

Rund um die Musik

tänzer der Bayerischen Staatsoper. Von internationalen Reisetours wie der Geszty ganz zu schweigen. Andererseits kennt man viele, leider vielzuviele hervorragende Solisten im Westen überhaupt nicht. Etwa den hervorragenden Klarinettenisten Béla Kovács, der mit kammermusikalischer Feinheit in einem Sinfoniekonzert in der Musikakademie Mozarts Klarinettenkonzert blies. (Anderentags sah und hörte man ihn im Opernorchester, und auch als Mitglied einer ausgezeichneten Bläser-Kammermusikvereinigung hat sein Name einen sehr guten Klang).

Budapester Oper spielt in zwei Häusern, der alten Staatsoper und dem Erkel-Theater. Sein Repertoire: rund 80 Opern- und Ballett-Werke, darunter allein 12 Verdi-, 6 Puccini- und 7 Wagner-Opern. Im Augenblick bemüht man sich um die Zusammenstellung des letzten „Ring“-Stückes, der „Götterdämmerung“, mit zwei Ensembles. Die veralteten technischen Bedingungen in beiden Häusern, vor allem der Mangel an Probenräumen und -bühnen bedingt, nach Fehérs Worten, eine langsame Erneuerung des Repertoires; es sind jährlich vier Neueinstudierungen im Schnitt möglich. Andererseits: Man gibt pro Saison nicht weniger als 540 Vorstellungen, davon allein 45 Sonntags-Matinee für Mittel- und Elementarschüler: Abonnenten von morgen... Und man betreibt heute auch eine vorbildliche Fortbildung des Orchesternachwuchses, den man recht früh zu Vorstellungen heranzieht und ihm dann einen erfahrenen älteren Routinier an die Seite gibt. Zwei nachahmenswerte Beispiele.

Carl-Heinz Mann

Musikhören – ein weitgehend ungeklärter Fall

Karajan diskutierte in Berlin

Um die noch weitgehend ungeklärte Frage „Wie hört man Musik?“ ging es bei einer Diskussion mit Herbert von Karajan in der Berliner Musikhochschule. Obwohl der berühmte Gast eigentlich vom Publikum erfahren wollte, wie es Musik aufnimmt und verarbeitet, war er es schließlich doch, der am meisten zu sprechen hatte. Die Diskussion kam (schon aufgrund eines 1200köpfigen Auditoriums) kaum in Gang, man vernahm stattdessen Erfahrungen und mehr oder minder informative Anekdoten eines berühmten Musikers.

Karajan streifte nur die physiologische Seite des Problems, als er von einem Selbstversuch berichtete, dem er sich vergangenes Jahr bei einer Opernprobe in Salzburg unterzog und der folgendes interessante Ergebnis brachte: Die an den gemessenen Körperfunktionen ablesbaren Streß-Situationen wurden nicht bei „energetischen Phasen“, also Momenten starker physischer Anstrengung, sondern während der Pausen, besonders vor „kritischen“ Einsätzen, verzeichnet, was für Probe und späteres Abhören der Tonaufzeichnung gleichermaßen galt. Gesprochen wurde sodann von den bekannten Verzerrungen, denen die Musik auf dem Wege vom Produzenten zum Aufnehmenden unterliegt. Doch das „wie“ des Ankommens kam genauso zu kurz wie die gesamte zweite – und hier besonders interessierende – Seite des Problems, die psychischen Voraussetzungen und Dispositionen beim Musikhören.

In der Diskussion kam der Aspekt auf, daß unsere Hörgewohnheiten präformiert sind durch diverse Umweltfaktoren, vor allem Erziehung und die Art und Weise, wie wir mit Musik in Berührung kommen. Sollte man also nicht besser Kinder, die weniger vorstrukturiert, nach ihren Eindrücken befragen? Man hört Musik eben nicht einfach naiv. Karajan hatte es da leicht, sich immer auf die praktische Seite zu beschränken, sich auf die Rolle des ausübenden Musikers zurückzuziehen. So fand er denn auch Beiträge, die Musik im sozialen Kontext sahen, zwar interessant, ging aber nicht näher auf sie ein. Der Maestro meinte, das Wesentliche der Musik – von



ihm freilich nie und ganz allgemein ja auch nicht definiert – übertrage sich auch ohne Wissen auf rational nicht faßbarem Wege. Kriterien wurden nicht angegeben, die Frage, wann und wie sich Töne zu sinnvollen Gebilden zusammenschließen oder wann die Quantität einer bestimmten Tonfolge in die Qualität „Kunst“ (= Musik) umschlägt, blieb im Grunde unbeantwortet. Karajans noch so gut gemeintes Rezept zum richtigen Musikhören, sich intensiv „in die Dinge hineinzuversetzen“ war schwacher Rat nur, trivial dazu.

Die Diskussion zeigte einmal mehr die Schwierigkeit, über Musik zu reden, wenn man nichts Begrifflich-Konkretes in der Hand hat. Die Wissenschaftlichkeit der Grundlagenforschungen, die ein Zweig der Karajan-Stiftung in Salzburg betreibt, und Karajans Reden über Musik sind zwei völlig verschiedene Dinge, wie es scheint. Karajan bedient sich einer metaphernreichen und gleichzeitig leierförmigen Sprache. Sein Musikbild ist eindeutig fixiert und im Grunde naiv. Denn naiv ist sicher die Annahme zu nennen, man könne Musik quasi unbefangen, voraussetzungslos hören.

Letztlich schienen die Bemerkungen Karajans und die Beiträge aus dem Publikum doch eine These zu stützen: Wie man Musik hört, hängt schlicht davon ab, welche Möglichkeiten man hatte, sie kennen und verstehen zu lernen!

Helge Grünewald

Buenos Aires: Musik satt

Buenos Aires ist nicht nur in seinem Savoir-Vivre, sondern vor allem in kultureller Hinsicht die europäischste Stadt Südamerikas. Die Musiksaison 1971, die auf der südlichen Hemisphäre mit dem Kalenderjahr zusammenfällt, war überaus reichhaltig: etwa sechs bis acht tägliche Veranstaltungen während der meisten Monate des Jahres, rund hundert Orchesterkonzerte, schier unzählige Solistenrecitals ausländischer und einheimischer Künstler.

Zu den hervorsteckendsten Ereignissen gehörte das erste Argentinien-Gastspiel des Amsterdamer Concertgebouw-Orchesters. Es bildete für lange Zeit das Tagesgespräch, und die vier Abende unter Bernard Haitink und Roberto Benzi bestä-

Budapester Musik-Impressionen

Beim Durchstöbern der vollen Regale in dem großen neuen Schallplattengeschäft am Vörösmarty-Platz erkennt man, wie „unterrepräsentiert“ im Grunde die Platten der ungarischen „Qualiton“ im Westen sind. Zwar gibt es auch bei uns alle Titel, aber eine Platte wie das Schönberg-Webern-Boulez-Album mit der hervorragenden Sopranistin Erika Sziklay und dem Budapester Kammerorchester (SLPX 11 385) geht in unserem Riesenangebot eben schneller unter, als sie es verdiente. Diese Aufnahme macht nachdrücklich darauf aufmerksam, wie vertraut ungarische Künstler mit der klassischen Moderne sind.

40 Forint, knapp 5 Mark (Touristenkurs), kostet den Besucher aus dem goldenen Westen ein Platz in der Proszeniumsloge der Ungarischen Staatsoper. Das ehemals verehrte und gehäßte Wien stand – wie für so manches andere noch – mit seinem Opernhaus Modell, und die schweren dunkelroten Vorhänge mit ihrem parfümiert-müdrigen Altersduft sind wie ein strenger Hauch aus der Zeit vor der Jahrhundertwende. Eine „Rheingold“-Aufführung (wie alles in ungarisch, das sich ebensogut singen wie anhören läßt) auf antiker Szene und nicht mit erstklassigen Kräften war weniger eindrucksvoll – um so überraschender eine „Manon Lescaut“, bei der es prachtvoll italo-französisch aus dem Orchestergraben quoll. Géza Oberfrank war der junge Kapellmeister am Pult. Und man hörte mit immer größerem Interesse einer jungen Manon zu, die von Akt zu Akt an Sicherheit und an sängerischem Können gewann.

„Ja, Eva Marton. Sie geht nach Frankfurt. Ungarn ist nun einmal seit Liszt das Exportland für Musiker. Wir produzieren mehr Talente, als wir je daheim halten könnten“, erklärte Staatsoperndirektor Pál Fehér mit einem Stoßseufzer. „Die Künstler haben nur Jahresverträge, die sie kündigen können, um im Ausland ihre Karriere fortzusetzen. Es sind nicht die Schlechtesten, die das tun, leider...“

Von Interkoncert, der staatlichen ungarischen Künstleragentur, kann man erfahren, daß rund 40 Prozent der Auslandsverträge in der Bundesrepublik und West-Berlin abgeschlossen wurden. Viele renommierte Opern- und Konzert-Orchester haben heute einen ungarischen Konzertmeister, und der neue Dirigent des Rheinischen Kammerorchesters ist ebenso ein Ungar wie beispielsweise der erste Solo-

IN EINEM SATZ

Am 25. März beginnen die diesjährigen Salzburger Osterfestspiele mit Karajans Neueinspielung von Wagners „Tristan und Isolde“; es singen Helga Dernesch, Christa Ludwig, Walter Berry, Karl Ridderbusch und Jon Vickers, die Schallplattenaufnahme (von EMI) wurde wie üblich Ende vergangenen Jahres vorproduziert. Das Konzertprogramm umfaßt zwei Aufführungen der Matthäus-Passion Bachs sowie Konzerte mit Strawinsky „Apollon“ und Brahms' Zweiter bzw. Mozarts Es-dur-Sinfonie, Debussys „Nachmittag“ und Ravel's zweiter „Daphnis und Chloë“-Suite.

Die Salzburger Festspiele 1972 bringen zwei Neueinspielungen: Karajan dirigiert im Großen Festspielhaus einen neuen „Figaro“, mit Walter Berry in der Titelfigur und Teresa Berganza als Cherubin. Karl Böhm dirigiert „Così fan tutte“ mit Janowitz, Fischer-Dieskau, Prey, Schreier und Fischer-Dieskau. Von den fünfzehn Orchesterkonzerten bestreiten sechs die Wiener Philharmoniker, fünf die Sächsische Staatskapelle Dresden und je zwei die Berliner Philharmoniker und das Orchester des Österreichischen Rundfunks.

Die Berliner Festwochen 1972 werden am 10. September mit einem Schubert-Abend der Philharmoniker unter Karl Böhm eröffnet. Von auswärtigen Orchestern werden in der Zeit bis zum 10. Oktober das japanische NHK-Orchester unter Hiroyuki Iwaki und das London Philharmonic Orchestra unter Bernard Haitink gastieren.

Der Nachlaß des ehemals hochgeschätzten Opernkomponisten Franz Schreker wurde von der Witwe der Musiksammlung der Wiener Nationalbibliothek zum Geschenk gemacht. Eine Ausstellung wichtiger Manuskripte soll 1973 erfolgen.

Nach der Werkstatistik des Deutschen Bühnenvereins war in der Saison 1970/71 das meistgespielte musikalische Bühnenwerk an den deutschsprachigen Bühnen (außer DDR) Strauß' Operette „Der Zigeunerbaron“. Unter den ersten zehn Kompositionen befinden sich weiterhin je drei Operetten, Musicals und Opern. Die Reihenfolge: Lehárs „Land des Lächelns“, „My fair Lady“, „Kiss me, Kate“, „Die Fledermaus“, „Fidelio“, „Carmen“, „Die Zauberflöte“ sowie Kalmans „Csardasfürstin“ und „Hello Dolly“.

Zu den Interpreten der zehn Meersburger Schloßkonzerte 1972, die am 24. Juni beginnen und in wöchentlichem Abstand sonnenabends veranstaltet werden, gehören das Novak- und Koectek-Quartett, das Stuttgarter Trio Bell'Arte, Ludwig Hoelscher und das Kölner Kammerorchester unter Helmut Müller-Brühl.

tigten den hervorragenden Ruf, den dieses Ensemble genießt. In den Programmen fielen vor allem die Neunte von Mahler und Bartóks Konzert für Orchester aus dem hier üblichen Rahmen.

An kleineren Ensembles verschiedener Art besuchte Buenos Aires eine bestens ausgewählte Gruppe der Wiener Sängerknaben, die die traditionelle Dreiteilung ihres Programms in geistliche Gesänge, eine Einakter-Oper und weltliche Lieder beibehielten, sowie das untadelige und virtuose „Studio der frühen Musik“ aus München. Unter den Oratorienaufführungen – es gab Bachs Matthäus-Passion unter Theodor Egel und die Johannes-Passion unter Wolfgang Gönnerwein sowie Brahms' Deutsches Requiem unter Joseph Schick – ragte Karl Richters Aufführung von Händels „Messias“ in der englischen Originalversion bei weitem hervor; die argentinische Sopranistin Myrtha Garbarini, Marga Höffgen, John van Kesteren und der argentinische Baß Victor de Narké bildeten ein homogenes Solistenquartett, und der von Claudio Zorini vorbereitete „Lagun-Onak-Chor“ sowie das Orchester der „Amigos de la Música“ sekundierten mit stichhaltigen Leistungen.

Die Kunstform „Oper“ fand im „Teatro Colón“ wie stets eine liebevolle Pflege; schon die sommerliche Vorsaison, ausgeführt vom Kammeroper-Ensemble des Hauses in einem intimeren, luftgekühlten Theater der Stadt, bescherte so beachtliche Leckerbissen wie Haydns „Il Mondo della Luna“ und Mozarts „Il Re Pastore“, dieses Werk sogar – so merkwürdig es klingen mag – als „Szenische Uraufführung in der italienischen Originalsprache“; in dieser Premiere bewährten sich unter der Leitung von Pedro Valenti Costa der argentinische Tenor Renato Sassola und die uruguayische Sopranistin Dianna López Esponda.

Die Hauptsaison brachte wie üblich Opern des Weltrepertoires, die hier traditionell in ihrer Originalsprache gesungen werden. Eine Ausnahme bildete nur Prokofieffs italienisch gesungener „Feuerengel“, der unter Bruno Bartoletti und Ernst Pöttgen zu äußerst eindrucksvoller Wiedergabe kam. Die 1971 „säkular“ gewordene „Aida“ durfte im Spielplan natürlich nicht fehlen: Die Aufführung ging jedoch weit über ein Routine-Jubiläum hinaus, denn Martina Arroya in der Titelfigur und Fiorenza Cossotto als Amneris verströmten puren Wohlklang, und James King und Gian-Pietro Mastromei als Radamès und Amonasro konnten mit den exquisiten Frauenstimmen mithalten. Das schlanke, flexible Dirigieren Gianandrea Gavazzenis und nicht zuletzt die in Weiß und Gold gehaltenen Bühnenbilder und Kostüme Roberto Oswalds trugen zum triumphalen Erfolg bei. Auch Verdis „Don Carlos“ wurde unter Gavazzenis ausgezeichnet dargeboten: Nicolai Ghiarov – der kurz zuvor in Gounods „Margarite“ als Partner Nicolai Geddas sein Argentinien-Debut absolviert hatte – war auch als „König Philipp“ stimmlich überzeugend, wenigstens charakterlich um ein Quentchen zu wenig hart.

Saint-Saëns' „Samson et Dalila“ krankte an der anfechtbaren Spielleitung Paul Hagers. Erstmals im „Teatro Colón“ gingen, ohne Glanz und Gloria, Bellinis „Capuleti ed i Montecchi“ in Szene; auch eine zweite Ausgrabung, Puccinis Operettenversuch „La Rondine“, seit Jahrzehnten nicht mehr gegeben, zeigte keine Anzeichen echter Wiederbelebung. Händels „Xerxes“, von Karl Richter dirigiert, bildete eine weitere Erstaufführung des Opernhauses von Buenos Aires. Die spanische Sprache kam mit „Naxdah“, einem Werk aus der Feder des argentinischen Komponisten Athos Palma, zum Zuge: es wurde zusammen mit Puccinis Meisterwerk „Gianni Schicchi“ aufgeführt.

Absoluter Höhepunkt der Saison, nicht nur der deutschsprachigen Spielzeit, war Wagners „Tristan“ mit der unvergleichlichen Birgit Nilsson, die in Jon Vickers, der sich an diese Rolle erstmals heranwagte, einen idealen Bühnenpartner gefunden hatte. Die Brangäne Grace Hoffmans, der Kurwenal Norman Mittelmanns und der Marke Franz Crass' bildeten weitere Stützen der ausgezeichneten Wiedergabe unter Horst Stein, in der nur die spröde Regie Ernst Pöttgens umstritten war. Richard Strauss' „Arabella“, seltener Gast des Colón, brachte Horst Stein ebenfalls erfolgreich auf die Bühne. Heather Harper, Norman Mittelmann und Olivera Miljakovic zeichneten sich ebenso aus wie Hans Sotin und Adolf Dallapozza. Ein generelles Lob ist dem ständigen Chorleiter des Theaters zu machen, Tullio Boni, der das Ensemble im Laufe der Jahre auf eine beachtliche Höhe gebracht hat.

Guillermo Knepler

Vera Scharwenka †



Vera Scharwenka, die nach schwerem Leiden am 12. Januar in Hamburg starb, hat zur Gründung von fono forum im Jahre 1956 entscheidend beigetragen. In der kritisch-besonnenen Haltung, aber auch stilistisch und optisch prägte sie das Gesicht dieser ersten deutschen Schallplattenzeitschrift der Nachkriegszeit, der sie überdies den Namen gab, in den sieben Jahren ihrer Arbeit als Redakteurin aus ganz persönlichen Impulsen und Vorstellungen heraus. Sie war dabei dem Herausgeber Dr. Walter Facius, der dann ihr Mann wurde, eng verbunden. Vera Scharwenka brachte für diese Pionierarbeit, die starke Überzeugungen und unverbrauchte Ideen erforderte, geradezu ideale Voraussetzungen mit. Als Enkelin des berühmten Pianisten und Komponisten Xaver Scharwenka, dessen Werk sie überdies durch Anregung zu neuer Resonanz verhalf, stand sie mit der Musik unter den Aspekten von Talent, Enthusiasmus und verfeinerter Bildung auf du und du. Als Tochter eines Berliner Landgerichtsdirektors mischte sich in ihrem Wesen slawisches Temperament mit preussischer Disziplin, Elan mit Beharrlichkeit. Wenn in den Rezensionen von fono forum kritisch-besonnene Objektivität gegenüber der Lust am Verriß dominiert, wenn die Förderung junger Talente und das Interesse an neuen Phänomenen nicht von Heroenkult und Starrummel überdeckt wird, dann wirkt darin heute noch ein von Vera Scharwenka eingebrachter Gedanke weiter. Auch nach ihrem Ausscheiden aus der Redaktion blieb sie sich treu, eine freiberufliche Tätigkeit im Gesamtbereich der Phono-Publizistik ließ ihren Namen nicht verstummen.

Karl Grebe