

# Compact Discs

Objektyp: **Group**

Zeitschrift: **Dissonanz**

Band (Jahr): - **(1998)**

Heft 57

PDF erstellt am: **16.07.2024**

## **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.

Ein Dienst der *ETH-Bibliothek*  
ETH Zürich, Rämistrasse 101, 8092 Zürich, Schweiz, [www.library.ethz.ch](http://www.library.ethz.ch)

<http://www.e-periodica.ch>

Mathias Steinauer: «...wie Risse im Schatten...» op. 7 / «Omaggio ad Italo Calvino» op. 10a / «Il rallentamento della sarabanda» op. 12

Heinrich Keller, fl; Radio Sinfonieorchester Basel; Bernhard Wulff, cond; Toshiko Sakakibara, cl; Jakob Hefti, hn; Friedemann A. Treiber, vn; Jürg

Henneberger, pf; Jacqueline Ott, pf/perc; Akademisches Orchester Zürich; Johannes Schläfli, cond

*Altri Suoni AS 028*

### MUSIKHISTORISCHE ABGRÜNDE

In der Auseinandersetzung mit historischem Material samt der Zitierung präexistenter Musik in Form von Werkteilen, Gattungen, Genres gewinnt Steinauer einen eigentümlichen Wohlklang, der aber nicht in postmoderne Gefälligkeit abgeleitet, sondern stets Spannungen bewahrt und neu herstellt: mit überraschenden Wendungen, mit Formulierungen, welche die Aufmerksamkeit wecken und festhalten, mit eigenartigen instrumentatorischen Konfigurationen. Dabei scheut Steinauer bei aller Neigung zum Wohllaut das Wilde und Verschreckende gelegentlich nicht, so etwa in *Quasi una Sonata* (1988/91), dem 4. Satz von *...wie Risse im Schatten ...*, auch wenn der Ausbruch dann in beruhigenden Unisono-Gängen und weit aus-

schwingenden Flöten-Kantilenen zurückgenommen wird. Dass er hier mit den fünf Sätzen die fünf Phasen von Jean Gebsters Meinung über die Bewusstwerdung meint (archaisch, magisch, mythisch, mental, integral), ist interessant und würde genauere Nachforschungen über das Wie der Entsprechungen erfordern. Historisches Bewusstsein jedenfalls zeigt Steinauer ebenso wie substantielles und fundiertes literarisches Interesse in der *Omaggio ad Italo Calvino*, auch wenn der nackte Undezimenakkord am Ende des 2. Teils, *Ohne Farben*, leicht übertrieben erscheint und nicht ganz einleuchtet. In manchmal fast schauerliche musikhistorische Abgründe führt Steinauer mit seinen Evokationen der Sarabande in vier Statio-

nen, die er mit einem aztekischen Ritual beginnen lässt samt einem Lied an den Regengott Chac, und über Praetorius zu Louis und François Couperin führt: historische Wandlungen und musikalische Verwandlungen, bei denen Naturnahes und Geistreiches ineinanderspielen (wieder erscheinen die etwas nackt hervortretenden Couperin-Zitate trotz klanglicher Verfremdung und Distanzierung als nicht völlig durchgearbeiteter geschichtlicher Rohstoff). Alles in allem eine ästhetische Konzeption und musikalische Ergebnisse, die auf die weitere Entwicklung des knapp 40-jährigen Komponisten neugierig machen. (hwh)

### Hommage à Schubert

Franz Schubert: *Andante h-Moll D 936A* (arr. Roland Moser) / «Wanderer-Fantasie» (arr. Franz Liszt) / *Sonate C-Dur D 840* (arr.

Christoph Delz) / Felix Profos: «Lichtgebiet»

Kammerorchester Basel; Johannes Schlaefli, cond; László Gyimesi, pf; Felix Profos, pf

*Musikszene Schweiz, MGB CTS-M 56*

### FRAGMENTARISCHE KLANGBILDER

Friedrich Schlegels Gedanke, wonach ein Dialog «eine Kette, oder ein Kranz von Fragmenten» sei, liesse sich vielleicht auch – und durchaus im Sinne des Autors – für eine Interpretationstheorie fruchtbar machen: Sowohl das Werk wie auch seine (klingende oder sprachlich vermittelte) Interpretation wäre demnach weit offen, reich an Anschlussmöglichkeiten, und erst dies würde ermöglichen, dass sich beide in einer Art Gespräch aufeinander zubewegen. Im Falle des Schlegel-Zeitgenossen Schubert sind solche Dialoge schon vor Zenders komponierter Interpretation der *Winterreise* immer wieder geführt worden: Liszt schloss das orchestrale Denken in der *Wanderer-Fantasie* für die akustische Wirklichkeit auf (László Gyimesi gestaltet den Solopart auf der vorliegenden CD klangreich), Dieter Schnebel brachte in seiner *Schubert-Phantasie* dessen Musik auf den Stand seriellen Komponierens, und der Schriftsteller Hermann Burger, bekannt für sein aussergewöhnlich feines Gehör, dachte die vermeintlich verschollene Gmunden-Gasteiner Sinfonie zu einer formal vertrackten Erzählung weiter

(*Die Wasserfallfinsternis von Badgastein*). Schuberts eigentliche Fragmente, die zahlreich und über sein ganzes Schaffen verstreut sind, scheinen solche Dialoge denn auch gleichsam zu erzwingen, und zumal bei den späten Entwürfen zu einer Sinfonie sind höchst unterschiedliche Lösungen gefunden worden: Während Peter Gülke sie gleichsam objektiv für Orchester einrichtete, während Brian Newbold glättend eine ganze Sinfonie zu rekonstruieren versuchte oder Luciano Berio sie mit eigener Musik konfrontierte, hat Roland Moser das atemberaubende *Andante D 936A* in ein «fragmentarisches Klangbild für Orchester» gesetzt (in seiner Orchesterkomposition *Rand* ist solche Verfahrensweise auch in eigener Sache verwendet). Nicht nur formal, sondern auch klanglich wird den Gebilden so die Aura des Fragmentarischen gelassen, wenn etwa gleich zu Beginn die Oboenmelodie einsam gegen ein Bratschenunisono gestellt wird oder sich die Orchesterbesetzung gegen Ende zu einem Streichquartett ausdünnert. Christoph Delz andererseits thematisiert in seinem Dialog mit den beiden fragmenta-

rischen Schlussätzen der «Reliquien»-Sonate ebenfalls jene auratischen Kategorien von Nähe und Distanz: Allmählich schleichen sich Irritationen ein, zusätzliche Fragmentierungen werden vorgenommen, das Schlussrondo schliesslich entfernt sich immer weiter von der Musik Schuberts, hält sie aber, in der Ferne, präsent. Vom 1969 geborenen Pianist und Moser-Schüler Felix Profos, der Delz' Bearbeitung mit fragender Interpunktion interpretiert, ist schliesslich eine eigene Komposition zu hören: Das Orchesterstück *Lichtgebiet* scheint in solchem Zusammenhang, wenn auch nur implizit, anzuspüren an den Klangreichtum von Schuberts Musik. Wie in einem Kaleidoskop schieben sich assoziationspralle Klänge immer neu übereinander, in grosser Decrescendo-Form findet die Musik am Ende schliesslich zu gleichsam fragmentarischem Sprechen. Dem Kammerorchester Basel unter der Leitung von Johannes Schläfli ist mit dieser CD ein durchaus stimmiges Selbstporträt gelungen. (pam)

## UNAUSGEGORENE «AUTHENTISCHE» BEETHOVEN-TOTALE



v.r.n.l.: M.Bilson, A.Willis, U.Dütschler, Z.Meniker, D.Breitman, B.v.Oort, T.Beghin

Das musste ja einmal kommen: alle Klaviersonaten Beethovens inklusive des *Andante favori* und der drei «Kurfürsten»-Sonaten auf neun verschiedenen Hammerklavieren von Malcolm Bilson (sieben Werke) und sechs seiner Schüler aus aller Welt (je fünf Werke mit Ausnahme van Oorts, der nur vier interpretiert) öffentlich gespielt und auf Tonträgern verewigt. Das Unternehmen hat natürlich seine Berechtigung und seinen Reiz, steht doch die Entwicklung der Instrumente von den fünfklavigen Walter- (1790, 1795) und Schantz-Pianofortes zu den sechseinhalboktavigen und doppelt so schweren Graf- (1824) und Hafner-Flügeln (1835) in enger Wechselbeziehung zur Evolution von Beethovens Sonatenschaffen. Sechs der zum Einsatz kommenden Klaviere sind Kopien, drei restaurierte Originale, unter denen es mir der Lagrassa-Flügel mit seinem warmen dunklen Klang besonders angetan hat. Eine Gesamteinspielung entscheidet sich aber nicht an den originalen

Klangfarben, sondern an den Fähigkeiten der Ausführenden, an ihrem Wissen um die Aufführungspraxis der Zeit, ihrem Geschmack und ihrer Intelligenz. Eine «Generallinie» sei nicht vorgegeben worden, schreibt Bilson im Begleitheft – glücklicherweise, ist man versucht zu sagen, da gerade er der problematischste aller Interpreten ist. In der Haydnischen Sonate Nr. 1 f-Moll führt er sein Beethoven-Verständnis bereits exemplarisch vor: langsame Ecksätze, fast in jedem Takt ein neues Tempo, rhythmische Eigenwilligkeiten (Sechzehnteltriole!), beliebige Gestaltung der Sforzati und Staccati, oft extrem harter Anschlag, seltenes Piano- oder gar Pianissimo-Spiel. Das Walter-Mac Nulty-Klavier wird traktiert, als sei es ein Steinway-Konzertflügel; der Interpretationsansatz ist schlechtes spätes 19. Jahrhundert, kurz: Die Legitimation für die Verwendung eines Hammerklaviers wird in keinem Takt gegeben. Zudem grunzt und schnauft Bilson, als wäre er Glenn Gould oder Keith Jarrett, und stösst in verschiedenen Sonaten an seine spieltechnischen Grenzen. Ebenso qualvoll ist seine Wiedergabe des 1. und 2. Satzes der Sonate Nr. 14 cis-Moll und des 1. und 3. Satzes der Sonate Nr. 17 d-Moll; z. T. etwas subtiler, weniger willkürlich und redundant gestaltet er die Sonaten Nr. 4 Es-Dur und Nr. 7 D-Dur und beachtet im ersten Satz von Nr. 14 immerhin Beethovens Vorschrift «sempre pp e senza sordini» – eine Wirkung, die auf dem Hammerklavier besser als auf dem modernen zu realisieren ist. Im Banne der schlechten Angewohnheiten ihres Lehrers stehen David Breitman (vieles in Sonate Nr. 3 C-Dur ist unverständlich – siehe T. 9 des 2. Satzes – bis schlicht lächerlich – Schluss-

gruppe des 1. Satzes) und Bart van Oort; korrekt, aber oft etwas behäbig und phantasielos spielt Ursula Dütschler, und nur Tom Beghin (zumindest in Sonate Nr. 2 A-Dur mit Ausnahme des Schlusssatzes) und Zvi Meniker (in Sonate Nr. 11 B-Dur, weniger in Nr. 18 Es-Dur mit unerträglicher Dehnung der Viertelpausen in den Eröffnungstakten) fühlen sich in den Geist dieser Musik und ihrer Instrumente ein. Die Angst vor einer Generallinie hat offenbar dazu geführt, dass unter der heterogenen Interpretenschar keine Diskussion über die Metronomangaben von Beethoven selbst (zu op. 106), von Czerny, Moscheles, Schnabel und Kolisch oder über die Frage der Wiederholungen stattgefunden hat. So sind ausnahmslos alle schnellen Sätze *unter* den Werten der genannten Herren, und Beethovens eigene Tempovorstellungen zur «Hammerklaviersonate», von Artur Schnabel und Jürg Wytenbach überzeugend umgesetzt, werden von Andrew Willis, der schon die «leichte» Sonate Nr. 20 G-Dur laienhaft starr spielt, gröblich missachtet. Er ist aber auch mit den gewählten langsamen Tempi massiv überfordert und vermag die Vision des «Adagio sostenuto» nicht einmal annähernd zu erfüllen. Fazit: Diese Gesamtaufnahme enthält zu wenig Rosinen, um ihre Anschaffung guten Gewissens empfehlen zu können. Schnabels Einspielung des klavieristischen «Neuen Testaments» ist, auf modernem Instrument, in jeder Beziehung akkurater, texttreuer, werkbezogener, phantasievoller und visionärer als die Bemühungen der Bilson-Schule; sie bleibt deshalb die Referenzaufnahme. (th)

Robert Ashley: «**Atalanta (Acts of God)**»

Robert Shley, Thomas Buckner, Jacqueline Humbert, Carla Tatò, vv; «Blue» Gene Tyranny, kbd with elec; Paul Shorr, live mixing and orch elec; Rebecca Armstrong, David Van Tieghem, prerecorded chorales  
Lovely Music LCD 3301-2

## MORALISCHE FABEL

Die Oper oder «moralische Fabel» von Bob Ashley greift die Geschichte von Atalanta auf, diesem Kind, das unter Tieren aufwuchs und so schnell im Laufen wurde, jedoch von seinem Geliebten Hippomenes dank der List der Aphrodite übertroufen wurde. In die Jetztzeit übertragen ergibt das drei männliche Figuren, welche drei Aspekte des Charakters eines Menschen darstellen, die eine Frau von überlegener Art als Gefährten wählen könnte. Drei ausserordentliche Männer unserer Zeit: der Maler Max Ernst, der Schamane und Erzähler Williard Reynolds und der Pianist Bud Powell. Jeder der drei Gefährten ist überdies durch drei besondere Erzählweisen charakterisiert: die «Haremsfrau», die «Charakterbeziehung» und die «Anekdote». Auf diese ziemlich kompli-

zierte Struktur hat der amerikanische Komponist ein eher einfaches theatralisches Szenario gebaut: eine bescheidene Ausstattung, ein minimales Bühnenbild, sechs Stimmen (jene – gesprochene – von Ashley selbst ist ein Genuss) bzw. Instrumentalisten, von denen einige auf dieser Aufnahme – Thomas Buckner, Jacqueline Humbert oder «Blue» Gene Tyranny – getreue Weggefährten sind. Die Musik für sich genommen hat etwas von amerikanischer Unbefangenheit: repetitiver Hintergrund von elektronischen Klavieren, simple Geräuschkulisse, Akkorde zwischen Rockmusik und Variété, ätherische Gesänge. All dies wechselt in langen Sequenzen ab mit dem, was das grössere Interesse des Stückes ausmacht: die vokalen Stücke, chaotische Mischungen von

Sprechstimmen, Sprechgesang mit amerikanischem Akzent, karikierenden und entstellten Stimmen, welche die Personen von *comics* evozieren. Das Durcheinander und die systematische Überlagerung, denen der (überdies mit Querverbindungen versehene) Handlungsfaden unterworfen wird, erinnern an die Erzähl- und Textexperimente Marke Bob Ashley seit den 60er Jahren. Hier – die Aufnahme stammt von einer Aufführung 1985 in Rom – kommt die ziemlich seltsame Mischung von Italienisch und Englisch dazu, die den zauberhaften Charakter des Ganzen verstärkt. *Atalanta*, unbekümmert, manchmal höhnisch, dürfte den Hörgewohnheiten der Liebhaber grosser Oper kaum entsprechen. (vb)

Isang Yun: *Trio* / «Sori» / *Königliches Thema* / «Piri» / 4 *Inventionen*  
Verena Bosshart, fl; Omar Zoboli, ob; Saskia Filippini, vn  
Jecklin Edition JD 718-2

## WANDERER ZWISCHEN ZWEI KULTUREN



Der Oboist Omar Zoboli

Isang Yun hat sich seit 1970 nicht nur vermehrt für Symphonisches interessiert, sondern gleichzeitig, als Ergänzung im Sinne seines ganzheitlichen Denkens, auch eine Vorliebe für Kompositionen für Soloinstrumente entwickelt. Diese sind, wie

schon die altkoreanische Kunstmusik insgesamt, unter dem Begriff der Einstimmigkeit nicht zu fassen; vielmehr realisieren sie eine Art Heterophonie als organische Klangfelder, die «in steter Veränderung, Bewegung begriffen [sind], nicht nur dynamisch und farblich, sondern auch in der Tonhöhe, die erheblichen Schwankungen unterworfen ist» (G. Eberle). Auf einer schönen CD stellen Verena Bosshart, Saskia Filippini und Omar Zoboli, die 1994 die Möglichkeit hatten, mit Yun selber einige seiner Werke einzustudieren, drei solcher «Monologe» (Eberle) vor: *Piri* (1971 – und nicht, wie es im Covertext dreimal heisst, 1996) für Oboe, deren koreanische Form eben *Piri* heisst, orientiert sich zuerst an Zwölftonstrukturen als Möglichkeit, «in Fahrt zu kommen» (Yun), befreit sich dann aber zusehends davon und konzentriert sich auf die für Yun typischen «Haupttöne»; das mit Multiphonics (Heterophonie!), Vierteltönen, vielfachen Klangveränderungen und Ornamenten sowie ausgedehnten Tönen operierende Werk bläst Zoboli klangsinnlich und im doppelten Wortsinn atemberaubend; ebenso Bosshart das Flötensolo *Sori* (1988), welches auf den Sprechgesang in der koreanischen Oper verweist und wie *Piri* die rituellen Qualitäten langer, die Grenzen des Atems erreichender und vielfäl-

tig umspielter (Haupt-)Töne ausschöpft. Das *Königliche Thema* (1976) huldigt einerseits Berlin (Yuns Wahlheimat) und dessen musikalischer Vergangenheit, indem es neben dem Thema aus dem *Musikalischen Opfer* von Bach auf Europäisches wie Variationsform, strengen Kontrapunkt und Dodekaphonik zurückgreift; andererseits ist es auch ein «Spaziergang durch die asiatische Tradition» (Yun), indem etwa die Dodekaphonik wiederum durch «Haupttöne» als Ruhepunkte überlagert und das Thema am Schluss durch koreanische «Anläufe» angereichert wird. Filippinis Interpretation ist ebenfalls virtuos und differenziert; nur der Vortrag des Bachschen Themas am Anfang verärgert durch das übermässige (und vom Komponisten so nicht verlangte) Vibrato. Im *Trio* (1972/73), das wie *Piri* noch zur Übergangszeit zwischen Yuns erster und zweiter Schaffensphase gehört, vereinigen sich die drei Instrumente zu einem heterophon bewegten Block; in den *Inventionen* für zwei Oboen (1983), hier für Flöte und Oboe, setzt sich der Komponist mit zentralen Elementen seines musikalischen Materials auseinander: mit (so die Untertitel der vier Stücke) *Trillern*, *Glissandi*, *Vorschlägen* und *Harmonie*. (th)

Bernd Alois Zimmermann: «*Présence*», *Ballet blanc en six scènes* / «*Intercomunicazione*»  
Ensemble Recherche; Yukiko Sugawara, pf; Karl-Rudolf Menke, Sprecher  
Wergo WER 6605-2

## INSTRUMENTALES THEATER

Zimmermann hat die Kammermusik nicht in einem traditionellen Sinn gehandhabt: *Présence* für Violine, Violoncello und Klavier ist als «ballet blanc en cinq scènes» betitelt; in *Intercomunicazione* spielen Violoncello und Klavier sehr unabhängig voneinander. Die beiden Werke unterstreichen die Unvereinbarkeit der Instrumente in Besetzungen, die im Repertoire der Vergangenheit auf Homogenität abzielten. Im *Trio* stellt jedes Instrument auch eine Person dar. Es gibt da also den doppelten Versuch, die Einheit der Instrumente und die Linea-

rität der Zeit zu brechen. Die Schreibweise von *Présence* ist fragmentiert, jene von *Intercomunicazione*, wie in den meisten der Spätwerke, ausgewalzt. Die hörende Wahrnehmung stösst hier an Grenzen, und zwar in zweifachem, verschiedenem Sinn. Es obliegt den Interpreten, die Notwendigkeit der Übergänge, der Brüche oder der Pausen fühlbar zu machen. Was die Präzision des Spiels und den Respekt vor der Partitur betrifft, kann man sich nicht Besseres vorstellen, als was die Musiker des Ensembles Recherche hier bieten. Doch

es fehlt ihrer Interpretation die Dimension des Verückten, jenes Zimmermannschen Surrealismus, der zugleich lustig, melancholisch, verstörend und tragisch ist. Die musikalischen Gesten wünschete man sich breiter, massloser, die Ausführung theatralischer, die Pausen vor allem erfüllter. Schliesslich behandelt Zimmermann diese Kammermusikformationen in orchestraler Manier, besonders den Klavierpart, der oft aus Klangmassen besteht (daher vielleicht der etwas problematische Charakter dieser beiden Stücke). (pa)

Across Boundaries. Discovering Russia 1910–1940

Werke von Arthur Lourié, Samuil Feinberg, Alexander Weprik, Sergei Prokofiev, Lazare Saminsky, Joseph Achron Jascha Nemtsov, pf  
Edition Abseits EDA/mdr 012-2

## VERDRÄNGTE UND VERGESSENE KLAVIERMUSIK

Nemtsov, Jg. 1963, am Leningrader Konservatorium ausgebildet, übersiedelte 1992 in die Bundesrepublik Deutschland. Ein Repertoireschwerpunkt sind im Nazismus verfolgte und ermordete jüdische Komponisten, ein zweiter russisch-jüdische Komponisten v.a. aus der Zeit zwischen etwa 1910 und 1940, die in der Sowjetunion im Sta-

linismus meist verfehmt waren und, obwohl sie dadurch zu antikommunistischen Zwecken benutzbar gewesen wären (Nemtsov versucht es natürlich), meist auch im Westen bis in die 80er Jahre hinein wenig beachtet wurden. Prokofiev, hier mit den relativ bekannten *Visions fugitives* vertreten, gehört weder so noch so hierzu, rundet aber die

vieltgestaltige und wie meist bei der *Edition Abseits* Neues bringende Veröffentlichung ab. Nemtsov liegt, wie es scheint, das Motorisch-Energetische bis Virtuose etwas mehr als das Lyrische. Von den hier Vorgestellten ist Lourié (Jg. 1892) heute der relativ berühmteste. 1922 von einer Dienstreise nicht zurückgekehrt, seit 1924 in Pa-

ris, von dort 1941 vor den deutschen Besatzern in die USA geflüchtet, ist Lourié 1966 gestorben, von der Mitwelt vergessen. Die *Gigue* (1927) zeichnet sich aus durch eine repetitive, hämmernde Motorik mit einem von Mossolow her bekannten Baukastensystem; Nemtsov verweist darauf, dass hier Lourié Melodik und Gestus der «tschastuschka» zitiert: «kurze, primitiv gereimte, lustige, in der Regel unflätige Verse, die [...] oft mit einer Ziehharmonika begleitet auf gleichermassen primitive Melodien fast schreiend gesungen werden». In der *Toccata* von 1924 hatte Lourié noch einiges mehr an Atonalität in der Tonhöhenorganisation riskiert und trotz des Genres mehr Charaktere exponiert. Noch etwas post-futuristisch ist der abwechslungs- und bilderreiche, trotz des

Kontexts höchst energiegeladene Zyklus *Klavier im Kinderzimmer* (in der französischen Ausgabe: *Piano gosse*), den Lourié, u.a. nach Debussys Vorbild, seiner Tochter widmete, im Jahr der Oktoberrevolution, in deren Gefolge Lourié dann zum ersten Musikkommissar wurde. – Über der nicht sehr wiegenliedhaften, abrupt abbrechenden *Berceuse* (1932) des vor allem als Klavierpädagoge hervorgetretenen Samuil Feinberg (1890–1962) scheint eine retrospektive Melancholie zu schweben. Alexander Wepriks (1899–1958) *Dance* von 1927 dagegen birist förmlich vor elementaristischer Kraft. Lazare Saminsky (1882–1959) konnte sich schon bald nach seiner Ankunft 1920 in den USA etablieren – aber sicher nicht mit Werken wie der *Vision* von 1919, einer erratischen,

symbolistisch-expressionistischen Miniatur. Joseph Achron (1886–1943) dagegen, seit 1925 ebenfalls in den USA, wurde von Schönberg als einer «der meist unterschätzten modernen Komponisten» bezeichnet. In seinen auf einem quartigen Viertonmotiv basierenden *Statuettes* von 1930 sind Elemente jüdischer Musik, mit denen er seit 1911 und nach 1917 bevorzugt operierte, verschwunden zugunsten einer zwischen Motorik und Melancholie, spröder Zurücknahme und ausbrechender Sinnlichkeit oszillierenden und tatsächlich faszinierenden Musik, welcher der Misserfolg im *mainstream* bereits einbeschrieben ist. (hwh)

#### Russian Futurism

Vol. 1: Alexander Mossolov: **Piano Works**

**Sonata No. 4 op. 11 / Sonata No. 5 op. 12** / «Turkmenian Nights»

Daniele Lombardi, pf

Vol. 2 (2 CDs): Alexander F. Goedicke: **Ouverture dramatique pour grand orchestre op. 7** / «At War (From the diary of a dead soldier)», **Six Improvisations for orchestra op. 26** / **Horn Concerto in F Minor op. 40** / **Trumpet Concerto op. 41** / Julian Krein: **Sonata-Fantasy for cello and piano / Sonata-Poem for cello and piano / Dramatic Poem** / Michail F. Gnesin: **Three Characteristic Melodies to «The Stone Guest» by Pushkin op. 51** / Georg Kirkor: **Sonata for cello and piano op. 7**

Russian Philharmonic Orchestra; Konstantin Krimets, cond; Kyril Rodin, vc; Andrei Pisarev, pf; Alexei Nesterenko, pf

Vol. 3 (2 CDs): Michail F. Gnesin: «D'après Shelley», **Symphonic Fragment in D Major op. 4** / **Trio for piano, violin and cello op. 63**

/ «Songs of a Knight Errant» op. 28 / «Adigeya» op. 48 / «The Jewish Orchestra at the Ball at Nothingtown» op. 41 / Alexander Mossolov: **String Quartet No. 1 op. 24** / Nikolaj Roslavets: **String Quartet No. 1 / No. 3** / Lev Knipper: **String Quartet No. 3**

Russian Philharmonic Orchestra; Konstantin Krimets, cond; Moscow Soloist Ensemble; Novosibirsk «Filarmonica» String Quartet

Arte Nova Classics (BMG) 74321 487232

#### DOKUMENTATION MIT MÄNGELN

Der Skandal, den die verbrecherische Verfolgung avancierter Musik und in der Regel für die Sache des Sozialismus engagierter Musiker durch den Stalinismus darstellt, wird in gewisser Weise dadurch (wenngleich gemildert) noch fortgesetzt, dass die Musik selbst, obwohl ideologisch im Kalten Krieg und auch danach immer wieder gern zur Diskreditierung des Sozialismus überhaupt benützt, eigentlich immer noch ziemlich zögerlich zu Gehör gebracht wird. Eine sehr umfangreiche Dokumentation wie die vorliegende schafft hier immerhin einige Abhilfe. Die Kommentare sind freilich unzulänglich – oft fehlen selbst Grundinformationen zu den Werken –, und der mögliche gute Zweck der Edition wird, im Verein mit der teilweise fragwürdigen Auswahl, so jedenfalls kaum gefördert. Dass viele grosse Namen wie Lourié, Wyschnegradsky usw. fehlen, sei nur beiläufig vermerkt – Realisierungs- und Besetzungsfragen dürften hier eine erhebliche Rolle gespielt haben. – Eine ganze CD ist Mossolows Klavierwerk gewidmet. Die einsätzig 4. und die viersätzig 5. Klaviersonate (laut Beiheftangaben von 1927 bzw. 1925) sind kraftvoll und mit geballter Energie geladen, mit knappen lyrischen Intermezzi durchsetzt: Musik, die das Positive am sowjetischen Aufbruch noch der 20er Jahre in Material und Sprache hineinnimmt. Das färbt selbst noch auf die *Turkmenischen Nächte* von 1935 ab, zwei Jahre, bevor Mossolow verhaftet und zu Arbeitslager verurteilt wurde: Ungeachtet folkloristischer Materialien, Motive und repetitiver Muster bleibt die

Basis der Idiomatik konsequent atonal. Die Anfeindung durch das stalinistische Mittelmass war insofern berechtigt: keine Spur von Anpassung oder gar Unterwerfung. Innerhalb der Edition erweist sich Mossolow auch sonst als der Konsequente und Radikalste. Das 1. Streichquartett von Roslavets konfrontiert aufgeregt-ausschweifende Passagen mit langgezogenen kantablen Unisono-Linien und geradezu klassizistisch braver durchbrochener Arbeit mit viel tonalen Anklängen, obwohl der avantgardistische Grundton kaum in Frage gestellt wird, auch nicht durch die BACH-Motivik im 2. Satz. Nicht zuletzt von der sehr abwechslungsreichen Faktur zwischen Unisono und Polyphonie, folkloristischer Assoziation und extremer Auflösung des Satzes her besonders interessant ist Knippers 3. Streichquartett. Im 1. Streichquartett op. 24 (1927) wendet Mossolow sein industrieanaloges Baukastenprinzip der iterativen Montage kleinteiliger Segmente exzessiv und in einiger Spannung zum klassischen Klangkörper an und gestaltet damit einen mit einer Dauer von 15' (bei einer Gesamtdauer von 23') monströsen Kopfsatz. Dabei kennt seine Maschinenmusik wie am rasch versackenden Schluss des 2. (Adagio-)Satzes durchaus auch Einbrüche: Bekanntlich funktioniert Technik in der Regel entgegen ihrer Ideologie keineswegs perfekt. Warum im Scherzo ziemlich holprig-stolprig marschiert wird, bedürfte längerer Interpretation. – Eigentlich nur zu interpretieren als Spekulation darauf, dass «Futurismus» irgendwie zieht, ist die Einbeziehung

von Komponisten wie Michail F. Gnesin in diese Edition – ungeachtet dessen, dass ihm im Symphonischen Fragment *D'après Shelley* nobel-sentimentale grosse Gesten und in der Suite *Das jüdische Orchester beim Ball in Nothingtown* gewissermassen selbstironische Tonfälle gelingen, freilich in einer Tonsprache, die ungefähr dem Stand von Saint-Saëns entspricht. Noch stärker retrospektiv schrieb Alexander F. Goedicke, ebenfalls jüdisch-russischer Herkunft, in seiner *Dramatischen Ouvertüre für grosses Orchester*; sein *Im Kriege* (Aus dem Tagebuch eines toten Soldaten). *Sechs Improvisationen für Orchester* beeindruckt allerdings durch eine – trotz manchem bloss Konventionellem wie dem walkürenrittartigen «Angriff» – oft eigenartige, gestaltenreiche Verarbeitung von Aspekten des 1. Weltkriegs. Sozusagen im falschen Film tauchen die Violoncello-Sonaten von Julian Krein (1913–1996) und jene des russisch-jüdischen Georg Kirkor (1910–1980) auf, die abgesehen von einigen ungewöhnlichen Klängen um eine Generation verspätet anmuten (R. Strauss' F-Dur-Sonate könnte hier mühelos mithalten) und damit freilich auf eine insgesamt ungleichmässige musikkulturelle Entwicklung hinweisen. Insofern ist die Subsumtion unter «Futurismus» zwar schlichter Etikettenschwindel, aber dass diese Komponisten überhaupt im Westen zu hören sind, mag als ein Stück Wiedergutmachung gelten. (hwh)

Roger Sessions: **Quintet. Quartet**  
**Quintet for 2 violins, 2 violas and cello / Canons for string quartet / Six Pieces for violoncello / String Quartet in E Minor**  
The Group For Contemporary Music  
Koch Classics 3-7616-2

## AMERIKANISCHE MODERNE

Die Schallplattenindustrie hat unzweifelhaft ein Verdienst: Sie erlaubt es, Werke zu entdecken, welche die Konzertorganisatoren niemals programmieren. Dies gilt für die Musik von Roger Sessions, dem 1896 geborenen, 1985 verstorbenen amerikanischen Komponisten, der in Europa so gut wie unbekannt geblieben ist. Weder seine Symphonien (acht an der Zahl) noch seine konzertanten Werke oder seine Kammermusik und schon gar nicht seine Opern gehören zum Repertoire, nicht einmal zum gelegentlich gespielten. (Die amerikanische Moderne scheint nur in den Figuren zu existieren, die mit der europäischen Tradition brachen.) Nun, es gibt bei Session eine

glückliche Synthese zwischen dem Erbe von Schönberg und dem von Strawinsky, die realisiert ist durch die doppelte Emanzipation der Harmonik und des Rhythmus in einem dichten Kontrapunkt. Man findet bei Sessions auch die Charles Ives und Elliott Carter eigene Tendenz zur Überlagerung autonomer musikalischer Schichten. Wenn das Quartett in e-Moll von 1936 noch von einem gewissen Klassizismus geprägt erscheint, so ist das Streichquintett von 1958 ein sehr persönliches und gelungenes Werk von zugleich grosser Konzentration der Schreibweise und grosser expressiver Freiheit (was die Musik von Sessions dem Petrassi der 50er und 60er Jahre

annähert). Auch in den späteren Sechs Stücken für Violoncello solo (1966) und den Kanons für Streichquartett (1971) sucht Sessions sehr verschiedene Charaktere auszudrücken und dabei immer die Kontrolle über die Form zu bewahren. Diese Werke verdienen es zweifellos, häufiger gespielt zu werden; die Musiker des *Group For Contemporary Music* setzen sich hier mit Strenge und Ausdruckskraft für sie ein. Allerdings ist es aufgrund der fehlenden Vergleichsmöglichkeiten schwierig, ihre Interpretation im einzelnen zu beurteilen. (pa)

Carola Bauckholt: **klings gut**  
**«Treibstoff» / Klarinettenrio / «Luftwurzeln» / «mehr oder weniger» / Streichtrio / «Zopf» / «sottovoce» / «Schraubdichtung»**  
Mitglieder des Thürmchen Ensemble und des Ensemble Recherche; Roland Kluttig, cond; Erik Oña, cond  
Wergo WER 6538-2

## AKUSTISCHE TÄUSCHUNGEN

«Galoppierende Hundepfoten», so heisst es einmal in einer Partitur der 1959 geborenen deutschen Komponistin Carola Bauckholt, oder auch: «wie ein Flugzeug». Am Komponistenseminar in Boswil, an dem sie vor einigen Jahren teilnahm und wo ihr der zweite Preis zugesprochen wurde, hat sich ein Interpret über diese letzte Formulierung nicht wenig echauffiert: unklar für den Ausführenden sei die Anweisung, vom eigentlichen Klanggeschehen lenke sie nur ab. Doch ist gerade solcher Widerspruch konstitutiv für die Musik Bauckholts: Eine eigentümliche, auch eigentümlich verspielte Spannung entsteht zwischen der Präzision, mit der die Kagel-Schülerin instrumentale Klänge notiert (im Sinne etwa von Lachenmanns instrumentaler «musique concrète»), und den aussermusikalischen Assoziationen, die be-

wusst mit ins Spiel gebracht werden (im Sinne von Schaeffers «musique concrète»). So stellt das Ensemblestück *Treibstoff* Fortbewegungsklänge akustisch nach und gibt damit eine ebenso ironische wie konkrete Antwort auf die Frage nach dem musikalischen Fortschritt, in *Mehr oder Weniger* wird das Quietschen von Stühlen oder das Zerreißen von Papier musikalischen Instrumenten in den Mund gelegt, und im Klarinettenrio oder in *Luftwurzeln* sprechen Bläser gerne mit dem klanglichen Vokabular der Streicher und umgekehrt. Gerade aber Alltagsgeräusche, denen Bauckholt mit so grosser Behutsamkeit und klanglicher Vorstellungskraft auf den Leib rückt, werden nicht nur akustisch ab- und nachgebildet, vielmehr sucht ihre abstrakt konkrete Musik vielfältige Vermittlungsformen. Indem etwa aus den nachgebildet

konkreten Geräuschen musikalische Gestalten isoliert und durchgeführt werden, oder indem, in *Mehr oder Weniger*, assoziativ geladene Abschnitte mit abstrakteren wechseln, wird Alltägliches gleichsam in verschiedene Aggregatzustände gebracht. In *Schraubdichtung* für Sprechstimme, Kontrafagott, Violoncello und Schlagzeug schliesslich schiebt sich Sprache in die vermittelnde Position; Bauckholts grosse Erfahrungen im Bereich des experimentellen Theaters werden hier in besonderer Weise spürbar: In lautpoetischer Erzählung verflüssigen sich Begriffe in ihre akustischen Bestandteile, und nicht nur im Wortsinne, sondern auch im Wortklang spitzt sich die Situation gegen Ende des Stückes zu: von der Schraube zur Axt. (pam)

The Harry Partch Collection  
Harry Partch: «Eleven Intrusions» / «Plectra & Percussion Dances» / «Castor & Pollux» / «Ring Around the Moon» / «Even Wilde Horse» / «The Wayward» / «And on the Seventh Day Petals Fell in Petaluma» / «The Dreamer That Remains – A Study in Living» / «Windsong» / «Rotate the Body in All Its Planes» / «Water! Water!» / «The Bewitched»  
The Harry Partch Ensemble ect.  
Cri CD 751-54 (4 CDs)

## EIN KULTKOMPONIST

Dieses Harry Partch-Album versammelt eine durchaus repräsentative Reihe von Werken, die zwischen 1941 und 1972 entstanden sind, d.h. in der schöpferisch aktivsten Periode dieses amerikanischen Komponisten, der von 1901 bis 1974 lebte. Diese Sammlung, die schon in den 70er Jahren auf inzwischen vergriffenen Vinylplatten erschienen ist, müsste den Zugang zu einer in hohem Masse originellen Musik erleichtern, die immer noch in einer Quasi-Anonymität eingegrenzt ist, wie sie für Kultkomponisten typisch ist. (Dazu

kommt, dass ausser einigen ebenfalls schwer zugänglichen Werken noch sehr wenige kritische Studien existieren; bis die für dieses Jahr erwartete Biographie in englisch herauskommt, ist die ausgezeichnete Einführung in Partchs Werk durch Roman Brotbeck, die 1994 in *Dissonanz* Nr. 39 erschienen ist, zu empfehlen). Harry Partch ist ein Komponist, um den sich ein Kult gebildet hat, zu dem er selbst einiges beitragen hat durch seinen offenbar exzessiv misanthropischen Charakter und durch seine bewegte Biographie: Homose-

xualität, Alkoholismus, Vagabundentum (in den 30er und 40er Jahren lebte er als *hobo*, d.h. ohne fixes Domizil durchstreifte er während der Grossen Depression die Vereinigten Staaten entlang der Eisenbahnlinien). Das Thema des Vagabundismus bildet eine wesentliche Grundlage seines Werks; davon zeugt die Reihe von Werken, die er Anfang der 40er Jahre unter dem Titel *The Wayward* zusammenfasste und die auf Texten der *hobo*-Erfahrung (z.B. *The Lettre. A Depression Message from a Hobo Friend*) basieren, in denen

sich die Themen der inneren und der gesellschaftlichen Depression mischen. Allein unter diesem Aspekt bilden sie schon eine Art musikalisches Archiv einer entscheidenden historischen und kulturellen Periode der USA. Ihre künstlerische Kraft besteht darin, dass sie durch eine *music of spoken words*, welche im Gegensatz zum temperierten System noch die kleinsten Modulationen der gesprochenen Stimme wiedergeben

kann, davon auch die spezifische Musikalität erfassen. In seinem ganzen weiteren schöpferischen Leben und bis in die letzten Kompositionen (wie *The Dreamer That Remains – A Study in Living*) hörte Partch nicht auf, Systeme idiosynkratischer Intonationen auszuarbeiten, die eines ebenfalls einzigartigen Instrumentariums bedurften sowie Interpreten, die seiner Sache gewogen waren – Bedingungen, die zweifellos die Verbrei-

tung seiner Werke nicht gerade erleichterten. Die Werke in dieser Sammlung sind durchwegs mitreissend, unerwartet, ausserordentlich und – im vollen Sinne des Wortes – spirituell. Hier gibt es vieles, was die historische und theoretische Forschung anregt und die Komponisten ermutigt, für welche Originalität nicht ein hohles Wort ist. (vb)

Alvin Lucier: **Panorama**  
 «Wind shadows» (recorded by Tom Hamilton) / **Music for piano with one or more snare drums** / **Music for piano with amplified sonorous vessels** / «Panorama» for trombone and piano  
 Roland Dahinden, trbn; Hildegard Kleeb, pf  
 Lovely Music LCD 1012

## MUSCHELN, WEINGLÄSER, TEEKRÜGE



Alvin Lucier

Das Werk von Alvin Lucier lässt sich durch die konventionellen Mittel der Klangreproduktion nicht ohne weiteres erschliessen. Wie James Tenney in einem diesem Komponisten gewidmeten Essay (siehe die unter dem Titel *Reflections* im Jahre 1995 durch *MusikTexte* publizierte Sammlung von Texten, Partituren, Gesprächen, Essays von und über Lucier) so treffend sagt, besteht die Arbeit von Lucier essentiell darin, durch die verschiedensten Prozeduren den physischen Charakter der Musik zu enthüllen. Seine Kompositionen sind von einer durchaus idiosynkratischen «skulpturhaft greifbaren» Qualität, der die Schallplatte nur bedingt Rechnung tragen kann. Es bedarf in der Tat sowohl eines Hörvermögens wie einer Abspielanlage von höchster Qualität, um die akustischen Phänomene zu erfassen, die Lucier thematisieren will, besonders in den neuesten Werken, wo diese Phänomene tendenziell immer geringfügiger werden. Das gilt für eine Reihe von Werken, von denen einige für die beiden (bzw. zusammen mit den) von Lucier verehrten Zuger Interpreten dieser CD geschrieben worden sind.

Man muss über die Intentionen des Komponisten im Bilde sein, um wahrzunehmen, dass die mit allen Arten von Frequenzreibungen erzeugten Wirbel zwischen Posaune und Klavier (*Panorama*, 1993), zwischen Oszillatoren und Posaune (*Wind shadows*, 1994), oder die Interferenzen zwischen am Klavier gespielten Noten und über das Stück verstreuten Beckenschlägen (*Music for piano with one or more snare drums*, 1990) die nötige Schärfe haben. Ebenso erfordert der Charakter einer Klanginstallation, der den ganzen Witz von *Music for piano with amplified sonorous vessels* (1990) ausmacht – das Klavier enthält eine Reihe von unerwarteten Objekten wie Muscheln, Weingläser, Teekrüge, mit deren Eigenheiten es sich herum-schlägt –, dass man der Aufführung selbst beige-wohnt hat. Deshalb bedürfte die so physische Musik von Lucier, damit man sie auf dieser Schallplatte würdigen könnte, paradoxerweise eines weit besser ausgestatteten dokumentarischen Apparats als die in ihrer Knappheit frustrierenden Anekdoten, die auf der Hülle geboten werden. (vb)

### Violin-Soli des 20. Jahrhunderts

Erwin Schulhoff: **Sonate** / Wolfgang Steffen: «**Meditation**» op. 52 / Emil Bohnke: **Sonate op. 15 Nr. 1** / Hans Vogt: **Fantasie über das Magnifikat** / Abel Ehrlich: «**Bashrav**»  
 Kolja Lessing, vn  
 Kreuzberg records/Edition Künstlergilde kr 10023

## VERDRÄNGTE UND VERGESSENE VIOLINMUSIK

Lessing, als Pianist wie als Geiger gleichermaßen hochqualifiziert, setzt in seinen Programmen einen Schwerpunkt auf Musik des 20. Jahrhunderts und dabei wiederum auf Verdrängtes und Vergessenes – etwa mit Ersteinpielungen der Klaviersonate von Berthold Goldschmidt oder der beiden Sonaten von Ignace Stravinsky. – Während sich Schulhoff in seiner Sonate von 1927 im toccatenhaften und klavieristischen 1. Satz als Motoriker aufführt, wird er im 2., einem Andante cantabile, fast schmachtend-sentimental, jedenfalls an seinen eigenen Massstäben gemessen, während er im 3., einem Scherzo, «graziöse» historische Gesten parodistisch aufgreift. Lessing

versteht es, die losgelassene instrumentale Virtuosität ebenso perfekt zu realisieren wie die ironische Distanz zu Vergangenen. Seine These, der Reger-Schüler Emil Bohnke (1888–1928) sei in seiner Sonate von 1924 trotz einiger tonaler Haltepflocke innerhalb des atonalen Grundidioms mindestens im Tonhöhenmaterial radikaler, leuchtet ein, auch wenn andererseits bei Bohnke das «Fliesende» (nicht weniger als dreimal in den insgesamt fünf Satzbezeichnungen) tendenziell in ein melodiös-polyphonisierendes Zerfliessen übergeht. Demgegenüber löst sich Wolfgang Steffens (1923–1993) *Meditation* in eine diskontinuierliche, punktualistische Folge von Einzelereignissen auf.

Grossgedacht in kleinem Format ist Hans Vogts (1911–1992) *Fantasie über das Magnifikat*, in dem er Gregorianik, Schütz und Bach sowie sich selber zitiert. Als ein «Schlüsselwerk spezifisch israelischer Musik» ohne aggressive nationalistische Identitätssuche gilt das einsätziges *Bashrav* von 1953 des 1938 ins palästinensische Exil geflüchteten Abel Ehrlich (\*1915). Er arbeitet nicht nur mit «arabischer» Mikrointervallik, sondern auch mit Prinzipien des *maqam*, die formal notfalls als Rondo-Form wahrgenommen werden können – ein interessantes, wenngleich schwer zugängliches Stück. (hwh)

Johannes Brahms: **Sonate Nr. 1 für Viola und Klavier f-Moll op. 120 Nr. 1 / 3 Intermezzi für Klavier op. 117 / Sonate Nr. 2 für Viola und Klavier Es-Dur op. 120 Nr. 2**  
Christoph Schiller, va; Michelle Mares, pf  
Novalis 150 137-2

## ÜBERZEUGENDES PLÄDOYER

Bläserfarben sind in der für Johannes Brahms zentralen Kammermusik selten: Er verwendete nur Horn und Klarinette als seine erste bzw. letzte musikalische Liebe. Die vier Klarinettenwerke, für den Meininger Richard Mühlfeld komponiert, prägen deshalb das Spätwerk des Komponisten, der hier, sich im Alter als Schlusspunkt eines zu Ende gehenden musikalischen Zeitalters einschätzend, Elegie und konzentrierteste kompositorische Arbeit miteinander verschmolz. Die Tatsache, dass er schon im Originaldruck der Klarinettensonaten

auch eine Besetzung für Viola konzidierte und sogar eine Fassung für Violine vorbereitete, darf nicht vergessen machen, dass sie durch und durch für den spezifischen Klarinettenklang konzipiert sind, zumal seine Violaversion auf das damals in den hohen Lagen des Instruments wenig entwickelte Spiel zugeschnitten ist und viele unbefriedigende Oktavierungen enthält. Christoph Schiller hat sich nun aufgemacht, die Klarinettensonaten auf der Viola in der originalen Lage zu spielen, ohne dabei die violaeigenen Lösungen

Brahms' (z. B. zweistimmige Aussetzungen) preiszugeben. Dank stupender Intonation, wunderbarem Klang und expressiver Gestaltung (nur die Appassionato-Sätze sind vielleicht eine Spur zu bedächtig) und zusammen mit einer kongenialen Partnerin am Klavier gelingt ihm eine unerhört transparente und intensive Darstellung der singulären Werke und wohl erstmals in deren Auführungsgeschichte ein Plädoyer für die alternative Besetzung. (th)

Paul Hindemith: **Streichquartett Nr. 2 f-Moll, Op. 10 / Streichquartett Nr. 6 in Es**  
Juilliard String Quartet  
Wergo WER 6607-2

## FEUER UND FUGE

Diese beiden Quartette sind im Kontext von Kriegen entstanden – das zweite wurde 1918 geschrieben, das sechste 1943 –, doch die Tragödien der Epoche spiegeln sich nur gewissermaßen verkehrt wider, nämlich im Willen zu einem objektivierenden Stil, der das Konzept der absoluten Musik überhöht. Die Kraft der Erfindung und die Beherrschung des Tonsatzes, wohlgermerkt in einer auf Hyperchromatismus beruhenden kontrapunktischen Konstruktion, folgen einer klassizistischen Vision, die stark von Brahms und Reger, und dahinter sogar vom alten Bach, geprägt ist. Die Konzentration des Diskurses, der hohe Anspruch der kompositorischen Arbeit, das Sprudeln der Ideen müssten zu einer Überwindung führen; aber das Gewicht des Bezugspunktes, der wenig Platz für Subjektivität lässt, versagt jede Form des Sublimen. Fugati, die anstelle von

Durchführungen stehen, beschränken nicht nur die Emanzipation der Melodik, sondern maskieren, was an eigener Erfahrung des Subjekts auftauchen könnte; bis zu Ende geführt, drehen sie nur noch leer. Die stereotypen Entgegensetzungen zwischen verschiedenen Themengruppen wie die tonalen Kadenzen nach wirren chromatischen Verschiebungen führen unvermeidlich in bekannte Bahnen. Nur die kompositorische Virtuosität bewahrt Hindemith vor dem Akademismus. Diese magistralen Werke sind wie unter einem Siegel verschlossen. – An der Interpretation der Juilliards sind die Energie und die Präzision, die ihre Spielweise charakterisieren, bemerkenswert, auch wenn man sich wünschte, dass sie mehr böten als eine treue Wiedergabe der Partitur. Es fehlt dem Ensemblespiel die Vielfalt der Farben, die expressive Perspektiven zwischen der Grobheit der

kontrapunktischen Abschnitte und dem Lyrisismus der «zweiten Themen» schaffen könnte; die Amplitude des Vibratos ist manchmal störend, insbesondere in einer derart chromatischen, auf tonalen Mehrdeutigkeiten basierenden Musik. Ärgerlich ist auch die nicht immer einwandfreie Intonation, insbesondere des Primgeigers. Wahrscheinlich erfordern diese Werke von Hindemith – problematisch wie sie sind in den widersprüchlichen Qualitäten, die sie bergen, wie in den Grenzen, die sie sich setzen – einen Interpretationsstil, der eine Art romantischer Naivität und einen energischen Neoklassizismus (oder Neobarock) ineinanderzufügen vermag. Das gelingt dem Juilliard-Quartett nicht durchwegs, trotz den offensichtlichen Qualitäten eines ebenso kräftigen wie strengen Spiels. (pa)

Galina Ustvolskaya: **Concerto for piano, string orchestra and timpani / Octet / Piano Sonata No. 3 / «Grand Duet» for violoncello and piano**  
Pavel Serebryakov, pf; Chamber Orchestra of the Leningrad State Philharmonic Society; Oleg Malov, pf; Oleg Stolpner, vc, ect.  
BMG Classics 74321 49956 2

## O EINSAMKEIT!

Die Musik von Galina Ustvolskaja vermittelt eine zugleich ekstatische und schmerzvolle Erfahrung, wie wenn diese einsame Stimme aus einem anderen Zeitalter und einer anderen Welt zu uns herüberkäme; der Schrei, den sie ausstößt, widerhallt durch unergründliche innere Räume. Als rebellische und verschlossene Frau wurde sie lange Zeit ignoriert, ist aber heute ein wahrhaftiger lebender Mythos. Dank dem Eifer und der Leidenschaft einiger Musiker (zu denen der auf dieser CD vertretene Oleg Malov gehört) hat ihre Musik heute die Ausstrahlung, die sie verdient. Anhand dieser CD kann man den Weg einer Erfahrung er-

messen, die in jedem Werk die Dichte des Erlebten einschliesst. Das Klavierkonzert ist noch von der offiziellen Ästhetik geprägt, einer Art von rustikaler Simpelkeit, die aber dennoch das zukünftige Gehämmer, die verbissenen Figuren, die quälenden Wiederholungen minimaler Strukturen (wie in der 3. Sonate) durchscheinen lässt. Das Oktett (für zwei Oboen, vier Violinen, Pauken und das unvermeidliche Klavier) ist ein Werk des Übergangs, in dem noch die rituellen Musiken von Strawinsky nachklingen, aber in einer ganz Ustvolskaja eigenen Farbe, Schreibweise, Atmung. Der epische Stil des *Grand Duet* bildet einen glän-

zenden Abschluss. Spirituelle Musik, nennt das die Komponistin; es ist aber auch körperliche Musik, die der Hörer ebenso physisch spürt. Man kann diese Werke nicht aus Gefälligkeit spielen; sie bedürfen des totalen Engagements. Auch kann man die Interpretationen kaum in traditioneller Weise beurteilen: Der Stil von Ustvolskaja lässt die ästhetischen Kriterien zerbröseln. Alle Aufnahmen auf dieser CD zeugen von einer schönen Überzeugung der Musiker und von einer Arbeit mit bemerkenswertem Tiefgang. (pa)