

wieder in seinen burgenländischen Heimatort Siegendorf zurück, wo er am 14. November 2005 im Alter von 103 Jahren starb.

Eine besondere Spezialität von Takács als Pianist waren virtuose Transkriptionen und Bearbeitungen, die er – mit exzellenten technischen Fähigkeiten gesegnet – im Konzertsaal zu Gehör brachte. Häufig genug improvisiert, sind leider nur wenige dieser »Gebrauchsmusiken« in schriftlicher Form erhalten, zwei charakteristische Beispiele bilden auf der CD die »Aria« aus der Johannes-Passion von Johann Sebastian Bach sowie der »Pesther Walzer« op. 93 von Joseph Lanner in Takács' Bearbeitung. Die philippinische Pianistin Aima Maria Labra-Makk spielte das gesamte Solo-Klavierwerk und das Klavierkonzert von Jenő Takács ein und machte sich dadurch zur verdienten Anwältin seiner Musik; auf ihre Initiative geht auch die »Hommage à Jenő Takács. Neun Veränderungen burgenländischer Komponisten über ein Thema von Jenő Takács« zurück, ein Kollektiv-Opus, bestehend aus einer Folge von Variationen und Veränderungen über ein Andante-Thema aus dessen »Kleiner Sonate« op. 51 (1943/44). Neun burgenländische

Komponisten (Franz Zebinger, Georg Arányi-Aschner, Walter Franz, Stefan Kocsis, Otto Strobl, Gerhard Krammer, Fritz Pauer, Markus Kern, Tibor Nemeth) legten ihre jeweils ganz eigenen Interpretationen und Umdeutungen des zugrunde gelegten Themas vor, und Labra-Makk montierte die so entstandenen Stücke dramaturgisch nach Art einer dem Wechsel von Kontrasten verpflichteten Montage zusammen. Die Bandbreite reicht von Bartókscher Motorik (Stefan Kocsis, »Reflexion« für Klavier) und Jazz-Klängen (Fritz Pauer, Bearbeitung im Jazzstil) bis hin zu virtuos-etüdenhaftem Spielwerk (Tibor Nemeth, Variation »quasi un'esercizio«) – ein interessantes Experiment, aus dem auch deutlich wird, wie vielschichtige Impulse zum Weiterdenken aus dem eigenwilligen, durchaus populären und doch gehaltvollen Personalstil von Jenő Takács gewonnen werden können, der seine burgenländische Herkunft trotz aller kosmopolitischen Umtriebe nie ganz verleugnen konnte (und wollte). Trotz der etwas trockenen Studioakustik überzeugt Aima Maria Labra-Makk mit klarem Anschlag, einwandfreier Technik und durchdachter Interpretation. [Stefanie Steiner]

Gold.Berg.Werk.

Eine Interpretation der Goldberg-Variationen BWV 988 [...]

Karlheinz Essl (Live-Elektronik), Orpheus Trio; Preiser Records: PR 90753 (2008)

Wer sich mit der Rolle des Computers im zeitgenössischen Musikschaffen befasst hat, dürfte den Namen von Karlheinz Essl schon gehört haben, denn der 1960 geborene Komponist, Performer und Entwickler gehört zu den Pionieren auf dem Gebiet der Computermusik. Was für viele auch heute immer noch ungewohnt sein mag, wird von ihm seit den Neunzigerjahren kontinuierlich praktiziert und weiterentwickelt: die Benutzung des Computers als Werkzeug während des Kompositionsprozesses sowie – in Gestalt des computerbasierten Metainstruments *m@ze^o2* – bei Aufführungen und Performances. Ein Blick auf die eindrucksvolle Website des Österreichers (www.essl.at) lässt grundlegende Einblicke in diese Arbeit und ihre theoretischen

Fundamente zu; die vorliegende CD vermittelt darüber hinaus das Ergebnis eines aktuellen, erstmals 2003 aufgeführten Projekts mit dem klangvollen Namen »Gold.Berg.Werk«, im Untertitel genauer umschrieben als »eine Interpretation der Goldberg-Variationen BWV 988 von Johann Sebastian Bach für Streichtrio und Live-Elektronik«.

Konkret setzt Essl hier nicht etwa an Bach selbst an, sondern – beauftragt von den Musikern des Orpheus Trios (Christina Neubauer, Violine; Martin Kraushofer, Viola; Eva Landkammer, Violoncello) – an der von dem Geiger Dimitry Sitkovetsky erstellten Streichtrio-Bearbeitung der »Goldberg-Variationen«. Obgleich diese mehr und mehr im Konzertsaal zu hören und mittlerweile auch auf CD

erhältlich ist, erweist sie sich im Hinblick auf ihre Faktur als höchst problematische Transkription des Originals. Denn allzu offensichtlich verrät ihre Machart, dass hier jemand Hand angelegt hat, der ein prominentes Werk zwecks Repertoireerweiterung umzugestalten suchte, ohne sich indes im geringsten über die von ihren musikalischen Voraussetzungen her so unterschiedlichen Erfordernisse von Tasteninstrument und Streichern Gedanken zu machen. Die Konsequenz ist, dass gerade Bachs Variationen im Toccatenstil, die sich stark an den spieltechnischen Möglichkeiten eines zweimanualigen Cembalos orientieren, in Sitkovetskys Übertragung überhaupt nicht funktionieren, sich mithin als fragwürdig erweisen.

Essl begegnet diesem Defizit mit dem Mut zur Lücke, streicht die entsprechenden Teile (Variationen 1, 5, 8, 11, 14, 17, 20, 23, 26, 28 und 29) aus dem Kontext der Trioversion und fasst die verbleibenden 19 Variationen unter jeweils zwei mal zwei thematischen Blöcken als »Charaktervariationen I« (Variationen 2, 4, 7, 10 und 13), »Canones I« (Variationen 3, 6, 9, 12 und 15), »Charaktervariationen II« (Variationen 16, 19, 22 und 25) und »Canones II« (Variationen 18, 21, 24, 27 und 30) zusammen. Diese neue, im Vergleich zur ursprünglichen Form der »Goldberg-Variationen« ungewöhnliche Anordnung der Einzelteile, umrahmt von der eröffnenden und schließenden »Aria«, gliedert er nun, die strenge Symmetrie des originalen Gesamtaufbaus wahrend, durch Hinzufügung von insgesamt fünf neu komponierten Teilen (»Aria Electronica I«, »Sarabanda Electronica«, »Aria Electronica II«, »Fantasia Chromatica Electronica«, »Aria Electronica III«), so dass sich letzten Endes eine alternierende Abfolge von Abschnitten mit Streichtriobesetzung und live-elektronischen Passagen ergibt.

Durch diese Eingriffe schafft Essl zwei voneinander getrennte Klangräume, die zwar musikalisch zusammenhängen und sich gegenseitig kommentieren, sich aber aufgrund ihrer Sukzession klanglich niemals vermischen. Ausgangspunkt für die in drei

Variationen auftauchende »Aria Electronica« ist der Bezug auf das aus der originalen »Aria« abgeleitete, in langsamen Viertelbewegungen fortschreitende harmonische Gerüst, das durch Anwendung von m@ze² in Echtzeit während der Aufführung modifiziert wird (und daher auch wie jeder Notentext in gewissen Grenzen jedes Mal anders klingen kann). Essl spinnt dadurch den Bachschen Variationsgedanken auf einer anderen Ebene weiter, wie er auch in den beiden übrigen elektronischen Teilen variierend auf Materialien der jeweils zuvor erklingenden Variationen – nämlich auf den



Sarabande-Charakter von Variation 13 und auf die chromatische Kontrapunktik von Variation 25 – zurückgreift und sie zur Grundlage eines Einschubs macht. Indem er zudem die Lautsprecher vom Streicherensemble weg versetzt, verknüpft er die unterschiedlichen Klangräume mit der Wahrnehmung von räumlicher Nähe (Streicher) und Ferne (Elektronik).

Das auf CD gebannte Ergebnis ist faszinierend, vermittelt einen ganz neuen Eindruck von Bachs Komposition und ist vor allem in seiner durchdachten Gesamtheit viel schlüssiger als Sitkovetskys ungenügende 1:1-Transkription. Die drei Streicher finden sich sehr gut in den Variationsblöcken zurecht und reagieren – unter Verzicht auf eine barockisierende Vortragsweise – mit sehr transparenter Klanglichkeit auf die so andersartigen Farbwerte der veränderten Variationsfolge. Essls live-elektronische Teile fesseln durch den Beziehungsreichtum, mit dem sie auf die Streichertexturen reagieren, während sie zugleich weit darüber hinausgehen, indem sie ein neues klanglich-musikalisches Gewebe generieren und die Instrumentalklänge dabei gelegentlich auch stark verfremden. Hier ist eine sehr ernsthafte und vor allem zeitgemäße Auseinandersetzung mit Bachs »Goldberg-Variationen« entstanden, unterstrichen zudem durch einen ausführlichen Booklet-Kommentar, in dem Essl seine Arbeitsprinzipien und den Aufbau der Bearbeitung detailliert erläutert. Und als Zuga-

be enthält die CD einen viereinhalbminütigen Videoclip, entstanden anlässlich der Aufnahme von »Gold.Berg.Werk« im Casino Baumgarten Wien, der anhand der »Aria« verdeutlicht, wie einerseits Streichtrio und elektronische Variation mitein-

ander in Beziehung stehen und wie andererseits Essl als Performer agiert, der mit seinen Geräten auf der Basis von live aufgenommenen Klängen und vorher erarbeiteter Programmierung den digitalen ›Text‹ interpretiert. [Stefan Drees]

Felix Draeseke

The String Quartets Vol. I und II, Suite für zwei Violinen op. 86

Hölderlin-Quartett, AK/Coburg DR 0011 und 0012 (2007)

Es ist schon interessant, wie und mit welchen Absichten die Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts analysiert wird. Die Nachwirkungen des Parteienstreits scheinen bis heute nicht ganz beseitigt und Forschung noch immer von Positionierungen bestimmt zu sein. Das mag zumindest in der deutschen Musikwissenschaft auch ein Abwehrreflex sein, denn die Forschungsschwerpunkte sind nicht gleichgewichtig ausgestattet. Während z. B. die Brahmsforschung auch den Brahmiskreis und die sogenannten Konservativen immer mehr in ihre Untersuchungsgegenstände mit aufnimmt und damit gleichzeitig etabliert, verbleibt eine systematische Forschungsinitiative zur vorerst noch so betitelten Neudeutschen Schule weiterhin in der Warteschleife. Dieses Misverhältnis führt zu Eifersüchteleien, verlängert eigentlich bereits historisierte Fronten in die Gegenwart und macht es schwer, übergreifende Sichtweisen zu etablieren. In dieser, hier vielleicht überzeichneten Situation ist es die Musikindustrie, die Vergleichsmöglichkeiten wieder herstellt und mithilft, Rasterungen der Vergangenheit zu überdenken. Je mehr Musik aus beiden Lagern veröffentlicht wird, desto mehr verflüssigen sich die Gegensätze. Neue Produktionen aus dem Hause AK/Coburg machen dies ein weiteres Mal deutlich, denn das Label des Gründers der International Draeseke Society/ North America Alan Krueck hat gerade, verteilt auf zwei CDs, die komplette Reihe

der Streichquartette Felix Draesekes vorgelegt.

Nun ist die Gattung des Streichquartetts so ziemlich das letzte, was man mit den Grundfesten der Neudeutschen Schule verbindet, obwohl Franz Liszt bereits 1858 auf die Wichtigkeit der Kammermusik – wenn auch mehr nebenbei – verwiesen hat. Grundsätzlich widerspricht sie dem Anspruch einer erweiterten Publikumswirksamkeit

schon in drei Belangen: Erstens limitiert der Aufführungsort der Kammer die Anzahl der Hörer, zweitens fallen überwältigende Klangmassen mangels größerer Instrumentationsmöglichkeiten weg, und schließlich läuft der Habitus des Streichquartetts als höchste und komplizierteste Ausprägung der Instrumentalmusik den durchaus auch popularisierenden Ambitionen der Neudeutschen entgegen. Zudem

handelt es sich bei Draesekes Gattungsbeiträgen in keiner Weise um programmatisch vermittelte Musik. Das wirft die Frage auf, wie die Werke überhaupt in den Wirkungszusammenhang der Weimarer Ideen gestellt werden könnten.

Die gängige Antwort darauf würde eigentlich der Klang selbst liefern. Kaum jemand käme auf den Gedanken, die gegenseitige Abhängigkeit der Harmonik Wagners, Liszts, Wolfs oder Richard Strauss' in Frage zu stellen, und auch Felix Draeseke hat sich mit seiner Klaviersonate op. 6 (1862–1867) in genau diese Traditionslinie eingeschrieben. Doch zwischen der Komposition der Klaviersonate und

