

ABSTRACTS

THOMAS AHREND

»... A WAY TO PRODUCE SOMETHING«. ZUR KOMPOSITORISCHEN RELEVANZ DES PRÄPARIERTEN KLAVIERS BEI JOHN CAGE

Das präparierte Klavier hat für das Komponieren Cages eine Bedeutung, die über die Erfindung des Instruments selbst und die – hauptsächlich aus den 1940er Jahren stammenden – Kompositionen dafür hinausgeht und bestimmte Aspekte seines Schaffens ab den 1950er Jahren erst ermöglicht hat: So weist neben der aus der spezifischen Materialdisposition des präparierten Klaviers sich ergebenden *gamut*-Technik und generellen Unbestimmtheit (»indeterminacy«) des Klangresultates insbesondere die – hauptsächlich als Griff- und nur eingeschränkt als Klangschrift funktionierende – Notation der Stücke auf spätere Kompositionen hin, was Cage in einem Interview aus den 1970er Jahren rückblickend folgendermaßen umschrieb: »But once I developed the prepared piano, notation became a way to produce something.« Am Beispiel ausgewählter Kompositionen Cages für präpariertes Klavier (*Bacchanale, Sonatas and Interludes* u. a.) wird diskutiert, inwiefern die Notation des präparierten Klaviers als »ein Mittel, um etwas zu produzieren«, verstanden werden kann.

JÜRGEN ARNDT

JAZZ – KLAVIER – FLUXUS? AVANTGARDISTISCHE WEGE EUROPÄISCHER IMPROVISATOREN

John Cages radikale Konzepte und die daran anknüpfende Fluxus-Bewegung haben gelegentlich auch im Jazz ihre Spuren hinterlassen, vor allem in radikalen Improvisationen europäischer Musiker: Am Klavier entwickelten insbesondere Misha Mengelberg und Fred van Hove derart eigenwillige Ausprägungen. Beide zählen zu den bedeutendsten Protagonisten der sogenannten freien Improvisation in der Weiterführung des amerikanischen Bebop bzw. Free Jazz. Indem Mengelberg und van Hove stilistische Konventionen und Klischees aufgreifen und zugleich aufbrechen, spieltechnische Mängel und Fehler zulassen sowie Umweltgeräusche einbeziehen oder darauf reagieren, kommt der Anspruch Cages und von Fluxus-Künstlern wie George Maciunas, George Brecht oder Nam June Paik, Kunst und Alltag miteinander zu verbinden, bei beiden deutlich zum Vorschein.

EUGEN BLUME**JOSEPH BEUYS: PIANO-FLUXUS**

Beuys verwendete das Piano bzw. den Flügel in seinen performativen wie skulpturalen Werken meist unverändert oder mit minimalen Eingriffen. Das Instrument wird dabei zur Chiffre einer erweiterten Sinneswahrnehmung – nicht zuletzt wird mit der Verwendung des Klaviers das in Anlehnung an Rudolf Steiner so genannte Hörende berührt, das eine wichtige Rolle bei der Herausbildung von Beuys' plastischer Theorie und seinem *Erweiterten Kunstbegriff* bildete. In den Aktionen von Beuys, in denen Klaviere zum Einsatz kamen, ging es nie darum, Pianisten brillieren zu lassen, die Aktionen waren vielmehr universell auf die Betrachtung der menschlichen Existenz ausgerichtet und ließen Musik im Sinne seines *Erweiterten Kunstbegriffs* als etwas Zukünftiges erfahrbar werden.

PIETRO CAVALLOTTI**DAS KLAVIER ALS UNIVERSELLER KLANGKÖRPER. SUITE »COLORI« VON MARIO BERTONCINI**

Das Schaffen für Tasteninstrumente Mario Bertoncinis (Rom, geb. 1932) zeichnet sich im Panorama der experimentellen Klaviermusik seit den 1960er Jahre durch seine bemerkenswerte Originalität aus. Im Zentrum dieser Untersuchung steht die 1999 komponierte *Suite »colori«* für präpariertes Klavier, ein Werk, in dem der Komponist rückblickend seine 35-jährige Erfahrung als Erforscher neuer Möglichkeiten der Produktion von anhaltenden Klangflächen auf dem Flügel reflektiert und so ein Resümee über die Grundzüge der Klaviermusik Bertoncinis ermöglicht.

STEFAN DREES**DAS COMPUTERGESTEUERTE KLAVIER ALS MEDIUM ZUR ANALYSE KULTURGESCHICHTLICHER KONTEXTE? EINE BESTANDSAUFNAHME ANHAND VON ARBEITEN PETER ABLINGERS, OLGA NEUWIRTHS UND KARLHEINZ ESSLIS**

Der Aufsatz befasst sich mit der Gegenüberstellung dreier im Detail sehr unterschiedlicher künstlerischer Konzeptionen – Peter Ablingers *Quadraturen III: »Wirklichkeit«* (1995 ff.), Karlheinz Essls *Lexikon-Sonate* (1992–2010) und Olga Neuwirths *Kloing!* (2008) –, die sich jedoch allesamt mit dem computergesteuerten Klavier befassen und diesem ähnliche Funktionen einräumen: Als mechanisches Instrument und damit der menschlichen Steuerung entzogenes Medium wird es zu einer Art Werkzeug, das die Aufmerksamkeit des Rezipienten auf bestimmte außermusikalische Erscheinungen lenkt und die Auseinandersetzung mit bestimmten Aspekten der uns umgebenden Welt herausfordert, indem es diese auf der Grundlage unterschiedlicher Prinzipien analytisch umkreist. Neben den Gemeinsamkeiten, die sich durch den technischen Zugriff auf das Instrumentarium ergeben, sind hierbei aufgrund der unterschiedlichen

kompositorischen Ansätze auch erhebliche ästhetische Differenzen zwischen den einzelnen Arbeiten zu verzeichnen.

ARNFRIED EDLER

THEATER – KONZERTSAAL – TEMPEL. ZU LISZTS MEYERBEER-FANTASIEN

Liszt war ein glühender Anhänger des Theologen Hugues Félicité de Lamennais und betrachtete ihn als seinen geistig-geistlichen Vater. Lamennais war es auch, dessen Sicht auf Meyerbeer für Liszt bestimmend wurde: Er glaubte an eine moderne Kunst, die eine Synthese aus griechisch-antiker und christlicher Kunst darstelle, und es sei Meyerbeer, der diese Entwicklung exemplarisch vorantreibe. In seinen drei großen Fantasien über Themen aus Opern Meyerbeers nutzte Liszt dann die Gelegenheit, im Sinn des Lamennais'schen Kulturprogramms auf die Gesellschaft einzuwirken. Allein die Auswahl der Themen, die Art ihrer Gruppierung und Behandlung sowie ihr Einbezug in völlig neue und andersartige musikalische Denkweisen erlaubten es dem Bearbeiter, nicht nur seine virtuosen Qualitäten ins Rampenlicht zu stellen, sondern dem Zuhörer Aspekte der Opern zu erschließen, die ihm wichtig erschienen und auf die er die Aufmerksamkeit lenken wollte, um die Rezeption in einem ganz bestimmten Sinn zu beeinflussen. Die Opernfantasie wird so zu einer völlig neuartigen produktiven Form der Kunstkritik umgeformt und erweitert: Sie erfüllt die Funktion einer Interpretation, die das Werk in neuem Licht erscheinen lässt und das Interesse an seinem Kunstcharakter entscheidend zu vertiefen geeignet ist. Insofern können Liszts Bearbeitungen als durchaus eigenständige und unabhängige Werke angesprochen werden.

WOLFGANG FUHRMANN

DAS LAND DER SCHWEIZER MIT DER SEELE SUCHEND. FRANZ LISZTS SCHWEIZERFAHRUNG ZWISCHEN DEM *ALBUM D'UN VOYAGEUR* (1840–42) UND DEN *ANNÉES DE PÈLERINAGE 1: SUISSE* (1855)

Eine Zeichnung des dreizehnjährigen Sohns von Franz Liszts Freundin George Sand, Maurice Sand, zeigt den Komponisten im September 1836, auf dem Gipfel des Mont Blanc stehend und in die Lektüre des *Journal des débats* vertieft. Das Bild ist eine bündige Zusammenfassung der inneren Widersprüche von Liszts Existenz, seit er mit Marie d'Agoult von Paris in die Schweiz übersiedelt war: die quasi-religiöse Erfahrung der Natur, wie sie sich in der Erhabenheit der Schweizer Alpen symbolisiert, kontrastiert mit dem fieberhaften Interesse am politischen Tagesgeschehen. Einer von Liszts großen Klavierzyklen dieser Epoche, das *Album d'un voyageur* (wie es nach langer Unschlüssigkeit bei der Gesamtpublikation durch Haslinger 1842 genannt wurde), führt diese widerstrebenden Interessen exemplarisch vor. Liszts Überarbeitung von einigen Stücken des *Album* zur *Première Année* seiner *Années de pèlerinage* während der Weimarer Zeit (1855) zeigt den Wandel seiner politischen und künstlerischen Orientierung. Während Stücke wie *Lyon* und die Erstfassung von *La Chapelle de Guillaume Tell* aus dem *Album* Liszts Sympathien für die revolutionären Bewegungen seiner

Zeit ausdrücken, zeigen die *Années* einen stärker entwickelten Sinn für überzeugende großformale Architektur ebenso wie ein vertieftes Verständnis für den Ausdruck sowohl räumlicher Tiefe als auch historischer Distanz mit den Mitteln des Klaviers. Außerdem diskutiert werden die Stücke *Psaume* (Erstveröffentlichung 1841), *Vallée d'Obermann* (1841/überarbeitet 1855), *Fleurs mélodiques des Alpes Nr. 2* (1840) = *Le mal du pays* (1855) und *Orage* (1855).

GABRIELE GROLL

KÖRPER UND KLAVIER. AUSDRUCK UND PERFORMANCE IN MORITZ EGGERTS KLAVIERZYKLUS *HÄMMERKLAVIER*

Mit Beginn der 1960er Jahre wird auf musikalischem Gebiet das Verhältnis zwischen Sichtbarem und Hörbarem in Werken, die traditionell dem nicht-szenischen Bereich zuzuordnen sind, neu erforscht. Dies äußert sich vor allem darin, dass jene Komponisten der westeuropäischen Avantgarde, die in den 1950er Jahren vorwiegend Elektronische Musik komponiert hatten, nun wieder Werke schreiben, die den Interpreten und mit ihm den körperlichen Produktionsprozess von Musik stärker ins Zentrum stellen. Das Sichtbare tritt dabei nicht nur in Musikaufführungen wieder zunehmend in den Vordergrund, sondern ist explizit Teil von Kompositionen. Ein Resultat dieser visuellen Wende ist die Gestaltung von szenischen Aktionen, die weit über die bloß optische Seite der Klangerzeugung auf traditionellem Instrumentarium hinausgehen. Ist das Visuelle in traditionell nicht-szenischen Werken dem Akustischen untergeordnet, so wird es nun in einer Weise Teil der Komposition, die eine Aufhebung dieses Ungleichgewichts oder, als Steigerung, eine Umkehrung des Verhältnisses bewirkt. Beide Formen einer solchen Potenzierung des Sichtbaren sind in Moritz Eggerts Klavierzyklus *Hämmerklavier* zu finden. An zwei Stücken wird exemplarisch gezeigt, inwieweit das Szenische in unterschiedlicher Gewichtung im Zyklus eine Rolle spielt.

MICHAEL HEINEMANN

LISZTS EINZIGE UND BEETHOVENS LETZTE. ZUR *H-MOLL-SONATE*

Nicht die komplexe Formkonzeption und nicht die Integration von rezitativischen Abschnitten oder einer ausgedehnten Fuge allein erlauben es, in Liszts *h-Moll-Sonate* von einer expliziten Beethoven-Rezeption reden zu können. Zu fragen ist vielmehr, wo sich Anknüpfungspunkte im Detail finden lassen, umgekehrt aber auch, was sich einer Adaption versagt, da die Möglichkeiten einer individualisierten Weiterführung allzu gering gewesen wären. Es zeigt sich, dass die Affinität der *h-Moll-Sonate* zu den späten Klaviersonaten Beethovens durchaus präziser zu fassen ist. Im Aufgreifen verschiedener Gestaltungsmittel, die selbstbewusst umgeformt werden, das Vorbild erinnern und es präsent halten, ängstliche Verehrung ebenso vermeidend wie falsche Bescheidenheit, gelingt es Liszt, den Anschluss an das Corpus der Klaviersonaten Beethovens herzustellen. Dabei rückt Beethoven zugleich in eine historische Distanz. Sein Einfluss ist umso weniger bedrängend, da die Mittel, die er wählte, veraltet erscheinen und nach Maßgabe der Gegenwart und für das aktuelle Publikum neu zu

formulieren sind. Gleichwohl ist der Stand der Reflexion über zentrale kompositorische Parameter – Form, Harmonik, Melodiebildung – aufzugreifen und produktiv weiterzuführen.

HANS-JOACHIM HINRICHSEN

WANDERER UND LEIERMANN. LISZTS BLICK IN SCHUBERTS LIEDER

Liszts Transkriptionen können als bemerkenswert konsequente Umsetzung des frühromantischen Ideals einer universalen poetischen Kunst-Sprache gesehen werden: Der Begriff des Werkes selbst wird durch die Aufwertung verschiedener Bearbeitungsstufen (Variation, Paraphrase, Transkription) in Bewegung gebracht. Wirkungsvoll in seiner Eroberung Schubert'scher Musik für den Konzertsaal und geschichtsmächtig durch deren soziale Neukontextualisierung, hat Liszts konzertierender und kompositorischer Umgang mit Schubert zwar ungewollt das im späteren 19. Jahrhundert hartnäckig sich haltende Klischee des Genrehaften mit festgeschrieben. Singulär ist Liszts subjektives Schubert-Bild indes in seiner Verflechtung mit der Ästhetik der französischen Romantik, durch die in Schuberts Musik entsprechende Züge teilweise erst entdeckt, teilweise jedoch auch erst mit einiger Gewaltigkeit hineingedeutet wurden. Liszt nimmt so eine irritierende Spannung auf, die schon innerhalb von Schuberts eigenem Œuvre waltet: die zwischen der, wie Alfred Einstein sich ausdrückte, »einzigsten Innigkeit und Verhaltenheit« seiner Lieder und der Extrovertiertheit der Liedbearbeitungen seiner Konzertwerke.

GABRIELE KNAPSTEIN

PIANO ACTIVITIES. KLAVIERWERKE VON PHILIP CORNER, GEORGE BRECHT, STEPHEN PRINA UND RODNEY GRAHAM

In diesem Vortrag werden Werke von Künstlern aus zwei verschiedenen Generationen vorgestellt, die zugleich für zwei unterschiedliche Formen der Auseinandersetzung mit der musikalischen Tradition und mit dem Instrument Klavier in der Kunst seit den 1960er Jahren stehen. Philip Corner (geb. 1933) und George Brecht (geb. 1926) entwickelten ihre Partituren in den Jahren um 1960 ausgehend von John Cages »experimenteller Musik« und seinen Kompositionen für präpariertes Klavier. Aufgeführt wurden ihre Stücke in den Fluxus-Konzerten der 1960er und 1970er Jahre. Stephen Prina (geb. 1954) und Rodney Graham (geb. 1949) bedienen sich in ihrer konzeptuellen Arbeit seit den späten 1970er Jahren verschiedener Medien, um ein vielschichtiges Werk mit Bezügen zur Kunst-, Musik-, Literatur- und Filmgeschichte sowie zu Philosophie und Psychologie zu schaffen. Ihre musikalischen Werke werden in der Regel im Ausstellungskontext aufgeführt und präsentiert.

FELIX MEYER

DER NOTBEHELFF ALS GLÜCKSFALL. CONLON NANCARROWS ANEIGNUNG DES SELBSTSPIELKLAVIERS

Conlon Nancarrow's Hinwendung zum mechanischen Klavier war zunächst eine Notlösung: Da die Interpreten kein Interesse an seiner Musik zeigten, sah er im Player Piano ein probates Mittel, sie wenigstens für sich selbst hörbar zu machen. Bei den ersten Player Piano-Stücken, die Nancarrow Ende der 1940er Jahre in seiner Exilheimat Mexico City schrieb, handelt es sich denn auch um Transkriptionen älterer Werke. Doch schon bald begann der Komponist, das spezifische Potential des Instruments voll auszuschöpfen. Indem das Player Piano sein ausgeprägtes Interesse an polyrhythmischen und polytemporalen Vorgängen anspornte, erwies es sich letztlich als Glücksfall für seine künstlerische Entwicklung. Die Monochromie des Klavierklangs nahm Nancarrow allerdings nur widerwillig in Kauf, weshalb er diese Beschränkung unter anderem mit der (gescheiterten) Konstruktion eines »Percussion Orchestra« oder mit der Komposition eines Stücks für präpariertes Player Piano (*Study No. 30*) zu überwinden versuchte.

ECKHARD ROCH

ABBÉ LISZT. POETISCH-RELIGIÖSE HARMONIEN

Franz Liszt nimmt unter den Komponisten des 19. Jahrhunderts eine umstrittene Stellung ein: als Klaviervirtuose bewundert, als Komponist missachtet, als Exponent der sogenannten »Neudeutschen« beschimpft und als Abbé verspottet. Obwohl heute an der überragenden Bedeutung des Komponisten Liszt kein Zweifel mehr besteht, geben sein Werk und seine Komponistenpersönlichkeit doch immer noch Rätsel auf. Wie passen beispielsweise Liszts großzügiges Leben als Salonlöwe und seine tiefe Religiosität zueinander? Das Verhältnis von Religion und Kunst, hoher Geistigkeit und Sinnlichkeit, Innerlichkeit und Öffentlichkeit erweist sich bei Liszt als durchaus kompliziert, bildet aber die entscheidende Quelle seines künstlerischen Schaffens. Eine religiöse Wende im Leben Liszts hat es nie gegeben, wohl aber eine fortschreitende Hinwendung zu religiösen Themen und Gattungen im kompositorischen Schaffen. Als eine Art Programm für Liszts Lebensweg als Mensch und Künstler können die *Harmonies poétiques et religieuses*, ein Klavier-Zyklus mit langer Bearbeitungsgeschichte, betrachtet werden. In der später gestrichenen Nr. 4 der Fassung von 1847, *Litanies de Marie*, begegnet erstmalig jenes tonische Kreuzsymbol, welches für Liszts späteres Schaffen so bedeutend werden sollte: für die *Graner Messe* (1855), die *Dante-Symphonie* (1856), die Symphonische Dichtung *Hunnenschlacht* (1857), *Die Legende von der Heiligen Elisabeth* (1857) bis hin zur *Via crucis* (1878–1879).

AXEL SCHRÖTER**EIN MYTHOS AUS DICHTUNG UND WAHRHEIT. LISZT ALS BEETHOVEN-INTERPRET UND DIE AUF IHN FUSSENDE BEETHOVEN-TRADITION**

Beethoven nahm im Denken Liszts eine Sonderstellung ein. Als Pianist, Dirigent, Bearbeiter, Komponist, Lehrer und schließlich als Herausgeber Beethoven'scher Kompositionen beschäftigte sich Liszt nicht nur mit einzelnen Werken, sondern mit dem gesamten Schaffen Beethovens. Der Beitrag stellt dar, dass der Mythos einer direkten Erbfolge Beethoven–Liszt zwar einerseits auf der lediglich anekdotischen persönlichen Begegnung Beethovens und Liszts beruht, er zeigt aber andererseits u. a. am Beispiel der Tempogestaltung in verschiedenen Beethoven-Sonaten, inwiefern Liszts sich auch in Editionen niederschlagende Beethoven-Rezeption insbesondere in den Interpretationen seiner Schüler wie Frederic Lamond und Hans von Bülow weiterlebte.

ALFRED SMUDITS**TASTENINSTRUMENTE UND POPULARMUSIK. VOM KLASSENINSTRUMENT ZUM MASSEINSTRUMENT**

Dass das Klavier in der abendländischen Kunstmusik eine Sonderstellung einnimmt, bedarf keiner besonderen Beweisführung. Aber auch im Bereich der Populärmusik spielen Tasteninstrumente eine wesentliche Rolle. Ich werde zunächst kurz auf die Rolle des Klaviers in der bürgerlichen Kultur, dann auf die Rolle von Tasteninstrumenten im Jazz eingehen und mich schließlich ausführlich mit der Entwicklung des Stellenwerts von Tasteninstrumenten in der Populärmusik beschäftigen. Dabei wird den technischen Innovationen, von der Hammond-Orgel über den Synthesizer zum Musik-Computer, besonderes Augenmerk geschenkt, da mit der »Elektr/on/isierung« die Entwicklung des »Klasseninstruments« Klavier zum »Masseninstrument« Keyboard einhergeht.