

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

Objektyp: **Group**

Zeitschrift: **Dissonanz = Dissonance**

Band (Jahr): - **(2016)**

Heft 133

PDF erstellt am: **23.07.2024**

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.



Sound Unseen. Acousmatic Sound in Theory and Practice

Kane, Brian

New York, Oxford University Press, 2014, 317 p.

En 1983, le compositeur Michel Chion écrivait dans son *Guide des objets sonores* : « *Acousmatique* : mot rare, dérivé du grec [...]. Il a été repris par Pierre Schaeffer et Jérôme Peignot pour désigner une expérience aujourd'hui très courante, mais assez peu reconnue dans ses conséquences, qui consiste à entendre par la radio, le disque, le téléphone, le magnétophone, etc., des sons dont la cause est invisible [...]. La situation acousmatique renouvelle la façon d'entendre [...]. Elle crée des conditions favorables pour une *écoute réduite* qui s'intéresse au son pour lui-même, comme *objet sonore*, indépendamment de ses causes ou de son sens [...]. Schaeffer insiste sur le sens *initiatique* de l'expérience acousmatique [...]. C'est la situation acousmatique du son à la Radio qui l'a mis, en 1948, sur la voie d'une "musique de bruits" se suffisant à elle-même, et qu'il devait baptiser la *musique concrète* » (pp. 18–19).

Quiconque aborde la question de l'*acousmatique* se doit d'ouvrir la réflexion par une référence à la musique concrète française et à son chef de file Pierre Schaeffer (1910–1995). C'est le cas dans le *Guide* de Chion, ainsi que dans le récent livre de Brian Kane : *Sound Unseen. Acousmatic Sound in Theory and Practice*. Toutefois, si le livre de Chion est un hommage amoureux à Schaeffer — dans l'ouverture de son *Guide* Chion compare ironiquement Schaeffer à Jésus, capable de changer le bruit en musique —, l'ouvrage de Kane propose une mise en perspective historique et philosophique, pour une prise de distance critique. Pour Kane, les « sons invisibles » et l'écoute puriste de la tradition schaefferienne ne relèvent pas

d'une esthétique et une poétique nécessaires et objectives, mais d'une pratique culturelle chargée d'exagérations, de sous-entendus et de choix arbitraires. L'auteur est catégorique : « As an alternative to the aesthetic approach to acousmatic sound, I take the position that acousmatic listening is a shared, intersubjective practice [...] of listening to the soundscape that is cultivated when the source of sounds is beyond the horizon of visibility, uncertain, underdetermined, bracketed, or wilfully and imaginatively suspended [...]. This book is written to develop a theory of acousmatic listening as a historical and culture practice » (p. 7).

La première partie du livre (« The acousmatic situation », pp. 15–41) représente une analyse captivante de la pensée de Schaeffer et de son héritage phénoménologique. Kane nous montre que l'auteur d'*À la recherche d'une musique concrète* (1952) et du monumental *Traité des objets musicaux* (1967) n'a pas d'abord été influencé par les notions de son contemporain Maurice Merleau-Ponty, mais par ceux d'Edmund Husserl lui-même. La réduction de l'objet sonore à une entité pure, *acousmatique*, est dérivée des concepts d'*époque* et de *réduction eidétique*. Si l'effet sonore est fétichisé, si la source et la cause du son — sa localisation dans l'environnement et sa technique de production — sont oubliées, alors l'écoute devient une expérience anhistorique. Derrière la modernité mordante du *Concert de bruits* se cache l'amour pour la fantasmagorie et pour l'extase sonore : « acousmatic listening is [...] deployed in order to grant auditory access to transcendental spheres [...] — a way of listening to essence, truth, profundity, ineffability, or interiority » (p. 9). Ainsi, le travail avant-gardiste de Schaeffer dans les studios de la Radiodiffusion masque au fond l'identification mythique à Pythagore.

« In the Schaefferian discourse, the sound object is indeed the object that has exchanged its history for myth [...]. The experience of the electronic musician in the studio reactivates the ancient originary experience of the Pythagorean disciples who heard the master speak from behind a veil » (p. 40).

Retracer la filiation antique de la recherche sonore du XX^e siècle devient alors inévitable. Cette recherche de filiation est courante dans la pensée musicale d'après-guerre : on la retrouve chez Adorno et Horkheimer — la rencontre d'Ulysse et des sirènes dans *Dialektik der Aufklärung* — ou encore chez Bruno Maderna — qui débute à Darmstadt en 1950 avec une relecture sérielle de l'*Épithaphe de Seikilos*. La deuxième partie de *Sound Unseen* (« Interruptions », pp. 45–94) se mesure donc avec le mythe de la tenture de Pythagore et sa déconstruction. En réalité, aucune source documentée ne nous atteste la présence d'un tel rideau, lequel semble être plutôt le produit de l'antiquité tardive. Et cependant chez Schaeffer, « an acousmatic horizon, originally disclosed by the ancient technology of the Pythagorean veil, is relived [...] by the loudspeaker. Being modern, we have rediscovered that we were always already ancient » (p. 52).

Après le dévoilement du véritable projet schaefferien, dans la troisième et la quatrième partie du livre (« Conditions », pp. 97–161 et « Cases », pp. 165–222) Kane se propose de développer sa théorie de l'écoute acousmatique en tant que pratique inconsciente de la civilisation occidentale. À ce propos, on retiendra la magnifique analyse du récit *Der Bau*. Dans ce texte inachevé de Kafka, un être mi-homme mi-animal creuse désespérément un terrier parfait pour se défendre d'ennemis invisibles. Il semble presque trouver un équilibre,



quand un jour il perçoit un bruit insistant à l'intérieur de son terrier. La source et la cause du son mystérieux demeurent introuvables en dépit de ses explorations. Il s'agit d'un parfait exemple d'écoute acousmatique, mais le protagoniste n'arrive pas à rejoindre « a position of Husserlian detachment and eidetic perfection ». Au contraire, « Kafka deploys acousmatic sound in order to emphasize the *spacing* of source, cause, and effect, without simply permitting the separation. This spacing of source, cause and effect provokes a feeling of anxiety. The constant reappearance of the mysterious sound [...] is the motor that drives the imagination » (p. 147).

Comme le terrier de Kafka, *Sound Unseen* est un livre complexe et parfois labyrinthique, mais il tient son objectif : étudier l'écoute acousmatique comme métaphore du questionnement humain, de la quête d'absolu dans l'inconnu du sens.

Nicolò Palazzetti

Mes remerciements à Bastien Charbouillot pour son aide dans la correction de ce texte.

Le monde sonore de/The Sound World of/Die Klangwelt des François Bayle
Begegnungen an der Universität zu Köln
2005 – 2010

Internationales Musikwissenschaftliches Symposium *Die Klangwelt der akusmatischen Musik*, 9.–12. Oktober 2007

Marcus Erbe, Christoph von Blumröder (Hrsg.)
(*Signale aus Köln. Beiträge zur Musik der Zeit*, Bd. 18)
Wien: Verlag Der Apfel 2012, 443 S.

Karlheinz Stockhausens letzter Kompositionszyklus:

Klang. Die 24 Stunden des Tages

Leopoldo Siano
(*Signale aus Köln. Beiträge zur Musik der Zeit*, Bd. 19)
Wien: Verlag Der Apfel 2012, 319 S.

Karlheinz Stockhausen: Texte zur Musik 1998 – 2007, Bände 15 – 17

Imke Misch (Hrsg.)
Kürten: Stockhausen Verlag 2014
Bd. 15: *SONNTAG aus LICHT. Neue Einzelwerke, Stockhausen-Kurse Kürten*, 501 S.
Bd. 16: *LICHT-Reflexe. Seitenzweige. Klangproduktion/Klangprojektion*, 565 S.
Bd. 17: *KLANG-Zyklus. Geist und Musik. Ausblicke*, 545 S.

In den letzten Jahren sind verschiedene Publikationen aus dem Umfeld des Kölner Institutes für Musikwissenschaft erschienen, die es lohnt, genauer zu beleuchten.

Als der Musikwissenschaftler Christoph von Blumröder 1996 den Ruf an die Universität Köln bekam, begann er sofort aufzubauen, was heute auch in den Geisteswissenschaften fast überall gefordert wird: eine Schwerpunktbildung und Spezialisierung auf ein klar eingegrenztes Gebiet. In Köln konzentrierte man sich auf die elektroakustische Musik im engeren und auf eine Neubewertung der Musik nach 1945 im weiteren Sinne. 1996 war das musikwissenschaftliche Wertesystem noch weitgehend von Theodor W. Adorno und Carl Dahlhaus geprägt, und gerade im deutschsprachigen Raum blieben – trotz Aufbrüchen aller Art – die geschichtsphilosophischen Ideale von Fortschrittsgläubigkeit und

absolut-musikalischer Materialentwicklung erstaunlich stabil. Hier setzte Christoph von Blumröder neue Akzente: So begann man sich in Köln mit dem allgemein geächteten, ja verspotteten Spätwerk Stockhausens auseinanderzusetzen, später mit dem weitgehend vernachlässigten elektroakustischen Schaffen von Iannis Xenakis; die Geschichte der frühen elektronischen Musik wurde aufgearbeitet und in vielen Punkten differenziert. Verdrängte und vergessene Persönlichkeiten und Werke wurden rehabilitiert. Ein schönes Beispiel dafür ist François Bayle (*1932), dem jüngst eine grosse Publikation gewidmet wurde. Und viele werden fragen: Wer ist François Bayle?

In Deutschland ist Bayle nahezu unbekannt und auch in Frankreich als *bricoleur* – so Bayles Selbstdefinition – weitgehend vergessen. Seine Idee einer streng akusmatischen Musik, die im Studio entsteht und die auf Interpreten ausdrücklich verzichtet, um eine neue Form des Hörens zu ermöglichen, hat im Zeitalter einer allumfassenden und überall zugänglichen Multimedialität eingebüsst. Fast schon anachronistisch nimmt sich Bayles Idee einer akusmatischen Konzertmusik aus, für die er 1974 eigens das *Acousmonium* entwickelte, ein Orchester von 40 bis 100 Lautsprechern, das ideale Wiedergaben elektroakustischer Musik im Konzertsaal ermöglichen sollte! In der Publikation zu François Bayle, die verschiedene Auftritte, Anlässe und ein Symposium zu François Bayle in Köln dokumentiert, spielen diese technologischen Fantasien der 70er Jahre eine untergeordnete Rolle. Zentral sind die Analysen von Bayles Kompositionen und dessen Hör- und Zeichenkonzepten, die stark von Charles Sanders Peirce (1839 – 1914) beeinflusst sind. Unzufrieden mit dem einfachen «objet sonore» in Pierre Schaeffers Prägung entwickelte Bayle den *i-son*,



François Bayle 1974 im «Prepared studio» des von Pierre Schaeffer 1958 gegründeten Groupe de recherches Musicales (GRM). © GRM

den *image-son*, der nicht bloss Geräusch, sondern ein semiotisches Zeichen ist, das Bildhaftes, Metaphorisches und Archetypisches ausdrücken und mit andern *i-sons* kommunizieren kann.

Insbesondere lesenswert sind die in der Publikation dokumentierten Diskussionen, in denen François Bayle auch aus seinem Leben erzählt und seine Rolle als Nachfolger von Pierre Schaeffer problematisiert. In seinen eigenen Beiträgen insistiert Bayle auf seiner dreistufigen Hörtheorie mit den Verben *ouïr*, *écouter* und *entendre* (im Deutschen würde man alle drei Verben mit *hören* übersetzen; annähernd könnte man sagen, dass *ouïr* für das Wahrnehmen im Sinne der Hörfähigkeit steht, *écouter* mit dem Horchen zu vergleichen ist und Bayle unter *entendre* bzw. *comprendre* ein aktives «Verstehen» des Gehörten begreift). Auch hinter diesen drei Verben steht die kategoriale Zeichenlehre von Peirce, nämlich die passive Firstness, bei dem das Subjekt von den Klängen einfach umhüllt wird, die präsentische Secondness, bei der Hörer und Klänge sich gleichwertig gegenüber stehen, und die Thirdness, bei der sich die Hörer aus den Klängen bewusst ein Werk schaffen

können, weil sie dessen Grammatik verstehen. Auf dieser Stufe kann dann ein Werk so gehört werden, wie ein Roman von einem der jeweiligen Sprache Mächtigen gelesen werden kann.

Bei der Analyse der elektroakustischen Werke von Bayle zeigt sich innerhalb der Publikation ein auffälliger Generationenunterschied. Die jüngere Generation analysiert mit bildgebenden Analyseverfahren und kann Formverläufe sehr genau beschreiben, während die ältere Generation, darunter Rudolf Frisius, der als Zeitzeuge die gesamte Karriere von Bayle verfolgt und begleitet hat, die elektroakustischen Werke in Form verbaler Höranalysen beschreibt und gerne mal ins Metaphorische, manchmal auch Philosophische ausschweift. Für die assoziationsreiche Musik von Bayle, die programmatisch ähnlich saturiert ist wie jene von Liszt, ist dieser doppelte Zugang des Kölner Symposions äusserst fruchtbar, weil damit Bayles Schaffen nicht abschliessend abgehandelt, sondern mit vielen spannenden Fragen für weiterführende Forschungen geöffnet wurde.

Wichtig ist am Kölner Institut für Musikwissenschaft auch die kontinuierliche

Erforschung von Stockhausens Spätwerk, bereits 2007 lag eine Dissertation zu *MITTWOCH aus Licht* vor, also noch vor der szenischen Uraufführung der Oper in Birmingham, und kürzlich hat der aus Italien stammende Leopoldo Siano eine wichtige Arbeit zum letzten Werkzyklus *KLANG* vorgelegt. Siano, der zu Stockhausens gesamtem Skizzenmaterial Zugang hatte, zeigt die prekäre Genese dieses unvollendet gebliebenen letzten Grossprojektes von Stockhausen. Aus dem Vorbereitungs- und Skizzenmaterial geht hervor, dass *KLANG* ursprünglich in der Komplexität intermedialer Verbindungen dem Opernzyklus *LICHT* hätte ebenbürtig werden sollen. Aber häufige Todesahnungen führten zu einer immer radikaleren Reduktion des formalen Gesamtkonzeptes. Schliesslich kehrte Stockhausen dahin zurück, wo sein grosser Entdeckungsweg 1951 begonnen hatte, zur Zwölftontechnik, und zwar zu einem Reihenmaterial, das er schon in den 50er Jahren in fünf verschiedenen Kompositionen verwendet hatte.

Siano legt überzeugend dar, wie sehr Stockhausen die Freiheit genoss, die er dank seines Verzichts auf eine übergeordnete Formel im Stile von *LICHT* zurückgewonnen hatte. Sie ermöglichte einen neuen Ton, und die ersten zwölf Stunden von *KLANG* erweisen sich als äusserst bunter musikalischer Garten. Mit der dreizehnten Stunde – den *COSMIC PULSES* – kehrte Stockhausen zur Elektronik zurück und schuf ein kongeniales Werk, gerade weil es quasi im Denken der 1950er Jahre realisiert ist und ganz ohne Schnickschnack der Sounddesigner-Branche auskommt. Noch einmal wird hier die Komposition des Raumes gefeiert und der Freude am Spiel mit Überlagerungen gefrönt. Siano merkt zurecht an, dass *COSMIC PULSES* im Grunde Stockhausens letzte Komposition war. Denn später musste es noch sehr viel schneller gehen, um gegen die schwin-

denden Kräfte anzukämpfen. Stockhausen entschied sich nämlich, aus den 24 Schichten von COSMIC PULSES acht weitere Stunden abzuleiten, bei denen jeweils drei Schichten das kompositorische Hauptmaterial darstellen.

Weniger geglückt sind Sianos Anmerkungen zum religiösen Hintergrund der Stunden; die theologischen Ausführungen wirken neben den guten Analysen aufgesetzt und lenken teilweise vom Sensationellen des Werkes ab, zum Beispiel bei FREUDE, der zweiten Stunde, wo Siano über die Bedeutung von Pfingsten gestern, heute und in der ganzen Welt schreibt. Dabei handelt es sich um eine madrigalistisch exakte Vertonung des katholischen Pfingsthymnus; Stockhausen übernimmt hier sogar ein ausdeutendes Verhältnis zum Text, etwas, das er sonst immer verweigert hatte; und konfessionell findet er zur katholischen Kirche zurück, die in seiner Jugend eine überaus prägende Rolle gespielt hatte.

Aus der Kölner Schule stammt auch Imke Misch, die Herausgeberin der letzten drei Textbände von Karlheinz Stockhausen. Sie hat mit einer ausführlichen Arbeit zu GRUPPEN promoviert und arbeitet heute in der Stockhausen-Stiftung Kürten. Diese Bände umfassen fast 1500 Seiten Texte, die in Stockhausens letztem Lebensjahrzehnt entstanden sind. Sie zeigen Stockhausens internationalen Wirkungskreis. Reziprok zur schwindenden Präsenz in Deutschland wuchs das Interesse für ihn vor allem im englischen und amerikanischen Sprachraum. So sind denn viele wichtige Interviews in englischer Sprache abgedruckt.

Es sind Gespräche, Interviews, Einführungstexte, ausführliche Berichte zur Aufführungspraxis mit den für Stockhausen typischen detaillierten Auflistungen, Anfragen von Zeitungen, Glückwunsch- oder Kondolenzschreiben, auch Berichte zur

Freizeit im Garten und zu Stockhausens Krokusse-Zucht, Privates, darunter viele Bilder eines glücklich wirkenden Mannes mit seinen zwei Partnerinnen, aber – wie könnte es bei Stockhausen anders sein! – auch viel Provozierendes, d. h. das Faszinierende, aber eben auch die erschreckenden Grenzen eines Menschen, der zwar enorm viel von Musik verstand, der aber die Welt auch nur mit und durch seine Musik erklären konnte oder wollte.

Sein gesamtes Werk ist Zeugnis für das positive kreative Potential, das in diesem exklusiven Willen zur Musik steckt; das in Band 17 peinlich genau edierte Pressegespräch vom 16. September 2001 in Hamburg präsentiert aber auch die durchaus tragische Komponente dieses die Welt nur mit Musik Erklären-Wollens. Zwar kommt unmissverständlich zum Ausdruck, dass Stockhausen die Attentate vom 11. September 2001 in New York mit einem Teufelswerk verglich und dass sich mithin die meisten der damaligen Vorwürfe gegen ihn erübigen, aber ebenso deutlich wird eben auch, dass er die Durchführung und Ausführung dieser Attentate mit der für ihn durchaus typischen Art überraschenden Provozierens, nämlich genau das nicht zu sagen, was die öffentliche Meinung von ihm erwartete, sofort mit einer musikalischen Performance verglich, mit der er selber nicht mithalten könne.

Roman Brotbeck



Edition Musikfabrik 09 – Scherben

Ensemble Musikfabrik mit Werken von Jonathan Harvey, Enno Poppe, Kaija Saariaho, Emmanuel Nunes
Wergo WER 6862 2

Scherben, unter diesem Titel steht die neunte Ausgabe der CD-Reihe, die das Kölner Ensemble Musikfabrik bei Wergo herausbringt, und die Stücke zu diesem «Scherbenhaufen» lieferten diesmal keine geringeren als Jonathan Harvey, Enno Poppe, Kaija Saariaho und Emmanuel Nunes. *Scherben* – worauf will dieses trockene Wort hinweisen, welche Ganzheit mag hier in die Brüche gegangen, welcher Krug, ja welches Glashaus zer schlagen worden sein?

Scherben ist zunächst einmal der Titel eines Ensemblestücks von Enno Poppe, das die Musikfabrik in genau jener Transparenz und Plastizität darbietet, nach der Poppes Musik verlangt: Eine Musik, welche sich mit der grundsätzlichen Frage auseinandersetzt, wie aus einzelnen Tonelementen, aus kurzen, wiedererkennbaren Motiven ein musikalischer Zusammenhang entstehen kann – und wie dieser wieder zerfällt. Poppe zählt seine Tonscherben ab und ordnet sie gemäß einer einfachen, völlig äusserlichen Systematik, die keinen Bezug nimmt auf das, was klingt. Doch genau diese Gleichgültigkeit gegenüber dem zu ordnenden Material verleiht dieser klingenden Kombinatorik jene Unverkrampftheit, jenes Spielerische oder, nach Poppes eigenem Ausdruck, «Bunte», das seine Musik charakterisiert. Das Bruchstück stellt den Zusammenhang nicht in Frage, im Gegenteil; die zufällig zusammengesetzten Scherben fügen sich zu einer erstaunlich wohlgestalteten Dramaturgie, mit Momenten schönster Verlorenheit, gewitzter Brüche und seltsamster Entrückungen.

Doch die Scherbe ist auch eine theologische Metapher. Das Fragment, die Ruine, das Bruchstück – sie alle verweisen

auf eine Ganzheit, die verloren, auf eine Vollendung, die unerreicht, auf eine Totalität, die uns verborgen ist: Die Scherbe deutet ein Göttliches an, das sich unserem Zugriff entzieht. Diese Transzendenz, die Poppes profanem Spiel so fremd scheint, kommt in den anderen Werken der Aufnahme umso deutlicher zum Ausdruck. Bei Kaija Saariaho zum Beispiel in der Metapher des Lichts, die für viele ihrer Werke leitend ist: Wie der Lichtstrahl sich am Glasprisma in viele Farben bricht, so wandelt sich bei Saariaho ein glatter Klang in ein raues, geräuschhaftes Spektrum, wie bei einer Sonnenfinsternis verdunkelt sich fast unmerklich ein helles Timbre, wie ein gleissendes Leuchten dringt ein heller Klang in düstere Bassgegenden vor bis er in intensivster Stille verbrennt – in diesen Analogien bewegt sich Saariahos virtuosos Cellokonzert *Notes on Light*, das Dirk Wietheger in einer viel fragileren Weise interpretiert als Anssi Karttunen, für den Saariaho das Werk ursprünglich geschrieben hat. Jede der fünf Noten-Notizen, aus denen das Stück besteht, beleuchtet einen anderen Aspekt von Saariahos musikalischem *Chiaroscuro*, sodass das Werk wie eine Rückblende auf ihre langjährige Auseinandersetzung mit dem dunklen Klangkörper des Cellos gelesen werden kann.

In Jonathan Harveys *Sringāra Chaconne* prägt, wie es der Titel erwarten lässt, zunächst ein Bassostinato mit seinem unausweichlichen Gang das Geschehen und formt es zu einer Einheit. Bald schon wird dieses schwere Fortschreiten jedoch durchbrochen, die Faktur wird aufgelockert und verlagert sich in immer höhere Register, bis sich das Werk zuletzt in lang ausgehaltene Akkorde von Flöten und Oboen auflöst und es die Aufgabe des Hörers ist, sich innerhalb dieser stehenden Klänge des nun abwesenden Ostinatos und der verlorenen Einheit zu erinnern.

Während sich Harvey also von buddhistischen Einheitsvorstellungen inspirieren liess, spielt Emmanuel Nunes mit seinen Kompositionen *Chessed I – IV* auf die kabbalistische Mystik an. Diese Werkreihe ist Teil des Zyklus *Die Schöpfung*. Das Ensemble Musikfabrik interpretiert *Chessed I* von 1979, das Nunes 2005 überarbeitet hat. Das Werk beginnt zunächst mit einigen hohen Streichern, die ihre richtungslosen Einwüfe gegen eine diffuse Basswolke anspielen, und verdichtet sich dann zu einem zähen Gefüge, das alle Einzelereignisse absorbiert. Dabei entsteht – ganz widersprüchlich – ein homogenes Durcheinander, eine heterogene Monotonie. Schon hier arbeitet Nunes, wie in allen Werken, die er zu der Gruppe der *Schöpfung* zählt, mit dem Prinzip der «rhythmischen Paare», also der Verzahnung rhythmischer Einheiten wie acht zu fünf, zehn zu sieben, 19 zu 16 oder 27 zu 20, die er zu seltsam inkommensurablen und doch in sich kreisenden Geweben wirkt; eine ebenso faszinierende wie sperrige Bewegtheit, in der sich die Musik zuletzt hoffnungslos verfängt.

Christoph Haffter



Balz Trümpy: Canti Elegiaci, An Florestan und Eusebius, Lieder der Ferne

Beatrice Voellmy, Daniel Behle, Mike Svoboda, Marcus Weiss, Jürg Henneberger u. a.
 CD Genuin 15 546 (Koproduktion mit Radio SRF 2 Kultur)



«Romantiker» Balz Trümpy. Foto: Daniel Haag-Wackernagel

Wer seine Werke *Canti Elegiaci, An Florestan und Eusebius* oder *Lieder der Ferne* betitelt, darf sich nicht wundern, wenn er seinerseits als «Romantiker» bezeichnet wird. Und Balz Trümpy (*1946), der Komponist dieser drei Werke, wird sich gewiss darüber auch nicht wundern; ihm sind diese Assoziationen nicht nur bekannt, er ruft sie mit seinen Titeln vielmehr bewusst herbei. Und es sind ja nicht nur die Titel: In den *Canti Elegiaci* vertont er Gedichte des italienischen Romantikers Giacomo Leopardi (und von Michelangelo Buonarroti), in den *Liedern der Ferne* Gedichte des deutschen Romantikers Eduard Mörike. Damit stellt er sich auch bewusst in die Tradition des (romantischen) Klavierlieds. Und auch etwas ausserhalb: Denn Trümpy begnügt sich nicht mit der traditionellen Besetzung Singstimme und Klavier, bei den *Canti* (für Sopran) fügt er eine Flöte, bei den Mörike-Liedern (für Tenor) eine Bratsche hinzu – die sich ja auch in den zwei Liedern op. 91 von Johannes Brahms schon findet, der ebenfalls inner- und ausserhalb der romantischen Tradition steht.

Diese erweiterte Besetzung stellt Trümpy traditionsbewusst ganz in den

Dienst der musikalischen Textausdeutung: Wie die «atemlos» dahineilenden Läufe der Flöte in Michelangelos *Ben mi dove* das Dahineilen der Zeit, ihr «atemloses» Stocken in Leopardis *L'Infinito* das Stocken des Atems angesichts der Unendlichkeit des Weltalls klanglich versinnbildlicht: das darf man durchaus als «romantisch» bezeichnen. Gleichzeitig ist aber der Part der beiden zusätzlichen Instrumente in den *Canti* und den Mörike-Liedern nicht einfach nur illustrativ, sondern so wichtig wie in einer Bach-Arie mit obligatem Solo-Instrument, also ein musikalisch eigenständiges Element. So entsteht, in Verbindung mit dem ebenfalls oft sehr eigenständigen Klavierpart, letztlich fast so etwas wie das neuartige Genre eines «Trio-Lieds». (Interessant ist, dass der Interpret der Mörike-Lieder, der Tenor Daniel Behle, seinerseits Schuberts *Winterreise* für Stimme und Klaviertrio bearbeitet hat.)

Ein eigentliches Trio hat Balz Trümpy dann mit *An Florestan und Eusebius* geschrieben: ein fünfsätziges Werk für die (erstmalige?) Besetzung mit Saxophon, Posaune und Klavier. Auffälligerweise ist hier, wo der Bezug zu Schumann deutlich herausgestellt wird, die Musiksprache weniger traditionsbezogen, und geschickt geht der Komponist im Vergleich mit den Liedern den umgekehrten Weg: Die fünf Sätze werden nicht durchwegs als Trios, sondern auch (nur) als Duos und somit mit wechselnden Klangfarben gestaltet.

Dieses Duo/Trio-Werk hat Balz Trümpy 2010/11 für das Trio Marcus Weiss (Saxophone), Mike Svoboda (Posaune) und Jürg Henneberger (Klavier) geschrieben, das es nun auch aufgenommen hat. Es versteht sich fast von selbst, dass die drei Interpreten, bekanntlich alle drei Meister ihres Fachs, dem Werk in der vorliegenden Ersteinspielung nichts

schuldig bleiben. Das gleiche gilt für die beiden etwas früher entstandenen Liedzyklen: Sopranistin Beatrice Voellmy (in den *Canti*) und Tenor Daniel Behle (in den Mörike-Liedern) scheinen sich nicht nur in der ungewohnten Gesellschaft mit einem zweiten Solisten (Claudia Weisbarth bzw. Carla Branca) wohl zu fühlen, sie sind auch in der musikalischen Sprache des jeweiligen Werks völlig daheim.

Roland Wächter