

Zeitschrift: Dissonanz = Dissonance
Herausgeber: Schweizerischer Tonkünstlerverein
Band: - (2011)
Heft: 114

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

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. [Siehe Rechtliche Hinweise.](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. [Voir Informations légales.](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. [See Legal notice.](#)

Download PDF: 05.01.2025

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



Musik aus dem Nichts. Die Geschichte der elektroakustischen Musik in der Schweiz

Hrsg. von Bruno Spoerri in Zusammenarbeit mit dem Institute for Computer Music and Sound Technology der Zürcher Hochschule der Künste
Zürich: Chronos 2010, 412 S., mit CD-Rom



Bruno Spoerri mit dem Very Nervous System 2000.
Foto: Dominik Landwehr

Der Titel *Musik aus dem Nichts* ist zwar ein Zitat, angesichts der gebotenen Fülle an Namen, Fakten, Werken und Ereignissen aus der Schweizer Geschichte der elektroakustischen Musik ist er aber nichts mehr als ein Euphemismus. Das hier angeführte «Nichts» gibt sich als eindrucksvolle Ansammlung von Erfindungen, Geschichten, Hintergründen, Werk- und Künstlerportraits und so manchen Anekdoten, die die Geschichte der Anfänge und Entwicklung elektronischer Musik von der «tönenden Gasflamme» von 1877 bis zur Club-Culture heute durchziehen. Und selbst der Fokus des Untertitels auf die Schweiz ist schwierig angesichts der von Jean-Martin Büttner erläuterten Tatsache, dass bis auf wenige Ausnahmen Schweizer selten mit einer originären Musik aufgefallen sind, dass wenig Inspiration für eine Musik existierte, die das Gegenteil lokaler Klischees anstrebte, dass bis in die achtziger Jahre kaum

Kontakte in die USA bestanden und die Schweiz gemäss David Bowie überwiegend als wunderbarer Ort wahrgenommen wurde, solange man nichts zu tun hat.

Dagegen schildert Spoerri die sehr lebendige und vielfältige Geschichte der elektroakustischen Musik, die unter Beteiligung von Schweizer Künstlern und Institutionen im Kontext der allgemeinen technologischen Entwicklungen und internationalen Zentren stattgefunden hat. Erfrischend offen und ganz im Gegensatz zu einer eidgenössischen Nabelschau wird diese Thematik in diesem Band behandelt, und trotzdem finden Schweizer Besonderheiten wie die Vereinigung der «Tonjäger» als lokale Reaktion auf die Speichertechnologie im Realen des Klanges ihre Erwähnung und Würdigung.

In den Bereichen, in denen es in der Schweiz keine eigene Entwicklung gab, wie von Spoerri am Beispiel der Computermusik aufgezeigt, wird die Wirkungsgeschichte von Schweizern im Ausland herangezogen. So gibt es eine aufschlussreiche und detaillierte Geschichte zur Entstehung des Ircam, erzählt von dem international tätigen Schweizer Komponisten Gerald Bennett als Zitat im Beitrag von Spoerri zur Computermusik. Sie ist aber auch die Folie, vor der Spoerri die Geschichte der Schweizer Gesellschaft für Computermusik sowie die Geschichte schweizerischer Software-Entwicklung ausführlich darstellen kann – die sich im Kern als Teil seiner eigenen Entwicklung entpuppt. Aber es kommt etwa auch die international beachtete Arbeit des Schweizer Pianisten und Mathematikers Guerino Mazzola zur Sprache; oder in einem Beitrag von Spoerri und Bennett zur Geschichte des Zürcher Zentrums für Computermusik ein zentraler Punkt originärer und spezifischer Schweizer Musikgeschichte.

Im Zentrum des Bandes steht das Portrait von Bruno Spoerri selbst. Dominik Landwehr beschreibt die vielfältigen Aktivitäten Spoerris als Pionier elektroakustischer Musik, als Komponist sowie als Lehrer und Vermittler für Generationen interessierter Musikerkollegen. Spoerri, der als Autodidakt mit Ondes Martenot, Tonbändern und frühen analogen Synthesizern gearbeitet hat, wird zum Begründer der elektroakustischen Musik in der Schweiz mit vielfältigen Werken von der Filmmusik über die Werbung bis zu installativen und konzertanten Formen. Landwehr gelingt hier ein dichtes und einfühlsames Portrait, das den Künstler und Menschen beschreibt, der als Protagonist in die meisten der hier beschriebenen Entwicklungen involviert war.

Im Unterschied zu sonstigen Werken zur Geschichte der elektroakustischen Musik, die nur zu oft entweder eine Technik- oder Stil- und Werkgeschichte behandeln, besteht der vorliegende Band aus persönlichen und zum Teil schon intim zu nennenden Anekdoten, Geschichten und Erinnerungen. Diese kommen zum grossen Teil von Spoerri selbst. Wo seine persönlichen Erfahrungen fehlen, greift er auf kompetente Autoren zurück, die ebenfalls aus dem Kontext ihrer Erinnerungen über Details historischer Ereignisse, technologischer Entwicklungen und ästhetisch-künstlerischer Zusammenhänge berichten. So fungiert Fritz Muggler als Co-Autor bei den historischen Schilderungen der mühsamen technologischen wie künstlerischen Anfänge, Isabelle Mili ergänzt die vielfältigen Entwicklungen der Studioszene in Genf, Tomas Korber schreibt über die umfangreiche Geschichte der elektroakustischen Improvisationsszene.

Spannend wird die erzählende Form des Anekdotischen im vorliegenden Band vor allem dort, wo sie wichtige historische Ereignisse in einem neuen Licht

erscheinen lässt. Dies gelingt exemplarisch im Falle des Gravesaner Studios von Hermann Scherchen, wo die ausführliche Schilderung der künstlerischen, wissenschaftlichen und am Ende auch tragischen Lebensumstände und Ereignisse in Gravesano die Geschichte dieses wichtigen Zentrums für «schallwissenschaftliche Grenzprobleme» elektroakustischer Musik in einem neuen Licht erscheinen und lebendig werden lässt.

Die Geschichte des Basler Elektronischen Studios wird von Daniel Weissberg, einem der ersten Studenten dieser Einrichtung, aus erster Hand erzählt. Hier vermitteln die kenntnisreich vorgetragenen Details ein lebendiges Bild der improvisierten Anfangszeiten elektroakustischer Musik an den Hochschulen, wie wir sie uns heute angesichts von stromlinienförmig reformierten Bologna-Studiengängen in diesem Bereich kaum noch vorstellen können. Schliesslich ergänzen Markus Ganz, Jean-Martin Büttner, Marcus Maeder, Thomas Meyer und Dominik Landwehr den Band in dessen drittem Teil mit ihren als «Streiflichter: Heute» bezeichneten Beiträgen. Sie beschreiben aktuelle Entwicklungen der Elektronik in der Rock- und Popmusik über DJ-Culture und Klanginstallationen bis zu der von Landwehr skizzierten, sehr agilen und spezifischen Schweizer Do-it-yourself- und Hardware-Hacking-Szene.

So entsteht auf 411 Seiten und einer umfangreichen CD-Rom eine wahre Fundgrube an Details, Geschichten und Anekdoten zur Historie der elektroakustischen Musik in all ihren künstlerischen, kommerziellen und technologischen Facetten. Unterstützt wird die Darstellung durch interessantes und zum Teil erstmalig aus Privatarchiven publiziertes Bildmaterial. Die umfangreichen Recherchen zu diesem Buch wurden ermöglicht durch einen dreijährigen Auftrag des als

Co-Herausgeber fungierenden Institute for Computer Music and Sound Technology der Zürcher Hochschule der Künste.

Bei der Bewältigung der umfangreichen Fülle an Daten, Ereignissen, Personen, Werken, technischen Entwicklungen, geschichtlichen, lokalen wie internationalen Zusammenhängen ist die beiliegende CD-Rom mehr als hilfreich. Auf ihr findet sich der gesamte Band im pdf-Format, was eine Volltextsuche (auch durch die Anhänge, das Personenverzeichnis und die Fussnoten) ermöglicht. Ein für Mac und PC mitgeliefertes «Biographisches Lexikon der Elektroakustischen Musik in der Schweiz» bietet über eine Suchmaske den gezielten Zugriff auf die Rubriken «Namen», «Gruppen», «Instrumente» und «Bereiche», womit die verhandelten Berufsgruppen gemeint sind und die entsprechend zuordbaren Personen gefunden werden. Die Personensuche in der Rubrik «Namen» bietet den Zugriff über eine Suchmaske oder eine Alphabetleiste. In einem separaten Fenster werden die gefundenen Informationen in Form der Personendaten, Berufsbezeichnung, einer Kurzbiographie, einer Werkliste sowie weiterführenden Links dargestellt. Bei Gruppen kommen Informationen über die Besetzung und Angaben zu Veröffentlichungen hinzu. Die Rubrik «Instrumente» verweist auf eine Liste von Personen, die mit dem jeweiligen Instrument in irgendeinem Zusammenhang gebracht werden können und verlinkt zurück zur Personensuche. Die Rubrik «Dokumente» bietet zusätzliche Materialien zum Buch. Dazu gehören die französischen Originaltexte der gedruckten deutschen Übersetzungen von Isabelle Mili und Robert Piencikowski. Es gibt vertiefende Interviews im mp3-Format mit Philipp Ackermann und Bernhard Wagner, Werner Kaegi, Susi Michel und Paul Gredinger. Eine

umfangreiche Auswahl an Dokumenten umfasst ein ergänzendes Archiv aus einer Artikelsammlung zur elektronischen Musik in Schweizer Tageszeitungen, das sowohl nach Datum als auch nach Autoren durchsucht werden kann. Die Institutionen Schweizer Gesellschaft für Computermusik, das Schweizerische Zentrum für Computermusik sowie das im Buch prominent behandelte Studio für Elektronische Musik Basel sind mit Mitgliederlisten, Statuten und Chroniken, den Jahresberichten sowie Werkverzeichnissen umfassend dokumentiert und recherchierbar.

In der Reihe des Chronos-Verlages zur Entwicklung der Schweizer Musikszene und besonders des Jazz nimmt der vorliegende Band eine Sonderstellung ein. Er widmet sich mit der elektroakustischen Musik einem Bereich, in dem man die Schweiz bisher wenig wahrgenommen hat. Bruno Spoerri als einem ihrer zentralen Vertreter ist es zu verdanken, dass wir aufgrund seiner vielfältigen Verbindungen und seiner eigenen künstlerischen Arbeit intime Einblicke in die spezielle Entwicklung der elektronischen Musik in der Schweiz bekommen. Als Herausgeber gelingt ihm diese umfassende Berichterstattung auch durch den Einbezug namhafter Autoren, die die speziellen Bedingungen und Ausprägungen der jeweiligen Szenen kennen und kompetent darstellen können, was besonders für die aktuellen künstlerischen Fragestellungen unserer Zeit gilt.

Michael Harenberg



Die Ordnung der Klänge.

Eine Kulturgeschichte des Hörens

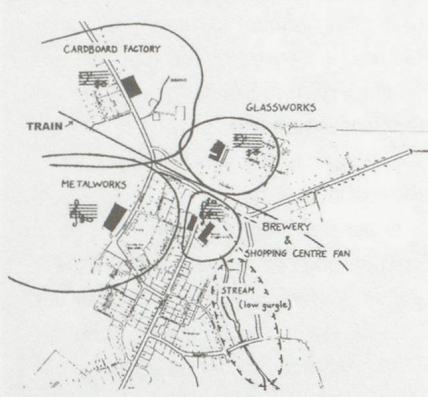
R. Murray Schafer (übersetzt und neu herausgegeben von Sabine Breitsameter)

Mainz: Schott 2010, 448 S.

Die Kunst fixierter Klänge – oder die *Musique concrètement*

Michel Chion (übersetzt von Reinhold Friedel und Ronald Voullié)

Berlin: Merve Verlag 2010, 152 S.



Skruv (Schweden), aus: R. Murray Schafer, «Five Village Soundscapes» (1977). © Pro Litteris

Klang und Krach war der missverständliche Titel der ersten deutschen Ausgabe von R. Murray Schafers Studie *The Tuning of the World* von 1977. Sabine Breitsameter hat diesen ärgerlichen Umstand korrigiert, und nun ist das Standardwerk, das auch schon als Initialtext eines «acoustic turn» interpretiert worden ist, wieder in einer sorgfältigen Ausgabe und neu übersetzt erhältlich. Der Text liest sich auch nach über dreissig Jahren noch aktuell, obschon die digitalisierte und personalisierte Audioumgebung von heute bei der Veröffentlichung nicht vorauszusehen war. «Soundscape» und «akustische Ökologie» sind zwei zentrale Begriffe, die Schafer damals einführte. Soundscape ist zu verstehen als akustische Hülle, die den Menschen stets umgibt und die wir beeinflussen können. Akustische Ökologie meint keineswegs einen esoterischen Rückzug in vortechnische Zeiten, sondern vielmehr einen nachhaltigen

Umgang mit Klangquellen und einem Akustikdesign, das den Menschen zum Massstab macht. Mit letzterem befreite Schafer bereits 1977 den Begriff Ökologie von einer rein naturwissenschaftlichen Sichtweise und prägte diesen ästhetisch, und das ist vielleicht die grösste, sicher aber vorausschauendste Leistung seiner Arbeit.

Das Phänomen Soundscape von 1977, so Schafer im Vorwort, habe ein «Maximum an Vulgarität erreicht». Und er definiert gleich den Ort, an dem anzusetzen ist: «Die Soundscape-Forschung ist an der Schnittstelle zwischen Wissenschaft, gesellschaftlicher Praxis und den Künsten beheimatet.» Auch in dieser Hinsicht – Stichwort künstlerische Forschung – ist Schafers Text grundlegend. Er argumentiert wissenschaftlich, indem er in (zu) ausgedehnten Exkursen akustische Beschreibungen vergangener und fremder Zeiten, Orte und Kulturen anführt, die Geschichte der Lärmgesetzgebung aufrollt (beispielsweise mit einer detaillierten Tabelle aus der Stadt Bern), ausgiebig aus Romanen und Gedichten zitiert und differenzierte Klassifizierungssysteme für Klänge hinsichtlich ihrer Morphologie und ihres Symbolgehalts vorschlägt. Ländliche Soundscapes versteht Schafer als «Hi-Fi», das heisst als klar und durchhörbar, mit akustischer Tiefe und Perspektive, während städtische Soundscapes eher «Lo-Fi» sind, also ein schlechtes Verhältnis von Signal zu Rauschen aufweisen. Auf die gesellschaftliche Praxis verweist Schafer, wenn er daran erinnert, dass die räumliche Organisation von Gemeinschaften oft durch die Reichweite akustischer Signale definiert (worden) ist – Kirchenglocken, Sirenen oder historische Siedlungsabstände sind hier Beispiele. Die Autorität, ungehindert über Lautstärke oder Lärm zu verfügen, ist aber auch eine eindrückliche Machtdemonstration seitens der Natur, Kirche, Industrie, des

Verkehrs oder des Rundfunks. Dass man sich erst spät und selektiv mit den gesundheitlichen Folgen von Lärmquellen zu beschäftigen begann, ist für Schafer ein Zeichen für die visuelle Dominanz, die unserer gebauten Umwelt zugrunde liegt. Ästhetisch schliesslich argumentiert Schafer, wenn er von Komponisten verlangt, dass sie sich in der akustischen Umwelt von Natur und Zivilisation auskennen sollen – schliesslich verstehe jeder Handwerker sein Material – und nicht nur im Setzen von musikalischen Klängen. Gemeinsam mit Akustikdesignern könnte so ein besseres Verhältnis von Klang, Leben und Gesellschaft erreicht werden. Denn: «Das Verwischen der Grenzen zwischen Musik und Umweltgeräuschen ist vielleicht das auffälligste Merkmal der Musik des 20. Jahrhunderts».

Schafers dringliches, neu und sorgfältig ediertes Plädoyer ist also eine eindrückliche Aufforderung zu einem sensibleren akustischen Bewusstsein, in welchem Musik nur einen Teil der klingenden Realität darstellt. Womit wir beim zweiten Text sind, *L'art des sons fixés, ou, La musique concrètement*, der 1991 geschrieben wurde und nun erstmals in deutscher Übersetzung vorliegt. Michel Chion, Jahrgang 1947, ist Komponist, Schriftsteller, ausgewiesener Kenner der Filmgeschichte und war Mitglied des «Groupe de recherches musicales» um Pierre Schaeffer. *Die Kunst fixierter Klänge – oder die Musique concrètement* ist «ein Essay und ein Manifest, das kein Einvernehmen herstellen» will. Vielmehr macht sich Chion für (s)eine Musik stark, «die konkret mit dem Klang gemacht wird, ohne über die abstrakten Symbole der Schrift zu gehen», und die auf einem Aufzeichnungsmedium fixiert ist. Dieser zweite Punkt ist für Chion besonders wichtig und gleichzeitig problematisch. Zum einen wird damit Musik ausgeschlossen, die man als live produzierte



Musique concrète bezeichnen könnte, zum anderen bedeutet die Fixierung auf einem Medium, dass es für diese einmal fixierte Musik nur noch eine historische Betrachtung und keine lebendige Interpretationspraxis mehr geben kann, da sie bloss noch abgespielt wird. Der grosse Vorteil der Musik fixierter Klänge ist aber gemäss Chion, dass der Komponist volle Kontrolle über das Resultat hat und nicht von wechselnden Aufführungsbedingungen punkto Räume, Ensembles etc. abhängig ist (obschon freilich auch die fixierte Musik auf unterschiedlichen Lautsprechern und in unterschiedlichen Räumen abgespielt wird). Diesen Punkt erläutert Chion mit viel Engagement, und er diskutiert in diesem Zug auch das Verhältnis von Material und Anekdote, Musik und Narration, Musik und Technologie und anderes mehr. In diesen differenzierten Betrachtungen liegt der grosse Gewinn dieser Lektüre, sie lassen einen die Geschichte der herkömmlich notierten Musik in anderem Lichte sehen. Zugleich erfährt man viel über die Tradition der Musique concrète. Ob man dabei die etwas forcierte Gegenüberstellung von «unpräziser», interpretierter, schriftlicher Musik und der «exakten» Musik fixierter Klänge teilen will, ist letztlich Ansichtssache.

Mit diesen beiden Publikationen werden endlich zwei wichtige Texte in deutscher Sprache greifbar, die Musik im gesellschaftlichen, historischen und technologischen Kontext kommentieren. Wenn sich nun noch jemand findet, der *Bruits. Essai sur l'économie politique de la musique* von Jacques Attali aus dem Jahr 1977 übersetzte, dann wären der guten Dinge drei.

Peter Kraut

Klänge im Zeitalter ihrer medialen Verfügbarkeit: Popmusik auf globalen Märkten und in lokalen Kontexten

Susanne Binas-Preisendörfer

Bielefeld: transcript 2010, 280 S.



Matt Harding tanzt am Panama-Kanal. Videostill aus «Where the Hell is Matt?» (2008). © Pro Litteris

Populäre Musikformen sind heute längst in den Kanon der zu erforschenden Klangphänomene aufgenommen worden, ebenso wie die Tatsache, dass die Erfindung der Tonaufzeichnung im 20. Jahrhundert den bedeutendsten Paradigmenwechsel der Musikgeschichte seit der Entwicklung der Notenschrift darstellt. Trotzdem ist wissenschaftliche Literatur, die sich mit solchen Fragen beschäftigt, bis heute selten geblieben, nicht zuletzt aus methodischen Gründen, da sich die historische Musikwissenschaft bis heute durch ihren werkhermeneutischen Ansatz schwertut mit dem Einbezug von Massenmedien in ihre Forschungsperspektiven. Darum erfüllt das vorliegende Buch, das die Blickwinkel der Cultural Studies, der Musikethnologie und der Medienkulturwissenschaft vereint, eine wichtige Funktion, indem es den Fokus auf die über 100-jährige Vorgeschichte der heute allgegenwärtigen Globalisierung, Digitalisierung und Krise der Autorschaft lenkt.

Die Autorin, die 1964 geborene Susanne Binas-Preisendörfer, studierte Musik- und Kulturwissenschaft an der Humboldt-Universität in Berlin und ist heute Professorin für Musik und Medien an der Universität Oldenburg. Ihr fast 300 Seiten starkes Buch ist bei transcript erschienen,

einem Verlag, der für seine innovative und vorurteilsfreie Themenwahl bekannt geworden ist, der sich aber nicht durch sehr gewissenhafte Editionen hervortut. So sind auch in diesem Buch zahlreiche Druckfehler und Ungenauigkeiten bei Quellenangaben zu finden, die den Gesamteindruck unnötig trüben.

Das Buch gliedert sich in drei Kapitel: «Populäre Musik und Globalisierung», «Musiken der Welt – World Music – Global Pop» und «Mediale Verfügbarkeit». Die drei Abschnitte sind von ähnlicher Länge, aber von unterschiedlicher Qualität. Im ersten wird die Skandalgeschichte um das französische Elektronik-Duo Deep Forest (Eric Mouquet, Michel Sanchez) auf siebzig Seiten ausbreitet. Die beiden hatten 1992 mit *Sweet Lullaby* einen weltweiten Hit produziert, für den ein Sample einer Feldaufnahme von Hugo Zemp aus dem Jahr 1969 verwendet wurde: Das Wiegenlied einer Sängerin von den Salomonischen Inseln, das ursprünglich auf einer Platte der Unesco publiziert worden war, wurde auf dem Hit-Album als Pygmäen-Lied aus Afrika dargestellt und als solches weltbekannt. Sowohl die Sängerin als auch ihre Nachfahren gingen leer aus. Auch vom Nachfolge-Hit *Komodo* des italienischen Produzenten Mauro Picotto, der im Jahr 2000 ebenfalls dieses Sample verwendete, gingen keine Zahlungen auf die Salomonischen Inseln. Die Geschichte ist andernorts auch schon dargestellt worden (Steven Feld, *A Sweet Lullaby for World Music*, in: *Public Culture* 12/1, 2000, S. 145–171; Anthony Seeger, *Traditional Music Ownership in a Commodified World*, in: Simon Frith, Lee Marshall (Hrsg.), *Music and Copyright*, Edinburgh University Press 2004, S. 157–170), dürfte dem musikethnologisch interessierten Leser also hinlänglich bekannt sein. Neue Gesichtspunkte fügt Binas-Preisendörfer

kaum hinzu, und zudem – erstaunlich bei dieser Ausführlichkeit – fehlen zwei wichtige Stationen der Geschichte gänzlich: 1995 nahm der norwegische Saxophonist Jan Garbarek unter dem Titel *Pygmy Lullaby* (ECM 1585) ein Stück auf, das auf diesem Sample beruhte – und festigte so den Irrtum, es handle sich dabei um afrikanische Musik. Zweitens unterlegte das YouTube-Phänomen Matt Harding seine millionenfach angeklickten ersten beiden Reise-Tanz-Videos *Where the Hell is Matt?* (2005 und 2006) mit diesem Stück, zunächst in der Fassung von Deep Forest und dann in einer eigenen Interpretation mit dem besagten Gesangs-Sample. Harding reiste sogar auf die Salomonischen Inseln, um die Nachfahren der inzwischen verstorbenen Sängerin zu befragen, und machte so die wahre Herkunft des Stücks weltbekannt. Zwar resultierte auch daraus kein finanzieller Nutzen für die Sängerin, immerhin wurde aber der Irrtum aufgeklärt und sie entsprechend gewürdigt.

Im zweiten Kapitel tappt Binas-Preisendörfer dann in die Ethno-Falle. Sie versucht das Phänomen der digitalen Verfügbarkeit von Klängen am Beispiel des Worldmusic-Booms der 1980er und 1990er Jahre zu erhellen. Dabei berichtet sie zwar über eine Reihe von interessanten historischen Zusammenhängen der Geschichte der ethnologischen Feldaufnahmen, man wird aber das Gefühl nicht los, dass hier bloss ein ethnozentrischer Nebenschauplatz beackert wird. Wäre da nicht die globale Ausbreitung angloamerikanischer Popmusik oder des jamaikanischen Reggae der relevantere Ansatz als das vergleichsweise kurzlebige und exotische Nischenprodukt Worldmusic? Zudem steht die Frage der kommerziellen Ausnutzung ethnischer Musikformen etwas penetrant im Zentrum, während die Frage nach der künstlerischen Freiheit, die digitalen Möglichkeiten zu nutzen, kaum gestellt wird. Die

Debatte um die bahnbrechenden Alben der Hip Hop Formation Public Enemy und ihre Sampling-Kunst, die heute gerichtlich untersagt würde, fehlt beispielsweise total.

Im dritten Kapitel schliesslich zeigt Binas-Preisendörfer, wo ihre Stärken und ihr Fachwissen liegen: Bei der Diskussion von kulturell relevanten Fragen der Populärmusik. Intelligent und kompetent behandelt sie Themen wie die Bedeutung phonotechnischer Verfahren bei der Herausbildung globalisierter Musikformen oder die wechselseitigen Beziehungen lokaler und globaler Musikmärkte. Man wünscht sich, die ersten beiden Kapitel wären etwas kürzer ausgefallen und das dritte hätte mehr Gewicht erhalten, wenn etwa für das Thema «Sampling und Recht» im dritten Kapitel nur gerade vier Seiten zur Verfügung stehen. Darüber würde man von Binas-Preisendörfer gerne mehr lesen: Zum fragwürdig gewordenen Urheberrecht, das von einem Kompositionsbegriff ausgeht, der dem 19. Jahrhundert entstammt.

Trotz der erwähnten Mängel ist das Buch sehr lesenswert und ein wichtiger Schritt zum Verständnis einer globalisierten und medialisierten Welt der musikalischen Tonaufzeichnung, wie wir sie zu Beginn des 21. Jahrhunderts antreffen.

Dieter Ringli



Othmar Schoeck. Life and Works

Chris Walton

University of Rochester Press, 2009, 447 pages

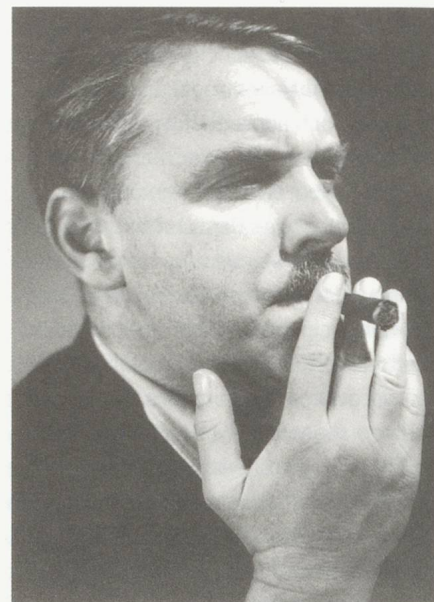


Foto: G. Schuh (Othmar Schoeck-Archiv)

Chris Walton s'est imposé depuis une quinzaine d'années comme l'un des meilleurs connaisseurs d'Othmar Schoeck. La publication en traduction allemande (Zürich, 1994) de sa thèse de doctorat (Oxford, 1988) n'a été que la première pierre d'un édifice musicologique dédié au compositeur suisse. Sa nouvelle monographie en dresse un portrait nuancé, qui tient compte de ses aspects les plus contradictoires.

Ceci est d'autant plus nécessaire que l'image de Schoeck se fonde trop souvent sur quelques œuvres tardives au langage prudemment conservateur. Celles-ci sont cependant aussi peu représentatives de l'ensemble de la création de leur auteur que le seraient *Capriccio* pour Richard Strauss ou le *Ludus tonalis* pour Paul Hindemith. En l'occurrence, cette réduction à un seul aspect de l'œuvre n'est pas innocente. Elle sert la cause de ceux qui tentent d'expliquer la relative négligence dont a souffert le compositeur suisse au-delà des

frontières nationales. Schoeck aurait été la victime des « modernistes », incapables de reconnaître la valeur d'un langage ancré dans la tradition tonale.

Walton ne se contente pas de réfuter ces idées reçues, qu'il considère comme « paranoïaques » ; il en fait l'historique, en suivant pas à pas le parcours esthétique de Schoeck. On découvre ainsi combien fut grande la part du compositeur lui-même dans la création, sur le tard, d'une image caricaturale, que son premier biographe, Hans Corrodi, n'était que trop disposé à adopter sans réserve. À l'autoportrait en demi-teintes, Walton oppose une véritable fresque psychologique aux couleurs vives et contrastées ; ses choix iconographiques sont eux-mêmes révélateurs de sa volonté d'aller au-delà des clichés.

Ce qui fait tout le prix de cette monographie, c'est aussi la restitution minutieuse de la vie sociale et professionnelle du musicien, qui fut, on le sait, un pianiste et chef d'orchestre très actif. Au gré des rencontres avec compositeurs et interprètes, écrivains et mécènes, se dessine le portrait d'une époque marquée par deux conflits mondiaux et la montée des totalitarismes. Ce n'est pas le moindre mérite de ce livre que d'avoir su éclairer objectivement les relations ambivalentes que certains protagonistes de la vie culturelle suisse — à commencer par Schoeck lui-même — ont entretenues avec l'Allemagne nazie. À cet égard aussi, l'ouvrage témoigne d'un travail minutieux sur l'ensemble des sources disponibles.

Pour Walton, la précision n'est pas synonyme de sécheresse académique. Son style est alerte et souvent imagé, comme en témoignent notamment ses réflexions sur l'ultime période créatrice du compositeur : « The world of art and music must to a certain extent have appeared to the young, impressionable Schoeck a world of values that were as

fixed, unchanging, and inactive as the stuffed vulture hanging from the ceiling of the family villa, or the preserved insects and never-to-be-hatched birds' eggs in his father's atelier. So when his aesthetic world came crumbling down after *Dürande* and his heart attack, a flight into a womb-like, received <Romantic> aesthetic must have seemed the most natural escape route. » (p. 324) À ces métaphores évocatrices s'ajoute un humour plutôt inhabituel dans les études musicologiques. On ne saurait que s'en réjouir, à la réserve près que des titres (à la Taruskin) tels que « Self Portrait, with Sandwich » ou « Storms in the Pigeon loft » ne disent pas grand chose sur le contenu des chapitres. L'absence de repères chronologiques et même de mention des œuvres en sous-titres oblige à se reporter à l'index, qui s'avère cependant peu pratique, faute d'indiquer par un format particulier les pages où la musique fait l'objet d'un examen plus approfondi. Cette carence est d'autant plus regrettable que l'éditeur n'a pas jugé utile de signaler par une mise en page particulière, comme il est par ailleurs souvent d'usage, les parties plus spécifiquement analytiques du texte. Il faut dire que l'approche de Walton s'y prêtait moins que de coutume.

Selon une démarche résolument diachronique revendiquée dans la préface (« Chronology is a powerful thing », p. XVI), le fil de la pensée créatrice est intimement tressé avec celui de l'existence, et les œuvres font surface dans le texte selon les circonstances de leur genèse. Cette méthode se manifeste également dans l'approche critique des œuvres, auxquelles Walton réserve des pages éclairantes au moment de leur première exécution publique : sans réduire les partitions à des documents biographiques, l'auteur ne manque jamais d'en considérer la valeur symbolique pour comprendre la psychologie du composi-

teur, qui est explorée dans ses recoins les plus intimes. (L'attention accordée à certains détails triviaux de la vie sentimentale semble parfois excessive). Cette identification entre sujet biographique et sujet esthétique, apparemment conforme à l'attitude de Schoeck lui-même, n'empêche cependant pas le biographe de situer stylistiquement les œuvres aussi bien dans le langage du compositeur que par rapport à ses contemporains, et même de faire la part des choses entre l'écriture et son résultat sonore. Les pages consacrées à l'opéra *Penthesilea* sont à cet égard exemplaires. Walton en considère successivement le livret, l'instrumentation, la réduction de piano, les structures formelles et le langage harmonique, pour montrer qu'« une aspiration quelque peu superficielle à être à la page » (« somewhat superficial striving to be up-to-date », p. 151) a guidé certaines décisions du compositeur. Or, comme le fait remarquer Walton (p. 153), ce but n'a pas été atteint, car *Penthesilea* a été aussitôt relégué dans l'ombre par deux opéras contemporains qui tournaient le dos à l'expressionnisme : *Cardillac* de Hindemith et *Jonny spielt auf* de Krenek.

De telles analyses nous font regretter que Walton n'ait pas consacré une place encore plus importante à la musique, ce qui était pourtant, de son propre aveu, l'une des motivations qui l'avaient incité à rédiger cette nouvelle monographie. Une étude dédiée plus complètement au langage musical de Schoeck reste donc à faire. En attendant, cette biographie peut d'ores et déjà être considérée comme l'ouvrage de référence sur la vie du compositeur. Le catalogue des œuvres donné en annexe, qui comporte également des références discographiques, en fait un outil indispensable pour les recherches à venir.

Georges Starobinski



Luigi Archetti & Michael Heisch: Frozen Solid

Luigi Archetti (Gitarre, Elektronik), Michael Heisch (Kontrabass), Moritz Müllenbach (Violoncello), David Schneebeli (Viola)
Creative Works Records CW 1055

Wer weiss, vielleicht ist es in der Musik ja das Tempo, welches alles entscheidet. *Frozen Solid* jedenfalls, das Album des Zürcher Elektronik- und E-Gitarristen Luigi Archetti sowie des Kontrabassisten und Komponisten Michael Heisch, ist so beschaffen, dass man über Tempi in der Musik nachzudenken beginnt. Denn hier vollzieht sich alles ungeheuer langsam. Nichts hat Eile, alles Weile. Man denkt in der Tat an eine «Welt des still gestellten Klangs» (Stefan Drees im Booklettext).

Sechs «Parts» bilden dieses Album. Sie dauern zwischen 7 und 19 Minuten. Es spielt die Elektronik von Luigi Archetti. Es spielen aber auch leibhaftige Musiker – Michael Heisch am Kontrabass, Moritz Müllenbach am Violoncello, David Schneebeli an der Viola, und Archetti bedient neben der Elektronik auch die E-Gitarre. Part 1 verläuft so: Man hört den verzagten Klang einer Streichersaite, ein F, das nach einigen Sekunden zum E wird, dann zurückkehrt zum F, um wieder zum E zu werden. Dann das Ganze nochmals. Sanfte Elektronik glimmt derweil im Hintergrund auf, umgibt die Einzel-töne mit einer Klanghülle von artifizierlicher Glätte, definiert das Klangbild zum d-Moll-Akkord. Dann ein dezentes, abschliessendes Gitarrenarpeggio. Stille. Dann nochmals das Arpeggio. Wiederum Stille, als ob die Musik tief Luft holte. Und nochmals erklingen stoisch die beiden Streichertöne. So geht das weiter. Eingeschoben ist ein Soundscape: ein Vibrieren und Brummen. Bis wieder die Streicher lakonisch erklingen – und alles zuletzt verebbt.

Knapp sieben Minuten dauert Part 1. Die Musik bewegt sich dabei mit der Verstohlenheit eines Sonnenuntergangs,

lässt an die Entschleunigung der Zeit bei Morton Feldman denken und erinnert auch an die langsame Prozessualität der Sounds eines La Monte Young: Auch auf *Frozen Solid* wird gleichsam mit der Naivität eines Kindes über das kleinste Klanggeschehen gestaunt; das langsame Schreiten der Musik macht jede akustische Regung mikroskopisch wahrnehmbar.

«Über allen Gipfeln ist Ruh», denkt man nach drei Parts der CD, doch liegt man wohl falsch mit der Assoziation an romantische Einsamkeit im Walde und letztlich also an Naturbeseeltheit. *Frozen Solid* heisst das Album: feinstofflicher Stoff. Diese Musik ist eben nicht nur langsam, sondern auch eigentümlich kühl, zunächst scheinbar fast unbelebt. Es ist Musik in einem bestimmten Aggregatzustand: nicht gasförmig, nicht mal flüssig ist sie. Man wähnt sich in einer Eislandschaft. Irgendwie rein und keusch wirkt diese Landschaft. Totenstille scheint zu herrschen, doch dann hört man vielleicht ein Knistern und Knacken des Eises, da wirbelt ein Lüftlein ein Eiskorn auf, und es vollziehen sich plötzlich wundersame Ereignisse in dieser Eislandschaft, und bizarrste Blumen wachsen unversehens aus dem Eise – in *Frozen Solid* gibt es sehr wohl auch skurrilste und verquerste Sounds.

Vor allem im hinteren Teil der Platte wird das Geschehen dann auch mal turbulent. Da sind Störzonen mit brutalen Geräusch- und Noise-Attacken. Sie bleiben aber die Ausnahme. Grundsätzlich schildert diese Musik eine Welt des fast Unbewegten, und wird ein neuer Klang eingeführt, dann meist äusserst behutsam. Ja, diese Musik flüstert insgesamt über weite Strecken. Sie ist meist, bei all ihrer Unterkühltheit, von überwältigender Zartheit. Als Hörer wird einem dabei gar ruhig ums Herz. Und beinahe wähnt man sich an einem Ort, von dem es heisst: Es ist keine Zeit mehr.

Interessant an *Frozen Solid* ist auch der Klangkörper. Natürlich ist da viel Elektronik, die Musik atmet etwas vom forschenden Gestus der elektroakustischen Klänge der 1950er Jahre. Und doch ist es wohl richtig, dass auf diesem Album nicht von Klangstudien die Rede ist, sondern von Parts. Das klingt nicht so wissenschaftlich, und es trifft damit auch die Sache: Es geht auf *Frozen Solid* nicht um Sinuston-Musik, die Streicher geben diesen Klängen ein Humanum: Man hört, wie der Bogen über die Saiten gleitet, ein Schaben und Murmeln; der Kontrabass knarrt, knistert, grollt, grummelt; die Haltetöne der Streicher entfalten ein ungemein reiches Leben. Die Streicher arbeiten zartfühlend mit allerlei entlegenen Effekten. Und vielleicht wirkt ja die Erfahrung mit der Elektronik zurück: Man verändert auf einem Streichinstrument den Klang so subtil, als wäre man ein Elektroniker, der mit Filtern arbeitet und die Maserung des Klangs verändert.

So entwickelt sich diese Musik langsam fort und fort. Und wenn in vielen Stücken auf *Frozen Solid* die Welt gleichsam mit musikalischen Mitteln verlangsamt wird, kommt im sechsten und abschliessenden Part noch etwas anderes hinzu. Zwanzig Minuten zieht sich die Musik hin, es wehen elektronische Klangschwaden aus scheinbar unendlichen Fernen herbei, es tosen auch einmal die Sounds, der Donner eines kosmischen Gewitters. Es ist eine erdenferne Musik. Sie hallt, widerhallt durch riesige Echoräume. Und was einem bisher als Spiel mit der Zeitlichkeit erschien, erkennt man plötzlich auch als Spiel mit einer weiteren Dimension: Es dehnt sich auf *Frozen Solid* nicht nur die Zeit, sondern auch der Raum. Diese CD spielt fundamental mit den Kategorien unserer Wahrnehmung.

Christoph Merki



Works for Viola Solo: Aperghis, Grisey, Sciarrino, B. A. Zimmermann

Anna Spina (Viola)
 CD NEOS 10920



Foto: A. Greber

Bratsche. Viola. Kein Wunder, dass ein Instrument mit solchen Namen in der Neuen Musik Gehör findet. Anna Spina macht mit ihrer Einspielung – mit Solowerken von Aperghis, Sciarrino, B. A. Zimmermann und Grisey – in Sachen Klangvielfalt den Bezeichnungen ihres Instruments alle Ehre. Vom Prasseln und Brechen, Preschen und Batschen bis zum weichen und hohlen Säuseln der Windharfe Äöls – Anna Spina macht Bratsche und Viola zur Onomatopoesie.

Spina wählt Komponisten und Arbeiten, die bereits zu Klassikern der Neuen Musik geworden sind. Es gilt, diese Stücke in die Gegenwart zu übersetzen, sie sich anzueignen und zu aktualisieren, kurz: Spina interpretiert. Doch diese Interpretation ist von etwas geprägt, das man paradoxerweise Improvisation nennen will. Diese Improvisationalität der Musik hat nichts mit der Frage zu tun, inwiefern die Klangereignisse vorher notationell festgelegt wurden. Spinas Spiel wirkt improvisiert, weil keine hemmende Distanz zwischen Vorgabe und Ausführung spürbar ist. Besonders in Georges Aperghis' *Volte-Face* (2001) gestikuliert sie mit Agilität, formuliert die fragmentierten Figuren mit einer Direktheit, dass man an keine Vorlage mehr glauben kann. Ständige Wechsel,

Kontraste und Brüche – in Spieltechnik und Charakter – erlauben es Spina, auf sich selbst zu reagieren: Bruchstücke einzuwerfen, wiederkehrende Elemente als Widerstände zu setzen, mit traditionellen Floskeln wie Gruppetti oder klassischen Phrasierungen das Vorhergehende hochzunehmen. Das ständige Verzögern, Unterbrechen und Hereinplatzen der musikalischen Gesten verbindet Spina in ihrer sensiblen rhythmischen Gestaltung mit einem steten Drängen und Vorantreiben: Es entsteht ein eigenartig zerbrochener Fluss.

In seiner Theatralik verweist *Volte-Face* auf die Konzertbühne; man sieht den Tanz der vielen Charaktere, die Anna Spina aus ihrer Bratsche rausholt. Ganz anders die Werke *Ai limiti della notte* (1979) und *Tre notturni brillanti* (1974) von Salvatore Sciarrino: Mit hauchenden Tremoli setzt das erste Stück fast nahtlos an das geräuschhafte Ende von *Volte-Face* an und entwickelt in langsamen Wellenbewegungen eine unheimliche Ruhe. Spina lässt den Klang kontinuierlich an- und aufschwellen. Dem leisen Rauschen entsteigen allmählich Ober-töne, bis Flageolettklänge im Wechsel mit anderen empfindlichen Klangaggregaten erklingen. Keine dieser stufenlosen Klangtexturen ist greifbar, sie sind fluktuierend, schillernd, in sich kreisend, und immer wieder entweichen gläserne Einzeltöne diesem emsigen Gewebe. Spina stellt eine paradoxe Verbindung von Nervosität der ständigen Klangfarbenwechsel und grösster Gelassenheit der wogenden Bewegung im Grossen her.

Auch einen anderen Widerspruch vermag sie hervorzubringen: Die Feinheit der Klänge und die Behutsamkeit ihres Spiels lassen den Hörer millimeternah an ihr Instrument herankommen. Das aufstäubende Kolophonium brennt in den Augen, das widerständige Zittern der Saiten, das Quietschen der Haare auf

dem Steg, das allmähliche Umbrechen des Geräusches in Klang erlebt man durch den Lautsprecher als körperliche Vibration. Diese hyperreale Nähe zur Klangerzeugung macht die Aufnahme sehr intim, was in einem Widerspruch zur völligen Depersonalisierung des musikalischen Ausdrucks steht. Keine menschlichen Gesten, Ausrufe, Einwände, ja nicht einmal eine Musikerin oder ein Instrument sind mehr wahrzunehmen, sondern expressiv gewordene Materie: Klagendes Metall, lächelndes Haar, flüsterndes Holz. Hier ist die Einspielung nicht der schlechte Ersatz für das Konzert, sondern der Lautsprecher macht die Erfahrung in dieser Intensität erst möglich. Auch den grossartigen *Prologue* (1976) aus Gérard Griseys *Les espaces acoustiques* interpretiert Spina ohne falsche Sentimentalität, gleist mit viel Geduld die langgezogene Steigerung auf, um zuletzt in den kreischenden Kaskaden und Glissandosalven den Tonraum ihrer Bratsche explodieren zu lassen.

Christoph Haffter



Alfred Zimmerlin: Weites Land, Weisse Bewegung

Martina Schucan (Violoncello), Petra Ronner (Klavier),
Martin Lorenz (Schlagzeug)
Musiques Suisses/Grammont Portrait MGB CTS-M 127

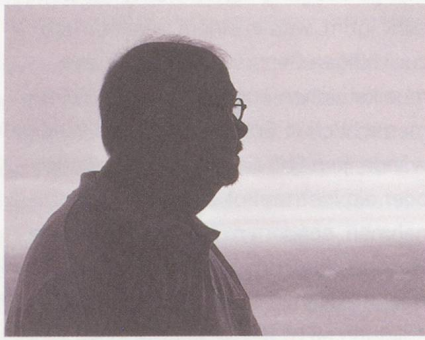


Foto: Marlies Mumenthaler

Was diese Produktion so angenehm macht, ist ihr runder Gesamteindruck: Die eingespielten Werke repräsentieren zwei Seiten von Alfred Zimmerlins Komponieren und sind, einander ergänzend, ausgezeichnete Beispiele für dessen «Musik der Offenheit und der Vielfalt» (Thomas Meyer) – für eine Musik, die sich Zeit lässt, um den Konsequenzen der einmal gesetzten kompositorischen Entscheidungen im Detail nachzugehen. Dass *Weites Land* für Violoncello und Zuspield-CD (2002–03) über weite Strecken hinweg sehr intim wirkt, mag einerseits am Hommage-Charakter des Werkes liegen – Zimmerlin komponierte es im Andenken an seinen verstorbenen Vater –, verdankt sich aber auch dem konzentrierten Vortrag von Martina Schucan: Mit viel Gespür für die oft nur als Nuancen wahrnehmbaren Abstufungen der Klangfarben formt die Cellistin mal zart tastend, mal mit zurückhaltend eingesetzter Kantabilität, mal in hauchendem Tonfall, mal mit auftrumpfend bestimmter Geste ihren Part als Gegenpol zu den zugespielten Klängen. Diese wiederum, aus abgetöntem Rauschen, verfremdeten Instrumentalklängen, Stimmen und alltäglichen Geräuschen bestehend, nähern sich der Klangspur

des Instruments auf unterschiedliche Weise, hüllen sie ein, bilden einen Kontrast zu ihr und sorgen so für ständige Wechsel der Wahrnehmungsperspektive. Bei alledem trifft immer wieder Unerwartetes zusammen: Vielschichtig angeordnet und voll Assoziationspotenzials stehen die Zuspieldungen dem Cello gegenüber, ohne indes mehr als Anspielungen zu liefern, die sich im günstigsten Fall in den Gedanken des Zuhörers zu Bildern fügen mögen. Dass sich da irgendwann das Cello in einem Tonfall verfangt, der demjenigen einer Rede ähnelt, während an einer anderen Stelle die fast schon ordinären, an eine Jahrmarktsorgel gemahnenden Klänge der Zuspieldung in einen Totentanz münden, gehört zu den wenigen offensichtlichen Momenten in einem Werk voller Feinheiten, denen man ansonsten erst nach mehrmaligem Hören auf die Schliche kommt.

Nicht weniger intensiv wirkt das Trio *Weisse Bewegung* (1996–98), das sich, darin dem Cellostück verwandt, durch eine mit Spannung aufgeladene Ereignislosigkeit auszeichnet, aber gerade eben aus dieser Charakteristik heraus seine musikalische Kraft entfaltet. Auch hier räumt Zimmerlin den Ausdrucksmöglichkeiten des Cellos einen gewissen Vorrang ein, stellt ihm aber statt einer Zuspieldung die beiden klanglich miteinander verwandten instrumentalen Partner Klavier (Petra Ronner) und Schlagzeug (Martin Lorenz) gegenüber. Die Optionen dieser Verknüpfung nutzt der Komponist in subtiler Weise, indem er sie immer wieder wie ein einziges Instrument mit langen Resonanzen behandelt. Vor allem dort, wo Schucan und Ronner in dialogisch gestaltete Situationen eintreten, die wiederum von Lorenz ins Schlagzeug hinein verlängert werden und dann teils als expressive Gesten aufblühen, ist das Zusammenspiel der drei Musiker von ausserordentlicher

Präzision. Im Gegensatz zu *Weites Land* wirkt *Weisse Bewegung* allerdings über weite Strecken hinweg eher extrovertiert: Grosszügige melodische Phrasen, ein manchmal ungebremster Vorwärtsschub, rhythmische Impulse und energiereiche Bewegungen in jazzartigem Duktus ziehen sich durch die immer wieder auch in Abbrüche mündende Musik der fünf Einzelsätze; allein die klangliche Piano-Brüchigkeit des durchweg verhaltenen, aber gleichwohl äusserst intensiven Schlusssatzes verweigert sich diesem Tonfall und scheint sich ins Innere des Klangs zurückzuziehen. Schön, dass es solche Musik gibt.

Stefan Drees



Thomas Peter: Circular

Thomas Peter
Themepark TP005



Minimalistisch in weisses Papier gehüllt, nur mit den notwendigsten Informationen bedruckt, «solo improvisations, recorded in an open/closed space»: Thomas Peters Improvisations-CD *circular* ist erschienen beim malaysischen Label Themepark – in einer Auflage von 50 Stück. Lassen Sie mich das wiederholen: 50 Stück, zum Preis von 6 Euro plus Shipping. Sind alle verkauft, fallen die Verwertungsrechte an den Künstler zurück.

Wir hören zehn Improvisationen, je vier bis zehn Minuten dauernd, aber wir hören sie als kontinuierliches Klangereignis. Über das Instrumentarium wissen wir nur, dass der Improvisator mit Feedback-Systemen, auf Drums sowie «Objekten» spielt. Diese reichlich unspezifische Information wird durch zwei Hinweise ergänzt, die sofort eine bestimmte Grundstimmung oder -erwartung hervorrufen: die Stücke sind im Februar 2010 aufgenommen worden, in Innen- und Aussenräumen. Ob die Aussenräume auf *field recordings*, offene Fenster oder offenes Feld hinweisen, muss nicht beantwortet werden. Aber sie bestärken den Eindruck von winterlicher Ruhe, Klarheit und Sparsamkeit, die man in der Musik wahrzunehmen vermeint.

Da sind zwar ab und zu Kinderstimmen, ja Vogelstimmen zu vernehmen, aber

kein hochsommerliches Rattern ferner Rasenmäher. Diese Eindrücke und Räume fassen das Klanggeschehen in einen Rahmen, den der Hörer, aber auch der Komponist um einen subjektiven Raum zeichnet. Den meisten Stücken legt Thomas Peter einen Feedback-Teppich zugrunde, jedoch nicht im Sinne eines durchgezogenen Drone-Klangs, sondern in Tonhöhe und Lautstärke stets modulierend. Hier stehen häufig zwei oder mehrere Klangmischungen gegeneinander, hin- und herbalancierend, eine musikalische Pendelbewegung, die dann auch «von Hand» beschleunigt bzw. abgebrochen werden kann. Thomas Peter hält die Richtung, in die sich die Improvisationen entwickeln, eher enggefasst, erlaubt seiner Musik keine Kontrollverluste oder Ausbrüche. Damit wird sie keineswegs starr, aber das Mass an Selbstähnlichkeit (nach wievielen Hörsekunden lässt sich das Stück auf der CD identifizieren) erhöht sich.

So konzentrierend alle Stücke wirken und funktionieren, so wenig sind sie darauf ausgelegt, nur unter neuronaler Volllast rezipiert zu werden: Es lässt sich schreiben und denken zum Hören. Das heisst aber auch, dass die Ereignisdichte gerade der Schlagzeug-Aktionen problemlos zu erhöhen wäre – von wem auch immer: von Peter selbst, einem zweiten Improvisator, oder gar meiner eigenen, vergleichsweise holpernden Hörer-Fantasie, die dazumischt, was ihr halt so einfällt.

Die Idee, sozusagen bei offenen Türen und Fenstern zu improvisieren, sie dann wieder zu schliessen und alle Vorhänge zu ziehen, gefällt mir ausserordentlich, aber mehr noch die Kunst des Reduzierens, mit der Thomas Peter sie umsetzt. 50 Stück!

Andreas Fatton



Carola Bauckholt: hellhörig

Elektronisches Studio der Musikakademie Basel und des WDR Köln; Erik Oña (Leitung), Sylvia Nopper (Sopran), Truike van der Poel (Mezzosopran), Matthias Horn (Bariton), Helena Bugallo (Klavier); Cellotrio blu; Schlagquartett Köln
Coviello COV 61009

Carola Bauckholt: Instinkt

Geräuschtöne (2003); Instinkt (2007); Kugel (2002); nein allein (1999–2000); Cellotrio (2002); Schraubdichtung (1989/99)
Schola Heidelberg, Walter Nussbaum (Leitung); Cellotrio blu; Thürmchen Ensemble
Coviello COV 60916



Szenenfoto der Aufführung von «hellhörig» an der Münchener Biennale 2008. Foto: Regine Körner

Man nehme einen von Grossmutterns alten Wäschebottichen aus Blech, versee ihn an einem Rand mit etwas Filz und schleife ihn so über den Boden. Den Ton, der dabei entsteht, versuche man nachzusingen oder seine Obertöne auf einem Cello zu spielen. Was so entsteht, ist keine Waschküchenmusik, sondern zeugt von Erfindungs-, von Findungsreichtum. Alltägliche Gegenstände werden gleichsam auf ihren Klang hin abgeklopft, geschabt, geschoben, und wenn man dabei etwas Kolophonium ins Spiel bringt, beginnen sie zu singen. Man muss nur hellhörig darauf sein.

Carola Bauckholt, die 1959 in Krefeld geborene und seit langem in Köln tätige Komponistin, hat sich auf derlei spezialisiert. Seit ihrem Stück *Like a Rolling Stone* für Objekte auf der schiefen Bahn (1978–79) erprobt sie den musikalisch-

akustischen Gehalt der verschiedensten Gegenstände. Gewiss kennen wir derlei Verfahrensweisen längst; die Avantgarde der sechziger Jahre und zumal Bauckholts Lehrer Mauricio Kagel haben vieles zu Klang und Musik, ja zu einem musikalischen, sogenannten «instrumentalen Theater» gemacht. Es ist so gesehen nicht neu, was bei ihr zu hören ist, und dennoch: es gelingt Bauckholt, dieser Meisterin des Alltäglichen, immer wieder, schon ein Stühleschieben zum Klangereignis zu machen.

Wie bei ihren Vorgängern kann daraus etwas genuin Bühnenwirksames entstehen. Diese Arbeit am Theatralen stand denn auch am Anfang ihrer kompositorischen Tätigkeit. Zu den normalen Instrumentaltechniken, so sagt sie, habe sie erst nach dem Studium durch die Arbeit mit Musikerfreunden gefunden. Das ermöglicht es ihr wohl auch, die musikalischen Elemente in eine Bühnengrammatik einzugliedern. Sie behandelt die ungewöhnlichen Spielarten und die daraus entstehenden Klänge und Geräusche nicht einfach als effektvolle Einzelmomente, die kurzweilig, aber recht zusammenhangslos, kataloghaft aneinandergereiht werden (wie es in den sechziger Jahren gelegentlich noch gemacht wurde), sondern sie entwickelt musikalische Kontinuität, schafft eine Grammatik, einen Gesamtrhythmus, einen Gesamtklang, eine Gestalt, und ist fähig, durchaus musiktheatralische Entwicklungen und Steigerungen auszuführen.

hellhörig heisst ein Musiktheater, das 2008 bei der Münchener Biennale für Neues Musiktheater uraufgeführt wurde, später auch in Basel zu sehen war und nun auf CD hellzuhören ist. Hier gesellt Bauckholt zu den perkussiven Alltagsinstrumenten ein unkonventionell gespieltes Klavier, drei Celli sowie Sopran, Mezzosopran und Bariton, schliesslich auch noch einige wenige konkrete Geräusche ab Band (Scheiben-

wischer zum Beispiel in einer Regenszene). Diese Musiker spielen kammermusikalisch auf Luftballons, steigern die Klänge der kreischenden Kessel ins Animalische, und wenn einmal «richtig» gesungen wird, kommt es plötzlich auch ohne Text zu einer opernhaften Szene.

Georges Delnon und Roland Aeschlimann hatten damals für München aus den Klangereignissen eine äusserst stimmige Inszenierung abgeleitet. Das Publikum sass in einer Kreisarena rund um die gleichsam werktätigen Musiker; alles war möglichst weiss gehalten, entfärbt, um den Klängen Raum zu geben. Das Musizieren wurde dramatisiert, ein etwa siebzigminütiges, in sich geschlossenes Drama der Geräusche entstand; die Aktionen zwischen den Musikern erhielten eine Dynamik im Gegen- und Miteinander. Funktioniert das, was man damals gebannt hellhörig beobachtete und belauschte, nun auch auf CD? Erstaunlich gut, denn der akustische Zusammenhalt und -hang ist auf schlüssige Weise gegeben. Die Imagination stellt Bilder dazu leicht her – oder schafft sie neu. Interessanterweise fällt dies hier sogar fast leichter als auf der zweiten, jüngeren CD von Bauckholt, *Instinkt*, die sechs Skizzen oder Etüden vereinigt. *Kugel* aus dem Jahr 2002 zum Beispiel besteht nur aus dem Rollen einer Kugel über verschiedene Materialien (ab Band) bzw. dessen Imitation durch drei Celli. Die Glissandi oder Obertöne, die durch das Rollen entstehen, höre man gewöhnlich nicht, weil man ja wisse, dass da eine Kugel rolle, sagt Bauckholt. «Aber wenn man das mal bewusst abhört, dann ist das ganz toll, und dieses Abgehörte spielen dann die Celli.» Diese Intensität im Bewusstsein ist das zentrale Moment in ihrer Arbeit, da wirken die Stücke am stärksten, da entsteht wie aus dem Nichts Stringenz. Das möchte man gern auch noch optisch verfolgen. Etwas gewöhnli-

cher wirken daneben die rein musikalisch kompatiblen Werke. Das Stück *Instinkt* für Vokalsextrakt von 2007–08, in dem die Lautäusserungen von singenden Schlittenhunden, arktischen Polarfüchsen, Eistauchern, Wasserhühnern und Walen erforscht und auf die menschliche Stimme übertragen werden, erreichen in dieser Fassung weniger Intensität, aber es ist natürlich ein weiteres aussagekräftiges Stück für die Arbeitsweise dieser Komponistin. «Zentrales Moment der Kompositionen von Carola Bauckholt ist das Nachdenken über das Phänomen der Wahrnehmung und des Verstehens», heisst es auf ihrer Webseite (www.carolabauckholt.de). Und tatsächlich ist es dies, das auf immer wieder anregende Weise ins Spiel gebracht wird – durchaus mehrdeutig, denn wer hellhörig wird, hört eben mehrere Bedeutungsschichten.

Thomas Meyer



Studer-Frey: Zwei

Peter K Frey, Daniel Studer (Kontrabass)
Unit Records 2010



Nicht «Zweierlei», wie der Titel ihrer ersten Duo-CD lautete, sondern «Zwei». Es sind nach wie vor zweierlei Musiker, die aber klingen wie «Eins», diesmal ohne Elektronik, stattdessen: Kontrabässe pur. Dabei scheint immer wieder, als spielten die beiden ein Instrument, als spielte ein Musiker auf acht Saiten; so organisch, feinst ausbalanciert improvisieren die beiden Bassisten zusammen. Nichts Neues? Nichts Neues, da hätte Thomas Meyer recht. Peter K Frey und Daniel Studer haben die Welt der «frei» improvisierten Musik nicht umgekrem-pelt, nicht völlig neu gedacht, nicht revo-lutioniert. Und doch, vergleicht man vom Ansatz her ähnliches Spiel von vor 20, 30 Jahren mit dem ihren, so sind deutliche Unterschiede zu hören, am deut-lichsten in der Feinheit der Binnendiffe-renzierung, sowohl der klanglichen Art wie im homogenen Zusammenspiel, in blitzschnellen Reaktionen, Interaktionen der Musiker. Auch in dichten Passagen, auch beim Spiel expressiv-energetischer Klänge oder bei abrupt wechselnder Klanggebung atmet ihre Musik, gestalten Peter K Frey und Daniel Studer einen kontinuierlichen Fluss. Dazu tragen Klangmischungen bei, prägnante per-kussive oder gezupfte Klänge werden oft mit luftigen Flageolets oder rasch,

mit wenig Bogendruck fast gehaucht wirkenden und doch in ihrer Farbigkeit changierenden Bogenklängen kombiniert sowie mit Klangfarben, die nicht nur auf den Saiten, sondern auch durch das Streichen auf Saitenhalter, Steg etc. entstehen. Verschiedene Spieltechniken und gelegentliche Präparationen sind dabei nie Selbstzweck, sondern selbst-verständliches Klangrepertoire, das der Fortspinnung und musikalischen Gestal-tung dient.

Fazit: Verfeinerte Meisterschaft in der Klangbalance, der Klanggebung und Texturentwicklung, in der Arbeit mit Dichte und Ausdünnung.

Nina Polaschegg