

Zeitschrift:	Dissonanz = Dissonance
Herausgeber:	Schweizerischer Tonkünstlerverein
Band:	- (2013)
Heft:	122
Rubrik:	Bücher/CD/DVD = Livres/CD/DVD = Libri/CD/DVD = Books/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: 25.01.2026

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



Five Perspectives on «Body and Soul» and other contributions to music performance studies
Claudia Emmenegger, Olivier Senn (Hrsg.)
Zürich: Chronos 2011, 197 S.

Was im Haupttitel *Five Perspectives on «Body and Soul»* auf den ersten Blick eine Monographie zu Jonny Greens Jazz-Standard erwarten lässt, erweist sich in der Lektüre als facettenreiche Aufsatzsammlung zu Fragen aus dem Gebiet der Interpretations- und Performance-Forschung, die weit über den Bereich des Jazz hinausreichen. So sind die Forschungsgegenstände weit gestreut von der Jazz-Ballade über Beethovens fünfte Symphonie bis hin zu zeitgenössischem Musiktheater. Im Fokus der Untersuchungen steht indes die Analyse von Tondokumenten. Der von Claudia Emmenegger und Olivier Senn als Publikation der Hochschule Luzern – Musik herausgegebene Band führt die Ergebnisse von zwei im Juli 2009 in Luzern abgehaltenen Symposien im Rahmen der *International conference on music performance analysis* zusammen. Passend zur internationalen Autorschaft ist die Publikation denn auch integral in Englisch abgefasst.

Den beiden Symposien entsprechend gliedert sich der Tagungsbericht in zwei Teile. So widmen sich die ersten fünf Beiträge ganz dem Titel des ersten Symposiums *Five Perspectives on «Body and Soul»* und untersuchen aus verschiedenen Blickwinkeln Aspekte der Aufführungsgeschichte des berühmten Stückes. Jose Antonio Bowen untersucht anhand einer beachtlichen Zahl von Tondokumenten über siebzig Jahre der Interpretationsgeschichte von *Body and Soul*, beginnend mit den ersten Einspielungen in den 1930er Jahren. Bowens statistisch orientierte Analyse beschreibt, auf welche Weise sich Parameter wie Tonart, Tempo, Form oder Text im Verlauf der Zeit verändert haben, wie innovative Elemente

zur Interpretationstradition dazu gekommen sind oder wann sie von anderen Momenten wieder verdrängt wurden. Ergänzt durch allgemeine Überlegungen zur Traditionsbildung entsteht hier ein plastischer Eindruck der Interpretationsgeschichte von *Body and Soul*. Wie Bowen, so zeigt auch John Gunther Interesse an einer werkspezifischen Genealogie. Seine Beschäftigung mit dem Stück begnügt sich jedoch nicht mit wissenschaftlicher Erkenntnis, die er aus der Analyse dreier zeitgenössischer Einspielungen gewinnt, sondern zielt auf eine anschliessende kreative Auseinandersetzung mit den analytisch extrahierten Interpretationsmodellen («performance guides») der drei Aufnahmen ab. Martin Pfeiderer wiederum setzt den Fokus auf die Umsetzungen der Jazz-Ballade durch Tenorsaxophonisten, deren interpretatorische Spannweite er durch Beschreibung der charakteristischen Merkmale aufzeigt. Auch die gemeinsame Arbeit von Cynthia Folio und Alexander Brinkman widmet sich der Interpretation mit Saxophon, konzentriert sich aber auf die differenzierte Charakterisierung und Einordnung einer einzigen Aufnahme, der letzten Einspielung von Dexter Gordon.

Vom methodischen Gesichtspunkt aus besonders bemerkenswert ist Olivier Senns Untersuchung zu Thelonious Monks Version der Jazz-Ballade von 1962 für Klavier solo. Olivier Senn, der als Leiter des Forschungsschwerpunktes Performance an der Hochschule Luzern die Konferenz in Verbindung mit der Jahrestagung der International Association of Schools of Jazz ermöglichte, macht mit Hilfe computergestützter Messungen durch den Lucerne Audio Recording Analyzer (LARA) die mikrorhythmische Anlage der Interpretation nachvollziehbar. Interessant sind Senns Ergebnisse vor allem dort, wo die exakten Messdaten in Konflikt mit der Hörwahrnehmung geraten: Beispielsweise lassen sich bei gewissen

Stellen im Stück relativ starke Abweichungen vom idealtypisch synchronen Zusammenspiel von rechter und linker Hand – Hauptstimme und Begleitung – nachweisen, wohingegen die auditive Zuordnung die rhythmischen Elemente der beiden Hände an diesen Stellen als zusammengehörig wahrnimmt. Senn vermutet, dass der Interpret diese Diskrepanzen bewusst zur Erzeugung musikalischer Spannung einsetzt.

Mit welcher Toleranz zwei rhythmische Elemente von unseren Ohren als gleichzeitig erklingend wahrgenommen werden, erörtert im zweiten Teil des Bandes – zum Symposium *Methods of Music Performance Analysis* – eine Arbeit von Marc-Antoine Camp und Lorenz Kilchenmann anhand empirischer Resultate, die aus Wahrnehmungstests mit vierzig Probanden an der Luzerner Hochschule gewonnen wurden. Matthias Arter hingegen präsentiert Ergebnisse aus einem an der Hochschule der Künste Bern durchgeführten Forschungsprojekt zu frühen Aufnahmen von Beethovens fünfter Symphonie. Als Methode für den Vergleich der Zeitgestaltung mehrerer Interpretationen stellt Arter ein Vorgehen vor, das die Durchschnittstempo der musikalischen Phrasen misst und so etwa dirigentspezifische Aussagen zulässt. Auch Richard Turners Vorhaben ist es, aufgrund des Parameters Tempo charakteristische Aussagen zur Differenzierung verschiedener Dirigenten zu treffen. Er zieht hierzu jedoch, an Bowen anknüpfend, statistische Methoden heran und gewinnt aus der Tempoanalyse von hundert Einspielungen von Brahms' erster Symphonie über den Zeitraum von rund einem Jahrhundert auch allgemeine Erkenntnisse zur Interpretationsgeschichte dieses Werkes. Dass sich mit Jürg Hubers Arbeit zu Boulez' Strawinsky-Interpretation auch der vierte Beitrag hauptsächlich mit Tempofragen beschäftigt, widerspiegelt beispielhaft die



allgemeine Fokussierung der rechnergestützten Interpretationsforschung auf diesen Parameter.

Über diese neueren Analysekonzepte zu Untersuchungen am Audiomaterial hinaus erinnert der zweite Teil des Buches in Übereinstimmung mit dem offen formulierten Nebentitel «and other contributions to music performance studies» in zwei weiteren Beiträgen den Leser daran, dass das Beschäftigungsfeld der Performance Studies keineswegs nur auf Audioanalyse beschränkt ist: So weist Elena Alessandri auf grundsätzliche Schwierigkeiten hin, die das Zusammentragen diskographischer Daten mit sich bringt, und zeigt die Relevanz fundiert recherchierter Diskografien für eine umsichtige Arbeit mit Tonaufnahmen. Abschliessend thematisiert Claudia di Luzio den methodischen Umgang mit filmisch festgehaltenen zeitgenössischen Musiktheater-Aufführungen, bei denen nicht mehr die Musik allein, sondern die multimediale Interaktion der verschiedenen Künste im Vordergrund steht.

In seiner breiten Anlage bietet das 197 Seiten umfassende Buch für ganz unterschiedlich interessierte Forschende im Bereich der Interpretationsforschung und der Performance Studies eine lohnenswerte Lektüre.

Lena-Lisa Wüstendorfer

Musik-Konzepte: Mathias Spahlinger
Ulrich Tadday (Hrsg.)
München: edition text+kritik 2012 (= *Musik-Konzepte* 155), 142 S.

Mathias Spahlinger macht *Konzept-Musik* und die *Musik-Konzepte* widmen ihm eine Ausgabe. Das passt. Es ist ein Buch voller Bewunderung für einen Komponisten, der in Ton und Text gleichermassen produktiv ist. Eine Ode an den Musikmarxisten, der mit Klängen wie mit Parolen ficht, Huldigung eines Klangdenkers, bei dem Geräusche wie Begriffe räsonnieren. Die drei Spahlinger-Schüler Sebastian Claren, Johannes Kreidler, Jörg Mainka, sowie Rainer Nonnenmann, Dorothea Ruthe-meier, Marion Saxer und Tobias Eduard Schick liefern Beiträge, denen jegliche kritische Spitze fehlt. Es scheint, als wüsste der reflexionsvernarrte Spahlinger seinen kritischen Geist nicht zu vermitteln; er, der jede Schraube des Musikbetriebs *bestimmt negiert* – wobei die Bestimmtheit dieser Negation wohl eher das Pathos des Negierenden als ihre dialektische Struktur anzudeuten scheint; er, der in jedem Bogen ein Joch, in jedem Stab ein Zepter erkennt, der kritischste unter den Kritikern, dem selbst Gross- und Kleinschreibung Knechtschaft bedeutet, genau dieser Scharfdenker wird von seinen Kritikern geschont, welch ein Hohn! Dabei warnt er selbst: «der kritische gedanke von gestern kann heute ideologie sein – durch einfaches daran-festhalten oder durch nichts-tun, wenn andere gebrauch von ihm machen.»

Nichts-tun wäre Spahlinger nach dieser Publikation also gar nicht angeraten, denn sein Gedankengut, das in kunstvollem Hegelianisch seine Musik umwindet, wird von den Kommentatoren fleissig weiterverarbeitet. Mal zu detailversessenen Grossanalysen wie Sebastian Claren's Kommentar zu *und als wir* für 54 Streicher, mal zu schwelbrüstigen Pamphleten wie Johannes Kreidlers Kriegserklärung

an die Tonalität. Und immer öfter zu schaler Philosophenwurst: «denkformen, die die subjekt-objekt-trennung aufrecht erhalten, die nicht subjekt als subjektives subjekt-objekt, nicht objekt als objektives subjekt-objekt auffassen, erreichen nicht die wirklichkeit.» Dorothea Ruthe-meier etwa geht Spahlingers Hegelei gründlich auf den Leim und schliesst mutig: «Interpreten und Hörer sind demnach für das Entstehen oder die Existenz von Musik gleichermaßen von Bedeutung wie der Komponist.»

Ein Geist geht durch den Sammelband: Die Intention von Spahlingers Komponieren sei es, Wahrnehmungsmechanismen wahrnehmbar zu machen – dieser musikalischen Bewusstwerdung entspreche, und folge idealerweise, ein politisches Bewusstwerden von analogen Herrschaftsmechanismen. Es gehe Spahlinger also darum, verdeckte Hierarchien blosszulegen, die diese Mechaniken strukturieren. Eine solche Interpretation deckt sich völlig mit Spahlingers Selbstauslegung. Der Nachvollzug dieser Kritik in der klingenden Materie ist immer enttäuschend banal: Ein Glissando macht das Kontinuum der Frequenzen hörbar und unterläuft die despotische Wohltemperiertheit, ein unmerklicher Übergang zwischen zwei Satzteilen stösst eine Dialektik der Grenze an, Improvisationen exemplifizieren Kollektiventscheide. Die Analysen legen entgegen ihrer Absicht nahe: Nicht die Intensitäten des Hörbaren, sondern deren konzeptuelle Einbettung, also Spahlingers Texte, verrichten die *kritische Arbeit*, selbstbewusstes Hören zu produzieren. Xenakis' Glissandi sprechen nicht von Unterdrückung.

Worin liegt überhaupt der Reiz, Einsichten, die sich sprachlich vermitteln lassen, in die Musik zu verdoppeln? Und geht Spahlingers Musik in dieser darstellenden Funktion auf?

Rainer Nonnenmann hält als einziger dagegen: «Zugleich birgt die Eindring-



lichkeit, Stringenz und Komplexität seines in etlichen Essays veröffentlichten Denkens über Musik die Gefahr, sich zu einseitig theoretisch-philosophisch mit seinem Schaffen auseinanderzusetzen, statt sein Denken in Musik in den Blick zu nehmen und der Schönheit, Sinnlichkeit und Faszination seiner Werke auf den Grund zu gehen.» So bespricht Nonnenmann vier Orchesterwerke vom Erlebnis des Hörens her. Er ignoriert dabei die Hinweise Spahlingers nicht – die entfremdete Arbeit in *morendo*, die utopische Freiheit des Improvisierens in *RoaiuGHFF*, die Dezentrierung der Höorte in *und als wir* und die Frage des Kollektivs in *doppelt bejaht*: Nonnenmann nimmt sich ihrer im Gegenteil als Weisung an, als Eröffnung eines Weges, der nicht stur einer Richtung folgt, sondern den es selbst zu finden gilt. Er spinnt die Motive fort und reichert sie mit eigenen Ideen an, er interpretiert.

Konzeptkunst lebt von der ihr eingeschriebenen Abwesenheit: Die Anleitung zu seiner Hervorbringung ersetzt die Präsenz des Werkes oder umgekehrt, die Präsenz des Werkes genügt sich nicht, verlangt nach der sprachlichen Entfaltung seiner Hervorbringung. Der Sprung zwischen Werkidee und Werk ist hier ein transparenter, ohne Geheimnis, ohne Opakes, ohne Freiheit. Konzeptkunst ist eine Umgangsform, eine Weise, sich zu Kunstwerken zu verhalten. Spahlingers Musik als konzeptuelle zu bezeichnen, sagt vielleicht mehr über jene, die seine Musik kommentieren, als über das Wesen seiner Kunst aus.

Christoph Haffter

Darmstädter Beiträge zur Neuen Musik, Band 21

Michael Rebhahn, Thomas Schäfer (Hrsg.)
Mainz: Schott 2012, 124 S.

2012 erschien der einundzwanzigste Band der Darmstädter Beiträge zur Neuen Musik. In dieser Reihe verfassen Komponisten und Komponistinnen Texte über eigene und fremde Kompositionen. Was beschäftigt Komponisten des angebrochenen zweiten Jahrzehnts des neuen Jahrtausends?

Es hat sich inzwischen herumgesprochen, dass das Zeitalter des Materialfortschritts vorbei ist. Dies schrieb unter anderem Harry Lehmann in seinem bekannten Aufsatz *Avantgarde heute* (*Musik & Ästhetik* 38, April 2006). Die Befreiung des Materials aus dem Korsett der Avantgarde markiert den Beginn der musikalischen Postmoderne. Heute, über 30 Jahre später, erwarten wir, dass das in postmoderne Freiheit entlassene Material sich seiner Idee und seinem Gehalt nach verhalten würde; dass in der Folge das Thema «Material» an Relevanz einbüsse und statt dessen der «Gehalt» in den Vordergrund rücke.

Wir prüfen nach und staunen: Die Materialfrage ist im 21sten Band allgegenwärtig.

Clemens Gadenstätter leitet seine Studenten an, «auszuprobieren, welche Bedeutungen die Materialien in bekannten Zusammenhängen haben», um «zu erfahren, wie diese Bedeutungen entstehen» (S. 9). Ähnlich argumentiert Spahlinger: Es verbietet sich ihm, «etwas, was Musik bereits bedeutet, einfach nur positiv zu benutzen anstatt zu versuchen, das so auseinander zu nehmen, dass man erkennt, wie diese Bedeutung zustande kam» (S. 49). Die Suche nach unberührten, neuen Klängen – nach der avantgardistischen Jungfrau – sei vorbei. «Es ist nicht die Frage nach einem „unschuldigen“ Material» (S. 55).

Verliert das Material seine avantgardistischen Bedeutungen und Konnotationen (Thomas Meadowcroft: «The loss of the old revolutionary potential»), verliert es sich zunächst in Indifferenz – die Kehrseite der errungenen Freiheit. Die Indifferenz provoziert verschiedene Verhaltensweisen, eine beliebte ist diejenige eines «musikalischen Eskapismus» (Martin Schüttler, S. 15), welcher, von Schüttler richtig erkannt, manchem Konzertsaal die vergangene Heiligkeit von Kirchen verleihen möchte. Es geht aber auch anders: «Klangmaterialien wie Aufnahmen aus einem Supermarkt, mediale Störgeräusche, YouTube-Videos oder das Einbeziehen profaner Gegenstände, etwa einer Waschmaschine, können vom Komponisten ebenso selbstverständlich verwendet werden wie Instrumentalklänge und Verfahren, die aus der Tradition abgeleitet sind» (Schüttler, S. 14).

Es erstaunt, dass dies erwähnenswürdig ist. Tief sitzen offenbar tradierte kompositorische Denkweisen (ausdifferenzieren! ausdifferenzieren!): «Wenn ich mit einem Text arbeite, gehe ich zunächst einmal extrem nah an den Text» (Isabel Mundry, S. 56). Dagegen meint «Materialvergrößerung» (Schüttler) das Gegenteil: zunächst einmal extrem weit weg zu gehen. «Material ist grob und gross, die Töne sind schwer und spertig», so Johannes Kreidler. Mit «grobem» Material zu komponieren heißt für Kreidler, das Medium zu komponieren. «Überspitzt gesagt: Das *Medium* muss komponiert werden; wie das dann entfaltet wird, das ist die übliche musikalische Fantasie, die auch jeder Kirchenmusiker hat». Und warum? Weil alles gesagt, komponiert und vor allem: verfügbar ist. Hier spricht einmal mehr die Indifferenz Bände. Daher: Komponiere die Bedingungen, die zur medialen All-Verfügbarkeit führen! Komponiere die Bedingungen, die zur Indifferenz führen! Der Indifferenz nicht durch nicht-mögliche Differenz,



sondern durch das Entfalten der Indifferenz entgehen! Und schliesslich: «[Ich] komponiere nur da, wo es etwas zu komponieren gibt» (Kreidler, S. 100).

Das ist die erste Gruppe – die der *Genealogen*. Sie thematisieren die Frage nach dem frei gewordenen Material offensiv und stellen Forderungen (Spahlinger: «Es ist polizeilich verboten...!», S. 54). Die Frage nach dem Material wird genealogisch beantwortet.

Und dann sind da noch die *Transzendentalen*: Komponieren, um Unhörbares hörbar zu machen, subkutane Energiefelder freizulegen und Wahrheit zu finden. «In the unknown there is already a script for transcendence», schreibt Liza Lim (S. 27). Das jungfräuliche Hören ist intakt. «I believe in the possibility of a profound, pure, 'blind' listening of sounds», so Francisco Lopez (S. 67). Wieviel Dreck (das heisst: Technisches) verdirbt den reinen Sound der «Realität»? Die Reinheit wird oft in der Fremde gefunden: Bei den Aborigines oder im karibischen Regenwald. Die Frage nach dem Material im Kontext des «historischen a priori» (Foucault) ist unwichtig. Wichtig ist vielmehr, wie das Transzendentale kompositorisch immanent wird. «Material» bleibt im traditionellen Sinne intakt.

Die Denkweisen der Genealogen und der Transzendentalen prägen seit den alten Griechen die Kultur: Von der Philosophie, der Physik, der Politik, der Komposition bis hin zum Musikjournalismus. Ein Beispiel musikjournalistischer Transzendenznähe:

«Tänzerische Petitessen mit dem sublimen Gout des Amateurhaften. Evolutionen einer proteushaft wandlungsfähigen Figur von harlekinesker Würde» (S. 61). Michael Rebhahn bemerkt ebenso zu diesem Fundstück aus der Kulturerichterstattung: «Über die Vorliebe zur üppigen Prädikation hinaus bedienen sich allzu viele musikpublizistische Arbeiten stilistischer Bizarrien, die bisweilen

Verunsicherung darüber entstehen lassen, ob man es gerade mit einem seriösen Text oder mit einer virtuosen Persiflage zu tun hat.» Verheerender ist aber die Diskursnot, welche der «üppigen Prädikation» folgt: «Die gegenwärtigen Diskurspotenziale des Fachs könnten bescheidener kaum sein» (S. 60). Wird Diskurs eingefordert und lanciert, wird hingegen gerne von einer «plappernden Masse» geplappert.

Es scheint, als tendieren die Transzendenz Komponierenden und die Transzendenz Be-Schreibenden zur immanenten Üppigkeit. Es scheint, als sei die Frage des Materials geteilt zwischen einer «poetisierende[n] Indifferenz» (Rebhahn, S. 61) und einer indifferenzirenden Poesie.

Die wenigsten Exponenten liegen klar auf Linie. Mundry vermittelt beispielsweise gerne zwischen beiden Lagern. Das «historische a priori» reflektierend, setzt sie sich für einen musikimmannten Ansatz ein. Ob dies heute gelingen mag, ist offen. Dominiert nicht noch immer die kompositorische Völlerei? Ist das kompositorische Simulakrum (Baudrillard) – wie das gesellschaftliche – nicht irreversibel?

Der Band 21 der Darmstädter Beiträge zur Neuen Musik lässt tief blicken. Eigenständige Auf- und Ansätze finden sich von Bernhard Lang und dem permanent-aktuellen Cage (Jubiläum hin oder her). Folgerichtig ist der Beitrag gegen Schluss von Konrad Boehmer. Der Mythos vom «Neuanfang Darmstadt» wankt. Frühlingsputz in allen Zimmern!

Patrick N. Frank

Out of the Absurdity of Life. Globale Musik

Theresa Beyer und Thomas Burkhalter (Hrsg.)
Deitingen: Traversion 2012 (= norient 012), 328 S.

Anlässlich des 10-Jahres-Jubiläums des Online-Netzwerkes Norient erschien Anfang dieses Jahres das erste Norient-Buch. Als «network for local and global sounds and media culture» – so die kurze Selbstbeschreibung auf www.norient.com – trat Norient in den vergangenen Jahren mit einem Blog, einem Musikfilm-Festival und mit audio-visuellen Performances an die Öffentlichkeit. Das zentrale Interesse galt und gilt dabei aktuellen popmusikalischen Entwicklungen unter den Vorzeichen von Globalisierung und digitaler Vernetzung. In der weltweiten Erkundung (sub-)kultureller Nischen bringt Norient immer wieder Überraschendes, Ungewöhnliches, Neuartiges zutage, das häufig auch darum überrascht, weil es Bekanntes (z.B. musikalische Elemente aus der Clubkultur) in ungeahnter Weise verarbeitet und mit uns Fremdem vermischt. Dass ein dynamisches Medium wie ein Blog einerseits dieser Suche, andererseits auch dem Puls vernetzter Produktion und Rezeption entgegenkommt, leuchtet ein. Umso mehr stellt sich die Frage, was ein Buch in diesem Zusammenhang leisten kann.

Der von Theresa Beyer und Thomas Burkhalter herausgegebene Sammelband mit dem Titel *Out of the Absurdity of Life* versammelt, graphisch überzeugend gestaltet, Text- und Bildmaterial unterschiedlicher Typen und fügt sich inhaltlich bruchlos in die bisherige Norient-Landschaft ein. Reportagen, akademische Aufsätze und kurze Zitate wechseln mit zwischengeschalteten Bildserien ab. Bereits im Inhaltsverzeichnis bemüht man sich um Übersicht über das heterogene Material. Jeder Beitrag wird einer Kategorie zugeordnet – «Bildserie», «Stories», «Academic», «Zitat», «Foto-

grafie»... Das erinnert von fern an die Struktur des Blogs und ist hier für eine erste Übersicht durchaus hilfreich. Gleichzeitig zeigt sich daran der Anspruch, einen Bereich in unterschiedlichsten Zugängen zu behandeln, dem das Buch (gerade in seiner Form als Buch) dann aber leider im Endeffekt nicht gerecht wird. Zwar schafft die Anordnung von Text und Bild durchaus fruchtbare Querbezüge und vermag einzelne Phänomene aus unterschiedlichen Perspektiven zu beleuchten; auch wird in den Texten eine Vielfalt an über den Globus verstreuten musikalischen Subkulturen besprochen, die immer wieder staunen macht. Und trotzdem stellt sich nach der (vielleicht falschen) Lektüre von vorne nach hinten die Frage, um was es in diesem Buch eigentlich geht. Aus der Vielfalt der Themen (von Metal und Rockmusik in Indonesien über einen deutschen Partyveranstalter in São Paulo bis zu neuer Volksmusik in der Schweiz) lässt sich als kleinster gemeinsamer Nenner bestenfalls ein Interesse an den vielfältigen Effekten herausdestillieren, welche die globale Vernetzung an unterschiedlichsten lokalen Schauplätzen zeitigt – und an deren Rückkoppelung mit dem globalen Informationsfluss. Zweifellos widmet sich das Buch damit gegenwärtig sich vollziehenden Verschiebungen und Verschaltungen in musikalischen Kulturen, deren Beleuchtung und Untersuchung nur begrüßt werden kann. Auch ist es weder möglich noch wünschenswert, das gegenwärtig Geschehende sofort begrifflichen oder kategorialen Ordnungen zu unterwerfen. Das Problem von *Out of the Absurdity of Life* besteht aber darin, dass – zentral im Text «Weltmusik 2.0 – Musikalische Positionen zwischen Spass- und Protestkultur» des Mitherausgebers Thomas Burkhalter – ansatzweise versucht wird, Begrifflichkeiten zu entwickeln, mit denen sich die unter-

schiedlichen musikalischen Dynamiken beschreiben und analysieren lassen sollen, dass diese aber zum einen an sich schon zu ungenau sind, um wirklich als Werkzeuge etwas zu taugen, und dass zum anderen die Gegenstände der einzelnen Beiträge so breit gestreut sind, dass sie sich dem schwachen Begriffsrepertoire zum Teil ganz einfach entziehen.

Dies zeigt sich zum Beispiel an Burkhalter's Verwendung des Avantgarde-Begriffs. Dass dieser Begriff aufgrund seiner eigenen Geschichte im aktuellen Zusammenhang einer Definition bedürfte, scheint vergessen gegangen zu sein. Angesichts weltweit entstehender und vernetzter Subkulturen könnte eine Reflexion darüber jedoch durchaus interessant sein, wie weit es überhaupt Sinn machen könnte, gegenwärtigen Dynamiken mit einem Avantgarde-Konzept zu begegnen.

Problematischer wird es, wenn Burkhalter in seiner Darlegung des Konzeptes «Weltmusik 2.0» über die Behauptung einer weltweiten Urbanisierung etwas gar schnell beim weltweit rasanten Wachstum der Slums landet und von dort auf die Funktionsweise dieser hybriden, «unreinen» zweiten Generation von Weltmusik zu sprechen kommt, weil diese – so zumindest der Eindruck – irgendwas mit diesen Slums zu tun hat: «Die Slums wachsen heute schneller als die Innenstädte – und genauso wächst auch die neue Variante der Weltmusik schneller als die Weltmusik 1.0, die immer für ein westliches Mittelklasse-Ohr gestylt war.» Doch was haben Urbanisierung, Verslumung und die Ausbildung einer Weltmusik 2.0 miteinander zu tun? Klar, ein Grossteil der besprochenen Musik wird in urbanen Teilen dieser Welt produziert worden sein. Auch werden die digitalen Kommunikations-, Produktions- und Rezeptions-technologien in vielen Ländern dieser

Welt einer breiteren Schicht zugänglich sein als noch vor 15 Jahren. Doch sind das tatsächlich die Bewohner der Slums der Metropolen dieser Welt, die, wie Burkhalter Mike Davis zitiert, «aus großem Stroh, recyceltem Plastik, Zementblöcken und Abfallholz» bestehen? Oder ist es nicht eher eine neue Mittelschicht, die sich hier Gehör verschafft, und die Rede vom Slum Symptom einer fragwürdigen Ghettoromantik westlichen Zuschnitts?

So spinnt sich zwischen einzelnen aufgeladenen, aber unscharfen Begriffen ein Bedeutungsgeflecht, das einer erhellenden Beleuchtung eher zuwiderläuft. Angesichts der Vielfalt der im Sammelband präsentierten Materialien wäre ein begrifflich-konzeptuelles Rückgrat jedoch vonnöten, zerfällt das Ganze sonst doch in Einzelbeiträge – viele sorgfältig und informationsreich –, aus deren Nebeneinander nur wenig Mehrwert entsteht.

Am Ende des Buches angekommen, hängt neben der Enttäuschung vielleicht irgendwo im Kopf der eine oder andere Name eines Musikers fest, der den Leser dann hoffentlich an den Computer treibt, um zu hören, welche Musik hinter dem Namen steckt. Daraus können kleine Abenteuer entstehen, von denen wir nicht wenige unter anderem Norient verdanken.

Tobias Gerber



Virtuelle Instrumente im akustischen Cyberspace. Zur musikalischen Ästhetik des digitalen Zeitalters

Michael Harenberg

Bielefeld: transcript 2012, 260 S.

Michael Harenberg nähert sich in diesem Buch mit einem medienwissenschaftlich geprägten Fokus den historischen, ästhetischen und technischen Dimensionen «virtueller Instrumente im akustischen Cyberspace». Nach einer Phase der Exploration und der ersten musikalischen Aneignungen der digitalen Universalmaschine «Computer» befinden wir uns, so Harenberg, am Ende einer «digitalen Prä-Renaissance», die von der Simulation (aus der analogen Welt) bekannter Techniken und Verfahren geprägt war. Den Übergang von dieser Phase erster künstlerischer Gehversuche auf fremdem Terrain zu einer nächsten Phase, in der eine originäre algorithmische Ästhetik jenseits vertrauter Emulationen des Analogen sich ausbildet, identifiziert Harenberg als Übergang von der Simulation zur Virtualität. In der «realen medialen Virtualität» des zeitgenössischen akustischen Cyberspace verflüssigen sich, ihm gemäss, traditionelle musikalische Formen und Produktionsweisen. Experimentelle Instrumentenkonzepte, dynamisierte Kompositionenprozesse und vernetzte Produktionsstrukturen prägen eine neuartige musikalische Praxis, deren ästhetische Strategien und Konsequenzen wir erst erahnen können, die aber, soviel scheint klar zu sein, ein herkömmliches Verständnis von Musik grundlegend irritieren werden.

Harenberg ist in seinem Buch mit zwei augenfälligen Herausforderungen konfrontiert. Zum einen kann aus der Perspektive der Zeitgenossenschaft eines sich vollziehenden Umbruchs dieser zwar in seiner Vorgeschichte beschrieben, mit anderen historischen Umbruchssituationen verglichen oder in seinen ge-

genwärtigen medialen und ästhetischen Ausformungen reflektiert werden. Prognosen, wie sich Musik unter diesen Vorzeichen aber entwickeln wird, können nur vage – oder gewagt – ausfallen. Zum anderen erfordert die von ihm ins Auge gefasste enge Verschaltung von Technik, Medium und Ästhetik – dies streicht er selber heraus – einen Zugang, der Medientheorie und Musikwissenschaft engzuführen weiss. Beide Schwierigkeiten löst Harenberg nicht restlos zufriedenstellend. Er beschreibt und analysiert den Umbruch zur Virtualität zwar materialreich und auf medialer, historischer und begrifflicher Ebene, weist dabei aber starke medienphilosophische Schlagseite auf, die seine Argumentation für den anders (etwa musikwissenschaftlich) disziplinierten Leser teils nur schwer in Richtung einer «musikalischen Ästhetik des digitalen Zeitalters» anschlussfähig macht. Hinzu kommt, dass der Text über weite Strecken auf konkrete Beispiele verzichtet. Diese wären wünschenswert, würden sie doch zur Greifbarkeit des Besprochenen beitragen. Auch hätte sich Harenberg – und das hat mit der erstgenannten Herausforderung zu tun –, was Prognosen und mögliche Entwicklungen anbelangt, etwas mehr auf die Äste hinauswagen und das eine oder andere Szenario skizzieren dürfen. Die Reflexion über das von ihm Dargestellte würde damit nur fruchtbarer ausfallen.

Tobias Gerber

Les opéras de Peter Eötvös : entre Orient et Occident

Márta Grabócz (éd)

Paris, Éditions des Archives Contemporaines, 2012, 174 pages

Dans la multiplication des projets d'opéras qui caractérise la production musicale des vingt dernières années, les neuf œuvres scéniques de Péter Eötvös occupent une place prédominante. Le compositeur hongrois y explore toutes les formes d'un théâtre musical contemporain à partir de sources extraordinairement variées et cosmopolites. La première d'entre elles, *Trois Sœurs* (1996-1997), fut d'emblée un coup de maître, aussi bien par une conception originale de la dramaturgie et par la qualité de la musique que par sa réalisation scénique, le texte de Tchekhov, passablement réinterprété, étant représenté à travers l'esthétique du théâtre butô d'Ushio Amagatsu. Ce grand écart entre les cultures est une constante dans le travail d'Eötvös. Ses œuvres ultérieures nous transportent en France avec *Le Balcon* (2001-2002) d'après Jean Genet — une œuvre que l'on nous permettra de trouver moins réussie —, aux États-Unis avec *Angels in America* (2002-2004), au Japon avec *Lady Sarashina* (2006-2007), d'après le journal d'une dame du Japon médiéval, en Amérique du sud avec *Love and Other Demons* (2007) d'après un texte de García Márquez (le compositeur n'hésitant pas à y utiliser, à côté de l'anglais et de l'espagnol, la langue indienne yoruba), et enfin en Allemagne et en Hongrie avec *Die Tragödie des Teufels* (2009), dont le livret, écrit par Albert Ostermaier, est inspiré d'un texte d'Imre Madách.

Comme le souligne l'éditrice de cet excellent petit ouvrage, Péter Eötvös élargit le tiraillement propre à la culture hongroise, située entre Orient et Occident — Endre Ady parlait d'un « pays-





navette » entre les deux entités : il a lui-même, dans son parcours personnel, embrassé plusieurs cultures, plusieurs esthétiques, qui auront pris un certain temps pour se décanter ; et comme chef d'orchestre, il aura traversé tous les courants de la musique contemporaine, avec un très grande esprit d'ouverture. Eötvös en a retiré cette articulation qui est son génie propre entre des types d'écriture hétérogènes et un artisanat rigoureux. La forme de l'opéra paraît idéale pour un tel pluralisme stylistique, un concept qui renvoie aux idées de l'un de ses maîtres, Bernd Alois Zimmermann. Car le passage d'un sujet à un autre déclenche des écritures différentes, comme si Eötvös, en fonction des exigences dramaturgiques, voulait occuper tous les territoires musicaux à sa disposition.

Qu'est-ce qui relie toutefois ces œuvres inspirées de sources si diverses ? Selon Márta Grabócz, le fait que la plupart des opéras d'Eötvös traitent « d'un moment relativement chaotique de l'histoire, d'une crise survenant pour clore une époque d'équilibre ou d'un âge d'or en voie de disparition, avant la gestation d'une nouvel ordre social ». Le compositeur ne se contente pas, toutefois, de refléter ces moments de crise au niveau des personnages mis en scène, il jette aussi un regard critique sur les situations, la musique n'ayant pas seulement un rôle d'expression ou d'amplification des sentiments, mais aussi de commentaire et de mise à distance. Le « réalisme magique » de García Márquez, comme l'indique Jean-François Boukobza dans son étude sur *Love and Other Demons*, est articulé de façon subtile à un « théâtre psychologique mêlant intériorisation et distanciation », la musique multipliant les niveaux de sens et exprimant les « non-dits » par tout un jeu subtil d'anticipations et de réminiscences, ainsi que par un contrepoint entre les événements

visibles et le discours musical lui-même (dans certaines œuvres, la distance peut être assurée par l'humour). Déjà, dans *Trois Sœurs*, la division de l'orchestre en deux groupes disposés spatialement — l'un dans la fosse et l'autre à l'arrière des protagonistes — et la construction en trois séquences donnant « trois points de vue, trois éclairages des mêmes événements », comme l'indique Aurore Rivals, replie le tissu narratif sur lui-même et le transforme en réseau, où les relations se démultiplient en tous sens. Le choix, dans plusieurs de ses opéras, d'une forme à numéros, qui tient plus de l'héritage brechtien que des conceptions wagnériennes, renforce cette idée d'un déroulement dialectique entre la logique du récit et son interprétation à travers la musique. Comme les auteurs du livre le remarquent, cela débouche sur une recomposition du temps, avec des effets oniriques d'apse-santeur, de perte des repères, la musique imposant une temporalité intérieure faite de pressentiments et de réminiscences qui échappent à toute linéarité et à toute logique causale.

On ne peut ici évoquer toutes les contributions de ce livre, concentré sur quatre opéras étudiés en profondeur (*Trois Sœurs*, *Angels in America*, *Lady Sarashina* et *Love and Other Demons*), mais on peut en recommander la lecture, dans la mesure où elle permet une approche raisonnée d'œuvres marquant incontestablement l'histoire présente du théâtre lyrique.

Philippe Albère

Maurice Denis et la musique

Delphine Grivel

Lyon, Symétrie, 2011, 328 pages

Les rapports de Maurice Denis (1870-1943) avec la musique ne sont pas forcément très connus, notamment des milieux musicaux. Or, ce peintre qui réalisa au Théâtre des Champs-Élysées une frise portant le titre ambitieux d'*Histoire de la musique*, fut un habitué des salles de concert et des salons musicaux, l'ami de nombreux compositeurs et interprètes (tels Ernest Chausson ou Blanche Selva), ainsi que l'illustrateur prestigieux de *L'Amour et la vie d'une femme* de Schumann, et de la *Damoiselle élue* de Debussy.

Lié dans un premier temps au mouvement symboliste qui s'appuie notamment sur l'exemple wagnérien, et dont le mouvement nabi est une émanation, Maurice Denis, au tournant du siècle, en appelle à un « nouvel ordre classique » et à un retour au sujet contre l'abstraction naissante. Son esthétique — c'est là son originalité et sa limite dans le contexte bouillonnant de l'époque — est fondée sur le principe de l'*imitatio*, à laquelle il restera fidèle jusqu'à la fin. Elle entraîne Denis vers les sujets religieux, dans un esprit qui marque également le mouvement musical de la fin du XIX^e siècle (retour à la tradition du grégorien, création d'une musique religieuse moderne qui donne la main au renouveau religieux des années vingt et trente, dont Messiaen est le représentant le plus significatif). Au moment où, dans les années quatre-vingt-dix, on redécouvre à Paris la musique de Palestrina, Denis, comme Debussy, met en valeur ce que le compositeur appellera la « divine arabesque ». Les deux artistes partagent un temps les mêmes thèmes, comme le souligne Delphine Grivel. Proche à la fois de la Schola Cantorum et des Ballets russes, qui l'enchantent, Maurice Denis côtoie



aussi Jaques-Dalcroze et les mouvements de la danse contemporaine, militant par ailleurs pour la création à Paris du *Roi David* de Honegger. Il traque le jeu des signes, le geste réduit à sa signification première, ou le substrat mythologique qui conduit à l'onirisme et au sacré. Il est intéressant de noter que Jaques-Dalcroze lui parle de la « fusion des gestes individuels dans un geste collectif » qui n'est pas encore réalisée mais seulement visée : « Pas la danse ! Le mouvement... Pas la grâce ! L'harmonie naturelle... Pas le groupement artificiel, mais la collaboration intime des individus dans la recherche d'un ensemble expressif. Toute votre œuvre me prouve que vous me comprendrez. » Le peintre, en effet, cherche un alliage entre des données primitives, ou premières, toujours liées au sacré et au religieux, et une modernité située à l'écart des courants dominants de son époque, dans l'esprit d'ailleurs de certains compositeurs, comme Maurice Emmanuel, dont il se sent proche, Vincent d'Indy, pour lequel il réalisera les décors de *La Légende de Saint-Christophe*, ou André Caplet, qui semble s'être inspiré de sa peinture pour son *Miroir de Jésus*, comme Messiaen s'inspirera de ses illustrations des *Fioretti* dans son opéra *Saint-François d'Assise*.

Ce livre érudit, mais par trop « thèse universitaire » dans sa construction en forme d'inventaire, est fondé sur l'utilisation de multiples sources publiées ou inédites, notamment les nombreux écrits du peintre, ainsi que toutes sortes de documents d'époque ; il vaut pour la mise en lumière d'un sujet en partie occulté, mais aussi, et combien, pour la grande quantité des reproductions d'œuvres de Maurice Denis, qui en font un petit musée portatif tout à fait représentatif de sa peinture.

Philippe Albère

Messiaen et le concert de la nature

Alain Louvier

Paris, Cité de la musique, 2012, 153 pages

La collection éditée par la Cité de la musique propose toute une série d'études compactes, à but pédagogique, sur les sujets les plus divers (*Josquin des Prés de l'abstraction à l'expression*, *Webern et l'art de l'aphorisme*, *Bartók et le folklore imaginaire*, *Rameau et le pouvoir de l'harmonie*). La qualité de la présentation, avec un grand usage des couleurs, rejoint celle des contributions. Alain Louvier, par sa familiarité avec l'œuvre de Messiaen, était sans doute le mieux placé pour aborder la question du rapport que le compositeur a entretenu avec les oiseaux, médiateurs entre les sphères du divin et de l'humain. Il procède de façon pragmatique, en essayant de saisir comment Messiaen, à partir des années quarante, a intégré ces chants d'oiseau, et plus largement, les sons de la nature dans un langage qui était déjà constitué. Au-delà de la simple utilisation comme matériau mélodico-thématique, Louvier montre l'effort du compositeur pour transcrire, par différents procédés, les timbres eux-mêmes : doublures simples, doublures inharmoniques, accords-couleurs, contrepoints, modes d'attaque, polyphonie de nuances... Il présente une étude approfondie du *Catalogue d'oiseaux*, en relevant ses aspects naturalistes et ses structures harmoniques, avant d'aborder la question de la forme dans le *Réveil des oiseaux* et les *Oiseaux exotiques*, soulignant l'omniprésence de la forme strophique qui vient en partie du modèle poétique grec. Enfin, il s'attache aux contrepoints complexes par lesquels Messiaen fait chanter de multiples oiseaux, mais pour lesquels il n'a délivré aucun de ses secrets de fabrication ; Louvier les traque à partir de l'organisation temporelle et de l'organisation harmonique, notamment

dans la fameuse « Épode » de *Chronochromie*.

Ce petit livre se présente dès lors comme une visite guidée à l'intérieur même de la musique de Messiaen. Il constitue à la fois une introduction idéale à son langage et une incitation à en poursuivre l'exégèse.

Philippe Albère



Cent opus et leurs échos

François-Bernard Mâche
Paris, L'Harmattan, 2012, 322 pages

Normalien, agrégé de lettres, diplômé d'archéologie grecque, docteur en musicologie, membre fondateur du Groupe de Recherches Musicales avec Pierre Schaeffer, directeur d'études à l'École des Hautes Études en Sciences Sociales depuis 1993, Grand Prix National de la Musique, Commandeur des Arts et Lettres, membre de l'Académie des Beaux-Arts depuis 2002 à la suite de Iannis Xenakis, cette liste non exhaustive de titres et d'activités suffit cependant à montrer la richesse de François-Bernard Mâche et de son œuvre. En témoignent encore les nombreux prix et distinctions internationaux décernés à sa musique. Par ailleurs, également musicologue, il est l'auteur d'ouvrages tels que *Musique, Mythe, Nature* (Klincksieck, 1983), *Entre l'observatoire et l'atelier* (Kimé, 1998) ou *Musique au singulier* (Odile Jacob, 2001).

Pourtant, un mot résume sa pensée : *modèle*, ou plus précisément *archétype*. Toute la force, la richesse et la diversité de son œuvre émergent de cette notion. Ces modèles sont issus de l'étude des langues (notamment anciennes, mortes ou en voie de disparition) ou de la nature. C'est ainsi qu'il pratique ce qu'il appelle la « zoomusicologie », en incluant sur bande des cris d'animaux qu'il a souvent lui-même enregistrés (cf. *Korwar*, pour clavescin en 1972). Son monde comporte également de nombreuses références à la mythologie, l'archéologie, et cherche le dialogue des cultures.

Cent opus et leurs échos tire ses origines d'une suggestion du musicologue Pierre-Albert Castanet à François-Bernard Mâche de réunir en un même ouvrage les notices de ses œuvres. Le compositeur a décidé d'élargir ce projet en y rajoutant d'une part divers

commentaires qu'elles lui inspirent aujourd'hui avec le recul, mais aussi des points de vue extérieurs avec les critiques, bonnes ou mauvaises, qu'elles ont suscitées dans la presse au moment de leur création ou de leur reprise. Grande spécialiste du compositeur et de nombreuses thématiques qu'il a défendues, Márta Grabócz a fait éditer l'ouvrage, permettant ainsi de donner vie à ce projet original.

À travers cet ouvrage, le lecteur parcourra plus d'un demi-siècle de création musicale en compagnie de François-Bernard Mâche, depuis son *Duo* pour violon et piano (1957), jusqu'au centième opus, *Le promeneur solitaire*, œuvre électroacoustique composée en 2010.

La démarche de *Cent opus et leurs échos* est originale, et en fait un ouvrage précieux quant à l'approche de François-Bernard Mâche, tant pour le mélomane que pour tous les acteurs du monde musical. Ainsi, la publication des notices d'œuvres constitue un document important pour les programmateurs et les interprètes, mais le regard rétrospectif, notamment sur les œuvres les plus anciennes en donne un nouvel éclairage, aujourd'hui où surgissent de nouveaux concepts et méthodes liés aux évolutions de la société de plus en plus modelée par la technologie, le *zapping*, ou la mode. Chacun pourra également mesurer quelle a été la réception de l'œuvre (et de l'auteur) et comment cette réception a évolué. Ainsi, *Naluan* (1974) pour 9 instruments et son enregistrés, est qualifiée en 1992 comme « écolo avant que le mot n'existe » ! (p. 115), au moment où les mouvements environnementaux « verts » prennent leur essor politique et médiatique.

Le sociologue également ne sera pas en reste, surtout lorsque Mâche relit ses textes d'origine. À propos de *Korwar* pour clavescin moderne et bande datant de 1972 : « Lorsque je constate à quel

point les manifestes socio-politiques qui parsèment ce texte [la notice originelle de *Korwar*, NDLA] sont désuets, j'ai le sentiment qu'en revanche ce sont les passages contestant les prérogatives de l'histoire qui me paraissent avoir gardé la meilleure actualité. [...]. Il paraît que *Korwar*, après bientôt 40 ans, 'n'a pas pris une ride', comme m'a dit récemment un critique musical. C'est sans doute qu'il n'a jamais été à la mode » (p. 91).

Et comme l'écrit Márta Grabócz dans sa préface, ce livre « n'offre pas seulement une documentation originale sur l'évolution des travaux menés dans l'atelier du compositeur : il reflète la naissance, l'éclosion, l'aboutissement et le perfectionnement d'une 'option esthétique dissidente' celle d'une 'troisième voie', et aussi sa confrontation au monde de l'art d'aujourd'hui » (p. 9). Olivier Class



Manières de faire des sons

Sous la direction d'Antonia Soulez et Horacio Vaggione
Paris, L'Harmattan, 2010, 282 pages

« J'ai composé un grand nombre de timbres, que j'ai reproduits numériquement sur des cassettes pour ne pas les perdre. Je dis bien : j'ai *composé* des timbres (et non pas choisi des timbres à mon goût), pour les synthétiseurs de Michael Obst, de mon fils Simon et de Michael Svoboda », s'exclamait fièrement Karl-heinz Stockhausen dans un entretien avec Michael Kurtz en 1988 (« Où la musique est vivante... », *Contrechamps, Festival d'Automne à Paris*, 1988, p. 59). Cette notion de « composer » est primordiale, car elle implique la création. Stockhausen fait bien comprendre à son interlocuteur qu'il ne cherche pas à utiliser un matériau tout fait (un son de piano, ou même un son préenregistré et éventuellement manipulé comme dans la musique concrète), un *ready-made*, mais bien qu'il a produit, fabriqué, fait, créé ce matériau, ce qui lui a permis ensuite de mieux le manipuler, le modéliser, le développer. C'est une attitude qui s'adapte parfaitement à sa démarche selon laquelle tout son univers musical prend sa source à partir d'une cellule de base (la série, ou plus tard la formule).

En fait, il s'agit de synthèse, procédé alors encore peu accessible en dehors de centres spécialisés. Si le DX 7 avait connu un grand succès, les exigences de Stockhausen nécessitaient parfois des machines plus puissantes et plus rares (plus loin dans son entretien, il parle de la 4X de l'IRCAM, qui était alors le synthétiseur le plus perfectionné et le plus puissant qui soit, mais complètement obsolète aujourd'hui). Le terme de synthèse est lui-même très générique, en ce sens qu'il y a de nombreux types de synthèses, qui ne relèvent pas uniquement de ce que l'on désigne par sons électroacoustiques.

D'où le titre de l'ouvrage d'Antonia Soulez et Horacio Vaggione : *Manières* (au pluriel) *de faire des sons*. « Manières » désigne les façons, les méthodologies, et chaque auteur proposera une ou plusieurs expériences. « Faire » implique une notion d'artisanat, le résultat obtenu étant avant tout un matériau, un artefact, quelque chose d'artificiel, donc conçu par l'homme et non par la nature. Mais à partir de quand cet artisanat devient-il art ? La simple création d'un son est-elle déjà de l'art ? Ou un art en soi ? Ou bien encore serait-ce la manière de traiter cette création ? Dans son intervention, Jean-Claude Risset plante la problématique du livre à l'aide d'une métaphore en parlant de vocabulaire (pour la synthèse, la fabrication d'un matériau) et de grammaire (pour l'exploitation, le traitement de ces résultats) : « D'autres compositeurs ont porté leur attention sur le vocabulaire plutôt que sur la grammaire : ils ont cherché à innover au niveau du son lui-même, à renouveler le matériau musical avant d'envisager de nouvelles techniques rédactionnelles » (p. 21).

Les auteurs s'attachent à décrire diverses manières de concevoir le son. Je dis bien *concevoir*, ce qui ne signifie pas uniquement faire mais également penser, *conceptualiser*, avoir un préalable. Y a-t-il encore une limite, une différence entre vocabulaire et grammaire ? En effet, les manières de faire sont si nombreuses, que ce livre ne suffirait pas à les décrire de manière exhaustive. Ce n'est d'ailleurs son but, car le propos concerne aussi les conséquences : comment faire, pourquoi, qu'en résulte-t-il, qu'en attendons-nous ? On le comprend aisément avec le propos de Stockhausen qui introduit cette recension : l'acte de composer, le geste est profondément modifié. Il y a certes le faire, mais aussi le comment utiliser ce qui a été ainsi fait, comme le souligne la

contribution d'Horacio Vaggione : « Les diverses 'manières de faire des sons' (instrumentaux, électroacoustiques) posent donc, chacune à leur façon, la question — sans cesse renouvelée au cours de l'histoire de la musique — concernant les classes et les types de représentation qui pourraient y être associés à des opérations portant sur certains de leurs aspects, attributs ou fonctions » (p. 45). Il s'agit donc bien d'anticiper, de prévoir, de baliser le faire. Car les conséquences de la synthèse peuvent souvent se révéler infructueuses ou décevantes sans un minimum de savoir-faire, d'expérience, de métier, et si l'on ne tient pas compte de certaines réalités comme la perception de l'homme. Cela a été l'un des grands enjeux de la recherche de Risset.

Le faire soulève également diverses interrogations : le statut de ce qui est fait, et le terme d'objet revient de plus en plus : « objet sonore » avec Pierre Schaeffer, « objet sonore complexe » à propos de Tristan Murail, « objet » ou « object » (ce dernier terme désignant des modules du logiciel OpenMusic qui permet aux compositeurs d'analyser des échantillons de sons de la nature et d'en tirer des données pour constituer du matériau ou qui servent de modèle).

Toutefois, Pierre-Albert Castanet souligne avec malice que lorsque le faire sort de l'artisanal pour se standardiser, s'industrialiser, il devient « *ready-made* sonore » : « Que penser des objets sonores 'prêts à porter', à ouïr, à sonner, à hurler, à réagir à la pluie ou à chuchoter ? » (p. 247). Le faire devient un fait, dont on ne pose plus la question du « comment on a fait » : il est admis comme un phénomène familier, voire culturel.

On le voit, le faire est aussi varié dans sa conception, sa projection que ses conséquences, son appréhension sensorielle... ou culturelle. C'est à la fois un



acte et un phénomène complexe, familier et étranger, conceptualisable et insaisissable, et la métaphore de Giacinto Scelsi, qui parlait du son comme d'un organisme vivant avec un pouls et au sein duquel sa musique invitait à voyager, prend alors tout son sens.

Olivier Class

Regards croisés sur Bernd Alois Zimmermann. Actes du colloque de Strasbourg 2010
Édités par Pierre Michel, Heribert Henrich et Philippe Albéra
Genève, Contrechamps, 2012, 274 pages

Cet ouvrage réunit les actes d'un colloque important organisé en 2010 et vient compléter la littérature en français, assez conséquente consacrée à Bernd Alois Zimmermann : on connaît désormais l'ouvrage de Wulf Konold (Michel de Maule, 1998), les deux volumes de la revue *Contrechamps* consacrés l'un au compositeur (n° 5, 1985) et l'autre à son opéra *Les Soldats* (édition spéciale, 1988), et enfin l'ouvrage de la regrettée Laurence Helleu (*Les Soldats de Zimmermann – Une approche scénique*, Musica Falsa, 2010), sans oublier la réédition française des *Écrits* du compositeur sous la direction de Philippe Albéra (Contrechamps, 2010). À ce jour, à l'exception de Ligeti, peu de compositeurs d'origine germanique de la seconde moitié du XX^e siècle peuvent se targuer d'un tel succès, même s'ils sont ou ont été bien plus médiatisés, pas même Stockhausen, Lachenmann ou Rihm.

Les actes du colloque de Strasbourg apportent des éclairages nouveaux et plus précis sur le compositeur et son œuvre. L'un des aspects les plus originaux réside dans la première partie : « Interpréter l'esthétique et l'œuvre de Zimmermann ». Le point de vue d'interprètes qui ont connu le compositeur, dirigé ou joué sa musique, se révèle fondamental pour la postérité de l'œuvre. On observera particulièrement comment les musiciens rentrent dans le monde spirituel et philosophique du compositeur pour être au plus près de sa pensée et de servir sa musique.

Le deuxième volet aborde des questions plus techniques quant à la composition et l'analyse de l'œuvre. Il y est

avant tout question de l'utilisation de la série. Zimmermann n'était pas considéré comme un compositeur sériel radical, et on lit souvent que cette absence de radicalité l'a quelque peu isolé de ses jeunes collègues de l'école de Darmstadt, notamment Stockhausen. Ce jugement n'est pas faux, mais quelque peu simpliste. Comme le précise Pierre Michel en introduction, « ce chapitre est le moment de la 'relecture' de l'œuvre du compositeur [...] envisage[ant] la place *réelle* de la musique de Zimmermann et non celle *minimisée* par une pensée souvent réductrice de la musique du XX^e siècle » (p. 11). On trouvera ainsi de nouveaux éclairages sur *Les Soldats*, *Dialoge*, *Perspektiven*, ou *Omnia tempus habent*. S'il existait déjà auparavant des études sur la manière dont Zimmermann traitait les séries, plusieurs articles de *Regards croisés* évoquent explicitement des connivences avec l'œuvre d'Anton Webern, plus particulièrement, le *Concerto pour 9 instruments*, op. 24. D'autre part, si l'on savait déjà *comment* il utilisait la série, il n'y avait jusque là que peu de commentaires sur le *pourquoi*. Les articles de cette seconde partie nous montrent que l'usage de la série sert à organiser l'esthétique pluraliste du compositeur, à intégrer les citations, à gérer la temporalité et l'espace.

Ce travail de relecture (ou au moins d'approfondissement et de mise au point) se poursuit dans les deux dernières parties qui étudient l'intérêt de Zimmermann pour le ballet et la chorégraphie (mis en relation avec ses penchants plus connus pour le cinéma) mais surtout, ses sources théologiques et philosophiques sont mises en perspectives. À la lecture de ces recherches, les articles du deuxième volet sur les traitements sériels prennent vraiment tout leur sens : les réflexions sur le temps et l'espace sont mises en avant selon un éclairage nouveau et une rigueur



d'analyse des plus pointues. Toutes ses références, depuis ses études au couvent salvatorien de Steinfeld dans son enfance jusqu'aux ouvrages philosophiques annotés de sa bibliothèque personnelle, en passant par le témoignage de son épouse Sabine von Schwablosky, apportent des informations des plus précieuses.

Ce dernier témoignage, très poignant, m'a beaucoup touché et me donne une image plus juste de Zimmermann. On imagine que son enfance au couvent devait être très austère ; on devine le traumatisme de la guerre ; même s'ils étaient connus, on redécouvre ses terribles problèmes d'yeux, de même que la profonde dépression qui l'a conduit au suicide. On a souvent parlé de la mélancolie de Zimmermann (et ce terme revient à plusieurs reprises dans les *Regards croisés...*), mais l'on apprend aussi qu'il pouvait être gai avec ses camarades d'études au couvent, avec ses amis, ses enfants, qu'il aimait rire, qu'il faisait des plaisanteries. Il ne s'agit pas de minimiser les souffrances qu'il a vécues, mais il est rassurant de savoir qu'un compositeur dont la musique et les réflexions nous touchent au plus profond de nous-mêmes (plus de quarante ans après son décès, même pour qui ne l'a pas connu) a aussi pu connaître des moments de joie. On pense souvent, dans une vision romantique mais peut-être un peu naïve, que le génie et la force expressive seraient liés à une profonde souffrance, mais j'ai de plus en plus tendance à croire qu'ils proviennent avant tout d'une sensibilité exacerbée, où la mélancolie et la gaieté sont présentes, bien que dans des rapports souvent trop disproportionnés et difficilement contrôlables vers la souffrance. Or toute la lecture de ces *Regards croisés*, notamment tout ce qui concerne ses références intellectuelles, nous montre l'hypersensibilité de Zimmermann à son environnement et son entourage.

L'ouvrage est dédié à la mémoire de Laurence Helleu, une des premières musicologues à avoir publié en français sur Zimmermann. Trop tôt disparue, elle avait toutefois pu nous laisser un livre sur *Les Soldats*, dont l'un des points les plus originaux était de comparer des interprétations de metteurs en scène. Laurence Helleu a beaucoup œuvré pour la reconnaissance de l'œuvre de Zimmermann dont elle avait mesuré depuis longtemps la force expressive, et la recherche autour de cet extraordinaire compositeur ne serait pas si avancée sans ses travaux. Qu'elle en soit chaleureusement remerciée.

Olivier Class

L'encyclopédie du Prof. Glaçon, Vol. III:

Hagiographie

François Sarhan

Johannesburg: SV 2011, 265 S., mit DVD (erhältlich über www.fsarhan.com)

François Sarhan: The Name of the Song [Dear me (Bobok)]

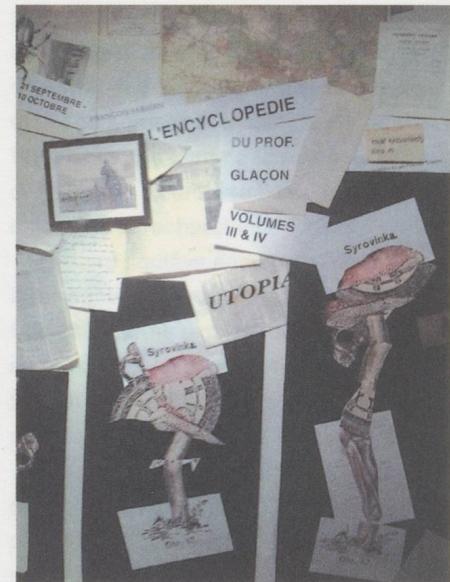
Donaueschinger Musiktage 2007, Vol. 2

Ensemble Recherche, Experimentalstudio des SWR Neos 10825 (1 CD)

François Sarhan: Hell (a small detail) and other pieces

Ensemble Crwth

Zig Zag Territoires, ZTT 040302 (1 CD)



François Sarhan, aus «L'encyclopédie du Prof. Glaçon». © François Sarhan

Ein Streichtrio spielt in einer Vitrine zwischen ausgestopften Vögeln, ein Duo (Flöte und Elektronik) in der Abteilung Paläontologie zwischen Auslagen mit fossilen Versteinerungen; zwei Body-Perkussionisten agieren sprechend und klatschend in einer Galerie mit weißen antikisierenden Statuen. Mit solchen Performances, aufgeführt vom Ensemble Recherche, fiel François Sarhan 2011 einmal mehr bei den Donaueschinger Musiktagen auf. Die Fürstlich Fürstenbergischen Sammlungen boten just das richtige Ambiente, in das er seine Musik hineinkomponiert. Wenn er überhaupt

noch komponiert. Denn eigentlich ist diese Musik Teil eines viel grösseren und umfassenderen Kunstgebildes: der *Encyclopédie du professeur Glaçon*.

Der 1972 in Rouen geborene Franzose, ein ungemein origineller Kopf, begnügt sich seit längerem nicht mehr mit den Tönen. Er hat zwar durchaus veritable Kompositionen geschaffen, das Musiktheaterkollektiv Crwth gegründet, CDs herausgegeben, er unterrichtet in Strassburg und am IRCAM und hat sogar eine Musikgeschichte verfasst: eine *Introduction dans l'Histoire de la Musique, en Occident, de l'antiquité à nos jours*. Zunehmend aber fühlte er sich darin unwohl. Und so öffnete er sich neuen Methoden, weg vom klassisch abgesicherten Bereich und hin zu einer barocken, aber auch surrealistischen Vielfalt. Es ist die Methode des Surrealismus, die François Sarhan wieder fruchtbar werden lassen möchte. Aus diesem Grund (und nicht der baren Kritik am Konzertbetrieb wegen) verpflanzt er die Musiker ins fürstliche Kuriositätenkabinett. Ähnlich wie es der Präsurrealist Lautréamont in der Formulierung «die zufällige Begegnung eines Regenschirmes mit einer Nähmaschine auf dem Seziertisch» ausdrückte, fügt Sarhan Dinge zusammen, die nicht zusammenpassen scheinen und die doch erhellende Kunstgebilde erzeugen. Es geht um Collage, Collage durch «écriture automatique» oder auch durch den Zufall, erfunden aus dem improvisatorischen Moment heraus.

Sein bedeutendstes Werk, an dem er seit Jahren arbeitet, ist eben die Enzyklopädie des Professors Glaçon. Dieser Professor Glaçon ist gewissermassen ein Universalgelehrter, ein Athanasius Kircher unserer Zeit, dessen Wissen aber nicht im wissenschaftlich Gesicherten, sondern im Unterbewussten liegt – und nun hervortritt. Es gibt zwar einen ganz schwachen roten Faden in dieser mehrteiligen Enzyklopädie, aber eigentlich han-

delt es sich um thematische Dossiers, die man nach und nach mit Informationen füllt, ohne dass man an ein Ende gelangen könnte. Auf meine Frage, ob er auf diese Weise die Welt wie ein Lexikograph ordnen wolle, antwortete Sarhan im Gespräch: «Moi, je veux me sauver du monde. Je trouve le monde invivable, donc je veux me sauver de ce monde-là. C'est très infantil. Tous les enfants, les garçons en particulier, jouent pour, comme dit Char, chercher un monde habitable. On fabrique son monde habitable, je fabrique mon monde habitable. C'est la manière de mettre mon ordre à moi dans le monde.»

In diesem Wunderwerk zeigt sich gerade, dass Sarhans Arbeit einem ebenso altmodisch wie topmodern vorkommen kann. Einerseits liebt er die verstaubten Kabinette, die vergilbten Bücher und Zeitschriften, aus denen er seine Collagen anfertigt; andererseits bedient er sich des Computers und des Internets, um seine multimedialen Inhalte zu transportieren. Die Ergebnisse sind äusserst vielfältig. Sie gehören in den Bereich der Performance oder, wie die Donaueschinger Aktion unterteilt war, der «installation concert», in der die Musiker live auftreten, aber gleichzeitig Klang- und Bildprojektionen aus der Enzyklopädie auftauchen. Daneben gibt es die Bücher, antiquarisiert in altertümlichen Einbänden mitsamt Schuber. In dieser Enzyklopädie, deren dritter Band *Hagiographie* mir vorliegt, collagiert Sarhan nun Illustrationen, Noten- und Textfragmente aus alten und noch älteren Büchern, Partituren, Zeitschriften, Zeitungen, Prospekten etc., und er erfindet neue Geschichten dazu. Es ist eine wirkliche Enzyklopädie, umfassend und vielfältig, eines jener Bücher, in die man bei der Lektüre hineinfällt und in denen man sich ungehindert zwischen Sehen und Lesen und innerlichem Mit hören und Imaginieren bewegt. Ein

reichhaltiges Leseerlebnis, das von einer DVD mit kurzen Collagetrickfilmen ergänzt wird. Mit diesem Genre nämlich arbeitet Sarhan zunehmend, und deshalb ist er auch nach Prag umgezogen, wo die Vertreter des tschechischen Surrealismus wie etwa der Filmemacher Jan Švankmajer (der seinerseits Monty Python beeinflusste) arbeiten.

In Paris fühlte er sich isoliert. Und um dieser Isolation zu entrinnen, plant Sarhan, eine informelle Gruppe aufzubauen und vielleicht ein kollektives Projekt anzugehen. Es geht ihm um eine Pluridisziplinarität, um eine Grenzüberschreitung, nicht einfach in dem Sinn, dass ein Musiker und ein Choreograph zusammenarbeiten, sondern dass der Künstler sich selber in die verschiedenen Disziplinen einbringt, so wie etwa der Maler Jean Dubuffet Musik machte oder Picasso Gedichte schrieb. Bei dieser Kreuzung der Künste nimmt der Künstler das Risiko auf sich, dass er in einem Bereich arbeitet, für den er nicht eigentlich zuständig ist – etwas, das François Sarhan nun seit Jahren praktiziert. Für diesen Zweck hat er die Internet-Plattform der Potraviny-Group aufgebaut (www.potraviny-group.org). Er öffnet damit ein weiteres Fenster.

Thomas Meyer



Grammont Sélection 5

Werke von Daniel Glaus, Daniel Weissberg, Felix Profos, Rajiv Satapati, Christian Henking, Heinz Holliger, Urs Peter Schneider, Michel Roth, Dragos Tara, Hans Wüthrich, Antoine Fachard und Max Eugen Keller

Diverse Interpreten

Musiques Suisses/Grammont Portrait MGB CTS-M 137 (2 CDs)

Trüge die Doppel-CD *Grammont Sélection 5* einen übergeordneten Titel, müsste er «Bögen» heißen. Da sind die Bögen, die von den Stücken selbst aufgespannt werden, die Spannungsbögen von einer Komposition im Verhältnis zu anderen, und da ist der grosse Gesamtbogen, der sich vom Anfang der ersten CD bis zum Ende der zweiten hin aufspannt, obwohl Kurator Roman Brotbeck in seiner Zusammenstellung von Schweizer Uraufführungen aus dem Jahr 2011 durchaus Disparates zusammen bringt. Wie er selbst im Booklet betont, war es ihm wichtig, Komponisten verschiedener Generationen auszuwählen und bevorzugt solche, die bislang nicht in der *Sélection* vertreten waren. Zufällig hätte sich ein Schwerpunkt auf Berner Komponisten ergeben; den thematischen Schwerpunkt auf «Kompositionen über und mit», wie er es nennt, also mit einem Bezug auf Literatur, Philosophie, Kunst, hat er bei seiner Auswahl bewusst forciert.

Am Anfang der Auswahl steht eine Glocke. In den *Passacailles fugitives* von Daniel Glaus wechseln sich tiefe Einzeltöne des Cellos mit hohen Linien ab. Nach etwa zwei Dritteln des Stücks kommt von fern die Grosse Glocke des Berner Münsters hinzu, ein Untergrund, zunächst fast unhörbar, und obwohl hier ganz unterschiedliche Instrumente zum Einsatz kommen, entsteht der Eindruck, der eine Klang ginge in den anderen über.

Daniel Weissbergs *Hausmusik für G.H.*, anlässlich einer Ausstellungseröffnung des Konstruktivisten Gottfried Honegger komponiert, nimmt, so Weissberg, Bezug

auf die klare Form- und Farbgestaltung Honeggers. Die Sinustöne und modulierten Klänge der Elektronik entwickeln immer wieder einen fast metallischen Klang, der im CD-Zusammenhang an Glockenklänge denken lässt. Zugleich findet sich zwischen Harfe und Live-Elektronik ein ähnliches Zweierverhältnis wie in den *Passacailles fugitives* zwischen Cello und Glocke, wobei sich die beiden Klangfarben in der *Hausmusik* eher spielerisch umkreisen.

Einen heftigen Kontrast dazu bilden die vier Stücke *Real Fire* von Felix Profos. Mit dem grossen Orchester, das mehr nach Mahler-Sinfonien klingt als nach einer Komposition von heute, und der mikrophonverstärkten Stimme des Mundart-Rappers Bidrmaa (Raphael Urweider), der eine Neufassung von *Woyzeck* zum Besten gibt, kontrastiert Profos Stilrichtungen, die sonst eher nicht zusammenkommen. Auch wenn das zunächst irritiert, entwickelt sich in diesem Aufeinandertreffen eine ganz eigene, wütende Kraft.

Im Keim der Liebe erschlagen von Rajiv Satapati (im Booklet fälschlicherweise Satapi genannt) ist hingegen wieder ein eher geräuschhaftes Stück. Zwei Perkussionisten und zwei Pianisten bearbeiten einen einzigen Flügel, und gegen Ende kommt der schwebende Klang eines E-Bows zum Einsatz.

Christian Henking hat sich mit *Keine Zeit ist zeitig mit der Sehnsucht Zeit* der Gedichte Robert Walsers angenommen. Das Ensemble Proton bringt hier mit Lupophon und Kontrabass zwei neuartige Instrumente zum Einsatz. Nach den Stimmen des Rappers in Profos' *Real Fire* klingt die von Bariton und Mezzosopran gesungene Sprache trotz vieler Flüster- und Knacklaute allerdings recht konventionell.

Die zweite CD beginnt mit *Zwei Stücken nach Mani Matter* von Heinz Holliger. Von den beiden Liedern des

Schweizer Liedermachers Mani Matter, die Holliger den Klavierstücken zugrunde gelegt hat – *Heidi* und *Dr Sidi Abdel Aser vo El Hama* –, ist jedoch nicht mehr viel auszumachen. Stattdessen erklingen lange, einzelne Töne, und es scheint Holliger mehr um den Nachhall «nach Mani Matter» zu gehen. Die langen Klaviertöne werden von *Dieselben* für 1/2- und 1/3-Ton-Klavier von Urs Peter Schneider abgelöst. Sich weiter und weiter in mikrotonale Verschiebungen hineinschraubende Akkorde wechseln sich ab, bis man das Gefühl hat, sich darin zu verlieren.

Die Gefahr, sich zu verlieren, birgt auch der Roman *Der Räuber* von Robert Walser. Die permanente Perspektivenverschiebung der literarischen Vorlage hat Michel Roth in seinen *Räuber-Fragmenten* aufgenommen, indem er den Text zwischen Sprecher und Instrumentalisten aufteilt. Dieses Durcheinander verschiedener «Sprecher» stellt ein Motiv der Sprachbehandlung in Zusammenhang mit Musik dar, das von Dragos Taras *Horde* für Ensemble, Stimme und Elektronik ebenfalls aufgenommen wird. *Horde* beginnt mit leisem Gemurmel, das sich zu einem Höhepunkt hin steigert, sich unterbricht, wieder von Neuem anfängt. Es bilden sich Stimmgruppen, die rhythmisch sprechen, sich zum Gesang hin entwickeln, wieder in einem Zischeln münden. Tara stellt vor, wie verschiedene Gruppen einander bekämpfen, um sich Gehör zu verschaffen, und bringt dabei auf beeindruckende Weise ganz verschiedene Arten der Stimmverwendung zum Einsatz.

Peripherie und Mitte für zwei Schlagzeuge und Live-Elektronik von Hans Wüthrich schlägt einerseits den Bogen zurück zu den metallischen Klängen der Live-Elektronik von Daniel Weissberg, andererseits zum Geräuschhaften der Perkussion in *Im Keim der Liebe erschlagen* von Rajiv Satapati. Und so passt



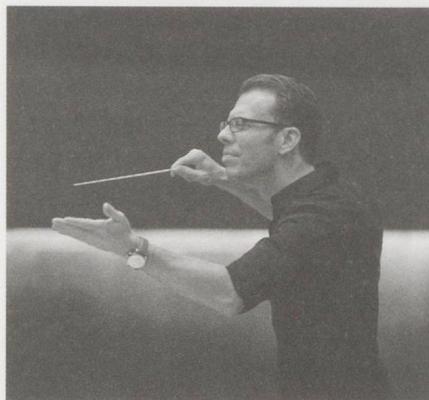
L'instant c'est déjà la solitude... für zwei Klaviere von Antoine Fachard gut danach, das sich dem Vergehen von Zeit als Abfolge von Einzelmomenten widmet. Einmal mehr werden in der Komposition Fachards tiefe, rauhe Einzeltöne hohen, melodiösen Arrangements entgegengesetzt, so wie auch in *Die Schwestern* von Max E. Keller für Sopran und Kontrabass. *Die Schwestern*, so heisst das Gedicht von Christian Morgenstern, das der Komposition zugrunde liegt. Eine Kanone spricht zu einer Glocke und versucht sie zu überzeugen, dass sie beide nicht so sehr voneinander verschieden seien. Die Glocke aber beharrt auf ihrem Anderssein und bewahrt damit den Ausblick auf eine Friedensutopie.

Mit dem Motiv der Glocke wird vom Anfang her ein Bogen geschlagen, von einer Schwester zur anderen. À propos Schwestern: Komponistinnen sucht man in dieser Zusammenstellung vergebens. Vielleicht wäre das eine Anregung für die nächste *Sélection*.

Friederike Kenneweg

David Philip Hefti: Orchestral Works & Chamber Music

Thomas Grossenbacher (Violoncello), Tonhalle-Orchester Zürich, David Zinman (Leitung), Ensemble Amaltea, Amar Quartett, Michel Rouilly (Viola), Bettina Sutter (Klavier), Luzerner Sinfonieorchester, Michael Sanderling (Leitung)
Neos 11120 (1 CD)



David Philip Hefti: Vielseitig begabt. Foto: Felix Broede, 2012

Es ist heute natürlich nicht möglich, so zu tun, als hätte es bislang keine andere Musik gegeben, als wäre die Welt nicht randvoll mit Geschichte und Klang. Die Frage, die sich jeder Generation neu stellt, ist aber, wie wir mit dieser Fülle umgehen. Ein junger Komponist kann die Geschichte hinterfragen, sie anzweifeln und untergraben, um so etwas Neues und Eigenes entstehen zu lassen. Oder er gibt sich vollkommen der Naivität hin, um ganz unbedarft, ohne Rücksicht auf bereits Dagewesenes zu komponieren. Einen dritten Weg schliesslich wählt, wer die Tradition in seiner ganzen Breite der Möglichkeiten umarmt, um daraus zu schöpfen, damit zu spielen und so an der «grand narrative of Western music» mitzuwirken. Wer zum Beispiel das Tonmaterial seines Cellokonzerts aus den Tonbuchstaben der Widmungsträger des Werkes ableitet, der greift Spielereien des 19. Jahrhunderts auf und reiht sich ein in die Galerie der B-A-C-Hs und C-A-As. Er zwinkert dem Publikum gewissermassen zu und freut sich mit ihm über die

Raffinessen der bürgerlichen Musik. In vielen Werken von David Philip Hefti, Jahrgang 1975, finden sich solche Anspielungen auf Vergangenes. Unbeschwert, fast unbekümmert scheint ihm die Musik von der Hand zu gehen. Souverän und mit einem Hang zur Meisterschaft kommt diese Musik daher.

Im Zentrum dieser Portrait-CD steht Heftis zweites Streichquartett, die *Guggisberg-Variationen* (2008). Und das ist keineswegs dumm, was Hefti mit dem Schweizer Volkslied anstellt. Er zersetzt das Lied im fragilen, von Flageolett und Geräuschklängen geprägten Zyklus. «Windungen», «Schattenriss» und «Idylle» heissen einzelne Sätze, die von der Gegenwart auf die verlorene Ursprünglichkeit des Volkslieds zurückzublicken scheinen. Was an dieser Musik allerdings bisweilen irritiert, ist, dass Hefti das Raunen des Hörers gewissermassen mitkomponiert. Es ist vieles auf Effekt und Grösse angelegt, noch dort, wo Hefti intime Situationen schafft, wie am Anfang des *Poème lunaire* für Viola und Klavier, wo aus dem Inneren des Flügels Spukhaftes erklingt und sich die Stimmung im Unheimlichen und Wunderbaren verliert. Das Orchesterstück *Klangbogen* (2009) nutzt die Fülle sinfonischer Möglichkeiten, von der erhabenen Weite einer einsamen Tonfolge bis hin zu diffusen Klangflächen, die rauschähnlich an einem vorüberziehen. Und das bereits erwähnte Cellokonzert, *Gegenklang* (2010), arbeitet sich durch Ausdruckscharaktere, die vom Aufgewühlten bis zum Heiteren reichen.

Man kann an dieser Musik eigentlich nichts aussetzen. Sie ist ganz wunderbar geschrieben, klingt satt und ausgereift, arbeitet mit zeitgemässen Mitteln wie Mikrointervallen und erweiterten Spieltechniken und lässt sich der Form nach beim Hören gut nachvollziehen. Und trotzdem wünscht man sich bisweilen etwas Brüchiges, woran man sich stösst



und das einen über den blosen Genuss hinaus in Atem hält. Ganz selten hat man Musik gehört, die den Konzertsaal und sein gebildetes Publikum so sehr vorauszusetzen scheint wie die Werke von David Philip Hefti. Auch seine Interpreten belohnt Hefti mit Partien, die es ihnen ermöglichen, sich zu zeigen. Und die Interpreten danken es ihm; die Einspielungen auf dieser CD sind jedenfalls durchweg makellos geraten.

Björn Gottstein

Lukas Langlotz: *Missa Nova*

Basler Madrigalisten, Ensemble Phoenix Basel, Jürg Henneberger (Leitung)
Musiques Suisses/Grammont Portrait MGB CTS-M 131 (1 CD)

Wer im Jahre 2010 eine Messe komponiert, setzt sich gleich mehreren Herausforderungen aus. Er muss sich einer gewichtigen Tradition stellen, die die Musikgeschichte seit dem Mittelalter prägt. Er muss eine Tonsprache finden, die Gebet, Glaubensbekenntnis und Lobpreis in ein zeitgemäßes Gewand kleidet. Und er muss zeigen, dass das Messordinarium auch im 21. Jahrhundert noch ein vertonenswerter Text ist. Lukas Langlotz, so viel darf man vorwegnehmen, hat alle drei Herausforderungen angenommen und über weite Strecken auch gemeistert. *Missa Nova* heißt das Stück, das er 2010 in Basel erstmals der Weltöffentlichkeit vorstellte – eine einstündige Komposition mit zwölf Sängern und einem achtköpfigen Instrumentalensemble. «Nova» wohl auch, weil Langlotz bereits 2007 eine Missa komponierte, die er allerdings zurückzog. Gleichzeitig geht mit dem «nova» im Titel natürlich auch ein Anspruch einher, weil ein Werk ja nicht nur deshalb «neu» genannt werden soll, weil es jüngeren Datums ist, sondern auch, weil der Komponist einen neuen, nicht dagewesenen Ansatz verfolgt.

Nun wurden von der profanen bis zur schwarzen Messe die Möglichkeiten eines Messzyklus im 20. Jahrhundert hinlänglich austariert. Es ist also nicht nur verständlich, sondern geradezu sympathisch, dass Langlotz, Jahrgang 1971, diese Tendenz nicht noch zu überbieten sucht, sondern sich für einen mehr aus der Introspektion schöpfenden Ansatz entschieden hat. Seine Messe ist ein intimes Werk. Sowohl der Besetzung als auch der Klanganmutung nach fasst Langlotz die Messe in einen engen Rahmen. Das heißt nicht, dass es nicht gelegentlich klangüppig und

sogar bedeutungsschwer zugeht. Aber die Auseinandersetzung mit Religiösität und Glauben ist bei Langlotz eine eher ruhige Angelegenheit. Das gilt vor allem für die instrumentalen Passagen, den «Introitus» und die beiden «Meditationes», wo Langlotz sich vom Text befreit und eine ganz aus dem Klang heraus entwickelte Position sucht. Als Beispiel sei die Spiegelung einer Quintfolge genannt, die am Anfang der «Meditatio prima» steht. Das Motiv entfaltet sich langsam nach oben und unten hin und erinnert dabei durchaus an die hohe Kunst der Mehrstimmigkeit. Aber es stellt sich bei Langlotz nicht das erhabene Staunen vor Gottes Größe ein, sondern vielmehr ein Schwanken zwischen Melancholie und Zweifel. Das allerdings gilt für die gesamte Messe. Es ist ein getragenes, nagendes und düsteres Stück, das Langlotz komponiert hat. Selbst das «Gloria» ist ein langsames, verhaltenes und äußerst leises Stück Musik, in dem nicht etwa gejubelt wird. Lediglich im «Credo» ist so etwas wie ein Aufbauen zu spüren, erheben sich die Stimmen auch einmal, wie um sich gegen Unrecht und Dogmatismen aufzulehnen.

Das «Credo» steht nicht nur der Satzfolge nach im Zentrum des Zyklus; es ist der Nukleus des Werkes, weil es der Werkchronologie nach als erstes entstand und weil es mit über zwanzig Minuten auch der mit Abstand längste Abschnitt des Werkes ist. Langlotz hat seine Messe gewissermaßen um dieses «Credo» herumkomponiert und in ihm auch die zentralen Fragen seines Werks angelegt, nämlich die nach der Darstellbarkeit und Kommunizierbarkeit religiösen Erlebens. Wie äußert sich und woher röhrt die «Sehnsucht der Menschen nach dem Kontakt mit einem ganz Anderen» (Langlotz)? Es geht Langlotz dabei, dem introvertierten Duktus seines Komponierens zum Trotz, durchaus um die großen Fragen: Wer sind wir? Was



können wir begreifen? Was können wir benennen, und was können wir einander mitteilen? Dabei ist vor allem eine grosse Skepsis an den Möglichkeiten der Sprache zu spüren, und Langlotz scheint seine Reflexionen über das religiöse Erleben auch deshalb in den Bereich des Klangs zu legen, während die Texte des Messordinariums eine nur untergeordnete Rolle zu spielen scheinen. Dass seine Messe keine Kirchenmusik sei, hat Langlotz mehrfach betont. Man hört sie eher als eine grosse Klangmeditation über das spirituelle Erleben des Menschen und seinen Platz in der göttlichen Ordnung.

Björn Gottstein

Round Midnight

Stücke von Oliver Schneller, Guillermo Gregorio, Fabrizio Rat Ferrero und Stefan Wirth
Makrokosmos Quartett
hathut 181 (1 CD)

Crossover-Geschichten sind häufig genug ausgesprochen blutleere Angelegenheiten, die vor allem eines garantieren: Stereotypen der jeweils anderen Seite zu verdoppeln. In dieser vom Genfer Makrokosmos Quartett initiierten Hommage an Thelonious Monk liegen die Dinge anders. Zum einen sind Ufuk & Bahar Dördüncü (Klavier), Francois Volpé und Sébastien Cordier (Perkussion) sowohl in der neuen Musik wie im avancierten Jazz mit grösster Selbstverständlichkeit unterwegs; zum andern erliegen die Teilnehmer dieser Gratwanderung nie der Versuchung, sich der Genialität Monks durch offensichtliches Zitieren (von Stil oder Material) anzubiedern, auch wenn diese CD mit einer der berühmtesten Ein gebungen Monks betitelt ist.

Oliver Schneller (geboren 1966) ist in *Resonant Space* (2007) für zwei Klaviere und zwei Schlagzeuger komplexen Prozessen des Verklingens auf der Spur und setzt verborgene Resonanzen frei, indem er das Quartett als Klangobjekt von unterschiedlicher Dichte und Durchlässigkeit begreift. Das klingt nach vornehmer Statik, der computergesteuerte Materialanalysen vorausgehen. Aber das Gegen teil ist der Fall. Trotz aller «syntaktischen Systeme», bei denen der Rechner zum Einsatz kam, hören wir ein quicklebendiges Ensemblestück mit Hang zur Spiel freude und durchaus hörbarer Affinität zum Widmungsträger. Schon die ersten Farben, Akkorde, Gesten erweisen sich dabei als raffinierte Allusionen jazziger Versatzstücke.

Auch Guillermo Gregorio (geboren 1941), der Erfahrenste in diesem weit gereisten, internationalen Komponisten Quartett, geht ganz von der unmittelbaren Stofflichkeit des Klingenden aus und

gibt sich in seiner 2008 entworfenen *Construction in Four Parts (+ Three Interpolative Spaces)* ganz unverkraft dem Zauber des konkreten Materials hin, auch wenn der Titel anderes vermuten lässt. Dass diese «Konstruktion» auch historische Trümmer eigener oder frem der Herkunft integriert, versteht sich fast von selbst, hat der argentinische Komponist sich doch (auch als Musiker) zeitlebens mit dem traditionellen Jazz auseinandergesetzt. Das viersätzige Stück entpuppt sich denn auch als eine perkussiv vielfarbige Hybris aus minimalistischen Strukturen und wuseliger Improvisation, bei der melodische Partikel ebenso zum Einsatz kommen wie for sches Getrommel und feine Geräusch werte im Klavier.

L'abito Non Fa Il Monaco (2007) des jungen Italieners Fabrizio Rat Ferrero (geboren 1983) erweist der kantigen Unberechenbarkeit des Monk'schen Klavierspiels mit abrupten Brüchen, Sprün gen und Rissen die Ehre, wobei kurz angerissene Motivgestalten sich zu wirren Knäueln verknöten können. «His use of resonances, ghost notes, percussive and almost-distorted sounds has greatly inspired my music, and this piece in particular», benennt Ferrero die Credits eines Stücks, dessen Harmonik sich auf Monks Klavierversion von *Ruby My Dear* beruft.

Die unmissverständlichste Auseinandersetzung mit dem Thema ist dem Schweizer Stefan Wirth (geboren 1975) zu verdanken, auch wenn er versichert: «I felt it to be important that the music does not sound like jazz at any cost, but that it should remain stylistically autonomous.» So ganz funktioniert diese «Autonomie» trotz aller einkomponierten Gebrochenheiten zwar nie – aber warum sollte sie auch? Wirths *Standards* (2010) spielen doppelbödig mit Elementen klassischer Jazz-Formate im Rahmen einer fünfsätzigen Suite, die in je 32 Takt en standardisierte Formschemata



aufgreift, um sie subversiv auszuhebeln. Über einem annähernd gleichbleibenden harmonischen Material wird sozusagen kompositorisch «improvisiert», als rastloses Perpetuum mobile (*Churning*), melancholische Meditation (*Tide, Concentration*), skeletterter Bebop (*Steeplechaser*) oder vollkommen überdrehte Parodie (*Calypso-Rag*). Dass diese rhythmisch wilden und klangfarblich ergiebigen Annäherungen an einen der ganz Grossen des Jazz Spass machen, liegt an einem Ensemble, das jederzeit in der Lage ist, Komposition als Improvisation einer wirklich guten Band erscheinen zu lassen.

Dirk Wieschollek

Broken Beethoven

Werke von Stefan Fricke, hans w. koch, Wolfgang Liebhart, Alper Maral, Harald Muenz, Johannes S. Sistermanns, Andreas Wagner
Muzik Hayvani, MH-G7-012 (Creative-Commons-Lizenz, Download unter www.muzikhayvani.com)

«Du lebst kurz und lebst nicht vergebens / Das röhmt ach selten nur ein Mensch von sich.»

Vor ungefähr 225 Jahren starb Ludwig van Beethovens Pudel. Das traf den jungen Komponisten so sehr, dass er eine Elegie auf ihn verfasste, direkt heraus aus der gebrochenen Seele. Mehr gebrochenen Beethoven hat Stefan Fricke für das Istanbuler Label Muzik Hayvani kuratiert. In sieben Stücken zerlegen, verfremden und kommentieren Komponisten und Klangkünstler Beethoven. Damit sind sie in historisch bester Gesellschaft mit Dadaisten wie Otto Schmalhausen oder mit Nam June Paiks brennendem Klavier.

Dass Beethoven zumindest in Ausschnitten omnipräsent ist, stellte Johannes S. Sistermanns bei seinen regelmässigen Japan-Besuchen fest. Dort wird die *Ode an die Freude* zum Jahreswechsel angestimmt, von Kinderchören gesungen und auch mal in Hubba-Bubba-Pop-Versionen verwandelt. In *Ludwig japonaise* verquirlt er den «japanischen» mit dem «echten» Beethoven. Ziemlich witzig ist das, wie sich da ein verglitchter Oden-Chor bemüht, das Tempo von Plastik-Dance-Beats zu erreichen und im bunten Strudel der Kinderstimmen und E-Gitarren mitsamt diesen absäuft.

Ernster geht Stefan Fricke in *LvB* vor. Ausschnitte aus Beethoven-Werken bringt er mit historischen Tondokumenten in Zusammenhang. Besonders eindrücklich: Die *Mondschein-Sonate* untermauert O-Töne der Mondlandung von 1969: «We double our efforts to bring peace and tranquility to earth», was direkt in Klänge von Bomben aus dem gleichzeiti-

gen Vietnam-Krieg übergeht.

Ganz friedlich wiederum erscheint hans w. kochs *unheiliger undankgesang*: Die fast meditativen, ruhigen Flächen-sounds mit dem synthetisch-sanften «Vogel»-Zwitschern (mag kitschig klingen, ist es aber nicht) könnte man auch auf einer Ambient-Compilation finden. Grundlage dafür sind Intervall-Inversio-nen aus Beethovens «Heiligem Dank-gesang» aus op. 132.

Auch Andreas Wagner transformiert ein Original in eine Computer-Version, *Manga*: Den ersten Satz der *Hammerklavier-Sonate*, dem ein extrem schnelles Tempo vorgeschrieben ist, lässt er lieber gleich vom Rechner spielen, der virtuelle Moog-Sounds blubbern lässt.

Alper Maral spielte hingegen selbst alle 32 Klaviersonaten, allerdings nur den jeweils letzten Takt, und montierte sie für 1–32 hintereinander. Klingt wie eine zweieinhalbminütige Parodie auf epische Schlüsse in Beethoven-Sinfonien: Noch ein Akkord, jetzt kürzer, noch eine Dominante – und dann ist immer noch nicht Schluss. Sehr amüsant!

Wolfgang Liebhart unternimmt einen Ausflug auf einen *Bazaar Viennoise*, auf dem er türkische und afrikanische Sprachfetzen, traditionelle arabische Musik und sich über Bananen unterhal-tende Wiener antrifft, und schneidet Beethovens *Türkischen Marsch* dazwi-schen.

Für den Cocktailparty-Effekt der CD sorgt schliesslich Harald Muenz: alle 37 Sinfonie-Sätze Beethovens erklingen in *BeethovEnBloc* gleichzeitig – mit Time-stretching auf Uniform-Länge getrimmt –, und trotzdem hört man die Götterfunken oder (lahmenden) Scherzi bestens her-aus. Die letzten 30 Sekunden im 37-fach-Dauer-Crescendo sind der perfekte Abschluss einer unterhaltsamen Kompi-lation. Der Cover-Pudel mit Ludwig-van-Mähne stimmt zungenstreckend zu.

Friedemann Dupelius



Franck Bedrossian : **Manifesto**

It, La Solitude du coureur de fond, Tracés d'ombres, Manifesto, Bossa Nova, Propaganda Ensemble 2e2m, Pierre-Stéphane Meugé, Pascal Contet, Quatuor Habanera, dir. Pierre Roullier Aeon, 2011, AECD 1106

Franck Bedrossian : **Charleston**

Charleston, L'usage de la parole, Digital, La Solitude du coureur de fond, Transmission L'Itinéraire, dir. Mark Foster Sismal Records, 2008, SR 003



Franck Bedrossian. © Elie Kong

Le saturationisme est-il le dernier avatar des mouvements expérimentaux que le XX^e siècle a vu fleurir ? Le fait qu'il soit français, comme son prédécesseur spectral, laisserait-il entendre qu'au pays des révolutions la radicalité esthétique, loin du climat consensuel de la musique actuelle, maintiendrait son mot d'ordre de rupture et d'innovation ? Et faut-il parler ici d'un mouvement, quelques compositeurs s'étant agrégés, momentanément, autour d'une conception musicale échappant aux cadres harmoniques rénovés d'un Boulez ou d'un Murail, aux sons purs de notre tradition, pour explorer les paysages charbonneux des sons-bruits, des sons saturés, comme s'il s'agissait de retourner aux origines pour se projeter dans l'inouï ? On le sait depuis plus d'un siècle, toute novation suppose d'affronter la question du matériau et de regagner les terres laissées en friche par la culture musicale établie.

Frank Bedrossian est l'un des initiateurs de cette musique à la fois sauvage et sophistiquée qui contraint l'auditeur à abandonner son confort d'écoute et à remettre en question ses critères de perception. Certes, on trouve dans le travail du compositeur, né en 1971, des antécédents : sans remonter forcément à Varèse et à Xenakis, on pense aux musiques fondées sur des techniques instrumentales marginales, situées entre son et bruit, à l'exemple de Lachenmann et Holliger, aux structures inharmoniques de la musique spectrale, voire aux polyphonies sursaturées d'un Ferneyhough. Mais l'énergie qui se dégage des œuvres de Bedrossian renvoie moins à ces modèles que, par son immédiateté et sa dureté, aux saturations du free-jazz et du rock. Le son n'y est plus la représentation d'affects ou d'idées, le chiffre d'une logique purement musicale, ou l'élément d'une combinatoire génératrice de forme ; il est symbole des forces élémentaires, des pulsions refoulées, du chaos originel, d'un bouillonnement informel, d'un excès.

Dans la pièce intitulée *Transmission*, pour basson et électronique, les interférences initiales, angoissantes, donnent l'impression d'une installation sonore défectueuse : distorsion réaliste qui laisse finalement émerger le basson comme rescapé d'un obscur naufrage. Ce n'est toutefois pas dans les œuvres qui mélangent les sources instrumentales à celles de l'électro-acoustiques que Bedrossian donne le meilleur de lui-même, car l'énergie qui se dégage des premières tranche avec l'objectivité des secondes, crée des dissociations ; les œuvres purement instrumentales, dont le résultat paraît si proche des distorsions électro-acoustiques, offrent en revanche un monde sonore d'une singulière richesse : de l'opacité des sons déformés et des saturations émerge une luminosité très particulière, comme des

masses noires de Soulages leur étrange rayonnement. On dirait alors que la couleur harmonique, dans toute son intensité, perce l'obscurité de la couche sonore apparente. L'inventivité à l'intérieur d'un espace aussi réduit, dans lequel on ne sait plus si le bruit veut étouffer les sons ou s'il en est l'élément générateur, est assez fascinante.

Toutes les œuvres nous confrontent à un corps sonore qui rugit, geint, hurle, râle, explose, délire, se rétracte, s'épuise et se cabre, selon un ordre rhétorique fait de phrases haletantes et brisées, souvent poussées à l'extrême. Mais il y a aussi des moments d'immobilité pure où le son semble se décanter. Ils font contraste avec le caractère éminemment gestuel d'une musique prise à bras le corps, comme aux deux-tiers de *It* pour sept instruments, ou à la fin de *Bossa Nova* pour accordéon — il y a aussi une très belle séquence harmonique dans *Charleston*, une œuvre qui, comme *It*, est directement indexée sur le jazz. D'un côté, la matière brute dans son immérité ; d'un autre, ces suspensions qui ouvrent à une autre dimension. Les limites d'une telle gestualité tiennent au fait que les instruments agissent dans la même direction la plupart du temps : la discontinuité dans l'ordre du temps, qui permet l'articulation de la forme, n'a pas son équivalent dans l'espace, où la polyphonie reste fruste. Les masses sonores absorbent l'individualité des voix, comme le ton incantatoire une plus grande subtilité des lignes. Le compositeur sculpte la matière et ne nous épargne pas sa rugosité.

Évidemment, le problème posé par une telle démarche est celui d'une réduction des moyens compositionnels à un répertoire de sons, de gestes et de combinaisons qui exclut le monde sonore antérieur, poussant la révolte jusqu'à l'excès. Une problématique qui fut déjà celle du Stravinsky du *Sacre* et plus globalement



de presque tous les mouvements d'avant-garde au siècle passé. À s'enfermer dans un espace limité, on en épouse vite les possibilités, l'inouï se transformant alors en maniériste. Les œuvres offrent-elles à la perception de véritables renouvellements possibles ? La fascination qu'exerce le matériau et sa présentation peut-elle être dépassée par celle qui provient des relations compositionnelles ? La question serait de savoir comment Bedrossian parviendra à renouveler de l'intérieur le monde sonore qu'il s'est conquis, et dans quelle mesure il pourra reconsidérer, à partir de lui, celui dont il a hérité, qu'il s'agit toujours en dernière instance d'intégrer en le transformant (ce que Grisey avait commencé de faire dans ses dernières années).

Philippe Albéra

Osvaldo Coluccino

Attimo, Aion, Eco immobile, Talea
Quartetto d'Archi del Teatro La Fenice, Achille Gallo (Klavier)
Neos 11130 (1 CD)

Bereits beim ersten Anhören klingt diese Kammermusik irgendwie vertraut. Osvaldo Coluccino, Jahrgang 1963, hat seine Lektionen offenbar gelernt, denn irgendwie wirkt jedes der Stücke so, als sei der Komponist zur selben Zeit bei Anton Webern, Morton Feldman, Luigi Nono und György Kurtág in die Lehre gegangen und habe sich das jeweils Beste aus deren Arbeit zusammengesucht, um es zu einer Art «Metamusik» der leisen Klänge zu vereinen. Immerhin beherrscht Coluccino die technische Seite seines Metiers, geht souverän mit den Streicherklangfarben um,bettet sie in dynamisch ausgefeilte Verläufe ein und lässt immer wieder den Klang auf unterschiedliche Weise in die Pausen hinein nachhallen. *Attimo* für Streichquartett (2007) beispielsweise ist ein kompositorischer Versuch, sich dem sprichwörtlichen «erfüllten Augenblick» anzunähern, ausgehend von fast schon pointillistischen Aktionen, die sich allmählich zu Tonfeldern fügen, zu Klangbändern verbinden und sogar zuakkordischen Verdichtungen anwachsen. Im Streichquartett *Aion* (2002) wiederum gestaltet der Komponist mittels ständig sich verändernder Intervallverhältnisse fluktuiierende Klangräume, in denen sich die Streicherparts aufgrund ihrer mehrstimmigen Anlage zu einem zarten und leisen, aber dennoch in gewissem Sinne auch orchestral anmutenden Fluss zusammenschliessen, um dann im zweiten Teil durch stockende Ereignisse wieder zum Erliegen gebracht zu werden. Für eine Klavierquartettbesetzung hingegen hat Coluccino das Werk *Eco immobile* (2002) geschrieben und sich dabei anhand der Gegenüberstellung von Tasteninstrument und Streichern mit unterschiedlichen Echo- und Resonanz-

phänomenen befasst. Und schliesslich liefert der Komponist mit *Talea* für Violine und Violoncello (2008) eine Studie zu den diversen Verschmelzungsgraden zweier Streichinstrumente.

Hier lässt sich auch am deutlichsten das Problem dieser Musik festmachen: Sie ist – und dies gilt für alle eingespielten Werke – durch variable, unter Hinzuziehung vielfältiger Spieltechniken geformte Texturen geprägt, die indes lange vor sich hinsäuseln, ohne so recht zu sich selbst zu finden. Überraschungen gibt es dabei kaum, da die Zielrichtung meist leicht vorhersehbar erscheint. Mit anderen Worten: Coluccinos Musik eignet eine gewisse Retortenhaftigkeit, wogegen ihr die wirkliche Originalität fehlt. Zwar offenbart das mehrmalige Anhören der CD Feinheiten, die beim ersten Mal nicht unbedingt auffallen – etwa nuanciert ausgearbeitete rhythmische Impulsfolgen oder differenziert zusammengesetzte Klangfarbenverläufe, deren Umsetzung durch das Quartetto d'Archi del Teatro La Fenice und den Pianisten Achille Gallo eine Reihe schöner Momente umreissen. Doch auch diese bleiben in musikalischer Hinsicht nur im Rahmen dessen, was man voraussagen kann – weil es nämlich seit gut zwei Jahrzehnten zu den fest im zeitgenössischen Musikbetrieb verankerten Topoi, Kli- schees und Verlaufsmustern des Komponierens gehört. Dadurch aber verliert Coluccinos Kammermusik nach dem Hören den Rückhalt im Gedächtnis, so dass von ihr letzten Endes nicht viel mehr hängen bleibt als einige Momente, die man irgendwann schon einmal in anderen Kontexten gehört zu haben glaubt.

Stefan Drees



Pictures of New York

Dmitri M. Visotzky (Altsaxophon), Béatrice Zawodnik (Oboe, Englischhorn, Baritonoboe)
Neos 11111 (1 CD)

Mit dem Titel der CD ist ein inhaltlicher Rahmen abgesteckt, der beim Hörer unwillkürlich eine Reihe von Assoziationen provoziert: *Pictures of New York* umschreibt denn auch den Versuch, die Atmosphäre der Weltstadt musikalisch einzufangen – und zwar in dem Sinn, dass ihr spezifischer Tonfall, ihr Tempo, ihre Spannungszustände und die Vielfalt ihrer kulturellen Einsprengsel eine Rolle spielen. Dies geschieht in insgesamt 16 unterschiedlich langen, zwischen einer und zehn Minuten dauernden «Klangbildern», deren Titel auf poetisch verschlüsselte und zugleich spielerische Weise die Impulse benennen, die jeweils zur musikalischen Ausgestaltung geführt haben. Fesselnd an diesem Projekt ist vor allem der grenzüberschreitende Aspekt: Es sei eine Aufnahme, die «eigentlich nicht funktionieren» dürfte, so Robert Iannapollo in einem der kurzen Bookletkommentare, treten hier doch zwei einander entgegengesetzte musikalische Welten auf und miteinander in Beziehung, nämlich das «ausdrucksvolle» Altsaxophon des im Jazz verwurzelten Dmitri M. Visotzky und die «zurückhaltenden» Doppelrohrinstrumente Oboe, Englischhorn und Baritonoboe, die von Béatrice Zawodnik – als Schülerin von Heinz Holliger mit den Erfordernissen zeitgenössischen Musizierens bestens vertraut – gespielt werden.

Die Spannung zwischen diesen Polen prägt die Aufnahme von Anfang an und wird durch geschickt eingesetzte Mittel der Studiotechnik unterstützt: Über sämtliche Musikstücke hinweg finden sich, ausgehend von einigen solistischen Nummern, unterschiedliche Kombinationen der Klangerzeuger, die von Duos über

Trios bis hin zu Quartetten reichen und daher in vielen Fällen mithilfe des Multi-trackverfahrens eingespielt wurden. Das Ergebnis ist erstaunlich abwechslungsreich, da die einzelnen Titel ihren Ausgangspunkt immer wieder von anderen musikalischen Elementen nehmen und sich in einem vorwiegend auf Reduktion der Mittel bedachten Instrumentalspiel entfalten. Da bewegen sich etwa im eröffnenden *Let the Show Begin* die von Saxophon und Baritonoboe angestimmten Figurationen auseinander, um schliesslich auf dem Schlussklang doch ein gemeinsames Ziel zu finden; da wachsen in *Blue City* aus den zarten Liegeklängen von zwei Saxophonen, Oboe und Baritonoboe einander umrankende bluesartige Linien hervor; da werden in *The Suspended Pond in Central Park* die unterschiedlichen Klangfarben der drei Oboeninstrumente melodisch geschickt gegeneinander ausbalanciert oder zu

unentwirrbaren Klangflächen geformt; und da überlagern sich in *Time Flies by as Time Goes by* die als melodische Gesten oder Ostinati gestalteten Parts von vier Saxophonen zu einer nervösen Polyphonie.

Bei alldem ist es überraschend zu hören, wie stark sich die Vertreter beider Blasinstrumentenfamilien klanglich einander annähern und die Musiker aus dem Kontext ihrer individuellen Interpretationsansätze heraus die Auseinandersetzung mit dem Gegenüber suchen. Ob sie dabei nach einer Synthese streben oder umgekehrt bewusst in einer gewissen Distanz zueinander verharren: Immer beleuchten Visotzky und Zawodnik einander in ihren Ausdrucksmöglichkeiten und schaffen damit eine ebenso kunstvolle wie abwechslungsreiche Abfolge klingender Stadtbilder.

Stefan Drees