Zeitschrift: Dissonanz = Dissonance
Herausgeber: Schweizerischer Tonkünstlerverein
Band: - (2011)
Heft: 116

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

Nutzungsbedingungen
Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation
L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use
The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 12.07.2025

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

Die Spieltechnik des Fagotts / The Techniques of Bassoon Playing
Pascal Gallois
Kassel u. a.: Bärenreiter 2009, 126 S., inkl. 2 CDs

Die Spieltechnik des Akkordeons / The Techniques of Accordion Playing
Bettina Buchmann
Kassel u. a.: Bärenreiter 2010, 121 S., inkl. CD

Die Spieltechnik des Saxophons / The Techniques of Saxophone Playing
Marcus Weiss und Giorgio Netti
Kassel u. a.: Bärenreiter 2010, 188 S.

Mit der Publikationsreihe *Pro Musica Nova* hatte der Verlag Breitkopf & Härtel (Wiesbaden) in den neunziger Jahren den bis dahin einmaligen Versuch unternommen, neue Spieltechniken für diverse populäre Musikinstrumente wie Violine, Viola, Violoncello, Oboe und Gitarre anhand von kurzen, teils eigens für diesen Zweck komponierten Studien zu bündeln und von prominenten Herausgebern wie Siegfried Palm (Violoncello), Igor Ozim (Violine), Alfons Kontarsky (Klavier) oder Heinz Holliger (Oboe) erläutern zu lassen. Mittlerweile ist einige Zeit ins Land gegangen, die nicht nur in Bezug auf die Möglichkeiten erweiterter Spieltechniken sehr viel Neues (und an den Musikhochschulen zumeist bislang nur höchst unzureichend Gelehrtes) gebracht, sondern, ausgehend von entsprechend prominenten Interpretenpersönlichkeiten, auch eine ganze Reihe von bislang eher am Rande der Aufmerksamkeit liegenden Instrumenten in den Vordergrund gerückt hat. Daher ist der Vorstoss des Bärenreiter-Verlags (Kassel) zu begrüssen, den Instrumenten Saxophon, Fagott und Akkordeon je einen Band zu widmen, um darin – zweisprachig in deutsch und englisch – über Spieltechniken zu informieren und so an die eigenen Veröffentlichungen anzuknüpfen, die zu diesem Thema bereits vor einigen Jahren zur Flöte und zur Oboe verfügbar gemacht wurden und seither auch in neuen, teils erweiterten Auflagen erschienen sind.

Je nach Instrumententyp gehen die Autoren der drei Bände unterschiedlich vor, um ihr Material systematisch vor dem Leser auszubreiten und so die praktische Nutzbarkeit der Publikationen zu gewährleisten. Mit Pascal Gallois hat man für das Fagott einen Musiker gewonnen, der in den vergangenen Jahren das tiefe Rohrblattinstrument zu einem prominenten solistischen Akteur gemacht und das damit verbundene Repertoire an spieltechnischen Verfahrensweisen ganz wesentlich erweitert und bereichert hat. Sein Band *Die Spieltechnik des Fagotts* führt denn auch sehr sorgfältig in die Bedingungen von Spieltechnik und Klangproduktion ein, befasst sich zunächst mit Tonumfang und Registern des Instruments, um dann von «traditionellen Effekten» aus «neue Klänge» (etwa die Entwicklung von «Samtklängen» als «äußerst sanften Klängen», das gleichzeitige Singen und Spielen oder die Klangbildung in extremen Höhen) zu erschliessen. Gallois erweist sich als sorgfältiger Autor, der die jeweiligen instrumentaltechnischen Gegebenheiten ausführlich beschreibt und zugleich auf Wirkungen wie Besonderheiten der thematisierten Techniken aufmerksam macht. Unterstützt durch graphische Darstellungen, Notenbeispiele und Grifftabellen werden zudem Elemente wie «spektrale Effekte» (etwa Flageoletts und Mehrklänge), perkussive Spieltechniken (beispielsweise «Flaps», «Pizzicato», Klappengeräusche oder Schlagen mit der flachen Hand), Spieltechniken ohne Rohr, differenzierte Vibratotechniken (Zwerchfell- und Lippenvibrato, «Smorzato»), Glissandi, mikrotonale Spielweisen und vieles mehr erläutert. Gallois vertieft die Materie dabei nicht nur durch Tipps für das tägliche Üben (so zu natürlicher Atmung und Zirkularatmung), sondern entwirft auch kurze und schlüssige Beispiele mit Etüdencharakter, die – ein besonders erfreulicher Umstand – ebenso wie die klanglichen Ausprägungen der bislang wenig bekannten Spieltechniken auf zwei beigefügten CDs ausführlich dokumentiert sind. Ergänzt werden die Darlegungen durch ein kurzes Kapitel zum Kontrafagott sowie durch Ratschläge aus der Praxis, die sich mit dem grundsätzlichen Problem der Erarbeitung neuer Werke befassen und ein hierzu empfehlenswertes Vorgehen am Beispiel von Luciano Berios *Sequenza XII* (1992/95) erläutern.

Noch ausführlicher, als Gallois dies im Fall des Fagotts tut, beginnt Bettina Buchmann ihr dem Akkordeon mit Knopfanordnung, Manualen und Registern gewidmetes Kompendium *Die Spieltechnik des Akkordeons*, das aus einem Forschungsprojekt an der Zürcher Hochschule der Künste hervorgegangen ist: Ein kurzer historischer Überblick inklusive kursorischer Nennung bedeutender Kompositionen der vergangenen Jahrzehnte, der auch – oder gerade – für den Nichtkenner lesenswert ist, dient dazu, dem inzwischen fest etablierten Platz des Instruments in der zeitgenössischen Musik gerecht zu werden; daneben wird der Leser eingehend in die Grundzüge der Spieltechnik wie beispielsweise Tonbildung, Balgführung, Artikulation, Knopfanordnungen (inklusive einer dem Band beigegebenen Tabelle), Griff- und Registriermöglichkeiten sowie Notationseigenheiten eingeführt. Ihre Ausführungen zu den erweiterten Spieltechniken erläutert die Autorin anhand zahlreicher Literaturbeispiele, so dass hier immer von den Erfordernissen der Praxis her argumentiert wird. Die entsprechenden Auszüge finden sich – neben ganz grundsätzlichen Beispielen zur Demonstration von Registerfarben, Balgartikulation, Glissando etc. – auf einer beiliegenden CD und können damit zur Ergänzung und Verifizierung der verbalen Erläuterungen

genutzt werden. Sehr positiv ist auch die ausführliche Diskographie, in der über die verwendeten Beispiele hinaus auch andere CDs mit ausgewählten Akkordeonwerken in Solo- oder Kammermusikbesetzung dokumentiert sind; weiter enthält die Veröffentlichung eine Bibliographie mit zahlreichen Buch- und Aufsatztiteln zu Instrumentenbau, Akustik und Spieltechnik, verweist also auf ein umfassendes Spektrum von Hintergrundinformationen, die über den eigentlichen Gegenstand des Bandes selbst hinausgehen.

Am anspruchsvollsten ist das Buch *Die Spieltechnik des Saxophons* von Marcus Weiss und Giorgio Netti geraten, das wie das Akkordeon-Buch Resultat eines Forschungsprojekts ist, diesmal der Forschungsabteilung der Hochschule für Musik Basel. Hier setzt der Verlag ganz auf eine Zusammenarbeit von Interpret und Komponist, was sich bereits bei dem früher erschienenen und inzwischen in fünfter Auflage vorliegenden Band zur Oboe (mit dem Autorengespann Peter Veale und Claus-Steffen Mahnkopf) als gute Lösung voller kreativer Impulse entpuppt hat. Dass auch diese Ausführungen aus der Praxis heraus entstanden sind, zeigt das letzte Kapitel, in dem zahlreiche Beispiele mit Kommentaren, Erarbeitungsvorschlägen und Übehilfen versehen sind, die dem Repertoire von Weiss entstammen und sich seinen Erfahrungen als Uraufführungsinterpret verdanken. Weitaus theoretischer geht es dagegen in den übrigen Teilen des Buches zu. Hier ist die Darstellung einer erweiterten Spieltechnik vom Interesse geleitet, zugleich ein «Nachschlagewerk für Saxophonisten und Komponisten» wie auch ein «Lehrbuch für Studenten» (S. 8) zu schaffen, durch das neue Ausdrucksweisen erschlossen und handhabbar gemacht werden sollen. Allerdings geht es den Autoren nicht darum, das Material um seiner selbst willen zu präsentieren; die Ausführungen bleiben vielmehr – eine Entscheidung, die ausdrücklich zu begrüssen ist – an die Erfordernisse praktischer Ausführbarkeit gekoppelt und werden von ihr aus entwickelt, sodass die umfangreichen Materialübersichten immer an die Nutzbarkeit gebunden sind und eine Beschränkung auf jene Spieltechniken erfolgt, «die in sich differenziert sind und differenzierendes Potenzial haben» (S. 9). Weiss und Netti bauen dabei auf einem zu Beginn vorgestellten, für alle Haupttypen des Instruments (Sopran-, Alt-, Tenor- und Baritonsaxophon) gültigen Griff- und Klappenschema auf und bringen zunächst Materiallisten zu Mikrotönen, zum Altissimo-Register und zu Farbgriffen, jeweils mit kurzen Erläuterungen und Übehinweisen versehen. Sodann gehen die Autoren, auf einer ausführlichen Einleitung aufbauend, den Mehrklängen auf den Grund, wobei das Gewicht insbesondere auf die internen Verwandtschaften der Teilklänge einzelner Multiphonics gelegt wird (vgl. den Artikel *Quasi un attraversamento. Saxophonmehrklänge in Kunst und Forschung von Giorgio Netti, Marcus Weiss und Georg Friedrich Haas* in Ausgabe 110 der *dissonance*). Hier hat man tatsächlich Basisarbeit geleistet, wurden die einzelnen Teiltöne der Mehrklänge doch per Frequenzmessung auf den Achtelton genau kontrolliert und systematisch die Möglichkeiten vom vollkommen geschlossenen bis zum ganz geöffneten Rohr durchexerziert. Eine Reihe von abschliessend indizierten Klangbeispielen ist in diesem Fall nicht auf CD beigelegt, sondern über die Verlagswebseite zugänglich (www.baerenreiter.com/materialien/weiss_netti/saxophon), was dem Benutzer gleichfalls eine klangliche Überprüfung des Gelesenen ermöglicht.

Stefan Drees

Kreative Provinz – Musik in der Zentralschweiz

Alois Koch (Hrsg.)
Luzern: Pro Libro 2010 (Kultur in der Zentralschweiz 19), 253 S.

Kreative Provinz: Was könnte damit gemeint sein? Die Provinz als das «Hinterland» der grossen Städte – auf welche Weise entwickelt sie eine kreative Identität? Kann sie vielleicht zu einer Art Gegenpol des städtischen Umfelds werden? Inwiefern treffen diese beiden Worte überhaupt auf ein Gebiet wie die Zentralschweiz zu, wo auf engem Raum eine Stadt wie Luzern, Bergkantone mit ihren Talschaften sowie die Klöster Einsiedeln und Engelberg liegen?

Über die Musik eines solchen Gebiets zu sprechen, setzt also einige Entscheidungen voraus. Sie betreffen die Geschichte der Region, die kulturellen Gegebenheiten, die ausführenden Akteure, die Pflege, Rezeption und Vermittlung von Musik, um nur einige Faktoren zu nennen. Die Konstellationen von Akteuren, Institutionen und Traditionen in Bezug auf Musik sind äusserst vielfältig und werden mit dem Lauf der Zeit einem ständigen Wandel unterzogen. Wie lässt sich das Musikleben der Zentralschweiz unter diesen Voraussetzungen sinnvoll darstellen?

Herausgeber Alois Koch hat zu diesem Zweck acht Autoren eingeladen, jeweils einen Aspekt der Thematik zu beleuchten. Die Veröffentlichung möchte damit eine Lücke schliessen und neben den zahlreichen existierenden Einzeluntersuchungen eine Gesamtdarstellung liefern. Ein Blick auf das Inhaltsverzeichnis gibt einen ersten Leitfaden. So behandeln die Artikel «Gesangsvereine», «Musikvereine», «Sinfonieorchester», «Andere Musik», «Volksmusik» schwerpunktmässig die an der Musikausübung aktiv Beteiligten: Im Bereich des Laienmusizierens geht es um Kirchenchöre

(etwa in der Bewegung des Cäcilianismus), Männerchöre, Jodelclubs, Brass Bands, Laienorchester, die Entstehung von Beat Bands als Gegenbewegung zur bürgerlich-klassischen Musik ab den sechziger Jahren; auf professioneller Ebene wird eine Geschichte des Sinfonieorchesters Luzern gezeichnet, die auch in engem Zusammenhang mit den Internationalen Musikfestwochen (heute Lucerne Festival) steht. In den beiden letztgenannten Artikeln werden vielfältige Informationen und Hintergründe zu prägenden Dirigenten und Intendanten ausgebreitet. Die «internationale Musikszene» erscheint immer wieder im Verlauf der Darstellungen als ein spezifisches Merkmal des zentralschweizerischen Selbstverständnisses.

Zum Thema Lehre und Vermittlung von Musik werden die drei ehemals selbständigen Bildungsinstitutionen Konservatorium, Akademie für Schul- und Kirchenmusik sowie die Jazzschule in ihrem geschichtlichen Kontext dargestellt, und es wird gezeigt, wie es zu deren Zusammenschluss zur Musikhochschule Luzern (heute Hochschule Luzern – Musik) kam. Ins Feld der Pädagogik gehören auch die Schulmusik mit ihrem Bezug zum Schulwesen der Innerschweiz, die Lehrerbildung im Zusammenhang mit Musik sowie das Musikschulwesen. Und schliesslich findet auch die Lucerne Academy Erwähnung, die einen wichtigen Ausbildungsakzent innerhalb des Lucerne Festivals setzt.

«Musik und Theater»: eine innige Verbindung, zumal in einem von der katholischen Tradition geprägten Umfeld. Dazu finden wir eine Darstellung der diversen Operetten-Vereinigungen ebenso wie eine Darstellung der Geschichte des Luzerner Theaters mit seinen Musiktheaterproduktionen. Ein Beitrag befasst sich mit «anderer Musik», das heisst hier der Beatmusik, wie sie sich seit den sechziger Jahren mit einiger Verzögerung zwar, aber nicht minder kreativ und eigenständig in einer dynamischen jungen Szene etablierte, entwickelte und in vielfältigen Strömungen heute existiert. In engem Bezug dazu steht der letzte Artikel unter dem Titel «Schöpferisches Potential». Hier geht es um aktuelle Strömungen, Komponisten und ihre Werke.

Insgesamt liefert der Band also eine Fülle von Informationen auf verschiedenen Ebenen: Es werden viele Namen von Komponierenden genannt, Werke besprochen und geschichtliche Entwicklungen dargestellt, zum Beispiel gibt es interessante Exkurse zum Bildungswesen in der Zentralschweiz im Unterschied zu denjenigen städtischer Regionen der Schweiz, zum ständig spürbaren Einfluss der katholischen Tradition auf diverse Bereiche des Kulturlebens (etwa das Wirken der Jesuiten, das Verhältnis der Klöster Engelberg und Einsiedeln zur Landbevölkerung) oder zur Geschichte der «katholischen Subkultur» nach der Niederlage im Sonderbundskrieg. Das sind Faktoren, die die spezifische Situation der Musikkultur im Raum Luzern zumindest für die erste Hälfte des 20. Jahrhunderts verständlicher machen und ihn deutlich von anderen Agglomerationen abgrenzen.

Die Schrift lädt in ihrer Aufmachung zum Stöbern ein, die einzelnen Artikel sind mit präzisen Überschriften versehen und die Themen klar abgegrenzt – bis auf einige rätselhafte Überschneidungen, die demjenigen auffallen müssen, der das Buch von vorne bis hinten durchliest. So verfolgen wir im Kapitel «Musikerziehung» ausführlich die Gründung der Hochschule Luzern und werden versichert, dass es sich bei dieser Fusion um einen natürlichen und notwendigen Optimierungsprozess handelte, während die gleiche Tatsache im Kapitel «Gesangsvereine» kurz, jedoch in wesentlich pessimistischerem Ton Erwähnung findet. In Bezug auf kirchliche Musik überschneiden sich die Kapitel «Gesangsvereine» und «Kirche und Musik» – zweimal (auch wieder mit unterschiedlichen historischen Wertungen) über Werden und Vergehen des Cäcilianismus zu lesen, lässt den leisen Verdacht aufkommen, dass sich die Autoren beim Verfassen ihrer Beiträge zu wenig abgesprochen haben. Wenn Dirigenten wie Meyer-Schoellkopf gleich in zwei Artikeln (desselben Autors!), zudem sogar in Überschriften, Erwähnung finden, fragt es sich, ob nicht zum Teil Material unnötig angehäuft wurde. Einige Autoren waren sich zudem zum Zeitpunkt des Schreibens der kulturpolitischen Prozesse wohl allzu sicher: Die «salle modulable» taucht an diversen Stellen auf, sogar mit einer schönen Projektskizze – leider wissen wir heute, dass die Vision des Campus Luzern und der «Salle modulable» nicht Realität werden wird.

Im Ganzen ist *Kreative Provinz* aber gewiss eine lohnenswerte Lektüre und steht wohl als Konzept der Darstellung des Musiklebens einer Region im schweizerischen Umfeld einzigartig da.

Tobias Cramm

Piano chinois. Duel autour d'un récital

Etienne Barilier
Genève, Editions Zoé, 2011, 132 pages

Mei Jin est jeune, belle, chinoise, et possède une technique pianistique hors du commun. Tout simplement miraculeuse aux yeux du critique Frédéric Ballade, elle n'est qu'une virtuose sans âme pour son jeune confrère Leo Poldowsky. Leur débat par blogs interposés constitue le point de départ de *Piano chinois*, le dernier roman d'Etienne Barilier. Un roman ? Assurément, et dans la meilleure tradition du genre épistolaire, car pour expliquer leurs divergences, les deux critiques vont se livrer par courrier électronique une joute sans merci où fusent les traits d'esprit et règne en maître un humour assassin. Le masque des pseudonymes tombe et révèle les cicatrices mal refermées du désir, de la jalousie et des ambitions frustrées. Le plaisir que l'on a à voir se composer par touches successives ce double portrait réciproque suffirait à recommander la lecture de *Piano chinois*. Ce n'est pas tout. La fiction n'est que prétexte à formuler des questions essentielles, de celles que se pose tout musicien, tout auditeur responsable : « Qu'est-ce qu'une bonne interprétation ? Et qu'est-ce que le sens de la musique ? » Importantes questions, auxquelles Barilier s'attaque de très haut, mais non sans considérer les partitions de très près. Et ce n'est pas le moindre mérite de *Piano chinois* que de proposer de véritables analyses de telles œuvres de Scarlatti, Chopin, Brahms... Barilier s'y montre attentif à tout ce qu'une interprétation peut révéler du sens profond d'une œuvre, voire de sa cohérence secrète. Je pense notamment aux remarques concernant la *Sonate « funèbre »* de Chopin. Et il faut dire qu'à son tour, il sait trouver le phrasé qui rend compte de la beauté des sons par la musique du verbe. « La musique et les mots ne font jamais très bon ménage, et nous autres, critiques le savons mieux que personne », déclare Frédéric Ballade. « C'est d'ailleurs pourquoi nous sommes si souvent sévères : de la musique, il est plus facile de déplorer l'absence que de saluer la présence. Lorsque cette présence est avérée, seul convient le silence. » À cet aveu d'impuissance, Barilier offre une fois de plus, car il n'en est pas à son coup d'essai, un splendide démenti. Et l'on pense plus d'une fois aux « critiques poétiques » du romantisme allemand, et en particulier aux romans d'E.T.A. Hoffmann, dont se retrouve ici à la fois l'ironie et l'esprit de répartie dans la dispute esthétique.

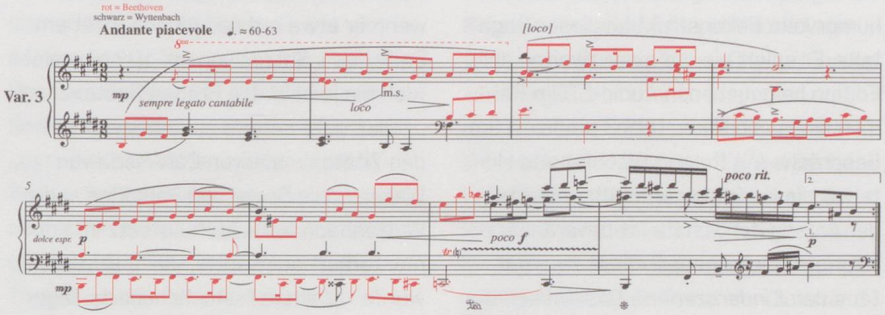
À la différence, cependant, qu'aux paraphrases qui évoquent les sons s'ajoutent ici les métaphores qui donnent à voir le geste de l'interprète, ses mains, son visage. Car pour Ballade (et l'on imagine qu'il en va de même pour l'auteur), un concert est « de la musique incarnée dans des corps ». L'œil participe au plaisir esthétique, et peut, s'il est témoin d'images disgracieuses ou laides, le contrarier. Or ces laideurs, à l'âge du télévisuel relayé par Internet, sont filmées en gros plans par des caméras indiscrètes. Lorsqu'une interprète comme Mei Jin offre au contraire le spectacle d'une maîtrise souveraine de la difficulté, comment ne pas reconnaître que « la beauté portée par la beauté nous comble d'une joie singulière et légitime » ? Oui, répond son contradicteur, mais l'esthète comblé par de la « musique incarnée » dans une femme si séduisante ne risque-t-il pas de perdre tout sens critique ? Plus grave encore : son plaisir est-il encore « désintéressé » ? Refuser l'abstraction à la Hanslick au profit d'une vision existentielle de l'art est une chose, s'abandonner au rêve qui « confond la musique et la musicienne » en est une autre.

Si l'inconditionnel encenseur semble menacé de se perdre dans les liaisons dangereuses du fantasme, son adversaire n'en est pas moins, de son côté, prisonnier d'un préjugé autrement plus grave, selon lequel une musicienne chinoise serait incapable d'une interprétation authentiquement vécue. En réalité, ce débat ne fait que répercuter, à une échelle géographique plus ample, les aberrations racistes et nationalistes de sinistre mémoire. L'intérêt de revenir sur une cause gagnée de longue date par l'évidence de la réalité réside dans ses ramifications historiques et esthétiques. Pour montrer qu'il ne croit qu'à un seul sang en matière de sensibilité, « celui qui se transmet non par l'union des corps mais par la communion des âmes et des esprits », Ballade-Barilier retrace d'étonnantes filiations qui, d'élèves à maîtres, lient la Chine d'aujourd'hui à Czerny et Liszt. L'historien ne s'arrête pas en si bon chemin, et évoque des témoignages plus anciens encore sur les réactions des Chinois à la musique européenne. C'est donc son universalité qui est ici en jeu, mais aussi sa singularité. On touche ici à un nouvel objet de dispute entre les critiques : tandis que Poldowsky est convaincu que « toutes les musiques se valent, parce que tous les humains se valent », Ballade considère la musique dite classique comme « la plus précieuse au monde parce qu'elle est aventure de l'âme, de l'esprit, du corps indissociés, dans la liberté, pour la liberté ». Dans cette affaire, on le sent bien, l'auteur nous invite moins à trancher qu'à méditer sur la pertinence des arguments. Car ceux-ci se nuancent au fil du dialogue, évitant tout dogmatisme : « La plus grande œuvre tient sa grandeur de sa précarité », rappelle Frédéric Ballade. « Sans cesse, de siècle en siècle, elle doit conquérir notre amour, mériter notre admiration, respecter notre liberté et d'abord notre liberté de ne pas l'aimer. »

De cette liberté, on ne fait que trop usage aujourd'hui. Les salles de concert se vident, les maisons de disque déposent leur bilan et certains orchestres symphoniques sont menacés de disparition. À ces réalités succède la virtualité d'Internet, à la communauté du public la solitude devant l'écran. De tout cela, il est aussi question dans *Piano chinois*, et de bien d'autres choses encore, tant il est vrai que ce petit livre de 130 pages donne à réfléchir sur la condition de la musique classique dans le monde contemporain. Un roman somme toute assez loin de la fiction, qui devrait prendre place dans la bibliothèque de tout honnête mélomane, à côté des autres textes de Barilier sur la musique.

Georges Starobinski

Jürg Wyttenbach: Skizzen zu Ludwig van Beethovens Klaviersonate op. 109
Eine Edition der Abteilung Forschung & Entwicklung der Hochschule für Musik Basel, hrsg. von Michael Kunkel
Saarbrücken: Pfau-Verlag 2011 (2 Notenhefte, 1 Kommentarheft, 2 Audio-CDs)



Beethovens Skizzen in roter, Wyttenbachs Ergänzungen in schwarzer Farbe. © Pfau-Verlag, Saarbrücken

Selten und kostbar ist die Verbindung von spielerischer, kompositorischer und wissenschaftlicher Praxis, wie sie Jürg Wyttenbach in seiner Ausarbeitung der Skizzen zu Beethovens Sonate E-Dur op. 109 im Klang- und Notenbild (Audio-CD und Notenheft), in der Aufzeichnung eines Gesprächs sowie einem gedruckten Kommentar vorlegt. Die von Michael Kunkel und dem Pfau-Verlag sorgfältig betreute (und von der Maja Sacher Stiftung und der Fachhochschule Nordwestschweiz finanzierte) Edition ist aus einem Projekt der Basler Musikhochschule hervorgegangen – aus Lecture Recitals, in denen der Komponist, Dirigent und Pianist Jürg Wyttenbach die (sechs) späten Beethoven-Sonaten vortrug.

Die Skizzen zu Beethovens Opus 109 finden sich zwischen den weitaus umfangreicheren zur *Missa solemnis* in Beethovens Skizzenbuch «Artaria 195» (1820), das William Kinderman im Jahr 2003 veröffentlichte. Vor allem die Vorstufen und die nicht ausgeführten Entwürfe zum dritten Satz, dem Variationensatz der E-Dur-Sonate, inspirierten Wyttenbach zu seiner – durchaus «seriösen» – Ausarbeitung von sechs weiteren Variationen. «Seriös» sind diese Ausarbeitungen insofern, als sich Wyttenbach, der als Beethoven-Interpret u.a. mit einer profunden Einspielung der *Hammerklavier-Sonate* hervorgetreten ist, hier so weit als irgend möglich an die durch Beethovens Stilistik vorgegebenen Voraussetzungen anzuknüpfen bemüht. Er will durch seine Ausarbeitungen den von Beethoven veröffentlichten Notentext keineswegs verändern oder ergänzen; «seine» sechs neuen Variationen sollen bei Aufführungen der Sonate op. 109 allenfalls separat gespielt bzw. «zugegeben» werden.

Die nach den Skizzen auskomponierten neuen Variationen sind – neben der originalen Sonate – dokumentiert auf einer Audio-CD sowie in einem Notenheft im Zweifarbendruck, wobei Beethovens und Wyttenbachs Anteile deutlich zu unterscheiden sind; zusätzlich wurden in diesem Heft auch Beethovens Skizzenblätter faksimiliert. Neben diesen neuen Variationen gibt es weitere Ausarbeitungen Wyttenbachs: einen alternativen Anfang des II. Satzes, eines monothematischen Scherzos, sowie – wiederum mit der Entdeckung neuen Materials – ein ursprünglich dazugehöriges Trio, das Beethoven möglicherweise deswegen nicht weiter verfolgt hat, weil ihm der Einfall zu banal erschien.

Der erste Satz von Opus 109 ist hervorgegangen aus einem Albumblatt,

einer «Bagatelle», die Beethoven für die *Wiener Pianoforteschule* von Friedrich Starke vorgesehen hatte. Witzig (und nicht mehr ganz «seriös») ist Wyttenbachs humorvolle Rekonstruktion dieser Bagatelle. Er spielt sie auf einer zweiten der Edition beigegebenen Audio-CD im Rahmen eines von Radio DRS 2 produzierten Gesprächs mit Roland Wächter. Als Mittelteil dieses imaginären Albumblatts – der Anfang der Sonate ist unverändert – fungiert Schumanns *«Fast zu ernst»* (aus den *Kinderszenen*). Das Wissen um die Herkunft dieses Sonatenkopfsatzes aus dem Genre «Albumblatt» (oder «Bagatelle») kann beispielsweise auf die Wahl des Tempos klärend einwirken – der Beginn im lyrischen *Andante* ist eben nicht statisch-weihevoll oder andächtig singend, sondern eher innerlich summend oder kantabel in sich bewegt, jedenfalls unsentimental. (Das Gleiche gilt für Tempo und Ästhetik des Finales, des Themas mit sechs Variationen, das formal in sich wiederum die «Sätze» eines Sonatenzyklus enthält.)

Wyttenbach ist kein Pianist, dessen wunderschöner Klavierton und makellose Technik die musikalische Wahrheit verdeckt – statt gelacktem Ton und polierter Oberfläche pausenlose Intensität, Energie pur. Mögen andere Pianisten die Trillerketten am Ende des Variationensatzes virtuoser bewältigen: Wyttenbachs charaktervolle und textgenaue Wiedergabe vermittelt wesentliche Eindrücke von Beethovens ursprünglichen Intentionen und den Widerhaken seiner Musik.

So gar nicht passt Wyttenbachs Beethoven-Verständnis zu dem teilweise noch in der Dahlhaus-Schule gepflegten Bild Beethovens als Komponist «absoluter» Musik. Wyttenbach findet in Beethoven nicht nur die Ästhetik des Erhabenen und Pathetischen sowie eines kompositorisch homogenen und zielgerichteten Kontinuitätsprinzips, sondern – wie schon Beethovens Zeitgenossen – auch die Tendenz zum Bizarren und Disparaten oder eben Anti-Teleologischen und Komischen. Er erkennt die ironischen und brüchigen Elemente, wenn er etwa auf das *Fidelio*-Zitat am Ende des I. Satzes von op. 109 hinweist: «Ich bin ja bald des Grabes Beute».

Dies geht bereits auch hervor aus den Zitaten – u.a. von Carl Maria von Weber, Louis Spohr und Paul Klee –, die Wyttenbach für seinen Aufsatz im Kommentarheft auswählte. Viel diskutiert wurde vor allem Franz Schuberts Tagebuch-Eintrag über Beethoven vom 16. Juni 1816, der auf Amadeus Wendts *Fidelio*-Kritik von 1815 zurückgeht: «Bizarrerie, welche das Tragische mit dem Komischen, das Angenehme mit dem Widrigen, das Heroische mit Heulerei, das Heiligste mit dem Harlequino vereint, verwechselt, nicht unterscheidet, den Menschen in Raserei versetzt statt in Liebe auflöst, zum Lachen reizt, anstatt zu Gott zu erheben.» Seine Leitidee zur Charakterisierung der drei Sätze der Sonate fand Wyttenbach in einem Brief, den Beethoven am 10. Februar 1811 an Bettina von Arnim richtete: «rauschende Freude» (I. Satz) «treibt mich oft gewalthätig» (II. Satz) «wieder in mich selbst zurück» (III. Satz).

Ergänzt wird diese facettenreiche, originelle und unkonventionelle Publikation, die auch von Laien genutzt werden sollte, durch eine verschollene Musik: Wyttenbach, bekannt auch für seine rare Kunst sinnvoller, weil fruchtbarer Auseinandersetzung mit Tradition in Form von Montagen, Collagen und instrumentalem Theater, verarbeitet kompositorisch einen Brief vom Sommer 1810, in dem Beethoven seinem Freund und Förderer, dem Erzherzog Rudolf, die Komposition der Musik für ein Pferde-Karussell – damals eine festliche Reiter- bzw. Dressurvorführung – zusagt. Der bisher unbekannte *Galop(p) für ein Pferde-Karussell des Erzherzogs Rudolf* für zwei Schauspieler (Sprecher), Cembalo, zwei Oboen und vier Fagotte (2008) liegt Wyttenbachs Edition als zweiter Notendruck bei. Das Spektrum seiner kompositorischen Auseinandersetzungen mit Beethoven – dazu zählen u.a. *Kunststücke, die Zeit totzuschlagen* (1972) oder die szenische Collage *Beethoven: Sacré?* (1977) – erörtert Michael Kunkel ausführlich in einem Aufsatz, der im Kommentarband ebenfalls enthalten ist.

Walter-Wolfgang Sparrer

Die Zweite Wiener Schule in der Schweiz. Meinungen – Positionen – Debatten

Norbert Graf
Kassel: Bärenreiter 2010 (Schweizer Beiträge zur Musikforschung 16), 293 S.

Uraufführung von Alban Bergs «Lulu» am Opernhaus Zürich, 1937, mit Asger Stig als Dr. Schön.
© Pro Litteris

Das Schweizer Musikleben der frühen Moderne gilt nicht nur als konservativ, sondern gar als weltfernes Hinterland, in dem die Reaktion jeglichen fortgeschrittenen Kunstanspruch be- oder gleich ganz verhinderte. Nach der Lektüre von Norbert Grafs Buch *Die Zweite Wiener Schule in der Schweiz* erhält dieses verfestigte Bild Kratzer. Erstaunlich zahlreich sind die von Graf dokumentierten Aufführungen Schönbergs, Weberns und Bergs zwischen 1913 und 1957. Alban Bergs epochale Oper *Lulu*, uraufgeführt 1937 in Zürich, die Aufführung von Arnold Schönbergs *Verklärter Nacht* im Bern des Jahres 1920 oder ein Konzert zum 60. Geburtstag Anton Weberns, 1943 organisiert von der Basler IGNM, legen Zeugnis ab von einer Rezeption der Moderne, die bereits vor Paul Sachers bekannten Aktivitäten begann und weniger oft auf dessen Initiative zurückgeht, als man denken möchte.

Norbert Graf beschäftigen nicht primär Aufführungsdaten. Er hat sich in seinem knapp 300-seitigen Buch – eine Überarbeitung seiner an der Universität Bern eingereichten Dissertation – vor allem mit der Aufnahme der Zweiten Wiener Schule in der damaligen Presselandschaft beschäftigt. Deutlich wird eine Spaltung des Kritikerlagers in Traditionalisten und Fortschrittliche. Während beispielsweise Willy Schuh im *Aargauer Tagblatt* eine erstaunlich lange, differenziert positive Stellungnahme zu Schönbergs Kompositionstechnik veröffentlicht (S. 63), so nähert sich Aloÿs Fornerod, in der Romandie als Redaktor der *Schweizerischen Musikpädagogischen Blätter* tätig, jenem Tonfall an, der in Deutschland üblen Kräften Vorschub leistete: «On verra que l'atonalité et autres ‹toxines› que les snobs voulaient nous faire prendre pour les vérités de demain y sont jugées à leur juste valeur» (S. 58).

Die Kluft zwischen Progressiven und Konservativen hat Tradition – und sie ist gewiss auch in anderen Ländern zu finden. Wie es nun letztlich um die Spezifik der Schweizer Rezeption Schönbergs und seiner Schüler im Vergleich zu anderen Ländern steht, bleibt auch deshalb offen, weil es Graf weder gelingt, die Quellen zum Sprechen zu bringen, noch sie einzubinden in europäische Kontexte. Dass nicht wenige Rezensenten sich von Urteilen aus Deutschland beeinflussen liessen, spricht deutlich für Rezeptionsparallelen, oft stimmt selbst das Vokabular («Subjektivismus», «Kakophonie») überein. Zumindest Korrelationen zeigen sich auch in der Bewertung Bergs, dem man in der Schweiz wie in anderen Ländern vergleichsweise grosse Sympathien entgegenbrachte. Die Uraufführung von Bergs *Lulu* im Jahr 1937 – in die Geschichte eingegangen als eine von «drei Grosstaten des Zürcher Theaters» – wurde zu einem national wie international beachteten Ereignis mit positivem Presseecho, wobei die politische Lage sicher eine Rolle spielte. «Die Aufführung von Bergs Oper konnte in ein Konzept der Geistigen Landesverteidigung, welches sein Ideal in einem die Vielgestaltigkeit einigenden Bund sah, durchaus integriert werden» (S. 181). Neben der Beachtung lokaler Bedingungen – grosso modo zeigt sich die Romandie rückständiger als die Deutschschweiz – gelingt Graf eine differenzierte Verankerung der Rezeption in den politischen Umständen und ihre Einbindung in die Ausrichtung diverser Organe. Aus den eifrig zusammengetragenen Rezensionen hat der Autor ein Kapitel über Schönbergs Aufnahme bei den Schweizer Arbeitersängern destilliert, das sicher zu den spannenderen Passagen der Untersuchung zählt. Angewiderte Abkehr von einer «kapitalistischen Unkultur» in Form von «Schundfilmen» und «geistlosester Afterkunst» – die Terminologie stammt von Ernst Nobs, dem Chefredaktor der Zeitung *Volksrecht* (S. 80) – ermöglichte dem «Subjektivisten» Schönberg zwar keine steile Karriere bei den Arbeitern, bedingte jedoch den Abdruck eines positiven, erstaunlich differenzierten Beitrags von Walter Haenel über Schönbergs *Sechs Stücke für Männerchor* op. 35 (S. 98f.) – jenem Werk, das Fritz Hug am 18. Schweizerischen Arbeitersängerfest (1959) in einem letztlich gar nicht so rückständigen Land aufführte.

Torsten Möller

Jean-Luc Godard – musicien. Die Musik in den Filmen von Jean-Luc Godard
Jürg Stenzl
München: edition text + kritik 2010, 464 S.

Szene aus Jean-Luc Godards Film «À bout de souffle».
© Pro Litteris

Jean-Luc Godard hat von sich behauptet, er verstehe nichts von Musik. Jürg Stenzl will das Gegenteil beweisen: Godard sei Musiker, nicht, weil er Musik zu machen verstehe, sondern weil er das Gehör eines Musikers besässe. Stenzl hat sich viel vorgenommen, sehr viel: Die Diskussion der Filmmusik in über fünfzig Filmen auf gut vierhundert Seiten. Dabei geht es zunächst um eine «Inventarisierung» der Musik: Welche Abschnitte aus welchen Werken werden in welchen Filmen wann eingespielt? Diese Fleissarbeit macht das Buch mit seinem ausführlichen Register (nach Filmen, Regisseuren, Komponisten und Liedtiteln) zu einem wertvollen Nachschlagewerk. Es ist aber Stenzls Anspruch, über das blosse Sichten des verwendeten Materials hinaus zu gehen: Wie verändert sich Godards Einsatz von Filmmusik, wie verhält sich Musik zu Bild und Sprache in seinen Werken, welche Interpretationen sind in der Tonspur angelegt? Zentral ist für Stenzl die Einsicht, dass Godards Umgang mit Musik nicht in klassischen Kategorien der Filmmusik – etwa der emotionalen Verstärkung, des psychologischen Kommentars oder der Kopplung von Motiv und Protagonist – zu fassen ist. Die Montage des Hörbaren geschehe nach eigenen Kriterien, so dass sich mit der Montage des Sichtbaren gleichsam ein Film als Polyphonie von Visuellem und Akustischem ergibt. Godard: «Was mich wirklich interessiert, ist, die Musik zu sehen ... versuchen zu sehen, was man hört, und zu hören, was man sieht.»

Godards Bestreben, in jedem Film seine Gestaltungsformen zu erneuern, gilt auch der Musik. Diese These belegt Stenzl am überzeugendsten in seiner Diskussion der frühen Filme Godards bis 1968: Etwa des ironisch-gebrochenen Umgangs mit Konventionen und der Filmmusik Martial Solals in *À bout de souffle* (1959), des sprechend-gesungenen *recitativo accompagnato* von Michel Legrand in der Musical-Film-Hommage *Une femme est une femme* (1961), der Musikalisierung der Geräuschwelt Phillipe Arthuys' in *Les Carabiniers* (1963) oder der filmisch-musikalischen Montagearbeit mit Antoine Duhamels Komposition für *Pierrot le fou* (1965). Godard arbeitet bereits in diesen frühen Jahren die bestellten Kompositionen um, wählt nur Fragmente aus dem gelieferten Material, verändert die Reihenfolge und setzt diese Stücke mit den Bildern, den Geräusch- und Sprechtönen zusammen, kurzum: er kom-poniert. Abgesehen von der tiefroten Zeit der politischen Filme nach 1968, in denen ausser den entsprechenden Liedern kaum Musik erklingt, wird für Godard das klassisch-romantische Repertoire, das bereits in den Frühwerken anzutreffen war, zur immer wichtigeren Klangmaterie. Exemplarisch dafür steht *Prénom Carmen* (1982): Der Film wird durch siebzig Fragmente aus fünf Streichquartetten Beethovens kontrapunktiert, gespielt vom Prat-Quartett, das gleichzeitig die Hauptrolle des Films innehat.

Stenzl bettet die Inventarlisten der verwendeten Musik gekonnt in die Darstellung der Entstehungsgeschichte der jeweiligen Filme und deren kurze inhaltliche wie filmgestalterische Präsentation ein. Seine zurückhaltenden Beschreibungen der Abläufe und der eingesetzten filmischen Mittel geben dem Leser eine reiche Grundlage und gleichzeitig viel Raum für weiterführende Gedanken beim Visionieren der Filme. Dennoch wünschte man sich, der Autor hätte seine offensichtlichen Kompetenzen nicht so sehr der Vollständigkeit der Inventur als eher einer tiefer gehenden Diskussion weniger, aber dafür aussagekräftiger Beispiele gewidmet: Stenzl beschränkt sich zu oft auf sehr pauschale Beschreibungen (etwa der «gestische» Strawinsky, der «erhabene» Mozart), was natürlich angesichts der unglaublichen Vielzahl von Stücken, die etwa in den monströsen *Histoire(s) du cinéma* (1988–98) Verwendung finden, verständlich ist. Gerade in solch ausufernden und überkomplexen Werken wäre es jedoch interessanter, die in Godards Materialschwemme intendierte Überforderung des Kinobesuchers in der Sekundärliteratur nicht zu wiederholen, sondern mit etwas Mut zur Spekulation Schwerpunkte, Fluchtlinien in die Fülle der Bezüge, Assoziationen und Themen zu setzen. Auch die genaue Betrachtung der Feinmechanik, der Interaktion von Klangereignissen oder akustischen Strukturen mit der Bildkomposition, der Farb- und Kontrastgebung, den Schnittrhythmen, Kadrierungen oder Körperbewegungen, der scharfe Blick auf die Finger des *cinéaste-compositeur* Godard lässt Stenzl mit seinem Fokus auf den Text- und Handlungsbezug der Musik über weite Teile vermissen.

Christoph Haffter

György Ligeti et la musique populaire
Simon Gallot
Lyon, Symétrie, 2010, 285 pages

Issu d'une thèse, le livre de Simon Gallot s'attache aux influences de la musique populaire sur la musique de Ligeti. Il reconstruit tout d'abord, à travers une enquête minutieuse, les premières années du compositeur et toute sa période hongroise, encore mal connue. Reprenant le récit d'une vie marquée par l'antisémitisme, la guerre, le stalinisme, puis l'exil volontaire, mais aussi par l'inflexibilité d'un père qui ne consentit à lui laisser apprendre le piano qu'en 1937, et par une vie intérieure d'une incroyable richesse, Simon Gallot étudie le corpus des premières œuvres, qui est considérable : environ 130 pièces, dont beaucoup n'existent que sous forme manuscrite, tandis que d'autres ont été perdues. Il y relève un mélange de conventionalité et de subversion, qui sera prolongé, jusqu'en 1956, par l'opposition entre œuvres alimentaires, pédagogiques ou de commande et œuvres personnelles (souvent pour le tiroir !). On notera, parmi les œuvres de rébellion contre l'État policier, la *Grande sonate militaire* opus 69 de 1951, au numéro d'opus si suggestif ! L'auteur relève aussi la primauté des pièces vocales, et en particulier celles pour chœur a cappella (37), ainsi que l'évolution de Ligeti au début des années cinquante, qui conduira aux premières œuvres de l'exil, telles qu'*Atmosphères* et *Apparitions*.

Simon Gallot trace des cercles concentriques autour de l'œuvre de Ligeti : éléments biographiques, culture magyare, personnalités formatrices, importance de Bartók, analyse des sources et des œuvres, jusqu'à la traduction et la présentation des textes (en quasi-intégralité) utilisés par Ligeti dans ses pièces vocales, un document inestimable. De même, il donne en annexe la traduction de deux textes de Ligeti sur la musique populaire, textes extrêmement éclairants liés à des études approfondies sur le terrain. La thèse centrale de Simon Gallot, c'est l'importance formatrice du folklore hongrois sur le compositeur, perceptible aussi dans les œuvres de la seconde période ; il mentionne en ce sens combien « la musicologie a voulu à tout prix exclure l'influence populaire des œuvres qui apportèrent à Ligeti sa consécration, négligeant l'importance fondamentale du voyage ethnomusicologique de l'année 1950 » (p. 79). Si le chromatisme ligétien, dans ses premières œuvres, se situe dans la filiation de Bartók, comme « le produit de la superposition des diatonismes », les canons à l'unisson, qui engendrent les textures micropolyphoniques de sa deuxième période, ne sont pas sans analogie avec les approximations des orchestres populaires roumains dont il peine à prendre le résultat sonore en dictée, relevant que « le premier violon joue une mélodie identique à chacun des huit ou dix musiciens jouant la phrase avec une ornementation différente », le tout devant être « indiqué dans la partition ». Ce « décalage entre un modèle et sa représentation effective », auquel Ligeti a été confronté pratiquement, est une des sources de sa polyphonie à partir des années soixante, de même que les frottements majeurs-mineurs déjà typiques de Bartók, et qui proviennent de la musique populaire hongroise, marquent ses œuvres de la première période.

On notera à cet effet la manière dont Ligeti, dans un article de 1949, définit les caractéristiques principales de la musique populaire hongroise, qui permettent de saisir des éléments fondamentaux de son propre style :

« 1. Des tournures mélodiques pentatoniques ;
2. L'absence d'anacrouse (à ce sujet, beaucoup de partisans de Riemann se creusent la cervelle) ;
3. Un changement de rythme fréquent et des rythmes asymétriques ;
4. Des différences de tempo extrêmes : un *tempo rubato* et un *tempo giusto* très rigoureux ;
5. En plus d'une mesure à deux temps, une mesure à trois temps fréquente (là encore tout à fait antiriemanienne).

Les mélodies pentatoniques présentent beaucoup de sauts de quarte. De plus, la quarte joue aussi un rôle important dans l'harmonie (abondance d'accords de quartes). » (p. 66)

Ligeti conviendra qu'au début des années cinquante déjà, « ce qui était possible pour Bartók dans les années 1920 et 1930 ne l'était plus pour un compositeur de musique radicalement nouvelle » (p. 108). Par la suite, le retour au folklore prendra une signification différente, entre élargissement et nostalgie. Simon Gallot montre bien comment, à partir de l'opéra *Le Grand Macabre*, Ligeti se tourne vers les musiques du monde, certaines traditionnelles ou savantes, d'autres urbaines et semi-commerciales, de sorte que cette relation entre une écriture moderne et des sources populaires constitue une constante dans sa démarche créatrice.

Cet ouvrage comble une importante lacune dans la bibliographie consacrée à Ligeti. Il montre aussi à quel point, comme le remarque Kurtág en préambule, « sa vie et sa création forment une seule unité, depuis sa prime enfance jusqu'à la fin ». Partant d'une analyse précise des textes musicaux, Simon Gallot met en évidence les relations profondes entre les musiques populaires et les œuvres de Ligeti, aussi bien dans les concertos de la fin, dans le *Requiem* et les *Nonsense Madrigals*, que dans les pièces de la première période.

Philippe Albèra

Aspekte der Freien Improvisation in der Musik

Dieter A. Nanz (Hrsg.)
Hofheim: Wolke 2011, 224 S.

Foto: Ute Schendel

Normalerweise machen die Berliner Improvisierenden (die sich dieses Begriffes verweigern und, auf der Suche nach einem weniger missverständlichen als dem der «freien Improvisation» bzw. «Freien Improvisation», auf den der «Echtzeitmusik» ausgewichen sind) immer wieder auf sich aufmerksam. Diesmal waren die eher stillen Schweizer etwas schneller: Kurz vor dem Buch über die Berliner Echtzeitmusikszene ist – ebenfalls bei Wolke – das Sammelwerk *Aspekte der Freien Improvisation in der Musik* erschienen. Und auch ein neues Buch aus Österreich liegt vor: Die Beiträge in Burkhard Stangls *Hommage à moi* (Wien: Edition Echoraum 2011) gehen weit über eigene Texte des Gitarristen und Improvisators Stangl, über eine Reflexion des eigenen Spiels und eine «Hommage an sich selbst» hinaus und werfen einen Blick zurück auf die Entwicklung improvisierter Musik der vergangenen 20 Jahre in Österreich und anderswo. Über einen Mangel an publizistischen Initiativen im Bereich der freien Improvisation ist im deutschsprachigen Kulturraum derzeit kaum zu klagen.

Nun also das Buch aus der Schweiz, dessen Herausgeber und Autoren keineswegs auf die Schweiz oder Schweizer Improvisierende beschränkt sind. Es ist eine Folge einer mehrjährigen Konzert- und Diskussionsreihe über freie (bzw. Freie) Improvisation, organisiert und kuratiert von Hansjürgen Wäldele, seines Zeichens Oboist, und dem Fagottisten Nicolas Rihs. Die beiden luden jeweils einen dritten Improvisator (gelegentlich auch eine Musikerin) ein, gemeinsam drei Konzerte zu spielen. Im Anschluss an das dritte Konzert wurde über eben Gehörtes diskutiert, jeweils ein Jahresthema bestimmte diese Konzert- und Diskursserien. Als Moderator fungierten abwechselnd zwei fachkundig Schreibende über Improvisation: Thomas Meyer und der Herausgeber des Bandes, Dieter A. Nanz. Die Gesprächspartner: Komponisten, Musikwissenschaftler, Philosophen. Darunter über die Jahre hinweg tatsächlich keine einzige Frau! Um Bleibendes der flüchtigen, weil mündlichen und nicht aufgezeichneten Reflexionen über Improvisation zu erhalten, entschloss Mann sich zur Herausgabe eines Buches, für welches alle Beteiligten gebeten wurden, über Aspekte der Improvisation zu schreiben, und zwar anhand folgender Fragestellung: «Welche Frage muss man stellen, um das Wesentliche der Freien Improvisation zu erfahren?» Freie Improvisation sollte als ästhetisches Phänomen betrachtet werden, nicht etwa als soziale oder sozial-kulturelle Handlungsanweisung.

Diese Frage ist nicht einfach zu beantworten. Die Themen und Begriffe, mit denen über Improvisation auch in vielen dieser insgesamt 33 kürzeren und längeren Texte (bzw. auch in einigen poetischen Beiträgen vom Gedicht bis zur Graphik) hantiert wird, sind einerseits überschaubar, andererseits aus Diskussionen über Improvisation oftmals leidlich bekannt. Der Wille zur Reflexion und Auseinandersetzung mit dem eigenen Tun ist gleichwohl bei vielen Improvisierenden erkennbar. Wenn dann doch viele Texte in einer nuanciert variierten Formulierung bekannter Fakten bzw. Ansichten über Improvisation befangen bleiben, so verweist dies auf mehrere Aspekte, so vor allem auf die Schwierigkeit, frei (bzw. Frei) improvisierte Musik zu beschreiben und sie damit auch Wertkriterien zu unterwerfen, sie von anderer Musik oder (musikalischem) Kunstschaffen eindeutig in ihren Besonderheiten und möglichen «Vorteilen» abzugrenzen. Natürlich, die Reflexion über Freie (oder freie) Improvisation, auch in schriftlicher Form, findet seit Jahren statt, zunehmend verstärkt, wenn auch die Traditionen, über (Kunst-)Musik nachzudenken, einst für komponierte Werke entwickelt wurden. Es sei der Freien (oder freien) Improvisation also zugestanden, dass Reflexion anhand von Beobachtung, Beschreibung, Analyse und Kontextualisierung bzw. Vergleich, etwa zur Komposition, in Stufen und Vertiefungen stattfindet, die inzwischen nach den ersten Reflexionsphasen (bzw. -jahrzehnten) auf eine neue, profundere Ebene verlagert werden. Ansätze dazu, ob konkret oder auch erst einmal in der Wahl kluger Fragestellungen bzw. der Feststellung von Grenzen bisheriger Beschreibung, werden von einigen Texten, sowohl aus Musikersicht wie aus der Perspektive «aussenstehender Beobachter», sehr wohl gestellt.

Insgesamt ergeben die Texte einen nuancenreichen Einblick in verschiedene Betrachtungsperspektiven. Es finden sich diverse Versuche, Improvisation und Komposition voneinander zu unterscheiden oder aber ihre Verwandtschaften aufzuzeigen, Improvisation als Haltung und Lebensform oder aber als Kunst zu betrachten. «Risikobereitschaft», das «Unvorhergesehene», «Spontaneität» sind Begriffe, die immer wieder neu betrachtet werden und mithilfe derer versucht wird, analytisch den Bedingungen des Improvisierens nachzuspüren. Manche Texte mögen inhalt-

CD DVD

lich fast abgedroschen wirken, einige Autoren allerdings gehen über die in der Beschreibung improvisierter Musik leider oft vorzufindende Postulierung angeblicher Charakteristika hinaus und hinterfragen, ob und warum diese besonderen Charakteristika der freien (bzw. Freien) Improvisation sein sollen. Besondere Erwähnung verdient die Einleitung des Herausgebers, in der er nicht nur einen Überblick über Entstehung und Inhalt des Buches gibt, sondern auch zentrale Aspekte der Entwicklung Freier (auch: freier) Improvisation (wenn auch nur aus Sicht der zeitgenössischen komponierten Musik, nicht aber der zweiten Quelle, des Jazz und des Free Jazz) thematisiert.

Nina Polaschegg

Michel van der Aa: Spaces of Blank. Mask, Imprint
Christianne Stotijn (Mezzosopran), Royal Concertgebouw Orchestra, Leitung: Ed Spanjaard; Asko|Schönberg-Ensemble, Leitung: Otto Tausk; Gottfried von der Goltz (Violine), Freiburger Barockorchester
Disquiet Media DQM 01

Michel van der Aa: Here [enclosed], Here [in circles], Here [to be found]
Claron McFadden (Sopran), Netherlands Radio Chamber Orchestra, Leitung: Péter Eötvös und Etienne Siebens
Disquiet Media DQM 02

Michel van der Aa: One Kammeroper für Sopran und Video
Barbara Hannigan (Sopran)
Disquiet Media DQM 03 (DVD)

Mit Disquiet Media hat der umtriebige niederländische Komponist Michel van der Aa (geb. 1970) 2010 ein eigenes Label gegründet, dessen CD- und DVD-Produktionen – sowohl über den Handel erhältlich als auch in verschiedenen Formaten über die Website http://disquietmedia.net vertrieben – dem eigenen Selbstverständnis gemäss die thematische Vielfalt eines im 21. Jahrhundert verankerten Komponierens dokumentieren sollen. Die ersten drei Veröffentlichungen lenken dabei zunächst einmal den Fokus auf van der Aas eigenes Schaffen, das im deutschsprachigen Raum immer noch relativ unbekannt ist, während der Komponist in seiner Heimat sowie in anderen europäischen Ländern längst zu den festen Grössen des zeitgenössischen Musikbetriebs zählt. Dass sich die erste CD sehr gut als Einstieg in die Eigenarten seiner Arbeit eignet, verdankt sich der geschickten Zusammenstellung dreier bereits zuvor auf anderen Tonträgern veröffentlichter Werke, die den Blick auf die Ausdrucksvielfalt der damit verknüpften Konzeptionen lenkt: In *Imprint* für Solovioline und Barockorchester (2005), vom Freiburger Barockorchester interpretiert und im Rahmen des von der Ernst von Siemens Musikstiftung und diesem Ensemble initiierten Projekts «About Baroque» entstanden, geht der Komponist spielerisch mit dem Topos des barocken Concertos um, indem er darauf bezogene Artikulationseigenarten und musikalische Gesten aus einer zeitgenössischen Haltung heraus gleichsam dekonstruiert. In den Traditionen des orchesterbegleiteten Liederzyklus verankert ist dagegen die Komposition *Spaces of Blank* für Mezzosopran, Orchester und Zuspielung auf Texte von Rozalie Hirs, Anne Carson und Emily Dickinson (2007), live aufgezeichnet mit Christianne Stotijn (Mezzosopran) und dem Royal Concertgebouw Orchestra unter Leitung von Ed Spanjaard, deren geschickt eingesetzte Orchesterpalette – von den dunkel getönten und weich angestimmten Bläserakkorden des Beginns bis zu eher rhythmusorientierten Verläufen reichend – auf subtile Weise durch elektronische Komponenten erweitert ist. Das zwischen diesen beiden Werken platzierte Stück *Mask* für Ensemble und Zuspielung (2006), vom Asko|Schönberg-Ensemble unter Otto Tausk eingespielt, wirkt demgegenüber weitaus artifizieller und setzt deutlich wahrnehmbar auf eine hybride Mischung instrumentaler und elektronischer Komponenten.

Während diese CD über unterschiedliche Tonfälle von Michel van der Aas Musik Aufschluss gibt, dokumentieren die übrigen bislang zugänglichen Veröffentlichungen zwei medial divergierend realisierte Aspekte einer Werkidee: Die Kammeroper *One* (2002) für Sopran und Video, Gegenstand der ersten DVD-Produktion von Disquiet Media, befasst sich – an Arnold Schönbergs berühmtes Monodram *Erwartung* gemahnend – mit der obsessiven Suche einer Frau nach sich selbst, was der Komponist in Form eines eng verzahnten Dialogs zwischen der Interpretin und ihrem filmisch präsenten Alter ego gestaltet. Die fesselnde und virtuose Umsetzung dieses fast

ausschliesslich von der Stimm- und Schauspielkunst Barbara Hannigans und dem elektronischen Filmsoundtrack getragenen sowie durch den Einsatz von Bild und elektronischer Klangbearbeitung gespiegelten Konzepts lebt ganz von der Brechung an den unterschiedlichen medialen Ebenen und den dadurch erzeugten Wahrnehmungsirritationen. Das Miteinander von Original und Abbild, vom Gesang bis in die Bewegungen der Protagonistin reichend und durch eine Integration der konkreten Klänge brechender Zweige sowie durch gelegentliche Nutzung von Tisch und Stuhl als Klangerzeuger ergänzt, erzeugt eine ständige Überlagerung von Zeit- und Realitätsebenen, die eine frappierende Sogwirkung auf den Zuschauer ausübt. Die DVD erweist sich daher auch als visuelles Kunstwerk, das die Fähigkeiten van der Aas als Filmemacher unter Beweis stellt und unterstreicht, wie eng er die Möglichkeiten unterschiedlicher Medien miteinander zu verschränken weiss und dadurch auf ein Gesamtergebnis zielt, aus dem keine der verwendeten Komponenten mehr wegzudenken ist. Im Gegensatz zu den CD-Produktionen wird hier offenbar, wie stark er in seinen Werken visuelle und auditive Informationen gleichberechtigt behandelt und dem Sichtbaren eine tragende Rolle innerhalb des ästhetischen Diskurses zuweist, indem er es als selbstverständliche Erweiterung des rein musikalischen Vokabulars nutzt und auf diese Weise die Etablierung eines mehrdimensionalen, transmedialen Wahrnehmungsvorgangs anstrebt.

Mit der 2001 bis 2003 entstandenen *Here*-Trilogie, auf der zweiten CD des Labels veröffentlicht, hat van der Aa die Ausgangsidee von *One* in den Konzertsaal transportiert, denn auch hier tritt die Sängerin, dabei mehrere Stadien durchlaufend, einer medialen Reproduktion ihrer selbst gegenüber: Im ersten Teil *Here [enclosed]* für Kammerorchester und Soundtrack (2003) schweigt sie und befindet sich in einer Kabine auf dem Podium, aus der sie erst gegen Ende – gleichsam als «Dea ex machina» – heraustritt. Musikalisch äussert sich dieser Augenblick in einer verfremdeten Zuspielung, die erstmals die klangliche Signatur des Gesangs hörbar macht und ihn in die faszinierend hybriden Texturen der Musik einbindet. Wie in *One* fügt van der Aa auch diesmal das leise Knistern und Brechen von Zweigen, oft kaum merklich wie ein zarter Schlagzeugeinsatz, in das Klangbild und die für alle drei Teile konstitutiven harmonischen Kontexte ein. Dadurch lädt er die Musik mit Konnotationen auf, die, von Mischa Spel im Booklet als Chiffre von «loneliness, insanity, anger» beschrieben, als klangliches Spiegelbild des Zustands von Melancholie lesbar sind. Es findet eine medial gefilterte Fortführung in jenen Passagen aus dem zentralen Teil *Here [in circles]* für Sopran und Ensemble (2002), die von der Sängerin via Kassettenrekorder aufgenommen und wieder abgespielt werden, wodurch der von lediglich neun Instrumenten in meist kammermusikalischer Diktion gestützte Gesang mit einem klanglichen «low tech»-Zerrbild seiner selbst konfrontiert wird. Die Komposition *Here [to be found]* für Sopran, Kammerorchester und Soundtrack (2001) führt schliesslich alle Mittel zusammen und lässt die Sopranistin gegen ihren elektronisch zugespielten Klangschatten antreten – ein Einfall, der wie in *One* zu raffinierten Brechungen und Irritationen der Wahrnehmung führt. Dass dies alles gelingt und sich auch ohne Präsenz der visuellen Ebene mitteilt (auch wenn es wegen der Bedeutsamkeit, die van der Aa ihr zumisst, bedauerlich ist, auf sie verzichten zu müssen), ist einerseits dem aufnahmetechnisch hervorragend ausbalancierten Miteinander von instrumentalen und elektronischen Komponenten geschuldet, verdankt sich aber andererseits auch den exzellenten musikalischen Leistungen der Sopranistin Claron McFadden und des Netherlands Radio Chamber Orchestra, das hier unter Leitung von Péter Eötvös und Etienne Siebens agiert.

Stefan Drees

CD

Stefan Litwin: perspectives 3. Robert Schumann, Sonate fis-Moll op. 11 (performance and lecture)
Stefan Litwin (Klavier, Sprecher), Winfried Fechner, Steven Singer (Sprecher)
Telos TLS 085 (2 CD)

Der Pianist Stefan Litwin (geb. 1960), gewandter und bewanderter Interpret neuer Musik, erkundet immer wieder auch gezielt das klassisch-romantische Repertoire. Den ersten beiden seiner *perspectives*-Aufnahmeprojekte (*perspective 1* mit Beethovens *Klavierkonzert C-Dur* op. 15; *perspective 2* mit Schuberts *Sonate B-Dur* D 960 sowie Schönbergs *Drei Klavierstücken* op. 11 sowie den *Sechs kleinen Klavierstücken* op. 19) lässt er nun ein drittes folgen. Das Cover kündigt «performance and lecture» der ersten Sonate von Robert Schumann an; Litwin selbst spricht seinen fast einstündigen Text auf Deutsch und Englisch und lässt sich für die Zitate von je einem weiteren Sprecher sekundieren. Mit leichter Hand streut er Klangbeispiele in seinen Sprechtext, versucht auch mal wiederholt mit demselben methodischen Trick, seiner Hörerschaft unerwartete Verrückungen von Einsätzen der linken und rechten Hand in Schumanns op. 11 nahezubringen. Seine Interpretation der Sonate, die der «lecture» vorangeht, trägt durchaus didaktische Züge und bindet die Aufmerksamkeit an bestimmte, ihm wichtige Stellen, etwa an die Wiederkehr des von ihm so benannten «Clara-Motivs» (aus den Buchstaben von Clara Wiecks Namen zusammengesetzt), auf das er in der «lecture» eindringlich eingehen wird. Dieses Vorgehen ist nicht ohne Reiz; doch seien auch die Gefahren eines so umfassenden Ein-Mann-Unternehmens nicht verschwiegen.

So fällt auf, dass Litwin im Booklet zwar in Wort und Bild auf die Erstausgabe des Werks hinweist, die als Autoren Florestan und Eusebius nennt («Clara zugeeignet von Florestan und Eusebius»), im Spiel jedoch dem Text einer späteren Ausgabe folgt. Weit mehr als diese philologische Finesse stört im Vortrag die sinnentstellende Kürzung eines Liszt-Zitats (dessen französisches Original von 1837 in Lina Ramanns schwülstiger Übersetzung von 1881 gelesen wird). Liszt meint, wenn er von Werken spricht, «die ihrer Natur nach nur von einer kleinen Anzahl geschätzt werden können» und demnach nicht «für öffentliche Auf- und Vorführungen bestimmt sind», explizit Schumanns *Concert sans orchestre* op. 14 und nicht etwa die *Sonate fis-Moll* op. 11, die er später ja selber in Konzerten darbieten wird. Zudem ist Schumann bereits im August 1828, nicht erst 1830 Schüler von Friedrich Wieck, den er auch im Brief vom 6. November 1829 mit «mein verehrter Lehrer» anspricht; er wohnt nicht bei Wieck, noch nimmt er zwei Jahre ununterbrochenen Unterricht bei ihm (es gibt eine Pause von sieben Monaten, während der Wieck mit seiner Tochter Clara in Paris weilt). Auch ist nicht so sehr der Geiger Paganini Vorbild des jungen Schumanns, der im Brief von Wieck an Schumanns Mutter vom 9. August 1830 nicht einmal erwähnt wird, sondern viel eher der Pianist und Komponist Moscheles («in drei bis vier Jahren hoff' ich so weit wie Moscheles zu sein», schreibt Schumann am 15. Dezember 1830 an seine Mutter). So wirkt Litwins Lecture konzertführerhaft – sie verkürzt, vereinfacht und ebnet ein.

Ärgern solche Einzelheiten möglicherweise den Fachmann (der zudem am analytischen Vokabular mäkeln könnte) mehr als den interessierten Laien, an welchen Litwin mit seiner Darbietung sich wohl richtet, so mag man sich allgemein an der Tendenz stossen, biographische Fakten und weit entfernte literarische Zeugnisse, etwa die Beschreibung eines Fandango aus einem Roman von Lion Feuchtwanger, zur Deutung musikalischen Geschehens heranzuziehen. Auch die Bezeichnung *Allegrissimo* über dem dritten Satz des op. 11 ist durchaus nicht Schumanns Erfindung – trifft man sie doch schon bei Scarlatti an –, noch ist es ratsam, sie als «so schnell wie möglich» zu verabsolutieren, was Schumanns fein abgestuftem System von Tempo- und Charakterbezeichnungen nicht gerecht würde. Litwin spielt dieses *Allegrissimo* überschnell und bleibt so seiner Logik treu; zwar trifft er alle Töne bewundernswert, doch bleiben Schumanns Feinheiten der Artikulation auf der Strecke. Dies ist jedoch eher die Ausnahme in Litwins ansonsten sehr differenziertem und gekonntem Spiel, dessen Stärke in sehr schnellen, genauen Reflexen und kluger Kombinatorik liegt.

Dass es dennoch nicht restlos überzeugen kann, liegt an zwei Gegebenheiten: Vielfach sind nämlich seine Umsetzungen von Tempo- und Lautstärkeangaben Schumanns sehr wohl in eine quantitative Skala einzuordnen, lassen aber schwer verschiedene Qualitäten erkennen (etwa den Unterschied von *vivacissimo* und *animato* im ersten Satz der Sonate). Peinlich genau sind Akzentzeichen wiedergegeben; allerdings bewirken sie oft eine Statik, die der Musik den Fluss raubt. Dies gehört zu einer anderen Eigenheit von Litwins Spiel, dessen Treue zu kleinräumigen Konstellationen oft die übergreifende Form (etwa des letzten Satzes) verkümmern lässt – was ein Grundproblem jeglichen Musizierens «für die Konserve» ist, das hier in diesem speziellen didaktischen Zusammenhang noch besonders artikuliert wird.

Jean-Jacques Dünki

CD

Felix Profos: Lingua Mortuorum
Felix Profos, Vera Kappeler (Tasteninstrumente); Raphael Camenisch, Sebastian Pottmeier (Saxophon); Christian Weber, John Eckhardt (Kontrabass); Lucas Niggli (Schlagzeug)
ZHdK Records 25/11

Detail des Covers. © ZHdK Records / Benjamin Burger

2005 hatte Felix Profos, Jahrgang 1969, ein Septett mit dem Titel *Force majeure*, also «Höhere Gewalt», komponiert. Und, wie Rudiger Meyer im Booklet von Profos' neuer CD schreibt, wünschte sich der Komponist schon lange eine Band. Doch gut Ding will Weile haben, und so dauerte es noch vier Jahre, bis er schliesslich 2009 das Septett Forcemajeure gründete, das nun bei ZHdK Records seine erste CD *Lingua Mortuorum* vorgelegt hat. Alle neun Titel auf der CD stammen von Profos und entstanden zwischen 2008 und 2010. Sie sind, wie er selbst sagt, nicht für eine bestimmte Besetzung – zwei Tasteninstrumentalisten (Flügel/Keyboard/Harmonium/Toy Piano), zwei Saxophone, zwei Kontrabässe und Schlagzeug –, sondern für bestimmte Menschen, für Persönlichkeiten und Freunde geschrieben, darunter erprobte musikalische Wegbegleiter wie der Saxophonist Raphael Camenisch oder der Schlagzeuger Lucas Niggli. Aber dies ist nicht der einzige Anknüpfungspunkt an Früheres. Wie schon in seinem Orchesterwerk *Zwang* von 2000 ist wiederum Maurice Ravel ein Referenzpunkt. Diesmal ist es nicht der *Boléro*, sondern die Oper *L'enfant et les sortilèges*, die Profos in einer *Marche Triste* «aus dem Gedächtnis zu rekonstruieren versucht». *Lingua Mortuorum* nimmt Bezug auf Modest Mussorgskys *Bilder einer Ausstellung*, *Freund* auf Franz Schubert. Und dann ist da noch Erik Satie mit seinen einfachen, in der Weite des Raumes verloren wirkenden Melodien. Wie diese, so ist auch Profos' Musik hoch atmosphärisch. Sie ist minimalistisch, klar, über weite Strecken geradezu kontemplativ und entwickelt so sofort etwas Hypnotisches (wozu auch die hervorragende Klangqualität beiträgt). Exemplarisch dafür ist gleich das erste Stück der CD, *Dunkles Haus*: Eine Erinnerung an ein einsames Berghotel, das inzwischen geschlossen ist und in dem Profos jeweils der einzige Gast war. Es herrscht eine düstere, unheimliche Atmosphäre, die die Faszination und Anziehungskraft alter verlassener Orte ganz direkt erlebbar macht.

Profos' Musik bietet der Fantasie viel Raum. Und irgendwie geht es auch um Reisen: zurück in die Vergangenheit, in abgelegene Landschaften und Bereiche – geographische wie die Schweizer Voralpen und musikalische wie Marsch und Melodie, Rondo und Lied. Es geht um die Symbiose von bestehenden Prägungen und neuen Erfahrungen, um die Verschmelzung von Unbewusstem und Bewusstem. In *Dunkles Haus*, das bereits Erinnerungen an Ravels Spuk wachruft, herrscht eine dunkle, von Unschärfe gezeichnete Grundstimmung, die Unheimlichkeit und Neugierde hervorruft. In der Tat gibt es hier einiges zu entdecken. Nacheinander treten allerlei einfache, deutlich konturierte musikalische Gestalten auf. Dabei entwickelt sich die Musik hier wie in den anderen Stücken auf der CD langsam und mit viel Bedacht, bleibt lange auf einer Stelle, steigert sich, bis sie – genauso allmählich – in etwas Neues übergeht oder plötzlich abbricht.

Das sorgt zunächst für enorme Spannung. Der Film im Kopf kann losgehen. Assoziationen und Verweise gibt es reichlich. Nicht nur zum klassisch-romantischen Repertoire, sondern auch zu Pop, Noise und Jazz – schliesslich vereint das Septett Musiker, die hier gleichermassen wie in der Neuen Musik zuhause sind. *Wappentier* etwa existiert unter dem Titel *Bock* auch als Version für das Hardcore-Noise-Duo Azeotrop. Nicht nur klangliche Unschärfen also, sondern auch stilistische. Dennoch gibt es in der Musik keine Brüche, alles wirkt selbstverständlich und homogen. Das ist die grosse Stärke von Profos' Kompositionen: Er schafft es, dass die zahlreichen mal mehr, mal weniger guten alten, musikalischen Bekannten in einen ganz neuen Dialog treten, so als sei es das Natürlichste auf der Welt. Die Art und Weise, wie dies geschieht, ist allerdings zu beschränkt, als dass sie über die Dauer der CD von gut 45 Minuten tragen würde. Irgendwann ist die anfängliche Spannung dann doch verbraucht, der Zauber verflogen.

Susanne Laurentius

CD

Max E. Keller: accent figure layer

Christoph Erb (Tenorsaxophon/Bassklarinette), Dani Schaffner (Schlagzeug), Max E. Keller (Klavier), Egidius Streiff (Violine), Muriel Schweizer (Viola), Dominique Girod (Kontrabass)
Dreamscape DEA 4765

Foto: zVg

Max E. Kellers CD nimmt durch einen ganz besonderen Tonfall für sich ein. Als abwechslungsreich erweist sich zunächst die Abfolge der insgesamt acht Stücke unterschiedlichster Dauer, deren Konstante ein abwechslungsreich eingesetztes Sextett mit Tenorsaxophon bzw. Bassklarinette, Schlagzeug, Klavier, Violine, Viola und Kontrabass ist. Bereits diese Instrumentenwahl verweist darauf, dass Keller mit einer Durchkreuzung unterschiedlicher Musikarten arbeitet und dabei von der Möglichkeit Gebrauch macht, eine vom Jazz geprägte Quartettbesetzung mit dem reinen Streicherduo aus Violine und Viola zu konfrontieren. Dieses Prinzip nutzt der Komponist vor allem, um in dem hier fixierten Live-Konzert (Mitschnitt einer Veranstaltung im Kulturhaus Helferei Zürich, 2009), dramaturgische Spannungen zwischen eher locker gefügten Stücken mit starkem improvisatorischem Anteil und genau notierten Kompositionen aufzubauen. Der Albumtitel *accent figure layer* lenkt die Aufmerksamkeit des Hörers auf jene drei Elemente, die sich, isoliert oder in unterschiedlichen Kombinationen, als roter Faden durch sämtliche Sextettstücke ziehen. Die drei Begriffe bezeichnen einfache Phänomene, fast schon musikalische Archetypen, die jedoch mit allen Mitteln der Kunst umkreist und klanglich untersucht werden: So werden im eröffnenden *accent* Impulse formende Instrumentalaktionen unter die Lupe genommen und oft auch auf mehreren Ebenen in ihrer Erscheinungsweise verändert, wodurch die Ereignisschichten auseinanderstreben, sich die entstehenden Muster verselbständigen und in anderen Stimmen Gestalt gewinnen. In *layer* rückt dagegen die subtile Arbeit mit den aus Klangfarbenverläufen gebildeten Schichten in den Mittelpunkt, die durch den Zusammenstoss mit unterschiedlichen Pulsfrequenzen an Dichte gewinnt, immer aber wieder in kurze Ruhephasen und überraschende Umschwünge mündet. In *figure* wiederum stehen figurative Gestalten im Mittelpunkt, die sich sowohl in solistischen Äusserungen wie einem jazzinspirierten Kontrabasssolo manifestieren als auch zu Bestandteilen kontrapunktischer Texturen gemacht werden. Keller kombiniert diese drei Modelle schliesslich in den Sextettstücken *accent and layer*, *all three* und *from three to one*, wobei die improvisatorischen Abschnitte, beispielsweise das Saxophonsolo über dem Fundament von Bass und Schlagzeug in *all three*, immer wieder die Nähe zu den Ausdrucksformen des Jazz beschwören. Vereinheitlichend wirkt über die gesamte CD hinweg, dass immer wieder Varianten bestimmter Gestaltungstypen auftreten, wodurch die Sextettstücke letztlich als eine Art freier Variationszyklus wahrgenommen werden können, in den an miteinander korrespondierenden Positionen (nämlich als zweites und vorletztes Stück) die beiden Streicherkompositionen *unisone e tremolo* für Violine und Viola und *NONONONO* für Violine solo geschoben sind. Dass diese wiederum auf ihre Weise den genannten musikalischen Phänomenen gehorchen (*unisone e tremolo* beruht auf der Überlagerung von Klängen nach dem Prinzip von Identität und Differenz, während *NONONONO* sich der Auseinandersetzung mit figurativen Prinzipien widmet), macht sie zu Kristallisationspunkten, in denen die im offenen instrumentalen Diskurs der Sextettbesetzung untersuchten Promblemstellungen auf einer anderen Ebene, nämlich jener der reflektierten Schriftlichkeit, abgehandelt werden. Keller, so muss man anerkennen, hat hier eine äusserst spannende Platte vorgelegt: Nicht nur, dass er sich ganz selbstverständlich über musikalische Grenzziehungen hinwegsetzt und dabei sogar eine spielerische Komponente einbringt, die von vornherein verhindert, dass die Musik bemüht klingt; es gelingt ihm darüber hinaus auch, durch das Aufeinanderprallen von Improvisiertem und Komponiertem eine Spannung zu erzeugen, die selbst nach mehrmaligem Hören nichts von ihrem Reiz verliert und immer wieder neue Details entdecken lässt. Und das ist viel wert in einer Zeit, in der sich Musik häufig nur aus Floskeln generiert.

Stefan Drees