

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

Objektyp: **Group**

Zeitschrift: **Dissonanz = Dissonance**

Band (Jahr): - **(2012)**

Heft 119

PDF erstellt am: **22.07.2024**

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.



Isabel Mundry. Musik-Konzepte

Sonderband

Ulrich Tadday (Hrsg.)

München: edition text+kritik 2011, 197 S.



Isabel Mundry und Jörg Weinöhl bei den Vorbereitungen zum Kleist-Projekt «Nicht ich» in Zürich 2011.

Foto: Martina Pipprich

Bereits der Titel des ersten Beitrags steckt ein weites Feld zur Erkundung ab. Die Überschrift *Komponieren im 21. Jahrhundert* verspricht derweil nicht zu viel: Nach einigen einschränkenden Phrasen zu den methodisch zu umgehenden Stolpersteinen rückt Laurenz Lütteken in einer umfassenden Geste das ganze – «lange» oder «kurze», wie es auch sei – 20. Jahrhundert in eine Ordnung, um auf die «Trümmerlandschaft» zu sprechen zu kommen, in der sich die Komponisten am Anfang des 21. Jahrhunderts zurechtzufinden hätten.

Gleichwohl kommt man nicht umhin, sich zu wundern: Welch ein merkwürdiger Auftakt zum Band über eine Komponistin, deren vielschichtiges und reflektiertes Schaffen genug Stoff zur konzentrierten wissenschaftlichen Abhandlung abgab. Und dies erst noch in der Reihe der *Musik-Konzepte*, die sich immer wieder mit der Musik der jüngsten Vergangenheit und der Gegenwart beschäftigen und die karikierende Reduktion, das Aufspüren linearer

Geschichtsfügungen und die damit verbundene Erlebnisrhetorik nicht nötig hätten.

Der Grund zu diesem weit ausgreifenden Vorspiel mag darin liegen, dass Lüttekens Worte den Auftakt zum Zürcher Festspiel-Symposium 2011 gemacht hatten, dessen Vorträge im vorliegenden Band abgedruckt sind. Als Eröffnungsexposé des Symposiums sollte der Überblick für ein breites Publikum Sinn und Ordnung stiften, was Lütteken denn auch auf besondere Weise gelingt, indem er manche auf wackligen Fundamenten stehende Scheinwahrheiten und manche Verkrustungen des musikästhetischen Diskurses im 20. Jahrhundert aufdeckt: «Die musikalische Materialästhetik, die sich nach 1950 in wachsender Dogmatik Geltung verschafft hat – einhergehend mit der immer deutlicher hagiografisch-messianische Züge annehmenden Schönberg-Rezeption –, wurde munter prolongiert auch in Zeiten, in denen die Zweifel an ihrer Grundlage nachhaltiger geworden sind. [...] Befreit wurde in der Musik auch dann noch, als längst nichts mehr zu befreien war. Schon als Adorno in seiner *Ästhetischen Theorie* die Freisetzung des Verborgenen zum Wesensmerkmal dialektisch-musikalischen Fortschritts erklärt hatte, existierte gar nichts mehr, was man hätte freisetzen können.» (S. 8)

Um nach seinen apodiktischen Ausführungen auf die zur Diskussion stehende Komponistin und ihr Schaffen zu sprechen kommen, schaltet Lütteken als Zwischenstation Bernd Alois Zimmermann ein, den er kurzum zum «bedeutendsten deutschsprachigen Komponisten der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts» ernennt. Obschon sich Mundry in ihrer Denkweise stark an Zimmermann orientiert, gleicht diese Station die unvermittelten Perspektivenwechsel im Essay nur bedingt aus und führt relativ bald zum gewünschten Fokus auf Mundrys

Werk, in das Lütteken einen profunden Einblick ermöglicht. Dabei fokussiert er zunächst auf die Selbstreflexivität als Anspruch, der bei Mundry «im Werk selbst verhandelt» werde und der einer Haltung entspränge, die «seit zwei, drei Generationen wie verschüttet» wirke, «weil Musik die damit verbundenen kritischen, produktiven Fragen an sich selbst nicht mehr zugelassen hat, ja viele der mit ihr Befassten derlei Fragen rigoros gar nicht zulassen wollten.» (S. 10) Dann bespricht Lütteken Mundrys Verständnis von Inspiration, das sich aus der technischen Souveränität speise, und er beschreibt ihren Arbeitsprozess der ständigen Verfeinerung, Veränderung und Verbesserung, den Schwerpunkt in der Beschäftigung mit der Stimme, die zentrale Funktion des Gestischen und ihr Credo einer in der Geschichte verwurzelten Musik. Der schliessende Abschnitt katapultiert sich zu guter Letzt wieder in die Vogelperspektive, aus der Mundrys Musik als «durch und durch gegenwärtige» positioniert wird.

Als «durch und durch gegenwärtig» kann man die Musik Isabel Mundrys wohl bezeichnen, weshalb es an der Zeit war, einige aktuell zur Diskussion stehende Fragen zu vertiefen, die sich im Œuvre Mundrys dezidiert aufdrängen. Dank der Mehrzahl der Perspektiven und einiger tiefgehender Beiträge gelingt dies dem Sonderband denn auch mehr oder weniger prägnant. Notwendigerweise greifen die aus dem deutschsprachigen Raum stammenden Autoren bereits früher behandelte Themen wieder auf, so etwa Isabel Mundrys Beschäftigung mit alter Musik (Melanie Wald-Fuhrmann: *Altneue Musik. Zur Auseinandersetzung Isabel Mundrys mit Dufay, Scandello und Couperin*) und die zentrale Bedeutung der Zeitgestaltung im Kompositionsprozess (Inga Mai Groote: «Eigenzeit». *Zeiterfahrung und Zeitgestaltung bei Isabel Mundry*). Erfrischende Akzente setzen

derweil Christian Thoraus Aufsatz *fallen und fallen. Metaphorisches Denken und Hören in der Musik Isabel Mundrys* und der auf die Zürcher Festspiele zugeschnittene Schwerpunkt Klaus Kanzogs (*Musikalität – Materialität. Reflexe der Werke Heinrich von Kleists in Werken von Komponisten*).

Besonders hinzuweisen ist auf Jörn Peter Hiekels Aufsatz *Ein Theater der Suchbewegungen. Zum Musiktheaterwerk «Ein Atemzug – die Odyssee»*. Hiekel vermag die Vielschichtigkeit des Hauptwerks der deutschen Komponistin zu fassen, indem er eine sorgfältige Analyse mit Kontextualisierungen im zeitgenössischen Musiktheater verknüpft und damit verschiedenste aufschlussreiche Bezüge aufzeigt. Er lässt es nicht aus, auch die genuin transdisziplinäre Arbeitsweise Mundrys – als durch und durch gegenwärtiges Thema – zu diskutieren, die «entscheidend über fast alle geläufigen anderen Ansätze des zeitgenössischen Musiktheaters» hinausgeht. In dem Zusammenhang prägt Hiekel den Begriff des «Theaters der Suchbewegungen» und verweist dabei auf das Kleist-Projekt *Nicht ich. Über das Marionettentheater*, das Mundry in Zusammenarbeit mit dem Tänzer Jörg Weinöhl geschaffen und an den Zürcher Festspielen 2011 aufgeführt hatte.

Das letzte Wort hat schliesslich die Komponistin selbst, die sich in einem für diesen Sonderband verfassten Aufsatz einmal mehr konzis über ihr eigenes Werk äussert. Da bleibt dem Leser nichts übrig, als sich für jenes zu erwärmen, vor dem mehrere Autoren im Heft – wie auch, mit gutem Grund, viele Vertreter der Disziplin – warnen: Die Komponistin quasi als Deuterin ihrer selbst in den Mittelpunkt zu stellen – oder aber in diesem Fall als genaue Analytikerin und als begnadete Wortschöpferin.

Michelle Ziegler



echtzeitmusik berlin. selbstbestimmung einer scene / self-defining a scene

Burkhard Beins, Christian Kesten, Gisela Nauck, Andrea Neumann (Hrsg.)
Hofheim: Wolke Verlag 2011, 416 S.



Eingang zum Klub *ausland* an der Lychener Strasse 60 in Berlin. Foto: Teresa Iten

«Es gibt nicht die Geschichte, sondern nur eine Vielzahl von Geschichten, nicht die Theorie, sondern unterschiedlichste, teils widerstrebende Konzeptionen und Herangehensweisen.» Dieser Satz aus der Einleitung zu diesem Buch, der selber wenn nicht sogar als Theorie, so zumindest als Theorie-Ersatz dienen mag, ist charakteristisch. «Geschichte» hiesse, etwas festzuschreiben. «Geschichten» aber sind im Fluss des Geschehens, vielfältig, mäandernd, aufeinander zu-, wider- und voneinander wegstrebend. Und das passt doch besser zu einer Szene, die sich und ihre Musik eben nicht festzuschreiben will: die Berliner Echtzeitmusik-Szene. Drei ihrer Hauptakteure – der Komponist und Performer Burkhard Beins, der Vokalist und Performer Christian Kesten, die Pianistin Andrea Neumann – haben dieser Szene gemeinsam mit der Musikwissenschaftlerin Gisela Nauck ein dickes und – gleich sei's gesagt – tolles Buch gewidmet: *echtzeitmusik berlin*. Einzig den Untertitel möchte man nun beckenmesserisch zurechtrücken: «selbstbestimmung einer scene» – müsste man da nicht konsequenterweise im Plural sprechen?

Hinter dem Untertitel mag man leise Ironie vermuten, denn eigentlich, so deuten

die Herausgeber an, ist ja gerade diese «Selbstbestimmung» unmöglich. Sie wird dann auch gleich umschrieben als «theoretische Annäherung an eine aus der Praxis heraus sich konstituierende Szene, die mit jedem einzelnen Beitrag sich selbst beschreibt, sich schreibend erfindet, bestimmt und positioniert: Ein Akt verbaler Sichtbarmachung.» Allein, was es mit dieser Echtzeitmusik auf sich hat, ist nicht bis ins Letzte zu klären. Man denkt vielleicht zunächst an (Freie) Improvisation, aber gerade davon wollte sich die Berliner Szene abgrenzen, weil – so Marta Blažanović in ihrer «kleinen Sozialgeschichte» der Szene – «der Begriff Improvisation die Quintessenz ihres Musizierens nicht angemessen beschreibt». Der Quintessenz möchte man da gleich nachgehen. Und müsste es nicht wieder ein Plural sein? Echtzeit (englisch: real time) verweist auch auf Live-Elektronik und weiter darauf, dass diese Musik eben nicht nur dem Free Jazz, der Performance und der Neuen Musik, sondern auch Noise, Electronica, Techno und Trash-Pop nahesteht.

Auch das ist notgedrungen unscharf. Was in Berlin in den letzten fünfzehn Jahren zum Klingen kam, ist multistilistisch und nicht zu definieren. Es liesse sich wohl auch nicht auf einer CD exemplifizieren, weshalb man gleich auf derlei verzichtet hat. Es gab und gibt diverse Konzertlokale, und die Liste der Echtzeit-Musiker, die seit Mitte der 1990er Jahre in Berlin auftraten, ist enorm lang. Man gab und gibt sich international (weshalb das Buch zweisprachig deutsch-englisch erschienen ist), auch wenn Echtzeitmusik als Markenzeichen, so Blažanović, «untrennbar mit der Stadt Berlin verbunden» ist.

Der berlinferne Leser wird da nun unweigerlich zum Zaungast. Und gerade das macht die Lektüre spannend. Man entdeckt nicht nur die Vielfalt, man taucht nicht nur in eine Szene ab, sondern

glaubt im eher lockeren Tonfall der Texte selber etwas von dieser «Echtzeit» zu spüren. Man fühlt sich am Puls der Zeit. Jeder Beitrag umkreist auf persönliche Weise dieses Stichwort. Die ersten hundert Seiten, rund ein Viertel des Buchs, handeln von den erwähnten Geschichten und von Erinnerungen. Dann aber setzen ein Diskurs und eine Reflektion über Theorie und Praxis ein, wie er in dieser Breite noch kaum geleistet wurde. Ich schreibe bewusst «in dieser Breite», denn gegenüber den Büchern von Derek Bailey und Peter Niklas Wilson, den Bänden der Luzerner Improvisationstagungen oder den kürzlich ebenfalls bei Wolke erschienenen *Aspekten der Freien Improvisation in der Musik* (vgl. die Rezension in *dissonance* 116, S. 84) reicht der Band *echtzeitmusik berlin* weiter, ist weitläufiger und überspringt ganz selbstverständlich Grenzen. Viele Entwürfe, Sichtweisen und Utopien stecken darin. Resümieren lässt sich *echtzeitmusik berlin* daher naturgemäß nicht, auf die Vielfalt der Ansätze hinweisen schon. Man liest, möchte Musik dazu hören, besorgt sich vielleicht irgendwo eine Aufnahme, fragt sich weiter zum Beispiel, was diese Musiker wohl in zehn Jahren machen, wohin also diese Geschichten führen, geht zum nächsten Text über usw. – Echtzeitlektüre. So ist das Buch eine Art Kompendium geworden. Davon ausgehend ist weiterzudenken.

Thomas Meyer

Bei Mikroton ist 2012 die Kompilation *echtzeitmusik berlin* erschienen. Konzipiert als klingende Begleitung zum gleichnamigen Buch umfasst sie 41 bislang unpublizierte Tracks (Mikroton 14, 15, 16 / 3 CDs).



Metamorphosen. Beat Furrer an der Hochschule für Musik Basel.

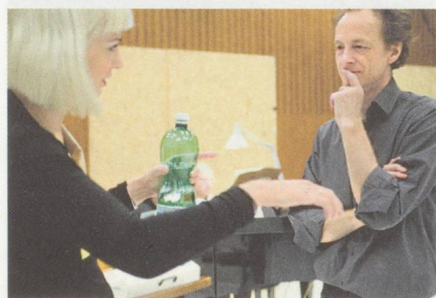
Schriften, Gespräche, Dokumente

Michael Kunkel (Hrsg.)
Saarbrücken: Pfau-Verlag 2011, 298 S.

stimmen im raum.

Der Komponist Beat Furrer

Hans-Klaus Jungheinrich (Hrsg.)
Mainz: Schott-Verlag 2011, 98 S.



Tora Augestad und Beat Furrer bei den Proben zu «Wüstenbuch», Basel 2010. Foto: Judith Schlosser

Obschon Beat Furrer längst zu den herausragenden Persönlichkeiten der neuen Musik gehört, lag bislang keine Monographie zu Person und Werk vor. Zwei Veröffentlichungen haben diese Lücke nun geschlossen: der Bericht zu einem Symposium vom 18. September 2010 in der Alten Oper Frankfurt am Main, *stimmen im raum. Der Komponist Beat Furrer*, und die auf Furrers Gastprofessur an der Hochschule für Musik Basel 2007/08 zurückgehende Dokumentation *Metamorphosen. Beat Furrer an der Hochschule für Musik Basel*. Beide Bände fassen den Kreis der Themen möglichst weit, sie beleuchten verschiedene Werkkomplexe, darunter zum Beispiel das Musiktheater und die Klaviermusik, und sie benennen ästhetische Dispositive, um Furrers Klangkosmos beizukommen.

Angesichts des Portraitcharakters beider Bücher überraschen die Überschneidungen nicht. In beiden Bänden kommen z.B. Julia Cloot und Marie Luise Maintz zu Wort. Aber auch bei den gewählten Themen und den zum Einsatz gebrachten Schlagworten gibt

es Parallelen. Im Mittelpunkt der Ausführungen stehen die Bühnenwerke, vom 1989 entstandenen Musiktheater *Die Blinden* nach Maurice Maeterlinck über *Narcissus* (1993), *Begehren* (2001), *Invocation* (2003) und das Hörtheater *Fama* (2005) bis hin zum 2010 in Basel uraufgeführten *Wüstenbuch*. Dabei sind drei Gestaltungsebenen dieser Werke von Bedeutung: die literarischen Quellen, der Umgang mit der Stimme und die Bedeutung des musikalischen Raumes für das musikalisch-szenische Konzept. Ein wenig ermüdend ist es gelegentlich doch, immer wieder auf gewisse Textstellen bei Ovid und Marguerite Duras, Günter Eich und Ingeborg Bachmann hingewiesen zu werden. Vor allem Ovids berühmte Schilderung des Hauses der Fama wird wieder und wieder angeführt, wo doch der Symbolwert dieser entlegenen Gerüchteküche «aus tönendem Erz» mit ihrem «Gewirr von Stimmen» eigentlich schnell erschlossen ist. Trotzdem muss natürlich über diese Dinge gesprochen werden: über die literarische Dimension der Werke, über die Architektur des Hörtheaters *Fama*, über die Übergänge zwischen dem Sprechen und dem Singen, über die Rolle der Wiederholung und über die neuen akustischen Perspektiven, die Furrer erschliesst.

Vielleicht hätte man sich hier und da ein bisschen mehr Mut gewünscht. Im Wesentlichen werden Sachverhalte und Tatbestände erfasst und beschrieben, aber nicht eigentlich ausgedeutet. Zwar wird das «Furrer'sche» gelegentlich mit bestimmten ästhetischen Kategorien konfrontiert, mit der Ekstase zum Beispiel (Max Nyffeler, *stimmen im raum*) und dem Rauschen (Hans-Klaus Jungheinrich, ebd.), aber auch hier werden zunächst einmal nur Höreindrücke formuliert und zusammengefasst. Den Geschlechterkonstellationen in den Bühnenwerken zum Beispiel, wo Frauen häufig in der Opferrolle stehen, hätte man

sicher eine längere Ausführung widmen können; immerhin spricht Julia Clout das Thema an, einmal als «erotische Folie im Hintergrund», so dass die Geschlechterrollen virulent werden (*Metamorphosen*), dann wieder als ein neutrales, existenzielles Handlungsmuster, das über die Geschlechterkonnotation hinausreicht und die Geschlechterzugehörigkeit der Figuren relativiert (*stimmen im raum*).

Ein mutigerer Umgang mit Furrers Œuvre wäre auch deshalb wünschenswert, weil Furrer selbst kein ausgesprochenes Stichwortgeber ist. In den zahlreichen Interviews und Texten bekundet er häufig Interesse und Desinteresse, zum Beispiel an verschiedenen Modellen der Erzählung respektive Formen der Dramatik. Aber Max Nyffeler (*stimmen im raum*) weist zurecht darauf hin, dass Furrer «nichts zu neuen Tonsystemen und Materialordnungen, keine Weltentwürfe, in deren Mitte seine Musik stünde, keine musikphilosophischen Betrachtungen, keine politischen oder sozialen Anklagen, keine Streitschriften und Manifeste» geschrieben hat. Es ist natürlich fraglich, ob man sich zu einem noch lebenden, gerade einmal 57 Jahre alten Komponisten, abschliessend äussern müssen sollte. Hinzu kommt, dass die Anwesenheit des Komponisten, wie bei den Frankfurter Vorträgen der Fall, den kritischen Impuls der Referenten dämpft.

Viele der hier veröffentlichten Beiträge haben einen stark journalistischen Einschlag. Die Autoren versuchen, einen musikalischen Sachverhalt griffig zu formulieren. Und es fallen dann auch diejenigen Aufsätze besonders auf, denen doch eine tiefer gehende Analyse zugrunde liegt. Simon Obert hat sich im Basler Band mit den Schubert-Bezügen in Furrers *Lied* für Violine und Klavier (1993) befasst und dabei ganz Grundsätzliches über Furrers Umgang mit Geschichte und seine Zweifel am

Materialfortschritt herausgefunden. Ähnliches gilt für Ulrich Moschs Betrachtungen über Patterns und Reihen in *Presto* für Flöte und Klavier (1997), die exemplarisch und gut nachvollziehbar vorführen, wie der postserielle Umgang mit reihenähnlichem Material in einem konkreten Fall aussieht (ebenfalls im Basler Band).

Sowohl *stimmen im raum* als auch *Metamorphosen* versuchen ein möglichst umfassendes Bild der Musik Beat Furrers zu zeichnen. *stimmen im raum* beschränkt sich dabei auf die sechs Symposiumsvorträge sowie eine Abschlussdiskussion und ist deshalb eher als Einführung und Überblick zu empfehlen. Die in den *Metamorphosen* enthaltenen Materialien sind hingegen vielschichtiger, neben Analysen und Werkbetrachtungen stehen eine Reihe von Interviews und Selbstdarstellungen, ein Werkverzeichnis und eine Diskographie, Skizzen und längere Partiturausschnitte sowie eine Dokumentensammlung mit zahlreichen Abbildungen zum in Basel uraufgeführten *Wüstenbuch*.

Björn Gottstein



Dans la tête de Richard Wagner, archéologie d'un génie

Christophe Looten

Paris, Fayard, 2011, 1108 pages

Étrange ouvrage que cet épais volume de plus de 1100 pages : le titre pourrait laisser penser à une étude d'envergure sur le compositeur de *Parsifal* : c'est en réalité une anthologie de ses textes, sous formes d'extraits brefs, classés par rubriques, selon un ordre alphabétique a priori déroutant. Ainsi les têtes de chapitres nous mènent-elles de « Allemand » et « Amour » à « Théâtre » et « Végétarisme », les différentes entrées mêlant aussi bien des notions comme le Stabreim ou le contrepoint, la démocratisation du goût artistique, la régénération ou le mythe, que les noms de Lessing, Darwin, Beethoven, Bismarck, Mendelssohn, Eschyle ou Jésus-Christ, des éléments de philosophie, de littérature, de religion, ou de politique. Travail colossal à vrai dire, même s'il en existe des antécédents, tant Wagner fut prolifique malgré son peu de goût pour l'écriture. Christophe Looten a puisé, bien sûr, dans les volumes des œuvres en prose de l'auteur, rassemblées par lui-même à la fin de sa vie, mais aussi dans son autobiographie (*Ma vie*), le *Journal* de Cosima et une abondante correspondance qui n'a pas encore été publiée intégralement.

Il ne s'agit pourtant pas ici de donner en résumé les différents aspects d'une pensée qui ne s'est refusé aucun domaine, et encore moins d'en faire l'exposé d'une doctrine, suivant l'idée même de Wagner qui, en publiant ses écrits, suivit leur ordre chronologique afin d'éviter qu'ils prennent la forme d'un « vrai système scientifique » ; il en parlait lui-même comme d'un « Journal » (p. 11). Pour Looten, les *Écrits* sont « une grande autobiographie, et si le génie de Wagner est dans sa musique, l'homme, lui, se

cache dans sa prose » (p. 12). Ce montage d'extraits regroupés par thèmes vise donc à faire son « portrait intellectuel » et à faire apparaître le contexte dans lequel ses idées se sont développées, jusqu'à l'origine de celles-ci. L'auteur relie les citations par des commentaires éclairants, montrant à quelles sources Wagner s'est abreuvé, et relevant avec raison combien ce grand lecteur fut davantage un « catalyseur » qu'un penseur original. Looten met à profit la riche bibliothèque du compositeur, dont il dresse l'inventaire en fin d'ouvrage.

Wagner n'est pas seulement la synthèse de tout le mouvement romantique allemand, à une époque où celui-ci était devenu problématique, comme le releva Heine, il est aussi le premier artiste moderne, contraint de penser son art pour le dégager de conventions qu'il rejetait, construisant sa propre généalogie loin des héritages obligés. D'un côté, il remet tout en question des formes dont il a hérité, jusqu'à l'architecture même des théâtres appelés à présenter son œuvre ; d'un autre, il fait une lecture de l'histoire qui, bien que liée à l'idéologie du progrès propre au XIX^e siècle, vise moins à en dégager des vérités éternelles qu'à en faire le vecteur de sa propre aventure. À l'arrière-plan, l'effondrement de la culture aristocratique et de ses références au profit d'une culture bourgeoise moins exigeante, et l'inquiétante montée des masses populaires que Wagner cherche à capter en transposant l'idée du drame antique à l'époque moderne et en valorisant l'expression du sentiment, qui n'exige pas une connaissance « savante », au détriment des conventions rhétoriques ou formelles. Écrivant pour un public peu informé des questions esthétiques et historiques, n'ayant plus de culture commune, sinon celle qui oscille entre le divertissement et l'académisme, il n'hésite pas à plier

les faits à sa propre volonté : comme le montre Looten à propos du texte célèbre sur Beethoven, Wagner, à travers les autres, parle essentiellement de lui-même. On demeure toutefois fasciné par son intelligence, sa perspicacité, sa capacité d'assimilation dans des domaines aussi divers que la littérature, la politique, l'histoire, la morale, la religion, la philologie et l'art, bien entendu, cette audace de pensée qui de tous les matériaux absorbés fait un amalgame si personnel, destiné avant tout à nourrir l'œuvre, à lui offrir les fondements que la société lui refuse.

Pour Looten, toutefois, le brillant chroniqueur du début, inspiré sans doute par le style incisif de Heine, laisse place au théoricien des années d'exil, qui devient de plus en plus dogmatique au fil du temps. Le style wagnérien est emberlificoté et manque de concision. Sa traduction n'est pas chose aisée. On sait combien la lecture des œuvres complètes proposée par J.-G. Prod'homme au début du siècle précédent, un exploit qui n'a pas été renouvelé depuis, est difficile et frustrante. Looten montre de façon convaincante qu'une trop grande littéralité — objectif revendiqué par Prod'homme — nuit à la compréhension des idées ; aussi sacrifie-t-il la fidélité au style pour l'efficacité de la lecture : « la traduction que je propose est destinée à transmettre les idées de Wagner et non son style souvent démodé et sans élégance » (p. 35). Il relève au passage les méprises de la traduction du *Journal* de Cosima, phénomène hélas aussi courant dans les publications françaises sur la musique que l'inertie qui règne vis-à-vis du domaine allemand, si plein de lacunes.

Mais dans quelle mesure cet ouvrage comble-t-il un peu celles-ci ? Voilà une question qui se pose après que l'on a avalé un millier de pages excitantes pour l'esprit, mais frustrantes par la brièveté

des extraits et la discontinuité liée au principe même de l'ouvrage, comme ces concerts où l'on donne des extraits d'opéras qui, si beaux soient-ils en soi, nous privent de ce qu'apporte la forme dans sa logique propre. Le travail minutieux de Looten eût constitué les bases d'un appareil critique fourni pour une édition scientifique des grands textes de Wagner, à commencer par « Opéra et drame », qui forme la charpente même de sa construction (une édition dont on pourrait rêver qu'elle se fasse un jour en France, et pourquoi pas dans la collection de la Pléiade). Car plus que fournir un portrait de l'homme, nous demandons aux textes de Wagner d'aider à l'appréhension et à la compréhension de ses drames musicaux. Si le phénomène Wagner, un phénomène européen majeur dans la seconde moitié du XIX^e siècle, est intéressant pour l'histoire des idées comme pour l'histoire tout court, ce qui demeure chez lui, ce sont évidemment les œuvres, qu'il s'agit de revisiter sans cesse.

En ce sens, cet ouvrage offre une approche instructive. Certains chapitres sont passionnants, comme celui sur le Stabreim (le principe de l'allitération à la base de l'écriture des livrets), qui permet d'entrer très concrètement dans la fabrique wagnérienne où texte et musique, mélodie, rythme et harmonie sont intimement liés, et d'en saisir les significations. Revenir aux textes eux-mêmes, souvent plus éclairants que les commentaires, est une démarche indispensable, que le peu de sources en français rend difficile. Pour un compositeur aussi souvent joué et aussi central dans l'histoire musicale, un compositeur dont l'œuvre est inextricablement mêlée aux enjeux politiques d'une époque qui n'est pas achevée aujourd'hui, la publication des œuvres en prose et de documents tels que la correspondance, éparpillée dans des éditions désormais datées,

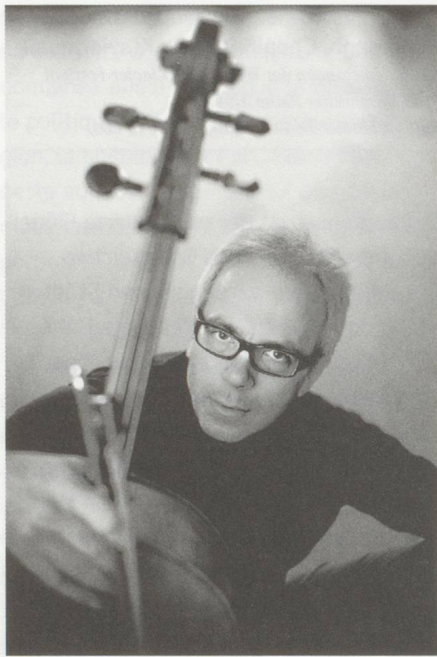


Im Notenheft mit den sechs Doppel-Kompositionen für Klavier (zu zwei und zu vier Händen), das mit Sorgfalt und Liebe redigiert wurde, finden sich ein umfangreiches Glossar und genaue Spielanweisungen. So ist zu hoffen, dass dieses Heft, nicht das erste und auch nicht das letzte, das der Bärenreiter-Verlag in Zusammenarbeit mit dem Klavier-Festival Ruhr herausgibt, ein gebührendes Echo bei arrivierten und heranwachsenden Interpreten neuer Klaviermusik finden wird. Ebenso wären dem ganzen Projekt, das, wenn man den Interviews Glauben schenkt, bei sämtlichen Beteiligten lebhaft Zustimmung fand, auch Nachahmer zu wünschen.

Jean-Jacques Dünki

Iannis Xenakis: Complete Cello Works

Arne Deforce (Violoncello), Benjamin Dieltjens (Klarinette), Daan Vandewalle (Klavier), Wibert Aerts (Violine), Lode Leire (Kontrabass); Ensemble musikFabrik, James Wood (Leitung)
 æon, AECD 1109



Arne Deforce. Foto: David Sameyn

Es sind zwar keine Erzählungen wie in Grimms Märchen. Aber die mythischen Anleihen in fast jedem Werk von Iannis Xenakis haben mehr mit den Stücken zu tun, als es nur allein die Titel wie *Kottos*, *Nomos Alpha* oder *Epicycles* suggerieren. Die gesamte Performance mit den Aktionen des Spielers, seinem Verhältnis zur Partitur, den kaum ausführbaren Notationen mit gegeneinander arbeitenden rhythmischen Patterns: All diese Dimensionen sind, wenn vom Interpreten erfasst, erzählerisch gebunden.

Der von Xenakis geprägte Begriff der «symbolic music» greift für diese Perspektive zu kurz. Die Musik erzählt ja keine Geschichten, und der Interpret mimt ja nicht wie ein traditioneller Schauspieler grosse Kämpfer. Als Interpret der Cello-Werke von Xenakis fügt man sich – dem postmodernen Theater nahe – in die Erzählung der Stücke ein; die Klänge, das

Instrument, die instrumentalen Gesten der Spieler erzählen. Ein Konvolut ästhetischer Erscheinungen also, das sich zu einem je individuellen Netzwerk von sinnstiftenden Wahrnehmungsinhalten formt. Die vielen Ebenen können im Lauf eines Stückes unterschiedlichen Rollen, Haltungen oder Verhältnissen zueinander entsprechen, es entsteht ein ständiger Wechsel der Perspektiven.

Orte für die Wahrnehmung solch erzählerischer Netzwerke bereitet der belgische Cellist Arne Deforce. Bei den Ostrava Days 2011, einem spannenden Festival für neue und experimentelle Musik in der drittgrößten Stadt Tschechiens, performte er *Kottos* in einer Stringenz und Intensität, die in keinem Moment an der Sinnhaftigkeit einer Klangerscheinung oder instrumentalen Aktion Zweifel gestattete; keine falsche Legitimation von aussen, nur in sich zirkulierender Sinn. Hört man ältere Konzertmitschnitte wie zum Beispiel von Rohan de Saram, dem ehemaligen Cellisten des Arditti Quartet und «Meisterinterpreten» der Cellowerke Xenakis', so scheint dieser ein Stück wie *Kottos* oder *Nomos Alpha* sehr konzentriert, aber eher unpersönlich zu erzählen. De Saram bringt sich nicht ein. «De Force» aber tut es buchstäblich mit Gewalt. Nicht dass er hier mit dem Gestus des Brutalen alles vereint, was ansonsten nie zusammenpassen würde. Seine Position als Interpret im Verhältnis zu den erzeugten Klängen wandelt sich ständig.

Arne Deforce hat sich auf solch prägnante Solo-Performances unter anderem auch mit Giacinto Scelsis *Trilogia. I tre stadi dell' uomo* oder als Vertreter der New Complexity mit Stücken von Richard Barrett spezialisiert. Mit der ersten kompletteinspielung der Cello-Werke von Xenakis hat sich Deforce nun bei seinem Hauslabel æon einem Trend angeschlossen. Xenakis wird soviel gespielt wie lange nicht mehr. Allein letztes Jahr



gab es auf etlichen Festivals weltweit Xenakis-Schwerpunkte, neue hochgelobte Einspielungen wie die der Streichquartette mit dem Jack Quartet aus New York und Buchpublikationen wie *performing xenakis* (Hrsg. von Sharon Kanach, Hillsdale NY: Pendragon 2010), in der Interpretation verschiedener Generationen ihren Zugang zu Xenakis erläutern.

Kennzeichnend für diese neue Generation an Interpreten ist, dass sie – technisch brillant ausgebildet – wenig Interesse an dem sonstigen Fokus auf die stochastischen Grundlagen der Stücke oder ihrem ehemals innovativen Umgang mit neuen Spielweisen wie in *Nomas Alpha* haben. Die Technik ist heute selbstverständlich. Das Interesse hat sich verschoben, und allgemein schaut man mehr auf die Makroebenen der Kompositionen, die ja selbst für Neue-Musikfremde Hörer sinnhaft erscheinen. Die im Hintergrund schwebenden mythischen Erzählungen können diese Wahrnehmung verdichten und dadurch weiter entfalten und bereichern. Arne DeForce macht all diese Zusammenhänge von Erzählung, Instrumentalspiel und Klang – auch wenn beim Hören der CD die visuelle Komponente leider fehlt – aufs Neue für die Wahrnehmung produktiv, so dass seine Einspielung tatsächlich als eine wichtige Zäsur in der neueren Xenakis-Rezeption gelten kann.

Bastian Zimmermann

Aleph Gitarrenquartett: Werke von Georg Friedrich Haas, Beat Furrer, Manuel Hidalgo, Helmut Oehring, Markus Hechtle

Andrés Hernández Alba, José Javier Navarro Lucas, Wolfgang Sehringer, Tillmann Reinbeck (Gitarren); Petra Hofmann (Sopran), Ernesto Molinari (Klarinette)
NEOS 11208

Georg Friedrich Haas ist ein grossartiger Komponist. Eindrücklich unter Beweis gestellt hat er es nicht nur mit seinen 2010 in Donaueschingen uraufgeführten *limited approximations*. Anschauungsmaterial für seine hohe Kunst im Umgang mit Mikrotönen und des organischen Auf- und Abschwelldens gibt es aber schon vorher, etwa in seinem 2007 entstandenen *Quartett* für vier Gitarren. Der nüchterne Titel ist Programm. Sehr rein, ja fast aseptisch klingt das 14-minütige Werk. Oft lässt Haas auf leeren Saiten spielen, die den «schnellen Tod» von Gitarrentönen sterben. Natürlich sind die Saiten umgestimmt, Quartan und Quinten rein intoniert. Laut Haas verlange dies «aus ästhetischen Gründen nach einer Trübung». Sie entsteht in Form von kleinen, zwölfteiltönigen Umstimmungen der zweiten und dritten Gitarre.

Haas' frappierend sichere Handhabung der Gitarren mitsamt ihrer diversen Spieltechniken ist spektakulär. Aber auch die anderen Komponisten auf dieser CD, Beat Furrer, Manuel Hidalgo, Helmut Oehring und Markus Hechtle, nähern sich dem Instrument mit Phantasie. An Leo Brouwer, jenen kubanischen Maestro, der das Klischee des «auch komponierenden Gitarristen» glücklicherweise nicht in der Art eines Mauro Giuliani oder Fernando Sor verkörpert, erinnert Hidalgo im Jahr 2000 entstandenes Stück (*Kampftanz*) für Gitarrenquartett. Perkussiv, gesättigt mit Schlägen auf den Gitarrenkorpus, Rasgueados und Bartók-Pizzicati ist das komprimierte Werk angelegt. Erreicht (*Kampftanz*) nicht die

Kunsthöhe des Haas'schen Quartetts, so besticht es doch durch südamerikanische Vitalität ohne billige Melancholie.

Spas macht die gesamte CD des 1993 gegründeten Aleph Gitarrenquartetts. Dies ist den Komponisten zu verdanken – einzig Beat Furrers *fragmentos de un libro futuro* fällt durch seinen verkrampft bemühten Gestus etwas ab –, aber auch die grandiose Produktionsleistung des SWR trägt ihren Teil dazu bei. Ungeheuer räumlich klingen die Einspielungen. Deutlich sind die Instrumente zu lokalisieren, mit sicherem Mass wurden sie mikrophoniert. An keiner Stelle verflüchtigt sich der Klang, an keiner Stelle klingt es zu aufdringlich oder zu trocken-analytisch. Zum insgesamt positiven Eindruck trägt das Quartett wesentlich bei. Zur guten Kompilation verschiedener Stücke gesellen sich eine stupende Musikalität und überzeugende Annäherungen an jedes der fünf Werke. Aleph agiert weitestgehend selbstständig; durch Hilfe der Pro Helvetia oder der Ernst von Siemens Musikstiftung kann das Quartett eigene Kompositionsaufträge vergeben. Ein «Prosit» auf diese CD: mögen noch viele Werke entstehen für diese hoch interessante Besetzung und diese grossartigen und phantasievollen Musiker!

Torsten Möller