

Compact Discs = Disques compacts

Objektyp: **Group**

Zeitschrift: **Dissonanz = Dissonance**

Band (Jahr): - **(2005)**

Heft 91

PDF erstellt am: **14.09.2024**

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.

Georg Friedrich Haas: **Streichquartette 1 und 2**
Kairos Quartett
edition zeitklang ez-19017

Portrait Montréal. Werke von Claude Vivier, Jean Lesage, Michael Oesterle und Malcolm Goldstein
Quatuor Bozzini
collection qb CQB 0401

Kaija Saariaho: **Chamber music**
Wolpe Trio, Andreas Boettger (Schlagzeug, Live-Elektronik)
Kairos 0012412KAI

SPEKTRALITÄTEN



Georg Friedrich Haas

Die Geschichte vom Kühlschranks beweist es: Der Zugang zum Mikrotonalen, Spektralen setzt keinerlei (natur)doktrinäre Prägung oder Lizenz seitens anerkannter Autoritäten voraus. Es muss nicht immer Wyschnegradsky, Grisey & Co sein. Das gewöhnlicherweise für Wohltemperierung zuständige Küchengerät mischte sich ein in den Kompositionsprozess des zweiten Streichquartetts (1998) von Georg Friedrich Haas, der in seiner Musik bekanntlich stark dazu neigt, die im westlichen Musikleben noch immer weit verbreitete Äquidistanziertheit in Frage zu stellen. Elektrische Apparate, zumal leicht schadhafte, erzeugen gern faszinierende Obertonspektren (männliche Spektrallisten sind selten bärtig oder

Nassrasierer), was von der Kühlvorrichtung meines Computers übrigens just in diesem Moment auf noch diskrete Art bestätigt wird.

Auf der Spektral-Analyse eines Alltagsgeräuschs also beruht der Anfang von Haas' zweitem Streichquartett – später wird die luzide Oberton-Aura ein bisschen gestört: Es erscheinen Reibe-klänge und andere Lautkomplexe, die sich, wenn überhaupt, nur als Ableitungen sehr hohen Grades auf das Grundphänomen beziehen lassen. So ist es aber wohl nicht gemeint: Die verblüffend konventionelle Form ereignet sich in der übersichtlichen Abfolge von Klangaggregaten oder Klangprozessen meist angenehmen, unaufdringlichen Charakters (auf welche Weise auch immer ermittelt). Entspricht dies eher einer «Aussenansicht», dringt Haas in seinem ersten Streichquartett (1997) weit vor ins immer wieder gerne beschworene «Innere» des Klangs: Diese Komposition ist tatsächlich eine Art Klang-Laboratorium mit einem Instrument aus 16 (skordierten) Saiten, mittels dem kontinuierliche Klangwandlungen induziert werden – wobei, anders als im zweiten Quartett, nicht der niedere «konsonantere» Teil des Spektrums, sondern die komplizierteren Schwingungsverhältnisse den Ausgangspunkt bilden. Die im Beiheft ins Spiel gebrachten Eigenschaften «Beharrlichkeit» und «Langmut» sind gewiss Schlüsselbegriffe der durch das Kairos Quartett intensiv erfahrbar gemachten Zeitlichkeit des Werks, dessen Höhepunkt von der Schichtung komplexer harmonischer Felder bestimmt ist. Es ist dem dramaturgischen Geschick von Haas und nicht zuletzt der interpretatorischen Leistung zuzuschreiben, dass dieses Werk stärker berührt als viele andere akustische Versuchsanordnungen.

Auf seiner neuen CD gibt das Quatuor Bozzini Einblicke in die Montrealer Quartettmusik der

Gegenwart und jüngeren Vergangenheit. Kein genuines Streichquartett ist Claude Viviers *Pulau Dewata* (1977), sondern Musik, die es instrumental erst zu konkretisieren gilt (wie hier in Michael Oesterles «Arrangement» für Streichquartett). Das Stück lässt von Viviers spektralistischen Neigungen wenig spüren. Offensichtlicher ist hier dessen Hang zur minimalistischen Pattern-Komposition, wobei dem «Geist von Bali» gehuldigt wird, und zwar in Allusion traditioneller balinesischer Musizier- und Tanztypen. Auch Jean Lesages *Quatuor à cordes II* (2001) ist weitgehend getragen von musikantischen Impulsen und heiterem Patchwork, wobei ein bekenntnishaft auf der Plattenhülle platziertes Eco-Zitat ahnen lässt, dass alles ganz ernst oder wenigstens tiefsinnig gemeint ist. Der Titel von Michael Oesterles Stück nennt die Sache beim Namen: *Daydream Mechanics V* (2001), ein Abspulen von Musik in unerbittlicher Zartheit. Malcolm Goldsteins *A New Song of Many Faces for In These Time* (2002) tut gut im Gestus des Aufbrechens, bzw. des Abbrechens der auf dieser Platte reichlich vorhandenen Regelmäßigkeiten.

Die Produktion hinterlässt denn auch einen insgesamt zwiespältigen Eindruck von Montreals Musikszene, deren Protagonisten sich bei allem individuellen Engagement in der Arbeit am Klangkörper Streichquartett offenbar den Einflüssen eines nordamerikanischen Mainstream-Minimalismus nicht entziehen wollen. Nähere Auskünfte über dieses aus unserer Sicht abgelegene Musik-Biotop wären indes noch einzuholen. Es ist bedauerlich, dass diese im Wegwerfdesign gehaltene CD-Veröffentlichung so rudimentär über die Komponisten und ihre Musik informiert. Welche Oberflächen lassen sich aus genauer Kenntnis der Beschaffenheit des Klanginneren

erzeugen? Diese Frage ist für das Komponieren von Kaija Saariaho wohl nicht ganz nebensächlich. Ihre «Klangforschungen» scheinen im Dienst einer expressiven Unmittelbarkeit zu stehen. Diese Haltung kommt auch auf der neuen Kammermusik-CD deutlich zur Geltung. Bezüge zur Malerei und vor allem zur Wortkunst sind evident: Die Stücke gehen häufig von Sprechgesten aus oder integrieren solche kompositorisch. Elektronische Mittel werden nicht eingesetzt zur Analyse des instrumentalen Artiku-

lierten, sondern geben der «live»-Stimme Raum, Resonanz – oder, seltener, ein Gegenüber, wie im Schlagzeugstück *Six Japanese Gardens* (1993/95), wobei die Komponistin hier in Sachen synthetischer Klangsurrogate einen absolut grenzwärtigen Geschmack beweist. Es stimmt schon: Oft klingt sie «schön», die Musik Saariahos, und zwar nicht unbedingt im Sinn der Ästhetik der Freiburger Schule, durch die sie gegangen ist. Ihre nicht allzu schroffe Klangcharakteristik geht einher mit der Bevorzugung konti-

nuierlicher, kontrastarmer Formtypen. Einige Stücke der Platte, *Cendres* (1998) und *Lacoinisme de l'aile* (1982), legen aber auch nahe, dass sich Saariahos Musik dem (unter anderem im Beiheft massiv gebrauchten) Prädikat «neue Sinnlichkeit» nicht bedingungslos anschmiegt – was sicher auch der Spielhaltung des Wolpe Trios zu danken ist. *Michael Kunkel*

Zeitgenössische Gitarren-Duos. Werke von Helmut Lachenmann, Heinz Holliger, Walter Feldmann, Adriana Hölszky
Gitarren-Duo Scheidegger/Schmidt, Katrin Frauchiger (Sopran)
Musiques Suisses/Grammont Portrait MGB CTS-90

SAITENPFADE

«Es gibt keine neutrale Kunstwelt», schreibt der 1937 als Dreissigjähriger in Spanien gefallene Marxist Christopher Caudwell in einer Passage aus *Bürgerliche Illusion und Wirklichkeit*, die Helmut Lachenmanns *Salut für Caudwell* als Textgrundlage dient. Sie ist im 1977 komponierten Duo – gewichtigstes Stück einer äusserst hörenswerten, ja sehr willkommenen CD mit Mats Scheidegger und Stephan Schmidt – «mit völlig neutralem Ausdruck» staccato-artig gesprochen der Musik einzuweben. Lachenmanns Stück darf immer noch als eine der eigenständigsten und fruchtbarsten Auseinandersetzungen jüngeren Datums mit der Gitarre gelten. Gewiss, die politischen «Salutschüsse» für Caudwell fehlen auch klanglich nicht (etwa im frei zu repetierenden *fortissimo-Akkord* des Taktes 318), darüber hinaus jedoch unternimmt Lachenmann einmal mehr eine radikale Exploration im Bereich instrumentaler Klangentstehung. Aus einer geradezu erstickten Klanglandschaft heben sich die Gleitstahl-Akkorde und -Glissandi weit resonanzfähiger heraus, als es eine konventionelle Grifftechnik je erlauben würde.

Scheidegger und Schmidt zeichnen diese rund 25-minütige Ereignislandschaft mit feinsten Schraffuren: noch im leisesten Verklingen oder in den schnellsten Arpeggien verbindet sich eine mehrstellige Fließspräzision mit gleichwohl ausgehörter Lebendigkeit. Die Elementarbewegungen – Wischklänge, Dämpfungen, vibrati perpetui – bleiben zudem fasslich, dem Hören stets zugänglich. Ein sinnlich-musikantisches Stück, aber auch eine entsprechende Interpretation von trockener Schönheit.

Heinz Holligers *Präludium, Arioso und Passacaglia* (1987) für Harfe spielen die beiden Gitarristen in einer eigenen Bearbeitung (für sechs- und zehnsaitige Gitarre). Diese zeigt nicht nur, vor allem im *Präludium*, dessen Dauer den beiden anderen Sätzen zusammengenommen entspricht, ein hohes Mass gitarristischer

Virtuosität, sondern kontrastierend zu Lachenmann eine runde, fast traditionelle Zupf-Klanglichkeit. Dass sich die Gitarre – im Holligerschen Komponieren bisher doch meist vor verschlossenen Türen stehend – nicht über illegale Seitenpfade in jenes Zugang verschafft, zeigt sich vom ersten Takt an. Der im Harfenwerk angelegten Mehrschichtigkeit kommt die Bearbeitung und Einspielung des Gitarren-Duos analytisch zugute.

Den grössten Aufwand an hörender Erschliessung fordert zweifellos Walter Feldmanns *how many parts of it – the one, – and [how many] [the] other» Nr. 2 «the other»* (2002). Wie sich die Live-Elektronik zu den beiden Gitarrenstimmen verhält, dass jenen ein Sterne-Satz aus *Tristram Shandy* in Originalsprache und deutscher Übersetzung zugeordnet ist, der überdies die Gesamtstruktur vorgibt, muss man zunächst einmal nachlesen. Nach mehrfachem Hören klären sich die strukturellen Verhältnisse: in den Linien einer vierteltönig und einer sechsteltönig skordierten Gitarre spielt die sparsame Elektronik (Ringmodulation, zugespielte Zentraltöne) eine formale Rolle, indem sie die Parallelführung und Loslösung der beiden Gitarrenstimmen akzentuiert. Mit Adriana Hölszky's *Sonnet* (William Shakespeare) für Stimme und zwei Gitarren (1983) schliesst die CD. Das Shakespeare-Sonnet «When I have seen by Time's fell hand defaced» wird hier in frei dramatisierender Form von einer Sopran-Stimme vorgetragen (Katrin Frauchiger). Nicht nur in den Textdehnungen der Singstimme, sondern auch in den eigenständigen Interventionen des Instrumentalduos zeigt sich, dass es Hölszky keineswegs um eine möglichst kompakte «Vertonung» des kurzen Sonnetts geht. Dieses kann vielmehr erst durch die aktive Wiederverknüpfung zerteilten Lautmaterials, in der Reibung mit den Gitarrenstimmen, als musikenthobenes Sprachganzes wieder entstehen. Einen klugen Abschluss der CD bildet das Stück ohnehin dadurch, dass hier

nach Lachenmann und Feldmann ein drittes Mal auf unterschiedliche Weise Sprache mitkomponiert wird; auch das sind Einladungen zu analytischem Nachdenken und Nachhören, die zu dieser sehr schönen Einspielung gehören. Sie dürfte und sollte weit mehr als einen kleinen Kreis von Gitarristenkollegen ansprechen.

Unter dem Titel «shadow», möchte ich kurz anfügen, spielten Mats Scheidegger und Martin Pirkli im Januar 2005 in der Basler Gare du Nord neben der Uraufführung von Brian Ferneyhoughs *no time (at all)* (2004) u.a. Werke zweier Schweizer Komponisten: Bruno Karrers *über-zeit* (1994) und Hans Wüthrichs *Drei psychophysikalische Symbole* (2002/03). So zugänglich das Konzept von «Zeitschatten» einerseits sich zeigte – zu hören waren auch spanische Intavolierungen aus dem 16. Jahrhundert –, blieben doch andererseits zur reduzierten Inszenierung grosse Fragen offen (Lichtregie: Silvia Dörnenburg). Hans Wüthrichs *Symbole*, aufgeteilt in *Bierbläschen in schmalem Glas*, *Nervenblitze* und *fractal fatal* hätte eine wagemutigere Interpretation nicht geschadet. Von der Wüthrichschen Faszination an elementaren Vorgängen, Analoges zu elektrischen Entladungen oder eben dem, was sich in einer Stange Bier abspielt, dürfte mehr darstellbar sein.

No time (at all) ist eine Zusammenstellung aus Fragmenten der 2. Szene von *Shadowtime*, Ferneyhoughs im letzten Jahr aufgeführter Oper zu Leben und Werk von Walter Benjamin (vgl. *Dissonanz/Dissonance* #87, S. 38). Das Extrakt ist wie Feldmanns Lawrence Sterne-Stück auf der CD auf Wunsch von Mats Scheidegger entstanden; solcherart unermüdlichen Anregens kann es mir nicht genug geben.

Andreas Fattori

Alex Buess: *Parallaxe A (Biomechanische Version 2)*, *Maxwell's Demon* / Tim Hodgkinson: *Repulsion* /
Dror Feiler: *Restitutio in Pristinum*
Ensemble Phoenix Basel, Leitung: Jürg Henneberger
Erhältlich über: www.ensemble-phoenix.ch

ENTFESSELT

Suchen Sie Musik, die Ihnen, vielleicht in Kombination mit einem schönen Cabernet, den Abend zum wohlverdienten Tagesausklang formt? Dann blättern Sie weiter, hier kriegen Sie das nicht! Denn das Ensemble Phoenix Basel hat auf dieser CD Werke kombiniert, die kaum Entspannung zulassen. Programmatischer Ausgangspunkt war *Parallaxe A* des Basler Komponisten Alex Buess, und zwar in seiner «Biomechanischen Version» von 2002 für Ensemble und Tonband. Die ursprüngliche Fassung war im Rahmen des Musikmonats 2001 uraufgeführt worden, tatsächlich in Pratteln «Konzertfabrik» Z7, einem Ort, der Rockmusik der härteren Gangart vermittelt und dazu die jeweils anliegende Dezibelgrösse anzeigt – ob das gesetzlich Erlaubte möglichst nicht überschritten oder möglichst effizient ausgeschöpft werden soll, darf offen bleiben. Und dieser Spielort erschien ebenso angemessen wie die Lederkluft des damaligen (und heutigen) Phoenix-Dirigenten Jürg Henneberger, denn solche Äusserlichkeiten entsprachen der Musik, die sich in Sachen Dynamik, Klangschärfe und -dichte keine unnötigen Fesseln anlegte.

Der Komponist selbst hat nun bei der CD-Einspielung seine Zusatzfähigkeiten als Produzent und Klangregisseur eingebracht, um das schroffe Stück und seine fünfkanalige Surround-Zuspielung für die Stereobannung nicht allzusehr zu schleifen. Der Hörversuch mit Kopfhörer lässt den Tonmeister erkennen. Wer den Regler aber

beim Abhören zu weit öffnet, dem fliegt das Headset womöglich um die Ohren: Massiver Schlagzeugeinsatz, Blechbläserattacken, Flatterzunge in höchster Lage und multiple Elektronika formen die Oberfläche einer bildhaft dem Maschinellen und Mechanisierten, klanglich der Rock- und Technomusik, faktisch aber der experimentellen zeitgenössischen Komposition verpflichteten Musik. Motivpartikel, Klangblöcke und rhythmische Parzellen werden verschraubt, ineinandergeschoben und auch mal bis zur Unkenntlichkeit zermörsert. Natürlich erscheint die Orchestermusik Varèses vor dem inneren Ohr, aber auch das Fenster zu Power- und Free-Jazz öffnet sich – nicht überraschend, hat Buess doch unter anderem mit Peter Brötzmann, Toshinoro Kondo oder Bill Laswell gearbeitet. Laswells energetische Improvisations-Formation Material (z.B. die LP *Memory Serves* der frühen achtziger Jahre) klingt deutlich an. Bei Buess ist der musikalische Bogen allerdings komponiert und es ist mit ein Verdienst des Ensemble Phoenix, dass er sich als Spannungsbogen über mehr als zwanzig Minuten hält und dabei das kompositorisch Gemachte im Klangstrom unbemerkt bleibt. Selbst Buess' in dieser Hinsicht noch etwas labileres, knapp zehn Jahre vor *Parallaxe A* entstandenes Stück *Maxwell's Demon* für Trompete, Posaune, E-Bass, drei Schlagzeuger und Live-Elektronik, das die CD beschliesst, wirkt in der Live-Aufnahme aus der Basler Gare du Nord nicht fixiert und gebändigt, sondern improvisiert offen.

Auch – oder noch mehr? – die eher ruhigen, im Vergleich mit Buess dynamisch sehr filigran organisierten Bereiche von Tim Hodgkinsons *Repulsion* für Klarinette, E-Gitarre, Posaune und Schlagzeug werden von der Erfahrung der Musiker mit solch experimenteller Musik getragen – von einzelnen Brüchigkeiten abgesehen, die jedoch das Ganze eher färben als zerstören. Hodgkinsons Stück fehlt die Buess'sche Power und Schroffheit. Es gewinnt an poetischer Tiefe, die allerdings nach den vorangegangenen brachialen zwanzig Minuten nur schwer zugänglich ist. Mehrmaliges Hören empfiehlt sich. Dror Feilers *Restitutio in Pristinum* für verstärkte Violine, E-Gitarre, Sopranino-Saxophon, Posaune und Schlagzeug erscheint hingegen als perfektes Dazwischen: Der originellen Motivgestaltung und -bearbeitung werden energiegeladene Kollektivblöcke direkt entgegengestellt, das Stück wirkt ausbalanciert und ausgereift. Buess, Hodgkinson und Feiler gemeinsam ist das parallele Arbeiten, Komposition und Improvisation gehen bei diesen auch als Performer bekannten Musikern zusammen. Ihren Werken ist diese nur scheinbar gespaltene Herkunft eingeschrieben, auch in der Interpretation ist dadurch die Verbindung der verschiedenen musikalischen Sphären – Freiheit der Improvisation, Disziplin der Interpretation plus jugendliches Haudrauf – lebensnotwendig. Das Ensemble Phoenix Basel zeigt sich dem hohen Anspruch mit diesen Aufnahmen gewachsen. *Matthias Kassel*

In Nomine: *The Witten In Nomine Broken Consort Book*
ensemble recherche
Kairos 0012442KAI (2 CDs)

AUF DEN SPUREN DER TRADITION

Am Anfang stand eine Idee: Es ging darum, die zehnjährige engagierte Arbeit von Harry Vogt, Redaktor für Neue Musik am Westdeutschen Rundfunk, bei der Organisation und Durchführung der Wittener Tage für neue Kammermusik zu würdigen. Da die Themen «Bearbeitung und Übermalung» sowie «Alt und Neu» zu den bevorzugten Interessenfeldern des Jubilars gehören, gab das ensemble recherche bei verschiedenen Komponisten sogenannte «In nomine»-Sätze in Auftrag. Den Leitgedanken markiert daher die auf die englische Musik des 16. und 17. Jahrhunderts zurückgehende Tradition der Fertigung von «In nomine»-Kompositionen: eine Tradition, die sich im wesentlichen darauf gründete, dass ein Komponist seine musikalisch-handwerklichen Fähigkeiten unter Beweis stellte, indem er eine bekannte Melodie oder einen mehrstimmigen Werkauschnitt als

Modell übernahm und in einem eigenen Werk kunstvoll ausarbeitete. Auf die erste Anregung hin entstand zunächst ein Strauss von 14 kurzen Werken, die 1999 in Witten ihre Uraufführung erlebten. Aufgrund zahlreicher weiterer Beiträge hat sich die ursprüngliche Idee jedoch inzwischen zu einem wahren Repertoireschwerpunkt des Ensembles ausgeweitet, der nun unter dem Titel *The Witten In Nomine Broken Consort Book* auf einer Doppel-CD des österreichischen Label Kairos dokumentiert wird. In Kooperation mit dem Westdeutschen Rundfunk ist dabei ein buntes Patchwork aus 42 unterschiedlichen Werken von insgesamt 35 Komponisten entstanden, dessen facettenreiche Präsentation die Ensemblemitglieder nicht nur auf immer wieder andere Weise fordert, sondern ihnen auch hörbar Freude bereitet; versehen ist es mit einem hervorragenden Booklet-Text aus der Feder von

Torsten Blaich, der detailliert in das Projekt sowie seine historischen Voraussetzungen und Vorlagen einführt.

Sehr breit ist das hier versammelte Spektrum musikalischer Ansätze, das von den in der Tradition der «In nomine»-Komposition stehenden Bearbeitungen historischer Vorlagen über die Verwendung eines Cantus firmus bis hin zu recht eigenwilligen Reaktionen auf die Themenstellung reicht. Ebenso weit gestreut ist auch die Dauer der Stücke, die sich von unter einer bis über zehn Minuten erstreckt, für die Mehrzahl der Stücke jedoch in einem Zeitrahmen von rund zwei bis vier Minuten angesiedelt ist. Abwechslungsreich sind schliesslich auch die gewählten Besetzungen, die alle Möglichkeiten vom solistischen Stück im Falle von György Kurtágs *In Nomine – all'ongherese* für Bassklarinette (2001) über die Verwendung einer elektronischen

Zuspielung in Walter Zimmermanns «Dit» für einen Cellisten und Tonband (1999) und die verschiedensten kammermusikalischen Instrumentenkombinationen bis hin zur vollständigen achtköpfigen Besetzung des ensemble recherche umfassen. Dass die Komponisten die ihnen gestellte Aufgabe auf jeweils höchst individuelle Weise und – sieht man einmal von einigen weniger originell wirkenden Pflichtübungen wie jenen von Rainer Peters oder Wolfgang Rihm ab – meist mit viel Phantasie angehen, macht das Projekt zu einer durchaus spannenden Angelegenheit.

Einige Komponisten etwa folgen in traditioneller Weise den Prinzipien der «In Nomine»-Komposition, indem sie historische Kompositionen gleichsam paraphrasieren, darunter etwa Johannes Schöllhorn mit dem auf einer Choralmelodie von Picforth aus dem 16. Jahrhundert beruhenden *in nomine* für Violine, Viola und Violoncello (1994), das, bereits vor dem ursprünglichen Plan entstanden, gewissermassen die Initialzündung für das gesamte *Witten In Nomine Broken Consort Book* lieferte, aber auch Gérard Pesson mit seinen auf Vorlagen von John Taverner und Thomas Tallis beruhenden Bearbeitungen *In Nomine-instrumentation colorée I* (2001) und *II* für jeweils acht Instrumente (1999) oder Brice Pauset mit den Purcell-Lesarten *In Nomine of Seven Parts* (1999) und *In Nomine of Six Parts* (2001) für acht bzw. sechs Instrumente.

Die meisten Komponisten greifen jedoch auf das Prinzip des Cantus firmus zurück und verwenden es in unterschiedlichen Graden von Deutlichkeit als strukturelle oder klangliche Grundlage ihrer Musik. So dekonstruiert etwa Mark André in seiner Komposition ... *in ...* für Bassklarinette (mit zusätzlichem Flügel als Resonanzkörper; 2001) einen Cantus firmus durch vielseitige Verwendung von Instrumentenregistern und Klangfarben, Klaus Huber umgibt die Vorlage in *In Nomine – Ricerare il nome ...* für Flöte, Klarinette, Altposaune, Violine, Viola und Violoncello (1999) mit subtilen Mikrintervallschattierungen, und Günter Steinke transformiert in *In Nomine* für Flöte, Klarinette, Violine, Viola und Violoncello (1999) den Cantus firmus zu einer Abfolge knapper Klangfiguren, an denen er die Farb- und Geräuschwerte der Musik anlagert. Wieder andere Komponisten überschreiten die Grenzen dieses Verfahrens, indem sie den historischen Blickwinkel erweitern, so etwa Emilio Pomarico mit dem auf Beethoven anspielenden Titel *In nomine, Fantasia (quasi) una Passacaglia* für acht Instrumente (2001) oder Walter Zimmermann, der in der bereits erwähnten Komposition «Dit» eine angenehm anarchische Haltung zur Bearbeitung einnimmt, indem er vom Cellisten fordert, die Transkription eines Liedes aus Neu-Guinea «so exakt wie möglich» im Unisono zu dem über Lautsprecher eingespielten Originalgesang vorzutragen.

Bei allen positiven Eindrücken, die das «In Nomine»-Projekt hinterlässt, bleibt aber in puncto Aufbereitung der Kompositionen ein negativer Beigeschmack, überwiegt doch beim Hören der CDs der Eindruck einer grossen Heterogenität ohne rechten Zusammenhang. Die Gegenüberstellung musikalisch wie stilistisch höchst unterschiedlicher, lediglich durch einen roten Faden miteinander verbundener Einzelwerke verliert allzu leicht ihren Reiz, wenn sie zu einer Reihung manchmal schwer unterscheidbarer musikalischer Augenblicke gerät. Ein durchdachter dramaturgischer Faden bei der Abfolge der Stücke, wie er etwa durch Gruppierung bestimmter kompositorischer Annäherungsweisen an die Themenstellung sich hätte ergeben können, ist leider nicht erkennbar und offenbar auch nicht intendiert. Erschwerend kommt hinzu, dass die einzelnen Tracks nur durch sehr kurze Pausen voneinander getrennt sind, so dass die Grenzen zwischen gleich oder ähnlich besetzten Kompositionen für den Hörer bisweilen gänzlich zu verschwimmen drohen. Daher ergibt sich, selbst nach häufigem Hören, der Eindruck einer manchmal wenig überlegten Aneinanderreihung von Einzelstücken. Dies ist sehr schade, weil eine durchdachtere Präsentation einer nachhaltigen Wirkung dieser fantasievollen Miniaturen sicherlich zugute gekommen wäre. *Stefan Drees*

Eugène Ysaÿe: **Sonate op. 27, Nr. 3 «Ballade»**; Heinz Holliger: **Violinkonzert «Hommage à Louis Soutter»**
Thomas Zehetmair (Violine), SWR Sinfonieorchester, Heinz Holliger (Leitung)
ECM 1890

KLASSIZISTISCHE VERSTÖRUNG

Eigentlich will man sie nicht mehr hören, diese abgedroschene Rede vom hellsichtigen Irren, vom unverständenen, von der Gesellschaft ausgestossenen Künstler, der sich darüber dem prophetischen Wahnsinn ergibt; dieses Klischee von der «Verstörung», der seismographischen Reaktion auf die Vorbeben der grossen Katastrophe, mag zurückgebliebene Feuilleton-Backfische noch erregen, aber eigentlich kann man es so langsam mal dem Fernsehen überlassen und die Rolle des Aussenseiters mit Figuren anderen Zuschnitts besetzen. Heinz Holliger fühlt sich seit Jahr und Tag von solchen Figuren angezogen, ihm zufolge hat die Schweiz ihre «grössten Künstler» (als solche firmieren für Holliger Adolf Wölfli, Robert Walser, Louis Soutter) «missachtet, für verrückt erklärt und weggesperrt». Da Holliger, alles andere als erfolglos, missachtet und ausgeschlossen, kaum Aussicht hat, diesem Irrenhaus-Pantheon eingegliedert zu werden, mag er die programmatische Nähe dieser Figuren auch deshalb suchen, um seinem eigenen Kriterium Schweizer Künstlertums gerecht zu werden ...

Sein Violinkonzert, entstanden 1994/95 und 2002 um einen vierten Satz erweitert, erklärte Holliger zu einer «Hommage à Louis Soutter», an jenen Maler, der auch professioneller, bei Eugène Ysaÿe ausgebildeter Geiger und Mitglied im Orchestre de la Suisse Romande war, aufgrund seines auffälligen Verhaltens vom Chefdirigenten Ernest Ansermet erst zu den zweiten Geigen degradiert und dann gefeuert wurde. Soutter verdingte sich als Stehgeiger und Wandermusikant und landete schliesslich vollkommen mittellos in einem Altersheim. Viertausend zum grössten Teil verloren gegangene Bilder soll er hier gemalt haben, zuletzt mit den Fingern und fast ausschliesslich mit schwarzer Tinte: Schattengestalten, Umrisse in gewittergrauem Gegenlicht. Schnell erscheinen diese Dokumente individueller Hoffnungslosigkeit als Prophetie weltgeschichtlichen Unheils; wenn allerdings eines dieser Bilder an dem Tag gemalt wird, an dem der Zweite Weltkrieg beginnt, und den Titel «Avant le massacre» bekommt, überläuft es einen doch.

Vor Holligers grossartigem Violinkonzert jedoch ist dieser Hintergrund ziemlich gleichgültig.

Zumal Holliger das Verwirrte, Durchgedrehte auf eine Form aufträgt, die sich trotz ihrer Länge von einer guten Dreiviertelstunde unmittelbar erschliesst und dem Hörer auf Anhieb zum Erlebnis wird – und das weist schon darauf hin, dass gewisse narrative Konventionen nicht gebrochen werden. So ist der kurze erste Satz ein klassischer Einleitungstyp, in dem das Orchester den improvisatorischen Gestus des Solo-Instruments harmonisch abstützt, bis die Musik an Kontinuität gewinnt und damit in den zweiten Satz drängt – und der beginnt dann auch mit einer geschlossenen Gestalt in der Art eines Themas: dem Dies irae. Klassisch auch die Höhepunkt-Setzung nach dem Goldenen Schnitt: Hier, am Ende des dritten Satzes, komponiert Holliger einen Zusammenbruch, der topische Katastrophenfiguren wie abstürzende Skalen nicht verschmäht.

Freilich werden Dies irae und Stürze durch Holligers enorme klangliche Phantasie verwandelt: Zwischen die Töne des cantus firmus setzt die Solo-Violine ein halb bewusstes Murmeln, und die Katastrophe tönt mit reichlich Löwengebrüll,

als ächze die ganze Welt in ihren Fugen. Die Geige ist zweifellos eine Geige: In vielen Passagen klingen die leeren Saiten mit und erinnern damit gewissermassen an den Rohzustand des Instruments. An anderer Stelle wirkt sie in den Klängen des Cimbalom doppelgängerhaft vergrößert, als spielte es monströse pizzicati. Aber auch die Streicher des Orchesters selbst saugen das Solo-Instrument zuweilen auf und spucken es gleichsam zersplittert wieder aus.

Holligers Explorationen ist stets ein eigentümlich naives Element zu eigen, stamme es aus dem Stolz auf die neue Erfindung oder aus der Durchkreuzung allzu grosser Pathetik des Vorwurfs: In jedem Fall gibt es der Musik ihren unverwechselbaren Ton. Wurde eben noch grossäugig und arglos eine brachliegende Klangmöglichkeit aufgedeckt, geht der Klang

im nächsten Moment mit dem Messer auf die Konvention los – ohne sie allerdings je einzureissen. Das Violinkonzert ist ein brillantes, aber auch affirmatives Spiel mit der Gattung sinfonisch-narrativer Musik. So wüst es zuweilen klingen mag: Im Ergebnis stellt das Werk wohl Verstörung dar, lässt sie aber nicht wirklich in seine Struktur ein, zu ausgewogen bewegt sich die Form.

Das bestätigt schliesslich der von vornherein geplante, aber erst 2002 angefügte Schlusssatz. In der Fassung von 1995 war das Violinkonzert ein fast durchgehend schnelles Stück. Diese Bewegung wird durch das lange, auf weite Strecken fast unbewegte Finale balanciert. Schwärzeste Klarinettenakkorde und eine oft an den leeren Saiten klebende Solostimme vermitteln einen Eindruck gefangenen Brütens,

aber auch von den finsternen Bildvisionen, die Soutter an seinem Lebensende bedrängt haben mögen.

Die bei ECM erschienene Einspielung des Werks, dirigiert vom Komponisten, gespielt vom Widmungsträger Thomas Zehetmair und dem SWR Sinfonieorchester, hat fraglos Referenzcharakter. Sie verdeutlicht die grossen Linien der Form und vermittelt zugleich den Charakter von Ausweglosigkeit in den Formteilen, das Orchester offeriert die klanglichen Funde Holligers mit grosser Sorgfalt und Sensibilität, und Zehetmair spielt auf den Saiten seines Instruments, als wären es blank liegende Nerven. Beigegeben ist der CD Zehetmairs Interpretation der dritten Sonate von Ysaÿe; deutlich hervorgehoben ist jene Passage, die Holliger zu Beginn seines Konzerts zitiert. *Peter Uehling*

Francesconi : **Plot II** ; Maresz : **Eclipses** ; Lenners : **Vol de nuit** ; Fafchamps : **Lettre soufie** ; Viñao : **Cuardeno del Ritmo** ; Zinsstag : **Hommage à Charles Racine**.

« United Instruments of Lucilin », direction Mark Foster
CD FUG, Institut de recherche musicale (www.lucilin.lu), 2004

MUSIQUES EUROPÉENNES D'AUJOURD'HUI

Le nom de cet ensemble luxembourgeois renvoie à l'appellation antique de la première forteresse de Luxembourg, ainsi qu'au concept contemporain d'un ensemble instrumental à géométrie variable. Ce groupe fondé en 2000 propose un double CD presque entièrement constitué de premiers enregistrements mondiaux (à l'exception de l'œuvre de Francesconi) *Plot II* (1993) de Luca Francesconi (déjà enregistré par un groupe d'étudiants du CNR de Strasbourg sous la direction de Pascal Rophé) est l'œuvre-sœur de *Plot in fiction*, les saxophones alto et soprano remplaçant ici le hautbois et le cor anglais de l'œuvre originale (la nomenclature instrumentale de l'ensemble est un peu différente ici : quinze instruments au lieu de onze). Cette pièce est très bien jouée par le soliste Olivier Sliepen et l'ensemble. Elle confirme l'intérêt porté depuis longtemps par Francesconi au saxophone. Autre œuvre concertante, *Eclipse* (1999, pour clarinette et 14 instruments) de Yan Maresz met en avant le brillant soliste strasbourgeois Jean-Marc Foltz. Cette pièce, souvent jouée dans diverses villes en Europe depuis quelques années, était une commande de Radio France pour le London Sinfonietta ; on peut y apprécier notamment un sens dynamique de la forme qui passe parfois par une certaine transparence de l'écriture non-dénuée d'intérêt.

Claude Lenners (né en 1956), compositeur luxembourgeois de talent (lauréat du premier Prix International Henri Dutilleul) est représenté ici par une pièce brève mais particulièrement réussie et vivante : *Vol de nuit* (1995), pour flûte, clarinette, piano, contrebasse et percussion. Lenners se réfère à Saint-Exupéry et au célèbre

récit de l'aviateur français, mais en l'intégrant, « en tant que représentation des atrocités inhumaines des bombardements nocturnes », à son projet de théâtre musical *Dame, Groupe, Bild*, inspiré d'Heinrich Böll. L'œuvre est d'une grande énergie, rappelant en de brefs moments certains élans « donatoniens » des années 1980.

Jean-Luc Fafchamps (né en 1960) est un compositeur et pianiste belge, son itinéraire musical a parcouru divers domaines comme le rock, l'improvisation, la chanson et, finalement, le piano contemporain (il collabore à l'Ensemble Ictus). Son œuvre *Lettre soufie* (2002) pour clarinette, trio à cordes, piano et percussion est le reflet de la découverte en 1999 d'un ensemble de tableaux soufis dévoilant la clé de la science du Da'wah. Selon le compositeur, il s'agit dans *Lettre soufie* de « trouver une alternative à la combinatoire un peu gratuite qui guette le créateur, et de lui substituer un système ne tombant pas dans l'excès contraire d'une légitimation "naturaliste" ». Cette musique raffinée se termine en un clin d'œil très franc à Steve Reich.

Alejandro Viñao, né à Buenos Aires en 1951, s'est installé en Angleterre en 1975 et s'est fait connaître internationalement dans le domaine de la musique électroacoustique et mixte. Comme il le dit lui-même, sa musique est marquée par la « puissance du paramètre rythmique ». Son œuvre *Cuardeno del Ritmo* (2000-2001, pour flûte, clarinette, percussion, piano et quintette à cordes) est construite en trois parties, d'une durée totale d'environ vingt-trois minutes. La première est une « reconstruction personnelle de *Fêtes* » — le deuxième *Nocturne* pour orchestre de Debussy —, la

deuxième est une suite de variations sur un thème très simple, et la troisième dérive d'une pièce intitulée *Khan Variations* (huit variations pour marimba sur un thème inspiré des chansons de l'artiste pakistanais Ali Khan). Cette œuvre est globalement frappante par l'écriture brillante, les couleurs très belles et la vigueur rythmique très intéressante.

Dernier compositeur choisi par l'ensemble luxembourgeois, Gérard Zinsstag (qu'on ne présente plus en Suisse) est à l'honneur ici avec son *Hommage à Charles Racine* (1996-97, pour mezzo-soprano et petit ensemble). Créée en 1998 à Paris lors du Festival « Présences », cette pièce renvoie aux années 70, lorsque Zinsstag avait connu l'écrivain jurassien Charles Racine (1927-1995) à Zürich. La composition en trois parties (« Prologue », « Corpus », « Epilogue ») repose sur cinq poèmes de Racine, elle s'appuie sur une « palette de langages vocaux aussi large que possible » (G.Z.), très bien rendue d'ailleurs par Mireille Deguy.

Grâce au très bon niveau de l'ensemble instrumental et à la qualité générale des interprétations, ce CD permet de découvrir six œuvres d'esthétiques assez différentes, toutes composées depuis 1993. Il dégage une fraîcheur incontestable — de la musique et de son interprétation — sans apporter de véritables révélations ; reflet, peut-être, de la vitalité d'un certain classicisme actuel.

Pierre Michel