

# I

## Ibach

Johann Adolph Ibach (1766–1848), der Gründer der ältesten heute noch produzierenden Pianofabrik in Deutschland, baute 1794 in Beyenburg (heute Wuppertal) sein erstes Klavier und vollendete 1795 seine erste größere Orgelbauarbeit. Dominierte zunächst der Klavierbau, verschoben sich die Gewichte schon bei der nachfolgenden zweiten Generation auf den sich im Aufschwung befindenden Orgelbau.

Carl Rudolf Ibach (1804–1863) hatte mit seinem Bruder Richard (1813–1889) den väterlichen Betrieb 1839 übernommen. Ab 1843 folgten Ausstellungen auf Messen, ab 1839 wurden neue Verkaufs-Niederlassungen in Düsseldorf, Bonn und Essen eröffnet. Ibach war bis zu Beginn der fünfziger Jahre einer der größten Klavierhersteller Preußens und betrieb damals bereits verstärkt den Export ins europäische Ausland.

Der Sohn und Nachfolger von Carl Rudolf, Peter Adolph Rudolph Ibach (1843–1892) führte ab 1869 den Klavierbau als separates Unternehmen fort. Selbst künstlerisch tätig, knüpfte er enge Kontakte zur Düsseldorfer Kunstakademie und war zudem mit vielen Musikern befreundet, so z.B. mit Franz ▶ Liszt, Johannes ▶ Brahms und Richard ▶ Wagner. Er schrieb die ersten Architekten- und Künstler-Wettbewerbe zur Gestaltung von Klaviergehäusen aus und erhielt auf der Wiener Weltausstellung 1873 die höchste Auszeichnung, der viele weitere folgten. Er gründete in seiner Barmer Fabrik (heute Wuppertal Barmen) ein öffentliches Instrumentenmuseum sowie die erste Musikbibliothek Wuppertals. Ibach-Vertretungen entstanden auch in Hamburg, Frankfurt, Bremen, Berlin, Düsseldorf und London.

Als P.A. Rudolph Ibach plötzlich starb, übernahm seine Witwe Hulda Ibach (geb. Reyscher, 1845–1921) nicht nur die Erziehung von vier Kindern, sondern führte mit großem Erfolg über zwölf Jahre ein Unternehmen mit mehreren hundert Mitarbeitern – eine große Seltenheit in dieser Zeit.

Neben den »Alltagsinstrumenten« entstanden eine Fülle künstlerisch gestalteter Klaviere und Flügel. Mit Unterstützung des Schwagers Walter Ibach wurden zahlreiche Erfindungen entwickelt oder Verbesserungen vorgenommen (Transponierflügel, Bogenklaviatur, Strahlenklaviatur, Ibachord, Dirigentenpult-Klavier, ▶ Jankó-Klaviatur, Ibachiola, Ibach-Welte-Flügel und Ibach-Welte-Pianino [vgl. ▶ Welte-Mignon]).

Mit Albert Rudolf Ibach (1873–1940) und seinen Brüdern übernahm 1905 die vierte Generation die Leitung des Unternehmens. Die bewährte Firmenstrategie wurde fortgeführt, Künstlerkontakte (z.B. zu Max ▶ Reger und Richard ▶ Strauss) weiter ausgebaut, sowie eigene Konzertsäle in Düsseldorf, Barmen und Köln errichtet.

Im Gegensatz zu vielen anderen Klavierherstellern überstand Ibach den Ersten Weltkrieg und die Krisenzeit der ausgehenden zwanziger Jahre. Mit dem verstärkt einsetzenden Wohnungs- und Siedlungsbau änderte sich das Käuferinteresse. Dem wurde durch die Entwicklung eines Kleinklaviers Rechnung getragen. Dieser Aufgabe widmete sich vor allem Johann Adolf Ibach (1911–1999).

1928 wurde das Schwelmer Zweigwerk zum Hauptsitz des Unternehmens. Das ehemalige Stammhaus in Barmen ging im zweiten Weltkrieg verloren. Bereits zu Beginn der fünfziger Jahre wurde die Produktion wieder aufgenommen, was zu



Der Flügel F-III 215-TH-RM von Ibach, entworfen von dem amerikanischen Architekten Richard Meier anlässlich des 200jährigen Firmenjubiläums von Ibach.

einer neuen Blütezeit bis in die siebziger Jahre hinein führte. Seit den 1980er-Jahren wird das Haus Ibach in der sechsten Generation von Rolf Ibach (\* 1940) geführt. Er stiftete den »Ibach-Preis«, der seit 1990 in Verbindung mit dem Wettbewerb »Jugend musiziert« vergeben wird. 1994 konnte das 200-jährige Jubiläum gefeiert werden. Zu diesem Anlaß nahm Ibach wieder verstärkt den Bau künstlerisch gestalteter Instrumente auf. Besonders hervorzuheben ist die Schöpfung eines neuen, rechteckigen Ibach-Flügels durch den amerikanischen Stararchitekten und Pritzker-Preisträger Richard Meier.

Seit 2005 ist mit der Tochter Sabine Ibach (\* 1972) die inzwischen siebte Generation im Hause Ibach tätig.

#### Literatur:

Fl. Speer, *Ibach und die Anderen. Rheinisch-Bergischer Klavierbau im 19. Jahrhundert* (Beiträge zur Geschichte und Heimatkunde des Wuppertals 39), Wuppertal 2002.  
 • Website: *Rud. Ibach Sohn* (<http://www.ibach.de>).

GME

## Ibert, Jacques

\* 15.8.1890 Paris, † 5.2.1962 Paris

Jacques Iberts Musik schert sich als Unterhaltungsmusik im besten Sinne wenig um traditionelle Formen (etwa die Sonatensatzform), um große romantische Gesten oder um anspruchsvolle kompositionstechnische Neuerungen wie die eines Olivier ▶ Messiaen oder Pierre ▶ Boulez. Seine melodiebetonte Musik besitzt Charme und Witz sowie jene

französisch-elegante Leichtigkeit, die in der Tradition Emmanuel ▶ Chabriers steht. Stilistisch ist Ibert Eklektiker, der sich die kompositorischen Errungenschaften seiner Zeitgenossen geschickt zu eigen zu machen weiß. Er bedient sich diverser Musiksprachen und -techniken, greift mal neoimpressionistische, mal neoklassizistische Züge auf, und scheut sich auch nicht, sich der Kompositionen eines Claude ▶ Debussy oder Maurice ▶ Ravel zu bedienen, um all dies zu einem bunten Pastiche verschiedener Stile zu vermischen.

Seine bekanntesten Klavierstücke sind die zehn *Histoires* aus dem Jahre 1922. Diese kleinen Kompositionen verweisen in ihren Titeln auf Kindergeschichten aus Iberts Kindheit, während die Musik selbst weniger deskriptiv ist. Vielmehr stellen die *Histoires* kleine ▶ Charakterstücke oder Stimmungsbilder dar: *La meneuse de tortues d'or* (Die Anführerin der Goldschildkröten), *La cage de cristal* (Der gläserne Käfig), *Le cortège de Balkis* (Festumzug von Balkis) usw. Das zweite Stück (*Le petit âne blanc* – Der kleine weiße Esel) begründete Iberts Ruhm als Klavierkomponist. Geschrieben wurde es im Anschluß an eine Kreuzfahrt, die den Komponisten unter anderem nach Tunesien, dem Land der weißen Esel, führte. In den *Histoires* zeigen sich am deutlichsten die Einflüsse Debussys und Ravels. Vor allem die vollgriffigen Akkorddrückungen in *Le palais abandonné* (Der verlassene Palast) rufen Erinnerungen an Debussys *La cathédrale engloutie* aus dessen ersten Band der *Préludes* (1910) hervor, während die Tonwiederholungen in *Bajo la mesa* an die so typischen Tonrepetitionen von Ravel gemahnen.

Die etwa viertelstündigen *Rencontres* stehen in der Tradition der französischen Cembalosuiten. Die im Gegensatz zu den *Histoires* insgesamt farbigere und dichtere Partitur dieser fünf Charakterstücke wurde von Bronislaw Nijinska für ihr gleichnamiges Ballett verwendet.

#### Werke:

Klavier zweihändig:

- *Pièce romantique* (o.J.)
- *Noël en Picardie* (1914)
- *Le vent dans le ruines* (1915)
- *Scherzetto* (1917)
- *Les Rencontres. Petite suite en forme de ballet pour le piano* (1921–1924)
- *Histoires* (1922)
- *Française: »Guitarre« pour le piano* (1926)
- *Valse pour le ballet L'Eventail de Jeanne* (1927)
- *Toccata sur le nom d'Albert Roussel* (1929)
- *L'Espiegle au village de Lilliput* (1937)
- *Petite Suite en Quinze Images* (1943)

*Literatur:*G. Michel, *Jacques Ibert. L'Homme et son œuvre*, Paris 1967.

ULI

**Ileborgh-Tastatur ▶ Quellen der Tastenmusik bis ca. 1600****Impromptu, Improvviso ▶ Kleinformen der Klaviermusik****Improvisation**

Mit ›Improvisation‹ (lat. ›improvisus‹, ›ex improviso‹ = unvorhergesehen) bezeichnet man im musikalischen Sinne gemeinhin das spontane, an den Augenblick gebundene Musizieren jenseits einer schriftlich fixierten Vorlage und unterscheidet sie damit einerseits von der Komposition, die sich in der abendländischen Kunstmusik stets abstrahiert in Notationen niederschlägt, und andererseits von der Interpretation, die zwar immer Elemente der Improvisation in weiterem Sinne einschließt, sich primär jedoch als Verklanglichung der Notenschrift versteht. Unter dem Begriff der Improvisation läßt sich daher sowohl das unvorbereitete, aus dem momentanen Einfall heraus erfundene Stegreif-Spiel, als auch das nicht niedergeschriebene Variieren, Bereichern und Auszieren bereits vorhandener Kompositionen subsumieren, wobei je nach Grad der improvisatorischen Freiheit zwischen absoluter und relativer bzw. totaler und partieller Improvisation differenziert werden kann. Letztlich bleibt die terminologische Trennschärfe jedoch vage, da sich nicht nur die – oben angedeuteten – Schnittmengen mit der musikalischen Interpretation ergeben, sondern auch der breite Bereich »notierter Improvisation« (etwa in den Gattungen ▶ Fantasie, ▶ Capriccio, ▶ Präludium, ▶ Toccata, ▶ Variation oder ▶ Rhapsodie) nicht eindeutig zu bestimmen ist. Die definitorischen Schwierigkeiten, die sich durch die Fixierung von Improvisiertem auf Tonträgern und die damit einhergehende Reproduzierbarkeit von per se Vergänglichem ergeben, seien an dieser Stelle ausgeklammert.

Auch aus kognitiver und schaffenspsychologischer Sicht erweist sich die Improvisation – Inbegriff musikalischer Kreativität – als problematisch, da sie nicht – wie vielfach angenommen – allein auf freier Fantasieentfaltung und unmittelbarem Emotionsaus-

druck, sondern auf einer komplexen Relation von Spontaneität, antrainierter Formelhaftigkeit, individuellem und konventionellem Formempfinden basiert, also unbewußte, automatisierte und bewußte Vorgänge in sich vereint. Der Rückgriff auf gelernte Schemata und die Rekombination bestimmter Modelle und musikalischer Wendungen spielen dabei eine nicht minder wichtige Rolle als das Generieren und Umsetzen unwillkürlicher Ideen. Eine Deklassierung der Improvisation als leere floskelhafte Artistik greift allerdings ebenso zu kurz wie die Mystifizierung des Improvisators als Genie. Gleichwohl erfordert das vielschichtige Interagieren von Intuition und ihrer direkten motorischen Verwirklichung sowie das Integrieren der Klangergebnisse (auch klanglicher »Zufälle« und »Fehlleistungen«) in größere musikalische Zusammenhänge und Strukturen ein hohes Maß an Flexibilität, planerischen Fähigkeiten, Reaktions- und Vorstellungsvermögen, aber auch an spieltechnischer Fertigkeit und genereller Musikalität.

Historisch lassen sich verschiedene Formen der Improvisation bis zu den Anfängen der Klaviermusik zurückverfolgen. Die größtenteils aus dem ›Sortisatio‹ (›Zufallsmusik«) der Renaissance übernommenen nicht-notierten Verzierungspraktiken (▶ Diminution) und das Fantasieren und Variieren über vorgegebenen Baßmodellen (›Ciaccona‹, ›Passemezzo‹, ›Romanesca‹ etc.) setzt sich im 17. Jahrhundert fort und bestimmt sowohl das ›continuo‹ als auch das solistische Spiel von Tasteninstrumenten. Bereits die englischen ▶ Virginalisten extemporierten über Volksliedthemen wie *Greensleeves*, und auch der passagenartig ornamentierte Stil der französischen ▶ Clavecinisten ist als Reflex auf die Improvisationspraxis der Zeit zu begreifen. Die Ausführung der skelettartig notierten, unrhythmisierten und nicht metrisierten ›Préludes non mesurés‹ (▶ Präludium) bleibt beispielsweise vollständig den gestalterischen Fähigkeiten des Spielers überlassen. Neben dem melodischen Variieren, das auch in den sogenannten ›veränderten Reprisen‹ (vgl. Carl Philipp Emanuel ▶ Bachs *Sechs Sonaten für Clavier mit veränderten Reprisen*, 1760) gefordert wird, ist der ▶ Generalbaß bevorzugter Ort für improvisatorisches Klavierspiel (vgl. etwa die theoretischen Überlegungen zur üppigen Ausgestaltung der Baßlinie in Johann David Heinichens *General-Bass in der Composition*, 1728). In der italienischen ›Partimento‹-Praxis wird sogar nur die Baßlinie ohne Bezifferung und Oberstimme vorgegeben, um – vor allem zu pädagogischen Zwecken – als Basis für improvisierte Toccaten und Fugen zu dienen.

Ausgehend von den freien Orgel improvisationen des Barock und inspiriert durch Stücke wie Johann Sebastian Bachs *Chromatische Fantasie* BWV 903 wird die zweite Hälfte des 18. Jahrhunderts zur Blütezeit der freien Fantasie. Im Gegensatz zum ›Präludieren‹, das die kürzere improvisierte Einleitung bzw. den modulierenden Übergang zwischen zwei Stücken oder aber das Ausprobieren eines Instrumentes bezeichnet, versteht man unter dem freien Fantasieren, »wenn sich der Erfinder weder an einen gewissen Hauptsatz (Thema) noch an den Takt oder Rhythmus bindet (obgleich bey einzelnen Gedanken eine Taktart statt finden kann) wenn er in Ansehung der Modulationen ausschweift, wenn er verschiedene, oft entgegen gesetzte Charakter ausdrückt; kurz, wenn er sich völlig seiner Laune überläßt, ohne einen bestimmten Plan auszuführen« (Daniel Gottlob Türk, *Klavierschule*, Leipzig/Halle 1789, S. 395–396). Vollendung findet diese Art der Klavierimprovisation bei C.Ph.E. Bach, der im letzten Kapitel des zweiten Bandes seines *Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen* (1762) die theoretischen Grundlagen der Fantasierkunst darlegt. Ähnliche Anleitungen zur Improvisation finden sich nachfolgend in zahlreichen Klavierschulen bis zu Carl Czernys *Systematischer Anleitung zum Fantasieren* (ca. 1829). Sie belegen, daß die Improvisation um 1800 ihre bedeutende Rolle in der musikalischen Praxis beibehält (vgl. auch die emphatischen Berichte über die Improvisationen Wolfgang Amadeus Mozarts oder Ludwig van Beethovens). Auch innerhalb kompositorisch festgelegter Werke wird der Improvisation beachtlicher Raum gegeben, der sich nicht auf Konzertkadenz (Kadenz) oder Fermaten beschränkt. So ist der Solopart Mozartscher Klavierkonzerte in den ›continuo‹-Abschnitten beispielsweise nur als verkürzte Grundstruktur zu verstehen, die der Solist (zu Lebzeiten meist Mozart selbst) beim Vortrag verschiedentlich auszierte und ornamentierte.

Mit dem Aufkommen des emphatischen »Werkbegriffs« und immer exakterer Interpretationsanweisungen im 19. Jahrhundert werden Komposition und Improvisation zunehmend getrennt. Obwohl das öffentliche Konzerteleben und das aufblühende Klaviervirtuosentum noch einmal einen Aufschwung der Improvisation bewirkten (eine ideale Möglichkeit zur Präsentation spieltechnischen Könnens und kompositorischen Einfallsreichtums bieten besonders die improvisierten Opernparaphrasen, Paraphrase), wurden die traditionellen improvisatorischen Freiräume immer stärker kompositorisch ausgefüllt und reglementiert, was zu einer sukzessiven »Verbannung« der Improvisation aus der

Kunstmusik führte. Interessanterweise nimmt zugleich jedoch die Zahl »auskomponierter Improvisationen« rapide zu (vgl. z.B. den improvisatorischen Gestus in vielen Klavierstücken Robert Schumanns, Frédéric Chopins oder Franz Liszts).

Erst im Zuge der historischen Aufführungspraxis sowie im Bereich der Aleatorik für die Kunstmusik wiederentdeckt, verlagert sich die Klavierimprovisation im 20. Jahrhundert zunächst auf die Stummfilmbegleitung und – vor allem – auf den Jazz, bei dem sie zum konstitutiven Element wird. Zumeist auf der stabilen harmonischen Basis der Blues-Strophe oder vergleichbarer Schemata improvisiert der Jazzpianist, indem er die zugrundegelegte Melodie ornamentiert und diminuiert (›Paraphrase‹) oder bestimmte Motive, Floskeln und Formeln variiert, fragmentarisiert und zu neuem Material umstrukturiert (›Chorusphrase‹). Vor allem rhythmische und metrische Freiheiten (›off-Beat‹ etc.) tragen dabei entscheidend zum jazztypischen Gefühl der Ungebundenheit und Spontaneität bei. Eine besonders ausgeprägte Improvisation jenseits aller ordnenden Rahmenformen ist im Free Jazz zu beobachten.

Große Bedeutung kommt der Klavierimprovisation aufgrund ihres spielerischen, zugleich Kreativität und ästhetische Wahrnehmung fördernden Charakters (entwicklungspsychologische Aspekte der Melodierfindung, Möglichkeit zur Selbstdarstellung etc.) heute auch in der Psycho- bzw. Musiktherapie sowie in der Klavierpädagogik (vgl. etwa die Lehrmodelle von Peter Heilbut, Harald Bojé oder Günter Philipp) zu.

#### Literatur:

C. Dahlhaus, *Komposition und Improvisation*, in: MuB 5 (1973), S. 225–228 • Ders., *Was heißt Improvisation?*, in: R. Brinkmann (Hrsg.), *Improvisation und neue Musik*, Mainz 1979, S. 9–23 • P. Schleuning, *Verzierungsforschung und Aufführungspraxis. Zum Verhältnis von Notation und Interpretation in der Musik des 18. Jahrhunderts*, in: BJBHM 3 (1979), S. 11–114 • D. Bailey, *Musikalische Improvisation. Kunst ohne Werk*, Hofheim 1987 • D.M. Berg, *C.P.E. Bachs schriftliche Improvisationen zu seinen Klavierwerken. Eine Präzedenz für die Aufführungspraxis des 19. Jahrhunderts*, in: Studien zur Aufführungspraxis 38 (1989), S. 15–27 • R.D. Levin, *Instrumental Ornamentation, Improvisation and Cadenzas (The Classical Era)*, in: *Performance Practice. Music after 1600*, hrsg. von H.M. Brown und St. Sadie, New York 1990, S. 267–291 • Ph. Whitmore, *Unpremeditated Art. The Cadenza in the Classical Keyboard Concerto*, Oxford 1991 • Br. Nettle u.a., *Improvisation*, in: NGroveDN, Bd. 12, S. 94–133 (mit ausführlicher Bibliographie) • G. Philipp, *Klavierspiel und Improvisation. Ein Lehr- und Bekenntnisbuch über musikalische, technische und psychologische Grundlagen*, Altenburg 2003.

**Indy, (Paul Marie Théodore) Vincent d'**

\* 27.3.1851 Paris, † 2.12.1931 Paris

Vincent d'Indys hoher Stellenwert innerhalb der französischen Musikentwicklung läßt sich nicht allein auf seine Kompositionen zurückführen, sondern beruht ebenso auf seiner pädagogischen und musiktheoretischen Arbeit. Als Professor an der von ihm mitbegründeten Schola Cantorum wußte er diese drei Betätigungsfelder durchaus miteinander zu kombinieren. Ein Werk wie die Klaviersonate (*Sonate en Mi* op. 63) etwa verdeutlicht auf fast ideale Weise d'Indys Theorie der zyklischen Kompositionsweise, die er selbst bei César ▶ Franck erlernt hatte. In dieser großformatigen und pianistisch überaus anspruchsvollen Komposition verarbeitet d'Indy – wie in fast allen seinen Werken – zyklisch wiederkehrende und motivisch voneinander abgeleitete Themen, die dem Werkganzen eine beeindruckende Einheitlichkeit verleihen, ohne indes zu Monotonie zu führen. Im Unterschied zur *Sonate*, die ein bislang sträflich vernachlässigtes Meisterwerk darstellt, erfuhr die *1. Symphonie pour orchestre et piano. Symphonie sur un chant montagnard française* op. 25 hohe Aufmerksamkeit. Trotz ihrer Dreisätzigkeit und trotz der Verwendung eines Soloklaviers ist dieses auch als *Symphonie Cévenole* bezeichnete Werk kein Konzert, sondern tatsächlich eine Symphonie. Das Klavier spielt ungeachtet technischer Schwierigkeiten nicht eigentlich die Rolle eines Soloinstrumentes. Es gibt fast keine Solopassagen, kein Dialogisieren mit dem Orchester. Das Klavier stellt keinen Gegenpol zum Orchester dar, sondern nimmt als *primus inter pares* eher die Funktion eines Orchesterinstrumentes ein. D'Indy interessierte sich in dieser Komposition vor allem für die hellen Klangfarben des Klaviers. Es spielt zumeist fließende, durchgängige Dreiklangsbrechungen und Läufe, die oftmals mehr Ornament als Substanz bieten, dafür jedoch dem Werkganzen Luftigkeit und Leichtigkeit verleihen.

D'Indys weitere Klavierkompositionen schwanken stark in ihrer Qualität. Hervorzuheben aus dem insgesamt 24 Opera umfassenden Klavierwerk sind vor allem das *Poème des montagnes*, das *Thème varié, fugue et chanson* op. 85 sowie die *Fantaisie sur un vieil air* op. 99.

**Werke:**

Mit Orchester:

- *1. Symphonie pour orchestre et piano. Symphonie sur un chant montagnard française* op. 25 (mitunter auch als *Symphonie Cévenole* bezeichnet; 1887)

Klavier zweihändig (Auswahl):

- *Petite sonate dans la forme classique* op. 9 (1880)
- *Poème des montagnes. Poème symphonique pour piano* op. 15 (1881)
- *Helvetia* op. 17 (1882)
- *Schumanniana. Trois pièces pour piano* op. 30
- *Tableaux de voyage. Treize pièces pour piano* op. 33 (1889)
- *Sonate en Mi* op. 63 (1907)
- *Thème varié, fugue et chanson* op. 85 (1925)
- *Fantaisie pour piano sur un vieil air de ronde française* op. 99 (1930)

Klavier vierhändig:

- *Petite chanson grégorienne* op. 60 (1904)
- *Sept chants du terroir* op. 73 (1918)

**Literatur:**

L. Vallas, *Vincent d'Indy*, 2 Bde., Paris 1946/1950 • A. Thomson, *Vincent d'Indy and his world*, Oxford 1996 • R. Seibert, *Studien zu den Symphonien Vincent d'Indys*, Mainz 1998.

ULI

**Inside-Piano**

Um 1960 begannen verschiedene Musiker neue Spieltechniken im Innenraum des Flügels zu entwickeln. Diese werden mittlerweile unter dem Begriff ›Inside-Piano‹ subsumiert. Henry ▶ Cowell benutzte allerdings bereits 1928 in *Banshee* und *aeolian harp* harfenartige Spieltechniken auf den Saiten. Als Kompendium des Inside-Pianos gilt Mario ▶ Bertone *Cifre* (1964), in dem alle wesentlichen Spieltechniken angelegt sind. Hierzu gehört das Streichen der Klaviersaite mit Bogenhaaren oder Plastikschnüren, ricochierende Gegenstände auf den Saiten, hohe Pfeiftöne durch Reiben der Saite mit Metall- oder Holzobjekten, mittelbares Anregen der Saiten über mit diesen fest verbundene, gespannte Plastikschnüre oder Drähte. In Polen entstanden einige Inside-Piano-Werke im Umfeld des Warschauer Herbstes: Witold Szaloneks *mutanza* (1972) für Klavier solo brachte erstmals springende Metallkugeln auf die Saiten und läßt das Quietschen kolophonierter Fingerkuppen auf dem Resonanzboden des Instruments mit rhythmischem Bürsten der Baß-Saiten dialogisieren; Zygmunt Krauses *Stone Music* (1973), in der die in *Cifre* angelegte Idee, abgerundete Gegenstände auf den Saiten des Mittelregisters wippen zu lassen, mit Hilfe von Steinen ausgeführt wird, erzeugt faszinierend zirpende Klangfelder; der Flügel scheint schließlich – sind die abgerundeten Steine einmal ins Wippen geraten – ganz von alleine zu spielen. Beachtenswert ist Helmut ▶ Lachenmanns