



Tuba, Kontrabass und Schlagzeug, eine von Scelsis schwächeren Kompositionen, die in ihren Klangverläufen, vor allem aber aufgrund der verwendeten Instrumentenkombination und deren Möglichkeiten eher ungenau wirkt, da Instrumentation und Stimmführung einen archaischen und bisweilen gar grotesken Eindruck vermitteln; und da ist schliesslich noch das Trio *Okanagon* (1968) für Harfe, Tamtam und Kontrabass, das aufgrund seiner weitgehend zerklüfteten Klanglichkeit zwar einigermaßen zu den *Riti* passt, als Schlussstück der CD aber auch einen etwas unbefriedigenden Eindruck hinterlässt. Eine Differenz zwischen beiden Teilen der Produktion macht sich darüber hinaus auch im Hinblick auf die Tonqualität der Aufnahmen bemerkbar, da es sich bei den zuletzt genannten Nummern nicht – wie bei den übrigen Werken – um Studioproduktionen, sondern um Live-Mitschnitte handelt.

Stefan Drees

**Bruno Maderna: Complete Works for Orchestra Vol. 1–5**

hr-Sinfonieorchester, Arturo Tamayo (Leitung)  
 Neos 10933-10937 (5 CD)



Bruno Maderna an den 20. Darmstädter Ferienkursen für Neue Musik 1965. © HR/IMD/Pit Ludwig

Magische Momente sind etwas Kostbares in der Musik. Sie lassen sich nicht erzwingen. Umso erstaunlicher ist es, mit welcher traumwandlerischer Sicherheit es Bruno Maderna in seinen späten Werken gelingt, solche magischen Momente entstehen zu lassen. Etwa bei der Hälfte des Stückes *Ausstrahlung* erklingt eine Kinderstimme von Tonband, die immer wieder die Wörter «so wunderbar» wiederholt. Die Sopranistin greift die Phrase auf, und innert weniger Takte lässt dieses «wunderbar» die Musik selbst stillstehen und über sich selbst staunen. Oder die schicksalhaften Blechbläserpassagen in *Aura*, die keinen Widerspruch zu dulden scheinen und dem Hörer den Defaitismus mit zynischem Zorn ins Gesicht speien. Oder wenn sich unerwartet, gegen Ende von *Giardino religioso*, ein Duo zwischen der Trommel und dem Klavier entspinnt, durch das die Musik sich plötzlich zu befreien scheint aus dem «frommen

Garten» und sich einmal ganz urwüchsig und unbefriedet zeigt. Überhaupt muss man die vielen episodischen Duette im Orchester hervorheben: die Mandoline und die Harfe, die Kontrabässe und die Posaune. Und dann sind da noch diese Schlüsse, bei denen einem der Atem zu stocken scheint: Das Violinkonzert tröpfelt ganz unvermittelt mit einem Solo, mit ganz unspektakulären Spiccatis im mittleren Register aus; und das Ende von *Quadrivium* ist in seiner Traurigkeit kaum zu überbieten, wenn die hohen Streicher auf ihre Figuren kein Echo und keinen Widerhall mehr im Orchester finden. Das erinnert, nicht von ungefähr, an die Sinfonien Gustav Mahlers. Schliesslich hat Maderna Mahler ja nicht nur oft als wichtiges Vorbild genannt, er hat seine eigene Musik auch mit jenem Prädikat versehen, mit dem man Mahlers Sinfonien lange meinte, diskreditieren zu können: «Kapellmeistermusik».

Hört man sich heute durch die 25 Jahre Orchestermusik, die Maderna hinterlassen hat, so muss man sich allerdings fragen, ob das Musikleben aus dem «Fall Mahler» nichts gelernt hat. Denn auch im Falle Maderna ist es bis dato versäumt worden, das Œuvre aufzuarbeiten und in seiner musikhistorischen Bedeutung angemessen zu würdigen. Vor allem von den Orchesterwerken lagen nur wenige bis keine Aufnahmen vor, und vieles dann auch nur in mässigen Produktionen von eher dokumentarischem Wert. Dass sie zwischen 2009 und 2013 das gesamte Orchesterwerk Madernas eingespielt und auf fünf CDs veröffentlicht haben, ist also schon einmal als Verdienst des hr-Sinfonieorchesters, des Dirigenten Arturo Tamayo und des Labels Neos zu verbuchen. (Nur die drei Oboenkonzerte hat man ausgespart, wohl auch, weil sie bereits in guten Einspielungen, etwa mit Heinz Holliger und Gary Bertini, vorliegen.)

Hört man sich durch die 25 Jahre Orchestermusik, die Maderna hinterlassen hat, dann zieht auch ein Vierteljahrhundert Musikgeschichte an einem vorüber, von den noch neoklassizistisch ausgerichteten Werken der vierziger, den seriellen Experimenten der fünfziger, den dramatisch-theatralischen Exkursen der sechziger bis zu den gross und offen konzipierten Werken der siebziger Jahre. Man wird an die Zusammenarbeit mit dem Pianisten David Tudor, dem Flötisten Severino Gazzelloni und dem Oboisten Lothar Faber erinnert, die viele dieser Werke, vom *Klavierkonzert* bis zur *Grande Aulodia*, prägten. Man wird auch daran erinnert, wie verstockt und verbohrt man einst über die Zukunft der Musik sprach und wie ausgleichend Maderna in den ideologischen Grabenkämpfen der Ästhetiken wirkte. Angesichts seiner Leistungen als Dirigent und als Integrationsfigur geriet seine kompositorische Bedeutung oft aus dem Blickfeld. Und vieles wirkte eben auch nicht so, als könne man es mit den grossen Schöpfungen eines Pierre Boulez oder Luigi Nonos vergleichen.

Von der Hand zu weisen ist in der Tat nicht, dass Maderna schnell und manchmal sogar nachlässig komponierte. Vor allem in seinen letzten Lebensjahren, als er derart unter seiner Alkoholsucht litt, dass er seinen Pflichten kaum mehr nachkam, musste viel improvisiert und spontan reagiert werden. Das Ergebnis dieses Arbeitsprozesses aber sind Werke, in denen viele Brüche zutage treten, Werke, die nicht stromlinienförmig oder aus einem Guss erscheinen, sondern in denen sich eine ausgesprochen heterogene Klangwelt auftut. Und eben diese Brüche führen ja auch regelmässig zu den eingangs erwähnten «magischen Momenten» im Werk.

Gleichwohl stellen diese Brüche im Werk nicht nur die Hörer vor Probleme, sondern natürlich auch die Musiker und

Produzenten. Wenn das Geigensolo im Violinkonzert um Minute 16 herum vor Zagen fast auseinanderbricht, dann muss man festhalten, dass es eben sogar einem Thomas Zehetmair nicht gelingen will, diesen fragilen Moment souverän und selbstbewusst zu gestalten. Auch das Orchester kennt diese Momente; nicht immer wirken die Einspielungen, als hätte man die Werke ins Letzte ausgeprobt. Und wenn man im Studio dann die vielen Wechsel zwischen kleinsten Besetzungen und Orchester-tutti innerhalb der Stücke stimmig in ein Stereoklangbild bringen möchte, ist die Verzweiflung greifbar. Diese leichten Mängel in der Produktion stören allerdings nicht, sondern lassen sich als Bruch innerhalb der Maderna'schen Ästhetik hören. Die Ungleichgewichte, die Unwuchten, die Missverhältnisse und Disproportionen sind, vor allem im Spätwerk, Teil seines Personalstils. Auch tragen die Werke seit den späten sechziger Jahren, und das sind immerhin sieben der neunzehn eingespielten Werke, Züge einer offenen Form, die oft spontan vom Dirigenten während der Aufführung montiert wird. Werke, die jedes Mal aufs Neue eingerichtet und erfunden werden müssen. Da kann man also ohnehin nicht von einer Referenz- oder gar einer endgültigen Einspielung sprechen, sondern es bedarf vieler verschiedener Aufnahmen, um den Stücken wirklich habhaft zu werden. Mit diesen fünf CDs haben das hr-Sinfonieorchester und Neos immerhin einen ersten und wichtigen Schritt in diese Richtung getan.

**Björn Gottstein**



**Jagoda Szmytka: Bloody Cherries**

*Diverse Interpreten*  
 Wergo WER 6414 2



*Jagoda Szmytka.* Photo: Paulina Otylie Surys

Abendlicher Spaziergang durch die Nachbarschaft mit der neuen und gleichzeitig ersten CD von Jagoda Szmytka auf den Ohren. Ein buchstäblich erster Hördurchlauf, der Szmytkas Klänge, eine Komponistin, die sich mit der Körperlichkeit von Musik auseinandersetzt, mit eigener physischer Betätigung zusammen führt. Die junge Polin bringt die Interpretierenden gerne an körperliche Grenzen, mag es, sie zu triezien und zu erschöpfen. Dabei macht sie vor sich selbst nicht Halt, denn Komponieren fordere ebenso körperlich heraus, könne sogar schwächen und krank machen. Nur das Publikum harre bislang in der Regel starr auf den Sitzen, wenn es ihre Musik höre.

*Bloody Cherries*, die Sammlung von sieben Ensemblestücken aus den Jahren 2011 bis 2013, nun unterwegs und in Bewegung hören zu können, kanalisiert etwas von der Energie, die sich im Konzert sonst nur auf der Bühne entlädt. Wie von selbst ereignen sich automatischer Mitschritt im Rhythmus – Repetitionen über längere Dauer sind ein wiederkehrender Bestandteil in Szmytkas Musik –, deutlichere Gesten (die «Geste» ist ein zentraler Begriff bei Szmytka) bei den vielen intensiven, dichten Stellen und innehaltende Momente, wenn die Musik leiser und feingliedriger wird.