

## Griegs Jubiläum

**W**as ist das: ein Festival ohne große Namen, ohne gigantomanische Produktionen, ohne Superlative, das um die große musikalische Identifikationsfigur Norwegens kreist? Das bescheiden und gleichzeitig selbstbewußt daherkommt, mehr bestimmt von der Musik als von den Musikern? Die 40. Internationalen Festspiele in Bergen feierten nicht ihre eigenen Dezennien, sondern *den* Komponisten Norwegens. Edward Griegs Geburtstag jährte sich zum 150. Mal am 15. Juni. Er wurde begangen mit einem Galakonzert von Klasse, das gleichzeitig das Ende des zweiwöchigen Festivals war. Natürlich fand es in der Grieg-Halle statt, deren Pläne noch auf den Namensgeber zurückgehen; und natürlich wurde seine Musik gespielt von dem Orchester, mit dem Grieg einst selbst aufgetreten ist: Das Philharmonische Orchester Bergens unter Chef Dmitri Kitaenko hatte ein Heimspiel – in jeder Beziehung. Aber davon abgesehen – es ist ein wunderbares Orchester, das in manchem Repertoire nicht die klare, aber warme Textur aufbringt wie jetzt in der ersten „Peer Gynt-Suite“, dessen Streicher jedoch die leise Melancholie von Aases Tod ebenso zu vermitteln wissen wie das ganze Orchester in der Halle des Bergkönigs durchgreifen kann. Eine Reihe von selten zu hörenden Orchestergesängen mit der Sopranistin Elizabeth Norberg-Schulz und – natürlich – das a-Moll-Klavierkonzert waren die übrigen Schwerpunkte (eine hörenswerte Gesamtaufnahme der Lieder entsteht bei Victoria). Der in Bergen geborene, phänomenale Pianist Leif Ove Andsnes konnte auch live halten, was die Aufnahme verspricht: Eine Darbietung ohne Manierismen, ohne Versuche, Themen und Motive durch Dehnung oder Stauchung, gewollte Akzente, plötzliche



Temposteigerungen „interessant“ zu machen. Leif Ove Andsnes musiziert – eine Sternstunde. (Übrigens gab es im Vorfeld des Festivals eine Weltpremiere: die Originalversion von Griegs Klavierkonzert von 1869, vgl. auch BIS CD 619. Die Änderungen betreffen vor allem den Orchesterpart, der weniger effektiv und generell abgespeckt ist.) Zwischen die Grieg-Blöcke eingebettet, gab es eine sechsminütige „Hommage an Grieg“ von Alfred Schnittke zu hören, ein Werk, das Griegs romantischen Gestus zwar aufgreift, in diesem tönenden Ambiente jedoch merkwürdig nichtssagend wirkte.

Die Konzentration auf Norwegisches am letzten Abend gibt jedoch eine leicht verschobene Perspektive. Gegenüber Oslo als Vermittlungsstelle zu den anderen skandinavischen Ländern war Bergen immer weitaus stärker international orientiert, nicht nur durch den lebhaften Handel, auch durch zahlreiche kulturelle Kontakte nach außerhalb: Bis zum ersten Weltkrieg war Leipzig praktisch die norwegische Musikhochschule. So waren dieses Jahr unter anderem das Prager Kammerorchester, Julian Bream, das Borodin-Streichquartett, Jean-Yves Thibaudet und der St. Olaf Choir aus der norwegischen Gemeinde in Minnesota gekommen. Das Gros der Künstler freilich stammte aus Norwegen – wie der exzellente Cellist Truls Mørk, von dem bereits einige Aufnahmen vorliegen (bei Simax), andere (bei Vir-

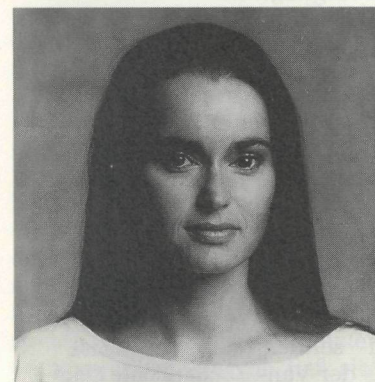
gin) geplant sind. Gemeinsam mit Jean-Yves Thibaudet gestaltete er einen denkwürdigen Abend (Schostakowitsch, Debussy, Grieg, Beethoven op. 102,1). Mit einem Soloprogramm in der direkt Griegs Wohnhaus angegliederten, wunderschön gelegenen „Troidhallen“ hatte Thibaudet Gelegenheit, seine Virtuosität zu demonstrieren. Weniger mit der Grieg-Sonate – die in dieser Umgebung eher den Charakter einer Verbeugung annahm –, als mit einigen Lisztschen Paraphrasen. Ohne Grieg kam Olli Mustonen in seinem Konzert aus, allerdings auch gänzlich ohne Geschmack. Einige Stücke aus dem „Album für die Jugend“ mutierten zu Horror-Szenarien, die „Sinfonischen Etüden“ zu hören, war noch schmerzhafter als die enthemmte Mimik und Körpersprache sehen zu müssen. Und die letzte Minute hätte der das Klavier als Schlagzeug mißhandelnde Pianist auch gleich mit den Ellbogen spielen können. Nicht technische Probleme führten Mustonen zu so grotesken Ergebnissen, sondern die völlige Zerstörung des musikalischen Sinn- und Sachzusammenhangs. Angesichts seiner schnörkellos zielgerichteten Aufnahmen und anderer Konzerterlebnisse eine merkwürdige Veränderung.

Wie auch immer: Norwegen hätte Grieg nicht mehr Rechtferigung widerfahren lassen können als mit diesen Festspielen, den durchschnittlich etwa acht Veranstaltungen täglich, Ballett-

Die idyllisch gelegene „Troidhallen“, die Trollhalle, in unmittelbarer Nachbarschaft von Griegs Wohnhaus auf dem Trollhügel gelegen, ist der Austragungsort zahlreicher kammermusikalischer Konzerte. Der Blick auf das Komponierhäuschen des Meisters wird gleich mitgeliefert. Daneben werden noch zahlreiche andere Orte in und um Bergen bespielt, wie etwa die Hakons-Halle, in der das „denkwürdige“ Mustonen-Konzert stattfand.

Leif Ove Andsnes' Konzerte waren Höhepunkte in dem dicht mit norwegischen Musikern besetzten Spiel-Parcours. Hervorragend das Grieg-Konzert mit dem

Fotos: FF-Archiv



Philharmonischen Orchester Bergen unter Dmitri Kitaenko. Elizabeth Norberg-Schulz trat mehrfach mit unterschiedlichen Programmen auf.

und Theaterabende eingeschlossen, die geprägt waren von unspektakulärem Können, nicht von spektakulären Aktionen, bestimmt durch charmante Natürlichkeit, nicht unnatürliches Dauergrinsen, getragen von einer Stadt, deren helle Nächte und gletscherklare Fjorde ein ebensolches Musizieren zu begünstigen scheinen. sme

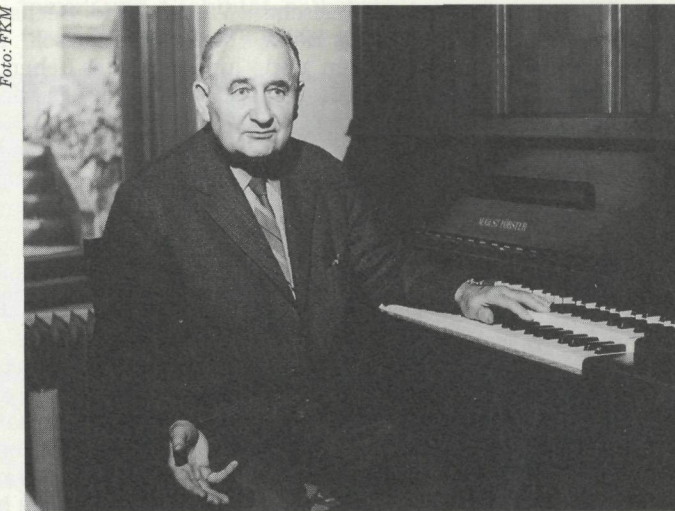
## Zum 100. Geburtstag von Alois Hába

**D**aß auch Sechsteltöne einstmals reden können, darauf können wir vertrauen“. Diese Meinung vertrat Ferruccio Busoni schon zu Beginn des 20. Jahrhunderts, als er sich in seinem „Entwurf einer neuen Ästhetik der Tonkunst“ mit damals so fremdartigen musikalischen Grenzgebieten wie dem Drittel- und Sechsteltonsystem auseinandersetzte. Im Jahre 1920 äußerte Béla Bartók die Auffassung, daß die Zeit der Weiterentwicklung des halben Tones (vielleicht ins Unendliche?) kommen werde, wenn auch nicht in unseren Tagen, sondern in Jahrzehnten und Jahrhunderten. Doch schon in der Musikgeschichte des 20. Jahrhunderts begegnen wir mit dem tschechischen Komponisten, Musiktheoretiker und Pädagogen Alois Hába einem singulären Repräsentanten der Avantgarde, der das traditionelle Halbtonsystem verließ und neue Wege im Bereich der Mikrotonalität suchte. Alois Hába kam am 21. Juni 1893 im ostmährischen Wisowitz zur Welt. Hier verbrachte er seine Kindheit und Jugend und fand in der Eigenheit der Volksmusik seiner Heimat die Anregung dazu, die vorgegebenen Intervallstrukturen zu verändern, zu vergrößern oder zu verkleinern.

Obwohl Alois Hába zunächst ein Lehramtsstudium in Kremsier begann, wurde die Musik bald zu seinem endgültigen Berufswunsch. Aber auch während einer späteren Lehrtätigkeit in der Kleinstadt Bilovice blieb Hába nur die Möglichkeit eines autodidaktischen Studiums, wobei das Violinspiel und die Beschäftigung mit zentralen Persönlichkeiten der Musikgeschichte die Schwerpunkte bildeten. Schon in den Kompositionsversuchen dieser Zeit zeichnete sich der freie Umgang mit traditionellen Formen und Harmonien ab. 1914 ging der inzwischen 21jährige Musiker nach Prag, um am dortigen Konservatorium in der Meisterklasse Vítězslav Nováks zu studieren. Der traditionsbewußte Lehrer betrachtete die formalen und harmonischen Neuerungen

seines Schülers Hába betont kritisch. Nach dem Ersten Weltkrieg, der Hába nach Wien verschlagen hatte, wurde Franz Schreker zur Schlüsselfigur seiner kompositorischen Entwicklung, 1920 folgte Hába seinem Lehrer Schreker nach Berlin. Sein Wirken in dieser Zeit diente nahezu ausschließlich der Idee, das Viertel- und Sechsteltonsystem neben dem traditionellen Halbtonsystem zu etablieren.

Foto: FKM



Hába entwickelte die Mikrotonalität zu einem eigenständigen System, eine Arbeit, die in der europäischen Avantgarde als eine repräsentative Erscheinung anerkannt wurde. Seine Interessenschwerpunkte richtete er nun primär auf den Bau eines experimentellen Studios für mikrotonale Musik und auf die Konstruktion von Vierteltoninstrumenten, insbesondere eines Vierteltonklaviers. Das Staatliche Konservatorium für Musik in Prag erklärte sich bereit, die finanziellen Mittel für die Umsetzung dieser Pläne zur Verfügung zu stellen.

Hába kehrte in die Tschechei zurück und hielt schon 1924 erste Kurse über Mikrotonalität am Prager Konservatorium. Ende der zwanziger Jahre widmete Hába sich mit seiner 1931 am Münchner Gärtnerplatztheater unter Hermann Scherchen uraufgeführten Vierteltonoper „Matka“ („Die Mutter“) erstmals

Alois Hába war der wesentliche Komponist, der die Entwicklung der Vierteltonmusik vorantrieb und zahlreiche Werke der verschiedensten Gattungen auf diese seine Weise komponierte.



dem Musiktheater (vgl. Besprechung in dieser Ausgabe, S. 61). Mit einer den folkloristischen Volksweisen seiner Heimat nachempfundenen Musik schuf Hába ein Werk, das im Lokalkolorit, dem sozialen Milieu und der Personenkonstellation eine enge Verwandtschaft zu Leos Janáčeks Erfolgsoper „Jenufa“ (1904) aufweist. Hábas Glaube an eine Kunst, welche die realen und geistigen Werte des menschlichen Lebens berühren sollte, führte dazu, daß seine Musik einen engen Bezug zu der von Goethe und Steiner geprägten anthroposophischen Weltanschauung bekam.

Über seine künstlerische Tätigkeit hinaus war Alois Hába in vielerlei Organisationen und Institutionen aktiv. Insbesondere in der Nachkriegszeit beteiligte

er sich am Aufbau verschiedenster künstlerischer Einrichtungen in der sozialistischen Tschechoslowakei. Die „Große Oper des 5. Mai“ wurde unter seiner Leitung zum gewichtigen künstlerischen Gegenpol des Prager Nationaltheaters.

Seit Anfang der 50er Jahre zog sich Alois Hába dann zunehmend aus dem öffentlichen Leben zurück. In seinem freien künstlerischen Schaffen arbeitete Hába in diesen Jahren noch an bedeutenden kammermusikalischen Werken, setzte sich mit dem Fünfteltonsystem auseinander und dokumentierte in seiner Autobiographie „Mein Weg zur Viertel- und Sechsteltonmusik“ sein künstlerisch reichhaltiges und bewegtes Leben. Er starb am 18. November 1973 in Prag.

Kerstin Bartel

## Warten auf das Wunder

**A**lle vier Jahre lockt der Van-Cliburn-Wettbewerb Nachwuchspianisten, Konzertmanager und Kritiker aus der ganzen Welt in die texanische Stadt Fort Worth. Dem Sieger winkt eine Tournee, nach der sich jeder Weltstar die Finger lecken würde. Aber immer noch wartet Fort Worth darauf, selbst einen Weltstar hervorzubringen. Neuester Kandidat ist der Italiener Simone Pedroni, der sich am 6. Juni die Goldmedaille umhängen durfte.

Wenn es nach dem Publikum ginge, hätte Pedroni ohne weiteres das Zeug zum Star. Vor allem die Zuhörerinnen rissen sich um Autogramme des 24jährigen mit dem dichten schwarzen Haar. Am Klavier überzeugte Pedroni die Jury mit einem breitgefächerten Programm von Bach bis Hindemith. Das American String Quartet, mit dem Pedroni im Halbfinale spielte, lobte sein Einfühlungsvermögen. Simone Pedroni ist ein Mann, den jeder zu mögen scheint. Reicht das für eine Weltkarriere?

Nach seinem Sieg im ersten Tschaiowsky-Wettbewerb 1958 in Moskau wurde der Amerikaner Van Cliburn über Nacht po-

pulär. Auch für Martha Argerich, Vladimir Ashkenazy und Maurizio Pollini bedeuteten Wettbewerbs-Siege in den 50er und frühen 60er Jahren noch sofortigen Ruhm. Seitdem hat sich einiges geändert. „Jede größere Stadt hat heute einen internationalen Wettbewerb“, stellt Pianist Abbey Simon fest, der in Fort Worth in der Jury saß. Die Folge ist eine Übersättigung des Marktes mit Siegern. Der Van-Cliburn-Wettbewerb ist aber nicht irgendein Wettbewerb. Die meisten Teilnehmer haben sich anderswo Erste Preise geholt. Und wer in Fort Worth gewinnt, der braucht in der Regel nicht mehr um die Wette zu musizieren: Die Konzerttournee für den Gewinner stellt eine Herausforderung von anderen Dimensionen dar. Ein Auftritt beim Schleswig-Holstein-Festival ist nur der lockere Start zur Ehrenrunde. Bedeutsamer sind Gastspiele bei führenden amerikanischen Orchestern und der Gang zur Carnegie Hall. Am Ende der zweijährigen Tournee hat der Goldmedaillist entweder Fuß gefaßt, oder er muß wieder kleine Brötchen backen. Als Van-Cliburn-Gewinner bekommen ihn die Or-

chester zum Sondertarif. Ob sie später den Marktpreis für den gleichen Pianisten bezahlen, ist eine andere Frage. Am besten haben sich bisher die Gewinner Radu Lupu (1966), Christina Ortiz (1969) und André-Michel Schub (1981) bewährt. Sie schafften eine internationale Karriere, ohne dabei zur absoluten Spitze vorzustoßen. José Feghali (1985) ist vorerst wieder aus dem Rampenlicht verschwunden, Alexei Sultanov (1989) macht gerade erst wieder auf sich aufmerksam.

Ein Fehlschlag im Wettbewerb kann manchmal schneller zum Erfolg führen. Der aus China stammende Amerikaner Frederic Chiu verblüffte das Publikum mit selten gespielten Virtuosenstücken des 20. Jahrhunderts, darunter auch eine eigene Bearbeitung. Chius Pferdeschwanz und sein mitgebrachter Gartenstuhl statt eines Klavierhockers vervollständigten das ungewöhnliche Profil. Alle mochten ihn, nur die Jury fand ihn zu schrill. Nach seinem Ausscheiden gab sich Chiu aber vergnügt. Das Kammermusik-Podium Braunschweig hat ihn eingeladen, Produzent Tom Frost, der schon Aufnahmen mit Horowitz gemacht hat, bat ihn zum Lunch, und der potentielle Karriere-Killer James Oestreich von der New York Times widmete Chiu einen wohlwollenden Artikel. Prominentestes Beispiel für den Weg hintenherum ist Ivo Pogorelich, der 1980 beim Chopin-Wettbewerb ausschied und seitdem Weltruhm genießt. Was der Van-Cliburn-Wettbewerb an Pedroni hat, wird sich in den nächsten Jahren herausstellen.

Georg Hirsch

Aus dem 9. Van-Cliburn-Klavierwettbewerb im texanischen Fort Worth ging der 24jährige Italiener Simone Pedroni als Sieger hervor. Für viele heute berühmte Pianisten-Kollegen war der Van-Cliburn-Wettbewerb der Start in die Weltkarriere.



Foto: Van-Cliburn-Wettbewerb

## Händels „Radamisto“ in Göttingen

**F**ast wählte man sich im Londoner „King's Theatre“ des Jahres 1720: Üppig bemalte Stoffbahnen schufen auf der Bühne die Illusion einer Tiefenperspektive, prächtige Kostüme vereinten höfischen Aufwand mit der neuesten spätbarocken Mode, und zur Darmsaitenbegleitung eines Barockorchesters präsentierte das international besetzte Solistenensemble in der Oper „Radamisto“ seine virtuoseren Verzierungen und ausladenden Kadenzzen.

Seit zwei Jahren geht es Nicholas McGegan als künstlerischem Leiter der Göttinger Händel-Festspiele darum, die historische Aufführungspraxis nicht nur im Orchestergraben, sondern auch auf der Bühne mit neuem Leben zu erfüllen. Dabei gelingt es ihm, fernab von musealen Anstrichen das Publikum von dem hohen Unterhaltungswert einer im wesentlichen nach barocken Regeln entworfenen Produktion zu überzeugen.

Machen wir uns nichts vor: Die Handlung von „Radamisto“ ist, nicht anders als die der meisten Händel-Opern, recht dürrig, bisweilen sogar völlig unmotiviert. Doch darauf kam es Händels Zeitgenossen auch gar nicht an; was die Opernbesucher genießen wollten, waren Bühnenspektakel und vokale Glanzleistungen. Eben hiervon ließ sich nun in Göttingen auch das heutige Publikum begeistern, denn die oft als zu statisch gescholtene starre Folge von Rezitativen und Da-capo-Arien bildete mit dem repräsentativen Bühnenbild und den streng kodifizierten Gesten ein perfektes Arrangement. Überdies hat sich Händel mit „Radamisto“ mächtig ins Zeug gelegt: Für seinen Einstand bei der „Royal Academy of Music“ komponierte er Extravaganzen wie eine Arie mit obligaten Hörnern (1720 eine Sensation!), ein Quartett für die beiden Ehepaare oder einen ungewöhnlich langen Schlußchor in Rondoform.

Die Göttinger Aufführung war vor allem von Nicholas McGegans unbändigem Temperament geprägt. Mit sportlichen Bewe-

gungen, die man kaum noch Dirigat nennen kann, feuerte er das Freiburger Barockorchester (Konzertmeister: Gottfried von der Goltz) zu einem tonlich sehr trockenen, aber vor Vitalität nur so strotzenden Spiel an, das keine Gelegenheit ausließ, einzelne Details effektiv zu gestalten.

Drew Minter zeigte in seinem Debüt als Regisseur ein gutes Augenmaß für räumliche Ausgewogenheit sowie für die Harmonie von aristokratischer Körperhaltung und kultivierter Gestik. In der Personenführung erlaubte

nierte vor allem Dana Hanchard (Tigrane) mit ihrem ungemein milden, charmanten Ausdruck und ihren steinerweichenden Blicken, während Monika Frimmer (Fraarte) in ihrer Koloratursicherheit mehr überzeugte als in ihrem überzogen burlesken Spiel.

Als Titelheld konnte der Kontratenor Ralf Popken in hohen Lagen mühelos brillieren, während seine Stimme vom eingestrichenen Fabwärts Klangvolumen und Stabilität entbehrte (was selbst an traurigen oder



er sich einige Anleihen bei der Commedia dell'arte, die strenggenommen in der Opera seria nichts zu suchen haben; gleichwohl half dies dem Publikum, die Distanz zwischen seiner und Händels Welt zu überbrücken.

Durchweg erfreulich waren auch die Leistungen der sieben Sänger. Juliana Gondek (Zenobia) erwies sich nicht nur als ausdrucksstärkste Darstellerin, sondern auch stimmlich als Primadonna des Ensembles, dicht gefolgt von Lisa Saffer (Polissena), deren Sopran etwas schärfer timbriert war und deren Mimik durch vielfältige Nuancen beeindruckte. Zwei weitere Soprane hatten Hosenrollen übernommen, was durchaus Händels Praxis entsprach. Hier faszii-

heroischen Stellen das Publikum zum Schmunzeln brachte). Stimmgewaltig und mit differenziertem Ausdruck verlieh der Baßbariton Michael Dean (Tiridate) seiner Tyrannenrolle erhabene Züge, der tiefe Baß Nicolas Cavallier (Farasmane) meisterte seinen kleinen Part mit einer sauberen, streng kontrollierten Stimmführung.

Auf die CD-Produktion dieser Oper, die im März 1994 von harmonia mundi France veröffentlicht werden soll, darf man also ebenso gespannt sein wie auf McGegans Pläne für die kommenden Göttinger Händel-Festspiele. Dann nämlich wird die Titelpartie in „Poros“ keinem Geringeren als Michael Chance anvertraut sein. Matthias Hengelbrock

Szene aus Händels Oper „Radamisto“, die Nicholas McGegan bei den diesjährigen Göttinger Händelfestspielen präsentierte. Drew Minter gab sein Debüt als Regisseur.