

Compact Discs

Objektyp: **Group**

Zeitschrift: **Dissonanz**

Band (Jahr): - **(1999)**

Heft 62

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.

Joseph Haydn: **Piano Sonatas**
András Schiff, pf
Teldec 0630-17141-2 (2 CD)

GEMISCHTE GEFÜHLE

Selten haben ein Tonträger und das dazu gehörende Booklet solch gemischte Gefühle in mir ausgelöst wie András Schiffs Einspielung von Klaviersonaten Joseph Haydns. Einerseits kann seinem leidenschaftlichen Plädoyer für Haydn, den «zusammen mit Schumann wohl am meisten vernachlässigten und missverstandenen aus der Riege der grossen Komponisten, [zugleich] einen der wenigen Komponisten, mit dessen Werken man eine ganze Veranstaltung bestreiten kann» (Schiff im Booklet 21/24), vorbehaltlos zugestimmt werden; andererseits verbindet er es mit einer Kollegenschelte, die wohl einmalig in der Geschichte medialer Musikvermittlung ist und zurückgewiesen werden muss. Solange er Pianistinnen und Pianisten wie «Franz Liszt, Clara Schumann und Arthur [recte: Artur] Schnabel» dafür tadelt, dass sie nie einen Ton von Haydn öffentlich spielten, können wir seinem Lamento noch ohne Mühe folgen. Wenn er danach ausser Alfred Brendel aber alle, die Haydn im Repertoire hatten, abqualifiziert und sich gar dazu versteigt, Svjatoslav Richter und seine musizierenden Landsleute generell als Verfälscher der Wiener Klassiker anzuklagen oder «Glenn Goulds Haydn als ebenso bizarr und pervertiert wie seinen Mozart» zu bezeichnen und ihm «eine vollkommene Unkenntnis des klassischen Stils» (22) zu attestieren, hört der Spass auf. Nichts gegen eine differenzierte Auseinandersetzung mit Richter oder Gould (dessen Bach-Spiel Schiff folgerichtig auch als «bizarr» umschreiben müsste); alles indes gegen eine so intolerante, nationalistisch, ja rassistisch gefärbte und in verleumderische Hetze mündende – die dadurch, dass uns Schiff zwischen den Zeilen weismachen will, er sei eigentlich der einzige, der Haydn richtig verstehe und interpretiere, nur noch peinlicher wirkt. Bleiben wir bei Gould, der, obwohl «er Mozart hasste [und] Haydn liebte, Werke beider Meister

eingespielt hat, um zu belegen, dass Mozart der schwächere Komponist von beiden war. Solche Absurditäten sollte man nicht ernst nehmen.» (22) Warum nicht? Man darf ruhig einmal sagen, dass die letzten Klaviersonaten Haydns die Beiträge Mozarts zur gleichen Gattung weit übersteigen, sie zudem nicht auf Ludwig van Beethoven und Franz Schubert vorausweisen (wie Misha Donat im gleichen Booklet 30/35f. schreibt), sondern Beethovens und Schuberts wichtigste Klaviersonaten umgekehrt auf Haydn zurückverweisen. Und gegen Gould kann wie gesagt alles mögliche eingewendet werden, nicht aber, dass er Haydn nicht ernst nehme, ihn verzärtle, seine Doppelbödigkeit zudecke, die Hörerinnen und Hörer langweile und sie durch seine unkonventionellen Lösungen nicht zum Denken über die Musik anrege.

Schiff hingegen will einerseits wider «Papa Haydn», eines der schlimmsten Klischees in der klassischen Musik», antreten (21); andererseits schwafelt er, wie so viele vor ihm, vom einzigartigen «wunderbaren Sinn Haydns für Humor» (23) und reduziert ihn – mit zugegebenermassen exzellenter Anschlagkultur und viel Verständnis für das kontrapunktische Geflecht – vor allem in den schnellen Sätzen wie gehabt auf fröhlich-unverbindliche und virtuose Seiten hin. Humor ist aber eine viel zu schwache und einseitige Kategorie, um Haydns Werk, geschweige denn sein Spätwerk, zu erfassen; allenfalls können wir von Haydns hintergründigem Witz sprechen (siehe hierzu auch Andreas Ballstaedt: «Humor» und «Witz» in *Joseph Haydns Musik*», AfMw LV/1998, 195-219), besser: von seinem überdauernden aufklärerischen Denken in Musik, die mit ihren die Hörgewohnheiten in Frage stellenden Diskursen und «imprévus» auch das aufgeklärte Denken eines wachen Publikums fördert. (Mit Witz regt zum Beispiel der Schlusssatz der letzten

C-Dur-Sonate dazu an, über die Schwierigkeit zu reflektieren, in absoluter Musik einen Schluss zu finden, und da dem Hauptthema – und den Hörenden – die Kadenzierung vorenthalten wird, endet der Satz und damit die Sonate letztlich nicht!) Schiffs akkurates Spiel, das Kontraste meistens scheut, lässt nur in langsamen Sätzen manchmal etwas ahnen von der Ambiguität, Dramatik und weit gespannten Emotionalität dieser Musik, ihren Brüchen, Abgründen und Rätseln, ihrer Wehmut und Melancholie. Obwohl er verspricht, alle Wiederholungen zu machen und in diesen zu diminuieren, stimmt weder das eine noch das andere restlos, und die vorgeschriebenen Verzierungen werden nicht immer nach den Regeln der Entstehungszeit ausgeführt. Den Anfang der letzten Es-Dur-Sonate, eines der grössten Werke der Klavierliteratur überhaupt, spielt er gegen den Text doppelt punktiert, obwohl Haydn wohl der erste Komponist ist, der rhythmisch genau notiert, und sowohl im ersten wie im zweiten Satz minutiös zwischen einfacher und doppelter Punktierung unterscheidet; ohne Geheimnis rauscht dieser unglaubliche Satz an uns vorbei, nur die von Haydn ingeniös ausgeschriebenem Verlangsamungen (z.B. am Ende der Exposition T. 37f. oder am Anfang der Durchführung T. 44f.) meint Schiff wie die meisten vor ihm redundant verstärken zu müssen und dürfen. Kurzum: Auf eine adäquate mehrdimensionale Umsetzung der kostbaren Klaviermusik Haydns müssen wir trotz Schiffs eigener Heiligsprechung weiterhin warten. (th)

PHILOLOGIE PRAKTISCH



Webern: *Langsam* – G-Dur (M 76)

Die Edition ist bemerkenswert. Dünki führt nicht weniger als das gesamte Schaffen Weberns für Klavier vor, das den Zeitraum von 1904 bis 1936 umfasst; die erste Pause liegt zwischen 1913 und 1924, die zweite zwischen 1925 und den Variationen von 1935/36, dem einzigen wirklichen Opus (nämlich 27) und zugleich dem letzten nachweisbaren Stück für Klavier. Der überwiegende Teil der Stücke (die eben kaum Werke sind) stammt aus den Jahren 1904/06, also aus Weberns Studienzeit an der Universität und bei Schönberg. Diese Stücke zeigen einmal mehr einiges von dem musikalischen Milieu, den Quellen und «Wurzeln» von Weberns Komponie-

ren, von denen er sich entfernen und losreißen musste, um zu Webern zu werden, insoweit vergleichbar etwa mit dem *Langsamen Satz* für Streichquartett oder dem programmatischen Orchesterwerk *Im Sommerwind*. Vom Ländler- bzw. Walzertakt dürfte er übrigens nie ganz losgekommen sein (und wollte das wohl auch nicht); Dünki macht in seinen instruktiven Ausführungen im Beiheft darauf aufmerksam, dass vier Fünftel aller hier vorliegenden Stücke im Dreiertakt stehen.

Schon die philologische Leistung des Pianisten, der sich – abgesehen natürlich von op. 27 – die Stücke selbst rekonstruieren und zurechtlegen musste, ist ausserordentlich. Fragmente hat Dünki als solche bewahrt und der Versuchung widerstanden, sie fertigzustellen; zweimal stellt er zwei Versionen desselben Stücks vor. Die Stücke sind eine pianistisch ebenso heikle wie letztlich doch dankbare Aufgabe, da Webern, wie Dünki schreibt, vorwiegend einen relativ abstrakten Tonsatz ohne Angaben zur Ausführung notierte. Gelegentlich könnte er, scheint mir, das (Wiener) *Espressivo* noch etwas stärker betonen. Interessant, so oder so, dass bei op. 27 auf der Folie der frühen Stücke – auch vom Höreindruck im Nacheinander her – doch mehr als beim isolierten Hören von jener Expressivität herüberkommt, die sich Webern hier geradezu verzweifelt wünschte; im Mittelsatz versteht es Dünki, die

Tonereignisse in fließenden Zusammenhang zu bringen und das Paradox eines punktualisierten Kontinuums zu erzeugen.

Auf solch Späteres verweist vielleicht, teleologisch gedacht, die extreme Kürze vieler Stücke, die sich, genetisch gedacht, freilich auch dem Skizzencharakter verdankt. Dennoch zeigt sich immer wieder, meint man jedenfalls, etwas von der Klaue des Löwen. So macht das achte der elf kurzen Stücke (Moldenhauer 41) aufhorchen mit seinen Harmoniefolgen, die förmlich wegzurutschen scheinen, das zehnte mit jähren Ausbrüchen. Andererseits rauscht z.B. ein Klavierstück in E-Dur (M 32) völlig konventionell – und das ist nicht das einzige. Den Umbruch, der doch einem Bruch gleichkommt, führen das noch offen tonale fragmentarische Rondo F-Dur M 113 und das nurmehr fragmentarisch tonale Rondo M 114, beide wohl von 1905/06, vor. Nurmehr wie ein Nachhall der längst vollzogenen Fortschritte wirken dagegen zwei Fragmente wohl von 1911/1913. Der Entwurf eines Kinderstücks und das Kinderstück sind genau datierbar auf 1924 (M 266, 277); auffällig sind, wie auch in den folgenden Stücken von 1925, die häufigen, reihentechnisch vermittelten unmittelbaren Ton- oder gar Motivwiederholungen – eine Vergrößerung gegenüber den Subtilitäten der freien Atonalität. (hwh)

Soviet Avant-Garde 2

Alexander Mossolow: **5. Sonate** / Arthur Lourié: **Zwei Mazurken** / «*Berceuse de la chevrete*» / «*A Phoenix Park Nocturne*» / Nikolai Roslawetz: **Zwei Gedichte** / **Drei Kompositionen** / *Prélude* / Leonid Polowinkin: **Magnete** / **Tanz** / **Walzer** / **Lullaby** / **Foxtrott**
Steffen Schleiermacher, pf
hat[now]ART 115

ZWISCHEN AVANTGARDE UND SYMBOLISMUS

Schleiermacher ruft einmal mehr die tragisch-absurden Biographien sowjetischer Musik-Avantgardisten in Erinnerungen und nennt bislang unbekannt Details wie etwa das, dass Mossolow, in den Sechzigern nach Moskau zurückgekehrt, als Alkoholiker auf der Strasse starb. Leonid Polowinkin ist demgegenüber unbekannt und hat sich allem Anschein nach nicht politisch engagiert – und fast suggeriert Schleiermacher das als die richtige Haltung. Dies um so mehr, weil er ihn vor allem gegenüber Roslawetz schlicht zum «moderneren» Komponisten erklärt. Daran ist, die Ranküne gegen Radikalität des Typs Schönberg einmal abgerechnet, sogar etwas Treffendes, eingerechnet, dass Polowinkin sich vor allem auf den Bereich der Musik für Kinder konzentrierte. Denn er ist mit seiner Tendenz zum Sachlich-Motorischen, «Linearen», auch «Gebrauchsmusikalischen» (im charmanten, rag-

timenden *Foxtrott* von 1925 besonders) der im Westen dominierenden Avantgarde-Linie der zwanziger Jahre näher als die andern hier auftretenden mit ihrem Halo von Impressionismus, Symbolismus, Expressionismus, die, jedenfalls in der hier vorliegenden Auswahl und Akzentuierung, der bürgerlichen Kammer und Kontemplation näher sind als der proletarischen Strasse und Aktion.

Bei Mossolow, der allerdings futuristisch, wenn nicht futuristisch mit gewaltig vielen und vielen gewaltigen Tönen daherkommt, wie beim zarteren Lourié zeigen sich durchaus starke traditionelle Elemente, besonders spürbar in Louriés zwei Mazurken von 1912 mit ihrem sacht schmachttenden Grundton und dem elegant-elegischen Sich-Fallen-Lassen in Quintfälle mit alterierten Dominant-Akkorden und samtene Chromatizismen wie einst in Chopins Salons.

Etwas schärfer konturiert ist demgegenüber die *Berceuse de la chevrete* von 1936/38, also bereits aus Louriés Exil-Zeit; auch sie behält, wie *A Phoenix Park Nocturne*, das Tonale als Folie bei und mag nicht auf rauschende Arpeggien, schöne tonale Akkord-Kaskaden und reiches polytonales Spielwerk verzichten. Auch Roslawetz (den laut Schleiermacher Musikologen mit Schönberg gleichsetzten) spielt in seinen beiden Poemen von 1920 mit tonalen Allusionen, allerdings aus deutlich grösserer Distanz und bei dominant atonalem Tonhöhenmaterial, doch in einer von aufrauschender Virtuosität durchsetzten Idiomatik. Hier wirken die kargeren Kompositionen von 1914 avancierter. Der Fortschritt ähnelt einmal mehr der Echternacher Springprozession. (hwh)

AUS DER SCHWEIZER IMPROVISATIONSSZENE

Eine Pianistin und ein Geiger lernen sich an einem Festival in Deutschland kennen, darauf beginnt eine enge musikalische Partnerschaft. Das Duo macht eine Konzerttournee, dann eine CD. Schliesslich nehmen sie uns mit auf eine Reise in musikalisches Wunderland. Von den Bäumen hängen Klaviertrauben, die an Satie denken lassen, und süsse Geigenmelodien, die aus der Feder eines französischen Impressionisten stammen könnten. Doch auf der Reise gerät man auch in atonales Kreuzfeuer, in treibende Bassjagen der Klaviertasten, in kratzendes, aufreibendes Geigenchaos. Das Wunderland ist kein Paradies, doch die Melancholie über dessen Verlust liegt über der ganzen CD. Wer sind die beiden Wunderkinder? Die Pianistin ist das Schweizer Multitalent Sylvie Courvoisier, der Geiger der Amerikaner Mark Feldman, der nach einer Karriere als Studiomusiker im Country-Mekka Nashville im New Yorker Down-Town-Kuchen gelandet ist. Beide haben sie für diese CD zur Feder gegriffen, denn unter Improvisation lässt sich vieles nicht mehr einordnen, was hier zu hören ist. Die Abfolge der einzelnen Stücke zeigt viel Verständnis für dramaturgische Abläufe. Grundlegend sind zwar die «schönen» Klänge der Instrumente, doch tauchen beide immer wieder ein in ungewöhnliche Geräuscharsenale von präparierten Klavierklängen bis zu aschfahlen Geigenstrichen. Sie können wirklich fast alles – und doch wählen sie einen klaren Grundtonus, der an die Kammermusik anfangs dieses Jahrhunderts erinnert.

Charlotte Hugs «MauerRaum – WandRaum» hingegen ist mehr als nur Musik, es ist eine Performance. Und da man auf einer CD nichts sehen kann, ist daraus eine CD-ROM geworden, zu sehen bekommt man tatsächlich vier kurze Filme zu vier Orten, stilvoll eingefangen von Alberto Venzago. Die Bratschistin Charlotte Hug hat die vier Räume sorgfältig ausgewählt. Sie hat sich für akustische Extreme entschieden: der Eisstollen des Rhonegletschers, der Kontrolltunnel unterhalb des Gotthardeisenbahnviadukts (30 m über der Reuss), ein endlos langer Keller im Zürcher Steinfels-Areal, eine schalldicht isolierte Sado-Maso-Folterkammer im dortigen Kreis 5. Charlotte Hug spielt gekonnt mit den akustischen und visuellen Gegebenheiten der einzelnen Orte. Mit ihrer Bratsche sendet sie – ähnlich Fledermäusen – Schallwellen aus und ist ganz Ohr, was jeder Ort zurückwirft. Im Eisstollen ein vibrierendes Echo, in der trockenen Sado-Maso-Zelle das genaue Gegenteil: Klang, der an ihr zu kleben scheint. Eine Wand wird zur Haut, sensibel tasten Charlotte Hugs Klänge diese ab. Die vier Stücke sind verdichtete Bilder der einzelnen Orte, im Studio nochmals neu überarbeitet. Im fünften Stück, *Aggregat*, verbindet sie die unterschiedlichen Erfahrungen zu einer neuen Einheit. Die Musik Hugs scheint so durch mehrere Ebenen gegangen zu sein und stösst zu tieferen Schichten vor – da, wo die Töne ein Eigenleben beginnen.

Improvisierte Musik in all ihren Schattierungen – vom flaumigen Modern-Jazztrio bis zu intimen

Bildern eines Klarinetten-Solos –, das bietet eine neu erschienene CD-Anthologie: eine Auswahl aus den «WIM-Radio Days». Zu ihrem zwanzigsten Geburtstag hatte die Werkstatt für improvisierte Musik (WIM) Zürich Konzerte mit 101 Improvisatorinnen und Improvisatoren aus der ganzen Schweiz veranstaltet. Daraus entstanden zwölf Radiosendungen für das Zürcher Lokalradio LoRa, und eine Auswahl daraus ist nun auf dieser CD festgehalten, als letzte Erinnerung an einen Geburtstag, der das erwachsenwerden der improvisierten Musik in der Schweiz dokumentiert. Vorbei die Zeit, wo Improvisation vor allem als Befreiungsschlag aus dem einengenden Konzertleben verstanden wurde. Heute bietet diese spontan entstehende Musik konzentriertes Zusammenspiel auf höchstem Niveau und von suggestiver Imaginationskraft, den Werkstattgeruch hat sie abgelegt. Diese äusserst vitale Schweizer Musik-Szene speist sich aus Erfahrungen von Interpreten, Komponistinnen, Jazz-, Volks- und E-Musikerinnen und Musikern und ist so ein Schmelzriegel für vielfältigste Experimente. Nicht zuletzt wegen dieser Offenheit entstehen heute die interessantesten Musikexperimente immer wieder mit Leuten aus dem Kreis der improvisierten Musik, wobei die WIM Zürich keine unwesentliche Stimme mitspricht. Mit dabei auf dieser CD ist eigentlich fast alles, was Rang und Namen hat in der improvisierenden Schweizer Szene, zu viele um hier aufgezählt zu werden – ein bunter Geburtstagsstrauss jedenfalls. (om)

Dmitri Schostakowitsch: **Sinfonien Nr. 2** op. 14, **Nr. 3** op. 20, **Nr. 4** op. 43 / **Hamlet Suite** op. 32 / **Ouvertüre** op. 23
USSR Ministry of Culture Symphony Orchestra, Moscow Philharmonic Orchestra, Leningrad Philharmonic Orchestra, Russian State Academic Choir; Gennady Roshdestvensky, cond
BMG/Melodia 74321 63462 2 (2 CD)

Dmitri Schostakowitsch: **Sinfonie Nr. 4** op. 43
Philharmonische Werkstatt Schweiz, Mario Venzago, cond
Musikszene Schweiz MGB 6149

Dmitri Schostakowitsch: **Sinfonie Nr. 15** op. 141 / Modest Mussorgsky: **Kovantchina-Vorspiel / Lieder und Tänze des Todes**
Chicago Symphony Orchestra; Georg Solti, cond; Sergei Aleksashkin, bass
Decca 458 919-2

AUTOBIOGRAPHIE MIT GRUPPENPORTRÄT

Beim Hören von Schostakowitschs 15. (und letzter) Sinfonie, 1971 komponiert, muss man unweigerlich an Arnold Schönbergs Diktum denken, wonach es immer möglich sei, ein Meisterwerk in C-Dur zu schreiben (selbst wenn die 15. Sinfonie in A steht). Der späte Schostakowitsch hat etwas zutiefst Beeindruckendes: Der Komponist erreicht, ausgehend von einem ausgedünnten Material, zusammengewürfelter *objets trouvés*, banaler und konturenloser Formeln sowie ekstatischer und leidenschaftlicher Momente eine expressive Spannung, worin sich Ironisches mit

Tragischem mischt, ohne dass die Grenzen genau zu ziehen wären. Wo genau wären in diesem Werk, das auf Rossinis *Wilhelm Tell* ebenso bezug nimmt wie auf seine eigene 7. Sinfonie oder auf Themen Wagners (*Ring*, *Tristan*), die Anführungszeichen zu setzen? Wo ist die Grenze zwischen kindlicher Naivität (der erste Satz trägt den Untertitel «Spielzeugladen») und bitterer Ironie, der kryptischen Anprangerung des Regimes und der düsteren Ankündigung des Todes (der Beginn der Komposition fiel auf einen Klinikaufenthalt)? Die 15. Sinfonie ist wie ein mysteriös

glimmendes Gestirn, das sich am Rande der Auflösung befindet. Die offensichtliche Simplizität verbirgt Doppelbödigkeiten und die beunruhigende Fremdheit einer an Doppeldeutigkeit reichen Musik. Georg Solti gab dem Werk kurz vor seinem Tod eine zugleich vibrierende wie prachthvolle Interpretation, immer angemessen im Gegeneinander von Verzweiflung, Sarkasmus und Wucht.

Die ersten vier Sinfonien gehören mit ihrer dichten orchestralen Faktur und ihren betont revolutionären Einfällen demgegenüber der «experi-

mentellen» Phase des Komponisten an. Die Technik formaler Blöcke verdankt sich ebenso dem Montageprinzip mit ihren literarischen und filmographischen Konnotationen wie auch der von Mahler geerbten monumentalen und epischen Form. Das Ausreizen einer Idee führt bisweilen zu eigentlichen Tunnels, auf diese Weise werden Zeitdehnungen geschaffen, die unerhörte, plötzliche, fernliegende und damit traumhafte Augenblicke entstehen lassen. Zitate fehlen auch in der 4. Sinfonie nicht, und zweifellos wird man nie erfahren, ob die triumphierenden Choräle der 2. Sinfonie wörtlich genommen werden wollen, oder ob teilweise Anführungszeichen zu setzen wären. Auf jeden Fall gibt es eine ständige Konfrontation zwischen Momenten der Masse und des Individuums, und dies auf mehreren

Ebenen, zumal aber im Gegensatz zwischen klar tonaler Orientierung und harmonischer Verschleierung.

Die Werke von Schostakowitschs frühester Periode müssten nicht nur mit der musikalischen Tradition in Verbindung gesetzt werden, sondern auch mit den Gärungen in der sowjetischen Kunst oder mit der Ästhetik des Films. Die Interpretation Roshdestvenskys hat diesbezüglich Referenzcharakter. Er weiss jedem einzelnen Augenblick die richtige Farbe zu geben und profitiert von den nicht vereinheitlichten Timbres des russischen Orchesters, dieser Mischung von Herbheit und Fülle, die zu einer zugleich wilden wie gefühlspallenden Expressivität führt; Phrasierung, Struktur und Artikulation ist immer eine Funktion des Ausdrucks. Es gibt bei Schostako-

witschs Musik die Gefahr, die musikalische Bewegung mit ihren unaufhörlichen Entwicklungen, den kontrapunktischen Linien, den absichtlich banalen Melodieverläufen und übertrieben quadratischen Rhythmen erstarren zu lassen. Mario Venzago, der sich allzu eng an den Text hält, entkommt dieser Falle nicht ganz. Die metrische Regularität drängt sich in den Vordergrund, und eine allzu harmlose Melodieführung zerbricht die Formdynamik. Gleichwohl sind die jungen Musiker seines live aufgenommenen Orchesters ausgezeichnet. Die Aufnahmetechnik hingegen ist einem Werk dieser Grössenordnung gänzlich unangemessen: Durch den unzulässig starken Ausgleich der Dynamik werden Massenpassagen entschärft und beinahe lächerlich, und das reale Klangbild wird völlig verfälscht. (pa)

Anton Webern: «Im Sommerwind» / Passacaglia op. 1 / Sechs Orchesterstücke op. 6 / Fünf Orchesterstücke op. 10 / Symphonie op. 21 / Konzert op. 24 / Variationen op. 30
Staatskapelle Dresden, Giuseppe Sinopoli, cond
Teldec 3984-22902-2

SINFONISCHE KAMMERMUSIK IN KONZENTRATFORM

Es darf Sinopoli als Verdienst angerechnet werden, dass er mit dem doch eher konservativen Orchester diese geballte Ladung radikal neuer Musik erarbeitet hat. Schön und noch verdienstvoller gewesen wäre es dabei, wenn er bei den *Sechs Orchesterstücken op. 6* die ursprüngliche grosse, und nicht die reduzierte Besetzung von 1928 riskiert hätte. Die programmatische «Idylle für grosses Orchester nach einem Gedicht von Bruno Wille» aus der sozusagen prämodernen Phase Weberns, ein eindrucksvolles und inzwischen durchaus im Repertoire gut repräsentier-

tes Stück, liegt Dirigenten wie Orchester mit seinem Hang zu Klangsinnlichkeit und *con brio* natürlich besonders. Beim Opus 1 wirken sich solche Tendenzen freilich dahingehend aus, dass der klanglich-dramaturgische Höhepunkt verfrüht, sozusagen als *exclamatio praecox*, kommt, und dass dann der Atem für weitere Steigerungen zu kurz ist – so ausdrucksvoll andererseits etwa das *dolce* der ersten Dur-Wendung oder die abbrechende Verfinsterung am Schluss auch sein mögen. Die traditionelle Schulung macht sich auch bei Opus 6 oder Opus 10 und weiter

auch bei Opus 21 oder Opus 30 durchaus nicht negativ bemerkbar. Im Verein mit einer ebenso weiträumig-weitgespannten Klanglichkeit der Aufnahmetechnik werden gerade auch Extreme sowohl der Dynamik wie der Tonqualitäten bzw. Register nachhaltig profiliert, selbst wenn man sich das eine oder andere noch ziselerter und differenzierter wünschen würde. Etwas allzu kompakt wirkt demgegenüber das *Konzert op. 24*, mehr orchestrale Sinfonie als sinfonische Kammermusik in Konzentrat-Form. (hwh)

Ivan Fedele: Duo en résonance / Primo Quartetto «Per accordar» / «Richiamo» / «Imaginary Skylines» / «Chord»
Ensemble Intercontemporain; David Robertson, cond
Adès (EIC/IRCAM/Centre Georges Pompidou)

HOHES NIVEAU



Ivan Fedele

Diese Aufnahme aus der Reihe des Ensemble InterContemporain und des Ircam gewährt einen

wertvollen Einblick in das Schaffen eines der wichtigsten italienischen Komponisten unserer Zeit. Unnötig zu betonen ist es eigentlich, dass die Interpretationsqualität optimal ist, zumal mit der magischen Flöte Sophie Cherriers in *Imaginary Skylines* oder mit den beiden Hornisten Jens MacManama und Jean-Christophe Vervoitte. Beim Hören wird auch die Homogenität und die Präzision des Ensemble InterContemporain deutlich, das sowohl *Richiamo* (für Blechbläser und Elektronik, 1993–94) wie auch das *Duo en résonance* (für zwei Hörner und Ensemble, 1991) auf sehr hohem Niveau interpretiert, gerade auch im Hinblick auf Fedeles Instrumentationskünste, die zweifellos zu den heute feinsinnigsten und somit für die Interpretation heikelsten gehören. Man muss hier die Arbeit von David Robertson loben! Die Werke *Richiamo* und *Duo en résonance* gehören gewiss zu den besten

Werken Fedeles, doch auch *Imaginary Skylines* und die feinsinnige Hommage an die französische Musik aus einer (bereits sehr überzeugenden) frühen Periode des Komponisten, *Primo Quartetto*, sind von grossem Interesse, so schliesslich auch *Chord*, ein Übergangswerk aus dem Jahre 1986 für zehn Instrumente, das die späteren Entwicklungen bereits anklingen lässt. Durch diese interessante Auswahl von Werken verschiedener Besetzungen sowie durch die ausgezeichneten Interpretationen werden die Konturen eines der ganz grossen Komponisten von heute und (sicherlich auch) von morgen deutlich sichtbar. Nur eine einzige Kritik gilt es anzufügen: Die Indexierung der einzelnen Tracks ist offenbar fehlerhaft, *Richiamo* befindet sich auf Track 5 (und nicht 3), *Imaginary Skylines* auf Track 6, usw. (pmi)

Isabelle Mundry: «Le Silence – Tystnaden» / «no one» / «Spiegel Bilder» / «Le Voyage»
Klangforum Wien, Sylvain Cambreling, cond
Wergo WER 6542-2

ZWISCHEN KOMPLEXER POLYPHONIE UND TOTALEM SCHWEIGEN



Isabelle Mundry

Die einen komponieren, um dem Schweigen zu entkommen, andere packen die ganze Welt in ihre Musik, wieder andere hören dauernd in Tönen, nicht in Worten. Die deutsche Komponis-

tin Isabelle Mundry (geb. 1963) dichtet in Tönen, schafft eine auf das traditionelle Instrumentarium beschränkte Musik, die meist ohne Gesang auskommt, ihre Berechtigung in sich selber findet. Sie lässt sich dazu von der Polyphonie der Renaissance inspirieren, überträgt diesen Begriff ins 20. Jahrhundert und auf modernes Klangmaterial: mikrotonale Gewebe, Glissandi, hektisch atonale Bläserlinien, bewusst gesetzte Akzente des Schlagzeuges. Zwischen den beiden Polen komplexer Polyphonie und totalen Schweigens bewegt sich ihre Komposition *Le Silence – Tystnaden* (1993), die grosse Pause nach zwei Dritteln des Stücks ist gleichwohl ein Schock. Ein Loch tut sich da auf, sanft schliesst es sich gegen Ende des Stücks: eine Versöhnung mit drohender Sprachlosigkeit. Doch Mundry hat auch ganz andere Arbeitsfelder für sich entdeckt. Bei einer Ar-

beit am Streichquartett *no one* am Pariser IRCAM lernte sie die Möglichkeiten des Computers kennen, beschränkte sich aber darauf, diesen nur die Spielregeln berechnen zu lassen, und ihm nicht etwa das Material anheimzugeben. Isabelle Mundry experimentiert in diesem Streichquartett mit der Polyphonie der Zeiten. So erhält jeder Spieler einen individuellen Zeitablauf; die einzelnen Stimmen haben in der durchsichtigen Partitur trotzdem einige Bezugs- oder Treffpunkte, ein kontrapunktisches Gewebe entsteht, indem Material aus jeweils anderen Stimmen aufgenommen oder anders verarbeitet wird. Ein Jahr an einem Institut für Elektronik und Informatik zu arbeiten und am Ende nur ein Stück ohne Tonband oder Live-Elektronik zu schreiben, braucht auch Mut. Dass ihre musikalische Welt davon profitiert hat, lässt sich auf dieser CD verfolgen. (om)

Max Reger: *Variationen und Fuge über ein Thema Johann Sebastian Bachs* op. 81 / *5 Humoresken* op. 20 / *Variationen und Fuge über ein Thema von Georg Philippe Telemann* op. 134
Marc-André Hamelin, pf
Hyperion CDA 66996

Max Reger: *Variationen und Fuge über ein Thema von Beethoven* op. 86 / *Variationen und Fuge über ein Thema von Mozart* op. 132 / *An die Hoffnung* für Alt und Orchester op. 124 / *Eine romantische Suite* op. 125 / *Serenade* op. 95 / *Eine Lustspiel-Ouvertüre* op. 120
Nordwestdeutsche Philharmonie; Hermann Scherchen, cond; Margarete Bence, alt
Cpo (2 CD)

KONTRAPUNKT MIT DEN MEISTERN DER VERGANGENHEIT

Die quer zu seiner Zeit stehende Musik Max Regers nimmt einen seltsamen Stellenwert ein: Man spielt sie wenig, man kennt sie schlecht, und dies zumal in der französischsprachigen Welt (obwohl es durchaus interessant wäre, sie einem Komponisten wie Chausson gegenüberzustellen). Die Mischung zwischen einem etwas akademischen Klassizismus und satztechnischen Gewagtheiten, die zu ihrer Zeit heftige Reaktionen auslösten, ist zugleich faszinierend wie abstoßend. Immerhin wird man bemerken müssen, dass Reger in den von Schönberg nach dem Ersten Weltkrieg organisierten Konzerten der am

meisten gespielte Komponist war, und dies bei weitem. Inmitten der postwagnerschen Welle lieferte sein Bemühen um Kohärenz von Sprache (vermittels einer in der Tat ausserordentlichen kontrapunktischen Technik) und Form Modelle für die drei Wiener. Marc-André Hamelin, der ein äusserst vielfältiges Repertoire gerade auch abseits der ausgetretenen Pfade pflegt, präsentiert eine sehr interessante Zusammenstellung, worin sich Regers barocke Orientierungspunkte – Bach und Telemann – mit dem brahmsschen Variationsbegriff paaren, und worin die Variationen jeweils in Fugen kulminieren, die – nach dem Vorbild des

späten Beethoven – das traditionelle harmonische Gefüge sprengen. Es handelt sich um seltsame Stücke, die an die Romantik Schumanns oder Chopins erinnern, gemischt mit Fin-de-siècle-Sentimentalität, und die zugleich den gelehrten Stil kontrapunktischer Prägung pflegen. Hamelin gibt eine feinsinnige und intelligente Interpretation dieser Stücke, auch wenn er die Tendenz hat, den musikalischen Diskurs allzu stark zu homogenisieren: Man wünschte sich bisweilen stärker konturierte Phrasierungen sowie eine grössere Risikobereitschaft innerhalb der verschiedenen Variationen. (pa)

Helmut Oehring: *Dokumentaroper – «Bitte sagen Sie mir Ihren Namen noch einmal, ich habe ihn bei der Vorstellung nicht deutlich verstanden»*
Kammerensemble Neue Musik Berlin; Roland Kluttig, cond; Salome Kammer, voc; Ulrike Zech, mezzo; Torsten Ottersberg, Elektronik
CD Wergo/Deutscher Musikrat, Edition Zeitgenössische Musik, WER 286 534-2

HELMUT OEHRING UND SEINE DOKUMENTAROPER

«Meine Musiken sind Dokumentardramen. Meine Muttersprache ist die Gebärdensprache: Lautsprache habe ich erst im Alter von ungefähr 4 1/2 Jahren gelernt. Meine Eltern sind beide seit ihrer Geburt gehörlos.» Diese Aussagen des 1961 geborenen Komponisten Helmut Oehring sowie die Beobachtung seiner Mitarbeiterin, der Komponistin Iris ter Schiphorst, wonach «Oehring Vorgehen eher das eines Filmers» sei, führen trefend in die Aufnahme seiner Dokumentaroper (1994–95) ein. Die Musik gibt tatsächlich den Ein-

druck verschiedener Sequenzen und Ebenen, die durch die gesungenen und gesprochenen Stimmen charakterisiert sind, durch das Instrumentalensemble, das oft von der Klanglichkeit des modernen Jazz oder der improvisierten Musik inspiriert zu sein scheint, durch die Wahl diesbezüglich keineswegs fernliegender Rhythmen und Instrumente – Blechbläser, Saxophone, elektrische Gitarre, Schlagzeug, Tasteninstrumente. Auch das elektronische Moment fällt ins Auge (Live-Elektronik, Sampler, usw.); man verspürt

dabei immer wieder Übergänge zwischen figurativer, beinahe visuell wirkender Stabilität und einer fernerer Dimension, als wolle der Komponist den Gegensatz zwischen einer «normalen», mit ziemlich traditionellen Mitteln in Szene gesetzten Wahrnehmung der Töne und einer Konzeption deutlich machen, die der Kommunikation durch Gestensprache entspräche. Es handelt sich dabei um eine seltsame, problematische Musik, um Dokumentarisches im belasteten Sinn des Wortes. (pmi)

FÜR EINGEWEIFTE

Der im Kaukasus zwischen Armenien und der Türkei geborene Georges Ivanovitch Gurdjef lässt sich kaum in die üblichen Kategorien einordnen. Als Autor eines philosophischen Systems, das esoterisch eingefärbt ist, doch zugleich Elemente der westlichen Wissenschaften einbezieht, als Verfechter zudem einer therapeutischen Methode, die man heute holistisch nennen würde, gründete er im Paris der zwanziger Jahre unseres Jahrhunderts ein Institut, das der harmonischen Entwicklung des Menschen gewidmet sein sollte: eine Art Kommune, zugleich Schule, Klinik und Arbeitskolonie, die unter sehr strengen Bedingungen einen nicht vernachlässigbaren Anteil der intellektuellen und künstlerischen Elite ihrer Zeit aufnahm (Katherine Mansfield etwa verbrachte dort ihre letzten Tage). Ein wenig in der Art Rudolf Steiners lassen sich die einzelnen Gebiete, mit denen sich Gurdjef beschäftigte (und diese waren zahlreich), nur im Hinblick auf das Gesamtsystem verstehen – und so auch seine Musik, die er gemeinsam mit seinem Schüler Thomas de Hartmann ersann, ohne dass der Beitrag des einen oder des anderen genau auseinandergelassen werden könnte. Man weiss, dass seine tech-

nischen Kenntnisse nicht sehr entwickelt waren und dass der Anteil Hartmanns, der, bevor er den Meister traf, in der Gruppe des *Blauen Reiters* verkehrte, vermutlich dominierend ist. Um den genauen Grad dieser – angeblich vollkommenen – Zusammenarbeit ermessen zu können, wäre gewiss eine minutiöse musikwissenschaftliche Arbeit vonnöten, die sich allerdings jeglicher propagandistischer Elemente zu enthalten hätte – durchaus eine Gefahr bei einer Musik, die so sehr darauf bedacht ist, Botschaften zu übermitteln. Man müsste dabei auch den Anteil der Rekonstruktionsarbeit berücksichtigen, der offenbar notwendig war, um zu der Partitur zu finden, die auf diesen Compact Discs – es handelt sich um die erste Gesamtaufnahme des Klavierwerks von Gurdjef-Hartmann – zu hören ist. Und schliesslich wäre den Beziehungen nachzugehen zwischen den musikethnologischen Quellen – Gesänge der Dervische, der Sayyids oder anderer Völker des nahen und mittleren Ostens –, die als Vorlage dienen, und den fertigen Kompositionen. Ohne solche Anhaltspunkte bleibt das Hören gewissermassen an der Oberfläche und man beginnt an der Tiefe des ganzen zu zweifeln: Es gibt ein ernst-

zunehmendes Missverhältnis zwischen den Erwartungen, die durch die enthusiastischen Ausführungen des Einführungstextes geweckt werden, und dem musikalischen Resultat. Mit ihren kindischen eher denn kindlichen, orientalisierenden eher denn orientalischen Melodien, mit ihren ängstlichen oder gar schülerhaften Harmonisierungen und reizlosen Rhythmen erinnern diese kurzen Musikstücke eher an das Genre der Genrestudien; diese sind übrigens nicht unangenehm zu hören, doch sind sie dem Vokabular und den Formeln der Romantik sowie ihrer Ausläufer des Fin-de-Siècle mehr schuldig als der Auseinandersetzung mit musikalischer Folklore, wie dies andere Komponisten dieser Zeit zu tun wussten. Besitzt das diskographische Unternehmen von Wergo (zwei weitere Doppelalben sowie eine Partituredition sind vorgesehen) auch ausserhalb des Zirkels der Bewunderer und Eingeweihten ein eigentliches Interesse? Gurdjef war zweifelsohne eine faszinierende, schillernde Persönlichkeit, deren Grösse und deren Grenzen es erst zu erkennen gilt; seine zusammenhanglos und ohne kritische Distanz präsentierten musikalischen Werke allerdings tragen dazu eigentlich kaum etwas bei. (vb)

Riverrun

Voicings – Soundscapes

On the human voice, the universe of sounds and noises amidst the silence. A Sound journey into WDR's Studio of Acoustic Art
Wergo *Ars Acustica* WER 6307-2 (2 CDs)

GREAT OPENING UP TO ALL SOUNDS

Riverrun ist das erste Wort aus James Joyces Jahrhundertwerk *Finnegans Wake* und steht somit exemplarisch für eine akustische Kunst, die sich nicht auf eine bestimmte Sparte beschränkt, sondern sich am Klang und am Ohr orientiert – sei das nun in Lautpoesie, in Klanglandschaften oder in Hörspielen. Klaus Schöning, Radioredaktor und verantwortlich für das «Studio Akustische Kunst» des Westdeutschen Rundfunks, hat aus den zahlreichen im Studio realisierten Formen und Werken der unterschiedlichsten Künstlerinnen und Künstler eine ganz eigene Klanglandschaft gebaut: Eine Reise durch mehr als zwanzig Jahre Experimentierfreude im Bereich Sprache und Klang. Die meisten Ausschnitte stammen aus den achtziger und neunziger Jahren, zelebrieren somit nicht die Vergangenheit, sondern stehen da als Beweis, dass die *Ars Acustica* lebt und ein – wenn auch zartes – Leben zwischen den Tischen und Stühlen der einzelnen Sparten führt. Die erste CD, *Voicings*, beschäftigt sich mit den Ausprägungen der menschlichen Stimme: Hörspielereien, die sich jenseits eines bestimmten nationalen Idioms bewegen und so ein Alphabet für all jene bilden, die Ohren haben

zu hören. 33 schöpferische Beiträge, eingefasst zwischen zwei Werke von John Cage, die sich mit *Finnegans Wake* beschäftigen, *Moyce* und *Roratorio*. Cages vierfach übereinander gelagerte Flüsterstimme in *Moyce* erinnert an ein Gebet und spannt somit Beziehungen zu Gerhard Rühms *Gebet*, einem naiven Spiel mit Vokalen; beide Stücke rühren dabei in fast zärtlicher Weise an Elementares. So gibt es verschiedene Querverweise zwischen den einzelnen Abschnitten, auch wo diese nicht direkt nebeneinander stehen. Ernst Jandl und Friederike Mayröcker sprechen die Worte «ich bin so traurig/glücklich» gleichzeitig und zeigen so die extremen Stimmungen eines einzelnen Menschen und die Beschränktheit der Sprache. Sorrel Hays verwendet das Wort *Nein* in 21 Sprachen, gesprochen von 21 unterschiedlichen Frauen. Ein ganzes Panorama an Sprachkunst fächert sich da während einer Stunde auf; schade natürlich, dass man bei einigen Werken nicht länger verweilen kann. Der Reichtum der einzelnen Ideen bauscht sich zu einem grossen Summen auf – «Silence sometimes can be very loud», hört man eine Stimme im Meer des Klangzirkus *Roratorio* sagen.

Die zweite CD, *Soundscapes*, beginnt mit einem kleinen Meilenstein technischer Realisierbarkeit: Die Klanglandschaften zweier Städte werden über Satellit miteinander verbunden; Bill Fontanas *Soundbridge Köln – San Francisco* aus dem Jahr 1987 machte dies möglich. In diesem Zusammenhang nicht fehlen darf R. Murray Schafers akustisches Stadtbild von Vancouver: eine Stadt mit den Ohren sehen, so lautet sein Credo. Weitere akustische Stadtbilder folgen: Venedig, gehört von Marielouise Franke, Köln von Joan La Barbara, Buenos Aires von Francisco Kröpfl, Tokyo von Emanuelle Loubet, Calcutta von Klarenz Barlow, New York von Richard Kostaelanetz, Paris von Pierre Henry – eine Reise um die Welt mit dem Knopf im Ohr. Und wie bei Gerüchen stellen sich Bilder ein, Menschen tauchen auf, ihre Stimmen, und immer wieder Glocken. Auf dieser zweiten CD gelingt eher, was sich Klaus Schöning wohl erhoffte, dass nämlich aus den einzelnen Teilen ein neues Ganzes wird. Sehr lesenswert ist übrigens Schönings Einführungstext im Booklet, der zurückblendet bis zu den Anfängen des «great opening up to all sounds» am Anfang dieses Jahrhunderts. (om)

ZWISCHEN RÜCKGRIFF UND INDIVIDUALITÄT

Ein bemerkenswerter, konstanter Zug von Scelsi Werk ist die Doppeldeutigkeit. Es gibt da eine nie gelöste Spannung, vielleicht gar eine Unschlüssigkeit zwischen dem Rückgriff auf archaische Zeiten (man kennt die Mythologien, mit denen sich Scelsi zu umgeben wusste und die etwa besagten, seine Musik widerspiegeln das Gedächtnis seiner früheren Inkarnationen, die bis in die Zeit der Sumerer oder des Mittelalters zurückreichen sollten) und kompositorischen Vorgangsweisen, die zwar nicht eigentlich neu, aber doch höchst individuell waren; und so gibt die Arbeit dieses Komponisten ausserhalb jeglicher Kategorien auch über die Kontroversen hinaus noch immer zu Fragen Anlass. Der Gang durch diese Gesamteinspielung der Chorwerke (meist a *cappella*) bietet gleichsam eine allgemeine Einführung in das Werk des einzigartigen

Komponisten und erlaubt es zugleich, die erwähnte Doppeldeutigkeit besser erfassen zu können. Zwar liess sich Scelsi angeblich von der Tradition orientalischer Religionen inspirieren – beispielweise durch den intensiven Gebrauch der berühmten tibetanischen Silbe «Om» oder durch die verwendeten Phoneme –, doch wusste er zugleich auch eine Art mesopotamische, gregorianische oder gar «populäre» Neo-Sprache zu schaffen (so Marc Texier). Er erreicht dadurch einen imaginären, vollkommen idiosynkratischen Gesang, der trotz der offensichtlichen Komplexität kompositorischer Vorgänge die Roheit eines Werks der *Art brut* evoziert. Diese aussergewöhnlichen Eigenheiten schlagen unweigerlich in Bann. Überzeugende musikalische Mittel tragen dazu bei: rhythmische Komplexität, unerwartete Dynamikkurven, Klangballungen, die nicht nur

durch mikrotonale Überschichtungen (eine Technik, die gewissermassen Scelsis Markenzeichen ist) zustandekommen, sondern auch durch ein beeindruckendes Arsenal an Gesangstechniken, durch Glissandi, Tremolos, extreme Höhen, Knacklaute, Atem- und verschiedene andere Geräusche. Die Interpreten beherrschen diese mehr als nur anspruchsvollen Werke technisch ausgezeichnet und zeugen dadurch auch von einem tiefen Verständnis der Musik. Doch der Synkretismus führt manchmal auch dazu, dass der Horizont eingeschränkt wird. Denn der ständige klangliche Rückgriff auf die Sirenen einer ertümlischen «Weisheit» wirkt wie die ängstliche Suche nach einem Zufluchtsort ausserhalb der Welt und verweist das musikalische Abenteuer so in die Schranken nostalgischer Verklärung. (vb)

Fritz Hauser: **Solodrumming**
hat[now]ART 129

Hans Otte: **«Das Buch der Klänge»**
Herbert Henck, pf
ECM NEW SERIES 1659 462 655-2

SUCHE NACH DEM KLANG DER KLÄNGE

In geistreicher Umkehrung des geläufigen Diktums, Musik sei gefrorene Architektur, meint der Kommentator im Beiheft, Hausers Solotrommelmusik sei «flüssige Architektur». Hausers Tauwetter geht freilich nicht so weit, dass er auf einen – auf Dauer etwas penetranten – durchlaufenden Puls verzichten würde. Es tröpfelt und trippelt gewissermassen. Dieser Puls hat leider den nicht unerheblichen Mangel, dass ihm, im Gegensatz zum Jazz (jedenfalls bevor dieser zur improvisierten Musik wurde), kein *off beat* als dialektischer Widerpart von Spannung und Entspannung entgegensteht. Gelegentliche schlagende Wetter, Blitz und Donner und sonstige Eruptionen können das nicht voll kompensieren, machen aber einige Stücke durchaus spannend. Das gilt freilich nicht für die öden iterativen Minimalmaterialpatterns in

der Art des ideologisierten Langweilers Phil Glass, denen Hauser etwa in *Tutuguri* verfällt: Er klöppelt da sozusagen Spitzen. Auch sonst zeigt er sich solcher Häkeldeckchen-Ästhetik verpflichtet, die er allerdings in *Skizzen, Gedanken, Gesten* gedanken- und abwechslungsreicher gestaltet. Erholsam demgegenüber wahrhaftige *Klangwolken*, etwa die zweite: Da wird aus Dürre Fruchtbarkeit. Ein würdiges Gegenstück mit viel mehr Tonhöhen, aber mit noch weniger Dauern-Varianzen ist Hans Ottes Klavierzyklus, sozusagen Solo-Keyboarding: «für all die, / die ganz bei den Klängen sein wollen, / um so / auf der Suche nach dem / Klang der Klänge, / dem Geheimnis allen Lebens, / sich selbst / klingend / wiederzufinden, zu erfahren.» Der Missbrauch oder Gebrauch von Musik als Surrogat von Selbsterfahrungsgruppen wäre ein

eigenes Kapitel wert; zur Selbstfindung erscheinen jedenfalls tiefenpsychologische Verfahren geeigneter. Entsprechendes gilt für die Suche nach dem Geheimnis des Lebens, für die denn doch Biologie und verwandte Wissenschaften zuständiger sein dürften. Aus der letztlich eher geschwätzigen als «meditativen», tonreichen, aber gedankenarmen Öde solcher Suche nach Heiligen Gralen ragt wie ein fast unversehrter Elfenbeinturm der Moderne das VI. Stück heraus: ein im wesentlichen einstimmiges, in eng geführter, spiralförmig kreisender Chromatik bündig und knapp formuliertes Stück Musik – Musik statt Meditation. – Das Beiheft ist vorzüglich: es bringt neben gescheiterten Kommentaren einige autographe Notenbeispiele. (hwh)

Béla Bartók: **«Mikrokosmos» Book 1-6**
Zoltán Kocsis (pf)
Philips 462 381-2 (2 CD)

Béla Bartók: **Die 6 Streichquartette**
Ungarisches Streichquartett
Deutsche Grammophon 457 740-2 (2 CD)

BARTÓKS MENSCHENFREUNDLICHKEIT

Vom eignen Anspruch her handelt es sich um eine «kritische Ausgabe in Tönen» – so László Somfai. Somfai ist auch dabei, ein «Thematisches Béla-Bartók-Verzeichnis» vorzubereiten, im Zusammenhang wiederum mit einer Gesamtausgabe der Werke Bartóks. Kocsis seinerseits betont, wie wichtig zum einen Bartóks eigene auf Tonträgern

überlieferte Realisierungen seien, zum andern die authentischen Metromisierungen. Soweit so gut; die Interpretation selber erscheint freilich nicht durchweg so überzeugend. Das *Notturmo* von Heft IV beispielsweise ähnelt doch stark einer Etüde, und ziemlich häufig huldigt Kocsis einem Ton-für-Ton-Spiel, gewissermassen auf halber Strecke

zwischen *legato* und *tenuto*. Das klingt, Pedalisierungen eingerechnet, doch tendenziell so trocken, dass ich nicht glauben mag, dies sei's denn schon an Bartók gewesen. Besser und lebendiger wirken Stücke wie das *Neu-Ungarische Volkslied* (mit Gesang) (Nr. 127) oder etwa der erste der *Sechs Tänze* in «bulgarischem» Rhythmus, wo die Musik

nicht nur hämmern, sondern auch ein bisschen schwelgen darf, wie denn überhaupt bei rascheren und vieltönigen Stücken die Tendenz zum Anti-Cantando weniger störend ins Gewicht fällt.

Als ob es kompensatorisch wäre, spielt dagegen das Ungarische Streichquartett Bartóks sechs Meisterwerke dieser Gattung *con amore* und *con espressione*, emotionsdurchdrungen, ohne dabei Strukturelles zu vernachlässigen. Mag sein, dass dieser Zugang besonders zum *Ersten Streichquartett* von 1908/09 passt und dessen rückwärtige Verbindungen besonders nachdrück-

lich hervorhebt. Aber auch bei tänzerischen, «motorischen» Passagen und den späteren Quartetten bleibt das Ensemble dem Brio nichts schuldig. Und im Gegensatz zu Martellato-Interpretationen wird so etwas von Bartóks musikalischer Menschenfreundlichkeit, seiner Wärme, gross gesagt: von seinem Humanismus spürbar, ergreifend etwa im Adagio des *Fünften Streichquartetts* (1934). Die Neuveröffentlichung von Aufnahmen aus dem Jahr 1961 lohnt insofern musikalisch; sie lohnt bzw. «rechnet sich», wie es in falschem Neudeutsch heisst (im Deutschen kann «rechnen»

nicht reflexiv gebraucht werden – es handelt sich um eine Übertragung von «sich rentieren» oder «sich lohnen») wohl auch kommerziell. Das Beiheft freilich ist, apropos, wiederum als ob kompensatorisch zu Werk und Wiedergabe, ein negativer Höhepunkt seiner Gattung: ausser ein paar (in der Sache ja berechtigten) Schwärmereien zum Ensemble nichts zum Werk, bloss ein bisschen Reklame, das dafür aber in drei Sprachen (und in der Reklame für das Recycling der alten Aufnahmen gar in vier). (hwh)

Peter Ruzicka: String Quartets. «...über ein Verschwinden» / «Klangschatten» / «...fragment...» / «Introspezione» / «...sich verlierend»
Arditti Quartett, Dietrich Fischer-Dieskau
ECM New Series 1694 465 139-2

INTROSPEKTION ALS REPROSPEKTIVE



Peter Ruzicka

Eine wirkliche Erholung vom inzwischen auch im Bereich neuerer «E-Musik» häufigen, wenn nicht schon bald vorherrschenden geschleckten Wohlklang, Geschlabber und Geplapper bieten Ruzickas Quartette. Das Aussparen solcher gängiger Warenmuster (wahrlich «Muster ohne Wert»), der Verzicht auf Geschwätzigkeit, das Ri-

siko zur Stille hindern Ruzicka nicht daran, Musik einer Schönheit gewissermassen zweiten Grades zu schreiben, nicht zuletzt durch Rückgriffe auf Tradition, Zitate, Allusionen, kurzum viel «Musik über Musik» – so etwa in *Klangschatten* auf die Einleitung zu Mahlers *Erster Sinfonie*, die hier fast so klingt, als wäre sie für diese Besetzung eigens komponiert gewesen. Mahler auch sonst öfter: so ein Zitat aus dem Adagio von Mahlers Zehnter im letzten der *Fünf Epigramme für Streichquartett* mit dem Gesamttitel *fragment*, das zweite von Ruzickas Quartetten.

Die erwähnte Zurückhaltung hindert Ruzicka allerdings weder an grossen, eruptiven Gesten, noch an Augenblicken einer Espressivo-Melodik, etwa in einer Unisono-Passage im Zweiten Streichquartett, die als eine Art Einleitung zum erwähnten Zitat aus Mahlers Zehnter fungiert, und die ihrerseits der Relation von Mahlers Unisono-Melodie zum akkordischen zweiten Thema nachgebildet ist. Ruzickas Sensibilität und Klangsinlichkeit richtet sich auf Schattierungen und Nuancierungen unterhalb der Oberfläche konven-

tioneller Annehmlichkeiten, traditionellen Wohl-lauts – der zum Teil durch die zahlreichen Zitate ja durchaus auch, wiewohl gebrochen, anwesend ist. In *Introspezione. Dokumentation für Streichquartett*, das Ruzicka als *Erstes Streichquartett* zählt, versammelt er Zitate nicht in kaleidoskopischer Fülle, sondern konzentriert auf drei Komplexe: aus Beethovens op. 135, aus Pfitzners *Zweitem Streichquartett* op. 36 und aus Weberns op. 9, wobei Webern zugleich Ruzickas eigenes Idiom mitvertritt – Introspektion auch als Retrospektive, Sehnsucht nach Entschwundenem, Trauer über wohl unwiderruflich Vergangenes, aber auch Widerspruch, «rettende Kritik» im Sinne Adornos. – Einigermassen verblüffend ist Ruzickas *Viertes Streichquartett*: Hier baut er in den musikalischen Verlauf, satztechnisch in Form eines Melodrams, gesprochene Zitate von Valéry oder Handke, Hofmannsthal oder Adorno, Schnebel und Celan, Bachmann, Pavese und Wittgenstein ein, nicht ohne dabei auch aus Schönbergs op. 10 zu zitieren: gebildete, intellektuelle, aber zugleich intelligente Musik. (hwh)

Annette Schlünz: «Traumkraut» / «Tout est rêver» / «Fadensonnen» / «Taubenblaue Schatten haben sich vermischt» / «Ornithopoesie» / «Et la pluie se mit à tomber»
Thürmchen Ensemble; Ensemble Accroche Note; Kammerensemble pro musica viva Bremen; Ensemble Musicatreize de Marseille; Percussions de Strasbourg; R. Klüttig,
K. Bernbacher, R. Hayrabedian, cond; V. Höh, git; G. Mertens, fl
CD Wergo/Deutscher Musikrat, Edition Zeitgenössische Musik, WER 6539-2

ENGE BEZÜGE ZUR LITERATUR

Die 1964 in der ehemaligen DDR geborene Annette Schlünz studierte zwischen 1983 und 1987 bei Udo Zimmermann in Dresden und danach 1988 bis 1991 bei Paul-Heinz Dittrich in Berlin. Die Begegnung mit den Modellen Weberns, Bergs und des späten Nono ermöglichen ihr einen erneuerten Zugang zum Zeit und Stille, doch hat Annette Schlünz auch durch die intensive Auseinandersetzung mit Poesie und Literatur zu ihrer Tonsprache gefunden. Während der achtziger Jahre lässt sich in ihren Werken eine starke Beziehung zur (internationalen und oft französischen) Poesie ablesen, und

dies verdeutlicht die vorliegende CD: Die literarischen Quellen können vermittels des Gesanges direkt in Musik gesetzt sein, so in *Ornithopoesie* oder in *Tout est rêver* (die 1992 entstandene Komposition für Gesang, Klarinette und Schlagzeug wurde vom Ensemble Accroche Note in Auftrag gegeben und anlässlich eines Porträtkonzertes im Rahmen des Festival Musica in Strassburg uraufgeführt), worin die Texte Friedrich Huchs und Pierre Garniers eng ineinander verschlungen werden. Der Bezug zur Literatur kann auch im Titel herausgestellt werden (so in *Fadensonnen* von 1993 für 17 Instrumente, die

den Ausdruck Paul Celans als Ausgangspunkt verschiedener Assoziationen nimmt). Die hier aufgezeichneten Stücke sind durchgehend ausgezeichnet interpretiert und weisen auf eine interessante Persönlichkeit unter den heutigen Komponistinnen hin. Zerbrechliche Klänge, feine Nuancen und die Grenzen zwischen Ton und Geräusch stellen einige ihrer Mittel dar, und die Ergebnisse sind zumal in den Instrumentalwerken sehr reizvoll – man denke an Stücke wie *Et la pluie se mit à tomber* (1994, für vier Perkussionisten) oder *Traumkraut* (1995, für acht Instrumente). (pmi)