

Zeitschrift: Dissonanz = Dissonance
Herausgeber: Schweizerischer Tonkünstlerverein
Band: - (2016)
Heft: 135

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

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. 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. [Siehe Rechtliche Hinweise.](#)

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. [Voir Informations légales.](#)

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. [See Legal notice.](#)

Download PDF: 14.01.2025

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

Schlummerndes Wissen

Replik auf Urs Peter Schneiders
Buchbesprechung «Musikgeschichte
der Schweiz» von Angelo Garovi
(*dissonance* 134, Juni 2016, S. 48–49)

Die harsche Kritik von U. P. Schneider zu Angelos Garovis *Musikgeschichte der Schweiz* kann ich nicht teilen. Es fehlt mir das gesunde Mass an Respekt und Wertschätzung zu einer Publikation, welche selbst keinen Anspruch auf Vollständigkeit erhebt. Dies geht ganz klar aus dem Vorwort heraus, welches Bezug nimmt auf Vorlesungsreihen am norddeutschen Institut für Musikwissenschaft und Kirchenmusik der Universität Greifswald und Garovis Rundfunkstätigkeit in der Schweiz. Niemand erwartet deshalb ein Lexikon, zumal es bislang noch gar keines gibt. Weder die Einträge von MGG (*Musik in Geschichte und Gegenwart*) und *New Grove Dictionary of Music* mögen hier befriedigen. Eine systematische, umfassende, lesbare Schweizer Musikgeschichte, welche ich meinen Studierenden an der Musikhochschule als Einstieg mitgeben kann, fehlt definitiv in meinem Bücherregal.

Immerhin, U. P. Schneiders Verriss hat mich motiviert, Garovis Buch zu kaufen! Dieses erinnert mich an die wertvollen Publikationen, ebenfalls mit Anekdoten und viel Detailwissen von Clytus Gottwald, Dirigent des zeitgenössischen Pionierensembles *Schola Cantorum Stuttgart* und ebenfalls im Rundfunk tätig. Ich möchte hiermit weitere Autoren ermutigen, es ebenfalls zu tun, denn sonst geht wichtiges Wissen, das in den Köpfen von (noch) Zeitgenossen schlummert, verloren. Wonach soll sich die künftige Generation Studierender richten? Es ist zu hoffen, dass bald eine nächste «Schweizer Musikgeschichte» erscheint, gerne noch detaillierter und allumfassender, warum nicht von U. P. Schneider, den ich als kompetenten und interessanten Gesprächspartner ausserordentlich schätze! Mein Bücherregal wartet darauf ...!

Raphael Immoos



Lexikon Neue Musik

Jörn Peter Hiekel und Christian Utz (Hrsg.)
Stuttgart/Kassel: Metzler/Bärenreiter 2016. 686 S.

Kürzlich habe ich beim Gegenlesen einer Masterarbeit zum Thema *Soundscape-Kompositionen* etwas überrascht festgestellt, dass es im Standardlexikon *Musik in Geschichte und Gegenwart* tatsächlich keinen Artikel zum Stichwort «Geräusch» gibt. Wenige Tage darauf lag das *Lexikon Neue Musik* im Briefkasten. Artikel «Geräusch»? Natürlich! Ausführliche Abhandlung der Themen *Soundscape*, *Raumkomposition*, *Klanginstallation*? Aber sicher! Endlich, denn das Desiderat nach einem deutschsprachigen Nachschlagewerk zur Neuen Musik bestand schon seit längerem. Erörtern die eben erwähnte MGG oder die *Musikgeschichte* von Karl H. Wörner die Entwicklungen im 20. und 21. Jahrhundert doch viel zu marginal. Tatsächlich wurde das *Lexikon Neue Musik* denn auch von den beiden Verlagen Metzler und Bärenreiter gemeinsam konzipiert, um die «*Musik in Geschichte und Gegenwart*» präzisierend, vertiefend und aktualisierend mit Blick auf einen ihrer besonders in Wandlung begriffenen Teilbereiche fortzuführen», wie die Herausgeber Jörn Peter Hiekel und Christian Utz in der Einleitung schreiben. Gegliedert ist das Werk in zwei Teile: einen ersten, thematischen Teil, der neun Aufsätze über zentrale Aspekte der Neuen Musik enthält, sowie einen zweiten, lexikalischen Teil mit 104 Artikeln von A bis Z.

Inhaltlich überzeugt das Lexikon besonders in zwei Punkten: Erstens in der sehr breit angelegten Beschreibung der einzelnen Thematiken. So beinhaltet der Eintrag «Internet» von Stefan Drees beispielsweise nicht nur Aspekte der digitalen Distribution oder der Verwendung des *World Wide Web* als künstlerisches Medium, sondern ebenso der neuen Möglichkeiten für Komponisten

oder Interpreten zur Selbstdarstellung, sei dies via *Soundcloud* oder eigenen Blogs. Und zweitens in der Offenheit gegenüber Künstlerinnen und Komponisten, die genreübergreifend arbeiten, der Populärkultur nahestehen oder sich nicht dem avantgardistischen Hauptstrom zuordnen lassen. Dass dies im musikwissenschaftlichen Diskurs noch lange nicht selbstverständlich ist, zeigt der Fakt, dass die beiden Herausgeber in der Einleitung letzteres gar explizit betonen. Und so wird Meredith Monk als Vokalkünstlerin ebenso als Beispiel herangezogen wie Cathy Berberian. Wird das Online-Magazin *Norient*, ein Netzwerk für die Erforschung von Musikstilen aus aller Welt, exemplarisch als medienübergreifend darstellende Plattform zitiert. Und werden in Christa Brüstles Themenaufsatz zu *Raumkomposition und Grenzüberschreitungen zu anderen Kunstbereichen* Performance-Künstler wie Stelarc und Laurie Anderson ebenso wissenschaftlich fundiert untersucht wie Stockhausen und Boulez. Solche vielfältigen Querbezüge in die unterschiedlichsten Bereiche eines globalen, musikalischen Universums zeugen vom weiten Horizont der Autorinnen und Autoren, dienen ebenso als Bereicherung wie als Anregung für die Leserin und widerspiegeln zudem auch die gegenwärtige Tendenz der Neuen Musik, die kreativen Fühler in viele verschiedene Richtungen auszustrecken.

Im Allgemeinen wird sowohl in den Themenaufätzen wie auch Lexikonartikeln auf die Musik nach 1945 fokussiert, wobei eine starke Gewichtung der Musik vor der Wende zum 21. Jahrhundert auszumachen ist. Jüngste Tendenzen in den ersten zwei Jahrzehnten des neuen Jahrtausends werden erst zögerlich beleuchtet und die Beispiele öfters generell beschreibend denn präzise analysierend herangezogen. So geht der Beitrag zur *Konzeptuellen Musik* von

Tobias Eduard Schick etwa kaum auf den in Darmstadt 2014 intensiv diskutierten Neuen Konzeptualismus ein.

Obwohl die Herausgeber Hiekel und Utz gewiss grosse Sorgfalt in der Artikelauswahl walten liessen, lassen sich einige wenige Entscheidungen nicht nachvollziehen. Bisweilen wünschte man sich eine breitere Auffächerung der Themen. Klanginstallationen beispielsweise sind zwar ausführlich in dem bereits erwähnten Themenaufsatz sowie im Artikel Klangkunst besprochen, jedoch nicht als eigener Lexikoneintrag verzeichnet. Nach welcher Logik in solchen Fällen vorgegangen wurde, erschliesst sich dem Benutzenden mitunter nicht sofort, was längeres Suchen zur Folge haben kann. Ausserdem gibt es Lücken. Wie Johannes Kreidler auf seinem Blog bereits kommentiert hat, ist es für ein deutschsprachiges Lexikon dieses Umfangs im Grunde inakzeptabel, der Neuen Musik in der DDR keinen eigenen Eintrag zuzugestehen, sondern nur in einem der Themenaufsätze zu besprechen. Ausserdem wurden kulturtheoretische, in der Musikwissenschaft erst aufkommende Konzepte vergessen. So fehlt beispielsweise eine umfassende, kritische Definition des Begriffes «Performativität», der nur im «Performance»-Artikel von Christa Brüstle kurz erläutert wird. Ein spezifisch auf die Musik ausgerichtete Lexikon hätte die Chance nutzen können, solche im musikwissenschaftlichen Diskurs immer wieder falsch und uneinheitlich verwendete Termini zu klären. Diese Versäumnisse können die ungemeine Leistung der Herausgeber und Autorinnen und Autoren in der Zusammenstellung und Verwirklichung der Beiträge jedoch kaum schmälern – das *Lexikon Neue Musik* wird definitiv eine Pflichtlektüre für alle Musikwissenschaftler, Komponistinnen, Interpreten und Interessierte.

Rebekka Meyer



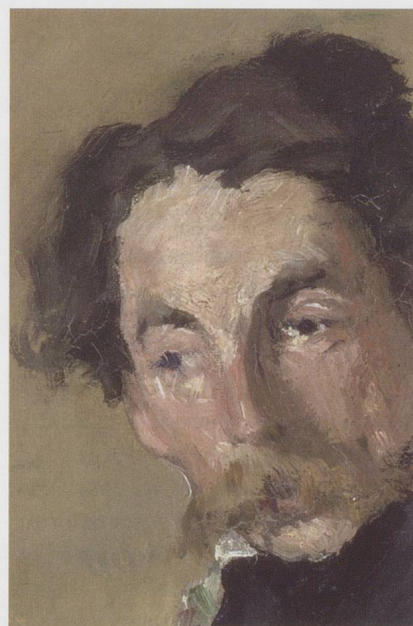
Mallarmé et la musique, la musique et Mallarmé. L'écriture, l'orchestre, la scène, la voix

*Sous la dir. d'Antoine Bonnet et Pierre-Henry Franque
Rennes, Presses Universitaire de Rennes, 2016, 246. p.*

Comment Mallarmé pensait-il la musique, en particulier la musicalité poétique, et comment des musiciens tels que Boulez ou Ravel lui ont-ils répondu? Ainsi pourrait-on résumer, quoique de manière succincte, la question que posent les auteurs de cet ouvrage en forme de recueil d'articles. À travers les textes des divers spécialistes rassemblés autour de cette problématique commune, sont dégagés non seulement les rapports multiples du poète français à la musique, mais également une réflexion abondante sur la question plus générale de la nature de l'expérience artistique, éclairée par des approches regroupant musicologie, analyse littéraire et philosophie.

Souvent complexes, toujours soigneusement construits et référencés, les divers textes invitent le lecteur à examiner de manière neuve et profonde ce sujet déjà maintes fois repris. S'il s'agit de se demander tout à la fois où se trouve la musique et ce qu'elle est en elle-même, il est aussi immédiatement question du sens: la poésie, la musique renferment-elles un sens mystérieux qui les rend intelligibles autant qu'intraduisibles, selon le mot de Lévi-Strauss?

La problématique de la musique et la poésie, apprend-on au fil de pages fort érudites, ne résident pas, chez Mallarmé, dans leur rapport au monde réel: leur rencontre ne consiste pas en la création d'un code commun, pas plus qu'elles n'opèrent par désignations ou références. Elles sont choses physiques, sous forme de textes, elles sont compréhension, c'est-à-dire création de sens, elles sont performatives, événements collectifs, ou chants. Ni la musique ni la poésie ne



Édouard Manet: «Portrait de Stéphane Mallarmé»
(Musée d'Orsay, Paris) © domaine public

sont fondamentalement des essences: bien au contraire, elles sont *passage*. L'art vécu se trouve dans les interstices, dans ce moment de décalage intérieur à la chose, entre ce qu'elle est et ce qu'elle devient, tout à la fois affection du monde extérieur et déjà part de nous. Bien loin d'une philosophie de l'espace et de l'essence, nous sommes dans une pensée du temps et de l'événement. C'est en tant qu'événement que la poésie n'est plus régime sémiotique codé, mais déploiement créateur. Dépassant le rapport au réel défini par l'intention et l'extension, la poésie, la musique deviennent pure *tension*.

Or, cette idée de la musique comme passage créateur entraîne dans l'œuvre de Mallarmé une profonde recherche «sur la spécificité et sur les frontières de ce qu'il appelle les Lettres, terme dont il prend grand soin de juxtaposer tous les sens: littéraire, rhétorique, typographique, alphabétique» (p. 18). Ainsi se crée chez le poète un réseau de notions dont la richesse et la complexité sont exposées dans le présent ouvrage à travers deux approches complémen-

Schimmerndes Wissen

taires: la première partie propose un cadre à tonalité philosophique et soulève des questions relatives au langage, au contexte historique voire à la biographie de Mallarmé. Dans la seconde partie, une approche de nature esthétique constitue le pan pour ainsi dire musical de la recherche, amenant, entre autre, à une perspective musicologique de la poésie mallarméenne.

Cet ouvrage est donc une étude pluridisciplinaire qui relève avec élégance le défi collectif qu'elle se pose. Œuvre ouverte, ce livre dessine également les contours de la rencontre entre philosophie et esthétique, et ce de manière accessible et cependant savante. Que ce soit pour la philosophie de l'art et l'esthétique au sens large, mais également pour tout lecteur de Mallarmé, pour tout poète ou musicien intéressé par la rencontre entre les arts et la nature de l'expérience artistique, il ne fait aucun doute que ce travail constituera une excellente référence.

Marc Haas



The String Quartets of Béla Bartók. Tradition and Legacy in Analytical Perspective

Dániel Péter Biró, Harald Krebs (eds.)
 New York, Oxford University Press, 2014, 368 pp.

Composed between 1908 and 1939, the six string quartets of Béla Bartók constitute a monument in Western musical canon. As the Italian musicologist Massimo Mila affirmed in his 1960 lectures dedicated to the Hungarian composer at the University of Turin (published in 1995 as *L'arte di Béla Bartók*), "Bartók's quartets occupy a prominent position both in his oeuvre and in twentieth-century chamber music. They span the arc of his stylistic development and appear almost like a jealous, lyrical diary to which the composer confides his highest and ultimate thoughts. His model is Beethoven, namely Beethoven's third style, that of the last five string quartets and late piano sonatas." Moreover, according to Elliott Antokoletz, Bartók's quartets highlight the core of his poetics, that is "the evolution of [his] style towards increasing synthesis of divergent folk-music and art-music sources" (*The Bartók Companion*, ed. by M. Gillies, Faber and Faber, 1993, p. 257).

Edited by Dániel Péter Biró and Harald Krebs, the collection of essays published in 2014 and entitled *The Strings Quartets of Béla Bartók. Tradition and Legacy in Analytical Perspective* rounds up fourteen scholars in order to cope with the challenging issues raised by these twentieth-century landmarks. This essay collection investigates the role of European classical tradition in the quartets, i.e. the persistence of sonata form and Beethoven's stylistic features; the deep integration of folk music elements, especially in regard to harmony and rhythm; the multifaceted and lasting legacy of the quartets for subsequent composers, listeners and performers. As

suggested by its subtitle, the volume places particular emphasis on musical analysis, conceived in broad terms. Indeed, in spite of their pleas for interdisciplinarity, the assumption of the authors is that only music analysis, i.e. the most esoteric sub-discipline of musicology, is sufficiently robust for the string quartet, the most highbrow genre of the Western musical tradition.

Since it is impossible to review the entire book in detail, I will mention its highlights. After an introduction by the editors, which is perhaps too brief, and an elegant essay by Paul Wilson, Jonathan W. Bernard (pp. 22-40) focuses on Bartók's often-celebrated quest for symmetry and the formal tensions that this generates with classical structures, such as sonata form. The Fifth String Quartet composed in 1934 represents the best example in this sense. In this five-movement piece the large-scale arch form constructed around the central Scherzo: *alla bulgarese* is echoed by the arch-like sonata form of the first movement. Following László Somfai, Bernard points out the formal contradiction consciously raised by Bartók between the teleological progression of the sonata form and the sense of eternal return evoked by the use of the palindromes. In the first movement, "the recapitulation of the first theme, transition, and second theme not only in inversion but in reverse order is a particularly daring graft of a palindromic structure onto a formal plan that, in its traditional manifestation, is not at all palindromic" (p. 35).

Further into the text, the chapters of Daphne Leong (pp. 108-133) and Elliott Antokoletz (pp. 134-146) discuss the "synthesis of divergent folk-music and art-music sources" in Bartók's output. On the one side, Leong analyses the rhythmic structure of the trio section of the Scherzo: *alla bulgarese*, the afore-

mentioned nucleus of Bartók's Fifth Quartet. On the other side, Antokoletz sheds light on the magnificent integration realised in the Fourth Quartet (1928) between the "abstract symmetrical principles of pitch organization" and the so-called Romanian *hora lungă* (literally, "long song"), a musical style discovered by Bartók in the region of Maramureş on the northeastern Carpathians.

The crucial question of the performance is addressed in Judit Frigyesi's fascinating chapter entitled "How Barbaric Is Bartók's *Forste*?" (pp. 200-242). Through studying musical dynamics alone, Frigyesi is able to disentangle the stratification of commonly held beliefs supporting the Bartók myth. "There exist two determining views with regard to Bartók's music: first, it is dissonant, even brutal, aggressive, and ugly – but for the right emotional and moral reasons. And second, it is based on a perfect system. Ultimately both views feed the same conception: Bartók is infallible and uncompromising in every aspect of life and art" (p. 202). In other words, to demonstrate that Bartók's *forte* is not so straightforwardly percussive, hammering and barbaric means to unveil the ideological and political values nestled in Bartók's legacy and, more importantly, to touch upon the historiographical constructions of the last century, when "dissonance and ugliness had been elevated to the rank of a moral stance" (p. 201).

The political legacy of Bartók's quartets rises to prominence in the essays of Martin Iddon (pp. 243-260) and Biró (pp. 261-284), who analyse selected chamber works by two of Bartók's outstanding heirs, namely Ligeti and Kurtág. Biró and Iddon also contribute the co-authored "Epilogue: Bartók's Present" (pp. 306-315), in which they track the "spectres" of Bartók into the musical

present. After a long search, they discover the legacy of Bartók in the fundamental synthesis of different musical cultures, since "Bartók's concern was really with a music (or musics) that, while celebrating dialectical opposites, opposed actual conflict" (p. 315).

Surely Bartók's quartets are haunting our world because they evoke the troubling presence of the 'Other' in the core of our cultural paradigms. Even if timbre is not so frequently evoked in the volume (attesting more of a defect in our aged analytical approaches than any shortcoming on the part of the editors), this is maybe the most parlous heritage of Bartók's spirit. As Mila observed more than fifty years ago, "in his quartets Bartók forces himself assiduously to cross the noise threshold, which is the acoustic presence of Nature, a key to unveil its secret. [It is] this anxiety to open all the doors that, in the only opera of the composer, leads Judith to her self-destruction."

Nicolò Palazzetti



William Blank : Einklang

Quatuor Sine Nomine, Barbara Zanichelli
 Genuin classics GEN 16422

Triptyque formé de trois « quatuors mouvements » (*Satz*, *Traces* et *Trakl Lied*) pouvant être joués indépendamment les uns des autres, *Einklang* explore la dimension picturale et poétique de l'écriture pour quatuor à cordes et voix. L'utilisation de quarts de tons combinés à des effets de glissandi donne au premier mouvement une fluctuation du grain sonore qui joue sur des variations d'intensité et de matière. Les circulations de flux dialoguent avec des modes de jeux, échos d'une tragédie très bartokienne de volume et de couleur. Le recours à une polyrythmie proliférant en démultiplication d'effets disparates finit par créer une tension acérée du discours sans saturer l'écoute pour autant. D'une construction plus espacée et aérienne, *Traces* laisse entendre un jeu plus homophonique. Travaillant une surface sonore élargie, le quatuor navigue à vue sur des textures qui semblent plus resserrées au fur et à mesure qu'on progresse vers le terme du mouvement. Impossible de ne pas penser au dernier mouvement de l'opus 10 de Schoenberg (et dans une moindre mesure au dernier verset du *Pierrot lunaire*) lorsque la ligne aiguë stratosphérique de la soprano Barbara Zanichelli fait irruption dans le dernier mouvement (*Trakl Lied*). Point de fuite autant que conclusion, le poème de Georg Trakl fait ici l'objet d'une transposition quasi figuraliste. On admire chez les interprètes du Quatuor Sine Nomine cette approche dénervée, presque blanche et flottante qui donne aux vers une très forte dimension emblématique. La brûlure du désir contredit l'épaisseur du chancel dans une forme ambiguë de dramaturgie et d'onirisme – du très grand art.

David Verdier



Trio Catch: Sanh

Boglárka Pecze (Klarinette & Bassklarinetten),
 Eva Bösch (Violoncello), Sun-Young Nam (Klavier)
 col legno WVE 1CD 20431

Mittagshitze. Selbstversunken beiläufig pendeln die Stäbe eines Windspiels gegeneinander. Wie vom Wind bewegt. Grillen und andere Insekten fliegen in Höhe blühender Grashalme zwischen Wiesenblumen einen Bach entlang. Das Wasser fließt ruhig, nur an einigen Stufen aus Steinen wird es für kurze Zeit turbulent. Nach einem weiteren kräftigen Windstoss pendelt das Windspiel langsam aus. Ein heftiger hohler Holzklang beendet den akustischen Flow durch die Natur. Man muss nicht auf einem Drogentrip sein, um das so zu empfinden. Und man kann es natürlich nüchterner beschreiben. Nämlich dass Boglárka Pecze (Ungarn), Eva Bösch (Schweiz) und Sun-Young Nam (Südkorea) in *Sanh* (chinesisch: drei) «Zustände permanenter Asynchronität produzieren und dabei eine prinzipiell diatonisch konzipierte Harmonik mikrotonal eintrüben» (wie Dirk Wiescholke Bezug nehmend auf den Komponisten schreibt). Doch wie immer man es betrachtet, nüchtern, sachlich wirkt dieser Klang nicht. Christophe Bertrand (er lebte von 1981 bis 2010) löst den konkreten Klang der Instrumente in den diffusen Klang der Natur auf. Zehn Minuten im Flow werden mit dem Trio Catch zu gefühlten drei Minuten.

Melancholisch sehnsuchtsvoll trifft das folgende *Klarinetten trio a-Moll op. 114* von Brahms genau in die unaufgeregte Stimmung, in die *Sanh* den Hörer entlassen hat. Mit grossem, körperlichem Ton gestalten die drei Musikerinnen die Melodien, die einfach aus sich selbst heraus zu fließen scheinen. Durch die klar differenzierten dynamischen Feinstufungen wird Brahms' populäres Werk zu einem spannungsvol-



Trio Catch. Foto: trio catch

len Drama. Die Musikerinnen arbeiten nicht nur Dreh- und Wendepunkte der Musik akribisch heraus, sie bereiten sie auch – wie ein guter Regisseur – subtil vor. Manche Linien bekommen starke Konturen, andere fließen wie mit dem Aquarellpinsel übermalt flächig ineinander. In diesem Trio sind die Musikerinnen ganz im Brahms-Modus. Staunend horchen sie immer wieder tief in den Klang hinein – als wollten sie sich stets der Schönheit des eigenen Klanges vergewissern.

In der IEMA, der Internationalen Akademie des Ensemble Modern, haben die drei Musikerinnen sich für solches Musizieren den letzten Schliff geholt. Dort haben sie vor allem gelernt, dass Notentreue nicht Buchstabieren bedeutet. Sie sind nicht genügsam, denn sie wissen, dass die einmal gelernte Spielweise eines schwarz auf weiss notierten Zeichens nicht die einzige Spielweise ist. Sie suchen so lange, bis sich die Musik wie von selbst entfaltet. «...<Musik> ist überhaupt nicht, sondern geschieht...» steht als Untertitel auf der CD. Dieser Aphorismus führt direkt in die Philosophie ihres Miteinanders.

Die draufgängerische Klarinetistin Boglárka Pecze, die eher nachdenkliche Cellistin Eva Bösch und die feinsinnige Poetin am Klavier Sun-Young Nam finden den Puls der Musik nicht über Taktstriche,

sondern über das Ringen um die Idee. Wenn es in den Proben aus der Ferne klingt, als würden sie sich heftig streiten, hört man beim Näherkommen, dass sie vehement die Routine in Frage stellen. Sie hindern sich gegenseitig daran, in den Schoss der Überlieferung zu fallen, indem sie sich stets vorstellen, gleich könnte der Komponist um die Ecke kommen und zuhören. So wird Johannes Brahms ein Komponist unserer Gegenwart, ohne alten Mantel oder hochglanzpolierten Rahmen. Ihren Namen «Catch» haben sie sich nach einem Trio von Thomas Adès gegeben. Sie möchten erklärermassen mit dem Charme des Einfachen – wie bei Adès – den Hörer mit hineinziehen in die Welt, die sie selbst so bereichert.

Es verwundert nicht, dass Bernhard Lang mit seiner Idee der *Monadologie XXVII* die Musikerinnen verführt hat. Er bezieht sich in seinen Variationen auf Brahms' Klarinetten trio. Wie eine CD mit einem Defekt wirkt seine Musik auf den ersten (Ohren-)Blick. Musikfetzen aus dem 19. Jahrhundert werden mit der Technik der Filmcollage geschnitten und neu zusammengesetzt. Wie das Trio Catch die Elemente wiederholt, klingt das nicht künstlich, experimentell oder nervtötend. Es geschieht im schönsten Sinne fantasievoll musikalisch.

Margarete Zander



John Adams : Absolute Jest / Grand Pianola Music

San Francisco Symphony Orchestra, St. Lawrence String Quartet, Synergy Vocals, Orli Shaham, Marc-André Hamelin, Michael Tilson Thomas, John Adams
SFS Media 21938-0063-2

John Adams : City Noir / Saxophone Concerto

Timothy McAllister, St. Louis Symphony Orchestra, David Robertson
Nonesuch 7559-79564-4

John Adams : The Gospel According to the Other Mary

Los Angeles Master Chorale, Los Angeles Philharmonic, Gustavo Dudamel
DG 00289 479 2243

John Adams jouit aujourd'hui d'une notoriété exceptionnelle que seuls ses compatriotes Aaron Copland et Leonard Bernstein avaient connu avant lui. Cependant, une partie de la critique continue à porter un regard dédaigneux sur son œuvre pourtant riche et variée. Sans doute ces critiques attendent-ils du compositeur ce qu'ils savent pertinemment qu'il ne leur donnera jamais, à savoir une musique résolument moderne ou du moins répondant aux critères définis par une certaine avant-garde prônant un rejet des références trop explicites au passé et, surtout, louant une inclination pour la complexité et pour une certaine « résistance » de l'œuvre à l'écoute. Adams a toujours manifesté son mépris pour cette avant-garde et ne s'est jamais caché de chercher à atteindre un large public sans pour autant tomber dans la facilité et la démagogie artistique. Les derniers enregistrements consacrés à ce compositeur viennent enrichir une discographie déjà bien fournie. L'Orchestre Symphonique de San Francisco, qui a derrière lui une longue collaboration avec le compositeur, produit un cd illustrant l'influence de Beethoven dans la musique de John Adams. *Grand Pianola Music* (1982), pour deux pianos, 3 voix de femmes et ensemble,

fait clairement référence au *Concerto pour piano n° 5* « L'Empereur », mais aussi à la *Fantaisie chorale* opus 80. D'esthétique encore fortement minimaliste en dépit de son esprit postmoderne, la musique se délivre progressivement du carcan constitué par les cellules répétitives pour insuffler un lyrisme mélodique de plus en plus intense. L'apothéose triomphale du thème unique (qui tient à la fois de l'hymne et de la rengaine populaire) à la fin de l'œuvre, avait été perçue, lors de la création, comme le sommet du kitsch et du mauvais goût. Le temps semble avoir donné raison à Adams qui a toujours défendu sa partition. Dans l'interprétation très raffinée conduite par le compositeur, *Grand Pianola Music* apparaît comme une œuvre magistralement structurée et d'une plénitude sonore tout à fait convaincante pour qui sait dépasser les préjugés. La seconde œuvre au programme de ce cd, *Absolute Jest*, (2011), pour quatuor et orchestre, est un stupéfiant numéro de prestidigitation musicale plein d'esprit (« Jest », comme « scherzo », signifie plaisanterie), mais non dénué de gravité et de profondeur. John Adams puise principalement son matériau beethovénien dans les scherzi des derniers quatuors (les opus 131 et 135) ainsi que dans le scherzo de la *Neuvième symphonie*. Tout l'art d'Adams réside ici d'une part, dans l'exploration de l'énergie rythmique propre aux scherzi qu'il intègre, avec une habileté confondante, à sa propre énergie rythmique et, d'autre part, dans la mutation des sources beethovéniennes vers d'autres styles allant de Richard Strauss à Stravinsky en passant par Brahms ou Schoenberg. Michael Tilson Thomas apporte un soin particulier à l'équilibre délicat entre le quatuor et l'orchestre, et traduit à merveille la grande variété stylistique de cette œuvre foisonnante.

Le label Nonesuch nous fait découvrir l'attachement de John Adams à ses racines américaines à travers la pièce orchestrale *City Noir* (2009) et le *Concerto pour saxophone* (2013) superbement dirigés par David Robertson à la tête de l'Orchestre Symphonique de St Louis. *City Noir*, qui fait référence au roman et au cinéma noir hollywoodien d'après-guerre et, comme le précise le compositeur, aux photos de la vie nocturne urbaine de Weegee (Alias Arthur Fellig). Il s'agit de ce que l'on pourrait appeler une « musique de film sans le film » mais dont le scénario musical consiste moins à dérouler un certain nombre de situations et de « péripéties » imaginaires, que de tenter de capter l'essence même d'un genre à travers différents états de tensions musicales qui peuvent être autant d'états psychologiques que d'atmosphères. Tout l'art de John Adams est d'avoir su rendre musicalement cette inquiétude diffuse, ces couleurs blafardes et ces dangers menaçants derrière les ombres portées à l'écart des lumières artificielles qui caractérisent ce genre typiquement américain. À l'atmosphère dystopique et sombre de *City Noir* s'oppose celle, beaucoup plus solaire et optimiste, du *Concerto pour saxophone*, ici remarquablement joué par Timothy McAllister. John Adams a depuis longtemps donné une place privilégiée au saxophone dans ses orchestrations (notamment dans *Nixon in China* ou encore dans *Fearful Symetries*). Avec ce concerto, il rend hommage aux grands saxophonistes de jazz de l'ère du swing qu'il admire particulièrement, comme John Coltrane, Eric Dolphy et Wayne Shorter. Mais l'œuvre évite habilement le « à la manière de » aussi bien qu'un style jazzy « passe-partout » pour une approche pluri-stylistique, mais néanmoins très personnelle, empreinte à la fois de fantaisie et de poésie.



C'est à Deutsche Grammophon qu'est revenu le soin d'enregistrer l'impressionnant *The Gospel According to the Other Mary* (2012), un oratorio-passion pour chœur, solistes et orchestre. L'œuvre évoque les dernières semaines de la vie de Jésus vues par Marie Madeleine («l'autre Marie»), Martha et Lazare. Le livret de Peters Sellars utilise des passages de *l'Ancien et du Nouveau Testament* avec des interpolations de nombreux extraits de textes et de poèmes entre autres de Primo Levi, Dorothy Day et Hildegard von Bingen. À cette intertextualité particulièrement riche, John Adams répond par une musique d'une prodigieuse diversité stylistique. En ce sens, l'œuvre se distingue nettement de *El Niño* (2000) dominée par la référence pleinement assumée à Handel. Ici le personnage principal est moins le chœur, dont l'écriture polyphonique s'est cependant considérablement enrichie, que l'orchestre qui explore chaque idée du texte avec une incroyable variété de styles et de couleurs. Les solistes et l'Orchestre Philharmonique de Los Angeles placés sous la direction du Gustavo Dudamel donnent une interprétation très inspirée de cette œuvre monumentale.

Max Noubel

Mark Barden: *Monoliths*

*Ensemble intercontemporain, Klangforum Wien, Nicolas Hodges u.a.
Ernst von Siemens Musikstiftung / col legno 2015*

Eiskristallen gleich, glasklar klirrend insistiert das Klavier, scheinbar im obersten Register gefangen, auf dem immer gleichen minimalen Klangmaterial, als wollte es sich – jedoch vergeblich – aus eigener Kraft daraus befreien und dem Ensembleklang anschliessen. *A tearing of vision* (2012) heisst dieses Werk des Siemens-Nachwuchspreisträgers Mark Barden, hier interpretiert vom Ensemble intercontemporain, Leitung: Cornelius Meister. Barden lotet auf seiner Portrait-CD *Monoliths* klangliche Grenzerfahrungen aus und mutet dabei bisweilen auch den Interpreten und Zuhörenden Grenzerfahrungen zu – aber gerade das übt einen unausweichlichen Sog aus.

Barden, 1980 in Cleveland, Ohio geboren, studierte u.a. in Berlin, Freiburg und London bei Rebecca Saunders, Mathias Spahlinger und Jörg Widmann. Er erhielt Kompositionsaufträge vom Ensemble intercontemporain und ensemble recherche für Festivals wie die Wittener Tage für Neue Kammermusik oder die Donaueschinger Musiktage, wobei sein Interesse nebst Konzert-Kompositionen insbesondere räumlichem Komponieren mittels Live-Installationen gilt.

Im Solostück *Die Haut Anderer* (2008), messerscharf präzise gespielt vom Pianisten Nicolas Hodges, dominieren abrupte Schnitte und das Klavier beharrt hartnäckig während mehrerer Minuten auf immer demselben extrem hohen Ton.

Alam (Schmerz) von 2011 ist eine Konzertinstallation für Ensemble und Elektronik (Klangforum Wien, Leitung: Andreas Eberle). Der Titel bezieht sich auf ein Gedicht des Palästinensers Zakaria Mohammed, das zu Beginn von

drei Männerstimmen eindringlich rezitiert wird. Daraus bilden sich einzelne instrumentale Soli, Duos und Trios heraus. Diese sollen gemäss Bardens Partiturbeschreibung «instabil, zerbrechlich und persönlich – und dennoch deutlich vernehmbar» sein.

Auch in der Werkreihe *Monoliths I–V* (2014) für Ensemble in offener Besetzung und Elektronik führt Barden sein radikales Insistieren fort: die fünf je zirka zweiminütigen *Monoliths* wirken wie kompakte, raue, scheinbar aus Urzeiten stammende Klang-Gesteinsschichten. In *Monolith IV* werden mikrotonal verfärbte, stehende Klänge des Ensembles mit donnerartigen Schlägen der grossen Trommel in rhythmisch langgedehnten Abständen unterlegt. In *Monolith II* fordert ein kratzendes Rauschen, das an die Frequenzsuche auf analogen Radios erinnert, das Gehör heraus, während in *Monolith III* zwei Sinuswellen einen eng begrenzten Tonraum abstecken und diesen physisch erlebbar machen; in *Monolith V* überlagert ein zunehmend schrilles elektronisches Flimmern den Ensembleklang.

In *Chamber* (2006/2007) für drei (unausgebildete) verstärkte Männerstimmen ist Barden selbst zusammen mit Stefan Maier und Max Murray zu hören. Barden gibt die Vorgabe «sich knapp jenseits der oberen Grenze des Stimmumfangs zu bewegen», was zu zischenden, röchelnden und körperlich gestossenen Stimmgeräuschen führt. Das wirkt sehr intim, gar distanzlos, als ob einem ein Mensch zu nahe träte.

Barden lotet Grenzen aus und erforscht das Physische beim Spielen und Hören von Musik. Die Körperlichkeit seiner Kompositionen wird durch die Werktitel zusätzlich betont, die Worte wie Fleisch, Haut, Schmerz oder Tränen beinhalten. Bardens Klangwelt brennt sich quasi in den Körper ein.

Gabriele Weber