



terme d'incorporation, avec ses résonances chrétiennes, est à cet égard significatif.

Nicolas, en s'appuyant sur la triple autorité de Saint Paul, de mathématiciens de pointe et du psychanalyste procède d'une manière générale par affirmations, définitions et démonstrations. Mais la foi, les théorèmes et la vérité enfouie dans l'inconscient ne résoudre jamais les questions esthétiques. C'est sans doute là le problème majeur d'une démarche par ailleurs digne d'admiration, et qui entend recentrer le discours « musicien » sur la pensée « musicale », appelant littéralement à une sorte de conversion. On objectera que les œuvres musicales ne sont pas des Idées pures : des sujets ou des subjectivités s'y projettent et les enrichissent *a posteriori* ; et le matériau de la musique n'est jamais vraiment pur. Il est bon, dans le domaine esthétique, de toujours garder ouvertes les interprétations et de les formuler sous forme d'hypothèses, de lectures possibles mais non définitives. Les positions tranchées de François Nicolas ont toutefois le mérite d'offrir des définitions qui permettent d'engager la discussion. Et ne serait-ce que par sa fougue théorique, cette tentative de repenser le fait musical est extrêmement stimulante.

Cerner le propre de la musique, cette pensée à l'œuvre, avec les moyens du langage verbal est une entreprise périlleuse, peut-être même vouée à l'échec. Mais il est des échecs glorieux. Si tout se joue en effet dans l'écoute, moment de la suprême synthèse, nous dirons avec malice qu'il en va de celle-ci comme de la méditation chez les moines bouddhistes : elle a lieu, elle produit des effets, mais on ne peut en transmettre le contenu.

Ce premier volume doit être suivi de plusieurs autres. Nous les attendons avec impatience.

Philippe Albèra

Giacinto Scelsi: Rito – Pranam I & II, Khoom

Marianne Schuppe (Stimme), Ensemble Phoenix Basel, Leitung: Jürg Henneberger
 telos music TLS 191

Im Zentrum der vorliegenden Produktion stehen zwei Vokalkompositionen Giacinto Scelsis, mit denen die Vokalistin Marianne Schuppe an ihre vor einigen Jahren veröffentlichte CD mit solistischen Vokalwerken Scelsis anknüpft. Unterstützt vom Ensemble Phoenix Basel unter Leitung von Jürg Henneberger erweitert sie den bereits vormals ausgebreiteten Reichtum an Ausdrucksmöglichkeiten um all jene Feinheiten, die sich aus einer Zwiesprache mit Instrumentalisten ergeben. Gleich der Beginn von *Pranam I* (1972) für Alt, zwölf Instrumente und Tonband macht auf die spezifische Qualität von Schuppes Stimme aufmerksam: Voluminös und resonanzreich formt die Sängerin den Klang aus dem Atemstrom heraus und reichert ihn mit vielfach abgestuften Rauigkeitswerten an, die auf die Körperlichkeit der Stimmerzeugung verweisen. Schuppe tritt hier in die Fussstapfen von Michiko Hirayama, Scelsis Interpretin der ersten Stunde, braucht sich jedoch nicht hinter deren Einspielung von 1973 zu verstecken, da dank klug eingesetzter vokaler Intensitäten Stimme und Ensemble im Gegensatz zur älteren Aufnahme viel stärker zur unauflöschlichen Einheit werden. So entfaltet sich der Stimmklang in flexiblen Bewegungen um die zentralen Tonhöhen herum und färbt diese durch unterschiedliche Arten der Abweichung ein, während Henneberger wiederum die Instrumente zur Umkreisung der vokalen Linien anleitet und die Stimme dabei gleichsam einhüllt, so dass der Anschein eines permanent fluktuierenden Resonanzraums entsteht.

Konsequent wird dieser Gedanke bei der Wiedergabe der unmittelbar

anschliessenden Komposition *Pranam II* (1973) für neun Instrumente weitergeführt, meint man doch weiterhin, die Intonationen von Schuppes Stimme zu vernehmen, obgleich die Sängerin hier gar nicht beteiligt ist. Harmonisch vielfältiger als in *Pranam I* bilden sich nun bewegtere Texturen aus, die aber allesamt sorgsam nach dem Urbild des strömenden Atems geformt sind. Mit der ausgedehnten Komposition *Khoom* (1962) für Sopran, Horn, Streichquartett und zwei Schlagzeuger, von Scelsi mit dem illustrativen Untertitel «sette episodi di una storia d'amore e di morte non scritta, in un paese lontano» versehen, erreicht die CD ihren Höhepunkt. Dies verdankt sich dem Umstand, dass Schuppe im Verlauf der Abfolge von Klangszenen mit jeweils unterschiedlicher Besetzung ihre Stimme nun auch in höhere Regionen ausgreifen lässt und den Werkverlauf dabei zu einem komplexen «Hörtheater» formt: Die Stimme wird zum Anreger für das instrumentale Geschehen und wirkt sich aufgrund ihrer Ausdrucksvielfalt auf die Artikulation und Wahl der einzelnen Instrumente aus, so dass die sieben Gesänge – von den Interpreten zu geradewegs auratischer Wirkung geformt – sich als zart ausbalancierte kammermusikalische Situationen mit jeweils individueller Atmosphäre erweisen.

Während die ersten drei Werke der Veröffentlichung in ihrer Aufeinanderfolge konsequent durchdacht sind und einen konzentrierten, klanglich subtilen und aus dem Atem heraus entwickelten Bogen bilden, wirken die übrigen Stücke wie ein unpassender Anhang zu diesem Geschehen. Hier hat man – so scheint es – zwei möglichst einfach besetzte, relativ unkompliziert zu realisierende Werke gewählt, um die Spielzeit des Tonträgers ohne Rücksicht auf das Gesamtbild aufzufüllen: Da sind zunächst die *Riti* (1962) für elektrische Orgel, Kontrafagott,



Tuba, Kontrabass und Schlagzeug, eine von Scelsis schwächeren Kompositionen, die in ihren Klangverläufen, vor allem aber aufgrund der verwendeten Instrumentenkombination und deren Möglichkeiten eher ungenau wirkt, da Instrumentation und Stimmführung einen archaischen und bisweilen gar grotesken Eindruck vermitteln; und da ist schliesslich noch das Trio *Okanagon* (1968) für Harfe, Tamtam und Kontrabass, das aufgrund seiner weitgehend zerklüfteten Klanglichkeit zwar einigermaßen zu den *Riti* passt, als Schlussstück der CD aber auch einen etwas unbefriedigenden Eindruck hinterlässt. Eine Differenz zwischen beiden Teilen der Produktion macht sich darüber hinaus auch im Hinblick auf die Tonqualität der Aufnahmen bemerkbar, da es sich bei den zuletzt genannten Nummern nicht – wie bei den übrigen Werken – um Studioproduktionen, sondern um Live-Mitschnitte handelt.

Stefan Drees

Bruno Maderna: Complete Works for Orchestra Vol. 1–5

hr-Sinfonieorchester, Arturo Tamayo (Leitung)
 Neos 10933-10937 (5 CD)



Bruno Maderna an den 20. Darmstädter Ferienkursen für Neue Musik 1965. © HR/IMD/Pit Ludwig

Magische Momente sind etwas Kostbares in der Musik. Sie lassen sich nicht erzwingen. Umso erstaunlicher ist es, mit welcher traumwandlerischer Sicherheit es Bruno Maderna in seinen späten Werken gelingt, solche magischen Momente entstehen zu lassen. Etwa bei der Hälfte des Stückes *Ausstrahlung* erklingt eine Kinderstimme von Tonband, die immer wieder die Wörter «so wunderbar» wiederholt. Die Sopranistin greift die Phrase auf, und innert weniger Takte lässt dieses «wunderbar» die Musik selbst stillstehen und über sich selbst staunen. Oder die schicksalhaften Blechbläserpassagen in *Aura*, die keinen Widerspruch zu dulden scheinen und dem Hörer den Defaitismus mit zynischem Zorn ins Gesicht speien. Oder wenn sich unerwartet, gegen Ende von *Giardino religioso*, ein Duo zwischen der Trommel und dem Klavier entspinnt, durch das die Musik sich plötzlich zu befreien scheint aus dem «frommen

Garten» und sich einmal ganz urwüchsig und unbefriedet zeigt. Überhaupt muss man die vielen episodischen Duette im Orchester hervorheben: die Mandoline und die Harfe, die Kontrabässe und die Posaune. Und dann sind da noch diese Schlüsse, bei denen einem der Atem zu stocken scheint: Das Violinkonzert tröpfelt ganz unvermittelt mit einem Solo, mit ganz unspektakulären Spiccatti im mittleren Register aus; und das Ende von *Quadrivium* ist in seiner Traurigkeit kaum zu überbieten, wenn die hohen Streicher auf ihre Figuren kein Echo und keinen Widerhall mehr im Orchester finden. Das erinnert, nicht von ungefähr, an die Sinfonien Gustav Mahlers. Schliesslich hat Maderna Mahler ja nicht nur oft als wichtiges Vorbild genannt, er hat seine eigene Musik auch mit jenem Prädikat versehen, mit dem man Mahlers Sinfonien lange meinte, diskreditieren zu können: «Kapellmeistermusik».

Hört man sich heute durch die 25 Jahre Orchestermusik, die Maderna hinterlassen hat, so muss man sich allerdings fragen, ob das Musikleben aus dem «Fall Mahler» nichts gelernt hat. Denn auch im Falle Maderna ist es bis dato versäumt worden, das Œuvre aufzuarbeiten und in seiner musikhistorischen Bedeutung angemessen zu würdigen. Vor allem von den Orchesterwerken lagen nur wenige bis keine Aufnahmen vor, und vieles dann auch nur in mässigen Produktionen von eher dokumentarischem Wert. Dass sie zwischen 2009 und 2013 das gesamte Orchesterwerk Madernas eingespielt und auf fünf CDs veröffentlicht haben, ist also schon einmal als Verdienst des hr-Sinfonieorchesters, des Dirigenten Arturo Tamayo und des Labels Neos zu verbuchen. (Nur die drei Oboenkonzerte hat man ausgespart, wohl auch, weil sie bereits in guten Einspielungen, etwa mit Heinz Holliger und Gary Bertini, vorliegen.)