

Zeitschrift: Dissonanz
Herausgeber: Schweizerischer Tonkünstlerverein
Band: - (2000)
Heft: 64

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: 22.01.2025

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

Sándor Veress: «Hommage à Paul Klee» (1951) / **Concerto for Piano, Strings and Percussion** (1952) / «Six Csárdás» für Klavier (1938)
Budapest Festival Orchestra; Heinz Holliger, cond; András Schiff, Dénes Várjon, pf
Teldec 0630-19992-2

Sándor Veress: «Threnos (in memoriam Béla Bartók)» (1945) / **Konzert für Klarinette und Orchester** (1982) / «Tromboniade». Konzert für zwei Posaunen und Orchester (1991)
Nordungarisches Sinfonieorchester Miskolc; Janos Meszaros, cond; Fabio di Càsola, clar; Branimir Slokar, Armin Bachmann, pos
Musikszene Schweiz / MGB CD 6132

BEGNADETER MELODIKER



Sándor Veress und Heinz Holliger

Sándor Veress gehört zu den grossen Synthetikern dieses Jahrhunderts – bezeichnend vielleicht für jene Generation gleichsam zwischen den historischen Stühlen, im Falle Veress' zwischen der Musik Béla Bartóks oder Zoltán Kodálys, bei denen er in die Lehre ging, und derjenigen György Ligetis oder György Kurtágs, die nun ihrerseits die strenge Schule Veress' durchliefen. Im Wunsch nach einer Synthese und damit einer Reinheit im Stilistischen mag auch das geringe Interesse begründet sein, das eine jüngere Komponisten- und Hörergeneration, geprägt von den auch musikalischen Verwerfungen des 20. Jahrhunderts, dem Komponisten Veress entgegenbrachten – ganz im Gegensatz zum Pädagogen, dessen Arbeit, man kann es kaum genug betonen, das Schweizer Musikleben massgeblich und nachhaltig geprägt hat. Bereits in der frühesten Komposition, die auf den beiden neu erschienenen Compact Discs enthalten ist, den *Six Csárdás* für Klavier, ist dieses synthetisierende Streben unüberhörbar, hier zwischen ungarischer

Tanzform und einer Inventionstechnik, die sich in Klang und polyphoner Haltung weit stärker an Bach orientiert als etwa an Bartóks *Mikrokosmos*. Und der Pianist András Schiff (über Kurtág gleichsam ein Enkelschüler Veress') macht mit seinem transparenten, analysierenden Spiel unmissverständlich deutlich, wie sehr die Elemente aus ungarischer Volksmusik nicht als integrale, unversehrte übernommen werden (wie dies Kodály empfahl), sondern als Material dienen, mit dem Veress äusserst individuelle Formgebilde zu gestalten weiss. Die formalen Kräfte beruhen dabei in erster Linie – gerade auch Veress' letzte in Ungarn entstandene Komposition, *Threnos (in memoriam Béla Bartók)*, macht dies deutlich hörbar – auf dem Melodischen, genauer: auf dem Ornamentalen. Weit ausgespannte melodische Linien, seien sie nun kontrapunktisch multipliziert oder solistisch, schieben sich immer wieder in den Vordergrund, die zahlreichen Umspielungen, die so geschickt gestaltet sind, dass ein eigentliches, etwa aus dem Hintergrund durchscheinendes Gerüst kaum mehr auszumachen ist, haben dabei die Funktion, den melodischen Gang in Fluss zu bringen. Der «homo ornans», von dem Veress sprach, kommt dabei zu sich, und es handelt sich nicht nur um akzidentielle Zutat. Durch die meist rhythmisch asymmetrischen Ornamentierungen entstehen gleichsam vegetative, jedenfalls evolutiv sich entfaltende Formen, die auch – zeitlich – riesige Strecken scheinbar mühelos zu überbrücken vermögen. Auch Bartók, dessen Fähigkeit, grosse Formen zu gestalten, unbestritten sein mag, ist hier kaum vergleichbar.

Die Verwendung von Elementen aus der Volksmusik im Sinne eines frei weiterzudenkenden Materials machte es Veress nach seiner Emigration in die Schweiz auch möglich, sich in einen weiteren europäischen Horizont einzuordnen. Die Auseinandersetzung mit den formal strengen

Bildern Paul Klees in *Hommage à Klee* führt zu einer stringenteren, abstrakteren Tonsprache, im unmittelbar darauf entstandenen Klavierkonzert treten an die Stelle der Volksmusik nun Elemente der Zwölftontechnik – dies allerdings in derart organischer Weise, dass stilistisch zwischen den zwölftönigen und den anderen Sätzen kaum zu unterscheiden ist (radikalere Wege hingegen geht Veress im etwa zeitgleich entstandenen Streichtrio). Gerade in diesen beiden Werken werden auch die hohen Qualitäten der vorliegenden Einspielung deutlich: Heinz Holliger sowie die Pianisten András Schiff und Dénes Várjon kennen eine unerhört reiche Klangkultur, die trotz der eher simplen Harmonik eine Fülle instrumentationstechnischer Details an die Oberfläche holt und die Musik farbenreich entfaltet. Und unmissverständlich weist Holliger auch auf einen anderen Aspekt dieser Musik hin: Er betont die geradezu körperlichen, physischen Elemente zumal des Rhythmischen, die sich immer wieder zu sprechenden Gesten ausformen – gewiss sind hier auch Linien zu Holligers eigenen Werken zu ziehen. Dass Veress die neueren musikgeschichtlichen Entwicklungen, so skeptisch er ihnen auch entgegengestanden haben mag, zumindest zur Kenntnis genommen hat, wird in den späten Werken, weniger in der *Tromboniade*, mehr im Klarinettenkonzert hörbar: Zumal im Schlagzeugpart ist eine beträchtliche Differenz zu seinen früheren Werken auszumachen, eine Differenz, die ohne die Experimente der jüngeren Komponistengeneration kaum zu erklären ist. Doch auch hier wirkt dies nicht wie ein Fremdkörper, sondern eingeschlossen in eine auf allen Ebenen waltende Organik, die eines der hervorstechenden Kennzeichen von Veress' Komponieren darstellt. (pam)

Franco Donatoni: «In cauda» / «Portrait» / «Duo per Bruno»
Kölnener Rundfunk Sinfonie-Orchester & Rundfunkchor; Orchestre Philharmonique de Radio France;
Arturo Tamayo, cond; Elizabeth Chojnacka, hpsch
CD Stradivarius STR 33 541

WERTVOLLES DOKUMENT

Die Diskographie von Franco Donatoni war bisher reich bestückt mit Kammer- und Ensemblemusik, doch entspricht es einem langgehegten Wunsch, Stücke mit grossen Besetzungen auf CD zu veröffentlichen. *In cauda*, 1982 entstanden, ist die neueste der hier aufgenommenen Kompositionen. Das dreiteilige Werk für Chor und Orchester enthält sehr schöne Passagen, besonders im ersten und letzten Teil; dank Arturo Tamayo lassen der Chor und das Orchester des Kölner Rundfunks dem Werk eine klare, präzise und dynamische Lesart angedeihen. Der Mangel an Vorbereitung, für den die aktuellen Bedingungen der zeitgenössischen Interpretation verantwortlich sind, führte oft zu einer «Misshandlung» dieser Art von Stücken – umso mehr muss hier die Qualität des Vortrags betont werden! *Portrait*

für Cembalo und Orchester (1976/77) steht an einem Wendepunkt der 1972 einsetzenden kompositorischen Phase, kurz vor *Spiri* (für zehn Instrumente). Das Werk entstand als Porträt der Cembalistin Elisabeth Chojnacka, für die Donatoni schon 1973 *Jeux pour deux* geschrieben hatte. Man trifft die Cembalistin hier in einer neuen Aufnahme (1996) mit dem Philharmonischen Orchester von Radio-France an, dessen eine Qualität sicher auf der Ebene des orchestrale «Glanzes» anzusiedeln ist. Dieser schönen Einspielung folgt noch *Duo per Bruno* (1973/74, für Orchester), ein wichtiges Werk, das Bruno Maderna gewidmet ist: «In einer Passage des *Venetian Journal*, das ich vor zwei Jahren am Festival von Royan hörte, zitierte Maderna das bekannte venezianische Lied *La biondina* in

gondoleta, und genau auf dieses kurze melodische Zitat traf mein Gedächtnis, als ich ein Werk Bruno und seiner Venezianität widmen wollte» (Donatoni). Der Komponist bediente sich zweier Materialien: eines «dynamisch» (nach seinen Worten) – ein traditionelles Lied –, das andere statisch – «Gesten». Wie in den anderen Stücken dieser Aufzeichnung weiss Arturo Tamayo dem Orchester all das zu entlocken, was dieses feine, anspruchsvolle, oft transparente Werk erfordert. Die Stradivarius-CD ist nicht nur ein wertvolles Dokument für all jene, die das Werk Donatonis an diesem Wendepunkt seines Schaffens (1972–1982) lieben, sondern sie bestätigt auch den musikalischen Reiz und den expressiven Reichtum eines damals noch unbegangenen Weges. (pmi)

Andreas Pflüger: «Schweben» für Violine und Streichorchester / «Lithuanian Folksongs» / «Steine» für Violine solo / Alfred Schweizer: *Concertino* für Violine und Streicher / Daniel Weissberg: «...» für Geige und Streichorchester
Vilnius Kammerorchester; Vytautas Virzonis, cond; Katharina Schamböck, vl
classic 2000 SACD 010299

ÄUSSERLICHKEITEN

Angesichts der inzwischen leichten technischen Verfüg- und Handhabbarkeit von Compact Discs wird dieses Medium zunehmend auch zu einem Arbeitsinstrument und löst sich von seinem ehemaligen Status als Prestigeobjekt. Gewiss hat dies Vorteile, doch fallen dabei auch Kontrollmechanismen weg, die ältere Produktionsbedingungen mit sich brachten; unklar jedenfalls ist es bisweilen, ob eine in die Öffentlichkeit entlassene CD nun bloss ein Arbeits-, eine Art Werkstattbericht darstellt, oder ob sie ein Endprodukt repräsentiert. Unklar ist dies auch bei der vorliegenden CD, wobei die Angabe eines Vertriebes eher für die zweite, eine ganze Reihe von Äusserlichkeiten jedoch für die erste Variante spricht: Die Graphik des Covers wirkt selbstgemacht, im Innern des Begleitheftes gibt es unzählige sprachliche Unbedarftigkeiten, es fehlen die üblichen Angaben – so würde man im Sinne zukünftiger Schadensbegrenzung doch gerne wissen, wer für Aufnahme und Schnitt der CD verantwortlich zeichnet. Denn man nähme die erwähnten Äusserlichkeiten ja noch in Kauf, würde nicht auch die klangliche Seite jegliches Vertrauen in diese Produktion unterminieren. Der Stand der Aufnahmetechnik ist sehr bescheiden, das Streichorchester versinkt immer da in mulmigen Klang, wo die musikalische Komplexität nur schon unwesentlich zunimmt, Andreas Pflügers Komposition *Schweben* findet zu keinem richtigen Ende, da der Tontechniker zuvor dreist ausblendet, und immer wieder sind Schnitte überdeutlich hörbar. Dies geht

einmal so weit, dass zwei kurz aufeinanderfolgende Schnitte in der erwähnten Komposition angesichts der etwas unsinnigen musikalischen Formulierung dazwischen den Verdacht aufkommen lassen, dass da noch Resten stehengeblieben sind. Und ziemlich zu Beginn von Daniel Weissbergs «...» ist einem Streichertutti der Einschwingvorgang abgeschnitten (als Alternative zu verwackelten Einsätzen ist dies nun wirklich nicht zu empfehlen), obwohl es in dieser Klangkomposition gerade auch um die unterschiedliche Gestaltung von Einschwingvorgängen zu gehen scheint.

Andreas Pflügers Musik – wenn denn die erwähnten Mängel die Ohren nicht endgültig verschlossen haben – ist da am reizvollsten, wo sie sich an äusserlichen Anregungen entzünden kann: Die *Lithuanian Folksongs* sind durchaus humorvolle Arrangements litauischer Volksmelodien, die Komposition *Steine* für Violine solo vermag die Künste Katharina Schamböcks mit satter Melodik und allerlei Flageolett-Effekten in ein günstiges Licht zu stellen. In *Schweben* für Violine und Streichorchester allerdings tritt Pflüger in sämtliche Fallen des vorgegebenen Apparats: Klanglich verbleibt das Stück beinahe durchgehend im Grau-Bereich, und es kommt immer wieder zu jenem – unter Komponisten wie Hörerinnen zurecht gefürchteten – Streichorchester-Sound, der den eigentlich sehr filigran gestalteten Klanggesten kaum Kontur zu geben vermag; zumal man angesichts der beträchtli-

chen Koordinationsschwierigkeiten des Vilnius Kammerorchesters dem im Beiheft angepriesenen «Ruf eines Spitzenensembles» wenig Glauben schenken will. Neben Alfred Schweizers *Concertino* für Violine und Streicher, einem Stück orchestraler Gebrauchsmusik, zeigt hingegen Daniel Weissbergs «...» für Geige und Streichorchester, dass diesem Apparat sehr wohl Erfrischendes abzugewinnen ist. Die formal bewusst simple Gestaltung – eine vom Unisono ausgehende und wieder ins Unisono zurückführende Bogenform – wirkt dabei wie ein Gefäss, das nun um so ungehinderter mit Klängen gefüllt werden kann. Und diese, um die es in dieser Klangkomposition in erster Linie gehen mag, haben nun in der Tat etwas Überraschendes: Unverkennbar nämlich ist da ein Komponist am Werk, der gerade auch in klanglicher Hinsicht Erfahrungen aus dem elektroakustischen Bereich mitbringt. Durch mikropolyphone Auffächerung werden etwa Einschwingvorgänge gestaltet, so dass das Orchester zu einem einheitlichen, beinahe elektronisch klingenden Super-Instrument verschmilzt, und die langsamen, meist vom Soloinstrument ausgelösten Entwicklungen erinnern an Interpolationstechniken. Der unerwartete Gegensatz zwischen überkommenem Apparat und moderner Klangästhetik versöhnt zumindest teilweise mit den fahrlässigen Äusserlichkeiten dieser «Koproduktion» (so das Booklet – gerne wüsste man ja, zwischen wem...) (pam)

Philip Glass / Robert Wilson: «The Civil Wars»

American Composers Orchestra; Dennis Russel Davies, cond; Sondra Radvanovsky, sop; Denyce Graves, mez; Giuseppe Sabbatini, ten; Zheng Zhou, bar; Stepehn Morscheck; bass; Robert Wilson, Laurie Anderson, narrator
Nonesuch 7559-79487-2

Philip Glass: **Violinkonzert** / Ned Rorem: **Violinkonzert** / Leonard Bernstein: «Serenade»

Wiener Philharmoniker; Christoph von Dohnányi, cond; New York Philharmonic und Israel Philharmonic;
Leonard Bernstein, cond; Gidon Kremer, vn
DGG (20/21) 445 185-2

ABSTIEG ZUR HÖLLE

Wie man die Argumente auch drehen und wenden mag – es bleibt bei der bitteren Feststellung: Die popularistische Ästhetik, welche die Musik der Wirksamkeit des sofortigen Erfolgs opfert, ist ein einziges Scheitern, ein Untergang. Die amerikanische Tendenz zum Recycling historischer Formeln, die zu einer vorverdauten Musik von offenkundigster Banalität führt – einer Musik für Zahnlose –, hat ihre Wurzeln in den reaktionären Bewegungen der dreissiger Jahre, denen auch engagierte, wohlmeinende Musiker angehörten. Ihre Referenzen sind die Kriterien des Marktes, hinter denen sich mehr oder weniger salonfähige ideologische Voraussetzungen verbergen, ihr Stil ist jener der Unterhaltungsmusik, des *entertainment*, wenn auch in verbrämter Form. Der popularistischen Kunstmusik fehlt häufig der Schwung und das handwerkliche Geschick echter Hollywood-Komödien, und sie leugnet ihre Dürftigkeit mithilfe einer hochmütigen Verachtung für jede Reflexion. Aber genau derer bedürfte sie an erster Stelle. Alles an dieser Musik ist lachhaft. Die drei Dreiklänge von Philip Glass, die sein ganzes harmonisches Repertoire ausmachen und die einst die topmodischen Avantgarderkränzchen beeindruckten, sowie die ewigen Arpeggi, die geradewegs einem Übungsheft für das zweite Geigenjahr entnommen zu sein scheinen, stimmen einen nachdenklich über das Ausmass der Regression; ganz zu schweigen davon,

was man schliesslich wohl «Form» nennen muss (natürlich in drei Sätzen). Man ist wahrlich nicht weit entfernt von der «Neo-Neanderthal»-Ästhetik Carl Orffs, laut einer scharfsinnigen Bemerkung von Strawinsky, und allein schon beim Gedanken an den historischen Hintergrund dieser Verfallsprodukte aus alten Zeiten läuft es einem kalt den Rücken hinunter. Denn über so unbedeutende und vulgäre Werke wie *Civil Wars* und *Concerto pour violon* hinaus – Gezappel billiger Hampelmänner – muss man sich doch die Frage nach deren gesellschaftlicher und historischer Bedeutung stellen. Die Antwort ist gewiss alles andere als beruhigend für die amerikanische Gesellschaft, und folglich für die unsrige. Das lustigste daran – wenn einen die Verzweigung ironisch stimmt – ist der Gedanke, dass solche Nebenprodukte in vielen Punkten der Ästhetik des sozialistischen Realismus entsprechen: Phil Glass, Schdanows Herold; der Markt, Apotheose der Planwirtschaft! Selbstverständlich steht die Musik von Bernstein auf einer anderen Stufe; sie hat wenigstens das Verdienst, komponiert zu sein. Aber der popularistische Ton untergräbt auch hier die schrecklich konventionelle Sprache, den standardisierten Ausdruck. Da glaubt man, das Menschliche auszudrücken, und es sind doch nur mechanische Floskeln (ein mögliches Gleichnis für unsere Epoche...). Anklänge an den frühen Bartók (vielleicht zufallsbedingt)

und an den neoklassizistischen Strawinsky erreichen niemals die Grösse ihrer Modelle, die schon anfangs der fünfziger Jahre, als Bernstein sein Violinkonzert in Serenadenform komponierte, der Vergangenheit angehörten. Was Ned Rorem betrifft, so stellt er höchste Ansprüche zur Schau; seine Kompositionsweise ist zweifellos reicher, aber das Werk ist trotzdem anachronistisch: Entstanden 1984, tönt es wie die Musik der zwanziger Jahre, die sich von den ultramodernen Amerikanern ferngehalten hätte. Es ist gut gemacht, bisweilen interessant, aber letztlich völlig unnötig. Gidon Kremer beweist einmal mehr, dass sein ästhetischer Geschmack nicht auf der Höhe seiner instrumentalen Virtuosität ist. Man wähnt sich in einem Albtraum, wenn man die albernen Infantilismen des Konzertes von Glass hört und dabei auf dem Umschlag die Namen so prestigeträchtiger Interpreten liest. Welche Macht hat doch der Markt, der Ladenhüter präsentiert als wären es Meisterwerke! Aufgrund welcher Zauberei lässt sich Dohnányi, ein wundervoller Interpret besonders der Wiener, in einer solchen Marketingaktion kompromittieren? (pa)

Simon Stockhausen und Manos Tsangaris: «mir»

Ann-yi Eötvös, sop; Simon Stockhausen, elec; Manos Tsangaris, Jaki Liebezeit, perc; Michael Riessler, clar
edel records 0085172

ÜBERHEBLICHKEIT GEGEN POPULÄRMUSIK UND GEGEN DEN «AKADEMISCHEN DISKURS»

Wenn jemand – so Tsangaris «im September 1998» im Beiheft – behauptet, er erfinde das Pulver «noch einmal neu», kommt einem doch leicht der Verdacht, der habe nicht gerade das Pulver erfunden – vom Rad ganz zu schweigen. Mag sein, dass sich «mir» ihrer subjektiv wohlmeinenden Absicht nach «von den Versatzstücken angloamerikanischer Populärmusik entfernt». In gewisser Hinsicht stimmt das sogar, weil die Musik der Gruppe hinter besseren Mustern der aktuellen Populärmusik weit zurückbleibt – das heisst ja ebenfalls sich entfernen... («Populärmusik» ist, beiläufig angemerkt, ein geschwollener, seit etwa drei Jahrzehnten nicht zuletzt in Pädagogenkreisen in Mode gekommener Ausdruck: das Wort zehrt erstens vom historischen Prestige des Begriffs, der im 18. Jahrhun-

dert zusammen mit «Popularphilosophie» u.ä. an seinem Platz war, und schielt zugleich mit der Anänelung an das angloamerikanische «popular music» auf wohlfeile Internationalität und Aktualität; «Populärmusik» tut's auch und von der German language her besser.) Vorwiegend verwenden Simon Stockhausen, Manos Tsangaris und ihre MitspielerInnen studipe Patterns, die etwa in *Die polnischen Amphetamine* im Wortsinn geschlagene 9'59 (ein kurzes *fading* eingerechnet) grossflächig zwischen wenigen Varianten von Hoch-Tief-Schlagmustern vorzugsweise vom Synthi/Sampler wechseln. Den Text trägt eine Männerstimme als neuerfundener Rap vor: «Endo liegt wochenlang / im Koma weil statt Ko / die polnischen Labor / products einge» usw., dazu Frauenstimmenvokalisieren, manchmal das

übliche kosmische Gewaber oder Glockenschlagartiges, laut Beiheft «Ching Chop», laut Musikinstrumenten-Lexikon wohl «kleine thailändische Handzimbelen, welche zusammen mit dem Gong die akzentuierten (chap) und unakzentuierten (ching) Schläge der in drei Tempi verlaufenden klassischen Musik markieren». Ich konzediere gern, dass diese Nummer für Disco-Tanz taugen würde, zumal bei dem angenehm gemässigten Tempo, und dass sie «nach pythagoräischen Gesichtspunkten fortschreitet», stört ja nicht weiter; zum Hören aber nur für vorweg meditativ gestimmte, die in diesem Spiel, das wahrlich «auf Wiederholung basiert», mental mitschwingen.

Es stimmt, dass diese Musik iterativ ist. Wenn Tsangaris bekennt, dass er «in der Schweben»

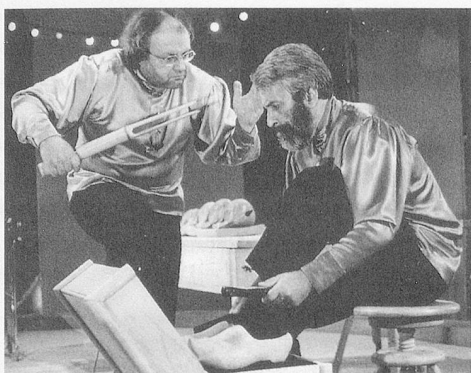
lebt, meint er vor allem die zwischen Komposition und Improvisation; tatsächlich ist es eher die Oszillation von bzw. zwischen Morse-Mustern, die sowohl, wie erwähnt, Hoch-Tief als auch Kurzkurz-Lang usw. einbeziehen. Weniger stimmt die Behauptung, er vergesse «alle rhythmischen Klischees, die wir in der Popkultur angloamerikanischer Prägung einatmen durften». Für die Gedichte zeichnet Tsangaris verantwortlich. *Nachtportrait* beginnt mit «weniger denn je / weiss ich heute» – was auch stimmen dürfte. Hier sind Vokalisieren hinterlegt, passagenweise (und hörens Wert) in Variantenheterophonie mit dem Sopransaxophon, darunter ein auf Dauer penetranter mitteltiefer Bordunton sowie Fusion-beat mit viel Latin-Einschlag; dazu Quakendes oder Quiekendes, Quitschendes, Sinustonmässiges,

Vokal-Maulwerkerisches, selbstverständlich Waberndes – insgesamt mit zwölf Minuten wieder in Relation zur musikalischen Substanz unterschieden zu lang. Kurz ist dagegen der Text (für den Tsangaris nicht verantwortlich zeichnet) des vierten Stücks, nämlich «benedictus qui venit in nomine domini». Die Musik ist aber trotzdem lang, diesmal mit Quint-Bordun in mittelhoher Lage, ein bisschen auf Drehleier und das christliche Mittelalter anspielend; und weil Gregorianik und ähnliches ja etwas in ist, erhalten wir den Kurztext in dreiklangsbrechend aufsteigender Schönklang-Melodik, natürlich mehrfach (zwölf-einhalb Minuten müssen ja irgendwie gefüllt werden); dies sowie sakralisierender Gong und Glöcklein werden dabei glücklich konterkariert von quitschendem Luftballon (wie er auch

schon in *Elefantentat* vorkam) und raketenmässig aufsteigenden Stimmbewegungen. Wie manche schöne und einigermaßen dichte und durchdachte Stellen (z.B. auch intensive Sopransaxophonimprovisationen) zeigen, wäre hier einmal mehr weniger mehr gewesen. Vielleicht sollten sich die Musizierenden sowohl den Affekt samt unbegründeter Überheblichkeit gegen Populärmusik wie gegen den «akademischen Diskurs» abschminken und, statt von «allen Intelligenzformen des Hörenden» und deren Integration zu schwafeln, erst die eigene Intelligenz aktivieren und musizierend integrieren. (hwh)

Mauricio Kagel: «1898» / «Music for Renaissance Instruments»
Children of the «Hauptschule Peter-Griess-Strasse» Köln-Flittard; Collegium Instrumentale; Adam Bauer, tp; Kurt Schwertsik, hn; Armin Rosin, tb; Robert Tucci, tuba; Brigitte Sylvestre, hp; Aloys Kontarsky, pf; Christoph Caskel, perc; Saschko Gawriloff, vn; Gérard Ruymen, va; Siegfried Palm, vc; Georg Nothdorf, db
Deutsche Grammophon 459 570-2

GEGENSÄTZE ZWISCHEN DEN WERKEN



Kagel: Szenenbild aus «Dressur»

Mauricio Kagel gilt in der Musikgeschichte als der unerreichbare, unbestrittene Meister der Ironie; seine mitunter schwer erkennbaren Absichten verdichten sich jedesmal in ganz aussergewöhnlichen historischen Bezügen und einem unvermuteten Humor. Nie ist er besser als in der gleichzeitigen Entfaltung seiner musikalischen Gedanken mit überraschenden – visuellen, körperlichen oder filmischen – szenischen Einfällen. 1898 ist eines jener Werke. Mit dem Ziel, «eine musikalische Röntgenaufnahme des ausgehenden 19. Jahrhunderts» darzustellen, möchte es gleichzeitig «die den ersten Aufnahmen eigene Zerbrechlichkeit des Tons wiedergeben». Daraus ergeben sich zwei mögliche Sinnstufen: Jene der Musik in ihrer neutralen, kontextunabhängigen Entwicklung, und jene der erwähnten Umstände, also des Anfangs industrieller Produktion (im Jahr 1898), des «Konserventons», der mit einem Wendepunkt im Bereich der Komposition zusammenfällt – einer Epoche, in der «die Inspiration

tonal, die Expiration atonal» ist. Zu diesem Zweck dachte sich Kagel im Jahr 1972/73 ein besonderes Klangverfahren aus: Eine Orchestrierung zweier im Verlauf des Werkes durch verschiedene Instrumentalisten ständig verschlungener Monodien (die Aufzeichnung vereint die deutschen Spitzenmusiker der siebziger Jahre mit Streichinstrumenten, denen Posaunen- oder Bügelhornschalltrichter aufgesetzt wurden nach dem Modell der Stroh-Geige, die anfangs des Jahrhunderts für Grammophonaufnahmen Verwendung fand) sowie der zeitweilige Einsatz eines – ungeschulten – Kinderchors, der verschiedene Geräusche, Stimmübungen und Gelächter von sich gibt. Die Anlage beruht auf dem Prinzip linearer Narrativität, die jedoch vor verborgenen Anspielungen nur so strotzt: Ein musikalisch schwieriges Unterfangen, sofern das Ohr nicht von visuellen, szenischen oder theatralischen Elementen gestützt wird, welche die musikalische Entwicklung untermauern. Der Anspruch nach «Konservierung» wird hier jedenfalls eingelöst, denn die Klangwirkungen, die Brüche, die Verschiedenartigkeit der Instrumente schaffen ein Gegengewicht zur Monotonie, welche die Esoterik der dramaturgischen Absicht hervorzubringen droht.

Die *Musik für Renaissanceinstrumente* (1965) nimmt die zweideutige Beziehung zwischen modernistischer Haltung und Vergangenheitsgedanke wieder auf – eine Vergangenheit, die Kagel gleichzeitig durch die Instrumente selbst (die in einem Praetorius-Werk von 1619 abgebildet sind) und durch die Kompositionstechniken (wie jene des «aleatorischen» Ochesters) ins

Gedächtnis ruft, wobei er Zitate und Bezüge zu alter Musik sorgfältig vermeidet. Einmal mehr wird das Ohr durch die Anordnung der Klangfarben, die Gestalt der Toneinheiten, die Subtilität der Details unterstützt. Ganz anders die neuen Musikwerke, *Auftakte*, *Phantasiestück* oder *Serenade*, die die Aufmerksamkeit des Zuhörers auf eine harte Probe stellen. Die Absicht von *Auftakte* (1996) lässt eine Gesetzmässigkeit, eine «Handlung», eine «klanglich-gestische Dramaturgie» erahnen, die jedoch, selbst wenn man das Stück live hört, sehr hermetisch bleibt: Die CD-Aufnahme trägt nicht dazu bei, diesen Eindruck zu schmälern. Auch *Phantasiestück* (1987/88) ruft – bei allem guten Willen des Kritikers – nicht mehr als eine lange Reihe von konturlosen Formulierungen neoklassischen Anklangs hervor, die bar jeder Ironie erscheinen (ausser vielleicht in den allerletzten Sekunden, wo sie uns eine lange Nase drehen). Den gleichen Eindruck hinterlässt *Serenade* (1994/95) für drei Instrumentalisten (die Flöten, Gitarren, Klaviere und verschiedenen Perkussionsinstrumente spielen). Die Werkgruppe der drei neuen Stücke steht in starkem Gegensatz zu *Transición* für Tonbänder, Klavier und Schlagzeug, eines der ersten Werke, das Mauricio Kagel nach seiner Ankunft in Europa schuf. Darin ertönt eine gedämpfte, kontrastreiche, bewegte Musik – kurz gesagt jener Kagel, dessen Wortspiele keine leeren Worte waren, dessen Musik sich noch mit Gedankenschärfe zu vermählen wusste. (vb)

Wolfgang Rihm: **Musik für drei Streicher**
trio recherche
Kairos 0012042

Salvatore Sciarrino: «**Infinito nero**» / Salvatore Sciarrino/Carlo Gesualdo: «**Le voci sottovetro**» / Torquato Tasso: «**Lettere poetiche**»
ensemble recherche; Sonia Turchetta, sop; Carlo Sini, Rezitation
Kairos 0012022

EIN MUSTERGÜLTIGER RIHM UND SCIARRINOS BOGENSCHLAG ZUR RENAISSANCE

Wolfgang Rihms *Musik für drei Streicher* entstand 1977, also nur wenige Jahre nach seinem aufsehenerregenden Durchbruch mit dem umstrittenen Orchesterstück *Morphonie* in Donaueschingen. In der *Musik für drei Streicher* zeigt sich ein selbstbewusster Künstler, einer, der seinen jugendlichen Trotz und Tatendrang (Rihm war damals erst 25 Jahre alt) mit erstaunlicher Sicherheit und Reife vorzuführen weiss. Ein Musiker des gewollten Ungestüm – der Rihm, so wie man ihn eben seither kennt. Man mag von seinem Stil halten, was man will, sich von dem Strudel rasch wechselnder Innenansichten mitreißen lassen oder diese als etwas aufgesetzt selbstdarstellerisch empfinden – die Interpretation der *Musik für drei Streicher* durch das «trio recherche» (Melise Mellinger, Barbara Maurer und Lucas Fels vom «ensemble recherche») ist wohl kaum weniger als mustergültig zu bezeichnen. Da wäre zunächst einmal eine knappe Stunde grösster Intensität und nicht nachlassender Spannung zu verzeichnen – bei diesem streicherischen Kraftakt eine nicht unbedingt selbstverständliche Leistung. Der Rihmschen Expressivität wird das Trio weniger durch eine breit angelegte Gestik gerecht als durch eine ausdifferenzierte Palette des Streicherklangs. Der Trio-Ton ist grundsätzlich kompakt und kontrolliert geräuschhaft, doch wo es sein soll, da entfalten sich vor diesem Hintergrund lyrische

Linien, schattenhafte Flageolets oder Höchstlagen von glasklarer Reinheit.

Die zweite der vom «ensemble recherche» eingespielten CDs auf dem noch jungen Neue-Musik-Label Kairos ist dem italienischen Komponisten Salvatore Sciarrino gewidmet und schlägt einen Bogen von der Renaissance zur Gegenwart. Sie enthält vier Ensemblebearbeitungen von Sätzen Carlo Gesualdos. Der italienische Komponist, der Ende des 16. Jahrhunderts seine Frau samt Liebhaber umbrachte, nachdem er sie inflagranti erwischte, gehört ja schon seit Jahren zu den beliebten und eifrig rezipierten Renaissance-Komponisten mit erstaunlicher Breitenwirkung. Ähnlich «trendy» mutet auch das Thema des Ensemblewerks mit Stimme (Sonia Turchetta) *Infinito nero* an. Es trägt den Untertitel «estasi di un atto» und basiert auf einem Text der italienischen Mystikerin Maria Maddalena de' Pazzi (wiederum aus der Zeit um 1600). Sie soll in einem Grundzustand des versunkenen Schweigens gelebt haben, doch von Zeit zu Zeit schossen die Worte, ihre Visionen, in einem irrwitzigen Tempo aus ihr heraus. Was Sciarrino daran interessierte, war (wie dem im Booklet abgedruckten Interview von Harry Vogt zu entnehmen ist) die «Pathologie der Visionen» – im Grunde eine moderne Formulierung für die wieder aktuelle, ursprünglich romantische Fokussierung der Schnittstelle von Genie und Wahnsinn.

Und genau dieses Thema findet sich – dritte «Schicht» auf dieser CD – auch in den drei Briefen des späten, unter religiösen Wahnvorstellungen leidenden Torquato Tasso wieder, die (rezitiert von Carlo Sini) mit den Gesualdo-Bearbeitungen alternieren. Der etwas modische Zuschnitt dieser CD sagt freilich rein gar nichts über die Qualität aus. Diesbezüglich darf man sich darauf verlassen, dass sich das allzu Seichte dem «ensemble recherche» verbietet. Sciarrinos Gesualdo-Bearbeitungen lassen den musikalischen Satz weitgehend unangetastet und konzentrieren sich auf die Instrumentierung. Mit schrillen Farben (die in der «Gagliarda del Principe di Venosa» bereits die Grotteske streifen), in der Betonung der ornamentalen Diminutionen oder zu Glissandos zerdehnten Seufzermotiven wird Gesualdo als Komponist des Manierismus vorgeführt. *Infinito nero* andererseits ist eine äusserst reduzierte und zugleich sehr bildhafte Musik. Über weite Strecken hört man hier nichts als Atem- und Klappengeräusche. Solcherart durch den instrumentalen Herzschlag gegliedert, wird diese absolute Ruhe von Zeit zu Zeit durch die herausgestossenen Wortsalven der Maria Maddalena zerrissen. Manch einem mag das allzu plakativ sein, der fesselnden Atmosphäre dieses knapp halbstündigen Werks wird sich allerdings kaum jemand entziehen können. (es)

Carola Bauckholt : «**Klingt gut**»
Thürmchen Ensemble; Ensemble Recherche, Roland Kluttig, Erik Oña, cond.
WERGO - Deutscher Musikrat (Edition Zeitgenössische Musik), WER 6538-2

UNDURCHDRINGLICHE DICHTER



Carola Bauckholt

Die Edition Zeitgenössische Musik des deutschen Musikrats lässt viel Platz für junge KomponistInnen, besonders für Frauen, die uns häufig

mit sehr schönen Überraschungen aufwarten. Die 1959 geborene Carola Bauckholt war Schülerin von Mauricio Kagel, als sie beim «Theater am Marienplatz» arbeitete; sie ist Mitbegründerin des Thürmchen Ensemble (welches ihre Musik hier spielt) und des gleichnamigen Verlags. Die Musik dieser CD-Aufnahme beeindruckt durch ihre Originalität und Expressivität. Gewiss muss man sie in kleinen Dosen hören – ist das ein Schwachpunkt? –, aber sie hebt sich durch unbestreitbare Qualitäten der Komposition und Homogenität klar von der aktuellen Produktion ab. Seit *Treibstoff* (1995, für acht Instrumente) steht der Ton fest: Reich an Geräuschen und rhythmischen Wirkungen ist die Atmosphäre von «undurchdringlicher Dichte», wie Franz Hilberg im Beiheft sagt. Aber dieser undurchdringliche Aspekt betrifft nur das Detail der Komposition selbst, denn in diesem Stück wie in den andern spürt der

Zuhörer ein angenehmes Gleichgewicht zwischen der Suche nach spezifischen Tönen (oder einzigartigen instrumentalen Kombinationen) und der Vermittlung gewisser Energien, eines oft recht direkten Ausdrucks. Besonders erwähnen möchte ich das wunderschöne *Trio mit Klarinette* (1993, mit Cello und Klavier), dank seiner faszinierenden Atmosphäre und seines Reichtums an Kangfarben das vielleicht beste Stück dieser CD. *Luftwurzeln* (1993, für Flöte, Klarinette, Bratsche und Cello) und *Zopf* (1992, für Föte, Oboe und Klarinette) gehören ebenfalls zu den starken Momenten dieser Musikästhetik. Zu nennen sind noch die hervorragenden Interpretationen, die die Musik von Carola Bauckholt vortragen: Die instrumentalen, klanglichen und dynamischen Qualitäten des Thürmchen Ensemble und des Ensemble Recherche (in *Zopf*) harmonisieren perfekt mit dieser ausgezeichneten Musik. (pmi)

Jan Müller-Wieland: «**Poem des Morgens**» / «**Das Gastspiel**» / «**Arabeske**» / «**Yamin**»
Philharmonisches Staatsorchester Hamburg; Ensemble der Münchner Biennale 1992; Radio-Symphonie Orchester Berlin;
Ensemble Neue Musik Lübeck; Gerd Albrecht, Jan Müller-Wieland, cond
CD WERGO, Deutscher Musikrat, Edition Zeitgenössische Musik, Wer 6538-2.

MEHR ODER WENIGER GLÜCKLICHE RÜCKKEHR IN DIE VERGANGENHEIT

Der 1966 geborene Komponist, Schüler von Hans Werner Henze, ist mit vier ganz unterschiedlichen Stücken vertreten. Der melodramatische Liederzyklus *Yamin* (1985–87) entstand nach Gedichten von Peter Härtling für Sopran, Tenor, zwei Klaviere, Kontrabässe und Schlagzeug. Das auf der Inhaltsebene abwechslungsreiche und oft nüchterne Werk setzt sich aus teilweise sehr kurzen Liedern zusammen. Der Stil ändert sich je nach Stimmungsmoment, dennoch stellt das Werk eine gewisse Einheit dar. Leider sucht man die Namen der Solisten vergebens auf dem Plattenumschlag. Die Tendenz, die Perkussionsinstrumente in grossem Umfang einzu-

setzen, findet sich im letzten Teil von *Poem des Morgens* (1991, für Orchester) wieder, dessen Stil übrigens mit seinen grossen Schwüngen und mit den von den Hörnern gerne aufgenommenen Themen recht nahe bei der Spätromantik liegt. Die Integration einer ganzen Palette von Perkussionsinstrumenten (Steel drums, Rototoms etc.) modifiziert diesen Eindruck nur um ein Weniges. Auch die *Arabeske* (1988) für Orchester bestätigt diese «schmeichlerische» Dimension eines quasi-romantischen Orchesterstils, indem sie grosse rhythmische Ensembles mit einigen höchst melodischen Passagen abwechseln lässt. Die komische Oper *Das Gastspiel* schliesslich,

für sieben Sänger, drei Klavierspieler und drei Schlagzeuger (1990/91, nach Wedekind) entwickelt zeitweise einen recht originellen Instrumentaltönen, trotz relativ konventioneller Stimmführung. Gewiss beherzigt Jan Müller-Wieland die Ratschläge Hans Werner Henzes, doch die hier aufgenommenen Werke erreichen nicht die Kraft der besten Stücke seines Meisters; sie erscheinen lediglich als eine zusätzliche Komponente im aktuellen Kontext, der sich so häufig mit einer mehr oder weniger glücklichen Rückkehr in die Vergangenheit beschäftigt. (pmi)

Giya Kancheli: «**Lament**»
Tbilisi Symphony Orchestra; Jansung Kakhidze, cond; Gidon Kremer, vl; Maacha Deubner, sop
ECM New Series 1656 465 138-2

Erkki-Sven Tüür: «**Symphony No. 3**» / «**Concerto for Violoncello and Orchestra**» / «**Lighthouse**»
Radio-Symphonieorchester Wien; Dennis Russell Davies, cond; David Geringas, vc
ECM New Series 1673 465 134-2

ECM ODER EKLEKTIZISMUS

Das Münchner Label ECM bringt in seiner Reihe mit dem Titel «ECM New Series» beachtliche Platten heraus. Beachtlich zuerst als Objekte: Die Präsentation ist in ihrer Nüchternheit gepflegt, die CD-Hülle schmiegt sich in einen Kartonumschlag mit raffiniertem Design, versehen mit monochromen Bildern oder abstrakten Kompositionen von Mayo Bucher. Man spürt, dass die CD etwas ganz anderes darstellen soll als ein aus dem Leben gegriffenes Dokument – sie ist eben ein Objekt. Beachtlich ist die Reihe auch dadurch, was sie hören lässt (durch die künstlerische Auswahl des Produzenten). Treffen sich doch in dieser «Neuen Serie» Namen wie György Kurtág (mit seinen wunderbaren *Játékók* für Klavier), Heinz Holliger (der erstaunliche *Scardanelli-Zyklus*), Jean Barraqué (der ungerechterweise in Vergessenheit geratene Vertreter der sogenannten «seriellen» Generation), aber auch die faden, nächtlichen und «romantischen» Inspirationen eines Keith Jarrett (neu *The Melody at Night with you*, dessen Titel mehr aussagt als jeder Kommentar zur Musik eines Pianisten, der uns an

andere Schätze gewöhnt hatte...). Kurz, eine «eklektizistische» Sammlung, wie man so sagt. Davon zeugen auch die beiden kürzlich erschienenen Aufnahmen – *Lament* des Komponisten georgischen Ursprungs Giya Kancheli (geboren 1935) und drei Werke des estnischen Erkki-Sven Tüür (geboren 1959). Wird man sich der Bequemlichkeit halber dazu entschliessen, so verschiedene Musikrichtungen – deren eine an das Pathos kontinuierlicher Form anknüpft (sie steht unter dem Zeichen von «Ehrlichkeit» und «Unmittelbarkeit»), während die andere ihre Wirkung aus Sprachfetzen schöpft, die als mögliche «Einflüsse» weitergereicht werden (das heisst als verfügbare Handelsware, *commodities*...) – «postmodern» zu nennen? Trotz der «ehrlichen» (und zeitweise packenden) Passagen seiner «Trauermusik» zum Gedenken Nonos vermag Kanchelis Werk nicht zu überzeugen: Es gerät ausser Atem im Versuch, die neotonalen klanglichen Materialien, die es auf den Plan ruft, vor «Seele» erstarren zu lassen. Oder vielleicht erschöpft es sich gerade darin,

«überzeugen» zu wollen – von seiner eigenen Überzeugtheit. Was die Werke Tüürs betrifft, so zeugen sie von einem stilistischen Opportunismus, den vergebens retten wollte, wer die Fahne eines neuen «Klanghedonismus» schwingt. Die Langeweile, die sie verbreiten, entspricht ihrem Mangel an Risiko (ohne den es nun mal keinen Genuss gibt). Mag man uns noch so erklären (wie Jüri Reinve sich in seinem Beiheft zur CD alle Mühe gibt), dass Estland lange unter der Beeinträchtigung seiner Ausdrucksfreiheit gelitten hat – die Behauptung, wonach «die Möglichkeiten der Freiheit unendlich sind», tönt hohl. Wie der Eklektizismus, *jazzy* nach Bedarf, mal atonal, mal mit dem «Religiösen» flirtend... Der Reihe ECM hingegen kommt das Verdienst zu, nicht derselben Unterscheidungslosigkeit zu verfallen; nehmen die CDs, die sie hervorbringt, auch ungleiche Werke auf, so sind es doch jedesmal Werkstücke, nie simple Zusammenstellungen... (sz)