

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

**Herausgeber:** Schweizerischer Tonkünstlerverein

**Band:** - (1994)

**Heft:** 40

**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>**

vor, bei dem die Luft auch zusehends dünner wird und ein allfälliges Koordinatensystem nicht mehr mit Händen greifbar scheint. Die Rede ist von Wilsons Buch über einen der universalsten Musikgeister dieses Planeten, den amerikanischen Komponisten, Saxophonisten und Theoretiker Anthony Braxton.

Zum Einstieg serviert Wilson Momentaufnahmen des Musikers und Menschen Anthony Braxton aus allernächster Nähe – Hüpfen in die Stratosphäre sozusagen –, bevor er mit der Beschreibung von Braxtons musiktheoretischem und -philosophischem Werk, den *Tri-Axium Writings*, zu einer Umlaufbahn in den braxtonischen Mikrokosmos abhebt.

Damit unterscheidet sich Peter Niklas Wilsons Buch wohlthuend von diversen anderen Publikationen der Reihe *Collection Jazz* des Oreos-Verlags, bei der vielleicht ein bisschen allzu häufig die Froschperspektive des Fans zum Tragen kommt. Dahinter steckt nicht etwa der erklärte Wille der Herausgeber Wilson und Lachenmann, sondern die begrenzten ökonomischen Möglichkeiten dieses Verlags. Die Leistung des Autors erscheint in diesem Lichte betrachtet noch eindrücklicher: Braxtons Leidenschaft für Science Fiction und diskographische Katalogisierung von dessen unerschöpflichem Output an Platten und CDs bilden für Wilson bloss den Ausgangspunkt für eine weitergehende Beschäftigung mit Braxtons Musik und der zugrundeliegenden Theorie. Wo andere Oreos-Autoren zwangsläufig enden, da beginnt Wilson also mit der Installation eines für alle Braxton-Hörer hilfreichen Koordinatensystems und darüberhinaus gar mit Ansätzen zu dessen Erklärung.

Was will man mehr?

Peter Bürlü

## Ergänzung

*Zum Bericht über die Tage für neue Musik in Zürich (Nr.39, S. 25f.)*

Die Zukunft dieses wichtigen Festivals steht nun definitiv fest: Nachfolger von Gérard Zinsstag und Thomas Kessler als künstlerische Leiter werden ab 1995 Walter Feldmann und Fred van der Kooij.

Feldmann studierte Querflöte, Musikwissenschaft und Französisch und lebt als freischaffender Komponist und Leiter des *Ensemble S* in Zürich. Fred van der Kooij studierte Malerei und Graphik an der Kunstakademie Breda (Holland), besuchte Kompositionskurse bei Gottfried Michael König, Karlheinz Stockhausen und Mauricio Kagel; er lebt als freischaffender Filmemacher und Publizist in Zürich. Das administrative Sekretariat des Festivals liegt bei der Präsidialabteilung der Stadt Zürich (Roman Hess), Postfach, 8022 Zürich.

# Disques Schallplatten

## Unbequeme Musik

Gerhard Stäbler: «...strike the ear» (1987/88), «Den Müllfahrern von San Francisco» (1989/90), «Warnung mit Liebeslied» (1986), «...im Spalier» (1990), «Nachbeben und davor:» (1989)

Arditti String Quartet; Ensemble modern (Leitung: Peter Rundel), Karin Schmeer (Harfe), Teodoro Anzellotti (Akkordeon), Rainer Römer (Schlagzeug), Michael Bach (Cello), Philharmonic Brass

Koch/Schwann 3-1140-2.

«fallen, fallen...und liegen und fallen» (1988/89), «Zeitsprünge» (1990), «Ungaretti-Lieder» (1990)

Christine Whittlesey (Sopran), Teodoro Anzellotti (Knopf-Akkordeon), Rainer Römer (Schlagzeug), Daniel Chambard (Tuba), Márta Fábíán (Cymbalon)

Wergo 6516-2.

Man hört beinahe Milhauds berühmten *Ochsen auf dem Dach*, quasi ein Rondo mit einschlägigen Rhythmen, mit jazzigen Akzenten und Posaunen-Glissandi, auch an Weill wird man erinnert, dann dünnt sich der Orchestersatz aus, zurück bleiben die Streicher, immer schärfer, immer näher am Steg; oder dann kreischt die Musik unvermittelt auf, oder sie gefriert, oder es folgt in plötzlich reduziertem Tempo eine geflüsterte, aber klar akzentuierte Sprechchorpartie: «I dream, I dream of myself...» Das Stück heisst *Den Müllfahrern von San Francisco*. Trackwechsel. Zarte Klänge von Harfe, Akkordeon und Gläsern, fast meditativ, dazu recht melodiose Bewegungen – dann eine Explosion geballter Energie: *Warnung mit Liebeslied*.

Zu Gerhard Stäblers Musik kann man sich nicht gemütlich zurücklehnen, es ist Musik, die sich Aufmerksamkeit schafft, durch Zartheit, durch Aggressivität, durch ein nervöses Flimmern. Schon beim ersten Hören wird man vom übersteigerten Ausdruck gefesselt, von der Macht der kraftvollen Rhythmen, aber auch von der Klangsensibilität – und dann vom Überraschungsreichtum einer unbequemen Musik, die Widerständiges durcheinandergeschüttelt aneinanderreicht. Die Wirkung ist Provokation, Verstörung. Stäbler will aufwecken. *Mit wachen Sinnen* hat er früher einen Chor auf ein Gedicht von Angela Jackson betitelt.

Ursprünglich war der 1949 geborene Komponist radikaler: «Ich verzichte lieber auf den reformistischen Weg und wähle Umsturz.» Geprägt von seinen Lehrern Nicolaus A. Huber (Komposition) und Gerd Zacher (Orgel) komponierte er Lieder für Agitprop-Truppen.

Als Mitgründer des Eisler-Chors hat er sich dann bemüht, auch aus dieser Art von Ghetto auszubrechen: «Wir haben Tourneen durch Schulen unternommen, also richtig ‚Feldarbeit‘ und Pionierarbeit auf diesem Gebiet versucht, sind dann aber immer an ähnliche Grenzen gestossen. Was besonders unbefriedigend war: es wurden nicht die tatsächlichen Probleme der Bevölkerung angesprochen.» Das Experiment mit Dekonstruktionen von Komposition und Dirigat durch eine begrenzte und genau kontrollierte Entscheidungsfreiheit ist ein Widerspruch in sich selbst und hat deshalb nie funktioniert.

Immerhin: die *Gehörmassage für tätiges Publikum* (1973) fand eine Fortsetzung: Das Streichquartett *...strike the ear* lässt das Publikum zwar nicht mehr auf die Darbietung des Programms einwirken, entwickelt aber mit ungewohnten Mitteln eine neue Technik des Hörens und fordert damit die Anstrengung des aktiven Mitvollzugs. Durch ständig neue Skordaturen – ein entsprechendes Nachstimmen ist kompositorisch als «ruckartig» oder «vorsichtig rhythmisiert» geschickt eingebaut – wird ein differenziertes Spiel mit den klangvollen und doch vibratolosen leeren Saiten möglich. Vierteltöne und der Einbezug von Teiltönen – vor allem die Naturseptime des siebten Obertons – schaffen einen Mikrokosmos, der sich auch auf den Ebenen von Rhythmus, Dynamik, räumlicher Balance, Tempo- und Ausdrucksgestaltung widerspiegelt. Weberns Revolutionierung des Quartettstils wird hier konsequent weitergedacht. Zugleich bildet die Musik gegen den «Mief der Mitte» – oft am Rande beredter Stille – auch einen Reflex und einen kritischen Kommentar zu Nonos Quartett *Fragmente – Stille*. Zusammengehalten wird das raffinierte Filigranwerk durch den strikten Grundschlag und den markanten Rhythmus und Grossrhythmus von Anti-Apartheid-Demonstrationen, sowie – den Vorbildern Webern und Nono vergleichbar – durch ein organisches «Keimen» des Beziehungsnetzes und einen übersteigerten Expressionismus, der sich in Spielanweisungen wie *bodenlos, zerklüftet* oder *vor dem Bersten niederschlägt* und zum für Stäbler typischen Kontrast-Schluss führt: eine Polyphonie von in allen Parametern unregelmässigen Gesten, «zerfetzt, so schnell wie möglich, immer am Rande der Hörbarkeit» und dann, «peitschend, extrem schnell, ffff» ein dreitöniges Signal, wie ein offener, nach vorne weisender Doppelpunkt. «Die Spieler des Quartetts wirken als solche, die sich gegenseitig – Schulter an Schulter gleichsam – Rückendeckung geben, dadurch offen sind und öffnen könn(t)en», schliesst Stäblers Vorwort. Die Mitglieder des Arditti-Quartetts setzen wieder einmal neue Massstäbe, agieren schwebend leise, aber intensiv, kosten die Schwebungen aus und spielen Doppelgriffe mit Vierteltonerniedrigungen reiner als die Sexten und Terzen

anderer Ensembles. Hier ist Musik in der Tat «ein Mittel, die Wahrnehmung zu schärfen» (Stäbler).

Ähnlich vielschichtig präsentieren sich die meisten Werke. Sie erschliessen sich erst bei wiederholtem Hören und nach der Lektüre der dazugehörigen Texte in ihrer Violdimensionalität. In *Warnung mit Liebeslied* deutet die Besetzung auf den symbolischen Gehalt hin: «proletarisches» Akkordeon und die Harfe, das Instrument König Davids; die Rhythmen verweisen auf den Balkan und Brasilien. Das Liebeslied wird auf einem Flaschenspiel wortlos gepfiffen.

*Nachbeben und davor*: Wichtig ist der Doppelpunkt, quasi als Leerstelle. Auch hier öffnet sich der Schluss – wiederum nach vorbeihuschender Bewegung – als akzentuierter Schlag im vierfachen Forte. Und davor führen Violoncello und Akkordeon einen Dialog von grosser Klangsinnlichkeit und reich strukturierten Reaktionsformen. Im Vordergrund steht ein nervöses Beben aus verschiedensten Vibratoformen, Vibratoschüben, Druckimpulsfolgen und einem Bogenondulando im Vortrag zweier scheinbar unabhängiger Cellostimmen, der an das ebenso verblüffende Zweibogenspiel der Uraufführungscellistin Frances Marie Uitti erinnert. Eruptive Ausbrüche geballter Energie – teils mit so abgegriffenen Effekten wie dem Clusterglissando – wechseln mit Partien eines gespannten Innehaltens, das von der bewegten Stille der Generalpause über Aktionen am Rande der Wahrnehmbarkeit bis zum Spiel mit Luftknopf oder mit halbem Balg resp. mit knarrendem Überdruck des Bogens reicht – alles musikalische Gesten, die auf existentielle Grenzerfahrungen verweisen. Gleichsam transzendiert wird das Instrumentalspiel dann durch die Geräusche von Guero (Gurke) und Waldteufel (Rummelpott). Hier klingt dann auch plötzlich – «wie unter Verschluss» und gefiltert – Chopins Regentropfen-Prélude an. In vielen Verfahren erinnert (nicht nur) dieses Werk stark an entsprechende asiatische, vorab koreanische Musik, was wohl auf Stäblers Aufenthalte in jenem Land zurückgeht.

Gegenüber diesen schwergewichtigen Kompositionen wirken die Parodien auf Bull und Gesualdo «...im Spalier (musikalische Überlegungen zu *Fantasia von John Bull und Don Carlo Gesualdo*)» fast als Spielerei im Sinne des *l'art pour l'art*; und bei *Den Müllfahrern von San Francisco* erscheint der demonstrative Akt, eine solche Widmung als Titel zu setzen, als ebenso plakatives Mittel wie das hektische Prestissimo, die Glocken oder die Textfetzen Angela Jacksons und Allen Ginsburgs *Amerika*. Bei den *Zeitsprüngen* steht dann der Materialaufwand in einem krassen Missverhältnis zum künstlerischen Ertrag. Das Aufgebot von Flüstertüte bis Donnerblech und beim Akkordeon vom Balggeräusch bis zum Vierteltonglissando sowie der Einbezug von Tonbandeinspielungen mit Marsch-, Pop- und Rockmusik wirken

wie ein spielerisches Erkunden aller Möglichkeiten, das immer wieder von Seccoschlägen abgeblockt wird und einzig in den ruhigen und leisen Partien manchmal eine gewisse Dichte des Ausdrucks erreicht, allerdings auch nur, weil die Interpreten hier gegenüber der Partitur um etwa ein Drittel beschleunigen.

Umso überzeugender sind dann wiederum die weiteren Vokalkompositionen, in denen Stäbler kalkulierte Emotionen schafft. In den Celan-Liedern *fallen, fallen... und liegen und fallen* mit der Instrumentalbegleitung von Tuba und seinem Lieblingsinstrument Akkordeon wird vorerst nach dem Muster von Cage und Kagel mit der Montage einzelner Blöcke gearbeitet, mit Einsprengeln von O-Ton und der Überlagerung von realer und irrealer Musik. Wenn aber Sieghel-Rufe der Wochenschauen mit gewissen Reklamespots von heute parallelgeschaltet, oder wenn im Lied *Nacht Schumanns Papillons* als Todeswesen paraphrasiert werden, erscheint Celans Kunst eingeholt. Dessen «erschwiegenes Wort» findet in der teils wortlosen Vertonung die kompositorische Konsequenz – am radikalsten bei *Schneebett*, wo acht symmetrische Takte mit Spaltklängen von Tuba und Gesangsvokalise von je 12 Sekunden bleiernem Schweigen eingerahmt werden. Die geforderte innere Spannung erzeugt Stäbler zudem durch Phonnationsvorschriften, die bei einzelnen Vokalisen sich widersprechende Mund- und Zungenstellungen fordern. Als *Zu-Stück* erklingt *Denk Dir* im ergreifend schlichten a capella. Die Kombination der Symbole «Moorsoldat» und «Masada» erfolgt als Konfrontation zweier tonaler Ebenen, der Todesgang als «Nicht schleppen; mit selbstverständlicher Ruhe, leise; nebenbei: direkt.» Auch in den *Ungaretti-Liedern* arbeitet Stäbler mit Leerstellen, die er von der dichterischen Vorlage übernimmt. «Soldaten. So wie im Herbst auf den Bäumen die Blätter.» Was als Lied angekündigt ist, präsentiert sich zuerst als rhythmisch und klanglich vielfältig reagierendes Duett von Schlagwerken aus natürlichen Materialien, prasselnde Kieselsteine, Schlagsteine, Stabspiele aus Holz und Stein. Schläge auf Glocken- und Metallplatten akzentuieren den Beginn neuer Formteile. Eingeleitet durch Hackbrett-Tremoli setzt dann der Text ein, und zwar auffälligerweise die deutsche Übersetzung als langgedehnter Gesang und das italienische Original vom Schlagzeuger simultan dazu gesprochen. Die Vorliebe für kleine Sekunden und das Komplementärintervall der grossen Septime verweisen auf die entsprechende rhetorische Klagefigur und zugleich auf die Initialen der Widmungsträgerin Clara Henius. Das Fallen der Blätter und der Soldaten wird dann mit einer Salve von Schlägen auf Steinplatten und Schlitztrommel dargestellt; in Stäblers Stil wiederum «sehr schnell und sehr leise», endend mit einem Peitschenknall, der zum nächsten Lied öffnet und dieses zyklisch anbin-

det. Oft erscheint Ungarettis Text nur unterschwellig, rhythmisiert nach dem Morsealphabet, während die Intervallik die Vokalfarben wiedergibt. Jedes Gedicht erhält eine klanglich völlig unterschiedliche Umsetzung, das zweite in der Gesangsmanier von Berios *Sequenza III*; das dritte Lied (*Landstreicher*) wird bloss gesummt, wobei alle Verse der Hoffnung ausgespart bleiben; dazu werden – in beiden Sprachen synchron – die Schlussverse geflüstert. Gerade weil Stäbler stets darauf verzichtet, den Text durch die Musik emotional oder gar in einfacher Bildhaftigkeit zu verdoppeln, kann er sich hier auch dramatische Effekte erlauben: Die vergebliche Suche nach einem «paese innocente» wird mit einem bisher ausgesparten betäubenden Tamtam-Schlag beantwortet, nach dessen Ausklingen er abermals mit einem öffnenden Signal endet: «Holzscheit zerreißen!»

Interpretationen und Aufmachung mit ausführlichen und kompetenten, wenn auch stark vom Politjargon gefärbten Werkeinführungen entsprechen dank der Produzenten Klaus Ebbecke bzw. Harry Vogt der Bedeutung dieser Einspielungen. (Die Wergo-CD ist Teil der Edition Zeitgenössische Musik des Deutschen Musikrats.)

Thomas Gartmann

## Eine Messe für alle?

*Dieter Schnebel: Missa (Dahlemer Messe) für vier Solostimmen, zwei Chöre, Orchester und Orgel*

*Christine Whittlesey, Sopran; Marga Schiml, Alt; Bernhard Gärtner, Tenor; Kurt Widmer, Bass; RIAS-Kammerchor, Südfunk-Chor, SWF-Sinfonieorchester Baden-Baden, Zigmund Szatmáry, Orgel; Zoltán Peskó, Leitung*  
WER 6218/19-2

Mit der im Herbst 1993 erschienenen *Missa* ist erstmals ein Hauptwerk des deutschen Komponisten Dieter Schnebel auf CD eingespielt worden. Die Messe war ein Auftragswerk für die 750-Jahr-Feier Berlins; sie wurde in den Jahren 1984 bis 1987 komponiert und 1988 mit einem Jahr Verspätung in der Jesus-Christus-Kirche im Berliner Stadtteil Dahlem uraufgeführt. Bei der vorliegenden Aufnahme wirken die Interpreten einer Neueinstudierung der *Missa* für den «Warschauer Herbst» 1991 mit.

Da bisher keine anderen Einspielungen vorliegen, kann die musikalische Interpretation nur mit der Partitur verglichen werden. Hier ergibt sich eine erstaunlich präzise Realisierung des Notentextes. Der Klang ist bis in die Einzelheiten klar durchhörbar. Auch bei der Aufnahmetechnik, z.B. der guten Stereowirkung, gibt es nichts zu beanstanden.

Das Werk selber stellt aber viele Fragen. Weshalb schreibt ein Komponist

heutzutage eine Messe, und erst noch eine mit dem althehrwürdigen lateinischen Text? Paart sich hier die sogenannte «Reife des Alters» mit der Referenz vor einer grossen Gattung der musikalischen Tradition? Schnebel begann allerdings diese Messe nicht – wie Strawinsky und Hindemith – mit 66 bzw. 68 Jahren zu schreiben, sondern bereits mit 54 Jahren, und einen allzu grossen Respekt vor der Tradition mag man dem ehemaligen Avantgardisten auch nicht zutrauen. Rund zwanzig Jahre sind es her, seitdem Schnebel im Zyklus *Für Stimmen (...missa est)* schon einmal eine Art Messe geschrieben hat, allerdings eine, die weder im Sprachlichen noch in ihrer Klanglichkeit etwas mit herkömmlichen Messe-Vertonungen gemein hat. Doch seither hat sich Schnebels Traditionsverständnis gewandelt. In einem Interview im Anschluss an die Uraufführung der *Missa* sagte er, «dass wir heute – im Unterschied zu vor zwanzig Jahren – eine veränderte Situation haben, in der es unter Umständen auch notwendig erscheint, traditionelle Formen zu retten und ihnen neue Inhalte zu geben, weil sie selber in Gefahr stehen»<sup>1</sup>.

Was Schnebel mit den «neuen Inhalten» meint, lässt sich an den verschiedenen Textschichten erahnen. In der *Missa* vertont er nämlich nicht nur den vollständigen lateinischen Text des *Ordinarium Missae*, sondern auch grössere Teile der griechischen Übersetzung und Fragmente in verschiedenen anderen Sprachen. Damit soll auf den universalen Charakter der Kirche in historischer wie geographischer Dimension hingewiesen werden. Dazu gesellen sich mehrmals Bibeltexthe, die den Messetext in einen bestimmten Zusammenhang stellen und ihm dadurch auch eine eigene Deutung geben. Eine dritte Schicht bilden Abschnitte, in denen überhaupt kein Text vertont wird, sondern Laute, Silben und Geräusche im Vordergrund stehen. Darin zeigt sich wahrscheinlich jene für den Theologen Schnebel wichtige Einsicht, dass der christliche Glaube nicht an wohlformulierte Worte gebunden ist, und der in Not geratene Mensch im Extremfall nur noch stammelt oder gar verstummt.

Im *Sanctus*, dem 4. Satz der *Missa*, ist der liturgische Text auf Lateinisch, Griechisch und Hebräisch vertont. Durch vorangestellte deutschsprachige Bibelzitate stellt der Komponist zudem die Worte «Sanctus Dominus Deus Sabaoth...» als Vision des Propheten Jesaja und die Worte «Benedictus qui venit...» als Begrüssungsruf des jüdischen Volks bei der Ankunft von Jesus in Jerusalem in einen grösseren Kontext. Diese gleichsam szenische Umrahmung des Messetextes bestimmt auch die musikalische Gestaltung des *Sanctus*. Der erste Teil wirkt ausgesprochen meditativ. Zu Beginn vernimmt man nur gesummte Töne mit begleitenden Zischlauten. Dann setzen verschiedene Vokalreihen ein, vom U-Laut ausgehend und zum A-Laut hinführend; Zielpunkt sind die Worte

«Kaddosh» (heilig), «Adonai» (Herr) und «Sanctus».

In der Tonhöhenstruktur dominieren die Intervalle der reinen Quarte, des Tritonus und – als Addition – der grossen Septime, was z.B. Akkorde mit den Tönen *c-fis-h* oder *f-h-e'* ergibt. Diese in der Musik des 20. Jahrhunderts als «Schönberg-Akkorde» so häufig verwendeten Klänge haben sich heute ziemlich abgenutzt. Wenn eine solche Harmonik während einer Viertelstunde das musikalische Geschehen dominiert, zeugt dies nicht gerade von grossem Einfallsreichtum.

Der zweite Teil des Satzes, das *Benedictus*, kommt im Gegensatz dazu sehr bewegt daher und steigert sich am Schluss zu fast chaotischer Ekstase. Bevor die beiden Chöre und die Solisten mit ihren Rufen einsetzen, spielen das Cymbalon und die Orgel mit hektisch pulsierenden Rhythmen eine Musik, die höchst «unkirchlich» wirkt und eher Assoziationen an Jahrmarktinstrumente hervorruft. Noch direkter auf die Situation des Einzugs von Jesus in Jerusalem beziehen sich dann verschiedene Pfeifgeräusche, Stimmen des Beifalls oder Missfallens einer Volksmenge, und ein Eselsschrei. (Was hingegen das mehrmalige Löwengebrüll bedeuten soll, ist mir unklar geblieben.)

Überhaupt ist die ganze *Missa* von zahlreichen Geräuschen durchsetzt, die von einem «Geräuschmacher» mit verschiedenen Gegenständen und von den Choristen mittels ihrer Stimme hervorgebracht werden. An einigen Stellen dienen die Geräusche offensichtlich zu einer Art naiven Illustration des Geschehens: Wenn zu Beginn des *Gloria* neben Herdenglocken, eine Schaf- und eine Kuhstimme zu vernehmen sind, so bezieht sich dies auf die Hirten, denen gemäss Lukas die frohe Botschaft mitgeteilt wurde. Im *Agnus Dei* ist die Passage, wo von Johannes dem Täufer die Rede ist, von einem leisen Wasserplätschern begleitet, und wenig später, wenn der Solotenor bezüglich des Gotteslamms die Worte «Die Strafe lag auf ihm zu unserem Heil» rezitiert, ist gar ein veritables Schluchzen einer Frauenstimme zu vernehmen.

Die Mehrzahl der Geräusche zielt hingegen nicht auf solche Illustration, sondern stellt gemäss Schnebel ein «Hereinholen des Weltlichen, bzw. überhaupt des Realen in die Musik» dar. Da gibt es zuhauf Reibegeräusche von Kieselsteinen, Knistern von Papierstücken, verschiedene Knirsch- und Klopfgeräusche, Windesheulen, Schläge auf Metallfolien, Brechen von Zweigen und anderes mehr. Man mag in solcher «Musica impura» wie Frank Schneider die «Spannweite des assoziativen Spielraums zwischen theologischer Symbolik und gegenständlicher Handgreiflichkeit»<sup>2</sup> sehen; in meinen Ohren klingen diese Geräusche jedoch schlicht als befremdlicher, ja lästiger Störfaktor.

Wäre diese *Missa* avantgardistische Musik im «herkömmlichen» Sinne, so

würden sich diese Geräusche strukturell neben anderen Klangverfremdungen in den Gesamtzusammenhang einfügen. Im Kontext einer Musik aber, die so emphatisch Schönklang und traditionelles Kompositionshandwerk herausstellt, ist eine solche Geräuschkulisse fehl am Platz. Wegen der mangelnden strukturellen Einarbeitung in die musikalische Faktor denunziert sich diese als Störfaktor intendierte Schicht als Überflüssiges gleichsam selbst.

Schnebel rechnet die *Dahlemer Messe* seinem Zyklus *Tradition* zu, den er 1975 zu komponieren begann. Zu den Hauptwerken dieses Zyklus zählt auch die 1992 vollendete *Sinfonie X*. In diesen Komplex gehören auch die Pläne für eine umfangreiche Oper. Einen Satz, den Schnebel bezüglich der *Sinfonie* formulierte, kann man auch auf die *Missa* übertragen: «Es ist der Versuch, die Errungenschaften, die in der Gattung erreicht worden sind, alle einzubeziehen und vielleicht sogar darüber hinaus zu gehen.»<sup>3</sup> In der Tat reichen die Stilmittel der *Missa* von der Gregorianik bis zur *minimal music*. Schon im *Kyrie*, das in einer dreiteiligen Bogenform komponiert ist, wird auf historische Modelle angespielt. Den doppelchörigen, imitatorisch gehaltenen Rahmenteil steht im Mittelteil ein expressiver Gesang des Soloquartetts gegenüber. Im *Gloria* bilden horizontale und vertikale Dreiklangsstrukturen das traditionelle Element. Im Kontrast dazu stehen die Quart-Septim-Akkorde des *Sanctus*, die an Schönbergs Atonalität erinnern. Mit pentatonischen Tonfolgen im *Agnus Dei* bezieht Schnebel dann noch aussereuropäische Skalen ein. Klanglich und satztechnisch am vielfältigsten ist das *Credo* geraten, wo die Gegensätze von Altem und Neuem innerhalb eines einzelnen Satzes ausgetragen werden. Hier lösen gregorianischer Duktus und textnahe Deklamation auf der einen Seite und Vierteltonmusik, repetitive Strukturen im Stil der *minimal music* und asemantische Lautfolgen auf der andern Seite einander ab.

Wie soll man nun diesen freien Umgang mit unterschiedlichen historischen und stilistischen Modellen bewerten? Wer gegen eine solche Ästhetik Einwände vorbringt, steht immer im Verdacht einem «klassizistischen» Einheitsideal nachzueifern, wo eine pluralistische und verschiedene Traditionen verknüpfende Musik von allem Anfang an ausgeschlossen wird. Ich selber bringe Schnebels Ansatz einige Sympathien entgegen; im Falle der *Missa* scheint mir aber die Heterogenität ins Beliebige und Unbestimmte umzuschlagen. Es fehlt die Stringenz und die Kompromisslosigkeit, die z.B. die drei Vokalkompositionen des Zyklus *Für Stimmen (...missa est)* auszeichnen. Ich kann mich des Eindrucks nicht erwehren, dass Schnebel mit der *Missa* ein Werk schaffen wollte, das auch bei einem grösseren Publikum besser ankommen sollte. In der Tat bietet denn das Werk auch für jeden Geschmack

etwas Gefälliges; umgekehrt aber – und dies ist die Konsequenz solch heterogenen Komponierens – wird auch jeder Hörer an einer anderen Stelle Anstoss nehmen.

Thomas Schacher

- 1 Textheft der CD, S. 6f. Siehe auch Angermann, Klaus: *Aktualisierte Tradition. Ein Gespräch mit Dieter Schnebel über seine «Dahlemer Messe»*; in: Neue Zeitschrift für Musik 149/10 (1988), S. 13-18
- 2 Schneider, Frank: *Missa impura. Anstössige Momente in Dieter Schnebels «Dahlemer Messe»*; in: *Schnebel 60*, hrsg. von Werner Grünzweig, Gesine Schröder und Martin Supper, Berlin 1990, S. 138
- 3 *Gesang der geschundenen Erde. Ein Gespräch mit Dieter Schnebel über seine «Sinfonie X»*; in: Neue Zeitschrift für Musik 153/10 (1992), S. 22

## Nüchterne Visionen

Olivier Messiaen: «*Visions de l'Amen*». Begoña Uriarte und Karl-Hermann Mrongovius an zwei Klavieren Wergo WER 6227-2

An prominenten Aufnahmen von Messiaens gut dreiviertelstündigen «Amen»-Kommentaren ist kaum Mangel. Der Komponist und seine Gattin Yvonne Loriod entfalteten 1958 grosse deklamatorische Energien (*Adès 12.233-2*). Die beiden im Jahr 1970 noch blutjungen Klavierschwestern Labèque bestachen durch eine Ravel-sche Clarté und Geschmeidigkeit (*Era-to ECD 7 1588*). Rhapsodisch freizügig, zuweilen fast schon schlampig spielte 1990 das Duo Argerich/Rabinovitch (*EMI CDC 7 54050-2*). Rhythmisch enorm nervig, klanglich sensibel gestuft gestaltete den anspruchsvollen Zyklus der mit dem kompletten zweihändigen Œuvre vertraute, überdies durch ein profundes Messiaen-Buch ausgewiesene Engländer Peter Hill – zusammen mit seinem Partner Benjamin Frith (*Unicorn-Kanchana DKP 9144*).

So besehen müsste das bei Wergo mit Ravel, Ligeti und Bartók breit repräsentierte Münchner Duo Uriarte/Mrongovius sich den «Visions» mit überzeugenden Darstellungsideen und grossem pianistischen Zugriff nähern, um eine weitere Katalogdublette zu rechtfertigen. Solchen Ansprüchen können sie in der Tat nicht recht genügen. An rhetorischer Vehemenz und subtilen klanglichen Raffinements (beides exemplarisch in Satz 4, «Amen du désir», gefordert), an dramaturgischem Weitblick und sicherem Gespür für durchhörbare Schichtungen (gerade in den beiden extrem sich steigernden Rahmensätzen) fehlt es jeweils gerade nur um jenes Quantum, dessen Mangel den Hörer in seinem Hörinteresse etwas erlahmen und abschweifen lässt. Gerade dieses auf totales Fordern und Hingeben abzielende Duowerk verträgt

keinerlei Sendesaal-Distanziertheit oder Studio-Nüchternheit. Man verzeihe, wenn der Rezensent dann noch lieber zur alten *Adès*-Aufnahme greift, die den zyklischen Bogen in kämpferischer Rücksichtslosigkeit aufs äusserste zu spannen bereit ist.

Klaus Schweizer

## Leichtes nicht Lallzu leicht

Luciano Berio: «*Folk Songs*», «*Chamber Music*»; Edison Denissow: «*La vie en rouge*»

Ensemble für neue Musik Zürich, Leitung: Jürg Henneberger; Hedwig Fassbender, Mezzosopran  
Jecklin Disco JD 684-2

Angefangen hat es vor zehn Jahren mit ein paar Uraufführungen in einem kleinen Kirchgemeindesaal, längst aber schon hat es sich etabliert, nicht als eines, sondern als das *ensemble für neue musik zürich*, wenn auch inzwischen weitere Ensembles mit dieser Spezialisierung entstanden sind. Die Stammformation, die mit jener des Beginns noch fast identisch ist, wird je nach Werk erweitert, wenn nötig, auch um einen Dirigenten (diese Aufgabe hat in jüngster Zeit – und auch auf der Compact Disc – Jürg Henneberger übernommen). Das gewährt Kontinuität bei der Interpretation (innert weniger Jahre haben diese sechs Musiker Sicherheit und Genauigkeit erworben), aber auch bei den Konzertprogrammen, und dies weitgehend unabhängig von den lokalen Institutionen und Konzertreihen wie dem Musikpodium der Stadt Zürich, der IGNM Ortsgruppe (ehemals Pro Musica) und den Tagen für Neue Musik.

Das *ensemble* präsentiert in einer Saison ganz verschiedene Programme, die alle ihr eigenes Gepräge haben und in sich geschlossen sind, etwa Porträts einzelner Komponisten (Isang Yun, George Crumb), Komponistinnen (Jacqueline Fontyn, Ada Gentile) oder Länder (Ukraine, Argentinien, Japan). Aber die Spannweite ist noch grösser und reicht von den Kompositionen von Jazzmusikern bis hin zu Theaterprojekten wie der ungewöhnlich eigenwilligen und starken Umsetzung von Peter Maxwell Davies' Kurzoper *Eight Songs for a Mad King* und *Miss Donnithorne's Maggot* (mit Regisseur Erich Holliger und Dirigent Jürg Wytenbach) und zu den multimedialen Konzepten des Zürcher Vokalistin und Komponisten Daniel Mouthon. Diese Offenheit und Neugier zeichnen das *ensemble* aus: Es überschreitet mühelos Sparten- und Nationengrenzen, und seine Mitglieder werden gelegentlich – was den Austausch mit anderen Ländern angeht – zu Kulturbotschaftern. Und dieser mensch-

liche Kontakt mag dabei manchmal (etwa bei den kürzlich in Zürich gezeigten ukrainischen Werken) sogar wichtiger sein als die Novität der gespielten Stücke oder die Virtuosität der Darbietungen – was nicht heissen soll, dass Qualität keine Rolle spielte.

Diese Solidität und Sicherheit mag auch erklären, weshalb sich das *ensemble* bei seiner ersten Plattenproduktion nicht an eine Rarität, sondern gleich an einen Hit der Avantgarde heranwagte: Luciano Berios *Folk Songs*. Tatsächlich ist die Last des Vorbilds Cathy Berberian, für die das Stück geschrieben wurde, schier erdrückend. Aber neben den jüngeren Aufnahmen von Linda Hirst (bei *Virgin* mit der *London Sinfonietta* unter Diego Masson) und Jard van Nes (bei *Decca* mit dem *Concertgebouw* unter Riccardo Chailly) darf sich die des *ensembles* mit der Mezzosopranistin Hedwig Fassbender durchaus hören lassen: als eigenständige, genaue und vor allem ausserordentlich schöne Interpretation. Gewiss fasziniert jene mit Jard van Nes durch die direkte Frische und den manchmal rüden Tonfall, der das Volksliedhafte auf vielfältige Weise nachgestaltet, aber manches wirkt auch etwas zu rasch. Details kommen bei Hedwig Fassbenders getragener Interpretation deutlicher hervor, wenn sie auch etwas künstlerisch-künstlicher, etwas seriöser klingt. Sie hebt die *Folk Songs* hinauf in Richtung Kunstlied. Die *Flower-Power*-Bewegung im Hintergrund der Lieder verschwindet.

Mit dieser Stilisierung aber fügen sich diese *Folk Songs* besser in den Kontext der beiden anderen Werke auf dieser Platte ein: nämlich Berios frühere Joyce-Vertonung *Chamber Music* und Edison Denissows *La vie en rouge*. Strebte Berio an, eine «Einheit zwischen der Volksmusik und unserer Musik» zu schaffen, so muss die Begegnung mit den Texten des existentialistischen Jazzers, Chansonniers und Dichters Boris Vian für den Russen ein Auf- und Ausbruch gewesen sein, auch wenn Denissow die Texte – wie später in der Kammeroper *L'écume du jour* – der eigenen Mentalität sich anverwandelt und sie eher (bedeutungs-)schwer gestaltet. Das Surreale wird zur Groteske, und dies klingt für uns doppelt schräg. Fürs Jahr 1973, in dem das Werk entstand, ist *La vie en rouge* erstaunlich frech, mehr noch als manches Stück des mittlerweile berühmteren Alfred Schnittke. Aber die Verquertheit, wo falsche Noten wirklich noch falsch tönen, Rhythmen aufgebrochen und der Text manchmal sogar etwas holprig vertont ist, wirkt stellenweise bereits ein bisschen verstaubt und bemüht, gerade auch im (gewiss ungerechten) Vergleich mit den so eleganten *Folk Songs*. Meines Erachtens gewinnt der Liederzyklus dort, wo das Sentiment stärker hereindringt, also in den späteren Liedern, und da gelangt auch die Interpretation von Hedwig Fassbender mit dem *ensemble für neue musik zürich* zu ihrer ganzen Intensität.

Thomas Meyer

## Von anderen Planeten?

Hugues Dufourt: «Saturne» pour ensemble instrumental, instruments électroniques et six percussions (1979) [Ensemble l'Itinéraire, direction Peter Eötvös]; «Surgir» pour grand orchestre (1984) [Orchestre de Paris, direction Claude Bardou] Accord 202542

Gérard Grisey: «Talea» pour ensemble (1986) [Ensemble l'Itinéraire, direction Mark Foster]; «Prologue» pour alto et résonateurs (1976) [Gérard Caussé, alto]; «Anubis» pour saxophone (1983) [Claude Delangle]; «Nout» pour saxophone (1983) [Claude Delangle]; «Jour Contre Jour» (1979) [Ensemble l'Itinéraire, direction Pascal Rophé] Accord 201952

Hugues Dufourt (geb. 1943) und Gérard Grisey (geb. 1946) gehören mit Tristan Murail und Michaël Levinas zu einer Generation von französischen Komponisten, die sich zu Beginn der siebziger Jahre im *Groupe de l'Itinéraire* zusammenfanden und den Tendenzen der Postmoderne eine Neo-Avantgarde gegenüberstellten, ohne damit eine einheitliche Ästhetik zu definieren. Jeder entwickelte sich zu einer unverwechselbaren Persönlichkeit.

Dufourt (siehe auch den Aufsatz S. 9ff.) studierte in Genf bei Jacques Guyonnet, ist dadurch mittelbar Schüler von Pierre Boulez und ein grosser Bewunderer von Theodor W. Adorno, dessen *Philosophie der neuen Musik* für ihn ungebrochene Gültigkeit behält. Auf der Suche nach dem noch nie Gehörten, nach einer radikalen Modernität verwendet Dufourt in *Saturne* wenig bekannte Instrumente wie die Bassflöte, die Kontrabassflöte, die Kontrabassklarinetten und die Basstrompete neben der Elektronik und dem Schlagzeug.

Der Klangraum bricht auf, die Töne werden instabil und nähern sich dem Geräusch. Anarchische Phänomene kontrastieren in dialektischem Spiel mit genau fixierten Klängen, die sich gegenseitig durchdringen, als einzelne kurze Signale oder Ebenen, die für eine gewisse Zeit übereinandergeschoben werden, sich aber dann auch selbständig machen. Die Komposition bezieht sich auf den fernen Planeten Saturn, den kältesten, langsamsten unseres Sonnensystems. Dennoch schrieb Dufourt nicht illustrative Musik zu einem Science-Fiction-Film über Raumfahrt. Was ihn faszinierte, war die Erforschung von Randerscheinungen der bisherigen Musik, denen er auch eine bis dahin nicht bekannte Syntax verlieh.

Ungleich schwieriger war *Surgir* zu realisieren, da das Stück für ein grosses traditionelles Orchester bestimmt war, dessen Instrumente seit dem 18. Jahrhundert historisch enorm belastet sind. Vor allem die Streicher haben eine lange und bedeutende Vergangenheit, die man bei deren Erklängen unwillkürlich

mitdenkt und mithört. Dufourt aber gelingt es, dem Orchester neue Wirkungen abzugewinnen, und er behandelt es als ein Reservoir von ungeheuren Energien, die, gleich der Dynamik der menschlichen Gesellschaft, das eine Mal geballt, das andere Mal gespalten in viele Widersprüche, einem Endpunkt zustreben. *Surgir* weist eine Finalität auf, ohne dadurch zu einer Apotheose im romantisch-symphonischen Stil zu werden. Das Komponieren von Musik ist für Dufourt keine spontane Handlung, was nur den Bildungsbürger, der Kunst für ein Geschenk von oben hält, erstaunen mag. *Saturne* und *Surgir* wirken durch ihren Bruch mit dem scheinbar Selbstverständlichen und durch die Negation alles bisher Bekannten und bilden eine kraftvolle Antithese auch zu scheinbar avancierter Musik, die manchmal recht gefällig sein kann, wenn sie mit Figurationen des Serialismus spielt, die längst ihre Neuheit eingebüsst haben.

In grossem Gegensatz zu Dufourts Verweigerung und stolzem Pessimismus steht Grisey, der Schüler von Olivier Messiaen war und dessen Erforschung der Spektralklänge weitertrieb. Die Klänge werden in ihrem Naturzustand belassen und entwickeln allmählich ihre

Überblasen auf dem Saxophon zur Wirkung gebracht werden. Die Pedalwirkungen des Klaviers oder die hallenden Töne von Harfe und Vibraphon könnten mit Leichtigkeit Effekte erzeugen, um die es Grisey mit seinen kargen Stücken aber gar nicht geht. *Anubis*, *Nout* und *Jour Contre Jour* sind von altägyptischer Mythologie beeinflusst, von einer Welt, die wir mit ihrem ständigen Wechsel von Tag und Nacht, von Werden und Vergehen, als zeitlos empfinden. Das sich selbst bestimmende Individuum, die gesellschaftlichen Antagonismen, die Dufourts Musik widerspiegelt, hält Grisey fern. «La musique est le devenir des sons» lautet seine Definition der Musik. In den *Espaces acoustiques*, einem grossen Zyklus von Orchesterwerken, hat er Räume verwirklicht, die er hier auf dieser CD mit bescheidenen Mitteln wieder schafft. Das Spiel könnte endlos weitergehen, denn die Teiltöne sind nach oben hin in unendlicher Anzahl vorhanden; zwar sind sie einem menschlichen Ohr nicht mehr vernehmbar, doch man könnte sie herunterholen zu einem gleichmütigen Kreisen über dem Grundton. Diese Spektralmusik, wie man sie heute nennt, hat in Frankreich eine lange Vorgeschichte, die hinter Messiaen zurück-



Gérard Grisey

Teiltöne von grosser Schönheit oder können in Geräusche übergehen. Grisey wehrt sich zwar dagegen, dass seine Musik als ökologisch bezeichnet wird, quasi als ein Stück unberührter Natur, in die der Mensch nicht eingreift. Doch etwas von einer Pflanze, die nicht darauf wartet, dass man sie anschaut und pflegt, haben seine Stücke auf jeden Fall. Erstaunen mag, dass drei der fünf auf der CD vereinigten Werke für vorwiegend monodische Instrumente, für die Bratsche und das Saxophon, bestimmt sind. Damit sind die harmonischen Möglichkeiten der Spektraltöne eingeschränkt; sie können nicht oder doch nur durch die *résonateurs* zusammen mit der Bratsche oder mit dem

reicht. Schon bei Claude Debussy im Prélude *Canope* oder bei Maurice Ravel in *La Vallée des Cloches* finden sich natürliche und künstliche *résonances*; André Jolivet experimentierte in den Klavierstücken *Mana* mit ähnlichen Klangkombinationen, die er seinen Studien bei Edgard Varèse verdankte, der um 1930 in Paris weilte.

Dufourt und Grisey reagieren beide auf die Versuchen der Postmoderne, der sie ihre eigene Musik von grosser Neuheit entgegenstellen. Ob aber auf die Dauer mit der Tabuisierung alles jetzt schon Vorhandenen eine breite Entwicklung möglich sein wird, kann man heute noch nicht wissen.

Theo Hirsbrunner