

# Compact Discs

Objektyp: **Group**

Zeitschrift: **Dissonanz**

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

Heft 58

PDF erstellt am: **15.08.2024**

## **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>

Jean Barraqué: **Oeuvres complètes**

**Concerto / «Le temps restitué» / «...au delà du hasard» / «Chant après chant» / Étude / Séquence / Sonate pour piano**  
Klangforum Wien, Vokalensemble NOVA Wien; Sylvain Cambreling, Jürg Wytenbach, cond; Stefan Litwin, pf  
cpo 999 569-2

### TRAUMDURCHTRÄNKTES SCHICKSAL

Ein sich aufschwingendes Geigensolo, darin einbrechend ein Zwölftonakkord: So beginnt Jean Barraqués *Concerto pour six formations instrumentales et deux instruments* (1962–68), sein letztes Werk. Es ist, als sei die Erfahrung des Todes, die den Komponisten Zeit seines kurzen Lebens beschäftigte, bereits Thema solcher Exposition. Nicht nur der krasse Gegensatz von Sololinie und Akkordschlag lässt daran denken, auch das zwölftönige Gebilde selbst, in dem alle Dynamik gleichsam stillgestellt erscheint – gewiss assoziierte das Ohr des Kenners von Bergs Werken dessen schaurigen Todesakkord. Der Verlauf des rund halbstündigen Werkes stellt denn auch eine Art Verfallsprozess dar: Das ohnehin schon kleingliedrige Geschehen dieser Musik, geprägt von äussersten Gegensätzen, splittert sich gegen Ende immer mehr auf, durch die Spalten und Brüche dringt Erinnerung, zitatweise an seine früheren

Werke. Sehr zu Recht hat Dieter Henrich, dessen umfassende Studie über Barraqué beinahe zeitgleich mit der vorliegenden Einspielung des Gesamtwerkes erschienen ist (vgl. *Dissonanz* Nr. 57), solche Strukturen durch eine Logik des Traums aufzuschlüsseln versucht. Gewiss lässt sich beinahe jedes musikalische Geschehen traumlogisch rechtfertigen, gerade also auch die ständig zwischen Extrempositionen pendelnde Musik Barraqués, doch gerät durch solche Betrachtung die Subjektivität des Komponisten – angesichts der seriellen Strukturen seiner Musik keineswegs eine Selbstverständlichkeit – verstärkt in den Blick. Wie im Traum so habe auch die künstlerische Imagination, so glaubte Barraqué mit Bezug auf den befreundeten Philosophen Michel Foucault, weniger neue (musikalische) Bilder zu schaffen, als solche vielmehr zu verzerren, zu verschieben, zu zersetzen. Darin dürfte auch mit ein Grund für Barraqués

Verfahren liegen, in den späteren Werken auf frühere anzuspielden. So ist *...au delà du hasard* (1958–59) ein mit musikalischen Mitteln vorgetragener Kommentar unter anderem zu *Le temps restitué* (1957/58) und bringt ein weites Spektrum an eben solchen verzerrenden und zersetzenden Verfahren zur Anwendung. Nicht dass die Beziehungen zwischen den Werken so ohne weiteres zu hören wären, doch wirken die später entstandenen Stücke aufgrund solcher Verfahren mittelbar vielschichtiger als etwa die frühe und mächtige Klaviersonate oder die strenge *Séquence*. – Das initiative Label hat mit dieser Gesamteinspielung einmal mehr eine editorische Meisterleistung vollbracht, auch übrigens, was die durchwegs höchststehenden Interpretationen betrifft – wozu unter anderem gehört, auch noch den scheinbar so kahlen Strukturen lyrische Farben abzugewinnen. (pam)

Dmitri Schostakowitsch: **«Moskva, Cheremushki» op. 105**

Russian State Symphonic Cappella, Orchestre de la Résidence de la Haye; Gennady Rozhdestvensky, cond; div. Sängern und Sänger  
Chandos 9591(2)

### MIETSKASERNENKOMÖDIE

Bekanntlich enthält Schostakowitschs überquellender Werkkatalog nicht nur Meisterwerke: Die vorliegende Operette, die er 1957/58 komponierte und die hier ersteingespielt worden ist, mag ein Beweis dafür sein. Ob es am Chruschtschowschen Tauwetter liegen mag oder an einer Gattung, die sich über jedes vernünftige Mass hinaus selbst überlebt hat? Diese Operette gleicht einem flachen Enzephalogramm. Weder der plumpe Text, noch die schwerfällige Musik vermögen von dem unerhört anachronistischen Geschehen abzulenken, worin Klänge einer Blaskapelle, unerbittliche Walzer und honigsüsse Melodien abgespult werden, vermischt mit Dialogen, die aus einer Komödie für das dritte Lebensalter stammen könnten. Mit zunehmender Verzweiflung hofft man auf den Moment, worin der Autor von *Die Nase* endlich seine Fähigkeiten zeige, wo etwa mit doppelbödigem Sinn gespielt wird. Doch das Stück zieht an einem vorüber wie eine Steppenland-

schaft, gesehen aus der transsibirischen Eisenbahn. Die Nummern folgen brav den allbekanntesten Formen, verwenden vorhersehbare Orchester-effekte und rollen mit der Regularität eines Metronoms ab. Schostakowitsch hat hier mit bleiernen Füßen komponiert. Der Titel des Werkes verweist auf ein neu erbautes Aussenquartier Moskaus, wohin die Protagonisten soeben eingezogen sind. Sie entzücken sich am modernen Komfort und spinnen einige fadenscheinige Intrigen, die allerdings ohne einige Flaschen Wodka nicht in Gang zu halten sind. Besonders amüsant ist, dass es in dieser immobilien Chronik zu einer wienerisch angehauchten Ballett-Apotheose kommt, worin die beiden zentralen Personen, Boris und Lidoschka, gewahr werden, dass die Wohnung 48, wozu sie einen Schlüssel besitzen, gar nicht existiert. Vielleicht gibt es da aber doch noch verborgenes Ironisches: Da werden Banalitäten um die Ohren geschlagen, die die Appa-

ratschiks offenbar für voll nehmen; das Stück würde demnach einen nicht deformierenden Spiegel darstellen, der aber gerade dadurch um so schrecklicher wirkt. Doch zweifelt man ein bisschen an solcher Dreistigkeit. Wie dem auch sei, die Operette trug nach der glanzvollen Uraufführung während Jahren zu den grossen Tagen des sowjetischen Fernsehens bei: Man versteht nun besser, dass die solcherart betäubten Russen die grösste Mühe hatten, die Realität von der Fiktion zu unterscheiden! Um das Bild noch düsterer zu machen, muss erwähnt werden, wie sehr dem Ensemble um Rozhdestvensky der Schwung fehlt; die Musiker scheinen selbst nicht an diese fette Farce zu glauben, und manche Stimmen, zumal die männlichen, bewegen sich an der Grenze ihrer Möglichkeiten. Eine Aufnahme also, die den bedingungslosen Anhängern Schostakowitschs und den Operetten-Fanatikern vorbehalten bleibt... (pa)

Derek Bailey (el gui)/Joëlle Léandre (db): «**No Waiting**» *Potlach P 198*  
 Joëlle Léandre (db/voc): «**No Comment**» *Red Toucan Records RT 9313-2*  
 Urs Leimgruber (sax)/Joëlle Léandre (db)/Fritz Hauser (perc): «**No Try No Fail**» *hatOLOGY 509*  
 Lauren Newton (voc)/Joëlle Léandre (db, voc)/Jon Rose/Store Guide (vn)/Otomo Yoshihide (turntables, Sampler, gui)/Chris Cutler (amplified junk, perc)/Lee Pui Ming (pf): «**Shopping Live**» *RcR JR 4 USA 1996*

## «FREE MUSIC» MIT JOËLLE LÉANDRE



Joëlle Léandre

Derek Bailey, Jahrgang 1932, gehört zu den Pionieren einer zwar vom Jazz herkommenden, diesen aber doch hinter bzw. neben sich lassenden «Free Music». Dass diese Emanzipation von der rhythmischen Spannung des Jazz nicht nur ein Segen ist, mag immerhin vermerkt werden. Baileys enormer Klangsinn führte ihn schon früh zum Experimentieren mit elektroakustischen Verfahren und Mitteln. Die vorliegenden insgesamt fünf Improvisationen auf der E-Gitarre, zusammen mit der Kontrabassistin Joëlle Léandre, *No Waiting*, zeigen enorme Virtuosität und Einfallsreichtum – wobei es eine spannende Aufgabe wäre, die Logik des Zusammenhangs von Baileys Klangfolgen (die im Detail etwa in Gestalt komplementärer oder chromatischer Anschlüsse, farblicher Variationen desselben Klangs ansatzweise nachvollziehbar ist), über längere Strecken zu analysieren. Eine gewisse Beschränkung der «Free Music» ist es hier, dass Léandre häufig zu einer Continuo- oder gar Statisten-Rolle verurteilt scheint. Bailey musiziert vorwiegend autark, braucht eigentlich keine Partnerin, und zu einem ausgesprochenen Dialog kommt es daher praktisch nicht.

Drei der insgesamt neun Improvisationen auf der CD *No Comment* stammen vom *Ibleo Jazz Festi-*

*val* in Ragusa vom Oktober 1994, die anderen vom *Vancouver Jazz Festival* im Juni 1995. Léandre, deren instrumentale Kompetenz unbezweifelbar und unüberhörbar ist, überzeugt doch noch wesentlich mehr, wenn sie mit sich selber in Dialog tritt, die wandlungsfähig und vielfältige Stimme eine zweite Schicht zum Bass setzt; im zweiten Track etwa entsteht so ein rhythmischer Drive, der fast den Verlust von Off-Beat bzw. Swing verschmerzen lässt. Im fünften Track kehren sich die sonstigen Dominanzverhältnisse sogar um: Léandres Stimme steht im Vordergrund, Léandres Bass erhält die Funktion einer – relativ eigenständigen – Begleitung. In der Stimme herrscht Scat vor, aber einzelne wortartige Phrasen sowie Lautnachahmung bis in die Nähe parodistischer Comic-Topoi kommen vor. Wie im Instrumentalen, so verzichtet im übrigen Léandre nicht auf die vokale oder instrumentale Kantilene, bei der sie im Singen durchaus kurzzeitig zu Opern- und Arienhaftem imstande ist.

Leimgruber als Sopran- und Tenorsaxophonist und Hauser als Schlagzeuger arbeiten schon lange im Duo zusammen. In *No Try No Fail* mit dem Kontrabass und der Stimme Léandres erhöht sich nochmals die strukturelle Komplexität wie die dialogische Intensität der Musik. Sie scheint, programmatisch, wie aus Schweigen zu entstehen und entfaltet sich in grossen Steigerungsbögen, in die immer wieder Schweigen, fast Verstummen einbricht; kontrastierend dazu weiterhin elegisch zurückgenommene oder kantilenhaft mit dem Saxophon ausgesungene Passagen, in denen etwas vom traditionellen Ton der *ballad* nachhallt. In der Instrumentenbehandlung sind, als charakteristischer Zug der «Free Music», Verfremdung wie Auslotung aller spieltechnischen und klanglichen Möglichkeiten radikalisiert. Im Unterschied zu den Aufnahmen mit Léandre solo oder im Duo mit Derek Bailey kommt hier ein Swing-Aspekt wesentlich stärker mit ins Spiel, obwohl man/frau sich natürlich vom Jazz distanziert; an John Coltrane wird immerhin erinnert. Auch hier fehlt –

im Beitext – nicht der heute oft unvermeidlich scheinende, sachlich sinnlose storyhafte Bezug auf Cage.

Die vierte CD, vom elften *Festival International de Musique actuel de Victoriaville* in Kanada vom Mai 1994, bietet eine wüste Collage einer wüsten Collage-Welt, die von der Reklame- und Warenwelt geprägt erscheint. Die Spannweite zwischen Realton etwa vom automobilen Crash und Klassik-Häppchen, Bartrio-Einblendung und Werbeansage ist beträchtlich. Ein Hauptprinzip scheint es, Reklamemusik (zwischen Reklame für einzelne Waren und Konzerne wie fürs System überhaupt) zu zitieren und zugleich kritisch zu konterkarieren; so, wenn etwa auf Track 3 ein deprivierter sentimentaler «schöner» Musical-Song mit Weill-Tönen (entsprechend dem harmonischen Gefälle der Mackie-Messer-Moritat) von Geräusch und «hässlichen» Klängen begleitet wird. Ob das wirklich immer im Sinn der Erfinder funktioniert – die gesellschaftskritische Intention einmal als wahrscheinlich unterstellt – erscheint nicht sicher. Die stabilen und bekannten Elemente setzen sich in der Rezeption oft eben gegen die diffus und disparat wirkenden Einsprüche durch. Und auch die Produzierenden scheinen heftig fasziniert von den akustischen Scheusslichkeiten im Zeitalter des Casino-Kapitalismus. Leider bringen die Begleittexte keinerlei begriffliche Erläuterung, sondern setzen nur eine weitere, im Prinzip eindimensionale optische Dimension mit Bildern aus Quelle-Katalogumschlag und finnisch-schwedischer Kondom-Werbung, von Bankplakaten in der Slowakischen Republik nach dem Ausbruch der freien Marktwirtschaft und dem Bild aus einem japanischen Sado-Maso-Magazin mit einer gefesselten Violinistin usw. Die Chancen einer kritischen Musik, wie sie die akustische Sensibilität und musikalische Phantasie der Musizierenden durchaus ermöglicht hätten, werden vielleicht nicht verspielt, aber doch nicht voll ausgespielt. (*hwh*)

Wilhelm Killmayer: «**Trois Etudes blanches**» / «**Douze Etudes transcendentales**» / «**Drei verstreute Klavierstücke**» / «**Rundgesänge und Morgenlieder**»  
 Siegfried Mauser, pf  
 Wergo WER 6618-2

## FALLSTRICKE NEUER EINFACHHEIT

Die teils täuschende, teils tatsächliche (neue) Einfachheit der meisten der hier versammelten Klavierstücke Killmayers aus einem Zeitraum von über 35 Jahren realisiert Mauser kongenial. Virtuos ausgreifend ist der *Canto melismatico* von 1957, der, von einer französischen Berceuse ausgehend, eine reiche Melismatik exponiert. An der Grenze des Hörbaren mit radikal isolierten Einzel-

tönen operiert Killmayer im *Albumblatt* (1967), das dann zum ersten Satz der Sinfonie 1 (*Fogli*) wurde. Das letzte der *Drei verstreuten Klavierstücke* dagegen kehrt zur Tonalität zurück und verweist damit auf die Stücke der neunziger Jahre. Die «weissen» wie die «transzendentalen» Etüden sind konsequent diatonisch und halten mit den weissen Tasten haus, fordern aber bei betont anti-vir-

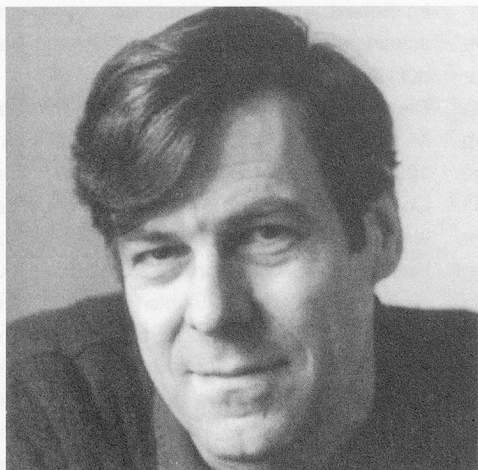
tuoser Haltung doch an bestimmten Stellen erhöhte Aufmerksamkeit. Der Zyklus *Rundgesänge und Morgenlieder* ist ebenfalls tonal gehalten; die «Stimmung ist morgendlich und gesellig». Killmayer baut aber auch hier einige Fallstricke ein, über die die Aufmerksamkeit stolpern soll – seiner Ansicht nach mehr merklich beim Auswendiglernen als beim unmittelbaren Hören. (*hwh*)



André Richard: «Glidif» / «von aussen her...» / «Echanges» / «Musique de rue»

Sinfonieorchester des Südwestfunks Baden-Baden; ensemble recherche; Lothar Zagrosek, Johannes Schöllhorn, cond; Ernesto Molinari, cl; Johannes Nied, Daniel Mehlretter, db; Melise Mellinger, vn; Sven Thomas Kiebler, cl  
Musikszene Schweiz/Grammont Portrait CTS-M 53

## IN DIE STRUKTUR EINGESICKERTES ENGAGEMENT



André Richard

Auch Verächter von Adornos Diktum, wonach Musik «durch und durch geschichtlich» sei, werden kaum bestreiten, dass gerade bedeutende Werke in besonderer Weise geschichtshaltig sind. Nicht nur machen sie Geschichte, sie nehmen Geschichtliches auch tief in ihr Inneres auf, und dies in durchaus unterschiedlicher Weise. Da gibt es Werke, die Geschichte bewusst evozieren, indem sie etwa verschiedene (ver)alte(te) Materialien zu ihrem Thema nehmen: In solchem Gegeneinander üben sich die pluralistisch strukturierten Stücke von Moderne und Postmoderne. Andere Werke setzen an Geschichtssträngen an, denken Traditionen weiter, gar zu Ende, brechen mitunter

mit ihnen: Gerade avanciert sich gebende Musik gebärdet sich oft so. André Richards Stücke sind, auch wenn ihnen beides nicht ganz fremd ist, von dritter Art: Sie bilden sich ihre eigene Geschichte. Bereits äusserlich machen sie dies deutlich: Sie erzählen – und der Doppelsinn des Wortes ist hier durchaus in der Substanz begründet – Geschichte(n). Als musikalische Prozesse sind sie in Richards Stücken denn auch immer wieder hörbar: In *von aussen her...* wird das anfänglich konventionelle Spiel von Violine und Klavier immer stärkeren Verfremdungen unterworfen; mehrmals wird eine Struktur so variiert, dass eine Art Verfalls-, zugleich aber auch ein Sensibilisierungsprozess hörbar wird. Aus der Düsternis des unerhört klangreichen Nacht-Teils im Orchesterstück *Échanges* blühen nach und nach helle Klänge auf, sodass das ganze Orchester einen umschichtenden Veränderungsprozess durchläuft. In *Musique de rue* schliesslich wird Strassenlärm, der einem instrumentalen Ensemble vom Tonband zugespielt wird, nach und nach als Musik erhörbar. Diesen strukturellen Klangprozessen liegen allerdings andere Geschichten zu Grunde: *von aussen her...* thematisiert «die Unfähigkeit des Durchschnittsmenschen, aus den Systemen erworbener Formen auszubrechen» (so Umberto Eco in einem Text, der die Komposition angeregt hat), die wiederholte Struktur entpuppt sich demnach als ein Käfig, aus dem es kein Entkommen gibt. Die Austauschprozesse in *Échanges* andererseits gehen

vom Gedanken eines vielfachen Überschreitens von Grenzen aus, und sie können durchaus als Gegenbild zu einem Genf der siebziger Jahre gelten, als sich die Stadt zumal für die Belange der Neuen Musik alles andere als weltoffen zeigte. Und in *Musique de rue* erdrückt der Strassenlärm zuletzt die feinsinnigen Strukturen einer Ensemblesmusik und gibt damit ein Bild für die Prioritäten unserer Gesellschaft. Gewiss erinnert solches Engagement, das Bedingung von Richards Komponieren ist, an die Reflexionen «struktureller Gewalt» bei seinem Lehrer Klaus Huber. Doch sind die strukturellen Ausgangsgedanken hier weit tiefer in die Musik eingesickert, bis zur Unkenntlichkeit (sieht man einmal von der diesbezüglich abseitsstehende *Musique de rue* oder von auf einer CD nicht erlebbaren szenischen Elementen ab). Und diese dritte Geschichte schliesslich, diejenige des Werdens von Musik, mag für die unerhörte, introvertierte Expressivität bürgen, die Richards Werke in ganz besonderer Weise auszeichnet. Hören wird hier in der Tat zum Abenteuer, etwa bei den dunklen und unerhört reichen Farben tiefer Klänge: die Nachtmusik in *Échanges*; die beinahe verführerische Schönheit von verfremdeten Verkehrsgeräuschen, die sich (siebenfach überlagert) bisweilen wie Meeresrauschen anhören; das vielschichtige, elektronisch geleitete Gleiten von Kontrabass- bzw. Bassklarinette und zweier Kontrabässe in *Glidif...* (pam)

Charles Wuorinen: **Trios**  
The group for contemporary music  
Koch 3-7617-2-H1

## DREIECKSBEZIEHUNGEN

Zwischen 1981 und 1985 komponiert, besitzen die hier versammelten Trios des äusserst fruchtbaren amerikanischen Komponisten unlegbar einen einheitlichen Stil: Sie pflegen einen Klassizismus, worin im Sinne einer gemässigten Moderne die Tradition Anerkennung findet. Drei Horntrios, entfernte Nachkommen des brahmsschen Modells, begegnen hier der klassischen Besetzung des Klaviertrios sowie aussergewöhnlicheren Kombinationen, so mit Bassposaune, Tuba und Kontrabass oder mit Posaune, Marimba- bzw. Vibraphon und Klavier. Doch scheint dies auf die Schreibweise keinen Einfluss zu haben: Wuorinen ist kein Komponist der instrumentalen Farben, der eigenwertigen Klänge, vielmehr schafft er dichte Texturen und vertritt eine stilistische Strenge, die bis an die Grenzen des Akademischen reicht. Man spürt die gewissermassen gespenstische Gegenwart von Schönberg oder Wolpe im Hintergrund jedes Werkes, auch wenn die Ästhetik des Kom-

ponisten eher auf einen Klassizismus à la Hindemith verweist. Die strenge Schreibweise, die aus der dodekaphonischen Tradition Amerikas herrührt, ist mit einer lockeren harmonischen Disposition verbunden, die auf Diatonik basiert. Es resultiert dadurch eine gewisse Diskrepanz zwischen dem Material und seiner Behandlung, zwischen den eigentümlichen Gedanken und der eigentlichen Komposition. Dies führt nicht nur zu einer Eliminierung der expressiven Spannungen, die mittels chromatischer Beziehungen und komplexer Aggregate erreicht werden könnten, sondern verunmöglicht auch klar bestimmte melodische Strukturen: Die Notenfolgen scheinen ausschliesslich funktional bestimmt zu sein, die Phrasen sind mechanisch und erregen geringes Interesse; die ausgefeilte Verarbeitung hinterlässt denn auch Gleichgültigkeit, die musikalischen Abläufe erscheinen undurchschaubar und noch vor den Willensakt des Komponisten gesetzt. Hier droht

Akademismus: in der Eliminierung der Subjektivität sowie im Gebrauch von bewährtem Material und wohlgeprobter Kombinatorik. In einigen Augenblicken entkommt die Musik diesem strengen Korsett und verspricht mit ihrem Ungestüm mögliche Ausflüchte. Doch halten sich die Werke im ganzen an die strengen Grenzen, innerhalb derer die Ereignisse austauschbar scheinen; es handelt sich um monochrome Klangräume fester Dichte, die durch die Zeit – gänzlich abstrakt geworden – nirgends flexibilisiert werden. Im Grunde ereignet sich gar nichts. Die amerikanischen Musiker – unter anderen der Hornist W. Puvis, der Geiger B. Hudson, schliesslich A. Feinberg, J. Win und der Komponist selbst am Klavier – beeindruckt, was Präzision, Engagement, Leistungsfähigkeit und instrumentales Können betrifft. (pa)



Othmar Schoeck: **Elegie op. 36**

Musikcollegium Winterthur; Werner Andreas Albert, cond; Andreas Schmidt, bar *cpo 999 472-2*

Othmar Schoeck: **Sämtliche Lieder vol. 11: «Das holde Bescheiden» op. 62**

Lynne Dawson, sop; Ian Bostridge, ten; Julius Drake, pf *Jecklin JD 681/2-2 (2 disques)*

**Othmar Schoeck plays Othmar Schoeck**

Elisabeth Gehri, alt; Silvia Gähwiler, sop; Ernst Haefliger, ten; Hilde Schoeck, sop; Othmar Schoeck, pf *Jecklin JD 714-2*

## NOSTALGIE

Die Musik Othmar Schoecks, die seit einigen Jahren vermehrtes Interesse erweckt, scheint aus einer Region zu stammen, worin die Zeit in den letzten Jahren des 19. Jahrhunderts angehalten worden ist. Sie verkörpert einen späten Romantizismus, dessen Agonie kein Ende findet. Schoeck nahm die zentralen Themen der deutschen Liedtradition auf, ohne sie auch nur im geringsten zu brechen, und schloss sich in die Atmosphäre einer Musik ein, die derjenigen eines Wolf, Strauss oder Reger viel schuldig ist. Die Gesangsmelodien entfalten sich über einer Harmonik, worin die Chromatik das Zurück zur Tonika nirgends in Frage stellt. Die solcherart domestizierten Spannungen führen dabei nicht nur zu Unbeweglichkeit, sondern auch zu einem reumütigen Ton. Besser warte man gar nicht erst auf irgendwelche Kontraste oder gar Verfremdungseffekte. Die schmerz erfüllte Innerlichkeit eines Menschen ohne Horizont, der letztlich Trost spenden will, rekurriert auf die Bilder einer Natur, die von der Industrialisierung noch nicht zersetzt worden ist.

Der Zyklus auf Gedichte von Lenau und Eichendorff, *Elegie op. 36*, stammt aus den Jahren 1921/22; nicht nur ist darin die Moderne der Vorkriegszeit ganz abwesend, sondern auch die zeitgenössischen Werke eines Strawinsky, Webern, Bartók oder Ravel. Die verwickelte und chaotische Leidenschaft gegenüber der Genferin Mary de Senger bildet das kaum maskierte Programm dieser melancholischen Liebeslieder. An die Stelle eines Kammerorchesters setzt Schoeck ein Klavier, wobei übrigens auch die Orchestrierung von den erwähnten Komponisten nicht im geringsten beeinflusst erscheint. Der Zyklus *Das holde Bescheiden op. 62* stammt aus den Jahren 1948/49; er entstand zeitlich nach den Sonaten und Interludien für präpariertes Klavier von Cage und zeitgleich mit den ersten seriellen Werken von Boulez, Nono und Stockhausen, ist jedoch den *Vier letzten Liedern* von Richard Strauss weit näher. Indem Schoeck Lieder von Mörike komponiert, scheint er die Zeit zurückdrehen zu wollen. In der Geschichte des deutschen Liedes, die Schönberg

und Webern zum Abschluss brachten, handelt es sich um eine späte Ernte: Die Musik ist süß, ruhig, ernst, und sie schmachtet. Man kann die Interpretation Lynne Dawsons, begleitet von Julius Drake, mit derjenigen des Ehepaars Schoeck vergleichen (die Gattin des Komponisten war Sängerin und führte op. 62 1949 anlässlich eines Privatkonzertes urauf). Hinter dem Kratzen der alten Aufzeichnung bleibt der Charme dieser vom Komponisten geführten Interpretationen hörbar, und diese erteilen eine Lektion in Sachen inniger Deklamation und Rubatospiel. Lynne Dawson, wie auch der Tenor Ian Bostridge, singt ausgezeichnet; doch bleibt sie enger am Notentext, und bisweilen wünschte man sich nuanciertere Farbgebung und stärkeres Einlassen auf den Augenblick (was die Lieder aus einer gewissen Gleichförmigkeit befreien könnte). Der Bariton Andreas Schmidt bietet seinerseits eine nüchterne und verinnerlichte Interpretation der *Elegie*, delikat begleitet vom *Musikcollegium Winterthur* unter der Leitung von Werner Andreas Albert. (pa)

Matthias Arter – Oboe plus

Walter Feldmann: «*Le sexe du noyé*» / Matthias Arter: «*Changes*» / Luciano Berio: *Sequenza VII* / Nicolaus A. Huber: «*Vor und zurück*» / Rainer Boesch: «*Zweite Erzählung*»

Matthias Arter, ob

*col legno WVE 1CD 20009*

## STRUKTURZERFALL

Da stampft einer auf den Boden: Aus Wut und Ärger darüber, dass sein Instrument nicht darzustellen vermag, was eigentlich gefordert ist. In Walter Feldmanns *Le sexe du noyé* für Oboe und Hallgeräte muss der Fuss des Oboisten für jene Passagen aus dem Ensemblestück *Le retour du noyé*, auf dem es basiert, einstehen, die Mund und Hände nicht darzustellen imstande sind. Die Spannung, die in diesen Momenten plötzlich entsteht, mag deutlich machen, dass noch in solch achteltönig starr strukturierter Musik weniger die strenge Struktur selbst Interesse erwecken kann, als vielmehr deren Zerfall; bereits in Feldmanns früheren Stücken, etwa in *fragmenté (épilogue)*, war dies so. Und auch wenn es bloss ein übrigens ziemlich obsessiv eingesetzter technischer Trick

ist, der für Auratisches zu sorgen hat, so sind die stehenden Hallflächen mit gleichsam improvisatorischen Oboen-Einsprengeln nicht ohne Reiz. Bis zu äusserster Konsequenz ausgearbeitet und mit dialektischen Fallstricken versehen ist das Gegeneinander von Strukturaufbau und -zerfall in Nicolaus A. Hubers rhythmisch unerhört reichem Solostück *Vor und zurück*. Auch hier stampft's, und die Musik wird bisweilen auf die Schrittfolge eines trampelnden Marschrhythmus gebracht. Struktur kehrt so ihre doppelgesichtige Fratze hervor: als Möglichkeit, Form zu bilden, aber auch als knechtender Käfig. Gehen die rhythmischen Modulationen Hubers von einem Motiv aus jener pausendurchfurchten dreizehnten Variation von Beethovens Diabelli-Verballhornungen aus, so

nimmt sich Rainer Boesch's *Zweite Erzählung* ein dreitöniges Motiv als Ausgangspunkt, das bewusst, so klein es auch sein mag, mit traditionellen Konnotationen, etwa an Debussys Faunenmusik, schwer beladen ist. Auch diese Mini-Struktur wird abgebaut, transformiert, die vom Band zugespielten verfremdeten Oboenklänge klingen zu Beginn wie ein Streichorchester, werden aber immer roher, wie auch der Oboist immer obsessivere Töne anschlägt. Arter demonstriert in diesem Stück, wie auch in seinen eigenen *Changes*, beeindruckende improvisatorische Fähigkeiten, und auch in der unerhört präzisen Wiedergabe von Berios *Sequenza VII* wird deutlich: Da spielt sich einer in die erste Oboistengarde vor. (pam)

Arnold Schönberg: «*Pierrot lunaire*» / «*Herzgewächse*» / «*Ode an Napoleon*»

Ensemble InterContemporain; Pierre Boulez, cond; Christine Schäfer, sop; David Pittman-Jennings, bar

*Deutsche Grammophon 457 630-2*

## PIERROT SOLAIRE

«Man kommt immer zurück», schrieb Schönberg einmal. Bereits zum drittenmal nun nimmt Boulez den *Pierrot lunaire* in Angriff. Solche Einspielungsstrategie sieht dem Verfahren des Komponisten, dieselben Ideen unter einem anderen Blickwinkel

immer wieder neu zu betrachten und zu entwickeln, zum Verwechseln ähnlich. Glücklicherweise rückt er hier denn auch von der anfechtbaren Haltung seiner vorangegangenen Aufnahme des *Pierrot lunaire* ab, das Singen auf Kosten des

vom Komponisten vorgeschriebenen Sprechgesanges ungebührlich zu favorisieren. Dies hatte heftige Debatten ausgelöst, die durch die neue Version im gelben Cover nun zum Abschluss kommen: mit einer neuen Interpretation. Boulez hat in

Christine Schäfer die ideale Stimme gefunden, rein, präzise und expressiv. Der deutschen Sängerin, die durch ihre mehrfache Interpretation der unerhört schwierigen Lulu-Rolle bekannt geworden ist, gelingt es, die notierten Tonhöhen einzuhalten und zugleich den schillernden Stil des Sprechgesanges umzusetzen. Dies führt zu einer wundervollen Balance zwischen Kabarett und absoluter Musik. Es gibt hier keine Spur von Vulgarität, keinen Schimmer verfälschender Berliner Färbung, die aus späterer Epoche stammt, und das Kabarett ist in dieser Interpretation auf den zweiten Platz verwiesen: Es handelt sich um ein intellektuelles Kabarett, umgesetzt mit überaus hoher Sensibilität. Das Resultat, von mozartischem Charakter, ist von schlagender Evidenz. Ganz wie in der strengen, etwas bärbeissigen Vi-

sion der letzten Einspielung überwindet Boulez die Steifheit seiner ersten Aufnahme, die allerdings einen gewissen Charme behält. Die Präzision und die überlegene Intelligenz der Phrasierung führt zu einem ausserordentlich geschmeidigen und fließenden Diskurs, wozu sicherlich auch die Instrumente nicht unwesentlich beitragen, die mit ausgewogener Balance zwischen Pathos und Ironie zu «sprechen» wissen. Die Übergänge zwischen den einzelnen Nummern sind mit grosser Sorgfalt und im Sinne einer organischen Kontinuität und angemessener Temporelationen behandelt. Einige Melodramen sind ganz besonders gelungen, so beispielsweise die «Blasse Wäscherin». Und schliesslich ist die ausserordentliche Leistung des Cellisten, Jean-Guilhem Queyras, nicht zu verschweigen, der die Schwierigkeiten der unzähl-

igen Solos in einer Weise bewältigt, die noch jeder Note Atem zu geben vermag und bemerkenswerte Ausdrucksintensität und Tonqualität entfaltet. In den beiden anderen Werken dieser CD finden sich ähnliche Qualitäten: Christine Schäfer demonstriert die Spannweite ihrer Möglichkeiten (durchaus im Wortsinn, bedenkt man den teuflischen Tonumfang des Werkes) in einer exemplarischen Interpretation der *Herzgewächse*, die sich stilistisch so sehr vom *Pierrot lunaire* unterscheidet; dasselbe gilt für David Pittman-Jennings in der *Ode an Napoleon*, die mit grosser Energie und der notwendigen Erregung gespielt wird. Wenn auch die in letzter Zeit erschienenen Einspielungen von Pierre Boulez nicht immer überzeugend waren, so ist die vorliegende ganz im Gegenteil ein voller Erfolg. (pa)

Wolfgang Rihm: «Image-Echo. Bilder-Echo» / «Kolchis» / «Antlitz» / Klavierstück Nr. 6 «Bagatellen» / «von weit» / «Dritte Musik»  
Ensemble Recherche; Gottfried Schneider, vn; SWF-Sinfonieorchester; Michael Gielen, cond  
Wergo WER 6623-2

## BILDERSTURM

Von einem Bilderverbot müsste auch das Ohr betroffen sein. Sich kein Bild machen, das heisst: nichts zu festen Gestalten gerinnen zu lassen, alles in Fluss zu halten, jedem Augenblick die Aufbruchspotenzen zu neuen Möglichkeiten abzulassen, oder auch, sich wundzureiben in fortwährendem Bildersturm. Jede Wiederholung wäre so in der Tat eine Lüge, und in Wolfgang Rihms Komposition *Kolchis* – wie vermutlich überhaupt in den weiten Verästelungen seiner Musik – ist gerade dies zum Thema gemacht. Ein dumpftöniger Klang, in die tiefen Register von Harfe, Klavier, Cello und Kontrabass gesetzt und durch ein Tamtam eingefädelt, wird vielfach wiederholt, doch unter dem Druck der Zeit entwickelt sich sein Selbst zu einem Anderen. Klangpartikel lösen sich aus dem

amorphen Tonblock, mutieren zu eigenen Gestalten, erscheinen zeitlich gespreizt oder in andere Bereiche des Klangraums projiziert, und aus dem Inneren heraus ist plötzlich Fremdes hörbar. Solch plastische Klangwirkungen sind seit jeher ein Anliegen Rihms, von den bildenden Künsten ist er vielfach angeregt worden. Nur folgerichtig erscheint es denn, diejenigen Stücke, die mit dem eng befreundeten, 1992 verstorbenen Maler und Bildhauer Kurt Kocherscheidt in Beziehung stehen, auf einer CD zu versammeln, dazu in durchgehend ausgezeichneten Interpretationen. Und so umrahmen nun, wie bei einem Triptychon, zwei reichgefärbte Klangplastiken – neben *Kolchis* die *Dritte Musik* für Violine und Orchester – drei Innenbilder, die mit ihrer äusserst sparsamen Mu-

sik eher als Zeichnungen anzusprechen sind. Auch den Geschichten dieser Stücke ist abzulassen, dass Verfestigungen niemals zugelassen werden: Einem Palimpsest gleich hat Rihm die Violinstimme über dem Klaviergrund von *Antlitz* abgekratzt und mit einer Cellostimme (*von weit*) wieder überschrieben. Manches, was zwischen den feinen Klangstrichen imaginativ zu ergänzen war, ist so in die akustische Gegenwart gehoben. Und in den Bagatellen des Klavierstücks Nr. 6 stösst die Musik auf ihre eigene Vergangenheit: Zitate etwa aus der Oper *Jakob Lenz* oder aus den Hölderlin-Fragmenten werden in neue Zusammenhänge gebracht und also verflüssigt: eine Musik in *statu nascendi*. (pam)

Dieter Schnebel: **Re-Visionen**  
Bach-Contrapuncti I, VI und XI / Webern-Variationen / Beethoven-Sinfonie / Wagner-Idyll / Schubert-Phantasie / Verdi-Moment / Schumann-Moment / Mozart-Moment / Mahler-Moment  
Radio-Sinfonie-Orchester Frankfurt; Neue Vocalsolisten; Zoltán Peskó, cond; Camilla Ueberschaer, mez  
Wergo WER 6616-2

## NACHDENKENDE MUSIK

Dieter Schnebels Komponieren begann, Mitte der fünfziger Jahre, mit dem Ende: Seine ersten Stücke, die, geschult an Hegels *Phänomenologie des Geistes*, das Walten von Geschichte durchschaut zu haben glaubten, versuchten die Musik und ihre Tradition als Ganzes zu Ende zu denken. Als er diese frühen Stücke einmal dem gestrengen Auge Pierre Boulez' vorlegen liess, meinte dieser, sie orientierten sich zu stark an webernschem Idiom, sein Autor müsse weiter gehen – und das, so Schnebel nicht ohne ironischen Unterton, habe er denn auch getan. Übersetzt nämlich würde dies heissen: Seine nun folgenden Stücke gehen noch über das Ende von Musik hinaus. Wohin man da gelangt, ist schwer zu sagen, Schnebels Stücke

zumal der sechziger Jahre geben darauf spekulative Antworten, doch mag die Anekdote das Dialektische am Traditionsbegriff demonstrieren: dass nämlich «die loyale Behütung der Tradition, zu Ende gedacht, stets auf die Revolution» hinauslaufe, wie Schnebels Weggenosse Heinz-Klaus Metzger einmal nicht ohne die Lust der Provokation beobachtete. Von solchem Traditionsverständnis zehren letztlich noch Schnebels «Bearbeitungen» der siebziger Jahre, die er späterhin «Re-Visionen» nannte: In ihnen geht es nicht bloss darum, die kanonisierten Werke der Musikgeschichte zu interpretieren, sondern sie zu verändern, zu aktualisieren, Zukunftshaltiges loszuschlagen. Die Bearbeitung dreier *Contrapuncti*

aus Bachs *Kunst der Fuge* für räumlich verteilte Stimmen beispielsweise stellt den Hegelschen Geschichtsprozess gleichsam in den Tonraum, streng dialektisch wird darin vorgeführt, wie aus blossen Vokalen und Konsonanten schliesslich Sprache entsteht: die Geburt des Sprechens aus dem Geiste Bachscher Musik. Die Orchestrierung eines Satzes aus Schuberts G-Dur-Klaversonate (D 894) andererseits schlägt aus den spezifisch Schubertschen Zeitverhältnissen ein Kapital, das sich noch Mitte des 20. Jahrhunderts auszahlt: Das Arrangement in einer vertikalen und also harmonischen sowie in einer horizontalen und also rhythmischen Schicht scheint auf die Kontinuen zwischen Mikro- und Makrozeit im seriellen Den-



ken anzuspielen. Die Einrichtung der Webern'schen Klaviervariationen für Kammerensemble zeigen, wie Ausdruck und Konstruktion zusammenzubringen wäre und ordnen Webern somit zwischen die überkommenen Bilder von blosser Materialabstraktion (etwa der Serialisten oder

Adornos) oder romantischem Ausdrucksbestreben (etwa bei Peter Stadlen). Im *Schumann-Moment* schliesslich wird ein romantisches Lied einer Art musikalischer Psychoanalyse unterzogen, und der *Mahler-Moment* geht der Frage nach, was Adornos Diktum einer materialen Formenlehre für

aktuelles Komponieren bedeuten könnte. Vielleicht ist dies eine der Konsequenzen jenes Strebens der Musik über ihr eigenes Ende hinaus: dass Musik in den Stand gesetzt ist, über sich selbst zu reflektieren. (pam)

Jörg Birkenkötter: «*Spiel/Abbruch*» / «*Wiederholte Annäherung*» / «*... zur Nähe – voran*»  
Musikfabrik NRW; ensemble avance; Kölner Rundfunk-Sinfonie-Orchester; Johannes Kalitzke, Dennis Russell Davies, cond  
Wergo 286536-2/Wer 6536-2

## UNBEQUEME UNVORHERSEHBARKEIT

Die auf Wergo in der Reihe *Edition zeitgenössische Musik* erschienene CD stellt zwei neuere Werke für kleineres Ensemble sowie Birkenkötters erste Komposition für grosses Orchester vor. Auffallendes Merkmal ist eine raffinierte klangliche Homogenität, gepaart oder kontrastiert allerdings mit Lautem, Kurzem, Grellem, absolut Unvorhersehbarem; selten werden die Hörerinnen und Hörer mehr alleingelassen als in den beiden kammermusikalischen Werken auf dieser Platte – ein Statement, das durchaus als grossen Erfolg für das Kompositionskonzept gewertet werden darf. Doch zuerst zur Homogenität: In *... zur Nähe – voran* (1987/88) für grosses Orchester bedeutet homogen die Verwendung des Orchesters in einem traditionellen Sinn als Klangfarbenlieferant, mehr Klangquelle als Kraftquelle, wodurch immer neue Klangkombinationen generiert werden, selbstver-

ständig nicht ohne die gängigen verfremdenden Spielweisen auf den Orchesterinstrumenten einzusetzen. In allerlei Hörerinnerungen geworfen wird man durch die häufig starke Hervorhebung des Pulses bzw. eines Metrums, durch Perkussion und zumal durch Blech, wobei Assoziationen mit tänzerischen Passagen aus der Orchestermusik dieses Jahrhunderts nicht zu vermeiden sind. Dies war wohl auch nicht Birkenkötters Absicht, im Gegenteil: Es scheint durchaus passend, in der ersten «grossen Kiste» etwas «Homage» mitzuliefern. *Spiel/Abbruch* für Ensemble und Tonband (1993/94) unterscheidet sich trotz der behaupteten Homogenität radikal vom grossen Orchesterstück. Wurde Homogenität dort durch die Verwendung von Clustern und bestimmten Intervallkombinationen hervorgerufen, so ist in *Spiel/Abbruch* das Unisono das vorherrschende

Prinzip des Miteinander, wobei zumal mit hellen Farben und hohen Tönen/Klängen gearbeitet wird. Die Musik strahlt eine gewisse Ruhe aus, die aber, wie erwähnt, aufs schärfste durch die punktuelle Verwendung von Einwüfen in allen Lagen und Farben kontrastiert ist. Die Unmöglichkeit, sich an einem Puls zu orientieren, verleiht dem Stück eine unbequeme Unvorhersehbarkeit, was auch plausibel erscheint angesichts der erklärten Negation alles Formalen, zumindest in diesem Stück. *Wiederholte Annäherung* für Klarinette/Bassklarinetten, Posaune, Violoncello und Klavier (1992/1993) schliesslich ist beinahe so unberechenbar, nähert sich doch das Ensemble immer wieder und in immer grösseren zeitlichen Abständen dem gleichen Material an, um es in zerstörter und erneuerter Form wiederzugeben. (ae)

Nicolaus A. Huber: *Gesamt-Klavierwerk (1964–1996)*  
«*Spektrale*» / «*Darabukka*» / «*Beds & Brackets*» / «*Disappearances*»  
Catherine Vickers, pf  
Koch International 3-1817-2

## SOZIALE SEMANTIK

Nicolaus A. Hubers Klavierwerk macht einmal mehr die konzentrierte Energie dieses Komponisten sinnfällig. Bereits in *Spektrale* (1964) zeigt sich Huber – im Rahmen eines radikalen Idioms – pianistisch «dankbare» Schreibweise für Klavier, das er, ohne alle dadaistische Attitüde, im Hinblick auf sein Schlagwerk-Potential voll und virtuos ausschöpft; im Unterschied zu den späteren Stücken gibt es immer wieder eine klangliche Üppigkeit, in welcher der Chromatismus des Serielles nachhallt. In *Darabukka* (1976) vermittelt Huber subtile rhythmische Verfahren etwa einer «rhythmischen Modulation» mit drängender Energie, Innehalten mit Vorwärtsdrängen, persistierende Muster aus Ein-Ton-Repetitionen mit geradezu elegisch isolierten Klangpunkten. Zusätzlich bricht er, ebenfalls durch rhythmische Modelle gesteuert, die Klangfarbe des Tastentons auf. Ein Stück genuiner «Weltmusik» nicht nur wegen der Anspielung auf die arabische Sanduhr-Trommel mit ihren zwei Fellen und damit Tonhöhen-Registern, sondern auch insofern, als der Primat des Rhythmus wie die Gestaltung im Detail Vorbildern nicht-europäischer Musik einiges verdankt. In

Tonsatz und Material eingesenkt ist am Schluss eine primär akkordisch-rhythmische «Solidaritätsaktion mit dem Volk von Chile: «el pueblo unido jamás será vencido!»». Wesentlich massiver kommt mit originellem Titel und origineller Besetzungsangabe *Beds & Brackets für Klavier mit zu öffnenden Türen und Fenstern oder Tonband* (1990) einher; es ist der Interpretin Catherine Vickers gewidmet. Sie spielt – soweit ohne Kontrolle anhand des Notentexts nachvollziehbar – mit einem Optimum an anschlagstechnischer und klangfarblicher Variabilität und arbeitet noch innerhalb des variativ Repetitiven die erforderlichen feinen Unterschiede plastisch heraus. Weit mehr als in *Darabukka* operiert Huber hier mit einem weiten Spektrum von oft schroff kontrastierenden Materialien. Auffällig etwa gehämmerte Cluster, mit denen Huber an Faustschläge Nonos auf den Tisch während einer Jury-Sitzung kurz vor seinem Tod anspielt. Der Begriff «bed» im kalauernden Titel bleibt von Huber ungeklärt; die «brackets» beziehen sich auf den in jeweils nummerierte Klammern gesetzten Ausschnitt im Notentext, der an anderer Stelle einzuschieben ist, als ob er zum er-

sten Mal erklinge: «live simulierte Wiederholung von Verganem, als wäre es gar nicht vergangen». In die subtilen Tonfolgen im letzten Teil des Stücks hallen immer wieder einmal – zufällige – Realtöne von aussen herein. Huber will hier ausdrücklich keine «schwache Simulation» durchs Tonband, sondern reale Realtöne von aussen: abgesehen von der sozialen Semantik freilich auch ein Tribut an die Cage-Mode. In *Disappearances* (1995) treten anfangs iterative Muster stärker hervor, aber auch hier wird die lineare Tonfolgenfülle durch karge punktuelle Strukturen konterkariert. Ein Sujet ist die intrikate Dialektik von Wechsel und Dauer, die der späte Hölderlin/Scardanelli in einem Fragment dissoziativ und assoziativ umkreist. Am Schluss schliesslich, weiterhin als fast esoterische Aufhebung antifaschistischen politischen Engagements in der Musik selbst, thematisiert Huber das «Verschwinden» in Vernichtungslagern und Unmenschlichkeit überhaupt mittels Celans Gedicht *Tenebrae*: «Zur Tränke gingen wir, Herr. / Es war Blut, es war, / was du vergossen, Herr. / ... Bete, Herr. / Wir sind nah.» (hwh)

Paul Hindemith: «*Sancta Susanna*» op. 21 / *Tänze aus «Das Nusch-Nuschi»* / *Suite aus «Tuttifantchen»* / *Drei Gesänge op. 9*  
BBC Philharmonic, Leeds Festival Chorus; Yan Pascal Tortelier, cond; Susan Bullock, Della Jones, Ameral Gunson, voc; Maria Treadaway, Mark Roslinson, Rezitation  
Chandos CHAN 9620

## WERKE EINES BÜRGERSCHRECKS

Die hier versammelten Werke des frühen Hindemiths zeigen interessante Tendenzen, die er verwarf, als er sich entschloss, vom Bürgerschreck zum alten Meister zu werden. Mit den drei *Gesängen op. 9* von 1917 reagierte er auf den expressionistischen Impuls. Aus Stimmungen von *fin de siècle* und Weltschmerz steigert sich Hindemith in diesem Triptychon von Orchesterliedern zu einem emphatischen Paroxysmus jugendlicher Bewegtheit. Im Mittelpunkt steht Else Lasker-Schülers *Weltende*, behutsam und durchaus schon ziemlich meisterlich vertont (von einer gewissen Überpointierung bzw. Dramatisierung abgesehen). Im einleitenden *Meine Nächte sind heisser zerschrien* des wenig bekannten Expressionisten Ernst Wilhelm Lotz verbindet Hindemith Wagners Heroik mit Straussschem Brio und einem Schuss von Mahlers Brechungen. Im abschliessenden *Aufbruch der Jugend*, wieder nach Lotz, entfaltet Hindemith dann ein breit angelegtes, vom Marsch grundiertes Panorama ekstatischer Befreiung: vielleicht leicht übertrieben, für post-moderne Mentalitäten Schnee von vorgestern, aber doch eine sinnlich glühende, farbenreiche und dynamische Musik, die einiges vom damali-

gen Gefühl einer Zeitenwende – immerhin das Jahr 1917 – ausdrückt. Hier wie in *Sancta Susanna* op. 21 treffen Solistin (Susan Bullock) wie Orchester den pathetischen Grundton der Werke; die Textverständlichkeit – das alte Lied – könnte stellenweise besser sein. *Sancta Susanna* von 1921 auf ein Textbuch von August Stramm, letztes Werk einer heterogenen Trilogie von Kurzoperen, nimmt den Ausbruch aus sexueller und klerikaler Enge in der Handlung bereits wieder zurück, obwohl musikalisch hier Hindemith immer noch vielleicht nicht alle Register zieht, aber viele einer reichen Instrumentation (einschliesslich eines irritierend die ganze Eröffnungsszene grundierenden Orgelpunkt-Orgeltons), und eine erstaunlich gestaltenreiche, differenzierte Musik schreibt. Genannte Trilogie beginnt mit dem sinistren *Mörder, Hoffnung der Frauen* nach Kokoschka (1919); es folgt die Burleske *Das Nusch-Nuschi* (nach Franz Blei, 1920), in dem das erotische Thema, kontrastierend zu den beiden andern Werken, komödiantisch abgehandelt wird. Aus der Musik stellte Hindemith eine 1921 uraufgeführte Suite zusammen. In ihr hallt einiges von der grossen Gestik der umgebenden Werke nach, ironisierend

ausgehöhlt, andererseits erscheinen, dem Sujet entsprechend, neue, ganz andere Töne von einem etwas simplen und schnöden Exotismus bis zu Parodie und Brechung traditioneller Tonfälle, Mittel und Materialien – eine Brechung, die freilich hinter Strawinskys Kühnheiten etwa der *Histoire* doch spürbar zurückbleibt. *Tuttifantchen* schliesslich (1922), ein Weihnachtsmärchen mit dem Pinocchio-Stoff, beginnt überaus bieder und restaurativ mit einem brav tonalen Orchester-Satz von *Kommet ihr Hirten...* Es bleibt allerdings nicht ganz dabei – so leiht sich Hindemith für den *Tanz der Holzpuppen* das Thema von *Golliwogg's Cake-walk* aus, der durch die Instrumentierung zwischen Salonorchester und Drehorgel sowie entsprechende orchestrale Aufplusterung doppelt merkwürdig anmutet. Auf Debussys Tristan-Parodie verzichtete Hindemith; der Ärger wegen der Anspielung auf die Musik König Markes bei der Kastrationsszene im *Nusch-Nuschi* mochte ihn erst einmal gewarnt haben. (hwh)

Ernest Bloch: «*Macbeth*» – *two Interludes* / *Three Jewish Poems* / «*In memoriam*» / *Symphony in E flat*  
Royal Philharmonic Orchestra; Dalia Atlas Sternberg, cond; David Towse, vn  
ASV CD DCA 1019

## EXPRESSIV BEWEGTE MUSIK

Die beiden Zwischenspiele zu *Macbeth* (1919) sind getragen von einem grandiosen, zwischen Hymnischem und Verfinsterung, Zurücknahme und Ausbrechen, Triumph und Melancholie angespannten orchestralen Schwung, bei dem Bloch Errungenschaften des späten 19. Jahrhunderts von Strauss bis Debussy in erweiterter Tonalität spannungsvoll rekapituliert. Exotismen vor allem in Form modalen Materials bzw. ungewöhnlicher Leiter- und Tonhöhendispositionen samt farbiger, ein reiches Schlagwerk verwendenden Instrumentation zitiert Bloch in seinen *Drei jüdischen Gedichten* (1913). Das erste, *Danse*, beschreibt zwischen Ekstase und Ermattung oszillierende Verlaufskurven eines um Erotik und Fruchtbarkeit zentrierten Rituals, das Baal oder Astarte gewidmet sein könnte. Das zweite, *Rite*, meint eine Priesterprozession samt Opfer im Mit-

telteil, was freilich im Vergleich zum etwa gleichzeitigen *Sacre* Strawinskys befremdend harmlos und idyllisch anmutet. Das dritte Poem kontrastiert hierzu nun allerdings nachdrücklich. Als eindringliche *Courtège funèbre*, mit wilden Eruptionen und zart-verhaltenen Episoden, ist dieser Finalsatz auf den Tod von Blochs Vater bezogen; dazu zitiert Bloch abschliessend aus dem letzten seiner vier *Poèmes d'Automne* für Stimme und Klavier (1906) sowie aus dem ersten Thema von *Danse* und kommt damit zu einem sanft verklingenden Ende. – Das knappe *In memoriam* (1952) ist der Pianistin Ada Clement gewidmet, die ein von Renaissance-Polyphonie abgeleitetes Lehrbuchbeispiel Blochs besonders mochte. Den ruhigen, fast festlichen, gleichmässigen Klangstrom unterbrechen leidenschaftlich bewegte Episoden nur bedingt. Die *Symphonie in Es*, ein spätes, etwa

vier Jahre vor Blochs Tod vollendetes Werk, basiert auf einer dem BACH-Motto verwandten Konfiguration (mit dem Abstand der Gross- statt Kleintertze als Scharnier zwischen den beiden absteigenden Halbtonen). Im Finale zitiert Bloch einmal mehr sich selber (den Schluss des Finales des 2. Klavierquintetts) und versammelt Motive aus dem ersten und dritten Satz, einem Scherzo. Der retrospektive Gesamtcharakter ist einem eigentlichen Neoklassizismus kaum zuzuordnen, da von kühler Abgeklärtheit, Distanziertheit, Montage von traditionellem Material in der durchweg emotional und expressiv bewegten Musik wenig zu spüren ist. (hwh)