

Hört man sich durch die 25 Jahre Orchestermusik, die Maderna hinterlassen hat, dann zieht auch ein Vierteljahrhundert Musikgeschichte an einem vorüber, von den noch neoklassizistisch ausgerichteten Werken der vierziger, den seriellen Experimenten der fünfziger, den dramatisch-theatralischen Exkursen der sechziger bis zu den gross und offen konzipierten Werken der siebziger Jahre. Man wird an die Zusammenarbeit mit dem Pianisten David Tudor, dem Flötisten Severino Gazzelloni und dem Oboisten Lothar Faber erinnert, die viele dieser Werke, vom *Klavierkonzert* bis zur *Grande Aulodia*, prägten. Man wird auch daran erinnert, wie verstockt und verbohrt man einst über die Zukunft der Musik sprach und wie ausgleichend Maderna in den ideologischen Grabenkämpfen der Ästhetiken wirkte. Angesichts seiner Leistungen als Dirigent und als Integrationsfigur geriet seine kompositorische Bedeutung oft aus dem Blickfeld. Und vieles wirkte eben auch nicht so, als könne man es mit den grossen Schöpfungen eines Pierre Boulez oder Luigi Nonos vergleichen.

Von der Hand zu weisen ist in der Tat nicht, dass Maderna schnell und manchmal sogar nachlässig komponierte. Vor allem in seinen letzten Lebensjahren, als er derart unter seiner Alkoholsucht litt, dass er seinen Pflichten kaum mehr nachkam, musste viel improvisiert und spontan reagiert werden. Das Ergebnis dieses Arbeitsprozesses aber sind Werke, in denen viele Brüche zutage treten, Werke, die nicht stromlinienförmig oder aus einem Guss erscheinen, sondern in denen sich eine ausgesprochen heterogene Klangwelt auftut. Und eben diese Brüche führen ja auch regelmässig zu den eingangs erwähnten «magischen Momenten» im Werk.

Gleichwohl stellen diese Brüche im Werk nicht nur die Hörer vor Probleme, sondern natürlich auch die Musiker und

Produzenten. Wenn das Geigensolo im Violinkonzert um Minute 16 herum vor Zagen fast auseinanderbricht, dann muss man festhalten, dass es eben sogar einem Thomas Zehetmair nicht gelingen will, diesen fragilen Moment souverän und selbstbewusst zu gestalten. Auch das Orchester kennt diese Momente; nicht immer wirken die Einspielungen, als hätte man die Werke ins Letzte ausgeprobt. Und wenn man im Studio dann die vielen Wechsel zwischen kleinsten Besetzungen und Orchester-tutti innerhalb der Stücke stimmig in ein Stereoklangbild bringen möchte, ist die Verzweiflung greifbar. Diese leichten Mängel in der Produktion stören allerdings nicht, sondern lassen sich als Bruch innerhalb der Maderna'schen Ästhetik hören. Die Ungleichgewichte, die Unwuchten, die Missverhältnisse und Disproportionen sind, vor allem im Spätwerk, Teil seines Personalstils. Auch tragen die Werke seit den späten sechziger Jahren, und das sind immerhin sieben der neunzehn eingespielten Werke, Züge einer offenen Form, die oft spontan vom Dirigenten während der Aufführung montiert wird. Werke, die jedes Mal aufs Neue eingerichtet und erfunden werden müssen. Da kann man also ohnehin nicht von einer Referenz- oder gar einer endgültigen Einspielung sprechen, sondern es bedarf vieler verschiedener Aufnahmen, um den Stücken wirklich habhaft zu werden. Mit diesen fünf CDs haben das hr-Sinfonieorchester und Neos immerhin einen ersten und wichtigen Schritt in diese Richtung getan.

Björn Gottstein



Jagoda Szmytka: Bloody Cherries

Diverse Interpreten
 Wergo WER 6414 2



Jagoda Szmytka. Photo: Paulina Otylie Surys

Abendlicher Spaziergang durch die Nachbarschaft mit der neuen und gleichzeitig ersten CD von Jagoda Szmytka auf den Ohren. Ein buchstäblich erster Hördurchlauf, der Szmytkas Klänge, eine Komponistin, die sich mit der Körperlichkeit von Musik auseinandersetzt, mit eigener physischer Betätigung zusammen führt. Die junge Polin bringt die Interpretierenden gerne an körperliche Grenzen, mag es, sie zu triezien und zu erschöpfen. Dabei macht sie vor sich selbst nicht Halt, denn Komponieren fordere ebenso körperlich heraus, könne sogar schwächen und krank machen. Nur das Publikum harre bislang in der Regel starr auf den Sitzen, wenn es ihre Musik höre.

Bloody Cherries, die Sammlung von sieben Ensemblestücken aus den Jahren 2011 bis 2013, nun unterwegs und in Bewegung hören zu können, kanalisiert etwas von der Energie, die sich im Konzert sonst nur auf der Bühne entlädt. Wie von selbst ereignen sich automatischer Mitschritt im Rhythmus – Repetitionen über längere Dauer sind ein wiederkehrender Bestandteil in Szmytkas Musik –, deutlichere Gesten (die «Geste» ist ein zentraler Begriff bei Szmytka) bei den vielen intensiven, dichten Stellen und innehaltende Momente, wenn die Musik leiser und feingliedriger wird.



Endlich darf auch beim Hören Schweiß vergossen werden. «Pores open wide shut», um es mit dem Titel des vielleicht zentralen Stücks auf der CD zu sagen – achteinhalb Minuten, die nach Schwerstarbeit klingen, in denen Pianistin Anna D'Errico Muskeln trainiert, von denen sie zuvor noch keinen Schimmer hatte, in denen man das Cello so deutlich wie selten als Körper erfahren kann und die überraschend konkrete Bilder von den Gesten, die zur Erzeugung vieler dieser Klänge geführt haben, im Kopf entstehen lassen. Das funktioniert leider bei den meisten anderen Stücken nur bedingt. Die Transformation auf das Medium CD beschneidet sie um ihren visuell-gestischen Aspekt.

Allerdings bietet die Silberscheibe auch ihre Vorzüge: Insbesondere auf Kopfhörern kommen die klanglichen Details, die Szmytka durch die Verstärkung der Instrumente in fast allen Stücken betont, unmittelbar zum Vorschein. Das Kolophonium knistert, der Celloklang flattert, und sogar (gewolltes) Netzbrummen macht sich bemerkbar. In *greetings from a doppelgänger* gesellen sich akustische Pendants zu den Ensembleinstrumenten, wortwörtlich verkörpert durch Kontaktlautsprecher im Innern der Instrumente – LoFi und HiFi im pikanten Wechselspiel.

Neben fünf mittelgross besetzten, ereignisdichten Stücken, interpretiert von den Ensembles Garage und Interface, finden sich zwei Ausreisser auf *Bloody Cherries*: Im frischen *f* for music* verheddern und entwirren sich E-Gitarre und verstärktes Cello des Duos leise dröhnung. *Sky-me, type-me* für vier verstärkte Stimmen aus dem Pool des Ensemble Garage ist eine Persiflage auf die alltägliche Skype- und Chat-Kultur, auskomponierte Emoticons und Online-Phrasen inklusive: «Did you disappear?» Ob ohne Körper oder mit – Kommunikation ist anstrengend, davon erzählt diese Musik.

Friedemann Dupelius

Detlev Müller-Siemens: *Traces*

Streichtrio, distant traces, ... called dusk, lost traces
 Mondrian Ensemble Basel (Daniela Müller, Violine;
 Petra Ackermann, Viola; Martin Jaggi, Violoncello;
 Tamriko Kordzaia, Klavier)
 Wergo WER 7310 2

«Never but in vanished dream the passing hour long short.» Die Utopie der aufgelösten Zeit, einmal zu verweilen in einem Moment, der sich dem steten Drängen zum Nächsten und Weiteren entwindet, und sei es nur für Sekunden – ein solches Verlangen scheint den vier Werken von Detlev Müller-Siemens eingeschrieben, die das Mondrian Ensemble Basel eingespielt hat. *Traces* ist der Titel dieser Einspielung, und die Arbeit an den Spuren der Musikgeschichte, die Suche nach dem, was in den musikalischen Atavismen noch zum Ausdruck drängt, wird gerne als Schwerpunkt des in Wien und Basel lebenden Komponisten gedeutet. Doch sind die Spuren bloss Reste einer unwiederbringlichen Vergangenheit, auf die man tränenden Auges zurückblickt? Das Klaviertrio *distant traces* (2007), das Müller-Siemens seinem Lehrer György Ligeti widmete, erlaubt vielleicht noch eine solche Deutung: Bruchstücke von Ausdrucksfloskeln sperren sich hier gegen jede Entwicklung, Walzerschatten werden harsch vom grellen Scheinwerferlicht motorischer Repetitionen verjagt; wie feinsinnig und präzise die Instrumente auch ihre Figuren einbringen, die Fragmente lassen sich nicht mehr zusammenfügen, und so verenden sie, isoliert, in lebloser Stille. Das zweisätzige Streichtrio (2002) trägt ähnliche Unvereinbarkeiten aus, auch hier werden Richtungsloses und Rücksichtsloses hart gegeneinander geschnitten. Dieses blockartige Nebeneinander von zaghaft Suchendem und blinder Agitation verwehrt sich jeder auflösenden Vermittlung, jede Ruhe ist scheinbar, sie ist gereizt. Und auch die Stimmen des Klavierquartetts *lost traces* (2007) verlie-

ren sich in einem Spurengewirr, das keine Richtung erkennen lässt: Immer wieder schlägt das Klavier Frequenzspektren auf, in welche die Streicher einzusteigen versuchen, ohne jemals Halt zu finden.

Erst im herausragenden ... *called dusk* (2008–09) für Cello und Klavier weisen die Spuren einen Weg: Der Titel spielt auf den Text *Lessness* von Samuel Beckett an, ein literarisches Experiment, in dem Beckett sechzig Sätze durch Zufallsverfahren in zwei verschiedene Textkonstellationen bringt. Jede dieser Anordnungen trägt in ihrer Kontingenz die Spur unendlicher Möglichkeiten, dieselben Phrasen anders zu ordnen, anders zu meinen. Und so ergeben sich, inmitten schräger Bilder und sinnloser Übergänge, auf einmal Glücksfälle, lokale Verdichtungen von ergreifender Schönheit. Anders als Cage, der den Zufall als Prinzip dem Werk zugrunde legt, inszeniert Müller-Siemens vielmehr den Zufall als seltenes Ereignis, als Werfen der Würfel; etwa wenn im ersten der drei Sätze von ... *called dusk* das Cello die tiefen Saiten so beherzt anreißt, dass dem Klavier lose Einzeltöne wie Funken entweichen. Hier wie in der Erstarrung des letzten Satzes verwirklichen sich, inmitten der Unstimmigkeiten, Ruinen der Zeit, ein utopischer Augenblick, eine kurze Endlosigkeit. «In four split asunder over backwards true refuge issueless scattered ruins. He will live again the space of a step it will be day and night again over him the endlessness.»

Christoph Haffter