

CD

Objektyp: **Group**

Zeitschrift: **Dissonanz = Dissonance**

Band (Jahr): - **(2007)**

Heft 97

PDF erstellt am: **13.09.2024**

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.

Christoph Delz: **Sils** u.a.
Tamriko Kordzaia, Klavier
Guild GMCD 7297

Christoph Delz: **Sils** u.a.
Christoph Delz, Klavier
FSM FCD 97 743

WEGE ZU «SILS»



Tamriko Kordzaia

Foto: zVg

Die aus Georgien stammende Schweizer Pianistin Tamriko Kordzaia widmet dem Basler Komponisten und Pianisten Christoph Delz (1950-1993) eine CD mit der Einspielung seines Gesamtwerks für Klavier Solo. Neben der von Delz zur Viersätzigkeit ergänzten Klaviersonate D 840 (Reliquie) von Franz Schubert und den *Drei Auszügen aus Istanbul*, einem ebenso reliquienhaften, geradezu rätselhaft verinnerlichten Werk aus dem Todesjahr des Komponisten, sticht insbesondere die Neueinspielung von *Sils* op. 1 (1975) hervor. Hier bietet sich ein kurzer interpretatorischer Vergleich mit den existierenden Einspielungen von Christoph Delz an.

Sowohl die 1986 eingespielte und 1991 bei FSM erschienene Radioproduktion mit dem Komponisten, als auch die nun vorliegende CD von Tamriko Kordzaia wurde von Hans Ott betreut. Die knapp 20 Jahre, die zwischen den beiden Aufnahmen liegen, sind tontechnisch spürbar und insofern von Relevanz, dass in der Neueinspielung die unzähligen Pedaleffekte, Nachhallmanipulationen und Echos viel deutlicher hörbar sind. Zwar ist die Bedeutung dieser

Ebene für das Stück keinesfalls wegzudiskutieren, doch wirkt im direkten Vergleich Delz' Einspielung prägnanter und kraftvoller, vielleicht weil die rhythmisch verschachtelten Liniengeflechte und perkussiven Akkordballungen nicht ständig einen kometenhaften Resonanzen-schweif hinter sich herziehen.

Diese Beobachtung soll aber die Leistung der Pianistin keinesfalls schmälern. Jederzeit ist sie voll auf der gestalterischen Höhe dieses komplexen Werks, lässt insbesondere die kristallklare Textur des letzten Teils durch feinste agogische Finessen äusserst klangschön aufblitzen und hört die Partitur mit grossem Klangsinne aus. Gerade darin unterscheidet sich wohl ihr interpretatorischer Ansatz von demjenigen Delz', mit den oben beschriebenen Konsequenzen: Kordzaia erweist sich als eine subtil ausbalancierende Gestalterin der lang ausschwingenden Klänge, während Delz durch seine Betonung der sich auftürmenden Einschwingvorgänge eher den scharfkantigen rhythmischen Gestus der Partitur ins Zentrum rückt. Von der nur im Mittelteil abweichenden Urfassung von *Sils*, die unter dem Titel «Klavierübung» bereits 1975 (also im Entstehungsjahr der endgültigen Fassung) eingespielt wurde, hat sich Delz bis zu seiner Radioeinspielung von 1986 ein rhythmisch zupackendes und gleichwohl erratisches Moment bewahren können.

Interessanterweise hat aber auch Christoph Delz bei seinem eigenen Stück unterschiedliche Interpretationsansätze verfolgt (deren Aufnahmen sich in der Christoph Delz Stiftung, Basel befinden). In einer Live-Aufnahme von 1979 kontrastiert er teilweise sehr statisch wirkende Akkordausklänge mit in fast Lisztschem Gestus vorgetragenen Kaskaden, sucht dabei vorwärts stürmend grössere Bögen und nivelliert dazu

auch mal die rhythmischen Feinheiten. In einer weiteren Einspielung durch den WDR verstärkt Delz diese Tendenz durch eine spürbare Verschärfung des Tempos (nicht zufällig ist sie mit Abstand die kürzeste der vorliegenden Einspielungen). Dadurch geraten die zahlreichen Nachhalleffekte und dynamischen Abstufungen stark in den Hintergrund. Es ist eine wesentliche Qualität der Neueinspielung von Tamriko Kordzaia, dass es ihr gelingt, in einer ungleich präziseren Umsetzung des Notentexts ebenfalls eine dramaturgische Kontinuität herzustellen, ohne durch ein zu schnelles Tempo die Echowirkungen zu gefährden, indem sie die Balance der einzelnen Klangblöcke mit grossem Weitblick austariert. Das mag an einzelnen Stellen vielleicht etwas zu viel des Guten sein; so verwundert es nicht, dass die kleinen melodischen Inseln in der Mitte des Stücks, die mit «canto» bezeichnet sind, bei Delz etwas auffälliger aus dem übrigen Klangbild hervortreten als bei Kordzaia.

Auch wenn der Komponist zu Beginn der Partitur die zugrunde liegende Klangvorstellung eindeutig verortet («Spaziergang über den zugefrorenen Silsersee»), machen die beiden Studioaufnahmen von Delz und Kordzaia deutlich, wie unterschiedlich eine solche aussermusikalische Referenzialität (sofern man ihr beim Hören überhaupt Beachtung schenkt) wirken kann. Während Kordzaia ein impressionistisches Klangbild evoziert, assoziiert man bei Delz eher eine Strukturanalogie im Sinne von scharfkantigen Eisblöcken. Dass beide Klangbilder eine faszinierende Ausstrahlung haben, liegt an der vielschichtigen Qualität der Komposition, aber insbesondere auch am brillanten pianistischen Können von Delz und Kordzaia. *Michel Roth*

celestial ballroom. Werke von John Cage, George Crumb, Ulrich Gasser, Maurice Ravel, Lois V Vierk
Claudia Rüegg und Petra Ronner, Klavier
St. Gallen: vexer 2005 (2 CDs)

Beat Furrer: **Drei Klavierstücke, Voicelessness. The snow has no voice, Pasma**
Nicolas Hodges, Klavier
Kairos 0012382KAJ

VERGILBTE KOSTBARKEITEN, SPÄTER IMPRESSIONISMUS

Der Behauptung von Corinne Holtz im Booklet, dass Klavierduos vor allem das Repertoire zwischen Mozart und Brahms pflegen würden, ist entschieden zu widersprechen. Insbesondere in

der Schweizer Klavierduo-Szene ist in jüngster Zeit ein rasanter Repertoirewachstum zu beobachten. Die nur in kleiner Auflage erschienene Doppel-CD des seit 1999 bestehenden Klavier-

duos von Petra Ronner und Claudia Rüegg darf insofern einen Sonderstatus in Anspruch nehmen, als sie die grosse Bandbreite der Möglichkeiten dieser Besetzung exemplarisch auslotet.

Die Wahl der drei Grundfarben rot, gelb und blau für das Cover scheint durchaus passend, denn von Maurice Ravels üppigem Klavierklang über George Crumbs spieltechnische Erweiterungen und Lois V Vierks teilweise harfenartiger Klavierverwendung bis hin zu John Cages präpariertem Klavier zeigt die CD, welch faszinierender Farbenreichtum dem Grundklang dieses «bürgerlichen Möbelstücks» (Lachenmann) entlockt werden kann, wobei einige unpräparierte Töne bei Cage im neuen Klangkontext wie kleine, leicht «vergilbte» Kostbarkeiten aufblitzen.

Eine zweite thematische Linie der CD ist der Tanz, ausgehend von Cages *Three Dances* und Crumbs *Celestial Mechanics (Cosmic Dances)* über Ulrich Gassers *Vier Paprikafrüchte*, die einer barocken Tanzsuite nachempfunden sind, zu Ravels *La Valse* in der Klavierduoversion. Cages Tänze sind eine echte Entdeckung, pendelnd zwischen uhrwerkartigen Grooves und zerfasernden Klangteppichen, immer leicht scherbelnd und doch von erfüllender Schönheit. Crumbs Stück ist der kompositorische Schwachpunkt der CD. Es ist keine echte Bereicherung oder Erweiterung des Klavierklangs auszumachen gegenüber den Solostücken von *Makrokosmos 1* – die (Strick-)Muster ähneln sich zu sehr: pathetisch und zähflüssig, beschwörend und doch bedeutungslos. Durch den fehlenden Sinn für musikalische Zeitabläufe und rhythmische Organisation, der im vorliegenden Fall auch nicht durch Crumbs durchaus raffinierte Klangphantasie kompensiert wird, haben die Stücke neben Cage einen sehr schweren Stand.

Ulrich Gassers Klavierduo verblüfft durch eine äusserst disparate Harmonik, pendelnd zwischen diatonischen, zeitweise sogar funktionalen Klangfeldern und deren chromatischen Trübungen. Hier ist das Klavierduo echoartig eingesetzt, indem die harmonisch leicht zu identifizierenden Klänge des einen Klaviers im anderen verwirrend verhallen. Eine ziemliche Ratlosigkeit bleibt trotzdem beim Hören zurück, symptomatisch in der vierzigsekündigen Stille, die den Pianistinnen angeblich zur Betrachtung der vier gezeichneten Paprikafrüchte von Hans Jürg Wüger dient. Das klingende Umfeld ist zu plätschernd und unspezifisch, als dass diese Stille eine eigene Erlebnisqualität entwickeln

könnte. Ähnlich wie bei Crumb versucht sich die Musik an der Nachfolge Cages und scheitert daran.

Maurice Ravels *La Valse* bietet Gelegenheit, die pianistischen Qualitäten der Interpretinnen hervorzuheben. Insbesondere das Zusammenspiel ist agogisch und klanglich tadellos. Die Interpretation von Ravels «fatalem Wirbel» ist trotzdem etwas zu leicht und federnd geraten, fast jeder Akkord ist arpeggiert, Steigerungen werden zwar mit Bedacht, doch trotzdem eher einmal zu stark zurückgenommen, was dem zerstörerischen Schluss etwas die Kraft nimmt. Auch wenn man sich über Lois V Vierks Klavierduo *Spin 2* ästhetisch streiten könnte, ist es im Kontext dieser CD sicherlich ein geglückter Schluss, da es nochmals den ganzen Bogen schlägt, was sich sinnbildlich in der allmählichen Durchschreitung aller Registerlagen des Klaviers abbildet. Obwohl das Programm geradezu beispielhaft durchdacht ist, zerfällt es durch die sehr unterschiedliche kompositorische Qualität der einzelnen Stücke, was auch das allzeit engagierte Spiel der Pianistinnen nicht wettmachen kann.

Der englische Pianist Nicolas Hodges hat drei Klavierwerke von Beat Furrer auf CD eingespielt. Neben dem zwanzigjährigen Stück *Voicellessness. The snow has no voice* handelt es sich vor allem um zwei gewichtige neuere Werke: *Drei Klavierstücke* (2003/04) und *Phasma* (2002). Das erste der *Drei Klavierstücke* arbeitet mit sehr reduziertem, sich unregelmässig repetierendem Material, das sich nur schrittweise vorwärts tastet, aber gelegentlich von fein gesponnenen Klangarpeggien unterbrochen wird, die sich am Schluss überraschend in ein archaisches Rausen transformieren. Das zweite Stück bestätigt die schon im ersten mitschwingende Erinnerung ans Klavierwerk von Olivier Messiaen, nicht zuletzt dank spektraler Klangmomente. Die zwei Grundelemente, das Arpeggio und die mechanische Repetition, werden zu Beginn des dritten Stücks ineinander geschoben und münden schliesslich in ein fluktuierendes Feld von disparaten, durch weite Registersprünge getrennten Ereignissen, wobei sich die perkussiven Einzeltöne allmählich zu diffusen Clustern verdicken, wodurch das Stück zum Stillstand kommt.

Durch diese äusserste Reduktion der Mittel und die schematische Anlage ihrer Entwicklung bekommen Furrers *Drei Klavierstücke* etwas etüdenhaftes.

Auch wenn das fast zwei Jahrzehnte ältere Klavierstück *Voicellessness. The snow has no voice* mit ähnlichen Mitteln arbeitet, entfaltet es doch eine ungleich faszinierendere Wirkung, ja die ausgedehnten repetitiven Tonfelder scheinen gerade in der Reduktion noch an Tiefe und Farbigkeit zu gewinnen. So hört man beispielsweise in der Mitte des Stücks längere Zeit nur Oktaven desselben Tons oder etwas später einen glockenartigen Orgelpunkt, der an Werke Schuberts oder Ravels erinnert und durchaus ähnliche Gefühle der Vereinsamung und Melancholie erzeugt. Furrer zeigt sich hier als später Impressionist, der mit messerscharfer Klinge sein Material immer wieder von neuem aufs Elementare zerlegt, und dafür in Nicolas Hodges einen äusserst sensiblen und hellhörigen Interpreten findet.

Das die CD beschliessende Stück *Phasma* übertrifft die anderen Stücke nicht nur an Länge, sondern auch an Intensität und Vielschichtigkeit. Immer wieder staunt man, wie einfach Furrers Grundelemente sind: Skalen, repetitive Tonkonglomerate, Cluster, dazu jeweils in mehr oder weniger homogenen Feldern organisiert, die scheinbar unverbunden aneinander gereiht werden. Trotzdem funktioniert das Stück, nicht zuletzt durch Furrers sicheres Gespür fürs Timing und durch mikroskopische Variationen des Repetitiven, was zu ebenso unmerklichen wie fesselnden Prozessen führt und unbewusst zwischen den unterschiedlichen Spielformen vermittelt. Durch die kompositionstechnische Ähnlichkeit und Bevorzugung verwandter Klangformen hat man während *Phasma* zeitweise das Gefühl, ein Stück von Morton Feldman im vierfachen Tempo zu hören. An dramaturgisch wichtigen Stellen (etwa jeweils nach einem Drittel) sorgen einzeln eingestreute Manipulationen auf den Saiten für eine Gliederung dieser gross angelegten Form. Auch hier ist Nicolas Hodges eine sehr plastische und vorzüglich ausdifferenzierte Interpretation gelungen. *Michel Roth*

Mischa Käser: **Musik zu Alexander, Dupuy Tren, Fünf Stücke für Klarinette und Violoncello, Nebul**
Rosemary Hardy (Sopran), Collegium Novum Zürich u.a.
MGB CTS-M 93

STOCKUNGEN UND ÜBERSTÜRZUNGEN

Unter die Beispiele geglückter Grammont Portrait-CDs reiht sich jene zu Mischa Käser leichtfüssig ein. Neben den frühen *Fünf Stücken für Klarinette und Violoncello* (1985-91) und dem Blockflötenstück *Dupuy Tren* (1992) sind jeweils in zweiter Fassung zwei grössere

Ensemblewerke zu hören: die *Musik zu Alexander* für Sopran und Ensemble (1995/2004) und *Nebul* für Flöte, Klarinette, Posaune und Streichtrio (2000/04). Alexander ist der Dichternamenname des schizophrenen Lyrikers Ernst Herbeck (1920-1991), der auf Anregung seines

Arztes kurze Gedichte nach vorgegebenem Thema zu verfassen begann, bis an sein Lebensende mehr als tausend dieser sprachlichen Interventionen notierte und damit grossen künstlerischen Widerhall nicht zuletzt unter Lyrikern und Musikern erfuhr. Für die *Musik*

zu *Alexander* wählt Käser je nach Fassung zwischen 17 und 27 Texte aus, beginnend mit Herbecks erstem Gedicht überhaupt (*Der Morgen*). Käser nähert sich den Texten gleichsam auf kürzestem Weg: lesend, die musikalischen Mittel aus den dadaistischen, delirierenden und lapidaren Versen Alexanders abziehend. Da ist kein emphatisches Einatmen oder ehrfürchtiges Hintersinnen; Herbeck hat sich jeweils hingesezt, ein paar Zigaretten geraucht, und dabei einige Zeilen auf einen Karton hingeschrieben, so ging das eben – und es bleibt in Käser's Musik erhalten. Die Stockungen und Überstürzungen, das liebhafte Fersenwippen und die sprachlichen Hustenanfälle Herbecks finden sich nicht von Anhäufungen satztechnischer Ideen überdeckt, sondern – ganz auf die Singstimme ausgerichtet – aufgenommen und entwickelt; meist genügt dabei ähnlich den ärztlich vorgegebenen «Sujets» der Texte ein einziger formaler oder klanglicher Einfall. Wie die Sopranistin Rosemary Hardy und das Collegium Novum

Zürich die schnelle Abfolge dieser Bilder inszenieren, ist eine Freude.

Etwas über eine halbe Stunde dauern die sieben Teile («November I-VII») von *Nebul*, ebenso vom Collegium Novum interpretiert. Novemberstimmungen, Komponieren an Nebeltagen, Veränderungen und Auflösungen verschwommener Aggregate spielen hier gewiss eine programmatische Rolle, weder verhangen noch gar bedrückend ist der Zyklus aber anzuhören: der Komponist lässt sich nicht weniger von technischen Fragestellungen leiten, etwa jenen nach Ordnungsgraden, der «Räumlichkeit von Klangfarben» oder «Schattierungen von Wärme-graden». Durch die sieben Stücke ziehen sich hörbar die Schichtungsexperimente mit unabhängigen rhythmischen Patterns bzw. deren Farbeffekten. Eine besonders eindrückliche Klang- und Zeitbehandlung weist in diesem Sinne *November IV* auf mit seiner subtilen Geometrie aus Glasklängen und Streicherflageolets und ihrer allmählichen Wendung zur Melodie.

Dupuy Tren für drei (bis sechs) Renaissance- oder Barock-Blockflöten nimmt auf Guillaume Dupuytren Bezug, Arzt von Ludwig XVIII, der eine nach ihm benannte Kontraktur der Hand beschrieb. Das Wettbewerbsstück entwickelt sich vollständig aus dem Zerpfeifen eines einzigen Tons und zunehmend schmerzhaften Zerrungen desselben; hoffentlich ohne Schaden überstehen hier Christina Omlin, Bryony Crawford und Hans-Jürg Meier die Live-Einspielung. In einer etwas älteren Aufnahme von 1992 sind Ernesto Molinari und David Inniger mit den *Fünf Stücken* für Klarinette und Violoncello (1985-91) zu hören. Weniger programmatisch als die restlichen Stücke der CD zu fassen, zeigen sich die zwischen zwei und drei Minuten dauernden Miniaturen systematischem Hören dennoch offen: beinahe zwangsläufig hält man das Ohr sehr nahe an die instrumentalen Aktionen und «vergisst» für einmal, sich zeitlichen und formalen Überblick zu verschaffen.

Andreas Fatton

György Kurtág: **Omaggio a Luigi Nono, Acht Chöre zu Gedichten von Dezső Tandori, Lieder der Schwermut und der Trauer**
SWR Vokalensemble Stuttgart, Ensemble Modern, Marcus Creed (Leitung)
Hänssler Classic CD 93.174

György Kurtág: **Játékok**
Gábor Csalog, András Kemenes, Ha Neul-Bit, Aliz Asztalos (Klavier); Márta und György Kurtág (Piano)
BMC CD 123

Új zenei stúdió
Barnabás Dukay, Péter Eötvös, Zoltán Jeney, Zoltán Kocsis, László Sáy, László Vidovszky
BMC CD 116

ELOQUENTE SPRACHSCHWÄCHEN

«In dem Augenblick, wo ich für Chor zu schreiben beginne, ist die Hölle los. Dann nehme ich auf nichts Rücksicht.» Im Interview mit Bálint András Varga verspricht György Kurtág nicht zuviel: Besonders die A-cappella-Werke *Omaggio a Luigi Nono* op. 16 (1979, rev. 1985) und *Acht Chöre zu Gedichten von Dezső Tandori* op. 23 (1981-82, rev. 1984) gehören zum beeindruckendsten, das er bisher komponiert hat. Sie repräsentieren eine etwas andere, noch nicht übermässig stark wahrgenommene Seite jenes Vokalkomponisten, dessen *Trussowa-Zyklus* op. 17 und *Kafka-Fragmente* op. 24 längst zum Kanon der musikalischen Moderne zu zählen sind. Seltsam ist, dass das Chorwerk weder von Konzertveranstaltern und Interpreten – mit Ausnahme der äusserlich spektakulären *Lieder der Schwermut und der Trauer* op. 18 (1980-94), in denen Kurtág ein russisches Literatur-Jahrhundert (von Lermontov bis Zwataewa) voller Verzweiflung und Hoffnungslosigkeit ziemlich grossspurig ausschreit –, noch von der emsigen Kurtág-Forschung besonders zur Kenntnis genommen wurde. Kapitale Hauptwerke sind damit bisher unter den Tisch gefallen.

Kaum anderswo hat Kurtág das Paradox einer

Eloquenz der Sprachschwäche in ähnlicher Intensität ausgestaltet. Ein wichtiger Ausgangspunkt für den *Omaggio* war die Tatsache, dass Kurtág damit begann, Russisch zu lernen, um Dostojewski im Original lesen zu können. Die Inbegriffnahme einer fast fremden Sprache über die musikalische Lektüre der elementar-komplexen lyrischen Stücke von Rimma Dalos ist ein wesentliches ästhetisches Ereignis des *Omaggio* (er beginnt mit der Deklination des Pronomens «wessen»). Unerhört ist Kurtágs gestische Differenziertheit und Phantasie im Umgang mit dem chorischen Sprechapparat. Der titelgebenden Widmung des Werks haftet übrigens eine gewisse Ironie an: Russischer Chorgesang beschwört in dem 1979 entstandenen Stück alles andere als jenes politische Ideal, das früher Nono vor Augen gehabt haben dürfte; die musikalische Realisierung und Emphasierung eines Nicht-einwandfrei-sagen-Könnens ist vielleicht als Symptom aufzufassen für die Situation eines Künstlers, der mit der Wirklichkeit des real existierenden Sozialismus im Alltag konfrontiert war. Mit Händen zu greifen ist in diesem Werk, dass die prekäre Lage des Individuums im Singkollektiv nicht aufgehoben ist (dem Versuch der

Aufhebung verdankte sich in und um Ungarn eine monströse Masse an «Gebrauchschorliteratur»).

Eine Versenkung in Koans und Widersinne bieten die *Chöre* op. 23 nach Texten des ungarischen Dichters Dezső Tandori. Dies ist ein Werk zum Lob der «kleinen Musik» mit maximalem Verstand und extremem Temperament. Der Gesang tendiert den affektiven Rändern zu, ist gerne nahezu stumm oder besonders exaltiert. Aus der ungeheuren Intensivierung vorsprachlicher Artikulationsweisen resultiert der letzte Satz, ein chorisch unvergleichlich ausgestaltetes Stottern und Stammeln – doppelsinniger Weise lautet der Titel des hier zertonten Gedichts «Selbstportrait von 1965».

Obwohl die Chorwerke Kurtágs durchaus als Gruppe gedacht werden können, ist bezeichnend, dass jedes von ihnen einen ganz eigenen, unverwechselbaren Ton besitzt. Die bisherige Nicht-Verbreitung dieser Werke ist sicherlich den enormen singtechnischen und affektiven Anforderungen an ihre Interpreten zuzuschreiben – umso lobenswerter ist die Initiative der Stuttgarter Vokalsolisten (in op. 18 unterstützt durch Instrumentalisten des Ensemble Modern), die

eine mustergültige Einspielung vorlegen, in der der extremistische Charakter und alle Subtilität dieser Musik entfaltet werden. Dies ist eine der wichtigsten Kurtág-Veröffentlichungen der letzten Jahre – hoffentlich wird sie zur weiteren Verbreitung und Erforschung des Kurtágschen Chorwerks beitragen.

Wer sich heute über zeitgenössische Musik in Ungarn informieren will, kommt um das CD-Label BMC Records gewiss nicht herum (www.bmc.hu). Nicht nur die Musik von international bekannten Komponisten wie Péter Eötvös ist auf zahlreichen, qualitativ hochstehenden BMC-Veröffentlichungen dokumentiert; eine Spezialität des Budapest Labels liegt im Bereich des progressiven Jazz und experimenteller Konzepte, die oft im Zwischenbereich von «U»- und «E»-Musik angesiedelt sind. Und selbstverständlich ist auch György Kurtág in diesem Programm präsent: Gábor Csalog schöpft (unter Mitwirkung einiger anderer Pianisten) aus den mittlerweile achtbändigen *Játékok* («Spiele»), jenem Kompendium aus Klaviervignetten, Klangtagebuch-Einträgen und musikalischen Objets trouvés, und fügt fast sechzig Stücke zu einem zweiteiligen «komponierten Programm» zusammen. In beiden Teilen geht Csalog von elementaren Klavierübungen des ersten Bandes

aus und tastet sich auf verschlungenen Wegen durch die Kurtágsche Sammlung musikalischer Gesten und Botschaften vor, um einmal bei emblematischen *In-memoriam*-Stücken, das andere Mal bei der berühmten Kurtág-Transkription von J.S. Bachs Sonatina aus *Actus tragicus* anzukommen – diese Schlusspunkte setzen Márta und György Kurtág höchstselbst mit ihrem unauslotbar diskreten Pianino-Spiel.

Für Kurtág markiert die Hinwendung zur *Játékok*-Ästhetik eine wichtige Entdeckung, mit Hilfe derer er es ab 1973 schaffte, eine massive Schaffenskrise zu überwinden (die Elementarisierung musikalischen Denkens ist eine wichtige Voraussetzung für die Chorwerke op. 16 und op. 23). Diese Neuorientierung verdankt sich nicht zuletzt dem engen Kontakt zu den Musikern des *Új zenei stúdiós* («Studio für Neue Musik»), deren sämtliche Mitglieder mit *Játékok*-Stücken bedacht worden sind. Gleichzeitig spricht die Kollektiv-Komposition *Hommage à Kurtág* (1975) von Péter Eötvös, Zoltán Jeney, Zoltán Kocsis, László Sáry und László Vidovszky für die Gegenseitigkeit des schöpferischen Verhältnisses zwischen Kurtág und den *ÚZS*-Musikern. Die Aktivität dieser kreativen Zelle inmitten des restriktiven Kultur-Klimas der sozialistischen Ära ist auf einer neuen BMC-CD

auf beeindruckende Weise dokumentiert. Von 1970 bis 1990 leisteten die Mitglieder des *ÚZS* – in gewisser Weise vergleichbar mit dem Berner Ensemble Neue Horizonte – Pionierarbeit auf dem Gebiet der experimentellen Musik und ermöglichten erstmals in ihrem Land die Rezeption der offiziell als westlich-dekadent stigmatisierten Ästhetiken von Cage, Feldman, Brown, Wolff, Stockhausen, Kagel und Reich. Der Geist des *ÚZS* artikuliert sich im Fall von *Hommage à Kurtág* in sanfter Absage an eine selbstherrlich waltende Schöpfer-Autorität wie an einen geschlossenen Werkbegriff, indem einzelne Klangschichten und Musikpartikel zu einem losen kontemplativen Ganzen verwoben sind (einzelne Bausteine beanspruchten allerdings später durchaus Werkstatus, etwa in Gestalt der *Windsequenzen* von Eötvös). Auch aussermusikalische Inspirationsquellen sind in diesem Stück greifbar, etwa in Form jener von der elektrischen Gitarre vorgetragenen irischen Volksweisen, die unverkennbar in Richtung von James Joyces *Finnegans Wake* weisen.

Michael Kunkel

Dokumentation der Pariser Journées de la composition 2005

Orchestre du Conservatoire, Orchestre des lauréats du Conservatoire; Dir. Dominique My, Jean Deroyer, Franck Ollu, Zsolt Nagy et al.
Centre de Recherche et d'Édition (CREC)

NEUE WELLE MUSIKALISCHER SCHÖPFUNG

Seit 1994 veranstaltet das Konservatorium von Paris im Zweijahresrhythmus Konzerte, in denen die Arbeiten der Kompositionsstudierenden vom ersten bis zum letzten Jahrgang gespielt werden. Dies geschieht nicht nur, damit die jungen Leute mit dem Gehör nachprüfen können, ob das Resultat ihren Vorstellungen entspricht, sondern auch, um sich über den Rahmen der Schule hinaus bekannt zu machen: Vier reich kommentierte CDs sind erschienen und erhältlich bei Madame Anne Bongrain am Centre de recherche et d'édition (CREC) des Conservatoire National Supérieur de Musique et de Danse de Paris, 209, av. Jean-Jaurès, F-75019 Paris (E-Mail: crec@cnsmdp.fr; Telefon 0033-1-40 40 45 45). Das Beiheft verschafft einen nützlichen Einblick in die während Jahren geleistete Arbeit. 17 Studierende führen ihre Werke auf und geben Informationen über ihre Biografie und die vorgestellten Stücke, die von verschiedenen Ensembles gespielt werden.

Zunächst muss das Orchestre du Conservatoire erwähnt werden. Es rekrutiert sich aus 350 studierenden Musikerinnen und Musikern, die eine erste Gelegenheit erhalten, die Hauptwerke der Klassik und der Romantik als Ausübende kennenzulernen. Der Klangkörper wurde

schon von verschiedenen Dirigenten geleitet, von Kurt Masur, Pierre-André Valade und bei den hier präsentierten Werken von der in Avantgarde-Kreisen geschätzten Dirigentin Dominique My (neben Jean Deroyer, Franck Ollu, Zsolt Nagy).

Alle hier erwähnten Persönlichkeiten ausser Masur und Valade wurden nach 1970 geboren, was auch auf die Autorinnen und Autoren der Musik zutrifft. Es handelt sich dabei also um eine neue Welle von schöpferischen Menschen, deren Curriculum schon einige markante Daten aufweist. Sie haben in der französischen Provinz oder im Ausland Anregungen gesucht, um sich schliesslich in Paris den letzten Schliff zu holen. Die meisten stammen zwar aus Frankreich, doch zählen auch zwei Japanerinnen, ein Japaner und eine Koreanerin dazu, nebst einem Tschechen, einem Spanier, einem Argentinier und einem Italiener. Bei der heute herrschenden Mobilität werden sie nach dem Studium überall anzutreffen sein. Zu ihren Dozenten gehörten Emmanuel Nunes, Marco Stroppa, Michaël Lévinas, Marc-André Dalbavie und Allain Gaussin, die selber schon über eine internationale Ausstrahlung verfügen. Auffällig ist auch, wie viele der Jungen die modernen Technologien kennen gelernt haben:

die Partnerschaft mit dem IRCAM erweist sich für das Konservatorium als nützlich.

Einige der Absolventinnen und Absolventen benützen die Gelegenheit, um über ihre kompositorischen Absichten Auskunft zu geben. In Paris hat die Beschäftigung mit fernöstlicher Musik eine lange Tradition, die bis heute lebendig ist: rechts vom Eingang zur Cité de la musique, die sich neben dem Konservatorium befindet, ist ein Raum für Gamelan-Musik. Andere fallen auf durch ihre Beschäftigung mit Lyrik (Arthur Rimbaud, Paul Celan), oder mit tibetischen Zaubersprüchen, die Victor Segalen, ein Bekannter von Debussy, schon während der ersten Jahre des 20. Jahrhunderts nach Europa gebracht hatte.

Das Konservatorium von Paris hat den Staub von vielen Jahren abgeschüttelt, seit es von den engen Räumen an der Rue de Madrid hinaus in die Villette gezogen ist. Neueste Kompositionsformen wie der Remix werden dort gepflegt. Nicht mehr im Stadtzentrum, sondern in peripherer Lage florieren die Forschungen der berühmten Musikerinnen und Musiker von morgen und übermorgen.

Theo Hirsbrunner