

FONO-KRITIK

☆ **Ersteinspielung. Exzellentes Zeugnis für die solistische Sakralkunst Marcellos sowie für das Niveau der Baseler Schola Cantorum („Documenta“).**

MARCELLO, Der 50. Psalm (in italienischer Sprache); René Jacobs (Altus), Guy de Mey (Tenor), Kurt Widmer (Baß), Instrumental-Ensemble der Schola Cantorum Basiliensis: Jaap Schröder und Sterling Jones (Viola), Michael Jappe (Violoncello), Yasunori Imamura (Theorbe), Rolf Junghanns (Orgel); EMI 1 C 065-99899 hm (1 S 30)
Aufnahmedatum: 1980

Klangbild: Zumeist transparent und sehr ausgewogen.

Fertigung: Einwandfrei.

Benedetto Marcello (1686-1739) hat sich selbst als „nobile Veneto dilettante di contrappunto“ bezeichnet – ein sicheres Zeichen dafür, daß er die Musik bloß als „Hobby“ ausübte. Aber er hatte bei Gasparini und Lotti studiert und war – abgesehen davon, daß er als Advokat amtierte und dem berühmten „Rat der Vierzig“ angehörte – auch in sämtlichen anderen Künsten beschlagen. Man weiß um seine literarische Tätigkeit („Il teatro alla moda“); und besonders hoch geschätzt wurde damals sein „Estro Poetico-Armonico“ mit dem Untertitel „Parafrasi sopra i Salmi“, das er in der freien italienischen Textübertragung seines Freundes Girolamo A. Giustiniani vertont hat.



Arnold Schönberg (Gemälde von Richard Gerstl)

Bei der vorliegenden Neueinspielung geht es um den 50. Psalm („das inbrünstige Gebet einer betrübten und reuevollen Seele“), dessen 20 Verse nach Art einer musikalischen Kantate erscheinen. Es ist dies eine ihrer Textvorlage völlig entsprechende Musik von vorwiegend geistlichem Gepräge; zugleich ist es eine Musik von solistischer Haltung, die, trotz gelegentlicher zeitbedingter Gestik, ihre Vornehmheit wahrt. Neben der Schilderung von Reue und Zerknirschung kennt diese Partitur auch freudig bewegte und zuversichtliche Tönungen; wobei gegenüber den Soloarien die Duette und Terzette deutlich dominieren (die Verse 10-13 werden in reinem Rezitativ gebracht). Das virtuose Beiwerk hält sich ebenso in Grenzen wie die Finessen des Kontrapunkts; dank der variablen Besetzung, der immer wieder veränderten musikalischen Modelle bleibt das Interesse des Hörers über eine knappe Dreiviertelstunde hin ständig wach. In diesem Psalm begnügt sich Marcello mit drei Vokalstimmen. Wieder einmal ist René Jacobs der stilkundige spiritus rector, dem sich Guy de Mey und Kurt Widmer gleichwertig zugesellen. Unter Jaap Schröders Führung (Viola) hat das kleine, auf alten bzw. nachgebauten Instrumenten spielende Ensemble der Schola Cantorum Basiliensis ebenfalls reichlich Gelegenheit, sich rühmlich hervorzutun. Eine schönere Wiedergabe der Marcelloschen Psalmvertonung läßt sich kaum denken.

Werner Bollert

Neuveröffentlichungen NEUE MUSIK

☆ **Eine der zugänglichsten Kompositionen Schönbergs heiter und gelöst gespielt.**

SCHÖNBERG, Suite op. 29, Fantasie für Violine und Klavier op. 47; Boston Symphony Chamber Players;
DG 2531 277 (1 S 30)
Aufnahmedatum: 1978/79
Klangbild: Ausgewogen, präsent und natürlich.
Fertigung: Einwandfrei.
Vergleichseinspielung:
Atherton/London Sinfonietta
(Decca SXLK 6664)

Schönbergs Suite op. 29 wurde 1926 in Berlin fertiggestellt und ist für drei Holzbläser, Streichtrio und Klavier gesetzt. Es ist ein Werk, das vielleicht am geeignetsten ist, interessierte Laien in die Klangwelt der Zwölftonmusik einzuführen. Einmal, weil Schönberg hier versucht hat, klassische Tanzformen in die Sprache seiner Musik zu übersetzen, zum zweiten, weil das Werk strenge Zwölftontechnik mit einer sehr freien Gestaltung verbindet, sich also weniger akademisch anhört. Die Suite wird im BK noch zweimal aufgeführt. Die mir zur Verfügung stehende Vergleichsaufnahme von der Londoner Sinfonietta unter David Atherton geht das Werk aggressiver an. Ihr Spiel ist orchestraler, während die Bostoner

kammermusikalischer spielen. Der Vortrag der Londoner ist frech und in seinem Stil dem ähnlich, in dem Hindemith's Musik gespielt werden sollte, der der Bostoner eher heiter und auch ein wenig satirisch.

Aufnahmen der klassischen Moderne finden erfahrungsgemäß wenig Käufer. Wer aber den ernsthaften Versuch unternimmt, sich in Schönbergs Musik hineinzuhören, dem sei diese Suite empfohlen. Und wer die Musik als zu abstrakt empfindet, der sollte tatsächlich beide genannten Aufnahmen besitzen. Allein die Erfahrung, wie unterschiedlich die gleiche Musik gespielt werden kann, erleichtert den Zugang unheimlich. Spieltechnisch und aufnahmetechnisch sind beide Aufnahmen hervorragend.

Manfred Kahlweit

○ **Ein Komponist der Ökonomie.**

TORU TAKEMITSU, Quatrain, A Flock Descends into the Pentagonal Garden; Tashi: Peter Serkin (Klavier), Ida Kavafian (Violine), Fred Sherry (Violoncello), Richard Stoltzman (Klarinette); Boston Symphony Orchestra, Seiji Ozawa;
DG 2531 210 (1LP)

Klangbild: In jeder Beziehung ausgewogen, mit großer Räumlichkeit und Natürlichkeit des Klanges.

Fertigung: Erkennbares Bandrauschen, etwas Plattenrumpeln.

Toru Takemitsu, Jahrgang 1930, ist weder ein moderner noch ein unmoderner Komponist, sondern ein Sensibilist und Ästhet in Sachen Musik dieser Zeit. Er will kein Bahnbrecher sein für Techniken oder weltanschauliche Aspekte, er will nichts verkünden oder bewirken. Er komponiert vielmehr eine ungemein dichte, ausdrucks-trächtige, auf feinste Weise abgestimmte und sich verästelnde Musik. Sicher hat die alte japanische Musik ihn beeinflusst, und bei Debussy hat er genau studiert, wie man instrumentiert, wenn man es gut tun will, wie man die Gegensätze von Spannung und Entspannung auslotet und aufeinander einpegelt.

In „Quatrain“ ist das Tashi-Ensemble dem Orchester gegenübergestellt. Eine Art Concerto grosso-Prinzip wird in der Durchführungsevidenz. Acht Orchester-Takte leiten ein, vier Takte des Quartetts mit melodischer Führung in Klavier und Klarinette folgen. Dann schließt sich in freiem Variationsprinzip die Verschränkung dieser Elemente an. Nach dem Vorbild der japanischen EMAKI-Malerei – auf einer langen Rolle gibt es eine Serie von Szenen – folgen die Variationen einander, bleiben jede für sich selbstständig und beeinflussen sich dennoch. Soweit, was Takemitsu dem Sinne nach dazu auf der Plattenhülle schreibt.

„Eine Herde steigt in den fünfeckigen Garten hinab“ hat fünf fünftönige Modi, deren Mittelton jeweils fis ist, zur Grundlage. Die Klangpalette dehnt sich auch hier weit. Einige dramatischere Passagen bleiben genau einer Ökonomie des Maßes untergeordnet, wie Takemitsu überhaupt zu wissen scheint, wann man den Bogen überspannt: 17 und 13 Minuten sind die Stücke lang. Sie repräsentieren eine völlig eigenständige, mehr der inneren Disziplin als Spekulationen verpflichtete Musik der siebziger Jahre. Ozawa dirigiert mit feinem Fingerspitzengefühl, was die

Klangbalancen und dynamischen Schattierungen angeht. Das Quartett um Peter Serkin machte diese Intention auch zur seinen.

Hanspeter Krellmann

Neuveröffentlichungen OPER

☆ **„Ur“-Einspielung und wichtige Fortsetzung des Haydn'schen Opern-Zyklus.**

HAYDN, L'incontro improvviso (Gesamtaufnahme in italienischer Sprache); Claes H. Ahnsjö (Ali), Linda Zoghby (Rezia), Margaret Marshall (Balkis), Della Jones (Dardane), Domenico Trimarchi (Osmín), Benjamin Luxon (Calandro) Jonathan Prescott (Sultan), Orchestre de Chambre de Lausanne, Antal Dorati;
Philips 6769040 (3 S 30)

Klangbild: Fein gezeichnet und stets ausgewogen, mit guter Präsenz.

Fertigung: Einwandfrei.

Ebenso wie Glucks opéra comique „La rencontre imprévue“ (1764) und Mozarts Singspiel „Die Entführung aus dem Serail“ (1782) gehört Haydns dreiaktiges „dramma giocoso per musica“ von 1775 dem damals nicht ohne Grund geschätzten Stoffkreis der „Türkenoper“ an. Vom heutigen Standort her mutet die Bevorzugung des orientalischen Milieus reichlich harmlos an; wird es doch zunächst weitgehend als interessantes Kolorit gebraucht: mit allem Drum und Dran und dem geradezu obligaten Schlagzeug-Instrumentarium. Scherz, Satire, Ironie, aber auch schon etwas von tieferer Bedeutung; mehr oder minder unterschwellig werden da (z. B. in der Charakteristik des sich großmütig verhaltenden und am Ende verzeihenden Sultans) menschliche Eigenschaften eingebracht, die nun den Europäer gar nicht mehr so gut aussehen lassen.

Während die Mozartsche Schöpfung auf dem Originaltext des Wiener Librettisten Stephanie d.J. (nach Bretzner) fußt, besitzen die obigen Werke Glucks und Haydns eine gemeinsame Quelle, so daß hier ein Vergleich plausibel erscheint (hierüber informiert aufs beste Helmut Wirths Abhandlung „Joseph Haydn als Dramatiker“, Wolfenbüttel 1940, S. 47 ff.). Unter Rückgriff auf das Schauspiel „Les pélerins de la Mecque“ von Le Sage und d'Orneval (1726) verfaßte der französische Schriftsteller Dancourt das Libretto für Gluck; die nämliche Vorlage verwendete dann der in Eszterháza wirkende Sänger und Regisseur Karl Friberth, als es galt, für das dortige Schloßtheater und für Haydn ein Opus in italienischer Sprache zu schaffen. Dabei geht Friberth recht geschickt vor; durch Verminderung der agierenden Personen kann er jetzt die Handlung erheblich straffer führen. Wiederum überrascht hier Haydn durch die Selbstverständlichkeit, mit der er sich auf dem Felde der opera buffa bewegt; völlig mühelos strömen ihm die Einfälle zu, die sich – wie nicht

überall in seinem Bühnenschaufeln – häufig zu echtem Humor verdichten. Speziell die beiden Buffotypen, der Diener Osmín und der zwielichtige Derwisch Calandro, sind ihm hundertprozentig gelungen; und ebenso wie deren Spielimpulse immer wieder auf die ernste Hauptaktion (mit der vorgeplanten Entführung und der letztlich mißglückenden Befreiung vom Serail) ausstrahlen, werden die Protagonisten, das Liebespaar Prinz Ali und Prinzessin Rezia, auch in den Strudel der mitunter etwas burlesken (und logisch nicht genügend motivierten) Ereignisse hineingezogen – die Gefahr einer seriöser gestarteten Thematik ist damit gebannt. Gegenüber der Mozartschen Konstanze, die aus ihrer „trauervollen“ Sphäre kaum mal herausfindet, ist Haydns Rezia (auch sie übrigens mit gelegentlichen Ausflügen ins Koloraturfach!) vielfältiger gezeichnet; und zudem nimmt Alis Tenorpartie in ihrer Gesamtanlage lyrisch-ritterliche Züge vorweg, die dann bei Mozart (Belmonte, Tamino) und weiterhin in der deutschen Oper bis zu Weber maßgebend werden sollten. Mehr am Rande angesiedelt, trotzdem nicht unwichtig für den Verlauf der Handlung, sind die zwei Frauen aus Rezas Gefolge, Balkis und Dardane; dabei wurde die menschlich selbständigere Balkis auch musikalisch reicher bedacht. Ein Chor ist in diesem Libretto entbehrlich; stattdessen nutzt Haydn hier die Chance, nach der Quartett-Introduktion die drei Aktschlüsse (insbesondere das 2. Finale) breiter auszuformen und daneben auch kleinere, durch Tönlichkeit bestehende Ensembles zu schreiben (Frauentertett Nr. 12, Duett Ali-Rezia Nr. 38). Dem Sultan, der verschwindend wenig zu singen bekommt, ist das (freilich höchst entscheidende) Sagen lediglich im 3. Finale vergönnt; die drei „Unterderwische“ (ebenfalls Baßstimmen) sind nur in der eben erwähnten Introduction beschäftigt.

Auch innerhalb des Sektors „Oper“ hat sich Antal Doratis Haydn-Enthusiasmus bisher ausgezehrt; und es ehrt die Produktionsfirma, daß sie, ein gewisses Risiko nicht scheuend, immer wieder mitzieht. Dem inzwischen längst zum Haydn-Opernorchester katexochen avancierten Lausanner Kammerorchester merkt man direkt die Freude an, hier musizieren zu können. Zu seinem bereits Haydn-erprobten Team hat Dorati mit Margaret Marshall (Sopran) und Della Jones (Mezzosopran) zwei englische Sängerinnen verpflichtet, die mit zum Gewinn dieser Einspielung beitragen. Und mit Domenico Trimarchi und Benjamin Luxon sind dann gleich zwei weitere Asse anzuzeigen; als ausgesprochene Künstler-Persönlichkeiten sind sie beide imstande, ohne jegliches Chargieren ihre Gestalten mit prallem Leben zu erfüllen – wobei sie an ihre vorzüglichen Leistungen in Haydns „Orlando Paladino“ (Phi 6707029) anknüpfen können. Die umfangreiche Rolle der Rezia ist der Sopranistin Linda Zoghby zugefallen; für diese Interpretation muß sie mehrmals (so in den Arien Nr. 10 und vornehmlich Nr. 29) bis an die Grenze ihrer stimmlichen Disposition gehen. Imponierend aber ist es, wie sie die technisch äußerst heikle Aufgabe bewältigt. Der schwedische Tenor Claes H. Ahnsjö hat sich seinen Stammpfad in Doratis Haydn-Mannschaft ehrlich verdient. Da er an der Münchener Staatsoper gerade im Mozart-Fach tätig ist, weiß er sehr wohl um die Schwierigkeiten auch dieser Haydn'schen Partie; er führt sie gesanglich hervorragend durch. Ein spezieller Dank an Dorati und sein Ensemble möge den Abschluß bilden.

Werner Bollert

☆ **„Ur“-Einspielung der „Violanta“, zugleich als Fortsetzung der nicht bloß nostalgischen Korngold-Renaissance.**

KORNGOLD, Violanta (Gesamtaufnahme); Walter Berry (Simone Trovai), Eva Marton (Violanta); Siegfried Jerusalem (Alfonso), Horst R. Laubenthal (Giovanni Bracca), Gertraud Stoklassa (Bice), Ruth Hesse (Barbara), Manfred Schmidt (Matteo) u. a., Chor des Bayerischen Rundfunks, Heinz Mende, Münchener Rundfunk-Orchester, Marek Janowski;
CBS 79229 (2 S 30)
Aufnahmedatum: 1979/80

Klangbild: Im ganzen ausgeglichen und recht präsent; breites Panorama, nur in der Vokal-Introduction zu undeutlich.

Fertigung: Einwandfrei.

Vom einstigen Ruhm des Schriftstellers und Bühnenauteurs Hans Müller (1882-1950) zeugt heute nur noch das Libretto von „Im weißen Rößl“ (1930); ansonsten sind seine Stücke längst aus den Spielplänen verschwunden, auch das Schauspiel „Flamme“, das – speziell dank der menschlichen Kunst von Käthe Dorsch – zum veritablen „Hit“ der 1920er Jahre geworden war. Die Effekte auf dem Theater, die Hans Müller nie verschmäht hat, kommen auch in seinem „Violanta“-Libretto zur Geltung: jenem Libretto, das 1914 der damals erst siebzehnjährige Erich Wolfgang Korngold zur Vertonung wählte. „Wir entschieden uns“, so schreibt der Vater Julius Korngold in seinen Memoiren, „für eine Heldin mit dem wohlklingenden Namen Violanta. Hier hatten wir ein blutrünstiges Renaissancedrama, in dem eine venetianische Schöne den Tod des Verführers ihrer Schwester plant, um sich dann selbst in ihn zu verlieben. Ein wildes Durcheinander von Karnevalsszenen; finstere Todesstimmung; die rätselhafte Heldin in ihrem abrupten Übergang von Haß zu Leidenschaft; die geharnischte Gestalt des drohenden Ehemanns, bereit zum Mord – all das war brauchbares Opernmateriale mit Anklängen an die veristischen Einakter, die gerade Mode wurden.“

Inwieweit Müllers „Violanta“-Text von Oscar Wildes bereits 1895 verfaßtem Einakter „Eine florentinische Tragödie“ angeregt worden ist, bleibe dahingestellt; mancherlei Anzeichen in Namensgebung und Handlungsführung sprechen dafür. Auch die entfernt verwandte Thematik in der (allerdings abendfüllenden) Oper „Mona Lisa“ von Max von Schillings (Text: Beatrice Dovsky) ist in diesem Zusammenhang zu beachten. Wildes obengenanntes Schauspiel könnte der junge Korngold durch seinen Lehrer Alexander von Zemlinsky kennengelernt haben, der während eben dieser Jahre die „Florentinische Tragödie“ in Musik setzte. Wie dem auch sei, immerhin ist die Tatsache merkwürdig, daß jene drei Renaissancedramen ihre Uraufführungen auf dem Musiktheater im gleichen Zeitraum, kurz nacheinander, erlebten (Schillings 1915, Stuttgart; Korngold 1916, München; Zemlinsky 1917, Stuttgart).

Die unter Bruno Walters musikalischer Leitung stehende Münchener Uraufführung (28. März 1916) hatte mit Glück zwei Korngoldsche Einakter gekoppelt: nach der „Violanta“ mit ihrem „tragischen“ Ausgang spielte man die „heitere“