

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

Objektyp: **Group**

Zeitschrift: **Dissonanz = Dissonance**

Band (Jahr): - **(2012)**

Heft 120

PDF erstellt am: **15.09.2024**

Nutzungsbedingungen

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

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

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

Haftungsausschluss

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



Das Lächeln am Fusse der Tonleiter. Betrachtungen zu Musik und Gesellschaft

Daniel Fueter

Zürich: Rüffer & Rub 2011, 224 S.

Nicht nur als Pianist, Komponist und Lehrer ist Daniel Fueter gefragt, sondern auch als Redner. Bereits zum zweiten Mal hat er nun eine Sammlung von Vorträgen veröffentlicht: *Das Lächeln am Fusse der Tonleiter* lautet ihr Titel, und er passt. Weil er eine Henry-Miller-Erzählung zitiert und damit schon darauf hinweist, dass sich der vielseitige Musiker Fueter in diesen Texten auch als vielseitiger Leser entpuppt. Und weil man tatsächlich oft lächelt beim Lesen. Manchmal lacht man auch, aber nicht ganz so oft: Die effektvolle Pointe ist kein Hauptanliegen Fueters. Es geht ihm um die leiseren, facettenreicheren, schwerer greifbaren Dinge.

«Hinter jedem Lächeln steckt ein Geheimnis, vielleicht eine Verheissung, vielleicht ein Verzicht», heisst es also zum Beispiel in jener Rede, die der Sammlung den Titel gab, oder auch: «Im Lächeln verbergen sich nicht immer Freundlichkeiten». Und: «Eine lächelnde Katze würde mich zu Tode erschrecken». Nach diesen Prämissen ist schon klar, dass es Fueter bei seiner Suche nach dem Lächeln in der Musik nicht offensichtlich Humoristische geht, nicht um den kompositorischen Gag. Sondern um jene Ambivalenz, die die Musik mit dem Lächeln teilen kann. Um ein Geheimnis, das sich nie ganz lüften lässt, über das man allerdings höchst ergiebig nachdenken kann.

Fueter hält es dabei mit dem Musikkritiker-Monument Eduard Hanslick, der einst schrieb, Musik kenne keine Substantive, sondern nur Adjektive. «Das heisst, ich kann mit Musik nicht sagen, wovon die Rede ist», so Fueter, «aber ich kann ausdrücken, wie geredet

wird: heftig, zart, innig, trocken, wirr.» Natürlich lässt sich auch dieses *wie* kaum je eindeutig festmachen: Das ist der Reiz der Musik, der Reiz beim Reden über Musik – und gleichzeitig das, was Nicht-Musiker, Sparpolitiker und andere Faktenmenschen zum Verzweifeln bringt.

Das weiss auch Fueter. Und deshalb ist die Frage, wie sich die Musik fassen lässt in ihrer Unfassbarkeit, nur die eine Linie, die durch alle seine Texte führt. Die andere ist nicht poetischer oder ästhetischer, sondern politischer und gesellschaftlicher Art. Welche Aufgabe die Musik in der heutigen Welt hat, wofür es zu kämpfen gilt: Zu diesen Fragen findet Fueter nun durchaus pointierte Antworten. In der Musik gehe es darum, Gegenwelten aufscheinen zu lassen, «nicht als Feriendestinationen, sondern als herausfordernde Alternativen», schreibt er etwa. Oder: «Wir zeigen, dass es einen Handel gibt und ein Handeln, die nicht den Regeln der Finanzwirtschaft unterstehen.» Dass ihm die Meldungen über Banker-Boni sauer aufstossen, ist nicht zu überlesen, und seine Töchter, die er im Nachwort zitiert, haben keineswegs unrecht, wenn sie ihm vorhalten, er würde immer denselben Vortrag schreiben: Nieder mit dem Neoliberalismus.

Aber auch wenn sich Fueters Haltung so auf den Punkt bringen lässt – die Reden selbst verzichten auf Parolen. Sie meiden auch jene mal weinerlichen, mal selbstgefällig-rechthaberischen Refrains, die so oft anklingen, wenn Kulturmenschen zum Mikrofon greifen. Zwar benennt Fueter Missstände, Missverständnisse, Missverhältnisse, aber klagen mag er nicht. Er warnt davor, sich «nostalgisch-geniesserisch oder kulturpessimistisch-verbittert» zurückzulehnen. Und er hat Klügeres im Sinn, als sich in realitätsfremden Visionen zu versteigen. Das Wünschenswerte misst sich bei ihm stets am Machbaren: «Wir müssen

wissen, auf welchem Parkett wir Widerstand leisten wollen und welche Instrumente heute dafür zur Verfügung stehen.»

Fueters Hauptinstrument ist die Überraschung, die Fähigkeit, sich haken-schlagend allen Erwartungen zu entziehen und seine verblüfften Zuhörer und Leser so auf neue Wege zu locken. Vom Erfolgshit *Bridge Over Troubled Water* kommt er so auf den Baron Münchhausen, er bezieht sich auf Voltaire oder Claudio Magris, nimmt eine Matratzen-Werbung auseinander oder baut in einer dadaistischen Meisterleistung das Wort «Leidenschaft» zum Gedicht um und aus («Da ist Fenchel, da Schilffente ...»). Oft erzählt er auch persönliche Geschichten, erinnert sich an die Herstellung eines Theater-Gewitters vor der Erfindung der digitalen Technik oder denkt über das Zeitverständnis der Hündin Anja nach (selten hat ein Hund einen schöneren Nachruf erhalten). Und immer wieder verstecken sich Bonmots in seinen verwinkelten Ausführungen («Zeit ist nicht Geld, aber Leben»). Dass die Kunst keine vom Leben abgekoppelte Angelegenheit ist, dass einen alles und jedes zum Nachdenken, Kopfschütteln, Lächeln bringen kann: Das braucht Fueter gar nicht mehr extra zu betonen.

Susanne Kübler



The Musical Language of Pierre Boulez

Jonathan Goldman

Cambridge, Cambridge University Press,

collection « Music since 1900 », 2011, 244 pages

Confronté à la réception sommaire des musiques sérielle et postsérielle, notamment en Amérique du Nord, l'auteur plaide en faveur d'un dépassement de l'image de la musique du second après-guerre et de celle de Boulez gravée à partir de l'époque « historique » du sérialisme. En évitant de recourir à la « preuve par intimidation », parfois propre au discours spécialisé, l'auteur veut rééquilibrer la situation en proposant des analyses et une réflexion accessibles à des non spécialistes et pouvant avoir un impact ou s'avérer être pertinentes du point de vue de l'écoute. L'ouvrage comporte une discographie, un catalogue des œuvres, une bibliographie, un index des noms, des œuvres et des notions. Il s'appuie sur l'infléchissement de l'œuvre de Boulez, aussi bien compositionnel que réflexif, à partir du milieu des années 70, qui coïncide avec le début de l'enseignement du compositeur au Collège de France.

Jonathan Goldman est professeur à l'Université de Victoria et rédacteur en chef de la revue canadienne *Circuit* ; on lui doit notamment la préface de *Leçons de musique* de Boulez. L'ouvrage est dédié à Jean-Jacques Nattiez, dont l'auteur hérite de la position structuraliste, certes élargie à la fameuse tripartition sémiologique, considérée comme assez puissante pour être étendue aux œuvres plus récentes de Boulez, qui sont tenues pour appartenant à un nouveau régime musical, tant au niveau théorique que pratique, mais prolongeant toujours le paradigme fondateur. Goldman exploite l'idée structuraliste de la production des formes et sens musicaux par les oppositions, en la reliant à une caractéristique

centrale de la musique française, que ce soit chez Rameau, Berlioz ou Debussy.

L'auteur met le lecteur au bénéfice de sa connaissance étendue de l'histoire culturelle du sérialisme, qui est aujourd'hui possible, même si toujours sujette à des réactualisations. Il note que la poétique boulezienne et l'analyse elle-même ont progressivement réintégré des préoccupations esthétiques, toujours latentes, et il tient compte de l'effort didactique de Boulez dans ses cours ou dans ses présentations, mais aussi dans l'œuvre, qui viennent pallier la précarité d'un langage hautement individué. La question de la forme est centrale, elle qui avait abouti au colloque à ce sujet à Darmstadt, en 1965, où le musicologue Carl Dahlhaus notait que la question avait été résolue avant d'être posée. Peut-être était-ce ce que laissent entendre les propos des uns et des autres, ceux de Boulez aussi, dont on peut aujourd'hui mieux apprécier la prégnance dans le discours et le devenir dans les œuvres. Goldman approche les questions formelles dans les écrits de Boulez de 1970 à aujourd'hui et il donne un aperçu détaillé des concepts auxquels recourt le compositeur. Une contrainte caractérise la modernité artistique : la subjectivité manifeste qui y apparaît exige un commentaire qui ne se sépare pas de l'œuvre, car les fondements même évolutifs d'une intersubjectivité ne sont plus garantis.

Avant d'en venir aux œuvres, Goldman se penche sur les écrits de la « première période » et sur le portrait de Webern qui sert d'autoportrait à Boulez. Il approche les analyses du compositeur, dont celle du *Sacre*, qui tiennent à la fois de l'explication et de l'implication par et de l'analyste. L'auteur cite Jacques Derrida, pour qui le « désir d'analyse est un désir de défaire (*undo*) l'œuvre ». Quiconque s'est livré à l'analyse des œuvres de Boulez sait qu'il y rencontrera une

irréductibilité entre le schéma et la partition, entre la production du matériau et sa mise en place. La question de l'écriture se substitue brièvement à celle du langage, mais les contraintes pragmatiques de l'écriture ne sont pas évacuées pour autant, et c'est même cette forte antinomie (langage/écriture), à l'origine également de grandes oppositions philosophiques, qui a engendré et qui engendre de réelles incompréhensions.

La relation au domaine linguistique apparaît dans le titre de l'ouvrage. Quelques écarts culturels ou linguistiques apparaissent, notamment lorsque l'auteur fait de Ferdinand de Saussure le père des « *semiotics* », qui s'avère être plutôt Charles S. Peirce (le signe saussurien, coupé de la représentation, est binaire, alors que la sémiotique peircéenne s'articule sur la base de systèmes triadiques). Par ailleurs, la différence entre structural et structurel semble ignorée par l'anglais, le terme de « structural » se traduisant presque immanquablement par « structurel ». On comprend mieux les contentieux passés et présents, puisque l'approche « structurale » est à la recherche d'invariants, d'où l'idée de « langue », alors que la production « structurelle » tient d'une « parole » vive. Il n'y a cependant que peu à gagner à reconduire des visions sédimentaires du langage à partir de la langue ou de la parole. Pour le dire en référence à la poétique de Mallarmé, c'est bien le rêve d'un langage sans fondement institutionnel qui constitue le départ de l'écriture boulezienne, qui fait face, dans le même temps, à des contraintes pragmatiques qui se multiplient.

La liaison incontournable entre les écrits et les œuvres guide les analyses des œuvres retenues, toutes des œuvres relativement courtes écrites entre 1975 et 2001 : *Rituel* (1975) et son architecture



antiphonique, avec pour principe de base l'opposition entre homophonie et hétérophonie et pour caractéristique un style « in memoriam », hiératique ; *Dérive I* (1984), son contrôle harmonique ainsi que sa virtuosité tenant de l'ornementation structurelle ; *Mémoriale (... explorante-fixe... OrigineU)* (1985) et son électronique « non branchée », son orchestration « géométrique » et ses canons rythmiques ; *Anthèmes I* (1991-92) et ses thématiques virtuelles ; *Incises* (1994 ; 2001) et ses jeux de reconnaissance et de surprise.

L'ouvrage de Goldman signale avec à propos que la complexité de l'écriture ne doit pas faire oublier la complexité de la musique dans sa relation à son extériorité. Une considération de taille voit le jour mais se heurte à un modèle épistémologique limité : l'origine structuraliste de ce dernier ne permet guère d'élargir l'immanence à partir de son centre en vue d'une conception de l'autonomie qui intégrerait les contraintes pragmatiques. Pour appréhender l'effectivité d'une musique qui retrouve, parfois contre ses propres fondements, une relation à des contextes socio-historiques non objectivés, Goldman propose un réagencement opportun, qui cependant reste en partie redevable des positions structuralistes ou dans le sillage des approches phénoménologiques, fussent-elles analytiques. En ce sens, l'auteur perpétue le geste musicologique habituel, mais il ouvre aussi une musicologie spécialisée souvent repliée sur ses propres formulations à la complexité hétéronomique d'une œuvre musicale, et pas n'importe laquelle.

Raphaël Brunner

Sofia Gubaidulina: Chamber Music with Double Bass

Martin Heinze, Kontrabass; Ensemble KlangArt Berlin NEOS 11106 (2 CDs)

BASSOLO: XXth & XXIst Centuries'

Contrabass Music

Aleksander Gabryś, Kontrabass; Filharmonii Slaskiej, Czeslaw Grabowski (Ltg.); Orchestra Kameralna «Camerata Impuls», Malgorzata Maniowska (Ltg.); Consuelo Giulianielli, Harfe; Jürg Henneberger, Klavier; Daniel Buess, Schlagzeug DUX 0800-01(2 CDs)

REIBUNGEN

Daniel Studer, Kontrabass Unit Records UTR 4262



Aleksander Gabryś in Aktion. Foto: Anja Wernicke

Gegenpole, Traditionslinien und Fragestellungen nach kompositorischen bzw. interpretatorischen Vorlieben osteuropäischer KomponistInnen und Interpreten, nach etwaiger «typischer» zeitgenössischer Musik für Kontrabass, nicht zuletzt Fragen zu den Themenkreisen Avantgarde, Moderne und Postmoderne lassen sich anhand dieser CDs diskutieren. Die Komponistin Sofia Gubaidulina hat seit Jahrzehnten eine Vorliebe für den Kontrabass. Nur selten finden sich komponierende dieses Bekanntheitsgrades, die regelmässig für dieses Instrument schreiben und die sich auf die speziellen

Spieltechniken, klangfarblichen Gestaltungsmöglichkeiten und den spieltechnisch und physisch bedingten Unterschieden der Handhabung im Vergleich zu anderen Streichinstrumenten einlassen. Wurde der Bass doch bis vor rund fünfzig Jahren eher stiefmütterlich behandelt und primär von zweitklassigen Komponisten mit solistischen Werken bedacht (sieht man einmal vom leider verschollenen, jedoch verbürgten Kontrabass-Konzert Joseph Haydns ab).

Die ersten Kompositionen für Kontrabass von Sofia Gubaidulina reichen ins Jahr 1965 zurück. Reduktionistische Texturbildung mit regelmässigen, doch knappen repetitiven Einwüfen, raschen Verdichtungen, Klangballungen, auch eindeutig Jazzidiomatisches taucht immer wieder auf – es wundert nicht, dass ihre *Fünf Etüden* für Harfe, Kontrabass und Perkussion damals von den Rangoberen gerügt wurden. Gubaidulinas Interesse an diesem Instrument dauert seither an. Ihre Werke werden von Bassisten gerne gespielt. Ihre Sonate für Bass und Klavier aus dem Jahr 1975 hat sogar Eingang gefunden in das Repertoire traditionell klassisch ausgebildeter Kontrabassisten, sie vertritt damit quasi die zeitgenössische Musik bei klassischen Meisterkursen. Auch das ist nicht verwunderlich, bewegt sich die Musik dieser Sonate doch im Rahmen traditioneller Spieltechniken und Klanggebung (melodisch-rhythmisches Gestalten, «schöner» Ton).

Martin Heinze, der Bassist, der diese Gesamteinspielung der Werke Sofia Gubaidulinas mit Kontrabass auf drei CDs (Solowerke und Kammermusik aus den Jahren 1965–2010) vorgelegt hat, ist Mitglied der Berliner Philharmoniker. Interessiert an zeitgenössischer Musik, hat er das Ensemble KlangArt in Berlin ins Leben gerufen, dessen Mitglieder nebst Gästen auf diesen Einspielungen mitwirken. Die meisten Stücke sind erstmalig auf Tonträger zu hören. Die drei

CDs umfassen nicht nur sämtliche Werke für Kontrabass, einige davon übrigens Neu-Bearbeitungen schon in anderer Besetzung bestehender Kompositionen. Sie zeigen auch Entwicklungslinien in Gubaidulinas kompositorischem Schaffen durch die Jahrzehnte auf. Von ihren frühen, oft stark kleinteilig-rhythmisch geprägten und Jazz-durchsetzten Stücken bis hin zu Werken, für die Zahlenmystik und Religiosität sinnstiftend sind und in denen Traditionsbezüge bis hin zu klaren Anleihen ebenso eine Rolle spielen wie lyrisch-gebrochene Melodiegestaltung und klangfarbliche Feinheiten. Eine Gesamteinspielung ihrer Werke für und mit Kontrabass als Geburtstagsgeschenk zum 80. Geburtstag.

Neo-expressionistisch wird die Musik Sofia Gubaidulinas immer wieder zu Recht genannt. Dem Neo-Expressionismus steht auch der polnische Bassist Aleksander Gabryś nahe. Der 1974 Geborene studierte in Polen und Basel Kontrabass und Komposition. Auf einer Doppel-CD hat er nun Solowerke für Kontrabass veröffentlicht. CD 1 umfasst vier Orchester- bzw. Kammermusikwerke mit Solobass ausschliesslich polnischer Komponisten, darunter zwei Kompositionen seines Vaters Ryszard Gabryś. Neben Lyrisch-Expressivem findet sich auch ein halbironisches One-Man-Musiktheater *An die Freude*. Aleksander Gabryś liebt das Theatralische. Diverse der von ihm ausgewählten Stücke erfordern Rezitationen des Solisten beim Spielen. Das interessanteste Werk der grösser besetzten Ensemblestücke ist zugleich das älteste: *Musica concertante* von Witold Szalonek aus dem Jahr 1977. Das Werk ist reich an klangfarblicher Spannung, integriert reduzierte, dann wieder sich reibende, geschichtete Orchestertexturen. Wie glattgebügelt und mehr oder weniger lediglich eine erweiterte romantische Spieltradition des solierenden Virtuosen bedienend wirken doch

dagegen die neueren Werke von Edward Boguslawski und Ryszard Gabryś. Auf der zweiten CD versammelt Aleksander Gabryś Werke verschiedenster Komponisten. Gerahmt werden sie von zwei Granden des 20. Jahrhunderts: Cages *591/2 Seconds for a string-player* und Xenakis' Parade-Virtuosen-Basstück *Theraps* – einem Werk starker Indetermination und einem hochkomplex exakt-notierten also. Einige Werke wurden dem Bassisten auf den Leib geschrieben.

Aleksander Gabryś erweist sich als Virtuose, wenn es um höchste Intensität und rasche spieltechnische Wechsel geht, ganz gleich ob Pizzicati oder gestrichene Klangkaskaden. Man merkt, dass sein Interesse der zeitgenössischen Musik gilt. Er spielt nicht nur regelmässig im Ensemble Phoenix Basel, sondern immer wieder auch in diversen andern bekannten Spezialisten-Ensembles zeitgenössischer Musik. Unzweifelhaft kann er auf einen reichen Erfahrungsschatz zurückgreifen. Spezielle Spieltechniken, wenn sie denn von einigen Komponisten erfordert werden, sind kein Problem für ihn. Doch ist es die Vorliebe für Neu-Expressives oder die damit verbundene Spieltradition osteuropäischer Bassisten, die verwunderlicherweise leider etwas vermissen lässt? Nämlich eine gewisse Subtilität und Binnendifferenzierung, die feinste Nuancen und Klangfelder im unteren dynamischen Bereich in manchen Stücken nicht nur als kurz gestreifte Durchgangspassagen wirken lassen, sondern als eigene Qualitäten. Am auffälligsten ist dies in Scelsis *C'est bien la nuit*, über dessen (exakt notierte!) dynamische Feinheiten Gabryś kraftvoll hinwegspielt. Wie anders klingen doch da beispielsweise die Interpretationen von Uli Fussenegger, Stefano Scodanibbio oder Joelle Léandre.

Virtuosität gepaart mit Subtilität ergibt «Reibungen», wie der Schweizer Bassist Daniel Studer seine Solo-CD

betitelt. Versiert als Improvisator und Komponist hat er hier mehr oder weniger feste Spiel-Konzepte und eigene Werke auf Tonträger gebannt. Kontrabass. Sonst nichts, mit Ausnahme gelegentlicher, subtiler Multitracks. Ein Kontrabass: gezupft, gestrichen, geschlagen, mit und ohne Präparationen. Einstimmig und mehrstimmig – wobei die Mehrstimmigkeit nicht immer dem Multitrack-Verfahren geschuldet ist, sondern dem Spieler und seinen musikalischen Ideen. Daniel Studer vereint auf seiner Solo-CD «Reibungen» virtuose, im Jazz verwurzelte Zupftechniken mit rasch dahinfließendem Bogenspiel und verschiedensten, mittels Präparationen hervorgerufenen klangfarblichen Varianten des traditionellen Kontrabassklanges. Ein Virtuose zweifellos, doch nicht nur in technischer Hinsicht. Selbst wenn er in jedem Stück eine einzelne bestimmte Idee entfaltet, eine spezielle Spieltechnik bevorzugt, wird kein musikalischer Katalog abgehandelt. Vielmehr entstehen elf Stücke, die nicht nur in sich organische Entwicklungen aufweisen, sondern auch im Gesamtzusammenhang einer logischen Dramaturgie folgen – in Gestik, Klangfarbe und deren Veränderung, in Dichterverschiebungen und dynamischer Varianz.

Nina Polaschegg



Philippe Racine: Works

Diverse Interpreten
 Genuin 11206 (2 CDs)



Philippe Racine. Foto: Irène Zandel

Mit Portrait-CDs zu einzelnen Komponisten ist es so eine Sache, denn oftmals engen sie durch eine Werkauswahl, die sich bestimmten Interpretationskonstellationen oder anderen Rahmenbedingungen verdankt, den Blick auf gewisse Aspekte einer Künstlerpersönlichkeit ein und wirken damit – gewollt oder ungewollt – rezeptionsleitend. Dieses Problem umgeht die vorliegende Produktion insofern, als sie schon vom Ausmass her, nämlich auf zwei CDs ausgeweitet, mehr Platz als gewöhnlich für den Portraitierten zur Verfügung stellt. Insgesamt zehn Kompositionen Philippe Racines aus den vergangenen zwanzig Jahren – die älteste stammt von 1993, die jüngste hingegen wurde 2010 komponiert – sind hier zu einem aussagekräftigen musikalischen Paket geschnürt: Werke vom solistischen Klavierstück (*Des Astres*, 2003/04) und dem Kammermusikwerk für zwei oder drei Ausführende (*Mais, hier ...* für Flöte und Klavier, 1998; *Trois axes* für drei Altsaxophone,

2006; *L'humeur vagabonde* für Flöte und Klavier, 2009/10) über kleinere und grössere Ensemblesstärke bis hin zum Klavierlied (*Drei Lieder* nach Robert Walser, 2001), der Vokalmusik mit Ensemble oder der chorischen Besetzung.

Entsprechend vielfältig und positiv ist der Eindruck, den man anhand dieser Zusammenstellung von Racines Arbeit gewinnt. Vor allem wenn der Komponist mit den Möglichkeiten eines grösseren Ensembles arbeitet, treten die Qualitäten seiner Musik deutlich hervor, so dass sich zwei Werke besonders gut zum Einstieg anbieten: Beispielsweise erlaubt das gross dimensionierte, farbenreich instrumentierte Ensemblestück *Poème de l'usure* (2010) – in einer zart abgestuften Live-Aufnahme mit dem Collegium Novum Zürich unter Leitung von Peter Hirsch eingefangen – Einblicke in Racines gekonnten Umgang mit melodischen Figuren, die, oft als solistische Gesten gesetzt, ihren Widerpart in eher flächigen oder akkordischen Texturen finden,

was der Komponist als Grundlage für die Entwicklung seiner musikalischen Verlaufsform nutzt. Ebenso spannend ist das klanglich differenzierte Violinkonzert *Promenade* (2000/01), das einerseits überwiegend der Kantilene verpflichtet ist, diese andererseits aber auch mit schroffen, dramatischen oder motorischen Episoden in Beziehung setzt. In der – abermals live aufgezeichneten – Wiedergabe durch den Geiger Raphaël Oleg und das Ensemble Phoenix Basel unter Leitung von Jürg Henneberger kommt die häufige Reduzierung der Musik auf kammermusikalische Momente, mitunter lediglich auf Duos zwischen dem Solisten und einem der Ensembleinstrumente, besonders gut zur Geltung.

Auch in Racines kleiner besetzten Werken lässt sich eine Fülle faszinierender Momente entdecken: Die Komposition *Contemplation – Lamentation* für Bassflöte, Bassklarinette und Violoncello (1993) ist mit ihrer durchdachten Konfrontation tiefer Registerbereiche von Bassflöte (Philippe Racine), Bassklarinette (Ernesto Molinari) und Violoncello (Beat Schneider) von allen eingespielten Kammermusikwerken das anspruchsvollste Stück, präsentiert sich als bogenförmig angeordnete Klangerkundung, deren zentrale Passage wiederum vom Hang des Komponisten zur Exploration vorrangig melodischer Ausdrucksmittel kündet. Dass sich Racine aufgrund dieser Vorliebe auch mit der menschlichen Stimme befasst, leuchtet ein und wird etwa durch die *Chansons à Lou* (2004) bestätigt, zehn Stücke, nach Guillaume Apollinaire für Sopran und kleines Ensemble, deren zurückhaltende kammermusikalische Instrumentierung hörbar von Schönbergs *Pierrot lunaire* inspiriert ist und ihre grösste Wirkung gerade aus der bewussten Beschränkung der Mittel zieht. Martina Bovet (Sopran), Philippe Racine (Flöten), Barbara Bolliger (Violine und Viola), Sabine Bärtschi



(Violoncello) und Michael Kleiser (Klavier) gestalten den Zyklus als Abfolge intimer, dialogisch mit Stimme und jeweils einem Instrument angelegter Szenen, die jedoch zwischenzeitlich durch Steigerung immer wieder zur Gesamtbesetzung ausgeweitet werden.

Nicht nur der solistische, sondern auch der chorische Umgang mit der Stimme wird schliesslich auf der Doppel-CD exemplifiziert, nämlich anhand des siebenteiligen Liederzyklus *Absences* für Chor und Flöte (2002/03) auf Texte von Paul Éluard und Guillaume Apollinaire – ein Werk, hinter dem schon allein aufgrund der aussergewöhnlichen Besetzung als gedanklicher Orientierungspunkt Luigi Nonos Komposition *Das atmende Klarsein* aufblitzt. Auch hier wendet sich Racine wieder dem Kontrast zwischen Linie und Fläche zu, der sich zugleich als einer zwischen deklamatorischer Textwiedergabe und melodisch in einstimmige Klangstränge aufgelösten Momenten erweist, bei denen sich Flöte und Stimmen im Unisono vereinen. Zwischen klangvollem Zugang und deklamatorischer Strenge formt das von Peter Siegwart geleitete Vokalensemble Zürich unter Mitwirkung des Komponisten dieses Werk zu einem besonders eindrücklichen Beispiel für jenen originellen und erfindungsreichen Umgang, den Racine den jeweils gewählten Mitteln angedeihen lässt.

Stefan Drees

Katharina Rosenberger: *Textures*

Wet Ink Ensemble, Carl Christian Bettendorf (Leitung)
HAT HUT Records, hat[now]ART 186



zVg

Unter einer Textur versteht man allgemein so etwas wie Anordnung, Aufbau oder Gewebe. Geologen pflegen eine präzisere Definition. Mit *Textures* beschreiben sie verschiedene Formen von Gesteinsbeschaffenheiten. Genauer: Die räumliche Kombination unterschiedlicher Segmente, die Verbindungen eingehen und so bestimmte Gesteinsstrukturen und Formationen ergeben. *Textures* – der Titel der CD ist gewiss nicht schlecht gewählt. Katharina Rosenbergers zwischen 2007 und 2011 entstandenen Werke wirken konsistent verbunden. Rein technisch, somit auch oberflächlich gesehen, eint sie die kammermusikalische Anlage. Entscheidender aber ist der gemeinsame Tonfall, der geprägt ist von unerhörter Stilsicherheit: Eine Kunst höchst ausgebildeten Klanggespürs begegnet zuweilen improvisiert wirkender Leichtigkeit.

Gewiss komponiert Rosenberger, die ehemalige Schülerin Tristan Murails, nicht in traditionell dramaturgischem Sinne von An- und Entspannung, von Ruhe- und Kulminationspunkten. Das dritte Stück, *miroir* für Flöte und Sopran-saxophon (2007), gleicht einer Meditation über eine kurze, auffahrende Geste beider Instrumente. Leichten Variationen unterliegt diese, jeweils unterbrochen durch Pausen oder ganz leise, rhythmisierte Klappengeräusche. Am Ende haben sich selbst die kleinen Eingriffe

verabschiedet. Übrig bleiben Wiederholungen, die dem Geschehen durch ihre langsame Ausblendung eine melancholische Note geben.

Ursprünglich waren die Werke nicht als Zyklus oder als zusammengehörig gedacht. Rosenberger jedoch schien die Auswahl jüngerer Werke geeignet, um einen «dynamischen Fluss» zu realisieren, der dem Besuch einer klug kuratierten Ausstellung gleicht. Als Ideenhintergrund dienen ihr Formen, Geometrien und eben «Textures» eines Gartens inklusive all seiner wuchernden Unwägbarkeiten. Speziell für diese CD schuf Rosenberger auf Kate Soper, die Sängerin des phantastischen Wet Ink Ensemble, zugeschnittene *Interludes* für Sprecherin und Elektronik. Die auf Gedichten von Rozalie Hirs basierenden Texte verliert Soper nüchtern, gänzlich unaufgeregt, aber bestimmt. Elektronische Klänge im Hintergrund kommen dazu, die sich sowohl der Sprechstimme als auch dem Ohr des Hörers angenehm anschmiegen. Dass Rosenberger ihre «spektralen Lektionen» bei Murail verinnerlicht hat, beweist das abschliessende Klavierstück *torsion*, entstanden im Jahr 2008. Sämtliche Harmonien beruhen auf Spektralanalysen sehr tiefer Klavieroktaven und geben dem Stück grundierenden Halt und Form.

Zu frappanter Stil- und Geschmacks-sicherheit gesellt sich technische Perfektion. Mit dem Wet Ink Ensemble unter der Leitung von Carl Christian Bettendorf fand Rosenberger ebenso adäquate Mitstreiter wie mit den Tontechnikern Andreas Werner und Joachim Goßmann. Das gemeinsame Erarbeiten, speziell die Arbeit mit den Interpreten, lag Rosenberger sehr am Herzen. Ganz offenbar verdankt sich die aussergewöhnlich hohe Kunst auch dem Kollektiv.

Torsten Möller