

Jordan Mejias, New York

Von Eve, OONY und CBS



Eve Queler:
Begabt?
Rührig?
Oder beides?

Die Geschichte, die hier erzählt wird, ist eine amerikanische Erfolgsstory: Amerikanisch, weil sie wieder einmal die fast stereotype Vom-Tellerwäscher-zum-Millionär-Karriere, versetzt auf eine musikalische Ebene, heraufbeschwört; Erfolgsstory, weil sie ihre Hauptdarstellerin, wenn auch (noch) nicht zu höchstem Musikruhm, so doch zumindest in das Bewußtsein eines internationalen Publikums führt.

Es begann alles sehr bescheiden, aber mit Ambitionen. Die Dirigentin, die für sich ein Ad-hoc-Ensemble unter dem klingvollen Namen „The Opera Orchestra of New York“ zusammengetrommelt und in einem Schulauditorium in Manhattan eine Aufführung von Bizets „Carmen“ für rund hundert Freunde, Bekannte und Verwandte angesetzt hatte, war in New York aufgewachsen und an der Mannes School of Music, einer der drei großen Musikhochschulen der Stadt, ausgebildet worden. Sie drängte nun endlich aufs Podium, nach jahrelanger Arbeit im zweiten Glied, als Korrepetitorin an der City Opera und bei den Sommerfestivals von Marlboro und Tanglewood. So improvisierte sie

viel oder alles, bettelte sich die finanziellen Mittel zusammen und vertraute auf den guten Willen ihrer – oft nicht bezahlten – Mitwirkenden. Bald schon nahmen junge Musiker OONY-Aufführungen als erste Konzertiergelegenheiten wahr: Frederica von Stade summt als eine von drei Choristinnen im Butterfly-Zwischenakt mit, der Tenor James Stewart präsentierte sich hin und wieder als Orchesterbratscher.

Ein Jahr nach dem ersten Opernversuch zog man in die Town Hall, nur ein paar Schritte vom zentralen Times Square entfernt, und nach weiteren drei Jahren bot man bereits die erste Opernserie in der Carnegie Hall an, nun schon mit einem Raritätenprogramm, das zum Merkmal des Orchesters und seiner Leiterin werden sollte.

Jetzt, im Jahre 1978, kann Eve Queler auf das zehnjährige Bestehen ihres Ensembles zurückblicken, auf konzertante Aufführungen von weit über ein Dutzend vergessener Opern: unter ihnen befanden sich „Fedora“ (Giordano), „Francesca da Rimini“ (Zandonai), „I Lombardi“ und „I Masnadieri“ (Verdi), „Belfa-

gor“ (Respighi), „La Favorita“ (Donizetti), „Die Afrikanerin“ (Meyerbeer), „Die Perlenfischer“ (Bizet), „Wilhelm Tell“ (Rossini) und „Parisina d'Este“ (Mascagni); für vokalen Glanz sorgten Sänger wie Carlo Bergonzi, Grace Bumbry, Montserrat Caballé, José Carreras, Plácido Domingo, Nicolai Gedda, Raina Kabaivanska, Alfredo Kraus, James Morris, Renata Scotta, Richard Tucker und Shirley Verrett.

Bekannt weit über Amerikas Kulturmétropole hinaus wurde Miss Queler aber durch die Zusammenarbeit mit CBS; auf ihrem Columbia-Masterworks-Label hat die amerikanische Firma bis jetzt drei OONY-Konzertaufführungen aus der Carnegie Hall live mitgeschnitten und veröffentlicht. Alle drei Einspielungen – „Gemma di Vergy“ (Donizetti), „Le Cid“ (Massenet) und „Edgar“ (Puccini) – stießen bei Publikum und Kritik auf eine überwiegend freundliche Aufnahme. Ähnlich positive Reaktionen erwartet man daher auch von der diesjährigen Produktion Rossinis „Tancredi“, mit Marilyn Horne und Katia Ricciarelli. Eine Kuriosität am Rande: Da nun kurz vor dem

CBS-„Tancredi“ eine französische Aufnahme bereits auf dem Markt erschien (in einer auf die üblichen Plattenstars gänzlich verzichtenden Einspielung), hat nun der Käufer die Wahl zwischen „Tancredi“ – luxusbesezt in den beiden weiblichen Hauptrollen, mit dem stillen, resignierenden Ferrara-Schluß, und „Tancredi“ – mit Happy end und jungen Sängern.

Die Neuentdeckung von Webers „Oberon“ (als Hüon war Nicolai Gedda zu hören) wurde eher als lokale Heldentat verbucht und blieb deshalb auch für Schallplattenpläne unberücksichtigt. Das dritte Vorhaben in dieser Saison machte die Gefahren für Miß Quellers Mini-Star-Stagione-System deutlich: Montserrat Caballé hatte Mercadantes Oper „Virginia“ verlangt, natürlich war ihr Wunsch Befehl, und als die Diva dann absagte, mußte auch die Aufführung abgesagt werden – ohne zugkräftige Namen scheint also das Raritätenfeuer nicht recht lodern zu wollen. Doch die musikalischen Entdeckungsreisen gehen auch im nächsten Jahr weiter, unter anderem mit Jelena Obraszova in der Titel-

rolle von Tschaikowskys „Jungfrau von Orleans“.

Eve Queler – die erfolgreiche weibliche Ausnahme in der dirigierenden Männerwelt? Sie sieht ihre Rolle nicht ganz so strahlend. Zwar hat sie ein brauchbares Orchester zur Verfügung, als Gäste die erste Sängergarnitur, sie genießt weite Anerkennung dank ihrer Schallplattenaufnahmen, und selbst die amerikanischen Toporchester von Philadelphia und Cleveland haben sie schon verpflichtet. Doch die New Yorker Kritik sieht in ihr, nach wie vor weniger eine begabte Dirigentin als die rührige Produzentin von Raritäten-Konzerten. Und gerade ihren Dirigentenruf möchte sie künftig aufpolieren: Mit dem ersten Engagement an die City Opera (allerdings für eine kaum entscheidend zu beeinflussende Repertoireaufführung von Mozarts „Hochzeit des Figaro“) ist ein Anfang gemacht. Die zierliche Dame am Dirigentenpult, energisch, drahtig und in ihren dirigentischen Fähigkeiten nicht unumstritten, wird sich mit einer Raritäten-Karriere auf die Dauer wohl kaum zufrieden geben.

„Le Grand Macabre“ im Herbst in Hamburg

Peter Fuhrmann über die Uraufführung der Ligeti-Oper in Stockholm

Eigentlich hätte Ligetis erste abendfüllende Oper „Le Grand Macabre“ – ein Auftragswerk der Königlichen Oper Stockholm – schon im vorigen Jahr aus der Taufe gehoben werden sollen. Ja, selbst die für Mitte März dieses Jahres anberaumte Uraufführung mußte noch um einen Monat verschoben werden. Sei's drum! Die Feuertaufe wurde nun bestanden, allem zum Trotz ist nun auch jene Partitur in die Musikgeschichte eingegangen.

Der ungewöhnlich hohe Andrang der internationalen Fachkritik machte deutlich, daß mit dem heute als Kompositionsprofessor an der Hamburgischen Musikhochschule wirkenden György Ligeti – er wurde 1923 in Ungarn geboren – kein geringer Anspruch verbunden ist. Denn schließlich hat er mit seinen instrumentalen wie vokalen Werken, vor allem den in solchem Zusammenhang wichtigen „Aven-

tures & Nouvelles Aventures“ – einer phonetischen und surrealistisch-skurrilen Komposition des instrumentalen Theaters – im Durchbruch zum Weltruhm eine unverwechselbare Qualitätsmarke gesetzt.

Streng genommen stellt die zwischen 1974 und 1977 konzipierte Oper „Le Grand Macabre“ die Überwindung einer Krisensituation im Schaffen des Exil-Ungarn dar. Klangflächenkomposition, Mikropolyphonie oder „neutralisierte Harmonik“, aber auch selbst die zuvor erwähnten Mimodramen aus der Mitte der sechziger Jahre hatten den Komponisten in eine ausweglose Sackgasse geführt.

Insofern spiegelt die Hinwendung zum großen Musiktheaterwerk „Le Grand Macabre“ im Schaffen Ligetis einen zehnjährigen Prozeß des kompositorischen Umdenkens. Und man darf vorwegnehmen, daß derzeit

nichts anderes in jener Gattung weitreichendere Perspektiven für mögliche konstruktive Neuansätze prophezeit als Ligetis neuestes Produkt. Weil er sich Zeit ließ, vieles prüfte und auch wieder verwarf, konnte er die anstehenden künstlerischen Konflikte unbeschadet überstehen. Sein Vokabular hat sich indes neu profiliert und im Hinblick auf frühere Stilmerkmale grundsätzlich geändert.

Auch in der Wahl und Ausarbeitung des Librettos, dem bereits ein gescheiterter Versuch an anderem Objekt vorausging, überrichte Ligeti nichts. Als Aufspürer und Paten standen ihm bei der letzten Vorlage – der „Balade du Grand Macabre“ von Michel de Ghelderode – Aliute Meczies und Michael Meschke, Direktor des Stockholmer Marionettentheaters, bereitwillig zur Seite. Meschke führte denn auch Regie bei dieser Weltpremiere, während Frau Meczies dafür Bühnenbild und Kostüme entwarf.

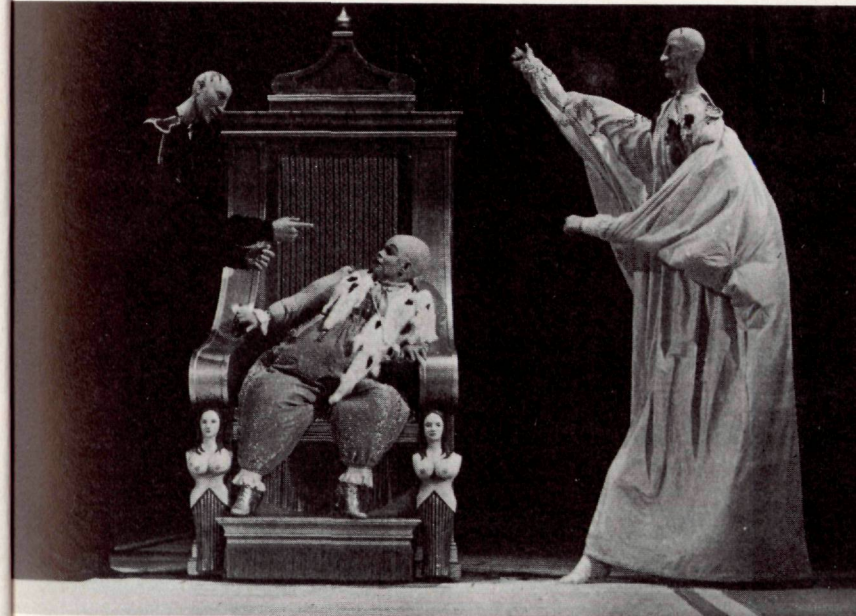
Die den Wünschen des Komponisten angepaßte Fabel, in die unbeholfene Verse und Reime à la Julie Schrader eingestreut wurden, basiert auf einem flämischen Volksstück über einen imaginären Weltuntergang. Seine Anhäufung von grotesken, makabren, burlesken und surrealistischen Szenen, die einen farbigen Bilderbogen vom mittelalterli-



Qualitätsmarke gesetzt:
György Ligeti (Mitte)

chen Mysterienspiel über Jonathan Swifts „Gullivers Reisen“ bis hin zu George Orwells „Animal Farm“ oder anderen verkappeten satirischen Phantasiegebilden schlagen, kam Ligetis bunt-scheckigem Ideenkonzept vom großförmigen, polystilistischen und Comic-strip-artigen Musiktheater geradezu entgegen. Nach einer Phase totaler Abstraktion sah er darin (im Sinne der Pop-art der sechziger Jahre) eine optimale Möglichkeit der Rückbesinnung auf Gegenständliches, der Einbindung der Avantgarde in die Vergangenheit.

So ist denn „Le Grand Macabre“ ein großangelegtes musikalisch-dramaturgisches Crescendo aus drei Bildern und einem Epilog. Die zentrale Figur bildet der Große Makabre, der Tod, ein möglicher Gaukler oder falscher Messias – wie immer man sein Erscheinen deuten mag (in diesem Stück). In einem fiktiven Fürstentum Breughelland (An-



Alles wird zur Karikatur:
„Le Grand Macabre“
(Schwarzer Minister,
Fürst Go-Go,
Weißer Minister)

spielungen gibt es auch sonst in Mengen) entsteht er einem mächtigen Marmorgrab, um die Welt zu vernichten: eine nur scheinbare glückliche Welt. Wie kaputt diese ist, charakterisiert bereits am Anfang der Oper (und im zweiten Bild) eine an Monteverdis „Orfeo“-Fanfaren orientierte Ouvertüre: sie wird von zwölf obligat komponierten Autohupen exekutiert. Das häusliche Umfeld, in das die todesversessene Dracula-Ge-

stalt einbricht, ist für jedes Bild symptomatisch: nämlich das Milieu eines lustigen und ständig besoffenen Bürgers (Piet); ferner das Haus des Hofastrologen Astradamors, dessen Teufelsweib Mescalina nur Flüche gemeinster Art losläßt (die vulgärsten Worte und Szenen hatte man in Stockholm eines erwarteten Skandals wegen dezent gestrichen) und den Alten mit der Reitpeitsche traktiert; schließlich das mit machtlüster-

nen und sich stets prügeln den Ministern (in Weiß und Schwarz) sowie Polizeispitzeln (in Tiergestalt-Tarnungen) bevölkerte Fürstenhaus selber, in dem ein überfressener, dickwanstiger Knabe als Hoheit residiert (oder am Schnuller lutscht, frißt und säuft). Alles wird hier zur Karikatur: der sich singend auf Rollschuhen oder Stelzen bewegendem Polizei-Oberboß oder die überlebensgroßen, dünnen, dazu bedrohlich ausschauenden

Puppen. Nur ein Botticelli-haft schönes und von zarter Musik begleitetes Liebespaar, das sich makabrerweise ins leerstehende Grab des Großen Makaberen zu ungestörter Liebeslust und „künftigen Freuden“ zurückzieht, entgeht dem grausamen Spiel.

Doch geht auch der Große Makabre dadurch sich selber ins Garn, indem er sich am Hofe – das vermeintliche Blut der schon Getöteten trinkend – systematisch besäuft und just dann außer Gefecht ist, wenn der vom Hofastrologen vorausgesagte Komet tatsächlich eintrifft. Er befindet sich in vollem Rausch, wird aber blitzschnell wieder zurechnungsfähig, als es zu spät ist. Seine gewaltsam-visionären Befehle verhallen ins Nichts. Er stirbt selbst. Alles bleibt heil, der Spuk ist vorbei. Die Moral: wir werden gewiß einmal sterben, aber nicht heute. Darum sollen wir ohne Todesangst leben! Das heißt: die Zeit zu nutzen, so lange sie uns gewährt wird.

Addiert man die schon angedeuteten neuen Ausdruckselemente der Partitur von „Le Grand Macabre“, ergibt sich (wegen der Raffung unvollständig) etwa folgende Bilanz: als einprägsamstes Stilmerkmal registriert man das ganze Stück hindurch die aphoristische Prägnanz kleiner, scharf konturierter formaler

Entwicklungen, eine Art musikalischer Abkürzung, wie sie bislang bei Ligeti unbekannt war; quasi eine Diskontinuität musikdramatischer Fortentwicklung, die nur in einem großförmigen Zusammenhang Einheitlichkeit gewinnt. Es findet sich danach mehr Brüchiges als Geschlossenes im Klangbild.

Wie in der Pop-art hat Ligeti in die eigene Textur eine Unmenge traditioneller Elemente raffiniert eingebunden, musikalische Zitate zumal – vordergründig und bis zur Unkenntlichkeit versteckt. Großer Apparat und intime Kammermusikauffächerungen werden permanent souve-

rän, meist gegenläufig ineinander verschränkt. Dagegen tauchen nur in Ansätzen auch einmal statisch-vibrierende Klangteppiche vom Schlage der „Atmosphères“ oder „Appartitions“ auf; auch „Lontano“ läßt von Ferne grüßen. Dennoch ist alles unverwechselbar anders konturiert. Ligeti hat hier neuartige rhythmische und polymetrische Strukturen eingefügt, wie sie erst seit den jüngeren Stücken für zwei Klaviere bei ihm auftauchen. Andererseits gibt es eine vielfache Rückorientierung: zur alten Harmonik (die die clusterhaft „neutralisierte“ rückgängig macht), zum alten Formka-

non (Passacaglia, Bourée, Fuge, Marsch, Can-Can usw.); wohl oder übel auch zur Dodekaphonie und Permutationstechnik wie gehabt. Dies und mehr hat György Ligeti, der in allen abendländischen Perioden der Vergangenheit so beschlagene Komponist der Avantgarde, meisterhaft in einer Riesencollage untergebracht. Gewiß ein Stilkonglomerat überdimensionalen Ausmaßes. Aber warum nicht.

Offenkundig gerührt, nahm Ligeti den frenetischen Applaus im dekorativen Stockholmer Opernhaus entgegen. Er dauerte eine Viertelstunde lang und wurde – anders als hierzulande – von

keinem Zwischenruf oder Buh gestört. Elgar Howard, der Dirigent, dem auch die Hamburger deutsche Erstaufführung am 15. Oktober dieses Jahres übertragen ist, leitete die Premiere mit äußerster Sachkundigkeit. Auch Sänger, Chor und Orchester verdienen höchstes Lob, wenn gleich man sich für Regie und Bühnenbild gewiß zweckdienlichere Lösungen vorstellen könnte, was in Hamburg denkbar wäre.

Ein gewinnbringender Abend war es dennoch, und sicher auch ein Einschnitt im Opernschaffen von heute. Ein Einschnitt, der optimistisch stimmt.

Werner Panke

Das wichtigste europäische Jazz-Festival findet auf der Wiese statt



Anthony Braxton am überdimensionalen Kontrabaß-Saxophon

Der guten Dinge sind in Moers offenbar sieben, denn erst nach der letzten Veranstaltung scheint sich das Internationale New Jazz Festival voll konsolidiert zu haben. Trotz widriger Wetterverhältnisse in diesem siebten, dem verflixten Jahr, verlief das musikalische Pfingstfest von Moers so glücklich wie lange nicht mehr.

Organisatorische Schwächen waren ausgemerzt, die Beschallung war weniger störanfällig als in früheren Jahren, das Programm konsequent und sinnförmig konzipiert. Unverdrossen harreten daher am Pfingstsamstag und -sonntag rund 3000 Jazzfreunde aus aller Welt (noch nie wurden hier so viele Japaner,

Schweden und Italiener gesehen) auf der nach Regengüssen durchweichten Wiese im Schloßpark bis zu 14 Stunden je Konzert aus; sehr viel schwächer war der Besuch am Freitag und Montag.

„Das Festival findet drüben auf der Wiese statt – hier brauchen wir die Harmonie mit dem Publikum“, warb indes der Schlagzeuger Phillip Wilson im Jazzklub von Moers um Verständnis für seine Musik. Damit umriß er die grundsätzliche Fragwürdigkeit von Festivals, die einer verständnisvollen Rezeption nicht eben dienlich ist. Dennoch bleibt die Möglichkeit für einen globalen Überblick.

So verdeutlichten die vier Tage am Niederrhein, daß amerikanische und europäische Musiker sich noch weiter voneinander entfernt haben. Die Europäer, allen voran die Holländer um Willem Breuker, aber auch Guido Mazzon aus Italien, finden zu künstlerischer Identität, indem sie von der eigenen kulturellen Tradition zehren, sie aber als improvisierende Jazzmusiker verarbeiten. Daran gemessen, waren heuer die Europäer wiederum unterrepräsentiert. Beispielsweise fehlten Vertreter aus dem Ostblock und aus Schweden.

Aber auch die Amerikaner berufen sich verstärkt auf ihre ethnologischen „Roots“, auf ihre „Wurzeln“. Am deutlichsten wurde dies erneut beim „Art Ensemble of Chicago“, das Musik und Theatralik zu einer sendungsbewußten Volkskunst verschmilzt.

An europäischen Komponisten hat sich dagegen Anthony Braxton geschliffen, der dieses Jahr das 23köpfige „Creative Music Orchestra“ zusammengestellt hatte. Symptomatisch für die gesamte Jazzszene war die stilistische Vielschichtigkeit in seinem sinfonisch angelegten Werk. Erfahrungen aus dem Bebop waren darin ebenso enthalten wie Arrangiertechniken von Swingorchestern. Selbst vor einem derben Marsch schreckte Braxton nicht zurück, der in verzwickte überlagerte Metren mündete, an denen sich dann solistische Glanzlichter entzündeten.

Von den neueren Gruppen konnte sich der Bottroper Klarinettist Theo Jörgensmann end-

lich und verdient vor einem größeren Auditorium profilieren. Wie nachhaltig das Festival in der Stadt selbst einwirkt, bewies das Quartett mit Namen „Blasverbot“ aus Moers. Es verwob assoziative Improvisationsfelder zu dichter, kammermusikalisch angelegter Gruppenmusik.

Für eine Renaissance des Bebop der 50er Jahre sprach der überwältigende Publikumserfolg von Altmeister Art Blakey. Auch beim Tenorsaxophonisten Fred Anderson, der mit Band aus Chicago erstmals nach Europa kam, sind solche Spuren unverkennbar. Zwar erhebt sich dann die Frage, ob und wie weit „New“ noch ein Markenzeichen für gegenwärtige Entwicklungen im Jazz ist. Jedoch stimmt es für Moers insoweit, als Musiker wie Fred Anderson, der mit seinem eher an Sonny Rollins als an John Coltrane erinnernden, hochintensiven Spiel die Überraschung dieses Moerser Jahrgangs war, die selbst drüben in den USA oft genug Geheimtipps von Insidern sind, hier in Moers ein Podium finden. Das gleiche gilt für Phillip Wilson – der zart und zurückhaltend Becken und Trommeln schwingen läßt, dessen Spiel gleichwohl aber von pulsierender Kraft strotzt.

132 Musiker in 25 Gruppen beteiligten sich an dem jazzmusikalischen Marathon von Moers. Damit dürfte das Festival sein Fassungsvermögen erreicht haben. Anschlußkonzerte der hier aufgetretenen Musiker in ganz Europa belegen die übergeordnete Funktion dieses wichtigsten europäischen Jazzfestivals.

Aktivität.

