

Compact Discs

Objektyp: **Group**

Zeitschrift: **Dissonanz**

Band (Jahr): - **(2001)**

Heft 71

PDF erstellt am: **22.07.2024**

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

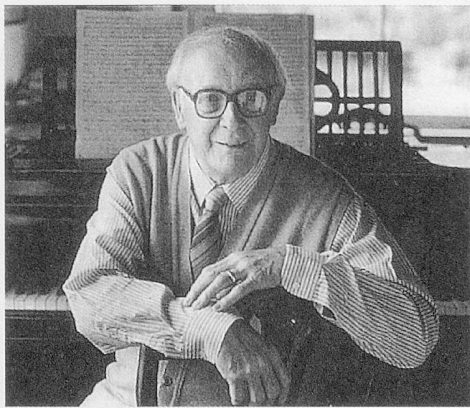
Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

Robin Orr: *Italian Overture* / «From the Book of Philip Sparrow» / *Rhapsody* / «Journays and Places»
Pamela Helen Stephen, Mez; Northern Sinfonia; Howard Griffiths, cond
Guild Music 7196

GOOD HUMOUR



Robin Orr

Entsetzliches ist passiert. Der zahme Spatz einer Nonne aus der Carrow Abtei wurde von ihrer eigenen Katze gefressen! Grund genug für die fromme Seele, sich mit religiösen Klagegesängen und einem ganz unfrommen Schrei nach Rache zu trösten: «Vengeance I ask and cry / On the whole nation of cats wild and tame: God send them sorrow and shame!» Gedichtet hat solches im 15. Jahrhundert der Satiriker John Skelton, die Musik dazu für Mezzosopran und Streicher hat 1969 Robin Orr verfasst. Und beides zusammen, die rührselig theatralische Musik und der Schalk der Parodie, der zum Lamento-Espressivo ein unentschiedenes Gleichgewicht bildet, wirkt – das Klischee sei ruhig erlaubt –

very british... Zu Orrs 90. Geburtstag hat die Northern Sinfonia unter Howard Griffiths im vergangenen Jahr vier zwischen 1952 und 1971 entstandene Kompositionen eingespielt und damit einem Komponisten ein Denkmal gesetzt, dem der Ruf «akademische» Musik zu schreiben, für einmal durchaus zur Ehre gereicht. Denn Orr verkörpert einen Typus des Hochschul-Komponisten, der sich offensichtlich auch im universitären Klima jene geistige Frische und Unbefangenheit bewahren konnte, wie sie sich in den hier eingespielten Werken zeigt. Als Professor in Glasgow und von 1965 bis 1976 in Cambridge, als Chairman der Scottish Opera und Direktor der Welsh Opera hatte Orr zeitlebens verschiedenste Lehr-, Direktions- und andere Stühle inne, zu denen sich schliesslich auch noch die Orgelbank im St. John's College, Cambridge, gesellte. «Musical Chairs» nannte er denn auch seine 1998 erschienene Autobiographie (inzwischen vergriffen), in der der feinsinnige Musiker und Familienmensch sein kaum von dramatischen Schlägen erschüttertes langes und konstantes Leben erzählt.

Walton, Williams, Tippett, Britten markieren die stilistische Nachbarschaft zu seinem kompositorischen Schaffen, das in Studien bei Alfredo Casella und Nadia Boulanger seinen Anfang genommen hatte. Es ist die angelsächsische Spielart des Neoklassizismus, der sich, anders

als auf dem «Kontinent», kaum ideologischer Grundsatzkritik ausgesetzt sah, dabei ein von erstaunlich viel Frischluft geprägtes Selbstbewusstsein bewahren konnte und den künstlerischen Anspruch in ein Gleichgewicht mit der sich ganz an Traditionellem orientierende Umsetzung fügt. *Italian Overture* folgt einer schlichten Dreiteiligkeit, der neubarocke Gestus aus den 50er Jahren wird durch die Beigabe eines rauschenden Cembalos unterstrichen. Auch die *Rhapsody* für Streichorchester verlässt sich auf den Effekt einer schnellen Motorik und heiterer Gestik, während die Orchesterlieder *Journays and Places* die lyrische Aura Brittens und eine romantisch getönte Emotionalität atmet, die bisweilen gar Musicalartiges streift. Milde waltet in dieser Musik, «good humour» und, so ist zu vermuten, eine Weltsicht, die mit sich selbst im Reinen und damit die gesunde Substanz ist für ein auf ebenso gesunder und sicherer Handwerklichkeit gegründetes Schaffen. Neben Kammer- und Kirchenmusik gehören Sinfonien drei Sinfonien, drei Opern und verschiedene geistliche und weltliche Chorwerke dazu, am jüngsten arbeitet der 92jährige Komponist, der seit einigen Jahren in der Schweiz lebt, derzeit noch. (mez)

Bruno Maderna: Grande *Aulodia*, *Widmung*, *Violinkonzert*
Sinfonieorchester Giuseppe Verdi Mailand; Sandro Gorli, dir; Claudio Santambrogio, fl; Omar Zoboli, ob; Nyriam Dal Don, vl
Stradivarius/Heikon STR 33546

INDIVIDUUM UND KOLLEKTIV

Madernas grosser Flöten- und Oboengesang hält die Unterscheidung in der Interpretation des antiken *Aulos* als Flöten- oder Doppelrohrblattinstrument vielleicht etwas zu salomonisch offen. Offen entscheidet sich Maderna dagegen hier einmal mehr für eine Restitution der Melodie, wie

sie noch nach der Uraufführung von 1971 beim Royan-Festival umstritten war, reichlich verspätet, wie mir scheint. Tatsächlich verzichtet Maderna hier nicht auf klangliche wie satztechnische Errungenschaften einschliesslich der «offenen Form» und partiellen Aleatorik der da-

mals bereits sich zurücknehmenden Avantgarde (Cages Einbruch von 1958 mit seinem brutalen High-brow-Populismus war da im Kampf für *Free Europe* bereits höchst willkommen gewesen), aber ebensowenig auf Expressivität und Emotionalität. Nötigenfalls bündelt er sogar das zer-

splitterte Klangbild des Orchesters zu einer markanten Unisono-Linie – Alban Berg lässt grüssen. Dirigent und Orchester spielen, wie es scheint, die volle, wohl lautende Klanglichkeit voll aus und erzeugen einige Male mit sachtem *Chiaroscuro* und musikalischer «Luftperspektive» eine vielgestaltige, tiefgestaffelte Klanglandschaft, in der die Linien der beiden Solisten viel Luft und Bewegungsspielraum erhalten. Vielleicht ist es eine allzu konventionelle Assoziation, aber man meint, etwas von italienischer Belcanto-Tradition und mediterraner Gefasstheit noch des Ausufernden, Sich-Ausbreitenden, ja Sich-Auflösenden zu hören. Hörbar ist jedenfalls, dass die Solisten Anweisungen Madernas wie «suadente» oder «delicato» sozusagen *con amore* ausführen. Und statt einer Verschmelzung von dialogisierenden Einzelnen und Naturhaftem, von Subjekt und Ganzem in Rausch, Nebel, Nacht vollzieht sich nur eine vorsichtige, letztlich distanziert bleibende Annäherung der beiden Pole mit *Clairvoyance*, subtil schattierter Helligkeit.

Im Violinkonzert von 1967 profilierte Maderna schärfer (und ideologischer) den Widerspruch

von Individuum und Kollektiv. Hier repräsentiert das Soloinstrument den Künstler oder überhaupt den Menschen, dessen Ideen und Ideale hoch, so hoch, zu hoch stehen, als dass sie oder er die (niedere) Menge überzeugen könnten, auch wenn sich diese (repräsentiert durch das Orchester), gelegentlich fasziniert diesen Ideen annähert. Überdies (mit Musik geht das) repräsentiert das Orchester generell das vorwiegend feindliche «Andere», die Aussenwelt und die aktuelle, zeitgenössische Wirklichkeit: «Die Hölle, das sind die andern» lautet ein im Beiheft Valéry, mir von Sartre her bekanntes Diktum. Entsprechend dem Grundansatz differieren Hang zur Idyllik beim Solo und zur Hektik bis Chaotik beim Orchester, ohne dass Maderna allerdings diesen Ansatz musikalisch zu Tode reitet. Auch die Solostimme wird oft recht energisch (gern mit Doppelgriffen und / oder Pizzicati), oder umgekehrt geschwächt im *Flautando* und *Sul ponticello*, geradezu «disperato», während das Orchester (freilich ziemlich selten) angenehmere und freudenvollere Töne anschlägt. Sowie so allerdings klingt auch die negative Musik hier gut. Und in den letzten Minuten, gewissermassen

5 vor 12, zeichnet sich doch eine gewisse Versöhnung ab. Grundiert, interpunktiert, ja akklamiert nurmehr vom friedlicheren Streicherorchester, entfaltet sich ein zartes solistisches Cantando, das allerdings ganz zum Schluss in hohem Register und stockenden Tönen «wie», so Maderna, «ein Uhrwerk, das abgelaufen ist», ziemlich fragil den Triumph der Kunst meint.

Widmung (1967) für Violine solo entstand zur Eröffnung des privaten Museums für abstrakte Malerei von Ottomar und Greta Domnick im schwäbischen Nürtingen – sie waren durch den ziemlich existenzialistischen Experimentalfilm *Jonas* (in dem nervenärztliche Erfahrungen nachhallen) seinerzeit berühmt-berüchtigt. Das etwa 9minütige Werk wurde vollständig, eben als Solostimme, in den zweiten Teil des etwa 25minütigen Violinkonzerts eingearbeitet. Ich muss gestehen, dass ich es vorziehe, die Stimme des Künstlers bzw. der Kunst nicht ohne den Widerspruch der widerstrebenden Massen zu hören. (hwh)

André Boucourechliev: **Sämtliche Werke für Streichquartett**
Quatuor Ysaÿe
aeon (AECD 0102)

INSELWANDERUNGEN

1968 schrieb André Boucourechliev (1925-1997) einen seiner berühmten *Archipels* (von denen jeder eine spezifische Instrumentalbesetzung untersucht) für Streichquartett. Auch *Le Miroir* für Mezzosopran und Orchester endet mit einem Streichquartett. Und das einzige explizit dem Quartett-Genre zugeordnete Stück nennt sich *Quatuor III* und bietet einen retrospektiven Blick auf die anderen beiden Werke.

Das Ysaÿe-Quartett präsentiert die drei Werke in rückläufiger Chronologie und beweist damit ein ganzheitliches Verständnis für das Werk Boucourechlievs, mit dem die Mitglieder des Quartetts seit langem in gegenseitig sich befruchtendem Kontakt stehen und dessen Musik die Widmungsträger von *Miroir 2* immer gespielt haben. Archipel II wurde innerhalb der 1995 von «Musique France d'aujourd'hui» und Radio France realisierten Gesamtaufnahme der *Archipels* auch vom Ysaÿe-Quartett eingespielt. *Miroir 2* und *Quatuor III* dagegen wurden für die vorliegende CD erstmals aufgenommen.

Die Interpretation Ysaÿes verleiht dem *Quatuor III* (1994 entstanden und Boucourechlievs zweit-letztes Werk) auf Anhieb den Anstrich eines Klassikers: Die einzigartige Klanglichkeit der zentralen Passage des *Archipels* hört man hier jedenfalls kaum mehr. Boucourechliev erscheint in einem ziemlich anderen Bild als seine Werke der sechziger und siebziger Jahre es vorgegeben

hatten: Hier ist das Risiko einer kompositorischen Faktur entscheidend, die Instabiles und Labilität nicht durch beispielsweise ausgeklügelte Spielpraktiken anstrebt, sondern durch eine Spannung zwischen Konstruktivismus und polarer Harmonie, zwischen Gesamtkonzept des Quartetts und monodischem Denken. Wie Alain Poirier in seinen Einführungsnotizen unterstreicht, ist die Bezeichnung des Komponisten als eines «Musik-Schreibers» (wie Boucourechliev sich gern selber definierte) aufschlussreich. Und über Beethoven schrieb der Komponist 1988: «[Das Gesetz des Quartetts] ist die absolute Konzentration; Beethoven bannt die Emphase, den Effekt, die billige Virtuosität und strebt nach totaler Beherrschung von Material und Konstruktion. ... Man befindet sich bei diesen Quartetten in gänzlicher Entblössung: in jener des Klangs, in jener von vier reinen und zarten Linien und in der eigenen.» Als er diesen Text schrieb, begann Boucourechliev mit der Komposition von *Miroir 2*, «*Cinq pièces pour quatuor à cordes*», die vor allem Weberns Erbe hören lassen, obgleich selbstverständlich dieses Quartett auch der Ort für die Auseinandersetzung mit Beethovens Vorbild ist.

Aus der Perspektive des Vorangegangenen sollte man *Archipel II* wohl eher auf seine harmonischen Qualitäten hin hören als auf formale Aspekte. Tatsächlich garantiert die Polarität zwi-

sehen Harmonie und den strukturellen Funktionen verschiedener Spieltechniken dieser «Inselwanderung» den inneren Zusammenhalt, hinter dem immer auch Anarchisches lauert. Die verschiedenen Aspekte stehen also durchaus in einem sinnvoll komplementären Verhältnis, und deshalb lässt die vordergründige dicke Klanglichkeit hier die laut gesprochenen Worte etwas oberflächlich wirken, mit denen die Interpreten die Übergänge markieren.

Boucourechlievs Quartette klingen hier aus der ganz als seriöse Gattung betrachteten Streichquartetttradition. Damit gewinnen die Interpreten auch die Möglichkeit, sich vorteilhaft zu präsentieren. Dabei sollte bedacht werden, wieviel der Komponist von der Zerbrechlichkeit des musikalischen Moments wusste, wie ihn der Interpret erschafft und vermittelt; und wie sehr er sich weigerte, zwischen der Rigorosität des kompositorischen Konzepts und der Freiheit des Interpreten einen Antagonismus zu schaffen: «Der Glanz des modernen Interpreten scheint mir, von einigen Ausnahmen abgesehen, eigentlich legitim. Im notierten klassischen, romantischen oder zeitgenössischen Text – und in heutigen «offenen Formen» nicht mehr als in den Meisterwerken von gestern – kann alles geschehen...»

Nicolas Donin

SKULPTUREN UND COLLAGEN ZWISCHEN NOISE UND NOSTALGIE

Vittorio Gelmetti (1926 – 1992) dürfte am ehesten durch seine elektronische Filmmusik zu Michelangelo Antonionis *Deserto rosso* bekannt sein, die mit ihrer fast unerträglichen Kälte nicht unwesentlich zur bedrohlichen Wirkung des Filmes beiträgt. Auch die fünf Werke auf der CD stammen aus dieser Zeit (1963–1969), und tatsächlich scheinen sie auch ein ähnliches soziales, zwischenmenschliches und künstlerisches Klima zu reflektieren. Das Thema der Entfremdung, der Industrialisierung, der Kälte der modernen Gesellschaft ist offensichtlich, doch scheinen sie diesen Aspekten gegenüber eine vieldeutigere, weniger resignative Haltung einzunehmen. Während die beiden ersten Stücke präzise und konsequent ausgeführte und nach mathematischen Gesetzen komponierte elektronische Musik sind, so führt Gelmetti den Hörer in den restlichen drei Werken in labyrinthische Collagen aus elektronischen Klängen und Ausschnitten bestehender Musik. Bei *Treni d'onda a modulazione d'intensità* handelt es sich schlichtweg um eines der grossartigsten Werke elektronischer Musik, die ich je gehört habe. Mit einer unglaublichen Sensibilität erschafft Gelmetti hier aus gefiltertem Rauschen und elektronischen Klängen ein subtil beginnendes und immer intensiver werdendes Gebilde, in dem jeder Klang so lebendig, leuchtend, vielschichtig und zur Durchhörung einladend ist wie ein Streicherflageolet: Man glaubt jeden Augenblick Reibungswiderstände, Luftturbulenzen, klangverfärbende Eigenschaften von Materialien und hundert andere Unregelmässigkeiten und Details der Klangerzeugung heraushören zu können. Die meisten Schichten werden langsam ein- und ausgeblendet, doch im genau einleuchtenden Moment macht Gelmetti immer wieder einen deutlicheren Einschnitt ins Klangkontinuum, um die Wahrnehmung frisch zu fokussieren. Das ganze Klanggebilde vermittelt dabei einen starken Eindruck von Bewegtheit: Die durch die Modulationen entstehenden inhärenten (und nie ganz stabilen) Rhythmisierungen der Klänge lassen an laufende Maschinen, Generatoren, Turbinen denken (am Anfang auch an ein mit Vibrato gespieltes Cello) und geben dem Ganzen eine sehr körperhafte, zu Beschleunigung hin tendierende Erscheinung. Andererseits entfaltet sich diese geballte, bewegte Intensität so langsam und folgerichtig, als ob jeder Vorgang auf einer in die Weite der Unendlichkeit gespannten Horizontalen stattfinden würde.

Überhaupt liegt das eigentliche Wunder dieses Stücks darin, dass ein an sich abstraktes Klanggebilde dank seiner Körperlichkeit und einer eigenartigen Rohheit einen Eindruck von Realismus hervorrufen kann: Man beobachtet in einer aus sich selbst heraus bewegten Materie Vorgänge, die einerseits grösstmögliche Prägnanz aufweisen, andererseits aber zu keinem abschliessenden «Verstehen» führen. Das zweite Stück, *Modulazioni per Michelangiolo* (1964) bietet eine ähnliche Klangwelt, doch wird hier kein grosser Bogen aufgebaut, sondern eine vielgestaltige und lebendige Linie gezogen. Ein einzelner, pulsierender Klang wird das ganze Stück hindurch subtil moduliert, schwillt an, verebbt wieder, schillert in allen möglichen Brechungen. Vor, hinter ihm und um ihn herum bauen verschiedene Klang- und Geräuschschichten jeweils andere Texturen auf, so dass immer auch seine Anpassung an veränderte Bedingungen beobachtet werden kann. Dabei fällt auf, dass Gelmetti diese Möglichkeiten bei weitem nicht auslotet, sondern immer wieder zu dieser einen pulsierenden Linie zurückkehrt, so dass mit der Zeit für den Hörer der Akt der Reduktion selbst zu einem elementaren Bestandteil der Komposition wird. Diese bewusste Hinwendung zum Material zeichnet auch die ganz andersartigen Arbeiten aus: *Nous irons à Tahiti* (1965) und *L'opera abbandonata tace e volge la sua cavità verso l'esterno* (1969) sind ähnlich aufgebaute Collagen aus meist gefilterten Musikausschnitten und an Rauschen und Störgeräusche erinnernden elektronischen Klängen. Die Überblendungen und Schnitte sind mit der bereits erwähnten Sensibilität mal subtil, fast transformierend, dann wieder deutlich kontrastierend und konfrontierend gestaltet, was den eigenartigen, im Detail schlummernden Reichtum dieser Collagen begründet. Im Gegensatz zu den meisten anderen Komponisten in diesem Bereich lässt Gelmetti darüber hinaus immer wieder längere, spannendere Ausschnitte einfach stehen und verschiebt dadurch den Fokus von der Technik zum Material hin, sodass das Abrupte, potentiell Beliebige der Collagentechnik sich in einer klaren Wertung aufgehoben findet. Das spätere Stück ist vielschichtiger und bewegt sich wesentlich weiter in Richtung auf eine Kurzwellenempfänger-Simulation. Die elektronisch erzeugten Klänge sind hier aggressiver und überwiegen eindeutig. Das im Booklet entwickelte Bild des Komponisten als eines um Lichtjahre

entfernten Ausserirdischen, der im interstellaren Raum akustische Signale, Musik und Nachrichten von der Erde empfängt, scheint mir sehr treffend zu sein, auch spürt man gut die dort gegebene Charakterisierung Gelmettis: «He is nostalgically bound to a classical and romantic musical culture – which does not belong to us anymore – while being in the same time very aware of what surrounds him». In *Traumdeutung* für vier verstärkte Stimmen und Tonband (1967) verwendet Gelmetti ähnliche Mittel um – nach einem Text von Eduardo Sanguineti – eine surreal wirkende, immer in Zwischenbereiche und ins Unfassbare vorstossende Klangwelt zu evozieren. Die im Vergleich zu den anderen Stücken eher langen Ausschnitte erzeugen hier eine grosse emotionale Dichte, so etwas wie einen Hitzegrad (auch der Entfremdung), der eine seltene Eindringlichkeit entwickelt. Die Gegensätzlichkeit dieser CD ist auf den ersten Blick erstaunlich, doch ist offensichtlich, dass immer eine extrem geerdete Sensibilität am Werke ist, eine Sensibilität allerdings, die sich offensichtlich nur in einer gebrochenen Situation ehrlich äussern kann. Geschehe diese Brechung nun durch die Verwendung elektronischer Klänge und einer faszinierend aktuell wirkenden Noise-Ästhetik oder durch die Collagentechnik. Eine echte Bereicherung. *Peter Baumgartner*