

Compact Discs

Objektyp: **Group**

Zeitschrift: **Dissonanz**

Band (Jahr): - **(2002)**

Heft 78

PDF erstellt am: **06.08.2024**

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.

Historische Aufnahmen 1968–98. Werke von Matthias Bruppacher, John Cage, Morton Feldman, Jürg Frey, La Monte Young, Roland Moser, Erika Radermacher, Frederic Rzewski, Urs Peter Schneider, Hans-Jürgen Wäldele, Christian Wolff
Ensemble Neue Horizonte Bern
Musikszene Schweiz CTS-M 76

INS SPRACHLICHE UND THEATRALISCHE AUSGREIFEND



Erst einmal ist es beeindruckend, welche Vielfalt und Fülle verschiedener Komponisten das Ensemble aufgeführt hat. Allein schon die alphabetische Anordnung – jeweils einzeln, von B-Y bzw. B-Z – zeigt ein aussergewöhnlich weites Spektrum. Das rechtfertigt den Untertitel «Historische Aufnahmen», der zunächst bei der Datierung «1968–1998» etwas befremdlich bis komisch wirkt, im Sinne einer bedeutenden historischen Leistung. Dies gilt um so mehr, weil eine solche Perspektivierung heute, am Ende des Jahres 2002, nur vier Jahre nach Abschluss dieser Ein-

spielungen und am Vorabend eines angekündigten völkerrechtswidrigen und wieder einmal mehr barbarischen Krieges, bereits historisch in einem andern, betrüblichen Sinn zu werden droht: dass dergleichen widerwärtig oder gar unwiderruflich vergangen ist. Bezeichnenderweise handelt es sich bei dieser Edition auch um eine eben nicht kommerzielle, sondern auf Radioproduktionen basierende und von dem breitangelegten Migros Kulturprozent getragene Initiative.

Die Edition tariert das Verhältnis von schweizerischen und ausländischen Komponisten aus und spiegelt darin wohl die tatsächliche historische Aufführungspraxis des Ensembles. Earl Brown und Matthias Bruppacher ergänzen sich ebenso wie Frederic Rzewski und Urs Peter Schneider (Unvermeidliches wie John Cage fehlt natürlich auch nicht). Von den Bestrebungen, über das «rein» Musikalische ins Sprachliche und/oder Musikalisch-Theatralische auszugreifen, wird einiges spürbar – apart etwa bei Tzie M Elnas *Ähre*. Der Rezensent könnte nicht behaupten, dass die gesammelten Werke sämtlich nach seinem Gusto wären. Aber einmal abgesehen von einem Nerver wie La Monte Young, der es allerdings mit einem 21-Sekunden-Akkord human kurz macht, klingt

fast alles mindestens interessant. Beeindruckend ist etwa die aggressive Energie, mit der Saxophon, Posaune und Pianoforte bei Rzewskis «Now or Never» die titelgebende Dringlichkeit sinnliche Gestalt annehmen lassen.

Eine gewisse Enttäuschung bietet allerdings das ausgesprochen magere (heute muss es wohl heissen: «abgespeckte») Beiheft: da wurde einmal mehr an der falschen Stelle gespart. Es wäre gerade im Hinblick auf die avancierte Praxis des Ensembles durchaus wichtig und wissenwert, beispielsweise zu erfahren, was es mit Matthias Bruppachers gleichnamigem Opus von 1992 auf sich hat, das ungefähr wie eine Mischung aus Intonarumori und Liebermanns Büromaschinenstück wirkt – dass es vom Komponisten selbst gespielte «Klangerzeuger» sind und das Opus bei 34 Sekunden Dauer zurecht als «Eigenaufnahme 17 IV 92, Fragment 1» bezeichnet wird, reicht fürs wirkliche Verstehen denn doch nicht aus. So läuft es doch wieder fast auf «reine» Musik hinaus, von der sich das Avantgarde-Konzept des Ensembles ja gerade emanzipieren wollte. Als Klangdokument bleibt das ganze dennoch eine wichtige Edition.

Hanns-Werner Heister

«Trans...Scription». Richard Wagner / Ernst von Bülow: **Vorspiel zu «Tristan und Isolde»** / Arnold Schönberg / Eduard Steuermann: **Klavierstück** op. 11 Nr. 2; **Kammersinfonie** Nr. 1 op. 9 / Arnold Schönberg / Ferruccio Busoni: **Klavierstück** op. 11 Nr. 2 / Franz Liszt: **Nuages gris** / Alban Berg: **Klaviersonate** op. 1 / Richard Wagner / Franz Liszt: **Isoldes Liebestod** aus «Tristan und Isolde»
Stefan Litwin (pno)
Telos CD TLS 042

OHNE SCHIELEN AUF MARKT UND QUOTEN

Die drei CDs stellen eine ausserordentlich spannende Kombination von Traditionellem und Neuem, von Bearbeitung und Original, Pianistischem und Zurücknahme des Virtuosen dar. Gleich bei der ersten CD, «Trans...scription», wird das Spannungsverhältnis unmittelbar sinnfällig. Hans von Bülows Übersetzung des *Tristan*-Vorspiels wirkt geradezu asketisch, fast wie ein blosser Klavierauszug. Liszts volltönende, bassrollende Bearbeitung des «Liebestods» dagegen tut fast zuviel des klavieristisch Guten. Er bringt dadurch

immerhin etwas mehr von dem rauschhaften, in immer neuen Angriffswellen das limbische System (und vergleichbare Hirnregionen) wie den Hormon- und Emotionshaushalt des Publikums attackierende Exzess Wagners herüber. Eine merkwürdige Verfremdung der Oper, bei der nicht nur die Singstimme (im Schlussgesang), sondern auch Orchestersatz und -farbe essentiell und nicht akzidentell sind, ist es freilich beidemale. Ein satztechnisch analoger, allerdings anders begründeter Kontrast liegt mit Schönbergs op. 11

Nr. 2 im Original und in der ornamentierenden, auf Pianistisch-«Dankbares» zielenden Transkription Busonis vor. Der Unterschied ist im übrigen nicht ganz so krass, wie es von Notenbild und Vorstellung her zu erwarten wäre. Litwins – auch sonst – meines Erachtens manchmal etwas harter, sozusagen steinwaymässiger und toccatenhafter Zugriff plant da die Differenz etwas. Er nähert denn auch Bergs Klaviersonate in Dynamik, Temponahme und Anschlagstechnik einem virtuosen Stück (hohen Rangs) etwa von Liszt an,

auch wenn sich Litwin selbstverständlich auch auf das Zurücknehmen versteht. Die Nähe zur orgiastischen Ästhetik Wagners wird spürbar. Eindrucksvoll zeigt sich die stupende Virtuosität Litwins bei Eduard Steuermanns Bearbeitung von Schönbergs *Kammersinfonie Nr. 1*: wie Schönberg Wagner satztechnisch mit harmonischer und motivischer Verdichtung übertrumpft, so Steuermann Schönberg mit spieltechnischen Schwierigkeiten. («Den lieb' ich, der Unmögliches begehrt», heisst es im *Faust II.*) Dass meines Erachtens beide Werke zu den jeweils besten der beiden gehören, verstärkt die Parallele. Da Schönbergs *Kammersinfonie* bei aller subtilen Klang Sinnlichkeit doch weniger vom Klanglichen abhängt als der *Tristan*, wird es eine rauschende Kammermusiknacht.

In CD 2, «Piano sospeso», ist der Rausch zurückgenommen. Nach der Lust die Trauer: nach Eros meldet sich Thanatos als komplementäres Prinzip auch der Musik zu Wort. Fast noch mehr als vorher hat Litwin die einzelnen Stücke so ausgewählt, dass die CD durch mehrfache und sich überkreuzende Bezüge geradezu komponiert ist

– Venedig, mit Wagners Tod in Venedig und Nonos Leben dort, bildet einen der Zentrierungspunkte. – Nochmals einen Bogen, sogar einen noch weiteren, von Chopin bis Yuji Takahashi, vom Widerstand gegen die zaristische Diktatur in Polen 1830 bis zum Widerstand gegen die südkoreanische Militärdiktatur 1980 schlägt Litwin mit den Werken der CD 3: allesamt (progressive) politische Musik, von der heute nicht nur Herrschende und Regierende, sondern auch das Gros der Intellektuellen und Musikprofis tunlichst nichts mehr hören und wissen wollen. Bei Liszts *Lyon* (1835), einer Solidarisierung des Virtuosen mit dem dortigen Weberaufstand, greift Litwins kompositorischer Ehrgeiz noch weiter aus und führt zu einer direkten kommentierenden und bearbeitenden Anknüpfung an Liszts Stück. Musikalisches und Historisches verschränken sich: Lyon war während der nazistischen Besetzung Frankreichs sowohl ein Zentrum der Juden deportationen wie der Résistance. Das Prinzip Transkription erweist seine Produktivität. Eingearbeitet sind Anspielungen auf das Klopfsignal nach Beethovens *Fünfter Symphonie*, auf das

Dies irae und das *Deutschlandlied* sowie – wie bereits bei Liszt im motivischen Zentrum – auf die *Marseillaise*. (Deren gedoppelter Quartaufschwung klingt neben der belgischen Nationalhymne, der direkt zitierten *Brabanconne*, auch in Debussys *Berceuse heroique* an, mit denen Debussy auf den deutschen Überfall auf Belgien protestierte.) Insgesamt ein beachtliches, eindringliches Stück.

Vorbildlich an der Edition sind schliesslich auch die Beihefte, in denen Litwin mit Harry Vogt im Gespräch dialogisch kluge Werk-Kommentare beibringt und kenntnisreiche Überlegungen entwickelt. Einmal mehr kommt zutage, zu welchen Leistungen parastaatliche Instanzen, hier die öffentlich-rechtliche Institution des WDR, imstande sind, wenn sie das Schielen auf «Markt», «Quoten» und ähnlichen Unfug sein lassen. Dass einem CDs, die man ja doch zu rezensieren hat, zugleich ein ungetrübt Vergnügen bereiten, ist selten und Litwin samt Konzept und Kontext ebenfalls als Verdienst anzurechnen.

Hanns-Werner Heister

Thomas Larcher: *Nauenz / Vier Seiten / Noodivihik / Klavierstück 1986 / Kraken / Antennen-Requiem für H.*
 Thomas Larcher (pno), Thomas Demenga (vc), Erich Höbarth (vl)
 ECM 1747-2

RÜCKWÄRTIGE VERBINDUNGSLINIEN

Das der CD den Titel gebende Stück *Nauenz* für Klavier solo (1989) – mit dem Komponisten wie auch bei den andern Stücken der CD am Klavier – beginnt mit tonalen bzw. quasi-tonalen Klängen, eingespannt in einem kaum fühlbaren Orgelpunkt – Klänge, die irgendwie bekannt vorkommen und doch zugleich von weit her zu kommen scheinen. Gelegentlich finden sich kadenzelle Gefälle bei den dominierenden Akkorden, zwischen denen die rhythmisch-syntaktischen Fäden weitgehend zerschnitten sind. Nach etwa sechs Minuten bricht ein motorisches, virtuosistisch-pianistisches Hämmern nach den Mustern etwa des *Allegro barbaro* und überhaupt dem Typus des Bartókschen Perpetuum mobile unvermittelt in die bis dahin ruhige Stimmung ein, um nach etwa zwei Minuten ebenso unvermittelt abzubrechen. Nun sind allerdings die Akkordfolgen mit einem Pedal versehen, vollgriffiger, in auseinanderliegenden Registern angesetzt. Mit der zunächst zu vermutenden dreiteiligen Lied- bzw. Adagioform ist es also so einfach nichts. Im Schlussteil, dem vierten, kehrt Larcher die nun fast leitmotivisch wirkenden kadenzellen Kurzfloskeln hervor, lässt das Stück dann aber im Vag-Ungreifbaren versickern. Im Trio für Klavier, Violoncello und Violine *Kraken* (1994/1997) sind die fünf Sätze vorrangig nach Tempo- und Bewegungsdifferenzen und -kontrasten charakterisiert. Besonders im Mittelsatz greift Larcher vielleicht etwas zu häufig nach dem Auskunftsmittel repe-

tiver Muster. Ihrer materialen Substanz und ihrem klingenden Effekt nach haben freilich selbst sie nichts mit der breit durchgedrückten Minimal music im Sinn, sondern klingen so, wie es Schwejk von einer Situation sagte: «Hübsch hässlich habt ihr's hier.» Und der nächste Satz setzt der Tendenz zum munteren (Leer-?) Lauf sofort Elegisches entgegen. *Noodivihik* (1992) klingt vom Titel her nach Inuit-Sprache; musikalisch setzt es mit motorisch-perkussivem Gedonner ein – wobei auch hier dann die Bewegung durch plötzlichen Stillstand konterkariert wird. Unbedenklich, wenn auch nicht bedenkenlos mischt Larcher hier tonale Nachklänge mit – so vorherrschend – atonaler Klanglichkeit (die laut Beihefttext sogar dodekaphon organisiert ist). Beim – relativ – frühen *Klavierstück 1986* wird Larchers Ausgangspunkt von einem doch eher (noch) avancierten Materialstand deutlich. Mit «Neuer Einfachheit» ist da nicht viel zu wollen.

Regelrecht programmatisch ist *Vier Seiten* (1998) für Violoncello solo. Es bildet einen prominenten Autorennfahrerunfall nach, bei dem das Automobil auf eine Mauer aufprallte. Der Vorgang ist in Larchers musikalischer Mimesis sozusagen gedoppelte Mimesis. Larcher legt den Vorgang des (sinnlosen) Rasens und des rasanten Aufpralls zeitlich in Formdramaturgie und Formbau auseinander. In Teil I hebt eine rasche Bewegung über die vier Saiten an. Sie wird jäh gestoppt. Daraufhin setzt Larcher seinen Eindruck von der

auf ihn wie zeitlupenhaft wirkenden Fernsehsendung des Unfalls in einen langsamen, getragenen, oft akkordischen Verlauf um. Er mündet in die Quinte H-fis (also mit Skordatur) ein und hat insgesamt den Charakter eines Kondukts. Ist hier ein konkreter und bekanntgegebener Vorfall Stoff und Thema des Stücks, so lässt Larcher Gegenstand und Stoff beim *Antennen-Requiem für H.* (1999) im Dunkeln. Pfeifende Klänge in hoher und höchster Lage durch Spiel im Klavier mögen etwas von «Antennen» bzw. Radiomisstönen beim Sendersuchen meinen. Pochende Pulse mit dem Effekt des Unheimlichen treten in einen Doppel-Dialog mit verrauschten Ostinati in Basslage und kurzen, harfenden Impulsketten in hoher Lage. Dass Larcher diese drei Kurzstücke an die Grenze des Hörbaren führt, ist ebenso wie die spieltechnische und instrumentale Verfremdung und die miniaturistische Kürze ein Verweis auf rückwärtige Verbindungslinien zu jener Neuen Musik, die heute im Angesicht eines kommerzialistischen Populismus nur allzugern für tot erklärt wird: durchaus erklärlich vom Standpunkt jener, die sowohl mit Musik nur Geschäfte machen wollen als auch, dahinterstehend, nur Geschäfte machen wollen. (Bereits Liszt beispielsweise sah da durchaus einen Gegensatz.) Larchers etwa widerborstige Musik eignet sich zu ihrem Vorteil dazu nicht. Hanns-Werner Heister

Bernd Alois Zimmermann: *Märchensuite / Canto di speranza / Impromptu / Alagoana*
Lucas Fels (vc), Rundfunk-Sinfonieorchester Berlin, Peter Hirsch (cond)
Wergo WER 6656 2

TÖNENDE SUCHBEWEGUNGEN – B.A. ZIMMERMANN'S FRÜHE ORCHESTERWERKE



Bernd Alois Zimmermanns angestammter Platz war erklärermassen der zwischen allen Stühlen. Dies gilt auch bereits für seine Werke der fünfziger Jahre, die den sicheren Hafen des Neoklassizismus mehr und mehr hinter sich liessen, aber noch nicht ganz da ankamen (und wohl auch nicht ankommen wollten), wo sich damals die Nachkriegsavantgarde positionierte. In einem

Werk wie dem Cellokonzert *Canto di speranza* erwächst daraus eine faszinierende Zwitterhaftigkeit. Gerade das macht dieses Stück zum wichtigsten der nun in der «Edition Bernd Alois Zimmermann» bei Wergo veröffentlichten CD mit frühen Orchesterwerken. Es kommt dieser Interpretation deutlich zugute, dass der Dirigent Peter Hirsch und der exzellente Cellist Lucas Fels nicht die brillant-konservativen Aspekte der Partitur akzentuieren, sondern reiche Erfahrungen im Umgang mit späterer Musik in die Waagschale werfen. So werden die geradezu insistierend gesetzten Klangscharfungen dieses perspektivenreichen «Gesangs der Hoffnung» ebenso suggestiv ausgelotet wie die rätselhaft statischen und zart glühenden Momente. Die im Titel des Werkes anklingende Emphase ist, wie hier mustergültig demonstriert wird, synonym mit einem Aufbruch ins Unbekannte, mit tönenden Suchbewegungen.

Zumindest Andeutungen darauf finden sich auch in den pointierten Klangballungen des 1958 komponierten, kurzen orchestralen *Impromptu*, das der Komponist selbst bezeichnenderweise als «tachistisch» charakterisierte. Denn gerade in der Orientierung an Strategien der bildenden Kunst fand Zimmermann damals einen Weg aus der Enge des selbstbezogenen Komponierens. Er

äusserte sogar, für seine «pluralistische» Schreibweise seien Impulse aus bildender Kunst und Literatur essentieller gewesen als musikalische Anregungen.

Weniger spekulativ, sozusagen bodenständiger gebärden sich die anderen Werke auf dieser CD. Dies gilt für die auf brasilianischen Tänzen basierende Ballett-Suite *Alagoana*, die vom Komponisten selbst auch noch in späteren Zeiten geschätzt wurde und tatsächlich mit einigen faszinierenden Farbmomenten aufwartet, vor allem aber für die bereits 1950 entstandene, doch erst im Jahre 2001 posthum in Berlin uraufgeführte *Märchensuite*. Bemerkenswert sind hier neben einer souveränen Instrumentation besonders einzelne energisch zupackende und düstere Momente. Zumindest dadurch lässt dieses insgesamt doch eher harmlose Werk phasenweise bereits an den Tonfall von Zimmermanns späteren, wichtigeren Partituren denken.

Insgesamt ist diese Einspielung gewiss verdienstvoll, zumal die Qualitäten von Zimmermanns Musik in dieser Neuaufnahme mit dem Rundfunk-Sinfonieorchester Berlin weithin trefflich ausgespielt werden. *Jörn Peter Hiekel*

Antonio Vivaldi: *La Notte*
Sebastien Marcq (bfl), Ensemble Matheus, Jean-Christophe Spinosi (cond)
Opus 111/Naiv 30372.

VIVALDI ODER DER VORZUG DER MITTELMÄSSIGKEIT

Sie war ein Warenmuster, lag vor einigen Tagen im Briefkasten und enthielt nur ein einziges Vivaldi-Konzert: *La Notte*. Doch die CD belegt nun definitiv eine schon länger gehegte Vermutung: Seit einigen Monaten, vielleicht auch seit einem oder zwei Jahren, jedenfalls seit die Interpretation auf historischen Instrumenten auch von den trügsten Mägen endgültig verdaut wurde, ist eine neue Revolution in Gang. Diesmal eine ultramoderne, eine Hightech-Revolution, eine mit Handys und Bin-Laden-Phantomen. Der Vorbote davon war die Aufnahme von Bachs *Pfingstkantate* BWV 4 durch Konrad Junghänel: hyperschnell, hyperpräzise, glatt wie poliertes Aluminium. Damals konnte man noch an einen einzelnen Ausrutscher glauben, an einen Geschmacksfehler, an einen unter Amphetaminen stehenden Lautenisten (es gibt bekanntlich alles, folglich auch dies). Diesmal aber, mit diesem Vivaldi-Konzert, scheint die Grenze überschritten. Wir treten in eine neue Ära. Schildern wir zunächst, was man hört: Webern'sche Stille, fantastische dynamische Kontraste, rasanteste Instrumentenwechsel im Continuo (bis hin zum gänzlichen Fehlen des Basses),

Crescendo-Decrescendo im Rahmen eines Halbtaktes, knirschendes Sul-Ponticello-Spiel, Spiccato, Quasi-Col-Legno, das Knallen von Streicherbogen, scharf angerissene Saiten, Bremsen und Beschleunigung im Formel-1-Stil, schnarrendes Brummen, Dröhnen, dunkles Grollen wie bei Takemitsu, Schlingern und Stampfen wie bei Morton Feldman, Allegro-Tempi, die wie bei doppelter Bandgeschwindigkeit abgespielt wirken, und schliesslich von Anfang bis Ende immer wieder ein Crescendo, das einen auf dem Stuhl festnagelt, als ob ein Zug, aus dem Nichts herankommend, einem die Visage in vier Sekunden zermalmen würde.

All das ist untadelig mit phänomenaler Technik gespielt und mit einer Präzision, wie man sie sich vor drei Wochen noch nicht hätte vorstellen können. Das Ensemble ist mathematisch perfekt bis in die kleinsten Noten. (Wehmütig erinnert man sich an Pierre Monteux, der einst den Trauermarsch der *Eroica* probte und mit seiner kleinen Stimme den Musikern des Concertgebouw zuflötete: «Meine Herren, keine Sechzehntel, aber auch keine Zweiunddreissigstel...», dieser Ama-

teur!) Etwas Unfassliches ist in dieser Präzision, sie lässt einen sprachlos – und geistlos: Wie ist das nur möglich etc.

Doch halten wir uns nicht bei solchen Überbietungen auf. Sie sind ein Zeichen der Zeit: Noch mehr, noch höher, noch schneller, noch stärker, das sei unsere olympische Devise. Wir tun nicht Dinge, weil sie nötig, sondern weil sie möglich sind. Dafür gibt es schliesslich die Technik. Auch die Musik stürzt sich in diesen Strudel. Wir brauchen bloss an all die Marathonkonzerte zu denken, an die «Folles journées de Nantes» etwa, an die unglaublichen Integralaufführungen. Und wir können uns jetzt schon ausmalen, dass die Zukunft solcher Übersteigerungen in der Kombination liegen wird: Ein Mann überquert als Einhandsegler den Atlantik und spielt dabei sämtliche für die linke Hand transkribierten Beethoven-Sonaten...

Was aber wirklich überrascht, ist die Tatsache, dass solche Superangebote als erstes Vivaldi treffen. Wie es kommt, dass diese unter Ecstasy stehenden Istrumentalisten sich ausgerechnet an seinen Konzerten austoben, verlangt nach einem

Erklärungsversuch. Wohlverstanden, es geht um die Interpreten. Was die Ebene des kompositorischen Materials angeht, ist die Sache abgeschlossen. Will sagen, es ist schwierig, Beethoven noch zu steigern, seit er den Gesang der Wachtel und den Ruf des Kuckucks in eine Sinfonie eingefügt hat. Selbst das Vogelkonzert des sympathischen Jean Wiener blieb hinter dieser Grosstat zurück; und auch als Messiaen das Lied des Rohrsängers aufschrieb, blieb er nur ein scheuer Schuljunge. Interpretierend allerdings kann man immer noch etwas hinzufügen, wenn man die *Pastorale* spielt: etwa das Geräusch des Wachteils, wenn es ins Nest plumpst, oder den speziellen Schrei des Kuckucks bei seinem Frühlingsorgasmus; oder man kann den synthetischen Regen von Wendy Carlos zum in furiosen Quintolen das Gewitter ankündigenden Grollen der Celli mixen. Die Interpretation übernimmt die Funktion der Evokation und ersetzt dabei jene der Repräsentation (O ihr Manen des grossen Couperin! O Debussy... Ce qu'a vu le vent d'ouest!) Warum aber nun ausgerechnet Vivaldi? Weil Vivaldis Konzerte, gemeinsam mit Händels Opern, den Triumph der Mittelmässigkeit dar-

stellen. (Wobei der Unterschied zwischen einer Händel-Oper und einem Vivaldi-Konzert darin besteht, das erstere singende Personen auf die Bühne bringt, deren menschliche Stimmen gewisse Widerstände bieten, die man nicht mit dem Dirigierstab wegschlagen kann. Bei Instrumentalmusik ist die Freiheit dagegen grösser.) Dieser Pfaffe Vivaldi prahlte, er könne ein Konzert in weniger Zeit komponieren, als der Kopist für die Herstellung des Stimmenmaterials brauche. Das lässt doch aufhorchen. Er sah seine Aufgabe also offensichtlich bloss darin, Tonika, Dominante und Kadenz perfekt zu verknüpfen. In gewisser Weise ist daher seine Musik unübertrefflich neutral. Sie ist gleichsam der Hintergrund des Bilds, der Ausgangspunkt für die Maskerade und lässt willfährig die freiesten Fantasien zu.

Sieht man sich einer Musik gegenüber, die nichts sagt, so wie die Oberfläche eines unbesäten Feldes nichts sagt, so hat man alle Freiheit, seine eigenen kleinen Körner darauf zu werfen. Steht der Interpret vor einer von jeder expressiven Intention freien Musik, so kommt ihm naturgemäss das Bedürfnis, seine eigene darauf zu applizieren. Der Flötist Frans Brüggen sagte

einst: «Ich kann sehr gut eine Telemann-Sonate interessanter verkaufen, als sie eigentlich ist; aber ich habe nicht das Recht, es zu tun.» Solche moralische Kraft hat heute ihren Kurswert verloren. Übrigens gibt es ja auch Vivaldi-Konzerte, die «deskriptiv» sind: Die Nacht, der Stieglitz, der Herbst... Bei ihnen kann man sich auf die hervorstechenden Momente des beschriebenen Sujets beschränken. (Würde man etwa auch behaupten können, Beethoven habe in seinem Naturspektakel nur Kuckuck und Wachtel komponiert, während man den Rest vergessen könne?) Deshalb sind gerade diese deskriptiven, mittelmässigen Werke Vivaldis für die Missbrauch-Interpreten ein besonders beliebtes Gelände. Sie waren schwach und werden verletztlich. Sie waren arm und werden ergötlich. Solche Endungen klingen wie Reime, man möge mir verzeihen. Aber genau so zeigt auch die deutsche Sprache ihr Potential, etwas anderes als sie selber zu sein, sie offenbart ihre willfährige Biegsamkeit. Und diese Eigenschaft ist direkt proportional zu ihrer Banalität.

Jacques Drillon

Verklärte Nacht. Werke von Wagner, Brahms, Schönberg
Michel Gaechter (pf)
CD Tamino SPM 1670 380

DRAMATURGISCHER SPÜRSINN

Eine erstaunliche Platte, die selbst Musikliebhaber, die der Spätromantik überdrüssig sind, wieder aufhorchen liesse! Auf einem Erard-Flügel von 1883 interpretiert der Strassburger Pianist Michel Gaechter vorerst zwei Nebenwerke von Richard Wagner: *Sonate für Mathilde Wesendonck* (1853) und *Ankunft bei den schwarzen Schwänen* (1861) mit stupendem Sinn für die Harmonik. Gaechters eigene Klavierfassung des Vorspiels zum 3. Akt der Oper *Parsifal* realisiert

scheinbar mühelos die Polyphonie der Vorlage, die ich bei den Orchestern oft schmerzlich vermisse. Gaechters Brahms-Spiel lebt von der Zuspitzung und einem kraftvoll-noblen Schwung. Hier gestehe ich, dass mir die Deutung weniger einleuchtet, mit Ausnahme der Nr. 6, die wie aus einem Guss erscheint. Die wahre Entdeckung dieser CD aber ist Michel Gaechters (autorisierte) Klavierfassung der *Verklärten Nacht* opus 4 (1899) von Arnold Schönberg. Stilsicher, mit voll-

endetem polyphonen Spiel und dramaturgischem Spürsinn verkörpert Gaechter die jähren Aufschwünge, Zusammenballungen und Entspannungen dieses inneren Dramas. Schönbergs Klavierwerk hat eine weitere Perle dazugewonnen! *Jean-Jacques Düski*