

Berichte = Comptes rendus

Objektyp: **Group**

Zeitschrift: **Dissonanz = Dissonance**

Band (Jahr): - **(2009)**

Heft 107

PDF erstellt am: **10.08.2024**

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

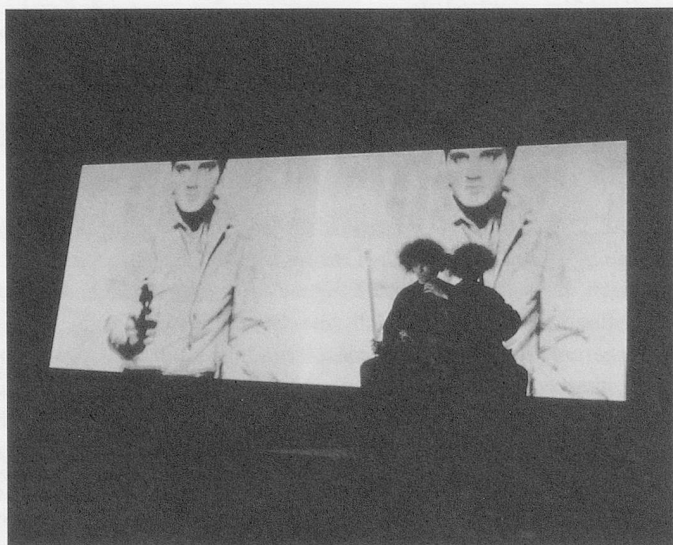
Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

TON-FÄLLE

Schwerpunkt «Stimme» in der Konzertreihe Moments Musicaux (Aarau, 17. Mai 2009)



Marcus Kaiser: «forgetting elvis». © Moments Musicaux, Aarau

Weit mehr als der Ton macht die Musik. Ebenso nötig wie diesen braucht sie ein besonderes Umfeld, damit sie gedeihen, sich frei entfalten kann. Die Konzertreihe Moments Musicaux in Aarau bieten einen solch fruchtbaren Humus: Mit einem hervorragend klingenden Raum im Kultur- und Kongresshaus, einem Ensemble, das Kompositionen mit Zeit und Intensität begegnet, schliesslich mit dem künstlerischen Leiter Jürg Frey, der sich fernab des routinierten Festival- und Uraufführungsbetriebs viele Gedanken macht um sinnvolle Konzertprogramme. «Hier gilt's der Kunst», liegt einem auf der Zunge; aber da gibt es ja noch diesen anderen Ort, mit dem die freundlich der Welt zugewandten Konzerte im Rahmen der Moments Musicaux nun wirklich gar nichts zu tun haben.

«Stimme» heisst das Thema in diesem Jahr. Anerkannte Meister des 20. Jahrhunderts tauchen dabei auf. Giacinto Scelsis *Sauh I-IV*, eine Liturgie für Stimme und Zuspieldband (1973) ist ebenso zu hören wie selten gespielte Werke von Luigi Nono oder John Cage. Ein weiterer Pol sind traditionelle Vokalwerke von Henry Purcell, Robert Schumann oder Louis Spohr. Zeitnah entstandene Kompositionen runden die bunte Vielfalt ab: Ein Schwerpunkt liegt auf amerikanischen Experimentatoren wie zum Beispiel Michael Pisaro, ein anderer auf Namen, die sich zurückhaltend, leise äussern. Antoine Beuger gehört dazu oder auch Frey selbst, der keinen Hehl macht aus dem engen Konnex zwischen Komponist und künstlerischem Leiter.

Wahrlich komponiert sind die Konzertabläufe. Frey hat ein unbestechliches Sensorium dafür, wann ein Thema oder eine gewisse Stilistik sich erschöpft hat, wann etwas kommen muss, dass sich abhebt vom Vorherigen, ohne es zugleich aufzuheben. Da präsentieren die herausragenden Musiker des Ensemble Moments Musicaux zu Konzertbeginn *Ich weiss nicht, was ich bin* (1981/89) von Frey selbst – ein Werk, das einen «leichten» Tonfall hat, sich Zeit lässt und durch wenige geschlossene kleine Motive angenehm im Ohr liegt. Von Luigi Nono folgt ein hoch expressives *Djamila Boupacha* für Sopran Solo (1962) aus den *Canti di Vita e d'amore*. Danach erklingen die *Ursula Antiphone* von Hildegard von Bingen (1098-1179), am Ende John Cages Vertonung des 1. Buch Moses in seinen *Sonnekus 9 Songs* (1985), wiederum für Sopran Solo. Irene Kurka aus Düsseldorf singt dies alles bestechend, mit betörender Wärme. Doch weit mehr als das: Sie dramatisiert durch beredete Pausen, lässt sich zwischen den *Antiphonen* ebenso viel Zeit wie zwischen Cages aparten Miniaturen, deren Tonfall Kurka von der kargen Musik Hildegard von Bingsens übernimmt. Nach ihrem Vortrag hält die Sopranistin mit entrücktem Blick sehr lange die Spannung, und in dieser Stille scheint das gesamte Konzert zu kulminieren. Gebannt macht das Publikum alles mit. Etwa 40 Zuhörer halten den Atem an, bis sich in langem Applaus alles entlädt.

Unbedingter Kunstanspruch lautet in Aarau die Devise. Vor Irene Kurkas furiosen Auftritt präsentiert Marcus Kaiser eine eigene Arbeit für Cello, Video und Zuspieldband. *forgetting elvis* nennt der bildende Künstler und Komponist seine Inszenierung, die wie ein melancholischer Abschied auf Elvis Presley wirkt. In Form eines Diptychons erscheint Presley in der Art eines Warhol-Bildes leicht flackernd auf den Leinwänden, dazu erklingen Tonfragmente mit der Stimme Presleys, lang gezogene Liegetöne des Cellos und im Hintergrund über Lautsprecher zugespielter Frauengesang. So geht das etwa 50 Minuten lang, und in dieser Zeit eröffnen sich – bedingt durch die lebendig changierenden Klangflächen – stets von Neuem inspirierende Räume. Bescheiden bemerkt Frey, dass er das Gefühl hatte, im Rahmen des Reihenthemas «Stimme» sollte angesichts der weiblichen Sopran-Dominanz einmal eine männliche Stimme zu hören sein. Es ist unter anderem diese sympathische Einfach- und Natürlichkeit, die die Moments Musicaux zu einem unverzichtbaren Kleinod in der Schweiz macht.

TORSTEN MÖLLER

ZERSPLITTERUNG UND BEWEGTHEIT

Basler Uraufführungen im Frühling 2009

Wo, wenn nicht in der zeitgenössischen Musik sollen Uraufführungen ihren angestammten Ort finden? Neue Werke und neue Ideen zu bestaunen, gehört doch zu den stärksten Impulsen, die einen in den Konzertsaal ziehen. Aber eben nicht marktschreierisch hineinzerren, auch wenn böse Stimmen längst vom Uraufführungsgeschäft sprechen. Würde ein Stück vor wenigen Jahrzehnten nicht selten noch zehn-, zwanzigmal aufgeführt, so ist's heute mit der Uraufführung erst einmal draussen und getan.

Ich habe mir einmal im Verlaufe des Frühlings angehört, was an Neuem, an Aufträgen und Subventioniertem in der Schweizer Musik aus der Randperspektive der Dreiländer-Ecke anzutreffen war. Aber entgegen der Intention meines Redaktors, der listig oder

nachdrücklich auf Konzert um Konzert mich hinwies, war's für einen Überblick oder Vergleich dann doch ein zu grosses Unternehmen. Und ich muss Ihnen und mir gar eingestehen, dass im Rückblick und aus der Erinnerung an viele Stücke und Konzerte manches ebendieser auch wieder entfallen ist – wohl in den meisten Fällen nicht einmal zu Recht.

«Schweizer Komponisten II» versammelte im Konzert des ensemble neue musik zürich neue Werke der Komponisten Hans-Peter Frehner, Urban Mäder und Lukas Langlotz jeweils für die volle Besetzung, nämlich Flöte, Klarinette, Perkussion, Klavier, Violine und Cello.

«Ich habe gerne Linien», schreibt Hans-Peter Frehner, unterstreicht das aber in seinem *Sextett Nr. 3 «Lines»* (2009) nicht von Beginn an deutlich. Stampfende Klaviersaiten bohren sich da in ein statisches Gebilde von Klavier- und Cellobässen hinein, aus dem sich erst nach einigen Minuten das Cello solistisch mäandrierend wegschwingt, und eine flirrend abstrakte Klanglichkeit vorbereitet, auf die mehrfach zurückgegriffen wird. Vorwärtstreibende Basslinien und insistierendes, ja auch irritierendes Herumtropfen von Einzeltönen prägen den Klangeindruck – und natürlich zum Schluss, nachdem man das Stück ausgehaucht glaubte, ein quasi rockiger, aus dem Nichts hingezauberter Block.

Aus völlig anderen musikalische Metaphern oder Kontexten entsteht Urban Mäders *Ballast* (2009) mit den drei Teilen *gestaut*, *dickflüssig* und *überschwappend*. Gestautes und Durchbrechendes, die Bewegungen langsamer Massen, die leise kreisenden, dickflüssig aneinanderklebenden Klänge des zweiten Teils: Hat man einmal die Titel gelesen, hört man sich entsprechend hinein. Auch die schwappenden Klarinettenklänge, mit denen der dritte Teil anhebt und in Ausbrüche und gurgelnde Klavierketten führt, passen sinnig ins Bild. Auch wenn sie sich vielleicht noch Lehmreste von den Händen reibt, ergreift einen Mäders Musik doch mit überraschend zartem Griff.

Vorstellungsbilder, zumindest offengelegte fehlen in Lukas Langlotz' *Ohne Titel II*, und auch die «Homage» des Untertitels verschweigt ein inhaltliches und grammatikalisches Objekt. In eine Einleitung und 26 unterschiedlich lange Abschnitte gliedert sich das Stück, und selbstverständlich zählt man diese nicht mit, sondern gibt sein Hören dieser Zersplitterung und Bewegtheit hin. Nach dem System wäre am besten gar nicht zu fragen, man blendet für einmal auch alle Bilder aus und fokussiert in den Abschnitten auf kleinste zeitliche Klangereignisse und -balancen. Um ein Sextett, mit dem man sich lohnend immer wieder auseinandersetzen kann, hat Langlotz das Repertoire des ensemble neue musik nach dem Trio von 2006 nun erweitert.

Unter die Leuchtschrift «Jürg Wyttenbach and friends» hat das Ensemble Phoenix Basel sein szenisches Konzert im Mai gestellt, mit zwei Werkaufträgen an Giorgio Tedde und Wyttenbach. «Friend» ist Wyttenbach mit dem Ensemble wie dem Italiener Tedde mit Sicherheit – und daraus erschliesst sich gerade das Besondere seines *Capriccio: Slaps! – and stick(s) to friends*: Es ist den Ensemblemitgliedern in neun Szenen auf den Leib geschrieben. Ebendies wird zwar von Komponisten und Ensembles nicht selten beansprucht, aber für einmal scheint es tatsächlich unmöglich, dass ein anderes Ensemble sich des Stückes annähme. Nach einem ersten Blick auf die Partitur stellt sich zunächst die «Befürchtung» ein, im Slapstick erschöpfe sie sich. Doch keineswegs: Schon das Wort selbst demonstriert Wyttenbach und operiert mit einer Vielzahl von *sticks* vom Ski- bis zum Dirigentenstock, der sich mit dem Pultmaschinchen bei Bedarf stets nachspitzen lässt. Vom Aspekt der *comedy* zeugen andererseits die Missgeschick-Serien des Schlagzeugers in der

sechsten Szene, aus denen sich natürlich ein musikalischer Ablauf entwickelt. Ein vergleichbares Ausmass an Theatralität erreicht Giorgio Teddes *Diapathos* (2009) nicht; die dem Ensemble auferlegten Zusatzaktionen bleiben hier stets vokaler Art. Als Durchlauf durch Gemütszustände («Wut, Weh, Angst, schlecht, schön») und musikalischer Durchlauferhitzer in diesen Zuständen selbst lässt sich ein Grundprinzip fassen und formulieren. Das Phoenix Ensemble hat Tedde hier mit einem hochinteressanten Stück beschenkt, nicht zuletzt aufgrund der «Feldwirkungen» auch nur geflüsterter Wortwiederholungen auf ihren musikalischen Grund oder Kontext, die sich in allen Teilen manifestieren und hören lassen.

Neben Trios von Jean Cras (dem Konteradmiral unter den Komponisten) und Jean Françaix spielte das Carpe Dième Trio ein neues Stück von Thüring Bräm in der Basler Maison 44. Eine sehr anregende Matinée zum 65. Geburtstag des Komponisten hat das Neuenburger Streichtrio hier geboten, mit drei Sätzen von Bräm, die sich an Joseph Haydn und Felix Mendelssohn Bartholdy richten. Vom ersten übernimmt Bräm den «Kontrast zwischen Raffiniertheit und Einfachheit», vom zweiten das «Flirrende» – und entwickelt aus einem Prinzip und einem Zustand eine ungehemmt fortschreitende, freundlich-transparente, aber keineswegs anbiedernde Musik. Statt brachialer klanglicher Verzweiflungstaten – ein Augenzwinkern sei an dieser Stelle eingefügt – finden sich für einmal Instrumente, die sich anständig einführen und benehmen, ja sogar motivische Verhandlungen aufnehmen! Kluge und sinnliche Musik, für einen verregneten Sonntag-Vormittag erfunden und vom guten Geist der Maison 44 erfüllt.

Die Basel Sinfonietta hat in ihr «Hexensabbat»-Konzert ein neues Stück von Urs Peter Schneider integriert. *DIES II* heisst es, eine «Neunstimmige Musik für 6 x 3 Individuen zu einem Text des Thomas von Celano», eine «Offerte an die einzelnen Hörenden», so präsentiert es Schneider im Programmheft. Das Offerierte überdeckt in diesem Angebot allerdings das Offene mehr als es Hörer und Komponist sich vielleicht wünschen würden. Eine durchkomponierte Einführung gibt Urs Peter Schneider, von derselben angestrebten Dauer wie das Stück wohl: 9.99 Minuten, und damit liegt schon die Präsenz des Performers auf der Komposition. Diese widmet sich den Perspektiven eines immergleichen Klangobjektes in durchgehaltener neunstimmiger Beleuchtung und einer rhythmischen Struktur, die dem Klangmaterial als «Transportmittel» dient. In diesem trippelnden Transport einer stets weitergereichten Klangschale fragt man sich, was sich daraus schliesslich ergiesst, und ob man es tiefgründig oder oberflächlich oder das eine im andern nennen soll. Vom anderen Ende her denken, hilft wenig, zumal das Stück den Schneider-Schluss besitzt: Es hört einfach auf.

Schon im Juni dann haben die Basler Madrigalisten aus Anlass ihres dreissigjährigen Bestehens ein Konzert mit fünf Basler Komponisten organisiert, mit Werkaufträgen an Jürg Wyttenbach, Rudolf Kelterborn und Balz Trümpy (neben mehr oder weniger Bekanntem von Alfred Knüsel und Heinz Holliger). Es ist in derart geographisch angelegten Programmierungen meist nicht einfach, geglückte Kontraste und Ergänzungen zu finden, aber die Madrigalisten konnten die Regel mithilfe des Ensembles Phoenix Basel und Jürg Henneberger vergessen machen. Und im Hinblick auf das ansehnliche Jubiläum ist auch nichts dagegen einzuwenden, die ältere Basler Komponistengarde unter sich spielen zu lassen: Man hat so auch gerichtete, höchst unterschiedliche und schliesslich ebenso bediente wie untergrabene Erwartungen an die drei Uraufgeführten. Wyttenbach geht auf die Anfänge im Repertoire der Madrigalisten zurück und wechselt zwischen Josquin Desprez/

Clément Janequin und Stücken auf Gedichte von Rabelais ab, die die zwei *Chansons burlesques* und ein *Rondeau-Tango* bilden. Simultan lässt Wyttenbach auf Französisch, Deutsch oder in deftigem Berndeutsch singen, und die sparsame instrumentale Begleitung steht durchaus dem Text entgegen, der auch von den einst kühnen Schweizern spricht, die nur noch saucisses sind: Unbenommen kann man da in das Spottlied über den Berner Bären an Aktualität hineindenken, was und soviel einem lieb ist.

Von Rudolf Kelterborn hören wir die *Sechs Epigramme* für Chor, Klarinette und Violoncello (2008) in Uraufführung. In den meisten von ihnen verdichtet Kelterborn jeweils ein paar Worte aus dem Werk von sechs Dichtern, die in seinem Gesamtschaffen immer schon eine hervorgehobene Stellung einnehmen: Friedrich Dürrenmatt, Erika Burkart, Ernst Jandl, Georg Trakl, Petrarca und Shakespeare. Auf rund 18 Minuten entrollen sich die sechs Teile aus den lyrischen Wortessenzen, bleiben also auch musikalisch kompakt, das umfasst der Begriff der Epigramme ja ebenso. Wie bei jeder guten Komposition könnte man in ihnen Grundfragen studieren: jene nach dem Verbinden und Teilen, der Bildung eines Ganzen aus atmosphärisch oder charakterlich Geschiedenem, der Verbindungs- und Verankerungsfunktion der Instrumente (Klarinette, Cello) gegenüber den Stimmen. Kelterborn bedient sich auf klanglicher und semantischer Ebene jeweils mehr oder weniger auffälligen Möglichkeiten des Hervorhebens und Zurücksinkens, die einen an harten Kanten, aber auch klanglich Zurückschwindendem vorbeiführen.

An eine prachtvolle Zinnenburg mit flatternden Fahnen und Fanfarenstößen erinnert der donnernde Einstieg in Balz Trümpys *Die Elemente*. Er spiegelt die Wucht eines Textes, als dessen Autor man vielleicht Eduard Mörike nicht im ersten Atemzug nennen würde. Von der Zählung eines Riesenwesens, das planlos die Elemente mischt, aber durch Gesang beruhigt und durchs Wort erlöst wird, scheint Mörikes Text zu erzählen. Soweit sich darin Kitsch zeigt, wird er von Trümpy auch gar nicht unterdrückt, sondern produktiv genutzt, ohnehin entspricht klangliche Sparsamkeit nicht dem Prinzip des Stücks. Musikalisch hält sich Trümpy mit engem Spielraum an den Text, und entzieht sich infolgedessen auch nicht der Aufgabe, dessen abfallenden Spannungsverlauf nachzuzeichnen. So wie mir Wyttenbachs lachender Konzerteinstieg gefällt, tut's Trümpys unverbogener Abschluss eines langerwarteten Konzertes nicht weniger. **ANDREAS FATTON**

DE LA BIFURCATION À LA PERTE DE SENS ?

Festival AGORA, IRCAM, 8 au 19 juin 2009

En examinant la formule de Borges (*Sentiers qui bifurquent*) qui servait de sous-titre à l'édition 2009, on se dit que le risque est grand à ne considérer pour seul fil d'Ariane que le labyrinthe lui-même. Comme si la musique ne se suffisait plus à elle-même et devait s'agréger à des domaines aussi insolites que la physique quantique et la cuisine moléculaire.

Un hommage particulier avait été réservé cette année à Luciano Berio ; trois œuvres emblématiques servant de cadre à trois créations. Le rapprochement le plus intéressant fut sans doute les *Sirènes* de Luca Francesconi avec le grandiose *Coro*, sous la baguette de Michel Tabachnik. La pièce de Francesconi utilise un ensemble orchestral et quarante voix associées à une subtile

lutherie électronique. L'œuvre interroge la complexité de percevoir la musique non pas comme langage codifié, mais comme « pression sémantique » exercée par une polyphonie de propriétés. Seul regret, le rendement acoustique très limité de la salle des concerts de la Cité de la Musique pour le très imposant effectif de *Coro*.

Paradoxalement, cette salle devient l'écran idéal dès lors qu'il est question de spatialisation, comme pour la « *mesa in scena* » de la parole (mise ou messe en scène) dans *Passaggio* de Berio. Cette *via crucis* en six *stazione* d'un personnage féminin humilié nous paraît aujourd'hui bien datée du point de vue de la morale sociale et du message politique. Musicalement, il faut retenir la spatialisation des voix (chantées et criées) ainsi que la traduction sonore du contenu émotif du texte de Sanguineti en amplification et concentration. On retrouve chez Luis Fernando Rizo-Salom cette énergie du geste instrumental, combinée à une écriture aux confins du bruit et du son. Ses trois *Manifestes* s'organisent autour de nappes sonores exubérantes savamment distillées par un système de haut-parleurs placés sous les sièges des spectateurs. On est plongé dans la virtuosité parfois éprouvante d'un dispositif redoutablement efficace.

On est plus circonspect concernant le concert Berio-Webern-Mantovani. Dans ses *Formazioni*, Berio soulève la question des hiérarchies entre les différents pupitres, notamment à travers la disposition des instruments. Cette « géographie orchestrale » inédite s'élabore autour de diverses musiques de chambre qui s'intensifient à l'extrême. Par la suite, on regrettera les failles interprétatives dans l'op. 10 de Webern et la calamiteuse pièce de Bruno Mantovani – inspirée par la carte d'un restaurant branché, cette tentative de *fooding* sonore est un authentique désastre. L'écoute se réduit à des zooms sonores écœurants censés illustrer l'effet des textures et des saveurs sur l'appareil papillaire. À oublier, donc.

Mauvais souvenir également, l'opéra *Hypermusic Prologue* d'Hector Parra, basé sur un improbable livret de la physicienne Lisa Randall. Nous assistons, une heure durant, à l'incommunicabilité entre un ténor tout droit tiré d'un *musical* de Broadway et une soprano censée incarner la physicienne quantique en proie à une crise existentielle – le tout enrobé de projections de formules quantiques et longs raisonnements indigestes sur les *branes* et les *bulks*. La musique pointue et exigeante d'Hector Parra est complexe jusque dans sa trame bruitiste la plus acerbe et ne cherche jamais à distinguer complexité spéculative et complexité perçue.

On regrette ici l'insupportable prurit à vouloir superposer l'image à la partition. La vidéo devient un impératif catégorique impérieux, quitte à parasiter des pièces aussi intéressantes que *Cuatro escenas negras* d'Alberto Posadas. Inspirées par les fameuses « peintures noires » de Goya, cette partition développe une trame violente remarquable. L'orchestre est plongé dans la pénombre avec, sur le mur du fond, une projection en plan-séquences de détails de tableaux de Goya qui n'apportent rien à l'espace sonore. A noter également, en première partie, l'excellente interprétation de *Zayin VI* d'Alberto Guerrero par Irvine Arditti. Les passages en double cordes déphasées se combinent à toute une série de pressions-prélèvements de l'archet qui augmentent l'aspérité du timbre et rendent plus sensible encore l'agonie (littéralement *lutte*) de l'instrument pour compenser l'absence/présence du quatuor.

Dans la même soirée, le très intéressant *Erinnerung* de Denis Cohen pour quatuor à cordes et électronique. Un travail basé sur

la reconstruction mentale de la troisième pièce (« Farben ») de l'opus 16 d'Arnold Schoenberg. Ici, pas d'invasion spectaculaire de l'électronique mais plutôt une simple frontalité du propos, à l'image des quatre haut-parleurs disposés en rang devant le quatuor. Au sommet également, le magnifique *Quatuor* opus 10 de Schoenberg et ce malgré l'intonation un brin contondante de la soprano.

Contraste malheureux avec *Operspective Hölderlin* de Philippe Schoeller dont le long texte de présentation laissait pourtant augurer d'une expérience hors-norme grâce à la WFS (Wave Field Synthesis ; système de diffusion holophonique censé rendre égales pour tous les auditeurs les conditions d'écoute, quelle que soit leur place dans la salle). Était-il nécessaire de convoquer Hölderlin pour trente minutes d'ennui total autour d'une laborieuse digression perspective-polyphonie ? Dans le registre des innovations

ratées, citons pour mémoire le logiciel *Omax*, censé improviser en temps réel avec le trio de jazz Aka Moon, mais souffrant de graves problèmes de synchronisation.

Deux précieux souvenirs pour conclure : d'une part, le concert donné dans le cadre somptueux de Saint-Eustache avec le très beau *ferner, und immer ferner* pour orgue de Philip Maintz – libre variation entre Josquin Desprez et Georges Bataille ; d'autre part, la chorégraphie *Luisance* d'Alban Richard pour duo d'après un travail sur bande autour du choral *O Haupt voll Blut* de la *Passion selon Saint-Matthieu* de Bach. On demeure impressionné par cet étrange rituel basé sur des répétitions de postures à la lisière entre l'hystérie et l'iconographie baroque. Le trouble subtil de cet enchaînement de douleur et de joie mêlées qui peu à peu se ralentissent, se figent, se déforment et disparaissent.

DAVID VERDIER

KORREKTUR

In Rudolf Kelterborns Aufsatz *Suche nach Wörtern, Suche nach Musik. Kompositorischer Umgang mit Texten* in der vorigen Ausgabe der *Dissonanz* (# 106, Juni 2009) haben wir auf Seite 10 versehentlich ein falsches Notenbeispiel veröffentlicht; Abbildung 3 muss richtigerweise lauten:

Abbildung 3: Rudolf Kelterborn, «Goethe-Musik» für Frauenstimme und acht Instrumente (2000), Nr. 1, «Nachtgedanken», Klarinette und Violine, Takt 32ff. © Bärenreiter-Verlag Kassel/Basel

The image shows a musical score for Clarinet (Klar.) and Violin (Ve.). The score is for measures 32-35. Measure 32 is boxed and has a tempo marking of 52 c♯. The clarinet part has a melodic line with a 'morando' marking. The violin part has a harmonic accompaniment with a 'pp dolcissimo' marking. The score ends with a 'Tutti-Akkord' marking. There are also dynamic markings 'p' and 'p, carr. m a femplice'.

Wir bitten für dieses Versehen um Entschuldigung.