

Zeitschrift: Dissonanz
Herausgeber: Schweizerischer Tonkünstlerverein
Band: - (1999)
Heft: 59

Rubrik: Compact Discs

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

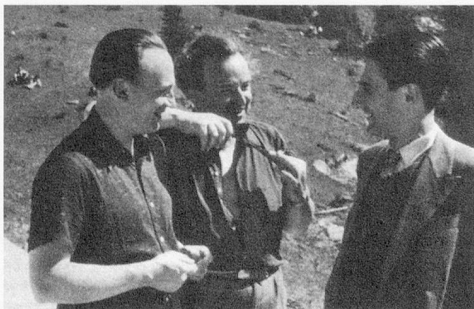
The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. [See Legal notice.](#)

Download PDF: 11.06.2025

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

Arthur Honegger: **Sinfonien Nr. 1–5 / «Pacific 231» / «Rugby»**
Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks; Charles Dutoit, cond
Ultima/Erato 3984-21340-2 (2 CD)
Arthur Honegger: **Sinfonien Nr. 2 und 4**
Symphonisches Orchester Zürich; Daniel Schweizer, cond
CYP 1602

SINFONISCHE LITURGIE



Paul Sacher, Arthur Honegger und Dinu Lipatti

Mehr als vierzig Jahre nach seinem Tod bleibt die Situation Arthur Honeggers unbequem: Einerseits fehlt seiner Musik die populistische und chauvinistische Ader der «Six», mit denen sie in Verbindung gebracht wird; andererseits bleibt sie innerhalb eines verhältnismässig konventionellen Stil- und Formrahmens, innerhalb von Konventionen, die nicht wie beim besseren Schostakowitsch eine Maske darstellen, sondern einen Glaubensakt, den Ausdruck einer idealen Gemeinschaft. Die subjektiven Gewaltstrieche seiner Musik in einigen Passagen der ersten Sinfonie und im ersten Satz der *Liturgischen* beispielsweise zerreißen den Schleier kaum und überschreiten nie die

Grenzen, wie sie das anzukündigen scheinen: Der Hörer wird ständig wieder zu sicherem Hafen zurückgeführt, zum Dreiklang, mit Vorliebe zu jenem in Dur. Die Ästhetik Honeggers ist durch den Bruch mit dem Subjektivismus der Spätromantik gekennzeichnet, auch wenn diese Ordnung bei ihm in gewissen Momenten fortzubestehen scheint; das Überschreiten oder die Sublimation des Individuellen führt dabei zu eher traditionellen langsamen Sätzen. Die Regeln der wohlausgewogenen Form halten den musikalischen Diskurs überdies innerhalb vernünftiger Grenzen und führen zu einem Wechsel in Ton, Stil und Farbe, der die von der Romantik ererbte Organik in Richtung einer an der Filmmusik orientierten Nachahmungsästhetik abdrängt. Seltsamerweise enthält das Postulat einer Gemeinschaftsmusik, das in den zwanziger Jahren verschiedene Ausformungen kannte und sich in den neuen künstlerischen Medien und in der Politisierung der Kunst Ausdruck verschaffte, selbst etwas, was falsch klingt. Während die atonalen Werke Schönbergs die Befriedigung verweigern, die der durchschnittliche Hörer in der klassischen Musik sucht, bieten die sinfonischen Werke Honeggers Entspannungen an, eine diatonisch stabilisierte Har-

monik, aufbauenden Kontrapunkt und monumentale Formen, die ständig vom Kitsch bedroht sind. Man mag nicht ganz an die guten Intentionen glauben, nicht etwa, weil die Ernsthaftigkeit, die spirituelle Erhabenheit, das ausgereifte Handwerk oder die Ausdruckskraft, die manchmal authentische Wahrheitsmomente entstehen lässt, in Zweifel zu ziehen wären, sondern weil sie durch die Konventionalität des Materials letztlich dominiert werden. Man kann dabei die Schwierigkeiten ermassen, diese Werke wirklich zu *interpretieren*. Charles Dutoit nähert sich ihnen mit einer gewissen Objektivität, ohne wirklich Stellung zu beziehen. Er wirft einen eher klassizistischen Blick auf diese Werke, und sein Orchester klingt trotz der offenbar unvermeidlichen Probleme in einigen Unisono-Passagen der Geigen gut. Das technische Können des Symphonischen Orchesters Zürich in der zweiten Aufnahme hingegen ist leider ungenügend, trotz des offensichtlichen Willens Daniel Schweizers, die Partituren subjektiver anzugehen (der Gebrauch der 20-Franken-Note mit der grosslettrigen Inschrift «Schweizerische Nationalbank» als Cover dieser CD zielt allerdings in Richtung jener Kompromisse, denen der abgebildete junge Honegger widersprochen hätte). (pa)

Cantio Triplex
Byzanz (7th century) / Dufay (15th century) / Moskwa (17th century)
ensemble differencias
Divox Antiqua CDX-79610

FREMDES ZUSAMMENGERÜCKT

Cantio Triplex verbindet drei musikalische Orte miteinander, die äusserlich scheinbar nicht viel miteinander zu tun haben: Einstimmigkeit und ein Kanon aus dem Byzanz des 7. und 8. Jahrhunderts, späte Zeugen mittelalterlicher Polyphonie der russisch-orthodoxen Kirche aus dem 17. Jahrhundert und ein *tour d'horizon* durch das Schaffen Guillaume Dufays als einem Vertreter der römisch-katholischen Kirchenmusik der Renaissance. Musikalisch augenfällig ist hierbei eher das je Fremde; die Ausführung jedoch mit denselben Instrumenten, und zwar neben Blockflöten auch gelegentlich Glockenspiel, Mittelalterlaute, Fiedel und Stimme, lässt die Kostproben der verschiede-

nen Repertoires wieder näher zusammenrücken. Der Ausgangspunkt der Programmzusammenstellung ist jedoch eigentlich ein historischer, nämlich die Eroberung des bis dahin christlichen Konstantinopel durch die Osmanen im Jahr 1453. Erste Station ist das vorchristliche Byzanz, die entsprechenden Beispiele sind in Neumen notiert; das Ohrenfällige sind die auf der Blockflöte «gestochen scharfen» Verzierungen, der Kanon darf an Organum erinnern. Zweite Station sodann ist Moskau, das durch das Wegfallen von Byzanz als östlichem Zentrum der Kirche diese Rolle übernehmen sollte. Die zwei- und dreistimmige Polyphonie ist im Satz ähnlich der georgischen Vokal-

polyphonie, wie sie auch bei uns gelegentlich zu hören ist. Das ebenfalls in Neumen notierte und in Moskau aufbewahrte Repertoire wurde speziell für diese Aufnahme transkribiert. Als dritte Station könnte man Cambrai nennen, den Geburts- und einen Wirkungsort Dufays, der – was den Zusammenhang von der westlichen Seite her noch verstärkt – auf das oben erwähnte Ereignis die *Lamentatio sancte matris ecclesiae Constantino-politane* geschrieben hat. Die Musik Dufays ist in ihrer (fast) gesamten Breite zu hören, von der Motette bis zum Chanson, schliesslich auch in einem Fauxbourdon-Sanctus. (ae)

Aribert Reimann: **«Das Schloss»**
Bayerisches Staatsorchester; Michael Boder, cond; div. Sänger und Sängerinnen
Wergo WER 6614-2 (2 CDs)

OPER MIT ORCHESTRALEM KLANGKONTINUUM

Auch *Das Schloss* (1989/91) nach Kafkas gleichnamigem Roman gehört dem von Reimann besonders gepflegten Genre der Literaturoper an; er schiebt jedoch wieder – wie etwa in der Brechung durch eine ungewöhnliche Übersetzung beim *Lear* oder durch eine Bearbeitung bei den *Troades* – eine zusätzliche Medialschicht ein, nämlich Max Brods (auch nach Reimanns Auffassung durchaus nicht unproblematische, notwendig vereinfachende und durch die Dialog-Struktur auch Perspektiven verschiebende) Dramatisierung des originalen Romans. Das Beiheft bietet nicht nur einen vorzüglichen Kommentar, sondern auch Ergänzungen des vertonten Dramentextes durch Kafkas eigenen Wortlaut, dessen literarisch-ästhetisches Niveau nicht unerheblich über Brods gutgemeinter Umformulierung liegt. Reimann gibt seinen musiktheatralischen Werken in der Regel z.B. schon durch die Vorauswahl des Instrumentariums eine jeweils spezifische Gesamtfarbe, eine «tinta musicale» im Sinne Verdis. Hier bevorzugt Reimann über irregulären, vielgestaltigen Schlagwerkakzenten hohe, meist von den Streichern dominierte oder doch durchwirkte Register, wie ein Zeichenkomplex für die höhere, ungreifbare, irisierende und irritierende Welt des Schlosses (das von Text und Handlungsführung her zugleich etwas Abgestandenes, altmodisch Büro-

kratisches, K.u.k.-Mässiges, eben «Kafkaeskes» hat). Die fast ausschliesslich kurzgliedrige, deklamatorische Melodik der Singstimmen (von denen bei insgesamt hohem Niveau nicht alle das interpretatorische Optimum erreichen – hervorragend u.a. die Sängerin der Frieda) ist dergestalt eingebettet in ein orchestrales Klangkontinuum, so sehr, dass die «Zwischenspiele» (insgesamt sieben bei den neun Bildern der zwei Teile) fast das «Eigentliche», jedenfalls den – schwankenden – Untergrund des qualvollen, absurden Geschehens bilden, wie denn auch in Umkehrung herkömmlicher Hierarchien des Musiktheaters das kanonische Gewebe im Finale die Figur konstituiert, das Geschwätz des Sekretärs, obwohl stofflich wichtig, ästhetisch hingegen bloss den Grund bildet. Aus dem Kontinuum des Gefangenseins und der Ausweglosigkeit weisen weder die buffonesken Szenen mit den Gehilfen des Landvermessers K. hinaus noch die Liebesszenen. Dass K. nicht auf den an sich naheliegenden Gedanken kommt, das Schloss, in das er nicht hineinkommt und von dem er stets zurückgewiesen wird, dann eben hinter sich zu lassen (Frieda denkt immerhin kurz an Auswandern), ist angesichts der heute herrschenden realen Arbeits- und überhaupt Alternativlosigkeit verständlicher, als es auf der bloss stofflichen Ebene wäre, bleibt aber doch eine problematische,

leicht konformistisch zu wendende Ideologie. Reimann findet allerdings mit seiner radikalen, hochdifferenzierten Klangsprache immer wieder Ausdruck für Ausbrechendes wie für eine kritische Musikdarstellung der Macht, vor allem im 3. Bild. Hier verdichten sich übrigens über einem – für Reimann erstaunlich gleichmässig metrisch-rhythmisch akzentuierten – erregend-erregten Muster der Tomtoms mit schneidenden Blechakzenten zugleich die Linien der Singstimmen, durchzogen von Olgas Vokalisieren. Im letzten Bild ist die von K. angesprochene «Hoffnungslosigkeit» zu Beginn sogar mit leicht tonalen Anklängen grundiert. Ansonsten freilich bildet Reimann, unnachgiebig, innerhalb seines Idioms einer radikalen Moderne ein reichhaltiges Spektrum von Charakteren und eindringliche Klangbilder von Entfremdung, in denen vielleicht doch etwas von einer in K.s langem Schlussmonolog angesprochenen «anderen Welt» aufscheinen mag, in der der Kreis der Ausweglosigkeit geöffnet würde. Das knappe instrumentale Nachspiel, das die ausgedehnten iterativen Varianten des Traums des K. ablöst, scheint mit kantabler Melodik davon zu sprechen, wird allerdings im Epilog mit choralischem Vokalsatz am Grab erstickt (K. ist, anders als beim offenen Ende Kafkas, gestorben). (hwh)

Hugues Dufourt: **«Dédale»**, Oper in drei Teilen, Libretto von Myriam Tanant
Bruno Ranc, Stéphanie Révidat, Stéphanie Moralès, Hjordis Thebault, Jean-Baptiste Dumora, Jérôme Varnier, Guillaume Andrieux, voc; Orchestre, Maîtrise und Atelier lyrique de l'Opéra National de Lyon; Claire Gibault, cond; Nicolas Porte, Christophe Bernollin, Chorleitung
Musique française d'aujourd'hui MFA 16027/28 (2 CD)

OPER FÜR DIE KINDER

Im vollen Bewusstsein und trotz der Tatsache, dass «die Gattung Oper heute problematisch geworden ist», ordnet Hugues Dufourt den Stil seiner Dädalus-Oper, die abgesehen von den Sängern und einem Kinderchor mit nur gerade sechzehn Instrumenten auskommt, jenem französischen Traditionsstrom ein, der von Bizet zu Debussy verläuft und der die spezifischen Klangwirkungen durch eine «Ökonomie der Mittel» zu erreichen versucht. Diese Entscheidung bestimmt sowohl den musikalischen Stil, die Art der Beziehungen zwischen Musik und Text wie auch die Gesamtdramaturgie bis ins Detail. Und solche Suche nach stilistischer Einheitlichkeit macht die Intelligenz und die Stärke des Werkes aus, was immer man auch über die bewusst traditionalistische kompositorische Haltung denken und beim Hören dieser beinahe naiv sich gebärdenden Oper empfinden mag. Denn, so erklärt Dufourt weiter, im Gegensatz zum formalistischen Konzept der Avantgarde, das «das sprachliche Element pulverisiert» und das Verhältnis zwischen Text und Musik bloss

zufällig setzt (letztere hat aus dieser Optik also Vorrang und «verwüstet das Universum der Bedeutung»), ist der Text von *Dédale* «nicht auf die Musik reduzierbar» und folge darin den Modellen von Schönbergs *Ode an Napoleon* oder Luigi Nonos *Canto sospeso*: Der Bedeutungsaspekt wird nirgendwo der Zersetzung preisgegeben und steht immer im Vordergrund. Umgekehrt ist die Musik, zumal in den solistischen Partien der Erwachsenen, konsequent auf eine Begleitfunktion zurückgebunden. In den Episoden und Abschnitten mit Kinderchor hingegen – Dufourt weist ihm in Wort und Spiel eine sehr differenzierte Rolle zu – bleibt die Funktion der Musik in Bezug auf die Textaussage eher unbestimmt; sie sorgt für eine Art impressionistische Stimmung. Intendiert ist hier der Eindruck jenes «Helldunkels, in dem die menschliche Seele sich aufhält». Plastisch kommt dabei die Musik zur Geltung, deren Ausdrucksmöglichkeiten der Komponist – und dies ist die experimentelle Seite des Werkes – in verschiedenen szenischen Situationen auszu-

schöpfen versucht. Dufourt gelangt dadurch zu einer vollkommenen Entsprechung zwischen den musikalischen Mitteln und einer Dramaturgie, die darin besteht, den Handlungskern und -verlauf möglichst fassbar zu gestalten. Dies trifft auch auf die psycho-historische (und, wie bei psychoanalytischen Zugängen meist, ein wenig positivistische) Interpretation des Mythos zu, der «nicht nur unseren imaginierten, literarischen, legendischen, sondern auch unseren sozialen, historischen und psychischen Archaismus» darstelle: Der Mythos als ein Element, das der Konstitution der Vernunft vorangeht, als ein (historisch) erster Grund der Seele und des menschlichen Bewusstseins. Wie dem auch sei, man kann dem kompositorischen Einfall, der den Kindern eine zentrale Rolle zuweist, nur zustimmen. *Dédale* ist zuallererst eine Oper für die Kinder und für ihren Helden, den jugendlichen Ikarus, den Repräsentanten utopischer Imagination. «Der Zustand der kindlichen Unschuld sagt ohne Umschweife die Wahrheit, die das Kollektiv zu travestieren versucht.» (vb)

David Cope: «**Towers**» for flute, clarinet, double bass and piano / Thüning Bräm: «**Ara**» for flute and tape / Roman Haubenstock-Ramati: «**Alone2**» for double bass and tape / Bent Lorentzen: «**Syncretism**» for piano, trombone, cello and clarinet / Adam Kaczynski: «**Shape**» for two pianos
Ensemble MW2
Vienna Modern Masters VMM 2024

VERSCHIEDENE IDIOME

Lange Flötentöne mit viel Hall vermutet man eher auf einer in Drogerien und Apotheken erhältlichen Esoterik-CD, doch Thüning Bräm braucht im Zusammenhang mit seinem Stück *Ara* (1981/1989) auch gleich Wörter wie «ritual» und «monophonic». Es kann von beliebig vielen Flöten gespielt werden, in diesem Fall ist es *eine*, die, zusammen mit Elektronik, Teile davon wiedergibt. Für die klare Unterteilung der Form – «quiet», «moving», «quiet» – sorgt ein Gong. Auch Haubenstock-Ramatis *Alone2* (1969) für Kontrabass und Tonband ist formal hörbar strukturiert, diesmal durch das Tonband, das nicht von ihm, sondern von Kazimierz Pyzik stammt und das mit den ausgedehnten gesprochenen Phrasen in britischem Englisch und mit seinen elektronischen Klängen oft an die technoiden Stücke der Anne Clark aus den achtziger Jahren erinnert. Der Kontrabass hin-

gegen ist in verschiedener Weise frei und gelegentlich auch absolut notiert, was dem Stück anekdotenhafte Ruhepunkte verschafft. Klanglich so verwirrend wie faszinierend ist die Aufnahme von *Syncretism* (1970) des dänischen Komponisten Bent Lorentzen, einem Stück für Klavier, Possaune, Violoncello und Klarinette. Der Beginn ist dermassen homogen-geräuschhaft, dass es töricht wäre, in der Wette um das Erkennen der Besetzung nicht auf «Tonband» zu setzen. Der konventionell zu spielende Mittelteil pulsiert gelegentlich markant, um dann in langen Tönen und Flageoletts auszuklingen. Der Name *Syncretism* bezieht sich auf die verschiedenen, gegensätzlichen *instrumental idioms* Blech-, Rohrblatt-, Streich- und Perkussionsinstrument (Klavier), die es einander näherzubringen gilt – was auch gelungen ist, wie die verlorene Wette zeigt. *Towers*

(1968) des in Amerika offenbar äusserst erfolgreichen David Cope klingt, obwohl hörbar einiges geplant ist, eher zufällig. *Shape for two pianos* (1989) schliesslich, ein Stück des Ensembleleiters Adam Kaczynski, ist so irritierend wie faszinierend. Natürlich glaubt man zuerst, er hätte zuviel Debussy und Bartók und all die Platten seiner anderen Idole gehört, und danach glaubt man es immer noch ein wenig. *Shape* besteht aus zehn kurzen, oft äusserst virtuoson Sätzen, die neben einigen fixiert notierten Passagen entweder im Tonmaterial oder in der Rhythmik Freiraum gewähren, was allerdings beim Hören schlecht nachvollziehbar ist. Oft jagen sich die beiden Klaviere in kanonischer Bewegung über die ganze Skala, einmal wird auf polnisch sprechgesungen (das *Ensemble MW2* stammt aus Polen) – beste Unterhaltung. (ae)

György Ligeti: **Vocal Works**

«**Nonsense Madrigals**» / «**Mysteries of the Macabre**» / «**Aventures**» / «**Nouvelles Aventures**» / «**Der Sommer**» / «**Három Weöres-dal**» [3 Weröes-Lieder] / «**Öt Arany-dal**» [5 Arany-Lieder] / «**Négy lakodalmi tánc**» [4 Hochzeitstänze]
The King's Singers; Members of the Philharmonia Orchestra; Esa-Pekka Salonen, cond; Pierre-Laurent Aimard und Irina Kataeva, pf
Sony SK 62311

VERLORENER GLAUBE AN DIE TOTALE CHROMATIK

Ligeti skizziert im Booklet seinen bewegten Lebensweg mit dem Geschick erfolgreicher Leute, komplexe Sachverhalte in einfache Worte zu fassen. Das hier festgehaltene Vokalwerk widerspiegelt denn auch diesen Weg, mit dem Angelpunkt 1956, der Flucht aus Ungarn, welche die «Achse seines Lebens um 180° drehen liess». Die *Weröes* (Sopran und Klavier) (1946/47) und *Arany-Lieder* (Sopran und Klavier) (1952) sowie die *Hoch-*

zeitstänze (2 Soprane, Mezzosopran und Klavier) (1950) stammen aus der Zeit davor. Die *Aventures* (1962) und die *Nouvelles Aventures* (1962–1965) mit ihrem Nicht-Text datieren aus der Zeit, als er, wie er selbst sagt, «wesentlich beeinflusst war von der Köln-Darmstadt-Pariser-Avantgarde». Die übrigen Stücke fallen in die Zeit nach 1970, «als sich die Achse seines Lebens ein weiteres Mal drehte, wenn auch nur um 90°, und er allmählich

den Glauben an die totale Chromatik verlor». Erwähnt seien hier noch die *Nonsense Madrigals* (1988), die auch für diejenigen spannend sind, welche Humor in der Musik eher langweilig finden, zumal die *King's Singers* auf ausserordentlich hohem stimmlichen Niveau agieren. (ae)

Coen-Penazzi-Studer: **Drei Bilder**

«**Controindicazioni 94**» / «**Trois tableaux entre quatre promenades**» / «**Zahlen**»
Massimo Coen, vn; Bernardino Penazzi, vc; Daniel Studer, db
ART-PURRecords APR 05

INSTANT-KOMPOSITION UND IMPROVISATIONS-KONSERVE

Aus der Nähe betrachtet, geraten festgefügte Strukturen schnell in Fluss: Ölbilder etwa wirken von Ferne meist klar strukturiert in Proportion und Form, doch nähert sich das Auge dem Bildbesatz, so wird plötzlich eine unerhörte Dynamik des Pinselstrichs sichtbar, scheint das dick aufgetragene Öl detailreich in oft chaotische Bewegungen zu geraten. Die Bildmetapher, auf die der 1961 geborene Kontrabassist, Improvisator und Komponist Daniel Studer gerne rekurriert, bezeichnet recht präzise das Verhältnis von komponierter Struktur und improvisatorischer Ausgestaltung, das sich das Trio Coen-Penazzi-Studer auch auf seiner zweiten CD zum Thema gemacht hat. Im gut zwanzigminütigen Stück *Controindicazioni 94* etwa wird solches Gegeneinander in einer Art

Rondoform hörbar: Mehrfach werden statische, komponierte Partien improvisatorisch verflüssigt, die dynamischen Gestalten sodann wieder zu festgefügteten Strukturen kristallisiert. Gefriergetrocknet Vorgegebens also quellt auf: Auch Studer spricht lieber als vom arg vorbelasteten Begriff Improvisation von Instant-Komposition, nicht zuletzt, weil sich der italienerfahrene Musiker in der Tradition der legendären Improvisationsgruppe *Nuova Consonanza* sehen dürfte. Vielleicht allerdings wäre auch der Begriff Komposition dialektisch zu wenden, etwa als Improvisations-Konserven. Möglich, dass vollständig vorkonstruierte Stücke dadurch einen improvisatorischeren, jedenfalls beweglicheren Gestus erhielten. Studers Komposition *Zahlen* jedenfalls ist von ausseror-

dentlicher Statik und formal ereignet sich, was gute Improvisationen eher meiden: simple Bogenform; möglich allerdings, dass das Stück gerade diesen Charakter komponierter Strukturen deutlich machen soll. Und noch eine zweite Essenz wird zum Aufquellen gebracht: Die jeweiligen Personalstile der drei Streicher geraten, so in den *Trois tableaux entre quatre promenades*, in ein spannungsreiches Miteinander, und auch wenn der Geiger Massimo Coen etwas gar oft sein virtuosos Floskelwerk anbringt, so beeindruckt doch, mit welcher Sensibilität die drei Instant-Komponisten aufeinander zu reagieren wissen. (pam)

REISEBUCH



Eine seltsame Figur, dieser Krenek, dessen stilistische Gewandtheit, verbunden mit einer überbordenden Produktivität, in unserem Jahrhundert fast einzigartig ist! Nach einer atonalen Periode zu Beginn der zwanziger Jahre entschied sich Krenek am Ende eben dieses Jahrzehnts und anlässlich einer Rückkehr in sein Heimatland Österreich, einen Liederzyklus zu schreiben, der sich mit Absicht auf die schubertsche Tradition bezieht (zu hören ist dies auch im gleichzeitig entstandenen fünften Streichquartett). In dieser Liedtradition, die Schönberg und Webern zugleich vollendet und überschritten hatten, steht das 1928/29 geschriebene *Reisebuch aus den österreichischen Alpen*, das bewusst an der Vergangenheit anknüpft, allerdings nicht unmittelbar. Denn da gibt es einerseits eine Nostalgie zu und eine Achtung

vor der Romantik Schuberts, von dem Krenek die Gestaltung der Phrasen, die Ausdrucksweisen, die Behandlung der Singstimme, die Art der Begleitung und die Modulationswege der Harmonik übernimmt, andererseits aber eine teils ironische, teils intellektuelle Distanzierung. So gut sich dieser seltsame Zyklus auf der einen Seite in den neoklassizistischen Traditionsstrang einordnen lässt, der sich an den Modellen der Vergangenheit und den – von den Bewegungen der Moderne radikal zurückgewiesenen – Traditionen orientiert, so sehr neigt er sich andererseits dem Realismus der Songs à la Kurt Weill und den brechtschen V-Effekten zu. Dadurch widerspiegelt er symptomatisch die Kultur der Zwischenkriegszeit: der Blick in den Spiegel, halb scherzend, halb entstellend, als handle es sich um das Eingeständnis von Schwäche. Dem Bewusstsein der Gefahr, das aus dem Lied *Politik* spricht («Ihr Brüder, schickt den blutigen Hanswurst endlich heim, beendet die Todesmaskerade, denn es ist genug jetzt! Oder es kommt noch schlimmer, und wir werden untergehen.»), wird als Gegengewicht die Nostalgie von *Heimweh* und von *Rückblick* entgegengestellt («Stadtgeboren, angehängt dem Betrieb der Zeit, sehn wir da draussen in den Bergen überall die unerreichbaren Quellen des Lebens, in jedem Haus das Zeugnis besser, noch naturverbundner Zeiten. Ist denn für uns wirklich das Band unknüpfbar zerrissen? Und den Niederbruch des Lebenswerts bejahen, die Verpö-

belung des Menschen? Wer gibt Antwort, wohin wir gehören?»). Wie es das achtzehnte Lied ausdrückt, «die Sehnsucht wird immer weiter bohren, denn wir lieben das!». Die stilistischen Zweideutigkeiten spiegeln demnach diejenigen des Inhalts, und der falsche Schubert von *Die schöne Müllerin*, der sich in solchen Worten ausdrückt, schwankt zwischen Lüge und Spott. Die Brüche des Epiloges vermögen der Schwärmerei einer «Harmonie» zwischen «Natur und Mensch» (Lied 17) oder der Rede von der «Heimkehr in die Heimat» und ins «Vaterland» (Lied 19), worin längst vergangene Versöhnung aufklingt, allerdings kein Gegengewicht mehr zu geben, zumal letztere durch wiederhergestellte Tonalität und perfekte Kadenzen zum Ausdruck gebracht wird (weit entfernt ist die Thematik der Musik in Mahlers *Lied von der Erde*). Das problematische Werk ist durch die *Fiedellieder* ergänzt, worin die romantische Thematik durchgängig weiterverfolgt wird und sich dieser unbehaglich naive Stil weiter hinzieht. Die beiden Werke werden von Wolfgang Holzmair und Gérard Wyss mit der grösstmöglichen Ernsthaftigkeit interpretiert. Holzmair besitzt eine schöne Ausdruckspalette, perfekte Diktion und ist ein Interpret von hoher musikalischer Intelligenz. Er wird vom Pianisten wundervoll sekundiert. Die CD zeichnet sich zudem durch eine sorgfältige Aufmachung aus und ist mit einem recht amüsanten Photoalbum versehen. (pa)

Groupe Lacroix (The Composer Group)

Jean-Luc Darbellay: «*Empreintes*» / Marianne Schroeder: «*Tombal*» / Christian Henking: «*Novalis 24*» / John Wolf Brennan: «*Rhap.s.odie*» / Michael Schneider: «*touch(e)!*» / Michael Baumgartner: *Berceuse* / Edison Denissov [recte: Denisov]: *Variations on a theme by Schubert*
Moscow Rachmaninov Trio (vl, vc, pf)
Creative Works Records CW 1030

IM DOPPELTEN WORTSINNE SCHLICHT

Die *Groupe Lacroix* besteht seit 1993, als deren Mitglieder einen Meisterkurs bei Edison Denissov in Luzern besuchten, der zu ihrem künstlerischen und menschlichen Vorbild wurde und es über seinen Tod hinaus bis heute blieb. Der permanente Gedankenaustausch und die Veranstaltung gemeinsamer Konzerte sollen die Individualität der einzelnen Komponistenpersönlichkeiten nicht einebnen, sondern im Gegenteil bestärken. Immerhin gibt es zwischen vielen Werken (zumindest dieser CD) einige korrespondierende Züge. So orientieren sich Marianne Schroeder und Michael Baumgartner wie Denissov in den nicht zu seinen Hauptwerken zählenden, recht schwachen Schubert-Variationen (und anderen Kompositionen) an präexistenter Musik. Die Aussage im Booklet, Baumgartners *Berceuse* für Klavier sei stimmungsmässig «weit entfernt von der einer *Berceuse*», sondern gemäss Komponist eher ein

Albtraum, entpuppt sich als Schutzbehauptung, die dem epigonalen Opusculum ein Gewicht geben will, das es nicht hat. Schroeders *Tombal* für Violoncello und Klavier ist vielleicht noch dürtiger; hätte sie aber nicht eine Quasi-Improvisation entworfen, sondern gleich improvisiert, wäre es wohl um einiges spannender herausgekommen. Formal folgen alle Werke bekannten und (allzu) einfachen Mustern und sind bar jeder Ambiguität. Sie sind weder «dramatisch» (Booklet über Darbellays Werk), «Grabgesang» (Schroeder) oder «düster» und «expressiv» (Christian Henking), noch «erinnern sie an die ewige Ruhe des Todes» (Baumgartner), sondern sind, im doppelten Wortsinne, bloss «schlicht und verhalten» (Booklet zu Schroeder) – vielleicht eine Referenz an die schwebende Lyrik und auskomponierte Stille im Spätwerk Denisovs, nur dass die «Lacroixisten» ihrem Ziehvater bei weitem nicht gleichkommen.

Einzig Michael Schneiders *touch(e)!* für Klaviertrio und John Wolf Brennans *Rhap.s.odie* für Violine und Klavier unterbrechen den «zarten» und «subtilen», lies: eintönigen Reigen etwas, jener durch das konsequente, zu phantasievollen Gestalten führende Erkunden instrumenten- und material-spezifischer Möglichkeiten (im ersten Teil beispielsweise Glissandi gegen Klavierimpulse), dieser durch kraftvollere, aus Jazz und «R[h]ap» entlehene (allerdings beileibe nicht neuartige) Rhythmen und Gesten. Zwei, drei Werke sind für das *Rachmaninov Trio* aus Moskau geschrieben, das sie (und die andern Kompositionen) vor Ort korrekt, aber etwas spröde (werkgerecht?) eingespielt hat. Ausgerechnet bei Denissov bzw. bei dessen Schubert-Zitaten kommt die Violoncellistin allerdings gelegentlich an ihre Grenze. (th)

SPANNUNGSVOLLER DIALOG MIT SICH SELBST REGULIERENDEN PROZESSEN



Voynich Cipher Manuscript (Ausschnitt)

Die auf dieser CD eingespielten Werke des 1960 geborenen Hanspeter Kyburz, die den «Beginn seines »eigentlichen« Komponierens» markieren (J. P. Hiekel), sind in allen Belangen die pure Antithese zu den harmlosen Stücken der kleinmeisterlichen «Groupe Lacroix», nämlich komplex, farbig, rhythmisch und instrumental raffiniert gesetzt, suggestiv, vielschichtig und -deutig, verrätst, offen, unvorhersehbar, irritierend. Das dürfte vor allem für diejenigen überraschend sein, welche die Gelegenheit hatten, die brillant vorgetragenen und mit Graphiken verdeutlichten Ausführungen Kyburz' über seine computergestützte Arbeit mit Algorithmen als Basis seines Kompo-

nierens zu hören, aber nicht in die Noten schauen konnten. Diese zeigen, dass sich Kyburz nicht den «Automatismen der Strukturgenerierung» überlässt, sondern sich alle Freiheit vorbehält, in die sich selbst regulierenden Prozesse, welche seine induktive, vom Kleinen zur grossen Form führende systemtheoretische Methode auslöst, einzugreifen – oder besser: mit der hermetischen Fremdheit dieser Prozesse, die bald zwischen Stabilität und Instabilität zu oszillieren beginnen, in einen anregenden, spannungsvollen, wenn auch manchmal schmerzhaften Dialog zu treten. – Der Titel von *Cells* deutet darauf hin, dass «die Generierung von musikalischen Prozessen selbst zum Thema» werden kann (Hiekel). Zur Dialektik zwischen System und Phantasie, Verfestigung und Wucherung kommt hier das Spiel mit der räumlichen Positionierung der Spielenden dazu, von dem eine Aufnahme allerdings nur eine schwache Ahnung geben kann. Das solistische Instrument – phänomenal der Saxophonist Marcus Weiss – tritt erst im dritten Satz aus seiner Einbindung in die kammermusikalische Struktur heraus. Klangsinnlichkeit, Kontrast und schockhafte Momente werden dann in *Parts* noch zugespitzt, überhaupt die Tendenz, den Fluss durch Brüche zu stören, die Ekstase durch Distanzierung zu unterlaufen, das Feste in immer neuen Anläufen sozusagen zu befreien und die einzelnen Gestalten wie den grossformalen Ablauf in immer neuen Versuchen zu decrescendieren, aufzulösen und zu verfasern. Man und frau höre nur einmal in den Schluss des ersten Satzes hinein, um das alles exemplarisch erleben zu können, auch um sich der permanenten Irritation dieser Musik auszusetzen. Mit *Parts*, die sich ausdrücklich auf Hermann

Brochs «Tod des Vergils» beziehen, teilt *The Voynich Cipher Manuscript*, das – von einem frühen Stück abgesehen – erste Vokalwerk des Komponisten, die komplizierte Anbindung an einen literarischen Kontext. Der Titel verweist auf eine sehr wahrscheinlich mittelalterliche alchemistische Geheimschrift, die als einzige ihrer Art bis heute nicht entziffert werden konnte. Kyburz versucht «das hermetische Material in der doppelten Bewegung des Übersetzens aufzulösen, welche die vergleichende Annäherung an Vergangenes ebenso erfordert wie die konstruktive Gestaltung neuer Zusammenhänge. Diese komplexe Dynamik des Übersetzens mit all ihren Unwägbarkeiten spielerisch zu erkunden ist der Grundgedanke des Stückes.» (Kyburz) Dessen sechs Teile werden kunstvoll miteinander verzahnt, während die Sätze in den ersten beiden Werken fast überdeutlich voneinander abgesetzt sind. Auf der anderen Seite ist es im Einzelnen wie vor allem im Formalen viel einschichtiger und traditioneller geworden, eine Tendenz, die sich in den letzten Kompositionen Kyburz' verstärkt hat (vgl. die Kritik von *Malstrom* – 1998 in *Donaueschingen*, wie alle auf der CD eingespielten Werke zuvor, uraufgeführt – in *Dissonanz* Nr. 58, S. 34). – Die genau ausgearbeitete Musik Kyburz' mit ihrer Vielgestaltigkeit und ihrem Reichtum verlangt fast Unmögliches von den Ausführenden. Das Klangforum Wien, in dem jedes Mitglied solistisch gefordert wird, und der Südfunk-Chor Stuttgart beweisen allerdings eine solche Vertrautheit mit ihr und musizieren mit einer so unerhörten und selbstverständlichen Präzision und Transparenz, dass die Schwierigkeiten in den Hintergrund treten und eine optimale Annäherung möglich wird. (th)

Luciano Berio: *Concerto II «Echoing Curves»* / Schubert/Berio: *«Rendering»* / Boccherini/Berio: *Quattro versioni originali della «Ritirata notturna di Madrid»*
London Symphony Orchestra; Luciano Berio, cond; Andrea Lucchesini, pf
RCA Victor 09026 68894 2

NICHT VERLEUMDUNG, DOCH VERLEUGNUNG

Beim *Concerto II* von 1988/89 bin ich versucht, den vielzitierten Ausspruch Josephs II. gegenüber Mozart einmal mehr zu zitieren: gewaltig viel Noten – jedenfalls so viel als nötig sind, um dem ziemlich postmodernen Werk ein zeitgemässes Air von Virtuosität mit einem Lüftchen nicht von Verleumdung, aber doch Verleugnung einstiger avantgardistischer Askese zu verleihen; eine Virtuosität, über die Andrea Lucchesini selbstverständlich verfügt. Wenn wir damit im – angeblichen – «Zeitalter Beethovens und Rossinis» sind, so sind wir bei Berios *Rendering* (1989/90) in der Zeit von Schuberts Entwürfen zur *Zehnten Sinfonie* in D-Dur (D 936a). Berio interessiert sich bei seiner «Wiedergabe» nicht für philologisch-

wissenschaftliche Exaktheit oder eine historistisch-restaurierende Einfühlung dergestalt, dass Schubert im Stil Schuberts vollendet werden würde. Als Grundlage seiner Instrumentierung nimmt er das Orchester der *Unvollendeten*, das er fallweise erweitert. Die Leerstellen bzw. Lücken in den Entwürfen werden nicht zugekittet, aber – da für eine Aufführung eben doch irgendwie eine zeitlich-klangliche Kontinuität erforderlich ist – so gefüllt, dass Berio ein selbstkomponiertes Gewebe mit gewissen Schubert-Reminiszenzen als «Zement» verwendet, das durch Celesta eingeläutet wird und dynamisch zurückgenommen ist. Es klingt insgesamt, Schubert wie Berio, interessant, aber merkwürdig und hat wohl jedenfalls als Ex-

periment seine Berechtigung. – Ein fertiges Stück wiederum bearbeitete Berio bereits 1975, nämlich Boccherinis hübsche programm-musikalische *Ritirata notturna di Madrid* mit dem lautstärkemässig immer näherrückenden und dann wieder abziehenden Wachaufzug für Streichquartett; das seinerzeit populäre Werk instrumentierte Boccherini selbst noch dreimal um. Berio tut seinerseits desgleichen, aber so, dass er die vier «originalen» Versionen Boccherinis in die Vertikale kippt und einfach übereinanderschichtet. Es wirkt insgesamt wie ein vollbesetztes Orchesterstück von damals mit einigen Störtönen. (hwh)

Edison Denisov: **Requiem** / «Romantic Music» / «Peinture» / «Happy End»
Latvian State Symphony Orchestra, USSR Ministry of Culture Symphony Orchestra, «Amadeus» Chamber Orchestra;
Vitali Kataev, Gennady Rozhdestvensky, Valentin Zverev, cond; div. Sängerinnen und Sänger
Musica non grata 74321 56262 2

HANG ZU EMOTIONALER KONTRAPUNKTIK

Edison Denisov (1929–1996), eine unzweifelhafte Begabung, gehörte zu den zu Lebzeiten der Sowjetunion dort wenig aufgeführten Komponisten. Seine kammermusikalische *Romantic Music* von 1968 folgt den Spuren der serialistischen Avantgarde, während *Peinture* für grosses Orchester von 1970 trotz Bezügen auf Klang- und Textur-Komposition einen ununterdrückbaren Hang zu elegischer Kantilene und emotionaler Kontrapunktik verrät. Die hier verwendete Aufnahme ist ein Konzertmitschnitt aus dem Moskauer Konservatorium von 1982. *Happy End* von 1985 ist zwar nicht ganz so schlecht, wie der Titel klingt und wie manche motorisch barockisierende oder salonmusikalisch schmachtende, mechanisch sequenzierende Passagen fürchten lassen, darum aber noch lange nicht gut: ein Con-

certo grosso mit aufgesetzter Serenität. Wesentlich gewichtiger und authentischer ist Denisovs Trauermusik. (Nicht erst im 20. Jahrhundert bilden die Requiens – die keine eigentliche Gattung konstituieren – im Oeuvre der Komponisten wie überhaupt im Gesamt der Kompositionsgeschichte oft herausragende Werke. Der Verdacht, dass das etwas mit dem Verhältnis zur Zeit zu tun habe, liegt nahe.) Im *Requiem* von 1980, einem Hauptwerk, verwendet Denisov ein breites Spektrum textlicher (die Basis bildet Francisco Tanzers *Requiem*, dazu aber liturgische und andere christliche Texte) wie musikalischer Mittel zwischen kleinkalem Glocken- und Orgelklang und atonalen Feldern, pastosem Pathos und aufgesplittetem Satz und disponiert das Ganze kontrastreich. Im Zentrum steht die Symbolik des Lichts: Bei

entsprechenden Textstellen erklingt D-Dur, und mit Hilfe der Ton-Buchstaben-Synonymie setzt Denisov weiter via G-Dur (Gott) und D-Dur (Dieu) diesen mit Licht gleich, wobei der Tenor des Gesamtwerks deutlich macht, dass mit *lumière* sicher nicht die Aufklärung gemeint ist. Wie sich selber mit der Chiffre E-D-Es, so bringt Denisov auch die grosse Tradition mit Zitaten von Choralintonation, Mozarts Requiem oder des BACH-Motivs in das Werk ein. Wiewohl breiter Konsens herrscht, dass Opfer sein müssen und (möglichst bei den anderen) der Gürtel enger geschnallt werden muss, ist es doch bedauerlich, dass die sicherlich interessanten Texte des Requiems dem üblichen «marktwirtschaftlichen» Sparwahn zum Opfer gefallen sind. Das wirft kein gutes Licht auf den Westen. (hwh)

John Wolf Brennan: «The Well-Prepared Clavier»
John Wolf Brennan, pf
Creative Works Records CW 1032

WOHLPRÄPARIERTES KLAVIER UND GESAMPLETES TÜRKUETSCHEN

Dass *prepared* auf Deutsch *präpariert*, aber auch *vorbereitet* bedeuten kann, das macht spätestens der Titel von John Wolf Brennans neuer CD bewusst, ebenso gut könnte der Titel also lauten: *Das wohlvorbereitete Klavier*. Die semantische Hälfte des *vorbereitet* thematisiert das Phänomen des musikalischen Spiels mit zeitlich nicht schon absolut durchorganisiertem Material, es taucht denn auch der Leitspruch der amerikanischen Pfadfinderinnen und Pfadfinder auf: *Be prepared!*, was konsequenterweise bedeutet: *Prepared for the unprepared*. Wie ist also der in Luzern lebende irische Pianist vorunvorbereitet? Sein Spiel ist äusserst vielfältig, oft lässt sich von Material sprechen, gelegentlich gar von Motivik, der Umgang damit ist aber in einer Art, dass der Zufall stets die

Zeit zu kontrollieren scheint. Die andere Hälfte, die des *präpariert*, nimmt es gleich vorweg: Brennan spielt fast immer auf (immer wieder anders) präpariertem Klavier. Das resultierende Klangrepertoire ist durchwegs sehr heterogen, berauschend das Volumen, wenn Brennan mit dem Bogen antritt. Ob die Platte nun versucht, dem überväterlich anmutenden Titel gerecht zu werden, scheint nicht relevant (er stammt übrigens aus einer Plattenbesprechung von Alfred Wirz in «Der Bund» vom 6.12.1994). Drei Viertel der CD entstand im Studio, eine Nummer ist ein Live-Mitschnitt zusammen mit Marianne Schroeder (Moskau 1995), der Rest stammt von einem Konzert in der Queen Elisabeth Hall in London (1997). Der Studio-Teil ist zusammenhängend gruppiert, kein Stück bleibt

wirklich allein. Die *Seven Studies for Prepared Piano* erinnern in Anlage und Gangart an Cages Referenz-Sonaten; Cowell und Kurtág (sowie Cage im Live-Teil) erhalten zudem je eine Hommage-Komposition, deren Betitelungen in einer Wortverschleierungsmanier gehalten sind, die an Originalität etwa den fünfmal wiederkehrenden *Russian Doors* entspricht – gesampletes Türkuetschen und präpariertes Klavier. Trotzdem: vielseitig, oft kraftvoll, voller Überraschung; die *Variations on Sergey Kuryokhin's «The Situation of the Asian Proletariat in America»* mit Brennans Spiel über dem beharrlich wiederkehrenden Pattern sind etwas vom Originelleren, was sich mit Klavier und Elektronik bewerkstelligen lässt. (ae)

A-Musik T-Räume

Simone Guthäuser Rubeli, org; Michael Heisch, db; Ruth Glatt, voc; Johannes Schütt, bcl; Felix Tobler und Jehan Doeoes, sax
Amusik, o. Nr. (Ruth Glatt, Basel, T/F 061/6811209)

KRYPTISCHE FLOSKELN

Zwar ist diese CD selten schön und kompliziert eingepackt; Informationen dazu sind auf der kunstvollen Hülle aber kaum zu finden, verquollen («Augen schliessen ... in Bewusstheit ... ist es Kunst so zu sehen klar die fliessende Gestalt Musik – und zu hören deutlich ihrer Klänge T-Raum Architektur» usw.) oder fast unleserlich. Sie enthält live produzierte und aufgenommene «a-musikalische Reflexionen» und Träume in Räumen wie dem Zeiss-Grossplanetarium Berlin oder diversen Kirchen in der Schweiz, manchmal «Ohne Titel (I–III)» oder offenen und geheimnisvollen (etwa

«Atem», «Konzert zu Schriftstellerpredigten» – mit seinen sechzehn Minuten bei weitem das längste Stück der CD – und «Otnah»), manchmal unter Titeln wie «Einigung», «Zerstörung» und «Individualisierung» exakt und allzu platt den Inhalt vorwegnehmend. Die Improvisationen sind meistens statisch, meditativ, leise und verstricken sich in unendlich oft repetierten minimalen Floskeln (beispielsweise in «Einigung» Geräuschhaftes auf dem Kontrabass vs. kleine Septime auf der Bassklarinette plus Einwüfen von Stimme und Saxophon) oder Liegeklängen. Je nach Konzertausschnitt wechselt die Besetzung, immer dabei ist nur die phänomenale Vokalartistin Ruth Glatt. Aber auch ihre Partner reagieren wach aufeinander und loten die Grenzen ihrer Instrumente virtuos aus. Die Live-Atmosphäre ist auf der CD praktisch inexistent: Was oder wo es auch immer erklang, die ZuhörerInnen reagierten nicht – entweder ein Zeichen grosser Aufmerksamkeit oder vielleicht doch einer gewissen Ratlosigkeit, die diese Musik auslöst. (th)