

Zeitschrift: Dissonanz = Dissonance
Herausgeber: Schweizerischer Tonkünstlerverein
Band: - (2007)
Heft: 99

Rubrik: CD/LP

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. [Siehe Rechtliche Hinweise.](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. [Voir Informations légales.](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. [See Legal notice.](#)

Download PDF: 06.01.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

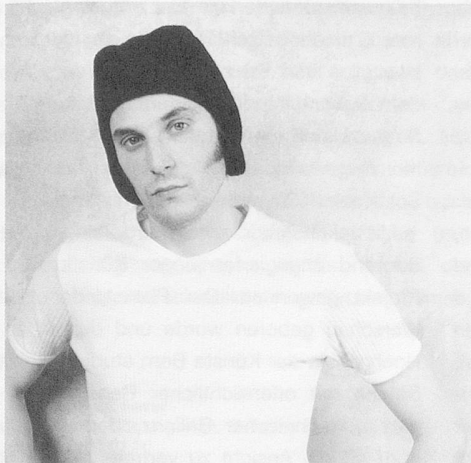
Steamboat Switzerland: **Wertmüller**

Dominik Blum (Hammondorgel), Marino Pliakas (E-Bass), Lucas Niggli (Drums), Daniel Lieder (Stimme)
GROB 655

Kaspar Ewalds Exorbitantes Kabinett: **Reptil**

Kaspar Ewalds Exorbitantes Kabinett
Altrisuoni AS 198

NEUE MUSIK UND POP: VERSUCHE DER ANNÄHERUNG?



Kaspar Ewald

Foto: Christian Aeberhard

Als der kürzlich verstorbene Musikkritiker Paul Nelson 1966 eine Formel suchte für das, was Bob Dylan damals (nämlich seit der Elektrifizierung seiner Songs) praktizierte, verfiel er – weil er das von Dylan selbst abgelehnte Label «Folk-Rock» vermeiden wollte – auf den Begriff «New Music», beides gross geschrieben notabene. Wusste er überhaupt, dass dieser eigentlich schon anderweitig besetzt war, nämlich von der Avantgarde der sogenannten «E-Musik» seit 1922? Wohl kaum, denn das, was auf Deutsch «Neue Musik» genannt wird, heisst auf Englisch «Contemporary Music» (und die Internationale Gesellschaft für Neue Musik denn auch ISCM – «International Society for Contemporary Music») ... Wie auch immer: am Unverständnis oder vielmehr an der gegenseitigen Ignoranz zwischen «Neuer Musik» und «New Music» in Nelsons Sinn hat sich seither nicht allzu viel geändert. Wohl sind Pop und Rock in der Zwischenzeit fast bis zur Unkenntlichkeit mutiert (ganz zu schweigen von der damit nur noch lose zusammenhängenden «DJ-Kultur» im Zeichen von Hip-Hop und Dance). Und in New York gibt es seit 1980 ein alljährliches «New Music Seminar» – aber das hat wiederum nichts zu tun mit dem, was respektable Institutionen wie die IGNM unter «Neuer Musik» verstehen (aus jener Warte gesehen wohl eher mit Adornos «gutem altem Noch-Nie-Dagewesenem», nämlich der «Novelty» im Sinn der Pop-Branche). Wir stellen fest: hier wie dort der Drang, um nicht

zu sagen der Zwang zum «Neuen» – aber gemeint ist jeweils etwas ganz Anderes ...

Daran haben auch die isolierten Versuche nichts geändert, Pop oder Rock mit den avancierteren Positionen der «Contemporary Music» (speziell der elektronischen) in Verbindung zu bringen: Frank Zappas bekannte Berufung auf Edgar Varèse, die Anleihen der Beatles bei Stockhausen, die Zusammenarbeit von Pierre Henry mit der Gruppe Spooky Tooth; in Deutschland sodann die Erfindung des Techno-Pop durch ein paar ehrgeizige Jünger der Darmstädter Schule wie Ralf Hütter und Florian Schneider (Kraftwerk), Tangerine Dream oder Irmin Schmidt (Can). Oder liegt hier etwa doch eine mögliche Zukunft der Popmusik? Jüngste Trendmeldungen, speziell aus Frankreich, weisen darauf hin, dass eine neue Generation von Jung-Akademikern die systematische und erfolgreiche Produktion von Hits mit raffiniertem (aber für das grosse Publikum kaum wahrnehmbarem) ästhetischem Mehrwert praktiziert – als Beispiel sei die Gruppe Phoenix genannt.

Eine andere Form der Annäherung praktizieren in der Schweiz experimentierfreudige Formationen wie Steamboat Switzerland oder Kaspar Ewalds Exorbitantes Kabinett. Wer sich in der Popgeschichte etwas auskennt, wird sich zumal bei Steamboat eines fast wohligh-nostalgischen Schauers nicht erwehren können: das ist doch ... kann es denn sein ... ja!: fast exakt der Hammondorgel-Elektrobass-Schlagzeug-Sound der Britischen Progressive-Rock-Pioniere The Nice, der Band um den exzessverliebten Keyboarder Keith Emerson. Wer erinnert sich nicht an deren damals (1969) im Zeichen des Vietnamkriegs so aufsehenerregende Dekonstruktion von Leonard Bernsteins *America* (aus der *West Side Story*)? Das ist das Klangmaterial, mit dem das Steamboat-Trio (Dominik Blum, Hammondorgel; Marino Pliakas, E-Bass; Lucas Niggli, Drums) arbeitet; nur wenn dann noch der eigenwillige Sänger Daniel Lieder hinzukommt, lassen die röhrenden Todesengel zeitgenössischer Hardrock-Stile wie Death Metal und Grindcore grüssen. Eigentliche Lieder (im Sinn von Songs) sind trotzdem weit und breit nicht auszumachen – und auch gar nicht beabsichtigt.

Denn was Steamboat am Rock interessiert, ist wie gesagt nur das Klangmaterial: dort wo der pure Pop-Fan (schon zur Zeit von The Nice oder King Crimson) ungeduldig auf den Anfang oder Wiederbeginn erkennbarer Songstrukturen wartet, nämlich während der exzessiven Intros und Soli, da findet der zeitgenössische E-Musiker überhaupt erst, was ihm gefallen könnte. Will sagen: die radikale Differenz von «Pop» und «Avantgarde» wird nicht aufgehoben, sondern bestätigt; der listige Seitenblick auf die Hitparade (wie bei Phoenix) ist bei Steamboat Switzerland nicht mal ironisch angedacht. Im Gegenteil, und darin liegt auch das anrührend Nostalgische des Projekts: Erinnert und zelebriert wird der geschichtliche Moment, als die paradoxe Emanzipation der populären Musik vom Diktat der Hörgewohnheiten zum Greifen nahe schien.

An diesen Moment erinnert, wenngleich mit völlig anderem Klangmaterial, auch *Reptil*, die neue CD von Kaspar Ewalds bläserstarker Grossformation: hier ist es – neben dem orchestralen Jazz eines Charles Mingus – vor allem das eklektische Gesamtwerk von Frank Zappa, das als Inspirationsquelle und Vergleichspunkt dienen kann. Nicht der Zappa von *Bobby Brown* wohlverstanden, sondern der Zappa der grossen Instrumentalplatten à la *Uncle Meat!* Denn auch hier sucht das Pop-Ohr, trotz den gelegentlichen Gesangsparts von Regula Schneider, ziemlich vergeblich nach Songstrukturen – dafür sorgt die von Zappa oder auch Mingus abgehörte Neigung zum rein musikalischen Humor für willkommenes Entertainment im besten Sinn. Easy Listening ist *Reptil* deswegen noch lange nicht, aber sogar Swing, ja Funk scheint nicht verboten. Die Geschichte vom «Reptil» bleibt allerdings eine rein musikalische: Die Titel der einzelnen Stücke tönen wohl eine witzige Storyline an (*Ankunft des Reptils, Des Prinzen Heldentat, Ritt, Die Rückkehr der Chimäre, Intronisation des Kaisers Güllihammzkrkschlüttli* usw.), aber den Text dazu müssen wir uns selber ausdenken. Programm-Musik? Jedenfalls verweigert auch Ewald weitgehend den im Pop fast obligatorischen, von Adorno einst so streng und verständnislos monierten «gemischten vokal-instrumentalen Klang».

Aber hören wir auf, Äpfel mit Birnen zu vergleichen: die Versöhnung der beiden Welten findet nicht statt, weil sie gar nicht beabsichtigt ist. Entstanden ist auf jeden Fall ein anregendes und abwechslungsreiches Werk, das gewisse Elemente aus der Pop-Welt benutzt, aber doch ganz klar im

Rahmen der «zeitgenössischen Musik» bleibt. Denn der Hauptwiderspruch zwischen «Pop» und «E-Musik» liegt ja, mit Marx gesprochen, nicht beim «Tauschwert» (hier der schnöde Kommerz, dort die hehre, wenngleich subventionierte Kunst), sondern vorher schon beim «Gebrauchswert»,

das heisst bei den ganz verschiedenen, ja scheinbar fast unversöhnlichen Ansprüchen, die vom jeweiligen Publikum gestellt werden. Zappa hat den Versuch gewagt – ist er daran zerbrochen? In der Schweiz bleibt es vorläufig jedenfalls beim Nebeneinander ...
Martin Schäfer

Sándor Veress: **Klavierwerke**
Jakub Tchorzewski, Klavier
Musiques suisses, MGB CD 6252

PERKUSSIVER ANSCHLAG

Der ungarische Komponist Sándor Veress, der die Hälfte seines Lebens in der Schweiz verbrachte, wurde vor 100 Jahren geboren. Die Stadt Bern, wo er mehr als vierzig Jahre lang tätig war, widmet ihm dieses Jahr ein ganzes Festival, mit Konzerten, Vorträgen und anderen Veranstaltungen, auf drei Wochenenden verteilt (siehe in diesem Heft die Seiten 30ff.). Zudem ist im Rahmen der Serie *Musiques suisses* eine neue CD mit Klavierwerken von Veress erschienen, die fast alle Ersteinspielungen, dabei zum Teil unveröffentlicht, bzw. nur in alten, obskuren Ausgaben zugänglich sind. (Lediglich die *Sonate*, die *Sonatine* und sieben kürzere Stücke sind zur Zeit bei Veress' Verleger, Suvini Zerboni, erhältlich.)

Die Emigration zwang den 42-jährigen Veress zu einem künstlerischen Neubeginn, der dann zu einer überzeugenden Synthese seiner ungarischen Wurzeln mit den dazugewonnenen westlichen Impulsen führte. Die hier eingespielten Werke gehören aber alle der ersten Lebenshälfte an, wo sich Veress unter anderem noch an seinen Lehrern Bartók und Kodály orientierte. Volksliedbearbeitungen mit modalen (manchmal polymodalen) Harmonien, kraftvolle Ostinati und ein starkes pädagogisches Interesse waren das

Bestimmende, und an individuellen Zügen wäre höchstens eine gewisse Vorliebe für den Kontrapunkt zu nennen, wie man sie bei den älteren Vorbildern nicht häufig sieht. Dennoch wäre es verfehlt, diese Stücke als epigonenhaft abzutun. Genauer gesagt: Was daran auf den ersten Blick vielleicht als epigonenhaft erscheint, sollte vielmehr als etwas Positives angesehen werden, denn das künstlerische Programm Bartóks und Kodálys bestand gerade darin, einen neuen und zeitgemässen nationalen Stil zu schaffen, einen Pfad, auf dem auch andere gehen würden, damit man nicht nur von Einzelleistungen, sondern auch von einer *neuen ungarischen Musik* schlechthin sprechen konnte. Man braucht kaum hinzuzufügen, dass es sich bei Bartók und Kodály nicht nur um einen, sondern gleich um zwei verschiedene Pfade handelte. Der junge Veress beschritt den Bartókschen Pfad, der vor dem zweiten Weltkrieg noch auf jeden Fall gangbar schien, mit Entschlossenheit, Überzeugung und bestechendem technischem Können; noch 1947 machte er den Versuch (der übrigens als gelungen bezeichnet werden kann), ungarische Methoden der Volksliedbearbeitung walisischen Melodien anzupassen. Das Resultat des ganzen Unternehmens ist ein höchst eindrucksvolles

Frühwerk, darunter die hier vorgelegte Klaviermusik, an der sowohl Pianisten als auch Zuhörer zweifellos ihre Freude haben werden. Ausserdem eignen sich die leichteren Stücke glänzend für den Unterricht. (Mit der Ausnahme der späteren *Fingerlarks* enthält die CD das gesamte Soloklavier-CŒuvre des Komponisten.)

Mit Jakub Tchorzewski wurde ein aufstrebender und engagierter junger Künstler für das Projekt gewonnen. Der Pianist, der 1981 in Warschau geboren wurde und derzeit an der Hochschule der Künste Bern studiert, spielt die Stücke mit offensichtlicher Begeisterung und grosser technischer Brillanz, doch scheint er allzu oft die Ansicht zu vertreten, diese Musik benötige einen harten, perkussiven Anschlag (dies ist ja auch bei Bartók nicht der Fall, trotz einer immer noch weitverbreiteten Auffassung). Glücklicherweise gibt es Ausnahmen, besonders in einigen sanft gespielten langsamen Sätzen, doch sie vermögen den Gesamteindruck kaum zu ändern. Man wünschte sich im allgemeinen mehr cantabile, sogar an den rhythmisch aktiven Stellen, mehr Farbe, und mehr Feingefühl. Die Musik hätte es wohl verdient.
Péter Laki

Morton Feldman: **Three Voices**
Marianne Schuppe (Stimme)
col legno WWE 1CD 20249

selbdritt: **von hier**
Marianne Schuppe (Stimme), Sylwia Zytyńska (Vibraphon), Alfred Zimmerlin (Violoncello)
Unit Records UTR 4184 stv/asm 029

birdtalking
Ute Wassermann (Stimme)
BERSLTON 106 09 13

ZWISCHEN KLANG UND SINN

Nicht allzu häufig kommt es vor, dass ich mir nach dem Anhören einer neuen CD die Scheibe gleich noch einmal von vorn anhöre. Mit der neuesten Produktion von Marianne Schuppe ist es mir jedoch so ergangen: Nach ihrer Auseinandersetzung mit den archaischen Klängen Giacinto Scelsis hat sich die Sängerin dem gleichsam abstrakten Gebilde von Morton Feldmans *Three Voices* (1982) angenommen und damit neue Massstäbe gesetzt: Im Zusammenwirken von Live-Vortrag und aufgezeichneten

Stimmparts leuchtet Schuppe die introvertierte Klangwelt der Komposition aus und erreicht bei der Wiedergabe der unvorhersehbaren Texturänderungen Wirkungen, die unter die Haut gehen. Da werden die Augenblicke des minimalen Umschwungs zum grossen Ereignis, etwa dort, wo sich aus den engen Clusterbewegungen des Beginns erstmals die Stimme steil aufsteigend und im Legato in ein höheres Register aufschwingt, aber auch in jenem Moment, wenn nach rund 20 Minuten erstmals

der Text «Who'd have thought that snow falls» in die Klänge hinein gewoben wird. Die Dichte und intonatorische Exaktheit, aber auch die feinen Wandlungen im Timbre der Stimme und die musikalische Präsenz, mit der Schuppe die zarten Gesten von Feldmans Musik realisiert, sind einfach erstaunlich. Die Sängerin dringt in die Musik ein, bringt Tonhöhenbewegungen und Clusterschichtungen förmlich zum Strahlen, wahrt aber dennoch eine gewisse emotionale Distanz und schafft so das Paradoxon eines

sachlich wirkenden Klanggebildes von grosser Intensität und Schönheit, das den Hörer nicht kalt lässt.

Schuppe setzt ihre Fähigkeiten bei der feinen Modulation von Stimmklängen auch dort ein, wo es weniger um das Singen, als um den Umgang mit der Sprechstimme geht. Auf der CD *selbdritt* – von hier trägt sie zusammen mit den Mitgliedern ihres Improvisationstrios selbtritt Sylwia Zytyńska (Vibraphon) und Alfred Zimmerlin (Violoncello) zur Schaffung von Klängen bei, die sich an der Grenze zwischen Musik und Hörstück bewegen. Der von Schuppe meist sprechend vorgetragene Text, collagiert nach Zitaten aus *ici* von Nathalie Sarraute, führt aufgrund des Umgangs mit den Sprachbruchstücken zu einem ständigen Spiel mit Bedeutungen. Mit feinem instrumentalen Spürsinn kommentieren die beiden Partner die Wortkaskaden oder Loops, die von der Sängerin präzise und durchsichtig vorgetragen werden, wobei die emotional unterschiedlich eingefärbten Stimm-

splitter dazu beitragen, die instrumentalen Klänge zu konnotieren, diese aber umgekehrt auch auf den Text selbst zurückwirken und ihm bestimmte emotionale Richtungen verleihen. Die klanglich sehr unterschiedlichen Komponenten aller drei Musiker werden dabei zu einem erstaunlich kohärenten Ergebnis verschmolzen und fügen sich zu einer narrativen Ganzheit, die sich als Suche nach den Möglichkeiten und Koexistenzen von Wort- und Klangbedeutung erweist.

Der Wechselwirkung zwischen experimenteller Ausformung von Klängen und Generierung von Bedeutung hat sich auch die Stimmkünstlerin Ute Wassermann verschrieben, deren CD *birdtalking* eine Reihe packender Vokalstudien enthält. Die Stücke erweisen sich als nuanciert ausgehörte Reaktionen auf den Aufnahmeort, den Sendesaal von Radio Bremen, und ertasten – jeweils unterschiedlich mikrophoniert – dessen klangliche Möglichkeiten, wobei als technische Hilfsmittel gelegentlich von der Sän-

gerin gesteuerte elektronische Verhallung, aber auch Multi-Tracking-Verfahren zwecks Klangvervielfältigung eingesetzt werden. In jedem der neun Stücke lotet Wassermann konkrete Klangideen, gestische Momente oder Farbmodulationen auf der Basis eines zuvor festgelegten kompositorischen Rahmens aus und greift dabei zu stimmlichen Mitteln aus unterschiedlichen Vokaltraditionen, deren Möglichkeiten sie gleichsam klanganalytisch ertastet. Die resultierende Musik ist letzten Endes als höchst poetischer Versuch einer immer wieder neu in Gang gesetzten Gestaltung von Raum und Zeit erlebbar. Klanglich zarte Studien wie das teils mit Hauchlauten und Atemströmen arbeitende *multiple I* wechseln dabei mit expressiven Stücken wie dem auf Trillerketten aufbauenden *trill territory* oder dem virtuos mit Artikulationen hantierenden *labial pops* ab, wobei der Umgang mit den Klängen mitunter bewusst assoziativ ist.

Stefan Drees

Matthias Kaul: **Fever**
Matthias Kaul (Schlagzeug), Wolfgang Kahle (Artworks)
Berslton 102 01 20

Malcom Goldstein / Matthias Kaul: **The Smell of Light**
Malcom Goldstein (Violine), Matthias Kaul (Schlagzeug), Wolfgang Kahle (Artworks)
Berslton 104 01 08

Matthias Kaul: **Cover Versions**
Matthias Kaul (Schlagzeug), Wolfgang Kahle (Artworks)
Berslton 106 08 14

FÜR OHR UND AUG'

Es sind höchst originelle Kunstwerke, in gleichem Masse das Ohr wie das Auge ansprechend, die der Schlagzeuger und Komponist Michael Kaul und der Künstler Wolfgang Kahle während der vergangenen Jahre beim Label Berslton in der Nurnichtnur-Kunst- und Musikproduktion (<http://www.nurnichtnur.com>) veröffentlicht haben. Denn gleich der erste Blick macht deutlich, dass es hier nicht nur um die Musik selbst geht, sondern dass diese im anspruchsvollen Verpackungsdesign ihr gleichwertiges Gegenüber erhält.

In *Fever – Five Songs from a Percussionist* (2002) entwirft Kaul auf der Grundlage eines umfangreichen Repertoires an Klangerzeugern eine Abfolge unterschiedlicher Klangszenerien. Stücke wie die auf Klängen von Glasharmonika und Stimme basierende Komposition *Bachmann*, der launige Eröffnungstitel *Listen, this is for you* mit seiner Verwendung von Stimmkomponenten und vorsichtig tastenden Dreheierklängen oder das eher von rhythmischen Impulsen geprägte *Amadeo Antonio Kiowa* vertreten hier stark kontrastierende musikalische Positionen, die sich jedoch in ihrer Gesamtheit in einen logisch konzipierten Zyklus fügen, dessen Einzelteile jeweils einer bestimmten Person oder deren Arbeit gewidmet sind. Speziell für diese

Gelegenheit entstand Kahles monumentales Gemälde *Silence, 02.2002*, das anschliessend in einzelne Teile zerlegt und zu den CD-Verpackungen verarbeitet wurde. Die farblich stark divergierenden Leinwandsäckchen, die nun als Hülle für die Tonträger dienen, sind mit Koordinaten versehen, anhand derer sich mittels beiliegender Farbabbildung der entsprechende Ausschnitt des ursprünglichen Gemäldes identifizieren lässt.

Nicht weniger originell ist die Platte *The Smell of Light* (2004), auf der Kaul seine erfindungsreichen Klangerkundungen mit dem Geiger und Komponisten Malcolm Goldstein teilt. In sechs Titeln verbinden die beiden Musiker allein oder im Duo Instrumental-, Stimm- und Geräuschmomente zu sehr individuellen, doch immer subtil strukturierten Klanggebilden, deren wichtigstes Kennzeichen das Moment ständiger Transformation ist. Ob es sich etwa um das nervöse Flechtwerk aus Violin- und Vokalkontrapunkten in Goldsteins *it were another* (1998), um die atmosphärischen Momentaufnahmen von Kauls *Revolver* für Dreheier und Stimme (1997) oder um die unterschiedlich dichten Verschmelzungsgrade gestrichener Schlagwerk- und Saitenklänge in Kauls *Last! Movement* (1997) handelt: Den Musikern gelingt es immer, die Eigenschaf-

ten der in den Mittelpunkt gerückten Klänge in vielfacher Schattierung abzutasten. Als Pendant zu diesen paradoxerweise zugleich monochrom wie farbig anmutenden Stücken hat Kahle die Verpackungen erneut aus einem eigenen Kunstwerk gestaltet und sie als Papiertüten aus den Fragmenten einer Tusche-Arbeit auf japanischem Kinwashi-Papern gefertigt.

Mit seinem jüngsten Soloprojekt *Cover Versions* (2006) bezieht sich Kaul auf die Praxis der Neuinterpretation von Songs aus der Rock- und Popmusik und lässt in sieben Kompositionen Bezüge zur entsprechenden Musik der sechziger, siebziger und frühen achtziger Jahre anklingen. Scheinbar marginale Elementen wie Hall oder Nebengeräusche, die jedoch ganz wesentlich zum Sound der Rock- und Popmusik beitragen, werden als Klangideen isoliert und in einem Prozess der Relektüre zum Ausgangspunkt von Klangerkundungen gemacht, die sich wiederum eines umfangreichen Arsenal an instrumentalen und elektronischen Klangerzeugern bedienen. Wie ein roter Faden klingt da etwa immer wieder das Knistern einer häufig gehörten Vinylplatte, Feedbacks und Verzerrungen machen sich selbstständig, schaukeln sich zu Klangsichtungen auf, übermässige Verhallungen gewinnen ein Eigenleben, werden zu

metallischen Schwebungen, kaum mehr identifizierbare Fetzen von Blues geistern durch die Klanggewebe. Jedes Stück erweist sich als abwechslungsreiche Klangreise, deren Bezugspunkte – etwa The Beatles, Donovan, David Bowie oder Jimi Hendrix – in Titeln wie *America no Miracle* oder *Rigby, Father Mackenzie, a Face in the Jar and some lonely People* blitzartig auftauchen und in Klanggebilde eingebettet werden, die sich die Soundästhetik der Rock- und Popmusik gleichsam einverleiben und auf eine neue Ebene transferieren. Kahle hat diesen

Gedanken auf die Verpackung übertragen und sie im Format einer Doppel-LP-Hülle gestaltet, auf deren aufklappbarer Innenseite die CD steckt. So wie Kaul den Sound unter die Lupe nimmt, spiegelt Kahles Design die Ästhetik der Schallplattencover mit all ihren produktiven Einfällen und Geschmacklosigkeiten und schafft hierbei durch einzelne Worte Korrespondenzen zwischen den auf der Innenseite platzierten Bildern und Kauls Titeln.

Alle drei Veröffentlichungen erweisen sich nicht nur in musikalischer wie visueller Hinsicht

als höchst sinnliche Kunstwerke; sie setzen auch ein Zeichen für Qualität und durchdachte Konzeptionen in unserer schnelllebigen Zeit, in der das Bewusstsein für die künstlerischen Zusammenhänge zwischen Verpackung und Inhalt nicht nur bei den etablierten Plattenlabels immer weiter zu schwinden droht. Insofern muss man der federführenden Produktionsfirma wirklich ein grosses Kompliment machen.

Stefan Drees

Enno Poppe: **Chamber Music (Holz, 17 Etüden für die Violine, Gelöschte Lieder, Tier, Rad)**
Kairos Quartett, ensemble mosaik, Enno Poppe (Leitung)
col legno WWE 1CD 20237

Enno Poppe: **Holz, Knochen, Öl**
Ernesto Molinari (Klarinette), Klangforum Wien, Stefan Asbury (Leitung)
Wergo WER 6564 2

DURCHKREUZTE SYSTEME

Mit seinem spezifischen Tonfall gehört der 1969 geborene, in Berlin lebende Enno Poppe zu den interessantesten Komponisten der jüngeren Generation. Zwei sehr unterschiedliche CDs erlauben nun eine Annäherung an Poppes Arbeitsweise, die Prozesse organischen Wachstums simuliert, um sich ihnen später wieder mit Kalkül zu entziehen und die Systemzwänge einmal angestossener Entwicklungen zu durchkreuzen.

Die Produktion des Labels col legno legt das Schwergewicht auf Kammermusik und präsentiert eine Auswahl von fünf zwischen 1993 und 2003 entstandenen Werken. Mit raffinierten Instrumentationswirkungen liefert der Komponist hier akustische Zustandsbeschreibungen, in denen die Musik beharrlich um Fragen der Stimmung kreist. Am vordergründigsten ist die Beschäftigung mit den Möglichkeiten mikrotonaler Systeme in der Komposition *Rad* für zwei Keyboards (2003) erkennbar, in der sich die Wechsel der Tonräume förmlich überschlagen und in ein beinahe haltloses Gleiten münden. Besonders packend ist die Wiedergabe des Streichquartetts *Tief* (2002) durch das Kairos Quartett, das mit klarer Zeichnung der struktu-

rellen Details und stupender Sicherheit die Intonation der aufeinander prallenden mikrointervallischen Räume der Musik erforscht. Gleichfalls besticht der ständige Hang zur Überlastung des einmal aufgestellten Materials, wie er im Quintett *Gelöschte Lieder* (1996/99) durch eine sich unaufhörlich selbst in Frage stellende Virtuosität von Mitgliedern des ensemble mosaik unter Leitung des Komponisten zelebriert wird, durch eine zupackende Realisierung.

Einem zentralen Werkzyklus Poppes, dem Triptychon *Holz – Knochen – Öl*, widmet sich die Produktion des Labels Wergo. Wie meist bei Poppe fungieren die Werktitel hier als Metaphern, die im Voraus eine Hörerwartung formulieren und auf die Klangqualitäten der Texturen, auf die musikalischen Prozesse, von denen die Musik bestimmt wird, hindeuten. Die Einspielung mit dem Klangforum Wien unter Stefan Asbury macht gerade in der Abfolge der Werke die Logik von Poppes Komponieren deutlich. Asbury folgt dabei den unterschiedlichen Charakteristika der Texturen, macht die interne Logik der ablaufenden Prozesse hörbar und fesselt mit einer enorm präzisen instrumentalen Umsetzung, die einen durchgehenden Faden zeichnet:

vom Kammerkonzert *Holz* (1999/2000), bei dem die solistisch eingesetzte Klarinette die musikalischen Prozesse in Gang bringt, über das dreisätzige Stück *Knochen* (1999/2000) mit seiner klanglich markanten und dramatischen Attitüde zum gedehnten *Öl* (2001), dessen zähflüssige melodische Konsistenz das Zeitgefühl des Hörers unterläuft.

Beide CDs sind sehr empfehlenswert und ergänzen sich komplementär zu einem stimmigen Bild von Poppes Komponieren. Spannend ist dabei vor allem, dass man *Holz* auf beiden Produktionen finden kann, so dass ein direkter Vergleich zweier unterschiedlicher Ansätze der Werkdarstellung möglich wird: Asburys Interpretation erweist sich als filigran, hat viel räumliche Tiefe, gibt den Instrumenten ein hohes Mass an Individualität und betont so ihre Differenz, während Poppe mehr das Gegenüber von solistischer Klarinette und Kollektiv im Blick hat und die Klangfarben des Ensembles entsprechend kompakter modelliert.

Stefan Drees

Noriko Hisada: **Prognostication**
Ensemble für Neue Musik Zürich, Jürg Henneberger (Leitung)
hat[now]ART 163

GUTE PROGNOSEN

Man geht sicher nicht fehl, wenn man die Kompositionen von Noriko Hisada als extrem gestisch bezeichnet. Für den Hörer ist dies die Einladung, den oft überraschenden Volten in der Musik der 1963 in Tokio geborenen und dort lebenden japanischen Komponistin zu folgen. Da gibt es wilde Höllentänze im Glissandoräusch und dramatische Duelle zwischen höchsten und tiefsten Lagen. Nahezu Übergangslos

wechselt die Musik von expressiven Explosionen zum tonlosen Verlöschen. Die Klangeignisse laufen in rascher Folge ab. Noriko Hisada hat keine Berührungängste mit der Tradition der westlichen Moderne und sie verliert keine Zeit, um den Hörer über die Achterbahn der akustischen Sinneseindrücke zu schicken.

In den vom Ensemble für Neue Musik Zürich mit hoher Klangplastizität und instrumentaler

Verve erstmals eingespielten Stücken lässt sich die Komponistin von einer Dramaturgie des Kontrasts leiten. Die fahlen Liegetöne der Streicher treffen auf die aufschliessenden Klangkaskaden des Klaviers. Der Leerraum sparsamer Klanglandschaften stösst an ein stark verdichtetes Tongewusel. Stillstand verteidigt sich gegen instrumentalen Furor, einzelne Linien prallen auf kompakte Klangblöcke. Schon bald wird einem

klar: Hier wird nicht vermittelt und ausgeglichen, sondern das volle Risiko des Gegensätzlichen zum ästhetischen Prinzip erhoben. Als Hörer erlebt man nicht selten ein Déjà-vu, doch die Anklänge an den Expressionismus und die freie Tonalität aus der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts umschiffen souverän die Klippen des Eklektizismus, wiegen das vermeintlich Bekannte mit der nötigen Menge Eigensinn auf. Eine Spezialität der Komponistin sind sowohl die stark farbigen, dichten Texturen im Ensembleklang als auch die luftige Feinheit des musikalischen Kolorits in den solistischen Passagen.

Die vorliegende CD ist mit fünf Werken, die überwiegend in den neunziger Jahren entstanden, die erste Porträt-CD der Japanerin. Sie beginnt mit dem ersten Stück in Hisadas Werkkatalog, *Prognostication* für fünf Spieler, das sich seit 1991 im Repertoire des Ensembles für Neue Musik Zürich befindet und entsprechend zupackend und prägnant interpretiert wird. Neben den angriffigen Ensemblestücken demonstrieren das zum Teil in retrospektiven Klanggründen schwebende Duo *Continuance* für Violine und Cello und der rasante Zwei-Minuten-Walzer *Progression* die Bandbreite von Noriko Hisadas

Komponieren. Wobei vereinzelte Referenzen an die traditionelle japanische Tonkunst diskret im Hintergrund bleiben. Selbstbewusst nannte Noriko Hisada ihr erstes Stück *Prognostication* und schrieb nach eigener Aussage Perspektiven für Kommendes in die Partitur mit ein. Die Prognosen, so viel steht nach dieser Hörbegegnung fest, sind gut. Die Musik ist von einer solchen Unmittelbarkeit und elementaren Sicherheit im Setzen von Klangfarben, dass man sich ihr keinen Moment entziehen möchte.

Martina Wohlthat

Charles Koechlin: **Vocal works with orchestra**

Juliane Banse (Sopran), SWR Vokalensemble Stuttgart, Radio-Sinfonieorchester Stuttgart des SWR, Leitung: Heinz Holliger
hänssler CLASSIC / SWR music CD 93.159 (2 CDs)

Charles Koechlin: **Les heures persanes op. 65 (version orchestrale)**

Radio-Sinfonieorchester Stuttgart des SWR, Leitung: Heinz Holliger
hänssler CLASSIC / SWR music CD 93.125

TILGUNG EINER FEHLSTELLE

Noch immer ist Charles Koechlin (1867-1950) der weithin unbekannt Komponist aus dem Nachbarland Frankreich, wenngleich es seit den achtziger Jahren wiederholt Versuche gab, sein umfangreiches wie vielgestaltiges Gesamtwerk zumindest in Ansätzen einer breiteren Öffentlichkeit vorzustellen. Die Ursachen für diese musikkulturelle Fehlstelle können nur vermutet werden. Ist es die sich einem oberflächlichen Durchhören entziehende Komplexität seiner Musik, die vom Zuhörer ein konzentriertes Einlassen auf ihre verborgene Raffinesse und sensible Klanglichkeit verlangt, also «Hörarbeit» erfordert? Neben Interpreten wie Herbert Henk und Peter Gülke ist es vor allem Heinz Holliger, der sich in Konzerten und CD-Einspielungen immer wieder für die Musik Koechlins einsetzt und in Zusammenarbeit mit dem Kasseler Archiv Charles Koechlin versucht, die im Musikleben noch spürbar vorhandene Fehlstelle zu tilgen. Mit Unterstützung des SWR sind 2005 und 2006 zwei CD-Produktionen mit Musik Koechlins erschienen, die zum Teil erstmals aufgeführt wurde beziehungsweise in vollständiger Werkfassung nun auf Tonträgern vorliegt.

Die auf eine Doppel-CD gebrachten Orchesterlieder Koechlins sind zwischen 1890 und 1910 entstanden. Sie stellen (mit Ausnahme des *Chanson de Mélisande*) nicht nur Weltersteinspielungen dar, sondern sind zum grössten Teil noch nie gespielt und in dieser Produktion des SWR erstmals aus dem Autograf aufgeführt worden. Die Lieder lassen beim Hören recht bald erkennen, dass den Namen, die mit der Gattung des Orchesterlieds der Jahrhundertwende eng verbunden sind (wie Richard Strauss und Gustav Mahler), derjenige von Koechlin unstreitig hinzugefügt werden muss. Die Einspielung der Orchesterlieder bietet eine Möglichkeit, die kompositorische Entwicklung Koechlins bis zum

Beginn des ersten Weltkriegs kennen zu lernen, in der Vokalkompositionen den Schwerpunkt seines Schaffens ausmachen. Seine textbezogene und tonmalerische Musiksprache ist durch die erweiterte und schwebende Tonalität der Jahrhundertwende, durch bi- und polytonale Verfahrensweisen bestimmt, durch freies, unkonventionelles Modulieren und durch das Verwenden unaufgelöster Dissonanzen und Vorhalte. Etwa 80 Lieder sind in diesem Zeitraum entstanden, von denen eine Auswahl auf dieser Doppel-CD zu finden ist. Koechlin hatte die Lieder zunächst für Singstimme und Klavier vertont und in dieser Fassung auch veröffentlicht. Doch schon im Klaviersatz zeigt sich die Tendenz zu orchestraler Disposition, also eine symphonisch konzipierte Klanglichkeit und ein einzigartiges Gespür für den Reichtum der Klangfarben. Als Konsequenz dieser symphonischen Konzeption wandelte Koechlin die klavierbegleiteten Lieder in Orchesterlieder um; etwa die Hälfte sind kurz nach ihrer Entstehung orchestral bearbeitet worden. Das Resultat ist auch deshalb erstaunlich, weil Koechlin (dessen Orientierung auf die Gattung des Orchesterlieds noch vor dem ersten Weltkrieg erlischt) bis 1910 die Kompositionen von Mahler oder Schönberg noch nicht kannte.

Juliane Banse stellt sich den Orchesterliedern mit grossem Engagement. Die Sängerin zeigt, dass sie die vielfältigen stimmlichen Anforderungen, reichend von lyrisch verhaltenen Stimmungen bis hin zu grossen dramatischen Steigerungen, virtuos bewältigen kann. Gemeinsam mit Holliger, dem SWR Vokalensemble und dem Radio-Sinfonieorchester wird ein transparentes und ausgewogenes Klangbild erzeugt, das die feingearbeiteten Qualitäten von Koechlins einzigartiger Musik immer wieder aufleuchten lässt, eine Qualität, die ihn in die Reihe der

grossen französischen Komponisten wie Berlioz, Gounod, Massenet und Saint-Saëns stellt.

Mit *Les heures persanes* op. 65 liegt eine weitere Einspielung der Orchesterwerke Koechlins vor. Zwischen 1913 und 1919 zunächst als sechzehnteiliger Klavierzyklus angelegt (und von Herbert Henk bereits 1986 für Wergo eingespielt), stellte Koechlin 1921 davon eine Orchesterfassung her. Der Komponist bezieht sich hier auf das 1904 unter dem Titel *Vers Ispahan* publizierte Reisetagebuch von Julien Viaud (1850-1923), einem unter dem Pseudonym Pierre Loti schreibenden Marineoffizier, der darin seine zweimonatige Expedition durch Persien schildert. Koechlin, der zwar ferne Länder bereist hatte, jedoch niemals in Persien war, nimmt diese literarische Vorlage sowie Märchen aus *Tausendundeiner Nacht* und Joseph Arthur Comte de Gobineaus *Nouvelles asiatiques* zum Anlass, um selber eine imaginierte Reise in exotisch-fremde Welten anzutreten und in seiner Musik tonmalerisch Gestalt werden zu lassen. Damit befindet er sich in einer langen französischen Traditionslinie, denn seit dem ausgehenden 18. Jahrhundert bestimmte ein exotischer Orientalismus das Schaffen zahlreicher Künstler. Der Komponist wählt in seinem Orchesterwerk den fiktiven Zeitablauf von zweieinhalb Tagen, in denen er sich als Reisender persischer Landschaft, Kultur und Architektur zuwendet. In den sechzehn Stücktiteln werden Stationen dieser Reise ins Unbekannte angezeigt; die Komposition wird eröffnet mit «Mittagsruhe, vor dem Aufbruch», welche auf den Vortag des Reisebeginns anspielt und die mit «Der Abendfriede, bei den Grabstätten» sowie «Derwische in der Nacht» am übernächsten Tag endet. Die Musik ist bestimmt durch eine bis in den Mikrobereich abgestufte Skala unterschiedlichster Orchesterfarben und -klänge, in denen das Licht des

