



New Music for Double Bass and Oboe
Edicson Ruiz (Kontrabass), Heinz Holliger (Oboe)
 Phil.harmonie PHIL. 06032

Diese CD ist aussergewöhnlich. Selten hat man bislang einen solch intensiven solistischen Kontrabass-Parcours hören können, wie er hier – kontrastiert von einigen kurzen Oboenstücken und einem gemeinsam mit Heinz Holliger vorgetragenen Duo – von Edicson Ruiz präsentiert wird. Die besondere Motivation des 1985 geborenen und seit 2003 als Kontrabassist bei den Berliner Philharmonikern tätigen Musikers liege darin – so Michael Kunkel in seinem ausführlichen Booklettext –, die «wohlausgetretenen Pfade» des Kontrabassspiels zugunsten einer «terra incognita», nämlich der mittlerweile aus der Mode gekommenen «Wiener Stimmung», zu verlassen. Seit einigen Jahren regt Ruiz neue Kompositionen an, die sich mit der Erkundung dieser ganz besonderen Skordatur (A₁-D-Fis-A) und ihrer Möglichkeiten, vor allem der beweglichen Handhabung des Instruments und den speziellen Resonanzeigenschaften, die einen besonderen Einbezug des Flageolettspiels erlauben, auseinandersetzen. Die von Heinz Holliger, Rudolf Kelterborn und Roland Moser für diese Skordatur komponierten Werke machen sich die veränderten klanglichen und spieltechnischen Gegebenheiten des Instruments auf jeweils unterschiedliche Weise zunutze und bilden den Schwerpunkt dieser in vielerlei Hinsicht faszinierenden Produktion.

Gleich zu Beginn zieht Holligers Komposition *Preludio e Fuga* durch ihre extrem komplexe Schreibweise den Hörer in ihren Bann: Es handelt sich um ein energiegeladenes Stück, in dem harmonisch gedachte Passagen unter Verwendung von Flageolett und das zerklüftete Klangbild der latent polyphonen Satzweise einander abwechseln, was sich



Heinz Holliger und Edicson Ruiz beim Lucerne Festival Ostern 2006. Foto: Priska Ketterer

aufgrund der vielfachen Klangverzweigungen zu einer technisch herausfordernden Aufgabenstellung für den Solisten erweist. Ruiz begegnet diesen Schwierigkeiten mit einem impulsiven Vortrag, der sich immer wieder zu rhythmischem Vorwärtsdrang entfaltet, zugleich jedoch auch der feinen, klanglich differenzierten Momente nicht entbehrt und immer dem deklamatorischen Grundgestus der Komposition verpflichtet bleibt. Holligers *Unbelaubte Gedanken zu Hölderlins «Tinian»* bilden zu diesem gewichtigen Werk ein kurzes Gegenstück, das – ursprünglich für einen fünfsaitigen Kontrabass komponiert – hier erstmals in einer neuen Fassung für den Viersaiter erklingt.

Als abwechslungsreiche Reihung aphoristischer Einfälle legt Kelterborn sein zehnteiliges *Kontrabass-Notenheft* an: In den einzelnen Stücken werden die musikalischen Ideen – in fünf Fällen durch eine assoziative Titelgebung umrissen, in den übrigen Miniaturen dagegen lediglich als durchnummerierter «Ein-Fall» bezeichnet – prägnant ausformuliert und auf die Spitze getrieben. Dabei führt der Komponist den Kontrabassisten häufig

genug bis an die Grenzen der Ausführbarkeit, etwa wenn er das *Andante grave* aus gewaltsamen Abstrichimpulsen heraus entwickelt oder dem *Phantasma* eine Kette aus «Obertonschweifern und melismatischem Flirren» (Kunkel) zugrunde legt. Mosers «... sehr mit Bassstimme sanft ...» *Hommage à Friederike Mayröcker* wiederum zeugt vom Hang nach raffinierten Klangerkundungen, zumal der Komponist die Skordatur des Basses durch eine sechsteltönige Verstimmung der mittleren Saiten modifiziert und dadurch auf subtile Weise die Resonanzen verändert. Im ersten Stück (*In ruhiger Bewegung*) kombiniert Moser in sukzessiven und simultanen Abläufen zarte Kantilenen und gezupfte Saiten, in den an zweiter Stelle stehenden *Fünf Berührungen* – in sich eine Art Variationsfolge – kostet er, dem Primat der Komplexitätssteigerung folgend, unterschiedliche musikalische Stimmungen aus, und den abschliessenden *Trotz-Walzer* formt er unter Anklängen an die Welt des Wiener Walzers.

Diesen drei neuen Kontrabasskompositionen stehen als ältere Werke einerseits die viersätzigte Sonate op. 36 des



Schönberg-Schülers Sándor Jemnitz (1890 – 1963), andererseits das kurze *Figment III* von Elliott Carter (1908 – 2012) gegenüber. Während Jemnitz' ausgedehnte Komposition mit ihrem extremen Anspruch von der krassen Ausnahmestellung ihres Schöpfers zeugt, gehört Carters aus gezackten Linien bestehende Studie einer insgesamt sechsteiligen Reihe unterschiedlich besetzter Einzelstücke an, deren letztes – *Figment VI* – hier von Holliger vorgetragen wird. Der Oboist ist darüber hinaus zwar auch in Mosers kurzem Klagegesang *Für Heinz* als Solist zu hören, doch liegt der eigentliche Höhepunkt seiner Mitwirkung in den *Cinque Frammenti* für Oboe und Kontrabass von Donald Martino (1931 – 2005): Dieses Werk überzeugt vor allem durch die klanglichen Reize, die es der ungewöhnlichen Besetzung abgewinnt, zumal sich der Kontrabass gelegentlich in die Registerlagen der Oboe emporschwingt und die Klänge dann so ähnlich werden, dass sie sich kaum noch einem der beiden Instrumente zuordnen lassen. Martino hat solche klanglichen Vexierbilder in eine Abfolge von Aphorismen eingebunden, die jeweils um unterschiedliche Klangideen kreisen, jedoch primär unter melodischen Aspekten die Möglichkeiten des Miteinanders von Oboe und Kontrabass entfalten.

Stefan Drees

Edu Haubensak: Works for Percussion and Piano

Simone Keller (Piano), Martin Lorenz (Percussion)
 DOKUMENTAL 140604-1/2

Dass Edu Haubensaks Musik vorwiegend auf abstrakten Überlegungen basiert, legen schon die Titel der hier vereinigten Solo- und Duokompositionen für Schlagzeug und Klavier nahe, sind doch mit den Bezeichnungen *H* (2012), *Halo* (2004), *Oneonetwo* (2011/12) und *Three Timpani* (2010) spezifische Klangsituationen oder Modi der Instrumentation angedeutet, die dem Komponisten als Ausgangspunkte für seine Arbeit und die Entfaltung seiner formalen Konzepte dienen. Im Zentrum steht jeweils die Erforschung harmonischer Räume mit mikrointervallischer Differenzierung, die Haubensak zumeist durch gezielte Umstimmung der verwendeten Klangerzeuger erreicht. So nutzt er in *H* ein Vibraphon, dessen Skordatur eine nicht äquidistante, allveränderte und teilweise oktavierende Stimmung der 37 Metallplatten – gegenüber der temperierten Stimmung um 15, 30 oder 45 Cent erhöht oder erniedrigt – aufweist, während allein das Titelgebende *H* als Bezugston der Harmonik unverändert geblieben ist. Vor allem die hieraus resultierenden harmonischen Verhältnisse bestimmen den Spannungsverlauf des Werkes: Haubensak setzt einerseits auf das variable Pulsieren der gleichmäßig, in rhythmisch strengem Duktus vorgetragenen Akkorde, nutzt aber andererseits auch die unterschiedlich intensiven Schwebungen und Differenztöne zur Ausbildung einer zweiten, vom Hauptgeschehen abweichenden Klangschicht, deren Bestandteilen er durch Modifikation der Dynamik Zusammenhang verleiht. Vergleichbar hiermit verschränkt er auch auf der Ebene des Metrums abweichende Ereignisverläufe miteinander, indem er durch gelegentliche Einfügung additiver rhythmischer

Werte oder durch plötzlich wie in Parenthesen stehende Beschleunigungen das strenge Gleichmass ins Schwanken bringt, ohne es indes auszuhebeln.

Ganz andere Wirkungen resultieren aus der Arbeit mit dem skordierten Klavier in äquidistanter, chorisch fünfsechsteltöniger Stimmung, die der Komponist in *Halo* verwendet: Die jeweils angeschlagenen, mitunter leicht perkussiv eingefärbten Akkorde werden – in teils veränderten und sich allmählich rhythmisch verselbstständigenden – Echo-repetitionen wiederholt, wodurch zu der Entfaltung variabler Schwebungsverhältnisse der Aspekt der Bewegung hinzutritt. Aus der ständig wechselnden pianistischen Artikulation der harmonischen Felder resultiert eine in unterschiedlichen Registerbereichen liegende Entfaltung von Klangräumen, die miteinander in Beziehung treten und gelegentlich auch im Sinne einer harmonischen Polyphonie gegeneinander geführt werden. Mit derselben Stimmung versieht Haubensak das Tasteninstrument in *Oneonetwo* für Schlagzeug und Klavier: Im Mittelpunkt steht hier das Gegenüber von Klavierklängen und häufig sehr zarten perkussiven Aktionen, das – ganz im Sinn einer wechselnden Wahrnehmung von Nähe und Distanz zwischen beiden Instrumenten – ständigen Wandlungen und damit auch sich veränderten kommunikativen Situationen unterworfen ist. So gibt es einerseits die fast vollständige Verschmelzung glockenartiger Schlagzeugklänge mit Klavierakkorden zu einer klanglich-harmonischen Einheit, während andererseits die Verzahnung der Instrumente – beispielsweise in rhythmisch geprägten Abschnitten, die der Perkussionist mit federndem Puls markiert, während die Pianistin ihre akkordischen oder skalenartigen Kaskaden in dieses Gerüst einhängt – als wechselseitiger Dialog wahrnehmbar wird.

Längste Komposition des Albums ist