

7/61

ybnq/bru •• 1

Zeitschrift für die Freunde der guten Musik



SABA

Wenn Mutti Weltmeisterin ist...

Für die siebenjährige Bärbl und ihre Geschwister gibt es nichts Schöneres als einen von ihrer Mutti vorgeführten Film. Kein Wunder, wenn die Mutter, wie Christi Cranz-Borchers, Olympia-Siegerin und zwölffache Weltmeisterin ist. Ihre Privat- und Lehrfilme, die einen besonderen Schatz darstellen, vertont Christi Cranz mit dem SABAFON TK 125-4.



SABAFON TK 125-4: formschön und vollkommen

Mit dem SABAFON TK 125-4 stellt SABA ein Tonband-Gerät für Anspruchsvolle vor. Die richtungsweisende, klare Form dieses Gerätes entspricht dem modernen Empfinden für technische Schönheit; der überzeugende, sorgsam durchdachte technische Aufbau läßt langgehegte Wünsche des Tonbandfreundes wahr werden. Das SABAFON TK 125-4 stellt zwei Bandgeschwindigkeiten (4,75 und 9,5 cm/sec) zur Wahl. Bis 4 x 3 Stunden Musik und Sprache kann es durch die bandsparende Vierspur-Technik aufnehmen oder wiedergeben. Der weite Frequenzbereich (von 40 bis 15 000 Hz bei 9,5 cm/sec), die große Dynamik und die exakte Bandführung beim SABAFON TK 125-4 sorgen für höchste Klangtreue bei jeder Wiedergabe. Der niederohmige Eingang gestattet die Verwendung beliebig langer Mikrophonkabel bei der Aufnahme. Mono-Aufnahmen werden mit dem eingebauten Lautsprecher wiedergegeben; für Playback-Aufnahmen und für die Wiedergabe von Stereo-Tonbändern gibt es einen Stereo-Playback-Zusatz. Barpreis DM 575,-

Zur Aufnahme von urheberrechtlich gestützten Werken von Musik und Literatur ist die Einwilligung der Rechtsinhaber, wie z. B. GEMA, Bücherverlage, Verleger etc., sowie zum Überprüfen von Schallplatten außerdem die Einwilligung der Hersteller erforderlich.

Gutschein

An die SABA AG, V A / Schwarz AÖFafWM. SeideH Sie bitte den Iseßg-ai Farbprospekt über alle SABAFON-Tonband-Geräte an;

Nase:

Anschrift: (bitte Blockschrift)



Nachrichten

Schallplatte
Konzert
Theater

Gedenktage vom 10. Juli bis 9. August

- 10. Juli** 1835 Henri Wieniawski geb.; 1895 Carl Orff geb.; 1919 Hugo Riemann gest.
11. Juli 1937 George Gershwin gest.
12. Juli 1773 Johann Joachim Quantz gest.; 1895 Kirsten Flagstad geb.
13. Juli 1877 Karl Erb geb.; 1951 Arnold Schönberg gest.
15. Juli 1857 Carl Czerny gest.; 1930 Leopold Auer gest.
16. Juli 1859 Eugen Ysaye geb.; 1893 Hermann Erdlen geb.; 1904 Goffredo Petrassi geb.
18. Juli 1591 Jakob Gallus gest.; 1735 Johann Krieger gest.; 1821 Pauline Viardot-Garcia geb.; 1849 Hugo Riemann geb.
19. Juli 1873 Ferdinand David gest.; 1885 Hans Weisbach geb.; 1907 Günter Bialas geb.
20. Juli 1752 Johann Christoph Pepusch gest.; 1896 Rudolf Kolisch geb.
21. Juli 1920 Isaac Stern geb.;
22. Juli 1826 Julius Stockhausen geb.; 1895 Hans Rosbaud geb.
23. Juli 1757 Domenico Scarlatti gest.;
24. Juli 1686 Benedetto Marcello geb.; 1719 Arp Schnitger gest.; 1803 Adolphe Adam geb.; 1880 Ernest Bloch geb.; 1933 Max v. Schillings gest.
25. Juli 1657 Philipp Heinrich Erlebach geb.; 1739 Benedetto Marcello gest.; 1883 Alfredo Casella geb.
26. Juli 1782 John Field geb.; 1892 Philipp Jarnach geb.
27. Juli 1783 Johann Philipp Kirnberger gest.; 1867 Enrique Granados geb.; 1877 Ernst v. Dohnanyi geb.; 1912 Igor Markevitch geb.; 1924 Ferruccio Busoni gest.
28. Juli 1741 Antonio Vivaldi gest.; 1750 Johann Sebastian Bach gest.
29. Juli 1856 Robert Schumann gest.; 1887 Rudi Stephan geb.
30. Juli 1941 Hugo Becker gest.
31. Juli 1550 Jakob Gallus geb.; 1880 Franz Liszt gest.
2. August 1905 Karl Amadeus Hartmann geb.; 1921 Enrico Caruso gest.; 1945 Emil Nikolaus v. Reznicek gest.; 1945 Pietro Mascagni gest.
3. August 1800 Karl Friedrich Fasch gest.
4. August 1753 Gottfried Silbermann gest.; 1910 William Schuman geb.; 1930 Siegfried Wagner gest.
5. August 1694 Leonardo Leo geb.; 1890 Erich Kleiber geb.
6. August 1888 Heinrich Schlusnus geb.; 1904 Eduard Hanslick gest.
7. August 1913 David Popper gest.; 1900 Erich Doflein geb.
8. August 1759 Karl Heinrich Graun gest.; 1885 Emmy Leisner geb.; 1891 Adolf Busch geb.
9. August 1648 Johann Michael Bach geb.; 1914 Ferenc Fricsay geb.; 1919 Ruggiero Leoncavallo gest.

Der Dirigent Harry Hermann Spitz,

der fast zehn Jahre lang die Musikabteilung des Hamburger Funkhauses leitete, ist im Alter von 62 Jahren in Hamburg gestorben. Der in Brunn geborene Musiker kam 1929 in die Musikabteilung der Westdeutschen Rundfunkgesellschaft nach Köln. Das Dritte Reich zwang ihn zur Emigration. Nach dem Krieg übertrug ihm der Nordwestdeutsche Rundfunk die Leitung der Musikabteilung im Hamburger Funkhaus. Nach seinem Abgang als Leiter der Musikabteilung hatte er sich nur noch der Dirigententätigkeit gewidmet.

Professor Dr. Heinrich Lemacher

vollendete am 26. Juni das 70. Lebensjahr. Von 1921 bis 1926 leitete er die „Gesellschaft für Neue Musik“ in Köln und war 1927 Gründer der „Internationalen Gesellschaft für neue katholische Kirchenmusik“. Er hat vor allem Kirchenmusik für den liturgischen Gebrauch komponiert.

Künstler

Igor Strawinsky

ist eingeladen worden, seinen 80. Geburtstag im nächsten Jahr in der Sowjetunion zu verbringen. Zwei sowjetische Komponisten haben die Einladung in Los Angeles auf einem internationalen Musikfestival überbracht. Der in Rußland geborene Komponist ist seit Kriegsende amerikanischer Bürger.

Herbert von Karajan,

Direktor der Österreichischen Staatsoper, will das Historische Theater an der Wien zur Experimentierbühne der Staatsoper ausbauen. Es soll zu den Festspielen 1962 mit der Oper „Fidelio“ von Beethoven wieder eröffnet werden, die hier uraufgeführt wurde. Vorzugsweise sollen in diesem Hause jedoch Werke moderner Komponisten gespielt werden.

Die Berliner Philharmoniker

wollen in der Saison 1961/62 83 Konzerte geben. Neben dem Chefdirigenten Herbert von Karajan, der fünf Konzerte dirigiert, sind Karl Böhm, Eugen Jochum, Josef Keilberth, Rafael Kubelík, Lovro von Matačić, Karel Ancel und Colin Davis als Gäste verpflichtet. Als dirigierende Komponisten sind Paul Hindemith, Werner Egk, Wolfgang Fortner, Darius Milhaud, Carlos Chavez und Goffredo Petrassi angekündigt.

Herbert von Karajan

SINFONIEN

- BEETHOVEN Sinfonien Nr. 1-9
 BEERIOZ Symphonie fantastique op. 14
 BRAHMS
 Sinfonie Nr. 1 c-moll op. 68, Nr. 2 D-dur op. 73, Nr. 4 e-moll op. 98
 BRUCKNER Sinfonie Nr. 8 c-moll
 DVORAK Sinfonie Nr. 5 e-moll op. 95
 HAYDN Kindersinfonie
 MOZART
 Sinfonie A-dur KV 201, B-dur KV 319, D-dur KV 504, Es-dur KV 543
 SCHUBERT Sinfonie Nr. 8 h-moll
 SCHUMANN N Sinfonie Nr. 4 d-moll op. 120
 SIBELIUS
 Sinfonie Nr. 2 D-dur op. 43, Nr. 4a-moll op. 63, Nr. 5 Es-dur op. 82
 TSCHAI KOWSKY
 Sinfonie Nr. 4 f-moll op. 36, Nr. 5 e-moll op. 64, Nr. 6 h-moll op. 74

KONZERTE

Brahms (mit Richter-Haaser) • Mozart (mit Dennis Brain, Bernhard Walton) • Beethoven • Grieg • Schumann (mit Walter Gieseking)

ORCHESTERWERKE

Beethoven • Brahms • Händel • Liszt • Mozart • Mussorgsky-Ravel
 Respighi • Rossini • Sibelius • Smetana • Weber
 und Ballettmusik • Walzer • Tänze

CHORWERKE

J. S. BACH Messe h-moll
 BEETHOVEN Missa solemnis

OPERN GESAMTAUFNAHMEN

MOZART Così fan tutte • Die Hochzeit des Figaro • Die Zauberflöte
 HUMPERDINCK Hansel und Gretel
 PUCCINI Madame Butterfly
 R. STRAUSS Ariadne auf Naxos • Rosenkavalier
 VERDI Falstaff • Der Troubadour

OPERETTE GESAMTAUFNAHMEN

J. STRAUSS Die Fledermaus



IM VERTRIEB DER ELECTROLA GES.M.B.H.

Bernhard Conz, der Bielefelder Generalmusikdirektor, ist für die nächste Spielzeit als Gastdirigent von der Wiener Staatsoper verpflichtet worden.

Wieland Wagner

wird in der Kölner Oper im kommenden Frühjahr mit der kompletten „Ring“-Inszenierung beginnen und den Zyklus mit „Rheingold“ starten. Für die Partie des Wotan wurde George London gewonnen. Zwei Offenbach-Werke wird Professor Oscar Fritz Schuh für die nächste Saison auf dem Gebiet der heiteren musikalischen Muse vorbereiten.

Festspiele, Gastspiele

Das fünfte „Festival Yehudi Menuhin“

findet vom 18. bis zum 30. August in Gstaad (Schweiz) statt.

Die Sommerspiele Herrenhausen

bringen ab 26. Juli in der „Oper im Galeriegebäude“ Scarlattis opera buffa „Il Trionfo dell'Onore“ unter der Gastregie von Ernst Poettgen und der musikalischen Leitung von August Weinzinger.

Die Eutiner Sommerspiele „Oper im Schloßpark“

haben für den Spielplan 1961 die Opern „Der Freischütz“ von Weber, mit der die Sommerspiele am 8. Juli beginnen, „Ein Maskenball“ von Verdi und „Der Wildschütz“ von Lortzing gewählt. Mit der Verdi-Oper beendet Eutin am 19. August seine Festtage.

Die Internationalen Bad Mergentheimer Musikwochen 1961

bringen in Verbindung mit den Internationalen Sommerkursen der Musikalischen Jugend auf Schloß Weikersheim zwischen dem 30. Juli und 12. September drei Orchesterkonzerte unter Leitung von Heinz Dressel (Essen), Hikmet Simsek (Ankara) und Charles Mackerras (London), die Aufführung der Mozart-Oper „Così fan tutte“ unter Klaus Bembacher (Hannover) und Martin Volkmann (München) sowie Bläser- und Chorserenaden mit Kerzenbeleuchtung im Schloßhof Mergentheim. Hierbei wirkt der Internationale Chor der „Jeunesses musicales“ unter Leitung von Kurt Felger (Frankfurt/M) mit.

Schallplatte

Gerard Souzay, am Flügel begleitet von Dalton Baldwin, wird für die Deutsche Grammophon Lieder von Debussy aufnehmen.

„Historische Aufnahmen“

die neue Serie der Teldec, bringt als erste Ausgaben Beethovens Violinkonzert mit Georg Kulenkampf, Operarien mit Joseph Schmidt und Operettenarien mit Peter Anders.

Der von der Pariser Academie Charles Cros gestiftete Grand Prix du Disque

ging in diesem Jahr an folgende Aufnahmen aus dem Repertoire der Teldec: Beethoven, Septett (Wiener Oktett); Mahler, Das Lied von der Erde (Wiener Philharmoniker unter Bruno Walter, Solisten Kathleen Ferner und Julius Patzak); Beethoven, Klavierkonzerte Nr. 1, 3, 4 und 5 (Wilhelm Backhaus); Arien des 18. Jahrhunderts (Teresa Berganza); Mendelssohn-Sinfonien Nr. 4 und 5 (Bostoner Sinfonie-Orchester unter Charles Münch); Beethoven, Frühlings- und Kreuzer-Sonate (Henryk Szeryng, Violine und Artur Rubinstein, Klavier).

Schönbergs gesamtes Klavierwerk

liegt nun zum erstenmal vollständig auf der Schallplatte vor, und zwar in einer Aufnahme der Pianistin Else C. Kraus. Die Künstlerin hat diese Werkereihe noch unter des Komponisten persönlicher Leitung studiert und sie in vielen Konzerten gespielt. Ihrer Interpretation kommt somit authentische Bedeutung zu. Die Platte enthält die drei Klavierstücke op. 11, die fünf Klavierstücke op. 23, sechs kleine Klavierstücke op. 19, die Suite für Klavier op. 25 und die Klavierstücke op. 33a und b.

Verschiedenes

Ein Singspiel Joseph Haydns,

das als verloren galt, ist jetzt in der John-Herrick-Jackson-Musikbücherei der Universität Yale wiedergefunden worden. Das Stück ist unter zwei Titeln „Das abgebrannte Haus“ und „Die Feuersbrunst bekannt und wurde zwischen 1776 und 1778 in Ungarn uraufgeführt. Das Singspiel war 1935 von der Universität in Paris gekauft worden, geriet jedoch bald in Vergessenheit und galt als Fälschung. Es ähnelt den Wiener Volksstücken der damaligen Zeit, nach ihren Helden auch Hanswurst-Stücke genannt, und enthält zahlreiche gesprochene Dialoge. Die erste moderne Aufführung wird im Herbst im Stockholmer Drottningholm-Theater stattfinden.

Der 13. internationale Pianistenwettbewerb „Ferruccio Busoni“

wird vom 24. August bis 4. September in Bozen abgehalten. Zugelassen sind Pianisten jeder Nationalität, sofern sie das 15. Lebensjahr vollendet und das 32. nicht überschritten haben. Auskünfte beim Staatlichen Konservatorium „C Monteverdi“ in Bozen.

Der internationale Violinwettbewerb „Nicolò Paganini“,

an dem junge Geiger aus allen Nationen teilnehmen können, sofern sie das 35. Lebensjahr nicht überschritten haben, findet vom 3. bis 10. Oktober in Genua statt. Der erste Preis beträgt 2 Millionen Lire. Außerdem soll der Preisrichter bei der Schlußfeier die Geige Paganinis spielen. Nähere Auskünfte: Segretaria „Premio Internazionale di Violino Nicolò Paganini“, Via Pisa 56, Genua.

Opernabend mit Joan Sutherland



Lucia di Lammermoor - Ernani - Die Sizilianische Vesper - Linda di Chamounix
BLK 16165 19,—DM
SXL 2159-B Stereo 21,—DM

Joan Sutherland (I)

Artaxerxes - Samson - Norma - Die Puritaner - Semiramis - Die Nachtwandlerin - Faust
BLK 21018 19,—DM
SXL 21018-B Stereo 21,—DM

Joan Sutherland (II)

Romeo und Julia - Othello - Die Entführung aus dem Serail - La Traviata - Hamlet - Lakmé - Die Hugenotten - Rigoletto
BLK 21019 19,—DM
SXL 21019 Stereo 21*—DM



TELDEC »TELEFUNKEN-DECCA« SCHALLPLATTEN-GESELLSCHAFT MBH, HAMBURG

fono forum-Leser schrieben uns...

Bezüglich der Leserschrift des Herrn G. A. Gunter (fono forum 3/61) möchte ich mir gestatten, folgendes zu bemerken: An der Aufnahme der 4. Symphonie von Schumann unter Furtwängler stellte der Rezensent M. K. einen mangelnden hohen Frequenzbereich fest. Das hat zwar seine Berechtigung, aber nur insoweit Vergleiche in klanglich-technischer Hinsicht angestellt werden. Es liegt auf der Hand, daß Schallplatten, die durch mehrere Jahre zwischen den Entstehungszeiträumen getrennt sind, mit fortschreitender Entwicklung der Technik „Abstand“ zueinander bekommen. Wenn das akustische Erlebnis in dem Maße gut ist wie in der vorliegenden Aufnahme, so besteht kein Anlaß, sich größere Klangschröpfung zu wünschen - es sei denn, man hat ein anders geartetes Werk vor sich, bei dem realistische Steigerungen im Hinblick auf Kolorit und spezifischen Eigenklang der Instrumente angebracht sein können. Furtwängler hat seine eigenen, dunkel-gesättigten Orchesterfarben bei Schumann angewandt. Sie sind einmal romantisch-verschwommen oder auch von natürlicher Frische, aber stets stilgerecht. Ich ziehe Furtwänglers ältere Einspielung allen anderen vor. Keiner unserer heutigen Dirigenten ist in der Lage, diese Komposition so mit Leben zu erfüllen, aber auch mit Spannung. So wird der Übergang zum Finale fast unerträglich beängstigend gestaltet! Wie schade, daß man bei Schuricht mit zunehmendem Alter eine immer stärker hervortretende Sachlichkeit beobachten muß. Er wäre noch berufen, etwas Gleichartiges hervorzubringen. Aber hier werde ich gleich wieder skeptisch: Es hängt ja schließlich soviel von der Technik ab. Denn mit Furtwänglers Gestaltung hat diese Symphonie erst den ihr adäquaten Klang erhalten; der damalige Stand der Technik kam ihm in seinen Klangvorstellungen ideal entgegen. Heute dürfte dies kaum noch möglich sein, denn welcher Toningenieur oder Aufnahmeleiter wird sich in dem Umfang in den Dienst des Werkes stellen, als er auf höchste Brillanz verzichtet? Die Symphonie von Schumann

hat eben keine Aufhellung nötig, sie verliert dadurch an romantischer Wärme und auch an Durchschlagskraft. Was wir bei Furtwängler sehen, das fehlt bei Krips: Die noble tief empfundene Poesie, die abseits aller Manierismen wahrhaft beglückende Tonschönheit, ohne Zerlegung in prismatische Filigrane, die dem Werk die Verve rauben. Die formelle Geschlossenheit und der fließende Orchesterklang werden zum bleibenden Gesamteindruck. Man kennt ein ähnliches Erlebnis von Jochims Deutung der Bruckner-Symphonien.

Die Krips-Version ist für Hi-Fi-Fanatiker wahrscheinlich vorzuziehen, mir kommt sie zu „überbelichtet“ und unpersönlich. Musikalisch ist sie aus den dargelegten Gründen m. E. der Furtwängler-Fassung nicht an die Seite zu stellen. Kurt Spoden, Essen

Bravo fono forum

für die technische Aufklärung deiner Leser! Ich bin überzeugt, daß mindestens 60% der Plattenliebhaber heute auf Geräten sitzen, die sie bei richtiger Kenntnis der Sache nie gekauft hätten (die Zuschriften und Anfragen werden dies sicher bestätigen). Diese Beratung müßte sich, meiner Ansicht nach, auf Geräte erstrecken, die auch später in Verbindung mit einem guten Verstärker und Plattenspieler zu verwerten sind. Lassen wir also den technischen Mitarbeitern des fono forum das Wort, um zu sehen, was aus dem Vorhandenen (Radio-Truhe-Plattenspieler) noch zu machen ist.

Noch etwas fällt mir auf: als Plattenspieler werden uns die ausländischen bevorzugt angeboten, und die deutsche Phono-Industrie sagt gar nichts. Vielleicht sind unsere deutschen Erzeugnisse gar nicht so schlecht, wenn auch einmal geschrieben wurde, man müßte erst mit Hammer und Zange drangehen um etwas daraus zu machen... Wie wär's mit dem Weg, den die Firma Klein & Hummel eingeschlagen hat? Prüfen der Erzeugnisse!

Zum Schluß: Viele Leser möchten diese Zeitschrift in manchen Sparten noch ausführlicher haben. Ich finde, der Verstärker hat bei dem Preis seine Watzah! erreicht. Vielleicht könnte man die Schallplattenkritik gesondert als Büchlein herausgeben, alle zwei bis drei Monate?

Wie gesagt, dies fiel mir auf. Im übrigen, liebe Plattenfreunde, zu jeder guten Anlage gehört das fono forum! (Nein, nein, beleiße keine Werbung, sondern nur meine ehrliche Meinung!) Ich möchte es jedenfalls nicht mehr missen.

Karl-Heinz Fahrenholz,
Hann.-Münden, Altmünden 40

Unser Titelfoto 7/61



Herbert von Karajan nimmt heute unter den prominenten Dirigenten von Weltrang unbestritten die erste Stelle ein. Der Chefdirigent der Berliner Philharmoniker, der musikalische Leiter der Wiener Staatsoper, der umjubelte Gast auf allen bedeutenden Konzertpodien steht auf dem Höhepunkt seines Ruhms. Die Schallplatte hat viele seiner glänzenden Interpretationen festgehalten.

Aus dem Inhalt

Hans Otto Spingel	
Schlager im fono forum	5
Hans Heinsheimer	
Das Bostoner	
Symphonie-Orchester	6
Joachim Matzner	
Das Phänomen Toscanini	10
Pavel Eckstein	
Streiflichter vom	
Prager Frühling	12
Horst Kogeler	
Joan Sutherland	14
Schallplatten-Rezensionen	15-26
Sinfonische Musik -	
Klaviermusik - Kammermusik -	
Alte Musik - Geistliche Musik -	
Oper - Das Klavierwerk	
Jazz - Wort	
Egon Wolff	
Helga Pilarczyk	27
Wolf-Eberhard v. Lewinski	
Der neue Henze	28
(Schwetzinger Festspiele)	
Wolfram Schwingner	
Hermann Abendroth	29
Gottfried Schweizer	
Von Strauß bis Borodin	30
(Wiesbadener Maifestspiele)	
Wolf-Eberhard v. Lewinski	
Künstlerische Kontraste	31
1. Zagreber Musikbiennale	
Friedrich Herzfeld	
Das Schlagzeug (2. Teil)	32
Hans-Jürgen Usko	
Vom leichten Mädchen, das	
eine Dame werden sollte	34
(1. Deutsche Schlagerfestspiele)	
Joachim-Ernst Berendt	
Festivals - so und anders	35
(Essener und Berliner Jazztage)	
Ernst Pfau	
Ein Tonbandgerät für	
musikalische Feinschmecker	37
Horst H. Lange	
Für den Jazzcollector	39
(7. Folge)	



fono forum • Zeitschrift für die Freunde der guten Musik • Erscheint einmal monatlich in der Bielefelder Verlagsanstalt KG, Bielefeld • Hamburg • Herausgeber: Dr. Walter Facius • Redaktion: Vera Scharwenka, Hans Otto Spingel, beide Hamburg 11, Höher Weg 4, Tel. 342526 • Gestaltung: Werner Schläpke • Anzeigen: Helm Hartmann, Hamburg 11, Höher Weg 4, Tel. 342526 • Vertrieb: Bielefeld, Schillerplatz 20 (Telegraph-Adresse Bvau Bielefeld, Tel. 64111 und 66797, Fernschreiber 0932888) • Herstellung E. Gundlach KG, Bielefeld • Bezug im Abonnement oder einzeln in jeder Buch- und Musikalienhandlung, Schallplattenhandlung und vom Verlag oder im Postabonnement • Bei Nichtlieferung ohne Manifest wird keine Haftung übernommen; Nachdruck ist nur mit Zustimmung des Verlages gestattet • Zur Zeit ist Anzeigenpreisliste Nr. 5 vom 1. 5.1959 gültig.

Die Mitarbeiter dieses Heftes sind: Walter Abendroth • Joachim-Ernst Berendt • Werner Bollert • To. Burg • Pavel Eckstein • Walter Gluth • Karl Grebe-Karl Grimmering • Hans Heinsheimer • Everett Helm • Friedrich Herzfeld • Manfred Kahlweit • Horst Kogeler • Hans Koeltzsch • Horst H. Lange • Wolf-Eberhard v. Lewinski • Heinrich Lindlar • Joachim Matzner • Ernst Pfau • Gottfried Schweizer • Karl Schumann • Wolfram Schwingner • Helmut Seiffert • Heinrich Sievers • Hans Otto Spingel • Gustav-Adolf Trumpff • Hans-Jürgen Usko • Kurt Westphal • Helmut Wirth • Egon Wolff • Hans-Christoph Worbs. Fotografen: Erich Auerbach (Titelbild) • Deutsche Grammophon, Bildarchiv (S. 4) • Museo Teatrale alla Scala (S. 11) • Teldec-Bildarchiv (S. 14) • Rosemarie Clausen (S. 27) • Schott Bildarchiv (S. 28 und S. 31) • Ulfstein Bildarchiv (S. 29) • FotoHarth (S. 30) • Hanns E. Haehl (S. 35) • Rolf Amborn (S. 36) • Ernst Pfau (S. 37, 38)

Schlager im fono forum?

H.O.Sp. Keine Angst, verehrte Leser, wir haben die Grenzen der Gebiete, über die wir die Schallplatten- und Musikfreunde unterrichten wollen, scharf abgesteckt. Aber auch die leichte Muse, in diesem Fall der Schlager, setzt sich aus Tönen und Harmonien zusammen. Er hat ein riesengroßes Publikum, seine Existenz ist nicht zu übersehen und zu überhören. Wenn er schon nichts Gutes stiftet, so kann er doch den Geschmack eines nach Millionen zählenden Hörerkreises in anständige Bahnen lenken.

Man gestatte uns, einmal anlässlich eines Ereignisses, das sich „Deutsches Schlager-Festival“ betitelt, zu diesem Unternehmen Stellung zu nehmen. Nicht genug, daß wir diese Seite einer Sparte widmen, der sich genügend andere Publikationen ausführlich und eingehend annehmen: Wir haben Hans-Jürgen Usko gebeten, auf Seite 34 dieses Heftes unseren Lesern seine Gefühle nach dem Besuch des diesjährigen Schlager-Festivals in Baden-Baden zu schildern. Wie er es getan hat - darüber kann man herzlich lachen. Alles andere an der Geschichte ist ein einziger Jammer.

Wie reimt sich das zusammen: Schlager und Schlager-Festival? Überhaupt nicht. Ein „Schlager“ - das ist etwas, das seinen Erfolg schon gemacht hat, dasschon zu einem Begriff geworden ist. Im Anfang ist es nur ein kleines Lied, das sich die Gunst der Hörer noch erringen will. Nicht kommerzielle Geschäftigkeit gibt den Anstoß zum plötzlichen großen Erfolg. Zuerst einmal ist da das Aufeinandertreffen des Fühlens der Hörer mit dem, was der Texter und der Musiker in einem glückhaften Moment angesprochen haben, unterstützt durch einen ausgezeichneten Interpreten. Erst wenn diese Faktoren zusammenwirken, kann die gezielte Propaganda der kommerziellen Werbung das Ihre dazu tun, den „Schlager“ zu machen, ihn zu fördern. Aber meistens ist das dann schon nicht mehr so wichtig.

Nun muß man zugeben, daß die Bedeutung des Wortes „Schlager“ im Wandel der Zeiten einigen Änderungen unterlegen gewesen ist. Heute rangiert darunter alles, was zur Verflüchtigung des musikalischen Lieschen Müller, der Teenager und der Twens gebraucht und von dieser Masse verbraucht wird. Unter der Flagge des Schlagers segelt heute alles, was auch nur irgendwie in diesen Sektor der leichten, spannenden Unterhaltung hineinpaßt. Was früher ein Schlager war, heißt heute „Hit“.

So ändern sich die Zeiten. Und das nicht nur in den Begriffen!

Das vom Konsumenten zur Aufmunterung benötigte Kontingent an Musik ist so rapide angestiegen, daß Komponisten, Texter, Arrangeure goldenen Zeiten entgegengegangen sind.

Nun heißt es oft, die Qualität eines Stückes drücke sich in den Verkaufszahlen aus. Schlicht und einfach behauptet man, Lieschen Müller habe soundsovieltausendmal diese Platte gekauft, also müsse sie gut sein. Ein ziemlich primitives Argument.

Wir glauben nicht, daß der Hang des Hörers zum schlechten Niveau so groß und unbezwinglich ist, als daß er in den letzten Jahren der Produktion den unaufhaltsamen Niedergang diktiert hätte. Seine Bescheidenheit, die sich im Genügen am schlechten Standard kundtut, ist ihm konsequent aufgezwungen worden.

Wir glauben auf der anderen Seite auch nicht an die Fähigkeit der Hörermasse, das Gute und Beste zu erkennen, zu differenzieren und ihm seinen Platz an der Spitze zu geben.

Wir glauben viel eher, daß das Publikum der Musik- und Schallplattenfreunde eine amorphe Masse ist, die sich leiten und kneten läßt, ja, die man oft sogar mit Nachdruck auf Qualität hinweisen muß, damit sie sie erkennt. Diese pädagogische Chance hat sich die Industrie auf dem Sektor der Unterhaltungsmusik entgehen lassen.

Es wäre wirklich interessant zu wissen, was sich so ein deutscher Schlagerproduzent bei seinem Tun und Lassen denkt. Wenn man die klingenden, zum größten Teil entsetzlich dürrtigen und verlogenen Resultate hört, kann man nicht umhin, nachdenklich zu werden. Um es zu präzisieren: Sicher ist so ein Liedchen nur eine Seifenblase ohne tiefere Bedeutung. Die oben angeführte „pädagogische Chance“, die Qualität zu steigern - oder um es bescheiden auszudrücken, sie zumindest nicht ins Bodenlose absinken zu lassen - bezieht sich denn auch keineswegs darauf, tiefgründige und gedankenschwere Texte, kunstvolle und kompliziert gebaute Musik zu schreiben. Auch diese Dinge stünden dem „Schlager“ im Wege. Er soll ganz einfach besser sein, einen substantielleren Text haben, gekonnter komponiert sein und - besser interpretiert werden.

Das hinwiederum ist ein Kapitel für sich. Was da in Deutschland auf den Podien und in den Plattenstudios mit mehr gefälligem Äußerem als mit stimmlicher Qualifikation die öden Erzeugnisse der Diktatoren der Branche in ebenso langweiligen Vortrag umsetzt, genügt in vielen Fällen nicht den geringsten Ansprüchen.

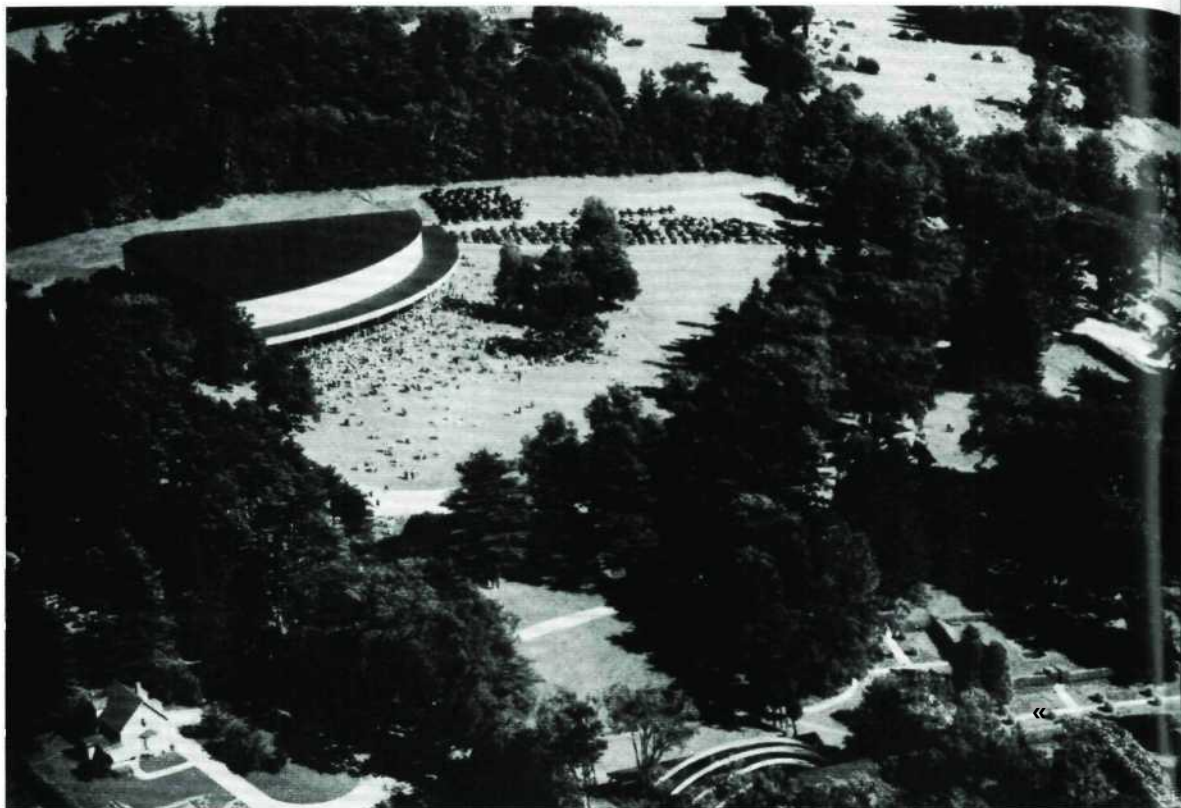
Mehr als andere Musik lebt diese vom Interpretieren, und ein gerüttelt Maß an Können muß er aufbringen, damit der Erfolg eintritt, der das bis dahin unbekannte Liedchen zum Schlager hochkatapultiert.

Unser Jammer über die Produktionen unserer Landsleute und deren Interpreten stützt sich beileibe nicht auf Vorurteil, sondern auf präzise zu messende Vergleiche. Unsere Nachbarn aus Frankreich, die Konkurrenten aus der Neuen Welt sind uns da nicht nur um Nasenlängen voraus, sondern haben uns glatt überrundet. Was Text, Musik, Arrangement und Interpretation angeht, kann man da nur beschämt den Kopf senken. Bei denen ist das maßgeschneidert, die Pointen treffen ins Schwarze, die Interpreten sind erstarrte Köpfe. Natürlich gibt es auch da Versager, aber das allgemeine Niveau ist dem unseren turmhoch überlegen. Ein besonders gut gelungenes Stück spielt sich dort durch seine Vorzüge von allein an die Spitze zum Schlager, bei uns soll ein künstlich organisiertes Schlager-Festival die - untaugliche - Blutzufuhr besorgen.

So geht das nicht, und man wird dem Übel nur abhelfen können, wenn man die Wurzeln ausrottet, die gefährliche Laxheit, die es sich so wunderbar leicht macht, „Die Leute werden das schon fressen, wie sie alles fressen.“ Falsch, sie fressen das, was man ihnen vorsetzt; also gibt ihnen Besseres, dann werden sie das Schlechte ablehnen.

Das aber wird von allen Beteiligten ungleich mehr verlangen, als sie jetzt gewohnt sind zu leisten. Jedoch erst dann wird ein „Deutsches Schlager-Festival“ seinen Grund und seinen Sinn haben. Erst dann wird es nicht in eine so beschämende Demonstration von Talentlosigkeit ausarten.

Mit dieser, unserer Meinung nach gerechtfertigten, ausführlichen Stellungnahme sei dem Thema „Schlager“ im fono forum ein für allemal Genüge getan.



Ungewöhnlich ist seine Geschichte, glänzend die Reihe seiner Dirigenten, die es zu einer der hervorragendsten Vereinigungen Amerikas erzog, beispielhaft sein Mäzenatentum:

DAS BOSTONER

simphonieorchester

Drei große Dirigenten des Orchesters:
von links nach rechts: Pierre Monteux, Serge Koussevitzky, Charles Münch

von Hans Heinsheimer



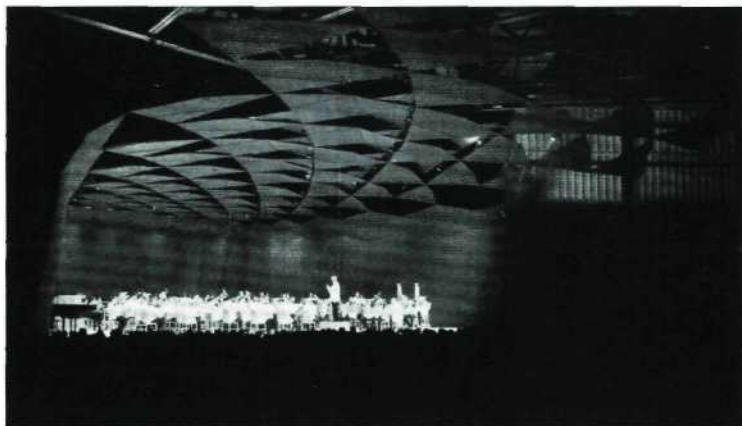
Unter den weltberühmten Symphonieorchestern Amerikas — in New York, Philadelphia, Cleveland, Chicago sind die anderen — war immer das Bostoner das bemerkenswerteste. Ob es in der Klangschönheit, in der Präzision des Zusammenspiels, in der Eleganz oder Tonfülle, ob es also rein musikalisch den andern Spitzenorchestern des Landes überlegen ist, ist eine akademische Frage: die Beantwortung hängt bei dem gleichwertigen hohen Standard dieser Orchester vom Geschmack oder der augenblicklichen Stimmung des Hörers ab, wird natürlich auch vom jeweiligen Dirigenten beeinflusst und, für den Schallplattenhörer, von den technischen Einzelheiten der Aufnahme und Wiedergabe. Aber wenn wir uns nicht auf einen solchen, meist doch mit einem Remis endigenden Wettstreit einlassen, sondern außer der Geschichte des Orchesters vor allem seine Funktion im musikalischen Organismus der Vereinigten Staaten, seine — wenn der Ausdruck gestattet ist — Lebenskurve betrachten, nimmt Boston eine ganz besondere, ja einzigartige Position ein. Vielleicht ist es kein Zufall, daß schon die Geschichte dieses Orchesters so ganz verschieden von der der anderen Vereinigungen



Tanglewood, Massachusetts, Hier finden die sommerlicher, Konzerte des Bostoner Symphonieorchesters statt

1881 gegründet in St. Louis wurden früher ins Leben gerufen) hat etwas Besonderes, etwa Aristokratisches an sich, etwas, das eben an europäische Vorbilder erinnert, wo Orchester unter prinzlicher oder königlicher Patronanz gegründet oder zumindest vom Senat einer Stadt organisiert und subventioniert wurden. Das Bostoner Orchester ist wohl das einzige Amerikas, das von einem einzelnen reichen Mann, nicht wie das sonst hier in der Demokratie üblich ist, von einer Gruppe von Bürgern, von einer Organisation von „patrons“ ins Leben gerufen wurde. Dieser Ludwig II. von Massachusetts war ein reicher amerikanischer Bankier namens Henry Lee Higginson, der buchstäblich auf eigene Faust und Verantwortung das Orchester gründete, die Spieler engagierte, die

dungen mit der Gewalt des Staates einzugreifen, und trat von der Leitung des Orchesters zurück. Ein Direktorium nahm die Zügel in die Hand. Als neuer Leiter wurde der Komponist und Dirigent Henri Rabaud aus Paris geholt. Damit begann die zweite, die französische Periode des Orchesters, die noch heute in der Person des augenblicklichen Chefdirigenten Charles Münch fortgesetzt wird. Nach Rabaud kam der wundervolle Pierre Monteux, der im Jahre 1924 seinen Abschied nahm. Kein Abschied für immer, beileibe nicht: der nun 85jährige kommt immer wieder als geliebter und geehrter Gastdirigent nach Boston zurück. Als Monteux seinen Abschied nahm, kam ein anderer Pariser nach Boston: der Russe Serge Koussevitzky, der im Jahre 1920 Rußland



Chactes Münch dirigiert sein Orchester anlässlich des Berkshire-Festivals in Tanglewood

in Amerika ist. Unter allen amerikanischen Städten ist Boston, eine Stadt von ungefähr 800 000 Einwohnern, unzweifelhaft der Ort, in dem man am wenigsten das Gefühl hat, in einer typisch amerikanischen Stadt zu sein. Boston ist wohl die einzige Großstadt Amerikas, in der es keine 5th Avenue oder 21. Street gibt, in der jede Straße und jeder Platz nicht eine Nummer, sondern einen oft sehr farbenreichen und historisch bedeutsamen Namen trägt. Boston ist auch nicht in der typisch amerikanischen Quadratur von parallel geführten Straßen und Avenues gebaut — sie ist ein hügeliges Gewinkel von Straßen und Gassen, hat schöne Parks inmitten der Stadt und die altmodischen delikaten Restaurants, die Geschäfte und die Viertel, in denen die alteingesessene Aristokratie in eleganten Häusern mit Erker und schönfarbigen Fenstern wohnt, sind ganz verschieden von dem, was man in anderen amerikanischen Städten zu sehen gewohnt ist. Auch Symphony Hall, das berühmte Haus, in dem das Orchester seine Konzerte gibt, ist wohl das unamerikanischste Konzertgebäude, das ich hier im Lande kenne. Mit seiner großen Orgel, dem altmodisch bequemen Gestühl, den Foyers mit alten Bildern und Skulpturen, dem geräumigen, geschmackvoll möblierten Künstlerzimmer, der ganzen Atmosphäre und sogar dem Publikum nach, könnte es durchaus in irgendeiner kultivierten Stadt Europas stehen.

Und so gibt es auch kein anderes amerikanisches Orchester, dessen Geschichte so konservativ, so wenig vom Gedränge und Geschrei des Tages beeinflusst ist. Schon seine Gründung im Jahre 1881 (es ist damit das zweitälteste Orchester Amerikas; nur das seit 1842 bestehende New Yorker und das ebenfalls

Dirigenten verpflichtete und das Ganze, ohne je die Stadt oder seine Freunde um die geringste Hilfe zu bitten, beinahe 40 Jahre lang bis zum letzten Heller aus eigener Tasche finanzierte. Als er im Jahre 1919 im Alter von 85 Jahren das Zeitliche segnete, hatte er im Durchschnitt 50000 Dollar im Jahr — im ganzen also nicht weniger als 2 Millionen gute Vorkriegsdollars — für sein Hobby geopfert!

Während der Ägide dieses unglaublichen Menschen wurde das Bostoner Orchester hauptsächlich von deutschen Dirigenten geleitet. Georg Henschel, Wilhelm Gericke, Emil Paur, Max Fiedler und für eine kurze Saison, nicht lange genug, um den Stempel seiner großen Persönlichkeit zurückzulassen, Arthur Nikisch (1889 — 1890), 1906 kam Karl Muck von der Berliner Staatsoper. Mit seiner Ernennung wurde zum erstenmal ein Mann nach Boston geholt, der dem Orchester den Glanz und die Größe brachte, die es niemals wieder verlieren sollte. Noch heute wird sein Name mit Verehrung genannt, und die dunklen Ereignisse, die seinem Wirken in Boston im ersten Weltkrieg ein jähes Ende bereiteten, sind vergessen. Muck war ein Freund Wilhelm II. Er machte aus seinem Nationalismus kein Hehl. Trotz der Intervention des großen Mister Higginson wurde er im März 1918 eines Morgens in Haft genommen und bis zum Ende des Krieges interniert.

Mit Mucks Abtreten (er ging nach dem Kriege nach Deutschland zurück, kam nie wieder nach Amerika und starb 1940 in Stuttgart) trat eine tiefgehende Veränderung im Charakter des Orchesters ein. Mister Higginson war tief verletzt, daß man es gewagt hatte, in seine autoritären musikalischen Entschei-

verlassen und sich nach kurzen Aufenthalten in Berlin und Rom in Paris angesiedelt hatte. 25 Jahre lang sollte er in Boston als unumstrittener musikalischer Zar schalten und walten.

Die französische Tradition ist heute ein offensichtlicher Wesensteil des Bostoner Orchesters. Die typisch französische Klangfarbe der Holzbläser bezeugt das. Aus den Namen vieler Musiker kann man sie heraus hören. Und französisch ist die Umgangs-, die Probensprache des Orchesters geworden und geblieben.

Das Denkmal, das sich Koussevitzky in den 25 Jahren seines Bostoner Regimes gesetzt hat, ist eines der wenigen dauerhaften Monumente eines Dirigenten. Meist ist dessen Nachruhm kurzlebig. Sogar heute, in der Welt der Schallplatte, bleibt meist nicht allzuviel lebendig erhalten — mit der Ausstrahlung der Persönlichkeit ist vieles für immer verblaßt, was im Klang auch der vollkommensten Platte niemals wieder ganz einzufangen, wieder zu erleben ist. Das Monument, das sich Koussevitzky gesetzt hat, ist nicht allein das eines Dirigenten. Aus haltbarerem, unvergänglicherem Material gegossen, ist es ein lebendiger Teil der Musikgeschichte Amerikas geworden.

Ich glaube kaum, daß es ein anderes Beispiel gibt, in dem ein einzelner Dirigent derartig großzügige, konstruktive Ideen nicht nur zu seinen Lebzeiten brillant gefaßt und in die Tat umgesetzt hat, sondern auch erfolgreich dafür gesorgt hat, daß dieses Erbe auch nach seinem Tode getreu verwaltet wurde. Beginnen wir 1930. In diesem Jahre, im sechsten von Koussevitzkys Amtsführung, feierte das Orchester sein 50jähriges Jubiläum. Statt Blumen, Bällen, Oratorien oder



Die „Symphony Hau“, der Bostoner Konzertsaal des Orchesters

Beethoven-Zyklen schlug Koussevitzky den überraschten Direktoren vor, etwas zu tun, was es in der Geschichte amerikanischer Orchester bis dahin nicht gegeben hatte: um sich zu ehren, sollte das Orchester neue Werke in Auftrag geben und diese während der Jubiläums-Saison aufführen. Das klingt heute im Zeitalter der Kompositionsaufträge nicht ungewöhnlich. Damals war es bahnbrechend, besonders in Amerika. Das Ganze war aufs großzügigste geplant. Die Resultate waren entsprechend. Igor Strawinsky schrieb aus diesem Anlaß seine „Psalm-Sinfonie“ (sie ist dem Heben Gott und dem Bostoner Orchester gewidmet!). Honegger komponierte seine Erste Sinfonie, Hindemith die Musik für Streicher und Bläser, Prokofieff seine Vierte Sinfonie, Ravel sein Klavierkonzert. Sibelius nahm einen Auftrag an: es sollte seine Achte Sinfonie werden, die er allerdings niemals beendete.

Die wichtigsten Aufträge aber wurden an amerikanische Komponisten vergeben. Aaron Copland, damals 30jährig, schrieb ein Orchesterwerk für die Bostoner — es war das erstmal, daß ein amerikanisches Orchester seiner Musik und der anderer junger amerikanischer Komponisten Aufmerksamkeit schenkte. Amerikanische Musik hatte in jenen Jahren nur selten einen Platz auf den Programmen der großen Stardirigenten. Die meisten der jungen Komponisten gingen nach Europa um Musik zu studieren, und wurden in ihrer Heimat nur gelegentlich in speziellen

Konzerten moderner Musik gehört. Deshalb waren diese Aufträge so wichtig. Koussevitzky begnügte sich nicht damit, das nur im Jubiläumsjahr auszuprobieren und dann wieder einschlafen zu lassen. Jahrein, jahraus spielte er Werke zeitgenössischer amerikanischer Komponisten, in vielen Fällen Uraufführungen, die er so lange zu wiederholen pflegte, bis das Publikum mitzugehen begann. Mehr amerikanische Kompositionen haben ihre Feuertaufe in jenen Jahren in Boston erhalten als irgendwo anders.

Nach kurzer Zeit nahmen dann andere Dirigenten die Werke auf, begannen Uraufführungen zu riskieren, wurde durch die hartnäckige Initiative Koussevitzkys ein ganzes Repertoire amerikanischer Orchestermusik ins Leben gerufen, gespielt, verlegt, auf Schallplatten aufgenommen.

Und das war nur ein Beginn. Denn als im Jahre 1942 seine Frau, Natalie Koussevitzky, starb, errichtete der Dirigent ihrem Gedächtnis eine Stiftung, die „Koussevitzky-Foundation“, die alljährlich Aufträge an Komponisten vergab. Das erste unter diesen Auspizien geschriebene und aufgeführte Werk war Benjamin Britten's Oper „Peter Grimes“. Im selben Jahr vergab die Stiftung Kompositionsaufträge an Bohuslav Martinu und Samuel Barber. Im nächsten Jahr, 1943, suchte Koussevitzky den todkranken Bela Bartok in einem New Yorker Krankenhaus auf, um ihm mitzuteilen, daß das Direktorium der Stiftung sich entschlossen habe,

ihm einen Auftrag für ein Orchesterwerk zu geben. Ich erlaube mir, AUS meinem Buch „Menagerie in Fis-dur“ (erschienen im Bärenreiterverlag, Kassel) zu zitieren:

„Im Sommer 1943 ereignete sich im „Doctors Hospital“ in New York etwas so Sonderbare und Geheimnisvolles, daß man an ein ähnliches Ereignis erinnert wurde, das sich 152 Jahre früher ebenfalls in einem Krankenzimmer abgespielt hatte: das plötzliche Erscheinen eines ‚geheimnisvollen Fremden‘, der gekommen war, um beim sterbenden Mozart ein ‚Requiem‘ zu bestellen. Diesmal, im modernen New York, war der Bote kein (geheimnisvoller Fremder); er war ein eleganter, gut gekleideter Mann mit sehr aimokratischen Manieren. Er hieß Serge Koussevitzky.

Der Besuch war für den kranken Komponisten eine ganz unerwartete Überraschung. Koussevitzky war einer der Dingen, die noch nie ein größeres Werk von Bartok aufgeführt hatten. Ich glaube, die beiden Männer waren einander nie zuvor begegnet. Der Dirigent war allein. Er nahm einen Stuhl, rückte ihn nahe an das Bett und be-

Arthur Nikisch



Edward Lee Higginson

gann sein Kommen zu erklären. Er bot Bartok einen Auftrag der Koussevitzky-Stiftung an — einen Auftrag, mit dem ein Honorar von 1000 Dollar und die Garantie einer Uraufführung durch das Boston Symphony Orchestra verbunden war. Es stand dem Komponisten völlig frei, zu schreiben, was er wollte. Die einzige Bedingung war: das Werk mußte dem Gedächtnis von Frau Natalie Koussevitzky gewidmet werden. Es war also doch ein Auftrag für ein „Requiem“! Koussevitzky erzählte mir später selbst die Einzelheiten des Gesprächs und schien noch in der Erinnerung daran aufrichtig gerührt. Bartok, dem natürlich das persönliche Erscheinen des Dirigenten einen tiefen Eindruck machte, lehnte den Auftrag ab. Er „wollte kein Geld annehmen für ein Werk, das er vielleicht niemals mehr komponieren könnte. Der Dirigent war auf diesen Einwand vorbereitet. Koussevitzky erklärte dem zögernden Komponisten, daß er an die Entscheidung des Direktoriums gebunden sei. Ein Auftrag, der einmal beschlossen sei, könne nicht mehr zurückgezogen werden. Das Geld werde erhalten, ohne Rücksicht darauf, ob er das Stück schreiben wolle oder nicht. Dies waren die Bedingungen des Stiftungsvertrages. Er habe bereits im Auftrage des Direktoriums einen Scheck über 500 Dollar bei sich, den er bei Bartok zurücklassen müsse, zugleich mit einem offiziellen Schreiben, in dem die Auftragsbedingungen enthalten seien. Bartok erwiderte nichts. Er begann plötzlich

von anderen Dingen zu erzählen. Er bat den Dirigenten geradezu dringend, noch zu bleiben. Die beiden Männer sprachen lange zusammen, zumeist Bartók, als ob er auf eine Gelegenheit gewartet hatte, über alles, was ihn so tief bedrückte, zu reden. Er sprach über sehr viele Dinge und schien plötzlich von einem neuen, wahrhaft rührenden Lebensgefühl erfüllt zu sein.

Die erfahrenen Spezialärzte, die Bartók während der Krankheit, der er zwei Jahre später erlag, behandelten, werden zweifellos logischere Erklärungen für die unglaubliche Besserung beibringen können, die fast unmittelbar nach Koussevitzkys Besuch in Barröks Befinden einsetzte. Wir wissen nur, daß sie seinen Zustand bald schon so gut fanden, daß er aus dem Spital entlassen werden konnte. Er ging weg von New York, nach Asheville in North-Carolina. Dort fand er in einem Vorort eine ruhige Wohnung, in der weder Verkehrslichter noch Radioapparate die absolute Konzentration störten, nach der er strebte.

mehr Amerikaner, darunter William Schuman, Roy Harris, Randali Thompsen, Roger Sessions. Nach dem Tode Koussevitzkys wurde die Stiftung der Kongreßbibliothek in Washington angegliedert. Der Katalog umfaßt heute nicht weniger als 80 Werke von 70 verschiedenen Komponisten aus der ganzen Welt.

Unter seinem neuen Leiter Charles Münch führt das Bostoner Orchester die Tradition weiter. Anlässlich seines 75. Geburtstages im Jahre 1955 hat es wiederum, genau wie es Koussevitzky 25 Jahre früher getan hatte, in großzügiger Weise Kompositionsaufträge erteilt. Viele der aus diesem Anlaß geschriebenen Werke sind bereits aufgeführt worden, darunter Stücke von Gottfried von Einem und Francis Poulenc (dessen „Gloria“ der „Schlager“ der gegenwärtigen Saison wurde und vom Bostoner Orchester auch auf seiner alljährlichen Tournee und in einem der 10 Abonnementskonzerte gespielt wurde, die das Orchester in jedem Jahr in New York gibt). Andere werden noch immer — nach bald 6

wand und die beiden Seitenwände der Halle sind offen — nur an der Spitze des Dreiecks, dort wo die Bühne ist, schließt das Gebäude eine feste Wand ab. So strömt die Luft der Wälder und Wiesen herein und die Musik heraus — und da es weit bis zur nächsten Autostraße und zu den großen Parkplätzen ist, genießt man die Musik auf der Wiese, mit dem Blick in die Sterne, den kühlen Wind, der über die Berge streicht, im Gesicht und nur mit dem Kontrapunkt des gelegentlichen Schreies eines Nachtvogels oder des Zirpens einer Grille, ungestört und intensiv. Oft kommen zu den 6000 Menschen, die die Halle füllen, 10000 weitere, die auf der Wiese zerstreut sind und gebannt zuhören.

Hier spielen die Mitglieder des Bostoner Orchesters zwei Monate lang, im Juli und August. Sie geben zudem Unterricht in ihren verschiedenen Instrumenten. Hier gibt es ein Opern-Studio, in dem immer neue oder unbekannte alte Werke zu hören sind, hier gibt es Dirigentenkurse, Kurse für Chor-

Serge Koussevitzky



Charles Münch

Arthur Fiedler



Karl Muck



Pierre Monteux

Seine Briefe wichen in merkwürdiger Weise von der Nüchternheit ab, die wir sonst an ihm gewohnt waren; sie atmeten beinahe eine gehobene Stimmung aus. Er pflegte kurze Berichte über seinen Gesundheitszustand beizulegen, Bezeichnungen der Temperatorkurven, die er mit ironischen, aber keineswegs pessimistischen Bemerkungen begleitete. Weit wichtiger war, daß er um Notenpapier bat — um gewaltige Mengen. Dann schrieb er plötzlich, er hätte den größten Teil eines neuen Werkes vollendet, das er für Serge Koussevitzky komponierte. Er sandte die Partitur zum Kopieren. Dann kam ein zweites und schließlich ein drittes Paket. Es war das „Konzert für Orchester“. Er kam nicht rechtzeitig aus Asheville zurück, um noch im Dezember 1944 bei der mit stürmischem Beifall begrüßten Uraufführung in Boston zugegen sein zu können. Aber er konnte den unmittelbaren Erfolg des neuen Werkes beobachten, und als das Werk in New York gespielt wurde, konnte er dabei sein und viele seiner vornehmen, ernsthaften und zutiefst ergreifenden Verbeugungen machen."

Bis zu seinem Tode im Jahre 1951 gab Koussevitzky durch diese Stiftung eine höchst eindrucksvolle Zahl von Werken in Auftrag: wir denken an Darius Milhaud, Oliver Messiaen, den Brasilianer Heitor Villa-Lobos, Mahipiero, Arnold Schönberg („Ein Überlebender aus Warschau“, 1947), Luigi Dallapiccola, Jaques Ibert — und mehr und

Jahren — mit Engelsgeduld erwartet und es ist wiederum typisch für die freundliche Mentalität dieses Orchesters und dieser Stadt, daß man nach 6 Jahren noch immer bereit ist zu warten. Am Ende wird's schon recht sein und man wird auf diese Weise bestimmt etwas besseres bekommen, als wenn man mit Terminfristen und Konventionalstrafen hinter dem Schreibtisch des Komponisten steht.

Ich nannte vorhin die Uraufführung der Oper „Peter Gimes“ von Benjamin Britten als das erste von der Koussevitzky-Stiftung 1942 in Auftrag gegebene Werk. Ich komme darauf zurück, weil uns das wieder zu einem anderen, nicht weniger bemerkenswerten Kapitel der Bostoner Geschichte führt. Die Uraufführung dieser Oper fand nämlich in Tanglewood statt, dem inzwischen weltberühmt gewordenen Sommersitz des Bostoner Orchesters, dem Salzberg Amerikas. Tanglewood ist ein riesiger Naturpark inmitten der schönsten Berge, Täler, Wälder und Seen des amerikanischen Ostens, der Berkshires. Dort hat Koussevitzky mit dem Blick über Hügel- und Bergketten eine moderne Konzerthalle gebaut, ein Operntheater, eine Musikschule und zahlreiche Pavillons für Kammermusik und Unterricht. Seit 1936 organisiert man dort ein Sommer-Musikfest, das immer größere Ausmaße angenommen hat. Die Konzerthalle auf der Kuppe des Hügels ist ein dreieckiger Holzbau mit flachem Dach und mit Sitzen für 6000 Besucher. Die Rück-

leiter und Meisterklassen für Komposition, für die meistens europäische Komponisten — in diesem Sommer u. a. Wolfgang Fortner — herübergeholt werden.

Mit einer Saison von Oktober bis April, mit Tourneen und den regelmäßigen Gastkonzerten in New York und anderen Städten der mehr unmittelbaren Umgebung, mit Schallplattenaufnahmen und Unterricht haben die Bostoner Musiker genug zu tun. Aber die Mehrzahl von ihnen hat noch einen zusätzlichen Job, der sich hier in Amerika großer Beliebtheit und, wie schon der Titel dieser Unternehmung sagt, Popularität erfreut: Wenn die Hauptsaison vorbei ist, werden die feierlichen Sitzreihen aus der Symphony Hall entfernt, Tische und Stühle werden hereingerollt und Kellner nehmen die Stelle der Platzanweiser ein. Die berühmte „POP“-Serie beginnt unter der Leitung von Arthur Fiedler, der diese Konzerte schon seit 30 Jahren leitet. Fiedlers Repertoire ist POPuläre, aber keineswegs ordinäre Kost, seine Aufführungen sind gut geprobt und brillant — kein Wunder, daß die Schallplatte die „Boston POPS“ in der ganzen Welt bekannt gemacht hat: Es gibt heute nicht weniger als 94 verschiedene Platten unter dem Titel „Arthur Fiedler und die BOSTON POPS“. Die populärsten darunter sind Strauß-Walzer, Sousa-Märsche, Stücke von Offenbach, Gershwins „Rhapsody in blue“ und Werke von Rossini, Rimsky-Korssakoff, de Falla und Tschaiowsky.

DAS PHÄNOMEN TOSCANINI

von Joachim Matzner

Wer je der Schallplatte übelgewollt hat — im Fall Toscanini muß er die Warfen strecken. Furtwängler, Klemperer oder Bruno Walter, sie alle haben wir im Konzertsaal erleben können, bei Toscanini ist es anders. Hier **halt** die Platte nicht einen Konzert-Eindruck fest, sondern hier ist sie das einzige Medium, das uns überhaupt eine Begegnung mit dem Dirigenten ermöglicht. Wer nicht zu den wenigen Glücklichen gehört, die Toscanini einmal früher in Italien, später in Amerika, bei den Deutschland-Tourneen mit der Mailänder Scala und den New Yorker Philharmonikern oder bei seinen beiden Londoner Brahms-Konzerten **nach** dem Kriege erlebt haben, der ist auf die Schallplatte angewiesen. Und er ist froh, daß da ein so verhältnismäßig reiches Toscanini-Repertoire vorliegt:

Diese Aufnahmen beweisen den dokumentarischen Wert der Schallplatte. Sie haben alle ein so scharfes Toscanini-Gepräge, sie geben die Faszination des Maestro, seine einzigartige Intensität so stark wieder, wie man es sich nur wünschen kann. Einzig ein paar 78er V-Discs — alte amerikanische Armee-Schallplatten, die mitunter noch antiquarisch erhältlich sind — haben die Dynamik so sorglich eingeebnet, daß nun wirklich nichts mehr von Toscanini übriggeblieben ist. Was jedoch heute an Langspielplatten angeboten wird, trägt fast durchweg die charakteristischen Züge des Dirigenten.

Diese Toscaninischen Spezifika zu bestimmen, scheint auf Anhieb leicht. Es hat sich sogar schon ein Vokabular gebildet, das mit tödlicher **Sicherheit** aufzutreten pflegt, sobald der Name Toscanini fällt. Die Verherr: absolute Werktreue, besessene Eindringlichkeit, gleichsam Neuschöpfung der Kompositionen; die Gegner: mechanische Starre der Interpretation, vordergründig

grelle Akzente, undifferenziertes Herunterrasen der Stücke.

Beschäftigt man sich näher mit dem Maestro, so stellt man fest, daß all das auf jene Art stimmt, in der eben Klischees zu gelten pflegen: sie treffen zwar, meist, bis zu einem gewissen Grade zu, nehmen aber **in** geistiger Genügsamkeit einen — aus seinem Zusammenhang gerissenen — Teil für das Ganze. Sie **vereinfachen** und fälschen, weil sie einerseits nur einige Wesenszüge aus der Fülle der vorhandenen wählen und andererseits diese wenigen überzeichnen.

Am heikelsten steht es um die Werktreue. Sie, die ihm am meisten nachgerühmt wird, gehört gerade nicht zu Toscaninis Tugenden. Keineswegs selten ändert er die Kompositionen recht selbstherrlich. Besonders gern etwa bemächtigt er sich der Paukenstimme. In Beethovens „Coriolan“-Ouvertüre oder in die „Pastorale“ fügt er mehrere Schläge ein. Der Finale-Coda von Brahms' Erster Symphonie setzt er darüberhinaus einen Crescendo-Wirbel zu, den man nur als äußerlichen Eifekt bezeichnen kann. Die verschiedensten Abweichungen vom Notentext kommen bei ihm vor, und es fällt nicht immer leicht, Toscaninis Anhängern zu glauben, er habe mit seinen Änderungen nur das Werk so erfüllen wollen, wie es dem Komponisten vorgeschwebt habe.

Selbst wenn Toscanini tatsächlich zu verwirklichen meinte, was angeblich die Komponisten im Sinne hatten, ohne es jedoch realisiert zu haben, dann wird man den meisten Änderungen, den „Verbesserungen“ anderer Dirigenten ähnlich idealistische Motive zuzubilligen müssen. Toscanini war ein Präzisionsmusiker — ein Diener am Werk war er nicht mehr als andere große Musiker auch. Man täte ihm aber Unrecht, wenn man nur seine Exaktheit als Ursache seiner unerhörten künstlerischen Ausstrahlung ansähe. Sicher, seine Forderung nach unbedingter

Spielgenauigkeit war zur Zeit, als er sie zum erstenmal erhob, eine Tat. Im Laufe seines langen Musikerlebens ist solche Präzision jedoch allgemeiner verbindlich geworden. Rundfunk und Schallplatte haben ja die Ansprüche in dieser Hinsicht enorm hinaufgetrieben. Außerdem hat der Maestro selbst Schule gemacht. Es gibt in Amerika eine große Zahl von Dirigenten, die ihrem Idol Toscanini in der Exaktheit kaum nachstehen.

Dennoch fehlt ihnen die musikalische Gewalt ihres Vorbildes. Die Präzision allein tut's also auch bei Toscanini nicht. Immerhin ist sie ein wesentliches Moment seiner Wirkung. Gerade Stücke wie etwa Rossinis „Wilhelm-Teil“-Ouvertüre oder Ponchiellis „Studentanz“, die einem durch Unterhaltungskonzerte so gründlich vergällt sind, beeindruckten in einer Toscanini-Wiedergabe eben durch die außerordentliche Klarheit und Prägnanz, durch den künstlerischen Ernst, mit dem sie geboten werden. Andererseits verzichtet Toscanini auch durchaus einmal zugunsten des musikalischen Ablaufs auf letzte Perfektion, zum Beispiel beim Schlußtrubel der Streicher im Finale von Beethovens Zweiter Symphonie.

Der Vorwurf, Toscanini musiziere zu starr, er musiziere eigentlich nicht, hat eine gewisse Berechtigung. Es gibt viele Stellen, oft auch ganze Stücke, bei denen das auffällt und stört. Der Übergang in den Hirtengesang der „Pastorale“ etwa, oder die entsetzlich maschinell abrollende Einleitung der „Egmont“-Ouvertüre. Ganze Sätze von Haydn- und Mozart-Symphonien sind auf diese problematische Art gerafft. An Schlußtakteten macht sich das besonders bemerkbar; das Stück hört dann mehr auf, als daß es schließt. Man höre sich daraufhin das Ende des Adagios von Beethovens „Neunter“ an oder den Schluß des Verdi-Requiem.

Auch in Toscaninis Aufnahmen von Verdi-Opern setzt sich dieser Stil durch. Nur empfindet man ihn hier nicht als starr, sondern als streng. Gerade die ebenso hinerende wie leicht unbedenkliche Melodik des frühen Verdi erscheint in solch harter, trocken-glühender Darstellung gestählt und geädelt.

Zugleich aber ist Toscanini zu höchst differenziertem, lebendig atmendem Musizieren fähig. Nur ein einziges Beispiel: Mozarts B-dur-Dirivimento KV 287, dessen beschwingtes Andante-Variationsthema er zauberhaft luftig und graziös dahinschweben läßt.

Ähnlich zwiespältig steht es um sein „Wahn-sinnstempo“. Es ist nicht zu bestreiten, daß der Maestro häufig eine so rasante Gangart einschlägt, daß die Musik auf der Strecke zu bleiben droht („Coriolan“-Ouvertüre, Menuett der „Paukenschlag-Symphonie“). Ebensooft aber wählt er ausgesprochen mäßige, gebändigte Tempi. Vor allem verzichtet er auf Stretta-Wirkungen, wie man sie von ihm, dem Italiener, gerade erwartet hätte. Bei den Schlüssen der „Neunten“ oder der Zweiten und Vierten Symphonie von Brahms hält er unerbittlich das Tempo im Zaum. Dabei ist das im Falle der „Neunten“ sicher noch nicht einmal im Sinne des Komponisten; denn die dauernden Tonwiederholungen wirken, so breit ausgespielt, etwas **einfach**.

Wann er starr und wann er elastisch, wann er rasch und wann er langsam musiziert — das ist eines der Rätsel, die dieser gewiß nicht vordergründig geheimnislose Dirigent

Aus der Diskografie:

Beethoven:

Sinfonien Nr. 1-9 (Kassette)	Decca LM 6901
Missa solomnis	Decca LM 6013-1/2
Ouvertüre Leonore 1	Elec E 90569
Sinfonie Nr. 4 B-dur	Elec E 90559

Brahms:

Sinfonie Nr. 1 c-moll	Decca LM 1702
Sinfonie Nr. 2 D-dur	Decca LM 1731
Sinfonie Nr. 3 F-dur	Decca LM 1836
Sinfonie Nr. 4 e-moll	Decca LM 1713
Konzert Violone u. Violoncello	Decca LM 2178-E
Haydn-Variationen	Decca LM 1725-C
(+ Elgar: Enigma-Variationen)	

Debussy:

La Mer	Decca LM 1833-C
--------	-----------------

Dvorak:

Sinfonie Nr. 5 e-moll	Decca LM 1778
-----------------------	---------------

Gershwin:

Ein Amerikaner in Paris	Decca LM 9020-C
-------------------------	-----------------

Haydn:

Sinfonie G-dur „Paukenschlag“	Decca LM 1789-C
(+ Mozart: Sinfonie g-moll)	
Sinfonie D-dur „Die Uhr“	Decca LM 1038-C
(+ Mozart: Haffner-Sinfonie)	

Mendelssohn:

Sinfonien Nr. 4 A-dur	
und Nr. 5 d-moll	Decca LM 1851

Moussorgsky:

Bilder einer Ausstellung	Decca LM 1838-C
--------------------------	-----------------

Mozart:

Sinfonie Es-dur	Decca LM 2001-C
-----------------	-----------------

Rossini:

Ouvertüren	Decca LM 2040-C
------------	-----------------

Schubert:

Sinfonie Nr. 5 B-dur	Decca LM 1869-C
Sinfonie Nr. 8 h-moll	Decca LM 9022
Sinfonie Nr. 9 C-dur	Decca LM 1835

Schumann:

Sinfonie Es-dur	Decca LM 2048-C
-----------------	-----------------

Strauss:

Don Quixote	Decca LM 2026
Till Eulenspiegel	Decca LM 1891

(+ Tod und Verklärung)

Tschaikowsky:

Sinfonie Nr. 6 h-moll	Decca LM 1036
-----------------------	---------------

Verdi:

Requiem	Decca LM 6018-1/2
Ortello	Decca LM 6107-1/3
Falstaff	Decca LM 6111-1/3
Aida	Decca LM 6132-1/3
Ein Maskenball	Decca LM 6112-1/3

Arturo Toscanini

in der Reihe „Unvergänglich - Unvergessen“ Elec E 80478

aufgibt. Schnelle Tempi gehen bei ihm mit unelastischer Härte leicht Hand in Hand. Diese Verbindung findet sich besonders bei den „Wiener Klassikern“ Haydn, Mozart und Beethoven. Die „Romantiker“ von Schubert in der „Unvollendeten“ bis zu Brahms, Schumann oder Wagner nimmt Toscanini meist in ruhigerem Zeitmaß und vielfach auch gelöster. So überzeugt im ganzen „sein“ Brahms noch mehr als „sein“ Beethoven. Die Wiedergabe der Zweiten Brahms-Symphonic gehört zum Großartigsten, was wir von Toscanini besitzen.

Daß der Maestro gerade Mozarts Divertimento, daß er Brahms' Ungarische Tänze, Hérolds „Zampa“-Ouvverture oder den „Studentanz“ aus „La Gioconda“ so leichtfüßig nahm, mag Zufall sein. Es kann aber auch darauf deuten, daß es für Toscanini eine Rolle spielte, welcher Gattung eine Komposition angehört. Daß er also eine Symphonie und eine Oper anders dirigierte als ein Divertimento, eine schmissige französische Ouvverture oder klassische Tänze — selbst wenn sie sich im Charakter gar nicht so wesentlich unterscheiden. Dafür spräche auch, daß er Ballettmusik aus einer ernstzunehmenden Oper wie „Aida“ verhältnismäßig streng musizierte, ebenso wie die — wenn auch auf höchster Ebene — komödiantische Oper „Fallstar“.

Außerdem scheinen unter seinen Händen besonders leicht jene Werke zu erstarren, die er Jahrzehnte hindurch immer wieder auführte. Man hat dann den Eindruck, der ursprüngliche musikalische Impuls sei einfach verbraucht. Zugleich mag es jedoch mit dem Alter des Dirigenten zusammenhängen: Frühere Aufnahmen aus den zwanziger und dreißiger Jahren sind in der Regel lebendiger, wärmer, weicher und gerundeter im Klang und organischer pulsierend als die späteren. Gute Vergleichsmöglichkeiten bieten Haydns „Uhren“- und Mozarts „Haffner“-Symphonie, die „Pastorale“, „Siegfrieds Rheinfahrt“ oder die „Traviata“-Vorspiele. All diese Werke existieren in einer alten und einer neuen Interpretation auf Schallplatten. Interessant ist, daß die Verhärtung des Musizierens auch — wie bei den frühen Verdi-Opern — Vorteile hat. In der alten Darstellung der „Haffner-Symphonie“ zum Beispiel hatte Toscanini plötzliche, allzu gefühlige Verlangsamungen angebracht, die er sich später nicht gestattete. Beethovens „Missa solemnis“ erhält durch seinen kargen Spätstil ungemein eindrucksvolle, archaische Züge.

Toscaninis Stil läßt sich nicht erfassen, man kann ihn bestenfalls beschreiben. Dabei begegnet man auf Schritt und Tritt Widerspruchlichem, das sich einer Deutung noch fast gänzlich verschließt. Man kann vorläufig nicht viel mehr tun, als es ablehnen, das Phänomen Toscanini in irgendwelche positive oder negative Klischees zu pressen. Toscanini ist nicht weniger vielschichtig als Furtwängler, Klemperer oder die anderen Großen. Er hat nur eine gewisse Neigung zum Extrem, die einige Züge seines künstlerischen Wesens so in den Vordergrund drängt, daß die übrigen ins Unscheinbare zurücktreten.

Daß Toscanini zu den ganz Überrasgenden der Kunst gehört, bestreiten selbst seine Gegner nur selten. Soweit das einer Analyse zugänglich ist, kann man sagen, daß die Größe des Maestros wohl auf der ungeheueren Intensität beruht, mit der er musizierte. Und auf seinen sagenhaften kapellmeister-



ischen Fähigkeiten, die es ihm gestatteten, seine äußerst klaren und eigenwilligen musikalischen Vorstellungen restlos zu verwirklichen. Daß er unter den großen Dirigenten vielleicht der populärste war, mag zum Teil an seinem jugendlich besessenen und fast „zackig“ dynamischen Musikertum liegen, sicher aber auch an seiner so markanten und integren Persönlichkeit.

Wir besitzen eine recht ansehnliche Zahl von Toscanini-Schallplatten. Viele vermissen wir jedoch noch; sie sind entweder vor einiger Zeit aus dem Katalog verschwunden und harren der Neuauflage oder sie sind bisher erst im Ausland erschienen.

Zur ersten Gruppe zählen Glucks „Orpheus“ (2. Akt), die Dritte Leonoren-Ouvverture von Beethoven, Cherubinis D-dur-Symphonie, Mozarts Jupiter-Symphonie und die „Zauberflöten“-Ouvverture, Mendelssohns Musik zum „Sommernachtsstraum“, das B-dur-Klavierkonzert von Brahms (Pianist: Horowitz), in der gleichen Besetzung Tschaikowskys b-moll-Konzert, Strauss' „Don Juan“ oder Ravels „Daphnis und Chloe“. Zu den Auslandsplatten gehört vor allem der „Fidelio“.

Viele dieser Aufnahmen werden technisch nicht mehr unseren Ansprüchen genügen. Sie könnten dann in einer 16,— DM-Serie erscheinen wie schon Toscaninis alte, auf Langspielplatten umgeschnittene Interpretationen mit den New Yorker Philharmonikern. Auf diese Sonderreihe sei besonders hingewiesen; sie enthält hervorragende Wiedergaben.

Es ist seit Monaten still um Toscanini-Platten geworden. Obwohl doch noch so vieles fehlt, hält sich RCA mit Neuauflagen zurück. Auch Electrola, die sich der wenigen alten Aufnahmen des Dirigenten mit englischen Orchestern anzunehmen begann, hat lange nichts mehr veröffentlicht: die großartige Darstellung der „Zauberflöten“-Ouvverture müßte unbedingt wieder in den Handel kommen.

Man munkelt, es würden zur Zeit nur deswegen keine weiteren Aufnahmen herausgegeben, weil sie zunächst noch technisch aufpoliert würden. Sollte das stimmen, dann sei davor gewarnt, sie mit Hall zu versehen. Bei Mendelssohns „Italienischer“ oder Haydns „Uhrensymphonie“ hat man das offenbar schon getan — oder die Werke sind gleich in einem sehr halbguten Raum aufgenommen —: der Klang ist dadurch nicht belebter, sondern nur verschwommener geworden.

Die Toscanini-Platten sind technisch von recht unterschiedlicher Qualität. Schon in der Aufnahme. Meist sind sie sehr trocken, also fast ohne Hall; das entspricht durchaus dem ganz auf Transparenz und Linearität ausgerichteten Stil des Maestros. Mitunter sind dabei jedoch die Mikrophone ungünstig aufgestellt. Wahrscheinlich bestrebt, bestimmte Instrumentallstimmen keinesfalls untergehen zu lassen, hat man es in der „Missa solemnis“ so weit getrieben, daß eine Stelle etwa wie eine Fagottsonate mit begleitender Singstimme klingt. Andererseits hat man gerade in der „Missa“ den Riesenapparat an Musizierenden zum Teil hervorragend bewältigt; der Klang, ist auch bei den stärksten Ballungen noch durchsichtig.

Fast immer sind die Platten ausgezeichnet ge-, nur sehr selten übersteuert. Toscaninis schroffe Dynamik überliefern sie erstaunlich. Klangfülle und -treue sind ziemlich verschieden: Manche Aufnahmen klingen tadellos, andere dagegen nur noch „historisch“, etwa Beethovens Vierte mit dem BBC-Orchester oder Schumanns „Rheinische“ Symphonie. In solchen Fällen ist es von der Industrie nicht zu verantworten, dem gutgläubigen Käufer 24,— DM abzunehmen; diese Platten gehören in billigere Serien.

Jedenfalls, wir wären dankbar, wenn — bald — weitere Toscanini-Platten erschienen. Wir brauchen sie.

VOM PRAGER FRÜHLING



Jaroslav Krombholc

Manchmal beneide ich die Kollegen vom Sport. Wenn sie nach einem internationalen Turnier nach Hause fahren, wissen sie an Hand exakter zahlenmäßiger Ergebnisse genau, wer der erste war, wer die nächsten Plätze belegte und wem das Glück abhold war. Mögen die Tabellen auch manchmal nicht ganz dem Spielverlauf oder der tatsächlichen Form entsprechen, im großen und ganzen stimmt es doch. Was aber tut der Musikkritiker, wenn er von einem Musikfest kommt? Sofern er überhaupt Zeit und Kräfte hatte, es vollkommen zu absolvieren, sitzt er nach dessen Beendigung vor einer Fülle von parpierenen Programmen und belastet mit einer Unzahl höchst persönlicher Eindrücke da. Die Erinnerungen stechen einander aus, die Argumente überbieten sich ..., und der geneigte Leser wartet schon auf eine objektive Wertung.

Nirgends Punkte, Torverhältnisse, genau gemessene Zeiten. Höchstens kurz hingeworfene Anmerkungen sind einigermaßen als sachliche Hilfe bereit. Aber auch sie formen sich nur zaghaft zum klaren Bild eines ausgedehnten Musikfests. In Prag wurden wir vierundzwanzig Tage regelrecht mit Musik bombardiert, und es war gar nicht daran zu denken, in dieser Zeitspanne 46 Konzerte und 22 Opern- bzw. Ballettvorstellungen zu absolvieren.

Noch einen anderen Grund möchte ich für diese Unzulänglichkeit meines Berichts anführen. Wenn man ein Musikfest nicht von vornherein eng thematisch festlegt, wird es immer schwerer, es ausdrucksvoll zu profilieren. Die Zahl der wirklich großen Dirigenten, Instrumentalisten und Sänger, die imstande sind, von sich aus einem Festival den Stempel aufzudrücken, wird immer ge-

ringer. Die Zahl der Musikfeste aber wächst ungehindert und sprunghaft ins Kosmische. Mit den alljährlichen Jubilaren kommt man auch nicht recht weiter. Zwar führte der Prager Frühling 1961 Antonin Dvorak, Franz Liszt, Bela Bartok und Sergej Prokofieff in seinem Schild — aber ihre Kompositionen hörten wir doch auch voriges Jahr und vor zwei, drei Jahren in den Programmen an der gleichen Stelle und so wird es hoffentlich auch in Zukunft bleiben. Das war also auch nicht typisch.

Natürlich gab es herrliche Höhepunkte mit David Oistrach, Dietrich Fischer-Dieskau, dem Moskauer Staatsorchester unter Gennadij Roschdestwenski oder dem Quartetto Italiano und Wolfgang Schneiderhan. Interessante Anregungen vermittelten gewiß die Dresdner Staatskapelle unter Otmar Suitner und Franz Konwitschny, Leopold Stokowski und Antonio Pedrotti mit der Tschechischen Philharmonie, Paul Hindemith und Witold Rowicki an der Spitze anderer heimischer Orchester, weiter Lew Oborin, Irmgard Seefried, Lucretia West, Moura Lympny, Ingrid Haebler, Andre Navarra und das Zagreber Kammerorchester. Wohl fügten sich diese glänzenden, wohlgeschliffenen Steine zum eindrucksvollen Mosaik, aber es nahm mehr durch Farben und Lichter als durch den einheitlichen Willen zu Form und Inhalt gefangen.

Mit Absicht habe ich in die keinesfalls erschöpfende Aufzählung der am Prager Frühling Mitwirkenden die tschechoslowakischen Künstler zunächst nicht miteinbezogen. Waren sie es doch, die dem sechzehnten Jahrgang die stärkste persönliche Note gaben. Sie verdienen daher vor allem einige ausführlichere Bemerkungen. Den Reigen der Dirigenten an der Spitze der fünf großen tschechoslowakischen Orchester eröffnete Jaroslav Krombholc mit Smetanas festlichem Zyklus sinfonischer Dichtungen „Mein Vaterland“. Mit wachem Sinn für das Dramatische und Lyrische, mit feinem Ohr für glanzvolle Höhepunkte und stilles Nachdenken baute Krombholc die Tongemälde auf, mit sparsamer Geste immer darauf bedacht, vor allem die Sinnfälligkeit von Detail und Ganzem herauszuarbeiten. Vieles aus der wohlvertrauten Musik klang wie neu, belebt von dem zwingenden Gestaltungswillen eines wirklich berufenen Künstlers, der sich dem Zenith seiner Reife nähert. Am Pult der Tschechischen Philharmonie wurde Krombholc vom Chef des Orchesters Karl Ančerl abgelöst. Sein Hauptwerk war die Kantate Alexander Newski von Sergej Prokofieff. Ančerl hat sie nicht zum erstenmal dirigiert und doch hat er neue Nuancen gefunden, vor allem in der Kontrastierung der so vielfältigen Stimmungen. Die klare, rhythmisch bestimmte Musik dieses Werks liegt Ančerl

besonders gut. Neben dem tadellos spielenden Orchester bot der Philharmonische Chor eine hervorragende Leistung.

Vor zwei Jahren habe ich dem Prager Nachwuchsdirigenten Martin Turnovsky in meinem Bericht über den Prager Frühling an dieser Stelle einen kurzen Nebensatz gewidmet. Sein diesjähriges Konzert rechtefertigte mehrere Hauptsätze. Mit dem zweiten, kleineren Prager Rundfunkorchester bewies er aufs neue Mahlers Behauptung, daß es keine schlechten Orchester gibt. Schon die einleitende Ouvertüre zum Barber von Sevilla von Friedrich Ludwig Benda (noch ein Barber aus dem 18. Jahrhundert!) war spritzig und von einer Feinheit, die man diesem, meist in weniger ausgefeilten Dingen beheimateten Orchester, nicht zugetraut hatte. Und nach schmiegsamen Mozartbegleitungen war Haydns Sinfonie in D-dur (Nr. 104) eine wohl-vorbereitete, glänzend durchgeführte Kostbarkeit, wie man sie nicht jeden Tag vorgesetzt erhält. Ein großer, verdienter Erfolg für den Dirigenten, von dem man bald mehr hören sollte.

Nicht minder erfreulich war die Wiederbegegnung mit dem Pianisten Jan Pancnka. Obwohl er die Tschechische Philharmonie auf ihrer Reise nach Japan und Australien begleitet hat, obwohl er gelegentlich auch in anderen Ländern aufgetreten ist und obwohl eine ganze Reihe von Supraphon-Schallplatten für den Künstler sprechen, wird seine Qualität international nicht genügend hoch eingeschätzt. Beim



Martin Turnovsky während einer Probe mit dem jungen Geiger Devy Erlich

Prager Frühling hat er es sich durchaus nicht leicht gemacht: er trat erst für Rejcha, Dvorak und Erwin Schulhof ein, dessen vergessene Erste Klaviersonate aus dem Jahre 1924 (das Werk ist Thomas Mann zugeeignet) durch ihre Frische eine kleine Sensation hervorrief. Bei Schumann, Chopin und Liszt erstrahlte Panenkas bescheidene Größe in noch hellerem Licht. Aber es blendete nicht nach außen, sondern erleuchtete und erwärmte Kompositionen und Zuhörer.

In nächster Nachbarschaft mit dem meisterlichen Quartetto Italiano, das mit elementarer Musikalität, bezauberndem Klang und klarem Stilbewußtsein Mozart, Brahms und Ravel spielte, konnte sich das Prager Vlach-

quartett in allen Ehren behaupten. Ja, es gab hier noch mehr an Vortragskultur und Vitalität des Klangs. Das Vlachquartett ist in der klassischen und romantischen Literatur ebenso zu Hause wie im Schaffen der Zeitgenossen. Es war daher nur zu verständlich, daß es neben Schubert das II. Streichquartett von Leoš Janáček und als Uraufführung das wohlgelungene III. Quartett von Ľá Krejčí (geb. 1904) stellte. Das ständige Anwachsen tschechoslowakischer Kammerensembles konnte man auch bei diesem Musikfest feststellen. Zu den schon sehr zahlreichen Bläsergruppen von erlesener Qualität gesellte sich noch die in jeder Beziehung junge Kammerharmonie, die ein interessantes Programm mit Werken von Frescobaldi, Rameau, Strawinsky und Jan Klusák, einem der wenigen **Prager** Zwölftöner, auführte. Der Spiritus rector und Dirigent des Ensembles Libor Pešek wird wohl bald Gelegenheit erhalten, seine Fähigkeiten an größeren Aufgaben zu beweisen.

Zum Abschluß des tschechoslowakischen Kapitels noch eine rühmende Erwähnung des Akademischen Gesangsvereins Moravan, der das einzige a-cappella-Chorkonzert bestritt. Es gibt heute nur wenige so ausgeglichene, stimmliche und klangreiche Männerchöre wie diesen, der übrigens ebenso wie der Chor der mährischen Lehrer seinen Sitz in Brno hat. Das Programm reichte von J. B. **Foerster** und Leos Janacek über Martinů bis zu den jüngsten Zeitgenossen, für die die Existenz zweier her-

Trielkonzert von Beethoven. Auch im Trio ist Oistrach die stärkste Persönlichkeit des Ensembles. Vergebens bemüht er sich, seinen Ton zu dämpfen und seine persönliche Ausstrahlung zu begrenzen. Doch ist diese dominierende Stellung hier merkwürdigerweise der Gesamtwirkung durchaus nicht abträglich. Die Partner haben sichtlich in langjährigem Zusammenspiel das richtige Maß gefunden, um selbst unter ungewöhnlichen Bedingungen die Atmosphäre wirklicher Kammermusik aufrechtzuerhalten. Als Solist im Violinkonzert von Brahms erfüllte Oistrach selbst höchste Erwartungen. Er war in bester Form und fühlte sich **Sichtlich** angespornt von der ebenbürtigen Partnerschaft der Tschechischen Philharmonie unter Antonio Pedrotti. Seit Jahren zählt dieser italienische Dirigent in Prag zu den beliebtesten Gästen. Obwohl er weder in seiner Heimat noch im **europäischen** Musikleben eine überragende Rolle spielt, hat er hier schon bei seinem ersten Auftreten und dann immer wieder ein lebhaftes Echo gefunden. Orchester und Publikum lieben und inspirieren ihn. Ein interessanter Beitrag zum Thema psychologischer Wechselwirkung auf musikalischem Gebiet.

Die mit Spannung erwartete Erstaufführung der XII. Sinfonie von Dimitri Schostakowitsch durch das Moskauer Staatsorchester mußte ausfallen, da der Autor das Werk infolge Krankheit nicht rechtzeitig beenden konnte. Tschaikowskys Fünfte und eine Sinfonie des jungen Andrej Esch-

und schärfsten Akzenten nichts schuldig. Neben Mrawinskij ist der junge Roshdestwenskij sicher eine der größten Dirigentengabungen der Sowjetunion, von seiner Vielseitigkeit hört man immer wieder und seine besondere Eignung zum Orchesterleiter stellte er auch in diesem Konzert voll unter Beweis.

Der Beitrag der Prager Oper beschränkte sich neben Reprisen älterer Inszenierungen vor allem auf die Neueinstudierung der Geschichte vom wahren Menschen von Sergej Prokofjew. Das interessante letzte Werk des Komponisten über das Schicksal eines verunglückten Fliegers, der mit zähem Willen alle Schwierigkeiten seiner Fußanputzierung überwindet und seinen Platz im tätigen Leben wiederfindet, fand eine packende Interpretation durch das Ensemble des Nationaltheaters, das von Zdeněk Chalabala musikalisch und vom Gastregisseur Georgij Ansimow szenisch verlässlich geleitet wurde. Prokofjews Musik, melodisch ausgesprochen und dramatisch wirksam, sowie des Komponisten Bemühen, eine neue Opernform zu finden, brachten die nachhaltigsten Eindrücke des Abends. Aus Anlaß des 150. Gründungstags des Prager Konservatoriums wurde als historische Reminiszenz die Oper „Die Franzosen vor Nizza“ von J. B. Kittl einstudiert. Der Komponist war von 1843 bis 1865 der zweite Direktor des Instituts, das er zu europäischer Geltung erhob. Neben freundschaftlichen Beziehungen zu Berlioz und Liszt unterhielt Kittl enge Beziehungen zu



Jan Panenka



Das Trio David Oistrach - Lev Oborin - Swjatoslaw Knushevitzi (von links nach rechts)

vorragender Männerchöre (und vieler anderer) Immer wieder ein Anlaß ist, neue Kompositionen auf diesem Gebiet zu schaffen und somit eine bedeutende Tradition immer wieder zu beleben. Das neue Chorschaffen ist in der Tschechoslowakei äußerst beachtlich.

Von den Spitzenleistungen der Festspielgäste war schon andeutungsweise die Rede. Im einzelnen wäre noch anzuführen, daß sich David Oistrach hier zum erstenmal auch an der Spitze seines Trios vorstellte. Mit seinen langjährigen Partnern, dem Pianisten Lev Oborin und dem Violoncellisten Swjatoslaw Knushevitzi, spielte er einerseits Werke von Haydn, Schostakowitsch und Schubert, andererseits das

paj waren durchaus nicht ein ebenso interessanter Ersatz, und so mußte man sich am ersten Abend, der von Konstantin Iwanow dirigiert wurde, vor allem an die schon lobend erwähnte Leistung des sowjetischen Klaviertrios halten. Am zweiten Abend unter **Gennadij** Roshdestwenskij wurde der seidige, füllige und sehr intensive Streicherklang des Orchesters noch besser zur Geltung gebracht. Ebenso die elementare Musikalität des Orchesters, das mit unverfälschter Freude spielt und seine Spannung auf die Zuhörer zu übertragen versteht. Besonders Prokofjews dramatische III. Sinfonie gelang großartig, Roshdestwenskij baute sie in kühn gezogenem Bogen auf und blieb selbst den wuchtigsten

Richard Wagner, der ihm sein junges Libretto obigen Titels schenkte. Trotz wohlgemeiner Bearbeitung des Dialogs ist die Handlung nur schwer zu verfolgen. Auch die Musik hat nicht allzu viel Interessantes zu bieten. Gern hört man den revolutionären Marsch, der schon vor mehr als hundert Jahren die Menschen auf den Straßen Prags anfeuerte.

Noch wären viele Namen zu nennen, von denen viele Freude, manche aber auch Enttäuschungen brachten und Hoffnungen unerfüllt ließen. Aber Erinnerungen halten sich immer an das Schöne. Mit ihnen wird auch der Prager Frühling 1961 in der Geschichte der tschechoslowakischen Musikfeste weiterleben.

JOANSUTHERLAND



Daß das Covent-Garden-Publikum am 17. Februar 1959 seiner Lucia einen triumphalen Empfang bereite und die Londoner Presse am nächsten Tag die Geburt einer Primadonna von höchstem internationalem Rang ankündigte, mag bei den, gelinde gesagt, oft recht sonderbaren Maßstäben des englischen Opernpublikums zunächst nicht allzu viel besagen. Immerhin war man sich damals — und nicht nur in England — schon seit geraumer Zeit bewußt, daß da im Covent-Garden-Ensemble eine Stimme von außerordentlichem Format heranwuchs — besonders seit ihren fabelhaften Erfolgen als Händel-Sängerin (in „Samson“ und „Alcina“). Aufzuhören begann man allerdings, als sie sich als englische, genauer: als australische Sängerin, und zwar wiederum als Lucia, dem superkritischen italienischen Publikum stellte: in Palermo, in Venedig (dort auch als Alcina), in Genua — sich so allmählich die Stufenleiter zur Mailänder Scala emporsingend, wo sie, abermals als Lucia, unzweifelhaft den größten künstlerischen Triumph der Saison feiern konnte. Und schon steht sie im Begriff, sich mit ihrer Stimme die Neue Welt zu erobern. Sie hat in Vancouver und dem neuerdings so opernaktiven Dallas gesungen und schließlich in drei New Yorker Konzertaufführungen die Titelrolle in Bellinis vorletzter Oper „Beatrice di Tenda“. Der Metropolitan-Kontrakt für die nächste Saison ließ nicht auf sich warten. Mit dreiunddreißig Jahren ist Joan Sutherland definitiv da: unzweifelhaft eine der großen Sängerinnen unserer Zeit, der die

Türen aller bedeutenden Opernhäuser der Welt weit offenstehen) von der Firma Decca als einer ihrer kostbarsten Stars umhegt, gepflegt und durch die Herausgabe eines Zwei-Langspielplatten-Alboms „The Art of the Primadonna“ (über das wir im Rezensionsteil berichten) geehrt.

Sie hat sich also Zeit gelassen mit ihrer Karriere. Sich und ihrer Stimme. Das ist beiden glänzend bekommen. So ist ihre Karriere bemerkenswert frei von allen Ubcerraschungscoups geblieben. Überraschend daran sind eigentlich nur die Umsicht und die Zielstrebigkeit, mit denen sie sich das Fundament ihrer heutigen Virtuosität erarbeitet hat, ihr gänzlich unhektisches Suchen nach dem ihrer Stimme am besten liegenden Fach. Sie gibt allerdings zu, von Anfang an eine ungewöhnlich gut platzierte Stimme besessen zu haben, die sie offenbar von ihrer Mutter geerbt haben muß, einer Mezzosopranistin, die sie hoch zu rühmen weiß. Zunächst hatte sie geglaubt, eine ausgesprochene Wagner-Sängerin zu werden. Angefangen zu singen hatte sie zu Hause, in Sidney, indem sie die Bel-canto-Übungen ihrer Mutter nachzusingen versuchte. Dann kam sie in die Hände einer Privatlehrerin, die sie als dramatische Sopranistin ausbildete. Mit Aidas „Ritorna vincitor“ ersang sie sich einen australischen Wettbewerbs-Preis, mit Elisabeths „Dich, teure Halle“ einen zweiten, der ihr ermöglichte, nach England zu gehen, um dort weiterzustudieren. Sie blieb ein Jahr am Londoner Royal College of Music, sang dann in Covent Garden vor und wurde schon zum Herbst 1952 an das berühmte Opernhaus engagiert. Sie debütierte als Erste Dame in der „Zauberflöte“, sang bald darauf eine winzige Rolle an der Seite der Callas in „Nornia“, durfte testweise Amelia und Aida singen und war dann als Agathe in einer nicht sehr glücklichen Neuinszenierung des „Freischütz“ zu hören.

Heute sieht es so aus, als ob danach dann alles von allein kam — trotzdem waren es noch nahezu fünf Jahre bis zu dem historischen Datum ihrer Lucia-Premiere. Inzwischen war sie sich darüber klar geworden, daß ihr Sopran dramatischen Rollen doch nur sehr bedingt gewachsen sei. Inzwischen hatte sie auch geheiratet, Richard Bonyacc, einen australischen Landsmann und Pianisten, der ein ausgeprägter Kenner der musikalischen Aufführungspraktiken großer italienischer Opern und ein Spezialist für historische Verzierungs-techniken war. Seine Idee war es, die Spitzentöne, die sie manchmal aus lauter Jux mit perfekter Mühelosigkeit sang, zu entwickeln und sie so allmählich in das Fach einer dramatischen Koloratursängerin hinüberzugleiten. Er begann mit ihr die großen italienischen Opernpartien zu studieren, die dann ihren eigentlichen Ruhm begründen sollten: Lucia, Elvira („I Puritani“), Amina („La Sonnambula“), Norma. Covent Garden unterstützte diese stimmliche Umorientierung und ließ sie Olympia, Desdemona und Gilda singen.

Diese Liste ihres Repertoires ist natürlich nicht komplett (es fehlen beispielsweise die „Figaro“-Gräfin, Konstanze, Donna Anna und Violetta), aber was man von ihr ablesen kann, ist doch wohl die ganz planmäßige Eroberung des dieser Stimme genau gemäßen Rollenterrains. Wichtig scheint mir auch dies: daß sie sich zunächst eine grundsätzliche Mittellage erarbeitet hat, bevor sie an die Ausbildung ihrer Höhe und die Entwicklung einer allen Feinheiten der großen italienischen Oper des 19. Jahrhunderts gewachsenen Koloraturtechnik ging. So erscheint ihre Stimme heute gleichmäßiger durchgebildet als bei vielen ihrer Kolleginnen — sie besteht nicht nur aus ein paar sensationellen Spitzentönen über dem Abgrund des Nichts, sondern bewahrt durch die ganze Skala ihres Umfangs ihren individuellen Charakter. Man bewundert ihre Qualität, nicht minder aber auch die Intelligenz und die Technik, die ihre Führung bestimmen. Dank dem fabelhaften Sitz ihrer Stimme und ihrer ungewöhnlich beherrschten Technik kann sie sich heute Bravourstücke erlauben, die ihr so leicht niemand nachsingt: rasante Staccato-Koloraturen, unendlich lange Triller, schwierige Decrescendi, große Intervallsprünge und was dergleichen Dinge mehr sind, die die Herzen der Opernfans höher schlagen lassen.

Für ihre Bühnenrollen braucht sie allerdings unbedingt einen guten Regisseur. Man merkt ihren Schallplattenarien ganz genau an, welche sie bereits auf der Bühne gesungen hat und welche sie sich bisher allein musikalisch erarbeitet hat. Eine Sängerin mit dem unfehlbaren dramatischen Instinkt einer Callas ist La Sutherland nicht. Das Gefühl für die dramatische Kolonierung; eines Wortes, der die Aufladung einer Phrase mit dramatischem Pathos geht ihr bislang noch ab. Da sie indessen ständig an sich arbeitet, wird sie sich in Zukunft zweifellos auch auf diesem Gebiet noch vervollkommen. Es wird der letzte Schritt zu einer Meisterschaft sein, die dann — auf ihrem Gebiet — keine Rivalität mehr kennt!

Horst Kogler

Diskografie:

Beethoven: Sinfonie Nr.9 d-moll	Decca ACL 77
Donizetti: Lucia di Lammermoor (Ausschnitte,ital.)	Decca VD 754
Mozart: Don Giovanni, ital. (Donna Anna)	Elec. C 91 059/62
Opernabend mit Joan Sutherland (ital.)	Decca BLK 16165
	(Stereo: SXL 2159-B)
Die Kunst der Primadonna: Arien von Arne, Händel, Bellini, Rossini, Gounod, Verdi, Mozart, Thomas, Delibes, Meyerbeer	Decca BLK 21018/19

In diesem Heft werden besprochen:

MONO:

Bach: Clavir Übung, Teil 1 und 2, u. a.
Decca AWD 9913/14-C
Bach: Cembalokonzerte in D-dur, G-dur
und d-moll / Amadeo AVRS 6202

Bach: Kantaten BWV 65 und 46 /
Cantate - Bach-Studio LP 1204

Bach: Kantaten Nr. 12 und 19 /
Amadeo AVRS 6212

Bach: Engl. Suite Nr. 6, Franz. Suite Nr. 5
u. a. / Decca BLK 16139

Barockmusik / Odeon O 80623

Brahms: Sämtliche Orgelwerke /
Telefunken BLE 14129

Brühler Schloßkonzert / Odeon O 80 620

Beethoven-Sonaten,
gespielt von Wilhelm Kempff auf DGG

Beethoven: Klavierkonzert Nr. 2 /
Amadeo AVRS 6211

Corelli: 4 Kirchengesamten /
harmonia mundi HM 25146

Debussys **Klavierwerk** auf Decca / DGG/
Phil./Col.

Haydn: Paukenmesse / Amadeo AVRS 6193

Haydn: Klavierkonzert in D-dur. Sym-
phonie Nr. 46 / Amadeo AVRS 6174

Khatschaturian: Gayaneh-Ballettsuite /
DGG 18674 LPM

Liszt: Ungar. Rhapsodie Nr. 1 f-moll /
Tel. TW 30002

Mozart: Nachtmusik, Schauspieldirektor-
Ouvertüre u. a. / Tel. TW 302300

Mozart: Klavierkonzert in B-dur /
Amadeo AVRS 6211

Mozart: Klavierkonzerte Nr. 14 und 22 /
Hei. 478117

Mozart: Vier Bläser-Divertimenti /
Hei. 478067

Musik an Notre Dame und im Dom zu
Münster / harmonia mundi HM 25143-44

Nardini, Marcello, Vivaldi und Bach /
Amadeo AVRS 6206

Schubert: Klaviersonaten a-moll und
B-dur / Bärenreiter-Musicaphon

BM 301 502
Schumann: Streichquartett A-dur, op. 41 /
Col.C 60697

Smetana: Die Moldau / Tel. TW 30002

Symphonies et Fanfares /
Disques POP CBM 60042

Tschaikowsky: Symphonien Nr. 4 und 6
auf Elec. 90030 und 91 079

Tschaikowsky: Francesco da Rimini /
DGG 18674 LPM

Toscanini dirigiert Haydn und Mozart
auf RCA

OPER:
Das Sängerporträt: Jussi Björling

(E 70412), Maria Callas II (E 70413),
Nicolai Geddo (E 70411), Jan Kiepura
(Odeon O 60715)

Joan Sutherland singt Operarien /
Decca BLK 21 018/19

Wagner: Tannhäuser (Gesamtaufnahme) /
Elec. E 91 087/090

Wagner: Einführungsplatte zu „Tristan
und Isolde“ / Decca ELXT 2026-1

Vergleichende Diskografie:
Bartok: Konzert für Orchester 1943

auf Decca / Columbia und Electrola

STEREO:
Brahms: Klavierkonzert Nr. 2 B-dur /
DGG 138683 SLP

Desprez: Missa Fange Lingua /
Archiv-DGA 198171 SAPM

de Falla: Der Dreispitz (Suite Nr. 1 und 2) /
(u. Ravel: Daphnis u. Chloë, 2. Suite, u.a.)

Col. STC 90071

Liszt: Mazeppa, Ung. Rhapsodien Nr. 4
und 5 u. a. / DGG 138 692 SLP

Mozart: Streichquintette g-moll und
D-dur / DGG 138057 SLP

Mozart: Konzerte für Flöte, Harfe und
Orchester / Tel. SLT 43047

Purcell: Lieder, Arien, Konzertstücke /
Amadeo AVRS 6160/61

Vivaldi: Concertos, op. 8, Nr. 1-12 /
His Masters Voice ASD 369

WORT:
Hölderlin, gesprochen von Will Quadflieg /
DGG 43 039

Reinhold Schneider spricht /
Christ. CLP 71 558

Gert Westphal liest aus Reinhold
Schneider: „Winter in Wien“ /

Christ. CLP 72165

JAZZ:
auf Metronome und Atlantic / Seite 26

NEUE SCHALLPLATTEN

Bericht und Kritik

INFONISCHE MUSIK

DE FALLA, „Der Dreispitz“, Ballettmusik (Suite Nr. 1 u. 2)

**RAVEL, Alborada del Gracioso; „Daphnis
und Chloë“ (2. Suite),** Philharmonia Orchestra,
Dirigent: Carlo Maria Giulini, Columbia
(Stereo) STC 90071, 24,— DM

Der junge italienische Maestro Carlo Maria Giulini hat sich als Operndirigent auf den europäischen Festivals einen Namen gemacht. Auch als Konzertdirigent scheint er - wie diese Platte zeigt - nach der Oper zu streben, nach ihrem Effekt, ihrem Glanz, ihrem italienischen „Slancio“. Weil die neuen Einspielungen der populärsten Orchesterwerke von de Falla und Ravel ungemein plastisch die Handschrift des durchweg vom Theaterhaften inspirierten Klangregisseurs Giulini aufzeigen, sind sie gerechtfertigt, obgleich von den drei Werken bereits mehrere hochwertige Aufnahmen vorliegen, auch in Stereo. Das südländische Prinzip, impressionistische Musik nicht als einen pastellierten Dämmerzustand, sondern als eine verfeinerte Landschaftskunst aufzufassen, treibt Giulini auf die Spitze. Bei ihm dominiert der Rhythmus. Alles hat Schwung, kernige Kontur, pralles Leben, vitale Üppigkeit des Klanges. Man „sieht“ die Musik, indem man sie hört: die wogenden Volksszenen des „Dreispitz“, die Hochsommerglut der Suite „Daphnis und Chloë“, die spanische Landschaft von „Alborada del Gracioso“. Das Orchester wird von Giulini zu einem heißblütigen *Espressivo* angefeuert; dieses Verfahren, sozusagen in „haut relief“ zu musizieren, ließ sich freilich nur mit einem solistisch so ausgezeichnet besetzten Orchester wie dem Londoner Philharmonia Orchestra und bei geschickter Ausnutzung der Stereo-Technik ermöglichen. Aufnahmefähig wurde hier ganze Arbeit geleistet. Kein noch so massives *Fortissimo* wirkt plump oder unübersichtlich, keine Solostelle klingt dünn oder verwachsen. Impressionismus nach Operndirigentenart, eine furiose, glühende „Klang-Inszenierung“ und eine Bravourleistung des Spitzenklassenorchesters.

K.Sch.

KHATSCHATURIAN, Gayaneh

(Ballettsuite)

TSCHAIKOWSKY, Francesco da Rimini,
Leningrader Philharmoniker, Dirigent: Gennadi Rozhdestvensky,
Deutsche Grammophon, 18674 LPM, 24,— DM

Mit dieser Aufnahme lernt man neben dem weltberühmten Sábeltanz noch sieben weitere Stücke

aus Khatschaturians Ballettsuite „Gayaneh“ kennen. Lohndend ist diese Bekanntschaft nicht, denn wenn nicht Rhythmus und Melos der Folklore die Sprache dieses Musikers tragen, dann ist sie eine verbläute Umgangssprache des 19. Jahrhunderts von oft peinlicher Alltäglichkeit und Abgegriffenheit. Daran ändert auch nichts die subtile, anschauliche Wiedergabe durch die Leningrader Philharmoniker.

Mit suggestiver Kraft der Darstellung zeichnet dieses repräsentative Orchester Sowjetrusslands auch Tschaikowskys Dante-Fantasie „Francesca da Rimini“, eine seiner besten Tondichtungen, stark angelehnt an Liszt und Wagner und wesentlich eindrucksvoller in ihren lyrischen Teilen als im abgenutzten Affekt ihres „klingenden Infernos“.

H.K.

LISZT, „Mazeppa“, symphonische Dichtung Nr. 6; Ungarische Rhapsodien Nr. 4 und 5; Ungarische Phantasie für Klavier und Orchester, Solist: Shura Cherkassky; Berliner Philharmoniker: Herbert von Karajan, Deutsche Grammophon 138692 SLP, 24,— DM (Stereo)

Das Gedenkjahr nötigt Dirigenten, die sich sonst um Liszt drücken, zu dankenswerter Beschäftigung mit den Partituren des „Übermenschen der Musik“. Karajan beweist, daß er der dirigistischen Präzepte einer Liszt-Renaissance sein könnte; er hat Feuer und Nerv für Liszts pittoreske Phantasie, für das hochfliegende Pathos einer literarisierten Romantik und für den schmetternden und schweigenden Orchesterklang. Seine Auslegung des „Mazeppa“ ist exemplarisch: äußerste Detailgenauigkeit bei furioser Rasan. Man meint, mit den Ohren zu sehen - ein Effekt, den Liszts Orchestersatz anstrebt und der von der Stereophonie realisiert wird.

Zigeunermusik war für Liszt, der kurioserweise nie ein Wort Ungarisch gesprochen hat, das erregende Stimulans. In den Ungarischen Rhapsodien beschwört er die romantische Vision des Zigeuners, des Gegenspielers aller Selbsthaftigkeit. Die Rhapsodien sind von Kurkapellen und Unterhaltungs-Ensembles schauerlich malträtiert worden. Karajan musiziert die zu Unrecht unterschätzten Dokumente einer folkloristisch getönten Melancholie, als seien es symphonische Sätze: wichtig, elegisch, prägnant im Rhythmus und edel im Klang. Die prachtvolle Violoncello-Gruppe der Berliner Philharmoniker hat selten so markig geklungen wie in den expressiven Rezitativen der Rhapsodien. Die Einspielungen kommen einer Neuentdeckung gleich. Sie rümpft manchen, der Ober Liszt die Nase rümpft, eines besseren belehren. (Anmerkung: In der Orchesterfassung, die original ist, läuft

unter dem Titel „Ungarische Rhapsodie Nr. 4“ die Rhapsodie Nr. 12 der Klavierfassung.) Wie nicht anders zu erwarten, spielt Shura Cherkassky die Ungarische Phantasie als große Virtuosennummer, glanzvoll im Klang, brillant in der Schaustellung des kühnen Klaviersatzes, doch mehr auf den klirrenden Effekt als auf die Poesie der Komposition bedacht. Gegen Karajans zugleich „innerliche“ und ausladende Interpretation sticht Cherkasskys rhetorischer Liszt einigermaßen ab. Tonlich sind die Aufnahmen ohne Fehl. Sie verlangen, mit Lautstärke, doch ohne allzu viel Höhen abgespielt zu werden.

K.Sch.

LISZT, Ungarische Rhapsodie Nr. 1 f-moll SMETANA, „Die Moldau“, Orchestre Symphonique de la Radiodiffusion Nationale Beige, Bruxelles, Dirigent: Franz André, Bamberger Symphoniker, Dirigent: Joseph Keilberth, Telefunken TW 30002, 13.50 DM

Mit überzeugender Einfühlung holen die berühmten Brüsseler aus Liszts zigeunerischer Novellistik alle elektrisierenden und narkotisierenden Effekte heraus, die dazu verlocken mußten, diese verwogene Klavierspezialität auf das Massenmedium des modernen Orchesterapparates zu übertragen. Wer diese musikalische Mundart schätzt, wird sein Vergnügen an der Sache haben und auch Franz Andres dirigentische Könnerschaft gebührend bewundern. Die andere Seite der zugkräftigen Platte bringt eines von Joseph Keilberths populären Renommierstücken: Smetanas „Moldau“. Aber da ist weder von Popularität im anrüchlichen Sinne noch von Kapellmeisterrenommée etwas zu spüren. Vielmehr kann man Wiedergabe und Aufnahme geradezu eine Rehabilitierung des Werkes nennen, so nobel wirkt es in seiner ganzen Haltung, so qualitativoll in seiner Substanz, so edel in der klanglichen Gewandung. Der prächtige Posaunensatz im Angesicht des Hradstns ist ein besonderes Fest für die Ohren. W.A.

MOZART, Eine kleine Nachtmusik, „Der Schauspielfeldirektor“, Ouvertüre, Notturmo D-dur für vier Orchester, Bamberger Symphoniker, Dirigent: Joseph Keilberth, Telefunken TW 302300, 13.50 DM

Das musikalische Naturreich des Dirigenten, in dem sich die Kräfte gemüthlicher Wärme und verstandesklarer Sachlichkeit so schön im Gleichgewicht halten, prädestiniert ihn zum Mozart-Interpreten - wenn man nämlich jene Mozart-Definition nicht für verbindlich hält, welche dem Wesen dieses Meisters, der auch als Künstler in jedem Augenblick ein Vollblutmensch war, einen mehr oder weniger trockenen Akademismus andichten möchte. Daß „Herz“ und blitzsaubere Präzision einander nicht auszuschließen brauchen, kann gerade die vorliegende Folge von Mozartwerken leichtesten materiellen Gewichts und beglückendsten Musikgehalts wieder einmal lehren. Da liegt kein Staubchen auf dem technischen Wiedergabe oder auf dem vermittelten Erlebnis. Und da gibt es keine Zweifel an der Legitimität der Tempi oder der Dynamik: alles trägt den Stempel unverkrampfter Natürlichkeit, poseseloser Wahrhaftigkeit. Dabei ist es eine Musizierleistung von glänzender Politur - aber durch die bestechende Außenseite hindurch leuchtet von Ton zu Ton eine tiefe künstlerische Liebe. Sie allein bringt das Wunder zuwege, tausendmal Vernommenem taufische Genießbarkeit zu verleihen. Die Aufnahme-steuerung war auf der Höhe der Situation und tat das ihrige zur Verwirklichung einer ungewöhnlich glücklichen Konstellation (erwähnt nur die vollendete Raum-Illusion bei den vier Klangkörpern des Notturmo). Eine Platte, die keiner mehr wird missen wollen, der sie gehört hat. W.A.

Toscaninidirigiert:

MOZART, Symphonie Es-dur, KV 5« (+ Divertimento B-dur, KV 287), RCA LM 2001 C, 19,— DM

MOZART, Symphonie g-moll, KV 550 (+ Haydn, Symphonie G-dur Nr. 94» RCA LM 1789 C, 19,— DM

MOZART, Symphonie D-dur, KV 385 (+ Haydn, Symphonie D-dur Nr. 101), RCA LM 1038 C, 19,— DM

mit den New Yorker Philharmonikern:

HAYDN, Symphonie D-dur Nr. 101 (+ Wagner) RCA Camden CAL 375,16,— DM

MOZART, Symphonie D-dur, KV 385 (+ Brahms, Rossini, Mendelssohn) RCA Camden CAL 326, 16,— DM

Toscanini ist als künstlerische Persönlichkeit so differenziert wie etwa Furtwängler. Aber auf andere Art. Während sich Furtwänglers Vielschichtigkeit in ihrer charakteristischen Struktur aus jeder seiner Interpretationen ablesen läßt - auch bei anderen Musikern ist das ja die Regel -, können Toscaninis Darstellungen im Einzelfall durchaus einseitig und weniger differenziert sein. Das Komplexes seiner musikalischen Natur äußert sich vielmehr in den - bei aller Gemeinsamkeit Toscanischer Prägung - verblüffend verschiedenen Gesichtern, die er mitunter seinen Interpretationen verleiht.

Furtwängler dirigiert eben Bach wie Schubert oder Brahms, und man hat ihm das vorgeworfen. Toscanini dagegen musiziert, kaum berechenbar, zwei Werke ganz unterschiedlich, wenn sie es auch rein musikalisch überhaupt nicht nahelegen. Gewiß, es mag einen Generalnenner geben, auf den er die Symphonik der „Wiener Klassik“ bringt: „klassisch“ scheint ihm identisch zu sein mit streng und hart. Dieses Schema durchbricht er aber bisweilen eigentümlich (hier ist nur von den späteren Aufnahmen mit dem NBC-Orchester die Rede, nicht von seinen prinzipiell verbindlicheren frühen mit den New Yorker Philharmonikern).

Ein bezeichnendes Beispiel bieten Mozarts Symphonien in Es-dur und g-moll. In dem g-moll-Werk hat der Maestro sein gestrafftes Musizieren zum Teil aufgegeben. Zumindest im ersten Satz. Er dirigiert das Hauptthema herrlich weich schwingend und auffallend legato. In der Es-dur-Symphonie, deren kantables KopftHEMA erst recht solch gelöstes Musizieren erwarten läßt, tut er das Gegenteil. Er nimmt alle vier Sätze außergewöhnlich straff und schnell, er engt die Musik durch diese Überkonzentration geradezu ein. Es ist eine faszinierend dichte, aber einseitig-extreme Interpretation.

Auf der anderen Seite trägt diese Platte das bezaubernde B-dur-Divertimento KV 287, in dem Toscanini ebenfalls von seiner „klassischen“ Interpretationsweise läßt. Hier gibt er sich weitgehend dem heiter gelösten Divertimento-Geist hin und schenkt uns eine der schönsten Mozart-Aufnahmen überhaupt. Das Stück ist allerdings für solistische Besetzung gedacht, und manche exponierte Partien der ersten Violine klingen orchestral gespielt einfach nicht. Aber das trübt den Genuß nur wenig. Technisch ist das Divertimento besser als die schon ausgesprochen antikierte Wiedergabe der Es-dur-Symphonie. Die beiden anderen Mozart-Symphonien sind mit Haydnischen gekoppelt. Die großartige Interpretation der g-moll- mit einer weniger überzeugenden, der „Paukenschlag-Symphonie“ Nr. 94. Dieser Haydn läßt, so heruntergeholt, kalt. Auch die „Uhren-Symphonie“ Nr. 101 macht nicht glücklich - diesmal aus technischen Gründen. Sie ist so hallig, daß sich die Konturen verwischen, sie klingt nach Konserve und klirrt mitunter erheblich - das nennt sich „High Fidelity“! Musikalisch ist sie bedeutend und von hinreißendem Schwung.

Das gilt auch für die Rückseite, Mozarts „Haffner-Symphonie“¹¹, KV 385, die übrigens ebenfalls unter zu starkem Half (eidef. tsf schon bei der „Uhren-Symphonie“ der Unterschied zwischen alter und dieser neuen Darstellung deutlich spürbar, so verstärkt sich der Eindruck im parallelen Fall der „Haffner-Symphonie“ noch erheblich. Hier ist die neue nicht nur schärfer geschliffen als die alte, sie weicht auch stark in den Tempi von ihr ab. Die Mittelsätze sind in der alten wesentlich langsamer genommen; außerdem leistet sich Toscanini in ihr noch geradezu sentimentale Drücker und Rubati. Die herbere neue Aufnahme ist mir lieber.

Von all den drei neueren Haydn-Mozart-Platten kann man weder ganz abraten, noch sie uneingeschränkt empfehlen. Musikalisch sind sie zum größeren Teil - eben abgesehen von der „Paukenschlag“- und Mozarts Es-dur-Symphonie - des Maestros würdig. Um das Technische steht es schlechter. Passabel ist einzig die Platte mit der Mozartschen g-moll- und Haydns „Paukenschlag-Symphonie“.

Die beiden anderen sollten für 16,— DM verkauft werden - wie es schon mit den alten New Yorker-Philharmoniker-Aufnahmen geschieht. Die Platte mit der früheren Darstellung der „Uhren-Symphonie“ enthält noch drei überagende Wagner-Interpretationen (Lohengrin-Vorspiele, Siegfrieds Rheinfahrt) und die mit der „Haffner-Symphonie“ noch die wunderbar dirigierten Haydn-Variationen von Brahms, Rossinis Ouvertüre zum „Barbier von Sevilla“ und das Scherzo aus Mendelssohns Musik zum „Sommernachstraum“.

Mozarts g-moll-Symphonie und sein Divertimento sollten einmal gekoppelt werden; das ergäbe eine Platte, von der man vorbehaltlos begeistert sein dürfte. M-r.

(Weitere Toscanini-Einspielungen werden in den nächsten Heften vorgestellt.)

Wilhelm Furtwängler dirigiert:

TSCHAIKOWSKY, Symphonie Nr. k f-moll, op. 36, Wiener Philharmoniker, Electrola E 90030, 24,— DM

Symphonie Nr. 6 h-moll, op. 74 (Pothétique), Berliner Philharmoniker, Electrola E 91079, 24,— DM

Die drei letzten, großen Symphonien Peter Tschaikowskys sind in besonderer Weise ein Spiegelbild der Persönlichkeit des Komponisten. Erfüllt von Unruhe und quälenden Selbstzweifeln, geschlagen von Erfolglosigkeit, wandte sich Tschaikowsky 1878 an die Komposition der 4. Symphonie, schrieb zehn Jahre später die 5. Symphonie, um im Todesjahr 1893 mit der „Pothétique“ die gewaltige Trias seines symphonischen Schaffens abzuschließen. In diese Werke legte der Künstler sein ganzes Herz und seine Seele. Er schrieb seine Verzweiflung, seine tiefen Depressionen und Erschütterungen hinein und gab der Nachwelt ein Dokument russischer Musikkultur.

In seinem Leben und Schaffen hat Furtwängler immer wieder die drei großen Tschaikowsky-Sinfonien dirigiert. Besonders die „Pothétique“. Furtwängler deutete Tschaikowsky aus der Problematik seines Menschen- und Künstler-tums. Seine Tempi waren feierlich-ausschweifend, seine Dramatik von starker Ausdrucks-kraft. Sein Tschaikowsky war nicht elementar voller Wildheit und überschäumendem Tempera-ment, so wie die Russen ihn aufführen. Furtwängler suchte und fand in ihm den tragisch-zerrissenen Menschen, die vereinsamte Seele dieser unglücklichen Natur. In diesem Sinne liegt bei ihm über allen Tschaikowsky-Deutungen der Schatten der Wehmut und Tragik,

Es existieren heute zwei Aufnahmen Furtwänglers mit Tschaiowsky-Symphonien, und zwar die Vierte und die Sechste. Furtwängler bringt in der Vierten eine sehr breite Exposition des Kopfsatzes, in dem sieb machtvoll das Schicksalsmotiv ankündigt. Jene Schicksalsgewalt, die „unser Streben nach Glückseligkeit hindert“, in ausgewogenem Maß baut Furtwängler dramatische Steigerungen und Höhepunkte auf. Ein Streben nach organischer Architektur macht sich hier wie im ganzen Werk auffallend bemerkbar. Im Andante verleiht er der Oboe zart-wehmütiges Kolorit. Das Scherzo rauscht anmutig-kapriziös vorbei. Im Finale schließlich steigert sich Furtwängler zu machtvollen Aufschwüngen. Das Volksfest gewinnt dadurch strahlenden Glanz und Unmittelbarkeit. Im ganzen ließe sich sagen: diese Aufführung bevorzugt die europäisch orientierte Tschaiowsky-Auffassung und hält sich in maßvoll-klassischen Bereichen. Die Klangqualität ist, entsprechend dem Aufnahmedatum, recht befriedigend.

Furtwänglers Interpretation der „Pathétique“ liegt eine Aufnahme mit den Berliner Philharmonikern aus dem Jahre 1938 zu Grunde. Bislang war diese Platte nur über den ASD der *Eledrola* im Rahmen der französischen Reihe „Les Gravures Illustres“ zu beziehen. Inzwischen entschloß sich die Electrola, das Werk auch im deutschen Repertoire herauszubringen. Diese Aufnahme ist von besonderem dokumentarischem Wert, weil sie uns noch einmal vorführt, wie der Furtwängler der 30er Jahre, damals auf der Höhe seiner Laufbahn, musizierte. Ihre ton-technischen Qualitäten sind eigentlich besser, als man es bei einem Alter von 23 Jahren vermuten sollte.

Etwas von der Stimmung eines Requiems liegt über der „Pathétique“ Furtwänglers. Die Sere Melancholie breitet sich im Kopfsatz aus, erregendes Pathos und tröstliche Ergreiftheit. Unheimlich und voller verzweifelter Tragik entwickelt der Dirigent die gewaltige Steigerung des 1. Satzes. Über die Idylle des Allegro *con grazia*, Überdies ein Schleier von Melancholie legt, und das von einem dämonischen Marschthema erfüllte Scherzo erreicht Furtwängler in stetiger Kontinuität das Finale des Adagio lamentoso. Mit Beklommenheit und Ehrfurcht vernimmt man diesen „Abschied“ eines Menschen, der acht Tage nach der Uraufführung seiner Symphonie aus dem Leben ging, Allen denjenigen, die Furtwängler mit der „Pathétique“ im Konzertsaal erleben, wird diese Schallplatte ein wertvolles Vermächtnis bedeuten. Wenn man Vergleichsaufnahmen heranziehen will, so vor allen anderen die Einspielungen mit der Leningrader Philharmonie (auf Deutsche Grammophon). Es ist schwer, bei diesen Aufführungen die Begeisterung in rechte Worte zu kleiden. Die Interpretationen Kurt Sönderlings und Jewgenij Mrawinskij tragen den Stempel der Authentizität. Nicht umsonst gelten die Leningrader Philharmoniker zur Zeit als eines der hochqualifiziertesten Orchester. Auf internationalen Festspielen bewiesen die Leningrader mehr als einmal ihre hohe Orchesterkultur. Die Deutsche Grammophon brachte bereits vor Jahren die drei letzten Symphonien Tschaiowskys mit ihnen heraus. Jetzt legt die DGG die drei Werke in Neuaufnahmen vor, die mit Ausnahme der 4. Symphonie nur in Stereo zu haben sind. (Die „Pathétique“ erscheint im Monat Juli und konnte bei Redaktionsschluß noch nicht berücksichtigt werden.) Die 1. Monofassung der Vierten unter Sönderling wie die 2. Mono- und Stereo-Fassung unter Mrawinskij stellen einen Gipfelpunkt der Interpretationskunst russischer Musik dar. Ebenso die Monofassung der Sechsten unter Mrawinskij. Tschaiowsky bedarf mehr als ein anderer Komponist eines temperamentvollen Dirigenten. Gewiß, seine Musik wird hier etwas herber aufgefächert, als Furtwängler es tat, aber dafür mit einem un-nachahmlichen Kolorit. Differenzierter Orchesterklang, hinreißende Leidenschaft, federnder Rhythmus, virtuose Streicher sind nur einige Prädikate, die man den Leningradern geben

muß. Am Ende weiß man nicht, was man mehr bewundern soll: die überlegene Gesamtanlage oder die Intuition des *Dirigenten* Mrawinskij. Der 58jährige russische Orchesterleiter dürfte bereits heute als einer der begabtesten seines Landes gelten.

In diesem Zusammenhang noch zwei beachtliche Produktionen der „Pathétique“. Perfekionierte Orchesterkunst bieten Rafael Kubelik und das Chicago Symphony Orchestra (auf Mercury): Messerscharfe Einsätze, technische Präzision und explosive Dramatik bei hoher klangtechnischer Güte. Das ganze klingt stellenweise ein wenig kalt und fast maschinenhaft, doch ist der Gesamteindruck günstig, bricht doch immer wieder das ursprüngliche Musikantentum Kubeliks durch und verleiht der Aufnahme leidenschaftlich bewegte Klangsinnlichkeit. Ferenc Fricsay und die Berliner Philharmoniker (auf DGG) verhalten sich im gewohnten Rahmen bisheriger Tschaiowsky-Aufführungen, Klanglich ohne Tadel, bringt diese Darstellung vor allem im Scherzo packende Dynamik. Eine Überraschung bietet diese Interpretation jedoch nach keiner Seite.

W.G.

K. LAVIERMUSIK

Wilhelm Kempff spielt BEETHOVEN-SONATEN

„Ich stamme direkt von Beethoven ab“, pflegte Wilhelm Kempff zu scherzen. Und er entwickelte dabei, zum strengen „Beweis“, eine launige musikalische Abstammungstheorie. „Ich war ein Schüler von Heinrich Barth, Barth ein Schüler von Bülow, Bülow von Liszt, Liszt von Czerny, Czerny von Beethoven. Bitte, nehmen Sie stramme Haltung an, wenn Sie mit mir sprechen.“ Manchen Einwänden zum Trotz hat sich Wilhelm Kempff seit jeher als Beethoven-Spieler par excellence gefühlt. Ja, um einer weiteren Kritik gegen sein Beethoven-Spiel vorzeitig den Stachel zu nehmen, stellte er ihre Legitimität geradeheraus in Frage. Wo liegt die Grenze zwischen dem Nachschaffen und dem eigenen Hinzutun? Was heißt „beethovenschen“? Und schließlich - bieten die Noten nicht mehr als „ärmliche Behelfszeichen“? Es sind ernstzunehmende Fragen, die Wilhelm Kempff in seinen vor einigen Jahren veröffentlichten Jugenderinnerungen „Unter dem Zimbelsfern“ seinen Kritikern entgegenhält. Fragen, die zur Stellungnahme herausfordern.

Nun bieten sich freilich einige Kriterien, die es uns ermöglichen, eine Beethoven-Interpretation an einer authentischen Wiedergabe zu messen. Aus zahlreichen zeitgenössischen Berichten wissen wir, wie Beethoven seine eigenen Kompositionen vorgetragen wissen wollte - mit einem stechenden Forte, mit elementaren Ausbrüchen und ständigen Sforzati. Carl Czerny rühmte unter anderem die „Charakteristik“ und „ungeheure Kraft“, aber auch das in unvergleichlicher Weise gemeisterte Legato von Beethovens Spiel, musikalische Tatbestände, die auch von anderen seiner Zeitgenossen bestätigt werden. Eine besondere Eigenart seines Spiels aber scheinen darüber hinaus die auch im Notenbild verankerten subilo piani nach einem Crescendo gewesen zu sein. Als Spiegelung eines heftigen Naturells ist Beethovens Dynamik von kraftvollen Akzenten, von schärfsten Gegensätzen bestimmt.

Gemessen an diesen und anderen Kriterien gewinnt das hier und dort laut gewordene Urteil, Wilhelm Kempff gäbe mit seinen Beethoven-Interpretationen mehr sich selbst als Beethoven,

eine Spur von Berechtigung, scheint uns aber - was die vorliegenden Einspielungen betrifft - arg überspitzt. Gewiß überspielt Kempff in der sonst geradezu beispielhaften Interpretation der Waldstein-Sonate (op. 53) die vorgezeichneten dynamischen Kontraste, wie im allgemeinen dem subito piano nach einem Crescendo zu wenig Bedeutung beigemessen ist. Auch neigt er hier und dort zu Aufweichungen des Beethovenschen Pathos. Im großen und ganzen erfüllt der Künstler jedoch bei nur geringfügigen Freizügigkeiten die Forderungen, die man an ein stilbewußtes Beethoven-Spiel stellt. Besonders sein Bemühen um eine charakteristische, prononcierte Aussage kommt Beethovens spezifischem Stilwollen durchaus entgegen. Von dem „ex tempore des musikalischen Temperaments, das mit dem Text gelegentlich frei verfährt“ (K. Blaukopf) ist in den uns vorliegenden Aufnahmen kaum etwas zu spüren. Daß langsame Sätze und betont lyrische Partien Wilhelm Kempff besonders überzeugend gelingen, nimmt bei ihm, dem „Poet der Tasten“, nicht wunder. Wie er dank der Meisterschaft eines besessenen, differenzierten Anschlags lyrische Sätze mit zarter Klangpoesie zu erfüllen weiß, haben wir bereits bei der vergleichenden Diskographie der c-moll-Sonate (op. 111) herausgestellt (Heft 5, 1961). An der Wiedergabe eben dieser Sonate wurde aber auch - in der Gegenüberstellung zu den Interpretationen von Wilhelm Backhaus und Ely Ney - deutlich, wie Wilhelm Kempffs Spiel bei der Gestaltung des Pathetischen, Titanischen von der Haltung eines musikalischen Unterstatements bestimmt ist. Noch deutlicher tritt diese Haltung bei der Interpretation der Sonate Pathétique (op. 13) zutage. In einer doch zu spannungslosen, etwas unverbindlichen Wiedergabe ist das orchestrale Pathos des Allegro molto e con brio untertrieben. Die explosive Dynamik, in der sich leidenschaftlich subjektiver Ausdruck unmittelbar Bahn bricht, bleibt hier aus. Ohne Zweifel haben andere Sonaten Beethovens in Kempffs Interpretation eine gütigere Gestaltung gefunden - die mit federnder Leichtigkeit und sprechendem Ausdruck dargebotene C-dur-Sonate (op. 2, Nr. 3) oder die As-dur-Sonate (op. 110), deren Poesie Kempff mit der ihm eigenen Sensibilität, mit einer durchaus legitimen Spannungsweite des Klangfarbenspektrums auszuschöpfen weiß. Hier ist der rechte Beethoven-Ton getroffen. Hier nehmen wir in der Tat „stramme Haltung“ an. H.C.W.

Der Besprechung lagen folgende Aufnahmen der Deutschen Grammophon-Gesellschaft zugrunde:

1. Sonate C-dur op. 2, 3
Sonate G-dur op. U, 2 (LPM 18079)
2. Sonate c-moll op. 13
Sonate cis-moll op. 27, 2 (LPE 17026)
3. Sonate C-dur op. 53
Sonate F-dur op. 54 (LPM 18089)
4. Sonate As-dur op. 110
Sonate c-moll op. 111 (LPM 18045)

J. S. BACH, Englische Suite Nr. 6 d-moll. Französische Suite Nr. 5 G-dur, Zwei Präludien und Fugen G-dur aus dem „Wohltemperierten Klavier“ 1 und 2, Wilhelm Backhaus (Klavier), Decca BLK 16139, 19, — DM

Da Wilhelm Backhaus der Interpret ist, versteht es sich, daß wir Bach auf dem modernen Flügel, nicht auf dem Cembalo hören. Die Wiedergabe Bachscher Musik bewegt sich seit einigen Jahrzehnten zwischen zwei Extremen. Ein reifer Künstler wie der jetzt 77jährige Backhaus meidet beide. Seine spirituelle Klarheit, die ihm früher zuweilen als Kühle zum Vorwurf gemacht wurde, verhindert eine verwechslende Romantisierung Bachs. Die Herkunft des einstigen d'Albert-Schülers aus dem 19. Jahrhundert aber bewahrt

Rezensenten

Walter Abendroth (W.A.) • Walter Gluth (W.G.) • Ham Koltersch (H.K.) • Joachim Matzner (M-r) • Karl Schumann (K.Sch.) • Hans-Christoph Worbi (H.C.W.)

ihn vor der metronomischen Starre, in die Bach nicht selten gepreßt wird. Kennzeichen seines Spiels ist eine lebendige Milde. Backhaus' Tempi sind manchmal sehr schnell, besonders in der Fuge aus WK 1 und der Gigue der Französischen Suite. Da die Aufnahme viel Hall hat (was grundsätzlich bejahe), bedarf es selbst mit den Noten in der Hand großer Aufmerksamkeit, um durch das Stimmengeflecht hindurchzuhören. Doch entschädigt den Bachfreund der musikalische Impuls und der Einschlag ins Bravouröse.

Der allgemeinen Gepflogenheit entsprechend wiederholt auch Backhaus in jedem Satzsatz die beiden Teile. Einen Sinn hat die Wiederholung jedoch nur, wenn sie eine dynamische Variante erlaubt. Ist das, wie hier, nicht der Fall, dann wirkt sie sich für den Hörer als Beschwernis aus. Gerade die Schallplatte sollte von ihr abkommen. Das aber ist eine Anmerkung von grundsätzlicher Art, die nichts mit Backhaus' lebendiger Bachdarstellung zu tun hat. K. We.

BRAHMS, Klavierkonzert Nr. 2 B-dur, op. 83, Géza Anda, Berliner Philharmoniker, Ferenc Fricsay, Deutsche Grammophon (Stereo) 138 683 SLPM, 26,— DM

Man muß diese Aufnahme oft hören, um mitzubekommen, wie subtil hier die Musik ausgedeutet worden ist; zu subtil für mein Gefühl, in einer sehr romantisierenden, verinnerlichten Brahms-Konzeption. Jedes Detail enthält Gewicht und fast bekennnisthafte Züge. Am deutlichsten wird dies im ersten Satz, der, sehr breit und mit viel espressivo genommen, mir als Kopfsatz dieses spätfreudigen Konzertes zu wuchtig und durch die vielen rallentandi zu träge geworden ist. Der Gegensatz zu dem folgenden dämonischen Scherzo wird dadurch bis zum Bruch betont. Sehr schön ist dann freilich der langsame Satz gelungen, mit einer großen Leistung des ersten Cellisten und der Holzbläser. Die Harmonie zwischen Dirigent und Solist ist vollstän- dig, angesichts der Tatsache, daß beide noch vor kurzem die Bartók-Konzerte in zügiger Brillanz eingespielt haben, ein baretes Zeugnis für die Spannweite ihrer Interpretation. Diesen Atem, die Tempowechsel und die voll ausgespielten Details mit dieser Disziplin und Klangschönheit durchzuhalten, ist eine Bravourleistung der Berliner.

Die RCA-Aufnahme mit Richter und Leinsdorf ist im Charakter ungleich spielfreudiger und weniger problembeladen. Am schönsten wäre es, beide Platten zu besitzen. Wenn es jedoch nur eine sein darf, würde ich doch wohl! der RCA-Aufnahme den Vorzug geben, nicht zuletzt auch wegen des phänomenal gespielten Klavierparts.

M. K.

HAYDN, Klavierkonzert D-dur und Symphonie Nr. 46 H-dur. Es spielen Julian von Karolyi (Klavier) und die Masterplayers, Dirigent: Richard Schumacher, Amadeo AVRS 6174, 19,— DM

Nicht ohne Grund erfreut sich Haydns Klavierkonzert D-dur großer Beliebtheit bei Publikum und Pianisten! 1784 mit der irreführenden, nicht von Haydn selbst stammenden Opuszahl 37 erschienen, zeigt es den damals 52jährigen Meister als souveränen Beherrscher der stilistischsten Mittel. Auf dem Titelblatt der Erstausgabe sind „Clavicembalo“ oder „Forte piano“ als Soloinstrumente angegeben, ein rein kommerzieller Vorgang, da noch nicht jeder Musikliebhaber das damals noch junge Klavier besaß und der Verleger schließlich das Werk verkaufen wollte! Es hat daher in unserer Zeit nicht an Versuchen gefehlt, Haydns letztes und reifstes Klavierkonzert auf dem Cembalo zu spielen. Aber gerade bei diesem Konzert geht das nicht. Es ist, von der ersten bis zur letzten Note, ein echtes Hammerklavierkonzert. Dies

betrifft vor allem den melodisch gefühlvollen langsamen Satz und die an den jungen Beethoven gemahnende h-moll-Episode im Finale. Das Konzert ist, wenn auch nicht virtuos im Sinne der gleichzeitigen Werke Mozarts, schwer zu spielen, da es ein feines stilistisches Einfühlungsvermögen voraussetzt. Sehr dankbar ist das Finale, ein „Rondo all'Ungherese“, als echte Huldigung Haydns an den Fürsten Esterházy. Der aus Ungarn gebürtige Julian v. Karolyi, der Welt als hervorragender Liszt-Interpret bekannt, und die Masterplayers geben dem Konzert die schlichte Natürlichkeit, die allen Werken Haydns ihren unnachahmlichen Reiz verleiht, in die nolengetreue Wiedergabe der Solopartie sind auch Haydns eigene Kadenz einbezogen. Eine schöne, würdige und auch klanglich ausgefeilte Leistung! Gegen dieses im besten Sinne klassische Konzert wirkt die 1772 entstandene Symphonie H-dur viel drängender und leidenschaftlicher. Haydn hat mit dieser besonders bei den Streichinstrumenten wenig beliebten Tonart nicht etwa die Musiker ärgern wollen. Von echtem Pathos durchglüht, hat er, der ständig mit seinem Orchester experimentieren konnte, auch mit diesem Werk der symphonischen Musik neue Wege gewiesen, die aus dem Divertimento herausführen. Daß er im Finale plötzlich abbricht, um einen großen Teil des Menuetts wieder hereinzunehmen, ist oft genug als Vorwegnahme der V. Symphonie von Beethoven gedeutet worden. (Wobei es zweifelhaft ist, ob der Jüngere das frühe Werk des Älteren gekannt hat.) Klang und Substanz der Symphonie H-dur aber spannen den Bogen zu den späteren Werken Mozarts, denen sich Haydn innig verbunden fühlte. Wie dem Klavierkonzert, so ist auch der Symphonie eine gültige Darstellung widerfahren, und man freut sich, beide Werke auf einer Schallplatte zu besitzen. Die Umschlagseite gibt eine kurze, aber vortreffliche Einführung von Dolf Lindner in Haydns Stil. H. Wh.

MOZART, Klavierkonzert in G-dur, KV453 BEETHOVEN, Klavierkonzert in B-dur Nr. 2, op. 19, Friedrich Gulda und sein klassisches Orchester, Dirigent: Paul Angerer, Amadeo AVRS 6211, 19,— DM

Dieses „klassische Orchester“ ist ein Ensemble junger Wiener Musiker, das sich zusammenfindet, nur um mit einem Pianisten auf Reisen zu musizieren. Und dieser Pianist ist Friedrich Gulda, über dessen phänomenale Begabung seinerzeit Fachleute und Journalisten viel geschrieben („man hört bei ihm Musik und nicht Klavier“). Sein Name wurde vor einigen Jahren in der Welt- presse besonders genannt, weil Gulda sich zum Jazz als echter, seriöser Musikausbildung genau so bekannte wie zu Mozart oder Beethoven.

Nun, er spielt diesen Mozart und diesen Beethoven in harmonischer Ausgewogenheit mit seinem „klassischen“ Orchester sehr schön. Um der Präzision und Notentreue willen wird gelegentlich eine Portion Temperament geopfert; auch klingt's im Lyrischen manchmal ein bißchen nüchtern, so als habe man Angst vor zuviel Gefühl. Aber es wird doch liebevoll musiziert, sorgfältig durchgearbeitet, durchsichtig klar, mit ungemein subtilen Schattierungen des Klavier-Anschlags. H. K.

MOZART, Klavierkonzert Nr. 14 Es-dur, KV 449, Klavierkonzert Nr. 22 Es-dur, KV 482, Das Wiener Konzerthaus-Orchester, Leitung und Solist: Paul Badura-Skoda, Heliodor 478117, 16,— DM

Die Reihe der begnadeten Mozart-Pianisten hat sich in letzter Zeit stark dezimiert. Erst vor wenigen Monaten erlitt die Mozartpflege durch den plötzlichen Tod von Clara Haskil einen nicht zu ersetzenden Verlust. Man hat heute das schmerzende Gefühl, daß jene Interpreten, die

die Werke Mozarts aus der tiefen inneren Beglücktheit ihres Erlebnisses heraus zu gestalten vermögen, immer seltener werden. Um so freudiger registriert man es, wenn man ein Zeugnis dafür erhält, daß auch die junge Generation noch profilierte Mozart-Interpreten hervorbringt. Die vorliegende Aufnahme ist ein solches Zeugnis. Sie enthält zwei Mozartsche Klavierkonzerte, die zwar in derselben Tonart stehen, dabei aber recht gegensätzlich angelegt sind. Das Es-dur-Konzert KV 449 ist der Besetzung und Erfindung nach ein echtes „Kammerkonzert“. Der Meister hatte es - dies zeigt die von reicher Chromatik erfüllte Sprache - einem kleinen Kreis von Kennern zugeordnet. Nur im Schlußsatz tritt das spielerische Element stark in den Vordergrund. Das Es-dur-Konzert KV 482 besitzt sinfonischen Atem. In diesem orchestral stark besetzten Werk umschließen zwei weiträumig angelegte Ecksätze ein Variations-Andante von edlem und tiefem Gehalt, wobei nicht zuletzt dem Orchester eine gewichtige Rolle zukommt.

In dieser Aufnahme drückt ein junger Musiker von starkem künstlerischem Profil den Werken sein künstlerisches Siegel auf. Paul Badura-Skoda, der in der Reihe der Meister-Pianisten genannt wird, besticht hier weniger durch seine makelloste Technik, die selbstverständlich ist, sondern vielmehr durch seine erstaunlich reife Gestaltung. Dadurch, daß er Dirigent und Solist ist, wird etwas von jener ursprünglich vor-schwebenden Einheitlichkeit zwischen Solo und Tutti, also in diesem Fall zwischen Klavier und Orchester, erreicht. Man kann sagen: die Intension des Künstlers schöpft den reichen Gehalt jedes der beiden Werke in seiner Art vollkommen aus, und zwar im Sinne der absoluten Musikantik Mozarts, in der ein Begleit-Element weder nötig noch wünschenswert ist. Wir erkennen in Paul Badura-Skoda einen jungen Mozart-Interpreten von Format, was das beglückende Erlebnis dieser auch aufnahme-technisch guten Platte ist. G-r.

SCHUBERT, Klaviersonaten B-dur, op. posth. und a-moll, op. 143, am Flügel: Paul Badura-Skoda, Bärenreiter Musicaphon, BM 30 L1502, 21,— DM

Zwei Schubert-Sonaten von profillem Gegensatzlichkeit sind hier auf einer Langspielplatte vereinigt: die B-dur-Sonate op. posth., die einen Grad reiferer Abgeläutetheit und lyrischer Gelöstheit erreicht, der die unglaubliche Meisterschaft des Frühvollendeten zeigt. Dagegen ist die a-moll-Sonate ein Kind echten Sturm- und Drang-Geistes: Beethoven stand hier insgeheim Pate. Nur so erklärt es sich, daß Schubert, der doch die „himmlischen Längen“ liebt, ein Werk von packender Konzentration und dramatischen Kontrasten auf engem Raum schuf. Hier wird das Ringen des Jüngeren mit der Formenwelt des Vorbildes deutlich.

Man kann sich unter den Pianisten der jungen Generation kaum einen berufenen Schubert-Interpreten denken als Paul Badura-Skoda. Wie schlicht und innerlich ist doch das Spiel dieses Künstlers, der sich in den letzten Jahren die internationalen Podien eroberte. Er bringt die Eigenschaften mit, die für Schubert unerläßlich sind: differenzierte Anschlagskunst, ausgeprägten Sinn für die lyrische Sprache und hingebende Musikalität. Bei der B-dur-Sonate fällt auf, wie zurückhaltend Badura-Skoda musiziert: Ein Fortissimo wird ganz selten erreicht, dafür schwelgt der Künstler in den weichen Kantilenen dieser Melodienwelt. Doch er schwelgt mit vornehmer Pietät, niemals sentimental. Die Spannungen der a-moll-Sonate nimmt der Pianist mit großer Vitalität wahr und arbeitet die Gegensätze zwischen kraftvoller Spannung und verhaltener Lyrik prächtig aus. So kommt alles, die unergründliche Tiefe, die Selbstvergessenheit und die Abgründigkeit dieser Musik, in beglückender Weise zum Ausdruck. Aufnahme-technisch ist die Platte gut getroffen; sie wird jedem Schubert-Freund lieb werden. G-r.

J. S. BACH, „Clavier Übung“, Erster Teil, Sechs Partiten für Cembalo, Karl Richter, Cembalo, Decca AWD 9914-C, 19,— DM

Ungeachtet aller Vorzüge, die diese Aufnahme in jeder anderen Hinsicht hat, kann eins nicht akzeptiert werden: daß Tanzsätze wie Allemande, Courante oder Sarabande ohne die vorgeschriebene Wiederholung ihrer Einzelteile gespielt werden. Anders als bei klassischen Sonatensätzen, deren Wiederholungen manchmal als lästige Konvention empfunden werden, handelt es sich hier um unumstößliche Proportionen, deren Störung das Bild entwertet. Sollte dieses Verfahren nur angewendet worden sein, damit zwei Partiten auf eine Seite gehen, um so schlimmer. Jeder Kenner - und diese Platten wenden sich ohnehin nur an Kenner - hätte lieber die Notwendigkeit, die Plattenseite innerhalb eines Werks zu wechseln, in Kauf genommen als die leidige Tatsache, daß eine so vorzügliche und in ihrer Gesamtheit ja auch dokumentarische Wiedergabe nur dessentwegen in ihren Proportionen, in ihrer Gewichtsverteilung gestört ist.

Im übrigen ist die Aufnahme makellos, gleichviel, ob man mit Details, über die sich immer streiten ließe, einverstanden ist. Mit dem rasenden Tempo im B-dur-Menuett etwa, das einfach in keinem Verhältnis mehr zu dem in D-dur steht. Aber gleichviel, die technisch souveräne und musikalisch intensive Wiedergabe durch Karl Richter erreicht besonders in den barock bewegten Linien der Sarabanden eine Ausdruckskraft, die diese Aufnahme weit über den besten Durchschnitt heraushebt. Der akustisch getreu eingefangene dunkle Ton des verwendeten Cembalos gibt der Aufnahme zudem einen typisch deutschen, orgelhaften Ernst.

kg

J. C. BACH, Cembalo-Konzert« in D-dur und G-dur

C. PH. E. BACH, Cembalokonzert d-moll, Fritz Neumeyer, Cembalo, Die Wiener Solisten, Leitung: Wilfried Böttcher, Amadeo AVRS 6202, 19,— DM

Amadeo fügt seinem interessanten und viele weiße Flecken der musikalischen Landkarte erschließenden Repertoire mit dieser Aufnahme drei zu Unrecht wenig bekannte Werke zweier Söhne Bachs hinzu. Carl Philipp Emanuel, der „Hamburger“, und Johann Christian, der „Mailänder“ oder auch „Londoner“ Bach, sind beide trotz des ungeheuren Schattens, den die Riesen-gestalt des Vaters warf, künstlerische Persönlichkeiten von Format und eigenem Profil geworden. Carl Philipp Emanuels Cembalokonzert d-moll krankt an Überlänge. Die Relation zwischen Substanz und Zeitdauer stimmt nicht ganz. Trotzdem ist es bemerkenswert durch Kühnheit der Konzeption, der Harmonik und durch herrliche melodiose Einfälle, Formal ist das alles — vor allem im ersten Satz - ein wenig kraus, zu redselig und will nicht zu geschlossener Form gerinnen. Es überzeugt aber durch das dramatische Element, das über alle formalen Mängel hinweg die Oberhand gewinnt und diese Aufnahme über das Dokument hinaus zu einer wertvollen und bleibenden Ergänzung des Repertoires macht.

Johann Christian, des jüngeren Bruders, zwei Cembalokonzerte in D-dur und G-dur sind unkomplizierte Spielmusiken, elegant in der Linienführung, von unerschöpflichem Einfallsreichtum - mit einem Wort: glänzende Unterhaltung auf höchstem Niveau.

(st man schon froh, einmal den ausgefrenkten Platten der gängigen und immer wieder hervorgeholten, ach so bekannten Stücke zu entrinnen,

so ist die Güte der Wiedergabe ein zweites Moment, diese Aufnahme zu loben. Kammerorchester schießen wie Pilze aus dem Nährboden der sie begünstigenden Konjunktur - und vergehen wieder. Die Wiener Solisten sind - nach dieser Platte zu urteilen - ein außerordentlich gutes und bereits jetzt zur ersten Klasse gehörendes Ensemble, das seinen Namen schnell bekannt machen wird. Absolute Intonationsreinheit, hervorragende Präzision, Klangfülle und vor allen Dingen eine spürbare Lust am Musizieren sind die Kennzeichen dieser Vereinigung, die der junge hervorragende Cellist und Leiter einer Celloklasse an der Wiener Musikakademie, Wilfried Böttcher, gegründet hat und mit so überlegener wie sensibler Hand dirigiert.

Im Zusammenwirken mit Fritz Neumeyers makellosem, so stilkundigem wie lebendigem Cembalospiel liegt hier eine Schallplatte vor, die man ohne Einschränkung empfehlen kann. Vor allem, weil auch an der technischen Realisation nichts auszusetzen ist, die der Gesamtqualität die letzte Rundung gibt. H.O.Sp.

BRÜHLER SCHLOSSKONZERT, Carl Stamitz: Konzert D-dur für Violine, Viola und Orchester - Giuseppe Torelli: Concerto grosso a-moll, op. 8 Nr. 2 - W. A. Mozart: Sinfonia A-dur, KV 114, Ernst Mayer-Schierning, Brigitte Seeger (Violine), Paul Schroer (Viola), Werner Schulz (Solo-Oboe), Kölner Solistenensemble, Dirigent: Helmut Müller-Brühl, Odeon 80620, 19,— DM

Diese drei Werke erfüllen ein stilistisch aufschlußreiches Programm, das mit dem dreisätzigen Concerto D-dur von Carl Stamitz an Mozarts später entstandene Konzertante Sinfonie Es-dur (KV 364) erinnert und als typisches Beispiel der „Mannheimer Schule“ zu gelten hat. Das Concerto grosso Torellis greift auf die hochbarocke Geigenkunst Italiens zurück. In Mozarts Saßburger A-dur-Sinfonie (KV 114) zeigt sich der entscheidende Schritt des 15jährigen zur kompositorischen Selbständigkeit.

Die kammermusikalische Noblesse der Wiedergabe überzeugt durch gepflegtes Zusammenspiel, feinfühlernde Dynamik und aparte Behandlung der konzertierenden Instrumente. Während Torellis Concerto grosso bereits bei Philips (A 00302 L) in der melodisch erregenden Klangkultur des Ensembles „I Musici“ vorliegt, sind die beiden anderen Werke Erstveröffentlichungen von künstlerischem Rang, dem auch die aufnahmetechnische Qualität nicht nachsteht. Im übrigen eine Langspielplatte, die durch ihre künstlerisch vertretbare Werkfolge den Zuhörer bis zum Schluß in Spannung hält. HSI

MOZART, Konzert für Flöte und Harfe C-dur - Flötenkonzert Nr. 2 D-dur, KV 314, Aurele Nicolet, Rose Stein, Münchener Bach-Orchester, Karl Richter, Telefunken (Stereo) SLT 43047, 26,— DM

Die Perle auf dieser Platte ist das Doppelkonzert. Das Spiel der beiden Soloinstrumente verdichtet sich vor der heiter-zarten Orchesterbegleitung zu einem reizvoll flirrenden Klangbild. Die beiden Solisten spielen großartig, und Karl Richters Mozart-Auffassung ist eine erfreuliche Bereicherung der Diskothek. Seine behutsame und sehr präzise Begleitung kann als Beispiel für eine stilgerecht nachempfundene Interpretation der Musik der Mannheimer gelten.

Sehr geschickt ist auch die Aufnahme ausgeführt worden, mit einer in den Vordergrund gezogenen Harfe und dem etwas in den Hintergrund gestellten Flötisten. Es soll nicht sophistisch sein, wenn ich dennoch einige Wünsche zur Aufnahmetechnik äußere: Die Teil e f unken - Ingenieure lieben offenbar den trockenen Raumklang (vergl. auch die beiden letzten Mozart-Sinfonien unter Keilberth), Was die Stereophonie angeht, so ist diese Platte gegenüber den Sin-

fonien ein deutlicher Fortschritt, allein die trockene und in den Streicherstimmen etwas belegte Klangfarbe ist geblieben.

In einer geschmackvollen Plattentasche ist die Platte im ganzen eine sehr empfehlenswerte Aufnahme, Und ich möchte mir wünschen, daß Telefunken sich entschließen kann, bald auch Mozarts konzertante Sinfonie für Bläser einzuspielen. München wäre der richtige Aufnahmeort dafür. M. K.

MOZART, Streichquintette g-moll und D-dur, Amadeus-Quartett mit Cecil Aronowitz, Deutsche Grammophon (Stereo) 138057 SLP, 26,— DM

Dies ist eine vollendete Aufnahme! Und das Großartige ist, daß die Amadeus-Leute aus dieser Musik so gar nichts „machen“, sondern sie schlicht „spielen“. Und wie daraus einer der Höhepunkte Mozartscher Kammermusik, ja, der Kammermusik schlechthin, Gestalt gewinnt, das ist reifste Meisterschaft. M. K.

MOZART, Vier Bläser-Divertimenti, Bläservereinigung der Wiener Philharmoniker, Heliodor 478 067, 16,— DM

„Ein Spielen mit der Form, ohne Erfinden, ohne Anstrengung; liedhaft und doch nie vulgär ... unschuldig in jedem Sinn“ - so nennt Alfred Einstein Mozarts Serenaden-Kompositionen. Zu ihnen gehören auch diese vier Divertimenti, paarweise gegliedert in fünfpaarig gesetzte (KV 166 und 186 in Es-dur und B-dur für je zwei Oboen, Klarinetten, Englischhörner, Fagotte und Hörner) und dreipaarige (KV 240 und 289 in B-dur und Es-dur für je zwei Oboen, Hörner und Fagotte). Freiluft-Unterhaltungsmusik, spielerisch-graziös, fein gesetzt, getragen von einer Überfülle herrlich schöner musikalischer Gedanken. Die Bläser der Wiener Philharmoniker servieren werkgerecht, das heißt, mit delikatem Vortrag, gut abgestuft und mit musikalischem Sinn. H. K.

P. NARDINI, Violinkonzert e-moll, B. MARCELLO, Concerto c-moll für Oboe und Streicher, VIVALDI, Concerto grosso, op. 3 Nr. 8, MOZART, Divertimento D-dur, KV 136, Es spielen die Masterplayers unter Leitung von Richard Schumacher; Solisten: Nikola Petrovic (Violine) und Heinz Holliger (Oboe), Amadea AVRS 6206. 19,— DM

Vier kostbare Werke, die trotzdem weitaus liegen von alltäglichem Musikgebrauch, finden wir auf dieser Platte verzeichnet. Die A-Seite bringt zwei wenig bekannte Solo-Konzerte. Das Violinkonzert e-moll von Pietro Nardini verrät die großartigen geigerischen Fähigkeiten seines Schöpfers. Es ist weniger virtuos angelegt als vielmehr gesanglich und gibt dem Solisten wie selten ein Werk die Gelegenheit, sein Instrument „singen“ zu lassen. Hier ist Nikola Petrovic dem Konzert eine Interpretin von ebenso hohen künstlerischen wie technischen Qualitäten. Der Ton der Solistin ist rein, intensiv, ja oft kraftvoll, dabei stets schlank. Namentlich im langsamen Mittelsatz erweist sie sich als Künstlerin mit ausgeprägter Versenkungsgabe. Im munteren Schlußsatz musiziert sie musikalisch-frisch und wahr! Dabei peinlich die Linie eines exakten Zusammenspiels. Der Oboist Heinz Holliger ist dem Concerto in c-moll von Benedetto Marcello ein hervorragender Interpret, Seinen an Orna-

Rezensenten

Karl Greib (kg) • Karl Grimmaier (G-r) • Hans Koeltzsch (H. K.) • Manfred Kahlweit (M. K.) • Heinrich Sievers (HSI) • Hans Otto Spingel (H.O.Sp.) • Kurt Westphal (K.We.) • Helmut Wirth (H.W.)

etwas langsam - vor allem in der Alt-Arie „Kreuz und Krone“ der Kantate Nr. 12, die auch wegen ihrer Länge etwas schwerfällig wirkt. Aber das Musizieren ist im großen ganzen aufrichtig und sauber.

Der Klang dieser Aufnahmen ist ebenso natürlich, wie es bei einer Bach-Wiedergabe sein muß; Gleichgewicht zwischen Chor und Orchester. Solisten und Soloinstrument wird sorgfältig beibehalten. Nur bemerkte ich folgendes: beim Abspielen auf einem „normalen“ Plattenspieler sind einige Passagen in der Aufnahme übersteuert. Auf einem „Hi-Fi“-Komplex verschwinden diese Störungen. Ob dies ein Fehler ist oder nicht, bleibt offen. Nicht jeder Musik- und Schallplattenfreund besitzt eine ideale Abhörmöglichkeit. E. H.-M.

BRAHMS, Sämtliche Orgelwerke, Franz Eibner an der Wacker-Orgel der Votiv-Kirche in Wien, Telefunken BLE 14129, 19,— DM

Es gibt bisher ziemlich wenig Schallplatten mit deutscher Orgelmusik, des 19. Jahrhunderts. Um so mehr freut man sich, daß nun eine Aufnahme der Orgelwerke von Johannes Brahms existiert. Allerdings bedauern wahrscheinlich manche ihrer Hörer, daß sie die Praeludien und Fugen für Clara Schumann nicht berücksichtigt; wenn es sich bei diesen Jugendarbeiten auch nicht um ausgereifte Leistungen handelt, so müssen sie doch zumindest als entwicklungsgeschichtlich wichtig gelten.

Der Interpret romantischer Musik darf sich eine gewisse „Freiheit der Deklamation“ - so heißt es im Begleittext - gestatten; bei Eibner entsteht dadurch freilich an mehreren Stellen der Eindruck unpräzisen Spiels. Mit überzeugenden Gründen weist er nach, daß sich die Kunst von Johannes Brahms auf Orgeln barocken Typs nicht „in angemessener (!) Weise realisieren läßt“. Das Instrument der Wiener Votiv-Kirche, auf dem die Aufnahme stattfand, entspricht aber auch nicht dem Stil der Kompositionen: Das Pedal klingt dumpf, so daß der Baß-Cantus firmus nicht klar hervortritt; die mittleren und tiefen Lagen der Manuale sind matt gegenüber dem kräftig intonierten Diskant; zwischen hartem Forte und dunklem Piano bestehen allzu große Gegensätze; und das grundtönige Timbre achtfußiger Register ermüdet rasch. Schade, daß deshalb diese abgeklärten Meisterwerke nicht zur rechten Wirkung kommen! G.F.

CORELLI, Vier Kirchensonaten (vier Triosonaten), Ulrich Grehling und Dieter Vorholz (Violine), Reinhold Johannes Buhl (Violoncello), Johannes Koch (Violine), Rudolf Ewerhart (Positiv), Walter Gerwig (Laute), harmonia mundi, HM 25146, 6,— DM

Der besondere Reiz der vorliegenden Aufnahme liegt in ihrer musikalischen Klarheit, den unterschiedlichen Tempi und der klanglichen Delikatesse, die jedem einzelnen Satz Spannung und Leuchtkraft verleihen. Auffallend ist die reiche und lebendige Generalbaßbesetzung durch Violoncello, Kontrabaß, Orgelpositiv und Laute. Sie bewirkt ein nahezu kammerorchestrales Klangspektrum, in dem sich die beiden vorzüglich aufeinander abgestimmten Violinen voll auf behaupten. Jede der vier Sonaten ist ihrem Wesen entsprechend erfaßt und aus der Grundhaltung ihrer Tonalität gestaltet. Daß sich hierbei die italienischen Stilelemente in Form und Rhythmus bereits mit französischen Eigenarten durchsetzen, kennzeichnet das Besondere dieser Musik.

Der prächtige Eindruck, den die Interpretation aufnahmetechnisch auch auf mittelmäßigen Abspielgeräten vermittelt, erklärt sich nicht zuletzt aus dem klangünstigen Nachhall der Marienkapelle im Dom zu Münster, wo das Südwest-Tonstudio Jansen (Stuttgart) unter Leitung von

Dr. Alfred Krings eine vorzügliche Mikrophoneaufstellung herausfand; selbst stereophone Einspielung kann in diesem Fall zu keinem besseren Resultat führen. Für die Textkontrolle wäre es allerdings gut gewesen, wenn man auf der Plattentasche auch Angaben über das verwendete Notenmaterial finden könnte. Ich möchte den Interpreten nicht Unrecht tun, wenn ich unter den gegebenen Umständen behaupte, es sei dem Ohr des verantwortlichen Aufnahmeleiters im zweiten Allegro der C-dur-Sonate etwas entgangen. HSI

HAYDN, Missa in tempore belli, „Paukenmesse“, Netania Davrath (Sopran), Hilde Rössel-Majdan (Alt), Anton Dermota (Tenor), Walter Berry (Baß), Anton Heiller (Orgel), Richard Harand (Violoncello), Wiener Kammerchor und Orchester der Wiener Staatsoper in der Volskoper; Dirigent: Mogens Woeldike, Amadeo AVRS 6193, 19,— DM

Mit dieser Messe leitete Joseph Haydn die Reihe der sechs Hochämter ein, die er nach der Rückkehr von seinem zweiten Engländeraufenthalt für das Fürstenhaus Esterházy komponierte. Die späten Messen zeigen die verfeinerte Kultur seiner Satzkunst und haben, vor, während und nach der Arbeit an den *Oratorien* entstanden, ebenfalls zu Haydns unsterblichem Ruhm beigetragen. Gewiß mag der Anhänger strengster Liturgie manches an der Paukenmesse bemängeln, etwa die Textschachtelung im Credo, der man auch in früheren Messen des Meisters begegnet, aber dennoch ist das ganze Werk von einem hohen sittlichen Ernst und tiefer Religiosität erfüllt. Diese Messe, 1796 in Zeiten kriegerischer Unruhe entstanden, denn Napoleons Heer stand schon in Körnten, wird manchmal ein bißchen zu äußerlich nach der solistisch-konzertanten Verwendung der Pauken beurteilt. Sicher hat Haydn, stets auf der Suche nach neuen Klangwirkungen, die *Erfahrungen seiner Londoner Sinfonien* in die Partitur der Messe einfließen lassen und ihr damit jenen konzertanten Charakter gegeben, der den Puristen als Anhaltspunkt für ihre Abneigung gilt. Ähnlich verfährt man ja auch mit Beethovens Missa solemnis. Es

darf nicht übersehen werden, daß Haydn, besonders in den späten Messen, manche Johann Sebastian Bach verwandte Züge aufweist, ohne ihn stilistisch zu imitieren. Einer der vielen Höhepunkte ist das ergreifende und von W. Berry herrlich gesungene „Qui tollis“, mit solistischem Violoncello und Chor, dem das „Et incarnatus est“ würdig zur Seite steht. Das „Agnus Dei“ aber, in dessen Anfang die Pauken so angstvoll pochend heraustraten, ist keine Bitte, sondern eine geradezu stürmische Forderung nach Frieden, ein sehr hörbares Zeichen dafür, daß es dem Meister nicht gleichgültig war, was in der Welt geschah! So paßt diese Messe wie kaum eine andere in unsere Zeit. Die technische Verwirklichung des sakralen Klanges im Verein mit der künstlerischen Wiedergabe unter Mogens Woeldike stimmen den Zuhörer andächtig und glücklich. Die Soli sind gut aufeinander abgestimmt, Chor und Orchester haben einen schönen, vollen Klang und erfüllen das klassische Maß, das auch dem Drängen jene majestätische Würde gibt, ohne die ein Werk zur Ehre Gottes nicht bestehen kann. H.Wh.

Musik an Notre Dame in Paris um 1200
PEROTIN, Graduale, Viderunt omnes und „*Atleluja Nativitas*“, *Anonymous* „*Atleluja Christus resurgens*“, Deller Consort London: Helmut Hücke (Diskantpommer), Albrecht Renz (Zink), Ilse Brix-Meiner (Fidel), Johannes Koch (Blockflöte), Rudolf Ewerhart (Regal), harmonia mundi 25143, 15,— DM

Die ekstatische Kraft dieser Musik zu hohen kirchlichen Feiertagen, ihr schier unendlich flutender Rhythmus hat für uns Heutige etwas Unhörbares, Erregendes. Sie braucht die Weiträumigkeit gotischer Dome, die das Aus-schwingen dieses hymnischen Musizierens tragen. Über dem Pfeiler der einzelnen cantus-firmus-Note, die sich immer eine Vielzahl von Takten erstreckt, entfalten sich diese verzückten Jubilationen zweier oder dreier Männerstimmen, die oktavierend von Bläsern, Streichern und einem Regal begleitet, eigentlich eher farbig registriert werden. Es ist ein scharfer, heller, präziser Klang, genau geordnet in große Abschnitte, denen die in sich ruhende Freizügig-

Wer ist und was ist

AMADEO?

Eine Schallplattenmarke AMADEO kann natürlich nur von Österreich, von Wien ausgehen. In der Tat: die „österreichische Schallplatten Aktiengesellschaft“ in der Lothringer Straße 20 des Bezirks Wien III führt diesen Namen mit Recht. Sie geht zurück auf eine österreichisch-amerikanische Gründung von 1956, die sich Austria Vanguard nannte. Aus dieser Firma entwickelte sich im Jahre 1959 „Amadeo“, fast ganz in österreichischem Besitz. Der Name entstand aus Überlegungen nach drei Seiten hin: erstens mußte es ein Name sein, der mit A anfängt und damit in allen Katalogen am Anfang erscheint; zum zweiten sollte der Name aus Gründen des Exports in möglichst vielen Sprachen gleich lauten - und nicht zuletzt sollte er ein Ausdruck Österreichischer Kultur sein: einer der Vornamen Mozarts! Was produziert „Amadeo“? Nun, der „Gesamtkatalog 1960/61“ erstattet darüber Rechenschaft, und was er auf über 200 Seiten bietet, ist ein

hoher Anerkennung werter Leistungsbericht. Er umfaßt im Bereich der „Klassik“ wohlweislich kaum Werke, die bei den großen Konkurrenten in repräsentativen Aufnahmen vorliegen, Ausnahmen bilden nur einige beliebte Sinfonien wie Tschairowskys „Sechste“ und Dvoráks „Aus der Neuen Welt“ (beide dirigiert von Wladimir Golschmann) und wenige Solistenkonzerte (zwei Klavierkonzerte Mozarts mit Denis Matthews, Hornkonzerte mit Albert Linder, Violinkonzerte mit Mischa Elman).

Aber im übrigen waltet eine Fülle interessanter Aufnahmen, zum großen Teil auch in Stereo, die kennzeichnend für die klassische Amadeo-Produktion sind. So vor allem Musik des Barock und der Frühklassik, seien es die zahlreichen Aufnahmen der Zagreber Solisten, seien andere geordnet unter dem Begriff „Salzburger Hofmusik“, gespielt von Bernhard Paumgartners „Camerata Academica“ (Michael Haydn, Leopold und Wolfgang Amadeus Mozart, Heinrich Biber, Georg Muffat) oder unter dem der Serenadenkonzerte („Feldparthien“ von Haydn!). Ferner handelt es sich um Aufnahmen auf originalen Instrumenten des 18. Jahrhunderts (Ensemble „Concentus Musicus“, u. a. großartige „Baryton“-Trios von Haydn!), um die Platten der musizierfreudigen („Wiener Solisten“) unter Leitung des Hamburger (!) Cellisten Wilfried Böttcher und um die der „Master Players“ von Lugano. Weiter zurück in die Musikgeschichte führen die Aufnahmen mit dem Dessoff-Chor (Musik von Guillaume Dufay) und

keit des reinen, schwebenden Gregorianischen Choral gegenübersteht. Das wird an den drei Sätzen hinreißend evident. Je öfter man sie hört, um so tiefer dringt man in ihre uns scheinbar so fernergrückte Kunst ein, zumal wenn man die Glaubensinbrunst des Mittelalters, die eigen-tümliche Mischung von Archaik und Ekstase dieser ersten mehrstimmigen Meisterwerke europäischer Musik in Beziehung setzt zu den großen Bauwerken jener Epoche. Die Wiedergabe hat außerordentliche Quali-täten, in der subtilen Vokalbehandlung, in dem herrlichen Schweben, den feinen Nuancen des so ungebunden erscheinenden Choral, Welcher Kontrast zu der gebundenen Kunst der vierstimmigen Sätze, ihrer Spannung zwischen den jauchzenden Melismen und dem ruhenden Pol der „Pfundo1en“, die in der Abieikirche von Knechtsteden, deren Klanglichkeit der von Notre Dame entspricht, so herrlich zusammen-wirken. Die Plattentasche zu dieser sehr ge-pflegten Aufnahme gibt eine erste vortreffliche Einführung in diese hohe Kunst und ihre Zeit-bedingtheit. GAT

MUSIK IM DOM ZU MÜNSTER, Domchor Münster, Leitung: Domchordirektor Msgr. Hubert Leiwering. Am alten Lettner-Positiv: Domorganist Heinrich Stockhorst, harmonia mundi 25144, 15,—DM

Aus der reichen Musiksammlung des römischen Abbate Fortunato Santini, die seit langem in Münster beheimatet ist, erklingen große Werke der italienischen Tradition, die im Dom zu Münster stets bevorzugte, intensive Pflege fanden. Auf dem offenbar vorzüglich dispo-nierten Lettner-Positiv wirken Antonio Cifras Ricercar und die kleine zweisätzige Sonate Chiara di Luccas überraschend plastisch, obschon die Aufnahmegeräte in dem großen Raum mit dem langen Nachhall etwas zu nahe an das Instrument gerückt sind, so daß die Töne eines Registers gelegentlich fast stereophonisch von zwei Seiten zu kommen scheinen.

Neben der prachtvollen doppelchörigen Motette Bonifazio Gratianis und Girolamo Giacobbis harmonisch sehr gesättigtem Werk steht die herrliche Motette über die Einsetzungsworte von

Palestrina (sein Todesjahr ist 1594, nicht 1584, wie zweimal angegeben wird): fülliger, dyna-misch ausschweifender Klang, sehr sorgfältige Textbehandlung dienen der intensiven, bis-weißen ein wenig hauchigen Wiedergabe. Dank-bar wird nicht nur der Kenner für die münste-rische Eigenfassung zweier gregorianischer Gesänge sein, die als Spezifikum dieser vortref-flich betexteten Platte überzeugender werden als das einleitende Glockengeläut, dessen reiche Oberton-schwingungen ein seltsam diffuses Klangbild bewirken. GAT

OPER

CALLAS BIS KIEPURA

Reihe „Das Sängers-Pocträt“: Maria Callas II, Columbia C 70413 / Jussi Björling, Electrola E70412/Nicolai Gedda I, Columbia C 70411, je 13,50 DM

Reihe „Unvergänglich - Unvergessen“ (Folge 168): Martha Eggerth - Jan Kiepura, Odeon O 60715, 13,50 DM

Die Callas:

Stupende Virtuosität (Schatten-Arie „Dinorah“ - Ophelia-Arie „Hamlet“, Thomas). Zehrende (zuweilen zerrende) Intensität der Gestaltung (durchweg). Allerlei antiquierte Oper mit eben-solchem Pathos (oft). Aber wenn Verdi hinter ihr steht („Macht des Schicksals“), erlebt man einen der großen Augenblicke hochdramatischen Opertheaters. Dankenswerte Fassung: Lau-rettas zauberhaftes Liedchen „Väterchen, teures, höre“ aus „Gianni Schicchi“. Die Callas - unter den Primadonnen ist sie immer noch die Callas-Athene!

Jussi Björling:

Jeder Ton von ihm tut ein bißchen weh - man will es nicht wahr haben, daß dieser beglückende Sänger nicht mehr da ist! Er ist beglückend:

voll Herzenswärme, voll innerer Bescheidenheit, in jeder Nuance nobel - und eine der Stimmen, die ein Geschenk sind. Auf dieser Gedenkplatte sind alle Paradeslücke serviert, mit denen die großen Tenöre seit eh und je brillieren. Aus Carmen, der Afrikanerin, der Manon, aus L'Arlesiana, Cavalleria rusticana und Bajazzo, aus Bohème, Manon Lescaut und Turandot.

Nicolai Gedda:

Tenor mit kometenhaftem Aufstieg. Stählernes, aber großartig elastisch geführtes Organ. Ein Tenor mit Können, Geschmack und Intelligenz - dies vor allem. Die Auswahl, die hier über-spielt ist, verrät ein Repertoire, das nicht nur Allerweltserfolgen nachläuft (Arien von Gluck, Mozart, Cornelius; Ausgrabungen von Rousseau, Rossini und Gounod; „Eugen Onegin“ und „Madame Butterfly“ fehlen nicht; der „Blüten-reich“-Arie hat man den Ausklang beschnitten und damit die Platte um den richtigen Abschluß gebracht). Müßte in Ihrer Sammlung enthalten sein.

Martha Eggerth - Jan Kiepura:

In die Reihe „Unvergänglich - unvergessen“ aufgenommen. Nun, man muß seinen Primaner-zeit schon recht erinnerungsfreudig gedenken, um diesen Kiepura-Ton, diesen meist recht reißerischen, noch zu goutieren. Diese ewigen Mätzchen, diese ewigen Drücker auf „Sei hin-gerissen oder ich weiß dich!“ Am ehesten kommt ein Stimmungsklang aus den „Goldenen Zwan-zigern“ herüber bei den Liedern der Martha Eggerth. Nie werde ich sie in ihrem Schubert-Film „Leise flehen meine Lieder“ vergessen (den noch der große Willi Forst gemacht hat). Den-noch: wenn schon Martha Eggerth, dann Gitta Alpar. ToB

JOAN SUTHERLAND, Arne: „Artaxerxes“ / Händel: „Samson“ / Bellini: „Normo“ - „I Puritani“ - „La Sonnambula“ / Rossini: „Semiramide“ / Gounod: „Faust“ - „Romeo ef Juliette“ / Verdi: „Olello“ - „La Tra-viata“ - „Rigoletto“ / Mozart: „Ent-führung“ / Thomas: „Hamlet“ / Delibes: „Lakmô“ / Meyerbeer: „Les Huguenots“, Chor und Orchester des Königlichen Opern-hauses Covent Garden. Dirigent: Francesco Molinari-Pradelli, Decca BLK21 018/19,38,—DM

Das ist nun also die berühmte Koloraturarien-Sammlung, die in England und Amerika unter dem Titel „The Art of the Primadonna“ in einem Luxusalbum herausgekommen ist, hierzulande dagegen in einer sehr bescheidenen Aufmachung auf dem Markt erscheint. Puritaner seien ge-warnt; um sechzehn große Koloraturarien hintereinander hören zu können, muß man schon einen recht ausgefallenen musikalischen Ge-schmack haben. Der Rezensent bekennt sich freimütig zu dieser Art von geschmacklicher Extravaganz. Er hat sich die beiden Platten wiederholt angehört, und zwar mit wachsendem Vergnügen - zunächst sich von dem sinnlichen Abenteuer einer großen Virtuosenleistung be-stricken lassend, später dann kritisch analysierend und die einzelnen Nummern in eine wertende Reihenfolge zu bringen versuchend. Er ist nach wie vor hingerissen von dieser Pro-duktion - auch wenn sie klangtechnisch nicht unbedingt die Qualität der besten Decca-Auf-nahmen erreicht und die Leistungen des Diri-genten und seines Orchesters weit hinter der-jenigen von Miss Sutherland zurückstehen.

Sie singt jede ihrer Arien als ein Hommage für eine bestimmte Sängerin der Vergangenheit, die sich in eben dieser Arie ausgezeichnet hat — die Liste reicht von Mrs. Billington und der Catalani (für die beiden ersten, in merkwürdig

dem berühmten Ensemble Alfred Dellers (Deller Consort); Englische Madrigale der Elisabethani-schen Zeit, Werke von Henry Purcell).

Als einige besondere Delikatessen seien ge-nannt: Mozarts Streichquintette, auf drei Lang-spielplatten gespielt vom englischen Griller-Quartett und dem Meister-Bratschisten William Primrose; Beethovens Variationenwerke für Klavier, ausgezeichnet wiedergegeben von Denis Matthews; alte und neue Werke für Streichorchester (Boyce, Purcell, Bartók) in der nervigen Interpretation des Zürcher Kammer-orchesters.

Für die Unterhaltung sind in erster Linie hei-mische Künstler eingespannt. Bemerkenswert, neben Operettenaufnahmen, typisch öster-reichisches Kabarett eines Georg Kreisler, Gerhard Bronner, Peter Wehle, einer Liane Augustin und reizvolle Proben Wiener Lieder (Julius Patzak!) und von Heurigen-Musik (Anton Karas). Unter den Jazz-Aufnahmen befinden sich hervorragende des Posaunisten Vic Dickenson, des Schlagzeugers Jo Jones, des Blues-Sängers Jimmy Rushing, des Ensembles „The Weavers“, und nicht übersehen werden darf die großartige Folklore- und Spiritual-Sängerin Odetta.

„Dokumente österreichischen Geisteslebens“ nennen sich zwei groß angelegte Reihen, die von „Amadeo“ mit Unterstützung des Bundesministe-riums für Unterricht angelegt wurden. Die eine gilt der Musik österreichischer Staatspreisträger, die andere dem dichterischen Wort in der Inter-pretation der bedeutendsten Schauspieler des

Landes. Ihre Tätigkeit konzentriert sich ja im Wiener Burgtheater, und so wurden neben vielen und ganz verschiedenen Einzelaufnahmen - Curt Jürgens spricht Stefan Zweigs Schach-novelle, Boy Gobert liest aus „Boccaccio“, Klaus Kinsky rezitiert Rimbaud und Villon, Ewald Baiser liest Beethovens Heiligenstädter Testa-ment — auch geschlossene Aufführungen der „Burg“ auf Platten fixiert und als Dokumente der Mit- und Nachwelt überliefert: die Eröffnung des wiederaufgebauten Burgtheaters 1955 mit Grill-parzers Drama „König Ottokars Glück und Ende“, Hofmannsthal's Spiel „Der Tor und der Tod“, Werfel's „Jacobowsky und der Oberst“, Schnitzlers „Liebelei“ und weitere sieben Bühnenwerke.

Auf der dem Gesamtkatalog beigelegten Prei-sliste steht der Firmenvermerk „Amadea Kassel“. Das deutet darauf hin, daß das Amadeo-Repertoire in der Bundesrepublik von dem in Kassel-Wilhelmshöhe befindlichen Bärenreiter-Verlag vertrieben wird. Aber im Mittelpunkt der Firma selber steht die dynamische Persönlichkeit ihres Chefs: Dr. Heinrich Haerdtl. Die Aus-bildung als Musik- und Theaterwissenschaftler sowie die praktische Tätigkeit an der Wiener Staatsoper und bei den Salzburger Festspielen wirken sich bei Dr. Haerdts Arbeit für Amadeo vorteilhaft aus. Nicht zuletzt seiner Initiative und seiner Einfallskraft ist es gelungen, Amadeo innerhalb weniger Jahre zu einem Begriff für den Musik- und Schallplattenfreund zu machen.

Hans Koeltzsch

Rezensenten

Gotthold Frotcher (G.F.) - To Burg (ToB) • Everett Helm (E.H.m.) • Hans Koeltzsch (H.K.) • Heinrich Sievers (HSI) - Gustav Adolph Trumpf (GAT) • Helmut Wirth (H.W.h.)

indifferenten Diktion gesungenen englischen Arien) bis zu Ulli Lehmann (Marternarie) und Melba (Wahnsinnszene aus „Hamlet“), ja man könnte hinzufügen bei Callas, die zumindest für die Sutherlandische Behandlung des Rezitativs von „Casta diva“ das Vorbild abgegeben haben dürfte. Man wird ihr bestätigen müssen, daß sie sich mit größter Sorgfalt und durchweg mit exzellentem Ergebnis bemüht, die technischen und stilistischen Charakteristiken ihrer großen Rollenvorgängerinnen auf neue zum Leben zu erwecken. Es wäre natürlich zu viel verlangt, zu erwarten, daß sie in jedem Fall auch die stimmliche Qualität und die dramatische Überzeugungskraft ihrer historischen Rivalinnen erreicht. Sie mußte dazu die Superprimadonna aller Jahrhunderte sein, eine Art singende Elektronenkehle. Davon ist sie - man flüchte sagen glücklicherweise - weit entfernt.

Miss Sulherlands gegenwärtige Stärke sind zweifellos die großen italienischen Koloraturheroinen. So brillant sie auch die Skalen der beiden englischen Nummern singt, so gut sie auch mit den Schwierigkeiten der Marternarie fertig wird (die allerdings rhythmisch etwas unprofilierter bleibt), so hineinreichend sie auch das Koloraturfeuerwerk der Glückchenarie abbrennen läßt und so sinnbetörend sie auch als Marguerite de Valois zu trillern versteht — die künstlerisch überzeugendsten Proben ihrer technisch so ungemein solide fundierten Kunst gibt sie auf diesen beiden Platten als Elvira, Amina, Norma und Semiramide (nicht so unbedingt auch als Violetta, eher dann wieder als Desdemona und besonders als Gilda). Es sind vor allem diese Rossini-, Donizetti- und Bellini-Arien, zu denen man immer wieder zurückkehrt - jedesmal auf Neue fasziniert von der absoluten Ebenmäßigkeit dieser Stimme in allen Registern, der wunderbaren Klarheit und Genauigkeit ihrer Tonbildung, der Stetigkeit ihrer Atmung und nicht zuletzt dem schieren Vergnügen am Singen.

H. Kg.

WAGNER, Tannhäuser und der Sängerkrieg auf der Wartburg, Gottlob Frick, Hans Hopf, Elisabeth Grümmer, Marianne Schech, Dietrich Fischer-Dieskau, Chor und Orchester der Deutschen Staatsoper Berlin. Dirigent: Franz Konwitschny, Electrola E 91 087/090, 96,— DM (Gesamtaufnahme)

Merkwürdigerweise gibt es von diesem Werke, das früher einmal das populärste aller Wagner-Dramen war, bisher nur diese eine Gesamtaufnahme. Schon deshalb ist sie aufs lebhafteste zu begrüßen. Aber das heißt keineswegs, daß die Einzigkeit ihr bemerkenswerter Vorzug wäre. Vielmehr möchte ich gleich eine besondere Eigenschaft dieser Aufnahme hervorheben, die ich in ähnlichem — nicht ganz gleichem — Sinne kürzlich auch der Keilberthschen „Lohengrin“-Aufnahme nachrühmte: sie wird dem Übergangscharakter des Werkes zwischen Oper und Musikdrama nach beiden Seiten hin gerecht und setzt dabei, mit selbstverständlichem historischem und sachlichem Recht, den Akzent auf die Zukunftstendenz, nämlich die dramatische Einheit der Gesamtkonzeption. Der Dirigent hätte sich gerade diese Interpretation wesentlich leichter machen können, wenn er sich für die Pariser Fassung entschieden hätte. Aber er wählte das Dresdener Original, mit nur wenigen, geringfügigen Anleihen bei der späteren Formulierung einiger Szenen. Die schöne Frische der ersten Niederschrift vereinigt sich so mit wirklichen Verbesserungen, die dem Meister nicht - wie das Venusberg-Ballett - vom Zwange zu lokal bedingten Konzessionen, sondern von der gereiften Erfahrung eingegeben wurden.

Vergleiche mit anderen Aufführungen - ich halte sie, auf einer gewissen Ebene garantierter Qualität, die im allgemeinen bei jeder heutigen Schallplattenaufnahme vorausgesetzt werden darf, für sinnlos, aber die potentiellen Käufer glauben nun einmal an ihren entscheidenden Wert - Vergleiche also drängen sich natürlich

am meisten bei der Ouvertüre auf. Sie war schon zu Wagners Lebzeiten ein Zugstück sogar der Promenaden- und Militärkonzerte. Kein Wunder, daß von ihr auch die meisten Schallplattenaufnahmen vorliegen. Konwitschny legt sie, seiner Vorliebe für das Durchschaubare entsprechend, mehr von der Zeichnung als von der Farbe her an. Sie gewinnt dadurch an Kontinuität, wie sie hier oder da an Effekt zu verlieren scheint. Die Schluß-Kulmination im Pilgerchor wird so flüssig genommen, daß jenes maschinenhafte Stampfen, das hier so häufig, auch in besten Wiedergaben, zu hören ist und das seinen Hauptantrieb von der betonten Skandierung der Violinfüguren bezieht, wohl-tuenderweise einmal ausfällt. Mit diesen knappen Feststellungen ist im Wesentlichen bezeichnet, wodurch sich Konwitschnys Darbietung der Ouvertüre von mancher anderen unterscheidet. Die gleiche Charakteristik trifft auf die Einleitung zum dritten Akt zu. Und es sei betont, daß die Prävalenz des Zeichnerischen nicht Farblosigkeit und noch weniger Mangel an dramatischem Elan besagt. Das bezeugt vor allem der Aufbau großräumiger Szenen wie der Exposition des Wartburg-Aktes einschließlich des Gäste-Einzugs oder des allmählich gesteigerten Temperamentsausbruchs Tannhäusers im Sängerkrieg und die Vehemenz des Vortrages in seiner großen Rom-Erzählung. Gewiß beruht die Entwicklung und die Ausdruckskraft solcher Szenen nicht allein auf den Intentionen des Dirigenten. Dennoch sind sie Prüfsteine seiner Fähigkeit der Sängervorführung und seines musikalischen Verständnisses der dramatischen Situation. Wer ein Organ für das Zusammenwirken von Könnerschaft und Unberechenbarkeit hat, das über das künstlerische Gelingen derartiger Interpretationsaufgaben entscheidet, findet hier eine Quelle fesselnder und genüßlicher Beobachtungen.

Darf man dem Chor wie dem Orchester der Deutschen Staatsoper nachsagen, daß sie sich durchweg auf der Höhe der Absichten und Ansprüche ihres Leiters bewegen (besonders schön die chronische Grundierung in der Hirtenszene des ersten und der Elisabeth-Szene des dritten Aktes), so verdient das Solisten-Ensemble eine detailliertere Würdigung. Hans Hopf ist insofern ein idealer Tannhäuser, als sein Tenor den männlichen Timbre hat, der für diese Rolle unerläßlich ist, doch auch die Modulationsfähigkeit und den Glanz, die sie fordert. Exponierte Stellen wie die „Nachtigall“ - dieses g - wird man selten oder nie ganz ungequetscht vernemen - fallen freilich auf der erbarungslosen Platte mehr ins Ohr als anderswo. Die schon erwähnte Rom-Erzählung ist der erschütternde Höhepunkt, der sie sein soll - gesanglich wie darstellerisch eine Leistung von hohem Rang. Hopfs Partner in dieser Szene, Fischer-Dieskau als Wolfram, hat vorher seinen gefährlichsten Augenblick: den „holden Abendstern“. Ich gestehe, daß ich mir wünsche, diese Arie nie mehr anders als so zu hören. Selbst die noble Wiedergabe von Schlussus ist nicht frei von dem sentimental Unterton, der nicht nur das Lied, sondern die Rolle des Wolfram überhaupt so leicht weichlich und spießbürgerlich erscheinen läßt. Fischer-Dieskau weiß die verhaltene, aber doch innerlich gespannte Dramatik der ganzen Wolfram-Szene des dritten Aktes so eindringlich wie dezent fühlbar zu machen und auf unnachahmliche Weise in reine Kunst zu übertragen, daß die zarte Poesie der Dichtung und die beredende Wärme der Melodie plötzlich von jedem trivialen Beiklang befreit wirken. Elisabeth Grümmer, die Elisabeth, kann sich, zumal in ihren Paradesüfken, der Hallenarie und dem Gebet, mit den besten Rivalinnen messen. Gegenüber der Rysanek etwa wirkt sie gewissermaßen schlanker, nicht schwächer im Ton. Bleiben noch zu nennen Marianne Schech als geschmeidige, stimmungschöne Venus und Gottlob Frick als baßgewaltiger Landgraf. Von dem aufnahmetechnischen Befund ist nur zu sagen, daß er alle berechtigten Erwartungen erfüllt. Die Schallplattenfreunde dürfen sich also freuen, endlich auch einen kompletten „Tannhäuser“ erwerben zu können.

W.A.

Wieder „TRISTAN“ aufgenommen wurde

Auf dem Klavier - einem alten, etwas schpeppigen, typischen Proben-Klavier - erklingt ein Motiv des „Tristan“-Vorspiels. Nach wenigen Takten ruft eine Stimme zur Musik: „Jetzt marcato hier! . . . wieder marcato hier! . . . jetzt ganz schmachend!“

Ein Sprecher meldet sich: „Wir wollen uns anhören, wie eine Oper aufgenommen wird.“ Zwar könne es nur ein flüchtiger Blick in die wochenlange Arbeit an einer solchen Aufnahme sein, aber dieser Blick sei unverfälscht. Man habe versucht, in die Proben, Besprechungen. Diskussionen mit dem Mikrophon hineinzulauschen, und es sei gelungen, echte, spontane Hörscenen einzufangen,

Hörscenen aus der Aufnahmearbeit von Wagners Musikdrama „Tristan und Isolde“ im Herbst 1960 in den Wiener Sofien-Sälen.

(Die Gesamtaufnahme wird im nächsten forum-Heft gewürdigt werden. Den fünf Langspielplatten der Kassettenausgabe wurde diese Einführungsplatte ELXT 2026-1 beigelegt, deren Anfang diese Befragung einleitet.)

Nun geht die Arbeit voran, sparsam van dem Sprecher kommentiert. Eine turbulente Diskussion der Sänger untereinander, zumeist in englischer Sprache - ein Gespräch hauptsächlich zwischen dem Aufnahmeleiter John Culshaw und dem Dirigenten Georg Solti über Fragen der Aufstellung und Auftritte der Solisten - ein Stück Orchesterprobe ab Takt 29 des 1. Aktes mit prägnant hinweisenden, anfeuernden Zwischenrufen Soltis. Dann hört man gemeinschaftlich, Künstler und Aufnahmestab, den ersten „take“ ab, ein paar Minuten Aufnahme, die möglicherweise schon als fertig, gut, „gestorben“ erklärt werden können; aber nein, da sind doch noch Unebenheiten, es ist eben „sehr schwierig“, erklärt Birgit Nilsson in amüsantem Gemisch von Deutsch und Englisch; um ein piano wird gerungen, um Einzelheiten des Orchesterklanges.

Noch einmal wird ein „take“ abgehört, schon verbessert, impulsiv von Solti kommentiert. Und dann hört man ein Stück „fertiger“ Aufnahme, erlebt, wie sich Spannung, Intensität, Konzentration wirklich zum besten Gelingen verdichtet haben.

Weiter geht's im 1. Akt. Klavierprobe des Duettes, Fritz Uhl singt, Georg Solti kräht den Part der Isolde. Man kommt zum Finale, verbessert unermüdlich die Präzision des Chores. Man weiß kaum mehr, welches die beste von mehreren Fassungen gleicher Stellen ist - und man findet sie dann doch mit sicherem Instinkt heraus. Großartig der „take“ vom Akt-Schluß! „So, Herr Berger, können wir beginnen?“ Ja, wir können, Ziffer 104 des 2. Aktes, 5 Takte vorm Einsatz der drei Gruppen von je 6 Hörnern, die szenisch-perspektivisch genau abgestuft werden müssen. Die in anderen Räumen postierten Musiker können den Dirigenten auf einem Bildschirm sehen; er verständigt sich mit ihnen über Kopfhörer (und Solti hat erhebliche Schwierigkeiten mit dem „Schnure“ dieser (ästigen Kopfhörer, zum lauten Gaudi der Anwesenden).

Der Ruf der Brangäne, ebenfalls aus einem Sonderstudio kommend, wird akustisch getönt, bis ihre ferne Stimme — wunderbar ist das! - wirklich etwas von der Farbe und Stimmung der Umgebung hat.

Schließlich der 3. Akt mit der „freudigen Weise“, geblasen auf einer Art Alphorn oder Holztrumpete, die man sich aus dem Bayreuther Museum besorgte. Sie verpatzt den Einsatz, aber das ungeduldige „Na, was ist denn?“ Solti bleibt doch höflich, korrekt, gezügelt in der spürbar gewachsenen Nervenanspannung dieser Aufnahmearbeit.

Endlich ist sie geschafft. Mode, ausgelagert, erschöpft, aber tief innen froh bewegt, richtet Georg Solti einige Worte des Dankes an das Orchester, die Wiener Philharmoniker. Rührend einfache Worte. Er hoffe, es habe Spaß gemacht, er hoffe, man habe gemeinsam etwas Vernünftiges zu standegebracht. Alles Gute, auf Wiedersehen. Die Orchestermitglieder antworten mit impulsivem Beifall. Mit ihm klingt die Platte aus.

Ein Blick also in die Werkstatt einer Opernaufnahme. Ähnlich dem, wie er uns im Konzertbereich in Bruno Walters „Geburt einer Aufnahme“ gestattet wird (vgl. fono forum, Juniheft, Seite 19); wie er den Fernsehteilnehmern bei einer Stuttgarter Sendung mit Ferenc Fricsay möglich war und wie ihn jenseits des Atlantiks Leonard Bernstein auf seine, amerikanische, Weise Hunderttausenden von Fernsehzuschauern regelmäßig vermittelt.

Die Langspielplatte, die die Decca ihrer, „Tristan“ Aufnahme beigibt, ist nicht hoch genug einzuschätzen. Für den Opernkenner bestätigt sie die umfassende Konzeption, mit der insbesondere John Culshaw, der Aufnahmeleiter der Decca, an Aufgaben dieser Art herangeht. Bereits bei den großartigen Aufnahmen von Wagners „Walküre“ und „Rheingold“, letzthin bei Puccinis „Bohème“ kam das zu vorbildlicher Geltung. Culshaw selber faßte die Maxime seiner neuesten Arbeit in folgenden Worten zusammen; „Wir wollten erreichen, daß das unmittelbare künstlerische und Gefühlsenerlebnis von „Tristan und Isolde“ auf der Bühne bei der Übertragung in ein neues Medium erhalten blieb, und suchten andererseits die Möglichkeiten, die dieses neue Medium bieten kann, voll auszunutzen.“ Und in seinem Geleitext zu der vorliegenden Platte steht weiterhin ein herrlicher Satz zu lesen: Alles das steht übrigens schon in der Partitur. H.K.

V VERGLEICHENDE DISKOGRAPHIE

BARTOK, Konzert für Orchester 1943

1. Ernest Ansermet, Orchestre de la Suisse Romande, Dec. LXT 5305, 24,— DM
2. Herbert von Karajan, Die Philharmonie Orchestra, Col. C 90313, 24,— DM
3. Rafael Kubelik, The Royal Philharmonic Orchestra London, Elec. E 91 064, 24,— DM

Bartóks fünfsätzige Spätschöpfung von 1943 - ein ebenso sehr bewundertes wie neuerdings bisweilen angefochtenes, auf jeden Fall aber überraschend licht getöntes Werk aus vorwiegend dunkler Lebensperiode - ist von den Schallplattenfirmen außergewöhnlich bevorzugt worden, was wegen ihrer relativ leichten Zugänglichkeit nicht weiter erstaunlich ist. Da die Aufnahmen von Fricsay (DGG) und Somogyi (Erato) bereits in früheren Heften des fono forum (Dezember 1959 bzw. Oktober 1960) besprochen wurden und diejenige von Fritz Reiner in Stereo (RCA) gesondert behandelt werden soll, werden wir uns hier mit einer kurzen Betrachtung der Einspielungen von Ansermet (Decca), Karajan (Columbia) und Kubelik (His Master's Voice - Electrola) begnügen können, die - resümierend sei dies gleich vorausgeschickt - alle drei, jede in ihrer Art, wohl gelungen und der Empfehlung wert sind.

Subjektive Auffassungen vom Dirigenten her können sich hier nur in begrenztem Umfang geltend machen, zumal da ja Bartók - wie auch sonst stets - genaueste Aufführungsanweisungen gegeben hat. Es nimmt also nicht wunder, daß bezüglich der Tempo-Vorschriften (auf deren strikte Einhaltung der Autor allezeit bestanden hat) zwischen den Interpreten keine allzu starken Divergenzen bemerkbar werden; immerhin kann es sich innerhalb dieses verhältnismäßig festgefügtten Rahmens Karajan doch noch leisten, die langsame Elegia (3. Satz) viel breiter aus-

zumusizieren als seine beiden Kapellmeister-Kollegen, was gerade diesem zentralen Mittelstück sehr wohl ansteht. In der Verfeinerung des klanglichen Bildes ist Karajan, behutsam führend, mit an erster Stelle zu nennen, wobei das vertraute Londoner Philharmonia-Orchester ihm ungewöhnlich gute Dienste leistet. Auch der für die gesamte weitere Fortspinnung so eminent wichtige 1. Satz (dessen Hindemith-Nähe nicht zu überhören ist) gewinnt bei Karajan eine besondere Bedeutung; hierin wird man manche Passagen, z. B. diejenige zwischen Takt 272 und Takt 395, nicht so leicht wieder vergessen. Und den Einbruch der niederen Mächte im 4. Satz (Intermezzo) weiß Karajan in seiner ganzen Hintergründigkeit zu erfassen und gleichsam dämonisch deutlich zu machen.

In der Verschmelzung des überfeinerten Mandarins mit dem Sänger der Volksepen, also gerade im Spätstil, sieht Ernest Ansermet, wie er es in seinen „Erinnerungen an Bartók“ formuliert hat, des Komponisten wahres Gesicht gespiegelt; und wirklich, seine wache Romanität kommt dieser Schöpfung sehr zugute. Die Klarheit der Ansermetschen Darlegung ist kaum zu übertreffen; ohne schon die langsame Einleitung des 1. Satzes mit irgendwelchen beschwerenden Gewichten zu behängen, hält er sich getreu an den in der Partitur vorgeschriebenen Ablauf, an die großen Züge dieses Werkes, dem er zu dienen hat. Von unseren drei Dirigenten musiziert Ansermet gewissermaßen am „zügigsten“, wobei er allerdings für den 2. Satz (Gioco delle coppie) sich etwas mehr Zeit nimmt als die beiden anderen. Das mit ihm seit mehr als vier Jahrzehnten prachtvoll eingespielte Orchestre de la Suisse Romande erfüllt alle künstlerischen Erwartungen.

Kubeliks Aufnahme, dem Jahr 1959 entstammend, ist somit die neueste der drei hier zum Vergleich stehenden Platten, die sich im Technischen nicht viel nachgeben. In seiner Auffassung hält Kubelik etwa die Mitte zwischen Ansermet und Karajan. Die Andante-Einleitung des 1. Satzes z. B. läßt Kubelik ausdrucksmäßig stark auf, um dann beim Beginn des Allegro-Hauptteils wild zuzufahren, wie er überhaupt mit dem Gebrauch heftiger Akzente nicht sparsam ist. Auch hier bezwingt sein Musizieren durch gesunde Natürlichkeit, zudem in einem Bereiche, der ihm innerlich nahe zu sein scheint.

Bewegt sich Ansermets Interpretation in allen fünf Sätzen auf dem gleichen hohen Niveau und kulminiert diejenige Karajans vielleicht doch in den Sätzen 1 und 3, so läßt Kubeliks Deutung in dem (vom Royal Philharmonie Orchestra glänzend gespielten) ebenso turbulenten wie folkloristisch gesättigten 5. Satz (Finale) gipfeln. Die Electrola-Aufnahmotechniker (HMV) haben da übrigens etwas Bemerkenswertes geschafft: die Sätze 1-4 des „Concerto“ wurden auf die erste Seite gebracht (ohne damit der Qualität der Platte Abbruch zu tun), so daß dann auf der zweiten Seite noch ein Frühwerk Bartóks vollständig Platz findet, nämlich die „Deux Portraits“ von 1907/08 in einer schönen Wiedergabe durch Kubelik und sein Orchester (Solo-violine: Steven Staryk).

W. B.

Das Klavierwerk DEBUSSYS

DEBUSSY: Preludes, Epigraphes, En blanc et noir, Children's Corner, Etudes, Toccata, Arabesques, Suite Bergamasque

1. Robert und Gaby Casadesu, Philips A 01 225 L und A 01 274 L, je 24,— DM
2. Walter Gieseking, Columbia C 90431, 90329 und 90467, je 24,— DM

3. Monique Haas, Deutsche Grammophon LPM 18046 und 18077, je 24,— DM

4. Carl Seemann, Deutsche Grammophon 32215 NL, 5,— DM

5. Alfred Cortot, Electrola E 70389, 13,50 DM

6. Friedrich Gulda, Decca LW 5278, 13,50 DM

Das weitverzweigte Klavierwerk Debussys, für sein Gesamtœuvre wie für seine Zeit und Nachfolgezeit von zentraler Bedeutung, hat relativ wenig Einspielung auf Schallplatten erfahren. Einzelteil, die totgeritten werden, auch hier ausgenommen. Aber die Preludes zum Beispiel, jene zweimal zwölf Klavierminiaturen von musikalisch-kompositorisch höchstem Rang und pianistisch feinstem Reiz (man kann in Betracht ihrer superben Artung nur mit Superlativen operieren), diese nach und neben Chopins Preludes gewichtigsten Klavier-Preludes der letzten 150 Jahre also liegen 1961 in einer einzigen Auflage vor; auf den beiden Philipsplatten mit Robert Casadesu. Der Pariser Meisterpianist erscheint zur Zeit mit den meisten Debussy-Titeln am Markt. Kein geringer Gewinn, gewiß nicht. Insbesondere deshalb nicht, weil das Klangbild Debussys bei Casadesu eine romanische Klarheit und gallische Geistigkeit erhält, die Debussy, dem Musicien français, wie er sich selber zu unterzeichnen pflegte, in Paris oder London (von östlichen Regionen zu Schweiz) nicht immer behalten bleibt oder blieb. Poesie pure, sehr im Sinne der heutigen französischen Avantgarde um Messiaen oder Boulez, die in Debussy gern einen ihrer Erzähler erkennt.

Vergleichsmöglichkeiten mit weiteren Interpreten der Preludes, auch deutschen Spielern der Moderne, von Seemann über Branka Musulin zu den Kontarskys, wären erwünscht. Welche Perspektiven etwa, die Six epigraphes antiques für Klavier zu vier Händen oder den Dreierzyklus En blanc et noir für zwei Klaviere neben der fulminanten Darstellung durch das Klavier-Ehepaar Robert et Gaby Casadesu auch von den außerordentlichen Klavier-Gebrüdern Kontarsky exekutiert zu hören. (Bei Vega, wo die Kontarskys keine Unbekannten mehr sind, bei der Deutschen Grammophon, die es dem deutschen Nachwuchs schuldete? Wer macht den Beginn?) Mit deutschen Pianisten lassen sich Debussy-Casadesus' Preludes vorerst nur zu Gieseking vergleichen, wasjauchfürChildren's Corner und die beiden anderen Frühzyklen zu trifft, für Images und Estampes, leider nicht aber auch für den diffizilsten und spieltechnisch schwierigsten aller Debussy-Zyklen, für seine späten Douze Etudes. Welche der unvergleichlichen Zyklen man mit Casadesu oder Gieseking auch zur Hand nimmt, der Franzose bleibt den Klangstrukturen näher, der Deutsche den Klangfarben. Umgekehrt zeigt es übrigens ein Vergleich der Children's Corner bei DG mit dem geistreichen Seemann und bei Electrola mit dem geistreichen Cortot: Objektivierung dort und Subjektivismen hier. (Charakteristisch, daß Cortot den Kindersücken Debussys die Kinderszenen Schumanns verband, was Gieseking wiederholte, während Seemann Debussys Kinder-ecke mit Bartóks Bauernkindernliedern konfrontiert.)

Gieseking läßt sich ein zweites Mal noch zu einer französischen Debussy-Darstellung vergleichend erkennen: an den Etudes, wie er sie gegenüber Monique Haas interpretiert. Wieder kommt man nicht auf spieltechnische Überlegenheit des einen vor der anderen aus. Die manuellen Fähigkeiten oder Möglichkeiten scheinen von bestimmten (sehr hohen) Höhen an uninteressant. Was dann aber in Reinkultur interessiert und fasziniert, ist das geistige, stilistische Air und Flair, inwieweit

Rezensenten

Walter Abendroth (W.A.) • Werner Bollert (W.B.) • Joachim-Ernst Berendt (JEB) • Horst Koegler (H. Kg.) • Hans Koeltach (H. K.) • Heinrich Lindlar (H. L.) • Hans-Christoph Words (HCW)

und wie es wirksam wird. Auf eine Grundformel gebracht, könnte man Giesekings Etüdenspiel als poetischer, schillernder, farbschimmernder kennzeichnen. Ihm sind etwa die Arpeggios composés keine Studien mehr, sondern Gedichtzeilen in Klangfarbtupfern, Monique Haas' Etüdenspiel dagegen bleibt eher Selbstzweck, freilich auf raffiniert entmaterialisierter Klangstufe. Ihr sind etwa die Agréments späte Chiffren einer großen Cembalo-Vergangenheit, Geist vom Geist des XVIII. Siede. Die Kompositionsdetails Debussys zu studieren, würde ich Monique Haas vorziehen, die Klavierwerte zu kosten, Gieseking. Debussy war Struktivist und Nervenkontrapunktist zugleich. Man wird Hör-Gezeiten haben, einmal Monique Haas, ein andermal Gieseking in das Zauberland der Debussy-Etüden folgen zu wollen. Und man wird finden, in diesen zweimal sechs Klangstengogrammen Schlüsselgewalt über Debussy (und die Folgen) entdeckt zu haben.

Was an Debussys Klaviermusik vereinzelt sonst vorliegt oder neu auftaucht im Schallplattenangebot, läßt sich von hier aus nach Geist und Technik der Kompositionen wie ihrer Darstellungen goldgenau abwägen: auch frühe, vorimpressionistische Beiträge Debussys wie die federnde Toccata (Monique Haas), die populäre Suite Bergamasque (Gulda) oder die rührenden Arabesques des sechsundzwanzigjährigen Liszt-Pilgers in Rom. H. L.

JAZZ

Miles Davis Quintet mit Sonny Rollins - Oleo - Airegin, Metronome J 45-531

Jerome Richardson Sextet mit Jimmy Cleveland - Way in Blues - Delerious Trimmings, Metronome MEP 484

John Lewis (p-Solo) - Love me - September Song, Atlantic 80-015

Erroll Garner (p-Solo) - Summertime - Flamingo, Atlantic 70002

Blue and Sentimental - I can't give you anything but love, Atlantic 70003

Coleman Hawkins, "Soul", mit Ray Bryant, Kenny Burrell u. a. - Groovin' - Sunday Mornin', Metronome MFP 487

Vic Dickenson and Joe Thomas and their All Star Jazz Groups - I can't believe that you're in love with me - Lamp is low Atlantic 80017

Champion Jack Dupree, Blues Vocal - Nasty Boogie - Bad Blood - Can't kick the habit - B. Blues, Atlantic 80011

Paul Barbarin and his New Orleans Jazz - Someday Sweetheart - Walking through the streets, Atlantic 70001

Jack Lidström and his Jazz Band - I've got a feeling I'm falling - Struttin' with some barbecue, Metronome J 45-538

Metronome fährt fort, die Aufnahmen seiner amerikanischen Vertragspartner Prestige und Atlantic in einem reichhaltigen Programm kleiner 45er Platten vorzulegen. Aus der Fülle der Platten haben wir die obenstehenden ausgewählt, weil sie uns besonders wertvoll oder besonders charakteristisch - und off beides - zu sein scheinen. Die Miles-Davis-Platte ist eigentlich eine Sonny-Rollins-Platte - nicht nur, weil Sonny der Komponist der beiden schönen und inzwischen viel gespielten Themen ist. Rollins erscheint als die beherrschende Persönlichkeit. Und Miles verzichtet völlig darauf, der ganzen Aufnahme von Anfang bis Ende seinen Stempel aufzudrücken, wie er das heute in so bestechender Weise bei seinen Combo-Aufnahmen mit John Coltrane und Cannonball Adderley tut. Hervorragend ist auch der Rhythmus dieser

Davis-Rollins-Stücke - mit Horace Silver, Percy Heath, Kenny Clarke. Das Jerome-Richardson-Sextet spielt leichten, eleganten, modernen Jazz, bei dem sich die Flöte von Richardson mit den schönen, oft Tal-Farlow-beeinflußten Gitarrenakkorden von Kenny Burrell zu klaren, durchsichtigen Klängen verbindet. John Lewis nennt seine beiden Soli - das eine davon nach einem Thema aus dem Film „Sait-on jamais?“ - „Improvisierte Meditationen und Exkursionen“. Und genau das sind sie: Meditationen eines reifen und klugen Jazzmusikers am Piano - eines Künstlers, der 50 Jahre Jazzgeschichte und 300 Jahre abendländischer Musikgeschichte buchstäblich „in den Fingern“ hat und der deshalb weiß, daß es nicht auf die vielen, sondern auf die wenigen Noten ankommt. Alles ist sparsam und durchsichtig. Erroll Garner gebietet demgegenüber über die ganze Fülle der Piano-Möglichkeiten - lässig und sicher ein Thema nach dem anderen abhandelnd. Was er auch spielt, alles ist zuerst einmal Garner und dann erst eine bestimmte Melodie. Coleman Hawkins bläst in „Soul“ so modern, als sei er 26 und nicht 56 Jahre alt, unterstützt von einer Rhythmusgruppe, die „modern bop“ und „Rhythm and Blues“ geschickt zu verbinden versteht. „Sunday mornin'“ ist voll der Gospel-Atmosphäre eines Gottesdienstes am Sonntagmorgen. „Groovin'“ wird im Begleittext mit Recht als „Vetter von Walkin'“ bezeichnet. Richtige Mainstream-Atmosphäre (die Hawk-Platte ist zu modern, um den Mainstream-Begriff genau zu treffen) gibt es bei Vic Dickenson und Joe Thomas. Jeder der beiden spielt mit einer Swing-All-Star-Gruppe. Der Trompeter Joe Thomas, der in den Dreißigerjahren bei Fletcher Henderson, Benny Carter, Teddy Wilson und Art Tatum gespielt hat, verwendet Dicky Wells, Buster Bailey, Everett Barksdale u. a. Vic Dickenson hat Buck Clayton (wunderbar schön auf der gestopften Trompete), den Tenorsaxophonisten Hai Singer, Herbie Hall auf der Klarinette (Edmond Hall's Bruder) und Gene Ramey. „Lamp is low“ besitzt eine wunderschöne Ausgeglichenheit und Gelöstheit. Champion Jack Dupree singt richtigen, alten, niedergedrückten Blues voll Südstaaten-Rhythmus und Blues-Stimmung, mitreißend swingend, wie nur irgendwas swingen kann. Rauschgift und Tuberkulose und „low-down-Negro-Atmosphäre“ sind nicht nur in den Texten, sondern auch in der Musik seiner Blues. Die fröhlichere Seite der New-Orleans-Tradition gibt es auf der Paul-Barbarin-Platte; kreolisch eingefärbten Dixieland-Jazz, prall voll mit New-Orleans-Musizierfreude und Lebenslust. Und Jack Lidström gibt dazu den modernen Kontrapunkt: zupackender New-Orleans-Jazz, unkommerzialisiert und unklischiert, aus moderner Musikalität. Man kann nicht oft genug auf den schwedischen Trompeter Lidström hinweisen: als eine wesentliche Persönlichkeit der traditionellen Jazzszenen in Europa! JEB

W&RT

Friedrich Hölderlin

Die Linien des Lebens (Lyrik zweite Folge) Der blinde Sänger • Menons Klage um Diotima Der Wanderer • Die Entschlafenen • Wie wenn am Feiertage • Patmos • Heimat • Hälfte des Lebens • Auf die Geburt eines Kindes • Auf den Tod eines Kindes • Der Kirchhof • Die Linien des Lebens

Sprecher: Will Quadflieg

DG 43039 LPMS (Das literarische Archiv), 24,- DM

Es ist nicht viel zu dieser Platte zu sagen, weil sich alles von selbst versteht. Daß Quadflieg einer der besten Sprecher des Gegenwartstheaters ist, weiß man längst. Daß die ver-

geistige Lyrik Hölderlins seinem künstlerischen Naturell besonders naheliegt, läßt sich ohne besonderen Spürsinn mutmaßen, ist auch bereits gütig bestätigt. Bleibt nur noch zu versichern, daß die Aufnahme auf der gewohnten Höhe des „literarischen Archivs“ steht, um alles in allem den wertvollen Gewinn zu beschneiden, den diese Schallplatte für jeden Kenner anspruchsvoller Dichtung bedeuten muß. Offen bleibt lediglich die Frage, ob eine derartige geschlossene Folge von Gedichten gleichen Ursprungs und gleichen Stils hintereinander ab- und anzuhören, ohne ausbrechen zu können, nicht im Endeffekt auch wieder seine Schattenseite hat? W.A.

REINHOLD SCHNEIDER SPRICHT

„Heiße Quellen“ (Kindheitserinnerungen aus „Der verhüllte Tag“), U Sonette und „Der Friede der Welt“ (Schluß der Ansprache in der Frankfurter Paulskirche am 23. 9. 1956) Christophorus-Verlag Herder CLP 71 558, 16,- DM

Der Lesung eines großen Dichters, zumal eines verstorbenen Dichters, lauschen zu dürfen, wohnt ein eigentümlicher Reiz inne. Was gäben wir darum, wenn uns beispielsweise die Stimmen Goethes und Schillers überkommen wären! Vielleicht würde uns Schillers penetrantes Schwäbeln oder Goethes unverkennbarer Frankfurter Dialekt befremden. Unser fast durchweg an literarischen Äußerungen orientiertes Goethe- und Schiller-Bild würde jedoch vielschichtiger, komplexer, um eine Seite reicher werden.

In einer Aufnahme des Christophorus-Verlags wird die Stimme eines der lautersten und reinsten Geister unserer Zeit lebendig, die Stimme Reinhold Schneiders. Hier liest ein Dichter, der - etwa im Gegensatz zu Thomas Mann - seltsam wenig Überlegenheit gegenüber seiner dichterischen Aussage bekundet. Hier schwingt nichts von jener Musikalität mit, die die Lesung mancher anderen Autoren mit solcher Faszination erfüllt. (Bezeichnenderweise sprach sich Reinhold Schneider einmal selbst jede Musikalität ab.) Linkisch unbeholten fließen, nein holpern manche Sätze dahin. Die offensichtliche Scheu, sein Werk darzubieten, färbte Reinhold Schneiders Vortragstil. Zu der Persönlichkeit des Dichters erschließt sich hier ein neuer Weg, ganz in diesem Zusammenhang wird auch die Auswahl verständlich, die Schneider aus seinem vielfältigen Werk trifft. Das erste Kapitel aus der Autobiographie „Der verhüllte Tag“ wählte er nach seinen eigenen Worten nicht des „Subjektiven“, sondern des „Geschichtlichen“ wegen. Und auch durch die Auswahl der Sonette bekundete er das Bestreben, über das Subjektive zur eigentlichen Zeitproblematik vorzustoßen.

HCW

GERT WESTPHAL LIEST, Reinhold Schneider: Winter in Wien Christophorus-Verlag Herder CLP 72165, 16,- DM

Auf Anregung des Verlages Herder hielt Reinhold Schneider die vielfältigen Eindrücke, Erlebnisse und Begegnungen, die ihm 1957/58 ein mehrmonatiger Aufenthalt in Wien vermittelte, in einem in seiner geistigen Problematik tief erregenden Tagebuch fest. Unter dem Titel „Winter in Wien“ fand seine Veröffentlichung - das letzte Vermächtnis des im April 1958 verstorbenen Dichters - lebhaften Widerhall. Im Gegensatz zu den meisten früheren Werken Reinhold Schneiders meldet sich hier in einem erschütternden Ringen zwischen Glauben und Zweifel der Dichter selbst zu Wort. In einem Ton ehrfurchtsvoller Ergriffenheit (als rühre er mit der Lesung dieser tief-sinnigen Gedankengänge an irgendein Mysterium), liest Gert Westphal diese gedankenschweren, faszinierend kühnen Aufzeichnungen. Vor allem als echte Ergänzung zu der Schallplatte „Reinhold Schneider spricht“ gewinnt diese Aufnahme besonderen Wert. HCW

Ihre Kollegen nennen sie gern „die Bundcs-Lulu“, weil sie Alban Bergs Opernfragment nach Frank Wedekinds Tragödien „Erdgeist“ und „Büchse der Pandora“ überall singt, wo dieses Werk auf dem Spielplan steht, sei es in Hamburg, Wien oder Paris. Die Lulu ist ihre virtuos beherrschte Paraderolle, „eine Mordsaufgabe“, wie sie es nennt, für die Helga Pilarczyk all das mitbringt, was man von der idealen Verkörperung dieser triebbesessenen Weibsperson erwartet: Eine außergewöhnliche stimmliche und darstellerische Meisterschaft und ein verführerisches Äußeres. Mit diesem „Drci-klang“ hat Helga Pilarczyk neben der Lulu noch eine Reihe weiterer faszinierender Porträts komplizierter Frauengestalten geschaffen, beispielsweise die Salome von Strauss, die Renata in Prokofieffs „Der feurige Engel“ und die Marie in Alban Bergs „Wozzeck“.

Wie der Name Helga Pilarczyk bei den Opernbesuchern im besonderen mit der Vorstellung von einer Idealbesetzung dieser Rollen verbunden ist, so gilt die WahUHamurgerin im allgemeinen dank ihrer überragenden Gesangstechnik, mit der sie selbst die schwierigsten Passagen scheinbar mühelos bewältigt, und ihrer für die Oper ungewöhnlichen komödiantischen Begabung als eine der führenden Interpretinnen moderner Musik. Ihr Repertoire reicht von Schönberg bis Berio und läßt nahezu keine Partie der modernen Opernliteratur aus. Sie sang, um nur einige Titel zu nennen, „Pallas Athene weint“ von Krenek, „König Hirsch“ von Henze, „Aniara“ von Blomdahl, „Die Verlobung in St. Domingo“ von Zillig und „Das Medium“ von Menotti. Als ihr meistgesungenes Werk neben der Lulu taucht immer wieder Schönbergs Monodram „Erwartung“ auf. Ebenso begeisterte sie ihr Publikum mit Liedern von Mahler, Liebermann und Strawinsky wie auch mit Bergs Lulu-Suite, Kreneks Medea-Kurzfassung und Schönbergs Orchesterliedern. Doch Helga Pilarczyk ist durchaus nicht nur auf das moderne Repertoire spezialisiert. Sie singt auch die Titelrolle in „Die Krönung der Poppea“ von Monteverdi, den Octavian im „Rosenkavalier“, die Marina in „Dimitri“ von Dvořák, die Georgette in „Der Mantel“ von Puccini, die „Ariadne auf Naxos“ wie die bereits erwähnte „Salome“ von Strauss.

Am Anfang ihrer Karriere stand ebenfalls eine „klassische“ Partie, nämlich die Irmentraud im „Waffenschmied“. Dabei hatte die gebürtige Hlmstedtcrin ursprünglich gar nicht die Absicht, zur Oper zu gehen. Sie wollte vielmehr Pianistin werden und nahm schon sehr früh Klavierunterricht. Als Ausgleich betrieb sie nebenbei noch rhythmischen Tanz. Seit 1948 besuchte sie die Hochschule für Musik und Theater in Hamburg. „Mehr zum Spaß“ sang sie hier auch im Schulchor mit, und so geschah es, daß der Direktor sie hörte und ihr riet, unbedingt ihre Stimme ausbilden zu lassen. Helga Pilarczyk folgte diesem Rat. Trotzdem aber dachte sie auch jetzt noch nicht daran, Sängerin zu werden. Sie strebte nun vielmehr als Ziel ihres Studiums dem Beruf einer Klavier- und Gesangspädagogin zu. Nach und nach aber erwachte dann doch die Liebe zur Bühne, und 1950 legte sie ihr Opernexamen als Spielalt ab. Ein Jahr später debütierte sie an der Braunschweiger Oper als Irmentraud. Es folgten die Annina im „Rosenkavalier“, die Carmen und die Amneris in „Aida“. Ausgerechnet aber in „Nächte von Schanghai“ wurde sie von einem Talentsucher entdeckt und für die Hamburger Staatsoper verpflichtet. Von hier aus eroberte sie sich die Staatsopern Berlin und München, die Grande Opera und das Theatre des Nations in Paris, den Covent Garden und die Royal Festival Hall in London sowie die Edinburgher Festspiele, bei denen sie 1956 für ihre Salome mit dem Kritikerpreis ausgezeichnet wurde. 1960 erhielt sie den Kritikerpreis des Theatre des Nations für ihre Lulu, und erst jetzt überreichte ihr die Pariser Academie des Disques Lyriques den Preis als beste Interpretin für ihre Schallplattenaufnahme der „Erwartung“.



1954 sang Helga Pilarczyk zum erstenmal Schönbergs Monodram, und seitdem gilt sie als „Expertin“ für moderne Partien. Aber ihr ständiger Einsatz in Werken von Krenek, Henze, Berg oder Prokofieff entspricht durchaus ihrem Verhältnis zur modernen Musik. „Ich finde, Kunst fesselt erst dann, wenn sie problematisch ist!“, meint sie. „Tonale Musik ist schön, gewiß, aber bei den modernen Komponisten entdecke ich immer wieder Neues, selbst wenn ich das Werk schon zehnmal gesungen habe. Natürlich gibt es auch hier wie überall Gutes und Schlechtes, doch ich bin immer wieder erstaunt, mit wieviel Enthusiasmus, aber auch Sachkenntnis die moderne Musik vom Publikum aufgenommen wird!“ Ende Mai nahm Helga Pilarczyk am „East West Music Encounter“ in Tokio teil, wo sie in vier Konzerten moderner Musik mitwirkte und den „Wozzeck“ sang. Gleich anschließend begann sie in Köln mit den Fernseharbeiten für „Der Mantel“. Und was wird die Zukunft bringen? Vom 7. bis 14. Juli ist sie beim Holland-Festival dabei, in Paris wird sie neue Schallplatten aufnehmen und die „Carmen“ singen und für 1962 hat sie eine Einladung, an der Metropolitan als Salome zu gastieren. In Hamburg wird sie zu Beginn der neuen Spielzeit als Jenny in „Mahagony“ von Weill auf der Bühne stehen, und Luciano Berio arbeitet zur Zeit an einer Oper für sie, die noch in diesem Jahr unter der Regie von Federico Fellini ihre Uraufführung erleben soll. Vielleicht wird sich 1961 auch noch ein Wunsch für Helga Pilarczyk erfüllen, den sie schon lange hegt, nämlich einmal Liebermanns „Penelope“ zu singen. Egon Wolf

Diskografie:

SCHÖNBERG: Erwartung (Nordwestdeutsche Philharmonie, Dir.: Hermann Scherchen)
VEGA C 35 A 175

DER NEUE HENZE

Beispielhafte Festspiele in Schwetzingen



Dietrich Fischer-Dieskau und Elisabeth Zimmer in Henzes „Elegie für junge Liebende“

„Paßt das zur Tapete im Rokokotheater?“ Diese Frage wird bei den Verantwortlichen für die Schwetzingen: Festspiele nun bereits zum zehnten Male gestellt. Seit der Süddeutsche Rundfunk und mit ihm Dr. Kehm neben Willy Grub die Leitung dieser Festspiele mit dem betont, aber nicht forciert eigenen Akzent übernommen hat, besteht der Wunsch, dem entscheidenden und unabänderlichen Grundakkord aus Rokoko-Lokalität, Programm-Leitfaden, Spezial-Interpretation mit deutlicher Modernität eine eigene Farbe zu verleihen. Man weiß hier, daß Festspiele einen ebenso traditionsbezogenen wie neuen Moment des Sinnes erhalten, wenn man sie nicht nur mit Besonderheiten der Vergangenheit, sondern auch Außergewöhnlichem der Gegenwart bestückt. Die Vergabung von Kompositionsaufträgen an ausgesprochen moderne Musiker gehört hierher. Der neueste Beweis, wie gut und wesentlich für unser Opernleben es ist, wenn die Schwetzinger Festspiele Aufträge erteilen, ist jetzt mit der Uraufführung der für Schwetzingen komponierten Oper „Elegie für junge Liebende“ von Hans Werner Henze gegeben. Jene eingangs gestellte Frage wurde hier überraschend gut beantwortet. Zugleich fügte sich das Stück mit den beiden Text-Autoren W. H. Auden und Chester Kallman (die auch für Strawinsky „Rakcs Progress“ schufen) in das Gesamtprogramm der diesjährigen Festspiele ein, das von einem cinglophilen Blickwinkel gekennzeichnet war. So gab es endlich Sheridans köstlich freche und lästig lästernde „School of Scandal“ als „Lästerschule“ in der Neufassung von Hildesheimer, die das zu Unrecht bei uns vernachlässigte Stück retten wird. Das Renaissance-

Theater aus Berlin servierte diesen tiefgründigen und saftigen Spaß über den Versuch, den Leumund verschiedener Menschen systematisch zu zerstören, wobei der angeblich „schlechte“ Kerl triumphierte, geschmackvoll und gekonnt. Dann kam die English Opera Group mit Brittns „Sommernachtstraum“, der sich ebenfalls trefflich in den Schwetzinger Zauberrahmen einfügte, zumal die Aufspici des „London Wind Quintet“ und bezeichnen ist, sondern faszinierend in vielen Details des Vokalen und Instrumentalen, allerdings merkwürdig konventionell, im Old-Vic-Sinne traditionell im Szenischen wirkte. Neben dem Janacek-Quartett, dem Trio di Trieste, Schwetzinger Serenaden, auch mit dem Stuttgarter Kammerorchester, einem hinreißend vorgetragenen Liederabend der Gloria Davy, verdient das Gastspiel des „London Wind Quintet“ und besonders des Deller-Consorts vermerkt zu werden. Wie der männliche Alt Alfred Dellers mit dem Quartett der Sopranen, des Tenors und Basses verschmilzt, ist ein Klingerlebnis sehr eigener Art. Vor allem deshalb, weil hier Kultur und Perfektion eine einzigartige Ehe eingingen. Man erlebte kunstreiche Konzert-Konversation: die fünf Solisten setzten sich, zum Teil begleitet von einem Lautenisten, an einen halbrunden Tisch und sangen a-cappella-Werke aus dem 16. und 17. Jahrhundert, auch von Monteverdi und Gesualdo, Janequin und Lasso. Zurück zum Hauptereignis dieser wahren Festspiele Schwetzingen: Henzes Oper hat einen großartigen Text, musikalisch konzipiert, wie das selten der Fall ist. Ein als Meister umschwärmter Dichter geht seinem Werk zuliebe über „Leichen“ im wahren

Sinne des Wortes: er braucht Anregungen, holt sie sich bedenkenlos bei Visionen einer Witwe, deren verschollener Bräutigam nach vierzig Jahren vom Berg-Gletscher freigegeben wird, dann bei einem jungen Liebespaar, das er bewußt in den Bergtod gehen läßt, nur damit seine „Elegie“, die er „für junge Liebende“ begann, einen Abschluß findet. Bei einer Feier trägt er dieses Werk vor, aber nicht in Worten, nur auf Vokalisieren gesungen, zusammen mit den Stimmen, die in das Werk und das Leben des Dichters verwoben sind, getragen vom Orchester. Dieser **Schluß** ist ein brillanter Gedanke: die Musik führt aus, was dem Dichter zu sagen verwehrt bleiben muß.

Henze hat diese hier nur ganz knapp angedeutete Handlung, die sehr spürbar im Jahre 1910 in einem österreichischen Alpenhotel spielt, teils mit Arien alten Stils bedacht, teils in einer debussynalen Rezitativik gehalten. **Herrliche Gesangsbögen** und vor allem Ensembles fesseln weithin, die ersten beiden Akte sind in sich so abgerundet und trotz Längen überzeugend, daß man um so mehr betrübt über den dritten Akt war. Hier wird ein unzureichend gestaltetes Bergtod-Bild zum Verhängnis: die dritte Stunde, die dieser Akt beansprucht, quält sich kaum über die Runde. Der Schluß versöhnt ein wenig. Nach dem zweiten Akt, der den Höhepunkt des Stückes darstellt, war dieses Finale eine Enttäuschung, die man sich revidiert wünscht — wenigstens mit energischen Strichen.

Der Farbenreichtum im klein gehaltenen Orchester — in dem viel Schlagzeug klingender Art von Celesta bis zu Glocken auffällt — ist ungewöhnlich und fern des nur Dekorativen unmittelbar packend. Im Harmonischen gibt es „avantgardistisch“ krasse Formulierungen serieller Observanz, gebunden aber in der Klangpalette und an die szenischen Situationen. Daneben stehen fast **romantisch** glanzvolle Passagen, subtil, ja sublim, ohne das hier gefährlich naheliegende Geschmäckerliche zu streifen. Diese Partitur wird uns noch mehr beschäftigen müssen, sie lohnt eine Auseinandersetzung auch dann, wenn man behaupten kann, daß sie nach dem „Hirsch“, der hier stark anklingt, und nach dem so herrlich konzentrierten „Homburg“ nicht die erhoffte Synthese dieser beiden Henze-Möglichkeiten erbracht hat. Hcnzc sollte sich nun an einem betont dramatischen Stoff versuchen, der verhindert, daß seine Vorliebe für die Lyrik zu weitschwellig-redseligen Klangspielereien verführt.

Ohne eine so modellgültig gute Aufführung, wie sie die Bayerische Staatsoper für Schwetzingen (und dann natürlich für München selbst) geboten hatte, wäre dem Werk kein Uraufführungserfolg beschieden gewesen — was nicht sagen soll, daß die Musik keine Werte hätte. Aber nur in einer brillanten Wiedergabe kommen sie zur Geltung. Fischer-Dieskaus Verkörperung des Dichters ist suggestiv, intelligent und überragend, eine neue meisterliche Leistung des jungen Sängers, die kaum so schnell wieder erreicht werden dürfte. Auch das Ensemble, angeführt von der vorzüglichen Sopranistin Eva-Maria Rogner, überzeugte. Am Pult sorgte der junge Bender für dramatische Impulse und klangliche Intensität. Die Regie hatte der Komponist übernommen, der sich diesem Metier bereits früher einmal gewidmet hatte. Hier ließ er betont auf Rampen-Stil hin agieren, unkompliziert und unaufdringlich. Jürgens' Bühnenbild hatte Atmosphäre.

IN MEMORIAM

Als Hermann Abendroth am Silvesterabend des Jahres 1954 in Berlin Beethovens „Neunte“ dirigierte, eine alljährliche, bereits zur Tradition gewordene Gepflogenheit, gedachte er zuvor mit der Conolan-Ouvrertüre seines großen Kollegen Furtwängler, der einen Monat zuvor gestorben war. Ergreifend, wie der um drei Jahre Ältere künstlerische Totenklage hielt, wie sich Abendroth und Furtwängler — die viele Jahre nebeneinander die Berliner Philharmoniker dirigierten — im Geiste Beethovens noch einmal begegneten. Abendroth war nunmehr fast der Einzige, der noch ein unmittelbares, natürliches Verhältnis zur großen Sinfonik des 19. Jahrhunderts hatte. An diesem Silvesterabend, der Furtwänglers Verlust noch einmal beklemmend beschwor, spürte man das besonders deutlich. Abendroth schien sich der Sendung voll bewußt zu sein, nun immer mehr stellvertretend für seine Generation wirken zu müssen. Keiner ahnte, daß er sie nur noch 17 Monate lang würde erfüllen können.



HERMANN ABENDROTH

der klassischen und romantischen Sinfonik zugeneigte Dirigent.

Von den 95 Werken stammt jedes vierte von Beethoven. Nach 24 Beethoven-Kompositionen steht Brahms mit 16 Werken an zweiter Stelle, Mozart mit 11 an dritter, Schubert mit 9 an vierter. Am häufigsten rauchen Beethovens IX., Schuberts Große in C-dur und Brahms' III. Sinfonie auf. Von Mozart bevorzugte er die Harfner-Sinfonie, widmete sich aber auch unbekannten Werken des Salzburger Meisters.

Seine Mozart-Interpretationen bestachen immer wieder durch die feinfühligste, sorgsame Modellierung alles Melodischen. Der Melodie galt überhaupt seine besondere Liebe; wie kaum ein anderer verstand er sie zu formen und mit schier unendlichem Atem fortzuspinnen. Trotz dieser Vorliebe mied er die Oper fast ganz. Ausnahmen waren zwei Bayreuther Wagner-Sommer, der „Fidelio“ an der Berliner Staatsoper im Beethoven-Jahr 1952 und zuletzt die „Fledermaus“ in Weimar, die er über alles liebte.

Abendroths Beethovenstil war keineswegs von jener „abgeklärten Reife“ gekennzeichnet, die man älteren Dirigenten so gern nachrühmt, sondern — erinnert man sich etwa an Seme Ercica — von jugendlichem Enthusiasmus erfüllt, von leidenschaftlich zupackendem Elan. Ganz organisch ließ er die sinfonischen Entwicklungen wachsen. Die thematischen Konflikte in den Durchführungen trieb er energisch voran. Unvergeßlich, wie gewaltig er den großen Pauken-Orgelpunkt im ersten Satz der IX. Sinfonie aufbaute. An jeder Aufführung gerade dieser Sinfonie war das klassische Gleichgewicht des Adagio-Andante-Wechsels im dritten Satz zu bewundern, dessen Grundzeitmaß in unge-

wöhnlicher Breite dahinflöß; doch das innere Erfülltsein dieser Interpretation rechtfertigte die unendliche Weite. Eine kleine Nuance, in die Abendroth wohl verliebt war: wenn die tiefen Streicher im Finale erstmalig den Freudengesang piano anstimmten, ließ er die Gegenstimme des Fagotts so stark hervortreten, daß sie fast zur tragenden Melodie wurde. Ein herrlicher Moment!

Normalerweise glaubt man keinem ausgeprägten Beethoven-Dirigenten, daß er ein ebensoguter Schubert-Dirigent ist. Für Abendroth ist es aber geradezu charakteristisch, daß er beides in gleicher Vollendung war. Vor allem deshalb, weil er den Jüngeren nicht am Älteren maß, und weil er die himmelweiten Unterschiede im sinfonischen Stil der beiden von Grund auf verstanden hatte. Er wußte wie kaum ein anderer, daß es darauf ankam, Schubert von den Instrumenten singen zu lassen, daß man die riehigen Tempi allein aus dem Melodischen herausfinden konnte, daß auch innerhalb eines Satzes feine Tempomodifikationen nötig sind, um jedem Thema seine eigene Atmosphäre geben zu können. Schubert war für Abendroth sozusagen die Fortsetzung von Mozart und Haydn — auch des letzteren Sinfonien (Nr. 55 und 97!) dirigierte er mit unbeschreiblicher Empfindungswärme und Musizierfreudigkeit. Aber auch bis zu Bruckner schien für Abendroth der Weg von der Wiener Klassik nicht allzu weit zu sein. Vor der gewaltigen VIII. Sinfonie beliebte er — um dies zu unterstreichen — noch einen Mozart zu musizieren, (während die meisten Dirigenten dies Riesenwerk allein aufs Programm setzten). Abendroth deutete diese kolossale Sinfonie blühender und spontaner als etwa Knappertsbusch, der sie wehevoll zu zelebrieren pflegt, weniger hart in den Kontrasten als die Bruckner-Dirigenten der jüngeren Generation. Es gehörte zu seiner Eigenart, daß er spielerische Bewegungselemente hervorhob und Vorschriften des Komponisten wie „noch langsamer“ oder „etwa; breiter“ (im Finale) möglichst aus dem Weichen ping. Bei aller königlichen Klammerracht schwebte ihm doch ein fast maoistisches Musizierideal vor. Gewiß: Abendroth war ein ziemlich einseitiger Dirigent (wenigstens in seinen letzten Lebensjahren). Er mied fast die gesamte moderne Musik, sogar ihre Klassiker wie Bartok und Strawinsky. In den wendenden Aufnahmen war ihm die gewidmete Thüringische Sinfonie von Onmar Gerster. Selbst D'huussv und Ravel pehren nicht zu seinem Repertoire. Er war ehrlich streng und musiziert? nichts, hinter das er sich als Künstler und Mensch nicht voll und ganz zu stellen vermochte.

Als Interpret blieb er weitgehend unberührt von der Erregung unserer Tage, von der Uniformierung unseres Massen- und Maschinenzivilisators und somit auch von der Sucht, ein Werk möglichst objektiv zu duplizieren. Seine Wiedergaben waren allesamt subjektiv gefunden, wodurch sie ihr unverwundbares Fluidum erhielten. Seine fast kindliche Liebe zur Musik, mit der er in jedem griechischen Konzerter sofort eine warme und herzliche Atmosphäre schuf, übertrug sich ganz unmittelbar auf das Orchester und Publikum. Die hofftsynlle Überlegenheit seiner Persönlichkeit ließ alle Hast und Unruhe des Alltags vergessen.

Wolfram Schwinger

Abendroth starb am 29. Mai 1956 im Alter von 73 Jahren nach einem erfolgreichen, erfüllten Leben. Als Buchhändlerssohn in Frankfurt am Main geboren, begann der 17jährige Gymnasiast in München mit dem Musikstudium. Seine Lehrer waren der Komponist Thuille, der Dirigent Mottl und die Pianistin Hirzel-Langenhan. Schon während dieser Studienzeit, die ihn auch in den Hörsälen der Universität sah, folgte er seinem inneren Trieb: er dirigierte! Erst Dilettanten-Orchester, dann den Münchner Orchester-Verein — mit so viel Erfolg, daß er als Kapellmeister nach Lübeck geholt wurde. Nach sechs norddeutschen Konzert- und Opernjahren wirkte er 1911/14 als Städtischer Musikdirektor in Essen (wo er die Uraufführung von Regers Böcklin-Tondichtungen dirigierte) und erhielt dann seine erste bedeutende Stellung: das Amt des Gürzenich-Kapellmeisters von Köln als Nachfolger des großen Fritz Steinbach. Er war hier auch Direktor des Konservatoriums, das unter seiner Leitung 1925 in eine Musikhochschule umgewandelt wurde. Das rheinische Musikleben war über zwei Jahrzehnte fest mit seinem Namen verbunden.

Den Weg, den genau hundert Jahre zuvor der Dirigent Mendelssohn-Bartholdy gegangen war, vom Rheinland nach Leipzig in die Gewandhaus-Kapellmeisterstelle, ging 1934 auch Hermann Abendroth. Als Nachfolger Furtwänglers dirigierte er bis 1945 die berühmten Gewandhaus-Konzerte. Nach dem Krieg rief ihn die Stadt Schillers und Goethes: Weimar. In ihrer Atmosphäre fühlte er sich geborgen, und sie blieb deshalb seine Wahlheimat, auch als er später Chefdirigent der beiden Rundfunk-Sinfonie-Orchester von Leipzig und Ostberlin wurde, den letzten Stationen seines Dirigentenlebens. Der Chronist erlebte ihn von 1951 bis 1956 in Berlin, wo er in 32 Konzerten 95 Werke dirigierte. So unvollkommen — in bezug auf sein ganzes Leben — die folgenden Untersuchungen deshalb auch sein mögen, sind sie doch interessant genug; denn sie zeigen, welche Kompositionen Abendroth in seinen letzten sechs Jahren dirigierte. Ganz lebendig tritt er aus dieser kleinen Statistik in unser Bewußtsein: als der typisch deutsche,

VON STRAUSS BIS BO'FJDDIN

Die Wiesbadener Maifestspiele

Wie alljährlich gehörten auch diesmal die internationalen Fahnen längs der Wilhelmstraße, die angestrahlten Fontänen zwischen den Kurhauskolonnaden und die Spalierbildenden Zaungäste zu den Attributen der Wiesbadener Maifestspiele 1961. Die Freunde von Gastspielen der Wiener Staatsoper mußten sich indes bei der Eröffnungsaufführung des „Rosenkavalier“ von Strauss-Hofmannsthal mit einem ausgesprochenen Kompromiß begnügen. An Stelle der kompletten Wiener Besetzung gastierten nur vier Spitzenkräfte im Kreise des Wiesbadener Ensembles. Elisabeth Schwarzkopf als zu betont selbstherrliche Marschallin, Wilma Lipp als adrette Sophie und der offenbar nicht sonderlich disponierte Ochs von Lorch nau Otto Edelmanns wurden von dem höchst publikumswirksamen Octavian Christa Ludwigs stimmlich und darstellerisch überstrahlt. Die Aufführung ließ etwas vom Niveau der schallplattenreifen Wiener Starbesetzung spüren. Die Regie **Friedrich Schramms** war mit ihrer Vorliebe für turbulenten Szenenablauf und musikelbete Situationskomik nach Kräften bemüht, den Wiesbadener Parthern respektgebende Leistungen abzugewinnen. Entscheidendes trug sein junger Generalmusikdirektor **Heinz Wallberg** an der Spitze des Orchester des Hessischen Staatstheaters dazu bei. Ein straff und musikalisch zupackender Initiator, der den Klangrausch des Musizierens gelegentlich hätte etwas dämpfen dürfen. **Stürmischer** Applaus bestätigte, daß der Kompromiß gelungen war. Mancher mochte sich anschließend wohl den Zauber wienerschen Operntheaters /- B. auf der Electrola-Schallplatte mit Herbert von

Karajan als Leiter des „Rosenkavalier“ mit dem Londoner Philharmonie-Orchester vergewärtigt haben. Tumultuöser als im Vorjahr brandete der Beifall um das theaterbegeisterte **Völkchen** der Sizilianer vom „Teatro Massimo Palermo“. Die in Deutschland kaum mehr bekannte Oper bellinis „Die Puritaner“ kreiste vier Stunden um eine Episode aus dem Kampf Cromwells gegen die Stuarts. Wer von den Kuriositäten südlicher Theaterpraxis mit den eigenwilligen Choraufzügen in musealem Kostümrunk und weitläufigen Gebäuden absah, wurde musikalisch unvergleichlich entschädigt. Wo sonst hört man so viel gesundes Stimmatal, metallisch strahlend, mit einer Schwellkraft der Töne und einer Ausdrucksleidenschaft, die nur Belcantosängern eigen sind. Gianna d'Angelo (Elvira) entfesselte vor allem mit der Wahnsinnsarie südliche Begeisterung und ließ die Schallplattenwiedergabe von der Callas mit der Mailänder Scala völlig verblassen. Luciano Rosada als Dirigent des sizilianischen Orchesters war nuancengenua und mit Klangsinn am Werk. Ein Glücksfall authentischer Auffassung war Puccinis „Bohème“, die das Bild eines geordneten **Regieverlaufs** bot. Sogar diesen Experten aus dem Süden Italiens gelingt die spontane Verwandlung in ihrer Rolle; sie sind was sie scheinen, vibrierend vor Ausdruck, wie die beneidenswerte Mimi der Ilva Ligabue. Die Seele des „Teatro Massimo“ ist Oliviero de Fabritiis am Dirigentenpult. Eine feinnervige sprühende Musikantennatur, die mit untrüglichem Ohr für die günstige Mischung des Orchestralen und Vokalen wunderbar sängerschönend dirigiert. Da

wartet noch so manches auf Ausbeute durch die Schallplattenindustrie!

Aus eigenem Spielplanbestand stellte das Wiesbadener Staatstheater Beethovens „Fideiö“ und Ernst Kreneks „Leben des Orest“. Zum gesellschaftlichen und künstlerischen Ereignis wurde Maurice Béjarts „Ballett des 20. Jahrhunderts“ mit einem Strawinsky-Abend und dem philosophisch zu stark belasteten Tanzdrama „Orphee“ von ihm selbst.

Den kassensicheren, glanzvollen Abschluß der Maifestspiele bildete die mit ihrem Orchester, Chor, Ensemble und Ballett gastierende Staatsoper Belgrad. Die Novität, **Prokofieffs** Dostojewski-Oper „Der Spieler“, löste in den 6 Bildern mit ihren gleichförmigen russischen Dialogen keine starke Resonanz aus, die sieh auch durch oft brutal dreinfahrende Musik nicht einstellen wollte.

Entfesselte Begeisterung begleitete dagegen Jules Massenets heroische Komödie „Don Quichote“ als grandioses Musiktheater in idealer Wiedergabe. Unverständlich, daß sich deutsche Spielpläne noch nicht damit bereichern haben! Speziell von dieser Aufführung sollte wenigstens die groteske Angriffsmusik auf die Windmühlen und die zu Höhepunkten der Musikkritik zählende Sterbeszene des armen Ritters auf Schallplatten existieren, mit Miroslav Caganovic, dem stimmungswaltigen, völlig rollenverwandelten Don Quichote. Mit feinstem Klangsinn und feurigem Naturell dirigierte Oskar Danon auch den unfehlbaren „Fürst Igor“ von Borodin, mit dem die Wiesbadener Maiwochen festlich ausklangen.

Gottfried Schweizer

Gianna d'Angelo als Elvira in „Die Puritaner“



Ziserka Cvejic als Dulcinea und Miroslav Caganovic als Don Quichote in Massenets gleichnamiger Oper



Wolf-Eberhard von Lewinskij
berichtet über die
erste Musik-Biennale
in Zagreb

KÜNSTLERISCHE KONTRASTE

In dem kleinen Land Jugoslawien gibt es laut Statistik 250 Komponisten. So gut wie keiner ist aber im Ausland bekannt. Die Frage, ob das berechtigt sei oder nicht, wurde jetzt einer kleinen Gruppe von Kritikern indirekt gestellt, die zu der ersten Musik-Biennale des Landes aus der ganzen Welt geladen worden waren. Fachleute aus Japan, den USA, Frankreich und **Westdeutschland**, auch aus Polen und Italien, horten die jugoslawische Musik von heute. Zugleich war es die Aufgabe der Biennale, den einheimischen Musikern wie Hörern zu zeigen, was auf dem Gebiete der Neuen Musik im Westen geschaffen wurde und wird. Ensembles aus Köln, Mailand, Paris wetteiferten mit Orchestern, Solisten, Ensembles, Balletten Jugoslawiens bei der Interpretation zeitgenössischer Musik. Dabei stellten sich die eigenartigsten Kontraste ein, die man im täglichen Leben des Landes gleichsam gespiegelt erhält. Hier gibt es die modernsten Hochhäuser, unmittelbar daneben noch ärmliche Hütten oder Scheunen. Aufgeschlossenheit der Gegenwart gegenüber wechselt mit Verharren im Vergangenen. Die Vergangenheit greift nicht nur in Bauwerken, sondern auch im k. u. k.-Charakter und im Verhalten der Menschen unmittelbar in unsere Zeit hinein. Hier meint man, die Zeit müsse in den letzten fünfzig Jahren stehengeblieben sein, dort sieht man sich avantgardistischen Gedanken gegenüber. Besonders in der Malerei haben die Jugoslawen erstaunliche Leistungen auf dem Sektor des Modernen zu zeigen. Da kann man zu den Studios von Paris oder Düsseldorf kaum einen Unterschied finden — auch nicht in Hinsicht auf die Begabungen.

Bei der Musik ist man überraschenderweise noch lange nicht soweit in der Entwicklung. Es ist von uns aus schwer zu beurteilen, warum das gerade auf diesem Gebiet nicht möglich war, auf dem eine Übermittlung von Werken dank Funk und Schallplatte so leicht sein konnte. Wer genauer hinsieht, spürt einen Konflikt innerhalb der Komponistengenerationen. Auf der einen Seite stehen mächtige Gruppen der Konservativen, die heute noch wie Richard Strauss oder Ravel komponieren, auf der anderen, allerdings noch ganz bescheiden vertretenen Seite entdecken wir Avantgardisten, die in Darmstadt oder ähnlichen Zentren der neuesten Musik geschult wurden und entsprechend experimentell komponieren. Milko Klemen gehört hierher und ihm ist auch diese Zagreber Biennale zu danken. Er hat es verstanden, mit Hilfe der ungewöhnlich großzügigen Stadt und auch mit der Unterstützung der genannten Länder, konkrete Musik Pierre Schaeffers ebenso in Zagreb bekanntzumachen wie Werke von Stockhausen, Cage, Kagel, modernen jungen Polen und natürlich Webern, Boulez, Messiaen und Schoenberg. Man registrierte das jugoslawische und wird sich langsam erst mit den neuen, zunächst sehr schockierenden Stücken auseinandersetzen. Aber für die Jugend oder die Junggebliebenen ist ein entscheidender Anstoß gemacht worden. Zugleich haben sich einige Aufführungen in unserem Gedächtnis festgehalten, mit denen man über die Grenzen des Landes hinaus Beachtung ver-

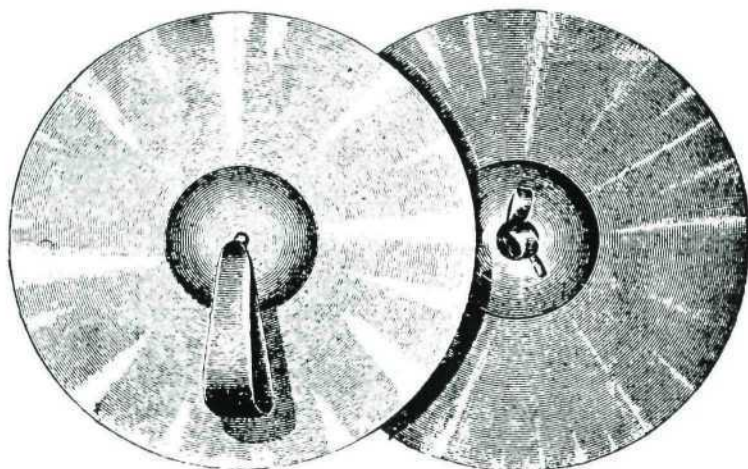


Milko Klemen im Gespräch mit Wolfgang Fortner

dient. Das Ballett spielt in Jugoslawien eine **große** Rolle und die Begeisterung des Publikums ist hier groß. Allerdings nimmt man einen hinreißend gut getanzen und choreographierten „Wunderbaren Mandarin“ Bartoks doch noch recht reserviert auf, während lustige Stücke wie ein Ballett um einen Poeten von dem jungen, hochbegabten Radic in unterhaltsam-moderner Manier spontane Zustimmung fand. Die Ballerina Sonja Kastl ist mit übernationalen Maßstäben zu messen. In der Oper hat man ebenfalls an heiterer Kunst besonderes Vergnügen. Wir erlebten beispielsweise eine Aufführung der Prokofiew-Oper „Die Verlobung im Kloster“, die auf unseren Bühnen so gut wie nie erschienen ist. Warum nicht, fragt man vergebens. Das in Zagreb von der staatlichen Oper ein wenig zu sehr auf Klamotte gedrillte, sonst köstlich inszenierte und mit modernen Bilderbuch-Bühnenbauten munter gemachte Werk ist ausgesprochen keß und dankbar. Die verworrene Handlung mit Personen-Verwechslungen stört nicht, die Musik plaudert amüsant genug. Die musikalische Wiedergabe war aller Achtung wert, der Dirigent Papandopulo versteht sein Handwerk nicht nur, sondern gestaltet überraschend intensiv. Im Vokal-Ensemble fallen ausgezeichnete Sopran-, Tenor- und Baßstimmen auf. Das Orchester spielte klangreich und sauber. Auch Werner Egks „Revisor“ triumphierte in Zagreb, in einer kühn abstrahierten Inszenierung, der nur die Atmosphäre abging und bei der es einige Intonations-Hürden noch zu überspringen gab. Immerhin bewältigt man sogar Orffs „Antigone“ und Brittnens „Raub der Lukrezia“.

Musikfreunde kennen Zagreb allenfalls von den Zagreber Solisten mit Antonio Janigro her — auch dank der Schallplatte. Daß es

aber auch eine Zagreber Philharmonie gibt, die sich **mit** unseren ersten Orchestern messen kann, wußte man bislang nicht. Dank des Dirigenten Milan Horvat hat dieser Klangkörper eine herrliche Kraft und Sicherheit wie Pränanz bewiesen, selbst bei ungewohnt neuartigen Stücken. Während beispielsweise der Altmeister der kroatischen Komponisten Sulek in einem unwesentlich geschärfen Strauss-Stil schreibt, wenngleich gekonnt und geschickt, ließen Musiker wie Cipra und Malec mit Klangfarben-Bewegungen oder knapp gehaltenen, komprimierten Studien in einem recht eigenen, durchaus modernen Charakter aufhorchen. Man möchte diesen Komponisten auch **bei** uns begegnen, sie dürften mit ihrer unverfälschten Vitalität und dennoch gebändig-konzentrierten Sprache einen nicht unwichtigen Farbakzent in das moderne europäische Konzert geben. Selbst wenn man dabei nicht immer das Neueste vom Neuen zu hören bekommt, störte das nicht, denn man erfährt solide und phantasiereiche Kunst abseits nur modischer Formulierungs-Möglichkeiten. Es steht zu hoffen, daß in der jungen jugoslawischen Komponisten-Generation mit einem solchen Musikfest wie dem Zagreber weitere Begabungen angesprochen werden, die sich ihrerseits aus dem bisher in ihrem Lande üblichen Fahrwasser zu befreien vermögen. Es ist ein Fahrwasser, das keineswegs mehr politisch beeinflusst wird: die Toleranz, die man hier in Zagreb gegenüber der Moderne auf allen Gebieten aufbringt, ist beispielhaft. Die Weite und Fülle, die die Zagreber Biennale bot — vom Kompositorischen wie vom Interpretatorischen her, für das sich die Schallplatte bald interessieren dürfte —, war ihrerseits ein beachtenswertes Muster.



Becken

FRIEDRICH
HERZFELD

DAS SCHLAGZEUG

2. TEIL

Von den vornehmen Mitgliedern der großen Schlagzeugfamilie, den Pauken und Trommeln, war schon die Rede. Nun bleibt noch ein ganzer Rattenschwanz von Vettern und Cousins. Im klassischen Orchester spielen sie keine allzu große Rolle. Haydn, Mozart und Beethoven haben nicht viel von ihnen gewußt und haben sie daher fast nie verwendet. Aber neuerdings spielen die Schlagzeuge nicht mehr eine Rolle am Rande. Im Gegenteil: Es sind immer neue Schlagzeuge erfunden worden, und ihnen wurde immer größeres Gewicht gegeben.

Früher waren die Schlagzeuge nur ein Zusatz zum Orchesterklang. Sie spielten gewissermaßen die Rolle des Paprikas über dem Gulasch. Aber die Avantgardisten der Neuen Musik sind schließlich dahin gekommen, ganze Sätze für Schlagzeug zu schreiben. Carl Orff wies den Schlagzeugen eine beherrschende Rolle zu, während er mit so weichen Melodie-Instrumenten wie der Violine wenig anfangen konnte, und über die Bedeutung des Schlagzeugs, „drum set“ genannt, beim Jazz braucht man nicht zu diskutieren. Um aber darüber sprechen zu können, müssen wir die Schlagzeuge erst einzeln vorstellen.

Bei der Großen Trommel war auch schon vom Becken die Rede. Die zwei etwa 42-44 cm großen, leicht ausgehöhlten Metallscheiben werden auf Höhepunkten der Orchesterentfaltung aneinandergeschlagen. So erleben wir z. B. zwei machtvolle Beckenschläge im Lohengrin-Vorspiel. In der

Militärmusik ist die eine Schale des Beckens auf der Großen Trommel befestigt, und der Schlagzeuger schlägt mit der einen, nämlich der linken Hand die andere Beckenschale dagegen, während er mit der rechten Hand die Große Trommel bedient. Im Jazz-Instrumentarium ist das mechanisiert worden. Die beiden Schalen stecken auf einem Ast und werden mit dem Fuß bedient. Man nennt dieses Instrument auch Charleston-Maschine.

Das Becken muß nicht unbedingt mit beiden Schalen verwendet werden. Man kann auch eine Beckenschale frei aufhängen und mit einem Eisenstab, einem Holzklöppel oder Filzschlegel dagegenschlagen. Das ergibt seltsam klirrende bis dumpf dröhnende Laute. Richard Wagner verwendete das Becken so z. B. in seinem Nibelungenring, wenn er von der Macht des *Goïdes* und seinen dämonischen Gefahren spricht. Gustav Mahler hat weitere Differenzierungen erfunden, um dem Becken immer feinere Abtönungen zu entlocken. Wieder auf eigene Weise wird das Becken im Jazz verwendet: der Jazzbesen streicht darüber. Das ergibt ein feines zischendes Klirren. Jeder Jazzfan kennt und liebt es.

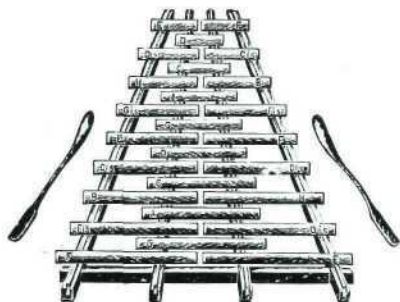
Vom Becken müssen Gong und Tamtam unterschieden werden. Es sind auch leicht ausgehöhlte, aber etwas dickwandigere Metallscheiben, die niemals paarweise verwendet, zumindest nicht paarweise aneinandergeschlagen werden. Gong und Tamtam werden vielmehr mit weichen Filzklöppeln

geschlagen. Ihre Heimat ist Ostasien. Mit dem Dröhnen des Gongs wird in den Tempeln gerufen oder überhaupt die Allmacht der Götter angedeutet. Wenn in unserer Musik das Leben im Fernen Osten irgendwie geschildert werden soll, erklingen mit Sicherheit Gong oder Tamtam. Das ist bei Puccinis „Madame Butterfly“ und „Turandot“ der Fall, ebenso in Lehárs „Land des Lächelns“. Richard Strauss schrieb in seiner „Ägyptischen Helena“ eine Batterie von sechs chinesischen Gongs und vier Tamtams vor. Gong und Tamtam vom Becken zu unterscheiden, ist nicht ganz leicht. Im allgemeinen ist der Gong tiefer gestimmt als das Becken und hat eine bestimmtere Tonhöhe als das Tamtam, das, wenn man die physikalisch genaue Bezeichnung anwendet, nur Geräusche ergibt.

Von den Trommeln ist noch eine Sonderform als Baskische Trommel bekannt. Wir sagen fast immer Tambourin dafür. Ein schmaler Holzrahmen ist nur auf der einen Seite mit Fell bespannt, und in dem Holzrahmen befinden sich leicht eingefügte Metallplättchen, die beim Schütteln des Tambourins klirren. Der Name Baskische Trommel sagt uns, wo das Tambourin zu Hause ist: bei den Basken und weiterhin in ganz Spanien und Süditalien. Hier wird es beim Tanz geschüttelt, und mit dem Fell schlägt man an den Kopf, Ellbogen oder Knie. Ein feiner Effekt entsteht, wenn man mit dem angefeuchteten Daumen über das Fell streicht. Der Daumen hüpfet dann über das Fell wie ein Wassertropfen über die glühende Ofenplatte. Man kann dabei allerlei spritzige Rhythmen hervorbringen.

Auch von der Großen Trommel gibt es noch eine Sonderform. Wenn man zur Bedienung nicht einmal eine Hand frei hat, verwendet man eine kleine Maschine, die mit dem Fuß bedient wird. Der große Klöppel schlägt dann das Fell über ein Pedal. So wird es bei Unterhaltungskapellen und bei der Dorfmusik gehalten. Der Jazz hat diese Einrichtung der Großen Trommel, die bei ihm Baß drum heißt, übernommen.

Die kleine Trommel wird im Jazz ebenfalls verwendet, d. h. die übliche Militärtrommel. Aber das hat nicht genügt. Daher hat man sich noch eine ganze Batterie weiterer Trommeln zugelegt. Sie heißen Tom-Tom und werden in verschiedenen Größen gebaut. Der Durchmesser beträgt 23-50 cm. Der Klang

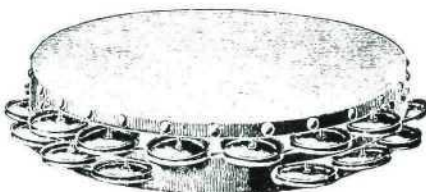


Xylophon

Tamtam



Tambourin



der Tom-Tom ist topfartig. Sie haben, genau wie die kleine Trommel, die im Jazz übrigens Snare drum heißt, ebenfalls Fell auf beiden Seiten, während die Bongos Handtrommeln mit Fell nur auf einer Seite sind. Handtrommeln heißen: sie werden nicht mit Klöppeln geschlagen, sondern mit der Hand, also genau wie die Tumbas und Congas, die langgestreckten und buntbemalten Trommeln, die man an einem Gurt über die Schulter trägt.

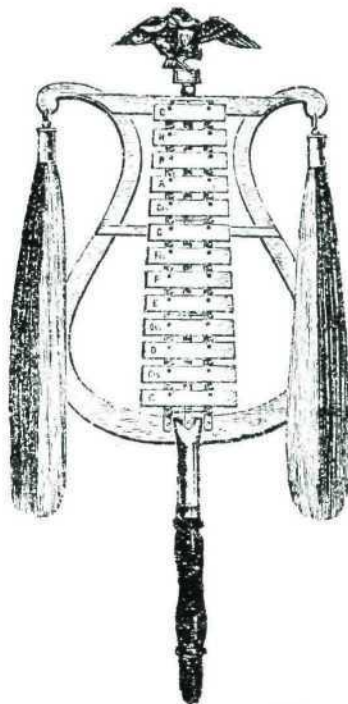
Es ist mit Händen zu greifen, wie der Jazz zu den verschiedenen Trommeln gekommen ist. Sie sind ein Erbe aus Afrika, aus dem

Quell-Land des Jazz. Die Neger, die als Sklaven nach Amerika verschleppt wurden, haben solche Trommeln mitgenommen oder drüben neu gebaut und haben sie natürlich weiter gespielt, als der Jazz allmählich gefunden wurde. In Südamerika werden vielerlei Trommeln gespielt, natürlich auch in den Tänzen, die wir von dort übernommen haben. Kommt heute ein Tanzensemble aus Afrika oder Südamerika zu uns, was oft der Fall ist, so erleben wir das Spiel auf den verschiedenen Trommeln annähernd original und können nur staunen, welch verschiedene Wirkungen diesen untereinander verwandten Instrumenten abgewonnen werden.

Verweilen wir noch einen Augenblick bei den Schlagzeuginstrumenten, die mit dunkelhäutigen Ensembles über das Große Wasser zu uns gekommen sind. Da ist z. B. ein Instrument, Maracas genannt. Wenn wir von Rumba-Kugeln sprechen, erinnert sich jeder. Die ausgehöhlten Rassel aus Kokos oder Kunststoff sind mit Schrot gefüllt. Wenn diese Rassel geschüttelt werden, ergeben sie unheimlich klirrende Geräusche.

Noch knarrender klingt ein Instrument, Sapo Cubano oder Guira genannt. Es ist ein Stück hartes Holz, in das Rillen eingekerbt sind. Über sie läßt man einen Schrapper streichen, d. h. ein anderes Holz. Wir sagen für ein ähnliches Instrument, mit dem wir in den Fastnachtstagen unsere Späße treiben, das aber natürlich auch auf älteste Überlieferung zurückgeht, Schnarre. Ein Schüttelrohr wird im Jazz-Instrumentarium Tubo genannt. Rumba-kugeln mit Perlen heißen auch Cabaza.

Bisweilen werden im Jazz einfache Holzstücke aneinandergeschlagen. Sie heißen hier Claves, weil sie den Tasten ähnlich sind, die wir auf dem Klavier verwenden, das seinen Namen ja von den Claves erhalten hat. Diese Claves sind in so einfacher Form sicherlich das älteste Schlagzeuginstrument, wenn nicht das älteste Instrument überhaupt. Denn die Menschen sind schon früh auf den Gedanken gekommen, Steine oder eben Holzstäbe aneinanderzuschlagen, um damit Klang zu erzeugen. Sie haben besonders altes, dichtes und daher klingendes Holz dazu ausgesucht. Zunächst begnügten sie sich mit dem einen Holz. Dann nahmen sie kürzere und längere Hölzer, die höher oder tiefer klangen und schnitten sich schließlich die Hölzer in bestimmten Tonhöhen zurecht,



Lyra

Der Name kennzeichnet das Instrument. Der trockene Klang der Holzstäbe hat etwas Gespenstisches. Es klingt, wie wenn Beelzebub über das Treiben der Welt in Lachen und Kichern ausbräche. Im Mittelalter galt das Xylophon denn auch als das Instrument des Satans. Xylophonspielend ist der Teufel oft dargestellt worden. Virtuosen unserer Tage haben auf dem Xylophon außerordentliche Geschicklichkeit entwickelt. Sie rasen mit ihren Klöppeln über die Holzstäbe, machen Glissandi und treiben andere Scherze.

Das Xylophon hat nicht nur in der Unterhaltungsmusik, sondern auch im Instrumen-

Orchester seiner großen Bühnenwerke, etwa in „Antigona“.

Man kann statt der Holzstäbe auch metallene Resonanzröhren von etwa 80-135 cm Länge verwenden. Dieses Röhren-Xylophon heißt Marimbaphon. Wenn man mit Hilfe einer elektrischen Einrichtung das Öffnen und Schließen der Röhre und damit ein ständiges Vibrieren des Tones bewirkt, spricht man vom Vibraphon. Werden die Holzstäbe durch Metallplatten ersetzt, die man entweder mit einem Klöppel in jeder Hand schlägt oder mit Hilfe von Tasten anschlagen läßt, so wird ein Glockenspiel oder die Celesta daraus. Natürlich handelt es sich hier nicht um echte Glocken. Die Celesta, auch Stahlklavier genannt, wurde von einem Franzosen 1896 erfunden und spielt im Orchester der Impressionisten eine große Rolle.

Gelegentlich werden die Metallplatten übereinander angeordnet und in einen lyra-ähnlichen Rahmen eingebaut. Zwei Pferdeshwänze auf beiden Seiten schmücken das Instrument. Dieser Brauch wurde von den Türken übernommen. Das Instrument heißt Lyra - das hat mit der griechischen Lyra natürlich nicht das geringste zu tun - und wird in der Militärmusik verwendet.

Die echten Glocken sind im Grund auch Schlaginstrumente, denn sie werden ja ebenfalls mit Klöppeln geschlagen. Sie gelten von altersher als Instrumente des kirchlichen Lebens; sie rufen zum Gottesdienst und erklingen am Höhepunkt der Gottesfeier. Die schönsten und ehrwürdigsten Glocken tragen Namen: „Susanna“ heißt eine in München, „Pummerin“ in Wien und „Speciosa“ in Köln. Glocken zu gießen ist eine eigene Kunst, deren Schwierigkeiten uns Friedrich Schiller in seinem berühmten Gedicht beschrieben hat.

Ebenfalls rechnen zu den Schlaginstrumenten die Kastagnetten, kleine Holzschalen, die man in die hohle Hand nimmt und beim Tanzen schlägt. Wie das Tambourin sind die Kastagnetten in Spanien zu Hause.

Ein eigenartiges Instrument, wenn im Grunde auch kein Schlaginstrument, ist die Glasharmonika. Verschieden große Glasschalen werden gedreht und mit dem angefeuchteten Finger leicht berührt, was eigentümlich sausende Geräusche bewirkt, so ähnlich, wie wenn wir die Weingläser in der Silvester-nacht mit den Fingern anstreichen. Die Glasharmonika war im 18. Jahrhundert sehr beliebt und wird von einzelnen Künstlern heute noch gespielt.

Schließlich muß noch von dem Triangel die Rede sein. Ein dreieckig gewinkelter Stahlstab wird mit einem Eisen - gegebenenfalls kann es auch der Hausschlüssel sein - angeschlagen. Der kleine, aber eindringliche Ton schwingt sich auch über das volle Orchester hinweg. Mozart schilderte mit dem Triangel die türkische Melodik in seiner Oper „Die Entführung aus dem Serail“. Wer Näheres über dieses Instrument erfahren will, muß sich eine Schallplatte des österreichischen Kabarettisten Georg Kreisler anhören. Er erzählt von allen Freuden und Leiden des Triangelspielers. Wer diese Platte kennt und liebt, wird nie wieder Triangel hören können, ohne an sie zu denken, und wird dabei vor den Schlagzeugen noch mehr Respekt haben, was wir ihnen und den Schlagzeugern nur wünschen können.



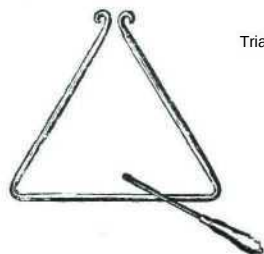
Glockenspiel



Kastagnetten

bis sie alle Töne wiedergeben konnten, die sie in ihrem Tonsystem besaßen. Zum Anschlagen verwendeten sie feingeschliffene, schmale Hölzer in Klöppelform. Die klingenden Hölzer legten sie auf Strohbander. Daher wurde das Instrument gelegentlich Strohfidel genannt. Bekanntgeworden ist es bei uns unter einem Namen, der von dem griechischen Wort Xylos = Holz abgeleitet ist. Wir sprechen vom Xylophon. Andere sagen Holzharmonika, und der Name, den dieses Instrument bei primitiven Völkern des Ostens trägt, wäre etwa mit „Holzernes Gelächter“ zu übersetzen.

tarium Carl Orffs ungeheure Bedeutung erlangt. Orff gibt es den Kindern gern in die Hand, weil die Kleinen dann dort beginnen, wo die Entwicklung der Menschheit vor Tausenden von Jahren einsetzte. Vor allem hat das Xylophon den Vorteil, daß die Kinder damit sofort spielen und musizieren können, während sie auf dem Klavier oder gar der Violine erst nach längeren Studien eine einfache Tonfolge zusammenbringen. Tatsächlich lernen die Kinder sehr schnell, den Sopran- und Tenor-Trogxylophonen hübsche musikalische Wirkungen abzugewinnen. Übrigens verwendet Orff Xylophone auch im



Triangel



Siegerehrung

Vom leichten Mädchen, das eine Dame werden sollte

Erstes Deutsches Schlagerfestival in Baden-Baden

„Was ist der Schlager?“ fragt Walther Kiaulehn im Programmheft der ersten Deutschen Schlagerfestspiele, über die Bühne wie über den Bildschirm gegangen vor kurzer Zeit, und er gibt gleich die Antwort: „Der Schlager“, schreibt Kiaulehn, „der Schlager ist das Augenzwinkern der Welt, ein flirrendes, kaum wahrnehmbares Licht, das über die Straßen der großen Städte huscht, das Trotten eines Esels, der Schritt eines Mädchens, die Schreie der Zeitungshändler vom Boulevard.“

So ist es. Und es liegt auf derselben Ebene, wenn Jean Paul Sartre vom Dixieland sagt, er könne sich nicht helfen, bei dieser Musik habe er immer das Bedürfnis, sich die Ärmel hochzukrempeln.

Der Schlager also ist von Natur aus unkonzentriert, leicht geschürzt, ein netter Wechselbalg, kurzlebig und amüsant, manchmal sentimental und manchmal frech wie ein Straßenjunge. Tausend Attribute können einem einfallen, will man den Schlager definieren und einordnen - nur eines nicht: ihn gesellschaftsfähig zu nennen, und genau das ist nun passiert, vor einigen Wochen bei den Deutschen Schlagerfestspielen in Baden-Baden.

Dort hat man der Schnulze einen Smoking angezogen, mit großem Brimborium wurde ihr der Hof gemacht, in Lackschuhe hat man sie gezwängt, ihr Knickse beigebracht und die Kunst, einen Hummer zu essen. Natürlich hat sie sich bekleckert - wie sich die Veranstalter „mit Ruhm“ bekleckert haben.

Die ersten Deutschen Schlagerfestspiele endeten mit einem handfesten Kater. Sie dienten weder dem Schlager noch dem Geschäft der Schlagermacher, und sie dienten nicht einmal der Unterhaltung der Millionen an den Fernsehschirmen. Die waren so

sauer über diese verpatzte Sendung wie Hans Arno Simon, der mit seinem Song weitabgeschlagen als letzter durch das Ziel ging. Es wurde kein Schlager aus der Taufe gehoben und nicht einmal einer dargebracht. So eifrig diese ganze Geschichte von den Veranstaltern aufgezogen war - so dilettantisch wirkte das, was nachher über die Bühne ging. Die Herren und Damen hatten drei Tage reichlich Hummermajonäse und Champagner geschlürft - und beides ist ihnen so wenig bekommen wie diese Festspiele dem Schlager. Man soll eben bei seinen Leisten bleiben und den Schlager das sein lassen, was er ist: Ein Eselstrotten oder der Schrei eines Zeitungsjungen, um Kiaulehn zu zitieren, und so wenig wie ich dem Esel eine Pirouette beibringen kann, wird es mir gelingen, den Schlager in die Gesellschaft einzuführen. Paperlapapp, das Ganze.

Wie sie sich mühten in Baden-Baden, aus dem leichten Mädchen die große Dame zu machen. Oberbürgermeister hatten sie aufgeboten und einen österreichischen Konsul, Gesellschaftsbäder haben sie dem Schlager verschrieben und opulente Essen in Spiegelsälen und alten Schlössern.

In Baden-Baden gab man sich angesichts der Schnulze tagelang „die Ehre“ - wo doch ein Armel hoch krempeln viel angebrachter gewesen wäre.

Nein: Der Deutsche Schlager muß gesellschaftsfähig werden. Keine Rede ohne diese Forderung, kein Toast ohne diesen Wunsch, kein Gespräch, das sich nicht darum drehte. Selbst die Schizophrenie, den Schlager das „verhättschelte Lieblingskind des Volkes“ in einem Atemzuge mit der Forderung zu nennen, denselben nun endlich „gesellschaftsfähig“ werden zu lassen, ließen sich die Damen und Herren nicht entgehen.

„Verhättschelte Lieblingskind des Volkes!“ Nun schön - aber was hat das mit Spargelspitzen und Gänsebrüsten zu tun? Die Schlagerfestspiele waren, um es beim Namen zu nennen, ein Betriebsausflug der deutschen Schlagerproduzenten und Schlager-„Interpreten“, wie man sich jetzt vornehm nennt. Die Macher waren unter sich, das Volk saß an den Fernsehschirmen und guckte zu, draußen. Die 25 Mark Eintritt in Baden-Baden waren kein Preis, den das „Volk“ zu zahlen bereit ist, und so blieb es auch dem Kursaal fern.

Nun gut, wenn sie noch eine Sendung gesehen hätten, die Freunde des Schlagers, die sich sehen lassen konnten. Nichts dergleichen, Panne. Panne auf der ganzen Linie. Gemessen an dem Aufwand, den die Schlagerindustrie in Baden-Baden getrieben hat, war das Endprodukt lächerlich. Mit Champagnerpfropfen haben sie auf Graubrotkrümel geschossen und nicht einmal getroffen.

Hier wird nicht gegen den Schlager geschimpft, von dem Kiaulehn sagt, er sei ein flirrendes, kaum wahrnehmbares Licht, das über die Straßen der großen Städte huscht. Der Schlager ist ein Nichts, das man in Seidenpapier eingewickelt hat, eine hübsche kleine Melodie, der leichte Text, ein amüsanter Zeitvertreib ist der Schlager. Es lebe der Schlager, er lebe hoch! Aber er lebe gefälligst dort hoch, wo er hingehört: auf der Straße, und nicht in den Salons der Gesellschaft, wie es seine grauen Eminenzen in Baden-Baden proklamiert haben.

Wer will denn hier eigentlich, mit Verlaub, gesellschaftsfähig werden? Der Schlager - oder die, die ihn machen? Sie sind es, oder sie sind es nicht, und wer es nicht ist, wird es auch über die Hintertreppe des „gesellschaftsfähigen Schlagers“ nicht werden und nicht durch den Smoking, den er trägt, oder durch den Champagner, den er schlürft. Sie haben, um zum Produkt dieses grotesken Aufwandes zu kommen, nun in Baden-Baden den „Deutschen Schlager des Jahres 1961“ aus der Taufe gehoben. Nun denn: Das „verhättschelte Lieblingskind des Volkes“ ist mickrig und mager: ein Tango. Ein Allerweltstango. Eben ein Tango, so hübsch wie alltäglich, alle Tangos der Welt in einem Tango.

Und sonst? Sonst nichts, gar nichts. Kein Schlager, nicht einmal die Andeutung eines solchen. Baisse herrscht auf dem Markt der deutschen Melodien-Produktion, und den Textdichtern ist auch nichts eingefallen. Tralalala und bumbum wie eh und je, auf Liebe reimt sich Triebe, und auf Leid Zeit. 713 Angebote-keins ernst zu nehmen, wenn man diesen Passus im Zusammenhang mit Schlager gebrauchen will.

Champagner und Hummermajonäse sind umsonst geflossen drei Tage lang in Baden-Baden, wo man den Eintritt der Schnulze in die große Gesellschaft feiern wollte. Smokings und Abendkleider hätten getrost im Schrank bleiben können, Fernseher sind um einen Abend gebracht worden.

Das Volk wird sich nun ein eigenes Lieblingskind suchen müssen, das es verhättscheln kann, und die tröstliche Mitteilung im Pressedienst der Festspieleitung, diese Veranstaltung habe Qualität, weil auch das Deutsche Fernsehen mitmachte, erwies sich als so trügerisch wie die Hoffnung der Produzenten und Interpreten, den Schlager via Smoking und Sekt gesellschaftsfähig werden zu lassen. So betrachtet, waren die ersten Deutschen Schlager-Festspiele ein Fußballspiel ohne Ball, eine Farce, ein mißglückter Versuch, aus einer Dime eine Dame zu machen. Sie wie er, der deutsche Schlager, gehören auf die Straße, und nicht auf das Parkett des Spiegelsaales zu Baden-Baden. Dort wirkt er deplaciert . . .

Hans-Jürgen Usko



European All Stars
von links nach rechts:
Dusko Gojkovic (Trompete) - Jugoslawien
Muffy Falay (Trompete) - Türkei
Albert Mangelsdorff (Posaune) - Deutschland

**Randbemerkungen
zu den
Essener Jazztagen
und zum
Berliner Jazz-Salon
1961
von Joachim-E. Berendt**

FESTIVALS- SO UND ANDERS

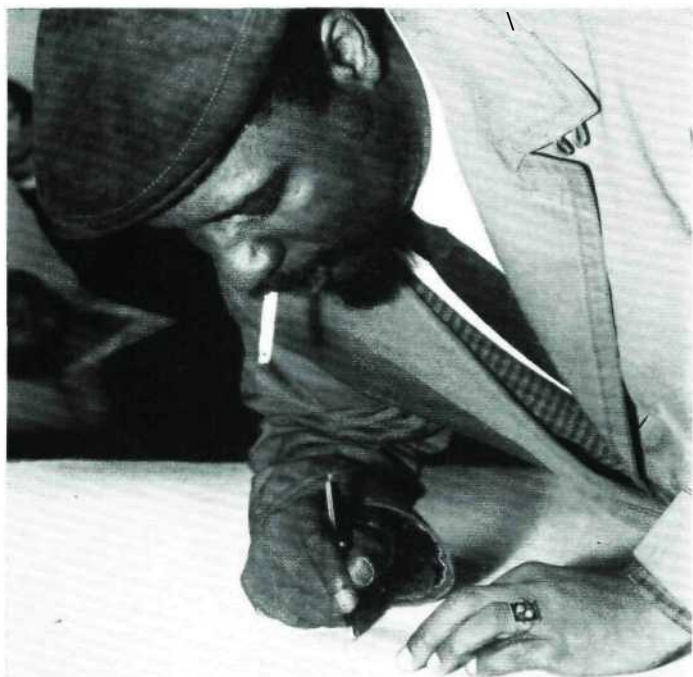
Das einzige, was Essen und Berlin gemein hatten, war Thelonious Monk. Und der hatte gleichermaßen in der Essener Gruga-Halle wie in der Berliner Kongreßhalle seinen Triumph - indirekt sogar bei denen, die den Kopf darüber schüttelten, daß Monks Musik so gar nicht der Vorstellung entspricht, die sie davon haben, wie Musik ordentlicherweise vor sich gehen sollte.

Monk ist prall voll Energie und kann nicht stille sitzen bleiben, wenn er mal nichts zu spielen hat - und also tänzelt er gelegentlich genau so unorthodox über die Bühne, wie er sich eben noch über die Tasten bewegt hat. Manchmal traktiert er das Piano mit den Ellenbogen, aber es ist seltsam, daß seine Themen (und sogar die Funktion der Akkorde!) auch dann noch erkennbar bleiben. Selbst Monks Schlagzeuger Frankie Dunlop macht das, was man von einem modernen Schlagzeuger zu allerletzt erwarten würde: manchmal akzentuiert er schlicht und simpel die „Eins“ und die „Drei“ wie weiland Nick LaRocca und seine Original Dixieland Jazz Band. Das Schönste ist der Humor, mit dem das alles geschieht. „Just a gigolo“ ist eine der unvergeßlichsten Monk-Improvisationen, und Monk ist immer irgendwo der Gigolo,

der auch dort, wo sich unser brüchig gewordenen Lebensgefühl in seinen brüchig gewordenen Phrasen spiegelt, Spaß an der Brüchigkeit hat. Ein Charlie Chaplin des Jazz. Aber auch dort, wo Essen und Berlin nichts gemeinsam haben, folgten die beiden großen deutschen Jazzfestivals dieses Jahres zu schnell aufeinander, als daß man der Versuchung widerstehen könnte, sie gegeneinander abzuwägen. Essen war ein „gestaltetes Festival“, das von der ersten bis zur letzten Note zusammenpaßte. Es war ein Spiegel lebendiger Jazzmusik heute. Berlin war ein Konglomerat von vielerlei Dingen, die nichts miteinander zu schaffen haben. Daß Thelonious Monk in Berlin im gleichen Konzert spielte wie die Charleston Hot Peppers, war ein Symbol hierfür. Es war die groteskste Koppelung, die mir je unterlaufen ist. Etwa wie ein Bartók-Streichquartett als „zweite Hälfte“ eines Offenbach-Can-Can-Konzertes. Dabei war beides gut und richtig. Die Charleston Hot Peppers aus Kiel erinnern endlich wieder einmal daran, daß es in den zwanziger Jahren auch Big Band Jazz gab. Man hatte es im Zeichen des großen Dixieland-Geschäftes schon fast vergessen. Aber wenn man richtige Dinge falsch zusammenfügt,

wird Zirkus daraus. Noch schlimmer: falscher Zirkus.

Trotzdem gab es etliche positive Seiten des Jazz Salons. Zunächst einmal muß man feststellen, daß aus dem Zweigestirn der deutschen Big Bands - Kurt Edelhagen und Erwin Lehn - ein Dreigestirn geworden ist. Die Big Band des Senders Freies Berlin ist, wenn sie von Roland Kovac dirigiert wird, der neue dritte Stern. Möge er lang und hell leuchten! Zur Zeit ist die Entwicklung faszinierend. Von Monat zu Monat kann man verfolgen, wie sie aufwärts geht. Und dieses Aufwärtsgehen ist das Entscheidende. Denn wenn auch Joe Harris früher beim Orchester Quincy Jones getrommelt hat, ist er trotzdem kein guter Schlagzeuger. Und als der „Amateur“ Kurt Bong unmittelbar nach dem SFB-Orchester in Klaus Doldingers Oscar's Trio trommelte, swingte alles viel stärker als vorher bei Joe Harris. Noch mehr freilich, als Attila Zoller das ganze SFB-Orchester buchstäblich vor sich herswingte - in einfachen, zupackenden Arrangements, die Attila von Ernie Wilkins und Nat Pierce aus New York mitbekommen hatte. Auch klingt die Phrasierung der Sätze (und manchmal auch einzelner Solisten) beim SFB-Orchester immer wieder verblüffend brav und konventionell, aber der Geist, der hinter allem steht, ist so sympathisch und gewinnend, daß alle Bedenken buchstäblich über den Haufen gespielt werden. Das SFB-Orchester spielt nicht wie Basie oder Quincy Jones oder Woody Herman oder sonst eines der heute modischen Big-Band-Vorbilder. Es erhält seine Note von Roland Kovac. Und daß Kovac ein Individualist ist, wissen wir seit seinen Koller-Tagen anno dazumal. An diese alte Zeit fühlte man sich auch in menschlicher Hinsicht erinnert. Rolf Kühn und Attila Zoller waren aus New York gekommen, und Helmut Brandt bewies, daß er



Thelonious Monk

durch keine Big-Band-Arbeit müde gemacht werden kann.

Rolf Kühn ist ein brillanter Klarinetist. Ich wußte nur noch Buddy DeFranco, der mit ähnlicher Brillanz spielt - aber bei Rolf ist alles wärmer und faßbarer. Daß er nicht den Erfolg hat, den er verdient, kann man nur damit erklären, daß die Klarinette vom modernen Jazz nicht gerade begünstigt wird. Nicht einmal Buddy DeFranco hat sich durchgesetzt. Und Tony Scott mußte nach Japan „ausweichen“. Rolf Kühn wich von Deutschland nach Amerika und von Amerika nach Deutschland aus. Und daß er trotzdem mitoswingender Brillanz spielt, ist bewunderns- und dankenswert.

Bei Attila Zoller merkt man, daß er in den Kreisen der New Yorker Hard-Bop-Musiker zu Hause ist. Seine Gitarren-Improvisationen sind von einer federnden Intensität, die manchmal an Wes Montgomery erinnert, aber in jeder Note bleibt die Individualität Attilas spürbar.

Attila Zollers Begegnung mit Rolf Kühn im Eröffnungskonzert des Jazz Salons im Großen Sendesaal des Hauses des Rundfunks war ein „Festessen“ für jeden, der sich in musikalischer wie in menschlicher Hinsicht mit der deutschen Jazz-Szene verbunden fühlt.

Und noch einen Lichtpunkt hatte dieses Eröffnungskonzert: den holländischen Trompeter Ack van Roijen. Er gehört (zusammen mit Joe Harris, Stefan von Dobrzynski, dem Bassisten Jürgen Ehlers und ein paar anderen) zum Jazz-Kern des SFB-Orchesters. Und er ist einfach einer der besten Trompeter, die es heute in Europa gibt. Wenn ich gekonnt hätte, hätte ich ihn für die Europäischen All Stars genommen.

Über die Europäischen All Stars kann ich nur aus individueller Sicht berichten, weil ich sie selbst zusammengestellt habe. Das Zusammenstellen war allerdings ein reiner Verwaltungsakt. Die Auswahl der All Stars sollte so objektiv wie irgendmöglich erfolgen. Wir sind deshalb mit den Jazz-Zeitschriften der einzelnen Länder und den führenden euro-

päischen Jazz-Kritikern in Verbindung getreten und haben die Musiker, die sie jeweils als repräsentativ für ihr Land empfinden, von ihnen nominieren lassen. Trotzdem sollte mehr entstehen als einfach eine Versammlung führender europäischer Jazzmusiker. Es kam darauf an, ein geschlossenes Ensemble zu gewinnen. Deshalb wurde auf die stilistischen Dinge geachtet und auf gutes Einspielen und Kennenlernen der Musiker Wert gelegt. Die Arrangeure wurden im direkten Kontakt mit den beteiligten Musikern ausgewählt, damit jeder Solist das Gefühl haben konnte, daß das, was der Arrangeur schreibt, dem, was er selbst improvisiert, entspricht. Joki Freund wurde unter den deutschen, der Belgier Francis Boland unter den internationalen Arrangeuren ausgewählt. Bolands Komposition „High Notes“, die auf den Kontrast zwischen dem Baß des Norwegers Erik Amundsen und den beiden Trompetern Maffi Falay (Türkei) und Dusko Gokjovic (Jugoslawien) aufgebaut war, war ein Höhepunkt des All-Star-Konzertes in der Kongreßhalle.

Besonders geschlossen war der All-Star-Saxophonsatz mit Arne Domnerus (Schweden), Hans Koller (Österreich) und Ronnie Ross (England). Die drei Musiker improvisierten ein faszinierendes freies Kollektiv in einem dichten Gerank sich überschneidender Linien. Auch die Rhythmusgruppe fand erstaunlich schnell zusammen: der dänische Schlagzeuger William Schiøpffe, der norwegische Bassist Erik Amundsen, der Italiener Franco Cerri und der französische Pianist Martial Solal. Martial nannte das kleine Concerto, das er für sich selbst und den sechsstimmigen Bläserklang der All Stars geschrieben hatte, „Avertissez-moi!“: ein brillantes, meisterhaftes Klavierkonzert in Jazz.

Der andere Pianist der All Stars war der blinde Spanier Tete Montoliu, mit dem der spanische Jazz erstmals in das europäische Jazzkonzert eingetreten ist. Tete ist ein Gospel-inspirierter Funky-Pianist, wie es sie sonst nur unter den schwarzen Musikern in

Detroit oder Harlem gibt. Der brillante Algerien-Franzose Martial Solal und der zupackend-einfache Katalane Tete Montoliu sind so verschieden, wie man sich zwei Jazz-Pianisten nur vorstellen kann, aber bei beiden gibt es den kennzeichnenden Bezug so vieler junger Musiker auf Thelonious Monk. Martial Solal „monkisiert“ den virtuososen Art Tatum. Tete „monkisiert“ den einfachen Soul- und Gospel-Jazz. Der belgische Vibraphonist Sadi und der italienische Gitarrist Franco Cerri fanden sich in einem sympathisch swingenden Quintett zusammen, in dem Franco Cerri bewies, wie überzeugend er das italienische Canzone-Melos auf die Intensität des Jazz bezieht. Die Gitarre ist das genau richtige Instrument hierfür. Franco Cerri ist im Bereich des modernen Jazz für die italienische Musik das, was Django Reinhardt seinerzeit im Bereich des Swingstils für die Zigeunermusik war.

Die drei deutschsprachigen Musiker Hans Koller (als Vertreter Österreichs), Albert Mangelsdorff (als Vertreter Deutschlands) und Joki Freund als Arrangeur, begegneten sich in einem Avantgarde-Blues, den Joki über ein Thema von Ornette Coleman arrangiert hatte: „When will the blues leave“. Bei diesem Konzert verließ uns der Blues überhaupt nicht. Erst hinterher bemerkten wir, daß fast alle Stücke - abgesehen von den Gesangsnummern der schwedischen Sängerin Monica Zetterlund und den wenigen Balladen - Blues waren. Wir hatten das nicht beabsichtigt, aber gerade deshalb darf man in dieser Blues-Gesättigtheit des ersten Konzertes der Europäischen All Stars einen sowohl symbolischen wie gesunden Bezug auf die Jazztradition sehen: Tradition nicht als Nachahmung von längst Gewesenem, sondern als lebendige Gegenwartigkeit.

Noch vieles wäre zu berichten, aber es ist wohl doch besser, vor wenigen Punkten gründlicher zu sprechen, als alles nur anzutippen. Roland Kirk in Essen war ein unvergeßliches Erlebnis: ein blinder Straßenmusikant, der all sein Leid in die Welt hinaus-schreit und dem seine Saxophone und Flöten wie Sprachrohre sind, auf denen er mittelt, was sonst nicht sagbar ist. Aber auch Jay Jay Johnson, Bud Powell, Kenny Clarke und nicht zuletzt die Swingbeiträge des Blues-Sängers Jimmy Witherspoon sollte man nicht vergessen. Es gab so viele berühmte Stars und so viel gute Musik in Essen wie wohl noch nie auf einem Europäischen Jazzfestival. Und wie gesagt: alles paßte zusammen.

In Berlin gab es den menschlichen Kontakt der Jazzfreunde aus dem Westen mit denen aus dem Osten. Manch einer, der aus der Jazz- und sonstigen Sattheit des westdeutschen Lebens kam, wo Jugendheime mit Dixieland-Jazz eingeweiht werden, sah sich vor völlig neue Probleme gestellt. Siegfried Schmidt-Joos hielt seinen Vortrag über den „Jazz als musikalische Brücke zwischen Ost und West“, bei dem deutlich wurde, daß wir alle der Belastung des Jazz mit Ideologie nicht mehr entfliehen können. Nachdem die eine Seite den Jazz mit Ideologie beladen hat, bedeutet schon die Negierung der ideologischen Beledenheit ihrerseits wieder eine neue Ideologie. Hier also liegt eine Aufgabe. In Amerika gibt es zahllose Jazz-Clubs und Vereinigungen, die Schallplatten an die Jazzfreunde im Osten schicken. In Westdeutschland gibt es keine einzige.

Schließlich gingen wir in Berlin sogar in die Kirche. In der „Kirche am Südstern“ gab es am Pfingstmontag ein Konzert mit dem Spiritual-Studio Düsseldorf und Pastor Ernst Arken an der Orgel. Da konnte man wirklich sagen: „Der Jazz bringt die Massen in die Kirche!“ Nur noch in den schwarzen Gospel-Kirchen Harlems und Chicagos habe ich so viel junge Menschen gesehen wie hier. Aber die Musik - und das war das Richtige daran - hatte trotzdem so wenig mit der Gospel-Musik der schwarzen Kirchen zu tun, wie die

Ernst Pfau:

Ein Tonbandgerät für musikalische Feinschmecker

Dänemark ist nicht das Land der großen Industrien. Viele erwarten von ihm, daß es an Butter, Eiern und Speck mehr liefert, als seine Nachbarn verzehren können. Der Fachmann aber weiß, daß sich dort neben der Landwirtschaft ein ungewöhnlich tüchtiges Handwerk entwickelt hat, dem wir in der industriellen Fertigung einige Spezialitäten verdanken, die Spitzenleistungen der Feinwerktechnik darstellen. Eine davon kommt aus den Werkstätten der Movic Companies in Kopenhagen, die zugleich einen Zweigbetrieb für den amerikanischen Markt in Los Angeles in Kalifornien besitzen.

Es ist das Tonbandgerät „Movic-Stereo-A-Two“, eine geradezu delikate Maschine für Feinschmecker des Tonbandes, die sich beim Amateur ebenso bewährt wie im professionellen Bereich. Rein äußerlich wirkt das Gerät für unsere Verhältnisse etwas ungewöhnlich. Es folgt einem besonders in den

USA beliebten Schema, die Tonbandspulen senkrecht anzuordnen. Dadurch entsteht das eigenwillige Gesicht des Gerätes mit seiner Trapezform und dem kräftigen Haltebügel für den Transport. Nimmt man den wie das Gehäuse mit gesprenkeltem Grau kunststoffbezogenen Deckel ab, ist man überrascht von dem eleganten Aussehen, das durch die mattsilberne Aluminium-Frontplatte, die gut geformten Bedienungselemente und Drehknöpfe und die beiden Meßinstrumente gekennzeichnet ist. Interessanter noch als das Äußere ist jedoch das, was sich im Innern verbirgt, der elektrische und mechanische Aufbau.

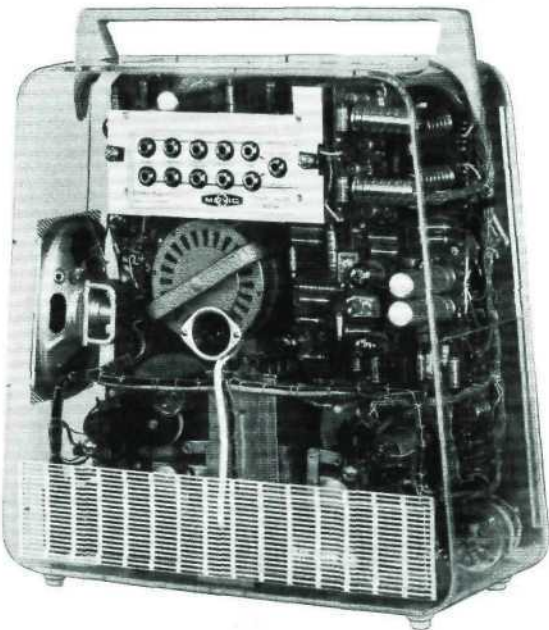
Tonbandgerät mit drei Motoren

Das Movic-Stereo-A-Two besitzt drei Motoren für die Bewegungen des Tonbandes, wodurch eine ganze Anzahl von Bauelementen entfällt, die Anlaß zu Störungen geben können.

Bild links: Das Movic-Stereo-A-Two-Tonbandgerät mit abgenommenem Deckel. Links unten befindet sich der Schaltknebel für die beiden Geschwindigkeiten von 19 und 95 cm/sec. Der senkrechte Knebel darüber schaltet nach rechts auf Wiedergabe. Zur Aufnahme muß bei gleicher Schaltbewegung noch der darüber befindliche Aufnahmesicherungsknopf gedrückt werden. In der oberen Reihe liegen die

beiden Aufnahmereglern, daneben für jeden Kanal ein Meßinstrument, der Regler für die Wiedergabelautstärke und der Balanceregler. Vor- oder Hinterbandkontrolle erfolgt über den Schiebeschalter unter den Meßinstrumenten. Rechts außen liegt der Schaltknebel für raschen Vor- oder Rücklauf. Darüber der Schaltknopf, der den eingebauten Lautsprecher an den jeweils gewünschten Kanal legt.

Bild rechts: Zu Demonstrationszwecken wurde ein Gerät in ein durchsichtiges Kunststoffgehäuse eingebaut. Rechts neben dem eingebauten Lautsprecher ist der Tonmotor sichtbar. Die beiden Wickelmotoren sitzen etwas tiefer. Man sieht am Rande der Metallverkleidung die Hebel der Schwerkraftbremsen für die Wickelmotoren. Über dem Tonmotor sitzt das Klinkenfeld mit den Ein- und Ausgängen.



ten. Jede Bandspule sitzt, von einer Feder gehalten, auf der verlängerten Achse eines Wickelmotors. Die beiden Motoren werden je nach Transportrichtung des Bandes so gespeist, daß die bandabgebende Spule ein entgegengesetztes Drehmoment erhält, um unabhängig vom Bandwickel einen gleichbleibenden Bandzug zu sichern. Das schnelle Umspulen eines 360-m-Bandes beansprucht dabei nicht mehr als 85 Sekunden. Die als Scheibenbremsen mit Korkbelag ausgebildeten Motorbremsen arbeiten bei solch stehenden Modellen mit der Schwerkraft eines Bremsgewichtes und werden durch Elektromagnetausgelöst. Ihre ausgeglichene Bremswirkung sorgt auch bei dünnsten Bändern für größtmögliche Schonung des Bandmaterials.

Der Tonwellenmotor (Capstan-Motor) ist ein Hysterisis - Synchron - Außenläufer - Motor, dessen Achse die Tonwelle bildet. Er wird

elektrisch auf die beiden Bandgeschwindigkeiten von 19 und 95 cm/sec umgeschaltet.

Der Bandlauf und die Tonköpfe

Die abnehmbaren Abdeckungen auf der Frontplatte geben den Bandlauf und die Tonköpfe frei. Das Band wird an beiden Enden des Schlitzes über zwei Umlenkführungen aus Hartbronze geleitet und bewegt sich beim Umspulen frei an den Tonköpfen vorbei. In der Arbeitsstellung wird es an der linken Bandführung durch einen Hebel mit Filzschuh leicht angedrückt. Zugleich sorgen die über ein Hebelsystem mit dem Starthebel gekoppelten Führungsstifte für das Anschmiegens des Bandes an die Köpfe, während die Gummiandruckrolle für den Transport des Bandes an der Tonwelle angepreßt wird.

Der Reihenfolge nach passiert das Band nun zwei getrennte Löschköpfe, jeweils einen für

eine Halbspur, wodurch höchster Löscheffekt bei maximaler Abschirmung zwischen den beiden Spuren erreicht wird. Im Raum zwischen den beiden Bandführungsstiften liegt der Zweispuraufsprechkopf mitgenau übereinander liegenden Spalten von 0,01 mm. Dann folgt der Zweispurwiedergabekopf mit ebenso angeordneten Spalten von 0,005 mm Breite, der während des Betriebes mit einer Mu-Metallklappe auch hinter dem Band magnetisch abgeschirmt ist. Hinter der Tonwelle ist noch Platz für einen wahlweise einzubauenden Vierspurkopf. Über dem Wiedergabekopf sitzt ein Mikroschalter mit einem Fühlhebel, der in der Arbeitsstellung das Band abtastet und beim Bandende die Wickelmotoren abschaltet.

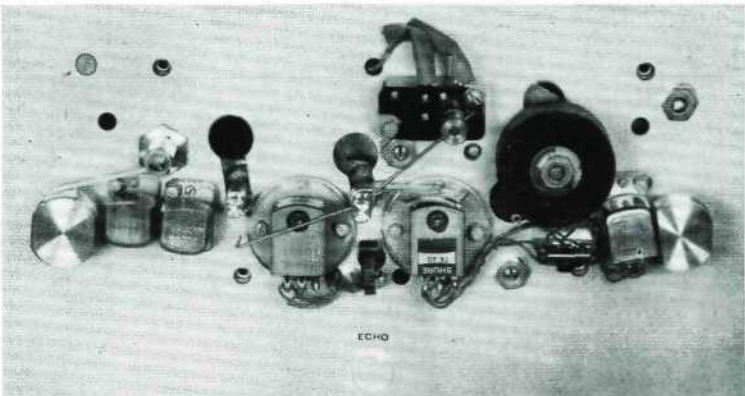
Neben dem Freilauf des Bandes und seinem Arbeitslauf gibt es noch eine dritte „Cue“-Position, in der das allein von den Wickelmotoren transportierte Band den Wieder-

gabekopf gerade noch berührt. Dadurch besteht die Möglichkeit, während des raschen Laufes den Bandinhalt flüchtig abzu hören, um so gegebenenfalls bestimmte Bandstellen herauszufinden.

Für besonders hochwertige Ansprüche kann das Gerät auch mit den Bandgeschwindigkeiten von 38 und 19 cm/sec geliefert werden.

Die elektronische Ausrüstung

des Gerätes ist ungemein aufwendig und mit bemerkenswerter Sorgfalt ausgeführt. Sie wird sichtbar, wenn man das an der Frontplatte montierte Chassis aus dem Gehäuse herausnimmt, und enthält nicht weniger als zehn Einzelverstärker, die in zwei phasengleichen Gruppen die beiden Stereokanäle bilden und auf gedruckten Leiterplatten baukastenartig eingefügt sind. Ihre einzelnen Funktionen lernen wir am besten bei der Verfolgung eines durchgehenden Kanals kennen. Diefür beide Kanäle vorhandenen getrennten Aufzeichnungs- und Wiedergabekreise zeigen dem Kenner die universelle Technik des Gerätes an, die sowohl Mono- wie Stereo-Betrieb, Zweiprogramm-Betrieb und Multiplay-Überspielungen von einer Spur auf die andere erlaubt.



Die Anordnung der Tonband-Umlenkführungen, der beiden Löschköpfe, des Aufnahme- und des Wiedergabekopfes. Rechts von der Gummiaufdruckrolle ist ein Kopf für Viertelspur eingebaut.

Der Aufnahmekreis

beginnt mit dem zweistufigen Mikrofon-Verstärker mit Trioden und Gleichstromheizung, der für hochohmige Mikrofone ausgelegt ist. Normalerweise ist er mit dem Regler des Aufnahmeverstärkers verbunden.

Hier sei eingeschaltet, daß alle Verbindungen des Gerätes für Aufnahme und Wiedergabe über zwei Reihen von Klinken-Stecker-Anschlüssen ausgeführt werden, die auf einem rückwärtigen Anschlußfeld zusammengefaßt sind. Die stehende Bauart des Gerätes macht solche Anschlüsse leichter zugänglich, als dies bei liegenden Geräten der Fall ist.

Solange die Mikrofonkline eingesteckt ist, hat sie Vorrang vor allen anderen Eingängen. Der nächste Eingang ist mit „Lines in“ bezeichnet und dient zur Aufnahme von Signalen aus einem Rundfunkempfängervorsatz, einem anderen Tonbandgerät oder einem Plattenspieler, wobei Kristall-Tonabnehmer direkt, Magnet-Tonabnehmer über den üblichen Entzerrer-Vorverstärker anzuschließen sind.

Der Regler für den Aufnahmeverstärker dient zur Aussteuerungskontrolle, die von einem Meßinstrument abgelesen werden kann, das über einen eigenen Transistor-Vorverstärker angeschlossen ist. Der Übergang von der Kontrolle des Aufnahmepegels zur eigentlichen Aufnahme erfolgt durch Herausziehen des Knopfes für den Aufnahmeregler und wird durch das Aufleuchten eines Lampchens angezeigt

Mit dem Aufsprech-Verstärker, der direkt zum Sprechkopf führt, ist auch der Gegen-takt-Oszillator zur Erzeugung der HF-Vor-magnetisierung des Kopfes und der Lösch-frequenz verbunden.

Der Wiedergabekreis

beginnt mit dem Wiedergabekopf, hinter dem der Wiedergabeverstärker mit seiner gleichstromgeheizten Cascode-Eingangsstufe angeschlossen ist. Dieser folgt der zweistufige Verstärker mit dem notwendigen Entzerrer, je nach Wunsch nach CCIR- oder NARTB-Normen. Die Entzerrungscharakteristik wird mit dem Schalter für die Bandgeschwindigkeit umgeschaltet. Der Grad der Verstärkung ist über einen Regler einstellbar, der für beide Kanäle gemeinsam arbeitet. Ebenso liegt zwischen beiden Kanälen ein Balance-Regler. Das Meßinstrument kann nach Belieben vom Aufnahme- auf den Wiedergabeverstärker geschaltet werden. Gleichermaßen ist der Wiedergabeverstärker an den Sprech- oder an den Wiedergabekopf zu legen. Auf diese Weise ist sowohl eine optisch meßbare wie akustische Vor- bzw. Hinterbandkontrolle möglich.

eine Stimme auf eine Spur aufgenommen wird. Dann wird diese vom Wiedergabekopf abgenommen, einem Mischpult zugeführt, dort mit der zweiten Stimme gemischt und beide gemeinsam auf dem zweiten Kanal wieder aufgenommen. Dabei bleibt die erste Aufzeichnung immer erhalten. Der Vorgang kann so oft wiederholt werden, bis die Doppel-aufnahme befriedigend ausgefallen ist. Dann ist es möglich, diese auf die gleiche Weise mit einer dritten Stimme zu versehen, indem auf die erste Spur zurückgespielt wird, die ja inzwischen frei geworden ist.

Beim Moviv-Stereo-A-Two wird dieses Ver-fahren durch zwei Buchsen „Sound on Sound“ im Klinkenfeld besonders einfach. Das Signal aus dieser Buchse des Kanals 1 enthält eine Mischung der Wiedergabe von Spur 1 plus dem neuen Eingangssignal von der Mikrofonbuchse des Kanals 1. Dabei wird die Synchronisation durch Abhören der ersten Aufzeichnung des Kanals 1 über einen Kopfhörer bewerkstelligt. Zur Aufzeichnung der beiden Signale auf Kanal 2 wird ein mit-geliefertes Verbindungskabel mit zwei Klinken-steckern zwischen die Buchse „Sound on Sound“ des Kanals 1 und der Buchse „Lines in“ des Kanals 2 gesteckt. Das hinzu-gefügte zweite Mikrofonssignal läßt sich dabei über den Eingangsregler des Kanals 1 ent-sprechend einpegeln, während das erste Signal der Aufzeichnung von dieser Rege-lung unberührt bleibt.

Das Hinzufügen einer dritten Stimme erfolgt sinngemäß durch Umstecken des Verbin-dungskabels in die Buchse „Sound on Sound“ des Kanals 2 und „Lines in“ des Kanals 1. Das Verfahren läßt sich einige Male wiederholen, bis die sich summierenden Grundgeräusche zu stark geworden sind. Da das Gerät aber mit einem sehr hohen Pegel-abstand vom Grundgeräusch (über 50 dB) arbeitet und da bei diesem Verfahren über getrennte Aufsprech- und Wiedergabeköpfe keine Frequenzbescheidung notwendig ist, werden solche Multiplay-Aufnahmen mit überraschend hoher Qualität möglich.

Bei Mono-Aufnahmen arbeitet das Gerät wie ein normales Halbspurgerät. Außer für den Stereo-Betrieb läßt sich der zweite Kanal für eine Reihe von weiteren Anwendungen be-nutzen, bei denen Musik und Kommentar ab-wechselnd oder gemischt erwünscht sind, wie dies bei der Schaffilmvertonung oder bei Tonbildschauen vorkommt.

Einige Daten

seien noch abschließend verzeichnet. Um die hohen Anforderungen an das Gerät zu kenn-zeichnen, werden der Gebrauchsanleitung auch für jedes Gerät individuelle Meß-ergebnisse mitgegeben. Die dabei angegebe-nen Frequenzgänge weichen bei einer Ge-schwindigkeit von 19 cm/sec innerhalb eines Bereiches von 45 bis 14000 Hz um maximal - 2 dB und bei 9,5 cm/sec im Bereich von 40 bis 7500 Hz um - 3 dB ab. Die Leistungsaufnahme beträgt 165 Watt, das Gewicht 22 kg.

Die Gleichlaufschwankungen liegen bei 19 cm sec unter 0,15%. Der Klirrfaktor beträgt weniger als 3%. Gerade bei der Wiedergabe bespielter Stereo-Bänder über an die End-stufen angeschlossene Außenlautsprecher hat sich die hohe Qualität der eingebauten Verstärker erwiesen. Beim Anschluß hoch-wertiger Stereo-Anlagen wird man von der Qualität der Stereo-Wiedergabe besonders überrascht sein.

Der Gesamtaufbau des Moviv-Stereo-A-Two mit der durch die Klinken stecker-gesteuerten jeweils notwendigen Umschaltung macht die Bedienung überaus einfach, was man von modernen Geräten mit Drucktastensteuerung nicht immer sagen kann. Daß ein solches Tonbandgerät über dem normalen Preis-niveau liegt, ist eine Folge der Aufwendigkeit und Sorgfalt, die seinem Bau gewidmet wurden.

Vom Wiedergabeverstärker führt über eine Kathodenfolgestufe eine direkte Verbindung zum Klinkenfeld, wo ein Ausgang „Lines out“ für den Anschluß einer Verstärkeranlage mit Lautsprechern vorhanden ist. Wird hier keine Kline gesteckt, dann ist automatisch der Endverstärker angeschlossen, der mit einer Leistung von 3 Watt einen eingebauten Laut-sprecher versorgt. Dieser kann wahlweise an einen der beiden Kanäle angeschlossen werden.

Vom Endverstärker führt ein weiterer Aus-gang zum Anschluß eines 8-Ohm-Außen-lautsprechers bzw. eines Kopfhörers, der den eingebauten Lautsprecher abschaltet.

Entsprechend den beiden Kanälen ist die ganze Anlage der Aufnahme- und Wiedergabekreise mit ihren Ein- und Ausgängen doppelt vorhanden. Ein zusammengefaßter Ausgang für beide Kanäle liegt an einer 2x8-Ohm-Stereo-Buchse.

Eine über einen Druckknopf einschaltbare Verbindung vom Wiedergabe- zum Auf-nahmekanal gestattet die Erzeugung eines Echo-Effektes, der dadurch zustande kommt, daß das um den Bandlauf zwischen beiden Köpfen verzögerte Wiedergabesignal noch einmal aufs Band aufgesprochen wird.

Les-Paul-Aufnahmen

Die Herstellung von Multiplay-Aufnahmen ist sehr beliebt geworden. Bei Stereo-Geräten mit getrennten Aufnahme- und Wiedergabe-köpfen kann sie derart erfolgen, daß zunächst

FÜR DEN JAZZCOLLECTOR

Alte, historische
deutsche
Schallplatten-
marken der
Vorkriegszeit
7. Folge



„PHONCORD-FLEXIBLE“¹¹. Diese Marke kam 1929 auf den Markt und unterschied sich von den üblichen Schallplattenmarken durch eine neuartige flexible Schallplatte, die früheren Versuchen anderer Firmen (z. B. Biberphon, Triva) qualitativ weit überlegen war. Es handelte sich um ein gelatineartiges, hartes Material, welches durchsichtig ist, wenn man die Platte gegen das Licht hält. Aufnahmen, Pressungen und Wiedergabe der Phonycord-Platten waren der Zeit entsprechend erstklassig, und gut erhaltene Phonycord-Aufnahmen lassen sich heute noch, mit Saphir abgespielt, gut anhören. Damals, zwischen 1929 und 1933, mußte man jedoch spezielle *Winkel-*nadeln der gleichen Firma benutzen, da bei der Schwere der damaligen Tonarme in Grammo-Koffern und an Plattenspielern jede normale Nadel das dafür zu weiche Material „ausgeschält“ hätte.

Manch Ignorant wunderte sich damals über den weißen Faden, der sich beim Abspielen mit einer normalen Nadel herauschälte und daß man nach 3-6maligem Abspielen nur noch Nebengeräusche zu hören bekam. Die Platten schienen für die Zukunft gemacht zu sein, da sie (wenn gut erhalten) heute mit Saphirbenutzung so gut klingen. Anno 1929-1933 waren die Phonycord-Platten jedoch die ideale „Wannsee“- bzw. „Strandbad-Platte“, die man zur Not als Diskus benutzen konnte und die in der Sonne nicht so kläglich dahinschmolz wie die normalen Schellack-Platten, von der Unzerbrechlichkeit abgesehen. Geprüft wurden die Phonycord-Platten von den Eisner-Werken, die dann auch schließlich den größten Teil des Matzen Stammes lieferten, jedoch ausschließlich Eisner-Eigenaufnahmen. So vor allem Aufnahmen des Orchesters Eddy Wallis, der auch auf „Artiphon“ erschienen war, und sogar die allerersten Einspielungen der berühmten Negersängerin Marian Anderson, mit Arien von Donizetti, Saint-Saens und Tschaiowsky. Diese Aufnahmen dürften heute einen erheblichen Wert haben.

Während „Artiphon“ jedoch nur amerikanische Matrizen der Plaza Co. und ARC für seine Auslandsaufnahmen im Tanzmusikrepertoire verwendete, benutzte Phonycord-Flexible nur USA-Matrizen des Grey Gull - Radex - Van Dyke - Madison Schallplattenblockes. Außerdem wurden englische Matrizen, wahrscheinlich von Goodson, benutzt, von wo man auch die genannten USA-Matrizen bezog. Die amerikanischen, teilweise jazz-interessanten Aufnahmen erschienen fast ausschließlich unter der Orchesterbezeichnung „Jack Martin And His Orchestra“, einem Fantasienamen, der bei den Aufnahmen auf den amerikanischen Originalen nie zu finden war. Wie ich nunmehr vor einigen Jahren feststellen konnte, handelte es sich bei „Jack Martin“ vorwiegend um Aufnahmen von Mike-Mosiello-Gruppen. Mosiello war ein hervorragender Jazztrompeter, der seine Studiobands unter diversen Namen laufen ließ, wie z. B. „Memphis Jazzers“, die man einst sogar für eine King-Otver(!)-Gruppe hielt. Die USA-Originalmatrizennummern (3000er Grey-Gull-Serie) waren stets im Material eingepreßt und gut erkenntlich, Phonycord-Flexible bevorzugte die braune Farbe, es gab aber auch blaue und rote Platten. Die Bestellnummern, die stets nur auf einer Seite der Platten vermerkt waren, liefen in 100er Serien, z. B. 500er- und 600er-Numerierung. Außer den erwähnten „Jack Martin“-Platten gab es mäßig interessante Aufnahmen von Art Kahn und dem Briten Percival Mackey („The Man From The South“). Eine erstklassige Jazzplatte war „Stomp Along“ auf Phonycord-Flexible Nr. 653 von „Jack Martin And His Orchestra“. In USA erschien die gleiche Aufnahme als „Black Stomp“, gespielt von den „Atlanta Merry-makers (Mike Mosiello)“. Warum die Phonycord-Flexible alle Original-Orchesterbezeichnungen der Mosiello-Gruppen abänderte, wird ein Geheimnis der Vergangenheit bleiben. Angaben über weitere amerikanische Phonycord-Veröffentlichungen sind stets willkommen, da es keine Fabrikunterlagen mehr gibt und das Repertoire der Phonycord rekonstruiert werden muß.

SHURE

Stereo Dynetic

Magnet-Tonabnehmer und Tonarme für Stereo High-Fidelity-Anlagen ernsthafter Musikliebhaber

Wirkliche High-Fidelity-Wiedergabe beginnt an der „Quelle“, dem Tonabnehmer. Genauso wie eine Kamera nur so wertvoll ist wie ihre Optik, so ist ein Plattenspieler nicht besser als der im Tonarm eingebaute Tonabnehmer. Weil der Tonabnehmer somit Sein oder Nicht-Sein der High-Fidelity-Wiedergabe bestimmt und nur ein Präzisions-Tonarm federleichtes Auflagegewicht zur bislang unbekannten Schonung wertvoller Schallplatten garantiert, wählt der Kenner diese Bausteine mit größter Sorgfalt.



„Professional“ Tonarm M 232 236

Für jeden Qualitäts-Tonabnehmer verwendbar - Mono oder Stereo. Leichte Montage auf jedem Hi-Fi-Plattenspieler - kein Löten 136,35 DM

„Standard“ Stereo MB D

Magnet-Tonabnehmer (mit Diamant-Abtaststift) - Eine großartige Mischung von Qualität und günstigem Preis. Besonders auch für Wechselgeräte geeignet 75,80 DM

„Custom“ Stereo M 7 D

Magnet-Tonabnehmer (mit Diamant-Abtaststift) - In der Hi-Fi-Welt weithin anerkannt. Populärer Preis 107,65 DM

„Professional“ Stereo M 3 D

Magnet-Tonabnehmer (mit Diamant-Abtaststift) - Überwältigende Wahl internationaler Kritiker und Perfektionisten 183,70 DM



Für diskritische Ohr-neu in Deutschland:

Dreierne... Gleich... SHURE „STUDIO“ Stereo Dynetic-Tonarm M 212/216 mit Spezial-Magnet-Tonabnehmer als eine technische Spitzenleistung - hören und sehen Sie ihn in Ihrem Hi-Fi-Fachgeschäft.

NEU - M 65 Vorverstärker - NEU

Bisher waren Magnet-Tonabnehmer nur wirklichen Hi-Fi-Anlagen vorbehalten. Durch den M 65 Vorverstärker (mit Entzerrer-Funktionen) macht SHURE jetzt allen Besitzern von Spitzenklassen-Musiktruhen und Radios die Vorteile hochwertiger Magnet-Tonabnehmer zugänglich. Ein SHURE-Tonabnehmer ist der beste Freund, den eine wertvolle Schallplatte haben kann.



Wählen Sie die beste „Optik“¹¹ für Ihre Stereo Hi-Fi-Anlage - SHURE macht Ihnen die Wahl durch Spitzenzeugnisse leicht.

Ihr nächstgelegenes Hi-Fi-Fachgeschäft erfahren Sie von der General-Vertretung

Garr-Suxa GMBH • FRANKFURT AM MAIN
Zeil 123, Tel.: 28351

Generalvertretung für die Schweiz:
TELION AG, Zurich 47 • Albisrieder Straße 232

FESTIVALS-SO UND ANDERS

Fortsetzung von Seite 36

jungen Menschen in der Kirche am Berliner Südsterm mit der schwarzen Jugend Harlems und Chicagos. Man mag darüber klagen, daß die Musik, die das Spiritual-Studio Düsseldorf (und alle europäischen Spiritual-Gruppen) singt, zwangsläufig und selbstverständlicherweise entvitalisiert und „zivilisiert“ sein muß. Wenn Spiritual-Musik überhaupt in europäischen (und zumal in deutschen) Kirchen denkbar ist, dann geht es nur so. Man könnte fast sagen: als Pastor Arken nach dem ersten Gesangsauftritt der Düsseldorfer Spiritual-Gruppe Bach spielte, da swingte es stärker als vorher bei dem Spiritual-Gesang, aber der Effekt dieser Feststellung darf die Tatsache nicht verhüllen, daß das Spiritual-Studio Düsseldorf ein großartiges Ensemble ist. Es erfüllt mit gewinnender Selbstverständlichkeit manche Voraussetzungen des Ensemble-Gesanges, denen viert bekanntere Chöre und Ensembles heute kaum mehr gerecht werden. Als Pastor Arken später an diesem Pfingstmontag die Modern Jazz Quartet-Invention „Vendôme“ auf der Orgel intonierte, da schloß sich für manchen Zuhörer der Ring jener Probleme, die in der Kirche am Südsterm gewiß klug und würdig gelöst wurden. Vielleicht kann man sagen, daß die Spiritual-Musik besser in schwarze Kirchen paßt als in weiße, aber auf jeden Fall kann man sagen, daß John Lewis' „Vendôme“ besser zu Pastor Arken in der Kirche am Südsterm als zum Modern Jazz Quartet paßt. Hier hatte dieses Stück endlich „nach Haus“ gefunden. Und gerade dadurch wurde deutlich: In der Spannung zwischen dem, was paßt, und dem, was nicht paßt, und vor allem in der Spannung, die das Gerade-noch-und-nur-unter-Bedenken-allerfalls-Passende in sich trägt, kann oft und immer wieder ein besonderer Reiz liegen. Das mag einen denn auch über manches andere, was in Berlin gerade noch und nur unter Bedenken zusammenpaßt, hinwegrösten. Der Jazz Salon in Berlin bleibt auch weiterhin wichtig für die „deutsche Jazzszene“.

sicherlich lesenswert wären. Schließlich war der Zigeuner Django Reinhardt eine Persönlichkeit von lebhaftem Kolorit, wie aus dem Bändchen immerhin hervorgeht. Dagegen vermittelt ein Privatfoto diesen Kontakt beredt: In der Uniform eines Oberleutnants der ehemaligen Wehrmacht posiert „Dr. Jazz“ zwischen dem Künstler, einigen farbigen Musikern und dem Juden Henri Battut.

Man muß vor allem dem Verfasser zugute halten, daß er sich keineswegs von der Woge des Enthusiasmus hat hinwegtragen lassen, um als *Intimus* bedenkenlos „Heldenverehrung“ zu betreiben. Als langjähriger Kenner der Materie bleibt er statt dessen stets kritisch. So scheut er sich nicht, die Blues-Fremdheit des großen Gitarristen unumwunden einzuge stehen. J. Seh.

Ella Fitzgerald

von Jimmy Jungermann; Pegasus-Verlag, Wetzlar; 480 DM.
Jimmy Jungermanns Ella-Fitzgerald-Biografie ist eine glänzend geschriebene Reportage. Das Biografische steht im Vordergrund, Stil und musikalische Leistung werden nur am Rande gestreift. Aber das ist kein Nachteil; es enthüllt sehr augenfällig die Problematik des Gesanges im Jazz. Für den Sänger und für den Jazzgesang gibt es kaum eine wirkliche Entwicklung, wie für jedes Instrument im Jazz. Das einzige, was der Jazzsänger tun kann, ist das eigene Format und die eigene Persönlichkeit immer weiter zu entfalten und zu vervollkommen. Ella Fitzgerald ist dafür ein treffendes Beispiel.

S. Sch.-J.

Encyclopedie de la musique

Herausgegeben von Francois Michel.
Verlag Fasquelle, Paris. Preis: Bd. 1: 64,— DM; Bd. 2: 61,50 DM; Bd. 3: 87,— DM.

Eine imponierende Leistung der französischen Musikwissenschaft! Das großangelegte Werk erschien in drei Bänden. Es enthält wertvolle Informationen über Stätten der internationalen Musikfeste, Organisation des französischen Musiklebens und des Unterrichtswesens, Grundsätzliches über die Struktur des französischen Rundfunks, Vorschläge einer wohlgedachten Schallplattenammlung, Anschriften von Verlagen, Bibliotheken, Schallplattenfirmen, Erwähnung der wichtigsten internationalen Musikzeitschriften, eine synchrone kulturgeschichtliche Tabelle, die eine optische Gegenüberstellung von Werken und Ereignissen der bildenden Kunst, Literatur und der allgemeinen Musikgeschichte ermöglicht. Im ersten Band finden wir den lexikografischen Teil A-E, im zweiten den Teil F-K und schließlich im dritten den Teil L-Z. Das Lexikon selbst enthält aufschlußreiche Personalartikel nach dem neuesten Stand unter auffallender Berücksichtigung des romanischen und latein-amerikanischen Kulturkreises - dagegen einige Lücken im Verzeichnis bedeutsamer Namen osteuropäischer Musiker. Trotz spürbarer Objektivität der Mitteilung ist ein leichter Akzent auf französische Werke in einem französischen Buch verständlich und vertretbar. Die musiktheoretischen Begriffe wurden teilweise sehr ausführlich behandelt. Die Werkverzeichnisse hingegen sind leider summarisch gehalten und entbehren daher der systematischen Übersicht. Dennoch: die sachlich weitreichende, zuverlässige, informative Bewältigung des Stoffes ohne nationale Einengung weist dem nunmehr vollständig vorliegenden Werk einen besonderen Platz in der Nachschlageliteratur an. Es darf als willkommene Ergänzung zu den bekannten deutschen Nachschlagewerken angesehen werden. G.W.

BUCHBESPRECHUNGEN

Django Reinhardt

Von Dr. Dietrich Schulz-Köhn; Pegasus-Verlag, Wetzlar, 480 DM.
Schulz-Köhn („Dr. Jazz“) entwirft mit sicheren Strichen ein glaubwürdiges Bildnis dieses „bisher einzigen europäischen Solisten, der amerikanische Jazzmusiker inspirierte und beeinflusste“. Erstaunlich gründlich und exakt erfährt der Autor die jazzmusikalische Bedeutung des verstorbenen Gitarristen Reinhardt, analysiert seine Stilcharakteristika und räumt ihm in Relation zur übrigen - damals von Amerikanern beherrschten - Jazzszene den im gebührenden Platz ein. Die umfangreiche Kenntnis der Diskografie des Künstlers verwundert natürlich bei einem so gediegenen Fachmann wie Schulz-Köhn weiter nicht. Es werden alle in Deutschland gepreßten Platten angeführt, mehr, als sich selbst interessierte Leser anschaffen dürften.

Wie es auf dem Bucheinband heißt, ist der Verfasser dem Musiker und Menschen Reinhardt von 1936 bis zu seinem Tode immer wieder begegnet. Angesichts dieser häufigen Kontakte vermißt man allerdings persönliche Erlebnisberichte, die

Deutsche Rundfunk- Fernseh- und Phono- Ausstellung

Berlin 1961

vom 25. August bis 3. September
in den Messehallen am Funkturm

Information:

Berliner Ausstellungen, Berlin-Charlottenburg 9, Masurenallee 5—15





SCHALLPLATTEN BÖRSE

In dieser Spalte erscheinen lautend Such-, Angebots- und Tauschanzeigen für Schallplatten, die im Handel nicht mehr zu haben sind; jede Druckzeile kostet 250 DM. Anfragen sind zu richten an fono-forum-Anzeigen, Hamburg 11, Hohler Weg 4.

Schubert-Streichquintett (Electrola E 90143) mit Boccherini-Quintett gesucht. Eventuell Tausch gegen „Klemperer „Eroica““ (neu!). Zuschriften unter ff 195 an fono forum.

Toussaint-Langenscheidt-Sprachplatten, nur aus der Zeit vor dem I. Weltkrieg, gesucht. Zuschriften an Langenscheidt KG., Berlin-Schöneberg, An der Langenscheidtbrücke.

Seltene Schallplatten aller Art im Schallplatten-Antiquariat „Die Fundgrube der Sammler“, Wien I, Schottengasse 3a.

Hist. Schallplatten, 78 Upm, 1900-1939, Sänger, Sängerinnen, Schauspieler, Kabarett, Film usw. abzugeben. Zuschriften unter ff 196 an fono forum.

Arthur Nikisch, Beethovens Fünfte, Aufnahme 1912, gegen Gebot abzugeben. Zuschriften unter ff 197 an fono forum.

Verkaufte Raritäten ab 1900 aller Musikgebiete. Anfragen unter ff 186 an fono forum.

Suche Tagliavini-Aufnahmen, 78er, Opernprogramme seiner Gastspiele, Berichte und Bilder. Zuschriften unter ff 191 an fono forum.

Stereo-Platten (klassische und Unterhaltungsmusik), neuwertig, umständehalber günstig abzugeben. Angebote unter ff 190 an fono forum.

Suche Leonardo Leo: Konzert für Violoncello und Orchester (Columbia 90445). Angebote unter ff 188 an fono forum.

Von Musikfachverständigen angelegte Langspielplattensammlung ernster Musik aller Epochen (neuwertig, 25% Stereo). Neupreis 3200,— DM, zu 16000,— DM zu verkaufen. Zuschriften unter ff 193 an fono forum.

fono forum wird in den nächsten Heften eine Serie über berühmte Opernhäuser mit Beiträgen über die Wiener Staatsoper und die Römische Oper fortsetzen. Unsere Mitarbeiter berichten in der August-Ausgabe über die Wiener Festwochen und über das Holland-Festival. Wir stellen den Tenor Josef Traxel und das unter den deutschen Quartett-Vereinigungen an die Spitze gerückte Drok-Quartett vor. Die Serie „Meister des Musicals“ setzen wir fort mit einem Beitrag über Irving Berlin. Der technische Teil wird wie immer hochwertige Wiedergabegeräte vorstellen.

Der erste Mensch im Kosmos

Schallplatte mit Berichten des Majors J. A. Gagarin über seinen Weltraumflug mit deutschsprachigem Kommentar. 17 cm - 45 UpM. Preis 3,- DM



BRÜCKEN-VERLAG GMBH

Buch-Import-Export - Düsseldorf, Schließfach 1928



Produktion und Vertrieb liefert

Hi-Fi-Anlagen nach Maß

mit Weltfabrikaten wie

**DUODE - EDDYSTONE - GARRARD
GOODMANS - KELLY - LEAK - Lenco
ORTOFON - PIONEER - ROGERS
SHURE-THORENS**

Teilen Sie uns bitte Ihre Wünsche mit und fordern Sie oder Ihr Architekt ein unverbindl. Angebot an.

TONDIENST HAMBURG

first in high fidelity in germany

Große Bleichen Ecke Bleichenbrücke - Telefon 350553



Dresdner Kreuzchor

Leitung: Rudolf Mauersberger

Heinrich Schütz, Singet dem Herrn ein neues Lied (Psalm 98) - Herzlich lieb hob ich dich, o Herr CAN 11 20 f 7,50 DM

Hans Leo Haßler, Deus noster refugium et virtus (Psalm 46)

Sethus Calvisius, Unser Leben währet siebzig Jahr T 72734 F 7,50 DM

Kurt Hessenberg, O Herr, mache mich zum Werkzeug deines Friedens-Molette nach Worten des Franz von Assisi T 72735 F 7,50 DM

Zu haben in allen guten Fachgeschäften; wo nicht vorrätig, Bezugsweltle erfragen bei:

CANTATE

SCHALLPLATTEN • DARMSTADT