

Zeitschrift: Dissonanz = Dissonance
Herausgeber: Schweizerischer Tonkünstlerverein
Band: - (2005)
Heft: 92

Artikel: Lokal-Kolorit oder Stillosigkeit? : Neue Musik für Zither = Couleur locale ou faute de goût? : Musique nouvelle pour la cithare
Autor: Hurt, Leopold
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-927620>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

Download PDF: 10.12.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

Couleur locale ou faute de goût ? — *Musique nouvelle pour la cithare*

Il y a différentes raisons de composer pour un instrument populaire comme la cithare, qui vont du recours délibéré à des associations d'idées entre sonorité et géographie à la découverte d'un instrument dont le timbre caractéristique n'est pas encore galvaudé dans la musique moderne. Le cithariste virtuose Leopold Hurt, qui écrit aussi abondamment pour son instrument, examine les différentes manières de le concevoir à travers quelques compositions de Fredrik Schwenk, Peter Kiesewetter, Walter Zimmermann, Christian Wolff et Manfred Stahnke.

Werden in zeitgenössischen Kompositionen Instrumente verwendet, die Bestandteil einer alten, volksmusikalisch geprägten Kultur sind, hat man es meist mit zwei Kategorien von musikalischer Rezeption zu tun. Da wäre zunächst der Reiz des Raren, der dem Komponisten die Möglichkeit verschafft, einen unverbrauchten Sound abseits der üblichen Instrumentationen zu nutzen und innovative Klangkombinationen herzustellen. Dem gegenüber steht eine gewisse Hörerwartung, die meist schon präsent ist, ohne das betreffende Volksinstrument genauer zu kennen. Hier überwiegen die Assoziationen mit einer lokalen Kultur oder einer konkreten Topographie. So gesehen wird das klangliche Idiom der Zither immer noch dem Alpenraum zugeordnet, und wenngleich das Instrument seit langem ein Eigenleben abseits dieser Landschaft führt, kann es in neuem künstlerischen Kontext wie ein objet trouvé der alpenländischen Kultur funktionieren.

An der wachsenden Anzahl bedeutender Komponisten, die sich in den letzten zehn bis zwanzig Jahren mit der Zither beschäftigt haben, lässt sich nicht zuletzt ein verändertes Selbstverständnis in Umgang und Wertschätzung volksmusikalischer Traditionen, zumal es die eigenen sind, ablesen. Während viele ausschliesslich die neuentdeckten Klangeigenschaften des Instruments nutzen und die Zither losgelöst von ihrer Herkunft längst als autonomes Musikinstrument betrachten, beeindruckt andere Komponisten die Möglichkeit, auf Spezifika regionaler Musik einzugehen. Ein Aspekt, der in der deutschsprachigen Nachkriegsavantgarde auf Grund der historischen Erfahrungen des 20. Jahrhunderts undenkbar war. Erst ab den siebziger Jahren wagten nur wenige Komponisten, sich über diese Berührungängste hinwegzusetzen, wie etwa Heinz Holliger mit *Alb-Chehr* oder Walter Zimmermann mit seinem Zyklus *Lokale Musik*. Zudem erkennen auch immer mehr Interpreten und Komponisten die schwindende und bisweilen unterentwickelte Fähigkeit der Zuhörer, regionale Differenzierungen wahrzunehmen. Schon die Bereitschaft dazu muss vielfach erst wieder neu geweckt werden.

Seit vielen Jahren ist der Interpret Georg Glasl, Dozent für Zither am Münchner Richard-Strauss-Konservatorium, Anlaufstelle und Initiator für neue Projekte. Seine Bemühungen beinhalten sowohl die stetige Repertoireerweiterung für das Instrument, dessen Zukunft er vor allem in der Neuen Musik sieht, als auch die Wiederentdeckung authentischer Musizierformen und deren kulturelle Einordnung. Die Liste der Komponisten, die für Glasl geschrieben haben, führt dabei Namen wie Georg Friedrich Haas, Wilfried Hiller,

Peter Kiesewetter, Bernhard Lang, Josef Anton Riedl, Dieter Schnebel, Christian Wolff und Walter Zimmermann auf. Neben den Konzertreisen und Austauschprojekten waren es vor allem auch Münchner Veranstaltungsreihen wie Josef Anton Riedls Klangaktionen oder die Reihe *musica viva* des Bayerischen Rundfunks, die die neuen Stücke als erstes auf einem internationalen Podium präsentierten. Daneben etablierte Glasl, unterstützt von seinen Studenten, ein regelmässig stattfindendes Festival in München (zuletzt Zither 5), wo die Fäden der über die Jahre entstandenen Projekte für wenige Tage zusammenlaufen und ein Forum von Konzerten und Diskussionen bilden. Die Wechselbeziehungen von regionaler Musik und regionaler Identität war 1998/99 auch Thema eines von Glasl geführten «Usbekisch-Bayerischen Dialoges» oder des Konzerts bei den Klangspuren Schwaz 2002. Dort wurden neue Kompositionen für die Zither und deren japanisches Equivalent, der Koto, nebeneinandergestellt.

BAUWEISEN

Im Zuge solch intensiver künstlerischer Auseinandersetzung hat sich jedoch auch das Instrument selbst verändert und wurde den neuen Anforderungen angepasst. So führte der Austausch von Komponisten und engagierten Interpreten zu einer starken Erweiterung der technischen Möglichkeiten, sowie zu zahlreichen Neuerungen im Instrumentenbau. Georg Glasl entwickelte dabei zusammen mit dem Cembalobauer Klemens Kleitsch einen neuen Instrumententypus, der sich durch stark verlängerte Saiten-Mensuren und eine damit einhergehende Vergrößerung des Korpus auszeichnet. Die Neuerungen trugen dabei dem Wunsch der Interpreten und Komponisten nach einer klaren Ansprache des Tons und einem grösseren Klangvolumen Rechnung. Damals wie heute definiert sich die Zither als ein querliegender Resonanzkasten mit über vierzig Saiten, die in einen Griffbrett- und einen Freisaitenbereich aufgeteilt werden. Ersterer (gestimmt wie eine Bratsche mit zwei A-Saiten) wird dabei von der linken Hand gegriffen und mit einem Plektron am rechten Daumen angeschlagen, während die restlichen vier Finger der rechten Hand die harfenartigen, im Quint-Quartzyklus gestimmten Freisaiten zupfen. Man hat es also mit einem vollchromatischen Kombinationsinstrument zu tun, bei dem ein gewisser Vorrat an Tönen durch die beiden Spielbereiche doppelt vorhanden ist, was ungewöhnliche technische wie klangliche Möglichkeiten bietet. Neben dem Diskantinstrument wird die Zither auch in

Georg Glasl
spielt eine
Diskantzither
von Klemens
Kleitsch.
Foto: Privat



Alt- und Basslage gebaut, wobei die Stimmung parallel zum grösseren Korpus komplett eine Quarte, bzw. eine Oktave tiefer transponiert ist (die Basszither reicht dabei bis zum Kontra-C!).

In früheren Zeiten waren der ungewöhnlich grosse Tonumfang von über fünf Oktaven und die vollgriffigen Klangmöglichkeiten gepaart mit einem – relativ gesehen – zu kleinen Korpus. Diese gedrungene Bauweise scheint aus heutiger Sicht zwar absurd, liess die Zither aber eine gewisse Mobilität und Praktikabilität bewahren, die sie schon bald aus ihrer Alpenwelt heraus in die bürgerlichen Salons führte. Die weitere Entwicklung des Instruments hin zum «Klavier des kleinen Mannes» fand somit ab dem späten 19. Jahrhundert in den Städten statt.

TROMPE L'OREILLE

In dieser soziokulturellen Funktion taucht das Instrument auch erstmalig in den Partituren der musikalischen Avantgarde auf. So begleitet Kurt Weill in *Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny* (1927-30) mit grotesken Walzerklängen von Zither und Akkordeon den «Tod durch Überfressen». Charles Ives hingegen greift in seinem *Orchestral Set Nr. 2* (1911/12) auf die Zither zurück, um mit vertrauten Klängen aus dem alten Europa die Sphäre des Folkloristischen zu vermitteln. Der Einsatz der Zither in Henzes Oper *The English Cat* (1980-83) ist wiederum als Reminiszenz an Weill und dessen Verballhornung kleinbürgerlichen Wunschenkens zu verstehen.

In all diesen Beispielen wird die Zither als folkloristisches Kolorit eingesetzt, ohne dass eine innovative Auseinandersetzung zur Debatte stünde. Dass sich die Tendenz zu allzu eindeutigen Topoi inzwischen überlebt hat, beweist die Art, mit der Olga Neuwirth in ihrem Orchesterstück *Clinamen/Nodus* (2001) das Instrument in den grossen Apparat einbindet. Dort bilden zwei Zithern und eine Hawaiigitarre ein groteskes, elektronisch verstärktes und gegeneinander vierteltönig verstimmtes Trio, das mit Hilfe von e-bow und Bottleneck eine Sphäre der quasi-elektronischen Klangerzeugung entstehen lässt. Der Zuhörer erlebt eine Art trompe l'oreille-Effekt, da sein Ohr die Klangquellen der seltsamen Schein-Oszillationen, Schwebungen und Glissandi nie genau bestimmen kann. Olga Neuwirth deutet die Zither zu einem pseudo-elektronischen Gerät um und lenkt mit spieltechnischen Verfremdungseffekten die Aufmerksamkeit ins Abstrakte und Ungewisse.

Einen ganz individuellen Zugang zu dem Instrument und dessen kultureller Herkunft präsentiert der Komponist Fredrik Schwenk in seinem Stück *Hofanger* (1997) für Steirische Harmonika, Gitarre, Diskant- und Basszither. Der Titel bezieht sich auf den Namen einer österreichischen Trioformation, der «Hofanger-Musi», die durch ihr intimes Musizieren mit Harmonika, Zither und Gitarre den Komponisten sofort beeindruckten. Als Material diente Schwenk eines der vielen Jodler-Vorspiele des Trios, die üblicherweise vor den Ländler-Partien von der Harmonika alleine intoniert werden und sich durch erstaunlich lange und melodisch weiträumige Bögen auszeichnen. Schwenk greift dieses Phänomen auf und verlangsamt das Tempo des Originals zusätzlich soweit, bis die Musik still zu stehen scheint und den bildhaften Eindruck eines bewegungslosen Landschaftspanoramas suggeriert. Dieser Prozess wird schockhaft unterbrochen von fast wörtlich zitierten Ländler-Einwürfen, denen der Klang der hinzugefügten Basszither einen aufmüpfigen, fast diabolisch treibenden Charakter verleiht. Schwenk versucht somit die vorgefundene Musik zurückzuführen auf jene zwei Parameter, die seit jeher prägend für die alpenländische Volksmusik waren: Landschaft und Tanz.

VERIRRUNG UND AUSFLUCHT

Nicht nur für Fredrik Schwenk stellte besonders der Klang der Basszither den Anreiz für neue Kompositionen dar. Vor allem Peter Kiesewetter sieht in der Basszither «die Erfüllung eines Traumes», was die «Kernigkeit, Sonorität und Kraft ihres Tones», aber auch und vor allem die «Abbildlosigkeit ihres Klanges» (im Gegensatz zu den hohen Zitherinstrumenten) betrifft. Auf Grund ihrer tiefen Lage ist die Basszither nahezu assoziationsfrei von landläufigen Musikstilen oder Epochen und bot Kiesewetter die Möglichkeit einer ureigenen Interpretation ihres Klanges: «Von Anfang an verbanden sich für mich mit dem Klang der Zitherinstrumente, und insbesondere mit dem der Basszither, Bilder von Archaik, Herbheit und Grösse, auch Bilder der Wüste, wie ich sie 1991 auf einer Fahrt von Jerusalem ans Tote Meer gesehen habe.»¹ Beidem, dem Hebräischen und der Zither spricht der Komponist eine «Wüstenfarbe» zu. Demnach wirkt die Selbstverständlichkeit, mit der Kiesewetter den Klang des Instrumentes zur Vertonung hebräischer Bibeltexte heranzieht, geradezu bestechend, zumal er die aus der biblischen Antike belegte Kombination von Singstimme und Saiteninstrument neu zu beleben versucht. Der vorläufige Höhepunkt dieser Arbeit bildet die grossangelegte, dreistündige *Azione sacra Bereshit* (Gesamturaufführung 2001 in München), eine Vertonung des Alten Testaments von den Anfängen bis zum Turmbau von Babel in der Besetzung

Sopran, Viola, Zither und Schlagzeug. Kiesewetters Mut zur absoluten Reduktion der Mittel, die rhetorisch-musikalische Textausdeutung und die an der Archaik der hebräischen Sprache geschulte Schlichtheit des Satzes kommen dabei der Klangerhaltung der Zither auf besondere Art entgegen.

Eine Askese anderer Art erleben wir in dem Solostück *Irrgarten* von Walter Zimmermann, das als Begleitung zu dem Text *gleich gültig* des Philosophen Hannes Böhringer geschrieben wurde (UA 1997 in St. Gallen). Im Gegensatz zu Kiesewetters intuitiver Textausdeutung haben wir es hier mit ausgezirkelten seriellen Techniken zu tun, die jedoch stets um die Ecke gedacht und vielmehr labyrinthisch denn linear durchlaufen werden. Zimmermann bemüht für sein Stück ein magisches Tonhöhenquadrat, das zehnmal auf immer anderen Wegen durchkreuzt wird. Durch die Betonung von Terz- und Sext-Konstellationen erlebt man mitunter Klänge von seltsamer Vertrautheit, hinter denen man historische Hallräume vermutet. Ohnehin wird für den Hörer die Tonabfolge im Laufe dieses Exerzitiums immer vertraut und fasslicher, bis man geradezu melodische Linien und Auswege in dem Klanglabyrinth zu erkennen meint. Auch die komplexe, aber zügige Rhythmik des Stücks vermittelt subkutan den Gestus eines vorwärtstreibenden Volkstanzes. Der Komponist weiss aber letztendlich die Balance zwischen Verirrung und Ausflucht zu wahren und lässt die einzelnen Variationen noch einmal in umgekehrter Reihenfolge «zurück-spielen». Zusammen mit drei philosophischen Texten von Hannes Böhringer sowie den beiden Stücken *abgeschiedenheit* für Klavier und *unisono* für Akkordeon erlebte diese Trilogie 1999 ihre Gesamturaufführung beim Festival Zither 3 mit Walter Zimmermann als Pianisten, Georg Glasl (Zither) und Teodoro Anzellotti (Akkordeon).

ALPEN-BLUES

Der Amerikaner Christian Wolff hat sich bereits in zwei Stücken, in dem Solo *zither spieler* und dem Duo für Viola und Zither *she had some horses* (2001) dem Zupfinstrument zugewandt, mit dessen Charakteristik und Klangwelt er sich sehr schnell verbunden fühlte. Dieses Interesse lässt sich auch an der Entwicklung innerhalb seines eigenen Schaffens begründen. Von der Abstraktion der New York School her kommend zeichnete sich bei ihm über die Jahre hinweg eine Wendung «zu einer auf Konkretes verweisenden Musik ab [...] Insgesamt habe ich mich jedoch stets für den Klang als solchen und für Geräuschelemente interessiert [...] Ein Grossteil meiner Musik seit den siebziger Jahren ist [...] durchkomponiert, wiewohl sie immer noch einen beträchtlichen Spielraum für Entscheidungen der Interpreten über den jeweiligen Klang lässt, und sie basiert auf – älterer und jüngerer – Volksmusik mit politischen Assoziationen.»² Das Konkrete, «volksmusikalische» Material in *she had some horses* ist das Gedicht einer Cherokeeefrau, das die Lebenswelt einer Indianerin und die Konflikte in ihrer Gemeinschaft beschwört. Dieser Text wird von Wolff mittels einer Buchstaben-Tonhöhen-Translation in Musik umgesetzt, wobei die fünfteilige Gesamtstruktur des Gedichts als Grossform beibehalten wird. Das etwas früher entstandene Werk *zither spieler* (2001) gibt sich dabei noch abstrakter. Es ist Teil eines Zyklus von Solostücken, die in bestimmter Weise übereinandergeschichtet auch als Duos aufgeführt werden können (in unserem Fall ist das Schwesterstück ein Schlagzeug-Solo). In der Solofassung wird eine vorbereitete Zither-Bandaufnahme zugespielt, so dass eine Art «internes Duo» entsteht.

Eine enge Auseinandersetzung mit dem Instrument und dessen musikantischen Wurzeln erlebt man in dem Stück

1 Peter Kiesewetter in der CD-Beilage zu *Tefila lemoshe*, Cavalli Records CCD218.

2. Zitiert nach Reinhard Oehlschlägel, *Die Unberechenbarkeit des Lebens*, in: Programmheft zum *musica viva*-Konzert des Bayerischen Rundfunks am 7.6.2002.

The Alps Blues Clone

für Martin Jaggi und Leopold Hurt

Spezielle Vorzeichen: Pfeile ca.33 Cent.

Zithern in Spezialstimmung:
Griffbrettsaiten: C +33, G -33, D +33,
A1 -33 Cent, A2 normal

$\text{♩} = 56$ 2 3 4 5 6 7

weich, reine Intervalle
arco

Violoncello p pizz. sempre arco p arco sempre

Diskantzither bei Pausen dämpfen, wenn möglich f p

Basszither f p

8 9 10 11 12

11.F arco

Vc f p pizz. ff

DZi pp f

BZi pp f

13 14 15 16 17 18

(arco) p pizz. arco p 7.B 11.As 7.Des 11.Ges

Vc p f p f p

DZi p f p f p

BZi p f p f p

Manfred
Stahnke,
«The Alps Blue
Clones» (2005),
Beginn.
© Stahnke-
Verlag

The Alps Blues Clone (UA 2005 in Hamburg) für Violoncello und zwei Zithern (ein Spieler) von Manfred Stahnke. Das Stück schwankt ständig zwischen der folkloristischen Sonorität einfacher, reiner Dur-Akkord-Folgen und den daraus abgeleiteten höher-indizierten Spektren mit verzerrender Wirkung. Hierzu nutzt Stahnke die Möglichkeit der Skordatur und lässt das Griffbrett der verwendeten Diskant- und Basszither sechsteltönig einstimmen. Die von Violoncello und Zither rein intonierten 7. bis 13. Obertöne fungieren dabei als «blue notes» einer bizarr-coolen amerikanischen Strassenmusik, die sich im Dialog mit den schlichten, alpenländisch assoziierten Grundakkorden befindet. Dabei schlägt die Hin- und Herbewegung zwischen unterschiedlichen Musizierhaltungen, die durch Obertonstrukturen eng verzahnt sind, seltsame Wellen. Die Struktur löst sich in Kleinst-

formen auf, um dann wieder gellende spektralmelodische Ausbrüche geschehen zu lassen, die am Ende zu einer schnellen Beruhigung gezwungen werden. So verdeutlicht die Musik die persönliche Erlebniswelt Stahnkes, der in seiner Kindheit ein Konzert der Tiroler Musiker-Familie Engel erlebte und sich von der Erinnerung an den schlichten tonalen Musizierstil inspirieren liess. Die auskomponierte Tendenz zum Blues-artigen resultiert wiederum aus der Liebe zu Urformen der Strassenmusik und deren rhythmische und tonale Phänomene. Nicht zuletzt spiegelt die spektrale Zusammenführung der beiden Elemente «Alps» und «Blues» die aufmerksame Rezeption volksmusikalischer Formen, die in vielen Fällen zu einer persönlichen musikalischen Frühgeschichte zurückführt.