

Rund um die Musik

Das Spiel von Seele und Körper — auf Band gebannt

Es war Bernhard Paumgartner, der Emilio del Cavalieris „Rappresentazione di anima e di corpo“ für die Musikpraxis unserer Tage wiederentdeckte, bearbeitete und 1968, bei den Salzburger Festspielen zum erstenmal aufführte. Mit so großem und nachhaltigem Erfolg, daß man nun daran denkt, dem allegorischen Spiel von 1600 einen festen Platz im Festspielprogramm zuzuordnen, gleichsam als musikalisches Gegenstück zu Hofmannsthal's „Jedermann“. Die szenische Darbietung in der Kollegienkirche hat sich als eindeutiger künstlerischer Höhepunkt des ansonsten von Routine und Starrummel angekränkelten Festspielsommers erwiesen. Kein Wunder, daß auch die Schallplatte Interesse bekundete. Die Archiv-Produktion der Deutschen Grammophon hat jetzt



Eduard Melkus mit einer Lira da braccio

in Wien die erste Gesamtaufnahme des Werkes fertiggestellt, und es war Bericht-erstaten der Presse die Möglichkeit gegeben, einem Teil der Aufnahmen beizuwohnen. (Daß von dieser Gelegenheit nur in sehr spärlichem Ausmaß Gebrauch gemacht wurde, hingegen beim opulenten Empfang alles vollzählig erschienen war, sei nur am Rande erwähnt.)

Ort der Aufnahme war der kleine Redoutensaal der Wiener Hofburg, dessen resonanzreiche Akustik den Klangverhältnissen eines Kirchenraumes, für den Cavalieris geistliches Oratorium ja gedacht war, entspricht. Die Plattenversion will keinesfalls eine getreue Kopie der Salzburger Aufführung sein. Anstelle der von Paumgartner eingerichteten Fassung hat man ein neues Arrangement erarbeitet, das sich

das Ziel größtmöglicher Originaltreue gesetzt hat. Nun stehen bei einem Werk, über dessen originale Aufführungspraxis nicht allzu viel bekannt ist, mehrere Möglichkeiten der Realisierung offen. Eduard Melkus,



Bläser des Wiener Ensembles mit (von vorn) Diskantpommer, einer Krummhornfamilie (mit Sopran, Alt und Tenorinstrument) und einem Baßdulcian

der Leiter der Capella Academica Wien, hat bei der Besetzung auf das Instrumentarium von Prätorius (vom Jahre 1618) zurückgegriffen. Außer den vier Positiv-Organen und dem Neupert-Cembalo des Wolfgang-von-Karajan-Ensembles hatte er für die Aufnahme eine große Anzahl alter Instrumente zur Verfügung: Krummhörner, Zinken, Laute, Theorbe, Pommer und viele andere mehr. Jede der drei Sphären des Spiels — himmlische Welt, irdische Welt und Unterwelt — wurde durch eine individuelle instrumentale Zusammensetzung mit einem spezifischen Klang bedacht.

Im Gegensatz zu Salzburg, wo ein quasi „anonymes“ Sängersenble am Werk war, zog die Archiv-Produktion — entsprechend ihrem neuen Trend — vorwiegend prominente Sänger heran, unter anderem Theo Adam, Tatiana Troyanos, Sylvia Geszty, Hermann Prey und Teresa Zylis-Gara. Es stellte ihrer Sattelfestigkeit das beste Zeugnis aus, daß sie ohne vorherige Probe, allein nach der Vorbereitung durch Selbststudium in der Lage waren, ihre mitunter recht heikel ausgezeigten Passagen ins Mikrophon zu singen. Als Zaungast bei den Aufnahmen wurde man Zeuge harter Arbeit. So konnte man erleben, daß für ein verhältnismäßig einfaches Chorsätzchen ein Pensum von mehr als drei Stunden aufgewendet wurde. Charles Mackerras, bekannter Händel-Dirigent und jetzt künstlerischer Leiter der „Sadler's Wells Opera“ in London, steuerte das musikalische Geschehen mit bewundernswürdiger Gelassenheit.

Ob Cavalieris Musik jene Bedeutung besitzt, die eine Publikation auf der Platte zu einem Muß macht, oder ob der visuelle Eindruck für die Lebensfähigkeit des Stückes heute von entscheidender Bedeutung ist, sind Fragen, die uns nach dem Erscheinen der Aufnahme beschäftigen werden. Jedenfalls werden schon die Besucher der diesjährigen Salzburger Festspiele Gelegenheit haben, dem Spiel von Leib und Seele in zweierlei Gestalt zu begegnen.

Clemens Höslinger

Salzburger Osterfestspiele 1970: Karajans „Ring“ schloß sich nicht

Im vierten Jahr ihres Bestehens haben die Salzburger Osterfestspiele äußerlich und innerlich bereits ihr ganz eigenes Bild. Außerlich wiederholt sich Jahr um Jahr das große Spektakel eines sehr eleganten,

exklusiven „High Society“-Festivals, das heuer zwar weniger Prominenz anzog als in den vergangenen Jahren, dafür aber außer den bundesdeutschen auch die obersten Zehntausend anderer Länder; man hörte viel französisch und englisch in den Pausenfoyers. Eines aber haben alle Teile dieses Publikums gemeinsam — mit Ausnahme vielleicht der diesmal durchweg skeptischeren Kritik —: Sie sind bedingungslos auf Herbert von Karajan eingeschworen und folgen ihm jubelnd durch dick und dünn, auch wenn er einen Solisten durchaus mittelmäßiger Verfassung für Mozarts Klavierkonzert KV 488 (Christoph Eschenbach) präsentiert, im letzten Augenblick statt Schostakowitschs Zehnter die Neunte von Bruckner aufs Programm setzt und schon an der Zusammenstellung von Mozarts „Requiem“ und Verdis effektvollem „Te deum“, dem letzten Zwölf-Minuten-Teil aus den Quattro pezzi sacri seine mangelnde Beziehung zu Mozart demonstriert; die denn auch eines der ärgerlichsten Mozart-Mißverständnisse verschuldete, an das ich mich in Salzburg erinnern kann.

„Sein“ Publikum folgt dem Maestro bedingungslos. Auch wenn er die Plattenfirma wechselt — 1970 wird EMI die Ehre haben, seinen neuen „Fidelio“ herauszubringen und damit wesentlich zur wirtschaftlichen Basis der Osterfestspiele beizutragen haben —, auch wenn er das Beethoven-Jahr prolongiert und unter der Devise „anlässlich des Beethoven-Jahres 1970/71“ im Programmheft für Ostern 1971 „Fidelio“, die „Neunte“ und das Trippelkonzert ankündigt; selbstverständlich in der Starbesetzung der Neuaufnahme, mit Oistrach, Rostropowitsch und Richter. Über Fragen des Kalenders setzt Karajan sich ebenso souverän hinweg wie über finanzielle Schwierigkeiten, die den Osterfestspielen in steigendem Maß zu schaffen machen. War es nach Karajans eigenen Worten im ersten Jahr noch ein Überschuß von 300 österreichischen Schillingen (etwa 45,— DM), der ihm statt eines Honorars blieb, so betrug die Ausfallhaltung, die Stadt und Land Salzburg zu tragen haben, im Vorjahr schon das Zehntausendfache, nämlich drei Millionen Schillinge, in diesem Jahr wird die Summe auf 4,4 Millionen ansteigen. Salzburg hat dem allerdings noch nicht zugestimmt, und es gibt nicht wenige, die Karajans Argumenten und der zweifellos großen Strahlkraft der Osterfestspiele (die natürlich auch wirtschaftlich für Salzburg zu Buche schlägt) gegenüber geltend machen, daß die Berechtigung jeder Subvention aufhöre, wenn Karajan beginne — wie mit „Fidelio“ und der „Neunten“ — dem Programm der Sommerfestspiele Konkurrenz zu machen. Die Vorschau für 1972 („Tristan“, Reprise eines „Ring“-Dramas und Bachs „Matthäus-Passion“, die bis dahin auch auf Platten vorliegen soll) läßt allerdings erwarten, daß sich dieser Konflikt nicht weiter zuspitzen wird.

Was nun war das künstlerische Ergebnis der Osterfestspiele 1970? Auf dem Konzertsektor herrschte die blanke Routine, wenn auch natürlich das Vergnügen, die Berliner Philharmoniker mit Bartók, Brahms und Bruckner zu hören, immer wieder groß ist. Und auf der Bühne gab es mit der „Götterdämmerung“ den Abschluß des Karajan'schen „Rings“ in Salzburg, einen Abschluß allerdings, der nicht als Höhepunkt verstanden werden konnte. Musikalisch kranke diese „Götterdämmerung“, die den Förderern der Osterfestspiele gleichzeitig auch als gewohnt gediegen ausgestattete Schallplattenkassette der Deutschen Grammophon überreicht wurde — „normale“ Schallplattenfreunde werden bis zum Herbst warten müssen —, wiederum an dem Trugschluß, die Dramaturgie der Schallplatte auf die Bühne, noch dazu auf eine so rie-

senhafte wie die des Großen Festspielhauses, übertragen zu können. Aus dem Ensemble überzeugten nur Christa Ludwig (Waltraute und zweite Norn), Thomas Stewart (Gunther) und Zoltan Kelemen (Alberich) ganz. Karl Ridderbusch sang einen schönen, aber undämonischen Hagen, Helga Dernesch mit großem persönlichen Einsatz eine Brünnhilde, die dennoch nicht verbergen konnte, daß die mörderische Partie noch weit jenseits ihrer Grenzen liegt; was entsprechend eine Stufe darunter auch für die Guttrune der Gundula Janowitz gilt. Karajans Neuentdeckung, der Siegfried von Helge Brilliott, ließ eine angenehme Stimme und musikalischen Verstand hören, doch kapitulierte er bald vor der Größe des Raumes und der im zwei-



Kleiner Held im großen Haus:
Helge Brilliott als Siegfried

ten Akt von Karajan mächtig angeheizten Dynamik der Berliner Philharmoniker. Unverständlichkeit auf weite Strecken und Unhörbarkeit gerade an den dramatischen Höhepunkten waren eine ziemliche Belastung für das Publikum, die um so schwerer wog, als Karajans und seines Bühnenbildners Schneider-Siemssens Inszenierung ebenfalls nicht hielt, was man sich von ihr versprochen hatte. Der erwartete Weltuntergang fiel nicht sehr überzeugend aus, und neben glücklichen Szenen wie der in der Gibichungenhalle standen ungelöste wie der erste und der dritte Akt. Karajans „Ring“ schloß sich nicht, er blieb ein Torso halberfüllter künstlerischer Wünsche und Möglichkeiten, in dem die faszinierende Eigenart des Musikers Karajan und die Leistung der Berliner Philharmoniker die Widersprüchlichkeiten nicht völlig zu kompensieren vermochten. **Gottfried Kraus**

Kölner Wandelkonzert- Erfahrungen

Die Kölner WDR-Szene „Musik der Zeit“ endete in diesem Jahr früh. Dafür jedoch mit einer Doppelveranstaltung, von der der zweite Abend die inzwischen nicht mehr neue, aber entwicklungswerte und -bedürftige Idee eines Simultankonzerts in mehreren Räumen über viele Stunden erneut zu realisieren versuchte. Man verfügt auf diesem Sektor inzwischen über Erfahrungen, die in sich entsprechend den voneinander differierenden lokalen Bedingungen unterschiedlich sind. Hannover, Darmstadt, Smolenice, Berlin und zuletzt Bonn (mit Stockhausen in allen Räumen der Beethovenhalle) waren vorausgegangen. Hat die WDR-Veranstaltung nun die bisher gesammelten Erfahrungen ergänzt? Wohl nur bedingt, weil das Kölner Funkhaus sich nach diesem Abend für weitere derartige Experimente kaum empfehlen kann. Der große Sendesaal erwies sich

als nicht ausgelastet, der kleine dagegen – ebenso wie der Lichtraum und wie die im Keller gelegene Kantine – als zu begrenzt. Bald zeigte sich auch, daß Sitzmöglichkeiten Nachdrängenden im Wege standen, daß die Zugänge zu den Räumen zu schmal waren, daß der detailliert erarbeitete Zeitplan schon zu Beginn nicht eingehalten wurde – also alles Dinge, die die Auswahlmöglichkeiten, um die es hier primär gehen sollte, die Orientierung und damit praktisch das private Programm, das sich jeder Besucher aufstellen sollte, durchkreuzten.

Das sind Äußerlichkeiten. Aber sie waren in Köln wichtig. Es sei denn, man werte das ganze Unternehmen, wie es viele sehr junge und sehr früh wieder gehende Besucher taten, als einen Jahrmarkt der persönlichen Eitelkeit: vorteilhaft, um zu sehen und gesehen zu werden. Manfred Niehaus, Kölner Komponist, Lektor für Neue Musik im WDR und Organisator dieses Simultankonzertes, hat sich anderes gedacht. Nicht um gültige Präsentation des einzelnen, nicht um ein Supermarkt-Angebot war es ihm zu tun, sondern recht eigentlich um Anregung zu neuen Kompositionsformen, die gezielt für Wandelkonzerte geschaffen werden und auch inhaltlich so strukturiert sind, daß dem Hörer Anfang, zeitlicher Verlauf und Ende des Konzertes in eigene Regie übergeben werden.

Da das Kölner Programm weitgehend nichtetablierte Musik anbot, fiel die Auswahl für den engagierten Hörer schwer. Es sei denn, man hätte nach vorausgegangenem sorgfältigem Studium des Programmzettels erkannt, daß die fünf Teilprogramme so aufgebaut waren, daß bei penibel eingehaltenem Fahrplan alles Wesentliche hätte berücksichtigt werden können.

Es wäre in der Tat konsequent gewesen, sich nach Niehaus' Empfehlung für bestimmte Demonstrationen des Abends zu entscheiden und unter Risiko auf anderes ganz zu verzichten. Die meisten Besucher in Köln werden überall genippt haben, was zeigen könnte, daß sich nicht nur der Künstler, sondern auch der Hörer erst auf derartige konzertante Prozesse einstellen muß. Eines scheint nach dieser Kölner Doppel-Veranstaltung sicher: daß es immer Komponisten und Hörer, gerade in der Neuen Musik, geben wird, die sich ungestörten Hörvorgängen widmen wollen.

Hanspeter Krellmann

Der Wettbewerb „Maria Canals“ in Barcelona

„Hinter den Pyrenäen beginnt Afrika!“ Dieser Meinung sollen noch heute viele Franzosen sein – so sagen Spanier. Nun, ich weiß nicht, aus welchen grauen Vorzeiten dieses Pauschalurteil stammt, seine „Berechtigung“ dürfte es im Laufe der Geschichte längst verloren haben; heute „stimmt“ noch nicht einmal mehr das frühere Synonym „afrikanisch“ für „unzivilisiert“. Und was ihre Kulturgeschichte angeht, da brauchen sich die Spanier bekanntlich wahrlich nicht vor den übrigen Europäern zu verstecken. Auch oder gerade nicht, was die spanische Musikgeschichte betrifft.

Doch davon weiß man östlich der Pyrenäen meist nur wenig. Welchem deutschen Urlauber ist beispielsweise die große Bedeutung des Klosters auf dem „zersägten Berg“ – auf Montserrat – für die Musikgeschichte Spaniens geläufig? Der sonnenhungrige Feriengast der Costa Brava oder der Balearen „nimmt“ bei seiner Stippvisite Barcelonas den etwa 60 km entfernt liegenden Montserrat vielleicht ge-

rade eben „mit“, in der Regel besichtigt er nur kurz die Sehenswürdigkeiten der Hafenstadt – an musikalischen Eindrücken bleiben ihm für gewöhnlich die üblichen folkloristischen Darbietungen. Selbst kundige Musikfreunde unter den Besuchern Barcelonas dürften nur selten wissen, daß das öffentliche Musikleben dieser Hauptstadt Kataloniens um die Jahrhundertwende unter anderem von den Pianisten-Komponisten Albéniz und Granados sowie später – bis zum Ausbruch des Bürgerkriegs – von Musikern wie Casals und Cassadó entscheidend geprägt wurde. Heute haben dort international so renommierte Sängerinnen wie Victoria de los Angeles und Montserrat Caballé ihre Wohnungen, ebenso die vor allem in den USA gefeierte Klaviervirtuosin Alicia de Larrocha.

Eine andere bedeutende spanische Pianistin trägt noch auf andere Weise seit langem zur Pflege und zum Ruhme des spanischen Musiklebens bei: Maria Canals. Nicht nur, daß sie als gefragte Pädagogin das künstlerische Erbe ihres Lehrers Ricardo Viñes weitergibt, des großen Pianisten, dem viele berühmte Komponisten Werke dedizierten – darunter de Falla seine „Nächte in spanischen Gärten“; sie begründete auch 1954 den nach ihr benannten ersten internationalen Musikwettbewerb Spaniens, der seitdem alljährlich durchgeführt wird. Zunächst konnten nur Pianisten zu Preisehren kommen, doch seit einigen Jahren beleben daneben weitere, wechselnde Sparten das musikalische Wettbewerbsspiel. Während sich 1969 beispielsweise die Fächer Gesang und Gitarre hinzugesellten, war im März 1970 erstmals die Kammermusik mit den Duobesetzungen Klavier/Violoncello und Klavier/Violine vertreten. Beethovens Sonaten hatten sowohl bei den Solopianisten wie bei den Kammermusikern in der ersten Prüfung (und auch in der dritten, der Abschlußprüfung) gewissermaßen Trumpf zu sein. Überhaupt kam mir – der ich der Jury angehörte – das verlangte Repertoire alles andere als „spanisch“ vor. Die große europäische Musiktradition von Bach bis heute muß Wettbewerbsteilnehmern auch in Barcelona hörbar geläufig sein. Lediglich im zweiten Durchgang spielten die Pianisten neben einer Etüde von Chopin, Liszt oder Debussy und einem Werk aus der Romantik auch ein selbstgewähltes Stück eines spanischen Komponisten. Doch wer nun – wie ich – naiv annahm, dabei für sich musikalische Entdeckungen machen zu können, sah sich getäuscht. Die 16 Teilnehmer der zweiten Ausscheidungsrunde (zahlenmäßig waren bei dem Wettbewerb Franzosen und Italiener am stärksten vertreten) konnten offenbar ebenfalls nur (wie die Spanier!) die bekannten Stücke von Albéniz, Granados und de Falla.

Der ausgewogene Jury gehörten nicht nur Pianisten wie etwa der blinde Italiener Alberto Mozzati an, sondern (neben den Direktoren der führenden Musikausbildungsstätten Barcelonas) auch die Komponisten Georges Auric (einer der „Six“) und Henri Gagnébin sowie die Dirigenten Pierre Colombo und Akeo Watanabe. (Übrigens war das Gros der ausländischen Jurymitglieder in einem Hotel untergebracht, in dem schon 1845 Franz Liszt genächtigt hat, als er in Barcelona Triumphe feierte.) Die Juroren hatten „leichtes Spiel“, was die Nominierung der ersten Preisträger angeht: Bei den Duos dominierten zwei spanische Musiker, der Geiger Pedro Leon (Konzertmeister des Rundfunksinfonieorchesters Madrid) und sein Partner Fernando Puchol. Im Fach Klavier erwies sich eine junge Peruanerin als überragendes Talent: Lupe Parrondo. Sie beendet zur Zeit ihre Studien bei Magda Tagliaferro in Paris, und ich bin sicher, daß ihr Name in Zukunft „guten Klang“ haben wird.

Jürgen Meyer-Josten