschechische Philharmonie erstellt hatten, ferner eine gedankentiefe Auslegung durch den Espressivo-Dirigenten Paul Klecki, eine durchgeistigte Aufzeichnung unter Fritz Reiner, eine von Leopold Ludwig federnd dirigierte Aufnahme und sogar die Interpretation des getreuen Mahler-Kurwenals Bruno Walter. Dieser Kahlschlag betraf einige Mono-Produktionen, die klanglich sehr an-

sprechend waren. Jedenfalls muß man sich gegenwärtig mit drei Aufzeichnungen bescheiden. Philips hat überdies das einzige Mahler-Dokument Mengelbergs gestrichen: eine historische Aufnahme der Vierten.

Otto Klemperer, mit seinem feinnervigen Lieblingsinstrument, dem Londoner Philharmonia Orchestra, musizierend, faßt die Vierte ungemein bedächtig an, genießt die zahlreichen Vorschriften „ruhevoll“, „nicht eilen“, „sehr gemächlich, behaglich“. Auch im Scherzo, wo „Freund Hein“ mit der (höhergestimmten) Fidel aufspielt, bewahrt er den breiten, gesangvollen Atem: ein Haydn-Andante im Mahler-Gewand. Die Aufnahmetechnik folgt Klemperers lyrisch-bedächtigen Stil: Kein Detail geht verloren, äußerste Durchsichtigkeit wird erreicht. Elisabeth Schwarzkopf, in den hohen Lagen zu einiger Anstrengung genötigt, singt das Sopran-solo mit dem Ausdruck edler Naivität, nicht mit der gezierten Kindlichkeit, die des öfteren das entrückte Finale stört. Eine arkadische Ruhe liegt über Klemperers Auslegung der Vierten: Rast eines Nervösen und Zerrissenen.

Georg Solti, gut drei Jahrzehnte jünger als Klemperer, nimmt seinem angespannten, aggressiven Temperament gemäß die Vierte als einen sinfonischen Ruhepunkt auf unsicherem, von den alten Dämonen bedrängtem Grund. Die Tempi sind straffer, die Akzente heftiger, der Klang härter und die rein lyrischen Augenblicke seltener. Solti unterstreicht auch in dieser relativ idyllischen Sinfonie von 1899 das nervöse Temperament Mahlers, die innere Unruhe, die Rastlosigkeit und die Willensanspannung. Die klare, helle und ganz und gar nicht vibratorische Sopranstimme von Sylvia Stahlmann übertrifft an lauterem Ausdruck die leicht manierierte Diktion von Elisabeth Schwarzkopf.

Solti drängt rhythmisch voran, Klemperer ergeht sich in Gedankentiefe — den Ausgleich schafft George Szell mit dem virtuoson Cleveland Orchestra (Epic BC 1357). Mit äußerster Sorgfalt, die doch nicht ins Pedantische abgleitet, wird eine Ausgewogenheit aller Stimmen erzielt, die in jedem Takt voll Leben und Klarheit ist. Der straffen, fast eleganten Mahler-Auslegung kommt zustatten, daß Judith Raskin das Sopran-solo singt; sie trifft den naiven Wunderhorn-Ton, ohne sentimentale Drucker oder subrettenhafte Munterkeit.

Notwendiger Nachtrag: Verblüffend ist, wie *akzentfrei die amerikanischen Solisten und Chöre den deutschen Text artikulieren*. Ein Beweis mehr, wie weit die Mahler-Pflege in den USA ist.

Die Sinfonien Nr. 5 bis 10, „Das klagende Lied“ und „Das Lied von der Erde“ bespricht Karl Schumann in einem zweiten Beitrag.

In der Serie „Die Diskothek des Kenners“ gibt fono forum seinen Lesern in lockerer Folge einen Überblick über das Schallplattenrepertoire einzelner Musikzweige, Gattungen und Komponisten. Er soll der ersten Orientierung dienen und gleichzeitig auf die hervorragenden Aufnahmen des betreffenden Gebiets aufmerksam machen. In den bisherigen Heften dieses Jahrgangs erschienen Beiträge über

Chansons — unverwelkt

Max Reger

Die bildende Schallplatte

Mozart als Orgelkomponist

EuropaKonzert

Jeden Monat eine 30-cm-Schallplatte
aus der Produktion VOX für

DM 9.80

WOLFGANG AMADEUS MOZART

Sinfonia concertante in Es-dur KV 364
Concertone für 2 Violinen C-dur KV 190

S. Lautenbacher, W. Keltch, Violinen.

U. Koch, Viola; A. Sous, Oboe
Bach-Collegium Stuttgart, Helmuth Rilling

VOX DL 1450, Stereo (Mono abspielbar)

Sonderpreis bis 31. Dezember 1966 DM 9,80

FONO-Schallplatten-GmbH, 44 Münster



IN EINEM SATZ

Die Bregenzer Festspiele 1967 werden vom 21. Juli bis zum 20. August stattfinden. Auf dem Programm steht eine Neuinszenierung von Lortzings „Zar und Zimmermann“.

In München hat sich eine „Arbeitsgemeinschaft für musikalische Bildung“ konstituiert, die sich für eine breitgezielte Förderung des Musizierens auf Volksmusikinstrumenten und des Orff-Instrumentariums einsetzen will. Auch will die Gemeinschaft das allgemeine Laienmusizieren in Spielgruppen und Orchestern aktivieren und Komponisten, Pädagogen und Verleger anregen, weitere geeignete zeitgemäße Musikliteratur bereitzustellen.

Die Wolfsburger Chorgemeinschaft, einer der größten deutschen Chöre, unternahm unter ihrem Leiter Heinz Meyer-Kundt ihre siebente größere Auslandsreise in die Niederlande. Eine Aufführung der „Schöpfung“ von Haydn in Utrecht wurde vom niederländischen Fernsehen aufgezeichnet und wird am 17. Oktober gesendet.

Rundfunk und Schallplatte tun dem praktischen Jugendmusizieren keinen Abbruch: Der Bundesverband der deutschen Musikinstrumenten-Hersteller gibt bekannt, daß 1963 470 000 Blockflöten in Deutschland hergestellt wurden, 1965 rund 660 000 Stück, im ersten Halbjahr 1966 jedoch bereits 430 000 Stück.

Die Internationale Richard-Strauss-Gesellschaft hat zu ihrem neuen Präsidenten Gustav Rudolf Sellner, den Generalintendanten der Deutschen Oper Berlin, gewählt. Sellner löst Julius Kopsch ab, der aus Altersgründen um die Entbindung von seinem Amt bat.