

WER 6681 2

WERGO

aribert reimann  
per violoncello  
e pianoforte ed arpa



aribert reimann  
per violoncello  
e pianoforte ed arpa



Aribert Reimann  
München, im September 2005

**B**edeutung und Stellenwert der Klavier- und Kammermusik in Aribert Reimanns Œuvre lassen sich nicht quantitativ bestimmen, denn in seinem Werkverzeichnis dominieren die vokalen Gattungen. Wirkungsmächtig stehen die seit 1958 entstandenen Bühnenwerke mit drei Balletten und bislang sieben Opern an der Spitze, unter denen der *Lear* 1978 Reimann zum internationalen Durchbruch verhalf. Die Mehrzahl der teils solistischen, teils instrumental bzw. orchestral begleiteten Vokalwerke Reimanns sind allerdings im Gebiet der musikalischen Lyrik angesiedelt und haben hier herausragende Beiträge geschaffen. Auch ihr Impuls geht auf das Ende der 50er Jahre zurück, als Reimann mit den Klavierliedern nach Gedichten von Gabriela Mistral, den *Drei spanischen Liedern* für Singstimme und Ensemble nach Gedichten von Octavio Paz, und vor allem in seinen eindringlichen, allen späteren Moden fernen Celan-Vertonungen einen bislang unbekanntem, von eindringlicher Subjektivität und kompromissloser Klarheit der Struktur gekennzeichneten Tonfall in die (west-)deutsche Musik hineintrug. Reimann hat sich seitdem immer wieder mit herausfordernden Texten der Weltliteratur auseinander gesetzt, bis hin zu den beiden großen Requiem-Vertonungen von 1974 und 1980–82, in denen er die Gattungstradition wiederum höchst individuell ausgestaltet.

Demgegenüber setzt die Instrumentalmusik andere, freilich nicht weniger gewichtige Akzente: Acht Orchesterwerke, sechs Solokonzerte, dreizehn Kammermusik-, vier Klavierwerke und eine Orgelkomposition hat Reimann seit 1957 veröffentlicht, zu denen einige bislang ungedruckt gebliebene Werke – wie die hier auch zum ersten Mal eingespielte *Aria* für Violoncello und Klavier – hinzukommen. Blickt man auf die Widmungsträger bzw. Interpreten der Uraufführungen, so wird deutlich, dass Reimanns Werke oft einem persönlichen Kontext entspringen, wobei die Kompositionen mit oder für Klavier Reimanns eigene eminente pianistische Fähigkeiten widerspiegeln. Gleiches gilt für die Vokal-

werke, die Reimann in vielen Fällen für Sänger schrieb bzw. schreibt, mit denen er in engem persönlichen und künstlerischen Austausch steht oder die seine Schüler waren. Die hier vorliegenden Werke der Kammer- und Klaviermusik sind ausnahmslos befreundeten Kollegen, Mentoren und Weggefährten gewidmet: den Berliner Cellisten Eberhard Finke und Wolfgang Boettcher, dem Musiker-Ehepaar Helga und Klaus Storck (Harfe/Cello) sowie dem Schweizer Komponisten Alfons Karl Zwicker. Das erste der drei Klavierstücke *Auf dem Weg* schrieb Reimann zum 40-jährigen Bestehen der Freien Akademie der Künste Hamburg, jener Stadt, in der er zehn Jahre lang die überhaupt erste Professur für zeitgenössisches Lied in Deutschland bekleidete.

Reimanns Kammermusik-Werke haben den Charakter von Selbstporträts, ohne dass man an ein autobiografisch sublimes Programm denken muss. Sie erscheinen vielmehr als Protokoll (ungreifbarer) innerer Zustände, in denen Grundzüge von Reimanns musikalischer Sprache zutage treten, die man als eine eigentümliche Verbindung von Knappheit, ja Kargheit, mit einer expressiven, melodisch bestimmten Zuspitzung bezeichnen kann. Diese Verbindung zielt satz- und spieltechnisch wie klanglich gleichermaßen auf Sublimation und Entgrenzung, auf Ausdrucksnegation und -überwältigung und scheint immer wieder in die paradoxe Spannung einer nur noch fragmentarisch fassbaren Totalität zu münden. (So arbeitet Reimann immer mit tonalen Gravitationszentren, ohne sich der „verbrauchten“ Dur/Moll-Tonalität zu bedienen.)

Die auf dieser CD eingespielten Werke, die sämtliche bisher geschriebenen bzw. veröffentlichten Kammermusikwerke für und mit Violoncello umfassen, zeigen einen weiteren charakteristischen Zug von Reimanns Denken: Er weicht klassischen Besetzungen oder Gattungen entweder gezielt aus oder gibt ihnen eine andere Bedeutung. (So hat sich Reimann erst spät der Gattung des Streichquartetts zugewandt, jedoch in Form von 15 *Miniaturen*.) Darin manifestiert sich

eine vermeintliche Außenseiter-Position, die Reimann von Beginn seiner Laufbahn an konsequent eingenommen hat. Sie meint nichts anderes als ein Plädoyer für die Unabhängigkeit und Individualität des Künstlers und das Primat der Imagination vor allen Systemen. (Dieser „romantische“ Zug in Reimanns Denken zeigt sich in eindrucksvoller Weise in seinen Transkriptionen von Liedern Schuberts, Schumanns, Mendelssohn Bartholdys und Brahms' für Singstimme und Streichquartett.) Reimanns Distanzierung von jeder Ideologie und Gruppenbildung, für die er in den 50er Jahren Vorbilder in Persönlichkeit und Werk seines Lehrers Blacher, wohl aber auch bei Hans Werner Henze und Bernd Alois Zimmermann finden konnte, machte es ihm möglich, ganz unterschiedliche musikgeschichtliche Tendenzen der Musik des 20. Jahrhunderts aufzugreifen und weiterzuentwickeln: Debussys „Befreiung des Klangs“ (wie Béla Bartók es nannte), die konstruktive Expressivität der Werke der Zweiten Wiener Schule und die lakonische, von feinem Gespür für die zeitliche Dramaturgie bestimmte Setzweise Blachers treten hier in einen intensiven Dialog, für den die gleichzeitig intime und intensive Gattung der Kammermusik prädestiniert ist.

Nicht zufällig besitzt das Cello in Reimanns Kammermusik einen prominenten Platz, denn dem Instrument ist in der Musik des 20. Jahrhunderts seit Weberns Opus 11 eine paradigmatische Rolle als Träger des Neuen zugefallen, für die Zimmermanns *Intercomunicazione* oder Ligetis Cello-Konzert weitere eindrucksvolle Beispiele geben. Darüber hinaus ist für das Cello seit Bachs Solo-Suiten ein ganzer Kanon bedeutender solistischer und kammermusikalischer Werke durch Beethoven, Schubert, Schumann, Brahms, Debussy, Weill, Britten oder Schostakowitsch entstanden, sicherlich bedingt durch die Faszination eines Klangs, dessen Flexibilität und Gestaltungsfülle im Unterschied zur Violine nach innen gewandt ist und oft anthropomorph, „singend“ anmutet. Knüpft die Ausdrucksintensität von Reimanns Cello-Kompositionen also an eine solche doppel-

te Tradition an, so gilt sein Interesse zugleich der Erforschung ungewöhnlicher Instrumentalfarben und ihres expressiven Potenzials, das sich vor allem in den beiden Solokompositionen zeigt, die das Programm der vorliegenden CD eröffnen und beschließen. Diese Radikalität besitzt existentielle Eindringlichkeit und sucht Extremzustände auf: Konzentration und Entfesselung, Angst und Extase, innerer Monolog und Selbstentäußerung; der „Solist“ wird zum Inbegriff einer archetypischen menschlichen Situation der Vereinzelung. *Solo* für Violoncello, entstanden 1981 in San Francisco, beginnt mit körperlosen, fahlen Flageolett-Klängen, die in engen chromatischen Schritten aufsteigen, und führt in diese auch wieder zurück, bevor das Stück in reinem c-Moll schließt. Das durch ein Glissando gefüllte Intervall der kleinen Dezime es–C war vorher bereits als Klang eingeführt worden, jedoch in Konflikt zum Tritonus Cis–G. Der Schlussston ist damit Ergebnis einer expansiven, den gesamten Ambitus des Instruments erfassenden Bewegung, die einerseits fragmentarisch und improvisiert, andererseits zielgerichtet und unbeirrbar anmutet. Reimann erreicht diese Spannung durch den vollständigen Verzicht auf Taktvorzeichnungen, durch freie Tondauern sowie den abrupten Wechsel von Einzeltönen, Liegeklängen und nervösen Figurationen und Doppelgriffen bei gleichzeitiger genauer Dramaturgie der Tonhöhenverläufe. Der Wechsel der Spieltechniken in der Mitte des Stücks steigert die irrealen Stimmung, die in Reimanns Werk häufig anzutreffen ist.

*Solo II*, 20 Jahre später für einen Cello-Wettbewerb komponiert, ist in seinen Mitteln einheitlicher, aber nicht weniger zwingend. Das Zentralmotiv, eine als Ruf (oder Schrei) vorgetragene dreitönige Figur von steigender kleiner None und fallender kleiner Sekunde, wird einer Metamorphose von Abspaltungen und Erweiterungen unterworfen; die leeren Saiten werden nach und nach in diesen Prozess mit einbezogen, so dass schließlich eine Art Zweistimmigkeit mit einem archaisch durchklingenden Bordun entsteht. Auf dem Höhepunkt löst sich die

Figuration in Skalen und Repetitionen (unter Verwendung der Bariolage) auf und mündet in das Hauptmotiv, das nun in zeitlicher Ausdehnung und intervallischer Komprimierung erklingt. Von hier aus führt die Bewegung des Satzes unter Verwendung von Flageolett-Klängen und verfremdenden Spieltechniken zunehmend in eine fragmentarische Klanglandschaft, bevor kurz vor dem Schluss eine vollständige Zwölftonreihe mit dem Ausgangsmotiv in Permutation erscheint. Die Coda ist dann eine einzige Steigerung, die in chromatischen Läufen, die wiederum aus diesem Material gebildet wird, in die Höhe geführt wird. Ob dieser Schluss allerdings als Erlösung oder Aporie gedeutet werden kann, bleibt offen.

Die Grundlage der beiden Solo-Stücke – die spannungsreiche Verbindung von emphatischen, expressiv aufgeladenen Klangräumen und -gesten mit einer intervallischen Vorordnung und einem freien Zeitbegriff – hatte sich Reimann am Ende der 50er Jahre erarbeitet; sie ist in den drei hier aufgenommenen Werken für Cello und Klavier bzw. Harfe aus den Jahren 1962 bis 1965 bereits deutlich erkennbar. Den strukturellen Hintergrund für die Intervallbildung liefert die Dodekaphonie, während die Gestaltung der musikalischen Zeit noch auf festen Metren basiert, die allerdings faktisch „ausgehöhlt“ sind, d. h. zu musikalischer Prosa werden. Von Beginn an ist die Klangdramaturgie untrennbar auf die jeweilige Instrumentenkombination bezogen. So entwerfen die *Nocturnos* und die *Aria*, aber auch verschiedene Stadien der *Sonate* für Violoncello und Klavier ein fragiles Farbspiel, das aus beiden Instrumenten ein einziges imaginäres zu machen scheint. Eine umgekehrte Situation beschwört der erste Teil der Cello-Sonate in der Konfrontation der motorisch-dynamischen und expressiven Charaktere von Klavier und Cello. Und doch scheint das Cello zu Beginn (in einer von vornherein aussichtslosen Weise) den expansiven Drang des Klaviers imitieren zu wollen, indem es sich mit riesigen Intervallschritten durch den Tonraum bewegt. Am Ende des Werks wiederum nähert sich das Klavier dem Cello an, so



dass eine komplexe melodische Heterophonie und ein für Reimann typisches Schweben entstehen.

Allen drei Werken liegen zwölftönige Ausgangsreihen zugrunde, die aber unterschiedlich gehandhabt werden. In den *Nocturnos* ist der erste Satz durch ein vorsichtiges, wie zufällig anmutendes Tasten im Klangraum charakterisiert, zu der dann Begleitklänge hinzutreten. Das Cello paraphrasiert die Harfenbewegung, und es zeigt sich der Ansatz eines Dialogs, der aber wie ein Aphorismus Weberns beendet wird. Erst in den beiden folgenden Sätzen entspinnt er sich zu festeren Formen, die durch die Klangfarben aber in ein irreales, ja halluzinatorisches Licht getaucht werden. Die *Aria*, komponiert zu Boris Blachers 60. Geburtstag im Januar 1963 und eine Art Vorstudie der *Sonate*, entfaltet zehn Töne der Reihe in großen Intervallschritten und einem Arpeggio des Klaviers, bevor das Cello mit seinem Anfangston den elften und später den zwölften Ton ergänzt. Komplementäre und voneinander abgrenzende Kräfte der beiden Instrumente halten sich in dieser melodisch suggestiven „Nachtmusik“ die Waage. In der Cello-Sonate – dem kammermusikalischen Hauptwerk Reimanns der 60er Jahre – werden dagegen elf von zwölf Tönen in den ersten drei Figuretionen des Klaviers blockartig-aggressiv zusammengedrängt. Hier vollendet der erste Ton des Cellos die Reihe, die aber nichts Gestalthaft-Thematisches hat, sondern auf elementare klangliche Zustände zielt, also eigentlich an die so genannte „atonale Phase“ der Zweiten Wiener Schule anknüpft. Reimanns Formbewusstsein setzt diesem möglichen Zerfall allerdings eine kunstvolle Konstruktion entgegen, die auf einem doppelten Durchlauf einer dreiteiligen Form beruht und damit einem ausgefeilten Variationsprinzip folgt, das im zweiten Satz durch das Auftreten tatsächlicher Variationen eine Art „Variation der Variation“ besitzt. Diesen Variationen steht im ersten Teil das hochvirtuose Scherzo (mit Trio!) gegenüber, das nicht nur eine glänzende instrumentale Piece ist, sondern auch

die Überwindung eines chronometrischen Zeitbegriffs durch das Verketteten irrationaler Proportionen forciert.

In dem Zyklus der drei Klavierstücke *Auf dem Weg* aus den Jahren 1989/93, dessen Titel sicher nicht unbeabsichtigt an Janáčeks berühmten Klavierzyklus *Auf verwachsenem Pfad* erinnert, ist dieser Zustand erreicht. Reimann operiert hier in einem ebenso freien wie radikalen Zugriff auf das Instrument und die musikalische Form. Zu keinem der drei Stücke gibt es eine Tempobezeichnung, die nunmehr Intuition und Empathie des Interpreten überantwortet wird. Die Faktur sucht wieder die Extreme auf: Im ersten Stück sind es kurze, hoch dissonante Motivsplitter, die noch in einer expressionistischen Tradition des großen, mit Ausdruck aufgeladenen Intervalls zu stehen scheinen; sie werden in den hohen und tiefen Klangregistern gegenübergestellt und dann verschiedenen pianistischen Aggregatzuständen gewissermaßen ausgeliefert. Das zweite Stück, beginnend wie eine Invention, setzt diese Konzeption durch die Gegenüberstellung von Arabeske, Einzelton und Cluster fort und kulminiert in gewaltigen Klangentladungen, die sich am Ende zu amorphen Clusterklängen zusammenziehen. Das letzte Stück verhält sich dazu wie eine Coda, in der das entscheidende dramaturgische Element die Verwendung einer Art Präparierung (durch das Abdecken von Bass-Saiten mit der Hand) ist. Der Konflikt zwischen gezupften – körperlosen – und klingenden – körperhaften – Tönen und Klängen prägt das Stück in einer eindringlichen Weise, die an einen geisterhaften Trauermarsch denken lässt und zur Signatur von Reimanns Komponieren schlechthin geworden ist.

Wolfgang Rathert

„Technisch auf allerhöchstem Niveau spielt er mit wunderbarem, großem Ton und einwandfreier Intonation. Seine Phrasierungen sind einfühlsam, und er erfasst in außerordentlicher Weise die philosophische Dimension der Werke, die er spielt“, äußerte sich kein Geringerer als Lorin Maazel über **Wen-Sinn Yang**.

Seit dem Gewinn des ersten Preises beim Internationalen Musikwettbewerb in Genf 1991 ist der Cellist Wen-Sinn Yang ein gern gesehener Gast auf den bedeutenden Konzertpodien Europas und Asiens sowie bei internationalen Musikfestivals. Dabei musizierte er mit Dirigenten wie Sir Colin Davis, Lorin Maazel und Mariss Jansons.

Sein äußerst breit gefächertes Repertoire ist auf über 20 CD-Einspielungen dokumentiert. In Zusammenarbeit mit dem Bayerischen Fernsehen wurden die sechs Suiten für Violoncello solo von Johann Sebastian Bach als DVD bei Arthaus Musik produziert.

Der in Bern geborene Musiker taiwanischer Abstammung studierte bei Claude Starck (Zürich) und bei Wolfgang Boettcher (Berlin), später in Meisterkursen bei Janos Starker und David Geringas. Sechzehn Jahre spielte er als erster Solocellist im Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks, mit dem er vielfach solistisch auftrat. Seit 2005 unterrichtet er als Professor an der Musikhochschule München.

Das besondere Interesse des Pianisten **Axel Bauni**, der international als Klavierpartner von Künstlern wie Juliane Banse, Claudia Barainsky, Stella Doufexis, Christine Schäfer, Dietrich Henschel, Thomas Quasthoff und Yaron Windmüller tätig ist, gilt der zeitgenössischen Musik. Neben seinem Engagement als Interpret und Initiator zahlreicher Lied-Uraufführungen von Aribert Reimann, Hans Werner Henze, Hans-Jürgen von Bose, Matthias Pintscher, Wolfgang Rihm u. a. zeichnet Axel Bauni für Projekte wie beispielsweise eine Liederabendreihe über das Lied des 20. Jahrhunderts bei der MusikTriennale Köln 2000 oder die künstlerische Leitung beim Festival Lied:Strahl im Deutschen Pavillon der EXPO 2000 in Hannover verantwortlich.

Eine Vielzahl von CD-Produktionen mit Liedern von Ernst Krenek, Hans Pfitzner und Viktor Ullmann oder die zusammen mit Aribert Reimann herausgegebene CD-Reihe edition zeitgenössisches lied (Orfeo) spiegeln das künstlerische Schaffen Axel Baunis wider.

Axel Bauni, der Liedinterpretation bei Dietrich Fischer-Dieskau und Aribert Reimann studierte, war von 1988 bis 1993 Assistent von Aribert Reimann an der Hochschule der Künste Berlin. Er erhielt Lehraufträge im In- und Ausland (z. B. Banff Center in Kanada, Conservatoire de Lausanne, Folkwang-Hochschule Essen, Musikhochschule Hamburg). Im Jahr 2003 zum Professor an die Universität der Künste Berlin berufen, gründete Bauni das Liedforum Berlin, das Studierende und Dozenten europäischer Liedklassen zusammenführt.

**Cristina Bianchi** wurde 1972 in Mailand geboren. Sie begann mit dem Harfenspiel im Alter von sieben Jahren bei Luciana Chierici an der Civica Scuola di Musica di Milano. Mit sechzehn Jahren erhielt sie ihr Diplom mit höchsten Auszeichnungen und setzte anschließend ihr Studium bei Fabrice Pierre fort.

Von 1989 bis 1995 war sie Soloharfenistin des European Community Youth Orchestra, von 1993 bis 1995 hatte sie diese Position im Orchestra Sinfonica di Milano Giuseppe Verdi inne, und von 1996 bis 2001 am Teatro Carlo Felice in Genua. 2001 erhielt sie ihr Engagement als Soloharfenistin beim Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks.

Cristina Bianchi trat bei zahlreichen internationalen Wettbewerben als Preisträgerin hervor, so beim International Harp Competition in Bloomington, USA (vierter Preis), dem Prix Uly Laskine in Paris (dritter Preis) und dem International Harp Contest in Israel (zweiter Preis). Mit einem ersten Preis wurde sie beim Concorso Internazionale Victor Salvi ausgezeichnet. Sie gibt Sommerkurse und unterrichtet in Portogruaro (Venetien).



Cristina Bianchi, Aribert Reimann, Wen-Sinn Yang und Axel Bauni  
bei den Aufnahmen zu dieser CD



The importance and standing of piano and chamber music in Aribert Reimann's oeuvre are not evident from quantitative measures alone, as vocal genres dominate in the list of his works. At the top of the list are the works for the stage, with three ballets and seven operas since 1958, including *Lear* of 1978, which helped Reimann to achieve his international breakthrough. The majority of Reimann's vocal works – some of which are solo works, others have instrumental or orchestral accompaniment – fall under the genre of musical poetry, and they represent outstanding contributions to the field. They too have their roots in the late 1950s, when Reimann brought a tone to (West) German music that was characterized by penetrating subjectivity and uncompromising clarity of structure: in the lieder with piano accompaniment to poems by Gabriela Mistral, the *Drei spanische Lieder* for voice and ensemble on poems by Octavio Paz, and above all his urgent Celan settings, so remote from all later fashions. Since that time Reimann has repeatedly grappled with challenging texts from literature throughout the world, including his two large Requiem settings of 1974 and 1980–82, in which he once again took a highly individual approach to the tradition of the genre.

By contrast, his instrumental music has different – though of course no less important – emphases: since 1957 Reimann has published eight orchestral works, six solo concertos, thirteen chamber music works, four pieces for piano, and a composition for orchestra and there are several works that have thus far remained unpublished – like the *Aria* for violoncello and piano that is also recorded here for the first time. From the dedicatees and the performers of the premières, it is clear that Reimann's works often emerge from a personal context, with the compositions with or for piano reflecting Reimann's own eminent pianistic talents. The same is true of the vocal works, which in many cases Reimann wrote for singers with whom he is in close personal and artistic contact or

who are his students. The works of chamber and piano music recorded here are without exception dedicated to colleagues, mentors, and fellow travelers: the Berlin cellists Eberhard Finke and Wolfgang Boettcher, the husband-and-wife musicians Helga and Klaus Storck (harp and cello, respectively), and the Swiss composer Alfons Karl Zwicker. Reimann wrote the first of the three piano pieces, *Auf dem Weg*, for the fortieth anniversary of the Freie Akademie der Künste Hamburg, in the city where for ten years he held the first professorship for contemporary song in Germany.

Reimann's chamber music works have the character of self-portraits, though they need not be thought of as having a program that is sublimated autobiographically. They seem rather to record (intangible) inner states in which basic features of Reimann's musical language emerge, which can be characterized as an idiosyncratic combination of brevity, even terseness, with an expressive intensification that is determined by the melody. In both technical matters of composition and performance and in overall sound, this combination aims at sublimation and transgressing borders, at negation and overcoming of expression, and it seems to lead repeatedly into a paradoxical tension of a tonality that can only be grasped in fragments. (Thus Reimann always works with tonal centers of gravity but without resorting to "worn-out" major-minor tonality.)

The works recorded on the present CD, which include all the chamber music works for or with violoncello that Reimann has written or published thus far, reveal another characteristic feature of Reimann's thought: he either deliberately avoids classical groupings of instruments or attributes to them a different significance. (For example, Reimann turned to the genre of the string quartet quite late, and then in the form of fifteen *Miniaturen* [miniatures]). This is a manifestation of a supposedly outsider position that Reimann has rigorously pursued since the beginning of his career. In fact, it is nothing other than a plea for the



independence and individuality of the artist and the primacy of the imagination over all systems. (This “romantic” trait in Reimann’s way of thinking is revealed impressively in his transcriptions of the lieder of Schubert, Schumann, Mendelssohn Bartholdy, and Brahms for voice and string quartet.) Reimann’s distancing himself from any ideology or group – for which he could find models in the 1950s in the personality and oeuvre of his teacher Boris Blacher but also in Hans Werner Henze and Bernd Alois Zimmermann – enabled him to take up and develop widely different trends in the history of twentieth-century music: Debussy’s “liberation of sound” (as Béla Bartók called it), the constructional expressivity of the works of the Second Viennese School, and the laconic writing of Blacher, which is determined by a delicate sense of temporal dramaturgy, all come together in an intensive dialogue for which the at once intimate and intense genre of chamber music is predestined.

It is no coincidence that the cello occupies a prominent place in Reimann’s chamber music, since that instrument has played a paradigmatic role as a standard bearer of the new in twentieth-century music since Webern’s Op. 11, as the examples of Bernd Alois Zimmermann’s *Intercomunicazione* or György Ligeti’s Cello Concerto also demonstrate. Even beyond that, since Bach’s solo suites, a whole canon of important solo and chamber music works for cello have been written by Beethoven, Schubert, Schumann, Brahms, Debussy, Weill, Britten, and Shostakovich, which has surely been conditioned by the fascination of a sound whose flexibility and wealth of design possibilities is, in contrast to the violin, directed inward and often seems anthropomorphically “cantabile.” If the expressive intensity of Reimann’s compositions for cello thus follows this kind of double tradition, his interest is also divided between exploring unusual instrumental colors and their expressive potential, which is especially evident in the two solo compositions with which the present CD begins and ends, respectively.

This radicalness possesses an existential urgency and seeks out extreme states: concentration and unleashing, angst and ecstasy, internal monologue and self-expression; the "soloist" becomes the epitome of an archetypical human situation of isolation. *Solo* for violoncello, written in San Francisco in 1981, begins with disembodied, pallid harmonics that ascend in constricted harmonic steps and then leads back into them before the piece ends in pure C minor. The interval of the minor tenth  $e^b-C$  filled by a glissando was already introduced as a sound earlier but in conflict with the tritone  $C\sharp-G$ . The final note is thus the result of an expansive movement that extends across the entire range of the instrument and seems fragmentary and improvised, on the one hand, and goal-oriented and unwavering, on the other. Reimann achieves this tension by dispensing entirely with indications of rhythm, through free durations for the notes, and by abrupt alternation of individual notes, stationary sounds, and nervous figurations and double stops combined with a precise dramaturgy of pitch progressions. The variation of playing techniques in the middle of the piece heightens the unreal mood that is often found in Reimann's oeuvre.

*Solo II*, written twenty years later for a cello competition, is more uniform in its means but no less compelling. The central motif – a three-note figure consisting of an ascending minor ninth and a descending minor second, performed as a cry (or scream) – is gradually subjected to a metamorphosis of splitting off and extending; the open strings are gradually drawn into this process until finally a kind of two-part writing with an archaic bass drone sounding through it. At the climax the figuration dissolves into scales and repetitions (making use of *bariolage*) and leads into the main motif, which is now heard with a temporal expansion and intervallic compression. From here out, the direction of the movement is increasingly by way of harmonics and unusual playing techniques into a fragmentary tonal landscape, then shortly before the conclusion there appears a

complete twelve-tone row with the initial motif in permutation. The coda is one single intensification that leads into the heights in chromatic runs that are in turned form from this material. It remains unclear, however, whether this finale should be interpreted as redemption or aporia.

Reimann had worked out the basis for the two solo pieces – the tension-filled combination of emphatic, expressively laden sound spaces and gestures with an intervallic prearrangement and a free conception of time – in the late 1950s; it is already clearly evident in the three works for cello and piano or harp heard here, which date from 1962 to 1965. The structural background for the formation of the intervals derives from dodecaphony, while the shaping of the musical time is based on fixed meters, though in fact they are “hollowed out,” that is, turned into a kind of musical prose. From the outset the dramaturgy of the sound is inseparably related to the given combination of instruments. Hence the *Nocturnos* and *Aria*, but also the various stages of the *Sonate* for violoncello and piano, sketch out a fragile play of colors that seems to turn the two instruments into an imaginary single one. The contrary situation is evoked by the first part of the Cello Sonata, in the confrontation of the respective kinetic-dynamic characters and expressive characters of the piano and cello. And yet the cello at the beginning (in a melody that is doomed from the outset) appears to want to imitate the expansive push of the piano by moving through the pitch space in enormous interval steps. At the end of the work, the piano in turn moves closer to the cello, resulting in a complex melodic heterophony and a floating effect typical of Reimann.

All three works are based on initial twelve-tone rows, but they are handled in different ways. In the *Nocturnos*, the first movement is characterized by a cautious, seemingly aleatoric probing of the sound space, to which accompanying sounds are then added. The cello paraphrases the movement of the harp, and

the beginnings of a dialogue are heard, though it is quickly ended, like an aphorism by Webern. Only in the two following movements does the dialogue spin out into more solid forms, though the timbres submerged them in an unreal, even hallucinatory light. *Aria*, composed for Boris Blacher's sixtieth birthday in January 1963 and a kind of preliminary study for the *Sonate*, unfolds ten notes of the series in large intervallic steps and in an arpeggio by the piano before the cello completes its initial note with the eleventh and later the twelfth note. The complementary and differentiated forces of both instruments are balanced in this melodically suggestive "nocturne." By contrast, in the Cello Sonata – the magnum opus of Reimann's chamber music of the 1960s – eleven of the twelve notes are crowded together in a blocklike, aggressive way in the first three figurations of the piano. Here the first note of the cello completes the series, but it seems to have nothing to do with the design or theme but instead aims at elementary tonal states – so that it is really picking up the thread of the so-called atonal phase of the Second Viennese School. However, Reimann's awareness of form counters this possibility of disintegration with a skillful construction that is based on running twice through a tripartite form according to a polished principle of variation that when the real variations enter in the second movement becomes a kind of "variation of the variation." In the first section these variations are juxtaposed by the highly virtuosic Scherzo (with Trio!), which is not only a splendid instrumental *pièce* but also compels the overcoming of a chronometric conception of time by chaining irrational proportions.

The cycle of three piano pieces titled *Auf dem Weg* [on the path] from 1989–93, whose title recalls, surely not unintentionally, Janáček's famous piano cycle *On an Overgrown Path*, achieves this state. Here Reimann is operating with an approach to the instrument and the musical form that is as free as it is radical. None of the three pieces has tempo indications, which are left to the intuition

and empathy of the interpreter. The facture once again seeks out extremes: In the first piece they take the form of brief, highly dissident splinters of motifs that seem to stand in an expressionist tradition with their large, expressively laden intervals; they are juxtaposed in upper and lower registers and then submitted to various pianistic aggregate states. The second piece, which begins like an invention, continues this conception by juxtaposing arabesques, single notes, and clusters and culminates in violent discharges of sound that finally pull together into amorphous cluster sounds. The last piece relates to the others like a coda in which the crucial dramaturgical element is the use of a kind of preparation (covering the bass strings with one hand). The conflict between plucked, and hence disembodied, with resounding, and thus embodied, notes and sounds defines the piece in a powerful way that is reminiscent of a ghostly funeral march and that has become the signature pure and simple of Reimann's compositional style.

Wolfgang Rathert

English translation by Steven Lindberg

"He plays technically at the highest level with a lovely, full sound and impeccable intonation. He phrases sensitively and has the fullest grasp of the philosophical dimensions of the music he plays," remarked no less an authority than Lorin Maazel of **Wen-Sinn Yang**.

Since winning the first prize in the Geneva International Music Competition in 1991, the cellist Wen-Sinn Yang has been a welcome guest on the important concert stages of Europe and Asia and at international music festivals. He has performed with conductors such as Sir Colin Davis, Lorin Maazel, and Mariss Jansons. His extremely broad repertoire is documented on more than twenty CD recordings. His interpretation of Johann Sebastian Bach's six suites for violoncello solo will appear on a DVD from Arthaus Musik, in collaboration with Bayerisches Fernsehen. Born in Bern of Taiwanese ancestry, he studied with Claude Starck in Zurich and Wolfgang Boettcher in Berlin, later attending master classes with Janos Starker and David Geringas. For sixteen years he was the first solo cellist of the Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks, for which he has performed frequently as a soloist. Since 2005 he has been a professor at the Musikhochschule München.

Contemporary music is of special interest to the pianist **Axel Bauni**, who, after having studied lieder interpretation with Dietrich Fischer-Dieskau and Aribert Reimann, is internationally active as accompanist to artists, such as Juliane Banse, Claudia Barainsky, Stella Doufexis, Christine Schäfer, Dietrich Henschel, Thomas Quasthoff, and Yaron Windmüller. Alongside his being an interpreter and/or initiator of numerous premières by Aribert Reimann, Hans Werner Henze, Hans-Jürgen von Bose, Matthias Pintscher, and Wolfgang Rihm, among others, Axel Bauni is responsible for projects like a series of lieder recitals called Lied des 20. Jahrhunderts at the MusikTriennale in Cologne in 2000 and the artistic directorship of the festival Lied:Strahl in the German Pavilion at EXPO 2000 in

Hanover. Axel Bauni has recorded numerous CDs with lieder, including works by Ernst Krenek, Hans Pfitzner, and Viktor Ullmann. Along with Aribert Reimann, he is coeditor and pianist of the CD series on Orfeo, edition zeitgenössisches lied.

From 1988 to 1993 he was assistant to Aribert Reimann at the Hochschule (now Universität) der Künste Berlin. Since then, he has taught continuously and given master classes in Germany and abroad, including the Banff Center in Canada, the Folkwang-Hochschule Essen, the conservatories of Hamburg, Saarbrücken, and Würzburg, and the Conservatoire de Lausanne. In 2003 he was appointed professor and director of an interpretation class for contemporary lieder for singers and pianists at the Universität der Künste Berlin. In that context Axel Bauni founded the Liedforum Berlin, at which students and teachers from various lieder classes in German European universities come together for exchange and collaborative work.

**Cristina Bianchi** was born in Milan in 1972. She began studying harp at seven with Luciana Chierici at the Civica Scuola di Musica di Milano. At sixteen she received her diploma with highest honors and continued her studies with Fabrice Pierre. From 1989 to 1995 she was the solo harpist for the European Community Youth Orchestra; from 1993 to 1995 she held the same position with the Orchestra Sinfonica di Milano Giuseppe Verdi and from 1996 to 2001 at the Teatro Carlo Felice in Genoa. In 2001 she received her present engagement as solo harpist for the Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks.

Cristina Bianchi has received prizes in numerous international competitions, such as the International Harp Competition in Bloomington/IN, USA (fourth prize), the Prix Uly Laskine in Paris (third prize), and the International Harp Contest in Israel (second prize); she also received first prize in the Victor Salvi Competition. She offers summer courses and teaches in Portogruaro (Venetia).



## Das Schloss

Oper in zwei Teilen (neun Bildern)  
nach dem Roman von Franz Kafka  
und der Dramatisierung von Max Brod

Richard Salter · Harry Dworchak · Isoldé Elchlepp ·  
Rüdiger Trebes · Bengt-Ola Morgny · Ralf Lukas ·  
Claes H. Ahnsjö · Ute Walthert · Jennifer Trost ·  
Hermann Becht · Eva Zwedberg · Kieth Engen ·  
Heidy Forster · Helmut Pampuch · Peter Matić ·  
José Montero · Jochen Schäfer · Raphael Sigling ·  
Claudius Muth · Bayerisches Staatsorchester ·  
Leitung: Michael Boder

WER 66142 (2 CDs + 144-seitiges Textheft)

„... Wagt man sich auf das beschwerliche Terrain  
der ersten, literarisch oder politisch zentrierten  
Oper unserer Tage, dann empfehle ich die  
Auseinandersetzung mit Aribert Reimanns kom-  
promissloser Kafka-Vertonung *Das Schloss*.“  
(Neue Musikzeitung)

„... Da wird die Literaturoper zum Musiktheater  
der höheren Art.“ (Neue Zürcher Zeitung)

# WERGO

## ARIBERT REIMANN



### Kinderlieder

für Sopran und Klavier nach Gedichten  
von Werner Reinert

### Neun Sonette der Louise Labé

für Mezzosopran und Klavier

### Nacht-Räume

für Klavier zu vier Händen und Sopranstimme  
(„Sieh hinaus. Heut ist der Nachtraum heiter“ –  
Rainer Maria Rilke)

Christine Schäfer, Sopran · Liat Himmelheber,  
Mezzosopran · Axel Bauni, Aribert Reimann,  
Klavier

WER 60183-50 (CD)

„Wie intim sich Aribert Reimann immer wieder  
der menschlichen Stimme zuwendet, belegt die-  
se Zusammenstellung.“ (Neue Musikzeitung)

„... Die Interpretationen sind vorbildlich, indem  
sie nicht nur durch stimm- und spieltechnische  
Kompetenz, sondern auch durch eine besondere  
Sensibilität bestechen ...“ (Fono Forum)

WERGO

POSTFACH 36 40 · D-55026 MAINZ  
SERVICE@WERGO.DE · WWW.WERGO.DE



## Aribert Reimann (\* 1936)

1	<b>Solo</b> für Violoncello (1981)	7:41
2	<b>Aria</b> für Violoncello und Klavier (1962)	3:39
	<b>Nocturnos</b> für Violoncello und Harfe (1965)	10:15
3	Nocturno I	3:16
4	Nocturno II	3:25
5	Nocturno III	3:24
	<b>Auf dem Weg</b> . Drei Klavierstücke (1989/93)	19:25
6	Klavierstück I	6:26
7	Klavierstück II	5:24
8	Klavierstück III	7:30
	<b>Sonate</b> für Violoncello und Klavier (1963)	22:18
9	I Moderato – Scherzo – Adagio	12:26
10	II Moderato – Variazioni – Adagio	9:51
11	<b>Solo II</b> für Violoncello (2001)	10:58
		<b>74:44</b>

© Schott Musik International (1–2, 6–8, 11) / © Ars Viva Verlag (3–5, 9–10)

**Wen-Sinn Yang: Violoncello**

**Axel Bauni: Klavier**

**Cristina Bianchi: Harfe**

2–11 Ersteinspielung · First recording



Co-Produktion mit dem Bayerischen Rundfunk

Aufnahmen: 26. bis 30. September 2005, Studio 2 des Bayerischen Rundfunks

Tonmeister Aufnahmeleitung und Digitalschnitt): Jörg Moser / Toningenieur: Winfried Meßmer /

Tontechnik: Chrstiane Gerheuser-Kamp / Redaktion (BR): Helmut Rohm

Mit freundlicher Unterstützung der PRO MUSICA VIVA Maria Strecker-Daelen Stiftung.

Fotos S. 2, 13: © Georg Thum, München

Cover Art: hj.kropp [[www.artional.de](http://www.artional.de)]

All texts © SCHOTT MUSIC & MEDIA GmbH

© + ® 2006 WERGO, a division of SCHOTT MUSIC & MEDIA GmbH, Mainz, Germany

Manufactured in Austria · Printed in Austria

WERGO · Postfach 36 40 · 55026 Mainz · Germany

E-Mail: [service@wergo.de](mailto:service@wergo.de) · Internet: [www.wergo.de](http://www.wergo.de)



MARIA  
STRECKER-  
DALEN  
STIFTUNG



Bayerischer  
Rundfunk

---

**WERGO**

# aribert reimann

- |      |  |              |
|------|--|--------------|
| 1    | <b>solo</b> für violoncello                | 7:41         |
| 2    | <b>aria</b> für violoncello und klavier    | 3:39         |
| 3-5  | <b>nocturnos</b> für violoncello und harfe | 10:15        |
| 6-8  | <b>auf dem weg.</b> drei klavierstücke     | 19:25        |
| 9-10 | <b>sonate</b> für violoncello und klavier  | 22:18        |
| 11   | <b>solo II</b> für violoncello             | 10:58        |
|      |  | <b>74:44</b> |

**wen-sinn yang:** violoncello  
**axel bauni:** klavier  
**cristina bianchi:** harfe

2-11 Ersteinspielung · First Recording

Co-Produktion mit dem Bayerischen Rundfunk, 2005  
 Mit freundlicher Unterstützung der PRO MUSICA VIVA Maria Strecker-Daelen Stiftung.  
 © + © 2006 WERGO, a division of SCHOTT MUSIC & MEDIA GmbH, Mainz, Germany  
 WERGO · Postfach 36 40 · 55026 Mainz · Germany / Manufactured in Austria · Printed in Austria  
 Eine ausführliche Information liegt bei. Detailed information enclosed.



**Bayerischer  
Rundfunk**

LC 00846

DDD

**WERGO**

**Aribert Reimann** Per Violoncello e pianoforte ed arpa

**WER 6681 2**

**WERGO**

**Aribert Reimann** Per Violoncello e pianoforte ed arpa

**WER 6681 2**