

Zeitschrift: Dissonanz : die neue schweizerische Musikzeitschrift = Dissonance : la nouvelle revue musicale suisse

Herausgeber: Schweizerischer Tonkünstlerverein

Band: - (1992)

Heft: 32

Rubrik: Disques = Schallplatten

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

Download PDF: 28.01.2026

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

plus elle a de chances d'avoir atteint son propos.» Faute d'interprètes et de partitions imprimées, l'enregistrement est la seule chance pour que l'art des sons fixés parvienne aux oreilles de la postérité.²

Chion expose ensuite la technique et la technologie des sons fixés (notamment la prise de son, que l'auteur préfère nommer «tournage sonore», par analogie au film, qui n'est pas que prise de vue); les deux niveaux d'espace (*interne* à l'œuvre elle-même, *externe*, lié aux conditions d'écoute) pris dans un sens tridimensionnel; un parallèle établi entre le cinéma et l'oreille; enfin une ouverture sur son œuvre personnelle.

Jean-Noël von der Weid

¹ Jean Dubuffet, exposant ses «expériences musicales» avec le peintre danois Asger Jorn, fournit un bon exemple de ce malentendu: «On appelle bon enregistrement celui où les sons sont très clairs et distincts, et donnent l'impression d'émission très proche. Or le monde journalistique de notre oreille n'est pas fait que de ces sons-là, mais il comporte aussi, et même pour une part beaucoup plus grande, des sons confus et brouillés, très impurs, lointains et plus ou moins mal entendus. Le parti pris de les ignorer conduit à un art spécieux, résolu à ne mettre en œuvre qu'une certaine catégorie de sons qui sont somme toute dans la vie courante assez rares, au lieu que je visais à une musique fondée non sur une sélection mais sur un recours à tous les sons qu'on entend journellement en tous lieux [...]» In Pierre Armengaud: *La musique chaue de Jean Dubuffet*, Librairie Séguier, Paris 1991, p. 101.

² Les éditions Mantra Records ont édité, fin 1991, un coffret de 3 CDs (Mantra/WMD 642032), *Pierre Henry des années 50*. Le premier avec manipulation de disques souples en sillons fermés et plages courtes (*Bidule en mi, la; Batterie fugace*); le deuxième témoin de l'invention de la bande magnétique (*Antiphonie*); le troisième mêle les sons électroniques dans une œuvre pour bande avec les glossolalies de *Haut-Voltage* (1956).

Disques Schallplatten

Bomber, Raketen, Schmal- bzer und Schmachter

EMI Classics 1991

Aus der richtigen Erkenntnis heraus, dass es bei den meisten CD's vollkommen ausreicht bzw. schon zuviel ist, einen ein- bis zweiminütigen Ausschnitt zu hören, hat EMI Records Ltd., Teil des im übrigen in der Rüstungselektronik tätigen Thorn EMI-Konzerns, 44 seiner 1991er-Klassik-Produktionen auf eine einzige CD gepresst, und gibt so die Gelegenheit, zum Nulltarif zu erfahren, was ein Konzern, für den Musik eine Waffe im Kampf um Profite und der Lärm von Waffen Musik ist, unter «Klassik» versteht. Natürlich: Händels «Messias», Vivaldis «Jahreszeiten», Tschairowskys Klavierkonzert Nr. 1 und andere Bomber sind dabei; natürlich auch Mozart und nochmals Mozart im Mozart-Jahr. Aber das 20. Jahrhun-

dert fehlt keineswegs; nein nein: die zeitgenössische Musik ist mit Paul McCartneys «Liverpool Oratorio» und mit «Heart to Heart» von Kiri Te Kanawa & Malcolm McNeill prominent vertreten. Letzteres würde zwar noch der ahnungsloseste Hörer ohne weiteres der Rubrik U-Musik zuordnen (einem Schlagzeugcomputer entgeht schliesslich niemand heutzutage), aber da die Perlenketten der Dame Kanawa normalerweise im Klassik-Sortiment zu finden sind, gehören sie halt auf diesen Sampler. Ebenso wie das Geschmalze der Herren Domingo & Perlman, das unter dem Titel *Together* läuft. *Alone* schmachtet dagegen Barbara Hendricks ihre Kantilenen, die laut Umschlag von Richard Strauss stammen; darum ist wahrscheinlich, dass es deutsche Lieder sind – dem Gesang ist es schwerlich zu entnehmen. Vielleicht handelt es sich auch um eine englische Übersetzung, wie im Falle der von Simon Rattle dirigierten Aufnahme des «Cunning Little Vixen» von Leos Janacek. Dies ist übrigens das ausgefallenste Werk auf dem Sampler, sieht man einmal von Spezialfällen – wie einem Saxophon-Konzert, dessen Komponist unwichtig ist und deshalb ungenannt bleibt (Hauptsache es ist Saxophon), oder Charpentiers *Te Deum*, dessen Bekanntheit sich auf die ersten acht Takte beschränkt – ab. (Umso verdienstvoller, dass EMI auch die zweiten acht Takte auf den Sampler gesetzt hat, und die Punktierungen im Thema, die von dessen Eurovisions-Version markant abweichen, nicht zensuriert hat.) Aber ärgern wir uns nicht über den Mangel an unbekannten Werken! Diese sind schliesslich das Revier der kleineren Plattenfirmen, und ausserdem ist unsere heutige Musikkultur – so lehren es die Musikhistoriker – eben primär eine Interpretationskultur, d.h. geprägt von den unterschiedlichen Ansichten der Maestri zu den Grössen der Vergangenheit. So nehmen wir denn zur Kenntnis, dass Jeffrey Tate den Anton Bruckner offenbar für einen Töpel in Bergschuhen hält, dessen ganze Liebe der Blasmusik gilt. Warum müsste sonst das Orchester, aus dem das Blech herausknallt, im Scherzo der Neunten jeden Viertel mit einem Akzent versehen? Oder wir vernehmen, dass Andrew Parrott Vivaldis «Winter» als Cembalokonzert auffasst; jedenfalls lässt er die frostig-dissonanten Streicherklänge, mit denen dieses Konzert beginnt, vom Silberbesteck des Cembalos in den Hintergrund verfrachten. Aus Roger Norringtons im Hochbetrieb arbeitender Diätküche kommt eine neue «Zauberflöte»; dank schnellen Tempi hat sie auf zwei Platten Platz. Immerhin ist man dankbar, das Duett «Bei Männern, welche Liebe fühlen» endlich einmal wie von Mozart vorgesehen im 6/8-Takt – und nicht in 3/4-Takten – zu hören. Mozart-Geschwindigkeitsrekorde der primitiveren Art stellen Riccardo Muti und Anne-Sophie Mutter auf – allerdings nicht als Gespann Muti-Mutter wie noch bei der EMI-Aufnahme der beiden D-dur-Konzerte; aber auch Neville Ma-

riner und die Academy of St. Plastic-in-the-Fields bewähren sich im B-dur-Konzert als tifige Sekundanten. Sinnigerweise setzt der Ausschnitt mit der Kadenz des letzten Satzes ein: die virtuosens Eskapaden der Solistin sind zweifellos das Zentrum dieser Mozart-Interpretation. Muti lässt die Champagnerarie aus dem «Don Giovanni» derart losfahren, dass für eine verständliche Artikulation des Themas keine Zeit bleibt: dessen Konturen lösen sich in einer diffusen B-dur-Fläche auf. Mit diesen Raketen können die pianistischen Mozartjubiläumsinterpreten nicht mithalten: Maria Tipo spielt das Klavierkonzert KV 595 zaghaft und verschwommen; Daniel Barenboims Klavierspiel holpert schon im wahrlich simplen «Je suis Lindor»-Thema derart, dass man beinahe neugierig wird, zu erfahren, wie der vielbeschäftigte Städtirigent und -pianist die über hundert meist recht virtuosens Variationen in dieser Gesamtaufnahme bewältigt hat. Nach Aufnahme ohne Probe klingt auch der Strauss-Walzer, den das London Philharmonic unter Franz Welser-Möst auf diesem Sampler hören lässt; der österreichische Jungmaestro scheint dem englischen Orchester nicht beigebracht haben zu können, wann genau der verflixte zweite Schlag kommen soll. Einen Temporekord nach unten liefert Nigel Kennedy im Brahms'schen Violinkonzert: das *allegro non troppo*-Hauptthema, von Brahms ausdrücklich *a tempo* bezeichnet, spielt er etwa in $\text{♩} = 60$, also in einem Adagio-Tempo. Aber was soll's? Erlaubt ist in der sog. freien Marktwirtschaft bekanntlich, was gefällt; laut *Hifi-Vision* ist der als Popstar aufgebaute Kennedy mit dieser Brahms-Interpretation seit Monaten unter den *CD-Top-Ten*, mit Vivaldis «Jahreszeiten» gar der Spitzenreiter dieser deutschen Klassik-Hitparade. (Nebenbei: die «Jahreszeiten» sind gleich doppelt – auch noch mit Anne-Sophie Mutter – in dieser Hitparade vertreten; das wird nur noch durch die Triplette der Orffschen «Carmina burana» übertroffen.) Mindestens der kommerzielle Erfolg dürfte also gewährleistet sein, und den Applaus dafür hat sich die EMI gleich selbst ans Ende dieses Samplers montiert: mit dem Schluss von Mahlers Erster als Vorlauf. Künstlerisch ist die Ausbeute weniger beachtlich: von 44 Produktionen bloss zwei – ausser Norringtons Zauberflöten-Aufnahme noch eine CD mit den Haydn-Symphonien Nr. 60, 70 und 90, dirigiert von Simon Rattle –, von denen ich mehr hören möchte. Aber nachdem ich in den *MusikTexten* in einem Bericht über die Zürcher IGMM-Weltmusikstage gelesen habe, dass der hörexfahrene Kenner und Liebhaber mit 4–6 eindrucksvollen Kompositionen auf 100 seine Anstrengung, dreissig Konzerte besucht zu haben, belohnt sehe, will ich mich über diese Quote nicht beklagen, zumal EMI einem die Mühe, sich über 40 Alben zu besorgen und durchzuhören, um 2 interessante zu finden, dankenswerterweise erspart.

Christoph Keller

Trauerspiel mit versöhnlichen Tönen

Opern von Hans Werner Henze auf CD*

Das ist alles von den vielen Werken Henzes fürs Musiktheater, die derzeit auf Tonträgern erhältlich sind. Die Diskographien in Peter Petersens Henze-Buch (1988) und vom Henze-Festival der BBC 1991 (Stephen Walsh) verzeichnen noch einige weitere Aufnahmen: «Ein Landarzt» (in einer Sammelkassette des schwedischen Labels Bis); vom früheren Label DGG (in PolyGram «aufgehoben» – aber die Henze-LPs sind «negiert») Ausschnitte aus «Elegie für junge Liebende» (DG/Harmonia mundi), «Der junge Lord», «Der langwierige Weg in die Wohnung der Natasha Ungeheuer», ferner musiktheatralische Grenzfälle wie «Moralities» (in einer Leipziger Aufnahme, früher bei Eterna), «Das Floss der Medusa», «El Cimarrón», schliesslich die Gemeinschaftskomposition «Streik bei Mannesmann» (auf dem früheren Pläne-Label). Dazu kommen vom Tanztheater «Labyrinth», die Hochzeitsmusik aus «Undine» und «Des Kaisers Nachtgall». Das ist auch nicht gerade viel, und, wie gesagt, nicht einmal käuflich zu erwerben. Im übrigen ist Henzes Werk in Relation zu Umfang, Bedeutung und sonstiger Rezeption überhaupt auf Tonträgern nicht gerade üppig vertreten und ziemlich unterrepräsentiert. Interessanterweise entspricht dem auch die musikpublizistische und -wissenschaftliche Rezeption: es gibt nur wenige umfangreichere und gründliche Bücher oder Studien über Henze. Die bürgerliche Gesellschaft, vertreten durch Konzerne, «Markt» und Ideologen, verzeiht offensichtlich auch ihm nicht, dass er sich mit ihr ernsthaft angelegt und einige unangenehme Wahrheiten über sie ausgeplaudert hat. Das Trauerspiel auf dem Phonomarkt erhält immerhin dadurch einige versöhnliche Töne, dass die zugänglichen Aufnahmen alles in allem ein hohes Niveau haben.

Boulevard Solitude ist eine Co-Produktion von Cascavalle und der Oper Lausanne, 1987 vom Radio Suisse Romande, Espace 2, im Théâtre Municipal de Lausanne aufgenommen, und 1989 ediert. Das Beiheft (deutsch / französisch / englisch) enthält im wesentlichen nur das Libretto. Schon der Stoff selber ist prismatisch durch vorausgegangene musikalische Aneignungen (Michael-William Balfe, Verdi, Auber, Massenet, Richard Kleinmichel, Puccini) und aktualisierende Kolportage-Elemente gebrochen. Und so auch die Musik durch neoklassizistisch abgekühltes Zitieren von Musikgeschichte und Verwendung aktueller Typen aus Jazz und Tanzmusik. Wie Adrian Leverkühn verkehrt Henze dabei konventionelle Zuordnung ins Gegenteil: Atonalität und Dodekaphonie bezeichnen für ihn hier «eine freie unbürgerliche Welt», die Tonalität dagegen die «alte, korrupte Welt». Konfrontiert sind Liebe und Ware Liebe – Manons Bruder dient sie

als Zuhälter Lilaque fils an –, so freilich, dass auch die Gratisliebe schon von Ambivalenz und dem Verrat an die Übermacht der warenwirtschaftlich entfremdeten Verhältnisse gezeichnet ist. Die wahre Liebe ist es nicht: «Es gibt kein richtiges Leben im falschen» (Adorno). Spürbar wird ein bewusster Bezug Henzes zu Bergs «Lulu», der zumal die Anlage der Manon-Rolle prägt. Seinen kritischen Kommentar zur Kälte der Welt, wie sie sich in den meisten Dialogen spiegelt, gibt Henze besonders in den orchestralen Intermezzi; dort gestattet er sich heftige emotionale Ausbrüche, sogar einen schwelgerischen Ton wie etwa im Nachspiel nach Manons (Selbst-) Preisgabe an den Geldbesitzer. – Das Orchester trifft diese Affekte ebenso wie die hetzenden, tanz- und schlagwerkgeprägten Ostinati oder wie manche ausgedörrt wirkenden Passagen. Eindrucksvoll präzisiert auch der Chor, der in grossen Collagen wie etwa der Szene in der Universitätsbibliothek von zerfasertem Sprechgesang zu homophonem Kompaktsatz im Dreiertakt zu wechseln hat. Auch das SängerInnen-Ensemble harmonisiert untereinander wie mit dem Werk. Vassilieva (mit einem eigenartigen, Härte und zugleich Verletzlichkeit zeigenden Ton) und Pruett (gelegentlich etwas angestrengt) sangen ihre Rollen schon in der sozusagen rehabilitierenden Aufführung in Nancy (1984). Brewer als der ältere Lilaque verstärkt mit einem Tenor, der schon wie ein Countertenor klingt, die Umkehrung traditioneller Väterrollen, die ja mindestens einen Bariton erfordern. Den liefert dafür der Sohn, den Ottevaere etwas pastos-gaumig gibt. Sehr präsent und straff singt Falkmann als der Schurke Lescap, als Sänger ein würdiger Bruder Manons. Der mehr oder minder deutlich wahrnehmbare Akzent bei allerdings sehr präziser, sehr verständlicher Artikulation der SängerInnen stimmt merkwürdig gut zur manierierten Artifizialität des Werks, zumal den simplen gereimten Vierheber-Versen, die manchmal allerdings mehr unfreiwillig ungeschickt als raffiniert erscheinen.

Grundlage bei den (1991 edierten) *Bassariden* ist eine konzertante Aufführung in der Berliner Philharmonie vom 27./29. September 1986 in einer Co-Produktion von Radio-Sinfonie-Orchester Berlin, Berliner Festspiele GmbH und Deutscher Oper Berlin. In dieser Fassung fehlt leider das kontrastierende Intermezzo in der Mitte des III. Satzes (bzw. Bildes), in dem Dionysos seinem rationalistischen Gegenspieler Pentheus dessen verdrängte Sehnsüchte im Zerspiegel vorhält. Vorbildlich wäre die Beiheft-Gestaltung – ein schmales Kommentarheft über Werk und Mitwirkende, und ein zweites separates mit dem Text (englisch und deutsch) –, wenn nicht der Text von Pentheus' anrührendem, verzweifelterm Selbsterkenntnis- und Todesgesang fehlte. – Henzes Bacchanten-Musik scheint durch die zeitliche Distanz zu gewinnen und das Festspielhaft-Repräsentative,

das mit ihr früher assoziiert werden mochte, abzustreifen. Die auf Schlankheit und Schärfe des Klangs bei Orchester wie Chor bedachte Interpretation unter Albrecht profiliert die strukturellen und als Kritik am Schein auftretenden Qualitäten des Werks. Diese Rationalität unterdrückt durchaus nicht die rauschhaften Ausbrüche, den verführerischen chromatischen Wohllaut, die Schlagwerk-Exzesse der immer mehr die «thebanische», zwölftön-«diatonische» Ausgangsthematik überwuchernden Dionysos-Musik. Das Solisten-Ensemble laboriert fast an seinem hohen (wenn auch nicht ganz gleichmässigen, bei den Frauenstimmen etwas abflachenden) Niveau, das mit seiner Homogenität eine charakterisierende Differenzierung erschwert. – Nachhaltig spürbar wird schliesslich die absichtliche Ambivalenz in Henzes Musik. Sie hält die Spannung zwischen Vernunft und Schlaf der Vernunft, nicht geheurer Rationalität der Herrschaft und Ungeheuerlichkeit des Irrationalen; diesem ist das unverhohlene Zitieren wohlklingenden traditionellen Materials (im Pentheus/Dionysos-Duett des III. Bildes aus dem III. Satz von Mahlers 5.) ebenso zugeordnet wie die Ostinato-Hektik bei der wilden Jagd der Mänaden. Solcher Rausch ist nicht Befreiung, sondern bloss Bluttausch. Auch vom Drama her ist der wütende Vernichtungswunsch des offiziellen Herrschers Pentheus so inhuman wie seine erbarmungslose Erledigung durch Dionysos, der am Ende als neuer Herr das Volk als «Sklaven» abtut, das ihn seinerseits als «Menschenvernichter» feiert. Henze kritisiert so puritanische Repression und «repressive Entsublimierung» gleichermassen. Das Gegenbild gesellschaftlicher Humanität erscheint dabei, abgesehen von eingesprengten Einzelstellen, wie in einer Hohlform als Negation des Ganzen: der Vorschein als Schatten.

Die Furcht vor dem Gespenst, das seit 1848 in Europa umging und derzeit vom Geist der Zeit exorziert scheint, könnte – einmal abgesehen von Schlamperei, Sparen und der hier im Prinzip guten Textverständlichkeit – sogar ein weiterer Grund dafür sein, dass merkwürdigerweise im Beiheft von *La Cubana* der Libretto-Text fehlt. Auch Enzensberger, spätestens seit seiner auf der Seite der US-Macht engagierten Propaganda für den Golfkrieg vollends geistreich verblödet, mag mit seiner feinen Witterung für «Zeitgeist» und herrschende Windrichtungen heute sein Engagement für Kuba peinlich sein. Und ebenso, als Spieglein an der Wand, die zwar ambivalente, aber doch spürbare Kritik an universaler Käuflichkeit und Korruptheit, deren Allegorie wiederum das Thema Kunst als Ware ist. (*Con amore* formulierte Obszönitäten und die hier zitierten volksläufigen Bezeichnungen für sexuelle Handlungen wären ja durchaus «in».) – Thema, Zeit und Milieu, «exotischer» Stoff und Technik des Theaters auf dem Theater (besonders drastisch die «Zarzuela» bzw. Operette des IV. Tableaus) fordern ein differen-

ziertes Kolorit, eine Fülle verschiedenartiger Musik. Es ist durchweg eine schäbige, vernutzte, auch schnöde Musik mit Tanztypen wie Tango und Paso Doble, Foxtrott und Charleston, Walzer und Marsch, mit Topoi und Zitaten (wie der «Mondscheinsonate» als Teil einer virtuellen Collage). Es wirkt wie Weill, hat aber eben doch einen ganz eigenen Henze-Ton. (Am nächsten sind wohl die «Voices».) Und im Gegensatz zu Weill verhindert die vorwiegend dürrtöne Tingle-Klanglichkeit kulinarische, schlagerhafte Isolierung schöner Stellen und Stücke. – Die vorliegende Radiofassung des WDR vom 30.11.1982 (1989 ediert) weicht auch in Songs und Musiknummern mehr oder weniger erheblich von der im Klavierauszug notierten Fassung ab. V.a. gibt es Kürzungen, einige (Weglassen von Strophen) noch akzeptabel, andere (wie das Fehlen des Walzers im IV. Tableau) nicht. Dazu kommen ergänzende Dialoge oder leichte Abänderungen auch bei den me-

umwerfenden Silja mit ihrem subtilen «messa di voce» selbst bei Chanson- und Song-Typus, das der Musik der Amüsiersphäre den belcantistischen Hintergrund grosser Oper gibt. Im übrigen realisiert sie die schräge, morbide erotische Faszination der Figur auch und gerade in der Sprechstimme. – Henze legt in seinem im Beiheft wiedergegebenen ausführlichen, farbigen Selbstkommentar aus der Festschrift für Ludwig Strecker Wert auf die Feststellung, seine Vaudeville-Musik sei kein «Beitrag zu den Versuchen, eine im Klassenkampf brauchbare Kunst zu bilden». Das dürfte nicht unrichtig sein. Aber es verhält sich – nochmals eine Parallele zu Weill – mit ihr, wie es Ernst Bloch einst der «Dreigroschenoper» attestierte: sie stehe «der Verwandlung der Gesellschaft» zwar «nicht immer auf dem Weg», aber auch nicht «im Weg»; und sie ist, mehr noch als die Weills, «politisch gezielteste Musik».

Einen schönen (hoffentlich vorläufig-

durch doch auch zu einer – allerdings reflektierenden – «Einführung» auf. Die Aufnahme vermittelt so ein ungewöhnliches Opernvergnügen. – Wie die «Königliche Gesellschaft zum Schutze der Ratten», in welcher die Katzen vorläufig das Mäusen lassen, auf sozialstaatliche Komponenten der «freien Marktwirtschaft», so verweisen auch die Typen der Commedia dell'arte und der Opera buffa durchaus auf Heutiges. Dass am etwas abrupten Schluss eine in die feine Gesellschaft aufgenommene Mäusin sich auf ihre Herkunft besinnt und mit den Mäusefressern bricht, muss wohl – man schrieb schon 1982 – als dezenter symbolischer Hinweis auf notwendige gesellschaftliche Umbrüche, auf eine Umkehrung bisheriger Verhältnisse, ausreichen.

Hanns-Werner Heister



«Die englische Katze» in einer Stuttgarter Inszenierung Photo Hannes Kilian

lodramatischen Sprechpassagen, um das szenische Geschehen zu erläutern. Trotz des fehlenden Textbuches wird die verhältnismässig komplizierte dramatische Struktur einigermaßen plastisch: «Gegenwärtige» Rahmenhandlung mit der alten, sich erinnernden Rachel von 1959 am Beginn der kubanischen Revolution (Prolog und 4 Intermezzi), als Kern «Rückblenden» in Stationen der Vergangenheit in 5 Tableaus (1906, 1910, 1914, 1927, 1934) samt Auftritten von chorisches kommentierenden «Zeitzeugen», die Aufstieg und Verfall, Glanz und Elend einer Unterhaltungskünstlerin darstellen. – Die Ensembleleistung ist beachtlich, vor allem bei den InstrumentalistInnen von Hinz & Kunz Nachf., denen Ungewöhnliches abverlangt wird, «Verfremdung» der ihnen vertrauten Traditionen und Gewohnheiten als Dauerzustand. Analoges gilt vom Chor, bei dem gelegentlich, werkgerecht, gerade vergehende Aktualität der Strassenkultur durchschlägt. Gegenüber der «doppelten» Rachel als musikalisch-dramatischem Zentrum fallen einige SolistInnen ein bisschen ab. Das ist freilich verständlich bei der

gen) Abschluss bildet die *Englische Katze*, in einer Aufnahme aus dem Hebbel-Theater Berlin vom 10./12. Oktober 1989 (1991 ediert). Die (im Beiheft unpraktischerweise vom englischen Text separierte) deutsche Übersetzung des Librettos gibt dessen poetischen Qualitäten ihr Recht – wie denn auch die Musik weit mehr ist als ein heiteres, burleskes Spiel mit Tier- und Stilmasken. Unter der oft nur dünnen, manchmal etwas angestrengt-absichtlich wirkenden Verkleidung scheint ebenso empörte wie ergreifende Ernsthaftigkeit durch. Dass unter dem Mantel der Wohltätigkeit und religiöser Heuchelei eiskalt und brutal (Geschäfts-)Interessen verfolgt werden, ist keine Spezialität eines vergangenen victorianischen Zeitalters. Dieser Dimension wie der Aktualität der Fabel trägt die Aufnahme Rechnung. Orchester wie Vokalensemble haben nicht nur eine ganz ungewöhnliche Frische, Lebendigkeit und Präsenz. Sie relativieren auch, ohne die karikaturistischen und parodistischen Elemente der Partitur zu vernachlässigen, die stilisierende Distanz und fordern durch die «Verfremdung» hin-

- * – *Boulevard Solitude*. Oper in 7 Bildern (Grete Weill und Walter Jokkisch nach «Manon Lescaut» von Abbé Prévost) (1950/51) Elena Vassilieva (Manon Lescaut), Jérôme Pruett (Des Grieux), Carl-Johan Falkmann (Lescaut), Daniel Ottevaere (Lilaque fils), Bruce Brewer (Lilaque père), Orchestre des Rencontres Musicales, Chœurs du T.M.L. Opéra Lausanne, Chœurs d'Enfants d'Epalinges, Ivan Anguelov (Dir.); auf deutsch Cascaville VEL 1006 (2 CD)
- *Die Bassariden/The Bassarids*. Opera seria in einem Akt nach den «Bacchanten» des Euripides (W.H. Auden/Chester Kallman) (1965/66) Kenneth Riegel (Dionysos), Andreas Schmidt (Pentheus), Michael Burt (Kadmos), Robert Tear (Tiresias), William B. Murray (Hauptmann der Wache), Karen Armstrong (Agave), Ortrun Wenkel (Beroe), Celina Lindsley (Autonoe); Rias-Kammerchor, Südfunkchor, Radio-Symphonie-Orchester Berlin, Gerd Albrecht (Dir.); auf englisch Koch/Schwann Musica Mundi 314 006 (3 CD)
- *La Cubana oder Ein Leben für die Kunst*. Vaudeville in 5 Bildern nach Motiven von Miguel Barnet (H.M. Enzensberger) (1973). Hörfunkfassung (1982) Anja Silja (Rachel), Berta Drews (Rachel II), Eberhard Büchner (Eusebio), Sylvia Anders (Ofelia), Trudeliese Schmidt (Lucile), Brigitte Mira (Lucile II), Günter Reich (Don Alfonso) u.a.; Hamburger Chor und Kammerorchester Ensemble Hinz & Kunz Nachf., Jan Latham-König (Dir.); auf deutsch Wergo 60129/30-50 (2 CD)
- *The English Cat*. Eine Geschichte für Sänger und Instrumentalisten [in 2 Akten] von Edward Bond (1980/82) Richard Berkeley-Steele (Lord Puff u.a.), Mark Coles (Arnold u.a.), Ian Platt (Tom u.a.), Louisa Kennedy (Minette), Donna Bennett (Louise u.a.), Alan Watt (Jones u.a.) u.v.a.m.; Parnassus Orchestra London, Markus Stenz (Dir.); auf englisch Wergo 6204-2 (2 CD)

Pour le plaisir

Charles Koechlin: *Offrande musicale sur le nom de BACH op. 187*
Radiosinfonieorchester Frankfurt, Ltg. Juan Pablo Izquierdo
Edition Michael Frauenlob Bauer 019

Charles Koechlin: *L'album de Lilian / Vers le soleil / Stèle funéraire*
Kathrin Graf, soprano, Philippe Racine, flûtes, Christine Simonin, ondes Martenot, Daniel Cholette, piano et clavicécin
Accord 201232

Plusieurs compositeurs du passé ont écrit des œuvres sur le motif B-A-C-H: Robert Schumann, Franz Liszt, Max Reger, puis, dans les années 1920, Arthur Honegger, Albert Roussel, Francis Poulenc, etc. Il faudrait encore citer le quatuor à cordes op. 28 d'Anton We-

bern, où les notes si bémol, la, do, si bécarré sont étirées sur plusieurs octaves, ce qui en rend la perception difficile. Mais la tendance à remplir chromatiquement un petit intervalle (ici la tierce la-do) se retrouve constamment dans la musique atonale et en constitue l'une des lois les plus efficaces – qu'on songe seulement à la «Fanfare for a New Theatre» d'Igor Stravinsky.

Koechlin écrivit son cycle dans les années 1940. Les divers mouvements en sont de densité inégale. L'orchestre entier alterne avec des solos de piano ou d'orgue; le timbre méditatif du quatuor à cordes y a aussi sa place. Ce disque compact n'a malheureusement pas de numéros qui permettent de sélectionner tel mouvement, si bien qu'on est obligé d'écouter les 48 minutes 19 secondes sans interruption. Mais cela a aussi ses avantages, car il en résulte divers niveaux d'audition. On a parfois une impression globale du tutti, renforcé encore par l'orgue ou les ondes Martenot; ailleurs, on entend sans peine chaque voix. Les archaïsmes du contrepoint savant alternent avec l'opulence sonore du romantisme tardif. Le motif B-A-C-H revient partout, avec trop d'insistance même par endroits, au point de tourner à l'obsession. Les fins des mouvements paraissent souvent précipitées: d'un entrelacs de voix surgit inopinément un accord majeur, qu'on aurait souhaité voir amené de façon un peu plus organique.

Bien que Koechlin n'ait pas voulu imiter Bach ni écrire une musique «objective» de style néo-classique, il se réfère sans équivoque possible à l'*Offrande musicale* et à l'*Art de la fugue*, cycles qui n'étaient pas destinés au concert. Mais depuis l'entre-deux-guerres, c'est bien ainsi qu'on les entend. Les canons courts se combinent avec les grandes fugues ou, dans le cas de l'*Offrande musicale*, avec la sonate en trio ou le *ricercare* à six voix. Et l'on éprouve toujours un sentiment de mystère lorsque la fugue quadruple inachevée de l'*Art de la fugue* débouche sans transition sur le choral funèbre en sol majeur, alors que toutes les fugues antérieures sont en ré mineur. On a aussi essayé diverses formations: cordes seules, bois seuls, clavecin ou orgue. Ce que l'on aurait taxé autrefois de handicap est devenu élément positif aux oreilles de ceux qui, dans tous les arts, avaient appris à estimer le fragment isolé. C'est ainsi qu'il faut entendre le cycle de Koechlin, comme une tentative impressionnante qui mène au néant et fascine par cela même. Mais les moyens mis en jeu sont énormes, et il n'est pas surprenant que cette *Offrande* n'ait été créée que le 19 mai 1973 à Francfort.

On essaie constamment d'ancrer plus solidement la musique de Koechlin dans le répertoire, mais généralement sans succès. Cet enregistrement comporte encore un texte radiophonique du 29 décembre 1947 dit par le compositeur lui-même, où il revendique sa liberté d'invention et de choix, liberté qu'il paye cher: situé en marge des courants

«significatifs», il sera peut-être mieux perçu aujourd'hui, à l'époque de la nouvelle confusion, laquelle accorde à chacun le droit à sa volonté subjective – mais responsable! Deux petits morceaux de piano extraits de «L'ancienne maison de campagne op. 124» y figurent encore, qui sont censés être joués par le compositeur. Mais l'enregistrement en est mauvais et n'a de valeur que documentaire.

«L'album de Lilian» comprend deux suites qui figurent au catalogue de Koechlin comme opus 139 et 143. «Lilian» renvoie à Lilian Harvey, que le compositeur célèbre dans sa «Seven Stars' Symphony» aux côtés de Greta Garbo, Douglas Fairbanks et quelques autres. Koechlin était passionné de cinéma, fou des beaux visages et des silhouettes qui menaient à l'écran leur existence féérique en noir et blanc. Les deux albums comprennent en tout dix-sept pièces plutôt brèves pour formations diverses. J'y préférerais davantage de chant et un peu plus de cette légèreté qui illustrerait mieux la fabrique de rêves de Hollywood que les mélismes de flûte ou les tons pastel du piano. La seule pièce avec clavecin et ondes Martenot me paraît aussi trop courte; quels effets raffinés n'aurait-on pas tirés de cette combinaison?

«Vers le soleil» op. 174 comprend sept monodies pour ondes Martenot, ce fossile des premiers temps de la lutherie électronique qui lutte pour sa survie. Mais elles n'ont pas perdu leur charme, fait de sonorités immatérielles, du vibrato légèrement kitsch et des staccatos un brin agressifs.

«Stèle funéraire» op. 224 met bien en valeur le registre grave de la flûte alto, que Pierre Boulez a pourtant mieux exploitée dans «Le marteau sans maître». Tout cet enregistrement ne présente que des broutilles. Mais si l'on n'est pas enclin à l'auto-flagellation, on y trouvera beaucoup d'impressions aimables, amusantes et tendres. Koechlin composait simplement pour le plaisir. Qui lui en tiendra rigueur? Peut-être appliquait-il une maxime de Debussy, «le plaisir est la loi».

Theo Hirsbrunner
(trad. J. Lasserre)

Ohne den gewohnten «dirty sound»

Neue Musik für Saxophon

Giacinto Scelsi: Tre pezzi; Luciano Berio: Sequenza IXb; Walter Zimmermann: The Paradoxes of Love; Mauricio Sotelo: Sax-Solo; Roman Haubenstock-Ramati: Enchaîne
Marcus Weiss, Sopran-, Alt-, Tenor- und Baritonsaxophon
XOPF Nr. 10

Dem Saxophon, diesem zwischen Blech- und Holzbläserfamilien vagabundierenden Kind des romantischen Dranges zur Klangfarbenexpansion, wird allgemein der Jazz, die Improvisation, die leichte seichte Unterhaltung bis

hin zu einschlägigen Feuerwehrkapellen als Domäne angewiesen. Streng strukturierte und notierte Konzertmusik, «E»-Musik, Neue Musik gar wird dagegen als dem Instrument nicht gemäss angesehen. So kann diese von der Musikwerkstatt Basel herausgegebene CD-Produktion mit Neuer Musik für Saxophon durchaus als Rarität gelten und dürfte allen Liebhabern des «klassischen» Saxophons willkommen sein. Hier werden in jeder Hinsicht Ansprüche gestellt. Der 1961 geborene Basler Saxophonist Marcus Weiss zeigt sich mit allen Facetten von Sopran-, Alt-, Tenor- und Baritonsaxophon vertraut. Was er in fünf postseriell geprägten Werken vornehmlich der achtziger Jahre an struktureller Durchdringung, an Beweglichkeit, an tiefgründiger Klangauslotung und differenzierter Gestik leistet, verdient Bewunderung.

Die Auswahl – Kompositionen von Giacinto Scelsi, Luciano Berio, Walter Zimmermann, Mauricio Sotelo und Roman Haubenstock-Ramati – verspricht profilierte, den Charakter des Instruments beziehungsreich erhellende Kontraste. Umso mehr erstaunt da die doch sehr starke Einebnung solcher Profile durch den Bezugspunkt Saxophon, wozu auch einige recht hart aneinander geschnittene Stückfolgen beitragen. Des sprechenden, frechen und ach so erotischen «dirty sound» beraubt, entpuppt sich das Saxophon als ein gewöhnliches Blasinstrument von glattem, geradlinigem, Schalmeien-Assoziationen erweckendem Klang. Scelsi und Berio gewinnen dem noch am ehesten Originalität und Stimmigkeit ab. «Tre Pezzi» von Giacinto Scelsi, 1956 entstanden, belassen das Instrument ganz in bukolischer Einsamkeitspose. «Syrinx» von Debussy bleibt gegenwärtig, wenn auch zwischen Oboen- und Klarinettenfarbe pendelnd. Aus der zunächst ruhigen Umkreisung immer gleicher Zentren wie Tritonus und Terz entwickeln sich kecke Intervallspiele von teilweise sigalhafter Wirkung, deren Schluss – «molto ritmato» – im gebrochenen Sextakkord etwas vom vorantreibenden Optimismus moderner Autohupen ausstrahlt. Dem Tonmaterial nach ähnlich angelegt, erweitert die eigentlich für Klarinette geschriebene Sequenza IXb (1980) von Luciano Berio das Ausdrucksspektrum entscheidend. Weitausladende, in langgehaltene hohe Signaltöne mündende Arpeggien, plastische Dialoge zwischen den einzelnen Registern, freche Kapiolen in kontrastreichen Farben zeugen von reichhaltiger, verblüffend sprachähnlicher Artikulation.

Mauricio Sotelo, der sein «Sax-Solo» (1988) dem gleichaltrigen Weiss widmete, versucht daran anzuknüpfen. Gepresst wirkende Flatterzungen, Glissandi, jodelnde Tremoli und Spaltklänge, erweitert durch geräuschhafte Zutaten wie Schlagen auf den Corpus und hektische Flüsterlaute, ergeben ein dichtes Stimmungsgefüge. Und doch sagt diese fast enzyklopädische Ausschöpfung moderner Klangmöglichkeiten nichts

Neues, hinterlässt in nicht allzu charakteristischen Figurationen den Eindruck struktureller Beliebigkeit. Informationen etwa zur Form oder zur Klangerzeugung hätten dem vielleicht abhelfen können. Im Falle *Walter Zimmermanns* sind die auf die Cover-Innenseiten verbannten, allzu spärlichen Anmerkungen eher ärgerlich. So lässt sich wenig damit anfangen, dass die eng sich windenden, stereotyp rhythmisierten Terzenfiguren von Sopran und Sopransaxophon in «The Paradoxes of Love» (1987) die «in Töne übersetzten» vierzig Begriffe der «Fragmente einer Sprache der Liebe» von Roland Barthes darstellen sollen. Beatrice Voellmy singt die nahezu modal wirkenden und häufig im heiklen Unisono mit dem Saxophon geführten Tonfolgen mit unbestechlicher Reinheit – und so steril, wie sich das für eine Vertonung aufgewühlter Liebesworte einer flämischen Nonne aus dem 13. Jahrhundert gehört.

Den Gipfelpunkt ausgeklügelter Konzeption bei mangelhafter Nachvollziehbarkeit im Klang stellt «Enchaîné» (1987) von *Roman Haubenstock-Ramati* dar. Die enge Verzahnung von vier Saxophonen – Sopran, Alt, Tenor und Bariton – wird erreicht, indem eine gemeinsame Stimme als Grundmaterial dient. Finster aufgetürmte Klangkolosse, nur selten rhythmisch belebt, halten den Hörer in lähmender Statik gefangen; kaum verrinnt die bleierne Zeit – von immerhin fast 20 Minuten. Auch eine Durchhörbarkeit der Stimmen, somit eine Nachvollziehbarkeit musikalischer Verläufe, entsteht kaum, wozu auch das mulmige Klangbild der Aufnahme im Playback-Verfahren beiträgt. Um das zu geniessen, ohne dass auch nur der geringste Einblick in das offenbar ehrgeizige Kompositionsverfahren gewährt wird, muss man wahrhaftig ein *freak* sein.

Isabel Herzfeld

Neues aus der Grammont-Serie

Urs Peter Schneider: «Babel» (1961–1967, Fassung 1971) für beliebige Klangquellen (Ensemble Neue Horizonte Bern) / «Chorbuch» (1966–1977) für 8 Singstimmen (Zürcher Ad-hoc-Chor, Leitung: Karl Scheuber) / «Studien» (1970–1979, Fassung 1989) für 3 Interpreten und Studiogeräte ... / «Orchesterbuch» (1974–1981) für 8 Holzbläser und Streicher (Berner Kammerorchester, Leitung: Jean-Pierre Moeckli) Grammont CTS-P 34-2

Balz Trümpy: «Anima» (1982/83), Fassung für hohe Stimme und grosses Orchester nach mittelhochdeutschen Texten (Barbara Fuchs, RSO Basel, Leitung: Olivier Cuendet); «Dionysos-Hymnen» (1985) für Bariton und 8 Violoncelli nach Texten aus den Hymnen des Orpheus (Kurt Widmer, Cellisten der Musik-Akademie Basel, Leitung: der Komponist); «Polyptychon» (1984/85), drei Zyklen für Vokalensemble a cappella (Auswahl; Basler Madrigali-

sten, Leitung: Fritz Näf); «Emphatischer Gesang» (1989) für Violoncello solo (Reinhard Latzko) Grammont CTS-P 39-2

Beim Studium der vom Autor beige-steuerten biographischen und werkbezogenen Texte im CD-Beiheft fällt auf, wie stark *Urs Peter Schneider* sich durchs Kumulieren von Zahlen und Mengen faszinieren lässt. 144 Werke liegen vor, die in nahezu 600 Aufführungen erklangen; 33 namentlich aufgeführte «Hauptwerke» finden sich darunter; 128 «Einzelereignisse» werden in «Babel» von 7 Ausführenden produziert, die 8 der insgesamt 13 Blätter einbeziehen; die 8 Singstimmen des «Chorbuches» führen 12 Lieder auf 12 Robert-Walser-Texte «in je eigenen, unabhängigen Stilen» aus; in den «Studien» für 3 Interpreten und Studiogeräte sind es dann schon «324 Einzelereignisse», die in 2 der insgesamt 6 existierenden «Sammlungen» bereitliegen; im «Orchesterbuch» für 8 Holzbläser und Streicher machen wir schliesslich die Bekanntschaft von «8 Zeremonien auf 8 Texte von Robert Walser», wobei wiederum auf die Nutzung von separaten Stilen verwiesen wird. Der Leser, hernach auch der Hörer, sieht sich einem musikalischen Universum gegenüber, das einer gestrengen und minutiösen Buchhaltung unterliegt, einem Universum, in dem zahlenmässig nachweisbare Quantität – nach Art tüchtiger Produktionsbetriebe – nicht ohne Stolz dokumentiert wird.

Oder hat all dies damit zu tun, dass der in Bern 1939 geborene, in Köln und Wien ausgebildete, seit 1966 in Biel lebende und lehrende Pianist und Komponist sich eines Übermasses an bedrängenden Einfällen zu erwehren hat und sich durch zahlenmässiges Ordnen zu disziplinieren und aufs Machbare zu beschränken sucht? Solches wäre durchaus auch aus den vier für die CD ausgewählten Werken herauszuhören. Alle vier, von bemühten Interpreten und Ensembles dargestellt, könnten sie als Versuche verstanden werden, bruchstückweise Kenntnis zu nehmen von einer omnipräsenten Musik- und Geräuschemwelt, die uns überall und jederzeit umgibt und des auswählenden und geleitenden Mittlers bedarf, um sich dem staunenden Jedermann zu offenbaren. Auch der Komponist selbst staunt mit, denn seine Operationen definieren oft genug nicht das Resultat, sondern «nur» die Methode des Vorgehens. Dies bedeutet aber auch, dass Unkontrolliertes neben fertig Ausformuliertem geduldet wird, provisorisch Wirkendes neben sorgfältig Ausgehörtem. Schneider, selbst aktiver Improvisator, nimmt solche Unschärfen offenbar bewusst in Kauf. Hat sich der Hörer jedoch mit ihnen abgefunden, so wird er den enzyklopädischen Klangerkundungen Schneiders interessiert folgen und Gefallen finden an manchen Klangsituationen, wie sie sich so nur dank einer derart breiten stilistischen Toleranz ergeben können. Einleuchtend, dass

Schneiders Verzicht aufs ausgefeilte Opus den Puristen ein Ärgernis bedeuten muss. Doch seit wann hätten Puristen das letzte, das entscheidende Wort?

Als völlig anders geartetes Komponistennaturell erweist sich *Balz Trümpy*, 7 Jahre jünger als Schneider und – abgesehen von einer längeren Lehr- und Assistentenzeit bei Luciano Berio in Rom – in Basel ansässig und unterrichtend. «Emphatischer Gesang» ist eine ausgedehnte, auf vier ineinander verschränkte Entwicklungszüge gegründete, hochvirtuose Musik für Cello solo überschrieben. Doch könnte diese Bezeichnung treffend auch den jederzeit und überall spürenden Ausdruckswillen der drei anderen Kompositionen bezeichnen. Nicht zufällig sind diese drei auf Texte oder Textgruppen bezogen, die der behutsamen Vergegenwärtigung aus zeitlicher oder räumlicher Ferne bedürfen. Doch gilt für Trümpy, dass der Ausdruckswille seiner Musik sich in jedem Takt, in jeder Note aus überaus strengen und bis zuletzt kontrollierten Materialdispositionen herleitet. Der Hörer findet durchaus spontanen Zugang zu Trümpys Ausdruckswelt, doch wird er gleichzeitig darin bestärkt, dass diese dicht und farbig imaginierte Ausdruckswelt ihm bei weiterem Vordringen noch weitere überraschende Seiten offenbart. Beispielhaft für die konstruktive Kombinatorik der vorgestellten Arbeiten mögen die verwickelten Techniken der insgesamt 14 Kanons im «Polyptychon» sein, die symmetrisch ausgerichtet sind und sich zugleich mit den andersartig charakterisierten Satzreihen der je 7 Motetten und Hymnen auf eine sinnfällig im Textgefüge verankerte Weise verschränken. (Die ausgezeichnete Aufnahme der Basler Madrigalisten muss sich indessen auf 13 der 28 schwierigen Vokalstücke beschränken.) Auf eine sehr eigenwillige und neuartige Variante eines «Musikalischen Opfers» liess Trümpy sich hier ein, wobei ihm weit weniger an der Makellosigkeit des wohlbeherrschten Glasperlenspiels gelegen sein mochte als an dem hieraus erwachsenden Zugewinn an spannungsreicher Expressivität.

Grossen Atem beweist der Komponist dann vor allem in den beiden Partituren mit Vokalsoli («Anima», «Dionysos-Hymnen»), wobei die weitgezogenen Spannungsbögen im Formalen durchaus eine Grossbogigkeit im Vokalen bedingen. (Barbara Fuchs und Kurt Widmer, aufs vielseitigste gefordert, bleiben den Vokalpartien kaum etwas schuldig.) Basis eines solch ruhigen, wenngleich innerlich stark erregten Ausbreitens über die einzelne Phrase, den einzelnen Takt hinaus bleibt eine hochentwickelte Fähigkeit, Akkordflächen figurativ und farblich zu beleben. Nicht Monotonie ist – etwa im reich und subtil orchestrierten Mittelalter-Triptychon «Anima» – die Folge, sondern der Wunsch, die fliessend changierende Harmonie möge fortdauern und immer neue Gestaltveränderungen auslösen.

Klaus Schweizer