

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

Objektyp: **Group**

Zeitschrift: **Dissonanz = Dissonance**

Band (Jahr): - **(2017)**

Heft 140

PDF erstellt am: **10.08.2024**

Nutzungsbedingungen

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

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

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

Haftungsausschluss

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



**Between Air and Electricity.
Microphones and Loudspeakers
as Musical Instruments**

Cathy van Eck
London etc.: Bloomsbury Academic, 2017. 198 S.

Mikrophone und Lautsprecher sind in unserem täglichen Leben allgegenwärtig und auch aus dem heutigen Musikbetrieb kaum wegzudenken. Idealerweise sind diese Schallwandler unhörbar: Sie machen sich nicht bemerkbar und dienen einer möglichst getreuen (oder zumindest plausiblen) akustischen Abbildung. Was geschieht, wenn diese Schallwandler nun explizit in den Vordergrund gerückt werden? Von dieser Fragestellung geht Cathy van Ecks Buch *Between Air and Electricity – Microphones and Loudspeakers as Musical Instruments* aus. Die Autorin ist selbst Komponistin und Klangkünstlerin, und die Motivation, sich mit dieser Thematik zu befassen, entspringt ihrer eigenen künstlerischen Praxis.

Das erste Kapitel zeichnet die Geschichte der technischen Entwicklungen nach und stellt sie anhand historischer Beispiele in einen künstlerischen und gesellschaftlichen Kontext. Durch Reproduktionstechnologien wurde es möglich, den Musiker unsichtbar zu machen und den Klang von einem physikalischen Körper oder einer physikalischen Aktion zu entkoppeln. Durch den technischen Fortschritt, der zu einer ständigen Verbesserung der Klangtreue führte, wurde mehr und mehr auch die Technologie unsichtbar gemacht. Wenn nun Mikrophone und Lautsprecher als Musikinstrumente verwendet werden, macht man sie zur künstlerischen Hauptsache und damit explizit wieder sichtbar.

Das zweite Kapitel diskutiert den Begriff des Musikinstruments und seine Anwendung auf Mikrophone und Lautsprecher. Die tautologische Definition

«mit Musikinstrumenten macht man Musik» ist nur solange gültig, wie man in seinem eigenen Kultur- und Plausibilitätsbereich bleibt. Es ist also nötig, den Begriff auf alle Objekte auszuweiten, mit denen ein Klang hervorgebracht werden kann, auch wenn dies nicht ihr eigentlicher Zweck ist und es sich um Objekte handelt, die der Künstler in die Musik hineinträgt. Zur besseren Analysierbarkeit und Vergleichbarkeit teilt Cathy van Eck die Verwendung von Schallwandlern in vier verschiedene Kategorien ein: Beim *reproducing* geht es um das möglichst naturgetreue Reproduzieren eines Klangs, beim *supporting* um das Verstärken von akustischen Instrumenten, beim *generating* um Klangsynthese, also um eine Musik, die erst existiert, wenn sie den Lautsprecher verlässt, und beim *interacting* schliesslich um die Verwendung «unmusikalischer» Objekte (Plattenspieler, Radios, Laptops usw.) und den Einbezug der üblicherweise unhörbaren Schallwandler in die Klangerzeugung.

Das dritte Kapitel widmet sich der Rückkoppelung, diesem intrinsischen Klang eines Mikrofon-Lautsprecher-Systems, der ohne ein Eingangssignal, bloss durch das Grundrauschen, das in solchen Systemen immer vorhanden ist, entsteht. Obwohl – oder gerade weil – dies ein unerwünschtes Störgeräusch ist, das man normalerweise zu vermeiden oder mit technischen Mitteln zu unterdrücken sucht, haben sich viele Musiker dafür interessiert.

In weiteren zwei Kapiteln wird eine grosse Zahl von Werkbeispielen besprochen. Die Auswahl ist subjektiv (das geht gar nicht anders), aber durchaus vielfältig und informativ. Die Werke werden nicht chronologisch besprochen, sondern systematisch gruppiert: Zunächst geht es um die klanglichen Phänomene, die durch die Bewegung von Mikrofon und Lautsprecher erzeugt

werden können, dann um die Verwendung von Mikrofonen, um klangliche Eigenschaften von Objekten und Materialien hörbar zu machen, die sonst verborgen bleiben würden, und schliesslich um räumliche Effekte, die sich durch Lautsprecheraufstellungen erzielen lassen.

Das Buch ist lesenswert und richtet sich insbesondere auch an ein Publikum ohne technisches Expertenwissen. Dies liegt an der verständlichen Sprache, an einigen inhaltlichen Redundanzen, durch die der Leser sehr gut geführt wird, und an den vielen schematischen Abbildungen, die technische Setups illustrieren. Eine besonders informative Zugabe ist die begleitende Website (www.microphonesandloudspeakers.com), auf der nicht nur Ton- und Videodokumente zu den im Buch besprochenen Werken zu finden sind, sondern auch noch etliche weitere Beispiele.

Wann immer man beim Lesen spezifische technische Details vermisst, sollte man sich daran erinnern, dass dieses Buch eine andere Zielsetzung verfolgt. Cathy van Eck weist in der Einleitung darauf hin, dass technische Informationen bewusst weggelassen wurden. Erstens, weil es dazu schon viel Fachliteratur gibt, und zweitens, weil es hier um das künstlerische Potential von Mikrofonen und Lautsprechern gehen soll. Um dieses auszuloten, können zwar eingehende technische Kenntnisse nützlich sein, aber sehr oft haben sich die Musiker in ihrem klanglichen Experimentieren auch gerade für diejenigen Eigenschaften und Funktionen der Geräte interessiert, die von den Entwicklern nicht vorgesehen waren. Die Originalität dieses Buches liegt darin, sich dieser unkonventionellen, zweckentfremdenden Interaktion mit Technologie zu widmen.

Philippe Kocher



Body Sounds – Aspekte des Körperlichen in der Musik der Gegenwart

Jörn Peter Hiekel (Hrsg.)

Mainz etc.: Schott 2017 (Veröffentlichungen des Instituts für Neue Musik und Musikerziehung Darmstadt, Bd. 57), 264 S.

«Ich weiss gar nicht, warum man über den Körper spricht». Heinz Holliger, der mit Schlüsselwerken wie *Pneuma* (1970) oder *Cardiophonie* (1971) Massstäbe in der Thematisierung des Körpers in der Musik setzte, stellt mit diesen Worten das Tagungsthema des Instituts für Neue Musik und Musikerziehung Darmstadt (INMM) 2016 *Aspekte des Körperlichen in der Musik der Gegenwart* provokativ in Frage. «Ohne den Körper gibt es überhaupt nichts, ohne das Gefühl von Körperlichkeit kann keine Transzendenz entstehen in Musik. Und das ist das einzige, was wichtig ist», so Holliger im Gespräch mit Wolfgang Rüdiger. Der Körper ist bei der Aufführung und Wahrnehmung von Musik grundsätzlich immer in irgendeiner Weise beteiligt. Bereits seit den späten 60er Jahren wurden Aspekte des Körperlichen in wegweisenden Stücken von beispielsweise Kagel, Schnebel, Globokar, Lucier, Nicolaus A. Huber und eben auch Holliger zum expliziten Thema. In der Gegenwartsmusik rückt der Körper nun erneut ins Zentrum des Interesses, sicherlich als Gegenkraft zum digitalen Wandel, wie auch verstärkt durch die Möglichkeiten seiner medialen (Ver-)Wandelbarkeit. In den Sozialwissenschaften wie auch in Performance- und Theatertheorien fand um 2000 ein *body- oder performative turn* statt, bei dem der Körper zum Forschungsgegenstand wurde. In Musikwissenschaft, -theorie und -pädagogik sind die benannten *turns* hingegen bei weitem noch nicht in dem Ausmass nachvollzogen worden. Entsprechend ist das Thema der Tagung des INMM 2016, auf dessen Vorträgen und Gesprächen der vorliegende Band basiert, brandaktuell.

Jörn Peter Hiekel widmet sich in seinem einleitenden Beitrag dieser «Wiederkehr des Körpers» und gliedert das facettenreiche Thema in drei Grundrichtungen, die den gesamten Band durchziehen. So werden Aspekte von Körperlichkeit erstens selbst zum Thema oder sind Reflexionsgegenstand, oder sie weisen zweitens auf spezifische Fragen der Aufführung oder des Erlebens von Musik hin. Oder – drittens – der Körper bzw. bestimmte Organe selbst führen musikalische Aktivitäten aus, so dass dabei *body sounds* entstehen. Dass Musik von heute «nicht unbedingt nur etwas für die Ohren ist, versteht sich dabei fast von selbst», so Hiekel.

Der kompakte Band gliedert sich in drei Teilaspekte. Der Tradition der Buchreihe entsprechend wird das Tagungsthema aus den Perspektiven unterschiedlicher Disziplinen verhandelt. Der erste Teil ist *Körperkonzepten und Überschreitungen* gewidmet. Der Bogen spannt sich hier von Bernhard Waldenfelds' philosophischen Überlegungen zum leiblichen Musizieren über Stefan Drees' Untersuchung von *medialen Erweiterungen des menschlichen Körpers* in der Musik bis zu Uwe Rasch, der in Musikern *Klang absorbierende Raumfiguren* sieht und seine Kompositionen entsprechend anlegt.

Das zentrale Kapitel ist mit einem Doppelporträt von Nicolaus A. Huber und Heinz Holliger zwei Komponisten gewidmet, die exemplarisch für einen *corporal turn* in der Kompositionsästhetik und -praxis Ende der 60er Jahre stehen.

Unter den Aspekten *Entfesselung und/oder Bändigung des Körpers* kommt schliesslich die etwas jüngere Komponistengeneration mit u.a. Jennifer Walshe (*Neue Disziplin: der Körper ist kein Klavier*), Robin Hofmann (*body percussions*) oder Clemens Gadenstätter (alle Hörerfahrung ist Körpererfahrung)

zu Wort, für die das Verhältnis von Musik und Körper jeweils ausserordentlich wichtig ist. Die Choreographin Sasha Walz, die in zahlreichen Projekten die Beziehung von Körper und Neuer Musik, immer in enger Zusammenarbeit mit Komponisten und Musikern, explorierte, schildert im Gespräch mit Christa Brüstle ihren Ansatz der *bodily transmitted history*, durch die ein nicht verschriftlichtes «Körperwissen» direkt an einen anderen Körper weitergegeben werde. Dass dies in der Musik nicht geschehe, begründet sie in der vermeintlichen «Sicherheit der Notation».

Body Sounds erhebt explizit keinen enzyklopädischen Anspruch und überzeugt genau deshalb. Der Perspektivenreichtum setzt Akzente und eröffnet erhellende Einsichten zu aktuellen Körpertendenzen in der Gegenwartsmusik: dringend zu empfehlen für alle, die sich mit dem *body- oder performative turn* in der Musik befassen.

Gabrielle Weber



Jennifer Walshe: Spiel mit Identitäten

Franziska Kloos
Hofheim: Wolke Verlag 2017, 136 S.

Die Komponistin, Sängerin, Performerin, Multimedia- und Improvisationskünstlerin Jennifer Walshe ist vielseitig, flimmernd und rätselhaft. Gross also die Faszination, sich wissenschaftlich mit ihr auseinander zu setzen. Gross aber auch die Gefahr, dass sich die Theorien des Forschenden in Walsches Gedankenwelten verheddern, gross die Gefahr, sich im Detail oder im Labyrinth der Lesarten zu verlieren. In ihrer Publikation *Jennifer Walshe – Spiel mit Identitäten* umgeht die Musikwissenschaftlerin und Musikvermittlerin Franziska Kloos diese Gefahren, in dem sie sich auf einen Aspekt von Walsches Denken und Wirken konzentriert: auf ihre «kreative Erweiterung von Identität» (S. 16).

Auf handlichen gut 100 Seiten, die auf ihrer Masterarbeit an der Folkwang Universität der Künste (Essen) aufbauen, verortet Franziska Kloos Jennifer Walsches Werk zwischen Post-Internet und der von der Irin selbst geschaffenen Kategorie der «New Discipline». Die Autorin bringt vielfältige Querbezüge ein – von Umberto Eco bis Judith Butler –, zwingt sie aber nicht auf. Und sie stellt die richtigen Fragen: Wenn sich Jennifer Walshe in Form des Künstlerkollektivs Grúpat zwölf Alter Egos hält, die Kunst verschiedener Sparten schaffen, was passiert dann mit Konzepten von Autorschaft, Genre oder Personalstil? Ist Jennifer Walshe in all ihren Alter Egos wiederzuerkennen? Und wer spricht, wenn Grúpat am Werk ist?

Viele Musikwissenschaftlerinnen und Musikwissenschaftler, die zu lebenden Komponisten forschen, zögern, qualitative Methoden wie Leitfadeninterviews in ihre Forschung einzubeziehen. Auch Franziska Kloos fehlt die notwendige Systematik, das von ihr geführte Inter-

view mit Jennifer Walshe für ihre Ausführungen fruchtbar zu machen. Auch ein stärkerer Link zu Jennifer Walsches Biografie hätte der sonst so gründlichen Arbeit gut getan. Welchen Einfluss zum Beispiel hat Walsches prägende Zeit als Trompeterin im Jugendorchester für ihren Umgang mit der eigenen Stimme?

Der in der Gesamtproportion des Buches etwas gar ausführlich geratene Analyseteil ist nicht allein partiturfixiert, sondern geht von Höreindrücken aus und bezieht für Jennifer Walsches Werk so wichtige Kategorien wie Performativität und Körperlichkeit mit ein. Dass Kloos auch die Divergenzen zwischen ihrer eigenen Wahrnehmung und der (möglichen) Intention der Komponistin herausarbeitet, zeigt, wie selbstbewusst die Autorin ihre Methoden aus dem Gegenstand heraus entwickelt.

Kloos gibt zu, dass bei der Annäherung an Jennifer Walsches Werk viele Leerstellen und offene Fragen bleiben, dass es letzten Endes auch zur Intention gehört, sich an der irischen Komponistin die Zähne auszubissen. Die Autorin begegnet dieser Herausforderung mit Transparenz, subjektiv getexteten Passagen und erfrischender Leichtigkeit. Damit hat die Publikation *Jennifer Walshe – Spiel mit Identitäten* akademische Tiefe, ist aber auch wunderbar lesbar für alle, die sich auf Jennifer Walshe und auf ihr Verwirrspiel mit Identitäten einlassen möchten.

Theresa Beyer



André Hodeir. Le jazz et son double

Pierre Fargeton
Préface de Martial Solal
Lyon, *Symétrie*, coll. «*Symétrie Recherche*»,
série 20–21, 2017, 772 pp.

Musicien et écrivain fascinant, méconnu, sinon oublié, André Hodeir (1921–2011) laisse une œuvre multiple. Il revient à Pierre Fargeton d'en livrer une étude fondatrice et remarquable en tous points. Son ouvrage, conséquent, se divise en trois sections, accompagnées de nombreux documents iconographiques et de près de 300 exemples musicaux, pour la plupart analytiques.

La première section retrace la biographie d'Hodeir, d'un «bilinguisme», où le jazz est encore lesté du poids de l'écriture académique, à l'évolution des principaux enjeux artistiques depuis les années 1950. De sa démarche absolument singulière, on retiendra quelques éléments, parmi bien d'autres : sa lecture de Toynbee, qui confie à des «minorités créatrices» le projet de réorienter les sociétés ; une histoire conçue comme chaîne de progrès irréversibles par une pensée que Fargeton qualifie d'«essentialisante» ; le *credo* en l'œuvre, signant le divorce entre les musiciens de la fin des années 1960 et Hodeir, qui ne partageait rien de leurs positions naïvement idéologiques et entendait rendre l'art somptueux, incorruptible, voire sacré, pour le soustraire aux industries culturelles ; une œuvre comme actualisation possible d'une idée générale de départ et s'engageant, à la suite de James Joyce dont Hodeir était un lecteur averti, à «faire du principe de variation non plus l'effet d'un travail de développement appliqué de l'extérieur à des choses ou des situations données, mais un effet *du temps sur les choses elles-mêmes* et sur la perception conséquemment toujours changeante que nous en avons» (p. 194) ; une lente évo-

lution dans l'interprétation du jazz, des premières influences du *Jazz Hot* d'Hughes Panassié, n'excluant pas un exotisme équivoque, à de rigoureux commentaires historiques, analytiques, esthétiques et philosophiques, depuis une « conception dans laquelle le jazz était un en-plus », jusqu'à une « conception dans laquelle il est désormais un en-soi » (p. 220) ; partant, le dépassement du bilinguisme par l'agrandissement du jazz, « pour ne pas avoir à en sortir », et le biais de l'écriture, non pour contenir l'improvisation, mais pour la délivrer et la conduire là où elle n'allait pas (vastes architectures et autres textures, contrepoints et logiques polyphoniques) ; l'insistance sur deux dimensions coalescentes, le drame et la forme. Hodeir écrivait à cet égard : « La forme, c'est la manière dont une œuvre s'efforce d'atteindre l'unité. Plus est grande la diversité que cette manière met en jeu, plus la forme est riche ; plus les différents éléments introduits se coordonnent en un tout homogène, plus la forme est parfaite ». On schématisera à peine en disant que deux modèles se profilent : celui de l'ami Jean Barraqué rêvant, après Debussy, à une forme ouverte, s'inventant son propre devenir ; et celui de Thelonious Monk dont l'œuvre aurait découvert au jazz le sens d'une forme voisine, « vivante et active, 'une organisation rigoureuse de l'irrationnel', où la discontinuité et l'asymétrie, valeurs-clés de l'art contemporain, viendraient challenger sans cesse la symétrie et la continuité pour faire naître une nouvelle et fascinante dialectique de l'espace musical ». Hodeir *dixit*, à nouveau.

Ce que précisent les deux sections suivantes de l'ouvrage, par de minutieuses analyses reposant sur des partitions à l'accès réservé, c'est le détail de l'écriture, qui fonde la pensée musicale : l'usage du timbre, déclinant

la *Klangfarbenmelodie* schoenbergienne et participant de ce que Fargeton appelle le *Klangfarbenrhythmus*, comme « variation de couleurs sonores à des fins exclusivement rythmiques, ou plus exactement à des fins de production de *swing* » (p. 309), et la *Klangfarbenharmonie*, où les mutations du timbre priment sur la perception harmonique. Autrement dit, un timbre diagonal, s'immiscant dans la mélodie, le phrasé ou un enchaînement d'accords. Ce sont aussi les textures et les contrepoints, éminemment actifs et complexes, œuvrant à des découpages en micro-sections, et vecteurs d'une « dialectique tension-détente portée dans l'épaisseur de la conduite des voix mélodiques » (p. 440). Ainsi individualisées, les voix rendent impropre le recours à la classique grille harmonique, laquelle demeure relativement traditionnelle. Bref, l'écriture, oblique comme celle des sériels, « fabrique littéralement le *swing* » (p. 352). La dernière section interroge la forme en tant que rythme, dont la richesse naît moins de structures complexes que d'un « esprit ». C'est pourquoi, insiste Fargeton, le thème n'y est plus un élément stable à développer, mais est constitutivement in *progress*. « Se donnant d'emblée comme une esquisse thématique inachevée, ce 'thème', dont la fonction reste pourtant clairement structurante [...], donne alors le sentiment de s'inventer lui-même à chaque apparition » (p. 484). La variation change de statut, ne visant pas la transformation dudit thème *via* le langage, mais l'inverse, et l'œuvre n'est pas univoque, qui s'éloigne, par des amplifications successives, de sa source. Comme chez Barraqué, le rêve, avec ses ambiguïtés allusives, se situe au cœur du processus créateur et de l'écoute, à travers le balancement entre reconnaissance et destruction du matériau. « De la confusion (*con-fusion*)

des objets du souvenir naît donc une dynamique formelle spécifique, dans la mesure où elle est à la fois développement et ressassement, et où elle se fonde sur une sorte de thématisme travesti par le souvenir que le compositeur entretient de sa propre écriture au sein de la pièce, voire d'éléments extérieurs, soit un phénomène que l'on pourrait légitimement baptiser 'thématisme onirique' » (p. 617).

Un ouvrage magistral sur une figure aux impasses aussi éloquents que les réussites, pour saisir l'écriture non seulement du jazz, mais aussi de l'art de la seconde moitié du XX^e siècle.

Laurent Feneyrou



Chaya Czernowin: The Quiet

Works for orchestra
WERGO WER 73192

Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks,
Leitung: Brad Lubman; Ensemble Nikel, Berner
Symphonieorchester, Leitung: Mario Venzago; Kai
Wessel, Countertenor, Philharmonisches Orchester des
Staatstheaters Cottbus, Leitung: Evan Christ; Stephan
Schmidt, Gitarre, SWR Sinfonieorchester Baden-Baden
und Freiburg, Leitung: François-Xavier Roth;
West-Eastern Divan Orchestra, Leitung: Daniel
Barenboim

Fünf jüngere Orchesterwerke aus den Jahren 2010 bis 2013 versammelt die neue CD der israelischen Komponistin Chaya Czernowin. Es sind allesamt Werke aus einer Zeit des Übergangs. Es ist eine freie Musik oder vielmehr: eine befreite. Und eine, die man von Czernowin so noch nicht gewohnt ist.

Vor nicht allzu langer Zeit hatte Chaya Czernowin noch eine ganz andere Tonsprache – eine im eigentlichen Sinn sprachlose. Als Komponistin mit dem Jahrgang 1957 gehört sie zur Generation der Nachkommen, deren Eltern und Grosseltern den Holocaust überleben konnten oder nicht überlebt haben. Exemplarisch in der Oper *Prima – ins Innere* begab sich Czernowin auf die Suche nach der eigenen Identität und thematisierte das Grauen respektive ihre eigene Unfähigkeit, darüber zu sprechen. Die Oper war dadurch mehr Psychogramm als Oper: ohne Handlung, ohne Dialoge, ohne Libretto, ohne Sprache. Da waren nur vorwärts tastende Klänge und Geräusche. Nachdem Czernowin das schmerzliche Tal durchschritten hatte, überwand auch ihre Musik die Düsternis. Sie tauchte aus ihr auf und lernte das Licht kennen, ist versöhnlicher, auch «musikalischer» geworden: Es geht nicht mehr nur um die psychisch aufgeladenen Zustände, nicht mehr um Panik und schreiende Dissonanzen, sondern wieder mehr um das, was innermusikalisch passiert. Musik besinnt sich darauf,

was sie eben immer auch ist: sinnliche Kunst und nicht nur Dokument eines Aussermusikalischen. Sie lebt auch von Entwicklungen, Kontrasten, Bewegungen, Farben und Schichten. Und doch: die Verletzungen und Abgründe des Vergangenen sind in ihr gespeichert und subkutan nach wie vor spürbar, auch wenn die Haut darüber eine andere, weniger spröde Textur hat. «Als ich *The Quiet* geschrieben habe», sagt Chaya Czernowin, «war mir bewusst, dass ich mir diese Veränderung bereits seit zehn Jahren gewünscht hatte. Im Nachhinein sehe ich alle diese Orchesterwerke als eine Art Korridor, durch den ich auf einen neuen Weg gelangt bin.»

Keine Italianità, keine überschäumende Fröhlichkeit ist in den neueren Werken, aber auch keine pure Verzweiflung mehr. Das Resultat ist eine Musik mit starker Sogkraft. Etwa im titelgebenden Stück *The Quiet* aus dem Jahr 2010: hier findet Czernowin (inspiriert von den Bewegungen der Schneeflocken in einem Sturm) eine dichte räumliche Musik, die in sich bewegt ist und zugleich Ruhe ausstrahlt. Auch in *Zohar Iver* (gleich im Anschluss an *The Quiet* komponiert) überlagern sich Dichtefelder des Orchesters (enorm plastisch dank Mario Venzago und seinem Berner Symphonieorchester) mit Überbleibseln menschlicher, in der Ferne dahintreibender Stimmen (das Ensemble Nikel mit Saxophon, E-Gitarre, Klavier und Schlagzeug). Im nächsten Stück (*Esh* – hebräisch für Feuer) vollendet sich die «Crescendo Trilogy» (in allen drei Werken spielen unterschiedliche Crescendi eine zentrale Rolle). *At the Fringe of our Gaze* entstand im Auftrag von Daniel Barenboims West-Eastern Divan Orchestra: flächige, verästelte Musik, die sich aus der Tiefe bis in höchste Höhen windet.

«Kann man einen Zustand erreichen, bei dem die Zeit stillzustehen scheint, aber sich dennoch bewegt?», fragt Czer-

nowin im jüngsten der Orchesterwerke *White Wind Waiting*, einer Reflexion über das Warten. Widmungsträger Stephan Schmidt, Gitarrist und Direktor der Musikakademie Basel, spielt das Solo melancholisch traumverloren poetisch und trifft Czernowins Gedanken sehr genau: «Die Zeit hat ein Loch; man blickt um sich, nimmt den körnigen Staub wahr, der langsam im letzten Sonnenstrahl durch das Fenster schwebt ... Aber wartet überhaupt jemand? Ist jemand da oder sind alle verschwunden und nur der Sonnenstrahl scheint noch durch das Fenster und erhellt einen Ort, der schon lange verlassen, vergessen ist.»

Chaya Czernowins Musik ist körperlicher geworden, räumlicher und gestischer. Und die vormals steinigen Abgründe erscheinen im gleissenden Licht einer unwirklichen Traumwelt.

Florian Hauser



Max E. Keller: wider – wege

streiffzug homage, www.streiffzug.com
 SC1604

*mdi ensemble milano; Werner Bärtschi;
 Les Voix, Ltg.: Nicolas Farine;
 Trio Aventure Freiburg i. Br., UMS'n JJP;
 Tomasz Herbut, Symphonisches Orchester Zürich,
 Ltg.: Daniel Schweizer; Satoko Inoue; Laura Pohl,
 Ensemble Horizonte Detmold; ECLAT (Seoul);
 Egidius Streiff & Sabina Bébié-Matthus;
 Peter Zimpel & Susanne Böke-Kern;
 Rundfunk Sinfonie Orchester NOS Hilversum*

Die Werktitel widersetzen sich einer gemeinsamen (Ein)Ordnung. Oder sind sie bloss so vielgestaltig wie das Leben selbst – in dem es eben *Grundgesetze* gibt, aber auch *Nebel*, *Abschied* und *Streichquartett*? Max E. Kellers Musik aus vier Jahrzehnten, die die Doppel-CD als «Hommage» zum 70. Geburtstag des Komponisten bietet, eint vielleicht am meisten die Unruhe, eine suchende Unzufriedenheit, die zu immer neuen Klängen (und Überschriften) führt.

Traktiert der Pianist (Werner Bärtschi) in *Dreiklang* (1976) das Klavierinnere, weil und nachdem er zur Erkenntnis gelangt ist, dass Kapital und Arbeit die Gesellschaft spalten? Der plötzlich mitten im Stück gesprochene Text lässt das vermuten; die zeitgenössischen Rezipienten der 1970er Jahre reagierten entsprechend irritiert. Aber es ist, und das ist gut so, nicht immer klar auszumachen, welche Motoren genau den Komponisten und seine Musik antreiben. Das Treiben selbst hat schon Überzeugungskraft. Etwa im Holzbläsertrio *wachsen und welken* aus dem Jahr 2014, das sich wiederholende Patterns kennt, aber auch amorphe Strukturen und Einzeltöne, und das trotzdem immer wieder als ein Gesang zu dritt erscheint. Seine Energie, kraftvoll genutzt vom Trio Aventure (Freiburg i.Br.), speist sich auch aus der Unvorhersehbarkeit der Klangereignisse. Kontrast ist dabei eins der wichtigsten Ausdrucksmittel für Max E. Keller, auch

das 5. Streichquartett (2013), eingespielt vom koreanischen Quartett ECLAT, lebt davon.

Seltsam, wie sich ähnliche Energien im zeitgleich entstandenen *Mobile* für Blockflöte, Stimme und Melodica anachronistisch gebärden und letztlich selbst aushebeln. Die emphatisch gesprochenen Texte («textes trouvés» des Komponisten) und die bewusst kunstfernen Klänge der Melodica schwanken im Verbund mit Anblas- und sonstigen Geräuschen zwischen Slapstick und Ernst, Kunstanpruch und Travestie. Die Interpreten UMS 'n JJP spielen sich dabei in den Vordergrund wie eine Gauklertruppe, was vielleicht in einer Live-Aufführung amüsant sein mag, als CD-Produktion aber ein aufdringliches Konzentrat ihrer bemühten Selbstdarstellung bleibt. Tatsächlich liegen viele Entscheidungen über den musikalischen Verlauf hier in ihren Händen – das verweist auch auf die Doppelprofession des Max E. Keller als Komponist und Improvisationsmusiker. Die erschliesst sich allerdings sinnfälliger, wenn der Komponist den Improvisationsmusiker aus der Ferne selbst reflektiert: im Klavierstück *Mi ricardo* (Satoko Inoue) aus dem Jahr 2014.

Überhaupt das Klavier: Es liegt Max E. Keller besonders nah. *Das ganze Leben* heisst eine Komposition für Klavier und Orchester von 1989/90. Dort korrespondiert es in seinen verschiedenen Registern eindrucksvoll mit jeweils klug ausgewählten Orchesterinstrumenten, mal torpedieren sich die Beteiligten beinahe, mal macht man gemeinsame Sache oder tauscht die Rollen. Tomasz Herbut und das Symphonische Orchester Zürich unter Daniel Schweizer kommunizieren und kontrastieren mit grosser Präsenz.

Sprachliche Botschaften braucht diese Musik kaum – in den Vokalstücken der CD werden sie allerdings mitgelie-

fert. In *Nebel* für Bass und Klavier (Peter Zimpel und Susanne Böke-Kern) bleibt der Text des Expressionisten Alfred Lichtenstein ein Teil des Geheimnisses. In *Fern(seh) – Mitleid* für vokalisierenden Violinisten (Egidius Streiff) ist die gesellschaftspolitische Anklage Kellers dagegen deutlich der Leitfaden des Musikermonologs. Wird die Musik damit zur blossen Begleitung des Gesagten? Diese Frage stellt sich bei Musik mit politisch motivierten Inhalten/Texten fast immer und gelegentlich auch beim Hören dieser CD. Die Sammlung versucht indes, in acht Aufnahmen auf zwei CDs den verschiedenen Besetzungen und Facetten in der Musik Max E. Kellers gerecht zu werden, wobei ein kleiner Schwerpunkt auf den neueren, um 2013/14 entstandenen Werken liegt. Die Produktion trägt den Titel «Hommage» zu Recht: es ist ein klang- und kraftvoller Blick in die Werkstatt eines unbequemen Komponisten, der etwas über das Leben sagen will.

Lydia Jeschke

