

Rund um die Musik

Der vierte Tschaikowsky-Wettbewerb in Moskau Eindrücke von einer Musik-Olympiade

„Nur schnell nach Hause und Geige lernen“, stöhnte ein prominentes ausländisches Mitglied der Klavierjury und rechnete mir vor, daß er in den vergangenen drei Wochen etwa 120 Stunden Klaviermusik gehört habe. 68 junge Pianisten waren zum vierten Tschaikowsky-Wettbewerb in Moskau zusammengekommen und hatten in der ersten Runde ein Satzpaar aus Bachs „Wohltemperiertem Klavier“, eine Haydn- oder Mozart-Sonate, drei Virtuosenetüden (je eine von Chopin, Liszt, Skrjabin oder Rachmaninow) und ein Stück aus Tschaikowskys „Jahreszeiten“-Zyklus zu spielen. Die für den zweiten Durchgang verbliebenen 28 Teilnehmer hatten 60-Minuten-Programme zu absolvieren: Schostakowitsch, „Präludium und Fuge“ nach Wahl, sodann „zwei bedeutende Musikwerke von großer Schwierigkeit, und zwar ein klassisches Werk von einem westeuropäischen Komponisten und eines der nachstehend angeführten Werke von russischen bzw. sowjetischen Komponisten“ (wie es im Wettbewerbsprospekt wörtlich hieß); die zuletzt genannte Gruppe umfaßte zur Auswahl Mussorgskys „Bilder einer Ausstellung“, Balakirews „Islamey“, die „Corelli-Variationen“ von Rachmaninow, Strawinskys „Petruschka“-Suite oder Sonaten von Skrjabin bis hin zu Schtschedrin. Als dritte Programmnummer waren bestimmte Tschaikowsky-Werke zu spielen, vorgesehen waren zum Beispiel der 2. und 3. Satz der G-Dur-Sonate. Das obligatorische vierte Prüfungsstück – eine „Toccata“ – stammte von einem modernen estnischen Komponisten. Zum Schluß mußte etwas „von einem zeitgenössischen Komponisten, wenn möglich aus dem vom Bewerber vertretenen Lande (Spieldauer höchstens 10 Minuten)“ wiedergegeben werden, wobei die Jury das Recht hatte, die Vortragsfolge bei mehrsätzigen Werken abzukürzen. Zwölf junge Pianisten kamen in die **Schlußrunde mit Orchesterbegleitung**, die vom Großen Rundfunk- und Fernseh-sinfonieorchester der UdSSR, meist unter seinem Chefdirigenten Gennadi Roshd-seinstwenski, mitgetragen wurde.

Zwei Konzerte waren nacheinander vorzutragen, eines von Tschaikowsky und eines nach Wahl. Alle Finalisten (jeweils zwei in einem Konzert) spielten das b-moll-Konzert von Tschaikowsky, fünf von ihnen danach ein Rachmaninow-Konzert (am beliebtesten Nr. 3, d-moll), fünf eines von Prokofieff und zwei gar Brahms' B-dur-Werk: Insgesamt schon von der physischen Seite her üppigste Anforderungen.

Auch die Geiger hatten außer dem Konzert von Tschaikowsky ein weiteres Werk ihrer Wahl zu spielen, die Cellisten neben den „Rokoko-Variationen“ ebenfalls. Die Finalprüfungen für Pianisten und Geiger gingen im großen Saal des Tschaikowsky-Konservatoriums vor sich, ein trotz 2000 Plätzen intim wirkender Raum mit hervorragender Akustik, in dem beispielsweise schon Tschaikowsky dirigiert und Rachmaninow gespielt hatten. Hier fand am 25. Juni auch das Schlußkonzert statt, wie in allen Prüfungen mit lebhafter Publikumsbeteiligung und mit Direktübertragung per Funk und Fernsehen. In Anwesenheit von prominenten Vertretern des kulturellen und politischen Lebens – unter ihnen der sowjetische Ministerpräsident Kosygin – stellten die ersten Preisträger der vier Wettbewerbsparten Klavier, Violine, Violoncello und Sologesang ihr hervorragendes Können unter Beweis.

203 junge Instrumentalisten (bis zu 30 Jahren) und Sänger (bis zu 33 Jahren) aus 32 Ländern hatten sich zu dem alle vier Jahre stattfindenden Wettbewerb eingefunden: außer den 68 Pianisten, 27 Geiger, 37 Cellisten und 71 Sängerinnen und Sänger. Allein schon die Namen der vier Jury-Vorsitzenden bürgten für höchste künstlerische Ansprüche: Emil Gilels für Klavier, David Oistrach für Violine, Mstislaw Rostropowitsch für Violoncello und Professor Sweschnikow – der Rektor des Moskauer Konservatoriums – für Gesang. Die aus sehr bekannten Vertretern ihres Fachs international zusammengesetzten Juries kamen zu Entscheidungen, die erneut den Erfolg des sowjetischen Musikerziehungssystems bestätigten: Mit einer einzigen Ausnahme (einem nicht ganz unumstrittenen zweiten 1. Preis für den 26-jährigen britischen Pianisten John Lill) wurden sämtliche erste Preise an junge einheimische Musiker vergeben. Ein auch von ausländischen Beobachtern als völlig zutreffend angesehenes Ergebnis!

Von den ersten Preisträgern hinterließen bei mir (der ich zehn Tage lang als offizieller Gast die Schlußphase des Wettbewerbs verfolgen konnte) die stärksten Eindrücke: Vladimir Krainew, Klavier (Jahrgang 1944), eine großartige Begabung; er spielte mit größtem Einsatz Tschaikowskys b-moll-Konzert und elektrisierte die Zuhörer förmlich. Der Cellist David Geringas (geb. 1946) und der Geiger Gidon Kremer (geb. 1947) sind ebenfalls außerordentliche Talente, intensiv und differenziert in der Gestaltung.

Bei den Sängern ragte für mich der Bassist Jewgeni Nesterenko (geb. 1938) heraus, der bereits Mitglied der Leningrader Oper ist. Jürgen Meyer-Josten

Lasers Wasser- und Feuerprobe Die „Zauberflöte“ mit neuer Technik und alten Problemen

Die **Eröffnungssensation der Münchner Festspiele 1970** war nicht Mozarts „Zauberflöte“, sondern Siemens' Laserstrahl. Welche „unterschiedlichen, ästhetisch phänomenalen Wechselwirkungen ein fächer-

artig auseinanderlaufendes Bündel von Laserstrahlen erleiden würde, wenn es auf ein gepreßtes, farbloses, in seiner Struktur vom Künstler vorgegebenes Glas trifft“ – das wurde mit einer geradezu stadt-bewegenden Spannung erwartet. Nun, der Anprall des Lasers auf die vorgebildete Glaswand (20x20 m) erzeugte Form- und (Anilin-)Farbstrukturen, die Elemente Wasser und Feuer (auf der Büh-



ne so schwer darstellbar) ungemein effektiv, ja, mit erschreckender „Gefährlichkeit“ imaginierten (dies mehr noch bei den Laser-Effekten, mit denen die verschwörerischen Damen bedroht wurden). Spontanreaktion: Hier wurde eine (wenngleich übersetzte) Realistik bewirkt (besonders bei der wild wogenden Feuersbrunst), die Tamino-Paminas Bewährungsprobe rein physisch unglaublich machen. Zweitens: Unter den künstlichen Mitteln der Szenekunst bleibt der Laserstrahl (vorerst?) das Künstlichste – er integriert sich nicht. Schwer zu sagen, ob der Eindruck anders gewesen wäre, hätte man nicht so genau gewußt: hier und jetzt agiert er! Man wird abzuwarten haben, wie sich das komplizierte und teure (in München zum ersten Mal auf einer Opernbühne praktizierte) Verfahren weiterhin entwickeln wird – daß es als szenische Gestaltungsmöglichkeit weiterentwickelt werden wird, scheint ziemlich sicher.

Opernchef Günther Rennert gab kund, was er bei dieser seiner neuesten „Zauberflöte“ (die letzte machte er mit Chagall in New York) nicht beabsichtigte: „Kein ägyptologisches Dekor, kein orientalisches Götterritual, keine freimaurerische Dominante mit ihren Bildsymbolen, weder klassizistische Architektur noch eine kindlich bunte Märchenwelt oder ein sich Zurückziehen auf Schikaneder“. Wer sich fragte, was dann noch übrigbleiben würde, erlebte – außer einer immer wieder einfallsreich differenzierenden Spielführung – „szenische Räume“ (des Bühnenbildners Svoboda), „die gleichsam anonym nur aus Licht und Farbe bestehen“: In Wirklichkeit zumeist ein Grunddekor aus obligater Scheibe mit irrealem bemustertem Hinterhänger – zwar rasch verwandelbar, den Sinn der Schauplätze aber auch arg dezimierend. (So daß zum Beispiel Erich Kondraks schöne – für die Sarastro-Gilde besonders aufwendige – Gewänder in Gefahr gerieten, als Kostümschmuck zu fungieren.) Teils-teils-Qualität bestimmte die gesamte Aufführung. Nicht nur Hermann Preys drohlicher und pflügender Vogelfänger bewies nachdrücklich (und erfreulich), daß es ganz ohne ein „sich Zurückziehen auf Schikaneder“



„Zauberflöte“ zwischen Tradition und Fortschritt: Papageno-Prey (links) im Kostüm wie einst, Laser-Figuren als Menetekel der elektronischen Zeit im Hintergrund (oben mit Münchens Opernintendant Günther Rennert und dem technischen Direktor des Nationaltheaters, Buchberger)

der eben doch nicht geht. Bei den drei Knaben hatte man sich auf fließbandbeförderte und barocke Geschmacksoppanze einzustellen. Die drei Damen sangen beeindruckend. Die New Yorker Entdeckung Rita Shane hatte es als Königin der Nacht nicht ganz leicht, die Wundermär zu bestätigen, die ihr vorausgegangen war. Tamino (Dallapozza) hatte immer noch mehr Tenor als Profil und Ausstrahlung. Edith Mathis, weniger Eros- als Ethos-Pamina, war sängerischer wieder das reine Juwel. Wie Franz Crass ein Sarastro von profundem Stimmadel. Einer echten Sensation kam Fischer-Dieskau „Sprecher“ gleich: Präsent gemacht wurde durch ihn nicht weniger als der Kronzeuge für die Glaubwürdigkeit der Kehrtwendung von der „bösen“ Fee. Zum „guten“ Zauberer, die das ewige Kriterium der Zauberflöten-Problematik ist. Rafael Kubeliks musikalische Führung sicherte Exaktheit und Transparenz. Lyrische Tempi erlangen zuweilen der Reflexibilität und des Mozart-Charmes. Der Festival-Applaus, nicht endenwollend wie immer, konnte nicht vergessen machen, daß die „Zauberflöte“ zu den „inkommensurabelsten, schwierigsten, unerfüllbarsten Stücken des Repertoires“ (Rennert) gehört. Sollte man nicht wieder einmal versuchen, Schikaneders Szenarium für ebenso sakrosankt wie Mozarts Partitur zu halten? Dekor und Technik des Theaters auf der Wiedergabe von 1791 würden auch dann noch, gewollt oder ungewollt, durch die Stil-Medialitäten von heute gehen – ob eine solcherart authentische „Zauberflöte“ die schlechteste wäre? Welch ein Triumph der modernen Technik wäre dann zum Beispiel allein der schnellstmögliche Umbau des Schikaneder-Szenariums...

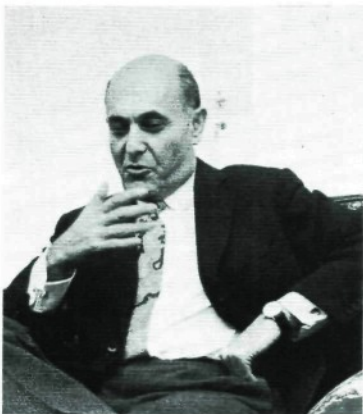
To Burg

Georg Solti auf dem Weg nach Amerika

Am Morgen nach seinem stürmisch bejubelten „Falstaff“ im Münchner Nationaltheater, der dem Dirigenten wie dem Direktor der Covent Garden Opera enthusiastische Kritiken eintrug, war Georg Solti für 40 Minuten bereit, über sich und seine Pläne zu plaudern. Daß aus den 40 Minuten 90 wurden, lag, abgesehen vielleicht von der Gunst einer sonnigen Morgenstunde und wohl auch der Freude über den triumphalen Erfolg, dem ersten in München seit Soltis nicht ganz harmonischem Abgang von der Staatsoper Anfang der 50er Jahre, auch an der Fülle der Pläne und Gedanken, die der Dirigent für sich, seine Arbeit und seine Zukunft für sich. Das bestimmende Ereignis wird dabei sein, daß Solti nach der kommenden Saison die Leitung der Covent Garden Opera niederlegen und sich mehr dem Konzert, der sinfonischen Musik widmen will. Solti ist

opernmüde, er ist aber vor allem betriebsmüde, und die Theorien, die er für das ihm vorschwebende Ideal eines Opernhauses entwickelt, sind zwar gar nicht so unreal, aber doch so, daß keines der großen Opernhäuser, die ihn gewiß liebend gerne als Chef sehen würden, diese Voraussetzungen erfüllt. Und so freut Georg Solti sich darauf, dann seine Zeit zwischen Chicago, wo er die Leitung des Chicago Symphony Orchestra übernommen hat, und gastweisen Verpflichtungen für Oper, Konzert und Schallplatte zu teilen. Und im übrigen noch regelmäßiger und bewußter als bisher schöpferische Pausen einzulegen: „Ich halte nichts davon, zwölf Monate im Jahr zu dirigieren. Das Leben ist doch so schön und reich“. Das Bekenntnis des 58jährigen erhält seinen besonderen Hintergrund durch die bezaubernden Bilder, die der erst zehn Tage alte Papa einer kleinen Tochter stolz im Kreis gehen läßt.

Doch wie Georg Solti in dieser Hinsicht seiner selbst sehr sicher scheint, so ist auch alles andere, was er sagt, genau durchgedacht und präzise formuliert. Im Vordergrund stehen die Erfahrungen mit dem Chicago Symphony Orchestra, mit dem er bisher etwa sechzig Konzerte gemacht hat, kürzlich auch die ersten Schallplatten. Solti zeigt sich nicht nur hingerissen von dem auf Anhub guten menschlichen und künstlerischen Kontakt mit dem seit der Zeit Fritz Reiners verwaisten Orchester – „das ist eine Sache der Chromosomen, eine Frage der Sympathie wie in einer Ehe“ –, sondern auch und vor allem von der Qualität und unerhörten Disziplin der Musiker. Daß man in einer Schallplattensitzung im Durchschnitt 20 bis 25 Minuten fertige Musik auf Band bekommt, gegenüber 10 bis 12 in Europa, und daß es möglich ist, einen so schwierigen Satz wie das Finale der Sechsten von Mahler in einem „Take“ aufzunehmen und sozusagen „Live“ auf die Platte zu bekommen, macht nicht nur die Arbeit erfreulich, sondern nimmt auch den glatt doppelt so hohen Aufnahmekosten in den USA ihre Schrecken.



Solti meint nicht, daß in den großen europäischen Orchestern weniger gute Musiker sitzen, obwohl es kaum die Hälfte des Ozeans einen Trompeter geben wird, der in 60 Konzerten und allen Proben- und Schallplattensitzungen bisher nicht einmal einen falschen Ton geblasen hat. Er meint aber, daß die Disziplin in Europa fehlt. Und Disziplin ist eben dann doch auch ein wesentlicher Teil der Qualität – wovon Europas Musikfreunde sich werden überzeugen können, wenn Solti und sein Co-Dirigent Carlo Maria Giulini im Frühjahr 1971 mit dem Chicago Symphony Orchestra in Europa gastieren...

Gottfried Kraus

KURZ NOTIERT

Eine Neuaufnahme von Verdis „Macbeth“ fand im vorigen Monat für Decca in London statt. Die weibliche Hauptrolle sang Elena Suliotis.

Trimm dich durch Sport: Für die häusliche Gesundheitsgymnastik hat Disco Center jetzt eine Serie von fünf Übungs- und Tanzplatten herausgebracht. Die Titel: Schlankbleiben mit Musik, Ausgleichsgymnastik, Skigymnastik mit Musik, Elastisch bleiben und Managergymnastik (17 cm, je 8,— DM).

Hans Rutz, Leiter der Archiv-Produktion (links), stellte in Lissabon die ersten Archiv-Aufnahmen der



Serie „Portugaliae Musica“ in Anwesenheit von Präsident Américo Thomaz (Mitte), dem Erziehungsminister Simão (links daneben) und Azeredo Perdigão, dem Präsidenten der Gulbenkian-Stiftung vor.

Am 1. Juli 1970 haben sich die beiden Schallplattenfirmen Deutsche Austrophon GmbH und Austroton GmbH zusammengeschlossen. Sitz der Geschäftsführung ist Diepholz, während der Zentralvertrieb in Frankfurt beheimatet ist.

Schallplattenpreise: Teldec meldet die Verleihung zweier Grand Prix der Pariser Académie nationale du disque lyrique an Régine Crespin für ihre Darstellung der Marschallin im Solti-Rosenkavalier und an die Alte-Werk-Aufnahme der Monteverdi-Vesper unter Jürgen Jürgens. Philips berichtet, daß 1970 holländische Edison-Preise an Elly Ameling, Stephen Bishop, Colin Davis, Werner Haas, Bernard Haitink und Marinus Voorberg verliehen werden.

In England wurden 1969 knapp 106,5 Millionen Schallplatten verkauft, 7% mehr als im Vorjahr. Der Verkauf von Singles fiel dabei von 49 auf 46 Millionen Stück, während der LP-Umsatz stark von 49 auf 59,5 Millionen Stück anstieg.

„Corona“ heißt eine neue Tübinger Schallplattenfirma (Postfach 1222), die sich zur Aufgabe gesetzt hat, vor allem unbekannte Werke verschiedener Epochen in Erstauflagen zu veröffentlichen. Im Programm befinden sich bereits jetzt Aufnahmen des Auferstehungs-Oratoriums von Philipp Emanuel Bach, der Kantate „Davide penitente“ von Mozart und mehrere Lieder von Robert Franz.