



Chamber Music



Rotationen (Ernt) H. Erwin Walther, 1969/105

In der Avantgarde-Szene der 60er Jahre waren musikalische Graphiken eine verbreitete Modeerscheinung. Der Amerikaner Earle Brown hatte mit *December 1952* den Startschuss gegeben – einer heute legendären Partitur, bestehend lediglich aus horizontalen und vertikalen Linien. Als solche Musikgraphiken Ende der 50er Jahre auch in Europa Verbreitung fanden, begrüßte man sie als Ausweg aus der seriellen Sackgasse – gaben doch diese optisch ansprechenden Spielanweisungen den Musikern schlagartig einen immensen Interpretationsfreiraum zurück. Roman Haubenstock-Ramati, als Lektor der Universal Edition nicht ganz ohne Einfluss, organisierte 1959 die erste Ausstellung mit graphischen Partituren in Donaueschingen. In der Folgezeit sprangen viele, teils auch prominente Komponisten (wie Ligeti oder Schnebel) auf den Zug auf (und nicht selten bald auch wieder davon ab). Wenn dann in den einschlägigen Musikzeitschriften wieder zu lesen war, was in New York, Darmstadt oder Wien gerade Aufregendes passierte, kommentierte das Maud Walther, die Frau des Amberger Komponisten Erwin Walther, mit den Worten: »Siehst du – das hast du doch vor zehn Jahren schon gemacht!«

In der Tat: Heinrich Ernst Erwin Walther (1920–1995) muss nicht nur zu den Pionieren der musikalischen Graphik gezählt werden – für ihn war das Phänomen zudem auch weit mehr als eine Modeerscheinung. Von Anfang an bildeten die Wechselwirkungen zwischen Bildender Kunst und Musik einen zentralen Aspekt seines Schaffens. Bereits 1938 hatte er – damals noch Dirigierstudent am Würzburger Konservatorium – erste Versuche mit graphischer Notation unternommen. Nach Krieg und Internierung debütierte er 1949 als Pianist in Nürnberg mit Improvisationen über Zeichnungen von Franz Xaver Fuhr. Seit Mitte der 50er Jahre dann – und kontinuierlich bis zu Walthers Tod – entstanden die von ihm so genannten *Audiogramme*. Mehr als 300 dieser graphischen Partituren sind erhalten – und sie zählen, wie man auf dieser CD hören kann, zu den inspirierendsten Vertretern des Genres. Dass davon dennoch bis heute kaum etwas bekannt ist, liegt nicht zuletzt am Charakter eines Komponisten, der an überregionaler Wirkung kaum interessiert schien und der Verbreitung seiner eigenen Werke fast schon störrisch im Wege stand.

H.E. Erwin Walther hatte sich bewusst für die Provinz entschieden – für das Leben in seiner Geburtsstadt Amberg und gegen eine Karriere z.B. in München. Was er in der Oberpfalz schätzte, war die Freiheit: Hier musste er sich nicht um Dogmen und Denkverbote, um Pöstchen und Positionierungen scheren. Und die Amberger respektierten ihren Komponisten, der experimentelle Musik machte, aber auch den Jazzclub mitbegründet hatte. Sie liebten den Musiklehrer, der Techno »hochmeditativ« fand. Und sie waren stolz auf den gefragten Filmkomponisten, der seit den 60er Jahren die Musik zu vielen Fernsehsendungen beige-steuert hatte – darunter auch den Jingle zu »Titel, Thesen, Temperamente«.

Manche dieser Facetten finden sich in den völlig konventionell notierten *Neun Stücken für Klarinette und Klavier* (1963) wieder. So hat Walther für einige Nummern seine Filmmusiken recycelt, bei anderen schimmern Bartók oder Hindemith durch die Notenzeilen. Exotische Arabesken stehen neben ausgelassenem Jazz, nachdenkliche Momente neben Zeugnissen eines kauzigen Humors. Ein Stück wie das sechste beispielsweise konnte wohl nur ein Komponist schreiben, der Wilhelm Busch und Ludwig Thoma zu seinen Lieblingsautoren zählte. Es spiegelt zugleich Walthers Interesse an bayerischer Volksmusik: Denn das Stück beginnt als veritabler Zwiefacher, um dann verschiedene metrische Varianten durchzudeklinieren, bevor es mit einer leisen, augenzwinkernden Schlusspointe endet.

Klingen schon diese Miniaturen wie der Beleg für Walthers künstlerisches Credo, er sei »als Komponist ein bunter Vogel«, so wähnt man sich bei den graphisch notierten Kompositionen erst recht in einer völlig anderen Welt. Denn während die *Neun Stücke* einem erweiterten Tonalitätsbegriff und solider motivischer Arbeit verpflichtet sind – man fühlt sich stellenweise an die Musik der 1920er Jahre erinnert –, findet man sich mit den ersten Sekunden etwa der *Rotationen* (1969) unvermittelt im Klangkosmos der Nachkriegsavantgarde wieder. Erstaunlicherweise repräsentieren dabei konventionelle Kompositionen und Musikgraphiken nicht unterschiedliche Schaffensperioden, sondern entstanden nebeneinander her – auch im räumlichen Sinn: Michaela Grammer, die Tochter des Komponisten, erinnert sich, ihr Vater habe die herkömmlich notierten Stücke in seinem Arbeitszimmer entworfen, am Klavier, rauchend hin- und hertigernd; die

Grafiken hingegen seien oft draußen im Gartenstuhl entstanden. Dieses undogmatische Nebeneinander ließ H.E. Erwin Walther der damaligen Avantgarde-Szene verdächtig erscheinen – für uns heute dagegen macht gerade das einen wesentlichen Reiz aus.

Walthers Abneigung gegen jeglichen Dogmatismus bedeutete im Umkehrschluss auch Achtung vor der kreativen Freiheit der Interpreten. Er selbst betrachtete seine *Audio-gramme* als »Stimulanzen« und schrieb: »Bei all meinen optischen Anweisungen gibt es keinen Hinweis auf eine bestimmte Art der Realisation. Meine persönlichen akustischen Vorstellungen treten im Fall der Retroversion [=Realisation] durch andere zurück.« Gleichwohl lassen sich unter den vier für diese CD realisierten graphischen Partituren durchaus unterschiedliche Abstufungen von Interpretationsfreiräumen ausmachen. So ist im Fall der *Katenaria* [Kettenreihe] für Klavier solo (1972) nicht nur ausnahmsweise das Instrument festgelegt, sondern auf den ersten der 28 Seiten auch jeder einzelne Notenkopf notiert – zwar nicht mit präziser Tonhöhe, aber immerhin unter Angabe des Tonhöhenregisters. Blaue und rote Farben suggerieren überdies linke und rechte Hand. Nicht festgelegt sind dagegen Rhythmus, Tempo oder Dynamik. Im Verlauf der Partitur werden die Notenzeichen dann ergänzt durch Kleckse, Flächen, verwischte Linien, von Frank Gutschmidt in dieser Aufnahme als Cluster, Tonwolken oder Glissandi interpretiert. In seiner hochvirtuosen Realisation nähert sich das Stück der klanglichen Komplexität etwa von Ligeti-Etüden an, und man nimmt staunend wahr, wie Walther mit dieser 28seitigen »Kette« einen dramaturgisch schlüssigen, organischen Spannungsbogen entwirft. Dass Gutschmidt in der Coda dann auch das Innere des Klavierkorpus mit einbezieht, dürfte durchaus in Walthers Sinne gewesen sein; Michaela Grammer berichtet jedenfalls, ihre Mutter habe beim Hören das Gefühl gehabt, Erwin Walther selbst hantiere am Klavier.

Die zweite Folge von *Katenarien*, 1972 auf Millimeterpapier notiert, lässt hingegen die Besetzung offen. Es gibt keine Notenzeichen mehr, sondern nur noch schwarze Punkte, Linien, Kleckse unterschiedlicher Dichte. Peter Bruns hat die Grafik für Cello solo eingerichtet – unter Einbezug zahlreicher Spieltechniken, die im Lauf des vergangenen Jahrhunderts entwickelt wurden. So ist ein suggestives Stück entstanden, das sich von seiner Wirkung her nicht hinter den großen Cello-Werken der Nachkriegsavantgarde zu

verstecken braucht. Bruns' Realisation für dieses Instrument wirkt so zwingend, dass man sich kaum vorzustellen vermag, dass die Partitur prinzipiell auch Vorlage beispielsweise für ein Orchester- oder gar Didgeridoostück hätte werden können.

Bei *Schwebende Klänge* (1968) gibt schon der Titel eine Interpretationsrichtung vor. Das Stück ist durchweg auf zwei Notensystemen skizziert, aber ohne Notenschlüssel und -köpfe. Stattdessen gibt es flüchtige Linien unterschiedlicher Länge und Schattierung. Zahlreiche grundlegende Entscheidungen überlässt Walther den Interpreten: Welche Instrumente sollen zum Einsatz kommen? Ist jedes System genau einem Instrument zugeordnet? Repräsentiert das untere System die tiefen Töne und das obere die hohen – oder deckt jedes System für sich den kompletten Tonraum ab? Peter Bruns und Frank Gutschmidt haben sich für eine Duo-Version entschieden, bei der die Systeme flexibel zwischen Klavier und Cello aufgeteilt werden. Das Resultat lässt durchaus an die New York School um Feldman, Brown und Cage denken.

*Rotationen* (1969) schließlich gehört zu Walthers offensten Audiogrammen. Wüsste man nicht, dass es sich um eine Partitur handelt, würde man die beiden Blätter für ein graphisches Kunstwerk halten. Zu sehen sind Kreise und Kreisfragmente, die sich überlagern und auf der zweiten Seite verdichten zu einem rotierenden Strudel von geradezu katastrophischer Schwärze. Ib Hausmann, Peter Bruns und Frank Gutschmidt haben die Vorlage als »Aktionspartitur« aufgefasst, bei der es nicht um Kategorien von Tonhöhen oder Zeitabläufen geht, sondern um optische Aktionsfelder, die zu Kollektivimprovisationen unterschiedlicher Dichte und Energiezustände anregen. Für diese CD haben sie das Stück zweimal eingespielt, um zumindest im Ansatz hörbar zu machen, welche Spannweite an Realisationsmöglichkeiten dieselbe Graphik birgt.

Letztlich kann diese Produktion aber auch nur einen ersten Eindruck vom Reichtum eines künstlerischen Schaffens vermitteln, das noch weitgehend unerschlossen ist. In Walthers Nachlass findet sich zum Beispiel eine *Nicht-Oper* (1969) mit Graphiken und Wortanweisungen, utopische Projekte wie *Musik für eine Stadt* (1976–78), wo ganz Amberg zum Klingen gebracht werden sollte, oder auch *Kaspar ist tot* (1989), ein Zyklus von 15 farbigen Graphiken: Walther wollte sie an die Wand projizieren lassen, während ein Rezitator den gleichnamigen Text von Hans Arp liest; die Musik sollte dann nur im Kopf

des Hörers entstehen. Auch wenn all das noch seiner Entdeckung harret, lässt sich schon jetzt sagen, dass H.E. Erwin Walther zur Musikgraphik des 20. Jahrhunderts substantielle Beiträge geleistet hat – nicht in New York, nicht in Paris, nicht in Donaueschingen, sondern in der Freiheit seines Gartenstuhls im oberpfälzischen Amberg.

Thorsten Preuß



From *Rotationen* (Entwurf)

In the avant-garde scene of the 1960s, graphic scores were very much in fashion. The American Earle Brown had started the trend with *December 1952* – a score that is legendary today, consisting merely of horizontal and vertical lines. When this phenomenon began to establish itself in Europe too around the end of the 1950s, it was welcomed as way out of the serial impasse; after all, these visually appealing performance instructions gave immense interpretative freedom back to the musicians overnight. Roman Haubenstock-Ramati, who, as an editor at Universal Edition, was not without a certain influence, organised the first exhibition of graphic scores in Donaueschingen. In the time directly afterwards, many composers – some of them well-known (such as Ligeti or Schnebel) – jumped on the bandwagon (and not infrequently jumped off again shortly thereafter). Whenever the relevant music journals reported what exciting things were happening in New York, Darmstadt or Vienna, Maud Walther, wife of the Amberg composer Erwin Walther, commented: “You see – you were already doing that ten years ago!”

Indeed: Heinrich Ernst Erwin Walther (1920–1995) must not only be considered one of the pioneers of graphic scores, as the phenomenon was far more than a passing fad in his case. Correlations between visual art and music had been a central aspect of his work from the start. He had made his first attempts at graphic notation as early as 1938, while still a student of conducting at the Würzburg Conservatory. In 1949, after the war and captivity, he made his debut as a pianist in Nuremberg with improvisations on drawings by Franz Xaver Fuhr. From the mid-1950s on – continuing until his death – Walther produced what he termed *Audiogramme*. More than 300 of this graphic scores have survived – and, as can be heard on the present CD, they are among the most inspiring examples of the genre. That they have remained virtually unknown is due not least to the character of a composer who scarcely seemed interested in any more than regional renown; one could almost say that he stubbornly obstructed the dissemination of his own works.

H.E. Erwin Walther had consciously chosen to lead a provincial life in his home town of Amberg rather than pursue a career in Munich, for example. What he valued about the

Upper Palatinate region was the freedom: he did not have to worry about dogmas and restrictions on thought, or about posts and artistic positions. And the people of Amberg respected their composer, who wrote experimental music but had also co-founded the jazz club. They loved the music teacher who found techno “highly meditative”. And they were proud of the sought-after film composer who had provided the music for many television programmes since the 1960s – including the jingle for the culture magazine “Titel, Thesen, Temperamente”.

Some of these traits are evident in the entirely conventionally notated *Nine Pieces for Clarinet and Piano* (1936). In some of them he recycled his film music, in others one can hear elements of Bartók or Hindemith showing through. Exotic arabesques are followed by lively jazz, contemplative moments by evidence of a quirky sense of humour. A piece such as the sixth, for example, could probably only be written by a composer whose favourite authors included Wilhelm Busch and Ludwig Thoma. It also reflects Walther’s interest in Bavarian folk music: the piece begins as a veritable “Zwiefacher” dance, then goes through several metric variations before reaching a quiet, witty conclusion and ending with a wink.

If these miniatures already sound like proof of Walther’s artistic credo that he was “a colourful character as a composer”, one feels all the more in a different world in the graphically notated compositions. For while the *Nine Pieces* are indebted to an expanded notion of tonality and solid motivic development – one is sometimes reminded of music from the 1920s –, the first seconds of works such as *Rotationen* (1969) immediately place the listener in the sound cosmos of the post-war avant-garde. Amazingly, the conventional compositions and graphic scores do not date from different periods, but were written alongside one another – even in spatial terms: Michaela Grammer, the composer’s daughter, recalls her father producing the conventionally notated pieces in his study, at the piano, walking up and down and smoking, while the graphic scores were often written outside in the garden chair. This undogmatic coexistence made H.E. Erwin Walther an object of suspicion in the avant-garde scene of the time; for us, however, this very aspect is a particular source of interest.

Conversely, Walther’s aversion to all dogmatism also made him respect the creative freedom of performers. He viewed his *Audiogramme* as “stimulants”, and wrote:

“None of my graphic instructions specify a particular form of realisation. My personal sonic ideas recede when the works are performed by others.” Nonetheless, the four graphic works realised for this CD do show different degrees of interpretative freedom. The score of *Katenaria* (1972) for solo piano (the title refers to the curve formed by a chain hanging between two points) not only specifies the instrument for a change; the first of the 28 pages even shows every single notehead – not with a precise pitch, but still indicating the register. In addition, blue and red script refer to the left and right hands. Rhythm, tempo and dynamics are left unspecified, however. In the course of the score, the notes are augmented by blots, filled-in areas and smudged lines, which are interpreted respectively as clusters, note clouds and glissandi by Frank Gutschmidt in the present recording. In his highly virtuosic realisation, the piece approaches the sonic complexity of works such as Ligeti’s etudes, and the listener is amazed how dramaturgically conclusive and organic a formal curve Walther develops with this 28-page “chain”. Gutschmidt’s use of the piano’s interior in the coda would no doubt have met with the composer’s approval; Michaela Grammer reported that when her mother heard the recording, she had the feeling that Erwin Walther himself was at the piano. The second sequence of *Katenarien*, on the other hand, notated in 1972 on graph paper, leaves the instrumentation open. There is no longer any traditional notation, only black dots, lines and blots of varying density. Peter Bruns produced a version for solo cello – including numerous playing techniques developed over the course of the 20<sup>th</sup> century. This resulted in a suggestive piece no less effective than the great cello works of the post-war avant-garde. Bruns’ realisation for this instrument is so convincing that one can hardly imagine that the score could equally have resulted in a piece for orchestra or even didgeridoo.

In *Schwebende Klänge* (Floating Sounds, 1968), the title already indicates an interpretative direction. The piece is written on two staves throughout, but without any clefs or noteheads. Instead, there are sketched lines of varying length and shading. Walther leaves many fundamental choices to the performer: what instruments should be used? Is each staff assigned to precisely one instrument? Does the lower staff represent the low notes and the upper staff the high ones – or does each cover the entire pitch range? Peter Bruns and Frank Gutschmidt decided on a duo version in which the staves are divided flexibly

between the piano and cello. The result is quite reminiscent of the New York School around Feldman, Brown and Cage.

Finally, *Rotationen* (1969) is one of Walther’s most open audiograms. If one did not know that it was a score, one would take the two pages for a work of visual art. They show overlapping circles and circular fragments that, on the second page, are compacted into a rotating vortex of almost catastrophic blackness. Ib Hausmann, Peter Bruns and Frank Gutschmidt took the work as an “action score” not representing categories of pitches or temporal sequences, but rather graphic fields of action that stimulate collective improvisations that vary in their density and energy state. For the present CD they recorded the piece twice, in order to give a sense of the range of performance possibilities contained in this one graphic score.

Ultimately, however, this CD can only give a first impression of such a rich, yet largely undiscovered artistic output. For example, Walther’s legacy contains a *Nicht-Oper* (1969) with graphic and verbal instructions, utopian projects such as *Musik für eine Stadt* (1976–78), in which the whole of Amberg is meant to sound, or *Kaspar ist tot* (1989), a cycle of 15 colourful pictures, which Walther wanted to be projected onto the wall while a speaker read Hans Arp’s text of the same name – the music was only supposed to exist inside the listener’s head. Even if all this is still awaiting discovery, one can already say that H.E. Erwin Walther made substantial contributions to the field of graphic scores in the 20<sup>th</sup> century – not in New York, not in Paris, not in Donaueschingen, but in the freedom of his garden chair in the Upper Palatinate town of Amberg.

Thorsten Preuss

Translation: Wieland Hoban

Sur la scène avant-gardiste des années 1960, la musique graphique a constitué une mode qui s'est rapidement répandue. Elle a été lancée par l'américain Earle Brown et son œuvre *December 1952*, partition aujourd'hui entrée dans la légende uniquement constituée de lignes horizontales et verticales. S'étant également développé en Europe à la fin des années 1950, ce mouvement musical – en rendant aux musiciens un formidable espace d'interprétation par l'intermédiaire d'instructions graphiques relatives à l'interprétation – a été perçu comme une échappatoire à l'impasse dans laquelle se trouvait alors la musique sérielle. Roman Haubenstock-Ramati, qui jouissait d'une certaine influence de par sa qualité de lecteur à Universal Edition, a organisé, à Donaueschingen (sud de l'Allemagne) en 1959, la première exposition constituée de partitions graphiques. Dans les années qui suivirent, un certain nombre de compositeurs éminents (p. ex. Ligeti ou Schnebel) ont suivi le mouvement (pour souvent s'en retirer assez rapidement). Lorsqu'elle lisait des articles de la presse musicale spécialisée dédiés aux événements se déroulant à New York, Darmstadt ou Vienne, Maud Walther, femme du compositeur Erwin Walther originaire d'Amberg, remarquait : « Regarde ça ! Dire que toi, tu as déjà fait cela il y a dix ans ! »

Elle avait raison : Heinrich Ernst Erwin Walther (1920-1995) compte non seulement parmi les pionniers de la musique graphique, mais également comme l'un de ses défenseurs, puisqu'il était convaincu qu'il ne s'agissait pas là d'un simple engouement. Dès le début, les impacts du changement entre l'art pictural et musical ont constitué un aspect central de son processus de création. Déjà en 1938, il avait entrepris ses premières tentatives de notation graphique alors même qu'il était encore étudiant en direction d'orchestre au conservatoire de Wurtzbourg. Après la guerre et une période d'internement, Erwin Walther a fait ses débuts de pianiste en 1949 à Nuremberg avec des improvisations sur des dessins de Franz Xaver Fuhr. À partir du milieu des années 1950 – et jusqu'à sa mort –, il a composé ce qu'il appelait des *Audiogramme*. Plus de 300 de ces partitions graphiques nous sont parvenues ; comme on peut l'entendre sur ce CD, elles font partie des morceaux les plus représentatifs de ce genre musical. Si l'on n'a que rarement connaissance de cet état de fait, ce n'est pas à cause du caractère de ce compositeur qui ne s'intéressait pas à

une renommée nationale et qui s'est mis systématiquement en travers de la diffusion de ses propres œuvres.

H.E. Erwin Walther prônait la province – privilégiait la vie dans sa ville natale d'Amberg et ne voulait pas d'une carrière dans un grand centre comme Munich. Il aimait la liberté que lui offrait le Haut-Palatinate : il n'était plus obligé de se plier aux dogmes et aux préjugés, ni de se préoccuper de ses opinions. Les habitants de la ville d'Amberg respectaient « leur » compositeur qui non seulement se consacrait à la musique expérimentale, mais avait contribué à la création d'un club de jazz. Ils aimaient le professeur de musique, qui considérait la technologie comme un moyen médiatique à part entière. Et ils étaient fiers du compositeur de musique de film qui, depuis les années 1960, avait contribué à la musique de nombreuses séries télévisées, notamment au jingle de l'émission « Titel, Thesen, Temperamente ».

La plupart de ces facettes se retrouve dans l'œuvre *Neun Stücke für Klarinette und Klavier* (Neuf pièces pour clarinette et piano, 1963) à l'écriture conventionnelle. Walther a ainsi repris certaines des musiques de film qu'il avait composées, d'autres comme Bartók et Hindemith ont brillé par leur écriture conventionnelle. Des arabesques exotiques y côtoient des accents jazzy dynamiques, des moments nostalgiques contrastent avec des touches d'humour. Seul un compositeur comptant Wilhelm Busch et Ludwig Thoma parmi ses auteurs favoris pouvait écrire une œuvre comme la page 6 de ce CD. Celle-ci reflète à la fois l'attrait de Walther pour la musique populaire de Bavière – la pièce se divise en deux et décline ensuite différentes variantes métriques – avant de se terminer en demi-teinte.

Ces miniatures sonnent déjà comme le manifeste du credo artistique de Walther, qui se décrit comme « un oiseau aux multiples couleurs ». C'est ainsi que l'on se sent transporté dans un monde totalement autre grâce à ces compositions à notation graphique. Car, si les neuf pièces *Neun Stücke* élargissent le concept de tonalité – ce qui rappelle par endroits la musique des années 1920 –, l'auditeur, dès les premières mesures de *Rotationen* (Rotations, 1969), est immédiatement plongé dans l'univers sonore avant-gardiste de l'après-guerre. Étrangement, les compositions et musiques graphiques conventionnelles ne correspondent pas à des époques de création différentes, mais ont coexisté – même de par leur lieu de

création : Michaela Grammer, fille du compositeur, se souvient que son père avait élaboré ces pièces à notation traditionnelle dans son bureau, assis au piano, une cigarette à la main ; les graphismes, au contraire, étaient dessinés dans le jardin. Cette méthode de composition non conventionnelle de H. E. Erwin Walther a, à l'époque, nuit à l'avant-garde – mais de nos jours cette caractéristique lui confère tout son charme.

L'aversion de Walther à l'égard des dogmes était synonyme, a contrario, d'une grande attention portée à la liberté des interprètes. Il considérait ses *Audiogrammes* comme des « stimulations » et a écrit à ce sujet : « Dans aucune de mes instructions graphiques on ne trouvera de remarques quant à une quelconque interprétation. Toutes mes conceptions acoustiques préalables laissent place à la vision que les musiciens ont de l'œuvre. » Néanmoins, parmi ces quatre partitions graphiques enregistrées pour le CD, on constate une évolution de la marge de manœuvre laissée à l'interprétation. Ainsi, dans *Katenaria* pour piano seul (1972), l'instrument est non seulement défini, mais aussi inscrit au-dessus de chaque note sur les 28 premières pages de la partition – pas à l'aide d'une tonalité précise, certes, mais toujours avec le registre de tonalité. Le bleu et le rouge correspondent à la main gauche et droite. Par contre, les rythmes, le tempo et la dynamique sont précisés. Lorsque l'on avance dans la partition, s'ajoutent aux notes des taches, des indications sur l'envergure, des lignes floues, interprétées dans cet enregistrement par Frank Gutschmidt sous forme de clusters, d'accord feutrés ou de glissandi. Grâce à cette interprétation d'exception, la pièce se rapproche de la complexité sonore des études de Ligeti et l'on constate avec surprise que Walther, à partir de cette chaîne de 28 « maillons », a mis en place une tension dramatique croissante et structurée. En impliquant le cœur du piano dans la coda, Gutschmidt donne vie à la conception de Walther ; Michaela Grammer indique en tout cas que, à l'écoute, sa mère avait eu le sentiment que l'esprit de Walther lui-même habitait le piano.

La deuxième suite de *Katenarien*, écrite en 1972 sur papier millimétré, laisse libre cours à l'interprétation. Aucune note n'est présente, seulement des points, lignes et taches noirs d'épaisseur variable. Peter Bruns s'est chargé du graphisme pour le violoncelle solo, en faisant appel à de nombreuses techniques de jeu développées dans le courant du siècle précédent. Une pièce suggestive a ainsi vu le jour, qui n'a rien à envier aux grandes

œuvres avant-gardistes pour violoncelle de l'après-guerre. La réalisation de Bruns pour cet instrument est tellement imposante qu'on ose à peine imaginer que la partition aurait pu servir de modèle à une œuvre pour orchestre ou didgeridoo.

*Schwebende Klänge* (Sons en suspension, 1968) fixe déjà, de par son titre, une indication quant à l'interprétation. De manière générale, cette pièce est esquissée sur deux systèmes de notation, mais sans clé et sans notes. On y trouve à la place des lignes fuyantes de longueur et d'intensité différentes. Walther laisse l'interprète libre d'un grand nombre de décisions. Quels instruments faut-il utiliser ? Chaque système est-il affecté à un seul et même instrument ? Le système inférieur représente-t-il les sons graves et celui du haut les sons aigus – ou chaque système recouvre-t-il un espace de sons complet ? Peter Bruns et Frank Gutschmidt se sont décidés pour une version de duo dans laquelle les systèmes sont répartis aléatoirement entre le piano et le violoncelle. Le résultat rappelle principalement la New York School dont Feldman, Brown et Cage sont les dignes représentants.

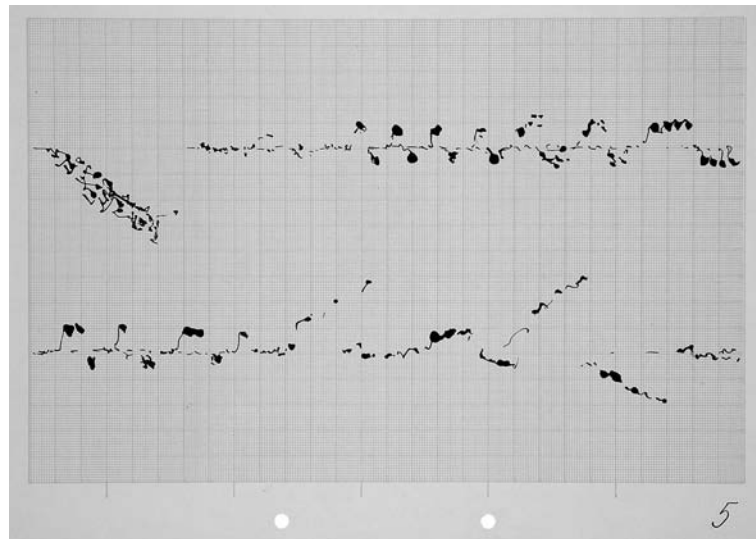
Enfin, *Rotationen* (1969) fait partie des audiogrammes les plus libres composés par Walther. Si l'on ne savait pas qu'il s'agit d'une partition, il serait très facile de prendre les deux feuillets pour une œuvre d'art picturale. On y trouve des cercles et des arcs qui se superposent et, sur la seconde page, une agglomération donnant lieu à un tourbillon rougeoyant d'une noirceur catastrophique. Ib Hausmann, Peter Bruns et Frank Gutschmidt ont interprété ce modèle comme une « partition invitant à l'action », où il ne s'agit pas de catégories de sons ou de tempo, mais de champs d'actions graphiques propices aux improvisations collectives de densité et avec une dynamique variables. Pour ce CD, la pièce a été enregistrée à deux reprises afin de faire entendre quelques unes des possibilités d'exécution que rend possible la grande liberté d'interprétation de cette partition graphique.

En fin de compte, cette production véhicule une impression de richesse dans la création artistique, encore inexploitée en grande partie. D'autres œuvres comme *Nicht-Oper* (Non-opéra, 1969), font la part belle à des graphismes et des instructions textuelles ; des projets utopiques comme *Musik für eine Stadt* (Musique pour une ville, 1976-78) mettent en scène toute la ville d'Amberg, qui doit résonner de toutes ses couleurs ; *Kaspar ist tot* (Gaspard est mort, 1989), un cycle de 15 graphismes en couleur. Walther prévoyait de



les projeter sur un mur tandis qu'un récitant lirait les textes éponymes de Hans Arp ; la musique devait alors naître dans la tête de l'auditeur. Bien que ce procédé demande encore à être mis en œuvre, on considère que H. E. Erwin Walther a fortement contribué à la musique graphique du XX<sup>e</sup> siècle – pas à New York, Paris ou Donaueschingen, mais dans l'espace libre de son jardin, à Amberg.

Thorsten Preuß  
*Traduction : Philippe Golding*



From *Katenarien*  
Version for solo violoncello



**H.E. Erwin Walther** wurde 1920 in Amberg in der Oberpfalz geboren. Sein Vater, Ernst Walther (ein Schüler von Joseph Rheinberger, ausgezeichneter Pianist, jahrzehntelang Kirchenorganist und langjähriger Chorleiter), unterrichtete seinen Sohn von frühester Jugend an am Klavier, in Harmonielehre, Musikgeschichte und Kompositionslehre. Erwin spielte Klavier mit vier, Violine mit acht, Viola mit dreizehn und Waldhorn mit sechzehn Jahren. Nach dem Abitur wurde er am Staatskonservatorium in Würzburg mit einer eigenen Violinsonate in die Meisterklasse von Prof. Zilcher aufgenommen. Gleichzeitig studierte er Musikwissenschaft bei Oskar Kaul, Kontrapunkt bei Hans Schindler und im Nebenfach Viola bei Karl Bender sowie ergänzend dazu als Gasthörer Philosophie, Germanistik und Medizin. Nach dem Examen (1941) wurde Walther zur Wehrmacht eingezogen. Bereits 1943, nach einer schweren Verwundung, wurde er entlassen und im Wege der zwangsweisen Dienstverpflichtung für verwundete Akademiker zur Studentenführung nach Bayreuth geschickt. Neben dem Studium und den Anfängen als Komponist betätigte sich Erwin Walther als praktizierender Musiker. Schon während seiner Studienstzeit gehörte er als Bratscher u.a. dem Schierling-Quartett und dem Sturm-Quartett in Nürnberg an. Die Presse nannte ihn 1949 einen »Pianisten von Rang«. Als solcher gab er in den Jahren 1949 bis 1951 Studiokonzerte, in denen er besonders die Kunst der (fast vergessenen) Improvisation pflegte. Für die von Gerd Winkler 1950 in Amberg gegründete Studiobühne schrieb er als »Hauskomponist« Bühnenmusiken zu zahlreichen Aufführungen (u.a. Werke von Sartre, Cocteau, Brecht etc.). Er war Mitbegründer des Amberger Jazzclubs und hatte seit 1960 zahlreiche Aufträge für Fernsehfilme und Rundfunkproduktionen. Die stilistische und gattungsmäßige Vielfalt seines umfangreichen Werkes macht ihn zu einem schwer einzuordnenden Künstler. Freiheit und Ungebundenheit zeichneten sein Leben ebenso wie seine Arbeit aus. Mit der Literatur hat er sich zeitweilig kompositorisch auseinandergesetzt. H. E. Erwin Walther starb 1995 in Amberg.

**H.E. Erwin Walther** was born in 1920 in Amberg (Upper Palatinate). His father, Ernst Walther (a student of Joseph Rheinberger and an excellent pianist, a church organist for decades and a long-time choirmaster), gave his son tuition from a very early age in piano, harmony, music history and composition. Erwin took up the piano at the age of four, the violin at eight, the viola at thirteen and the French horn at sixteen. After completing secondary school, he was accepted for the master class of Prof. Zilcher at the Würzburg State Conservatory with a violin sonata of his own composition. At the same time he studied musicology with Oskar Kaul, counterpoint with Hans Schindler, and as a subsidiary subject viola with Karl Bender, as well as sitting in on lectures in philosophy, German and medicine. After his graduation in 1941, Walther was conscripted to the *Wehrmacht*. In 1943, after a heavy injury, he was dismissed and sent to Bayreuth to be a student leader as part of the compulsory service for wounded academics. Next to his studies and early compositional efforts, Erwin Walther was also active as a practising musician. As a student he already played viola for, among others, the Schierling Quartet and the Sturm Quartet in Nuremberg. In 1949 he was described in the press as a “pianist of distinction”. He gave studio concerts in this capacity between 1949 and 1951, devoting particular attention to the near-forgotten art of improvisation. As the “house composer” for the studio stage in Amberg, founded in 1950 by Gerd Winkler, he wrote incidental music for a great number of performances (including works by Sartre, Cocteau, Brecht and others). He co-founded the Amberg Jazz Club and received numerous commissions for film and radio productions. The diversity of styles and genres in his output makes it difficult to classify him artistically. Both his life and his work were characterised by freedom and lack of attachments, and he engaged compositionally with literature throughout his life. H. E. Erwin Walther died in Amberg in 1995.

**H. E. Erwin Walther** est né à Amberg (district du Haut-Palatinat, Allemagne). Très tôt, son père, Ernst Walther (élève de Joseph Rheinberger, pianiste renommé, longtemps organiste et chef de chœur), lui enseigne le piano, l’analyse, l’histoire de la musique et la composition. À 4 ans, Erwin joue du piano, à 8 ans du violon, à 13 ans de l’alto et à 16 ans du cor anglais. Après le baccalauréat, il réussit à intégrer, en jouant son propre sonate pour violon au concours d’entrée du Conservatoire national de Wurtzbourg, la master class du Prof. Zilcher. En parallèle, il étudie la musicologie auprès d’Oskar Kaul, le contrepoint avec Hans Schindler et l’alto chez Karl Bender ; il est par ailleurs auditeur libre en philosophie, germanistique et médecine. Après son examen de 1941, Walther est enrôlé dans la *Wehrmacht*, dont il est renvoyé dès 1943 en raison d’une blessure grave. Il est envoyé à Bayreuth, où il doit effectuer un service obligatoire en tant qu’académicien blessé. À côté de ses études et simultanément à ses débuts en tant que compositeur, Erwin Walther pratique énormément la musique : lors de ses études déjà, il fait partie du Quatuor Schierling et du Quatuor Sturm de Nuremberg en tant qu’altiste. En 1949, la presse le décrit comme un « pianiste de premier ordre ». De 1949 à 1951, il donne une série de concerts en studio, lors desquels il redonne ses lettres de noblesse à l’art de l’improvisation, presque complètement délaissé jusqu’alors. Pour le studio fondé par Gerd Winkler en 1950 à Amberg, il compose des musiques de scène en vue de représentations (entre autres, les œuvres de Sartre, Cocteau ou Brecht). Il est le co-fondateur du club de jazz d’Amberg et a réalisé depuis 1960 à un certain nombre de commandes pour des productions télévisées et radiophoniques. La diversité de styles dont sont empreintes ses œuvres en fait un artiste difficile à intégrer à un seul courant musical. Sa vie comme ses réalisations sont placées sous le sceau de la liberté et de la spontanéité. Il se sera entièrement consacré à la composition et à la littérature. H. E. Erwin Walther est décédé en 1995 à Amberg.



**Ib Hausmann** interpretiert sowohl klassische als auch zeitgenössische Meisterwerke für Klarinette. Er improvisiert, komponiert und hat mit Ensembles wie Ensemble Modern, Ensemble musikFabrik und ensemble recherche zusammengearbeitet. Als Solist spielte Ib Hausmann mit bedeutenden Orchestern (u. a. mit dem Minnesota Symphony Orchestra im Wiener Musikvereinsaal und der Kammerphilharmonie Bremen in der Berliner Philharmonie). Zu seinen wichtigen Kammermusikpartnern gehören Alexander Lonquich, Aleksandar Madžar, Frank Gutschmidt, Peter Bruns, das Trio di Parma, der Jazzpianist Michael Wollny und Streichquartette wie das Hagen-, Casals-, Vogler-, Pellegrini-, und Aurnyn-Quartett. Für die Aufnahmen der Klarinettensonaten von Max Reger (mit Nina Tichman) und eine CD mit Werken Berthold Goldschmidts, wurde

er mit dem Preis der deutschen Schallplattenkritik ausgezeichnet. 2002 erschien bei EMI eine Live- Aufnahme u. a. mit dem Quintett von Sergej Prokofieff (zusammen mit Tabea Zimmermann, Julia Fischer, Lars Vogt u. a.). Für die Deutsche Grammophon nahm er das Doppelkonzert für Klavier und Klarinette von Gerhard Frommel und die CD *Terezin, Musik aus Theresienstadt* (mit Anne Sofie von Otter und Christian Gerhaher) auf. Diese CD wurde 2008 für den Grammy nominiert. Seine ersten Kompositionen schrieb er ab 1996, u. a. *Ohnung* für Klarinette solo; 2010 komponierte er die Musik zu dem Märchen *Der Spielmann* von Selma Lagerlöf.

**Ib Hausmann** interprets the traditional and contemporary masterpieces for clarinet, improvises, composes, and has worked with Ensemble Modern, Ensemble musikFabrik and ensemble recherche. As a soloist he has performed with major orchestras, for example appearing with the Minnesota Symphony Orchestra at the Vienna Musikverein or the Bremen Chamber Philharmonic at the Berliner Philharmonie. His most important chamber music partners include Alexander Lonquich, Aleksandar Madžar, Frank Gutschmidt, Peter Bruns, Trio di Parma, the jazz pianist Michael Wollny, as well as the Hagen, Casals, Vogler, Pellegrini and Aurnyn string quartets. He was given the German Record Critics' Award for his recordings of Max Reger's Clarinet Sonatas (with Nina Tichman) and a CD of works by Berthold Goldschmidt. In 2002, EMI released a live recording including the Quintet by Sergei Prokofiev (also featuring Tabea Zimmermann, Julia Fischer, Lars Vogt and others). For Deutsche Grammophon he recorded the Double Concerto for Piano and Clarinet by Gerhard Frommel and the CD *Terezin, Music from Theresienstadt* (with Anne Sofie von Otter and Christian Gerhaher), which was nominated for a Grammy in 2008. He began composing in 1996, producing works such as *Ohnung* for solo clarinet; in 2010 he wrote music for the fairy tale *Der Spielmann* by Selma Lagerlöf.

**Ib Hausmann** interprète aussi bien des œuvres classiques que contemporaines pour clarinette. En outre, il improvise, compose et collabore avec l'Ensemble Modern, l'Ensemble musikFabrik et l'ensemble recherche. Comme soliste, Ib Hausmann se produit avec des orchestres renommés, notamment l'Orchestre Symphonique du Minnesota à la Wiener Musikvereinsaal et l'Orchestre Philharmonique de Chambre de Brème à la Berliner Philharmonie. Font partie de ses partenaires de musique de chambre les musiciens Alexander Lonquich, Aleksandar Madžar, Frank Gutschmidt, Peter Bruns, le Trio di Parma, le pianiste de jazz Michael Wollny et des Quatuors à cordes Hagen, Casals, Vogler, Pellegrini et Aurnyn. Pour l'enregistrement des Sonates pour clarinette de Max Reger (aux côtés de Nina Tichman) et d'un CD comportant des œuvres de Berthold Goldschmidt, il s'est vu récompensé par le prix « Preis der deutschen Schallplattenkritik ». En 2002 est sorti chez EMI un enregistrement en direct avec, entre

autres, le Quintette de Sergej Prokofieff (aux côtés notamment de Tabea Zimmermann, Julia Fischer, Lars Vogt). Pour Deutsche Grammophon, il a interprété le *Doppelkonzert* pour clarinette et piano de Gerhard Frommel et a réalisé le CD *Terezin, Musik aus Theresienstadt* (en collaboration avec Anne Sofie von Otter et Christian Gerhaher). Ce disque a été nominé en 2008 au prix « Grammy ». Il écrit ses premières compositions à partir de 1996, dont *Ohnung* pour clarinette seule. En 2010, il compose la musique du conte *Der Spielmann* de Selma Lagerlöf.



Solokonzerte und Recitals führten **Peter Bruns** in die renommiertesten Musikzentren sämtlicher Kontinente, u.a. in die Berliner Philharmonie, die New Yorker Carnegie Hall, die Londoner Wigmore Hall, nach Tokio und Hongkong, in die Semperoper Dresden, ins Leipziger Gewandhaus sowie zu bedeutenden Festivals wie in Kuhmo und Bergen, zu den Berliner und den Dresdner Musikfestspielen, zum Budapester Frühling und Gidon Kremers Lockenhaus-Festival. Peter Bruns ist Solist vieler bedeutender Orchester (u.a. auf Tourneen mit der Sächsischen Staatskapelle Dresden, dem RAI-Sinfonieorchester, dem MDR-Sinfonieorchester und dem Berliner Sinfonieorchester. Er arbeitete mit Dirigenten wie Giuseppe Sinopoli, Herbert Blomstedt, Colin Davis, Eliahu Inbal, Thierry Fischer, Christoph Prick und Bruno Weil zusammen. Über seine Aufnahme der 6 Cellosuiten Bachs urteilte die amerikanische Zeitschrift *Early*

*Music Review*: »Das ist eine der besten Aufnahmen – vielleicht sogar des Jahrzehnts [...] Sie kommt unter den »authentischen« Aufführungen der letzten Zeit Pablo Casals am nächsten«. Seine zahlreichen CDs wurden mit vielen Preisen bedacht, u.a. mit dem

Cannes Classical Award für »Best CD of the Year«. Peter Bruns spielt auf einem Cello von Carlo Tononi Bolognese, Venedig 1730, welches ehemals Pablo Casals gehörte.

Solo concertos and recitals have taken **Peter Bruns** to the most renowned musical centres on all continents, such as the Berliner Philharmonie, New York's Carnegie Hall, the London Wigmore Hall, to Tokyo and Hong Kong, to the Dresden Semperoper and the Leipzig Gewandhaus, as well as important festivals in Kuhmo and Bergen, the Berliner Festspiele and Dresden Music Festival, the Budapest Spring and Gidon Kremer's Lockenhaus Festival. Peter Bruns is a soloist in many major orchestras, for example on tour with the Sächsische Staatskapelle Dresden, the RAI Symphony Orchestra, the MDR Symphony Orchestra and the Berlin Symphony Orchestra. He has worked with conductors such as Giuseppe Sinopoli, Herbert Blomstedt, Colin Davis, Eliahu Inbal, Thierry Fischer, Christoph Prick and Bruno Weil. In a review of his recording of Bach's six cello suites, the American *Early Music Review* wrote: "This is one of the best CD recordings of the year – perhaps of the decade. [...] Here we encounter the closest we have witnessed [...] to a new Casals." His numerous CDs have been honoured with a great number of awards, including the Cannes Classical Award for "Best CD of the Year". Peter Bruns plays a cello by Carlo Tononi Bolognese, Venice 1730, that formerly belonged to Pablo Casals.

**Peter Bruns** donne des concerts et des récitals dans les salles les plus renommées des cinq continents, entre autres à l'Orchestre philharmonique de Berlin, au Carnegie Hall de New York au Wigmore Hall de Londres, à Tokio et à Hong Kong, au Semperoper de Dresde, au Gewandhaus de Leipzig et aux festivals marquants de Kuhmo, Bergen, Berlin et Dresde, ainsi qu'au Festival de Printemps de Budapest et au Festival de musique de chambre de Gidon Kremer à Lockenhaus. L'artiste joue en soliste avec plusieurs orchestres de renom, par exemple lors de tournées de la Staatskapelle de Dresde, de l'Orchestre symphonique de la RAI, de l'Orchestre symphonique du MDR et de

l'Orchestre symphonique de Berlin. Il travaille notamment en collaboration avec les chefs d'orchestre Giuseppe Sinopoli, Herbert Blomstedt, Colin Davis, Eliahu Inbal, Thierry Fischer, Christoph Prick, et Bruno Weil. Selon la revue américaine *Early Music Review*, son enregistrement des six suites pour violoncelle de Bach est « l'un des meilleurs enregistrements sur CD de l'année, peut-être même de la dernière décennie. [...] Nous sommes face à une production qui se rapproche étroitement des dernières exécutions de Pablo Casals ». Les CD de Peter Bruns ont reçu de nombreuses récompenses, notamment le Cannes Classical Award dans la catégorie « Meilleur CD de l'année ». Peter Bruns joue sur un violoncelle construit en 1730 par Carlo Tononi Bolognese, à Venise, et dont le légendaire violoncelliste espagnol Pablo Casals était possesseur.



**Frank Gutschmidt** wurde 1971 in Brandenburg/Havel geboren. 1986 und 1988 gewann er 1. Preise bei den nationalen Wettbewerben »Johann Sebastian Bach« in Leipzig und »Franz Liszt« in Weimar. Er erhielt 1991 den Parke-Davis-Förderpreis und 1995 den Förderpreis der Musikakademie Rheinsberg. Als Solist und Kammermusiker widmet er sich vorrangig Werken der Neuen Musik. Bei den Internationalen Stockhausen-Kursen in Kürten erhielt er 2001 und 2002 Preise für Aufführungen von Stockhausens *Klavierstücken*. Seit Sommer 2003 lehrt Gutschmidt als Dozent bei den Stockhausen-Kursen. 2006 war er an der Uraufführung des Klavierwerks *Natürliche Dauern 1–15* beteiligt. Sieben Stücke aus diesem Zyklus, die ihm gewidmet sind, spielte er für die Stockhausen-Gesamtausgabe auf CD ein.

**Frank Gutschmidt** was born in Brandenburg in 1971. In 1986 and 1988 he won first prize in two national competitions: the Johann Sebastian Bach Competition in Leipzig and the Franz Liszt Competition in Weimar. He was awarded the Parke Davis Fellowship Prize in 1991 and the Rheinsberg Music Academy Fellowship Prize in 1995. As a soloist and chamber musician he focuses primarily on New Music. At the International Stockhausen Courses in Kürten, Frank Gutschmidt received prizes in 2001 and 2002 for performances of works from Stockhausen's *Klavierstücke* cycle. Since the summer of 2003, he has been a tutor at the same course. In 2006 he participated in the premiere of the piano work *Natürliche Dauern 1–15*. He recorded seven pieces from the cycle, which were dedicated to him, for the complete CD edition of Stockhausen's works.

**Frank Gutschmidt** est né en 1971 à Brandebourg-sur-la-Havel (Allemagne). En 1986 et 1988, il remporte le premier prix du concours national « Johann Sebastian Bach » à Leipzig et « Franz Liszt » à Weimar. Il obtient le prix « Parke Davis » en 1991 et le prix de l'Académie de Musique de Rheinsberg (Allemagne) en 1995. Soliste passionné de musique de chambre, il se consacre à des œuvres phares de musique nouvelle. C'est aux Cours internationaux Stockhausen à Kürten (Allemagne) que Frank Gutschmidt est récompensé, en 2001 et 2002, pour son interprétation des *Klavierstücke* de Stockhausen. Depuis l'été 2003, il enseigne aux Cours Stockhausen en tant que maître de conférences. En 2006, Frank Gutschmidt participe à la première de l'œuvre pianistique *Natürliche Dauern 1–15*. De ce cycle, il enregistre sur CD sept pièces – qui lui sont dédiées – dans le cadre de l'édition des œuvres complètes de Stockhausen.

# H. E. Erwin Walther (1920–1995)

01–09	<b>Neun Stücke für Klarinette und Klavier</b> (1963)	35:04
10	<b>Rotationen (Entwurf)</b> Version A (1969) Version for clarinet, violoncello and piano	05:08
11	<b>Katenarien</b> (1972) Version for solo violoncello	06:53
12	<b>Schwebende Klänge</b> (1968) Version for violoncello and piano	04:52
13	<b>Katenaria (Audiogramm)</b> (1972) for solo piano	16:28
14	<b>Rotationen (Entwurf)</b> Version B (1969) Version for clarinet, violoncello and piano	06:15
	total time	74:41

**Ib Hausmann** clarinet  
**Peter Bruns** violoncello  
**Frank Gutschmidt** piano