

Zeitschrift: Dissonanz
Herausgeber: Schweizerischer Tonkünstlerverein
Band: - (2003)
Heft: 84

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.](#)

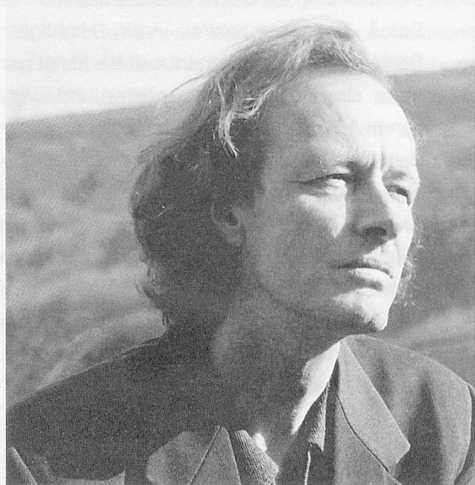
Download PDF: 29.03.2025

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

Beat Furrer: Aria / Solo / Gaspra

Petra Hoffmann (sop), Lucas Fels (vc), ensemble recherche
KAIROS 0012322KAI

EMPHATISCH EINSAM



Die Trennung, der Abschied, die Befreiung einer Frau von ihrem Geliebten liegt der Szene von Günter Eich zu Grunde, die Beat Furrer als Textgrundlage von *Aria* (1998/99) für Sopran und Ensemble wählt. Am Ende steht die Einsamkeit. Furrer versteht diesen Text nicht im überkommenen Sinn als zu vertonendes Objekt und erst recht nicht als narrative Grundstruktur. Sind am Anfang noch einzelne Worte verständlich, so nehmen bald Wort- oder Silbenketten überhand, geprägt von hastig Herausgestossenem, Zischlauten, gehauchten oder explodierenden Konsonanten, um schliesslich in reinen, gesungenen Klang zu münden. Die Bewegung hin zum gesungenen Klang ist dem Werk zentral, der Text jedoch kann und soll nicht verstanden werden. Seine Dramatik wird gänzlich ins Kompositorische verlagert. Aus der 21mal wiederholten, jeweils perspektivisch anders beleuchteten Linienmatrix, die dem Werk zu Grunde liegt, schält sich ein rhythmisches Raster heraus, in das zunächst auch die Protagonistin eingebunden ist. Nach einigen abgebrochenen Befreiungsversuchen vollzieht sie schliesslich die Trennung vom Ensemble – auch im eigentlichen Wortsinn: zusammen mit der Klarinette entfernt sie sich gegen Ende des Werks vom Ensemble,

um in aus der Ferne herüberklingenden, lange gedehnten Tönen zu verharren – in der Ruhe der Einsamkeit, ihre Endgültigkeit befragend.

Dem darauffolgenden Werk, *Solo* (2000) für Violoncello, liegt dieselbe Linienmatrix zu Grunde wie *Aria*. Mehr noch: ursprünglich hiess dieses Stück *Aria II*. Und spätestens vor diesem Hintergrund wird der zunächst einigermaßen lapidar anmutende Titel zur beklemmenden Chiffre für ein vielstimmiges Selbstgespräch, das ebenso gut – wenn auch unter Verlust an Ambivalenz – «Allein» betitelt werden könnte. Während bereits in *Aria* die Stimme der Protagonistin im Grunde mehrstimmig angelegt war, ihre Stimmen aber teils dem Instrumentalensemble anvertraut wurden, insbesondere der Klarinette, und so die Überlagerung gegenläufiger Gestik oder auch deren Verschmelzung möglich wurde, so vereinigt sich in *Solo* solche Mehrstimmigkeit, die auch eine Polyphonie der Spieltechniken und Ausdruckssphären ist, im einsamen Diskurs des Solisten mit sich selbst. Die rasend flüsternde, zerbrechliche, immer wieder von hereinbrechenden arco-Figuren bedrohte Selbstreflexion, von Lucas Fels, dem Cellisten des ensemble recherche, virtuos und intensiv vorgestellt, kommt im Zentrum des Werks regelrecht zum allerdings atemlos dramatischen Stillstand. Es öffnet sich nun Raum für ausgedehnte, vom Cellisten geräuschhaft gepiffene (oder doch eher gehauchte?) Töne, die beklemmend an den Schluss von *Aria* erinnern. Im Unterschied zu *Aria* ist *Solo* damit aber nicht zu Ende, was konsequent gedacht nur folgerichtig ist: konnte nämlich *Aria* zumindest auch als Abbild eines äusseren Geschehens verstanden werden, so ist dies in *Solo* nicht mehr möglich, hier kristallisiert sich pure Selbstreflexion, und diese führt weit über allfälliges äusseres Geschehen hinaus. Die Komposition gerät nun in einen Strudel «brutal mechanischer» Wiederholungen (Furrer) mit letztlich fatalen Konsequenzen. So wie «einem Interviewpartner, der gezwungen ist, einen Satz zu wiederholen, der Satz, den er zu wiederholen

versucht furchtbar hohl wird» (Furrer), so wird hier das Wiederholte in der Wiederholung seiner eigenen Hohlheit inne und fällt sich selbst ins Wort, nur um den Kreislauf von Wiederholung und Ins-Wort-Fallen von Neuem anzugehen. Am Ende solchen Geschehens steht das Verstummen, der durch die Sinnentleerung herbeigezwungene Abbruch, nicht wie in *Aria* das Verharren im Klang, sondern das kahle Nichts. Ob dieses kompositorische Vorhaben allerdings hier so zwingend verwirklicht ist, dass mögliche Vorwürfe der Überlänge bereits im Keim erstickt würden, dürfte wohl kontrovers diskutiert werden.

Wenn am Schluss der CD noch das mittlerweile recht bekannte *Gaspra* (1988) angefügt wird, so ist dies zumindest insofern erfreulich, als hiermit eine unbestechlich scharf konturierte Aufnahme dieses in Furrers Oeuvre doch sehr wichtigen Werks vorliegt, dennoch wirkt diese Wahl programmatisch etwas beliebig. Der hervorragende Gesamteindruck jedoch, den diese Einspielung hinterlässt, bestätigt einmal mehr, dass der Anspruch von KAIROS, zentrale Werke der neuen und neuesten Musik auf höchstem interpretatorischem Niveau vorzulegen, keine blosses Leitbild-Floskel ist. Das ensemble recherche wird seinem Ruf eines Spitzenensembles für neue Musik vollauf gerecht, Petra Hoffmann führt ihre Stimme sicher durch die geheimnisvoll zwischen Dramatischem und Traumatischem angesiedelten Regionen und teilt mit dem Cellisten Lucas Fels die Begabung, ein Maximum an Ereignissen auf engstem Raum zu jeweilig individuellem Leben erwecken zu können. Bestnoten verdient auch die Aufnahmetechnik, an die Furrers Musik wahrlich nicht geringe Anforderungen stellt. Auch wer keinen Kopfhörer besitzt, darf sich also in die oft leisen Klang- und Geräuschwelten Furrers vertiefen. Tobias Rothfahl

Hector Berlioz: *Roméo et Juliette* / *Les Nuits d'été*

Melanie Diener (sop), Kenneth Tarver (ten), Denis Sedov (bass), The Cleveland Orchestra and Chorus, Pierre Boulez (cond)
Deutsche Grammophon 474 237-2 (2 CDs).

VERFECHTER EINER MITTLEREN LINIE

Das Jahr des 200. Geburtstags von Hector Berlioz fand seinen Niederschlag vor allem im Musiktheater. Nicht weniger als vier europäische Bühnen – in Paris, Amsterdam, Mannheim und Leipzig – brachten das musikdramatische Hauptwerk von Berlioz, die grosse Oper *Les Troyens*, neu heraus. Im Vergleich dazu ist die Ausbeute des Berlioz-Jahres diskografisch eher bescheiden; der gigantische Aufwand, den Aufführungen seiner Werke nicht selten erfordern, steht quer zur Absatzkrise der Phonindustrie. Neben einigen Neueinspielungen wie dem Weihnachtsoratorium *L'Enfance du Christ* unter Roger Norrington (*Hänssler Classic* 93.091) und der ungemein genauen und einlässlichen Aufnahme der *Symphonie fantastique* unter Marc Minkowski (DG 474 209-2) ist eine Einspielung aus den Vereinigten Staaten bemerkenswert: die dramatische Sinfonie *Roméo et Juliette* aus Cleveland unter der Leitung von Pierre Boulez.

Die Verbindung Berlioz-Boulez ist weniger sensationell, als es anmuten mag – war es doch Pierre Boulez, der schon in den sechziger Jahren einige Werke von Berlioz aufnahm (darunter die *Symphonie fantastique* und das formal beispiellose Melodram *Lélio*) und der mit seinem Text *L'imaginaire chez Berlioz* einem modernen Verständnis des französischen Romantikers und Nationalkomponisten Vorschub leistete. (Seine Parallele zwischen Berlioz und Sade – hier der Katalog der Orchestereffekte, da der Katalog der Ausschweifungen – ist höchst bemerkenswert.)

Doch Boulez' Aufnahme des Romeo-und-Julia-Stücks ist äusserst ernüchternd. Boulez, als Dirigent ohnehin schon immer eher ein Orchester-Spezialist als ein Sänger-Experte, hat es mit einem Chor zu tun, der den hohen Anforderungen des Werks in keiner Weise gerecht wird. Der Cleveland Chorus hat nicht nur Mühe mit dem Französischen, sondern auch mit den schnellen Tempi und der Beweglichkeit, die Berlioz' nicht selten doppelchörig und dialogisch angelegte Komposition erfordert. Schon das erste Vokalstück, das die Handlung in der Art eines griechischen Tragödien-Chors vorweg nehmende Chor-Rezitativ «D'anciennes haines...», klingt unscharf in den Einsätzen und wenig beredt im sängerischen Habitus. Immer wieder stechen Einzelstimmen unangenehm aus dem Chorganzen heraus. Die festmüde Stimmung der Capulets nach dem grossen Versöhnungs-Ball wird vom Chor nicht realisiert. Der pathetische Schlusschor («Jurez tous» – «Nous jurons») klingt dicklich und wenig transparent.

Anlass zu Kritik geben auch die Vokalsolisten. Melanie Diener klingt etwa in den sonst meist mit einer tieferen Frauenstimme besetzten «Strophes» des ersten Aktes bei aller intonatorischen Perfektion und stimmlichen Schönheit gestalterisch flach; ihre Aussprache der französischen Originalsprache ist leicht getrübt. Das gilt auch für den sehr baritonale klingenden Tenor Kenneth Tarver, der zweifellos über eine wunderschöne Stimme verfügt und sein «Mab»-

Scherzetto musikalisch beweglich und mit Sinn für die Nachtstimmung dieses Stücks wiedergibt. Der Père Laurence von Denis Sedov – es ist die einzige Figur aus dem Shakespeare-Drama, die im Stück auftritt – ist eine imaginäre Bühnenfigur von suggestiver stimmlicher Aura. Die drei Solisten teilen sich auch die Aufgaben des Orchesterlieder-Zyklus *Les Nuits d'été*.

Es ist ein schwacher Trost, dass das Cleveland-Orchestra Stücke wie die Ouvertüre oder die orchestrale «Scène d'amour» packend genau und klangschön spielt. In der Wahl der meist konstant gehaltenen Zeitmasse erweist sich Boulez als Verfechter einer mittleren Linie ohne exzessiv langsame oder überdreht rasche Tempi. Seine Ballszene etwa – ein Highlight der Berliozschen Orchestervirtuosität – klingt gemässiger als in der weit originelleren und suggestiveren Aufnahme unter John Eliot Gardiner mit dem Orchestre révolutionnaire et romantique und dem fabelhaften Monteverdi Choir. Auch die bei *Brilliant Classics* (BMG) edierte Einspielung unter Eliahu Inbal ist zumindest chorisch besser gelungen. Dirigent und Plattenfirma hätten die im Mai 2000 aufgenommene Boulez-Produktion nicht frei geben dürfen. *Sigfried Schibli*

Misato Mochizuki: *Si bleu, si calme*
Klangforum Wien, Johannes Kalitzke (cond)
KAIROS 0012402KAI

SCHIMÄREN AM HORIZONT

Man kannte die Werke der 1969 geborenen Wahlpariserin Misato Mochizuki bisher einzig aus dem Konzert. Dank einer Produktion des Klangforums Wien und des Labels Kairos ist es nun möglich, einen gewichtigen Ausschnitt aus dem jungen Werkkatalog in der Ruhe des Wohnzimmers zu hören. Man hätte fürchten können, dass ihr mit instrumentalen – und durchaus neuartigen – Effekten (Geldstücke oder zusammengeschlagene Steine) spielende Stil, der im Konzertsaal besser wirken mag als auf CD, nur schal aus den Lautsprechern kommt. Doch dank eines schönen Paradoxes ist dies durchaus nicht der Fall: Das Gefälle zwischen der grössten Qualität von Mochizukis Stil – nämlich der nie erlahmenden Erfindung von klanglichen Bildern (oder «musikalischen Objekten», um die Terminologie ihres Lehrers Tristan Murail aufzunehmen) – und dem Medium CD verpflichtet das Ohr, sich auf die formalen Verläufe zu konzentrieren und

die dramaturgische Qualität der Stücke zu testen. Der Test fällt durchwegs positiv aus.

Mochizukis Inspirationsquelle ist die Welt der Natur, sie arbeitet dabei mit einem Innen-Aussen-Modell: äussere Natur mit einer Faszination für das Licht und die Kunst der Fotografie, innere Natur mit einem aufmerksamen Eindringen in die biologischen Phänomene. Die Kompositionen betonen jeweils die eine oder andere Quelle ihres Schaffens. *Si bleu, si calme* aus dem Jahre 1997 für ein Ensemble von sechzehn Instrumenten stellt von den ersten Augenblicken der Komposition an äusserst einfache Elemente vor (Geräuschkazente, Glissandoklänge, Terzketten, leere Quinten, steigende und fallende Linien), die formal inspiriert sind von den Gesetzen der Verwandlung von Wasser zu Dampf und umgekehrt. Gemäss den Prinzipien, die man als «vegetativ» bezeichnen könnte (im Sinne, dass jeglicher menschliche Wille abwe-

send scheint), werden die musikalischen Figuren in einer Art und Weise zusammengedrängt oder aufgefächert, verlangsamt oder beschleunigt, die den molekularen Prozessen beim Aggregatswechsel von Wasser entspricht. Nach einer Einleitung, die dem Modell von Akzent und Resonanz gehorcht, verselbständigt sich die Form und entfaltet sich frei, so wie sich das meteorologische Wetter vom menschlichen Willen emanzipiert. Fern von jeder «europäischen» Systematisierung bezeugt *Si bleu, si calme* eine Sensibilität, die, ohne zur Karikatur zu werden, östlicher Demut zu entsprechen scheint. Man vergesse dabei nicht, dass Mochizuki, bevor sie die Klasse von Emmanuel Nunes und Paul Mefano am C.N.S.M in Paris und die Kurse von Tristan Murail am Ircam besuchte, bereits ein abgeschlossenes Studium an der Kunstuniversität von Tokyo besass. *Chimera*, im Jahr 2000 uraufgeführt vom Ensemble Ictus, folgt

ebenfalls der Naturmetapher, in nun allerdings anthropomorpher Form. Diese äusserst effektvolle Miniatur (sie erhielt den Publikumspreis am Festival Musica 2002) lässt sich – wenn auch vom Klangforum etwas brav gespielt – als eine spielerische Etüde über das Ostinato hören, die im Sinne von Schimären stilistische Anspielungen kennt an populäre Musiken (zumal Bebop und Techno); das Stück ist aber innermusikalisch auch interpretierbar als ein Kampf gegen fremde Zellen, die in einen abgeschlossenen Bereich eindringen wollen. Es mag etwas einfach erscheinen, die musikalische Thematik von Identität und Alterität wie auch von ihrer Hybridisierung in Parallele zu setzen zur Welt unkontrollierter biologischer Abweichungen eines David Cronenberg, und doch ist es nicht ganz falsch: Bei Werken zahlreicher Komponisten ist es zweifellos ein Gewinn, sie im Kontext jener Ästhetiken zu hören, die ihre Inspirationsquellen ausmachen (Michaël Levinas mit Francis Bacon beispielsweise oder Olga Neuwirth mit David Lynch). Kontrollmechanismen sind *Chimera* allerdings nicht fremd: Die verschiedenen Abschnitte dieses wohlgegliederten Stückes sind in beinahe klassischer Weise aneinandergereiht (Steigerungsformen, Gegensätze zwischen hoher Informationsdichte und Ruhepunkten, kadenzierende Gesten), was keinen Zweifel offenlässt, dass das Stück sowohl im Konzert wie auf CD attraktiv

bleibt. Ein menschliches Organisationsprinzip ist hier am Werk, als ob das innere Chaospotenzial des Stückes durch Systematik gezähmt werden müsste. In *La chambre claire*, einem Ensemblestück aus dem Jahre 1998, interessiert sich die Komponistin für das Licht und die Kunst, die es ermöglicht – die Photographie. Ausgehend von Konzepten Roland Barthes in dessen gleichnamigem Buch versucht das Stück mit musikalischen Mitteln «die unendliche Reproduktion eines flüchtigen Augenblickes und den Gedanken eines vom Licht in Bewegung gehaltenen Panoramas» zu entwickeln (so Mochizuki). Das Stück beginnt mit einem regelmässigen Loop einer leeren Quinte in der Viola und nimmt dieses Intervall anschliessend unter die Lupe, um die unterschiedlichen Klangebenen schliesslich in einem Tanz sich entwickeln zu lassen. Kaum wahrnehmbare Perspektivenwechsel im Klangraum führen am Ende zu einem ausschwingenden Ausgleich.

Neben den Ensemblestücken werden auch Kammermusikwerke präsentiert – so *All that is including me* (für Bassflöte, Klarinette und Violine) oder *Intermezzi I* (für Flöte und Klavier) –, die gekonnt gearbeitet sind; die Spannung geht nie verloren, die Komponistin zeigt vielmehr einen untrüglichen Instinkt, den Elementen eines bemerkenswert einfachen (und immer genauestens notierten) Vokabulars genügend

Stabilität und Nachvollziehbarkeit im Verlauf der Zeit zu geben. In *All that is including me* werden melodische, gar lyrische Figuren entfaltet, die innerhalb eines zeitgenössischen kontrapunktischen Satzes klanglich sorgfältig austariert werden und nicht unwesentlich zum sinnlichen Charme des Stückes beitragen.

Die Aufnahmen der Werke, die zwischen 1996 und 2000 entstanden sind, geben einen erhellenen Blick frei auf die Kunst Mochizukis. Es handelt sich gewiss um Werke der Jugend, deren Elemente in Zukunft durch weitere Arbeit ausgeweitet werden müssen. Mochizukis «musikalische Monster» müssten sich in Richtung einer stärkeren Konsequenz verdichten (so durch eine Erweiterung der harmonischen Palette, die gegenwärtig noch etwas eingeschränkt ist, eine intensivere Auseinandersetzung mit der melodischen Linienführung oder auch durch eine bessere Tempoarchitektur); sie werden sich dann gewiss mit spannenden Formen vermählen.

Éric Denut