

Ulrich Tadday (Hrsg.)

MUSIK-KONZEPTE

196/197 IV/2022

Heinz Holliger

et+k

edition text + kritik

MUSIK-KONZEPTE

Die Reihe über Komponisten
Herausgegeben von Ulrich Tadday

Heft 196/197
Heinz Holliger
Herausgegeben von Ulrich Tadday
April 2022

Wissenschaftlicher Beirat:

Ludger Engels (Berlin, Regisseur)
Detlev Glanert (Berlin, Komponist)
Jörn Peter Hiekel (HfM Dresden/ZHdK Zürich)
Laurenz Lütteken (Universität Zürich)
Georg Mohr (Universität Bremen)
Wolfgang Rathert (Universität München)

ISSN 0931-3311
ISBN 978-3-96707-600-4

Der Abdruck der Notenbeispiele und Abbildungen erfolgt mit freundlicher Genehmigung von SCHOTT MUSIC, Mainz sowie der Paul Sacher Stiftung Basel.

Umschlaggestaltung: Victor Gegiu
Umschlagabbildung: Mirjam Bollag Dondi

Die Reihe MUSIK-KONZEPTE erscheint mit vier Nummern im Jahr. Die Hefte können einzeln, im vergünstigten Jahresabonnement für € 74,- oder im UNI-Abo für € 56,- durch jede Buch-, Musikalienhandlung oder über den Verlag bezogen werden. Die Kündigung des Abonnements ist bis zum Oktober eines jeden Jahres für den folgenden Jahrgang möglich. Zusätzlich erhalten Abonnenten den jährlich erscheinenden Sonderband zum ermäßigten Preis mit Rückgaberecht.

Preis für dieses Heft € 38,-

Die Hefte 1–122 und die Sonderbände dieses Zeitraums wurden von Heinz-Klaus Metzger und Rainer Riehn herausgegeben.

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über www.dnb.de abrufbar.

Das Werk einschließlich aller seiner Teile ist urheberrechtlich geschützt. Jede Verwertung, die nicht ausdrücklich vom Urheberrechtsgesetz zugelassen ist, bedarf der vorherigen Zustimmung des Verlages. Dies gilt insbesondere für Vervielfältigungen, Bearbeitungen, Übersetzungen, Mikroverfilmungen und die Einspeicherung und Verarbeitung in elektronischen Systemen.

© edition text + kritik im Richard Boorberg Verlag GmbH & Co KG, München 2022
Levelingstraße 6a, 81673 München
www.etk-muenchen.de

Satz: Olaf Mangold Text & Typo, 70374 Stuttgart
Druck und Buchbinder: Laupp & Göbel, Robert-Bosch-Straße 42, 72810 Gomaringen

Inhalt

Vorwort	5
ROMAN BROTBECK	
Der Instru-Mentalist	
Heinz Holligers ›anderes‹ Soloinstrument – die Geige	7
LUKAS HASELBÖCK	
Kryptische Chiffren und großer Atem	
Zu Heinz Holligers (<i>S)irató und Recicanto</i>	28
TOBIAS EDUARD SCHICK	
Verstummen und Spracherneuerung?	
Heinz Holligers Streichquartette	49
YUVAL SHAKED	
Über Musik über	
Die rein instrumentalen Teile aus Heinz Holligers <i>Machaut-Transkriptionen</i> . Eine Inohrenscheinnahe	75
ROMAN BROTBECK	
»Das hat mich gewählt«	
Im Gespräch mit Heinz Holliger	92
THOMAS MEYER	
»... tantzun ä länkis Polka ufum Härtz fam Mentsch ...«	
Alpenländische Mundart und Volksmusik im Werk von Heinz Holliger	111
HEIDY ZIMMERMANN	
»Schizophasie«	
Heinz Holligers chorische Lektüren von Celan und Rokeah	132
JÖRN PETER HIEKEL	
Schwerelos auf Erkenntniswegen	
Heinz Holligers Lenau-Oper <i>Lunea</i>	148

4 Inhalt

Abstracts	164
Diskografie der Kompositionen von Heinz Holliger	167
Bibliografische Hinweise	175
Zeittafel	178
Autorinnen und Autoren	180

Vorwort

Heinz Holliger (*1939) ist ein musikalischer Universalist. Sein Schaffen und Wirken gilt es gewissermaßen gleich in mehrfacher Weise zu würdigen: als Komponist, als Instrumentalist und Interpret sowie als Dirigent. Wenn im Vordergrund dieses Bandes die Betrachtung des Komponisten Holliger steht, bedeutet dies allerdings nicht, dass alle anderen musikalischen Tätigkeitsbereiche keine Rolle spielen. Das Gegenteil ist der Fall, weil die Kompositionen Holligers von den vielfältigen Erfahrungen des Musikers und Menschen und von einer tiefen Reflexion durchdrungen sind.

Die Interdependenz im kompositorischen Denken und Handeln Heinz Holligers wird in jedem der hier versammelten Aufsätze deutlich, ganz besonders aber gleich zu Anfang in den Aufsätzen von Roman Brotbeck und Lukas Haselböck. Während Ersterer den Blick auf den Instrumentalisten im Allgemeinen und den Violinisten Holliger im Besonderen lenkt, geht Letzterer hinter den Oboisten Holliger zurück, indem er am Beispiel von (*S*)*irató* (1992/93) und *Recicanto* (2000/01) den Atem, das Atmen und die Atmung als eine basale körperliche Konstituente der Kompositionen Holligers erklärt. Auch die beiden folgenden Aufsätze besitzen einen gemeinsamen Bezugspunkt, der weit über die Instrumentalmusik hinausweist: Tobias Eduard Schicks Interpretation des *ersten* und *zweiten Streichquartetts* (1973 und 2007) und Yuval Shaked's Analyse der instrumentalen Teile der *Machaut-Transkriptionen* (2001–09) zeigen, in welcher historischen Tiefe Holliger Musik reflektiert. Zu Werken wie diesen und anderen Themen äußert sich der Komponist im anschließenden Interview mit Roman Brotbeck selbst. Es bildet nicht nur den Mittel- und einen Höhepunkt des Bandes, sondern insofern auch einen Scheitelpunkt, als sich die drei folgenden Beiträge mit dem Vokalwerk Holligers befassen. Zuerst bringt Thomas Meyer die Sprache auf diejenigen Lieder Holligers, die Gedichte in schweizerdeutscher Mundart erklingen lassen. Dann wendet sich Heidi Zimmermann zwei Kompositionen für A-cappella-Chor zu, dem *Psalm* (1971) auf ein Gedicht von Paul Celan und *Shir shavur* (2004) auf zwölf Gedichte des israelischen Dichters David Rokeah. Schließlich entführt uns Jörn Peter Hiekel mit Holligers Oper *Lunea* (2017) in die spätromantisch-fragmentarische Welt Nikolaus Lenaus.

Zu danken habe ich allen beteiligten Autoren, Barbara Golan für die jederzeit gebotene Hilfe und nicht zuletzt Heidi Zimmermann, Paul Sacher Stiftung, Basel, für die überaus freundliche Bereitstellung der im Band gezeigten Notenbeispiele und Abbildungen aus der Sammlung Heinz Holliger.

Ulrich Tadday

LUKAS HASELBÖCK

Kryptische Chiffren und großer Atem

Zu Heinz Holligers (*S)irató und Recicanto*

I Vorbemerkungen

1. Alles Vergängliche: Ein Gleichnis?

Ist die Welt, die uns umgibt und sich seit jeher in steter Veränderung befindet, bloß auf Evolutionsprozesse zurückzuführen? Oder ist dieses ›faktisch Vorhandene‹ auch Gleichnis für etwas Anderes, Höheres?

Diese Frage ist so alt, dass wir nicht wissen, wann sie erstmals gestellt wurde. Seit Jahrtausenden lehrt die Theologie, dass die Schöpfung Gottes Wort verkünde. Auch in der Neuzeit, als die Rationalisierung der Lebenswelt und die industrielle Revolution um sich griffen – eine Tendenz zur ›Entzauberung der Welt‹, die das Vertrauen in überlieferte Vorstellungen erschütterte –, ging der Glaube an die allumfassende Sprachfähigkeit des Universums nicht zur Gänze verloren: In der Kunstauffassung der Romantik blieb er in verwandelter Form erhalten. Insbesondere der Musik wurde das Potenzial zugeschrieben, dort zu sprechen, wo die Sprache endet. In seiner Rezension von Beethovens 5. Sinfonie stellte E. T. A. Hoffmann fest, diese Musik sei romantisch, weil sie eine Ahnung des Absoluten vermittele: »Die Musik schliesst dem Menschen ein unbekanntes Reich auf; eine Welt, die nichts gemein hat mit der äussern Sinneswelt, die ihn umgibt, und in der er alle durch Begriffe bestimmbar Gefühle zurücklässt, um sich dem Unausprechlichen hinzugeben.«¹

In der Musikalischen Rhetorik, welche die Musik jahrhundertlang nachhaltig prägte, war den Komponisten jedoch vor allem auch daran gelegen, das in der Welt Vorhandene und gefühlsmäßig Fassbare musikalisch abzubilden. Darin liegt eine seltsame Ambiguität begründet: Einerseits wollte man die Distanz zwischen Musik und Sprache (als fasslicher Sinnzuschreibung) überbrücken und griff dabei auf die Figurenlehre der Musikalischen Rhetorik zurück. Andererseits lebte der alte Traum, Unausprechliches zu artikulieren, in Dichtkunst und Musik weiter fort. Die Sinnvokabeln der Rhetorik allein waren ungeeignet, diesen Traum in Klang zu setzen. Zahlreiche Meisterwerke – man denke etwa an Johann Sebastian Bach, Robert Schumann oder Alban Berg – sind somit nicht ausschließlich durch

¹ Ernst Theodor Amadeus Hoffmann, Rezension der 5. Sinfonie von Ludwig van Beethoven [1810], in: *Allgemeine musikalische Zeitung*, 4.7.1810 (40), Sp. 630–642, hier Sp. 631.

eine bildhafte und offen zugängliche Narrativität geprägt. Manches in dieser Musik liegt an der Oberfläche, anderes ist jedoch verborgen: Diese Komponisten entwickelten eine Meisterschaft in der Codierung durch Zahlen oder Tonbuchstaben mittels abstrakter Verfahren, die auf die Korrelation zwischen Ordnungssystemen abzielen. Was aber bedeutet dies für den Hörer?

Eine der Antworten lautet, dass eine restlose Dekodierung zumeist nicht intendiert ist. Romantiker wie Schumann oder Berg sind davon überzeugt, dass das Universum von einer immensen Fülle rätselhafter Chiffren durchdrungen sei. Man kann diesem Zusammenhang nachspüren, ihn aber niemals endgültig fassen. Ein Beispiel ist Schumanns *Carnaval*. *Scènes mignonnes sur quatre notes* op. 9: Durch den Maskenball, den der Komponist imaginiert, tanzen die Tonbuchstaben A-S-C-H bzw. As-C-H, die für ein böhmisches Städtchen sowie den Namen S-C-H-u-m-A-n-n stehen. Selten erklingen sie in dieser Reihenfolge: In unterschiedlichen Varianten und Permutationen schlingen sie sich durch das Notenbild. Überdeutlich manifestieren sie sich lediglich in den ›Sphinxes‹ – gewichtigen Pfundnoten, die jedoch nur in der inneren Vorstellung des Spielers klingende Gestalt annehmen sollen. Hier wird Schumanns Überzeugung deutlich, dass sich die geheime Ordnung des Universums nicht durch intellektuelle Erkenntnis, sondern durch hingebungsvolles Lauschen erschließe. Demgemäß stellt er seiner Fantasie C-Dur op. 17 die folgenden Zeilen Friedrich Schlegels voran: »Durch alle Töne tönet im bunten Erdentraume ein leiser Ton gezogen, für den, der heimlich lauschet.«²

2. Über Heinz Holliger

Heinz Holliger (*1939) wurde in ein »Zeitalter der Extreme«³ hineingebo- ren – ein Szenario des Umbruchs, in dem die Auffassung, dass der Mensch in der Lage sei, sinnstiftende Prozesse zu initiieren, vielfach radikal hinterfragt wurde. Nicht nur Philosophen wie Claude Lévi-Strauss, sondern auch serielle Komponisten wie Pierre Boulez nahmen an, dass Sinn nicht primär vom Menschen als Sinnstifter ausgehe, sondern Strukturen als Sinnträgern inhärent sei – eine Tendenz zur Entsubjektivierung, die Karlheinz Stockhausen 1952 folgendermaßen auf den Punkt brachte: »Der Komponist erlebt das Entstehen von Musik. Sie entsteht vor ihm, er entreißt sie sich nicht mehr.«⁴

Holliger hatte sich in der seriellen Musik nie wirklich heimisch gefühlt, sich aber für kurze Zeit der seriellen Disziplin unterworfen, um dann mit

² Friedrich Schlegel, »Die Gebüsch«, in: August Wilhelm Schlegel / Ludwig Tieck, *Musen-Almanach für das Jahr 1802*, Tübingen 1802, S. 156.

³ So charakterisierte der Historiker Eric Hobsbawm das »kurze 20. Jahrhundert« vom Ersten Weltkrieg bis zum Niedergang der Sowjetunion. Vgl. Eric J. Hobsbawm, *Das Zeitalter der Extreme: Weltgeschichte des 20. Jahrhunderts*, München 1995.

⁴ Karlheinz Stockhausen, »Situation des Handwerks (Kriterien der punktuellen Musik)« [Paris 1952], in: ders., *Texte zur elektronischen und instrumentalen Musik*, Bd. 1 (*Aufsätze 1952–1962 zur Theorie des Komponierens*), Köln 1963, S. 22.

Glühende Rätsel (1964) und *Der magische Tänzer* (1963–65) aus diesem selbst errichteten »Käfig«⁵ auszubrechen. Bereits früh hatte er erkannt, dass er Romantiker sei – eine Einstellung zur Welt⁶, die er nicht gewählt habe, sondern in der er sich »am meisten bei sich selbst fühle«.⁷ Es überrascht demnach nicht, dass seine »semantisch aufgeladene, ja geradezu überladene«⁸ Musik vor allem auch durch Strategien musikalischer Sprachhaftigkeit geprägt ist.

Der Komponist, ein Forschergeist und intimer Kenner der Musikgeschichte, ist sich dieser Tatsache voll bewusst. Er reflektiert die Sprachhaftigkeit seiner Werke in Bezug auf musikalisch-rhetorische Figuren, historisch vorgeprägte Tonsymbole, *soggetti cavati* und Kryptogramme (hier verweist er auf Bach, Zelenka, Schumann, Berg und Messiaen) und betont, dass Zahlen für ihn etwas Magisches haben. All die Chiffren, die uns in Werken vergangener Jahrhunderte begegnen, seien nicht verloren, sondern im Unterbewusstsein präsent. Komponisten könnten auf diesen Fundus zurückgreifen [HH⁹].

Diese Grundhaltung der ›Verinnerlichung‹ ist aber nur eine Seite von Holligers vielschichtiger Persönlichkeit. Sie wird durch eine ebenso präzente Gegentendenz ausbalanciert: Holliger ist ein bekannter Interpret, ist auf den Bühnen der Welt zu Hause und bezeichnet sich als »Berufsatmer«.¹⁰ Dies hat entscheidenden Einfluss auf seine kompositorische Arbeit: Im Schaffensprozess werden die komplexen Bezüge, die seiner Musik zugrunde liegen, energetisch überformt. Dieser scheinbare Widerspruch zwischen intellektueller Präzisionsarbeit (im Sinne semantischer Vielbezüglichkeit) und überbordender Musizierfreude (im Sinne musikalischer Eigengesetzlichkeit) wurde häufig bemerkt. So schrieb Roman Brotbeck über das *Violinkonzert »Hommage à Louis Soutter«* (1993–95/2002), dem Komponisten

5 Heinz Holliger, *Entretiens, textes, écrits sur son œuvre*, hrsg. von Philippe Albèra, Genève 2008, S. 31: »Travailler avec Boulez fut un acte réfléchi; je voulais suivre un enseignement très strict, je voulais me mettre en quelque sorte volontairement dans une cage.« Ebd., S. 30: »Puis j'ai cherché à me libérer de tout cela, notamment avec *Glühende Rätsel* et *Le Danseur magique*.« Im Gespräch (Anm. 9) meinte Holliger, die serielle Musik habe eine »tabula rasa« angestrebt.

6 Holliger folgt einer Weltauffassung, in der sich die Sphäre des Unsicht- bzw. Unhörbaren und des Sicht- und Hörbaren einander untrennbar durchdringen. Vgl. Holliger, *Écrits* (Anm. 5), S. 27: »Je suis très intéressé par l'idée de double face; qu'un côté ne soit pas seulement la projection de l'autre, mais que les deux faces soient engendrées de façon stricte, même si ce n'est pas audible. Cela me fascine en tant que vision du monde!«

7 Vgl. Holliger, *Écrits* (Anm. 5), S. 22 f.: »L'attrait pour le romantisme, je ne l'ai pas choisi! C'est là où je me sens le plus moi-même.«

8 Thomas Meyer, »zersplitterte biografien: zum 60. geburtstag des schweizer komponisten, oboisten und dirigenten heinz holliger«, in: *Neue Zeitschrift für Musik* 160 (1999), H. 3 (»Pioniere der Neuen Musik«), S. 45–47, hier S. 46.

9 Am 24.11.2021 führte ich ein ausführliches Telefongespräch mit Heinz Holliger. Verweise darauf finden sich im Folgenden unter dem Kürzel [HH].

10 Der Komponist hat oft betont, dass der Atem die Grundlage seiner Musik sei. Vgl. z. B. unter: <https://www.nzz.ch/feuilleton/heinz-holliger-zum-achtzigsten-geburtstag-ich-bin-ein-berufsatmer-ld.1482638?reduced=true> [letzter Zugriff: 14.3.2022].

gelingen hier »das paradoxe Meisterstück, dass jeder Ton immer blosser Ton bleibt und doch nie blosser Ton ist.«¹¹

Diese Grundzüge – einerseits die Sprachfähigkeit im weitesten Sinn (Abschnitt 2), andererseits der große Atem (Abschnitt 3) – sollen im Folgenden anhand der Werke (*S)irató*. Monodie für großes Orchester (1992/93) und *Recicanto* für Viola und kleines Orchester (2000/01) im Detail erörtert werden.¹² Dabei werden die Skizzen, die sich in der Sammlung Holliger der Paul Sacher Stiftung Basel befinden, berücksichtigt.¹³

II Sprachfähigkeit

1. (*S)irató*. Monodie für großes Orchester (1992/93)

1992 war Sándor Veress gestorben – jene Lehrerpersönlichkeit, der Holliger zeit seines Lebens großen Respekt entgegengebracht hatte. Der in (*S)irató* weithin präsente Gestus der Klage¹⁴ ist auf dieses Ereignis zurückzuführen und lässt sich lesend und hörend auf mehreren Ebenen nachvollziehen.

1.1 Musikalische Rhetorik

Der Aufschrei der ersten beiden Takte ließe sich als exclamatio-Figur fassen – ganz im Sinne jenes Zorns (»irato«), den Holliger im Titel andeutet. Dazu kontrastiert der absteigende chromatische Gang (passus duriusculus), der traditionell für Leid steht und im metrisch freien parlando-Duktus der Takte 4 (Notenbeispiel 3), 8, 10 und 12–14 in den Violoncelli erklingt. Dieser sprachähnliche Gestus kommt allerdings häufig ins Stocken: An signifikanten Stellen (z. B. T. 12, 17 oder 19) reißen die Phrasen crescendo ab. Diese Momente ließen sich mithilfe der rhetorischen Figuren abruptio und aposiopesis beschreiben. In Holligers (*S)irató* und *Recicanto* vermitteln sie die Unfähigkeit zur Artikulation und die Gefahr eines vorübergehenden

¹¹ Roman Brotbeck, »Scardanelli et l'/d'après Scardanelli«, in: Annette Landau (Hrsg.), *Heinz Holliger – Komponist, Oboist, Dirigent*, Gümligen 1996, S. 140–190, hier S. 189.

¹² Eine Einspielung dieser beiden Werke ist 2014 beim Label Musiques Suisses (MGB CTS-M 105) erschienen. (*S)irató* wird dabei vom Sinfonieorchester Basel und *Recicanto* vom Orchestre de Chambre de Lausanne und der Solistin Tabea Zimmermann interpretiert. Beide Werke werden vom Komponisten selbst dirigiert.

¹³ Im Oktober 2021 durfte ich einen Forschungsaufenthalt an der Paul Sacher Stiftung Basel absolvieren, und ich bedanke mich bei Dr. Heidi Zimmermann für die freundliche Unterstützung.

¹⁴ Zahlreiche Werke Holligers sind als Totenklage konzipiert, so z. B. *Pneuma* (1970) für Bläser, Schlagzeug, Orgel und Radios, das er dem Andenken seiner Mutter widmete, oder der Psalm (1971) für gemischten Chor a cappella, den er »in memoriam N. S. [Nelly Sachs], P. C. [Paul Celan], B. A. Z. [Bernd Alois Zimmermann]« verfasste. Der Komponist selbst hält dazu fest: »Ich habe sowohl in *Pneuma* wie in *Psalm* einfach versucht, zu schreiben, was möglich ist, wenn man konfrontiert wird mit dem Tod von jemandem, den man gut kennt. Vielleicht ist das auch eine Scheu, einfach einen Klagegesang zu singen, sondern statt dessen nur noch einen riesigen Filter über den Klang zu setzen und das gar nicht mehr hörbar zu machen [wie in *Psalm*, wo die Choristen fast nur stimmlos agieren]. *Pneuma* ist fast eine Totenmesse, ein rituelles Stück; direkter körperlicher Ausdruck von Klage, die jedenfalls im physischen Sinn spürbar wird [...]«. Zit. nach Peter Niklas Wilson, »Ein sensibler Extremist. Der Komponist Heinz Holliger«, in: *Neue Zeitschrift für Musik* 150 (1989), H. 5, S. 19–25.

Sprachverlusts – anders als etwa bei György Kurtág¹⁵, in dessen Musik sich die aposiopesis zusätzlich auch mit einer Beckett'schen, beinahe clownesken Doppelbödigkeit verbindet. Bei Holliger ist hingegen existenzieller Ernst bestimmend: Man hält inne, weil man »nach einem Schrei nicht weiter weiß« [HH]. Mit Fortdauer des Stücks festigt sich der Zusammenhang – eine Beruhigung, die mit einem Aufstieg (anabasis) und einer Intensivierung des Orchesterklangs einhergeht.

1.2 Codierung durch Zahlenfolgen

Zu Beginn der Partitur – gleich unter dem Titel »(S)irató«. Monodie für großes Orchester (in memoriam Sándor Veress) – notiert Holliger das Geburts- und Sterbedatum von Veress: 1.2.1907 – 4.3.1992. Ausgehend davon werden die Zahlenfolge 1-2-4-3 und deren Permutationen auf musikalische Parameter übertragen [HH].

The image shows a musical score for 'S)irató' by Heinz Holliger. It features two staves of music with rhythmic patterns and dynamics. The top staff is for the 'gr. Tr.' (large drum) and the bottom staff is for the 'Kb.' (double bass). The score is divided into measures T. 3, T. 5, T. 7, T. 9, T. 11, T. 13, T. 16, T. 18, and T. 21. The rhythmic patterns are based on the sequence 1-2-4-3 and its permutations. Dynamics range from *ff secco* to *p sempre*. Instrumentation includes Pos. + Pk., Kb. + Kfg. + Pk., and Pos. + Btb. + Pk. + Klar. Liegetöne.

Notenbeispiel 1: Heinz Holliger, *(S)irató*. Monodie für großes Orchester, T. 3–21: Permutationen der Dauernfolge 1-2-4-3. Mit freundlicher Genehmigung von SCHOTT MUSIC, Mainz

Dies zeigt sich bereits in der Rhythmik des Beginns (Notenbeispiel 1): Zwischen die chromatischen Abgänge der Violoncelli setzt Holliger in T. 3, 5, 7 und 9 (große Trommel) die Dauernfolge 1-2-4-3 inkl. Permutationen.¹⁶ Ab T. 11 – dort wäre die ursprüngliche Variante wiederhergestellt – setzt ein neuer Permutationsmechanismus ein. Dass die Dauernfolgen in T. 3, 7, 9, 11, 13 und 16 in Fünfteltakten Platz finden (auch T. 5 ist aus 1+5 Achteln zusammengesetzt), ist ebenfalls kein Zufall, fasst der Komponist die Zahl 5 doch als Todessymbol auf [HH]. Dies offenbart auch das erwähnte klagende Parlando (T. 4, 8, 10 und 14), das zumeist auf fünf absteigenden Tönen

¹⁵ Vgl. Lukas Haselböck, »... le tout petit macabre«. Ligeti-Spuren in der Musik György Kurtágs«, in: *György Kurtág*, hrsg. von Ulrich Tadday, München 2020 (= *Musik-Konzepte*, Sonderband), S. 46–66, hier S. 65.

¹⁶ Der Klang der weichen Schlägel (Dauernfolge 1-2) steht für die Geburt, während jener der harten Schlägel (4-3) den Tod symbolisiert [HH].

basiert. In T. 18 und 21 werden die Dauernfolgen in Gestalt fünftöniger Akkorde ausinstrumentiert (Notenbeispiel 1). Die Tonauswahl, die diesen Akkorden zugrunde liegt, folgt dem Prinzip der Codierung durch Tonbuchstaben.

1.3 Codierung durch Tonbuchstaben

In den Skizzen wird eine ›Musikalisierung‹ des Namens »Sándor« ersichtlich: Die Buchstaben S und A werden zu den Tönen *es* und *a* analog gesetzt, während die Buchstaben DO und R den Solmisationssilben *do* und *re* entsprechen. Daraus ergibt sich die Tonauswahl *es-a-c-d*. In horizontaler Ausfaltung erklingt sie im Schlusstakt (Notenbeispiel 12). Auf einem Skizzenblatt fügt Holliger einen fünften Ton – *e* für r(E) bzw. vErEss – hinzu und formt daraus eine fünftönige Passacaglia (vgl. Skizzen: Abkürzung »Pgl«), die permutativ fortschreitet (Notenbeispiel 2).¹⁷

♩ = ca. 51
Pgl

The image shows two staves of musical notation in bass clef. Above the staves, it is noted that a quarter note equals approximately 51 units and that the piece is a 'Pgl' (Passacaglia). The first staff contains the notes E2, A2, C3, D3, E3 in a specific sequence. The second staff shows a different permutation of these same five notes.

Notenbeispiel 2: Holliger, (*Sírató*, Skizzen: Passacagliamodell. Paul Sacher Stiftung, Basel)

Auf einem weiteren Skizzenblatt finden sich lineare Transpositionen des Fünftonvorrats und Permutationstabellen auf Zahlenbasis. Die Töne *es-a-c-d-e* werden aber auch zur Harmoniebildung verwendet. In den Skizzen notiert Holliger fünftönige Akkorde in unterschiedlichen Lagenaufteilungen und Permutationen. Einer dieser Akkorde wird in T. 3–4 in die tiefen Klarinetten, Violoncelli und Kontrabässe gesetzt (vgl. Streichersatz, Notenbeispiel 3). Auch die folgenden Takte sind durch Permutationen dieses Tonvorrats bestimmt. In T. 18 (Kb., Kfg., Pk.) und T. 21 (Pos., Btb., Pk.) verbindet sich dieses Prinzip mit der erwähnten Codierung durch Zahlenfolgen (Notenbeispiel 1): Ein- und derselben Geste liegt sowohl die alphabetische als auch die numerische Verschlüsselung zugrunde.¹⁸

¹⁷ Vgl. dazu auch *Trois petits riens* (Geburtstags-Tusch für SAnDor vErEss [1982]) aus den 12 Klavierstücken (1982–2013).

¹⁸ Dieses und ähnliche Kryptogramme durchziehen Holligers Gesamtwerk. Die Tonauswahl *es-a-c-d-e* hat unverkennbare Ähnlichkeiten zum Sacher-Anagramm, das Holliger in der Chaconne für Violoncello solo (1975) und Boulez in *Messagesquise* für Violoncello solo und 6 Violoncelli (1976) verwendeten. Siehe auch das Elmar-Schmid-Anagramm in Holligers *Alb-Chehr* – vgl. Brotbeck, *Scardanelli* (Anm. 11), S. 162 – sowie die Christiane- und Tabea-Anagramme in *Recicanto* (s. die folgenden Ausführungen).

S A N DO R[e] V E R[e] [e]S [e]S

Notenbeispiel 3: Holliger, (*S*)irató, Studien-Partitur (Verlag Schott, ED 8439), T. 1–4: Streichersatz (inkl. analytische Erläuterung, LH). Mit freundlicher Genehmigung von SCHOTT MUSIC, Mainz

1.4 Tradition als lebendige Gegenwart

Die Gefahr einer eingehenden Darstellung der eben erläuterten Bezüge besteht darin, dass sie als abstrakte Verschlüsselungen missverstanden werden können. Dies entspricht aber nicht der Intention des Komponisten: Der Poet Holliger webt ein Netzwerk von Assoziationen und Erinnerungen. Die Ton-symbole, die er einsetzt, haben eine Vorgeschichte. Sie sind »feste Zeichen, die immer bleiben«¹⁹: »Den Ton d als Hauptton gäbe es sicher nicht ohne Diotima oder ohne Bernd Alois Zimmermann, es-Moll nie ohne Robert Schumanns *Manfred* und ohne eine Information, die mir Klaus Huber [...] zukommen liess, nämlich dass [...] Schütz bei der Nennung des Todes immer den Ton es verwendete.«²⁰ Auch Bach habe das Kreuzsymbol nicht erfunden, »genauso wenig wie bestimmte Zahlen oder Gesten, aber sie haben im Kontext seiner Musik eine neue Bedeutung gewonnen.«²¹

Solche Aussagen machen deutlich, wie Holliger die Aufgabe des Komponisten auslegt: als Fortschreiben einer jahrhundertealten Tradition der Übernahme und Neuinterpretation. Dieses Selbstverständnis offenbart sich auch im Verhältnis zu seinem Lehrer, dem Widmungsträger Sándor Veress. Dieser hatte einmal zu Holliger gesagt, Komponieren sei mit Verantwortung verbunden, denn alles, was man schreibe, werde Musikgeschichte [HH]. In (*S*)irató wird dieses Prinzip beim Wort genommen. Veress hatte 1945 ein Werk geschrieben, das er als Klage über die Opfer des Weltkriegs konzipiert, nach dem Tod Bartóks vollendet und dessen Andenken gewidmet hatte: *Threnos in memoriam Béla Bartók* (1945) für großes Orchester. Holliger macht das Vorbild Veress quasi lebendig, indem er gleich mehrfach an *Threnos* anknüpft: erstens an Vokabeln wie z. B. Fanfaren-signale, zweitens an die Gesamtdauer, die derjenigen von *Threnos* ziemlich genau entspricht, und

¹⁹ Aus einem Interview mit Holliger, in: Kristina Ericson, *Heinz Holliger. Spurensuche eines Grenzgängers*, Bern 2004 (= *Varia Musicologica*, hrsg. von Peter Maria Krakauer, Bd. 2), S. 593.

²⁰ Ebd., S. 594.

²¹ Ebd., S. 593.

drittens an die Klage über den Tod eines verehrten Meisters (Veress hatte sein Werk ursprünglich als »siratóének« [HH], als Klagelied bezeichnet). Auf diese Weise wird Veress' Kunst – ähnlich wie in der Kunst der Renaissance²² – in Holligers Deutung zu ›lebendiger Gegenwart‹.

2. *Recicanto* für Viola und kleines Orchester (2000/01)

Auch *Recicanto* ist dem Andenken an eine mit Holliger befreundete Musikerpersönlichkeit gewidmet: Christiane Jaccottet, eine Cembalistin und bedeutende Protagonistin der Historischen Aufführungspraxis, die 1999 verstarb. Auf Seite 1 der Partitur von *Recicanto* findet sich neben der Widmung »à la mémoire de Christiane Jaccottet« der Vermerk »für Tabea« (gemeint ist die Bratschistin Tabea Zimmermann, Solistin der Uraufführung von *Recicanto* am 12. Januar 2002 in der Kölner Philharmonie). Die musikalische Physiognomie dieses Werks kreist also um zwei enge Wegbegleiterinnen, mit denen Holliger seit Jahrzehnten regelmäßig musiziert hatte.²³ Dies dokumentiert z. B. eine Aufnahme von Johann Sebastian Bachs Triosonaten mit Holliger, Jaccottet, Zimmermann und Thomas Demenga (1987).²⁴ In dieser Besetzung wurden diese Werke auch im Rahmen einer gemeinsamen Tournee kurz vor Jaccottets Tod aufgeführt.

2.1 Musikalische Rhetorik

In einer Werkeinführung schreibt Holliger: Dies ist »ein weiterer Versuch über die Sprachfähigkeit, über die Sprachhaftigkeit der Musik. Eine Art ›Gesangsszene‹, ein großes ›Recitativo accompagnato‹, vielleicht ein anderes ›Lamento di Viola‹, deren dunkle, geheimnisvolle Stimme in vielen meiner Kompositionen klingt [...]«. ²⁵ Diese Formulierung verweist – zusammen mit den oben geschilderten Rahmenbedingungen der Entstehung – darauf, dass in *Recicanto* – ähnlich wie in (*S*)*irató* – der Gestus der Klage bestimmend ist.

²² Vgl. Gottfried Böhm, »Der Topos des Lebendigen. Bildgeschichte und ästhetische Erfahrung«, in: Joachim Küpper/Christoph Menke (Hrsg.), *Dimensionen ästhetischer Erfahrung*, Frankfurt/M. 2003, S. 94–112, hier S. 97: »Seit Cennino Cennini und Leon Battista Alberti fungiert als Paradebeispiel der Lebendigkeit die Fähigkeit des Künstlers, *Abwesendem Gegenwart* zu verschaffen. Mehr noch: Totes lebendig erscheinen zu lassen, einem Verstorbenen durch die Darstellung seines Gesichtes ein langes Nach-Leben zu schenken, seiner Lebendigkeit zu gedenken. Alberti nennt das damit verbundene Vermögen in Della Pittura gar eine ›Göttliche Kraft‹«. Als Analogie zum Verhältnis Bartók/Veress/Holliger sei hier außerdem auf zwei Lamenti des 15. Jahrhunderts hingewiesen: Johannes Ockeghem, *Déploration sur la mort de Binchois* und Josquin des Prez, *Déploration sur la mort d'Ockeghem*.

²³ Mit Jaccottet hatte er Triosonaten von Georg Friedrich Händel (1983, Denon 38C37 7026; auch Sonaten für zwei Oboen und b. c.: 1981, Philips 9500 671), Johann Sebastian und Carl Philipp Emanuel Bach (1984, Denon 38C37-7093), Jan Dismas Zelenka (1999, ECM New Series 462 542-2) sowie Werke von François Couperin, Johann Ludwig Krebs, Marin Marais, Georg Philipp Telemann, Antonio Vivaldi und anderen aufgenommen.

²⁴ Johann Sebastian Bach, 6 Triosonaten, veröff. 1987, Philips Digital Classics 422 328-2.

²⁵ Diese Zeilen finden sich im Skizzenkonvolut zu *Recicanto*, aber auch auf der Homepage des Schott-Verlags unter: <https://de.schott-music.com/shop/recicanto-no175091.html> [letzter Zugriff: 14.3.2022].

Die musikalisch-rhetorische Formung dieses Werks ist – neben den abruptio-Klagerufen, die sich auch hier häufig finden – durch chromatisch-engmaschige, gleichsam fragende melodische Wendungen geprägt, wobei sich die Stimmführung suchend über gegenläufige Halbton- und Ganztonschritte fortbewegt. Auch diese Gestik ist seit Jahrhunderten und bis ins 20. Jahrhundert Bestandteil des musikalisch-rhetorischen Vokabulars, wie der folgende Kommentar Elmar Buddes zu Schönbergs *Erwartung* bestätigt:

»Die gegenläufige Intervallfolge von großer und kleiner Sekunde, die als eine der motivischen Urzellen der Erwartung gilt, ist wohl vor allem (unabhängig von ihrer strukturellen Bedeutung) als melodische Deklamationsformel der Frage zu verstehen; als solche steht sie in der Tradition jener Deklamationskunst, die seit dem frühen 17. Jahrhundert in der Figurenlehre der musikalischen Rhetorik kodifiziert wurde.«²⁶

Insgesamt lässt sich der Gestus des Werks demnach als klagend, fragend, zweifelnd und zum Teil auch aufbegehrend beschreiben.

2.2 Codierung durch Tonbuchstaben

In *Recicanto* wird auf Grundlage der Codierung durch Tonbuchstaben ein dichter semantischer Beziehungszauber geformt. Dabei geht es nicht nur um Tonbuchstaben, die sich ›musikalisieren‹ lassen (z. B. Buchstabe A = Ton *a*), sondern es wird jedem Buchstaben des Alphabets jeweils ein Ton der chromatischen Skala zugewiesen. Dieses Tonalphabet erinnert an die »langage communicable« – jenes System, das Olivier Messiaen in einigen Teilen des Orgelzyklus *Méditations sur le Mystère de la Sainte Trinité* (1969) und des Orchesterwerks *Des Canyons aux étoiles* (1971/74) eingesetzt hatte. Messiaen ordnet dort »jedem Buchstaben des Alphabets einen Ton (und zwar in einer bestimmten Oktavlage: zwischen D und fis³) und eine Dauer (zwischen 1 und 11 Sechzehnteln) zu.«²⁷

1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17	18	19	20	21	22	23	24	25	26
A	B	C	D	E	F	G	H	I	J	K	L	M	N	O	P	Q	R	S	T	U	V	W	X	Y	Z

X	W	V	U	T	S	R	Q	P	O	N	M				
[M	N	O	P	Q	R	S	T	U	V	W	X	Y	Z]

Notenbeispiel 4: Holliger, *Recicanto* für Viola und kleines Orchester, Skizzen: alphabetisch-numerische Codierung (Abschrift LH). Die Buchstabenfolge in eckigen Klammern habe ich hinzugefügt, weil sich die Abbildungen 4 und 5 nur in sinnvolle Beziehung setzen lassen, wenn die Buchstabenfolge ab ›M‹ um eine Position nach links gerückt wird.

²⁶ Elmar Budde, »Arnold Schönbergs Monodram *Erwartung* – Versuch einer Analyse der ersten Szene«, in: *Archiv für Musikwissenschaft* 36 (1979), H. 1, S. 1–20, hier S. 10.

²⁷ Aloyse Michaely, *Die Musik Olivier Messiaens. Untersuchungen zum Gesamtschaffen*, Hamburg 1987, S. 67.

Die Arbeitsweise Holligers ist damit jedoch kaum vergleichbar. In seinem Tonalphabet ist, wie sich in Notenbeispiel 4 zeigt, die Oktavlage nicht fixiert. Die Übertragung in Dauernfolgen, die für Messiaens Konzeption zentral ist, findet sich zwar auf einem der Skizzenblätter²⁸ – in der Partitur habe ich sie jedoch nicht entdeckt. Außerdem ist Holligers ›System‹ – falls dies überhaupt eines ist – grundsätzlich durch Flexibilität bestimmt. Um einen mehrdeutig-schillernden ›Sprachcharakter‹ zu erreichen, setzt er Mehrfachcodierungen (Notenbeispiel 4). Außerdem wechselt er im Verlauf des Arbeitsprozesses die Codes [HH]. Eine durchgängige ›Dekodierung‹ ist somit kaum möglich.

The image shows two musical staves. The top staff is a treble clef with a sequence of notes: C4, D4, E4, F#4, G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F#4, E4, D4, C4. Below the notes are the letters C H R I S T I A N E J A C C O T T E T. The bottom staff is also a treble clef with notes: C4, D4, E4, F#4, G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F#4, E4, D4, C4. Below the notes are the letters C H R I S T I A N E J A C C O T T E T, with question marks under the two 'C's.

Notenbeispiel 5: Holliger, *Recicanto*, Skizzen: Codierung des Namens Christiane Jaccottet (Abschrift LH). Die Fragezeichen habe ich hinzugefügt, weil sich in der unteren Variante die Zuweisung des Tons e zu dem Buchstaben C nicht durch Abb. 4 erklären lässt.

Dennoch ist unstrittig, dass die beiden Varianten (Notenbeispiel 5) als Materialbasis aufgefasst werden können. Als Grundkonstellationen fungieren der Beginn des Namens Christiane, der sich in die Töne *c-h* oder *d-g* übersetzen lässt, der Zentralton *gis/as* (das wiederkehrende ›i‹ in Christiane) sowie die leeren Quinten der Viola *c-g-d-a + e*.²⁹ Außerdem wird die unmittelbare ›Musikalisierung‹ von Buchstaben durchgängig verwendet: Als Beispiele sind die Töne *c-h / es-a* (C-H-ri-S-ti-A-ne) und *a-b-e-a* (t-A-B-E-A) zu erwähnen. Es ist wohl kein Zufall, dass sich aus diesen Varianten *B-A-C-H* ableiten lässt. An einigen Stellen, insbesondere bei Anfängen und Schlüssen, Übergängen und formalen Scharnieren, sammeln sich diese Bezüge wie in Brennpunkten. Als Beispiel kann der Beginn (Notenbeispiel 6) näher untersucht werden.

Nach der wilden Eröffnungsgeste setzt eine engmaschige, abwärtsstrebende Chromatik ein, in welcher der Gestus der Klage unmittelbar spürbar wird. In diese Passage sind die Namen Christiane und Tabea eng verwoben. Deutlich offenbaren sie sich im Doppelgriff *c-h* der Viola und der daran anschließenden Chromatik (T. 1: *c-h* für C-H-ristiane und *h-b-a* für T-A-B-e-A; den Buchstaben T assoziiert Holliger mit dem Ton *h*, wobei er ›si‹ in ›ti‹ umdeutet [HH], vgl. auch Notenbeispiel 9). Im Hörnersatz ist eine Art ver-

²⁸ Neben der Buchstabenskala findet sich eine Rhythmisierung des Namens Christiane, die aus der alphabetischen Ordnung abgeleitet ist (so wird z. B. das C von Christiane, der dritte Ton des Alphabets, mit drei Sechzehnteln, also einer punktierten Achtel gleichgesetzt).

²⁹ Hier offenbart sich eine von mehreren gedanklichen Analogien zu Bergs *Violinkonzert*. Der Komponist bestätigt, dass er gar nicht anders könne, als an dieses Werk zu denken [HH].

für Tabla
Recicanto
 für Viola und kleines Orchester
 à la mémoire de Christiane Jaccottet

Heinz Holliger
 * 1939

$\text{♩} = \text{ca } 48$ ($\text{♩} = 144$) $\text{♩} = \text{ca } 58 - 60$

3/4 **4/4** **9/8**

Piccolo (1) (auch Fl.) *nimmt Flöte*

Piccolo (2) (auch Fl. und Altfl.)

Oboe (auch Ob. d'am.)

Englisch Horn

Klarinette 1-2 (auch Klarinetten)

Fagott 1-2

Horn 1 *con sord*

Horn 2 *con sord* *poco*

Trompete 1-2

Posaune

Schlagzeug

Becken (suzzi) (dünner Plastik-Rebestab)

Glockenspiel

Marimba

Celesta (auch Klav.)

Harfe

Solo Viola

Violine 1-5 *sul pont.* *ganzer Bogen, wenig Druck*

Violoncello 1-2 *sul pont.* *ganzer Bogen, wenig Druck*

Kontrabass 1-2 *sul pont.* *ganzer Bogen, wenig Druck*

T A B E A

C H R I S T I A N E

T A B E A

molto f

3/4 **4/4** **9/8**

Notenbeispiel 6: Holliger, *Recicanto*, Partitur (Verlag Schott 50 852), T. 1–3, inkl. analytische Erläuterungen zur Codierung (LH). Mit freundlicher Genehmigung von SCHOTT MUSIC, Mainz

bogener Symmetrie erkennbar: Die Töne *a-b* (für t-A-B-e-A) bilden den Rahmen (Hr. 1, T. 1 und 3), während die Töne *d-g* und *es-as* (C-H-R[e]-I-S-t-I-ane) im Zentrum stehen (Hr. 1 und 2, T. 2). In T. 3 formen die Töne *es-gis* (Hr. 2) im Vergleich zu T. 2 (*es-as*, Hr. 1) eine echoartige Reminiszenz.

Der Übergang zum *Andante cantabile* (T. 38–41, Notenbeispiel 7) ist ebenso bemerkenswert. In klanglicher Hinsicht herrscht hier zunächst ein

Notenbeispiel 7: Holliger, *Recanto*, Partitur, T. 38–41. Mit freundlicher Genehmigung von SCHOTT MUSIC, Mainz

aufgeregtes Flirren, das durch Triller und Glissandi hervorgerufen wird. Erneut sind es die Stimmverläufe zweier Blechblasinstrumente (Trp. 1 und 2), die als Bedeutungsträger fungieren: Die Töne *d-g* und *d-h* (T. 39) stehen für den Beginn des Namens *CH-ristiane*. Eben diese Töne *d-g* (inkl. *a*) erklingen in der Solo-Viola (T. 39) als leere Saiten. Die Töne *b-a* (Vla, T. 38–40) können t-A-B-e-A zugeordnet werden. Dazu kommt das *gis* (Vla), die *i*-Achse;³⁰ im Namen *Christiane*, die gemeinsam mit dem *es* eine weitere Quint bildet (vgl. auch Harfe, T. 39: *d-a-gis-es*). In T. 40–41 dient das *gis* bzw. *as* in der Trompete 1, Harfe und Solo-Viola als klangliche Brücke zum *Andante cantabile*. Dort übernimmt die Oboe d’amore das *gis* und setzt mit *b-a*

30 Der Ton *gis* tritt im Verlauf des Werks einige Male auffällig in der Oboe d’amore hervor – z. B. in T. 22 (*as*), wo er im Übergang zum *Vivo* (*agitato*) den Orientierungspunkt bildet, oder in T. 126–29, wo er (zusammen mit dem *cis* der Bassklarinette) eine Achse bildet.

171 **Adagio**

Altfl. (2)
Bkl.
Kbkl. (2)
Hr. 1
Hr. 2
Pos.
Viola

mp sostenuto
(loco)
mp sostenuto
p sostenuto
p sostenuto senza sord.
p sostenuto
p ma sonoro

Notenbeispiel 8: Holliger, *Recanto*, Partitur, T. 171. Mit freundlicher Genehmigung von SCHOTT MUSIC, Mainz

(t-A-B-e-A) fort (Notenbeispiel 7). Eine ähnliche semantische Beziehungsdichte prägt auch den Beginn des Adagio (T. 171). Hier spielt das Horn 1 die Töne *b-a-h-c* (t-A-B-e-A, C-H-ristiane, B-A-C-H; Notenbeispiel 8).

Kryptogramme, in denen die Reihenfolge der Buchstaben ohne permutative Verschleierung in Töne gesetzt wird, sind in Holligers Musik äußerst selten. In T. 281 findet sich aber doch ein solch »anekdotischer« [HH] Verweis: Eine heftige Geste der Solo-Viola löst eine Reaktion von Flöte, Oboe, Klarinette, Marimbaphon und Harfe aus, die unisono das T-A-B-E-A-Anagramm spielen (Notenbeispiel 9).

T A B E A

280 $9/4$ ($\frac{2}{4} + \frac{3}{4} + \frac{1}{4}$)

Fl.
Ob.
Kl. I
Schlbg. I
Hrf.
Viola

f
poco f
Marimba
f
(dob)
f
molto f

Notenbeispiel 9: Holliger, *Recanto*, Partitur, T. 280f.; inkl. analytische Erläuterungen zur Codierung (LH). Mit freundlicher Genehmigung von SCHOTT MUSIC, Mainz

Der Schluss bezieht sich rahmenartig auf den Beginn des Werks, klingt aber völlig anders. Die entschiedene Attacke des Beginns, die in ihrem zwölftönigen Total auf das *fff*-Intervall *c-h* abzielt, wird zu einer »statischen, aber multirhythmischen« Geste [HH] gedehnt und quasi eingefroren. Die Klage geht in einen choralartigen Duktus über. In Bezug auf die Klanglichkeit (Röhrenglocken) verweist Holliger auf Dmitrij Schostakowitschs Sinfonie Nr. 14. Ganz am Ende (T. 300) steht die Quint *c-g* (C-H-ristiane).

2.3 Tradition als lebendige Gegenwart

Der Anspruch, eine jahrhundertealte Tradition fortzuschreiben, wird auch in *Recicanto* deutlich. Holligers Kunst der schöpferischen Vergegenwärtigung wird dabei durch die künstlerische Physiognomie der beiden Widmungsträgerinnen Christiane Jaccottet und Tabea Zimmermann angeregt. Die zahlreichen Erinnerungen an das gemeinsame Musizieren erschließen einen musikgeschichtlichen Resonanzraum, der den Hörer über das Lebensalter Holligers, Jaccottets und Zimmermanns hinaus weit in die Vergangenheit zurückversetzt.

Einer dieser Anknüpfungspunkte ist das Instrument Viola, dessen dunkler Klangcharakter geeignet ist, Gefühle wie Klage und Trauer auszudrücken. Dies ist in zahlreichen Kompositionen vergangener Jahrhunderte zu spüren – so z. B. in Bachs Brandenburgischem Konzert Nr. 6 B-Dur, BWV 1051, in dem zwei Viole da braccio und zwei Viole da gamba, aber keine Violinen eingesetzt werden. Der intime, zum Teil schmerzliche Ausdruck, den diese Besetzung ermöglicht, prägt insbesondere Teile des Adagio *ma non tanto*. Mehr als ein Jahrhundert später stellte Hector Berlioz fest, dass der Klangfarbe der Viola eine »tiefe Melancholie«³¹ zu eigen sei, die sie von anderen Streichinstrumenten unterscheide. Diese Klangeigenschaften faszinierten auch György Ligeti: 1991–94 schrieb er für Tabea Zimmermann eine Sonate für Viola solo, in deren 5. und 6. Satz (*Lamento* und *Chaconne chromatique*) er Leidensfiguren der Musikalischen Rhetorik zitierte. Auch Holliger ließ die »dunkle, geheimnisvolle Stimme«³² der Viola unter anderem im *Trio* (1966) für Oboe, Viola und Harfe³³, der Beckett-Oper *Come and go* (1976–77; hier werden drei Violen eingesetzt), in *Trema* (1981) für Viola solo, *Recicanto* (2000–01), den *Drei Skizzen* (2006) für Violine und Viola, in *Biaute ... estrange* (Vier Machaut-Transkriptionen für drei Violen, 2001–09) und im Doppelkonzert *Janus* (2011–12) für Violine, Viola und kleines Orchester erklingen.³⁴

³¹ Hector Berlioz, *Grand Traité d'Instrumentation et d'Orchestration*, Paris 1844, S. 34: »[...] son timbre en général, d'une mélancolie profonde, diffère de celui des autres instruments à archet.«

³² Siehe Anm. 25.

³³ In diesem Zusammenhang verweist Holliger auf eines seiner Lieblingswerke: Claude Debussys *Trio* für Flöte, Viola und Harfe [HH].

³⁴ Diese Werkauswahl stammt von Holliger selbst [HH].

Die Erinnerung an Christiane Jaccottet wird vor allem durch die kammermusikalische, triosonatenartige Setzweise vergegenwärtigt, die zu Beginn von *Recicanto* zutage tritt (Viola, zwei Hörner). Wie bereits erwähnt (Anm. 23) hatten Holliger, Jaccottet und Zimmermann über mehrere Jahrzehnte hinweg Triosonaten barocker Meister gespielt und aufgenommen. Diese Setzweise kann demnach als klangliche Reflexion einer musikalischen Beziehung aufgefasst werden. Der Klang der Oboe d'amore, der an Schlüsselstellen eingesetzt wird und eine gedankliche Verbindung zu Bachs Matthäuspassion herstellt, kann dabei als verborgene Präsenz des Oboisten Holliger gedeutet werden.

Die Frage, warum der Komponist in *Recicanto* eine tendenziell ›bläserlastige‹ Ausrichtung des Klangs bevorzugt, ist zunächst schwer zu beantworten. Holliger liefert hier einen wichtigen Hinweis [HH] auf Bergs *Kammerkonzert* (1923–25), in dem die Bläser ebenfalls lange allein spielen und die Violine (abgesehen vom Motto des Beginns) erst in T. 241 einsetzt.³⁵ Zwischen *Recicanto* und dem *Kammerkonzert* gibt es eine weitere auffällige Analogie: Im *Kammerkonzert* entwirft Berg eine Hommage an die Dreierkonstellation Arnold Schönberg (*a-d-es-c-h-b-e-g*), Anton Webern (*a-e-b-e*) und Alban Berg (*a-b-a-b-e-g*). In *Recicanto* zeichnet Holliger ein liebevolles Porträt von Jaccottet und Zimmermann und vergegenwärtigt dadurch gemeinsame Erinnerungen.

III Großer Atem

Der eben erörterten Vielbezüglichkeit stehen – als eine Art Kehrseite – performative Merkmale entgegen, die den Komponisten Holliger als Energetiker und »Berufsatmer« kennzeichnen. Sie können als spontaner Assoziationszauber und energetisches Strömen gefasst werden.

1. Spontaner Assoziationszauber

Holligers Vorliebe für eine assoziative, nie festgelegte Arbeitsweise wird bereits beim Studium der Skizzen deutlich. Ein Beispiel: Auf einem Skizzenblatt zu *Recicanto* finden sich mehr als 30 Reihenvarianten. Sie folgen nicht der bei Schönberg üblichen dodekaphonen Materialbasis (O, U, K, KU). Im Gegensatz dazu ist hier der Versuch erkennbar, möglichst viele semantische Bezüge (Tonbuchstaben) in die Reihe zu integrieren.

So beginnt etwa die Reihe 1 (Notenbeispiel 10) mit *c-h*, setzt sich mit *d-cis* fort (Transposition von *B-A-C-H*), dann folgen die Töne *es-a-e* (mit einem eingeklammerten *b*, damit *b-a* möglich wird). Diese Töne beziehen

³⁵ Dieses Werk hat Holliger häufig aufgeführt und 1990 gemeinsam mit dem Chamber Orchestra of Europe, Thomas Zehetmair und Oleg Maisenberg beim Label Teldec (2292-46019-2) eingespielt. Das oben erörterte Klangbild assoziiert der Komponist auch mit Mozarts »Gran Partita« B-Dur KV 361 (1781) [HH].

c-h für CHRIStiane

b-a-e für tABEA

gis = I, f = S, g = H + T, fis = R, b = N
für CHRISTiANe

Transposition b-a-c-h

es-a-e für chriStiANe

Notenbeispiel 10: Holliger, *Recicanto*, Skizzen: Reihenmodell 1 (Abschrift LH)

sich auf C-H-ri-S-ti-A-n-E und t-A-B-E-A. Auch die Töne *gis-f-g-fis* erinnern an die Codierung in Notenbeispiel 5. Diese und alle anderen Reihenvarianten sind jedoch auch bei minutiöser Analyse in der Partitur nur selten aufzuspüren. Mit solchen Skizzen möchte sich der Komponist den Variantenreichtum des Materials möglichst umfassend bewusst machen. In den Schaffensprozess selbst fließen sie allenfalls indirekt ein: Holliger vertraut eher dem assoziativ-spontanen Fluss des Gedächtnisses als den auf dem Papier fixierten Entwürfen.³⁶ Demzufolge wechselt er, je mehr er den Beginn hinter sich lässt, häufig die Bezugspunkte. Die Ausgangskonstellationen und initialen Codes werden transponiert, der Beziehungszauber des Materials nimmt überhand. Auf diastematischer Grundlage sind Materialvarianten in dieser Musik somit schwer zu fassen: Diesbezüglich sprach Holliger bereits 1966 von »Schattenformen (Projektionen gleicher Motive in verschiedene Ebenen, Verzerrung der Konturen, Effekte wie Hohlspiegel; dadurch neue Möglichkeiten imitatorischer Arbeit)]«. ³⁷ Ganz in diesem Sinne stellten Michael Kunkel und Peter Niklas Wilson fest:

»Ein wesentlicher Teil der Schreibhandlung besteht im reflexartigen Manipulieren bereits erschriebener Gestalten, in ihrem ›falschen Zitieren‹, wobei der Komponist die Überforderung seines Gedächtnisses angesichts der Fülle an zu projizierenden Gestalten (›Schattenformen‹) durchaus für sich arbeiten lassen kann: Der scheiternde Erinnerungsversuch bringt neue Varianten hervor [...].«³⁸

Diese Tendenz zum frei Assoziativen, nicht Festgelegten kommt auch im Höreindruck zur Geltung. So verhindert zu Beginn von (*S*)*irató* bereits die äußerst tiefe Lage eine deutliche Konturierung. Man nimmt weniger Permutationen eines Grundmaterials als ein bedrohliches Brodeln in der Tiefe wahr. Auch die deklamatorischen Gesten festigen sich niemals zu einem

³⁶ In diesem Zusammenhang spricht Holliger von »einer Art Misstrauen gegen das Papier« [HH].

³⁷ Vgl. Paul Sacher Stiftung Basel, Sammlung Holliger. Dieses Zitat stammt aus dem Entwurf zu einem Vortrag über das *Trio für Oboe, Viola und Harfe* (1966), den Holliger im Künstlerhaus Boswil (Aargau) gehalten hat.

³⁸ Michael Kunkel/Peter Niklas Wilson, »Heinz Holliger«, in: *Komponisten der Gegenwart*, hrsg. von Hanns-Werner Heister und Walter-Wolfgang Sparrer, unter: <http://www.nachschlage.NET/document/17000000237> [letzter Zugriff: 14.3.2022]. Holliger wehrt sich allerdings dagegen, dass er »irgendwelche« Töne schreibe [HH].

metrisch geordneten Gefüge. Ähnlich wie unsere Sprache, die so viele Feinheiten aufweist, dass sie nicht bis ins Letzte metrisch notiert werden kann, ist auch diese Musik durch ein freies, ungebundenes Pulsieren bestimmt.

Für den Analytiker, der sich daran macht, Holligers Arbeitsweise zu ergründen, sind diese Beobachtungen entscheidend. Einerseits mag es verlockend sein, poetische Chiffren zu dekodieren und Werke ›durchzubuchstabieren‹. Andererseits würde man dabei Gefahr laufen, den Wald vor lauter Bäumen nicht zu sehen. Holliger setzt – wie bereits Schumann – nicht offensichtlich buchstabierbare Chiffren, die als Vokabel verstanden sein wollen. Es geht ihm nicht um Wörtlichkeit, sondern um den Geist des Worts. Diese geistige Weite wird gerade in der »performative[n] Charakteristik von Holligers Schreiben«³⁹ nachvollziehbar.

2. Energetisches Strömen

Der frei assoziativen Variantentechnik Holligers entspricht ein rauschhaft-energetischer Schaffensprozess, der durch eine Art ›stenographischer Technik‹ ermöglicht wird: Das im Kopf Vorgeformte wird in einem erstaunlich raschen Tempo notiert und in späteren Arbeitsgängen sukzessive erweitert.⁴⁰ Als primärer Bezugspunkt dient dabei die Melodik der Hauptlinie (dies gilt nicht nur für die Solokonzerte, sondern für alle Werke, in denen von »Linien als strukturellem Kern«⁴¹ ausgegangen wird). Indem sich Holliger auf die Melodik fokussiert, gelingt es ihm, sich nicht von vornherein in Details zu verstricken, eine Gefahr, die bei der simultanen Ausarbeitung aller Stimmen gegeben wäre. Diese Arbeitsweise soll helfen, die komplexe und vielbezügliche Klangrede gleichwohl spontan und unmittelbar wirken zu lassen.⁴²

Der nächste Schritt im Arbeitsprozess ist die Ausgestaltung des Orchestersatzes. Holliger fasst ihn als »Projektionsfläche«⁴³ der Sololinie auf, die sich, so der Komponist über sein Violinkonzert, »durch das ganze Stück zieht und nach links und rechts Schatten wirft und quasi Echolote aussendet und abtastet.«⁴⁴ Der Solopart fungiert also gleichsam als Impulsgeber.

³⁹ Ebd.

⁴⁰ Zur Schnellschrift von (*Sírató* vgl. Ernst Lichtenhahn, »Heinz Holliger: ›(Ś)irató‹ (1992–93)«, in: Felix Meyer (Hrsg.), *Settling New Scores. Music Manuscripts from the Paul Sacher Foundation*, Mainz 1998, S. 282–284.

⁴¹ Kunkel/Wilson, *Heinz Holliger* (Anm. 38).

⁴² Vgl. Wolf Loeckle, »... dass man intellekt und emotion nicht voneinander trennt ...: Wolf Loeckle im Gespräch mit Heinz Holliger«, in: *Neue Zeitschrift für Musik* 170 (2009), H. 3, S. 10–13, hier S. 13: »Was in der Lulu von Berg an Kombinatorik steckt, ist grandios. Aber letztlich wirkt die Klangrede unmittelbar auf uns.«

⁴³ Holliger im Gespräch mit Michael Kunkel (28.1.2001), zit. nach Kunkel/Wilson, *Heinz Holliger* (Anm. 38).

⁴⁴ Ebd.

2.1 Energie- und Bewegungsimpulse

Zu Beginn von (*S*)*irató* und *Recicanto* setzen »wütende«⁴⁵ Gesten ein, mit denen die Wirkung des Unmittelbar-Plötzlichen erzielt wird. Diese körperlich spürbaren energetischen Impulse lösen Reaktionen des Orchesters aus. Ein Beispiel ist die kleingliedrige Vielfalt, die sich im *Vivo (agitato)*-Abschnitt (T. 23 ff.) von *Recicanto* zwischen Impulsen der Solo-Viola und Einwüfen des Orchesters entwickelt. Nicht selten führen diese Energieschübe aber auch in eine plötzliche Leere: Hier handelt es sich um die erwähnten abruptio-Figuren, in denen der Gestus der Trauer in Aufschreien kulminiert (z. B. *Recicanto*, T. 11).

Mit Bewegungsimpulsen stehen auch die heterophonen Stimmzüge in Zusammenhang, die den Orchestersatz von (*S*)*irató* und *Recicanto* prägen. Die Heterophonie stammt ursprünglich nicht aus der Kunstmusik, sondern aus mündlich tradierter Musik. Dementsprechend ist sie »Konsequenz eines melodischen Duktus, dessen Entwicklung mehr von subjektiv intendierten Bewegungsimpulsen als von motivisch-thematischer Konstruktion geleitet wird«.⁴⁶ Auch in der Musik Holligers sind die impulshaften Energieschübe zu spüren, welche die heterophonen Stimmbündel des engmaschigen und großteils dissonanten Orchestersatzes durchdringen.⁴⁷

2.2 Atembögen

Für Holliger besteht eine der größten Herausforderungen darin, die heterophonen Linienbündel zu Atembögen (Veress sprach in diesem Zusammenhang von »Perioden«) zu formen und diese wiederum zu etappenweisen Steigerungen bzw. zu großformalen Einheiten zu verketten. Dem Komponisten ist es wichtig, zum großen Atem zu finden: Auch dort, wo abruptio-Figuren gesetzt werden, geht es darum, über die Pausen hinwegzudenken und die übergreifende Linie zu spüren. Als Vorbild dient der erste Satz von Veress' *Violinkonzert* (1937/39) [HH]. Holligers Verfahren, Atembögen sukzessive in Fluss zu bringen und die komplexe Vielbezüglichkeit dabei energetisch zu überformen, soll im Folgenden anhand einer ausgewählten Passage dargestellt werden.

In T. 106–131 von *Recicanto* intensiviert sich eine Steigerung, die sich bis zum Kulminations- und »Wendepunkt« [HH] des Schlagwerks (T. 131)

⁴⁵ Vgl. Holliger, *Écrits* (Anm. 5), S. 77: »Je crois d'ailleurs que (*S*)*irató* est un geste de colère, qui a aussi une signification politique«.

⁴⁶ Martin Stelzle, *Das Eigene im Fremden. Gustav Mahler und der ferne Osten*, Hildesheim 2014 (= *Studien und Materialien zur Musikwissenschaft*, Bd. 80), S. 278.

⁴⁷ Im Gespräch [HH] erwähnt der Komponist, dass er bereits in der Studienzeit mit heterophonen Techniken in Berührung gekommen war. Gemeinsam mit Veress hatte er die von Zoltán Kodály an der Ungarischen Akademie der Wissenschaften initiierte Reihe *Corpus Musicae Popularis Hungaricae* studiert, dessen fünfter Band den Klageliedern (»*Siratók*«) gewidmet ist: Lajos Kiss/Benjamin Rájeczky (Hrsg.), *A magyar népzene tára*, Bd. 5: *Siratók*, Budapest 1966. Sein Klavierlehrer Sava Savoff stammt aus Bulgarien, wo diese Techniken ebenfalls in der Volksmusik beheimatet sind. Weiters erwähnt Holliger heterophone Techniken in der portugiesischen und korsischen Volksmusik.

The image displays a musical score for 'Recicanto' by Holliger, T. 106–131, with an accompanying waveform analysis. The score is divided into sections 1 through 9. Sections 1, 2, and 3 show the solo violin line with a corresponding waveform. Section 4 shows a woodwind entry. Section 5, 6, and 7 show the woodwind line with a waveform. Section 8 and 9 show the woodwind line with dynamic markings like 'pp subito' and 'ord.'. The bottom part of the image shows the percussion section with Bongos and Tomtom, and the Bariolé section with 'non Bariolé (ord.)' and 'precipitato' markings.

Notenbeispiel 11: Holliger, *Recicanto*, T. 106–131, Gegenüberstellung der Linie der Solo-Viola mit dem Verlauf der Hüllkurve aller Instrumente (Aufnahme mit Holliger, Zimmermann und dem Sinfonieorchester Basel, 2014, Musiques Suisses, MGB CTS-M 105) inkl. analytische Erläuterungen zu den Atembögen 1–9 (LH)

nach oben schraubt. Ihr liegen die Viola-Saiten c (T. 106–116), d^1 (116–119), g (T. 119–126) und a^1 (T. 126–130) als Zentraltöne zugrunde. Der Beginn dieser Steigerung (T. 106–116) – hier steht das c im Mittelpunkt – wird in Notenbeispiel 11, Ziffer 1–9 in einzelne Atembögen zerlegt.

Zunächst ist der Gestus des Zerrissenen und Vereinzeltten vorherrschend: Die Atembögen 1–3 reißen jeweils im f bzw. ff ab und führen in Atemzäsuren. Als Abschlüsse der abruptio-Figuren fungieren dabei zunächst ein Einzelton (Phrase 1), ein Flageolett (Phrase 2) und schließlich eine virtuos aufwärtsführende Geste (Phrase 3). Das Orchester hält sich mit Reaktionen vorerst zurück.

Dies ändert sich sukzessive: Im Anschluss an Phrase 4 wird die Zäsur durch das Liegenbleiben des Tons c überbrückt, und nach Phrase 5 fallen die Zäsuren gänzlich weg: Phrase 6 mündet in einen Triller, der nicht im fp abreißt, sondern kontinuierlich decrescendiert. Die Phrasen 7 und 8 werden zwar wiederum durch $ffpp$ -Effekte vom Folgenden abgegrenzt – zugleich kommt jedoch, wie in der Hüllkurve zu erkennen ist, der Orchestersatz, der die Phrasen der Viola gestisch und klanglich aneinanderbindet, immer mehr in Fluss.

Mit der ausgedehnten, aufwärtsführenden Kaskade der Viola (Phrase 9) werden die Zentraltöne d^1 (T. 116) und später g (T. 119) erreicht. Hier dominiert die Technik der kontinuierlichen Phrasenverkettung. Die Zentraltöne werden frei rezitierend umspielt. Mit dem Zentralton a^1 (T. 126) wird eine Klangintensivierung ausgelöst (Hörnersatz), die in den Wendepunkt des Schlagwerks (T. 131) führt (siehe Notenbeispiel 11, unten rechts).

5 Plattenglocken
4-5 Pauken
dim. sempre
Hrf. dim. sempre
Klav. $ffpp$ dim. sempre al niente

9 (ca. 64) (senza rit.)

S A N D O R(e)

Notenbeispiel 12: Holliger, *(S)irató*, Partiturausschnitt (Schlagwerk, Harfe, Klavier): Schlusstakte, inkl. analytische Erläuterung (LH). Mit freundlicher Genehmigung von SCHOTT MUSIC, Mainz

In *(S)irató* fallen die großformalen Implikationen dieser Kompositionstechnik noch mehr ins Gewicht. Hier gibt es eine umfassende Steigerung, die zwei Drittel des Werks durchzieht und dabei immer mehr an Kontinuität gewinnt. Sukzessive entfaltet sich ein energetischer Sog, der häufig abbricht, aber mit jedem Mal intensiver wird, schließlich kulminiert und danach in eine Art Auflösungsphase (T. 155) mündet.

Diese Beruhigung führt am Ende in eine Phrase, die für den Namen ›Sándor‹ steht (Notenbeispiel 12). Nicht zufällig beginnt und schließt sie mit

den Tönen *es* und *d*, die als Todessymbole⁴⁸ fungieren. Am Ende steht das *d* – jener Ton, den Holliger in der Oper *Schneewittchen* (1997–99) als »zentralen (Todes-)Ton«⁴⁹ einsetzt und in *Recicanto* als Anfangsbuchstaben des Namens Christiane codiert. Mit dem Schlusston von (*S*)*irató* spielt er aber auch auf die Solmisationssilbe ›re‹ an: auf sandoR[e] veREss, den König.

48 Vgl. Anm. 20.

49 Kunkel/Wilson, *Heinz Holliger* (Anm. 38).

Claude Debussy
(1/2) 2. Aufl., 144 Seiten
ISBN 978-3-921402-56-6

Mozart
**Ist die Zauberflöte ein
Machwerk?**
(3) – vergriffen –

Alban Berg
Kammermusik I
(4) 2. Aufl., 76 Seiten
ISBN 978-3-88377-069-7

Richard Wagner
**Wie antisemitisch darf ein
Künstler sein?**
(5) 3. Aufl., 112 Seiten
ISBN 978-3-921402-67-2

Edgard Varèse
Rückblick auf die Zukunft
(6) 2. Aufl., 130 Seiten
ISBN 978-3-88377-150-2

Leoš Janáček
(7) 2. Aufl., 156 Seiten
ISBN 978-3-86916-387-1

Beethoven
**Das Problem
der Interpretation**
(8) – vergriffen –

Alban Berg
Kammermusik II
(9) 2. Aufl., 104 Seiten
ISBN 978-3-88377-015-4

Giuseppe Verdi
(10) 2. Aufl., 127 Seiten
ISBN 978-3-88377-661-3

Erik Satie
(11) 3. Aufl., 119 Seiten
ISBN 978-3-86916-388-8

Franz Liszt
(12) 127 Seiten
ISBN 978-3-88377-047-5

Jacques Offenbach
(13) 115 Seiten
ISBN 978-3-88377-048-2

**Felix Mendelssohn
Bartholdy**
(14/15) 176 Seiten
ISBN 978-3-88377-055-0

Dieter Schnebel
(16) 138 Seiten
ISBN 978-3-88377-056-7

J. S. Bach
Das spekulative Spätwerk
(17/18) 2. Aufl., 132 Seiten
ISBN 978-3-88377-057-4

Karlheinz Stockhausen
... wie die Zeit verging ...
(19) 96 Seiten
ISBN 978-3-88377-084-0

Luigi Nono
(20) 128 Seiten
ISBN 978-3-88377-072-7

Modest Musorgskij
Aspekte des Opernwerks
(21) 110 Seiten
ISBN 978-3-88377-093-2

Béla Bartók
(22) 153 Seiten
ISBN 978-3-88377-088-8

Anton Bruckner
(23/24) 163 Seiten
ISBN 978-3-88377-100-7

Richard Wagner
Parsifal
(25) – vergriffen –

Josquin des Prés
(26/27) 143 Seiten
ISBN 978-3-88377-130-4

Olivier Messiaen
(28) – vergriffen –

Rudolf Kolisch
**Zur Theorie der
Aufführung**
(29/30) 130 Seiten
ISBN 978-3-88377-133-5

Giacinto Scelsi
(31) 2. Aufl., 143 Seiten
ISBN 978-3-86916-389-5

**Aleksandr Skrjabin und
die
Skrjabinisten**
(32/33) 190 Seiten
ISBN 978-3-88377-149-6

Igor Strawinsky
(34/35) 136 Seiten
ISBN 978-3-88377-137-3

**Schönbergs Verein für
musikalische
Privataufführungen**
(36) 118 Seiten
ISBN 978-3-88377-170-0

**Aleksandr Skrjabin und
die Skrjabinisten
II**
(37/38) 182 Seiten
ISBN 978-3-88377-171-7

Ernst Krének
(39/40) 176 Seiten
ISBN 978-3-88377-185-4

Joseph Haydn
(41) 97 Seiten
ISBN 978-3-88377-186-1

J. S. Bach
»Goldberg-Variationen«
(42) 106 Seiten
ISBN 978-3-88377-197-7

Franco Evangelisti
(43/44) 173 Seiten
ISBN 978-3-88377-212-7

Fryderyk Chopin
(45) 108 Seiten
ISBN 978-3-88377-198-4

Vincenzo Bellini
(46) 120 Seiten
ISBN 978-3-88377-213-4

Domenico Scarlatti
(47) 121 Seiten
ISBN 978-3-88377-229-5

Morton Feldman
(48/49) – vergriffen –

Johann Sebastian Bach
Die Passionen
(50/51) 139 Seiten
ISBN 978-3-88377-238-7

Carl Maria von Weber
(52) 85 Seiten
ISBN 978-3-88377-240-0

György Ligeti
(53) – vergriffen –

Iannis Xenakis
(54/55) – vergriffen –

Ludwig van Beethoven
Analecta Varia
(56) 112 Seiten
ISBN 978-3-88377-268-4

Richard Wagner
Tristan und Isolde
(57/58) 153 Seiten
ISBN 978-3-88377-269-1

Richard Wagner
Zwischen Beethoven und Schönberg
 (59) 114 Seiten
 ISBN 978-3-88377-280-6

Guillaume Dufay
 (60) 118 Seiten
 ISBN 978-3-88377-281-3

Helmut Lachenmann
 (61/62) – vergriffen –

Theodor W. Adorno
Der Komponist
 (63/64) 146 Seiten
 ISBN 978-3-88377-310-0

Aimez-vous Brahms
»the progressive«?
 (65) 85 Seiten
 ISBN 978-3-88377-311-7

Gottfried Michael Koenig
 (66) 108 Seiten
 ISBN 978-3-88377-352-0

Beethoven
Formale Strategien der späten Quartette
 (67/68) 179 Seiten
 ISBN 978-3-88377-361-2

Henri Pousseur
 (69) 97 Seiten
 ISBN 978-3-88377-376-6

Johannes Brahms
Die Zweite Symphonie
 (70) 123 Seiten
 ISBN 978-3-88377-377-3

Witold Lutosławski
 (71/72/73) 223 Seiten
 ISBN 978-3-88377-384-1

Musik und Traum
 (74) 121 Seiten
 ISBN 978-3-88377-396-4

Hugo Wolf
 (75) 139 Seiten
 ISBN 978-3-88377-411-4

Rudolf Kolisch
Tempo und Charakter in Beethovens Musik
 (76/77) – vergriffen –

José Luis de Delás
 (78) 116 Seiten
 ISBN 978-3-88377-431-2

Bach gegen seine Interpreten verteidigt
 (79/80) – vergriffen –

Autoren-Musik
Sprache im Grenzbereich der Künste
 (81) 114 Seiten
 ISBN 978-3-88377-448-0

Jean Barraqué
 (82) 113 Seiten
 ISBN 978-3-88377-449-7

Claudio Monteverdi
Vom Madrigal zur Monodie
 (83/84) 186 Seiten
 ISBN 978-3-88377-450-3

Erich Itor Kahn
 (85) 111 Seiten
 ISBN 978-3-88377-481-7

Palestrina
Zwischen Démontage und Rettung
 (86) 83 Seiten
 ISBN 978-3-88377-482-4

Johann Sebastian Bach
Der Choralsatz als musikalisches Kunstwerk
 (87) 112 Seiten
 ISBN 978-3-88377-494-7

Claudio Monteverdi
Um die Geburt der Oper
 (88) 111 Seiten
 ISBN 978-3-88377-495-4

Pierre Boulez
 (89/90) 170 Seiten
 ISBN 978-3-88377-506-7

Gustav Mahler
Der unbekannt Bekannte
 (91) 116 Seiten
 ISBN 978-3-88377-521-0

Alexander Zemlinsky
Der König Kandaules
 (92/93/94) 259 Seiten
 ISBN 978-3-88377-546-3

Schumann und Eichendorff
 (95) 89 Seiten
 ISBN 978-3-88377-522-7

Pierre Boulez II
 (96) 97 Seiten
 ISBN 978-3-88377-558-6

Franz Schubert
»Todesmusik«
 (97/98) 194 Seiten
 ISBN 978-3-88377-572-2

W. A. Mozart
Innovation und Praxis
Zum Quintett KV 452
 (99) 126 Seiten
 ISBN 978-3-88377-578-4

Was heißt Fortschritt?
 (100) 157 Seiten
 ISBN 978-3-88377-579-1

Kurt Weill
Die frühen Jahre 1916–1928
 (101/102) 171 Seiten
 ISBN 978-3-88377-590-6

Hans Rott
Der Begründer der neuen Symphonie
 (103/104) 173 Seiten
 ISBN 978-3-88377-608-8

Giovanni Gabrieli
Quantus vir
 (105) 125 Seiten
 ISBN 978-3-88377-618-7

Gustav Mahler
Durchgesetzt?
 (106) 122 Seiten
 ISBN 978-3-88377-619-4

Perotinus Magnus
 (107) 109 Seiten
 ISBN 978-3-88377-629-3

Hector Berlioz
Autopsie des Künstlers
 (108) 128 Seiten
 ISBN 978-3-88377-630-9

Isang Yun
Die fünf Symphonien
 (109/110) 174 Seiten
 ISBN 978-3-88377-644-6

Hans G Helms
Musik zwischen Geschäft und Unwahrheit
 (111) 150 Seiten
 ISBN 978-3-88377-659-0

Schönberg und der Sprechgesang
 (112/113) 186 Seiten
 ISBN 978-3-88377-660-6

Franz Schubert
Das Zeitmaß in seinem Klavierwerk
 (114) 140 Seiten
 ISBN 978-3-88377-673-6

Max Reger
Zum Orgelwerk
 (115) 82 Seiten
 ISBN 978-3-88377-700-9

Haydns Streichquartette
Eine moderne Gattung
 (116) 85 Seiten
 ISBN 978-3-88377-701-6

Arnold Schönbergs
»Berliner Schule«
 (117/118) 178 Seiten
 ISBN 978-3-88377-715-3

J. S. Bach
Was heißt »Klang=Rede«?
 (119) 138 Seiten
 ISBN 978-3-88377-731-3

Bruckners Neunte
im Fegefeuer der
Rezeption
 (120/121/122) 245 Seiten
 ISBN 978-3-88377-738-2

Charles Ives
 (123) 130 Seiten
 ISBN 978-3-88377-760-3

Mauricio Kagel
 (124) 111 Seiten
 ISBN 978-3-88377-761-0

Der späte Hindemith
 (125/126) 187 Seiten
 ISBN 978-3-88377-781-8

Edvard Grieg
 (127) 147 Seiten
 ISBN 978-3-88377-783-2

Luciano Berio
 (128) 116 Seiten
 ISBN 978-3-88377-784-9

Richard Strauss
Der griechische Germann
 (129/130) 146 Seiten
 ISBN 978-3-88377-809-9

Händel unter Deutschen
 (131) 114 Seiten
 ISBN 978-3-88377-829-7

Hans Werner Henze
Musik und Sprache
 (132) 128 Seiten
 ISBN 978-3-88377-830-3

Im weißen Rössl
Zwischen Kunst
und Kommerz
 (133/134) 192 Seiten
 ISBN 978-3-88377-841-9

Arthur Honegger
 (135) 122 Seiten
 ISBN 978-3-88377-855-6

Gustav Mahler: Lieder
 (136) 120 Seiten
 ISBN 978-3-88377-856-3

Klaus Huber
 (137/138) 181 Seiten
 ISBN 978-3-88377-888-4

Aribert Reimann
 (139) 125 Seiten
 ISBN 978-3-88377-917-1

Brian Ferneyhough
 (140) 110 Seiten
 ISBN 978-3-88377-918-8

Frederick Delius
 (141/142) 207 Seiten
 ISBN 978-3-88377-952-2

Galina Ustwolskaja
 (143) 98 Seiten
 ISBN 978-3-88377-999-7

Wilhelm Killmayer
 (144/145) 167 Seiten
 ISBN 978-3-86916-000-9

Helmut Lachenmann
 (146) 124 Seiten
 ISBN 978-3-86916-016-0

Karl Amadeus Hartmann
Simplicius Simplicissimus
 (147) 138 Seiten
 ISBN 978-3-86916-055-9

Heinrich Isaac
 (148/149) 178 Seiten
 ISBN 978-3-86916-056-6

Stefan Wolpe I
 (150) 129 Seiten
 ISBN 978-3-86916-087-0

Arthur Sullivan
 (151) 114 Seiten
 ISBN 978-3-86916-103-7

Stefan Wolpe II
 (152/153) 194 Seiten
 ISBN 978-3-86916-104-4

Maurice Ravel
 (154) 129 Seiten
 ISBN 978-3-86916-156-3

Mathias Spahlinger
 (155) 142 Seiten
 ISBN 978-3-86916-174-7

Paul Dukas
 (156/157) 189 Seiten
 ISBN 978-3-86916-175-4

Luigi Dallapiccola
 (158) 123 Seiten
 ISBN 978-3-86916-216-4

Edward Elgar
 (159) 130 Seiten
 ISBN 978-3-86916-236-2

Adriana Hölszky
 (160/161) 188 Seiten
 ISBN 978-3-86916-237-9

Allan Pettersson
 (162) 114 Seiten
 ISBN 978-3-86916-275-1

Albéric Magnard
 (163) 129 Seiten
 ISBN 978-3-86916-331-4

Luca Lombardi
 (164/165) 193 Seiten
 ISBN 978-3-86916-332-1

Jörg Widmann
 (166) 99 Seiten
 ISBN 978-3-86916-355-0

Mark Andre
 (167) 114 Seiten
 ISBN 978-3-86916-393-2

Nicolaus A. Huber
 (168/169) 187 Seiten
 ISBN 978-3-86916-394-9

Benjamin Britten
 (170) 143 Seiten
 ISBN 978-3-86916-422-9

Ludwig van Beethoven
»Diabelli-Variationen«
 (171) 113 Seiten
 ISBN 978-3-86916-488-5

Beat Furrer
 (172/173) 158 Seiten
 ISBN 978-3-86916-489-2

Antonín Dvořák
 (174) 134 Seiten
 ISBN 978-3-86916-503-5

Enno Poppe
 (175) 141 Seiten
 ISBN 978-3-86916-561-5

Gérard Grisey
 (176/177) 162 Seiten
 ISBN 978-3-86916-562-2

Charles Valentin Alkan
(178) 135 Seiten
ISBN 978-3-86916-600-1

Heiner Goebbels
(179) 108 Seiten
ISBN 978-3-86916-649-0

Alvin Lucier
(180/181) 202 Seiten
ISBN 978-3-86916-650-6

Rolf Riehm
(182) 118 Seiten
ISBN 978-3-86916-708-4

Klaus Ospald
(183) 101 Seiten
ISBN 978-3-86916-743-5

Jürg Baur
(184/185) 153 Seiten
ISBN 978-3-86916-747-3

Marco Stroppa
(186) 114 Seiten
ISBN 978-3-86916-819-7

Stefan Heucke
(187) 98 Seiten
ISBN 978-3-86916-829-6

Rebecca Saunders
(188/189) 172 Seiten
ISBN 978-3-86916-833-3

Giacomo Puccini
(190) 93 Seiten
ISBN 978-3-86916-874-6

Martin Smolka
(191) 127 Seiten
ISBN 978-3-96707-385-0

Sándor Veress
(192/193) 200 Seiten
ISBN 978-3-96707-389-8

Chaya Czernowin
(194) 119 Seiten
ISBN 978-3-96707-393-5

Wolfgang Jacobi
(195) 108 Seiten
ISBN 978-3-96707-594-6

Heinz Holliger
(196/197) 182 Seiten
ISBN 978-3-96707-600-4

Sonderbände

Alban Berg, Wozzeck
306 Seiten
ISBN 978-3-88377-214-1

Walter Braunfels
203 Seiten
ISBN 978-3-86916-356-7

John Cage I
2. Aufl., 162 Seiten
ISBN 978-3-88377-296-7

John Cage II
2. Aufl., 361 Seiten
ISBN 978-3-88377-315-5

Darmstadt-Dokumente I
363 Seiten
ISBN 978-3-88377-487-9

**Hanns Eisler
Angewandte Musik**
223 Seiten
ISBN 978-3-86916-217-1

**Geschichte der
Musik als Gegenwart.
Hans Heinrich Eggebrecht
und Mathias Spahlinger
im Gespräch**
141 Seiten
ISBN 978-3-88377-655-2

Klangkunst
199 Seiten
ISBN 978-3-88377-953-9

György Kurtág
336 Seiten
ISBN 978-3-86916-878-4

Gustav Mahler
362 Seiten
ISBN 978-3-88377-241-7

Bohuslav Martinů
160 Seiten
ISBN 978-3-86916-017-7

**Mozart
Die Da Ponte-Opern**
360 Seiten
ISBN 978-3-88377-397-1

Isabel Mundry
197 Seiten
ISBN 978-3-86916-157-0

**Die Musik – eine Kunst
des Imaginären?**
230 Seiten
ISBN 978-3-86916-504-2

**Musik der anderen
Tradition
Mikrotonale Tonwelten**
297 Seiten
ISBN 978-3-88377-702-3

Musikphilosophie
213 Seiten
ISBN 978-3-88377-889-1

**Philosophie des
Kontrapunkts**
256 Seiten
ISBN 978-3-86916-088-7

Wolfgang Rihm
163 Seiten
ISBN 978-3-88377-782-5

Arnold Schönberg
– vergriffen –

Franz Schubert
305 Seiten
ISBN 978-3-88377-019-2

Robert Schumann I
346 Seiten
ISBN 978-3-88377-070-3

Robert Schumann II
390 Seiten
ISBN 978-3-88377-102-1

Der späte Schumann
223 Seiten
ISBN 978-3-88377-842-6

Salvatore Sciarrino
204 Seiten
ISBN 978-3-86916-823-4

**Telemann und die urbanen
Milieus der Aufklärung**
233 Seiten
ISBN 978-3-86916-601-8

Manos Tsangaris
201 Seiten
ISBN 978-3-86916-423-6

Ralph Vaughan Williams
218 Seiten
ISBN 978-3-86916-712-1

Anton Webern I
315 Seiten
ISBN 978-3-88377-151-9

Anton Webern II
427 Seiten
ISBN 978-3-88377-187-8

Hans Zender
168 Seiten
ISBN 978-3-86916-276-8

Bernd Alois Zimmermann
183 Seiten
ISBN 978-3-88377-808-2