

NAXOS

KORNGOLD

Complete Incidental Music

Much Ado About Nothing

Der Vampir

Hans Jörg Mammel, Tenor

Ekkehard Abele, Narrator

Holst-Sinfonietta

Klaus Simon



Viel Lärmen um Nichts
(‘Much Ado About Nothing’), Op. 11 (1918–19)
 (complete incidental music)

Text: William Shakespeare (1564–1616),
 German translation by Wolf Heinrich Graf von Baudissin
 (1789–1878) and Ludwig Tieck (1773–1853) 7

1	Ouvertüre	5:32
2	Act I, Scene 1: Kriegsmusik	0:26
3	Act I, Scene 2: Don Juan	0:21
4	Act II: Prelude ‘Mummenschanz’ (Hornpipe)	2:39
5	Act II, Scene 1: Festmusik	4:43
6	Act II, Scene 2: Benedict rätselt über Beatrice	0:31
7	Act II, Scene 3: Lied des Balthasar: Ihr Mädchen klagt nicht Ach und Weh	3:38
8	Act III: Prelude ‘Gartenmusik’	7:02
9	Act III, Scene 1: Intermezzo	2:32
10	Act III, Scene 2: Holzapfel und Schlehwein (Marsch der Wache)	2:31
11	Act III, Scene 3: Verhaftung	0:21
12	Act III, Scene 4: Mädchen im Brautgemach	4:01
13	Act IV, Scene 1: Kirchenszene	0:47
14	Act IV, Scene 2: Holzapfel und Schlehwein (Reprise)	1:27
15	Act V, Scene 3: Trauermusik	5:47
16	Act V, Scene 4: Intermezzo (Reprise)	2:33
17	Act V, Scene 4: Schlusstanz	2:46

Der Vampir oder Die Gejagten
(‘The Vampire, or: The Hunted’) (1922)
 (concert version by C. Bauer and K. Simon,
 narrated and sung in German)

Text: Hans Müller-Einigen (1882–1950) 19 21 24 26–27,
 additional text for concert version by Cornelius Bauer
 (b. 1974) and Klaus Simon (b. 1968) 18–23 25 28–29

18	Act I: Meine Damen, meine Herren (<i>Narrator</i>) [No. 1a. Rasch]	0:25
19	Act I: Gejagt waren sie alle! (<i>Narrator</i>) – Mein lieber Herr Professor – Song: Wovon sind Floh und Wanze so fröhlich und so fett? (<i>Männchen</i>) [No. 1. Rasch – Walzertempo]	3:07
20	Act I: Das wirkte! (<i>Narrator</i>) [No. 2. Rasch – Ruhevoll, getragen]	2:25
21	Act I: Aber wenigstens (<i>Narrator</i>) – Das soll es un zeigen! (<i>Bruder</i>) [No. 3. Bissig – Zeitmaß eines Foxtrots]	1:43
22	Act II: Johannes seinerseits (<i>Narrator</i>) [No. 4. Nicht zu rasche Viertel, grotesk]	1:23
23	Act II: Zu diesen Beiden (<i>Narrator</i>) [No. 5. Foxtrot]	1:03
24	Act II: Mark aus ihren Knochen! (<i>Männchen</i>) [No. 6. Sehr lebhaftes Walzertempo]	0:25
25	Act III: Vorher aber (<i>Narrator</i>) [No. 7. Rasch – Ruhevoll, getragen]	2:39
26	Act III: Ich bin euer Kutscher (<i>Männchen, Stella,</i> <i>Bruder, Katzwendel, Schöne Witwe, Kleriker,</i> <i>Gestorbener, Flötist, Kammerrätin Amalia,</i> <i>Tuchfabrikant, Johannes</i>) [No. 7. (Fortsetzung) Gemessen, allmählich steigend]	1:10
27	Act III: Ich will Ruhm! (<i>Johannes, Marie, Speaking</i> <i>Chorus, Jünglingsgestalt</i>) – Tanz der Grauweißen um den Feuerkreis [No. 7. (Fortsetzung) Tanz der Grauweißen um den Feuerkreis]	1:06
28	Act III: Nein (<i>Narrator</i>) [No. 7. (Fortsetzung) Climax]	0:43
29	Act III: Coda (<i>Narrator</i>) [No. 7. (Fortsetzung)]	0:28

We regret that we cannot reprint the sung and narrated texts for *Der Vampir* due to copyright restrictions.

Hans Jörg Mammel, Tenor 7

Ekkehard Abele, Narrator/Voice 18–26 28 29

Holst-Sinfonietta Chorus 26 27

Choir 1: Sonja Fuß (Marie), Stefan Nommensen (Johannes), Andrea Simon,
Heidi Skupin (Kammerrätin Amalia), Thomas Winker (Tuchfabrikant),
Annette Winker, Rolf Brinkmann, Inge Pieske

Choir 2: Anja Rach (Stella), Michaela Schrägle-Mayer, Gabriele Brandis,
Sven Hinz (Gestorbener), Gosia Hinsch (Schöne Witwe), Wolf Aschmoneit (Flötist),
Bernd Gamp (Katzwendel), Hege Maria Verweyen (Kleriker), Ralf Wachter (Bruder),
Julien Laffaire (Jünglingsgestalt)

Holst-Sinfonietta

Musicians on *Much Ado About Nothing*

Carolin Wisser, Flute • Selen Schaper, Oboe • Mariella Bachmann, Clarinet
Annette Winker, Bassoon • Delphine Gauthier-Guiche and Thomas Baumgärtel, Horn
Stephan Börsig, Trumpet • Hans-Peter Oberlander, Trombone • Jörg Reinhardt, Accordion
Ursula Eisert, Harp • Hans Fuhlbom, Piano • Guillaume Chastel and Justin Auer, Percussion/Timpani
Sylvia Oelkrug and Cornelius Bauer, Violin • Corina Golomoz, Viola • Camille Bloch, Cello

Musicians on *Der Vampir*

Carolin Wisser, Flute and Piccolo
Adrian Romaniuc, Percussion
Ursula Eisert, Harp
Hans Fuhlbom, Piano (solo in 23)
Anne Frick and Cornelius Bauer, Violin
Camille Bloch, Cello

Klaus Simon, Conductor

Erich Wolfgang Korngold (1897–1957)

Much Ado About Nothing • Der Vampir

If there's one thing that's particularly distinctive about Korngold as a composer, it's his extremely close and above all multifaceted relationship with theatre in all its forms. His very first work to receive a public performance was a ballet pantomime entitled *Der Schneemann* ('The Snowman'); he achieved his greatest successes with operas like *Die tote Stadt* ('The Dead City'); and he went down in the history of music as the composer of numerous film scores whose influence can still be felt in Hollywood style to this day. His two early sets of incidental music can be seen as a kind of prequel to these film commissions. Of the two, the music for Shakespeare's *Much Ado About Nothing* is the better-known and more extensive.

Korngold wrote the Shakespeare incidental music for a production at the Palace of Schönbrunn in Vienna that premiered on 20 May 1920. Because of the cramped conditions, Korngold only had a fairly limited number of musicians at his disposal, hence the relatively small chamber forces when he would have probably preferred to write for full orchestra, as you can hear from the music. The production was exceptionally well received and a great success for the composer, who was still pretty young, though it was soon to be eclipsed by his opera *Die tote Stadt*, which was premiered soon after. Soon after the production, Korngold published an orchestral suite of several pieces from the incidental music. This has since been among his more popular works. For a long time the rest of the music lay unperformed, something which has only recently changed.

When composing his incidental music, Korngold could draw on a long tradition represented during the Classical and Romantic periods by composers like Beethoven (*Egmont*, *Coriolan*) and Mendelssohn (*A Midsummer Night's Dream*). The function of these Classical sets of incidental music was not so much to illustrate the play directly (as became the case with film) as to fill in the gaps. Typically, incidental music comprises interludes to be played between the acts, framed by a longish overture and a short finale presenting the basic mood of the play and sometimes also important elements of the plot. In addition, some plays require music to be played on stage or contain songs, which naturally require a setting. Shakespeare's plays are particularly good at offering such opportunities.

In a number of places, Korngold goes a major step further; some of the music numbers are not just played between scenes but instead accompany the dialogue as a melodrama or a characterising interjection. This already anticipates his later technique when composing film scores, which is based on drama and music coinciding. The music sometimes also has a dramatic function – dance music, for example – but it goes far beyond that by taking the mood of a given dialogue or elements of its subject-matter and giving them a musical representation.

Much Ado About Nothing is one of Shakespeare's so-called minor comedies, which were still very much in line with contemporary taste. But it has qualities of its own, among them the pronounced wordplay associated particularly with the reluctant lovers Beatrice and Benedick. In Dogberry and Verges, two stalwart but not particularly bright constables, Shakespeare created two of the funniest characters in his plays. But there are tragic and tragically inclined elements as well, centred above all on the character of Hero. Although things turn out well here, the slander of her and her subsequent rehabilitation thanks to the ruse of pretending she has died could also serve as elements of a tragic plot (cf. *Romeo and Juliet*, for example). This strand of the action in particular helps to add a breadth and depth to the emotional states presented in the play that other typical comedies of the period rarely achieve.

As befits good incidental music, Korngold's individual pieces are very sensitive to the relevant mood or frame of mind. He starts with the comic, amusing and humorous – at least that's how the *Overture* begins. Its lively, nimble rhythms are clearly reminiscent of the Italian tradition and composers like Rossini. The second subject of the *Overture*, which is in sonata form, is then a definite love theme providing emotional warmth without descending into sentimentality. The element of danger and malicious intrigue is also represented, if only in passing in the twists and turns of the development section, but the upbeat themes soon regain the upper hand.

Among the other pieces there are some that have a direct dramatic and descriptive role. The short, martial *Kriegsmusik* ('Battle Music'), for example, marks the entry of the main characters returning home from the war. The *Don Juan* motif serves to depict this figure's darkness of character. The *Marsch der Wache* ('March of the Constables') not only accompanies Dogberry, Verges and the

rest of the Watch when they come marching in, its grotesquely overdrawn march rhythm also very aptly depicts them in all their involuntary comedy and comic earnestness. The *Intermezzo* accompanies two love scenes and is one of the most beautiful and expressive but simple pieces in the entire work. A wonderfully tender cello cantilena rises above a simple piano accompaniment, then gradually other voices enter, so that the whole thing opens out into a multi-voiced love song. A solemn *Kirchenszene* ('Church Scene') in the manner of a chorale accompanies the first marriage ceremony, which is thwarted by Don Juan's machinations. Finally, the *Trauermusik* ('Funeral Music') expresses Claudio's grief and despair when he believes the woman he loves is dead.

The lengthy *Festmusik* ('Festive Music') is an outlier. It is essentially an extended waltz that accompanies the scenes that take place during the masked ball in Act II. Its open form, with its many interruptions, is related to the fact that this music is added to the scene's dialogue and therefore takes account of it. The music is thus both part of the stage action (the realistic-sounding dance music) and a commentary on the stage action and the dialogue. The pretty *Lied des Balthasar* ('Balthasar's Song'), which Shakespeare had always envisaged as a musical element, also forms part of this scene. Korngold's setting of the poem is relatively simple but extremely moving; a subtle vein of historicism is discernible, as though he wanted to consciously hark back to Shakespearean tradition.

By comparison, the interludes are rather more detached from the stage action. They comment more, summarising the state of the characters' emotions and preparing what follows. So the prelude to Act II, the *Mummenschanz* ('Masked Ball'), anticipates the masked ball and is correspondingly dancelike and lively. The exquisite *Gartenmusik* ('Garden Music') that forms the prelude to Act III is a real gem. In the outer sections Korngold conjures up a vision of an absolute paradise of a garden, using a positively Impressionistic arabesque figuration. Then the main section is again a kind of love song, rather similar in style to the second subject of the *Overture*, but still more deeply felt and broadly sung. The mood is suddenly fractured by a central section that probably hints at Don Juan's sinister machinations and the dramatic action to come, then the love theme resumes. The prelude to Act IV, *Mädchen im Brautgemach* ('Maiden in Her Bridal Chamber'), is a sensitive portrayal of Hero's ambivalent, half expectant, half nervous mood before the wedding. The chambermaids' teasing is there as well. The *Schlusstanz* ('Final Dance') is a slight variation on the *Mummenschanz*, ending the incidental music in buoyant, cheerful vein.

While the music for *Much Ado About Nothing* enters into a dialogue with the play and is able to stand as an equal partner to the stage action, the 'discreet incidental music' to Hans Müller-Einigen's play *Der Vampir oder Die Gejagten* ('The Vampire, or: The Hunted') is a long way from this approach. Here the music accompanies the dialogue and stage action throughout, as it would in a film (and not just in a few places as in *Much Ado About Nothing*) – though Korngold does give very precise directions as to how the two levels should be coordinated. The music thus directly underscores and comments on the action and is 'discreet' insofar as it does not demand any space in its own right. This means it offers an immediate response to the action; it isn't reflective, it elucidates, underlines and characterises directly – just as film music later would. The music and the drama are so closely linked that a concert performance without any knowledge of the play doesn't really make sense. Our concert version tries to remedy this by using a narrator to give at least some idea of the plot.

The plot is a mix of *Künstlerdrama* (a German dramatic genre dealing with the problematic nature of being a creative artist), psychological study and surreal, grotesque tale. It centres on a sculptor with far more ambition than talent and his desperate attempts to achieve fame by winning a prize that has been advertised. The supporting characters are a pious girl who is in love with him, an extremely talented brother, an influential Swiss industrialist and his wife, who is disillusioned with life. Between these characters a thoroughly complex web of relationships and equally complex storyline develop. The interplay of desire, seduction, ambition and greed is encouraged by the so-called 'manikin' – the vampire of the title. As an unreal figure who only really exists in the characters' subconscious, he embodies their secret desires and repressed, unacknowledged cravings, which he both brings out into the open and reinforces.

It is no wonder that it is this character that fires Korngold's imagination. The manikin's motif permeates the entire work, illustrating the constant presence not just of the character, but the greed he represents, which is shared by all the characters. The infatuated girl Marie's theme offers the only effective contrast; its simple melodiousness is as unlike the manikin's grotesque music as could be. Alongside it there are a few slightly distorted dance movements (waltzes and foxtrots) that serve partly as background music, partly as an expression of the grotesque, and a fairly lengthy, thoroughly surreal, completed dream sequence with a Greek-style chorus.

While this dream sequence does constitute one of the climaxes of the play, it does not come anywhere near the end. But it is the last piece in the incidental music. It looks as if Korngold only wrote music for about half the play. No music for the missing two and a half acts has survived, at any rate. Korngold scholars disagree about how to explain this state of affairs. Some thought that Korngold broke off work on *Der Vampir* before he'd finished, in order to focus on other projects. To support this theory, they suggested that Korngold only wrote the incidental music for Müller-Einigen's play to make up for him not having been allowed to write the libretto for his operatic hit *Die tote Stadt*, despite having originally been invited to do so. In the meantime, the prompt book for the premiere of *Der Vampir* has turned up, however, and that has music entries noted for Acts IV and V. We now therefore assume that there was more music, but that the score either went missing or was destroyed in the confusion of the Second World War. Or that it is slumbering somewhere or other, waiting to be unearthed. So it could well be that more music turns up at some stage, in the same way as the music we're playing now was only discovered a matter of years ago and published in 2010. Should this be the case, the Holst-Sinfonietta will, of course, be available.

Cornelius Bauer

English translation: Susan Baxter

7 Lied des Balthasar

Klagt, Mädchen, klagt nicht Ach und Weh,
Kein Mann bewahrt die Treue,
Am Ufer halb, halb schon zur See
Reizt, lockt sie nur das Neue.
Weint keine Trän
und laßt sie gehn,
Seid froh und guter Dinge,
Daß statt der Klag und dem Gestöhn
Juchheisasa erklinge.

Singt nicht Balladen trüb und bleich,
In Trauermelodien:
Der Männer Trug war immer gleich
Seitdem die Schwalben ziehen.
Weint keine Trän
und laßt sie gehn,
Seid froh und guter Dinge,
Daß statt der Klag und dem Gestöhn
Juchheisasa erklinge.

William Shakespeare (1564–1616)

*German translation by
Wolf Heinrich Graf von Baudissin (1789–1878)
and Ludwig Tieck (1773–1853)*

7 Balthasar's Song

Sigh no more, ladies, sigh no more,
Men were deceivers ever;
One foot in sea and one on shore;
To one thing constant never.
Then sigh not so,
But let them go,
And be you blithe and bonny;
Converting all your sounds of woe
Into Hey nonny, nonny.

Sing no more ditties, sing no more,
Of dumps so dull and heavy;
The fraud of men was ever so
Since summer first was leavy.
Then sigh not so,
But let them go,
And be you blithe and bonny;
Converting all your sounds of woe
Into Hey nonny, nonny.

Erich Wolfgang Korngold (1897–1957)

Viel Lärmen um Nichts • Der Vampir

Wenn es etwas gibt, was den Komponisten Korngold ganz besonders auszeichnet, dann ist es sein sehr inniges und vor allem vielfältiges Verhältnis zum Theater in all seinen Erscheinungsformen. Schon sein erstes öffentlich aufgeführtes Werk war eine Ballettpantomime namens „Der Schneemann“, seine größten Erfolge feierte er mit Opern wie „Die tote Stadt“, und in die Musikgeschichte ein ging er mit seinen zahlreichen Film-musiken, welche den Stil Hollywoods bis heute prägen. Als eine Art Vorform dieser Arbeiten für den Film können seine beiden frühen Bühnenmusiken gesehen werden, von welchen diejenige zu Shakespeares *Viel Lärmen um nichts* die bekanntere und umfangreichere ist.

Korngold schrieb diese Bühnenmusik für eine Produktion in Schloss Schönbrunn in Wien, die am 20. Mai 1920 Premiere hatte. Wegen der beengten Platzverhältnisse in Schönbrunn hatte Korngold nur eine recht begrenzte Anzahl Musiker zur Verfügung, daher die relativ kleine Kammerorchesterbesetzung, obwohl Korngold wohl lieber, wie man der Musik deutlich anmerkt, für großes Orchester komponiert hätte. Die Produktion war außerordentlich erfolgreich und auch für den noch recht jungen Komponisten ein großer Erfolg, der allerdings von dem der bald darauf uraufgeführten Oper *Die tote Stadt* weit in den Schatten gestellt werden sollte. Wenig später veröffentlichte Korngold eine Orchestersuite mit einigen Stücken aus der Bühnenmusik, die seither zu den beliebteren Werken des Komponisten gehört. Die übrigen Sätze blieben lange Zeit unaufgeführt, was sich erst in jüngster Zeit geändert hat.

Bei der Komposition der Bühnenmusik konnte Korngold auf eine lange Tradition zurückgreifen, die in klassisch-romantischer Zeit durch idealtypische Vorbilder etwa von Beethoven (*Egmont*, *Coriolan*) oder Mendelssohn-Bartholdy (*Ein Sommernachtstraum*) verkörpert wird. Die Funktion dieser klassischen Bühnenmusiken ist noch nicht so sehr wie später beim Film die direkte Untermalung des Schauspiels, eher schon die eines Lückenfüllers: Typischerweise besteht eine Schauspielmusik aus Zwischenaktmusiken, umrahmt von einer längeren Ouvertüre und einem kurzen Finale, welche die Grundstimmung, bisweilen auch wesentliche Handlungselemente des Dramas darstellen. Darüber hinaus erfordern einige Stücke Musik auf der Szene oder enthalten zu singende Lieder, die dann natürlich auch vertont werden müssen; gerade Shakespeare bietet hier einiges an musikalischen Anknüpfungspunkten.

Korngold geht nun an einigen Stellen noch einen wesentlichen Schritt weiter: Einige Musiknummern werden nicht nur zwischen den Szenen gespielt, sondern dem gesprochenen Dialog direkt unterlegt, als Melodram oder als charakterisierender Einwurf. Hier deutet sich die spätere Technik der Filmmusikkomposition bereits an, die ja auf der Gleichzeitigkeit von Schauspiel und Musik beruht. Bisweilen hat die Musik dabei auch eine szenische Funktion, etwa als Tanzmusik, doch geht sie darüber weit hinaus, indem sie auch Stimmungen und Inhalte des jeweiligen Dialogs aufgreift und musikalisch verkörpert.

Viel Lärmen um nichts gehört zu den sogenannten kleinen Komödien Shakespeares, die noch mehr dem Zeitgeschmack huldigen, hat aber dennoch seine eigenen hohen Qualitäten. Da wäre der ausgesprochene Sprachwitz zu nennen, der vor allem mit den Figuren der sich „widerwillig Liebenden“ Beatrice und Benedict verbunden ist. Mit Holzapfel und Schlehwein, zwei wackeren, aber nicht besonders hellen Wachleuten, schuf Shakespeare zwei der komischsten Figuren seines Werkes. Daneben gibt es aber auch tragische bzw. ins Tragische spielende Elemente, die vor allem um die Figur der Hero kreisen: Deren Verleumdung und anschließende Rehabilitierung durch den Trick des Scheintods könnten auch Handlungselemente einer Tragödie sein (vergleiche etwa *Romeo und Julia*), auch wenn die Sache hier gut ausgeht. Gerade dieser Handlungsstrang trägt dazu bei, die Gefühlslagen dieses Stücks so zu erweitern und zu vertiefen, wie es zeittypische Komödien ansonsten selten vermögen.

Wie es sich für eine gute Bühnenmusik gehört, gehen die einzelnen Stücke von Korngolds Musik sehr einfühlsam auf die jeweilige Stimmungslage ein. Ausgangspunkt ist das Komödiantische, das Heitere und Turbulente – so jedenfalls beginnt die *Ouvertüre*, die mit ihren flotten, leichtfüßigen Rhythmen deutlich an die italienische Tradition, etwa an Rossini, erinnert. Das Seitenthema der in Sonatensatzform geschriebenen Ouvertüre ist dann eindeutig ein Liebesthema, das für emotionale Wärme sorgt, ohne zu sehr ins Sentimentale abzugleiten. Auch das Element der Gefährdung und der böartigen Intrige kommt vor, wenn auch nur vorübergehend in den Windungen der Durchführung; bald aber gewinnen die positiv gestimmten Themen wieder die Oberhand.

Unter den weiteren Stücken sind einige, die eine ganz unmittelbare szenische und charakterisierende Funktion haben. Die kurze, martialische *Kriegsmusik* etwa markiert den Auftritt der aus dem Krieg heimgekehrten Hauptpersonen. Das *Don Juan*-Motiv dient zur Beschreibung des finsternen Charakters dieser Person. Der *Marsch der Wache* begleitet nicht nur den Aufmarsch von Holzapfel, Schlehwein und den übrigen Wachleuten, sondern charakterisiert sie mit seinem grotesk überzeichneten Marschrhythmus auch sehr treffend in all ihrer unfreiwilligen Komik und komischen Ernsthaftigkeit. Das *Intermezzo* begleitet zwei Liebesszenen, es ist eines der schönsten, ausdrucksstärksten, dabei schlichtesten Stücke der ganzen Musik: Eine wunderbar zarte Cello-kantilene erhebt sich über einer einfachen Klavier-begleitung, nach und nach setzen weitere Stimmen ein, so dass das Ganze sich zu einem vielstimmigen Liebesgesang ausweitet. Eine weihevoll, choralartige *Kirchenszene* begleitet die erste, durch die Intrige Don Juans verhinderte Trauungszeremonie. In der *Trauermusik* schließlich wird sehr eindringlich die Trauer und Verzweiflung des Claudio zum Ausdruck gebracht, der seine Geliebte für tot hält.

Ein Sonderfall ist die sehr umfangreiche *Festmusik*, im Wesentlichen ein ausgedehnter Walzer, der die Szenen während des Maskenballs im zweiten Akt begleitet; seine offene Form mit ihren vielen Unterbrechungen hängt damit zusammen, dass diese Musik eigentlich zum Dialog der Szene hinzutritt und daher auf diesen Rücksicht nimmt: Es handelt sich bei der Musik also gleichzeitig um einen Teil des Bühnen-geschehens (die real erklingende Tanzmusik) und eine Kommentierung des Geschehens bzw. des Dialogs. Ebenfalls Teil der Szene ist das hübsche *Lied des Balthasar*, das Shakespeare von vornherein als musikalisches Element vorgesehen hatte. Korngold vertont das Gedicht relativ schlicht, aber durchaus ergreifend; man kann dabei einen leicht historisierenden Zug ausmachen, als wolle er bewusst an die Shakespeare'sche Tradition erinnern.

Die als Zwischenaktmusiken konzipierten Sätze halten dagegen etwas mehr Distanz zum Bühnen-geschehen; sie kommentieren mehr, fassen die Gefühlslage zusammen und bereiten auf das Folgende vor. So ist der *Mummenschanz* (Vorspiel zum 2. Akt) eine Vorwegnahme des Maskenballs und kommt entsprechend tänzerisch und schwungvoll daher. Ein regelrechtes Kleinod ist die wunderschöne *Gartenmusik* (Vorspiel zum 3. Akt): In den Außenteilen beschwört Korngold die Vision eines regelrecht paradiesischen Gartens herauf, wofür er ein arabeskes Figurenspiel mit geradezu impressionistischen Zügen verwendet. Der Hauptteil ist dann wieder eine Art Liebeslied, etwa im Stile des zweiten Themas der Ouvertüre, aber noch inniger und breit gesungener. Unvermittelt bricht in diese Stimmung ein unruhiger Mittelteil ein, der wohl auf die finsternen Intrigen Don Juans und das dramatische Geschehen in der Folge anspielt, bevor das Liebethema wieder anhebt. *Mädchen im Brautgemach* (Vorspiel zum 4. Akt) schildert einfühlsam die ambivalente, halb erwartungsfrohe, halb bange Stimmung im Vorfeld der Hochzeit, und auch die Neckereien der Zofen dürfen dabei nicht fehlen. Als Schlusstanz dient dann eine leicht variierte Fassung des *Mummenschanz*, so dass die Bühnenmusik in heiter beschwingter Stimmung endet.

Während die Musik zu *Viel Lärmen um nichts* also in einen Dialog mit dem Drama tritt und sich ästhetisch als ein Gegenüber der Bühnenhandlung behauptet, ist die 1922 entstandene „discrete Bühnenmusik“ zu Hans Müller-Einigens Drama *Der Vampir oder Die Gejagten* von solchen Konzepten weit entfernt. Hier wird wie im Film die Musik durchgehend (und nicht nur an wenigen Stellen wie in *Viel Lärmen um nichts*) direkt dem Dialog bzw. dem Bühnengeschehen unterlegt, wobei Korngold sehr genaue Angaben zur Koordination der beiden Ebenen macht. Die Musik untermalt und kommentiert das Geschehen also unmittelbar und ist insofern „discret“, als sie keinen eigenen Raum für sich beansprucht. Sie reagiert somit direkt auf die Handlung, reflektiert nicht, sondern verdeutlicht, unterstreicht und charakterisiert unmittelbar – eben so wie später die Filmmusik. So innig ist die Verbindung dabei, welche die beiden Ebenen Drama und Musik eingehen, dass eine konzertante Aufführung ohne Kenntnis des Dramas eigentlich nicht sinnvoll ist. Unsere Konzertfassung versucht diesem Umstand abzuwehren, indem die Handlung wenigstens andeutungsweise von einem Sprecher erzählt wird.

Diese Handlung stellt sich als eine Mischung aus Künstlerdrama, psychologischer Studie und surrealer Groteske dar. Sie kreist um einen Bildhauer, dessen Ehrgeiz sein Talent bei weitem übersteigt, und seine verzweifelte Versuche, durch den Gewinn eines ausgelobten Preises zu Ruhm zu gelangen. Flankierend kommen ein in ihn verliebtes, frommes Mädchen, ein genialer Bruder, ein einflussreicher schwerreicher Industrieller sowie dessen vom Leben enttäuschte Gattin hinzu, zwischen denen sich ein reichlich komplexes Beziehungs- und Handlungsgeflecht entwickelt. Befeuert wird das Wechselspiel aus Verlangen, Verführung, Ehrgeiz und Gier durch das sogenannte „Männchen“, welches mit dem titelgebenden Vampir identisch ist. Als irreal, eigentlich nur im Unterbewusstsein der Figuren existierende Gestalt verkörpert es deren heimliche Wünsche und verdrängte, uneingestandene Begierden, welche durch es manifest und verstärkt werden.

Kein Wunder, dass sich gerade an dieser Figur Korngolds musikalische Phantasie entzündet. Das dem „Männchen“ zugeordnete Motiv durchzieht jedenfalls die ganze Bühnenmusik und verdeutlicht so die ständige Präsenz nicht nur dieser Gestalt, sondern auch der von ihr repräsentierten Gier, die allen Charakteren gemeinsam ist. Als Gegensatz hierzu kann sich nur das Thema der Marie (das verliebte Mädchen) durchsetzen, das in seiner schlichten Gesanglichkeit den größt-möglichen Kontrast zur grotesken Männchen-Musik bildet. Daneben gibt es noch einige leicht verzerrte Tanzsätze (Foxtrot, Walzer), die teils der szenischen Untermalung, teils als Ausdruck des Grotesken dienen, sowie eine auskomponierte längere, reichlich surreale Traumsequenz mit Sprechchor.

Diese Traumscene bildet zwar durchaus einen Höhepunkt des Dramas, aber längst nicht dessen Ende – dennoch ist dies das letzte Stück der Bühnenmusik. Es sieht so aus, als habe Korngold nur etwa die Hälfte des Dramas vertont, weitere Bühnenmusik für die noch fehlenden zweieinhalb Akte ist jedenfalls nicht überliefert. Die Theorien, wie dieser Umstand zu erklären sei, gehen unter Korngold-Forschern auseinander: Einige glaubten bisher, Korngold habe die Arbeit am „Vampir“ vorzeitig abgebrochen um sich anderen Projekten zu widmen; dies wird untermauert durch den Hinweis, Korngold habe die Bühnenmusik für Müller-Einigungs Stück nur quasi als Kompensation dafür übernommen, dass dieser nicht das Libretto zu Korngolds Erfolgsoper „Die tote Stadt“ schreiben durfte, obwohl er ursprünglich dafür angefragt worden war. Nun ist allerdings mittlerweile das Soufflierbuch der Uraufführung des „Vampirs“ aufgetaucht, in welchem auch für die Akte vier und fünf Musikeinsätze eingezeichnet sind. Man geht daher zur Zeit davon aus, dass weitere Musik existierte, die Partitur aber entweder in den Wirren des 2. Weltkrieges verschollen ist und zerstört wurde – oder doch noch irgendwo schlummert und auf ihre Entdeckung wartet. Es könnte also durchaus sein, dass irgendwann weitere Musik auftaucht – so wie ja auch die heute erklingende Musik erst vor wenigen Jahren entdeckt und erst 2010 herausgegeben wurde. Sollte dies eintreffen, wird die Holst-Sinfonietta natürlich wieder zur Stelle sein.

Cornelius Bauer

Hans Jörg Mammel



Tenor Hans Jörg Mammel trained as a chorister in the Stuttgart Hymnus boys' choir. He studied music with Winfried Toll, Werner Hollweg and Ingeborg Most at the Hochschule für Musik Freiburg and participated in masterclasses with Barbara Schlick, Elisabeth Schwarzkopf and James Wagner. He has worked with conductors including Thomas Hengelbrock, Sigiswald Kuijken, Ivan Fischer, Hans Zender, Francois-Xavier Roth and Jordi Savall, and with orchestras and ensembles including La Cetra Basel, Orchestre des Champs-Élysées, Freiburg Baroque Orchestra, Les Cornets Noirs, and Ricercar Consort. He can be heard on over a hundred recordings and broadcasts. He won acclaim for his portrayal in the title role of Monteverdi's *L'Orfeo* and has undertaken guest engagements at the state theatres of Freiburg, Darmstadt and Koblenz, and Berlin Unter den Linden State Opera. His Lieder repertoire spans the Second Berlin School and Romantic song

cycles to less-familiar works by Carl Friedrich Zelter, Johann Friedrich Reichardt, Johann Abraham Peter Schulz and Robert Franz. His interpretation of Schubert's *Die schöne Müllerin* received critical praise, and he has recorded the Goethe settings of works by Zelter, Reichardt and Schubert, including *Winterreise*, and songs by Mendelssohn and Liszt, for Alpha, Naxos and Carus. He has performed Lieder recitals in Europe and the Far East. Since 2000 he has been a member of the Cantus Cöln under artistic director Konrad Junghänel.

Ekkehard Abele



Ekkehard Abele studied singing in Freiburg, Saarbrücken and Basel, and received further training with Eugene Rabine. He currently studies with Gudrun Bär in Weimar. Abele has appeared in contemporary music theatre productions at the state theatres of Saarbrücken (Ligeti's *Aventures et Nouvelles Aventures*) and Mainz (Fredrik Zeller's *Zaubern*) and at the Wuppertal theatre (Salvatore Sciarrino's *Macbeth*), Theatre Basel (Bernhard Lang's *Der Alte vom Berge*) and Lower Bavaria Regional Theatre (Sciarrino's *Luci miei traditrici*). Other festival engagements include the Vienna Festival, Munich Opera Festival, Munich Biennale and Lincoln Center Festival (Brian Ferneyhough's *Shadowtime*). At the Schwetzingen Festival he sang in the premiere of *Wilde* by Hector Parrá and *Koma* by Georg Friedrich Haas; at the Mannheim National Theatre he performed in *Montezuma* by Bernhard Lang, and he featured in the first production of Scarrino's *La porta della legge* in Wuppertal, Mannheim, Venice, New York and Bogotà.

Holst-Sinfonietta



by *Crescendo Magazine* as 'CD of the Week' and *Die Deutsche Bühne* as 'CD of the Month'. In 2021 the ensemble celebrated its 25th anniversary.

Freiburg-based chamber ensemble the Holst-Sinfonietta takes its name from the English composer Gustav Holst. It was founded in 1996 by its conductor Klaus Simon with players from South Germany, France and Switzerland. An open-minded approach to repertoire has seen the group perform works by Mahler, Schoenberg, Berg, Holst, Britten, Martinů, Reich, Glass, Adams, Schwantner and Mackey, among others, with many works being given their German premieres. Since it began, the ensemble has collaborated with the Opera Factory Freiburg, appearing on a series of broadcasts and recordings since 1999, including Vivier's opera *Kopernikus*, which won a German Record Critics' Award in 2016 and an International Classical Music Award in the opera category in 2017. In 2018 the ensemble's recording of Luke Bedford's chamber opera *Through His Teeth* was nominated in two categories of the German Record Critics' Awards and chosen www.holst-sinfonietta.de

Klaus Simon



The German pianist, conductor and arranger Klaus Simon is the founder and artistic director of the Holst-Sinfonietta and of Opera Factory Freiburg (formerly Young Opera Company). As a pianist his repertoire ranges from Mozart to Zender and includes British and American music of the 20th and 21st centuries. A particular focus has been on song, and at the heart of his work as a Lieder accompanist are the German late Romantic and early modern composers. For Naxos he has recorded the complete songs by Hans Pfitzner (*Complete Lieder, Vols. 1–4* [8.572602, 8.572603, 8.573081 and 8.573082]) and E.W. Korngold (*Songs, Vols. 1 and 2* [8.572027, 8.573083]); he has also recorded Erwin Schulhoff's complete Lieder with singers Sunhae Im, Tanja Ariane Baumgartner and Hans Christoph Begemann for *bastille musique*, which won the German Record Critics' Award in 2021, and the complete songs of Franco Alfano. His recording as conductor of the opera *Kopernikus* by Claude Vivier was awarded the German Record Critics' Prize in 2016 and the International Classic Music Award in 2017. As an arranger Simon is known for his chamber ensemble versions of Mahler's symphonies. www.klaussimon.com

Korngold's greatest critical successes lay in the field of opera and in his film scores. The early sets of incidental music reflect these two elements, sharing the theatrical bravura of opera and anticipating his own later filmic techniques. The music for the Viennese production of Shakespeare's *Much Ado About Nothing* in 1920, heard here in full, is expressive and dramatic. *Der Vampir*, a psychological study of desire, seduction and greed, is rarely heard, but remains a potent example of Korngold's instinct for directness of characterisation.

Erich Wolfgang
KORNGOLD
(1897–1957)

- 1–17 Viel Lärmen um Nichts ('Much Ado About Nothing'), Op. 11**
(1918–19) (complete incidental music) **47:54**
- 18–29 Der Vampir oder Die Gejagten ('The Vampire, or: The Hunted')**
(1922) (concert version by C. Bauer and K. Simon)* **16:37**

***WORLD PREMIERE RECORDING**

Hans Jörg Mammel, Tenor 7

Ekkehard Abele, Narrator/Voice 18–26 28 29

Holst-Sinfonietta Chorus 26 27

Holst-Sinfonietta • Klaus Simon

A detailed track list and full recording details can be found inside the booklet.

Recorded: 19–21 March 2014 at E-Werk, Freiburg, Germany

Producer and editor: Felix Dreher • Engineers: Felix Dreher 1–17; Manuel Braun 18–29

Booklet notes: Cornelius Bauer • Publisher: Schott Music GmbH & Co. KG

This recording was made possible thanks to generous sponsorship from the Korngold Society.

Cover: *Beatrice* (1883) by Thomas Francis Dicksee (1819–1895)

© & © 2022 Naxos Rights US, Inc. • www.naxos.com