

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

Objektyp: **Group**

Zeitschrift: **Dissonanz = Dissonance**

Band (Jahr): - **(2011)**

Heft 113

PDF erstellt am: **12.07.2024**

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.



The Rest is Noise :

A l'écoute du XX^e siècle

Alex Ross (traduction Laurent Slaars)

Arles, Actes Sud, 2010, 730 pages

Alex Ross, journaliste au New York Times et au New Yorker, livre une histoire de la musique du xx^e siècle dont le titre a été conservé dans la version française qui paraît chez Actes Sud : *The Rest is Noise*, auquel on a ajouté : *À l'écoute du xx^e siècle. La modernité en musique*. C'est un livre étonnant, tout à la fois écrit d'une plume alerte et séduisante, comme si l'auteur nous racontait une suite de belles histoires, et fondé sur une richesse de documentation impressionnante, qui témoigne non seulement d'une formidable érudition et d'un vrai travail de recherche, mais aussi d'une capacité de synthèse remarquable. Ross évite, en effet, le jargon technique comme les positions convenues, les préjugés esthétiques comme les catégories musicologiques établies, offrant des perspectives nouvelles, toujours fondées sur une connaissance authentique, et le tout dans la forme d'un récit palpitant. Il rejoint ainsi la lignée de ces grands intellectuels américains qui collaborent à des journaux exigeants, vulgarisant de façon intelligente un savoir spécialisé, sans en raboter le contenu ; je pense notamment au regretté Stephen Jay-Gould, qui illustre et défendait dans ses chroniques la théorie de l'évolution au pays des *Tea Party*.

La même technique est utilisée tout au long des quinze chapitres qui structurent l'ouvrage : Ross part d'une anecdote significative et fait apparaître les enjeux esthétiques qui la sous-tendent, renvoyant constamment au contexte historique que la musique, selon lui, éclaire plus qu'elle n'en dépend. Par ailleurs, l'ouvrage abandonne les deux pré-supposés qui ont marqué la plupart des études sur le sujet : l'idée d'un

progrès ou d'une logique de l'histoire qui tracerait une ligne principale à partir de laquelle d'autres cheminements pourraient être jugés comme secondaires, marginaux, traditionalistes, voire réactionnaires ; et celle d'une ligne de partage entre musiques savantes et musiques populaires, plus nettement établie en Europe qu'en Amérique. Dans le premier cas, cela conduit Ross à donner autant de place à Sibelius ou à Britten qu'à Bartók et à Cage, sans pour autant renverser les hiérarchies habituelles : il postule la diversité des options esthétiques, et en respecte le résultat. Dans le second cas, cela l'amène à lier l'histoire de la musique savante à celle du jazz et de ses prolongements multiples, remplaçant les idées novatrices dans un contexte musical plus large, et faisant apparaître les frottements, les convergences, les emprunts mutuels. Si, dans son introduction, il met en scène la rencontre très symbolique de Gershwin et de Berg à Vienne au printemps 1928 — celle du Nouveau et de l'Ancien mondes, celle d'une musique traversée par le jazz et d'une autre héritière de la grande tradition classico-romantique — faisant percevoir l'abîme qui sépare ces deux mondes musicaux, dans son épilogue, il tire les conclusions suivantes : « À l'orée du XXI^e siècle, la tentation d'opposer sempiternellement la musique classique à la culture populaire n'a plus de sens ni intellectuellement ni émotionnellement. Les jeunes compositeurs d'aujourd'hui ont grandi avec la musique pop et, alternativement, la convoquent ou la révoquent au gré de leurs nécessités créatives. Délaissant la tour d'ivoire de leurs aînés, ils se sont rapprochés de la rue et de son vacarme. » Le dernier chapitre de son livre, intitulé « Les cathédrales englouties », montre ces points de convergence à partir de la musique américaine, et notamment du minimalisme, qui s'est en effet nourri de

musiques populaires et en a simultanément pénétré la sphère sous des formes diverses. Tout au long du livre, le jazz traverse ainsi le monde bien protégé de la musique savante.

Mais on ne peut liquider un problème si complexe à partir du simple constat que la culture rock s'est imposée, ou a été imposée, au point de contaminer le monde de la musique savante tout en lui arrachant ses propres découvertes (Ross cite « l'intonation microtonale des Sonic Youth, les harmonies opulentes de Radiohead, les incessantes permutations métriques du rock expérimental ou progressif (Mathcore) des années 1980 », etc.). Encore faudrait-il réfléchir aux fonctions mêmes de ces musiques, d'un point de vue à la fois social et intellectuel, au-delà de la circulation des matériaux et des idées à la surface. Le fondement élitiste d'une musique savante qui entend parler au nom de l'universel nous renvoie à des processus politiques et sociaux, pas moins qu'une démocratisation culturelle pour laquelle l'universalité a pris la forme du *business* musical, jetant un doute sur la spontanéité créatrice de ses acteurs. Le sujet, abordé autrefois de façon hautaine par Adorno, est aujourd'hui marqué par certaines formes de démagogie qui gagnent une musicologie politiquement correcte. Il reste difficile à manier, dans la mesure où les outils de la sociologie comme l'ouverture d'esprit a priori ne peuvent être détachés d'un positionnement politique et même philosophique, pour lequel une question centrale doit être tranchée : l'art, dans la tradition instaurée par le romantisme, mais déjà présent avant lui, a-t-il une fonction critique et en même temps prophétique, offre-t-il une alternative au monde réel, ou doit-il au contraire le refléter, le recomposer comme un puzzle dont les pièces sont données ? Or, pour répondre à cette question, il faut non seulement

abattre ses cartes politiques, mais aussi s'enfoncer dans le langage musical aussi profondément que possible.

Ce n'est pas l'objet du livre de Ross, qui retrace l'épopée d'un siècle qu'il regarde avec la fraîcheur et la distance d'un homme du siècle suivant au-delà des trop nombreuses polémiques qui l'ont caractérisé (il est né en 1968). Et pourtant, il ne néglige pas les allusions aux structures musicales, parvenant de façon très habile à saisir quelques données essentielles (le chapitre sur Sibelius est par exemple remarquable de pénétration sensible). Ross, et c'est un point fort du livre, replace les compositeurs dans leur contexte historique et montre le sens de leur démarche avec une clarté, une aisance et un bonheur incomparables. Le tableau de la Russie stalinienne, avec son implacable anéantissement de toutes les formes de la modernité liée à la Révolution de 1917, non moins que celui de ses protagonistes, n'est pas moins informé et lumineux que celui de l'Amérique de l'entre-deux guerres, basculant de l'ultramodernisme au populisme. L'avant-garde de l'après-guerre n'est pas caricaturée comme elle l'est par Richard Taruskin dans sa monumentale histoire de la musique chez Oxford, liée à une vision des temps modernes fortement marquée par des positions conservatrices non exposées en tant que telles, et faisant la part belle à l'Amérique (ce qui laisse planer un soupçon nationaliste). Ross est un observateur bienveillant, il peint le paysage tel qu'il est, et l'impressionnante documentation dont il se sert n'étouffe jamais chez lui ce qui provient du contact réel avec la musique, de ses expériences d'écoute (qui semblent tout uniment l'enthousiasmer). Certes, le fait d'abattre le mur qui sépare la haute culture de la culture populaire — vaste ensemble qu'il faudrait articuler plus finement aujourd'hui —, est

fortement lié à la culture américaine. Certes, l'évaluation de cette circulation entre les sphères devrait être menée avec un certain sens critique : après tout, l'influence du jazz sur la musique d'une grande partie du XX^e siècle a été bien superficielle, les syncopes qui égayèrent la rythmique motorique du néoclassicisme ayant été dépassées de façon anticipée par les formidables structures rythmiques de Stravinsky ou Bartók.

Il y aurait beaucoup à dire sur l'ensemble des chapitres de ce livre si l'on voulait entrer dans les détails. Mais peut-être l'essentiel d'une telle démarche est-elle avant tout de décriper le public et les spécialistes vis-à-vis de la musique d'un siècle encore très discutée mais peu écoutée, de donner envie aux uns de se frotter à des œuvres moins éso-tériques qu'elles ne paraissent, et néanmoins exigeantes, et aux autres d'aller jeter une oreille dans le flux des musiques « actuelles » qui ne constituent pas uniquement une soupe commerciale mondialisée. Lire la musique dans l'histoire est déjà un progrès par rapport à bien des études en français qui reposent sur des apriori idéologiques et des simplifications musicologiques, le bonheur du style ne faisant qu'augmenter notre plaisir. Quant à savoir si l'hybridation des musiques à notre disposition, vaste remodelage postmoderne ou ter-reau de formes nouvelles, est la dernière utopie de l'*homo informaticus*, nous laissons la postérité en décider. À tout le moins, ce livre peut-il aider nos contemporains à être les contemporains de leur propre époque !

Philippe Albèra



The Danger of Music, and Other Anti-Utopian Essays

Richard Taruskin

University of California Press, 2008/2010

512 pages

Most readers interested in music will not need the alluring and emphatic title, *The Danger of Music, and Other Anti-Utopian Essays* to plunge into this eclectic collection by Richard Taruskin, covering two decades of engaged musical reflection. Eclecticism is, however, an accurate description only for the superficial layers of this book, which gathers many types of published interventions: indeed, the book and CD reviews, the discussions of performances are most often just the starting point for a deeper reflection about crucial topics of musical thought. It is this reflection, where many important themes recur and develop over the years, which gives the collection its «unity», or, to borrow a Cavellian term, its *pitch*. As such, the collection appears as truly montaignan in spirit, being true to an «essayistic spirit» (we might think of Claire de Obaldia's reading of essay writing in a literary and philosophical perspective), presenting a «public intellectual» (as Taruskin himself phrases it, p. ix of his preface) dealing with the problems of his time.

Indeed, problems, there are plenty, and not only in «music», as one could naively expect. Perhaps Taruskin's deepest lesson would be that one cannot separate music from «the rest», be it «society», but also, more importantly, «theory», even when it comes from the highest institutions. Theoretical discourse, just as music, is never ideology free, and it is often as instructive to look at the theorists as it is to go right into the scores (and recordings) in order to understand the reasons, the motives, the underlying principles without which such or such aesthetic choice would not have come to exist. It is in fact striking

to see how some of the most profound reflections that this book provides about the issues of our contemporary musical situations appear in reaction to or in interaction with *academic publications*, that the author puts under a precise scrutiny. Thus, one of the most decisive contributions, «The Poietic Fallacy» (pp. 301-329), is actually a close reading of a book by Allen Shawn retracing Schoenberg's career.

Let us stop on this exemplary piece. A superficial (and oriented) look would see in it a reactionary attack against one of the towering figures of the XXth century. One could then react with indignation, just like many (as is, for our great pleasure, minutely chronicled at the end of every article, which makes the collection itself a reflection on the impact of these various contributions), and protest against this hubristic professor. In fact, the argument line is more subtle, and lucidity is most often to be found on Taruskin's side: in this examination of Shawn's book (and, accordingly, of Schoenberg's life), it is not so much the quality of the music and the very stature of Schoenberg that is discussed, but the ideological background of both the artist and his critic which is examined, hereby exposing its contradictions and weaknesses. Taruskin is very clear, in the last paragraphs, about his respect for this music, while maintaining a sound distance with it: this music should not only be listened to critically (so that one can be able to distinguish between various parts of it, perceiving the achievements and the flaws with precision), and not «canonically», (as if it was a sacred block where every single note was sheer perfection), but its *context*, and, mainly, the composer itself, should be looked at without the deforming glasses of sacredness that our genius obsessed era has imposed upon us. As a historian, and not a hagiographer, Taruskin stresses the

profound importance, for musical research as well as for musicians in general (who share, and are shaped by, this deforming ideology), of striving for a *neutral, balanced* look on those musical figures that we populate our mind with. In the case of Schoenberg, the whole point is to stop the constant *denial* (it is a consensus denial, actually, especially in American universities, the place from (and against) which Taruskin writes, let us not forget it!) of one of the foundation of «modernist» aesthetics, namely the (excessive) accent on the *composition processes* and on formal complexity, and to remind that neither the linear historical ascent» (towards complexity) nor the solitary alienation of the artist are valid arguments to legitimize the common practice of contemporary music.

In the same vein, various interesting arguments can be found throughout the book, such as the stubborn opposition to the «double standards» used to judge artists' morality: to put it bluntly, if they are «geniuses», they are innocent, if they are «minor», they are guilty (as in the case of Stravinsky in «The Dark Side of the Moon»), whereas historians (and others) should strive for a more refined (that is, less hypnotized) view. His analysis of the obsessive (and delusional) desire for «authenticity» in Baroque recordings (for instance in «Let's Rescue Poor Schumann from His Rescuers») goes in the same direction. His proclaimed anti-utopian stance is an active fight against all sorts of irrational, distorting beliefs (in «genius», in «autonomous art», in «pure and abstract compositional processes», in (Hegelian) «linear historical progress») which have a *true effect* on musical practice. To put it in ferocious terms, Taruskin is a contemporary «atheist» denouncing belief in an «art fundamentalist» era, and we can only *praise* him for that!

Jérémie Wenger



Les cantates de J.-S. Bach

Gille Cantagrel
 Paris, Fayard, 2010, 1200 pages

Chopin et Pleyel

Jean-Jacques Eigeldinger
 Paris, Fayard, 2010, 350 pages

Gilles Cantagrel s'est imposé en France comme le meilleur spécialiste de la musique baroque allemande, et en particulier de J.-S. Bach. Son imposant ouvrage sur les cantates de ce dernier (1665 pages !), au moment où elles refont surface avec éclat dans la vie musicale (notamment à travers plusieurs intégrales discographiques), est bienvenu. Conçu comme un livre à consulter et non à lire d'un bout à l'autre, il offre pour chaque cantate un bref historique, une description de l'œuvre et la traduction du texte, le tout inséré dans un calendrier religieux explicite. Dans son introduction, Cantagrel éclaire les différentes problématiques propres aux cantates, leur fonction de prédication, avec les significations symboliques qui y sont associées, auxquelles contribuent également le choix des tonalités, des tessitures vocales ou de l'instrumentarium, ainsi que le style d'écriture, évoquant, loin de tout dogmatisme, l'éternelle question de l'authenticité dans les exécutions actuelles. Si les cantates, longtemps négligées, sont aujourd'hui reçues dans une perspective purement esthétique, comme musique pure, elles furent en leur temps chargées de significations profondes, chaque élément musical participant d'une exégèse chrétienne qui s'apparentait à une dimension philosophique. C'est ce que l'ouvrage de Cantagrel permet de retrouver. Grâce lui soit rendue, tant ces messages venus des temps lointains, aujourd'hui plus que jamais, exigent des médiations éclairantes, sur le plan de la sémantique comme sur celui de la conception musicale.



C'est une toute autre démarche que poursuit Jean-Jacques Eigeldinger, inlassable chercheur au sujet de Chopin, qui explore dans un livre somptueusement illustré la relation privilégiée que le compositeur entretint avec Camille Pleyel. En exhumant les documents liés au facteur de l'instrument que Chopin préférait, il fait apparaître toute une société, celle de la Monarchie de Juillet, et tout un arrière-plan à partir duquel s'est construite l'œuvre du compositeur.

Philippe Albèra

Max Ettinger. Ein kommentiertes Werkverzeichnis

Ivana Rentsch

Bern: Lang 2010 (Berner Veröffentlichungen zur Musikforschung 2), 244 S.

Die vom Schweizerischen Nationalfonds unterstützte Veröffentlichung informiert zum ersten Mal über einen Komponisten, der wegen seiner jüdischen Abstammung in der Schweiz Schutz suchte und sein umfangreiches Œuvre der Israelitischen Cultusgemeinde in Zürich vermachte. Max Ettinger, 1874 in Lemberg geboren, hatte während der zwanziger Jahre in Deutschland beachtlichen Erfolg, geriet dann aber immer mehr in Bedrängnis durch die rassistischen Umtriebe, so dass er 1933 nach Ascona zog, um den Rest seines Lebens in der Schweiz zu verbringen. Er starb 1951, ohne mit seiner Musik den Erfolg zu geniessen, der sich so vielversprechend angekündigt hatte: eine Biographie unter vielen, die sich damals ereigneten. Man denke nur an Erich Wolfgang Korngold, der heute eine erfreuliche Wiederentdeckung erfährt, die wir Ettinger mit der Arbeit von Ivana Rentsch auch wünschen möchten.

Rentsch stellt zum ersten Mal ein Werkverzeichnis Ettingers zusammen, in wohlthuend übersichtlichem Layout, so dass sich der Blick der Lesenden nicht ständig im Dickicht des Eng- und Kleingedruckten verirrt. Dieses Verzeichnis gibt schon erschöpfend Auskunft über Entstehung, Besetzung und Aufführungen von Ettingers Stücken, doch das ist nicht alles. Rentsch gelingt es, in einem knappen und inhaltsreichen Kommentar einen plastischen Eindruck von diesem Leben zu vermitteln, ohne in larmoyantes Pathos zu verfallen, das sich bei all den widrigen Umständen der Jahre von 1933 bis 1945 aufdrängen könnte.

Max (oder ursprünglich Markus) Ettinger stammte aus einer wohlhabenden

und orthodoxen Familie in jenem Lemberg, aus dem enorm viele bedeutende Talente während der habsburgischen Herrschaft nach Wien oder ganz Westeuropa emigrierten. Als Komponist war er aber ein Spätentwickler, da sein Grossvater, ein Rabbiner, der Musik nicht positiv gegenüberstand; erst mit 24 Jahren genoss Ettinger eine kontinuierliche Ausbildung zum Musiker. In Leipzig und Berlin suchte er Kontakt zu den aktuellen Tendenzen und interessierte sich auch intensiv für Filmmusik. Doch am Anfang seines Schaffens standen Klavierlieder, deren Gedichte ein Gespür für die grossen Namen seiner Zeit verraten. Als Autor von Opern hatte er während der zwanziger Jahre aber seine ersten, vielversprechenden Erfolge, die, zeitlich gedrängt, eine gewisse Bekanntheit garantierten. Im Werkverzeichnis nehmen *Juana* (1925) nach einem Text von Georg Kaiser, *Clavigo* (1926) nach Goethes Schauspiel und *Frühlings Erwachen* (1928) einen breiten Platz ein, obwohl die Rezensionen zum zuletzt genannten Stück betonten, dass Frank Wedekinds Gesellschaftskritik nicht mehr auf der Höhe der Zeit sei. Das Publikum begeisterte sich in jenen Jahren an Ernst Křenek's *Jonny spielt auf*; Jazz war modern und verhiess mit hämmernden Rhythmen eine Vitalität, die Wedekinds pubertierende Jungen nicht aufbrachten.

Wichtig für Rentsch ist das von Ettinger anvisierte Wort-Ton-Problem, das seit der Entstehung der Oper immer anderen Lösungen zugeführt wird. Sie erwähnt kurz die Antipoden Richard Wagner und Giuseppe Verdi, um dann des Komponisten Bemühungen um die Verständlichkeit des Textes hervorzuheben, die durch eine nicht immer gelingende Synthese von Arioso und Rezitativ erreicht werden sollte. Die im Buch nachgedruckten Partiturausschnitte geben einen ersten Eindruck von Ettingers Kompositionstechnik und lassen vermuten, dass das eine oder



andere Werk neben Manfred Gurlitts *Wozzeck* bestehen könnte, der doch neben Alban Bergs Meisterwerk gleichen Namens ab und zu aufgeführt wird.

Wie Ettinger in der Schweiz sein Leben fristete, ist bis heute nicht restlos geklärt. Sicher ist, dass seine Frau in Ascona eine Pension führte, die ein bescheidenes Auskommen ermöglichte, aber wegen eines Bankrotts plötzlich nicht mehr zur Verfügung stand. Arbeiten war nicht erlaubt, wobei Komponieren nicht als Arbeit, sondern als Liebhaberei betrachtet wurde. Ganz unglaublich klingt heute Rentschs Darstellung, dass die in die Schweiz geflüchteten Juden offiziell erst ab 1944 als an Leib und Leben bedroht galten. Ettinger zog sich fast ganz aus dem öffentlichen Leben zurück und legte in grösseren Chorwerken Bekenntnis ab zu seinem Glauben. Wie er die Aufführungen finanzierte, bleibt ein Rätsel. Der in Zürich ansässige jüdische Gesangsverein Hasomir, der regelmässig die Uraufführungen dieser Stücke bestritt, mag diskret Hilfe geleistet haben.

Da das Ehepaar Ettinger kinderlos blieb, fehlte es lange an einer Aufarbeitung des Nachlasses, die jetzt durch Ivana Rentsch geleistet wurde. Ettinger wiederzuentdecken als einen der vielen, die in Ascona eine neue Existenz aufzubauen versuchten – man denke an Wladimir Vogel und seine Lebensgefährtin Aline Valangin oder an die Tänzerin Charlotte Bara im eben gerade renovierten Teatro San Materno –, ist jetzt durch diese Arbeit möglich geworden.

Theo Hirsbrunner †

**Urs Graf: Ins Unbekannte der Musik.
Ein Musikstück entsteht. Drei Filme:
Urs Peter Schneider, Jürg Frey, Annette
Schmucki**
Filmkollektiv Zürich

Die Filme des Filmkollektivs Zürich, das einst aus den Umwälzungen der frühen 1970er-Jahre und ihrer Reflexion der Autorschaft hervorgegangen ist, behandeln des Öfteren die zeitgenössische «ernste» Musik. Urs Graf, der von Anfang an dabei war, hat nun den letzten Teil seiner Trilogie von Komponistenportraits vorgestellt. Den Anfang im Jahr 2005 machte der Film *36 Existenzen* über Urs Peter Schneider, 2007 folgte *Unhörbare Zeit* über Jürg Frey, und nun ist der letzte Teil mit dem Titel *Hagel und Haut* über Annette Schmucki präsentiert worden.

Graf schildert in jedem dieser Filme das Entstehen eines musikalischen Werks mindestens über ein Jahr hinweg. Der Werkstitel ist dann jeweils zum Filmtitel geworden. Es sind unabhängige Autorenfilme im klassischen Sinn – die ihrerseits das Leben und Werk von Autoren auf dem Gebiet der Musik behandeln. In dieser *Mise-en-abyme*-Konstellation («Der Autor wird betrachtet vom Autor») sind sie so etwas wie Symbole der unabhängigen Kreativität. Die Off-Stimme des Filmers, mit der er Korrespondenz rund um die Filmaufnahmen wiedergibt, signalisiert sein lebhaftes Interesse für diese Musik und die Bedingungen ihres Entstehens. Dass die Portraitierten ihm Einblicke in ihr Privatleben gestatten, bestätigt die Glaubwürdigkeit seines Unterfangens. Dabei wird der Beobachter mit der Kamera niemals zum unbeteiligten Voyeur, sondern bleibt ein Gast und Gesprächspartner. Grundsätzlich ergreift er Partei für die portraitierte Person, glaubt an ihre Pläne und äussert seinen Widerspruch (den es in entscheidenden Momenten durchaus gibt) nur offen im persönlichen Gespräch. Der Zuschauer,

sofern er sich von der Darstellung angesprochen fühlt, übernimmt die Perspektive des Filmers, ohne sich in eine Rolle gedrängt zu fühlen, und versteht sich mit ihm zusammen als interessiertes Gegenüber. So entstehen drei einfühlsame Portraits, die nicht bloss für ein Fachpublikum verständlich sind, sondern auch für diejenigen, die sich wundern, wie jemand dazu kommt, so «schräge» Musik zu schreiben.

Komponieren sei nichts Abgehobenes, sondern eine ganz alltägliche Sache, so lautet eine Hauptbotschaft dieser Trilogie. Heldenverehrung findet nicht statt. Vielmehr kann auch der durchschnittliche Fernsehzuschauer in Grafs Filmportraits eigene Wünsche und Vorstellungen erkennen, wenn er sie auch nicht auf diese Weise formulieren oder selbst zu Musik machen würde. Dem musikalisch sensibilisierten Zuschauer wiederum fällt die Vielfalt des Filmtons auf. «Film-musik» wird nur sehr sparsam eingesetzt, während die akustische Atmosphäre der Drehorte sehr differenziert wiedergegeben ist. «Störgeräusche» werden auch in Gesprächssituationen nicht vermieden, sondern mit einbezogen und dominieren manchmal geradezu. Stets ist ein Aussen präsent, das die Konzentration auf das scheinbar Wesentliche beeinträchtigt, ob das nun Maschinen oder lachende Kinder sind. Für Grafs Dokumentation ist offensichtlich wichtig, welche Klänge diese Komponisten im Alltag umgeben: Naturlaute, Menschenstimmen, Maschinengeräusche, eigenes und fremdes Musizieren, Nachhall in grossen und kleinen Räumen. Die «Verräumlichung» der alltäglichen Klänge scheint ein filmisches Hauptinteresse zu sein. Solche unbewussten, erst durch ihre Aufzeichnung bewusst gemachten Inspirationsquellen überlagern die sprachlich artikulierten Ideen.

Allen drei Komponisten gemeinsam sind das Interesse für Sprache (auch

wenn nicht eigentlich «Vertonungen» komponiert werden), das Bewusstsein der Räumlichkeit von Musik (das vielleicht ein Kriterium für Grafs Auswahl war) und das Bemühen, die erprobten Pfade zu verlassen, Abstand vom eigenen Geschmack zu nehmen, Selbstverständlichkeiten in Frage zu stellen und Risiken einzugehen. Den Schreibtechnologien, die das möglich machen, widmet Graf grosse Aufmerksamkeit: Noten, Buchstaben, Tabellen, Graphiken auf Zetteln oder grossformatigem Zeichenpapier, von der Handschrift über die mechanische Schreibmaschine bis hin zur Computernotation.

Es sind ruhige Filme in der Hinsicht, als sie um das Thema «Zeit haben» oder «sich Zeit nehmen» kreisen statt um den Leistungsdruck einer Auftragsarbeit. Vielleicht wirkt es ein wenig schematisch, dass eine Phase des Stockens oder des Zweifelns als Gefahr des Scheiterns jeweils den «vierten Akt» des Dramas bildet, als Retardation vor dem Happy End der Fertigstellung und Uraufführung: Eine Idee erwies sich als Sackgasse, Krankheiten, Konzerttourneen, familiäre Verpflichtungen verzögern den Fortgang oder schaffen erst den Freiraum, in dem das Stück nach langer fruchtloser Bemühung wie von selbst Form annehmen kann.

Die drei portraitierten Schweizer Komponisten könnten kaum unterschiedlicher sein: Ihr Nestor Urs Peter Schneider ist ein begabter Redner und geistreicher Musikphilosoph; ein sympathischer Snob, Patriarch und eine herausragende Künstlerpersönlichkeit in einem, wie es dies noch ungefähr bis zur 68er-Generation geben konnte oder durfte. Jürg Frey, eine Generation jünger, gibt sich dagegen nicht mehr als Autorität, wirkt bescheidener und vorsichtiger, und die nochmals dreizehn Jahre jüngere Annette Schmucki gehört bereits einer Frauengeneration an, die nicht mehr grundsätzlich um

Anerkennung kämpfen muss, sondern einfach «machen kann».

Sehr schweizerisch ist, dass die Portraitierten keine soziale Identität vor sich hertragen, also niemals sagen: «Ich als Arbeiter» oder «Ich als Grossbürger» – nicht einmal «Ich als Frau», während dies im Hintergrund durchaus eine Rolle spielt. Vor allem beim Kochen und Essen im einfachen Rahmen verwischen die Unterschiede. Doch die betont alltäglichen Tätigkeiten und Umgebungen geben mannigfach Gelegenheit zur Selbstinszenierung. Enthüllung und Maskierung gehen Hand in Hand, wenn da gezeigt werden soll: So bin ich wirklich. Witzig zum Beispiel ist es, wie Schneider vor einem Wasserrohr im Bastelraum Weltbewegendes zum Besten gibt, was eine Generation zuvor eher vor Bücherwänden mit Klassikern im Goldschnitt ablief. Neben solch wuchtigem Understatement wirken Freys flüchtige kompositorische Notizen auf der Plastiktonne im Garten eher schüchtern. Schmucki dagegen hat nichts vom Bonvivant oder armen Poeten, sondern gehört bereits zu einer Generation, der Sozialkompetenz und Selbstmanagement eingetrichtert wurden. Gute Organisation und zielgerichtetes Arbeiten überwinden da bald einmal den Gestus des Suchens und Zweifelns, der im Vorfeld sozusagen dazugehört.

Schneider ist ein Pygmalion oder Prometheus, der dem Göttlichen seine Privilegien raubt. Mit seinen *36 Existenzen* hat er nicht nur Musikstücke geschaffen, sondern veritable Menschen geboren, seiner Andeutung nach sogar Heilige – und wie Pygmalions belebte Statue entspringt unversehens eine «Freia Einsam» seiner Karteikarte, als weibliches Wunschbild einer freien, aber einsamen Komponistenexistenz. Graf geht den verschmitzten Selbstinszenierungen noch mit weniger Distanz auf den Leim als in den beiden neueren Filmen. In Schneiders

Musik, die nicht angestrengt wirkt, bricht dann das Sinnliche des Musikanten durch, allen neu entdeckten Parametern und mathematischen Konstellationen zum Trotz. Der «Kitt» zwischen den Tönen, den John Cage nicht mochte, fehlt bei diesen «Existenzen» durchaus nicht, und es ist angenehm so, weil es nach traditionellen Vorstellungen gut klingt – nicht unähnlich dem Dramatiker Bertolt Brecht, der das Publikum zwar belehren wollte, aber dann doch einfach spannende und komische Situationen auf die Bühne brachte.

Erheblich radikaler hat Jürg Frey eine «Nichtmusik» komponiert: unpräntiös, ehrlich, ohne viel erklären zu wollen oder zu müssen; da zeigt sich kein Triumph der Schaffenskraft, sondern eine äusserst respektvolle, zurückhaltende Einstellung gegenüber dem musikalischen «Material». Der Beobachter Graf äussert sich zunächst irritiert über die Ansicht, dass Material nicht einfach zum Gestalten da sei, und versteht Freys Absichten erst im Lauf der Entstehung. Gleichsam als Abbildung dieses Lernprozesses fügt er Zwischenschnitte mit bewegt beleuchteten «Stilleben» ein, ähnlich wie man Ende des 18. Jahrhunderts Statuen in bengalischem Feuer präsentierte. Hier geschieht keine Animation; nur das Flackern der Wahrnehmung belebt das Material, ohne es aus seiner Ruhe zu bringen. So entstehen Klangflächen, die sich permanent gegen die Versuchung sträuben, etwas fortspinnen oder durchführen zu müssen. Freys erste Vision von seinem Stück ist ein halbstündiger stehender Klang, dessen «Perfektion» es im Lauf der Arbeit allerdings zu zerstören galt. Das Ergebnis strengt an beim Hören, aber sobald man sich damit abgefunden hat, dass nichts «passiert», bekommen diese Flächen ein Eigenleben, werden vielfältige Schwebungen hörbar, oder es wird dasselbe einmal als Ton, ein andermal als Akkord, Geräusch oder



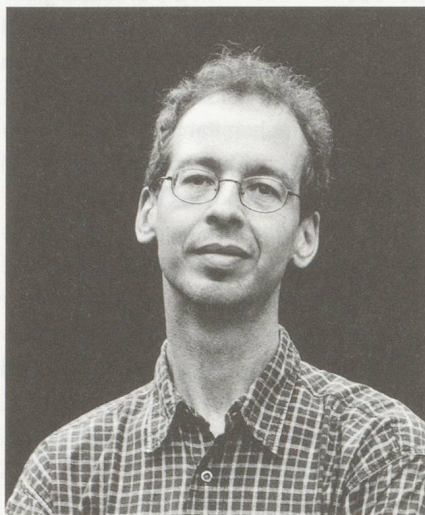
Obertonstruktur wahrgenommen. Und besondere Aufmerksamkeit fällt auf das konzentrierte Atmen der Musiker und Zuhörer, auf all die Nebengeräusche, die schon in Grafs Portrait eine Rolle spielten.

Gegenüber dieser in sich ruhenden Konsequenz ist Schmucki möglicherweise noch weniger gefestigt in ihren Absichten. Einmal geht sie von weissen Papierballons aus und ein andermal von Hagelkörnern, verwirft ein daraus gewonnenes Zahlensystem von «Transparenzen», spürt wieder der unscharfen Bedeutung von Wörtern nach und komponiert, wenn es ernst wird, doch routiniert drauflos – wie es Graf in diesem Moment auch moniert. Gewiss: Von all den anfänglichen Anregungen ist im Endprodukt etwas enthalten. Schmucki denkt nicht in barocken Mäandern wie Schneider, sondern in kurzen, scharfsinnigen Aphorismen, und auch ihre Musik klingt ein bisschen danach. Am meisten überzeugt mich darin die auskomponierte Beziehung von Sprachlaut und musikalischem Laut in der Kombination von Vokal- und Instrumentalklängen. Inspirationsquellen zu diesen Sprachmusik-Lauten, so scheint es mir zumindest nach dieser Filmdokumentation, sind vielleicht gar nicht diese angestregten Überlegungen, sondern eher die spezifische Akustik des Dorfs Cormoret im Berner Jura im Gegensatz zur städtischen Unruhe in Zürich, die Artikulationen ihres kleinen Sohns oder auch die Schlagzeugklänge ihres Manns, wie sie Urs Graf mit seinem audiovisuellen Portrait eingefangen hat.

Mathias Spohr

Valentin Marti: Le Journal de Sisyphe, Tempio in tre impressioni, Aus der Ferne, Charon schläft (... kein Notturmo), Fernruf J 12

*Diverse Interpreten
 Musiques Suisses/Grammont Portrait, MGB CTS-M 123*



Valentin Marti. Foto: Peter Püntener

«Il n'y a qu'un problème philosophique vraiment sérieux : c'est le suicide.» In einer Welt ohne Sinn ein Leben zu führen, das unweigerlich nach Sinn verlangt: das ist die Absurdität des Sisyphos. Ist ein solches Leben die Mühe wert? Der Komponist Valentin Marti hat sich der Frage angenommen. Auf jenseitige Sinnstiftung verzichtend, nimmt er im Sinne Camus' den hoffnungslosen Kampf gegen das Absurde an und findet den einzigen Zweck des menschlichen Lebens in ebendiesem Vollzug: der aussichtslosen Sinnsuche im Diesseits. Marti sucht im Feld der Klänge – doch tut er dies ganz ohne Bitterkeit. Er zeigt, dass es ein freudiger Kampf sein kann, das Akustische zu durchkämmen, ohne auf Transzendentes zu verweisen, ohne Ideologien zu bedienen, ohne Konzepte zu verwirklichen – Marti treibt um, was den Tönen immanent ist. In der Reihe Musiques Suisses/Grammont Portrait ist nun eine Aufnahme erschienen, die fünf seiner Werke umfasst.

Marti Expedition geschieht nicht ins Blaue hinaus. Er weiss, wie entscheidend die genaue Kenntnis der Instrumente ist. Als erfahrener Saxophonist hat er die vielfältigen Möglichkeiten seines Instruments verinnerlicht: Im Solostück *Charon schläft (... kein Notturmo)*, entstanden 2007 für Tenorsaxophon, erzeugt der Saxophonist Marcus Weiss bereits in den ersten Takten einen grossen Klangreichtum, indem er behutsam, aber effektiv ein äusserst beschränktes Material verändert – ein pulsierender Ton verdoppelt sich zu einem Hecheln, differenziert sich zu einer Tonalterierung, ändert allmählich seine Farbe. Dann ein neuer Puls, der immer wieder unterbrochen wird. Unterschiedliche Klangebenen beginnen sich voneinander zu lösen. Das Saxophon wird zu einem Charakter, kein Stereotyp, sondern ein lebensrechtes Subjekt: widersprüchlich, unstet, selbstaffizierend. Die feinfühlig Dramaturgie lässt den Hörer die Bewegungen der Klänge wie einen «stream of consciousness» nachvollziehen.

Eine solche Differenziertheit lassen die sechs Teile von *Aus der Ferne* für Blockflöte, Gambe und Cembalo/Orgel (2006) vermissen. Auch hier setzt Marti auf Beschränkung des Materials, doch anders als in *Charon schläft* bleiben die Stücke statisch. Die Instrumente entwickeln nicht die Farbigkeit und Tiefenschärfe des Saxophons. Die Kürze der Sätze mag die Spärlichkeit der musikalischen Einfälle verzeihen lassen – sie birgt aber gleichzeitig die Gefahr der Beliebigkeit oder gar unfreiwilligen Komik.

Das Werk *Tempio in tre impressioni* (2004) für Renaissance-Blockflöte und Perkussion überzeugt wiederum durch seine archaische Atmosphäre: Marti, inspiriert von griechischen Tempelruinen auf Sizilien, lässt die Flöte fabulieren. Endlose mikrotonale Melodien, die sich oft um wenige Töne ranken, werden

zurückhaltend von vereinzelt Schlägen und Kratzgeräuschen auf Tamburin, Holzblöcken oder Gongs begleitet. Sofort werden Bilder evoziert: orientalische Ornamentik, Steinwüsten, schwere Hitze. Es ist Martis Stärke, mit wenigen Klängen solche Welten zu schaffen. Dass er sich auch als politischer Künstler versteht, beweist *Fernruf J 12* für Sopran, Oboe, Violoncello und Klavier (2001): Die Vertonung einer im Dritten Reich veröffentlichten «Liste der Musikbolschewisten», auf der Namen wie Alban Berg oder Anton Webern erscheinen. Mit expressiven Glissandi und weiten Intervallsprünge im Sopran wird grosse Dramatik angerührt, was den fahlen Beigeschmack des Erwartbaren hinterlässt. Von Beginn an herrscht Anspannung. Marti bemüht starke Kontraste zwischen gehaltenen Klängen, die durch kurze Akzente fragmentiert werden. Zusammen mit dem sehr expliziten Text lässt das Stück keinerlei Ambivalenz offen und erzielt, vorhersehbar wie es ist, nicht die wohlbeabsichtigte Wirkung.

Wirklich eindringlich ist Martis Musik nicht im exzentrischen Pathos, sondern, ganz im Gegenteil, wenn er sich beschränkt und präzise aus dem Zusammenklang der Instrumente Charaktere herausarbeitet. Genau das tut er in *Le Journal de Sisyphe* (2003/05). Dieses Saxophonquartett ist ein Tagebuch ebenjener zum Scheitern verurteilten Sinnuche im Immanenten, die das menschliche Leben ausmacht. Der erste Tag bringt eine dichte Textur enger mikrotonaler Akkorde, die immer wieder neue Impulse, gewaltsame Entladungen und Klangbrechungen erfährt. Die Sinnleerheit spiegelt sich in der Abwesenheit grosser Bewegung und Entwicklung wider, an deren Stelle eine immer tiefer gehende Binnendifferenzierung tritt. Der darauf folgende Tag vibriert von unterdrückter Nervosität. Die innere Unruhe lässt das Quartett immer wieder zu

den Auswüchsen des Sinnverlangens aufsteigen, umso jähler stürzt es ins Leere. Anderntags vereitelt ein kollektiver Puls, unerbittlich fortschreitend, jeden Ausbruch von Individualität. Jeder Satz bringt eine neue Seite des absurden Kampfes ans Licht. Das lebendige und präzise Zusammenspiel der 4tenors macht die Spannung von Martis existenzialistischem Trotz gegen das Sinnlose erlebbar.

Christoph Haffter



Sprechgesänge: Jonathan Harvey, Beat Furrer, Georges Aperghis, Unsuk Chin
musikFabrik, Leitung: Stefan Asbury, Sian Edwards, Beat Furrer, Peter Rundel
 Wergo WER 6851 2 (= edition musikFabrik 01)

Sichtbare Spuren: Rebecca Saunders, Mauro Lanza, Nicolaus A. Huber, Bernd Alois Zimmermann
musikFabrik, Leitung: Peter Rundel, Etienne Siebens, Diego Masson
 Wergo WER 6852 2 (= edition musikFabrik 02)

Vom Himmel zur Hölle: Martin Smolka, Mauricio Kagel, Louis Andriessen
musikFabrik, Leitung: Peter Rundel, Reinbert de Leeuw
 Wergo WER 6853 2 (= edition musikFabrik 03)

Schattenspiele: Michael Jarrell, Stefano Gervasoni, Joël-François Durand, Brian Ferneyhough
musikFabrik, Leitung: Diego Masson, Etienne Siebens, James Wood
 Wergo WER 6854 2 (= edition musikFabrik 04)

Seit einigen Jahren schon veröffentlicht das renommierte Ensemble Modern zentrale musikalische Projekte im Rahmen des eigenen CD-Labels «Ensemble Modern Medien» und hat damit einen Weg gefunden, wichtige Eckpfeiler seiner künstlerischen Arbeit auf ebenso hochwertige wie überzeugende Weise zu dokumentieren. Möglicherweise diente diese Unternehmung als Anregung für die kürzlich vom Label Wergo initiierte CD-Reihe «edition musikFabrik», die es nun dem entdeckungsfreudigen, in Köln ansässigen Ensemble musikFabrik ermöglicht, umfassende Einblicke in seine Konzertaktivitäten zu geben. Zu hören sind hier nämlich ausschliesslich Live-Mitschnitte von Höhepunkten – vielfach Uraufführungen – aus Konzerten der Reihe «musikFabrik im WDR» im Kölner Funkhaus des Westdeutschen Rundfunks. Als Besonderheit kommt allerdings hinzu, dass man neben dem musikalischen Können auch Zusammenhänge und Querverweise innerhalb der jüngeren Musikgeschichte präsentieren möchte. Jede einzelne CD wartet daher mit einer thematischen Konzeption

auf, die es sich zur Aufgabe macht, Kompositionen unterschiedlicher ästhetischer Provenienz aufeinander zu beziehen – eine Idee, die konsequent bis in die reich illustrierten Booklets und die pfiffig geschriebenen Einführungstexte von Patrick Hahn hinein verfolgt wird und den besonderen Reiz der bislang vier Veröffentlichungen ausmacht.

Diesen Überlegungen gemäss sind auf der ersten CD unter dem Titel «Sprechgesänge» zwei kontrastierende Aspekte der Auseinandersetzung mit Klang und Wirkungsweise der menschlichen Stimme einander zugeordnet: Während in Beat Furrers *recitativo* für Stimme und Ensemble (2004/05) und in Unsuk Chins *Cantatrix Sopranica* für zwei Soprane, Countertenor und Ensemble (2004/05) die Vokalistinnen anhand unterschiedlicher Sprachräume ein Arsenal gleichsam «instrumentaler» Ausdrucksmöglichkeiten erproben, stehen umgekehrt in Jonathan Harveys *Sprechgesang* für Oboe/Englischhorn und Ensemble (2006/07) und Georges Aperghis' *Babil* für Klarinette und 15 Instrumente (1996) zwei instrumentale Annäherungen an die spezifischen Ausdrucksbereiche der Sprache im Mittelpunkt. Unter dem Stichwort «Sichtbare Spuren» fragt die zweite Veröffentlichung nach Hinweisen auf sicht- und hörbare Phänomene in der Musik: In den Klangschattierungen von Rebecca Saunders' Komposition *a visible trace* für elf Solisten und Dirigent (2006) findet diese Themenstellung eine eher metaphorische Übertragung auf den Umgang mit instrumentalen Klangfarben, in Nicolaus A. Hubers Ensemblestück *Music on Canvas* (2002/03) dagegen werden auf dem Hintergrund der Musik konkrete Alltagsklänge und -aktionen abgebildet. Mauro Lanza wiederum umreisst in *Vesperbild* für Ensemble, Spielzeuginstrumente und Elektronik (2007) eine ikonographische

Tradition der bildenden Kunst, und Bernd Alois Zimmermanns *Metamorphose* für kleines Orchester (1954) legt – als älteste bislang eingespielte Komposition – mithilfe zahlreicher stilistischer Anspielungen deutliche Spuren zu anderer Musik.

«Vom Himmel zur Hölle» führt der Weg, den die Musikfabrik auf der dritten CD beschreitet: Inwieweit beide Orte zusammengehören könnten, fragt Martin Smolka in seinem Ensemblestück *Rush (Hour in Celestial Streets)* (2007), indem er seine akkordischen Strukturen aus dem penetranten Klang von Autohupen ableitet. Mauricio Kagels Ensemble-Groteske *Orchestrion-Straat* (1995/96) begibt sich dagegen mit der Nachahmung eines sich selbstständig machenden Orchestrions in die irdische Hölle der Jahrmarkts- und Unterhaltungsmusik, und Louis Andriessen stellt sich in *Racconto dall'inferno* für Stimme und Ensemble (2004) auf parodistische Weise dem literarischen Raum von Dantes «Inferno». Mit dem Titel «Schattenspiele» gibt die vierte Veröffentlichung einen Assoziationsrahmen vor, den Michael Jarrell mit *... prisme / incidences II ...* für Violine und Ensemble (1998/2002) geradezu idealtypisch ausfüllt, indem er den Solopart an den Klängen des Ensembles bricht und ständig in neuem Licht erscheinen lässt. Ähnliche Ansätze verfolgen Joël-François Durand, der in *Ombre/Miroir* für Flöte solo und Ensemble (2004) die Wechselbeziehung der Protagonisten in eine Abfolge von Echowirkungen und klanglichen Verzerrungen bettet, und Stefano Gervasoni, der in *Far niente* für Kontrabass und 17 Instrumente (1998/2007) die herkömmlichen klanglichen Erscheinungsweise der Instrumente verfremdet, wogegen sich Brian Ferneyhoughs *Shadowtime VI: Seven Tableaux Vivants Representing the Angel of History as Melancholia* für Sprecher und Ensemble

(2003) als ein in höchstem Masse allegorischer Beitrag zur Thematik erweist.

In qualitativer Hinsicht sind die aufgezeichneten Interpretationen, wechselweise dargeboten unter der Leitung von Stefan Asbury, Sian Edwards, Beat Furrer, Peter Rundel, Etienne Siebens, Diego Masson, Reinbert de Leeuw und James Wood, auf höchstem Niveau angesiedelt, so dass einzelne musikalische Höhepunkte der Reihe schwer zu bezeichnen sind. Bei der Wiedergabe von Jarrells *... prisme / incidences II ...* etwa überzeugen Sologeigerin Hae-Sun Kang und das Ensemble unter Leitung von Diego Masson durch eine plastische und hervorragend gegeneinander ausbalancierte Umsetzung der ständig wechselnden, mal irisierenden, mal scharf-aufgerauten Klangwirkungen. Gelungen ist auch der Zugang zum ironisch überspitzten Pathos von Andriessens Komposition *Racconto dall'inferno*, die unter Mitwirkung der Sängerin Cristina Zavalloni und unter Leitung von Reinbert de Leeuw eine präzise gezeichnete Motorik voller unerwarteter Wendungen und lauernder Ruhepunkte entfaltet. Lanzas *Vesperbild* wiederum erweist sich, unter Stabführung von Etienne Siebens, als ein in gleichem Masse raffiniert wie verspielt umgesetztes Klangportrait, dem durch Spielzeuginstrumente und Elektronik vielfältige Irritationen eingeschrieben werden. Dass es daneben gelegentlich auch weniger gelungene Nummern gibt, mag wohl eher den eingespielten Stücken selbst als den Fähigkeiten der Musikerinnen und Musiker zuzuschreiben sein. Gerade dem Kagel'schen *Orchestrion-Straat*, unter Reinbert de Leeuw realisiert, mangelt es an Spannung: Bewusst werden die Musiker vom Komponisten zur Übertreibung angestiftet, bringen grelles, manchmal atemlos Gehetztes zu Gehör; doch fehlt dem emphatischen Lärmen die Gliederung



durch das Sehen, da die genau durchdachte Anordnung der Instrumente hörend kaum nachvollzogen werden kann und rasch das Gefühl von Leerlauf hinterlässt. Dies bleibt jedoch, zusammen mit den recht strapaziösen, auf Flötenköpfen erzeugten Pfeiflauten in Gervasonis *Far niente*, eine Ausnahme unter den zumeist sehr atmosphärischen Einspielungen, deren Gesamtheit sich – gleichsam als positiver Nebeneffekt der CD-Reihe – auch als stichprobenartige Werkschau zur jüngeren Musikgeschichte lesen lässt.

Stefan Drees

Grammont Portrait Mircea Ardeleanu

Gérard Zinsstag: «... u vremenu rata ...»; Michel Roth: «Trois Têtes de Giacometti»; Horatiu Radulescu: «The Origin»; Christoph Neidhöfer: «AU»; Gianluca Ulivelli: «Eoma».

Mircea Ardeleanu (Schlagzeug), Lugano Percussion Group: Simone Mancuso, Pietro Luca Congedo, Luciano Zampar
 Musiques Suisses/Grammont Portrait MGB CTS-M 121

Dieses Grammont Portrait vollbringt eindrücklich, was die Publikationen dieser Reihe des Labels Musiques Suisses sich zur Aufgabe machen: Es beleuchtet die Besonderheiten einer Persönlichkeit, die mit schillernden Stoffen zum Patchwork des schweizerischen Musikschaffens beiträgt. Mircea Ardeleanus «Selbstbildnis» ergreift auf besonders charmante und zugängliche Weise, indem es – ganz einfach – Geschichten erzählt.

Das Portrait zeigt einen Schlagzeuger, der sich seit seinem Solistenexamen ausschliesslich mit zeitgenössischer Musik beschäftigt hat. Besonders eingesetzt hat er sich stets für junge Komponisten. Viele neue Werke sind deshalb auf seine Anregung hin entstanden und ihm gewidmet; so sind alle fünf Kompositionen dieser Publikation in Zusammenarbeit mit Ardeleanu entstanden. Die Auswahl der geistreichen Werke zeugt von seiner Erfahrung und Kenntnis der Szene.

Jede der präsentierten Kompositionen erzählt eine eigene Geschichte. Gérard Zinsstags *... u vremenu rata ...* (1994) ist den Opfern des Kriegs in Bosnien gewidmet und widerspiegelt die Trauer und Wut gegenüber einem «absurden, grausamen, hinterlistigen Krieg». Hier findet das Perkussive zu seinem Eigentlichen: den Schlägen. Sie stehen für die Härte und Grausamkeit der Auswirkungen des Kriegs auf die Bevölkerung und sind der Nährboden für eine Anti-Kriegsparole, die einem die Kälte in die Knochen jagt.

Die beiden nächsten Geschichten belegen Ardeleanus doppelte kulturelle

Prägung als in der Schweiz lebender Rumäne. Am Anfang des Kompositionsprozesses von Michel Roths *Trois Têtes de Giacometti* (2007) stand Ardeleanus Fund von vier Granitsteinen im Bergell, die den Klangtüftler auf die Idee brachten, den Giacomettis ein Schlagzeugstück zu widmen. Die auf den harten Steinen erzeugten derben Klänge sind Bestandteil eines geschickt konstruierten Triptychons, das auf ein dreifaches Selbstportrait von Giacometti zurückgeht. Darin äussert sich Roths Gespür für feine Klangkonstruktionen, die Ardeleanu mit Hingabe und technischer Souveränität umsetzt. Einen Gegensatz dazu bildet *The Origin* (1998) von Horatiu Radulescu, dem «mit Sicherheit originellsten rumänischen Komponisten unserer Zeit» (gemäss Ardeleanu). Es beruht mit binären und ternären rhythmischen Strukturen auf archaischen Tänzen aus Nordrumänien und fasziniert mit seiner schlichten, einnehmenden Ursprünglichkeit, die auf den alleinigen Einsatz von zwei grossen Trommeln zurückgeht.

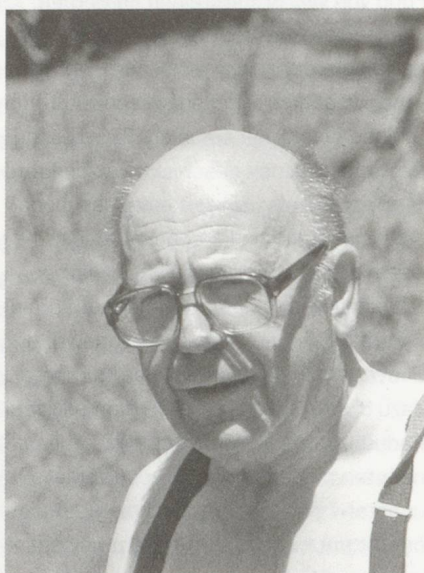
Wiederum ganz anders geartet sind Christoph Neidhöfers *AU* (1997) für einen singenden Schlagzeuger, in dem Ardeleanu seine ausserordentliche Persönlichkeit als Interpret beweist, und Gianluca Ulivellis *Eoma* (2004/06) für Schlagzeugensemble, eingespielt mit der von Ardeleanu gegründeten Lugano Percussion Group. *Eoma* ist eine Klangstudie, in der das Instrumentarium der Schlagzeuger kaum angeschlagen wird und mit Hilfe besonderer Spielweisen innovative Klangräume entstehen. Sie rundet den Einblick in das Schaffen einer geistreichen Persönlichkeit ab, der zugleich die weit gefächerten Möglichkeiten des Schlagzeugs als Soloinstrument aufzeigt.

Michelle Ziegler



Hermann Meier: Kammermusik und Orchesterwerke 1960–69

basel sinfonietta, Dominik Blum und Tamriko Kordzaia (Klavier), Ensemble Neue Horizonte Bern
Musiques Suisses MGB CD 6268



Hermann Meier 1982. Foto: zVg

In Hermann Meiers *Stück für Orchester mit zwei Klavieren* (1968) gibt es eine Passage, die stellvertretend für die besondere Wirkung dieser Musik stehen mag: Das Orchester wiederholt regelmässige Forte-Akkordschläge, die beiden Klaviere steuern präzise Offbeats dazu bei. Beharrlich wird diese Konstellation wiederholt, bis sich die Impulse von ihr lösen und ein Eigenleben zu führen beginnen, während zugleich andere Klangereignisse in den Vordergrund drängen. Bis hin zur Aggressivität gesteigert ist der immer wieder aufgegriffene Umgang mit Rhythmen und Klängen, die von den beiden Pianisten Dominik Blum und Tamriko Kordzaia in den Raum gehämmert werden, immer wieder erklingen aber auch als Gegenüber die agilen Klangflächen im Orchester, in die Blechbläser- oder Streicherattacken wie Nadelstiche hineinfahren. Den hier wahrnehmbaren Zug von Strenge findet man auch, wenngleich anders

eingefärbt, in den übrigen Kompositionen: Je zwei Kammermusik- und Orchesterwerke aus den sechziger Jahren sind auf dieser CD-Produktion versammelt – allesamt Live-Mitschnitte von DRS 2 aus den Jahren 1986 (mit Mitgliedern des Ensembles Neue Horizonte Bern) und 2010 (mit der basel sinfonietta unter Jürg Henneberger), die damit auch einige der eher raren Aufführungen von Meiers Œuvre dokumentieren.

Obgleich man im Hintergrund der Musik den historischen Kontext ihrer Entstehungszeit zu erahnen glaubt, dominiert doch die Individualität von Meiers Stilistik das Klanggeschehen. Hier hat sich ein Komponist in seiner Isolation eine eigene künstlerische Welt erschaffen, ohne dabei Kompromisse einzugehen: Meier nutzte seine Situation jenseits des offiziellen Schweizer Musiklebens, um einen eigenwilligen Gegenentwurf zum harmlosen Nachkriegs-Neoklassizismus zu formen: «keine Melodien mehr, nur noch Klangflächen, wie Eisenbeton», so charakterisierte er die Haltung, auf deren Grundlage er seine Musik mit einer in gleichem Masse gedanklichen wie klanglichen Radikalität auf bestimmte Kennzeichen hin zuspitzte. Hier werden «ausschliesslich verschieden lange, in allen Eigenschaften vorab definierte Klangflächen in Überschichtung hörbar gemacht» (Urs Peter Schneider) – ein geradezu abstraktes, auf graphische Prinzipien zurückgreifendes Verfahren, dem auf der Ebene der Werktitel die neutrale Bezeichnung «Stück» mit anschließender Nennung der Besetzung entspricht. Die resultierenden Klangflächen sind markant, werden mit Klangfiguren in grosser Zahl und in ständigem Wandel ausgefüllt, miteinander konfrontiert und übereinandergeschichtet. Keine Kompromisse geht Meier dabei ein, weder in kompositorischer Hinsicht, noch im Hinblick auf den Zuhörer: Die Verzahnung von Patterns und Abläufen bei konsequenter

Beibehaltung harmonischer Komplexität wird von Anfang bis Ende durchgehalten und läuft mit zwingender Konsequenz ab, wovon besonders schön das *Stück für Orchester* (1960) mit seinen unterschiedlichen Arten von Verdichtungsprozessen, gebunden an bestimmte Instrumentationskonstanten, kündigt. Dass Meier dabei mitunter auch Unvereinbares verbindet, wird dort deutlich, wo sich, wie im *Stück für Klavier, elektrische Orgel und Cembalo* (1969), das Ergebnis zu einer unbequemen Ereignisabfolge fügt: Hier befasst sich der Komponist mit dem Aufeinanderprall der klanglich nicht miteinander vermittelbaren Tasteninstrumente Klavier, elektrische Orgel und Cembalo und versucht gar nicht erst, das Ergebnis zu glätten, sondern führt die Heterogenität in all ihren Folgenerscheinungen vor.

Das *Stück für Klavier vierhändig* (1960) besinnt sich dagegen auf ein beharrliches Umkreisen bestimmter Klangsituationen und Harmonien, deren rhythmische Prägnanz sich immer wieder verändert, so dass die Musik wie unter wechselnder Beleuchtung erscheint. In keiner dieser Kompositionen nimmt Meier Rücksicht auf den Zuhörer: Er fordert ihn vielmehr, drängt ihn förmlich zur hörenden Auseinandersetzung mit den rigiden Konzeptionen. Dadurch eignet der Musik eine Unerbittlichkeit, die mitunter auch stark polarisierend wirken kann. Doch gerade heute, in einer Zeit, in der das Komponieren für den Konzertsaal mehr und mehr zum Design und Kunsthandwerk wird, erscheint es angebracht, sich auf solche Wirkungen zu besinnen. Wer sich daher auf Meiers Komponieren einlässt, wer den flächigen Verläufen seine volle Aufmerksamkeit zuwendet, wird einer faszinierenden Musik begegnen.

Stefan Drees



Grammont Sélection 3

Werke von Nicolas Bolens, Arturo Corrales, Franz Furrer-Münch, Daniel Zea Gómez, Francesco Hoch, Pierre Mariétan, John Menoud, Laurent Mettraux, Benoît Moreau, Michael Pelzel, Urs Peter Schneider, Ludovic Thirvaudey.
Ensemble Vortex, Compagnie CH.AU, Nouvel Ensemble Contemporain, basel sinfonietta, ensemble æquator, Quatuor Gémeaux u. a.
Musiques Suisses/Grammont Portrait MGB CTS-M 125 (2 CD)

Eine Tour de Romandie bietet die dritte Edition der «Grammont Sélection» mit einer von Jean Nicole kuratierten Auswahl wichtiger Uraufführungen des Jahres 2009 – eine Tour allerdings, der die Höflichkeitsbesuche im Tessin und in der Deutschschweiz keineswegs abgehen und die nicht nur auf die Komponisten-szene einen austarierten Blick wirft, sondern auch auf die Interpretenlandschaft. Mehrere teils aufstrebende, teils schon etablierte Ensembles aus der Romandie werden vorgestellt: Das Ensemble Vortex, die Compagnie CH.AU oder das Nouvel Ensemble Contemporain (NEC). Darüber hinaus äussert Jean Nicole, ehemaliger Produzent bei RSR2, im Booklet die Vermutung, dass das historische Modell des Interpreten-Komponisten, die «Wechselwirkung von geistiger Auseinandersetzung mit Musik und deren handwerklicher Umsetzung» in jüngster Zeit wieder verstärkt zu Relevanz finde. Hinzufügen liesse sich anhand dieser Sélection, dass auch in der improvisatorischen oder elektronischen Musik verwurzelte Strategien zunehmend in die hergebrachte Komposition Einzug halten. Mehrere Werke dieser Doppel-CD stärken Nicoles These, etwa *Capriccio II* von Ludovic Thirvaudey (geb. 1980), ein zwischen Ensemblevirtuosität und Klangfarbenerkundung pendelndes Werk, von der Compagnie CH.AU (der der Komponist selbst angehört) herausragend eingespielt. Auch Arturo Corrales' (geb. 1973) verrätselte Hommage *Re* für Ensemble, interpretiert vom Ensemble

Vortex (einer Formation, die sich explizit als Kollektiv von Interpreten und Komponisten versteht und der auch Corrales selbst angehört), ist Beleg für Nicoles These. Zwei weitere Komponisten dieses Kollektivs sind ebenfalls vertreten: Der bereits über eine eingeschliffene Sprache verfügende John Menoud (geb. 1976) mit *aDORation* für Ensemble (in einer Aufnahme mit dem NEC) und Daniel Zea Gómez (geb. 1976) mit *Cambuche* für Vierspur-Tonband, einem konzisen Stück, das in der dreidimensionalen Live-Situation noch stärker wirken könnte. Bemerkenswert gut gelang es hingegen in Urs Peter Schneiders (geb. 1939) *Dies III. Neunstimmige Musik für 6x9 Individuen*, die räumliche Dimension auf den Silberling zu bannen (*Dies III* war mehrfach Thema in der *dissonance*, vgl. die Ausgaben 107, S. 39, und 108, S. 48).

In der Tradition motorisch ablaufender Bewegungstypen des Barocks entwickelt Benoît Moreau in *Continuums* für Blockflöten und Schlagzeug eine Klangsprache, die frei nach Ernst Bloch und Klaus Huber im besten Sinn das «Unausgelebene im Vergangenen» entdeckt und sich anverwandelt. In anderer Weise Verankerung in der Tradition findet Francesco Hoch (geb. 1943) mit seinem von expressionistischen Ausdruckswelten geprägten Klaviertrio *Ischia*; oder Laurent Mettraux (geb. 1976), der in *Stèles*, fünf kurzen Klavierstücken nach Gedichten von Victor Segalen, einen souveränen Umgang mit historisch erprobten Satztypen pflegt. Mit Kleinstpartikeln arbeitet Michael Pelzel (geb. 1978) in *Piano Operation* für Stimme, Oboe, Cello und Klavier (ensemble æquator), die ein linear verlaufendes Konzept mit einer undomestizierten Brüchigkeit verquickt. Durchaus dem Prinzip motivisch-thematischer Entwicklung verpflichtet sieht sich Nicolas Bolens (geb. 1963) in seinem Streichquartett *Tempus fugit*, das im deutschen Quatuor Gémeaux

wunderbare Interpreten fand. Für weitere Höhepunkte dieser Sélection sorgen Franz Furrer-Münchs (1924–2010) Blockflötenkonzert *Entfalten – Verweilen*, eines der letzten Werke des im vergangenen Jahr verstorbenen Komponisten, und Pierre Mariétans *Fragments scéniques* (Part I), aus denen – selten genug auf dieser CD – eine Portion trocken-herzlichen Humors spricht.

Hoffentlich unaufhaltsam zur Tradition wird mit dem Projekt «Grammont Sélection» eines der wenigen Gefässe, in dem ein nicht konzeptuell abgesicherter und entsprechend heterogener Querschnitt durch das hiesige Schaffen möglich ist. Diese Heterogenität ist nicht nur repräsentativ, sie gesammelt zu präsentieren ist im Grunde auch imperativ. Bewährt hat sich zuletzt das Modell, die Werkwahl an einen CD-Kurator zu delegieren (vor Jean Nicole waren Thomas Gartmann und Michael Kunkel für je eine Edition verantwortlich, die kommende Sélection 4 wird Mark Sattler gestalten): Würde die Auswahl von einem grösseren Gremium getroffen, hätten es jene Werke schwerer, die nicht dezidiert mehrheitsfähig sind, zudem dürfte die programmatische Konsistenz der CDs leiden. Hilfreich wären allerdings editorische Verbesserungen wie die Angabe der Entstehungsjahre, die halt nicht immer mit dem Uraufführungsjahr zusammenfallen. Allzu viele solcher Informationen hätten allerdings den Versuch, das bereits 44-seitige Booklet aus dem «Case» herauszuziehen, wohl in dessen Zerstörung umschlagen lassen.

Tobias Rothfahl