

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

Objektyp: **Group**

Zeitschrift: **Dissonanz = Dissonance**

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

Heft 127

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.



Nicholas Isherwood

Die Techniken des Gesangs / The Techniques of Singing

Kassel: Bärenreiter 2013, 212 S., CD

Nur wenige Bereiche der musikalischen Praxis waren während des vergangenen Jahrhunderts so starken Veränderungen unterworfen wie der Gesang. Gegenüber der traditionellen Literatur verlangt die Musik des 20. und 21. Jahrhunderts den Sängerinnen und Sängern ein wesentlich grösseres technisches Spektrum ab, das zum Teil weit über den im mitteleuropäischen Kulturkreis verwurzelten Stimmgebrauch hinausgeht. Vor knapp einem Jahrzehnt hat der Komponist Michael Edward Edgerton im Rahmen seiner empirisch fundierten Studie *The 21st Century Voice: Contemporary and Traditional Extra-Normal Voice* (Oxford 2005) erstmals versucht, die akustischen und physiologischen Entstehungsbedingungen verschiedenster, aus unterschiedlichen kulturellen Traditionen stammender Stimmaktionen zu analysieren, für Interpreten nachvollziehbar zu machen und mittels musikalischer Notation zu erschliessen, um so eine Art körperbasiertes Möglichkeitsgerüst für den Einsatz erweiterter Stimmtechniken und deren klangliche Wirkung zu schaffen.

Diesem erschöpfenden, von der Theorie herkommenden Zugriff kann der vorliegende Band nichts hinzufügen, weshalb Nicholas Isherwood auch einen gänzlich anderen Weg geht: Als Interpret, der in den zurückliegenden Jahrzehnten die Entwicklungen der zeitgenössischen europäischen Kunstmusik intensiv begleitet und mitgeprägt hat, fokussiert er anhand zahlreicher, durch kurze Notenbeispiele illustrierter Literaturbeispiele auf die Erfordernisse der musikalischen Praxis und erläutert von dort her die wesentlichen Grundlagen zentraler vokaler Techniken. Dabei geht Isherwood von der Vorstellung aus,

dass die tradierte Technik des Belcanto-Gesangs, bezeichnet durch ihre Eigenart, «die Schönheit und die Kunstfertigkeit der menschlichen Stimme zu präsentieren» und «diesem Ziel den Vorrang [...] gegenüber der Entwicklung von Melodie, Harmonie, Rhythmus, Dynamik und Klangfarbe» einzuräumen (S. 28), als Norm akzeptiert werden muss, die für das Verständnis erweiterter Stimmtechniken grundlegend ist, mithin also die interpretatorische Erschliessung zeitgenössischer Musik nur auf der Grundlage einer «solide[n] Technik nach dem Vorbild des Belcanto» (S. 29) erfolgen kann.

Hierauf aufbauend skizziert Isherwood in einer Reihe von Kapiteln bestimmte Problemkreise, deren miteinander zusammenhängende Facetten – beispielsweise differenzierte Abstufungen zwischen Flüstern und Schreien (Kapitel 1), die Erschliessung von Mikrointervallen (Kapitel 4), die Möglichkeiten von Vibrato (Kapitel 5) und Timbre (Kapitel 7) oder der Einsatz unterschiedlichster erweiterter Techniken wie Multiphonie, Pfeifen, Zungenflattern und geräuschvolles Atmen (Kapitel 5) – er anhand zahlreicher Einzelbeispiele erläutert, um so jeweils mit den technischen Grundlagen und den Möglichkeiten ihrer interpretatorischen Erschliessung vertraut zu machen. Darüber hinaus wendet sich der Autor aber auch den veränderten medialen Bedingungen des Stimmeinsatzes zu, die er durch Überlegungen zu einer historisch orientierten Aufführungspraxis der «elektrischen Stimme» in einer Zeit ständiger technischer Innovationen und Veränderungen ergänzt (Kapitel 2). Schliesslich versucht er auch den Erfordernissen gewandelter Aufführungsbedingungen – vor allem greifbar in der Formel vom «singenden Instrumentalisten und spielenden Sänger» (Kapitel 3) sowie repräsentiert durch die aus anderen künstlerischen Bereichen herstammenden Typen des singenden

Schauspielers und singenden Tänzers (Kapitel 11) – gerecht zu werden.

Der eigentliche Wert des Bandes liegt allerdings nicht in der oft nur sehr knapp bemessenen theoretischen oder historischen Darstellung der angeschnittenen Phänomenbereiche, sondern in den Hinweisen für die vokale Praxis. Zwar können die Ausführungen nicht wirklich den Lehrer ersetzen, doch gibt Isherwood im Rahmen der einzelnen Kapitel Anregungen in Gestalt zahlreicher praktischer Übungstipps und führt zudem die entsprechenden Techniken auf der beiliegenden CD klingend vor (wobei man sich bei manchen Beispielen durchaus eine visuelle Darstellung auf DVD wünschen würde). Damit nicht genug, erläutert der Autor anhand eines auch heute noch herausfordernden Schlüsselwerkes – nämlich Luciano Berios *Sequenza III* (Kapitel 13) –, wie man sich als Interpret die komplexen Gegebenheiten des Komponierten über eine schrittweise Erschliessung der Notation, des Textes und der einzelnen Gestaltungsparameter erarbeiten kann. Als besonders wertvoll erweist sich der Anhang des Buches, der einen Überblick über das Repertoire für Solostimme seit 1950 mit Markierung derjenigen Stücke enthält, die auch für Einsteiger geeignet sind. Eine weitere Facette von Isherwoods Kompendium besteht schliesslich in den kompakt präsentierten Informationen zu den traditionellen Stimmfächern (Kapitel 8) sowie zu den Möglichkeiten und Grenzen verschiedener Stimmregister (Kapitel 9), von denen vor allem Komponisten bei der Erarbeitung von Vokalwerken profitieren können.

Stefan Drees



Eugen Früh und seine Brüder. Auf den Spuren einer Künstlerfamilie in Zürich
Eugen und Yoshida Früh-Stiftung (Hrsg.)
Zürich: Scheidegger & Spiess 2014, 183 S.



Huldreich Georg Früh und sein Bruder Eugen, 1929.
Foto: Eugen und Yoshida Früh-Stiftung, Archiv

Der Komponist Huldreich Georg Früh stammt aus einer Postbeamtenfamilie. Sein Vater, Revisor bei der Postdirektion in St. Gallen, spielte in seiner Freizeit diverse Instrumente und dirigierte das Familienorchester. Von seinen fünf Söhnen ergriffen vier einen künstlerischen Beruf. Der älteste, Huldreich Georg Früh (1903–1945), wurde Pianist und Komponist, Willi spielte Schlagzeug im Radio- und Tonhalle-Orchester, Eugen war Maler, Kurt Theater- und Filmregisseur. In den 1930er Jahren agierten die Brüder in der linken Zürcher Kulturszene, im Cabaret Cornichon, in Erika Manns Exilkabarett Die Pfeffermühle und der Volksbühne Zürich. In dem vorliegenden reich bebilderten Band wird neben Eugen und Kurt Früh auch das kompositorische Schaffen von Huldreich Georg Früh erstmals umfassend gewürdigt.

«Ein chaotisch Irrender, Suchender, der sich scheinbar planlos zu mancherlei Stationen des Lebens hat treiben lassen, wurde mitten aus seiner Laufbahn herausgerissen, gerade in dem Augenblick, da sich seine Gestalt zu klären begann [...] und er sowohl künstlerisch-musikalisch, als auch den Realitäten des Daseins gegenüber festen Boden unter den Füßen bekam». So konnte man 1945 in dem

Huldreich Georg Früh gewidmeten Nachruf in der *Schweizerischen Musikzeitung* lesen.

Kompositionen eines «chaotisch Irrenden» sind die in den Beiträgen von Dominik Sackmann und Lukas Näf besprochenen Werke jedoch keineswegs. Zu Lebzeiten war Früh als Komponist durchaus anerkannt, nach seinem frühen Tod brach die Rezeption seiner Musik jedoch plötzlich ab. Zur Landesausstellung 1939 steuerte er das Festspiel *Der neue Kolumbus* bei, das in Nähe zum epischen Theater Brechts «als Summe der künstlerischen Arbeit der Volksbühne Zürich» (Näf) gelten kann. Die Geschichte vom kleinen Bankangestellten, der mit Gleichgesinnten ausfährt, um das Land der Freiheit zu entdecken, spiegelt die politisch-gesellschaftlichen Verhältnisse wider. Während die Kritik Huldreich Georg Frühs Musik fast einhellig lobte, stiess sich die bürgerliche Presse daran, dass im Stück eine allgemein menschliche Sehnsucht «in den Dienst programmbedingter – um nicht zu sagen tendenzhafter – Gedankengänge» gestellt werde. Neben dem Aufsatz *Komponieren für die Arbeiterschaft. Huldreich Georg Früh als Festspielkomponist* von Lukas Näf wirft Dominik Sackmann in seinem Beitrag einen erhellenden analytischen Blick auf die Klavierkompositionen, die Maori-Lieder und das Streichquartett. Wie andere Deutschschweizer Komponisten knüpft Früh hier mit der Verwendung ostinater Bildungen, metrischer Verschiebung und einer am Jazz orientierten Rhythmik stilistisch an die zeitgenössische französische Musik, vor allem aber an Werke Arthur Honeggers an. Vergleicht man Frühs Sonatine für Klavier (1933/35) mit seinem sechs Jahre später vollendeten Klavierzyklus *Trois filles* (1939–41), fällt eine Reduktion motivischer Vielfalt und Konzentration auf bestimmte Intervalle wie die Septime auf. Obwohl das Klangbild unspektakulär bleibt, nimmt die Musik

«immer wieder erstaunliche Wendungen» (Sackmann). Mit ihrer ebenso faktenreichen wie einlässlichen Annäherung stellen die Autoren das Werk Frühs nicht nur in einen familiären Bezug, sondern auch in den grösseren Kontext der Schweizer Musikgeschichte der 1930er und 1940er Jahre.

Der Name Huldreich Georg Früh ist selbst unter Kennern der Schweizer Musik wenig bekannt. Einige der Kompositionen wurden zwar gedruckt, anderes scheint kaum oder unvollständig erhalten zu sein. Dass Frühs Musik durch die vorliegenden Beiträge nun eine erste musikwissenschaftliche Würdigung erfährt, könnte den Anstoss zu weiterer Forschung geben. Dass dabei verloren geglaubte Werke auftauchen und wieder aufgeführt werden, bleibt angesichts der Originalität des bisher Entdeckten sehr zu hoffen.

Martina Wohltthat



A Brief History of New Music

Hans Ulrich Obrist

Zürich: JRP|Ringier and Paris: Les Presses du Réel
 2014, 264 p.

Hans Ulrich Obrist is a one-man nexus of contemporary high culture and its history. The Swiss-born art curator and writer is the co-director of exhibitions and director of international projects at London's Serpentine Gallery, but his long-time side-project has been the interviewing of a strikingly large and diverse array of prominent cultural figures including artists, filmmakers, photographers, musicians, authors, choreographers and other curators. This has resulted in two volumes of *Interviews*, a *Conversation Series* and a *Brief History of Curating*. The *Brief History of New Music* is a de facto companion piece to the latter, coming from the same publisher and adopting a similar format. Interviewed are many of the giants of the twentieth-century avant-garde – Stockhausen, Carter, Boulez, Xenakis, Reich – as well as figures closer to popular culture such as Brian Eno, Kraftwerk and Caetano Veloso. Obrist is no New Music insider, which has its pros and cons, and his sideways attempt at mapping a brief history through interviews is both sporadically illuminating and somewhat limited.

At the most obvious level, however, the appeal of the book lies in the thoughts and recollections of the interviewees. It will be a useful resource for researchers and disciples of the musicians covered, and contains some elegant expressing of key concepts as well as some fascinating stories. Stockhausen describes polyphonic performance architectures and the table – designed for *Kontakte* – with microphones attached which rotated around a loudspeaker, Boulez discusses the use of parameters and “virtual scores” in composition,

Terry Riley explores the ontological consequences of drugs and magnetic tape, and Steve Reich relates his discovery of phasing. Other less expected passages are equally interesting – Riley on equal temperament and Yoko Ono on the problems of notating a chorus of birds for example – and when the discussion leaves specifically musical concerns, there are unique insights into the world and history of new music. Boulez talks about the politics of maintaining projects right down to the ministers involved, François Bayle emphasises the need to “infiltrate” institutions that might not otherwise produce avant-garde music, electronic music inventor Peter Zinovieff explains that he owned the first home computer in the world, and Tony Conrad and Phill Niblock relate their work in photography and film respectively to their musical formalism. Still more diverting are some brief moments of the bizarre: Stockhausen on Disneyland, Carter on suicide cults, and Xenakis, whose clear standoffishness about his former plans for an *Opéra de Robots* is undermined by the enthusiasm of his wife (also included in the interview) for the elaborate project.

This last subject was broached when Obrist asked Xenakis, as he does to nearly all of the musicians interviewed, if he had any unrealised projects. One of a number of recurring subjects in the book, it's an interesting and imaginative question, and one of the most memorable motifs, letting in a range of captivating ideas and images. Stockhausen describes the ideal realisation of his *Licht* in a week-long performance with seven dedicated venues. Tony Conrad imagines making a fifty-year-long film. Bayle would like to see an “Acousmathèque” (“a house of sounds... a kind of museum... like a secular church where people could drop in, rest, and, in listening, try to understand something that transcends the

problems we confront in life”). What all these establish is a parallel history of New Music not usually considered – a world where staggering utopian and technological projects have become part of culture and inspire large numbers of people.

Other recurring motifs seem less fruitful. In general, Obrist frequently repeats anodyne epigrams such as Duchamp's idea that the spectator contributes half of the work, and his preoccupation with scores – in particular, a phrase he derives loosely from Boulez and then attributes to him, the “score of the score” – might be suitable in some contexts but is superfluous in others. Kraftwerk's Ralf Hütter tells Obrist, “We don't work with scores. There are a few sounds, a few samples, but not on paper.” When Obrist asks singer-songwriter Veloso, “how does your score system work?”, he replies, “I don't know, I can't read music.” – “So the idea of a score is an old-fashioned idea for you.” – “I don't even think about it as old-fashioned. I just don't think about it.”

Indeed, as if in deference to the world of New Music, Obrist's approach throughout is one of great figures, great history and great thoughts, and it is one that leads to such superfluities and distortions. Just as when one is a hammer everything looks like a nail, so the interviewer traces a history (deliberately or not) whose principal unit is the *maestro*. Riley's bibliography generously describes him as “credited with the introduction of repetition into Western music motifs”. Other musicians referenced are often given short biographies in endnotes, and they are repeatedly offered to the interviewees as points of comparison, with debatable appropriateness – though often the mismatch is productive.

Given that Obrist has to choose who to interview and include, canonicity hangs over the book in interesting ways.

Obrist is to be applauded for the inclusion in the latter pages of inventor Zinovieff, Yoko Ono, Pauline Oliveros, Brian Eno, Kraftwerk and Veloso, but the canon is established with Stockhausen, Carter and Boulez at its root. As such, it might be argued it's too broad – Tony Conrad and the “Bob Dylan of Brazil” Veloso do not integrate into the concerns of the book smoothly, and those in the contemporary New Music community will be wondering about the absence of, for example, Lachenmann, Henze, Ferneyhough or Birtwistle. Then again, the canon might be too narrow. More women might have been included (Wendy Carlos, Patti Smith, Laurie Anderson, Björk) and the line Obrist draws so that New Music encompasses comes to encompass popular music might have been less tentative. On the whole, however, Obrist's compromise is ample.

Where it does succeed in providing a Brief History of New Music, the value of this book lies in the way it brings the mid-twentieth-century avant-garde to life, and even the sense of nostalgia that results. It was evidently an exciting age and one very different from now, when government money and large institutions were available for New Music and a new world seemed on the horizon. Together with all the unrealised utopias described, it quietly, implicitly, calls for a return of such boldness.

Adam Harper



La musique est un tout

Daniel Barenboim

Traduit de l'italien par Laurent Cantagrel

Paris, Fayard, 2014, 173 p.

On ne peut qu'être admiratif devant un interprète tel que Daniel Barenboim, non seulement parce qu'il est l'un des rares musiciens chez qui la maîtrise est alliée à une recherche et à une inspiration constantes, mais aussi parce qu'à son talent de pianiste et de chef embrassant avec bonheur un répertoire immense il ajoute celui d'un homme engagé, courageux, cultivé, capable d'offrir des réflexions salutaires qui font de lui un exemple d'humanisme moderne. Les interventions, les discours, les conférences et les dialogues regroupés dans ce livre, dont on peut regretter qu'ils n'aient pas été référencés de façon précise et systématique, traitent à la fois de musique et de politique. On sait que Barenboim, ami de l'intellectuel palestinien Edward Saïd avec lequel il avait publié un très beau dialogue, a ajouté à sa nationalité israélienne la nationalité palestinienne. Le geste est fort. Et en créant le West Eastern Divan Orchestra, il a réuni des jeunes musiciens de ces deux entités en conflit, préférant agir à la base plutôt qu'au niveau des appareils. C'est ce qu'il exprime dans un texte lumineux : « Au lieu d'abandonner le destin de la région aux hommes politiques et aux diplomates qui finiront toujours par s'empêtrer dans les filets trompeurs du “politiquement correct”, il est nécessaire de redonner aux citoyens privés le pouvoir de prendre position ». Tirant la leçon des printemps arabes, il en conclut que « les transformations et le développement viennent du peuple, jamais des gouvernements » et qu'il est « possible de construire des ponts entre les peuples sans charger les gouvernements de le faire pour nous ». Souffrant de la situation sans issue au Moyen Orient, Barenboim parle de son

engagement avec l'orchestre qu'il a créé comme né « d'une nécessité intérieure » ; il vise à « créer un petit modèle de société avec d'autres valeurs ».

Il ne fait aucun doute que cette intelligence face à un problème humain et politique tragique et qui semble insoluble nourrit les interprétations du musicien, selon l'idée qu'« une bonne expérience de la vie se traduit par une plus grande richesse de l'expression musicale ». En défendant l'idée que la « musique est un tout », il se dresse contre les formes de spécialisation qui détruisent le sens même de l'activité musicale, militant pour que la place réservée à la musique dans la société, et notamment dans l'éducation, comme part « essentielle de la dimension physique de l'esprit humain », soit revalorisée. La technique, souvent aveugle, ne suffit pas, affirme-t-il avec raison. Mais de quelle musique parlons-nous ? Constatant que la *musak* et les musiques de fond qui nous ont envahi nous habituent à « interrompre notre écoute », Barenboim relève « qu'il n'est plus nécessaire aujourd'hui d'être pleinement présent quand on assiste à une exécution » et que « c'est probablement cette conscience qui est à l'origine des accès de toux irrépressibles que l'on entend de plus en plus souvent dans les salles de concert ».

Dans un texte intitulé « éthique et esthétique », Barenboim parle de « l'obligation morale d'un dévouement complet » dans l'interprétation des chefs-d'œuvre : « le premier devoir de tout interprète est celui de recréer l'œuvre avec sincérité et dévouement, et non pas d'exprimer sa propre personnalité ». Le propos détonne dans le contexte de plus en plus mercantile de la musique dite classique, où les interprètes sont devenues des *stars*, mais c'est aussi ce qui distingue les interprétations de Barenboim de tant d'autres. De même



défend-il l'idée selon laquelle la spontanéité qui permet d'inventer de nouvelles pistes dans l'interprétation est « le résultat d'un travail intense sur l'œuvre, d'innombrables répétitions et expérimentations, et de la connaissance que j'ai de moi-même comme interprète ». Il relève avec justesse qu'il existe dans le milieu musical une sorte de « superstition qui veut que la connaissance excessive d'un morceau puisse inhiber la liberté d'expression », une attitude qu'il assimile à une « peur de l'inconnu ». « Jouer de la musique », ajoute-t-il, signifie en arriver à un stade auquel on ne peut plus distinguer entre la pensée et le sentiment, entre la technique et l'émotion ». Il termine par ce plaidoyer : « De même que la culture générale devrait être partie intégrante des études d'un musicien, la musique devrait faire de nouveau partie de l'instruction générale, même pour les étudiants qui n'ont pas l'intention de devenir musiciens ».

Ses remarques sur Wagner ou Verdi ne sont pas moins pertinentes. De même que sa défense de la musique contemporaine et sa façon de concevoir le répertoire : « Il faut aller vers le passé pour mieux comprendre le présent, et non pas dans un but, comment dire, "philologique", ni par une sorte de nostalgie qui ne me paraît pas tellement saine ». C'est une pierre moins dans le jardin des musiciens travaillant avec les instruments anciens que dans celui des nombreux responsables de la vie musicale qui se réfugient lâchement dans un répertoire limité et passéiste.

Voilà donc un livre très utile et que tous les étudiants de musique, pour le moins, devraient lire et méditer.

Philippe Albèra

Giacinto Scelsi: Die Magie des Klangs. Gesammelte Schriften

Friedrich Jaecker (Hrsg.)

Köln: Edition MusikTexte 2013, 2 Bände, 868 S.

Wenn mein Onkel jeweils von seinen Krankheiten und Spitalaufenthalten zu erzählen begann, verliess ich als Jugendlicher unter irgendeinem Vorwand das Zimmer. Hier jedoch – warum nur? – lese ich weiter: Wie der Patient seines schweren Nervenleidens wegen diverse Spezialisten zurate zieht. Jeder von ihnen schützt seine Theorien («Die Haut!», «Die Nase!») und Therapien über ihm aus, einiges davon wird ausprobiert. «Selbstverständlich ohne Ergebnis!», wie der Patient ironisch konstatiert, aber immerhin lernt er dabei einiges – bloss, um was für ein Leiden es sich genau handelt, erfahren wir von ihm kaum. Aber wir lesen weiter, begleiten ihn bei seinem mondänen Leben in der Schweiz und an der Côte d'Azur, wo er Lebenskünstlern, echten Künstlern, Philosophen und Heiligen und schönen Frauen begegnet. (Zum Glück gibt's dazu ein Register.) Das alles gespickt mit Anekdotischem: Wie Pierre Jean Jouve etwa mit Frau und persönlichem Schreibtisch in die Schweiz emigrierte, gibt uns ein schönes Bild über selbstbewusstes und hochgesteigertes Künstlertum. Wir tauchen in die aristokratische Familiengeschichte des Erzählers ein. In seine Vorleben: «Vor etwa 2500 Jahren erlitt ich nach einer Seeschlacht Schiffbruch.» In seine Kindheit: «Ich hatte drei Ammen und trank sie eine nach der anderen leer, ich weiss nicht, ob aus Appetit, aus Appetit auf Nahrung oder aus sexuellem Appetit... Ich weiss es nicht!» In die Pubertät: «Ich streckte die Hand aus und berührte ihre Wade, die ja nackt war...» Und gelangen zu den frühesten musikalischen Erfahrungen: «Ich spielte und lauschte den Tönen, die unter meinen Händen entstanden. Und sie [die Frauen] nutzten

diesen Augenblick der Passivität, um mich zu kämmen und zu bürsten.» Denn der kleine Junge mit den langen Haaren liess niemanden an seinen Kopf, beim Klavierspiel jedoch geriet er in einen Traumzustand, so tief, dass er eine Gouvernante niederschlug, die ihn störte und ihm eine Ohrfeige gab.

Da sind wir endlich bei der Musik, denn so vieles in dieser so unterhaltsamen Plauderei scheint zunächst einmal meilenweit entfernt von der «Magie des Klangs», die der Titel heraufbeschwört. Ja, ich hätte das Buch wohl bald weggelegt, wenn darüber nicht der Name Giacinto Scelsi stehen würde, der uns hier auf flockige Weise von einem eigentlich sehr ernsten Thema erzählt: Wie er zu dem Scelsi wurde, den wir kennen. *Der Traum 101*, wie dieser weit über vierhundert Seiten lange Bericht heisst, soll, so der Autor, während vier Sitzungen im März 1973 auf Tonband diktiert und danach nur noch geringfügig verändert worden sein. Aber wie so manches bei dieser Gestalt ist auch das cum grano salis zu nehmen, denn der Mystiker Scelsi, der längst zu einem Säulenheiligen der Neuen Musik geworden ist, ist auch ein Schelm, ähnlich wie Cage oder Feldman (und darin dem Darmstädter Triumvirat so unähnlich). Er plaudert – scheinbar absichtslos, jedoch raffiniert – und flunkert gern. Kommt er zu einem grossen Thema, etwa dem Sinn der Kunst, negiert er zunächst andere Denkweisen und wendet sich dann, wenn es um die Sache geht, schlaubergerisch ab: «Also: Die Ziele der Kunst sind nicht die, die man heutzutage anführt, sondern ganz andere! Aber ich will dieses Thema nicht wieder aufgreifen, weil ich schon darüber gesprochen habe.»

Ganz zur Sache spricht er also immer, und dennoch führt er uns über viele Umwege und Histörchen, derentwegen er von drei «Schwätzern» in seinem Traum auch ständig kritisiert wird, zu sich hin,



zu einem Verständnis seiner Welt- und Lebensauffassung und seiner Musik. Er zeigt sich uns als ein Mensch auf der Suche, in einer eigentlichen Selbsterfahrung, er erprobt langsam, was funktioniert und was nicht, er vergewissert sich. Und ganz nebenbei lesen wir auch von seinen Werken, allerdings wie fast im ganzen Bericht ohne genaue Jahreszahlen: Aufführungen, etliche Erfolge, einige grosse Misserfolge. Glücklicherweise datieren, präzisieren und korrigieren die ausführlichen Fussnoten da einiges. Wir erfahren sogar etwas über das vieldisputierte Ghostwriting – das er negiert –, aber auch etwas über die Mühsal des Notenschreibens.

Il sogno 101, dessen erster ausführlicher Teil hier erstmals, flüssig übersetzt von Martina Seeber, auf Deutsch erscheint, führt uns also doch hin zu ihm: Giacinto Scelsi. Die beiden von Friedrich Jaecker herausgegebenen Bände mit Scelsis gesammelten Schriften füllen eine wichtige Lücke. Ergänzt wird dieser zentrale «Traum»-Text durch einige Fotos, die eben doch von Scelsi existieren, und im zweiten Band durch zahlreiche, zum Teil noch unpublizierte Texte in der Originalsprache und der deutschen Übersetzung: Gedichte, Selbstgespräche, Interviews, Briefe, Werknotizen und die zentralen ästhetischen Schriften. Dabei wiederholt sich einiges, was auch im *Traum 101* vorkommt. Macht aber nichts. Wir hatten hier ein Scelsi-Kompendium in den Händen. Der Komponist wird dadurch ein bisschen fassbarer – aber nur, soweit er das wollte.

Thomas Meyer

Entre naturalisme sonore et synthèse en temps réel.

Images et formes expressives dans la musique contemporaine

Márta Grabócz

Édition des archives contemporaines/Université de Strasbourg/IUF, 2013, 277 p.

Márta Grabócz a regroupé dans cet ouvrage des articles écrits entre 1991 et 2010 ; ils sont consacrés à différentes tendances de la musique contemporaine saisies à travers les deux pôles du naturalisme et de la synthèse en temps réel. À travers des compositeurs tels que François-Bernard Mâche ou Kaija Saariaho, Magnus Lindberg ou Philippe Manoury, et des musiciens du courant spectral, Márta Grabócz interroge plusieurs démarches qui, tout en s'appuyant sur les moyens électroacoustiques, puisent leurs sources d'inspiration dans la nature et dans des structures de type mythologique. Ce que Márta Grabócz cherche à faire apparaître, ce sont les conséquences formelles de l'utilisation de matériaux nouveaux. Aussi, dans une introduction qui aurait mérité de plus amples développements, commence-t-elle par aborder le concept de forme, opposant les stratégies classiques de la division du tout en parties à celle de la *Gestalttheorie* où c'est au contraire le tout qui détermine les parties ; elle rend hommage aux travaux d'André Souris qui réclamait à juste titre une vision dynamique de la théorie des formes.

Dans les deux premières parties, elle se penche sur les musiques électroacoustiques en essayant de saisir les processus qui sont à l'œuvre et elle en tire trois aspects principaux : le recours aux archétypes, la référence à des modèles naturels, l'usage de structures narratives. Elle étudie ensuite le rôle du timbre dans des œuvres mixtes comme *Jupiter* de Philippe Manoury

ainsi que dans des pièces de Lindberg et de Saariaho.

La troisième partie du livre est entièrement consacrée à l'œuvre de François-Bernard Mâche, défini comme « demiurge des sons » : après une introduction sur sa poétique, Márta Grabócz réfléchit sur le rôle des universaux dans sa musique ainsi que sur la relation entre ses compositions et son travail théorique, puis analyse en détail deux de ses pièces fondées sur des modèles naturels.

Le fait d'évoquer, ici comme à d'autres endroits, l'utilisation d'archétypes, aurait pu mener à une comparaison avec la musique de Kurtág, qui fait l'objet d'une dernière partie, et dont la présence peut sembler surprenante dans un tel contexte, tant son esthétique et ses techniques d'écriture sont éloignées des autres compositeurs abordés. L'auteur tente de dégager un certain nombre de catégories formelles dans ses premières œuvres, Kurtág étant défini comme post-sériel expressif, et elle présente à la fin le travail d'un autre compositeur hongrois, László Dubrovay, rattaché au courant spectral.

Ce livre dense, qui couvre un champ assez large, a le mérite d'aborder des thèmes qui sont habituellement peu traités et qui constituent des enjeux à la fois de la pensée compositionnelle et de la théorie musicale. Toutefois, en procédant presque systématiquement par l'énumération de catégories formelles qui renvoient à toute une série d'exemples ou de tableaux, elle situe son travail au niveau d'une sorte de repérage dont on aimerait qu'il débouche sur des considérations de nature esthétique ou sur des analyses plus approfondies. Cela rend la lecture du livre difficile, le style lui-même étant plutôt austère. Il aurait notamment été intéressant de développer plus avant une réflexion sur la relation entre l'utilisation de moyens techniques sophistiqués,



débouchant sur des concepts innovants, et cette référence à des catégories archaïques ou à des principes naturels qui en semblent *a priori* éloignés. Mais il est vrai que l'alliage de l'inouï et du retour à l'originel marque les arts depuis le premier romantisme.

Les limites d'une telle étude tiennent au fait que les œuvres sont saisies à travers des concepts quelque peu figés ; d'une certaine manière, Márta Grabócz ne suit pas le conseil d'André Souris qu'elle cite au début de son livre, lui qui exigeait une approche dynamique. Il n'en reste pas moins que ses investigations, ses tentatives de définitions et de caractérisations appliquées à des expériences novatrices, pour lesquelles manque une théorie, peuvent constituer un point de départ utile à des recherches ultérieures. En ce sens, Márta Grabócz fait œuvre de pionnière. Le travail qu'elle a entrepris ne demande qu'à être affiné et approfondi.

Philippe Albèra

Comment la musique est devenue « romantique ». De Rousseau à Berlioz

Emmanuel Reibel
Paris, Fayard, 2013, 463 p.

Le concept de « romantisme » est délicat à définir ; comme l'indique l'auteur, il est à la fois associé à une période, à un style et à une essence. À travers une étude originale et approfondie, qui repose sur une riche documentation, Emmanuel Reibel cherche à en saisir l'apparition dans le domaine français. Son enquête est passionnante et fait apparaître une masse de sources restées enfouies, dont certaines d'ailleurs sont données à lire en annexe, une idée judicieuse. Suivant une méthode inspirée de Michel Foucault, Reibel envisage le concept esthétique de romantisme comme une catégorie du discours et comme un champ de forces. Il commence par repérer les premiers emplois du mot, sous forme d'adjectif traduit de l'anglais « *romantic* », durant les années 1770, et suit son enrichissement à travers les apports britannique et germanique pour aboutir aux années 1830, où il trouve un certain point de stabilisation symbolisé par la première *Histoire du romantisme en France*. Par là, il cherche à reconstruire ce que le mot désigne dans évolution même.

En optant pour une telle démarche, qui laisse de côté les idées reçues et les préjugés, mais aussi les jugements esthétiques, Reibel étudie toute une série de compositeurs et d'auteurs que l'on prend rarement en considération : parmi eux, citons des personnalités telles que Monpou, D'Ortigue, Fétis, Uhran ou Desmarais, dont on ne sait pas grand chose. Le romantisme français est étudié depuis son apparition discrète dans la sphère musicale et artistique au tournant du XVIII^e et du XIX^e siècles jusqu'aux fortes personnalités de Rossini et de Berlioz.

L'auteur a structuré son livre de sorte à faire apparaître les différents paradigmes de ce romantisme français. Le premier est d'ordre visuel ; il est lié au paysage, d'où provient le terme lui-même. Par là, il se différencie d'emblée d'une dimension plus métaphysique propre au romantisme allemand : « Est qualifiée de romantique cette musique-paysage qui, sans requérir un indicible au-delà, mais passée au prisme de la subjectivité, se fait potentiellement scène, tableau, album d'un voyageur ». L'adjectif en côtoie d'autres de même nature, qui en sont des synonymes, comme « sublime », « fantasque », « pittoresque », « touchant » ou « caractéristique ».

Mais pour qu'il gagne en substance, il faut lui adjoindre le paradigme temporel, à travers notamment la nostalgie qui fait surgir, dans la contemplation du paysage, des états antérieurs de la civilisation, une sorte d'âge d'or perdu que symbolisent le *Ranz des vaches* provenant des montagnes suisses, la poésie d'Ossian, et toute la mode du retour au Moyen Âge. La valorisation du souvenir, qui est aussi une recherche d'enracinement et d'identité, entraîne alors un autre paradigme, celui de la nation, qui était déjà aux fondements du romantisme allemand et le restera jusqu'à Wagner au moins (on peut le prolonger jusqu'à Heidegger). Il est exacerbé en France par l'ouvrage de Madame de Staël sur l'Allemagne et par la traduction du cours de littérature de son compagnon August Wilhelm Schlegel, où se met en place une opposition entre littérature du nord et littérature du sud qui va fédérer un parti nationaliste en France luttant contre tout ce qui vient de l'étranger. Reibel montre à quel point cette réaction face à des conceptions étrangères est liée à la volonté de préserver l'idée classique du Beau, au refus de tout relativisme esthétique. Le Romantisme devient alors le « genre barbare », un adjectif

qui perdurera dans la bataille idéologique entre la France et l'Allemagne jusqu'à la Première Guerre, où il fut fortement utilisé. Cette querelle des Classiques et des Romantiques se focalisera sur la réception du *Freischütz* de Weber, présenté à Paris en 1824 sous le titre de *Robin des bois* avec des modifications et des ajouts dont Berlioz s'offusquera. On va jusqu'à considérer Rossini comme un Italien germanisé, et Stendhal peut parler à propos d'*Otello* de « style fort et allemand ».

Si Reibel montre bien comment se développe le « parallélisme entre romantisme (littéraire) et rossinisme (musical) », véritable « *topos* de la critique », il montre aussi la façon dont *a contrario* la France tente d'acclimater sur son sol les œuvres du répertoire germanique, en pleine expansion, ainsi que ses conceptions esthétiques, notamment à travers les écrits d'E.T.A. Hoffmann. Mais le romantisme allemand ne pénétrera jamais complètement le champ culturel français; il n'est que de voir les lacunes considérables, aujourd'hui encore, dans la bibliographie de toute cette période (les efforts qu'en son temps Philippe Lacoue-Labarthe fit pour lier le premier romantisme allemand à la modernité de notre époque n'ont hélas pas modifié cette situation). Malgré tout, le « *romantisch* » allemand devient le « *fantastique* » français, avec son étrangeté à la fois séduisante et inquiétante. Berlioz peut alors entrer en scène !

Reibel traite le « Cas Berlioz » en liaison avec le paradigme politique, où sont articulés l'anti-romantisme légitimiste, le romantisme libéral et le romantisme monarchiste-catholique. Dans la mesure où la « maîtrise du discours sur la musique se révèle déterminante dans une société libérale », il met l'accent sur l'importance de sa production journalistique : les compositeurs sont en effet appelés à « devenir les médiateurs de

leur art tout en produisant eux-mêmes la valeur de leurs œuvres ». Berlioz fait sienne la revendication libérale d'une pleine liberté de l'imagination créatrice, dont Victor Hugo s'est fait le héraut : elle est liée à l'exigence de *vérité* dans l'expression. Dans sa conception d'une histoire qui suppose le progrès de la facture instrumentale et de la « machine » orchestrale, Berlioz date les débuts de l'esprit romantique de Gluck, car il donna « aux passions un langage vrai, profond et énergique » (la citation est de Berlioz). C'est l'auteur d'*Alceste* qui ouvre la voie à Mozart, Méhul ou Spontini, le « genre *instrumental expressif* » étant porté à un niveau supérieur dans une seconde phase à travers Beethoven et Weber (Rossini est significativement écarté d'une telle généalogie).

Comme le dit Reibel, le « surgissement du "romantisme" comme catégorie de discours est indissociable d'un contexte qui articule l'artistique et le politique ». Les écoles esthétiques, écrit-il, se forment sur le modèle des partis politiques : « Au moment où l'Allemagne posthoffmannienne opposait le romantique et le non romantique dans une logique verticale (celle de la transcendance) selon un paradigme métaphysique — le génie contre le vulgaire, l'idéalité contre le trivial, le transcendant contre le contingent, ou encore les Davidsbündler contre les Philistins —, la France opposait, elle, romantisme et classicisme dans une logique horizontale (celle de l'hémicycle) selon un paradigme politique. » Limitée à une période qui s'achève dans les années 1830, Reibel ne peut malheureusement prendre en compte la trajectoire de Wagner qui, comme l'on sait, soutiendra des positions radicales du point de vue politique au moment de se lancer dans la *Tétralogie*. Mais n'est-ce pas à ce moment-là, qui coïncide avec l'évolution de Berlioz vers le classicisme et l'orientation de plus en

plus religieuse de la musique de Liszt, que se joue une divergence fondamentale entre la France et l'Allemagne, divergence qui prendra une dimension tragique soixante ans plus tard ?

Reibel montre en tous cas à quel point le mot « romantique » devient « polysémique » dans le contexte français au tournant de l'année 1830. Son livre s'achève sur l'évocation d'une synthèse que représenteraient à ce moment-là le *Guillaume Tell* de Rossini et la *Symphonie fantastique* de Berlioz, cette dernière œuvre ayant été perçue *a posteriori* comme le « point de départ mythique du romantisme français ». C'est précisément contre cette vision simplificatrice qu'Emmanuel Reibel a conduit son entreprise, opposant à une sorte d'ontologie du romantisme, qui relèverait de l'esthétique, une analyse historique critique. Dans sa conclusion, il mentionne la difficulté de définir un terme qui s'est en partie construit pour s'opposer à celui de classicisme, lui-même « outil herméneutique créé au début du XIX^e siècle pour décrire la production contemporaine ».

Par là, l'auteur vise à bousculer un peu les catégories à travers lesquelles sont pensés les mouvements esthétiques et les œuvres de la première partie du XIX^e siècle, espérant, comme il le dit en fin d'ouvrage, « faire réfléchir enseignants, étudiants et mélomanes » au fait que « les mots construisent la chose bien plus qu'ils ne reflètent la chose ».

Philippe Albèra



Über Pop-Musik

Diedrich Diederichsen

Köln: Verlag Kiepenheuer & Witsch 2014, 474 S.

Pop-Musik ist nie nur Musik, klangliches Ereignis. Pop ist vielmehr ein in den 1950ern entstandenes Modell, das als Urszene die Situation des Spiegels, des narzisstischen Selbstbezuges in sich trägt: Ich und der Sound. Und nicht in dem Sinne, wie es ein klassischer Komponist in Bezug auf seine Klangkreationen auch formulieren könnte: ich und meine Klänge. Pop meint: ich mit all meinen Verhaltensweisen und Haltungen. Diederichsen bezeichnet das Grundelement des Pop als Pose, eine bestimmte Menge an möglichen Haltungen – produziere ich Klang vorm Spiegel, sehe ich mich dabei und sehe auch, wie mich die anderen dabei sehen. Pop ist, so die spannende These des über 450 Seiten starken Kompendiums *Über Pop-Musik*, eine «nicht vollständige Musik» (S. 115), eine «unreine Kunst» (S. 134), und zudem nicht nur ein hybrides Objekt, sondern eine Rezeptionspraxis, «eine ständige Vervollständigungs- und Verknüpfungspraxis, ein ständiges Verbinden von lediglich suggerierten, aber nie vollständig verknüpften Elementen des nie vollständigen Pop-Ganzen.» (S. 45)

Neu komponierte Musik, so kann man mit Diederichsen folgern, möchte das Gegenteil sein und gleichzeitig doch etwas vom Erfolg des Pop abbekommen; sie ist vollständig (auch im kleinsten Fragment), rein (auch wenn man die Geige mit Hämmern bearbeitet) und sehnt sich trotz ihres objektivierten Status nach einer lebendigen Rezeptionspraxis, die sich eigenständig ihren Teil denkt und mit nach Hause nimmt. Der Vorteil von Pop ist, so Diederichsen, dass diese Musik nicht alles auf der Ebene des Bewusstseins, des bewussten Schaltens und Waltens verhandeln

muss: Beispielsweise genügt es, sich erst einmal vier Minuten lang einzugrooven, um dann einen extravaganten Klang darüber zu legen. Komponierte Musik vermittelt hingegen: «Alles ist gesagt, jedes Zeichen steht ganz unbeliebig und von Intention erfüllt, wo es stehen soll. Hochsommer des Subjekts.» (S. 67)

Diedrich Diederichsen, allseits bekannter Pop-Theoretiker und ehemaliger Redakteur bei Zeitschriften wie *SPEX* und *Sounds*, vollzieht diese und noch viel mehr Grenzziehungen an und zum Pop – und das macht es für Nachdenkliche im Bereich komponierter Musik sehr spannend, auch aufgrund der systemischen Eigenheiten Neuer Musik. Die wiederholt zur Aufführung gebrachte Partitur widerspricht dem Hörmodus eines popmusikalischen, das heisst technisch aufgezeichnete Musik hörenden Rezipienten, der weniger die Musik als vielmehr «sein eigenes früheres Hören hört» (S. 32). «Was ist das denn für ein Typ? Was für ein Lebensentwurf wird uns denn da präsentiert? Wie sieht der denn aus?» Diese Grundfrage des Pop lässt sich für Diederichsen «mit Gewinn auch an Cellisten in roten Samthosen, cognacflaschenförmige erste Geiger mit langen blonden Schäfchenlocken und Fagottisten mit Hüftschaden, bleu-türkisem Rüschenhemd und grauem Breitcord-Gehrock richten. Und je mehr Antworten auf diese Frage mit nicht-trivialen Verbindungen zwischen den Löckchen und der Politik der Komposition, die der Löckchenträger spielt, operieren, desto attraktiver wird neue Musik für Pop-Musik-Sozialisierte» (S. 139).

Wo liegen die Unterschiede der Milieus, der Musiken und Produktionsweisen, wo die Nähen? Eine jede Gattung besitzt ihre blinden Flecken und Sackgassen. Der Bereich Neuer Musik diskutiert seit Jahren den Engpass, was eine aktualisierte Form, hier Komponierpraxis, sein könnte,

die in diese Zeit gehört. Einige neue Modelle scheinen schon auf: Vornan Johannes Kreidler, der Pop-Spezialist der neuen Musik.

Diederichsen richtet den Blick auf eine gewisse Bandbreite unserer westlichen Musik – er widmet ein ganzes Kapitel auch dem Jazz –, und seine analytische Herangehensweise zieht auch innermusikalische Vorgänge in Betracht. Mit den Begriffspaaren Medium und Form, ausgeliehen aus der Systemtheorie Niklas Luhmanns, sowie Vorder- und Hintergrund artikuliert Diederichsen sogar eine gedankliche Grundlage für die komplexen Entwicklungen im Pop und zu seinen Grenzen hin.

Das Buch schliesst unter anderem mit der Besprechung einiger Musiken, die Diederichsen als «Absolute Pop-Musik» bezeichnet; Musiken, die ähnlich dem Konzept der «Absoluten Musik» sich «soweit wie möglich von ihren rahmenden, tragenden, hervorbringenden musikalischen (und anderen) Medien lösen» (S. 267). Demgegenüber steht noch das Konzept der «Pop musique concrète», die die materiellen Träger ihrer Klanglichkeiten betont. Auch wenn die Liste einigermaßen interessant ist, versteht man nicht ganz die abschliessende plötzliche Kehrtwende zu einer sich selbst reflektierenden Musik.

Bastian Zimmermann



Enno Poppe : Interzone

Omar Ebrahim, *Neue Vocalsolisten, Ensemble Mosaik*,
Jonathan Stockhammer
KAIROS 0012552KAI

Interzone est le titre d'un ouvrage écrit par le sulfureux William S. Burroughs. L'écrivain américain évoque la cité marocaine de Tanger, longtemps sous protectorat international et sans loi ni identité propre. Cette « interzone » est le lieu multiple où se croisent artistes et malfaiteurs ; les échanges y sont illégaux et culturels, en libre prolifération et sans autre limite que l'horizon maritime qui borde cette ville, idéale pour les uns, damnée pour d'autres.

Interzone est le résultat d'une hybridation qui réunit un poète (Marcel Beyer), un compositeur (Enno Poppe) et un vidéaste (Anne Quiryne). Le territoire est, dans une large mesure, très vaste et inexploré. L'extrême complexité du matériau musical naît d'une superposition d'univers et de timbres que la musique d'Enno Poppe pénètre et fait coaguler. Tour à tour polytimbral, polyrythmique ou polyphonique, le matériau sonore échappe à une définition académique qui tendrait à minimiser son caractère versatile et fuyant. Le récitant (l'excellent Omar Ebrahim) débite des syntagmes disloqués à la signification approximative, comme résultant d'un échange avec pour finalité le jeu du cadavre exquis. La syntaxe musicale s'inspire de cette dialectique du hasard et de l'hallucination, propre à la technique littéraire du *cut-up*. Marcel Beyer s'éloigne de l'approche biographique qui aurait consisté à illustrer la personnalité de Burroughs. Il prélève dans son œuvre des éléments qui en restituent toute l'énergie et la puissance contondante. Poppe mêle avec brio tout un instrumentarium associé à contresens d'une sonorité traditionnelle. Le saxophone, l'accordéon et le synthétiseur font chambre

commune tandis que le bourdonnement obsédant d'un synthétiseur à la dérive soutient tant bien que mal des interventions vocales névropathes. Ce bréviaire de la tératologie ordinaire librement inspiré de l'écriture de Burroughs fascine autant qu'il dérange, un peu à la manière d'une photographie de Joel-Peter Witkin ou certaines performances de Joseph Beuys.

Lors de la création au Berliner Festspiele en 2004, et dans les reprises — notamment à Paris — les musiciens étaient entourés par une série d'écrans placés en hauteur et sur lesquels la vidéaste Anne Quiryne projetait des images stroboscopées et hypnotiques. Ce spectacle-performance est ici interprété par l'ensemble Mosaik sous la direction très sage de Jonathan Stockhammer. La prise de son très analytique crée une spatialisation un brin artificielle qui gomme en grande partie les impressions de l'écoute en salle. La *dripping* vocal des Neue Vocalsolisten se plie idéalement à la ductilité de la musique d'Enno Poppe.

David Verdier



Alberto Posadas : Oscuro abismo de llanto y de ternura, Nebmaat, Cripsis, Glossopoeia

Ensemble intercontemporain, François-Xavier Roth
KAIROS 0013112KAI

Cette anthologie présente quatre œuvres parmi les plus représentatives de l'esthétique d'Alberto Posadas. Libre à l'auditeur de se plonger dans le livret pour lire le rapport des pièces avec leur argument, souvent en lien étroit avec une expérience d'ordre biographique ou une référence culturelle. Nous assumerons ici l'option inverse, nous tenant éloigné de tout ce qui serait censé donner à l'écoute une justification extérieure à sa nature même. Nul besoin d'aller chercher du côté de la guerre en Irak pour saisir ce qu'une pièce comme *Oscuro abismo de llanto y de ternura* (2005) a de terrible et de terrifiant. Cet « Abîme obscur de pleurs et de tendresse » explore ce que Posadas nomme le « son noir », matériau sonore bitumeux et radical. La structure reflète la structure interne du son, au-delà de la recherche déjà entreprise dans *Cripsis* (2001), mais avec un résultat encore plus convainquant. Posadas utilise les relations numériques des fréquences du spectre harmonique comme « germe fractal ». Ces fréquences se combinent à des éléments plastiques facilement discernables, produits notamment à partir de multiphoniques de bois et d'un nuage de lignes aux cordes. L'instabilité du microcosme trouve sa forme dans la condensation de l'ensemble, un peu à la manière d'un vol d'étourneaux dans le ciel. Cette musique ne cherche pas dans la spéculation une forme de d'harmonie prétendument postspectrale. La musique est pour Posadas un moyen parmi d'autres d'exprimer l'acuité du regard concernant l'organisation de la matière environnante et la sensibilité pour les géométries atomiques. En quelque sorte, non pas un système



musical mais une attitude. La référence à la célèbre pyramide rhomboïdale de *Nebmaat* donne à cette pièce de 2008 pour saxophone (soprano et ténor), clarinette et trio à cordes, une référence aux aléas d'un plan architectural contrarié. On en retient la coexistence de plusieurs principes compositionnels contradictoires, comme les superpositions de stases et d'effervescences entre cordes et vents. Les trajectoires déphasées peinent à constituer un contrepoint clairement défini. Dans cet entre-deux où le microscopique se substitue aux effets de masse, les coulures de micro-intervalles et de tremolos dessinent un « portrait bougé » assez saisissant. Le titre de *Glossopoeia* (2009) renvoie à la notion de *fabrique d'un langage*. La pièce pour quatre instrumentistes et électronique s'inscrit dans un projet de collaboration avec le chorégraphe Richard Siegal et le studio de création d'images Artefactory Lab. Le spectacle, créé au Centre Pompidou avec la technique IRCAM, nous avait beaucoup impressionné — notamment par ses aspects ouvertement « Gesamtkunstwerk », vaguement délirants. La transcription sur support uniquement audio occulte une large partie des effets rendus par la mise en espace, à commencer par la possibilité pour les trois danseuses évoluant sur scène de modifier la matière sonore à l'aide de capteurs disposés le long des bras. Ces interactions fascinantes, ici privées de support visuel, ne donnent qu'une idée très approximative du projet de départ, sorte de grammaire utopique — langue commune à la musique, la chorégraphie et la vidéo.

David Verdier

Biliana Voutchkova & Michael Thieke:

Already There

Biliana Voutchkova (Violine), Michael Thieke (Klarinette)

Flexion Records flex_006 (CD)

Creative Commons Lizenz (CC BY NC 3.0)

Stellenweise erinnert *Already There* von Biliana Voutchkova und Michael Thieke an Alvin Luciers *Music for Piano and two Slow Sweep Pure Wave Oscillators* – ein viertelstündiger Trip, in dem das Klavier auf Schwebungsjagd mit zwei langsam entgegengesetzt glissandierenden Sinus-Oszillatoren geht. Voutchkovas Violine und Thiekes Klarinette verabreden sich an verschiedenen Trefftönen, suchen die Unisono-Verschmelzung oder die Interferenzen knapp daneben, halten das einige Sekunden aus, um sich dann wieder voneinander zu entfernen. An anderen Stellen schwirren sie nervös um den Gleichklang herum, so wie Mücken nachts im Sommer bei geöffnetem Fenster um das fahle Licht an der Zimmerdecke herumzuckeln und bei Berührung mit dem Lampenschirm umgehend zurückschrecken. Das Impro-Duo visiert etwas Gemeinsames an, will sich aber nicht zu nahe kommen. Es sucht, findet vielleicht auch, behält aber nicht. Nie kommt das Gefühl auf, etwas sei ganz angekommen – gleichzeitig geht es aber fast immer irgendwie voran, in Nano-Schritten, sowohl im Kleinen als auch über die Dauer der fünf Improvisationen namens *As, If, Nobody, Was, Awake* hinweg.

Teamplayer sind sie beide – die Wahl-Berlinerin Biliana Voutchkova arbeitet mit Tänzern, Komponisten, Improvisatoren und visuellen Künstlern zusammen und schaut auf Kollaborationen mit dem Ensemble Modern, der Compagnie von Sasha Waltz oder auch dem Splitter Orchester zurück. Diesem Echtzeitmusik-Kollektiv aus Berlin gehört Michael Thieke an, ein Sound-Detaillist mit Jazz-Background, aktiv in Projekten wie *The International Nothing* oder *The Magic I.D.* und

generell am liebsten gemeinsam arbeitend. Vier der fünf Sessions auf *Already There* wurden im Berliner «Ausland» festgehalten, die älteste (*Nobody*) in Thiekes Zuhause in derselben Stadt. Hier geht die Lautstärkenreduktion des Duos so faszinierend weit, dass noch die kleinsten Speichelbläschen deutlich hörbar schnalzen – und auch mal ein Auto draussen sanft vorbeibrummt.

Leise und luftig ist *Already there*, aber nicht unbedingt ausgeruht und leicht. Mitunter wird es wuselig und fremdartig, als steckte ein Mikrofon im Bau eines noch unerforschten Insektenvolks. Andere Passagen kippen in Zeitlupe vom Geräusch in den Ton, von der Konsonanz in die Schwebung, von der Fläche in die Bewegung, und zurück. Voutchkova lässt Flageolets in Rauschen übergehen, schiebt den Bogen tonlos über ihr Instrument, zittert zerkratzte Tremoli, bringt sacht angedeutete Melodien und verwaschene, grobkörnige Instagram-Liegetöne hervor, die Doppelgriffe wackeln und die G-Saite schnarrt zur hoch schwebenden Klarinette. Die pendelt in *Already There* zwischen stoischen, fast körperlosen Ein-Ton-Flächen, psychoaktiven Klangwiegen in Sekundabständen und viel Atem, Schnaufen und schlürfender Spucke. Stark ist, wenn Biliana Voutchkova in *If* zu sprechen beginnt, vage verständlich, eingenebelt von Luftgeräuschen der Klarinette. Oder wenn Thieke am Ende von *As* sein Instrument beiseite legt und mit kleinen Objekten eine Art klingendes Brettspiel gegen sich selbst zu spielen scheint. Die Violine stimmt sich bald darauf ein, antwortet mit perkussivem Klangrepertoire und versinkt ebenfalls in Selbstbeschäftigung. Eigenständig und doch gemeinsam. Musik, der man gerne immer näher kommen möchte.

Friedemann Dupelius



Jacques Demierre: Breaking Stone

*Jacques Demierre (Klavier und Stimme), Duo Nova
 Tzadik TZ 9001*

«Trauma, Flauma, Chrota, Strotas, Krauta, Frauta, Vehey» – fremd und zugleich vertraut klingen die Lautgebilde in Jacques Demierres *Breaking Stone*. An anderen Stellen heisst es, etwas rustikaler: «Ah! Ah! Ah!», «ctm, gha» oder «ssssssssss». Darf man das schon «Wort» nennen? Wann ist ein Wort ein Wort? Demierre wüsste die Antwort. Er ist ein Sprachnerd, hat neben Musik auch Linguistik studiert und die Werke von de Saussure verschlungen, auf den er sich in *Breaking Stone* bezieht und dessen Einflüsse er als Stimm-Performer auf 40 Minuten Länge förmlich wieder ausspuckt, Laut für Laut, Silbe für Silbe. Das mutet oft wie gehustet oder gewürgt an, als hätte er etwas verschluckt und müsste man ihm auf den Rücken klopfen, damit es wieder den Weg zurück findet.

Im Booklet-Text zieht Guillaume Belhomme den Vergleich mit einem Besuch beim Exorzisten, wo dem Patienten «seine Stille», seine Unfähigkeit zu sprechen, ausgetrieben werden soll. Der Exorzist ist das Klavier, das hier weniger als «Duo-Partner» eingesetzt wird, sondern eher als Apparat fungiert, der mit dem getriebenen Laut-Sprecher interagiert, ihn stimuliert und mitunter auch zu quälen scheint. Das geschlagene und geschabte Instrument poltert und kracht, scheppert und klirrt, und lässt hohe Aufschreie der Stimme in seinem weiten Körper lange resonieren, bis es sie wiederum verschluckt hat.

Die Länge und Intensität dieser Operation macht es nicht immer einfach, sie zu goutieren. Aber es gibt auch wenig Herrlicheres, als die Grundlagen menschlich-stimmlicher Lauterzeugung künstlerisch vorgeführt zu bekommen – die Stimmbänder zu hören, wie sie flattern,

manchmal zwei verschiedene Laute gleichzeitig hervorbringen, und dabei zu erfahren, was für ein Spektrum zwischen grossem Volumen und annähernder Stimmlosigkeit, zwischen Luftigkeit und Kratzen unser Sprechorgan beherbergt. *Breaking Stone* ist gleichzeitig intellektuell und archaisch, und vielleicht auch eine düstere, aus dem Zwielflicht kommende Version von Schwitters *Ursonate*: «Agguwus-ank, Agguwus-hnk, Agguwus-oink, Assuku-oink – Angschdas!»

Die CD beinhaltet neben *Breaking Stone* zwei weitere Stücke – *Sumpatheia* und *Three Pieces For Player Piano*. Das die drei sehr unterschiedlichen Werke verbindende Element ist die Erinnerung: Hier an die Tage intensiver Beschäftigung mit de Saussure, dort das Wiederaufblitzen von Kindheitserfahrungen. *Sumpatheia* für Geige (Denitsa Kazakova) und E-Gitarre (Jean-Christophe Ducret) speist sich aus dem Nachklang jener Lieder aus Gruyère, die Jacques Demierre von seiner Mutter gesungen wurden. Naturton-Intervalle erinnern an Alphörner, Flageolets und schwirrende Resonanzen an etwas, das einmal da gewesen war. Ein vorsichtiges, suchendes Stück, aber auch durchsetzt von schroffen Akzenten, von Gitarrensaiten, die so hart aufs Griffbrett knallen wie ein Pickel in einen Felsen. Die Player-Piano-Stücke führt Demierre auf das prägende Erlebnis zurück, als Zwölfjähriger «geschockt» vom Bluespianisten Champion Jack Dupree gewesen zu sein, vereinnahmt von dessen intensivem, körperlichem Spiel. Diese Energie klingt in den von Latino-Rhythmen und Ragtimes infizierten Stücken wider, auch wenn die im Booklet beschriebenen störenden Modifikationen mit dem Sostenuato-Pedal das mechanische Spiel durchaus noch stärker irritieren dürften.

Friedemann Dupelius



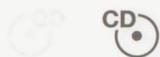
Luís Antunes Pena: Terrains Vagues

Nuno Aroso (Schlagzeug), Francesco Dillon (Cello), Edicson Ruiz (Kontrabass), Dominik Susteck (Orgel), Miquel Bernat (Dir.), Drumming – Grupo De Percussão Wergo ARTS 81192

«Terrains Vagues», das sind Zwischenräume, ungenutzte Flächen, Brachen, die sich die Wildnis zurück erobert und über die der Wind hinweg pfeift. Was ist hier einmal verloren gegangen? Was wird auf dieser Brache entstehen? «Vague», das bedeutet auch unbestimmbar, verschwommen, schemenhaft. All dies passt sehr gut zu den Werken des portugiesischen Komponisten Luís Antunes Pena, der Rhythmus, Puls und Unterbrechung, jedoch auch geräuschhafte Klänge und Rauschen zu seinem Material zählt. Das titelgebende *Terrains Vagues* steht in der Mitte dreier Stücke, in denen Pena die klanglichen Möglichkeiten des Metalls untersucht: *Música para 30 Metais I-III*. Darin entwickelt sich das Klingeln von Metallscheiben, die mit dem Bogen angestrichen werden, zu weiten Klanglandschaften, unterbrochen von Rauheit und Rauschen. Das Stück vermittelt einen Eindruck von Offenheit und Weite.

In *Im Rauschen Rot* für Kontrabass, vier Schlagzeuger und Elektronik überlagert sich das mechanisch erzeugte Rauschen der Perkussionsinstrumente mit demjenigen der Elektronik. Die verschiedenen Instrumente öffnen jeweils eigene klangliche Räume, die sich abwechseln, überlagern, durchmischen. Es entsteht ein klanglich-rhythmisches Muster aus Kontrabasslinien, Störgeräuschen, Klopfen, Klappern und Rauschen, das für die unterschiedlichen Qualitäten und Farbnuancen von Rauschen, Geräusch und Klang sensibilisiert.

Fast unmerklich ist der Übergang zu dem Stück *Eyjafjallajokull*, das sich den perkussiven Qualitäten der Orgel widmet. In dem Stück stellt Pena die mechanischen Geräusche der Klangerzeugung in den Vordergrund, erweitert jedoch die



klanglichen Möglichkeiten der Orgel durch in die Mechanik eingebaute Perkussionsinstrumente. Metallische und dumpf-hölzerne Schläge, lange Pfeiftöne, das Rauschen und Ächzen der Luftsäulen, kurze Akkordanschläge, Cluster und plötzliche Orgelkaskaden bilden das Material, mit dem Pena über eine gute Viertelstunde hinweg einen wechselhaften Puls kreiert, der mit leisen Pedal- und Tastenklängen beginnt und schliesslich auch darin wieder ver-ebbt.

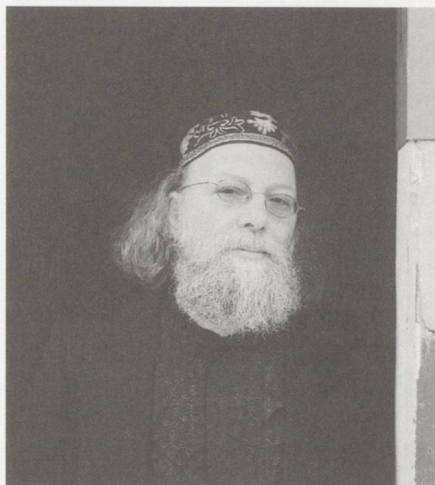
Wie der Wind über die menschenleere Steppe streicht, meint man in *Vermalung I – Western Music* zu hören. Die elektronische Komposition bearbeitet den Soundtrack des Films *Once Upon a Time in the West* von Sergio Leone. Der Wüstenwind, Vogelrufe und das Barpiano werden zwischen dem Zwitschern und Wabern der elektronischen Klänge hörbar, das an die Materialität des surrenden Films denken lässt.

In *Winterlich Ruhende Erde* baut das Cello in rhythmischer Wiederholung ein Rauschen auf, das immer wieder von klanglichen Momenten unterbrochen wird, mal zitternd, mal schneidend, mal tief. Es entsteht der Eindruck einer angespannten Ruhe, aus der jederzeit etwas Neues hervorbrechen kann. Einmal mehr wird hier die Faszination spürbar, die das Moment des Brachliegens mit sich bringt, angesiedelt zwischen Schrecken der Vergänglichkeit und utopischem Potential. Doch bislang ist da nur die ruhende Erde, nichts weiter. Nur schemenhaft: «Terrains vagues».

Friederike Kenneweg

Jakob Ullmann: fremde zeit addendum

Div. Interpreten
 edition RZ 1026-29, 3 CDs



«Nicht in Ordnung», findet Jakob Ullmann, dass Hörer sich über den unmissverständlichen Hinweis auf der CD hinwegsetzen. Dort nämlich steht geschrieben, dass diese Musik leise zu hören ist und die Stereoanlage so eingestellt werden soll, dass das Raumgeräusch auf der Aufnahme gerade eben verschwindet. Wer die Lautstärke entsprechend reguliert, wird in der Tat einen dynamischen Pegel erreichen, bei dem die Musik nicht nur leise ist, sondern sich auch kaum noch gegen Geräusche der unmittelbaren Umgebung durchsetzen kann. Fährt ein Auto vorbei, springt der Kühlschrank an, hustet der Nachbar, überdeckt dies die Musik. Es ist also durchaus verständlich, dass Hörer sich gelegentlich über die Anweisung hinwegsetzen und diese Aufnahmen lauter abhören als erlaubt. Schliesslich ist aus der Akustik bekannt, dass, wer laut hört, besser hört. Ausserdem muss man dringend auf die Atmosphäre dieser Aufnahmen hinweisen. Denn in einer solch leisen Musik treten viele Nebengeräusche und Klangakzidenzien hervor, Ullmann realisiert fragilste Geräuschkunst. Tatsächlich offenbaren diese Werke, erst wenn man sie im verbotenen Dezibelrausch erlebt, ihre

enorme Tiefe und ihr bewegtes Innenleben: als Klangrelief, das aufgrund der filigranen Ausgestaltung der Gesten, der ausdifferenzierten Prozesse und der strukturellen Fasslichkeit die Finesse und Raffinesse der meisten Geräuschkunst bei weitem übertrifft.

Der Begriff «Geräuschkunst» ist natürlich nicht gut gewählt, weil, auch wenn Geräusche eine wichtige Rolle in dieser Musik spielen, deren Exposition und Ausarbeitung meist nicht das primäre Ziel dieser Kompositionen ist. Wer einmal in Ullmanns Gedankenwelt eingedrungen ist, der weiss, dass hier ganz andere Ideen am Werke sind als die Mikroskopie des Klangs. Vor allem die Auseinandersetzung mit Schrift schlägt sich in vielen Werken Ullmanns nieder. Oft notiert er Klänge und Klanggesten so, dass die Musiker zwar zu bestimmten, aber unkonventionellen Aktionen angeleitet werden. In seinen *disappearing musics* von 1991 verwendet Ullmann deshalb eine graphische Notation. In anderen Werken sind es gar Schriftzeichen aus dem Aramäischen und aus altslawischen Kirchensprachen, die zur musikalischen Interpretation frei gegeben werden.

«Ich kann keine Musik denken, auf die nicht der Schatten von tausend Jahren fällt und die nicht ihrerseits wieder Schatten wirft», hat Ullmann einmal gesagt. Nehmen wir das Stück *PRAHA*: Ullmann verwendet Texte von Jorge Luis Borges, Vergil, Abraham ben Samuel Abulafia, Johannes Reuchlin und Psalmentexte. Offenbarungen und Ewigkeiten sind Themen des Stücks, aber dann erklingen ausserdem die Namen von Prager Juden, die Anfang der vierziger Jahre ins KZ Theresienstadt deportiert wurden. So werden ewige Wahrheit und die Verbrechen der jüngeren Geschichte bei Ullmann eins. Die leisen, verhaltenen Klänge aus *PRAHA* scheinen in jeder Erregung von Geschichte und Bedeutung

durchdrungen zu sein. Das ist ergreifend und todtraurig. Ist es da noch wichtig, dass Ullmann das Stück auf der Basis von Zahlenreihen geschrieben hat? Dass Proportionen, Tonhöhen, Linien auf komplexen mathematischen Operationen beruhen? Dass hier pythagoräische Brüche am Werke sind? Ullmann selbst erklärt diese Zahlen zu einer «Brücke zum Kunstwerk», die er aber anschließend «hinter sich verbrennt».

Jakob Ullmann hat als Komponist auch deswegen im Musikbetrieb lange wenig Beachtung gefunden, weil in seiner Komponistenpersönlichkeit etwas Versprochenes steckt. Jemand der sich, als studierter Kirchenmusiker und promovierter Philosoph, in die mystischen Offenbarungen religiöser Schriften vertiefen kann und dorthin abzutauchen scheint. Jemand, der sich in Zahlenspielen und Zahlenbedeutungen zu verlieren scheint. Jemand, dessen Musik sich nicht dem Konzertbetrieb andient, sondern dessen lange und leise Kompositionen von vielen als unzumutbar erlebt werden. Jemand der im «real existierenden Sozialismus» mit den politischen Verhältnissen nicht klar kam, der den Wehrdienst verweigerte und dafür ins Gefängnis ging, der aber im kapitalistischen Westen nach der Wende auch lange seinen Platz nicht finden konnte, bis er 2008 in Basel eine Hochschul-Professur erhielt. Umso höher ist es der Edition RZ aus Berlin anzurechnen, dass sie jetzt eine CD-Box veröffentlicht hat, die Werke aus den vergangenen zwei Jahrzehnten in exzellenten Aufnahmen versammelt, darunter Kompositionen für Orgel, für Streichquartett und für verschiedene Ensemblebesetzungen. Das von Bernd Leukert sachkundig verfasste Booklet hält sich mit geistesgeschichtlichen Ausführungen zurück. Stattdessen findet man als Hörer den Zugang zu Ullmann hier über die Musik, und ein besserer Zugang lässt sich nicht denken.

Höhepunkt der hier versammelten Stücke ist sicher das Orgelstück *solo III*, das auch noch einmal in einer synchronen Aufführung von *solo I + II + III* mit Oboe da caccia und Fagott zu hören ist. Hans-Peter Schulz und seine drei Registranten perforieren und verunmöglichen den Klang der Neresheimer Abteiorgel. Die Pfeifen werden mit Luft unterversorgt; das Instrument bewegt sich mit hin am Rande des Tons; Musik an der Schwelle zum Werden. Mit Irrlichtern wurden die erratisch flackernden Figuren verglichen, die von Mal zu Mal aus weiter Ferne erklingen. Es sind Stücke wie *solo III*, mit denen Ullmann jetzt ins Blickfeld eines grösseren Publikums rückt, so dass er zuletzt sogar den Titel der englischen Zeitschrift *Wire* zierte. Für die Auseinandersetzung mit einer der eigenwilligsten und originärsten Stimmen der Neuen Musik ist diese Veröffentlichung überfällig gewesen. Weitere CDs sollen die Box der Edition RZ in den kommenden Monaten und Jahren komplettieren. Man darf sich darauf freuen.

Björn Gottstein



Peter Streiff: Vokal / Instrumental

Edition Wandelweiser Records EWR 1307

«Was wir wissen, ist gering.
 Was das Herz weiss, ist sehr viel.»
 (Jean Gebser)

Mit der «Esoterik der neuen Musik» bezeichnete Adorno einst das Verlangen der Kunst, mit unzugänglichen, verstörenden, schwer verdaulichen Werken einem zunehmend entfremdeten und abgestumpften Publikum entgegenzutreten, der «permanente, wie sehr auch sisyphushafte Versuch» also, «die Ohren ihnen zu öffnen, die anthropologische Schallmauer zu durchstoßen.» Die Musik des Berner Komponisten Peter Streiff wirft hingegen ein ganz anderes Licht auf diesen Ausdruck. Seine neue Musik ist keineswegs subversiv, sie entmystifiziert nicht, sondern will gerade jenen Erfahrungsraum vermitteln, der übersteigt, was unsere Schulweisheit sich träumen lässt. Auch wenn es eher selten zur Sprache kommt, die Verbindungen zwischen mystischem Denken und den Spielformen neuerer Musik sind vielfach offensichtlich. Wissenschaft und Esoterik sind dabei keine sich ausschliessenden Gegensätze; die Esoterik entsteht vielmehr erst, wo und weil die Wissenschaften klare Wissensgrenzen definieren. So waren Wissenschaftler auch immer an erster Stelle, wenn es darum ging, mit mystischen Dogmen das Unerklärbare zu erklären. Streiff vertont in seinen *Sechs Liedern* (1976) Texte des «Bewusstseinsforschers» Jean Gebser, der seine wertvollen Einsichten gar in Verse zu kleiden verstand: «Wirkliches Wohnen ist nur / im Herzen derer, die lieben; / dort ist die goldene Spur, / heimatlich unvertrieben».

Das Weltganze erfährt man bekanntlich selten einmal schnell nebenher. Es bedarf der Meditation, um dem Fluss der Zeit zu entsteigen. Musikalisches Mittel



für einen solchen metaphysischen Aufstieg ist naturgemäss die Reduktion: Entschleunigung, Tonwiederholungen, Monotonie. Oder wie es in der Offenbarung Gebasers steht: «Immer muss man zueinander reifen. / Alle schnellen Dinge sind Verrat. / Nur wer warten kann wird es begreifen: / Nur dem Wartenden erblüht die Saat.»

Auch die Instrumentalwerke Streiffs atmen diese Höhenluft: *Melodien Band II* (1983) genauso wie *Zeitstrahl* (2010) für den antiken Aulos feiern den Kult des zeitlosen Jetzt: Schlichte, archaische Klangmomente, keine Melodien, keine Entwicklung, sondern reine Tongegenwart; von Intervall zu Intervall, von Ornament zu Ornament kreist es um die sich selbst Findenden. Dass Streiff es damit nicht ganz so ernst meinen könnte, verrät vielleicht sein jüngstes Werk, *Nur allein für deine Ohren* (2011) für Altstimme und Barockoboe, wo Gedichte etwa des arabischen Mystikers Dschelaladdin Rumi, von Petrarca und René Char vertont sind, um am Ende jedoch Ernst Jandl kommentieren zu lassen: «jetzt lege ich mich hin / weil ich schläfrig bin / und tu als ob ich schliefe / bis ich eingeschlafen bin».

Christoph Haffter

New Horizons

Werke von Stefan Wirth, Heinz Holliger, Rudolf Kelterborn, Bernhard Lang und Helena Winkelmann
Viviane Chassot, Akkordeon, Marcus Weiss, Saxophon, Rafael Rosenfeld, Cello und Vogler Quartett
Genuin GEN 14315



Viviane Chassot. Foto: Irène Zandel

Die «neuen Horizonte» sind ein gern verwendetes Bild in der neuen Musik. Sie implizieren so wunderbar eine Ahnung dessen, was die Zukunft bringen wird und von dem wir hier und jetzt schon mal eine Nase oder eben ein Ohr voll nehmen können. Auch die Akkordeonistin Viviane Chassot nennt ihre im Mai 2014 erschienene Solo-CD «New Horizons». Darauf versammelt sind Werke von so erfahrenen Komponisten wie Heinz Holliger, Rudolf Kelterborn, Bernhard Lang, aber auch von einer jüngeren Generation, die durch Helena Winkelmann und Stefan Wirth vertreten sind. Chassot regte die Komponisten an, für Akkordeon zu schreiben, oder arrangierte selbst bereits bestehende Werke. Das Erstaunliche dabei ist, dass es für jene Komponisten, die ein neues Stück komponierten, die erste ernsthaftere Beschäftigung mit dem Akkordeon war. In diesem Sinne öffnet die CD ganz dezidiert neue Horizonte für die Akkordeonliteratur, die dank Vivian Chassots Initiative um einige anspruchsvolle Werke bereichert wird. Zuvor hatte die in Zürich geborene Akkordeonistin,

die heute in Basel lebt, vor allem mit Einspielungen von Rameau und Haydn auf sich aufmerksam gemacht. Aber auch im Bereich der Neuen Musik ist sie als Kammermusikerin sehr aktiv. Mit dieser CD trägt sie einmal mehr zur nachhaltigen Wahrnehmung des Akkordeons bei.

Fast alle Komponisten beschreiben im Booklet ihre anfänglichen Bedenken gegenüber dem Akkordeon, auf dem zwar mehrere Stimmen gleichzeitig gespielt werden können, das jedoch im Gegensatz zum Klavier nicht die Möglichkeit bietet, die unterschiedlichen Stimmen dynamisch unabhängig voneinander zu gestalten. Auch die Klangstruktur selbst, die ja in der Neuen Musik so eine wichtige Rolle spielt, ist beim Akkordeon vergleichsweise wenig veränderbar. Dafür kann das Instrument äusserst komplexe und dichte Akkordgeflechte wiedergeben, im schleichenden Wechsel genauso wie in ungestümen Staccato-Ritten. Diese Ausdrucksmöglichkeit, gepaart mit einer durchwegs spannungsreichen Expressivität, findet man in allen Werken dieser



CD wieder. Besonders *Acedia* aus dem Jahr 2012 von Stefan Wirth und die *Fuga* aus der *Partita* für Klavier (1999) von Heinz Holliger, die Chassot selbst für Akkordeon arrangiert hat, leben von dieser klanglichen Monumentalität. Nicht umsonst nennt man das Akkordeon schliesslich auch «Handorgel». Wirth lotet besonders intensiv den grossen Tonumfang aus, den das Instrument zu bieten hat, indem er sehr hohe und sehr tiefe Klänge kombiniert und sie mit Geräusch- und Effektklängen wie Rattern auf dem Balg oder das Lufteinziehen ohne Ton kombiniert.

Mit dem Ursprung der Tonerzeugung arbeitet das poetische Stück *Tides* von Helena Winkelmann, wobei die zyklische Atembewegung des Akkordeons in einer auskomponierten Welle hörbar wird. Lang gehaltene, pulsierende Akkorde, abfallende Glissandi, die von den Streichern des Vogler Quartetts gestaltet werden, und eine sich immer wieder aufs Neue steigernde Klangintensität formen eine körperlich nachempfindbare Musik.

Auf eine natürliche Art und Weise erzählend wirkt die *Kammersonate in drei Sätzen* für Altsaxophon, Violoncello und Akkordeon von Rudolf Kelterborn. Das Akkordeon nimmt in diesem Werk eine zurückhaltende Rolle ein, wirkt aber, neben Marcus Weiss (Saxophon) und Rafael Rosenfeld (Cello), die mit einem direkten und beseelten Ausdruck und einer grossen Bandbreite an Klangfarben überzeugen, manchmal etwas gar blass.

Äusserst vital hingegen tritt das Akkordeon in Bernhard Langs *Schrift 3* in Erscheinung; hier meint man, einer Morseübertragung zuzuhören. Bei den mit Witz behandelten Rhythmen glänzt Chassot besonders mit ihrer virtuoson Artikulation. Sicher werden das nicht die letzten «Neuen Horizonte» gewesen sein, die sie für das Akkordeon erschliesst.

Anja Wernicke

Oscar Bianchi

Grammont Portrait

Musiques suisses MGB CTS-M 138

La permanence du registre grave chez Oscar Bianchi agit à la manière d'une signature sur l'auditeur. On comprend très vite que cette zone harmonique ne constitue pas simplement une assise mais un espace autonome traversé par des lignes ascendantes. Le deuxième élément de sa musique est d'ordre théologique, en lien direct avec le bouddhisme et l'hindouisme. Cette caractéristique ne fait pas obstacle à la compréhension de l'œuvre mais permet de mieux saisir l'intérêt récurrent de Bianchi pour le souffle, pris comme matière musicale au sens propre. La colonne d'air de l'instrumentiste renvoie au flux vital qui irrigue le corps humain et l'univers qui l'entoure. Cette problématique est au centre de sa cantate *Matra* (2006–2007), écrite en référence à trois chakras et entourée par plusieurs « concertis », dont on entend ici le *Anahata Concerto* (2008) — littéralement concerto « non frappé ». Brillamment dirigé par Enno Poppe, le Klangforum Wien traduit l'élan irrésistible lié à la libération de cette énergie temporelle. La pâte sonore à la fois grasse et noire se projette en une série de ruptures-blocages qui en exagère la dislocation. La résonance volumétrique du gong déclenche une montée en pulsations progressives vers une éclatante strette aiguë. L'écriture pour voix de *Matra* déçoit en revanche par le recours systématique à des formes striées et répétitives. Paradoxalement, c'est dans les naïvetés de *Primordia Rerum* (2003) — pièce la plus ancienne de ce disque — que l'on trouve davantage d'inventivité vocaliste. Un archaïsant babil glisse de l'onomatopée au discours intelligible. Une *sequenza* de Berio marchant sur des brisures acides aux cordes et à la petite harmonie... Le minuscule extrait de son

opéra *Thanks to my eyes* (2011) ne donne qu'une idée très lacunaire de son intérêt pour la voix, en confrontation avec un enjeu dramaturgique. On aimera sans retenue les étonnants tableaux nocturnes de *Crepuscolo* (2004), *Zaffiro* (2005) et *Gr...* (2010). Dans la première pièce, la flûte Paetzold, combinée à une électronique très chaleureuse, dégage un halo dans lequel tournoient des vrombissements, bribes de mots, battements d'ailes et crissements. Cet univers de chuintements, échappées et rebonds qui se perdent dans l'ombre, capte l'écoute sans jamais faiblir. *Zaffiro* (Saphir) est à la fois un théâtre de son et un théâtre mimé, à la limite du statique. La flûte basse de *Gr...* dessine quant à elle, des volutes virtuoses, avec bruits de clés et modes de jeu extravertis. Ce tuilage de lignes agit délicieusement à la façon d'un parasitage continu, tout en feulements et cliquetis... Un disque-portrait entre carte de visite et invitation au voyage...

David Verdier