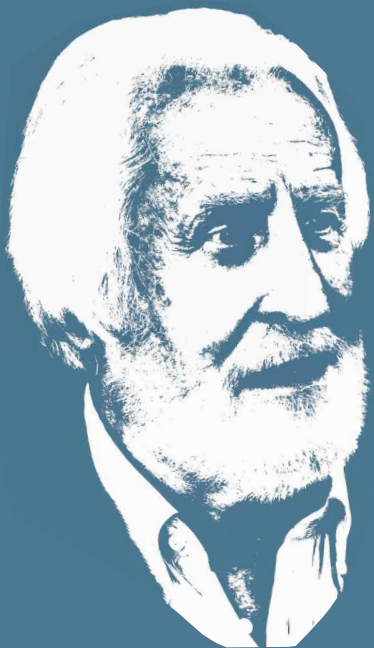


streiffzug >>> homage >>>

www.streiffzug.com



klaus huber the string quartets

klaus huber vol. 2

3G dreigenerationenquartett

Das 3G dreigenerationenquartett wurde von Walter Grimmer ins Leben gerufen: Der Doyen unter den Schweizer Cellisten spielt Hubers Musik seit mehr als 50 Jahren, hier zusammen mit dem Geiger Egidius Streiff, der Bratschistin Mariana Doughty sowie mit der jungen Daphné Schneider. „Über die Generationen hinweg suchen wir einen neuen Zugang zu Klaus Hubers Musik als Geburtstagsgeschenk – für ihn wie für uns!“

The 3G threegenerationquartet was instigated by Walter Grimmer, who has worked with Klaus Huber for over 50 years. He plays with the violinist Egidius Streiff, violist Mariana Doughty and young violinist Daphné Schneider. „Across generations we find a new approach to the music of Klaus Huber – a present for us as much as for him!“

3G dreigenerationenquartett

Egidius Streiff (Violine)
Daphné Schneider (Violine)
Mariana Doughty (Viola)
Walter Grimmer (Violoncello)

INFOlink:
Download-CODE:

www.streiffzug.com/de/huber2
Huber HR1501

Moteti – Cantiones · Streichquartett Nr.1 (1962/63)

- 1 – 7 *Teil I:* Motetus I – Motetus II – Cantio I (Intonatio – Cantio – Conclusio)
Interventio nigra (Deploratio)
Motetus III – Motetus IV – Cantio II (Intonatio – Cantio – Conclusio)
- 8 – 13 *Teil II:* Interventio sinistra
Motetus V – Motetus VI
Interventio ignis
Recordatio cantionis (Intonatio – Recordatio – Conclusio)
Silentium cantionis

14 Intarsimile für Violine solo (2010)

...von Zeit zu Zeit... · Streichquartett Nr. 2 (1984/85)

- 15 – 19 *Teil I:* Sequenze I – V
20 – 24 *Teil II:* Sequenze VI – X

25 Intarsimile für Violine solo (2010)

Photo Titelseite:
Photo Seite 4:
Skizze aus ...von Zeit zu Zeit...

Moteti – Cantionis
...von Zeit zu Zeit...
Intarsimile

Klaus Huber (Charlotte Oswald)
3G dreigenerationenquartett (Susanna Drescher)
mit freundlicher Genehmigung Wolke Verlag.

Edition Schott Music, Mainz
G. Ricordi & Co, Berlin
G. Ricordi & Co, Berlin



Die Streichquartette von Klaus Huber

Das Streichquartett ist für Klaus Huber „keine feststehende Gattung, sondern die Herausforderung für etwas wirklich Kreatives, Inspiriertes, Offenes.“ Seine beiden Streichquartette haben den Rang von Hauptwerken. Mit *Moteti – Cantiones* (1962/63), seinem ersten Streichquartett, vollzog Huber den Übergang zu seriellen Verfahrensweisen, mit ...*von Zeit zu Zeit...* (1984/85), seinem zweiten Streichquartett, führte er die Vierteltönigkeit an eine Grenze. Beide Kompositionen zeigen filigrane Strukturen – leise, an der Grenze zur Hörbarkeit. Und beiden gingen Werke Anderer voraus, die den kulturellen Kontext bilden und wohl auch als Impulsgeber oder vielleicht sogar Auslöser dienten.

Moteti – Cantiones reagiert auf Boulez' mehrteiliges Livre (1955 begonnen und 1962 vorläufig abgeschlossen) und ist gleichwohl eine eigenständige Auseinandersetzung mit seriellen Techniken. Boulez wie Huber verwenden neben Tonhöhenreihen auch rhythmische Reihen. Stärker als Boulez vergewissert Huber sich jedoch der Tradition. Die Idee der isorhythmischen Motette des 14. und 15. Jahrhunderts ist eine der formalen Strategien. Als hintergründige, gleichwohl strukturbildende Schicht fungiert ein Gedicht (bzw. Choral) aus dem Jahr 1430: „Jch wölt, daz ich do heime wer“ von Heinrich von Laufenberg. „Daheim“ ist bei Heinrich von Laufenberg der jenseitige Raum, das „Himmelreich“.

Moteti – Cantiones (1962/63)

„Jch wölt, daz ich do heime wer“. Streichquartettsatz, höchst durchsichtig. Kleinteilig beginnen. [...] Variierungsgrundzüge: Metamorphose.“ Der flüchtige Blick in die Skizzen zeigt, dass Huber die Bewegung im Tonhöhenraum als symbolisch bedeutsam mitdachte: Die Aufwärts- oder Abwärtsgeste ist ihm „immer hintergründiger Fluchtpunkt“, steht für „Aufschweben“ (gen Himmel, zur Erkenntnis) oder im Gegenteil „Auflösung“ (zur Erde hin, zum Tod) – Elemente, die er zu polarisieren trachtete, um die „Selbstaufhebung alles Erschaffenen“ darzustellen und von der Unsterblichkeit der Seele zu reden. Dreizehn Sätze (oder Abschnitte) von unterschiedlicher Ausdehnung: sechs *Moteti* genannte Miniaturen plus drei vergleichsweise ausführliche *Cantiones* gliedern den Verlauf, der durch drei bewegt kontrastierende *Interventiones* (*Interventio nigra*, *Interventio sinistra*, *Interventio ignis*) – Einbrüche „von außen“ – befeuert wird. Die relativ kurzen *Moteti* sind in sich geschlossen und doch an den Rändern, den Satzanfängen und -enden, formal offen; vor allem ihr Schluss weist „darüber hinaus“, deutet auf das Folgende. Es sind kristalline, an Webern orientierte

Gebilde, bei deren Klanggesten Haupt- und Nebenstimmen ohne Einsichtnahme in Hubers Skizzen kaum unterschieden werden können. Lang ausgehaltene Töne in den *Moteti I-II* verweisen auf die *cantus firmus*-artige Strukturierung.

Die Skizzen zu *Motetus I, II* und *V* zeigen textierte und rhythmisierte Melodien; sie bilden die melodische Kontur, deren Kerntöne Huber über die Stimmen verteilt und durch begleitende Kurzmotive oder Gesten ergänzt. Die Melodie der Skizzen scheint durch wie bei einem Palimpsest. In sich dreiteilig sind die drei umfangreichen *Cantiones*. *Cantio I (Intonatio – Cantio – Conclusio)* setzt ein mit der ruhigen *Intonatio*, einem *cantus firmus* aus lang gezogenen tiefen Tönen, der durch flüchtige Pizzicato- oder Flageolett-Gesten flankiert wird.

In dem eigentlichen *Cantio*-Satz – im Unterschied zu den *Moteti* deutlicher thematisch und vor allem gesanglich expressiv – werden die Instrumente zum Teil paarweise zusammengefasst und die Stimmen doch imitatorisch durchgeführt. Die *Conclusio* wiederum rekurriert auf die *Intonatio*, wobei die lang gezogenen Töne verdichtend einander überlagern.

Einen zweiten Formblock bildet die *Interventio nigra (Deploratio)*, die Beschleunigung in den Verlauf bringt, samt den beiden nachfolgenden *Moteti III* und *IV* und dem abschließenden *Cantio II*.

In den *Moteti III* und *IV* werden lang gezogene Töne *sul tasto* umspielt; Haupt- und Nebensachen sind hier deutlich zu unterscheiden. *Cantio II*, wiederum in *Intonatio – Cantio – Conclusio* gegliedert, ist mit einer Spieldauer von etwa sechs Minuten der ausgedehnteste Satz des Quartetts, wobei in den eigentlichen *Cantio* ein *Centrum* überschriebener Abschnitt als Höhepunkt eingefügt ist – ein ausdrucksvoller polyphoner und polyrhythmischer „Gesang“ der Streicher, bei dem das Violoncello solistisch heraustritt.

Possibile agitato – so weit als möglich aufgeregt – leitet die *Interventio sinistra* den abschließenden Teil des Quartetts ein. Daraus erwachsend und dem dramatisch Bewegten Einhalt gebietend erklingen die kurzen *Moteti V* und *VI*. Die *Interventio ignis* – Eingreifen oder Ausbrechen des Feuers – beginnt heftig und mündet in aparte ätherische Klangwirkungen (Glissandi im Doppelflageolett). Relativierend wie das Material zusammenfassend heißt die kürzere dritte *Canzone Recordatio cantiones (Intonatio – Recordatio [Erinnerung] – Conclusio)*; ein leiser, nach innen gewandter Epilog – *Silentium cantionis* – beschließt die Komposition.

Moteti – Cantiones widmete Klaus Huber dem Andenken seiner Violinlehrerin Stefi Geyer (1888-1956), eine der ersten Geigerinnen ihrer Zeit, für die Béla Bartók, Othmar Schoeck, Willy Burkhard und andere komponierten.

...von Zeit zu Zeit... (1984/85)

„Je älter ich werde, desto stärker wird meine Überzeugung, dass es das Intervall ist, das die Musik macht, und nicht der Ton.“ In *...von Zeit zu Zeit...* arbeitet Huber mit Mikrotonalität, Schwebungen, Verfärbungen sowie Geräuschanteilen, artikuliert Klangwellen, wobei regelmäßige und unregelmäßige Verläufe einander überlagern. Es geht um einen Prozess allmählicher Veränderung sowie um Metanoia – Umkehr, Verwandlung.

Ein Leben lang stellte sich Huber der Frage nach dem, was „die“ Zeit denn nun eigentlich sei. „Zeit“ ist eines seiner zentralen Themen, die kompositorische Zeit dabei nur ein Sonderfall: „Was ist eigentlich ‚kompositorische Zeit‘? Ist es einfach – nichts anderes als – die subjektive Zeit des Komponisten? Das darf ich eben weder voraussetzen noch kann ich es glauben. Ich sehe die ‚kompositorische Zeit‘, ganz realistisch betrachtet, dreifach: ‚temps mesuré‘ (Uhrzeit) – ‚temps vécu‘ (Erlebniszeit) – ‚temps anticipé‘ (vorausgenommene Zeit). Vielleicht sollte man aber gerade letztere als im eigentlichen Sinne kreative Zeitkomponente ansehen: ‚temps anticipé‘ ist gleich ‚temps créatif‘.“

Huber befasste sich dann mit dem Verhältnis von, wie er in den Worten Hölderlins formulierte, „kalkulablem Gesetz“ und „lebendigem Sinn“, dem Problem also, einen „lebendigen Sinn“ im Voraus zu kalkulieren, dem Problem der Organisation eines „unendlichen, aber durchgängig bestimmten Zusammenhangs“, die über das Entweder eines im Voraus exakt determinierten Verlaufs der Komposition und das Oder spontaner Entscheidungen hinauskommt. Er erstrebte, ein „Zusammenbiegen der Pole“ durch ein „induktives Strömen“ herbeizuführen, das Entweder-Oder-Antinomien ausschaltet bzw. durch ein Netz oder Netzwerk wechselnder Abhängigkeiten ersetzt.

Für sein zweites Streichquartett *...von Zeit zu Zeit...* ist Nonos Streichquartett *Fragmente – Stille. An Diotima* (1979/80), das Huber „geradezu als Paradigma der Interdependenz als Grundlage heutigen Komponierens“ bezeichnet, sicher eine der Inspirationsquellen; ein weiterer Hintergrund / Kontext ist die Spektralmusik (*Musique spectrale*), die von harmonischen und inharmonischen Spektren – von Obertonreihen oder auch Frequenzanalysen von Geräuschen – ausgeht. Weitgehend verzichtete Huber in *...von Zeit zu Zeit...* daher auf exakt fixierte, der Strukturierung dienende Vorgaben wie Zwölftonreihen, rhythmische Reihen, literarische Texte usw. Stattdessen war er bestrebt, sowohl den Einzelnen als auch fest umrissene intervallische Strukturen aufzulösen, sie zu verwischen und darüber hinaus auch die Monade der Zeit aufzubrechen, die musikalische Wirklichkeit nicht als Aneinanderfügen von Zeiteinheiten zu betrachten, sondern „in die Zeitdauer als solche einzudringen“.

Zu den Vorgaben des Streichquartetts ...von Zeit zu Zeit... gehört zunächst die Skordatur des Violoncellos, dessen tiefste Saite, um die latente Fixierung des Streicherklangs auf C zu durchbrechen, auf A1 heruntergestimmt werden muss.

Die Töne leitet Huber aus einer Abwärts-Aufwärts-Bewegung ab: Er notiert erstens, beginnend bei e4, jeweils um einen Viertelton gestreckte Oktaven abwärts, und dann, beginnend bei A1, ebensolche „übermäßigen“ Oktaven aufwärts. Aus der Addition dieser Abwärts- und Aufwärts-Bewegung resultieren dann Quinten und Quartan. Den gleichen Verlauf notiert er zweitens mit um einen Viertelton gestauchten („verminderten“) Oktaven. Die Addition dieser beiden Wellen-Bewegungen ergibt eine Skala von 24 Tönen, wobei drei Töne fehlen, die Huber nachträglich einfügte (c, c plus Viertelton, cis); zusätzlich ergänzte er, ungefähr in der Mitte des Klangraums, das um einen Sechstelton abgesenkte g1, das ist der siebte Oberton des tiefsten Tons A1. Aus diesen vier Tönen entwickelt Huber eine weitere, dritte Abwärts-Aufwärts-Bewegung. In diese drei Tonhöhenreservoirs zeichnete Huber mit der freien Hand Wellenbewegungen, die es ihm ermöglichen, sowohl die jeweiligen Töne als auch ihre ungefähre Dauer abzuleiten. Indem er drei Wellenbewegungen überlagert, die er auf die vier Spieler verteilt, kann er beispielsweise einen Vorder- und einen Hintergrund darstellen; zudem ergeben sich lineare Zusammenhänge. Die gleichschwebende Stimmung, die dazu verleitet, über Differenzen und Nuancen hinzuhören, wird vermieden durch Viertelöne und Schwebungen – Interferenzen, die bei Flageolett- und Doppelflageolett-Griffen entstehen: „Die Aufmerksamkeit ist das Schwierigste und das Entscheidendste.“ Zudem bezieht Huber feine Geräusche mit ein. Zeichenhaft beginnt das Quartett mit Takt 0, einem Doppelflageolett-Griff der Bratsche – einen Viertelton, der frei schwebend im Raum erklingt. Es ging Huber darum, „die Starrheit zu lösen und gleichzeitig zu atmen“.

Die etwa 22-minütige Komposition ist gegliedert durch zehn Sequenzen übertitelt Abschnitte. Der Ursprung der Sequenz liegt in der Liturgie des frühen Mittelalters, den verschiedenen Formen der *Alleluia*-Sequenz. Später verweist die Sequenz auf das Prinzip fortschreitender Wiederholung gleichartiger oder sich entsprechender Sinneinheiten. Mit den zehn Sequenzen, in denen Huber das Verhältnis von messbarer Zeit und Erlebniszeit gestaltet, verfolgte er eine bestimmte Formidee – die „Idee eines erlebten Tages“ von 5 Uhr morgens bis Mitternacht (oder auch nach Mitternacht, falls die Sequenzen zehn Doppelstunden symbolisieren). Die einzelnen Sequenzen eröffnen zunächst ätherisch-schwebende, relativ statische Klangräume, vorerst nur mit ein oder zwei Tönen, ihren Färbungen

sowie geräuschhaften Impulsen. Die Unterschiede zwischen den Sequenzen sind subtil und entfalten allmähliche Veränderungen bis hin zum Ende der *Sequenz V*, die eine fast eruptive Steigerung bringt. Die *Sequenzen VI-X* bilden einen zweiten Teil, mit neuen farbigeren Idiomen, figuren- und auch kontrastreicher, der auf Verwandlung dringt. Kontraste gestaltet Huber u. a. aus der Filterung des wellenförmig angeordneten Tonhöhenreservoirs. Eingesetzt sind hier (gelegentlich) Anweisungen, die auf weitergehende programmatische Vorstellungen deuten: „*in modo choralis (immer mit stärkstem Ausdruck)*“, „*quasi una marcia funebre*“, „*Nachklänge*“, usw.

Intarsimile für Violine solo (2010)

ist die letzte Komposition von Klaus Huber. (Die Reinschrift der Partitur datiert vom 21. September 2010.) Das Werk entstand als Pflichtstück für den »Concours de violon Marguerite Long – Jacques Thibaud« in Paris, wo es am 17. November erstmals gespielt wurde. Der Titel spielt an auf Materialanleihen aus dem Kammerkonzert *Intarsi* für Klavier und 17 Instrumentalisten (1993/94). Auf den ersten Blick reiht Huber hier Versatzstücke aneinander: lakonische Kurzmotive, meist um einen lang gezogenen Hauptton, die sich zu größeren formalen Einheiten aneinanderschließen, die wiederum in einem metamorphosenartigen Prozess variiert werden. Zugleich ist *Intarsimile* eines der seltenen Stücke in der Geschichte der Musik, dass mit einer Schlussfloskel beginnt, die auch im weiteren Verlauf präsent bleibt: Triller auf *f2* und fallender Tonabschluss (mit Abschlag auf *ges1*).

Fast kantabel, fast sehnsüchtig, als Flageolet mit hartem Abschluss, antwortet ein Quart-terz-Motiv: *f2- b2- a1*. Triller über *b2*, dann über *g* und wieder *b1* bilden einen modulatorischen Prozess, der sogar tonal interpretiert werden könnte: *f* dominantisch, *b* als Grundton. Kontrastierend stehen den langen Tönen schnelle Figurationen gegenüber, die verschiedene Spieltechniken erfordern. Kontraste auf engem Raum. Dass die kurzen Motive oder Motiv-Fetzen fast immer durch Pausen voneinander isoliert sind, erschwert die musikalische Gestaltung. Im Gegenzug zum Schluss-Triller gibt es auch einen eröffnenden Triller mit aufwärts geführter Sehnsuchtsgeste. Im weiteren Verlauf filtert oder „reinigt“ und intensiviert Huber sein Material, wobei neben den filigranen Klanggesten bachisch-kraftintensive Ausbrüche mit intensiven Doppelgriffen stehen. Der Verweis auf die Tonart *B-Dur* macht Sinn, wenn man weiß, dass Hubers Klavierkonzert *Intarsi* sich auf Mozarts letztes Klavierkonzert in *B-Dur* KV 595 (1788/91) bezieht. Dessen Schluss-Satz bringt Variationen über das Volkslied „Komm, lieber Mai, und mache ...“

Intarsimile existiert in einer Version mit Viertel- und Dritteltönen sowie in einer gekürzten chromatischen Variante, die für den Wettbewerb arrangiert wurde. Egidius Streiff spielt das original mikrintervallische Werk zweimal, auf zwei verschiedenen Instrumenten – von Pietro Guarneri (Mantua 1702) und von Peter Westermann (Zürich 2015).

Walter-Wolfgang Sparrer

Klaus Huber: Moteti – Cantiones (1962/63)

Streichquartett nach Heinrich von Laufenberg: „JCh wölt, daz ich do heime wer“ (Straßburg 1430)

Teil I / part I:

Motetus I

JCh wölt, daz ich do heime wer
vnd aller welte trost enber.

Fain were I at home
Without the cares of the world

Motetus II

Jch mein: doheim in himelrich,
do ich got schowet ewenlich.

At home in the kingdom of Heaven
to behold God in eternity

Cantio I (Intonatio – Cantio – Conclusio)

Woluf, min sel, vnd riht dich dar,
do wartet din der engel schar!

Come my soul,
prepare for the heavenly host!

Interventio nigra (Deploratio)

Motetus III

Won alle welt ist dir ze klein,
du kumest denn e wider hein.

Be the world too small,
Heaven shall welcome you.

Motetus IV

Dohein ist leben one tot
vnd ganczi fro(e)iden one not.

Life without death,
Joy without pain.

Cantio II (Intonatio – Cantio – Conclusio)

Woluf, min hercz vnd all min mu(o)t,
vnd such daz gu(o)t ob allem gu(o)t!

Come my heart, my courage,
and seek the highest good!

Teil II / part II:

Interventio sinistra

Motetus V

Du hast doch hie kein bliiben nu(e)t,
es sye morn, es sye hu(e)tt.

Here you may not dwell,
Come what may.

Motetus VI

Sid es denn anders nit mag sin,
so flu(e)ch der welte valschen schin.

It must be thus,
So banish all worldly pretence

Interventio ignis

Recordatio cantionis (Intonatio – Recordatio – Conclusio)

Ade, welt, got gsegen dich,
ich var do hin gen himelrich.

Adieu, world, God bless,
I'll make my way to Heaven.

Silentium cantionis

Got gsegen dich, sun, got gsegen dich, mon',
ich will ze got, meinem scephfer, gon.

God bless you Sun, God bless you Moon
I'll away to my Creator.

Klaus Huber: the string quartets

The string quartet according to Huber „is not a fixed form, but a challenge to do something truly creative, inspired and open“. Both string quartets may be considered key works. *Moteti – Cantiones* (1962/63) marks Huber's transition to serial compositional techniques and ...*von Zeit zu Zeit...* (1984/85) is the high point of his work with quarter tones. Both compositions have subtle structures with often barely perceptible sounds. And both works are reflections on his cultural surroundings – Klaus Huber was impressed by Luigi Nono's *Fragmente – Stille*. *An Diotima* (1979/80) which may have influenced him in his second string quartet, whereas *Moteti – Cantiones* is a reaction to *Livre* (1955/62) by Pierre Boulez, albeit a very personal one, using serial techniques in a unique fashion: just like Boulez, Huber uses pitch as well as rhythm in his series. But Huber seeks contact with tradition more than Boulez – the idea of the isorhythmical *Motetus* of the 14th and 15th centuries is the base for his formal strategies. Silently woven into the background is a poem (a choral): „Fain were I at home“ wrote Heinrich von Laufenberg in 1430, whereby being at home means for him „in Paradise“.

Moteti – Cantiones (1962/63)

Klaus Huber notes: „'Jch wölt, daz ich do heime wer'. string quartet, highest transparency. Begin with small units.. [...] Basics of variation: metamorphosis.“ A superficial glance at the extensive sketches reveals the symbolisation of pitch movement: gestures always strive to transcend up towards heaven (enlightenment) and down to earth (death). These polarising elements may represent the relinquishing of all that is man made, and the eternity of the soul.

Thirteen movements of different length: six miniature *Moteti* plus three longer *Cantiones* form the bigger picture, pierced by three contrasting *Interventiones* like a crack in a painting (*Interventio nigra*, *Interventio sinistra*, *Interventio ignis*). The short *Moteti* are self-sufficient, even though they have neither formal beginnings nor endings; they always „listen“ to the beyond in future and past: crystalline allusions to Webern – though it would be impossible to discern „Haupt-“ (principal) and „Nebenstimmen“ (second voice) without researching his manuscript. Long notes in *Moteti I* and *II* are reminiscent of *cantus firmus*-like structures. The sketches of *Moteti I*, *II* and *V* show the tunes superimposed on texts and rhythms. The melodic silhouette around the pilot tones distributed throughout the four parts is thus

enhanced by short accompanying motives and gestures, revealed as in a palimpsest. Each of the three Cantiones are separated into three parts. The first *Cantio I (Intonatio – Cantio – Conclusio)* begins with the calm *Intonatio*, a cantus firmus based on sustained notes accompanied by volatile pizzicati and harmonics. The *Canti* differ from the *Moteti* by their use of lyrical and expressive lines, as heard in the ensuing *Cantio*, where the instruments are paired in imitation of each other. The *Conclusio* is a multi-layered reference to the original, „tenuto“ material of the *Intonatio*. Beginning with the speedy *Interventio nigra (Deploratio)*, we perceive a second formal development comprising *Moteti III and IV* and *Cantio II*, which closes the first part of the quartet.

Motetus III and IV again use long notes, this time embellished by sul tasto sounds delineating main and secondary ideas. The longest *Cantio II* (6 minutes!) is another triptych *Intonatio – Cantio – Conclusio*. Within the *Cantio* we find the „*Centrum*“, a highly expressive polyphonic and polyrhythmic „*Song*“ where the solistic cello soars over the other parts. *Possibile agitato* is the characterisation of the *Interventio sinistra*, the initial movement of the second part leading directly into the short *Moteti V and VI*, which finally manage to contain the dramatic commotion. *Interventio ignis* is, as the title implies, a fiery eruption followed by airy sizzling sounds (glissandi in double stop harmonics). The last, shortest Canzona is headed *Recordatio cantionis (Intonatio – Recordatio [reminiscence] – Conclusio)*. Finally, *Silentium cantionis* forms an introverted closure of the composition. *Moteti – Cantiones* was written in memory of Klaus Huber's violin teacher Stefi Geyer (1888-1956), dedicatee of works by Béla Bartók, Othmar Schoeck, Willy Burkhard and one of the foremost violinists of her time.

...von Zeit zu Zeit... (1984/85)

„The older I get, the more convinced I am that music evolves from intervals, not notes“. In *...von Zeit zu Zeit...* Huber explores microtonality, differentials, distortions and fragments of noise; his articulated sound-waves follow regular and irregular courses, creating a multi-layered texture. It is a process of gradual change and metanoia: reversal, transformation. Time is, for Huber, a constant conundrum. It is a major theme for him, ‚composed‘ time being simply a further variation thereof: „What is ‚composed‘ time actually? Is it nothing other than a composer's subjective experience of time? I can neither substantiate nor believe this. I have a down-to earth view of time, which has three aspects: ‚temps mesuré‘ (the clock) ‚temps vécu‘ (experience) and ‚temps anticipé‘ (anticipated future). This latter could

also merit the term ‚temps créatif‘ – in the future lies creativity.“

This led Huber to consider the problem formulated by Hölderlin of reconciling predictable laws and free will – for him a compositional challenge of determining freedom, of organising infinite yet not random connections to surmount the contradiction inherent in a work laid down precisely from beginning to end, but open to the possibility of spontaneous decisions.

Nono’s string quartet *Fragmente – Stille. An Diotima* (1979/80), „a paradigm of interdependence as the basis for contemporary composition“ (Huber), was surely an inspiration for Huber; further influences include the harmonic / non-harmonic spectra and noise frequencies of ‚musique spectrale‘. Dispensing wholly with the security of twelve-tone rows, ordered rhythms and literary texts, in *...von Zeit zu Zeit...* Huber dissolves the structure of both individual notes and defined intervals, thus calling into question the very essence of time as a given musical necessity. Huber uses a scordatura for the cello in his second quartet. The lowest string is tuned down from C to A1, so that the entire quartet’s harmonic structure is shifted. Initiating a rising and falling curve, the first e4 descends by an octave-plus-quarter-tone and an A1 responds with an upwards augmented octave. The sum of these movements are fourths and fifths. The second sequence repeats the process using diminished octaves. The combination of both these waves is a scale of 24 tones, to which Huber adds the missing c, c-plus-quarter-tone and c-sharp as well as the g1 (the seventh harmonic overtone of the lowest A1). These four notes constitute a further curve. Huber takes these three curves (pitch-groups) and draws waves over them which outline the notes and their approximate length. In combining three waves between four players he creates an impression of fore- and background as well as linear connections. In order to avoid the equal tempered intonation absorbing all nuances, he deploys quartertones and interferences (caused by harmonics and doublestop harmonics) as well as noise effects. Huber: „Essential but most ambitious is presence of mind“. The quartet opens demonstratively at bar 0, the viola’s double-stop harmonic suspended in space like an exhalation.

The 22-minute work is divided into ten sequences – a reference to the various forms of the „Alleluia“ sequence in early medieval liturgy. The underlying concept is „the idea of a day in life“ with the ten sequences expressing measurable and experienced time from 5 a.m. through to midnight – or longer, if every sequence is perceived as a liturgical hour. Single sequences unfold with ethereal sounds and few rhythmic impulses; single notes, sound effects, timbre. Subtle differences between each movement develop gradually until Sequence V

intervenes, concluding the first part. Sequences VI-X comprising the second part introduce more idiomatic colours, their livelier patterns and contrasts urging on the process of transformation. These contrasts are created by filtering the above-mentioned pitch groups. The occasional subtitle hints at an underlying programmatic concept: „*in modo choralis* (with utmost expression)“, „*quasi una marcia funebre*“, „*Nachklänge*“ (reminiscences).

Intarsimile for solo violin (2010)

is Klaus Huber's last composition (the final version of the manuscript is dated September 21st 2010). It was commissioned as compulsory piece of the »Concours de violon Marguerite Long – Jacques Thibaud« in Paris, where it was premiered on November 17th 2010. The title is a reference to musical material shared with the chamber concerto *Intarsi* for piano and 17 instruments (1993/94). At first sight, it seems an incoherent collection of puzzle pieces: short, laconic motives hide around a longer note, making up a greater musical unit which constantly evolves.

Intarsimile is one of the rare works in music history starting on a concluding phrase. This phrase remains present throughout the whole piece: a trill on *f2* ending on a cascading downward whim is answered by a yearning harmonic brusquely interrupted. The subsequently developing process of modulations could be heard in a tonal context: dominant *f* to a tonic *b-flat*. This makes sense, if one remembers that *Intarsi* is a nod at Mozart's piano concerto KV595 in B-flat major. *Intarsimile* exists in two versions, the original one with third and quarter tones, and an abridged chromatic version, which was written at the request of the competition. Egidius Streiff plays the original version – twice, on two different instruments: once on a Pietro Guarneri, Mantova 1702, and once on a Peter Westermann, Zürich 2015.

Walter-Wolfgang Sparrer (transl. Mariana Doughty)

