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

Herausgeber: Schweizerischer Tonkünstlerverein

Band: - (1994)

Heft: 39

Rubrik: Disques = Schallplatten

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 13.07.2025

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

Im direkten Kontakt mit Musikschaffenden

Harald Kaufmann: «Von innen und aussen». Schriften über Musik, Musikleben und Ästhetik, hrsg. v. Werner Grünzweig und Gottfried Krieger
Wolke Verlag, Hofheim 1993, 335 S.

Mit «Von innen und aussen» liegt eine vielseitige und informative Zusammenstellung von Materialien aus Kaufmanns Feder vor. Sie ergänzt die bereits erschienenen Sammelbände «Spurlinien» (1969) und «Fingerübungen» (1970). Endlich, über 20 Jahre nach dem Tod Kaufmanns, nahmen sich die beiden aus Graz stammenden Musikwissenschaftler Werner Grünzweig und Gottfried Krieger des reichen, aber verstreuten und teilweise noch unveröffentlichten Schatzes an Texten Kaufmanns und insbesondere seines Briefwechsels an. Der Austausch mit Ligeti, mit dem Kaufmann über viele Jahre hin intensiven freundschaftlichen Kontakt hatte, ist hier hervorzuheben. Aufschlussreich ist auch der etwa zwei Jahre dauernde Briefwechsel mit Adorno, der anlässlich der ersten «Grazer Akademie» 1967 begann. Durch die Briefe bestätigt sich das, was sich in Kaufmanns Texten bereits manifestiert: das starke Eingebundensein seiner theoretisch-reflektierenden Arbeit in den direkten Kontakt mit Musikschaffenden, seine kooperative Art zu diskutieren und sein Interesse an interdisziplinärem Austausch. «Selten habe ich bei einem Menschen geistige Integrität und strategische Begabung so glücklich verbunden gefunden wie bei Ihnen [...].» (S. 274, Adorno am 31.10.67) Nicht zuletzt verweist auch der assoziative und damit an die beiden zuvor erschienenen Sammelbände anknüpfende Titel «Von innen und aussen» auf Kaufmanns «Eingebundensein» etwa zwischen Theorie und Praxis oder musikalischer Analyse und Öffentlichkeitsarbeit, kurzum auf seine Sorge um ernsthafte Forschung und ihre gesellschaftliche Vermittlung.

Die vorliegende Sammlung enthält neben den Briefen, die etwa ein Drittel des Raumes einnehmen, auch Aufsätze sowie Kritiken, Programmheftbeiträge und drei Gespräche mit Kodaly, Frank Martin und Wellesz. Die Themenkomplexe der vorherigen Sammlungen werden fortgeführt. Mit einem der fünf Texte zu Ligetis Musik «Endspiel der Kammermusik» (1970) bestimmt Kaufmann treffend ihren historischen Ort: «Die Massstäbe des Urteilens sind neu zu überdenken; dies gerade deshalb, weil Ligetis Quartett keineswegs geschichtslos zu nennen ist [...] Der permanente Reiz, dass sich das Stück konsequent jener technischen und formalen Mittel bedient, die durch die angestrebte Inhaltslosigkeit der komponierten Musik ebenso konsequent negiert werden, ergibt einen fruchtbaren Widerspruch für die Wertungsästhetik.» (S. 120f.) Interessant sind auch die beiden 1956 bzw. 59 entstandenen Texte über Wagner, von denen der erste «Der Rebell und die Gesellschaft» ein überraschend positives Bild Wagners zeichnet, als «Beitrag zur thematischen Psychologie»: «Der Rebell und die Gesellschaft. Um diese Fragestellung kreist das ganze Wunderwerk Wagners. Sie wird nie eindeutig erledigt, weil dem einen die Liebe, dem anderen die Pflicht gehört.» (S. 21) Der zweite Text «Zwischen Kommune und Teutonismus» ergänzt die Darstellung: «Da Wagners theoretische Schriften von Wagnerianern und Antiwagnerianern nicht im Original gelesen werden, spannt sich ein Netz von Exegesen über die politische Meinung des vielseitig gefragten Mannes. Hauptmerkmale solcher Konstruktionen sind Simplifizierung und Verschweigung.» (S. 29). Mit der Kritik eines Konzerts von «John Coltrane mit seinem Quartett auf dem Grazer Jazzpodium» (30.11.62) wird nicht nur wie mit anderen hier abgedruckten Kritiken gezeigt, welches Niveau in diesem Genre möglich ist, sondern auch, dass Kaufmann den Bereich des Jazz in der Musik ernst nahm und nicht dem Dünkel vieler «Kunstmusikfreunde» erlag. «Aus Wien, wo die Musikalische Jugend Coltrane einen Tag vor Graz vorstellte, dringt Geschimpfe über diesen Weg des Jazz in unsere abgeschiedenen Gebirgstäler. Die geistige Hauptstadt ist wieder einmal *up to date*, dass es mit Coltrane doch nicht so grossartig ist... Gottlob, dass wir rechtzeitig belehrt wurden. Wir wären blamiert gewesen, hätten wir einbekannt, dass es uns gefallen hat.» (S. 152). Dank sorgfältiger Recherchen, an denen die Herausgeber die Leser im hinteren Teil des Buches, der treffend mit «Commentarii» betitelt ist, erfreulich ausgiebig teilnehmen lassen, können sie auf die grosse Zahl solcher Jazzkritiken aus der Feder Kaufmanns verweisen. Diese stammen ebenso wie die Texte zu Wagner aus der frühen Phase seiner publizistischen Tätigkeit. Gottfried Krieger verweist in seiner Einleitung «Erleben-Analysieren-Kritisieren» zu Recht auf die vielen sinnvollen Projekte Kaufmanns für das «Institut für Wertungsforschung», die unter der Ägide des Nachfolgers Otto Kolleritsch leider bis heute nicht weitergeführt wurden, wie etwa Debussy und «Debussysmus» (dazu in diesem Band drei erstmals veröffentlichte Studien).

Die Aufmachung des Buches ist, wie immer im Wolke Verlag, sehr einnehmend, und fällt durch den schönen, wenn auch nicht strapazierfähigen Einband mit einem den Beginn des Autographs von Ligetis zweitem Streichquartett verfremdenden Druck von Linda Schwarz auf. «Von innen und aussen» macht neugierig auf mehr. Grünzweig und Krieger bereiten auch schon die Herausgabe eines weiteren Buches mit dem Titel «Geist aus dem Ghetto» vor: Kaufmanns bislang unveröffentlichtes umfassendes Manuskript zur jüdischen Kultur der Donaumonarchie, entstanden 1953 bis 1961 als wohl erste Nachkriegsstudie zu diesem Themenkomplex.

Simone Heilgendorff

Disques Schallplatten

Plastisch und differenziert

Othmar Schoeck: «Venus», Oper in 3 Akten (Libretto: Armin Rüeger)
Frieder Lang, James O'Neal, Lucia Popp, Hedwig Fassbender, Boje Skovhus, Zsuzska Alfödi, Konstantin Beier, David Otto, Kammerchor Heidelberg, Knabenkantorei Basel, Philharmonische Werkstatt Schweiz, Ltg. Mario Venzago
MGB Musikszene Schweiz CD 6112

Heutzutage kommt man nicht mehr aus dem Staunen heraus. Arafat und Rabin geben einander die Hand, die Schweizer Nati kommt an die Weltmeisterschaft, und mit der vorliegenden *Venus*-CD erhält das Werk Othmar Schoecks eine grossartige Förderung, ohne dass irgendein Engländer daran beteiligt wäre. Denn bis vor kurzem schienen sich Schoeck und die Schweizer Fussballmannschaft immer mehr zu gleichen: Es passierte nämlich wenig ohne einen angelsächsischen Tritt in den helvetischen Hintern. Der in Thalwil wohnende Dirigent Howard Griffiths ist in letzter Zeit fast zum Roy Hodgson der Schoeck-Szene geworden, hat er doch mit dem English Chamber Orchestra eine hervorragende CD-Aufnahme von Schoecks Violinkonzert und der Serenade op. 1 gemacht; dazu kommen seine zahlreichen Aufführungen Schoeckscher Werke in und ausserhalb der Schweiz. Die von Hans Jecklin initiierte Gesamtaufnahme der Klavierlieder Schoecks hat natürlich auch den statuarischen Engländer in der künstlerischen Leitung; auf den Vorschlag des gleichen Engländers will Jecklin demnächst eine CD mit Schoeck selber am Klavier veröffentlichen (nachdem die Schoeck-Gesellschaft sich jahrelang geweigert hatte, sich für ein solches Projekt einzusetzen). In Grossbritannien wird Schoecks Musik immer mehr gespielt und gesungen, insbesondere setzt sich die BBC dafür ein. Klavierlieder sind alle paar Wochen im Radio zu hören, grössere Werke werden in gewissen Abständen ab Platte gespielt, und im Frühjahr 1986 hat die BBC sogar eine hauseigene Studioaufnahme der Oper *Massimilla Doni* gemacht.

Das einzige gescheite Buch über Schoecks Œuvre ist selbstverständlich auch von einem Engländer (Derrick Puffett).[1] Es entbehrt nicht der Ironie, dass Objektivität und Wissenschaftlichkeit in der heutigen Schweizer Schoeck-Forschung nur bei den Arbeiten zweier enger Verwandter des Komponisten zu finden sind, nämlich bei Elisabeth und Georg Schoeck. (Wie schade, dass nicht jeder bedeutende Komponist eine solche Familie hat!)

Ist Mario Venzago wirklich Schweizer? Ich tendiere eher zur Meinung, entweder sei er ein als Helvetier getarnter Angelsachse, oder englisches Blut fliesse dank eines uns unbekannten Urgrossvaters in seinen Adern. Denn seine Aufnahme von Schoecks *Venus* ist alles andere als die Alibiübung eines schweizerischen Mitbürgers, sondern vielmehr eines der wichtigsten Schoeck-Ereignisse der vergangenen Jahre. Unter Venzagos Leitung spielt das Orchester der Philharmonischen Werkstatt Schweiz mit einer Plastizität und Differenziertheit, die ich kaum für erreichbar gehalten hätte. Schoecks erster Biograph Hans Corrodi sagte einmal, die *Elegie* betreffend, Schoeck habe instrumentiert wie er Klavier spielte. Von seiner Musikalität, wenn auch nicht von seiner Technik her, gehört Schoeck gewiss zu den bedeutendsten Liedbegleitern unseres Jahrhunderts. Wer die allzu wenigen greifbaren Aufnahmen seines Klavierspiels kennt, wird sich allerdings fragen, wie ein Sinfonieorchester jemals dessen Durchsichtigkeit und subtile Schattierungen erreichen könnte. Und gerade dies ist Venzago in einem bewundernswerten Masse gelungen. Manchmal deckt das Orchester zu sehr die Singstimmen; ab und zu stören Nebengeräusche (wie ein zu lautes Umblättern vor Ziffer 21 im dritten Akt). Und die Solofrauenstimmen, die das Venus-Motiv zweimal gegen den Schluss der Oper wortlos singen, haben offenbar nicht genügend geprobt (das erste Mal singt der zweite Sopran viel zu tief; das zweite Mal klingt's besser). Wenn die Damen weit aus der Ferne gesungen hätten, wie Schoeck verlangt, statt neben dem Mikrophon, wäre die Unreinheit vielleicht nicht so auffällig gewesen. Schliesslich stellen sie den «fernen Klang» dar, der Horace an die Venus-Statue zieht. Und doch: Zu tadeln ist hier im Grunde unfair, denn solche Kleinigkeiten fallen nur auf wegen des sonst hohen Niveaus dieser Aufnahme.

Die Stimme der leider früh verstorbenen Lucia Popp hat hier ihre jugendliche Frische nicht verloren. Als Simone bringt sie Farbe in eine Rolle, die vom dramatischen Ablauf her im Grunde eher farblos ist. Der vorzügliche Bariton Boje Skovhus als Raimond, der väterliche Freund des Helden Horace, ist eine Idealbesetzung. Obwohl seine Rolle fast zwei Oktaven umfasst, bemerkt man bei ihm kaum eine Spur von Anstrengung. Frieder Lang bringt die absurd-dämonische Seite des alten Baron de Zarandelle ausgezeichnet zur Geltung. Zsuzsa Alföldi als die soubrettenhafte Lucile sowie Hedwig Fassbender als Mme de Lauriens singen beide zwar sehr schön, nur klingt Frau Fassbender oft etwas zu sehr wie eine jugendliche Sopranistin statt wie die reife Altistin, welche die Rolle verlangt. Der Haken bei dieser Aufnahme liegt leider beim Amerikaner James O'Neal als Horace. Er gilt zur Zeit als die grosse Heldentenor-Entdeckung, besitzt offenbar auch die nötige Höhe für diese Rolle. Von Anfang an aber klingt seine Stimme müde. Man könnte meinen, er hätte die Rolle vor der Aufnahme mehrmals innert weniger Tage singen müssen – und so soll es tatsächlich auch gewesen sein. O'Neals Leistung ist aber auch nicht zu unterschätzen, denn er hat das Unmögliche versucht, und es ist ihm einfach nicht alles gelungen. Dass die Tessitura des Horace auf jeden Fall kaum zu bewältigen ist, soll nicht unerwähnt bleiben. Das Thema der Oper ist allerdings das Streben nach dem unerreichbar Schönen, also wäre es vielleicht gar nicht im Sinne des Werkes, würde man im Schlussmonolog des Helden keine Anstrengung spüren. Der damalige Startenor Curt Taucher aus Dresden, der 1922 anlässlich der Zürcher Uraufführung den Horace verkörperte, schwor nachher, er würde jedem Tenor in Deutschland davon abraten, diese unmögliche Rolle zu singen. Benötigt wird für den Horace entweder ein hoher Heldentenor mit einem starken lyrischen Einschlag, oder ein lyrischer Tenor mit starkem dramatischem Einschlag. In Kürze: Sie wäre eventuell eine Rolle für Mario del Monaco oder für den jungen René Kollo gewesen. Und sogar diese würden müde klingen, hätten sie den Horace unter den gleichen Bedingungen aufnehmen müssen wie O'Neal.

Beim Anhören dieser *Venus*-Aufnahme werden viele staunen, dass es um 1920 in der Schweiz einen Komponisten gab, der die spätromantische Harmonik genauso beherrschte wie Strauss oder Schreker, und der vorzüglich instrumentierte (wenn Schoeck auch nie das kompositorische Niveau eines Richard Strauss erreichen konnte, so ist er ihm in gewissen Werken in der Instrumentationskunst durchwegs ebenbürtig). Jene Hörer, die mit Schoecks Musik schon gut vertraut sind, werden umsomehr über die *Venus* staunen, denn diese ist stilistisch wesentlich anders als die Musik, die Schoeck vor- und nachher komponierte. Eine Vorahnung der *Elegie* von 1921–22 ist bei gewissen melodischen Wendungen zu hören, während man hie und da die Nähe des beinahe atonalen *Penthesilea*-Stils von 1923–25 bemerkt. Ab dem zweiten Akt der *Venus* stellt man eine deutliche stilistische Entwicklung weg von der fast naiv wirkenden Tonalität des ersten Aktes fest. Aber der Mangel an stilistischer Einheit wird durch einen üppigen Reichtum an Einfällen – melodisch, harmonisch und rhythmisch – mehr als ausgeglichen. Für mich sind die musikalischen Höhepunkte die grosse Des-Dur-Arie des Horace im zweiten Akt; die Sturmmusik, die als Zwischenspiel zwischen den beiden letzten Akten dient; und vor allem die Verwendung von Bitonalität in der Ballmusik des zweiten Aktes, wo das Venus-Motiv wieder als «ferner Klang» hinter der Szene ertönt. Eine ähnlich dissonante Musik hat sicher vorher kein anderer Schweizer Komponist geschrieben.

Das CD-Booklet wurde von Claudio Danuser fachmännisch und sorgfältig betreut (zu bedauern ist jedoch, dass die auf dem Cover abgebildete Frauenplastik nirgendwo Erwähnung findet: Sie ist das von Josef Bisa geschaffene Schoeck-Denkmal in Brunnen). Mario Venzago hat hier auch seine eigenen Gedanken zur *Venus* zu Papier gebracht. Schade ist nur, dass er Schoecks Librettisten Armin Rüeger zum «Amateurdichter» herabsetzt. Gewisse Unbeholfenheiten im Text der *Venus* sind nicht zu leugnen, wüsste man aber nicht vom eigentlichen Beruf Rüegers (er war Apotheker in Bischofszell), dann würde man wahrscheinlich eher die Qualitäten seines Librettos erkennen. Bedenkt man, dass Rüeger beim Dichten des *Venus*-Textes unter einem ähnlich schlimmen Zeitdruck stand wie James O'Neal bei dieser Aufnahme, so ist das Libretto eine grosse Leistung. Rüeger hat Schoeck immer genau das geliefert, was Schoeck wollte – und darin lag seine Schwäche, denn er hat stets Schoecks musikalische Begabung viel höher eingeschätzt als seinen eigenen Theatersinn. Nur den Text zum Schlussmonolog liess Schoeck seinen Librettisten in aller Ruhe schreiben – und zwar nur, weil die Musik schon im voraus komponiert worden war. Dass Rüeger diese schwierige Pflicht ausgezeichnet erfüllte, macht deutlich, dass er einiges begabter war, als seine Kritiker je zugeben mochten. Rüegers Libretto zu *Massimilla Doni* ist von hohem Niveau, und wer den Text seiner komischen Oper *Don Ranudo* liest, wird sich ehrlich amüsieren.

Um dem Hörer grössere Teile von Rüegers Text zu ersparen, hat Venzago fast alle gesprochenen Stellen weggelassen. Diese sind jedoch nicht nur in Schoecks Gesamtwerk geschichtlich höchst interessant (in der *Penthesilea* spielt das gesprochene Wort eine noch wichtigere Rolle), sondern sind ein integraler Teil von Schoecks Konzeption dieser Oper. Dramatisch sind sie von grosser Bedeutung, wie z.B. der letzte, nur gesprochene Auftritt von Simone am Schluss der Oper. Das plötzliche Fortissimo im Orchester im siebtletzten Takt ist eine direkte Reaktion auf Simones Schrei «Tot!» – aber dieser fehlt gerade, und damit wird eine jener Stellen entschärft, wo Schoeck seine Nähe zum Expressionismus am deutlichsten zeigt. Derrick Puffett hat schon darauf hingewiesen, dass dieser Schrei stark an Schreker denken lässt.[2] Die letzte Szene der *Venus* erinnert überhaupt an den *Fernen Klang*, eine Oper, die Schoeck höchstwahrscheinlich im Klavierauszug gut studiert hat.

Venzagos Behauptung, Schoeck hätte eine Zusammenarbeit mit Hofmannsthal abgelehnt, trifft nicht zu. Ein gemeinsamer Freund versuchte mindestens einmal eine Kollaboration zwischen beiden zustande zu bringen, aber vergebens, da der Dichter offenbar nicht mitmachen wollte. Und die Rolle, die Schoecks Geliebte Mary de Senger bei der Entstehung der *Venus* und der *Elegie* spielte, war völlig anders – und viel interessanter –, als Venzago und

Claudio Danuser meinen. Sie konnten allerdings aufgrund der heutigen Literatur nichts anderes wissen, denn dafür muss man auf meine Schoeck-Biographie warten, die im Frühling 1994 endlich erscheinen soll...
Nach dieser *Venus*-Aufnahme zu urteilen, hat Schoeck in Mario Venzago einen erstrangigen Interpreten gefunden. Zu hoffen ist, dass er sich bald an *Don Ranudo* oder – noch wichtiger – an den Liederzyklus *Elegie* wagt (die beste bisherige Aufnahme der *Elegie*, von Niklaus Tüller unter der Leitung von Räto Tschupp gesungen, schlummert seit Jahren in den Archiven von Radio DRS und erscheint vermutlich nie im Handel).
Als sich vor einem Jahr das Cheltenham Festival in England den Werken von Schweizer Komponisten widmete, witzelte ein Rezensent, dies sei für ein Musikfest wohl die esoterischste Art, Selbstmord zu begehen – und erging sich dann in Lobeshymnen über Schoecks *Sommernacht*. Es sind noch viele ungeahnte Schätze in Schoecks Œuvre zu entdecken. Trotz allem angelsächsischen Stolz meinerseits wäre es aber schön, wenn man nicht immer auf einen Engländer warten müsste, um dies festzustellen.

Chris Walton

1 Derrick Puffett, *The Song Cycles of Othmar Schoeck*, Verlag Paul Haupt, Bern 1982
2 Derrick Puffett, *Schoecks Opern: Ein Beitrag zur Frage der Gattung...* in *Schweizer Theaterjahrbuch* Nr. 45, Bonstetten 1983, S. 52

Eigene Hörrouten

Eric Gaudibert: «Feuillages»; «Songes, Bruissements»; «Albumblätter»; «Concerto pour hautbois»
Ensemble du Centre international de percussion; Trio Musiviva; Aurèle Nicolet, Flöte; Omar Zoboli, Oboe; Orchestre des rencontres musicales Lausanne; Olivier Cuendet, Leitung
Perspective Records, CH-2046 Fontaines, PER 9302

Gegen Ende der fünfziger Jahre befasste sich Pierre Boulez mit Mallarmés Projekt eines mobil strukturierten Buches, konzipierte unter gewaltigen intellektuellen Anstrengungen seine (bis heute Fragment gebliebene) Dritte Klaviersonate und setzte damit den alle Brücken hinter sich abbrechenden Aleatorikern seine weitsichtigere Vorstellung eines gelenkten Zufalles entgegen. Bald beruhigten sich die Fronten wieder. Zurück blieb aber die nützliche Erfahrung, zyklische Formpläne nicht um jeden Preis festzuschreiben, sondern von Fall zu Fall Wahlmöglichkeiten einzuplanen und dem Interpreten Leitsysteme möglicher Spielrouten aufzudecken. Nun aber gebietet auch jeder stolze Besitzer eines CD-Gerätes über die komfortable Möglichkeit, eigene Hörrouten zu verfolgen, sei dies nun vom Komponisten vorgeplant oder nicht. Bahn frei also für eine Art CD-spezifischer Aleatorik in Neuauflage? Eric Gaudibert geht einen Schritt in diese Richtung, wenn er auf seiner Ein-Stunden-CD fest Geformtes und offen Gereihtes phantasievoll kombiniert und seine Hörer zur partiellen Strukturierung dieser reizvollen Musikstunde einlädt. Eine Serie von acht äusserst konzisen Sätzen für Perkussionstrio (*Feuillages*) kann vorschlagsweise in drei Teilserien eine Art Refrainfunktion übernehmen oder auch per Gerätetaste zu einem ungeteilten Ganzen gefügt werden. Die Episodenfolge *Songes, bruissements*, eine auf äusserste Wechselhaftigkeit und Klangschärfe angelegte Musik für Klaviertrio, ist von vornherein als Geschlossenes gedacht. Schumannsche Titel tragen die *Albumblätter*, sechs knappe Flötensoli, die ihre zyklischen Plätze beliebig austauschen dürfen, sofern sie nur «unter sich» bleiben. Als gewichtige Finalmusik setzt Gaudibert sein Oboenkonzert. Es ist dies eine spannungsreiche, den Hörer immer wieder auf unerwartete Fährten lockende Virtuosenmusik, deren längerer zweiter Teil sich zum ersten verhält wie eine Art Double, das Rückschau hält und doch auch Wesentliches hinzuzufügen weiss.

Klaus Schweizer

Existentielles in naiver Darstellung

Jost Meier: «Ascona. Tre brani per orchestra» (1989); «Musique pour trombone et orchestre» (1986); Trio pour clarinette, violoncelle et piano (1965); «Lamentations» für Streichquartett (1988); Variations pour violon seul (1981)
Orchestergesellschaft Biel, Leitung: Jost Meier; Michel Bequet, Posaune; Leroy-Trio; Carmina-Quartett; Hansheinz Schneeberger, Violine
Grammont CTS-P 42-2

Man darf sich Jost Meier wohl als jemanden vorstellen, dessen Vita von Musik förmlich durchdrungen sein muss. Ist es nicht die eigene Musik, die ihn als Komponisten oder Dirigenten in eigener Sache umtreibt, so ist es die Musik aus Geschichte und Gegenwart, die ihn als Einstudierenden bzw. Konzertierenden am Dirigierpult oder als Mentor bei der Dirigentenausbildung beschäftigt. Sich bei der eigenen schöpferischen Arbeit des Ansturms von Vor-Gedachtem, Bereits-Formuliertem oder Anderswo-Exemplifiziertem erwehren zu können: müsste nicht dies hauptsächliches Problem eines solchermassen verdoppelten Musikertums sein? Auf die fünf insgesamt über 70 Aufführungsminuten beanspruchenden Orchester-, Kammermusik- und Solowerke des neuen Grammont-CD-Porträts lässt sich der teils schmälernde, teils ehrende Terminus „Kapellmeistermusik" jedenfalls nicht ohne weiteres anwenden. Meier bringt im Booklet zum Ausdruck, dass existentielle Ängste ihn zum Schreiben zwingen: die Sorge ums Überhörtwerden der Schwachen, Lebensängste von Randgruppen, ökologische Korruption. Problematisch dürfte eher schon sein, dass Meiers Partituren sich stilistisch und gestalterisch in auffälliger Weise einengen und auf das sogenannte Schulmässig-Traditionelle zurückziehen. Das geweitete Vokabular, wie es unter Komponisten der letzten Jahre und Jahrzehnte verfügbar wurde und zu phantasievoller individueller Weitergestaltung anregte, bleibt fast ungenutzt. Mit anderen Worten: Der Dirigent Jost Meier, wie er sich etwa in manchen kühnen Programmen der „Basel Sinfonietta" darstellte, weiss weit mehr als der Komponist gleichen Namens. Dies wäre kaum Anlass zu gesteigerter Nachdenklichkeit, vermeinte man aus Meiers teilweise doch recht kritisch und anklagend intendierter Musik (z.B. Orchestersuite *Ascona*, Satz 2: *Il povero robinetto*) nicht als ungeschriebene Maxime herauszuhören, dass nur die älteren, weitherum eingebürgerten Gestaltungsmittel wirklicher Ausdruckstiefe fähig seien und also zur Darstellung elementarer Emotionen und Affekte besser taugten. Das Vereinfachte, wohl ganz bewusst Gemässigte und Fassliche ist eben nicht immer zugleich das Eindringliche, Aufrüttelnde. Wenn Meier in besagter Orchesterstudie das Versiegen eines natürlichen Wasserrinnsals als Folge industriell geforderter Grossspeicher mit anrührender Anschaulichkeit in anfänglich ostinate, bald aber gestörte und schliesslich kläglich zum Stillstand kommende Klangbewegung überträgt, so klingt eher harmlos, fast schon naiv, was einem bitterernsten gedanklichen Ansatz entspringt. Das Spielerisch-Konzertante (*Musique...*), das Dialogisch-Gelokkerte (*Trio*) fällt Meier offenbar leichter. Hier kommt es zur Entfaltung elastischer Bewegungsläufe, zur Ausprägung charakteristischer Lineaturen und Rhythmusformeln. Ein wenig bleibt zu bedauern, dass dieses Jost Meier-Klangporträt ohne ein Beispiel jenes Schaffensbereiches auskommen muss, dem mehr und mehr das Interesse des Komponisten gilt, d.h. der Oper.

Klaus Schweizer

Drastische Parodie

Erwin Schulhoff: Streichquartette Nr. 1 und Nr. 2; 5 Stücke für Streichquartett
Petersen Quartett
Capriccio CD 10 463

Da Schulhoffs etwas klobige, undurchbrochene, leicht eingängige Musik keinerlei Verständnisschwierigkeiten zu bereiten scheint, möchte man die überraschende Aufmerksamkeit, die seine Musik gegenwärtig in allen Zirkeln des

Musiklebens gewinnt, mit ihrer Rezeption vergleichen. Schulhoff wurde in den zwanziger Jahren vor allem als Komponist im Umkreis der Donaueschinger Kammermusikaufführungen bzw. der IGNM-Feste bekannt. Kein Geringerer als Paul Hindemith setzte 1924 in Donaueschingen die Uraufführung des Streichsextetts, 1926 diejenige des Concertinos für Flöte, Bratsche und Kontrabass (die beiden ersten Sätze) durch, an deren Aufführungen er sich als Bratscher sogar selbst beteiligte. 1924 hatte Schulhoff übrigens seine III. Klaviersonate und seine 5 Stücke für Streichquartett dem Donaueschinger Programmausschuss mit Heinrich Burkard, Josef Haas und Paul Hindemith vorgelegt, der erstaunlich skeptisch urteilte. Burkard schrieb über die genannten Stücke: «Sonate enttäuschend schwach. Manieriert, Quartettstücke besser, aber ob geeignet für ein Musikfest?»; der rührend altmodische Haas meinte: «O heilige Kammermusik, wo bist du hingeraten? Nur sehr bedingungsweise empfohlen»; und Hindemith notierte: «2. kommt in Salzburg dran. 1. Vom Komponist sich selber auf den Leib geschrieben und nur einigermassen erträglich, wenn er das Stück spielt – dann ist es aber immer noch kein musikalisches Ereignis.» Solche Urteile decken wohl das Spektrum von Meinungen über seine Musik in den zwanziger Jahren ab: Man spielte und förderte sie, ohne sich über ihren Wert allzusehr zu täuschen. Einen wirklich nachhaltigen, durchschlagenden Erfolg hat Schulhoff nicht erzielt.

In der Zeit der Weltwirtschaftskrise nach dem New Yorker Börsencrash kehrte Schulhoff in seine tschechoslowakische Heimat zurück, solidarisierte sich mit der Arbeiterklasse und arbeitete aktiv in der kommunistischen Partei mit. Fraglich bleibt, ob die Partei seine einschlägigen musikalischen Aktivitäten überhaupt schätzte; jedenfalls wurde sein Hauptwerk der dreissiger Jahre, *Das Kommunistische Manifest* für Soli, Kinderchor, gemischten Chor und Militärorchester, zu seinen Lebzeiten niemals aufgeführt. Allerdings ist über seine Aktivitäten in jenen Jahren bislang noch nichts zuverlässig bekannt geworden. Im April 1941 nahm er die sowjetische Staatsbürgerschaft an; wenige Monate später wurde er verhaftet und von den Nazis in ein Internierungslager bei Wülzburg verschleppt. Dort starb er am 18. August 1942 unterernährt und im Zustand völliger Erschöpfung an einer Hals- und Lungentuberkulose.

Nach dem Zweiten Weltkrieg setzte eine Beschäftigung mit seiner Musik nur sehr zögerlich ein. Einspielungen seines Doppelkonzertes für Flöte, Klavier und Orchester, des Konzertes für Streichquartett und Blasorchester oder des «Kommunistischen Manifestes», welche in den siebziger Jahren die tschechoslowakischen Labels «Panton» bzw. «Supraphon» vorlegten, blieben ohne jede Resonanz. 1977 glaubte Miroslaw K. Černý in einem Plattentext zur Einspielung des «Kommunistischen Manifestes» mit folgenden Überlegungen für Schulhoff werben zu müssen: «Der Name Erwin Schulhoffs hat wohl heute nicht mehr jenen Klang, dessen er sich in der europäischen Musikwelt der zwanziger Jahre, ja noch vor dem I. Weltkrieg, erfreute. Die Ursache ist einfach. Der Komponist, der damals auf den Konzertpodien des bürgerlichen Europas Triumphe feierte, ist auf die andere Seite der Barrikade übergegangen. Die offizielle bürgerliche Öffentlichkeit, die noch heute auf dem grössten Teil der Erde das Musikleben beherrscht, erträgt zwar, dass der Künstler sie sogar zum besten halte, sie erträgt auch, dass er sie durch provozierende und revolutionär sich gebärdende Gesten reize. Sie verzeiht jedoch nicht jenem, der seine Stimme in den Dienst der wirklichen Veränderung der gesellschaftlichen Ordnung stellt, in den Dienst der Klasse, welche diese Änderung anstrebt und in die Tat umsetzt. Ein solcher Künstler wird abgeschrieben und zum Schweigen gebracht. Und das ist eben Schulhoffs Fall.» Indessen fragt sich, warum Schulhoffs «Stimme» auch in den kommunistisch regierten Ländern nicht vernommen wurde. Hört man seine Vertonung des «Kommunistischen Manifestes», so fällt die Antwort nicht schwer: Das ist eine monumentale, doktrinäre, rechthaberische, unerbittliche Musik mit der Lebensfreude eines Totentanzes, die nichts «Subjektives», «Persönliches» duldet.

Allerdings bekommt nun in der gegenwärtigen Auseinandersetzung mit der Musik Schulhoffs, die massgeblich Gidon Kremer mit seinen Konzerten in Lockenhaus seit 1986 initiiert hat und die auch von einem ohnmächtigen Gefühl der Wiedergutmachung getragen wird, dieses «Nicht-Gelungene» einen anderen Sinn; man fasst es weitgehend als Parodie – und sei es die Parodie einer Parodie – auf. Demnach wiederholt man ein Deutungsmuster, das bereits die Einschätzung der Musik Schostakowitschs nachhaltig verändert hat. In den hier eingespielten 5 Stücken für Streichquartett etwa bietet Schulhoff ganz im Sinne des notorischen Neoklassizismus der mittleren zwanziger Jahre eine Parodie «bedeutungsvoller» Quartettmusik durch eine Suite von Tanzsätzen. Doch verfährt solche Parodie weniger raffiniert als drastisch, so dass sie entweder als allzu plakativ und vordergründig, oder aber als Parodie solcher Parodie wirken mag. Dieser Sachverhalt ist offenbar nur willkürlich zu entscheiden und mag erklären helfen, dass Schulhoffs Musik weite Kreise zu erreichen beginnt: Das Drastische lässt sich «vordergründig» und «hintergründig» zugleich auffassen.

Das hervorragende Petersen Quartett will vor allem Musik machen und bietet eine hinreissend vitale Einspielung der Werke. Es meidet die kühl-spielerische, distanzierende Eleganz und spielt voller Impetus; es vereindeutigt den Ausdruck, nimmt vielleicht auch der Musik ihre Ambivalenz, entschädigt aber mit einer instrumentalen Substanz, die gewissermassen das Körperliche des Musikmachens spürbar werden lässt.

Giselher Schubert

Virtuose Wurstigkeit

Heiner Goebbels: «La Jalousie», Geräusche aus einem Roman; «Red Run», nine songs for eleven instruments; «Herakles 2» für fünf Blechbläser, Schlagzeug und Sampler; «Befreiung», konzertante Szene für Sprecher und Ensemble nach einem Text von Rainald Goetz
Christoph Anders, Sprecher; Ensemble Modern, Ltg. Peter Rundel
ECM New Series 1483 437 997-2

Goebbels ist eines der eher raren Exempel von Komponisten angewandter Musik, die sich auch als eigenständige Konzertmusik behaupten kann. *Red Run* (1988) ist die nur «etwas» (und damit zu wenig) gekürzte Version einer Ballettmusik für die Frankfurter Compagnie von William Forsythe. – In *Herakles 2* für fünf Blechbläser, Schlagzeug und Sampler (1992) versucht Goebbels, ineins mit einer eher schattenhaften Umsetzung des Gehalts von Heiner Müllers Text aus *Zement*, dessen Struktur und Syntax musikalisch nachzubilden und kommt dabei zu Resultaten, die besser sind als die Vorlage.

Der Hang von Goebbels postmodernmodischen, im Feuilleton gefragten Texten und Autoren scheint ansonsten freilich insgesamt den Aktions- und Entwicklungsraum seiner Musik eher einzuschränken und (virtuose) Wurstigkeit zu fördern, die sich als besonders radikal verstehen mag. *Befreiung. Konzertante Szene für Sprecher und Ensemble nach einem Text von Rainald Goetz* (1988) entstand als Auftrag zum 200. Jahrestag der Französischen Revolution, wobei Goebbels, wie er sagt, «lange gezögert» hat, «weil mit dem abgedroschenen Revolutionsvokabular eine differenzierte Auseinandersetzung mit der Geschichte ... unmöglich schien». Ob freilich Goetzens dreindreschendes, undifferenziertes Gekreisch, aus dem Goebbels «Stammheimer» und «Heidegger» konfrontiert, dazu besser taugt, scheint ziemlich zweifelhaft. Unaufhörlich, pausenlos wird in stammelnder, neonlicht-expressionistischer Syntax (mit expressiver, durchaus differenzierter Musikbegleitung) gebrüllt, u.a. «Geschichte/Hitler, Fortschritt, das ist das Problem»: o ja, gewiss doch; und «Der befreite Mensch – ein einziges Gefasel»: bei und von Goetz; «Dummheit», «alles Dreck»: ganz recht.

Goebbels *La Jalousie* (1991) nach Robbe-Grillets *Nouveau Roman*, der schon damals ziemlich alt aussah, überträgt schliesslich sogar die für Hörspielmusik charakteristische Mischung von Realton und Montage von Formeln und Topoi, von mimetisch-illustrativen und bloss irgendwie stimmungshaft-hinter-

grundsartigen Klängen aus dem Radio-Studio zurück aufs Konzertpodium. An der Zäsurstelle des Goldnen Schnitts, etwa mit Beginn des letzten Drittels, setzt sogar Sprache mit einer Stelle aus dem Roman ein: Ein Auto (enthaltend Ehefrau und Franck) fährt dazu gleich mehrfach los, während über einem statischen, durch leichte jaulende Bewegungen aufgelockerten Klangteppich der Ehemann als Erzähler das Abfahren der beiden und, viel genauer als die Eifersucht, die Jalousie bzw. die Fensterläden beschreibt; dazu vage Naturgeräusche. Später dann sehr regelmässig stöckelnde Schritte mit einigermassen tonalen, schein-kadenzierenden Bläsertupf- und Pizzicato-Klängen, im Hintergrund Stadtgeräusche mit Stimmen. Fast unvermittelt, über einem rabiaten Ostinato, dann Avantgarde-Ausbrüche der eher konventionellen Art, die möglicherweise den Affekt der Eifersucht nachahmen. Dann Beruhigung, die dauert. Bei allem Respekt: auch Goebbels ist häufig mehr schwatzhaft als beredt. Man muss nicht alles dreimal und mehrmals sagen. Die Parole an Telephonhäuschen, die freilich in einer Zeit, in der sich auch öffentliche Dienstleistungen «rechnen» sollen, aus der Mode gekommen ist, erschiene vielleicht bedenkens- und beherzigenswert: «Fasse dich kurz!»

Hanns-Werner Heister

Entre l'imaginaire et la structure

Giuseppe G. Englert : «Les avoines folles», quatuor à cordes I [LaSalle Quartet]; «Fragment & Caracol» pour orchestre [Basler SO, dir. Hans Zender]; «La joute des lierres», quatuor à cordes II [L'S'Q']; «Babel» pour orchestre [Tonhalle-Orchester Zurich, dir. Alicja Mounk]; «Sopra la girolmeta» pour MacintoshPlus et synthétiseurs [Studio du groupe Art et informatique de Vincennes]
Grammont CTS-P 49-2

Sans être des musiques à programme – loin s'en faut –, les œuvres proposées dans ce portrait de Giuseppe G. Englert font néanmoins très souvent référence à la littérature en particulier ou à la langue en général.
La pièce *Les avoines folles* (1962/63), quatuor à cordes I, tire son caractère, nous dit le compositeur, d'un texte de Verlaine, «Le colloque sentimental», dont voici un bref extrait : «Tels ils marchaient dans les avoines folles / Et la nuit seule entendit leurs paroles». Si, à l'écoute, il ne transparaît aucune relation narrative de surface entre ces deux modes d'expression, la manière de gérer les différentes structures musicales dévoile à la fois une approche très stricte et une écriture où l'imaginaire semble tenir une place importante. Cet apparent paradoxe imprime à l'œuvre une clarté d'intention et un degré de «lisibilité» qui provoque un très fort sentiment d'évidence.
Dans *Fragment et Caracol* (1964 et 1974) pour orchestre, c'est le deuxième élément du titre, *Caracol,* qui donne le véritable sens de l'œuvre. Là encore, la référence littéraire est présente. Giuseppe G. Englert parle de la fonction de *Caracol* comme celle d'un envoi. Envoi qui n'a pas de lien direct avec la dernière strophe de la ballade traditionnelle, mais qui, par son geste à la fois d'adresse et de rétrospection, met en lumière les mouvements d'hésitation globale et de quasi-politesse des événements musicaux apparus dans *Fragment,* premier élément du titre. Une nouvelle fois, c'est dans une sorte de paradoxe qu'évolue la musique de Giuseppe G. Englert : plus l'élément *Caracol* disparaît, non pas en transparence, mais plutôt en absence progressive, plus l'élément *Fragment* revient en mémoire auditive.
Le deuxième quatuor à cordes, *La joute des lierres* (1965/66), est à nouveau le lieu d'un jeu, d'un combat entre l'idée de structure et l'univers fantastique du compositeur. La citation de l'écrivain Michel Ghelderode que propose Giuseppe G. Englert est d'ailleurs très significative à cet égard : «[...] Les lierres, les glycines, les vignes vierges se livrent un combat de poulpes, étouffant les arbustes et bousculant les murailles. Le malaise – voire cette peur – [...] naît plutôt de la pensée que cette masse verdâtre peut et doit nécessairement celer le mystère.» Si cette œuvre paraît d'abord plus abstraite, plus linéaire, moins charnelle que le premier quatuor à cordes, elle contient ensuite une dimension théâtrale ou cinématographique extrêmement forte, laissant entrevoir une métamorphose vers l'animal, une déformation progressive des contours, une sorte de transformation en temps réel d'un personnage en un autre, pour aboutir à son implosion en spasmes finaux.
Avec *Babel* (1981/82), œuvre pour orchestre, se retrouve la question de lisibilité évoquée plus haut. Sorte de gigantesque hétérophonie, cette pièce parcourt le magma babélique pour mieux mettre en évidence certains signes, certains détails, certaines pistes d'intelligibilité. Dès le début de l'œuvre, l'espace de sens est donné; à nous, auditeurs, de recréer le système linguistique qui nous est «parlé».
Enfin, *Sopra la girolmeta* (1991), pour MacPlus et synthétiseurs, est peut-être la pièce qui résume le mieux la pensée compositionnelle de Giuseppe G. Englert. Ecrite pour huit voix indépendantes, elle fait entendre un équilibre très intéressant entre le travail sur le fragment et celui sur la continuité du discours musical. Grâce au traitement des timbres, on écoute avec – encore une fois – une lisibilité parfaite ce jeu entre l'imaginaire et la structure qui ne cesse d'attirer notre attention, notre oreille. Ce n'est pas Frescobaldi qui se plaindrait de ce vivant hommage...

Jacques Demierre

Aneignung und Tradierung

Pneuma; Conrad Steinmann, Blockflöten, Aulos, Volksinstrumente
Jecklin-Disco JD 669-2

Der leere Himmel; Andreas Fuyû Gutzwiller, Shakuhachi
Jecklin-Disco JD 665-2

Auf den ersten Blick haben die beiden CDs mit Flötenmusik im weitesten Sinn nicht viel mehr gemeinsam als das innovative Label und den Reiz des Exotischen. Der Rapperswiler Blockflötist mit Jahrgang 1951 ist der wohl bedeutendste Schweizer Vertreter seines Instrumentes und hat schon mit so verschiedenen Grössen wie Nikolaus Harnoncourt, Ton Koopman und Jordi Savall zusammengearbeitet. Die gleiche Offenheit, die seine Haltung gegenüber den «Schulen» barocker Aufführungspraxis prägt, hat auch sein Interesse für Neue Musik geweckt. Heinz Marti, Roland Moser, Urs Peter Schneider, Peter Streiff und Balz Trümpy hat er ermuntert, für ihn Werke zu schreiben – Werke, die oft die Spielmöglichkeiten der Blockflöte erweitern, sie sprengen und manchmal auch neue Ensemble-Techniken entwickeln (vgl. *Dissonanz* Nr. 38, S. 28). Instrumentenmacher bauen ihm Flöten, die Experimente mit unterschiedlichsten Stimmungen, mit Mikro- und mit Untertönen erlauben und so nicht nur neue Klangbereiche erschliessen, sondern auch verschollen geglaubte oder uns unbekannte Klangwelten fremder Kulturen vor Ohren führen. Gleichzeitig mit dem Vorstoss zur Musik unserer Zeit, die Steinmann als Komponist auch selber bereichert, forscht er nach rückwärts, zurück bis zu den Quellen. Steinmanns Flöten-Anthologie ist eine sehr persönlich gefärbte Auswahl, die bunt wechselnd Stil- und Zeitebenen miteinander konfrontiert.
Im Vortrag der rumänischen Volkstänze, die Bartók als Vorlage für seine Bearbeitung gedient haben, holt er deren Authentizität auf einer höheren Ebene ein, indem er die Melodik in zwei verschiedenen Versionen völlig frei umspielt, auf zwei an sich weit entfernten, reizvoll ungleichmässig intonierten Instrumenten: einer anonymen «Fujara» aus Böhmen und einem «Friscaletto» ohne Grifflöcher, erstanden auf einem sizilianischen Markt in Siracusa. Den gleichen kreativen Zugriff findet Steinmann auch in der mittelalterlichen Musik, wo die notierte Vorlage ebenfalls nur Ausgangspunkt persönlicher Ausarbeitung ist. Eine «Estampie» aus dem Robertsbridge Codex des 13. Jahrhunderts rückt Steinmann neben die östliche Volksmusik, zur Klausel «Virgo» aus dem Codex von Las Huelgas erfindet er virtuose Umspielungen, baut das Hinaufziehen einzelner Töne ein, summt mit oder reduziert das Stück auf seinen (geklopften) Rhythmus. Noch weiter geht er bei seinen Ergänzungen zum «Orestfragment» des Euripides. Die Theatermusik wird hier etwas manieristisch mit Chorus-Effekten angereichert;

in freier Anlehnung an die griechische Musiktheorie entlockt er seinem Aulos nach Vorbildern des 5. Jahrhunderts v. Chr. Vierteltöne und zweistimmiges Spiel. Die aus Intavolierungen bekannte Praxis, ein Stück sich anzueignen, demonstriert er besonders radikal bei Lorenzo da Firenzes «Non perch'i' speri», wobei seine «Polyphonie I» die latente Mehrstimmigkeit des Trecento-Stücks zu realen Mehrklängen weiterführt.
Steinmanns eigene Kompositionen sind weitgehend Studien über bestimmte Phänomene, die in der Form ähnlich frei wirken wie die mehrstimmige Aulos-Improvisation. «Paula alpha» untersucht die Klangeffekte eines zweiröhrigen Aulos, die scharfen Dissonanzen und subtilen Verfärbungen. «Netz» schildert verschiedene Ausbruchsversuche aus einem gegebenem Modell, bei dem der Atem nicht nur die Anstrengung, sondern beinahe existentielle Not hörbar macht. «Reflex (Paraphrase in Ober- und Untertönen zu *Alrune* von Roland Moser)» spielt auf einem eigens dafür angefertigten Instrument mit den Reihen der Ober- und Untertöne. «Paula beta» schliesslich führt einen weiteren Aulos vor, der klanglich zwischen Pommer, Dudelsack und Autohupe angesiedelt ist und in entsprechender Weise verwendet wird.
Die CD eröffnet faszinierende Klangwelten. Die grössten Reize verdankt sie der ständigen Konfrontation und Übertragung der einzelnen Instrumente und Stile, die Grenzen einreissen, ohne musikalisch zu nivellieren. Zugleich aktualisieren die gelungenen Paraphrasierungen zweieinhalb Jahrtausende Musikgeschichte, zusammengehalten durch den Atem, das Pneuma.
Der menschliche Atem steht auch im Zentrum des Spiels auf der Shakuhachi-Flöte. Das Repertoire der japanischen Bambusflöte, das von der zen-buddhistischen Fuke-Sekte tradiert wurde, galt primär als Vorlage zur Atem-Meditation. Der Shakuhachi-Meister strebte danach, ohne Absicht zu blasen, wie der Wind, der welkes Bambuslaub durchflüstert. Das Instrument diente als Werkzeug bei der Entwicklung des Geistes: «Wenn die reine Qualität von Bambus mit dem Atem einer menschlichen Seele gefüllt wird, werden Himmel und Erde eins.»
Im Mittelpunkt dieser im Mittelalter ausgebildeten Musik steht nicht eine Melodie, sondern das Ereignis, der Einzelton, was durch das extrem langsame Tempo, die fliessenden Rhythmen und die flexible Gestaltung von Klang und Tonhöhe gefördert wird. Das archaische Instrument mit nur fünf Grifflöchern erlaubt ein breites Spektrum von Farben, vom zart gehauchten Pianissimo bis zur geräuschhaft herausgestossenen Luftmasse. Wie bereits in seiner vor sechs Jahren produzierten CD «Der wahre Geist der Leere» bietet der in Japan zum Meister gebildete Basler Andreas Fuyû Gutzwiller – er lehrt wie Steinmann heute an der Basler Musikakademie – einen Querschnitt durch die Gesamtausgabe der Honkyoku-(= Original-)Sammlung, wie sie von der Kinko-Schule bewahrt wurde: ein Einleitungsstück, das zentrale «Die Leere des Himmels» aus dem 13. Jahrhundert, Stücke, die von der Volksmusik geprägt oder von Wandermönchen gepflegt wurden, sowie eine Neukomposition aus dem 19. Jahrhundert von Chikuô Araki. Auch wenn sich in der Ausgestaltung musikalischer Details grosse Differenzen beobachten lassen, fällt doch auf, dass gegenüber westlicher Musik die individuelle Prägung gegenüber dem Festhalten an Traditionen zurücktritt. Ein Stil wird von Meister zu Schüler weitergegeben; ein wahrer Meister weitet die Tradition horizontal. Der Spielraum für Experimente bleibt aber klein.

Thomas Gartmann

Discussion
Diskussion

Transkription statt Abstraktion

Betr.: Albrecht Dümling, Ist Musik ein Text?, Nr. 38, S. 28

Ob nun Druck- oder Hör- oder Gedächtnisfehler – das Diktum Ferruccio Busonis, das Albrecht Dümling in seinem Bericht über den Freiburger musikwissenschaftlichen Kongress zitiert, lautet nicht: «Jede Notation ist schon Abstraktion eines abstrakten Einfalls», sondern: «Jede Notation ist schon Transkription eines abstrakten Einfalls» (*Entwurf einer neuen Ästhetik der Tonkunst,* Hamburg 1974, S. 29); und das macht einen erheblichen Unterschied. – Transkription bedeutet die Umschrift oder Übertragung in eine andere Daseins- oder Erscheinungsform, etwa vom Imaginierten in die sichtbare Schriftlichkeit oder von einer Besetzung (Klanggestalt) in eine andere. Abstraktion meint dagegen die Reduktion von etwas, um so dessen Wesentliches zu betonen. Daher ist der Schritt vom Innenbild der Vorstellung zum Aussenbild des Notentextes, von der *imaginatio* zur *res facta*, genau das Gegenteil einer Abstraktion, nämlich die (mit Verlusten an Potentialität verbundene) Konkretion eines «abstrakten Einfalls». – Im übrigen steht das Busoni-Zitat in einem Zusammenhang, der sich mit musikalischer Interpretation und nicht mit dem Werkbegriff befasst.

Peter Benary

Rubrique AMS
Rubrik STV

97. Tonkünstlerfest 1996: Vokales

Das Programm des 97. Tonkünstlerfestes 1996 soll wieder von den Interpretinnen und Interpreten gestaltet werden. (Ein ähnliches Modell wurde vom STV 1991 mit überaus reichem künstlerischem Ertrag in Martigny erprobt). Diesmal sind es Sängerinnen, Sänger, Vokalgruppen und kleine Chöre (ohne Alterslimite), die gebeten werden, Projekte einzureichen für ein originelles Programm von etwa 30 Minuten Dauer mit Stimme oder Stimmen und – eventuell – Instrumenten (maximal 5 inkl. Elektronik). Auch Szenisches und/oder Improvisatorisches ist möglich. Im Schwerpunkt sollte Musik gebracht werden, die nicht mehr als etwa 10 Jahre alt ist.
Für jedes Programm kann ein Kompositionsauftrag vergeben werden, dessen Finanzierung (nicht über Fr. 5'000.–) vom STV vermittelt wird. In der Wahl der Komponisten und Komponistinnen sind die Programmgestalter frei, doch sollten vor allem schweizerische oder in der Schweiz lebende berücksichtigt werden. Es sind drei Namen anzugeben, die vom STV in der vorgeschlagenen Reihenfolge angefragt werden.
Die Projekte sind bis zum 30. Juni 1994 an die Adresse des STV einzureichen und sollten von einer Dokumentation begleitet sein über die leitenden Interpretinnen und Interpreten (mit Curriculum vitae, Programmen, ev. Kassette, konzeptuellen Gedanken, nicht aber Kritiken). Der Vorstand des STV (Verena Bosshart, Olivier Cuendet, Jacques Demierre, Martin Derungs, Roland Moser, Robert Zimansky, Eva Zurbrügg) wird 8–10 Projekte auswählen und anschliessend darangehen, geeignete Aufführungsorte und Programm-Kombinationen zu finden, um das etwa zweitägige Fest zu organisieren.

97e Fête des Musiciens : place à la musique vocale!

En 1996, le programme de la 97e Fête sera de nouveau élaboré par les interprètes eux-mêmes. Ce système avait déjà été éprouvé par l'AMS en 1991, à Martigny, avec un immense succès artistique. Pour 1996, ce sont les chanteurs, chanteuses, ensembles vocaux et petits chœurs (sans limite d'âge) qui sont invités à soumettre des programmes originaux, d'environ 30 minutes, pour voix et (éventuellement) instruments (5 au maximum, électronique comprise). Les œuvres scéniques et les improvisations sont également bienvenues.