

... wie zwei Schwestern ...

Eine Übersicht über das Repertoire für Gitarre und Harfe anhand einer Auswahl an Stücken von 2006-2014

Mirjam Schröder

Wie zwei Schwestern, eine dünne, wendige und eine dicke Schwester, so beschrieb der Mannheimer Komponist Timo-Juko Hermann (geb. 1978) seinen Klangeindruck der Duobesetzung Gitarre – Harfe. Ganz fern liegt dieser (möglicherweise für die Harfe wenig schmeichelhafte) Vergleich nicht und doch haben sich verschiedenste Komponisten inzwischen an diese ungleich- ähnliche Duobesetzung herangewagt und ganz unterschiedliche Wege gefunden, diese beiden Instrumente zu kombinieren. Der vorliegende Aufsatz soll einen Überblick geben über die Werke, die in der Zeit zwischen 2006 und 2014 für das Duo Mangold - Schröder, das ich 2006 mit meinem Kollegen Maximilian Mangold gegründet habe, entstanden sind.

Gründet man ein Duo in einer solchen Besetzung, so ist es selbstverständlich, dass man von vornherein Komponisten anregen möchte, etwas zu schreiben. Es gab zwar zu Beginn der gemeinsamen Arbeit schon einige existierende Werke für diese Besetzung (Villa-Lobos, Pierné, Andriessen, Sessler), und natürlich kann man Werke für andere Instrumente entsprechend bearbeiten, z.B. die von Granados, Carulli, Frescobaldi u.a., aber die inzwischen über 30 neu entstandenen Werke bieten ein stilistisch breit gefächertes neues Repertoire und neue klangliche Varianten für dieses Duo.

Grob gesagt, findet man unter diesen Werken zwei verschiedene Richtungen: Die erste bezieht sich auf die Tanztradition der spanischen und lateinamerikanischen Musik und Folklore (und ist auch meist von spanischen und lateinamerikanischen Komponisten geschrieben), manchmal auch mit Elementen des Jazz und Bossa-Nova, die zweite besteht aus zeitgenössischer Musik (meist deutscher Komponisten). Natürlich schreibt jeder Komponist in seinem eigenen Stil, und die Kompositionen sind geprägt von unterschiedlichen Tonsprachen – traditionellere Schreibweisen und solche, die sich auch vieler Geräusche und Spezialeffekte bedienen.

Einige dieser Werke sollen hier genauer besprochen werden, um die Unterschiedlichkeit im Umgang mit den Instrumenten und die Vielfältigkeit in

dem entstandenen Material darzustellen. Gemeinsam ist diesen (beschriebenen) Werken der Grundgedanke, dass die Musik für Harfe und Gitarre eine Musik der stillen, leisen bis hin zu zerbrechlichen Klängen ist (vor allem in den beiden analysierten Werken der Neuen Musik). Außerdem spielen alle Komponisten der Werke (außer Mack) an auf die Tradition der Gitarre in der spanischen und südamerikanischen Tanzmusik.

Eines der ersten Werke, die für unser Duo geschrieben wurden, ist die *Suite Magica* von Maximo Diego Pujol, einem 1957 in Buenos Aires geborenen Gitarrist und Komponist.¹ Die *Suite Magica* ist eine Suite im traditionellen Sinn, bestehend aus Tanzformen mit einem vorbereitenden *Prelude*, beruhend auf einfachen Harmonieschemata; sie besticht aber dadurch, dass eben diese Schlichtheit gepaart ist mit sehr gesanglichen Melodien und den typischen beschwingten Rhythmen der argentinischen Tanzformen der jeweiligen Sätze. Die Harfe stellt im *Prelude* ein viertaktiges Bassmotiv in a-moll vor. Vor allem die Auftakte (Dominante zur neuen Eins) zum jeweils dritten und fünften Takt (also neue Runde des Motivs) manifestieren die Tonart und geben gleichzeitig eine jeweils zweitaktige rhythmische Struktur in die Phrase. Nach vier Takten wird das Schema wiederholt und die Figur, die die rechte Hand dazu spielt, leicht variiert. Die Takte 9 bis 16 wiederholen die ersten Takte, allerdings in der Dominanttonart. Dann erst kommt die Gitarre hinzu und variiert mit ihren kurzen Einwürfen die Musik der Harfe, die sich von Takt 1-16 wiederholt. Die anfangs unbedeutend erscheinenden Einwüffe werden im zweiten Satz der Suite Grundmotiv des Hauptthemas sein. Man kann also durchaus das *Prelude* als unmittelbar zusammenhängend mit dem zweiten Satz sehen. In den Mitteltakten des *Prelude* entwickelt sich kurz eine kleine Melodie – Terzschriffe in der Gitarre über eine chromatische Basslinie der Harfe – die die gesanglichen Qualitäten der folgenden Sätze andeutet. Doch hieraus kann sich kein eigener Abschnitt entwickeln, denn sofort kommt die Anfangsmusik zurück, diesmal in den ersten vier Takten mit dramatisch wirkenden Synkopen in der Gitarre, welche aus den Akkordfolgen der Harfe im Anfang stammen. Die Harfe spielt die Akkorde weiter und übernimmt auch die ‚Einwurffiguren‘ der Gitarre. Nach 8 dramatisch wirkenden Takten findet die Musik ihre anfängliche Ordnung und ‚Beiläufigkeit‘ wieder, kehrt zurück zu Harfenbegleitung und Gitarreneinwürfen aus den Takten 9-16 und endet fragend mit leisen Flageollets in der Gitarre. Sofort nimmt die Gitarre die Motive der Takte 9-16 des Preludes im zweiten Satz, dem *Vals*, auf.

¹ <http://www.maximopujol.com/welcome>.

... wie zwei Schwestern ...

Sie stellt in einem langen Solo (T. 1-17) die zwei Hauptthemen vor: das aus dem Prelude entstandene Thema und das zweite Thema, welches in Sekunden den Fünftonraum von der Tonika zur Dominante und zurück abschreitet. Die beiden Themen könnten nicht gegensätzlicher sein: Das erste umspielt eine E-Dur-Dreiklangsbrechung über eine Oktave, Achtel im ersten und fünften Takt spielen auf die neue Eins in den Takten zwei und sechs hin, von wo das Motiv in Sekunden zurückfällt auf die Dominante (T. 4) bzw. Tonika (T. 8 am Ende des Themas). Durch die Achtelbewegungen in den Takten 1 und 4 wirkt das Motiv beschwingt und tänzerisch. Das zweite Thema schreitet in Halbe plus Viertel (Auftakt) in Sekundschritten auf und wieder abwärts und bildet somit den Ruhepol zu den ersten Takten des Satzes.

Nach dem Einstieg der Harfe in T. 28 entwickelt sich ein absolut gleichberechtigter Dialog. Interessant ist, dass Pujol vermeidet, beide Instrumente gleichzeitig in derselben Lage spielen zu lassen. Dies wird beispielsweise deutlich in den Takten 40-47: Erst umspielt die Gitarre mit einer Achtelkette in hoher Lage das Hauptthema, dann bildet sie nach 4 Takten mit Akkorden, die auch die Basstöne übernehmen, den rhythmischen und harmonischen Gegenpart zu der in Sekunden fortschreitenden Harfenmelodie des zweiten Themas.

Im folgenden *Tango* ist die Gitarre die Solistin und setzt gegen einen Walking Base der Harfe ein rhythmisches Motiv, später stellt sie in einem zweiten Formteil, vorsichtig durch Harfenakkorde begleitet, eine wunderschöne Melodie vor, von der die Harfe nur 4 Takte wiederholen kann, bevor Gitarre und Harfe gemeinsam die Melodie beschließen. Eine Wiederholung des ersten rhythmischen Tango-Teils beendet diesen Satz wirkungsvoll.

Mit dem folgenden *Candombe* bleibt Pujol in der argentinischen Tanztradition der afro-lateinamerikanischen Kultur: Jeden Sonntag und feiertags treffen sich Trommler, Nachfahren afrikanischer Einwanderer, zu einem durch rhythmische Musik begleiteten Marsch durch die Stadt. Sie sammeln Geldspenden, erinnern aber auch an ihre Geschichte und befestigen mit dem Marsch den sozialen Zusammenhalt.² Seit 2009 gehört diese Form der Candombe zum Unesco Immateriellen Kulturerbe.

Auch der argentinische Komponist, Gitarrist und Arrangeur Narciso Saul (1957 in Buenos Aires geboren) hat seine *Suite para Arpa y Guitarra* der spanischen Tanztradition der Gitarre gewidmet. Drei Sätze – *Tango*, *Vals*, *Milonga* – mit den Titeln *Amigo de Oro*, *Como Agua* und *Milonga* leben von

² <http://www.unesco.org/culture/ich/index.php?RL=00182>.

folkloristischen Elementen und Anleihen aus dem Jazz und erinnern an die Musik Piazzollas.

Wie Pujol und Saul haben weitere Komponisten mit ihren Werken die Musik und Natur ihrer Heimat geehrt: Juan Manuel Cortès benennt sein Duo *Graelsia* nach einem Schmetterling seiner Heimat. Der wunderschön türkisch schimmernder Falter³ mit dem deutschen Namen Isabellaspinner kommt ausschließlich in spanischen und südfranzösischen Bergregionen vor. Die drei Sätze des Werkes symbolisieren die Entwicklungsstadien des Schmetterlings: Raupe – Puppe – Schmetterling. Der Grundton E liegt wie ein Orgelpunkt unter allen Sätzen des Werkes. Im ersten Satz entfaltet die Gitarre eine Melodie über zarte Akkord-Bisbigliandi der Harfe. Dieses System wird aufgelöst und die Instrumente verflechten sich immer mehr in klanglicher (gleiche Tonhöhen) und auch in rhythmischer Hinsicht (ergänzende Sechzehntel-Rhythmen). Im zweiten, langsamen Satz scheint die Starre der Puppe, des stillen Wandels, in den ruhigen, kurzen und immer wiederkehrenden Melodiefragmenten eingefangen zu sein. Die bewegten Akkordbrechungen im letzten Satz wirken durch den langsamen zweiten Satz noch beschwingter – es fällt nicht schwer, hierbei an einen davonfliegenden Schmetterling zu denken.

Mit seinen *Piezas de Paraná* beschreibt der 1967 geborene Argentinier Sergio Bosser die Region seiner Heimat im nordöstlichen Argentinien. Mit den Tempobezeichnungen für die Sätze (*Gualambo, Chamamê*) nimmt Bosser Bezug auf die Kultur der Guaraní, einem indigenen Volk in Südamerika mit Siedlungen in Paraguay, Bolivien, Argentinien, Brasilien und Uruguay.

Solange sie denken können, sind die Guaraní auf der Suche nach einem Ort, der ihnen von ihren Vorfahren offenbart wurde. Es ist der Ort, an dem Menschen ohne Schmerz und Leid leben können. Sie nennen diesen Ort ‚Land ohne Übel‘.⁴

Die Gualambao ist ein rhythmisch zwischen 3/4- und 6/8-Takten changierendes Lied, welches seine Ursprünge in der Region des Flusses Paraná hat.⁵ Die Chamamé ist ein Tanz, der durch die Mischung der Musik der Missionare (in diesem Falle vor allem die Einflüsse der Polka) mit den indigenen Rhythmen und Klängen entstand.⁶ *Luna sobre el Parana* (der untergehende Mond über Paraná), der erste Satz der Suite, wird durch große,

³ http://www.lepiforum.de/lepiwiki.pl?Actias_Isabellae.

⁴ <http://www.survivalinternational.de/indigene/guarani>.

⁵ Siehe auch: https://www.youtube.com/watch?v=_VL4tZl0udA.

⁶ <https://de.wikipedia.org/wiki/Chamam%C3%A9>.

rauschende Arpeggien und Glissandi der Harfe eingeleitet, dann jedoch übernimmt die Harfe sofort die Begleitfunktion für die Melodie in der Gitarre. Im Laufe des Stückes wechseln Begleitung und Melodie in Harfe und Gitarre gleichberechtigt ab. Der zweite Satz ist betitelt mit *Paisajes de la Costa*. In diesem tänzerischen Satz wird der für die Region typische Wechsel von 3/4- und 6/8-Takten sehr deutlich. Um das Fließen des „großen Paraná“ (*Alto Paraná*) darzustellen, hat Bosser ein „Tempo di galopa“ gewählt. Die Musik ist in einfachen Viertaktphrasen aufgebaut, sehr leicht zu verstehen und scheint immer weiter zu fließen.

Interessante Parallelitäten zu den Werken mit eher folkloristischer Schreibweise findet man auch im zeitgenössischen Repertoire für Gitarre und Harfe. So hat u.a. Jörg-Peter Mittmann eine alte (spanische) Tanzform in sein Werk *L'aura Serena* verarbeitet, und Dieter Macks *Kokon* verwebt die beiden Instrumente ähnlich wie Cortes und assoziiert ebenfalls die Entwicklungsstadien eines Schmetterlings (dazu später).

Jörg-Peter Mittmann, 1962 geboren, studierte Komposition an der Musikhochschule Detmold und Geschichte und Philosophie an der Universität München, wo er mit einer Arbeit über den frühen deutschen Idealismus promoviert wurde.⁷ Er hat „sich auch wissenschaftlich mit Grenzfragen von Philosophie und Musik beschäftigt“.⁸

Sein Duo für Gitarre und Harfe basiert auf einem sehr alten Harmonieschema, der Folia (aEaCGCaE). Erste Formen dieses Harmonieschemas gab es schon im 15. Jahrhundert.

Die Transformation überkommener Topoi in eine dezidiert moderne Klangsprache ist Mittmann ein zentrales Anliegen. Doch es geht ihm nicht darum, Traditionen fortzuschreiben [...]. Ziel ist vielmehr, das Überlieferte in Beziehung zu setzten zu heutigen Befindlichkeiten, eine Oszillation herzustellen zwischen dem ‚Einst‘ und ‚Jetzt‘.⁹

Vivaldi, Händel, Corelli schreiben Variationen über das wohl berühmteste Melodieschema zur Folia.¹⁰ Im Vergleich zu den barocken Folias, wie z.B. der Lullys wechselt in Mittmanns *L'aura Serena* die Harmonie ganztaktig, was der Musik einen ruhigen und durch den 6/8-Takt dennoch schwingenden Puls verleiht. Mittmann wählt eine eigene Melodie zur Akkordfolge, aber auch er

⁷ <http://www.ensemblehorizonte.de/mittmann/>.

⁸ Dorf Müller 2015, S. 3.

⁹ Dorf Müller 2015, S. 3.

¹⁰ Höre z.B.: https://www.youtube.com/watch?v=VHRdFILo_Yw.

schreibt in 14 Formteilen „Variationen“ im weitesten Sinne über das Bassschema, von einem schüchtern eintretenden Beginn bis zum kulminierenden Höhepunkt (in Ziffer J) und dann wieder sich verlierend bis zum stillen Ende des Stückes.

Mittmann schrieb auf Anfrage in Bezug auf diesen Aufsatz in einer E-Mail:

Interessant ist, dass das Changieren zwischen zwei Tonarten für die Hörgewohnheiten des 16./17. Jahrhunderts offenbar ziemlich verrückt war; daher der Name Folia. Auch diese Verrücktheit spielt in meinem Stück eine nicht unbedeutende Rolle.¹¹

Die erste „Runde“ ist eine vorsichtige Annäherung an die Musik, es erklingen zwar alle Basstöne, aber von der Melodie sind nur fragmentarisch einzelne kurze Ausschnitte zu hören. Auch rhythmisch wird der Hörer noch völlig im Unklaren gelassen, die Takte sind sehr langsam und suchend. Die ersten 8 Takte (erster Durchgang des Bassschemas) sind im zweiten, vierten, sechsten und achten Takt durch Fermatentakte in ihrem Fluss gebremst bzw. im achten Takt durch einen längeren kadenzartigen Takt vom nächsten Durchlauf getrennt. Diese Trennung vor der neuen Folia-Runde erscheint im Laufe des Werks immer wieder und wird von Mittmann Parenthese genannt. Diese Parenthesen verstärken nicht nur das suchende Element im Anfang des Werks, sie unterstützen auch den kammermusikalischen und intimen Charakter der Musik (*musica riservata*). In der zweiten Runde (ab Ziffer A) erklingen schon mehr Töne des Themas, und Rhythmus und Struktur werden klarer. Im dritten Durchgang der Folia kommen noch mehr Töne des Themas hinzu, außerdem fällt die Unterbrechung nach vier Takten weg, sodass erstmals das ganze Bassschema ohne Unterbrechung erscheint. Es etabliert sich immer mehr ein 6/8-Takt, auch wenn in manchen Takten noch die erste Zählzeit leer bleibt. Erst im vierten Durchgang erscheint die Folia wie ein Variations-Thema im klassischen Sinne, das mit Melodie, Harmonie und stabilem Rhythmus vorgestellt und später variiert wird.

Dieser suchende Beginn gibt gut Mittmanns Idee einer *musica riservata* wieder:

Mit der sicher ungewöhnlichen Duo-Besetzung Harfe – Gitarre verbinde ich eine Atmosphäre vornehmer Zurückgezogenheit, feiner leiser Klänge. Es ist jene Stimmung einer *musica riservata*, die ich bildnerisch eingefangen finde in den detail-

¹¹ Mittmann in einer E-Mail an die Verfasserin am 03.06.2015.

versessenen Musiker-Darstellungen Jan Vermeer van Delfts aus dem 17. Jahrhundert.¹²

Verschiedene Klang-Effekte verstärken die intime und suchende Stimmung des Anfangs: das Ratschen auf der Saite in Takt 4, das fast klingt wie eine langsam sich öffnende Tür; das schnelle Wischen mit der Handfläche über die Saiten in Takt 6 ähnelt einem Atemgeräusch, und in der ersten Parenthese verschmischen sich die leisen hohen Töne der Gitarre mit den Wischgeräuschen auf den Harfensaiten (Wischbewegung entlang der Saite, sodass ein Pfeiffon entsteht).

Weiter stellt Mittmann im Vorwort zur Notenausgabe den Zusammenhang seines Werkes mit Madrigal-Gedichten und- Kompositionen her:

Ausgehend von jener Epoche war es nur natürlich, dass ich als Tribut an die Blütezeit der Madrigalkomposition im Titel Petrarca zitiere und formal auf die zeittypische harmonische Form der Folia zurückgreife.¹³

Mittmann überträgt damit neben der Folia in gewisser Weise auch das Madrigal selbst in die Moderne, denn „anders als für weltliche Musik zu dieser Zeit üblich, war das Madrigal komplex durchkomponiert und auf emotionalen Ausdruck hin orientiert. Insbesondere die Option, den Text nicht nur einfach wiederzugeben, sondern durch Gesang wie Instrumentierung mit lautmalerischen Effekten gestalterisch zu sich kommen zu lassen, ließ in kürzester Zeit zahlreiche neuartige musikalische Techniken entstehen“ (so z.B. Tremolo und Pizzicato).¹⁴

Auch wenn das Suchen nach neuen Klangfarben und Spieltechniken heute nicht mehr an eine bestimmte musikalische Gattung gebunden ist, so ist dies doch auch eine Anspielung darauf, dass auch schon sehr früh in der Musikgeschichte die Suche nach neuen klanglichen Möglichkeiten die Musik beschäftigt (und weiterentwickelt) hat. Die Besetzung Gitarre – Harfe birgt diese neue Suche per se in sich.

Dass Mittmann mit Francesco Petrarca (1304-1374) nicht nur auf einen der Dichter der frühen italienischen Literatur, sondern auch auf den ersten „Naturpoeten“ im europäischen Raum Bezug nimmt, verbindet dieses Werk in der Liebe zur Natur Petrarcas auch mit den Ehrungen an die Lanschaften der argentinischen Komponisten Bosser, Saul und Cortes. Petrarca „entdeckte

¹² Vorwort zur Notenausgabe.

¹³ Vorwort zur Notenausgabe.

¹⁴ http://de.wikipedia.org/wiki/Madrigal_%28Musik%29.

durch bewusste Wahrnehmung der Natur das, was wir Geopsyché nennen, die Ausstrahlung, die Seele eines Ortes, das, was die Alten ‚genius loci‘ nannten.“¹⁵.

Die „vornehme Zurückgezogenheit“ der Musik bricht im Laufe der verschiedenen Variationen immer weiter auf. Im ersten kompletten Durchlauf des Folia-Themas haben Gitarre und Harfe klare Aufgaben von Melodie und Begleitung und sollen auch gleich laut sein (beide mezzopiano), schon im nächsten Durchlauf schwankt das System, indem die Harfe manchmal Töne der Melodie in ihre Begleitfigur einbaut, die der Gitarre dann in ihrer Melodie „fehlen“ (z.B. Im Takt D die vierten und fünften Sechzehntel f und e) – ein kleines Beispiel dafür, dass man auch in der Musik Mittmanns die Detailversessenheit finden kann, die Mittman an den Bildern der Epoche fasziniert. In der zuletzt besprochenen Variation soll die Harfe lauter sein als die Gitarre, sodass es dem Zuhörer schon hier nicht mehr vergönnt ist, zurückgelehnt das schöne Thema noch einmal zu hören. Im folgenden Durchlauf (bei Ziffer E) erreicht die Musik klanglich einen ersten Höhepunkt – die Gitarre variiert in großen Akkordbrechungen in schnellen 32steln im fortissimo über das Thema zu einer forte-Begleitung der Harfe. Die Beruhigung im folgenden Durchlauf trägt, denn auch wenn die Instrumente klanglich wieder zum piano zurückfinden, löst sich langsam das Gefüge des in 2+2+2 Sechzehntel schwingenden 6/8-Taktes zugunsten eines zwei mal 3+3 schwingenden quasi 12/16-Taktes auf (wird in Ziffer H erreicht). Umso belebter wirkt dann der eigentliche klangliche Höhepunkt in Ziffer I: die schnellen 32tel – wieder im 6/8-Takt – führen in virtuosen Linien an die klangliche und technische Obergrenze der beiden Instrumente. Besonders zu erwähnen ist hier auch der Effekt des Schlagens auf den Resonanzkörper, der bei beiden Instrumenten fast gleich klingt, sodass, ohne die Musiker beim Spiel zu sehen oder in den Noten mitzulesen, kaum zu unterscheiden ist, wer gerade auf den Korpus seines Instrumentes schlägt. Besonders gut erkennbar wird das im 5. Takt nach Ziffer I. Wie oben schon angesprochen, spielt für Mittmann die „Verrücktheit der Folia“ eine wesentliche Rolle für die Wahl des Bassschemas als Hauptmotiv der Variationen. Hier (bei Ziffer I) ist laut Mittmann „[...] in der Tat der ‚Höhepunkt der Raserei‘ vor der GP vor K erreicht.“¹⁶

Im folgenden Durchlauf (Ziffer J) kulminiert die Musik in Metrum, Rhythmus (4/8- und 5/8-Takte, verschiedene Rhythmen, Triolen, Duolen,

¹⁵ http://www.emmet.de/por_petr.htm.

¹⁶ In einer Mail an die Verfasserin im Juni 2015.

Synkopen, Zählzeiten fehlen etc.), Harmonie (viele Sekundreibungen, Töne immer knapp neben dem eigentlichen Harmonieschema des Folia-Themas) und schließlich sogar im Bass: Im 7. Takt nach Ziffer J wird erstmals im Stück ein Basston, der in der Folia-Folge kommen müsste (E), durch einen anderen (F) ersetzt. Ein eindeutiger Ausdruck der kompletten Zerstörung. Nach diesem katastrophalen Zusammenbruch folgt eine Fermate (Absolute Stille – Spielanweisung in der Partitur, in Proben hat Jörg-Peter Mittmann auch klar gemacht, dass diese Stille auch eine performative Inszenierung erfordert und dass ein eventuell nötiges Umblättern an anderer Stelle erfolgen soll). Die letzten Folia-Durchgänge gehen den Weg des Anfangs in umgekehrter Richtung. In Ziffer K ist noch die Melodie erkennbar – in der Harfe, begleitet durch „rhythmisch sehr verschwommene“ (Spielanweisung) und durch das Anlegen des Gleitstahls an die Saiten klanglich verfremdete Gitarrentöne. Schon im nächsten Durchgang bricht das metrische Gefüge auf (freie Notation in der Harfenpartie), von der Folia bleiben hier (wie auch im Anfang) nur Melodiefragmente und der Bass übrig. Im der letzten Variation (Ziffer M) findet man zwar die Töne des Bassaschemas wieder, aber nicht immer im Bass und außerdem nicht mehr im taktweisen Wechsel. Ratschen auf der Saite, geklopfte Tremoli auf dem Resonanzkörper, Schnarrenlassen der tiefen Saiten, das Dämpfen der Saiten während des Spiels durch den Handballen und außerdem lange Pausen versärken hier den suchenden und fremden Charakter. Diese Musik ist wieder die „intime Musik der leisen Töne“, aber dieser letzte Teil wirkt auch, vor allem durch das extrem langsame Tempo, verloren. Das langsame Ratschen mit dem Nagel an einer tiefen Harfensaite könnte, versteht man es in Takt 4 als ein Öffnen der Tür, hier (im vorletzten Takt des Stückes) wie ein Schließen derselben interpretiert werden.

Eine ‚wortwörtliche Übersetzung‘ des dem Werk vorausgestellten Petrarca-Sonettes in Musik wäre für Mittmanns Musik unüblich und nicht beabsichtigt. Aber auch im Text des Gedichtes zeigen sich bei näherem Hinsehen tiefe Risse und Widersprüche: Die „heitere Luft“ bringt „Amors erste süße, tiefe Wunden“, das „schöne Antlitz“ verbirgt Zorn und Eifersucht, und schließlich: die „festen Schlingen“, die die Zeit aus diesem „Geflechte“ (der Liebe) schuf, die nur der Tod zu lösen vermag. Sind diese Zeilen Ausdruck einer nie enden wollenden Liebe oder Ausdruck der Ausweglosigkeit aus den Fesseln der Liebe?

Möglich wäre auch, das Vorwort Mittmanns zur Deutung des Schlusses heranzuziehen:

Trotz aller historischen Reflexion ist *L'aura serena* Musik der Gegenwart. Die Annäherung an die Klangsprache des 17. Jahrhunderts bleibt eine flüchtige Berührung, die schließlich recht dramatisch ausgeschlagen wird.¹⁷

Die Musik als „Zeitkunst“ oder Kunst, die mit der Zeit als wesentliches Element arbeitet, ist in ihrem Wesen schon beschäftigt mit der Fragen nach der Dauer – von Zeit, aber auch von Zeitgeist, Epoche und Wiederholbarkeit. Wir können nicht wieder die Musik des Mittelalters herstellen – und, wie erwähnt, war das auch nie die Absicht des Komponisten. Dieses Werk könnte aber einen Beitrag zu der Diskussion leisten, dass alles, was vergangen ist, vergangen bleibt und nicht wieder herstellbar ist, z.B. durch das Ausbrechen aus der *musica reservata*, durch das suchende Ende und die trügerischen Wandlungen, die die Musik im Laufe des Werkes erfährt.

Den 1954 in Speyer geborene und momentan in Lübeck lehrende Komponist Dieter Mack könnte man durchaus als Botschafter ostasiatischer Kultur verstehen: Er lebte in Südostasien, war Mitverantwortlicher und Berater verschiedenster multikultureller Projekte, Gastprofessor in Indonesien und Composer in Residence in verschiedenen Ländern. Doch ist seine Musik keineswegs ethnisch geprägte Musik. Mack schreibt über seine eigene Musik:

Die eigene musikalische Sprache kann nur das kumulative Ergebnis einer umfassenden Transformation sämtlicher Erfahrungen sein, die man zu jedem bestimmten Zeitpunkt im Leben in sich trägt. Ich nenne dies den Prozess der Suche nach der eigenen Kultur. Was dabei gesucht wird, ist etwas Authentisches, das die vermeintliche Dichotomie zwischen Synthese und Antithese transzendiert.¹⁸

Mack äußert sich im Vorwort zu seinem Duo-Werk *Kokon* folgendermaßen:

The title Kokon came into my mind when I reflected on the intimate and quite sensitive character of both instruments. The music at least in the beginning resembles a dense and jungle-like of thin filaments with a quite complex character. Only later the elements become clear and turn into a different atmosphere.¹⁹

Auch Mack betont ähnlich wie Mittmann anfangs den zarten und intimen Charakter der Instrumente, aber auch bei seiner Komposition wird dieser Charakter aufgebrochen.

In schnellen Quintolen verweben sich hohe, leise gespielte Harfentöne mit schnellen und irrational wirkenden (weil ungewöhnlich angeschlagen) Klängen

¹⁷ Vorwort zur Notenausgabe.

¹⁸ <http://www.dieter-mack.de/>.

¹⁹ Vorwort zur Notenausgabe.

der Gitarre. Plötzlich unterbrochen wird dieser nervöse Fortlauf der Musik von gemeinsam in Harfe und Gitarre martellato gespielten, mächtigen Akkorden. Geübte Zuhörer können die variierte Wiederholung der Takte 1-15 in den Takten 16-30 und 31 bis 35 wiedererkennen. Zum Tempo dieses ersten Teils äußerte sich Mack bei Proben im November 2011 in Mannheim: Wichtig sei es, den nervösen und rastlosen Charakter der Musik darzustellen.

Dramatisch wirkt der Beginn des zweiten Abschnitts des Werks: Harfe und Gitarre wiederholen immer wieder mit langen Unterbrechungen den selben tiefen Akkord. Aus diesem entwickelt sich ein Tremolo (cis-des) in der Harfe, unter das die Gitarre weiterhin kurze Akkorde einwirft, die sich einige Zeit zu einer melodischen Linie fügen, dann aber morseartig (in der Spielanweisung angegeben: „Dark, morse-like“) auf ein- und demselben Drei-Ton-Kluster H-Cis-D enden.

Eine ähnliche starre Atmosphäre entsteht wie in Cortes zweitem Satz der Graelsia-Suite (nur mit ganz anderen Mitteln). Der Takt 96 ist wie ein vorgeschobener Teil des neuen Formteils ab Takt 102, während sich der statische Teil in den folgenden Takten (97-101) durch Flageollets in „zarte Geflide“ versöhnlich auflöst. Diese Ruhe wird jäh unterbrochen durch ein rhythmisches Unisono der beiden Instrumente in ähnlicher (tiefer) Lage im fortissimo martellato. Auch wenn das Tonmaterial anders ist als zu Beginn, so erinnert dieser Teil doch an die Unterbrechungen der zarten Klänge in den ersten Takten durch die FF-Akkorde (z.B. Takt 15). Hier führen die beiden Instrumente den Tonumfang in die tiefen Lagen. Im Schluss verbinden sich die tiefen langen Töne der Harfe mit den an die morseartigen Motive erinnernden Einwüfe der Gitarre. Das Stück endet mit sehr langen Akkorden (und auf uns aufgrund ihrer tiefen Lage immer düster wirkend). Die in einem Kokon mögliche Wandlung einer Raupe zum Schmetterling findet in dieser Musik nicht statt, vielmehr könnte dieses Ende die Wandlungsfähigkeit in neue, nicht vorausahnbare Varianten symbolisieren.

Viele weitere spannende Werke für Harfe und Gitarre könnte man an dieser Stelle analysieren und interpretieren, was allerdings den Rahmen dieses Aufsatzes sprengen würde. Erwähnt seien einige Klangeffekte, in denen Komponisten auf besondere Weise mit modernen Spieltechniken die beiden Instrumente miteinander verbunden haben. Eine sehr starke Klangähnlichkeit erzeugt René Mense im letzten Satz seiner Sonatine: Eine Tapping-Tonfolge in der Gitarre wird abgelöst durch ein langsames Fingernagel-Glissando der Harfe (vgl. Mense 2009, S. 14). Obwohl die Effekte sehr unterschiedlich ausgeführt werden, klingen sie ähnlich. Alois Bröders *Gesten* sind 33 kurze

skizzenartige Versuche, musikalisch und theatral unterschiedliche Gesten einzufangen. Es finden sich hier in jeder Geste neue klangliche Experimente und neue Spieltechniken, z.B. leises und dichtes Tremolo mit dem Handballen auf den Saiten (aeolian Sound), Schlagen auf die Saiten, schnelle, aggressive Glissandi, sofort gedämpft etc.

Der zu Beginn erwähnte Timo-Juko Hermann verwebt Harfe und Gitarre in seiner Sonate, indem er im ersten Satz Motive durch verschiedene Oktavlage laufen lässt und dabei die Instrumente wechselt; im zweiten Satz spielt er mit der Ähnlichkeit eines langsamen Pedalglissandos in der Harfe und einem Glissando über zwei Halbtöne in der Gitarre; Mischungen erzeugt er durch ähnliche Lage und Material und entfernt die Instrumente im Tonmaterial voneinander, wenn sie sich gegenseitig begleiten oder nicht ergänzen sollen. Eine Menge interessante, berührende und spannende Musik ist für diese Besetzung entstanden und es spricht für die Werke und für die Besetzung, dass diese schon nach so kurzer Zeit von mehreren anderen Ensembles aufgenommen wurden.

Literatur:

Dorfmüller, Ingo (2015): Jörg-Peter Mittmann: Kontrapunkte. CD-Booklett. Mainz 2015

Internetpräsenzen:

<https://de.wikipedia.org/wiki/Chamam%C3%A9>, konsultiert am 30.05.2015

<http://www.maximopujol.com/welcome>, konsultiert am 22.05.2015

<http://www.unesco.org/culture/ich/index.php?RL=00182>, konsultiert am 30.05.2015

<http://www.survivalinternational.de/indigene/guarani>, konsultiert am 30.05.2015

http://www.lepiforum.de/lepiwiki.pl?Actias_Isabellae, konsultiert am 30.05.2015

<http://www.dieter-mack.de/>, konsultiert am 10.06.2015

http://de.wikipedia.org/wiki/Madrigal_%28Musik%29, konsultiert am 05.06.2015

<http://www.ensemblehorizonte.de/mittmann/>, konsultiert am 03.06.2015

http://www.emmet.de/por_petr.htm, konsultiert am 10.06.2015

Notenausgaben:

Bosser, Sergio (2012): Piezas del Paraná. Verlag für Neue Musik, Berlin 2012

Bröder, Alois (2012): 33 Gesten. Verlag für Neue Musik, Berlin 2012

Cortés, Juan Manuel (2013): Graelsia. Verlag für Neue Musik, Berlin 2013

Herrmann, Timo-Jouko (2012): Sonatine. Verlag für Neue Musik, Berlin 2012

Mack, Dieter (2012): Kokon. Verlag für Neue Musik, Berlin 2012

Mense, René (2009): Sonate. Verlag für Neue Musik, Berlin 2009

... wie zwei Schwestern ...

Mittmann, Jörg-Peter (2012): *L´Aura Serena*. Verlag für Neue Musik, Berlin 2012

Pujol, Maximo Diego: *Suite Magica*. nicht verlegt

Saúl, Narciso (2012): *Suite para Arpa y Guitara*. Verlag für Neue Musik, Berlin 2012

Tonaufnahmen:

Mangold, Maximilian und Schröder, Mirjam (2008): *Musica Magica*, Gitarre und Harfe. musicaphon 2008, M56895

Mangold, Maximilian und Schröder, Mirjam (2011): *Latin and Spanish Fantasies*. musicaphon 2011, M 56939

