

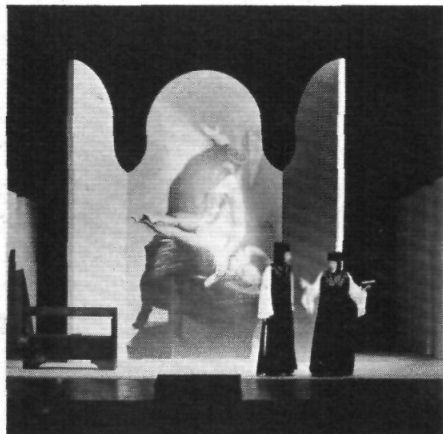
Rund um die Musik

Verbotene Liebe in Bayreuth

Fernab vom Treiben des großen Bayreuther Festspielrummels war in der Stadthalle ein Werk zu bestaunen, von dem sich der weltberühmte Wagner zwar mit aller Entschiedenheit distanziert hatte, das dem 22jährigen Komponisten aber nicht nur zum ruhmvollen Durchbruch verhelfen sollte, sondern auch zur Aufbesserung der prekären finanziellen Verhältnisse bestimmt war: „Das Liebesverbot“, jenes skandalumwitterte Stück, das einen Tag nach der Magdeburger Uraufführung, am 30. März 1836, unmittelbar vor Beginn abgesagt werden mußte, da ein gewisser Herr Pollert, Gemahl der ersten Sängerin, den Darsteller des Liebhabers aus Eifersucht in eine Rauferei verwickelte und gehörig zurichtete. Der Ausfall hatte indes keine weitreichende Folgen, da in die Vorstellung ohnehin nur drei Personen gekommen waren.

Zur Bayreuther Erstaufführung war ein größeres und gewichtigeres Auditorium erschienen, die Bedeutung dieser Jugendsünde ein wenig überbewertend. Es geht um folgendes: Ein in Palermo eingesetzter Statthalter verbietet jegliche Liebe, wird nach etlichen Verwirrungen selbst der Liebe überführt und muß auf Drängen des Volkes das Verbot wieder aufheben. Gewiß, ein theatergerechter Stoff, der aus der Feder eines Pergolesi, Donizetti oder auch Bellini freilich zündendere musikalische Entsprechung gefunden hätte. Wagner segelt bereits hier mit voller Fahrt auf die

Wagners „Liebesverbot“
im Bayreuther Bühnenbild Roland Aeschlimanns



große Oper zu. Buffoneske Behendigkeit geht ihm nicht so sprudelnd von der Hand wie seinen italienischen Kollegen. Eine eigenständige musikalische Sprache ist noch kaum zu vernehmen, und man wird eher an die vergötterten Vorbilder erinnert als an spätere Musikdramen. Mehr als einmal hört man Weber klar und vernehmlich grüßen, Robert Schumann schaut vorbei, und Osmin und van Bett schmelzen zu friedlicher Einheit als Brighella zusammen. Fern am Horizont erscheint bereits die erste große Wagner-Figur: Zwar ist Isabella noch deutlich mit Agathe verwachsen, doch regen sich in ihr schon die Kräfte einer Elsa und Elisabeth. Die Musik geht ebenso leicht zum anderen Ohr wieder hinaus, wie sie zum einen hineingekommen ist: ein bißchen heiter, ein bißchen dramatisch, immer mit beiden Beinen fest auf der Erde stehend.

Die Aufführung wurde bestritten von Teilnehmern des Internationalen Jugend-Festspieltreffens Bayreuth, Sänger und Instrumentalist also, die noch mitten in der Ausbildung stehen und hier unter John Bells Leitung erste Bühnenerfahrung sammelten. Regie und Bühnenbild jonglierten mit acht weißen Blöcken, die nach Bedarf zu verschieben waren. Über all dem Liebestreiben, den Verführungen und Be-teuerungen wachte eine Büste, die verblüffende Ähnlichkeit mit dem Oberhaupt der katholischen Kirche hatte. Welch absichtsvoll amüsanter Zufall...

Rüdiger Schwarz

Ein kleiner Ausschnitt Weltmusik

Hatte das „Internationale Musikforum“ im vergangenen Jahr in Ossiach noch eine „Weltsprache Musik“ propagiert, so strebte man diesmal (nach Viktring bei Klagenfurt „vertrieben“) etwas differenzierter „In Richtung Weltmusik“. Anders als 1971, als Friedrich Gulda – der nach persönlichen Auseinandersetzungen und aus grundsätzlichen Erwägungen über die Gefahren des Personenkults heuer nicht gekommen war – mit viel Eifer und wenig Argumenten eine Vision der Verschmelzung der Musiksprachen entwarf, war man sich hier rasch einig, daß meist nur das Nebeneinander zu erreichen sei.

Isoliert standen so die beiden ersten Abendkonzerte: Viktor Monge Serranitos mehr perfektionssüchtiger denn leidenschaftlicher Flamenco-Abend und Cristiano Rossis unter denkbar schlechten Verhältnissen absolviertes Violin-Recital. Daß es Adaptionen, Verarbeitungen fremder Einflüsse durchaus gibt, bewiesen am nächsten Abend die „Kachamba Brothers“ mit ihrer populären Musik aus dem südlichen Afrika. Bei „Kwela“ oder „Simanje manje“ (etwa: Dinge von heute) verschmelzen nordamerikanische Anregungen, durch Film und Funk bekannt geworden, mit afrikanischem Musikerbe zu einer vordergründig-mitreibenden Musik. Und nach der Pause verblüffte Adolf „Dollar“ Brand mit einem 40-Minuten-Klaviersono, das erstaunliche Kadenzgänge in spätromantischer Manier aufwies.

Wie schon in Ossiach, bewiesen die Veranstalter auch diesmal in Sachen Pop eine unglückliche Hand: „Osibisa“ bot miesen Rock, brutale Lautstärke und eine üble rassistische Show, mit der den dummen Weißen ein zum vitalen Sexprotz hochstilisierte „Onkel Tom“ verkauft wurde. „A shame for africa“, nannte das Donald J. Kachamba recht treffend.

Erstaunlich, in welche musikalischen Zwänge sich Free Jazz-Musiker manchmal zwingen lassen. Bei „Music of universal silence“ zwang „Dollar“ Brand dem Don Cherry-Quartett seine schon fast ritualisierten Ostinato-Orgien auf – bis Don

Cherry mit ungebundenen Soli ausbrechen konnte. Doch gegen Ende der beiden je einstündigen Suiten hatte die Hartnäckigkeit gesiegt: leicht faßliche Hymnen tönten vom Podium, mehr Kirchengesang denn Free Jazz.

George Gruntz, der in Ossiach 1971 mit seiner „Another Night in Tunesia“ den glänzenden Beweis geliefert hatte, daß eine Verbrüderung der Musiken unter ganz bestimmten glücklichen Voraussetzungen möglich sei, präsentierte jetzt „From Sticksland with Love“: die „große Trommelnacht“. Eine Jazz-Combo spielte abwechselnd und dann zusammen mit den „Basler Fasnachts-Tambouren und Pfeifern“. Doch hier ließ sich eine Synthese nicht erzielen. Die musikalischen Einwürfe der Basler wirkten – da auskomponiert und festgelegt – meist als Fremdkörper, allenfalls als exotisches Klanggewürz: es wurde zum Jazz-Concert mit Folklore-Zitaten. Auch Egberto Gismonti gelang am Tag zuvor die angestrebte Verschmelzung nur unzulänglich: seine Gitarrenkompositionen waren eindeutig lateinamerikanisch bestimmt, seine Klavierimprovisationen spiegelten europäische Traditionen. Mit Arvind Parkhs 3-Stunden-Ausflug ins Reich der Ragas und Talas klang das Festival aus.

Doch fast noch mehr als das musikalische Ergebnis interessierte viele Besucher, wie dieses Festival seine selbstgewählte Avantgarde-Position zwischen Pop-Musik-Zeltlager und Kultur-Weihefest als Vermittler zwischen künstlerischen Positionen und musikalischen Welten verwirklichen kann. Es gab Diskussionen und Vorschläge in Fülle. Erst das nächste Jahr kann zeigen, was nur Wortgeklänge war und zu verwirklichen ist.

Rainer Wagner

Taverner

Die urkundlich nachweisbaren Tatsachen über das Leben des englischen Renaissance-Komponisten John Taverner sind spärlich. Um 1495 in Lincolnshire geboren, wirkte er als Musiker dort, in London und am Cardinal College in Oxford, wo er die Gunst des mächtigen Kardinals Wolsey genoß und zum Chormeister und Organisten ernannt wurde. Nach dessen Sturz verließ er Oxford, und jede Spur seiner Tätigkeit während der nächsten sechs Jahre fehlt. Fest steht nur, daß er 1537 wieder in Lincolnshire ansässig war und als Agent Thomas Cromwells wirkte, des Hauptministers König Heinrichs VIII. Später wurde er zu einem der zwölf Ratsherren der Stadt erwählt, doch starb er kurz danach 1545. Er hinterließ eine größere Anzahl Sakralwerke für den katholischen Kirchenbrauch, darunter acht Messen und 28 Motetten, deren kunstvolle Verarbeitung ihn zum letzten großen Meister vorreformatorischer Musik in England stempelt.

Fast zwanzig Jahre nach seinem Tod erschien ein Buch des protestantischen Martyrologen John Foxe, worin er ganz beiläufig bemerkte, daß Taverner im Alter die „päpstlichen Lieder“ bereute, die er „in der Zeit seiner Blindheit gemacht hatte“. Aufgrund dieses sonst nirgends bestätigten Passus und seiner Korrespondenz mit Cromwell glaubte der Musikforscher Edmund Horace Fellows (1870–1951) ableiten zu dürfen, daß Taverner sich zum Protestantismus bekehrte, der Musik entsagte und in der Verfolgung der Katholiken mithalf.

Diese interessante, wenn auch unbewiesene Geschichte wurde mit der Zeit zur fable convenue, die den 1934 geborenen englischen Komponisten Peter Maxwell Davies nicht zur Ruhe kommen ließ. Die Persönlichkeit Taverners beschäftigte ihn

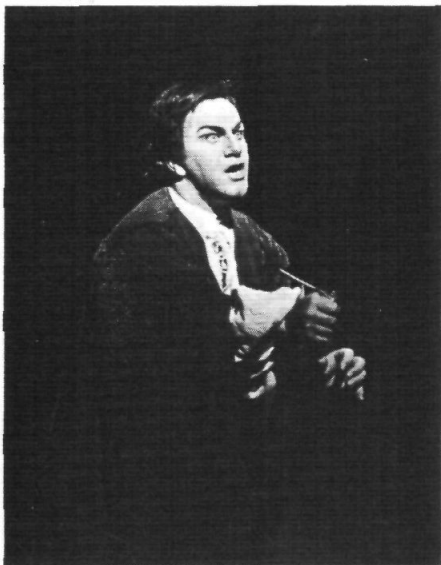
dermaßen, daß er zwei Orchester-Fantasien über ein „In nomine“ des Tudor-Komponisten schrieb, die zu Vorbereitungsarbeiten für sein bisheriges Hauptwerk wurden, die Oper „Taverner“. Sie wurde, auf einen eigenen, nach umfangreichen Archivforschungen entstandenen Text komponiert, im Sommer mit großem Aufwand in Londons Covent-Garden-Oper uraufgeführt.



Eine Szene aus Covent Gardens Taverner-Uraufführung

Die Hauptidee des Librettos ist durchaus triftig, wenn auch nicht historisch begründet. Im ersten Aufzug wird Taverner der Ketzerei angeklagt und wäre zum Feuertod verurteilt worden, hätte ihn nicht der Kardinal, der ihn als Musiker braucht, freisprechen lassen. Im zweiten Akt, einem verzerrten Spiegelbild des ersten, sind die Rollen vertauscht: sein Hauptankläger, der Abt, wird von ihm selbst wegen Götzendienst angeklagt, zum Feuertod verurteilt und hingerichtet. Dazu aber hat Maxwell Davies soviel pseudo-profundes, verworrenes Zeug über Tod und Teufel, König und Papst, Gott und Christus hinzugefügt, daß der klare Hauptgedanke restlos untergeht und das Ganze gleich geheimnisvoll für Kluge wie für Toren bleibt.

Mit der Musik geht es einigermaßen ähnlich. Obwohl auf Themen von Taverner fußend, darunter dem bereits genannten „In nomine“, das ganz am Schluß in Originalform erscheint, ist das Ergebnis weit weniger gelungen als in Pfitzners einigermaßen verwandtem „Palestrina“, wo Themen Giovanni Pierluigis zitiert und ver-



Ragnar Ulfung in der Titelrolle von Davies' neuer Oper

arbeitet werden. Der melodische Duktus der neuen Oper ist wenig ansprechend und die harmonische Struktur oft so dick, daß die Solostimmen dagegen kaum aufkommen. Dazu wirkt, besonders im ersten Akt, die schier endlose Reihe langsamer Tempi ermüdend. Der Einsatz eines kleinen Instrumentalensembles hinter der Bühne,

das bei gewissen Szenen imitierte Tudor Musik spielt, bleibt fast unbemerkt. Am besten ist wohl die Chormusik, und auch einige der kurzen Orchesterzwischenstücke zeigen die Hand eines tüchtigen Komponisten. Vielleicht erlaubt die zu erwartende Einspielung eine Korrektur des nach dem ersten Anhören gefällten, zumeist negativen Urteils. Inzwischen sind Partitur, Vokalzug und Libretto bei Boosey & Hawkes erschienen, deren Zeitschrift „Tempo“ dem Werk eine ganze Nummer und tiefgründige Essays widmete.

Covent Garden hat alles getan, um dem Werk eine würdige Aufführung zu sichern (und dabei ausnahmsweise die Eintrittspreise bedeutend gesenkt, damit möglichst viele Interessenten moderner Musik es anhören und ansehen können). Indessen sind die Inszenierungsvorschriften des Librettos fast völlig ignoriert worden. Regisseur Michael Geliot und Bühnenbildner Ralph Koltai haben eine merkwürdig abstrakte Produktion geschaffen, die das Geschehen nicht immer klar hervortreten läßt, doch in ihrer Art zwingend wirkt. Orchester und Chor unter Edward Downes leisteten fast Übermenschliches, die schwierige Partitur zum Leben zu bringen, und auch die Solisten, besonders Ragnar Ulfung als Taverner, Raimund Herinc als Abt, John Lanigan und Benjamin Luxon waren durchweg ausgezeichnet. René Elvin

Bach und die Musik des 20. Jahrhunderts 40 Jahre Straßburger Musikfestspiele

Viel Musik und wenig Festspiel oder: Festspiele, die sich nur im Musikalischen ereignen. Das 34. Internationale Straßburger Musikfest – nun schon 40jährige Tradition – stand unter dem Motto „Bach und die Musik des 20. Jahrhunderts“, ein schier unendlich breiter Spielraum, der nach einer geschickt planenden Hand verlangt – und diese war in Straßburg zu spüren. Man verpflichtete ausgezeichnete Solisten, stützte sich auf Künstler des engeren lokalen Umkreises und staffelte die Konzerte in lockerer Folge, so daß sich nichts überschneidet: Interesse an der Sache konnte nicht programmatisch unterlaufen werden, indem wichtige Einzelinformationen unberücksichtigt bleiben mußten. Die Kontinuität, die den Organisatoren des Musikfestes schon immer vorschwebte, war somit auch für den Besucher gewährleistet, ohne daß man der Schlag-auf-Schlag-Therapie huldigte. In Straßburg wurde Musik angeboten und nicht sinnlos geballert.

Neben Erprobtem gab es auch Werke und Veranstaltungen, die das Risiko des Gelingens in sich trugen. Schon im Mai fanden zwei Konzerte statt – als Jubiläumskonzerte gedacht –, die einmal von David Oistrach und Frieda Bauer, zum anderen vom BBC-Orchester London unter Pierre Boulez gestaltet wurden. Das eigentliche Fest begann mit der h-Moll-Messe von Bach, es folgten Aufführungen der Bachschen Konzerte für ein und mehrere Cembali, das „Ensemble instrumental de France“ spielte Bach, Strawinsky und Britten, und ein Gitarrenabend mit Querschnittsprogramm von Bach bis zur Avantgarde markierte das Ende des ersten Abschnitts der Veranstaltungen. Erster Höhepunkt war das Konzert des Straßburger Radio-Symphonie-Orchesters unter Roger Albin: zu Beginn das Klavierkonzert in d-moll von Bach, am Schluß Strawinskys Konzert für Klavier und Blasorchester – am Flügel Claude Helffer, der Advokat der Neuen

Klaviermusik. Zwei Uraufführungen standen dazwischen: André Boucourechlievs „Faces“ – ein Klangpanorama für großes, geteiltes Orchester und zwei Dirigenten (Albin und der Komponist) mit gewaltigen Entladungen und Klangkonzentrationen verzwicktester Art. Dann Jean-Paul Baumgartners „Polyphonie II, III, IV“ (Nr. 1 war schon 1969 aufgeführt worden). Die exzellenten „Percussions de Strasbourg“ hatten in den 22 Variationen von Abschnitt II freie Bahn auf der ganzen Bühne.

Ein weiteres Konzert brachte die Verbindung Bach – Honegger durch die Gegenüberstellung des großen Magnificat mit dem Oratorium „König David“. Unüberbietbar die Implikationen des Straßburger Mottos einfangend, war dann jedoch das Konzert mit dem Südwestfunkorchester unter der leger-grandiosen, entscheidend-lässigen Leitung Erich Leinsdorfs das programmatische Kernstück dieser Tage: Bachs dritte Orchestersuite, prunkend in der Politur des großen Orchesters, Weberns Bearbeitung des Ricercars aus dem „Musikalischen Opfer“ und seine Passacaglia op. 1, darauf zwei Schönberg-Transkriptionen von Choralvorspielen Bachs und zum Schluß die Variationen op. 31 von Schönberg, alles Wesentliche in sich vereinende und immer noch zukunfts-trächtige Musik.

Erwähnenswert schließlich zwei reine Bach-Soloprogramme: die renommierte tschechische Cembalistin Zuzana Ruzickova widmete sich im kleinen Saal des Konservatoriums neben der Zweiten Englischen Suite, und der Chromatischen Fantasie mit Fuge einigen Präludien und Fugen aus dem zweiten Band des Wohltemperierten Klaviers. Ihre Nervosität und Fahrigkeit legte sich, als sie ein Stück zornig unterbrach und den Halsschmuck, der sie offenbar in den Verstrickungen polyphoner Art zusätzlich verwickelte, zur Seite warf... Sie ist vor allem dynamisch eine Zauberin, täuscht große Crescendi vor und somit Sentiment über das Cembalo hinaus. Naheliegenden Verniedlichungen geht sie mit straffen Tempi und bisweilen aggressiven Akzentuierungen aus dem Wege. Das



Helmut Walcha, hier im Gespräch mit dem Leiter der Archiv-Produktion, Andreas Holschneider

andere Bachprogramm war Stern- und Abschiedsstunde zugleich: Helmut Walcha, der bedeutende Organist und Professor an der Frankfurter Musikhochschule, gab an der herrlichen Orgel von Saint-Pierre-le-Jeune sein letztes Konzert. Er selbst begründete seinen Abschied so: „Aller künstlerischen Wirksamkeit ist eine Zeitspanne gesetzt, und ich darf auf eine unübersehbare Fülle von Konzerten in Europa während der vergangenen Jahrzehnte dankbar zurückschauen.“ Dankbar jubelten (!) auch die Zeugen dieses glücklichen und zugleich wehmütigen Abschieds – jene zwei Stimmungen, die charakteristisch für die auf Silbermann zurückgehende Orgel sind und auf der Walcha einen Teil der Schallplattengesamtaufnahme von Bachs Orgelwerken gespielt hat. Peter Cossé