

HANS WERNER HENZE 100

TIMOTHY WALKER IM GESPRÄCH MIT HANS WERNER HENZE
ÜBER DESSEN KOMPOSITIONEN FÜR GITARRE

Für klassische Gitarristen ist Hans Werner Henzes Musik seit 1958 ein unverzichtbarer Bestandteil ihres Repertoires. In jenem Jahr schrieb er *Kammermusik 1958* für Tenor, Gitarre und acht Soloinstrumente und hat darin einen bedeutenden Part für klassische Gitarre eingefügt. Das Werk wurde am 26. November 1958 vom Tenor Peter Pears und dem klassischen Gitarristen Julian Bream mit dem Orchester des Norddeutschen Rundfunks unter der Leitung von Hans Werner Henze in Hamburg uraufgeführt. Darüber hinaus schrieb Henze weitere bedeutende Werke mit Gitarre wie *El Cimarrón* (1969–70) – am 22. Juni 1970 beim Aldeburgh Festival im englischen Suffolk uraufgeführt mit dem kubanischen klassischen Gitarristen, Komponisten und Dirigenten Leo Brouwer (geb. 1939) – sowie die beiden Sonaten für Sologitarre *Royal Winter Music, First Sonata on Shakespearean Characters* (1975–76) und *Royal Winter Music, Second Sonata on Shakespearean Characters* (1979), die Julian Bream (1933–2020) gewidmet sind.

Der klassische Gitarrist Tim Walker (1943–2021) wurde in Südafrika geboren und studierte später bei Narciso Yepes in Spanien, bevor er in den 1960er Jahren nach London zog. Hier engagierte er sich in der zeitgenössischen Musikszene, trat mit dem Ensemble Fires of London des Komponisten Peter Maxwell Davies und im Duo mit John Williams sowie als Solist auf und wurde schließlich Professor an der Royal Academy of Music.

Die Tonbandaufnahme des transkribierten, bisher unpublizierten Interviews übergab Tim Walker dem Gitarristen Forbes Henderson in Hoffnung auf Veröffentlichung. Entstanden ist das undatierte Interview wohl während eines London-Besuchs von Henze (möglicherweise nach einer Meisterklasse zu seinem Gitarrenwerk an der Royal Academy of Music, die Henze 1987 zum International Chair for Composition ernannte).

Im Interview äußert der Komponist seine Ansichten über die Gitarre als Instrument und spricht über seine erste Komposition für Gitarre, geschrieben für eine Hörspielmusik.

Thérèse Wassily Saba

Tim Walker: Was sind Ihre frühesten musikalischen Erinnerungen?

Hans Werner Henze: Wahrscheinlich mein Geige spielender Vater mit einem Lied von Schubert, glaube ich, arrangiert für Violine und Klavier. Mein Vater hatte ein kleines Repertoire. Er spielte sogar in einem Amateur-Streich- und Kammerorchester. Meine Mutter kannte viele Volkslieder, die sie bei ihren täglichen Hausarbeiten sang und an die ich mich erinnere. Außerdem spielte an bestimmten Sonn- und Feiertagen wie Weihnachten, Neujahr und Ostern eine Blaskapelle auf der Straße Lieder. Damals hatten wir noch kein Radio.

Und wann haben Sie mit dem Komponieren begonnen? Was für Musik war das?

Ich begann mit dem Komponieren 1936, als ich zehn war, nachdem ich – als wir ein Radio bekommen hatten – Musik gehört hatte.

Hatten Sie zu diesem Zeitpunkt bereits ein Instrument gelernt?

Sogar noch früher, mit sechs habe ich mit Klavierunterricht begonnen.

Haben Sie diese Musik noch?

Leider nein. Es ist noch etwas da, etwas später aus der Zeit nach Kriegsende, aber ein Großteil davon ist verloren gegangen.

Haben Sie damals viel geschrieben?

Ja. Ich habe viel für meine Schulkameraden geschrieben. Kammermusik für Trios und solche Sachen, für Klarinette, Klavier, was auch immer gerade da war.

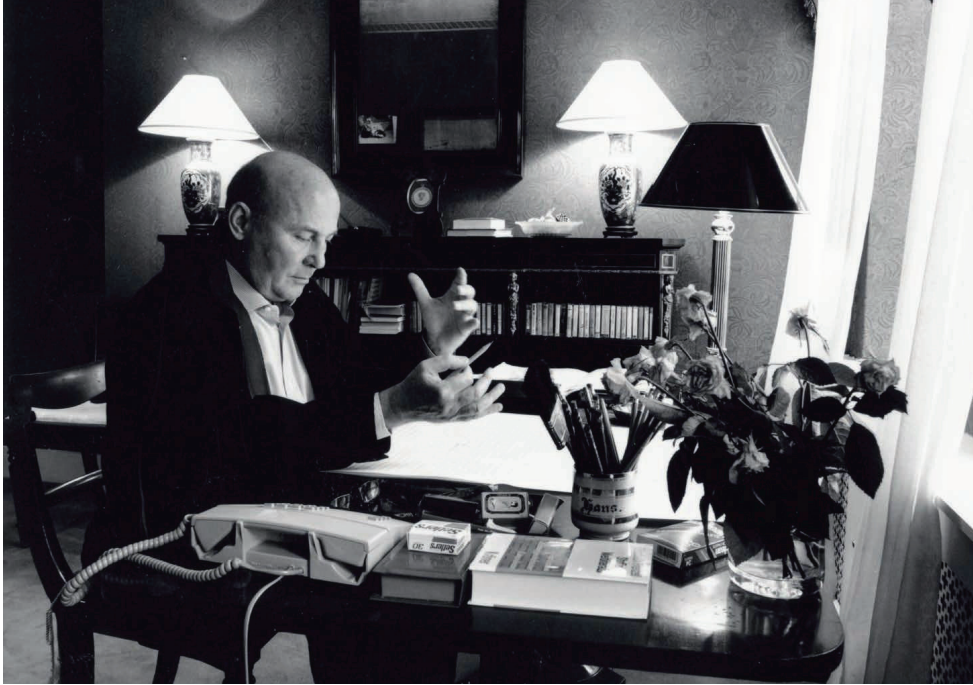
Gab es damals viel Musik in der Schule?

In der Schule gab es nichts, aber wir haben nachmittags Musik gemacht, wo wir eigentlich unsere Hausaufgaben hätten machen sollen.

Hat Ihnen die Schule gefallen?

Ich habe sie gehasst!

Wie alt waren Sie, als Sie merkten, dass Sie Ihr Leben der Musik widmen wollten?



Hans Werner Henze bei der Arbeit
in seinem Londoner Studio

13, 14, so in etwa.

Und welche Instrumente spielen Sie?

Das Klavier, das ich viel geübt habe, aber ich bin nicht besonders gut.

Haben Sie jemals öffentlich auf dem Klavier gespielt?

Nur wenige Male. Ich habe 1946 in Heidelberg bei der deutschen Erstaufführung einer Klaviersonate von Strawinsky eines der beiden Klaviere, gespielt.

Haben Sie jemals Gitarre gespielt?

Nein.

Wann sind Sie zum ersten Mal auf die Gitarre als Instrument aufmerksam geworden, für das Sie gerne komponieren würden?

Natürlich in Neapel.

Was war das erste Stück, das Sie geschrieben haben?

Das erste Stück habe ich neulich gefunden, als ich Ordnung in meine Manuskripte gebracht habe.

Es ist also nicht veröffentlicht worden?

Nein. Es handelt sich um Begleitmusik für ein Hörspiel über Odysseus.¹ Eigentlich war es für eine Bühnenbearbeitung von Episoden aus der *Odyssee* gedacht.

Hat man Ihnen vorgeschlagen, die Gitarre zu verwenden, oder war das Ihre Idee?

Ich habe es vorgeschlagen.

Aber zusammen mit anderen Instrumenten, nehme ich an?

Nein. Ich hatte damals einen Freund, der Gitarrist war, einen neapolitanischen Volksänger, der auch konzertant Gitarre spielte, und ich schrieb sie für ihn. Auf diese Weise lernte ich ein wenig über das Instrument. Und dann ging ich zur Aufnahme und lernte noch mehr darüber, welche Effekte man erzielen kann und so weiter. Der nächste Schritt war dann *Kammermusik 1958*, das für Peter Pears und Julian Bream und das [Londoner] Melos Ensemble geschrieben wurde. Die Uraufführung fand allerdings in Hamburg statt, mit deutschen Musikern, außer Julian und Peter natürlich.

Ich habe übrigens vergessen zu erwähnen, dass die Gitarre auch in meiner Oper *König Hirsch* vorkommt, die ich zwischen 1953 und 1956 in Neapel geschrieben habe. Im zweiten Akt gibt es ein Lied für Tenor und Gitarre, das etwas vom Charakter der Tenor- und Gitarrenstücke in *Kammermusik 1958* hat.

Wenn jemand bei Ihnen ein Werk in Auftrag gibt, nicht nur für Gitarre, machen Sie sich dann mit seinem Spielstil vertraut oder schreiben Sie einfach für das Instrument?

Ich schreibe für das Instrument, insbesondere im Fall der Gitarre. Julian Bream und ich haben eine Art Vereinbarung getroffen, dass ich das schreibe, was ich gerne hören möchte, und er dann einen Weg findet, es spielbar zu machen. Oft reicht schon die Änderung einer Note, die Änderung der Position einer Note; er setzt sie einfach in eine andere Oktave, und plötzlich wird es möglich. So haben wir miteinander gearbeitet, als wir *Royal Winter Music*, *Sonate Nr. 1* gemacht haben.

Und dabei lernt man natürlich eine Menge.

Sie machen sich also keine großen Gedanken darüber, wie spielbar es ist. Lassen Sie einfach Ihrer Fantasie freien Lauf und lassen sich vom Interpreten sagen, was nicht möglich ist?

Wissen Sie, wenn ich für ein Instrument schreibe, höre ich das Instrument; das ist wahrscheinlich der Grund, warum die Werke, die ich schreibe, spielbar sind, es ist ein Gitarrenstück und kein Klavierstück.

Oder ein Harfenstück.

Genau. Meine Harfenstücke unterscheiden sich sehr von meinen Gitarrenstücken.

Aber es ist interessant, dass die Kammermusik eigentlich auch auf der Harfe gespielt werden könnte.

Ich habe das einmal gehört und finde es überhaupt nicht passend. Es verändert den gesamten Charakter.

Wie reagieren Sie, wenn ein Musiker sagt, dass etwas möglich, aber sehr schwierig ist? Sagen Sie ihm, er solle sich einfach mehr anstrengen, oder versuchen Sie, einen einfacheren Weg zu finden, um dieselbe Idee auszudrücken?

Ich überlasse ihm die Entscheidung. Wenn er sagt, wie wäre es damit, eine Änderung? Und er sagt, was er normalerweise spielt ... Ich bevorzuge die schwierigere Version. Eine Vereinfachung wirkt dann einfach nur wie eine Vereinfachung, und etwas scheint weggelassen zu sein. Manchmal – ich meine in jeder Art von Instrumentalmusik, wenn eine technische

in der Partitur zu markieren.

Politik spielt in Ihren Werken eine wichtige Rolle, und die Gitarre ist natürlich ein Instrument, das man als populär bezeichnen könnte. Ist das ein Grund dafür, dass Sie sie in einigen Werken verwenden?

Ich denke, die Gitarre ist ein Instrument, das Populärmusik sofort adelt, weil sie diese unglaubliche Geschichte hat. Sie war schon immer ein Instrument, das im Freien, auf der Straße sozusagen, gespielt wurde.

Wie in Neapel.

Ja, und in den Kammermusiksalen und so. In Ensembles und so weiter. Es gibt kein anderes Instrument, das so singt und das durch die schiere Farbe des Klangs wirkt. Das ist etwas, was kein anderes Instrument kann. Es scheint sehr stark wie die Nervenstränge der Seele zu sein, die in Klänge und Gesten umgesetzt wurden. Es ist sehr persönlich. Es erwacht direkt aus dem Herzen durch die Fingerspitzen zum Leben.

Haben Sie irgendetwas anzumerken, das Interpreten oder Hörern Ihrer Musik helfen könnte, insbesondere in Bezug auf die Gitarre, und ich denke da an einige der Stücke wie die Kammermusik?

Die Stücke für Sologitarre sind meiner Meinung nach kantable Stücke. Manchmal ist die Metronomangabe – insbesondere mein Metronom – zu schnell und führt die Spieler in die falsche Richtung. Das ist mir neulich bei einer Reihe von Klavierstücken passiert: Jemand hatte wochenlang daran gearbeitet, die von mir angegebene Geschwindigkeit zu erreichen, und ich sagte ihm, dass sie viel zu schnell sei. Ich finde, schnelle Musik muss immer den Eindruck von Geschwindigkeit vermitteln, aber nicht unbedingt die Geschwindigkeit selbst. Und sobald etwas nicht mehr mit ausreichender Klangbeständigkeit in normalem Tempo gespielt werden kann, geht der Effekt verloren, und das liegt in der Regel an völlig übertriebenen oder falschen Tempobezeichnungen. Besonders in Kammermusik ist alles ein Lied. Da sind die drei «Tentos»,² drei Fantasien über Gesangsstimmen aus früheren oder kommenden Stücken, und diese sollten kantabel genug sein. Wenn man über die drei «Tentos» – drei Situationen der Reflexion – nachdenkt, sollte man im wahrsten Sinne des Wortes über das Stück und die Welt, in der es lebt, nachdenken. Ich würde meinen, auf die

leiseste, die intimste Weise.

Zu den beiden Sonaten [Royal Winter Music I und II]. Glauben Sie, dass die Kenntnis der Shakespeare-Figuren das Spiel verbessern oder verändern würde, insbesondere bei der ersten? Ist es ein bewusst schwer zu spielendes Werk, weil es sehr anspruchsvoll ist?

Es ist schwierig – ich meine technisch und natürlich auch aufgrund seiner Länge. Ich glaube, es ist das längste Stück, das je für Gitarre geschrieben wurde, daher ist die erforderliche Konzentration sehr schwer. Julian wollte eine Art Hammerklavier, eine große Herausforderung für das Instrument.

Aber glauben Sie, dass es hilfreich ist, die Shakespeare-Figuren zu würdigen – ich meine, Sie haben ihnen allen Titel gegeben?

Ich glaube auf jeden Fall, dass das hilfreich wäre. *Romeo und Julia* [Romeo and Juliet, Royal Winter Music I, I] ist zum Beispiel ein Lied für zwei Stimmen. Die Sopranstimme ist natürlich Julia und die darunter liegende Stimme ist Romeo. Das ist ein Lied mit zwei Stimmen, die beiden singen zusammen. So stelle ich mir das vor. *Ophelia* [Royal Winter Music I, IV] ist natürlich Ophelia gegen Ende ihres Lebens, die Wahnsinns-Szene auf der Bühne, und später wird sie dann ertrunken aufgefunden. Und ihr wahnsinniger Gesang ist da, die Traurigkeit, die Verstörtheit des Ganzen.

Lady Macbeth [Mad Lady Macbeth, Royal Winter Music II, III]?

Es ist ihre Wahnsinns-Szene, und Ariel ist der Geist des Waldes, während Oberon der Gott des Waldes und der Natur ist, der die Probleme und Streitigkeiten beilegt, was am Ende des Stücks Frieden und Harmonie wiederherstellt.

Auch in El Cimarrón gibt es so viel Freiheit im Vergleich zur Präzision und Komplexität der Sonaten. Sind dies Phasen, die Sie durchlaufen haben, oder finden Sie einfach, dass dieser Stil besser zu dem betreffenden Werk passt?

El Cimarrón ist natürlich ein Theaterstück. Improvisation ist Teil dieses Auführungsstils, genauso wie das Beiseitelegen der Gitarre und der Griff zu Percussion-Instrumenten und dergleichen. Auch gibt es Stellen, an denen die Musiker eingeladen sind, mit ihren Instrumenten zu Schauspielern zu werden und frei zu improvisieren, wenn sie thematisches

Material erhalten. Die Sonate hingegen vermittelt ein völlig anderes Gefühl des Musizierens.

Gibt es einen besonderen Grund, warum Sie die Stücke Sonaten genannt haben? Ich meine, sie sind sicherlich keine im klassischen Sinne.

Das ist eine Vor-Beethoven-Sonate. Es sind Sonaten im älteren Sinne.

In der Gitarrenmusik gibt es keine standardisierte Schreibweise für Obertöne.

Normalerweise schreibe ich Obertöne so, dass sie so klingen wie notiert, genau wie beim Kontrabass. Es ist ein transponierendes Instrument, man merkt, dass hier der Ton jetzt eine Oktave tiefer ist, es gibt einen Oberton. Also, die Note, die man auf dem Klavier hören würde, das ist die Note. Finito?

Fast. Gibt es einen Rat, den Sie angehenden jungen Musikern geben möchten, vielleicht auch einigen, die Gitarre spielen?

Ihre Arbeit sollte ihnen immer Freude bereiten, ein Privileg und ein Vergnügen sein. Sie sollten jeden Tag ihres Lebens als den wichtigsten betrachten, als den Tag, der ihr letzter sein könnte. Damit sie die guten Dinge nicht aufschieben. ■

Gekürzte Version. Übersetzung aus dem Englischen: Esther Dubielzig.

¹ Das Hörspiel ist der *Der sechste Gesang* von Ernst Schnabel, 1955 vom Südwestfunk Baden-Baden und dem Nordwestdeutschen Rundfunk Köln-Hamburg realisiert.

² Tiento I, «Du schönes Bächlein», Tiento II, «Es findet das Aug' oft», Tiento III, «Sohn Laios'».

INFO

Notenausgaben



Hans Werner Henze

Royal Winter Music. First Sonata on Shakespearean Characters
for solo guitar
hg. von Marco Minà
Schott Music, 2023



Royal Winter Music. Second Sonata on Shakespearean Characters
for solo guitar
hg. von Otto Tolonen
Schott Music, 2021