



Bläser des Collegium aureum beim Spiel des KV 361 auf alten Instrumenten

# 12 Bläser und ein Kontrabaß

Mozarts große Bläuserserenade KV 361  
in neun Aufnahmen  
Eine vergleichende Diskografie von Gottfried Kraus

Wohl kaum ein „Nebenwerk“ von Mozart kann auf eine so stattliche Zahl von Aufnahmen und vor allem auf so illustre Dirigentenpersönlichkeiten verweisen wie die „Serenade für 13 Bläser“. Und das, obwohl schon der Name nicht ganz stimmt, denn eigentlich sind es nur 12 Bläser und ein Kontrabaß (wovon noch ausführlicher die Rede sein muß), und obwohl ein Dirigent, wie einige der Aufnahmen zeigen, gar nicht nötig ist und von Mozart gewiß nicht beabsichtigt war.

Die Entstehung der siebensätzigen Serenade fällt nach Meinung einiger Mozart-Forscher in die unmittelbare Nachbarschaft zum „Idomeneo“, also in die Zeit von Mozarts Münchner Aufenthalt 1781. Paumgartner meint sogar, Mozart habe das Werk für „die tüchtiger Bläser“ der Münchener Hofmusikkapelle geschrieben. Andere datieren die Serenade erst in die anschließende Wiener Zeit. Genaues weiß man nicht. Doch jedenfalls steht außer Frage, daß Mozart hier die Krönung einer Gattung geglückt ist, ein Werk, das weit über den Rahmen der Serenade, des Divertimento, für das er sonst reine Bläserbesetzungen wählte, hinausgeht. Die sieben

Sätze erreichen nicht nur in der Ausdehnung, sondern auch in der Form und vor allem in der Substanz, der thematischen Erfindung und der überaus kunstvollen, reichen Verarbeitung sinfonische Ausmaße. Die unbekannte Hand, die – wohl noch zu Mozarts Zeit – in das Autograph „Gran Partita“ geschrieben hat, gehörte jedenfalls zu einem Musiker, der zu Recht mit der Bezeichnung Serenade nicht ganz einverstanden war.

Dabei sind es ja zweifellos auch stark serenadenhafte Elemente, die das Werk tragen, insbesondere die beiden Menuette, jeweils mit zwei Trios; auch der Mittelteil der Romanze oder das lustige, übermütige Rondo-Finale passen durchaus in eine Serenade. Aber was zum Beispiel ist mit dem Adagio, das romantische Stimmungen vorwegzunehmen scheint, das über einem harmonisch sich verwandelnden Grund der tiefen Bläser weite Kantilenenbögen der Oboe und Klarinette spannt und in seiner beinahe melancholischen Stimmung weit über das hinausgeht, was man in einer Serenade zu hören gewohnt sein mochte? Abert spricht von einem „Gesang von

unbeschreiblicher Tiefe der Empfindung und von zauberhafter Klangsönheit, aus Sehnsucht, holder Schwärmerei und zarter Wehmut zusammengewoben, eine Weise, wie sie noch bei keiner Serenade erklingen war“. Ähnlich der Beginn der Romanze und die unendlich kunstvollen, in ihrer kontrapunktischen Verflechtung und Entwicklung unerhört reichen Variationen des sechsten Satzes. Wahrscheinlich kein Wunder, daß dieses Werk stets ein bevorzugtes Objekt großer Dirigenten war.

Ich selbst verdanke meine Bekanntschaft mit dieser „Serenade für 13 Bläser“ einem Mozart-Konzert der Wiener Philharmoniker, das ich als Halbwüchsiger unter Leitung von Wilhelm Furtwängler im Schönbrunner Schloßtheater hörte. Unvergänglich, wie Furtwängler aus dem hellen, schlanken Bläserklang der Wiener, die zu „ihrem“ Mozart natürlich ein ganz eigenes, persönliches Verhältnis hatten, zusätzliche Dimensionen gewann, wie er im Adagio die harmonischen Veränderungen auskostete und über dem dunklen Urgrund die weiten Melodiebögen singen ließ; wie geheimnisvoll die Romanze Wehmut und Innigkeit

verband und wie unerhört kunstvoll die Variationen sich zu einem großen Bogen formten. Die Aufnahme, die etwa aus jener Zeit stammt, gibt gegenüber der lebendigen Erinnerung ein nur unvollkommenes Bild. Dennoch ist sie ein Dokument, das man sehr genau und wachen Sinnes hören soll. Neben manchem, das uns heute ein wenig merkwürdig scheint – etwa das beinahe verhetzte Tempo des ersten Molto allegro – sind viele Dinge von unüberbietbarer Delikatesse und innerer Spannung.

Was das ausmacht, läßt sich heute anhand einer erstaunlich reichen Auswahl an Aufnahmen nachprüfen. Da sind zunächst vier, die ebenfalls das *Signum* eines bedeutenden Dirigenten tragen. Die eine davon, unter Eugen Jochum, war mir nicht zugänglich, dafür ließ mir ein glücklicher Zufall die sehr schöne Londoner Aufnahme unter Klemperer in die Hand fallen, die leider bereits aus den Katalogen verschwunden ist. Klemperer musiziert auf dieser erst einige Jahre alten Aufnahme einen sehr schönen, lockeren und – im Vergleich zu Furtwängler – weniger geheimnisvollen, romantisierenden Mozart. Seine Tempi sind straff und natürlich, und seine besondere Sorgfalt gilt der Transparenz der Stimmen. Gegenüber der amerikanischen Aufnahme unter Stokowski besticht die Natürlichkeit und Schlichtheit des alten Klemperer, der auf alle Äußerlichkeiten und klangliche Mätzchen verzichtet. Sehr sauber und geradlinig musiziert, wenn auch klanglich nicht mehr ganz angenehm (die Stereo-Transkription hat dem Klangbild nicht gut getan), ist auch die auf Heliodor wieder erhältliche alte Berliner Aufnahme unter Fritz Lehmann. Hier setzt sich ein vorzüglicher Musiker vor allem für den Serenadencharakter des Werkes ein, vermeidet bewußt alles Romantisieren oder Überakzentuieren; wofür der Hörer freilich eine gewisse Trockenheit in Kauf nimmt. Immerhin kann Lehmann auch das Verdienst in Anspruch nehmen, eindeutig für die Verwendung des Kontrabasses anstelle des Kontrafagotts eingetreten zu sein. Mozart hat sich nicht eindeutig entschieden: die Partitur vermerkt neben zwei Oboen, zwei Klarinetten, zwei Bassethörnern, vier Hörnern und zwei Fagotten einen „Contrabasso“. In der traditionellen Ausführung für „13 Bläser“ wird diese tiefste Stimme stets von einem Kontrafagott gespielt, was durchaus möglich ist und von manchen im Sinne klanglicher Einheitlichkeit als einzig richtig angesehen wird. Doch da gibt es im zweiten Trio des zweiten Menuetts und in den Variationen zwei Stellen, an denen eindeutig „pizzicato“ vorgeschrieben ist, und dieses Wörtchen „pizz“ wird dem Kontrafagott zum Verhängnis.

Karl Böhm löste das Problem auf echt österreichische Weise, und das, obwohl seine sehr schöne Aufnahme von den Bläsern der Berliner Philharmoniker gespielt wird. Er wählte zwar die Besetzung für 13 Bläser, die auch namentlich auf der Tasche angeführt sind, wer genau hinhört, wird jedoch an jener Stelle im Trio des zweiten Menuetts unverkennbar das „Pizz“ einer Baßgeige hören. Diese kollegiale Hilfe für die dennoch 13 Bläser ist charakteristisch für die ganze Böhm-Aufnahme. Böhm ist, insbesondere bei Mozart, ein Mann der Mitte und des Ausgleichs. Sein Mozart-Verständnis ist von unnachahmlicher Natürlichkeit und Lockerheit, ein österreichisches Selbstverständnis, das gerade bei einem solchen Werk in der Synthese von Eleganz und Tiefe, Gewicht und Lockerheit dem Ideal sehr nahe kommt.

Welchem Ideal? Eine Neuaufnahme der „Gran Partita“ – Anlaß der vorliegenden Diskografie – läßt unsere Vorstellungen vom Ideal mozartischen Musizierens zumindest einer Überprüfung bedürftig

erscheinen. Die Bläser des Collegium aureum und – natürlich – ein Kontrabaß (der famose Georg Hörtnagel) haben im vergangenen Winter die B-dur-Serenade auf originalen Instrumenten der Mozart-Zeit (oder Kopien) aufgenommen; in einem Saal des Schwetzingen Schlosses, der mit seiner etwas halligen Akustik den alten Instrumenten den richtigen Raum gab, ihre verschiedene Klangcharakteristik zu entfalten, vor allem aber zu mischen.

Der wesentliche Gewinn dieser Aufnahme und des Musizierens mit den alten Blasinstrumenten liegt genau darin. Das Balance-Problem – im Verhältnis Streicher/Klavier oder auch Streicher/Bläser entscheidend – spielt hier keine solche Rolle; es läßt sich, wie die hervorragende Aufnahme der Londoner Wind Soloists unter Jack Brymer zeigt, die insgesamt lebendiger und flexibler musiziert ist als die ebenso klanglich sehr runde Aufnahme des Niederländischen Bläserensembles, auch mit heutigen Instrumenten und den Segnungen moderner Aufnahme-regie ein homogenes Klangbild erzielen. Aber welche Farben, welche Möglichkeiten der (Klang-) Charakteristik haben diese alten Instrumente!

Zunächst fällt auf, wie viel kontrastreicher die Instrumente klingen: zwischen den hellen, silbrigen Oboen, den schlanken Klarinetten, den dunkel-charaktervollen Bassethörnern, den Naturhörnern und den ein wenig schnarrenden Fagotten, die im Baß von dem weichen Streicherbaß weniger unterstützt als vielmehr bereichert werden, ergibt sich ein Klangspektrum von überwältigender Vielfalt. Daneben klingen die modernen Instrumente absolut eindimensional, die Ausdrucksmöglichkeiten erscheinen demgegenüber begrenzt. Als Beispiele seien das Adagio mit seinem dunklen, beinahe dräuenden Untergrund und den silbernen Melodienbögen oder in der Romanze (bei Takt 15) die Seufzerwirkungen der Oboen angeführt. Ebenso ergeben sich in den Variationen über die rein musikalische Verarbeitung hinaus eine Vielfalt und Differenzierung der Farben, wie man sie nie vorher gehört hat. Und noch ein zweites, wesentliches Moment ergibt sich aus der Verwendung der alten Instrumente: Sie bestimmen und korrigieren das Tempo. Weder das erste noch das letzte Allegro molto sind verhetzt, können verhetzt werden. Der Fluß der Musik ist immer natürlich, alle Ornamente werden ausgespielt, wie der Atem der Musik es verlangt. Trotz des ein wenig halligen und insgesamt etwas kompakten Klangbildes der Aufnahme ist die musikalische und klangliche Struktur stets genau durchhörbar, und man erfährt Schönheiten, die man in anderen Aufnahmen einfach nicht hört.

Das soll nun nicht heißen, daß man Interpretationen wie die Furtwänglers, Klemperers oder Böhms missen möchte. Das Musizieren ohne Dirigenten, wie die Musiker des Collegium aureum es betreiben, offenbart bisweilen auch Grenzen – im Fehlen einer übergeordneten gestalterischen Spannung und auch im gelegentlichen Skandieren des Rhythmus, wie es bei 13 Musikern ohne Leiter unvermeidlich sein mag – doch auch hier wirkt die Aufnahme ungleich stärker, lebendiger als die aus London oder den Niederlanden, oder auch die, ebenfalls mit reiner Bläserbesetzung, allzu vordergründige Aufnahme der Prager Kammerphilharmonie. Es ist, wie fast immer bei guten Aufnahmen in historischer Spielpraxis: die Interpretation der „Gran Partita“ durch das Collegium aureum ist vielleicht nur eine gültige Möglichkeit; allerdings eine, die zur Folge hat, daß man die anderen kritischer hört und unwillkürlich manches vermißt, was man hier als integrierenden Bestandteil des Wunders Mozart erfahren kann.

## Diskografie

MOZART, Serenade B-dur KV 361,

 Solisten der Wiener Philharmoniker, Wilhelm Furtwängler  
Electrola C 047-01244 (1 M 30)

Klangbild: deutlich gedämpft, geringfügig entfernt, deutlich dicht, geringfügig dünn, geringfügig belegt, ausgewogen, deutlich flach

Fertigung: geringfügige Oberflächenstörungen, geringfügiges Bandrauschen

 Mitglieder der Berliner Philharmoniker, Fritz Lehmann  
Heliodor 89856 (1 E 30)

Klangbild: deutlich höhenbetont, präsent, deutlich trocken, wenig voll, deutlich scharf, ausgewogen, deutlich flach

Fertigung: geringfügige Oberflächenstörungen, deutliches Bandrauschen, geringfügige Knack- und Knistergeräusche, deutliche Verzerrungsneigung bei extremer Dynamik

 Kammerharmonie der Tschechischen Philharmonie, Libor Pesek  
Supraphon-Auslese 80740 ZK

Klangbild: offen, präsent, wenig transparent, recht voll, unverfärbt, ausgewogen, recht räumlich

Fertigung: einwandfrei

 Bläserensemble des American Symphony Orchestra, Leopold Stokowski  
Amadeo AVRS 6426 (1 SM 30)

Klangbild: geringfügig gedämpft, präsent, wenig transparent, wenig voll, geringfügig belegt, ausgewogen, recht räumlich

Fertigung: geringfügiges Bandrauschen, geringfügige Knack- und Knistergeräusche

 London Wind Soloists, Jack Brymer  
Decca SXL 6049 (1 SM 30)

Klangbild: offen, präsent, transparent, voll, unverfärbt, ausgewogen, wenig räumlich

Fertigung: einwandfrei

 Londoner Bläserquintett und Ensemble, Otto Klemperer  
Columbia SMC 91335 (1 SM 30)

Klangbild: geringfügig gedämpft, recht präsent, geringfügig dicht, wenig voll, unverfärbt, ausgewogen, räumlich

Fertigung: geringfügige Oberflächenstörungen, geringfügiges Bandrauschen

 Solisten der Berliner Philharmoniker, Karl Böhm  
Deutsche Grammophon 2530136

Klangbild: offen, präsent, transparent, recht voll, unverfärbt, ausgewogen, räumlich

Fertigung: geringfügige Oberflächenstörungen

 Niederländisches Bläserensemble, Edo de Waart  
Philips 839734 LY (1 SM 30)

Klangbild: offen, sehr präsent, transparent, recht voll, unverfärbt, ausgewogen, recht räumlich

Fertigung: geringfügige Knack- und Knistergeräusche

 Bläser des Collegium aureum; Georg Hörtnagel, Kontrabaß  
Harmonia mundi/BASF 2021414-1

Klangbild: offen, sehr präsent, geringfügig hallig, recht voll, unverfärbt, ausgewogen, sehr räumlich, geringfügige Außengeräusche

Fertigung: geringfügige Vorechos, Ausfall des linken Kanals in Takt 86 des 1. Trios



Von sich reden machte John Cage zuletzt in Berlin während der Woche der avantgardistischen Musik. Der amerikanische Komponist, der früher Klaviere und dann meist Klänge präparierte, wurde am 5. September dieses Jahres 60 Jahre alt. Wer ihn selbst einmal erlebt hat (in Jeans, Pullover, „boots“, mit einem rauschenden Bart, der ihm die Aura eines Fauns gibt), muß ihn persönlich sympathisch finden: Cage ist ungemein liebenswürdig, gelöst und ruhig, die zum Teil sehr heftigen Publikumsreaktionen auf seine Musik machten ihn nie aggressiv. Diese Musik allerdings verunsichert den Hörer zunehmend. Denn man wird bei Cages neuen Stücken nicht mehr eingeweiht in Produktion oder Struktur der Musik, man muß quasi akzeptieren, was einem vorgelegt wird. Ist Cage dabei seinem Anarchismus treu geblieben, setzt er ihn konsequent fort, oder ist er womöglich, obwohl er jede „Machtausübung“ immer strikt abgelehnt hat, mittlerweile selbst zu einem mächtigen Etablierten geworden? „Music before Revolution“, vorrevolutionäre Musik, ist die aufschlußreiche Kassette der Electrola betitelt, die jetzt zum 60. Geburtstag von John Cage erschien. Neben Musik des Jubilars enthält sie auch Werke der jüngeren Freunde, die allesamt von Cage inspiriert wurden, mit ihm zusammenarbeiten, ohne daß man deswegen gleich von einer „Cage-Schule“ sprechen könnte. Es sind die Amerikaner Morton Feldman, Earle Brown, Christian Wolff und der Japaner Toshi Ichiyanagi. Das früheste Stück (Cages „Imaginary Landscape“) ist 32 Jahre alt, das neueste („In Between Pieces For Three Players“ von Wolff) wurde 1970 fertiggestellt. Nähme man die Bezeichnung „vor der Revolution“ ernst, so müßte diese Phase jetzt schon eine Generation andauern. Ist aber derweil die Revolution in der Musik eingetreten?

Eine Wende, der das Attribut „revolutionär“ eignen könnte, hatte für die Musik schon Edgar Varese antizipiert. „Die Musik bedarf, um zu leben und zu vibrieren, neuer Ausdrucksmittel. Ich träumte von Instrumenten, die dem Denken gehorchen – die ganze Wucherungen neuer Klangfarben erschließen und sich für alle Kombinationen eignen; die ich herstellen will . . .“ 1917 wurden diese Worte geschrieben, Varese selbst hat seinen Traum realisiert, und Charles Ives, den man mehr und mehr zu entdecken beginnt, verdanken wir Neuerungen, lange bevor sie sozusagen massiv oder im Rahmen neuer Systeme auftraten. Wenn man Cage etwa als „Erfinder von nahezu allem, was in der modernen Musik seit 1958 zu Bedeutung gelangt ist“ (Hans G. Helms) charakterisiert, darf man die „Väter“ nicht vergessen.

Cage war immer auch ein Nehmender, er ähnelt darin Igor Strawinsky und einem Philosophen wie Schelling (der beständig sein philosophisches System änderte). Glaubte man Cage auf einen „Stil“ festlegen zu können, so entzog er sich dem schon durch einen anderen. Im Vorwort zu seinem höchst originellen und lesenswerten Buch „Silence“ (Lectures and Writings, Cambridge, Mass. und London, zuletzt 1971) betont der Amerikaner, er „ändere sich wie immer“.

Henry Cowell, einer von Cages Lehrern, hatte von Cage, Wolff, Brown und Feldman einmal gesagt, sie seien Komponisten, die sich „vom Leim befreien“. Cage erläutert: „Wo die Notwendigkeit empfunden worden war, Töne aneinander zu binden und eine Kontinuität herzustellen, empfanden wir vier die umgekehrte Notwendigkeit: den Klebstoff fahren zu lassen, auf daß Töne sie selber sein möchten.“

David Tudor, vielleicht der genialste unter den Pianisten der Avantgarde, selbst Komponist und enger Cage-Freund, war der Interpret solcher Musik, als ihnen allen

# Musik, die Revolution beschwörend?

**Zu John Cages 60. Geburtstag brachte die Electrola eine Kassette mit Neuaufnahmen der „New Yorker Schule“ heraus**

noch die Anerkennung fehlte. Seine eigenen Kompositionen vermißt man in der Kassette mit Werken der „Schule von New York“, künstlerisch wenig einleuchtend ist auch, warum nicht er als Interpret der Klavierstücke verpflichtet werden konnte.

## Zu den Aufnahmen

Beim ersten Anhören von Cages „Credo in US“ glaubte ich zunächst, die falsche Platte erwischt zu haben – aber das Stück beginnt tatsächlich mit den ersten Takten des Finales von Dvořáks e-moll-Sinfonie. Die Besetzung des Stückes sieht zwei gedämpfte Gongs, zehn Blechkanister (Konservendosen), einen elektrischen Summer, zwei Tomtoms, Klavier, Radio und „Phonograph“ vor. Auf diesem empfiehlt Cage etwas „Klassisches“ zu spielen, in der vorliegenden Fassung wurde Dvořák gewählt (es hätte genauso gut Beethoven, Sibelius oder Schostakowitsch sein dürfen). Barbarische Züge hat die Aufführung schon dadurch, daß die Schallplatte ständig mißhandelt wird, man setzt den Tonarm brutal auf, übersteuert den Ton extrem. Diese „Schändung“ des Klassikers – Cage hat sie übrigens ganz exakt notiert – scheint die Rebellion des Sohnes gegen den Vater zu sein, die von der Psychoanalyse genau beschrieben wurde. Freilich: wer siegt denn? Die Schlußakte des Stückes sind reiner Dvořák, von daher ist man geneigt anzunehmen, es stehe 1:0 für den Vater.

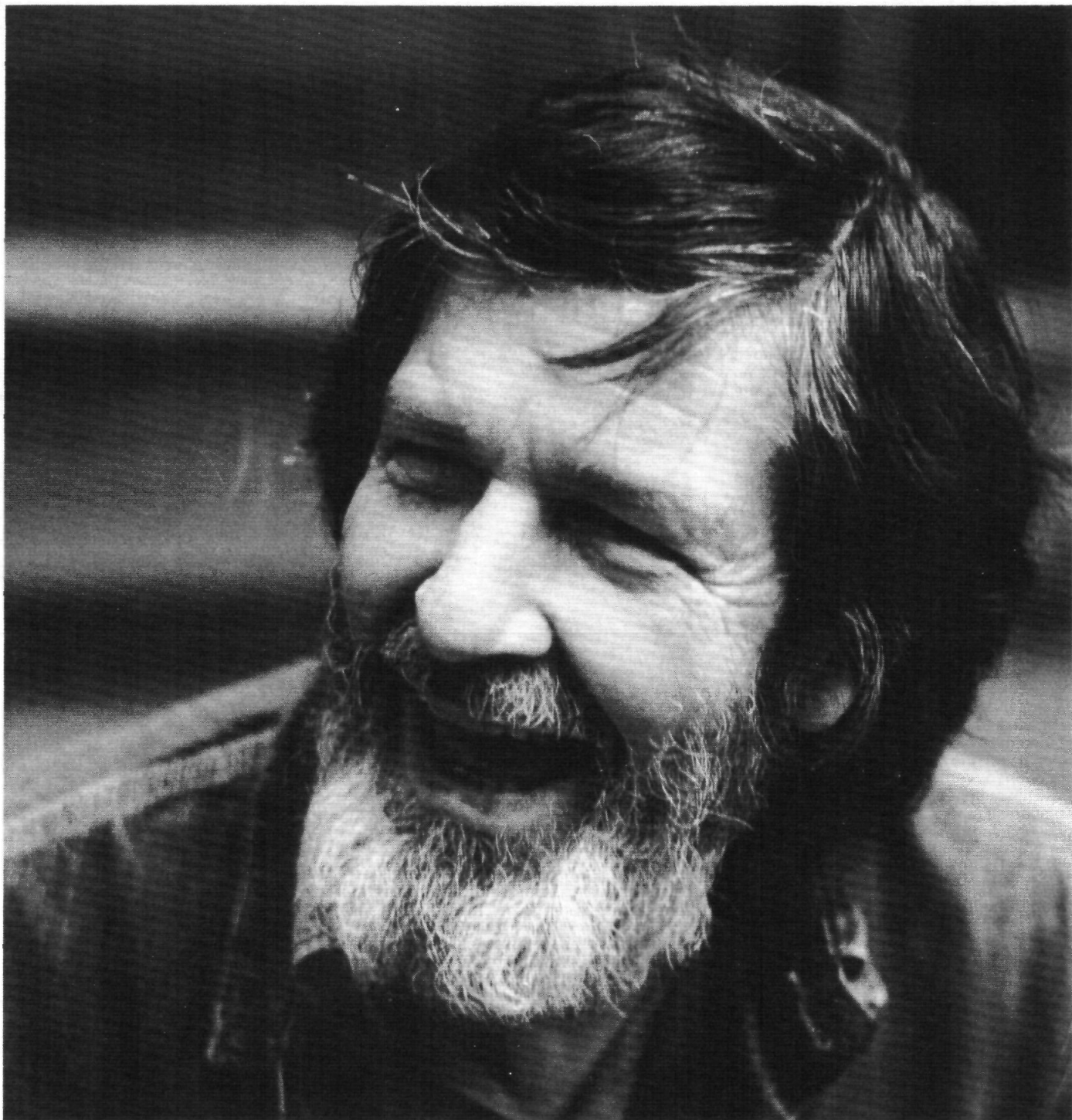
„Imaginary Landscape“ wurde für Meßschallplatten mit konstanten und variablen Frequenzen, großes chinesisches Becken und einige Klaviersaiten geschrieben. Mit Sirenentönen beginnt die Musik, im wesentlichen folgen dann Experimente mit der Technik. Man hört viel Frequenzgenerator und wenig „präpariertes Klavier“ (mehr läßt sich vermutlich aus „ausgewählten“ Saiten nicht herausholen), dazu Drehorgeleffekte und auch Sphärisches. Immerhin kündigt sich hier die spätere „tape music“ an.

Simultan aufgeführt erscheinen auf der B-Seite der ersten Platte „Concerto For Piano And Orchestra“ und „Solo For Voice“ (I und II). Die konventionelle Bezeichnung täuscht über das Außergewöhnliche dieses Werkes. Für den Pianisten gibt es 63 Blätter „Text“, in beliebiger Reihenfolge spielbar, für das Orchester sind es nur 16 Seiten. Die Orchesterstimmen sind voneinander unabhängig, einzelne können ausgelassen werden, im Extrem sogar alle; dann ist die Nichtaufführung – so paradox dies klingen mag – eine mögliche Interpretation. Diese Möglichkeit läßt wieder einmal die Frage überdenken, ob es nicht überhaupt Musik geben könne, die ohne ihre klangliche Realisierung

auskommt, Musik also nur zum Lesen. Doch in der vorliegenden Aufnahme läßt man sich nicht auf's Extrem ein. Leider kann man beim klingenden Resultat nicht die technisch-kompositorische Raffinesse mitverfolgen. In einen fast zarten Klavieraufsatz fallen die Frauenstimmen von Bell Imhoff und Doris Sandrock ein, oft in sehr hohen Lagen, aber auch lachend, bellend, schreiend. Hinzu kommen Posaunenstöße, wie man sie später von Globokar kennt, verfremdete Streicherklänge, orchestrale wie vokale Seufzer. Ein bißchen scheint's, als ob sich die Musiker hier „austoben“ dürften. Das Gesamtergebnis klingt reichlich chaotisch, mindestens anarchistisch, trotz aller Organisation, so daß man sicher fragen darf, ob es dazu wirklich solch großer Raffinesse bedurfte.

„Rozart Mix“ schließlich ist eine angenehme Abrundung der Cage-Kompositionen. Kinderschreie, Hundebellen, Pulsgeräusche sind der erste Eindruck dieser siebenminütigen Collage. Klassische Musik, Reden, Lieder, Songs, natürliche und verfremdete Sprachlaute sowie Elektronische Klänge sind übereinandergeschichtet, durchdringen sich und schalten einander aus. Immer wieder hört man die verschiedensten Sprachen. Goebbels spricht mehrfach vom „totalen Krieg“ – als ob er in die Musik eingeführt werden solle –, das Wort „Gebirgsjäger“ läßt sich häufig ausmachen. Hin und wieder brechen auch Takte von Beethovens Fünfter durch. Nicht mehr zu unterscheiden sind bei diesem Opus die originäre Produktion und die Wiedergabe von der „Konserve“. Mein Eindruck: „Rozart Mix“ ist eine höchst reizvolle „mixtura grande“, wesentlich origineller als einige auch von Cages heutigen Experimenten. Manche Elektronik-Effekte findet man genial weiterentwickelt übrigens heute bei der englischen Pop-Gruppe „Pink Floyd“ wieder, der einzigen Gruppe, die die Elektronik wirklich virtuos zu handhaben versteht und die sich nicht in stereotypen Effekten ergeht.

Die Kassette enthält dann zwei repräsentative Kompositionen von Earle Brown aus den 50er Jahren. Die sieben „Folio“-Stücke sind in der Reihenfolge ihrer Entstehung eingespielt. Freilich sagt die chronologische Folge nichts Schlüssiges über die Entwicklung von Browns Stil aus. Im Gegenteil: es gibt Vorwegnahmen späterer Techniken, aber auch Rekurse auf Früheres. „November 1952“ beispielsweise ist für Klavier(e) und/oder andere Musikinstrumente oder schallproduzierende Mittel geschrieben, notiert auf einem 50-Linien-System ohne jeden Schlüssel. Die Elemente sind mobil, ihre Beziehungen untereinander variabel. In „December



1952" nimmt Brown schon akustisch-musikalische Experimente eines Mauricio Kagel vorweg. Radikale Freiheit ist es vor allem, die diesen elfminütigen Teil auszeichnet: Wo oben, unten, vorne, hinten auf dem „Notenblatt“ ist, bleibt undefiniert; schwarze Rechtecke unterschiedlicher Stärke (Dicke der Zeichen bedeutet relative Lautstärke und/oder Cluster-Bildung) sind die Noten. Zusätzlich heißt es in der Spielanweisung noch: „Die Komposition kann in jeder Richtung, von jedem Punkt innerhalb des definierten Raumes aus für jede Zeitlang aufgeführt werden.“ Seine graphische Notation hat Brown dann in „Music for 'Trio for five dancers'“ derart weiterentwickelt, daß er die „choreographische Partitur“ in sein Notationssystem übertrug. Die „Four Systems“ aus dem Jahre 1954, ein verspäteter Glückwunsch zum Geburtstag von David Tudor, sind mehr oder minder Variationen über „December 1952“. Wichtig und erwähnenswert, daß der Dirigent des Ensembles „Musica Negativa“, Rainer Riehn, und Earle Brown (der auch zwei Stücke selbst leitet) ein Konzept für die Interpretation entwickelten, wobei der Komponist eigene Vorstellungen, be-

sonders aus seiner früheren Jazzer-Zeit über Improvisation, revidiert hat. Insofern war die Aufnahme auch noch Teil des kompositorischen Prozesses. Der Titel von Christian Wolffs „In Between Pieces For Three Players“ (1963) besagt zweierlei: Einmal, daß das Stück zwingend für drei Spieler konzipiert ist, zum anderen aber, daß die Beziehungen zwischen den Interpreten thematisiert worden sind. Etwas von der Kommunikation und Interaktion der Spieler vermittelt auch die Aufnahme dem Hörer, zusätzlichen „Live“-Charakter erhält sie durch das rhythmische Skandieren des von Hand gezogenen Blasebalgs für eines der konzertierenden Elemente, das Regal. Es ist reizvolle Musik, deren Aufführung man aber auch gern sehen würde. „Electric Spring“ für alternierende Sopran- und Tenorblockflöte, elektrische Gitarre und elektrische Baßgitarre ist „eines der raren Stücke, die einen Schriftgelehrten zeitweilig wohl zu der ihm konträren Meinung verführen könnte, Musik sei, was man hören kann“ (Heinz-Klaus Metzger). Nun will ich mir nicht anmaßen, Schriftgelehrter zu sein, habe mich aber doch ans klangliche Ergebnis

gehalten. Da ertönt unaufdringliche Musik, fast „da camera“, in aphoristischem Satz und mit großer Prägnanz. Charakteristisch scheint mir auch die Auswahl der Feldman-Stücke. Da ist zunächst „For Franz Kline“, verhaltene, zarte Musik, der schon fast der Gestus des Schweigens eignet. Als zweites „The Straits Of Magellan“ – sehr viel bewegter, aber auch in der Technik der punktuellen Artikulation, der fortschreitenden Aus-sparung. Schließlich „Between Categories“, dessen Finale buchstäblich ins Nichts geht. Musik löscht sich hier sozusagen selbst schon mit ihrem Erklängen aus. Feldmans Musik ist undefiniert, gleichzeitig gewährt sie den Spielern Freiheiten innerhalb bestimmter, genau auskomponierter Grenzen. Feldman will dem Klang seine Identität lassen und doch eine konsistente und musikalische Konzeption verfolgen – was offenbar nicht widersprüchlich sein muß. Die Kompositionen haben meditative Elemente, man muß sehr genau hinhören, weil sich keine Strukturen oder Formationen aufdrängen. Der Komponist scheint oft selbst nur zu lauschen, und das sucht er dann mitzutei-



len. Sicher kann solches Verfahren zu einer Art Dauerreflexion führen, mag, besonders wenn die Stücke zu lang geraten, als Schwäche oder gar Einfallslosigkeit gewertet werden.

Feldmann liebt zudem die Pausen, die Momente des Schweigens. In seiner musikalischen Diktion erinnert er stark an die späten Werke von Bernd Alois Zimmermann.

Toshi Ichinyanagi ist in der Kassette mit zwei Kompositionen vertreten. Mir ist nicht ganz klar, warum man den Japaner überhaupt mit hineingenommen hat. In seinem „Sapporo“ (1962) musizieren in der vorliegenden Aufnahme 14 Musiker und der mitspielende Dirigent. Jeder Spieler erhielt ein Blatt, auf dem notiert ist, welche Eigenschaften die zu produzierenden Klänge haben sollen. Vorgeschrieben sind dann auch Reaktionen der Spieler auf Aktionen der Mitspieler. Hier läuft ein gruppendynamischer Prozeß ab, den die Schallplatte eben nur unvollkommen vermittelt, weil man wieder zusehen müßte. Die „Life Music“ schließlich, aus dem Jahre 1964 stammend, besteht aus einem kontinuierlich laufenden Band und Orchesterstimmen mit sieben formal unterschiedlichen und aleatorisch verwendbaren Abschnitten. Das Stück besticht vor allem durch das perfekte „timing“ seiner zweiminütigen Sektionen.

Der schwierigen Aufgabe, die Musik von Cage, Brown, Feldman, Wolff und Ichinyanagi zu spielen, haben sich die 35 Mitglieder des „Ensemble Musica Negativa“ mit ihrem Dirigenten Rainer Riehn unterzogen. Es fehlen weitgehend die Vergleichsmöglichkeiten, ich war auch bei Proben und Aufnahmen nicht selbst dabei. Dennoch scheint mir die Authentizität dieser Interpretationen verbürgt, nicht zuletzt durch die Zusammenarbeit der Musiker mit den Komponisten, die eine beigegebene Diskussionsplatte eindringlich demonstriert. Am meisten zu bewundern sind Ausdauer und Vielseitigkeit des Ensembles. Die Electrola hatte sicher Mut, eine Kassette wie die vorliegende herauszubringen. Sie ist ein wichtiges Dokument, von dem andererseits nicht sicher ist, ob es auf Anhieb viele Zuhörer für sich gewinnen kann. Die meisten Stücke erschließen sich keineswegs beim ersten Hören. Wichtig für das Verständnis und die Rezeption der Musik der „New Yorker Schule“ (mit allem Vorbehalt formuliert!) erscheint mir der Aufsatz von Heinz-Klaus Metzger im Beiheft der Kassette. Dieser „Versuch über prärevolutionäre Musik“ enthält eine Fülle von Informationen und wichtigen Hinweisen. Der Autor dieses Artikels verdankt ihm selbst viel, wenngleich er die häufig streitbaren Thesen Metzgers über die ideologische Funktion von Musik so nicht teilen kann.



**MUSIC BEFORE REVOLUTION**  
(Cage, Credo in US; Imaginary Landscape; Concerto for Piano and Orchestra/Solo for Voice I, II; Rozart Mix; Brown, Folio; Four Systems; Wolff, In Between Pieces For Three Players; Electric Spring 2; Feldman, For Franz Kline; The Straits of Magellan; Between Categories; Ichinyanagi, Sapporo; Life Music) – Ensemble Musica Negativa, Rainer Riehn  
Electrola 1 C 165-28954/55 Y  
(4 SM 30)

Klangbild: offen, präsent, transparent, geringfügig dicht, unverfärbt, ausgewogen, räumlich  
Fertigung: einwandfrei

## Auf gute Zukunft, Archiv!

Aktiv für Archiv: bei der Regensburger Aufnahme der „Psalmen Davids“ von Schütz unter Hanns-Martin Schneidt



Im August 1947 spielte Helmut Walcha an der kleinen Orgel der St. Jakobi-Kirche in Lübeck die ersten Orgelstücke Bachs für die Archiv-Produktion ein. Fröhlich Empfangnis für Geburt nehmend, feierte man in diesem Jahr das 25jährige Jubiläum des „Musikhistorischen Studios“ der DG. Offizielle Gratulationscour war am 24. Oktober in München. Anwesend waren die noch lebenden Erzväter und Väter des einst konkurrenzlosen Edelsprosses von Peter von Siemens bis Hans Rutz, man gedachte des frühverstorbenen ersten Leiters Fred Hamel, in dessen Amtszeit das Silber-Etikett der „DGA“ schnell weltweite Beachtung fand, und der jetzige Archiv-Leiter Andreas Holschneider erläuterte die Überlegungen und Vorstellungen, die den Kurs der Archiv-Produktion bei der Fahrt ins zweite Vierteljahrhundert ihres Bestehens bestimmen sollen und die ihren Niederschlag schon im diesjährigen Herbstprogramm gefunden haben. Danach wird Archiv sich zeitlich auf das 19. Jahrhundert und räumlich auf den Bereich der außereuropäischen Musik ausdehnen. Gedacht ist nicht mehr an eine annähernd vollständige enzyklopädische Dokumentation – im neuen Katalog ist daher folgerichtig die berühmte Gliederung in „Forschungsbereiche“ weggefallen –, sondern an eine Auswahl mit besonderer Berücksichtigung entweder des unbekannten Werks, der musikhistorischen Rarität oder des geschichtlich oder pädagogisch Interessanten.

So hat Jörg Demus die beiden Serien von Diabelli-Variationen – von Beethoven und einem halben Hundert seiner Zeitgenossen – jetzt auf einem Hammerflügel gespielt. Neu im Repertoire ist die beethovenische Triofassung seines Septetts op. 20 und das Liszt-Arrangement der achten Sinfonie op. 93, gespielt von Leonard Hokanson.

Hokanson begleitet zudem Hermann Prey bei einer Auswahl von Liedern Wiener Schubert-Zeitgenossen und bei Vokalfassungen Friedrich Silchers von Melodien „aus Beethovens Sonaten und Sinfonien“. Ebenso wird man sich auch im außereuropäischen Bereich bewußt auf die Musik Javas und Balis beschränken und konzentrieren, dafür aber die im Freien in Stereo aufgenommenen Stücke nicht in der üblichen Kürzung, sondern in voller Länge bringen – was gerade bei dieser Kunst für den Gesamteindruck sehr wichtig ist.

Schwerpunkte der Archiv-Bemühungen bleiben daneben auch weiterhin Bach und Händel. Die Kantaten-Serie mit Karl Richter ist gerade angelaufen, eine Neuproduktion der Französischen und Englischen Suiten mit Huguette Dreyfus steht bevor. Zum komplexen Thema Händel will Archiv in zweijährigem Rhythmus eine Oratorienaufnahme als Diskussionsstoff beisteuern: Nach „Samson“ 1969 und „Israel in Ägypten“ 1971 steht für 1973 der „Saul“ auf dem Programm, geleitet wiederum von Charles Mackerras und in englischer Tradition mit Solisten wie Margaret Price und Donald McIntyre aufgeführt.

Die Erstaufnahme der „Psalmen Davids“ von Schütz steht für einen weiteren Produktionsschwerpunkt von Archiv: die Musik der Epoche um 1600. Dabei wird der Monteverdi-Chor Hamburg unter Jürgen Jürgens stärker herangezogen werden. Und schließlich soll ab Januar 1973 mit einer neuen Gregorianik-Platte der Startschuß fallen zu einer neuen Pflege der ganz alten Musik. Vor dem wohl unabwendbaren Abbau der Gregorianik, eine Folge des zweiten vatikanischen Konzils, soll noch möglichst viel chorale Ernte in die Scheuern gefahren werden.

Auf gute Zukunft, Archiv!

ihd