

30. November 2018 / 20:00 Uhr / Sendesaal Bremen

GEDENKKONZERT
FÜR KLAUS HUBER

(1924 – 2017)



Foto: Harald Rehling, Mai 2012

PROGRAMM

Klaus Huber (1924 – 2017)

Askese

für Flöte, Sprechstimme und Tonband auf einen Text von Günter Grass (1966)

Beati pauperes I

für Flöte, Viola, Klavier und kleines Schlagzeug (1979)

Intarsimile

für Violine solo (2010)

... Plainte ... I

für Altflöte solo – In memoriam Luigi Nono (1990/92/93)

Des Dichters Pflug

für Streichtrio – In memoriam Ossip Mandelstam (1989)

Pause

Einführung Max Nyffeler

... à l'âme de descendre de sa monture et marcher sur ses pieds de soie ...

Kammerkonzert für Violoncello-Solo, Baryton-Solo,
Altstimme und zwei Instrumentalisten (2004)

Katharina Rikus – Alt / Sprecherin

Carin Levine – Flöte

Egidius Streiff – Violine

Mariana Doughty – Viola

Gerhard Oetiker – Violoncello

Max Engel – Baryton

Margit Kern – Akkordeon

Michael Pattmann – Schlagzeug

Sun Young Nam – Klavier

WERKKOMMENTARE

von Klaus Huber

Askese

Das Werk wurde auf Anregung von Aurèle Nicolet für die schweizerische Stiftung Alte Kirche Boswil geschrieben und dort an einem »Lyrischen Abend« mit Nicolet und Günter Grass uraufgeführt.

Ich habe versucht, mit den Mitteln der Musik das Gedicht von Grass neu zu formen. Ein Melodram schien mir schon deshalb ausgeschlossen, weil die pastose federnde Stimme des Dichters sich nicht mit dem Klang einer Flöte verbinden läßt. Das Tonband, ausschließlich aus separaten Kurzaufnahmen von Nicolet (Flöte, Piccoloflöte, Altflöte) und Grass (Worte und Zitate aus dem Gedicht) komponiert, wirkt als Bindeglied zwischen Flöte und Sprecher und steigert, wie ich hoffe, die Aussagekraft in der Synthese.

Beati pauperes I

Das Werk entstand 1979 auf Anregung von Urs Peter Schneider und Erika Radermacher und ist Susanne Huber-Bitter zu ihrem fünfzigsten Geburtstag gewidmet. Es ist eine persönlich gedachte Komposition für zwei befreundete Ehepaare und wurde von uns in der Pfingstzeit desselben Jahres in der Berner Nydeck-Kirche uraufgeführt. Ich selber spielte die Bratsche. Im gleichen Jahr komponierte ich eine Orlando-di-Lasso-Kontrafaktur unter dem Titel BEATI PAUPERES II für kleines Orchester und sieben Einzelstimmen ad libitum).

In BEATI PAUPERES I habe ich versucht, eine äußerst ruhige und sozusagen »arme« Musik aus immer neu und anders sich überlagernden Pulsationen zu entfalten, in deren Zeitfluß ein akkordischer Prozeß im Klavier sich sanft verändert, wie das Licht im Laufe eines Tages an Leuchtkraft zu- und wieder abnimmt. In diesen Zeitfluß sind wie zufällig zarte, »naturhafte« Ereignisse eingestreut (insbesondere im Schlagzeug und in der Viola). Sie reichen über allerlei Geräuschhaftigkeiten bis zum kleinen, bescheidenen Vogelruf (in der Flöte und im Klavier, eine Hommage à Messiaen).

«INTARSIMILE» pour **VIOLON SOLO** Ken Hübner 2010
 Commande (pièce imposée) du CONCOURS LONG/THIBAUD, PARIS, VIOLONS SEUL

Handwritten musical score for Violin Solo, titled "INTARSIMILE" by Ken Hübner 2010. The score is written on four staves of music with various annotations including dynamics (ppp, pp, p, fff), articulation (accor, arco), and performance instructions (subito, dolce). It includes measure numbers and time signatures such as 5/4, 3/4, and 4/4.

... Plainte ... I

... sich in einen grenzenlosen Raum hinein verströmend ...

Text von Ossip Mandelstam aus den »Woronescher Heften«, 1937,
 deutsche Übersetzung von Ralph Dutli.

HAB VERIRRT mich am Himmel – was nun?
 Wem er nah ist, der soll mir's erklären ...
 So viel leichter war klangreiches Tun
 Euch neun Danteschen Wurfscheiben-Sphären.

Bin dem Leben nie mehr zu entwöhnen.
 Vom Erschlagen, Liebkosen nun träumt's –
 Daß in Ohren und Augenraum-Höhlen
 Florentinisches Sehnen aufschäumt.

Ich will nichts auf den Schläfen, will keinen
 Stechend-zärtlichen Lorbeerbehang –
 Besser spaltet mein Herz, dieses meine,
 Auf zu Scherben von tiefblauem Klang.

Wenn ich, ausgedient, bald schon hier sterbe:
 Allen Lebenden lebenslang Freund –
 Soll sich Widerhall himmlischer Erde
 Hoch und weit in den Körper zerstreun.

... Der Atem des Bläasers wird zum eigentlichen, transzendierenden Inhalt der Trauerarbeit. Ein Hauch von Nähe des Verlorenen ...

< PLAINTE >

Komponierte ich in memoria an Luigi Nono, der, im gleichen Jahr wie ich geboren, 1990 in Venedig starb.

Die Klage kann mir seine Freundschaft, die mir so viel bedeutete, nicht wiederklingen...

Ich schrieb diese Musik für eine barocke, siebenstimmige Viola d'amore. Die sieben Saiten sind durch Umstimmen (scordatura) in einen eigenen, inhaltreichen Klangraum gebracht. Im Untertitel ergänzte ich "Estremamente tranquillo e pianissimo, quasi sempre senza vibrato, ... sich in einen grenzenlosen Raum hinein verströmend..."

Die hier erklingende Rekomposition für Altflöte entstand für Suzanne Huber und ist ihr zugeeignet.

Außer als beim barocken Streichinstrument ist die moderne Flöte als chromatisches Instrument in ihren Intervallen nicht umstimmbar. Hingegen kann der inhaltreiche Klangraum der Plainte durch Gabelgriffe aller Art nachvollzogen werden, was dem Instrument eine andersartige, ^{fundamentale} ~~begleitende~~ berührende Klanglichkeit gibt. Der Atem des Bläasers wird zum eigentlichen, transzendierenden Inhalt der Trauerarbeit. Ein Hauch von Nähe des Verlorenen...

K.H

Des Dichters Pflug

Mein erstes Streichtrio ist dem Andenken Ossip Mandelstams gewidmet. Mit seinem unzeitgemäß humanistischen, europäischen, auf große Zusammenhänge und individuelle Würde gerichteten Denken stand Mandelstam in der Sowjetliteratur früh schon als Fremdkörper da, wurde mehr und mehr isoliert, in die Enge getrieben und schließlich beiseite geschafft. Im Dezember 1938 ist er, zur Zwangsarbeit nach Sibirien verschickt, in einem Durchgangslager bei Wladiwostok umgekommen.

Seit Jahren kann ich mich der Faszination durch Mandelstam, insbesondere durch die späten Gedichte aus der Woronescher Zeit der Verbannung, nicht entziehen. Zwei Gründe möchte ich anführen: Die Kraft seines Widerstands gegen die ihm diktierte einfache Möglichkeit des Verstummens. »Ich liege in der Erde, rühre meine Lippen – Ein jeder Schüler wird einst lernen, was ich sag ...« Und ebenso die absolute Unmöglichkeit, seine Dichtung den »Bedingungen« noch möglicher Öffentlichkeit anzupassen. Aber vor allem seine gebrochen-ungebrochene Sprache, der er trotz bedrängtester Enge einen immer noch wachsenden inneren Raum zu schaffen wußte, der ihn allem Lebendigen verschwistert. In ihm gewinnt er eine Weite und Offenheit menschlicher Existenz, die nur ganz Wenigen zu erreichen vergönnt ist, selbst in optimal erscheinenden Lebensverhältnissen...

Beschäftigt hat mich das bei Mandelstam immer wiederkehrende Motiv der Ebene, deren Horizont er als Grenzlinie zwischen Innen und Außen sieht. Der Horizont ist immer auf Augenhöhe dessen, der in die Ferne blickt. So wird deutlich, daß es unser Auge ist, das den unendlich erscheinenden Raum nachschafft. In der Musik erschafft sich das Ohr über die Grenzlinie zwischen Hören und Nicht-mehr-Hören einen vergleichbar unendlichen Klangraum ... Diese Scheidelinie scheint mir verknüpft zu sein mit der konkreten Realität von Leben und Tod, von Erinnern und Vergessen...

Im Streichtrio ging es mir darum, akustische »Ferne« oder »Nähe« nicht etwa in der Ebene der Dynamik aufzuspüren – Lautstärkeveränderung spielt im ganzen Stück eine völlig untergeordnete Rolle –, sondern vielmehr in den Bereichen der Intonation, der Klangfärbung und der ständig fluktuierenden – in sich nicht wiederholenden Dauern pulsierenden – Rhythmik auszuhören. So entwickelte ich die gesamte Intervallik aus zwei sich symmetrisch ergänzenden dritteltönigen Modi, deren jeder aus sieben Tonhöhen besteht.

In der sich äußerst zart ausbildenden formalen Analogie zu zwei Gedichten Mandelstams ist einmal mehr die gegenseitige Berührung und Durchdringung zweier Ebenen der Reflexion angedeutet. Die Worte der zwei zentralen Verszeilen eines

Gedichts aus den »Woronescher Heften« - »Besser spaltet mein Herz, dieses meine, / Auf zu Scherben von tiefblauem Klang« – sind über die fünf äußerst ruhigen, zwar in engstem Tonraum, aber in weitestem Klangraum sich bewegenden Sequenzen des Trios ausgestreut. Die einzelnen Worte sollen vom Cellisten leise und unauffällig gesprochen, ihre akustische Anwesenheit nicht betont werden.

Den vier Verszellen eines anderen, im gleichen Jahr entstandenen Gedichts, in dem Mandelstam das Dichten mit dem Pflügen – genauer: dem Umpflügen der Zeit – vergleicht, entsprechen im Streichtrio vier zwischen die Sequenzen sich einschiebende Verszeilen. Als Kryptogramme bilden diese Verszeilen – vom Sprachrhythmus des Gedichtes her – die rhythmische Gestalt einer jeden Versette aus, ohne daß sie selbst erklingen. Mandelstams Sprache ist in die Musik eingegangen.

Des Dichters Pflug ist Wilfried Brennecke zu seinem Wittener Jubiläum 1989 zugeeignet. Es wurde dabei vom Trio Recherche zur Uraufführung gebracht.

... à l'âme de descendre de sa monture et marcher sur ses pieds de soie ...

Kammerkonzert für Violoncello-Solo, Baryton-Solo, Altstimme und zwei Instrumentalisten (2004)

Texte: Fragmente (Strophen) eines Gedichts von Mahmoud Darwish (*Le siège, Ramallah 2002*)*. Die einzelnen Abschnitte des Gedichts wurden komponiert in folgenden Sprachen:

- 1) deutsch und arabisch
- 2) arabisch, Titel »TRICINIUM« (Plainte)
- 3) arabisch, Titel »QUADRUPPLUM«
- 4) die ersten drei Verse in deutsch, die letzten zwei in arabisch
- 5) – 7) in arabisch

* Aus: *Le Monde Diplomatique*, April 2002, in französischer Übersetzung aus dem Arabischen (Palästinensischen) von Salma Ben Abda und Hassan Chami, aus dem Französischen ins Deutsche übertragen von Klaus Huber.

Mahmoud Darwisch: Strophen/Fragmente

Eine Frau sprach zur Wolke: bedecke du meinen Geliebten,
Denn meine Kleider sind durchnässt von seinem Blut. 1)

Wenn du nicht Regen bist, meine Liebe,
Sei Baum
Gesättigt von Fruchtbarkeit, sei Baum
Wenn du nicht Baum bist, meine Liebe,
Sei Stein
Gesättigt von Feuchtigkeit, sei Stein
Wenn du nicht Stein bist, meine Liebe,
Sei Mond
Im Traum der Geliebten, sei Mond
So sprach eine Frau zu ihrem Sohn, als er begraben wurde. 2)

Die Seele muss vom Reittier steigen
Und gehn auf ihren Seidenfüßen
Mir zur Seite, Hand in Hand, wie zwei Freunde
Seit langer Zeit, die sich das alte Brot teilen
Und das Glas alten Weins,
Dass wir zusammen diesen Weg gehen
Bis unsere Tage verschiedene Richtung nehmen:
Ich, jenseits der Natur; was sie betrifft,
Wird sie es vorziehen, sich auf hochragendem Felsen
niederzuducken. 3)

Auf meinen Trümmern wächst grün der Schatten,
Und der Wolf döst auf der Haut meiner Ziege.
Er träumt wie ich, wie der Engel
Dass das Leben hier ist... nicht dort unten. 4)

Im Zustand der Belagerung wird die Zeit zum Raum,
Versteinert in ihrer Ewigkeit. 5)

Oh, Wachen! Seid ihr es denn nicht müde
Dem Licht aufzulauern in unserem Salz
Und dem Weißglühen der Rose in unserer Wunde
Seid ihr es denn nicht müde, ihr Wachen? 6)

Friede sei mit ihm, der mit mir die Erwartung teilt
Die Trunkenheit des Lichts, das Licht des Schmetterlings in
Der Schwärze dieses Tunnels. 7)

Zu Klaus Hubers Kammerkonzert *Die Seele muss vom Reittier steigen* (2002) einschließlich zweier »Reduktionsfassungen« des Werkes (2004)¹

Die drei Fassungen sind wie folgt vom Komponisten bezeichnet worden:

1. *Die Seele muss vom Reittier steigen*, Kammerkonzert für Violoncello-Solo, Baryton-Solo, Contratenor und 37 Instrumentalisten, mit Fragmenten eines Gedichts von Mahmoud Darwish, 2002 (beendet: 9.9.2002; UA Donaueschingen 2002; Aufführung Bremen 2003)

2. ... *à l'âme de marcher sur ses pieds de soie ...*, Kammerkonzert für Violoncello-Solo, Baryton-Solo, Contratenor und 9 Instrumentalisten, nach Fragmenten (Strophen) eines Gedichts von Mahmoud Darwish, 2002/2004 (beendet: 17.3.2004; UA Witten 2004)

3. ... *à l'âme de descendre de sa monture et aller sur ses pieds de soie ...*, für Altstimme, Violoncello, Baryton (2. Violoncello), Akkordeon und Percussion, nach Fragmenten (Strophen) eines Gedichts von Mahmoud Darwish, 2002/2004 (beendet: 13.4.2004; UA Trossingen November 2004, Aufführungen noch in Warschau 2005 und Darmstadt 2006, 17.1.2009 in Bremen).²

1991 hat der Golfkrieg in Klaus Huber nicht nur eine tiefgehende Beschäftigung mit dem politischen Nahostproblem ausgelöst, sondern auch eine mit der arabischen Kultur generell, einschließlich des Sufismus und seiner mystischen Gedankenwelt, sowie eine mit der arabischen Musik und Musiktheorie speziell. Im Zuge dieser breiten Auseinandersetzung stieß er, wie er selbst schreibt, »auf eine Ode des epochalen Universalgelehrten Ibn Sina-Avicenna, in welcher er Weg und Schicksal der menschlichen Seele in mystischen Bildern zeichnet und philosophisch erörtert.«³ Diese Ode ließ ihn fortan nicht mehr los. Doch dann las er »im April 2002 in *Le Monde diplomatique*« Fragmente [in französischer Sprache] eines – ich zitiere ihn – »damals noch unveröffentlichten Gedichtes des Palästinensers Mahmoud Darwish, das dieser im belagerten Ramallah niedergeschrieben hatte. Seine Dichtung hat mich so tief berührt, dass sie mich von

¹ Der vorliegende Text ist ein Auszug aus: *Dona nobis pacem. Schrei und Utopie bei Bernd Alois Zimmermann, Heinz Holliger und Klaus Huber*, in: Nicolas Schalz, *Schrei und Utopie, Schriften und Vorträge über Musik*, hg. von Tobias Klich, Wolke-Verlag Hofheim 2019, S. 222–228.

² Ausführlich führt in das Werk das Gespräch ein, das Claus-Steffen Mahnkopf darüber mit Klaus Huber führte, veröffentlicht in: Klaus Huber, *Von Zeit zu Zeit. Das Gesamtschaffen. Gespräche mit Claus-Steffen Mahnkopf*, Wolke-Verlag Hofheim 2009, S. 285–302.

³ Klaus Huber, *Unterbrochene Zeichen. Klaus Huber an der Hochschule für Musik der Musik-Akademie der Stadt Basel. Schriften, Gespräche, Dokumente*, hg. von Michael Kunkel, Saarbrücken 2005, S. 69.

Avicennas Ode, die der konzeptuelle Hintergrund meiner Komposition geblieben ist, wegführte in die Gegenwart. Für mich aber ebenso verblüffend wie bestätigend, wenn Darwish – ob bewusst oder unbewusst – in einer zentralen Strophe seines Gedichts (»Die Seele muss vom Reittier steigen und gehn auf ihren Seidenfüßen«) unüberhörbar Avicennas mystische Tiefe erreicht, tausend Jahre später.«⁴

Soviel zur Entstehung des Werkes, wobei noch zu sagen ist, dass die Gedicht-Fragmente von Darwish nicht in französischer Sprache, sondern im arabischen Original, d. h. auch im Respekt vor der arabischen Prosodie, vertont wurden. Allgemein ästhetisch wollte der Komponist – nach eigener Aussage – mit seinem Werk einen »Beitrag leisten gegen die fortschreitende Verdinglichung des Menschen«⁵ in der Gegenwart, konkret auch ein Bewusstsein wecken für die zunehmende Brutalisierung in der Auseinandersetzung mit gegensätzlichen, anderen, fremden Positionen. Die Mittel, die er dafür einsetzt, sind, darauf komme ich gleich zurück, eine extrem vielfältige formale Differenzierung und ein subtil gespannter Tonfall des Zarten und Lyrischen.

Beginnen möchte ich mit der formalen Grundkonzeption. Sie verdankt sich der von Avicenna in seiner Ode thematisierten 19-stufigen Seelenwanderung, die in der Sufi-Mystik eine große Rolle [als eine Art »taoistischer« Selbstfindungs-Zyklus] spielt (kurz gefasst: Abstieg der Seele aus dem Himmel in der Gestalt einer aschfarbenen Taube, unio mystica mit einem Menschenwesen und somit Teilhabe an der irdischen Wüstenexistenz, Wiederaufstieg nach der Loslösung vom Menschen, doch nicht zur Gänze, Verharren auf einem hochragenden Felsen, wo sie gewissermaßen zeitlos weitergurt). Die ursprünglich intendierte Aufteilung des Werkes in 19 Phasen der Verwandlung hat sich allerdings mit der Wahl des Darwish-Textes etwas relativiert. Das Prinzip einer vielfachen Phasen-Gliederung ist nach wie vor relevant; sie gelingt in der neuen Komposition mit Hilfe von zarten, schwebenden Sequenzen, die Huber »Motus« nennt. Das Werk enthält 15 verschiedene Motus, dazu drei, die Varianten von vorausgegangenen sind (Motus 2a, 8a und 15a), also insgesamt 18 Motus. Claus-Steffen Mahnkopf definiert die Motus-Technik in Anlehnung an die Beschreibung des Komponisten in aller Kürze wie folgt: »Ein Motus – er kommt immer wieder seit [dem Orgelstück] *Metanoia* (1995) vor – ist ein pulsierender Großtakt. Huber beabsichtigte, die spektrale Komponente der vertikalen Intervalle durch eine zeitliche Komponente, nämlich mit Rhythmik und Metrik, zu komplettieren. Die Polypulsation, [die so entsteht], von Motus zu Motus variiert, ist [somit] auf spektralähnliche Klänge bezogen (auch färbend, wenn Nebentöne einbezogen werden). Die Motus-Klänge sind lebendig und bewegt, die Bewegung, wenn auch zart und leise, reißt nicht ab, die Zeit ist weiterhin im Fluss – eine Art von verlebendigter Fermate.«⁶ Hinzuzufügen ist, dass sie jeweils gegen Schluss in die Stille auslaufen, »in diminuendo al niente« heißt es in der Partitur, oder, bis »die Hörgrenze erreicht ist« (so am Ende von Motus 8a). Noch bevor ein Motus verlischt – die einzelnen Instrumentalklänge verlöschen stets individuell –, tritt in den meisten Fällen »ein Halteton als Brücke«⁷ zum folgenden Abschnitt auf.

⁴ Huber, ebd., S. 69.

⁵ Huber, ebd., S. 70.

⁶ Claus-Steffen Mahnkopf, *Polykulturalität als Polyphonietypus. Zum Alterswerk Klaus Hubers*, in: Ulrich Tadday, Hg., *Musik-Konzepte Neue Folge*, Heft VIII/2007, Klaus Huber, *Musik-Konzepte 137/138*, edition text + kritik, München 2007, S. 164, Anm. 12.

⁷ Huber, *Von Zeit zu Zeit*, S. 293.

Hubers »Kammerkonzert« ließe sich auf den ersten Blick als Variante eines barocken Concerto grosso bezeichnen, stellen doch die drei Solo-Parts von Violoncello, Baryton und Contratenor eine Art von Concertino dar, das immer wieder in die Plenum-Teile einmündet. Treffender noch wäre die Bezeichnung als Sinfonia concertante, wie die Klassik sie kannte, doch suggeriert die Präsenz einer Singstimme auch die Gattung der Kantate. Es sind dies alles nur vergebliche Versuche, einer Form auf die Spur zu kommen, die so originell und sui generis ist, dass man sie nicht in Schablonen stecken sollte. Allein schon das nicht-lineare Continuum der in sich subtil differierenden Motus-Abschnitte bezeugt ein einmaliges und unvergleichliches Vorgehen. Dazu gehört auch die asymmetrische Verteilung dieser Abschnitte: relativ viele im ersten Drittel des Stückes, wenige im Zentrum, das ab dem Abschnitt »Quadruplum« seine größte orchestrale Ausweitung erreicht, schließlich gegen Ende die bruchlose Hintereinanderfolge von acht Motus. Warum ein solcher Schluss?

Klaus Hubers Antwort auf diese Frage im Gespräch mit Mahnkopf: »Man muss die Orientierung darüber verlieren, wann das Ende nun kommen werde, auch ob das Werk schließe, sich abrunde oder abreiße. Deshalb habe ich die überlange Folge von Sequenzen (Motus 9–15a) gewagt. Motus mit Singstimme wechseln ab mit solchen ohne. Mit dem genialen [letzten Darwish'schen] Bild vom ›Licht des Schmetterlings in der Schwärze dieses Tunnels‹ hätte ich schließen können (Motus 14).«⁸ Doch der Komponist fügte noch Motus 15, Motus 15a und einen »Ultima-Akkord« an. Zitat: »So führe ich das Werk zu Ende, ohne eine Coda komponiert zu haben und ohne dass dieser Schlussabschnitt wie ein Appendix wirkt.«⁹

Die »extrem vielfältige formale Differenzierung«, von der die Rede war als einer ersten und zentralen künstlerischen Gegen-Maßnahme gegen »Verdinglichung« und »Brutalisierung« des Menschen, hat Huber selbst am besten beschrieben. Hier nur ein paar Andeutungen aus dem Anfang dieser Beschreibung, staccatohaft aneinander gehämmert: Leiser Percussions-Beginn mit den Introduktionstakten a und als »leise Vorahnung der Motus«¹⁰, dann die monumentale 13-taktige »Schrei«-Entrée des ganzen Orchesters (inklusive vokaler »Klage-Schrei« im *ffff*), gefolgt vom radikalen Kontrast des Motus 1 als zarter, schwebender Musik mit kaum hörbaren atmenden Klangfeldern. Gleich von Anfang an also These und Antithese: Schrei und Utopie; und gleich auch die Frage: Kommt es noch zu deren dialektischem Ineinander?

Danach folgt die Exposition des Solo-Cellos: »wie eine Resonanz aus der Schwebung«¹¹ zweier minimal verschiedener *b*'s und einem 1/3-Ton-Triller; Motus 2 dann mit den farbigeren Resonanzen von Barock-Instrumenten, gefolgt von einem neuen Cello-Solo, Motus 2a als Erinnerung an Motus 2 und übergehend in die Baryton-Exposition; das Cello tritt sofort begleitend dazu. Motus 3: nicht nur mit der Integration von Cello und Baryton innerhalb der Polypulsion dieses Abschnittes, sondern auch mit der Integration neuer und alter Instrumente; Motus 4 löst die Folge einer Reihe stark polyphoner Abschnitte aus, zunächst eines »Biciniums« zwischen Cello und Baryton. In den nachfolgenden Motus 5 ist, wie Huber schreibt, »ein kleines Cello-Solo einge-

⁸ Ebd., S. 301.

⁹ Ebd., S. 301.

¹⁰ Ebd., S. 297.

¹¹ Ebd., S. 293.

lassen«¹²; danach dann der schon erwartete solistische Einsatz des Baryton, »jedoch mit einer besonderen Referenz auf die arabische Rhythmik, dargestellt durch die Darabuka«¹³, dann auch der solistische Einsatz des Contratenor in einem Abschnittsgefüge, das Huber mit »quasi una Sarabanda« bezeichnet; »das Baryton-Pizzicato klingt [hier] fast wie eine Al-Oud (arabische Laute)«. »Im Motus 6 setzt eine arabische Plainte ein«¹⁴ und das darauf folgende »Tricinium« (in dessen Anfang sich der Motus 7 verbirgt) ist auch eine Plainte; der Contratenor »singt diese Plainte (»Eine Frau sprach zur Wolke«) auf den Saba-Modus, einen Maqam der Trauer«¹⁵. In einer Überleitung auf den Abschnitt »Quadruplum« hin »tritt die Viola da gamba exponiert dazu«. Das »Quadruplum« als nach dem Eröffnungs-Schrei erneuter vollorchestraler Höhepunkt ist sowohl polyphon wie madrigalistisch gearbeitet; über ein abschließendes »Bicinium« leitet es in den Motus 8 über, dessen mystische Zeilen »Die Seele muss vom Reittier steigen und gehen auf ihren Seidenfüßen« dem Werk den Titel gegeben haben.

Die Pulsationen, so Huber, »werden [hier] auf der Basis von Prolationes fortgeführt, etwa: 7 : 6, 13 : 10 oder 17 : 18. Auf diese Weise dringt die Motus-Ebene in das Herzstück der ganzen Komposition ein.«¹⁶.

Es ist hier nicht möglich, die ungeheuer vielfältige formale Differenzierung des Werkes noch weiter so detailliert wie bislang darzustellen. Sagen möchte ich nur noch, dass alles, was nach Motus 8 passiert, wenigstens so differenziert gearbeitet ist wie das bis zu diesem Motus hin andeutungsweise Festgestellte.

Ein wichtiger, vielleicht der wichtigste Punkt, muss noch erörtert werden. Er betrifft das, was ich den »subtil gespannten Tonfall des Zarten und Lyrischen« nannte, der diese Komposition wesentlich prägt. Er verlangt, meiner Meinung nach, eine unterschiedliche Deutung der drei Fassungen, damit in Bezug auf diese auch eine unterschiedliche Bewertung der dem Vortrag zugrunde liegenden Frage nach dem Verhältnis von »Schrei und Utopie« in ihnen und auch nach einer möglichen dialektischen Vermittlung zwischen diesen Kategorien.

Zentral in diesem Zusammenhang ist die Rolle der Motus. Ihre Anhäufung auf 15 plus 3 Sequenzen, dies in allen drei Fassungen, lässt sehr bald die Ahnung aufkommen, dass hier der Versuch gemacht wird, [auch noch ohne den Kontext der flankierenden Abschnitte,] etwas Unmögliches möglich zu machen, und zwar mit dem Medium Musik eine Erfahrung von Frieden, von Utopie, von Befreiung, von Erlösung (und wie auch immer ähnliche Kategorien lauten mögen) zu wecken oder zu spiegeln, allerdings keine laute oder jublierende, auch keinen Beethovenschen 6/8-Tanz, keine Messiaensche Herrlichkeitsvision, eine leise Erfahrung nur, eine zerbrechliche, fast melancholische. Das drückt sich vor allem in der Polypulsation und dem verlöschenden Abbruch oder Übergang der Motus aus. Dazu gehört auch die schwebende und zarte Klanglichkeit der in ihnen vornehmlich praktizierten Dritteltonigkeit einschließlich der hier zur Anwendung kommenden arabischen Maqamat, auch das Moment des Dialogischen, der Be-

¹² Ebd., S. 295.

¹³ Ebd., S. 295.

¹⁴ Ebd., S. 295.

¹⁵ Ebd., S. 295.

¹⁶ Ebd., S. 297.

gegnung mit dem Anderen und Fremden, so ab Motus 3 die Durchmischung der Motus – auf der Basis von modernen Instrumenten inklusive avantgardistischem Schlagzeug – mit barockem und arabischem Instrumentarium.

Aber auch die meisten anderen Abschnitte der Komposition, wenn sie nicht gerade dem Schrei oder der offenen Aggression Raum geben, überbringen Erfahrungen sprechender Stille, raunender Sehnsucht, Ertastungen flüchtiger Utopie, verschwindenden Glücks. Das trifft für die Expositionen von Cello und Baryton (auch vom Contratenor) am Anfang zu, für das Duett Cello-Baryton vor und nach Motus 8, am Schluss dann noch für das nach den vehementen »Orchesterschlägen« (T. 206–224) und vor Motus 9 eingeschobene »epiphanische Herzstück«¹⁷ *La Colombe mystique* mit dem in ihm »übermächtig werdenden Halteton *as* in immer differenzierteren Klanglichkeiten«¹⁸.

Kommen wir abschließend zur Frage nach der Eigenart der drei Fassungen und damit auch zur Fragestellung des Vortrags hinsichtlich der Anwendbarkeit einer allgemein gehaltenen Dialektik der thematisierten Kategorien »Schrei und Utopie«. Hier der Sachverhalt:

Der gewaltige orchestral-vokale Schrei, der in den ersten 13 Takten die Erstfassung, also *Die Seele muss vom Reittier steigen* (für Concertino und 37 Instrumentalisten), eröffnet, fehlt in den beiden Reduktionsfassungen, die nach den beiden leisen Schlagzeugtaktakten a und b sofort in den ersten Motus hineinführen, in eine äußerst zarte Musik eben. Klaus Huber hat selbst geäußert, dass dadurch wohl »das Stück ganz anders aufgenommen«¹⁹ werden kann, dies vor allem, wenn auch die zweite »Schrei-Ebene«, die »Orchesterschläge« gegen Ende (T. 206–224), wegfallen würde. Dies ist größtenteils der Fall in der ersten Reduktionsfassung, die für Witten geschrieben wurde (besetzungsmäßig für das Concertino und weitere 9 Instrumentalisten), wo die »Orchesterschläge« der Erstfassung komplett fehlen, wohingegen diese Schläge in die zweite Reduktionsfassung wieder eingearbeitet wurden (T. 193–211), nun aber nicht mehr »Orchesterschläge« heißen können, allenfalls »Ensemble-Schläge«, wobei das Ensemble sich auf Akkordeon und Schlagzeug reduziert. Klaus Huber sagte mir im Gespräch, dass er dieses Instrumentarium aber für »bissig« genug halte (das Akkordeon zeige »Zähne«), um die Wirkung der »Orchesterschläge« mit ihrer Vorschrift »fortissimo, sempre staccatissimo« zu erreichen. »In dieses Netz hinein«, so Huber, »ist der Gesang« (Contratenor in der ersten Fassung, Alt in der 2. Reduktionsfassung) »mit expressiven Phrasen platziert, die große Intervalle nicht scheuen«²⁰. Den musikalisch expressiven Phrasen entsprechen natürlich die hochexpressiven des Textes, die Strophen 5 und 6 (Strophe 5 beginnend: »Im Zustand der Belagerung wird die Zeit zum Raum«, als Ankündigung, in der unbegleiteten Gesangsstimme, einer gewalttätigen »Belagerung«, Strophe 6: als klangliche Umsetzung des weit gespannten Horror-szenarios im Abschnitt der »Orchesterschläge«, ab dem Text »Oh, Wachen! Seid ihr es denn nicht müde ...«). Nachzutragen bleibt noch, dass die großartige 4. Strophe, die

¹⁷ »epiphanisches Herzstück«: Begriff von Mahnkopf, in: ders., *Polykulturalität als Polyphonietypus*, a. a. O., S. 164.

¹⁸ Huber, *Von Zeit zu Zeit*, a. a. O., S. 300.

¹⁹ Ebd., S. 300.

²⁰ Ebd., S. 300.

jesajanische Friedensvision von Darwish mit dem Textkern »Und der Wolf döst auf der Haut meiner Ziege« durch drei Takte mit fortissimo-Schlägen abgeschlossen wird, die in allen Fassungen vorkommen – eine kurze Evokation der kriegerischen Realität, die »dort unten«, wie es im Text heißt: »Er [der Wolf] träumt wie ich, wie der Engel / dass das Leben hier ist ... nicht dort unten«. Diese drei *ff*-Takte sind die einzigen finsternen, die es in der ersten Reduktionsfassung gibt, bedeuten dort also ein nur kurzes, flüchtiges Aufscheinen des Dunkels der Welt.

Zusammenfassend ein Deutungsvorschlag:

Die Erstfassung des Werks von 2002 steht mit ihren beiden Kriegs- oder »Schrei«-Teilen – inmitten von Klangbildern des Friedens oder der Utopie – der Beethovenschen Dialektik am nächsten. Der Unterschied liegt darin, dass der Komponist Klaus Huber am Anfang des 21. Jahrhunderts in einer Zeit permanenter und geradezu universaler Kriegszustände den Frieden nur noch mit Bildern aus der Stille, aus dem Verschwinden heraus, andeuten kann, nicht mehr, wie das bei Beethoven der Fall ist, als ein den Episoden des inneren und äußeren Unfriedens gegenüberstehender gleichwertiger Tanz. Die in diesem Sinne stark gemilderte Dialektik kennt die erste Reduktionsfassung gar nicht mehr. Sie ist eine Traum-Vision, ein Utopie-Vorschein, vollkommen ohnmächtig und zerbrechlich. Der kurze Aufschrei gegen Ende verhindert, dass der Traum ein nur schöner bleibt; in seiner Zerbrechlichkeit ist er ein melancholischer, eine Sehnsucht. Ihn werden nur die wahrnehmen, die ihn wahrnehmen wollen.

Die zweite Reduktionsfassung stößt uns am Ende nochmals in die Ebene des »Schreis« hinein, ohne dass daraus aber eine wirklich dialektische Spannung aufgebaut wird. Seine Bitterkeit möchte denen, die ihn als Schrei noch wahrnehmen, ein Anstoß dafür sein, den schönen Traum nicht regungslos weiterzuträumen, sondern etwas gegen die in ihm aufscheinende böse Gegenwelt zu unternehmen.

Ich meine, dass, je nach Stimmungslage, wir alle drei Fassungen brauchen. Gemeinsam ist allen das Überwiegen einer Poesie des Stillen und Zarten, der »inwendigen Ruhe«, wie Gunnar Hindrichs schreibt. Deren Schönheit besteht »nicht darin, sich dem Schein des Schönen zu versagen, sondern darin, die Zartheit des Klanges auszuhalten.«²¹

Max Nyffeler hat diesen Gedanken tief berührend abvariiert: Klaus Hubers jüngere Musik »tastet die Ränder der Wahrnehmung ab. Es ist der Grenzbereich, wo die menschlichen Sinne gerade noch hinreichen, und wo jenes Andere anfängt, das ihnen nicht mehr zugänglich ist.«²²

²¹ Gunnar Hindrichs, *Anmerkungen zur Zeitgestaltung in Klaus Hubers Kammerkonzert »Die Seele muss vom Reittier steigen«*, in: Klaus Huber: *Unterbrochene Zeichen*, S. 206.

²² Max Nyffeler, *Wo die Engel und wo die Spatzen wohnen. Interkulturalität und künstlerisches Engagement im Schaffen von Klaus Huber*, in: Jörn Peter Hiekel, Hg., *Sinnbildungen. Spiritualität in der Musik heute*, Mainz 2008, S. 243.

PORTRAIT KLAUS HUBER

Wie die meisten Persönlichkeiten in der Musik der Nachkriegszeit ist Klaus Huber der Einordnung in eine Schublade nicht entgangen. Je unbekannter ein Mensch und seine Musik sind, desto leichter ist es, eine eindimensionale Figur zu schaffen, angefüllt mit den üblichen, pflichtgemäß beifälligen stilistischen und moralischen Klischees; ganz anders ist es allerdings für die unter uns, die in der glücklichen Lage sind, zu einem weiteren Spektrum seines kompositorischen und kritischen Engagements Zugang zu haben: die volle Intensität, Offenheit und (wenn ich so sagen darf) Komplexität seiner historischen Position wird dann sogleich erkennbar.

Obwohl er niemals seine Verwurzelung sowohl in der mittelalterlichen als auch in der seriellen Kompositionspraxis verleugnet hat, hat es Huber - anders als manche seiner Generationsgenossen - vermieden, auf eine marktgängige Ansammlung von stilistischen Merkmalen festgelegt zu werden, weil jedes seiner Werke eine höchst individuelle Antwort auf eine klar fokussierte und technisch genau ausgefeilte Reihe von Sachverhalten ist und zugleich auch ein präzises, stets erneutes Nachdenken über das Verhältnis der zeitgenössischen Musiksprachen zur realen, unvollkommenen Welt, in die sie eingebettet sind.

All seinen Werken gemeinsam ist eine überdeutlich ins Auge fallende Fähigkeit, auf höhere – in der Tat: meisterhafte – Weise über instrumentale und textuelle Quellen zu verfügen, dazu eine tiefe, natürliche Introvertiertheit des Ausdrucks (die manchmal gerade dann noch schlagender erscheint, wenn sie in Werken von öffentlicheren Dimensionen nach außen gewendet wird) und eine unvergleichliche Kontrolle der musikalischen Zeit. Seine musikalische Kunst ist humanistisch im doppelten Sinn: einerseits im Sinn der Treue zu traditionellen Konzepten des handwerklichen Könnens, andererseits im Sinn der beharrlichen Ansprüche, die er (zu Recht) an die Musik als die letzte visionäre Vermittlerin eines hohen ethischen Bestrebens stellt.

Zugleich ist Huber alles andere als ein zurückgezogener Mystiker der späten Moderne: anders als Adorno akzeptiert er nicht die agnostische Sicht, daß die integrale Autonomie des Avantgarde-Kunstwerks notwendige und ausreichende Garantie seiner Authentizität sei. Im Gegenteil, sein christlicher Glaube bewegt ihn, sich direkt dem zuzuwenden, was er als die doppelte utopische Sendung der Musik sieht: den Zuhörer zur konkreten sozialen Reflexion anzuregen und eine hoffnungserfüllte Vision vom »rechten Leben« zu verkörpern.

Wie mit diesem Credo steht es auch mit dem Menschen. Das hat sich in den Erfahrungen von einander folgenden Generationen jüngerer Komponisten gezeigt, die, wie ich selbst, die Kraft von Hubers pädagogischen Fähigkeiten selbst erleben konnten und so seine vollkommene Offenheit und kritische Toleranz gegenüber einer weiten Vielfalt von ästhetischen Positionen, kulturellen Hintergründen und angestrebten Zielen bestätigen können. Es ist zu hoffen, daß Hubers einzigartige Kombination von Fragilität des Ausdrucks und beharrlicher Strenge der Ausführung auch weiterhin Kopf und Herz all derer bewegen wird, die bereit sind, sich dieser Musik mit der umfassenden Geisteshaltung auszusetzen, aus der heraus sie geschrieben wurde.

Brian Ferneyhough

EIN AKROTELEUTON FÜR KLAUS HUBER

Kontrapunkt de**R**
Leisen Dritteltön**E**
Auf der Suche, o**B**
Unabgegoltenes z**U**
Sichten noch**H**

Kanon de**R**
Lebendigen Stille**E**,
Aufschreiend, o**B**
Umkehr z**U**
Singen dem Mensch**H**

Tobias Klich, Farzia Fallah, Elnaz Seyedi, Oktober 2017

Veröffentlicht in: *MusikTexte*, Zeitschrift für Neue Musik, Heft 155,
November 2017, Verlag MusikTexte Köln 2017, S. 62.

KLAUS HUBER – BIOGRAPHISCHE DATEN

Geboren am 30.11.24 in Bern. Gestorben am 2.10.2017 in Perugia.

Violinstudium am Konservatorium Zürich bei Stefi Geyer, Komposition bei Willy Burkhard, 1955/56 bei Boris Blacher (Berlin).

1959 beim Weltmusikfest der IGNM in Rom internationaler Durchbruch mit der Kammerkantate «Des Engels Anredung an die Seele», die den 1. Preis in Kammermusik erhielt.

1964-73 Leiter der Kompositionsklasse an der Musikakademie Basel.

1966/68/72 Leiter der Kompositionsseminare der Stiftung Gaudeamus in Bilthoven, Niederlande.

1969 Gründung des Internationalen Komponistenseminars in Boswil, Schweiz.

1970 Beethovenpreis der Stadt Bonn für «Tenebrae»

1973-90 Leiter der Kompositionsklasse und des Instituts für Neue Musik an der Musikhochschule in Freiburg/Breisgau. Zu seinen Schülern gehörten Brian Ferneyhough und Hans Wüthrich in Basel, Wolfgang Rihm, Younghi Pagh-Paan, Toshio Hosokawa, Michael Jarrell, Günter Steinke, Dieter Mack, Claus-Steffen Mahnkopf, Johannes Schöllhorn, Andreas Ferves, André Richard und eine Handvoll weiterer heute renommierter Komponistinnen und Komponisten.

1978 Kunstpreis der Stadt Basel.

1979-82 Präsident des Schweizerischen Tonkünstlerverein.

1984 Beginn der internationalen Tätigkeit als Gastprofessor weltweit: in ganz Europa und Canada, Südamerika, Japan, Korea, China etc.

1991 Emeritierung an der Musikhochschule Freiburg, arbeitet seither ausschließlich als freier Komponist und Gastprofessor.

Klaus Huber ist Mitglied der Bayerischen Akademie der Schönen Künste, der Akademie der Künste Berlin, Ehrenmitglied der IGNM und Ehrendoktor der Universität Strasbourg (2000) und der Hochschule für Musik und Theater Leipzig (2009). Er lebte in Bremen und Panicle (Umbrien).

Weitere Preise: u.a.: Kultur -und Friedenspreis der Villa Ichon, Bremen (2002), Preis der Europäischen Kirchenmusik, Schwäbisch Gmünd 2007, Musikpreis Salzburg 2009 und Ernst von Siemens-Musikpreis 2009, Deutscher Musikautorenpreis 2013.

Seit 1975 werden seine Werke bei Ricordi (Berlin) verlegt. Vorher (seit 1956) bei Bärenreiter, Kassel und (ab 1970) bei Schott, Mainz. Seine Autographe befinden sich in der Paul Sacher Stiftung, Basel. Seine gesammelten Schriften sind 1999 unter dem Titel «Umgepflügte Zeit» im Verlag MusikTexte, Köln, erschienen.

Weitere Publikationen: «unterbrochene Zeichen – Klaus Huber» (Saarbrücken 2005); Doppelband (137/138) der Musik-Konzepte 2007; das Buch «Klaus Huber: Von Zeit zu Zeit, Das Gesamtschaffen», Gespräche mit Claus-Steffen Mahnkopf, 2009, Wolke-Verlag (englisch in Vorb.). – Dossier Klaus Huber: Editions Entretemps 7/1988, Paris. – Klaus Huber: Écrits, Editions Contrechamps, Genf (1991).

www.klaushuber.com

BIOGRAPHIEN DER MITWIRKENDEN

Katharina Rikus – Alt / Sprecherin

Die Schweizer Altistin Katharina Rikus, geboren in Liestal als Tochter des Komponisten Klaus Huber, studierte Gesang an der Musikakademie Basel, bei Jolanda Magnoni in Rom, in der Opernklasse der Musikhochschule Saarbrücken und an der Indiana University Bloomington (USA) bei Gloria Davy (Stipendium der Dr. Bodo Sponholz-Stiftung). Drei Jahre lang war sie Ensemblemitglied der Kammeroper Frankfurt, wo sie Hauptrollen in frühen Händel-, Haydn-, Mozart- und Rossini-Opern sang. Gastengagements führten sie u.a. nach Florenz (*Acis und Galatea*), an das Theater Bremen, das Festspielhaus Baden-Baden (*Parsifal*) und an die Staatsoper Stuttgart, wo sie in der Uraufführung der Oper *Mondschatten* von Y. Pagh-Paan als Antigone zu hören war. Mit Musikern der Deutschen Kammerphilharmonie sang sie die *Kindertotenlieder* von G. Mahler und die *Wesendoncklieder* von R. Wagner. Seit Jahren widmet sich Katharina Rikus auch intensiv der neuen und zeitgenössischen Musik. Mit Werken wie A. Schönbergs *Pierrot lunaire*, L. Berios *Folk Songs*, P. Boulez *Le Marteau sans Maître*, G. Crumbs *Ancient Voices* oder K. Hubers *Die Seele muss vom Reittier steigen* tritt sie in ganz Europa mit zahlreichen Ensembles für neue Musik auf und singt bei internationalen Festivals für zeitgenössische Musik. Auch hat sie eine Reihe von Werken uraufgeführt, die für sie geschrieben wurden. Ihre künstlerische Laufbahn führte zur Zusammenarbeit mit namhaften Künstlern wie Kent Nagano, Nikolaus Lehnhoff, Lucas Vis und dem Arditti-Quartett. Katharina Rikus ist Preisträgerin des Schweizerischen Tonkünstlervereins. Seit 1997 lehrt sie an der Hochschule für Künste in Bremen wo sie mit ihrer Familie lebt. www.katharina-rikus.de

Carin Levine – Flöte

Die aus den USA stammende Flötistin zählt zu den renommiertesten Instrumentalistinnen und Pädagoginnen ihres Instruments. Sie studierte zunächst an der University of Cincinnati Flöte bei Jack Wellbaum und Kammermusik bei Peter Kamnitzer, bevor sie ihr Studium bei Aurèle Nicolet an der Musikhochschule Freiburg/Breisgau fortsetzte. Als Solistin und Kammermusikerin tritt sie regelmäßig bei maßgeblichen internationalen Festivals in Europa, Asien, USA und Südamerika auf. Carin Levine wurde mit zahlreichen Preisen geehrt, u.a. dem Kranichsteiner Musikpreis für die Interpretation zeitgenössischer Musik. Darüber hinaus ist sie Kulturpreisträgerin 2010 des Landkreis Diepholz (Niedersachsen). Seit 2012 engagiert sie sich als Botschafterin für das Kinderhospiz „Löwenherz“ (Syke, Niedersachsen). Ihre Suche nach neuen Entwicklungen in der Musik führte zu einer engen Zusammenarbeit mit Komponisten (wie z.B. Violeta Dinescu, Brian Ferneyhough, Keiko Harada, Toshio Hosokawa, Klaus Huber, Mauricio Kagel, Alvin Lucier, Liza Lim, Younghi Pagh-Paan, Giacinto Scelsi und Dieter Schnebel), die ihr zahlreiche Stücke gewidmet haben. Besonders viel Wert legt die Flötistin auf die Kooperation mit jungen KomponistInnen. Auch hier entstanden neue Werke. Carin Levine hat bisher über 900 Werke der neuen Musik ur- und erstaufgeführt.

Carin Levine unterrichtete viele Jahre an den Musikhochschulen in Bremen, Detmold, Hamburg und Lübeck sowie bei den Darmstädter Ferienkursen für Neue Musik. Zur Zeit gibt sie Meisterkurse sowohl an deutschen Musikhochschulen wie an der Musikakademie Rheinsberg, der Landesmusikakademie Niedersachsen als auch weltweit. 2013/14 betreute sie den Studiengang Neue Musik für Querflöte an der Hochschule für Musik und Theater München. 2015/16 leitete sie das Projekt Neue Musik für Studierende an der Hochschule für Musik Weimar.

Sie ist Herausgeberin der Reihe „Zeitgenössische Musik für Flöte“ beim Bärenreiter Verlag, bei dem auch ihre Büch „The Techniques of Flute Playing“ erschienen ist. Die Fortsetzung ihrer Arbeit mit praxisbezogenen Anleitungen für KomponistInnen und InterpretInnen findet sich in einer weiteren Veröffentlichung „The Techniques of Flute Playing Volume 2“ für Piccolo, Alt- und Bassflöten, ebenfalls beim Bärenreiter Verlag erschienen.

Bei Ensemble- und Orchesterwerken hat Carin Levine mit Dirigenten wie u.a. Ernest Bour, Peter Eötvös, Johannes Kalitzke, Christoph Poppen und Lothar Zagrosek zusammen gearbeitet. Zahlreiche Rundfunk- und Fernsehaufnahmen sowie CDs dokumentieren ihr umfangreiches Repertoire. Ihre rege Konzerttätigkeit im In- und Ausland führt sie u.a. zum Schleswig-Holstein Musik Festival, II. International Music Festival Phnom Penh, Ansbach Bach Festival, Archipel Festival (Genf), Biennale Venedig, Warschauer Herbst, Musica Viva (München), Wien Modern. Über 40 CDs dokumentieren ihre musikalische Laufbahn. Carin Levine ist künstlerische Leiterin des Landesjugendensembles Neue Musik Niedersachsen.

www.carinlevine.de

Egidius Streiff – Violine

Egidius Streiff studierte u. a. bei Hansheinz Schneeberger und György Kurtág. Seither hat er sich mit Aufsehen erregenden Aufführungen v. a. mit zeitgenössischer Musik profiliert, so etwa in Wang Xilins *Violinkonzert* in Beijing, Lothar Voigtländers *Emphasis* in Dresden und Harry Crowls *Violinkonzert* in Brasilien. Daneben initiierte er in der Mongolei die Chuluun Stiftung und in Korea ein innerkoreanisches Begegnungsprojekt: Eine Pionierarbeit mit unvergesslichen Aufführungen in der DVRK und der Schweiz. Forschungsarbeiten zu Max Reger und Adolf Busch führten zu vielbeachteten Ausstellungs- und Konzertreihen. 2012 gründet er das Plattenlabel streiffzug.com. Egidius Streiff unterrichtet an der Musik Akademie Basel. Peter Westermann baute ihm 2014 eine neue Geige. www.egidiusstreiff.ch

Mariana Doughty – Viola

Mariana Doughty wurde in Cornwall geboren. Ihre Ausbildung erhielt sie an der Chethams School of Music, Manchester, und am Jesus College Cambridge (MA), bevor sie an der Guildhall London und der Musik-Akademie Basel Bratsche studierte. Seit 2001 unterrichtet sie Bratsche an der Musikschule Basel. Mariana Doughty ist Solo-Bratschistin des Kammerorchester Basel: Die Abwechslung zwischen Orchester und Kammermusik (Ensemble van der Waals; 3Gdreigenerationenquartett), zwischen Unterrichten und Konzertieren mit uralter und hochmoderner Musik genießt sie ebenso wie das tägliche Schwimmen im Rhein.

Egidius Streiff & Mariana Doughty: www.streiffzug.com

Gerhard Oetiker – Violoncello

Der St. Galler Cellist Gerhard Oetiker studierte bei Walter Grimmer an der Musikhochschule Zürich (Lehr- und Orchesterdiplom). Er bildete sich weiter in Meisterkursen, unter anderem bei Miklos Perényi und Marcio Carneiro, und war mehrmaliger Preisträger der Kiefer Hablitzel Stiftung (Schweizerischer Tonkünstlerverein). In den USA setzte er seine Studien fort bei Suren Bagratuni an der University of Illinois, wo er als Assistent wirkte (Master of Music Degree).

Gerhard Oetiker konzertiert als Solist und Kammermusiker im In- und Ausland. Insbesondere als gefragter Interpret zeitgenössischer Musik erhielt er Engagements in Deutschland, Frankreich, Ägypten sowie in Nord- und Mittelamerika. Dabei begegnete er namhaften Komponisten wie Sofia Gubaidulina, Klaus Huber, Isang Yun oder Alfons Karl Zwicker. Zahlreiche Solo- und Kammermusikwerke wurden durch Gerhard Oetiker uraufgeführt. Er wirkte bei CD-Einspielungen und Aufnahmen für Radio und Fernsehen mit. Durch seine langjährige Zusammenarbeit mit dem Bassisten Raffael Bietenhader im "Duo Rossini" sind verschiedene neue Kompositionen für diese Kammermusikbesetzung entstanden. Seit 2003 ist er Mitglied der Sinfonietta Schaffhausen. Er spielt in verschiedenen Formationen, u.a. im Celloquartett "Die Appencelli" oder im "Barockensemble Girandola".

Durch seine pädagogische Tätigkeit als Cello- und Kammermusiklehrer hat sich Gerhard Oetiker in der ganzen Ostschweiz einen Namen gemacht. Er unterrichtet an der Kantonschule am Burggraben, St.Gallen, an der Musikschule der Stadt St.Gallen und an der Musikschule Appenzeller Vorderland, Heiden. Er ist Initiant und Leiter der seit 2002 jährlich stattfindenden Musiktage für Tiefe Streicher im Schloss Wartegg, Rorschacherberg. Zusammen mit der St. Galler Blockflötistin Annina Stahlberger gründete er 2009 den Verein Megliodia, der sich die Förderung aussergewöhnlicher Kinder- und Jugendmusikprojekte zum Ziel gesetzt hat. 2013 wurde der Verein Megliodia mit dem Kulturförderungspreis der Stadt St.Gallen, 2016 mit dem Lily Waeckerlin-Preis für Jugend und Musik der gemeinnützigen Stiftung Accentus ausgezeichnet. Gerhard Oetiker spielt ein Instrument, welches 1990 von seinem Bruder Reiner Oetiker gebaut wurde. www.gerhardoetiker.ch

Max Engel – Baryton

Max Engel, seit früher Jugend mit vielen Instrumenten vertraut, er studierte Violoncello, am Tiroler Landeskonservatorium Innsbruck bei Walter Kurz und bei Maurice Gendron an der Staatlichen Hochschule für Musik in Saarbrücken. Von 1964 bis 1987 Konzertreisen mit der Engel-Familie durch ganz Europa, Australien Südafrika und Japan. Max Engel musizierte mit Ensembles wie Collegium Aureum, Divertimento Salzburg, Il Giardino Armonico, Ensemble Baroque de Limoges, mit Christoph Coin und dem Concentus Musicus unter Nikolaus Harnoncourt und mit dem eigenen Ensemble, dem Collegium Pro Musica Innsbruck. Von 1974 bis 2002 leitete er die Celloklasse am Tiroler Landeskonservatorium, er war seit 1980 mehrfach Dozent für Barockcello an der Internationalen Sommerakademie für Alte Musik in Innsbruck. 1984 wurde er mit dem Jakob Stainer Preis des Landes Tirol für seine Verdienste um die Alte Musik in Tirol ausgezeichnet. Eine wichtige Aufgabe war immer die Beschäftigung mit der zeitgenössischen Musik. Viele Aufführungen im ORF Tirol zeugen davon. Die Gesellschaft der Musikfreunde, Wien hat ihm die Möglichkeit gegeben, sich mit weiteren Instrumenten wie Hackbrett, Trumscheit, Streichzither, Nagelgeige, Wie-

ner Mandoline zu beschäftigen und sie in der Reihe "Nun klingen sie wieder" zum Klingen zu bringen.

Die Seele muss vom Reittier steigen begleitet Max Engel seit der Uraufführung Oktober 2002 in Donaueschingen in den drei Fassungen; der Orchesterfassung, der Kammermusikfassung und der Quintettfassung, die auch heute zur Aufführung kommt. Klaus Huber verwendet dabei als Partner zur Singstimme ein Solo Violoncello, Akkordeon und Schlagzeug das Baryton, ein Instrument, das Fürst Nikolaus Esterhazy spielte, für den Joseph Haydn viele Werke komponiert hat (Duos für 2 Barytone, Trios für Baryton, Viola und Violoncello sowie Oktette für Baryton, 2 Violinen, Viola, Violoncello, Kontrabass und 2 Hörner.). Klaus Huber hat sich für eine Scordatur-Stimmung für gestrichenen Saiten (6 Saiten) und eine Stimmung mit zwei 1/3-tönigen Akkorden für die Aliquot-Saiten (9 Saiten), die mit dem Daumen der linken Hand gezupft werden, entschieden. Max Engel spielt eine Kopie des Instruments von Daniel Achatius Stadlmann, Wien 1732, es ist eine Leihgabe der Familie Harnoncourt.

Margit Kern – Akkordeon

„Die buchstäbliche VERKÖRPERUNG von Musik, darunter verstehe ich die körperlichen Aspekte des Instrumentalspiels, zieht mich mit fast magischer Kraft an.“

Margit Kern studierte Akkordeon bei Hugo Noth an der Staatlichen Hochschule für Musik in Trossingen und bei Matti Rantanen an der Sibelius Akademie in Helsinki. Der Abschluss ihrer Studien erfolgte mit der Konzertreife. Sie war Stipendiatin des Evangelischen Studienwerks. Der erste Preis des „International Gaudeamus Competition for Interpreters of Contemporary Music“ ebnete den Beginn ihrer internationalen Konzerttätigkeit.

Margit Kern konzertiert in vielen unterschiedlichen Besetzungen. Immer wieder widmet sie sich Solorezitals. Es hat etwas faszinierendes für sie, in sehr engem Kontakt mit Komponisten Werke zu entwickeln. Begeistert taucht sie in unterschiedliche Welten ein, um auf diese Weise viele verschiedene Arten Musik zu machen kennen zu lernen. Ihre erste CD „Heart“ ist ein erster Schritt auf diesem Weg. Schon früh kam sie in Kontakt mit elektronischer Musik. Die Faszination dafür ist nachhaltig. Ihr erstes großes Projekt Akkordeon mit Elektronik ist in der CD „TWO“ dokumentiert. Dies ist ein Schaffenszweig, den sie immer wieder in verschiedenen Instrumentalkonstellationen verfolgt. In vielen verschiedenen Projekten arbeitet sie mit wunderbaren Komponistinnen und Komponisten zusammen. Unvergessen ist die Uraufführung mit Katharina Rikus, Mezzosopran von *Moir*a von Younghi Pagh-Paan, deren Oper sie später in Stuttgart spielte oder das in völliger Dunkelheit uraufgeführte *Nocturno* von Georg Friedrich Haas für Frauenchor und Akkordeon. Charlotte Seither, Samir Odeh-Tamimi, Annette Schlünz, Earl Kim, nur einige seien hier genannt, schrieben Akkordeonsololiteratur für Margit Kern. Drei Solo-CDs hat sie diesem Schaffen gewidmet. Viele Rundfunkmitschnitte vertiefen diese Seite ihres künstlerischen Werdegangs.

Margit Kern war bereits bei namhaften Festivals wie Ultraschall Berlin, Klangbrückenfestival Hannover, Seoul Spring Festival, Musical Viva, München, Romanischer Sommer Köln, Schlossmediale Werdenberg Schweiz, mit Rias Kammerchor in der Berliner Philharmonie und mit ihrem eigenen Ensemble Mixtura bei Movimentos und v. a. zu Gast.

Aus der Begegnung mit Katharina Bäuml, Schalmeei erwuchs in „Ensemble Mixtura“ seit 2010 eine fruchtbare und besondere Zusammenarbeit, die nun schon mehr als sieben Jahre dauert. Margit Kerns Faszination für Alte Musik, für die Ursprünge der europäischen Kunst-

musik findet hier ihr Gegenüber. Die Musikerinnen inspirieren zahlreiche Komponisten, sich mit dieser neuen Konstellation von Klang auseinander zu setzen. Auf diese Weise entstanden bereits mehr als zwanzig neue Werke für diese besondere Besetzung.

Darüber hinaus realisierte sie seit 2015 ihren großen Wunsch, in weiteren festen kammermusikalischen Besetzungen zu spielen. So begann die intensive Zusammenarbeit mit Axel Porath und dem Schauspieler Bernt Hahn. Die drei Künstler konzipieren Programme, die Literatur und Musik vereinen. Als Duo erarbeiten Axel Porath und Margit Kern die Literatur für Bratsche und Akkordeon und erweitern diese darüber hinaus im nächsten Jahr durch eigene Aufträge für diese wunderbare Besetzung. Ihr Ziel ist es, zahlreiche Komponisten für diesen Klang zu begeistern. Des Weiteren gründete Margit Kern 2016 mit dem Ausnahme-schlagzeuger Olaf Tzschoppe „Etendis“, das darüber hinaus auf Erweiterungen im visuellen und elektronischen Bereich zielt.

Die Musik mit anderen Künsten zu verknüpfen, lebendige Konzerterlebnisse auf diese Weise zu schaffen, überraschende Verbindungen hörbar zu machen ist ihr Anliegen mit Neuer und Alter Musik. Als Musikerin ist es ihr Anspruch, die eigene Gegenwart im künstlerischen Schaffen zu reflektieren. Viele ihrer Projekte entwickelt sie von der ersten Idee über die Konzeption bis zur Realisation und unterwirft die Idee damit einem lebendigen Reflexionsprozess. Ihre CD- Einspielungen sind lebendige Zeugnisse ihres musikalischen Anliegens. So entstanden bislang sieben CDs: 2005 „Heart“ Edition Zeitklang Kooperation Radio Bremen, 2011 „TWO“ Dreyer-Gaido Kooperation DLF, 2012 „Miniatures“ GENUIN Kooperation DLF, 2013 „Archipel Machaut“ GENUIN Kooperation Bayerischer Rundfunk, 2013 „mirror“ GENUIN Kooperation DLF, 2014 „Sibylla“ GENUIN Kooperation DLF und „Omaggio Francesco - west eastern reflections on Landini“ bei DreyerGaido in Kooperation mit RBB.

Margit Kern lehrt als Honorarprofessorin an der Hochschule für Künste, Bremen im Fachbereich Musik das Fach Akkordeon, Kammermusik und Neue Musik. www.margitkern.de
www.ensemble-mixtura.de

Michael Pattmann – Schlagzeug

Michael Pattmann absolvierte an der Essener Folkwanghochschule die Soloklasse für Schlagzeug bei Prof. Martin Schulz und studierte an der Musikhochschule Köln Kammermusik bei Prof. Peter Eötvös. Den Schwerpunkt seiner Arbeit bildet die Interpretation zeitgenössischer Musik. Er konzertiert als Solist, sowie in Kammerensemble und Orchestern. Die Beschäftigung mit einem sich ständig erweiterndem Instrumentarium eines modernen Schlagzeugers, fordert seinen klanglichen Gestaltungswillen. Erweiternd konzipiert und bedient er elektronische Instrumente.

Für Konzerte und Meisterklassen erhält er Einladungen, u.a. nach Japan, China, Südkorea, USA, Mittel- und Südamerika und in europäische Länder. Begleitet wird seine Arbeit von zahlreichen Veröffentlichungen auf Tonträgern, durch Mitschnitte und Aufzeichnungen für Rundfunk- und Fernsehanstalten.

Zu Beginn seiner künstlerischen Laufbahn arbeitete er zunächst intensiv am Werk von Karlheinz Stockhausen, um in folgenden Jahren, in persönlicher Zusammenarbeit mit ihm, Uraufführungen und zahlreiche Konzerte zu realisieren. Parallel und fortlaufend engagiert er sich bis heute in ensembles für Neue Musik. Mit dem e-mex neue Musik ensemble im Ruhrgebiet verbindet ihn, seit der Gründung 1999, eine ungebrochene Zusammenarbeit. Für das

oh ton-ensemble Oldenburg übernimmt er, neben seinem Engagement als Schlagzeuger, seit 10 Jahren programmatische Mitverantwortung. Akzente auf improvisatorische Momente setzt er mit dem ensemble apostrophe für Elektronik, Posaune und Schlagzeug. Unter dem Label mp6-multipercussion-ensemble realisiert er als künstlerischer Leiter eigene Projekte für Schlagzeug ensemble.

Michael Pattmann lehrt an der Folkwang Universität der Künste in Essen und bei den Stockhausen Kursen in Kürten. <http://www.michaelpattmann.de/>

Sun Young Nam – Klavier

Sun-Young Nam, geboren in Südkorea, studierte Klavier an der Seoul National University bei Prof. Hie-Yon Choi, an der Musikhochschule Hannover, der Musikhochschule Karlsruhe bei Prof. Kaya Han sowie Kammermusik an der Hochschule für Musik und Theater Hamburg bei Prof. Niklas Schmidt. Seit ihrem Studium in Deutschland beschäftigt sie sich intensiv mit zeitgenössischer Musik. Eine enge Zusammenarbeit verband sie mit dem Komponisten Karlheinz Stockhausen, aber auch Komponisten wie Helmut Lachenmann, Beat Furrer, Nicolaus A. Huber, Peter Eötvös und Johannes Schöllhorn ist sie eng verbunden. 2009/10 war sie Stipendiatin der Internationalen Ensemble Modern Akademie in Frankfurt. Sun-Young Nams Interesse an Musik geht vom Klang aus. Er erscheint ihr dabei aber nicht als singuläre Erscheinung, sondern wird in einen historischen Kontext gehört. So ist es für sie kein Widerspruch, vielmehr eine Notwendigkeit, die Auseinandersetzung zwischen Alter Musik, Historischer Aufführungspraxis, Entwicklung der Tasteninstrumente und zeitgenössischer Komposition zu suchen. Daraus hat sie für sich ein Arbeitsfeld entwickelt, dass die Bereiche spielen, forschen und vermitteln miteinander verbinden. Sun Young Nam ist Dozentin an der Hochschule für Musik und Theater in Hamburg. Die Pianistin konzertiert u.a. mit dem Ensemble Modern, Ensemble Linea, MAM.manufaktur für aktuelle Musik, sowie als Solistin in Europa und Asien. Sun-Young Nam ist Gründungsmitglied im Trio Catch.

Max Nyffeler – Einführung

Max Nyffeler, geboren in Wettingen/Schweiz, studierte Musik und Musikwissenschaft in Zürich, Basel und Köln. Er war Musikredakteur beim Bayerischen Rundfunk und beim Schweizer Radio DRS, Leiter der Informationsabteilung der Schweizer Kulturstiftung Pro Helvetia und Künstlerischer Leiter des Musikverlags Ricordi in München. Seit 1998 freier Journalist für Rundfunk und Presse (u.a. FAZ, NZZ und Fachzeitschriften) mit Schwerpunkt neue Musik und Musik in den Medien. 2006 Lehrauftrag für Musikkritik an der Universität Salzburg. Jurymitglied im Preis der deutschen Schallplattenkritik seit 1999. Im Internet publiziert er unter www.beckmesser.info. Er lebt in der Nähe von München.

Hinweis auf ein weiteres Projekt von **t r i t o n u s** e.V.:

Nicolas Schalz

Schrei und Utopie

Schriften und Vorträge zu Alter und Neuer Musik

Veröffentlichung im Wolke-Verlag im November 2018

»Schrei und Utopie« – im Spannungsfeld zwischen diesen beiden kontrastierenden Begriffen pendelnd bewegen sich die folgenden Musikbetrachtungen. Der dialektische Titel dieses Buches wird zum Leitmotiv im Aufspüren der Modernität von Musik unabhängig von ihrer jeweiligen Entstehungszeit.

Die vorliegende Publikation versammelt eine Auswahl musikwissenschaftlicher Aufsätze und Vorträge von Nicolas Schalz, um auf diese Weise – aus Anlass seines 80. Geburtstags – seine Tätigkeit als Musikwissenschaftler inmitten der Gesellschaft und als Professor an der Hochschule für Künste Bremen 1977–2007 zu würdigen. Die Veröffentlichung bündelt erstmalig Texte aus den letzten etwa 40 Jahren und zeigt somit sowohl Entwicklungen als auch Kontinuitäten im Musikdenken von Nicolas Schalz: das vielfältige Offenlegen von musikgeschichtlichen Zusammenhängen.

Dabei bilden sich zwei Schwerpunkte in den ausgewählten Analysen: zum einen mit Texten zu Alter Musik (Guillaume Dufay, Josquin Desprez, Giovanni Gabrieli, Claudio Monteverdi, Johann Sebastian Bach, Wolfgang Amadeus Mozart, u. a.), zum anderen zur Musik des 20. und 21. Jahrhunderts (Claude Debussy, Maurice Ravel, Erik Satie, Arnold Schönberg, Anton Webern, Luigi Nono, Bernd Alois Zimmermann, Heinz Holliger, Klaus Huber, Hans-Joachim Hespos, Mathias Spahlinger, u. a.). Einen wichtigen theoretischen Bezugspunkt seines Schreibens bildet immer wieder die Auseinandersetzung mit dem Denken von Walter Benjamin und Theodor W. Adorno. Einige zentrale Werke der Musikgeschichte werden in den einzelnen Aufsätzen mehrmals aus jeweils unterschiedlichen Perspektiven betrachtet und analytisch umkreist.

Dieses Buch richtet sich an alle Leserinnen und Leser, die bereit sind, neue Impulse im Denken über Musik aufzunehmen und dabei musikgeschichtliche Querverbindungen zu entdecken zwischen »Schrei und Utopie«.



Nicolas Schalz
Schrei und Utopie
Schriften und
Vorträge über Alte
und Neue Musik

wolke

Eine Veranstaltung von Carin Levine in Zusammenarbeit mit
tritonus – Verein zur Förderung der zeitgenössischen Musik e.V.

Mit freundlicher Unterstützung von
Pro Helvetia, Schweizer Kulturstiftung
und dem Sendesaal Bremen.

Mit besonderem Dank an alle beteiligten Musiker*innen!

Programmheft: Tobias Klich, *tritonus* e.V.
Kontakt: tritonus.verein@gmail.com

Weitere Informationen: www.klaushuber.com



schweizer kulturstiftung
prohelvetia

sendesaal bremen