



Das zeitgenössische Klavierkonzert

Analysen zu M. Feldman, M. Jarrell, G. Kühr,
H. Lachenmann, G. Ligeti und W. Lutosławski

Sonja Huber

böhlau

Sonja Huber

Das zeitgenössische Klavierkonzert

Analysen zu
M. Feldman, M. Jarrell, G. Kühr, H. Lachenmann, G. Ligeti
und W. Lutosławski



2014

Böhlau Verlag Wien Köln Weimar

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek:
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der
Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind
im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

Umschlagabbildung: Chopin's Waterloo, Skulptur von Arman, 1961 (© Bildrecht Wien, 2013)

© 2014 by Böhlau Verlag Ges.m.b.H., Wien Köln Weimar
Wiesingerstraße 1, A-1010 Wien, www.boehlau-verlag.com

Alle Rechte vorbehalten. Dieses Werk ist urheberrechtlich geschützt.
Jede Verwertung außerhalb der engen Grenzen des Urheberrechtsgesetzes ist unzulässig.

Korrektorat: Jörg Eipper-Kaiser, Graz
Satz: Michael Rauscher, Wien
Druck und Bindung: Prime Rate kft., 1044 Budapest
Gedruckt auf chlor- und säurefrei gebleichtem Papier
Printed in Hungary

ISBN 978-3-205-79558-2

Inhalt

Allgemeine Einführung	7
Überblick 10 Kriterien der Analyse 16	
Morton Feldman: »Piano and Orchestra«	19
Voraussetzungen der Analyse 19 Allgemeine Annäherung 23 Verhältnis von Solist und Orchester 27 Formale Übersicht 32 Dynamik 37 Harmonik 40	
Helmut Lachenmann: »Ausklang. Musik für Klavier mit Orchester«	47
Allgemeine Annäherung 47 Formale Übersicht 54 Charakteristische Details 63 Harmonik 68 Kompositionsprozess 72 Vergleich mit anderen Klavierkompositionen 74 Rolle des Hörers 77 Auseinandersetzung mit Traditionen 79	
György Ligeti: Konzert für Klavier und Orchester	85
Entstehung und Einflüsse 85 Einzelaspekte 94 Verhältnis von Solist und Orchester 97 1. Satz 104 2. Satz 112 3. Satz 117 4. Satz 121 5. Satz 125	
Witold Lutosławski: Concerto for Piano and Orchestra	135
Allgemeine Annäherung 135 1. Satz 138 2. Satz 150 3. Satz 157 4. Satz 162 Einzelaspekte und Überblick 171 Traditionsbezüge 177	
Gerd Kühr: »... à la recherche ...« für Klavier und Orchester	183
Allgemeine Annäherung 183 Formale Übersicht 186 Einzelaspekte 191 Chronologie 204	

Michael Jarrell: »Abschied« für Klavier und Orchester	225
Übernahmen und Bearbeitungen 225 Besetzung und Spieltechniken 229 Formale Übersicht I 232 Verhältnis von Solist und Orchester 235 Einzelaspekte 238 Formale Übersicht II 254	
Nachwort	259
Zitierte Literatur	263
Register	275

Allgemeine Einführung

Klavierkonzerte an der Schwelle vom 20. zum 21. Jahrhundert: Nach Avantgardebewegungen, postseriellen, postmodernen, postpostmodernen u. a. Zeitströmungen scheint die Auseinandersetzung mit einer historischen Gattung wie dem Klavierkonzert vor allem als Feststellung von Einzelercheinungen möglich. Im heutigen Zeitalter der Individualstilistik könnte man davon ausgehen, dass auch bei Betrachtung von Werken für Klavier und Orchester kein einheitliches Bild entsteht. Andererseits wiederum könnte man annehmen, dass Komponisten, die heute eine so besonders durch Klassik und Romantik geprägte Gattung wie das Klavierkonzert aufgreifen, eher dem Traditionalismus zugewandt sind, und somit diese Werke in sich doch eine zusammenhängende, stilistisch vergleichbare Einheit bilden.

Wie im Verlauf dieser Arbeit festzustellen sein wird, bestätigt sich beim konkreten Blick auf die betroffenen Werke keine dieser Vermutungen. Weder handelt es sich nur um ausgesprochen an der Tradition orientierte Komponisten, die am Ende des 20. und zu Beginn des 21. Jahrhunderts Klavierkonzerte schreiben, noch reicht es, sich analytisch-resignierend mit der Feststellung eines stilistischen Pluralismus zu begnügen.

Unter dem Begriff »Tradition« wird in dieser Arbeit vor allem die Musik des 18. und 19. Jahrhunderts verstanden, in weit geringerem Ausmaß die Musik des 20. Jahrhunderts. Dies ist nicht nur dadurch begründbar, dass die meisten Klavierkonzerte in der Klassik und Romantik entstanden sind, sondern auch durch die Tatsache, dass gerade diese Werke besonders häufig im heutigen Konzertrepertoire vertreten sind. Sie bilden somit gleichsam eine Rezeptionsfolie und schaffen eine Erwartungshaltung seitens des Publikums sowie seitens der Auftraggeber und Interpreten, mit welcher sich die Komponisten auseinandersetzen müssen (auch wenn diese Auseinandersetzung in einem Negieren von Tradition mündet.)¹

1 Auf die zahlreiche Literatur zur geschichtlichen Entwicklung der Gattung wird hier bewusst nicht näher eingegangen, da sich einerseits eben diese Literatur vorwiegend mit Klavierkonzerten des 18. und 19. Jahrhunderts befasst und andererseits von einem Allgemeinwissen über die Grundzüge der Gattung ausgegangen werden kann, das zum Verständnis der folgenden Überlegungen ausreicht.

Zunächst ist es notwendig, den Begriff »Klavierkonzert« genauer zu definieren. Der Gattungsbegriff als solcher scheint am Ende des 20. Jahrhunderts vor allem aufgrund der Unverbindlichkeit und Vielfältigkeit musikalischer Formgebung (im Kleinen wie im Großen) auf die Frage der Besetzung eingeschränkt zu sein. (Werke mit gleicher Besetzung zählen zu einer bestimmten Gattung, hätten aber beispielsweise ein Streichquartett und ein Klavierkonzert einen ähnlichen Formverlauf, würde man sie – allerdings auch in früheren Jahrhunderten – nicht zu ein und derselben Gattung zählen.) Dies macht eine erste Auswahl aufgrund der Besetzungsangabe plausibel. Welche historischen Aspekte die Gattung »Klavierkonzert« von anderen Gattungen aber auch am Ende des 20. Jahrhunderts unterscheiden, soll an späterer Stelle präzisiert werden. Für die detaillierten Analysen dieser Arbeit wurden Werke in Betracht gezogen, die als Besetzung »Klavier und Orchester« vorschreiben. Daher wurden nicht nur solche Komponisten berücksichtigt, die als Titel tatsächlich den Begriff »Klavierkonzert« verwenden, sondern auch jene, die andere (meist bildhafte oder assoziative) Titel für ihre Werke wählen.

Aus Gründen der Eingrenzung der Überfülle an Material und auch zur besseren Vergleichbarkeit wurden Werke für zwei Klaviere und Orchester, Werke mit Elektronik, Werke für Klavier und Ensemble u.ä. nicht berücksichtigt. Bei Letztgenannten kann es sich zwar auch um die Auseinandersetzung mit Aspekten der Gattung Klavierkonzert handeln, doch spielt zumeist in solchen Fällen die Gegenüberstellung von Individuum und Kollektiv – einem »Kennzeichen« eines Großteils von Klavierkonzerten jeglicher Jahrhunderte – eine geringere Rolle als bei Werken für Klavier und Orchester. Zwei Klaviere als Solisten wiederum bieten dem Komponisten die Möglichkeit einer zusätzlichen Kommunikationsebene, es kommt daher auch zu anderen Verhältnissen in der Beziehung von Solist(en) und Orchester.

Das wichtigste Kriterium, um ein »Klavierkonzert« als solches bezeichnen zu können, ist die Gegenüberstellung und somit die klare Unterscheidbarkeit von Solist und Orchester. Musikalisch kann dies durch verschiedenes Material, Registerlage, Dynamik oder etwa ein häufigeres Vorkommen des Solisten umgesetzt werden. Besonders deutlich wird eine solche Unterscheidbarkeit durch die Virtuosität des Solisten, wobei diese jeweils im Verhältnis zur Virtuosität des Orchesterparts zu bewerten ist, d.h. keine »absolute« Größe darstellt. Unter dem Begriff »Virtuosität« ist sowohl die klassisch-romantische Klaviertechnik (vor allem schnelle Läufe und Sprünge) als auch der gehäufte Einsatz von Spieltechniken des 20. Jahrhunderts (z.B. Erzeugen von Klängen im Inneren des Klaviers) zu verstehen.

Wesentlich für die Unterscheidbarkeit von Solist und Orchester sind vor allem auch formale Aspekte, denn durch das bloße Vorhandensein solistischer, unbegleiteter (bzw. mit reduziertem Orchester begleiteteter) Passagen wird eine Führungsrolle des Solisten

selbst dann deutlich, wenn Klavier und Orchester während des übrigen Werkes und hinsichtlich der oben genannten Parameter vollkommen gleichberechtigt erscheinen. Das eventuelle Auftreten einer länger andauernden Klavier-Solokadenz stellt darüber hinaus auch einen besonders deutlichen Bezug zur Gattungstradition her.

Allein durch seine physische Präsenz auf der Bühne ist das Klavier als Soloinstrument geradezu »prädestiniert«. Die klangliche Unterscheidbarkeit vom Orchester ist – außer im Falle eines zusätzlichen Orchesterklaviers – wesentlich stärker als beispielsweise bei Flöten- oder Violin-Solokonzerten gegeben. Zugleich aber kann das Klavier durch seinen Tonumfang, der alle Orchesterregister umfasst bzw. darüber hinausgeht, durch die Möglichkeit zur Mehrstimmigkeit und durch seine bloße Klangstärke eher als gleichberechtigter Partner (bzw. Gegenpart) gegenüber dem Orchester auftreten. Der Pianist als »Inbegriff« des romantischen Virtuosen stellt für den Komponisten weiters ein besonderes Moment der Auseinandersetzung mit »Tradition« dar.

Die von Hugo Daffner 1906 benannten »drei Hauptkennzeichen des modernen Konzerts: Dreisätzigkeit, Gegenüberstellung von Solo und Tutti und virtuose Ausgestaltung der Solostimme«² lassen sich erstaunlicherweise – mit Ausnahme der Dreisätzigkeit und unter Berücksichtigung der im Folgenden näher erläuterten Einschränkungen – auch ein Jahrhundert später anwenden. Überspitzt formuliert, beschränkt sich in der gegenwärtigen kompositorischen Situation aufgrund individueller Formlösungen (falls nicht tatsächlich direkt auf Formverläufe des Barocks, der Klassik oder der Romantik zurückgegriffen wird) die Bewertung, ob ein Werk als »Klavierkonzert« zu bezeichnen ist, auf die Frage, inwiefern der Solist als solcher agiert. Dennoch reduziert sich die musikalische Realität nicht auf die folgende Feststellung Michael Th. Roeders: »Der Begriff ›Konzert‹ ist mit der Vorstellung eines virtuoson Instrumentalisten verbunden, der zur Begleitung eines Orchesters große technische und musikalische Fähigkeiten zur Schau stellt.«³ Zwar spielt Virtuosität in den meisten Fällen nach wie vor eine große Rolle, doch kann diese einerseits auch von den Orchestermusikern gefordert sein, andererseits – wie besonders am Beispiel Morton Feldmans zu zeigen sein wird – von Komponisten bewusst negiert werden. Die Rolle des Solisten auf das Virtuosität zu beschränken, reicht daher nicht aus.

So klar die Definition eines Klavierkonzertes nun scheint, so vielfältig erweist sich die konkrete Ausgestaltung der einzelnen Kompositionen, wie sich auch in den detaillierten Analysen dieser Arbeit zeigen wird. Trotz unterschiedlicher Betonung und Fokussierung einzelner Aspekte kommt es dennoch in allen Fällen zur genannten Unterscheidbarkeit von Solist und Orchester. Betrachtet man dieses Kriterium als für die

2 Daffner, Hugo: Die Entwicklung des Klavierkonzerts bis Mozart, Leipzig, 1906, S. 3

3 Roeder, Michael Thomas: Das Konzert, Laaber, 2000

Gattung wesentlichstes, so ist es auch nicht verwunderlich, wenn Komponisten, denen keinerlei Naheverhältnis zur Ästhetik von Klassik oder Romantik unterstellt werden kann, sich dieser Herausforderung stellen. Jenseits von dialogisierendem, gleichberechtigtem Miteinander, von Wetteifern im Sinne des ursprünglichen »concertare«, dem Übernehmen einer Führungsrolle oder aber einem Agieren auf zwei verschiedenen, voneinander unabhängigen Ebenen können die Positionen von Solist und Orchester auch als Darstellung gesellschaftlicher Verhältnisse dienen. Eine »soziale« Komponente kann auch auf eine kleinräumigere Ebene, d. h. die Kommunikationsmöglichkeiten zwischen einem Individuum und einem Kollektiv (nicht nur einer »Gesellschaft« als Ganzes) auf das Verhältnis von Klavier und Orchester übertragen werden. Die verschiedenen Arten der wechselseitigen Abhängigkeit können zudem innerhalb der einzelnen Parameter »auskomponiert« werden, der Komponist hat also eine Vielzahl von Möglichkeiten, die Beziehung von Solo- und Orchesterpart zu gestalten.

Die Tatsache, dass es sich bei den meisten infrage kommenden Kompositionen um Auftragswerke handelt, die zumeist an »arrivierte« Komponisten vergeben werden, zeigt zweierlei: Einerseits besteht vonseiten des Publikums, der Konzertveranstalter und der Interpreten nach wie vor das Bedürfnis, diese Gattung am Leben zu erhalten. Dies hängt direkt mit der kontinuierlichen Präsenz klassischer und romantischer Klavierkonzerte im heutigen Repertoire zusammen, außerdem mit dem Bedarf virtuoser Interpreten an neuen Herausforderungen. Es handelt sich – da auch der finanzielle Aufwand nicht gering ist – um eine »repräsentative« Gattung, deren Vergabe als Auftrag für einen Komponisten ein gewisses Maß an gesellschaftlicher Anerkennung darstellt. Nicht nur der finanzielle, sondern auch der kompositorische Aufwand ist im Falle von Klavierkonzerten ein nicht geringer, was das vorwiegende Entstehen dieser Werke aufgrund eines Auftrages erklärt.

Vor der detaillierten Analyse einzelner ausgewählter Beispiele möchte ich zunächst einige Werke schlaglichtartig beleuchten, um so das Spektrum an ästhetischen Positionen und auch die Verschiedenartigkeit der Auseinandersetzung mit der Gattung »Klavierkonzert« zu zeigen. Anders als in den Detailanalysen werden hier nicht nur Werke »für Klavier und Orchester« berücksichtigt, um so die Gattungsgrenzen auszuloten.

Überblick

Harrison Birtwistles Werk »Antiphonies« für Klavier und Orchester aus dem Jahr 1992 (revidiert 2003) enthält erstaunlicherweise keine bzw. nur wenige, extrem kurze unbegleitete Solo-Passagen des Klaviers. Während es im Gegensatz dazu sehr wohl

Abschnitte für Orchester ohne Klavier gibt, wird der Solist fast durchgehend von zumindest einigen Orchesterinstrumenten begleitet. Durch verschiedene Mittel wird aber dennoch die Rolle des Klaviers als Solist gegenüber dem Orchester eindeutig: mittels verschiedenem Material, einer lauterer Dynamik, unterschiedlicher Registerlagen, aber auch durch eine größere Ereignisdichte. Nur gelegentlich wird das Klavier als gleichberechtigter Partner bzw. als Teil des Orchesters verwendet.

Wie verschiedene Stationen ohne durchgehenden Entwicklungsbogen erscheinen die vier Sätze von Klaus Hubers Kammerkonzert »Intarsi« für Klavier und Ensemble (1993/94). Dieser Eindruck resultiert u. U. aber vor allem durch die zumeist kurze Dauer der einzelnen Sätze (2'45", 5', 2'30", 2'30"). Trotz des Titels »Kammerkonzert«, der auch auf einen »konzertanten«, d. h. solistischen Einsatz der übrigen Instrumentalisten hindeuten könnte, wird hier in allen Sätzen das Klavier eindeutig als Soloinstrument verwendet. Oft ist diese »Führungsrolle« durch eine größere Ereignisdichte und Komplexität des Soloparts begründbar. »Virtuosität« ist in diesem Werk vor allem als Umsetzungsvermögen rhythmisch-metrischer Komplexität notwendig.

Im zweiten Satz findet man beispielsweise im Solopart eine gleichzeitige Teilung von 17:12:7:5 (T. 30) oder 13:11:7:5 (T. 31). Dazu erklingen im Ensemblepart weitere, davon verschiedene Unterteilungen der Großtakte, deren Länge wiederum selbst von Takt zu Takt variiert. (In T. 30 gibt es insgesamt, in Klavier und Ensemble, eine Unterteilung von sechs Vierteln in 19:17:13:12:7:5:4:3.) Demgegenüber ist der Titel des nachfolgenden dritten Satzes – »Unità« – vermutlich vor allem als auf die metrische Vereinigung aller Stimmen bezogen zu verstehen. In diesem Satz agiert der Solist meist gleichberechtigt mit dem Ensemble. Das Werk mit der doppelten Widmung »Für Andrés Schiff / In memoriam Witold Lutosławski« enthält auch – innerhalb des zweiten Satzes – zwei Solokadenzen des Klaviers, die den Namen »cadenza contrapuntistica« tragen. Die Kontrapunktik Klaus Hubers fokussiert besonders die genannte metrische Vielschichtigkeit.

Eine weitere, bisher noch nicht genannte Möglichkeit der Unterscheidbarkeit von Solo- und Orchesterpart nutzt Maurice Ohana in seinem 1980 entstandenen »Concerto pour piano et orchestre«: Das Klavier spielt metrisch frei, gleichsam improvisierend, demgegenüber ist der Orchestersatz streng metrisch gebunden organisiert. Improvisatorischen Charakter hat auch bereits die eröffnende Klavier-Solokadenz. Eine solche an den Beginn des Werkes zu stellen, ist ein weiteres Mittel, mit dem eindeutig die führende Rolle des Solisten festgelegt wird.

Nicht nur durch die Tatsache, dass im Orchester Mikrotöne verwendet werden, im Klavierpart hingegen nicht, wird die Abgrenzung von Solist und Orchester in Georg Friedrich Haas' »Klavierkonzert« deutlich, sondern auch durch den eindeutig aktiveren, virtuoser Part des Pianisten. Durch die initiierte Rolle des Klaviers »erfüllt« der

Komponist somit quasi den »Anspruch« und die Erwartungshaltung des Publikums, die er durch die Wahl des Titels selbst weckt. Gleichzeitig unterscheidet sich dadurch sein Klavier- auch vom ebenso direkt benannten, 1998 entstandenen »Violinkonzert«. (Letzteres stellt eine konfrontative Auseinandersetzung des Solisten mit dem Kollektiv der Orchestermusiker dar, am Ende »sieg« das Orchester.)

Auch Beat Furrer bezeichnet sein 2007 entstandenes Werk direkt als »Konzert für Klavier und Orchester«. Der Pianist nimmt darin verschiedene Funktionen ein, abgesehen von seiner solistischen Rolle wirkt er als gleichberechtigter Partner oder aber als Teil des Orchesters. Zwischen diesen verschiedenen »Hierarchieverhältnissen« wird rasch und oft gewechselt. Wie bei Feldmans »Piano and Orchestra« (siehe Detailanalyse) gibt es jedoch auch ein Orchesterklavier, das in einen besonderen Dialog zum Solisten tritt. Somit kommt es gleichsam zu zwei Kommunikationsebenen (Solist – Orchester, Solist – Orchesterklavier). Am Ende des Werkes hat der Solist zwar die Führungsrolle inne, bemerkenswerterweise ist es aber das Orchesterklavier, welches das Konzert beendet.

Mitunter wird ein Werk vom Komponisten selbst als »Klavierkonzert« bezeichnet, das »Orchester« jedoch nur mit wenigen Instrumenten besetzt. Dies ist beispielsweise bei Erich Urbanners »Klavierkonzert ›76« der Fall. Obwohl der Solist von nur elf Instrumenten begleitet wird, agieren diese Instrumente vergleichbar einem größer besetzten Orchester. Ihre Rolle ist vorwiegend begleitend, nur in den zumeist kurzen Passagen, in denen der Solist pausiert, bekommt der Orchesterpart eigenständigeren Charakter, ebenso in der Violin-Kadenz, die direkt vor der langen Klavier-Solokadenz steht.

Bei Luciano Berios Werk »points on the curve to find ...« (1974) handelt es sich zwar um ein Werk »for piano and 22 instrumentalists«, Letztere haben jedoch eine einem Orchester gleichkommende Funktion (ähnlich den oben besprochenen Werken Hubers und Urbanners). Die Rolle des Klaviers als Solist wird in diesem Fall bereits durch den Aufstellungsplan deutlich. (Das Klavier soll im Vordergrund, in der Mitte der Bühne positioniert werden.) Trotz der langen Einstimmigkeit des Soloparts (bis kurz vor Zi. 11) und einer dadurch stärkeren Ähnlichkeit zu allen übrigen beteiligten Instrumenten ist das Klavier als Solist dennoch durchwegs erkennbar. Dies gelingt Berio einerseits durch den beinahe kontinuierlichen Einsatz des Pianisten (alle anderen Instrumente pausieren öfter), andererseits durch die Tatsache, dass das Klavier – wenn auch nur kurz – das Werk alleine eröffnet und durch das überwiegende Spiel im dynamischen Vordergrund. Im Verlauf des Stückes kommt es außerdem zu einer immer stärkeren Ausprägung der von Solist und »Orchester« verwendeten, voneinander verschiedenen Materialien.

Berios »Concerto« für zwei Klaviere und Orchester (1972/73) trägt zwar das Wort »Konzert« bereits im Titel, hat aber nicht nur durch die beiden Solisten, sondern auch

durch den Einsatz eines zusätzlichen Orchester-Klaviers und einer elektrischen Orgel eine völlig andere Konstellation als die übrigen hier besprochenen Werke. Auch formal wird bereits durch das eröffnende sechsminütige Solo der beiden Pianisten ein völlig anderer zeitlicher Maßstab gewählt, der mit anderen Klavierkonzerten nicht vergleichbar ist.

Demgegenüber agieren die beiden Solisten in Johannes Maria Stauds Werk »Im Lichte. Musik für zwei Klaviere und Orchester« eher als Einheit, die Komposition wäre daher durchaus in eine Reihe mit Werken für ein Soloklavier und Orchester zu stellen. Für Staud steht eine Verschmelzung der beiden Soloparts im Vordergrund. Auf diese Weise konnte er die kompositorischen Einschränkungen, die es notwendigerweise bei nur einem Pianisten gibt, etwas erweitern. Dennoch lässt sich das Werk ebenfalls nicht auf eine klare Beziehung von Solist(en) und Orchester reduzieren, da Letzteres auch eine Celesta enthält, die direkt mit den beiden Klavieren interagiert.

Nicht nur durch das Vorhandensein eines zweiten Klaviersolisten kommt es zu besonderen Konstellationen innerhalb eines Klavierkonzertes, sondern auch durch das Einbeziehen eines Tonbandes, von Elektronik oder aber – wie dies in Clemens Gadenstätters »comic sense« (2003) der Fall ist – durch die zusätzliche Verwendung eines Midi-Keyboards. Dieses wird ebenfalls vom Solo-Pianisten gespielt, der »echte« Klavierklang wird dadurch synthetisch imitiert und erhält »jene Aura des Echten, Natürlichen zurück, deren er eigentlich längst und zu Recht verlustig gegangen ist«, so Walter Weidringer.⁴ Zugleich entstehen vielfältige Möglichkeiten der klanglichen Interaktion mit dem Orchester. Gadenstätter spielt in diesem Werk auf mehrfacher Ebene mit gesellschaftlichen (und eigenen) Erwartungen, nicht zufällig wählt Weidringer mit »Aura« einen Begriff, der von Helmut Lachenmann oft verwendet wurde. Eine kritisch hinterfragende Haltung ist für Gadenstätters Kompositionen ebenfalls typisch, im Falle von »comic sense« bezieht sich dieses Hinterfragen auch, aber nicht vorwiegend auf die Gattung Klavierkonzert.

»Resurrection« nennt Krzysztof Penderecki sein als Reaktion auf die Anschläge auf das World Trade Center am 11. September 2001 entstandenes, mit u.a. vier Perkussionisten und drei zusätzlichen Trompeten im Saal groß besetztes Werk. Er stellt es somit in eine Reihe von Kompositionen, die er als Auseinandersetzung mit gesellschaftlich relevanten Themen schrieb (z.B. »Dies irae« oder »Threnos«). Zwar ist es für den Komponisten wichtig, dass diese außermusikalischen Inhalte auch tatsächlich für den Hörer deutlich werden, daneben setzt sich jedoch Penderecki in diesem Werk mit einem von den meisten übrigen Komponisten dieser Zeit nicht beachteten Prinzip (nicht nur) klassisch-romantischer Klavierkonzerte auseinander: mit der Reprise.

4 Weidringer, Walter: »Komik. Uternst«, in: Falter Nr. 43a/03, Wien, 2003, S. 22

Das Orchester exponiert zu Beginn des Werkes ein leicht fass- und wiedererkennbares Thema, das ab Zi. 1 vom Klavier übernommen und von beiden weiterentwickelt wird. Oft kommt es dabei zwischen den beiden gleichberechtigt agierenden Partnern zu Dialogen. Nach einem gemeinsam erreichten Höhepunkt (Zi. 44) folgt eine vom Orchester mehrfach kurz kommentierte Klavier-Solokadenz. Kurze Zeit später reißt eine erneute Verdichtung des Geschehens plötzlich ab – es folgt eine Reprise des Anfangsthemas. (Penderecki vertauscht hier – ebenfalls nicht ohne Traditionsbezug – die Rolle von Solist und Orchester gegenüber dem Beginn.) Dieses durchaus »traditionelle« Vorgehen wird allerdings in weiterer Folge verselbständigt: Noch zweimal kommt es zu einer Steigerung bis zu einem Höhepunkt und dem nachfolgenden Einsetzen des Anfangsthemas. Erst die insgesamt vierte Steigerung bildet das Ende des Werkes.

Als ein Beispiel für ein Klavierkonzert, das im Hinblick auf einen bestimmten Interpreten konzipiert wurde, sei Isabel Mundrys Werk »Panorama ciego« (2001) genannt. Mit Wolfgang Rihms »Sotto voce. Notturmo für Klavier und kleines Orchester« aus dem Jahr 1999 hat es den Pianisten Daniel Barenboim als Widmungsträger gemeinsam. Interessant ist dabei, dass es im Falle Rihms nicht nur Barenboims virtuose Fähigkeiten waren, die ihn beim Komponieren inspirierten, sondern auch dessen besonders kunstvolles Spiel im leisesten dynamischen Bereich. Der Begriff der Virtuosität wird hier also nicht in stets übersteigter Form verstanden, sondern gleichsam in der Gegenrichtung erweitert. Mundry hingegen »nützt« die Doppelbegabung Barenboims als Pianist und Dirigent, um »ein Werk aus dem Geist klassischer Praxis heraus« zu schreiben, »bei dem das Orchester vom Solisten aus dirigiert wird.«⁵

Beispiele für Werke, die zwar als Besetzung nicht »Klavier und Orchester« verlangen, aber trotzdem die erwähnten »Kennzeichen« eines Klavierkonzertes aufweisen, wurden bereits genannt. Bei Olivier Messiaens Komposition »Un vitrail et des oiseaux« aus dem Jahr 1986 handelt es sich um den umgekehrten Fall: Der Komponist gibt als Besetzung »piano solo et petit orchestre« an, tatsächlich aber übernimmt das Klavier keineswegs solistischere Aufgaben als beispielsweise die Flöte oder die Klarinette (weder in den drei Kadenzten noch im übrigen Werk).

Das dreißig Jahre zuvor entstandene Werk »Oiseaux exotiques« wurde von Messiaen selbst im Vorwort der Partitur als »beinahe ein Klavierkonzert, mit drei kleinen und drei großen Kadenzten«⁶ bezeichnet. Auch in diesem Werk spielen jedoch die Klarinetten und das Xylophon eine ebenso wichtige, solistische Rolle. Wie in »Un

5 Schneider, Ilse: »Isabel Mundry: »Panorama ciego«, in: Österreichische Musikzeitschrift 59 (1), Jänner 2004, S. 45–47, hier S. 45

6 Messiaen, Olivier, in: Vorwort zur Partitur von »Oiseaux exotiques«, UE 34301

vitrail et des oiseaux« verwendet Messiaen keinerlei Streicher und nur wenige Blechbläser.

In »Reveil des oiseaux« für Soloklavier und Orchester (1955, revidiert 1988) hingegen kommt ein etwas größeres Orchester (14 Holzbläser, je zwei Hörner, Trompeten und Perkussionisten, Celesta, Xylophon, Glockenspiel und Streicher) zum Einsatz. Das Werk beginnt und endet mit einer langen Klavier-Solopassage,⁷ doch auch in dieser Komposition legt der Komponist das Hauptaugenmerk auf die Verarbeitung von Vogelstimmen, eine Auseinandersetzung mit der »Gattungstradition« hingegen unterbleibt.

Auch wenn Gérard Grisey in seinem Werk »Vortex temporum I, II und III« (1994–96) in der Besetzungsangabe »pour piano et cinq instruments« das Klavier gesondert erwähnt, so verwendet er es praktisch im gesamten 41-minütigen Werk als Ensemblemitglied, nicht als Solist. (Einzig am Ende des ersten Satzes, T. 68–93, gibt es einen langen, unbegleiteten Solo-Abschnitt des Klaviers.) Dies wird auch durch die Aufstellung auf der Bühne deutlich, wo das Klavier im Hintergrund platziert wird.

Während der in seinen übrigen Werken gerne mit Mikrotonalität arbeitende Komponist Georg Friedrich Haas in seinem »Klavierkonzert« die Zwölftemperierung des Klaviers beibehält, stimmt Grisey vier Tonhöhen um einen Viertelton tiefer. Der Unterschied zwischen Klavier und Ensemble wird dadurch zusätzlich verringert.

Nicht immer ist eine – relativ gesehen – größere Ereignisdichte (wie beispielsweise in »Antiphonies« von Harrison Birtwistle) maßgeblich für die Kategorisierung eines Werkes. Innerhalb von Klaus Langs »The book of serenity« (2007) kann man zwar im Klavierpart gelegentlich mehr Bewegung innerhalb des ansonsten sich zumeist auf langgezogene, unbewegte Klangflächen beschränkenden Geschehens beobachten. Dabei handelt es sich jedoch vorwiegend um Tonrepetitionen, die auch aus dem Unvermögen des Klaviers, lange Töne auszuhalten, resultieren können. Tatsächlich aber kann man dieses Werk als »Anti-Klavierkonzert« bezeichnen: Das Klavier bildet einen (Negativ-) Maßstab für die übrigen Instrumente, da es stets die leiseste Dynamik übernehmen soll. Auch alle anderen Instrumente spielen zwar in leisen dynamischen Stufen, jedoch »lauter« als das Klavier. Die Platzierung des Klaviers im Hintergrund der Bühne zeigt ebenfalls seine Bedeutung klar an.

Betrachtet man Titel und Besetzungsangabe von Salvatore Sciarrinos Werk »Clair de lune op. 25« für Klavier und Orchester aus dem Jahr 1976, das ausdrücklich ein »pianoforte solista« vorschreibt, so kann man auch aufgrund der Tatsache, dass das Klavier tatsächlich als Solist auftritt, ruhigen Gewissens von einem »Klavierkonzert« sprechen. Allerdings stellt sich bei diesem Werk die Frage, ob nicht eine Dauer von nur fünf Minuten, d.h. einer Länge, die üblicherweise eher einem Teilsatz, nicht aber

7 Nur die letzten Takte werden danach von einzelnen Orchesterinstrumenten bestritten.

dem gesamten Stück entspricht, diese Bezeichnung negiert. Der Klavierpart ist virtuos (wenn auch durchwegs im p/pp-Bereich gehalten), das Orchester in mittlerer Stärke (ohne Perkussion) besetzt, das Klavier agiert wie erwähnt eindeutig als Solist – zu einer formalen Entwicklung kommt es jedoch minimal. Ab T. 5 gibt es nur wenige Veränderungen, ab T. 52 folgt eine wörtliche Wiederholung von T. 13 ff., die dynamische Entwicklung bleibt stets auf kleinräumige Crescendi und Decrescendi beschränkt. In T. 77 reißt der musikalische Fluss plötzlich ab, in den letzten acht Takten des Werkes wird das zuvor verwendete Material lakonisch fragmentiert. Sciarrinos Werk stellt somit trotz der »Erfüllung« der oben genannten »Kriterien« eines Klavierkonzertes genau diese Merkmale infrage.

Bei Klavierkonzerten handelt es sich nicht nur zumeist um eine repräsentative Gattung, in einzelnen Fällen wird sie selbst zu repräsentativen Zwecken genutzt. »Tirol Concerto« für Klavier und Orchester nennt Philip Glass seine im Jahr 2000 entstandene Komposition. Die Einbeziehung von Tiroler Volksliedern hängt dabei direkt mit einem der Auftraggeber zusammen: der »Tirol Werbung«. Außerhalb des Konzertbetriebes werden Ausschnitte des Werkes als Untermalung von Filmen und Werbespots über Tirol verwendet. Glass' Werk zeigt besonders, in welchem breitem Spektrum sich die Gattung heutzutage und in den vergangenen Jahrzehnten bewegt: kommerziell orientierte, pragmatische, nihilistische, kritisch hinterfragende, minimalistische, traditionsverweigernde, Tradition aufgreifende und weiterführende, tonale, atonale und nicht einordenbare Komponisten – sie alle finden in dieser Gattung Aspekte, mit denen sie sich auseinandersetzen wollen und identifizieren können. Sie alle finden eine Projektionsfläche für ihre so unterschiedlichen ästhetischen Vorstellungen, sie alle treten aber auch in Kommunikation mit der Vielzahl von Komponisten, die sich bereits vor ihnen ähnlichen Aufgaben gestellt haben.

Kriterien der Analyse

Jede Auswahl, sei sie auch noch so umfangreich und wohlbegründet, birgt die Gefahr der Beliebigkeit in sich. Auch die Auswahl der im Folgenden detailliert besprochenen Werke kann sich dieser Gefahr nicht entziehen. Es wurde dabei vor allem auf stilistische Vielfalt und unterschiedliche Grundeinstellungen der Komponisten, also auf verschiedenartigste Zugänge zu einer gleichartigen Aufgabenstellung geachtet. Trotzdem handelt es sich in allen Fällen um europäische Komponisten, die in einem engen Traditionszusammenhang mit der westlichen Kunstmusik stehen.

Als zeitliche Abgrenzung wurde ein relativ enger Zeitraum von rund 25 Jahren gewählt. Durch die in etwa gleichzeitig geschriebenen Werke Helmut Lachen-

manns, György Ligeti und Witold Lutosławski kommt es zu einem Schwerpunkt der 1980er-Jahre. Ein möglichst großer Querschnitt von Komponisten verschiedener Herkunftsländer war kein entscheidendes Auswahlkriterium. Trotz einer großen stilistischen Bandbreite wurden jedoch ausschließlich Komponisten ausgewählt, denen ein reflektierter und vielfach auch gebrochener Umgang mit »Tradition« gemeinsam ist. Ihre Harmonik ist atonal, auch wenn gelegentlich tonale Bruchstücke mit einbezogen werden.

Die Kriterien, anhand deren die Analysen der ausgewählten Werke vorgenommen wurden, leiten sich einerseits aus den bereits beschriebenen Möglichkeiten der Ausgestaltung des Verhältnisses von Solist und Orchester ab. Andererseits wurde versucht, auf die jeweils verschiedenen Prämissen und ästhetischen Grundhaltungen jedes einzelnen Komponisten einzugehen. Dazu gab es allerdings ausgesprochen unterschiedliche Quellenlagen, was Äußerungen der Komponisten selbst, aber auch Analysen und Kommentare anderer Autoren betrifft. Im Falle von Helmut Lachenmann, Witold Lutosławski und György Ligeti existierte eine Vielzahl solcher Quellen zur Ästhetik, historischen (Selbst-)Positionierung, Entwicklung des Schaffens, Beschreibungen anderer Werke, besonders anderer Solokonzerte, aber – gerade im Falle Ligeti – auch zu den Klavierkonzerten im Speziellen. Als krasses Gegenbeispiel dazu sind die Werke Michael Jarrells und Gerd Kührs zu nennen, wobei gerade zu Letzterem beinahe keine Sekundärliteratur aufzufinden war. Dadurch war ich veranlasst, mit dem Komponisten direkt in Kontakt zu treten, was klarerweise zu einem von den übrigen Analysen unterschiedlichen methodischen Ansatz geführt hat.

Andererseits ist das Aufgreifen der von Gerd Kühn (in einem Gespräch mit der Verfasserin, Graz, 2007) genannten Aspekte des Werkes innerhalb der Analyse desselben durchaus vergleichbar mit schriftlichen Äußerungen anderer Komponisten (in Werkcommentaren, -einführungen u.a.) bzw. mit dem Einbeziehen von Skizzen in die analytische Forschung. Letzteres Verfahren wurde jedoch für diese Arbeit nicht angewandt, da nicht der Prozess der Werkentstehung, sondern das klingende Endresultat und seine Position in Bezug auf ältere, aber auch in der gleichen Zeitepoche entstandene Klavierkonzerte im Vordergrund stehen sollte. Der Einblick in Skizzen zeigt zwar mitunter kompositorische Verfahren auf, die allein aufgrund des Endresultates (der Partitur) nicht rekonstruierbar sind; gleichzeitig aber beschränkt man sich dadurch als Analytiker eher auf die kompositionstechnische Seite. In der vorliegenden Arbeit wurde hingegen versucht, die Rolle des Hörers in die Analyse mit einzubeziehen und die ausgewählten Werke vorwiegend nach miteinander vergleichbaren Kriterien zu betrachten.

Nachwort

Zu Beginn dieses Buches wurde die Gegenüberstellung und somit die klare Unterscheidbarkeit von Solist und Orchester als wichtigstes Kriterium der »Gattung Klavierkonzert« bezeichnet. Genau dieses »Prinzip Klavierkonzert« ist es, das über alle stilistischen und historischen Grenzen hinweg stetig neu belebt wird. Festzuhalten ist daher, dass unter dem Gattungsbegriff »Klavierkonzert« am Ende des 20. und zu Beginn des 21. Jahrhunderts im Allgemeinen nicht ein Formschema oder ein bestimmtes Hierarchieverhältnis verstanden wird. Dieses Bewusstsein stellte auch das Fundament der Detailanalysen dar. Werkspezifische Aspekte wurden zwar jeweils berücksichtigt, die Frage nach dem Verhältnis von Solist und Orchester bildete jedoch selbst bei der Besprechung einzelner Details stets eine Art analytische Rezeptionsfolie. Zugleich stand bewusst eine möglichst ergebnisoffene Herangehensweise im Vordergrund.

Mit Morton Feldmans »Piano and Orchestra« wurde gleich zu Beginn ein Werk ausgewählt, das die Frage der Legitimität der Bezeichnung »Klavierkonzert« und somit der Auswahl innerhalb dieses Buches dringend aufwirft. Zugleich bot diese Komposition Gelegenheit dazu, die eigenen analytischen »Werkzeuge« und Prämissen zu reflektieren und zu überdenken. Feldmans spezifische Klangsprache erfordert zudem eine besondere Art des Hörens, das völlige Fehlen von Virtuosität im »herkömmlichen« Sinne stellt auch die Interpreten vor neue Herausforderungen: Ähnlich dem Analytiker steht bei Feldmans Werken das Vermitteln von Zusammenhängen über die Grenzen scheinbar lose aneinandergfügter Klänge hinweg im Vordergrund. Hierbei handelt es sich nicht um ein »Hineininterpretieren« aufgrund von überkommenen Analyseschemata, sondern – wie auch an Beispielen aufgezeigt wurde – um tatsächlich existierende Bezugnahmen, Abschnittsbildungen, Rückgriffe, dem vom Komponisten bewussten Einsatz von Permutationen einzelner Elemente innerhalb eines kurzen Abschnittes (T. 277–288) u. dgl.

Was das Verhältnis von Solist und Orchester und somit die Frage nach dem Bezug Feldmans zur »Gattungstradition« betrifft, so ist dieses Werk tatsächlich als Grenzfall einzustufen. Allein durch die Wahl des Titels aber wird ein Publikum eine gewisse Hörhaltung einnehmen, fokussiert auf das Klavier als Soloinstrument gegenüber dem

Kollektiv des Orchesters. Auch wenn manche analytischen Befunde gegen eine Einordnung des Werkes als »Klavierkonzert« sprechen, so stellt es gleichsam den »Nullpunkt« einer Gattung dar, die von den anderen detailliert besprochenen Komponisten wesentlich traditionsgebundener aufgegriffen wurde.

Diese Aussage mag besonders im Falle des zweiten analysierten Werkes, »Ausklang« von Helmut Lachenmann, verwundern. Durch seine vielfache Auseinandersetzung mit »Traditionen« jeglicher Art, besonders auch Hörtraditionen, müsste Lachenmann eigentlich den extremsten Fall der Brechung von ebendiesen Traditionen darstellen. Dennoch handelt es sich bei »Ausklang« um eine viel eindeutiger abgesetzte Absetzung des Solisten vom Orchester, zudem um einen rondoartigen formalen Aufbau (ABABA-Form), und somit um eine klarere Unterscheidbarkeit von bewegten und ruhigen Teilen, als dies bei Feldmans Komposition der Fall ist. Es gibt direkte Bezugnahmen zur Tradition des Solokonzertes wie etwa das zweimalige Einbauen einer »Solokadenz« – auch wenn diese bei einem Komponisten wie Lachenmann klarerweise unter Anführungszeichen zu setzen ist. Auch seine eigene »Tradition« hat Lachenmann in diesem Werk reflektiert, was durch die Bezugnahmen auf andere Kompositionen, besonders jene für Klavier solo, dargestellt wurde. Zuletzt wurde über die Frage der Gattungstradition hinausgehend versucht, die Position von »Ausklang« innerhalb des Gesamtwerkes zu beleuchten und so die Problematik eines Komponisten darzustellen, der durch unzählige theoretische Äußerungen eine Basis von Ansprüchen geschaffen hat, die er selbst und der Hörer an sein Werk setzen könnte.

Völlig andere ästhetische Prämissen lagen der Analyse des »Konzertes für Klavier und Orchester« von György Ligeti zugrunde. Es handelt sich hierbei nicht nur um ein Beispiel für Ligetis Art der Integration vielfältigster Einflüsse unter Bewahrung und Schaffung einer für ihn charakteristischen Musiksprache, sondern auch – gemeinsam mit Witold Lutosławskis Klavierkonzert – um eines der für den Analytiker unproblematischsten Werke dieses Buches. Beide Komponisten gehen mit der Frage nach der Auseinandersetzung mit der »Gattungstradition« relativ unproblematisch (wenngleich nicht unreflektiert) um. In beiden Fällen handelt es sich um mehrsätzliche Werke, was sie von den übrigen hier besprochenen Klavierkonzerten unterscheidet. Ligetis und Lutosławskis Kompositionen stellen in diesem Zusammenhang gleichsam die »traditionellsten« Beispiele der Gattung dar. Gerade im Falle Lutosławskis wurde zusätzlich versucht, die Rolle des Hörers, sein Erinnerungsvermögen und somit seine Erwartungshaltung bezüglich des kommenden Geschehens miteinzubeziehen, um so über herkömmliche Analysekatoren hinausgehend neue Perspektiven aufzuzeigen.

Konträr zur Haltung Ligetis und Lutosławskis gegenüber der Gattungstradition erscheint das in etwa zehn Jahre später entstandene Werk »... à la recherche ...« von Gerd Kühr. Für diesen Komponisten stellte es geradezu ein »Problem« dar, überhaupt

für Klavier zu komponieren. Umso mehr war es eine Herausforderung, sich mit der für ihn zu behaftet erscheinenden Gattung Klavierkonzert auseinanderzusetzen. Der Titel kann so auch als Suche nach einer Lösung für diese »Probleme« darstellen. Die Position des Solisten gegenüber dem Orchester aber wird trotz des vorsichtigen Umgangs Kührs mit »Traditionen« verschiedenster Art an keiner Stelle des Werkes infrage gestellt.

Dies ist beim letzten näher besprochenen Komponisten, Michael Jarrell, sehr wohl der Fall. Wie gleich zu Beginn des Kapitels aufgezeigt wurde, handelt es sich bei »Abschied« zwar um eine eigenständige Komposition, doch wurden zahlreiche Passagen des Orchesterparts aus anderen Werken Jarrells direkt übernommen und neu kombiniert. Die Solostimme hingegen erscheint in diesem Zusammenhang als austauschbar und fakultativ. Wüsste man nichts von diesen Übernahmen, so würde man Jarrells Werk vermutlich auch analytisch völlig anders bewerten und einordnen. Der Frage nach der Auseinandersetzung von Solist und Orchester wurde daher auch unter Bedachtnahme dieses Aspektes nachgegangen.



DANIEL BRANDENBURG,
FRIEDER REININGHAUS
DANIEL ENDER (HG.)

NEUE MUSIK WIRD HISTORISCH

ÖSTERREICHISCHE MUSIKZEITSCHRIFT,
JG. 68, HEFT 3/2013

Über ein Jahrhundert ist das Phänomen der „Neuen Musik“ inzwischen alt, ohne dass sich grundsätzlich etwas an der Kluft zwischen den „Neutönern“ und weiten Teilen des Publikums geändert hätte. Aus der historischen Distanz ist jedoch die widersprüchliche Gegentendenz wahrnehmbar, dass sich seither bereits „Klassiker der Moderne“ etabliert haben. Dieses Heft der ÖMZ versucht, den Prozess der Historisierung der Neuen Musik in den Blick zu nehmen, und fragt nach den Prinzipien der Kanonisierung und Repertoirebildung im 20. und 21. Jahrhundert. Außerdem sucht es nach Spuren historischer Einflüsse in der zeitgenössischen Musik und thematisiert die potenzielle Gefahr des Veraltens selbst bei gegenwartsnahen Werken u.a. von Karlheinz Stockhausen, Pierre Boulez und Friedrich Cerha.

2013. 120 S. ZAHLR. S/W-ABB. BR. 165 X 235 MM | ISBN 978-3-205-78933-8



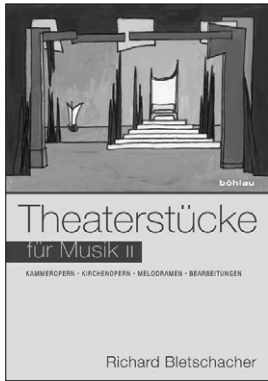
DANIEL BRANDENBURG,
FRIEDER REININGHAUS
DANIEL ENDER (HG.)

1913 – SKANDALKONZERTE

ÖSTERREICHISCHE MUSIKZEITSCHRIFT,
JG. 68, HEFT 2/2013

Zwei Ereignisse des Jahres 1913 haben unverrückbar Eingang in die jüngere Musikgeschichte gefunden: zum einen die Uraufführung von Igor Strawinskis Ballett „Le Sacre du Printemps“ in Paris, zum anderen das legendäre Wiener Skandalkonzert mit Werken von Anton Webern, Alexander Zemlinsky, Arnold Schönberg und Alban Berg, das inmitten von dessen „Altenberg-Liedern“ und noch vor Gustav Mahlers „Nun will die Sonn' so hell aufgeh'n!“ abgebrochen werden musste. Beide Ereignisse lässt dieses Heft der ÖMZ Revue passieren. Skandalös sind Uraufführungen zeitgenössischer Kompositionen inzwischen freilich kaum mehr. Zu erkunden ist darum auch das weitgehende Verschwinden dieses Phänomens aus dem Bereich der Hochkultur und seine Verlagerung in die massenmedial verbreitete Popularkultur.

2013. 120 S. ZAHLR. S/W-ABB. BR. 165 X 235 MM | ISBN 978-3-205-78932-1



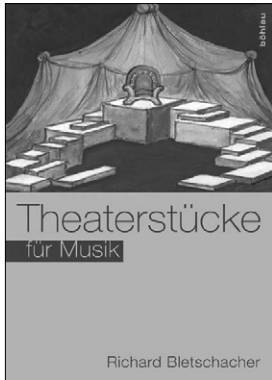
RICHARD BLETSCHACHER

THEATERSTÜCKE FÜR MUSIK II

KAMMEROPERN – KIRCHENOPERN –
MELODRAMEN – BEARBEITUNGEN

Nachdem der erste Band der Theaterstücke für Musik von Richard Bletschacher die abendfüllenden Opern enthielt, versammelt der hier vorgelegte zweite Band einerseits die kleiner dimensionierten Werke, die weniger musikalischen Aufwand erfordern: Kammeroper, Melodramen, aber auch Stücke, die ihre Aufführung am besten in Kirchenräumen finden sollten. Als Komponisten wirken mit: Peter Ronnefeld, Kurt Schwertsik, Iván Eröd, Erich Urbanner, H. K. Gruber, Perikles Liakakis und Robert Pobitschka. Danach folgen vier Werke, deren Autorschaft Richard Bletschacher nicht für sich allein beanspruchen kann: die Ergänzung eines von Mozart hinterlassenen Textfragments „Die Brautwerbung“, die szenische Fassung von Mozarts Kantate „Davide penitente“ zusammen mit seiner Schauspielmusik zu „König Thamos“, die textliche Neufassung der Operette „Indigo“ von Johann Strauß und endlich die Ergänzung und textliche Neufassung von Schuberts Fragment „Sakontala“.

2013. 393 S. GB. MIT SU. 235 X 155 MM | ISBN 978-3-205-78855-3



RICHARD BLETSCHACHER
THEATERSTÜCKE FÜR MUSIK

Robert Bletschacher, über vier Jahrzehnte Mitglied der Wiener Staatsoper, hat sich als Regisseur und Chefdramaturg nicht nur um das Repertoire vom Barock bis zur Moderne verdient gemacht, er hat auch als Autor gemeinsam mit einigen der angesehensten Komponisten einen bedeutsamen Beitrag zur Neubelebung und Weiterentwicklung des europäischen Musiktheaters erbracht. Neben einem guten Dutzend abendfüllender Werke hat er Texte und Spielvorlagen für Kammeropern, Kirchenopern, Melodramen und experimentelle Stücke geschaffen. Fast alle wurden von renommierten Musikverlagen veröffentlicht und auf großen deutschsprachigen Bühnen uraufgeführt. Ihrer zwanzig bilden seither ein kleines, vielgestaltiges Kompendium zeitgenössischen Musiktheaters der letzten Jahrzehnte und, wie zu hoffen ist, noch für Jahre darüber hinaus.

2011. 475 S. GB. MIT SU. 155 X 235 MM.
ISBN 978-3-205-78724-2



Klavierkonzert heute – das bedeutet die Auseinandersetzung mit einer repräsentativen, historisch besonders geprägten Gattung. Erstaunlich viele zeitgenössische Komponisten – teils mit kritischem Verhältnis zur Tradition – haben sich dieser Herausforderung in den letzten Jahrzehnten gestellt. Im vorliegenden Buch werden zur Darstellung eines breiten Spektrums ästhetischer Positionen sowohl bewährte Methoden verwendet als auch neue Wege bestritten. Besonders einbezogen wird die Rolle des Hörers zur Bewertung und Einordnung analytischer Ergebnisse. Anhand detaillierter Analysen ausgewählter Klavierkonzerte werden die Gattungsgrenzen neu bestimmt und zugleich ein Panorama zeitgenössischen Komponierens geboten.

Sonja Huber ist Musikwissenschaftlerin, Komponistin und Pianistin und lebt in Wiener Neustadt. Sie hatte Lehraufträge an verschiedenen Universitäten.

