

Zeitschrift: Dissonanz : die neue schweizerische Musikzeitschrift = Dissonance : la nouvelle revue musicale suisse
Herausgeber: Schweizerischer Tonkünstlerverein
Band: - (1991)
Heft: 29

Rubrik: Disques = Schallplatten

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. 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. [Siehe Rechtliche Hinweise.](#)

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. [Voir Informations légales.](#)

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. [See Legal notice.](#)

Download PDF: 18.04.2025

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

ginn von «Ausgrabungen», die nicht ohne «Beschädigungen» des Gefundenen möglich waren: Damit erfuhr sie dasselbe wie jeder Archäologe, der das von Erde Verdeckte ans Tageslicht hebt, sei es in Mesopotamien oder auf Java. Vieles bleibt dem Leser rätselhaft, vor allem in den bekannten verbalen Bemerkungen, die Satie über seine Musiknoten schrieb. Dass sie überhaupt in der deutschen Fassung abgedruckt wurden, lässt sich aus der in Deutschland leider grassierenden Unkenntnis des Französischen erklären. Wenn aber zu «Le Fils des Etoiles» ganz einfach zu lesen ist: «In Weiss und bewegungslos», so wäre doch ein Hinweis sehr hilfreich: auf die Wichtigkeit der Vokabeln «blanc, pâle» und «blème» in der Literatur des Fin de siècle (man denke an «Pierrot lunaire» als dem bekanntesten Beispiel) und auf die «impassibilité» der damaligen Aestheten, die sich in einem Hass auf die Bewegung entlud, erklärte doch Charles Baudelaire: «Je hais le mouvement qui déplace les lignes». Aus Angst vor «Beschädigungen», sicher nicht aus Unkenntnis, verzichtet Volta hier auf Erklärungen; diese könnten, meiner Meinung nach, doch noch ein bisschen weiter gehen.

Die philologische Sorgfalt, die die beiden Bücher auszeichnet, kommt aber in den vielen Faksimiles, die wahre Kleinode sind, voll zum Tragen. Hier wird sofort klar, wie jeder von irgendeinem Autor geschriebene Federzug sofort seine Authentizität einbüsst, wenn andere Schrifttypen oder eine andere Orthographie gewählt werden; das Problem kennen viele, die sich um eine historisch-kritische Ausgabe eines Kunstwerkes bemühen.

Wie erwähnt, war es nicht Voltas Absicht, eine Biographie zu schreiben. An uns ist es, aus diesem vielfältigen Kaleidoskop das Bild des Komponisten Erik Satie zusammenzustellen. Nur einige Charakteristika seien erwähnt: Die Texte sind nicht so esoterisch wie die von Alfred Jarry, und doch gleichen sie sich in ihrem subversiven Grundton. Man verstehe mich recht: ich will hier nicht das empirische mit dem ästhetischen Subjekt in eins setzen. Was Satie dazu bewog, seine Attacken gegen die Kritiker und die «sous-debussystes», gegen die Wahrheitssuche in der Kunst und *last but not least* gegen die Deutschen zu reiten, stammt vielleicht aus niedrigen und egoistischen Beweggründen. Damit dürfen wir uns nicht zu sehr befassen; eine Parteinahme scheint mir überflüssig. Übrig bleibt der Eindruck von einem Künstler, der die von der Gesellschaft bereitgestellten Kanäle der Kommunikation nicht brauchen kann und will, der ständig Anstoss erregt, manchmal auch absichtslos, was ihn schmerzt. Zum Beispiel stellte er sich dreimal zur Wahl als «membre de l'Institut», und dreimal kommentiert er seinen Misserfolg mit den Worten: «Et cela me fit grosse peine.» Das altertümeln Französisch nimmt diesem Satz des «musicien médiéval égaré dans ce siècle», wie Debussy Satie treffend

nannte, einen Teil seines Ernstes. Dennoch spricht daraus eine Individualität, wie sie in der Moderne häufig anzutreffen ist, eine Individualität, die gegen die herrschenden Trends und Moden ankämpft. Dass er sich auch als «Kultfigur» einiger Komponisten des «Groupe des Six» nach dem Ersten Weltkrieg eher im Abseits fühlte, geht aus vielen seiner Äusserungen hervor.

Im Gegensatz zu Volta, die manchmal etwas zu andächtig jedes Bruchstück Saties wie eine kostbare Reliquie vorzeigt, will Orledge nun erklären «how Satie did compose». Und er geht dabei mit typisch angelsächsischer Gründlichkeit vor, mit voller Kenntnis der Fakten und der Sekundärliteratur. Orledge interessiert sich in starkem Masse für die musikalischen Strukturen, die er trotz ihrer scheinbar offenkundigen Simplizität als sehr ingenios komponierte enthüllt. Dabei spielen die von ihm in Paris und Harvard konsultierten Skizzen eine wichtige Rolle, die zum Teil auch im Faksimile wiedergegeben werden. Die Auszüge aus den Kontrapunktübungen, die Satie unter der Leitung von Albert Roussel schrieb, sind bemerkenswert. Sie zeigen eine ständige Suche nach neuen Lösungen und heben sich zum Beispiel von Arthur Honeggers in der Paul Sacher Stiftung Basel aufbewahrten Übungen ab: Honegger überschreitet auf 483 (!) Seiten niemals die Grenzen des Palestrina- oder Bach-Stils, während Satie die sankrosankten Regeln gleichsam herausfordert und bis auf ihre äussersten Möglichkeiten ausnützt. Orledge betrachtet aber nicht nur das, was in den Noten, sondern auch was hinter ihnen steht. Dabei kommt er zu erstaunlichen Parallelen zwischen der Musik und den anderen Künsten. Sein Buch über Satie bedeutet wohl den kaum so bald zu übertreffenden Endpunkt in der Befassung mit diesem Komponisten. Viele seiner Erkenntnisse verdankt er Ornella Volta, der diese Publikation auch gewidmet ist.

Alle drei Bücher zeichnen sich durch einen aussergewöhnlichen Ernst gegenüber einem Künstler aus, der oft so tut, wie wenn er gerade nicht ernst genommen werden wollte. Damit wird Satie zum Vorfahren von John Cage, der gerne lacht, oder von Morton Feldman, der, laut Kurt Schwertsik, in seinem ganzen Leben nie ein ernstes Wort gesagt habe. Wortspiele spielen dabei eine befreiende Rolle; sie zeigen, wie unwichtig im Grunde alles ist, was geschrieben und getan wird. Um ganz auf der Höhe meines Themas zu bleiben, möchte ich noch folgendes anfügen: Satie hatte im Fin de siècle einen Widersacher: Henry Gauthier-Villars. Er war damals der Gatte von Colette und veröffentlichte unter dem Pseudonym Willy seine spöttischen Artikel gegen den verkannten Musiker, indem er seinen Lesern empfahl, sich an diesem Vorläufer der Moderne zu ergötzen «jusqu'à pleine Satiété.» Mit dieser «Erisatierik» soll meine Rezension schliessen.

Theo Hirsbrunner

Disques Schallplatten

L'œuvre mise en question

Urs Peter Schneider: *Kompositionen 1955–1988*
Zyt 4282

Avec quelque éclat, répercuté dans ces colonnes mêmes (cf. *Dissonance* 22, 1989, p. 11 ss.), Urs Peter Schneider décidait récemment de renoncer à son rôle de «compositeur d'œuvres», et déclarait se borner désormais, outre ses diverses activités parallèles, à continuer l'élaboration de son projet d'*Etudes* (1960–...): «La production d'objets esthétiques, de sonates, de symphonies, d'opéras, tout ce que les compositeurs refont à nouveau facilement, n'a jamais été mon ambition; très tôt déjà, lorsqu'un peu partout en Suisse on composait avec une sorte d'aveuglement, j'ai considéré de façon critique le concept d'œuvre, je l'ai aboli.» Il faudrait donc en avertir quiconque souhaite écouter convenablement ces produits dès lors ambigus: le disque se présente comme un bilan des «œuvres» de jeunesse d'un ex-compositeur, mais, selon ses dires même, déjà écrites dans une perspective critique, déjà pensées comme «anti-œuvres». (De plus savants expliqueront peut-être une fois à quoi rime cette insistance à vouloir cesser de produire des «œuvres» qui, dès le départ, ne l'étaient déjà plus?). Quoi qu'il en soit, inutile de rechercher ici des produits composés finis: la grande majorité des 24 morceaux de musique (employons donc un terme neutre) sont au sens premier des morceaux: des extraits de compositions plus larges, des bouts de préludes, des mouvements de sonatines, sans qu'il nous en soit indiqué plus. Le disque, dans sa présentation même (y compris dans le texte de présentation, dont le style est télégraphique – et parfois très complaisant –), brouille donc les pistes. Ce n'est pas le moindre de ses attrait. D'ailleurs la fragmentation retentit au cœur même de la musique: indéniablement, U.P. Schneider, à l'époque donc où il composait encore, avait un goût prononcé pour les formules brèves, suspendues, d'apparence parfois désagréable, inachevée. D'où l'air très fortement webérien que peuvent prendre certaines pièces du début, comme le *Sonatinensatz* pour violon et piano (1959) ou *Eloquenz* pour orgue, deux bois et quatre cordes (1960). D'où également, dans *Die schöne Frau von Thun* pour trois paires de souffleurs (1987) ou *Das Mädchen mit den schönen Augen* pour hautbois et trompette (1988), tous deux d'après un poème de R. Walser, la bizarre sensation d'un élan musical instauré par de courts motifs et sans cesse contraint et arrêté, comme si un malin génie s'obstinait à casser tout dévelop-

pement du discours musical. Chez U.P. Schneider, du moins dans son disque, cette attirance pour la pensée fragmentaire est élevée à la puissance d'un langage propre. Il serait vain sinon de rechercher chez lui un langage musical au sens fort du terme. Les purs et durs de la musique savante seront vite déroutés, rejetteront en bloc comme superficiel et amateur ce joyeux bric-à-brac surréalisant, où l'humour et la dérision ne manquent pas: c'est en effet l'éclectisme des matériaux et des styles qui est de mise, ce qu'il ne faudrait toutefois pas confondre avec les tentatives, bien plus dans le ton de notre époque – et sans doute très problématiques –, de métissage des musiques. Cela va des réminiscences gershwinienes de *Mantel* pour six parties de clarinette, extrait de *Sammlung* (1962–1972), aux ambiances modales rencontrées dans certains des *Praeludien*, *Sechs Fragmente für*

que, que sont *Attrappe* pour deux bâtons de tambours et assistants, tirées de *Karo*, *Vier Tonbandstücke* (1968–1970), où l'interaction entre bruits «naturels» et trafiqués se déroule comme à notre insu. Somme toute, en plus de trente ans de confrontations avec l'«œuvre» musicale, U.P. Schneider résout avec passablement de finesse cet objet paradoxal, ce casse-tête chinois que représente pour lui l'«œuvre» (on s'en doute, il y a toute une réflexion éthico-politique qui sous-tend le propos). On a pu définir l'aphorisme, la pensée aphoristique comme l'indice de la décadence de la pensée systématique – pensons à deux écrivains qui furent aussi musiciens: Nietzsche et Adorno! U.P. Schneider récuse la pensée systématique: il est certain, du moins en francophonie (où l'on a souvent tendance à jeter le bébé avec l'eau du bain), qu'un tel disque risquerait fort de se voir accu-

den zwei wohl bedeutendsten Dramatikern der zwanziger Jahre, zusammen, ohne dabei auf Bühnenmusiker-Hilfsdienste beschränkt zu bleiben. Angeregt durch Theatralisches entwickelte er neue musikalische Formen, so seine Songs für singende Schauspieler, die – eben weil sie musikalisch wie darstellerisch gleich hohe Ansprüche stellen – bis heute Herausforderungen für Interpreten sind.

Mit ihrem Stück «Happy End» versuchten Brecht und Weill genau ein Jahr nach der «Dreigroschenoper», deren Erfolg zu wiederholen; sie griffen dazu meist sogar auf dieselben Schauspieler zurück. Der Parodie auf die bürgerliche Oper liessen sie eine Satire auf jene amerikanischen Gangsterfilme folgen, in denen stereotyp das Gute siegt. Der Ausgang des Stücks, der Heilsarmee und Grosskapital als Bündnispartner entlarvt, bringt die herkömmlichen Gut/Böse-Unterscheidungen freilich ins Wanken. Innerhalb dieses Rahmens spielt die Musik eine entscheidende Rolle als Mittel der psychologischen Kriegsführung. Die vorliegende Aufnahme stellt die bekannten «Happy-End»-Songs erstmals in ihren funktionalen Kontext und macht sie so erst verständlich. Die von Josef Heintelmann entwickelte Songspielfassung geht auf einen alten Plan des Komponisten zurück, der damit erstmals verwirklicht wurde. Heintelmann führte auch die Regie und verfasste das instruktive Begleitheft. – Der Wechsel von Stimmungs- und Bekehrungsliedern, der in früheren «Happy-End»-Zusammenstellungen, so auch der von David Drew betreuten, als rätselhaft erscheinen musste, wird erst jetzt durchschaubar. Auch in bezug auf Textverständlichkeit hebt sich die Neuaufnahme positiv hervor. Der religiöse Kitsch der Heilsarmeelieder gelingt meist prächtig. Beim sentimentalischen «Bilbao-Song» wirkt Walter Raffener allerdings zu zurückhaltend. Und Gabriele Ramm, die als Lilian Holliday schon im «Matrosensong» die religiöse Wende der dritten Strophe kaum deutlich werden lässt, singt «Surabaya-Jonny» mit kühler, zu wenig verführerischer Nüchternheit. Steven Kimbrough, der als Sänger ebenso überzeugt wie in der Sprecherrolle des Captain, ersetzt im «Mandelay-Song» versehentlich «Menschen», den berlinischen Ausdruck für Huren, durch «Menschen». Das von Jan Latham-König dirigierte König-Ensemble spielt korrekt, in den Tempi freilich oft starr. Dem interessanten Gesamtkonzept dieser Aufnahme stehen damit problematische Details gegenüber.

Mit der Schuloper «Der Jasager» erprobten Brecht und Weill 1930 ein für sie neues Gebiet und wandten sich textlich wie musikalisch alten Traditionen zu: Brecht dem japanischen No-Spiel, Weill dem Klassizismus. Von diesem an deutschen Schulen bis 1933 enorm erfolgreichen Werk existierte bislang nur eine Düsseldorf Aufnahme aus dem Jahr 1955 (1989 neu aufgelegt bei Polydor). Die von Peter Bauer dirigierte



«Die schöne Frau von Thun», 1 von 36 Seiten

Klavier (1955), voire dans *Die schöne Frau von Thun* d'après un poème de R. Walser pour trois paires de souffleurs (1987), en passant par la tonalité plus ou moins étouffée de *Delphin* pour trois exécutants (1980), tiré de *Urbilder, Experimentelle Kammermusiken* (1978–1981). De même, Schneider avoue son peu de goût pour ce qu'il nomme le «fétichisme de la sonorité», pour les recherches de timbres subtils, pour les raffinements de l'électronique. Les rares manipulations sont en effet discrètes: s'il fait usage de modifications artificielles du timbre des instruments dits «naturels», dans *Schlaf und Angst* pour instruments solistes et piano préparé ou dans *Spass und Kamm* pour chant et piano partiellement préparé (tous deux extraits de *Mit Dank an Mendelssohn* (1981)), on ne peut vraiment pas dire que l'effet soit spectaculaire. Au contraire, la modification est à peine perceptible, presque conceptuelle, tout l'accent étant mis sur le jeu subtil de différences minimales. Il en va de même pour ce qui concerne l'emploi de l'électronique, par exemple dans les pièces minimales, parmi les plus belles du dis-

ser de manquer de pensée tout court. Je crois qu'il serait vain de se prononcer sur la valeur intrinsèque de sa production musicale. Plutôt que s'en tenir aux postures un peu vaines qui continuent de fleurir bon le «compositeur», il faut s'en référer au disque, l'entendre comme un aphorisme, et ce qui peut passer pour léger, futile ou anodin prend alors sa valeur propre, une trace réflexive et critique possible d'un certain questionnement, en effet, de l'œuvre.

Vincent Barras

Jenseits der traditionellen Gattungen

*Musiktheatralisches von Kurt Weill in Neuaufnahmen**

Kurt Weills Ausgangs- und Bezugspunkt war das Theater seiner Zeit. Stärkere Anregungen als von Begegnungen mit Komponistenkollegen und mit Musikwerken erhielt er von neuen Entwicklungen des Sprechtheaters. Bereits als relativ junger Mann arbeitete Weill mit Georg Kaiser und Bertolt Brecht,

Produktion mit Chor und Orchester des Alexander-von-Humboldt-Gymnasiums Konstanz kann deshalb nicht als »Erstaufnahme« bezeichnet werden. Dass sie trotz besserer Aufnahmetechnik, trotz der guten Besetzung des Lehrreperts (Wolfgang Pailer) und einer auch sonst einwandfreien Interpretation der älteren Aufnahme nur bedingt vorzuziehen ist, liegt an durchgängig zu schnellen, teilweise atemlosen Tempi. Die Reflexion, die das Stück herausfordern will, kommt so schwerlich zustande. Gekoppelt ist »Der Jasager« mit einer technisch weniger überzeugenden Reutlinger Aufnahme der geistlichen Oper »Noahs Flut« von Benjamin Britten, bei der wiederum Wolfgang Pailer die Hauptpartie singt.

Ihren verdienstvollen Einsatz für die musiktheatralischen Werke Kurt Weills begann die Kölner Firma »Capriccio« in Zusammenarbeit mit dem Westdeutschen Rundfunk 1988 mit einer Neuauflage der Oper »Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny«. Die Kritik Brechts und Weills an der grossen kulinarischen Oper hatte man dabei als Aufforderung missverstanden, mit einer ältlich tremolierenden Leocadia Begbick (Anny Schlemm), einem unsauber intonierenden Chor und einem knödelnden Jim (Wolfgang Neumann) einfach nur schlechte Oper zu bieten. Auch interpretatorische Glanzlichter wie Anja Silja als anrührende Jenny und Hans Franzen als durchaus überzeugender Alaskawolf-Joe trösteten über diese gravierenden Schwachstellen nicht hinweg. Jan Latham-König dirigierte das Kölner Rundfunkorchester zwar textgetreu; das »Gebet einer Jungfrau« klingt bei ihm aber ebenso farblos wie das *molto agitato* am Ende des ersten Akts. Da ausserdem Sprache und Gesang in unterschiedlicher Entfernung zum Mikrophon aufgenommen wurden, wechseln Operneindrücke mit von den Autoren keineswegs gewünschten Hörspielassoziationen.

Die Weill-Forschung stellt in den letzten Jahren verstärkt die musikalische Eigenständigkeit des Komponisten in den Vordergrund. Auch die hier vorzustellende Neuproduktion des »Silbersees« versucht, eine theatralisch-musikalische Mischform als eine primär musikalische Gattung zu begreifen. Obwohl Josef Heinzelmann zu Recht die immense Bedeutung des Dramatikers Georg Kaiser für Weill hervorhebt, obwohl er den Komponisten korrekt zitiert (»Es soll keineswegs eine Oper werden, sondern ein Zwischengattungstück ... ein Stück mit gut eingebauten Musiknummern«) und er auch nicht unerwähnt lässt, dass Kaisers »Silbersee« für ein Sprechtheater mit singenden Schauspielern gedacht war (auf Weills Partitur ist ausdrücklich von Schauspielmusik die Rede), spricht er dann doch von einer »Volksoper«, stellt er die Musikeinlagen in die Tradition der »Zauberflöte« und des »Fidelio« und besetzt sie mit Opernsängern und einem ausgewachsenen Symphonieorchester, dem Kölner Rundfunkorchester. Wie

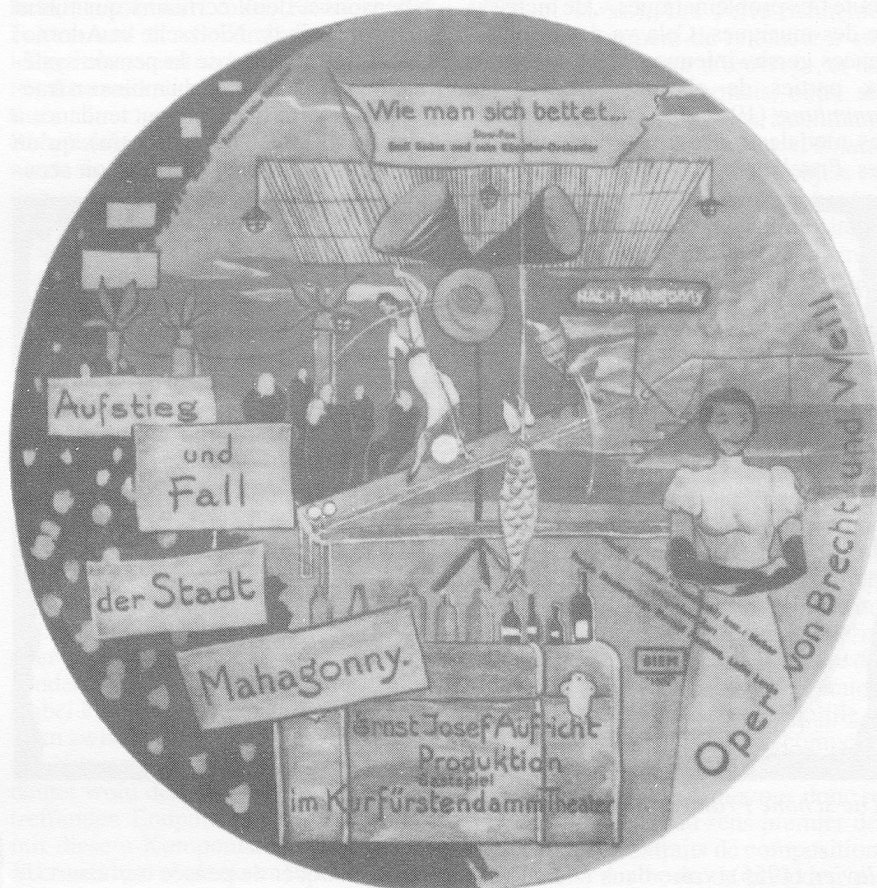
unpassend dieser Opernrahmen hier ist, geht schon aus dem kurzen, mit einer Opernouvertüre nicht zu verwechselnden Orchestervorspiel hervor. »Wir sind zwei Mädchen« auf einen schnöden Text über die bürgerliche Moralfassade müsste frecher, songhafter gesungen werden. Auch das anklagende Hungerlied »Der Bäcker bäckt« und die gegen Hitler gerichtete Ballade von »Cäsars Tod« sind ganz offensichtlich für eine kleinere Orchesterbesetzung gedacht. Man muss den Interpreten, vor allem Hildegard Heichele (als Fennimore), allerdings zugutehalten, dass sie opernhafte Klischees weitgehend meiden.

* Kurt Weill: »Happy End«; Gabriele Ramm, Walter Raffener, Karin Ploog, Steven Kimbrough u.a., Pro Musica Köln, König Ensemble, Jan Latham-König; Capriccio 60 051-1

Kurt Weill: »Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny«; Anny Schlemm, Thomas Lehrberger, Klaus Hirte, Anja Silja, Wolfgang Neumann, Frederic Mayer, Paul Wolf- rum, Hans Franzen, Pro-Musica-Vokalensemble, Kölner Rundfunkorchester, Jan Latham-König; Capriccio 10 160-61

Kurt Weill: »Der Silbersee«; Hildegard Heichele, Eva Tamassy, Elizabeth Eaton, Andrea Andonian, Udo Holdorf, Wolfgang Schmidt, Hans Korte, Michael Thomas, Frederic Mayer u.a., Pro Musica Köln, Kölner Rundfunkorchester, Jan Latham-König; Capriccio 60 011-2

Opern für junge Leute, Kurt Weill: »Der Jasager«; Wolfgang Pailer, Ursula Stumpe, Mathias Schreck, Chor und Orchester des Alexander-von-Humboldt-Gymnasiums Konstanz, Peter Bauer; Benjamin Britten: »Noahs Flut«; Wolfgang Pailer, Béatrice Lienert, Siegfried Baumgartner u.a., Chor und Orchester des Albert-Einstein-Gymnasiums Reutlingen, Irmingard Goubeau; FSM FCD 97 734



Zur Werbung für die Berliner Aufführung liess Ernst Josef Aufricht eine der ersten deutschen »Bildplatten«, gestaltet von der Bühnenbildnerin Nina Tokumbet, herstellen. Auf der Platte befinden sich zwei Songs aus der Oper in Tanzbearbeitungen.

Auch Frederic Mayer gibt dem Lied vom Lotteriegewinn die nötige antikapitalistische Schärfe. – Die Aufnahme, zu der wiederum Josef Heinzelmann eine sinnvoll gekürzte Textfassung des Theaterstücks herstellte, ist ansonsten zu empfehlen, vermittelt sie doch viel treffender als die fragwürdige, bisher allein auf Platte vorliegende »Silverlake«-Produktion der New York City Opera einen Eindruck von dieser letzten Produktion Kurt Weills vor seiner Emigration aus Deutschland. Nur dem persönlichen Mut des Regisseurs Detlef Siercks und des Dirigenten Gustav Brecher war die von den Nazis bekämpfte Leipziger Uraufführung vom 18. Februar 1933 noch zu verdanken gewesen. Das Plädoyer für ein Zusammengehen von Sozialdemokraten und Kommunisten, das Kaiser hier zum Ausdruck brachte, kam damals allerdings bereits zu spät. Albrecht Dümling

Überblick über ein Œuvre von zwei Jahrzehnten

Drei Platten mit Werken von Rudolf Kelterborn*

Die vorliegenden drei Tonträger aus den Jahren 1985, 1987 und 1990 vermitteln, mit durchweg guten bis vorzüglichen Aufnahmen, einen Überblick über Kelterborns Œuvre der letzten beiden Jahrzehnte. Soweit ersichtlich, repräsentieren sie angemessen verschiedene Gattungen, Phasen und Idiome. Das älteste Stück sind die »Drei Fragmente« für Chor (1973) auf Texte von Trakl, Robert Browning und Petrarca. Hier versteht es Kelterborn, den etwas blassen Konventionen einer damals bereits nicht mehr recht aktuellen A-cappella-Avantgarde nicht zuletzt durch ungeschwätzige, knappe und konzentrierte Formulierung noch überzeugende Effekte abzugewin-

nen. Reicher an Kontrasten, Farben und Charakteren sind die «Visions sonores» für sechs Schlagzeuggruppen und sechs obligate Instrumente (1979). Elemente eines imaginären Rituals, wie sie Kelterborn hier vor allem in Schlagwerk-Passagen vorstellt, erscheinen dann in dem Vokalwerk «Schlag an mit deiner Sichel» historisch und semantisch konkretisiert. Diese Madrigale für einen imaginären Totentanz für vier Stimmen und Renaissance-Instrumente (1981/82) auf kurze Texte aus der Bibel, von Petrarca und Matsuo Basho frapieren durch den Kontrast zwischen «moderner» Idiomatik und historischem Instrumentarium. Zumal im II. Satz, «Der Tod und die Jungfrau» aus dem Basler Totentanz, erzeugt die dumpfe, archaische Schlagzeugbegleitung zur solistischen Singstimme unheimliche Wirkungen. Und die Krummhörner, die in dem fast sprichwörtlich gewordenen Vierzeiler «Ich leb und weiss nit wie lang ...» des Magister von Biberach (1498) doch – mit Verlaub – bloss komisch klingen, erhalten in den beiden folgenden antimilitaristischen Lamenti den Charakter eines extrem gespannten Weinens und Klagens, ein wortlos beredter Einspruch.

Die 4. Symphonie (1985/86) ist ein weiträumiger, 20minütiger Adagiosatz, seinerseits aus drei verschieden akzentuierten Teilen bestehend: «Adagio appassionato, molto espressivo, cantando», «Adagio luminoso» und «Adagio mesto». Innerhalb des damit vorgegebenen Rahmens entfaltet Kelterborn, ausgehend von einer ausgreifenden Kantiene als thematischem Hauptkomplex, eine Vielfalt von sprechenden Gesten und Charakteren, die – ungeachtet des leicht retrospektiven und sacht konservativ überhauchten Zugs – zeigt, dass die traditionelle Gattung immer noch aktuelle Seiten entwickeln kann. – Die Violoncello-Sonate fängt mit hart skandierenden, akkordischen Schlägen und Gegenschlägen an, als hätte Kelterborn chorische Kampflieder seines ehemaligen Schülers Hartmut Fladt studiert und ins Kammermusikalisches-Instrumentale zurückübertragen. Man beruhigt sich aber rasch und vergnügt sich dann hauptsächlich mit einem (für mich etwas leerlaufenden) Wechselspiel, in dem der Cellist (zugleich Widmungsträger) vorführt, wie rasch und wie hoch er das Griffbrett hinauf- und manchmal wieder hinunterkommt; gehaltvoller der elegische Mittelteil. – Auch die «Nuovi Canti» für Flöte und Kammerorchester (1985) sind vorwiegend auf instrumentale Fertigkeiten gestellt, erscheinen aber um einiges gewichtiger. Schon die Besetzung, aber auch der Satz mit dem rondoartigen Kontrast zwischen (dominant solistischen) Cantabiles (Querflöte oder Bassflöte) und Tutti-Passagen erzeugen ein reichdifferenziertes Verlaufs- und Klangbild; die gelegentlich etwas enzyklopädisch verwendeten «ungewöhnlichen», inzwischen aber doch ziemlich vertrauten Artikulationsmöglichkeiten geben zusätzliche Nuancen her.

Nochmals den Zeitraum seit 1973, nun bis 1989 ausgedehnt, umfasst die jüngst veröffentlichte CD-Einspielung. «Relations», 1973/74 als Auftrag des Stadttheaters Bern entstanden, erscheint hier mit «geringfügiger Kürzung» und als Ballettmusik ohne die fast gattungstypische Redundanz, einen Leerlauf, den allenfalls die Verbindung mit der Bühne als «angewandte Musik» legitimiert. Dem grossen symphonischen Zug des I. Satzes («Equilibre») – entfaltet mit romantischem Espressivo und weithallenden, oft in Einstimmigkeit zurückgenommenen Melodiezügen – antworten dann in «Interventions» abrupte, heftige, kurzgliedrige Schlagzeug- und Bläsergesten. In «Groupements» greift Kelterborn mit Seufzermelodik über stehenden Klängen auf Charaktere des I. Satzes zurück. Die Sopran-Vokalise des IV. Satzes («Résonances»), sehr wohlklingend gesungen von Annemarie Burkhard, bewegen sich entlang der Grenze zum Edelkitsch; aber auch hier fängt Kelterborn diese Gefahr ab durch exaktes, knappes timing und den jäh kontrastierenden, resoluten Tutti-Schlussstil «Confrontations». – In den «Fünf Gesängen» für Chor und vier Bläser auf Gedichte von Herbert Meier (1981) löst Kelterborn den poetischen Text vorzugsweise in stehende, langsam bewegte und tonal gefärbte differenzierte Klänge auf; zusammen mit choralischen Einschüben, Unisono-Passagen, instrumental-vokalen Schreien entsteht ein dichtes, emotiv-semantisches Geflecht, das nicht zuletzt (in III., «Andenken») den im Text sehr diskreten, hermetisch formulierten Protest in Erinnerung an den nazistischen Völkermord verstärkt. – In den «Sonatas for Winds» (1986) hebt Kelterborn Etüdenhaft-Virtuoses dahingehend auf, dass er ihm sprechende Charaktere einbildet: etwa Groteskes als Gravitätisch-Patziges in der Tiefe gegen Gewinsel in der Höhe im I. Satz; im II. tonarmes bis tonloses Gebläse und Gezische als verhuschte Gespensterchen gegen mekkelndes Fagottchen; absurde mechanische Repetitionen, wie eine leicht veraltete Bergbahn, die sich schliesslich mit der Soloflöte in Höhenluft verflüchtigt im III.; im IV. dann, gewissermassen ernsthafter, als «Largo» über den ganzen Tonraum aufgefächerte Akkorde versus meist kurzgliedrige sangliche Phrasen, deren Wechselspiel abrupt, wie eingefroren, abbricht. – Das Streichquartett V von 1988/89 schliesslich beginnt mit einem heftig bewegten, lärmenden Gewusel, in dem die einst verständlich konversierenden Vier kein Wort verstehen; einleuchtend, wie da der Komponist immer stärker eingreift und mit Pausen, Satzverdünnungen und schwirrenden Passagen Ausblicke auf andere Tonwelten und Charaktere öffnet. Teils durch den Tonsatz selber, teils durch die Interpretation wirkt das Quartett zunächst doch etwas homogen, betont spielfreudig-virtuos. Wenn sich dann aber kurz nach der Mitte des ein-sätzigen Werks als Adagio-Charakter ein langes, mehrstimmig-dialogisieren-

des Cantabile entspinnt, scheint etwas genuin Andersartiges auf.

Hanns-Werner Heister

* «Schlag an mit deiner Sichel», Madrigale für einen imaginären Totentanz für vier Stimmen und Renaissance-Instrumente (1981/82) (Lehrer und Studierende der Musik-Akademie der Stadt Basel, R. Kelterborn); «Drei Fragmente» für Chor (1973) (Basler Madrigalisten, Fritz Näf); «Visions sonores» für sechs Schlagzeuggruppen und sechs obligate Instrumente (1979) (Basler Schlagzeugensemble, Paul Sacher) Jecklin-Disco 599 (LP)

Sinfonie Nr. 4 (Bamberger Sinfoniker, Horst Stein); «Sonate in einem Satz» für Violoncello und Klavier (Heinrich Schiff, Acy Bertone); «Nuovi Canti» für Flöte und Kammerorchester (Peter-Lukas Graf, Mitglieder des Radio-Sinfonieorchesters Basel, R. Kelterborn) ex libris EL 17 010 (LP)

«Relations», Ballett-Konzertfassung (1973/74) (Annemarie Burkhard, Sopran, Radio-Sinfonieorchester Basel, R. Kelterborn); Streichquartett V (1989) (Amati-Quartett); «Fünf Gesänge» für Chor und vier Bläser auf Gedichte von Herbert Meier (1981) (Chor des Bayerischen Rundfunks; Werner Mittelbach, Klarinette; Timothy Jones, Horn; Martin Hoffmann, Trompete; Gerhard Pettinger, Posaune; Gordon Kemmer); «Sonatas for Winds» (1986) (Bläser des Radio-Sinfonieorchesters Basel, R. Kelterborn) Grammont CTS-P 35-2 (CD)

Rubrique AMS Rubrik STV

«SOS SRG!»: 1000 Unterschriften pro Tag

Die Öffentlichkeit hat dem Aufruf von fünf Organisationen schweizerischer Kulturschaffender, der Anfang Mai publiziert wurde, spontan und mit Nachdruck Folge geleistet. 33'471 Unterschriften geben der Sorge um die Aufrechterhaltung des Kulturauftrages Ausdruck. Durch diese Stellungnahme gestärkt, werden die Gesellschaft Schweizerischer Maler, Bildhauer und Architekten, die Schweizer Autorinnen und Autoren Gruppe Olten, der Schweizerische Schriftstellerinnen- und Schriftstellerverband, der Schweizerische Tonkünstlerverein und der Verband Schweizerischer Filmgestalter in Zusammenarbeit mit anderen interessierten Organisationen einen Aktionsplan entwerfen, damit rasche und effiziente Massnahmen getroffen werden können. Der «5er-Club» dankt allen Unterzeichnerinnen und Unterzeichnern und meldet sich im September mit der Fortsetzung der Aktion SOS SRG zurück.

«SOS SSR!»: 1000 signatures par jour

Le public a répondu massivement à l'appel lancé au début du mois de mai par cinq associations de créateurs suisses. Par 33'471 signatures, il manifeste ainsi son souci de sauvegarde de la création culturelle. Forts de cet appui, l'Association des Musiciens Suisses, l'Association Suisse des Réalistes de Films, les Ecrivains Suisses du Groupe d'Olten, la Société des Peintres, Sculpteurs et Architectes Suisses et la Société Suisse des Ecrivaines et Ecrivains, en collaboration avec d'autres organisations intéressées, vont définir un plan d'action afin que des solutions rapides