

Zeitschrift: Dissonanz
Herausgeber: Schweizerischer Tonkünstlerverein
Band: - (1999)
Heft: 61

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>

Ferdinand Ries: **Symphony No. 5** op. 112 in D minor / **Symphony No. 3** op. 90 in E flat major
Zürcher Kammerorchester; Howard Griffiths, cond
cpo 999 547-2

ZWISCHEN BEETHOVEN UND SCHUBERT

Der Name Ferdinand Ries wird in Beethoven-Biographien oft erwähnt – er war dessen Schüler und Sekretär –, doch kennt man seine Musik, die bald nach seinem Tod der Vergessenheit anheimfiel ist, kaum (oder gar nicht); ihm wurde nicht einmal ein Nekrolog gewidmet... Seinen acht Sinfonien mangelt es nicht an Charakter und noch viel weniger an sauberem Handwerk. Sie sind nicht zu verachten, auch wenn sie nicht das Niveau der Werke Haydns, Mozarts oder Beethovens erreichen, wie Schumann in einer posthumen Hommage in der *Neuen Zeitschrift für Musik*

bemerkte. Seine wohlausgeglichene, eleganten und kunstvoll gebauten Werke sind aus einem bewegten Leben hervorgegangen, in dem sich die Unannehmlichkeiten der napoleonischen Kriege mit den Reisen und Intrigen vermischten, die für die Suche nach einer festen Anstellung notwendig waren: Es war schliesslich in Stockholm, wo er zuerst zu Ruhm gelangte, bevor er sich verhältnismässig erfolgreich in London niederliess. Der Ton der Sinfonien, die hier vom Zürcher Kammerorchester unter der Leitung von Howard Griffiths mit grosser Sorgfalt dargeboten

werden, oszilliert zwischen Beethoven und Schubert, ohne den unmöglichen Mittelweg zwischen diesen beiden unvereinbaren Welten je zu verlassen. Es ist schwierig, Interpretationen unbekannter Werke zu beurteilen; das einzige, was man der vorzüglichen Leistung der Zürcher Musiker vorwerfen könnte, ist die übermässige Zurückhaltung im Ausdruck bei gewissen Passagen, in denen Imagination und Leidenschaft den etwas konventionellen Klassizismus unterlaufen könnten. (pa)

Japan Flute

Werke von Yoritsune Matsudaira, Yoraki Matsudaira, Takehito Shimazu, Makoto Shinohara, Toru Takemitsu, Toshio Hosokawa
Eberhard Blum, fl
hat[now]art 106

Ysang Yun: «Loyang» / «Gasa» / «Réak» / «Shao Yang Yin» / «Tuyaux sonores»

Ensemble des Sinfonieorchesters des WDR; Hans Zender, cond; Saschko Gawriloff, vn; Bernhard Kontarsky, pf; Antoinette Vischer, hpd; Gerd Zacher, org; SWF-Sinfonieorchester Baden-Baden; Ernest Bour, cond
Wergo 6620-2

ASIATISCHE KLANGLICHKEIT UND SENSIBILITÄT

Die Flöte ist zweifellos das bevorzugte Instrument der japanischen zeitgenössischen Musik. Mit ihr aktualisieren die Komponisten Nippons einen wesentlichen Aspekt der traditionellen Musik: die Geräuschelemente, die physische Dimension des Klanges, der sich durch den so besonderen Gebrauch des Atems Ausdruck verschafft, oder die quasi-vokalen «melodischen» Melismen, die von zugleich gewaltsamer wie fragiler Ausdruckhaftigkeit sind und Natur ebenso wie die menschliche Seele (als gepeinigter) zu evozieren vermögen. Eberhard Blum durchschreitet verschiedene Generationen und Perioden des japanischen Musikschaffens von Matsudaira (*1907) bis Hosokawa (*1955). Er sucht damit auf die Fragen Antwort zu geben, die mit dem Verhältnis der Komponisten zu den japanischen und europäischen Traditionen und deren möglichen Synthesen in Zusammenhang stehen. Es handelt sich also um eine Art Initiationsreise

auf dem Kamm eines Berges, wo die Zeit stillzustehen scheint.

Die Einführung von asiatischer Klanglichkeit und Sensibilität in das Idiom okzidentaler Musik führte mit Isang Yun seit den sechziger Jahren zu bemerkenswerten Ergebnissen. Es handelt sich deshalb um ein sinnvolles Unterfangen, das 1968 entstandene Porträt des 1995 verstorbenen koreanischen Komponisten auf CD wieder zu veröffentlichen; es präsentierte damals eine stimmige Zusammenstellung von Stücken, die Yun zwischen 1962 und 1967 komponierte, und dies mit Musikern, die zu präzisen und überzeugenden musikalischen Interpretationen fähig waren. In diesen Werken ersetzt der Einzelton als physisches, kosmisches und expressives Phänomen die Zurüstung des Materials im Hinblick auf eine übergreifende Ordnung. Yun gewinnt seine Energien aus äusserst intensiven melodischen Gesten, Glissandi, Verzerrungen, harmonischen

Dichtegraden und Bewegungen, die eine dauernde expressive Spannung aufrechterhalten. Im ausgezeichneten Orchesterstück *Réak* führen der Gebrauch innerlich belebter Klangmassen, die sich in eine stillstehende, doch immer vibrierende und expressive Zeitlichkeit einschreiben, und jene in einen Augenblick zusammengedrückten Bewegungsenergien, die bisweilen an gewisse Orchesterpassagen Bernd Alois Zimmermanns erinnern mögen, zu regelrechten musikalischen Epiphanien. Die Musik Yuns, die sich später und ohne Leugnung des eigenen Ursprungs in Richtung eines Klassizismus entwickelte, bleibt eines der schönsten Ergebnisse jener kulturellen Kreuzung, die bis dahin nur im umgekehrten Sinne verlief und die einen fruchtbaren Dialog zwischen zwei äusserst verschiedenen Fühl- und Denkweisen eröffnet. (pa)

VERSUCH EINER SYNTHESE

Zahlreiche Komponisten vom Rand der westlichen Musikgeschichte sind aus den Konzertprogrammen verschwunden. Die Werke von Carlos Chávez etwa, neben Villa-Lobos dem wichtigsten Komponisten Lateinamerikas, werden vollständig verkannt. Sie lassen sich nicht leicht in die historiographischen Kategorien der wichtigen kompositorischen Tendenzen dieses Jahrhunderts einordnen. Nichtsdestoweniger entspricht die Intention Chávez, einen von den archaischen Elementen der indianischen Kultur ausgehenden modernen Stil zu finden, ähnlichen Tendenzen anderswo in den zwanziger und dreissiger Jahren (etwa bei Bartók oder Varèse). Allerdings ist die indianische Kultur im abendländischen Bewusstsein in eher düstere Schichten eingesenkt;

sie existiert fast nur in der mythologischen Form des Indianers in Kriegsbemalung. – Chávez' Versuch einer Synthese umschifft nicht jede Klippe: Der Primitivismus seiner ersten beiden Sinfonien (1933/1935–36) befindet sich trotz des Reichtums an irregulären Rhythmen und der strukturellen Funktion des Schlagzeugs in einem ästhetischen Niemandsland. Die III. Sinfonie (1951–54) ist, was die innere Kohärenz der Komposition anbelangt, besser ausgearbeitet (die beiden Aussensätze sind dabei die gelungensten). Doch Chávez vermag den Rubikon zwischen Diatonik und Chromatik nicht zu überschreiten; die Elemente, die eine moderne Ästhetik begründen könnten – neuartige rhythmische Erfindungen, ein herber Klangreichtum, der Grundsatz der

Nicht-Wiederholung –, sind mit einer melodisch und harmonisch allzu simplen und konventionellen Sprache und mit mitunter zu stark vereinfachten Texturen verbunden (diese Kritik gilt allerdings nicht für die polyphonen Passagen der Dritten Sinfonie). Die Ausdrucksspannungen, die so auf der einen Seite entstehen, werden auf der anderen gleichsam wieder annulliert. Gleichwohl füllt diese CD, die eine originelle und starke Persönlichkeit entdecken lässt, eine empfindliche diskographische Lücke und bereichert unsere Kenntnis der Musik dieses Jahrhunderts. Das London Symphony Orchestra steht seinem Ruf in nichts nach und bringt die Werke unter der ausgezeichneten Leitung von Eduardo Mata zu präziser und ausdrucksstarker Darstellung. (pa)

Piano con forza

Werke von Lars Hallnäs, Bengt Hambraeus, Peter Hansen, Carl-Olof Anderberg, Dror Feiler, Mats Persson, Claude Loyola Allgén, Viking Dahl, Arne Mellnäs, Bo Nilsson, Ivo Nilsson
Mats Persson, Kristine Scholz, pf
Phono Suecia PSCD 106 vol. 1–2 (P.O. Swedish Music Information Center, Box 27327, S-102 54 Stockholm)

Anthologie de musique luxembourgeoise vol. 9

Werke von Marco Kraus, Camille Kerger, René Hemmer, Alexander Mullenbach, Victor Fenigstein
Duo Begoña Uriarte – Karl Hermann Mrongovius, pf; Duo Iglia Marinova – Marco Kraus, pf
Editions LGNM (Société luxembourgeoise pour la musique contemporaine, b.p. 828, L-2018 Luxembourg)

STILLEBEN UND GRANITLITURGIEN FÜR KLAVIERDUOS

Mats Persson und Kristine Scholz bilden – hierzulande kaum bekannt – seit etwa 30 Jahren ein Klavierduo, ein vorzügliches zudem, und nach dem Ende der Kontarskys wohl das einzige, das sich derart entschieden der zeitgenössischen Musik verschrieben hat. Die beiden CDs, in welcher sich Werke für zwei Klaviere und Soloklavierstücke abwechseln, geben ein Panorama schwedischer Klaviermusik von bemerkenswerter Breite und Qualität. Aufgenommen sind auch ältere Werke, so zwei Stücke aus den 40er-Jahren von Claude Loyola Allgén, in deren erstem der Cantus firmus eines bekannten Chorals von drei Stimmen in völlig verschiedenen Metren und Tempi umspielt wird. Neben diesem (an Ives erinnernden) Aussenseiter nehmen sich die seriellen Klavierstücke von Bo Nilsson aus den 50er-Jahren eher konform aus. Aleatorisches ist mit Arne Mellnäs' *Fragile* (1974), einer Vorlage für eine ad lib.-Besetzung, vertreten: Das Duo gewinnt hier den Klavieren einen grossen Reichtum an (durch Verfremdung erzeugten) Klangfarben im leisen Bereich ab. Klavierduos der robusteren Art stammen von dem aus Israel stammenden Dror Feiler, dessen *Barrikad* (1984) etwa so daherkommt, wie man sich das aufgrund des Titels vorstellt, nämlich mit vielen lauten, maschinengewehrartig repetierten Akkorden, und von Altmeister Bengt Hambraeus, in dessen *Vortex* der Klang durch Akkordbrechungen, Tonrepetitionen, Tremoli u.ä. massiert wird. Während es sich hier

im Grunde bloss um potenzierte Soli handelt, thematisiert Ivo Nilsson in *¿lo mismo?* den Duocharakter, indem er verschiedene Stufen zwischen Fast-Unisono und imitatorischem Aufeinanderreagieren ausleuchtet. Imitatorische Vorgänge bestimmen auch den ersten Satz von Lars Hallnäs' *Spår* (1974) mit seinem pseudobarocken verzierungsreichen Duettieren, das durch Pausen und gehaltene Akkorde im zweiten und dritten Satz immer mehr ausgedünnt wird. Der Pianist Mats Persson ist auch als Komponist vertreten, mit einem Duo namens *Stilleben mit Sweelinck*, in welchem durch Präparation von Basssaiten der 7. Oberton hervorgehoben und damit ein mikrotonaler Effekt erzielt wird. – Die Aufnahmen sind von grosser Transparenz, so dass das Duettieren gut nachvollzogen werden kann und der Klang selbst in den massivsten Stücken eine gewisse Souplesse bewahrt, was freilich noch mehr dem sehr differenzierten Klavierspiel von Scholz und Persson zu verdanken ist. Vorbildlich ist die Edition auch hinsichtlich der informativen, ausführlichen Kommentare im Beiheft. Die schwedische Urheberrechtsgesellschaft, welche die umfangreiche Phono Suecia-Reihe produziert, lässt sich in ihrem Einsatz für die einheimischen Komponisten wahrlich nicht lumpen.

Die Luxemburger Gesellschaft für neue Musik kocht da, den Verhältnissen entsprechend, auf kleinerem Feuer: Ihre Anthologie der luxemburgi-

schen Musik ist inzwischen bei Vol. 9 angelangt, der sich ebenfalls der Musik für Klavierduo widmet, mit Akzent auf vierhändiger Besetzung an einem Instrument. Im Falle des *Stabat Mater* von Marco Kraus ist diese verdoppelt zu achthändiger Besetzung an zwei Klavieren. Daraus resultiert aber nicht etwa besondere strukturelle Komplexität, sondern vielmehr Kraftmeierei, eine «Granitliturgie», wie Alexander Mullenbach sein *Karma* charakterisiert, das die Kraus'schen Gedanken zu Pergolesis *Stabat Mater* an Geist- und Fantasielosigkeit noch übertrifft, aber wenigstens den Vorzug hat, nur 15 statt 25 Minuten zu dauern. Zu solchem Tastendonner wirkt das an den Schluss gestellte Stück von Victor Fenigstein mit dem Goetheschen Motto «Was ist ein Philister? Ein hohler Darm, mit Furcht und Hoffnung ausgefüllt, dass Gott erbarm'» wie ein ironischer Kommentar. Fenigstein benutzt die Duo-besetzung, um das Spiel auf den Tasten mit Schlägen ans Gehäuse und Klängen aus dem Innern des Kastens zu kontrapunktieren – also statt zur Massierung zur Auflockerung des Klangs und Relativierung der Hammermechanik. Das lässt man sich in dieser spielerisch-witzigen Weise und nach den vorangegangenen Kraftakten gern gefallen. (ck)

Gérard Grisey: «Les espaces acoustiques»
 «Prologue» / «Périodes» / «Partiels» / «Modulations» / «Transitoires» / «Epilogue»
 Ensemble Court-Circuit; Pierre-André Valde, cond; Frankfurter Museumorchester;
 Sylvain Cambreling, cond; Gérard Caussé, va
 Accord Una Corda/MFA Radio France 206 532 (2 CD)

KOHÄRENTES KLANGUNIVERSUM

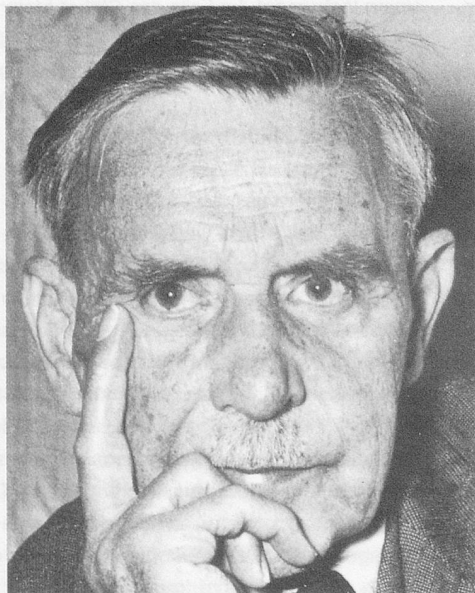
Der Höreindruck der *Espaces acoustiques* ist staunenswert, erschütternd gar beim ersten Hören, so sehr entführt uns Gérard Griseys Musik in eine andere musikalische Welt und über sämtliche bekannten Bezugspunkte hinaus. Die von Naturspektren ausgehende Ausarbeitung eines gänzlich kohärenten Klanguniversums, deren Verarbeitungstechniken wie Auswahl, Filterung, Modulation, Interpolation, Überlagerung auch in den Titeln der Werke aufscheinen, hebt die traditionellen Kategorien Phrasenbildung, Artikulation und Kombination von Elementen, harmonische Funktion oder Begriffe wie Form oder musikalische Zeit gleichsam auf. Hier entstehen die klanglichen Erscheinungen aufgrund präziser Gesetze, und verbunden werden sie durch mysteriöse Glissandi, fortwährende Verwandlungen oder durch Brüche, die einer Struktur eine völlig andere Wendung geben können: Solcherart entstehen bisher ungehörte Momente, Klänge, die von nirgendwoher zu stammen

scheinen, wahrhaftige Klangerscheinungen. Seltenerweise entsteht trotz der Komplexität der Prozesse im Höreindruck eine staunenswerte Folgerichtigkeit: Alles ist hörbar, und alles bleibt mysteriös. Grisey hat in die Neue Musik einen erweiterten Begriff der Konsonanz eingeführt und eine Periodizität wiederhergestellt, die nichts mit regulärem Metrum zu tun hat. Den einzigen Kritikpunkt, den man gegenüber dieser Tonsprache anbringen kann, ist die eingeschränkte Verwendung der Instrumente als blosser Klangproduzenten und damit die Abwesenheit jeglicher «melodischer» Figuren oder Linien. Um einen Weg durch den knapp anderthalbstündigen Zyklus zu finden, muss man eine neue Hörperspektive einnehmen und sich in die Klangprozesse hineinziehen lassen. Diese gehen nicht von einer Architektur oder von einer durch die Subjektivität des Autors gelenkten Formdramaturgie aus, sondern entfalten sich, als seien sie durch ihre eigenen Kräfte angetrieben. Griseys Einführungstext

zur CD formuliert, dass *Epilogue* «eine Dualität einführt, die das System zerstört: Der kollektiven und traumhaften Zeit des Kosmos überlagert sich eine individuelle und diskursive Zeit, diejenige der Sprache». Man könnte Griseys Absichten nicht treffender formulieren. Diese Werkserie, die offen bleibt für virtuelle Verwandlungen, ist gleichsam eine poetische Vereinnahmung der Welt moderner Technologie. In dieser Beziehung könnte sie durchaus zukunftsweisend sein; sie stellt eine mögliche Versöhnung von Erfahrungswelten dar, die zur Zeit weit voneinander entfernt sind und nur die neue Klangtechnologie gemeinsam haben. Die Interpreten dieser CD, die eine schöne Hommage an den allzu früh verstorbenen Komponisten darstellt, sind als langjährige Verfechter der Spektralmusik durchwegs hervorragend. (pa)

Othmar Schoeck: *Konzert für Horn und Streichorchester op. 65* / Charles Koechlin: *Poème pour cor et orchestre op. 70 bis* / Ethel Smyth: *Concerto for Violin, Horn and Orchestra*
 Marie Luise Neunecker, hn; Saschko Gawriloff, vn; Radio-Philharmonie Hannover des NDR; Uri Mayer, cond
 Koch/Schwann 3-6412-2

FRÖHLICHES SCHMETTERN?



Dissonanz klärt auf: So schön waren Schoeck...

Obwohl das Horn früh ins Orchester kam und im 19. Jahrhundert mit der Klarinette zusammen die aerophonen Klangfarben dominierte, gelang es den Komponisten in Solokonzerten nur selten, ihm seine Herkunft als Signalinstrument bei der Jagd auszutreiben. Und so entblödete sich Willi Schuh nicht, Othmar Schoeck noch dafür zu rüh-

men, dass der Tarantellarhythmus im dritten Satz seines Hornkonzerts (1951) «durch das fröhliche Schmettern des Horns eine Verwandlung ins Jagdliche» erfahre. Das reaktionäre Spätwerk kennt aber neben der erschreckend banalen Motivik in den Aussensätzen nur einen Moment, in dem das Horn aus seiner klischierten Rolle treten darf: Im Mittelteil des elegischen zweiten Satzes (und damit ziemlich genau auch in der Mitte des ganzen Werkes) stellen gestopft geblasene chromatische Töne die Zielgerichtetheit des tonalen Gedudels in Frage und evozieren, leider nur für kurze Zeit, so etwas wie Hintergründigkeit. Ungleich interessantere Werke für Horn und Orchester haben ein Vierteljahrhundert zuvor Charles Koechlin und Ethel Smyth komponiert. Zwar sind Koechlin's *Poème pour cor et orchestre*, eine von ihm 1927 selbst verfertigte Orchesterfassung seiner Sonate für Horn und Klavier, und Smyth's Doppelkonzert für Violine, Horn und Orchester (1926) auch nicht unerhört innovativ, aber beide erlösen das Instrument von Jagdsemantik und unbedarftem Schmettern und kehren stattdessen seine kammermusikalischen Möglichkeiten hervor. So ist das Horn im subtil instrumentierten *Poème* «nur» primus inter pares, und die dialogischen Möglichkeiten, die Smyth dem Instrument abgewinnt, erstaunen vollends. Gibt es nach

Koechlin's eigener Aussage im *Poème* noch Naturstimmungen, «wie es die Klangfarbe des Horns nahelegt», schreibt Smyth tatsächlich absolute Musik. Auch wenn das Vorbild von Brahmsens Doppelkonzert nicht zu überhören ist, hat die grosse Komponistin, damals notabene fast gehörlos geworden, ein eigenständiges, formal eigenwilliges und kontrapunktisch reiches Werk von symphonischen Dimensionen geschaffen und, wenn ich richtig sehe, darin erstmals Violine und Horn als Soloinstrumente gekoppelt. Davon muss man(n) sprechen, und nicht, wie Daniel Lienhard im Booklettext in mehreren Zitaten, vom Aussehen der Ethel Smyth («hager», «keineswegs hübsch»). Wie schön waren denn Schoeck und Koechlin? Darüber lässt uns der Kommentar völlig uninformatiert zurück ... Die Werke sind allesamt mit Schwierigkeiten gespickt; Marie Luise Neunecker meistert sie brillant und mit differenzierten Klangfarben. Zum spieltechnischen Höhepunkt wird die ausgeschriebene (etwas zu ausgefranzte) Kadenz im dritten Satz von Smyth's Konzert. Uri Mayer begleitet mit der Radio-Philharmonie Hannover korrekt, aber etwas uninspiriert; so ist der erste Schoeck-Satz hier keineswegs «lebhaft, energisch bewegt», sondern plätschert mässig schnell und lahm dahin. (th)

Charles Koechlin: **Works for Bassoon** («Silhouettes de Comédie» op. 193 / Trois pièces op. 34 / Sonata op. 71)
Eckart Hübner, bn; Inge Susann Römhild, pf; SWF Sinfonieorchester, Roland Bader, cond
cpo 999 434-2

Charles Koechlin: **Chamber Works for Oboe** (Sonate à sept op. 221 / Deux Monodies pour Hautbois op. 213 / «Le Repos de Tityre» pour Hautbois d'amour op. 216 / Monodie pour Cor anglais op. 216 / Quatorze Pièces op. 179)
Lajos Lencsés, ob / eng hn; Gaby Pas-van Riet, fl; Parisii-Quartett; Lucia Cericola, hp; Kalle Randalu, pf
cpo 999 614-2

MONODISCHES FÜR BLASINSTRUMENTE



... und Koechlin

Charles Koechlin (1867–1950) hat lange gelebt und viel komponiert. Um den Erfolg seiner Werke hat er sich kaum gekümmert; so ist vieles heute noch unpubliziert, und manches ist erst in den letzten Jahren im Zuge seiner Wiederentdeckung uraufgeführt worden, so die hier aufgenomme-

nen *Silhouettes de Comédie* 1993 in einem Konzert des Berner Symphonieorchesters. Seine Werke sind von einer Gelassenheit, auch von einer Unbekümmtheit um den Effekt wie bei wenigen. Eine besondere Vorliebe hatte er für die Monodie, nicht nur in den entsprechend betitelten Solostücken, sondern hier auch in einigen der klavierbegleiteten Stücke für Oboe bzw. Fagott, deren Begleitung sich manchmal nur auf einige gehaltene Akkorde beschränkt. Ein zweiter häufiger Typus ist spielerisch, von einer kindlich anmutenden Naivität, oft in einem gigueartigen Rhythmus. Die Stücke op. 179 bestehen fast nur aus einem Wechsel dieser beiden Typen, wobei es im letzten der hier aufgenommenen (für Englischhorn) immerhin zu einer Kreuzung der beiden Typen kommt. Dass trotz dieser gestischen Beschränktheit die Stücke zu fesseln vermögen, spricht für Koechlin's kompositorisches Können. Nicht mancher Komponist könnte es sich leisten, derart Sequenzen einer reichlich banalen komplementärrhythmischen Struktur aneinanderzureihen wie Koechlin im Prolog der *Silhouettes*; hier sind es die sukzessiven Veränderungen von Klang und Harmonik, welche das Interesse festhalten, wie überhaupt dieser Zyklus punkto Instrumentation von exquisiter Qualität ist: Die Art und Weise, wie Koechlin Instrumente

in ständigem Wechsel kombiniert, um einem pauschalen Orchesterklang aus dem Weg zu gehen, ist fast lehrbuchhaft – sozusagen ein praktischer Appendix zu seiner Instrumentationslehre. Ein Unikat hinsichtlich der Besetzung ist auch die *Sonate à sept* für Flöte, Oboe, Harfe und Streichquartett, die in Formanlage und Dimension an die barocke Sonata da chiesa anknüpft, in der modalen Harmonik aber von einer noch früheren Epoche inspiriert ist. Die dreisätzige Fagottsonate folgt ebenfalls einem klassischen Modell, vermeidet aber die mit diesem sonst verbundenen Binnenkontraste und Entwicklungen. Sie als Sonatine zu bezeichnen hinderte ihn wohl nur die radikale Kürze seiner unter diesem Titel geschriebenen Werke (viersätzliche Sonatinen dauern bei ihm in der Regel um die fünf Minuten, während es die Fagottsonate hier immerhin auf zehn Minuten bringt). Ein Neoklassizist war Koechlin trotz solcher Anknüpfungspunkte nie; Ironie geht seiner Musik ab, sie ist niemals Musik über Musik, sondern wohl stets *tel quel* gemeint. Die Ausführenden der beiden CDs werden dem Geist Koechlin's im grossen und ganzen gerecht, wenngleich man sich manches raffinierter gespielt vorstellen kann. (ck)

Heiner Reitz: **12 Caprices für Violine / 12 Caprices für Violoncello**
Ingolf Turban, vn; Wen-Sinn Yang, vc
Telos Records TLS 025

FACETTENREICHE STREICHERCAPRICEN

«Mit den Meisterwerken der Moderne wird ein angehender Geiger normalerweise erst nach Abschluss seiner offiziellen Studien konfrontiert. Im Hinblick auf die Moderne ist der Student zufolge Fehlens jeglicher entsprechender Studienliteratur praktisch auf sich selbst angewiesen.» Diese Bilanz, die der Zürcher Geiger, Komponist und Pädagoge Heiner Reitz im Vorwort seiner 1972 entstandenen 12 Capricen für Violine solo als deren eigentlichen Ausgangspunkt darlegt, dürfte sich leider auch heute noch, am Ende des Jahrhunderts der sogenannten Moderne, als weitgehend zutreffend erweisen. Indessen ist es Heiner Reitz mit beiden Capricen-Sammlungen, deren Zahl 12 bereits eine gedankliche Verknüpfung zu den grossen Konzertetüden- bzw. Capricenzyklen des 19. und frühen 20. Jahrhunderts andeutet (Paganini, Chopin, Liszt, Debussy, Szymanowski...), in beeindruckender Weise gelungen, spezifische Aspekte instrumentaltechni-

scher Problemstellungen in einer geistreich konzipierten Folge von Charakterstücken musikalisch pointiert zu sublimieren und somit die von ihm zu recht kritisierte Diskrepanz zwischen retrospektiver Ausbildung und Ansprüchen neuer(er) Musik mit Meisterwerken eigener Prägung zu überbrücken. Heiner Reitz' Capricen zeichnen sich durch genaueste Kenntnis der genuinen klanglichen Möglichkeiten der Instrumente aus – so entspricht der individuellen Gestaltung der Einzelcapricen auch die unterschiedliche Anlage der Gesamtzyklen: Im Gegensatz zu den harmonisch äusserst spannungsreichen, bisweilen dämonisch (Nr. 2) und auch grotesk (Nr. 7, 9) gefärbten Violincapricen, deren überraschend affirmativ-tonale Schlussgesten eher ironisch anmuten, erscheinen die 1976 entstandenen Cellocapricen milder, spielerischer. Improvisatorischer Charakter bestimmt einige der Cellocapricen, die in ihren subtilen Pizzicato-

Wirkungen (Nr. 4) und räumlich suggestiven Flageolett-Passagen (Nr. 8) Jazz-Assoziationen aufkommen lassen. Faszinierend in beiden Zyklen ist die Vielfalt ungeahnter polyphoner Möglichkeiten, die Reitz im Rahmen einer durchaus konventionellen Spieltechnik auslotet und die von den exzellenten Interpreten in bewundernswerter Plastizität dargestellt werden. Ingolf Turban, derzeit einer der beredtesten Anwälte des Soloviolinrepertoires, modelliert die Violincapricen in kaum zu übertreffender Intensität, die beispielsweise aus Caprice Nr. 2 eine Szene von halluzinatorischer Bedrohung erweckt. Gleiche Meisterhaftigkeit individueller Charakterisierungskunst zeichnet Wen-Sinn Yangs Wiedergabe der Cellocapricen aus – ein artistisches (Hör-)Vergnügen, das diese CD als fulminantes Plädoyer für zwei facettenreiche Capricenzyklen unserer Tage ausweist. (kl)

IM GEIST DER KAMMERMUSIK

Die posthume Diskographie Celibidaches, die unter der Leitung von dessen umsichtigem Sohn entsteht, ist ein Segen für diejenigen, die nicht das Glück hatten, den zum Mythos gewordenen Dirigenten in Realität zu erleben. Denn jede Neuerscheinung lässt die betreffenden Werke in ganz besonderem Licht erscheinen, besonders auch deshalb, weil es sich grundsätzlich um Live-Aufnahmen handelt und nicht um im Tonstudio hergestellte Montagen. Übergehen wir die der Konzertsituation geschuldeten Mängel, die kaum von Belang sind. Was unterscheidet Celibidaches Kunst von derjenigen anderer Dirigenten? Die Demut gegenüber dem musikalischen Text und der Mut zu einer anti-konformistischen Vision. Celibidache richtet die Musik nicht nach dem Ausdruck aus, den sie ihm suggeriert, sondern er sucht diesen Ausdruck aus der Struktur hervorgehen zu lassen: aus den immer bewundernswert geführten musikalischen Phrasen (bei ihm singen alle Stimmen), aus den bemerkenswert artikulierten harmonischen Vorgängen, aus dem aufeinander abgestimmten Stimmengewirr (immer hört man die Mittelstimmen) und aus der Form als übergreifender Einheit. Es genügt, etwa

seine Interpretation des Anfangs der I. Sinfonie mit derjenigen zahlreicher grosser Dirigenten zu vergleichen, um den Unterschied zu bemerken: kein oberflächlicher Bruch beim Sforzato des Tutti, das zweimal den Abschluss des ersten Gedankens bildet, auch kein Bruch des Tempos, wenn die Geigen das zweite Thema singen – die meisten Dirigenten nehmen es langsamer, um den Ausdruck zu steigern –, jedoch eine vollkommene Kontinuität zwischem dem langsamen Tempo der Einleitung und dem folgenden schnellen Tempo; und in Bezug auf die klangliche Balance bleibt nichts dem Zufall überlassen. Diese Sinfonien, denen oft eine gewisse Schwere nachgesagt wird, sind hier erstaunlich fließend und im Geist der Kammermusik gespielt, was die zahlreichen genialen instrumentatorischen Ideen des Komponisten wahrzunehmen erlaubt – ein in seiner Orchestermusik nur selten betonter Aspekt. Die Interpretation fasziniert durch eine gänzlich verinnerlichte Gestaltung der Grossform, wodurch jeder einfache Effekt und die Folgen jener berühmten Spontaneität vermieden werden, die die Interpreten mit dem Mangel an Reflexion über den Sinn einer Komposition ver-

wechseln. Die zusätzliche CD, die eine Probe des ersten Satzes der IV. Sinfonie zu verfolgen erlaubt, ist diesbezüglich sehr erhellend, und von diesem Dokument könnten die Dirigentenlehrlinge wirklich profitieren (durchaus mag man sie auch den gestandenen Dirigenten empfehlen). Celibidache forderte mindestens zehn Proben für ein Konzert: dies ist hörbar, zumal das Radio-Orchester Stuttgart, das den Dirigenten zu seinem Chef gewählt hat, nicht «Wiener Philharmoniker» oder «New York Philharmonic» heisst. Von den vier Sinfonien scheint mir die Interpretation der III. besonders gelungen; sie bildet sicher den Höhepunkt dieser Sammlung. Man möchte hoffen, dass das Beispiel Celibidaches Schule macht, und dass statt der überbordenden Produktivität, die unsere musikalische Welt prägt und die mit dem Mittelmässigen in untrennbarem Zusammenhang steht, sich diese Sorgfalt gegenüber der Sache selbst durchsetzt. (pa)

Willy Burkhard: **Konzert** für Streichorchester op. 50 / **Concertino** für Violoncello und Streichorchester op. 60 / **Toccata** für Streichorchester op. 55
Patrick Demenga, vc; Zürcher Kammerorchester; Howard Griffiths, cond
Novalis 150 153-2

Max Kuhn: **Serenata notturna**, for wind quintet / **Missa brevis** / **Motet: Der Mensch lebt und bestehet nur eine kleine Zeit** / **Five Piano Pieces** / **Variations on a Melody from the Canary Islands**, for piano / **Elegie**, for basset-horn and piano
The Haffner Wind Ensemble of London; The Vasary Singers; William Fong, pf (solo); Alan Hacker, basset-horn; Brigitte Dolenc, pf
Guild GMCD 7153

SCHWEIZER MUSIK EINER ÄLTEREN GENERATION

Die drei Werke Burkhard verdanken sich der Renaissance des Kammerorchesters in den 20er und 30er Jahren. Dass allerdings die Komposition für Kammerorchester eine Konzentration auf das Wesentliche ermögliche, wie Ernst Lichtenhahn im Booklet (unter Berufung auf eine Äusserung Martinůs) meint, bestätigen die hier aufgenommenen Werke nicht unbedingt: Das Konzert op. 50 und die Toccata op. 55 hatten wohl eher den Zweck, die jungen Streicherensembles mit «brillanterem» Material zu versorgen, als es in der Barockmusik zu haben war; bezeichnend dafür der Beginn von op. 50, wo das von Bach her allbekannte Wechselnotenmotiv von einem ganzen Rattenschwanz von Sechzehntelnoten gefolgt wird, die gewiss keine tiefere Bedeutung haben als die Demonstration von orchesterlicher Virtuosität und sogenannter «Spielfreude». Auch die Fugati zumal der Schlussätze erfüllen diesen Zweck, sind dabei selbstverständlich immer

auch Hommagen an den barocken Übervater, wie die *Aria* in op. 55 oder der passacagliaartige Mittelsatz von op. 50, dessen erste vier Noten dem Thema des *Musikalischen Opfers* entsprechen. Ein weiteres Spektrum eröffnet das Cellokonzert, dessen lyrische Momente darauf hinweisen, dass Burkhard mehr ist als der Vertreter eines inzwischen verblassten Neobarock. Patrick Demenga bringt sie mit warmem Ton zu schöner Entfaltung; das Zürcher Kammerorchester zeigt sich seiner Aufgabe gewachsen.

Während Burkhard – nicht zuletzt dank der Förderung durch Paul Sacher, der op. 50 und einige andere Werke in Auftrag gegeben hat – zu den prominenten Schweizer Komponisten der ersten Jahrhunderthälfte gehörte, hat der Zürcher Theorielehrer Max Kuhn (1896–1994) mehr im Verborgenen gewirkt. Eine gewisse Verbohrtheit eignet seinen Werken, neben welcher Burkhard's Attitüde beinahe weltmännisch wirkt. Das Material

ist meistens stark beschränkt – in der *Serenata notturna* und den Klavierstücken monothematisch – und es herrscht ein depressiv-elegischer Grundcharakter, der manchmal monoton wirkt. In dem engen Rahmen ereignen sich aber immer wieder ausdrucksstarke Momente, erschüttern reiche und scharfe Dissonanzbildungen das tonale Gefüge. In der *Missa brevis* stösst Kuhn gar in ekstatische Bereiche vor, die hier allerdings von einer vor allem im Sopran unzulänglichen Ausführung beeinträchtigt werden. Auch in der Bassetthorn-Elegie gelingt nicht alles optimal, während das Bläserquintett und die Klavierstücke solide einstudiert wirken. (ck)

Hans Huber: **Serenade Nr. 1** («Sommernächte») E-Dur op. 86 / **Symphonie Nr. 5** («Romantische, Der Geiger von Gmünd») F-dur, mit Solovioline
Hansheinz Schneeberger (vn), Stuttgarter Philharmoniker, Jörg-Peter Weigle (cond)
Sterling CDS-1027-2

Bertrand Roth: **Werke für Klavier** (Gondoliera op. 1 / Capriccioso op. 3 Nr. 1 / Gavottina op. 3 Nr. 2 / Serenade op. 4 Nr. 2 / Variationen über ein eigenes Thema im Volkston op. 20 / Walzer / Nocturno op. 26 Nr. 2 / Degersheimer Weisen op. 23)
Fritz Ruch (pf)
swiss pan 510 380

ZWISCHEN BRAHMS UND LISZT



Hans Huber

In der Schweizer Musik des 19. Jahrhunderts gibt es noch manches zu entdecken; die Musikgeschichte wird man deswegen allerdings nicht neu schreiben müssen. Dafür sind diese Musiken in der Regel allzu epigonal. Hans Huber geht in seiner Serenade von 1885 kaum über Brahms hinaus; die Symphonie von 1906 (dem Jahr, in dem Schönberg seine 1. Kammersymphonie vollendete) beweist immerhin, dass er auch Liszt's Symphonische Dichtungen und Wagner (zumindest den der *Meistersinger*) rezipiert hat. Für das musikalische Porträt des (auf einem Kerner-

Gedicht basierenden) Geigers von Gmünd treibt er einen gewaltigen Aufwand, bietet für das wundersame Happy-End gar noch eine Orgel auf, nachdem er den notleidenden Musikanten vorher mit weiten Ebenen, Wäldern, fahrendem Kriegsvolk, einem Sturm u.a.m. konfrontiert und ihm einen Marsch zum Galgen zugemutet hat. Das alles dauert 45 lange Minuten, wovon allein der Schlusssatz mehr als eine Viertelstunde ausmacht und damit fast gleichlang dauert wie die ganze Serenade. Diese ist der hohl-pathetischen Symphonie bei weitem vorzuziehen, weiss mit einigen hübschen Themen und guter, knapper Verarbeitung durchaus zu gefallen. Das Vorbild von Brahms' 2. Serenade schimmert u.a. in der prominenten Behandlung der Holzbläser durch, wogegen die Violinen zwar nicht (wie bei Brahms) fehlen, aber oft figurativ statt thematisch eingesetzt sind – dies macht nicht zuletzt den Charme dieses Werks aus und verhindert jene Fettigkeit, die so viele Werke aus dieser Zeit (und eben auch Hubers Symphonie) heute ziemlich ungeniessbar macht. Leider sind die Umspieldungen der Geigen hier oft nur andeutungsweise zu hören; das Klangbild dieser DDD-Aufnahme von 1998 ist weniger transparent als jenes z.B. von NBC-Aufnahmen aus den 40er-Jahren – vielleicht auch, weil man die Schwächen der Stuttgarter Philharmoniker nicht allzu deutlich hervortreten lassen wollte. Hans-

heinz Schneeberger spielt die Hauptrolle mit viel Engagement und Schwung; das Geigersujet ist aber kein hinreichender Grund, nun gleich den Komponisten Georg Katzer – in der im Booklet abgedruckten Biographie des Dirigenten – «Georg Kratzer» zu nennen.

Noch epigonal als Huber ist der drei Jahre später, 1855, im st. gallischen Degersheim als Sohn eines Maschinenstickers geborene Bertrand Roth, der allerdings hauptsächlich als Pianist und Konzertorganisator wirkte. Roth verbrachte den grössten Teil seines Lebens in Sachsen, wo er bei Liszt studierte, was sich in seinen Stücken an der chromatisch versetzten Harmonik und der figurenumrankten Melodik bemerkbar macht. Einigermassen originell ist einzig die Humoreske nach einem alten Kuhreigen in den *Degersheimer Weisen* op. 23: Da bringt der Anklang an Alphorn und Glocken und der Verzicht auf die chromatischen Gleitmittel einen etwas herberen, kantigeren Ton in den muffigen Salon, in dem die übrigen Stücke dahinplätschern. Dem Degersheimer Pianisten Fritz Ruch seinerseits scheint der ostschweizer Genius Loci näher zu liegen als die Salonatmosphäre; sein properes und etwas hölzern-unflexibles Spiel erinnert eher an das Metier von Roth sen. als an die Schule Alfred Cortots, die er laut Booklet in den 50er-Jahren frequentierte. (ck)

Francis Poulenc: **The complete melodies**
Felicity Lott, Catherine Dubosc, Urszula Kryger, François Le Roux, Gilles Cachemaille, v; Pascal Rogé, pf
Decca 460 599-2 (4 CD)

VERGNÜGEN ALS ÄSTHETISCHES HAUPTGESETZ

Zwischen Lied und Chanson, so Poulenc selbst, zwischen einem «hohen» und jenem leichteren Stil, der sich bisweilen der Music Hall zuneigt, verfasste der Komponist über 150 Werke, die seine gesamte Schaffenszeit abdecken. Sie erscheinen wie die lange Coda einer Gattung, die, gemeinsam mit den ihr eigenen sozialen Bedingungen, dem Untergang geweiht war. Es gibt nichts Revolutionäres in der Behandlung des Wort-Ton-Verhältnisses, kaum Neuheiten in der Musik selbst; trotzdem muss man dem Komponisten einen guten literarischen Geschmack zubilligen: Seit seinen Anfängen (1918) wurde er von der dichterischen Spontaneität Apollinaires inspiriert (ohne dass die musikalische Transkription je an die formale Erfindungskraft des Dichters heranreicht), er verwendete aber auch Texte von Jean Cocteau, Max Jacob, Paul

Eluard, Louis Aragon, von Ronsard, Charles d'Orléans, Louise de Villmorin sowie weiterer, «kleinerer» Dichter. Schwierig ist es, die Musik Poulencs zu würdigen, die sich mit Leichtigkeit bewegt, als wäre die Epoche nicht in ihren Sicherheiten erschüttert worden. Vergnügen scheint das ästhetische Hauptgesetz zu sein. Seine Liedkunst geht offensichtlich auf die von Fauré oder Ravel vertretene französische Tradition zurück, mit ihrer Anmut und Sentimentalität, die durch pariserische Spottlust und Humor bereichert sind. Man spürt die Kunst des Salons ständig, doch ist das Fenster auf den Boulevard geöffnet. Nichts ist darin wirklich erschütternd: Poulenc entwickelt wenig und bleibt immer schön oberflächlich. Einige Lieder stechen aus der schier Menge hervor, so die meisten Eluard-Vertonungen oder Apollinaires *Calligramme* und

Montparnasse. Die Interpretation spielt hier eine zentrale Rolle. Während der pianistische Part in der ganzen Sammlung in die präzisen und sensiblen Hände Pascal Rogés gelegt ist, sind die Stimmen sehr unausgeglich. Felicity Lott besticht, was Finesse, Stimmführung, Klangschönheit und Ausdruckskraft anbelangt. Dasselbe allerdings lässt sich von Catherine Dubosc keineswegs sagen, ihr fehlt Flexibilität und technische Beherrschung vollständig. Ist die vokale Palette Gilles Cachemailles etwas eng und seine Farbgebung zu wenig abwechslungsreich, so ist diejenige von François Le Roux dagegen weit gespannt, und der dramatische Ausdruck seiner Interpretationen verleiht den von ihm gesungenen Liedern Überzeugungskraft. (pa)