

|                     |   |
|---------------------|---|
| <b>Zeitschrift:</b> | Dissonanz : die neue schweizerische Musikzeitschrift = Dissonance : la nouvelle revue musicale suisse |
| <b>Herausgeber:</b> | Schweizerischer Tonkünstlerverein   |
| <b>Band:</b>        | - (1997)  |
| <b>Heft:</b>        | 52  |
| <b>Rubrik:</b>      | Disques compacts = Compact Discs  |

### 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:** 12.02.2026

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

gestaltet; störend ist nur der gelegentliche, für mich grundlose Wechsel in der Schriftgrösse. (cw)

### **Une somme de la théorie musicale**

Wyschnegradsky, Ivan : « *La loi de la pansonorité* » ; Editions Contrechamps, Genève 1996, 331 p.

Wyschnegradsky a travaillé près de trente ans à son ouvrage le plus général de philosophie et de théorie de la musique. L'un des paradoxes de son existence est que, peu après avoir rédigé la quatrième version française la plus complète (celle de 1953) sur des cahiers d'écolier, Wyschnegradsky mit au point sa théorie des espaces nonoctaviants, qui rompt avec toutes les catégories traditionnelles, alors qu'il soumettait simultanément son système musical à une systématisation et à une fermeture extrêmes. L'élément fascinant de *La loi de la pansonorité* consiste dans les contradictions et les tensions qui surgissent entre les différentes catégories musicales, par exemple entre la théorie de l'espace et celle de la densité. Beaucoup d'idées de Wyschnegradsky sont absolument inédites et donneraient le frisson à maint dodécaphoniste série! Si l'on songe que les théories de Wyschnegradsky sur la densité, le continuum, l'espace musical, n'ont pas été développées en 1953, mais remontent en partie aux années 20, on conçoit à quel point ce compositeur d'avant-garde est et reste un pionnier méconnu. Pascale Criton introduit au texte de façon remarquable. Elle parvient à démontrer l'actualité de Wyschnegradsky jusque dans les démarches les plus récentes de la philosophie et de la physique. (rb)

### **Wider den Systemzwang**

Zender, Hans: « *Wir steigen niemals in denselben Fluss. Wie Musikhören sich wandelt* »; Herder Spektrum, Freiburg im Br. 1996, 126 S. Der Untertitel führt ein wenig in die Irre. Zenders ansprechend und unprätentiös formulierten Reflexionen – eine kleine Sammlung verstreuter Essays und Reden der letzten Jahre – gelten weniger der Veränderung des Hörverhaltens als den neuen Wegen musikalischer Produktion nach 1945. Zender beerdigt das romantische Konzept des Originogenies und setzt den französischen Begriff der « lecture » an seine Stelle: kreative Aneignung des Vorgefundenen, sei's komponierend oder interpretierend, als Schlüssel für eine originelle und doch nicht geschichtsvergessende Kunst. Bernd Alois Zimmermann, Olivier Messiaen, John Cage und Giacinto Scelsi gilt Zenders besondere Sympathie: Komponisten, die Systemzwang und Fortschrittsideologie entagten und durch – jeweils sehr verschiedene – Strategien der Entsubjektivierung und interkulturellen Synthese einen « transpersonalen und transkulturellen Zusammenhang » schufen, einen « offenen ästhetischen Horizont », dessen « ungeschützte Subjektivität » für Zender « die einzige Möglichkeit bietet, sich heute glaubwürdig auszudrücken ». Bedauerlich indes, dass der Autor seine kritischen Beitrachtungen zum Positivismus der musikalischen Schrift nicht zum Anlass nimmt, einmal darüber zu reflektieren, ob und inwieweit sich authentischer Ausdruck unterdessen von der Partitur-Kultur in andere musikalische Handlungsformen verlagert hat. Vom Verlag hätte man sich Quellenangaben der hier kompilierten Texte und Nachweise der diversen Zitate gewünscht. (pnw)

# **Disques compacts Compact Discs**

### **Stringenz und Spontaneität**

Butcher, John: *London and Cologne Saxophone Solos*; Rastascan Records BRD 026 Keiner beherrscht das Spiel im Niemandsland zwischen Klangfarbe, Akkord und Geräusch so virtuos wie John Butcher. Töne geraten in innere Bewegung, die Fluktuationen verdichten sich und verklumpen zu Clustern. Linien spalten sich in mehrere Schichten mit autonomer Bewegung auf. Was zunächst nur wie ein Farbwert wirkte, verfestigt sich zum harmonischen Gebilde. Schier unglaublich, dass – und mit welcher Kontrolle – dies ein einzelner Saxophonist bewältigt. Aber wichtiger noch: Es bleibt nicht beim Staunen über die technische Extravaganz. Der Londoner Improvisator verknüpft sein Material zu einer stimmigen, aus dem Geist der Klänge geborenen Syntax, und ihm gelingt die seltene Balance zwischen formaler Stringenz und Spontaneität. Butchers Idiom, das ist evident, verdankt vieles den Mehrklangs- und Zirkularatmungs-Ritualen eines Evan Parker. Doch die Ruhe, Knappheit und Detailgenauigkeit dieser acht Improvisationen – sieben Live-Soli und eine Studio-Mehrspurproduktion – beweisen, dass dieser Musiker seine eigene, unverwechselbare Stimme gefunden hat. (pnw)

### **Keine Entdeckung**

Carissimi, Giacomo: « *Jephthe* » / Scarlatti, Domenico: « *Stabat Mater* »; Sandrine Piau (soprano), Simon Jaunin (baryton), Ensemble Vocal de Lausanne, Michel Corboz (dir.); Cascavelle VEL 1060

Die Musik Carissimis kann durchaus süchtig machen; kennt man ein Werk, möchte man sofort andere kennen lernen. Doch zu hören ist dann zumeist immer nur das eine, *Jephthe*, ein Meisterwerk ohne Zweifel und unter Michel Corboz' Leitung durchaus wiederzuerkennen, aber ich muss gestehen, dass mir eine ziemlich grausliche Interpretation von zwei mir bis dahin unbekannten Oratorien, *Della SS. Vergine* und *Di Daniele Profeta* mit einem Ensemble, das von einem gewissen Flavio Colusso dirigiert wird (Bongiovanni GB 10011-2), deutlich mehr Freude bereitet hat. Denn erstens gelang es dort den Musikern trotz beachtlichen Anstrengungen nicht, mich um zwei Entdeckungen zu bringen, und zweitens habe ich *Jephthe* auch schon besser gehört. Sandrine Piau übrigens auch, die vom Dirigenten angehalten scheint, eine zugegebenermaßen nicht unpiante Parodie auf Birgit Nilsson abzugeben. Der Chorist Simon Jaunin, der hier neben ihr kurzerhand zum Solisten befördert wurde, parodiert dafür keinen, es sei denn sich selber. Die Chorleute singen solide, wenn auch ihr dramatischer Impetus hin und wieder wirkt, als müssten sie ihrem Hausarzt die Tonsillen zeigen. Domenico Scarlattis *Stabat Mater* ist längst nicht so berühmt wie *Jephthe*, und nachdem man es gehört hat, versteht man das auch. Wenn einen diese CD nach 46'44" bereits wieder in die Stille entlässt, weiß man nicht recht, ob man aufgelehren soll,

weil man um dreissig weitere mögliche Spielminuten betrogen wurde, oder ob man darin eher eine freundliche Geste zu erkennen hat. (fvk)

### **Mit grosser Gebärde**

D'Alessandro, Raffaele: *Sinfonie Nr. 1 in d-moll, Op.62 / Konzert für Klavier und Orchester (quasi una sinfonia) Nr. 3, Op. 70 / 12 Préludes aus Op. 30*; Karl-Andreas Kolly (Klavier), Basler Sinfonie-Orchester, Mario Venzago (Ltg.); Pan Classics 510093

So wenig bekannt war Raffaele d'Alessandro (1911-1959) schon zu Lebzeiten, dass er bei einer der seltenen Aufführungen in seiner Geburtsstadt St. Gallen von einer Lokalzeitung als italienischer Komponist des 18. Jahrhunderts vorgestellt wurde. Das war buchstäblich falsch und sinngemäß auch nicht ganz richtig. Dem Haydnischen Modell folgt die hier eingespielte Sinfonie mit langsamem Einleitungen und betriebigem Allegro, melodiisierendem langsamen Satz, Scherzo mit Beethovenschen Steigerungskehren und einem etwas biederem Rondo als Schlussatz; in der Harmonik ist d'Alessandro dagegen etwa ein Jahrhundert weiter. Ihre Qualitäten hat die Sinfonie in der Farbigkeit des Orchestersatzes, die in vorliegender Aufnahme schön zur Geltung kommt. Origineller in der formalen Anlage ist das ebenfalls viersätzige Klavierkonzert, in dem ein Variationensatz



Raffaele d'Alessandro

am Anfang steht und die Solokadenz als langsamer Satz fungiert – gewissermassen als Ausgleich für die ansonsten sinfonische Konzeption des Werks. Was hier allerdings – mehr als in der Sinfonie – auf die Nerven geht, ist d'Alessandros Hang zum Auftrumpfen, die dauernde grosse Gebärde, die das Stück trotz seinen nur rund 20 Minuten hypertroph wirken lässt. An den Interpreten liegt es sicher nicht: Karl-Andreas Kolly geht das Werk angenehm nüchtern an; für klare Strukturen sorgt auch Mario Venzago mit dem Basler Sinfonie-Orchester. (ck)

### **Post-wagnerisches Deklamieren**

Derungs, Gion Antoni: « *Il seminader* », Opera en quatre acts op. 125; Claudio Danuser (Bariton), Jean-Jacques Knutti (Tenor), Judith Graf (Sopran), Lucretia Lendi (Mezzosopran), Georg Fluor (Tenor), Rico Peterelli (Bariton), Barbara Sutter (Mezzosopran), Armin Caduff (Bass), Claudia Grazioli (Sopran), Orchestra della Svizzera Italiana, Sylvia Caduff (Ltg.); Scena musicala svizra, MGB CD 6140

Die Oper vom künstlerisch qualifizierten Restaurator, vom «Träumer», der zwischen den Zeiten und Welten, zwischen Traum und Realität halluzinatorisch wechselt, verdient wegen der klug disponierten, doppelt geschachtelten Fabel (Lother Deplazes), sprachlich etwas prosaisch-ausufernd, vor allem aber wegen der wohlauftenden Sprache des Librettos, nämlich dem Rätoromanischen, einige Aufmerksamkeit. Derungs folgt in seinem Idiom der Prosatendenz des Librettos mit jenem für weite Bereiche des Musiktheaters im 20. Jahrhundert charakteristischen Hang zu quasi- und post-wagnerischem Deklamieren, das sich eher selten zu prägnanten oder gar kantablen Gestaltungen verdichtet. Überdies dämpft er die von Thema und Fabel her möglichen Exzesse präventiv ab und lotet Abgründiges kaum aus. Der Mitschnitt der UA im Stadttheater Chur vom 13. 6. 1996 ist klanglich präzise, und die SängerInnen, gestützt auf ein energisch agierendes Orchester, realisieren die Komposition mit Engagement und charakteristisch gegeneinander abgehobenen Stimmen. (hwh)

### **Erstaufnahme mit Defiziten**

Eisler, Hanns: «Das Hollywooder Liederbuch»; Wolfgang Holzmair (Bariton), Peter Stamm (Klavier); Koch Schwann 3-1322-2H1 Das «Hollywooder Liederbuch» ist kein Zyklus im engeren Sinn des Wortes, sondern eine Sammlung jener Lieder, die Eisler – wie er selbst sagte – zum «Zeitvertreib» im amerikanischen Exil der Jahre 1942/43 schrieb; den Titel liess er später wieder fallen, und das Liederbuch wurde nie als solches publiziert. Stattdessen streute Eisler einige dieser «klassischen», z. T. zwölftönigen Lieder unter Agitprop-Songs und Theatermusiken in seine in den 50er Jahren bei Breitkopf Leipzig erschienenen zehn Bände *Lieder und Kantaten*. Hier nun erscheint das Liederbuch als wäre es ein Zyklus, was für eine CD sicher sinnvoll ist (es ist übrigens die erste Gesamtaufnahme dieser Lieder; eine zweite mit Matthias Görne soll nächstes Jahr erscheinen). Dennoch ist es nicht unproblematisch, denn das Liederbuch umfasst über vierzig meist kurze Lieder mehrheitlich auf Texte von Brecht, die als einzelne äusserst pointiert sind – Eisler selbst fand es im Rückblick «erstaunlich, wie in vier Zeilen eine ganze Sache aufgerissen wird» (man könnte hinzufügen: wie mit einem einzigen Akkord ein Kommentar gemacht wird) –, die aber in der Häufung auch wegen des Fehlens einer Dramaturgie (der Komponist hat keine Reihenfolge festgelegt) nicht zu bester Wirkung kommen. Hinzu kommt, dass Wolfgang Holzmairs stets in einem mittleren Bereich verbleibende Darstellung – nie sehr schnell, nie sehr langsam, immer mit etwa derselben Dosis Vibrato – im Einklang mit der routiniert-zuverlässigen, nicht sonderlich differenzierten Klavierbegleitung Peter Stamms zu einem Grau in Grau tendiert. Es fehlt Holzmair an Beweglichkeit, um Eislers musikalischer Intelligenz gerecht zu werden; mag auch sein, dass ihn die Melancholie dieser Lieder auf eine falsche Fährte geführt hat und ihm Eislers Warnung, es dürfe nicht nach «gekränktem Dackel» klingen, unbekannt war. (ck)

### **Spröde Klarheit**

Fervers, Andreas: Sextett / «Zwei Worte» / «Paronomases» / «Einfarbig gebündelt»; Ensemble Recherche, Mark Foster (dir.) / Neue Vocalsolisten Stuttgart, Manfred

Schreier (dir.) / Christoph Gaugué (alto) / Ensemble Modern, Hans Zender (dir.); Accord Una Corda 205552

«Klarheit, Einfachheit, Feinheit der Nuancen, Linearität» benennt der Klaus Huber-Schüler Andreas Fervers als Koordinaten seines Musikdenkens, und die vier Stücke aus den Jahren 1983 bis 1992 untermauern die Plausibilität dieser Selbsteinschätzung: unspektakuläre, uneitle, nie demonstrativ virtuose Musik, die gelassen der jeweiligen Grundidee folgt. Die Kehrseite dieser Tugenden ist eine gewisse Stasis und Sprödheit, die im knappen Ensemblestück *Einfarbig gebündelt* und dem Viola-Solo *Paronomases* weniger auffällt als in den langatmigen Sextett- und Kammerchorwerken. (pnw)

### **Aargauer Nachhall der Wiener Klassik**

Fröhlich, Theodor Friedrich: *Passion Music Ouverture in F minor / Christmas Mass (Missa I) / Fantasie (Andante und Menuett) for violin and piano / Concert Ouverture in B flat major; Aargauer Symphonie-Orchester, Räto Tschupp (cond.) / Lisa Larsson (soprano), Regina Jakobi (contralto), Bernhard Gärtner (tenor), René Koch (bass-baritone), Aargauer Vocal Soloists, Choir of the Alte Kantonsschule Aarau / Andreas Friedrich (violin), Karl-Andreas Kolly (piano); Jecklin Edition JD 713-2*

Der 1803 geborene Komponist nahm sich bereits 1836 durch einen Sprung in die Aare das Leben, zermürbt durch die Misserfolge in der Heimat, in die er nach Studienjahren hauptsächlich in Berlin hoffnungsvoll zurückgekehrt war. Auch viele Initiativen wie die Gründung eines Chors und Orchesters – natürlich nicht zuletzt zur Realisierung eigener Werke – verhalfen ihm nicht zur Anerkennung in der Provinz. Es ist insofern eine schöne Geste, dass die beiden Aargauer Klangkörper Fröhlich zu einer wenigstens musikalischen, also imaginär-realnen Wiederauferstehung verhelfen und dadurch historisch Versäumtes wiedergutmachen. Sie tun dies engagiert und gediegen; der Chorklang wird in den Höhen zwar nicht, wie oft üblich, schrill, aber doch etwas flach. – Fröhlichs Musik ist der Erinnerung durchaus wert. In seiner (Weihnachts-)Messe von 1828 hallen Händels *Messias* und Mozarts *Krönungsmesse* nach, überhaupt die Orchestermesse der Wiener Klassik; harmonisch und klanglich erscheint Fröhlichs «homophone Kontrapunktik» (so ein schöner Begriff von Pierre Sarbach) gegenüber der eher retrospektiven Grundhaltung avancierter, etwa beim auffälligen Wechsel zur terzverwandten Tonart beim *Laudamus te des Gloria*. Die im Glücksjahr 1832 – Fröhlich war frisch und offensichtlich gut verheiratet – entstandene Konzertouvertüre B-Dur beginnt mit einer Fugato-Einleitung; fast paradox in Relation zu Formgestus und Satztechnik, dass die Thematik dabei in kantabilem Volksston gehalten ist. Ein besonders schönes Stück Musik ist die Adagio-Einleitung zu *Andante und Menuett*, ebenfalls von 1832: Nur interpunktiert von Klavierakkorden entfaltet sich hier eine ausserordentlich anrührende unbegleitet-freie Melodik. Ganz anders die Passionsmusik-Ouvertüre von 1835: Hier scheinen historisch-allgemeines und individuelles Leid zusammenzufließen. Wiederum ist es der Einleitungsteil, der vor allem aufhorchen macht durch unerbittlich jeweils auf der Zahlzeit und im harmonischen Rhythmus von meist einem halben Takt sich bewe-

gende Akkordfortschreitungen – ein nicht enden wollender Gang in die Tiefe. (hwh)

### **Üppig ausstaffierte Orchestermusik**

Haas, Pavel: *Scherzo triste, Op. 5 / Suite aus der Oper «Scharlatten», Op. 14 / Symphonie (unvollendet), 1940-41; Philharmonisches Orchester Brünn, Israel Yinon (Ltg.); Koch Schwann 3-1521-2 H1*

Pavel Haas ist einer jener von den Nazis umgebrachten Komponisten, die in letzter Zeit wiederentdeckt wurden, und mit Israel Yinon ist ein Dirigent am Werk, der sich dabei stark engagiert hat. Die Renaissance von Komponisten wie Berthold Goldschmidt oder Victor Ullmann profitierte von den in letzter Zeit verstärkten Bemühungen um die Aufarbeitung der NS-Geschichte, aber auch vom postmodernen Zeitgeist, welcher der nicht so modernen Musik von einst günstig gestimmt ist. Das gilt auch für Pavel Haas: Es braucht schon ein Flair für die Pracht vergangener Tage, um dem orchestral üppig ausstaffierten *Scherzo triste* und der Suite aus der Oper *Scharlatten* heute etwas abgewinnen zu können, zumal einen hier die ziemliche plumpen Darbietung erst noch nötigt, sich vorzustellen, wie solche Musik bestensfalls klingen könnte. Interessanter ist die 1940/41 entstandene *Symphonie*, die wegen Haas' Deportation nach Theresienstadt unvollendet geblieben ist und hier in einer nach den Skizzen ergänzten Version erklingt. In ihr spiegelt sich die veränderte politische und persönliche Situation in einer mit harmonischen Schärfen durchsetzten Tonalität, einer an Mahler erinnernden Musiksprache wider, die für ihre Botschaft zahlreiche Zitate einsetzt, darunter eine ins Groteske gewendete Version des Horst Wessel-Lieds. (ck)

### **Wie eine aus der Erstarrung befreite Orgel**

Les joueurs de flûte: *Counterpoints (Werke von Johann Sebastian Bach, Wolfgang Amadeus Mozart, Edison Denisov, Josef Kost, Arnold Schönberg, Steve Reich); Jecklin Edition JD 707-2*

Ein hübsch komponiertes Programm mit Musik für 3–11 Flöten vom Piccolo bis zur Kontrabassflöte, dessen Motto «Kontrapunkt» sich zum einen auf den Wechsel von Klassikern und zeitgenössischen Komponisten, zum andern auf die Kontrapunktkritik der Stücke bezieht. Das einzige Stück, das den Begriff Kontrapunkt im Titel führt, Steve Reichs *Vermont Counterpoint*, hat allerdings mit Punkt gegen Punkt wenig zu tun, setzt eher Fläche gegen Fläche mit Tendenz zur Einheitsfläche. Auch Denisov unterwirft in seinen Variationen über den Priestermarsch aus Mozarts Zauberflöte diesen nicht irgendwelchen kontrapunktischen Prozeduren, sondern stattet ihn mit einem clusterartigen Unterbau aus. Kontrapunktik in Reinkultur, nämlich als Handwerksübung, sind dagegen Schönbergs Kanons. Vielleicht weil es wie eine aus der Erstarrung befreite Orgel klingt, bekommt das Flötenensemble diesen strengen Stücken ausgesprochen gut, auch dem Ricercare von Bach und sogar der Zauberflöten-Ouvertüre, die luftig und leicht, ohne tempelhafte Erhabenheit, abschnurrt. (ck)

### **Friedhofgärtner Kurtág**

Kurtág, György: *Musik für Streichinstrumente; Keller-Quartett, Miklós Perényi (Violoncello), György Kurtág (Celesta); ECM New Series 1598*

Kurtág schreibt eine Musik, die nur im Rückspiegel einen Horizont aufweist. Seinen Motor heizt er mit ausgebrannten Schlacken, aus denen er mit einer Beharrlichkeit, die für einmal den Widerspruch zwischen «lapidar» und «verbissen» obsolet erscheinen lässt, neue Glut zu entfachen weiss. Seine archaische Fortbewegungsmethode hat das klanggestische Rudiment als Antriebsstange. Aus der Musikgeschichte abgekupferte, bereits dort stark semantisch besetzte Klangformeln, die, gerade weil sie in ihrem Ausdrucksgehalt in erheblichem Masse festgelegt sind, starke Verkürzungen vertragen, halten den Kurtágischen Motor in Gang. Zudem ist dem Schmieröl des Ausdrucks jegliche Feuchtigkeit entzogen worden, und so bilden die alten Klanggesten eine hervorragende Brennkohle. Gerade aber die Art der Gewinnung seines musikgeschichtlichen Anthrazits macht aus Kurtág den zugleich zuneigungsvollsten wie verzweifeltesten Friedhofsgärtner der komponierenden Gegenwart; so wie er pflegt keiner die Gräber. Wie ein wirklich Betroffener macht er keinen Unterschied darin, ob von den Verstorbenen nur noch die Skelette übrig sind, oder ob deren Leichen gerade erst erkaltet sind; Kurtág hat sie alle gleich lieb. Wichtig ist ihm nur: Sie sind krepiert. Gewiss, er ist nicht gerade der einzige Totengräber in diesem jetzt selbst verlöschenden Aufbruchsjahrhundert, aber während Stravinsky seiner Nekrophilie auf dem musikalischen Gottesacker mit dem Pokerface des soignierten Salonhabitués frönte und Schostakowitsch die Jammermiene eines Altpapierhändlers, der seine Vorratskammer dauernd von Feuchtigkeit bedroht sieht, nie ganz los wurde, besucht Kurtág seine Toten, als wären es echte Verwandte und pflegt selbstlos die Gräber auch jener, die ihn nicht testamentarisch bedachten. Nur einmal hat er sich unter die Lebenden gewagt und einen Liebesbrief geschrieben: *Message to Frances-Marie* für zwei Celli, auf der vorliegenden Einspielung mit dem Meister selbst an der fernab postierten Celesta. Todtraurig auch dieser Herzensergruss. Doch wie sollte es anders sein: Die Romanze wurde – soviel Klatsch muss sein – von der nordamerikanischen Cellistin Frances-Marie Uitti mit einer musikalischen Werbung genannt *Message to György Kurtág* ausgelöst, und die hat die Gestalt eines trist-fetten Gruselchorals, über den sich ein hysterisches Kreischen erhebt (was auf der von Uitti eingespielten BVHaast-CD 9505 nachgeprüft werden kann). Die klingende Taubenpost, mit der sich Kurtág einen Moment lang in unsere Gegenwart zu verirren schien, sie war demnach bereits von Anfang an nichts als eine *amour d'outre tombe*. (fvk)

### Expressiver Wille

Lombardi, Luca: «La Canzone di Greta» dall’opera «Faust, un travestimento» [Luisa Castellani (Sopran), Berner Streichquartett] / «Ophelia-Fragmente» [Gladys De Bellida (Sopran), Luca Lombardi (Klavier)] / Ein Lied [Micromegas Ensemble] / «Con Faust», Quadri Sinfonici dall’opera «Faust, un travestimento» [Rundfunk-Sinfonieorchester Saarbrücken, Markus Stenz (Dir.)]; Dischi Ricordi CRMCD 1018

Wenn Lombardi in *La Canzone di Greta* das Schubertsche *Gretchen am Spinnrade* mit den Methoden der *minimal music* traktiert, will er keineswegs spielerischen Umgang mit einem Klassiker demonstrieren, sondern im Gegenteil durch die Phasenverschiebun-

gen, denen er die *perpetuum mobile*-artige Klavierbegleitung in der Bearbeitung für Streichquartett unterwirft, die Expressivität des Originals noch steigern, die Unruhe verstärken. Von expressivem Willen sind alle hier aufgenommenen Stücke durchdrungen; die lapidare, bohrende Figur, oft im extremen Register, ist ein bevorzugtes Mittel seiner Realisierung. Wenn zu solchen Kompositionen eine so scharfe Stimme wie die von Gladys de Bellida kommt (die in der Aufnahme zudem in den Vordergrund gerückt wird) oder ein im hohen Geigenregister so falsch spielendes Orchester wie das Rundfunk-Sinfonieorchester Saarbrücken, gerät das Ganze freilich in Gefahr, zur Parodie auf die Überspanntheit zu werden. (ck)

### Nichts Unverwechselbares, aber manch Hörenswertes

Marek, Czeslaw: *Die Orchesterwerke Vol. I (Suite für Orchester Op. 25 / Méditations Op. 14/Sinfonia Op. 28); The Philharmonia Orchestra London, Gary Brain (Dir.); Koch Classics 3-6439-2H1*

Man braucht wegen Ceslaw Mareks Orchesterwerken, soweit sich das nach Vol. I beurteilen lässt, die Musikgeschichte des 20. Jahrhunderts nicht neu zu schreiben (was etwa im Hinblick auf Artur Schnabels Symphonien m.E. fällig wäre), und selbst die Behauptung von Malcolm MacDonald im Booklet, Marek hätte «einen wesentlichen unverwechselbaren Beitrag zur sinfonischen Literatur geleistet», ist wohl eher PR-Schreibe (die CD wurde von der vom Komponisten selbst begründeten Stiftung finanziert) als die Schlussfolgerung einer seriösen Analyse: Der Autor bleibt jegliches Argument geschweige denn einen Beleg dafür schuldig und widerspricht sich indirekt selbst, indem er eine ganze Reihe von Referenzkomponisten anführt. Zu nennen wären in erster Linie Strauss und Ravel, in der Sinfonie von 1928 angereichert mit dem damals modischen neoklassizistischen Gehopse sowie polnischer Folklore (Marek wurde 1891 in der heute zu Polen gehörenden Stadt Przemysł geboren und lebte von 1915 bis zu seinem Tode 1985 in Zürich). Dabei ist das alles gut geschrieben (der Anfang der Suite geradezu betörend) und hörenswert, zumal wenn es – was in solchen Fällen ebenfalls nicht selbstverständlich ist – so einwandfrei professionell gespielt wird wie hier. (ck)

### Mehr als ein Kuriosum

Mejer, Thomas K.J. (*Contrabass-Saxophone*): *Compositions for Contrabass-Saxophone* (Werke von Mani Planzer, Michael Finnissy, James Clapperton, Urban Mäder, Thomas K.J. Mejer, Leo Bachmann, Ulrich Krieger, Frank Denyer, Andrew Toohey, Franco Tosi); KONTRA-Trio & Matthias Brodbeck, MorschAchBlasorCHester, Mani Planzer (cond.); earup (Pfeffingerstr. 47, 4053 Basel), EARUPCD1003

Das Kontrabass-Saxophon kennen Freunde zeitgenössischer Musik am ehesten aus Anthony Braxton-Platten der siebziger Jahre. Das notierte Repertoire für das eine Oktave unter dem Baritonsax angesiedelte Ungetüm ist nicht gerade üppig, um nicht zu sagen nonexistent, und so bat Thomas K.J. Mejer zehn Zeitgenossen, ihm etwas auf den Leib zu schreiben. Zwei Dinge sind zum Glück nicht dabei herausgekommen: jene gemässigt moderne Bläser-Spielmusik im Kielwasser Strawinskys oder Poulenecs, wie man sie etwa in Frankreich schätzt, und «Katalog-

stücke», die kaum mehr als Sammlungen exzentrischer Spieltechniken sind. Auch wenn das mächtige, am ehesten noch ans Kontrafagott erinnernde Timbre des blechernen Riesen den roten Faden abgibt, so sorgen doch die Vielfalt der Besetzungen und der kompositorischen Konzepte für willkommene Kontraste: vom unbegleiteten Solo über Dialoge mit Zuspielbändern bis zum Kammerorchester, vom Spiel mit Jazz-Allusionen (Mejer, Tosi) über streng strukturell, eher instrument-unspezifisch Gedachtes (Finnissy) bis zum instrumentalen Theater (Mäder). Aufhorchen lassen Ulrich Kriegers an Phill Niblock geschulte Tonband-Klangwände von veritabler Jericho-Wucht und die Sampler-Arbeit von sha (alias Andreas Rodler), die sich der gestellten «Aufgabe» frech verweigert, indem sie das Timbre des Instruments ins Unkenntliche demonstriert. (pnw)

### Influencé par Vivaldi

Mieg, Peter : « Triple concerto dans le goût italien » / « Mit Nacht und Nacht » for tenor and orchestra / « Morceau élégant » for flute and harp / « Musik für Cembalo, zwei Bläser und vier Streicher » / Sonata for violoncello and piano ; Festival Strings Lucerne, Mario Venzago (cond.) / Ernst Haefliger (tenor), Radio-Orchester Beromünster, Erich Schmid (cond.) / Peter Lukas-Graf (flute), Ursula Holliger (harp) / David Riniker (violoncello), Karl-Andreas Kolly (piano) ect. ; Jec-klint Edition JS 314-2

Le milieu musical suisse est riche de personnalités hautes en couleur. Peter Mieg (1906-1990) en fut sûrement une, si je comprends bien l’hagiographe qui rédige sa notice dans le livret. Élevé dans les meilleures traditions – mélange de bourgeoisie patricienne aristocratique –, d’apparence distinguée et soignée (oui), il connaissait beaucoup de gens de qualité – d’Igor Stravinsky à Meret Oppenheim –, peignait des aquarelles et cultivait même son petit côté bouffon, aimant rouler, comme passager certes, à grande vitesse sur une motocyclette pour se distraire de la corvée du métier de compositeur. Comme compositeur, nous dit-on encore – mais il était à peine besoin de le préciser –, Mieg, alors que l’on s’obstinait à composer « moderne » et « nouveau » (oh), n’aimait pas les choses difficiles, de celles que l’auditeur ne pouvait comprendre ; il chercha donc à écrire une musique comme on aimeraient – dit son collègue Albert Moeschinger – l’entendre. Les diverses œuvres présentées ici sont influencées par Vivaldi, Bellini, Boieldieu ; on trouverait même, dans l’œuvre la plus récente du CD (qui date de 1986), une attitude romantique frisant le style impressionniste, en dépit de quelques dures (ouille) dissonances, mais (ouf) occasionnelles. Courage, lecteur et auditeur ! (ba)

### Viel System, wenig Phantasie

Niederberger, Maria A.: *Music between two Continents: «Album Pages» für Violine solo (Maryvonne Le Dizès) / «Interferences» für Kammerensemble (Frauen Musik Forum, Basel) und Klavier (Emmy Henz-Diémand) / «Sound of Space-Time» für Klarinette (Deborah Pitman), Marimba (Daniel Kennedy) und Klavier (Catherine Svistoonoff) / «Dae-delum» für Cello solo (Hans Ulrich Stohler) / «Tandem Points» für zehn Spieler (Empyrean Ensemble) / «Lieder für junge Sänger» (Mädchenchor der Luzerner Kantorei, Andreas Wiedmer, Ltg.), Magnon (Kantonstr. 14, 6370 Stans-Oberdorf), PN 2637*

Maria A. Niederberger stammt aus Nidwalden und lebt seit 1975 in Kalifornien, daher der etwas grosssprecherische Titel «Music between two Continents». Vermutlich hat sie an den amerikanischen Universitäten, die sie im Booklet samt Lehrer, Lehrerslehrer, Prädikaten und Studienpreisen akribisch aufliest, die Zwölftontechnik studiert: Jedenfalls klingen die Stücke auf dieser CD nach



Maria A. Niederberger

viel System und wenig Phantasie. Der alte Kontinent oder vielmehr die alte Heimat der Komponistin ist hier mit sechs von einem Luzerner Mädchenchor gesungenen tonalen Liedern (darunter dem Dialektlied «Schlittle») vertreten, welche die Komponistin «in der langen Linie einer vielseitigen Volkslied-Tradition» sieht. (ck)

### Imponierendes Spektrum

Sacher, Paul (Ltg.): «Paul Sacher und die neue Musik» (Werke von Frank Martin, Conrad Beck, Wladimir Vogel, Benjamin Britten, Wolfgang Fortner, Hans Werner Henze, Henri Dutilleux, Wolfgang Rihm, Carlos Chavez, Rudolf Kelterborn, Friedhelm Döhl, Norbert Moret); Basler Kammerorchester, Collegium Musicum Zürich, Basler Schlagzeug-Ensemble; Ars Musici AM 1155-2

Allein schon das Spektrum der hier unter dem Dirigat Sachers mit drei Klangkörpern versammelten Komponisten bzw. Werke ist imponierend genug. Bei den Aufnahmen mit dem Basler Kammerorchester und dem Collegium Musicum Zürich handelt es sich überdies um Uraufführungen. Es ist alles historisch auch insofern, als mit Sachers Rücktritt von der Leitung die Aktivitäten beider Orchester 1987 bzw. 1992 beendet waren. Soweit sich Tendenzen abzeichnen, liegen Präferenzen auf dem Soliden, Gediegenen, oder wie im Fall von Henzes Doppelkonzert (1966), Dutilleux oder Rihms *Dunklem Spiel* (1988/90) auf bereits breit Anerkanntem – was die beiden letzteren, zumal Dutilleux bei der vollständigen Umsetzung von *eS-A-C-H-E-Re* als *soggetto cavato*, nicht an radikalen Klängen hindert. Am ehesten in Bereiche des Gewagten, Experimentellen, Avancierten gehen ansonsten sozusagen naturgemäß die Werke für Schlagzeugensemble. Dabei fällt Chavez' eingangs über eine weite Strecke bloss mit Schlaginstrumenten unbestimmter Tonhöhe (ergänzt durch gezielte Huster in Kurzpausen) operierendes Stück instrumentatorisch besonders auf, aber auch Kelterborn, Döhl und Moret liefern betörende, rituelle, gelegent-

lich fast schockierende (aber auch, im Fall Moret, manchmal konventionell klappernnde) Klangbilder. (hwh)

### Quatre saisons, quatre quatuors

Schlumpf, Martin : «Vier Jahreszeiten» ; Aargauer Saxophon Quartett / Schweizer Schlagzeug Ensemble / Eos Guitar Quartet / Vokalquartett ; Musikszene Schweiz, MGB CD 6129

Le cycle des saisons est à la composition ce que la quadrature du cercle est aux mathématiciens : une inépuisable source d'inspiration, qui a de plus l'avantage de structurer fortement et pour ainsi dire forcément le contenu musical. Partisan d'effectifs inhabituels, Martin Schlumpf choisit d'attribuer à chacune des quatre saisons un quatuor d'instruments homogènes (saxophones pour l'hiver, percussions pour le printemps, guitares pour l'été, voix de femmes pour l'automne). C'est donc le timbre qui procure véritablement un caractère propre aux différentes saisons. Les autres traits stylistiques – souvent liés aux traditions non écrites d'où proviennent les instruments – se répartissent équitablement sur l'ensemble du cycle : structures fixes alternant avec passages à caractère improvisé, phrasés typiques du jazz, citations de standards, modules répétitifs évoquant fortement le Steve Reich des années 70. Tout cela assure la rondeur (et peut-être aussi, à la longue, une discrète impression de lassitude) du carré. (ba)

### Dünner Hypertext

Schürch, Dorothea (Stimme, Sampling) : «interni pensieri» ; Michel Seigner (Sampling, Montage), Ernst Thoma (Synthesizer, Soundprocessing) ; Intakt Records, CD 046

Der CD-Titel entstammt den von Claudio Monteverdi vertonten *Lettera amorosa* Claudio Achillini, und Text und Musik dieses Werks aus Monteverdis 7. Madrigalbuch von 1619 bilden dann auch das Material dieses Dokuments improvisierter Musik im Zeitalter der Digitalelektronik: Dorothea Schürch liefert das gesungene, häufiger allerdings gesprochene Material, Sampling-Spezialist Seigner zerstückelt die Silben und montiert sie neu zu surrealem Hypertext, Ernst Thoma steuert sonore Grundierung vom Synthesizer bei. Leider klingt das Konzept spannender als seine Realisierung. Bestenfalls – in den dichteren Momenten – wirkt das Projekt wie eine Fortsetzung letristischer Poesie mit digitalen Mitteln. Eine wirkliche Auseinandersetzung mit Monteverdis Musik findet jedoch nicht statt; der Text dient über weiteste Strecken nur als austauschbarer Steinbruch für phonetische Spielereien, denen eine plausible Dramaturgie abgeht. (pnw)

### Atmosphères denses

Uzor, Charles : «Echnaton's Hymnos to Aton» / «White Paperflowers Descending on Tienanmen Square» / «Melody Land II» / «Le dur désir de durer» / «Mouvement» ; ensemble la notte, Daniel Beriger (cond./piano), Paolo Vignoli (tenor) / Alexandru Gavrilovici (violin), Patrick Demenga (violoncello) ect. ; Uzor Music (Oberer Graben 3, CH-9000 St. Gallen, Fax 071/223 3382)

Charles Uzor déploie dans ce disque une étonnante variété de facettes stylistiques, pour des œuvres écrites entre 1987 et 1996, mais qui font communément montre d'une intéressante énergie. La pièce de plus grande envergure, *Echnaton's Hymnos to Aton* pour ténor et ensemble, témoigne d'une écriture

affirmée et souvent – d'après ce que nous dit l'écoute – complexe, truffée de gestes lyriques parfois à la limite de la grandiloquence, qu'il s'agit peut-être de mettre en rapport avec le pathos lyrique du texte de base dans sa version allemande. *Mouvement* pour trio avec piano est d'une veine expressive qui paraît semblable. En vif contraste, les brèves pièces pour piano, presque des haïkus, très belles dans leur concision, à la fois temporelle et conceptuelle. Ou encore *White Paperflowers Descending on Tienanmen Square* pour ensemble de violoncelles, où alternent par blocs lentes plages tirées et pavés denses et de texture chaotique. Au dehors, l'enveloppe très soignée fait écrin à une musique dont le compositeur prétend, dans un utile entretien reproduit dans la plaquette, qu'elle est constituée d'« atmosphères » : atmosphères denses, dont on perçoit sans ambiguïté le raffinement intérieur. (ba)

### Rückgriffe auf Folklore

Veress, Sándor : «Térszili Katicza» / Sinfonia Minneapolitana; Nordungarisches Sinfonieorchester Miskolc, Janos Meszaros (Dir.); Musikszene Schweiz, MGB CD 6130

Auch das «Heitere Ballett» nach dem Volksmärchen von der schönen Katicza, die nach einigen Leiden den Königsohn kriegt, ist, wie es Veress seinem andern Märchenwerk attestierte, schon ein «ziemlich einfältiger» Stoff. Dass er ausgerechnet um 1942 danach griff (es war, wie man sich erinnern wird, gerade 2. Weltkrieg), lässt sich – da Stumpfheit gegenüber dem Zeitgeschehen bei Veress als Grund entfallen dürfte – wohl am ehesten als Versuch erklären, dem dominierenden (und auf staatlicher Ebene verbündeten) Nazideutschland etwas betont Ungarisches entgegenzusetzen. Bei direkteren Rückgriffen auf Folklore wie im Csárdás für den Pas-de-deux der beiden Hauptfiguren gelingt das um den Preis einer gewissen Flachheit der Musik. Gegückter sind dagegen die oft scharf konturierten Pantomimen und Handlungsabschnitte des Balletts, bei denen sich Veress als ein würdiger Erbe Bartóks erweist. Diesen Habitus und Ton finden wir, drastisch härter geworden, in der 2. Symphonie, in der Schweizer Emigration entstanden: Hier ist das ungarische Material dodekaphonisch überformt und dadurch, so Veress, «zu einer klar gefilterten Essenz» geworden, die nicht als folkloristisch ins Auge bzw. Ohr fällt. Die Symphonie zeichnet sich überdies durch eine knappe, dichte Satzweise und Formgebung aus – vom Orchester inklusive der Vokaliseneinsprengsel adäquat realisiert. (hwh)

**Avant-programme  
Vorschau**

Die nächste Ausgabe dieser Vorschau wird den Zeitraum vom 15. August bis Ende Oktober 1997 umfassen. Einsendeschluss: 15. Juli 1997. Adresse: Redaktion «Dissonanz», Möhrlistr. 68, 8006 Zürich.

La prochaine édition de cet avant-programme couvrira la période du 15 août à fin octobre 1997. Délai d'envoi : 15 juillet 1997. Adresse : Rédaction «Dissonance», Möhrlistr. 86, 8006 Zurich.