

Bücher/CD/DVD = Livres/CD/DVD = Libri/CD/DVD = Books/CD/DVD

Objekttyp: **Group**

Zeitschrift: **Dissonanz = Dissonance**

Band (Jahr): - **(2015)**

Heft 131

PDF erstellt am: **03.06.2024**

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

Aktuelle Meldungen aus den Forschungsabteilungen der Musikhochschulen
Actualités courantes provenant des départements R&D des Hautes Écoles de Musique



Konrad Boehmer: Doppelschläge.
Texte zur Musik. Band 2, 1968–1970
Stefan Fricke & Christian Grün (Hrsg.)
Saarbrücken: Pfau-Verlag 2014, 404 S.

Sie stinken vom Kopfe her: die seriellen Faschisten, die regressiven Biedermeier-Komponisten und nicht zuletzt die deutschen Musikkritiker. Vor dem Mundgeruch des letztgenannten Berufsstandes, «der sich der Odem des Geistes dünkt», ekelte sich der im Oktober 2014 in Amsterdam verstorbene Musikkritiker und Komponist Konrad Boehmer dermassen, dass er in seinem Aufsatz *Das Elend deutscher Musikkritik* (1968) nicht ein gutes Haar an seiner Zunft liess. Seine eigene war es streng genommen auch nicht mehr, denn der ehemalige Schüler von Gottfried Michael König, Mitarbeiter von Karlheinz Stockhausen und Assistent von Bruno Maderna war 1966 nach Amsterdam ausgewandert. Von 1968 bis 1973 war er Musikredakteur bei der linken Wochenzeitschrift *Vrij Nederland* – der übelriechenden deutschen Szene rechnete er sich seither nicht mehr zu.

Deutsche Texte veröffentlichte Konrad Boehmer dennoch, sogar in beeindruckender Fülle, was der zweite Band seiner *Doppelschläge. Texte zur Musik* belegt. Nachdem im ersten Band der geplanten Gesamtausgabe Schriften aus fast 10 Jahren Platz fanden, beschränkt sich der zweite, der im vergangenen Jahr, noch vor dem Tod des Autors, herausgegeben wurde, auf die drei sehr produktiven Jahre von 1968 bis 1970. Bei den insgesamt 36 Texten handelt es sich um Essays für Zeitschriften, erstaunlich lange und fundierte Schallplattentexte, Rundfunkmanuskripte und Vorträge. Fast alle Texte sind im Original auf deutsch entstanden. Nicht enthalten sind bereits in Buchform auf niederländisch publizierte Beiträge für *Vrij Nederland* (siehe: *Gehoord en Ongehoord. Opstellen over muziek*, Utrecht 1974).

Vieles macht Konrad Boehmers Schriften auch heute noch lesenswert: seine Wut auf alle Überreste faschistischen Denkens, seine präzise formulierten Gedanken, die fundierte Kenntnis sowohl der besprochenen Werke und Komponisten als auch der politischen und musikalischen Themenfelder. In einem hier ungekürzt abgedruckten Schallplattentext über Luigi Nono bespricht er die Kompositionen nicht nur sehr genau, sondern fragt im selben Atemzug nach ihrer gesellschaftlichen Bedeutung und politischen Funktion. Erst die Verbindung zwischen der Faktur der Werke und dem gesellschaftlichen Anliegen gibt ihm Aufschluss über das Gelingen oder Misslingen des Kunstwerks. Boehmer war ein politisch denkender, streitlustiger Autor, der die eigene Szene, also die musikalische Nachkriegsavantgarde und ihre Institutionen, allen voran die Rundfunkanstalten, in Frage stellte. Natürlich wusste er, dass er damit an dem Ast sägte, auf dem er in seiner Heimat recht bequem sitzen konnte. Sein eigener Weg allerdings, das wird vor allem in *Neue Tendenzen in der elektronischen Musik* deutlich, ist über die Kritik erhaben. Doch selbst wenn, wie in diesem Aufsatz, manche Eitelkeit offen zu Tage tritt, sind Boehmers Analysen, Angriffe und Ausfälle nicht nur in ihrer Klarheit und Konsequenz beispielhaft, sondern auch über den Kontext der 68er hinaus noch immer aktuell. Gerade in dem sehr zeitgebundenen Essay *Aspekte des Musiktheaters*, der eine hellsichtige Analyse von Kagels Schaffen enthält, finden sich Gedanken zur damals schon heiss ersehnten Partizipation, die er – natürlich noch nicht unter diesem Modewort – deutlicher auf den Punkt bringt als die meisten Autoren heute. Sehr klar benennt er das Problem der nur scheinbaren Beteiligung des Publikums und den Mangel an Komplexität, sobald sich die Musik für Laien und Amateure öffnet.

Historisch – aber in ihrer kritischen Grundhaltung ebenfalls zeitlos – lesen sich Boehmers wiederholte Abrechnungen mit der damals noch alles dominierenden Figur Karlheinz Stockhausen, dessen Forderungen nach werkimmanenter Widerspruchslosigkeit er als «seriellen Faschismus» anprangert. Überhaupt gilt Boehmers Misstrauen allen, die Musik von Politik und Geschichte zu trennen versuchen. Wenn er über Tonalität schreibt (*Revolution der Musik oder Musik der Revolution?*), über Edgard Varèse oder vorbarocke Musik, zielen die Analysen und Betrachtungen immer auf das Verhältnis zwischen Mensch und Gesellschaft. Das erklärt vielleicht, warum auch Texte in diesen Band aufgenommen sind, die nichts mit Musik zu tun haben, wie seine Einschätzung der niederländischen Provo-Bewegung oder der Essay über das Verhältnis zwischen Georg Büchner und Karl Marx. Das andere Extrem bilden detaillierte Analysen und allgemeine Betrachtungen zur Musik wie sein Exkurs zur musikalischen Zeit, die «mehr ist, als ein Strich auszudrücken vermag: sie ist nicht ein Parameter gleich denen, die *innerhalb* ihrer sich entfalten, sondern sie ist eine *Qualität* der Summe dessen, was «innerhalb» ihrer geschieht.» Es ist diese Verquickung, die – gepaart mit der unverhohlenen Lust am Widerspruch – Konrad Boehmers Schriften noch immer zur Lektüreempfehlung macht und deutlich zeigt, was der Musikkritik heute fehlt.

Martina Seeber



After the Rite. Stravinsky's Path to Neoclassicism (1914-25)

Maureen A. Carr

New York, OUP, 2014, 328 p.

Paris, 29 mai 1913. Au Théâtre des Champs-Élysées, la création du *Sacre du printemps* provoqua le scandale le plus célèbre et le plus célébré de l'histoire de la musique européenne. Comme le dit Léon Vallas (« Le Sacre du printemps », *Revue française de musique*, juin-juillet 1913) : « dès le premier jour, cette œuvre nouvelle que la troupe des Ballets russes vint révéler à Paris fut baptisée le *Massacre du printemps*. Massacre [...] parce que l'on n'en put entendre qu'une très faible partie, tant furent bruyantes les manifestations qui accueillirent le ballet de M. Igor Stravinsky ». Au cours des années qui suivirent, *Le Sacre* deviendra le représentant de ce tournant de siècle — la prise de pouvoir du modernisme, le début du XX^e siècle musical, la fin de la Belle Époque, l'anticipation de la Grande Guerre, etc.

Paris, 29 mai 2015. Exactement 102 ans après, l'ouvrage *After the Rite. Stravinsky's Path to Neoclassicism (1914-25)* — publié par la musicologue Maureen A. Carr — confirme que la valeur historique et culturelle du scandale du *Sacre* a désormais changé. En 1913, d'une part, le concert du 29 mai n'était pas seul. Il s'inscrivait dans une véritable « année des scandales » : le 9 mars 1913, la musique futuriste de Balilla Pratella était sifflée à Rome ; le 31 mars, se déroulait à Vienne le fameux *Skandalkonzert* de Schönberg et de ses « élèves ». D'autre part, les continuités entre *Le Sacre* et le néoclassicisme nous apparaissent, aujourd'hui, de plus en plus évidentes. Le compositeur en était déjà conscient à l'époque : « Je crains que *Le Sacre du Printemps*, où je ne fais plus appel à l'esprit des contes de fées ni à la douleur et à la joie tout

humaines, mais où je m'efforce vers une abstraction un peu plus vaste, ne déroute ceux qui m'ont témoigné, jusqu'ici, une sympathie chère » (I. Stravinsky, « Ce que j'ai voulu exprimer dans *Le Sacre du Printemps* », Montjoie, 29 mai 1913).

Si, dans l'après-guerre, *Le Sacre* devint l'exemple par excellence de la modernité musicale du XX^e siècle — un siècle « sous le signe du *Sacre* » —, il s'agit aujourd'hui d'enquêter sur ce qui s'est passé immédiatement « après *Le Sacre* ». Comme l'affirme Jonathan Cross : « If Stravinsky's legacy to the twentieth century (and beyond) is to be fully evaluated, then an analytical rehearing of his neoclassical works is long overdue » (J. Cross, *The Stravinsky Legacy*, New York : CUP, 1998, p. 197). Autrement dit, il faut interroger la modernité du prétendu « antimodernisme » néoclassique et ainsi dépasser le paradigme évolutif de la *music theory* américaine. Finalement, l'ouvrage de Carr peut être envisagé comme une réponse à cette simple question : que s'est-il passé *After the Rite* ?

L'auteur est clair : « Stravinsky's path to Neoclassicism began in 1914 [and] was well established by 1925 » (p. 31). Les huit chapitres du livre sont organisés chronologiquement et couvrent la période comprise entre l'été 1913 — quand Stravinsky reprit la composition de sa première œuvre théâtrale *Le Rossignol* — et l'automne 1925 — quand il termina sa *Sérénade en la* pour piano. Dans le premier chapitre l'émergence du néoclassicisme stravinskien est pensée en relation avec les révolutions esthétiques de l'époque : le cubo-futurisme du peintre David Burliuk, le cubisme orphique de Robert et Sonia Delaunay, le formalisme de l'écrivain Viktor Shklovsky, le « New Russian Ballet » théorisé par Michel Fokine. C'est à travers l'examen de ces manifestes et de ces œuvres « futuristes » que Carr définit les

caractéristiques du néoclassicisme de Stravinsky : l'écriture par « blocks » ; l'influence du *ragtime* ; les expérimentations sur piano mécanique ; la référence nostalgique à la tradition, à la littérature pour clavier, à Bach et à Beethoven.

Les sept chapitres suivants approfondissent cette théorie du néoclassicisme avec une analyse rigoureuse — parfois très complexe, voire labyrinthique — des esquisses et des œuvres stravinskiennes de la période 1914-1925. On retiendra notamment les études de la *Sonate pour piano* (1924) et de la *Sérénade en la* (1925), où Carr réactualise les résultats analytiques de l'école musicologique italienne d'antan : sont convoqués Alfredo Casella et son « élève » Roman Vlad (*Stravinsky*, London : OUP, 1978).

Au fil des pages, il devient évident que l'objectif de Carr est moins d'étudier le processus créatif chez Stravinsky que de tracer des lignes de continuité : entre les œuvres et les périodes stylistiques du compositeur russe, entre les différentes traditions et écoles musicologiques issues de son œuvre, entre les arts et les faits historiques de son époque. La modernité n'a plus d'amnésie, au-delà du *Sacre* il y a tout un siècle à garder en mémoire.

Nicolò Palazzetti

Mes remerciements à Bastien Charbouillot pour son aide dans la correction de ce texte.



New Music for Double Bass and Oboe

Edicson Ruiz (Kontrabass), Heinz Holliger (Oboe)
Phil.harmonie PHIL. 06032

Diese CD ist aussergewöhnlich. Selten hat man bislang einen solch intensiven solistischen Kontrabass-Parcours hören können, wie er hier – kontrastiert von einigen kurzen Oboenstücken und einem gemeinsam mit Heinz Holliger vorgetragenen Duo – von Edicson Ruiz präsentiert wird. Die besondere Motivation des 1985 geborenen und seit 2003 als Kontrabassist bei den Berliner Philharmonikern tätigen Musikers liege darin – so Michael Kunkel in seinem ausführlichen Booklettext –, die «wohlausgetretenen Pfade» des Kontrabassspiels zugunsten einer «terra incognita», nämlich der mittlerweile aus der Mode gekommenen «Wiener Stimmung», zu verlassen. Seit einigen Jahren regt Ruiz neue Kompositionen an, die sich mit der Erkundung dieser ganz besonderen Skordatur (A_1 –D–Fis–A) und ihrer Möglichkeiten, vor allem der beweglichen Handhabung des Instruments und den speziellen Resonanzeigenschaften, die einen besonderen Einbezug des Flageolettspiels erlauben, auseinandersetzen. Die von Heinz Holliger, Rudolf Kelterborn und Roland Moser für diese Skordatur komponierten Werke machen sich die veränderten klanglichen und spieltechnischen Gegebenheiten des Instruments auf jeweils unterschiedliche Weise zunutze und bilden den Schwerpunkt dieser in vielerlei Hinsicht faszinierenden Produktion.

Gleich zu Beginn zieht Holligers Komposition *Preludio e Fuga* durch ihre extrem komplexe Schreibweise den Hörer in ihren Bann: Es handelt sich um ein energiegeladenes Stück, in dem harmonisch gedachte Passagen unter Verwendung von Flageoletts und das zerklüftete Klangbild der latent polyphonen Satzweise einander abwechseln, was sich



Heinz Holliger und Edicson Ruiz beim Lucerne Festival Ostern 2006. Foto: Priska Ketterer

aufgrund der vielfachen Klangverzweigungen zu einer technisch herausfordernden Aufgabenstellung für den Solisten erweist. Ruiz begegnet diesen Schwierigkeiten mit einem impulsiven Vortrag, der sich immer wieder zu rhythmischem Vorwärtsdrang entfaltet, zugleich jedoch auch der feinen, klanglich differenzierten Momente nicht entbehrt und immer dem deklamatorischen Grundgestus der Komposition verpflichtet bleibt. Holligers *Unbelaubte Gedanken zu Hölderlins «Tinian»* bilden zu diesem gewichtigen Werk ein kurzes Gegenstück, das – ursprünglich für einen fünfsaitigen Kontrabass komponiert – hier erstmals in einer neuen Fassung für den Viersaiter erklingt.

Als abwechslungsreiche Reihung aphoristischer Einfälle legt Kelterborn sein zehnteiliges *Kontrabass-Notenheft* an: In den einzelnen Stücken werden die musikalischen Ideen – in fünf Fällen durch eine assoziative Titelgebung umrissen, in den übrigen Miniaturen dagegen lediglich als durchnummerierter «Ein-Fall» bezeichnet – prägnant ausformuliert und auf die Spitze getrieben. Dabei führt der Komponist den Kontrabassisten häufig

genug bis an die Grenzen der Ausführbarkeit, etwa wenn er das *Andante grave* aus gewaltsamen Abstrichimpulsen heraus entwickelt oder dem *Phantasma* eine Kette aus «Obertonschweifern und melismatischem Flirren» (Kunkel) zugrunde legt. Mosers «... sehr mit Bassstimme sanft ...» *Hommage à Friederike Mayröcker* wiederum zeugt vom Hang nach raffinierten Klangerkundungen, zumal der Komponist die Skordatur des Basses durch eine sechsteltönige Verstimmung der mittleren Saiten modifiziert und dadurch auf subtile Weise die Resonanzen verändert. Im ersten Stück (*In ruhiger Bewegung*) kombiniert Moser in sukzessiven und simultanen Abläufen zarte Kantilenen und gezupfte Saiten, in den an zweiter Stelle stehenden *Fünf Berührungen* – in sich eine Art Variationsfolge – kostet er, dem Primat der Komplexitätssteigerung folgend, unterschiedliche musikalische Stimmungen aus, und den abschliessenden *Trotz-Walzer* formt er unter Anklängen an die Welt des Wiener Walzers.

Diesen drei neuen Kontrabasskompositionen stehen als ältere Werke einerseits die viersätzige Sonate op. 36 des



Schönberg-Schülers Sándor Jemnitz (1890 – 1963), andererseits das kurze *Figment III* von Elliott Carter (1908 – 2012) gegenüber. Während Jemnitz' ausgedehnte Komposition mit ihrem extremen Anspruch von der krassen Ausnahmestellung ihres Schöpfers zeugt, gehört Carters aus gezackten Linien bestehende Studie einer insgesamt sechsteiligen Reihe unterschiedlich besetzter Einzelstücke an, deren letztes – *Figment VI* – hier von Holliger vorgetragen wird. Der Oboist ist darüber hinaus zwar auch in Mosers kurzem Klagegesang *Für Heinz* als Solist zu hören, doch liegt der eigentliche Höhepunkt seiner Mitwirkung in den *Cinque Frammenti* für Oboe und Kontrabass von Donald Martino (1931 – 2005): Dieses Werk überzeugt vor allem durch die klanglichen Reize, die es der ungewöhnlichen Besetzung abgewinnt, zumal sich der Kontrabass gelegentlich in die Registerlagen der Oboe emporschwingt und die Klänge dann so ähnlich werden, dass sie sich kaum noch einem der beiden Instrumente zuordnen lassen. Martino hat solche klanglichen Vexierbilder in eine Abfolge von Aphorismen eingebunden, die jeweils um unterschiedliche Klangideen kreisen, jedoch primär unter melodischen Aspekten die Möglichkeiten des Miteinanders von Oboe und Kontrabass entfalten.

Stefan Drees

Edu Haubensak: Works for Percussion and Piano

Simone Keller (Piano), Martin Lorenz (Percussion)
DOKUMENTAL 140604-1/2

Dass Edu Haubensaks Musik vorwiegend auf abstrakten Überlegungen basiert, legen schon die Titel der hier vereinigten Solo- und Duokompositionen für Schlagzeug und Klavier nahe, sind doch mit den Bezeichnungen *H* (2012), *Halo* (2004), *Oneonetwo* (2011/12) und *Three Timpani* (2010) spezifische Klangsituationen oder Modi der Instrumentation angedeutet, die dem Komponisten als Ausgangspunkte für seine Arbeit und die Entfaltung seiner formalen Konzepte dienen. Im Zentrum steht jeweils die Erforschung harmonischer Räume mit mikrointervallischer Differenzierung, die Haubensak zumeist durch gezielte Umstimmung der verwendeten Klangerzeuger erreicht. So nutzt er in *H* ein Vibraphon, dessen Skordatur eine nicht äquidistante, allveränderte und teilweise oktavieretierende Stimmung der 37 Metallplatten – gegenüber der temperierten Stimmung um 15, 30 oder 45 Cent erhöht oder erniedrigt – aufweist, während allein das Titelgebende *H* als Bezugston der Harmonik unverändert geblieben ist. Vor allem die hieraus resultierenden harmonischen Verhältnisse bestimmen den Spannungsverlauf des Werkes: Haubensak setzt einerseits auf das variable Pulsieren der gleichmässig, in rhythmisch strengem Duktus vorgetragenen Akkorde, nutzt aber andererseits auch die unterschiedlich intensiven Schwebungen und Differenztöne zur Ausbildung einer zweiten, vom Hauptgeschehen abweichenden Klangsicht, deren Bestandteilen er durch Modifikation der Dynamik Zusammenhang verleiht. Vergleichbar hiermit verschränkt er auch auf der Ebene des Metrums abweichende Ereignisverläufe miteinander, indem er durch gelegentliche Einfügung additiver rhythmischer

Werte oder durch plötzlich wie in Parenthesen stehende Beschleunigungen das strenge Gleichmass ins Schwanken bringt, ohne es indes auszuhebeln.

Ganz andere Wirkungen resultieren aus der Arbeit mit dem skordierten Klavier in äquidistanter, chorisch fünfsechstöniger Stimmung, die der Komponist in *Halo* verwendet: Die jeweils angeschlagenen, mitunter leicht perkussiv eingefärbten Akkorde werden – in teils veränderten und sich allmählich rhythmisch verselbstständigenden – Echo-repetitionen wiederholt, wodurch zu der Entfaltung variabler Schwebungsverhältnisse der Aspekt der Bewegung hinzutritt. Aus der ständig wechselnden pianistischen Artikulation der harmonischen Felder resultiert eine in unterschiedlichen Registerbereichen liegende Entfaltung von Klangräumen, die miteinander in Beziehung treten und gelegentlich auch im Sinne einer harmonischen Polyphonie gegeneinander geführt werden. Mit derselben Stimmung versieht Haubensak das Tasteninstrument in *Oneonetwo* für Schlagzeug und Klavier: Im Mittelpunkt steht hier das Gegenüber von Klavierklängen und häufig sehr zarten perkussiven Aktionen, das – ganz im Sinn einer wechselnden Wahrnehmung von Nähe und Distanz zwischen beiden Instrumenten – ständigen Wandlungen und damit auch sich verändernden kommunikativen Situationen unterworfen ist. So gibt es einerseits die fast vollständige Verschmelzung glockenartiger Schlagzeugklänge mit Klavierakkorden zu einer klanglich-harmonischen Einheit, während andererseits die Verzahnung der Instrumente – beispielsweise in rhythmisch geprägten Abschnitten, die der Perkussionist mit federndem Puls markiert, während die Pianistin ihre akkordischen oder skalenartigen Kaskaden in dieses Gerüst einhängt – als wechselseitiger Dialog wahrnehmbar wird.

Längste Komposition des Albums ist



das aus zehn Abschnitten variabler Länge bestehende Solostück *Three Timpani*: Den drei meist sehr zurückhaltend eingesetzten Pauken sind als zusätzliches Instrumentarium ein Xylophon, speziell gestimmte Alustäbe, zwei Gueros und fünf kleine, sehr hoch gestimmte Eisenstücke beigegeben, so dass Haubensak in der Gesamtheit über ein grosses Repertoire an kontrastierenden Klang- und Geräuschfarben verfügt. Diese setzt er ein, um in jedem einzelnen Stück eine spezifische Klang- oder Prozessidee zu entfalten. Immer ist dabei das Moment der Veränderung massgeblich: Beispielsweise führt der Komponist im siebenminütigen dritten Satz die grosse Pauke allmählich vom tiefsten bis zum höchsten Ton, während er zugleich die variablen Tonerzeugungs-orte auf der Membran zur klanglichen Abschattierung nutzt und das Geschehen immer wieder mit einzelnen Sforzato-Schlägen interpoliert. Demgegenüber nutzt er in anderen Stücken Elemente wie den Einsatz von Tremoli oder rhythmischen Pulsationen als eine Art roten Faden, dem er graduelle Modifikationen einschreibt. Dass dies alles überraschend vielfältig und kurzweilig wirkt, verdankt sich der ausserordentlich feinen und präzisen Umsetzung durch die Pianistin Simone Keller und den Schlagzeuger Martin Lorenz. Aufgrund der erläuternden Texte aus der Feder des Komponisten bietet die Produktion geradezu ideale Voraussetzungen, um sich näher mit Haubensaks musikalischem und harmonischem Kosmos vertraut zu machen.

Stefan Drees

Felix Profos: Bock

Azeotrop (Dominik Blum, Peter Conradin Zumthor)
Label deszpot (www.deszpot.ch)



Nervig, energetisch, sphärisch, rhythmisch, sanft: So vielseitig zeigen Azeotrop mit Dominik Blum an der E-Orgel und Peter Conradin Zumthor am Schlagzeug auf der CD *Bock* die Kombination ihrer beiden Instrumente. Aufgeschreckt wie zu einer wilden Jagd durchs Unterholz, so beginnt gleich das erste Stück *Bock 1: Horn*, und bohrt sich mit hohen Orgeltönen energetisch, pulsierend und schrill bis zur Schmerzgrenze mitten ins Hirn. Und auch *Bock 2: Marsch* gönnt dem Hörer keine Pause. Nervöse Triolenbewegungen in den Höhen, dagegen gesetzte tiefere Akkorde, dazu der treibende Schlagzeugrhythmus erzeugen den Eindruck eines rasenden Stillstands, der endlos sein könnte – und doch abrupt abbricht.

Azeotrop haben die sechsteilige Auftragskomposition *Bock* des Komponisten Felix Profos mit, wie es im Presstext heisst, «konzipierten Improvisationen» kombiniert. Und es sind gerade diese präzisen, geradezu auskomponiert wirkenden Improvisationen, die einen beruhigenden Kontrast zu den nervösen Profos-Stücken bilden. Die erste Improvisation wirkt trotz des Titels *Fieber* mit langen Liegetönen und einem jazzigen Schlagzeugteppich geradezu entspannt. Doch schon geht es mit *Bock 3: Bann* und *Bock 4: Ritt* weiter mit permanenten

rhythmischen Verschiebungen und klanglicher Dichte. Nah wie eine Wand kleben einem die Stücke an der Stirn. Es eröffnet sich ein Gestrüpp aus Rhythmen, die sich wiederholen, unmerklich verlangsamen und verändern und so an Tiefe gewinnen. *Bock*: ein faszinierender *Ritt*, ein *Marsch* durchs Unterholz.

Auch die Improvisation *Mühle* bildet darin eine Lichtung, einen Ruhepol. Blum und Zumthor präsentieren hier die sanfte Variante der Kombinationsmöglichkeiten von Orgel und Schlagzeug. Das leise Quietschen wie von einer langsam gedrehten Kaffeemühle, dazu lang ausgedehnte Akkordflächen wirken geradezu sphärisch und lassen an Trip-Hop und eine Chillout-Lounge denken. *Gong* dagegen, ebenfalls improvisiert, knallt ganz schön, mit lang nachhallenden Schlägen, grosser Geste und dramatischen Pausen. *Bock 5: Loch* setzt den nervösen Weg durchs Unterholz fort, wenn auch geringfügig langsamer. Die Improvisation *Dresden* beeindruckt durch die Kombination von schwebenden, metallischen Klängen, die sowohl mit Schlagzeug als auch mit Orgel möglich sind und die beiden Instrumente geradezu verschmelzen lassen. *Bock 6: Pupillenschmerz* bringt die CD nach der vorangegangenen Jagd überraschend ruhig zum Abschluss.

Azeotrop ist mit *Bock* eine faszinierende Aufnahme gelungen, mal sanft und schwebend, mal schrill und scharf wie ein Bolzenschuss.

Friederike Kenneweg

Berufungen – ist sich eine Art Variationenfolge – kostet er dem Primat der Komplexität folgend, unterschiedliche musikalische Stimmungen aus, und den abschliessenden Trotz-Walzer führt er unter Anklängen an die Welt des Wiener Walzers.

Diesen drei neuen Kontrabasskompositionen stehen als ältere Werke einerseits die viersätzige Sonate op. 36 des



130

the thirty and one pianos

the thirty pianos orchestra, Jacques Demierre (piano, composition, conductor)

Flexion Records flex_008

«Klavier-Massagen» oder «grollende Bombengeschwader», die CD *the thirty and one pianos* von Jacques Demierre lässt die Fantasie der Rezensenten (die auf der Website des Labels Flexion Records zitiert werden) aufblühen. Bei- des trifft bei dem dreisätzigen Konzept- Stück *Thirty Pianos*, das im September 2012 live im Théâtre du Galpon in Genf aufgenommen wurde, irgendwie zu: Klavier-Massagen, da hier 30, teils sehr unterschiedliche Klaviere, vom Toy Piano bis zum Konzertflügel, ordentlich durch- geknetet werden und dabei jeder Satz einer anderen Massage-Philosophie zu folgen scheint. Während im ersten Satz viel gezupft wird und im zweiten vor allem flächig gestreichelt (Glissandi), geht es im dritten hemdsärmelig und roh zur Sache. Die Bombengeschwader lassen sich vor allem im zweiten Satz, einem Mega-Cluster, hören: Dabei wird eine dichte, monumentale Klangwolke durch gleichmässiges Glissandieren über die gesamten Tastaturen der 30 Klaviere erzeugt. Nach einer gewissen Dauer werden Differenzttöne wahrnehmbar, die wie ein sphärisches Singen klingen. Bei *Thirty Pianos* wirkt der komponierende und improvisierende Pianist Jacques Demierre als Dirigent mit, wobei er – wie zu sehen im lohnenswerten Video des zweiten Satzes, das im Netz verfügbar ist – durch die Reihen der Klaviere spa- ziert und Instruktionen per Handzeichen erteilt. Beim reinen Hören stechen ein- zelne Glissando-Figuren aus dem hypno- tischen Schwebeklang durch ihre Geräusch- haftigkeit heraus. Beim Anschauen des Videos wird allerdings klar, wie undiffe- renziert unser Ohr die Klangwolke tat- sächlich wahrnimmt. Denn es ist fast unmöglich, dem einzelnen Spieler, dessen

Hände man über die Tasten gleiten sieht, einen spezifischen Klang aus der Wolke zuzuordnen. Die Spieler des thirty pianos orchestra verschwinden nicht nur akus- tisch in der Klangmasse. Im Booklet gibt Demierre ein Rätsel auf: «some who are not on the list did play; some who are on the list did not play; my sincere apologi- zes to all of them».

Beim abschliessenden Solostück *Free Fight*, das von Demierre im Oktober 2000 im Centre Culturel Suisse in Paris aufgezeichnet wurde, lässt sich die Arbeit des Lautpoeten Demierre wieder- erkennen. Denn so wie er in seiner Poé- sie sonore die Sprache auseinander nimmt, so zerlegt er hier den Klavier- klang in seine Einzelteile. Spitze, metal- lische Klänge, hart angeschlagen oder im Inneren des Flügels gezupft. Nach der *Thirty Pianos*-Klanglawine wirken die Töne hier trocken und spröde, wie leere Hülsen, abgetrennt vom resonierenden Klavierklang. Doch es findet sich in der Mitte des Stücks auch eine Reminiszenz an das Vorangegangene, ein dezenter Klangteppich verdichtet sich und hebt durch repetitive und kontinuierliche Schwebeklänge erneut ab. Schliesslich überwiegen wieder die kurzangeschla- genen oder gezupften Einzelklänge, die von Demierre in wilden Läufen aneinan- der gereiht werden, und es scheint, als wären wir von den süffigen Klavier- Massagen in eine hektische Akupunktur übergegangen.

Anja Wernicke

Dr. Elena Alessandri is a research fellow at the School of Music, Lucerne Univer- sity of Applied Sciences and Arts, and a member of the Music and Wellbeing research unit, University of Sheffield, UK. Her research interests lie in the psychol- ogy of performance, sociology and psy- chology of music consumption, and the appreciation and evaluation of musical performance. She has a background in both performance and research, with a Diploma in Piano and a MA in Music Ped- agogy recently followed by a PhD in Per- formance Science at the Royal College of Music, London, with a project on the nature of critical review judgements.

Jenny Berg studierte Musikwissenschaft und Germanistik in Freiburg im Breisgau und Basel. Sie ist wissenschaftliche Mit- arbeiterin an der Zürcher Hochschule der Künste (ZHdK) am Forschungsschwer- punkt Musikalische Interpretation und freischaffende Musikjournalistin (*Musik & Theater*, *Schweizer Musikzeitung*, *Tages- woche* u.a.). Daneben gibt sie Konzert- einführungen und ist Mitglied des Gamben- consorts The Pashion of Musicke. Sie lebt mit ihrer Familie in Basel.

Friedemann Dupelius, geboren 1987 in Schorndorf, studiert(e) Musik-, Medien- und Kulturwissenschaft, Musikinformatik und Medienkunst in Karlsruhe und der- zeit Köln. Er schreibt über elektronische, zeitgenössische Musik und Popmusik, Theater und Kunst für Rundfunk und Zeitschriften und realisiert eigene Musik- und Hörspielprojekte.

Andreas Fatton, 1971 in Biel geboren, in Basel geworden. Programmierer und Hobby-Journalist: <https://ch.linkedin.com/in/afatton>

Marc Haas, né en 1984, suit d'abord des études de linguistique à l'Université de Lausanne, puis à l'Université d'Oxford, où il obtient son Master en 2011. Actuelle- ment, il travaille à un doctorat en philo- sophie de la psychologie à l'École Poly- technique Fédérale de Zürich.