

Zeitschrift: Dissonanz
Herausgeber: Schweizerischer Tonkünstlerverein
Band: - (2000)
Heft: 66

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: 06.02.2026

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

Radio Aequator
Ensemble Aequator
en avant records 842 001

ÄQUATORIALER LICHTBLICK



Ensemble Aequator

Das anlässlich der Weltmusiktage 1991 gegründete Ensemble Aequator mixt hier virtuos Konzert und technische Reproduktion, Radio-Imitation und Live-Interpretation, und wartet mit einem seltsamen bis bemerkenswerten Programm auf. Als «The News» firmieren zwei Gruppen von Kurzstücken Frederic Rzewskis. «Spots» sind Stücke für Frauenstimme und Ensemble, «Chains» sind nur instrumental. «Spots», eingestreut ins Programm, als wären es Werbespots, sind textlich wie sogar musikalisch deutliche Stellungnahmen beispielsweise gegen die historische Kontinuität von Ausbeutung oder gegen den Krieg, der ja inzwischen auch und gerade in Europa wieder wie selbstverständlich

clausewitzig als normale Fortsetzung der Politik gilt. (Die tonangebenden Deutschen haben es ja sowieso mit der neuen «Normalität», zu welcher ein gesunder, gemässigter Rassismus ebenso gehört wie Angriffskriegsführungsfähigkeit, bei der nach wie vor vorzugsweise im Osten und Süden westliche Werte verteidigt werden.) Für Radio 1 nach Samuel Beckett von der Australierin Mary Finsterer trifft demgegenüber zweifellos die Beiheftbemerkung zu: «Der Beckett-Text, der grosse Langeweile und viel Warten impliziert»; teilweise fraglich dagegen, ob die in sich kreisende Hektik der Musik mit ihrem höchst eingeschränkten Repertoire an Sprachmitteln und Charakteren das wirklich voll kompensiert.

Walter Feldmanns «Cellokonzert» *dolcificare a piacere* verwendet originell Gebrauchsanweisungen als Soggetto: «dolcificare a piacere» (Süssen nach Belieben) von einer Teebeutelverpackung sowie «réduction d'emballage par compression» (Reduktion von Verpackungsmaterial durch Zusammendrücken) liefern jeweils über die Buchstaben Tonhöhen: das erste für den «Inhalt», das Solovioloncello, das zweite für die «Verpackung», das Ensemble.

Ziemlich ungehemmt konfrontiert übrigens das Pseudo-Single vor der Fake-Ansage des Werks repetitive Muster, die nur ein Niveau über

denen von Paul Glass sind, mit beliebig süssen Instrumentalkurzkantilenen. Feldmann dagegen schreibt eine betont sperrige Musik – keine Spur von *dolce* oder *piacere* –, und verweigert sich damit dem aktuellen Mainstream des betont Angenehmen, das bei Kant als Gegensatz des Schönen firmiert. Ob das Werk insgesamt wirklich gut ist bzw., nach modernen Kriterien, sich authentisch auf das Wahre bezieht, kann ich kaum beurteilen, aber es gefällt mir, dass es nicht gefällig ist.

Mischa Käser vertont mit den «Spelunkenballaden», «Moritaten», Kurzgeschichten von Fritz Grasshoff Literatur von eher mittlerer Qualität, die auf eine spätestens seit dem letzten «fin de siècle», Cabaret, «Scharfrichtern», «Pierrot lunaire» usw. abgestandene «Blutrünstigkeit» stehen (oder meinetwegen: abfahren). Das Spektrum kabarettistischer Charaktere – und einiges darüber hinaus – beherrscht Käser überzeugend. – Das Ganze ist in den ausgedehnten Sahel- und Saharazonen nördlich des Äquators aktueller Musikproduktion ein alles in allem erfrischender und erfreulicher äquatorialer Lichtblick. (hwh)

Hugues Dufourt: «Saturne» / «Surgir»
Ensemble l'itinéraire; Orchestre de Paris; Peter Eötvös / Claude Bardon, cond
MFA/Accord 465 714-2

Hugues Dufourt: «The Watery Star» / «An Schwager Kronos» / Saxophonquartett / «L'Espace aux Ombres»
Ensemble Fa; Dominique My, cond; Claude Delangle / Daniel Petitjean / Daniel Gremelle / Jacques Baguet / Dominique My, pf
MFA/Accord 465 715-2

Hugues Dufourt: «Erewhon»
Percussions de Strasbourg
MFA/Accord 465 716-2

EINE GIGANTISCHE SINFONIE FÜR SCHLAGZEUGER

Das Werk des 1943 geborenen französischen Komponisten Hugues Dufourt ist gegenwärtig auf dem Zenith medialer Vermittlung, liegen doch gerade drei neue monographische CDs in den Schaufenstern der spezialisierten Läden. Handelt es sich bei den ersten beiden um Reeditionen, so stellt die Aufnahme von *Erewhon* eine echte Neuheit dar.

Die Umschläge der drei Lieferungen sind nach einem einheitlichen graphischen Konzept gestaltet; geteilt in vier gleichmässige Rechtecke zeigt es die Fotografie des Komponisten im oberen linken Viertel (einmal malvenfarbig, einmal rot, einmal ocker), unten rechts findet sich jeweils die Reproduktion eines zeitgenössischen Bildes (in allen drei Fällen von Rens Lipsius).

Neben den Informationen in den Einführungstexten (leider von unterschiedlicher Qualität) befindet sich auf der Rückseite ein zweisprachiger Abschnitt (französisch/englisch), der auf einigen Linien das historische und ästhetische Projekt des Komponisten zusammenfasst: «Der Konflikt zwischen Moderne und Postmoderne kann zu hoffnungsvollem Ausgang führen.

zu einer Synthese der Stile, zur Geburt einer Form echter Kunst».

Im Bewusstsein der tiefen Spuren, die seine Vorgänger hinterlassen haben (*Arcana* von Edgar Varèse, *Pli selon Pli* von Pierre Boulez), hat sich Hugues Dufourt um eine allgemeine Funktionalisierung der vielfältigen Ressourcen des Orchesters bemüht. Die resultierende positive Synthese vermag dadurch die aufsteigende Bewegung der Geschichte zu symbolisieren. In *Saturne* (1979) für tiefe Instrumente, Schlagzeug und Elektronik – ein eigentliches Fanal der Itinéraire-Komponisten – versteht es der Komponist meisterhaft, die elektronischen Klangquellen mit dem energetischen Potential der akustischen (sowohl instrumentalen wie geräuschhaften) Klänge zu verschmelzen. Paradoxerweise wusste er in *Surgir* (1984) die Palette dieser Verschmelzungstechniken sinnreich auf ein grosses Orchester umzulegen, ohne auf elektronische Mittel zurückgreifen zu müssen. Während *Saturne* die vollendete Form einer Arbeit mit Klangmaterialien darstellt, die neues Licht auf den Orchesterklang werfen wollen und zugleich ein für die siebziger Jahre typisches utopisches Denken verraten, bringt *Surgir* die (durch und durch traditionelle) Sinfonik wieder ins Spiel, die Dufourt auf die soziale Funktion und auf die Kunst der Massenkompensation hin neu befragt. «Das Orchester bleibt weiterhin unser bestes Syntheseinstrument», meinte der philosophische Komponist vor rund zwanzig Jahren.

Die grosse (und glückliche) Überraschung dieser diskographischen Trilogie bleibt allerdings die

Ersteinspielung von *Erewhon* (1972–76) für sechs Schlagzeuger, die auf 150 Instrumenten (darunter auch exotischen) zu spielen haben. Diese gigantische Sinfonie in vier Sätzen (66 Minuten) wird von den *Percussions de Strasbourg*, die ausnahmsweise von Lorraine Vaillancourt dirigiert werden, wundervoll betreut. Und so betont der gegenwärtige Leiter des Strassburger Ensembles, Jean-Paul Bernard: «Über zwanzig Jahre nach seiner Uraufführung bleibt dieses Werk in seiner Gattung einzigartig, es ist sogar zu einem unumgänglichen Klassiker der Schlagzeuginstrumente in unserem Jahrhundert geworden. Deshalb vielleicht war es notwendig – wie bei einer Beethoven-Sinfonie –, eine neue Interpretation dieses Werkes zu wagen.» Zu sagen ist, dass die Gründer der *Percussions de Strasbourg* (zugleich die Widmungsträger) *Erewhon* am Festival von Royan uraufgeführt haben (April 1977) und dass die vorliegende Aufnahme von Radio France (März 1999) dem Talent jüngerer, nun selbständig gewordener Mitglieder zu verdanken ist. Die Erben des Know-hows ihrer Vorgänger können zudem von erneuerten Spieltechniken und der Modernisierung des Instrumentariums profitieren, das sich in Riesenschritten entwickelt hat. Anlässlich der ersten öffentlichen Aufführung hat Maurice Fleuret daran erinnert, dass *Erewhon* «einen Punkt in der Assimilation einer Instrumentenfamilie bezeichnet, deren abstraktes Material der Okzident zuvor nie hat vollständig integrieren können». *Erewhon*, das mehrmals durch Europa getourt ist, wurde durch den seltsamen Roman

Samuel Butlers angeregt: *Erewhon or Over the Range* (1920); der Titel ist dabei das Anagramm des englischen Wortes «nowhere», «nirgendwo». Doch während der Titel in mancher Hinsicht polemisch erscheinen könnte, so gilt dies für die Musik weit weniger. Die sechs Interpreten geben uns eine Lektion in Sachen organisiertem Geräusch: Entladungen, Ornamente, Turbulenzen, Stösse, Skandierungen..., doch auch lange Resonanzen, leichte Oszillationen, fortwährendes Funkeln, lokale Dynamik... – dies alles ist intelligent gemeistert und kunstvoll dosiert und macht die verschiedenen Architekturen für die Wahrnehmung gut lesbar. *Erewhon I* spielt mit der energetischen Metamorphose der Fellinstrumente, während *Erewhon II* der Komplexität von Metallinstrumenten Vorrang einräumt (Vibraphone, Glockenspiele, Zymbale, Gongs, Tam-Tams, Eisenplatten usw.). *Erewhon III* nimmt die Stelle eines Adagios ein und behandelt die Instrumente wie (bisweilen gleichsam jenseitige) Stimmen, während sich *Erewhon IV* mit seinen mehr oder weniger gedrängten bzw. ausgedehnten, ästhetisierenden Klangfragmenten wie ein letzter Satz verhält. Gemeinsame Rollfiguren, beredte Reibtöne, Resonanzklänge, kaum wahrnehmbares Kribbeln oder dynamische Umschwünge kennzeichnen die kontrastreiche Palette dieses höchst perkussiven Finales.

(pac)

Hans Werner Henze: **Klavierquintett** / Johannes Brahms: **Klavierquintett** f-Moll op. 34
Guarneri Quartet, Peter Serkin (pf)
Philips 446 710-2

VIELGESTALTIGE PSYCHISCHE LANDSCHAFTEN

Brahms' op. 34 wurde zunächst 1861/62 als Streichquintett geschrieben, dann wegen Joachim's Kritik am Streichersatz 1864 für zwei Klaviere umgearbeitet, wogegen nun Clara Schumann (sie hörte «eine grosse tragische Geschichte») Einwände hatte, woraufhin Brahms 1865 die vorliegende Fassung herstellte, gegenüber dem Verleger aber betonte, die für zwei Klaviere sei ihm «besonders lieb». Ohne die vorausgehenden Versionen zu kennen, scheint mir doch die für Klavierquintett durchaus rund und geglückt (womit ich in Übereinstimmung mit dem Dirigenten Hermann Levi wäre). Die (beiden hohen) Streicher bringen die leidenschaftlichen Ausbrüche zumal im ausgreifenden ersten Satz besonders eindringlich heraus – jedenfalls in der zupackenden, kraftvollen Interpretation des Quartetts samt Pianisten, bei der vielleicht allenfalls einige Nuancen zurücktreten, obwohl die Streicher häufig mit einem schönen, subtilen *messa di voce* erfreuen.

Schon durch die Besetzung mit Klavier und Streichquartett bezieht sich Henze nolens volens auf die Linie Beethoven – Brahms – Schönberg, betont aber das Eigenständige. Brahms gehört, wie das mit dem Auftreten des «Feinds» assoziierte Brahms-Zitat im *Tristan* beweist, nicht gerade zu Henzes Lieblingskomponisten. Tatsächlich hat sein Werk eher indirekt zu tun mit dem noch einigermaßen jungen Klassizismus von Brahms, der hier im Streichquintett noch nicht altmeisterlich-resignativ abgeklärt ist. Abgesehen von allgemeinsten Merkmalen in Gattung und Verfahrensweisen zeigen sich Verwandtschaften dann doch am ehesten zu Schönbergs hochgespannten, expressiven Tonfällen einer exzessiven Emotionalität. «Wildes», Aufgeregtes, auch – jedenfalls beim blossen Hören – ungeschlachtet und ungestalt Erscheinendes herrscht im ersten Satz vor. Der zweite, nach Henze ein «seelenvolles» Adagio, führt in weite, vielgestaltige psychische Landschaften, deren topographischen

Plan man freilich gern genauer kennen würde. Auffällig sind mehrfach hervorgekehrte tonale Wendungen. Der dritte Satz beginnt mit einem unheimlichen «Flüstern», um dann in eine breit ausgeführte Evolution von Material- und Sprachelementen zu münden, die hohen Standards der klassischen Spätmoderne entsprechen. Das Werk entstand 1990/91 und ist dem hier spielenden Quintett gewidmet: zurecht, wie die höchst engagierte und differenzierte Interpretation zeigt. Henzes Werk steht am Beginn der CD. Lässt man nach dem Schlusssatz einfach zu Brahms Kopfsatz weiterspielen, ist der Kontrast schneidend. Der Unterschied nach (nur?) 130 Jahren Geschichte und Musikgeschichte gibt einmal mehr zu denken. (hwh)

John Cage: «Variations II» / «Eight Whiskus» / «Music for two» / «Ryoanji»
 Malcolm Goldstein (vl), Matthias Kaul (perc)
 Wergo 6636-2

WAGNER DES AUSGEHENDEN 20. JAHRHUNDERTS

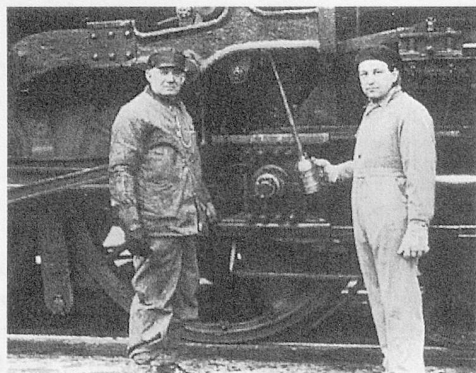
Cage, musikalischer Chefideologe des Neoliberalismus, der nietzscheanisch mit dem Holzhammer argumentiert und mit dem Holzhämmerchen komponiert, ist immer vor allem dort interessant, wo es um die mehr oder minder komplizierten handwerklichen, ästhetischen, ideologischen Veranstaltungen geht, mit denen er seine tendenziellen Gesamtkunstwerke herstellt. Peter Niklas Wilson betont insofern zurecht in dem präzisen Beiheft-Beitrag, wie genau hier das, was er «Anarchie» nennt, bei Cage berechnet und «vermessen» ist. Die spezifisch musikalisch-klanglichen wie ideellen Ereignisse der umständlichen Vorausprozeduren sind in der Regel eher dürrt und rechtfertigen jedenfalls den publizistischen Kult um Cage nicht. (Natürlich rechtfertigen sie umso mehr, dass er als Wagner des ausgehenden 20. Jahrhunderts «Kult» wurde, samt einer aggressiven Jüngerschaft, die auf Kritik am Meister mit Kampfhundattitüden reagiert.) Immerhin ist aber, gegen

meine Vor-Urteile gehört, allein schon der aparte Klang der romantischen Glasharmonika in der hier vorliegenden Fassung von *Variations II* (1961) über lange Strecken attraktiv genug. Das fade Gefummel mit der f-moll-Tonleiter in der violinistischen Bearbeitung der *Eight Whiskus* bestätigen die Urteile allerdings wieder mehr als genug. «Die tonalen Linien werden zu Linien der Klangfarbe und der Textur erweitert» – was einmal mehr Cages heimliches Beerben des Serialismus belegt –, aber so, dass diese Linien sozusagen autistisch nichts als «den Klang der gestrichenen Violine ausdrücken». Was waren das für Zeiten, als Klänge, jedenfalls musikalische, noch etwas anderes als Klänge ausdrückten. *Music for Two* hat mit *Tea for Two* insofern etwas zu tun, als das, was bei Youmans Rhythmus war, hier nurmehr Perkussion ist, die aber, wie Schlagwerk meist, den Vorzug an sich schon differenzierter Klanglichkeit hat (die sachten Gongs z.B. sind einfach toll), während die Geige

etwas kümmerlich mit *one or two or three* (Maximum meist) vereinzelt Tönchen aufwartet. Manchmal klingt es glatt sakral. Das leitet über zu *Ryoanji*. Das Stück, inspiriert vom berühmten Steingarten im Ryoanji-Kloster von Kyoto, ist hier auch eine Bearbeitung der Bearbeitung für Stimme und Perkussion. Letztere ist nicht so berühmt, sondern sehr damit beschäftigt, mit meist recht regelmässigen Schlägen gewissermassen die Klangwege zu harken, und das fast zwanzig Minuten lang. Wo Cage kompositorisch-perkussiv hinhaut, da wächst kein Gras mehr, können wir dem entnehmen. Wenn das «Anarchie» ist, und sei's selbst sorgfältig vermessene, bin ich doch eher für Ordnung, und halte es für vermessen, Cage mit Freiheit und Herrschaftslosigkeit zu assoziieren. (hwh)

Arthur Honegger: «Pacific 231» / «Symphony No. 2» / «Rugby» / «Mouvement symphonique No.3» / «Pastorale d'été» / «Monopartita»
 Tonhalle-Orchester Zürich, David Zinman (cond)
 Decca 455 352-2

GELUNGENER MATCH



Honegger mit Mechaniker vor der Pacific 231

Man kann mir oft erzählen, dass *Pacific 231* eigentlich bloss das *Mouvement symphonique No. 1* sei und, so Honegger selber, hier nur «eine sehr abstrakte und ganz reine Idee verfolgt» werde und es sich ausserdem um eine Choralvariation mit Kontrapunkten «in der Art Johann Sebastian Bachs» handle – womit die Einspielung im Jahr 2000 ja durchaus fristgerecht erfolgte. Dennoch liegt der eigentliche Reiz und mitreissende Impuls eben in der einigermaßen konkreten Fortbewegungs- und Eisenbahn-Programmatik. Die Verunreinigung mit Realem, die Assimilation auch an aktuelle «Maschinenmusik» der 1920er-Jahre tut Honeggers Musik von 1923 ausgesprochen gut, deren Gefahr doch

oft das Abgleiten in neoklassizistische Kälte und Glätte, eben in einen faden bis fahlen Purismus ist. Und dem Orchester tut der Drive des Werks, der fast unwiderstehliche Zug, ebenfalls gut. Der Chronologie nach (soweit der bekannten zu trauen ist) hätte Alexander Mossolow für seine berühmte, kompositionstechnisch avanciertere *Eisengiesserei (Zavod)* 1927 möglicherweise von Honeggers ebenfalls berühmtem Werk die verhältnismässig einfache Steigerungs-dramaturgie übernommen; oder es handelt sich um Übereinstimmungen, die sich aus der Programmatik und den hier nicht allzuvielen Wahlmöglichkeiten ergeben. Nicht nur in puncto Bach, sondern auch was die plastische, im guten Sinn plakative, sinnfällige Argumentation für die Vorzüge des Schienenwegs anlangt, ist Honegger im Jahr 2000 ebenfalls auf der Höhe der Zeit, auf der sich die politisch und wirtschaftlichen Chefs jedenfalls der Bundesrepublik Deutschland gerade nicht befinden, da sie diese Verkehrsoption systematisch «deregulieren», privatisieren (jedenfalls die Gewinne) und abbauen.

Ist Honegger hier auf der Höhe, so begibt er sich freilich in die Niederungen des Mainstreams mit seinen fast verzweifeltten Anpassungsmanövern bei den Versuchen, den Vorwurf der Programmatik abzuwenden: «Nicht irgendeine Phase des Rugbymatches will ich versuchen, sinfonisch

wiedergeben [...] Ich möchte ganz einfach in meiner Sprache [...] Spiel und Gegenspiel, Rhythmus und Farbe eines Matches ausdrücken.» Nun hätte kaum jemand vermutet, es ginge nur um eine Phase des Spiels, sondern es geht eben, wie Honegger in einer fast tautologischen Argumentationsfigur sagt, um eine abstrahierende Konzentration eines (eher groben) Spiels. «Keine Puppe ist es, nur / eine schöne Kunstfigur», heisst es in Clemens Brentanos Kunstmärchen von *Hinkel, Gockel und Gackeleia* über eine verhängnisvolle Puppe. Dabei verweisen die munteren, anfangs etwas kalt klingenden Synkopierungen von *Rugby* (1928) sowieso doch ziemlich deutlich auf die USA alias «Amerika», und ein innermusikalisches Thema des Stücks scheint es zu sein, eine zunächst sacht sentimentale Melodie in der durchführungsartigen Auseinandersetzung mit dem eigentlichen Rugby- bzw. Kampfthema immer martialischer und choralischer zu machen und am Schluss einen kleinen Sieg zu feiern. Dem Tonhallen-Orchester gelingt der Match.

Beim *Mouvement symphonique No. 3* (1932/33) verzichtete dann Honegger gleich auf Angabe des programmatischen Vorwurfs, um sich keine ideologischen Vorwürfe (oder gar Ärgeres?) einzuhandeln. Dennoch und trotz der Vereinfachungen ist die Musik mindestens mit den sinistren

Marsch- und Fanfarenklängen gewichtig genug, dass man sich, angesichts der Zeitumstände von 1932/33ff., doch allerhand dabei denken möchte; stellenweise erreicht Honegger mit etwas ambivalent positiven Marschcharakteren bis allerdings zum infernalischen Triumph das Format Mahlers. Merkwürdig die Antiklimax etwa nach gut zwei Dritteln der Gesamtdauer und der (relativ etwas lange) Marsch ins dumpfe Morendo des Schlusses.

Die *Zweite Sinfonie*, beendet Oktober 1941 in Paris, hat ebenfalls – gibt Honegger vor – keine Programmatik. Dass das Scherzo fehlt (die Sinfonie ist dreisätzig), dass der Mittelsatz «Adagio mesto» heisst (und so ist), dass Honegger die Dramaturgie des «Durch Nacht zum Licht» modifiziert anwendet, spricht freilich dafür, dass Entstehungszeit und -ort samt Standpunkt des Komponisten doch auf Gestalt und Gehalt des Werks eingewirkt haben: Paris war besetzt, und zwar von der Deutschen Wehrmacht, und Hoffnungen auf Befreiung hatten es angesichts des

scheinbar unaufhaltsamen Siegs des Nazismus nicht leicht. Vielleicht ist es ungerecht, aber es scheint manchmal, als hätte Honegger Mühe, das sinfonische Material in Bewegung zu setzen und zu halten. So wirkt der Gang bei aller Knappheit im Ganzen dennoch gelegentlich etwas kurzatmig. Und weder Perpetuum-Mobile- noch Choral-Charaktere klingen im Finalsatz restlos überzeugend.

Die *Pastorale d'été* (1920) ist ein sehr leichtgewichtiges, zahmes Werklein, aber so ungefähr Mitte September lässt es sich als Kompensation der beginnenden Nässe, Kälte und Blätterfalle akzeptieren, zumal sich Honegger auch hier ziemlich kurz fasst. Musikalisch, so scheint es – ohne dass ich irgendeinem Lokalpatriotismus näher oder zu nahe treten wollte –, sind das Umland von Wien (Beethoven), von Paris (Berlioz) oder das nordamerikanische Binnenland allerdings doch ergiebiger als, bei allen eigenartigen Reizen, das Berner Oberland, dem sich diese *Pastorale* verdankt.

Die *Monopartita* von 1951, ein Auftrag des Tonhalle-Orchesters, greift unter anderem in durchaus symphonischer Gesinnung die energischen Charaktere früherer Werke auf, dunkelt sie aber durch tiefe Blechbläserbetonung so ab, wie das Pastorale hier einen elegischen Grundton erhält, den immerhin lichtere Ausblicke (so bereits im ersten entsprechenden Teil) aufhellen. Die variierte spiegelsymmetrische Wiederkehr vor dem Schlussteil zieht sich etwas. Dafür zeigt dieser selbst eine bemerkenswerte Zurücknahme des Anfangsimpulses. Die eigentümliche, gewissermassen depressive Grundhaltung (besagte Frühlingspastorale ausgenommen) von Honeggers Musiksprache mit ihrer Verhaltenheit und unsinnlichen Klanglichkeit – sozusagen «manische» Aktivitätsphasen und Ausbrüche gehören zur Symptomatik – berührt immer wieder eigenartig und macht sich durch die hier vorliegende Bündelung besonders bemerkbar. (hwh)

Othmar Schoeck: Sämtliche Klavierwerke
Serenade op. 1 / Serenade op. 27 / Zwei Klavierstücke op. 29 / Ritornelle und Fughetten op. 68 / Walzer As-Dur / «Souvenirs de Brissago» / Klavierstück A-Dur / «Sorrento!»
 Jean Louis Steuermann (pf)
 Musikszene Schweiz MGB CD 6146

KABINETTSTÜCKE



Othmar Schoeck mit Walter Gieseke vor einem Konzert in St. Gallen (Schoeck-Archiv Zürich)

Schoecks *Serenade op. 1* ist in ihrer penetranten Harmlosigkeit fast ein Schock – wenn der Kalauer gegen diesen Wilhelm Tell der Musik des vergangenen Jahrhunderts gestattet ist – und leider keine «Jugendsünde», von der in Bezug auf andere Werke Chris Walton in dem kompetenten und informativen Beihefttext schreibt. Schoeck verdiente sich seinen Lebensunterhalt nicht zuletzt als Pianist, komponierte aber für das Instrument im wesentlichen nur zu Beginn und am Ende seiner kompositorischen Laufbahn, in

deren Zentrum sicherlich Lied und Oper stehen. Die *Serenade*, ein Stück aus der Züricher Studienzeit, bearbeitete er 1952, bald danach entstand die *Serenade op. 27*, das Zwischenspiel aus der Oper *Don Ranudo* (die, jedenfalls in der Klavierfassung, gegenüber dem op. 1 vor allem den Vorzug der halben Länge hat). Im op. 1 ist der Phrasenbau derart «quadratisch», die harmonische Basis simpel, dass schon kleine Anschärfungen wie Lichtblicke wirken. Von einer Jugendsünde würden wir doch ungefähr das Gegenteil solch biederer Akademik erwarten. Auf erweiterter Stufenleiter griff Schoeck auf eben diese 1953 mit den jeweils 10 *Ritornellen und Fughetten* zurück. Das Beste, das sich wohl über diesen seinen Ludus tonalis sagen lässt, ist, dass er handwerklich sauber und ordentlich gearbeitet ist. Angesichts dieses nochmals aufgewärmten Neo-Neobarocks mit quartig entsinnlichter und eingetrübter Harmonik verwundert es doch etwas, dass Schoeck Hindemith (nach den Informationen von Walton) als zu «atonal» ablehnte. Wenn selbst eine blosse barocke «Terassendynamik» hier auf das mittlere Niveau eines Mezzofortissimo geplant ist, dürfte das, wie zu befürchten ist, kein Fehler des Pianisten Jean Louis Steuermann sein, sondern Schoecks Intention.

Nicht übermässig überzeugend klingen auch die *Consolations* aus op. 29, die Schoeck 1919 zur

Versöhnung seiner Geliebten schrieb; dass sie arg länglich sind, mag biographisch gerechtfertigt sein, ist es aber von der kompositorischen Substanz her kaum. Immerhin scheinen sie gewirkt zu haben. Erst die *Toccata* zeigt mit ihrer Allegro-Barbaro-Charakteristik (hier als «Allegro con brio» gemildert) etwas von der Klaue des Löwen. Kabinettsstücke sind durchweg dann auch die kleinformatigen und eher unambitionierten Opuscula, in denen Schoeck Gattungs- und Genrecharakteristika paraphrasiert. So bereits der Walzer von etwa 1910, bei dem die Vorhersehbarkeit des nächsten Quadrats zur Sache gehört. So dann auch *Sorrento!*, das auf der Melodie eines «neapolitanischen Lieds» von Ernesto de Curtis basiert. Und schliesslich, ein Meisterwerk *en miniature*, die *Souvenirs [sic!] di Brissago* (das sachlich berechnete *sic!* stammt von der CD): mag sein, dass es sich um eine noch nicht identifizierte präexistente Melodie handelt; sicher ist, dass Schoeck hier mit tremolierenden Akkordrepetitionen liebevoll und genau den Klang mechanischer Musikinstrumente pianistisch nachbildet und damit etwas vom Vergnügen von Jahrmarkt, Karusell, Kindheit (das ich auch in der Interpretation Steuermanns zu hören meine) kompositorisch aufhebt. (hwh)

Isang Yun: **Streichquartett Nr. 5 / Fantasiestück** für 3 Instrumente / **«Teppich»** für Streicher / **«Teile dich Nacht»**.
Drei Gedichte von Nelly Sachs für Sopran und Ensemble
Hyang-Suk Ri (sopr); Isang Yun-Ensemble Pyongyang; Ryong-Ung Kang (cond)
Wergo 6639 2

TÖNENDE KALLIGRAPHIEN

Das Interesse an dieser Einspielung besteht einerseits in der repräsentativen Auswahl aus den Werken des 1995 in Berlin verstorbenen Isang Yun, andererseits in der Tatsache, dass die Interpreten aus jenem nördlichen Landesteil Koreas stammen, wo Yun auf grosse Resonanz stiess, ganz im Gegenteil zu Südkorea, woher er stammte und wo sie ihm verweigert wurde. Man kennt die unrühmliche Geschichte von seiner Gefangennahme, dem schnellen Prozess und von seiner Verurteilung, die dank internationalem Druck aufgehoben wurde, schliesslich von seinem Exil in Deutschland, wo er 1971 die Staatsbürgerschaft erhielt. Der Vorwurf der Spionage zugunsten Nordkoreas wurde ihm von diesem lange unzugänglichen, zum kommunistischen Block gehörenden Teil der Insel geschickt entgolten: Der Komponist konnte dort seit 1982 mit Kursen, mit der Schaffung eines Festivals und schliesslich, 1990, eines Ensembles, das seinen Namen trägt, eine eigentliche «Tradition» seiner Musik begründen. Aus Anlass einer Deutschlandtournee hat das Isang Yun-Ensemble Pyong-

yang 1999 diese CD aufgenommen. Bei den bei uns völlig unbekannten Musikern begegnet man einer Gewandtheit, Präzision und Flexibilität im Spiel dieser Musik, die eine so bewundernswerte Verbindung zwischen asiatischen und europäischen Gedanken und Empfindungen herzustellen vermag, und dies mit einer Intensität, die gleich zum Wesentlichen vorstösst. Die reich verzierten musikalischen Linien, Kalligraphien in einem offenen Raum, entspringen aus der Innerlichkeit, ohne im geringsten psychologisch zu wirken. Die temperierten Intervalle – auch der Einklang ist nicht ausgeschlossen –, die zu harmonischen Gebilden führen und die ständig durch nicht-temperierte Umspielungen moduliert werden, bilden eine Harmonik, die fern von tonalen oder seriellen Funktionen ist und zu einer Art klanglicher Ausstrahlungskraft führt, zu einer quasi physischen Vibration des Klanges in frei sich entfaltender Zeit, sich wie ein lebender Organismus zusammenziehend und ausdehnend. Aufschwünge und Suspensionsfelder, harmonische Spannungen, Verzierungsfiguren und eine unre-

gelmässige Pulsation führen ständig zu Steigerungsmomenten und Augenblicken ekstatischer Meditation. Der Körper wird durch die Klänge gleichsam durchquert. Die Expressivität dieser Musik, die die Mitte hält zwischen der Linearität des musikalischen Denkens Asiens und den formalen Verläufen europäischer Provenienz – ein gänzlich eigenständiger, prophetischer Weg –, wird durch die Interpreten wunderbar betreut, sie entkommen in ihrem Spiel der falschen Alternative zwischen Präzision und Ausdruckskraft, unterstützt noch durch die ausgezeichnete Aufnahmetechnik, und sie wissen die für Yuns Werke typische, grossräumige Spannung zu halten. Die einzige Einschränkung betrifft vielleicht den etwas ungeschickten Sprechgesang der koreanischen Sängerin, die in *Teile dich Nacht* den schneidenden Pathos der Gedichte von Nelly Sachs stilisiert, sie dadurch jedoch aus der expressionistischen Tradition reisst, aus der sie stammen (der Abdruck der Gedichte fehlt übrigens im Beiheft). (pa)

Matthias Arter: **couleurs**
Matthias Arter (ob)
en avant records 422 111

VERHÄLTNIS VON DAUER UND SUBSTANZ

Arter operiert mit komplexen Mischformen zwischen Komposition und Improvisation. Für seine Farben-CD besteht er, durchaus zurecht, auf französischen Bezeichnungen. Die insgesamt 6 Farbstücke sind klanglich deutlich spezifiziert und individualisiert. Einigermassen gleichförmig ist freilich die Grundstruktur der beiden Ensemblestücke, die nicht besonders avanciert erscheint: fast stets im Vordergrund ist der Solist, während das – imaginäre – Ensemble letztlich nicht mehr als einen differenzierten Klangteppich bildet und damit strukturell an das Prinzip einer konventionellen Jazz-Bigband erinnert; am simpelsten in *noir*, «Farbe der Mystik» (im populären Sinn), wo im langen Schlussteil ein «Chorus mysticus» grundiert – Ähnlichkeiten mit lebenden Personen oder eine Anspielung auf *Faust II* sind von Arter ausdrücklich nicht gemeint. Besonders reich ist *vert*, «Farbe des Lebens», entstanden aus Anlass der Geburt der Tochter; hier legt Arter

eine bereits vorhandene Komposition zugrunde. Es fällt auf, wie es Arter gelingt, fast unendliche Melodien herauszuspinnen, besonders eindrucksvoll im Duett mit sich selbst von *bleu*, «Farbe der inneren Anteilnahme». Apart ist in *rouge*, «Farbe der Freiheit», die Verwendung der Melodica. Dieses für einen breiten musikpädagogischen Markt gedachte Musikinstrument, ein Produkt der einschlägig bekannten Firma Hohner, ist wohl auf die späten fünfziger oder frühen sechziger Jahre zu datieren (die mir verfügbaren Lexika schweigen sich zur Chronologie aus) und als sowohl simplerer als effektiverer Ersatz der Blockflöte gemeint. Arter empfindet schon den Wechsel auf dieses ziemlich vulgäre Instrument als «Freiheit». Er versteht es, dem Instrument eine beachtliche Vielfalt von Klängen zu entlocken und beweist damit einmal mehr seine spielerische Kompetenz. Letztlich freilich ist die Farbvielfalt der Oboe solo, wie *blanc*

(«Unantastbarkeit») zeigt, doch erheblicher und die nicht so «mechanischen» Einschwingvorgänge sind sinnlich sympathischer. *Gris* interpretiert Arter als «Farbe der Verwirrung». Wie *vert* ist es hier ein Mehrspurstück, anders als dort nutzt Arter aber die technisch-kompositorischen Möglichkeiten besser und baut ein komplexes Ganzes auf – die Versiebenfachung tut dem einsamen Solisten gut. – Ein gutes Stück Narzissmus ist gerade bei Künstlern völlig legitim, und ebenso, dass sich Interpreten einmal ausspielen wollen. Nur ist die Frage, ob wir das alles in voller Länge hören müssen. Und als Meditatorvorlage ist die Musik doch zu gut. Das Ceterum censeo mag daher gestattet sein, dass, wie allzuoft in neuerer Musik, Dauer und (hier im Prinzip interessante und tragfähige) Substanz in keinem optimalem Verhältnis zueinander stehen. (hwh)