

Zeitschrift: Dissonanz
Band: - (1999)
Heft: 60

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: 05.10.2024

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

György Ligeti: «Musica Ricercata» / Capriccio 1 und 2 / Invention / «Monument-Selbstportrait-Bewegung» / «Continuum» / 10 Stücke für Bläserquintett / «Artikulation» / «Glissandi» / Etüde für Orgel / «Volumina» / Streichquartette Nr. 1 & 2 / Cellokonzert / «Lontano» / Doppelkonzert / «San Francisco Polyphonie» / Kammerkonzert / «Ramifications» / «Lux aeterna» / «Atmosphères» / Trio für Violine / Horn und Klavier / «Passacaglia ungherese» / «Hungarian Rock» / «Monument-Selbstportrait-Bewegung»

div. Interpreten

Wergo Wer 6901-2, 6902-2, 60079-50, 6906-2, 60162-50, 6905-2 (2 Kassetten à 3 CDs)

MONUMENT-PORTRÄT



A. Altdorfer: «Alexanderschlacht» (zu «Lontano»)

Ligeti ist ein erfolgskröner Komponist. Überaus häufig gespielt, überall als einer der grössten lebenden Komponisten anerkannt, ist er auch Objekt verschiedener diskographischer Zelebrationen. So ruft sich *Wergo* genau in jenem Moment wieder in unsere Erinnerung, in dem andernorts eine neue Gesamtedition der Werke Ligetis unter dessen eigener Leitung vorbereitet wird. Die vom deutschen Label aufgezeichneten «historischen» Interpretationen erlauben somit den Weg zu ermessen, der in der Interpretationsgeschichte dieser Werke durchschritten worden ist. Sämtliche Interpretationen spielen sich auf hohem Niveau ab, auch wenn hie und da die gegebenen Grenzen erster Ausführungen spürbar werden, sei es in der ungenügenden Beherrschung der Instrumente oder im Mangel an Geschmeidigkeit und Farbgebung. Offensichtlich hat in den vergangenen vierzig Jahren (die ersten Aufnahmen datieren von 1957/58, andere stammen aus den sechzigern oder siebzigern) die Interpretation von Ligetis Musik bedeutende Fortschritte gemacht und dadurch

neue Perspektiven eröffnet. Trotzdem gilt es die Leistungen der meisten der hier versammelten Interpreten zu würdigen; zu hören ist ein für frühe Ausführungen typisches Klangbild, das das Essentielle zu erfassen versucht und sich noch jenseits dessen befindet, was später ästhetisierender, farbenreicher und subjektiver zur Darstellung gelangt sein mochte. Die Aufnahmetechnik des Radios wirkt dabei beinahe noch älter als die Interpretationen selbst: Der Klang ist bisweilen sehr trocken, und nicht selten fehlt ihm die Tiefenperspektive.

Beim aufmerksamen Hören dieser Platten lassen sich die verschiedenen Stadien von Ligetis Werdegang wie auch die Folgerichtigkeit und Originalität seiner kompositorischen Entwicklung beispielhaft verfolgen. Wie bei allen wichtigen Komponisten erhellen die späteren Werke oft die früheren; die Stücke, die sich vorerst nicht zu integrieren schienen, nehmen in der Logik der kompositorischen Entwicklung plötzlich einen wichtigen Platz ein, gleichsam als Schlüsselmomente des Übergangs. Der Wille Ligetis, sich nicht von einem gegebenen Stil einengen zu lassen, wird beim Hören der Stücke in chronologischer Reihenfolge unmittelbar evident; so kündigen sich bereits in den auf Klangrastern und -gittern basierenden Werken jene polymetrischen Strukturen an, die seit den achtziger Jahren in neuer Weise entwickelt werden. Der Komponist hat hellsichtig bemerkt, was im Rückblick auch für den aufmerksamen Hörer feststellbar ist, dass sich das Spiel mit Texturen nämlich ab einem bestimmten Moment erschöpfte und zum Manierismus tendierte. Werke wie das Kammerkonzert (1969–70), ein absolutes Meisterwerk, oder das Doppelkonzert (1972) öffnen einen neuen Weg, der auf seinem Höhepunkt, dem berühmten und sehr umstrittenen Horntrio (1982), die neue Stilperiode der achtziger und neunziger Jahre einläutete (diese Werke sind auf den vorliegenden CDs allerdings kaum repräsentiert). Die Offenlegung diatonischer Strukturen und Intervallcharakteristiken, die zu den nicht-temperierten Skalen führten (zu ihrer Zeit Anlass grosser ästhetischer Debatten), stellt nichts anderes als

eine Klärung dessen dar, was in den vorhergehenden Werken bereits im Inneren der komplexen Texturen verborgen lag. Was früher als aufgewühlte Klangmasse oder als ein von innen bewegter Cluster galt, wird heute möglicherweise als eine Polyphonie im Extremzustand wahrnehmbar. Zu den Konstanten von Ligetis Kompositionstechnik gehört das Spiel mit Realität und Illusion, Pathos und Ironie, Simplizität und Komplexität, sowie die Kunst, Prozesse bis zum Punkt der Zerstörung zu forcieren: Da gibt es Zusammenbrüche im tiefen Register, irrales Funkeln in der Höhe, eine bis an die Grenzen vorangetriebene Virtuosität, eine Polyrythmik und Polyphonie, die kraft ihrer eigenen Entwicklungen dem Untergang entgegengeführt wird, usw.

Bemerkenswert ist schliesslich die Erfindungskraft des Komponisten (ausserordentlich fruchtbar die Jahre 1966 bis 1970) sowie seine Originalität in einem ästhetischen und ideologischen Umfeld, das durch die Auseinandersetzungen zwischen dem Postserialismus und dem musikalischen Theater, dem Absurden, der Neuen Einfachheit und der spektralen oder minimalistischen Musik geprägt war. Aus all diesen Richtungen der jüngeren Kompositionsgeschichte hat sich Ligeti seine eigene Sprache zusammengestellt und sich aus den verschiedenen Materialien bedient, ohne sich in die zugehörigen Konzepte verwickeln zu lassen. Wie auch seine eigenen theoretischen Texte beweisen, absorbiert sein äusserst strenges musikalisches Denken, das zudem auf eine immense Kenntnis traditioneller Techniken bauen kann, heterogene Elemente sowohl «edler» wie auch «trivialer» Art, ohne je die Kontrolle zu verlieren. So erreicht Ligeti das Universale ausgehend von Elementen, die aus verschiedenen, bisweilen antinomischen Kulturen stammen; in seinen Kompositionen seit den achtziger Jahren setzt er sich jenseits der primitiven Effekte eines nach-bartókschen Folklorismus wieder vermehrt mit seiner ungarischen Identität auseinander und versöhnt so zugleich entgegengesetzte Tendenzen der Musikgeschichte dieses Jahrhunderts. (pa)

Arnold Schönberg: «Die Jakobsleiter» / «Friede auf Erden» op. 13
Tokyo Symphony Chorus; Tokyo Symphony Orchestra; Kuzuyoshi Akiyama, cond; Siegrid Lorenz, Makoto Tanaka, Nobuaki Yoshida, Tetsuya Uno, Tsuyoshi Mihara, Kei Fukui, Kazuko Nagai, Miki Sahashi, Emi Sawahata, vv
Auvidis Montagne MO 782112

DER KAMPF MIT DEM ENGEL

Komponiert während des Krieges als Teil eines riesigen Projektes, ist Schönbergs *Jakobsleiter* unvollendet geblieben; der Komponist hat das ursprünglich vorgesehene Finale nicht mehr zu schreiben vermocht, als sei ihm bei seinen philosophisch-musikalisch-theologischen Werken Erfüllung verwehrt geblieben (in der unvollendeten Oper *Moses und Aaron* wird das Gelobte Land eher erstrebt denn erreicht, und den Breslauer Vortrag zu *Die Glückliche Hand* schloss er mit den Worten: «Glücklich die Hand, die nicht hält, was sie verspricht»). Erfüllung ist dennoch erreicht, in jedem Augenblick des Werkes nämlich: Die *Jakobsleiter* stellt den Höhepunkt von Schönbergs atonalem Schaffen dar. Leider wird das Werk selten gespielt, und so ist es wenig bekannt. Um so bemerkenswerter ist, dass die Einspielung, die sich zur bisher einzigen (von Pierre Boulez) gesellt, aus Japan stammt. Und dies gerade bei einem Werk, in dem sich der Komponist mittels der

Figuren des Berufenen, des Aufrührerischen, des Ringenden, des Auserwählten und des Mönchs, denen der Erzengel Gabriel antwortet, in Szene setzt – es handelt sich um eine Art Selbstanalyse, wie schon in seinen expressionistischen Werken und Bildern –, und worin die Wurzeln besonders tief in die europäische Kultur und die historischen Vorgänge, die sie hervorbrachten, reichen. Man nimmt diese fast ausschliesslich japanische Produktion also mit einigen Befürchtungen entgegen; das Hören allerdings bringt an den Tag, wie sehr die quälende Selbstbefragung des Schönbergischen Ichs – ähnlich, wenn auch auf anderer Ebene, wie zu derselben Zeit bei Proust oder Kafka – eine universelle bzw. archetypische Komponente besitzt. Die von Kazuyoshi Akiyama geleitete Interpretation ist in jeder Hinsicht bemerkenswert. Gewiss und wie zu erwarten privilegiert sie spielerische Präzision gegenüber dem expressiven, stets an die Grenzen gehenden Überschwang (zu-

mal in den Sprechgesang-Passagen, worin die Technik des *Pierrot lunaire* spannungsvoll weiterentwickelt wird); doch besitzt sie eine authentische Kraft, die dem Werk vollauf gerecht wird. Die Genauigkeit der hohen Geigenunisoni, die Schönheit einiger Instrumentalstellen (so diejenige der Solovioline oder die kristallklare und magische des Orchesters am Ende der Szene der Sterbenden), die Schlankheit des Chores und die Qualität der Solostimmen sind durchaus erstaunlich. Man kann diese CD, ergänzt mit einer schönen Interpretation von *Friede auf Erden*, deshalb nur empfehlen, dies in der Hoffnung, sie trage zur Bekanntmachung dieses Meisterwerkes bei und sensibilisiere die Verantwortlichen der sinfonischen Schlachtenrösser. (pa)

Jean Barraqué: *Sonate pour piano*
Herbert Henck, pf
ECM 1621

ZURÜCKNAHME VON BEETHOVENS HAMMERKLAVIERSONATE

Als gewiss eines der aussergewöhnlichsten Klavierwerke des Serialismus besitzt die *Sonate pour piano* Jean Barraqués auch eine aussergewöhnliche Interpretationsgeschichte. Die Uraufführung folgte erst fünfzehn Jahre nach der Komposition und damit rund zehn Jahre nach der ersten Einspielung: Im Beisein unter anderem Messiaens und Barraqués nahm Yvonne Loriod 1957 die Sonate Stück für Stück auf, die kurzen Sequenzen wurden erst im nachhinein zu endgültiger Gestalt zusammengesetzt; integral hat Loriod die Sonate vermutlich nie gespielt. Es dürften solche Ereignisse gewesen sein, die dem Werk bald einen schon beinahe ins Mythische sich steigernden Ruf einbrachten – neben den gewiss exorbitanten pianistischen Schwierigkeiten dieses nicht anders als monumental zu bezeichnenden Werkes dürften allerdings auch die beträchtlichen Textprobleme einer schnellen Verbreitung im Wege gestanden sein. Wie diese denn zu lösen seien, davon erzählt Herbert Henck ausführlich im Beiheft zu seiner Neueinspielung: letztlich bleiben manche Fragen offen, der Interpret muss immer wieder Entscheidungen treffen. Immerhin kann Hencks Interpretation – wie auch die im Rahmen der Barraqué-Gesamteinspielung (cpo 999 569-2; vgl. *Dissonanz* Nr. 58, S. 44) kürzlich erschienene von Stefan Litwin – auf die Vorarbeiten des Barraqué-Forschers Heribert Henrich zurückgreifen, der eine Neuedition (bei Bärenreiter) vorbereitet. Die bei-

den Einspielungen, auf mehr oder weniger sicherer textlicher Basis entstanden und innerhalb kurzer Zeitspanne erschienen, könnten dabei gegensätzlicher kaum sein. Während Litwin den verwickelten Gang der Linienzüge hörbar machen will, fasst Henck das dichte Tongeschehen oft zu klanglich äusserst fein ausbalancierten Klanggesten zusammen, die bisweilen fast romantisch eingefärbt scheinen. Am deutlichsten schlägt sich dies in der Tempowahl nieder: Während Henck den ersten Sonatensatz wirklich «très rapide» nimmt, lässt sich Litwin Zeit, und davon braucht er denn auch beinahe zehn Minuten mehr (auch etwa gegenüber der im Beisein Barraqués entstandenen Referenzaufnahme Claude Helffers spielt Litwin deutlich langsamer). Beide Interpreten stellen solcherart je andere Charakteristiken der Sonate ins Zentrum: Im langsameren Tempo rückt die Möglichkeit, die bis zur Fünfstimmigkeit sich überlagernden Kontrapunkte auch wahrnehmen zu können, zumindest in den Bereich des Wahrscheinlichen; Henck scheint sich demgegenüber an einer Konstante der Barraqué-Rezeption zu orientieren, die ihrerseits einigen Rückhalt in der Struktur der Sonate hat. Diese wurde nämlich – mit Anspielung auf Thomas Manns *Doktor Faustus* – einmal als Zurücknahme von Beethovens *Hammerklaviersonate* gedeutet; demjenigen, der geschichtsphilosophischen Spekulationen nicht abgeneigt ist, gälte sie demnach als die

letzte Sonate schlechthin. Tatsächlich ist der Komposition ein Verfallsprozess einbeschrieben: Gegen ihr Ende hin nämlich werden die Töne der einzelnen polyphonen Linien nach und nach durch Pausen ersetzt, es entsteht ein Form-Decrescendo, worin die Zeit, und damit jede musikalische Dynamik, gleichsam aufgehoben, genauer: veräumlicht werden soll. Henck greift, um dies zu verdeutlichen, zu einem ebenso überraschenden wie überzeugenden interpretatorischen Mittel: In einem langsamen Teil des ersten Satzes streckt er einige der von Barraqué vorgegebenen Fermaten bis auf eine knappe halbe Minute, die unerhört langen Pausen weisen damit auf die strukturelle Erschöpfung am Ende der Sonate voraus. Angeregt ist dies durch ein von Henck 1995 uraufgeführtes Stück des niederländischen Komponisten Antoine Beuger, worin Klänge die Funktion haben, Stille einzufärben und den – zeitlich weit ausgedehnten – Pausen Gewicht zu geben. Die Einspielung dieser noch immer «neu» scheinenden Musik Barraqués orientiert sich demnach – und dies in durchaus überraschender Weise – an Adornos Diktum, wonach Interpretation vom gegenwärtigen Stand des Komponierens auszugehen habe. (pam)

Richard Wagner und seine Zürcher Komponistenfreunde

Werke von Theodor Kirchner, Johann Carl Eschmann, Wilhelm Baumgartner, Richard Wagner, Fanny Hülerwadel, Heinrich Schütz-Beuthen

Christoph Keller, pf; Zsuzsa Alföldi, sopr

Musikszene Schweiz CD 6153

WAGNER IN HELVETIEN



Johann Carl Eschmann

Die Unternehmung ist nicht ohne Interesse: Wer kennt eigentlich die Schweizer Komponisten des 19. Jahrhunderts? Die Idee, die Werke dieser Kleinmeister dem Heroen seines Zeitalters, der nach Napoleon die vielleicht grösste Masse an Schriften und Kommentaren provoziert hat, gegenüberzustellen, ist deshalb sehr willkommen. Erstaunlich ist dabei, bis zu welchem Grad sich

etwa Theodor Kirchner (1823–1903) oder Johann Carl Eschmann (1826–1882) in eine hauptsächlich schumannsche und schubertsche Traditionslinie einfügen, währenddessen der Autor des *Tristan* die Musik der Zukunft erfand (der *Blick in die Zukunft* Eschmanns, er ist Teil seiner *Lebensbilder* op. 17, klingt eher wie die Neukomposition eines *Moment musical*). Den kontrollierten Gefühlsergiessungen haftet einiges an bürgerlicher Behaglichkeit an, und die Stücke zeugen von gut gemachter Arbeit – was man übrigens später bei Othmar Schoeck wiederfinden wird; gewiss hat dies zu seiner Zeit zur Schumann-Kritik Ernst Blochs in *Geist der Utopie* beigetragen. Wilhelm Baumgartner (1820–1867) nähert sich bereits stärker dem zukünftigen Meister von Bayreuth, dem er seinen *Liederkreis* op. 12 widmete, obwohl Schumann auch hier omnipräsent bleibt. Seltsamerweise wirkt Wagners *Sonate für das Album von Frau M.W.* (Mathilde Wesendonck), formal ein ziemlich ambitioniertes Werk (es dauert knapp 13 Minuten), weit unbeholfener; die Platttheit gewisser Ideen wird mit einem emphatischen und gravitätischen Ton kompensiert, den Schumann in seiner Kritik des *Tanhäuser* sehr zu Recht angegriffen hatte. So interessant die Sonate zumal durch ihre Referenzen an Beethoven, Schubert und Liszt als Dokument sein mag, so sehr beweist sie doch, dass Wagner das Orchester und die Operndramaturgie benötigte, um sein musikal-

isches Genie zu stimulieren. Es lässt sich auch darüber nachdenken, welche Verluste der radikale ästhetische Bruch für die handwerkliche Beherrschung eines historischen Stils mit sich brachte: Die neuen Mittel, die Wagners Imagination forderten, sind kaum für die stilistischen Erfordernisse einer Sonate geschaffen, währenddessen die Kirchner, Eschmann und Baumgartner das Erbe von Schumann und Schubert mit Talent fruchtbar machen konnten. Zu erwähnen gilt es schliesslich die unwiderstehliche melodische Anmut in den Liedern Fanny Hülerwadels (1826–1854), die allerdings mit einer konventionellen Begleitung versehen sind, sowie die Eigenständigkeit Heinrich Schulz-Beuthens, dessen Werke leider grösstenteils verloren sind; er scheint eine reiche Palette an Ausdrucksmitteln besessen zu haben, die von einem ziemlich wagnerschen Lied auf einen Text Mathilde Wesendoncks (*Der Waisenknabe*) bis zu den etwas realistischer angehauchten *Neger-Liedern und Tänzen* für Klavier reicht. Christoph Keller spielt inspiriert, vermeidet die drohenden stilistischen Gefälligkeiten zumal durch eine deutliche Artikulation der Linienverläufe und durch die Perspektivierung des Ton-satzes; auch zieht er es vor, im Bedarfsfalle eher Brüche hervorzukehren als den Klang durch die Verwendung des Pedals verschmieren zu lassen. Ähnliche Qualitäten finden sich bei Zsuzsa Alföldi, die die Lieder mit viel Expressivität vorträgt. (pa)

Mesias Miguashca: *Reading Castañeda*

«*The Spirit Catcher*» / «*The Tonal*» / «*Sacateca's Dance*» / «*The Wings of Perception II*» / «*El Oro*» / «*The Nagual*»

Bettina Geiger, fl; Gaby Schumacher, vc; Francisco Moreno, Sprecher; Bassam Abdul-Salam, André Wulf, Metallobjekte;

Melvyn Poore, Radio Baton; Pierre Dutilleul, NeXT Computer

Wergo/ZKM WER 2053-2

Johannes Goebel: «*Après les Grands Tours*» / Ludger Brümmer: «*Ambre Lilac*» / Ramón González-Arroyo: «*De l'Infinito*

Universo et Mond» / Georg Bönn: «*fallout*»

Wergo/ZKM WER 2051-2

À LA RECHERCHE DU SON PERDU

Es ist zum dialektisch werden: Je technischer die Mittel, derer sich die Komponisten bedienen, desto mehr scheinen deren Fragen in Richtung des Ursprünglichen, des ursprünglich Natürlichen zu zielen. Jedenfalls mag es nicht bloss zufällig sein, dass gerade Computermusiker sich mit digitalen Codes und Bits ausnehmend gerne auf die Suche nach den verlorenen Anfängen machen, die sie irgendwo im Mythischen, Ritualen, jedenfalls Fernen zu finden vermeinen. So etwa träumen die Klänge des equadorianischen, in Deutschland lebenden Komponisten Mesias Miguashca von einer Science-fiction der Wahrnehmung, von einem Gegeneinander von Wissenschaft und Fiktion, von Technik und geradezu rituell anmutendem Klangwillen, auch von computergenerierten Tönen und akustischen Instrumenten. In einem

stark technizistischen Aufsatz Miguashcas, worin mit hohem intellektuellem Aufwand versucht wird, frequenzmodulierte Spektren in ein System zu zwingen und also Überblick zu gewinnen, ist einmal unvermittelt von einer «Suche nach dem verlorenen Klang» die Rede, anderswo wird von Ur-Musik gesprochen. Tatsächlich hat man den frequenzmodulierten Klängen Miguashcas auch schon Verwandtschaften zur Musik des japanischen Gagaku abgelauscht, und in noch stärkerem Masse spricht solche gleichsam rituelle Dimension aus dem mehrteiligen Zyklus *Reading Castañeda* für gemischte Besetzungen. Sein Ausgangspunkt bildet eine beispielbare Installation aus Metallobjekten, die teils gestrichen, teils geschlagen werden und die Miguashca durch *physical modeling* elektronisch nachgebildet hat.

Die reichen Klänge, die so entstehen, sind bisweilen glockig, halten sich jedoch meist im scheinbar unendlich weiten Feld zwischen Ton und Rauschen auf: Dadurch erinnern die Klänge, die auch berausenden Farben durchaus nicht abgeneigt sind, an Spielweisen etwa der südamerikanischen Panflötenart «Rondador» – ein Assoziationsbereich, der durch die hinzukommenden Instrumente Cello und Querflöte noch verstärkt wird. Die einzelnen Stücke wollen denn auch Fussnoten sein zu Texten des kürzlich verstorbenen, umstrittenen Schriftstellers Carlos Castañeda, die von (vermutlich fiktiven) Zauberpraktiken bei den mexikanischen Yaqui-Indianern berichten. Die Suche nach dem Verlorenen stösst solcherart, wie so häufig, auf mythische Urgründe, und die Klänge, die sich nur langsam und offenbar ohne Interesse an for-

mal polyphonen Strukturen fortentwickeln, münden oft wieder da ein, von wo sie ausgegangen sind: wie im rituellen Reigen.

Dass sich technische Avanciertheit in einer Art *salto immortale* gerne zu Ursprünglichem zurückbeugt, mag auch eine zweite CD mit reiner Computermusik demonstrieren, die, wie schon diejenige Miguashcas, vom Karlsruher *Zentrum für Kunst und Medientechnologie (ZKM)* herausgegeben worden ist. Da gibt es zwar auch ein Stück, das mit modernen technischen Mitteln die entsetzlichen Seiten moderner Technologie beschwört: Der überaus ärgerliche *fallout* des 1965 geborenen Georg Bönn wurde «zum 40jährigen

Bestehen des Institut Français in Bremen und zum 50. Jahrestag des Atombombenabwurfs auf Hiroshima» komponiert und demonstriert bereits mit dieser an Schizophrenie grenzenden Formulierung im Booklet, dass da die Dimensionen nicht mehr wahrgenommen werden; entsprechend unüberlegt komponiert wirkt denn auch das klangliche Ergebnis. Doch die anderen Stücke denken sich klanglich wiederum in fernere, zumal vergangene Regionen: *De l'Infinito Universo et Mond* des Spaniers Ramón González-Arroyo nimmt mit seinem Titel auf die gleichnamige Weltschau Giordano Brunos bezug, evoziert mit fein ziselierten Hochfrequenzklängen eine «Aura der Unend-

lichkeit» und führt damit, wie im Ritus, zum Anschein von Geborgenheit. Ludger Brümmers *Ambre, Lilac* andererseits bedient sich, nun örtlich fern, bei den Sitar- und Tapura-Klängen eines indischen Ragas, die er mittels Raumbewegungen zu faszinierenden Wahrnehmungsaspekten entfaltet. Und Johannes Goebel schliesslich, der Leiter des ZKM, bedient sich in *Après les Grands Tours* zwar eines Textes von Tacitus, findet aber durch den flexiblen Umgang mit den technischen Mitteln zu neuer Natürlichkeit: Die schreitenden Klänge besitzen beinahe den Charakter lebender Körper. (pam)

Franz Schreker: «**Der Geburtstag der Infantin**» (Originalversion) / Ernst Toch: «**Tanzsuite**»
Kammersymphonie Berlin; Jürgen Bruns, cond
Edition Abseits EDA 013-2

DER TANZ DES ZWERGES

Das aus einer Erzählung Oscar Wildes stammende Thema des Zwerges, der in eine Infantin verliebt ist, hat Schreker während mehrerer Jahre beschäftigt. Es ist in der Gegenüberstellung von naiv gesehener Natur und moralischer Integrität auf der einen, artifizierender und amoralischer aristokratischer Kultur auf der anderen Seite paradigmatisch für die Wiener Kultur und die Gruppe um Klimt. Schreker gab dem Thema 1908 die Form eines Ballettes, genauer gesagt: einer Pantomime, die für die Schwestern Wiesenthal, zwei Priesterinnen eines neuen, in ein Gesamtkunstwerk zu integrierenden Tanzstiles, bestimmt war. Angeregt durch dieses Stück gab Zemlinsky bei Schreker ein Opernlibretto mit demselben Stoff in Auftrag, bei dessen Niederschrift entstand allerdings zugleich auch die Musik – daraus wurden *Die Gezeichneten* (1913–15). Zemlinsky, der durch eine Thematik, worin seine eigene Beziehung zu seiner früheren

Schülerin Alma Schindler mitschwang, tief berührt war, musste mit einer Adaption Georg Klarens vorlieb nehmen und komponierte den Einakter *Der Zwerg* 1920/21. Erstaunlich ist, dass Schrekers Originalpartitur von *Der Geburtstag der Infantin* bis in die achtziger Jahre als verschollen galt, da sie in einem Wiener Archiv falsch katalogisiert war. Zum erstenmal ist sie hier mit viel Raffinement, Musikalität und bemerkenswerter Sorgfalt eingespielt worden, bereichert noch durch einen ausgezeichneten und profunden Einführungstext von Frank Harders-Wuthenow. Das Werk oszilliert zwischen der sich dem Ende zuneigenden Ästhetik der Sezession und dem aufkommenden Expressionismus: In den Passagen, die sich auf die Infantin beziehen, entfaltet sich die Musik voller Eleganz, ganz in der Wiener Atmosphäre des Jahrhundertanfangs und nicht ohne einige verführerische Klangeffekte; doch mit dem Auftritt des

Zwerges und dem Blick in sein ernüchterndes Spiegelbild nimmt die Musik eine tragische Wendung und durchbricht die tonale Stabilität (doch geht Schreker über die Tonsprache von Schönbergs *Gurreliedern*, deren Uraufführung er als Dirigent betreute, nie hinaus). Es sind diese Passagen, die das Stück vor einer allzu dekorativen Ästhetik retten. Dem Werk des heute weitgehend vergessenen Komponisten Ernst Toch gegenüber wäre man gerne wohlgesinnt; doch wirkt die 1923 komponierte *Tanzsuite* heute einigermassen abgestanden. Die gewissenhafte Schreibweise, die technische Meisterschaft und auch ein gewisses Mass an Fantasie machen nirgendwo Anstalten, den überkommenen Rahmen einer Tonsprache zu zerbrechen, die bereits zu ihrer Zeit von der Kulturindustrie in Beschlag genommen war. Die Interpretation hingegen ist nicht weniger präzise und lebendig als bei Schreker. (pa)

Roland Dahinden: **Trios**
Roland Dahinden, tb; Anthony Braxton, sax; Joe Fonda, db; Art Fuller, drums
Naima, Mode 62, Mode Records 1997

KREUZUNG ODER COLLAGE?

Die Frage, die sich für den Verfasser des Einführungstextes zu dieser CD, Kyle Gann, bei der «Komposition» *free line* von Roland Dahinden unweigerlich stellt, ist, wo man eine solche Musik genau einzuordnen habe, wo zwischen Jazz und klassischen Formen. Denn, so betont Gann mit Seitenblick auf Anthony Braxton, der auf dieser CD übrigens mitspielt – und der, noch heute ein Sonderfall, in seinen eigenen «Kompositionen» die Grenzen zwischen Webern, Varèse und Stockhausen einerseits und dem Freejazz andererseits zu überschreiten trachtete –, es handle sich hier um ein wirkliche Kreuzung, die nicht zwischen Jazz und Klassik stehe, sondern von beiden zu-

gleich abstamme. Gewiss besitzt Dahinden eine ganz eigene Methode, deren Entwicklung man über die vielen Jahre verfolgen konnte, in denen er den Kontakt zu bildenden Künstlern suchte. Es gehe für ihn darum, meinte er einmal, Malerei direkt in Musik umzusetzen, so dass sie sich gewissermassen ohne Vermittlung hören lasse. Dahinden bezieht sich dabei nicht auf irgendeine Malerei, sondern auf diejenige von Sol Lewitt oder Philippe Deléglise, auf Künstler also, die einen abstrakten, mitunter minimalistischen Stil pflegen und ihre Bildräume durch Linien und klare Strukturen gliedern – mit einem Minimum an technischem Aufwand lassen sich solche Werke als

musikalische Kompositionen lesen. In dieser Einspielung liefern die Zeichnungen von Josef Herzog den musikalischen Text, es handelt sich um verschiedene und verschiedenfarbige Linien auf weissem Grund. Malerei ist hier für den musikalischen Sinn verantwortlich, und dies ist auch sehr deutlich wahrnehmbar – zumindest für den sachkundigen Hörer, der sich bei den langen Abschnitten im Quasi-Unisono leicht vorstellen kann, wie der Klang den Konturen der verschiedenen Linien in der originalen Zeichnung folgt. Nah ist dies mit den graphisch notierten Musiken der fünfziger Jahre verwandt. Doch in beiden Fällen findet Vermittlung, so minim sie auch sein mag,

trotzdem statt: Der Interpret bringt seine ganz eigenen Sprachen und Strukturen mit ins Spiel. Im vorliegenden Fall wirkt der Jazz mit seinem spezifischen Esprit, seiner Klanglichkeit, seinem Instrumentations- und Improvisationsstil nicht nur kolorierend, sondern übernimmt in gewissen Abschnitten, die deutlich von den «graphischen» Teilen getrennt sind, eine eigene Rolle, die sich

schwerlich anders als mit dem (a)kritischen Jazzvokabular beschreiben lässt: Triebhaftigkeit, Energie, *feeling*... Weder die formalen Verläufe noch das kompositorische Denken im allgemeinen also geben den Eindruck einer neuartigen Kreuzung, eher denjenigen einer Collage (auch diese gehört immerhin zur bildenden Kunst); auch bei Dahindens Vorgängern, die eine Verbindung von «Jazz»

und «klassischen Formen» versuchten, stellt dies eine oft anzutreffende Lösung dar. Die anderen beiden Kompositionen dieser Aufnahme – *Aima* auf ein Thema Coltranes und vor allem *Composition 136* des Meisters Braxton – lassen einerseits die Einflüsse, andererseits die improvisatorischen Fähigkeiten der verschiedenen Musiker deutlich werden. (vb)

Elliott Carter: **Sonate für Flöte, Oboe, Violoncello und Cembalo / «A Six letter letter» / Pastorale / «Scrivo in vento» / Triple Duo**
Felix Renggli, fl; René Meyer, clar; Heinz Holliger, ob/eng hn; Isabelle Magnenat, vl; Daniel Haefliger, vc; Sébastien Rislér, pf/hpd; François Volpé, perc; Heinz Holliger, cond
Accord 206842

HOMMAGE AN ELLIOTT CARTER

Anlässlich des neunzigsten Geburtstages von Elliott Carter (geb. 1908) erweist das *Ensemble Contrechamps* dem amerikanischen Komponisten eine gelungene Hommage. Fünf kammermusikalische Werke wurden gewählt, um fünfzig Jahre schöpferischer Tätigkeit nachzuzeichnen. Selbst wenn diese Zusammenstellung keinen vollständigen Überblick über die Verschiedenartigkeit des Carterschen Schaffens geben kann, so hat sie doch das Verdienst, die bemerkenswerte Entwicklung von dessen musikalischem Denken aufzeigen zu können. Das älteste Werk ist die *Pastorale für Englischhorn und Klavier* (1940), das der ersten, an einer neoklassizistischen Ästhetik orientierten Schaffensperiode angehört. Wenn auch der Einfluss Walter Pistons unüberhörbar ist, so werden in diesem Stück die Anfänge einer persönlicheren Entwicklung bisweilen dennoch spürbar, so etwa im Streben nach einer gewissen Unabhängigkeit der beiden instrumentalen Protagonisten. Heinz Holliger und Sébastien Rislér geben eine elegante, präzise und feinsinnige Interpretation dieser äusserst reizvollen Partitur, worin sich Anspielungen an den Jazz wohlausgewogen in eine elegische Stimmung mischen. 1952 und unmittelbar nach jenem *Ersten Streichquartett* komponiert, das Carters Personalstil einleitete, weicht die *Sonate für Flöte, Oboe, Violoncello und Cem-*

balo von den neuen Errungenschaften keineswegs ab, behandelt sie aber einfacher und im Sinne eines edlen Divertissements, worin Nachklänge Debussys und seiner Sonaten hörbar sind. Dank der sorgfältigen Behandlung der Instrumentalfarben (wundervoll am Beginn des zweiten Satzes, wo die vier Instrumente ein und denselben Ton *g* intonieren), der Phrasierungen und der instrumentalen Balance, doch auch dank der perfekten Beherrschung der polyrhythmischen Strukturen (zumal im dritten und letzten, aus vielfachen Beschleunigungen konstruierten Satz) legen die Schweizer Musiker eine bemerkenswerte Interpretation vor, die sich gegenüber der kürzlich erfolgten Einspielung des *Ensembles Contrasts* (*cpo*) deutlich behauptet. Das 1982/83 komponierte *Triple Duo* bewegt sich im Rahmen des *Duos für Violine und Klavier* sowie des *Dritten Streichquartetts*, worin das Ensemble in zwei voneinander unabhängige Duos aufgetrennt ist. Die interpretatorische Gestaltung Holligers, der das Ensemble hier dirigiert, überzeugt unmittelbar durch ihre Präzision und den Sinn für Dramaturgie, und sie macht die Vielzahl der heterogenen instrumentalen Verhaltensweisen wie auch die gesamte Skala ihrer so unterschiedlichen, von radikaler Gegensätzlichkeit bis zu Kooperation reichenden Beziehungen hörbar. Auch hier noch wird

den Klangfarben bemerkenswerte Aufmerksamkeit zugemessen (so in der aussergewöhnlichen, langsamen Passage [T. 257ff.], wo eine Klanglichkeit kristalliner Reinheit erzielt wird). Man kann dieser Interpretation indes vorwerfen, dass sie den Humor und die Ironie dieser Werke etwas an den Rand dränge. Beim ersten Hören erstaunt, wie sehr Holliger das Werk bei seinem Nennwert nimmt: Die drei Instrumentalgruppen sind besonders weit voneinander entfernt, das Duo Flöte/Klarinette in den Hintergrund verwiesen. Diese räumliche Aufstellung hat den Vorzug, dass sie die Unabhängigkeit der Gruppen unterstreicht, doch im Gegenzug wird das Streben nach Versöhnung am Ende des Stückes weniger evident. Trotz solcher Einwände ist diese Interpretation derjenigen des Uraufführungs-Ensembles *The Fire of London* (*Wergo*) an die Seite zu stellen. Zwei Solostücke, die zu den zahlreichen, von Carter in den letzten rund fünfzehn Jahren komponierten Miniaturen gehören, stehen für die jüngsten Werke: *Scrivo in vento* für Flöte (1991) und *A Six letter letter* für Englischhorn (1996), wundervoll interpretiert von Heinz Holliger und Felix Renggli. Das bemerkenswerte Gelingen dieser CD von einem mit dem Carterschen Schaffen wohlvertrauten Ensemble lässt auf das baldige Erscheinen einer weiteren CD hoffen. (nou)

James Tenney: **The Solo Works for Percussion**
«Maximusic» (1965) / «Ergodos II» (1963–64) / «Koan: Having Never Written A Note For Percussion» (1971) / «For Percussion Perhaps, Or...» (1970–71) / «Deus Ex Machina» (1982)
Matthias Kaul, perc; Rüdiger Orth, tape-delay-system
Hat [now] ART 111

ERGODISCHER APPLAUS

Klänge werden im Konzert nicht nur auf der Bühne produziert: Was aus dem Zuschauerraum klingt, ist musikalisch gesehen Fremdkörper, bisweilen auch Störfall. Der Wunsch, auch dies noch in die Komposition von Musik einzubringen – und solcherart den Graben zwischen Produzierenden und Rezipierenden aufzuschütten –, hat in diesem Jahrhundert mehrfach zu eigenständigen Lösungen geführt. Vermutlich erstmals greifbar ist der

Gedanke in einer Skizze Alban Bergs: Für eine geplante Ouvertüre zur geplanten Pippa-Oper sollten die «Geräusche des Zuschauerraums» musikalisch reflektiert und so zu einem integralen Bestandteil der Komposition gemacht werden. Ebensogut auf den Klangkomponisten Berg wie auf den Geräuschkomponisten Cage also könnte sich beziehen, wer solchem Plan wirkliche Gestalt gegeben hat: In Stockhausens *Momenten* wird

das chaotische Tönen des Publikumsapplauses durch die Musiker auf der Bühne nach und nach zu strenger Struktur transformiert, in Dieter Schnebels *Sinfonie X* elektronisch umgeformt, bis aus den Lautsprechern Meeresrauschen zu hören ist. James Tenneys *Deus Ex Machina* unterscheidet sich davon grundsätzlich. Das Stück nämlich nimmt nicht den Anfangs-, sondern den Schlussapplaus als Ausgangspunkt eines Klangprozesses

ses, und während sowohl Stockhausen wie Schnebel aus dem Geräusch eine klar gerichtete Dramaturgie entwickeln (in Richtung Struktur bzw. in Richtung Naturklang), so zielt Tenneys Verfahren auf Statik: Keine Erzählung wird angeboten, vielmehr bloss Klangtatsache hingestellt. Der Applaus zu einem kurzen Schlagzeugstück, das den ersten Teil von *Deux Ex Machina* bildet, wird von einem Tape-delay-System unablässig iteriert, nur langsam verändert sich das Geräusch zum Klang, nach knapp zwanzig Minuten bricht er unvermittelt ab. Auch die übrigen Stücke dieser Einspielung zeigen solche Form, die Tenney selbst «ergodisch» genannt hat und die in gewissem Sinne eine amerikanische Rezeption europäischer serieller Strukturen, zumal derjenigen Xenakis',

darstellt. *Koan: Having Never Written A Note For Percussion* beispielsweise besteht aus einer einzigen Note, die vom vierfachen Piano ins vierfache Forte und schliesslich wieder in die Stille führt; der Schlagzeuger Matthias Kaul spannt diese Bogenform, Archetyp musikalischen Verlaufs, über gut siebzehn Minuten. Da diese Prozesse schon nach wenigen Augenblicken absehbar werden, da also, in nun stärker an Xenakis angelehnter Terminologie, «jedes Materialpartikel statistisch gleichbedeutend ist mit jedem anderen Partikel» (Tenney), löscht die Wahrnehmung ihre erinnernde oder vorausahnende Tätigkeit, die Konzentration fällt ganz auf den Augenblick, auf jedes Jetzt. Dramatik kommt auch da nicht auf, wo, wie in *Maximusic*, unvermittelt Gewalttames

in ruhiges Klingen einbricht: Das vollständig Erwartbare wirkt ebenso unbestimmt wie das vollständig Unerwartete – die Klänge mutieren zu Natur, jeglicher subjektiver Impuls scheint ausgeschaltet, es gibt nur Gegenwart. Die CD dokumentiert somit die Vorgeschichte zu jenem bekannteren Tenney, der sich, in den letzten Jahren, vermehrt mit einer Theorie der Harmonik beschäftigt – wobei er sich übrigens, durchaus überraschend, auf Cage bezieht. Das vermutlich bedeutendste Stück dieser letzteren Werkreihe, *Bridge* für zwei mikrotonale Klaviere zu acht Händen, ist, in einer ausgezeichneten Einspielung, kürzlich bei demselben Label erschienen. (pam)

Robert Schumann: «Szenen aus Goethes Faust»

Collegium Vocale; RIAS-Kammerchor; La Chapelle Royale; Orchestre des Champs-Élysées; Philippe Herreweghe, cond; William Dazeley, Kristinn Simundsson, Camilla Nylund, Simone Nold, Ingeborg Danz, Louise Mott, Hans-Peter Blochwitz, Christian Voigt, vv
Harmonia Mundi HMC 901661-62 (2 CD)

DER KAMPF MIT DEM TEUFEL



Szenenbild aus «Genoveva»

Schumann ist unter den grossen «Klassikern» zweifellos der am schwierigsten zu interpretierende und auch der am wenigsten bekannte Komponist. *Das Paradies und die Peri*, seine *Balladen*, sein *Faust* wie auch seine Oper *Genoveva* und manche anderer seiner Werke fehlen im üblichen

Repertoire beinahe ganz. Man kennt sie eher von Einspielungen denn aus dem öffentlichen Konzert. Zudem führt die leidenschaftliche Glut dieser Musik, die sensible Balance zwischen romantischem Elan und klassizistischem Stilwillen, zwischen Ausdruck und Formkonstruktion oft zu Missverständnissen und problematischen Interpretationen. Während zahlreiche Dirigenten den Schumannschen Jubel zumal bei punktierten Rhythmen zu neugermanischem Hämmern mutieren lassen, sucht Philippe Herreweghe den musikalischen Diskurs zu mildern, dessen Innerlichkeit, Zärtlichkeit und fast religiöse Innigkeit herauszustellen. Doch vermag dieses gegenteilige Extrem, das Schumann in die Nähe barocker Kantaten und Oratorien stellt, ebensowenig zu überzeugen. Seiner sehr zurückhaltenden Interpretation gehen Dramatik, Bewegung und Farbigkeit gänzlich ab. Selbst die Gesangsstimmen wirken

bisweilen etwas blass, wie übrigens auch das Orchester, das ziemlich flach klingt. Die sorgsame Gestaltung der Phrasierung und der Ausdruck von Innerlichkeit wendet sich hier gegen die Musik selbst. Die Tonsprache Schumanns ist in Tat und Wahrheit voll von Unebenheiten, widersprüchlichen Energien, neuartigen Gedanken, und sie ist dramatischer als man zu behaupten pflegt. Statt Schumann in die Perspektive eines religiösen und klassizistischen Romantizismus zu rücken, wäre es zweifellos sinnvoller, seine Musik etwa vor dem Hintergrund von Schönbergs *Jakobsleiter* zu deuten: Das jüngere Werk liesse sich dabei durchaus als eine Art Neuinterpretation von Schumanns *Faustszenen* ansehen. (pa)

Günter Steinke: *Streichtrio* / «...kaum ein Hauch» / «Annäherungen» / «ARCADE» / «Durchbrochene Räume»

ensemble recherche; Peter Rundel, cond
Edition Zeitgenössische Musik, Wergo WER 6541-2

MUSIK DER WIEDERHOLUNGSLOSIGKEIT

Günter Steinke ist einer jener deutschen Komponisten, die die postserielle Tradition weiterschreiben. Seine Arbeitsweise ist dementsprechend materialbezogen: «Ich entwerfe Strukturen, die nur für sich selber stehen, die scheinbar ihr eigenes Leben entwickeln und dadurch von mir und meinem Leben erst einmal getrennt sind.» Die im Rahmen der *Edition Zeitgenössische Musik* vorgestellten Werke bestechen denn auch durch die Klarheit und Präzision der strukturellen Abläufe, die Steinke im Spannungsfeld von «automati-

schen Prozessen» und «gestischem Musikdenken» entwirft. Im Umgang mit dem musikalischen Material zeigt der ehemalige Schüler Klaus Hubers insbesondere Affinitäten zu den späten Kompositionen Luigi Nonos, etwa im 1988 entstandenen Streichtrio. Auch Helmut Lachenmanns *Musique concrète instrumentale* hat den Komponisten, der Klänge und Klangfarben äusserst differenziert in eine «Musik der Wiederholungslosigkeit» einarbeitet, geprägt. Steinkes Klangprozesse sind spannend anzuhören, besitzt der Komponist doch ein

sensibles Sensorium für innermusikalische Dramatik, ohne dass man sich gleich (wie im Booklet) gegen «wohllancierte Effekte und andere Überredungsrhetorik» abgrenzen müsste. Den unangestregten Anstrengungen des *ensemble recherche* unter Leitung von Peter Rundel ist es zudem zu verdanken, dass Steinkes auf Strukturen und Abstraktion bedachte Kompositionen vibrierend und voll Leben daherkommen. (ros)

Caspar Johannes Walter: **Kammermusik 1983–95**

«**schwierig genug, den Ernst zu begreifen**» / «**kleine Klagemusik**» / **5 kurze Stücke für Klavier** / «**Unruhe, Unsicherheit, Anspannung**» / **Klavierquartett** / **durchscheinende Etüden Ib, IVa, IVd, VIIb, VIIIb**

Thürmchen Ensemble; ensemble recherche
Edition *Zeitgenössische Musik, Wergo WER 6537-2*

Caspar Johannes Walter: «**Knoten**»

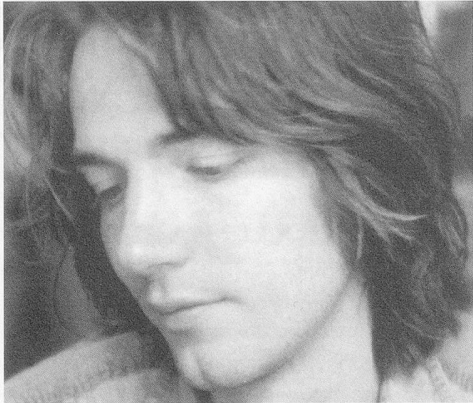
7 Knoten / «**L'infinito**» / **durchscheinende Etüde II** / «**Lichtwechsel**» / «**Höhletrio**» / «**eine Musik für Werner K.**»

Neue Vokalsolisten Stuttgart; Manfred Schreier, dir; Ulrike Zavelberg, Tobias Moster, Caspar Johannes Walter, vc;

Astrid Schmeling, fl; Matthias Kaul, slz; Reinhold Friedrich, trp; Manos Tsangaris, rez

Timescaper Music ETH 9831

ENTKNOTENDE KNOTEN



Caspar Johannes Walter

Das musikalische Paradox ist die auf einen Augenblick zusammengedrückte Dialektik, der geronnenen Konflikt. Caspar Johannes Walter, 1964 geboren, ehemaliger Schüler von Johannes Fritsch und Clarence Barlow, weiss auf den Klaviaturen des musikalischen Widerspruchs virtuos zu spielen. Im Ensemblestück *schwierig genug, den Ernst zu begreifen* steht die Musik immer wieder still, gleichzeitig aber gibt es üppige Bewegtheit: Durch den Gebrauch statischer Rhythmus- und Tonhöheverläufe entsteht der Eindruck von Stillstand, innerhalb dieser geronnenen Zeit allerdings ereignen sich flirrende Regungen, irrende Tonfäden, schweifende Gesten. Walter selbst hat dafür ein Bild geprägt: Im Anblick der Schlange erstarrt der Körper des Frosches, während sein Geist ziellos umherirrt. Entstanden ist dabei ein Stück von grosser klanglicher Magie, spröde aber sinnlich, wobei mit der Körperlichkeit der Instrumentalisten ganz besonders gerechnet wird. An einer Stelle beispielsweise hat das Ensemble aus körperlicher Starre heraus gleichzeitig einzusetzen: Die Anwei-

sung «ohne Vorbereitung beginnen» hat für den Tutti-Einsatz zur Folge, dass der an sich starre Klang verwackelt, innerlich bewegt wird – die Paradoxie ist hier Resultat einer musikalisch-gestischen Anordnung. Ganz anders gelagert, doch auch hier von Paradoxien bestimmt, ist das Verhältnis von Interpret und Komposition im ersten der *5 kurzen Stücke für Klavier*: Innerhalb einer äusserst abstrakten Struktur – es handelt sich um einen zwölftönigen, strengen Spiegelkanon – ist die dynamische Gestaltung dem Spieler anheimgestellt, «die wichtigen Töne hervorheben», heisst es da. Doch strukturell gesehen ist innerhalb des dichten musikalischen Rasters letztlich alles gleich «wichtig», der interpretatorischen Willkür ist, für einmal bewusst, Tür und Tor geöffnet. Allerdings geht es bei solcher Versuchsanordnung auch um Fragen der persönlichen Aneignung, der subjektiven Anverwandlung, ein Prozess, den Walter auch bei seinem eigenen Komponieren ins Spiel bringt: So entstanden beim fehlerhaften Fotokopieren einiger Seiten aus einer Partitur (die Vorlage wurde verkehrt aufgelegt und sichtbar nur, was sich auf die Rückseite durchgedrückt hatte) abstrakte Punktfelder, die Walter nach strengem Schema in Tonhöhen und Notenwerte umsetzte; im Kompositionsprozess waren es erst die weiteren, «sekundären» Parameter wie etwa Dynamik, Instrumentation oder Artikulation – sie werden hier, sinnstiftend, zu primären –, die die abstrakten Strukturen deuteten, interpretierten; erst solche Aneignung verschafft den Tönen und Dauern Sinn und Bedeutung. Spannend ist bei diesen *durchscheinenden Etüden* zu verfolgen, wie dieselben Tonhöhen- und Dauernstrukturen völlig anderen Interpretationen unterworfen werden können, so etwa in denjenigen mit den Nummern

IVa für Soloflöte und Begleitstimmen und IVd für Klarinette, Cello und Klavier, denen dieselbe Grundstruktur zugrunde liegt.

Zu Beginn des vorletzten aus den *7 Knoten* für Cellotrio ist ein Klang zu hören, der sich, weil paradox, nicht so schnell vergisst: Konsonant wirkt er, doch trotzdem fremd, neu, betörend. Die harmonische Dimension gehört zu den weiteren Interessen Walters: Oft arbeitet er mit hochzahligem Obertönen (so auch im erwähnten Akkord), die zwar zwischen die Halbtöne des temperierten Systems fallen, trotzdem aber mit dem zugehörigen Grundton konsonieren. Dabei genügen offenbar Näherungswerte: es kommen keine genau gerechneten Intervalle, sondern einzig Vierteltöne zur Anwendung. Und mit diesen kann dann sogar harmonielehregerecht umgegangen werden: Im letzten Knoten scheinen die Akkordverbindungen Gesetzen zu folgen, die dem Ohr unmittelbar einleuchten – allerdings bei Grundtönen im Vierteltonabstand. Die neusten Stücke, so *L'infinito* oder *eine Musik für Werner K.*, gehen über das wohltemperierte System in noch anderer Weise hinaus: Die Glissandi, die in den früheren Werken eher kleinräumig zur Anwendung kamen, schieben sich hier mächtig in den Vordergrund. Sie wirken als Linien, die von einem Zentrum aus meist weg- und also hinausführen, die aber immer wieder neu in Gang gesetzt werden. Die zentripetalen Bewegungen rufen dabei eigentümliche Schwebzustände hervor: immer wieder neu stirbt die Musik. Der Ideenreichtum und die Klangfantasie dieses Komponisten, dessen Werke hier durchgehend in ausgezeichneten Interpretationen eingespielt sind, rücken Walter in die allererste Reihe seiner Generation. (pam)

Luigi Nono: «**Polifonica – Monodia – Ritmica**» / «**Canti per 13**» / «**Canciones a Guiomar**» / «**Hay que caminar soñando**»
Ensemble UnitedBerlin; United Voices; Peter Hirsch, cond; Angelika Luz, sop
Wergo WER 6631-2

REZEPTIONSKONSTANTEN

Herrmann Scherchen gehörte zu der raren Gattung von Dirigenten, die sich kompositorische Entscheidungen zutrauten und diese den Komponisten auch zumuteten: Iannis Xenakis *Metastasis* liess er kurzerhand doppelt so schnell wie vom Komponisten vorgesehen spielen, Luigi Nonos *Polifonica – Monodia – Ritmica* strich er anlässlich der Darmstädter Uraufführung von 1951 um knapp die Hälfte zusammen – beide Male war

den Aufführungen durchschlagender Erfolg beschieden. Diese Fassung, es ist die veröffentlichte, wird auch auf der vorliegenden CD gespielt – obwohl die ursprüngliche Version den eigentümlichen Zusammenhang zwischen den ganz frühen und ganz späten Werken Nonos, an der sich letztlich auch diese Kompilation orientiert, noch verstärkt hätte aufzeigen können. Überhaupt scheint solche Gegenüberstellung, die die auch ober-

flächlich mit politischen Gehalten imprägnierten Werke der mittleren Schaffensperiode gleichsam ausblendet, inzwischen zu einer Rezeptionskonstante in Sachen Nono geworden zu sein. Die hier ebenfalls eingespielten *Canciones a Guiomar*, 1962/63 entstanden, bestätigen diesen Befund eher als dass sie ihn widerlegten: Mit der inhaltlichen Thematik von Meer, Frau, Liebe und mit dem klanglich irisierenden Gestus stehen sie für jenes

transzendierende Freiheitssymbol, das bei Nono hin und wieder aufscheint, dessen politische Implikationen sich allerdings leicht überhören lassen. Nichtsdestoweniger sind die Verwandtschaften zwischen Früh- und Spätwerk bei einem Oeuvre, dem man um das Jahr 1980 vielfach einen deutlichen Bruch nachsagt, von zentralem Interesse; der Nono-Forscher Jürg Stenzl hat demgegenüber vielfach betont, dass bei diesem Komponisten von einem verhältnismässig konstanten Ensemble musikalischer Vorstellungen ausgegangen werden muss, die in jedem Werk je neu aktualisiert und interpretiert werden. Und so ist es vielleicht bezeichnend, dass Scherchen gerade in jenen ersten Teil von *Polifonica – Monodia – Ritmica* eingegriffen hat, der am vielleicht deutlichsten auf beispielsweise «*Hay que caminar soñando*» (1989) vorausweist. Einerseits besitzen

nämlich auch in *Polifonica* die Pausen eine ganz neuartige, im Spätwerk Nonos dann unüberhörbar werdende Qualität, wenn sie auch hier noch in einen deutlich teleologischen Verlauf eingelassen sind: Die Musik kommt erst allmählich in Gang, ein vierstimmiger Doppelkanon verdichtet sich nach und nach, und zwar durch zunehmendes Weglassen von Pausen in den einzelnen Stimmen. Andererseits ist das aus dem seriellen Programm hervorgegangene Parameterdenken in beiden Werken – wenn auch sehr unterschiedlich – gegenwärtig. So hat Nono in *Polifonica* einen ähnlichen Prozess wie den soeben erwähnten melodischen auch auf die rhythmische Dimension angewendet (dieser Abschnitt ist von Scherchen gestrichen worden). Und im Geigenduo «*Hay que caminar*» *soñando* ist solches parametrale Denken so weit getrieben, dass die Töne gleichsam

zerbrechen: Wenn, wie kurz nach Beginn, ein fünfgestrichenes *c* vom *piano* ins fünffache *piano*, dann ins *mezzopiano* und schliesslich ins Verlöschen zu führen ist, wenn auf diesem Ton der Bogen auch noch von *tasto* in Richtung *Steg* zu führen und zugleich ein Übergang zu *legno*-Spiel zu gestalten ist, wird das Notierte zu einem Ausdruck von Utopischem: Hier sollen auch noch die Parameter Klangfarbe, Dynamik, Artikulation bis ins letzte komponiert werden. Solch Utopisches lassen die Interpreten des *Ensemble United Berlin* zumindest spürbar werden, in den früheren Stücken bringen sie die mitunter kahl scheinenden Strukturen zu betörendem Singen – letzteres übrigens das übergreifende Motto dieser Werkzusammenstellung. (*pam*)

Charles Ives: **Sonatas for Violin and Piano**
Hansheinz Schneeberger, vl; Daniel Cholette, pf
ECM New Series 1605 449 956-2

NEBENEINANDER VON WITZ UND BEDEUTSAMKEIT

Trotz der nüchternen Betitelung pulsiert auch in den vier Sonaten für Violine und Klavier die unkonventionelle Experimentierfreude ihres Schöpfers Charles Ives (1874–1954). Wie viele seiner Werke haben die Violinsonaten eine langjährige Entstehungsgeschichte. Die erste Sonate beendete Ives 1908 nach fünf Jahren, in dieser Zeit entstand auch die berühmte Komposition *Unanswered Question* (1906); die beiden letzten Violinsonaten nahmen über zehn Jahre in Anspruch und fanden ihren Abschluss erst 1914/16, in einer Zeit also, in der Ives' musikalisches Schaffen allmählich zu Ende ging. Ives verarbeitet in den Violinsonaten

äusserst heterogenes musikalisches Material. Er baut Polytonales und Atonales in (spät)romantische Harmoniefolgen, kristallisiert im Verlaufe gewisser Sätze aus motivischen Anspielungen amerikanische Volkslieder und nimmt mit einem Ragtime auch einmal vorübergehend Abschied von der «hohen» Musik. Giselher Schubert zeichnet Aspekte der Entstehungsgeschichte in einem fundierten Kommentar auf, der auch witzige Details nicht verschweigt. «Und der langsame Satz (der 4. Sonate) erinnert an die Kinderandacht», schrieb Ives, «die jeweils nur gestört wurde, wenn der alte Steinmetz Bell und der Bauer John gerade

aufstanden und brüllten...» Dennoch: dem Nebeneinander von Witz und Bedeutsamkeit liegt eine romantisch schwerblütige Stimmungslage zugrunde. Violine und Klavier sind oft – wenn letzteres Instrument nicht gerade eines seiner opulenten Zwischenspiele zu absolvieren hat – in intensive Auseinandersetzungen verstrickt, was Hansheinz Schneeberger und Daniel Cholette Gelegenheit gibt, ihre ebenso zu tänzerischer Leichtigkeit wie zu sinnierender Klangerforschung aufgelegte Musizierkultur taktvoll auszuspielen. (*ros*)

Emely Zobel: «**Flodigarry**» / Barbara Heller: «**Domino**» / Violeta Dinescu: «**Es nimmt mich Wunder...**» / Tera de Marez
Oyens: **Konzert für Horn und Tonband** / Adrian Hölszky: «**WeltenEnden**» / Viera Janárceková: «**Yan**»
Urla Kahl, hn
Salto Records International SAL 7001

HORN MUSK VON KOMPONISTINNEN

Sechs mal Horn solo. Nicht unbedingt eine CD, die ich mir als erstes kaufen würde. Doch ich werde angenehm überrascht. Denn die sechs Hornstücke sind so unterschiedlich wie die sechs Komponistinnen, die sie geschrieben haben. Vier der sechs Stücke sind auf Anregung der Hornistin Urla Kahl entstanden, die die Komponistinnen und auch deren Stücke kennt und so den Inhalt optimal transportieren kann. Die Komposition *Flodigarry* der deutschen Komponistin Emely Zobel wechselt hin und her zwischen Stimme, Hornklang und Geräusch: Die Sprach-Klang-Poesie erinnert im entferntesten zuweilen an Schwitter's Lautdichtungen. Barbara Hellers *Domino* ist ein Kartenspiel und lässt viel Raum für die Impro-

visationen der Interpretin, die dies auch zu nutzen weiss: In die Tiefe stürzend, sich emporschwingend, mal rau, mal sanft spannt sie den Bogen gekonnt über das ganze Stück. In *Es nimmt mich Wunder...* von Violeta Dinescu tastet sich das Horn, ausgehend von einem einzelnen Ton, an die Intervalle heran, geduldig auf der Suche nach ihrer Bestimmung, bis es zu einem heftigen Ausbruch kommt. Tera de Marez Oyens schrieb 1980 ein Konzert für Horn; an die Stelle des Streichorchesters tritt in der vorliegenden Einspielung allerdings ein Tonband. Die Solostimme nimmt den Dialog mit den elektronischen Klängen (verfremdete Horntöne) auf und mischt sich an seltenen Stellen auch in die Klängen des Bandes. Doch

meist hat das live gespielte Horn die Oberhand, bleibt deutlich in der Rolle des Solisten und schafft Verbindungen zwischen den zugespielten Klangblöcken. Adriana Hölszky beschäftigt sich in *WeltenEnden* mit den geräuschhaften, perkussiven Qualitäten des Alphorns – eine konsequente Absage an den gesanglichen, tragenden Charakter dieses Instruments. Es ist ein Stück voll von klanglichem Aktionismus. Viera Janárceková schliesst zu Beginn fast nahtlos an die Geräuschwelt von Hölszky an, wendet sich dann jedoch dem warmen Hornklang zu und lässt sich nur durch leichte Irritationen hin und wieder davon abbringen – dieser Teil des Stückes ist allerdings dann doch etwas langfüßig geraten. (*om*)