

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

Objektyp: **Group**

Zeitschrift: **Dissonanz = Dissonance**

Band (Jahr): - **(2014)**

Heft 126

PDF erstellt am: **10.08.2024**

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.

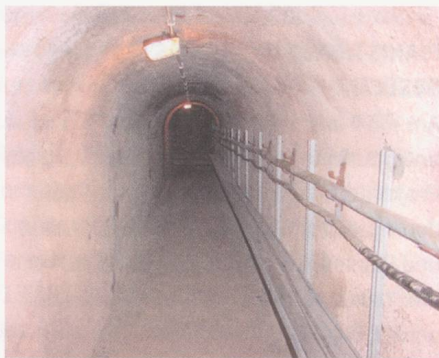
Haftungsausschluss

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.



Dreizehn 13 – Basels Badischer Bahnhof in Geschichte, Architektur und Musik

Michael Kunkel, Anna K. Liesch und Erik Petry (Hrsg.)
 Saarbrücken: Pfau Verlag 2012, 188 S.



Im Untergrund des Badischen Bahnhofs. Foto: Oswald Inglin

Seit 2002 findet im Badischen Bahnhof Basel Neue Musik statt, in der sogenannten Gare du Nord. Sie bietet nicht nur einen ungewöhnlichen Freiraum, in dem sich die Musik entfalten kann, nicht nur ein attraktives Ambiente mit seinen Gastbetrieben, sondern auch eine historisch hochinteressante, ja mythendurchwirkte Kulisse mit dem altertümlichen Erstklassbuffet als Konzertraum.

Einen vielfältigen Eindruck von diesen Mythen bekommt man jedenfalls, wenn man die Publikation *Dreizehn 13* liest, die sich mit Basels Badischem Bahnhof in Geschichte, Architektur und Musik beschäftigt. Auslöser für das Buch war der hundertste Geburtstag des Gebäudes. Am 13. September 1913 wurde es feierlich eröffnet; zuvor (ab 1855) stand der Bahnhof der Grossherzoglichen Badischen Staatseisenbahnen weiter stadteinwärts am Riehenring, wo sich heute die Mustermesse befindet. Die «Geburts-tagsfeierlichkeiten», wenn man sie denn so nennen will, fanden allerdings nicht 2013, sondern bereits 2009 statt. Dabei gab es keinen Festakt, vielmehr wurde eine Art Tiefenrecherche vorgenommen, in der wissenschaftlich und künstlerisch dem Mythos Bahnhof und speziell Badi-

scher Bahnhof nachgespürt wurde. Und so ist das Buch auch keine Festschrift, sondern eine Dokumentation dieser Arbeit.

Der Basler Architekt Peter Fierz erläutert eingehend das Konzept des ursprünglichen Baus und diskutiert die Renovation der 1970er Jahre bzw. den Rückbau zwischen 2000 und 2010. Oswald Inglin und Andreas Gehringer gehen in zwei Aufsätzen den Mythen rund um den Zweiten Weltkrieg nach, etwa jenen stets vermuteten «unterirdischen Geheimgängen», durch die die Nazis, so wurde befürchtet, ungehindert in die Stadt hätten eindringen können. Es gibt sie durchaus, die Gänge, aber sie waren weder geheim noch mit Deutschland verbunden, doch sie erzählen, so schreibt Gehringer, viel über die Mythenbildung rund um den Bahnhof. Alltäglichere Grenzgeschichten beschreibt schliesslich Anna K. Liesch; um Kontrolle und um Schmuggel geht es da etwa. Was bedeutete es, eine Grenze zu passieren? Vor dem Ersten Weltkrieg, als die Grenzen noch weitgehend frei waren, in den Jahren dazwischen, heute nach Schengen?

Hervorgehoben wird in diesem Buch immer wieder die Bürokratie – und wie «pragmatisch» die Schweiz damit umging. Den wichtigsten Streitpunkt bildete dabei die Frage, ob denn am Gebäude eine Fahne (d.h. in Nazizeit das Hakenkreuz) wehen dürfe. Erst ein Bundesratsbeschluss «betr. Ausländische Fahnen, Flaggen u.a. Hoheitszeichen» setzte dem 1940 ein Ende. Aber auch anderen Begehrlichkeiten musste Einhalt geboten werden. Als die Franzosen den Bahnhof nach dem Krieg besetzt halten wollten, vermieten ihnen das die Behörden mit dem Argument, dann müssten sie auch Verpflichtungen wie die Rückzahlung der Schulden übernehmen. Freilich scheiterte 2004 auch der Abstecher der im Zug reisenden Weltmusiktage zur Gare du Nord an «grenzbürokratischen Hürden».

Daran, dass ein Bahnhof auch ein Kulturort werden kann, erinnert der Osteuropahistoriker Frithjof Benjamin Schenk: In Pawlowsk unweit von St. Petersburg wurde 1838 ein «musikalischer Bahnhof» eröffnet, in dem regelmässig Konzerte stattfanden und sich die Gesellschaft traf. Johann Strauss Sohn spielte dort mehrere Jahre lang sommers mit einer eigenen Kapelle auf. Der Konzertbetrieb funktionierte sogar noch in den ersten Jahrzehnten nach der Revolution.

All das bildet nun gleichsam den Hintergrund für die neuen Kompositionen, die für die Jubiläumskonzerte im Oktober 2009 in Auftrag gegeben wurden und die sich auf den Mythos Bahnhof beziehen. Der aus der DDR stammende Jakob Ullmann, vertraut mit dem Flucht- und Grenzort Bahnhof, gestaltete in mehreren Räumen des Bahnhofs ein Stück mit dem Titel *Όρος μετέωρος*, *dramatisches fragment mit Aischylos und Euripides*, das gleichsam die Gemäuer zum Singen, Klingen und Sprechen brachte. Ohne konzertantes Zentrum tönte Musik von allen Seiten her und verband sich mit den Geräuschen des Auto- und Zugverkehrs. Der Basler Daniel Weissberg wiederum vertonte in *Dreizehn 13* Texte, die Alberigo Albano Tuccillo zur Geschichte des Badischen Bahnhofs geschrieben hatte. Die beiden so unterschiedlichen Stücke sind mitsamt Partituren auf einer beiliegenden CD nachzuhören. Nives Widauer war an diesem Stück ausserdem mit Visualisierungen beteiligt.

In der zweiten Hälfte des Buchs dokumentiert Michael Kunkel, wie die Kompositionen entstanden sind, und ergründet in Interviews das Vorgehen und die Erfahrungen der beteiligten Künstler. Manches, was künstlerisch in eine Fiktionalität umgesetzt wurde, ist einem aus den Texten der Historiker oder des Architekten vertraut. So entsteht eine anregende Wechselwirkung.

Zum Schluss noch folgendes: Als die Iron Lady Margaret Thatcher einst Basel besuchte, wurde sie, um jegliche Terrorgefahr aus dem Weg zu räumen, statt am Schweizer am Badischen Bahnhof eingeladen. Der Bahnhofsvorstand, stolz über diesen unverhofften Gast, wollte sie dort empfangen; sie freilich rauschte wohl etwas gestresst vorbei, ohne ihn zu beachten, denn eigentlich hätte sie ja gar nicht dort sein sollen. Diese hübsche Anekdote fasst auf ironische Weise so manches zusammen, was den Mythos Bahnhof ausmacht.

Thomas Meyer



Confidences sur la musique. Propos recueillis (1912–1919)

Igor Stravinski

Textes et entretiens choisis, édités et annotés par Valérie Dufour, Arles, Actes Sud, 2013, 405 p.

Parmi les compositeurs qui ont marqué le XX^e siècle et qui ont été appelés, par l'originalité de leur écriture, à s'expliquer sur leurs œuvres et sur leur langage, Igor Stravinski est sans aucun doute celui dont les propos sont les plus déroutants et les moins révélateurs : non seulement ils sont sur bien des points sujets à caution et riches en contradictions, mais ils manquent singulièrement de substance. Le compositeur, manifestement, ne croyait pas à la verbalisation de la musique (pas moins qu'il ne croyait à l'interprétation d'un texte par la musique). Dans une lettre à la *Suisse musicale* du 20 décembre 1919, il écrit : « J'ai toujours refusé à tout le monde de me prononcer publiquement soit sur la musique d'autrui, soit sur la mienne », considérant que seule la musique parle pour elle-même (p. 49–50). Glorifiant l'artisanat contre les esthétiques du génie, il n'a pas seulement rejeté d'un bloc la musique romantique, mais aussi les discours qu'elle a suscité et qui provenaient en partie des compositeurs eux-mêmes.

Les textes de la période 1912–1939 que Valérie Dufour, après un long travail éditorial, a choisis et annotés, et qui s'ajoutent désormais aux *Chroniques de ma vie* et à la *Poétique musicale* (des différents livres d'entretiens avec Robert Craft, un seul a été traduit), comblent une lacune de la bibliographie française. Ce sont des textes brefs et pour une majorité d'entre eux des entretiens (41 sur les 63 textes retenus, certains textes étant eux-mêmes le résultat d'entretiens...). Il en va de ces témoignages, qu'on ne peut guère assimiler à des confidences, terme choisi pour le titre du recueil, comme des autres livres

de Stravinski ; ils sont écrits par procuration, sans que l'on puisse déterminer si, pour le compositeur, c'est la langue qui faisait obstacle, ou l'impossibilité de verbaliser sa propre activité créatrice (une partie de la réponse est dans sa conception même de la musique). Au-delà d'une certaine limite qui engagerait une réflexion plus en profondeur et dévoilerait une véritable pensée, le compositeur oppose à ses interlocuteurs l'esquive, le silence, ou la volte-face. À ceux qui le présentent comme un révolutionnaire ou un avant-gardiste, il répond par son classicisme, ajoutant : « Je suis un traditionaliste en musique » (p. 253). Si on le crédite d'avoir révolutionné le rythme, il insiste sur l'importance de la mélodie, raison qui le pousse vers Tchaïkovski auquel il oppose les constructions thématiques de la musique allemande, qui se « substituent » à elle, dit-il. Ses références peuvent surprendre : dans un hommage à Diaghilev, il évoque les vieux Italiens, Gounod, Tchaïkovski encore (lequel, dit-il ailleurs, s'appuie sur la musique française et celle de Mozart) (p. 110 et 164). De telles filiations ne mènent pas en ligne droite jusqu'au *Sacre du printemps* !

La pensée, chez Stravinski, se résorbe dans l'artisanat. Elle se résume à l'idée exposée dans les *Chroniques* et la *Poétique*, reprise ici plus d'une fois : la création manifeste « un besoin d'ordre », un « accord entre nous-mêmes et le chaos qui nous est donné » (p. 301) ; « la création, c'est la protestation contre l'anarchie et le néant » (p. 245). Tout découle de là : son identification au classicisme, sa conception de la musique comme « fait en soi », « inapte à exprimer quoi que ce soit » (p. 288 et 302), sa recherche de « netteté », de « brièveté » et de « concision » (p. 226), sa prédilection, à partir des années vingt, pour le contrepoint, qui prend modèle sur Palestrina et Bach, son refus

de l'interprétation et du commentaire. Cela conduit à des positions qui révèlent un véritable mécanisme de défense. Parlant de *Perséphone*, Stravinski énonce de façon péremptoire que ses choix ne sont « ni à discuter ni à critiquer. L'on ne critique pas quelqu'un ou quelque chose en état de fonction. Le nez n'est pas fabriqué : le nez est. Ainsi mon art » (p. 78).

Sous de telles affirmations, et sous l'obsessionnel concept d'ordre, perce une idéologie autoritaire qui a ses racines, pour une part non négligeable, dans l'intense campagne anti-romantique et anti-individualiste développée par le mouvement maurassien en France, auquel se sont greffées certaines tendances de la pensée russe au début du siècle. Stravinski manie sans précaution les notions de race, de nationalités et de religion. Les Slaves et les Italiens sont définis comme « naturellement » musiciens ; « l'Autrichien catholique Mozart, tourné vers Beaumarchais », est opposé à « l'Allemand protestant Beethoven, incliné vers Goethe » (p. 55-56). La révolution russe est ressentie comme un traumatisme : « Je me sens humilié, humilié dans mon patriotisme, que j'oppose à l'internationalisme de ce parti de hagards » (p. 48). Tout cela débouche sur un hymne au Duce et au fascisme dans un entretien donné au journaliste du *Piccolo* de Rome en mai 1935 : « Moi aussi je dis Duce, car je me sens fasciste ». « Aujourd'hui, du reste, en Europe, nous le sommes tous un peu... Votre chef est une personnalité si vaste, si forte, à même de dominer tout le monde » (p. 279).

Le retour au classicisme, à la fin de la Grande Guerre, présenté par Adorno comme la conséquence de son style antérieur, est bien un « Rappel à l'ordre », selon l'injonction de Cocteau, avec lequel Stravinski fut très lié et dont il subit l'influence. L'ordre contre le chaos, son

credo esthétique, a des résonances politiques funestes. L'évolution de Stravinski, liée à celle de son environnement (le compositeur a été toute sa vie, intellectuellement parlant, sous influence) le conduit à réécrire sa propre histoire : non seulement, après 1917, les modèles du passé de la musique européenne se substituent à ceux de la culture populaire russe, dont le lien est définitivement brisé, mais le concept de musique pure, qui devient central pour lui, est appliqué aux ballets de la période russe, qui témoignaient pourtant de son génie de l'illustration (au sens le plus noble du terme). Tout en maintenant la force de sa personnalité, il s'approprie la musique des autres. Influencé par la pensée de Jacques Maritain, comme l'indique Valérie Dufour, il oppose cette notion de *personnalité*, inscrite dans une filiation et dans la subordination à Dieu, à l'*individualité* qui revendique son autonomie et, par son athéisme, déboucherait sur le Surhomme nietzschéen (p. 252). Son anti-romantisme est un anti-individualisme : « La personnalité est presque une notion divine : c'est la qualité de l'être pourvu de don. L'individualité tient tête à Dieu : elle est très connue dans le monde spirituel comme une forme d'orgueil raffiné, d'égoïsme » (p. 244). La conclusion va de soi : « L'art n'est plus purement subjectif, mais est devenu objectif » (p. 251).

Parlant de son *Octuor*, lors d'une présentation de l'œuvre en 1923, Stravinski la désigne comme un « objet musical » ; non une « œuvre émotive », écrit-il, mais une composition « basée sur des éléments objectifs qui se suffisent à eux-mêmes », un « JEU DES MOUVEMENTS ET DES VOLUMES HÉTÉROGÈNES ». « Ce type de musique », ajoute-t-il, « n'a d'autre but que de se suffire à elle-même ». La forme autonome, qui « découle du contrepoint », rejette tout élément « littéraire » ou « pittoresque ». Dès lors, l'interprète n'est plus qu'un simple

exécutant (p. 61-66). Ce refus de tout contenu, jusqu'à l'expression même des sentiments, au profit du pur « jeu des éléments musicaux », est sans cesse rappelé au long des entretiens. Il s'accompagne d'un abandon de l'ancienne pensée orchestrale, si virtuose, et de l'harmonie conçue pour elle-même, trop rattachée au psychologisme de la musique romantique. « Il n'y a pas d'orchestre dans ma vision de la composition » confie-t-il à un interlocuteur polonais. « Quoi que j'aie pu faire auparavant, je n'écris plus pour orchestre » (p. 183). La « mathématique de la polyphonie » (p. 172), qui seule permet la « construction en musique », se substitue aux « modulations » et aux « progressions harmoniques », lesquelles, par leur « caractère indécis et imprécis », ne sont que de « pseudo-formes » recouvrant « le manque d'une ossature solide » (p. 170).

Bien des propos laissent apparaître des contradictions déroutantes. Ainsi Schoenberg est-il qualifié d'« un des plus grands esprits créateurs de notre époque » en 1913, puis d'un « Brahms saupoudré de modernisme » en 1925 : « Je ne l'aime pas », dit Stravinski (p. 174). Les contradictions, comme les voltes-faces, font apparaître une forme de reniement. Le chatoiement harmonique de *Oiseau de feu*, prolongé dans le *Rossignol*, poussé à son extrême dans le *Roi des étoiles*, est rejeté au même titre que le brio de la couleur orchestrale et les éléments descriptifs de sa période russe. La relation aux arguments des œuvres conçues pour Diaghilev est effacée au profit de l'autonomie musicale. La magie disparaît. Le credo des années vingt est celui d'une musique « sèche, froide, limpide et brûlante comme du champagne extra-dry » (p. 168). C'est d'ailleurs en ce sens qu'il perçoit la musique de Bach, « si formelle, faite à froid, musique de pure architecture (qui

fait plutôt penser à la pierre qu'à la nuance) » ; on en trouve l'écho dans sa propre conception d'une musique écrite « à froid » et qui ne serait, comme celle du Cantor, « que rythme et architecture » (p. 159). À un journaliste américain qui, surpris de l'entendre dire qu'il n'est pas un compositeur moderne, que si ses œuvres de la période russe peuvent être qualifiées de « modernes », on ne peut en aucun cas l'affubler, en tant que personne, d'un tel qualificatif, et qui demande de façon faussement naïve : « N'êtes-vous pas l'homme qui a composé *Feu d'artifice*, le *Chant du Rossignol* [...] et le *Sacre du printemps* ? », Stravinski répond : « Non, je ne suis pas le même homme, et je suis un compositeur complètement différent du Stravinski des œuvres que vous citez » (p. 181).

Stravinski s'est appliqué à lui-même la violence aveugle qui s'abat sur les personnages de ses œuvres et leur interdit toute émancipation, toute plénitude. Le sujet stravinskien est un sujet archaïque, d'avant les Lumières ; c'est aussi un sujet divisé, clivé. Il se présente sous toutes sortes de masques qui nous dérobent son vrai visage, bien que sa musique porte toujours la marque de sa personnalité. Il est difficile toutefois de défendre l'idée que sa musique a suivi une courbe d'évolution ascendante et il ne faut pas oublier que les textes auxquels nous faisons référence appartiennent quasiment tous à la période néoclassique. De même qu'il y a chez lui des retournements stratégiques, des oscillations entre nationalisme et cosmopolitisme, le passage d'une patrie à une autre (au Stravinski russe s'ajoutent les Stravinski vaudois, français puis américain et même italien), de même cherche-t-il à se dérober à toute approche critique de sa musique, à travers son interprétation comme à travers le commentaire (il tenta de diriger les

premiers travaux biographiques qui lui furent consacrés). Au cœur de sa pensée gît une tache obscure, qu'Adorno a assimilée aux formes de la régression dans un sens à la fois psychique et esthétique, et qui conduirait à une identification avec les instances destructrices (voir la *Philosophie de la musique*). En ce sens, Stravinski représente au sein de la modernité musicale de la première moitié du XX^e siècle une énigme, et l'antithèse absolue des compositeurs viennois.

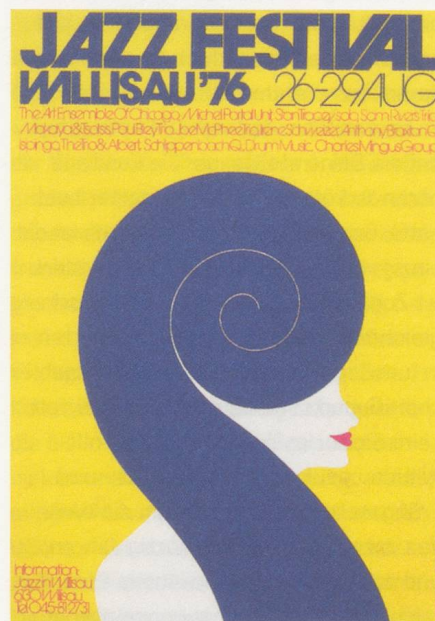
Philippe Albèra



Willisau and All That Jazz – Eine visuelle Chronik 1966–2013

Niklaus Troxler/Olivier Senn (Hrsg.)

Hochschule Luzern/Bern: Tili Schaap Edition 2013, 702 S.



Plakat von Niklaus Troxler zum Jazz Festival Willisau 1976. Foto: Niklaus Troxler

Eines vorweg: wer (wie der Schreibende) nie selber in Willisau war, kann wohl den Gebrauchswert dieses Wälzers von einem Buch nicht wirklich ermessen. Ist es nur ein wunderbares «coffee table object» für langjährige Festival-Pilger (das auf jeden Fall), oder reflektiert es das Lebenswerk des preisgekrönten Graphikers und Willisau-Gründers Niklaus Troxler auf einigermaßen angemessene Weise? Denn, *make no mistake about it*, das Jazz-Festival Willisau war (und bleibt) genau das: der immense Beitrag eines engagierten Jazz-Liebhhabers zur Wahrnehmung, Verbreitung und Weiterentwicklung dieser Musik in der Schweiz, und zwar – im Gegensatz zum Claude Nobs' «Montreux Jazz» – unter bewusstem Verzicht auf alle populistischen Kompromisse. Dass dieses ebenso ehrgeizige wie erklärt elitäre Festival-Projekt nicht schon in den ersten Jahren gescheitert ist, sondern ganz im Gegenteil

bis heute weiterläuft, ist schon einmal ein erstes Wunder und verlangt unbedingten Respekt.

Troxler war nie ein grosser Theoretiker und darum auch kein Ideologe des Jazz, er war zuallererst einfach Fan und wurde darum zum Veranstalter; ein Macher also im besten Sinn, der «sein» Festival nur auf die Beine stellte, um die Konzerte hören zu können, auf die er selber Lust hatte. Genügt das? Mehr als das: es ist die einzig wahre Qualifikation, alles andere ist Zugabe. Dass Troxler sein Vorwort gleich mit einem längst diskreditierten Irrtum beginnen lässt (1917 als angebliche «Geburtsstunde des Jazz»!), spielt keine Rolle: im Zusammenhang mit Willisau geht es ja nicht um Ur- und Frühgeschichte, vielmehr um die Wege des Jazz in den letzten vierzig Jahren, und dazu bietet diese «visuelle Chronik» reichhaltigstes Anschauungsmaterial. Diese fotografische Dokumentation mit unzähligen Charakterköpfen und Szenenbildern lässt auch Aussenstehende und Nachgeborene eintauchen in gut vier Jahrzehnte Festivalatmosphäre. Von den 700 Seiten machen die Fotografien (ergänzt durch die zumeist von Troxler selbst gestalteten Plakate) den Löwenanteil aus; zu lesen gibt es fast allzu wenig, und das ist schade, um nicht zu sagen irritierend: denn sowohl bei Tom Gsteigers knapp fünfseitigem musik-kritischem Abriss der Festivalgeschichte wie bei Troxlers eigenen ausführlicheren «Erinnerungen und Reflexionen» erwacht, abgesehen vom Bedürfnis, die Musik auch zu hören (Gelegenheit dazu bietet die einschlägige Webseite <http://www.willisaujazzarchive.ch>), vor allem der dringende Wunsch, mehr zu erfahren: was war da genau los, warum kam es so und nicht anders, wie ist das alles nachträglich zu verstehen und einzuordnen? Angefangen bei Troxlers erstem grossem thematischem Schwerpunkt «Great Black Music»: Was hat es zu bedeuten,

dass dieses kulturpolitische Konzept, Ausdruck eines neuen afroamerikanischen Selbstbewusstseins und ursprünglich vom legendären Art Ensemble of Chicago im Zeichen der Black Power-Bewegung der 1960er Jahre eingeführt, anlässlich der in Willisau 1990 dazu programmierten «Rückschau» von einem profilierten Kritiker wie Christian Rentsch bereits schon wieder für «tot» erklärt werden musste (nachzulesen auf S. 369)? Tom Gsteiger seinerseits zitiert (auf S. 14) missbilligend den Saxophonisten Branford Marsalis mit dem Satz «Jazz just kind of died» – während doch (es geht speziell um die siebziger Jahre) «in Willisau (...) der Jazz-Teufel los war». An diesen und anderen Stellen finden wir direkte und indirekte Hinweise auf die bemerkenswerte, aber auch problematische Entwicklung, die der Jazz schon seit der Bebop-Revolution der 40er, aber speziell seit dem Free Jazz der 60er Jahre (und insofern gerade in der Zeit von «Willisau») durchgemacht hat: Als «popular music» verdrängt von R&B und Rock, gleichzeitig zur «Kunstmusik» des schwarzen Amerika geadelt (nämlich eben als «Great Black Music»), zugleich aber akademisiert und europäisiert im Sinn einer Avantgarde, die sich von ihren Wurzeln in Blues, Soul und Gospel immer weiter entfernte. Wie sagte doch Frank Zappa, dieser grosse Grenzgänger zwischen sämtlichen musikalischen Welten? «Jazz is not dead, it just smells funny» – wie weit dieser Satz trotz Erfolgsgeschichten wie Willisau eben doch seine Bedeutung haben könnte, wäre in diesem Kontext dringend zu reflektieren. Troxler selber tut es auf seine Weise, indem er sich souverän und eigen-sinnig von «diesen unsinnigen Auseinandersetzungen» distanziert. «Was ich nie mochte, sind Puristen und solche, die predigen, was der Geschmack eines Festivals sein soll. Mit den Jahren wuchs eine nörgelnde Gilde von Meckerern und

Gralshütern heran, die es einfach besser weiss, die alles, was nicht gerade atonal klingt, als zu poppig abtut. Kaum zu glauben, dass sich diese einst auf Freiheit berufen hatten!» (S. 429). In solchen Sätzen wird spürbar: der Festivalgründer war und ist genau das Gegenteil jener Jazz-Snobs, die glauben, nur komplizierte Musik sei gute Musik! Nur wenn er en passant die grosse Nina Simone als «populäre Diva» abqualifiziert, ist vielleicht ein Rest solcher naserümpfender Attitüde festzustellen. Und warum wohl war das Konzert von Julie Driscoll (alias Tippett) 1971 so ein Fiasko – weil es schlecht war oder weil das Publikum falsche Erwartungen hegte? Auch da gilt: wir möchten noch viel mehr erfahren!

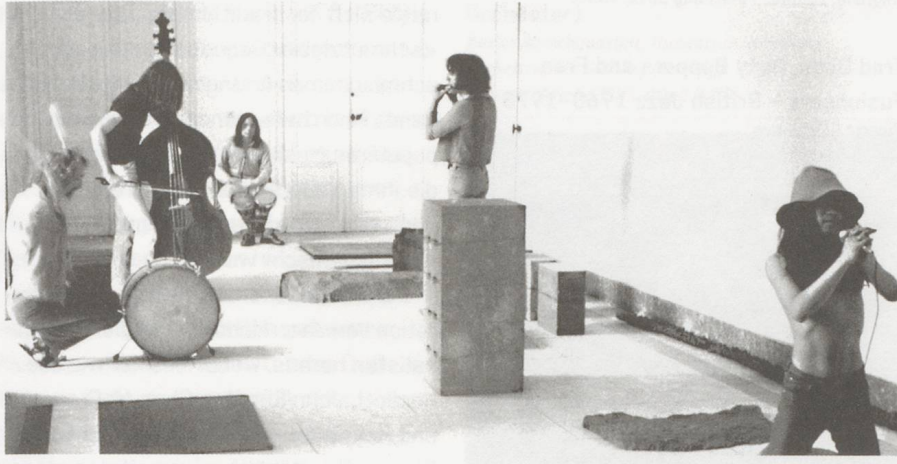
Martin Schäfer



Der Klang der Revolte. Die magischen Jahre des westdeutschen Musik-Underground

Christoph Wagner

Mainz: Schott Verlag 2013, 388 S.



Can im Schloß Nörvenich. © spoon records/Pro Litteris Zürich

Faust, Can, Ash Ra Tempel, Guru Guru, Tangerine Dream. Oder auch Peter Brötzmann, Alex von Schlippenbach, Manfred Schoof. Ganz zu schweigen von Hannes Wader, Franz Josef Degenhardt oder Klaus der Geiger. Diese Namen fernab des musikalischen Mainstreams sind eng verknüpft mit dem gesellschaftspolitischen und musikalischen Aufbruch aus dem kulturellen Nachkriegsmief im Westdeutschland Ende der 1960er Jahre. Stilistisch stehen sie für neue Musik ohne das historische grosse «N» und für Selbsthilfe jenseits der Institutionen oder etablierten Plattformen wie etwa Donaueschingen oder Darmstadt.

Ob es bei diesen Namen um expressiven Avantgarde-Rock im Gefolge britisch-amerikanischer Vorbilder ging (Faust u. a.), um das Sprengen von festgefahrenen Jazz-Idiomen (Brötzmann u. a.) oder um die neue Liedermacherszene und die radikale Strassenmusik (Wader u. a.) – die alternative Musikszene Deutschland gab damals in vielen Musikgenres ein ungemein farbiges und experimentierfreudiges Bild ab. Der Musikjournalist Christoph Wagner beschreibt es in seiner umfangreichen Publikation detailreich

und gespickt mit Anekdoten, Zitaten und Geschichten. Wagner hat die Anfänge dieser Bewegungen als junger Mann selber miterlebt und zum Teil mitveranstaltet. «Raus aus dem Zoo, rein in den Dschungel» war eine seiner Forderungen als damaliger Promoter. Heute, mit vier Jahrzehnten Abstand, begreift der Autor die Musikbewegung als kulturelles Phänomen, in dem sich «Zeitgeist, technischer Fortschritt, soziale Umbrüche und gesellschaftliche Trends spiegelten (...)». Seine Darstellung beginnt Ende der 1960er Jahre mit ausgiebigen Portraits und Schilderungen avantgardistischer Rockbands, die sich viel stärker an Frank Zappa, Canned Heat oder Pink Floyd orientierten als etwa an den Beatles oder den Rolling Stones. Mit anderen Worten: Psychedelischer Rock mit ausladenden Improvisationen, fernöstlichen Anleihen oder ersten synthetischen Klängen, aufgenommen in langen Studiosessions oder auf abgelegenen Bauernhöfen markierten den Bruch sowohl mit der Unterhaltungskultur des Schlagers als auch dem importierten Rock'n'Roll. Begleitet wurden diese Experimente, die selten kommerziell erfolgreich waren (die singuläre

Geschichte von Kraftwerk sei hier ausgenommen), von einer aufstrebenden Medienindustrie: das legendäre TV-Format «Beat Club», die zahllosen Jugendclubs in Stadt und Provinz, erste unabhängige Plattenlabels (oder Sublabels der mächtigen Verlage wie etwa «Nova» bei Decca, «Vertigo» bei Philips oder «Zebra» bei der Deutschen Grammophon), die ersten grossen Festivals ab 1970, die teilweise desaströs endeten – all das trug zu einem fruchtbaren Klima innovativer und engagierter musikalischer Gegenöffentlichkeit bei. Gruppen wie Can, Faust oder Kraftwerk entwickelten in dieser Zeit Konzepte und eigenständige Klangwelten, die bis in die heutige Musikpraxis nachwirken und als «Krautrock» oder «Kosmische Musik» auch in England und den USA zur Kenntnis genommen wurden. Aber auch der Free Jazz, die politisierte Liedermacherszene oder Initiativen wie das «Sogenannte Linksradikale Blasorchester», bei dem der Komponist und Regisseur Heiner Goebbels massgeblich mitwirkte, waren für den Ausbruch aus der bürgerlichen (Musik-)Konformität verantwortlich. Dass diese Experimente wie anderswo von alternativen Lebensformen, Pop-Kommunen, Drogenkonsum, ausgedehnten Indienreisen oder Prügelleien mit den Hells Angels begleitet waren, versteht sich von selbst. Christoph Wagner schildert das mit sichtlicher Begeisterung und einiger kritischer Distanz zum Thema, obschon das «Magische», das der Untertitel seiner Publikation anspricht, fürs nichtinvolvierte Publikum wohl schwer nachzuempfinden sein dürfte. Wagner schöpft weniger aus der bereits vorhandenen Literatur zum Thema als aus seinem Privatarchiv und zahlreichen Interviews, die er mit den damaligen Protagonisten geführt hat. Entsprechend anekdotisch mutet der Text über weite Strecken an. Dass sich die Mitglieder der Gruppe Embryo auf ihrer vom Goethe-Institut finanzierten Nord-



afrika-Tour beim Grenzübertritt nach Marokko weigerten, die Haare zu schneiden, und nur der deutsche Botschafter persönlich die zweitägige Blockade lösen konnte, ist amüsant zu lesen. Allerdings hätten einige theoretische Betrachtungen zur Struktur und Nachwirkung der beschriebenen Musik oder auch – neben jenen des Autors – weitere Einschätzungen zu ihrer Bedeutung aus heutiger Sicht mehr zum Verständnis beigetragen. So beziehen sich beispielsweise zahlreiche bekannte wie obskure Bands und Künstler aus dem englischsprachigen Raum bis heute auf diese innovativen Jahre des deutschen Underground (etwa Brian Eno, Sonic Youth, Jim O'Rourke, Radiohead oder Nurse with Wound). Dass solche Aspekte im vorliegenden Buch in den Hintergrund geraten, ist wohl dem Umstand zuzuschreiben, dass der Autor gleichermassen als Zeitzeuge und Musikjournalist (zu) stark darum bemüht ist, die damalige Atmosphäre und die wichtigsten Ereignisse nachzuerzählen und sie blumig zu schildern. Die nicht eben brillante Druckqualität und das konventionelle Layout des Buches sowie fehlende Biblio- und Diskographie trüben den Lesegenuss ebenfalls. Eindrücklich aber bleiben der Reichtum der Fakten und die Aussagen über dieses bewegte Stück deutscher Musikgeschichte allemal, das hier in voller Breite dargestellt wird und auch anderswo schon gebührend zur Kenntnis genommen wurde. Der Publizist Erik Davis etwa widmete sich dem Thema 2009 aus britischer Sicht in seinem Buch *Krautrock: Cosmic Rock and its Legacy*. Und das im Netz frei erhältliche *Krautrock Kompendium* (www.thesoundprojector.com) bietet die bei Wagner fehlenden Album-Rezensionen und alle Covers von rund 50 Bands aus der Zeit. Was nur beweist: «Der Klang der Revolte» war kein lokales Phänomen.

Peter Kraut

Trad Dads, Dirty Boppers and Free Fusioners – British Jazz 1960–1975
 Duncan Heining
 Sheffield: Equinox Publishing 2012, 486 S.

Trad Dads, Dirty Boppers and Free Fusioners – British Jazz 1960–1975
 Diverse Interpreten
 Reel Recordings RR026



John Surman, 1972. Foto: Jörg Becker

In den sechziger und siebziger Jahren war die englische Jazzszene vielleicht die vitalste in Europa. Musiker und Musikerinnen wie Stan Tracey, Mike Westbrook, Mike Osborne, Norma Winstone, Barbara Thompson, John Taylor, Evan Parker, Trevor Watts und Lol Coxhill sowie Gruppen wie Soft Machine, Colosseum, Nucleus, S.O.S. und The Brotherhood of Breath setzten Massstäbe und wurden sogar auf dem europäischen Festland zu bekannten Namen. «Ronnie Scott's» in Londons Soho war damals vielleicht der bekannteste Jazzclub Europas. Der Musikjournalist Duncan Heining zeichnet in einem profunden Werk von fast 500 Seiten die vielfältigen Verästelungen der britischen Jazzszene von 1960 bis 1975

nach, wobei er den Entwicklungen in ihrer ganzen Komplexität Rechnung trägt.

In den vierziger und fünfziger Jahren hatte sich der traditionelle Jazz als «schmutziger» Gegenpol zu den anschiessenden Arrangements der Dance Bands einen bedeutenden Platz in der populären Musik erobert, eine Position, die ihm in den sechziger Jahren vom noch schmutzigeren Beat und Rock streitig gemacht wurde.

Parallel dazu forderte eine junge Generation von Jazz-Modernisten die Traditionalisten heraus, wobei Musiker wie Joe Harriott, John Surman, Chris McGregor und Ronnie Scott ins Rampenlicht traten. Die «jungen Wilden» verarbeiteten eine Vielzahl von Einflüssen, die von englischer Folklore über karibischen Calypso bis zu südafrikanischem Township-Jive reichten, wodurch sich der britische Jazz mehr und mehr von amerikanischen Vorbildern löste. Das südafrikanische Sextett Blue Notes war z. B. Mitte der sechziger Jahre aus seinem Zürcher Exil nach London übergesiedelt, wo es bald einen spürbaren Einfluss ausübte.

Gleichzeitig sprangen immer mehr Jazzmusiker wie Brian Auger (Oblivion Express), Graham Bond (Organisation), Ginger Baker und Jack Bruce (Cream) sowie Jon Hiseman und Dick Heckstall-Smith (Colosseum) auf den Erfolgsweg des Rockjazz auf. Keith Tippetts fünfzig Mitglieder starkes Jazzorchester Centipede war schon allein wegen seiner Grösse eine aufsehenerregende Formation.

Doch Heining skizziert nicht nur die grossen Entwicklungslinien. Er begibt sich auch ins Unterholz, beschreibt die sozialen Verhältnisse und das gesellschaftliche Umfeld. Dem Einfluss der Drogen widmet er ein ganzes Kapitel, wobei deutlich wird, dass Heroin auf der Insel eine weit fatalere Wirkung entfaltete als unter kontinental-europäischen Improvisatoren. Heining berichtet einen



erschütternden Vorfall, bei dem Phil Seamen, Drummer des Joe Harriott Quintet zu einem Auftritt wegen seiner Heroin-Sucht zu spät kam, auf die Bühne polterte, während die Band schon spielte, ans Schlagzeug torkelte und sich erst einmal übergab. Seamen starb im Alter von 46 Jahren an der Sucht – nur einer der zahlreichen Toten in einer langen Liste von Drogenopfern, die die britische Szene zu verschmerzen hatte.

Obwohl die Jazzszene weitgehend «farbenblind» war, hatten schwarze Musiker wie Harry Beckett oder Dudu Pukwana, die aus der Karibik oder Südafrika ins Mutterland des «Empire» gekommen waren, im Alltag mit Ressentiments und Rassismus zu kämpfen. Bei der Quartiersuche auf Tour waren Schilder mit der Aufschrift «No Niggers» keine Seltenheit. Auf der anderen Seite war die Jazzwelt selbst nicht ohne diskriminierende Tendenzen. In dieser Männerdomäne hatten Musikerinnen kaum eine Chance. Als Vokalistinnen gerade noch geduldet, war es für Instrumentalistinnen wie die Saxophonistin Kathy Stobart nahezu unmöglich, einen Fuss in die Tür der Männerbastion zu bekommen. Sicher ein Grund, warum Stobarts Name heute vollkommen in Vergessenheit geraten ist.

Heining hat ein umfassend recherchiertes Werk geschrieben, das die Jazzszene auf der Insel in vielfältiger Weise in den Blick nimmt und ihr kulturelles Umfeld detailliert ausleuchtet. Parallel zum Buch ist eine CD erschienen, die an Hand zehn rarer Aufnahmen (von u. a. Mike Taylor, Joe Harriott, John Surman und John Stevens) Heinings Erzählstrang musikalisch illustriert und zeigt, welch hohes künstlerisches Niveau die britische Szene damals zur wohl führenden in Europa machte.

Christoph Wagner

Sándor Veress: Complete Music for String Quartet (Streichquartette 1 & 2, Konzert für Streichquartett und Orchester)

*Basler Streichquartett, Hungarian Symphony Orchestra, Jan Schultsz (Leitung)
 Toccata Classics TOCC 0062 (1 CD)*



Der Komponist und Pianist Sándor Veress, Bern 1975.
 Foto: zVg

Diese CD ist überfällig. Aus unerfindlichen Gründen fristet die Streichquartettmusik von Sándor Veress (1907-1992) ein Schattendasein. Dabei gehören die beiden Streichquartette (von 1931 und 1937) sicher zu den Spitzenleistungen der Gattung, und das Konzert für Streichquartett und Orchester markiert, selbst im Vergleich mit anderen besetzungsähnlichen Stücken, einen singulären Fall. Nicht entlegene, spröde Funde sind dies, sondern verblüffend einleuchtende und, ja: «grosse» Musiken, von denen man sich fragt, warum diese ins Repertoire nicht längst Eingang gefunden haben. Erstmals ist nun eine Einspielung mit dem Basler Streichquartett (Susanne Mathé und Isabelle Ladewig, Violinen, Stella Mahrenholz, Viola, Stéphanie Meyer, Violoncello) zugänglich.

Das erste Quartett ist ganz bewusst eine Eröffnung, nämlich des gültigen Œuvres, der früheren grossen Klavier-

sonate von 1929 zum Trotz. Sehr vieles ist hier schon vorhanden, so vor allem eine Vielfalt an Formen und Tonfällen, die auch eine bruchlose Transition von Traditionsbewusstsein zu einer experimentellen musikalischen Haltung bedeuten. Die drei Sätze beinhalten so etwas wie ein Lebensprogramm von Veress, das um Möglichkeiten von musikalischer Deklamation, etwa hinsichtlich des ungarischen Trauergesangs *Sirató* (der in allen Werken dieser Platte eine Rolle spielt), kreist. Nicht zufällig beschliesst Veress fast sechzig Jahre später sein Werk mit einem Zitat aus diesem Quartett: Wie eine Signatur steht die schüchtern aufstrebende Ganztonfolge vom Schluss des ersten Quartettsatzes am tiefpessimistischen Ende des als Gesamtwerkabrundung (und auch -infragestellung) konzipierten *Orbis tonorum* von 1986 (es kam aber 1990 noch die *Tromboniade*...).

Natürlich steht diese Musik im Kontext anderer ungarischer Quartettmusiken, wie jener von Bartók oder Kodály, Ligeti oder Kurtág. Der ungarische Musikwissenschaftler Péter Laki hat Veress einmal als historischen «missing link» zwischen diesen pontificalen Musikergenerationen bezeichnet – was sicher keine falsche Vereinfachung ist, aber ein wenig von der Eigenständigkeit, Besonderheit Veress' ablenken mag. Der vergleichsweise niedrige Bekanntheitsgrad hängt zusammen mit dem selbstauferlegten eingeschränkten Aktionsradius im Berner Exil (1949-1992) und einer gewissen kommunikativen Zurückhaltung, die sich manchmal auch in der Musik zeigt: Der grosse deklamatorische Solo-Violin-Gestus am Anfang des ersten Quartetts sinkt nach wenigen Takten ab, bis nur eine tiefe Kleinterz stehenbleibt, die immerfort wiederholt wird. Bevor das Quartett eigentlich losgeht, wird musikalische Elaboration demonstrativ zurückgenommen, auf ihren strukturellen Kern reduziert.

Kann auch die «nackte» Struktur eine musikalische Erfahrung sein? Ein besonderer Fall von musikalischer Kommunikation? Es mag so scheinen, jedenfalls zeigt das Basler Streichquartett Empfindlichkeit gerade für die vielen heiklen, fragilen, oder wenigstens rätselhaften Situationen von Veress' Musik, die mit den «süffigen», vollklingenden Passagen stets koexistieren. Die «Grösse» dieser Musik liegt auch und gerade im Ausdruck einer gewissen Skepsis gegenüber den wirkungsmächtigen Musiksprachmitteln, die immer wieder sinnfällig relativiert werden. Im dritten Satz des zweiten Streichquartetts gibt es einen stillen Teil mit einer seltsamen Überschrift: *quasi un recitativo (ma naturalmente non rubato)*, als sei nicht gerade das berühmte «parlando rubato» die Grundeigenschaft der ungarischen Rezitationskunst. Eigentlich ist es nur eine Materialkonstellation (Skalen, Halbtöne und Ganztöne), die hier auf schwankendem mikrotonalem Grund in Bewegung gebracht wird. Bezeichnend ist, dass Veress selbst dies als einen Fall von musikalischer Rezitation aufzufassen scheint und nicht als deren Negation – ganz im Gegensatz etwa zu Kodály, der experimentellen Umgang mit Volksliedmaterial eher ablehnte und (erfolglos) versuchte, auch seinen Schüler Veress davon abzubringen, der das Liedmaterial, wie hier, in extremer Reduktion noch zum Sprechen bringen kann.

Erst nach diesem merkwürdigen «Rezitativ» kommt die finale Fuge. Sie steht am Ende des abenteuerlich verschlungenen Wegs der labyrinthischen Form von Streichquartett 2. Das Basler Streichquartett erhellt in seiner Interpretation den weiten Möglichkeitsraum dieses Werks, der im Konzert für Streichquartett und Orchester noch grösser wird – allein dadurch, dass die Rolle des Quartetts ständig umgedeutet erscheint: Ist es ein Kollektiv aus Solisten? Ein einzelner polyphoner Solo-Akteur? Ein

Dialogpartner für das Orchester? Oder nur dessen seltsame Spiegelung? Nach einer längeren Schaffenspause befasste sich Veress um und nach 1960 mit konzertanten Situationen (*Passacaglia concertante*, *Musica concertante*) und Klangexperimenten, die seinem Musikbegriff ein äusserstes abverlangen. Zwar gilt noch immer die Kategorie «Melos» als zentraler Orientierungspunkt und als Voraussetzung zu sinnvollem musikalischem Handeln; aber im zweiten Satz des Streichquartett-Konzerts *Gli Ornamenti* kann sich Auszierungspraxis vom Melos auch völlig ablösen und ein Eigenleben führen, bis sie sich in einem riesigen Klangtausch ganz auflöst.

Solche Prozesse liessen sich deuten als Zeichen für eine Gefährdung einer bestimmten Art von Musikpraxis, die Veress' Komponieren zu Grunde liegt. Gleichzeitig gibt es neben dem «Homo ornans» (Veress) aber auch den *Homo ludens*, der sich in der Circensik des Streichquartett-Konzerts ausleben kann. Es ist diese Doppelperspektive, die sich im sensibel-zupackenden Agieren des Basler Streichquartetts und des Hungarian Symphony Orchestra unter der Leitung von Jan Schultsz beispielhaft manifestiert. Dazu gehört auch eine spezielle, eher trockene Art von Humor im Inszenieren von anti-virtuosen Momenten inmitten der halbsbrecherischen Kadenzen und spektakulären Fanfaren dieser Musik, die am Ende einfach abgestellt wird.

Michael Kunkel



Alberto Posadas : Liturgia fractal

Quatuor Diotima
 KAIROS 0012932KAI

Tenebrae (2012–2013), *La Tentación de la sombra* (2011), *La lumière du noir* (2010), *Del reflejo de la sombra* (2010), *Cuatro escenas negras* (2009), *Elogio de la sombra* (2012), *Oscuro Abismo de llanto y de ternura* (2005)... On peut se demander, au-delà du simple effet de style, ce qui relie à ce point le travail d'Alberto Posadas avec la couleur noire. Libre à nous d'aller chercher une explication du côté des peintres pittoresques de l'époque classique et leur fameux « miroir noir » leur permettant d'isoler leur sujet et de mieux saisir les gradations de couleurs. Ce regard aveugle et paradoxal est au cœur de la réflexion — ... au sens propre et figuré — qui fait de cette *Liturgia fractal* pour quatuor à cordes une fascinante traversée du dit miroir. Cette « liturgie fractale » est une œuvre au noir, sans rien de religieux ou de transcendantal, qui fait émerger un monde sonore mystérieux, et onirique. Ce cycle pour quatuor à cordes se décompose en cinq parties dont chacune met en évidence un modèle différent de fractale. La métaphore musicale est construite sur cette construction mathématique dont la structure invariante par changement d'échelle produit d'étonnants effets visuels qui littéralement aspirent le regard vers une expansion infinie. Posadas explore cette idée de reproduction du modèle géométrique et l'énergie ondulatoire qui s'en dégage, au point d'envisager la possibilité (boulézienne ?) de prélever une partie du cycle pour la faire proliférer indépendamment des autres dans une exécution séparée. Dans la première partie *Ondulado tiempo sonoro* se trouve la cellule initiale sur laquelle les autres viennent se greffer à la manière de poupées gigogne. La transposition d'éléments strictement mathé-



matiques tel le mouvement des particules flottant dans un liquide, dit mouvement brownien, ne vise jamais la banale illustration sonore. Dans *Modulaciones*, Posadas adapte le concept à la conception générale qui ressortirait aussi bien d'une écoute non avertie. Un décalage imperceptible se propage d'un instrument à l'autre en une forme ondulatoire généralisée, sans que l'on puisse dire au juste la part de régularité et de hasard. Cette combinaison d'énergies circule d'un pupitre à l'autre, aléatoire au début puis se cristallisant progressivement. *Órbitas* présente une réflexion sur les fréquences comme manifestation préalable à la note jouée. On retrouve chez Posadas cette idée récurrente de partir à la découverte d'un monde musical parfaitement autonome et imaginaire, dont les proportions observées échappent à la perception de l'infiniment grand ou petit, entre microscope et lunette astronomique. Schéma sensiblement différent dans *Arborescencias*, dont la structure concertante permet une interprétation isolément du cycle complet. Ce modèle, inspiré de l'imbrication des segments dans une croissance végétale, n'est pas l'épisode de cette *Liturgia fractal* qui marque l'écoute le plus sensiblement. Le mouvement conclusif (*Bifurcaciones*) réunit des qualités plus intéressantes et moins illustratives qu'une simple leçon de choses mise en musique. L'exubérance de l'écriture polyphonique fait de cette partie le prolongement et l'aboutissement du cycle tout entier.

David Verdier

Metamorphoses

Werke von Emre Sihan Kaleli, Benjamin Britten, Paul Huber, William Blank und Heinz Holliger
Matthias Arter, Oboe, Convergence New Music Ensemble, Andreas Brenner (Leitung)
pre art music PAM 001



Präsent: Matthias Arter. © Matthias Arter

Ein Mann, der seine Homepage «marter-art» nennt, muss Sinn für Witz, Ironie oder zumindest Vielschichtigkeit haben. Bei Matthias Arter (dem die Homepage gehört) ist das – hört man sich seine neue CD mit Werken von Britten bis Holliger an – der Fall. Der Mann, der bis 2013 Präsident des Schweizerischen Tonkünstlervereins war, ist umtriebiger und in vielen Gebieten aktiv: Diverse Ensembles hat er gegründet, er gibt Solo- und Kammermusikkonzerte, interessiert sich für alte, klassische und ganz neue Musik, dirigiert, unterrichtet und geht nicht zuletzt seiner ursprünglichen Berufung nach, der des Oboisten.

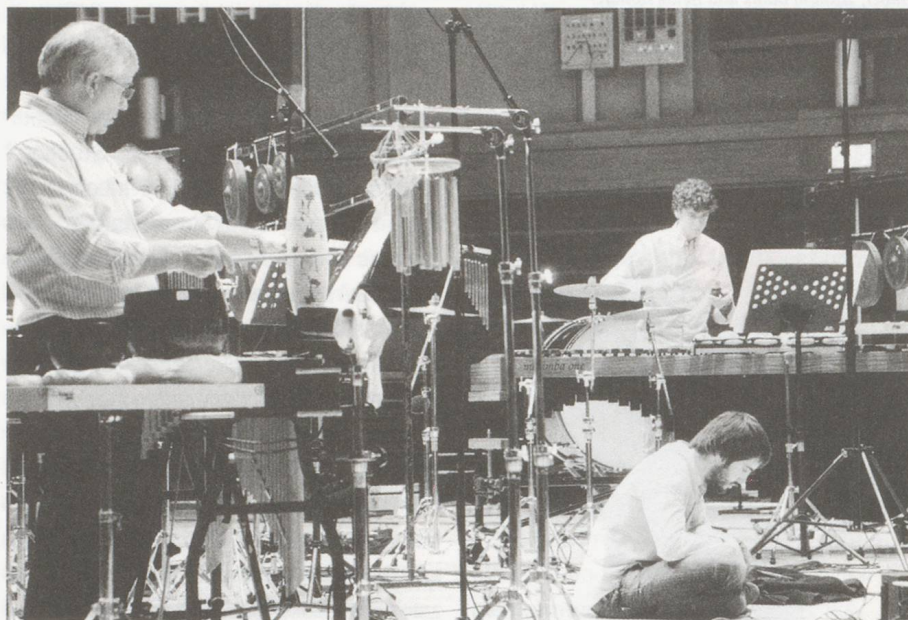
Mit seiner CD «Metamorphoses» zeigt Arter eine Art Zwischenbilanz seines Weges und seiner Erfahrungen und stellt Werke ins Zentrum, mit denen er als Musiker eng verknüpft ist. Neben den berühmten *Six Metamorphoses after Ovid* von Benjamin Britten (ein Werk, das

fest in Arters Repertoire verankert ist) und der schon weit ausgreifenden Solosonate des genialisch begabten 17-jährigen Heinz Holliger (für Arter ein Vorbild) findet sich auch eine Rarität: Die Solosonate des St. Galler Komponisten Paul Huber (1918–2001), der dieses Stück Mitte der 50er Jahre für Arters Lehrer Peter Fuchs schrieb. Ein spritziges, leichtes und doch in der strengen Schule von Hubers Lehrerin Nadja Boulanger geschärftes Werk. Während sich die Oboe in den Solowerken klar abzeichnet, verliert sie sich in den beiden Werken für Kammerorchester und Solo-Oboe in spannenden Mixturen und Farbklängen. In *Éos*, eine Arter gewidmete Komposition von William Blank, entwickelt sich aus dem Nichts heraus ein äusserst zarter Tonraum, während das Orchester in *19 Thoughts on an Oboe Concerto* des jungen türkischen Komponisten Emre Sihan Kaleli den Oboenklang zu imitieren scheint und sich dabei wie zu einer vergrösserten Oboe erweitert. Erst langsam schält sich aus dem dichten, bedrohlichen Ensembleklang das Soloinstrument heraus, bleibt aber doch immer «inter pares» und setzt damit gleich das Motto dieser CD: primus inter pares zu sein. Dieses Werk steht denn auch am Anfang der CD, erst danach legt Arter mit Britten's hoch poetischen, lyrisch-zarten Metamorphosen für Solo-Oboe richtig los. Diese kunstvolle Dramaturgie zeugt nicht zuletzt von einer Geisteshaltung: hier möchte sich jemand zwar präsentieren, aber nicht inszenieren. Und Matthias Arter macht das auf handwerklich solide, künstlerisch luzide Weise.

Florian Hauser



Make it Neu
New music in Barcelona



Neu's director Santi Bargañó (seated), during a recording session with the London Sinfonietta.
Photo: Hugo Romano Guimarães

The Barcelona-based company Neu (neurecords.com) has swiftly created a spirited platform for contemporary music in the city and abroad. Devoted to recordings and concerts, Neu is not defined by aesthetic boundaries other than an intuition based on (in their own words) “the phenomenological perception of musical content”. Led by director Santi Bargañó and his business partner Hugo Romano Guimarães, the company, despite its formation during a deep economic crisis, has gained attention and support for its activities, including a 2014 Ernst von Siemens grant, future collaborations with Barcelona’s prestigious concert hall L’Auditori, and positive reviews in the international press for its first recordings.

The company was founded as Neu Records in 2011 by Bargañó, who started his activities in collaboration with Romano Guimarães, and Mireia Pacareu, fellow producers at Catalunya Ràdio. It was born of the desire for artistic involve-

ment in the shaping of sounds through recording. The label utilises multi-channel recording (surround 5.1, 7.1 and 3D) – what they describe as “creative spatial tools for composers to capture their works in a real acoustic context”. They have released two CDs by Catalan composers: Bernat Vivancos, sung by the Latvian Radio Choir, and Ramon Humet, played by the London Sinfonietta. The company has expanded to concert organising, not specifically for the promotion of its discs, but from a yearning to work as artist collaborators of sorts – involved in project development, commissioning, concert management, and electronic/video setups. They also continue to record a wide range of repertoire for other labels.

Neu has created a series of 7 concerts at the Fundació Antoni Tàpies for 2013-14, with a programme including canonical works of the twentieth century, along with established and emerging voices in new music. Premieres include

works by Masakazu Natsuda, Octavi Rumbau, Agustí Charles, Josep Maria Guix and Dai Fujikura. The series has helped Neu shape its identity and forge relationships with musicians. It has also played an integral role in the development of various ensembles, and cultivated a dialogue with local audiences.

One recently formed group managed by Neu is Funktion (Vera Martínez and Jonathan Brown of the Casals Quartet, cellist Erica Wise and violinist Lina Tur Bonet). The group began with a monumental task – Feldman’s 2nd Quartet. Other composers programmed include John Cage, Raquel Garcia-Tomás, Gérard Grisey, Nuria Núñez Hierro, Steve Reich, and Salvatore Sciarrino. For violist Jonathan Brown, one of the intriguing aspects of the Tàpies series is its surroundings: “Being in that space, surrounded by that art prepares people for a different type of experience. That is what we are looking for – a context that prepares people to listen to something different”. For many, Cage, Feldman, and Reich are hardly unexpected experiences. Brown explains that “though I don’t think there is a tremendous necessity to enlighten a certain portion of the concert going public, in NY for instance, to the music of Cage or Feldman, here in Barcelona, they are still relatively new names to consider”.

The point relates to broader issues about Spanish musical life: the setbacks in the development of musical culture, the isolation resulting from the Civil War and subsequent fascist government, and its after effects – relegating Spain to the periphery of “mainstream” European modernity. These attributes are reflected in certain aspects of Neu’s programming. While a shortcoming to some, the company views it differently. Bargañó says, “We don’t undertake projects because they are radical or traditional. I’m interested in what you can transmit to the

audience. A clear idea – well defined, well executed”. This belief guides the company. Rather than force an outlook that is not consistent with their environment, Neu reflects, interacts with, and gently guides the landscape that surrounds them.

They are also making efforts to represent disparate currents found in Spanish music. With the help of a 2014 Ernst von Siemens grant, Neu and the Crossing-Lines Ensemble (led by composer Luis Codera Puzo – himself a recipient of a separate 2014 Siemens Composers’ Prize) are undertaking a project entitled “The New Generation of Spanish Composers”. Reflecting new Spanish music in the context of a European landscape, the project highlights a growing richness in the contemporary music scene. It consists of commissions to Marc García Vitoria and Germán Alonso, a call to Spanish composers for an electronic work, a performance of Manuel Rodríguez Valenzuela’s music, and other events held in June 2014. The ensemble (piano, saxophone, percussion, clarinet, flute and trombone) has thrived despite starting with little money or repertoire. The collaboration with Neu has helped them flourish. Codera Puzo says, “Repertoire was a big problem at first, but now we have better resources. In four concerts we’ve managed to include seven premières”. Because of the need to include so many commissions, a natural consequence has been a championing of young Catalan composers. “My group has probably commissioned more from Catalan composers than any group over the last few years. It is what surrounds us, not a political statement”, maintains Codera Puzo. Similarly, Neu has also become an important presence and representative of the region’s new music scene. Regarding this, Barguñó asserts, “I care about Catalan culture, but we are working for music not politics”.

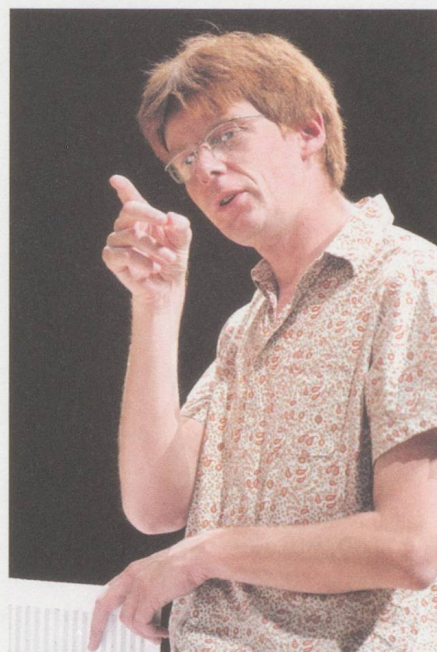
Future plans include collaborations between Barguñó and Barcelona’s L’Auditori, recordings of Ramon Humet, Fritz Hauser and John Luther Adams, and concerts of other artists they work with: The Latvian Radio Choir, We Spoke, the Barcelona Reed Quintet, clarinetist Victor de la Rosa and composer Bernat Vivancos. After a fruitful start despite a strained economy, it will be intriguing to witness Neu’s evolution in the coming years.

Marisa Gupta



Enno Poppe : Arbeit, Wespe, Trauben, Schrank, Salz

*Ensemble Mosaik, Daniel Gloger, Ernst Surberg
 KAIROS 0013252KAI*



Enno Poppe. Photo : Klaus Rudolph

Enno Poppe aime la concentration du sens dans un titre très court, un seul mot, parfois monosyllabique. Cet enregistrement — le deuxième paru chez KAIROS avec l’ensemble Mosaik placé sous sa direction — fait la part belle à l’orgue Hammond, étrange instrument dont le velouté du vibrato agit comme une signature immédiatement reconnaissable dès les premiers accords. Si Pink Floyd et les Doors lui doivent quelques-uns de leurs plus grands tubes, cette sonorité électrique a également fait les beaux jours d’un Fats Waller aussi bien qu’un Stockhausen (*Mikrophonie II*).

Dans *Arbeit* (2007), Enno Poppe ne joue pas sur cette nostalgie sucrée-vintage de films de série B. Ernst Surberg joue d’un orgue Hammond « virtuel », dont le son est échantillonné par ordinateur pour travailler les microtonalités issues de la distorsion entre le capteur

et les variations du champ magnétique. La pièce est répartie en trois parties, en alternance avec *Wespe* (2005) et *Trauben* (2004-2005). La compression volumétrique flirte avec une spatialisation explicitement perturbante. Tout un microcosme déglingué s'agite dans des percussions digitale à la fois gommeuses et feutrées. L'affolement énérvé monte en spirales protéiformes, apparaît ou disparaît comme au gré d'un interrupteur manipulé par un enfant facétieux. Génial et irritant au possible...

L'étrangeté est de mise dans l'utilisation de la voix du contre-ténor Daniel Gloger dans *Wespe* (2005), d'après un poème de Marcel Beyer. Impossible cependant de parler de chant syllabique ou de mélismatique tant le mot est creusé de l'intérieur par une suite d'inflexions bizarres, lactescentes ou nasalisées. *Trauben* est sans doute la pièce du disque la moins « décalée ». Sur un motif emprunté aux déplacements moléculaires atomiques, Poppe introduit des éléments de musique orientale interprétés au violon solo, tandis que dans des sections ostinato, des éclats de notes rebondissent dans un espace harmonique volontairement très réduit.

Schrank, pour neuf instruments, est organisé autour d'un cahier de onze feuillets d'album (notés anonymement de I à XI) de quelques minutes chacun. Cette musique de chambre évoque un cabinet de curiosité où alternent, comme souvent chez Poppe, le disparate et le disloqué. Des alternances de textures floues et hallucinées sont interrompues par une batterie jazz ou des percussions sèches et nettes sur verre et peaux. Aux épanchements de V, succède un simulacre de musique de salon ou une suite de phrases clairement orientalisantes.

Salz concentre et précipite (au sens propre et figuré) l'expérience initiée dans *Schrank*. L'orgue Hammond découpe en 125 segments une sorte d'escalier en

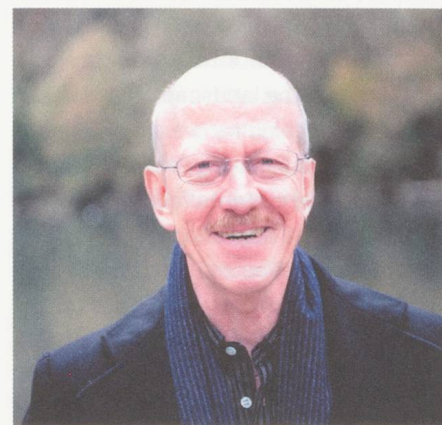
forme de ruban de Moebius harmonique, graduellement escaladé et redescendu. Cette pièce fascinante d'une quinzaine de minutes, composée pour le Klangforum Wien en 2005 au festival de Salzbourg, prend la saturation dans une acception aussi bien scientifique (cristallisation, remplissage de l'espace, phénomène physico-chimique...) que poétique (structures aussi bien aléatoires que déterminées, l'infiniment grand et l'infiniment petit...). La sonorité inquiétante de l'orgue électrique éclaire d'une couleur interlope des dialogues de pupitres sous acide. Les fluctuations de hauteurs entre hautbois et clarinette étirent des zones de timbres flasques et fluides qui peinent à s'agglomérer durablement. Cette instabilité et ces densités hétéroclites créent un univers totalement inédit dans lequel on peinerait à déceler une structure qui se cherche au milieu des interférences. Une batterie jazz aux à-peu-près rythmiques surannées se mêle aux couleurs « brûlées » de ce polaroid sucré-salé. Un délice...

David Verdier



Martin Schlumpf: Streams

Diverse Interpreten
 Navona Records NV 5918



Martin Schlumpf. Foto: zVg

Streams ist ein neues Werk und zugleich Titelstück der aktuellen CD von Martin Schlumpf. Der Aargauer hat es für 17-köpfiges Ensemble (das PARMA Orchestra unter John Page) und die improvisationsgestählten Matthias Müller (Klarinette) und David Taylor (Bassposaune) geschrieben. In einer Mischung aus auskomponierten Solo-Parts und ausladenden Impro-Kadenzen kommen die beiden voll in Fahrt. Taylor formt mit seiner Posaune sprechartige Gesten, entlockt ihr synthie-ähnliche «Filterverläufe» und bräsiges Multiphonics, lässt sie in den untersten Etagen knarzen und in höheren Lagen fast schon singen. Die Klarinette läuft und läuft, setzt zu hohen, ausufernden Passagen an, irrt wie eine unterschlupf-suchende Eidechse im Zick-Zack umher und hebt irgendwann schwirrend ab. Das Ensemble steuert hier synkopierte Minimal-Rhythmen bei, legt dort leise Streicherfiguren unter die Solo-Instrumente; trotz seiner Größe hält es sich oft zurück, auch in dichten, chaotischeren Passagen, schwimmt sich aber immer wieder frei und kommt zu eigenen Höhepunkten. Nach intensiven, abwechslungsreichen knapp zwanzig Minuten und einer Schubert-Verarbeitung (*Der Doppelgänger*) fällt alles in ein tiefes, dunkles Loch.

Letztes verhaltenes Filmmern, ausgeglüht.

Mouvements für Klavier (Martin Levický) und Orchester (1994/99) sowie *Waves* für Cello (Petr Nouzovský), obligate Trompete (Marek Vajo), Orchester und Computer (2002) sind die anderen beiden «Konzerte» auf der CD. Etwas im Schatten des starken *Streams* stehend, dokumentieren sie Schlumpfs Weg, Einflüsse aus Minimal Music und Jazz zunehmend in seine Musik zu integrieren. Repetitive Rhythmen, jazzige Anklänge im Klavier und ein zeitweilig in Soundblöcke aufgeteiltes Orchester kennzeichnen *Mouvements*. *Waves* ist Martin Schlumpfs erstes Werk mit Computer-Einsatz. Aufgenommene Zupf-, Saiten- und vor allem Perkussionsinstrumente aus dem asiatischen und afrikanischen Raum erweitern das Klangmaterial des Orchesters, bei Live-Aufführungen via Ambisonics ums Publikum herum abgespielt. Ausserdem ermöglicht ein Clicktrack im Ohr von Dirigent (Petr Vronský) und Solo-Trompeter Polymetrik. Interessant sind hier vor allem die lebhaften Rhythmen vom «Band» und die komplexen Verschränkungen, die sich im Zusammenspiel mit dem Orchester (in beiden Stücken das Moravian Philharmonic Orchestra) ergeben. Als Bonusmaterial liefert die CD die kompletten Partituren, das digitalisierte Booklet, ein Desktop-Wallpaper und – wunderbar! – zwei Martin-Schlumpf-Klingeltöne.

Friedemann Dupelius



Johannes S. Sistermanns: Ausculta. Hörstück mit den Cistercienserinnen der Abtei Lichtenthal Baden-Baden

Edition Sistermanns ES 753004/LC 00438
 Produktion: SWR Baden-Baden 2012

Unfreiwillige Polyrythmik im Kloster: Das aufgeschreckt schellende Telephon versucht gar nicht erst, auf die getragenen uralten Unisono-Gesänge der Cistercienserinnen in der Abtei Lichtenthal einzugehen. In dieser Szene von Johannes S. Sistermanns' *Ausculta*, sei sie montiert oder, das nehmen wir einfach mal an, tatsächlich so vorgefunden, prallen nicht nur musikalisch verschiedene Zeitmasse aufeinander. «Eine Galaxie nach der anderen», «Bildschirmschoner», «Überfülle, gell?» – so beschreibt eine Schwester auf gut Badisch die Welt «da draussen», deren Metronom immer schneller gestellt wird. Hier in Lichtenthal sucht sie Ruhe und Sinn: «Sein statt haben, statt machen».

In *Ausculta* (lat.: «Horche, Lausche») spürt Sistermanns dem klösterlichen Leben im 21. Jahrhundert nach. Zunächst waren es die Gesänge der Cistercienserinnen, deren schiere Körperlosigkeit ihn tief beeindruckt hatte. Als Gast in der Abtei Lichtenthal, gelegen am Rande Baden-Badens, nahe dem Schwarzwald, führte er Gespräche mit den Schwestern, machte sich ein Bild und vor allem viele Ton-Aufnahmen von ihrem Tagesablauf, zu dem neben religiösen Ritualen auch alltägliche Arbeiten gehören. Es soll weder ein religiöses noch ein dokumentarisches Stück sein, sondern eines, das beim Zuhören innere Räume öffnen kann.

Das gelingt – und geschieht, indem es äussere Räume hörbar macht und Perspektiven thematisiert. Die den Tag strukturierenden Schwesterngesänge hallen durch Kapellen und Gänge, vom einen Raum in den nächsten. Selten ist das Mikrofon wirklich nahe dran, manchmal

wohl ausserhalb des Raumes aufgestellt. Sistermanns entfernt sich so weit, bis Vogelzwitschern und Strassenatmosphäre hörbar werden, bis sich eigentliche Nebengeräusche wie klappernde Holzbänke oder ein unbestimmtes Klopfen in den Vordergrund drängen (manchmal wurde dabei im Studio etwas nachgeholfen) und bis von den Strophen mehr Hall als «echte» Stimme durch die Gänge weht. Innen und aussen verschränken sich in unterschiedlichen Verhältnissen: Die rechnende Nonne im Hof – draussen und doch drin; der rauschende Wasserfall des Flüsschens Oos am Rand des Klostergeländes, die Glocken als regelmässiges Lebenssignal der Abtei an die Aussenwelt, die wiederum in Form des Telefons oder der englischsprachigen Besucherfamilie («Daddy, how do they get up here?») eindringt.

Ständig tun sich Fragen nach der Lokalisierung auf, nach dem momentanen Standort, aber auch: Wie nahe bin ich den Cistercienserinnen, nicht nur räumlich? Wie nahe darf, oder vielmehr kann ich ihnen eigentlich kommen? Was für eine Erfahrung, welches Lebens- und Zeitgefühl hat zum Beispiel die Schwester, die seit über 75 Jahren hier lebt?

«Mer kann's ja au net wirklich sage», meint die Nonne mit dem badischen Dialekt. Viel bleibt unausgesprochen, in Lichtenthal wird zwar gemeinsam, aber auch viel in der Stille gelebt. Neben den Gesängen, die den Tagesablauf im Kloster sowie die Struktur des Stücks takten, gibt es auch viel Schweigen zu hören. Gesprächsloses Menschsein, die Geräusche emsiger Arbeit, akustische Zeichen menschlicher Aktivität, ohne dass ständig geredet werden muss. Und dann würde es doch interessieren: Wie und was sprechen die Schwestern eigentlich miteinander? Vielleicht hat Sistermanns zu wenig solches Material sammeln können, es womöglich auch nicht gewollt. Es offen gelassen in diesem geschickt



montierten, technisch teilweise auf- und inhaltlich sehr anregenden Hörstück. Oder in den Worten der Schwester formuliert, umgedeutet als Appell an die Hörer: «Das Wort kommt auf uns zu – und wir geben die Antwort!»

Friedemann Dupeluis

Memoreille

*Ein auditives Memory für Mac & PC und als App
Idee, künstlerische Leitung, Konzept: Gaudenz Badrutt
Game-Entwicklung: Roman Schmid
www.memoreille.ch*

Wie so oft bei überzeugenden Dingen ist die Idee von *Memoreille* einfach: Ein Klangmemory, das auf iPad, iPhone und Computer virtuell gespielt werden kann. Die Klänge, mit denen die Memory-Karten unterlegt sind, wurden von zehn Schweizer Musikerinnen und Musikern gestaltet: Unterschiedliche Stimmgeräusche, elektronisches Knacken und Surren, verfremdete Klavierklänge, witzige Wort- und Sprachspiele, Multiphonics und vieles mehr. Auf 30 Levels mit fünf unterschiedlichen Schwierigkeitsstufen kann man 316 Klangereignisse aus der Neuen und experimentellen Musik und aus der Improvisation entdecken.

Schnell gerät dabei selbst die erfahrene Hörerin Neuer Musik in Verlegenheit, wenn sie anfänglich erst mal in den tiefen Levels hängen bleibt. Denn die hinter den Karten versteckte Musik ist clever konzipiert: nur wer geduldig und konzentriertinhört, lässt sich nicht irreführen von den ausgeklügelten Klängen, die sich oft ähneln, aber eben doch immer ein bisschen anders tönen. Hat man schliesslich alle Karten aufgedeckt, kann man sich den Spielverlauf nochmals anhören. Da fügt sich Karte an Karte zu einem kleinen Musikstück zusammen oder vielleicht eher zu einem schwebenden Klangmobile aus musikalisch sinnvollen Einheiten.

Der Pianist und improvisierende Elektronik-Musiker Gaudenz Badrutt hat dieses Spiel erfunden und künstlerisch umgesetzt. Im Rahmen eines Musikvermittlungprojektes des Kantons Bern konnte es zusammen mit dem Programmierer und Game-Entwickler Roman Schmid realisiert werden. Ein echtes Hörvergnügen bieten die kreativen Inputs der neun Partner BigZis, Christian Müller, Hans Koch, Jacques Demierre, Jonas

Kocher, Jürg Kienberger, Maru Rieben, Ruedi Häusermann und Strotter Inst. Die «Handschrift» der einzelnen Musiker ist dabei deutlich hörbar: die experimentelle Klangküche von Christian Müller oder von Strotter Inst., die spielerisch witzigen und ins Absurde neigenden Klänge von Kienberger, das emotional herausfordernde Keuchen und Pressen von Demierres Stimmperformance oder die einen halb verrückt machenden Wortspiele der Rapperin BigZis.

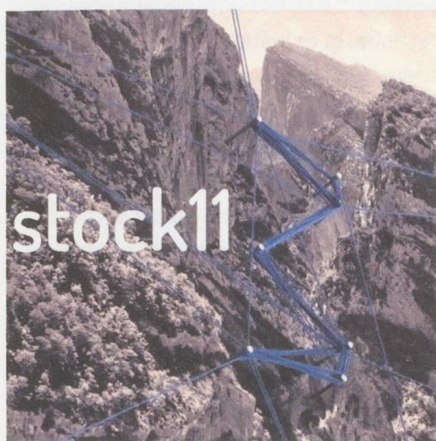
Memoreille ist Musik-Vermittlung, ohne dass man es merkt. Was könnte der Neuen Musik besseres passieren! Und natürlich denkt man, wie bei fast allen guten Ideen, sofort über die Erweiterung des Spiels nach: Könnte man Jugendliche selber Klänge suchen und einprogrammieren lassen? Wie könnten sich interkulturelle Erweiterungen anhören oder ein Programm, das stärker auf Tonhöhen ausgerichtet ist? Aber solche Überlegungen driften schnell ins Pädagogische ab, was ausdrücklich nicht die Idee von *Memoreille* ist. Hier haben originelle und innovative Musiker zusammen ein Spiel gebaut, bei dem es immer um Musik geht und das gerade deshalb zu einer Hörschulung verführt, die ihresgleichen sucht.

Cécile Olshausen



stock11:3 – Werke von taste, Christoph Ogiermann/Jürgen Palmtag, Uwe Rasch, Hannes Seidl, Jennifer Walshe, Maximilian Marcoll

Eva Zöllner, Niklas Seidl, Martin Schüttler, Ashot Sarkissjan, Mark Lorenz Kysela, Unbi Hwang, Daniel Gloger, Sebastian Berweck
www.stock11.de



CD-Cover, Foto: zVg

Auf dem Cover der dritten CD von stock11 ist eine felsige Berglandschaft zu sehen, darin aufgespannt ein Seilgespinnst, das eine eckige Drei formt. Die Innenseite des Booklets zeigt einzelne Punkte, die mit dünnen Linien verbunden sind und so ein filigranes Netz bilden. Beides versinnbildlicht die Struktur von stock11, einer Künstlergruppe, zu der sich «Komponierende, Interpretierende und ImprovisationsmusikerInnen aktueller Musik» zusammengeschlossen haben, wie es auf der Homepage heisst, um «gegen die Vereinzelung vorzugehen», ohne dass daraus gleich eine gemeinsame künstlerische Position folgen würde.

Auf der CD selbst spiegelt sich diese Struktur. Fünf längere Werke stellen fünf unterschiedliche Positionen vor, lose verbunden über den thematischen Schwerpunkt der Behandlung von Sprache in der Musik. Auf der CD werden diese mit Hilfe von sieben Miniaturen der Elektronikformation taste miteinander verbunden: So nennen sich Martin Schüttler und Mark

Lorenz Kysela. Ihre *Filets*, die sie auf der CD präsentieren, sind je etwa eine Minute lang und fungieren als Stimmungsmittler zwischen den unterschiedlichen Herangehensweisen.

In dem fünfzehnminütigen Stück *G. Feb's Collection of post-twelfths, partly in the manner of subtilior* von Christoph Ogiermann und Jürgen Palmtag wechseln sich verfremdete Schreie, elektronische Fetzen und wilde Klangauftürmungen mit chorischem-rituellen und auch ruhigeren Passagen ab. Der Zuhörer wähnt sich unmittelbar in eine seltsame Maschinenwelt versetzt, die von Massen von Miniwesen bevölkert ist – die Elfen, die nach den Elfen kommen: Post-Twelves. In *Also könnte ich in dieser Hinsicht völlig beruhigt sein?* von Uwe Rasch für Violoncello Solo und Playback wird rückwärts eingesprochene Sprache vorwärts eingespielt. Die Worte sind zwar verständlich, klingen jedoch wie hervorgepresst, und der Hörer muss sich anstrengen, wenn er dem Inhalt folgen will. Der Eindruck, den das hinterlässt, ist von Beruhigung sehr weit entfernt. Hannes Seidl kombiniert in *Vergiftet* Akkordeon und Playback. Schrill beginnt das Akkordeon (Eva Zöllner) mit kleinen und grossen Sekunden in der hohen Lage, mit Clustern und Liegetönen. Es stiehlt sich eine männliche Stimme dazu, die stöhnt, seufzt, meckert, flucht und schimpft. In der Kombination von Akkordeon, Stimme und elektronischen Verfremdungen der Sprachspur sind die Worte nicht im Einzelnen verständlich, es bleibt der Eindruck der elektronisch zerfetzten, aggressiven Sprache neben einem wütenden Akkordeon.

Eine ganz andere Stimmung vermittelt das reduzierte *moving in/love song/city front garden with old men* für Piano, Countertenor und Sprecher von Jennifer Walshe. Ein einzelner, leiser Ton steht unverändert im Raum. Menschliches Pfeifen bildet Akzente dazu. Ein kurzer

Moment des schnellen Flüsterns mündet in Rauschen, dann in Einzeltöne. Die Melodielinien des Countertenors Daniel Gloger heben sich von der Stille ab. Und plötzlich: abgehackte Klavierakkorde in Kombination mit der rhythmischen, von Pausen durchzogenen Sprache von John McAuliffe. Mit sehr reduzierten Mitteln produziert Jennifer Walshe die grösstmögliche Spannung. Auch das komplexe Stück *Compound No. 4: FRICTION MACHINE ALARM SIGNAL CONSTRUCTION* von Maximilian Marcoll nimmt sich Zeit und gibt den einzelnen Klängen Raum. Aus einem Rauschen entwickelt sich das Stück über fünfzehn Minuten bis hin zum hysterisch sich überschlagenden Alarmsignal.

Die CD Stock11:3 bietet sehr unterschiedliche Einblicke in die aktuelle Musik, von Post-twelves bis zum Countertenor, verbunden durch das filigrane Netz aus den elektronischen Filets von taste.

Friederike Kenneweg



Valerio Sannicandro: «Ius Lucis» per due ensembles in due sale d'ascolto ed elettronica live

Ensemble musikFabrik diretto da Pierre-André Valade. Serge Lemouton, Valerio Sannicandro: elettronica live WERGO WER 20652

Valerio Sannicandro è un compositore ancora giovane (nasce a Bisceglie nel 1971) ma ormai riconosciuto, a livello internazionale, come una delle voci più interessanti e originali della musica colta contemporanea. Formatosi come violista in Italia, è poi approdato in Germania dove ha studiato composizione con York Höller a Colonia e Hans Zender, a Francoforte, nonché direzione d'orchestra con Peter Eötvös. All'Ircam di Parigi ha quindi condotto fondamentali esperienze di elettro-acustica ed elettronica (in particolare sulla spazializzazione del suono) che hanno innervato l'uso raffinato e complesso dell'elettronica live che contraddistingue la sua musica. Attivo fin dalla fine degli anni '90, con opere prevalentemente cameristiche (alcune delle quali pubblicate in un bel CD Telos dell'E-MEX Neue Musik Ensemble), si misura con la grande forma già a partire dal 2002 in lavori come *Strali e Births* per poi arrivare, attraverso *Fibrae* (2005), a *Ius Lucis* nel 2006-2007, certamente una delle sue opere di più ampio respiro e maggiore complessità. Verrebbe da definirla un'installazione musicale interattiva, una sorta di drammatizzazione del suono nello spazio, percorso da attori diversi (strumenti e strumentisti, elettronica live, pubblico, le architetture con le loro frequenze di risonanza) che interagiscono tra di loro in un processo continuo di trasformazione e ri-creazione. L'esecuzione della partitura è affidata a due ensembles strumentali che suonano in due sale diverse unite da un cablaggio in fibra ottica. L'organico dei due ensembles è strutturato in modo diverso: il primo consta di 13,

l'altro di sei esecutori: significativa la presenza in uno solo dei due complessi del clarinetto contrabbasso, di due corni e di due flauti (di cui uno basso), laddove nell'altro è previsto il clarinetto basso e due tromboni/tam-tam. La musica eseguita nelle due sale è la stessa, ma con movimento inverso, una sorta di palindromo che ruota intorno ad un asse centrale che il compositore chiama «elogio dell'ombra», coincidente con un assolo di clarinetto basso, quasi un momento di riposo fra le accensioni che lo hanno preceduto e che lo seguiranno. Il pubblico, diviso in due gruppi, uno per ogni sala, ascoltata l'intera esecuzione della partitura, si sposta nell'altra sala per riascoltarla a movimento inverso: diversi sono non solo lo spazio e la strumentazione, ma anche la spazializzazione degli strumenti che se nella prima sala sono disposti stereofonicamente di fronte al pubblico, nella seconda lo circondano, posti ai quattro angoli e a metà dei lati della sala. L'elettronica, in tempo reale, rielabora attraverso una «sintesi incrociata» i suoni prodotti nei due ambienti fondendo gli uni con gli altri (o alcuni aspetti di essi, come il timbro, la dinamica e le altezze) così da creare suoni ibridi in cui convivono presenza ed «assenza» (la componente sonora prelevata nell'ambiente lontano), affascinante metafora sonora dell'incontro fra passato e presente. La musica di Sannicandro si struttura, quindi, su due assi portanti: spazio e comunicazione. Del primo, inteso come spazio architettonico, il compositore sembra ricercare la voce segreta che pone, con l'indagine sui modi di risonanza associati a frequenze determinate, a fondamento della costruzione musicale che deve erigersi (così in *Ius Lucis* l'acustica delle due sale diventa nucleo generatore delle strutture musicali che vi risuonano e, spesso, della loro sintesi sonora elettronica). Il secondo - che si manifesta altresì nell'interesse di

Sannicandro per la semiotica musicale (si veda la sua tesi «Komposition als semiotischer Prozess») e per le strutture della narrazione (Umberto Eco) - lo porta a studiare e a sviscerare tutte le potenzialità espressive del codice prescelto, a seguirne con appassionato rigore tutte le possibili declinazioni sintattiche, in uno sforzo instancabile di trasparenza e di adesione senza compromessi alla propria intenzione artistica. Rivelatrice, in questo senso, la scrittura musicale che, anche nelle sue parti elettroniche, non lascia spazio alcuno all'improvvisazione. Sul piano più squisitamente poetico, *Ius Lucis* («Le ragioni della luce», come traduce lo stesso compositore) ruota intorno al fascino indefinito della ricordanza, all'ansia di impadronirsi del tempo per scandagliarne il senso e si manifesta, attraverso il ruolo attivo dell'ascoltatore, nella drammatizzazione della memoria. Spazio e tempo si incontrano e si accendono l'uno nella luce dell'altro. La registrazione Wergo, SACD stereo e multi-channel 5.1 è ammirevole sotto ogni profilo.

Antonio Piantanida