

auf den Hörnern eines Ochsens» sich arabischem Denken und arabischer Kunstmusik öffnet. Ihm geht es um einen echten, differenzierten und rücksichtsvollen Dialog zwischen gleichberechtigten Musikkulturen und um eine Begegnung in gegenseitiger Achtung: «Seine Absicht war, in Erinnerung an verschüttete historische Gemeinsamkeiten von europäischer und arabischer Musiktradition Berührungsfelder zwischen beiden Kulturen zu schaffen: eine (Wieder-)Begegnung, die (...) weitab von jedem Folklorismus – im Innern des musikalischen Materials und im Bewusstsein der aktuellen Auseinandersetzung zwischen Islam und Europa – zustandekommen soll. (...) Von der Gattung her ist es ein Entwurf für eine neue Art von politischer Musik, deren humanes Engagement nicht an den Grenzen des eigenen Kulturkreises haltmacht.» (Max Nyffeler)

Das Werk, das seine Uraufführung an den diesjährigen «Wittener Tagen für Kammermusik» erfuhr, ohne sich allerdings in den Bahnen traditioneller Kammermusik zu bewegen, ist konzipiert als eine Assemblage für ein vierköpfiges arabisches Musikensemble einerseits und für zwei europäisch orientierte Instrumentalisten andererseits, die sich beide zudem in einer dritten Dimension, im Klangraum eines sechsspürigen Tonbandes, zu entfalten versuchen, auf dem elektronisch verarbeitete Geräuschmaterialien und Aufnahmen des improvisierenden arabischen Ensembles, ein Koranvers sowie von den Sprechenden selbst ausgewählte Passagen aus einer Rede (1992) des iranischen Dichters Mahmud Dulatabandi im originalen Persisch und in arabischer, französischer und deutscher Übersetzung montiert sind. Dulatabandi reflektiert darin über die ausweglose Lage seines Landes und dessen Künstler, die immer mehr zum Verstummen gezwungen werden: «Der Schriftsteller des Südens ist nicht nur ein Sammler und undeutlicher Redner, sondern er ist oft stumm und verbirgt sich hinter seinem Schweigen. Also verkündet er mit tausend Stimmen des Schweigens: ich bin stumm.» Dulatabandis Text entnahm Huber auch den Titel seines Werkes: «Die Erde bewegt sich auf den Hörnern eines Ochsens. Was bei dieser Bewegung gehört wird, ist das Geräusch vom Zermalmen eines Gleichgewichts und gleichzeitig die Sehnsucht danach.» Diese Ambivalenz: die Gefährdung der Balance und den drohenden Absturz der Erde wie den Wunsch nach ihrem Gleichgewicht, versucht Huber in seiner komplexen Verflechtung von Musik und Text, von Instrumenten, Gesang und Rezitation, von Live- und gespeicherten Klängen, von arabischem und europäischem Musikdenken nun eben zum Vorschein, zum angesprochenen Hören zu bringen.

Mit dem intensiven Studium von arabischen Musiktheorien, -praktiken, Tonssystemen und Metren setzt Huber seine Beschäftigung mit Mikrintervallik in den letzten Jahren und seine Loslösung

vom europäischen diatonisch-chromatisch-enharmonischen temperierten System konsequent fort. Die Musiker des faszinierenden arabischen Ensembles «Al Kindi» – benannt nach dem arabischen Musiktheoretiker und -philosophen (801–873) – belässt er deshalb im arabischen Idiom: arabischen Modi, Metren und Rhythmen, und in arabischer Musizierpraxis: improvisatorischen Freiräumen – nämlich Sheik Hamza Chakour im Sufi-Gesang, Julien Jalal Weiss auf dem Qanun (arabische Zither), Ziad Kadi Amin auf der Nay (arabische Längsflöte) und Abdel Shams Eddin auf der Riqq/Mazhar (Schellentamburin/Rahmentrommel). Europäisch indes sind die bewusste sowie in Schrift und Tonband fixierte Konstruktion des Ganzen, die genaue Planung vor allem der Zeitabläufe, die Herstellung der elektronischen Schicht (die ihrerseits im Kleinen bereits ein Amalgam von arabischer Musik und persischem Text einerseits und europäischer Verarbeitung andererseits darstellt) und der auskomponierte Einsatz der beiden europäisch Musizierenden, Marie-Thérèse Girardi und Jean Sulem, deren Instrumente, Gitarre und Viola, scheinbar europäisch sind, ihren Ursprung aber wie vieles andere unserer Zivilisation im arabischen Raum haben. Huber ermöglicht also in bewundernswerter Vielschichtigkeit, in grossen und kleinen Zusammenhängen die Begegnung der beiden Kulturen; sein Werk wird zu einem Fanal der Besinnung auf die immensen Anregungen und Beeinflussungen der Araber, die uns ihre Eigenleistungen ebenso vermittelten wie das Erbe der Antike und das Wissen asiatischer Hochkulturen. (Was arabische Kultur, Technologie und Toleranz – sic! – 700 Jahre ermöglichten und dann europäische Ignoranz, Arroganz und Barbarei mit verheerenden Folgen bis in die Gegenwart zerstörten, ist z. B. in Andalusien zu studieren!)

Einleuchtend, dass dieses Werk im Rahmen des Festivals 94 «Zwischen Afrika und Asien» am 12. Juni in Basel seine schweizerische Erstaufführung erfuhr; gut, dass der veranstaltende Verein sich nicht nivellierend «Weltmusik in Basel», sondern «Musik der Welt in Basel» nennt (noch besser wäre «Musiken» oder «Musikkulturen der Welt»). Die tatsächliche Wirkung der bislang konzeptionell beschriebenen und von da her bestechenden Huberschen Akkulturation war für mich anregend und zwiespältig zugleich. Einerseits fördert sie die Entdeckung ernst genommener authentischer arabischer Kunstmusik mit ihrer Klangrede, Poesie, Ruhe und Sinnlichkeit; andererseits hindert deren Einbettung in eine starre, zunehmend vorhersehbare Gliederung (elf Sequenzen à 3'20") und in die etwas vernebelnde, mystifizierende Tonbandschicht, die insgesamt zu Hintergrundmusik tendiert, letztlich eine volle Entfaltung. Bei allen feinen Interaktionen zwischen den drei Schichten rieb sich die arabische improvisatorische Intuition an der europäischen fixierten und einengenden

Ästhetisierung. (Eine vielsagende, wenn auch unprofessionelle Beobachtung: Im Publikum sass etwa acht Araber beieinander. Während sie später allesamt dem rein arabischen Teil des Konzertes gebannt zuhörten, reagierten sie mit Unverständnis auf Hubers Komposition, die doch der gleichen arabischen Kunstmusik viel Raum gewährt, und verliessen bald bis auf zwei den Konzertort.) Viola und Gitarre selbst als europäisch festgelegte Stimmen traten hier weniger dazwischen, haben sie kompositorisch doch wenig Kontur und Eigengewicht. Was so paradox erscheint, mag Absicht des Autors als Zurechtrücken der historischen Wahrheit, als punktuell ausgleichende Gerechtigkeit sein; Dialog und Austausch zwischen den beiden Kulturen kommen aber damit nicht gütig zum Tragen, können es in der Materialsphäre vielleicht trotz aller Kompositionskunst auch überhaupt nicht. Ein Rezensent schrieb, dass Hubers Versuch eines Brückenschlags alsbald Resultate zeitigte: «Als 'Al Kindi' sich im zweiten Programm der Matinee ausschliesslich arabischer Kunstmusik widmete, traf deren Botschaft gewiss auf sensiblere, tolerantere Ohren.» Das mag ideell stimmen, und dafür gebührt dem unermüdlichen und tief empfundenen humanen Engagement Hubers Dank; musikalisch gesehen könnte man etwas böswillig aber auch behaupten, dass im zweiten Teil die sensiblen Ohren sich voll und ganz auf die ungestört und pur vorgetragene arabische Musik konzentrieren konnten!

Toni Haefeli

Anstelle einer Konzertkritik

Basel: Neue Werke von Bettina Skrzypczak und Gérard Zinsstag

Zum ersten: eine Veranstalterschelte
Es gibt gewisse minimale Rahmenbedingungen, die ein Konzertveranstalter beachten muss und die eigentlich bei einer so renommierten Organisation wie der IGNM-Sektion Basel eine Selbstverständlichkeit sein sollten. Das beginnt mit der Wahl des Konzertortes. Schon der erste Blick in die Partitur von Zinsstags *Diffractions* (ich nehme mal an, dass bei einem Auftragswerk der *Musikkreditkommission Basel-Stadt* die Beschaffung dieser Partitur kein unüberwindliches Hindernis darstellte!) zeigt, dass es sich bei diesem Werk nicht um ein traditionelles Paukengedröhne aus dem Bauch handelt, sondern um ein rein kammermusikalisches, auf äusserst klare Zeichnung hin konzipiertes Werk. Ein zweiter Blick in die Besetzung dieses Schlagzeugstückes hätte die Veranstalter darüber aufgeklärt, dass sich Zinsstag auf Instrumente beschränkte, die fast keine Resonanz aufweisen. Als müsste man diese defektöse Besetzung mit dem Veranstaltungsort wettmachen, plazierte die IGNM dieses Konzert in

die Peterskirche Basel, deren Resonanz erstens extrem unausgeglichen und zweitens so hoch ist, dass Daniel Weissbergs kräftig und klar artikulierte Ergänzung des auf dem Programmzettel vergessenen dritten Mitgliedes des Basler Schlagzeugtrios ab der achten Reihe von Bank zu Bank weitergeflüstert werden musste. Jedenfalls dröhnten Zinsstags *Diffractions* in einem dermassen satten Unisono durch die geweihten Hallen, dass mir der Titel der Komposition (Spaltungen, Brechungen) schleierhaft blieb. Vielleicht hätten sich die *Diffractions* vermittelt, wenn die drei Schlagzeuger getrennt plaziert gewesen wären und sich nicht in engem Kreis hinter einer Säule versteckt hätten; mindestens wären dann die resonanzlosen Instrumente wenigstens visuell wahrnehmbar gewesen. Die Mitte aber war den Instrumenten zu Jean-Pierre Drouets robust gehämmerter Komposition *Combien de cercles superposés* (so die zweimalige Schreibung des Werktitels auf dem Programmzettel) vorbehalten, deren einfaches Strickmuster sich auch von einem Seitenschiff aus erschöpfend mitgeteilt hätte. Der Grund, weshalb die Veranstalter die Kirche als Veranstaltungsort wählten, waren wohl die Basler Madrigalisten, welche das Werk *Acaso* von Bettina Skrzypczak uraufführten. Auch hier allerdings hätten die Veranstalter, wenn sie beim Durchblättern in der Partitur etwas über die ersten Seiten hinausgegangt wären, feststellen müssen, dass diese Komposition auf keine grossen Choreffekte aus ist und idealerweise einen echoarmen Raum benötigt hätte. Vor allem aber hätte eine oberflächliche Lektüre der Partitur ergeben, dass die Komponistin hier eine sehr komplexe Textcollage von Mallarmé, Borges, Rilke, Copernicus und einem Maoritext als Basis der Komposition wählte. Speziell der Ausschnitt aus Mallarmés «Ein Würfelwurf», wo keine übergreifende Syntax oder inhaltliche Kohärenz den Text koordiniert, bildet gleichsam das formale Programm der Komposition. Davon allerdings konnte während des Konzertes niemand etwas ahnen, weil die Veranstalter sich nicht die Mühe machten, die Texte abzudrucken oder auch nur deren Herkunft auf dem Programmzettel anzudeuten. (Dieser Zettel schien ohnehin in erster Linie die Funktion zu haben, den Namen des Sponsors *Ciba* möglichst gut und im Firmendesign zu präsentieren.) Das einzige Wort, das ich bei der verhallten Uraufführung von *Acaso* mit Sicherheit verstanden zu haben glaubte, nämlich *ich*, stellte sich beim Partiturstudium als *Licht* heraus. Irgendeinen schriftlichen Kommentar zu einem der Stücke, zu den Komponisten oder zum Konzertprogramm mit der auffälligen Kombination von Schlagzeug- und Chorwerken wagte man bei solchen Verhältnissen erst gar nicht mehr zu wünschen.

Das einzige Werk, das wirklich an diesen Ort passte, war die Komposition *Idmen A* von Iannis Xenakis (auch bei

Fragen zu diesem Werktitel wurde man selbstredend auf die eigene Unbildung zurückverwiesen), die von den Basler Madrigalisten exorbitant mitreissend gestaltet wurde. Gerade bei der Interpretation dieses Werkes demonstrierte das Ensemble unter der Leitung von Fritz Näf nachdrücklich seine gestalterische Bandbreite.

Da ich bei solchen Aufführungskonditionen ausserstande war, über die beiden Uraufführungen mehr zu schreiben als ihre Titel schon sagen, liess ich mir nach dem Konzert die Partituren von Bettina Skrzypczak und Gérard Zinsstag zuschicken.

Zum zweiten: Eindrücke nach dem Partiturstudium

Der Titel des Stückes von Bettina Skrzypczak lautet *Acaso* (Vielleicht) und bezieht sich einerseits auf das Gedicht «Descartes» von Borges («Vielleicht träume ich, geträumt zu haben») und andererseits auf den Text von Mallarmé: «AUSSER // am himmel // VIELLEICHT // so fern wie irdisches und // jenseits sich berühren // fern der berechnung // aus ihm abgeleitet // verallgemeinernd». Die Wörter und Wortgruppen sind bei Mallarmé lose auf das weisse Papier geworfen und weder einer Satz- noch einer Versord-

nung unterworfen. Die letzte Wortgruppe ist die einzige, die einen im grammatikalischen Sinne richtigen Satz darstellt: «Jeder Gedanke ist ein Würfelwurf». Im ganzen Text gibt es kein Ich und kein Du; es dominiert formal und inhaltlich die Verlorenheit in der Unermesslichkeit des Weltalls, die jedes Tun zum zufälligen Spiel «auf leerer erhabener würfelfläche» macht. Bettina Skrzypczak vertonte im ersten Teil ihrer Komposition vor allem Fragmente aus diesem Mallarmé-Text, wobei sie bei ihrer Auswahl all jene Momente wegstrich, die zu klar darauf hinweisen, dass auch hier – wie häufig bei Mallarmé – letztlich die Frage nach Gott «am höchsten heiligen punkt» gestellt wird. Die Chorpartie ist auf grosse Diskontinuität hin angelegt: Bei jedem neuen Fragment wechselt Stil und Faktur. Der Chor wird damit innerhalb dieser Komposition zu jenem Klangkörper, der ständig «uminterpretieren» muss. Als Verbindungsglieder zwischen diesen Einzelmomenten dienen die drei Instrumente Violoncello, Bassklarinetten und Schlagzeug; sie vermitteln meist unpräzise und weitgehend im Hintergrund zwischen den verschiedenen Abschnitten. Diese Disposition erlaubt es der Komponistin, jedes Wort in geradezu madrigalistischer Weise auszudeuten:

The image shows a page of a musical score for the piece 'Acaso'. It features several staves for vocal parts and instruments. The vocal parts are labeled 'A' and 'B', with sub-staves for '1' and '2'. The instruments include Bass Clarinet (Cl), Violoncello (Cello), and Schlagzeug (Drum). The score includes lyrics in German, such as 'Viel - leicht', 'träu - me ich ge - träumt zu ha - ben', 'die Bäu - me me ma - chen', 'ge - träumt zu ha - beu', and 'mir ein we - nig Angst sie sind so schön'. There are also performance instructions like 'singue in Quarten', 'misterioso', 'rubato', 'Langsamer dolce cantabile', and 'al niente'. The score is written in a complex, fragmented style with various time signatures and dynamic markings.

Am Himmel steigt herunter, verallgemeinernd ist in sturer Homophonie gesetzt, ich träume mit einer vibrierenden Verschiebung der Stimmen. Bei den zahlreichen ich träume-Stellen erweist sich am deutlichsten auch der harmonische Reichtum der Komposition, etwa dann, wenn innerhalb komplexer Akkorde ein Intervall mit hohem Sonanzgrad wie z.B. die Quinte zwischen den Stimmen verschoben wird. Verbunden mit dem Mittel einer bloss approximativen rhythmischen Notation ergeben sich dadurch Klänge, bei denen sich Streben, innere Bewegtheit und Statik in eindrücklicher Weise die Waage halten.

Übrigens: die durch das Gedicht von Mallarmé beeinflusste Form wechselläufiger kleiner Abschnitte scheint momentan im Komponieren von Bettina Skrzypczak über *Acaso* hinaus von grosser Bedeutung zu sein. Ihr am 26. April 1994 vom Amati-Quartett uraufgeführtes III. Streichquartett zeigt nämlich einen vergleichbaren, assoziativen und wellenförmigen Formaufbau, wo im Vertrauen auf die dynamische Prägnanz des Augenblicks bewusst auf die herkömmliche «grosse» Form verzichtet wird. Im Verlauf von *Acaso* erfährt dieses Prinzip allerdings eine unerwartete Akzentuierung, weil sich der meist dichte Chorsatz auf Einzelstimmen reduziert. Die vermittelnden Instrumente treten deutlich zurück, und die Sprüche von Borges werden in gegensätzlichen musikalischen Faktoren direkt miteinander verknüpft; vgl. das Musikbeispiel, wo das Fragment («Vielleicht träume ich, geträumt zu haben») mit einem archaischen Quintenorganum, der direkt anschliessende Aphorismus («die Bäume machen mir ein wenig Angst, sie sind so schön») aber als expressives Solo mit herausstechendem Tritonus und grosser Septime vertont wird. Erst mit dem Maori-Text «das Ringen nach dem Licht» wird dieses Auseinandertreiben des Kompositionsprozesses gestoppt und in ein klares Miteinander getrieben. Im Gegensatz zum III. Streichquartett, wo einem die wilde, quasi chaotische Grossform irritieren mochte, gelingt Bettina Skrzypczak bei *Acaso* mit Hilfe der Texte gleichsam die programmatische Formulierung ihrer momentanen kompositorischen Problemstellungen: nämlich auf den raschen Wechsel der Lebenszustände und auf den Zerfall grosser philosophischer und politischer Entwürfe nicht mit eingekapselten Werken zu reagieren, sondern eine Musik zu schreiben, die solchen Wechseln gegenüber porös bleibt und sie zugleich empfindlich und empfindsam aufgreift.

Im Vergleich zu *Acaso* sind die *Diffractions* von Gérard Zinsstag ein bescheideneres, «handwerklicher» ausgerichtetes Werk. Zwar könnte der Titel eine ähnliche kompositorische Idee wie jene von Bettina Skrzypczak vermuten lassen, aber Zinsstags *Diffractions* beziehen sich nicht auf die Grossform, sondern auf das Detail der Komposi-

tion: Hier wird nämlich ständig im Grenzbereich des Unisonos komponiert. Die drei Schlagzeuger spielen eigentlich während der ganzen Komposition das gleiche, aber meist in minimaler Verschiebung oder Variation. Auf diese Weise entstehen «Rückkoppelungseffekte», wie sie von der Mehrfachkopiermaschine der Chaostheorie her bekannt sind. Zinsstag überträgt dieses Denken minimalster Spaltungen auf sämtliche Parameter der Komposition. So sind die drei Schlagzeuger auch durch die Klangfarbe keineswegs getrennt; vielmehr spielen alle die gleichen Instrumente; diese unterscheiden sich voneinander nur durch die Höhe, was aber bei nicht oder nur schwach resonierenden Instrumenten nur wenig Differenz schafft. Es werden auch immer die gleichen Schlegel benützt, wobei mir die Schlegelwechsel – wie wohl sie als grossformale Gliederung dienen – in dieser minimal sich verändernden Musik fast etwas grobschlächtig erschienen sind. Die *Diffractions* sind bei Zinsstag aber nicht nur aufgesetzte Instrumentationseffekte; auch das rhythmisch-motivische Material wird dieser Spaltung unterzogen. Ausgangspunkt ist ein klar erkennbares, meist in Achteln rollendes Motiv, das in der Folge langsam verändert und abgewandelt wird, wobei die Abwandlungen

wegen der klar definierten und natürlich auch wegen des klar zeichnenden Ausgangsmaterials nachvollziehbar bleiben. Das verhilft dieser Musik letztlich auch zu jenem Zug und jener inneren Energie, die für alle jüngeren Stücke von Zinsstag so typisch sind. Allerdings: auch der etwas spielerisch-ornamentale Aspekt dieser jüngeren Kompositionen kommt bei *Diffractions* ein weiteres Mal klar zum Vorschein. Die grossen Widersprüche der Frühwerke haben sich minimalisiert und sind zur ästhetischen Zierde, zur gut bekommenen Komplexität geworden, die vor lauter Differenz die Differenz gar nicht mehr richtig greifen kann. Im Moment allerdings, wo ich dies schreibe, hat Zinsstag aus solcher Gefahr des Ästhetizismus bereits die Konsequenzen gezogen: Sein nächstes Stück für Schlagzeug *u vremenu rata* (In Kriegzeiten) ist eine bedrückende Abrechnung mit dem Bosnienkrieg. Das brillante und durchaus schöne Pulsieren und Klopfen hat hier einem beängstigenden Schlagen Platz gemacht: Die resonanzlosen Instrumente, bei *Diffractions* neuartiger Klangreiz, sind in *u vremenu rata* zum beengenden klang- und echolosen Raum geworden. Dieses Werk wurde aber bisher noch nicht aufgeführt.

Roman Brotbeck

Livres Bücher

Eine erste Zwischenbilanz

Walter Fähndrich (Hrsg.): *Improvisation. 10 Beiträge.*
Amadeus-Verlag, Winterthur 1992, 164 S.

Die «1. Internationale Tagung für Improvisation» in Luzern unternahm im Oktober 1990 den mutigen Versuch, erstmals in grösserem Rahmen das Phänomen Improvisation in all seinen Facetten zu beleuchten: praktisch wie theoretisch, aktuell wie historisch, musikalisch wie auf andere Künste bezogen. Nun liegt der theoretische Ertrag des Symposiums gedruckt vor: je fünf Vortrags- und Seminartexte, und, als Anhang, eine nützliche Bibliographie zum Thema.

Betont offen und perspektivenreich war man in Luzern das Thema angegangen – zum einen, um Improvisation aus der unvermeidlichen assoziativen Klammer «Jazz» zu lösen, zum anderen, um ihre intermediären Ausstrahlungen aufzuzeigen. So sind dann auch nur drei der vorliegenden Texte dem Themenkomplex «musikalische Improvisation» gewidmet – was kein Nachteil sein müsste, wären die anderen Beiträge substantiell und die Querverweise zum Musikalischen offenkundig. Doch ist das leider die Ausnahme. So lesen wir

beispielsweise ein klug formuliertes, doch in diesem Zusammenhang eher peripheres kunstphilosophisches Plädoyer für das dionysische Prinzip (Beat Wyss) oder eine instruktive Einführung in die «poésie sonore» (Vincent Barras), in der der Aspekt des Improvisatorischen nur gestreift wird. Aber auch da, wo man sich demonstrativ um Bezüge zum Rahmenthema bemüht, ist der Ertrag bescheiden. Edward Halls kulturanthropologische Ausführungen über «high context»- und «low context»-Kulturen sind an sich hochinteressant, doch scheitert ihre (fraglos mögliche) Nutzbarmachung fürs Thema Improvisation an Halls mangelndem musikalischen Sachverstand (den er selbst unumwunden eingesteht). Eher angestrengt als einleuchtend mutet Helmut Winters Versuch an, die Dimension des Improvisatorischen für die Architektur zu reklamieren. Und als recht vordergründig erweist sich Werner Klüppelholz' Ansinnen, einen ebenso scharfzüngigen wie inhaltlich abseitigen Text (eine Philippika über die kommerzielle Verflachung des Musiklebens) mittels einer angeklebten liebedienerischen Coda zum Beitrag zum Thema «Improvisation heute» umzuwidmen: offensichtlich ein Akt des Text-Recyclings seitens des Referenten, dem zum Sich-Einlassen auf die Sache die Musse (oder die Lust) fehlte.

So wenig ergiebig mithin die interdisziplinär angelegten Texte ausfallen, so gehaltvoll sind immerhin die drei Beiträge zur Sache. Der Zürcher Musikwissenschaftler Ernst Lichtenhahn