

Zeitschrift: Dissonanz
Herausgeber: Schweizerischer Tonkünstlerverein
Band: - (1998)
Heft: 56

Rubrik: Disques compacts = Compact Discs

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: 19.02.2025

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

Nourri de la sociologie adornienne

Willener, Alfred: « La pyramide symphonique. Exécuter, créer ? Une sociologie des instrumentistes d'orchestre »; Editions Seismo, Zurich 1997, 525 p.

Ce livre est le résultat partiel d'une grosse enquête menée par l'auteur et une équipe de chercheurs en sociologie de l'Université de Lausanne (où Willener fut professeur de sociologie jusqu'en 1991). La parution d'études complémentaires, portant sur la sociologie des chanteurs – le sujet promet d'être passionnant – ainsi que sur une description statistique du milieu musicien suisse, est prévue ailleurs. Sous les feux de la rampe, ici, les instrumentistes d'orchestre, dont l'auteur élargit d'ailleurs le spectre jusqu'à inclure aussi les cas particuliers de différents solistes-types, chefs d'orchestre ou encore pianistes, ces « interprètes isolés ». Le projet ne manque pas d'ambition : il s'agit d'étudier – plus précisément, de décrire dans le détail – les déterminants sociaux concrets de la pratique instrumentale dans la musique dite classique. Celle-ci a ses modalités, son organisation, ses langages propres, qui sous-tendent les conditions sociales de sa pratique. Dans notre cas, par exemple, les musiciens-interprètes-instrumentistes occupent face à l'œuvre une position particulière, ou « interstitielle » : « entre l'œuvre écrite et celle attendue par le chef, par les enseignants, modèles et gourous, par [les interprètes] eux-mêmes, par le public, entre le vécu émotionnel, la maîtrise physique des problèmes de jeu, et l'instrument qu'ils ont entre les mains ». Conformément au postulat d'Adorno, en effet, une sociologie de la musique digne de ce nom doit pouvoir être aussi fondée de l'intérieur même de l'objet qu'elle traite. Willener – nourri en toutes ses pages de l'esthétique et de la sociologie adornienne, et par ailleurs grand lecteur de *Dissonance*, qui se révèle être une source inépuisable de documents sur la sociologie musicale suisse des deux dernières décennies – tente de suivre l'exigence première en dégageant des figures, ou des situations, typiques. S'il s'agit, par exemple, de situer la marge de liberté accordée à l'instrumentiste, on confrontera les positions de deux compositeurs nettement distincts, tels Boulez et Cage. Ou encore la comparaison entre deux chefs aux positions tranchées, Abbado et Karajan, permettra de spécifier la problématique musico-sociologique du rôle, entre « diriger » et « imposer ». On envisage la trajectoire professionnelle, l'« engagement créatif » des instrumentistes d'orchestre, les situations et contraintes spécifiques de production musicale, telles que le « professionnalisme », les rapports de pouvoir (hommes-femmes, notamment, ou encore orchestre-salle). La méthodologie est essentiellement celle d'une analyse qualitative, qui fait la part belle à une transcription massive d'entretiens sélectifs (mais tout de même nombreux : plus de quatre-vingt dix personnes). Elle procure au livre dans son ensemble une allure qui tient davantage du rapport de recherche au

style coulant, sinon relâché, que d'une épaisse réflexion théorique. La lecture n'en est pas pour autant moins stimulante, parfois provocante, dérangeant les idées reçues comme seule une sociologie bien comprise sait le faire. Mais une édition moins relâchée aurait quand même permis d'éviter de nombreuses coquilles et imprécisions factuelles : il est dommage que seuls les initiés puissent reconnaître ce bel échantillon de sociologie musicale qu'est à lui tout seul « Christian Keller, pianiste, critique musical, oui, mais encore intellectuel, observateur de la scène culturelle, de la politique, de la société » ! (ba)

Disques compacts Compact Discs

Rituelle Kulinarik

Bühler, Hermann / Barnett, Bonnie / Studer, Fredy: «Earth Bound»; Hermann Bühler (Elektronik), Bonnie Barnett (Stimme), Fredy Studer (Schlagzeug, Perkussion); For 4 Ears CD 825

Die Stimme und das Schlagzeug sind die archaischsten aller humanen Klangerzeuger. Der Schweizer Komponist und Improvisator Hermann Bühler bedient sich dieser Aura und transportiert sie in ein High-Tech-Ambiente: Bonnie Barnetts Urlaute und Fredy Studers Trommelklänge, nach Materialvorgaben improvisiert, werden mit einem vorbereiteten Tonband aus dem gleichen Material und einem live-elektronischen Aufbau konfrontiert, der Stimme und Schlagzeug zeit- und raumversetzt reproduziert. Das ist dramaturgisch sehr durchdacht aufgebaut, vokal wie perkussiv beeindruckend nuancenreich umgesetzt, klanglich ungemain wirkungsvoll inszeniert, aufnahmetechnisch mit grösster Sorgfalt umgesetzt – und hinterlässt doch einen zwiespältigen Eindruck: ein nach Inspirationen von alten Originalaufnahmen von Indianermusik perfekt geplantes Ritual mit grossen, mitunter pathetischen Gesten als kulinarischer Hörfilm für Audiophile. (pnw)

Zurücknahme experimenteller Verfahren

Cowell, Henry: *Symphony No. 7* (Vienna Symphony Orchestra) / *Symphony No. 16 «Icelandic»* (Iceland Symphony Orchestra) / *Variations for Orchestra* (Polisch National Radio Orchestra), cond. William Strickland; Cri CD 740

Dass Cowell 1936 wegen nichts anderem als homosexuellen Kontakte ins Zuchthaus kam, wird hier schamhaft umschrieben mit «imprisonment in San Quentin for four years, on a flimsy moral charge»; das verweist auf den in der Kritik der CD *Gay American Composers* (siehe *Disso-*

nanz 54, S. 33) geäusserten Verdacht, dass Homosexualität auch in God's Own Country mitnichten als selbstverständliche Variante sexueller Orientierung akzeptiert sei. Die drei hier vorgelegten Werke gehören der dritten und letzten Schaffensphase Cowells nach Ende der Nachkriegsära an, in der er etwa seit 1950 versuchte, frühere avantgardistisch-experimentelle Verfahren in ein tendenziell tonales Idiom zurückzunehmen – nicht immer zum Vorteil der musiksprachlichen Konsistenz, wie es scheint. An den Orchestervariationen etwa beeindruckt zunächst der grosse Ton, die weiträumige Evolution des grossgedachten, mit zwölf Tonqualitäten operierenden Themas, bis Cowell mit Xylophoneglimper und Kleingehäkeltem diesen Ansatz fast desavouiert. Ähnlich ernüchternd sind übertrieben muntere Passagen in der 7. Symphonie von 1952, die gegen episches Sich-Ausbreiten im Ton etwa von Sibelius merkwürdig abstecken. Die Schwierigkeiten, Heterogenes zu integrieren, zumal Folkloristisches und «Ausereuropäisches» aller Art, wirken auch in den beiden Symphonien manchmal prohibitiv. Besonders in der «Isländischen» Symphonie von 1962 gelingt es aber Cowell – zumal in der Umsetzung eines der traditionellen isländischen «Zwiesengesänge» (*tvisöngur*) mit Modalität und organaler Parallelführung der Stimmen –, das Archaische mit Modernem – doch wieder tendenziell atonaler Polyphonie – zu verbinden. Möglicherweise täuscht überhaupt der verbindliche Tonfall und der eher traditionalistische symphonische Duktus der Aussenseite (auf welche die Interpretationen Wert legen dürften) über intrikate konstruktive und materiale Beziehungen unterhalb der Oberfläche hinweg. (hwh)

Rare combinaison instrumentale

Craciun, Sandra (viola) / Popa, Aurelian Octav (clarinet): «Romania Today. New Music from Romania» (*Avantgarde compositions for viola & clarinet by Violeta Dinescu, Dan Dediu, Aurel Stroe, Mihnea Brumariu, Myriam Marbe, Tiberiu Olah, Anatol Vieru, Cornelia Tautu*); ProViva/Intersound GmbH ISPV 180 CD

Propagandiste tout à la fois d'un répertoire – assez contraignant, à vrai dire – pour clarinette et/ou alto, et d'une pléiade de compositeurs roumains répartis sur deux générations (en gros, d'avant-guerre et des années 50–60), ce disque a essentiellement pour point commun la présence des deux instrumentistes commanditaires de l'ensemble des œuvres présentes, ce qui justifie le recueil. Encore qu'il soit passablement disparate, en dépit de ce que les poncifs de l'histoire de la musique, revenus en force dans le texte de pochette, voudraient nous faire croire. Il serait assez naïf de vouloir y repérer une école, ou une tradition, nationale, justifiée par exemple par des déterminants aussi banals que le recours aux influences folkloriques, ou encore que cette prétendue tradition roumaine « entre Orient et Occident ». Mais la fragilité conceptuelle de l'entreprise éditoriale n'enlève rien à l'intérêt de la

plupart des œuvres présentées, dont l'écoute permet du moins à la fois de se faire l'oreille à une formule peu courante et de contrer une idéologie dont nous autres, en « Occident », avons sans doute encore trop de peine à nous défaire. (ba)

Die grosse Spannweite in Dessaus Komponieren

Dessau, Paul: «Die Verurteilung des Lukullus» (Lukullus: Helmut Melchert, Rundfunkchor und Rundfunk-Kinderchor Leipzig, Rundfunk-Sinfonie-Orchester Leipzig, Ltg. Herbert Kegel) / «In memoriam Bertolt Brecht» / Bach-Variationen (Gewandhausorchester Leipzig, Ltg. Paul Dessau) / «Meer der Stürme» (Rundfunk-Sinfonie-Orchester Leipzig, Ltg. Herbert Kegel) / Orchestermusik Nr. 4 (Staatskapelle Berlin, Ltg. Günther Herbig) / Lieder nach Bertolt Brecht, Georg Maurer u.a. (Roswitha Trexler, Sylvia Geszty, Sonja Kehler, Annelies Burmeister, Peter Schreier, Siegfried Vogel, Vladimir Bauer, Leipziger Kammermusikvereini-

ufernde Weltklavier (1963/67) neben dem elegisch-nostalgischen Hebräischen Hirtenslied (1931/32), das weit ausgreifende Shakespeare-Sonett 8 (1973/75) neben den munter malenden, lakonisch satirischen Tierversen (1967/73). Einmal mehr zeigt sich, dass, wie zuvor Eisler, der «ganze Dessau» wohl erst noch zu entdecken ist. (hwh)

Personifizierte Intervalle

Eggert, Moritz: «Lunu», Musiktheater für 7 Sänger, 2 Schauspieler und Orchester; Stefanie Fröh, Rita Kapfhammer, Martina Sauer, Christian Gerhafer, Bernhard Hirtreiter, Tobias Schlierf, Alfred Reiter (Gesang), Die Münchner Bachsolisten, Ltg. Jobst Liebrecht; Deutsche Akademie Villa Massimo Rom 9701

Über den klassischen Sonatensatz hat eine ältere, heute abgeschliffen wirkende Terminologie gerne in Begriffen der Tragödie gesprochen: Da werden Konflikte ausgetragen – angehört der geschlechtlichen Zuordnung von Haupt- und Seitenthema offenbar vor allem solche zwischen Mann und Frau –, Themen ringen untereinander, und in einem Prozess «durchs Dunkel zum Licht» wird (Er-)Lösung angestrebt. Und so mag auch der Begriff des Motivs, Träger solch dramatischer Vorgänge, aus dieser Sphäre stammen: Aufgrund von Motiven handeln sowohl Menschen wie Durchführungen. Das Musiktheater für sieben Sänger, zwei Schauspieler und Orchester *Lunu* des 1965 geborenen deutschen Komponisten Moritz Eggert bringt diese Denkweise zu überraschender Konsequenz: Die Figuren, die

terogenen Musik scheint es aber auch hier allerlei Anspielungen an die Operngeschichte zu geben, bei der gemäss Libretto «sehr schönen» und «von allen Seiten anders aussehenden» Lunu etwa wird man unschwer eine Hommage an Bergs *Lulu* erkennen können. Seine Musik wolle eben ganz bewusst Mittelwege beschreiten, weil dieser im Moment der interessantesten sei, formuliert Eggert einmal, und dies trifft auf *Lunu* vermutlich mehr zu als etwa auf seine an der letzten Münchner Biennale aufgeführte Oper *Helle Nächte*, die einem klassischen Plot folgt. Wollte man diese Zwischenstellung mit Verweisen auf die Werke des Meisters der abstrakten Oper, György Ligeti, ausdrücken, so liesse sich sagen, Lunu stehe ziemlich genau zwischen *Aventures/Nouvelles Aventures* und dem *Grand Macabre*. (pam)

Dialektik zwischen Maschine und Mensch

Englert, Giuseppe G.: «GZ 50. Musica barbara pro organo»; Gerd Zacher, Orgel; GERM/Terra Ignota TI 27-97

Es scheine ihm fast unmöglich, den Schluss eines Stückes zwingend zu gestalten, bemerkte Schönberg einmal. Und so mag es wie bei einem Roman nicht ohne Spannung sein, beim Lesen oder Hören musikalischer Werke auch einmal von hinten zu beginnen. Bei Giuseppe G. Englert ergibt sich dabei Erstaunliches: Den Zwang zum zwingenden Schluss scheinen seine Werke radikal zu verweigern; den Schein, zu einem versöhnlichen Ende zu gelangen, lehnen sie ab. Das erste Streichquartett (1962/63) etwa endet gestisch mit einem Neuanfang, beim Orchesterwerk *Fragment & Caracol* lässt sich die Verweigerung des Schliessens noch bis in die Entstehungsgeschichte zurückverfolgen, in neueren Werken gibt es spiralförmige Strukturen, die – zumindest theoretisch – nie zur Ruhe kommen können. Beim Aus-Klang von *GZ 50* (1979) allerdings scheint ein Rest von Utopie auf: Durch die variable Gestaltung des maschinellen Luftdrucks der Orgel klingen die Holzpfiffein tonig wie eine Okarina, als wären sie von menschlichem Atem geblasen. Tatsächlich ist die Dialektik zwischen Maschine und Mensch tief in die Struktur der «musica barbara pro organo» *GZ 50* eingedrungen, einem Stück, das in mehrfacher Weise auf das Spiel und den Körper des damals fünfzig Jahre alt gewordenen Organisten Gerd Zacher zugeschnitten ist. So hat Englert etwa die tonalen Floskeln, die aufgrund der modalen Tonhöhenorganisation wie Barbaren in fremdem Tonland auftreten, sehr genau in die Hände und Füsse des Organisten geschrieben: Ein Computerprogramm beschreibt deren Griffmöglichkeiten und -beschränkungen und berücksichtigt dies bei der Partitursynthese. Andererseits lässt der Notentext dem Interpreten einen grossen Spielraum an eigenen Entscheidungen: Registrierung etwa, Tempo oder auch die Gestaltung der formal gliedernden Partien mit variablem Luftdruck sind frei, und Zacher entfacht in der gut einstündigen Komposition ein klug inszeniertes



Paul Dessau bei der Arbeit am «Lukullus» (1949)

© V. Tenschert

gung, gruppe neue musik hanns eisler, Ltg. Max Pommer, Instrumentalgruppe, Ltg. Helge Jung); Berlin Classics 0090602BC (4 CDs)

Die reichhaltige Kassetten zeigt einiges von der grossen Spannweite in Dessaus Komponieren. So steht die vergleichsweise mit traditionellen Mitteln haushaltende *Lukullus*-Oper neben den vergleichsweise avantgardistischen Orchestermusiken – mit beidem hat sich, wie bekannt, seinerzeit Dessau bei offiziellen Kreisen in der DDR wenig Freunde gemacht. So oder so zeigt sich die Haltbarkeit des *Lukullus*, an dem nicht zuletzt das Einfache wie die Klage des Fischweibs besonders ergreifend oder wie die Schlusschöre besonders nachhaltig wirken. Am eindrucksvollsten ist unter dem Gesichtspunkt der idiomatischen Vielfalt vielleicht die Sammlung der Songs: Da findet sich die reduktionistische Simplizität etwa der kurzgliedrig-iterativen *Begrüssung* (1952/74), die mit völlig unbegleiteter Singstimme beginnt, neben dem rebellisch-agitatorischen *Lied vom achten Elefanten* (aus *Der gute Mensch von Sezuan*), das programm- gemäss pianistisch-avantgardistisch aus-

auftreten, sind personifizierte Intervalle, aus denen wiederum individuelle Skalen und Akkorde abgeleitet sind, und aus ihnen ist die Handlung – im musikalischen Sinne des Wortes – motiviert. So versucht etwa Lunu (die titelgebende Figur) mit Übüw Kontakt aufzunehmen, erreicht dies aber erst, als sie offenbar zufällig dessen Intervall der Quarte trifft. Äsähök, dem als *diabolus in opera* der Tritonus zugeordnet ist, entführt Übüw später und delektiert sich schliesslich an dessen Intervallen, die er in sein eigenes Singen einbaut – das heisst, szenisch gedacht: Äsähök frisst Übüw auf. Musikalische Vorgänge also werden sehr direkt in eine surreale szenische und also sprachlich vermittelte Handlung übersetzt – eine CD wird davon nur einen unvollständigen Eindruck geben können. Der gesungene Text funktioniert ähnlich wie die Musik: Den insgesamt sieben Figuren sind jeweils bestimmte Konsonanten und Vokale zugeordnet, die das ganze Alphabet – sämtliche Sprachintervalle also – abdecken; in den Dialogpartien können sich die Buchstabenvorräte der Nonsense-Texte auch durchmischen. Wie bei der stilistisch he-

Feuerwerk an Klängen. Gegen Ende hat sich der Interpret auch mit Mund- und Körperklängen am Geschehen zu beteiligen, die Maschine Orgel verwandelt sich immer mehr zum lebendigen Organismus. (pam)

Interkulturelle Neugierde

Harrison, Lou: «*Concerto in Slendro*» für Violine, Celesta, zwei Tack-Pianos und Schlagzeug / *Concerto für Violine und Schlagzeugorchester* / «*Labyrinth Nr. 3*» für elf Schlagzeuger; Antonio Nuñez (Violine), Basler Schlagzeug-Ensemble, Paul Sacher (Ltg.); pan classics 510103

Von Lou Harrison unersättlicher interkultureller Neugierde kündigen die drei Werke dieser klanglich vorzüglich geratenen Einspielung. Am überzeugendsten das von präkolumbianischer Kultur inspirierte *Labyrinth No. 3* aus dem Jahr 1941, eine veritable viersätziges Schlagzeug-Symphonie, die nicht nur durch die erwartungsgemässen rhythmisch-wuchtigen Passagen und furiosen Steigerungen beeindruckt, sondern mehr noch durch die einfallsreiche und feine Disposition der Klangfarben-Schichten. Im 1940 komponierten, 1959 überarbeiteten *Concerto for Violin and Percussion* hingegen stehen die Melodielinien der abendländischen Violine ein wenig unvermittelt neben den asiatisch anmutenden Schlagzeugtexturen – eine Disparatheit, die durch Antonio Nuñez' romatisierenden Zugriff noch akzentuiert wird. Harrison's Beschränkung auf die kleine Sekunde, reine Quarte und grosse Sexte im Violinpart mag dabei zwar für intervallische Kohärenz sorgen, aber leider nicht für grosse melodische Prägnanz. Weniger problematisch in dieser Hinsicht ist das kurze, muntere *Concerto in Slendro* von 1961, in dem mit Reissnägeln präparierte Klaviere und Celesta zwischen Geigen- und Schlagzeugklang vermitteln. (pnw)

Unausstehliche Arrangements

Kröher, Hein und Oss (Arr.): «*Hein & Oss. Deutsche Lieder 1848/49*»; Hein & Oss Kröher (Gesang und Gitarre), *diverse Instrumentalisten*; Alca ALC 5504-2 Die Namen Hein & Oss hatten in der Folk-, Protestsong-, Liedermacherszene der 60er- und 70er-Jahre einen guten Klang. Die vorliegende Wiederveröffentlichung ist mindestens aus aktuellem Anlass gerechtfertigt, nämlich dem Jubiläum der 48er-Revolution, die diesmal auch von oben her recht gern gefeiert wird, da sie doch schon länger zurückliegt und im Prinzip – soweit sie überhaupt gelang – eine bürgerliche blieb. Engagement und Ton der Authentizität beim Sängerduo rechtfertigen überdies die Wiederveröffentlichung. Der Klang bzw. Sound einiger der Arrangements dieser ausgewählten Lieder der bürgerlichen Revolution der Vergangenheit ist freilich ziemlich unausstehlich: flotte Dixieland-Klänge zu Herweghs (schwachem) *Das Reden nimmt kein End* oder zu von Fallerslebens *Deutscher Nationalreichtum* (hier wenigstens abstrakt durch den Stoff Auswanderung in die USA begründet), Barmusik zu Georg Herweghs

18. März und ähnliches mehr. Noch so poppig Aufgemotztes kann nicht darüber hinweghelfen, dass Musik, Verbaltext, Kontext vergangen und historisch sind – was dem Interesse und einer vermittelten Aktualität keinen Abbruch zu tun bräuchte. Die Kommentare, die historische Argumente liefern, könnten hier ruhig ausführlicher und in der Diskussion von Widersprüchen genauer und mutiger sein. Am effektivsten sind die schlichtesten Versionen wie bei Freiligraths *Trotz alledem*, beim schon drastisch antikapitalistischen *Das Blutgericht*; wenn schon Arrangements, dann wie beim klassischen *Ça ira* mit Annäherung an mögliche historische Rekonstruktionen oder bei Freiligraths *Reveille* mit Blas-/Marschmusik (wobei die heroischen Illusionen über den – damals noch zukünftigen – Juni leicht deprimierend sind). Auffällig und eindrucksvoll erscheinen die dem Tonfall des *Ça ira* nahekommenen, erstaunlich kräftigen Worte der *Fürstenjagd* (deren Textdichter vorsichtshalber anonym blieb) mit schöner Hörnerbegleitung zur Kontrafaktur des «Auf, auf, zum fröhlichen Jagen» oder der – sonst seltene – Witz wie im *Heckerlied*. Und die beiden Sänger machen mit dem zurückgenommenen Vortrag des Texts noch deutlicher, warum *Das Lied von Robert Blum* so weit verbreitet und beliebt war: Das Lied über den Schriftsteller und Politiker, der von der Reaktion (wie oft: sogar wider geltendes Recht) standrechtlich umgebracht wurde, verzichtet weitgehend auf die sonst zeit- und klassentypischen hohl-heroischen Phrasen und gesteht in einer Verschränkung von innerem Monolog und Kommentar: «Die Träne für Weib und Kinder entehret keinen Mann / wohl, jetzt gilt es zu sterben ...». (hwh)

Dans l'esprit de Nancarrow

«*mechanic*»: *Historische Jahrmarktorgeln – Neue Kompositionen* (Werke von Detlev Glanert, Peter Michael Hamel, Steffen Schleiermacher, Gerhard Stäbler, Jörg Widman auf historischen Jahrmarktorgeln); Talking Music TalkM 1008

On aimerait tracer une ligne droite et directe des orgues de Barbarie – automates que l'on pourrait presque élever au rang de symbole de l'époque des Lumières – aux modernes programmes musicaux sur ordinateurs, en passant par les orchestrons et pianos mécaniques de l'ère industrielle. Le rapprochement, qui n'est sans doute que superficiel, entraîne certainement un effet de mode (voir le succès que rencontrent les spectacles de Pierre Chariol), lequel constitue à coup sûr l'incitation de la commande adressée à cinq compositeurs allemands par le Siemens Kulturprogramm, en quête de «projets intéressants». La figure, presque inévitable dans ce contexte, de Conlon Nancarrow s'impose, qu'on le veuille ou non, à travers les conceptions pourtant très différentes de Hamel, Glanert, Schleiermacher ou Widmann, qui se réfèrent, chacun à sa manière et au-delà des possibilités techniques offertes par l'instrument, aux représentations culturelles qui lui sont associées et à la distance qu'autorise notre

situation actuelle (celle dont précisément nous héritons après Nancarrow), alors que l'attitude plus neutre de Stäbler vise davantage à faire oublier, si l'on peut dire, les effets de mémoire. Entre les mailles des contraintes en définitive très fortes, chacun semble retrouver finalement son style propre. C'est à la fin du présent enregistrement que l'on se demande: En irait-il de même avec le *I-King* ou l'ordinateur? (ba)

Entschleunigung

Müller, Günter / O'Rourke, Jim: «*Weighting*»; Günter Müller (Perkussion, Elektronik), Jim O'Rourke (Klavier, Orgel, Gitarre, Elektronik); For 4 Ears CD 824 Jim O'Rourke ist der grosse Entschleuniger der improvisierten Musik. «Ich würde von Wagner gern einmal nur die Overtüren in Ring-Länge aufgeführt sehen, jeweils eine Overtüre auf fünf Stunden gedehnt», sagt der Multiinstrumentalist aus Chicago. Und O'Rourke spielt, wie er spricht. Wer improvisierte Musik automatisch mit hektischem Aktionismus und gnadenlosem sonorem Sperrfeuer assoziiert, sollte sich *weighting* anhören: unendlich lang stehende leise Orgel-Cluster, das Farben-Kaleidoskop gestrichener Becken, vereinzelt Gitarren- oder Piano-Akzente. Günter Müllers elektronisch transformiertes Schlagzeug zerteilt die Zeit nicht, sondern prägt ihr nur dezente Muster auf, die manchmal wie ferne Reminiszenzen an Drum'n'Bass-Loops wirken. Das Duo gestaltet keine Gespräche, sondern webt gemeinsam an einer fein gestalteten, weitgehend undramatischen, ziellosen Klangfläche – *musique d'ameublement* im allerbesten Sinn, unüberhörbar von den Klangmeditationen des britischen AMM-Kollektivs inspiriert. Der Schluss der CD ist programmatisch: 50 Sekunden Stille. (pnw)

Bekehrung zur Konvention

Nilsson, Bo: «*A Spirit's Whisper. Selected Works*» («*Frequenzen*» / «*Quantitäten*» / «*Stunde eines Blocks*» / «*Zwanzig Gruppen*» / «*Rendez-vous*» / «*Déjà-vu*» / «*Der Glückliche*» / «*Revue*» / «*Fragments*» / «*Flöten aus der Einsamkeit*» / «*Endepunkt*» / «*Brief an Gösta Oswald*» / «*Stenogramm*» / «*Drei Szenen*» / «*Fatumeh*» – «*Madonna*» / «*Invitation to Love*» – «*Mysteries of Love*» / «*La Bran*» / «*A Spirit's Whisper in Swedenborg's Gazebo*» / «*Missilen*» [«*Bordun*», «*Tusenskönan från Åskloster*», «*Vaggvisa för ett spöke*», «*Jak tänker en ljuvlig tanka*»] / «*Arctic Romance*»); *diverse Interpreten*; Phono Suecia PSCD 105-1/2/3 (3 CDs)

Nilsson, Jahrgang 1937, zeichnet sich durch eine verblüffende Anpassungs- und Wandlungsfähigkeit aus, die freilich eine teleologische Tendenz zu haben scheint: heim ins Reich des tonalen Muttermainstreams. Nach einer avantgardistischen Phase im Geist und Tonfall von Darmstadt bekehrte sich Nilsson um 1961 zur Konvention, in deren Namen er mit dem Serialismus u.ä. sein eigenes früheres Werk desavouierte. Zunächst wurde die konstruktive Unterfütterung preisgegeben, doch blieb die klangliche Fassade noch

intakt: Atonalität, freilich mit einem Hang zu einem mechanisch-schematischen, merkwürdig gleichförmigen Phrasen- und Formbau. Der dreiteilige Kantatenzyklus *Brief an Gösta Oswald* (1958/59) markiert diesen Übergang und schliesst mit einem wüsten Krach, so ungefähr, wie sich Klein-Fritzchen Neue Musik vorstellt. Etwa seit den 70ern scheint Nilsson auch diese Fassade abgebaut zu haben. Das titelgebende *A Spirit's Whisper in Swedenborg's Gazebo* (1988) zeigt den Endzustand, sein privates *posthistoire*. Die Totenbeschwörung beginnt mit einer ausgedehnten unbegleiteten Koloratur-sopran-Vokalise, die fast schon Musik des Typs «Zu schön, um wahr zu sein» ist, und wird dann, wie um diesen Verdacht zu bestätigen, zu Filmmusikkitsch mit Streicherakkordgerusche samt Hintergrundstimme, die sich in immer englischere Höhen hochschwingt – was alles kaum dadurch gerechtfertigt wird, dass es sich tatsächlich um die Musik zu einem Fernsehfilm handelt. Das *Gänseblümchen vom Askloster* klingt noch ärger salonmässig mit primitiv-quadratischem Formbau (anscheinend eine Spezialität Nilssons) und lange vorausberechenbaren Kadenzschritten, wie der Titel erwarten lässt. Die restaurative Unverfrorenheit freilich, muss ich gestehen, hat gelegentlich doch etwas. Scheusslich wird's allerdings, wenn, wie beim «Ich denke einen lieblichen Gedanken», patent-allgemein-folkloristische Modalität hineinkommt, ungefähr Butterfly in Hiawathas Hütte am Mälaren, oder wenn die *Arctic Romance* für Klavier postromantische Träumereien am Kamin mit Ölfeuerung, Chopin mit ein paar falschen Tönen, vorführt. *Fatumeh – Madonna* (1973) zeigt, in welcher Richtung Nilsson die Kurve gekriegt hat; er verwendet hier aktuellere Verfahren der modalen Spielweise im Jazz, besonders im Anfangsteil in flottem Tempo vermischt mit irgendwie Arabisch-Orientalischem – aber das bräuchte man kaum zu komponieren –, bevor dann das Ganze in orchestralem Gewaber aufgenommen und fortgeführt wird. Der zweite Teil beschreibt, im Text leicht lasziv, den Aufstieg in die mit Wortedelsteinen kostbar aufgedonnerte Madonna (ist doch vielleicht Fatima gemeint?), deren Haupt «war leer». Nilssons Musik ist eine getreue Widerspiegelung dieses Bildes. (hwh)

Klaviermusik im emphatischen Sinne

Roslavets, Nikolaj: *Piano Music (Three Compositions / Three Etudes / Piano Sonata No. 1 / Prelude / Two Compositions / Piano Sonata No. 2 / Two Poems / Five Preludes / Piano Sonata No. 5)*; Marc-André Hamelin, piano; Hyperion CDA66926

Roslavets Klaviermusik erscheint zunächst betont als Klaviermusik, bei der der Komponist alle technischen Möglichkeiten gewissermassen auch vom Spiel(er) her auslotet, und erst dann – fallweise – als avantgardistische, gar «futuristische» Musik. Von den *Drei Etüden* (1914) sind die beiden ersten bei aller

Virtuosität, tonalen Vielfalt und trotz ihres unterschiedlichen Charakters von merkwürdiger rhythmischer und satztechnischer Simplizität (bis an die Grenze der Monotonie) – im Grunde wird nur ein einziges Muster variiert. Und die dritte (*Burlando*) verfällt zwischen einem Perpetuum-mobile-Rahmen in einen ziemlich sentimental-elegischen Ton. Die drei jeweils einsätzigen Sonaten von 1914, 1916 und 1923 (die Nummern drei und vier scheinen verschollen) sind eine gestylte, ausdrucksvolle Virtuosenmusik in der Tradition mancher Stücke von Liszt oder Skrjabin. Davon heben sich deutlich die weit kargeren, knapperen *Drei Kompositionen* von 1914 ab; ebenso das «Largo»-Prélude von 1915, ein ebenfalls bündig formulierter, kraftvoller Trauermarsch, der ineins mit der individuellen Motivierung (Tod von Roslavets' Lehrer A. Abaza) Massencharaktere gestaltet. Auch die *Zwei Kompositionen* (1915) zeigen Roslavets' Zugehörigkeit zu einer Avantgarde, deren futuristische Orientierung hier die an der sozialistischen Bewegung und an den Errungenschaften der Oktoberrevolution fast wie natürlich einschloss. Den Hang zur virtuellen (und automatisierten) grossen Geste konterkariert Roslavets in der ersten Komposition mit abrupten, pausendurchsetzten und dissoziierten Klängen. Das erste der beiden *Poeme* von 1920 erscheint stellenweise beruhigter, und Roslavets lässt hier einige Male quasi-tonale Sequenzbildungen zu – so wie tonale Reminiszenzen im neuen Tonhöhenmaterial auch in den 5 *Préludes* von 1919/1922 häufig hervortreten. Abgesehen von satztechnischen Eigentümlichkeiten dürfte es eine Grundlage solcher Reminiszenzen sein, dass viele der «synthetischen Akkorde» aus einem vom Dominant-Tredezimenakkord abgeleiteten Hexachord hervorgehen. (hwh)

Feinsinnige Interpretin

Sakagami, Hiroko (Klavier): «Musik in Luzern. Klaviermusik Solo» (Xaver Schnyder von Wartensee: «Lustiges Drey mal Drey oder Neun Scherzi für das Pianoforte» / Joseph Lauber: *Six Caprices / Alexander Skrjabin: 24 Préludes op. 11 / Will Eisenmann: «Varianten» op. 7 / Caspar Diethelm: «10 Klangfiguren» op. 224 / Peter Benary: 2. Sonate / Hansruedi Willissegger: «Sakura»); Gallo 966/967 (2 CDs) Dass «in dem kleinen und armen Luzern» des ausgehenden 18. Jahrhunderts das Klavier nur wenig galt und «als blosses Tändelinstrument für Damen eines Mannes unwürdig» sei, musste der Inner-schweizer Komponist Xaver Schnyder von Wartensee schon früh erfahren: Sein Vater versuchte immer wieder, ihm das Üben abzugewöhnen. Inzwischen hat das Klavier kräftig Karriere gemacht, die Damen glücklicherweise auch, und so mag man es als reine Zufälligkeit werten, dass auf der Doppel-CD «Musik in Luzern» eine Pianistin lauter Stücke von männlichen Komponisten interpretiert... Schenkt man den ausserordentlich feinsinnigen und beredten Interpretationen von Hiroko Sakagami Glauben, so ist*

allerdings den *Scherzi* Schnyder von Wartensees ein gerüttelt Mass an Koketterie nicht fremd: Zwischen den transparent gesetzten Stimmen scheinen immer wieder ironisch gefärbte Pointen auf, die an die «grossen Gefühle» der «grossen Musik» eher anspielen als dass sie diese vollziehen. Der Ruswiler Komponist Joseph Lauber und vor allem Alexander Skrjabin leiten in eine andere Klangwelt, und gerade in Skrjabins *Préludes*, die zum Teil in Vitznau komponiert wurden, werden die ungestümen Stimmungswechsel mit gestischer Sicherheit und ohne falsche Larmoyanz dargeboten. Die *Varianten op. 7* von Will Eisenmann, die *10 Klangfiguren* Caspar Diethelms, die 2. *Sonate* Peter Benarys oder *Sakura* von Hansruedi Willissegger, die auf der zweiten CD versammelt sind, mögen typisch sein für ein Komponieren an der Peripherie (wenn es in den Zeiten der «Globalisierung» so etwas denn noch gibt): Handwerklich geschickt und eloquent gearbeitet, stellen die Stücke oder Sätze, die nur selten länger als zwei, drei Minuten dauern, das Instrument klanglich ins beste Licht, wollen mit neueren kompositorischen Entwicklungen bewusst nicht konkurrieren und liefern sich auch Modeströmungen kaum aus. Auffällig ist jedenfalls, wie sehr sich die zwischen 1962 und 1996 geschriebenen Werke dieser Luzerner oder in Luzern ansässigen Komponisten etwa in der Behandlung der pianistischen Technik gleichen. Die formal spannend zu verfolgende Sonate Benarys und die impressionistisch wirkenden Stücke Willisseggers wurden für Sakagami geschrieben, die sich in Luzern auch um die Weiterführung der «Luzerner Pianistenschule» kümmert, von der im informationsreichen Beiheft die Rede ist. (pam)

Querständiger Komponist

Schenker, Friedrich: «Michelangelo-Sinfonie»; Wolfgang Dehler (Sprecher), Staatl. Akademischer Chor der Lettischen SSR, Gewandhaus-Kinderchor, Felix Friedrich (Orgel), Gewandhausorchester Leipzig, Kurt Masur (Ltg.); Berlin-Classics 0021 1202BC

Die Aufnahme stammt, wie die diskographischen Daten schon andeuten, von einst, genauer: vom September 1985. Schenker, schon zu DDR-Zeiten ein ziemlich querständiger Komponist, ist es heute umso mehr, da er auf politischen Impulsen, Ansprüchen und Zielen des Komponierens beharrt. Expressivität und Komplexität, Darstellung der Welt und Appell sind seine Regulative, seine Vorbilder neben der Zweiten Wiener Schule Eisler und Dessau, Nono und Henze. Für seine Michelangelo-Symphonie holt er weit aus und versucht, historische und heroische Mühe, Arbeit, Angst, Verzweiflung, aber auch – so Schenker selbst 1988 – «Hoffnung auf Überleben» zu gestalten. Bezeichnend für den «Weltzustand von heute», dass Schenker dabei das «Jüngste Gericht» in der Sixtina immer noch oder schon wieder als «Mahnung oder Warnung» für die Gegenwart versteht. Mit Bezug auf das Bildprogramm eben der

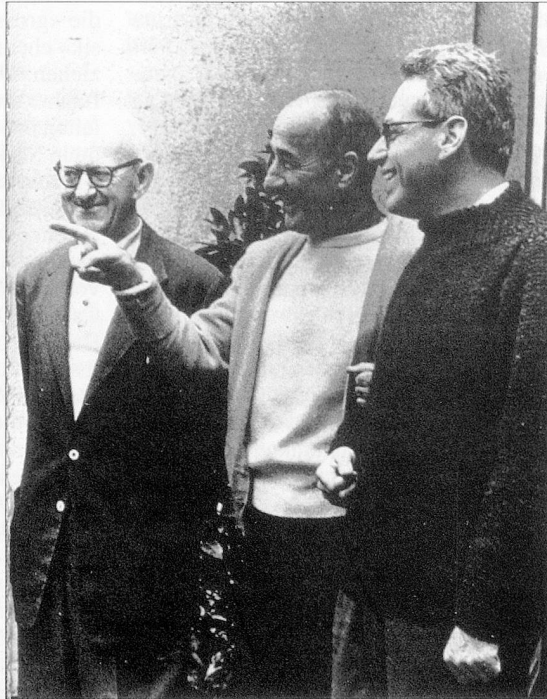
Sixtina spannt er einen Bogen vom I. Satz (*Creazione*) bis zum V. (*Giudizio*), womit er gewissermassen Anfang und Ende der Welt herbeizitiert oder – um ebenfalls Mahler zu zitieren – eine Symphonie als Welt herstellt. Zwei Sonaten (I und II), stärker aufs Individuum bezogen, rahmen ihrerseits den III. Satz, ein infernalisches Scherzo ein; hier folgt Schenker seiner Neigung zur Montage von Heterogenem besonders nachdrücklich. Freilich zitiert er auch im Finalsatz mit ausgiebigen Solosprecher-Passagen, Sprechchören und iterativen perkussiven Mustern «Hardrock-Tempo» wie «Tuba mirum», bis – umso überraschender –, in einem typischen Adagio mit Assoziationen an Alban Berg wie tonale Idiomatik, ein Schein von der *lux aeterna*, als Licht der Vernunft interpretiert, auf die Verwüstung fällt. Die Interpretation wird dem Werk weitgehend gerecht, auch wenn ich mir die Charaktere in der Regel schärfer, plastischer, differenzierter gewünscht hätte. – Ein Mangel der Edition, wohl populistischem Sparwahn zu verdanken, ist es, dass von den Michelangelo-Gedichten die italienische Version (die gesungen wird) ausgelassen wurde und es überdies keine exakte Zuordnung von Indexzahlen und Text gibt: keine bloss periphere Frage, da Schenkers Werk über weite Strecken auf Chorischem basiert. (hwh)

Radikale Idiomatik

Wolpe, Stefan: Symphony No. 1 / «Yigdal Cantata» / Chamber Piece I + II for 14 players; NDR Symphony Orchestra, Johannes Klaitze (cond.); NDR Choir, H. Neumann (cond.), W. Zerer (organ), Chr. Bierbach (bass); Arte Nova Classics 74321 46508 2

Seine Kantate für Bariton, gemischten Chor und Orgel komponierte Wolpe für die 5. New Yorker Synagoge, nachdem er 1938 dort aus Palästina (wohin er 1934 vor den Nazis geflohen war) angekommen war. Der Text von Moses ben Maimon aus dem 12. Jahrhundert entfaltet in 13 Strophen (natürlich lobend) Eigenschaften Elohims. Wolpe seinerseits verwendet innerhalb der beschränkten Besetzung ein avanciertes Vokabular, in dem gelegentlich tonale akkordische Pfeiler oder Verfahren (wie eine merkwürdige pseudo-dominantische Sequenzierung in der 12. Strophe anlässlich des Messias) umso auffälliger hervortreten. Chor und Solist bringen die expressiven Qualitäten des Werks vorzüglich über die Rampe. Aus der – nicht nur durch Text und Orgelklang – sakralen Welt in die neue einer vorwiegend, aber doch nicht restlos abstrakten Expressivität führt die 1. Symphonie aus den 50er Jahren. Hier versucht

Wolpe, damals an der westlichen Avantgarde-Spitze stehende Tendenzen der «gegenstandslosen» Bildenden Kunst musi-



Stefan Wolpe 1960 bei den Darmstädter Ferienkursen mit Eduard Steuermann (l.) und György Ligeti (r.)

© Hans Kenner

kalisch nachzubilden. Das führt bei ihm zu einer nach wie vor radikalen Idiomatik mit einer ausserordentlich zerrissenen Faktur und hochgespannten, oft wie gegeneinander stürzenden Figuren und Charakteren: ungeachtet der wahrscheinlich nicht unproblematischen ideologischen Einbettung eine ungemein lebendige, aufregende Musik, hier mit voller Schärfe realisiert. Eine erstaunliche Stelle ist der Einbruch von Blechbläserklängen (samt reichlich Schlagzeug); laut Wolpe meinen sie, in doppelter Programmatik, Nebelhörner von Schiffen auf dem Hudson, und sollen «brüllend, angstvoll, wie aus grauer Vorzeit» klingen und damit Archaisch und Moderne miteinander in Beziehung setzen. Oft wie ein Weberscher Extrakt aus solch ausgreifender Expressivität muten die beiden späten Kammerstücke für 14 Spieler aus Wolpes Spätzeit (1965, 1968) an; dem ersten liegt dieselbe Tonhöhenordnung wie Weberns Konzert op. 24 zugrunde. Die von Wolpe postulierte neue «Ökonomie» führt freilich nicht selten besonders eben im I. Stück zu einer gewissen Mechanik von kurzgliedrigen Frage-Antwort-Strukturen, so, als würde eine Reihe pflichtgemäss auf die Instrumente verteilt und abgespult. Wiederum erstaunlich das – wohl biographisch als Auflehnung gegen das Krankheitsschicksal vermittelte – knappe Trommelsolo am Ende des zweiten Stücks. (hwh)

Monacal et dionysiaque

Zimmermann, Bernd Alois: Quatre pièces courtes pour violoncelle / Sonate pour violon solo / Sonate pour violoncelle seul

/ «Présence»; Egidius Streiff (violon), Ulrike Brand (violoncelle), Manuel Bärtsch (piano); Octobre en Normandie (échantillon gratuit, ne peut être vendu; contact: Ulrike Brand, c.p. 28, I-06050 Spina)

L'élégante pochette, échantillon gratuit et hors commerce, ne contient pas de brochure explicative – ce qui vaut parfois mieux –, mais rien d'autre que de la musique, interprétée avec la retenue et la tension convenables. Les *Quatre pièces courtes pour violoncelle*, datant des dernières années (1970), résument la tendance monacale que se plaisait à mettre en avant le compositeur: sortes de haïkus, denses et aériens à la fois, quasi immatériels, ils constituent comme la quintessence des deux œuvres en soi déjà essentielles que sont la *Sonate* pour violon solo (1950, enregistrement repris ici d'un disque antérieur d'Egidius Streiff) et celle pour violoncelle solo (1960). Mais les effets stéréos, dont l'artificialité est trop forcée, diminuent la tension, en donnant parfois l'impression que l'on a affaire à deux instruments. En contrepoint intelligent – on dispose ainsi d'une sorte de portrait en miniature du compositeur –, *Présence*, pour trio avec piano, bien plus «dionysiaque» cette fois, où interviennent musicalement les figures fétiches de Zimmermann: Ubu, Don Quichotte, Molly Bloom. (ba)

Nouvelles œuvres suisses Neue Schweizer Werke

Redaktion: Musikdienst der SUISA, Bellariastr. 82, 8038 Zürich.

In diese Rubrik werden nur Werke von Mitgliedern des STV aufgenommen. *Cette rubrique est réservée aux membres de l'ASM.*

1. Vokalmusik

a) ohne Begleitung

Derungs Gion Antoni

– «Lob dem Dreifaltigen Gott» (Gieri Cadruvi) f. 4-st gem Chor [1996] 3', Ms.

Ducret André

– «Au cœur de ma ville» (Emile Gardaz) p. chœur à 4 voix mixtes [1995] 30', Editions Labatiaz, St-Maurice

– «Couleurs d'ici» (Josiane Haas) p. 4 voix mixtes [1997] 5', Ms.

– «Noir et farine» (Emile Gardaz) p. 4 voix mixtes a cap [1997] 3', Editions Labatiaz, St-Maurice

– «Notre Père» p. 4 voix mixtes a cap ou 4 voix d'hommes ou 3 voix égales [1997] 2', Editions Labatiaz, St-Maurice

– «Que faire, où aller?» (Nicolas Bussard) p. 4 voix mixtes [1997] 3', Ms.

– «Si vous saviez...» (Josiane Haas) p. 4 voix mixtes [1997] 3', Ms.