

FONO-FEUILLETON

Fünfstufiges Opern-
Ungeheuer

„Die Jüdin“ von Halévy – konzertant in der Wiener Staatsoper

Nur die ältesten Semester unter Wiens Opernbesuchern werden sich noch jener Glanzzeiten entsinnen, in denen Leo Slezak seine Paraderolle, den Juden Eleazar, sang („Recha, als Gott dich einst zur Tochter mir gegeben...“). 225 Aufführungen der „Jüdin“ sind in der Statistik des Opernhauses am Ring verzeichnet. Eine respektable Anzahl, welche die einstige Geltung des Werks deutlich belegt. Zusammen mit den anderen, einst hochberühmten Hervorbringungen der Pariser „Großen Oper“ ist auch dieses Werk in unserem Jahrhundert fast vollständig vom Spielplan der deutschsprachigen Bühnen verschwunden. Aufsehenerregende Aufführungen der „Jüdin“ hat es zuletzt nur in den Vereinigten Staaten gegeben, wo man in Richard Tucker den bisher letzten „klassischen“ Vertreter für die Rolle des Goldschmieds Eleazar zur Verfügung hatte.

Nun wurde in Wien das fünfstufige Opern-Ungeheuer nach fast fünfzigjähriger Pause zu neuem Leben erweckt: als konzertante Aufführung in der Staatsoper. Trotz zahlreicher Amputationen an der Partitur kam immer noch eine Spieldauer von fast vier Stunden zustande. Wie stets bei solchen Begegnungen mit Zeugnissen verblichener Größe ergab sich für den Zuhörer ein wechselhafter Eindruck. Die Noblesse der Komposition, der edle Geist des Werks berührt nach wie vor. Hingegen vermißt man in der Oper den großen dramatischen Schwung, was bei einem als Schauer- und Schreckensoper etikettierten Werk etwas verwunderlich erscheint. Die wenigen Musiknummern aus der „Jüdin“, die den Plattenhö-

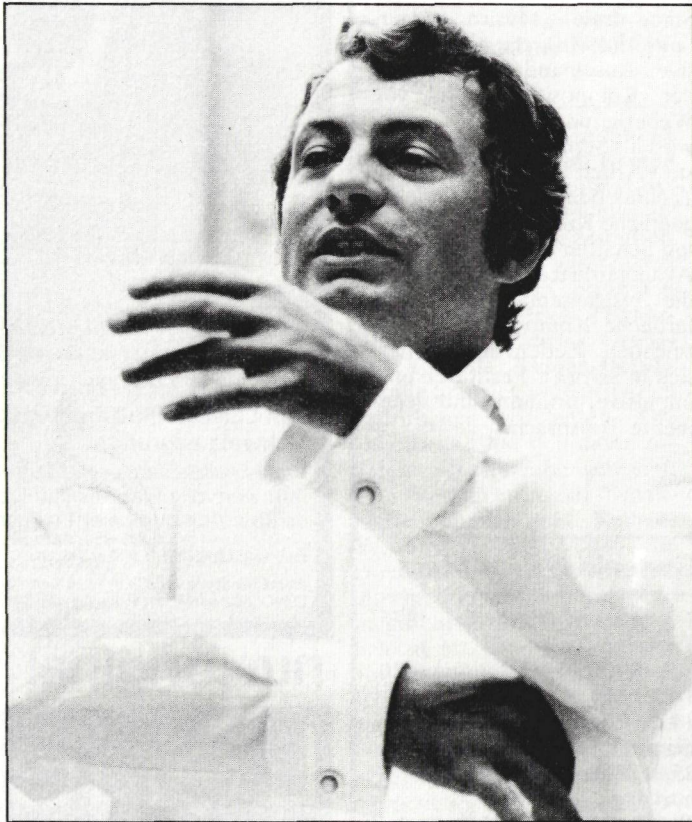
rern geläufig sind, die Gesänge der Rachel (Recha), des Eleazar und des Kardinals Brogni, sind in jenem feierlich-getragenen Stil gehalten, der das ganze Werk durchzieht. Nahezu unüberwindliche Probleme stellen einige der Gesangspartien dar, insbesondere jene des Prinzen Leopold, die in unnatürlich hoher Stimmlage notiert ist. (Der Sänger Chris Merritt, mehr Fistulant als „normaler“ Tenor, sang nicht nur die vielen vorgeschriebenen C und D, er überraschte sogar mit einem eingelegten hohen E!).

Gerd Albrecht war der energische, mit höchster Hingabe wirkende Dirigent. José Carreras – nicht ganz ideal eingesetzt – sang den Eleazar. Seine klare, jugendlich-dramatische Stimme ließ das Mystische, Fanatische dieser alttestamentarischen Figur vermissen. Eine interessante Begegnung: die ungarische Sopranistin Ilona To-

kody als Rachel. Eine dunkle, metallische Sopranstimme, die zu großem tragischen Ausdruck befähigt ist. Die Aufführung bescherte ein Wiedersehen mit dem seit langem entbehrten Cesare Siepi (Kardinal Brogni). Ein Künstler von höchster Reife, dessen Stimme anscheinend noch völlig intakt ist. Besonders die Tiefenlage (bis zum Kontra-C reichend) hat ihren voluminösen, strömenden Klang behalten. Cesare Siepi war das eigentliche künstlerische Ereignis der Aufführung.

Viel Beifall im (gegen Schluß zu bereits ziemlich erschöpft wirkenden) Publikum. Die obligaten Buh-Rufe richteten sich diesmal gegen den Chefdramaturgen Marcel Prawy, dessen weitschweifige Einführungs- worte (vor jedem der fünf Akte) bei vielen Opernbesuchern berechnete Nervosität erzeugten.

Clemens Höslinger



Der Dirigent der Salzburger „Idomeneo“-Aufführung: Leopold Hager

Das Fest gerät in die Krise

Konzertante Opern, eine Uraufführung und Anzeichen der Erstarrung bei der Salzburger Mozartwoche

Vorauszusehen war es, daß Nikolaus Harnoncourt nach seinem als provokant aufgenommenen Konzert mit dem Concertgebouw Orchester Amsterdam im Vorjahr nicht wieder eingeladen wurde. (Bei der langfristigen Programmplanung gilt dies auch für das kommende Jahr). Dafür hielten Orchester und Chor des Österreichischen Rundfunks Einzug. Der „Stiftung“ konnte es kein Geheimnis sein, daß dieses Orchester seine Vorzüge im neuzeitlich ausgerichteten Studio- und Konzertbetrieb entfaltet, schwerlich aber entscheidend in die Mozart-Debatte einzugreifen vermag. Nun, der ORF zeigte sich in diesem Winter nobel: er übertrug die konzertanten Aufführungen von Mozarts „Apollo und Hyacinth“ KV 38 und „Idomeneo“ KV 366, zudem die eigene Produktion mit Mozarts Messe KV 339 und dem Händelschen „Alexanderfest“ in der Einrichtung von Mozart. Da die „Apollo“-Präsentation mit dem Mozarteum-Orchester unter Leopold Hagers Leitung enttäuschend oberflächlich verlief, und da die als Höhepunkt deklarierte „Idomeneo“-Aufführung mit den Wiener Philharmonikern (ebenfalls unter Hager) merklich im Schatten der jüngsten Harnoncourt-Produktion in Zürich und auf Schallplatte stand, hatte die Mozartwoche bereits kostbaren Boden abgegeben.

Freilich war mit der Denunzierung des frühen Mozarts nicht der Tiefpunkt aufführungspraktischer Unbekümmertheit und instrumentalen Halbvermögens erreicht. Die „Stif-

tung“ ließ es sich nicht nehmen, den Komponisten Gerhard Wimberger – im Sommer als betulicher Dirigent von Mozart-Matinee und als Direktionsmitglied der Festspiele gut im Sattel – zu einem Dirigat auch bei der Mozartwoche zu verhelfen. Das Mozarteum-Orchester keuchte und bröckelte bei der Begleitung des Klavierkonzerts in G-Dur KV 453, das Ingrid Haebler mit gestochener Artikulation schier heldenhaft gegen ihre „klangliche“ Umgebung verteidigte. Wimberger leistet als Komponist nicht wenig, als Mozart-Dirigent ist er für meine Begriffe untragbar, zumindest bei einer Veranstaltung mit dem Anspruch der Mozartwoche. Untragbar war auch das Auftreten des Wiener Küchl-Quartetts, das im Programmheft mit starken Worten als stillführend im Bereich der Wiener Klassik angepriesen wird. Die vier Herren und ein weiterer zur Erreichung der Quintettmarke versanken in Routine und streicherische Unsauberkeiten. Zu allem Überfluß mußte Ingrid Haebler ihren Duo-Abend mit Ludwig Hoffmann kurzfristig absagen, wodurch der in Salzburg ob seiner flauen, unentschiedenen Mozart-Sicht nicht unbekannte Schweizer Peter Aronsky zum Zug kam. Unfaßbar blieb es für mich, mit welcher Selbstgefälligkeit Aronsky dynamische Kontraste in der c-Moll-Fantasie KV 475 ausbügelte, wie unbetroffen er wesentliche Motive in die Klaviatur drückte, als genügte es nur, am Ende eines Satzes die Hände possierlich in die Luft zu werfen und ansonsten gute Miene zum bösen Spiel zu machen. Das Publikum dämmerte im Saal vor sich hin, die Offiziellen hatten es vorgezogen, der Sache fernzubleiben...

Doch nun zum „Idomeneo“: Auf den Tag genau 200 Jahre nach der Münchener Uraufführung wurde das Werk in Salzburg konzertant herausgebracht. Mozarts Musik auf ein Libretto des jesuitisch gebilde-

ten Gianbattista Varesco gilt als eines der kostbarsten Beispiele der Opera seria. Indes hat die Operngeschichte gezeigt, daß szenische Realisierungsversuche auf beträchtliche Schwierigkeiten stoßen. So kommt es nicht von ungefähr, daß man sich in Fach- und Liebhaberkreisen gleichermaßen einig ist, „Idomeneo“ sei als Stoff für die Bühne nicht zu retten. Jean-Pierre Ponnelle vermochte zuletzt in Zürich einer solchen Disqualifikation zu widersprechen. In Salzburg hingegen durfte man auf die mattkonturierte Sellner-Einrichtung bei den Sommerfestspielen verweisen, die ohne große Verabschiedungsformalitäten aus dem Spielplan verschwand. „Idomeneo“ wurde selbstverständlich auch deshalb mit Spannung erwartet, weil es kaum jemandem verborgen bleiben konnte. Daß die neue Plattenaufnahme mit den Kräften der Zürcher Harnoncourt-Produktion ein den gewohnten Salzburger Vorstellungen konträres Mozart-Bild vertritt. Daß Trudeliess Schmidt nach ihrer Mitwirkung im Harnoncourt-Stab die Partie des Idamante nun auch in Salzburg sang, mochte als besetzungspolitische Delikatesse empfunden werden.

Leopold Hager, die Wiener Philharmoniker und die – mit Verlaub gesagt in der Damenabteilung sehr uneinheitlich agierende – Konzertvereinigung des Wiener Staatsopernchores (Norbert Balatsch) entwickelten einen im dramatischen schlank gehaltenen „Idomeneo“, ganz aus dem Bewußtsein philharmonischer Klangüberzeugungen heraus, seidig im Piano, straff im Allegro, methodisch sinnfällig, aber längst nicht so informativ und bewegend wie Harnoncourt mit seinem knapper besetzten Orchester in Zürich. Es war bezeichnend, wie lange es in Salzburg dauerte, bis das Publikum sich im Verlauf des ersten Aktes zustimmend äußerte. Peter Schreier als Idomeneo mußte

eingreifen, der die überraschend diskret phrasierende Trudeliess Schmidt zumindest im ersten Teil in bezug auf gestalterischen Einsatz übertraf. Edith Mathis (Ilia) – wie stets mit allen Muskeln arbeitend – bestach im Arioso wie im Rezitativ und ließ ihre vergleichsweise indifferente Leistung im Konzert-„Apollo“ der Mozartwochen-Eröffnung vergessen. In der Farbgebung ausgeglichener als Schreier wirkte Claes H. Ahnsjö (Arbace), lediglich etwas bemüht in den Koloraturen. Julia Varady als Elettra überzeugte mich mehr durch die Sonorität ihres sicher zu lyrischen Materials, während einige Fragen in der exponierten Lage unbeantwortet blieben. Gegen Ende schickte Robert Holl als „Voce“ den wohlmeinenden Schiedsspruch der Götter in die Runde. Etwa so wenig wie er hatte auch Anthony Rolfe Johnson als Priester zu singen.

Geht man von der keinesfalls überwältigenden, aber sachlich korrekten, in wesentlichen Abschnitten durchaus zufriedenstellenden Gesamtleistung aus, so bleibt Hager bei aller Toleranz im Umfeld stilistischer Freizügigkeit ein Vorwurf nicht zu ersparen. Wie konnte es möglich sein, daß der Cellist im dramaturgisch zentralen Continuo (Cornelius Herrmann vom Mozarteum-Orchester) einen langen Abend hindurch mit üppigem Vibrato zur Sache geht, als gelte es eine Brahms-Sonate durchzustehen. Wenn man die Akribie der wissenschaftlichen Flankenarbeit – etwa im Programmheft – glaubhaft machen möchte, dann wäre es die Aufgabe des Dirigenten, an den Brennpunkten musikalischer Mitteilung entsprechend nachzufassen.

Im erwähnten Konzert unter Wimbergers Leitung riskierte die „Stiftung“ nach Jahren des Stillhaltens wieder eine Uraufführung. Die Mozartwochen-Abonnenten hielten nicht mit ihrer Entrüstung zurück, obwohl Cesar Bresgens „Concert

Spirituel“ es ihnen gewiß leicht machte. Man durfte sich zunächst fragen: Mußte es schon wieder Bresgen sein? Mußte es wieder ein Salzburger sein? Neue Kompositionen von Eder, Wimberger und Bresgen folgen einander in auffälliger Dichte. Gleichwohl, Bresgen hatte sich auf Mozartsche Briefpassagen konzentriert und anhand einiger musikalischer Details ein polystilistisches Netzwerk in sechs Abschnitten aufgezogen. Unterhaltend, zitatrich, ein Ausverkauf der Musikgeschichte mit Anspielungen auf Mozartsche Pfiffigkeit und mit einer Quasi-Fuge gegen Ende. Es ist zu fürchten, daß der Veranstalter dem Publikum zuliebe wieder kalte Füße bekommt und sich in Zukunft mit Kompositionsaufträgen zurückhält. Das Mozartwochen-Publikum ist ein Machtfaktor. Es bekundet sein Anrecht auf puren Mozart, auch wenn es nach dem ersten Satz der Klaviersonate in A-Dur KV 331 applaudiert, was nach jahrzehntelanger Mozart-Unterweisung und fachlicher Imagepflege überraschen mag.

Peter Cossé

Der „Fliegende Holländer“ –
in München gekentert

Zur Neuinszenierung von Richard Wagners „dramatischer Ballade“ an der Bayerischen Staatsoper

Nein, vom Sitz riß es einen bei Herbert Wernickes Neuinszenierung von Richard Wagners „Fliegendem Holländer“ im Münchner Nationaltheater weiß Gott nicht. Dafür durchkreuzte das collageartige (besonders im ersten Aufzug wenig zwingende) Konzept, das sich der als experimentierfreudig bekannte, für Ausstattung und Regie gleichermaßen verantwortliche Theatermann für die von Wolfgang Sawallisch favo-

FONO-FEUILLETON

risierte, ohne Pause durchlaufende Urfassung des Werkes von 1841 ausgeklügelt hatte, doch zu konsequent und ignorant die Forderungen der Partitur, standen Szene und Musik oft nicht nur in einem gebrochenen Verhältnis, sondern bis zur Absurdität quer zueinander, was einer sinnvollen, plausiblen Beziehung beider Komponenten zwangsläufig hinderlich sein mußte. Dennoch wurde aus dem Ganzen kein blutiger Amoklauf auf der Opernbühne gegen den von der Kritik heftig beschworenen Gesamtkunstwerker Wagner (der sich zur Entstehungszeit des Stücks übrigens noch gar nicht als solcher verstand). Schade immerhin, daß dem Premierenpublikum größtenteils von vornherein die Mög-

um grundlegend neue Erkenntnisse der Wagner-Werkdeutung oder aber nur um einen mißlungenen Dressurakt eines als Regisseur fungierenden Opernparanoikers an diesem vielmaltratierten Komponisten handeln würde; zum anderen hatte ein gleich zu Beginn der Vorstellung hervorgestoßener „Komödienstadel“-Ausruf eines zum Meinungsleiters avancierten Musikfreundes für das nötige polarisierende Klima gesorgt, um am Schluß Buh- und Proteststürme wie auch fanatische Beifallsakklamation hart aufeinanderprallen zu lassen. (Meine hübsche Nachbarin zur Linken, eine offensichtlich engagierte Verfechterin eines realistischen „Holländers“, bekam doch glatt von ihrem schnaubbärti-

rend der Ouvertüre langsam sichtbar wird) gelingt es Wernicke sogleich überzeugend, eventuelle Wunschträume vom naturnahen Illusionstheater beim Publikum zu zerstören: kein wild zerklüfteter Felsenstrand, kein Schiff, kein Meer, kein gewohntes Blitzeleuchten; sogar die beliebte Windmaschine bleibt im Fundus. Statt dessen wird der Blick freigegeben auf eine noble, wenn auch schwach beleuchtete Behausung mit riesigen Fenstern und üppigem Interieur. Das Mobiliar ist noch mit großen Tüchern abgedeckt. Da schlägt die ebenfalls überdimensionierte Flügeltüre auf, ein Landungssteg schiebt sich in die gute Wohnzimmerstube; Matrosen drängen herein, Taue werden an Einrichtungsgegenständen

der Auftritt des Holländers: er muß durch eines der beiden, nun rot erglühenden Fenster einsteigen. Nichts Sagenhaftes, Gewaltiges, Unfaßbares oder gar Fremdes findet durch ihn seine Personifizierung. Wernickes Zeichnung der Holländerfigur bleibt in der Persiflage stecken: ein vom Klinkenputzen müder Handelsvertreter, der beim Fensterln ertappt wird. Zudem verhindert für einen großen Teil der Zuschauer im Parkett die dekorative Hängelampe die Sicht auf diese sonst so elementare Bühnenaktion. – So weit, so fraglich. Denn was Text und Musik in zwischen in hochromantischer Manier schlüssig und spannend geladen berichten, ist nur schwer mit dem zu vereinen, was die Bühne erzählt.

Wie mühevoll es sein kann, das Romantische (zumal „kritisch analysiert“) mit der zu inszenierenden Wirklichkeit sinnvoll in Einklang zu bringen, vermittelt diese Theaterarbeit krass, denn sie scheint dem Werk gerade seine musikdramatische Wucht und Wirksamkeit nehmen zu wollen. Der Wille zum Rückzug von der Konvention allein taugt jedoch selten zur praktischen Realisierung eines solch kompositorisch affektreich umgesetzten operntheatralischen Stoffs.

Zentral der zweite Aufzug. Hier, wie auch im dritten, wird deutlicher, worauf Wernicke hinaus will: auf die Darstellung des zeitlos-sozialen Konflikts; darauf, die Verstrickung der Umstände aufzuzeigen, die dazu führen, daß Senta ihren Vergötterten nicht erlösen darf. Doch gerade hier steckt Wernicke bis zum Hals in Konvention, schwelgt die Ausstattung in Plüsch und Pomp. Zumindest in der landläufig als „Spinnstube“ bekannten Szene dominiert weiterhin inszenatorische Debität, stören wenig durchdachte, unausgeglichene Regieeffekte. Warum hat Mary stellvertretend, quasi als Einzelgängerin, das Spinnrad zu betätigen, während die an-

gen Vordermann im Lurexpullover, der den Abend über krampfhaft eine Identität zwischen Bühnengeschehen und Handlungsbeschreibung im Programmheft herzustellen versucht hatte, einen sogenannten Vogel gezeigt.) Doch dieses gemischte Echo stellte eine durchaus angemessene Reaktion dar. Mit dem Bühnenbild zum ersten Aufzug (das schon wäh-

festgezurrt. Daland ist als geschäftstüchtiger Großbreeder mit Zylinder, Zigarre und dem seit Chereau unumgänglich gewordenen schwarzen Gehrock „verkleidet“; er bahnt sich seinen Weg durch all das entstandene szenische Gewirr, indes sich der junge Steueremann auf einem gemütlichen Plätzchen nieder und singt sein „Südwind“-Liedchen. Der Lächerlichkeit preisgegeben wird



Blick auf das Bühnenbild zum zweiten und dritten Aufzug von Herbert Wernickes „Holländer“-Neuinszenierung an der Bayerischen Staatsoper

lichkeit zu einer unvoreingenommenen Auseinandersetzung mit dem, was sich während der knappen zwei Stunden und zehn Minuten auf der Bühne abspielte, genommen worden war. Denn zum einen ging der Aufführung die Fama voraus, Schreckliches sei bei Wernicke mit dem „Holländer“ geschehen, ohne daß freilich zu diesem Zeitpunkt schon eindeutig gewesen wäre, ob es sich dabei

TELDEC

Georg Philipp Telemann 1681-1981 Unser Geburtstagsgeschenk

DAS
ALTE
WERK

TELEFUNKEN

Darmstädter Ouvertüren

Ouvertüre D-dur – g-moll – C-dur – d-moll
Concentus musicus Wien
Leitung: Nikolaus Harnoncourt
6.35498 (2 LPs) EK
6.435498 (2 MCs) ME

Doppelkonzerte auf Originalinstrumenten

Frans Brüggen, Blockflöte
Jürg Schaefflein, Oboe
Alice Harnoncourt, Violine
Concentus musicus Wien
Leitung: Nikolaus Harnoncourt
6.41204 AW
6.41204CX

Der Tag des Gerichts

Ein Singedicht
in vier Betrachtungen
Concentus musicus Wien
Gesamtleitung:
Nikolaus Harnoncourt
6.35044 (2 LPs) EK
GRAND PRIX DU DISQUE

Pimpinone oder Die ungleiche Heirath

Mit den originalen Entr'act-Musiken der Hamburger
Aufführung von 1725:
CARLO TESSARINI
TOMMASO ALBINONI
ANTONIO VIVALDI
Spreckelsen – Nimsgern
Florilegium Musicum
Leitung: Hans Ludwig Hirsch
6.35285 (2 LPs) DX
6.41953 CX

6 Sonaten für Blockflöte und B. c.

GEORG FRIEDRICH HÄNDEL
6 Sonaten für Blockflöte und B. c.
Frans Brüggen, Blockflöte
Gustav Leonhardt, Cembalo
Anner Bylsma, Violoncello
6.35359 (2 LPs) DX

Sechs Sonaten für Blockflöte und B. c.

aus „Der getreue Musikmeister“ und „Essercizii Musici“
Sonaten F-dur – f-moll – C-dur – B-dur – d-moll – C-dur
Frans Brüggen, Blockflöte
Gustav Leonhardt, Violoncello
Anner Bylsma, Violoncello
6.41056 AS

Suite a-moll für Blockflöte – Konzert e-moll für Blockflöte und Querflöte – Ouvertüre des Nations Anciens et Modernes

G-dur
Frans Brüggen, Blockflöte
Franz Vester, Querflöte
Amsterdamer Kammerorchester
Dirigent: André Rieu
6.41342 AQ
DAS ALTE WERK / REFERENCE
6.41342 CQ

Suite f-moll für Streicher, 2 Blockflöten und B. c. – Suite a-moll für Blockflöten und B. c.

Suite a-moll für Blockflöte, Streicher und B. c.
Frans Brüggen und
Jeanette van Wingerden, Blockflöte
Concentus musicus Wien
Leitung: Nikolaus Harnoncourt
6.41225 AW

Suite F-dur für Solo-Violine, Streicher, 2 Flöten, 2 Oboen, 2 Hörner, Pauken und B. c. – Konzert G-dur für Viola, Streicher und B. c. – Suite Es-dur für Streicher und B. c.

„La Lyra“
Concerto Amsterdam
Leitung: Frans Brüggen
6.41105 AS

Tafelmusik Teil I-III

Gesamtaufnahme
Baumann – Bylsma – André
Concerto Amsterdam
Gesamtleitung: Frans Brüggen
6.35298 (6 LPs) FX
6.435298 (4 MCs) MO

Tafelmusik I

Concerto Amsterdam
Leitung: Frans Brüggen
6.35056 (2 LPs) DX

Tafelmusik II

Concerto Amsterdam
Leitung: Frans Brüggen
6.35060 (2 LPs) DX

Tafelmusik III

Concerto Amsterdam
Leitung: Frans Brüggen
6.35064 (2 LPs) DX

Die drei Konzerte der Tafelmusik

Concerto Amsterdam
Leitung: Frans Brüggen
6.41152 AN
MEISTER DER MUSIK

Die Ouvertüren der Tafelmusik

Concerto Amsterdam
Leitung: Frans Brüggen
6.35050 (2 LPs) DX

Die Trios der Tafelmusik

Trio e-moll – Es-dur – D-dur –
Jaap Schröder, Jacques Holtman,
Violine
Franz Vester, Joost Tromp,
Querflöte
Ad Mater, Oboe
Anner Bylsma, Cello
Gustav Leonhardt, Cembalo
6.42700 AQ
DAS ALTE WERK / REFERENCE
6.42700 CQ

Die Quartette der Tafelmusik

Quartett d-moll – e-moll – G-dur
Ad Mater, Oboe
Franz Vester, Joost Tromp,
Querflöte
Frans Brüggen, Blockflöte
Jaap Schröder, Violine
Anner Bylsma, Violoncello
Brian Pollard, Fagott
Gustav Leonhardt, Cembalo
6.42698 AQ
DAS ALTE WERK / REFERENCE
6.42698 CQ

6 Pariser Quartette

Quadro Amsterdam
Frans Brüggen, Querflöte
Jaap Schröder, Violine
Anner Bylsma, Violoncello
Gustav Leonhardt, Cembalo
6.35065 (2 LPs) DX

10 Triosonaten für Blockflöte, Violine und B. c.

Kees Boeke, Blockflöte
Alice Harnoncourt, Violine,
Pardessus de viole, Violino piccolo
Wouter Möller, Violoncello
Bob van Asperen, Cembalo
(mit Originalinstrumenten)
6.35451 (2 LPs) EK

6 Triosonaten für Blockflöte, Oboe und B. c.

Han de Vries, Oboe
Walter van Hauwe, Blockflöte
Wouter Möller, Violoncello
6.42504 AW
6.42504 CX

Diese Aufnahmen
sind alle enthalten
in folgenden
Sonderpreis-Kassetten:

Telemann-Edition Vol. 1

Orchesterwerke
6.35554 (5 LPs) FK

Telemann-Edition Vol. 2

Kammermusik
6.35555 (6 LPs) FX

Telemann-Edition Vol. 3

Vokalwerke
6.35556 (4 LPs) EX

Die komplette Telemann-Edition im Schuber

Orchesterwerke
Kammermusik
Vokalwerke
6.35557 (15 LPs) HZ



TELDEC »TELEFUNKEN-DECCA« SCHALLPLATTEN GMBH

FONO-FEUILLETON

deren, offenbar wohl situierten Damen am großen Tisch mit den Stricknadeln klappern und sich (in diesem Falle unangebrachterweise) über Senta lustig machen müssen? Und warum haben die übrigen zahlreichen Hausangestellten permanent betuliche Geschäftigkeit mit dem Zusammenlegen von Decken und Tüchern zu markieren? (Der Griff ins Triviale ist doch meistens prekär!) Sie zerstören damit geradezu boshaft jene behaglich-atmosphärische Stimmung, die das Musikalische latent bemüht ist, zu verbreiten. Doch derlei Fragen gäbe es noch viele. Beispielsweise auch die, warum der Holländer zum Schluß nicht tatsächlich das Weite sucht, sondern kraftlos in einem Sessel zusammensinkt und Senta – bevor sie sich mit einem in Eriks Hand befindlichem Messer erdolcht – nach dem (hier nur scheinbar) Verlorenen in allen Ecken Ausschau halten muß?

Doch es gab auch positive Momente, in denen eine überzeugende und dichte Personenregie triumphieren konnte. Etwa bei Robert Lloyd, als Daland, der eine elegante, im Ausdruck sehr wandlungsfähige Erscheinung präsentierte, aber durch dessen exzellente schauspielerische und sängerische Leistung die gezeichnete Figur fast überproportionales Gewicht erhielt. Franz Ferdinand Nentwigs Holländer-Darstellung (von Wernicke sicher bewußt so angelegt) mußte neben einer solchen Charakterstudie blaß und schwächlich wirken, obwohl Nentwig den Anforderungen seiner Partie ohne allzu großes Forcieren beinahe vollkommen gewachsen war. Vom Regisseur rigoros durchgezeichnet: alle Szenen zwischen dem Holländer, Daland und Senta sowie das handlungsentscheidende Aufeinandertreffen Sentas mit Erik. Der kraftvolle und strahlende Robert Schunk in der Rolle des

heißblütigen, eifersüchtigen und frappten Jung-Jägers Erik schien bisweilen in seinen Ausbrüchen überzeichnet und geriet damit leider oft an die Grenze des unfreiwillig Komischen. Die Mary Astrid Varnays war ernstlich zu bemängeln. Wie sollte sie sich in die nach außen hin so anspruchsvolle Theaterarbeit Herbert Wernickes einpassen? Frau Varnays Stimme ist zweifelsohne nach wie vor präsent, doch viel mehr als eine Komische Alte, als eine Knallcharge längst vergangen geglaubter Zeiten bot sie nicht.

Catarina Lingendza mimte an diesem Abend das scheue Reh, eine psychologisch wenig einsichtige Senta. Diese Partie hat man auf der Bühne schon bewegender, aufwühlender gehört. Ihre musikalische Emotion schien gebremst, obwohl Catarina Lingendza gegenüber dem Text keine Indifferenzen zuließ, mit Sinn für akzentuierte Deklamation und musikalischer Intelligenz agierte. Norbert Orth, manchmal ein etwas opernhafte gestikulierender Steuermann, wartete insgesamt mit einer vorzüglichen Sängerleistung auf, ebenso wie der von Wolfgang Baumgart einstudierte und in zahlreiche heikle Bühnenaufgaben verwickelte Chor. Der ruhende Pol an diesem Abend: das gut disponierte, mitunter sehr robust bis markig-roh aufrauschende Orchester, das Wolfgang Sawallisch in gewohnt lapidar-prägnanter Weise gegen die Unzulänglichkeiten der Bühne ins Feld zu führen wußte.

Noch ein Wort. Opern-Neuproduktionen sollten nicht allein für ein unter Umständen skandalgeiles Schickleria-Premierenpublikum gemacht werden; dafür sind sie einfach zu kostspielig. Und Banalität über weite Strecken ist als ästhetizistische Provokation einfach zu mager, um als eine solche anerkannt zu werden. Dennoch, die wahren Inszenierungsdesaster an der Bayerischen Staats-

oper verliefen weniger spektakulär. Mozarts „Entführung“, Wagners „Meistersinger“ geben hier nur zwei zu benennende Beispiele ab.

Stefan Mikorey

Bedeutet der Computer Zukunftsmusik?

Rechner der Firma „digital“ im Pariser „IRCAM“-Insitut

David Wessel, der Leiter der pädagogischen Abteilung des Pariser „Instituts für Akustische und Musikalische Forschung und Koordination“ (IRCAM) geht davon aus, daß Computer und Computertechnologie eine zunehmend bedeutendere Rolle in der heutigen Musik einnehmen wird. Skepsis angesichts einer solchen Diagnose der gegenwärtigen Kompositionsszenarie scheint angebracht, zumal sich einflußreiche Musiker vom technokratischen Überhang jüngster Aufführungspraxis distanzieren haben und etwa auf dem Sektor der Aufnahmetechnik eine Art „Neue Einfachheit“ – freilich unter Ausnutzung technischen Inventars – vertreten. Dem Laien kommt der Computer innerhalb der Kunstszene nicht eben sympathisch vor. Zu sehr sind diese Ausdruckszonen von Begriffen wie dem künstlerischen Ego, der Eingebung und der Genialität belegt. Indes hat sich der Computer bereits im Alltag durchgesetzt. Mit kleinen Rechnern operieren schon die Volksschüler, Datum und Uhrzeit ruft bald jeder digital vom Handgelenk ab.

Die in Genf ansässige Firma „Digital Equipment“, das laut Statistiken führende Unternehmen im Bereich des Mini-computers und seiner Peripheriegeräte, profitiert von der aktuellen Entwicklung, die in einem Tempo voranstürmt, die



Franz Ferdinand Nentwig (links) als Holländer und Robert Lloyd in der Rolle des Daland

Internationale Funkausstellung Berlin 4. - 13. 9. 1981

Veranstalter: Gesellschaft zur Förderung der Unterhaltungselektronik (GFU) mbH
Durchführungsgesellschaft: AMK Berlin Ausstellungs-Messe-Kongress-GmbH

Coupon

Senden Sie mir bitte für meinen Besuch:

- ☐ Prospekt Internationale Funkausstellung Berlin 1981
- ☐ Bestellschein für Katalog zum Vorverkaufspreis von DM 8,- (verfügbar ab Juli 1981)
- ☐ Bestellschein für Fachbesucher-Service

- ☐ Bestellschein für Privatzimmer
- ☐ Berlin-Prospekt mit Stadtplan
- AMK Berlin Ausstellungs-Messe-Kongress-GmbH Unternehmensbereich Messen und Ausstellungen Messedamm 22, D-1000 Berlin 19 Tel.: (030) 30 38-1, Telex: 01 82 908 amkb d

Name _____

Firma _____

Anschrift _____

FONO-FEUILLETON

bekannte Daten technischen Fortschritts – etwa im Umfeld des Autos – weit hinter sich läßt. Aus den Informationen der Firma geht hervor, daß sich „etwa alle zwei Jahre die Rechenleistung der Computer bei gleichem Preis verdoppelt hat oder, umgekehrt, Minicomputer mit der gleichen Rechenleistung um 50 % billiger wurden“. „Digital Equipment“ ließ es sich im Zuge wirtschaftlichen Aufschwunges nicht nehmen, eine aufwendige Rechenanlage im „IRCAM“-Institut von Paris zu installieren. Das Institut ist dem „Centre Pompidou“ angegliedert und wird von Pierre Boulez geleitet. Den

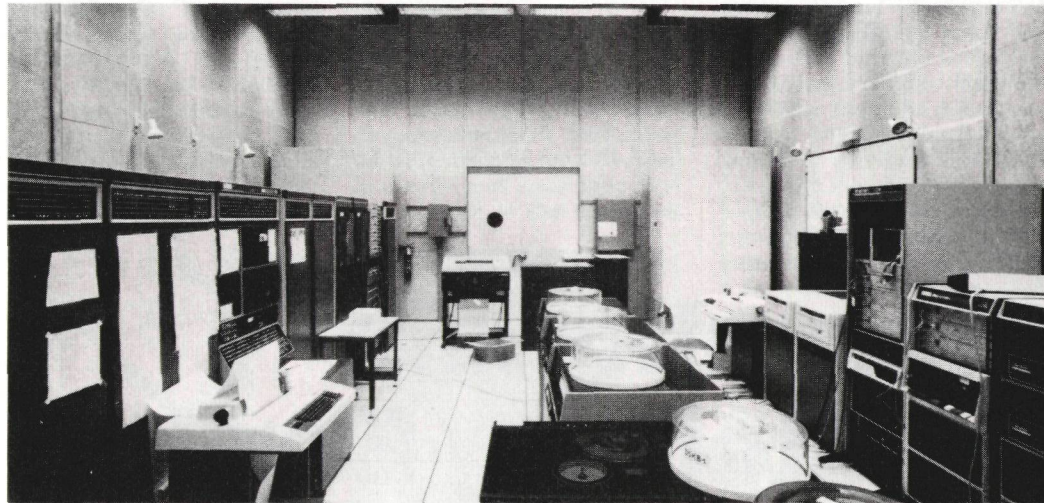
nen mit der Musik herauszuarbeiten und die Ergebnisse als Impuls an Musiktheorie und -praxis zurückzugeben. Im Dezember des vergangenen Jahres hatten einige Journalisten Gelegenheit, auf Einladung von „Digital Equipment“ das „IRCAM“-Institut zu besuchen und zu besichtigen. Den Vorführungen ging eine mehrteilige Einführung in das Wesen der Komposition mit Hilfe des Computers voraus. Dabei bemühten sich die Vortragenden auch darum, jene Vorurteile abzubauen, in denen die Arbeit mit dem Computer als eine unabwendbare Beeinträchtigung schöpferischer Tätigkeit einge-

größter Präzision kontrollieren. 2. Die Arbeit am Computer provoziert neue Denkansätze über musikalische Strukturen, denn sie eröffnet die bislang unbekannte Möglichkeit, Makro- und Mikroebenen einer Komposition zu vereinigen. Der Computer hat die Fähigkeit, analytisch-theoretische Konzeptionen als Kompositionslogarithmen oder gar -programme auszudrücken und erfordert außerdem, die so erschlossene neue Klangwelt auch organisatorisch zu bearbeiten. 3. Indem der Computer den Dialog zwischen Komponist und Technologie eröffnet, regt

ausfiltern bestimmter Amplituden – läßt erahnen, welche koloristischen Zwischenwerte innerhalb der traditionellen Musik ungenutzt bleiben. Da es sich jedoch zeitlich nicht realisieren ließ, an Ort und Stelle den kompositorischen Vorgang vom Punkte Null bis zum Endprodukt zu verfolgen, ließen einige Mitarbeiter des Instituts den Computer seine „Glanzstücke“ vorführen. So ist es dem Gerät ein Leichtes, Fugen aus Bachs „Wohltemperierten Klavier“ in jeder gewünschten Instrumentalfarbe (Cembalo, Bläser etc.) erklingen zu lassen, wobei auf einem Bildschirm der akute musikalische Verlauf wie auf einer von Geisterhand gesteuerten Partitur „Live“ abgebildet wird. Dem Computer eingespeicherte „Brandenburgische Konzerte“ werden uminstrumentiert, können im Krebs abgerufen werden.

So imponierend solche technologische Virtuosität auch ist, sie verabschiedet den derart überumpelten Gast nicht sorglos. Die Frage nach dem elitären Hintergrund eines Instituts vom Range „IRCAM“ stellt sich ebenso wie die Frage, nach der Beschaffbarkeit entsprechender Anlagen, bzw. nach den Zugangsmöglichkeiten. Augenblicklich müssen Komponisten nach Paris pilgern – um in den kreativen Clinch zwischen Mensch und Maschine zu gehen, wobei die Chancen, aufgenommen zu werden, gar nicht ungünstig stehen. Sie finden dort kein „Spielzeug“ vor, sondern eine Ausrüstung, die zum Ernst des kompositorischen Beginns ruft. Und wenn sich auch in bezug auf rein kompositorische Entwicklungen schwer Prognosen stellen lassen, so dürfte der Computer bei der Analyse von Musik schon in naher Zukunft beste Dienste leisten. Dem Positivismus wird neues Terrain zur Verfügung stehen: Mahlers Symphonien etwa ausgezählt, gewendet und tabelliert.

Peter Cossé



IRCAM's EDV-Abteilung bearbeitet im wesentlichen Tonanalyse und die Synthese von Klangmaterial. An den Hauptrechnern, ein DECsystem-10 sind neben 34 Terminals drei Mikrocomputer, eine PDP-11/35, eine PDP-11/40, eine PDP-11/34 und zwei PDP-11/03 Mikrocomputer angeschlossen.

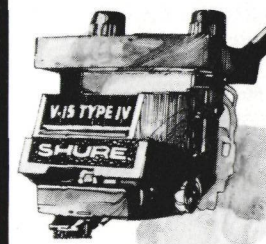
Zielvorstellungen Boulez' kommt die fürstliche technische Bestückung „seines“ Hauses zweifelsohne entgegen, denn in Verbindung mit anderen Komponisten, Wissenschaftlern und Studenten geht es bei „IRCAM“ um die Verquickung von musikalischem Experiment und wissenschaftlicher Basisarbeit. Physikalische Akustik, Psychoakustik, Elektronik und der Rechner- und EDV-Bereich werden als Arbeitsfelder genannt. Ziel der Forschungstätigkeit ist es, den Grad der Verflechtung dieser Diszipli-

stufte wird. Drei Faktoren der Relevanz des Computers im Umfeld kompositorischer Willensbildung wurden von Ted Machover, dem Leiter der Musikforschung im IRCAM-Institut, formuliert:

1. Der Computer bietet extreme Möglichkeiten für den Aufbau einer neuen Klangwelt (und geht dabei weit über das hinaus, was traditionelle Instrumente oder entsprechende Elektronikmusik erlaubt). Zugleich lassen sich Einzelheiten und atomare Struktur der Töne selbst aufs sorgfältigste und mit

er zum Nachdenken über den Kompositionsprozeß als solchen an. Das Ergebnis könnte eine neuartige Beziehung zwischen dem Klangschöpfer und dem Material seiner Töne sein, wobei der Rechner als mehr oder weniger aktives Medium dient.

In den einzelnen Demonstrationen wurden den anwesenden Journalisten einige Klangbeispiele vorgeführt, die in der Tat erregende Perspektiven eröffnen. Bereits die produktive Deformation eines einzigen Tones – sie geschieht durch das Her-



Tatsache: Der Tonabnehmer ist das Kernstück Ihrer HiFi-Anlage...

Auch eine Kamera ist immer nur so gut, wie ihre Optik.

Bei Ihrer HiFi-Anlage ist der Tonabnehmer das Kernstück. Denn was er störungsfrei und ohne Verzerrungen der Tonquelle abzunehmen vermag, entscheidet über die Wiedergabequalität dessen, was Ihnen zu Ohren kommt.

Was ein mittelmäßiger Tonabnehmer nicht mehr abtasten kann, ist

verloren. Da hilft auch die beste HiFi-Anlage nichts.

Dabei ist der Tonabnehmer nicht nur das Kernstück, sondern auch der vergleichsweise preiswerteste Teil Ihrer ganzen HiFi-Anlage.

Sprechen Sie mit Ihrem Fachhändler. Und hören Sie sich die verschiedenen Tonabnehmer-Systeme von Shure einmal an.

Sie können Ihre ganze HiFi-Anlage hörbar verbessern.

HiFi-Bausteine. Mikrofone. Beschallungsanlagen.



Deutschland: SoneticTontechnik GmbH, Frankfurter Allee 19-21, 6236 Eschborn
Schweiz: Telion AG, Albisriederstr. 232, 8047 Zürich
Österreich: H. Lurf, Schottenfeldgasse 66, 1070 Wien