Zeitschrift: Dissonanz = Dissonance
Herausgeber: Schweizerischer Tonkünstlerverein
Band: - (2018)
Heft: 142

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: 23.11.2025

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

De lave et de fer. Une jeunesse allemande : Helmut Lachenmann

Laurent Feneyrou

Paris, Éditions MF, 2017, 281 p.

Aborder la question de l'engagement en art, est-ce une forme d'engagement ? Celui de Laurent Feneyrou prend plusieurs formes dans cet essai. Celui d'abord d'une grande rigueur dans le choix, l'analyse et le traitement des sources. C'est chose prudente étant donné la sensibilité du sujet : l'Allemagne, servant de cadre à cette somme de récits, est celle qui, à partir des années soixante, fut secouée par les mouvements étudiants et l'action terroriste de groupes armés. L'auteur insiste sur le fait qu'il ne s'agit pas d'un livre d'historien, mais d'un livre qui raconte des histoires. Celle, centrale, de Helmut Lachenmann, celle de Gudrun Ensslin, figure d'opposition, et celle, médiatrice et parfois plus subliminale que vraiment présente, de Luigi Nono. Bien que les noms de Baader, Ensslin, Meins et Meinhof reviennent souvent dans le texte, l'auteur n'écrit pas une histoire de la Fraction Armée Rouge (RAF), pour laquelle il n'affiche pas de sympathie particulière, mais dont il a développé une connaissance presque intime, laissant supposer une implication d'ordre personnel dans cet impressionnant travail. Le temps de maturation de ce projet né en 1991, bien que le texte soit rédigé de 2014 à 2015, aura manifestement joué sur sa cristallisation en un ouvrage non seulement marquant, mais aussi presque troublant par son acuité expressive.

Singulier, il l'est aussi par sa forme. Outre le corps du texte, des citations longues constituent au même titre que les cinquante pages de notes regroupées en fin de volume des développements annexes. Seize « excursus » contrepointent les positions de Lachenmann, qu'elles éclairent, complètent et parfois contredisent. Sont insérés également des commentaires sur les œuvres de Lachenmann. Bien que Feneyrou n'évacue pas le discours sur la matière musicale, ce livre n'est pas non plus un ouvrage de musicologie au sens traditionnel, se détournant d'une approche analytique systématique pour ne se focaliser que sur quelques œuvres clés. Choisies en fonction des événements liés aux actions et à l'évolution de la RAF, ces dernières ont pour dessein de montrer la variété et la richesse des médiations de Lachenmann dans le rapport de la musique au politique, l'auteur préférant éviter les connotations du vocable « musicien engagé ».

Premier des trois moments qui structurent l'ouvrage, l'année 1967 correspond à la montée d'un climat de tension en Allemagne fédérale, exacerbé par l'assassinat de l'étudiant Benno Ohnesorg le 2 juin 1967, à l'occasion de la venue du shah d'Iran à Berlin. La réponse de Lachenmann à cette violence ambiante est la pièce *Air,* où il est fait usage d'un pistolet, au sens « auratique » particulièrement fort dans un tel contexte social. L'auteur s'emploie à montrer que le coup de feu (« *Schuss* »), culmination de la dynamique des pizzicati de cordes, ne relève pas d'un « art d'agit-prop imitant ou singeant les manifestations étudiantes et leur répression », mais qu'il joue sur le « socle commun d'une réalité acoustique déployant les pans du matériau, de la structure et de l'aura – partant, de l'histoire. »

C'est en 1977, deuxième temps du livre qu'est achevé *Salut für Caudwell,* pièce à propos de laquelle Feneyrou s'intéresse à la philosophie des sens (notamment Husserl, Derrida, Nancy) et postule que « l'apport de Lachenmann est de considérer que l'haptique, comme pulsion de contact, suscite la correspondance de l'écoute et de ce sens objectif, primordial, du toucher. » En passant par le corps politique et la biopolitique de Foucault, l'auteur considère que « le ‹corps instrumental› lachenmannien, geste et son, oppose une résistance dans son ordre propre, celui du musical, en tant que *politique de l'écoute.* »

Il voit dans l'opéra *La petite fille aux allumettes,* qui constitue son troisième moment (1997), une synthèse et un point d'aboutissement des œuvres qu'il avait préalablement mises en exergue. Dans cette œuvre « révélant la teneur politique du conte d'Andersen qui n'est en rien une histoire idyllique à lire aux enfants le soir de Noël […], mais une dénonciation de l'indifférence bourgeoise », Lachenmann utilise un extrait d'une lettre écrite par Gudrun Ensslin dans sa cellule de la prison de Stammheim. S'emparant de la phrase « Écrivez sur notre peau », l'auteur opère un glissement de la notion de toucher vers le thème de la peau, soulignant une nuance importante dans le fait que le compositeur aurait « saisi que peau n'implique pas que le toucher, mais aussi la sensation de la pression. » Présente en filigrane dans le même opéra, la litanie suggère une dimension religieuse et nous rappelle l'origine du lien amical qui existait entre Gudrun Ensslin et le compositeur, le père de ce dernier ayant été, au sein de l'église protestante, le supérieur hiérarchique de celui d'Ensslin. Le fait que « le domaine du protestantisme qui domine le discours de Lachenmann sur Ensslin […] [rende] explicite ce qu'on appellera l'éthique transcendantale de sa lutte armée » valut au compositeur une opposition polémique, notamment celle de Konrad Boehmer, lui reprochant de biaiser la nature laïque de son action.

L'ouvrage culmine – et il s'agit là d'une de ses lignes de force – sur une invitation à reconsidérer les formes de négativité dans la musique de Lachenmann. Le « refus » des années 60 sera transcendé en « nihilité », concept emprunté à la philosophie japonaise de la fin des années 90, notamment celle d'un Nishida Kitarō prônant l'éveil à soi d'un sujet sans ego. Cet ancrage philosophique ainsi postulé permet à l'auteur de formuler une conclusion qui cristallise a *posteriori* le sens de l'ouvrage tout entier : « l'irruption du geste terroriste et le questionnement compositionnel sur le vide, sur le dispositif en tant qu'expérimentation – expérience du son, de l'image et de la lumière (les allumettes s'embrasant) –, sur la logique du lieu et sur la détermination temporelle comme présent absolu, comme maintenant, participent l'une à l'autre [...] au dépassement de la modernité chez Lachenmann. »

Presque éprouvante par la tension qu'elle engendre sans jamais vraiment lui offrir d'exutoire, la lecture de ce livre apporte en même temps le sentiment d'y avoir effectué un cheminement initiatique. Les perspectives qu'elle ouvre ne peuvent que modifier durablement la perception de la musique de Lachenmann.

Pierre Rigaudière

Hermann Danuser

Metamusik

Schliengen: Edition Argus 2017, 497 S.

Musik der Musik, Musik über Musik, Musik mit Musik. All diese Formeln zielen auf den Versuch, Musik auf sich selbst zurück zu biegen, Musik sich selbst bedeuten, thematisieren, hinterfragen und kritisieren zu lassen. Was diese Ausdrücke also anvisieren, wäre die Bewegung musikalischer Reflexion. Doch kann Musik überhaupt reflektieren? Hört eine Musik, die auf sich selbst blickt, nicht auf, Musik zu sein? Muss man nicht aus jedem Rahmen erst heraus treten, um ihn in den Blick zu kriegen? Diese Fragen klingen reichlich spekulativ, und doch bilden sie das eigentliche Zentrum der aktuellen Debatten der Gegenwartsmusik: Denn die Erweiterung des Musikbegriffs, die Hinwendung zu Musiktheater und Performance, der Streit um den konzeptuellen Gehalt von Musik drehen sich letztlich um die Frage nach dem Selbstverhältnis der Musik. Hermann Danuser hat nun ein Buch vorgelegt, das in diese Diskussionen eingreift, ohne sie explizit zu verhandeln. Er unternimmt den Versuch, einen musikwissenschaftlichen Grundbegriff zu prägen, der jenes Feld absteckt, in welchem die gegenwärtigen Debatten sich bewegen. Der Titel dieses Feldes ist *Metamusik*.

Einen Begriff bestimmen heisst, ihn von anderen Begriffen zu unterscheiden. Im Falle von «Metamusik» ist diese Unterscheidung vertrackt. Denn einerseits bezeichnet er eine Art von Musik. Andererseits ist diese Art gerade dadurch ausgezeichnet, dass sie sich von Musik im engeren Sinne unterscheidet. Denn Metamusik ist «alles mit Musik Verbundene, das jenseits des Hörbaren existiert und darum als ‹Musik über Musik› verstanden werden kann. Mit zahlreichen Unterbegriffen weist Metamusik darauf hin, dass man Musik nicht nur auditiv wahrnehmen, sondern auch erfinden, erforschen, notieren, beschreiben, malen, sehen, denken und sich vorstellen kann.» (S. 24). Diese vage Vorbestimmung des Begriffs wird jedoch weiter präzisiert. Danuser baut auf einem allgemeinen Verständnis von Musik als Text auf. Ein musikalischer Text kann auf vier Weisen existieren: als hörbarer Klang, als symbolische Notation, als sprachlicher Text oder als sichtbares Bild. Musik im engeren Sinne privilegiert die Existenzweise des Klangs. Metamusikalische Gebilde hingegen behandeln diese vier Seinsformen der Musik als ebenbürtig. Ganz gleichwertig, so muss man gegen Danuser einwenden, sind die Formen natürlich nicht: Der erweiterte Musikbegriff hat ja den herkömmlichen Begriff von Musik als organisiertem Klang zur Grundlage, ohne den er jeden Sinn verlöre. Ein Bild ist Metamusik nur, insofern es sich irgendwie auf organisierten Klang beziehen lässt, etwa, so Danusers Beispiel, wenn es ein Musikinstrument abbildet. Gemeint ist also, dass solche nichtmusikalischen Auseinandersetzungen mit Musik nicht äusserliches Beiwerk sind, sondern wesentlich prägen, was wir unter Musik verstehen: Musik wäre nicht, was sie ist, ohne ihre sprachlichen, notationalen und bildlichen Überformungen. Dieser Abhängigkeit trägt der Begriff Metamusik Rechnung.

Wie jeder Text steht auch der musikalische Text in einem Kontext. Der Kontext umfasst alle Bedingungen, die einen verständlichen Text erst ermöglichen. Danuser unterscheidet sieben Dimensionen dieses Kontextes, die für das Verständnis seiner These entscheidend sind: Die intratextuelle (Verhältnis der Textteile zueinander), infratextuelle (Verhältnis der Textteile zum Textganzen), intertextuelle (Verhältnis des

Texts zu anderen Texten desselben Mediums), intermediale (Verhältnis des Texts zu Texten anderer Medien), extratextuelle (Verhältnis des Texts zu ausser-ästhetischen Vollzügen), produktionsästhetische (Verhältnis des Texts zu seinem Hersteller) und rezeptionsästhetische (Verhältnis des Texts zu seinem Rezipienten) Dimensionen bilden zusammen das Bedingungsgefüge, in dem ein jeder Musiktext steht. Metamusikalische Texte zeichnen sich nun dadurch aus, dass sie diesen Kontext nicht als Selbstverständlichkeit voraussetzen, sondern diesen Kontext im Text thematisieren. Damit sind die zwei Unterscheidungsmerkmale des Begriffs benannt: Ein Musiktext ist Metamusik, wenn er die vier Existenzformen von Musik als gleichwertig erachtet und mindestens eine seiner Kontextdimensionen im Text thematisch wird.

Diese Definition enthält natürlich gewisse Vagheiten und hat mitunter kontraintuitive Folgen. Nimmt man sie ernst, so ist etwa Danusers Buch selbst Metamusik. Der Sinn des Begriffs zeigt sich jedoch nicht im Wortlaut seiner Definition, sondern im Vollzug seiner Verwendung. Und hier liefert Danuser reichhaltiges Material: Von früher Mehrstimmigkeit bis zur Postmoderne fächert er verschiedenste Verfahren musikalischer Reflexivität auf. Ein Schwerpunkt liegt dabei auf der Tradition des Metamusiktheaters, das Danuser von den Komödien des 18. Jahrhunderts (Marcello, Gnecco, Goldoni, Calzabigi, Mozart, Salieri) über Wagners *Meistersinger* bis ins 20. Jahrhundert (Strauss, Honegger, Hindemith, Ligeti, Kagel und Cage) verfolgt. Die sprachliche Dimension der Werke – Werktitel, Personennamen, Libretto – übernimmt dabei naturgemäss den Grossteil der Reflexionsarbeit, die aber durch die musikalischen Reflexionsformen des Zitats, der Variation, der Symmetriebildung und der Motivverarbeitung ergänzt werden. Die Pointe des Danuserschen Ansatzes besteht darin, klassische Werke der Musikgeschichte vor dem Hintergrund seines an musiktheatralischen Verfahren gewonnenen Reflexionsbegriffs neu zu erfassen: Selbst «absolute» Musik wie Brahms' Klaviersonate op. 5 (S. 314–326), deren Reflexionsarbeit sich ganz in Klangverhältnissen vollzieht, erweist sich in ihrer Auseinandersetzung mit den Form- und Konstruktionsmodellen als Musik über Musik, die ihre eigenen Bedingungen im Rückgriff auf nicht-klangliche Dimensionen der Musik thematisiert. Provokativ schlägt Danuser dies in einer anachronistischen Verkehrung der Musikgeschichtsschreibung vor: Unter den Titeln «Konservative Neue Musik», «Moderne Romantik», «Postmoderne Klassik» und «Avantgardistische Alte Musik» legt er dar, wie sich künstlerische Reflexionsverfahren, die für gewöhnlich mit der Musik des 20. Jahrhunderts verbunden werden, bereits in früherer Musik wiederfinden lassen. Diese Methode zielt auf eine Dekonstruktion der musikhistorischen Kategorien, die mit Danusers Zurückweisung der Idee eines Materialfortschritts einher geht: Konservatismus und Avantgarde, Reaktion und Fortschritt verlieren als musikhistorische Grössen ihren Sinn. Damit erweist sich Danusers Musikgeschichte selbst als Kritik der Moderne. Er nimmt so bewusst in Kauf, die kritische Dimension der Musikgeschichtsschreibung Preis zu geben. Ob sich dieser Preis rechtfertigen lässt, mag strittig sein. Zugleich zeichnet sich für den Leser eine andere These ab, die Danuser selbst nicht ausspricht: Legt sein Ritt durch die Musikgeschichte nicht letztlich nahe, dass alle Musik als Kunst Metamusik ist? Dass also erst ihr reflexiver Charakter Musik zu Kunst macht? Und wäre diese Einsicht nicht die Grundlage einer zeitgenössischen Musikkritik? Auch wenn Danuser diese Konsequenzen nicht zieht, mangelt es dem Buch gerade in den vielen aufschlussreichen Werkanalysen nicht an kritischem Einsatz und originellen Umdeutungen. Sein grösster Verdienst liegt vielleicht darin, mit Mut zur Zuspitzung den eigentlichen Sinn musikwissenschaftlicher Forschung in Erinnerung zu rufen: Musikgeschichte schreiben heisst, die Gegenwart zu deuten.

Christoph Haffter

CD

Xiaoyong Chen: Imaginative Reflections
Ensemble Les Amis Shanghai
COL LEGNO WWE 1CD 20438

Si l'expression n'était déjà prise, on aimerait pouvoir décrire la musique de Xiaoyong Chen sous la forme d'une « écologie sonore », tant elle semble faire une avec l'espace qui l'accueille. À la fois reflet de, et réflexion sur, la nature (et pas uniquement notre nature terrestre : elle semble également en appeler à la profondeur lumineuse de l'espace), cette musique s'inscrit dans le silence, et fait penser en cela à tous ces petits bruits qui meublent effectivement le silence – toutes ces infimes vibrations de l'air qui, par leur présence et le simple fait qu'on les perçoit, nous font justement dire que silence il y a. Sifflements ténus, grincement imperceptibles, tintements assourdis d'une goutte d'eau qui tombe, tous ces sons qui vont et viennent, résonnent, se répondent en écho et se dissipent comme ils étaient venus – ainsi de la musique de Xiaoyong Chen, dont chaque note semble advenir, à la fois au hasard et attendue, prédéterminée, se développe sans contrainte aucune, pour s'épanouir dans une fluidité sensuelle et retenue et finalement s'évanouir.

Né en Chine en 1955, Xiaoyong Chen étudie tout d'abord au Conservatoire de Pékin, avant de migrer en Europe et de s'installer à Hambourg – pour ne plus en bouger. Là, il complète sa formation auprès de György Ligeti, dont il sera le seul élève chinois, et avec lequel il entretiendra des relations d'amitiés jusqu'à son décès. Cette proximité n'est pas innocente : si leurs univers respectifs sont, selon tout apparence, aux antipodes l'un de l'autre, l'approche du phénomène sonore et de son contrôle de Chen peut parfois rappeler celle de son mentor. De même que la rigueur de sa démarche et la cohérence de sa pensée, d'un bout à l'autre de sa carrière.

Cette double identité – celle, non choisie, de sa naissance et celle, élective, de sa résidence – informe la démarche du compositeur : depuis les années 1980, il aspire à une synthèse entre ses origines chinoises et son quotidien européen, réinterprétant la tradition musicale chinoise vue au travers du prisme occidentale. Ou, pour emprunter une métaphore à la culture du thé, infusant la philosophie chinoise dans la composition occidentale. Pour cela, il ne se contente pas de mêler instruments occidentaux et orientaux, ni de dénaturer les uns et les autres par divers artifices (préparation, accords, etc.).

En témoigne, sur la pochette de ce disque admirablement interprété par l'Ensemble Les Amis Shanghai, une série d'idéogrammes chinois – une maxime signée Lao Tseu, heureusement traduite sur la première page du livret : « Un bon son est inaudible, une bonne image est dénuée de forme. » Les titres que Xiaoyong Chen choisit pour ses œuvres traduisent son ambitieux projet : exsudant une poétique manifestement extrême-orientale, voire zen, ils portent en eux un sentiment de fugitif et d'impermanence. Citons par exemple *Evapora* pour flûte, clarinette, violon, violoncelle et piano (1996), un titre si approprié pour désigner le soin qu'y apporte le compositeur au devenir de la note, à cette contemplation du son dans sa trajectoire intimement travaillée, dans ses délicates évolutions – on pense parfois aux musiques de Morton Feldman ou Giacinto Scelsi, mais dans un geste bien plus simple, sans affectation ni complaisance. De fait, chaque pièce semble une réflexion sur la vie du son dans son environnement, de son attaque à sa désinence, en passant par les effets réverbérants de l'acoustique environnante. À cet égard, les cinq courtes pièces du *Diary V* sont d'une écoute hypnotique, notamment grâce à l'accord en quarts de ton du piano, qui en fait un instrument à la fois étrange et familier.

Citons encore « Reflected Sculptures of Light », quatrième mouvement d'*Imaginative Reflections* pour clarinette, violon, violoncelle et piano (2015) qui donne son titre à l'album. On ne saurait mieux décrire les processus à l'œuvre dans ces miniatures intimistes : processus d'accumulation et de cristallisation d'une « sculpture sonore » à la fois organique et minérale. Comme un polaroïd en cours de développement qui se fait peu à peu le reflet du réel.

« La musique, écrit le compositeur, balance entre illusion et réalité, entre son et bruit, entre univers sonore concret et artificiel ». Par son écoute nécessairement recueillie, celle de Xiaoyong Chen est une invitation à la méditation, à un laisser-aller, à abandonner toute posture d'« attente ».

Jérémie Szpirglas

CD

Katharina Rosenberger: SHIFT – WasteLAnd With Rage Thormbones

WasteLAnd: Michael Matsuno, Flöten; Claire Chenette, Oboe; Brian Walsh, Klarinetten/Tenor-Saxohon; Justin DeHart, Perkussion; Richard Valitutto, Klavier; Mark Menzies, Violine/Viola; Andrew Tholl, Violine; Linnea Powell, Viola; Ashley Walters, Violoncello; Scott Worthington, Kontrabass; Nicholas Deyoe, E-Gitarre, Leitung; Rage Thormbones: Matt Barbier, Posaune, Weston Olencki, Posaune

HatHut Records, hat-now-art-199

Die Shift-Taste dient auf Computer-Tastaturen dem Umschalten auf die zweite Belegungsebene. Wenn nun Katharina Rosenberger ihre CD mit *SHIFT* überschreibt, darf man darunter auch Symbolischeres verstehen: das Umschalten in musikalische Subtexte und alternative Hörgewohnheiten.

Das Booklet beginnt mit einer Fabel: ein Kompositionsprofessor äussert Bewunderung für die Arbeiten seiner Schüler, auf einer Metaebene steht die «admiration» als eine Art ästhetisches Ausrufezeichen für Überraschung und emotionale Involvierung. Eine solche musikalische Interpunktion setzt Rosenberger durch eine erfrischende Palette unerhörter Klangentwicklungen, die eine neue Art der Rezeption einfordern: Improvisierendes Hören, das durch die sinnlich ansprechenden Improvisationen der Interpreten geschult wird. Matt Barbier und Weston Olencki bilden das Posaunen-Duo Rage Thormbones und sind tatsächlich rasend gut; dazu kommen Mitglieder des wasteLAnd collective, die das musikalische Ödland in Los Angeles avantgardistisch fruchtbar machen.

Die Dramaturgie der Aufnahme lebt vom Wechsel sehr kurzer Zwischenspiele der beiden Posaunisten und breit angelegter Ensemblestücke. Die Miniaturen tragen Titel wie *speed sputter, flutter gust* oder *wafts & drifts* – und tatsächlich sprudeln Barbier und Olencki atemlos haspelnd wie auf Speed, sie lassen die Klänge flattern wie stürmische Böen, erzeugen verrauschte Tonschwaden und akustische Verwehungen.

Im Kontrast dazu stehen die Ensemblestücke wie unverrückbare Monolithen. Im namensgebenden *SHIFT* für zwei Posaunen und Ensemble etwa entlädt sich in knapp 20 Minuten ein monumentales Klanggewitter. Satte Streicherklänge werden von Pausen abgelöst, organisch zwischen Geräusch und Stimme umgeschaltet, bevor flächige Geräuschebenen durchschritten werden.

Rosenberger schafft eine Klangkunst, die eine andere Art des Zuhörens verlangt: das Publikum hat sich gewissermassen in einen Off-Zustand zu versetzen; der Hörer muss die Kontrolle darüber, harmonische Strukturen zu erahnen, abgeben und stattdessen jedem der eintrudelnden Klänge sein Ohr öffnen. Erst dann verbinden sich die lose verknüpften Fäden zu einem Klanggebilde von rarer Schönheit, in der pianistische Repetitionen und glissandierende Streicher unmerklich den musikalischen Prozess vorantreiben und an einem Klangkörper stricken, der sich zunächst aufbläht, um schliesslich in einer tonalen Phrase zu verglühen.

Auch im ebenfalls knapp 20-minütigen *Gesang an das noch namenlose Land* (2013) für Streichtrio ist eine Art improvisierendes Zu-Hören gefragt, ein Shift der tradierten Hörgewohnheiten. Nach fragmentarischem Beginn erzeugen schillernde Flageoletts eine filigran verhangene Stimmung. Wie zwischen hin und her ziehenden Nebelschwaden werden Ausschnitte eines namenlosen Landes hörbar, das schroff, aber voller Leben ist. Es flirrt und kreucht, raschelt und gurgelt, blitzt und donnert in einer komplexen Klangfülle, die wie Poesie funktioniert: der Sinn liegt verschlüsselt, die Botschaft im Rauschen. Hier gilt es, nicht gegen den Fluss der Klänge anzukämpfen, den die Musiker aufeinander reagierend zum Strömen bringen.

Das 13-minütige *modules* für verstärktes Quartett und Effekt-Pedale spielt mit der räumlichen Anordnung des Ensembles: diese Musik lebt vom Prozess des Wandels und der Variation. Ein zarter Lufthauch schwebt an den Ohren vorbei, das Klavier verbündet sich mit Störgeräuschen; es entsteht ein Klangmosaik von brutaler Kraft und fragiler Schönheit. Jedes der Module besitzt auch kontemplative Momente, während das Schlagwerk die Impulse zum Übergang in neue Klangbereiche setzt, in denen sich die einzelnen Instrumente exponieren dürfen.

Ganz zum Ende ertönt als *postlude* der langgezogene Schrei einer E-Gitarre, die sich in übersteuerter Freude am Klang überschlägt und damit ein letztes Mal die Shift-Taste betätigt, die den Hörer zurück auf die erste Ebene der Wahrnehmung führt: die Realität, die plötzlich seltsam eindimensional wirkt.

Anna Schürmer

CD

Zimmerlin, Stoffner, Meier:
One (For [Your Name] Only)

Alfred Zimmerlin, Cello; Flo Stoffner, Guitar; David Meier, Drums

Wide Ear Records WER026

«Seit dem ersten Ton kommt es mir so vor, als ob wir langjährige Komplizen wären», sagt Gitarrist Flo Stoffner über seinen Brother in Sound, den Cellisten Alfred Zimmerlin. Dabei spielen die beiden noch gar nicht allzu lange zusammen. Doch in der Tat: Was sich auf ihrem ersten gemeinsamen Album – als Trio mit dem Schlagzeuger David Meier – ereignet, trägt Züge einer verwegenen Komplizenschaft, die bei der Planung eines gut durchdachten Verbrechens genau weiss, wie die Stärken des anderen effektiv einzusetzen sind, dann, wenn alles ganz schnell gehen muss.

Mit Alfred Zimmerlin, Flo Stoffner und David Meier haben sich vor wenigen Jahren drei Schweizer Musiker aus grob 2,5 Generationen zusammengefunden. Den Jahrgängen 1955, 1975 und 1985 entspringend, kommen hier drei unterschiedliche musikalische Erfahrungshorizonte zusammen. Zudem haben Stoffner und Meier Jazz studiert, während Zimmerlin als Cellist und Komponist viel Zeit mit Neuer Musik verbracht hat. Wie seine beiden Mitstreiter watet aber auch er knietief in improvisatorischen Wassern – heute ist er Professor für freie Improvisation an der Hochschule für Musik Basel (FHNW).

One (For [Your Name] Only) ist das erste Album, in dem das Trio gemeinsam auf Beutejagd geht, erschienen ist es bei Wide Ear Records aus Zug. Die Gauner-Analogie kommt nicht von ungefähr: So erwecken gerade die ersten beiden Stücke klangliche Assoziationen von durchwühlten Schubladen voller Wertsachen (und Schrott), einer rasanten Verfolgungsjagd (*Little William*) und der anschliessenden Begutachtung des Ergatterten (*Alice ist zauberhaft*). Hier kruschtelt Schlagzeuger Meier durch ein perkussives Klangerzeuger-Arsenal jenseits des Drumsets, voller glockiger und ketten-artiger Klänge, während Gitarre und Cello leicht skeptische Kommentare dazu abzugeben scheinen. Andere Stücke stellen neue fiktive Gruppensituationen her – im humoresken *Elsa Nella Luna* scheint sich eine bekiffte Runde Witze zu erzählen, während *Shukran Ali Baba* an eine Koch-und-Schnibbel-Aktion zu dritt erinnert.

Egal, was man sich auch für Konstellationen vorstellen mag, es herrscht immer Gleichberechtigung. Wenn einer die Führung übernimmt, dann nur kurz, weil er etwas Wichtiges zu sagen hat oder die gemeinsame Sache mit einem Impuls vorantreiben will. Längere Solo-Ausschweifungen und Virtuosen-Eskapaden gibt es bei Zimmerlin-Stoffner-Meier aber nicht, genauso wenig wie präzise Aufgabenteilung. Eher geht es zu wie in einer unberechenbaren Fussballmannschaft, in der die Spieler ständig auf ihren Positionen rotieren. So rücken Cello oder Gitarre immer wieder ins perkussive Lager, das Schlagzeug wiederum gibt (gehaltene) Töne von sich, und teilweise werden ganze Klang-Gesten im schnellsten Zusammenspiel zu zweit oder zu dritt on the fly geformt. Nichts ist von langer Dauer – keine Szene, kein Klang. Das Ergebnis ist aber kein heilloses Chaos, eher gezielt erzeugte, temporäre Unordnung, die einem höheren Prinzip zu folgen scheint.

Mitunter ist die Ereignisdichte so hoch, dass sich nicht alles Gehörte im Kopf gleich ordnen lässt. Muss es aber auch nicht. Dem Trio gelingt es, ein Spannungsverhältnis zwischen fein gegliederter Durchsichtigkeit (auch unterstützt durch die luftige Abmischung) und dem stets möglichen Sprung ins Chaotische zu erzeugen. Die Umrisse, das «Grosse Ganze», die Makro-Struktur der einzelnen Stücke, bleiben aber stets erfassbar und stringent. Das mag auch daran liegen, dass kein Track die 10-Minuten-Grenze erreicht.

Nicht nur Stoffners Gitarre, auch das Cello von Zimmerlin ist elektrisch verstärkt. So entwickelt der Trio-Sound mitunter die klangliche Intensität einer Rockband wie im Meta-Rocksong *Little William,* inklusive Wah-Wah-Sounds und einem Finish mit Gitarren-Tremolo und Tom-Eskapaden. Aus dem kontemplativen Anfang von *Sayonara Noriko* erhebt sich in beängstigender Geschwindigkeit ein spooky Stück Drone-Rock, als hätten die Musiker die Drachen in sich erweckt.

Die atmosphärische Miniatur in Form des Closing Tracks (*Kerppo Pulliaisen Keksintö*), die Stücktitel (jeder in einer anderen Sprache und einen Vornamen beinhaltend) und das kaleidoskopische Artwork runden das Paket ab. Eine ergiebige Beute.

Friedemann Dupelius