

Zeitschrift: Dissonanz = Dissonance
Herausgeber: Schweizerischer Tonkünstlerverein
Band: - (2006)
Heft: 96

Rubrik: CD/DVD

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. 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. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

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. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

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. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

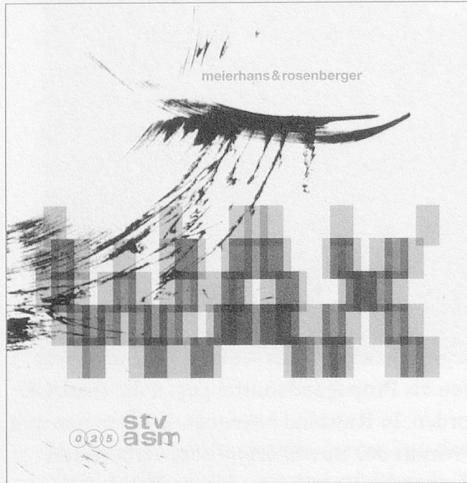
Download PDF: 23.01.2026

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

Série expérimentale ASM (CD et DVD)

27 CD et DVD de compositeurs et interprètes divers

Distribués par unitrecords et ASM/STV

DIX ANS D'EXPÉRIMENTATION MUSICALE

La série expérimentale de l'Association Suisse des Musiciens présente aujourd'hui près d'une trentaine de disques, parmi lesquelles on croise les travaux d'artistes tels que Charlotte Hug, Ernst Brunner, Margrit Rieben, Ernst Thoma, Mela Meierhans, Katharina Rosenberger et Luigi Archetti, mais aussi ceux du KABA-QuARTett, de l'Ensemble Aventure et encore beaucoup d'autres.

Fondée il y a maintenant dix ans par l'ancien président de l'ASM en collaboration avec *Pro Helvetia* en vue notamment de compléter la série Grammont de portraits musicaux, la série expérimentale, comme son nom l'indique, a

pour but de promouvoir des productions musicales inédites, en particuliers celles de jeunes artistes fondus d'esthétiques et de techniques nouvelles. Les buts énumérés sur le site internet de l'association annoncent la couleur : production « rapide » pour proposer au public des performances encore fraîches dans les mémoires, mais aussi « osée et provocatrice », où il s'agit en particulier de « documenter des manifestations formant un « tout », par exemple constellation intéressante de musique improvisée, programmes de concerts « composés », installations et happenings sonores de valeur dans des environnements insolites (tunnel, tonneau, gorge), musique électronique et musique sur ordinateur »

On pourra ainsi trouver parmi les œuvres de cette série des travaux aussi divers que ceux du Centre suisse de musique informatique, les interprétations au piano de Claudia Rüegg accompagnées d'une vidéo créée avec Manuel Heyer et qui a, pour le coup, mis la série sur la piste du DVD. On y trouvera aussi une œuvre fort agréable conçue par Daniel Fueter sur la demande du Swiss Improvisers Orchestra : *L'enfant d'ailleurs*, un conte de fée basé sur un texte d'E.T.A Hoffmann et mis en musique « pour petits et grands ». Mais on aura également le plaisir d'entendre un genre, à cheval entre la littérature et la musique, qui se trouve

rarement dans les bacs : la poésie sonore. Indiquons en l'espèce le disque de Vincent Barras et Jacques Demierre, *homard et autres pièces inquiétantes et capitales*, qui propose des pièces purement vocale d'une intensité et d'une drôlerie remarquables. Quant à Luigi Archetti, cet expérimentateur avéré, propose dans *Februar*, une suite de « 14 morceaux-événements musicalosonores » fort intéressants, dont les mouvements crispés, fabriqués de sons finement passés au moulin numérique, rendent un agglomérat sonore crépitant et poétique. Mentionnons enfin le disque du compositeur et saxophoniste Urs Leimgruber, issu d'une longue expérience dans l'improvisation, et du ARTE Quartett, *Xylem*, où les saxophones, du solo au quintet, explorent des univers généralement calmes et sculptés en profondeur, capables d'insuffler à l'oreille de l'auditeur de subtils transports.

On le voit, en dix ans, cette série expérimentale a su constituer une belle collection, variée et truculente, à l'image de l'effervescence des passionnés qui y sont représentés. On appréciera donc l'effort qui est fait ici de proposer au plus grand nombre des travaux insolites et pointus. Notons enfin que les CD de la série sont en vente sur www.unitrecords.ch.

Sebastian Aeschbach

Giacinto Scelsi: *Sauh I-IV, Taiagarù, Hö*
Marianne Schuppe, Stimme
New Albion Records NA 129

Giacinto Scelsi: *Natura renovatur u.a.*
Frances-Marie Uitti, Violoncello; Münchener Kammerorchester; Christoph Poppen, Leitung
ECM New Series 1963 476 3106

KLANGREDE UND HALLRAUM

Den entscheidenden Kommentar zur Interpretation liefert gleich schon Michael Kunkels Kommentar im CD-Booklet: Marianne Schuppe sei darauf bedacht, die «direkten Reden der Musik Scelsis auszusprechen», denn die «introspektive, meditative Seite von Scelsis Musik» sei «eindeutig überschätzt.» Natürlich ist alles eine Frage des Standpunkts. Wer sich die gut fünfzig Minuten Solorgesang ahnungslos zu Gemüte führt, wird seine Eindrücke trotz allem zunächst mit der Allerweltsetikettierung «meditativer» be-

schreiben. Denn die suggestive Wirkung sparsamen Tonmaterials, die Mikrointervallik, das sakrale Fluidum gedehnten Solorgesangs und nicht zuletzt Werk-Untertitel wie *Liturgia per voce con nastro magnetico (Sauh I-IV)* oder *Cinque invocazioni per voce sola (Taiagarù)* lenken die Assoziationen nun mal in kontemplative Hörbereiche. Tatsächlich aber forcieren Marianne Schuppes Interpretationen solche instinktiven Reaktionen nicht weiter. Ihr klar gefasster und immer ganz gezielt, ja geradezu

deklamatorisch geführter Stimmeinsatz will nicht mystifizieren, und auch das Gesamtklangbild der CD, obwohl diese in einer Kirche aufgenommen wurde, setzt nicht auf eine Breitbandwirkung diffus verhallender Zeitlosigkeit. Zur sakralen Klangwattierung nachdenklicher Stunden in den privaten vier Wänden taugt diese CD also kaum, statt wohliger Schläfrigkeit würden eher strapazierte Nerven resultieren. Man hört stattdessen daher besser zu – und versucht zu verstehen. Ohne unmittelbares Ergebnis natür-

lich. Die unverständlichen Sprachlaute ergeben auch bei erweitertem Fantasieradius zwar keinerlei wörtlichen Sinn, wollen offenkundig doch mehr sein als Artikulationsmaterial für Vokalisen im Dienste stimmtechnischer Demonstrationen: Sie wollen reden. Es stellt sich das Bild einer Stimme ein, die eingesperrt, hinter welchen zeitlichen oder psychischen Hindernissen auch immer, im Wortsinne sich zu «äussern», nach aussen, in Bereiche der kommunikativen Mitteilung zu gelangen versucht, und dabei gleichzeitig die eigene archaische Gefangenheit mit besingt. Das Ergebnis ist Musik, die gleichsam den Moment ihrer Entstehung wiedergibt, einstimmig und nahezu eintonhaft in den vier Hö-Sätzen, ausgreifender und mit dramatischer Energie in den *Taiagarū*-Invokationen, die Stimme verdoppelnd durch Tonbandeinsatz in *Sauh I-IV*.

Marianne Schuppe hat bei Gioacinto Scelsis einstiger Mitarbeiterin Michiko Hirayama studiert, kann sich also auf Authentizität berufen,

sofern dies bei der interpretatorischen Variantenvielfalt überhaupt möglich ist, die Scelsis Partituren anbieten. Dennoch zeugt ihre Einspielung von einer Interpretationshaltung einer «zweiten Generation» gewissermassen. Von einer Phase der Scelsi-Rezeption jedenfalls, die die Heiligsprechung des Meisters ebenso überwunden hat wie jede Neigung zu selbstdarstellerischem und sendungsbewusstem Entdeckerstolz. Daneben gibt es aber selbstverständlich noch jene Scelsi-Interpretationshaltung, die den Hallraum des Mystischen, seine Faszination für buddhistische Lehren und für den Katholizismus als sozusagen werkkonstitutiv mitbedenkt und durch musikalische Gestik und technisches Klangkleid entsprechend bedeutsam zelebriert.

Die ECM-CD «Natura Renovatur» gehört in diese Ecke. Das Münchener Kammerorchester unter Christoph Poppen und die Cellistin Frances-Marie Uitti haben Musik für Streicher zu einer sinnreichen Abfolge gefügt, in der sich die aufgefächerten, im Inneren filigran bewegten

Orchesterklänge von *Ohoi*, *Anágámin* und *Natura renovatur* mit dem litaneiartigen Repetitions gesang des Cellos in *Ave Maria*, *Alleluja* und dem dreiteiligen «Selbstportrait» *Yggur* abwechseln. Die Faszination liegt in diesem Fall nun eher im Gefühl klanglicher Umhüllung, der man ebenso gut aufmerksam den mikrointerval lischen Tonverschiebungen lauschend wie in einem angenehmen Zustand der Verbundenheit mit dem spirituellen Brunnen der Vergangenheit begegnen kann. Klangbild und Spiel der Beteiligten sind, wie es sich für eine ECM-CD gehört, von geläuterter Klarheit und auch in der dissonantesten Schärfe noch warm glänzend, und im Booklet gibt ein fundiert informierter Text Herbert Hencks Auskunft über Werden und Wirken dieses komponierenden Sonderlings, für dessen mittlerweile erreichten Klassikerstatus eben genau der Umstand spricht, dass man seine Musik so oder so spielen kann.

Michael Eidenbenz

Johannes Kretz: **Von Affen und Engeln. Musik für Instrumente und Elektronik**
NewTonEnsemble Wien u.a.
KWP 41141

MUSICA SEMICOELESTIS

Im titelgebenden Hauptstück der CD ist die Rede vom «Affen, der seit fünftausend Jahren Technologie ausspuckt». Nun verschärfzt sich hier der Dichter um knapp 5 Millionen Jahre – der Zeit, in der mit dem Beginn der allmählichen Menschwerdung auch Technik als Teil der Aneignung von Natur beginnt, im Verbund mit Arbeit, Denken, Sprache (einschliesslich der Musiksprache). (Mit den fünftausend Jahren käme es ungefähr hin, wäre die Entstehung der ersten Klassengesellschaften gemeint; aber die basierten gerade nicht auf neuen Technologien, sondern kamen zunächst mit der damals schon ihrerseits fünf- bis siebentausend Jahre alten neolithischen Technologie aus.) Das wirft die spannende Frage auf, wie unwissend Dichter sein dürfen. Das Problem tauchte bereits vor einiger Zeit einmal auf, als die britisch-georgische Popsängerin Katie Melua in ihrem Song *Nine Million Bicycles* das Alter des Universums auf 12 Milliarden Jahre «geschätzt» hat, was ihr seitens der Wissenschaft den – nicht völlig berechtigten – Rüffel einbrachte, das Alter sei genau bekannt. Nun dürfen Dichter wie Popsängerinnen durchaus unwissend sein. Nicht aber an einem Punkt, wo daraus weitreichende ideologische Folgerungen gezogen werden. Denn der österreichische Komponist Johannes Kretz folgt einer abgestandenen Bestimmung des Menschen als halb Tier, halb Gott und hofft gegen Schluss: «So wir die Grenzen unseres Verstandes erkennen [...], können aus Affen Engel werden», «bei Gott», logo.

Klanglich ist dieser prekär-utopische Schluss, wie das Werk insgesamt, erheblich subtiler und eindrucksvoller als die Ideologie. Das «... stille bei Gott» wird zwar psalmodierend auf einem Ton deklamiert, der Resttext aber geflüstert und durch Cluster und präparierte Klavierklänge grundiert. Insgesamt geht Kretz von einer post-expressionistischen Idiomatik aus, vokal mit einem breiten Spektrum, immer wieder mit einleuchtender Einbeziehung der Sprechstimme, instrumental vielleicht mit etwas viel halbvirtuosen Klavierschlüppen verziert. Im Mittelteil des Triptychons «sagt» das Violoncello textgemäß ein fast atemloses Perpetuum mobile, das nur kurz bei der Frage nach dem «Wohin» innehält. Auch sonst lässt sich Kretz auf Gehalt und Struktur des Texts sinnfällig ein. Rühmenswert ist, dass er trotz der Tendenz zu einer esoterisch gefärbten Verschränkung von Biologismus und Theismus im Zeichen konservativ beeinflusster Kulturkritik keine Kompromisse in Richtung modisch-konservativer Idiomatik macht.

Bei den Instrumentalstücken, angemessen realisiert von den hochbefähigten Musizierenden, macht sich diese denn doch moderne Haltung in permanenter Einbeziehung elektroakustischer Komponenten geltend, nicht immer zum Vorteil der Komposition. Im *Nocturne* arbeitet Kretz bei virtuoser Blockflöte mit Echo-, Hall- und Widerhalleffekten, vielleicht etwas feierlich und ambientmäßig, und mit Verzerrungen, die die Flöte zu einer quasi-vokalen *musica semicoelestis* machen, eine Art Nachtgesang also. In

dem Akkordeonstück und in dem Klavierstück – mit glitzernden Kaskaden und Pedaleffekten, dazwischen elektronische Füllsel (die Tracknummern sind im Beiblatt vertauscht – es sei denn, ich hätte den Grad der elektroakustischen Verzerrung unterschätzt) nähern die Effekte den Klang der Popästhetik an, etwa des Typs Genesis.

In der «Symbiose» von «natürlichen» künstlerischen Klängen (die vom «Affen» einigermassen emanzipiert sind) und unnatürlichen künstlichen Klängen (die «machbare und nahe liegende Technologie») wirken letztere oft nicht wirklich dringlich, sondern drängen sich so in den Vordergrund, dass sie manchmal auf Kosten des musikalischen Eindrucks gehen: man würde gern den Komponisten, der etwas zu sagen hat, und die Interpretierenden, die zu spielen verstehen, auch einmal knapper gefasst und ohne elektroakustische Wattierung hören. Nicht undankbar ist es, dass ein ideologisch so vehemente Kritiker des Fortschritts, den er, wie viele, im Wesentlichen auf den technischen verengt (und so natürlich bequemer kritisieren kann), derart massiv sich dessen Elemente (um nicht Errungenschaften zu sagen) bedient, auch da, wo es kaum nötig wäre. Das entspräche im Übrigen dem Rat, lieber die Grenzen des Unverständes und des Unwissens zu erkennen – und zu ändern, damit die Menschheit von der Vorgeschichte zur Geschichte übergehen kann.

Hanns-Werner Heister

ZWISCHENRUFEN, RUNDUMSCHLÄGE

Dass Offenbach als Violoncellospieler begann, ist im Prinzip bekannt. Aber es freut einen doch, wenn man es auch einmal konkret sinnlich serviert bekommt. Auf der vorliegenden CD ist es ein junges Duo, das den mittelalten Meister zu Gehör bringt, versetzt mit Werken bzw. Werk-Kommentaren von zwei mitteljungen Komponisten. In Jacques Offenbachs *Grand Duo concertant* D-Dur für 2 Violoncelli op. 34/1 ist intermezzhaft interpoliert das *Roundabout zu Offenbachs* op. 34 (2001/02) von Rico Gubler (geboren 1972). Man merkt, woher Offenbach einiges von seinem melodischen Schmelz bezieht: ein Modell war eben die Violoncello-Kantilene vorzugsweise in hoher, das Tenore noch instrumental übertrumpfender Lage. Gublers Karussell nähert sich Offenbach im Kreisverkehr, auf Umwegen, wenn auch ohne grosse Umstände und vergleichsweise wenig umschweifig: Nach präcludierender Paraphrase sind dominante Geräuschhaftigkeit mit fahlen Tönen, Glissandi statt geformter Melodien vor allem Gegenklänge zum Sonoren und Salonmässigen Offenbachs. Wenn Gubler einmal dessen grosse Eröffnungsgeste paraphrasierend aufgreift, wirkt das fast höhnisch verzerrt.

Offenbachs zweiter Satz, ein Allegretto non troppo, beginnt entschieden arg harmlos und munter; merkwürdig dann der den blossen Schönklang dementierende Einbruch bis fast zum Stillstand, bevor Offenbach wieder zur schönen Melodie zurückkehrt. Das übertrumpft gewissermassen Gublers Einblendung, die geradezu an den dämonischen Dappertutto erinnert, bevor abschliessend Antonia, nun freilich schon sehr relativiert, weiterspielt.

Ob das Intermezzoprinzip, das die Integrität der Werke hier doch empfindlich stört – und zwar wechselseitig –, ein ästhetischer Zusatznutzen ist, erscheint eher unwahrscheinlich. Auf das Intermezzo-Prinzip verzichtet das Duo beim nächsten Doppel. Das Allegro des Duo E-Dur op. 54 erklingt ebenso ungestört wie das auffällig liedhafte, in Moll endende Andante, in das dann freilich mit einem Attacca-Effekt Felix Baumanns (geboren 1961) *anhaltend. Musik für zwei Violoncelli über das Duo* op. 54 (2001/02) hineinplatzt. Auch Baumann sucht die Beziehung durch Kontrast, mit geräuschhaften, gehauchten, klanglos-fahlen Klängen, die sich unter anderem zu interessanten Pressions-Effekten entwickeln. Der Offenbach-Bezug ist

eher zu ahnen, etwa in verzerrten Tritonus-Sequenzen, die wie vitriolierte Dominantseptakkord-Ketten wirken, oder in den Terz- und Quintfolgen gegen Schluss, der sich dann in ätherischem Flageolettfinale auflöst.

Beiden Komponisten ist hoch anzurechnen, dass sie nicht dem Hang zur musikalischen Behübschung folgen, sondern an einer klanglich sperrigen, und insofern geradezu widerständigen Musik festhalten. – Freistehend, ohne anhaltende Zwischenrufe und Rundumschläge, erklingt abschliessend Offenbachs *Polonaise*, vollends eine Opernariette, die mitreissenden Cabaletten-Rhythmus und Cantabile-Diktion miteinander verschmilzt. Das Duo spielt Älteres wie Neueres gleichermaßen kompetent. Letzteres lässt sich von dem eher kärglichen Beiheft kaum sagen, das mit Werk-Kommentaren geizt und nicht einmal die Entstehungsdaten von Offenbachs Stücken mitteilt.

Hanns-Werner Heister

Franz Furrer-Münch: **eng / weit / lento**
Christoph Bösch (Flöten), Daniel Buess (Schlagzeug), Sascha Armbruster (Saxophon)
Erhältlich über www.ensemble-phoenix.ch

NICHT ZEICHEN, WANDLUNG

Die vorliegende Portrait-CD entstand 2004 als Geschenk zum achtzigsten Geburtstag des Komponisten Franz Furrer-Münch. Sie umfasst Solo- und Duo-Kompositionen für Blasinstrumente und Schlagzeug, gespielt vom Flötisten Christoph Bösch und vom Schlagzeuger Daniel Buess. Als Dritter im Bund steuert der Saxophonist Sascha Armbruster das ihm gewidmete Solo *ans ungereimte verdingt* bei. Die Stücke stammen aus den Jahren 1991 bis 2004 und gehören in den Kontext von Furrer-Münchs vielgestaltigem Spätwerk, in dem man als den gemeinsamen Nenner die Hinwendung zum Stillen, zum Reflektieren und zum Verdichten innerer Zusammenhänge ausmachen kann. Die Werke sind im freundschaftlichen Kontakt und im Denken an die ausführenden Musiker entstanden, was sich auch darin ausdrückt, dass der Komponist seine Stücke schon als «Post-kartengrüsse an Freunde» bezeichnet hat. Es sind «Grüsse», die auf zurückhaltende Weise vom Autor selbst erzählen, aber auch die Empfänger mit einbeziehen: Das der CD den Titel gebende Duo für Flöte und Schlagzeug *eng / weit / lento* lässt nach Aussage des Komponisten «verschiedene Versionen zu, was der

Spielfreudigkeit der Interpreten sehr entgegen kommt». Spielfreude durchzieht diese Aufnahme tatsächlich – jedoch auf eine sublime, durch die instrumentale Identifikationskunst der Spieler stark verfeinerte Art und Weise.

Die Bandbreite der Klangereignisse reicht von den Atemgeräuschen der Bläser bis zu den zarten Schraffuren von vier Pauken im Schlagzeug-Solo *mouvements*, dem jüngsten der hier eingespielten Werke aus dem Jahr 2004. Furrer-Münchs Kompositionen sind ausgefeilte Evokationen, die den Hörer unaufgeregt in ihren Bann ziehen. Man wundert sich, dass sein ausdrucks-voll sprechendes Altflöten-Solo aus dem Jahr 1992, das mit der Naturnähe der Klänge an fernöstliche Flötenmusik erinnert und in seinen fliessenden Klangkonturen vollkommen geformt erscheint, nicht längst Eingang in das Repertoire von mehr Flötisten gefunden hat. Über dieses Flötensolo schrieb Furrer-Münch den suggestiven Titel *nicht zeichen, wandlung*. Das kann stellvertretend für den konzentriert nach Innen gewandten, auf Entwicklung und Transzendenz gerichteten Charakter der hier versammelten Kompositionen stehen, die sich wohltuend deutlich von der verbreiteten Hysterie und Schnell-

lebigkeit der heutigen Eventkultur abheben. Dabei handelt es sich jedoch keineswegs um eine vage Klangkunst. «Es entspricht meiner Wesenhaftigkeit, zu ordnen, zu feilen und noch einmal zu ordnen», schrieb Furrer-Münch in einem im Booklet zitierten Brief an den Musikkritiker Thomas Meyer.

Das Prozesshafte in Furrer-Münchs Kompositionen ereignet sich auf der Basis des Auswählens, beharrlichen Schärfens und Verdichtens. Rhythmisiche Prägnanz und Klangfarbencharakteristik sind hervorstechende Merkmale im Schlussstück der Zusammenstellung, *aufgebrochene momente* für Tenorsaxophon, Cimbalom und kleine Schlaginstrumente. Die Klangbänder des Saxophons und die rhythmischen Wirbel des Cimbaloms münden in Klanginseln, auf denen wie aus dem Nichts eine traumhaft schwiegende Atmosphäre von utopischem Charakter entsteht. Hier scheint die komponierte Zeit selig still zu stehen, ist die Wandlung bereits an die Stelle der musicalischen Zeichen getreten.

Martina Wohlthat