

Zeitschrift: Dissonanz
Herausgeber: Schweizerischer Tonkünstlerverein
Band: - (2000)
Heft: 63

Rubrik: 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

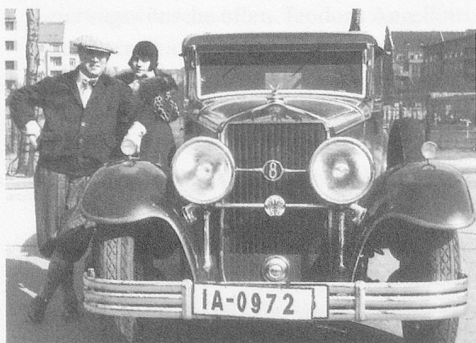
The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. [See Legal notice.](#)

Download PDF: 29.03.2025

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

Franz Schreker: **Orchesterwerke: «Vorspiel zu einer grossen Oper (Memnon)» / «Intermezzo» op. 8 / «Vorspiel zu einem Drama (Die Gezeichneten)» / «Romantische Suite»**
Gürzenich-Orchester, Kölner Philharmoniker; James Conlon, cond
EMI Classics 7243 5 56784 3

BEACHTLICHER RAUSCHEFFEKT



Schreker, seine Frau und der neue Horch, 1927

Die Instrumentalwerke von Schreker (1878–1934), vor dem 1. Weltkrieg einer der meistaufgeführten deutschsprachigen Opernkomponisten, sind offenkundig Nebenwerke, aber mit den Opern aufschlussreich verzahnt. In der hier vorliegenden Einspielung erscheint der berühmte Klangzauber Schrekers doch manchmal ziemlich gedämpft und homogenisiert. Das *Vorspiel zu einer grossen Oper*, 1933 als eine Art Extrakt aus dem dann trotz (oder wegen) der mit 14 Jahren

ungewöhnlich langen Arbeit unvollendet hinterlassenen Opernprojekt *Memnon* hergestellt, wartet mit ebenfalls ungewöhnlich langen Passagen (zu Beginn etwa fast vier Minuten) über einem gleichmässig-monotonen Grundpuls auf; überhaupt fallen skandierende, marschierende Steigerungspassagen auf, sowie ein trotz gelegentlicher hymnischer Apotheosen düsterer, abgedunkelter Grundton, in dem sich Erfahrungen mit radikalerer neuer Musik der 20er-Jahre widerspiegeln. Vor Schluss zerfasert der Satz in geradezu aufregender Weise, und die tonale Schlusskadenz mit Dur-Akkord samt schmetterndem Crescendo wirkt eher aufgesetzt. – Im *Vorspiel zu einem Drama* hat Schreker das Vorspiel zu einem seiner Hauptwerke (*Die Gezeichneten*) einigermaßen schematisch-brav um eine Durchführung und fast wörtliche Reprise zu einem ordentlichen Sonatenhauptsatz erweitert. Von dessen Merkmalen fehlt allerdings ein entscheidendes: Dynamik, fortschreitende Entwicklung; stattdessen herrscht Statik, Rückkehr zum Ausgangspunkt. Die verhältnismässig konventionelle Form wird

indessen durch motivisch-thematischen wie klanglichen Gehalt kompensiert, und innerhalb der grossformalen Statik gibt es heftige Bewegungen, wilde Ausbrüche, aber auch grossangelegte melodische Bögen. – Der Abstand zwischen *Memnon* und *Die Gezeichneten* ist schon erheblich, und fast noch weiter der zu den frühen, «rein» instrumentalischen Stücken. Die *Romantische Suite* entstand 1902, kurz nach dem Abschluss von Schrekers Studien am Wiener Konservatorium, und klingt auch so: nach Konservatorium und traditionellem wienerischem 19. Jahrhundert. Das ursprünglich dazugehörnde *Intermezzo* wirke – so Ingo Dorf Müller zu Recht – demgegenüber wenigstens in der Faktur avancierter und wird in der Regel als selbstständiges Werk aufgeführt. Trotz des besagten Abstands ist aber der harmonische und instrumentatorische Rauscheffekt auch dieser Stücke beachtlich und in seiner Qualität nicht zu verachten. (hwh)

Ernst Krenek: **Alle Werke für Violoncello**
Deutsches Symphonieorchester Berlin; Hanns-Martin Schneidt, cond; David Geringas, Emil Klein, vc
Koch Schwann 3–1078–2

VERBLÜFFENDE BANDBREITE

Erstaunlich – oder angesichts des Umfangs von Kreneks Oeuvre vielleicht doch wieder nicht so erstaunlich –, dass Werke für das Violoncello, immerhin als Soloinstrument kein allzu gängiges Instrument, von einem einzigen Komponisten eine ganze CD füllen. Dass sie wirklich musikalisch gefüllt wird, ist neben der Bandbreite der Werke und ihrer Sprache auch ein Verdienst der intensiven Interpretation von David Geringas, in den konzertanten Werken gut unterstützt vom Orchester. Wie ein Probestück, und natürlich nicht ohne Seitenblicke auf Bachs Suiten, erscheint die fünfsätzigste *Suite op. 84* von 1939 mit weitgefächerter Idiomatik und vielfältiger Faktur – insgesamt ein zurückhaltend-zurückgenommenes Werk. Wenig später dagegen wird das

Konzert Nr. 1 op. 133 zweckmässigerweise geradezu mit einem Orchestertusch eröffnet. Beim fast verzweifelten Versuch, «Kontakt zu den praktischen Dingen des Musiklebens zu finden, nicht nur aus offensichtlichen praktischen Gründen», macht Krenek freilich Kompromisse – wenn sie denn gegen seinen eigentlichen Willen geschehen wären – vor allem im Hinblick auf die Übersichtlichkeit der Formanlage. Nicht selten durchaus launig, reich an rasch wechselnden Charakteren und Gesten ist das im Versuch, das Publikum zu erreichen, verwandte *Capriccio op. 145* von 1955. Insgesamt doch weit radikaler im Ton, extreme Klangballungen wie Ausdünnungen riskierend, ist das *Konzert Nr. 2 op. 236* von 1982. Wenn auch in den andern konzertanten

Werken gelegentlich des Guten und des Geschribbes etwas zu viel ist, fallen doch immer wieder eindrucksvolle, wiewohl kurze Augenblicke eines Innehaltens auf, häufig in höchster Höhe, in denen etwas von Altersweisheit, Bescheidung hörbar wird. Im wesentlichen auf einen langen, elegisch, aber stets unsentimental im Wechselspiel der beiden Instrumente ausgespannenen Zwiegesang konzentriert sich die *Dyophonie für zwei Violoncelli op. 241*, die Krenek 1988, drei Jahre vor seinem Tod, komponierte. Trotz Altersweisheit ist da allerdings nichts von Nachlassen; die Tendenz zum Elegischen konterkarieren energische Einwürfe, Aufschreie fast im ruhigen Grundpuls und Fluss des Gesangs; merkwürdig der abrupte Abbruch. (hwh)

HYPERAKTIV & MELANCHOLISCH

Schön, wenn Kommunikation funktioniert und spannend auch, wenn sie jedesmal wieder ganz anders ist, je nachdem mit wem man gerade spricht. Sylvie Courvoisier und Lukas Niggli, sie reden hier zusammen und doch behält jeder seine eigenständige Sprache. Beide hat man auch schon mit anderen MusikerInnen sprechen hören und deshalb ist es interessant zu hören, wie weit sie sich nun beeinflussen und in welche Richtungen sie sich treiben lassen. Sie spielen auf dieser CD auch Solostücke: Sylvie Courvoisier ein

melancholisch-düsteres Klaviersolo namens «Solitude», Lucas Niggli einen grosszügig angelegten nervösen Groove. Was verbindet die Melancholische also mit dem Hyperaktiven? Beide lassen sich eigentlich nirgends so recht einordnen. Sie sind klassisch trainiert, haben sich aber auch an der Jazzschule ausgebildet. Das macht es wohl auch aus, dass sie sich in der improvisierten Musik so ganz ohne Schwindelgefühl bewegen. Die Improvisation ist und bleibt ein Seiltanz ohne Netz, gerade auch wenn man sie auf

einer CD verewigen will. Courvoisier und Niggli kennen sich aus mit Spannungsverläufen, wissen wann es gilt weiterzugehen oder einen Moment noch auszukosten, lassen sich anstecken oder beharren stur auf einem Motiv, solange es interessant bleibt. Sie reagieren schnell und sind doch unheimlich träge, wenn es die Musik verlangt. Ihre schrägen Kompositionen sind selten aufdringlich, eher schwingt eine leise poetische Seite mit, zuweilen ein träumerisches, manchmal auch ganz schön verkorkstes Element. (om)

Ester Mägi: Ein musikalisches Porträt («Serenade» / «Haiku» / «Cantus» / «Vana Kannel» / «Huiked» / «Dialogue» / «Variationen»)
Diverse Interpreten
Antes Edition BM-CD 31.9110

ETWAS ÜBER SIBELIUS HINAUS

Ester Mägi erarbeitete ihren eigenen Stil bereits in der «Tawetter»-Periode nach Stalins Tod. Die Abgrenzung gegen die bisherige Nationalromantik, die entgegen etwas planen und linearen Vorstellungen (so auch im Beiheft) wohl nicht nur stalinistischer *octroi*, sondern gerade in den «baltischen Republiken» auch ein Element eines wie immer zweideutigen (eben nur nationalen) Protests implizierte, ging bei ihr nicht allzu weit, sondern nur etwas über Sibelius hinaus in Rich-

tung einer erweiterten Tonalität. Technik und Idiomatik fallen also hinter die Errungenschaften Bartóks zurück. Es scheint allerdings, als könne sich Mägi auf noch einigemassen intakte und authentische Folklore-Elemente stützen, die sie in der Regel frei paraphrasierend und nicht zitierend verwendet. Eigenständiges Profil und eine spezifische Authentizität ungeachtet der konservativ-rückwärtsblickenden Grundhaltung gewinnt ihr Idiom vor allem dann und dort, wo sie auf

romantisierendes Beiwerk und üppige Ornamentik verzichtet und ihre Vorzüge voll ausspielt, nämlich eine gewisse Zurückhaltung und Sparsamkeit der Diktion – so zumal in *Huiked* (1995), Vokalisieren, die auf Lockrufe und Refrains der Folklore zurückgehen, oder den acht Haikus (nach Texten von Albert Koney; 1977), in denen sie auf Folklorebezüge weitgehend verzichtet. (hwh)

Elliott Carter: «To Music» / «Tarantella» / «Harvest Home» / «Emblems» / «Let's Be Gay» / «Heart Not So Heavy As Mine» / «The Defense of Corinth» / «The Harmony of Morning» / «Musicians Wrestle Everywhere»
John Oliver Chorale; John Oliver, cond
Koch International Classics 7415

GUT GEMEINT

In den dreissiger und vierziger Jahren schrieb Elliott Carter auch Chormusik. Danach liess er die Finger davon. Bekannt und auf CD greifbar ist heute fast ausschliesslich seine Instrumentalmusik seit der *Sonata for Piano* (1945) und der *Sonata for Violoncello and Piano* (1948). Auch einige Liedzyklen hat Carter noch geschrieben, aber eben keine Chormusik mehr. In Amerikas dreissiger Jahren – der Zeit von Agitprop, Eislerschen Massenchor und überhaupt eines kompositorisch-politischen Kurses auf ein Publikum zu, das man als aufgeweckt und lernwillig einstuft – lag es relativ nahe, Chormusik zu schreiben. Das gilt auch noch für die vierziger Jahre, als die linkspolitischen Ambitionen erlahmten und in einen nationalistisch gefärbten Folklorismus mündeten. Doch spätestens nach dem Krieg änderte sich die Situation, und auch Carter orientierte sich neu – weg von der Chormusik. Die historischen Umstände sind vielleicht nicht der einzige Grund für Carters Verzicht auf die Chormusikkomposition. Rückblickend schreibt er im Booklet zur vorliegenden Aufnahme: «I realize that [...] the [...] works were performed so poorly

and so seldom that I decided after *Emblems* (1947) to turn to instrumental composition, as my musical impulses were leading in a direction that would make demands on choral singing as I knew it in America that could not be met.» In den dreissiger und vierziger Jahren also fielen die Aufführungen von Carters Chormusik nicht nur mengenmässig, sondern auch qualitativ mager aus. Leider, so ist zu ergänzen, gilt diese Feststellung bis heute. Daran ändert auch die vorliegende Aufnahme durch den *John Oliver Chorale* nichts. Allzu gerne erinnert man sich in Chorkreisen an die Laienmusikbestrebungen von damals und zieht daraus so seine Schlüsse. Aber einfach ist Carters Chormusik keineswegs – auch wenn sie den Boden der Tonalität nicht verlässt und bisweilen nach harmlosem, frühem 20. Jahrhundert klingt. Sie verlangt ein professionell agierendes Chorensemble, beweglich, intonationssicher und vertraut mit den klanglichen Gegebenheiten des 20. Jahrhunderts. Der *John Oliver Chorale* erfüllt diese Voraussetzungen nur sehr bedingt. Hinzu kommt, dass diese CD auch aufnahmetechnisch einige Wünsche offenlässt. Ein zwar

halliger, aber dumpfer Klang dominiert, der Chor verschwindet bisweilen hinter einem Schleier, der ein differenziertes Hören unmöglich macht. Dass zwischen dieser Aufnahme und den Einspielungen, die 1993 bei CRI erschienen sind (aber schon früher aufgenommen wurden), bis zu zwanzig Jahren digitaler Fortschritt liegen, davon ist nichts zu spüren. Der Vorzug dieser CD liegt darin, dass sie nach der CRI-Einspielung (CRI 648) Carters Chormusik auch hierzulande leicht zugänglich macht und damit ein Stück «frühen» und weithin vernachlässigten Carter aufarbeitet. Ausserdem enthält sie mit *Harvest Home* und *Let's Be Gay* zwei bislang unveröffentlichte Chorsätze aus Carters Bühnenmusik zu John Gays *The Beggar's Opera* (1937), die man aus den Manuskripten in der Paul Sacher Stiftung realisierte. Doch auch hier vermittelt die Aufnahme nur einen vagen Eindruck von dem, was sein könnte. Das ist bei der CRI-Einspielung übrigens auch nicht anders: Gut gemeint – aber eine mustergültige Aufnahme von Carters Chormusik steht weiterhin aus. (es)

Koch-Schütz-Studer & Músicos cubanos: **fidel**
Hans Koch, clar, sax ; Martin Schütz, vc; Fredy Studer, perc; diverse kubanische MusikerInnen
Intakt CD 056/1999

WECHSELSEITIGKEIT JENSEITS DES BLOSSEN MISCHMASCHS

In der fruchtbaren Zusammenarbeit der drei Schweizer mit einer grossen Gruppe kubanischer Musiker entsteht eine interkulturelle Aneignung, die wirklich wechselseitig, vielleicht sogar ein Stück «Weltmusik» weit weg vom blossen Mischmasch ist. Bei der Wechselseitigkeit dominiert meist, in Umkehrung üblicher, immer noch kolonialismusverdächtig Tendenzen und zum Vorteil des Ganzen, das (afro-)kubanische Element mit einem jazznahen Drive, der auch über die manchmal etwas länglichen wiederholungsreichen Passagen hinwegträgt oder -tröstet. Die-

ses Iterative verteilt sich recht gleichmässig auf kubanische Rhythmen einerseits, elektroakustisch bearbeitete und mit Live-Soli durchsetzte Passagen andererseits: also gewissermassen die Magie des Rituals und die Magie des Solos/Studios, Moderne und Archaik traulich vereint. Einen auffälligen Kontrapost zur inneren Iteration, dem Nicht-Aufhören-Können, bildet das abrupte Abbrechen auf einer Art Höhepunkt bzw. Hochebene der Intensität bei den meisten Stücken. – Leider wird die musikalisch eindrucksvolle Edition dadurch etwas entwertet,

dass wir im Beiheft weder die wahrscheinlich wichtigen und interessanten *words* der *vocals* erhalten noch, ausser Namen und Instrumenten, etwas über die Spieler erfahren. Dafür aber viele Blabla-Wörter des Typs höherer Blödsinn, z.B.: «Quintessentielle Dinge stehen gottlob über solchem Gerangel. Sie wachsen uns ans Herz, weil sie sich nicht mit erhobenem Zeigefinger in den Vordergrund drängen und schreien müssen, sie seien die Nummer uno.» (hwh)

Ceremony

Maya Homberger, baroque vn; Barry Guy, db
ECM New Series 1643 453 847-2

UNVEREINBARE WELTEN?

Barockvioline und Kontrabass: Maya Homberger kommt von der alten Musik, Barry Guy von der frei improvisierenden Jazz-Szene her. Eine Kombination, die aufhorchen lässt und die auch Erwartungen weckt. Die beiden beginnen mit einem Präludium von Heinrich Ignaz Franz Biber, zum Einspielen sozusagen, und die CD schliesst, wie sie begonnen hat: *Breathing Earth* endet mit einem Zitat aus Biber's Rosenkranz-Sonaten. Der Rahmen ist also klar gesteckt. Doch die Elemente der barocken Sprache tauchen bei Maya Homberger auch in den Stücken von Barry Guy

immer wieder auf. Sie löst sich auch improvisierend nicht wirklich von der alten Musik. Sie arbeitet auf dieser CD durchwegs mit dem Bogen; nie kippt die Barockvioline ins Geräuschhafte, und so bleibt sie in einer «gestrichenen» Dimension stecken. Barry Guy dagegen spielt seine Improvisationserfahrung voll aus. In *Still* reduziert auch er die Mittel, er zupft ausschliesslich. Und doch ist seine Sprache enorm farbig, hat auch Swing, den man bei Homberger vergebens sucht. Sie wirkt eher wie in ein Korsett gezwängt, ob das an den Stücken liegt? Barry Guys *Ceremony*, mit

sieben verschiedenen Barockgeigen und Mehrspurtechnik aufgenommen, kommt nicht vom Fleck; weder strukturell noch emotional kann die Komposition befriedigen. In den beiden Duos gibt es Stellen von berückender Musikalität, doch auch solche, wo der Eindruck entsteht, die beiden würden sich in ihren je eigenen Sprachen zwar suchen, doch nicht finden. Barockvioline und Kontrabass: unvereinbare Welten? (om)

John Adams: **Chamber Symphony** / Arnold Schönberg: **Kammersymphonie Nr. 1 op. 9**
Absolute Ensemble; Kristjan Järvi, cond
CCn'C Records 00492

MIT EINER GESUNDEN PORTION RESPEKTLOSIGKEIT

Zu John Adams fällt einem nicht unbedingt als erstes «Arnold Schönberg» ein. Ist doch gerade Schönberg mit seiner Auflösung der Tonalität ein Sinnbild für musikalischen Fortschritt, und John Adams, aus dieser Warte gesehen, ein Komponist mit stark restaurativen Bestrebungen. Und tatsächlich hatte und hat Adams so seine Schwierigkeiten mit Schönberg. Dessen Zwölftontechnik hält er für einen musikhistorischen Irrweg. Dennoch nahm er gelegentlich Bezug auf Schönberg: mit dem Titel seines Orchesterstückes *Harmonielehre* (1985) auf Schönbergs theoretische Schrift und einige Jahre später mit der *Chamber Symphony* (1992) auf dessen Kammersinfonie op. 9 von 1906. Insofern ist es also konsequent, beide Kammersinfonien auf einer CD einander gegenüberzustellen. Adams verwendet eine ähnliche Besetzung wie Schönberg für seine Kammersymphonie, fügt ihr aber Schlagzeug, Synthesizer, Trompete und Posaune hinzu. Beide Werke sind etwa gleich lang und stehen im Œuvre beider Komponisten für einen

ersten Schritt weg von grösseren, orchestralen Besetzungen hin zum kammermusikalischen Komponieren. In diesen Äusserlichkeiten scheinen sich die Analogien allerdings auch schon zu erschöpfen. In Adams' Musik ist Strawinsky jedenfalls wesentlich präsenter als Schönberg, im Hintergrund agieren Nancarrow und Ives. Vom Idiom der Minimal Music, in deren Fahrwasser Adams in den 80er Jahren noch deutlich schwamm, hat er sich hier übrigens gänzlich verabschiedet – sehr zum Vorteil seiner *Chamber Symphony*. Zur Entstehung des Stücks berichtet Adams, er habe über Schönbergs Partitur der Kammersinfonie gegessen, als sein Sohn im Nebenzimmer Zeichentrickfilme anschaute – und plötzlich seien ihm die Gemeinsamkeiten zwischen Schönberg und der Zeichentrickfilm Musik bewusst geworden: «The hyperactive, insistently aggressive and acrobatic scores for the cartoons mixed in my head with the Schoenberg music, itself hyperactive, acrobatic and not a little aggressive.» Manchen europäischen Tradi-

tionsbewahrer mag es bei diesem Vergleich schaudern. Das amerikanische *Absolute Ensemble* unter der Leitung von Kristjan Järvi jedoch hat sich, der Einspielung nach zu urteilen, auf die Suche nach den hyperaktiven, akrobatischen und aggressiven Elementen gemacht – und ist sowohl bei Adams als auch bei Schönberg fündig geworden. Im Falle von Adams sind die Konturen sogar schroffer, jazziger, der Klang schärfer und manche absurden Klangmischungen weiter zugespitzt als in Adams eigener (gleichwohl nicht zu verachtender) Einspielung mit der *London Sinfonietta* (Nonesuch). Und Schönbergs Kammersinfonie erfährt in den Händen des *Absolute Ensembles* eine recht eigenwillige Interpretation, die ihren Gegenstand ohne Umschweife und mit einer gesunden Portion Respektlosigkeit angeht. (es)

Frederic Rzewski: «36 Variations on ¡El Pueblo Unido Jamás Será Vencido!» / «Down by the Riverside» / «Winnsboro Cotton Mill Blues»
 Marc-André Hamelin, pf
 Hyperion CDA 67077

DICHTES NETZ



Manche halten es für das dritte grosse Variationswerk nach Bachs Goldberg- und Beethovens Diabelli-Variationen. Unzweifelhaft ist, dass hier mit dem Lied der chilenischen Unidad Popular als Thema ein Zyklus von unbändigem Einfallsreichtum und klarsten Strukturen entstanden ist – Postmoderne «at it's best». Und so weit sich Rzewski auch vom themengebenden Kampflied entfernen mag, immer schimmert diese so simple und eingängige Melodie durch. Zudem kommt dem Komponisten seine pianistische Erfahrung als begnadeter Improvisator zugute –

man denke etwa an seine stupenden Kadenz zu Beethovens Klavierkonzerten. Der ganze, fast einstündige Zyklus wirkt wie aus einem Guss, wozu auch die sich stets verdichtende Struktur beitragen mag. Die 36 Takte des Themas spiegeln sich in 36 Variationen, das Kleine findet sich also im Grossen wieder und umgekehrt. Das gesamte Variationswerk ist in sechs mal sechs Gruppen eingeteilt, wobei jede Gruppe einem musikalischen Parameter zugeordnet ist (z.B. Rhythmus, Melodie, Kontrapunkt). Die sechste Variation fasst jeweils Elemente der fünf vorher-

gehenden zusammen, die 31. diejenigen aus der 1., 7. und 13. Variation usw., und die 36. schliesslich ist eine Art Metavariation aus Elementen der Nummern 31 bis 35. So entsteht ein immer dichter werdendes Netz. Durchaus ist dies auch politisch zu verstehen: Der Einzelne geht in der Gemeinschaft mehr und mehr auf, gibt seine Individualität zugunsten des Einigungsgedankens auf. Darauf verweist nicht nur der thematische Song, sondern auch Zitate von politisch verwandten Liedern, z.B. des italienischen Revolutionsliedes *Bandiera rossa* oder des *Solidaritätsliedes* von Eisler (siehe Notenbeispiel). Marc-André Hamelin, kanadischer Klaviervirtuose erster Güte, nimmt sich der enormen Partitur mit der nötigen Kraft und Leichtigkeit an. Und er zeigt viel Feingefühl in seiner improvisierten Kadenz, dem Freiraum, den Rzewski dem Pianisten offenlässt, bevor das Thema ein letztes Mal variiert wird; diese Variation beginnt zuerst gleichsam als Reaktion auf einen Marathonlauf, holt dann aber nochmals gewaltig aus. Ergänzt wird der Zyklus hier durch zwei der vier *North American Ballads*, in denen Rzewski Volkslieder mehr paraphrasiert als variiert. (om)

Marimba now

Yves Meylan: «Pour marimba et bande», «Pièce montée» / Fritz Hauser: «Die Klippe» / Jacques Demierre: «Desalpe», «W.J. (Take three)» / Edu Haubensak: «Deux mondes» / Marc-André Rappaz: «Haïku»
 Maxime Favrod (marimba), Myrian Migani (pf), Laurent Estoppey (sax), Hideki Sando (rez)
 Artlab 99910

VIELFÄLTIG ERWEITERTES KLANGSPEKTRUM

Sich innerhalb des gewaltigen Spektrums von Perkussionsinstrumenten auf ein einziges zu konzentrieren, ist nicht unbedingt naheliegend, hat es doch im 20. Jh. die Komponisten gerade gereizt, mit dieser riesigen Vielfalt an Klängen zu neuen Ufern aufzubrechen. Der Westschweizer Maxime Favrod hat es trotzdem getan. Er hat sich auf das Platteninstrument Marimbaphon spezialisiert und versucht mit einer eigens zu diesem Zweck gegründeten *Association de musique et marimba*, das Repertoire dieses Instruments kontinuierlich zu erweitern. Dazu fragte er Komponisten in seinem näheren Umfeld an, also vorwiegend Schweizer Komponisten. Die wiederum versuchen, das Spektrum der irgendwo immer etwas billig und exotisch klingenden Holzplatten wieder zu verfremden und das Klangspektrum erheblich zu erweitern. Sie tun das auf je unterschiedliche Art und Weise. Yves Meylan, indem er den geschwätzigen Linien des Marimbaphons ein Band als Gesprächspartner oder auch als Papagei dazugibt. In Meylans Trio mit Saxo-

phon und Klavier gibt sich das Marimbaphon minimalistisch und ganz tonal. Auch Fritz Hauser nimmt mit drei Cymbals weitere Instrumente dazu und gibt der Stille anfangs einen weiten Raum, die dann in kontinuierliche Bewegung übergeht. Durch Holzschlägel nimmt er dem Marimba den typisch warmen Klang und bringt einen aggressiven Ton in das Stück. Bald verlieren sich dessen Klänge allerdings fast ganz im Rauschen der Cymbals. In Jacques Demierres Stück *Desalpe* gibt es praktisch keine «normal» gespielten Marimbaphonklänge mehr. Er begab sich gemeinsam mit dem Interpreten auf die Suche, was man diesen ürtümlichen Holzplatten so alles entlocken kann. Ein Klangpool, der sich erst chaotisch ausnimmt, dann zunehmend rhythmisiert wird, um sich in einzelne Fragmente aufzulösen. In *W.J. Three* dann ging es Jacques Demierre nicht mehr vorwiegend um den Klang des Marimbaphons. Ein Spieler spielt live mit acht zuvor aufgenommenen Spuren, was man auf der CD natürlich nicht mehr unterscheiden kann.

Demierre versuchte den spontanen Akt eines Graffiti-Sprayers in Musik zu übersetzen; herausgekommen ist ein unaufhörlich unter Hochspannung stehendes, lebendiges Kontinuum. Wesentlich spartanischer ist Edu Haubensak in seinem Stück *Deux mondes*. Auch er erweitert das Instrumentarium und gibt dem Marimbaphon acht verschiedene Gongs bei. Zwei Welten stehen sich gegenüber, Holz und Metall, deren mikrotonal resonierende Obertonspektren sich aber immer wieder auch überraschend organisch verbinden. Noch weit karger kommt Marc-André Rappaz' *Haïku* daher. Manch einer hat sich schon von diesen japanischen Dreizeilern inspirieren lassen. Mit Stäbchen schlägt der Interpret das Marimbaphon, ein Sprecher haucht und spricht, eine Tonkaskade des Marimbas bricht die Stille – das Marimbaphon hier als Übersetzer einer fernen Welt. (om)

Toru Takemitsu: «Day Signal» / «Quotation of Dream» / «How slow the Wind» / «Twill by Twilight» / «Archipelago S.» / «Dream/Window» / «Night Signal»
Paul Crossley, Peter Serkin, pf; London Sinfonietta; Oliver Knussen, cond
Deutsche Grammophon 453 495-2

VON NATURBILDERN INSPIRIERT

Die beiden «Signale» (Day und Night) klingen etwa so, wie sie heissen, leicht verfremdete Dreiklänge, gegebenenfalls gar mit *sixte ajoutée*, Fanfarenmelodik, allerdings eher getragen und geruhsam, zumal (logischerweise) das nächtliche; man weiss aber nicht so recht, zu was sie aufrufen und was sie signalisieren sollen. Ansonsten macht Takemitsu auch in den hier vorgelegten, klangschön ausgeführten Werken durchaus deutlich, was er sich beim Schaffensprozess vorstellte und was ihm als Anregung diente:

durchweg Natur bzw. Naturbilder, zu denen im weiteren Sinn auch ein japanischer Tempelgarten wie in *Dream/Window* gehört. In *Quotation of Dream*, angeregt durch aufs Meer bezogene Sätze eines Gedichts von Emily Dickinson, zitiert Takemitsu Eigenes sowie Debussys *La mer* – jenen Komponisten also, dem seine Tonsprache am meisten ähnelt, durch Straussisches Schwelgen überformt und mit Härten ähnlich wie bei Isang Yun modernisiert. Dabei verwischt Takemitsus instrumentatorische Virtuosität weit-

gehend die Grenzen zwischen Kammerbesetzung, gewöhnlichem und grossem Orchester: alles ist von prachtvoller, differenzierter Farbigeit, hat einen Zug ins Grosse, manchmal Grandiose. Und mit dem Gestus eines *Al fresco* vermittelt Takemitsu etwas wie einen farbigen Abglanz des Lebens, Fülle des Wohllauts, aber keinen geschleckten Standardsound. Es klingt jedenfalls durchweg gut, manchmal vielleicht ein bisschen zu schön, um ganz wahr zu sein. (hwh)

Darius Milhaud: 2. *Symphonie* op. 247; 3. *Symphonie «Te Deum»* op. 271
Chor des Theaters Basel (Henryk Polus, cond); Radio-Sinfonie-Orchester Basel; Alun Francis, cond
cpo 999 540-2

MIT PENETRANter MUNTERKEIT

Die 2. Symphonie ist ein Auftrag der Koussevitzky-Stiftung von 1944, zum Gedenken an Frau Koussevitzky, und wurde dann mit den Bostoner Symphonikern 1946 unter Sergej Koussevitzky uraufgeführt. Die vorliegende Interpretation erscheint, soweit beurteilbar, werkadäquat, mit einer deutlichen Tendenz zu klanglicher Homogenität. Trotz aller grundsätzlichen Sympathie für nichtgermanische Traditionslinien ist mir aber die penetrante Munterkeit von Milhauds Idiom mit ihrer bloss leicht quartig oder mixturenmässig angeschärften Tonalität hier schwer erträglich – vielleicht sind dafür auch Auftraggeber samt Auftragskontext und -ort mitverantwortlich. Der 3. Satz, «Douloureux», lässt dem Anlass entspre-

chend immerhin Trauermarschartiges anklingen; und der 5. Satz, «Allelouia», beginnt mit einer richtigen, weit ausholenden massiven symphonischen Geste, mündet dann aber in ein munteres motorisiertes Fugato-Herumfuhrwerken ein: *soft symphony*. Erheblich schärfere Konturen hat demgegenüber die 3. Symphonie von 1946, ein Auftrag von Radio Français für ein «Te Deum», das Milhaud gleich als ganze Symphonie ausführte. Zumal im 1. Satz hallt der Schrecken der unmittelbaren Vergangenheit von Krieg, NS-Besatzung Frankreichs, Judenverfolgung und -vernichtung nach. Choralisch massiv einsetzend meint der 2. Satz Tröstung, die indessen düster genug abgeschattiert ist, um trotz süsser angeli-

scher Chor-Vokalisieren die Musik auf zeitgenössische Realität durchlässig zu halten. Die fatale pseudo-naive Munterkeit ist freilich mit dem Scherzo-Äquivalent wieder da, einer «Pastorale», in der zwar einige fast plebejische Festtöne anklingen, aber mit klassizistischer Meditranität allzu gemässigt werden. Leicht komisch wirken Idiomatik und Stilhaltung beim abschliessenden «Te Deum», bei dem Milhaud *brass band*, archaisierendes Unisono, *banda*, oratorischen Triumphalismus und anderes mehr zu einer merkwürdigen Mixtur zusammenführt, aus der aber doch immer wieder des Merkens würdige Einzelpassagen herausragen. (hwh)

Morton Feldman: **First Recordings: 1950s**
(«Intersection» / «Nature Pieces» / «Variations» / «Extensions 1, 3, 4» / «Piece for Violin and Piano» / «Two Intermissions» / «Intermissions 3-6», / «Music for Jackson Pollock» / «Music for Jackson Pollock», original soundtrack)
The Turfan Ensemble: Barbara Kink, vn; Helmut Menzler, vc; Michael Sterling, vc; Philipp Vandré, pf, cond; Fritz Walther, pf
Hermann Kretzschmar, pf
mode records 66

Morton Feldman: **For John Cage**
Josje ter Haar, vn; John Snijders, pf
Hat Hut Records, hat[now]ART 124

EINIGES AUS DEM SCHATZKÄSTCHEN MORTON FELDMANS

Es gibt CDs, die sind mehr als bloss eine Einspielung. Sie sind ein Projekt, ein Herzgewächs forschender Musiker. Die «First Recordings» mit dem *Turfan Ensemble* sind das Ergebnis eines solchen Anliegens einiger Feldman-Kenner. Die CD enthält etliche Stücke aus den fünfziger Jahren als Ersteinpielung. Es handelt sich um Werke, die nie in Druck gegangen sind wie die *Nature Pieces* oder die *Variations for Piano*, um Ergänzungen zu Zyklen wie dem der *Intermissions*, um historische Dokumente wie die lange Zeit verschollen geglaubte *Intersection for magnetic tape* – dem einmaligen Fall eines Tonbandstücks in Feldmans Œuvre – oder der *Music*

for Jackson Pollock, dem Soundtrack zu einem Film von Hans Namuth über Pollock, der hier ab Originalfilm zusammen mit dessen Transporttrommelgeräuschen auf CD gepresst wurde – kurz gesagt: Werke, die auf den verworrenen Wegen der Rezeptionsgeschichte auf der Strecke geblieben sind und nun zu ihrem historischen Recht geführt werden sollen. Denn dass die Historie keineswegs immer Gerechtigkeit walten lässt, ist in vielen dieser nur wenige Minuten dauernden Stücke hörbar. Viel von dem späten ist im frühen Feldman zu hören: die filigranen Klangwelten, die fein abgestuften Pianissimotöne (allerdings auch einige Fortissimi), die unendliche

Ruhe beim Tasten von einem Klang zum nächsten und das zeitenthobene Schweben in einem Ausschnitt der Unendlichkeit. Dass Feldman später dazu überging, seine Stücke auf eineinhalb Stunden und mehr zu dehnen, ist keineswegs verwunderlich; in Stücken wie den *Variations for Piano* mit ihren vielen Stillesekunden ist es bereits angelegt. Dennoch gibt die CD ein Rätsel auf. Neben der Originalmusik zu *Jackson Pollock* findet sich hier auch eine Neueinspielung der Partitur. Allerdings haben die beiden Cellisten Helmut Menzler und Michael Sterling lediglich zweieinhalb der insgesamt etwa sieben Minuten Musik realisiert, genauer gesagt: den

letzten Abschnitt. Das Booklet mit den Texten von Volker Straebel, Philipp Vandré und Brian Brandt gibt zwar über etliche Details zu den Stücken, zu Entscheidungsvorgängen der Instrumentenwahl oder dem Zustand des *Intersection*-Tonbandes ausführlich Auskunft und informiert auch darüber, dass «der originale Soundtrack zu dem Jackson Pollock Film am Ende von dem skizzenhaften Manuskript» abweiche, nicht aber darüber, warum ein Ensemble, das so eng an den Quellen arbeitet, nicht den gesamten Soundtrack neu eingespielt hat. Das Manuskript zu der Musik jedenfalls existiert vollständig – inzwischen in der Paul Sacher Stiftung, die den Nachlass Feldmans vor etwa zwei Jahren erwarb, es dürfte aber auch zuvor bei Feldmans Witwe Barbara Monk gut zugänglich gewesen

sein. Kürzlich hat übrigens das Freiburger *ensemble recherche* (genauer: Lukas Fels und Tobias Moster) Feldmans *Jackson Pollock* in Köln und Freiburg konzertant uraufgeführt. Die entsprechende Aufnahme ist in Vorbereitung.

For John Cage für Violine und Klavier entstand 1982 zum 70. Geburtstag Cages und gehört zu den – in diesem Fall auf etwa eineinviertel Stunden – ausgedehnten Spätwerken. Es ist nicht ganz einfach, zu einer Einspielung, die Feldmans Musik eine so grosse Sorgfalt zukommen lässt wie die vorliegende, einige kritische Anmerkungen zu machen, ohne diesen ein allzu grosses Gewicht zu verleihen. Die mikrotonalen Schattierungen, mit denen Feldman zwischen Tonhöhe und Klangfarbe fließende Übergänge schafft, werden von Josje ter Haar minutiös realisiert.

Was dieser Aufnahme fehlt, ist ein Quentchen mehr an Ruhe und konzentrierter Versunkenheit, die jenen unwiderstehlichen Sog erzeugt, der Feldmans Musik auszeichnet. In dieser Aufnahme ist ein latentes Drängen zu spüren, und das liegt nicht ausschliesslich an dem leicht angezogenen Tempo (das laut Notenmaterial auf etwa 75 Minuten anberaumte Stück dauert hier 69). Auch die Dynamik setzt einen Grad über der möglichen Untergrenze an, und der Klavierklang ist eine Spur zu kühl und poliert. Doch damit bewegen wir uns bereits auf den Bereich subjektiver Entscheidungskriterien zu, an dem sich eine seriöse Musikkritik freundlich aber bestimmt verabschieden sollte. (es)

Dimitri Schostakowitsch: «**Die Nase**», Oper in drei Akten op.15 / «**Die Spieler**», unvollendete Oper
Solisten, Chor und Orchester des Moskauer Kammer-Musiktheaters; Leningrader Philharmonisches Orchester;
Gennadi Roshdestwenskij, cond
Melodiya / BMG Entertainment 74321 60319 2

SCHOSTAKOWITSCHS ERSTE UND LETZTE OPER



Schostakowitsch in der Deutschen Staatsoper Berlin anlässlich der Aufführung der «Nase», 1972

Mit seiner ersten Oper *Die Nase*, die der 22jährige Dimitri Schostakowitsch 1928 vollendete,

brachte er eine Gogolsche Satire auf die Bühne, die Auswüchse und Unwesen von allmächtigen Verwaltungsapparaten drastisch vor Augen führte. Ein versoffener Barbier schneidet dem Kollegenassessor Kowaljow versehentlich die Nase ab und wirft sie, als er sie in seinem Brot findet, weg in den Fluss. Kowaljow, auf der Suche nach seiner verschwundenen Nase, begegnet ihr in der Kirche. Doch sie will – in die Uniform eines Staatsrates gekleidet – nicht mehr in sein Gesicht zurück. Schostakowitschs Umsetzung der absurden Geschichte in eine «musikalisch-theatralische Sinfonie» sprüht vor jugendlichem Verve und spielt gekonnt mit den 1930 vorhandenen musikalischen Stilmitteln: Atonale, hocheffektive Momente wechseln – dramaturgisch turbulent und effektiv inszeniert – mit Neoklassizismen und Anleihen bei der Volksmusik. Er traf mit diesem Stoff den Nerv der Zeit, was ihm sogleich

Schwierigkeiten einbrachte. Die Oper geriet unter Formalismusverdacht, wurde abgesetzt und in der Sowjetunion erst ein Jahr vor seinem Tod 1974 wieder aufgeführt – eine Aufführung, die diese CD nun glücklicherweise wieder zugänglich macht. Die Aufnahme mit Gennadi Roshdestwenskij ist noch heute von einer bemerkenswerten Frische und packt beim Anhören unmittelbar. Der «Nase» vor die Nase gestellt wurde Schostakowitschs letzte und unvollendete Oper (1942), die Vertonung von Gogols Gaunerkomödie *Die Spieler*. Roshdestwenskij brachte nach dem Tod des Komponisten 1978 das Fragment zur Konzertreife. Im Gegensatz zur farbenfrohen ersten Oper bleiben *Die Spieler*, die im sarkastisch trockenen Stil gehalten sind, wie er für den späteren Schostakowitsch typisch ist, eher blass. (ros)

Alberto Ginastera: «**Panambí**» / «**Estancia**»
London Symphony Orchestra, Gisèle Ben-Dor, cond
Conifer Classics 75605 51336 2

NATIONALBETONTE BALLETTMUSIKEN

Bemerkenswert ist die Edition nicht nur, weil hier eine Dirigentin am wohlgeratenen Werke ist, sondern auch, weil erstmals eine vollständige Fassung des Balletts *Estancia* – dessen Suiten-Auszug zu den bekanntesten Stücken des Argentiniers Ginastera (1916–1983) gehört – auf Tonträger vorliegt. *Estancia* wie das Ballett *Panambí* repräsentieren Ginasteras nationalbetonte, in mancher Hinsicht fast folkloristische Anfangsphase. Die weltmusikhistorische Verspätung der «Peripherie», der in quasi-kolonialer Abhängigkeit verbliebenen Länder wie eben der

lateinamerikanischen, zeigt sich daran, dass Ginasteras Idiom auf bereits weit zurückliegenden Errungenschaften von Debussy und de Falla, Bartók und Strawinsky aufbaut, und in manchen Dimensionen der musikalisch-ideologischen Haltung sogar auf nationalromantische Positionen zurückfällt. Der Unterschied zwischen diesen und späteren Werken wie der bedeutenden *Cantata para America mágica* (1960) ist, ungeachtet vieler eindrucksvoller Formulierungen etwa in den Schlagzeugorgien von *Panambí*, schneidend und zeigt, welch grossen Weg Ginastera, historische

Phasen verkürzend und kontrahierend, zurückgelegt hat. – *Panambí* basiert auf einem Mythos der Guaraní-Indianer, die in Nordargentinien an den Quellflüssen des Rio Paraná wohn(t)en. Ginastera komponierte diese «Choreographische Legende» – das erste von ihm als Opus anerkannte Werk – 1937, nachdem er schon einige Jahre zuvor sich mit indianischer Musik auseinandergesetzt hatte. Kontraste zwischen kontemplativen, elegischen Nummern und kraftvoll bis ekstatisch auftrumpfenden, zwischen unverhohlenen tonalen Passagen und schlagzeuggehär-

teten an den Grenzen der Tonalität sind wirkungssicher gesetzt. Soweit hörbar, spielt dabei die Musik der Indios eine ziemlich marginale Rolle, wohl eher Würze als Substanz. *Estancia* entstand 1941, als Auftrag einer US-amerikanischen Theatertruppe, die vom klassischen russischen Ballett wegwollte. Die entscheidende Vorlage für Ginasteras Ballett bildet das Epos *Martín Fierro* von José Hernández aus dem Jahr 1873, bereits damals in sentimentalisch-nostalgischer Verklärung der von Industrialisierung und Urbanisierung bedrohten heroischen oder auch nur pseudo-heroischen Welt der Gauchos geschrie-

ben. Ginastera gestaltet einen Tageslauf, und zwar von Morgengrauen zu Morgengrauen – einen (so Simon Wright im Beiheft) «strukturellen Prototyp für viele seiner folgenden Werke». Überdies zielt er auf quasi-zyklische Verknüpfungen über das Einzelwerk hinaus: *Estancia* beginnt mit eben dem «El Amanecer» (Morgengrauen), mit dem *Panambí* endete. Die Liebesgeschichte zwischen Mädchen vom Land und Jungen aus der Stadt gibt Ginastera Anlass für zahlreiche effektvolle Szenen, einschliesslich des Elegisch-Schmachtenden, aber auch einer ironischen Fuge beim Besuch der Städter auf der Farm,

einer schroffen Anti-Pastorale. Interessant sind die melodramatischen Passagen mit einem Erzähler, der in Passagen aus *Martín Fierro* mit einer eigenartigen Tonsprache Nachmittag und Nacht besingt – zumal letztere ist ein Kabinettstück. Das etwas apotheotische Finale bildet der Gaucho-Tanz Malambo, ein Schau-Wettkampf zwischen zwei Männern. Musiksprachlich ist *Estancia* durch die verstärkte Basierung auf Folklore ein ambivalenter Fortschritt gegenüber dem ersten Ballett. (hwh)

«Arabenne» and other trombone concertos from the North

(Christian Lindberg / Vagn Holmboe / Mats Larsson / Kalevi Aho)
Christian Lindberg, trb; Tapiola Sinfonietta, Aalborg Symphony Orchestra, Östgöta Blåarsymfoniker, Lahti Symphony Orchestra
BIS CD 888

Bent Sørensen: «The Lady and the Lark» / «Birds and Bells» / «The Deserted Churchyards» / «Funeral Procession» / «The Bells of Vineta» / «The Lady of Shalott»

Christian Lindberg, trb; Cikada Ensemble, Oslo Sinfonietta; Christian Eggen, cond
ECM New Series 1665 465 135-2

POSAUNENAKROBATIK

Der Posaunist Christian Lindberg, Jg. 1958, vor allem als Virtuose von internationalem Rang bekannt, beschreibt hübsch, wie er zögerte, es in der vormodernen Tradition des Virtuosen als *uomo universale* auch einmal als Komponist zu versuchen. Das Resultat (*Arabenne*) ist ansprechend, aber im Grundduktus schon ziemlich paramodern, konzertant-klassizistisch mit allerdings eindrucksvollen Ausbrüchen aus der munteren Spielfreudigkeit. Vagn Holmboe (1909–1996) verschafft ebenfalls solcher Spielfreude und ziemlich unbegrenzter Spielfähigkeit gutes Ausgangsmateriel, mit einigen schiefen Religioso-Tönen samt sacht komischem Trombonen-Cantabile im *Tranquillo*-Mittelsatz. Noch nachdrücklicher setzt Mats Larsson, Jg. 1965, auf

solche Annäherungen an Nessler's *Trompeter von Säckingen*, bricht freilich die ausgiebige Kanti-lene immer wieder etwas auf. Wesentlich weiter holt Kalevi Aho (Jg. 1949) *Symphonie* von 1993/94 aus – und zwar so weit, dass er im Kopfsatz des dreisätzigen Werks «barockes» Bläser-Konzert, nur leicht verfremdet, ausgiebig in Faktur wie Ton zitiert, allerdings etwa durch eine Glissando/Pauken-Fläche konterkariert. Weit-räumige Klanglandschaften evoziert Aho im Adagio-Satz; im Finale verfällt er dann über weite Strecken dem Prinzip eines flotten Concerto.

Bent Sørensen, Jg. 1957, versteht es, sich gegen die herrschende anti-moderne Ästhetik des bloss Angenehmen einigermaßen zu behaupten, ohne auf Muster inzwischen bereits historisch gewor-

dener Avantgarde zurückzugreifen. Pittoresk, gelegentlich mit Anflügen von Humoristik (für die unter anderem die Posaunenakrobatik Lindbergs sorgt), klingen immer wieder Naturlaute an in Form von scheinbaren Vogelstimmen, dazu ein bisschen Jaulen, ferner Glocken und Glöckchen und Geklingel, Pfeifen und Pochen, natürlich auch reichlich tonale Anklänge. Die programmatischen Assoziationen erscheinen dabei differenter als deren musikalische Ausprägung: ob *bells* oder *lady*, *birds* oder *funeral* – die eigenartige Grundstimmung samt Faktur und Ton von Sørensen schlägt immer als relativ identische durch. (hwh)

Gerhard Stäbler: «Karas. Krähen» / «Palast des Schweigens»; Gagaku – japanische Hofmusik

Mayuni Miyata, Sho
Wergo / ZKM WER 2056-2 282 056-2

EINSPRUCH GEGEN TECHNOIDE NATUR UND NATURARTIGE TECHNIK

Zentrierend für die CD ist die japanische Mundorgel *sho*, die in der Hofmusik *gagaku* eine wichtige Rolle spielte. Abgesehen von der stärkeren tonalen Orientierung und damit einer anderen, sanfter-angenehmeren Klanglichkeit zeigen allerdings die beiden traditionellen Stücke in der Mitte zwischen den beiden Kompositionen Stäblers doch, wie sehr hier das Instrumental-Spezifische und -Idiomatische noch über grosse Distanzen auf himmel- und erdenweit entfernte Musik ausstrahlt. Wiewohl die Interpretin die Schwierigkeiten beim Spielen von Stäblers Musik betont, besonders bei der «Kassandra-

Studie» *Der Palast des Schweigens* für *sho* solo, zeigen sich trotz der Schärpen und Schroffheiten bei Stäbler doch verblüffende Affinitäten, im gegliederten Klangkontinuum etwa, im statisch in sich kreisenden Verlauf, der Bindung an den Atemstrom. *Karas. Krähen* wirkt dagegen sowohl dramatischer als auch handfester. Hier ist ein Tonband die Basis, für das Stäbler sowohl Krähenschreie mit Zikadenzirpen wie eine buddhistische Zeremonie sowie Markt- und Gaststätten-Treiben (das Allerweltsmusik einschliesst) in Japan und Korea aufnahm und das alles miteinander montierte und elektro-

akustisch im Studio überarbeitete. Von solchem eher sinistren Grund, in dem Krähengekreisch und die inzwischen einigermaßen vertrauten elektronischen Klänge eine Symbiose eingehen – klanglich-sinnliches Zeichen auch multinationaler Bedrohung –, heben sich Stimme, *sho*, Kontrabass und Schlagwerk – die Stäbler als Begleitung bezeichnet – ab und dienen, mit weitgehender Ausnahme des Schlagwerks wohl, als eine Art *vox humana* im buchstäblichen wie übertragenen Sinne und als partieller Einspruch gegen aggressive technoide Natur und naturartige Technik. (hwh)