

Zeitschrift: Dissonanz = Dissonance
Herausgeber: Schweizerischer Tonkünstlerverein
Band: - (2017)
Heft: 138

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: 26.04.2026

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



Schriften I bis V. 1955–2015.

Texte für als mit zur Musik

Urs Peter Schneider

Biel: Verlag Die Brotsuppe 2016, 528 Seiten
 (unpaginiert)

Konzeptuelle Musik.

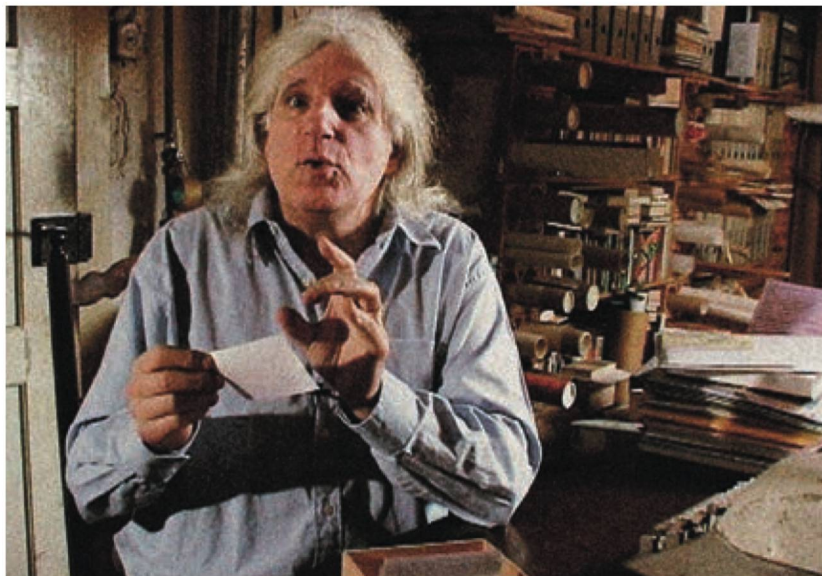
Eine kommentierte Anthologie

Urs Peter Schneider

Bern: Aart Verlag 2016, LI + 318 Seiten

Urs Peter Schneiders *Schriften I–V* sind, wie deutlich ausgewiesen, «Texte für als mit zur Musik», und auch ihr Lesen ist gewissermassen ein musikalischer Akt – ein Kopf-Akt, denn die Lese-Musik klingt zunächst nur in der eigenen Vorstellung. Dies fordert Interpretation, das heisst: Als Leser sehe ich mich in der Lage, bestimmte Methoden oder Strategien finden zu dürfen, um mir diesen schweren leichten (schwer, da 2,927 kg von Gewicht; leicht, da seine selten humorlosen Sprachteile nicht auf gewichtige Aussage drängen, sondern durch Ordnungs- und Spiegelsinn in Schwebezuständen erhalten werden) Brocken einzuverleiben. Ich versuche Verschiedenes.

Erster Versuch: Applikation der offensichtlichen Symmetrieverhältnisse aufs Lesen. Ich suche nach Strukturen und finde sehr viele. Was für eine Erleichterung. Das gesamte Riesenwerk ist in strengster Spiegelform überformt: V Teile, um eine Achse zwischen den Teilen III,1 und III,2 (den sogenannten «Ichbüchern» B und C) geordnet in 2, 158, 2, 6, 2, 46, 2, 46 →← 46, 2, 46, 2, 6, 2, 158 und 2 Seiten, unter weitgehender Berücksichtigung der Entstehungsdaten des Geschriebenen. Dies sind keine versteckten Symmetrien, sie sind durch Zwischenblätter und Graphiken deutlich markiert. Ich steche genau in die Mitte hinein: finde «Zettelkästen entnommenes», «Auswahl der Notate nach undurchschaubarem Algorithmus / Pein-



Standbild aus Urs Grafs Film «Urs Peter Schneider: 36 Existenzen» (2005). © Urs Graf / Filmkollektiv Zürich

lichkeiten nicht zurechtredigiert», wie etwa «für den konzentriert und produktiv arbeitenden vergehen die tage im schleichgang, nicht im fluge» →← «dass es Mozart gab, ein gottesbeweis». Fürwahr. Weiter aussen in der Zwiebel: «iik fiil iik fikken, an geweer ab, klopfertoot du» →← «irre einzige bauen droben fremdartige zuversichten». Noch weiter: «ich rang in verkennung meiner schwächen jahrelang mit den schwierigsten und längsten klavierkonzerten» →← «wir liegen engumschlungen und in schöner bewegungslosigkeit unter dem seltsamen nichtmehrbenutzten traktor». Ganz aussen: «Agogik und Harmonisches Moll und Seitenbewegung / Dominante und Musette und Terzsextakkord» →← «Heinrich Heine (*1797) wird von seiner Traumfrau geküsst, nicht probeweise, sondern saftig und definitiv fordernd; die Ueberlänge dieser Szene führt dazu, dass HH fortan nie mehr Finger und Augen von ihr lassen wird.» Solche und andere Gegebenheiten äugen sich an, ohne das Spiegelverhältnis streng zu bestätigen. Doch jeder noch so aberwit-

zige Textteil hat Wiederhall im Ordnungsgebäude. Beruhigend. Was sich bereits zeigt: Selbstbezügliches, Erotisches. Und Musik natürlich.

Zweiter Versuch: Die Chaos-Methode. Wie unschneiderisch! Aber doch möglich, da alles so wohl vorgeformt und -geordnet ist. Wo bleibe ich hängen? Bei einer seligen Meditation («Wir sind glücklich; wir denken, ins Offene geschlüpft, an unsere Kinder, inmitten von Blumen.»); bei Textklumpen, die ziemlich lautstark ausgerechnet Jürg Frey (Sprachstücke ohne Widmung oder Adressaten sind in diesem Werk so gut wie abwesend, der Autor spricht zu einer Art Schattengesellschaft) entgegengeschleudert werden («Bringe zur gleichen Zeit in der ganzen Bundesrepublik alle Empfangsgeräte zur Explosion!», «Erschiesse den Fehlermacher!», «Blende!»); bei einer ritualisierten Betrachtung über «Vermittlung von Neuer Musik» (ausgerechnet «für Hermann Meier»); bei zeitgemäss Politischem von 1980 für Serena Wey («Bald: tanzen wir alle auf dem Gasmaskenball.»); immer wieder bei

Zahlen («zweineun-einszwei-fünfeins--einssechsvier-drei-zweivernull--») und Minimalpermutationen natürlich («do jö wä dä dö bö jo bä wa bo da ba wö jä wo ja / dä bä jä bo bö da wa wo do jö ja ba wö dö jo wä»); und sogar bei Moral («Die einzig mögliche Haltung, die Grundhaltung, ist Tugend»). Diese Methode ist auf wundertüthenhafte Weise kurzweilig, unterhaltsam, scheint unerschöpflich.

Dritter Versuch: Die Langstreckenmethode, «immer den ganzen Stoss durch», der imposanten Quantität des Werkes endlich Rechnung tragend. Die sehr grosse Lautmenge in diesen Schriften schreit nach äusserst ausdauerndem Leseverhalten (naturgemäss kann dies aus Platzgründen hier leider nicht protokolliert werden), und eigentlich ist das die Methode, die mir am besten gefällt. Zum einen brauche ich immer ein Weilchen, um richtig hineinzukommen. Zum anderen zeigt sich erst auf die lange Distanz die ganze Vielfalt der Schreibarbeit Schneiders, ja, sogar einige diskursive Inselchen in relativ normalem Sprachduktus finden sich, zum Beispiel für Informationshungrige. Freilich dominieren die verbalen Konzeptpartituren, Lautpoetereien, und es ist nicht zuletzt die unverdrossene, fast buchstäblich lebenslange Ausdauer einer Spracharbeit, die aufs Buchformat verdichtet als fast unendlicher, enorm modulations- und erfindungsreicher Lautstrom perzipierbar wird. Da mag der Autor nachträglich noch so sehr ordnen und einhegen.

Wichtiges Detail: Der Eigenklang der Texte kann sich ohne besondere typographische Ablenkung entfalten, da alle Texte ganz einheitlich in Schreibmaschinenschrift wiedergegeben sind. Gleichzeitig birgt dies auch einen Hinweis auf die performative Genese der Schriften, auf den am Schreibinstrument agierenden Autor (wobei der irgendwann in historischer Zeit wohl vollzogene Wechsel von mechanischem zu elektrischem

Schreibgerät nicht abgebildet wird, weil nicht die Originale, sondern eine Computertranskription als Schreibmaschinensimulation im Sinne ordenbarer Einheitlichkeit wiedergegeben wird).

A propos Performance (vierter Versuch?): Etliche Texte dieser *Schriften* werden vom Autor immer wieder öffentlich aufgeführt. Es liesse sich aber denken, dass auch mal eine andere Aufführende oder ein anderer Aufführender eine Metainterpretation anstellt, also aus dem Vollen dieses Werkes schöpfend darüber ein neues Werk kreiert und zur realen Vorführung bringt. Aufgrund von Mangel an entsprechender Befähigung verzichte ich selber darauf, möchte diese Möglichkeit aber doch kurz erwähnt haben, vielleicht im Sinne einer Ermutigung.

Viele weitere Lektüretechniken sind freilich denkbar. Als Inspiration mag ein anderes umfängliches Werk Urs Peter Schneiders dienen, zu den *Schriften* fast zeitgleich erschienen: *Konzeptuelle Musik. Eine Anthologie* (einen Vorgesmack darauf publizierte diese Zeitschrift im Jahre 2005 in der Ausgabe 90). Die Methode ist ähnlich: Einem bestehenden Textkorpus, in diesem Fall 400 überwiegend verbalen Konzeptpartituren aus dem Zeitraum 1895 bis 2013 (das frühe Datum resultiert aus der konzeptuellen Umarmung von Vorläufern wie Daniil Charms oder Erik Satie), wird mit Ordnungssinn zu Leibe gerückt. Im Zentrum dieser «Forschungsarbeit an der Hochschule der Künste Bern» steht die nach Autorennamen (oder Kollektivbezeichnungen wie «Fluxus») alphabetisch geordnete Wiedergabe «typischer» Konzepte, die im Sinne einer gewissen Repräsentationskraft ausgewählt worden sind. Weitere werden in einem Anhang aufgelistet, wie auch verwendete Literatur und eine lose Reihe von Zitaten, die Schneider mit seinem Thema assoziiert (auch von Wagner und Verdi).

Allein die Tatsache, dass eine relativ grosse Zahl von Konzepten dem Aufführungs- wie dem Forschungswesen durch diese Publikation zugänglich gemacht wird, ist bereits ein sehr grosses Verdienst. Umso mehr, als Konzeptuelle Musik nach wie vor ein musikhistoriographisches Randdasein fristet – die Datenlage scheint nun mit einem Schlag bedeutend verbessert. (Wobei eine allzu durchgreifende Verbesserung vielleicht gar nicht unbedingt im Sinne Schneiders ist, da dieser im Vorwort bekennt, dass es seit jeher «Randerscheinungen» gewesen seien, die ihn besonders interessierten.) Die Ausstattung der Anthologie ist sparsam, aber substantiell: Auf vier Seiten gibt Urs Peter Schneider durchaus persönlich gehaltene Hinweise zu seiner Motivation, «Definitionen zur Konzeptuellen Musik», einen «Historischen Abriss» und erklärt seine «Formen der Erschliessung». Hinzu kommen Kommentare zu einem Teil der Konzepte, die über die jeweils relevanten Kontexte aufklären oder für Aufführende wertvolle Hinweise geben, wodurch Schneiders jahrzehntelange Erfahrung im kompositorischen wie performativen Umgang mit Konzeptueller Musik Niederschlag findet – dass er das eigene Tun als historisches Faktum in die Publikation integriert, entspricht nicht unbedingt den wissenschaftlichen Gepflogenheiten, wohl aber dem schöpferisch-subjektiven Zugriff auf die Thematik (wobei diesem Schöpfer-Subjekt ja, wie in den *Schriften* demonstriert, die objektiv-ordnende Arbeitsweise gerade sehr teuer ist).

Besonders wertvoll ist ein System von «Signaturen», wodurch den einzelnen Konzepten bestimmte Qualitäten zugeordnet werden. Beispiel: Dick Higgins' *Danger Music #XVII* («Schreie! Schreie! Schreie! Schreie! / Schreie! Schreie!») erhält die Signaturen A2 («Alltagshandlungen»), G2 («Gefährlich»), K4 («Körperlich»), L2 («Lautstärke»), M1



(«Makaber / Obszön, sadistisch, abstoßend / Skandal»), M5 («Minimalistisch»), M6 («Multimedial»), T3 («Theater») und V2 («Vokal»). Einerseits liefern die stets wertfrei zugeschriebenen Kategorien interessante Hinweise für die weitere analytische Auseinandersetzung (gerade auch bei auf den ersten Blick zweifelhaften Zuschreibungen wie in diesem Fall M6); zudem sind sie von praktischem Nutzen, da die Erfassung aller Konzepte nach Signaturen im «Signaturenverzeichnis 2» auch einen qualitativen Einfallswinkel in die Sammlung ermöglicht und reizvolle Lektüre-Pfade (auch in diesem Werk steht die Potenzialität physisch-performativer Realisierung im Zentrum) provoziert. Nicht umsonst figuriert im Vorwort das Zusammenspiel von «praktischer Verwendung bei theoretischer Schlüssigkeit» als «höchstes Kriterium».

Nun ist es also passiert: Da die Wissenschaft überwiegend träge war, musste ein Protagonist der Konzeptuellen Musik selber ran, auch im Forschungsbereich eine Pioniertat zu vollbringen – wobei das Feld so völlig unbeackert nicht ist, wie es in diesem Werk suggeriert wird. Im Gegenteil liegt Schneider heute sogar ein bisschen im Trend. Allerdings werden Arbeiten (künstlerische wie theoretische) etwa aus dem Umfeld des sogenannten «New Conceptualism», der den Neue Musik-Betrieb in den letzten Jahren etwas aufgemischt hat, von ihm nicht berücksichtigt, was vielleicht dem Umstand geschuldet ist, dass diese Forschungsarbeit hauptsächlich im Zeitraum 2002 bis 2004 entstand (wohingegen aber gewisse Nachträge bis auf 2013 datieren). Trotzdem wäre interessant zu wissen, wie ein durchaus aufgeschlossener Akteur aus der Gründergeneration auch auf die Folgen seines Tuns reagiert. Vielleicht werden wir es noch erfahren?

Michael Kunkel

Webern-Studien 1–3

*Diverse Herausgeber
 Basel/Wien: Musikzeit Edition 2012,
 2015 und 2016*

Die noch junge historisch-kritische *Anton Webern Gesamtausgabe (AWG)*¹ ist am Musikwissenschaftlichen Institut der Universität Basel angesiedelt und entsteht in enger Zusammenarbeit mit der Paul Sacher Stiftung Basel, die seit 1984 den Grossteil der Manuskripte und weiterer Zeugnisse von Anton Webern bewahrt und erschliesst. Eine Aussenstelle befindet sich in Wien, dem einstigen Wirkungsort des Komponisten. Nun also widerfährt Webern die Ehre einer Gesamtausgabe seiner Werke, Jahrzehnte später als Arnold Schönberg, dem Begründer der «Wiener Schule», und Alban Berg, dem ehemaligen Mitstudenten und Mitstreiter. Viel Wohlwollen und Fördergelder begleiten gegenwärtig das Unternehmen. Doch welches Umfeld findet es vor? Lassen wir vorerst Bernhard R. Appel, den massgebenden Editor der

Robert Schumann Gesamtausgabe, zu Worte kommen: «Der Werktext ist in den letzten Jahrzehnten ... immer instabiler geworden ... die Editorik hat darauf angemessen reagiert, doch ... das Zeitalter der Gesamtausgaben ist im Niedergang. Auf Papier gedruckte Gesamtausgaben, wie sie im 19. Jahrhundert begründet worden sind, wird es auf lange Sicht nicht mehr weiter geben.»² Eine Konsequenz haben die Herausgeber der *AWG* bereits gezogen: Texte und Paratexte werden hybrid veröffentlicht, das heisst nur zum Teil auf Papier und ergänzend im Internet, im «open access». Auch weiss das Editorenteam, dass die Zeit der «Denkmäler-Editionen» vorüber ist und ein Text unbedingt eines Kontextes bedarf, um verstanden und gewürdigt zu werden. Das ist im Falle des Komponisten Webern besonders sinnvoll: Wir erinnern uns der wechselvollen Rezeptionsgeschichte seines Werkes, dessen Opera 1 bis 31 in ihrer Dichte und Kürze in den 1950er und 1960er Jahren Komponisten, Wissenschaftlern und praktischen Inter-



Anton Webern 1930 in seinem Arbeitszimmer in Mödling (Fotograf unbekannt). Foto: Sammlung Anton Webern, Paul Sacher Stiftung Basel

preten als einzigartiges Faszinosum galten. Als ab 1966 das Frühwerk Weberns langsam ins Bewusstsein der Öffentlichkeit trat, wurde es von den einen unwirsch abgelehnt³, von andern wiederum als «missing link» aus spätromantischer Tradition begrüsst⁴. Auf jeden Fall erweiterte sich das Bild des Komponisten Webern; dessen hieratischer Status und auch der Werkbegriff relativierten sich. Dem muss eine moderne Gesamtausgabe natürlich Rechnung tragen. Der *AWG* kommt jetzt zugute, dass sie von den Erfahrungen vorangegangener Editionen, etwa der Arnold-Schönberg-Gesamtausgabe, lernen kann⁵. Überdies tritt seit 2012 eine neue Reihe *Webern-Studien*⁶ hinzu, sogenannte «Beihefte der Anton Webern Gesamtausgabe», die laut den Herausgebern «den entsprechenden Notenbänden und Kritischen Berichten ein Forum wissenschaftlicher Reflexion zur Seite stellen». Auch soll «der an Webern interessierten wissenschaftlichen Öffentlichkeit [ein] lebendiger Austausch ermöglicht werden.» Die bislang vier Bände sind im Wiener Verlag Musikzeit Lafite⁷ herausgekommen, dem wir bereits eine Pionierarbeit in digitaler Edition⁸ verdanken. «Beihefte»: das tönt wie ein Understatement angesichts der gewichtigen Fülle der Beiträge, die jedoch eine erfreuliche Pluralität von Ansätzen widerspiegeln. Ebenso positiv zu würdigen ist die Bereitschaft der meisten Autoren, sich selbst und ihre eigene Arbeit zu hinterfragen und dies auch den Kollegen zuzugestehen. Der Ton in der Sekundärliteratur zu Webern ist nüchterner geworden, der Ertrag reicher. Der erste Band fasst ein Kolloquium zu Weberns Bagatelle op. 9, Nr. 6 für Streichquartett, «ein schwer fassbares Stück»⁹, das bislang in Analysen zu kurz gekommen ist, zusammen. Die Gefahren der Voreingenommenheit durch Schönbergs «Fürsprache» in der Erstausgabe werden ebenso thematisiert¹⁰

wie die Erwartungen, die an musikalische Analyse gerichtet werden; ja sogar die Kontextualisierung selbst wird hinterfragt¹¹. Behutsam wird auch ein Bezug zur Musik der Vergangenheit erkundet und Hannah Arendts seinerzeit auf Walter Benjamin gemünzter Begriff des «Perlentauchers» auf Webern übertragen¹².

Eine Tagung in Wien zu den «künstlerischen Orientierungen in Wien nach 1900» findet in einem nächsten Band ihren Niederschlag. Vom «Schonraum Jugend»¹³ ist ebenso die Rede wie vom unvermeidlichen Kaffeehaus¹⁴, von Mahlers Einfluss¹⁵, vom in musikalischen Dingen arg reaktionären Arthur Schnitzler¹⁶ und der Naturverbundenheit Weberns¹⁷. Im Band *Texte und Kontexte* werden Textgenese und Analyse klug miteinander verbunden¹⁸ und drei frühe Tagebücher Weberns aus den Beständen der Paul Sacher Stiftung sorgfältig transkribiert¹⁹.

Am wertvollsten erscheint mir der jüngst erschienene Band *Webern-Philologien*, dessen Plural im Titel die Herausgeber mit Bedacht gewählt haben. Ein Lehrstück der besonderen Art gibt Matthias Schmidt mit seiner «Betrachtung eines Skizzenblattes von Anton Webern», dessen frühere, oft emphatische Deutungen er relativiert²⁰. Einer einlässlichen und liebevollen Studie zum Schriftbild des Opus 28²¹ stehen eine detaillierte, mit einigen dreidimensionalen farbigen Illustrationen versehene genetische Studie zu Opus 27²² und eine eingehende Untersuchung zum Textbegriff anhand von Opus 29 und dessen Genese²³ zur Seite. Selbst moderne Editionspraktiken wie der «gläserne Editor»²⁴ und digitale Forschungsplattformen²⁵ werden diskutiert. Der Fortgang der *AWG* wird erweisen, inwieweit all diese Wünsche und Postulate ihren fruchtbaren Niederschlag finden.

Jean-Jacques Dünki

1 www.anton-webern.ch.

2 Bernhard R. Appel in *Gespräch: Schumann edieren*, in: *Schumann interpretieren*, hrsg. von Jean-Jacques Dünki mit Anette Müller und Thomas Gartmann, Sinzig: Studio-Verlag 2014, S. 54.

3 So etwa Paul Griffiths 1969, im Beitrag von Giselher Schubert in *Webern-Studien* (im Weiteren: W-S), Bd. 2b, S. 17.

4 Hans und Rosaleen Moldenhauer, *Anton von Webern. Chronik seines Lebens und Werkes*, Zürich: Atlantis 1980 (engl. 1979).

5 Christian Martin Schmidt, W-S Bd. 3, S. 77ff.

6 *Webern-Studien (Anton Webern Gesamtausgabe - Beihefte)*; Bd. 1: *Wechselnde Erscheinung. Sechs Perspektiven auf Weberns sechste Bagatelle*, hrsg. von Simon Obert, 2012, 152 S.; Bd. 2a: *Der junge Webern. Künstlerische Orientierungen in Wien nach 1900*, hrsg. von Monika Kröpfl und Simon Obert, 2015, 128 S.; Bd. 2b: *Der junge Webern. Texte und Kontexte*, hrsg. von Thomas Ahrend und Matthias Schmidt, 2015, 336 S.; Bd. 3: *Webern-Philologien*, hrsg. von Thomas Ahrend und Matthias Schmidt, 2016, 216 S., Basel, Wien: Musikzeit Edition

7 www.musikzeit.at

8 Josef Matthias Hauer, *Schriften, Manifeste, Dokumente*, hrsg. von Joachim Diederichs, Nikolaus Fheodoroff und Johannes Schwieger. Wien: Verlag Lafite 2007, DVD mit 1200 S. und 2 Std. Musik.

9 Simon Obert, W-S Bd. 1, S. 11.

10 Rainer Schmusch, W-S Bd. 1, S. 129ff.

11 Albrecht von Massow, W-S Bd. 1, S. 107 und 111f.

12 Anne C. Shreffler, W-S Bd. 1, S. 39 und 41.

13 Monika Kröpfl und Simon Obert, W-S Bd. 2a, S. 18

14 Barbara Boisits, W-S Bd. 2a, S. 21ff.

15 Erich Wolfgang Partsch, W-S Bd. 2a, S. 97ff. und Gernot Gruber, S. 88.

16 Konstanze Fliedl, W-S Bd. 2a, S. 107ff.

17 Stefan Schmid, W-S Bd. 2a, bes. S. 55f.

18 Markus Böggermann, W-S Bd. 2b., S. 35ff., Matthias Schmidt, S. 51ff., Thomas Ahrend, S. 71ff. und Manuel Strauss, S. 129ff.

19 Barbara Schingnitz, W-S Bd. 2b, S. 215ff.

20 Matthias Schmidt, W-S Bd. 3., S. 9ff.

21 Regina Busch, W-S Bd. 3, S. 41ff.

22 Neil Boynton, W-S Bd. 3, S. 175ff.

23 Felix Wörner, W-S Bd. 3, S. 99ff.

24 W-S Bd. 3, S. 101. Den Begriff hat Bernhard R. Appel geprägt u.a. in: *Schumann interpretieren*, S. 55 (vgl. Anm. 2).

25 W-S Bd. 3, S. 165ff.



Essais avant une sonate, et autres textes

Charles E. Ives
traductions de Carlo Russi, Vivianna Aliberti,
Dennis Collins et Sook Ji.
Genève, Editions Contrechamps, 2016, 208 pp.

Les éditions Contrechamps ont pris l'heureuse initiative de rééditer les *Essais avant une sonate* (*Essays before a sonata*) que Charles Ives, que l'on considère, à juste titre, comme le père de la musique moderne américaine, avait écrits en guise de préface explicative à sa monumentale *Sonate pour piano n° 2*. Il s'agit ici d'une reprise de la traduction parue initialement en 1986 dans le n° 7 de la *Revue Contrechamps*, mais soigneusement révisée et grandement améliorée par des modifications significatives. Quand on connaît la nature très singulière du texte original anglais, on ne peut que saluer cette belle réalisation qui a dû demander un travail considérable et particulièrement délicat aux traducteurs. Il est important de savoir que le style de Charles Ives est loin d'être homogène, fluide et limpide. Le vocabulaire abondant provient de niveaux de langage variés que l'auteur utilise avec une grande liberté dans des phrases aux formes syntaxiques parfois déroutantes découpées par une ponctuation très personnelle. La pensée de Ives, foisonnante, brouillonne et peu préoccupée par la logique, est un vagabondage empruntant des chemins philosophiques, esthétiques ou socio-politiques souvent sinueux (et parfois sans issue) tracés par quatre transcendentalistes américains : Emerson, Hawthorne, « Les Alcott » et Thoreau qui ont joué un rôle essentiel dans le développement intellectuel et spirituel du compositeur. Précisons que le sous-titre de la *Sonate*, « *Concord. Mass., 1840-1860* », fait référence à la petite ville de Concord, Massachusetts, où vivaient les membres de la commu-

nauté transcendentaliste. Les idées de chacune des cinq grandes figures de ce courant constituent la matière à réflexion des quatre chapitres de l'ouvrage (encadrés d'un prologue et d'un épilogue) qui renvoient aux quatre mouvements éponymes de la *Sonate*. Les *Essais* ne sont pas un guide d'écoute et encore moins une analyse du chef-d'œuvre pianistique du compositeur, mais plutôt un moyen de comprendre dans quel esprit la musique a été conçue. Plus profondément, ce flux littéraire charriant une multitude d'idées hétérogènes qui se succèdent, se superposent, se contredisent, s'interrompent pour revenir plus loin sous une forme renouvelée, renvoie au flux musical ivesien transportant, dans un équilibre constamment menacé, quantité de matériaux fragmentés. Ces matériaux musicaux, qui proviennent de sources populaires (hymnes religieux, marches, songs, rag-times) ou savantes (citations d'œuvres issues de la Grande tradition européenne), alimentent nombre d'œuvres de Ives. La *Sonate n° 2 pour piano* confronte deux références à Beethoven (motif initial de la *Cinquième symphonie* et début de la *Sonate Hammerklavier* opus 106) à deux hymnes *Missionary Chant* de Charles Zeuner et *Martyr* de Simeon B. Marsh. Pour pénétrer l'univers musical de Ives, il est important d'accepter de se « perdre » dans cet univers instable qui semble vouloir tout embrasser et tout dire. Mais de ces ramifications sonores finit par s'imposer un sens, une transcendance où le multiple est comme absorbé dans une unité supérieure. Il en est de même pour la lecture des *Essais*. Comme le dit Philippe Albèra dans son remarquable texte introductif qui, en quelques pages va au cœur de la pensée ivesienne : « C'est au lecteur de réunir ces oppositions, ces tropes, ces incises, ces associations libres avec leur lot de métaphores

parfois surprenantes et de citations littérales ou tronquées, ces brusques passages d'une idée abstraite à une image triviale, d'une pensée profonde à un trait d'humour. Mais la pensée, apparemment capricieuse, tourne autour d'un centre radiant [et] [...] fait apparaître un ensemble d'idées fortes et solides. »

En complément des *Essais*, l'éditeur présente en fin de volume quelques textes très intéressants consacrés à la *Sonate*. Ils sont extraits des *Memos*, cet ensemble volumineux de notes très riches en informations sur la vie et l'œuvre du compositeur que celui-ci avait dicté en 1933. On ne peut que souhaiter que les éditions Contrechamps publient un jour une traduction intégrale des *Memos*.

Le présent ouvrage offre également deux articles importants, bien que de dimension modeste, de Ives : « La musique et son futur » (*Music and its Future*) paru en 1933 dans l'ouvrage collectif *American Composers on American Music* édité par Henry Cowell (déjà présent dans l'édition de 1986), et « Quelques impressions en « quarts de ton » » que Ives écrivit alors qu'il était en train de composer ses *Three Quarter-tone Pieces* (1923-24) pour deux pianos. Il convient de souligner la qualité de l'appareil critique qui accompagne l'ensemble des textes. Ils fournissent une mine de renseignements, aussi bien sur Ives que sur sa musique, qui satisferont autant le mélomane curieux que le musicologue exigeant.

Max Noubel



Martin Jaggi

Grammont Portrait
Musiques suisses MGB CTS-M 146



Nur schon diese Augen! Wie aus dunklen Urzeiten scheint der Komponist auf dem Cover der CD ins Heute und zu uns herüberzublicken. Tatsächlich beschäftigt Martin Jaggi sich derzeit mit einem Werkzyklus, der prähistorischen, versunkenen Städten gewidmet ist. Zwei von ihnen finden sich auf der CD: *Girga* für Orchester (2014) und *Mehrgarh* für Ensemble (2013); die beiden im Titel genannten Städte liegen im heutigen Ägypten bzw. Pakistan. Dem entsprechend verwendet Jaggi, rein instrumental, alte Gesänge aus diesen Regionen – koptische Gesänge in *Girga*, brahmanische in *Mehrgarh* –, die sich wie ein ertümlischer Cantus firmus durch das Klanggewebe ziehen. Doch dies ist (natürlich) keine nostalgische Ethno-Sinfonik; und bezeichnenderweise sind *Girga* und *Mehrgarh* auch nicht die alten, sondern die heutigen Namen dieser Städte. Frappant ist aber die Spannung, die aus dem Gegensatz von alten Melodien und moderner Musiksprache entsteht, und höchst suggestiv. Fast unweigerlich stellen sich im Kopf Bilder ein, in denen die Vergangenheit dieser Zivilisationen und die heutige Gegenwart einander überlagern und durchdringen. Packende Musik!

Moloch für grosses Orchester (2008) scheint aufs erste ein ähnliches Werk zu sein, jedoch nur aufs erste. Die Wucherungen und Klangballungen der Musik sind noch üppiger als in den späteren Werken, sie stehen hier aber für sich, ohne Bezugspunkt zu etwas Anderem, so dass sich der hypnotische Sog der anderen beiden Stücke nur punktuell entwickelt. Das erschwert auch etwas die Orientierung im Ablauf wie auch in den Klangstrukturen – was in einem Stück mit dem Titel *Moloch* möglicherweise beabsichtigt ist.

Zwischen den beiden «Städte-Stücken» und *Moloch* finden sich drei Kammermusikwerke; in zweien erweist sich der Komponist (eine bekannte Tatsache: er spielt/e als Cellist in verschiedenen Ensembles und ist Solocellist der Basel Sinfonietta) als souveräner Interpret am Cello. Von diesen spricht mich persönlich *Plod On* am stärksten an, während mir in *Strata* das anhaltende Schaben eines Metalsticks am Beckenrand geradezu unerträgliche Phantom-Zahnschmerzen verursacht ... Das Luzerner Sinfonieorchester, die Basel Sinfonietta, das Collegium Novum Zürich, die Ensembles Phoenix und Mondrian sowie weitere Interpreten engagieren sich hörbar für Jaggis Musik.

Roland Wächter



Michael Pelzel

Grammont Portrait
Musiques suisses MGB CTS-M 149



Nur schon diese Hände! Mit beredter Gestik streckt der Komponist sie auf dem Cover der CD hoch und uns entgegen. Tatsächlich hat auch seine Musik oft diese gestisch-beredte Qualität. Und weiter auffällig: In drei Werktiteln erscheint das Wort Tanz, und drei (französische) Titel klingen wie von Debussy entliehen. Es mag als etwas kurz gegriffen erscheinen, aus diesen äusseren Gegebenheiten auf den Charakter von Michael Pelzels Musik zu schliessen, doch Gestik, Rhythmus, Klangfarben treten immer wieder als ihre dominierenden Komponenten hervor.

Der Komponist wurde 1978 in Rapperswil geboren, studierte an verschiedenen Orten und bei verschiedenen Lehrern Klavier und Orgel, Musiktheorie und Komposition. Er ist heute als Komponist, Dozent und Organist tätig und begleitet auch schon mal auf der Orgel improvisierend einen Stummfilm.

Die ihm gewidmete CD enthält sechs Werke aus rund einem Jahrzehnt; sie zeigen die grosse Bandbreite von Pelzels Musik und auch seine grosse Entwicklung in dieser Zeit. Während ... *danses oniriques* ... (2005) etwas episodisch-wuchernd eine Folge von Traumwelten evoziert (wenn wir dem Titel denn folgen

mögen), entwickelt das Streichquartett ... *vague écume des mers* ... (2013) eine mitreissende Vorwärtsbewegung und hält diese bis zum Ende durch. Der Titel mag auf Debussys *La Mer* anspielen und mit dessen Klangfarblichen und rhythmischen Raffinessen handwerklich einiges gemeinsam haben, aber damit endet die Analogie auch schon. Das Espressivo von Pelzels Quartett macht dieses zu einem ganz individuellen Werk.

Quasi Bartók-nahe ist das Werk *Cosmic Swoosh* für zwei Klaviere, Celesta und drei Perkussionisten – bedauerlicherweise ist daraus nur einer der Sätze zu hören –, aber auch hier entwickelt der Komponist aus der ähnlichen Besetzung heraus wiederum seine ganz eigene, suggestive und beredte Musiksprache. Und dass der Komponist kein an sich schon farbiges Instrumentarium benötigt, um eine farbige Musik zu schreiben, zeigt *Dance Machine* (2014) für Flöte(n) und Violoncello. Das Klavierduo Huber/Thomet, das Quatuor Diotima, Collegium Novum Zürich und Klangforum Wien sowie andere sind die höchst kompetenten Interpreten.

Roland Wächter

Christine Fischer, Musikwissenschaftlerin, ist Spezialistin für Alte Musik, Gender und Oper. In Zusammenarbeit mit dem *ForumMusikDiversität* gibt sie die Schriftenreihe *Zwischentöne* im Chronos-Verlag Zürich heraus (Bd. 1: *La liberazione di Ruggiero dall'isola d'Alcina*. Räume und Inszenierungen in Francesca Caccinis Ballettoper (Florenz, 1625); Bd. 2: *Vítězslava Kaprálová* (1915–1940). Zeitbilder, Lebensbilder, Klangbilder) und arbeitet als Dramaturgin, Hochschuldozentin und Journalistin.

Bastien Gallet enseigne la philosophie et la théorie des arts à la Haute école des arts du Rhin. Il est également éditeur aux éditions MF. Son travail est philosophique et romanesque. Il est l'auteur de romans, de livrets d'opéra et de plusieurs essais sur la musique et les arts visuels.

Thomas Meyer, Studium der Musikwissenschaft und der Literaturkritik in Zürich. Freischaffender Musikessayist, tätig für Radio SRF 2 Kultur, diverse Rundfunkanstalten, Zeitungen, Fachzeitschriften und Konzertveranstalter. Unterrichtet an den Musikhochschulen Luzern und Basel und der Volkshochschule Zürich. Programmgruppe des Festivals Rümlingen. 2009–2015 Fachexperte bei der Kulturstiftung Pro Helvetia. Forschungsprojekte an den Musikhochschulen Luzern und Basel.

Dirk Wiescholke ist freier Musikpublizist, Rezensent und Autor mit Schwerpunkt Gegenwartsmusik. Zahlreiche Veröffentlichungen zur Komposition und Klangkunst des 20. und 21. Jahrhunderts. Er lebt in Weimar.

Bastian Zimmermann, *1985, ist freier Autor, Dramaturg, Filmemacher und Kurator im Bereich neu komponierter Musik, Theater und Performance. Promoviert seit 2016 an der UdK Berlin zum Thema «Die Band Night and Day (1984–1996) anhand der Quellen der Privatsammlung von Sven-Åke Johansson» bei Prof. Dr. Dörte Schmidt. Lebt in Berlin. www.bastianzimmermann.de

For abstracts in German,
French and English

www.dissonance.ch