

Zeitschrift: Dissonanz
Herausgeber: Schweizerischer Tonkünstlerverein
Band: - (1998)
Heft: 57

Artikel: Eines blauflimmernd bestimmten sich erinnernd : Michael Jarrells
"Assonance V"
Autor: Steiner, Christoph
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-928020>

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: 13.06.2025

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

EINES BLAUFLIMMERND BESTIMMTEN SICH ERINNERND

VON CHRISTOPH STEINER

Michael Jarrells «Assonance V»

Auf der Seite des Autors – Varianten

Ein Gedicht ist nie vollendet – es ist stets ein Zufall, der es zu Ende führt, d.h. dem Publikum überreicht. / Das ist entweder der Überdruß oder die Anfrage des Verlegers – oder ein nachdrängendes neues Gedicht. / Jedoch beweist der Zustand des Werks (wenn der Autor kein Dummkopf ist) niemals, dass es nicht weitergetrieben, verändert, als erste Annäherung oder als Ausgangspunkt für neue Versuche betrachtet werden könnte. / Ich denke, was mich angeht, dass dasselbe Thema, ja beinahe dieselben Wörter unaufhörlich wieder aufgegriffen werden und ein ganzes Leben ausfüllen könnten. / «Vollendung» – / das ist Arbeit.

Paul Valéry

Im deutschsprachigen Raum bleibt es um den polyglotten, in Wien lehrenden Genfer Komponisten Michael Jarrell ziemlich ruhig. Allgemein wird ihm zwar geschicktes Handwerk und Einfallsreichtum attestiert, seine Musik aber wird oft als oberflächlich, zum Geschmäcklerischen neigend und auf überkommenen Ausdrucksmitteln basierend kritisiert. Dieser insgesamt skeptischen Haltung steht im frankophonen Raum eine geradezu euphorisch zu nennende Rezeption gegenüber; Jarrell wird zuweilen gar als Nachfolger Claude Debussys gehandelt.¹

Dass ein Komponist in Frankreich und Deutschland sehr unterschiedlich rezipiert wird, ist an sich nichts Neues. Erstaunlicher scheint, dass zwar immer wieder auf die Verbundenheit Jarrells mit französischer Tradition angespielt, diese aber kaum je konkretisiert wird und daher für seine Einschätzung im deutschsprachigen Raum weitgehend unberücksichtigt bleibt. Ich möchte im Folgenden gerade diesen Aspekt betonen und die Ästhetik Jarrells in ihrer Verbundenheit zu einer frankophonen Tradition skizzieren. Dass daneben auf strukturellem Gebiet Einflüsse einer auf der 2. Wiener Schule gründenden Tradition wichtig sind, bezeugt in aller Kürze ein in engerem Sinne musikanalytischer Teil. Als Beispiel dient die 1990 entstandene Komposition «...chaque jour n'est qu'une trêve entre deux nuits...chaque nuit n'est qu'une trêve entre deux jours...» (Assonance V) für Violoncello und vier Instrumentalgruppen, ein Werk, das Jarrell auch im selbstkritischen Rückblick uneingeschränkt gelten lässt.²

SPRACHLICHE UND BILDLICHE INSPIRATIONSQUELLEN

Ein Kunstwerk ist für Jarrell gleichzeitig Ausdruck und Struktur. Die beiden Begriffe bilden sich gegenseitig bedingende Pole, die wohl zeitlich und räumlich nacheinander erkundschafte werden können, letztlich aber nur in gegenseitiger Abhängigkeit existieren bzw. vorstellbar sind. Struktur ohne Ausdruck bleibt abstrakt, Ausdruck ohne Struktur diffus. «Musik ist für mich ein Wechselwirken von zwei Elementen: das akustische Material und die geistige Idee. Sie ist sowohl ein Mittel des Ausdrucks als auch ein

Handwerk, das auf eine tägliche Arbeit angewiesen ist.»³

Der Haupttitel des Werks – «...chaque jour n'est qu'une trêve entre deux nuits...chaque nuit n'est qu'une trêve entre deux jours...» – versinnbildlicht diese Absicht. Die Struktur der beiden Sätze des Titels ist identisch. Die Bedeutung, der denotierte Sachverhalt, scheint identisch, bleibt aber eigentümlich ungreifbar. «Trêve» heisst soviel wie Waffenruhe, Rast, Unterbrechung und bedarf eines semantischen Gegenparts – einer Schlacht, einer Anstrengung. Was sich ändert, ist der Sinn der Aussage, der konnotierte Sachverhalt. Die strukturell eindeutige Konstruktion wird semantisch bis zum Bersten geladen und erzwingt damit neben objektiven subjektive Deutungen. Jarrell wählt mit Vorliebe solche Titel und erstrebt damit eine strukturell präzise gefasste Vagheit, die durch ihre Paradoxie den Geist beflügelt und die spirituelle Seite von Musik zum Klingen bringt.

Die konkrete inhaltliche Füllung lässt Jarrell aus zwei Gründen bewusst offen. Zum einen hält er es für schwierig, als «Schöpfer» (créateur) über metaphysische Aspekte seiner Werke zu sprechen, er empfindet es als indiskret. Zum anderen ist er der Meinung, dass die Zuhörenden das Recht haben, Kunstwerke unbelastet von rationalen Erwägungen auf je eigene Art und mit einer gewissen Naivität wahrzunehmen. «Die grosse Qualität eines Werkes ist es, ein Spiegel zu sein», als Folie des sich Wiederfindens in sich selbst zu dienen.⁴

Der Ursprung des Musikschaffens von Jarrell ist damit – bei aller staunenswerten klanglichen Raffinesse, gestischen Eleganz und betörenden Kraft des Formverlaufs – nicht in einer etwas gelangweilten, luxuriösen Verzückerung über Designerware zu suchen, sondern im existenziell motivierten Versuch, Erdschwere in Luftleichte zu verwandeln. Dies wird auch durch die Angabe der Quelle des als Titel verwendeten Zitats deutlich. Der Titel ist dem Buch «Unser Bedürfnis nach Trost kann unmöglich gestillt werden» von Stig Dagerman entnommen. Die der Partitur vorangestellte Stelle lautet, frei und zugespitzt übersetzt: «... während mir meine Verzweiflung sagt: Verliere Vertrauen, denn jeder Tag ist nichts als eine Waffenruhe zwischen zwei Nächten, schreie mir die falsche Tröstung zu: Hoffe, denn jede Nacht ist wenigstens ein Ruhen zwischen zwei Tagen...».

1. Vgl. etwa Thaler, Lotte: «Passagen durch Deutschland. 40 Jahre Donaueschinger Musiktage», in: *NZfM* 12 (1990), 28f.; Hagmann, Peter: «Zwei Schweizer aus Wien. Beat Furrer und Michael Jarrell «composers in residence»», in: *NZZ* 17/18.8.1996, 65; Druhen, Dominique: «Jarrell Michael», in: *Le monde de la musique* 3 (1994), 104f.

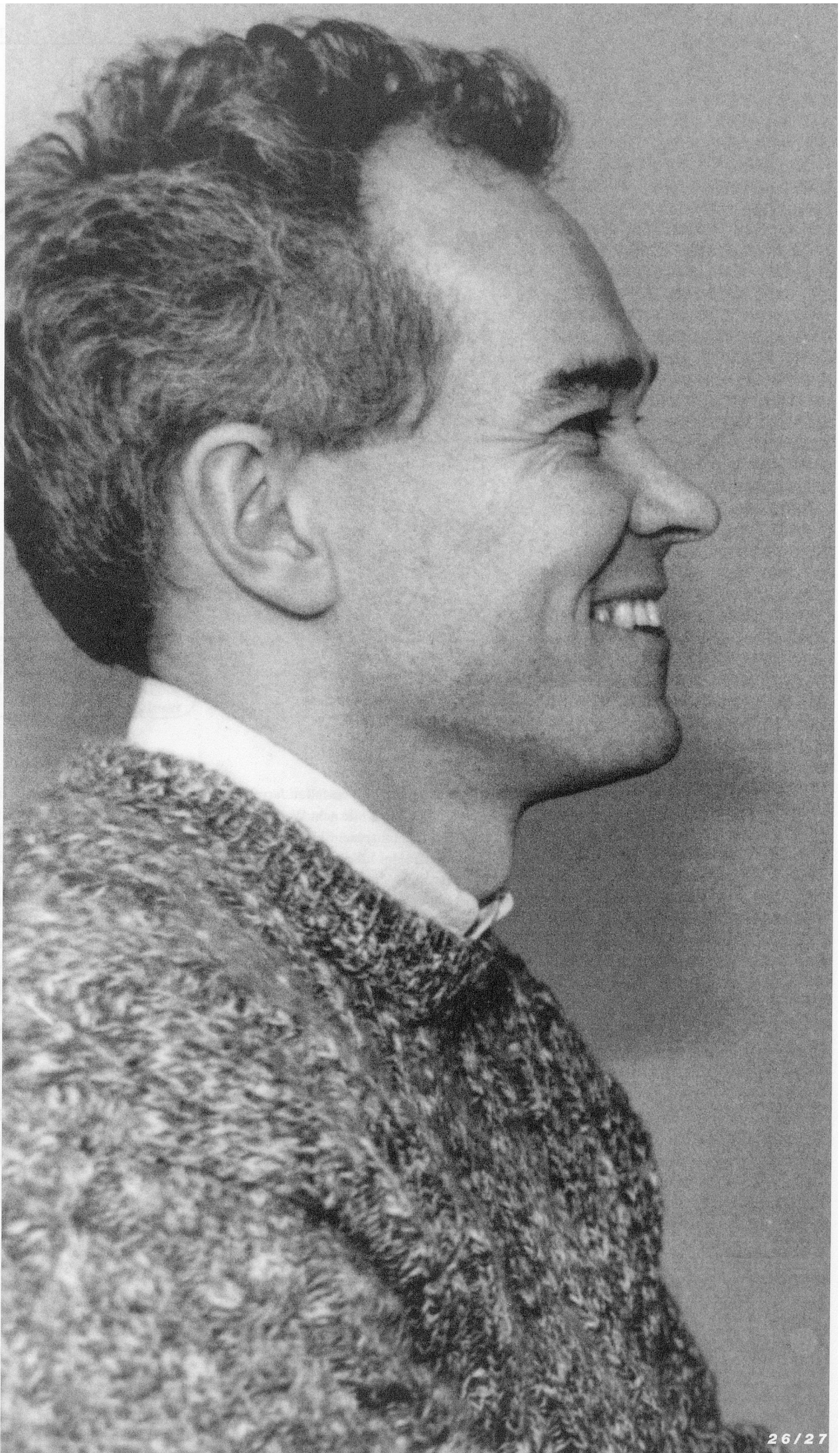
2. Gemäss einem Gespräch des Autors mit Jarrell in Lausanne am 17. Oktober 1997. Das Werk entstand im Auftrag des ORF für das Festival *Steirischer Herbst* in Graz, wo es im Rahmen des *Musikprotokolls* am 5. Oktober 1990 durch Peter Eötvös (den Widmungsträger), den Cellisten Michael Stirling und das Ensemble Modern zur UA gelangte; es wird seitdem regelmässig aufgeführt. Es sind bereits drei Aufnahmen auf CD erschienen: Die der UA erschien 1990 unter dem Titel *Musikprotokoll '90* als unverkäufliche Dokumentations-CD MP 90/ORF 08. Mit den gleichen Interpreten erschien 1996 ein kurz nach der UA produzierter Live-Mitschnitt: *Michael Jarrell, Grammont CTS-P 44-2*. Die dritte Aufnahme erschien 1994: *Michael Jarrell, Adès-Collection Ensemble InterContemporain/IRCAM 203642* (Compositeurs d'aujourd'hui).

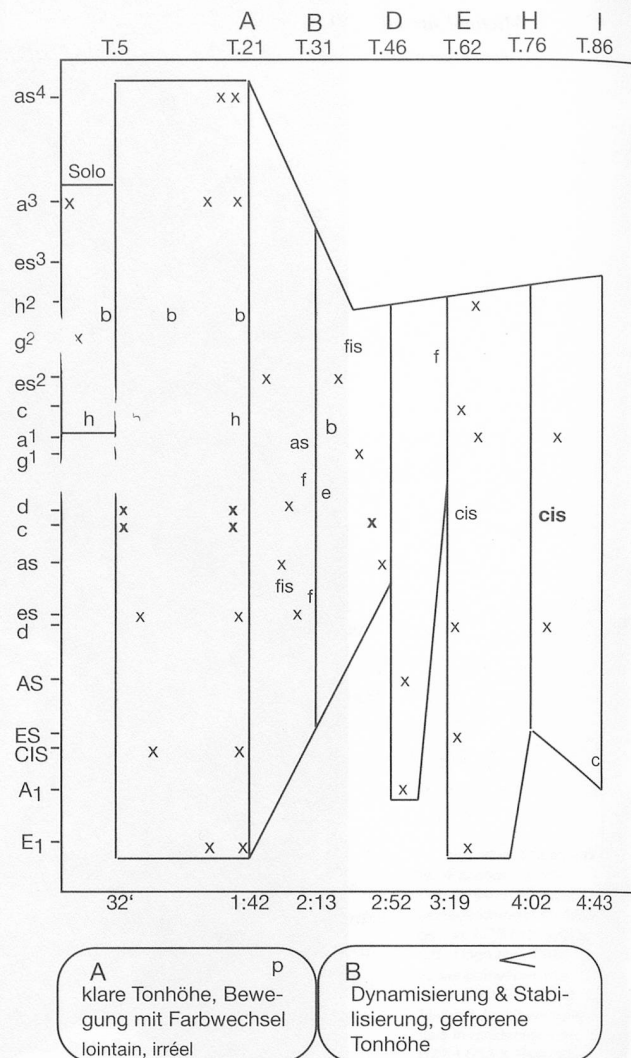
3. So Jarrell im Begleittext zur CD MP 90/ORF 08, auch Accord 204332.

4. Amann, Jean-Pierre: *Musique pour une fin de siècle. Vingt entretiens avec des compositeurs suisses*, Yverdon-les Bains 1994 (Revue Musicale de Suisse Romande), 100

Michael Jarrell

Foto: Roger Wehrli





Neben dieser sprachlichen Inspirationsquelle gibt es eine bildliche: die Vorstellung eines Gegenstandes, der, durch verschiedene Lichtquellen angeleuchtet, nach deren Zahl, Stärke und Einfallswinkel je andere Schatten auf eine Leinwand wirft.⁵ Diese Idee lässt sich auf eine Jarrell wichtige Aussage Paul Klees zurückführen: «Es gibt auch Projektionen, die man nicht erklären kann, dadurch, dass innerhalb des Bildnerischen die Fähigkeit auftritt, innere Bilder so zu projizieren, dass sie fast oder ganz Wirklichkeit sind. Es heisst aufpassen, dass man das Gesetz nicht an sich nüchtern und einfach schreibt, sondern dass man sich um das Gesetz herum in Bewegung bringt. Abweichungen des streng Gesetzmässigen sind Bewegungen, die man fühlt: Dimensionsbewegungen, Zeit, Bewegungen der Ortsveränderungen, Wechsel von Innen und Aussen.» Ich zitiere diese Aussage hier nach Bernd Alois Zimmermanns Aufsatz «Über das produktive Missvergnügen» (1958/60).⁶ Dadurch zeigt sich ein Merkmal des Schaffensprozesses von Jarrell. Das Material seiner Kompositionen, das semantische wie auch das syntaktische, entspringt weitläufigen Kenntnissen – bildnerischen, literarischen, musikalischen. Diese fliessen über Assoziationsketten, deren einzelne Glieder Jarrell teilweise offenlegt, teilweise andeutet, teilweise verbirgt, in die Werke.

Assonance V, der Untertitel des Werks, verweist darauf, dass es neben Verbindungslinien zur Literatur und bildenden Kunst ein weitverzweigtes Netz musikalischer Anklänge gibt. Das Tongebilde steht nicht nur für sich alleine, sondern ist gleichzeitig in die Werkreihe «Assonance» eingebettet. Diese hängt lose zusammen; einzelne Elemente und Ideen werden in einem neuen Werk aufgenommen und in andere Richtun-

gen entfaltet. Jarrell bezeichnet diese Reihe, in der mittlerweile acht Werke existieren, in Analogie zur Malerei als seine «Skizzenhefte» und hält es für «ein Recht, sich auf eine Idee zu konzentrieren und sich darin frei zu fühlen».⁷ Dieses Bezugnehmen auf bereits bestehende Werke entspringt einer kompositorischen Überzeugung Jarrells: Das Ziel einer «entwickelnden Arbeit an Elementen, die ich besser und besser beherrsche», ist es, «eine für den Zuhörer nachvollziehbare Formulierung, eine zufriedenstellende Übereinstimmung zwischen Sprache und Wahrnehmung» zu finden. Angeregt wird diese Arbeitsweise, Jarrell bezeichnet sie als «eine Art «Auto-Analyse»», durch die Begeisterung über Künstler wie Alberto Giacometti und Edgard Varèse.⁸

DIE KONTINUIERLICHE BEOBACHTUNG

Der Gegenstand der Literatur ist so unbestimmt wie der des Lebens.

Das Gedicht – dieses verlängerte Zögern zwischen Klang und Sinn.

Die Wege der Musik und der Dichtung kreuzen sich.

Paul Valéry

Italo Calvino fasste die ihm für das 21. Jahrhundert als am wesentlichsten erscheinenden Werte von Literatur in sechs Begriffe: «Leichtigkeit, Schnelligkeit, Genauigkeit, Anschaulichkeit, Vielschichtigkeit, Haltbarkeit». Er umkreist mit ihnen die Frage, wie es möglich sei, mit Hilfe mentaler Phantasie die Schwere physischer Körperlichkeit zu überwinden und durch prägnanten Ausdruck die Flut der auf die Sinne einstürzenden Eindrücke zu bändigen. Er rekur-

5. Gemäss einem Gespräch des Autors mit Jarrell in Lausanne am 17. Oktober 1997.

6. Zimmermann, Bernd Alois: *Intervall und Zeit. Aufsätze und Schriften zum Werk*, hrsg. von Christof Bitter, Mainz 1974, 22

7. Cohen-Levinas, Danielle: «Entretien avec Michael Jarrell», in: Cohen-Levinas, Danielle (Hrsg.): *Michael Jarrell, Paris 1992 (Les cahiers de l'IRCAM. Compositeurs d'aujourd'hui, Bd. 1)*, 11

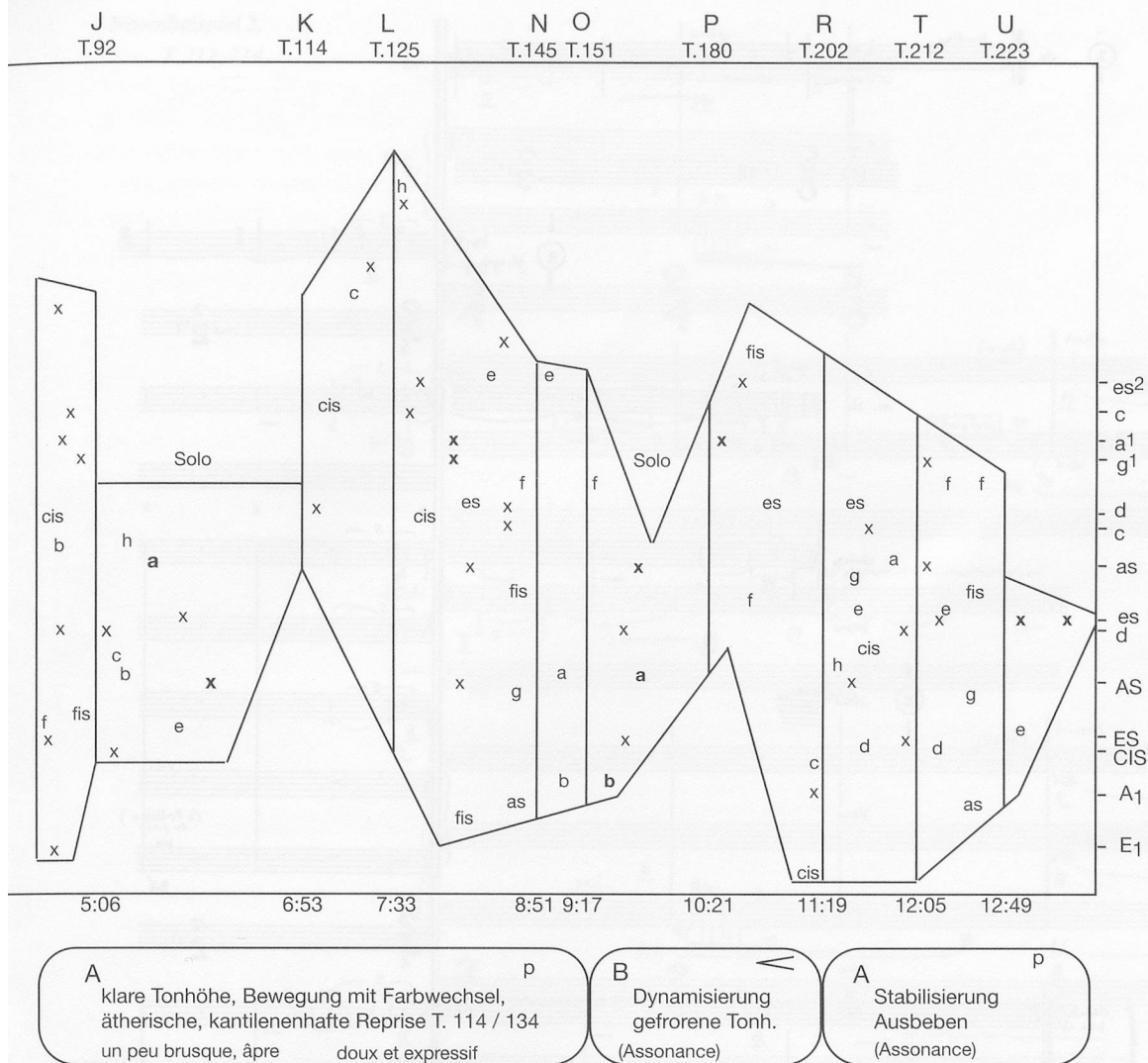
8. So Jarrell im Begleittext zur CD MP 90/ORF 08, auch Accord 204332.

9. Calvino, Italo: *Sechs Vorschläge für das nächste Jahrtausend*, München 1995, 158f. Die Vorschläge lassen sich auf Kunst im Allgemeinen ausweiten. Wieweit sie auch für ein lebensethisches Konzept tragfähig wären, kann im Folgenden bloss angedeutet, nicht ausgeführt werden.

10. Bürger, Peter: *Prosa der Moderne*, Frankfurt/M 1992, 212

11. Vgl. Valéry, Paul: *Leonardo. Drei Essays*, Frankfurt/M 1960, 29f. und 186

12. Valéry: a.a.O., 173



riert dabei auf eine Fülle von Autoren, als deren Paradigma sich Paul Valéry kristallisiert. Valéry hat sich «den Sinn für geistige Ordnung und Genauigkeit, die Intelligenz der Poesie und zugleich die der Wissenschaft und der Philosophie» in einem Masse zu eigen gemacht, dass er für Calvino das «ästhetische Ideal der Exaktheit in Phantasie und Sprache» verkörpert.⁹

Ähnlich wie bei Jarrell ist für Valéry der allmorgendliche Schreibakt neben systematischer Entwicklung künstlerischer Ideen «geduldige Arbeit am Ich».¹⁰ Wichtiger als das abgeschlossene Werk ist der Schreibprozess, die kontinuierliche Beobachtung, das unablässige Überwinden auftauchender Widerstände. Als Vorbild dient Valéry Leonardo da Vinci. Dessen Fähigkeit, Wesentliches in voller Differenziertheit unmittelbar wahrzunehmen und dadurch die Willkürlichkeit des Wahrnehmens und Darstellens mit «natürlicher» Notwendigkeit zu bannen, fasziniert ihn. Gemäss Valéry verlässt sich Leonardo dabei weniger auf begriffliche Konzepte, die durch ihre Einengung Details vernachlässigen und das Wahrnehmende verändern, als auf eine umfassende sinnliche Wahrnehmung.¹¹ Das stellt ihn über die Philosophen; für diese bleibe Kunst ob der Beschäftigung mit begrifflichen Konzepten letztlich peripher, nicht notwendig. «Von der Bedeutung der Stoffarten, der Mittel und Darstellungswerte hat er [der Philosoph] keine rechte Vorstellung, denn er hat die unüberwindliche Neigung, sie von der *Idee* zu unterscheiden.»¹²

Das Schärfen der sinnlichen Aufmerksamkeit zielt bei Valéry darauf ab, in wiedererrungener Naivität an Gegenstände heranzutreten und erworbene Kategorien zu hinterfragen. In einem solchermassen gleichzeitig liebevollen und kritischen Schauen physischer Gegenstände und psychischer

Erkenntnisprozesse zeigt sich ein hedonistischer und ethischer Ansatz, wie er in einer epikureischen Tradition¹³ ausgeprägt wurde und in neuerer Zeit durch eine postmodern geprägte Philosophie, etwa dem Konzept einer «Ästhet/hik» von Wolfgang Welsch¹⁴, an Relevanz gewinnt.

Eine kurze, die Einleitung ergänzende Bemerkung zur Rezeption im deutschsprachigen Raum sei mir gestattet. Adorno befürchtete, dass die Rezeption Valérys, trotz seinen «das Fortgeschrittene mit einer heute hierzulande seltenen Autorität des Gelingens» vereinigenden Werken, aufgrund der ihm anhängenden «reaktionären» Etikette in Deutschland behindert werde.¹⁵ Einiges, was in den 60er Jahren als reaktionär erfahren wurde, lässt sich heute mit dem Etikett traditionsbewusst positiver werten. Bei Jarrell lassen sich durchaus Momente ausmachen, die in dieses Spannungsfeld gehören und für seine Rezeption nicht unerheblich sind – etwa das problemlose Komponieren für den Konzertbetrieb, das Streben nach einem geschlossenen Personalstil, die Suche nach einer kohärenten Musiksprache. Aber Kategorien wie reaktionär, konservativ oder progressiv präsentieren sich gerade in der Musikwelt je nach Blickwinkel verschieden.

Als Beispiel einer geschärften Beobachtung Valérys, sie führt wieder unmittelbarer an die Musik Jarrells heran, diene die folgende Aussage: «Es gibt einen Übergang von den Formen, die aus der Bewegung entstehen, zu den Bewegungen, in die, auf Grund einfacher Abwandlungen der Dauer, die Formen geraten. Wenn der fallende Regentropfen wie eine Linie erscheint, wenn tausend Schwingungen wie *ein* anhaltender Ton klingen, wenn die Unregelmässigkeiten in diesem Papier hier sich wie eine blanke Fläche ausnehmen und

13. Die subkutan verlaufende Bedeutung einer epikureischen Lehre, deren Überlieferung weniger innerhalb eines offiziellen philosophischen Diskurses als vielmehr in grenzüberschreitenden Texten zwischen Wissenschaft und Poetik stattfand, hat Dorothee Kimmich ausführlich dargestellt. Kimmich, Dorothee: *Epikureische Aufklärungen. Philosophische und poetische Konzepte der Selbstsorge*, Darmstadt 1993.

14. Welsch, Wolfgang: *Grenzgänge der Ästhetik*, Stuttgart 1996, 106–134 («Ästhet/hik – Ethische Implikationen und Konsequenzen der Ästhetik»). Welsch sieht denn auch in Valéry einen frühen Vertreter einer pluralistischen Konzeption. Welsch, Wolfgang: *Unsere postmoderne Moderne*, Weinheim 1991 (3. durchgesehene Aufl.), 189–192. Bezeichnenderweise bezieht er sich als Vertreter eines philosophischen Diskurses nicht auf Epikur.

15. Adorno, Theodor W.: «Valérys Abweichungen» (Für Paul Celan), in: *Die Neue Rundschau*, 71. Jg., 1960, Heft 1, S. 1ff. (Adorno, *Gesammelte Schriften* Bd. 11, Frankfurt/M 1974, 158–202). Das Zitat steht auf S. 159.

dafür allein die Dauer des Eindrucks massgebend ist, so kann umgekehrt eine ruhende Form durch eine angemessene Geschwindigkeit ersetzt werden, und zwar durch eine periodische Verlagerung eines entsprechend gewählten Dings (oder Elements).»¹⁶ Valéry setzt hier der Unschärfe alltäglicher, flüchtiger Erfahrungen und dem verkürzenden Blick voreingenommener, konzeptioneller Betrachtung ein nuanciertes, gleichsam «absichtsloses» Beobachten physischer Phänomene entgegen. Dieses zeichnet sich durch das Wissen aus, dass ein Gegenstand durch die eingenommene Perspektive spezifisch beleuchtet erscheint, eine möglichst umfassende Erkenntnis daher nur durch wiederholte Veränderung des Standpunktes zu erlangen ist. Dieses fortwährende Ändern führt zu einer Zoombewegung, die von einer makroskopischen zu einer mikroskopischen Ebene verläuft – und zurück. Die Wahrnehmung eines Gegenstandes wird dynamisiert, seine physische Labilität scheint durch.

Vergleichbare Effekte spielen in der Musik Jarrells eine eminente Rolle. Das Aufbrechen etwa eines, makroskopisch wahrgenommen, stabilen Einzeltones in seine, mikroskopisch wahrgenommen, instabilen Fluktuationsbewegungen wird für die Parameter Rhythmus, Tonhöhe, Instrumentation, Dynamik, Ort der Klangerzeugung und Grossform fruchtbar gemacht.

DIE IDEE DES ASSONIERENS

Kunst / Das Schöne erfordert möglicherweise sklavische Nachahmung dessen, was an den Dingen unbestimmbar ist.

Paul Valéry

Seit Debussy ist die schwebende Andeutung, die sich einer präzisen begrifflichen Bestimmung entziehende Atmosphäre, ein Merkmal französischer Musik. Gerne wird dabei auf Äquivalente der Natur rekurriert; Phänomene wie Wolken, Wellen, Spuren und Wucherungen werden durch biegsame, sich verflüchtigende Tonfiguren einzufangen versucht. Der solcherart jagende Komponist ist sich immer bewusst, dass er sich auf ein letztlich aussichtsloses Unterfangen eingelassen hat, denn: «Was nicht festgehalten wird, ist nichts. Was festgehalten wird, ist tot.»¹⁷ Wenn Hirsbrunner über Boulez' Musik sagt, sie zeige eine von Debussy herkommende «Geschmeidigkeit in der Agogik, in den auffahrenden Gesten und der spannungsvollen Ruhe»,¹⁸ so lässt sich das ohne Abstriche auf Jarrells Musik übertragen. Auch er sucht die perfekt gemeisselte, «nicht-analyzierbare» Darstellung des seidnen Schleiers, den «Charme der Unmöglichkeiten».¹⁹

Für das Folgende werden die Lesenden gebeten, sich anhand der Formübersicht zu orientieren.²⁰ An zwei Stellen der Partitur schreibt Jarrell über dem Cellopart («Assonance».²¹ Die erste Assonanz bezieht sich auf die Übernahme eines

16. Valéry: a.a.O., 36f.

17. Valéry, Paul: *Windstiche*, Frankfurt/M 1995, 80. Aus dieser Sammlung stammen auch die über den Text verteilten Zitate Valérys.

18. Hirsbrunner, Theo: *Pierre Boulez und sein Werk*, Laaber 1985, 25

19. Messiaen, Olivier: *Technique de mon langage musicale*, Paris 1944, 5

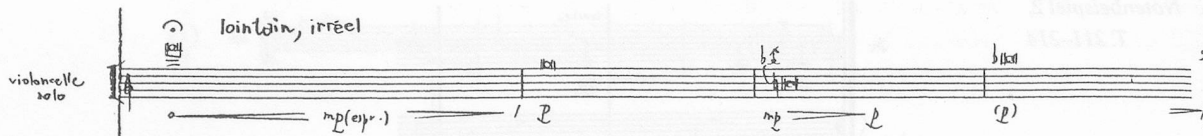
20. s. Grafik S. 28/29. Angegeben sind oben die Takte und Buchstaben der Partitur, unten die real verbrauchte Zeit in der Aufnahme des Ensemble InterContemporain mit dem Solisten Pierre Strauch und der Leitung durch Peter Eötvös (Michael Jarrell, Adès-Collection, a.a.O.). Die Kästchen mögen einen knappen Eindruck des Formverlaufs geben. Auf den Fuss gestellt, mag die Tabelle einen Eindruck von der flexiblen Grossform geben (die Assoziation einer hockenden Gestalt ist

Assonance V ist die erste Ausweitung der zunächst kammermusikalisch angelegten Werkreihe hin zum orchestralen Ensemble. Dieses wird aufgeteilt in fünf kammermusikalische Gruppen: 1. Flöte, Horn, Viola, Harfe; 2. Oboe, Posaune, Violine, Perkussion; 3. Klarinette, Fagott, Violine, Klavier; 4. Bassklarinette, Trompete, Kontrabass, Perkussion; 5. Violoncello. Das Violoncello als eigene Gruppe zu bezeichnen, mag übertrieben scheinen, lässt sich aber insofern rechtfertigen, als das Cello in den Solokadenzen durch die gleichzeitige Verwendung von arco- und pizzicato-Techniken sowie ausge-

Das Stück hebt «l'ointain, irréel» an mit einem *a*³ und versinkt in einem *es*, beide sehr leise vom Cello gespielt. Die Wahl des Tritonus als umspannenden Rahmen lässt sich auf zwei Bezugspunkte in Jarrells Denken zurückführen: Olivier Messiaen und Bernd Alois Zimmermann. Zimmermann ist für Jarrell durch seinen unbedingten Willen nach Expressivität und die vollkommen gemeisterte Handhabung von

26. Partitur S.35, Paranthèse III (rituel); für die Hörenden nach 13:56 (Aufnahme Ensemble Contrechamps, Accord 204232).

Notenbeispiel 3,
T. 1-4



Notenbeispiel 4,
T. 190-196

Form und Struktur der wesentlichste Komponist des 20. Jahrhunderts.²⁷ Er benutzte u.a. für seine Oper *Die Soldaten* eine symmetrische Allintervallreihe, deren erster Ton ein *a*, deren letzter ein *es* ist.²⁸ Die französische Musik des beginnenden 20. Jahrhunderts, zu deren theoretischen Fundierung Messiaen einen gewichtigen Beitrag leistete,²⁹ nimmt bei Jarrell einen zentralen Platz ein. Messiaen meint, ein sehr feines Ohr vermöge im Obertonspektrum eines Tones den Tritonus als zehnten Oberton zu hören, dieser löse sich «natürlicherweise» in den Grundton auf.³⁰ Von *es* ausgehend entspricht *a*³ dem zehnten Oberton.

In den ersten vier Takten wird ein Grundgerüst, das im weiteren Verlauf beleuchtete Objekt, exponiert (Notenbsp. 3). Die vier verwendeten Tonhöhen können in unterschiedliche Relationen zueinander gesetzt werden (ohne Berücksichtigung der Lage):

- grosse Sekund a - g,
- kleine Sekund b - h
- Viertonmotiv g - a - b - h.

Zu 1.: Die grosse Sekund ist für Jarrell neben Quint und Oktav das stabilste Intervall³¹ und steht daher oft am Anfang einer Ruhezone. T. 5-19 bildet *c*¹ - *d*¹ den Mittelpunkt eines sich auffächernden Akkordes. T. 22-26 erscheinen *es*² - *cis* - *es* als Kristallisationspunkte, ab T. 24 bilden die gegenüber T. 5-19 um einen Tritonus transponierten Tonhöhen *as* - *fis* - *as*¹ den rahmenden Part der Cellolinie. An der formal einer Reprise entsprechenden Stelle in T. 134 erscheint *g*¹ - *a*¹, T. 143 *c*¹ - *d*¹. Die folgende Dynamisierung lässt die Beziehung in den Hintergrund treten; sie taucht nur noch latent auf, etwa T. 203 *g* / T. 208 *a* und T. 204f. *e* / T. 209f. *d*, und versinkt schliesslich. Die Verwendung unterschiedlicher Deutlichkeitsgrade erlaubt es Jarrell, Abschnitte voneinander abzuheben oder ineinander fliessen zu lassen. Es entsteht ein Flimmern zwischen Kategorien wie identisch - ähnlich - unterschiedlich, wesentlich - latent - unwesentlich, bewegt - ruhend, erinnert - vergessen.

Zu 2.: Die grosse Sept bildet den Hauptbestandteil der verwendeten Akkorde. Als Beispiel seien genannt T. 18 *E*¹ -

27. Vgl. Amann, Jean-Pierre: *Musique pour une fin de siècle. Vingt entretiens avec des compositeurs suisses*, Yverdon-les Bains 1994 (Revue Musicale de Suisse Romande), 99

28. Vgl. etwa Niemöller, Klaus Wolfgang / Konold, Wulf (Hrsg.): *Bericht über das Bernd Alois Zimmermann-Symposium Köln 1987*, Regensburg 1989 (Kölner Beiträge zur Musikforschung, Bd.155), 119

29. Theo Hirsbrunner meint, dass Messiaens Lehrwerk *Technique de mon langage musical* das Theoriedefizit der franz. Musik um 1900 deckte. Hirsbrunner, Theo: *Maurice Ravel. Sein Leben. Sein Werk*, Laaber 1989, 111

es - d¹ / Cis - c¹ - h¹ - b² - a³ - as⁴, T. 66 E¹ - Es - d - cis¹ - c² - h², T. 218 As¹ - G - fis - f¹. In den Solokadenzen bildet T. 105 As - a, T. 170 B¹ - A - as das Zentrum. Durch die Ausnutzung unterschiedlicher Registerausschnitte, die Überlagerung mehrerer, im Ambitus unterschiedener Akkorde sowie die Veränderung der Orchestrierung und Rhythmisierung entsteht daraus ein farbenreiches Klangbild.

Zu 3.: Eine grosse und zwei kleine Sekunden bilden die motivische Grundgestalt. Die vier Töne können reihentechnisch abgewandelt werden und in unterschiedlicher Klarheit auftreten, da sie zuweilen mit ihren Varianten Tonknäuel bilden.³² T. 193–96 etwa lässt sich die Klarinettenstimme begreifen als Variation der Segmente e - fis - g - as / b - h - cis - d / a - b - c - cis / cis - d - e - f (Notenbsp. 4). Die Gewichtung kann soweit verschoben werden, bis die kleine Terz in den Vordergrund tritt: bemerkenswert die mit «doux et expressif» bezeichnete Kantilene des Cellos in T. 119–125 c³ - es³ - h³. Das Ineinanderflechten spielt auch auf der Ebene der Stimmführung eine wichtige Rolle. Das Ziel der sich zu Rudeln verdichtenden Einzelstimmen (Notenbsp. 4), bzw. der sich zur Einzelstimme ausdünnenden Rudel, ist die abwechslungsreich gegliederte «Klangstruktur», die minutiös durchgestaltete Klanglichkeit, das sich über den musikalischen Satz verströmende Timbre.³³

Die Grossform des Werks lässt sich in ihrer deutlichen ABABA-Form als Bogenform beschreiben; dass in ihr, reihentechnisch gesprochen, Grundform und Krebs zusammenfallen, mag angesichts der Trivialität solcher Bogenformen als übertriebene Feststellung erscheinen. Allerdings scheint die Krebsform bereits im eröffnenden Gestus vorgezeichnet. T. 3/4 lässt sich als Krebs des Tonhöhenverlaufs und der Dynamik von T. 1/2 sehen (Notenbsp. 3). Ebenfalls latent vorgegeben ist der ruhende, statische Charakter der grossen Sekund, der bewegende, dynamische Charakter der grossen Sept. Die einzelnen grossformalen Abschnitte werden um ein Zentrum balanciert, das durch verschiedene Parameter sinnfällig gemacht wird: Orchestrierung, Register, zeitlicher und gestischer Verlauf. Das Tutti ab T. 114 lässt sich als gedehntes Pendant der T. 1–4 begreifen. Die eigentliche Repriese, sie erfolgt gegenüber T. 5 um eine Quinte nach oben transponiert, wäre dann in T. 134 anzusetzen.

Insgesamt ergeben sich so zwischen grossformaler Anlage und kompositorischem Detail viele Bezüge. Die Auswahl des Tonmaterials ist reflektiert, von grösster Stringenz und für die Formbildung wesentlich. Das Innenleben wird nuanciert belebt und zeugt von einer musikalischen Technik und Notationsweise, die die Errungenschaften der Musikgeschichte reflektiert und ihre Spuren zu einem eigenständigen Gebilde verbindet. Die skrupulöse Notation der auf das In-Bewegung-Setzen psychischer Prozesse abzielenden Musik bildet den Spiegel der kompositorischen Sorgfalt. Jarrell legt grossen Wert darauf, dass der grossformale Verlauf durch die Zuhörenden nachvollzogen und als semantisch geladene Erlebnisform begriffen werden kann. Letztlich finden sich die Zuhörenden einer Sphinx gegenüber, deren Fragen sie entweder wie Narziss oder wie Oedipus beantworten können.³⁴

30. Messiaen, Olivier: *Technique de mon langage musicale*, Paris 1944, 23

31. Gemäss einem Gespräch des Autors mit Jarrell in Lausanne am 17. Oktober 1997.

32. Vgl. dazu Szendy, Peter: «Congruences», in: Cohen-Levinas: *Michael Jarrell*, Paris 1992, 50f.

33. Dieser komplexe Begriff findet im Zusammenhang mit Jarrell oft Erwähnung. Er wurde am IRCAM ausgiebig diskutiert. Vgl. Piencikowski, Robert: «Fonction relative du timbre dans la musique contemporaine: Messiaen, Carter, Boulez, Stockhausen», in: *Analyse musicale* 6 (1986), 51–53; Boulez, Pierre: «Timbre and composition – timbre and language», in: *Contemporary Music Review* 2 (1987), 161–171; Cohen-Levinas, Danielle (Hrsg.): *Michael Jarrell*, Paris 1992, 17–39

34. Alle drei Figuren spielen im Werk Jarrells eine latente Rolle. Oedipus in *Music for a while* für Instrumentalensemble (1995); das Werk beruht auf der Basslinie des gleichnamigen Songs von Henry Purcell (er stammt aus der Musik zu *Oedipus*). Narziss in *Eco* für Stimme und Klavier (1986), auf einen Text von Luis de Gongora (die Nymphe Echo liebt Narziss). Die Sphinx über den *Carnaval. Scènes mignonnes sur quatre notes* von Robert Schumann, der sie in Form von drei kurzen Tongebilden materialisiert (in zweien bilden – wie in vorliegendem Stück – a-es den Rahmen).