

"I have a hedonistic delight in sound" : der kanadische Komponist Rodney Sharman im Gespräch mit Thomas Gerlich = entretien avec le compositeur canadien Rodney Sharman

Autor(en): **Gerlich, Thomas / Sharman, Rodney**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Dissonanz = Dissonance**

Band (Jahr): - **(2008)**

Heft 104

PDF erstellt am: **22.07.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-927404>

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.

«I HAVE A HEDONISTIC DELIGHT IN SOUND»

Der kanadische Komponist Rodney Sharman im Gespräch mit Thomas Gerlich

«I have a hedonistic delight in sound» — *Entretien avec le compositeur canadien Rodney Sharman*
Né en 1958, Rodney Sharman vit à Vancouver. Il est l'un des compositeurs canadiens les plus renommés. Le présent entretien s'est déroulé le 27 février 2008 à Bâle lorsque Sharman y était l'invité de la Haute école de l'Académie de musique. Le compositeur évoque à la fois des pièces anciennes et récentes — tel *Arsis and Thesis* pour flûte et piano — ainsi que sa collaboration avec le réalisateur Atom Egoyan pour l'opéra de chambre *Elsewhereless*. Il débat de « l'Europe » et de la problématique de la « Nouvelle complexité ». Enfin, il nous parle de Morton Feldman chez qui il a étudié, à Buffalo, dans les années 1980.

Thomas Gerlich: *Jemand möchte deine Musik kennenlernen, und du darfst diesem Menschen nur eine einzige CD empfehlen: Welche CD, welches Stück wäre das?*

Rodney Sharman: Vielleicht habe ich ein Don-Juan-Syndrom, weil ich die neueste CD am liebsten habe: *Arsis and Thesis* für Flöte und Klavier, in dieser guten Aufnahme mit Mark McGregor und Rachel Kiyo Iwaasa.¹

Was ist typisch für Deine Musik an diesem Stück?

Die Beschäftigung mit Klang und das Verschwimmen von Harmonik und Klangfarbe, das hier aus der Mischung der grossen Obertonwellen in der Flöte und des Klavierklangs entsteht. Die beiden werden gewissermassen eins (siehe Abbildung 1). Das resultiert zum Teil aus der Verwendung der harmonischen Reihe, zum Teil auch aus den Akkordtypen, die ich gewählt habe. Nach und nach widmet sich das Stück anderen Aspekten: ein gewisses Mass an Heterophonie und an Kontrapunkt kommen hinein. Der äusserliche Kontrast ist insgesamt grösser als in meiner Musik der achtziger und frühen neunziger Jahre, das Spiel mit Klangfarbe findet man in ähnlicher Art bereits vor 20, sogar vor 30 Jahren. Ich habe eine hedonistische Freude am Klang.

In Berlin hast du einmal eine Lecture unter dem Titel «Abstraktion als musikalische Idee» gehalten. Spielt diese Kategorie in «Arsis and Thesis» eine Rolle, und wenn ja: Kannst du andeuten, was das technisch bedeutet?

Abstraktion spielt eine Rolle. In erster Linie bedeutet das vielleicht, dass es keine Melodik im konventionellen Sinn gibt, abgesehen von jenem Teil, in dem die 4-Ton-Zelle c-cis-d-es in verschiedenen Registern verbreitet wird. Dies ist wahrscheinlich das einzige melodische Moment, es sei denn, man betrachtet bereits zwei Töne als eine Melodie (siehe Abbildung 2). Zwei Töne bilden hier, so gesehen, eine abstrahierte Melodie.

Dein neuestes Stück – «Departures» – wird das Nieuw Ensemble in ein paar Tagen in Amsterdam uraufführen. Du hast in den letzten Jahren viele Aufführungen in Holland gehabt, du hast Anfang der achtziger Jahre in Freiburg studiert und 1990 den Kranichsteiner Musikpreis bei den Darmstädter Ferienkursen bekommen. Giltst du in Kanada als europäisch gesinnter Komponist?

Es ist lustig: Ich fühle mich manchmal in meinem eigenen Land, als sei ich gleichsam die Stimme, die die deutsche Tradition weiterführt. Ich weiss, dass das befremdlich klingen

mag. Aber mir scheint, dass die experimentelle Tradition Amerikas auch in einer Verbindung zur deutschen Musik steht – mehr als zur holländischen, französischen oder englischen Musik, die andere Traditionen haben. Du siehst also die Ahnenreihe mit all diesen herausragenden Vorvätern [lacht] ... Doch tatsächlich: Bis zu einem gewissen Grad beeinflusst meine europäische Ausbildung die Weise, wie mein Denken wahrgenommen wird. Meine Musik betrifft das weniger.

Ich vermute, dass dir solch ein pauschaler Begriff von «Europa» fragwürdig ist. Einerseits schätzt du den ästhetisch offenen Geist der holländischen Szene. Andererseits hast du in der Ära Ferneyhough/Huber in einem wenig pluralistischen Klima studiert, und du hast in Darmstadt hautnah den ausgrenzenden Diskurs über die «New Complexity» in seinen Anfängen mitbekommen.² Gehören solche «europäischen» Gedanken wie jener der New Complexity heute noch zu deinem ästhetischen Gepäck, und sei es in Form von Skepsis? Siehst du dich selbst – ästhetisch, handwerklich – als einen europäisch gesinnten Komponisten?

Ich habe einen Auftrag für das Ultima-Festival in Oslo nächstes Jahr, und der künstlerische Direktor Geir Johnson hat mich gefragt, ob ich ein Stück über die Thematik schreiben könnte, die du angesprochen hast: nach Europa zu kommen, Zeit in Europa zu verbringen, Europa zu verlassen, wieder nach Europa zu kommen. Eine sehr interessante Idee, finde ich. – Es stimmt: Als ich in Freiburg war, herrschte eine enorme Fixierung auf New Complexity, nicht so sehr beim Meister der New Complexity, bei Brian Ferneyhough, mehr bei seinen Studenten. Für sie schien eine Notwendigkeit zu bestehen, dass man sich auf diese und nur auf diese Weise musikalisch auszudrücken habe. Die Musik von Wolfgang Rihm, zum Beispiel, war es ihnen nicht wert, angehört zu werden. Ich dagegen war immer schon neugierig: Jemand, der wissen will, was die Kollegen, was jüngere Komponisten, was die alten Meister machen. Mich würde es freuen zu hören, was Klaus Huber zuletzt komponiert hat. Sein Stück für Donaueschingen³ soll fabelhaft gewesen sein. New Complexity beschäftigt mich kaum. Allerdings ... ich schreibe Rhythmen wie 5:3. In Europa ist das ein Kinderspiel, in meinem Land ist 5:3 noch etwas Exotisches – irgendwie europäisch, könnte man sagen.

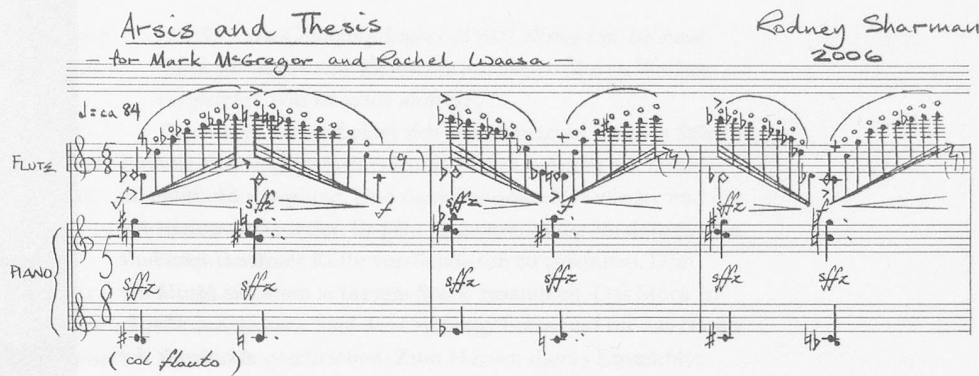
Von 1986 an hast du noch einige Jahre in Buffalo studiert, zunächst auch bei Morton Feldman, der jedoch im September 1987 starb.

1. Diskografie im Anhang zum Gespräch.

2. Vgl. Richard Toop, *Four Facets of «The New Complexity»*, in: *Contact* Nr. 32 (Spring 1988), S. 4–50.

3. Klaus Huber, *QUOD EST PAX? – Vers la raison du cœur* für Orchester mit fünf Solostimmen und eine arabische Perkussion, uraufgeführt bei den Donaueschinger Musiktagen 2007.

Rodney Sharman,
«Arsis and Thesis»
für Flöte und
Klavier, (2006)
Takt 1ff.



Rodney Sharman,
«Arsis and Thesis»
für Flöte und
Klavier, (2006)
Takt 263–276.



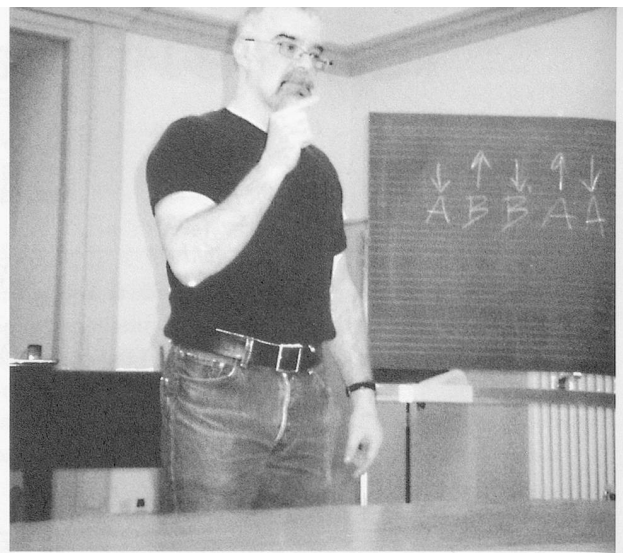
[Lacht] Es ist nicht so mühsam, ich spreche gerne über Feldman, wegen meiner Liebe zu ihm und seiner Musik. Meine stärksten Erinnerungen? Wie er sechs Stunden lang über *Sixteen Dances* (1951) von John Cage geredet hat, mit der Frage, ob Konsonanz banal sei. Oder: Er gab eine 6- oder 7-stündige Lecture über «Opinions», und darüber, dass man keine «Opinions» haben sollte. Es begann mit der Frage: «Do you know what George Gershwin's first hit sounded like?» [imitiert Feldman, den Anfang von *Swanee* singend] Dann sprach er kein Wort mehr von Gershwin, sechs oder sieben Stunden lang. Ganz am Ende fragte er: «Do you know what George Gershwin's last big hit sounded like?» [singt den Anfang von *Someone to Watch Over Me*] Und darauf: «Do you know what his last hit would have sounded like if he had had opinions?» [singt wie zuerst] Dann ging er auf einem Knie zu Boden, so wie Al Jolson⁴, und sagte: «Okay, Rodney, Barbara [Monk Feldman], let's go», und wir gingen zum

Eine Frage wie «What is the difference between detail and structure?» beschäftigt mich noch immer. Manche Dinge, die er über die Musik anderer gesagt hat, zeigen sich mir erst allmählich. Erst vor drei Jahren habe ich Ähnlichkeiten der melodischen Konstruktion in der Musik Schuberts und Feldmans bemerkt. Es betraf das Seitenthema im ersten Satz der *Unvollendeten* und den Anfang von *Palais de Mari*. Mir wurde die Ähnlichkeit in Details statt in der Struktur klar, wenn ich diese Unterscheidung hier treffen darf. Ich hatte immer gedacht, dass Feldmans Vorliebe für Schubert mit der «himmlischen Länge» zu tun hat, der sehr, sehr langen Dauer besonders der langsamen Sätze. Und auch damit, dass man die Nähte in dieser Musik sehen kann: ihre schamlos offenliegenden 8-Takt-Phrasen, das verglich er stets mit einem Anzug, bei dem jede einzelne Naht zu sehen ist. Ich hatte gedacht, es seien diese Dinge, die Feldman bewunderte und die in seiner Musik irgendwie ähnlich waren. 18 Jahre, nachdem ich bei ihm studiert habe, sehe ich endlich diese Ähnlichkeit im Melodischen, die mir vorher verborgen geblieben war. – Vor einigen Tagen war ich in Paris und habe auch ein paar Gräber auf dem Père-Lachaise besucht.

5. Siehe Pay-Uun Hiu, *In de Muziek van Rodney Sharman verliest Narcissus zijn Ego*, in: Programmheft des Festivals «Confrontaties», Rotterdam 1991, S. 12–18, hier S. 18.

Rodney
Sharman im
«colloquium 48»
der Hochschule
für Musik der
Musik-
Akademie der
Stadt Basel.

Foto: Heidy
Zimmermann



Poulenc liegt im selben Areal wie Chopin. Und Leute kümmern sich um Poulencs Grab, es gibt frische Blumen, jemand hat eine Hyazinthe dagelassen. Bei Chopin allerdings ist alles überdeckt mit Blumen, mit Buketts, man sieht kaum das Grab. Auf dem Weg zum Père-Lachaise dachte ich an Morton Feldman, wie er sagte, dass Chopin vielleicht der erfinderischste Komponist war, der je gelebt hat. Und er sagte: «All there is, is beautiful melody and beautiful harmony – that is all there is, there is nothing else to the music.» Ich bin sicher, das ist eine Frage, die ich mir wieder stellen werde.

Hört man Stücke von dir, hat man gewiss nicht den Eindruck von einem Feldman-Epigonen. Und doch: Nicht nur in einem Stück wie «Dark Glasses» [1988] ist die Absenz von «Drama», der Habitus des Umkreisens und des Ritualen wie auch die gedämpft-sensitive Klanglichkeit unmittelbar auffällig. In «After Truth» [1994] vollführen Barockflöte und Vibraphon/Glockenspiel beständig lineare und heterophone Transformationen von chromatischen Patterns. Ist es zu oberflächlich, solche Momente mit Feldman in Verbindung zu bringen?

Ich denke, die beste Antwort darauf gibt das erste Stück von mir, das einen gewissen öffentlichen Erfolg hatte, *Erstarrung* (1984). Jemand könnte es mit Feldman vergleichen aufgrund der Muster, die wiederkehren, der klanglichen Sensitivität etc. Zu jener Zeit kannte ich nichts von seiner Musik. Ich war gewissermassen ein «Gesinnungsgenosse», bevor ich sein Werk überhaupt kannte. Ich bin froh, nicht bei ihm studiert zu haben, als ich jünger war, denn meine Musik hätte vielleicht darunter gelitten. Er war am besten als Lehrer für den letzten Schliff, jedenfalls, was mich angeht. Banal gesagt: Meine Musik geht über den Taktstrich hinaus, die von Feldman tut dies normalerweise nicht. Es gibt Stellen im Violinkonzert, wo es anders ist, aber für gewöhnlich operiert er in seinem Spätwerk mit diesen kleinen Bausteinen, die nie über den Taktstrich hinausgehen. Meine Musik tut das. Meine Musik verwendet Klangfarben und Instrumente, die Feldman nie angerührt hätte, darunter Instrumente, die er für Spielzeug hielt, wie Mandoline oder Gitarre. Er sagte in solchen Fällen: «When you do it, it's okay».

Ziemliches Aufsehen hat unter deinen Werken die Kammeroper «Elsewhereless» (1998) erregt. Librettist und Regisseur war der armenisch-kanadische Filmemacher Atom Egoyan, der damals gerade mit «The Sweet Hereafter» beim Festival in Cannes die Preise abgeräumt hatte. Wie kam es

zu diesem Projekt? Hatte Egoyan vorher schon für die Bühne gearbeitet?

In den frühen 90er Jahren hatten wir zum ersten Mal Kontakt. Ich kannte seine Schwester – sie hat mit mir Flöte studiert –, und ich kannte die Egoyans als Familie. Ich kannte sein Œuvre sehr gut, hatte seine frühesten Filme gesehen aus der Zeit, als er ein Teenager war. So habe ich ihn angerufen und gefragt, ob wir irgendwie miteinander arbeiten könnten. Anstatt über Filmarbeit begannen wir, über Oper zu sprechen. Er war damals in einer Jury für Opernverfilmungen. Für seine ersten Filme hatte er selbst die Musik geschrieben und aufgenommen, er spielt gut Gitarre. Wir machten zusammen *Phantom Screen* [1991], ein Stück für Sopran und Orchester. Und dann schrieb er für mich Libretto nach Libretto. Das erste war *Elsewhereless*, das zweite *Showroom*, wo es um das Anprobieren von Kleidern ging. Auch eins für eine Science-Fiction-Oper war dabei. Wir einigten uns schliesslich auf *Elsewhereless*, und nicht zuletzt, weil ich unterrichtete und andere Aufträge hatte, beanspruchte das Projekt dann noch fünf Jahre. Während dieser Zeit inszenierte Atom die erste Oper, *Doctor Ox's Experiment* von Gavin Bryars, danach kam *Elsewhereless*. Atom hatte also schon für die Bühne gearbeitet, wenn das auch kaum bekannt war. *Elsewhereless* hatte er ursprünglich als Schauspiel konzipiert, dann daran gedacht, einen Film daraus zu machen. Doch erst als Oper hat der Stoff sein richtiges Medium gefunden.

Für deine musikalischen Strukturen war «Melos» bis dahin keine zentrale Kategorie. Warst du bereit, nun für Stimme zu schreiben, «Gesangslinien» zu schreiben? Ist «Elsewhereless» im emphatischen Sinn eine Oper?

Dass wir *Phantom Screen* machten, gab mir die Gelegenheit, die Sache auszuprobieren, als Versuchsballon. Atom mochte das Resultat, und wir merkten, dass wir leicht zusammenarbeiten können. Und da ich ausserdem schon Vokalmusik und eine Kammeroper geschrieben hatte, wusste ich, dass ich der melodischen Linie grösseres Gewicht geben kann. Gleichwohl steht über grössere Strecken in *Elsewhereless* auch Klangfarbliches im Zentrum. Den Beginn der 4. Szene bildet ein langes Violinsolo über pulsierenden Bläsern (Alt- und Bassflöte, zwei Bassklarinetten) und crescendoierenden Flageoletts im Kontrabass, eine Klangwelt, die du wohl als meine wiedererkennen würdest. *Elsewhereless* hat vier Männerrollen und eine Frauenrolle. Die Frauenrolle ist eher klein (nach den ersten Workshops haben wir sie noch ein bisschen erweitert), und das wollte ich durch den sehr

elaborierten Violinpart musikalisch kompensieren. Zugleich ist er eine Art Tombeau für Toru Takemitsu. Ich weiss nicht, ob ich diesen Part genauso geschrieben hätte, wäre er nicht auf den Tod von Takemitsu und das ganz eigene Verhältnis seiner Musik zur Melodie bezogen gewesen. Ich traf Takemitsu nur einmal, doch ich kenne sein Werk recht gut.

«For some ten years now, I make my home in Vancouver, where I have been taking pleasure in writing music in a way that I have not done since I was a teenager.» Du hast das vor knapp 10 Jahren formuliert. Inwiefern ist es heute noch immer gültig? Kannst du diese Veränderung in deinem Komponieren präzisieren?

Es ist immer noch wahr, und es hat damit zu tun, dass Vaterfiguren wegfallen und man selbst mehr und mehr zu einem Mentor für andere wird. Als ich jung bei Murray Adaskin studierte, der extrem wichtig für mich gewesen ist, flog ich mit Imagination und Energie leicht von Stück zu Stück. Doch dann kam ich, bedingt nicht zuletzt durch die sehr kritische Haltung meines nächsten Lehrers Rudolf Komorous, an einen Punkt, an dem ich Angst hatte, eine Note hinter die andere zu setzen. Als das überwunden war und ich wieder mit einem gewissen Fluss komponieren konnte, ging ich nach Deutschland. Der Schock der neuen Sprache und die Intensität der ästhetischen Debatten, die um New Complexity und Neoromantik kreisten, auch – seltener – um neue Einfachheit, ausgelöst durch die Musik von Walter Zimmermann: beides führte dazu, dass das Schreiben erneut schwierig wurde. Mit dem Abschluss der Studien in Freiburg entschärfte sich das, doch nur bis zu meiner Rückkehr nach Kanada und dem dazugehörigen Kulturschock. Und auch als ich in die USA zu Feldman ging, bremste das mein Schreiben wieder.

Mit welchem Blick hat Feldman Partituren von Studenten angeschaut?

Er war kritisch – warm, nie gemein. So inspirierend Feldmans Lectures waren: Ich kam aufs Neue an jenen Punkt, vielleicht hing es mit dem Einzelunterricht zusammen. Jedenfalls: Mit dem Wegfall dieser Vaterfiguren, sei es durch die zeitliche Distanz, wie im Fall von Brian Ferneyhough, sei es durch den Tod, wie bei Feldman, hat eine Art Befreiung stattgefunden. Ein Zu-sich-selbst-kommen. Heute bin ich ein Künstler, der seine Imagination nicht unterdrückt. Wenn eine musikalische Idee einen Komponisten wieder und wieder einholt, hat das einen Grund, und er sollte diese Idee ausdrücken, gleichgültig, ob es eine simple oder eine komplexe Idee ist.

Das von mir eben zitierte Statement hat mich überrascht, weil man einen generellen und gewollten Bruch in deiner künstlerischen Entwicklung herauslesen könnte. Das widerspräche meinem Eindruck. Ich komme nochmal auf «Arsis and Thesis» von 2006 zurück: eine sinnlich-strenge Studie, die aus ganz beschränktem Material (Flageolett-Figur und chromatische Zelle) generiert wird und vielfach – um nur dies noch zu nennen – mit dem Konflikt rhythmischer Proportionen arbeitet. Als ich das zum ersten Mal hörte, dachte ich: ein sehr frisches, aber keineswegs untypisches Stück; den Sharman der frühen Neunziger erkenne ich mühelos darin wieder.

Es hat keinen ästhetischen Bruch oder Wandel gegeben, es ist vielmehr ein emotionaler Durchbruch. Ich habe einfach mehr Freude am Komponieren selbst.

Ich habe deine Musik nicht zuletzt kennen und schätzen gelernt durch eine Reihe von Ensemble- und Orchesterstücken: «Erstarrung» – «Dark Glasses» – «The Proximity of Mars»

[1988] – «In Changing Light» [1995]. Wenn Du das neue Stück für das Nieuw Ensemble mit diesen älteren Werken vergleichst: Was ist heute anders?

Departures unterscheidet sich von all meinen anderen Stücken, und zwar dadurch, dass ich das Stück bewusst mit dem Schliessen beginne. Und dann beende ich es wieder und wieder und wieder. Es geht also unter anderem darum, eine Form aus einer Kette von Schlüssen zu gewinnen. Drei Dinge kommen in diesem Stück zusammen. Das Stück ist für den grossen Saal des Concertgebouw und für das Nieuw Ensemble geschrieben. Zum Herzen dieses Ensembles gehören Mandoline, Gitarre und Harfe, die ich, anders als viele Komponisten, nicht rauswerfen wollte. So war die Frage: Wie kann ich diese Instrumente im Concertgebouw hörbar machen? Die zweite Sache ist, dass das Konzert den Titel «Confronting Silence» haben wird. Es stellt die Musik von Takemitsu ins Zentrum, dabei auch Takemitsus Verhältnis zur Musik von Sibelius, der übrigens ein Lieblingskomponist von Ferneyhough (mit der 7. Sinfonie) und Feldman (mit der 5.) war. Interessant, nicht wahr? Jedermann weiss, wie eigenartig Schlüsse bei Sibelius sein können, das seltsame Mezzoforte am Ende der Vierten zum Beispiel. Es ist etwas von dieser Periode Sibelius' in meinem Stück. Man kennt solche asymmetrischen Schlussakkorde [singt], sie erinnern an Beethoven, aber ich denke hauptsächlich an Tschaikowsky, und die Musik von Sibelius ist in einem sehr, sehr hohen Mass wie abstrahierter Tschaikowsky. So beginnt *Departures* tatsächlich mit strahlendem C-Dur aus gezupftem Klang, und ich bin sehr zufrieden mit den Probenresultaten. Ich arbeite – das ist der dritte Punkt – mit Akkorden, die einen kurzen Nachklang haben und bei denen man hinhört, wie dieser sich schnell verändert. Welches Instrument ist in diesem absterbenden Klang wann am lautesten? Die Mandoline hat einen sehr kurzen Nachklang, aber eine scharfe Attacke, wie löst sich das zum Beispiel in ein Geigenpizzicato auf, welches sich in den Gitarrenklang auflöst, und dieser in den Harfenklang? Das Stück ist in einem gewissen Mass konzeptuell. Es ist ziemlich unähnlich allem, was ich je geschrieben habe und was sich im Repertoire findet. Den Bezug zu diesen Kadenzen bei Sibelius und Tschaikowsky, den gibt es. Und dann endet es wieder und wieder und wieder und wieder.

Interview und Übersetzung der Antworten aus dem Englischen: Thomas Gerlich

Diskografie (Auswahl)

- *Arsis and Thesis* (2006): Mark Takeshi McGregor (Flöte), Rachel Kiyo Iwaasa (Klavier), Redshift Music, TK421, 2007
- *Apollo's Touch* (1992): Richard Sacks (Vibraphon), ARTifact, ART-037, 2007
- *Wiegenlied* (2004), *Trauerarbeit* (1993, arr. Ruck): Jürgen Ruck (Gitarre), Musikproduktion Dabringhaus & Grimm, MDG 603 1341-2, 2005
- *The Proximity of Mars* (1988): Ensemble SMCQ, Dir. Walter Boudreau, Radio Canada International, RCI 655, 1989
- *Erstarrung* (1984): VNMS Ensemble, Dir. Owen Underhill, Canadian Music Centre, CMC-CD 3689, 1989

Über Rodney Sharman

- Peter Hatch, *Rodney Sharman*, in: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. 2nd Edition. London: Macmillan 2001, Bd. 23, S. 218–219.
www.rodneymarman.com