

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

Herausgeber: Schweizerischer Tonkünstlerverein

Band: - (1997)

Heft: 54

Rubrik: 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: 13.02.2026

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

dien ist, braucht es dafür solche Angestrebten wie Unger, die viel Zeit und Geld investieren auf die Gefahr hin, dass nur Schall und Schulden übrig bleiben.

Über die Ignoranz von Musikstudenten hinsichtlich historischer Aufnahmen kann sich der Jurist Unger, der hauptberuflich an der Fachhochschule für öffentliche Verwaltung Kehl am Rhein Zivilrecht lehrt und daneben am Musikwissenschaftlichen Institut der auf der andern Flussseite gelegenen Universität Strassburg Vorlesungen über Phonographie hält, nur wundern. Während man bei Bach und Beethoven bedauert, dass leider keine Tondokumente Aufschluss über die wirklich authentische Aufführungspraxis geben, werden die entsprechenden Dokumente unseres Jahrhunderts viel zu wenig genutzt: Zu diesem Schluss muss man kommen, wenn man etwa den bei Bartók heute weitverbreiteten Bodybuilding-Stil mit dem Klavierspiel des Komponisten selbst vergleicht. Und wären die Aufnahmen der Streichquartette Schönbergs mit dem Kolisch-Quartett allgemein bekannt gewesen, hätte sich der polemische Gemeinplatz von der «zerebralen» Musik der Wiener Schule kaum so lange halten können. Kolisch hat die meisten Violinparte Schönbergs uraufgeführt und Theorie und Praxis der Interpretation in enger Zusammenarbeit mit Schönberg entwickelt, sodass seine Aufnahmen der vier Quartette eine Quelle ersten Ranges sind, die nun dank dem Verein für musikalische Archivforschung zugänglich geworden ist. Beim Hören stellt sich der paradoxe Eindruck ein, dass der Streichquartettssatz in diesem engen Klangbild ungeheuer plastisch wirkt und dass hier grösste Lebendigkeit erreicht wird ohne simple Tricks wie etwa das Forcieren von Gegensätzen oder das Koppeln von Dynamik und Agogik (nach dem Motto: je lauter desto schneller, und umgekehrt). Das «Geheimnis» besteht wohl in einer Phrasierungskunst, welche die musikalischen Gedanken erst verständlich macht und zugleich die Linien bis ins Innerste belebt, und in der profunden Partiturkenntnis aller vier Spieler, dank der die Stimmen stets ihrer jeweiligen Bedeutung nach gewichtet sind. Dass die Veröffentlichung solcher historischer Dokumente nicht ohne Tücken ist, hat Werner Unger gerade hier erfahren: Die erste Auflage der CDs basierte auf den Schellack-Platten der Schönberg-Nachkommen, die im Falle der ersten beiden Quartette bereits recht abgenutzt waren (auch die Familie hat halt ihre Vorlieben...). Erst später stiess Unger auf ein gut erhaltenes Bibliotheksexemplar der nur in sehr kleiner Auflage hergestellten Originalplatten, das er dann für einen neuen Master der ersten CD benutzte. Man muss sich freilich auch bei der verbesserten Auflage durch einiges Knistern und Rau-

schen hindurchhören, denn Werner Unger verzichtet bei der Aufbereitung auf Filter, weil die Aufnahmen dadurch dumpfer würden und die Musik seiner Ansicht nach tot wirkt. Er nimmt bei der Bearbeitung, die er selbst am Computer herstellt, sogar eine Verstärkung des Rauschens in Kauf, um ein ausgeglichenes Klangbild zu erreichen: Da die damaligen Aufnahmen ihren Schwerpunkt im Mittelbereich von 500–1000 Hz hatten, hebt er die oberen und unteren Ränder des Frequenzspektrums leicht an. Er hat keine Scheu davor, die alten Aufnahmen heutigen Hörgewohnheiten anzupassen; Originalfetischismus hält er für verfehlt, weil schon das Abspielen auf einer modernen Stereoanlage eine Verfälschung beinhaltet. Bei der Stereophonisierung allerdings ist Unger zurückhaltend: Er verbreitert zwar die Basis des Klangs, belässt aber die Einkanaligkeit der Aufnahme.

Schönberg mit Kolisch verkaufte sich einigermassen gut, ein Schubert-Doppelalbum mit denselben Interpreten blieb aber ein Ladenhüter. Nichtsdestotrotz ist es Ungers Traum, weitere Aufnahmen klassischer Werke mit Kolisch publizieren: etwa die zehn Violinsonaten Beethovens (mit Russell Sherman) und das Schubert-Oktett. Im Falle Beethovens kann Unger darauf hoffen, dass Kolischs inzwischen berühmte Abhandlung zu Tempo und Charakter ein ähnlich einprägsames Namenspaar ergeben hat wie Schönberg-Kolisch; für Schubert-Kolisch müsste der Werbeslogan noch erfunden werden – vielleicht «zwei Aussenseiter in Wien» oder «Schubert ohne Schlagobers» oder so ähnlich...

Ein weiterer Schwerpunkt des Archiphon-Programms sind Aufnahmen mit Otto Klemperer. Zwar ist Klemperer bei EMI gut vertreten, aber es handelt sich durchwegs um Aufnahmen aus dessen letzten Jahren. Wer nur diese kennt, hat ein falsches Bild von diesem grossen Dirigenten. Klemperer war im Berlin der 20er Jahre als Vertreter der Neuen Sachlichkeit der Antipode Furtwänglers, den er dann als Achtzigjähriger hinsichtlich Langsamkeit beinahe noch übertraf. Die einstige Radikalität ist hingegen in den Live-Aufnahmen aus den 50er Jahren mit dem Concertgebouw Orkest, die Archiphon herausgebracht hat, noch gut zu spüren, etwa in den extrem raschen Tempi in Mozarts früher g-Moll-Sinfonie, oder in einer kräftig zupackenden Darstellung von Janáček's Sinfonietta. Die aus den 30er Jahren stammenden Aufnahmen im Doppelalbum *Klemperer in Los Angeles* sind mit einer Warnung an den Hörer vor schweren Entstellungen und Oberflächengeräuschen versehen, sind aber unter Forschungsaspekten noch bedeutender als jene aus den 50ern, dokumentieren sie doch die Uraufführung der heute vielgespielten Schönbergschen Bearbeitung von Brahms' g-Moll-Kla-

vierquartett sowie – nicht weniger authentisch – Schönbergs Quartett-Konzert nach Händels Concerto grosso op. 6/7 mit dem Kolisch-Quartett.

Falls hier der Eindruck entstanden sein sollte, Archiphon sei ein Label exklusiv für Interpretationsforscher und eigentlich auch nur für solche, die am liebsten den Schönbergschen Verein für musikalische Privataufführungen wiederbeleben möchten – er wäre falsch, dieser Eindruck! Archiphon hat auch *Canzoni popolari* mit Enrico Caruso im Angebot oder Walzer und Ouvertüren von Weber, Strauss, v. Reznicek und Heuberger mit Erich Kleiber. «O sole mio» mit Caruso gegen die Version von *The Three Tenors*® – das öffne den Leuten die Ohren, meint Werner Unger. Und wer Johann Strauss Sohn in der amerikanisierten Version von Robert Stolz & Nachf. im Ohr hat, kann sich bei Vater Kleiber einer Ausspülung unterziehen. Der Nuancenreichtum in diesen Aufnahmen aus den Jahren 1923–33 ist verblüffend: Da wird nicht durchgehend durchschnittlich vibriert, sondern mal sehr stark, mal gar nicht; das heute weitgehend tabuisierte *portamento* ist ein gezielt eingesetztes Gestaltungsmittel; das Tempo wird so frei gehandhabt und die Palette vom Delikatesten bis zum groben Gepolter ist so vielgestaltig, dass der Schematismus der Walzerstrukturen beinahe verschwindet. Einmal mehr wirkt das knisternde Alte viel lebendiger als der dezibelreiche und rauschfreie Sound von heute.

Christoph Keller

Kontaktadresse: Verein für musikalische Archiv-Forschung, c/o Werner Unger, Grossherzog-Friedrich-Strasse 62, D-77694 Kehl am Rhein, Tel./Fax 0049 7851 2306

Disques compacts Compact Discs

Ein besserer Epimetheus

Adams, John: *Chamber Symphony* / «Shaker Loops» / «Phrygian Gates»; Hermann Kretzschmar (piano), *Ensemble Modern*, Sian Edwards (cond.); BMG Classics 09026 68674 2

Adams schreibt ungefähr so, wie das Beiheft kommentiert, wenn es meint, Schönberg habe die «musikalische Büchse der Pandora» geöffnet. Er versucht sie nämlich als besserer Epimetheus zuzumachen und «Minimalismus mit der Mainstream-Klassik» zu versöhnen. Das tut er vor allem in *Shaker Loops* unter üppiger Verwendung von kargen *patterns*, wobei er offensichtlich bereits die Überschiebung (etwa bei Steve Reich) für einen verkaufschädlichen Luxus hält. Dafür legt er immer wieder – Melodie muss sein – nette Oberstimmenverläufe ein, damit es nicht so an gewissermassen gesof-

teten Techno erinnert. – Fast vom Paulus zum Saulus zurückkonvertiert tritt Adams 1992 in seiner Kammersymphonie auf, die angeblich jene von Schönberg zum Vorbild hat (eine glatte Frechheit), in der er nämlich die Atonalität entdeckt. Das war's dann aber auch schon. Selbstverständlich verzichtet Adams auch hier nicht auf einen durchlaufenden Puls bzw. gleich mehrere davon und auch nicht auf repetitive Muster (bei denen er zugestandenermassen das der Wiederholung komplementäre universale Prinzip der Musik wiederentdeckt, nämlich das der Variation). Statt sich diese Chamber Symphony anzutun, reicht es aber, den *Tango* aus Strawinskys *Histoire* wieder zu hören, der das, was Adams daherplappert, knapp und bündig sagt. (hwh)

Dicht und konsistent

Babbitt, Milton: *Piano Music since 1983* («Canonical Form» / «Emblems» / «Preludes, Interludes and Postlude» / «tutte le corde»); Martin Goldray (piano); CRI CD 746 Die hier zusammengestellten neueren Klavierstücke zwischen 1983 und 1994 vermitteln, sicher auch durch die Interpretation, den Eindruck energiegeladener Dichte und Konsistenz. Babbitt, ebenso Theoretiker und Lehrer des Serialismus wie Komponist, bedarf an sich keiner Reklamekommentare wie: «Like much of his music, these pieces are incredibly pretty». Wiewohl die Stücke auch etwas von rein auf Material-Strukturelles Konzentriertem, von Glasperlenspiel, haben, sind sie doch sicher mehr als hübsch, nett und niedlich – eben kein Murnelspiel (siehe auch den Aufsatz in dieser Nummer, S. 4). (hwh)

Keine Rede von «Neuer Einfachheit»

von Bose, Hans-Jürgen: «*Symbolum*» für Orgel und grosses Orchester / «...im Wind gesprochen» für Sopran, zwei Sprecher, gemischten Chor, Orgel und Kammerorchester / «*Labyrinth I*» für Orchester; Christoph Bossert (Orgel), Junges Philharmonisches Orchester Stuttgart, Melanie Walz (Sopran), Martin Hermann und Detlef Zywiets (Sprecher), Markusvocalensemble, Neue Vocalisten Stuttgart, Manfred Schreier (Ltg.); Wergo 6523-2

Bei Bose schlägt in den ideologischen Äusserungen immer wieder ein Affekt gegen Avantgarde und radikal Neue Musik überhaupt durch, deren Errungenschaften er doch in seiner eigenen Musik effektiv voll beerbt und verarbeitet. Von «Neuer Einfachheit» oder Einfachheit überhaupt kann, gleichviel ob die Musik wirklich «aus dem Bauch» kommt oder (was mir wahrscheinlicher scheint) doch der Kopf nicht unerheblich beteiligt ist, jedenfalls keine Rede sein. Mit minimalistischer oder sonstiger Reduktion hat Bose nichts im Sinn; hervortritt vielmehr eine reiche, vor allem material- und klangbetonte Textur mit einer freilich eher abstrakten Expressivität. Dabei scheint Bose in der Abkehr vom Säkular-Modernen das Sakrale zu favorisieren: verhältnismässig abstrakt-allgemein im *Symbolum* schon durch die Besetzung und die mit viel Glockengetön unterfütterte Klanglichkeit, konkreter in der «geistlichen Musik» ...im *Wind gesprochen*, die 1984/1985 komponiert und Lachenmann zum Fünfzigsten gewidmet ist. In die Berufung auf Religiöses integriert Bose, der später ein Werk direkt für Greenpeace schrieb, allerdings eine gewisse Kri-

tik an diesem, wenn er an dem vielzitierten alttestamentarischen Auftrag, der Mensch solle sich die Erde «untertan» machen, durch entsprechende musikalische Gestaltung brutale Konsequenzen aufdeckt. Neben Bibel- und Messordinariums-Stellen verwendet Bose Texte von Giordano Bruno, Sophokles (in der Hölderlin-Übersetzung), Nicolas Born, Rolf Dieter Brinkmann, Christoph Meckel, Hans Magnus Enzensberger. Sozusagen mit Begeisterung und *con tutta la forza* malt Bose die Umweltkatastrophe in der Art eines Dies irae breit aus, die dann in nüchternem Sprechertext als fast schon posthumem Kommentar endet. Der nach Vorbild von Bergs Violinkonzert oder Zimmermanns *Ekklesiastischer Aktion* erklärend folgende Bach-Choral wird seinerseits rasch dekonstruiert, und das Werk schliesst mit dem gesprochenen «Wer hat gesagt, dass sowas Leben ist? Ich gehe in ein anderes Blau», untermalt von danach noch *fading*-artig fortgesetzten dünnen Klanglinien: Der Verweis auf traditionale geistliche Tröstung wie auf die blaue Blume der Transzendenz ist für die Menschheit, die doch – wofür überhaupt – eher in der irdischen Immanenz lebt und überleben muss, ein verhältnismässig schwacher Trost. Das technisch anspruchsvolle und zwischen wilden Ausbrüchen und Kurzkantilenen, Orgelexzess und Sprech- oder Flüsterchorpartien oszillierende Werk wird von den Interpreten bravurös realisiert. Leider reicht der Platz wieder einmal nicht für den Abdruck der Texte im Programmheft, die man doch auch gern schwarz auf weiss hätte. – Mit *Labyrinth I* verweist Bose auf den von ihm geschätzten Piranesi und dessen labyrinthische Carceri; die hallige wie zugleich verwinkelte Räumlichkeit setzt er um in eine perspektivisch gestaffelte, dabei fast statische Musik, in der die sakralen Assoziationen und Konnotationen – sozusagen die Kerker als postgotische Kathedrale oder vice versa – zwar diskret, aber doch deutlich genug durchtönen. (hwh)

Richtungsloses vom frühen und späten Cage

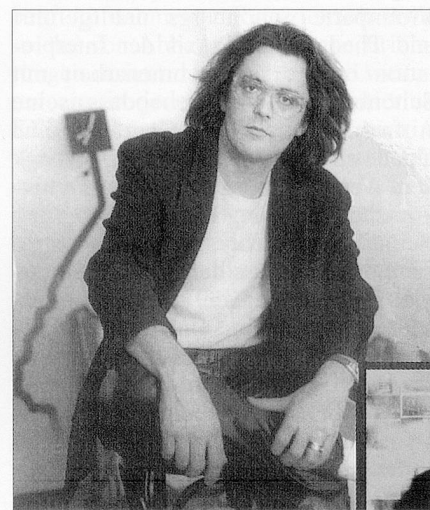
Cage, John: «*Two*» / «*Experiences*» / «*Three Dances*»; Ensemble «*Double Edge*»; Edmund Niemann, Nurit Tilles (piano); CRI 732 Die Polarisierung der Cage-Rezeption liess sich kaum besser illustrieren als mit dieser CD des amerikanischen Klavierduos *Double Edge*: Die rhythmisch markanten und klangfärblich ansprechenden Stücke der Prä-indeterminacy-Jahre erfreuen sich bei Musikern, Konzertveranstaltern und Plattenproduzenten gegenwärtig ebenso grosser Beliebtheit wie die vermeintlich himmlischen Längen der späten *number pieces*. Die fünfziger, sechziger und siebziger Jahre bleiben ausgespart. Fast 45 Jahre liegen zwischen den manisch motorischen *Three Dances*, der Satie'schen Miniatur *Experiences* (beide für präparierte Klaviere) und den isolierten Zufalls-Aggregaten von *Two*², und doch verbindet eines die vordergründig so verschiedenen Stücke: die Richtungslosigkeit der Musik. Die virtuosen Ecksätze der *Three Dances* mit ihrem unermüdlichen Laufwerk, ihren ruhelosen Arpeggien werden von den ebenso präzise wie klangsensibel agierenden *Double Edge*-Partnern (die man aus Ensembles Steve Reichs kennt) deutlich langsamer genommen als in der Wergo-Aufnahme von Joshua Pierce und Dorothy Jonas, wodurch die exquisiten Tim-

bres der präparierten Flügel besser zu ihrem Recht kommen. Sie sind in dieser Produktion des New Yorker *Composers' Recordings, Inc.*-Labels weitaus adäquater eingefangen als der Klang der «Normal»-Klaviere, der recht dumpf und verhangen wirkt. (pnw)

Une musique finement conçue

Dusapin, Pascal: «*Comédia*» pour soprano et 6 instr. / «*Fist*» pour 8 instr. / «*Aria*» pour clarinette et 13 instr. / «*Hop*» pour 4 x 3 instr. / «*Aks*» pour mezzosoprano et 7 instr. / «*Coda*» pour 13 instr. / «*Attacca*» pour 2 trompettes en ut et timbalier; ensemble Ars Nova, Françoise Kubler (mezzo-soprano), Armand Angster (clarinette), Philippe Nahon (dir.); Salabert/harmonia mundi SCD 9701

ARS NOVA, groupe d'interprètes particulièrement bien accordés à la musique de Dusapin, trace ici un parcours – un «Carnet de route», comme le dit plaisamment l'élégant livret – de l'œuvre du compositeur français, lequel fait partie de ces éternels «jeunes compositeurs». Le groupe propose différentes pièces pour ensemble à effectif variable (de trois à quatorze instrumentistes), dont la composition s'étale de 1982 à 1993, et dont plusieurs, grâce à l'engagement de certains de leurs interprètes, sont devenues pour ainsi dire des classiques de la programmation de musique contemporaine en France: *Comédia*, *Fist*, *Aria*, *Hop*, *Aks*, *Coda*, *Attacca*. A l'évidence, Dusapin écrit



Pascal Dusapin

une musique qui fait plaisir à l'interprète et à son instrument, et qui en fait ressortir les qualités: cela s'entend particulièrement bien dans *Fist*, de 1982, pour huit instrumentistes, ou *Aria*, 1991, concert pour clarinette et petit orchestre. Et, puisqu'il s'agit de la qualifier en quelques lignes, on pourrait dire encore: musique élégante (référence un peu ironique de Dusapin à un certain esprit de musique française?), mais surtout très finement conçue, en ce qu'elle promet à la fois un strict agencement des structures et le sentiment très audible de proliférations sonores en perpétuelle progression. (ba)

Sakrale Stille

Frey, Jürg (clarinet): Antoine Beuger, «*dialogues (silences)*» / John Cage, «*Music for One*»; Edition Wandelweiser Records EWR 9607

Frey, Jürg (clarinet/bassclarinet): Alvin Lucier, «*In Memoriam Jon Higgins*» / Chri-

stian Wolff, «Dark as a Dungeon», «Exercise 17», «Six Melodies Variation»/Burkhard Schlothauer, «aus atem»/Jürg Frey, «Mit Schweigen wird's gesprochen»; Edition Wandelweiser Records EWR 9608

Die Cover der CD-Booklets – Reproduktionen minimalistischer Gemälde Ida Maibachs – sind Programm: In diesen beiden Platten mit Musik für Klarinette solo geht es um die Kunst der kleinsten Nuance, um die Balance von Stille und Ton, von Präsenz und Absenz, oder, wie es der Titel von Jürg Freys Komposition sagt: «Mit Schweigen wird's gesprochen». Mit John Cage und Alvin Lucier sind zwei prominente Vertreter der Ästhetik der hörbaren Stille vertreten, und Jürg Frey verfügt über die dynamische Kontrolle und die souveräne Ruhe, um die Klang-Monaden der *Music for One* und die (mit Hilfe eines Sinus-Generators erzeugten) Schwebungen von *In Memoriam Jon Higgins* wirkungsvoll in den (Kirchen-) Raum zu projizieren. Was im Original bestechend sein mag, wirkt aus zweiter Hand indes fragwürdig. Der Edition Wandelweiser-Gründer Schlothauer und seine Sympathisanten Beuger und Frey stehen offenbar so im Bann dieser sonoren Ökologie der «Achtung vor den Klängen» und der inszenierten Stille, dass die pseudo-sakrale Feier des Anti-Expressiven und Sensiblen in ihren eigenen Kompositionen zum epigonalen Manierismus gerät. (pnw)

Homosexualität als gemeinsamer Nenner

Gay American Composers Vol. II (Werke von Henry Cowell, Harry Partch, Samuel Barber, Marc Blitzstein, Aaron Copland, Virgil Thomson, Ben Weber, John Cage, Alvin Nikolais); div. Interpreten; CRI 750

Es ist, wie der Kommentar meint, tatsächlich erstaunlich, wieviele von den führenden US-amerikanischen Komponisten des 20. Jahrhunderts homosexuell waren – die meisten hüteten sich allerdings tunlichst zu Lebzeiten, sich dazu zu bekennen. Am offenkundigsten war anscheinend Blitzstein, nicht zuletzt Brecht-Adept und -Adaptor, der im Zusammenhang mit Kneipen, Suff, Homosexualität umgebracht wurde. Dabei erscheinen – anders als etwa bei Henze – keine musikalischen Merkmale, die auf ein spezifisches Komponieren verweisen würden; die Auswahl freilich von nur instrumentalen Stücken mag auch nicht sehr signifikant sein. Cowells *Aeolian Harp* von 1923 beeindruckt, ähnlich wie Wolfs *Gesang Weylas*, durch Konzentration auf ein einziges Element, eben die Mimesis der Äolsharfenklänge; *The Lilt of the Reel* (1925) skelettiert und stilisiert Boogie-Woogie-Piano, während *The Banshee* aus demselben Jahr eine geradezu unheimliche, bestürzende Wildheit ausstrahlt, die Cowells späten Ruhm als radikaler Avantgardist rechtfertigt. Freundlich, fast kindgemäss, sozusagen wie Orff ohne archaisch-monumentale Ideologie, klingt Partchs Musik. Ebenfalls etwas gar harmlos wirken Barbers *Excursions* von 1945, mit Ausnahme des Ausflugs in den Blues. Das 14 Jahre ältere Klavierkonzert Blitzsteins, das mit einer sehr ausgedehnten Klavierexposition beginnt, ist da frischer und zeitgenössischer. Ebenfalls nur den I. Satz erhalten wir von Coplands Violinsonate (1943), von der der Komponist meint, «The Sonata is a work of absolute music and is divided into three sections». Thomsons Symphonie von 1942

ist eine Umarbeitung eines 40 Jahre zuvor entstandenen Streichquartetts; der 2. Satz, ein *Tempo di Valzer*, verschränkt den Versuch zu straussischem Schwung mit Ravel-scher Molltendenz. Ben Webers 2. Streichquartett von 1951 verdeckt die zwölfstimmige Faktur unter einer sowohl expressiv-blühenden wie nobel-klassizistischen klanglichen Erscheinung, die sicher auch der Gattung geschuldet ist. Die japanistische Reduktion der Exzerpte aus Cages *Ryoanji* wirkt, selbst einige wabernde elektronische Einblendungen mitgerechnet, demgegenüber doch als Schock, den die muntere, auch Stammeskulturelles noch verbratende Elektronische Tanzmusik von Nikolais wieder mildert und in den Mainstream zurückführt. Bei aller berechtigten Freude darüber, dass heute – jedenfalls in Kulturkreisen – offener über Homosexualität gesprochen werden kann und sogar das Bekenntnis dazu keine unmittelbaren Diskriminierungen nach sich zieht, herrscht doch (noch) keine fraglose Normalität, die *difference* bleibt: Niemand käme auf die Idee, zwei CDs mit heterosexuellen Komponisten zusammenzustellen... (hwh)

Wahrhaft fusionär

Goebbels, Heiner: «black on white», Musiktheater mit dem Ensemble Modern; BMG Classics 09026 68870 2

«Ein Stück ohne Protagonisten, bei dem das Ensemble selbst der Protagonist ist. Die jungen Musiker werden zu bewegten Hörspielern» (H.B. Schlichting im informativen Beiheft). (Dass das *Ensemble Modern* diese Aufgaben einschliesslich vokaler Äusserungen bravurös-spielerisch bewältigt, braucht wohl kaum eigens betont zu werden.) Ganz so neu, wie es scheinen soll oder mag, ist das freilich nicht: Nach dem «imaginären Musiktheater» Henzes also wieder ein Rückgriff aufs «instrumentale Theater», abstrakte Mimesis, Musikmachen tautologisch als Gegenstand und Thema seiner selbst. Damit aber noch nicht genug; es soll wieder einmal um die ominöse, in ihren Konsequenzen entgegen verbreiteten Meinungen meist wenig menschenfreundliche Aufhebung der Kluft zwischen «Kunst und Leben» gehen: «Der Kunstraum des Musiktheaters wird zum Spielraum des Alltags.» Was insofern doch leicht übertrieben ist, da nicht einmal der Alltag von Goebbels oder anderen Künstlern derart von Lesungen von Poe-, Eliot-, Blanchot-Texten mit Musikuntermalung durchzogen und geprägt sein dürfte. Und dass Heiner Müller prominent mit hereinkommt, indem seine Lesung von Poes *Shadows* zitiert wird und das instrumentale Hörtheater eine Art Requiem auf ihn darstellt, macht die Sache nicht alltagsnäher. «Qui parle?», der Beginn von Maurice Blanchots Roman *L'attente l'oubli*, schlägt mit dem Schreiben über das Schreiben und der Frage nach der Stimme des Schreibenden/Beschriebenen das Thema des Ganzen an, untermalt mit ostinatem perkussivem Muster und wechselnden Zirpklängen. Im folgenden *The Concert* (*Zither*) zeigt Goebbels wie auch sonst öfter, welchen Schwung, Elan, Präzision der Phantasie seine Musik haben kann, wenn er Elemente bzw. Verfahrensweisen des Free Jazz verwendet. (Beim *Brass in 5/4* machen Blech und ungewohnte Taktart die Gangart dagegen ziemlich schwerfällig.) Auch hier freilich ist meist ein *riff* zuviel, ein *pattern* zu oft wiederholt: Obwohl Goebbels aufs

Ganze eine beachtliche Vielfalt von Idioten und Stilelementen herbeizitiert, selber allerdings mit einem begrenzten Vorrat von satztechnischen Formeln und Topos hantiert, handelt es sich insofern um typische Hörspiel- oder Theatermusik, als deren Substanz allzusehr gestreckt wird, um als eigenständige Musik zum Hören voll bestehen zu können, es sei denn, man/frau ist Liebhaber der Wiederholung und sucht Halt und Lust am berechenbar wiederkehrenden Gleichförmigen. Die Thematisierung des Musizierens als solches fördert auch sonst dessen Qualität und Vielfalt nicht. Sie wird vielmehr, paradox genug, vorwiegend als gleichartig gekettelter Klangteppich (gern auch mit sakralen Summhören) ausgebreitet, der, manchmal von überraschenden, ansprechenden Musikfäden durchschossen, unter einer Textlesung liegt oder auch nicht, also nur für quasi-solistische Kurzchorusse dient und damit im übrigen, entgegen der Ideologie der «kollektiven Stimme» (Goebbels), die Scheidung zwischen Individuum und gesichtsloser Masse sogar verschärft reproduziert. Diese Macht kommt – hegelianisch formuliert – zu sich selber im Abschnitt «Marseille, 22. September 91 (Pegelton)», bei der Goebbels unter Rückgriff auf eine Sprachaufnahme mit Müller die HörerInnen nicht weniger als 6'19 mit besagtem, geringfügig heterophon variierten Pegelton traktiert (Cage kam noch mit 4'33 aus, und das war eine Live-Aufführung): ein klassisches Beispiel für sensorische Deprivation, gegen die etwa anlässlich der Stammheimer RAF-Häftlinge seinerzeit zu Recht heftig protestiert wurde. (In der Schlussnummer wird, wohl als Ausweis der Authentizität, ein Stück Poe-Lesung Müllers samt Versprecher zitiert. Ulkig wohl.) Tatsächlich mit dem musikalischen Alltag hat diese theatralische Zurücknahme insofern zu tun, als durchweg, wie im Mainstream der zeitgenössischen Musik, hochrepetitive Muster vorherrschen, in deren Zeichen U und E, Populismus und Elitismus sich wahrhaft fusionär begegnen. (hwh)

Une musique optimiste et abondante

Lang Zaimont, Judith: «Zones» Piano Trio No. 2 / «Russian Summer» Piano Trio No. 1 / «A Calendar Set»; Peter Winograd (violin), Peter Wyrick (cello), Joanne Polk (piano); Arabesque Recordings Z 6683

Compositrice américaine à l'impeccable curriculum (études, diplômes, prix, enseignement, discographie), Judith Lang Zaimont est sur ce disque tout aussi impeccablement représentée par trois œuvres écrites au cours de ces vingt dernières années, deux trios avec piano (*Zones*, *Russian Summer*) et *A Calendar Set*, cycle de douze «miniatures» pour piano seul, décrivant chacune un mois de l'année. Zaimont, maître de ses effets d'écriture, produit une musique optimiste, abondante et généreusement rythmée. Peu de place pour les aspérités lorsque la composition de «belles» couleurs instrumentales et le souple agencement des nuances – à travers l'usage sans retenue des langages musicaux les plus variés: citations folklorisantes, franche tonalité, harmonies modales, dodécaphonisme – sont les moyens d'expression privilégiés de la poésie musicale. Est-ce le trait, comme le souligne le texte de pochette, d'une musique indécrottablement américaine? (ba)

L'habitus social comme point commun

Leonardo Quartett (strings) : Konrad Boehmer, « Et in Arcadia Ego » / Franco Evangelisti, « Aleatorio » / Willem Breuker, « String Quartet of the Week » / Hanns Eisler, String Quartet ; BVHAAS CD 9615
De toute évidence, la cohérence de l'assemblage des compositeurs présentés sur cette compilation du Leonardo Quartett n'est pas donnée par l'appartenance à une communauté de styles, voire d'esthétiques. Rien de plus éloigné, sur le plan sonore, que le lyrisme très austère de Konrad Boehmer et les provocations (pseudo-)débriées de l'outsider Willem Breuker, la technique de composition aléatoire de Franco Evangelisti et la très délicate écriture dodécaphonique de Hanns Eisler. S'il y existe un point commun, c'est davantage dans l'habitus social des compositeurs. Proposer ce montage, c'est donc avant tout souligner, en tant qu'interprètes, une esthétique propre de programmation, qui est en même temps une prise de position politique assez nette : affirmer la nécessité, aujourd'hui, d'une faculté – évidente, lorsqu'on entend le Leonardo Quartett – d'affronter simultanément des œuvres qui demandent des moyens techniques très différenciés et de les défendre toutes avec la même conviction réjouissante. L'écoute des trois versions proposées d'*Aleatorio*, œuvre extraordinaire de densité (elle dure à peine une minute), de Franco Evangelisti suffit pour s'en assurer. (ba)

Löschwasser statt Lava

Monk, Meredith: « Volcano Songs » / « New York Requiem » / « St. Petersburg Waltz » / « Three Heavens and Hells » / from « Light Songs » ; M' M', Kathie Geissinger, Allison Easter, Dina Emerson (voices), Nurit Tilles, Harry Huff (piano); ECM New Series 1589 453 539-2

Auf dem höchst erfolgreich auf Edelkitch spezialisierten Yuppelabel ECM ist eine Scheibe neuen Süsstoffes von Meredith Monk erschienen. Mochten in früheren Jahren ihre Vokaltechniken noch eine gewisse Neugierde wecken – so wie das Durchblättern von Musterkatalogen jeglicher Art hin und wieder Vergnügen bereiten kann –, so sind ihre neueren Produktionen nur noch als *viles* (zu deutsch: Schund) zu bezeichnen. Diese Vulkangesänge produzieren denn auch weniger Lava als brackiges Löschwasser. (fvk)

In neobarocker Denkweise

Nørholm, Ib: Duos with Organ (Motet for soprano and organ op. 5 « Save me, God » / « Controversies between guitar and organ » op. 63 / Three pieces for flute and organ op. 37a / « Light and Shade » for harp and organ op. 111 / Sonata for oboe and organ op. 127); Nina Pavlovski (soprano), Tomas Krakowski (guitar), Toke Lund Christiansen (flute), Tine Rehling (harp), Bjørn Carl Nielsen (oboe), Jens E. Christensen (organ); Kontrapunkt 32251

Nørholm, Jg. 1931, selber lange Jahre als Organist tätig, liefert einige Beispiele für die auffällige Kombination von Orgel und je einem Soloinstrument bzw. wie bei der Motette von 1954 (noch aus der Studienzeit) von Orgel und Sopran, ein im Tonfall ziemlich aggressives, wenn auf Dauer dann auch ziemlich homogenes Werk. Etwa in dieser Zeit entfernte sich Nørholm vom eher traditionalistisch orientierten Komponieren und

suchte Anschluss an die damalige darmstädtisch-serialistische Avantgarde, den er bis zu einem gewissen Grad wohl auch fand, doch auf gut skandinavisch in der Radikalität abdämpfte. Die Kontroverse zwischen Orgel und Gitarre ergibt sich schon aus den entgegengesetzten dynamischen Potenzen der beiden, und so ist der Dialog oft eher ein Nebeneinanderherreden – entweder das laute oder das leise Instrument hat *tacet*; am delikatestem im Doch-Dialog der Mittelsatz. Generell scheint Nørholm weiterhin in einer gegebenenfalls ins Atonale erweiterten neobarocken Denkweise zu verbleiben, die vorwiegend mit fortgesponnenen Linien operiert, wie es zumal die Bläser-Orgel-Stücke, aber auch das deutlicher tonale Element einbeziehende Harfen-Orgel-Werk zeigt. Mindestens vom Höreindruck her erscheint im übrigen das älteste Werk, die Motette, eigentlich als das radikalste. (hwh)

Anhaltende Irritation

Rzewski, Frederic: « Jefferson » / « Antigone-Legend » ; Carol Plantamura (soprano), Frederic Rzewski (piano); CRI 747

Wiederveröffentlichung einer CRI-LP von 1987, ergänzt durch eine WDR-Aufnahme von *Jefferson* aus dem Jahr 1970. Rzewskis Ästhetik bleibt ein irritierender Fremdkörper in der Neue-Musik-Szene. Das liegt weniger an den vertonten Texten (Auszügen aus der von Thomas Jefferson formulierten *Declaration of Independence* von 1776 und Brechts *Antigone-Legende* in der Übertragung Judith Malinas) als am beträchtlichen Pathos, das in der Kombination schlichter tonaler Melodien und wuchtig postromantischen Klavier-Virtuosentums entsteht. Und bei allem pianistischen Figurenreichtum ist Rzewski doch nicht Melodiker genug, die 53 Minuten der *Antigone-Legende* mit Spannung zu erfüllen – ein Makel, der durch Carol Plantamuras nicht besonders nuanzenreichen Gesang noch akzentuiert wird. (pnw)

Schubert-Lesarten

Schubert-Berio: « Rendering » / Schubert-Joachim: Symphony in C Major, D. 812 (Gran Duo); Houston Symphony, Christoph Eschenbach (dir.); Koch International Classics, 3-7382-2 H1

« Hommage à Schubert » : Wolfgang Fortner, Valses nobles op. 77, D. 969 / Bruno Maderna, Fünf Tänze / Anton Webern, Deutsche Tänze / Richard Heuberger, Variationen über ein Thema von Franz Schubert; Deutsches Symphonie-Orchester Berlin, Matthias Bamert (Lt.); Koch Schwann, replay 3-6704-2

Schubert, Franz: Mass in A flat major D. 678 / Magnificat in C major D. 486; Gulbenkian Orchestra and Choir, Michel Corboz (cond.); Dinemec Classics, DCCD 017

Schubert, Franz: Quintette la Truite D. 667 / Fantaisie en fa mineur D. 940; Janka et Jürg Wytenbach (piano), Mariann Häberli (violin), Daniel Corti (alto), David Lauri (violoncelle), Christian Sutter (contrebasse); Accord 206192

Alles geht einmal zu Ende, auch das Schubert-Brahms-Jahr. Und so ist denn zu hoffen, dass in den nächsten Jahren vernachlässigtere Komponisten von einem Zente-narsschub profitieren können (z.B. Hanns Eisler, geb. 1898, oder Ernest Chausson, gest. 1899), bevor im Jahre 2000 die grosse Bach-Welle rollen wird. Dank dem tägli-

chen Radio-Almanach wurden dieses Jahr auch noch die letzten Winkel von Schuberts Schaffen erschlossen, u.a. sämtliche bei Deutsch verzeichneten Fragmente, und Fragmente wie jenes der «10. Symphonie» liegen inzwischen in einer ganzen Anzahl von Bearbeitungen bzw. Erweiterungen vor, von denen jene von Luciano Berio (*Rendering*) selbst bereits ein vielgespieltes Stück geworden ist. Neben Fragmenten sind auch vierhändige Klavierwerke beliebte Objekte der Bearbeitung, da der vollgriffige Satz eine Orchestrierung geradezu aufzudrängen scheint und vierhändige Werke einzig auf diesem Weg ein grösseres Publikum finden können. Die Sache hat aber ihre Tücken: Im vierhändigen Satz sind jene Umspielungen im gleichen Register, die den Orchestersatz etwa in der grossen C-dur-Symphonie so unerhört beleben, nicht möglich; eine Bearbeitung wie die Joachimsche des *Grand Duo*, die den Text für grosses Orchester setzt, ohne ihm eine Note hinzuzufügen, produziert fast unvermeidlich einen fettleibigen Klang und pompösen Charakter, der allerdings Christoph Eschenbach just zu gefallen schien, unterstreicht er ihn doch (insbesondere im 1. Satz) mit langsamen und immer langsamer werdenden Tempi. Die von Schubert eben nur angedeutete (mit einem Modewort: virtuelle) orchestrale Wirkung entwertet sich selbst, wenn sie als solche realisiert wird. In diese Falle ist auch Wolfgang Fortner in seiner Orchestrierung der *Valses nobles* gegangen, während Bruno Maderna in den *Fünf Tänzen* (von denen zwei notabene Märsche sind) nicht vor Schubert in Ehrfurcht erstarrt ist, sondern schon mal einen Kontrapunkt hinzugefügt und auch sonst farbig und gewitzt instrumentiert hat. Das Kunststück, keine Note zu ändern und trotzdem einem Schubert-Stück den eigenen Stempel aufzudrücken, ist wohl nur Webern in den *Deutschen Tänzen* gelungen: Die häufigen Farbwechsel bedürfen allerdings ebenso starker Tempomodifikationen und Phrasierungen, damit jene Expressivität auf kleinstem Raum, die Webern anstrebte (und in seiner eigenen Einspielung modellhaft realisierte) zum Tragen kommt; Matthias Bamert schlägt dagegen eher wie ein Militärkapellmeister in einem mittleren Tempo geradeaus. Auf derselben CD figurieren unter dem Motto «Komponisten des 20. Jahrhunderts bearbeiten Schubertsche Klavierstücke für Orchester» übrigens auch die Schubert-Variationen op. 11 von Richard Heuberger (1850–1914; laut Cover «1850–1940», also etwas weiter ins 20. Jahrhundert erstreckt). – In solchen Jubiläumsjahren wird immer auch viel Überflüssiges auf den CD-Markt geworfen. Dazu muss man leider auch die Neuerscheinung mit Michel Corboz rechnen: An Aufnahmen dieser geistlichen Werke besteht kein Mangel, und die vorliegende ist vom Chor und Orchester her nicht mehr als mittelmässig, vom unangemessen trockenen Klangbild her sogar ausgesprochen unbefriedigend. Und erst das Forellenquintett – das müsste nun überhaupt nicht sein! Müsste nicht, wäre da nicht mit Jürg Wytenbach und Mitgliedern des Euler-Quartetts eine Equipe am Werk, die das Unterste zuoberst kehrt und die gewohnte Gemütlichkeit radikal wegfegt: Da gibt's keine Verschnaufpausen, obwohl die angeschlagenen Tempi schon rasant genug sind. In diesem Forellenquintett dürfen auch die kleinen Fische mitreden, und sie tun's mit harten Akzenten. Die

grossen, die die schönen, aber verschlissenen Melodien vortragen, halten sich dagegen diskret zurück: Man kennt sie ja zur Genüge und möchte sie nicht jedesmal ins Ohr geschmiert bekommen. Diese Aufnahme ist höchst erfrischend, und der Spass wäre nicht kleiner, wenn das Klavier etwas weniger hässlich (sprich: mulmig und grau) aufgenommen worden wäre. In der vierhändigen Fantasie wirkt sich das dann doch allzu nachteilig aus; auch scheinen die Wyttenbachs bei diesem Meisterwerk jene Respektlosigkeit, die dem Quintett so gut bekommt, für deplaziert zu halten. (ck)

Zwischen Archaismus und Maschinenmusik

Schulhoff, Erwin: «Ogelala <Ballettmysterium>» op. 53 / Suite op. 37 / Symphony No. 2; Saarbrücken Radio Symphony Orchestra, Oliver von Dohnanyi (cond.), Marcella Viotti (cond. Symphony No. 2); Arte Nova 74321 27802 2

Die vielgestaltige Suite entstand in Schulhoffs kurzer Saarbrücker Zeit von 1921, wo er an einem Konservatorium unterrichtete («Schülermaterial Scheisse!»), und enthält Ragtime, Valse Boston (dessen Sentimentalität Schulhoff *con amore* auskostet), Tango (mit sinister Eleganz), heftig vulgären Shimmy, rein perkussiven und insofern mimetisch-parodistischen Step, «Jazz» schlechthin, der mit einem polacahaften Rhythmusmuster unterlegt ist. – In der 2. Symphonie von 1932 ragt das exzentrisch mit kontrastierenden und wie umkippenden Charakteren spielende *Scherzo alla Jazz* aus dem vorwiegend neoklassizistisch-musikantischen und etwas abstrakt gebrauchsmusikalischen Duktus heraus; von den Radiosymphonikern, wie schon die Suite, mit spürbarem Vergnügen und Pfiff vorgetragen. – Das wohl interessanteste Werk ist das einaktige «Ballettmysterium» *Ogelala* nach einem altemexikanischen Original. (Nähere Details sowie das wahrscheinlich interessante Libretto enthält uns das kümmerlich ausgestattete Beiheft leider vor.) Wenn Schulhoff die Idee dazu im Mai 1922 auf dem Dadaistenkongress in Weimar erhielt, so ist – im Unterschied zu anderen Werken von ihm – bei der kompositorischen Realisierung vom Dadaismus wenig geblieben (abgesehen von der mit einiger Unbekümmertheit ergriffenen idiomatischen Breite), etwas mehr dagegen von indianischer Musik, die Schulhoff im Berliner Phonogrammarchiv studiert hatte: hauptsächlich wohl die durchgängig grosse Rolle des Perkussiven (wobei Ostinatomodelle vorherrschen) und einen engbegrenzten Tonraum umkreisende Melodiebildungen, die der immer wiederkehrenden Fanfarenmotivik kontrastieren. Schulhoffs Musiksprache oszilliert hier zwischen exotisierendem Archaismus nach dem Modell des *Sacre* und moderner «Maschinenmusik» etwa des Typs *Zavod* von Mossolow, versetzt mit expressionistischen Gesten und einigen populärmusikalischen Einsprengeln in Weillscher Art. (hwh)

Im klanglichen Abseits

Stockhausen, Karlheinz: «Kontakte»; James Tenney (piano), William Winant (percussion); *Ecstatic Peace!*, E#87

James Tenney als Stockhausen-Interpret? Das macht neugierig. Doch werden hochgesteckte Erwartungen leider rasch enttäuscht: Diese Live-Aufnahme von 1978 – offenbar

ein Amateurmitschnitt – ist technisch so dürftig geraten, dass die Details der beiden Instrumental-Partien im Bandrauschen, dem mulmigen Gesamtklang und der dynamischen Nivellierung verschwinden. Allein die Tonband-Partie ist hinreichend präsent. Das Klavier ist durchweg völlig im klanglichen Abseits, so dass Feinheiten wie die auskomponierten Flügel-Resonanzen unhörbar bleiben. Da es sich zudem – soweit sich das beurteilen lässt – um eine nicht gerade vorbildlich partiturgetreue Wiedergabe der Kontakte handelt, kann man vom Kauf dieser Veröffentlichung getrost abraten. Dieses epochale Stück verdient Besseres. (pnw)

Un monde sonore singulier

Tenney, James: «Bridge» / «Flocking»; Tomas Bächli, Gertrud Schneider, Erika Radermacher, Manfred Werder (piano); Hat Hut Records, hat ART CD 6193

On ne peut que se réjouir de pouvoir entendre du James Tenney, bien trop peu proposé dans les programmes de la vie musicale courante. *Bridge*, œuvre pour deux pianos (quatre mains chacun) accordés différemment, a été écrit entre 1982 et 1984 et constitue une sorte de traité pratique d'harmonie, de cette pensée harmonique si singulière de James Tenney (il serait vraiment utile à cet égard que l'on traduise les ouvrages théoriques de ce compositeur): dans ses termes, l'harmonie est «cet aspect de la musique qui implique des relations entre hauteurs autres que celles de la simple direction et de la distance (haute ou basse, petite ou grande)», d'où l'importance accordée à de nouveaux systèmes d'intonation. *Bridge* et, à sa suite, *Flocking* (écrit dix ans plus tard, pour deux pianos en quart de ton) donnent à entendre un monde sonore tout à fait singulier, fait de constellations de notes à l'organisation compositionnelle globale rigoureuse, tout en faisant une place bien déterminée au hasard, notamment dans le choix des notes individuelles. Entre différents systèmes d'intonation, entre différentes organisations possibles du temps musical, entre ordre et désordre, nous devrions avoir appris au cours de ce siècle à «entendre avec nos oreilles et nos esprits de façon plus ouverte que cela n'était possible autrefois», remarque finement Tenney. (ba)

Ostinato-Rhythmik und expressive Linien

Theodorakis, Mikis: «Sadduzäer-Passion»; Joachim Vogt (Tenor), Jürgen Freier (Baryton), Hermann Christian Polster (Bass), Friedrich Wilhelm Junge (Sprecher), Rundfunkchor Berlin, Berliner Sinfonie-Orchester, Hans-Peter Frank (Ltg.); Berlin Classics BC 9208-2

Den zunächst befremdlichen Titel des 1982 entstandenen Werks erläutert der Kommentar: Die Sadduzäer waren eine politisch-religiöse Gruppe im Judentum um 200 v.u.Z., eher konservativ und auf «reiner» Lehre und Verbindlichkeit der Schrift beharrend im Unterschied zu den flexibleren, volksnäheren Pharisäern; auch die Sadduzäer wurden freilich zu einer mit den Römern paktierenden Gruppierung. Theodorakis sah hierin, ohne freilich so recht präzise zu werden, Analogien zur gegenwärtigen (v.a. griechischen) Linken. Den Text erstellte Theodorakis nach Versen von Michalis Katsaros, der ihm 1950 Zuflucht gewährt hatte. Im Sprechertext wirken die Diktion und das Pathos der dichten und bilderrei-

chen Verse spätexpressionistisch – ein emotionaler Druck, den Theodorakis in seine Musik aufnimmt. Vorzugsweise operiert Theodorakis in den Chorpartien mit einer Ostinato-Rhythmik, die sich hauptsächlich Anregungen von Strawinsky zwischen *Sacre* und *Noces* verdankt und diese mit griechisch-balkanischer Folklore amalgamiert. Einen Gegenpol zu dieser Idiomatik bilden weitausholende expressive Linien, die entfernt an Alban Berg erinnern. Sprechchorpassagen kontrastieren langen chorischen Unisono-Linien, tonal-modale Verläufe schroff atonalen Dissonanzen, aufgesplittete Chorpässagen vokalen oder instrumentalen Solo-Kantilenen usw. Ein reichhaltiges, hier in der Breite der Idiome adäquat ausgeführtes Werk. (hwh)

Xenakis-Schallplattenpremiere

Xenakis, Iannis: *ensemble music 1* («Pletkó» / «Eonta» / «Akanthos» / «Rebonds» / «N'Shima»); ST-X Ensemble, Charles Zachary Bornstein (cond.); Mode Records, mode 53

Xenakis, Iannis: *ensemble music 3* («Dämerschein» / «Persephassa» / «La Déesse Athéna» / Varèse, Edgard, «Amériques»); Carnegie Mellon Philharmonic, Juan Pablo Izquierdo (cond.), Philip Larson (baryton), Timothy Adams (percussion); Mode Records, mode 58

Erfreuliches ist zu berichten. Nach der zur Zeit vierzehn CDs umfassenden Edition der Werke von John Cage hat das US-amerikanische Label Mode Records eine Serie mit Kompositionen von Iannis Xenakis gestartet. Die Firma selbst lässt die Ausgabe zwar unter dem Sammeltitle «ensemble music» figurieren, da aber bereits die erste CD ein Solostück enthält und die dritte eines für grosses Orchester, steht im Prinzip das Gesamtwerk des Komponisten zur Auswahl. Wie umfangreich die Serie dann aber tatsächlich wird, muss die Zukunft zeigen. Der Start war aufnahmetechnisch etwas unglücklich. Xenakis' Musik nach aktueller Mode als Konzertaufzeichnung vorzulegen, verlangt von den Technikern das Unmögliche. Jedes Stück bringt eine komplett andere Besetzung, in Falle von *Eonta* noch dazu mit einem ausgetüftelten Raumkonzept versehen. Unter dem Zeitdruck einer Aufführung vor Publikum ist eine jeweils optimale Mikrophonaufstellung nicht zu realisieren. Kein Wunder, klingt das eine oder andere Stück auf dieser CD dumpf und verschwommen. Darunter leidet vor allem *Pletkó*. Das mehr als trübe Klangbild kann trotzdem das unangenehm heisere Vibrato der Flöte nicht verschleiern. Obwohl es sich hier um eine Schallplattenpremiere handelt, habe ich die Interpretation mit jener des *Ensembles Köln* vergleichen können. Wo dieses fast zwölf Minuten braucht, kommt die vorliegende Aufnahme mit ca. acht aus. Da in allen anderen Fällen, wo mir die Partituranlagen vorlagen, die Interpretationen auf dieser CD sich sehr genau an die vom Komponisten angegebene Gesamtdauer halten, dürfte hier das authentischere Tempo gewählt sein. Dennoch wirkt die Kölner Vergleichsaufnahme spannender. Bei dem nicht besonders inspirierten Werk ist ein solches Misslingen aber verkraftbar. Ähnliches lässt sich nicht von *Eonta* behaupten, handelt es sich hier doch um eines der besten Stücke, die Xenakis je geschrieben hat. Obwohl die Interpretation der Amerikaner sehr enga-

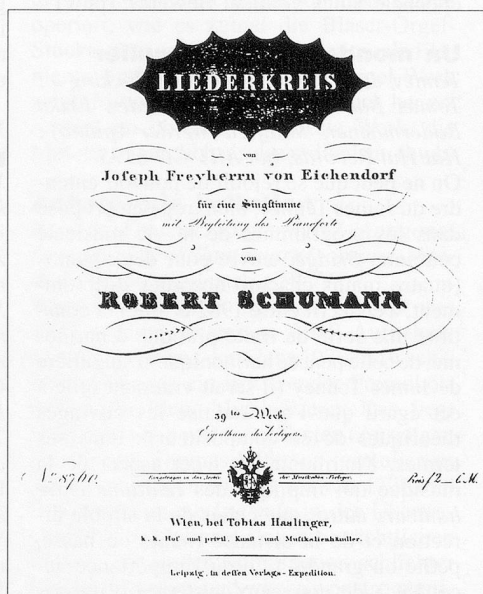
giert wirkt, verschleiert die Aufnahmetechnik nicht nur zuviel von der Faktur, sondern auch von der räumlichen Dramaturgie des Werks. Zum Glück sind die drei weiteren Aufnahmen technisch besser gelungen. Die Interpretation von Xenakis' heimlichem Schlager *Rebonds* durch den Schlagzeuger Robert McEwan ist deutlich aggressiver, unerbittlicher als die eher elegante Referenzaufnahme mit Silvio Gualdo. Das glänzende *Akanthos* erfährt hier andererseits eine weit lyrischere Darbietung als mit dem *Ensemble Spectrum* auf dem Label *Wergo*. Auch in diesem Fall scheint mir die vorliegende Einspielung die überlegene. Höhepunkt, auch kompositorisch, der ersten CD ist gewiss *N'Shima*, wobei ich mir nur wünsche, zukünftige Interpretationen mögen die Partiturangabe «für Bauernstimmen», allen enormen technischen Anforderungen zum Trotz, timbremässig ernster nehmen. – Die dritte CD in der Reihe ist eine reine Studioproduktion. Der Komponist selbst, so heisst es in der Eigenwerbung der Marke, soll davon begeistert gewesen sein. Diesmal enthält die Scheibe gar zwei Schallplattenpremiere: ein absolut atemberaubendes Werk für Bass, Schlagzeug und Ensemble, genannt *La Déesse Athéna*, in einer ebenso atemberaubenden Interpretation, sowie das Orchesterstück *Dämmer-schein*, das klingt wie die Nationalhymne von *Jurassic Park*, ein wuchtiges Volks-tänzchen für Brontosaurier und Artverwandte: Man delectiere sich getrost mal an dem paläolithischen Menuettchen in der siebenten Minute oder am Fossilienschuhplättler in der zweiten. Aufnahme und Interpretation unter der Leitung von Juan Pablo Izquierdo sind lupenrein, gewissermassen mit dem Pinsel des Archäologen freigelegt. Verglichen damit wirkt ein Rundfunkmitschnitt des gleichen Werkes mit dem Orchestre Philharmonique de Radio France unter Elgar Howard schon deutlich wackliger, obwohl dort eine Aufnahmetechnik, die bewusst amorphe Orchestermassen mit transparenteren Ensemblebildungen konfrontiert, das Werk noch urwaldhafter und suggestiver erscheinen lässt als in der vorliegenden, an sich optimal durchhörbaren Version mit dem *Carnegie Mellon Philharmonic*. (fvk)

Materialphänomene unterm Mikroskop

Zimmerlin, Alfred: *Quintett für Klarinette, 2 Violinen, Viola und Violoncello / Clavierstück 4 / Klavierstück 5*; Jean-Jacques Dünnki (Klavier), Jürg Frey (Klarinette), Marianne Aeschbacher (Violine), Marlyse Cap (Violine), Susanna Hefti (Viola), Tobias Moster (Violoncello); Edition Wandelweiser Records EWR 9605

Im Klarinettenquintett von 1989/90 herrscht eine harmonische, von einem meditativen Pulsieren durchzogene Atmosphäre, in der die individuell verschiedenen Zeitschichten doch in einen relativ homogenen polyphonisierenden Strom hineingezogen erscheinen, der übrigens von Interpreten wie Aufnahmetechnik her räumlich vorzüglich auseinandergelegt und aufgefächert ist und so die Zeitpolyphonie in räumliche, schwebende Stereometrie transponiert, ein Raum-Zeit-Kontinuum, das nach einer wie störend von aussen einbrechenden Geräuscheinblendung freilich im VII. Satz sich in ein Diskontinuum verwandelt und etwas abrupt

aufhört. – Im *Clavierstück 4*, gedacht für alle Keyboard-Instrumente und hier cembalozierend in zwei verschiedenen Versionen realisiert, nimmt Zimmerlin quasi-improvisatorische Momente durch verschiedene, der Wahl des Spielers überlassene Formdispositionen herein. Er legt Materialphänomene gewissermassen unters Mikroskop durch ein oft spielerisch-experimentierend wirkendes Vorgehen. Das mit fast halbstündiger Dauer recht monumental angelegte *Clavierstück 5* (ebenfalls 1990/92) ist auch mit dem Flügel-Klang breiter und massiver; Zimmerlin hat hier die zweigestrichene



Oktave mikrotonal umgestimmt und erzeugt, diese Töne (echte «Natur»- bzw. Partialtöne) erst allmählich einführend, im Stückverlauf eine systematische Suspension des Tonsystemhörens, wobei der Begriff «Schwebung» einen irritierenden Doppelsinn gewinnt. Beiher beweist Zimmerlin hier, dass die Verwendung von Elementen einer «reinen» Stimmung nicht automatisch wie das Amen in der Kirche zu meditativem Musizieren führen muss. (hwh)

Livres Bücher

Festschrift-Fundgrube

Beer, Axel / Pfarr, Kristina / Ruf, Wolfgang (Hg.): «Festschrift Christoph-Hellmut Mahling zum 65. Geburtstag»; Hans Schneider, Tutzing 1997, 1618 S. (Bd. 1 + 2)

Dieses prachtvolle Werk ist eine riesige Fundgrube. Einen Zusammenhang zwischen den einzelnen Beiträgen gibt es kaum, wenn auch viele davon um deutsche Musik zwischen 1780 und 1860 kreisen. Egon Voss schreibt über Wagners Haltung zu *Don Giovanni*; Silke Leopold über Mozarts Rezeption von C.P.E. Bach, Ludwig Finscher über *La Clemenza di Tito*; Jürg Stenzl hingegen über Krenek, Sigrid Wiesmann über Alfredo Casella, usw. Die meisten Beiträge sind auf deutsch, einige jedoch auf englisch bzw. auf französisch. Inwiefern die Autoren – wie bei Festschriften allzu üblich – einen alten Artikel aus der Schublade geholt und eingereicht haben, um bei der Festschrift einfach

nicht zu fehlen, kann ich nicht beurteilen; aber ich zumindest habe durch diesen Band viel Neues erfahren. Kaufen werden ihn wohl nur Bibliotheken, denn für den Laien ist er zu lang und zu schwer, für den Forscher ist das Spektrum der Beiträge zu breit. Aber schön ist er trotzdem. (cw)

Schumanns Radikalinversionen

Brinkmann, Reinhold: «Schumann und Eichendorff. Studien zum Liederkreis Opus 39»; Musik-Konzepte 95, hg. von Heinz-Klaus Metzger und Rainer Riehn, text+kritik, München 1997, 89 S.

De facto enthält das Heft umfangreiche Analysen zu bloss zwei der insgesamt zwölf Lieder des Schumannschen Opus; eine dritte ist in Form einer «Nachlese» einem Abschnitt gewidmet, hinzu kommen noch einige Bemerkungen zur Chorfassung eines vierten. So gepflegt umständlich die ersten zwanzig Seiten vom Autor herbeiformuliert werden, so blitzschnell und brillant ist dann das, was nachher kommt. Der plausibelste Grund dafür scheint mir dieser zu sein: Grundsatzserklärungen sind Brinkmanns Sache nicht; unbehaglich in der grossen Geste flieht er, der sonst so sorgfältig formuliert, in Pleonasmen wie «die Öffentlichkeit des professionellen Konzertsaals» oder «artifizielle Kunstmusik». Unsicherheit in der Sache verrät die Diktion auch dort, wo es um die literarische Analyse der vertonten Gedichte geht. Da umkreist er die Funde endlos wie ein schüchterner Raubvogel, der seinem eigenen Schnabel nicht traut. Zu Unrecht, wie sich am Ende herausstellt, denn die Beute, die er der Eichendorffschen Lyrik-

Aue dann doch noch entreisst, ist durchaus nicht zu verschmähen. Brinkmann weist etwa nach, wie in einem kurzen Gedicht wie «Mondnacht» eine offene Form sich paradox mit Finalität paart und dadurch mitunter eine «ausserordentlich artifizielle Zeitstruktur» entsteht, in der «Erwartung als Erinnerung» aufscheint. So nahe an die Wunder musikalischer Artefakte herangeführt, verliert die Analyse endlich ihre Behäbigkeit und führt mit den Kompositionsdechiffrierungen in einen wahren Garten der Lüste. Schumanns «Verrücktheiten» entpuppen sich als die geduldig ertüftelten Ingeniositäten eines grossen Strategen auf kleinstem Raum. Mit karnevaleskem Gusto werden hier Wirkungsmechanismen auf den Kopf gestellt. Da treibt ein am Bachschen Standard geschulter Kontrapunkt den musikalischen Fluss in schier undurchdringbaren Nebel. Da bewirkt die Unisonoführung, gemeinhin doch ein probates Rezept zur Hervorhebung, mittels gezielter Mikroverschiebungen in der rhythmischen Synchronität genau das Gegenteil: ein konturverwischtes Klangbild. (Es klingt, als hätte dem akustischen Fotografen beim Ablichten des Melos der Apparat gewackelt.) Und nicht zuletzt ist da Schumanns Diabolik, die emotionalen Höhepunkte in jenen harmonischen Bereich zu verlegen, der gemäss Lehrbuch doch zur Entspannung vorgesehen ist. «Warum» – so fragt Brinkmann – «besetzt Schumann den Moment der grossen Aufschwungsgeste mit der Subdominante?» Doch seltsamerweise gibt er darauf keine Antwort. Die Wirkungsgewalt des (scheinbar) Indäquaten ist offensichtlich eine Grundstrategie dieses Komponisten und als solche ebenso kühn erdacht wie virtuos