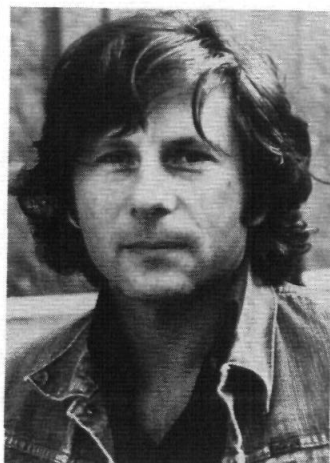


Schauer-Drama ohne Schock

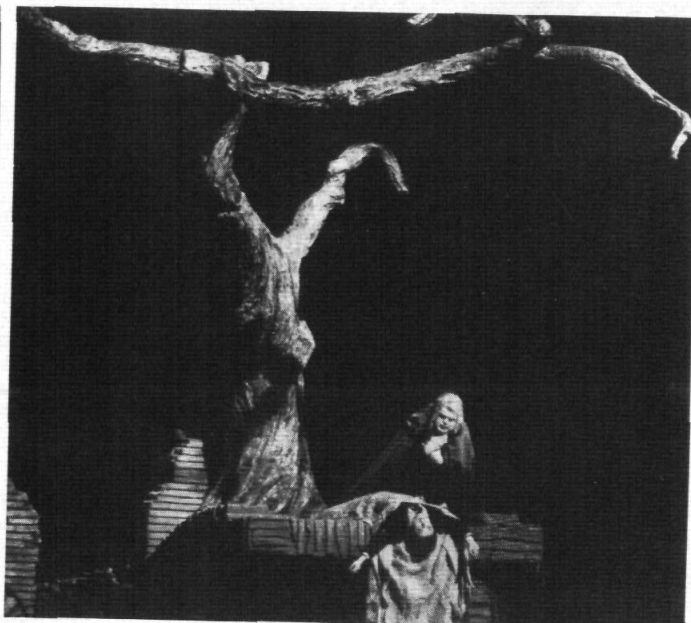
Roman Polanski inszenierte in München „Rigoletto“



Der teure Name, dessen Klang den Münchner Opernfreunden Spektakuläres verhieß, war von einem anderen Medium wohlvertraut: Roman Polanski, renommierter Filmregisseur mit einem Hang zum Irrationalen, mit einem Faible für zwischenmenschliche Abgründe, für Grausames und Gruseliges, inszenierte in München Verdis „Rigoletto“. Doch wer von der Kombination Schauerdrama plus Reißer-Regisseur einen Abend der Sensationen erwartet hatte, sah sich überrascht: durch Ernsthaftigkeit. Kein Blut, keine Brutalität, keine Exzesse – selbst der Mord an Rigolettos Tochter Gilda findet hinter verschlossener Tür statt; man sieht nur Gildas letzten Schritt, das Fallen, Sichaufbäumen und das stille Sterben: ohne jeden Schockeffekt.

Polanski will zwar nicht, daß man bei der Beurteilung seiner Operntat an seine Filme denkt, aber er arbeitet mit einem ausgesprochen filmischen Effekt: mit wandelbaren Bühnenbildern, deren Bewegung die Kamerafahrt ersetzt. Da öffnen sich Häuser, entfallen sich Mauern zu Palästen. Was auf den ersten Blick vielleicht irritiert, ist doch nie verkrampft, sondern konzentriert den Blick auf das Wesentliche: wie eine Großaufnahme. Als Grundstimmung dominiert der Herbst, der sich schon auf dem Bühnenvorhang ankündigt, der die Silhouette Mantuas im Herbstnebel zeigt. Und Rigoletto sucht dann im dritten Bild seine Tochter nicht im herzoglichen Palast, sondern im dazugehörigen Park, zwischen Laub und kahlen Bäumen.

Während des Vorspiels eine



Momentaufnahmen zu einem traurig-schönen Film aneinandergereiht: Polanskis „Rigoletto“ (Constanza Cuccaro, Peter Glossop)

kurze Andeutung des Unheimlichen: mit Dunst, dem schattenhaften Umriß eines gespenstischen Baums und nebelhaftem

Schleier. So geht Polanski mit Horror-Zitaten und den Requisiten des Schaurigen verblüffend direkt um: fast naiv. Da reihen

sich dann Momentaufnahmen der unauffälligen Gefühlsäußerung zu einem traurig-schönen Film aneinander: mit eingängigen Bildern, in manchen Augenblicken sogar anrührend. Neben einleuchtender Detailregie stand aber auch schönste Opernroutine: etwa im Umgang mit dem Chor, zu dem Polanski gar nichts einfiel.

Sein Regiekonzept der Detailpräzision mußte seine Grenzen im schauspielerischen Können seiner Akteure finden. Der Herzog von Mantua (Vasile Moldoveanu) fand diese Grenze recht rasch: vorne an der Rampe; er erzählte alle seine Abenteuer zuerst einmal dem Dirigenten Carlo Franci. Peter Glossop zeigte den Titelhelden als Handlanger und Opfer, als Hofnarr und Gefoppten, blieb stimmlich aber recht unflexibel. Mit Constanza Cuccaro stand eine Gilda auf der Bühne, die mädchenhafte Einfachheit ebenso meisterte wie die Koloratur-Anforderungen; bei ihren leisen Tönen hielten viele den Atem an. Endlich einmal eine Sterbende, der man glaubt, daß dies ihre letzten Töne sind – auch das ein Zeichen für Polanskis Sorgfalt.

Ach wie so trügerisch sind auch die Spekulationen. In München hatten viele einen Opernskandal oder einen Regiereinfall erwartet – und wurden enttäuscht.

Rainer Wagner

Berliner Jazz-Tage '76

Jazz mit Rock – ein schrankenloses Vergnügen

Von Werner Burkhardt

Wie sich die Bilder gleichen... vor zehn Jahren, im November 1967, beendete das Quartett des Vibraphonisten Gary Burton und des Gitarristen Larry Coryell mit seiner Flower-Power-Musik das Abschlusskonzert der Berliner Jazztage und riß damit zum ersten Mal an so spektakulärem Ort mannshohe Löcher in die Mauern zwischen Jazz und Rock. 1976 bestritt derselbe Larry Coryell wieder das Finale, und was damals noch geschockt hat, ist inzwischen zur Selbstverständlichkeit für Genießer geworden. Alles freut sich. Keiner buht. Wie sich die Bilder doch verändert haben...

Man mag es kaum glauben, aber es stimmt: Die Jazztage und -nächte in der Philharmonie verliefen ohne Skandale, fast ohne Störungen und beinahe wie ein

Friedensfest: wunderschön und ein bißchen zu lang.

Nun zehren Festivals immer an den Kräften, gleichgültig, ob da Filme laufen oder Saxophone jauchzen. Doch die Ausnahme, an einem Abend gleich zwei Konzerte zu veranstalten, ist inzwischen zur Regel geworden – und das ist nicht mehr zu verarbeiten. Es hat immer noch seinen Sinn, wenn ein ausverkauftes Haus die Wiederholung fordert, es hat seine Berechtigung gehabt, als man das allzu Bewährte und das allzu Extreme in Enklaven absichern mußte, um zu verhindern, daß die Traditionen von der Avantgarde als Spießrutenlauf der Fortschrittler von den Reaktionsären als Spinner bezeichnet wurden. Doch diese Zeiten der APO und der Apokalypse sind in Berlin vorbei. Die radikalen Free-Jazzler murren nicht mehr im Keller-Orkus des Antifestivals, sondern sind von

George Gruntz, dem künstlerischen Leiter dieses Jazzmarathons, mit freundlichen Kompositionsaufträgen bedacht und auf das helle Podium Scharouns geschickt worden. Die Anhänger des Alten kamen in diesem Jahr ohnehin nicht auf ihre Kosten, weil alles Historisierende, jede Art der Retrospektive und der Huldigung an die Vergangenheit mit Bedacht ausgespart wurde.

Das Willem-Breuker-Kollektief, ein knappes Dutzend, das sich um den holländischen Altsaxophonisten schart, nennt seine „Big City Music“ ein musikszenisches Werk und entwickelt dabei das, was Rudi Carrell so schön „direkten Humor“ nennt. Da reiben sich Galopp, Cancan, Walzer und immer wieder Marsch. Da wechseln Cowboyparodien mit Slapstickeinlagen, Strohhüte werden aufgesetzt, Hosen fallen. Auch das „Globe Unity Orchestra“ mit den Ener-

giezentren Alexander von Schlippenbach, Peter Brötzmann und Peter Kowald, das sich vor zehn Jahren in der Philharmonie stolz und streng mit aleatorisch gearbeitetem zum erstenmal der Jazzöffentlichkeit stellte, hat sich in diesem Jahr zu schonungsloser, auch gründlicher Heiterkeit entschlossen. Launig steckt man sich gegenseitig Dämpfer in die Instrumente, und der Gipfel des Frohsinns ist jedesmal erreicht,



Roberta Flack

wenn man einen zündenden Marsch intonieren kann. Doch nach bewährtem Muster lassen sie so viel Harmonie immer wieder an den Rändern ausfransen, brüchig werden, und wenn sie sich dann nicht mehr in diesem ganz lockeren Humor verbeißen, verfallen sie wieder in ihr heißgeliebtes kollektives Rasen und geben grantig zu verstehen, was in den einschlägigen Kreisen jeder weiß: Dreiklänge sind zum Schießen, zum Abschießen.

Aber Marsch muß sein. Ihn verhöhn die Musiker besser, auch kenntnisreicher als den alten Jazz. Und während man

noch über die seltsame und auch kritische Haßliebe des Parodisten zu seinem Gegenstand nachsinnt, tut sich schon Neues. Der farbige Altsaxophonist Anthony Braxton hat im Auftrag der Festwochen für die „Gruppe Neue Musik Berlin“ sich und seinem Posaune spielenden Kollegen George Lewis ein sehr gewinnendes, wenn auch etwas konventionelles Stück geschrieben: Klanglegie-



Seelenbruder Al Jarreau

rungen in Pastelltönen, Solokadenzen in verhangener Blues-Atmosphäre, Lyrik ohne Zorn.

Wolfgang Dauners „Urschrei“ mobilisiert dafür alle Mittel, über die man auf dem Gebiet der Klangerzeugung heute gebietet: ein ausgewachsenes Sinfonieorchester, Synthesizer, mehrere Sprecher vom Tonband, eine Sängerin im Saal, ein paar hochprofilerte Jazzsolisten mit dem Komponisten am Klavier und alle Überredungskraft der Quadrophonie. Wer da Unausgegorenes befürchtete, traf auf ein Werk der Reife; die handwerkliche Sicherheit, mit der Dauner tradi-

tionelle Musik, Jazz und Elektronisches einsetzt, gibt schlüssig darüber Auskunft, daß die Zeiten vorbei sind, in denen der sogenannte sinfonische Jazz nur etwas für Jazzfreunde mit schlechtem Gewissen war; für Leute, deren Selbstgefühl an der Tatsache erstarrte, daß Strawinsky für Woody Herman das „Ebony Concerto“ geschrieben hat (auch wenn das Ding ziemlich lahm ist). Nein, Dauner webt aus Orchestertutti, Tonbandeinblendungen mit allerlei – vielleicht etwas weitschweifigen – Statements über die Rolle des Musikers in der Musikindustrie, sensiblen Klaviereinwürfen und weiträumig ausdrucksvollen Soli des polnischen Geigers Seifert einen Teppich, dessen Muster stimmen. Und fröhlich ist er nicht, dieser Urschrei aus der vollgesprochenen Welt.

Und zwischen diesen beiden schweren Brocken musizierte Albert Mangelsdorff mit dem Trommler Alphonse Mouzon und dem jungen, hochbegabten Bassisten Jaco Pastorius, ganz unkomplizierte Musik, und bewies mit diesem ad hoc zusammengestellten Trio einmal wieder, daß er das ist, was Volker Kriegel immer wieder den „amtierenden Weltmeister auf der Posaune“ nennt; ein durch die Dauerreihe von Siegen über das Alter und den Verschleiß immer nur noch frischer werdender Champion. (Versteht sich, daß bei der Omni-Präsenz der Medien hier nicht nur Fernsehen und Hörfunk, daß auch die Schallplatte zugegriffen hat: Eine LP mit dem Liveauftritt des Trios ist in Vorbereitung.)

Denn es gab natürlich nicht nur akademisch Erlauchtes zu bestaunen in der Philharmonie. Jazz jeder Spiel- und Stilart erklang; vom klassischen Hard-Bop der Trompeter Woody

Shaw und Jimmy Owens bis zum farbenreichen Gil Evans Orchester. Die beiden aus der Tschechoslowakei stammenden, in Amerika zu Weltruf gekommenen Musiker Miroslav Vitous und Jan Hammer führten Seite an Seite und gewissermaßen modellhaft vor, daß es heute eben nicht mehr ausreicht, nichts als ein guter Musiker zu sein. Ein Konzept muß man haben. Während der Bassist Vitous, einst bei „Weather Report“ zu Ehren gekommen, ziemlich hilflos zwischen Rockigem und Balladeskem hin- und hertappt, hat der Pianist Hammer (Stichwort: „Mahavishnu Orchestra“) eine zündende, überzeugende Fusion aus orthodoxem Jazz und Pop-elementen erarbeitet.

Denn viel Souliges und Rockiges wurde 1976 aufgeföhren. Sachen zum „Yeah“-Grunzen waren da, und immer wieder plötzlich jene Momente, in denen die Sprache eines einzelnen alles Grubeln über Standort und Trend überflüssig machte. Der Pianist Stu Goldberg, der in Mouzons Gruppe einen ganz neuen Ton der Sangbarkeit etabliert, gehört zu diesen Entdeckungen. In Erinnerung bleiben aber auch die Duette des tschechischen Pianisten Jan Hammer mit seinem Geiger Steven Kindler, weniger die reichlich tränen-schweren Soul-Balladen der hochberühmten Roberta Flack als der Magnetismus ihres Seelenbruders Al Jarreau. Wie er das Publikum am kleinen Finger hat, aus den Wurzeln des Blues sein eigenes Süppchen kocht, und, ein Jandl aus der Gospelkirche, aus den Texten Silbe für Silbe ihre inhaltlichen, klanglichen und rhythmischen Möglichkeiten herausdestilliert... das brachte nicht nur Jubel, sondern auch Ergriffenheit in die heiligen Hallen der zweimal ausverkauften Philharmonie.

die „musikalischen Boxen“

Hi Fi-Lautsprechereinheiten von CLR: der neue Maßstab für verfarbungsfreie Musikübertragung.

CLR electronic – Hermann Wilms + Co
Roedekstraße 1b
2400 Lübeck · Tel. (0 45 33) 88 14

Bitte fordern Sie ausführliches Informationsmaterial an.

Alan Blyth, London

Ginastera und Walton zum Jahresende

Modernes Musiktheater beherrschte Londons Opern-Szene in den letzten Monaten, obgleich kein eigentlich neues Werk präsentiert wurde. Die New Opera Company brachte am London Coliseum die Insel-Premiere der Oper „Bomarzo“ des argentinischen Komponisten Alberto Ginastera; an Covent Garden offerierte die Royal Opera die revidierte Fassung von Sir William Waltons Oper „Troilus und Cressida“ – zum ersten Mal seit der Uraufführung 1954 wieder im ehrwürdigen Haus. Keine der beiden Opern allerdings geriet zum großen Erfolg – bei einer „Wahl“ würde Walton Ginastera „schlagen“.

„Bomarzo“, die zweite (nach „Don Rodrigo“) von Ginasteras Opern, wurde 1967 in Washington D. C. uraufgeführt, um dann in die New York City Opera zu übersiedeln. Für beide Produktionen fand die Kritik lobende Worte, zu beiden Anlässen wurde das Ginastera-Opus als Meisterwerk bezeichnet. Weit gefehlt. „Bomarzo“ erweist sich nur allzubald als kitschiges Stück Musiktheater, behaftet mit einer Partitur, die nur selten aufregend, insgesamt aber weit-schweifend-ermüdend ist. Das Libretto basiert auf der gleichnamigen Novelle des argentinischen Dichters Manuel Mujica-Lainez, der durch einen Besuch des bekannten, mit monströsen Skulpturen gefüllten Parks im italienischen Bomarzo dazu angeregt wurde. Ginastera nahm die Lainez-Novelle 1962 zum Vorwurf für eine Kantate, später dehnte er das Stück zur Oper aus. „Bomarzo“ inhaltlich auf einen Satz komprimiert: Pier Francesco Orsini, der bucklige Herzog von Bomarzo, verhöhnt und verlacht von der Jugend und schließlich ein Opfer übernatürlicher Visionen, läßt einen Park mit Monstern, mit Horror-Bildern bauen – als „Spiegel der eigenen Seele“.

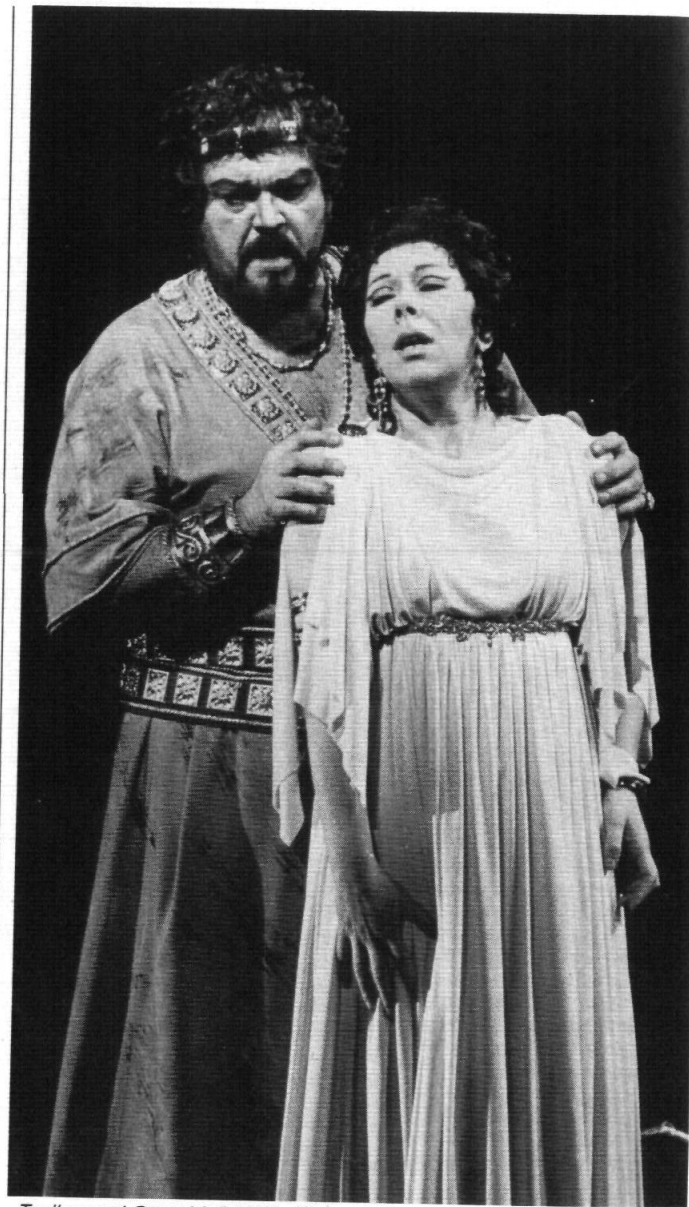
Das Lainez-Libretto besteht aus fünfzehn Szenen, getrennt durch instrumentale Zwischenspiele: „Wozzeck“ ist nicht weit. Die Partitur, vor neun Jahren noch avantgardistisch, scheint in der Zwischenzeit ein Füllhorn aller gängigen Klischees unserer Zeit geworden zu sein, effektiv im leeren Sinne des Wortes. Die

Inszenierung von Anthony Besch – in den beschwörenden Bühnenbildern von John Stoddart – fesselt allerdings auch dann noch, wenn die Gedanken von der unattraktiven Musik längst abschweifen. Simulierter Sex in der absurden Choreographie von Jack Carter erweist sich als recht unerotisch.

Leon Lovett, Musikdirektor der New Opera Company, bot nicht nur die Feinheiten der Partitur, sondern ließ auch musikalische Hohlräume durch übertrieben langsame Tempi noch fühlbarer werden. Der junge Tenor Graham Clark debütierte in der langen und schwierigen Rolle des Herzogs, und er zauberte mehr Lyrismen aus seinem Part, als man der Ginastera-Musik insgesamt zugetraut haben mochte. Spielerische Unterstützung fand er bei der voluminösen Kurtisane Pentesilea – ein Tizian-Geschöpf –, gesungen von Katherine Pring, bei Barbara Walker als Diana Orsini; Peter Haviland interpretierte hervorragend die (allerdings dankbare) Rolle des Schäfers.

Das Walton-Werk „Troilus und Cressida“ ist von Ginasteras „Bomarzo“ Welten entfernt. „Troilus und Cressida“, im neuroman-tischen Idiom des 19. Jahrhunderts geschrieben, mit einigen dazu addierten Schroffheiten, um näher ans Heute heranzukommen, wurde von Walton selbst immer wieder als „Sänger-opera“ bezeichnet: und so ist es. Elisabeth Schwarzkopf, 1954 vom Komponisten gebeten, die Titelrolle zu singen, schreckte vor dem „weichen“ Libretto (von Christopher Hassall) zurück; kurz nach der Premiere wurde die Oper vom Spielplan genommen. Die Zusage von Janet Baker, bei einer Wiederaufnahme die Cressida zu singen, war für Walton Anlaß genug, nicht nur den Cressida-Part für einen Mezzosopran umzuschreiben, sondern auch Text und Musik – in Zusammenarbeit mit Regisseur Colin Graham – neu zu bearbeiten. Das Ergebnis ist Gestrafftes, Pointiertes – über einen, zumindest für das letzte Vierteljahrhundert leicht anachronistisch wirkenden Gesamteindruck mag man hinwegsehen.

Waltons Oper verlangt allerdings, nach der Revision mehr



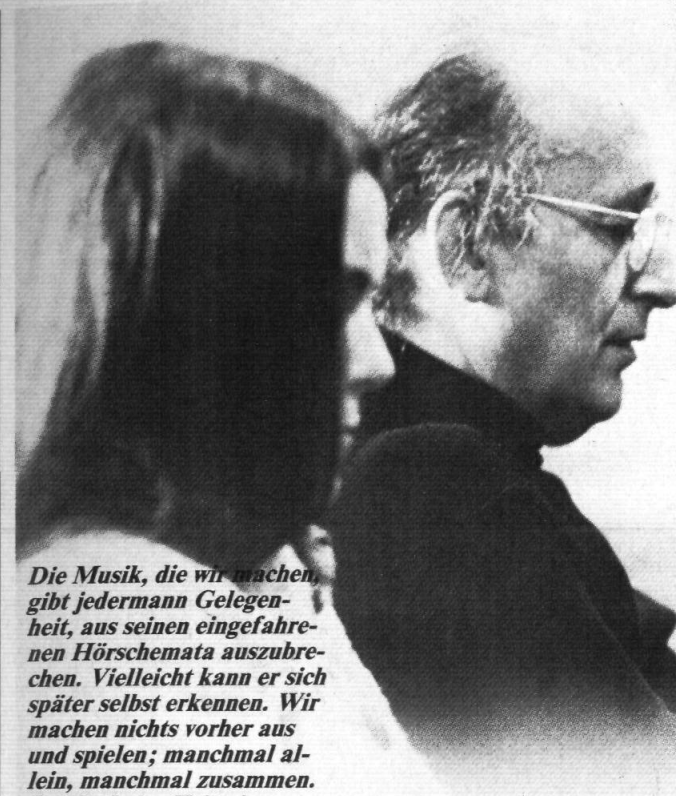
„Troilus und Cressida“ 1976: Richard Cassily, Janet Baker

denn je, nach intensiven Sängern; eine Bedingung, die von Janet Baker voll und ganz erfüllt wurde. Sie war vielleicht nicht immer glücklich in der Darstellung der attraktiven und willens-starken Cressida, die Troilus knechtet, übermittelte indes bewundernswürdig – zum tragischen Ende – Cressidas verwundete Seele. Niemand kann treffender, mit mehr Einsatz als Dame Janet vergegenwärtigen, daß „alles Glück verloren, daß nichts als der Tod bleibt“. Sie sang einfach schön, zärtlich, passioniert; und fand (musikalisches) Verstehen beim männlichen Troilus von Richard Cassily – er derb, stämmig, mit einer leuchtenden Stimme.

Hilfreich und mehr zeigte sich auch der phantasievolle Pandarus von Gerald English (er holte Maximales aus seinem sauber

gearbeiteten Part heraus), zeigte sich Benjamin Luxon als durchtriebener Calkas. Als Dirigent André Previn – Anwalt von Waltons Musik seit langem – erkrankte, sprang Lawrence Foster ein, er lieferte eine direkte, wohl-vorbereitete Deutung der Partitur.

In Englands gegenwärtiger Wirtschaftslage dürfen Produktionen notwendigerweise nicht aufwendig sein. Colin Graham und seine Designer machten eine Tugend aus der Not und ließen die Sänger inmitten von Projektionen, sparsamer Requisiten, allerdings in einfallreichen Kostümen agieren. Die Premiere fand viel Beifall, und Sir William – in der Loge der Königsfamilie – wurde zum Schluß herzlich von Publikum und Mitwirkenden gefeiert. Er hat, so meine ich, nichts Geringeres verdient.



Die Musik, die wir machen, gibt jedermann Gelegenheit, aus seinen eingefahrenen Hörschemata auszubringen. Vielleicht kann er sich später selbst erkennen. Wir machen nichts vorher aus und spielen; manchmal allein, manchmal zusammen. Es gibt keine Kriterien, daher auch keine Fehler. Alles ist so, wie es ist. Viel Spaß!

Friedrich Gulda, neue Partnerin

Martin Meyer, Zürich

Von der Freiheit zur Faszination

„Freie Musik“ – so stand es im Programm – „ist frei“. Dagegen ist nichts einzuwenden. „Es gibt bisher nur wenige Spieler, die Freie Musik im Tiefsten begriffen haben und folglich auch hervorbringen können.“ Gewiß; das wird niemand besser wissen als Friedrich Gulda. Er bringt sie hervor, „Freie Musik“, auf der Blockflöte und am Klavier, mit Trommeln und Triangeln und mit Pfeifgeräuschen.

Nichts gegen Gulda. Aber dann stand auf dem Plakat: „Klassische Musik und Improvisationen“, und es lockte die Leute scharenweise ins Rapperswiler Schloß, das, etwa 30 Kilometer von Zürich gelegen, die Landschaft des oberen Zürichsees überblickt. Was immer man unter „klassischer Musik“ verstehen mag, sie fand nicht statt. Wer sehr genau zuhörte, kam, vermut-

lich, zum selben Schluß. Wollte man böse sein, müßte man das als Irreführung im engeren Sinn bezeichnen. Davon einmal abgesehen, war es nicht uninteressant – zumindest am Anfang noch –, Gulda mit neuem Programm, neuer Philosophie und neuer Partnerin in Aktion zu sehen.

Auf die „Improvisationen“ also hatte man sich zu konzentrieren, und allerlei Gerät, ein Konzertflügel, ein E.-Klavichord, Blockflöten in verschiedenen Größen, schließlich eine veritable Schlagzeugausrüstung, dies alles mit Mikrofonen, Lautsprechern und Verstärkeranlagen gekoppelt, zeigte den Ernst der Absicht, die gute Miene zum „freien“ Spiel. Und wenn da noch der eine oder andere Zuhörer als Mitwisser ein versonnenes Lächeln sich leisten zu können

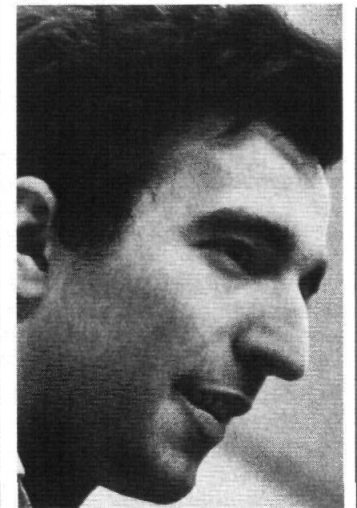
glaubte – so wie die Freunde eines Zauberers, die alle Tricks und doppelten Böden schon kennen –, war das verboten. Gelacht wird nicht, Gulda meinte es ernst, bekam man bald zu spüren. Besserwisser gab es auch, eine kleine Minderheit, gehässige Kritiker, die die neue „Freiheit“ zu unterminieren trachteten.

Ursula Anders bediente die Perkussion. Man kann nicht sagen, daß sie sehr viel davon verstand. Unüberhörbar war die Nachlässigkeit gegenüber elementarer Schlagzeugtechnik, selbst wenn es schwer sein mag, die richtige Trommel mit halbgeschlossenen Augen zu treffen.

Zur Musik: Gulda am Flügel schichtete die Dissonanzen, ließ seiner glänzenden Fingertechnik freien Lauf, Ursula Anders spielte mit den Becken, hie und da blitzte eine Tonfolge auf, die ebenso gut Wagners „Tristan“-Ak-kord, aus Liszts „Funérailles“ oder Gershwins „An American in Paris“ sein konnte. Hier freilich war es das Prinzip des Zufalls, und es schlug ungefähr so überraschend zu wie bei der samstäglichen Ziehung der Lottozahlen, intersubjektiv vermittelnde Regeln gab es nicht. Dann wechselte Gulda aufs E.-Klavichord, zupfte und pochte vor sich hin, oft ziemlich laut, improvisierte eben, griff sich eine mächtige Blockflöte und erklimmte den Gipfel der Virtuosität mit der (unrein) geblasenen Oktave. Lautsprecher transportierten diese Schwerarbeit mühelos in den Saal; Ursula Anders unentwegt hinter ihrer Schlagzeugab-stimmung, des öfteren so unrhythmisch, daß ihr Gulda fassungslos einen Ellbogen-Cluster entgegen-schleuderte.

Man könnte das endlos beschreiben und doch nicht zum sinnvollen Abschluß bringen. Gulda spielte bis spät in die Nacht. Über seine Ideen zur Kreativität, wo sämtliche Prinzipien der klassischen Ästhetik weggeblasen sind, wo Musik in gestelzten Dadaismus umschlägt, ließe sich allenfalls diskutieren. Bei einem Glas Wein.

Intensiv und von gewaltiger Kontrastwirkung getragen war ein Abonnementkonzert der Zürcher Tonhalle-Gesellschaft. Klug gewählt die Verbindung von Schönberg, Mozart und Dvořák (in dieser Reihenfolge); Schönbergs nur siebenminütiges und 99 Takte zählendes Melodram „A survivor from Warsaw“ (1947) für Sprecher, Männerchor und Orchester op. 46 auf der einen, Mozarts unendlich kompakt strukturiertes c-moll-Klavierkonzert auf der andern Seite – das



Vladimir Ashkenazy

waren sozusagen die Pole musikalisch erlebter Verzweiflung, und nach der Pause Dvořáks achte Sinfonie, welche die glättende, Emotionen beschwichtigende Funktion übernahm. Gert Westphal als Sprecher, das Tonhalle-Orchester unter Kempe-Nachfolger Gerd Albrecht, ein kontrollierter Chor verkürzten Schönbergs düstere Erinnerung an die Warschauer Konzentrationslager zu einem einzigen Aufschrei, aus einer Bewegung heraus gestaltet, subtil dosiert die Accelerandi/Crescendi, und die plastische, bildliche Wirkung der Zwölftontechnik halte noch nach, als das Stück längst zu Ende war.

Schwierig vollzog sich deshalb der Einstieg in die Innerlichkeit von Mozarts Klavierkonzert KV 491, wo die Konflikte unter kammermusikalischer Beleuchtung hervorbekommen. Vladimir Ashkenazy spielte diesen Mozart nicht auf kühle Transparenz, milderte die Chromatik des Kopfformas, spielte eher verhangen, romantisierend, den Achtel-Vor-schlag des ersten Solos stark retardierend, aber sein Konzept faszinierte durch gleichsam entschlossen durchgeführte Unentschlossenheit, durch eine dialektische Vermittlung der Gegensätze, die aus dem zweiten Satz mehr als nur ein trügerisches Zwischenspiel machte.

Martin Meyer, 25, studierte in seiner Geburtsstadt Zürich Germanistik, Musik, Philosophie und Geschichte. 1976 promovierte er zum Dr. phil. (seine Dissertation „Idealismus und politische Romantik“ erscheint demnächst als Buch). Seit 1974 ist Martin Meyer Feuilleton-Redakteur der „Neuen Zürcher Zeitung“, seit 1975 fonorum-Mitarbeiter.