

Zeitschrift: Dissonanz = Dissonance
Herausgeber: Schweizerischer Tonkünstlerverein
Band: - (2008)
Heft: 104

Rubrik: CD

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: 12.05.2025

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

Jakob Ullmann: **voice, books and FIRE 3**
 Ensemble für experimentelle Musik 2006
 Edition RZ ed.RZ 2005 (www.edition-rz.de)

LEBENDIGE POLYPHONIE, FLÜCHTIGE DISKURSE



Wie zeichnet man Musik auf, die sich dem Hörsinn fast entzieht? Wie handelt man mit Klängen, die ganz der Idee der Unverfügbarkeit des Klingenden verpflichtet sind? Mit diesen und ähnlichen Fragen sieht sich konfrontiert, wer eine CD mit Musik von Jakob Ullmann produzieren und vertreiben will. Freilich ist diese Neuerscheinung der Edition RZ, wie zumeist bei Neuer Musik, wohl nicht in erster Linie aus kommerziellem Ansporn zustande gekommen. Auf die besondere Leisheit der Musik wird explizit hingewiesen und der Hörer gebeten, das Abspielgerät so einzustellen, dass «das Raumgeräusch gerade verschwindet.» Es handelt sich um den dritten Teil von *voice, books and FIRE* (2004/05), ein noch abzuschliessendes kompositorisches Grossprojekt, mit dem Ullmann sich seit 1990 befasst.

Gegenstand der Musik sind vom Verschwinden bedrohte oder schon fast verschwundene Schriftbilder der geistigen und religiösen Traditionen Ost- und Südosteuropas. Verschiedene Perspektiven ergeben sich daraus: Zum einen ist da die kompositorische Auseinandersetzung mit alten und durch die Vorherrschaft abendländischer Geschichtsbilder verdrängten und marginalisierten Kulturen, die durch Dokumente byzantinischer, griechischer, aramäischer, hebräischer, georgischer usw. Provenienz im Stück repräsentiert werden. Dann spielt auch die aktuelle Bedrohungslage eine wichtige Rolle: Ullmann begann die Arbeit an dem Zyklus kurz vor Ausbruch der Jugoslawien-Kriege, dem unzählige Schriftstücke zum Opfer fielen – tatsächlich sieht der Komponist im Kulturgüterschutz eine wichtige kompositorische Aufgabe («Wenn man bloss eine Kopie dessen in eine Partitur integriert, dann ist sie wenigstens dort noch vorhanden.»). Die acht Sängerinnen gehen, durch ein Instrumentalquartett unterstützt, aufs Behutsamste mit den Sprachstoffen um, die in zartestem Gesang, Atem- und Flüsterlauten artikuliert und in seine feinsten phonetischen Bestandteile zerrieben werden. Solch flüchtiges Klangbild ist der Perspektive realen Verschwindens, Verstummens geschuldet. Selten nur sind Aufwallungen wahrnehmbar, wie jene fast genau in der Mitte des Stücks, auf die sogleich eine ausgiebige Stille folgt.

Diese im Ganzen gut 70 Minuten währende Musik bewegt sich auf einem sehr schmalen Grat zwischen Klang und Bedeutung. Nicht nur aufgrund mangelnder Sprachkenntnisse bei den meisten Hörern wäre es unmöglich, die Inhalte zu «verstehen». Auch die Sängerinnen, die die klangliche Gestalt der Zeichenschätze erst unter Aufbietung nicht unbeträchtlicher interpretatorischer Arbeit artikulierbar machen müssen, können nicht ohne weiteres in den Gegenständen

leisester Klangrede aufgehen. Solche Distanz wird unterstützt dadurch, dass idiomatische Wendungen und ausdrucksgesteuerter Vortrag – anders als in mancher gefühligen Wiedergutmachungskantate – in dieser Musik nicht vorkommen. Das Stück ist kein Bazar klingender orientalischer Kurzwaren, Ullmann widersteht jeglicher Selbstbedienungsmentalität. Die spezifische Schichtung der Materialien, die Durchdringung von Sprache und Klang bewahrt bzw. evoziert hingegen einen diskursiven Charakter, und genau dies ist das Merkmal, das Ullmanns Musik vom esoterischen Hintergrundrauschen stiller und stillster Musik unserer Zeit unterscheidet.

Man kann sagen, dass in diesem Fall empfindliche kompositorische Reflexion von Geschichte und Gegenwart sinnliche Evidenz erfährt. Nichts wird hier vereinnahmt, demonstrativ vorgezeigt, und doch wird – trotz Ausdrucksverbot – durchaus Expressivität freigesetzt. Durch die relativ lange Dauer des Stücks wird es möglich, sich auf die starke Intensität der leisesten Klänge und die allmählich gewahr werdende enorme Vielgestaltigkeit und Fülle der Materialien einzustellen und sich zu orientieren. Ullmanns Anspruch einer – den Methoden der technischen Reproduzierbarkeit willentlich inkommensurablen – «lebendigen Polyphonie» ist in der Interpretation des Ensembles für experimentelle Musik 2006 erfüllt. Der Sakralraum der Abteikirche Neresheim ist freilich nicht ganz ohne Verlust zum virtuellen Klangraum transformiert, der das dunkle Leuchten der «originalen» Aufführungssituation gleichwohl zu transportieren vermag – trotz allem ist (zumal mit Kopfhörern) eine intensive Fühlungnahme mit Ullmanns imaginärem, enorm detailreichem Klangraum sehr wohl möglich.

Michael Kunkel

Hans Thomalla: **Moments musicaux, wild.thing, Cello Counterpart, Stücke Charakter**
 Ensemble Recherche, Lucas Fels (Cello)
 Wergo/Deutscher Musikrat WER 65712

METAMUSIKEN

Was hat Jimi Hendrix eigentlich mit Frédéric Chopin zu tun? Wenig bis gar nichts, bis sie sich vor fünf Jahren in einem Stück von Hans Thomalla begegneten. Zunächst scheint sich die elegante Gelassenheit des Pariser Salons

schlecht gegen den Exzess der Rockmusik durchsetzen zu können. Aber im weiteren Verlauf seines Stückes *wild.thing* perforiert und zerlegt Thomalla die Originale, bis sich das überdrehte Schlagzeug (Hendrix) und das melancholisch

gestimmte Klavier (Chopin) gegenseitig durchdringen. Der hemmungslose, aber jetzt vollkommen vereinzelter Trommelschlag und das ins Leere laufende Tastenspiel werden plötzlich Teil einer gemeinsamen, wenn auch verebbenden Geste.

wild.thing ist typisch für Thomallas kompositorischen Ansatz. Die Semantik rhetorischer Figuren habe es ihm angetan, erklärte er unlängst in einem Interview. Thomalla analysiert und dekonstruiert historisches Material. Er leuchtet Bedeutungen aus, indem er Fragmente unter dem Mikroskop der musikalisch gedehnten Zeit betrachtet. Oberflächlich besehen ist eine Quintfallsequenz aus dem Klarinettenquintett von Johannes Brahms oder der Lauf aus einer Flötenetüde von Theobald Böhm vollkommen banal. Bei Thomalla hingegen pulsieren und beben diese Figuren. *Moments musicaux* heisst das Stück, das Brahms und Böhm miteinander konfrontiert und verwebt. Diese Technik der Gegenüberstellung hat natürlich ein bestimmtes Klangbild zur Folge, das vor allem von den tonalen Residuen der zitierten Fragmente eingefärbt wird. Eine gelegentliche h-Moll-Phrase in der

Klarinette, ein kurzes rhythmisches Ostinato im Klavier – das hat auch etwas Tröstliches, Konso-lidierendes.

Selten hat man eine Musik gehört, die so mit Geschichte vollgesogen ist, wie die vier auf dieser CD versammelten Stücke, mit dem der Deutsche Musikrat den 1975 in Bonn geborenen, heute im US-amerikanischen Illinois lebenden Komponisten portraitiert, der 2002 den Christoph-Delz-Preis gewann. Jede Note, jeder Ton wird in klarem Bewusstsein seiner historischen Relevanz gesetzt. Thomallas Stücke lassen sich auch als Metamusik hören, als Musik über Musik. Aber es sind eben keine Collagen, sondern ganz eigene, subjektive Werke mit einer spezifischen Signatur. Indem er die Bedeutung und den Ausdruck älterer Werke analysiert, verleiht er seiner Musik eine eigene Bedeutung, einen eigenen Ausdruck. Es ist, als könne man

den analytischen Blick des Komponisten hören, als habe auch das Nachdenken über Musik einen eigenen Klang.

Am deutlichsten wird das vielleicht in *Cello Counterpart*, einem langen, sperrigen Solostück, mit dem Thomalla das Saiteninstrument segmentiert und vor allem die Koordination der linken Hand und der rechten Hand aufhebt. Fast verunmöglicht die Trennung der Hände den Ton, der ausserdem von einem zwischen den Saiten steckenden Gummikeil sabotiert wird. *Cello Counterpart* ist das konsequenteste der vier Stücke, mit dem Thomalla seinen dekonstruktivistischen Ansatz zu Ende denkt und andeutet, dass er auch über ein kritisch-negatives Potenzial verfügt.

Björn Gottstein

Stefano Gervasoni : **Antiterra**

Barabara Zanichelli (soprano), Silvana Torto (mezzosoprano), François Volpé (percussion), Luigi Gaggero (cymbalom), Yochi Sugiyama, Ensemble Mdi
Aeon, 2008, AECD 0866.

STEFANO GERVASONI DANS LA LIGNÉE DES PLUS GRANDS

L'originalité et l'économie de moyens de l'écriture instrumentale de Stefano Gervasoni (né en 1962), la force aphoristique et le pouvoir évocateur de ses œuvres vocales trouées de silence font de lui l'héritier de grandes figures radicales de la musique de la fin du XX^e siècle telles que György Kurtág, Luigi Nono, Niccolò Castiglioni (auprès de qui il étudia à Milan) ou encore Salvatore Sciarrino. On espérait depuis longtemps que soit consacré à sa musique un nouveau disque monographique comparable à celui paru en 1997 dans la collection *Musique française d'aujourd'hui*, qui rassemblait des œuvres instrumentales et vocales du milieu des années 1990 (*Parola*, les *Poesie francesi* et le *Concerto pour alto*) interprétées par l'ensemble Contrechamps et Emilio Pomarico. C'est chose faite avec le remarquable album proposé par le label Aeon et les musiciens rassemblés autour du jeune ensemble milanais Mdi, fondé en 2002 et dont c'est le premier disque.

Au cœur du programme se trouvent trois œuvres apparentées — *An* pour cinq instruments (1989), *Animato* pour huit instruments (1992) et *Antiterra* pour douze instruments (1999) — qui partagent un même matériau, un même goût de la surprise et de sa réintégration dans la forme, une même façon de progresser par bribes. Quoique faisant appel à des effectifs variés (aux six musiciens de l'ensemble s'ajoutent jusqu'à six autres musiciens), la

musique rassemblée dans ce disque se reçoit avant tout comme une musique de chambre, proximale, dans laquelle les plus infimes inflexions et résonances introduisant au silence comptent autant, voire davantage, que les moments pleins et énergiques où l'écriture synchronise, coagule et projette. Comme l'a relevé Philippe Albèra, qui place la trajectoire esthétique de Gervasoni sous les auspices de Webern, la transparence de son écriture « est constamment voilée par des processus discrets, parfois à peine perceptibles », aboutissant à des paradoxes : « L'image sonore initiale apparaît souvent dans une forme et un équilibre parfaits, comme si elle était non pas le point de départ de la composition, mais un aboutissement » (« [Stefano Gervasoni :] Parcours de l'œuvre », <http://brahms.ircam.fr/composers/composer/1424/workcourse/>, 2007). C'est précisément un paradoxe de ce type que le compositeur creuse dans *Epicadenza* pour percussion, double trio et cymbalum (2004) : l'œuvre est conçue comme un « discours à rebours » à partir de « la coda d'une œuvre qui n'existe pas » (suivant encore Albèra, cette fois dans son texte d'accompagnement dans le livret du disque).

Les quatre œuvres instrumentales sont encadrées par deux cycles vocaux récents : *Least Bee* pour voix et ensemble (1992-2003) ouvre le disque et *Godspell*, pour voix et ensemble (2002), le clôt. Barbara Zanichelli, puis Silvana

Torto et les instrumentistes dirigés par Sugiyama en donnent une lecture particulièrement sensible, bien servie par une prise de son et un mixage évitant la sécheresse et la dispersion sans pour autant donner un sentiment d'artifice. De la première œuvre, sur des textes d'Emily Dickinson, à la dernière, sur des textes de Philip Levine, on retrouve le jeu sur la référentialité qui traverse également la série des *An...* et *Epicadenza* : d'une part l'auto-référentialité des cellules élémentaires indéfiniment variées au sein d'un mouvement, et celle des gestes vocaux et instrumentaux caractéristiques que l'on retrouve d'un mouvement ou d'une œuvre à l'autre ; d'autre part la référentialité musicale (les fragments de Schubert dans *An*, les connotations jazzistiques passagères de *Godspell*), mais aussi textuelle lorsque la charge poétique est transmise à la musique suivant des choix narratifs. Mais cette référentialité est toujours différée — à moins qu'elle ne soit toujours déjà passée. Ils ne sont pas si nombreux les compositeurs et les interprètes qui, comme ceux réunis dans ce disque, s'approchent avec retenue et pertinence de la frontière au-delà de laquelle la musique se réifie et gesticule, trop signifiante pour être encore significative.

Nicolas Donin