

Zeitschrift: Dissonanz
Herausgeber: Schweizerischer Tonkünstlerverein
Band: - (2003)
Heft: 80

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

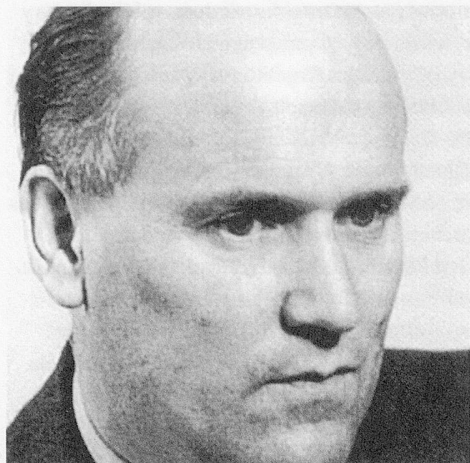
The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. [See Legal notice.](#)

Download PDF: 11.06.2025

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

Willy Burkhard: **Das Orgelwerk**
Diverse Organisten
Musikszene Schweiz, MGB CD 6194 (2CDs)

LEBENDIGES DENKMAL



Enthusiastische Akklamation – Überdruß und Verdrängung – Wiederentdeckung: Dieser Dreisprung vollzieht sich in allen Bereichen der Kunstrezeption. Besonders aber liebte es die Gemeinde der Orgelfreunde im 20. Jahrhundert, auf solchen Wellen der wechselnden Moden zu reiten, wobei die regelmässige Dialektik zwischen Verteufelung und Denkmalpflege, die die Dynamik eines geschichtlichen Fortschreitens aufrecht erhielt, natürlich auch Verluste zeitigte. Den diversen Neo-Bewegungen fielen so zunächst die authentischen romantischen Instrumente zum Opfer, später die pneumatischen Experimente des frühen 20. Jahrhunderts, und schliesslich begann man auch die halberzogenen, in der Folge der ersten Orgelbewegung entstandenen Neobarock-Versuche aus den Kirchen zu räumen, die vor etwa sechzig Jahren mit ihren mehr durch ihre Namen als durch ihr wirkliches Klingen «barock» sich gebärdenden Registern die grösseren Stadtkirchen Mitteleuropas zu zieren begannen. Auf jede Etappe folgten jeweils die Rettungsversuche für die noch verbliebenen, schliesslich doch als wertvollen Ausdruck einer

bestimmten historischen Epoche erkannten Orgeln, und so wächst seit einigen Jahren auch wieder die Wertschätzung für die elektrischen Nüchternheiten, aber eben auch für die spezifischen und zeittypischen Klangreize dieser Instrumente der Kriegs- und ersten Nachkriegszeit. Dass bereits Ende der siebziger Jahre eine Organistengruppe ein grösseres LP-Projekt auf der dreimanualigen Kuhn-Orgel von 1942 in der evangelischen Kirche Amriswil in Angriff nahm, kann also wahlweise als unzeitgemäss oder visionär betrachtet werden; dass die Aufnahmen jetzt als CDs neu publiziert werden, folgt hingegen schon eher der Logik der Entwicklungen.

Denkmalpflege also. Was für den Stil des Instruments gilt, liesse sich auch auf den porträtierten Komponisten anwenden: Auch Willy Burkhard's Orgelmusik hat – in reduzierterem Masse freilich – den Dreisprung in der Rezeption schon hinter sich. Dass hier die Amplitude zwischen Akklamation, Verdrängung aus dem gerade opportunen Musikgeschmack und Wiederentdeckung nicht gar so gross ist, hat verschiedene Gründe. Erstens sind neobarocke Formen in der organistischen Gebrauchsmusik bis heute nicht wirklich aus der Mode gekommen, und zweitens sind Willy Burkhard's Werke schlicht zu gut, als dass man sie je ernsthaft aus dem zwar quantitativ üppigen, qualitativ aber nicht allzu reich dotierten Orgelrepertoire des 20. Jahrhunderts hätte kippen mögen. Ja, bereits in den frühen Trio-Sonaten (1926/27, gespielt von Christoph Wartenweiler und Hansjürg Leutert) zeigt sich eine erfrischende Unverfroren- und Unbekümmertheit, die beweist, dass «Neo»-Stilen durchaus ein erhebliches Potenzial an Originalität zu entlocken sein kann. Erst recht aber zeigen die – Reger ganz eigensinnig weiterführende – Fantasie op. 32 (1931, gespielt vom Amriswiler Hausherrn André Manz), die vielschichtige, die Unerschütterlich-

keit eines Glaubensweltbilds durchaus nicht unangefochten festmauernde Fantasie mit Choral *Ein feste Burg ist unser Gott* (1939, Verena Lutz) und schliesslich das *Choral-Triptychon* (1953, Theodor Käser) mit seiner textdeutenden Klang-sinnlichkeit und grossformal angelegten Dramatik, welche kraftvolle Rede hier auf dem Nährboden einer einst noch breit verankerten protestantische Frömmigkeit wachsen konnte. Und wenn Burkhard in den Variationen über Hassler'sche Choral-sätze (*Aus tiefer Not* und *In dulci jubilo*, beide 1930, gespielt von Heinrich Gurtner und Rudolf Meyer) mehrfach seine Kunst eines hartköpfig dissonant erzwungenen Kontrapunkts ausbreitet, so wirkt das heute noch immer frischer, elementarer und vor allem farbenreicher und sinnlicher als all die modalen Erneuerungsversuche mit leeren Quinten und betulicher Vergeistigung vieler seiner komponierenden Organisten-Zeitgenossen.

Burkhard war kein komponierender Organist. Seine Musik ist daher nicht an eigene Praxis und vermutlich sogar in ihren Klangvorstellungen weniger zwingend an einen bestimmten Instrumententypus gebunden, als es die Zusammenarbeit mit seinen Interpreten vermuten liesse. Dennoch bürgt die Wahl des Amriswiler Instruments für eine gewisse historische Klang-Authentizität als Basis, von der aus Burkhard's Musik ihre Wirkungskraft dann aber sehr wohl in die Gegenwart ausstrahlt. Mehr als Denkmalpflege also. Und schliesslich rechtfertigt das stilistische Verständnis gepaart mit dem Engagement sämtlicher InterpretInnen (zu den genannten kommen Monika Henking, Bernhard Billeter, Heinz-Roland Schneeberger und Hans Vollenweider hinzu) vollends diese Neuaufgabe der 1980 entstandenen Aufnahmen.

Michael Eidenbenz

John Cage: **Concert for Piano and Orchestra / Fontana Mix / Aria / One / Five**
Joëlle Léandre (db, vc), Kumi Wakao (pf)
Mesostics, MESCD-0013

SIMULTANITÄTEN, AUSGEWÄHLT

Musik entsteht nicht nur durch Zusammen-setzen, sondern auch durch Auswählen. Auf der vorliegenden CD begegnet somit die Auswahl (das Ausdünnen) beim *Concert for Piano and*

Orchestra (1957/58) wie auch das Zusammen-setzen (Überlagern) von Werken Cages in *Fontana Mix* und *Aria* (1958). Beide Konzeptionen nehmen im Denken und Schaffen von Cage einen immen-

sen Raum ein, der Verzicht auf solche Möglichkeiten in der Aufführungspraxis seiner Musik darf als sakrilegartige Auslassung bezeichnet werden. Im *Concert* sind in der Klavierstimme zusätzlich

ausgewählte Stellen aus der Orchesterpartitur hörbar gemacht, und im Dialog mit der Bassstimme (von Cage bereits als *Solo for Bass* eingerichtet) lebt die Musik unter anderem durch das Erlebnis, dass gleichzeitiges Spiel nur dann sinnvoll wird, wenn sich gemeinsame Pausen zu maximaler Spannung aufsummieren können. Die sparsame Besetzung mit Klavier (Schlaginstrument) und Kontrabass (Schlag- und Streichinstrument) offenbart ihre Grenzen erst dann, wenn auch andere Klangquellen hinzugefügt und schlecht assimiliert werden, sei es im klanglichen wie im formalen Sinne. Der gestrichene Kontrabass tritt leider (vor allem zu Beginn des Klavierkonzertes) in der Qualität weit hinter die anderen Basstechniken und die Ausführung des Klavierparts zurück, mit Ausnahme der in Stegnähe gestrichenen Klänge.

Die Abfolge der beiden beinahe zeitgleich entstandenen Werke *Concert for Piano* und *Fontana Mix/Aria* zeigt auch das doppelte Gesicht Léandres: Sie stellt sich einerseits in den Dienst

der Partitur und des Komponisten, andererseits ist sie es gewohnt, die Partitur zur Darstellung einer bestimmten Spielhaltung heranzuziehen. Die anfänglich einfache Kritik an einer den beiden Zugangsweisen differenziert sich im Laufe des Hörens zu einem innerlich ausgewogenen Diskussionsbeitrag über die Kultur der Interpretation. Der starke Hang zu einem Material und der entsprechenden Verarbeitung, die sich am Trash orientiert (*Fontana Mix*), vermischt sich mit einer gefilterten, aber nur leicht verdeckten Sinnlichkeit (*Aria*) und führt zu einer kurzweiligen Textur, wobei sich die dadurch entstandene Energie über die knappe Viertelstunde sukzessive wieder in Luft auflöst.

One bringt einen Zeitsprung in die «sauberen» achtziger Jahre. Mehr Raum und mehr Zeit wird spürbar, sowohl zwischen den Klängen wie auch innerhalb dieser selbst. Nach dem Verschieben von architektonischen Klangmassen in *Fontana Mix* ist man den stromlinienförmigen Klavierklängen dankbar für ihre klar umrissene Kontur. Cage

wird durch die Gegenüberstellung der beiden Schaffensperioden einmal mehr als jene schillernde Komponistenpersönlichkeit dargestellt, die mit geringstem Aufwand die Kleider wechseln kann.

Gegenüber den zahlreichen und sehr unterschiedlichen Studioproduktionen mit der Musik von Cage erscheint dieser Livemitschnitt unerhört frisch – ein eindeutiger Beweis dafür, dass das Musikdenken und -hören im Sinne Cages nur in direkter und zeitlich unverfälschter Rezeption zum Erlebnis werden kann. Einzig die Version für gestrichene Gläser von *Five* zum Abschluss der Aufnahme (und des Konzertes) beschert dem Hörerlebnis einen gallertartigen Abgang, man darf gespannt sein auf die Version für fünf Panflöten. Schade ist ebenfalls, dass das ansprechend aufgemachte CD-Cover auf gewelltem Pappkarton nicht die entsprechende Fortführung in der Gestaltung des Textbuches findet.

Rico Gubler

Christian Utz: **Site / Abstract Voyage / Circles / Interference**

Arditti Quartet, China Found Music Workshop Taipeh, Wakatake Gagaku Ensemble Yamaguchi, Ensemble Varianti,

Angelika Lutz (sop), Manfred Schreier (cond)

Composers Art Label, cal 13012

NEUE MUSIK UND INTERKULTURALITÄT

Die Zusammenstellung von Livemitschnitten aus Christian Utz' Werken überrascht durch eine klare rhythmische Tonsprache mit einer Tiefenwirkung ohne Missverständnissen – eine Seltenheit in der Neuen Musik. In *Abstract Voyage* (2000) hören wir zwar eine achtlos aufgenommene Sopranstimme, aber auch ein Arditti Quartet, das sich virtuos im mittleren und oberen Dynamikbereich durch energetisch weitläufige, aber thematisch kleinräumige Texturen geigt. Das Kaleidoskop verschiedenster Texte und Quellen (Joseph Conrad, Marco Polo, Yang Lian und Laozi) zeugt von der Sicherheit, mit der Christian Utz Sprache einzusetzen weiss. Das beigegefügte Textbuch versucht Utz von einer eurozentrisch angehauchten Kulturausbeutung zwar freizusprechen: «Spätestens seit Christian Utz seine Dissertation über *Neue Musik und Interkulturalität* abgeschlossen hat, gilt sein Augenmerk nicht nur theoretisch einer reflektierten Auseinandersetzung mit der asiatischen Kultur.» (Torsten Möller) In *Abstract Voyage* allerdings wirken die Anleihen doch ausschliesslich in unserem kontinentalen Kontext, von den betrachteten Originalen wird nur eine Seite beleuchtet. Die musikalische Sprache wirkt geschlossener und rein europäischen Ursprungs, mit Ausnahme von formalen Inseln mit klarem Zitatcharakter oder dem offensiven Einsatz fernöstlicher Instrumente.

Offener und auch diskursbereiter wirkt Utz' Arbeit in formaler Sicht wie auch in seinem sehr reflek-

tierten Umgang mit Sprache und Sprachinhalt. Bei *Interference* (2001) erhalten viele Eindrücke aus dem zuvor erwähnten Werk eine andere Geltung. Die asiatischen Instrumente wirken authentisch, aber auch von der starken Hand des Instrumentators Utz geführt. Das Klavier, als einziges westliches Instrument im Ensemble, wechselt zwischen den Rollen eines autistischen Soloinstrumentes – durch acht chinesische Instrumente lautstark begleitet – und einer vor sich hin treibenden Nebensache; eine gelungene Gegenüberstellung zweier Polaritäten, die sich auf mehreren Ebenen zu verschränken scheinen. Zum Schluss des Stückes wird allerdings die klangliche Fasslichkeit durch den konzeptionellen Willen des Komponisten erdrückt, Indifferenz hält für einen kurzen Moment Einzug.

Einfacher konstruiert wirkt das früheste Stück in der Sammlung, *Kreise* aus dem Jahre 1999. Die einzelnen Ebenen setzen spärlicher zu Verflechtungen an, und das Vorhaben, Umfeld und Auführungspraktika der Peking Oper mit Texten der österreichischen Schriftstellerin Christine Huber zu kontrastieren, lässt die Ausgestaltung der Instrumentalpartien etwas in den Hintergrund treten, ohne aber die Musik gegenüber dem Text unterproportioniert erscheinen zu lassen. Als starkes Bindeglied tritt hier die Leistung der Sopranistin Angelika Lutz in den Vordergrund.

Etwas seltsam mutet nach längerem Hinhören und Nachvollziehen von Utz' Absichten die ewig wiederkehrende Gleichung an, dass Ostasien

Tradition darzustellen hat und der westliche Kulturkreis die Gegenwart vertritt. Die Arbeit kehrt scheinbar immer wieder zum Dissertationstitel *Neue Musik und Interkulturalität* zurück. Schade, dass die vorgelegte, höchst differenzierte Kompositions- und Denkarbeit diesen Punkt nicht auch von einer anderen Seite anzugehen weiss. Im titelgebenden Werk *Site* (2001) greift Utz äusserst vorsichtig in die traditionsgebundenen Eigenheiten des Gagaku-Ensembles ein. Er vertraut auf die Kraft des fremdartigen Materials, und das Fehlen von allzu westlichen Gegenpolen lässt der Gegenüberstellung der sehr unabhängigen Text- und Musikebenen viel Raum und Zeit. Die Komposition entwickelt sich aber leider bald zu einem langfädigen Aneinanderreihen von Solopassagen verschiedener Instrumente, begleitet von hörspielartiger Elektronik eher banaleren Inhalts; der zuvor gewonnene Eindruck der Musik des 1969 geborenen Komponisten beginnt sich zu trüben.

Rico Gubler