

Daß die „ernste Musik“ heute echte Popularität besitzt und kaum weniger beliebt ist als die unterhaltende oder die leichte Musik, wird niemand ernsthaft bestreiten wollen; ein Blick in die Kataloge mit ihrer unglaublich weitgesteckten Thematik überzeugt sogar Skeptiker. Auch die Interpreten, von denen manche — durch Zufall oder Schicksalsfügung — nur durch die Platte bei uns bekannt geworden sind, haben davon profitiert. Und doch bleibt eine Frage, die Frage nach dem „Wie“ des Musizierens, trotz aller Popularität der klassischen Musik und ihrer Künstler aktuell — ja, sie ist heute aktueller denn je. Denn es liegt im Wesen der technischen Medien, daß die Arbeit des Musikers hinter der fertigen Musik zurücktritt. Welche Aufgabe hat zum Beispiel der Dirigent, welche Probleme stellen sich ihm, dem vielzitierten „Magier des Taktstocks“, bevor er an der Spitze des Orchesters vor das Publikum oder vor die Aufnahmemikrophone tritt? fono forum hat seine Mitarbeiter Franz Junghanns und To Burg gebeten, diese Fragen aus ihrer Sicht zu beantworten.

Franz Junghanns

Die Arbeit beginnt vor der Probe

Anmerkungen zum Thema Dirigent und Dirigieren



Der Lautsprecher trägt uns heute zu jeder Stunde des Tages eine Überfülle von Musik in die Wohnungen — eine Fülle, die in ihrer Vielgestaltigkeit und künstlerischen Qualität schon im Verlaufe eines einzigen Monats bei weitem alles übertreffen kann, was man noch vor einem halben Jahrhundert unter normalen Umständen in fünf und mehr Jahren zu hören bekam. Es müßte einmal eine umfassende Umfrage über den Konzertbesuch von Rundfunkhörern und Schallplattenfreunden veranstaltet werden: Die Zahl derer, die während der letzten Jahrzehnte und vielleicht überhaupt noch nie ein öffentliches Konzert besucht haben, die sich aber gleichwohl — und vielleicht nicht einmal zu Unrecht — für recht respektable Kenner mindestens der wichtigsten Werke der klassischen Orchesterliteratur halten dürfen, würde vor allem in den Kleinstädten und auf dem Lande überraschend groß sein. Und das nicht allein deshalb, weil sie wenig oder keine Gelegenheit haben, Konzerte zu besuchen — ihr Bedarf ist, auch wenn sie es vielleicht nicht direkt eingestehen, schon allein durch den Lautsprecher

so weitgehend gedeckt, daß das Bedürfnis nach einem Konzertbesuch mit seinen oft nicht geringen Unkosten und Unbequemlichkeiten kaum noch aufkommt. Den Dirigenten vollends kennen sie nur vom Hören, Leistung und Aufgabe des einzigen Musikers, der im Orchester kein Instrument in die Hand nimmt, ist für die meisten Musiklaien ein Buch mit sieben Siegeln. Im Grunde genommen, so könnte man meinen, müßte es doch auch ohne ihn gehen: Es gibt ja und gab doch auch früher schon immer wieder Orchester, die „ohne Dirigenten“ genauso gut spielen — wenigstens wird es behauptet! Man sieht deshalb im Dirigenten oft einen musikalisch nur in zweiter Linie wichtigen Auch-Musiker, aber im übrigen eine Art Manager oder Koordinator, dessen Name als Zugmittel notwendig und nützlich ist. Andererseits fällt natürlich gerade dem ernsthaften und aufmerksamen Platten- und Rundfunkhörer sofort auf, und vor allem vergleichende Diskografien bestätigen es immer wieder, wie grundsätzlich verschieden ein Werk unter der Leitung verschiede-

ner Interpreten klingen kann und wie völlig überraschend anders die Leistung eines und desselben Orchesters unter zwei verschiedenartigen Dirigentenpersönlichkeiten möglicherweise ist. Diese Unterschiede werden zwar registriert, aber im übrigen bleibt die technische Beziehung zwischen Dirigent und Orchester, vor allem aber auch die suggestive Strahlung zwischen beiden nur allzu oft unklar. Musikalische Interpretation ist mehr als nur philologisch-pedantische exakte Wiedergabe, die allerdings bei vor- und frühklassischer Musik zur Not noch ohne Dirigenten möglich ist; Interpretation ist darüber hinaus auch Ausschöpfung eines geistigen Gehalts, die jedoch durch das mehr als hundertköpfige Ensemble eines modernen Sinfonieorchesters in vollkommen einheitlicher Weise niemals möglich ist, da der „Geist“ nie allein in den Notenzeichen ausgedrückt sein kann. Ihn freizulegen ist nur als Resultat einer intensiven Beschäftigung mit dem Werk und seinem Schöpfer und dessen Absichten denkbar. Wir können in diesem Rahmen die Tätigkeit des Dirigenten als eines Interpreten

Vollstrecker eines künstlerischen Willens: Bruno Walter bei der Durchsicht einer Mozart-Partitur; auf der vorigen Seite: die Hände des Dirigenten, ein Schnappschuß



fremder Werke im Verlaufe der Musikgeschichte nicht verfolgen, obgleich dies zum Verständnis seiner heutigen Stellung und seines praktischen Wirkens eigentlich notwendig wäre. Den Schallplattensammler interessiert wohl auch nicht so sehr die Geschichte des Dirigierens als vielmehr der Sinn der Arbeit des Dirigenten, mit dessen Resultat er sich, getrennt vom optischen Eindruck, vor dem Lautsprecher konfrontiert sieht. Der Aufgabenbereich des Dirigenten ist aber, so viel muß jedenfalls festgehalten werden, das Ergebnis einer langen historischen Entwicklung, in der der Interpret sich erst allmählich als selbständige musikalische Potenz zwischen den schöpferischen Künstler und die Verwirklichung des Werks geschoben hat. Je kunstreicher und differenzierter sich die Partituren, die zu klingendem Leben erweckt werden müssen, im Laufe der Zeit gestaltet haben, desto bedeutsamer wurde die Funktion des Interpreten, dessen Stärke der Begabung sich neben der suggestiven Kraft der Menschenführung und künstlerischen Ausstrahlung nach der Weite, Tiefe und Mannigfaltigkeit seiner Verwandlungs- und Einfühlungsfähigkeit richtet.

Sein Instrument ist das lebendige Orchester; seine Aufgabe, aus einer Vielzahl von Instrumentalisten, individuellen Künstlerpersönlichkeiten mit meist hervorragendem technischem Können eine geschlossene Einheit zu machen und auf sie seine eigene künstlerische Gesamtkonzeption des vielfach geistig und künstlerisch außerordentlich vielschichtigen Werkes eines Komponisten zu übertragen. Mit dem Werk verbindet ihn im Augenblick der Aufführung nichts anderes als die Vorlage einer in der Vielzahl ihrer Vorschriften häufig sehr unübersichtlichen und keineswegs immer durchaus eindeutigen Partitur, mit der er sich geistig auseinanderzusetzen hat. Die Partitur ist die schriftlich fixierte Willenserklärung des Komponisten, mit der sich der Interpret in der Aufführung zu identifizieren hat. Das setzt ein vollkommenes Sinnverständnis und also ein eingehendes Studium des Werkes voraus, einen Arbeitsvorgang, der von dem zweiten, dem der Übertragung des so gewonnenen Anschauungsbildes in die Wirklichkeit des Klanges, grundsätzlich verschieden ist. In dieser Zweiteiligkeit der Arbeit am Kunstwerk liegen im übrigen auch die Gründe

dafür, daß der Komponist selbst durchaus nicht immer der beste Interpret seines Werkes ist, denn es ist durchaus nicht gesagt, es ist sogar nicht einmal die Regel, daß er neben der schöpferischen auch die grundsätzlich andersartige Begabung und Fähigkeit zur Übertragung des Anschauungsbildes auf das Orchester und die Kenntnis der Technik dieses zweiten, auch für ihn nachschöpferischen Vorgangs besitzt.

Was hat nun der Dirigent zu tun, wenn er vor die Aufgabe gestellt ist, ein ihm bisher unbekanntes Werk aufzuführen? — Die selbstverständlichste Methode ist wohl die, in sich selbst zunächst jene offene, gewissermaßen „passive“ Unvoreingenommenheit gegenüber dem Werk und seinem Schöpfer herzustellen, in der es sich in seiner Eigenart am besten und freiesten entfalten kann, das heißt: sich ihm völlig zu überlassen, indem er die Partitur immer und immer wieder durchliest und, meistens mit Hilfe des Klaviers, zunächst einmal den reinen „Sachverhalt“ feststellt, ohne sich in Einzelheiten zu verlieren. Jede Form der Voreingenommenheit gegenüber irgendeiner wesentlichen Eigenart des Werkes oder auch des Komponisten, etwa zur tonalen Haltung des Werks oder zu seiner musikgeschichtlichen oder stilistischen Stellung oder dergleichen, führt zu einer Fehleinschätzung und damit zu später kaum mehr zu überwindenden Interpretationsschwierigkeiten und Verzeichnungen, oft genug geradezu zur Unfähigkeit, noch den Weg zu einer sachgerechten und künstlerisch überzeugenden Wiedergabe des Werks zu finden. — Man sucht in diesem Stadium der Erarbeitung des Werks die einzelnen Themen, ihre inneren Verbindungen, eben die „Konstruktion“ des Werkes zu gewinnen. Das richtige Tempo stellt sich dabei im Laufe der Zeit fast „von selbst“ ein (Metronom-Daten, wie sie zum Beispiel von Beethoven fast regelmäßig angegeben werden, erweisen sich in der Praxis meist als wenig brauchbare, oft genug sogar als undurchführbare Postulate); das Werk wird schließlich in seinen Einzelheiten so sehr aus sich, aus seiner Anlage heraus „selbstverständlich“, daß sein eigenes Leben, seine innere Logik zunächst bei noch völliger Passivität des eigenen formenden Willens des Interpreten „Gestalt gewinnt“. Als „passiv“ erweisen sich in diesem ersten Stadium der Erarbeitung freilich nur die intellektu-

ellen Bewußtseinschichten, während die tieferen, die Gefühlsschichten von einer vibrierenden Wachheit und Anspannung erfüllt sind bis zu dem Augenblick, in dem sozusagen „der Funke überspringt“. Erst wenn dieser Punkt erreicht ist, kann und muß mit aller Präzision die bewußte und willentliche Arbeit einsetzen.

Diese bewußte Arbeit ist nichts anderes als die minutiöseste analytische Durcharbeitung des Werks. Es wird der Bau der einzelnen Themen untersucht, ihre Veränderung und Verarbeitung im Verlauf des Stückes und ihre wechselseitigen Beziehungen untereinander, vor allem auch ihr Wechsel durch die einzelnen Instrumentengruppen in parallelen Stellen, wie zum Beispiel in der Exposition und der Reprise. Des weiteren wird der allgemeine formale Aufbau und die sich aus ihm ergebenden Tonartenverhältnisse und die Dynamik einer sorgfältigen Analyse unterzogen, in die bei mehrsätzigen Werken ganz besonders auch das gegenseitige Verhältnis der einzelnen Teile untereinander einbezogen werden muß, ohne die eine innere Einheit des Ganzen in der Wiedergabe nicht realisierbar ist. Die Instrumentation wird dabei im einzelnen vor allem auf die Gegebenheiten der Instrumente hin zu prüfen sein, denen streckenweise eine entscheidende Bedeutung im Bereich der Steigerungen und allgemein des Ausdrucks zukommen kann. Und hier setzen dann auch die besonders wichtigen Fragen nach den „richtigen“ Tempi und ihren Verhältnissen zueinander ein, weil das Tempo — zumal in der Gruppe der Bläser und gegebenenfalls auch der Sänger — sehr wesentlich von der Technik der Instrumente und ihrer Spielbarkeit beziehungsweise von der Sangbarkeit und schließlich in der Aufführung selbst sogar von der Raumakustik und der Temperatur im Raum mitbestimmt werden kann. Von hier aus ergeben sich dann auch die Notwendigkeiten und Möglichkeiten für Tempo- und Dynamikmodifikationen im Verlauf des Stückes, deren Wie und Wo niemals dem Zufall überlassen bleiben dürfen und die auch und gerade bei wörtlichen Wiederholungen längerer Abschnitte immer wenigstens so weit voneinander verschieden sein müssen, daß die Wiederholung nicht als retardierendes Moment wirken kann, sondern als entscheidender Teil im Gesamtaufbau des Werkes erkennbar bleibt. Die leider häufig übliche Streichung aller oder

doch der meisten Wiederholungen vor allem in klassischen Sinfoniewerken beweisen nur, daß der betreffende Interpret, und mag sein Name noch so bedeutend sein, diesen organischen Aufbau, im weiteren Sinne die „Architektur“ des Werkes, nicht voll erfaßt hat oder aber nicht imstande ist, Wiederholungen durch leichte dynamische Varianten und unmerkliche Temporückungen in den Fluß des ganzen Werkes einzubauen. An derartigen Stellen erst wird die souveräne Kunst des Interpreten offenkundig, die ein sehr differenziertes Gefühl für die jeweils „richtigen“ Tempi und die Variabilität der Gefühlsgehalte, für das lebendige „Atmen“ des Kunstwerks voraussetzt.

Wie erfolgt nun die Übertragung dieser sorgfältig erarbeiteten Einzelheiten, die hier nur in großen Umrissen flüchtig angedeutet werden konnten — denn jedes Werk stellt ja seine eigenen Probleme —, wie erfolgt die Übertragung der künstlerischen Intentionen des Interpreten auf das Orchester, das sich ja aus lebenden Menschen zusammensetzt, von denen jeder sein Instrument in hohem Grad beherrscht — und natürlich auch seinen eigenen Willen mitbringt. Zunächst kennt und beherrscht jedes einzelne Orchestermitglied ja nur seine eigene Stimme, nach der es sich kaum eine Vorstellung von dem klanglichen Gesamtbild des Werkes machen kann. Die Aufgabe des Dirigenten ist es nun, die vielfältigen künstlerischen Willensregungen, Fähigkeiten und Temperamente zu sammeln und sie dem Werk als Ganzem dienstbar zu machen, die Musiker zu einer Gemeinschaftsleistung von höchster Intensität zu steigern und zu einer Einheit zusammenzubinden, dabei ihre Leistung nicht despotisch abzuwürgen, sondern sie vielmehr zu tragen und dennoch so unter den eigenen Willen zu zwingen, daß jeder einzelne für sich das Gefühl der eigenen Höchstleistung behält. Wie freilich der Dirigent das für sich erarbeitete Werk zum Klingen bringt und wie er es aus dem Orchester „herausholt“, das ist zwar eine absolut entscheidende Frage, aber sie läßt sich in diesem knappen Rahmen nicht einmal entfernt andeutungsweise, sie läßt sich eigentlich mit Worten überhaupt nicht darstellen. Für die Vermittlung der Einzelheiten einer Partitur an das Orchester gibt es wohl eine Vielzahl von Regeln und selbstverständlich unter ihnen auch einige Grundregeln, auf die man kaum verzichten kann, die sogar bis in Einzelheiten in regelrechten Lehrbüchern nachzulesen sind. Aber trotz aller Schulen: Der echte, große Dirigent kann nicht erzogen werden, er wird geboren. Dirigieren gelernt hat wohl immer nur der jederzeit zuverlässige Taktschläger. Das besagt nun freilich durchaus nicht, daß der ideale Dirigent nicht beständig hart an sich arbeiten müßte, um im Laufe der Zeit seine Zeichengebung so klar und überzeugend verständlich zu machen, daß jedes gute, auch jedes seiner Technik noch ungewohnte Orchester jederzeit seinen Intentionen auch zu folgen vermag. Jeder Dirigent wird sich hier seine eigene, höchst persönliche „Handschrift“ selbst entwickeln, und man wird auf die Frage, was und wie er etwas „macht“, nie eine zuverlässige Antwort erhalten können. Die Weichheit oder Härte seines Schläges sind entscheidend für die Klangwirkung, als man gemeinhin annimmt. „Alle Kunstausübung, wieviel Demut und Hingabe ihr auch zugrunde liegen, ist“, nach dem Bekenntnis Bruno Walters, „ein Ich-Exzess“, und die dirigistische Technik in das Prokrustesbett einer „Schule“ oder auch nur eines bestimmten „Stils“ zwängen zu wollen, kann, wo es einmal gelingen sollte, darum nur zum Tod des künstlerischen Geistes führen. — Der Vollständigkeit halber mag zur Technik nur noch angedeutet werden, daß die Leitung von Chören oder auch von solistischen Stimmen, etwa in der Oper, eine nicht unwesentlich andere Art der Zeichengebung verlangt als das reine

Orchester. Beides miteinander zu vereinen, stellt den Dirigenten oft vor schwierige Probleme.

Als Muster für eine Probenarbeit mit dem Orchester mögen die leider sehr knappen und in den begleitenden und erläuternden Zurufen des Dirigenten teilweise kaum verständlichen Ausschnitte aus der Probe für eine Aufnahme von Gustav Mahlers neunter Sinfonie unter Bruno Walter gelten, die einer Kassette der CBS beigegeben sind. Es handelt sich bei diesem Werk zweifellos um eine der schwierigsten Partituren der gesamten älteren sinfonischen Literatur — die Sinfonie ist 1909 komponiert und wurde erst 1912, also ein Jahr nach Mahlers Tode, unter der Leitung Bruno Walters zum erstenmal in Wien aufgeführt —; es ist jedenfalls das klanglich und rhythmisch komplizierteste und überreizteste, zugleich freilich auch sicher das am stärksten zukunftsweisende Werk, das Mahler hinterlassen hat. Ein Vorzug und zugleich auch Nachteil dieser Partitur sind, wie übrigens bei allen Sinfonien Mahlers, die bis in letzte Einzelheiten exakten Spielanweisungen. Da fast jedes Instrument auf längere Strecken solistisch geführt ist, ist die Interpretation durch diese ins einzelne gehenden Anweisungen in sehr engen Grenzen festgelegt und damit zusätzlich erschwert. Schon in den wenigen knappen Probenausschnitten, die in der Aufnahme festgehalten sind und von denen besonders die erste aus dem ersten Satz interessant ist, wird aber deutlich, wie sehr der Interpret mit einer schon zuvor erarbeiteten, bis in die subtilsten Einzelheiten gehenden, minutiös klaren Klang- und Rhythmusvorstellung an die Probenarbeit herangeht und wie er durch Vorsingen, durch Freilegung akustisch überlagerter Stimmen und durch offenbar ganz klare Demonstrationen und Abreden über die Form seiner Zeichengebung an bestimmten, rhythmisch besonders schwierigen Stellen usw. seine Intentionen zu realisieren sucht, teilweise in offenbar bewußter Überspitzung der Forderungen in der Partitur, in der richtigen Erwartung, daß in der endgültigen Aufführung gerade überspitzte Artikulationen ganz von selbst wieder weitgehend abgeschliffen werden.

Nach so sorgfältiger Probenarbeit wird der Interpret in der endgültigen Aufführung dann gelegentlich die Zügel auch lockerer lassen können und das musikalische Geschehen mehr seinem großen freien Fluß überlassen dürfen, um an den kritischen Stellen dafür um so fester zupacken zu können. Vor allem das völlig unmerkliche, gleichmäßige und allmähliche Ansteigen und Abebben der Tempobewegungen erfordert vom Dirigenten ein sehr feines Körpergefühl und ein völliges Beherrschen der körperlichen Ausdrucksmittel — auf seiten des Orchesters entsprechend im Entgegennehmen eine außerordentliche Wachheit für feine und feinste Unterschiede in der Zeichengebung. Diese lebendige Aufnahmefähigkeit, dieses ständige „Mitgehen“ ist das beste Kennzeichen für die Qualitäten eines Orchesters. Entscheidend für die Leistung eines Dirigenten — und zwar nicht allein gegenüber dem Orchester, sondern hier nun auch ebenso für den Konzertbesucher — ist also seine Fähigkeit, einen musikalischen Ablauf mit allen seinen Ballungen, Spannungen und Lösungen, mit allen Elementen des Melodischen und Rhythmischen aufzufangen und in teils bewußten, teils aber auch unbewußten körperlichen Gebärden in jedem Augenblick in gleicher Lebendigkeit auszustrahlen. Der Dirigent mit dem „schönen“ oder „eleganten“ Schlag, mit der vor dem Spiegel einstudierten Geste, der Dirigent, der „zum Publikum hin dirigiert“, ist aber in den seltensten Fällen zugleich auch der stärkste und überzeugendste Interpret. Das Auswendig-Dirigieren schließlich, das heute von vielen geradezu als eine Selbstverständlichkeit postuliert wird, setzt ein vollständiges Beherrschen des Partiturbildes,

KÜNSTLER-NACHRICHTEN

Grace Bumbry wird in der für kommenden Mai vorgesehenen Scala-Inszenierung von Mascagnis „Cavalleria rusticana“ die Partie der Santuzza singen. Die Giorgio-Strehler-Inszenierung dirigiert Herbert von Karajan.

Der mit Maria Callas und Tito Gobbi geplante „Tosca“-Film wird nicht gedreht werden. Gründe wurden von dem Produzenten Luchino Visconti nicht genannt; an finanziellen Forderungen soll das Projekt jedoch nicht gescheitert sein.

Mirella Freni und Gianni Raimondi wurden bei ihrem Metropolitan-Debüt Ende September in Puccinis „Bohème“ begeistert gefeiert.

Serge Jaroff und der von ihm geleitete Don-Kosaken-Chor wurden mit dem „Goldenen Grammophon“ der Deutschen Grammophon Gesellschaft ausgezeichnet. Das „Goldene Grammophon“, eine stilisierte Nachbildung des von Emil Berliner 1889 entwickelten Abspielgerätes, ist als Auszeichnung für jene Künstler gedacht, die über viele Jahre hindurch der Deutschen Grammophon Gesellschaft künstlerisch verbunden gewesen sind.

Anna Moffo, Bruno Prevedi und Robert Merrill werden unter Georges Prêtres Leitung die Hauptpartien in Verdis „La Traviata“ anlässlich der Eröffnungswoche des neuen New Yorker Metropolitan-Hauses singen.

Birgit Nilsson wurde mit dem diesjährigen Preis der „Loggionisti“ der Mailänder Scala ausgezeichnet. Diese begehrte Auszeichnung wurde von einer Jury der Besucher der obersten, billigen Scala-Ränge, den „Loggionisti“, der Künstlerin für ihre Mailänder Wagner-Interpretationen zuerkannt.

Jaro Prohaska, der bekannte deutsche Opernsänger, ist im Alter von 74 Jahren in München gestorben. Prohaska ist von 1931 bis 1952 vor allem in Wagner-Opern an der Berliner Staatsoper hervorgetreten und lehrte nach dem Kriege an der Berliner Musikhochschule.

Rosl Schwaiger, die Münchner Kammersängerin, feierte ihr 25-jähriges Bühnenjubiläum. Die Künstlerin begann ihre Laufbahn mit der Partie der Königin der Nacht in Mozarts „Zauberflöte“ am Salzburger Landestheater.

Heinrich Sutermeister arbeitet an einem Kompositionsauftrag der Zürcher Oper, einer Oper nach Flauberts Roman „Madame Bovary“.

Hermann Uhde, der deutsche Bariton, ist während eines Gastspiels der Kieler Oper mit Niels Viggo Bentzons „Faust III“ im Königlichen Theater in Kopenhagen nach einem Herzanfall gestorben.

Lawrence Winters, der farbige amerikanische Opern-, Spiritual- und Musical-Sänger, starb in Hamburg im Alter von fast 50 Jahren; seine letzte Liedplatte, „Lawrence Winters“, wird von der Philips veröffentlicht.

also zusätzlich auch ein außerordentlich starkes visuelles Gedächtnis voraus, in dem das Partiturbild in allen seinen vielfältigen Details ständig gegenwärtig sein muß; dazu also auch eine Konzentration, die selbstverständlich der Aufführung zugute kommen kann, die man aber doch wohl nicht so grundsätzlich und in jedem Fall erwarten sollte, wenn auch der Dirigent, der nur den Kopf in der Partitur hat, weil er die Partitur nicht im Kopf hat, sicher nie zu einer wirklich freien Gestaltung finden kann. Dieser sehr flüchtige „Blick hinter die Kulissen“ der Arbeit des Dirigenten, von der die eingehende Probenarbeit mit dem Orchester nur ein Teil, nämlich die letzte „technische“ Stufe vor der Aufführung selbst ist, sollte wenigstens in einigen knappen, allgemeinen Umrissen einen Einblick in die vielschichtige Arbeit bieten, die allein schon hinter der künstlerischen, hier der musikalisch-interpretatorischen Leistung steckt, die auf Schallplatten festgehalten ist — von den aufnahmetechnischen Fragen ist dabei völlig abgesehen. Sie sollten ihnen außerdem aber auch Sinn und Gewicht der kritischen Aussagen über diese Interpretationen, vor allem im Rahmen vergleichender Diskografien, verständlicher werden lassen.



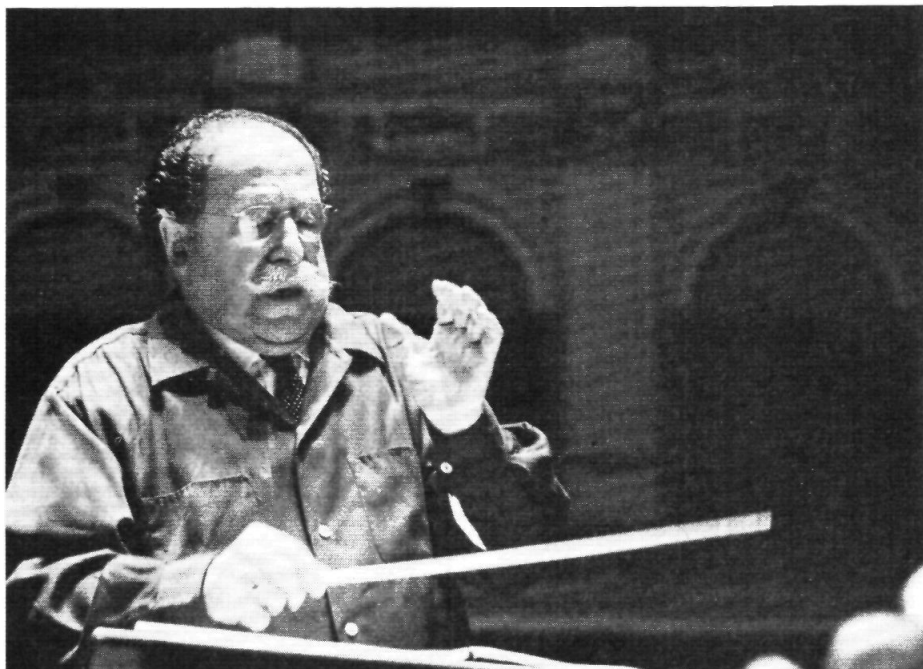
Orchesterprobe mit Josef Krips

To Burg

Magier am Morgen

Schallplatten
registrieren
die Probenarbeit
berühmter Dirigenten

Geleitet vom
unbestechlichen Ohr:
Pierre Monteux



„Mir wurde von einem Straßburger Kritiker einmal Mangel an Temperament vorgeworfen, weil ich bei dem Höhepunkts-Akkord des Tristanvorspiels nicht, wie einer meiner Vorgänger, ‚die Fäuste nach den Hörnern zu geschüttelt‘ hatte. Wenn ich geschüttelt hätte, hätte ich sie wenigstens nach den Trompeten und Posaunen zu geschüttelt, die da erst fortissimo werden; aber ich brauchte nicht zu schütteln bei dem mit meiner Art wohlvertrautem Orchester; und jenes berühmte fortissimo erklang natürlich genau so mächtig, als wenn ich am Pult Theater gespielt hätte.“

Und:

„Den Höhepunkt ‚optischer‘ Beurteilung bildet vielleicht bis jetzt eine Stelle aus einer Berliner Kritik über irgendeinen Pult-Übermenschen: ‚Die linke Hand ist ein Wunder‘. Dies kann nur noch etwa so überboten werden: ‚Herr X konnte der Tiefe dieses Adagios noch nicht ganz gerecht werden; dazu bedürfte seine linke Kniekehle noch der weiteren Ausbildung . . .‘“

Diese bissigen Aperçus zu einem prekären Thema stammen — von wem schon? — von Hans Pfitzner (nachzulesen in „Werk und Wiedergabe“, seinem sehr lesenswerten Kompendium der Kunst). „Zur Dirigen-

tenleistung", sagt der Meister des Palestrina, „gehört nicht nur das abendliche Leuchten im rosigen Schein, sondern auch die Vorarbeit, und diese besteht in der möglichst vollkommenen Vorbereitung und Zurichtung des lebendigen Gesamtkörpers, wobei alles in Betracht gezogen werden muß.“

So ungefähr denkt sich's der Laie auch (wenn er nicht nur ein Fan ist, berauscht vom „abendlichen Leuchten im rosigen Schein“) — und er kennt keinen erregenden Wunsch, als einmal den Magier am Morgen zu erleben, den gloriosen Generalstäbler bei der „Vorbereitung und Zurichtung des lebendigen Gesamtkörpers“. Kurz, den Dirigenten bei der Probe.

Er danke dem Diskus, der ihm das Lauschen möglich macht.

Es gibt:

1) Die Philips-Platte G 03 202 L (18,— DM). Sie hat eine Probe und Aufführung des Eroica-Trauermarsches unter dem legendären Pierre Monteux aufgezeichnet. Außerdem enthält sie, geleitet von Monteux, die Unvollendete von Schubert. Es spielt das Concertgebouw-Orchester Amsterdam.

2) Ein Luxus-Album der Deutschen Grammophon (65,— DM), das auf zwei Platten (DGG 109 106/07) die von Karajan dirigierte Beethoven-Neunte enthält sowie einen Proben-Mitschnitt (Karajan mit den Berliner Philharmonikern): Teile des ersten, dritten und vierten Satzes. (Das Album — eine der „Liebhabeausgaben“ — ist übrigens nach wie vor ein nobles Geschenk!)

3) Eine Beigabe-Platte zum Solti-Tristan der Decca. Wieweit sie gegebenenfalls als Einzelstück erhältlich ist (ESXL 20 026-1), müßte von Fall zu Fall eruiert werden. Sie nennt sich und ist eine „Einführung in die Aufnahme“ (des gesamten Tristan) „in den Wiener Sophiensälen im September 1960“. Da erleben sie beispielsweise nicht weniger als ein Kapellmeistermirakel: Solti singt die Isolde.

4) Die DGG-Platte (19 471, 21,— DM), die festhält, wie Ferenc Fricsay mit dem Sinfonieorchester des Süddeutschen Rundfunks die „Moldau“ einstudiert (und aufführt) — für manchen ein unschätzbare Dokument, an den tragisch Verstorbenen eine kostbare Erinnerung.

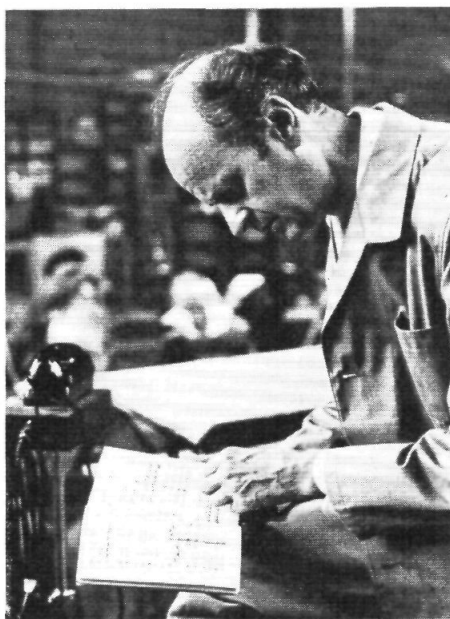
5) Bruno Walters Einspielung der Neunten von Gustav Mahler (CBS 72 068/9, 50,— DM), der als „Porträt“ des greisen Dirigenten ein Probenausschnitt beigegeben ist; über ihn hat Franz Junghanns in seinem Beitrag bereits berichtet.

Es gab, sechstens, eine Philips-Edition, die Bruno Walters Probenarbeit an der „Linzer“ Sinfonie von Mozart festgehalten hatte — an sie ist zur Zeit nicht heranzukommen, auch nicht über CBS. Es darf vermutet werden, daß gelegentlich wieder eine Neupresung erscheinen wird.

Pierre Monteux: Wer des Französischen nicht völlig mächtig ist, wird nicht wörtlich mitbekommen, was er seinen Musikern bei der Probe des Eroica-Trauermarsches an knappen, entschiedenen Anmerkungen zu versetzen hat. Aber dessen bedarf es nicht. Rhythmische Korrekturen werden exakt vorgeklopft; daß etwas „takaatakaatakaa“ und nicht „daradaradaradara“ zu lauten hat, ist sofort plausibel, und was der echte Kapellmeister musikalisch zu sagen hat, das singt er (nicht unbedingt schön, aber con espressione). Es gibt bei Monteux keine romantische Poeterei, seine Probe demonstriert musikhandwerkliche Akribie (und seine Konzertmeister bestätigen auch noch dem fast Neunzigjährigen, daß er besser höre als alle Jüngeren). Vernimmt man (auf der anderen Seite der Platte), wie er Schuberts „Unvollendete“ kategorisch entschnulzt, sie in ihrer dämonischen Einsamkeit und verzweifelten Dramatik gehört hat, dann weiß man einmal mehr, wie groß dieser kleine Mann war, der für Jahrzehnte eine europäische

Institution für vorbildliche Pultarbeit und avantgardistischen Mut gewesen ist.

Auf der Karajan-Probe ist entschieden „etwas los“. Des „Maestrissimo“ österreichische Bonhomie, eine ebenso heiter wie scharf gewürzte, gibt für sein Temperament und seine Spontaneität den bezaubernden Ton an. Natürlich beherrscht auch er jene Kapellmeistersprache perfekt, die sofort verständlich macht, daß da eine Stelle mehr „dadladladlad“ kommen muß und eine andere nicht wie „brbabrbr“ sondern wie „drohdadrohdadroh“. Und auch er ist ein kräftiger Sänger. Wie impulsiv er zupackt! Etwa so: „Wenn Sie auf dem ‚e‘ sind, bitte, sind !, sind !!, sind !!!, sind !!!!...“ Es flitzen Bonmot und Aperçu. („Die ‚a‘ sind eine Auswahl, ich würde mich lieber dafür entscheiden, daß alle gleich hoch sind!“ — „Wer das in der Akademie lernt, gehört herausgenommen, nicht?, als Volksverräter.“ — „Was schlagen Sie mir da vor zu tun? Gut, wir machen's nicht physisch, sondern vergeistigt...“ — „Dann wird's faustisch, und ich möchte lieber, daß Sie im Takt spielen.“) Indessen ist keineswegs zu überhören, mit welcher divinatorischen Spürsamkeit für jede klangliche und harmo-



Fernab von aller Routine:
Ferenc Fricsay

nische Relation, für jede Ausdrucks- und Temposchwebung da gearbeitet wird — der Karajan-Sound, der Karajan-Glamour kommen ja nicht von ungefähr. Mit dem faszinierenden Mann arbeiten zu dürfen, ist sicherlich ein genußvoll aufregender Fall. Die Einführungsplatte zum Decca-Tristan vermittelt (auf zwei Seiten) nicht nur die Teilnahme an Soltis Probenarbeit, sie gewährt einen akustisch anschaulichen Einblick in die Mikrofon- und Studio-Hexenküche, die sich John Culshaw für seine dramaturgische Klangregie eingerichtet hatte. Aber Schlachtrufe wie „da-dada-dahai“, nicht nur gesungene, sondern auch gepfeifene Musikfloskeln, geschlagene und gestampfte Takte, Schreckensäußerungen ob drohender rhythmischer, dynamischer, agogischer Fehlzündungen, dann wieder ein geradezu vulkanisch aufbrechender Orchesterklang (o ewig-leidenschaftlicher, verzehrender Tristan-Atem!) — in all dem verkündet sich der Feuergeist Solti, unter dessen Händen nichts entsteht, das nicht durchgeglüht würde, bis es die Gestalt des Außerordentlichen hat. Es macht natürlich Spaß, wenn der Kapellmeister die Isolde kräht (zusammen mit Fritz Uhl, dem Tristan) — aber ob Solti korrepetiert, kommentiert, dirigiert: Sein künstlerisches Temperament reißt immer hin, sein Feuer entzündet den Brand in allen.

EuropaKonzert

Jeden Monat eine 30-cm-Schallplatte aus der Spitzenproduktion harmonia mundi für DM 14.80

Schubertiade

Der Hirt auf dem Felsen . 12 Ländler op. 171 .
Seigigkeit . Gretchen am Spinnrad . Du liebst mich nicht .
Heimliches Lieben . Im Frühling . Die Vögel .
Der Jüngling an der Quelle .
Der Musensohn

Elly Ameling, Sopran; Hans Deinzer, Klarinette;
Jörg Demus, Hammerflügel

HMS 530 696 Stereo (mono abspielbar)

Sonderpreis bis 31. Dezember 1965 14,80 DM

Auslieferung:

FONO-Schallplattengesellschaft mbH. Münster

harmonia mundi

STREIFLICHTER

Unter dieser Schlagzeile verzeichnet fono forum einige Neuheiten des internationalen Schallplattenmarkts, die vom Werk oder der Besetzung her besondere Aufmerksamkeit verdienen.

Es bieten seit kurzem an ...

... CBS eine Neuaufnahme von Händels Oratorium „Der Messias“ mit Adele Addison, Russell Oberlin, David Lloyd, William Warfield, dem Westminster Choir und den New Yorker Philharmonikern unter Leonard Bernstein (S 72 227/8).

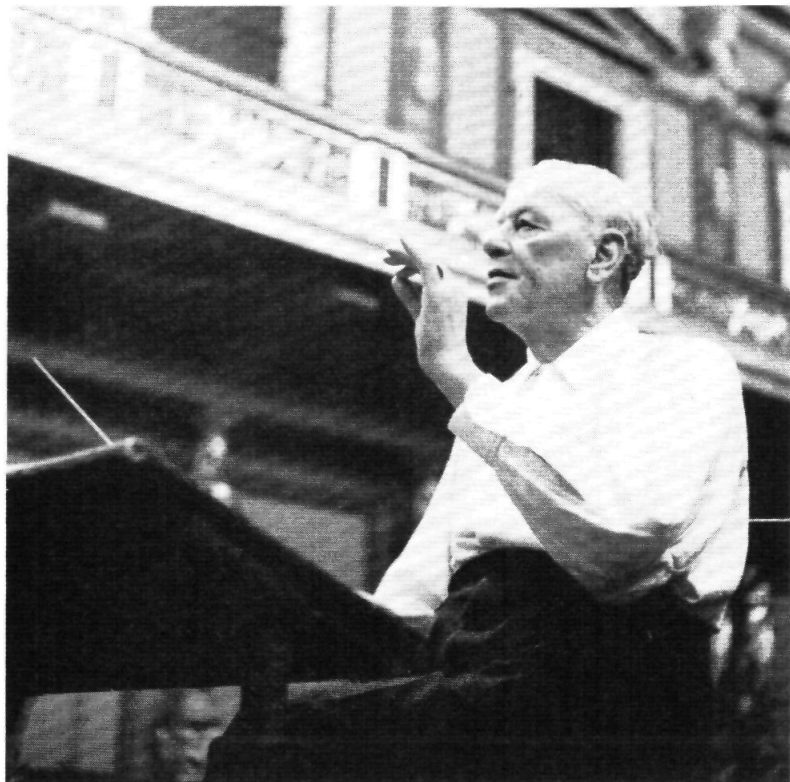
... Columbia die ersten Strawinsky-Aufnahmen Otto Klemperers; die Platte enthält die Sinfonie in drei Sätzen und die Pulcinella-Suite (SAX 2588).

... His Master's Voice die erste Stereo-Aufnahme des Oratoriums „The Dream of Gerontius“ von Edward Elgar (ASD 648/9).

... Philips Händels Oratorium „Alexander's Feast“ mit dem Oriana Concert Choir unter Alfred Deller (SAL 3519/20) sowie zwei historische Aufnahmen aus dem Jahre 1940 mit Joseph Szigeti und Béla Bartók (AL 3524/5).

... Vox den zweiten Band der Gesamtaufnahme der Klaviermusik Bachs durch Martin Galling (SVBX 5435) und das Requiem von Gabriel Fauré (STPL 512 720).

... Waverley eine Platte mit vier Orgelwerken Max Regers, den Fantasien op. 40 Nr. 1 und op. 52 Nr. 2, dem Benedictus op. 59 Nr. 9 und Introdution und Passacaglia in d-moll.



Hans Knappertsbusch

12. 3. 1888 — 25. 10. 1965

Der verzweifelte Wunsch, noch einmal in Bayreuth den „Parsifal“ des heißgeliebten Richard Wagner zu dirigieren, hatte Hans Knappertsbusch dreizehn Monate des Krankenhauses durchstehen lassen, bis der Tod am 25. Oktober den völlig Entkräfteten heimholte. Die Fahne der Musik steht auf Halbmast, zumal in München, wo der „bayerische Generalmusikdirektor auf Lebenszeit“ seit 1922 die oberste Dirigentenautorität war.

Hans Knappertsbusch, am 12. März 1888 als Fabrikantensohn in Elberfeld geboren, ragte wie ein Recke in unser, ihm fremdes Jahrhundert: ein Pultromantiker, ein Musiker der genialen Improvisation, der treue Kurwenal Wagners, Beethovens, Bruckners und Brahms'. Opernabende beherrschte er durch die Magie seiner blaublitzenden Augen: ein Generalissimus des Musiktheaters, der sich statt auf Probenarbeit auf die unerhörte Plastik seiner Auftakte und den gebieterischen Elan seiner knappen Bewegungen verließ.

München, Wien und Bayreuth bevorzugte der zur Legende gewordene „Kna“. Sein Element war der breite, detaillierte Fluß, der sich zu beklemmenden Höhepunkten steigerte. Die Schallplatte vermag nur einen Widerhall seines Musizierens zu geben; den Kna mußte man sehen. Er war Imperator, Spielmann und Grübler in einem. Der „Parsifal“, sein Lieblingswerk, gewann den Kritikerpreis. Seine majestätische Bruckner-Deutung ist festgehalten; auch seine altväterlich-behutsamen Walzer stehen im Repertoire. Sie zeugen für den Meister des genialen nachschöpferischen Augenblicks.

Karl Schumann

„ok, John, let's try ...“ — und sie probieren es immer wieder, wie dem Riesenapparat, künstlerisch und technisch, die beste Leistung abverlangt werden kann. Ein wenig dürfen wir da die Nase hineinstecken: was eine Schallplattenproduktion bedeutet; wie intensiv und gespannt Aufnahmeleiter und Dirigent, Sänger und Orchester, Künstler und Techniker zusammenarbeiten, um ein großes Werk in einer Klangform, einer medialen Eigenständigkeit entstehen zu lassen, die seinem Schöpfer nie zu Ohren gekommen ist. Erschöpft sagt Solti zum Schluß (und man spürt die echte Bescheidenheit des Großen): „Ich hoffe, daß wir etwas

Vernünftiges gemacht haben! Es schaut so aus, es schaut wirklich so aus ...“

Ferenc Fricsays „Moldau“-Probe ist seinerzeit über den Bildschirm gegangen und für viele Menschen ein Erlebnis geworden. (Fricsay: „Wenn kein Fernsehen dabei sein möchte ...“) Die Platte hat das Verdienst, die Probe als für jeden jederzeit wiederholbare akustische Dokumentation zu bewahren. Denn gewiß ist sie, diese Probe, ein faszinierendes Stück Kapellmeister-Arbeit — ein Fricsay führt vor, wieviel es an einer abgegriffenen, längst routinemäßig eingespielten und populären Tondichtung zu feilen und polieren gibt, um die Partitur

textkritisch wiederherzustellen („Sie werden sehen, was für ein Spaß dran ist!“). Das alles indessen „nicht deswegen, weil in die Noten steht“: Mit welchem Temperament („Bitte, laßt explodieren!“), mit welcher Fülle der Imagination, mit welchem Reichtum an poetischen Bildern entbindet er, was hinter den Noten steht, sind nur diese erst einmal exakt und perfekt fixiert! Aber es ist diese Platte natürlich aus einem anderen Grund teuer und unveräußerlich: Erschütternd ist, wie durch alles, was Fricsay sagt — mit Herzenshöflichkeit, mit einem genierten Lächeln von innen —, wie durch alles, was er sagt, das brennende und schmerzende Glück dessen strömt, dem noch ein Stück Leben geschenkt ist; ein Stück Leben, das so herrlich ist, wie nur der es weiß, der, wissend, vor dem Tode steht. „Das lieb' ich ja!“ — „Lassen Sie nur ein Freudmoment herein!“ — Der ad hoc, mit fast verlegenem Charme erzählte Witz vom Regenwurm. — Und irgendwo das schauernde Wort „Dunkel wird's, dunkel wird's ...“ Ferenc Fricsay — flicht die Nachwelt dem Dirigenten Kränze?

*

Am Morgen ist der Magier Kapellmeister. Der Kapellmeister, auf den es Hans Pfitzner ankommt. Der universelle Musik-Meister, der sein Handwerk beherrscht und seine künstlerische Vorstellung sachlich zu markieren weiß. Mit der Leistung, die man bei diesem Gewerbe „wissen“ muß, um sie beurteilen zu können. Aber es nützt alles nichts, kein noch so sarkastisches Wort vom abendlichen Leuchten im rosigen Schein: Den „Dirigenten“, den Stardirigenten gar, erbringt erst der Abend. Erst der Abend, mit seinem unerbittlichen „Hic Rhodos, hic salta!“ ist die stets von neuem gestellte Feuerprobe für den Mann, der Musik nicht nur weiß und in sich hat, sondern sie zu übertragen, weiterzugeben vermag. Suggestiv, mit blendender Attitüde, meinestwegen mit dem „Wunder der linken Hand“. Denn dieser designierte Imperator (beispielsweise muß er einen Frack tragen können), dieser genialisch unwittrige Mann hat nicht nur Bühne und Orchester zu dirigieren. Dirigiert, von ihm hingerissen sein will ja das ganze Publikum, den Eingang zum Werk und die Deutung durch nichts lieber und unmittelbarer findend! Genau das aber entscheidet über den Erfolg oder Starerfolg des Dirigenten. Doch auch die andere Seite, das Orchester, verlangt nicht nur (oder setzt als selbstverständlich voraus) die fundierte Wissens- und Könnerschaft des Kapellmeisters. Es muß dazukommen, wie sich dem Pultstrategen musikalischer Ausdruck schier animalisch selbstverständlich in Gestik und Zeichengebung umsetzt (ästhetisch bezeugend umsetzt); daß er aus dem eingeborenen Auftaktgefühl dirigiert, dem der Einsatz und die Einsatzmodifikation geradezu naturgesetzlich folgen müssen; daß in seinem Auge der Beschwörer sitzt, den man sich nicht bei Hertie kaufen kann. Daß er weit über Musik und Kunst hinaus ein faszinierender und eleganter Dompteur seinkann. Wir haben viele Gründe, gegen dieses Abendgenie mißtrauisch zu sein (und gerade die Schallplatte ist eine großartige Schule, Dirigentenwerk nicht aus dem abendlichen Leuchten, sondern aus der akustischen Abgezogenheit, also eigentlich und unbestechlich kennen und würdigen zu lernen) — aber es ist notwendig geworden, das Abendgenie, seit der Mensch in die Musik trat, seit Beethoven also. Und es wird seinen glorios umstrahlten Platz behaupten; weit über ein Jahrhundert ausgeübter Musik- und Theaterkultur legitimiert ihn. Fricsay: „Wir haben doch den schönsten Beruf, muß ich sagen —.“ Wenige nur haben das Zeug, große Dirigenten zu werden. Sie werden es nicht durch Schulen und Akademien — es sind Meister, die vom Himmel gefallen sind. Einigen können wir ein wenig in die Werkstatt schauen.