Zeitschrift: Dissonanz
Herausgeber: Schweizerischer Tonkünstlerverein
Band: - (2000)
Heft: 65

Rubrik: 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: 12.12.2025

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

Stefan Wolpe: **«Zeus und Elida»**, op. 5a / **«Schöne Geschichten»**, op. 5b / **«Blues – Stimmen aus dem Massengrab – Marsch»**
Michael Kraus / Franziska Hirzel / Henry van der Kamp / Hans Aschenbach / Romain Bischoff, v; Ebony Band; Cappella Amsterdam;
Werner Herbers, cond
DECCA 460 001-2

ZEITSTÜCKE OHNE NOSTALGISCHE GEFÄLLIGKEIT

Stefan Wolpe in einem Berliner Garten (1925)

Elida ist nicht etwa eine Gespielin des Göttervaters, sondern eine Seife, für die auf Plakaten mit dem Bild einer jungen Frau geworben wird. Zeus hält diese nichtsdestotrotz für die Europa, die er auf allen Kontinenten gesucht hat, so wie er auch «Chlorodont» und «Pixavon» für Heimatklang und «Syphilis» für ein wunderbar betörendes Wort hält, weil es ihn an die Sylphiden erinnert. Die Verwirrung des alten Mannes wird vom Staatsanwalt in Berlin als subversiv qualifiziert und das Übel mit der Wurzel ausreissend, verbietet er kurzerhand den ganzen Potsdamer Platz, auf dem sich diese Groteske der 20er Jahre abspielt. Stefan Wolpe unterlegt in seiner Kurzoper *Zeus und Elida* den Aktionen des Staatsapparats ein «Konzert mit Variationen», in das sich Bach und Vivaldi etwa so verirren wie die alten griechischen Begriffe ins moderne Stadtleben. Dieses wird im übrigen mit Tango, Boston, Foxtrott und Blues charakterisiert, was nicht sonderlich originell ist. Einzigartig ist aber, wie Wolpe die Modetänze in sein hochkomplexes modernes Idiom integriert, so dass bloss noch ein Schimmer von Entertainment übrigbleibt; die entsprechenden Adaptionen eines Weill oder Schulhoff erscheinen im Vergleich geradezu als anbiedernde Kommerzmusik. So geht seinem Zeitstück jegliche nostalgische Gefälligkeit ab, dafür setzt es Tempo und Reizüberflutung des modernen Stadtlebens adäquat um. Der Preis dafür ist allerdings die Absenz prägnanter musikalischer Formulierungen (zu welchen die Erfinder von Ohrwürmern immerhin befähigt sein mussten). Auch die Kammeroper *Schöne Geschichten* – eine Desillusionierung in sieben Kapiteln (Wissenschaft, Religion, Recht, Bildung, Liebe, Philosophie, Patriotismus), welche Thomas Phleps im Booklet mit Flauberts (Romanfragment gebliebener) Enzyklopädie des Scheiterns *Bouvard et Pécuchet* vergleicht – tendiert zum hochkomplexen Grau in Grau, aus dem sich nur die unbegleitet gesprochenen Passagen (wie das erste Kapitel) herausheben. Beinahe unnötig zu sagen, dass auch der spieltechnische Schwierigkeitsgrad exorbitant ist – das mag mit ein Grund sein, warum Wolpe so selten aufgeführt wurde und wird. Die vorzügliche Amsterdamer *Ebony Band* braucht allerdings die Schwierigkeiten nicht zu fürchten; dieses vom Concertgebouw-Oboisten Werner Herbers geleitete Ensemble ist auf die (vergessene oder verdrängte) Moderne der ersten Jahrhunderthälfte spezialisiert und mit erstklassigen Musikern besetzt. Davon gibt neben dieser Wolpe-CD und den bereits früher erschienenen Aufnahmen (z.B. von Werken Schulhoffs, vgl. *Dissonanz* Nr. 53) ein Sampler mit Live-Mitschnitten Zeugnis, den die *Ebony Band* zu ihrem zehnjährigen Bestehen hat herstellen lassen (als nichtkommerzielle CD): der bekannteste Komponist dort ist Hanns Eisler (vertreten mit einem Ausschnitt aus der kaum je gespielten Bühnenmusik zu Karl Kraus' *Die letzten Tage der Menschheit*); man kann dort etwa zwei Liedern des kaum noch dem Namen nach bekannten Schönberg-Schülers Norbert von Hannenheim begegnen oder einer Klaviertoccata des Multitalents (Maler, Bildhauer, Dichter, Musiker) Henrik Neugeboren (Henri Nouveau), aber auch Silvestre Revueltas, Mathias Seiber, Erich Itor Kahn, Alexej Zhivotov u.a. In Umrissen entsteht so das Bild einer ungeheuer lebendigen und vielfältigen Musikkultur, die dem faschistischen Kreuzzug der 30er und 40er Jahre zum Opfer gefallen ist, und zu deren Revival die *Ebony Band* exemplarische Beiträge liefert. *(ck)*

Benjamin Britten: **«Billy Budd»**. Oper in vier Akten op. 50
Hallé Orchestra; Kent Nagano, cond; Thomas Hampson / Anthony Rolfe Johnson / Eric Halfvarson etc., v
Erato 3984-21631-2 (2 CDs)

EMPÖRENDES GESCHEHEN

Hermann Melvilles ergreifende und empörende Geschichte (1891) von der tödlichen Verstrickung des naiven armen Matrosen spielt im Jahr 1797 an Bord eines Kriegsschiffs während der Koalitionskriege gegen Frankreich. Billy Budd gerät durch eine Kette von bösartigen (und dramaturgisch komplizierten) Intrigen in die Fänge der Militärjustiz und wird zum Tode verurteilt und gehängt. Vor Britten hatten bereits Salvatore Quasimodo (Text) und G.F. Ghedini (Musik) die Erzählung für eine Oper verwendet (Venedig 1949) – vielleicht nicht zuletzt veranlasst durch die Erfahrungen des soeben zurückliegenden Weltkriegs. Brittens vieraktige Erstfassung wurde dann 1951 an Covent Garden uraufgeführt. Etwas mehr verbreitet hat sich die zweiaktige Zweitfassung von 1961. Die eigentliche Handlung erhält durch Prolog und Epilog einen Rahmen, in dem der Schiffskapitän zurückblickt, selber verstrickter Mittäter, da er die bequeme Unterwerfung unter das abstrakte Kriegsrecht dem Kampf um Gerechtigkeit vorzog. Es geht gegen die immer noch relativ revolutionäre französische Republik, Revolte liegt in der Luft, und die Offiziere des Königs sind nervös. Budd selber träumt von «Menschenrechten», zieht es aber vor, statt sich durch eine Meuterei zu befreien, sich brav töten zu lassen, nicht ohne zuvor den allseits verehrten Käpten Vere noch zu segnen. Dieser erscheint in Brittens Konzept als Zentralfigur, ambivalent, widersprüchlich wie viele sonst, allen voran wohl Peter Grimes, hier vor allem zerrissen zwischen Aktion und Kontemplation, zwi-

schen Heldenmut gegen den Feind und Feigheit vor dem Freund. Diese dramaturgisch dargestellte und ausbalancierte Widersprüchlichkeit komme, so Donald Mitchell und Philip Reed (Herausgeber der Briefe und Tagebücher Brittens), in der (hier eingespielten) vieraktigen Fassung wesentlich besser heraus.

Musikalisch legt Britten die Oper mit einem grossen symphonischen Zug an, der durchdrungen ist von leitmotivischen (etwa Shanties) oder leitinstrumentatorischen Bildungen (Fanfaren für den ehrlichen Billy Budd, tiefe Bläser für den Jago ähnelnden Intriganten). Im übrigen wurden auch in die vorliegende «Originalfassung» spätere Überarbeitungen Brittens zumal in der Instrumentation mit hineingenommen. Passagen wie das Orchestersystem zu Beginn des Prologs etwa, ein nachdrücklich-diskret dissonierendes, variiertes, zweistimmiges Streicher-Ostinato mit Polarisierung in tiefe und hohe Lage und akkordischen Bläser-Interpunktionen bei Veres intensivierter Vergegenwärtigung des Vergangenen sind meisterhaft (das kehrt im Epilog wieder); ebenso wie der schneidende Kontrast zwischen heterophonen Eintonsignalen und rohen Kommandos einerseits und melodisch wiegendem Arbeitsgesang «O heave! Oh heave away…». Die Musik erzeugt, im Verein mit der Interpretation, die sich durch nuanciertes Orchesterspiel ebenso wie durch deutliche, plastische stimmliche Differenzierung der Charaktere auszeichnet, einen grossen Sog, der noch dort zwar nicht überzeugend, so doch anrührend wirkt, wo Britten in seiner musikalischen Bewertung der historisch-sozialen Ambivalenzen selber ins Schwanken zu kommen scheint. Das beginnt mit dem im Prolog extrem präzis artikulierenden, hochgeführten Tenor Veres, bei dem Britten sich an der Stimme seines Freundes Peter Pears orientiert hatte – der dann in der grossen Ansprache im ersten Finale zu schmetterndem C-Dur selber zu schmettern anfängt. Die national-heroische Emphase bricht Britten aber sofort durch das elegische Notturno am Anfang des zweiten Akts, bei dem Vere bei seiner Plutarch-Lektüre wieder etwas ins Grübeln kommt und in einen Preghiera-Ton verfällt, bevor er zusammen mit seinen Offizieren sich im Hass gegen republikanische Franzosen und real oder potentiell meuternde Matrosen verbindet – ohne dass dabei der zurückgenommene Ton und die abgedunkelte Färbung ganz verlassen würde –, sogleich aber die Begeisterung für den despotischen Spitzel dämpft, im Wechselspiel mit einem melodiösen Shanty-Fetzen, der von fern hereintönt und Veres abschliessende Bettlektüre über die Schlacht von Salamis grundiert. Die Szene wird durch ein kurzes, aufgewühltes Orchesternachspiel abgeschlossen, das zugleich die nächste Szene, unter Deck nun, einleitet, in der Britten den Shanty aufgreift und zu einem grossangelegten Chor ausbaut: eine raffinierte Überblendungstechnik in Raum, Zeit und Musik. Ein neuer, rhythmisch akzentuierter, mitunter fast ragtimender komödiantischer Shanty schliesst sich an.

Durch die Präsenz von Knabenstimmen und hohen Männerstimmen fällt einem übrigens erst allmählich auf, dass in dieser geschlossenen Mikrowelt Frauen (realitätsentsprechend für die Situation auf dem Kriegsschiff) völlig fehlen. Hampson als Budd singt fast zu männlicherwachsen für die Rolle, da Billy als Figur ja ein temporärer Stotterer ist; grandios aber sein stammelnder Ausbruch, bevor er den Intriganten, statt sich verbal zu verteidigen, mit seinen Fäusten totschlägt, und ein grosser Auftritt natürlich der zurückgenommene, liedhafte Gesang Billy Budds, der auf seinen Tod wartet. Empörend ist, um das Stichwort nochmals aufzugreifen, nicht nur das Geschehen als Ganzes, sondern speziell auch Budds unaufgeklärte Gottes-, Schicksals- und Autoritätsergebenheit. Sie entwertet etwas den emphatischen Abschied vom Leben, dem Hampson durch seine grosse Gesangskunst freilich doch Glaubhaftigkeit verleiht. Im übrigen kuschen bzw. resignieren freilich ganz am Schluss auch die rebellisch Gesinnten – nochmals Gelegenheit für eine eindrucksvolle Chorszene. Generell bewundernswert ist Brittens subtile Homöostase zwischen einheitlichem Grundton eines Auftritts und interner Variierung. Und er versteht es – insofern wirklich ein Nachfahre Verdis wie Bergs –, sich durchweg so knapp zu fassen, dass die Oper zwar insgesamt lang ist (ziemlich genau zwei Stunden), aber keine Längen hat. Eine (abgesehen von dem augenverderbend schwachen Druck der Beiheft-texte) rundum gelungene, bedeutsame Edition. *(hwh)*

Nikos Skalkottas: **Music for Violin and Piano**
Georgios Demertzis, vn; Maria Asteriadou, pf
BIS-CD-1024

Nikos Skalkottas: **«The Maiden and Death», ballet suite / Piano Concerto No. 1 / «Ouverture Concertante»**
Nikos Christodoulou, cond; Iceland Symphony Orchestra; Geoffrey Douglas Madge, pf
BIS-CD-1014

NEOKLASSIK IN ZWÖLFTÖNIGEM GEWAND

Mit diesen beiden CDs machen griechische Interpreten auf dem schwedischen Label BIS auf ihren so gut wie vergessenen Landsmann Nikos Skalkottas (1904–1949) aufmerksam. Laut Booklet soll Schönberg, bei dem er von 1927–31 in Berlin studierte, ihn für einen «geborenen Komponisten» gehalten haben – und in der Tat ist die Solo-Violinsonate des 21jährigen, der als Geiger begann, ein kleiner Geniestreich. Das Rhapsodische dieses Solowerks, von Georgios Demertzis mit flexibler Tongebung und subtiler Agogik gut zur Geltung gebracht, hält den neoklassischen Akademismus einigermassen im Hintergrund. Mag sein, dass das Hinzutreten des Klaviers in den darauf folgenden Violinsonatinen die Gelehrtheit verstärkt, welche die Vitalität, die dieser Komponist unzweifelhaft mitbrachte, in der Entfaltung hemmt; aber auch die stereotype Dreisätzigkeit tut hier das Ihre. Das Klavierkonzert – nur eines von insgesamt elf Instrumentalkonzerten Skalkottas' – folgt ebenfalls diesem klassischen Modell und ist im Grunde Neoklassik in zwölftönigem Gewand; dank struktureller Komplexität und dissonanter Harmonik entgeht Skalkottas zwar den Banalitäten des kuranten Neoklassizismus, aber Thematik und Charaktere sind doch zu wenig originär, um wirkliches Interesse zu wecken (es brauchte schon die schöpferische Kraft eines Schönberg, um diesem Genre noch Meisterwerke abzutrotzen). Die in tonalem Idiom geschriebene Ballettmusik *Die Jungfrau und der Tod* von 1938 liefert dann indirekt den Beweis dafür, dass die Zwölftonmethode mindestens in dem, was sie nicht zulässt, ihre Qualitäten hat. Durchaus im Einklang mit Tendenzen der 30er Jahre huldigt Skalkottas hier jener regressiven «Volkstümlichkeit», die eine Generation später von Mikis Theodorakis aufgegriffen und wenigstens zu kommerzieller Blüte gebracht wurde. Eine mässige Orchesterleistung und ein plumpes Klangbild tun ein Übriges, die Jungfrau mitsamt dem Tod in den Orkus zu wünschen. Die *Ouverture Concertante* zeigt freilich, dass Skalkottas nicht definitiv im tonalen Sumpf gestrandet ist; vielmehr ist dieses Werk von 1944/45 das kühnste der beiden CDs: rücksichtslos in den harmonischen und klanglichen Schärfen und auch in der formalen Konzeption als Sonatensatz, der wie ein Variationenzyklus aus farblich gegeneinander abgesetzten Episoden besteht, bemerkenswert. *(ck)*

Georges Enesco: **Sonates pour violon et piano**
Clara Cernat, vl; Thierry Huillet, pf
la nuit transfigurée / harmonia mundi, LNT 340102 / HM 83, ISBN 2-913-78105-5

EINE NEUE PRÄSENTATIONSFORM

Diese CD ist nicht nur oder nicht so sehr bemerkenswert als solche, sondern als Exempel einer Reihe, welche eine neue Lösung für die Edition von Schallscheibe und zugehörigem Büchlein vorschlägt. Wobei hier vom Optischen her nicht einmal so klar ist, was wozu gehört: ob es sich um eine CD mit Beiheft oder um ein Buch mit CD handelt. Broschiert wie ein Taschenbuch, das aber nicht grösser ist, als es die in der 3. Umschlagseite eingesteckte CD erfordert: so ist mindestens im Format die Gleichwertigkeit von Text und Musik realisiert. Dank der Buchform müssen nicht länger die Texte gestaucht und auf dünnes Papier gedruckt werden, um im CD-Deckel eingeklemmt werden zu können; mit der schlichten Beschriftung hebt sich der Umschlag vorteilhaft von jenen bunt illustrierten CD-Covers ab, die immer noch wie verkleinerte und entsprechend mickrige LP-Hüllen daherkommen. Im vorliegenden Fall ist so eine 60seitige, graphisch schön gestaltete Broschüre entstanden, welche Äusserungen von Enesco selbst, ein Interview mit den Interpreten, Fotos und Faksimiles sowie eine analytische Übersicht über die 3. Sonate enthält. Das präsentierte Material ist nicht so beeindruckend wie die Präsentation selbst, und auch die Musik, die auf der CD zu hören ist, ist nicht gerade umwerfend: Wenn die Musik für Violine und Klavier ein einigermassen zutreffendes Bild vom Komponisten gibt, scheint Enesco von Salonmusik über einen Brahms-Epigonalismus zu einem folkloristisch beeinflussten Klassizismus gefunden zu haben. Es sind hauptsächlich die auffälligen übermässigen Sekunden sowie Synkopierungen, die Enesco in der 3. Sonate der rumänischen Volksmusik entnimmt. Die Darbietung ist auch im Falle der CD besser als das Dargebotene: An den Interpreten, die mit Präzision und klanglichem Nuancenreichtum zu Werke gehen, liegt es bestimmt nicht, dass die Freude an dieser Neuerscheinung begrenzt bleibt. *(ck)*

Thomas K.J. Mejer: **«Diligent Places»** / **«Tartarelischer Tanz II»**; Leo Bachmann: **«Multiplex»**
Kontra-Trio (Madeleine Bischof, Kontrabass-Querflöte; Thomas K.J. Mejer, Kontrabass-Saxophon; Leo Bachmann, Kontrabass-Tuba)
stv/asm 005

INDUSTRIEKLÄNGE AUF SCHWEIZER ART

Wie der Ensemble-Name andeutet, hat sich das *Kontra-Trio* der Musik der untersten Oktaven verschrieben. Dass die drei Schweizer Musiker, als sie sich 1992 zur festen Formation zusammenschlossen, für ihre Besetzung mit Kontrabass-Saxophon, Kontrabass-Flöte und Kontrabass-Tuba auf keinerlei Originalliteratur zurückgreifen konnten, versteht sich von selbst. Arrangements verbieten sich ausser aus künstlerischen Erwägungen auch deswegen, weil vieles, was auf den normalen Tonbereich zugeschnitten ist, in der Tieflage nicht mehr funktioniert – sei es, weil virtuose Kniffe hier weder spielbar noch sinnvoll sind, sei es, weil plötzlich ungewollte Schwebungen auftreten, die im Tieftonbereich nun mal auch bei vergleichsweise weit auseinander liegenden Tönen noch möglich sind. Der Tieftonbereich hat seine eigenen Spezifika: Wer in die Tiefe geht, kann also nicht mehr weiter komponieren wie bisher. – Der Werkzyklus *Diligent Places* des Kontra-Trio-Saxophonisten Thomas K.J. Mejer geht zurück auf einen Dokumentarfilm von Jan Thorn-Prikker über die Industrieanlagen in Wesseling (Ruhrgebiet), zu denen das Kontra-Trio die Musik machte. «Diligent» heisst emsig, und laut Beihefttext geht es in *Diligent Places* darum, «das Brummen und Vibrieren in der Nähe von Transformatorenkästen», «den Lärm der Autobahn» oder «die grossen Ausatmer der Fabrik» musikalisch umzusetzen. Herausgekommen ist dabei eine zwar quasi programmmusikalisch abbildende, aber nirgends plakative, vor allem aber keine lärmige Maschinenmusik. Und das ist auch das Originelle an diesen «Industrieklängen»: dass sie als solche assoziierbar sind, obwohl sie so friedlich und ruhig repetieren wie eine Naturidylle. Hier kommt das Instrumentarium voll zur Geltung: Die Tieftonfrequenzen, die in ihren exakten Tonhöhen nicht mehr klar zu umreissen sind und schliesslich vor allem Klangfarbe übrig lassen, eignen sich gut für die ästhetische Überformung industrieller Klänge. Aber wahrscheinlich ist (man verzeihe das Klischee) überhaupt nur ein Schweizer in der Lage, einem industriellen Szenario so viel beseelte Ruhe abzugewinnen, dass dann und wann sogar ein Alphorn zu tönen scheint. – *Multiplex* des Trio-Tubisten Leo Bachmann (als Spielanweisung für ein beliebig grosses Bläser- oder Streicherensemble plus Tonband notiert) lässt Einflüsse des amerikanischen Minimalismus im Sinne von La Monte Young oder Phill Niblock erkennen, wo es entgegen der landläufigen Vorstellung von «minimal music» nicht um pulsierende Pattern-Repetitionen geht, sondern um die Reduktion auf wenige, lang gehaltene Töne. Jeder Instrumentalist beschränkt sich in *Multiplex* auf einen einzigen Ton, den er ständig wiederholt. Derselbe Ensemble-Klang wurde vorab auf Tonträger produziert und wird dem Live-Spiel – in sukzessiver Verdoppelung, Verdreifachung, Vervielfachung – hinzugegeben. Die Reduktion auf ein statisches, nur durch den individuellen Atemzyklus der Spieler gegliedertes Klangband gibt den «Blick» frei auf das Obertonspektrum und eine Vielzahl von Schwebungen, die – in Abhängigkeit von den durch das Ein- und Ausatmen zufällig entstehenden «Lücken» in der Klangschichtung – nun zu schillern beginnen. Die ruhig atmende Ruhrpott-Idylle aus *Diligent Places* erfährt hier ihre Überführung in die Abstraktion. *(es)*

Heiner Goebbels: **Surrogate Cities**
Jocelyn B. Smith / David Moss, v; Junge Deutsche Philharmonie; Peter Rundel, cond
CD ECM New Series 465 338-2

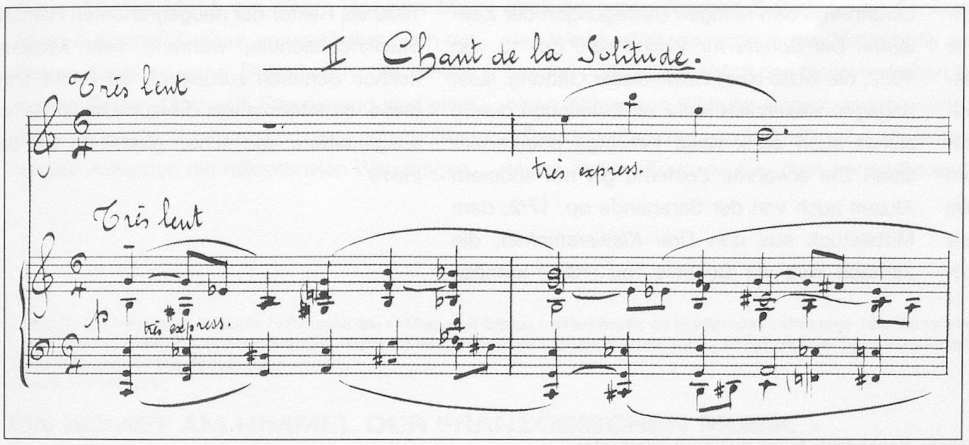
UNERFREULICHE, ABER INTERESSANTE GROSSSTÄDTE

In seiner weit ausholenden *Suite for Sampler and Orchestra* scheint sich Goebbels öfters als sonst auf seine Anfänge in avancierter Musik zurückzubesinnen. An vielen Stellen wird die Collage von Hintergrunds-/Samplerklängen und Orchester im Vordergrund ausgesprochen spannend, so etwa in der «Chaconne» bei der Konfrontation von schneidenden Bläserfanfaren und dünnem einstimmigem Männerstimmengesang, der im Kommentar als Aufnahme von jüdischem Kantorengesang aus den 20er- und 30er-Jahren identifiziert wird. Anrührend, wenn Goebbels dann abschliessend seine Musik als behutsame tonale Begleitung dazu anlegt. Selbstverständlich gibt es, wie üblich, etwas zu viel iterative Muster, aber selbst bei diesen greift Goebbels häufig mit harten Skansionen und Interjektionen ein – so etwa in der dadurch intensivierten «Sarabande». Gegenüber der Musik werden die angekündigten «Geräusche» (in Anführungszeichen schon bei Goebbels) aus den grossen Städten etwas weniger deutlich und plastisch, am ehesten noch z.B. in den technoiden Baukastenklängen und -verfahren von «Menuett/L'ingénieur». Und natür-

lich zischt es bei «Air/Compression» unterhalb von tendenziell choralischen Bläserakkorden und sanften Marimbaphon- bzw. Vibraphontupfern. – Heiner Müller wollte auch, weil Brecht es schon gemacht hatte, Livius' Stoff von den Horatiern und Kuratiern dramatisieren, und Heiner Goebbels wollte einmal mehr Müller vertonen. *The Horatian – Three Songs* wird standesgemäss auf Englisch gesungen (eindringlich und biegsam von J.B. Smith). Der Text ist aus der Perspektive des für Rom kämpfenden Horatiers geschrieben; in der Musik sind Errungenschaften von Avantgarde-Rock, Jazzgesang, populärem Songstil zwischen Weill und Gegenwart und einer stupenden Orchestrationsvirtuosität miteinander legiert, und zwar so, dass der etwas krud Doppelmoralkonflikte didaktisierende Text nicht allzu sehr stört, umso mehr, weil Goebbels emotionale Valeurs, zumal im dritten Song mit dem *fabula docet*, in Rückbesinnung auf seine Jazzvergangenheit akzentuiert. – *D&C* für grosses Orchester bezieht sich auf Kafkas «Stadtwappen»: die Faust im Wappen drücke, so Kafka, die Sehnsucht aus «nach einem prophezeiten Tag, an welchem die Stadt von einer Riesenfaust in fünf kurz aufeinanderfolgenden Schlägen zerschmettert werde». Die kompakten orchestralen Faustschläge, die Goebbels anscheinend sowieso mit «Stadt» verbindet und auch in den vorausgegangenen Stücken verwendet, finden sich vielfach und durchaus effektvoll auch hier. – Das titelgebende *Surrogate* beginnt mit einem motorisch-crescendierenden Molto agitato, natürlich wieder einmal auch Molto ostinato, von David Moss mit gesungenem Rap (um's so paradox zu sagen), viel Pop-Pathos, einigem Hecheln exzessiv virtuos und fast buchstäblich atemlos exekutiert: angemessene Nachbildung des Textes, der davon handelt, dass eine junge Frau durch die Strassen rennt, während sich der Dichter als Nachdenker darüber betätigt, warum sie das tut, und schliesslich auf die Erklärung «arbeitslos» und/oder «undeutsch» verfällt. Was immerhin ersichtlich kritisch gemeint ist. – Etwas ruhiger läuft *In the Country of Last Things* ab, wobei freilich schneidende Signale immer wieder dem Sprecher ins Wort fallen; dazu pastose Streicherflächen zwischen Fauxbourdon und Heterophonie. Hallig grosstönend darüber, dahinter oder darunter, zwischen Engels- und Barmusik, setzt Goebbels dazu schliesslich noch intermittierend die Frauenstimmenvokalise. Diese und Ähnliches ausgenommen: So richtig erfreulich, meint Goebbels zu Recht, sind die grossen Städte heute nicht. Aber doch interessant, grade auch kompositorisch. Auch damit hat er Recht. *(hwh)*

The Eye of the Storm. Ferruccio Busoni's Zurich friends & disciples
The Ceruti Quartet; Andrew Zolinsky, pf
Guild GMCD 7189

EINE BEACHTLICHE GESELLSCHAFT



Marcel H.S. Sulzberger: Sonate pour violon et piano (1919), 2. Satz

Busonis Exil in Zürich, wohin er 1915 nach dem Kriegseintritt Italiens auf Seiten der Entente gegen Deutsches/Habsburgerreich (denen er sich kulturell verpflichtet fühlte) geflüchtet war, gehört in den grösseren Umkreis des Phänomens, dass für einige Jahre die neutrale Schweiz – und da besonders eben Zürich – zu einem Zentrum der künstlerischen Avantgarde wurde (und nicht nur der künstlerischen: dass Lenin in der Spiegelgasse wohnte, wo sich auch das Cabaret Voltaire befand, ist symptomatisch). Es ist eine beachtliche Gesellschaft, die auf der CD versammelt ist. Als erstes Liszt mit seinem (Ersten) *Mephisto-Walzer*, den Busoni bearbeitet und dabei pianistisch noch aufgedonnert hat: ein Vergnügen für den Pianisten, der's, wie Zolinsky, kann. Fast befremdlich kontrastierend wirkt demgegenüber Ceslaw Mareks (1891–1985) sehr sanfter Neujahrsgesang für Streichquartett, und eher etwas bieder ist sein Orgelchoral, auch wenn einige Harmonien auf die schiefe Bahn geraten. Ebenfalls auf den Pfaden des Religioso wandelt Busonis Meisterschüler Philipp Jarnach in seinem pastos-pastoralen Präludium für Streichquartett *Christus auf dem Olymp* vom Dezember 1917. Wie Jarnach lehrte auch Emil Frey (1889–1946) am Zürcher Konservatorium (zu seinen Schülern gehört z.B. Paul Müller-Zürich), und wie Busoni verwendete er einen klassischen, ja geheiligten musikalischen Text als Stoff für eigene Fortspinnungen – so bildet hier Bachs Choral «O Haupt voll Blut und Wunden» die Basis einer langen Klavierphantasie. Damit ist nun allerdings der musikalischen Teufelsaustreibung auf der CD genug. Marcel H.S. Sulzberger (1876–1941) war Student am Zürcher Konservatorium, kehrte nach ersten Erfolgen in Paris 1911 nach Zürich zurück und wurde von Busoni gegen die Majoritäts-Meinung in der Schweiz unterstützt. Seine Violinsonate von Anfang 1919 handelt von Mai, Einsamkeit und Liebe, die manchmal ähnlich klingen, und beeindruckt durch zahlreiche harmonische Kühnheiten samt einigen Bizarrerien und eine von den Interpreten gut herübergebrachte Lebendigkeit. Bizarr ist die kurze «Mechanische Uhr» aus dem Musiktheater-Werk *Das Wandbild*, das Othmar Schoeck 1918 auf einen Text von Busoni komponierte, den dieser ursprünglich Jarnach zugedacht hatte; bloss konventionell demgegenüber das etwa gleichzeitige Scherzo für Streichtrio Schoecks. Hans Jelmoli (1877–1936), aus wohlhabendem Zürcher Haus, verehrte Busoni, der ihn seinerseits respektierte, wagte aber keine persönliche Annäherung an den Meister. Im Rekurs auf Vorklassisches gibt es unabhängig von persönlichen sachlich-ästhetische Beziehungen, wenn Jelmoli um 1918 eine lange Kette von Variationen über eine Aria aus *Platée* von Rameau schrieb: mit der Vorhersagbarkeit des Verlaufs übrigens kein Meisterstück, jedenfalls in der Fassung für Violine und Klavier; noch am überzeugendsten finde ich die (allerdings das unfreiwillig Komische streifende) Variation «Tempo di polacca» mit ihrem zigeunerischen und romantischen Schmiss. Hier wie beim abschliessenden «Maestoso» ist freilich Busoni ziemlich weit weg, auch wenn die Zurücknahme der etwas hohlen grandiosen Geste ganz am Ende anrührend wirkt. *(hwh)*

Philipp Jarnach 1892–1982
Martin A. Bruns, Bar; Heinrich Keller, fl; Kolja Lessing, pf/vn
Divox CDX 29801

HUMANE NOBLESSE

Die vorliegende CD gibt einen vielleicht nicht quantitativ repräsentativen, aber doch sprechenden und ansprechenden Querschnitt durch das instrumentale und vokale kammermusikalische Œuvre Philipp Jarnachs, der den Zenit seiner Bekanntheit wohl in den 20er Jahren erreichte als Repräsentant einer von Busoni derivierenden Strömung (Jarnach vollendete nach Busonis Tod dessen Faust-Oper). Für ein hohes Niveau der Aufnahmen garantieren Martin A. Bruns, Heinrich Keller und Kolja Lessing, der sowohl als Geiger wie auch als Pianist (beim *Amrumer Tagebuch* op. 30) hervortritt. – In den frühen französischsprachigen Liedern, idiomatisch noch wesentlich Debussy verpflichtet, wird doch schon etwas von einer spezifischen Musiksprache Jarnachs spürbar, die sich vielleicht als eine klassizistisch gebundene, humane Noblesse bezeichnen liesse, besonders in «Ville morte» auf ein Gedicht des Fin-de-siècle-Symbolisten Albert Samain, entstanden spätestens 1911, und «La Forêt antique» (S. Noisemont), hier angemessen zurückhaltend, klangschön und doch ausdrucksvoll interpretiert. (Sein – auf dieser CD nicht enthaltener – Streichquartettsatz von 1952, *Musik zum Gedächtnis der Einsamen*, ist vielleicht das hierfür charakteristischste Werk.) Gegenüber diesen französischen Liedern erscheinen die deutschsprachigen *Vier Lieder* op. 7 (1913/15, rev. 1925) zum Teil als Zurücknahme: «An eine Rose» (Hölderlin) hebt mit einem interessant ausgesparten Tonsatz an, mündet dann aber in vollgriffiges und volltonales Mainstream-Pathos ein; bei der andern Blume, dem «Jasmin» (Boerries von Münchhausen), besinnt sich Jarnach stärker auf seine französische Phase; beim letzten, «Das mitleidige Mädel» von Gustav Falke, können auch Jarnachs Versuche einer idiomatischen Brechung nicht viel an dem unsäglichen Überbrettl-Humor des Texts bessern. Die *Fünf Gesänge* op. 15 von 1918/1922 stellen demgegenüber eine beträchtliche (und beachtliche) Verfinsterung dar mit einer – trotz gelegentlich geballter Akkordik (so besonders bei Rilkes «Lied vom Meer») – fast kargen Idiomatik, die von traditionell terzgeschichteter Alterationsharmonik ebenso Abstand hält wie von damals aktueller neoklassizierender asketistischer Quartigkeit. – Einen zweiten Strang der reichhaltigen Einspielung bilden die instrumentalen Werke. Die *Sonatine* op. 12 von 1919 mit ihrem polyphonisierenden Tonsatz (mit längeren nur von der Flöte gespielten Linien), der etwas unmotivierten tänzerischen Heiterkeit zwischendrin und der Kühle – alles im Sinn von Busonis «Junger Klassizität» – wirkt merkwürdig unberührt von den heftigen Bewegungen der Zeitläufte. Die *Sonate für Violine solo* op. 13 von 1922, die letzte einer Reihe dieser Gattung, lässt dagegen wesentlich mehr an Emotionen durch, sicher auch dank Kolja Lessings pointiertem Spiel. Die erwähnte Zeitferne gilt mit anderem Akzent auch von der Sarabande op. 17/2, dem Mittelstück aus den *Drei Klavierstücken*, die Jarnach kurz vor Busonis Tod (1924) komponierte: ein dunkles, stellenweise leicht archaisierendes Stück, merkwürdig querständig zur der in der Phase der «relativen Stabilisierung» zwischen Inflation und Börsenkrach dominierenden motorisch-munteren Stimmung. *Das Amrumer Tagebuch* 1941/42 ist Jarnachs zweiter Frau gewidmet, mit der er 1939 auf der Hochzeitsreise die nordfriesische Insel besucht hatte. Der «Hymnus» ist – anlassgemäss – ein stürmisch-verhaltener Jubel; die «Elegie», als indirekter Einspruch gegen das Siegesgeheul der Nazis zu Beginn des Kriegs interpretierbar (freilich erschien das Werk 1943 bei Schott Mainz), greift ebenso auf die Idiomatik zumal der «Toten Stadt» von vor 1914 zurück, wie der abschliessende «Sturmreigen» mit seinem Perpetuum mobile-Topos etwa nach Modellen Bartóks auf Elemente aus der Vertonung von Rilkes «Aus einer Sturmesnacht», dem Abschluss der Gesänge op. 15; anders als das Lied endet das Klavierstück aber *morendo*. – Nach 1945 war Jarnach beim «Wiederaufbau» in der Bundesrepublik Deutschland sehr aktiv und intensiv beteiligt, nicht zuletzt seit 1950 als Rektor der neugegründeten Hamburger Musikhochschule, während sein kompositorisches Schaffen zurücktrat. Zu Recht erinnert diese mit informativen dreisprachigen Beiheften ausgestattete und schön gestaltete CD daran. *(hwh)*

Cerha dirigiert Cerha
Friedrich Cerha: **Concerto für Streichorchester / «Triptychon». Konzertante Musik für Kammerorchester / «Curriculum» für Bläser / «Quellen» für Ensemble / «Für K»**
Radio Symphonieorchester Wien, Friedrich Cerha, cond
ORF, Edition Zeitton, CD 174

Friedrich Cerha: **String Quartets nos. 1–3 / Eight Movements after Hölderlin Fragments for String Sextet**
Arditti Quartet, Thomas Kakuska, va; Valentin Erben, vc
WDR / cpo 999 646–2

VOM DRAUFLOSMUSIZIEREN ZU FORMALER KONZENTRATION

Die Aufnahmen mit dem RSO Wien geben einen guten Überblick über Cerhas Entwicklungsweg, unter gewisser Aussparung der serialistischen Tendenzen wie der eigentlichen «Klangkomposition» um 1960, für welche Cerhas *Spiegel*-Komplex mit seinen spezifischen Auffächerungen charakteristisch ist. Der Anfang liegt, wie für viele seiner Generation (Jg. 1926) nach dem Ende von Krieg und Faschismus, in einem Neo-Klassizismus, der mit seinem munter hindemithisierenden Drauflosmusizieren heute ziemlich abgestanden wirkt. Der Gerechtigkeit halber ist allerdings ein Stück wie der elegische Mittelsatz des dreiteiligen *Concerto für Streichorchester* (1947/49) davon auszunehmen – hier half, dass Cerha erstmals «bewusst mit Zwölftonfeldern arbeitete». Nicht viel, aber doch etwas besser wird es schon beim «Paradigmenwechsel» von Hindemiths zu Strawinskys Neoklassizismus im *Triptychon* von 1948/51, wo zumal in der «Canzonetta» (wieder der Mittelsatz des Dreiteilers) neben der Espressivo-Melodik, die Cerha offensichtlich liegt, scharfe Reibungen und einige vorsichtig verwegene karikaturistische Stellen aufhorchen lassen, ebenso wie das interessante metrische Stolpern unter ziemlich tonalem Hornschmettern. Eine Härtung und tendenzielle Heterogenisierung des Klangmaterials samt Differenzierung der Idiomatik zeigt dann *Curriculum* für Bläser (1972/73). Trotz manchem «motorischem» Leerlauf wirken die Zugriffe auf traditionelle Elemente umso eher legitim, weil Cerha gegen Schluss nicht nur ein Stück Ives zitiert, sondern sich ein Stück weit dessen planvolles Durcheinander von mehreren Schichten zum Modell nimmt. *Quellen* von 1992 klingt nun freilich ziemlich anders. Cerha selbst nennt das Überleben einer schweren Krankheit als einen Grund für die Ausdünnung des Satzes und Klangs bis hin zum «Meditativen» und verweist überdies – von klöppelnden bis minimalistischen Schlagwerk-Passagen her zu Recht – auf aussereuropäische, zumal afrikanische Muster, die er hier verarbeitete. Formale Konzentration und Verknappung, das Vermeiden von schlecht «Meditativem» und besinnungslosem Sich-Aus-

breiten – musikästhetische also statt musiktherapeutische Orientierung –, Abwechslung etwa durch abrupte, bläserbetonte Orchestereinwürfe, lassen es legitim erscheinen, bei Cerha von einer bemerkenswerten Entwicklung durchaus auch im Sinn kompositorischer Fortschritte zu sprechen. Vergleichbares gilt für *Für K* (1993): zum einen ein Auftragswerk zum 70. Geburtstag des Bildhauers Karl Prantl, zum andern aber auch ein Werk mit Assoziationen an Kafka – Verschattungen, Verfinsterungen, irritierend obsessive zweistimmige Passagen mögen auf diesen verweisen; metallisch-scharfe, hämmernde Schläge auf jenen. Die Besetzung vermeidet bewusst das satte Streicherkontinuum der Anfänge: 7 Blechbläser, Klavier, 3 Schlagzeuger, Viola und Violoncello. Die beiden Streicher spielen in diesem Werk zwar nicht die erste Geige, kommen aber etwa in einem ausgedehnten Zwiegesang von Bratschenmelodie und Violoncello-Pizzicato ausführlich und angemessen zu Wort – das ihnen dann allerdings die Bläser niederschmetternd abschneiden.

Die vier Werke der Streichquartett-CD liegen zeitlich näher beieinander. Das erste Quartett (1989) mit dem Titel *Maqam* bezieht sich auf Erlebnisse mit arabischer Musik bei einem längeren Marokko-Aufenthalt Cerhas, verweist aber auch auf dessen Studium samt Dissertation, die bereits diesem Gegenstand galt. Frappierend sind etwa die anfängliche Konfrontation von unverhohlen tonalen Akkorden mit mikrotonalen Wendungen, oder heterophone Passagen, in denen Cerha den leicht nasalen Bläserklang sowie melismatische Figurierung einer nicht exakt geographisch-ethnologisch verorteten «arabischen» Musik in dem extrem klassischen Besetzungstyp nachbildet – und zwar ohne in oberflächliche Exotismen bzw. Orientalismen zu verfallen. – Im zweiten Quartett (1989/90) verarbeitet Cerha vor allem Erfahrungen mit Musik der Stämme am Sepik-Fluss in Papua-Neuguinea, allerdings eher im Sinn einer allgemeineren Anregung (Mikrotonalität selbstverständlich eingeschlossen) als der Nachbildung konkreter Gattungen oder Materialien. Ausgehend von einem instabilen Unisono und einer mikrotonal destabilisierten Quinte lässt Cerha ein Gewebe von vier Stimmen entstehen, in dem Struktur und Textur, Polyphonie und Heterophonie zunächst einen bemerkenswerten, bewusst unentschiedenen Einstand bilden. Als ob er sich seiner neoklassizistischen Anfänge erinnerte, verfällt er dann allerdings einer Tendenz, die sich als Gefiedel bezeichnen liesse: Klassizismus und Minimalismus verbünden sich zu einer Art Presto desolato. Die Rückkehr zu den zarten Gespinsten des Beginns, als lyrisches Largo desolato, lässt aufatmen, so beklemmend dann auch die progredierende Erstarrung am Schluss des Werks wirkt, so – um in der Metaphorik zu bleiben – als ob allmählich das melische Leben in einen Kokon aus Klängen eingesponnen würde. – Das dritte Quartett von 1991/92 setzt mit einem etwas faden «Furioso» ein, dem kontrastierend eine fahle, gedämpfte «Elegie» mit Ostinatocharakteren folgt. Das Selbstzitat im Mittelteil (aus der Sammlung kleiner Klavierstücke *Slowakische Erinnerungen aus der Kindheit*) verweist auf Cerhas besondere Fähigkeit zur mehrstimmigen Kantilene: Das Elegische fordert sein kompositorisches Vermögen entschieden mehr heraus als das Forciert-Maskuline oder Motorische. – Elegisch heben denn auch die *Acht Sätze nach Hölderlin-Fragmenten für Streichsextett* von 1995 an. (Cerha verwendet den schönen Begriff einer «hellen Düsternis» für den ersten Satz.) Es spricht für Cerhas kompositorische Redlichkeit, dass er bei dieser etwas verschämten Programm-Musik (es handle sich «ja in keiner Weise um Programmusik»...) seine Quellen angibt: vorwiegend relativ bekannte fragmentierte Hölderlin-Zeilen. Diese geben nicht nur eine «emotionelle Grundhaltung der einzelnen Sätze», sondern veranlassten den Komponisten auch zu einer bündigen, knapp gefassten und Charaktere profilierenden Setzweise. Dass man in Wien (und nicht nur dort) oft immer noch im Schatten von Hanslick & Co. denkt und vor dezidiert inhaltsbezogener Musik Angst hat, ist irgendwie schade. Immerhin komponiert Cerha z.B. den IV. Satz «... die alten Wasser in anderm Zorn / in schrecklichem ...» als rasantes Perpetuum mobile, als ob da irgendetwas wirklich raste, obwohl «es sich ja in keiner Weise um Programmusik handelt». *(hwh)*

Lili Boulanger: **«Faust et Hélène»** / **«Psaume 24»** / **«D'un soir triste»** / **«D'un matin de printemps»** / **«Psaume 130: Du fond de l'abîme»**
Lynne Dawson / Ann Murray / Bonaventura Bottone / Neil MacKenzie / Jason Howard, v; City of Birmingham Symphony Chorus;
BBC Philharmonic; Yan Pascal Tortelier, cond
Chandos CHAN 9745

EIN KOMET AM HIMMEL DER FRANZÖSISCHEN MUSIK

Lili Boulanger (Foto von 1913)

Das Leben Lili Boulangers (1893–1918), der jüngeren Schwester Nadias, war kurz und erfüllt, trotz einer schwankenden Gesundheit: Sie war die erste Frau, die den Rompreis gewann, und zwar 1913 mit der Kantate *Faust et Hélène*, einem Werk von staunenswerter Reife und hohem dramatischen Sinn, worin die Vorbilder Wagner und Debussy, doch auch Chausson und Massenet deutlich werden (auch eine Art, die Bezüge dieser Komponisten untereinander ins Licht zu rücken). Ihr Werkkatalog war damals bereits umfangreich, und nach ein paar Jahren sollte er sich um so bemerkenswerte Partituren wie den *Psalm 130: De profundis* oder das Orchesterstück *D'un soir triste* erweitern. Eine Melancholie, die den Kampf zwischen Liebe und Tod, zwischen Düsternis und Licht spiegelt, durchzieht alle diese Stücke, die sich in den Hauptstrom der französischen Musik des beginnenden Jahrhunderts stellen, gekennzeichnet durch eine Vorliebe für tiefe und fremdartige Klänge, durch modale Harmonik und neuartige Farbkombinationen. Doch gibt es da mehr: einen erfindungsreichen, straffen, dramatischen Stil, eine eigene Stimme, schliesslich ein Streben nach den höchsten Gefühlen, vergleichbar einerseits mit dem rätselhaften André Caplet, andererseits mit Olivier Messiaen. Diese CD lässt also Werke entdecken, die es verdienen würden, ins Repertoire einzugehen. Dass sie aus Grossbritannien stammt, ist bezeichnend! Die Interpretation dieser unbekannten Werke ist schwierig zu beurteilen: Die sorgfältige Arbeit Torteliers trifft die Atmosphäre der Stücke gut, doch vermisst man jenes Plus an Imagination, wodurch das Raffinement der schwebenden Übergänge und die leidenschaftlichen Ausbrüche, an denen diese Musik reich ist, voll zur Geltung gebracht werden könnten. Dem Orchester fehlen ein wenig die Farben, und dies trifft teilweise auch auf die Stimmen zu, die gleichwohl von hoher Qualität sind. Man möchte anderen Annäherungen an diese zugleich gefühlvolle wie mystische Musik einer Komponistin begegnen, die gleich einem Kometen am Himmel der französischen Musik vorübergegangen ist. *(pa)*

Volker Staub: **«Suarogate»** für Vokalquartett, Flöte, Trompete, Posaune, Percussion, Stahlsaiten und Motorsirenen (1987–88)
div. Interpreten
Wergo, Edition Zeitgenössische Musik, WER 6545 2

NEO-ARCHAIK

Wegzukommen von jenem Instrumentarium, das über Jahrhunderte hinweg zu technologischer Höchstform hinaufgezüchtet wurde, ist im 20. Jahrhundert immer wieder als utopischer Wunsch von Komponisten verschiedener Couleurs ausgesprochen und umgesetzt worden. Die Lust am Spielerischen, an Spielereien auch, haben hierbei nicht selten das Handwerk geführt – immerhin ist der «homo ludens» nicht der unsympathischste Zeitgenosse –, doch mögen auch handfestere ästhetische Interessen leitend gewesen sein: einerseits der Wunsch, dem traditionell vorgeformten – und: vorverformten – Instrumentarium nicht ausgeliefert zu sein, vielmehr auch die klangproduzierenden Geräte selbst dem komponierenden Willen zu unterwerfen; andererseits die Absicht, zu direktem, scheinbar unverstelltem Ausdruck zu gelangen. Gerade in elektroakustischer Musik, die sich jenen Wunsch, sich das Instrumentarium immer wieder von Neuem zusammenzubauen, am weitestgehenden erfüllt hat, geht es oft weniger um das Abfeiern technologischer Errungenschaften als vielmehr um das Evozieren klanglicher Räume, die ursprünglichen oder archaischen Gestus tragen.

Volker Staub nun, geboren 1961 und in Darmstadt und Köln unter anderem bei Johannes Fritsch in Klavierspiel und Komposition ausgebildet, baut sich seine Instrumente nicht aus technologischen Modulen zusammen, sondern bedient sich Gegenständen aus Natur – Baumstämme, Felle – und zweiter Natur der Zivilisation – Motorsirenen, Glasglocken –, die nur leichter Verfremdung unterzogen werden. Auch wenn dabei der Bezug auf das Schaffen John Cages unüberseh- und -hörbar ist, so werden die Gegenstände hier doch nicht losgelöst von jeglichen Intentionen in ihrer objekthaften Zufälligkeit gezeigt – wie etwa in der verspielten Poesie der gezupften Kakteen Cages –; Staubs neue alte Instrumente schlagen vielmehr klare Richtungen ein. Seine Klänge sind dabei näher an der Wärme von Joseph Beuys Fetten und Filzen als an den in sich ruhenden Tönen Cages: Der dumpfe Schlag auf Baumstämme oder das zeitlupenartige An- und Abschwellen von Motorsirenen trägt archaische Farben. Und es ist in der Tat höchst verwunderlich, wie sehr ein gutes halbes Dutzend durch Transformatoren fein gesteuerte Sirenen tiefe psychische Schichten freizulegen scheinen, wie sehr geschlagene Holzstämme Assoziationen hervorrufen, die nur schwer einzuordnen sind und über die nur gerade die Richtung festzustehen scheint: hin zu einem «Früher». Anders als Varèses Sirene oder Mahlers Amboss, wo die aussermusikalischen Gegenstände das schlechthin Fremde, Andere darstellen wollen, werden die befremdenden Klänge hier plötzlich als ureigene erkennbar. Diesem Streben nach Archaik ordnen sich letztlich auch die traditionelleren Klangquellen unter: Instrumente wie Posaune oder Flöte sind ihrerseits von mythischen Assoziationen überformt, wiewohl sie Staub bisweilen etwas unbeholfen, jedenfalls weit weniger originell als die Naturklänge einsetzt. Und die sehr eigensinnige Behandlung der textlosen Vokalstimmen tragen das Ihre dazu bei, dass in der Sammlung kleinerer Einzelstücke, die hier zu einer CD-füllenden Komposition zusammengesetzt sind, weniger die grosse Form als der assoziationsgeladene Moment erfahrbar wird. *(pam)*

Violeta Dinescu: **Piano Works**
Werner Barho, pf
Altri Suoni AS 042

Violeta Dinescu: **Reversing Fields**
Sandra Crăciun, va; Aurelian Octav Popa, cl; Harry Kinross White, sax; The Clara Wieck Trio
Sargasso SCD 28027

Violeta Dinescu: **Mein Heim ein Stein**
Trio Contraste (Emil Sein, cl/sax/tilincă; Sorin Petrescu, p/cel; Doru Roman, perc)
Altri Suoni AS 043

WELLEN, SPIEGELUNGEN, REFLEXIONEN

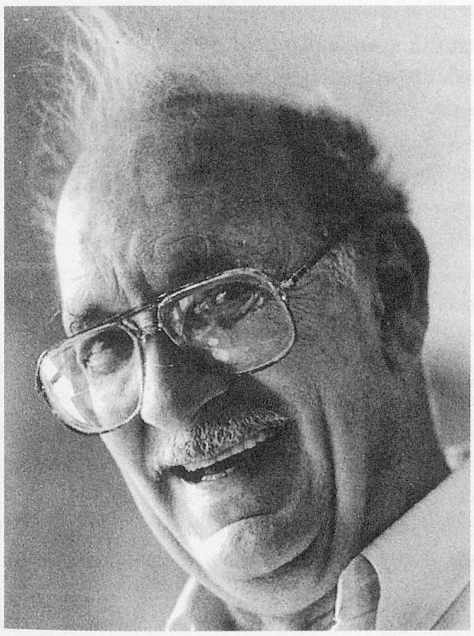
Der Pianist Werner Barho, unter anderem Mitglied des Oldenburger *OH TON Ensembles für Neue Musik*, langt bei den Ecksätzen der *Suita* von 1973 werkgerecht kräftig zu, zumal beim ersten, «Akanua», laut Komponistin als frei erfundenes Wort eine Anspielung auf ein imaginäres archaisches Ritual und tatsächlich dem Typus des *Allegro barbaro* von Bartók noch verpflichtet. In *Con Variazioni* von 1974, ebenfalls noch aus Dinescus Studienzeit, bilden folkloristisches (rumänisches) Material und Idiomatik eine Art Resonanzboden für vielfach verschachtelte Variationsverfahren. Kunstvolle Paraphrasierung kennzeichnet auch *Dies diem docet* (Ein Tag belehrt den andern, 1987): «eine Wanderung durch einen imaginären Garten voller asymmetrisch deformierender Spiegel». Die Spiegelung, eines der zentralen manieristischen Requisiten, bezieht sich hier stofflich auf Liszts Stück *Les jeux d'eau à la Villa d'Este* aus dem Zyklus der *Annés de pélérinages III*, das Barho dankenswerter auf der CD gleich mitliefert. Bei Dinescu rauschen freilich die alten Wasser weitaus energischer, statt den römischen Wasserspielen sozusagen der Ernstfall eines rumänischen «Eisernen Tors». Dabei blitzen aus den virtuosen Stromschnellen der lehrend-belehrten Tages- und Wasserläufe immer wieder tonale Felsen oder auch nur Felschen hervor, sogleich aber überspült bzw. überspielt von den weiträumigen Akkordkaskaden samt gelegentlichen Gischtspritzern. Wenn das eine Wallfahrt zu Liszts Pilger-, Wander- und Lehrjahren ist, dann eine sozusagen unter verschärften Bedingungen wie etwa raschem Rutschen auf den Knien, und auch als «Wanderung» ist es eher eine Verschränkung von akrobatischer Gratwanderung und heftigem Jogging. (Zugegeben, erholsame Passagen, wo es zwar nicht gerade plätschert, aber doch geruhsamer hergeht, sind immerhin eingebaut.) Eher Selbst-Spiegelungen sind *Echoes I* und *Echoes II* (dies eine Einrichtung des eigentlich für Klavier und Schlagzeug komponierten Werks): wie oft bei Dinescu zahlhaft gedacht und gemacht und doch effektvoll, nicht zuletzt durch perkussive Effekte in der Linie eines sowohl reduzierten wie verschärften Allegro barbaro. *Torre di Si* von 1994 entstand «aus Anlass einer offiziellen Geburtstagsfeier». Der «Turm des Ja» meint zugleich als Solmisationssilbe den Ton H und überdies Unsicherheit im Klangraum (einleuchtend, wenn etwa als Quasi-Leitton auf den Zentralton C bezogen). Im Beiheft wird «torre» mit «Tor» übersetzt – eine, wenn der Kalauer gestattet ist, kleine Torheit, die unter falschen Freunden passieren kann. Dass Dinescu dem armen H den Tort antut, es einerseits als Hauptton ins Zentrum zu rücken, es andrerseits aber als eigenständigen Ton nicht für voll nimmt, gibt Gelegenheit zu einer virtuosen Sahnetorte mit hämmernden Repetitionen (des H und ums H herum) und rotierenden Tonkaskaden – ein gefundenes pianistisches Fressen.

Wellen, Spiegelungen, Reflexionen in Räumen und Zeiten spielen auch in den Stücken auf der CD *Reversing Fields* eine wichtige Rolle. Das titelgebende Werk für Klarinette solo (1996) versucht, eigene Reaktionen auf Bilder vor allem von Hans Werner Berretz und Riera I Aragò kompositorisch umzusetzen; ein Bild von Berretz ist denn auch beim CD-Cover verwendet: ein Netz aus punktierten Linien, hellblau-blassrosa abstrakte Muster, dazu wiederum schwarz-weisse «Einblendungen» (die wahrscheinlich Übermalungen von Notenblättern darstellen). *Din cimpoiu* spielt an auf einen rumänischen Tanz für ältere Leute, bei dem die Instrumente den Klang des Dudelsacks nachahmen: hier umgesetzt durch Reduktion auf zwei Saiten der Viola, mit häufig bordunartig mitgeführter tieferer Saite – ein Werk, das tiefere emotionale Schichten anzusprechen scheint. *Dialogo* (1980) für Klarinette (ursprünglich Flöte) und Viola führt kommunikative Charaktere der beiden Instrumente im Miteinander wie Gegeneinander vor.

Mein Heim ein Stein war ursprünglich für Stimme, Perkussion und Klavier komponiert, als Reaktion auf den Gedichtzyklus *Idyllen* von Lutz Stehl. Ich bezweifle, dass die hier verwendete Tilincă ein vollwertiger Ersatz für die Singstimme ist. (Ein Lexikon beschreibt sie als «rumänische Obertonflöte ... ohne Grifflöcher. ... Beim Spiel öffnet und schliesst der Spieler das untere Rohrende ... und nutzt so zwei verschiedene Obertonreihen.» – Lästig übrigens, wenn man, statt im Beiheft nachlesen zu können, nachschlagen muss.) Aber es klingt auch so ausserordentlich differenziert und in gewisser Weise zugleich enigmatisch und einleuchtend wie die Titelformulierung. Diese CD enthält einige Stücke, die auch auf der Klavier-CD vorkommen, so «Akanua» und zwei der drei Echos, und zwar wiederum in anderen Fassungen. Der Manierismus wird hier in Richtung Verwirrspiel entschieden übertrieben. *Echoes I* sind für Klavier, *Echoes II* für Klavier und Perkussion, *Echoes III* für Orgel komponiert. (Bei den Datierungen sind sich die beiden CDs uneinig; das KdG gibt für I 1980, für II und III 1982 an.) Auf dieser CD wird *Echoes I* von Bassklarinette, Perkussion und Klavier gespielt, *Echoes II* in der (wahrscheinlichen) Originalversion. Sie erscheint der Reduktion für Klavier überlegen, weil durch das zweite Instrument, das ja seinerseits eine ganze Instrumentengruppe ist, der Spiegeleffekt differenziert und verstärkt wird. Etwas bedenkenlos ist auch die Bearbeitung von *Dies diem docet* für die Trio-Besetzung. Selbstverständlich ist die Klanglichkeit reicher, aber der Nähe-Ferne-Effekt, der durch das gleiche Instrument entsteht, verschwindet völlig, und insgesamt klingt es eher aufgedonnert als substanziell bereichert. Ärgerlich schliesslich die reklamehafte Behauptung zu *Les cymbales du soleil* (1996) im Beiheft: «Dieses Stück ist sicher eines der geistreichsten Arrangements des Trio Contraste.» Vor dem Arrangement würde man – wie beim Heim aus Stein – eigentlich schon gerne die Originalfassung hören, aber möglicherweise sieht das Violeta Dinescu selber nicht so verbissen, und so möchte ich auch nicht päpstlicher als die Äbtissin sein und lobe einmal mehr die subtilen, manchmal mit Glocken, Glöckchen, Schellen exotistisch-kirchlich klingenden Differenzierungen, die von Camus' *L'étranger* angeregt wurden. *(hwh)*

George Crumb: **Five Pieces / «Music for a Summer Evening (Makrokosmos III)» / «A Little Suite for Christmas, A.D. 1979»**
Ensemble New Art (Fuat Kent / Peter Degenhardt, pf; Carmen Erb / Hans-Peter Achbeger, perc)
col legno WWE 1 CD 20023

MIT LEICHT SINISTREN ZÜGEN



George Crumb

In den *Five Pieces* von 1962 scheint Crumb, Jg. 1929, sein Idiom im wesentlichen gefunden zu haben: vorwiegend kleingliedrige Klangkomplexe in variativer Wiederholung und ein pianistischer Zugriff auf das Instrument, bei dem neben dem üblichen Kontakt über die Tastatur auch der unmittelbare körperliche Zugriff auf die Saiten gesucht und gefunden wird. Besonders sensibel und differenziert wirkt dabei das Zentralstück des Mikrozyklus, das «Notturno». Exzessiv erweitert Crumb für seine *Music for a Summer Evening (Makrokosmos III) for two amplified pianos and two percussionists* von 1974 schon rein quantitativ den instrumentalen Apparat; abgesehen von einem sowieso schon reichhaltigen Schlagwerk kommen unter anderem Pfeifen, Donnerblech, Altblockflöte, afrikanisches Daumenklavier, alle möglichen Verfremdungen etwa durch Präparierung des Klaviers oder ungewöhnliche Spielweisen sowie schliesslich auch vokale Äusserungen hinzu. Immer wieder blendet Crumb, mit leicht unheimlicher Anmutung, klanglich verfremdet Stellen und/oder Tonfälle aus traditioneller Musik ein, so aus dem *Wohltemperierten Klavier II* oder aus Schuberts *Wanderer-Phantasie*. In dreien der fünf Sätze geht Crumb jeweils von kurzen poetischen Zitaten (Quasimodo, Pascal, Rilke) aus, die das Erlebnis der Nacht evozieren: «poetischer» im herkömmlichen Sinn als die Musik selber, die – sehr zu ihrem Vorteil – vorwiegend ungemütlich ist. – Im Zyklus mit dem altfränkisch endenden Titel *A Little Suite for Christmas, A.D. 1979* versucht Crumb, Giottos Fresken in der Arenakapelle in Padua in sieben einzelnen Nummern klanglich umzusetzen. Er spannt einen Bogen von der «Heimsuchung» (Mariae) zu Beginn bis zur etwas iterativen, immerhin gelegentlich grummelnden «Hymne der Glocken» am Ende und verwendet dabei neben harfenden Griffen ins Innere des Klaviers reichlich Rückgriffe auf tonale Materialien bis zum Zitat von Kadenzwendungen und ähnlichem. Fast zu betont harmlos kommt das «Wiegenlied für das Jesuskind» daher, während Crumb in «Des Hirten Weihnachtslied» den traditionellen französischen Noël-Typus stärker modern verpackt. In der von ritualisierenden Quasi-Pizzicati geprägten «Anbetung der Weisen» lässt er es gegen Schluss immerhin dumpf donnern. Der «Tanz bei der Geburt Christi» versteht sich gar zu einem stampfend-lärmenden Allegro barbaro, bei dem auch das Mysterienspiel des Mittelalters mit anklingen mag. Im «Lobgesang zur Heiligen Nacht» zitiert Crumb dann stückweise das «Coventry Carol» von 1591. Die Ausführenden bleiben den Anforderungen dieses wie der andern Stücke nichts schuldig. Insgesamt zeigt dieser Zyklus, dass es neuer Musik nur bedingt zum Segen gereicht, wenn sich die Komponisten allzu eng mit Religion alliieren – auch wenn Crumbs Streben nach Frömmigkeit immer wieder leicht sinistre, zweideutige Züge durchscheinen lässt. *(hwh)*

Wolfgang Rihm: **«Am Horizont» / «Verzeichnungs-Studie» / «Déploration» / «Paraphrase» / «In nuce»**
Ensemble Recherche; Teodoro Anzellotti, Akkordeon; Yukiko Sugawara, pf
Kairos 0012092 KAI

ART BRUT

Kammermusik ist ein unbestechlicher Zeuge: Die CD, die das Ensemble Recherche einer Reihe von Trios Wolfgang Rihms widmet, beweist dies. Auch wenn man dem produktivsten Komponisten seiner Generation wohlgesinnt ist, lassen sich die Mängel eines Stiles, der pathetische Gesten aneinanderreiht, ohne zu einer artikulierten Sprache zu gelangen, nicht verschweigen. Die musikalischen Elemente, handle es sich nun um Intervalle, Figuren, gehaltene Töne oder akzentuierte Noten, scheinen wie in einer vorbereitenden Studie oder Skizze nebeneinander gestellt: Es fehlen die Übergänge, die vom Einen zum Nächsten führen, sowie die Fähigkeit, eine dynamische Form zu gestalten. Die Musik stürzt hervor, explodiert, fällt wieder zurück, verschwindet in wuchtigen Stillen, tritt erneut hervor, erstarrt in einer Geste, verströmt sich in einer anderen, und sie spielt lieber mit dem Zusammenprall von Klängen und vertikalen Konfigurationen als mit harmonischen Verbindungen… Es handelt sich um eine Kompositionsweise, die sich der Sprache verweigern möchte; an deren Stelle setzt sie gewissemassen ursprüngliche, rohe Emotionen, was Rihm gewiss als «befreite kreative Fantasie» bezeichnen würde. Doch die mit schöpferischer Spontaneität hingeworfenen Töne scheinen sich untereinander häufiger fremd als reich an Ausdrucksbeziehungen. Bezeichnenderweise verebbt die Musik immer wieder. Ihre grösste Schwäche ist das vollständige Fehlen einer rhythmischen Artikulation und Organisation. Dies wird kompensiert durch extreme dynamische Kontraste, durch cholerische oder klagende Gesten, die Aufmerksamkeit erheischen sollen. Überzeugende Ausdrucksmomente oder Ideen bleiben auf sich selbst beschränkt. Seltsamerweise ist diese spontaneistische Destrukturierung mit Referenzen durchzogen, als ob sie sich einer Tradition, die sie überholen möchte, nicht entledigen könnte. Auf jeden Fall vernachlässigt sie den Gedanken des Dialogs der traditionellen Kammermusik, und schon gar nichts liegt ihr an kammermusikalischer Intimität und Harmonie. Die Musikerinnen und Musiker des Ensemble Recherche spielen diese Werke mit bewundernswertem Engagement, mit Präzision und einem dynamischen Ambitus, der der Ästhetik Rihms vollauf gerecht wird. Die Qualität der Aufnahme ist hervorragend (man kann die Tonmeister des WDR nicht genug loben!) und die Präsentation beispielhaft, obwohl der Einführungstext ebenfalls im Dunst eines allzu gefühlsbeladenen Denkens verbleibt. *(pa)*

Jacques Wildberger: **Quartett** für Flöte, Klarinette, Violine und Violoncello / Jean-Jacques Dünki: **Kammerstück IV** /
Aribert Reimann: **Streichtrio** / Gérard Zinsstag: **«Tempor»**
Ensemble Opera Nova; Jean-Jacques Dünki, Gerald Bennett, cond
Grammont CTS-M63

ZURÜCKBLICKENDE RADIKALITÄT

Es gibt eine schweizerische Tradition der gemässigten Moderne, die *intra muros* wie die Spitze der Radikalität erscheint. Jacques Wildberger war einer der ersten, die in ein widerspenstiges musikalisches Milieu die Ästhetik der Wiener Schule einbrachten, deutlich spürbar in seinem *Quartett* von 1952: Der erste Satz (meiner Ansicht nach der überzeugendere) ist im Stil Weberns gehalten, der zweite erinnert an Schönbergs op. 29. Das Werk wurde von der Kritik zurückgewiesen, und selbst seine Verteidiger waren über die Konsequenzen eines solchen Vorgehens beunruhigt. Was das schweizerische Musikmilieu noch in den 50er Jahren aufschreckte, orientierte sich in Tat und Wahrheit aber an der Zwölftonmusik der 20er Jahre! Jean-Jacques Dünkis *Kammermusik IV* erscheint von einem historischen Gesichtspunkt aus noch stärker als Auskragung: Der Einfluss der Wiener ist darin offenkundig, wiewohl das Werk von 1996 datiert. Wenn der Gegensatz zwischen thematischer und athematischer Konstruktion bei Wildberger in den 50er Jahren noch als aktuelle Fragestellung erscheinen konnte, so ist die Verlängerung der Schönbergschen Tradition in eine Ästhetik der Nachahmung, die ihren eigenen Fundamenten widerspricht, bei Dünki schwierig zu vertreten. Der Stil mit seinem natürlichen Lyrismus, so gepflegt und angenehm er auch sein mag, bleibt in einer Form von Akademismus gefangen. Auch Aribert Reimanns 1986/87 entstandenes *Streichtrio* ist voll von Referenzen: Mit seiner dramatischen Musik, worin sich die Figur Alban Bergs umtreibt, den leicht verständlichen thematischen Beziehungen und Ausdrucksgesten, dem auf chromatischen Formeln und klanglichen Gegensätzen beruhenden expressiven Pathos, huldigt das Werk einem späten Expressionismus, bei dem der versierte Opernkomponist zu spüren ist. All diese Stücke sind angenehm zu hören, und sie verraten gekonntes Komponieren, doch auf der Basis von allzu traditionellen Mitteln und Gedanken – und sei es die Tradition der Moderne. Das Vorgehen Gérard Zinsstags ist demgegenüber zukunftsträchtiger: Der kompakte Stil von *Tempor*, worin die Harmonik auf der Grundlage sich verwandelnder Clusters auf engen Ambitus zusammengedrängt und in Blöcken repetierter Motive organisiert ist, entstammt dem spektralen Denken, in dem das Klangphänomen Vorrang besitzt gegenüber einer diskursiven Gestik. Vom schönen Schein der anderen Werke dieser CD ist bei Zinsstag nichts zu finden; vielmehr gibt es bei ihm eine gleichsam cholerische Geste in den undurchsichtigen oder harten Klangblöcken, den obsessiven Motiven und in der Negation einer dynamischen Zeit, auch wenn die sich erschöpfende Form einen noch summarischen individuellen Lyrismus anstrebt, wie etwa in jenem «folkloristischen» Tanzfragment, das die Violine gegen Mitte des Stückes vorträgt. Die Musikerinnen und Musiker des Ensemble Opera Nova beweisen schöne Homogenität und Ausdruckskraft und halten sich sehr eng an die Partitur; dem Klangbild fehlt es allerdings etwas an Klarheit. *(pa)*