

Musiklebens gewinnt, mit ihrer Rezeption vergleichen. Schulhoff wurde in den zwanziger Jahren vor allem als Komponist im Umkreis der Donaueschinger Kammermusikaufführungen bzw. der IGNM-Feste bekannt. Kein Geringerer als Paul Hindemith setzte 1924 in Donaueschingen die Uraufführung des Streichsextetts, 1926 diejenige des Concertinos für Flöte, Bratsche und Kontrabass (die beiden ersten Sätze) durch, an deren Aufführungen er sich als Bratscher sogar selbst beteiligte. 1924 hatte Schulhoff übrigens seine III. Klaviersonate und seine 5 Stücke für Streichquartett dem Donaueschinger Programmausschuss mit Heinrich Burkard, Josef Haas und Paul Hindemith vorgelegt, der erstaunlich skeptisch urteilte. Burkard schrieb über die genannten Stücke: «Sonate enttäuschend schwach. Manieriert, Quartettstücke besser, aber ob geeignet für ein Musikfest?»; der rührend altmodische Haas meinte: «O heilige Kammermusik, wo bist du hingeraten? Nur sehr bedingungsweise empfohlen»; und Hindemith notierte: «2. kommt in Salzburg dran. 1. Vom Komponist sich selber auf den Leib geschrieben und nur einigermaßen erträglich, wenn er das Stück spielt – dann ist es aber immer noch kein musikalisches Ereignis.» Solche Urteile decken wohl das Spektrum von Meinungen über seine Musik in den zwanziger Jahren ab: Man spielte und förderte sie, ohne sich über ihren Wert allzusehr zu täuschen. Einen wirklich nachhaltigen, durchschlagenden Erfolg hat Schulhoff nicht erzielt.

In der Zeit der Weltwirtschaftskrise nach dem New Yorker Börsencrash kehrte Schulhoff in seine tschechoslowakische Heimat zurück, solidarisierte sich mit der Arbeiterklasse und arbeitete aktiv in der kommunistischen Partei mit. Fraglich bleibt, ob die Partei seine einschlägigen musikalischen Aktivitäten überhaupt schätzte; jedenfalls wurde sein Hauptwerk der dreissiger Jahre, *Das kommunistische Manifest* für Soli, Kinderchor, gemischten Chor und Militärorchester, zu seinen Lebzeiten niemals aufgeführt. Allerdings ist über seine Aktivitäten in jenen Jahren bislang noch nichts zuverlässig bekannt geworden. Im April 1941 nahm er die sowjetische Staatsbürgerschaft an; wenige Monate später wurde er verhaftet und von den Nazis in ein Internierungslager bei Würzburg verschleppt. Dort starb er am 18. August 1942 unterernährt und im Zustand völliger Erschöpfung an einer Hals- und Lungentuberkulose.

Nach dem Zweiten Weltkrieg setzte eine Beschäftigung mit seiner Musik nur sehr zögerlich ein. Einspielungen seines Doppelkonzertes für Flöte, Klavier und Orchester, des Konzertes für Streichquartett und Blasorchester oder des «Kommunistischen Manifestes», welche in den siebziger Jahren die tschechoslowakischen Labels «Panton» bzw. «Supraphon» vorlegten, blieben ohne jede Resonanz. 1977 glaubte Miroslav K. Černý in einem Plattentext

zur Einspielung des «Kommunistischen Manifestes» mit folgenden Überlegungen für Schulhoff werben zu müssen: «Der Name Erwin Schulhoffs hat wohl heute nicht mehr jenen Klang, dessen er sich in der europäischen Musikwelt der zwanziger Jahre, ja noch vor dem I. Weltkrieg, erfreute. Die Ursache ist einfach. Der Komponist, der damals auf den Konzertpodien des bürgerlichen Europas Triumphe feierte, ist auf die andere Seite der Barrikade übergegangen. Die offizielle bürgerliche Öffentlichkeit, die noch heute auf dem größten Teil der Erde das Musikleben beherrscht, erträgt zwar, dass der Künstler sie sogar zum besten halte, sie erträgt auch, dass er sie durch provozierende und revolutionär sich gebärdende Gesten reize. Sie verzeiht jedoch nicht jenem, der seine Stimme in den Dienst der wirklichen Veränderung der gesellschaftlichen Ordnung stellt, in den Dienst der Klasse, welche diese Änderung anstrebt und in die Tat umsetzt. Ein solcher Künstler wird abgeschrie-ben und zum Schweigen gebracht. Und das ist eben Schulhoffs Fall.» Indessen fragt sich, warum Schulhoffs «Stimme» auch in den kommunistisch regierten Ländern nicht vernommen wurde. Hört man seine Vertonung des «Kommunistischen Manifestes», so fällt die Antwort nicht schwer: Das ist eine monumentale, doktrinäre, rechthaberische, unerbittliche Musik mit der Lebensfreude eines Totentanzes, die nichts «Subjektives», «Persönliches» duldet.

Allerdings bekommt nun in der gegenwärtigen Auseinandersetzung mit der Musik Schulhoffs, die massgeblich Gidon Kremer mit seinen Konzerten in Lockenhaus seit 1986 initiiert hat und die auch von einem ohnmächtigen Gefühl der Wiedergutmachung getragen wird, dieses «Nicht-Gelungene» einen anderen Sinn; man fasst es weitgehend als Parodie – und sei es die Parodie einer Parodie – auf. Demnach wiederholt man ein Deutungsmuster, das bereits die Einschätzung der Musik Schostakowitschs nachhaltig verändert hat. In den hier eingespielten 5 Stücken für Streichquartett etwa bietet Schulhoff ganz im Sinne des notorischen Neoklassizismus der mittleren zwanziger Jahre eine Parodie «bedeutungsvoller» Quartettmusik durch eine Suite von Tanzsätzen. Doch verfäht solche Parodie weniger raffiniert als drastisch, so dass sie entweder als allzu plakativ und vordergründig, oder aber als Parodie solcher Parodie wirken mag. Dieser Sachverhalt ist offenbar nur willkürlich zu entscheiden und mag erklären helfen, dass Schulhoffs Musik weite Kreise zu erreichen beginnt: Das Drastische lässt sich «vordergründig» und «hintergründig» zugleich auffassen.

Zus hervorragende Petersen Quartett will vor allem Musik machen und bietet eine hinreissend vitale Einspielung der Werke. Es meidet die kühl-spielerische, distanzierende Eleganz und spielt voller Impetus; es vereindeutigt den Ausdruck, nimmt vielleicht auch der Musik ihre Ambivalenz, entschädigt aber mit

einer instrumentalen Substanz, die gewissermassen das Körperliche des Musikmachens spürbar werden lässt.

Giselher Schubert

Virtuose Wurstigkeit

Heiner Goebbels: «La Jalousie», Geräusche aus einem Roman; «Red Run», nine songs for eleven instruments; «Herakles 2» für fünf Blechbläser, Schlagzeug und Sampler; «Befreiung», konzertante Szene für Sprecher und Ensemble nach einem Text von Rainald Goetz Christoph Anders, Sprecher; Ensemble Modern, Ltg. Peter Rundel ECM New Series 1483 437 997-2

Goebbels ist eines der eher raren Exempel von Komponisten angewandter Musik, die sich auch als eigenständige Konzertmusik behaupten kann. *Red Run* (1988) ist die nur «etwas» (und damit zu wenig) gekürzte Version einer Ballettmusik für die Frankfurter Compagnie von William Forsythe. – In *Herakles 2* für fünf Blechbläser, Schlagzeug und Sampler (1992) versucht Goebbels, ineins mit einer eher schattenhaften Umsetzung des Gehalts von Heiner Müllers Text aus *Zement*, dessen Struktur und Syntax musikalisch nachzubilden und kommt dabei zu Resultaten, die besser sind als die Vorlage.

Der Hang von Goebbels postmodern-modischen, im Feuilleton gefragten Texten und Autoren scheint ansonsten freilich insgesamt den Aktions- und Entwicklungsraum seiner Musik eher einzuschränken und (virtuose) Wurstigkeit zu fördern, die sich als besonders radikal verstehen mag. *Befreiung, Konzertante Szene für Sprecher und Ensemble nach einem Text von Rainald Goetz* (1988) entstand als Auftrag zum 200. Jahrestag der Französischen Revolution, wobei Goebbels, wie er sagt, «lange gezögert» hat, «weil mit dem abgedroschenen Revolutionsvokabular eine differenzierte Auseinandersetzung mit der Geschichte ... unmöglich schien». Ob freilich Goetzens dreindreschendes, undifferenziertes Gekreisch, aus dem Goebbels «Stammheimer» und «Heidegger» konfrontiert, dazu besser taugt, scheint ziemlich zweifelhaft. Unaufhörlich, pausenlos wird in stammelnder, neonlicht-expressionistischer Syntax (mit expressiver, durchaus differenzierter Musikbegleitung) gebrüllt, u.a. «Geschichte/Hitler, Fortschritt, das ist das Problem»: o ja, gewiss doch; und «Der befreite Mensch – ein einziges Gefasel»: bei und von Goetz; «Dummheit», «alles Dreck»: ganz recht.

Goebbels *La Jalousie* (1991) nach Robbe-Grillet *Nouveau Roman*, der schon damals ziemlich alt aussah, überträgt schliesslich sogar die für Hörspielmusik charakteristische Mischung von Realton und Montage von Formeln und Topoi, von mimetisch-illustrativen und bloss irgendwie stimmungshaft-hinter-

grundsartigen Klängen aus dem Radio-Studio zurück aufs Konzertpodium. An der Zäsurstelle des Goldenen Schnitts, etwa mit Beginn des letzten Drittels, setzt sogar Sprache mit einer Stelle aus dem Roman ein: Ein Auto (enthaltend Ehefrau und Franck) fährt dazu gleich mehrfach los, während über einem statischen, durch leichte jaulende Bewegungen aufgelockerten Klangteppich der Ehemann als Erzähler das Abfahren der beiden und, viel genauer als die Eifersucht, die Jalousie bzw. die Fensterläden beschreibt; dazu vage Naturgeräusche. Später dann sehr regelmäßig stöckelnde Schritte mit einigermaßen tonalen, schein-kadenzierenden Bläsertupf- und Pizzicato-Klängen, im Hintergrund Stadtgeräusche mit Stimmen. Fast unvermittelt, über einem rabiatischen Ostinato, dann Avantgarde-Ausbrüche der eher konventionellen Art, die möglicherweise den Affekt der Eifersucht nachahmen. Dann Beruhigung, die dauert. Bei allem Respekt: auch Goebbels ist häufig mehr schwatzhaft als beredt. Man muss nicht alles dreimal und mehrmals sagen. Die Parole an Telephonhäuschen, die freilich in einer Zeit, in der sich auch öffentliche Dienstleistungen «rechnen» sollen, aus der Mode gekommen ist, erschiene vielleicht bedenkens- und beherzigenswert: «Fasse dich kurz!»

Hanns-Werner Heister

Entre l'imaginaire et la structure

Giuseppe G. Englert : «*Les avoines folles*», quatuor à cordes I [LaSalle Quartet]; «*Fragment & Caracol*» pour orchestre [Basler SO, dir. Hans Zender]; «*La joute des lierres*», quatuor à cordes II [L'S'Q']; «*Babel*» pour orchestre [Tonhalle-Orchester Zurich, dir. Alicja Mounk]; «*Sopra la girometa*» pour MacintoshPlus et synthétiseurs [Studio du groupe Art et informatique de Vincennes]

Grammont CTS-P 49-2

Sans être des musiques à programme – loin s'en faut –, les œuvres proposées dans ce portrait de Giuseppe G. Englert font néanmoins très souvent référence à la littérature en particulier ou à la langue en général.

La pièce *Les avoines folles* (1962/63), quatuor à cordes I, tire son caractère, nous dit le compositeur, d'un texte de Verlaine, «Le colloque sentimental», dont voici un bref extrait : «Tels ils marchaient dans les avoines folles / Et la nuit seule entendit leurs paroles». Si, à l'écoute, il ne transparait aucune relation narrative de surface entre ces deux modes d'expression, la manière de gérer les différentes structures musicales dévoile à la fois une approche très stricte et une écriture où l'imaginaire semble tenir une place importante. Cet apparent paradoxe imprime à l'œuvre une clarté d'intention et un degré de

«lisibilité» qui provoque un très fort sentiment d'évidence.

Dans *Fragment et Caracol* (1964 et 1974) pour orchestre, c'est le deuxième élément du titre, *Caracol*, qui donne le véritable sens de l'œuvre. Là encore, la référence littéraire est présente. Giuseppe G. Englert parle de la fonction de *Caracol* comme celle d'un envoi. Envoi qui n'a pas de lien direct avec la dernière strophe de la ballade traditionnelle, mais qui, par son geste à la fois d'adresse et de rétrospection, met en lumière les mouvements d'hésitation globale et de quasi-politesse des événements musicaux apparus dans *Fragment*, premier élément du titre. Une nouvelle fois, c'est dans une sorte de paradoxe qu'évolue la musique de Giuseppe G. Englert : plus l'élément *Caracol* disparaît, non pas en transparence, mais plutôt en absence progressive, plus l'élément *Fragment* revient en mémoire auditive.

Le deuxième quatuor à cordes, *La joute des lierres* (1965/66), est à nouveau le lieu d'un jeu, d'un combat entre l'idée de structure et l'univers fantastique du compositeur. La citation de l'écrivain Michel Ghelderode que propose Giuseppe G. Englert est d'ailleurs très significative à cet égard : «[...] Les lierres, les glycines, les vignes vierges se livrent un combat de pulpes, étouffant les arbustes et bousculant les murailles. Le malaise – voire cette peur – [...] naît plutôt de la pensée que cette masse verdâtre peut et doit nécessairement celer le mystère.» Si cette œuvre paraît d'abord plus abstraite, plus linéaire, moins charnelle que le premier quatuor à cordes, elle contient ensuite une dimension théâtrale ou cinématographique extrêmement forte, laissant entrevoir une métamorphose vers l'animal, une déformation progressive des contours, une sorte de transformation en temps réel d'un personnage en un autre, pour aboutir à son implosion en spasmes finaux.

Avec *Babel* (1981/82), œuvre pour orchestre, se retrouve la question de lisibilité évoquée plus haut. Sorte de gigantesque hétérophonie, cette pièce parcourt le magma babélique pour mieux mettre en évidence certains signes, certains détails, certaines pistes d'intelligibilité. Dès le début de l'œuvre, l'espace de sens est donné; à nous, auditeurs, de recréer le système linguistique qui nous est «parlé».

Enfin, *Sopra la girometa* (1991), pour MacPlus et synthétiseurs, est peut-être la pièce qui résume le mieux la pensée compositionnelle de Giuseppe G. Englert. Ecrite pour huit voix indépendantes, elle fait entendre un équilibre très intéressant entre le travail sur le fragment et celui sur la continuité du discours musical. Grâce au traitement des timbres, on écoute avec – encore une fois – une lisibilité parfaite ce jeu entre l'imaginaire et la structure qui ne cesse d'attirer notre attention, notre oreille. Ce n'est pas Frescobaldi qui se plaindrait de ce vivant hommage...

Jacques Demierre

Aneignung und Tradierung

Pneuma; Conrad Steinmann, Blockflöten, Aulos, Volksinstrumente
Jecklin-Disco JD 669-2

Der leere Himmel; Andreas Fuyû Gutzwiller, Shakuhachi
Jecklin-Disco JD 665-2

Auf den ersten Blick haben die beiden CDs mit Flötenmusik im weitesten Sinn nicht viel mehr gemeinsam als das innovative Label und den Reiz des Exotischen. Der Rapperswiler Blockflötist mit Jahrgang 1951 ist der wohl bedeutendste Schweizer Vertreter seines Instrumentes und hat schon mit so verschiedenen Grössen wie Nikolaus Harnoncourt, Ton Koopman und Jordi Savall zusammengearbeitet. Die gleiche Offenheit, die seine Haltung gegenüber den «Schulen» barocker Aufführungspraxis prägt, hat auch sein Interesse für Neue Musik geweckt. Heinz Marti, Roland Moser, Urs Peter Schneider, Peter Streiff und Balz Trümpy hat er ermuntert, für ihn Werke zu schreiben – Werke, die oft die Spielmöglichkeiten der Blockflöte erweitern, sie sprengen und manchmal auch neue Ensemble-Techniken entwickeln (vgl. *Dissonanz* Nr. 38, S. 28). Instrumentenmacher bauen ihm Flöten, die Experimente mit unterschiedlichsten Stimmungen, mit Mikro- und mit Untertönen erlauben und so nicht nur neue Klangbereiche erschliessen, sondern auch verschollen geglaubte oder uns unbekanntere Klangwelten fremder Kulturen vor Ohren führen. Gleichzeitig mit dem Vorstoss zur Musik unserer Zeit, die Steinmann als Komponist auch selber bereichert, forscht er nach rückwärts, zurück bis zu den Quellen. Steinmanns Flöten-Anthologie ist eine sehr persönlich gefärbte Auswahl, die bunt wechselnd Stil- und Zeitebenen miteinander konfrontiert. Im Vortrag der rumänischen Volkstänze, die Bartók als Vorlage für seine Bearbeitung gedient haben, holt er deren Authentizität auf einer höheren Ebene ein, indem er die Melodik in zwei verschiedenen Versionen völlig frei umspielt, auf zwei an sich weit entfernten, reizvoll ungleichmässig intonierten Instrumenten: einer anonymen «Fujara» aus Böhmen und einem «Friscaletto» ohne Grifflöcher, erstanden auf einem sizilianischen Markt in Siracusa. Den gleichen kreativen Zugriff findet Steinmann auch in der mittelalterlichen Musik, wo die notierte Vorlage ebenfalls nur Ausgangspunkt persönlicher Ausarbeitung ist. Eine «Estampie» aus dem Robertsbridge Codex des 13. Jahrhunderts rückt Steinmann neben die östliche Volksmusik, zur Klausel «Virgo» aus dem Codex von Las Huelgas erfindet er virtuose Umspielungen, baut das Hinaufziehen einzelner Töne ein, summt mit oder reduziert das Stück auf seinen (geklopften) Rhythmus. Noch weiter geht er bei seinen Ergänzungen zum «Orestfragment» des Euripides. Die Theatermusik wird hier etwas manieristisch mit Chorus-Effekten angereichert;