



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 oktavrepetierende 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



das aus zehn Abschnitten variabler Länge bestehende Solostück *Three Timpani*: Den drei meist sehr zurückhaltend eingesetzten Pauken sind als zusätzliches Instrumentarium ein Xylophon, speziell gestimmte Alustäbe, zwei Gueros und fünf kleine, sehr hoch gestimmte Eisenstücke beigegeben, so dass Haubensak in der Gesamtheit über ein grosses Repertoire an kontrastierenden Klang- und Geräuschfarben verfügt. Diese setzt er ein, um in jedem einzelnen Stück eine spezifische Klang- oder Prozessidee zu entfalten. Immer ist dabei das Moment der Veränderung massgeblich: Beispielsweise führt der Komponist im siebenminütigen dritten Satz die grosse Pauke allmählich vom tiefsten bis zum höchsten Ton, während er zugleich die variablen Tonerzeugungsorte auf der Membran zur klanglichen Abschattierung nutzt und das Geschehen immer wieder mit einzelnen Sforzato-Schlägen interpoliert. Demgegenüber nutzt er in anderen Stücken Elemente wie den Einsatz von Tremoli oder rhythmischen Pulsationen als eine Art roten Faden, dem er graduelle Modifikationen einschreibt. Dass dies alles überraschend vielfältig und kurzweilig wirkt, verdankt sich der ausserordentlich feinen und präzisen Umsetzung durch die Pianistin Simone Keller und den Schlagzeuger Martin Lorenz. Aufgrund der erläuternden Texte aus der Feder des Komponisten bietet die Produktion geradezu ideale Voraussetzungen, um sich näher mit Haubensaks musikalischem und harmonischem Kosmos vertraut zu machen.

Stefan Drees

Felix Profos: Bock
Azeotrop (Dominik Blum, Peter Conradin Zumthor)
 Label deszpot (www.deszpot.ch)



Nervig, energetisch, sphärisch, rhythmisch, sanft: So vielseitig zeigen Azeotrop mit Dominik Blum an der E-Orgel und Peter Conradin Zumthor am Schlagzeug auf der CD *Bock* die Kombination ihrer beiden Instrumente. Aufgeschreckt wie zu einer wilden Jagd durchs Unterholz, so beginnt gleich das erste Stück *Bock 1: Horn*, und bohrt sich mit hohen Orgeltönen energetisch, pulsierend und schrill bis zur Schmerzgrenze mitten ins Hirn. Und auch *Bock 2: Marsch* gönnt dem Hörer keine Pause. Nervöse Triolenbewegungen in den Höhen, dagegen gesetzte tiefere Akkorde, dazu der treibende Schlagzeugrhythmus erzeugen den Eindruck eines rasenden Stillstands, der endlos sein könnte – und doch abrupt abbricht.

Azeotrop haben die sechsteilige Auftragskomposition *Bock* des Komponisten Felix Profos mit, wie es im Presstext heisst, «konzipierten Improvisationen» kombiniert. Und es sind gerade diese präzisen, geradezu auskomponiert wirkenden Improvisationen, die einen beruhigenden Kontrast zu den nervösen Profos-Stücken bilden. Die erste Improvisation wirkt trotz des Titels *Fieber* mit langen Liegetönen und einem jazzigen Schlagzeugteppich geradezu entspannt. Doch schon geht es mit *Bock 3: Bann* und *Bock 4: Ritt* weiter mit permanenten

rhythmischen Verschiebungen und klanglicher Dichte. Nah wie eine Wand kleben einem die Stücke an der Stirn. Es eröffnet sich ein Gestrüpp aus Rhythmen, die sich wiederholen, unmerklich verlangsamen und verändern und so an Tiefe gewinnen. *Bock*: ein faszinierender *Ritt*, ein *Marsch* durchs Unterholz.

Auch die Improvisation *Mühle* bildet darin eine Lichtung, einen Ruhepol. Blum und Zumthor präsentieren hier die sanfte Variante der Kombinationsmöglichkeiten von Orgel und Schlagzeug. Das leise Quietschen wie von einer langsam gedrehten Kaffeemühle, dazu lang ausgedehnte Akkordflächen wirken geradezu sphärisch und lassen an Trip-Hop und eine Chillout-Lounge denken. *Gong* dagegen, ebenfalls improvisiert, knallt ganz schön, mit lang nachhallenden Schlägen, grosser Geste und dramatischen Pausen. *Bock 5: Loch* setzt den nervösen Weg durchs Unterholz fort, wenn auch geringfügig langsamer. Die Improvisation *Dresden* beeindruckt durch die Kombination von schwebenden, metallischen Klängen, die sowohl mit Schlagzeug als auch mit Orgel möglich sind und die beiden Instrumente geradezu verschmelzen lassen. *Bock 6: Pupillenschmerz* bringt die CD nach der vorangegangenen Jagd überraschend ruhig zum Abschluss.

Azeotrop ist mit *Bock* eine faszinierende Aufnahme gelungen, mal sanft und schwebend, mal schrill und scharf wie ein Bolzenschuss.

Friederike Kenneweg