

DIENSTAG, 2. JULI 2013 – 20 UHR
E-WERK FREIBURG, ESCHHOLZSTR. 77, 79106 FREIBURG

ZUM 100. GEBURTSTAG VON
WITOLD LUTOSŁAWSKI (1913 – 1994)

STRINGS ONLY

WERKE DES 20. JAHRHUNDERTS
FÜR 12 BZW. 13 SOLOSTREICHER

HOLST-SINFONIETTA
LEITUNG: KLAUS SIMON

PROGRAMM

WITOLD LUTOSŁAWSKI (1913 – 1994)

PRELUDES AND FUGUE für 13 Solostreicher (1972)

Pause

GYÖRGY LIGETI (1923 – 2006)

RAMIFICATIONS für 12 Solostreicher (1969)

CLAUDE VIVIER (1948 – 1983)

ZIPANGU für 13 Solostreicher (1980)

HOLST-SINFONIETTA UND GÄSTE

Violine: Friedemann Treiber, Myvanwy Penny, Sunyong Lee,
Saskia Mährlein, Sylvia Oelkrug, Caroline Drouin, Cornelius Bauer

Viola: Anna Pommerening, Tigran Hakhumyan, Cristina Alvorado

Violoncello: Camille Boff, Peter Franck

Kontrabass: Johannes Nied

LEITUNG: KLAUS SIMON

Das Konzert wird vom SWR mitgeschnitten.

STRINGS ONLY

«Strings only», nur Streicher auf der Bühne – wirklich ungewöhnlich ist das ja eigentlich nicht. Doch normalerweise heißt dies, dass entweder nur wenige – zwei bis sechs – oder ganz viele Streicher (als Orchester) ein Konzert bestreiten. Die Besetzung einer größeren Anzahl solistischer Streicher dagegen – heute sind es zwölf oder dreizehn – ist traditionell nicht vorgesehen und auch in der Moderne noch etwas Besonderes. Den Startschuss gab vielleicht Richard Strauss mit seinen Metamorphosen für 23 Solostreicher von 1945, seither haben viele Komponisten sich an dieser Besetzungsidee versucht.

Reizvoll ist diese allemal, lässt sich ein solches Ensemble doch sehr unterschiedlich aufteilen; gerade die relativ einheitliche Klangfarbe ermöglicht eine komplexe Auffächerung des Klangs und kontrapunktische Konzentration, die vielen neueren Komponisten entgegenkommt. So sind denn die Stücke des heutigen Abends innerhalb eines überschaubaren Zeitraums von nur elf Jahren entstanden, in einer Zeit, in der das Experimentieren mit Klang und Klangfläche, mit neuen Rhythmen und Zeitgestalten, mit den Grenzen des Melodischen und den Grundlagen des Komponierens ein drängendes Anliegen der meisten Komponisten war. Zudem haben wir es hier mit drei starken und eigenwilligen Komponistenpersönlichkeiten zu tun, die jeweils ihren sehr eigenen und originellen Weg beschritten. So wird es ein spannendes und lohnendes Unterfangen sein zu entdecken, zu welch unterschiedlichen, unverwechselbaren Ergebnissen Lutosławski (der Jubilar des heutigen Abends), Ligeti und Vivier trotz der gleichen Besetzung kommen. Viel Vergnügen!

WITOLD LUTOSŁAWSKI: PRELUDES AND FUGUE (1972)

«Präludium und Fuge» – das ist eigentlich ein sehr altehrwürdiger Titel, den man etwa von J. S. Bach und seinen Zeitgenossen kennt, jedoch kaum in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts anzutreffen vermutet. Und doch ist der historische Rückbezug gerade auf Bach

in dieser Zeit gar nicht so selten anzutreffen, zumal bei Komponisten, die sich gerade anschicken, die Grundfesten der Musik quasi neu zu erfinden und die zum Ausgleich etwas historische Rückversicherung durchaus gebrauchen können.

Denn wie bei allen wichtigen Komponisten jener Jahre ging es natürlich auch Lutosławski um nichts weniger als die Grundlagen der Musik überhaupt – in seinem Fall hauptsächlich um die Organisation von Rhythmus, Metrum und Zusammenspiel, sprich alles, was direkt mit der Zeitgestaltung zu tun hat. Das Ziel war, die traditionellen Regelungen dieser Fragen zu durchbrechen, neue, komplexere Lösungen zu finden und dadurch ein neues Hörerlebnis zu ermöglichen.

Bei der Lösung dieses Problems folgte Lutosławski einem Trend, der seit Mitte der 1950er Jahre die Komponisten in Atem hielt: der Integration des Zufalls. John Cage war es, der erstmals die europäischen Kollegen mit der schockierenden Erkenntnis konfrontierte, dass mittels Zufallsoperationen ein Gutteil der Tätigkeit eines Komponisten ersetzbar sei und das Ergebnis gar nicht so weit weg ist von dem, was überdeterminierte Kompositionsmethoden wie der Serialismus produzierten. Unter den vielfältigen Ansätzen, diese Entdeckung konkret umzusetzen, ist Lutosławskis Methode der sogenannten begrenzten Aleatorik immer noch eine der gemäßigten, welche die Rolle des Komponisten keineswegs aufhebt, sondern lediglich den Zufall (bzw. die Eigenständigkeit der Interpreten) zum Erfüllungsgehilfen von dessen Absichten macht.

Das Grundprinzip der begrenzten Aleatorik besteht darin, dem Interpreten zwar ein gewisses Tonmaterial an die Hand zu geben, die Ausführung aber nur zum Teil oder nur ungefähr festzulegen – man könnte also auch von begrenzter Indetermination sprechen. Lutosławski schreibt also zwar traditionelle Noten, legt aber den Rhythmus nur ungefähr fest, verlangt kein absolut einheitliches Tempo und daher auch kein zwingendes Zusammenspiel. Zum Teil werden die solcherart indeterminierten Stimmen fortlaufend notiert, oft auch durchsetzt von Pausen und Fermaten; zum Teil verwendet Lutosławski auch eine Art Modulschreibweise, für die er eigentlich berühmt geworden ist und die viele spätere Komponisten übernommen haben: Eine Tonfolge oder kurze Melodie wird vom Interpreten

so lange wiederholt, bis ein äußeres Zeichen (vom Mitspieler oder Dirigenten) die Beendigung der Repetition anzeigt, woraufhin der Interpret entweder zum nächsten Modul wechselt oder einfach die nächste geforderte Aktion durchführt.

Das Ergebnis dieser Kompositionsmethode ist zunächst eine Art geordnetes Chaos – Chaos, weil die fehlende Metrik den Eindruck eines Durcheinanders erzeugt, geordnet, weil natürlich trotzdem gewisse Gestalten und z. B. begrenzte Tonvorräte zu erkennen sind. Die tatsächlich erklingenden Strukturen sind bei richtiger Ausführung deutlich komplexer als alles, was sich mit noch so ausgefeilter Rhythmik darstellen lässt. Dies überfordert den Hörer natürlich, sollte er versuchen, hier noch eine genaue rhythmische und kontrapunktische Gestalt auszumachen. Stattdessen nimmt der Hörer eine Art Ergebnisklang wahr in Gestalt einer Klangfläche oder eines gefüllten Klangraums, der mehr intuitiv denn analytisch wahrgenommen werden will.

Wie eine solche Klangfläche aussieht, hängt natürlich stark von dem vorgeschriebenen Tonmaterial ab, so dass letztlich der Komponist das Ergebnis zwar nicht im Detail, aber in seiner Gesamtheit sehr wohl gestaltet. Unter den vielfältigen Möglichkeiten, die diese Kompositionsmethode bietet, seien einige herausgegriffen, die in ***Preludes and Fugue*** eine besondere Rolle spielen. So führen eher ruhige, für sich genommen durchaus melodische Tonfolge in der Kombination zu einer ruhig pulsierenden Klangfläche, deren Umfang und Gestalt sich allmählich durch neu hinzutretende Töne verschieben kann. Je unruhiger, schneller und lauter die Aktionen der Einzelspieler sind, desto wilder und bewegter klingt auch das Ergebnis, dessen Energie sich geradezu zu potenzieren scheint, je aktiver die einzelnen Interpreten agieren. Kurze, von Pausen durchsetzte Einzeltöne oder schnelle Tonfolgen ergeben den Eindruck einer huschenden Bewegung, die aber eher im Untergrund bleibt. Und schließlich gibt es auch eine ganz eigenartige Art von resultierender Melodik, die zwar als solche zu erkennen ist, durch die Flächigkeit der Komposition jedoch etwas Unbestimmtes, Verschwommenes erhält. Gleich zu Beginn des Stückes lassen sich alle diese Erscheinungsformen deutlich studieren, später werden auch vielfältige Mischformen und

Kombinationen dieser Möglichkeiten verwendet. Daneben gibt es auch Passagen, in denen Lutosławski ganz auf Aleatorik verzichtet und vorübergehend «traditionell» komponiert – das sind dann Stellen außergewöhnlicher Konzentration, denen eine gewisse Dringlichkeit innewohnt.

Es lässt sich denken, dass eine solcherart komponierte Partitur ziemlich komplex aussieht. Und zu Recht mag man sich fragen, wie mit dieser Methode etwas so Traditionelles wie «Präludien» oder gar eine Fuge zu komponieren ist. Zumindest das erstere ist weniger abwegig, als es auf den ersten Blick scheinen mag: Auch barocke Präludien haben oft etwas Flächiges, sie sind oft auf Akkordbrechungen und schneller Bewegung aufgebaut, während das melodische Element eher zurücktritt. Diese Eigenschaften lassen sich mit der Klangflächenästhetik der begrenzten Aleatorik hervorragend nachschaffen, mit ganz anderen Ergebnissen, aber ähnlichen Effekten.

Interessant ist, dass Lutosławski hier gleich sieben Preludes vor die Fuge setzt. Allerdings gehen sie attacca ineinander über, werden jeweils durch eine durchgehende aleatorische Hintergrundschicht miteinander verbunden und sind zudem zusammen etwa genau so lang wie die Fuge, so dass das Gleichgewicht der beiden Teile wie im barocken Vorbild gewahrt bleibt. Dass Lutosławski dennoch auf der Bezeichnung der sieben einzelnen Preludes besteht, verweist auf eine andere Tradition: die der „Préludes“ in der Klaviermusik des 19. Jahrhunderts, etwa bei Chopin, Liszt oder Debussy, deren Sammlungen von Préludes eigentlich romantische bzw. impressionistische Charakterstücke (z. T. mit außermusikalischen Titeln) darstellen. Auch Lutosławskis Preludes gehen jeweils von einer oder auch mehreren Ideen aus, haben gewissermaßen einen jeweils spezifischen Charakter, der von Prelude zu Prelude wechselt.

So beginnt das erste Prelude mit einer Art Fanfare, aus der sich bald eine komplizierte Textur ergibt; im weiteren Verlauf stellt das Prelude nicht nur verschiedene typische Klangflächen, sondern auch Lutosławskis bevorzugte Spieltechniken Pizzicato (gezupft) und Glissando vor. Beides verbindet sich im zweiten Prelude zu einer spukhaft wirkenden Musik, aus der sich allmählich eine Art Marsch entwickelt. Geradezu traditionell wirkt das dritte Prelude mit seiner

Violinenkantilene über einer Pizzicatobegleitung; beides ist jedoch auf Lutosławskis unnachahmliche Weise aleatorisch verschleiert. Das vierte Prelude ist eine Art Tutti-Choral, das fünfte ein Kontrabasssolo mit wechselnder Pizzicatobegleitung, das sechste hauptsächlich ein lyrisches Duo der beiden Celli. Zum Abschluss bietet das siebte Prelude ein rauschendes Finale, eine Art moderner Hummelflug, das dann aber gegen Ende abebbt und in langen, leise verklingende Tönen den ersten Teil beendet.

Während sich also die Preludes für Lutosławskis Kompositionsmethode geradezu anbieten, ist beim Schreiben einer Fuge schon eine gewisse Kompromissbereitschaft vonnöten. Sicher, Lutosławskis Aleatorik ist letztlich auch nichts anderes als eine Weiterentwicklung des alten Kontrapunkts, aber dies wahrzunehmen dürfte jeden Hörer überfordern. Lutosławski greift daher auf das schon in einigen Preludes erprobte Mittel der verschleierte Melodie zurück; die Instrumente setzen nicht einzeln, sondern in Gruppen zu zwei oder drei Instrumenten mit dem Fugenthema ein, dessen genaue Gestalt bewusst etwas im Unklaren gelassen wird. Sieben mal wird das Thema durch die Instrumentengruppen geführt – eine sicherlich nicht zufällige Entsprechung zur Siebenzahl der Preludes.

Bei seinem ersten Auftreten ist das Thema eher lyrisch gehalten, wird aber bei jeder neuen Durchführung variiert mit jeweils eigenen Charakteren; Lutosławski gibt diese mit *cantabile*, *grazioso*, *lamentoso*, *misterioso*, *estatico* und *furioso* an. In der siebten Durchführung werden alle Charaktere miteinander kombiniert und kontrapunktisch verdichtet, bezeichnenderweise jedoch alles im *Pianissimo*. Zwischen den Themendurchführungen erscheint eine Art Rondothema, das die Motivik des Fugenthemas vorwegnimmt, jedoch homophon gehalten ist; auch dieses wird variiert und im Verlauf des Stücks immer weiter belebt. Bei seinem letzten Auftreten explodiert es regelrecht, wird mit Motivfetzen aus den Durchführungen kombiniert und mündet in eine finale Klangfläche, über noch einmal so etwas wie ein Schatten von Fugenthema erscheint. Nachdem die Musik schon ganz erloschen scheint, beendet ein kurzer, explosiver Rückgriff auf den Beginn das Stück.

GYÖRGY LIGETI: RAMIFICATIONS (1969)

Ende der 1960er Jahre hatte sich Ligeti mit einigen großangelegten Chor- und Orchesterwerken (darunter *Atmosphères*, *Lontano*, *Lux aeterna* und das Requiem) bereits an die Spitze der mitteleuropäischen Avantgarde geschrieben. Die Werke dieser Zeit gehören zu den bekanntesten Beispielen der «Klangkomposition», auch kontinuierliche Musik genannt, deren Charakteristikum die Auflösung der traditionellen Parameter Melodie und Rhythmus zu Gunsten eines sich allmählich verändernden Klangkontinuums oder Klangbandes ist. Die Methode, die Ligeti zu diesem Zwecke benutzt, bezeichnet er als «Mikropolyphonie»: Traditionelle Kompositionsmittel wie Kanon und Imitation werden zu einer solch komplexen Vielstimmigkeit gesteigert, dass die einzelnen Stimmen nicht mehr als solche wahrzunehmen sind, sondern zu einem Kontinuum (bzw. einer Schicht dieses Kontinuums) verschmelzen. Ligeti spielt also mit unserer Wahrnehmung, er führt den Kontrapunkt an die Grenze des Unterscheidbaren und lenkt das Ohr auf eine neue, übergeordnete Ebene, in der rein klangorientierte Parameter wie Harmonie und Klangfarbe zum bestimmenden Faktor werden. Dies bedingt, dass Ligeti sich in der Regel großer, vielstimmiger Klangkörper bedient, mit denen eine solche Verwischung der Wahrnehmung überhaupt möglich ist.

Insofern ist die Verwendung von 12 Solostreichern für Ligetis Verhältnisse fast schon eine kleine Besetzung; doch auch mit diesem reduzierten Apparat erreicht Ligeti die beschriebenen Effekte: Bei entsprechend dichter Führung genügen schon wenige Instrumente, um aus einer kleinen Tonfolge oder melodischen Floskel eine irrisierende Klangfläche zu erzeugen. Zudem gleicht Ligeti das Fehlen von Blasinstrumenten, das die Palette an möglichen Klangfarben erheblich einschränkt, dadurch wieder aus, dass er den Streichern verschiedenen Klangfarben bzw. Spielweisen abverlangt, insbesondere das Spielen am Steg («*sul ponticello*»), das einen geräuschhaften, obertonreichen Klang erzeugt, und das Spielen über dem Griffbrett («*sul tasto*»), das den Klang eher abdämpft und dumpfer macht. Beide Spielweisen sind schon länger bekannt, werden von Ligeti aber mit großer Konsequenz eingesetzt, die den Verlauf des Stückes ent-

scheidend mitprägen.

Eine weitere Eigenheit des Stückes betrifft die Harmonik: Erstmals in seinem Schaffen experimentiert Ligeti hier mit Vierteltönigkeit, freilich in der (musikerfreundlichen) Variante, dass die Hälfte des Ensembles einen Viertelton höher gestimmt wird als üblich, in dieser «falschen» Intonation dann aber «normale» Töne spielt. Die Vierteltonverschiebung ist hier also nicht einfach Tonmaterial, das beliebig eingesetzt wird, sondern wird einem Teil der Spieler vorbehalten; es ergibt sich eine Konfrontation, aber auch eine Kombination, ein Ineinander der Intonationen, die insgesamt zu einer Art Hyper-Chromatik führt. Nicht selten ergeben sich auf diese Weise Vierteltoncluster, also Schichtungen von benachbarten Vierteltönen; der resultierende Klang ist auch für das heutige Ohr ungewohnt und schwer einzuordnen. Ligeti überschreitet damit die traditionelle Unterscheidung von Konsonanz und Dissonanz und findet zu einer neuen harmonischen Sprache – freilich nicht im Sinne einer Harmonielehre, sondern ausschließlich zur Erzeugung neuer Klangeffekte. Deren Möglichkeiten „erforscht“ der Komponist, versucht, den Möglichkeiten und Auswirkungen seiner Versuchsanordnung auf die Spur zu kommen – daher zum Teil auch der Titel «Ramifications», was «Auswirkungen» bedeutet.

Zum anderen Teil bezieht sich der Titel aber auch auf den entwicklungschaften Charakter des Stückes, wie er für Ligetis Komponieren generell typisch ist. Einmal mehr erweist er sich als Meister der musikalischen Dramaturgie: Beginn in der Mitte des Klangraums, allmähliche Weitung, dann wieder Phasen der Konzentration, gefolgt von einer Reihe großangelegter Entwicklungen, in die plötzliche Aus- und Einbrüche kunstvoll eingelagert werden. Kurz vor Schluss reißt Ligeti den Tonraum in seine Extreme auseinander, konfrontiert einen tiefen Kontrabasston mit höchsten Flageoletten der Geigen. Dieses dramatische Einheit scheint das Ende des Stücks heraufzubeschwören: Müde sinken die hohen Töne wieder zurück, und in einigen verhuschten Figuren verlöscht die Musik.

CLAUDE VIVIER: ZIPANGU (1980)

Auf den ersten Blick könnte es keinen größeren Gegensatz geben: Auf der einen Seite Lutosławski und Ligeti, zwei Giganten der mitteleuropäischen Moderne, deren je eigene Kompositionsmethoden auf Komplexität und Überwindung des Melodischen angelegt sind. Auf der anderen Seite der Kanadier Claude Vivier, trotz Studienaufenthalt in Köln mehr der französischen Musik verbunden und durch vielfältige Reisen in asiatische Länder zu einer ganz eigenwilligen Auffassung von Musik gelangt, in deren Zentrum gerade nicht die Komplexität, sondern (scheinbare) Einfachheit steht. Dabei weiß auch ein Vivier, dass sich diese angeblichen Gegensätze nicht ausschließen müssen: Das einfach Erscheinende kann mit recht komplexen Mitteln erzeugt werden, und umgekehrt kann das kompliziert Anmutende auf einfachen Prinzipien beruhen.

In **Zipangu** scheint diese Erkenntnis kompositorisches Programm geworden zu sein. Anders als die Kollegen hat Vivier ein kaum gebrochenes Verhältnis zum Melodischen, doch haben es diese Melodien in sich: Ihr ästhetisches Vorbild ist eindeutig nicht in der europäischen Liedtradition, eher in der Musik des fernen Ostens zu suchen («Zipangu» ist der alte Name Japans). Sowohl der Tonhöhenverlauf, der sich auf wenige Töne beschränkt, als auch die Rhythmik mit ihren unregelmäßigen und additiven Rhythmen wirken hierzulande ungewohnt. Die resultierenden Melodien sperren sich gegen eine einfache oder regelmäßige Wahrnehmung, Takt und Periodik scheinen nicht zu existieren, das europäische Ohr wird regelrecht hinters Licht geführt.

Als weiteres Verfremdungselement tritt Viviers Umgang mit Klangfarbe hinzu: Neben einigen traditionellen Streichereffekten wie *tremolo* und einem bisweilen exzessiven Gebrauch der Flageolette verwendet Vivier bevorzugt eine als «graté» bezeichnete Spielweise mit erhöhtem Bogendruck, durch die der Klang etwas Geräuschhaftes und Harsches bekommt (jedoch ohne die Obertoneffekte des «sul ponticello»). Auch dieser Effekt wurde durchaus schon von anderen Komponisten verwendet; hier jedoch erhält er in Verbindung mit der eigenartigen Melodik etwas ausgesprochen Exotisches und

Eigenartiges.

Melodien dieser Art brauchen also keine komplexe Vielstimmigkeit, um ungewohnt zu wirken, und so unterscheidet sich denn auch Viviers Behandlung des Solostreicherensembles erheblich von dem der anderen Komponisten: Statt Auffächerung und komplexem Kontrapunkt herrscht hier Blockhaftigkeit vor; Vivier teilt die 13 Streicher in eine hohe und eine tiefe Gruppe (sechs Violinen vs. die übrigen) und behandelt diese in der Regel als rhythmische Einheit, teilweise sogar im Unisono bzw. in Oktaven. Dies führt über weite Strecken zu einer Konfrontation zweier Klanggruppen mit versetzten Rhythmen, oft aber auch gegensätzlicher Dynamik, was einen ganz eigenen, für Vivier charakteristischen Effekt erzeugt. An wenigen Stellen gebraucht Vivier nur einen kleinen Teil des Ensembles, insbesondere in einer Passage gegen Ende, in der Celli und Kontrabass (letzterer bevorzugt im Flageolett) eine Art tiefes Trio bilden. Dann wieder vereinen sich beide Gruppen zu einer einzigen großen Gruppe, die die gleiche rhythmische Folge spielt, jedoch über den ganzen Klangraum aufgefächert.

An solchen besonders blockhaften und homorhythmischen Stellen wird auch Viviers eigenwilliges Verhältnis zur Harmonik deutlich: Grundsätzlich ist Vivier nicht strikt gegen Tonalität, er scheint darunter aber nicht das gleiche zu verstehen wie der Rest der Welt. So liebt er Klänge, die aus einem Dur- und zugehörigem Mollakkord gleichzeitig zusammengesetzt sind, oder verwendet andere Intervallschichtungen, in denen sich Wohlklang und Reibung die Waage halten. Auch der Tonvorrat seiner Melodien ist durchaus beschränkt und diatonisch zu nennen; ob es aber so etwas wie einen Grundton gibt oder auch nur einen zu Grunde liegenden modalen Tonvorrat, bleibt unklar. Am ehesten «tonal» wirken jene Stellen, an denen Vivier mit der Obertonreihe spielt (eine Verneigung vor den sog. «Spektralist», die die französische Musik der 1970er Jahre prägten), wie etwa die Flageolettglissandi im Kontrabass kurz vor Schluss. Ansonsten vergnügt Vivier sich damit, sich nicht zwischen tonal und atonal entscheiden zu müssen, sondern ein unbestimmtes und sehr reizvolles Zwischenreich zu bewohnen.

Cornelius Bauer