Zeitschrift: Dissonanz = Dissonance
Herausgeber: Schweizerischer Tonkünstlerverein
Band: - (2014)
Heft: 128

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

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

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

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

Download PDF: 09.07.2025

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

Erich Schmid: Lebenserinnerungen

Lukas Näf (Hrsg.), Zürcher Musikstudien 8
Bern: Peter Lang Verlag 2014, 3 Bände, 2038 S.

Erich Schmid um 1930. © Zentralbibliothek Zürich

Erich Schmid: Lebenserinnerungen heisst das vier Kilogramm schwere dreibändige Konvolut mit einem Umfang von über zweitausend Seiten, von einer Person handelnd – und zu grossen Teilen geschrieben –, die im Dienst der Sache zeitlebens möglichst wenig Aufhebens von sich selbst machen wollte.

Erich Schmid (1907–2000) ist gewiss nicht ein vergessener Name, der plötzlich entdeckt und lanciert werden soll. Er gehörte in den fünfziger bis siebziger Jahren zu den bekanntesten Orchesterleitern der Schweiz. Seit Mitte der achtziger Jahre kam auch sein kompositorisches Schaffen aus den Jahren 1929–43 allmählich an die Öffentlichkeit. Dieses allerdings war eine echte Überraschung, eine ganz ungewohnte Note in der scheinbar so vertrauten «Schweizerischen Musikgeschichte» jener Zeit. Hatte man da vielleicht doch etwas verschlafen?

In den vergangenen 25 Jahren ist aber einiges in Bewegung gekommen. Aus dem bloss 16 opera umfassenden Gesamtwerk ist heute bereits ein Dutzend Titel auf CD erhältlich. Von einer wissenschaftlich begleiteten Gesamtausgabe der Notentexte im Rahmen der *Berliner Schule Edition* (Boosey&Hawkes/Bote&Bock) sind mehrere Hefte schon erschienen, als jüngstes die *Drei Orchesterstücke* op. 3 von 1930 (die 60 Jahre auf ihre Uraufführung warten mussten). Herausgeber dieser Editionen ist – mit vielen hier nicht genannten wissenschaftlichen Mitarbeitern – der Zürcher Musikwissenschafter Lukas Näf, der auch für die reich kommentierte Edition der «Lebenserinnerungen» verantwortlich zeichnet.

Erich Schmid begann nach Beendigung seiner Dirigentenlaufbahn zusammen mit seiner Ehefrau Martha für die Familie Erinnerungen niederzuschreiben unter dem Titel «Durchs Leben geführt. Erinnerungen eures Vaters Erich Schmid». Dieser Titel, der nun bloss noch im Editionsbericht versteckt zu finden ist, zeigt, dass dieser fast 500 Seiten umfassende Text – zumindest zu Beginn – nicht für die Öffentlichkeit bestimmt war. Allerdings haben im Lauf der Jahre auch Aussenstehende Teile daraus lesen dürfen (u. a. Kurt von Fischer für das «Neujahrsblatt 1992 der Allg. Musikgesellschaft Zürich»). In letzter Zeit wurde, besonders durch die «Entdeckung» des zum Berliner Schülerkreis Arnold Schönbergs gehörenden Komponisten und einige Briefpublikationen, das Interesse an diesen Erinnerungen so gross, dass es nach der Einwilligung durch die Nachkommen nur noch eines Anstosses von Heinz Holliger bedurfte, der seinen Zürcher Festspielpreis 2007 für das Publikationsprojekt gab, um im Rahmen der Forschungsabteilung der Zürcher Hochschule der Künste (ZHdK) an die Realisierung zu gehen.

Schmid konnte sich beim Schreiben seiner Erinnerungen auf ein sorgsam gepflegtes eigenes Archiv stützen mit Briefwechseln, nahezu vollständig gesammelten Konzertprogrammen und vielen Presseberichten, aus denen er ausführlich (vor allem positive) zitiert. Dass er dabei aus der Perspektive des Rückblicks auswählt und, besonders in den eigenen Briefen, manchmal auch den originalen Text etwas retouchiert, gehört wohl zum privaten Charakter des Ganzen. Dass wir das sogar selbst anhand der originalen Briefe überprüfen dürfen, ist ein in derartigen Publikationen selten gewährtes Privileg. Folge war freilich der gewaltige Umfang (800 Seiten) eines separaten Briefbandes und eines dritten mit Konzertprogrammen und detailliertem Register der Radioaufnahmen.

Der erste Band führt den Titel «Autobiographie», der eigentlich nicht zum Charakter von Schmids Darstellungsweise passt. Zwar wird Persönliches, vor allem in den Jugenderinnerungen, nicht unterschlagen, auch nicht in denen an die ausserordentlich ergiebige erste Frankfurter Studienzeit, mit den ersten Arbeiten im noch jungen Rundfunk. Über Schmids kurze Berliner Zeit bei Schönberg ist schon etliches geschrieben worden. Sie prägte vor allem den Interpreten durch intensive Analysen. Kompositorisch hatte Erich Schmid bereits vor dieser Zeit zu sich gefunden.

Schmids Interesse gilt aber in erster Linie der Umgebung, in der er wirken konnte. Lukas Näf unterstützt ihn dabei durch einen immensen Anmerkungsapparat, der oft aus primären Quellen schöpft, die gewiss nicht einfach zugänglich waren; vor allem von 1934 bis 1949, als Schmid in Glarus Musikdirektor in verschiedenartigsten Funktionen war, mit der ihm eigenen hartnäckig sorgfältigen Weise Aufbauarbeit leistend. Es widerstrebt einem, hier von «Provinz» zu reden. Es sei denn, man dürfte die Zeit von 1949 bis 1957, als er Chef des Zürcher Tonhalle-Orchesters war, in einer anderen Art von Provinz verorten: Provinz des Establishments? Erich

Schmid hat seine Arbeit immer auch in politischem Kontext gesehen. Ganz in seinem Element war er sicher wieder nach dem selbst gewählten Wechsel zu Radio Zürich, wo er als Chefdirigent völlige Programmierfreiheit genoss. Es war musikalisch gewiss eine der besten Zeiten des Schweizer Radios, das nicht nur Spiegel des Geschehens, sondern durchaus auch Produktionsstätte war.

Der Briefband enthält zwei Schwerpunkte, die auch in den Erinnerungen zentral sind: Das Elternhaus in Balsthal und 1928–56 die Freundschaft mit Erich Itor Kahn. Man wünschte sich eine Sonderpublikation von den 150 Seiten Briefwechsel mit letzterem, zusammen mit Schmids grossen Analysen von Schönbergs Streichquartetten 1–3 (in drei Heften der *Schweizerischen Musikzeitung* von 1934), über die im Briefwechsel eingehend diskutiert wird, ergänzt vielleicht durch Schmids 1974 im *Melos* erschienenen Artikel *Ein Jahr bei Arnold Schönberg*. Bereits bekannt sind wunderschöne Briefe Weberns an Schmid. Leider sind Schmids Briefe an ihn nicht erhalten. Bis zuletzt fühlte er sich Webern am nächsten.

Nachdem man von Lukas Näf im ersten Band mit Anmerkungen verwöhnt worden ist, vermisst man solche vor allem für Briefe nach 1958, wo das Erinnerungsbuch abbricht.

Der dritte Band gibt Auskunft über einige hundert Konzerte bis 1958 und 1220 (eintausendzweihundertzwanzig!) Radioaufnahmen von Gabrieli bis Wyttenbach. Man wünscht sich jetzt Raritätenjäger, die dem Radio (oder der Zürcher Zentralbibliothek?) seltene Werke oder Interpretationen ausreissen. Es bleibt immer noch einiges zu tun.

Roland Moser

György Ligeti, L'atelier du compositeur. Ecrits autobiographiques. Commentaires sur ses œuvres
Genève, Contrechamps/GREAM, 2013, 324 p.

Pubblicato da Contrechamps in collaborazione con il GREAM (Groupe de Recherches Expérimentales sur l'Acte Musical) dell'Università di Strasbourg, questo volume contiene la traduzione francese di due raccolte complete degli scritti di György Ligeti: quelli autobiografici e quelli che il compositore ha dedicato alla sua opera. L'edizione, curata da Philippe Albèra, Catherine Fourcassié e Pierre Michel, riprende con qualche lieve modifica il secondo tomo dei *Gesammelte Schriften*, fondato su una scelta operata dallo stesso compositore e uscito nel 2007 per i tipi della Paul Sacher Stiftung e di Schott a cura di Monika Lichtenfeld. Le modifiche più importanti, rispetto all'edizione tedesca, riguardano la soppressione di qualche articolo — già incluso nei *Neuf essais sur la musique* pubblicati dallo stesso editore ginevrino — e l'aggiunta di qualche estratto dalla corrispondenza del compositore. Conformemente alla versione originaria, il libro non segue un ordine cronologico ma si articola in quattro grandi sezioni: l'autobiografia, la critica, le riflessioni sulla composizione e il commento delle opere.

Fin dal primo contatto, la prosa di Ligeti si distingue, oltre che per la fluidità e la ricchezza d'informazione, per lo stile diretto, particolarmente rapido e incisivo. Sia nel raccontare le sue esperienze, sia nello spiegare le sue opere, il compositore si serve di un linguaggio piano, puntato sulla realtà, capace di affascinare con pochi, misurati colpi di penna. I termini tecnici sono introdotti con cautela, senza cedere al gergo specialistico, rispondendo invece a un bisogno di rendere più nitide le idee. È un gran merito dei traduttori (essenzialmente Catherine Fourcassié e Pierre Michel, ma anche Odile Demange e Louise Duchesneau per le note tratte dai CD) quello di aver saputo rendere al meglio queste qualità in lingua francese, evidenziando la pertinenza di termini all'apparenza generici come *Gestalt, Floskel, Gebilde, Konfiguration* o *Kristallisation*.

Un «moderno» grammofono della «Columbia – La voce del padrone», con due porticine apribili per ottenere un suono più forte, è il primo «strumento musicale» che Ligeti ricorda, ritornando con il pensiero alla prima infanzia, trascorsa a Dicsőszentmárton (oggi Târnăveni, Romania), un villaggio di 5000 abitanti situato nel cuore della Transilvania. Sul suo piatto giravano i dischi con le canzoni di varietà, un po' di jazz, molte arie d'opera, alcune celebri ouvertures, i movimenti di sinfonie di Beethoven e i brani preferiti di Grieg, Verdi, Wagner. Sono le sonorità di un vecchio e scordato pianoforte di una zia ad alimentare la curiosità del bambino, affascinato dall'«armoniosa magia dei tasti neri». A Cluj, un centro più grande nel quale si trasferisce con la famiglia, assiste ai primi spettacoli d'opera e ascolta, alla radio, i concerti che si davano a Bucarest e Budapest.

Nelle pagine in cui Ligeti narra la sua giovinezza, colpiscono quelle che denunciano il suo destino di apolide: è un rumeno che parla l'ungherese, ma che in realtà non si sente un «vero» ungherese, appartenendo alla minoranza ebraica, all'epoca malvista sia da rumeni sia da ungheresi. Anche questa identità si rivela per lui fonte di incertezza: non essendo membro della comunità religiosa, si ritrova nelle condizioni diebreo «assimilato», senza tuttavia aver ricevuto alcun battesimo. Un autentico certificato di non-appartenenza, ancora valido per l'uomo adulto: naturalizzato austriaco, non potrà sottrarsi all'impressione di apparire come un «estraneo», anche a causa delle inflessioni ungheresi nel suo tedesco.

È il compositore stesso a suggerirci di cercare in questa condizione una chiave per comprendere la sua personalità. Ci rendiamo presto conto, del resto, di trovarci di fronte alla tempra di un uomo che, trovandosi a vivere in situazioni segnate da una forte oppressione ideologica, per nulla al mondo avrebbe rinunciato a far valere il suo senso di dignità e la libertà delle sue scelte. Le vicende della grande storia entrano con prepotenza nella sua vita: da ebreo, non è accettato all'Università, dove avrebbe voluto intraprendere gli studi di fisica e matematica (discipline che resteranno fra le sue passioni). Gli è permesso di iscriversi al Conservatorio, ma deve interrompere gli studi nel 1944, per essere incorporato al servizio di lavoro obbligatorio dell'esercito ungherese. Poco tempo dopo i genitori, un fratello e altri parenti sono deportati nell'inferno di Auschwitz: solo la madre farà ritorno. Dopo la guerra, conclusi gli studi all'Accademia di Musica di Budapest, incomincia a insegnare armonia, contrappunto e analisi musicale; ma l'interesse per le avanguardie musicali, controbilanciato da una produzione «ufficiale» ispirata alla musica tradizionale, trova un ostacolo nel regime comunista, che aveva imposto l'interruzione di tutte le comunicazioni con i paesi europei. Nel 1956, poco dopo la repressione della rivolta ungherese a opera dell'esercito sovietico, fugge a Vienna. L'anno seguente è impegnato negli studi di musica elettronica della WDR, a Colonia, grazie a una borsa fattagli avere da Herbert Eimert. Fondamentali, in quegli anni, gli incontri con Karlheinz Stockhausen, Gottfried Michael König, Bruno Maderna e diversi altri compositori.

È forse soprattutto quest'ultima esperienza a determinare un cambiamento radicale nel modo di comporre di Ligeti. Il lavoro a Colonia lo induce a elaborare un'originale scrittura strumentale dettata dalle specificità della musica elettronica. Nascono così i primi capolavori *Apparitions* (1958-59) e *Atmosphères* (1961). Le stesse opere sono ampiamente presentate e commentate nella seconda parte del libro, in un percorso che tocca con dovizia d'informazione tutte le altre tappe della carriera, a cominciare dalle prime composizioni, ancora impregnate dell'idioma bartokiano o condizionate dalla richiesta di aderire all'«eredità nazionale» — in realtà molto più spesso risultato di un compromesso fra questa esigenza e il talento del giovane compositore. Come il lettore potrà costatare, lungo tutto il percorso — un viaggio affascinante nel laboratorio che ha visto nascere opere che hanno lasciato un segno inconfondibile nella storia della musica del secolo scorso — gli aneddoti, i ricordi personali, ma anche le polemiche, le provocazioni e persino le *performances* non mancano (consiglierei di incominciare il libro da quella gustosissima che s'intrattiene sull'avvenire della musica, alle pp. 174-177). Sono pagine attraversate da un sagace e ironico spirito anti-conformista, che rende il testo particolarmente vivido e parlante, all'insegna della personalità del suo autore.

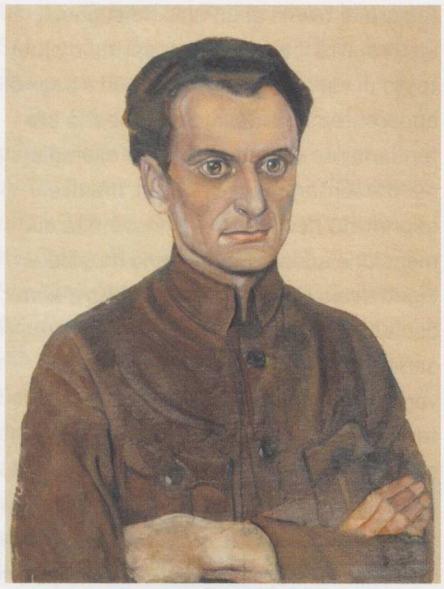
Si sa quanto la tentazione di tracciare ponti fra la vita e l'opera di un artista si esponga al rischio di generare semplificazioni che alla fine non permettono di comprendere né la prima né la seconda. Ma leggendo questo libro si ha davvero l'impressione che le sezioni che lo compongono, in principio autonome, lascino filtrare le trame di un unico disegno. Il lettore avrà il piacere di scoprirlo o piuttosto di vederlo affiorare in molte pagine apparentemente tecniche, in realtà profondamente vissute. Così, per esempio, nel presentare *Atmosphères*, mentre esprime la necessità di rinnovare la dimensione sonora della forma musicale, Ligeti svela la sua strategia della disobbedienza: «La stretta organizzazione seriale da una parte e le forme libere, variabili o aleatorie dall'altra si presentano di solito come i due estremi possibili della composizione oggi, tra i quali si collocano tutti gli altri casi. Mi sembra tuttavia che questa concezione sia superata e, come è spesso il caso nel campo dell'ideologia, che i due estremi coincidano per molti aspetti. Le possibilità di nuovi generi di composizione non risiedono fra questi due antipodi, ma in altri campi». Un rifiuto del farsi attirare nel campo delle logiche bipolari che sembra venire direttamente dal cuore di un artista che aveva saputo sottrarsi a due totalitarismi di segno opposto.

Non ci sono difetti da segnalare in questa accuratissima edizione, se non forse la minutezza dei caratteri tipografici, che rischiano talvolta di rendere un po' faticosa la lettura. Ma lo svantaggio è compensato da una spaziatura arios che trovo la sua controparte in un risultato grafico di una bella compattezza: in poco più di 300 pagine, il volume si presenta come una testimonianza completa, un formidabile strumento di approfondimento dell'atelier di uno dei massimi protagonisti del Novecento musicale.

Alessandro Arbo

La loi de la pansonorité (1954)
Ivan Wyschnegradsky
Genève, Contrechamps, 1996, 331 pages

Libération du son — Écrits 1916—1979
Ivan Wyschnegradsky
Textes réunis, présentés et annotés par Pascale Criton
Lyon, Symétrie, 2013, 522 pages



Ivan Wyschnegradsky, portrait par Hélène Benois, 1923. Collection Dimitri Vicheney. Photo : Robert Bared

Ivan Wyschnegradsky (1893—1979), compositeur, philosophe et théoricien russe, a édifié un « système sonore » fonctionnant selon des règles, des outils de modélisation mathématiques, un réseau de concepts, du vocabulaire et des raisons d'être historiques et philosophiques qui en font un monde à part, totalement autarcique et éminemment original. Dans des perspectives très différentes, les éditions critiques réalisées par Pascale Criton — musicologue et compositrice française dont les travaux portent sur les échelles microtonales — permettent d'appréhender la syntaxe de ce nouveau langage et les utopies de son créateur.

Rédigée entre 1924 et 1944, *La loi de la pansonorité* est une étude théorique en deux parties. La première retrace l'histoire de la musique depuis le haut moyen-âge, dans une perspective téléologique qui met en évidence la nécessité historique du système pansonore et le donne à voir comme « le terme supérieur qui vient clore le cycle dialectique et parachever le processus historique en lui donnant son sens » (LP p. 101).

Dans le cadre d'une démarche heuristique, la seconde partie pose des concepts théoriques tels que l'ultrachromatisme et l'ultrachromatisme rythmique, envisagés comme actualisations dans l'espace pour le premier et dans le temps pour le second, de la pansonorité. Notion centrale de cet ouvrage, la pansonorité est une abstraction théorique définie par Wyschnegradsky comme « continuum sonore simultané » et comparée à un accord fictif qui comprendrait une « infinité de sons disposés à distance infiniment petite [et n'aurait] de limites ni au grave, ni à l'aigu » (LP p. 68). Le compositeur crée non pas à partir de cet espace virtuel qui transcende la réalité acoustique mais à partir de l'espace musical physique, espace limité par un certain nombre de conventions liées à la perception humaine et à des contraintes d'ordre compositionnel et organologique. Il s'agit donc d'un système à double face : le premier absolu, idéel, transcendant ; le second conçu comme dégradation dans le monde réel du premier.

La forme beaucoup plus éclatée de *Libération du son* tient au fait que Pascale Criton a rassemblé des documents d'origines très disparates. C'est sous la forme d'une « vue générale et chronologique sur l'œuvre et la carrière du compositeur » que la musicologue présente les premiers écrits de Wyschnegradsky — jusqu'alors inédits en français —, des fragments du journal que le compositeur a tenu à partir de 1918, des articles tirés de revues comme *La Revue musicale* ou *Le Ménestrel*, des extraits de correspondances — entre autres avec Rimski-Korsakov —, la transcription d'un entretien de 1978 avec Daniel Charles, des photographies, plusieurs esquisses et croquis d'un système de notation synesthésique permettant la coïncidence temporelle de sensations sonores et visuelles, ensemble documentaire d'une extrême richesse qui a valu à l'ouvrage le Prix des Muses 2014 dans la catégorie Prix du Document. Chacune des quatre parties de *Libération du son* — Les années russes (1916—1920), La musique du futur (1920—1926), La musique en quarts de tons et sa réalisation pratique (1927—1949), L'ultrachromatisme (1950—1979) — est précédée d'une introduction dans laquelle Pascale Criton présente les différents textes, donne au lecteur des éléments de contexte musical, biographique, philosophique et organologique ou se livre à l'herméneutique de certains extraits lorsque ceux-ci sont fragmentaires ou hermétiques.

Les similitudes que présentent les deux ouvrages ne tiennent pas uniquement au fait que Wyschnegradsky ait cherché à décrire de la façon la plus minutieuse qui soit son système compositionnel. Elles renvoient aussi à la façon dont le compositeur a inscrit ses préoccupations éthiques et esthétiques dans le corps même des démonstrations.

On relève en premier lieu la volonté de forger une « pensée synthétique des arts et des sciences », qui lui permet de convoquer l'acoustique ou l'arithmétique (calculs de densité, volume ou position des *espaces partiels*, le système ultrachromatique procédant, selon Pascale Criton, « à la façon d'une science des rapports », LP p. 30) tout autant que la philosophie (la notion de « Surart » dérive de celle, conceptualisée par Nietzsche, de « Surhomme ») ou la métaphysique.

Wyschnegradsky cherche par ailleurs à déterminer si la musique peut reposer sur des fondements objectifs autres que les rapports de fréquences naturels, si

elle peut se passer de « justification extérieure d'ordre anthropologique ou acoustique » (LDS p. 183). Nombre des réflexions menées à ce sujet sont, plus d'un demi siècle plus tard, d'une troublante actualité.

Enfin, le système compositionnel pansonore a pour Wyschnegradsky l'envergure d'un projet anthropologique et social, la musique devenant « guide de la vie », vecteur de « transformation de la conscience humaine » (LP p. 104).

Malgré ces fils d'Ariane communs, les deux ouvrages ne visent pas tout à fait le même lectorat. Pour qui veut analyser les œuvres de Wyschnegradsky ou étudier ce qui peut s'apparenter à un traité de composition sur la musique en quarts de tons — avec tout ce qu'un traité recouvre nécessairement de démonstration théorique — *la loi de la pansonorité* semble tout à fait appropriée. Ceux qui cherchent une pensée musicale originale et personnelle nourrie de réflexions religieuses, philosophiques, poétiques (sans que soient pour autant sacrifiés l'exigence conceptuelle et les raisonnements scientifiques) préféreront la Libération du son.

La rigueur avec laquelle a été édifiée cette structure et son autosuffisance tant conceptuelle que musicale sont souvent mises en avant par Pascale Criton, à juste titre. Mais précisément parce qu'aucune avant-garde ne se considère comme tributaire du passé ou des expériences de ses contemporains, ces ouvrages ouvrent des perspectives aux musicologues pour mettre les discours à l'épreuve des faits.

Le fait que Wyschnegradsky fasse volontiers référence au socialisme ou se qualifie d'« esprit moderne authentiquement révolutionnaire » (LP p. 72) invite l'historien à travailler les rapports entre musique et politique en ce début de XXIe siècle ébranlé par les idées de subversion.

Le fait que le fondement philosophique du système pansonore repose sur des oppositions dialectiques (« processus dialectique de développement de l'idée spatiale » ; « Surart » envisagé comme « logique nouvelle » permettant de subsumer les contradictions du système tonal, etc.) pourrait nourrir de passionnantes investigations sur l'influence de l'hégélianisme et du matérialisme dialectique sur les procédés compositionnels dans ces années où prévalaient le futurisme, le constructivisme et plus largement l'art engagé.

Des recherches historiographiques pourraient également s'appuyer sur les observations de Wyschnegradsky pour comprendre comment certaines époques ont pu privilégier des conceptions téléologiques de l'Histoire, où la « nécessité historique » conditionnait l'existence même de l'idée d'avant-garde.

Enfin, il pourrait être intéressant de confronter les considérations de Wyschnegradsky à celles de compositeurs comme Obouhov ou Avraamov, ce qui permettrait sans doute de relativiser le caractère précurseur de l'une ou de l'autre des théories pour redessiner une époque, un climat, des préoccupations communes et des influences réciproques.

Ainsi, ce que Wyschnegradsky nous présente comme un système étanche et clos doit désormais être confronté à la grande Histoire. Il s'agit de systématiser la démarche de Daniel Charles pour démasquer les influences non reconnues — l'idéalisme platonicien ou l'anarchisme mystique pour ne citer que les plus évidentes — et faire fructifier cette formidable synthèse réalisée par Pascale Criton sur un artiste encore trop peu considéré.

Guillemette Prévot

Hermann Danuser: Gesammelte Vorträge und Aufsätze

Hans-Joachim Hinrichsen, Christian Schaper und Laure Spaltenstein (Hrsg.)
Schliengen: Edition Argus 2014, 4 Bände, 2040 S.

Wie kann es gelingen, den Inhalt dieser vier Bände zu beschreiben, oder auch nur anzudeuten? Die Schwierigkeit, ja Hoffnungslosigkeit dieses Unterfanges resultiert nicht nur aus den mehr als 2000 Seiten, sondern auch aus einem Themengebiet, das erstaunlich ist und neben dem geradezu schreibwütigen Autor einen ebenso vielseitigen wie neugierigen Kopf vermuten lässt. Wer diesen 1946 im Kanton Thurgau geborenen Hermann Danuser in Vorlesungen und Seminaren erlebt hat, weiss ein Lied zu singen von weiteren Eigenschaften. Zum Beispiel von der begrifflichen Präzision, die wohl auf das Studium der Philosophie und Germanistik zurückgeht. Als glühenden Verehrer Jean Pauls bezeichnete sich Danuser schon mal selbst. Zur Verehrung für den barock-manieristischen Autor passten die Längen, die sich zumal für junge Studenten einstellten, wenn es ums kompositorische «Subjekt» ging, um die Begriffe «Prosa» oder «musikalische Lyrik». In Erinnerung bleiben auch Beiträge im Rahmen wissenschaftlicher Kongresse. Ob ein wieder einmal eloquenter Wolfgang Rihm nun «universell» oder «universal» meine – das war für Hermann Danuser offenbar ein beachtlicher Unterschied. Ergo: eine Nachfrage wert.

Zu Tiefbohrungen solcher Art kommt es auch in diesen vier Bänden. Ein gutes Fremdwörter-Lexikon ist bei der Lektüre Voraussetzung; durchaus auch Geduld mit manchen Passagen, zu denen sich Danuser deshalb veranlasst sieht, weil er ein Skeptiker ist, der wie sein einstiger Lehrer Carl Dahlhaus in geradezu «bohrender Perseveranz» (so Danuser einmal über Rued Langgård) dann so

richtig in Fahrt kommt, wenn es ums oft ja nur scheinbar Selbstverständliche geht. Aussenseiter wie Langgård liegen Danuser sichtlich am Herzen. Neben etablierten Namen und «grossen Themen» («Beethoven als Klassiker der Klaviersonate», «Arnold Schönberg und die Idee einer deutschen Musik») kommen auch die amerikanischen Komponisten George Rochberg, Charles Ives oder auch der heute immer noch unterbelichtete Henry Cowell zur Sprache (Band 2 und Band 3). Dass sich Danuser stets zur Bereicherung durch den europäischen Kanon bekannte, ist immer wieder offenbar. Seine intensive Auseinandersetzung mit der Nationalismusforschung – nachzulesen im dritten Band in Form des Aufsatzes «Prolegomena zu einer vergleichenden musikalischen Nationalismusforschung – Einführung in ein Round Table» – ist ein beredtes Indiz dafür.

Auf Vollständigkeit wurde in den vier Bänden keinen Wert gelegt. Es handelt sich um eine thematische Bündelung von Aufsätzen und Vorträge, von denen 21 bisher noch gar nicht in gedruckter Form erschienen waren. Da viele umfangreiche Schriften Danusers leicht greifbar sind – etwa das kürzlich ebenfalls in der Argus Edition publizierte Buch *Weltanschauungsmusik*, die Mahler-Monographie *Gustav Mahler und seine Zeit* oder das *Neue Handbuch der Musikwissenschaft* mit dem Schwerpunkt Interpretation (oder *Musik des 20. Jahrhunderts*, Band 7) –, ist die Auswahl der Herausgeber Hans-Joachim Hinrichsen, Christian Schaper und Laure Spaltenstein sinnvoll. Dass trotz der Beschränkung dennoch 2040 Seiten zu Stande kamen, ist ein zusätzlicher Beweis für Danusers Produktivität. Der enormen Quantität entspricht eine Qualität, die in einer liebevollen und reich bebilderten Ausgabe ihre passende Antwort findet. Gründlichst lektoriert sind die Bände, in einem edlen, nubukledererähnlichen Einband verpackt und mit einer besonderen Quadraat-Schrift des niederländischen Schriftdesigners Fred Smeijers ausgestattet. Inhalt mitsamt Form der nur geschlossen zu beziehenden Bände gehören in jede Musikbibliothek, durchaus auch ins Regal des anspruchsvolleren Klassik-Liebhabers. Seinen Preis von 198 Euro / 240 CHF ist das vierbändige Kompendium auf alle Fälle wert.

Torsten Möller

Philosophie des Jazz

Daniel Martin Feige
Berlin: Suhrkamp 2014, 142 S.

«Wer nur etwas von Musik versteht, versteht auch davon nichts.» Es ist vielleicht etwas unfair, aber bei der Lektüre von Daniel Martin Feiges *Philosophie des Jazz* ist mir der berühmte Satz von Hanns Eisler in den Sinn gekommen. Allerdings müsste man ihn etwas abwandeln, nämlich: Wer nur von abstrakten Prinzipien redet, wird auch diese nicht zu fassen kriegen. Ob der Jazz eine eigene Philosophie braucht (und verdient), d. h. ob er sich wirklich so grundlegend von aller anderen Musik unterscheidet, ist sicher eine gute Frage, die Feige als praktizierender Philosoph und zugleich Jazzpianist sorgfältig und von allen möglichen Seiten her erörtert. Mit Adorno, der den Jazz kaum kannte und ihn pauschal als masochistische Unterwerfungsgeste des amerikanischen Entertainment verwarf, hält sich der Autor zu Recht nicht lange auf; er lässt dabei aber auch praktisch jeden Bezug zur Geschichte und Soziologie des Jazz ausser Acht, also dessen Entstehung in der afroamerikanischen Kultur und die absolut zentrale Rolle dieser Musik für die kulturelle Identität und Selbstverständigung des schwarzen Amerika. Natürlich hat sich der Jazz in den bald hundert Jahren seiner Existenz unter diesem Namen – in Wirklichkeit ist er ja viel älter – längst globalisiert und insofern verselbständigt, aber macht es Sinn, überhaupt von Jazz zu reden, wenn man von seiner ursprünglichen Bedeutung als «Mother Tongue» der euro-afrikanischen Mischkultur in beiden Amerikas absieht?

Feige macht deutlich genug, dass es nicht (nur) die Wichtigkeit der Improvisation ist, die den Jazz von aller anderen Musik unterscheidet: Improvisation gibt es auch in der europäischen Tradition, und was den freien Umgang mit Kompo-

sitionen (vor allem den Standards des Great American Songbook) angeht, kennt die europäische Musik durchaus vergleichbare Phänomene. Also: worin bestünde denn das «Eigentliche» des Jazz, wenn nicht in einem irgendwie festzumachenden Rückbezug auf die historisch einzigartige Interaktion zwischen afrikanischer und europäischer Musik bzw. Musikpraxis und dem je zugehörigen Musikverständnis?

Feige legt zwar, leider noch ganz im Sinn von Adorno, grossen Wert auf die Unterscheidung zwischen «künstlerischer Musik» (zu der er den Jazz unbedingt zählen will) und «Musik, die keine Kunst ist» (S. 15) und darum auch kein Gegenstand der Philosophie sein könne – aber gerade da unterscheidet sich ja der Jazz (auch in Feiges Verständnis) scheinbar wieder nicht von der «europäischen Kunstmusik». Nur ein einziges Mal kommt der wackere Philosoph und Pianist aber dann doch nicht um die Erwähnung der «afrikanischen Wurzeln des Jazz» herum: nämlich wenn es um die Definition jener «rhythmischen Qualität» geht, die «eine wesentliche Neuerung des Jazz gegenüber der europäischen Kunstmusik» sei (S. 107). «It don't mean a thing if it ain't got that swing», mit Duke Ellington gesprochen; wobei Feige zu Recht betont, dass «Swing» oder auch der offenere Begriff «Groove» zwar «hinreichende», aber nicht «notwendige» Bedingungen für Jazz sind. «Das meiste, was unter dem Etikett Free Jazz firmiert, ist Jazzmusik in vollem Sinne auch dann, wenn es weder swingt noch groovt» (S. 108). Um das eigentliche Wesen des Jazz zu erfassen, bemüht sich Feige darum immer wieder um allgemeine Formeln wie «künstlerisches Handeln als verkörperte Tradition» (S. 109), «musikalische Praxis, die auch und vor allem wesentlich interaktiv ist» (ebd.), «gelingendes musikalisches Gespräch» (S. 120) – aber solche Aussagen lassen sich nun wirklich ebensogut auf andere Musikformen übertragen, sowohl in diversen Volksmusiken wie in der «europäischen Kunstmusik» und erst recht in der zeitgenössischen Avantgarde.

Es hilft alles nichts: Wer von Jazz redet, ohne zugleich über die Geschichte des schwarzen Amerika und auch die möglichen Unterschiede von afrikanischem und europäischem Musizieren zu reden, gerät in Gefahr, vor lauter philosophischen Leerformeln seinen Gegenstand aus den Augen zu verlieren. «Tradition als dialogische Interaktion» (S. 130)? Klingt gut, tönt sympathisch nach «herrschaftsfreiem Diskurs» à la Habermas, aber es muss doch klar sein, welche Tradition hier gemeint ist: nämlich die, die von Afrika nach New Orleans und erst dann in die ganze Welt geführt hat. Erst aus dieser Perspektive gewinnen dann auch die anderen von Feige beschriebenen Charakteristiken des Jazz ihren eigentlichen Sinn, zumal was die «Interaktion zwischen Publikum und Musikern» betrifft (S. 110). In der afrikanischen Musiktradition, soweit sich da überhaupt sinnvoll verallgemeinern lässt, gibt es nämlich nicht nur den vielbeschworenen grösseren rhythmischen Reichtum, es gibt in der Tat und in jeder Beziehung wohl mehr Interaktion, so wie es umgekehrt auch weniger Trennung gibt zwischen Musik und Tanz, Musik und Erzählen, Musik und Ritual, Kunst und Entertainment. Und gerade aus diesen Aspekten ergibt sich auch jene «ethische Valenz des Jazz», die Feige sehr schön herausarbeitet – und die er schliesslich doch auch mit dem «Ringen der afroamerikanischen Bevölkerung in den USA um Anerkennung» (S. 117) in Verbindung bringt.

Der Jazz: «aufgrund seines spezifisch interaktiven, kollaborativen wie dialogischen Charakters ein Idealmodell menschlicher Gemeinschaften» (ebd.)? Das ist nun allerdings fast allzu schön, um wahr zu sein – und könnte wohl mit gutem Recht von jedem gelingenden gemeinsamen Musizieren behauptet werden. Dass der Jazz philosophische Betrachtung verdient, zeigt Daniel Martin Feige durchaus schlüssig; aber inwieweit er tatsächlich seine eigene Philosophie braucht (und in der Praxis längst entwickelt hat), das deutet der Autor nur allzu zaghaft an und ruft nach ausführlicherer, musikalischer wie historischer Beweisführung.

Martin Schäfer

CD

Trio Catch: In Between

Boglárka Pecze (Klarinette), Eva Boesch (Violoncello), Sun-Young Nam (Klavier)
col legno WWE 1 CD 20424

Die Trioformation mag musikgeschichtliche Assoziationen der Bürgerlichkeit wecken, aber davon ist man schnell geheilt, wenn man sich die CD des Trio Catch *In Between* anhört, die neulich beim Label col legno erschienen ist. Boglárka Pecze (Klarinette), Eva Boesch (Violoncello) und Sun-Young Nam (Klavier) reizen das Klangfarbenpotential ihrer Besetzung so weit aus, dass sich Rückschlüsse auf die instrumentalen Grundklänge oft kaum mehr ziehen lassen. Das Blas-, das Streich- und das Schlaginstrument sind ihnen dabei das Blau, Gelb und Rot auf der Farbpalette. Am Klangfarbenvielfaltsprinzip orientiert sich auch das inspirierte Programm der CD: Mit Werken von Aperghis, Furrer, Pagh Paan, Donatoni, Feldman, Illés und Andre leuchten die drei jungen Musikerinnen das ganze Panoptikum aus, ohne auch nur den totesten Winkel zu übersehen. Dabei bleibt kaum eine unkonventionelle Form der Tonerzeugung unbenutzt. Allein die Gesprächigkeit der Klarinette in George Aperghis' *Trio* deckt schon ein enormes dialogisches Spektrum ab: vom theatralisch überzeichneten bis hin zum natürlich und vertraut wirkenden Duktus.

Ganz gleich auf welchem klanglichen Terrain sich das Trio bewegt, die geballte Energie der drei Frauen ist zu jeder Zeit intelligent und sensibel kanalisiert. Sie spielen mit einer Präsenz und Spannung wie Wildkatzen, die zum Sprung ansetzen. Dass sie aber auch zur totalen kollektiven Versenkung fähig sind, zeigt sich etwa in Younghi Pagh Paans kontemplativem Werk *Silbersaiten II*. In Morton Feldmans *Three clarinets, cello and piano*, für das sich die Klarinettisten Sabine Meyer und Reiner Meyer dem Trio anschliessen, spürt man selbst in der Ruhe eine merkwürdige Grundagitation, die sich nicht verflüchtigen will.

Leichtigkeit lässt das Trio Catch nie vermissen, und besonders ausgeprägt ist sie in Marton Illés' *Rajzok III*. Der überbordende Facettenreichtum dringt bis in mikrotonale Bereiche vor. Und wenn sich das Trio gegen Ende zu einem Gang entlang der Hörbarkeitsgrenze aufmacht, kann man leicht vergessen, dass man Musik hört. Man findet sich in einen feinen, aber bewegten Klangdunst gehüllt – bis einen das schmissige Röhren der Klarinette jäh aus dem Taumel rüttelt. Illés' Lust an spielerischen Sinnestäuschungen scheint dem Trio nur zu passen. Dafür muss die Musik noch nicht einmal ganz neu sein: In Illés' *in nomine VI*, einer John Bull-Bearbeitung, lassen die Musikerinnen in einem Choral mit Wanderstimmen die Instrumentalklänge quasi osmotisch ineinander verschwimmen.

Die CD *In Between* feiert nicht einfach ein Programm ab. Vielmehr gleicht sie einer Reise in eine verwinkelte Höhle, die die drei Frauen gemeinsam ausleuchten. Mit Mark Andres *... als ...* endet sie in den tiefsten, dumpfsten Klangregionen, wo das Trio ein konzentriertes, immer suchendes, immer sinnliches «Infra-Survival» an den Tag legt. Die Motivation und Abenteuerlust, die aus dieser wachen Art des Musikmachens spricht, ist ansteckend und schreit nach mehr.

Barbara Eckle

CD

Sidney Corbett: The Longings

Modern Art Ensemble
Edition Kopernikus/made from nothing

Ein Forum bieten, auf dem sich junge Musiker verschiedener Genres gegenseitig inspirieren sollen – das hat sich das Label Edition Kopernikus zur Aufgabe gemacht. Geleitet wird der Verlag von Sidney Corbett (geb. 1960), der selbst komponiert und seit einigen Jahren als Professor an der Mannheimer Musikhochschule lehrt. Auf der ersten veröffentlichten CD *The Longings* sind nun zunächst eigene, kammermusikalische Werke von Corbett zu hören, gespielt vom Berliner Modern Art Ensemble. Erklärtes Ziel des Verlags ist es, jeder Veröffentlichung ein klares konzeptuelles Profil zu geben. Die vier Kompositionen, die Corbett hier zusammengestellt hat, kreisen – ganz kopernikanisch – um literarische Texte der Moderne.

Die kunsttheoretischen Fragen, die Bertolt Brechts Gedicht *Der Zweifler* aufwirft, setzt Corbett in seinem Trio *Im Angesicht des Zweiflers* überzeugend in Klang um: Wie eindeutig darf ein Kunstwerk sein? Hat es seinen Platz in der Geschichte? Hat es Auswirkungen auf seine Umwelt? Corbetts Musik hinterfragt sich selbst, und zwar ständig. Sie ringt um jeden Ton, muss sich jeden Impuls hart erkämpfen: Wie eine zerkratzte Schallplatte, die jeden Takt hundertfach wiederholt. Es geht erst voran, wenn jede mögliche Betrachtungsweise berücksichtigt ist.

In den *Celestial Potato Fields* für Klavier ist es nicht direkt ein Text, an dem sich die Musik abarbeitet; vielmehr zeichnet der Komponist ein subjektives Portrait des «Dichter-Musikers» Charles Ives. Zwischen den drei anderen, beinahe hermetischen Stücken wirkt der Zitatenreichtum dieses Epitaphs sehr erfrischend. Aber die im Titel angedeutete und für Ives so charakteristische Spannung

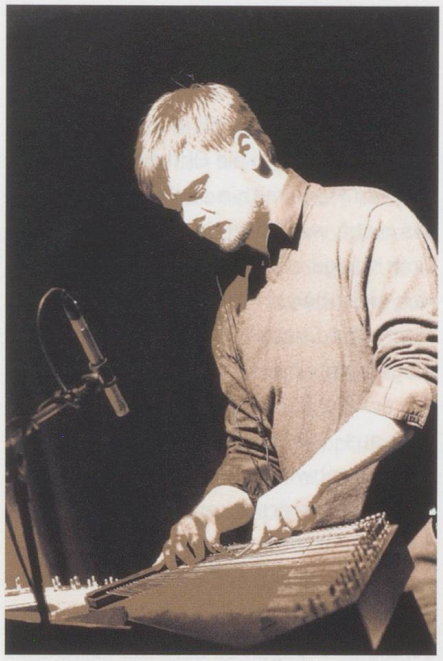
zwischen Transzendenz und Banalität lässt sich klanglich nicht so recht wiederfinden. Irgendwo zwischen Entrückung und Seriosität siedelt Corbett seinen Ives an, und dem wird die Pianistin Yoriko Ikeya mit ihrem nuancenreichen Spiel besonders im hohen, feinen Register mehr als gerecht.

Corbetts Musik und die Texte gehen anregende Verbindungen ein, auch wenn die rein instrumentale Auseinandersetzung mit dem Material dem Zuhörer einiges an Abstraktionsvermögen abverlangt. Auf jeden Fall darf man nach dem ersten Album gespannt sein auf die Zukunft dieses ambitionierten Projektes der Edition Kopernikus.

Philipp Kehrer

CD-Portrait Leopold Hurt

Diverse Interpreten
Wergo WER 6410 2



Neue Musik ist keine «Volkskultur». Es fehlt das Laientum, die Hausmusik, Trachten und Dekor, aber vor allem: Es fehlt die Heimat. Ein Instrument wie die Zither hingegen ist im «Volk» verwurzelt wie kaum ein anderes; wenn also der Komponist und Interpret Leopold Hurt sie aus den Alpenstuben in die Kulturmetropolen verpflanzt, so fügt er dem klassischen Ensemble nicht einfach eine neue Klangfarbe hinzu: Er konfrontiert zwei Auffassungen von Kultur, die – nicht erst seit den Hetzreden Pius Knüsels – nichts miteinander zu tun haben wollen.

Auf der Webseite der Schweizer Interessengemeinschaft Volkskultur liest man: «Volkskultur bedeutet Herkunft und Heimat. Volkskultur meint den respektvollen Umgang mit der Tradition und ihre sorgfältige Erneuerung. Sie ist keine Kunstgattung, sondern eine Haltung.» Wenn auch zwar die Neue Musik ihre Tradition nur sehr sorgfältig erneuert, so ist ihr Selbstverständnis doch ein ganz anderes. Dabei ist klar, dass sich die beiden Positionen erst aus einander, als Rivalität und Abstossung erklären: Die bürgerlich-nationalistische Verklärung einer scheinbar urtümlichen Alpenmusik und die bestimmte Negation aller Tradition durch eine Avantgarde, der Heimat nach Faschismus klingt.

Ohne es explizit zum Programm zu machen, bewegen sich die Werke von Leopold Hurt auf dieser Portrait-CD der Edition Zeitgenössische Musik in einem Spannungsfeld, das einiges Fingerspitzengefühl verlangt. *Erratischer Block* heisst das eindrücklichste Stück: Akkorde der mikrotonalen Altzither hängen verloren in der Luft, kurze Interventionen der Violine, Klangtupfer des Saxophons und vereinzelte Anschläge des Klaviers schaffen eine Atmosphäre des Ungewissen, während sich in den Klanggrund ganz allmählich ein Leiern einschreibt, ein hohles, in sich kreisendes Geräusch, wie von einem Heulschlauch. Je näher dieser ungute Klang dringt, desto aufgeregter beginnt die Violine sich ihm anzugleichen mit Tonwiederholungen, oszillierendem Glissando, alternierenden Figuren, und auf einmal gibt das geheimnisvolle Ritornell sich zu erkennen: Ein Ländler, ein gelooptes Aufnahmefragment. Das zeitentrückte Fiedeln im Dreivierteltakt wird plötzlich unter einer derart dicken akustischen Patina erkennbar, dass man nicht recht glauben mag, sie sei nur dem Altern des Tonträgers geschuldet. Hurt hat Schellack-Aufnahmen aus den 1920er Jahren analysiert, bearbeitet und als Zuspielung in die Komposition eingearbeitet. Ein *erratischer Block*, ein Findling, der, wie aus der Zeit gefallen, uns vor die Füsse rollt? Oder vielmehr ein Bild im angelaufenen Spiegel, ein medialer Effekt, der uns die Gegenwart ins Urvergangene projizieren lässt?

Hurt spielt mit einem musikalischen *ça a été*, einer scheinbar materiellen Anwesenheit des Gewesenen. Diesem Sog des Urtümlichen, aus dem die Volks-

musik ihre Kraft bezieht, können sich auch die geräuschhaftesten Instrumentalklänge im weiteren Verlauf des Stücks nicht entziehen: Überall hört man Anleihen, Abwandlungen, Nachhall; alles spricht von Herkunft. Ist Musik für Gilles Deleuze die Operation, in der ein Ritornell seinem angestammten Kontext entrissen wird, so führt Hurt vor, wie ein solcher Transfer die Volks- und Kunstmusik zugleich verrückt. Neben *Seuring/Schalter* für E-Zither, Orchester und Elektronik, in dem Hurt zweistimmige Ländler des in Vergessenheit geratenen oberbayerischen Klarinettisten Friedrich Seuring bis zur völligen Unkenntlichkeit dekomponiert, und dem Streicherstück *Dead Reckoning*, wo er die Unschärfe, die Rückkopplungen und das ständige Korrigieren der Koppelnavigation in musikalische Strukturen umzusetzen versucht, hält auch das Streichtrio *August Frommers Dinge* eine schöne Hintergrundgeschichte bereit: August Frommer war ein Erfinder, der, zurückgezogen in einer Dachkammer hausend, 70 Jahre lang der Konstruktion eines elektrischen *perpetuum mobile* nacheiferte. Jeden Tag glaubte er die Vollendung seiner Maschine zum Greifen nah; und verpasste darüber sein Leben. Das Mondrian Ensemble schafft in einem klanglichen Drahtgewirr, zwischen wuchtenden Schwungrädern und sirrenden Magnetspulen, Augenblicke, in denen diese wahnhafte Hoffnung die Zeit zu entsetzen scheint.

Christoph Haffter

CD-Portrait Beat Furrer

Diverse Interpreten
Musiques Suisses/Grammont Portrait MGB CTS-M 141

Nicht immer, aber vornehmlich geriert sich die Musik Beat Furrers als eine diskrete, als eine, die sich nicht aufdrängt, indes eindringt: in die Ohren ihrer Hörer, in deren Mark, mithin auch ins Bein. Und das nicht, weil tänzerische Optionen ihrer Klänge und Strukturen überwögen, was nicht heisst, dass ihr sinnlicher wie sinnhafter Charakter sich nicht klug choreographieren liesse – vielmehr lässt Furrers Musik bei all ihrer Flüchtigkeit, ihrer aus- wie eingeschriebenen Tendenz zum Entschwinden den Horchenden, den Lauschenden erstarren: nicht als Schock durch vehemente Auswirkungen, sondern als temporärer Stillstand infolge des soeben Erlebten, der hochgradigen Sensibilisierung der inneren Fasern und Fiebern. Wie geht es weiter, geht es überhaupt weiter, wenn ja, wohin?

Die fünf Kammermusiken Beat Furrers, die zwischen 1991 und 2011 entstanden sind, evozieren jedenfalls diesen fragenden Zustand – und die Prozesse dahin, ob in *Aer* (1991) oder *... cold and calm and moving* (1992) oder, hier ganz besonders, in *Lied* (1993) für Geige und Klavier oder *auf tönernden füssen* (2001) für Stimme und Flöte nach einem Text von Friederike Mayröcker, einem eindrucksvollen hörspielartigen Miniaturdramolett, oder dem Klavier-Solo *Studie* (2011) mit dem Pianisten Nicolas Hodges. Die Aufnahme von diesem jüngsten Stück dieser Kompilation, das weidlich mit Wiederholungen und Abbildern von Klanggestalten operiert, fällt leider im Vergleich zu den anderen Aufnahmen, die Produktionen des WDR Köln und des SRF sowie in eigener Regie (*auf tönernden füssen* sehr fein gelungen mit Sprecherin Mira Tscherne und Flötistin Eva Furrer) sind, sehr ab. Das wundert nicht, mildert aber die Kritik an dem allzu fernen, aufnahmetechnisch entrückten Objekt, das so sein innewohnendes Potential nicht freisetzt, da es sich um einen Live-Mitschnitt von der Aufführung beim Klavierfestival Ferruccio Busoni in Bolzano handelt. Übrigens ist es die Aufzeichnung der Uraufführung des sechsminütigen Stückes, was die CD allerdings nirgendwo vermerkt. Überhaupt fragt man sich ein wenig, was denn, ganz abgesehen von der Schönheit, Intensität und Eindringlichkeit der einzelnen Furrer-Werke und ihren angemessenen Interpretationen durch das Trio Catch *(Aer)*, das Ensemble Proton Bern *(... cold and calm and moving)* sowie den Geiger Maximilian Haft und den Pianisten Samuel Fried *(Lied)*, die Konzeption der CD war, ausser derjenigen, den Komponisten mit einer Auswahl aus seinem grossen Œuvre zu würdigen. Das ist bei dieser Selektion vielleicht nicht weiter wichtig, Furrers Musik ist stark genug, jedes Stück trägt sich allein und zusammen tragen sie sich auch – und uns zudem. Eine Antwort auf diese Frage, die sich womöglich sonst niemand stellt, weiss auch der instruktiv-musikologische Booklet-Text von Marie-Luise Maintz, eine der besten Kennerinnen von Beat Furrers Ästhetik, nicht zu geben. Wie gesagt, das schmälert den Wert der CD keineswegs; sie bereichert den diskographischen Bestand zweifellos.

Stefan Fricke

CD

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

musikFabrik/Ensemble für Neue Musik 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 Hoeller a Colonia e Hans Zender, a Francoforte, nonchè direzione d'orchestra con Péter 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 della 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. Quest'ultima opera sarebbe da definire 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 6 esecutori: significativa la presenza in uno solo dei due complessi del clarinetto contrabbasso, di 2 corni e di 2 flauti (di cui uno basso), laddove nell'altro è previsto il clarinetto basso e i due tromboni/tamtam. 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 4 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.

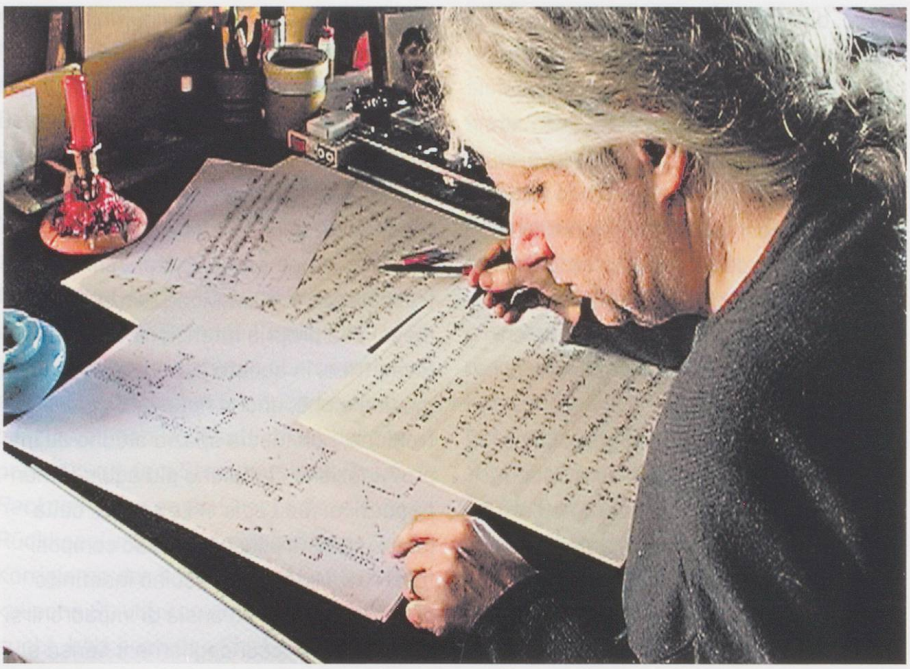
La musica di Sannicandro si struttura, quindi, su due assi portanti: spazio e comunicazione. Del primo, inteso come spazio architettonico, il compositore sembra ricercare la voce segreta che pone, con l'indagine sui modi di risonanza associati a frequenze determinate, a fondamento della costruzione musicale 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

CD

Urs Peter Schneider: Kompositionen 1960–2012

Urs Peter Schneider und andere Interpreten
Cubus Records CR 370, 3 CDs



Urs Peter Schneider schreibt – Standbild aus Urs Grafs Film «Urs Peter Schneider: 36 Existenzen».
© Urs Graf / Filmkollektiv Zürich

Eine Kammermusikplattenkomposition aus Werken aus (fast) allen Zeiten seiner musikalischen Existenz: Diesen Wunsch hat sich Urs Peter Schneider zu seinem diesjährigen Fünfundsiebzigsten erfüllt. Ein diebisches Fest des grossen Anonymus, der vom Hintergrund aus (*Mit Hintergründigkeit* lautet denn auch der Titel eines im Rahmen der hier zu besprechenden Plattensammlung veröffentlichten Werkes) alles lenken und dem Zuhörer ein bisschen den Schwarzen Urs Peter zuschieben möchte. Wir kennen den Umschlagspunkt vom «total» Bestimmten zum völlig Offenen historisch vom Hardcore-Serialismus her, und auf so einer Grenzscheide spielt auch diese Musik: Herstellung von Klangzeug mittels strengster Durchdeterminierung, das der Perzeption (Meditation? Elevation? Rejektion? Regression?) auf grosszügige Weise zur Verfügung gestellt wird.

Nur auf den Versteher komme es an, sagte schon Oswald Wiener, um die traditionell hohe Dignität von Schöpferwillen und -aussage zu relativieren. Diesem linguistisch inspirierten autoritätsskeptischen Schachzug weicht hier ausnahmsweise der Rezensent (eigentlich ja Musik-Versteher *par excellence*) etwas aus, wenn er nun nicht primär verhandelt, was (oder wie) er (was) «findet» (*Findlinge* heisst denn auch ein Stück). Angemessener scheint ein eher konstatives Vorgehen nicht zuletzt angesichts jener äusserst klaren Faktenlage, die mittels Musik hier geschaffen wird: Modellhaft für Urs Peter Schneiders scholastische Praxis ist die Auffächerung seiner selbst in eine Dreifaltigkeit, wenn die sechs zwischen 1964 und 2011 entstandenen Ensemble- und Solistenwerke auf CD 2 durch jeweils acht Werke (für Orgel bzw. Elektronik und Stimme, bzw. Klarinette mit Klavier bzw. Sprecher) auf den äusseren Platten (CD 1 & 3) umschlossen werden, die jeweils im Zeitraum zwischen 1960 und 2012 entstanden sind. Ordnung muss sein: Diese vollkommene Symmetrie ist vollkommen offensichtlich und führt schon mal vor, in welch regelmässiger Strenge die Musiken selber organisiert sind – nicht umsonst zielt Schneiders Wirkungsabsicht nicht nur auf den hörenden «Nachvollzug» (wie ein Stück denn auch heisst), sondern auch auf den analysierenden. Aber auch das Vergnügen der Entschlüsselung der zumeist aberwitzigen Strukturordnungen sei hier nicht antizipierend oder vorausdeutelnd verdorben.

Ein Grundaspekt der Schneider'schen Dreifaltigkeit erscheint gleich im Anfang: Als «missverstandener Webern» (so Schneider) und vielleicht auch minderer Messiaen gibt das frühe Orgelstück *Effloreszenz* den Auftakt zu einer ganz eigenen (ein Werk trägt denn auch den Titel *Vier Eigenheiten*) Tontheologie, deren Modelle wohl absichtsvoll spirituellen Abwegen folgen. Viel Text wird gepredigt, und gerade die sozusagen unvertonende Spracharbeit, die Strophen, Verse, Wörter, Silben, Semanteme, Phoneme etc. in einfacher Regelmässigkeit hinzustellen bemüht ist, der vollständige Verzicht auf die überreichen Möglichkeiten musikalischer Textexegese sind hervorragende Merkmale der Kunst Schneiders, auch ausserhalb der Vokalmusik: In der Instrumentalkomposition *Kreuze*, eine Art Karfreitagssimulation mit spärlichen Symbol-Mitteln, manifestiert sich rigider Strukturrealismus aufs Unspektakulärste – wobei es durchaus doch ausdrucksvoll ächzen und krachen kann in den Scharnieren, wenn Ordnungsprinzipien von Klangzusammenhang nicht elegant in Tonbädern ersäuft, sondern bloss gestellt werden. Dabei waltet selbst in geistlicher Sphäre stets das heimlichfeist Verspielte, das leicht als

verschmitzte Grundkonstante aller Schneider'schen Schaffensphasen ausgemacht werden kann. Manchmal verdichtet es sich zu tänzerischer Gestalt, wie im instrumentalen Beginn von *Muspilli* als wahnwitzig-motorische Zuspitzung struktureller Sprödigkeit.

Auf diesen drei Platten ist zu erleben, wie gegensätzliche Fliehkräfte sich kreuzen: Durch Delegierung an bestimmte «Mechanismen» (so lautet denn auch der Titel eines Stücks von Schneider in dieser Sammlung) scheint alles vom schöpferischen «Ich» (dieses Wort wirkt denn auch titelgebend auf ein auf den hier gerade in Besprechung befindlichen Tonträger gebanntes Tonwerk, nicht ohne autobiographische Züge, Schneiders) wegzufliehen, in Richtung der schon erwähnten offenen Gefilde nicht intentional vorgeprägten Hören-Könnens, -Dürfens, -Sollens; gleichzeitig markiert sich Selbst-Interpret Schneider selbst unmissverständlich als übermächtiges Zentrum aller Geschehnisse, auf das sämtliche Energielinien pfeilgerade zulaufen. Diese faszinierende Ambivalenz prägt auch den von Schneider verfassten Booklet-Text, in dem er ganz bescheiden sein Schaffen als «Offerte an die Zuhörenden» oder als «unverbindlich verfügbar» charakterisiert, aber genau dadurch mögliches Zuhören in typisch schlitzohriger Weise präpariert. Es ist die Kunst, Meisterschaft in mitunter andienenden Rollen auszubilden, um dadurch das Spiel mit schwankender künstlerischer Identität zu handfesten Ergebnissen zu bringen.

Michael Kunkel

CD

Musik für ein Feld

Tomas Korber & Konus Quartett
Cubus Records 369

Tomas Korber ist kein Einzelkämpfer. Im letzten Jahrzehnt hat der Schweizer Komponist, Elektroniker und Gitarrist in unzähligen Kollaborationen in den verschiedensten musikalischen Konstellationen gearbeitet. Jetzt aber veröffentlicht er mit *Musik für ein Feld* eine Soloplatte, die erste in zehn Jahren. Weg von der Arbeit auf den Feldern der anderen, hin zu einem Feld, das er nach seinen eigenen Vorstellungen bestellt. Als ausführende Feldarbeiter agieren die Mitglieder des Saxophonquartetts Konus (Stefan Rolli, Christian Kobi, Fabio Oehrli, Jonas Tschanz). Korber hat das grosse Ganze im Griff, verändert die Saxophonklänge elektronisch, mischt sie mit Sinustönen und bestimmt so das Klangbild. In den 67 durchkomponierten Minuten kann man einem Prozess beiwohnen: Der immer grösser werdenden Interaktion der Ereignisse innerhalb eines immer grösser werdenden Bezugsfeldes. Etwas wächst. Passend dazu ist der erste Abschnitt von einer 14 Minuten lang crescendierenden, rauschenden Klangwand geprägt. Das ist eine einfache Form, etwas wachsen zu lassen, aber es ist nicht die einzige, derer sich Korber bedient. Das Crescendo ist eigentlich nur ein Bezugspunkt, so wie alle anderen Ereignisse auch nur Bezugspunkte füreinander sind: Nichts steht alleine, sondern alles in Zusammenhang. Erst dadurch wächst etwas – ein urökologisches Prinzip.

Auffällig ist die fast vollständige Absenz von Tonverläufen. Stattdessen: Schichtungen, aber keine Cluster um der Cluster willen. Das Augenmerk liegt auf den Ent-Schichtungen, wenn sich Einzeltöne oder -geräusche aus dem Ganzen lösen und zu neuen Bezugspunkten für schon Vergangenes oder noch Folgendes werden. Hier wird wieder klar, dass «Wachsen» nicht auf die Zunahme von Ereignissen beschränkt sein muss, sondern auch durch Reduktion erreicht werden kann. Drei musikalische Ereignisse sind sehr präsent: Neben den Crescendo-(Decrescendo-)Bewegungen und Pausen prägen Tremoli aller Instrumente das Klangbild.

Man lässt sich von Kober gerne diese verschiedenen Organismen, ihre verwandtschaftlichen Beziehungen, ihre Wachstumszyklen, ihre Blütezeit und ihr Verdorren vor Augen und Ohren führen. Dabei verwendet der Komponist an Ambient erinnernde Elemente wie eben die Klangwände, die Passagen der Stille oder fehlende Tonverläufe, bettet sie allerdings in ein grösseres strukturelles Muster ein. Somit kontextualisiert er diese Elemente neu, sie erfordern Aufmerksamkeit anstatt zum Abschalten einzuladen. Ein Prozess, der über die ganzen 67 Minuten Spieldauer anregend bleibt und *Musik für ein Feld* ganz klar von einer auf reines Sounderlebnis getrimmten Produktion abgrenzt.

Jakob Bauer