

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, Schauspielerektor-
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 Sängerportrait: 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

S 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 südlandische 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 Sabeltanz noch sieben weitere Stücke

aus Khatschaturians Ballettsuite „Gayaneh“ kennen. Löhnend 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 künften 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 Schauluststellung 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 Kapellmeisterrenommie 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 Staubbau 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, posesloser 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 taufrische 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 Tschaikowsky 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-ausschwindend, seine Dramatik von starker Ausdruckskraft. Sein Tschaikowsky war nicht elementar voller Wildheit und überschäumendem Temperament, 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 siebte und achte 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 Marsch-tema 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. Mono-Fassung der Vierten unter Sönderling wie die 2. Mono- und Stereo-Fassung unter Mrawinskij stellen einen Gipfelpunkt der Interpretationskunst russischer Musik dar. Ebenso die Mono-Fassung der Sechsten unter Mrawinskij. Tschaiowsky bedarf mehr als ein anderer Komponist eines temperamentvollen Dirigenten. Gewiß, seine Musik wird hier etwas herber aufgefäht, 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 Leningrader 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 „beethovenisch“? 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 Zimbelfern“ 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 unterdrückt. 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 verweichelnde 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 Koeltisch (H.K.) • Joachim Matzner (M-r) • Karl Schumann (K.Sch.) • Hans-Christoph Worbi (H.C.W.)