





INTERNATIONALE  
I S A N G Y U N  
GESELLSCHAFT E.V.

Nassauische Str. 6, 10717 Berlin  
info@yun-gesellschaft.de



Universität der Künste Berlin

Mit Unterstützung der *Ernst von Siemens Musikstiftung*

 ernst von siemens  
musikstiftung

und der *Schweizer Kulturstiftung Pro Helvetia*

schweizer kulturstiftung

**prohelvetia**

**Berlin: Dienstag, 11. November 2014, 19.30 Uhr**  
Konzertsaal Bundesallee 1-12 (Joseph-Joachim-Saal)  
*Internationale Isang Yun Gesellschaft e. V.*  
in Verbindung mit der *Universität der Künste Berlin*

Photo Titelseite: Klaus Huber (Charlotte Oswald)  
Photo Seite 15: *3G dreigenerationenquartett* (Susanna Drescher)

**Eintritt frei, um Spenden wird gebeten!**

*Internationale Isang Yun Gesellschaft e. V.*  
IBAN: DE 62 1004 0000 0770 4018 00  
BIC: COBADEFFXXX

# Klaus Huber zum 90. Geburtstag

Isang Yun  
(1917–1995)

**Kontraste I** für Violine solo (1987)

Klaus Huber  
(\* 30. November 1924)

**Moteti – Cantiones.** Erstes Streichquartett (1962/63)

Teil I (a): *Motetus I – Motetus II – Cantio I*  
(*Intonatio – Cantio – Conclusio*)

(b): *Interventio nigra (Deploratio)*  
*Motetus III – Motetus IV – Cantio II*  
(*Intonatio – Cantio – Conclusio*)

Teil II: *Interventio sinistra*  
*Motetus V – Motetus VI*  
*Interventio ignis*  
*Recordatio cantionis (Intonatio – Recordatio – Conclusio)*  
*Silentium cantionis*

– P a u s e –

Isang Yun

**Kontraste II** für Violine solo (1987)

**Legato. Etüde I** für Violoncello (1992)

Klaus Huber

**... von Zeit zu Zeit ...** Zweites Streichquartett (1984/85)

Teil I: *Sequenze I – V*

Teil II: *Sequenze VI – X*

**3G dreigenerationenquartett**

Egidius Streiff (Violine)

Daphné Schneider (Violine)

Mariana Doughty (Viola)

Walter Grimmer (Violoncello)

## Klaus Huber 90: weltoffen – querständig / inwendig voller figur

Zusammenhänge universalistisch und zugleich tief sinnig auslotend, vielschichtig vernetzt, weitausgreifend, auf symmetrische sowie logarithmische Ordnungen bezogen und sie dann doch kaum vorhersehbar durchbrechend, an »Zeitzeug« orientiert, an aktuellen Fragen und Entwicklungen teilhabend, auf sie reagierend und sie ins Eigene hineinnehmend, umwandelnd / transformierend – es ist unmöglich, den Komponisten Klaus Huber mit wenigen Worten charakterisieren zu wollen. Seiner Kammermusik, den frühen Kantaten auf Texte mittelalterlicher Mystiker oder barocker Dichter (*Des Engels Anredung an seine Seele*, Johann Georg Albin, 1957), aber auch den »rein« instrumentalen Kompositionen, die nicht selten textbezogen sind, eignet vor allem lyrische Introspektion.

Zu Hubers Signatur gehören jedoch ebenso groß dimensionierte bekenntnis-hafte Werke wie die *Soliloquia Sancti Aurelii Augustini* (1959/64) – ein oratorischer Zyklus, der, wie der Titel schon sagt, auf Selbstgesprächen, inneren Monologen des Augustinus basiert. *Um der Unterdrückten willen* heißt der erste der sieben Teile seines Hauptwerks *Erniedrigt – Geknechtet – Verlassen – Verachtet ...* (1975/82). Im fünften Teil, *Senfkorn* für Knabensopran und fünf Instrumente (auf Texte von Ernesto Cardenal und Jesaja, 1975), zitiert Huber als Hoffnungsschimmer den Beginn der Bass-Arie »Es ist vollbracht« von Johann Sebastian Bach auf Texte des Jesaja, die den Frieden der Endzeit verheißen: »Ein kleiner Knabe weidet sie. Und Kuh und Bär befreunden sich und werfen beieinander ihre Jungen.« Huber, der musikalische Theologe der Befreiung, verbindet »Bergpredigt« und »Kommunistisches Manifest« – gegen das »Zähmen des Menschen« und gegen »die Sklaverei als Basis der Industrie und der Anhäufung des Kapitals« (Ernesto Cardenal).

Wenn Huber sich mit Tradition auseinandersetzt – mit Ockeghem, Gesualdo, J. S. Bach, Mozart, Wagner oder Stravinskij – beschäftigt ihn stets eine konkrete kompositorische Fragestellung. Häufig verwendet er lateinische Texte, bezieht aber auch die russische, armenische, japanische, arabische, deutsche, spanische, französische, englische, altgriechische und portugiesische Sprache ein – nicht jedoch, wie Claus-Steffen Mahnkopf (2009) bemerkt, die italienische! Obwohl in der europäischen Tradition tief verwurzelt, ist Huber viel zu kommunikativ, innerlich neugierig und international interessiert (und engagiert), um in ihr zu verharren.

Die sensible Musiksprache der frühen Werke Hubers findet ihren Widerpart in den »apokalyptischen« Kompositionen der Folgejahre, den Oratorien. Später zeichnet sich Hubers Œuvre durch das Nebeneinander diverser Stimmungssysteme sowie die Öffnung zur außereuropäischen Musik hin aus. Aus seinem inhaltsästhetischen Ansatz resultieren Material-Innovationen. So experimentierte er mit Stimmungssystemen und traditionellen Instrumenten; der Irak-Krieg

wurde zum Auslöser einer umfänglichen Aneignung der arabischen Musikkultur, insbesondere interessierte ihn dann die palästinensische Kultur.

Ende der 1980er Jahre begann Huber mit Drittel- und Sechsteltönen, um vom Denken in Halb- und Vierteltönen wegzukommen – Dritteltöne sind für ihn weniger mikrotonale, sondern vielmehr gesangliche Intervalle, die eine innovative Harmonik ermöglichen (*Des Dichters Pflug*. Streichtrio in memoriam Osip Mandel'stam, 1989). Er entdeckte die Modi und Instrumente der traditionellen arabischen Musik (*Die Erde bewegt sich auf den Hörnern eines Ochsen* für vier arabische und zwei europäische Musiker und Tonband, 1993) und fand ein weiteres melodisches Intervall im Dreivierteltonschritt, der Teilung der kleinen Terz.

Klaus Huber, geboren am 30. November 1924 in Bern, als Sohn des Seminar musiklehrers, Organisten und Komponisten Walter Simon Huber. Nach seiner Gymnasialzeit in Basel studierte Huber am Lehrerseminar in Küssnacht und – nach einer zweijährigen Lehrtätigkeit in Gibswil im Zürcher Oberland – 1947-49 am Konservatorium Zürich Violine (bei Stefi Geyer) und Schulmusik. Bei seinem Taufpaten Willy Burckhardt erhielt er darüber hinaus bis 1955 Unterricht in Musiktheorie und Komposition, welchen er 1955/56 bei Boris Blacher an der Hochschule für Musik in Berlin fortsetzte. Bereits seit 1950 lehrte er selbst Violine am Zürcher Konservatorium und 1960-63 zudem Musikgeschichte und Literaturkunde in Luzern. Als Dozent kam er 1961 an die Musikakademie Basel, wo er ab 1964 die Leitung der Kompositions- und Instrumentationsklasse innehatte, bevor er 1968 die Meisterklasse für Komposition übernahm, in die Boulez, Stockhausen und Pousseur sich geteilt hatten. 1973 bis 1990 lehrte er als Nachfolger Wolfgang Fortners an der Hochschule für Musik in Freiburg/Br., an der er auch das Institut für Neue Musik leitete und das Ensemble für neue Musik mitbegründete. Hier wurde Huber durch seine weltoffene, sein Gegenüber stets mit Respekt und Empathie behandelnde Art, Probleme grundlegend und genau zu durchdenken (sowie Oberflächlichkeit zu bekämpfen), zum Kopf jener epochemachenden Freiburger Schule, aus der so unterschiedliche Komponisten wie Brian Ferneyhough, Wolfgang Rihm, Younghi Pagh-Paan und Toshio Hosokawa hervorgingen. Der nicht-autoritäre Dialog ist ein integrales Moment seiner Künstlerexistenz. Brücken schlagen und sie nicht abbrechen lassen.

Das Kommunikative zeigt sich ebenso in den zahlreichen Widmungen, Homagen und »in memoriam«-Bezügen seiner Werke – an Schriftsteller wie Günter Eich, Heinrich Böll, Osip Mandel'stam und Carl Améry, an Philosophen wie Jacques Derrida und Simone Weil sowie an Komponisten wie Luigi Dallapiccola, Karol Szymanowski, Luigi Nono, Ockeghem, John Cage, Brian Ferneyhough, Gérard Grisey, Isang Yun, Witold Lutoslawski und Olivier Messiaen.

»Kommunikation wird auch ersichtlich an seinem politischen Engagement und an der Tiefenwirkung seiner Beschäftigung mit Geschichte. Das mit Verblüffendste an Klaus Huber ist, daß er zugleich auf Gegenwart zu reagieren sucht,

wie er es nennt, mithin aktuelle soziale, kulturelle oder politische Ereignisse oder Fragen aufgreift und sich immer wieder in die Musikgeschichte gleichsam eingräbt, um dort, mit einer Formulierung von Ernst Bloch, das Unabgegoldene im Vergangenen aufzusuchen. Zwischen beiden Dimensionen entstehen bei Huber mit die faszinierendsten Verknüpfungen.« (Claus-Steffen Mahnkopf 2009)

Huber ist Mitgründer (1969) des internationalen Komponistenseminars in Boswil, wo er sich bis 1980 maßgeblich beteiligte. 1979-82 war er Präsident des Schweizerischen Tonkünstlervereins. 2009 wurde er mit dem Ernst von Siemens Musikpreis ausgezeichnet.

## Die Streichquartette

Das Streichquartett ist für Klaus Huber »keine feststehende Gattung, sondern die Herausforderung für etwas wirklich Kreatives, Inspiriertes, Offenes.« Seine beiden Streichquartette haben den Rang von Hauptwerken. Mit *Moteti – Cantiones* (1962/63), seinem ersten Streichquartett, vollzog Huber den Übergang zu seriellen Verfahrensweisen, mit ... *von Zeit zu Zeit ...* (1984/85), seinem zweiten Streichquartett, führte er die Vierteltönigkeit an eine Grenze. Beide Kompositionen zeigen filigrane Strukturen – leise, an der Grenze zur Hörbarkeit. Und beiden gingen Werke anderer voraus, die den kulturellen Kontext bilden und wohl auch als Impulsgeber oder vielleicht sogar Auslöser dienten.

*Moteti – Cantiones* reagiert auf Boulez' mehrteiliges *Livre*, dessen Komposition 1955 begonnen und 1962 vorläufig abgeschossen wurde, und ist gleichwohl eine eigenständige Auseinandersetzung mit seriellen Techniken. Boulez wie Huber verwenden neben Tonhöhenreihen auch rhythmische Reihen. Stärker als Boulez vergewissert Huber sich jedoch der Tradition. Die Idee der isorhythmischen Motette des 14. und 15. Jahrhunderts ist eine der formalen Strategien. Als weitere, hintergründige, gleichsam als Subtext, fungiert die Struktur eines Gedichts (bzw. Chorals) aus dem Jahr 1430: »Ich wollt, daß ich daheime wär« von Heinrich von Laufenberg. »Daheim« ist bei Heinrich von Laufenberg der jenseitige Raum, das »Himmelreich«.

Dreizehn Sätze (oder Abschnitte) von unterschiedlicher Ausdehnung: sechs *Moteti* genannte Miniaturen plus drei vergleichsweise ausführliche *Cantiones* gliedern den Verlauf, der durch drei bewegt kontrastierende *Interventiones* (*Interventio nigra*, *Interventio sinistra*, *Interventio ignis*) befeuert wird.

Die relativ kurzen *Moteti* sind in sich geschlossen und doch an den Rändern, den Satzanfängen und -enden, formal offen; vor allem ihr Schluss weist »darüber hinaus« oder deutet auf das Folgende. Es sind kristalline, an Webern orientierte Gebilde, bei deren Klanggesten Haupt- und Nebenstimmen nicht immer unterschieden werden können. Lang ausgehaltene Töne in den *Moteti I-II* verweisen auf eine cantus firmus-artige Strukturierung.

## Heinrich von Laufenberg (um 1390 – 1460)

### Ich wollt, daß ich daheime wär



Ich wollt, daß ich do hei - me wär und  
al - ler Wel - te Trost ent - behr.

- |   |  |
|---|--|
| 1. Jch wölt, daz ich do heime wer<br>vnd aller welte trost enber,               | Ich wollt, daß ich doheime wär<br>und aller Welte Trost entbeh.          |
| 2. Jch mein: doheim in himelrich,<br>do ich got schowet ewenlich.               | Ich mein doheim im Himmelrich,<br>do ich Gott schauet ewiglich.          |
| 3. Woluf, min sel, vnd riht dich dar,<br>do wartet din der engel schar!         | Woluf, min Seel, und richt dich dar!<br>Do wartet din der Engel Schar.   |
| 4. Won alle welt ist dir ze klein,<br>du kumest denn e wider hein.              | Wo alle Welt ist dir zu klein,<br>du kommest denn eh wieder heim.        |
| 5. Doheim ist leben one tot<br>vnd gancki fro(e)iden one not.                   | Doheim ist Leben ohne Tod<br>und ganze Freud ohn' alle Not.              |
| 6. Do ist gesuntheit one we<br>vnd wa(e)ret hu(e)t vnd jemer me.                | Do ist Gesundheit ohne Weh<br>und währet hüt und immermeh.               |
| 7. Do sind doch tusent jor als hu(e)t<br>vnd ist ouch kein verdriessen nu(e)t.  | Do sind doch tausend Jahr als hüt<br>und ist auch kein Verdrießen nit.   |
| 8. Woluf, min hercz vnd all min mu(o)t,<br>vnd such daz gu(o)t ob allem gu(o)t! | Woluf, min Herz und all min Mut,<br>und such das Gut ob allem Gut.       |
| 9. Waz daz nitt ist, daz schecz gar klein<br>vnd jomer allzit wider hein!       | Was das nit ist, das schätz gar klein<br>und jammre allzeit wieder heim. |
| 10. Du hast doch hie kein bliben nu(e)t,<br>es sye morn, es sye hu(e)tt.        | Du hast doch hier kein Bleiben nit,<br>es sei denn morgen oder hüt.      |
| 11. Sid es denn anders nit mag sin,<br>so flu(e)ch der welte valschen schin     | Weil es denn anders nit mag sin,<br>so flieh der Welte falschen Schin!   |
| 12. Vnd ru(e)w din sünd vnd besser dich,<br>als wellest morn gen himelrich!     | Und reu din Sünd und besser dich,<br>als wöllest morgen ins Himmelrich.  |
| 13. Alde, welt, got gsegen dich,<br>ich var do hin gen himelrich.               | Ade, Welt! Gott gesege dich!<br>Ich fahr dohin gen Himmelrich.           |

Straßburg 1430 (die Melodie steht original in *d*). – Aus: Geistliches Wunderhorn.  
Große deutsche Kirchenlieder, München: C. H. Beck 2001

Umfangreicher sind die drei in sich dreiteiligen *Cantiones* – der kürzere dritte heißt relativierend wie das Material zusammenfassend: *Recordatio cantiones* (*Intonatio* – *Recordatio* – *Conclusio*); ein leiser Epilog – *Silentium cantionis* – beschließt die Komposition.

*Cantio I* (*Intonatio* – *Cantio* – *Conclusio*) setzt ein mit der ruhigen *Intonatio*, einem cantus firmus aus lang gezogenen tiefen Tönen, der durch flüchtige Pizzicato- oder Flageolett-Gesten flankiert wird. Hier spielen, so Hans Oesch 1966, die Textsilben des Heinrich von Laufenberg eine konstitutive Rolle. In dem eigentlichen *Cantio*-Satz – im Unterschied zu den *Moteti* deutlicher thematisch und vor allem gesanglich expressiv – werden die Instrumente zum Teil paarweise zusammengefasst und die Stimmen doch imitatorisch durchgeführt. Die *Conclusio* wiederum rekurriert auf die *Intonatio*, wobei die lang gezogenen Töne verdichtend einander überlagern.

Bei den zwei Teilen, in die Huber die Großform gliedert, könnte es sich ebenso um drei Teile handeln: Einen zweiten Formblock bildet die *Interventio nigra*, die Beschleunigung in den Verlauf bringt, samt den beiden nachfolgenden *Moteti III* und *IV* und dem abschließenden *Cantio II*. In den *Moteti III* und *IV* werden lang gezogene Töne *sul tasto* umspielt; Haupt- und Nebensachen sind hier deutlich zu unterscheiden. *Cantio II*, wiederum in *Intonatio* – *Cantio* – *Conclusio* gegliedert, ist mit einer Spieldauer von etwa sechs Minuten der ausgedehnteste Satz des Quartetts, wobei in den eigentlichen *Cantio* ein *Centrum* überschriebener Abschnitt als Höhepunkt eingefügt ist – ein ausdrucksvoller, polyphoner und polyrhythmischer »Gesang« der Streicher, bei dem das Violoncello solistisch heraustritt.

*Possibile agitato* – so weit als möglich aufgeregert – leitet die *Interventio sinistra* den abschließenden Teil des Quartetts ein. Daraus erwachsend und dem dramatisch Bewegten Einhalt gebietend erklingen die kurzen *Moteti V* und *VI*. Die *Interventio ignis* – Eingreifen oder Ausbrechen des Feuers – beginnt heftig und mündet in aparte ätherische Klangwirkungen (Glissandi im Doppelflageolett). *Recordatio* und *Silentium cantionis* bilden den nach innen gewandten Schluss, der bei Heinrich von Laufenberg heißt: »Ich fahr dahin gen Himmelreich.«

*Moteti* – *Cantiones* widmete Klaus Huber dem Andenken seiner Violinlehrerin Stefi Geyer (1888-1956), eine der ersten Geigerinnen ihrer Zeit, für die Béla Bartók, Othmar Schoeck, Willy Burkhardt und andere komponierten.



## ... von Zeit zu Zeit ...

»Je älter ich werde, desto stärker wird meine Überzeugung, dass es das Intervall ist, das die Musik macht, und nicht der Ton.« In ... *von Zeit zu Zeit* ... (1984/85) arbeitet Huber mit Mikrotonalität, Schwebungen, Verfärbungen sowie Geräuschanteilen, artikuliert Klangwellen, wobei regelmäßige und unregelmäßige Verläufe einander überlagern. Es geht um einen Prozess allmählicher Veränderung und um Metanoia – Umkehr, Verwandlung.

Ein Leben lang stellte sich Huber der Frage nach dem, was »die« Zeit denn nun eigentlich sei. »Zeit« ist eines seiner zentralen Themen, die kompositorische Zeit dabei nur ein Sonderfall: »Was ist eigentlich ›kompositorische Zeit‹? Ist es einfach – nichts anderes als – die subjektive Zeit des Komponisten? Das darf ich eben weder voraussetzen noch kann ich es glauben. Ich sehe die ›kompositorische Zeit‹, ganz realistisch betrachtet, dreifach: ›temps mesuré‹ (Uhrzeit) – ›temps vécu‹ (Erlebniszeit) – ›temps anticipé‹ (vorausgenommene Zeit). Vielleicht sollte man aber gerade letztere als im eigentlichen Sinne kreative Zeitkomponente ansehen: ›temps anticipé‹ ist gleich ›temps créatif‹.«

Huber befasste sich dann mit dem Verhältnis von, wie er in den Worten Hölderlins formulierte, »kalkulablem Gesetz« und »lebendigem Sinn«, dem Problem also, einen »lebendigen Sinn« im Voraus zu kalkulieren, dem Problem der Organisation eines »unendlichen, aber durchgängig bestimmten Zusammenhangs«, die über das Entweder eines im Voraus exakt determinierten Verlaufs der Komposition und das Oder spontaner Entscheidungen hinauskommt. Er erstrebte, ein »Zusammenbiegen der Pole« durch ein »induktives Strömen« herbeizuführen, das Entweder-Oder-Antinomien ausschaltet bzw. durch ein Netz oder Netzwerk wechselnder Abhängigkeiten ersetzt.

Für sein zweites Streichquartett ... *von Zeit zu Zeit* ... ist Nonos Streichquartett *Fragmente – Stille. An Diotima* (1979/80), das Huber »geradezu als Paradigma der Interdependenz als Grundlage heutigen Komponierens« bezeichnet, sicher eine der Inspirationsquellen; ein weiterer Hintergrund / Kontext ist die Spektralmusik (*Musique spectrale*), die von harmonischen und inharmonischen Spektren – von Obertonreihen oder auch Frequenzanalysen von Geräuschen – ausgeht.

Weitgehend verzichtete Huber in ... *von Zeit zu Zeit* ... daher auf exakt fixierte, der Strukturierung dienende Vorgaben wie Zwölftonreihen, rhythmische Reihen, literarische Texte usw. Stattdessen war er bestrebt, sowohl den Einzelton als auch fest umrissene intervallische Strukturen aufzulösen, sie zu verwischen und darüber hinaus auch die Monade der Zeit aufzubrechen, die musikalische Wirklichkeit nicht als Aneinanderfügen von Zeiteinheiten zu betrachten, sondern »in die Zeitdauer als solche einzudringen«.

Zu den Vorgaben des Streichquartetts ... *von Zeit zu Zeit* ... gehört zunächst die Skordatur des Violoncellos, dessen tiefste Saite, um die latente Fixierung des Streicherklangs auf *C* zu durchbrechen, auf *A*<sub>1</sub> heruntergestimmt werden muss.

Die Töne leitet Huber aus einer Abwärts-Aufwärts-Bewegung ab: Er notiert erstens, beginnend bei *e*<sup>4</sup>, jeweils um einen Viertelton gestreckte Oktaven abwärts, und dann, beginnend bei *A*<sub>1</sub>, ebensolche »übermäßigen« Oktaven aufwärts. Aus der Addition dieser Abwärts- und Aufwärts-Bewegung resultieren dann Quinten und Quartan. Den gleichen Verlauf notiert er zweitens mit um einen Viertelton gestauchten (»verminderten«) Oktaven.

Die Addition dieser beiden Wellen-Bewegungen ergibt eine Skala von 24 Tönen, wobei drei Töne fehlen, die Huber nachträglich einfügte (*c*, *c* plus Viertelton, *cis*); zusätzlich ergänzte er, ungefähr in der Mitte des Klangraums, das um einen Sechstelton abgesenkte *g*<sup>4</sup>, das ist der siebte Oberton des tiefsten Tons *A*<sub>1</sub>. Aus diesen vier Tönen entwickelt Huber eine weitere, dritte Abwärts-Aufwärts-Bewegung.

In diese drei Tonhöhenreservoirs zeichnete Huber mit der freien Hand Wellenbewegungen, die es ihm ermöglichen, sowohl die jeweiligen Töne als auch ihre ungefähre Dauer abzuleiten. Indem er drei Wellenbewegungen überlagert, die er auf die vier Spieler verteilt, kann er beispielsweise einen Vorder- und einen Hintergrund darstellen; zudem ergeben sich lineare Zusammenhänge.

Die gleichschwebende Stimmung, die dazu verleitet, über Differenzen und Nuancen hinwegzuhören, wird vermieden durch Vierteltöne und Schwebungen – Interferenzen, die bei Flageolett- und Doppelflageolett-Griffen entstehen: »Die Aufmerksamkeit ist das Schwierigste und das Entscheidendste.« Zudem bezieht Huber feine Geräusche mit ein.

Zeichenhaft beginnt das Quartett mit Takt 0, einem Doppelflageolett-Griff der Bratsche, der einen Viertelton erzeugt, der frei schwebend im Raum erklingt. Es ging Huber darum, »die Starrheit zu lösen und gleichzeitig zu atmen«. Die etwa 22-minütige Komposition ist gegliedert durch zehn *Sequenzen* übertitelt Abschnitte. Der Ursprung der Sequenz liegt in der Liturgie des frühen Mittelalters, den verschiedenen Formen der Alleluia-Sequenz. Später verweist die Sequenz auf das Prinzip fortschreitender Wiederholung gleichartiger oder sich entsprechender Sinneinheiten. Mit den zehn Sequenzen, in denen Huber das Verhältnis von meßbarer Zeit und Erlebniszeit gestaltet, verfolgte er eine bestimmte Formidee – die »Idee eines erlebten Tages« von 5 Uhr morgens bis Mitternacht (oder auch nach Mitternacht, falls die Sequenzen zehn Doppelstunden symbolisieren).

Die einzelnen Sequenzen eröffnen zunächst ätherisch-schwebende, relativ statische Klangräume, vorerst nur mit ein oder zwei Tönen, ihren Färbungen sowie geräuschhaften Impulsen. Die Unterschiede zwischen den Sequenzen sind subtil,

entfalten allmähliche Veränderungen bis hin zum Ende der *Sequenz V*, die eine fast eruptive Steigerung bringt.

Die *Sequenzen VI-X* bilden einen zweiten Teil, mit neuen farbigeren Idiomen, figuren- und auch kontrastreicher, der auf Verwandlung dringt. Kontraste gestaltet Huber u. a. aus der Filterung des wellenförmig angeordneten Tonhöhenreservoirs. Eingesenkt sind hier gelegentlich Anweisungen, die auf weitergehende programmatische Vorstellungen deuten: »*in modo choralis (immer mit stärkstem Ausdruck)*«, »*quasi una marcia funebre*«, »*Nachklänge*«, usw.

*Walter-Wolfgang Sparrer*

Klaus Huber: Umgepflügte Zeit: Schriften und Gespräche, hrsg. von Max Nyffeler, Köln: MusikTexte 1999 (= Edition MusikTexte 006)

Claus-Steffen Mahnkopf: *Laudatio auf Klaus Huber* (29. März 2009), in: *Musik & Ästhetik*, Heft 50, April 2009, S. 5ff.

Klaus Huber: Von Zeit zu Zeit. Das Gesamtschaffen. Gespräche mit Claus-Steffen Mahnkopf, Hofheim: Wolke 2009

## Isang Yun: **Kontraste**. Zwei Stücke für Violine solo (1987)

Der Titel *Kontraste* erscheint bei Yun überraschend. Denn die Kategorie des Kontrasts, des starken Gegensatzes, sei – so Yun noch 1985 – seiner musikalischen Welt, in der es um den Ausgleich des Auseinanderstrebenden gehe, wenig adäquat. »Kontraste« erscheinen in den zwei Stücken für Violine solo im kleinen wie im großen: Die Stücke sind gegensätzlich sowohl zueinander; sie sind aber auch, bei jeweils vierteiliger Anlage, in sich kontrastierend. Mit seiner Haupt- oder Zentraltontechnik, die aus der Erinnerung an den flexiblen Klang der chinesisches-koreanischen musikalischen Tradition entwickelt ist, prägt Yun Prinzipien einer Yang-Yin-Dialektik aus, die die kleinsten kompositorischen Zellen durchdringt. Diese ist vermittelt durch die Erfahrung der und den jahrelangen Umgang mit Zwölftontechnik sowie entwickelnder Variation. Vegetativer Bau, naturhafte Entwicklungen und architektonischer Zugriff, charakterisieren Yuns Stilistik zumal in den *Kontrasten*.

Yun knüpft hier an eine frühere Komposition an, an *Glissées* (1970), vier Studien für Violoncello solo, und entwickelt die in diesem Zyklus praktizierten Techniken und Idiome weiter. Mit den *Glissées* und deutlicher noch mit den *Kontrasten* bezieht Yun sich im weitesten Sinn aber auch auf die Gattung virtuoser Solostücke der koreanischen Tradition, Sanjo genannt, insbesondere Kompositionen der Meister der Zupfinstrumente Kayagŭm und Kŏmun'go.

Mikrokosmos-Makrokosmos-Verhältnisse und die Idee der Einheit in der Mannigfaltigkeit bestimmen den Ablauf, der – trotz einer Dramaturgie steter Steige-

rung, Ausdehnung und Ausweitung – letztendlich eine Bogenform beschreibt. Die Komposition basiert auf den Tonzentren *Cis* und *G*.

In **Kontraste I** konfrontiert Yun einen ersten, insgesamt ruhigen Pizzicato-Teil mit einem zweiten, mit dem Bogen zu streichenden Teil. Der Pizzicato-Teil, der sich in drei Abschnitte gliedert, setzt mit einem *Recitando* ein: mit lakonischen, zweitaktigen Phrasen aus jeweils einem, dann zwei und schließlich sogar drei Tönen. Schon dieser Beginn birgt in sich Gegensätze des Materials – des Tonvorrats, der Rhythmik sowie Dynamik – und weitet den Tonhöhenraum aus. (...)

Der dazu kontrastierende Legato-Teil beginnt in der höheren Oktav (auf *cis*<sup>2</sup>) und vereint eine fast vokale Idiomatik aus langen kantablen Tönen mit flexiblen Abweichungen (glissandierenden Auslauten, Trillern, Melismen und weiteren Ornamenten), bezieht dabei auch kleine Pizzicati ein. Eine virtuose, fast dramatische Entwicklung mit weit geschwungenen Auf- und Abwärtsbewegungen folgt.

Der dritte Teil beginnt gesänglich, in entschlossener Gelassenheit in mittlerer Lage (auf *cis*<sup>1</sup>), mit (trotz Vierteltonerhöhungen) betont einfachen Intervallen, und bringt dazu kontrastierend (oder auch: vom Himmel her antwortend) zarteste Doppelflageolets. Im Schlussteil kombiniert und resümiert Yun die bisher verwendeten Idiome und Prinzipien des Bewegten und dann Unbewegten.

Prinzipiell ähnlich **Kontraste II**, jedoch in umgekehrter Dramaturgie: schnell – langsam (die Violine ist hier sordiniert) – schnell. Steigernd enthält und umfasst der abschließende vierte Teil wiederum die kontrastierenden Idiome in verkürzter Abfolge. Während das Stück *Kontraste I* durchgehend im 6/4-Takt notiert ist, der aus Ausdruckszwang an zwei Stellen in den 7/4-Takt übergeht, stehen in *Kontraste II* nur die ruhigen Phasen im 6/4-Takt, die schnellen jedoch sind nicht mensuriert. Dort erscheinen in sich bewegte filigrane Klangfelder mit kleinen Tonhöhenplateaus (oft mit Trillern versehen), die einerseits konturenbildend wirken und andererseits instabil pendeln – auf der Suche nach einer Balance zwischen den beweglichen, in sich vielfach differenzierten Zweiunddreißigstel-Gruppen und den durch Triller verwischten Einzeltönen.

Der zweite, sordinierte Teil beginnt *sempre dolce e espressivo* als inniger Gesang, der in ätherischen Doppelflageolets verklingt. Bewegte Gesten verwischen die Festlegung auf längere, definierte Töne. Doppelgriffe intonieren erneut melodisches Material, das durch Triller und weite Sprünge verwischt wird. Für den dritten Teil variiert Yun den filigranen *senza misura*-Beginn; der Schlussteil kombiniert das Material in äußerster Steigerung.

Yun geht es um eine Art Arbeit im musikalischen Raum. Die hohen Töne meinen Befreiendes – Höhe auch im übertragenen Sinn. Die Gegensätze der *Kontraste* werden nicht gelöst, sondern in virtuosem Spiel noch intensiviert. Und die Doppelgriff-Vehemenz des Schlussteils eröffnet etwas, das nach der Vorstellung des Komponisten unhörbar weiterwirken soll.

## Legato. Etüde I für Violoncello solo (1993)

Die dem Cellisten Walter Grimmer gewidmeten *Sieben Etüden für Violoncello solo* (1993) sind spiel- und kompositionstechnisch progredierende Studien. Ihre auf Intensivierung und Steigerung ausgerichtete Dramaturgie ist einer Reihe ähnlich gearteter Zyklen Isang Yuns vergleichbar: Ein jedes Stück bildet einen Kosmos für sich; zugleich entfalten die sieben kontrastierend aufeinander zukomponierten Sätze ein organisches Ganzes. Dessen konstitutives Intervall ist die aufwärts gerichtete Sexte.

Die Etüden behandeln jeweils spezifische spieltechnische Probleme, bilden aber auch ein Kompendium der Kompositionstechnik Isang Yuns. Dabei war Yun, der 1995 gestorben ist, die Komposition eines zweiten und dritten Bandes nicht mehr vergönnt. Über die Bewältigung spieltechnischer Aufgaben hinaus, geht es jeweils auch um – fundamentale – Fragen des Ausdrucks, um das suggestive Klangideal eines weiträumigen, auf Freiheit und Befreiung zielenden Musizierens.

Um die einzelnen Stücke des Zyklus voneinander abzugrenzen, variiert Yun sogar die Taktarten. Im Vergleich mit der zwölftönigen Idiomatik der *Glissées*, den vier Studien für Violoncello solo aus dem Jahr 1970, exponiert er in den Etüden mit wenigen Zentraltönen (wie *cis* und *a*) und ihren chromatischen Nebentönen (wie *c* oder *d* und *gis* oder *b*) scheinbar vereinfachte Verhältnisse. In diesen prägt er eine spielerisch-musikantische Gestik aus mit melodisch konkreteren Gestalten und Charakteren.

Die I. Etüde, in der es um sparsame und dichte Bogenführung geht, ist von raffinierter Simplität. Ihr spezifischer Ton – der Ausdruck des *Legato* sei, so Yun, »ruhig und elegant« – erwächst aus der entwickelnden Variation von zweitönigen, den Auslaut pointierenden motivischen Zellen (zunächst: *cis* – *a*). Auch die Tondauern sind auf musikalisch Elementares reduziert, auf Viertel bzw. Achtel einerseits und lang gezogene Töne andererseits. Im »holprigen« 5/4-Takt entsteht eine asymmetrische Periodizität: Es erklingen Korrespondenzen rhythmischer, syntaktischer und melodischer Art. – Allgemein charakteristisch für die Kammermusik des späten Yun (seit 1984) ist das Zwielficht tonaler Schwebezustände: Mit den Prinzipien der entwickelnden Variation und des Gleitens über den Halbton organisiert er hier eine scheinhafte *a*-moll- oder auch *A*-Dur-Klanglichkeit (mit der »Subdominante« *D* oder *d* gegen Mitte); wesentlich jedoch sind nicht die tonalen, sondern die intervallischen Beziehungen, die »Distanzen« zwischen den Tönen und Motiven.

*Walter-Wolfgang Sparrer*

## 3G dreigenerationenquartett

Walter Grimmer, Doyen der Schweizer Cellisten, mit Klaus Huber wie Isang Yun freundschaftlich verbunden, rief das *dreigenerationenquartett* ins Leben, um seine Erfahrung bei der Erarbeitung zentraler Werke, die in Vergessenheit zu geraten drohen, an jüngere Kollegen weiterzugeben und über die Generationen hinweg neue Zugänge zu dieser Musik aufzuspüren. Als Cellist des Berner Streichquartetts wirkte er an exemplarischen Uraufführungen von Kompositionen von Hans-Ulrich Lehmann, Brian Ferneyhough, Helmut Lachenmann, Wolfgang Rihm oder Heinz Holliger mit.

Klaus Hubers *Moteti – Cantiones* (1962/63) war eines der ersten Werke neuer Musik, mit denen sich die Mitglieder des Berner Streichquartetts, das sich offiziell erst 1972 formierte, seit 1966 auseinandersetzten. ... *von Zeit zu Zeit* .... (1984/85), Hubers zweites Streichquartett, brachte das Berner Streichquartett 1985 in Metz zur Uraufführung.

**Egidius Streiff** studierte bei Hansheinz Schneeberger in Basel. Seither hat er zahlreiche zeitgenössische Werke zur Uraufführung gebracht, darunter das Violinkonzert op. 39 von Wang Xiling mit dem China National Symphony Orchestra in Beijing, das Violinkonzert *Emphasis* von Lothar Voigtländer in Dresden 2011, das 2. Violinkonzert von Harry Cowl mit dem Orquestra de Parana in Curitiba 2012. Bis 2007 war er künstlerischer Leiter des *Ensemble Antipodes* und Kurator der international beachteten Ausstellung »Adolf Busch in Riehen« (2009). Er ist Gründer der mongolischen Chuluun Stiftung für den zentralasiatischen Austausch und initiierte das Begegnungsprojekt »parallel worlds« unter dem Patronat der Schweizer Außenministerin Micheline Calmy-Rey: Unvergesslich bleiben die Aufführung von Schoecks Violinkonzert mit dem Isang-Yun-Ensemble Pyongyung in 2005 und das daraus resultierende Projekt *pyongyangklang.ch* vom November 2008, als nordkoreanische Musiker in der Schweiz gastierten. 2012 gründete er mit dem inhaltsorientierten Genossenschaftslabel *streiffzug.com* einen Gegenentwurf zur ausschließlich gewinnorientierten CD-Produktion.

**Daphné Schneider**, 1991 geboren, erhielt ihren ersten Geigenunterricht mit vier Jahren an der Musik-Akademie Basel und schloss ihre Studien im Frühjahr 2014 bei Adelina Oprean an der Hochschule für Musik in Basel ab. Barockvioline studierte sie an der Schola Cantorum Basiliensis bei David Plantier. Daphné Schneiders besondere Liebe gilt der Kammermusik; sie hat in verschiedenen Formationen gewirkt, u. a. im La Strada Quartett. Daphné Schneider gewann mehrere Preise beim schweizerischen Jugendmusikwettbewerb und nahm an diversen Meisterkursen teil, u. a. von Rainer Schmidt, Gerhard Schulz, Ernst Kovacic, John Holloway und Silvia Simionescu.



**Mariana Doughty** wurde in Cornwall geboren, spielte schon früh Geige und seit ihrem zwölften Lebensjahr Bratsche. Sie erhielt ihre Ausbildung in der Chethams School of Music in Manchester und wurde Master of Arts in Cambridge. Sie lebt in Basel und genießt die Abwechslung zwischen zeitgenössischer und alter Musik sowie zwischen Orchester- und Kammermusik. Mit dem *Streiff-Trio* (mit Egidius Streiff und dem Cellisten Alfredo Persichilli) sowie dem *Ensemble Antipodes* war sie bei zahlreichen bedeutenden Festivals zu hören. Mariana Doughty ist Solobratschistin des Kammerorchesters Basel und lehrt an der Musik-Akademie Basel.

**Walter Grimmer** studierte bei Richard Sturzenegger in Zürich, bei Maurice Gendron in Saarbrücken und Paris, besuchte Meisterklassen von Pablo Casals, Enrico Mainardi und Siegfried Palm. Bern war 1965 sein erster Wirkungsort als Solocellist des Berner Symphonieorchesters, der Camerata Bern und als Professor an der Musikhochschule. Als Solist brachte er mit dem Tonhalle-Orchester Zürich die Cellokonzerte von Isang Yun und Witold Lutosławski – Hauptwerke des 20. Jahrhunderts – zur Schweizer Erstaufführung. Als Cellist im Berner Streichquartett wirkte er mit an exemplarischen Uraufführungen (Klaus Huber, Hans-Ulrich Lehmann, Brian Ferneyhough, Helmut Lachenmann, Wolfgang Rihm, Heinz Holliger u. a.). Im Trio mit der Pianistin Ilse von Alpenheim und dem Geiger Igor Ozim spielte er die Klaviertrios von Mozart und Schubert. Kaum zu überschätzen ist sein Einfluss als Pädagoge in Bern und Zürich (bis 2002), liest sich seine Schülerliste doch wie ein Who's who der Schweizer Celloszene: Thomas Demenga, Rafael Rosenfeld, Beat Schneider, Benjamin Nyffenegger u. v. a. Seine Zusammenarbeit mit Komponisten wie Heinz Holliger, Isang Yun und Klaus Huber führte zu weiteren Uraufführungen, u. a. der Cello-Etüden von Isang Yun in Berlin 1995 und Hubers Ensemblewerk *Die Seele muss vom Reittier steigen* ... in Donaueschingen 2002.