

**ARVO  
PÄRT**

»Ich suche einen gemeinsamen Nenner«

---

**LUCIANO**

**BERIO**

Experiment und Diskurs

---

**WOLFGANG**

**RIHM**

»Eine radikal individuelle Angelegenheit«

---

**DAVID**

**FENNESSY**

»Es gibt eine Grundstimme«

---

**CRISTÓBAL**

**HALFFTER**

»Hier höre ich die Stille«

---

**MAURICIO**

**SOTELO**

»Ein Fenster der Resonanz öffnen«

---

**KURT**

**WEILL**

»Der neue Orpheus«

---

**ALEXANDER**

**ZEMLINSKY**

»Seine Stimme war einzigartig!«

---

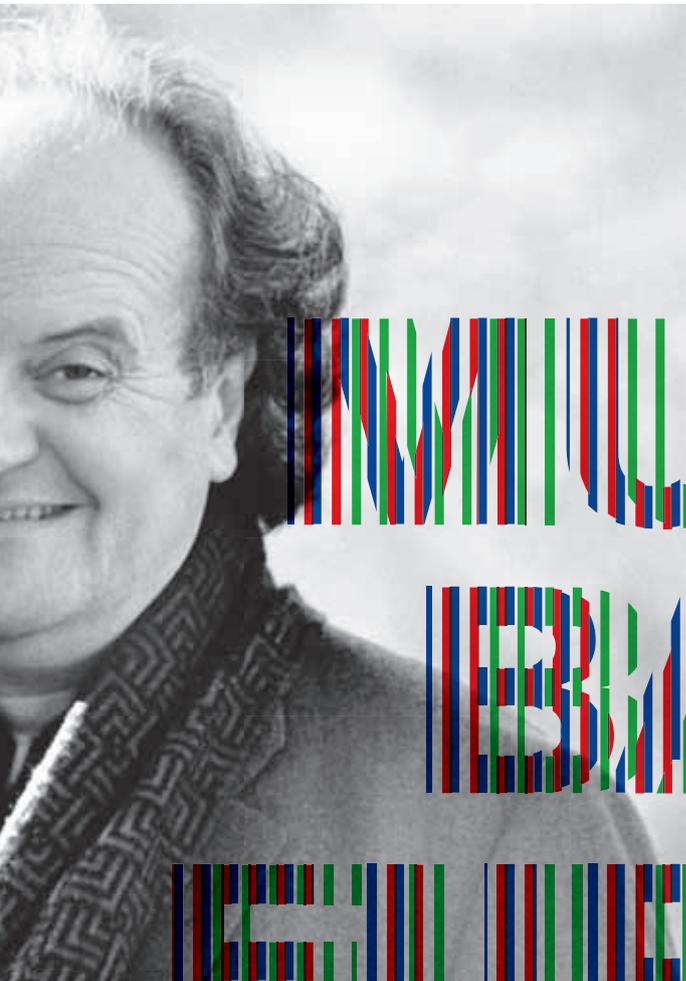
**RICHARD**

**WAGNER**

»Das Rheingold« in reduzierter Fassung

---

16. MÄRZ –  
6. APRIL 2012



MUSIK  
BRAUT  
EUROPA

**WOLFGANG  
RIHM**

21. EUROPÄISCHE KULTURTAGE  
KARLSRUHE



Liebe Musikfreundinnen und Musikfreunde,

wir haben uns sehr über die überaus positiven Reaktionen auf die erste Ausgabe der *Musikblätter* gefreut. Sie belegen, dass es offenbar großen Bedarf an umfangreichen und tiefer gehenden Informationen gibt. Wir wollen den eingeschlagenen Weg fortsetzen und Ihnen auch künftig Material zur Verfügung stellen, das Ihnen bei der Planung Ihrer Veranstaltungen hilfreich ist. Wie gewohnt finden Sie im Serviceteil umfangreiche Zusammenstellungen aktueller Verlagsarbeiten: neue Ausgaben, geplante Uraufführungen, Entdeckungen, neu in Verlag genommene Werke, CDs und DVDs sowie eine Auswahl der wichtigsten Konzerte.

Im redaktionellen Teil lassen wir gleich vier unserer Komponisten ausführlich zu Wort kommen.

**Arvo Pärt** berichtet offen über die Schwierigkeiten und Schikanen, die er als im Westen erfolgreicher Komponist in seiner Heimat Estland zu Beginn seiner Karriere zu erdulden hatte. Auch erklärt er, warum er den Tintinnabuli-Stil entwickelte und welche künstlerischen Krisen er zu bewältigen hatte: »Die Wahrheit ist aber, dass ich erst sehr spät reif geworden bin.«

Auch **Wolfgang Rihm**, der am 13. März seinen 60. Geburtstag feiert, gibt Auskunft über Bedingungen des schöpferischen Prozesses: »Kunst ist eine radikal individuelle Angelegenheit, die immer die Freiheit des Menschen als Ausgangspunkt und Ziel in sich trägt.« Prominente Rihm-Interpreten haben uns sehr persönliche Geburtstagsgrüße überlassen.

Der Länderschwerpunkt hat Spanien zum Thema. **Cristóbal Halffter**, Doyen der spanischen Komponisten, erinnert sich an die Zeiten, in denen seine Heimat unter der Franco-Diktatur zu leiden hatte und welche Auswirkungen dies auf die Musikszene hatte. Auch kommt sein neuestes Opernprojekt zur Sprache: *Schachnovelle* nach Stefan Zweig.

Und auch **Mauricio Sotelo**, der am 2. Oktober seinen 50. Geburtstag gefeiert hat, gibt Einblicke in seine Werkstatt. Es ist überaus faszinierend zu erfahren, wie er durch seine Freundschaft mit den großen Flamenco-Interpreten zu einer neuen Ästhetik fand. Sein jüngstes Opern-Projekt widmet sich dem Roman *El público* von Federico García Lorca.

Darüber hinaus bieten wir Ihnen einen **Zemlinsky-Schwerpunkt** mit Beiträgen von **James Conlon** und **Antony Beaumont**, die Zemlinsky als unbekanntem Vertrauten würdigen. Eine Werkanalyse widmet sich den *Sequenzen* von **Luciano Berio**. Wir stellen die neue kritische Ausgabe von **Kurt Weills** Kantate *Der neue Orpheus* vor. Außerdem berichtet **Eberhard Kloke** über seine reduzierte Fassung von **Richard Wagners** *Das Rheingold*. Mit **David Fennessy** präsentieren wir Ihnen den neuesten, aus Irland gebürtigen UE-Zugang.

Eine spannende Lektüre wünscht Ihnen  
Ihr UE-Promotion-Team  
promotion@universaledition.com



Arvo Pärt ↗ 04



Luciano Berio ↗ 12



Wolfgang Rihm ↗ 16

1 Editorial

**SCHWERPUNKT ARVO PÄRT**

- 4 Interview Nora und Arvo Pärt:  
»Ich suche einen gemeinsamen Nenner« –  
von Enzo Restagno
- 10 Interview David James:  
»So klar, rein und einfach wie möglich« –  
von Eric Marinitsch
- 12 Luciano Berio:  
Experiment und Diskurs: Luciano Berios  
»Sequenze« – von Stefan Drees

**SCHWERPUNKT WOLFGANG RIHM**

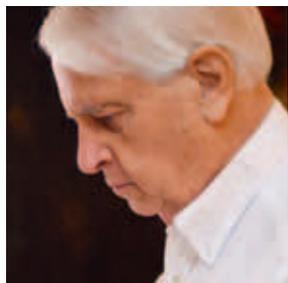
- 18 Interview Wolfgang Rihm:  
»Eine radikal individuelle Angelegenheit« –  
von María Santacecilia
- 22 Ulrich Mosch:  
Das Orchester Wolfgang Rihms
- 24 Interpreten über Wolfgang Rihm:  
»Hoffnungsfrohe Großzügigkeit« –  
von Claudio Abbado, Irvine Arditti,  
Mojca Erdmann, Lucas Fels,  
Nicolas Hodges, Anne-Sophie Mutter,  
Anna Prohaska und Jörg Widmann
- 27 David Fennessy:  
»Es gibt eine Grundstimme«

**SCHWERPUNKT SPANIEN**

- 28 Interview Cristóbal Halffter:  
»Hier höre ich die Stille« –  
von Wolfgang Schauffler



David Fennessy ↗ 27



Cristóbal Halffter ↗ 28



Mauricio Sotelo ↗ 33



Alexander Zemlinsky ↗ 39

- 33 Interview Mauricio Sotelo:  
»Ein Fenster der Resonanz öffnen« –  
von Wolfgang Schauffler
- 36 Kurt Weill:  
»Dass ich allmählich zu ›mir‹ vordringe« –  
von Elmar Juchem

## SCHWERPUNKT ALEXANDER ZEMLINSKY

- 39 »Seine Stimme war einzigartig!« –  
von James Conlon
- 42 Zemlinskys »Die Seejungfrau«:  
Die neue kritische Ausgabe –  
von Antony Beaumont
- 44 Richard Wagner aus neuer Perspektive:  
»Das Rheingold« in reduzierter Fassung –  
von Eberhard Kloke

## SERVICETEIL

- 48 Was gibt es Neues in der Universal Edition?
- 58 Aufführungen
- 68 Neu auf CD & DVD
- 70 Neuerscheinungen
- 72 Gedenktage und Jubiläen

## IMPRESSUM »Musikblätter 2« (Dezember 2011–Mai 2012)

Universal Edition  
Österreich: A-1010 Wien, Bösendorferstr. 12  
Tel +43-1-337 23-0, Fax +43-1-337 23-400  
UK: 48 Great Marlborough Street, London W1F 7BB  
Tel +44-20-7292-9168, Fax +44-20-7292-9165  
USA: European American Music Distributors LLC  
254 West 31st Street, 15th Floor, New York, NY 10001-2813  
Tel +1-212-461-6940, Fax +1-212-870-4565  
www.universaledition.com, promotion@universaledition.com

Chefredaktion: Wolfgang Schauffler  
Koordination (Serviceteil, Anzeigen, Fotos): Angelika Dworak  
Mitarbeit: Eric Marinitsch, Jonathan Irons, Daniela Burgstaller, Pia Toifl, Bettina Tiefenbrunner,  
Eva-Maria Barwart, Johannes Feigl, Bálint András Varga und Kerstin Schwager  
Corporate Publishing: Egger & Lerch, 1070 Wien, www.egger-lerch.at  
(Artdirektion: Sabine Peter; Bildbearbeitung: Gabriel Moinat)  
Druck: Remaprint, 1160 Wien  
DVR: 0836702

---

ARVO  
PÄRT

»Die Wahrheit ist aber, dass ich erst sehr  
spät reif geworden bin.« Arvo Pärt

## NORA UND ARVO PÄRT

INTERVIEW

»Ich suche  
einen  
gemeinsamen  
Nenner«

Der italienische Musikwissenschaftler Enzo Restagno führte mit Arvo Pärt und dessen Frau Nora ein umfangreiches Gespräch, bei dem Arvo Pärt sehr offen über seine Wurzeln und sein Leben im sowjetischen Estland, seine Emigration, seine künstlerische Odyssee, sein Weltbild sprach. Die Niederschrift des vollständigen Gesprächs erschien 2010 als Buch (»Pärt im Gespräch«) bei der Universal Edition. Englische, französische und russische Ausgaben des Buches sind in Vorbereitung.

#### Anfänge – Zwölftonmusik – Collage-Technik

*Sie haben sehr früh mit der Musik angefangen, Sie waren ja nur sieben Jahre alt. Warum und wann haben Sie sich entschieden, Musiker zu werden?*

**Arvo Pärt:** Das kann ich nicht sagen. Man ist so, wie man ist, aber wer man werden wird, das weiß keiner und umso weniger ein Kind. Ich kann wirklich nicht behaupten, ich hätte damals das Gefühl gehabt, Musiker werden zu wollen. Ich glaube aber, dass sich in mir bereits während der ersten Kompositionsversuche ein vages Bewusstsein davon langsam herausbildete. Gelegentlich bilde ich mir ein, ich hätte schon damals die Vorahnung gehabt, komponieren und etwas Ähnliches produzieren zu können wie das, was ich im Rundfunk oder bei Konzerten hörte.



Die Wahrheit ist aber, dass ich erst sehr spät reif geworden bin und dass ich damals nicht in der Lage war, den Weg zu finden, der mich zu dem hätte führen sollen, was ich wirklich suchte. Die starke Sehnsucht danach, diesen Weg zu finden, wurde später indirekt auch durch meine viel zu enthusiastische Hingabe an die Zwölftonmusik ausgedrückt. Ich entfernte mich dann von ihr, weil ich etwas anderes suchte. Es war einer von mehreren Versuchen, meinen Weg und meine Welt zu finden.

*Ab 1964 schrieben Sie Werke mit »Collage-Technik«. Es handelt sich um Kompositionen, denen die Absicht, mit der eigenen musikalischen Vergangenheit Schluss zu machen, deutlich anzumerken ist.*

**Arvo Pärt:** Die »Collages« sind eine Art Transplantation: Wenn man das Gefühl hat, ohne eigene Haut zu sein, dann versucht man doch, überall Hautstreifen zu nehmen und sie anzuziehen. Mit der Zeit modifizieren sich diese Streifen und werden zu einer neuen Haut. Ich wusste nicht genau, wohin mich dieser Versuch der »Collages« führen würde, doch ich hatte auf jeden Fall den Eindruck, einen lebendigen Organismus in den Händen zu haben, eine lebendige Substanz, so wie ich sie zu dem Zeitpunkt in der Zwölftonmusik nicht fand. Doch mit der Technik der Transplantation kann man nicht unendlich fortfahren. In *Credo* erreicht die Collage-Technik ihre Grenze. Damals und in dem Zustand, in dem ich mich befand, war ich nicht in der Lage, eine melodische Linie ohne Nummern zu schreiben, doch auch die Nummern der Zwölftonmusik waren für mich endgültig gestorben. Mit dem Gregorianischen Choral war das nicht so: Seine Linien hatten eine Seele.

Heute bin ich toleranter, auch gegenüber jenem Stil. Es sind nicht die zwölf Töne an sich, die schuld sind: Alles hängt vom Komponisten ab und von der Art und Weise, wie er die zwölf Töne verwendet. Es kommt darauf an, ob er Honig oder Gift produzieren möchte. Webern zum Beispiel produziert nie Gift.

*»Die Kritiken, die meine Kompositionen im Westen erhielten, waren positiv.«* ARVO PÄRT

*Die Uraufführung von Credo für Klavier, Chor und Orchester (1968) wurde zu einem skandalösen Erfolg. An dieser Begebenheit finde ich außergewöhnlich, dass die Empörung gerade durch den mittleren Abschnitt der Komposition hervorgerufen wurde. Darin wird die dodekaphonische Technik mit einer seriellen Prozedur verwendet und gipfelt in einer gewaltigen Mimesis des Chaos.*

**Arvo Pärt:** Damals und vielleicht sogar schon ein wenig vorher hatte ich den Eindruck, dass ich dabei war, etwas zu entdecken, was ich einen Neuanfang nennen würde. Das Wichtigste in der Auseinandersetzung mit dem neuen Werk wurde für mich der Text, den ich vertonen wollte: Es handelte sich dabei um jenen Passus des Evangeliums, in dem die Lehre Christi am deutlichsten zu spüren ist, dort, wo Jesus auf den alttestamentarischen Spruch »Oculum pro oculo, dentem pro dente« (»Auge um Auge, Zahn um Zahn«) mit dem Satz antwortet: »Autem ego vobis dico: non esse resistendum injuriae« (»Aber ich sage euch: dass ihr nicht widerstreben sollt dem Übel«). Ich habe diesen Satz buchstäblich in Noten und Ziffern aufgelöst, sodass jedes Wort eine Entsprechung in den verwendeten orchestralen Mitteln findet.

Ich habe das dodekaphonische Gerüst dadurch strukturiert, dass ich Quintenintervalle, die reinsten und harmlosesten Intervalle, nacheinander gelegt habe und so weiter und so fort bis zur größtmöglichen orchestralen Entfaltung. Durch diese Nebeneinanderstellung der Quinten kommt man zu einer immer dichteren Textur, zu einer wahrhaften Sättigung der Klänge, die als Nachahmung des Chaos und der Zerstörung fungiert. Erst dann kommen die Worte Jesu: »Aber ich sage euch ...«, und so zerfällt allmählich alles in seine Teile. Es ist wie der Zerfall des sowjetischen Regimes. Irgendjemand könnte es so interpretiert haben und hatte davor Angst.

*Sie haben gesagt, dass Sie die Ausreise nach Westeuropa bewogen hat, Tallinn definitiv zu verlassen. Erinnern Sie sich, wie Sie zu dieser Entscheidung gelangt sind?*

**Arvo Pärt:** In jener Zeit sind eine Menge Dinge geschehen, aber entscheidend war das Verhalten der Regierungsleute mir gegenüber. Sie gaben mir zu verstehen, dass es ihnen nicht unangenehm wäre, wenn meine Frau und ich das Land verließen. Ich hatte praktisch keine Möglichkeit mehr, als Komponist zu überleben, da sich die Funktionäre, von denen mein Leben abhing, mir gegenüber immer feindseliger verhielten. Die Aufführungen meiner Werke im Ausland waren ihrer Meinung nach zu häufig geworden. Da aber die Uraufführung einer Komposition ohne die Anwesenheit des Komponisten als ein Skandal angesehen worden wäre, sahen sie sich gezwungen, mich gehen zu lassen. Die Kritiken, die meine Kompositionen im Westen erhielten, waren positiv, aber das führte nur dazu, dass sich meine Lage verschlechterte, sie wurde in kurzer Zeit unerträglich, für sie und für mich.

**Nora Pärt:** Im Herbst 1979 besuchte uns zu Hause ein führendes Mitglied des Zentralkomitees und empfahl uns, das Land zu verlassen. Es sollte nach einer freiwilligen Entscheidung aussehen, aber eigentlich war es ja eine Ausweisung aus dem Land, die damals endgültig war. Nach einiger Zeit stiegen wir in den Zug nach Wien.

### Tintinnabuli

*Bis 1968 haben Sie, wenn auch nicht mit großer Strenge, die dodekaphonische Methode verwendet. In jeder Komposition spiegelt sich jenes typische Unbehagen derjenigen, die noch keine eigenständige Sprache als Lösung für ihre Probleme gefunden haben. Nach diesen geplagten Versuchen folgte eine lange Periode der Stille, in der endlich eine originelle Perspektive entstand.*

**Arvo Pärt:** Ich war damals davon überzeugt, dass ich mit den vorhandenen Mitteln einfach nicht weitermachen

konnte: Es gab nicht genügend Material, und so hörte ich einfach auf, Musik zu schreiben. Ich wäre gerne mit etwas in Kontakt gekommen, das lebendig und einfach war und nicht zerstörerisch. Das, was ich wollte, war nur eine einfache musikalische Linie, die innerlich lebt und atmet wie jene, die in den Gesängen entfernter Epochen existierte, oder wie heute immer noch in der Volksmusik: eine absolute Monodie, eine nackte Stimme, aus der sich alles ergibt. Ich wollte lernen, die Melodie zu führen, doch ich hatte keine Ahnung, wie das gehen sollte. Zur Verfügung hatte ich nur ein Buch über gregorianische Gesänge, einen »Liber usualis«, den ich von einer Kirche in Tallinn bekommen hatte. Ich fing an, jene Melodien zu singen und zu spielen, mit demselben Gefühl, mit dem man sich

→



*»Ich wollte lernen, die Melodie zu führen, doch ich hatte keine Ahnung, wie das gehen sollte.« Arvo Pärt*

einer Bluttransfusion unterzieht. Auf irgendeine Weise gelang es mir, mit jener Musik in Kontakt zu treten. Doch ich benutzte diese Nähe nie als Zitat – abgesehen von einem Werk, das ich für den Dom in Bologna geschrieben habe (*Statuit ei Dominus*).

**Nora Pärt:** Das, was er machen wollte, war ein neues Gehör zu bilden. So verzichtete er in dieser Zeit darauf, jede andere Art von Musik zu hören. Arvo wollte in sich jene geheimnisvolle Quelle finden und die Klänge frei ausströmen lassen. Er mühte sich mit der Lektüre von Psalmen ab, und unmittelbar danach versuchte er eine melodische Linie ohne Zäsur, ohne Kontrolle zu schreiben, so, als ob er ein Blinder wäre, um die Eindrücke der Lektüre besser sofort in Musik umwandeln zu können.

**Arvo Pärt:** Mit dem Tinnabuli-Stil kehrte ich zu den Regeln zurück. Im Grunde stellt sich das Tinnabuli-Konzept als etwas dar, das dem vergleichbar ist, was normalerweise passiert, wenn man anfängt, das Klavierspiel zu lernen: Mit der linken Hand spielt man immer denselben Akkord, während die rechte die Melodie entwickelt. In meinem Fall gibt es eine Melodie und drei Töne, aber jede Note der Melodie ist nach sehr genauen Regeln an einen der drei Töne gebunden, und natürlich gilt das auch umgekehrt. Es entstehen offensichtlich unerwartete Dissonanzen, aber es gibt in der oberen Melodie eine Logik, wie es auch eine, wenngleich mehr versteckte, in den drei Tönen gibt, die sie begleiten.

*Würden Sie mir bitte etwas über Cantus erzählen? Ich war richtiggehend berührt von der Begeisterung, mit der mir Steve Reich mehrere Male davon erzählte. Die erste Frage könnte demnach lauten: Warum »in Memory of Benjamin Britten«?*

**Arvo Pärt:** Die Entwürfe für dieses Stück waren bereits fertig, als ich zufällig im Radio vom Tode Brittens hörte. In diesem Zusammenhang wurden im Radio einige seiner Musikstücke übertragen, die meine Frau und mich wegen ihrer Zartheit und einer Transparenz tief berührten, die eine Atmosphäre der Balladen von Guillaume de Machaut entstehen ließen. Zu diesem Zeitpunkt verfestigte sich bei mir der Wunsch, dieses Werk zu vollenden und es Britten zu widmen. Schon lange Zeit hatte ich mir gewünscht, ihn zu treffen und kennen zu lernen, aber nach dieser Nachricht musste ich diesen Gedanken aufgeben. *Cantus* ist einfach ein Proportionskanon, der aus einer Tonleiter besteht. Die fünf unterschiedlichen Einsätze verlängern sich bei jeder Wiederholung, bis alle Stimmen wie in einer Kadenz »zu Hause« zusammenfallen.

*Die bloße Struktur des Werks, so wie Sie es beschreiben, erklärt indes nicht den Enthusiasmus, den das Publikum bei jeder Aufführung zeigt.*

**Arvo Pärt:** Ich denke, es ist der Klarheit und der Einfachheit der Konstruktion des Stückes zu verdanken, dieser

absolut klaren Ordnung, die wir alle bewusst oder unbewusst wahrnehmen. Meiner Meinung nach handelt es sich um Schwingungen, die eine Art Resonanz entstehen lassen. Das ist das Geheimnis der Musik, von jeder Art Musik.

*Eines der Schlüsselkonzepte Ihrer Musik liegt meiner Meinung nach in ebendiesem gleichzeitigen Vorhandensein vieler Tempi. Manchmal weitet sich ein Augenblick Ihrer Musik aus, so, als ob er das zeitliche Element aus den Angeln heben würde.*

**Nora Pärt:** Ich könnte da einige Beispiele nennen. Der letzte Akkord in *Cantus* will nicht enden. Er steht, ohne anzuwachsen oder sich zu verringern. Es ist etwas erreicht worden und nun möchte man es nicht mehr aufgeben. Der Inhalt des gesamten Werkes strebt zu diesem Punkt. Wenn dieses Kadenz-Plateau erreicht ist, will der Akkord nicht mehr aufhören. Dasselbe geschieht in *Tabula rasa* am Ende des ersten Teils: Immer dieser Schlussakkord, der sich bis in die Unendlichkeit verlängern möchte.

*Wie erklären Sie sich den Erfolg Ihrer Musik?*

**Arvo Pärt:** Es ist möglich, dass die Personen, die meiner Musik mit Interesse folgen, hoffen, darin etwas zu finden. Oder vielleicht handelt es sich vielmehr um Personen, die wie ich etwas suchen und beim Hören meiner Musik empfinden, dass sie in dieselbe Richtung gehen. Hinzu kommt, dass ich mit einfachen Zahlen arbeite, die gut zu sehen und zu hören sind; ich suche einen gemeinsamen Nenner. Ich strebe nach einer Musik, die ich universell nennen könnte, in der sich viele Dialekte vermischen.

**Nora Pärt:** Jedenfalls zählt für Arvo am meisten der Wille, an die Wurzeln der Musik zu gelangen, sozusagen die Grundzelle zu entdecken und mit ihr musikalisch wiedergeboren zu werden. Ich denke, dass diese Zelle, diese tiefe Wurzel viele unterschiedliche Früchte produzieren kann, und deswegen erkennen sich viele sehr unterschiedliche Menschen in ihr wieder.

**Arvo Pärt:** Ich glaube, dass man die Tatsache akzeptieren sollte, dass der Mensch in unserer Epoche das Bedürfnis empfindet, auszuatmen und nicht nur einzuatmen. ↙

*Interview: Enzo Restagno*

---

**Enzo Restagno, 1941 in Turin geboren, hat als Musikwissenschaftler und umsichtig programmierender Veranstalter (u. a. »MiTo Settembre Musica«) das italienische Musikleben in den letzten Jahrzehnten nachhaltig beeinflusst.**

---

*Diese Fotos entstanden 2011  
in Verona, anlässlich der  
Ausstellung »AD LUCEM«, die  
Arvo Pärt gewidmet war.*



9

*»Es ist möglich, dass die  
Personen, die meiner  
Musik mit Interesse  
folgen, hoffen, darin  
etwas zu finden.  
Oder vielleicht handelt  
es sich vielmehr um  
Personen, die wie ich  
etwas suchen und beim  
Hören meiner Musik  
empfinden, dass sie  
in dieselbe Richtung  
gehen.«* ARVO PÄRT



DAVID JAMES

INTERVIEW

## »So klar, rein und einfach wie möglich«

**David James hat mit dem Hilliard Ensemble wesentliche Chorwerke von Arvo Pärt zur Uraufführung gebracht. Im Interview erklärt der Sänger den interpretatorischen Ansatz des Ensembles und worauf Interpretieren von Pärts Musik achten sollten.**

*Das Hilliard Ensemble führt häufig Alte Musik auf. Setzen Sie für Arvo Pärts Musik eine andere Art Gesangstechnik ein?*

**David James:** Was die Aufführung von Arvos Musik und die erforderlichen Gesangstechniken betrifft, kann ich nur aus unserer Erfahrung sprechen. Wir haben ja im Wesentlichen als Ensemble für Alte Musik begonnen. Und die Regeln, die für den guten Gesang »Alter Musik« gelten – zumindest die, an die wir uns halten – haben wir bei Arvos Musik angewandt. Im Hilliard Ensemble haben wir uns grundsätzlich immer darum bemüht, so rein, sauber und einfach wie möglich zu singen. Also müssen alle Vokale so rein wie möglich gefärbt sein. Und das unterstützt eine gute Intonation, richtig zu singen – was in Arvos Musik ebenso entscheidend ist. Weil es kein Verstecken gibt: In seiner Musik kann man falsches Singen nicht überspielen. Das rührt von der Alten Musik her. Und wenn ein Akkord absolut im Einklang ist, man all seine Elemente findet, dann ist die Harmonie »eingefangen«, wie wir umgangssprachlich sagen, oder »gestimmt«. Und plötzlich, aus einem scheinbar sehr kleinen, einfachen Akkord ... entstehen die Obertöne, es erblüht, es wird zu einem viel

weiteren Klang, man erhält diese klingelnden Töne, die Harmonien beginnen nachzuhallen. Arvo schreibt oder verändert niemals eine Note ohne Absicht, deshalb verehere ich ihn so sehr. Warum zehn Noten verwenden, wenn man mit einer das sagen kann, was man sagen möchte? Und genau das macht es aus, zumindest aus meiner Sicht. Das charakterisiert ihn meiner Meinung nach. Denn ein Ton kann alles, wenn man ihn auf die richtige Art schreibt.

*Pärts Passio spielt eine zentrale Rolle für Sie und das Hilliard Ensemble?*

**David James:** Ja, richtig, *Passio* nimmt als Werk einen sehr wichtigen Platz in unserer musikalischen Tradition als Ensemble ein. Es war wirklich ausschlaggebend dafür, uns Arvo Pärts Musik im ganzen Umfang zu eröffnen.

Und durch die Aufführung von *Passio*, als wir *Passio* kennen und verstehen lernten, besiegelte das eigentlich unsere Beziehung – und die Erkenntnis, dass das wirklich etwas Einzigartiges ist.

Wenn man die Partitur von *Passio* ansieht und analysiert, stellt man fest, dass diese sehr spartanisch ist, sehr karg in dem Sinn, als hier eigentlich nur drei Tonarten verwendet werden. Und dann, ganz am Schluss, nur hier,

in dem entscheidenden Moment, wenn Christus am Kreuz ist und sterben wird, finden die vier Evangelisten plötzlich in einem Unisono A zusammen. Danach folgt diese Stille, dieser Tod – wir würden sagen, er gab den Geist auf, sein Geist ist nicht mehr da. Dann folgt dieser außergewöhnliche Moment, wenn der Chor und alle einsetzen, in D-Dur. Dieser Akkord strömt durch deinen Körper! Es ist

»Warum zehn Noten  
verwenden, wenn man  
mit einer das sagen  
kann, was man sagen  
möchte?«

DAVID JAMES

ein unglaublicher Moment – ich verspüre jedes Mal ein Erschauern in meinem tiefsten Inneren. Es ist wie der gehaltvollste Brahms, den man je gehört hat, und man erkennt, dass danach Leben ist. Das ist der wichtigste Augenblick, der Tod. Aber da ist gleichzeitig ein Blick nach vorn, es gibt ein Motiv, es ist eine bejahende Sache und ich denke, dass diese letzte Seite das atemberaubendste Blatt Musik ist, das zu hören man sich nur wünschen kann.

*Wie gehen Sie mit der Tatsache um, dass es in Pärts Partituren oft nur wenige Noten gibt, und wie stellen Sie sicher, dass das Werk nicht »auseinanderfällt«?*

**David James:** Genau wie Sie sagen – auf den ersten Blick ist es nicht einfach, herauszufinden, wie man Arvos Musik aufführen soll – oder wie man die Intensität vom Anfang bis zum Ende aufrechterhalten wird. Und es ist sehr, sehr wichtig – gerade für Chöre – zu erkennen, dass Arvos Musik immer eine Struktur aufweist, einen großen Bogen. Unabhängig davon, wo im Stück man beginnt, gibt es eine Verbindung zum Schluss, weil der Anfang eine Verbindung zum Schluss hat. Das muss man im Auge behalten – diese Art von Empfindung ist wichtiger als alles andere. Wenn man das verliert, wenn man sich zwischen den Abschnitten zu sehr auf eine Pause einlässt, könnte es sehr leicht auseinanderfallen. Es geht ganz um die Intensität und darum, diesen Fokus vom Anfang bis zum Schluss zu halten. Und ich muss an dieser Stelle sagen, dass dies ebenso für die Stille gilt. In Arvos Musik gibt es viele Takte des Innehaltens, totaler Stille, und ich weiß, dass viele Chöre das sehen und eingeschüchtert sind. So viele Sänger und vor allem Chöre haben Angst vor der Stille, auch sehr viele Dirigenten: Wenn sie einen Takt Pause haben, halten sie ihn kurz, weil sie nervös sind; diese Verunsicherung überträgt sich auf das Publikum, das dann beginnt, unruhig zu werden. Wenn man selbst unsicher ist, werden auch die Menschen, die zuhören, unsicher.

Gewiss ist die Raumakustik des Gebäudes ungemein hilfreich: Wenn man in einer wunderbaren Kathedrale ist, in der sich der Klang ausbreitet, ist es einfacher, weil diese wunderbaren Akkorde nachhallen, und dann fährt man fort.

*Wie würden Sie Arvo Pärts Musik Sängern und Musikern erklären, die mit seiner Musik nicht viel Erfahrung haben?*

**David James:** Wenn man versucht, Arvos Musik Chören oder Dirigenten näherzubringen, ist es sehr schwierig, das in Worten auszudrücken. Doch es gibt dieses Gefühl des Schwebens in der Luft. Das entspricht sehr seiner Musik; sie ist nicht »geerdet« und man hat nie das Gefühl, in eine Richtung getrieben oder gedrängt zu werden. Sie ist immer schwebend, hängend und irgendwie »oberhalb« von irgendetwas. Sie hat diese flüchtige Qualität, sie fühlt sich auf eine Art fast unwirklich angenehm an. Ein damit verbundener, aber doch etwas anderer Aspekt ist dieser: Arvos Musik gelingt sehr oft dann nicht, wenn

Menschen – Dirigenten, Chöre – sie in zu viel Gefühl packen möchten, zu sehr versuchen, die Musik »darzustellen«, so, als wäre es Musik der Romantik. Viele romantische Musikwerke des 19. Jahrhunderts erfordern, dass man sie tatsächlich dramatisiert – Tempo ändert, Rubato einbringt, diesen oder jenen Effekt hinzufügt. Das ist genau das Gegenteil dessen, was man in Arvos Musik tun muss, denn da ist alles schon: Wenn man versucht, zu dramatisieren oder zu übertreiben, funktioniert es nicht. Alles ist in die Musik hineingeschrieben und man soll nicht versuchen, seine eigene Persönlichkeit einzubringen. Denn sonst stirbt die Musik nur. Ich behaupte, dass es sehr viel Mut braucht, das zu tun, weil man wirklich ungeschützt ist: Ich habe es beschrieben als Nacktsein, nackt aufzuführen. Man kann sich nirgends verstecken.

Es ist mir außerdem sehr wichtig, Chordirigenten, die ein Werk angehen, zu sagen: »Können Sie sicherstellen, dass der Chor gut vorbereitet ist?« Und mit »gut vorbereitet« meine ich nicht bloß, die Noten zu kennen. Bei Arvos Musik ist es besser, jede Woche in der Probe vielleicht nur 15 Minuten zu singen – es einmal durchzusingen –, als es in einer Probe zwei Stunden lang zu tun. Das bringt gar nichts. Diese Musik ist etwas, das Teil von einem selbst werden muss, geradezu Teil seines Körpers, seines Lebens, man muss mit dieser Musik leben und in sie hineinwachsen. Dann plötzlich beginnt man, sie zu verstehen. Wenn man sie Schritt für Schritt probt, verteilt über einen Monat oder zwei, wird sie Teil von einem und man beginnt, wirklich zu ermessen, worum es geht.

*Können Sie beschreiben, was seine Musik für Sie bewirkt hat?*

**David James:** Nun, Arvo zu treffen und seiner Musik zu begegnen, war ohne Zweifel ein Wendepunkt in meinem Leben hinsichtlich meines Verständnisses von Musik. Als ich Arvos Musik zum ersten Mal sah, war ich wie viele dieser Dirigenten und Chöre: Ich schaute auf das Papier und war so herablassend! Ich schäme mich heute so für mich selbst.

Es hat meinen Zugang zu Musik vollständig verändert: Ich habe erkannt, dass das, was man sieht, nicht unbedingt das ist, was es eigentlich ist. Sobald man aber mit der Aufführung dieser Musik beginnt, hat sie ein Eigenleben; sie entwickelt einen vollkommen anderen Charakter. Sie befördert einen dorthin, wo andere Musik es häufig nicht tut. Man wird in eine ganz eigene Atmosphäre gehoben, in die Luft, schwebend ... es ist faszinierend, es lässt einen nicht mehr los. ◀

*Interview: Eric Marinitich*

STEFAN DREES

## EXPERIMENT UND DISKURS: LUCIANO BERIOS »SEQUENZE«

**Die Berliner Philharmoniker »streuen« in ihre Konzerte in dieser Saison immer wieder einzelne Sequenze von Luciano Berio ein. Mit diesen hat Berio ein neues Verständnis von Virtuosität ebenso etabliert wie sich als ungemein erfindungsreicher Klangmagier positioniert – bis hin zur theatralischen Aktion.**

Seit den Anfängen der Instrumentalmusik wurde der unbegleitete Vortrag eines Solisten immer wieder als monologische Situation aufgefasst, in der sich der Musiker mithilfe seiner Fähigkeiten via instrumentalem oder vokalem Diskurs ins Verhältnis zum hörenden Gegenüber setzt. Wie kein anderer Komponist des 20. Jahrhunderts hat sich der Italiener Luciano Berio über einen Zeitraum von mehr als vier Jahrzehnten hinweg kontinuierlich mit den Möglichkeiten dieser Situation auseinandergesetzt und eine Reihe von vierzehn Kompositionen geschaffen, die allesamt mit dem Titel *Sequenza* überschrieben sind. Entgegen ihrer ursprünglichen Bedeutungen – nämlich im Sinne einer melodischen Ausdehnung am Ende des mittelalterlichen »Alleluja«-Gesangs oder als Wiederholung von melodischen oder harmonischen Elementen auf verschiedenen Tonstufen – wählte Berio diese Bezeichnung als Hinweis auf die konstruktive Idee, dass jedes

entwickeln«, wobei ein »Eindruck polyphonen Hörens« entstehen soll, »der teilweise auf dem raschen Wechsel unterschiedlicher Charaktere und ihrem gleichzeitigen Zusammenspiel beruht«.

»Polyphonie« wird dabei – insbesondere bei den normalerweise primär einstimmig agierenden Klangerzeugern – in übertragenem Sinn verstanden und verweist auf die Präsentation und Überlagerung divergierender Aktionsweisen und unterschiedlicher musikalischer Charaktere.

### »Virtuelle Polyphonie«

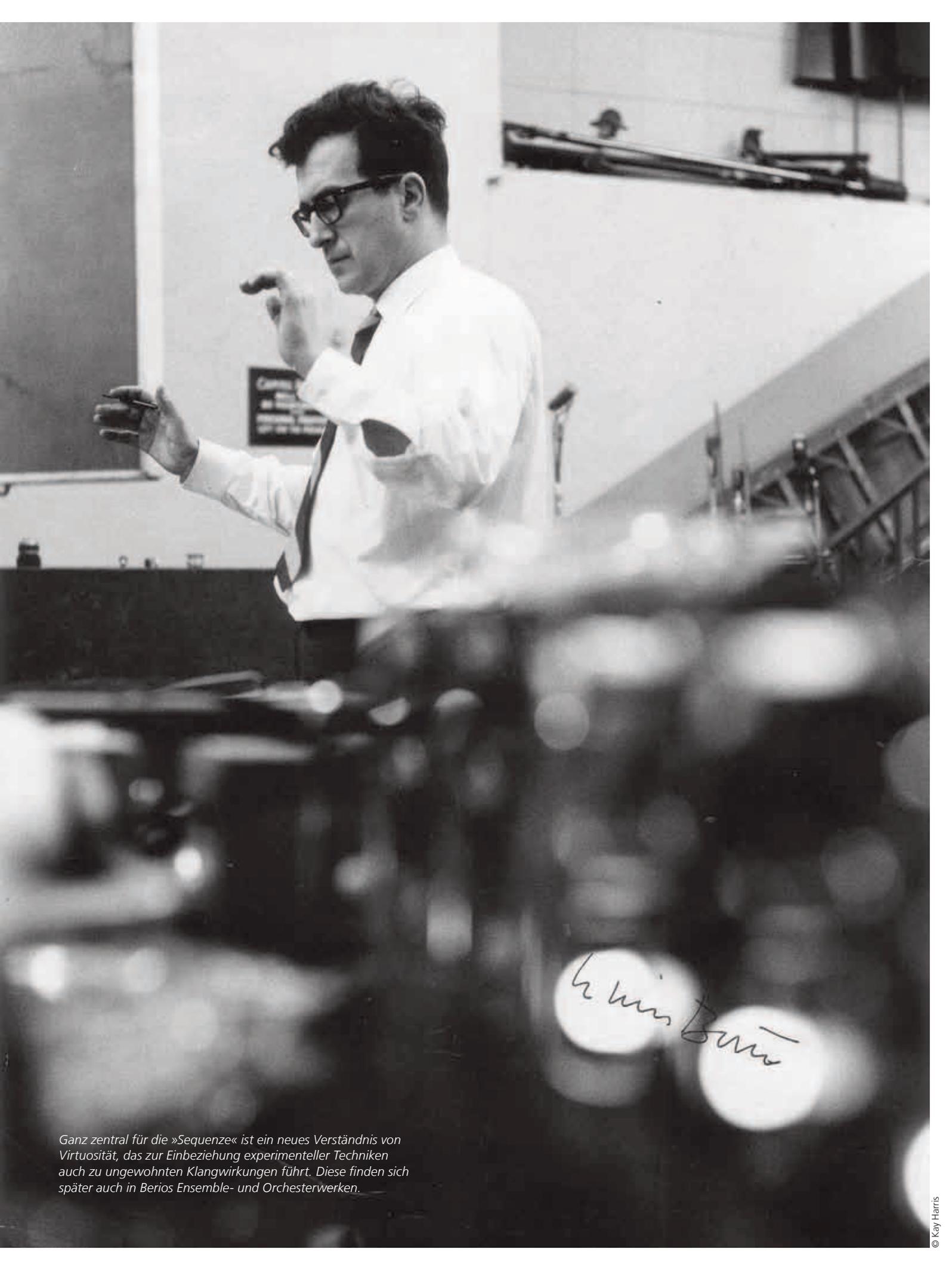
Diese Idee einer gleichsam »virtuellen Polyphonie« setzt Berio beispielsweise in der *Sequenza I* für Flöte (1958) um, indem er Haupt- und Nebennoten, Töne und Geräuschklänge, Register, Klangfarben und expressive Gesten miteinander kontrastiert und zugleich gegensätzliche Aktionen, wie das Crescendo des Klappengeräuschs und das Decrescendo von Tonhöhen, miteinander überlagert. Ein vergleichbarer Kontrast ist in der *Sequenza XI* für Gitarre (1987/88) als Aufeinanderprallen zweier technisch wie musikalisch unterschiedlicher Ebenen inszeniert: Differenzierte Vorgaben für Anschlags-, Zupf- oder Griff-techniken, perkussive Elemente und Details, wie die Integration optionalen Nachstimmens, dienen hier einer genau durchdachten Choreographie von Hand- und Fingerbewegungen, mit deren Hilfe Berio zwei unterschiedliche instrumentale gestische Stile – das Spiel in der Flamenco-Tradition und die »klassische« Vortragsart – miteinander konfrontiert. In die *Sequenza XIV* für Violoncello (2002) integriert der Komponist dagegen neben extrem heterogenen melodischen Abschnitten rhythmische Passagen, die sich auf das Spiel der Kandyen-Trommel aus Sri Lanka beziehen und durch eine polyphone Gegenüberstellung von Tonerzeugung auf den Saiten und perkussiver Klangerzeugung auf dem Instrumentenkörper gekennzeichnet sind.

Am deutlichsten ist die Tendenz zur »virtuellen Polyphonie« jedoch in jenen *Sequenze* ausgeprägt, die Berio mit theatralischen Aktionen verknüpft. So verwendet er →

»Berio setzt sich in eine bedeutende Tradition solistischen Komponierens.«

STEFAN DREES

Stück auf einer Folge harmonischer Felder basiert, von denen alle übrigen musikalischen Funktionen abgeleitet werden. Dem Komponisten zufolge haben daher fast alle *Sequenze* das Ziel, »einen dem Wesen nach harmonikalen Verlauf auf melodischen Wegen zu verdeutlichen und zu



Ganz zentral für die »Sequenze« ist ein neues Verständnis von Virtuosität, das zur Einbeziehung experimenteller Techniken auch zu ungewohnten Klangwirkungen führt. Diese finden sich später auch in Berios Ensemble- und Orchesterwerken.

Luigi Berio

in der *Sequenza III* für Stimme (1965/66) neben dem bis zur Exaltation getriebenen Singen elementare Äußerungsformen, wie Summen, Flüstern, Sprechen, Atem- und Mundgeräusche, und versieht sie mit einer Fülle assoziativer Vortragsanweisungen. Der dicht gedrängte Wechsel entsprechender Schattierungen verleiht dem Vortrag szenische Qualitäten, da mimische Ausdrucksweisen und Hand- oder Körperbewegungen zur Klangproduktion herangezogen werden müssen, wodurch eine Überlagerung von Aktionen entsteht, die als imaginäres Theater wahrgenommen wird.

Vergleichbar arbeitet Berio in *Sequenza V* für Posaune (1966), indem er theatralische Elemente nicht nur explizit vorschreibt, sondern auch das Einatmen in oder über dem Instrument als besondere musikalische Aktion einbezieht und den Musiker singen lässt, wobei durch den Klang bestimmter Vokale das Spiel eingefärbt wird und über weite Strecken hinweg eine Zweistimmigkeit entsteht, die in gleichem Maße eine Vokalisierung des Instruments wie eine Instrumentalisierung der Stimme beinhaltet.

#### Staccato-Techniken

Lediglich in zwei Kompositionen kommt es darüber hinaus zu einer Aufteilung des polyphonen Ansatzes auf mehrere Klangerzeuger: In der *Sequenza VII* für Oboe (1969) schreibt Berio einen leisen, unveränderlichen Bordunklang auf dem Ton H vor, der von einer anderen Klangquelle (etwa einer Tonbandzuspielung) hervorgebracht werden soll und als Klangzentrum fungiert, von dem aus sich der Instrumentalpart entwickelt und zu dem er am Ende zurückkehrt.

In der *Sequenza X* für Trompete in C und Klavierresonanz (1984) ist schließlich gar ein elektronisch verstärktes Klavier vorgeschrieben, das dem Melodieinstrument als Resonator dient. Ein zweiter Instrumentalist muss daher entsprechende Akkorde stumm niederdrücken und das Tonhaltpedal bedienen, wodurch unterschiedliche harmonische Räume entstehen, die durch das Spiel des Trompeters angeregt und zum Klingen gebracht werden. Gerade an diesem Beispiel zeigt sich besonders deutlich, wie stark Berio in »harmonikalen Verläufen« denkt, wenn er für ein einstimmig agierendes Melodieinstrument schreibt, da die Melodiestimme grundsätzlich mit einem harmonischen Schatten versehen ist.

Ganz zentral für die *Sequenze* ist ein neues Verständnis von Virtuosität, das zur Einbeziehung experimenteller Techniken der Klanggebung führt. Es resultiert daraus, dass viele der Werke für Musiker entstanden sind, die durch neu entwickelte Spieltechniken dazu beigetragen haben, die Grenzen für ihr jeweiliges Instrument neu zu definieren, und damit auch entscheidend die Veränderung des kompositorischen Zugriffs auf dieses beeinflussten. Die *Sequenze* gehen solchen technischen Aspekten auf

den Grund und lassen sich mitunter gar als musikalische Kommentare lesen, in deren Verlauf der neue Stand der Instrumentaltechnik zunächst isoliert wird, um dann einem Prozess der Transformation unterworfen zu werden, der ihm musikalische Ausdruckswerte verleiht und somit erst seine sinnvolle Integration in das Repertoire technischer Gestaltungsweisen ermöglicht.

Ein solches Vorgehen findet sich etwa in der für Heinz Holliger komponierten Oboen-*Sequenza*, die in technischen Anforderungen, wie Flageolett- und Doppelflageolettklängen, Mehrklängen, Doppeltrillern, Triller-Glissandi, Flageolett- oder Doppelflageolett-Trillern, die spezifischen Fähigkeiten des Oboisten reflektiert und diese in einen bogenförmigen musikalischen Diskurs einbindet.

Auf ganz ähnliche Weise verwendet Berio in der für Patrick Gallois geschriebenen *Sequenza XII* für Fagott (1995) eine Vielzahl ungewöhnlicher Spieltechniken, wie lange Glissandi zur Verbindung weit entfernter Registerbereiche oder unterschiedlichste Staccato-Techniken. Mit einer Dauer von fast zwanzig Minuten ist dieses Werk nicht nur die längste Komposition der *Sequenza*-Reihe; in Anbetracht dessen, dass der Komponist auf einen kontinuierlichen Klang zielt und das Stück daher ohne Atempausen mit der so genannten »doppelten Zirkularatmung« ausgeführt werden muss, konfrontiert es den Interpreten zudem mit ungewöhnlichen körperlichen Anstrengungen.

#### Lyrische Momente

Der kompositorischen Untersuchung von Spieltechniken auf ihre ästhetische Relevanz hin ist auch Berios Wendung gegen die zum musikalischen Klischee erstarrten Konventionen der verwendeten Klangerzeuger zuzurechnen. So stellt er in der *Sequenza II* für Harfe (1963) vor allem die ungewohnte, klanglich härtere Seite des Instruments in den Vordergrund, indem er mit den Handflächen zu spielende Cluster, Bartók-Pizzicati, Saiten- und Pedal-Glissandi oder perkussive Klänge miteinbezieht. Vergleichbar setzt er in der *Sequenza VI* für Viola (1967) die Bratsche gegen ihr Image als klagendes Streichinstrument ein, indem er ihr überwiegend akkordische Tremoli im dreifachen Forte anvertraut, die dem Interpreten viel Kraft und Ausdauer abverlangen. Erst im Verlauf des Werkes treten – gewissermaßen parallel zur allmählichen physischen Erschöpfung des Instrumentalisten – als Kontrapunkt hierzu auch lyrische Momente auf, die sich gegen Ende zu einer ruhigen Melodie vereinen.

Dass Berio trotz solch enormer technischer Anforderungen durchaus auch die idiomatischen Eigenlichkeiten der verwendeten Klangerzeuger zu nutzen

weiß, zeigen nicht nur jene Passagen aus der Gitarren-Sequenza, deren Harmonik aus der Saitenstimmung abgeleitet ist, oder die Begleitstrukturen in der *Sequenza XIII (Chanson)* für Akkordeon (1995), in denen sich die Anordnung der Akkordeonbasstöne entsprechend dem Quintenzirkel widerspiegelt. Es wird auch in den kompositorisch konventionelleren *Sequenze* deutlich: So verzichtet der Komponist in der *Sequenza IV* für Klavier (1965/66) zugunsten der Erforschung einer primär an die Tasten gebundenen polyphonen Konzeption vollständig auf experimentelle Komponenten wie die Präparierung von Klaviersaiten oder das Spiel im Innern des Flügels. Und die Struktur der *Sequenza IXa* für Klarinette in B (1980), in einer Umarbeitung auch als *Sequenza IXb* für Alt-Saxophon (1981) veröffentlicht, hat Berio selbst als »lange Melodie« beschrieben, die »wie die meisten Melodien Redundanz, Symmetrien, Transformationen und Wiederholungen aufweist« und einem entwicklungslogischen Zusammenhang unterworfen wird, der in einen Prozess des Zersetzens mündet und schließlich nur noch Fragmente des Beginns übrig lässt.

#### Erweiterte historische Perspektive

Ganz gleich, auf welche Art Berio den technischen Möglichkeiten der Klangerzeuger auch nachlauscht: Immer setzt er den Ausführenden in ein bestimmtes Verhältnis zu seinem Instrument und damit auch zu dessen Geschichte. Während dies in den früheren Kompositionen wie *Sequenza III* und *Sequenza V* dadurch geschieht, dass der Musiker auf einer theatralischen Ebene agieren muss und damit gezwungen ist, den Radius herkömmlichen Gestaltens umfassend zu modifizieren, sieht sich der Interpret späterer Stücke vielfach im Rahmen einer erweiterten historischen Perspektive mit den Spannungen

situation ziehen. Vergleichbar hiermit vermittelt er in der Akkordeon-*Sequenza XIII* musikalisch disparate Welten miteinander, indem er – was auch im Untertitel *Chanson* anklingt – »Echos von Volks-, Arbeiter- und Kabarettliedern, argentinischen Tangos und Jazz« mit klassischen Elementen kombiniert und so zugleich Geschichte wie Technik des Instruments reflektiert, also die reiche Tradition verschiedenster Verwendung und die daraus resultierenden Klangtypisierungen als »Vermächtnis spezifischer musikalischer Milieus« (Teodoro Anzellotti) einbindet.

#### Experimentelle Grundhaltung

Gemäß der Verschiebung vom immanent theatralischen Moment zur Auseinandersetzung mit Historischem lassen sich die einzelnen *Sequenze* trotz ihrer generellen Gemeinsamkeiten auch als Stellvertreter für eine allmähliche Wandlung von Berios ästhetischen Auffassungen deuten. Diese zeichnet sich unmittelbar in einer Veränderung der Notation ab und reicht von der »space notation« der frühen Werke mit ihren zwar quantitativen, aber dennoch approximativen Dauerangaben, die den Ausführenden von dem Dickicht herkömmlicher rhythmischer Notation befreien, bis zur Integration des Notats in die Matrix des Taktgefüges in den späteren *Sequenze* und lässt sich zudem daraus erschließen, dass Berio einzelne frühe Werke – so die *Sequenza I* – seit den Neunzigerjahren in ein herkömmliches Notenbild übertragen hat. Gleichwohl bleibt die Auseinandersetzung mit dem solistischen Klangerzeuger eine bedeutsame Konstante in Berios Schaffen: Auf der Basis einer experimentellen Grundhaltung hat er

*»Mich fesselt lebhaft der bedächtige und würdevolle Wandel der Instrumente und der instrumentalen (und vokalen) Techniken durch die Jahrhunderte hindurch. Das ist vielleicht auch der Grund, warum ich in allen meinen Sequenze nie versucht habe, das Erbgut eines Instruments zu verändern noch es gegen seine eigene Natur zu gebrauchen.«* LUCIANO BERIO

zwischen traditionellen Impulsen und zeitgenössischem Komponieren konfrontiert. Charakteristisch hierfür ist die *Sequenza VIII* für Violine (1976/77), in der Berio – angelehnt an das Prinzip der Ostinatovariation, wie es exemplarisch in der Chaconne aus Bachs d-Moll-Partita BWV 1004 realisiert ist, – gleichsam variativ von wiederkehrenden Elementen ausgeht, nämlich von den Tönen A und H, die sich wie ein roter Faden durch die gesamte Kompo-

hier immer wieder den Diskurs des Solisten unter die Lupe genommen und ihn – durchaus der traditionellen Auffassung gemäß – als Monolog gestaltet. Von dieser Warte aus ist es verständlich, wenn Berio seine Verbundenheit mit der historischen Kontinuität instrumentaler (bzw. vokaler) Techniken dezidiert hervorhebt und sich damit in einer bedeutenden Tradition solistischen Komponierens positioniert. ◀



Wolfgang Rihm bei einer Probe zur Uraufführung von »Séraphin-Symphonie« bei den Donaueschinger Musiktagen 2011



© Rolf Haid/dpa/picturedesk.com

---

WOLFGANG  
**RIHM**

*»Ich will bewegen und bewegt sein.« –  
Dieses früh formulierte Bekenntnis  
Wolfgang Rihms hat auch heute noch  
seine Gültigkeit. Nie verlief sein  
Schaffen dabei aber in ideologisch  
ausgemessenen Bahnen. Rihms Schaffen  
repräsentiert eine Form von Kreativität,  
die früher Züge des Protestes im Interesse  
des Humanen trug. Heute verblüfft  
er mehr denn je mit seinem Sinn für  
das Unvorhersehbare. Am 13. März 2012  
feiert er seinen 60. Geburtstag.*

WOLFGANG RIHM

INTERVIEW

## »Eine radikal individuelle Angelegenheit«

**Im Grunde will sich Wolfgang Rihm nicht mehr dezidiert zu seinen Werken äußern: »Meine Kommentare zu meinen Werken sind meine Werke.« Anders verhält es sich aber mit Fragen zum Entstehen von Kunst, zu den Bedingungen von Kunst und zu Fragen der stilistischen Verortung seiner Musik.**

*Herr Rihm, Sie fahren weder Auto noch haben Sie Computer oder Internet, Sie schreiben Ihre Musik auf Papier. Ist das eine politische Einstellung zum Leben? Haben Sie eine politische Einstellung zur Musik wie Helmut Lachenmann (und andere Deutsche) oder Luigi Nono?*

**Rihm:** Die Sache ist sehr einfach: Ich schreibe schneller mit der Hand, da ich nie Schreibmaschinenschreiben gelernt habe. Internet finde ich sehr interessant, habe aber keine Zeit, es zu nutzen. Autofahren habe ich auch nie gelernt, vermisste es auch nicht. Mit alldem verbinde ich keine politische Haltung, schon gar nicht gegenüber der Musik. Außer vielleicht dieser: Dass Kunst eine radikal individuelle Angelegenheit ist und immer die Freiheit des Menschen als Ausgangspunkt und Ziel in sich trägt.

*Gelassenheit, Gewalt, Ernsthaftigkeit, Humor, Tradition, Modernität etc. So viele verschiedene Stimmungen sind in Ihrer Musik präsent. Ist das auch ein Merkmal Ihrer Persönlichkeit?*

**Rihm:** Möglicherweise. Aber ich denke: Jeder Mensch ist »komplex« (um einmal dieses Lieblingswort unserer Zeit zu verwenden). Nur, eines ist sicher: Man kann in der Kunst nicht absichtlich vielschichtig sein wollen. Es

misslingt, schon gar, wenn man es nicht selbst ist. Und ob man es ist, kann man nicht wissen. Also überlassen wir es lieber anderen, es festzustellen oder zu vermissen.

*Glauben Sie, dass so eine Vielfältigkeit an Stimmungen und Stilen für die zahlreichen kritischen Stimmen während Ihrer langen Karriere verantwortlich ist? Ich meine, wenn man als Künstler nicht in eine bestimmte Schublade gesteckt werden kann, kann das bedrohlich auf viele Menschen wirken und sogar noch heftigere Kritik auslösen.*

**Rihm:** Kritik, also das Unterscheiden, ist eine Kunst. Macht also – wie Karl Valentin lehrt – »viel Arbeit«. Ich habe bislang aus allem Kritischen, was zu meiner Arbeit angemerkt wurde, etwas lernen können; habe auch Ungerechtes und Falsches so lange in mir bewegt, bis in mir eine Gegenkraft entstanden ist, die mich gestärkt hat. Wenn Sie so wollen: eine glückliche Veranlagung. Das schließt nicht aus, dass mich – besonders in meiner Anfangsphase – die wütenden Attacken oft ratlos machten und mich in depressive Felder abdriften ließen. Aber ich wusste, dass ich die Kraft habe, durchzuhalten. Vor allem wurde ich immer wieder durch den Zuspruch von wahrhaft bedeutenden Künstlern gestärkt und ermutigt, den eigenen Weg zu gehen. Die Tageskritik setzt naturgemäß andere Prioritäten.

*Eine dieser Kritiken beschreibt Ihre Musik als zu ausdrucksvoll, um deutsch zu sein. Befindet sich Ihre Musik sozusagen im Niemandsland? Wenn ja, hat diese Tatsache etwas mit Ihrem Konzept der Kunst als »Ortlosigkeit« zu tun?*

**Rihm:** Ortlosigkeit ist die sokratische Position. Selbstverständlich kann man auch sie nicht absichtlich anstreben. Ich habe einmal Musik als unser »inneres Ausland« bezeichnet. Aus der Erfahrung heraus, dass wir – je mehr wir Musik mit Worten und Begriffen lokalisieren wollen – bemerken müssen, dass Musik sich jedem sprachlichen Zugriff entzieht. Exakt dieses Phänomen aber bedarf der immer wieder erneut versuchten sprachlichen Präzisierung. Musik »verstehen« heißt eigentlich: akzeptieren, dass sie unverständlich bleibt – als Phänomen des menschlichen Geistes, das vom menschlichen Geist, der es hervorbrachte, nicht mehr vollständig eingeholt werden kann. Dabei spielt die immer nur partielle Anwesenheit der Musik in der Zeit sicher eine entscheidende Rolle. In Deutschland ebenso wie in Finnland – glaube ich.

*Nicht nur Kritiker, sondern auch Ihre Musikerkollegen haben Ihre Musik am Anfang Ihrer Karriere stürmisch kritisiert. Können Sie beschreiben, was passiert ist und es wie Ihnen damals ging?*

**Rihm:** Ach, das klingt so, als sollte ich auf einem Veteranentreffen von besonders spannenden Scharmützeln berichten. Ich glaube, vor nun bald 40 Jahren waren viele einfach sauer, dass ich die Musik geschrieben habe, die sie – wie sie meinten – gerne selbst geschrieben hätten, es aber nicht durften, weil es in Darmstadt verboten worden sei usw. Ich war selbst seit 1970 in Darmstadt. Da war überhaupt nichts verboten. Es herrschte nur eine enorme Freiwilligkeit der Unterordnung, die mich überraschte. Wenn Stockhausen sich räusperte, räusperten sich alle. Und so ist es geblieben – die Namen derer, die sich räusperten und denen nachgeräuspert wird, lassen sich in der Folgezeit leicht ergänzen. Und mit diesen hatte ich eigentlich stets den produktivsten Kontakt. Aber die Nach-Räuspere – sie sind unerbittlich in ihrem Selbsthass, den sie nach außen projizieren.

Stockhausen schrieb mir damals: »... folgen Sie ganz Ihrer inneren Stimme.« Er gehörte in dieser frühen Phase zu denen, die mich immer wieder ermutigten. Wobei er keinen Zweifel daran ließ, dass er nicht unbedingt von allen meinen Taten begeistert war. In Kürten hatte ich gelegentlich das Gefühl, mich in den Job des »Verlorenen Sohnes« einarbeiten zu sollen. Natürlich hat er bemerkt, dass ich nicht den Sirius im Blick habe, aber dass seine – Stockhausens – künstlerische Kraft mich für mein Leben formen würde, das war klar.

*»Genuss? Ja, Genuss – mir schwebt eine ganzheitliche Erlebnisform vor, bei der nicht ein spezifisches menschliches Vermögen, z. B. das Denken, zu »Gunsten« eines anderen – etwa des Fühlens, verkleinert werden muss.«*

WOLFGANG RIHM

*In diesen Jahren hat sich Ihre Musik dem musikalischen Establishment widersetzt. Jetzt sind Sie selbst Teil des Establishments. Jüngere Komponisten lehnen sich nicht gegen Sie auf, sondern tun einfach, was ihnen beliebt. Sie dienen ihnen sogar als Vorbild, wenn wir die neue Welle der Expressivität in Betracht ziehen.*

**Rihm:** Künstlerisch das zu tun, was man wirklich tun möchte, sollte doch eigentlich die Voraussetzung für künstlerisches Handeln sein. Jeder muss sich aus seiner Zeit heraus schälen, nicht nur, um wahrgenommen zu werden. In früheren Zeiten hat man, um sich selbst zu begründen, gerne mit der historischen Notwendigkeit argumentiert, der man zu entsprechen habe und die durch die eigenen Werke überhaupt erst realisiert würde. Heute kann man das gelassener sehen.

Geschichte realisiert sich sowieso. Selbst ein »Ende der Geschichte« kann sie nicht wirklich aufhalten. Wir können uns also in den Künsten getrost den Qualitäten der geschaffenen und zu schaffenden Werke zuwenden. Denn diese allein sind entscheidend, ob eine künstlerische Arbeit über den Tag hinaus etwas gelten kann. Die Komponisten fuchteln heute weniger mit Haltungen, als dass sie versuchen, qualitätvolle Kompositionen zu schaffen. Das klingt einfacher, als es ist, denn Qualität zeigt sich in der Kunst nicht daran, dass einer alles »richtig« macht. Eher dadurch, dass etwas entsteht, das nicht bruchlos einzuordnen ist. Und wenn nun einer versucht, etwas zu schaffen, »das man nicht einordnen kann«, dann hat er schon verloren. Eine schöne Ungerechtigkeit herrscht da – aber die wirkliche Begabung wird sich, wie zu allen Zeiten, durchsetzen.

*Sie werden oft als postmodern beschrieben. Können Sie sich mit diesem Begriff identifizieren? Können Sie sich generell mit Begriffen identifizieren? Sie sprechen oft über Ihre eigene Musik, also müssen Sie doch fast Begriffe (Labels) verwenden, um Ihre Musik zu beschreiben.*

**Rihm:** Die Verwendung des Begriffs »Postmoderne« geschieht ja nie wertfrei. Einmal soll der Begriff loben, ein andermal schmähen – man muss also wissen, wer



© Universal Edition/Eric Marintsch

ihn verwendet. Im Übrigen ist es mir gleich, mit welchen Begriffen man versucht, meine Arbeit zu bezeichnen. Es sollen sich nur die Begriffe, die »Labels«, nicht vor die Sache drängen. Leider tun sie das meistens, denn sie sollen ja offenbar entlasten. Entlasten von der Erfahrung des Kunstwerks selbst. Denn diese Erfahrung fordert Energie und – Begabung. Wenn ich mich selber zu meiner Arbeit äußere, geschieht dies fast nie freiwillig. Eher aus Schwäche, weil ich nicht *nein* sagen kann, wenn ich freundlich um Auskunft gebeten werde. Dementsprechend nichts-sagend – im Verhältnis zu den Werken, in die ich all mein Können und meine Liebe lege – fallen solche Äußerungen dann auch aus. Ich bin nie zufrieden damit. Schon gar nicht, wenn ich nach 25 Jahren auf etwas angesprochen werde, was ich »damals« zu einem Werk geäußert habe. Hättest du geschwiegen! Aber das würde ja auch nichts nützen, denn das Schweigen gilt gemeinhin als hoch interessante Aussage. Im Allgemeinen gilt: Meine Werke sind die besten Kommentare zu meinen Werken.

»**O**ffene Enden« ist der Titel des Buchs, das Sie vor einigen Jahren veröffentlicht haben, in dem Sie Ihre Gedanken über die zeitgenössische Musik wiedergeben. Ist es heutzutage notwendig, dass der Komponist/die Komponistin über seine/ihre Werke schreibt? Sie schreiben in diesem Buch über die »musikalische Freiheit« in Zusammenhang mit Komponisten wie Busoni oder Varèse. Was bedeutet diese musikalische Freiheit für Sie heute?

**Rihm:** Selbstverständlich ist es überhaupt nicht nötig, dass ein Komponist oder eine Komponistin heute über seine/ihre Werke Texte schreibt. Man kann getrost darauf verzichten. Ich habe nicht darauf verzichtet: einmal aus Schwäche (ich erwähnte es bereits), dann aber auch aus einer gewissen Stärke, denn ich vermochte neben den Werken einen Textkörper zu schaffen, der sein Eigen-

*»Zyklen bilden sich. Ich plane sie nicht. Plötzlich sind sie geschlossen.«* WOLFGANG RIHM

leben beginnen konnte. Ob mir das gefiel oder nicht. Es ist eine andere Spur meiner schöpferischen Energie. Aber niemand muss sie wahrnehmen, schon gar nicht als Ersatz für die Beschäftigung mit der Hauptspur: meinen Kompositionen. Ich glaube, das wissen aber die meisten: Man muss sich nicht durch selbstverfasstes Theorie-Futter fressen, um in den Genuss meiner Musik zu gelangen. Genuss? Ja, Genuss – mir schwebt da eine ganzheitliche Erlebnisform vor, bei der nicht ein spezifisches menschliches Vermögen, z. B. das Denken, zu »Gunsten« eines anderen – etwa des Fühlens – verkleinert werden muss. Nur darin kann Freiheit liegen. »Musikalische Freiheit« ist in diesem Sinne gemeint: Unabhängigkeit von Systemen und Schulbildungen, Primat der Anschauung – im Falle der Musik: der akustischen Erfahrung. Aber das muss heute nicht eigens mehr gefordert werden. Vor 35 Jahren war das anders.

**W**elche Verbindung gibt es zwischen Ihren und Nonos musikalischen Gedanken? Welchen Einfluss haben Huber und Stockhausen in Ihrer Musik und Ästhetik?

**Rihm:** Wie lernt man von einem Meister? Wohl stets in einer Doppel-Bewegung: Wir nehmen etwas auf, gleichzeitig üben wir schöpferische Kritik. So geschieht ja auch das Lernen an historischer Musik. Der Ein- und

Umschmelzvorgang in etwas Eigenes vollzieht sich über diese Stufen. Konkret: Von Nono lernte ich die radikale Vereinfachung der Ereignisse bei gleichzeitig gesteigerter Differenzierung ihrer akustischen Erscheinung. Der kritische Impuls bezog sich auf die quasi stehende rhythmische Deklamation, diese stellte ich mir beweglicher vor, wodurch der melodische Strom stärker ins Fließen kommen kann.

Von Stockhausen lernte ich, eines aus dem anderen zu entwickeln. Die Kritik dabei: dieses Entwickeln nicht zu systematisieren, da der natürlichen, organischen Bewegung sonst ein holzschnitthafter Zug eingeschrieben bleibt. Bei Klaus Huber spielte die Vielschichtigkeit der geschichtlichen Implikationen des Materials im Unterricht eine große Rolle. Diese Brechungen wollte ich im Klangsatz aufscheinen lassen, aber nur so weit sich das von selbst ergibt, Vollständigkeit überfrachtet das Ereignis gelegentlich und lässt es an den Rändern ausfransen.

Diffuse Zonen können in flüsternde Grauwerte umschlagen. Sie sehen: Es geht eigentlich nie um vordergründig »neues« oder »altes« Material, sondern eher um Verfahrensweisen.

*Sie sind ein überaus produktiver Komponist. Erwartet ein erfolgreicher, zeitgenössischer Komponist wie Sie, dass seine Werke Meisterstücke der Musikgeschichte werden? Glauben Sie, dass diese Bewertung noch funktioniert? Hat zeitgenössische Musik ihr eigenes Bewertungssystem? Sie haben auch mehrere Zyklen geschrieben. Warum interessiert Sie diese Art des Musikschreibens?*

**Rihm:** Zyklen bilden sich. Ich plane sie nicht. Plötzlich sind sie geschlossen. Manchmal verschmelzen sie miteinander, die Stücke überlagern sich, ein einziger Ereignis-Strom hat sich gebildet. Manchmal bewahren sie die Lücken, die Abstände von Zustand zu Zustand. Übermalungen, Überschreibungen. Das mit dem Kanon können wir getrost vergessen. Wer einen braucht, wird einen bekommen. Es ist nichts Schlechtes und nichts Gutes dran. ↵

*Interview: María Santacecilia*



*»Von Stockhausen lernte ich, eines aus dem anderen zu entwickeln.«  
Wolfgang Rihm*

ULRICH MOSCH

## Das Orchester Wolfgang Rihms



Rihm neigte in den frühen Orchesterwerken der Siebzigerjahre zur heftigen Geste, zum vehementen Ausbruch

Die üppige Farbpalette des großen Orchesters und seine vielfältigen Wirkungsmöglichkeiten, zwischen zartesten Klanggespinnen und schierer, entfesselter Gewalt, übten seit jeher eine besondere Anziehungskraft auf Wolfgang Rihm aus. Schon früh entdeckte der Komponist hier ein fruchtbares Betätigungsfeld. Nicht von ungefähr verdankte er seinen künstlerischen Durchbruch auf den Donaueschinger Musiktagen 1974 einem Orchesterstück, der *Morphonie* für Orchester mit Solostreichquartett (1972). Weitere großbesetzte Werke wie *Dis-Kontur*, *Sub-Kontur* und die *Dritte Symphonie* entstanden kurz darauf in dichter Folge. Die Auseinandersetzung mit dem Apparat und den Möglichkeiten des Orchesters blieb bis heute eine Konstante in Rihms kompositorischer Arbeit.

Grundlegend für Rihms Werke mit Orchester war die Entscheidung, weder den Weg einer Verwandlung des Orchesters in einen großen, strukturell kontrollierten

»Klangerzeuger« einzuschlagen noch den Weg einer bei der inneren sozialen Organisation ansetzenden Neuerfindung des Apparates, etwa als Gemeinschaft gleichberechtigter Individuen oder als selbstregulierenden soziales und musikalisches System. Gegenstand der Auseinandersetzung blieb, bei allem Experimentieren mit der Besetzung im Einzelnen, das Orchester als Klangkörper in seiner gewachsenen historischen Form. Die den orchestralen Mitteln anhaftenden Spuren der Tradition, etwa in der Disposition der Register, stellen dementsprechend nicht wie für manch anderen Ansatz ein Hindernis dar, Rihm bezieht sie in seine Arbeit mit ein. Für seinen in einer »Poetik der Taktilität« fundierten direkten kompositorischen Zugriff auf den Klang bietet das Orchester in der überkommenen Form ein noch längst nicht ausgeschöpftes Potential, das sich nutzen und entwickeln lässt.

### Ausgeprägte Massigkeit

Mit Rihms Entscheidung für die Arbeit mit dem gewachsenen Apparat hängt zusammen, dass in seinem Orchesterschaffen über die Farbpalette und ihre zahllosen Mischungs- und Abstufungsmöglichkeiten hinaus weitere Aspekte des orchestralen Komponierens ins Blickfeld rückten: so die ganz eigene Körperlichkeit des Orchesterklangs – die Palette der Qualitäten reicht diesbezüglich, abhängig von der Spielweise der Instrumente wie von der Zahl der Beteiligten, von ausgeprägter Massigkeit und Schwere bis zu schwebender Körperlosigkeit.

Oder die Möglichkeit, die orchestrale »Masse« energetisch aufzuladen, in unterschiedliche Erregungszustände zu versetzen, sei es in vibrierende Spannung oder in voranstürmende Bewegung. Oder das bewusste Spiel mit der Interdependenz von Tonhöhe und Klangfarbe – Arnold Schönberg, der sich auf den letzten Seiten seiner 1911 bei der Universal Edition veröffentlichten *Harmonielehre* mit diesem Phänomen beschäftigte, hatte darin ein besonderes musikalisches Zukunftspotential erkannt. Zum Orchester gehört schließlich, da der Klangkörper ab einer bestimmten Größe zwangsläufig eine gewisse Ausdehnung hat, die räumliche Disposition des Klangs. Komponieren für Orchester ist daher auch immer Komponieren von Klangbewegungen im Raum. Teilweise schlägt sich dies bei Rihm direkt in der Orchesteraufstellung nieder, so, wenn er von einer chorischen Disposition ausgeht und mit Orchestergruppen arbeitet wie in dem Stück *Im Anfang* (1998/2000).

Neigte Rihm in den frühen Orchesterwerken der Siebzigerjahre zur heftigen Geste, zum vehementen Ausbruch, so tendierte im darauf folgenden Jahrzehnt seine Musik eher zum Objekthaften, Skulpturalen. Ein Beispiel dafür wäre die *Klangbeschreibung III* (1984–87). Seit den frühen Neunzigerjahren gewannen dann aufgrund veränderter kompositorischer Interessen andere Aspekte an Gewicht. Nicht nur in der Orchestermusik rückten seither Linie, Gewebe, Schichtung und Überlagerung gleichzeitiger Verläufe – kurz: die Polyphonie – in den Fokus.

Ein Beispiel für die Arbeit mit Klangschichten wäre das aus einem komplizierten, mehrstufigen Prozess von wiederholten »Übermalungen« aus dem Ensemblestück – *et nunc I* für Bläser und Schlagzeug (1992) hervorgegangene *Vers uns symphonie fleuve IV* (1997–98), in dem immer wieder die genetisch unterschiedlich alten Schichten auch als Farbschichten der verschiedenen Register sich voneinander abheben. Auch die jüngst entstandene und in Donaueschingen zur Uraufführung gebrachte *Séraphin-Symphonie* ist – teilweise auf der Basis von bereits mehrfach verarbeitetem Material aus dem Musiktheaterwerk *Séraphin* (1993–94) – aus einem doppelten Überschreiben von *Séraphin III* (2006–07) hervorgegangen, zuletzt mit einer neu hinzugefügten Schicht für großes Orchester. Ob nun als Schicht, sozusagen mit breitem Pinsel, oder mit feinerem »Malgerät« als mehr oder weniger kompakter Strich – die Linie und damit auch das Miteinander,

»Rihm ist bei seinen Arbeiten für Orchester durchlässig geblieben zur großen symphonischen Tradition.« ULRICH MOSCH

Dialogisieren oder Gegeneinander von gleichzeitig verlaufenden Vorgängen gehören, wie der Komponist selbst es ausgedrückt hat, zu seinen kompositorischen »Obsessionen« der letzten Jahre, gerade in der Orchestermusik. Das jüngst entstandene *Nähe fern 1* ist ein gutes Beispiel dafür.

### Mit Gegenwart vollgesogen

Da Rihm bei seinen Arbeiten für Orchester beim überkommenen Apparat mit all seinen ihm anhaftenden historischen Momenten ansetzt, sind seine Orchesterwerke durchlässig geblieben zur großen symphonischen Tradition. Zugleich ermöglicht ihm der Ansatzpunkt, mit orchestralen Tonfällen zu arbeiten und damit ein komplexes Vexierspiel zu betreiben. Das wird dort besonders sinnfällig, wo es direkte Bezugspunkte im Komponieren gab: So finden sich in dem als Komplement zu Richard Strauss' *Salome* geschriebenen Einakter *Das Gehege* (2004–05; Text: Botho Strauß) vielfach Anspielungen auf den luxurierenden Orchestersatz des hundert Jahre zuvor entstandenen Skandalstücks. Weitere Werke aus jüngster Zeit wären in diesem Zusammenhang zu nennen, so etwa die »Opernphantasie« *Dionysos* (2009–10) mit ihren Wagnerismen und vielfältigen Anspielungen auf Strauss oder der kürzlich mit *Nähe fern 1* begonnene Zyklus von orchestralen »Antworten« auf die Symphonien von Johannes Brahms. Bis heute belegen Rihms Arbeiten für Orchester immer wieder, welche Möglichkeiten das von ihm bereits früh geforderte »inklusive Komponieren« (anstelle eines »exklusiven«) eröffnet, ein Komponieren, das – wie er es 1978 auf den Darmstädter Ferienkursen für Neue Musik formulierte – »durch Einbeziehung und Umschließung aller von Phantasie und Arbeitsökonomie berührten und geöffneten Bereiche zu einem mit Gegenwart vollgesogenen Ergebnis gelangt«. ↵




---

**Ulrich Mosch** ist wissenschaftlicher Mitarbeiter und Kurator bei der Paul Sacher Stiftung in Basel. Er ist Herausgeber der Schriften von Wolfgang Rihm.

---

INTERPRETEN

ÜBER WOLFGANG RIHM

## »Hoffnungsfrohe Großzügigkeit«

**Jeder Komponist ist abhängig von seinen Interpreten. In hohem Maß gilt dies für Komponisten unserer Zeit. Wolfgang Rihm fordert seine Interpreten immer wieder heraus, ist ihnen aber auch ein genauer Zuhörer und Ermunterer – und diese danken es ihm.**

Ich war stets voller Bewunderung für Wolfgang Rihm, für seinen unermüdlichen Drang, alle wie immer gearteten musikalischen, künstlerischen und menschlichen Aspekte des Lebens zu studieren, ja zu ergründen. Seitdem Luigi Nono mir vor vielen Jahren von einem jungen Komponisten von großem Talent erzählte, Wolfgang Rihm, begann ich mich, mit ihm auseinanderzusetzen und seine Musik aufzuführen. 1988 haben wir in Wien das Festival Wien Modern gegründet, wo die ersten Komponisten, die dort präsentiert wurden, Ligeti, Kurtág, Nono und Boulez waren. Ihnen zur Seite wurde auch der junge Komponist Wolfgang Rihm eingeladen. Seit damals bis zum heutigen Tag hatte ich das Glück, viele Uraufführungen seiner Werke dirigieren zu dürfen. ↳ Claudio Abbado

Ich glaube, dass Rihm als Streichquartett-Komponist davon beeinflusst ist, für welches Quartett er schreibt. Ich habe Orchesterwerke gehört, die sehr klassisch ausgerichtet sind und die sich nicht anhören, als seien sie vom selben Komponisten. Ich erinnere mich an *Mnemosyne* für Sopran und Orchester, geschrieben für die Berliner Philharmoniker, das ist ein sehr klassisch orientiertes Werk. Ich denke, auch das *Streichquartett Nr. 4*, geschrieben für das Alban Berg Quartett, sowie das *Streichquartett Nr. 9*, das er für das Emerson Quartett schrieb. Sie sind klassischer als die, die er für uns geschrieben hat: lyrischer, mehr Obertonanteil.

Das Arditti Quartet inspiriert Komponisten dazu, an die Grenzen ihres Ausdruckswillens zu gehen, er ist gewissermaßen nicht begrenzt durch technische Beschränkungen. Ich glaube, das gilt für die meisten Stücke, die Wolfgang für uns geschrieben hat. Es sind sehr dynamische, sehr schwierige Stücke. Das *Streichquartett Nr. 5* ist ein sehr komplexes 25-minütiges, durchgehend vorantreibendes Werk, das ziemlich viel Energie erfordert, um es zu spielen. Ich denke, das *Fünfte* war ein Aufbruch für ihn. ↳

Irvine Arditti

Ich erinnere mich noch genau an meine erste Begegnung mit Wolfgang Rihms musikalischer Poesie. Meine erste CD: Alban Bergs Violinkonzert und Wolfgang Rihms *Gesungene Zeit* mit Anne-Sophie Mutter. Damals noch eine von der Violine besessene Schülerin, war ich vom ersten Moment an verzaubert von Rihms Kunst. Dass ich ihn später einmal persönlich kennen lernen dürfte, ja, sogar Stücke von ihm uraufführen würde – das lag nicht im Bereich des Vorstellbaren. Im Sommer des Jahres 2004 hatte ich dann das große Glück, beim Festival »Alpenklassik« in Bad Reichenhall drei Hölderlin-Vertonungen von Wolfgang Rihm uraufzuführen und ihn auch persönlich zu treffen.

Ich empfinde es als ein großartiges Geschenk, Interpretin seiner Werke sein zu dürfen. Der Farbenreichtum seiner Musik ist schwer in Worte zu fassen. Wenn ich seine Werke singe, dann entstehen Klänge und Farben in mir, die ich von sphärisch, schimmernd, lichtdurchwebt bis hin zu blutrot, irden, warm, schmelzend, sinnlich und kraftvoll-körperlich bezeichnen würde. Seine Klangsprache übt auf mich eine direkte sinnliche Faszination aus, sie hat nichts Abstraktes an sich.

Und ich bin unsagbar dankbar für das Vertrauen, das Wolfgang Rihm bisher schon oft in mich setzte, seine

Werke mit aus der Taufe zu heben, dankbar dafür, dass er sogar direkt für mich und meine Stimme schrieb, wie unter anderem *Fremdes Licht* (Bayerischer Rundfunk 2006), das Monodrama *Proserpina* (Schwetzingen 2009) oder die Opernphantasie *Dionysos* (Salzburger Festspiele 2010). Ich bin jedes Mal wieder aufs Neue überrascht und berührt, wie gut er meine stimmlichen Möglichkeiten kennt, wie passend seine Klangsprache zudem mit meiner Persönlichkeit harmoniert, ich meine Seele in seine Musik legen kann.

Gewiss, es ist immer wieder eine ungeheuer große Herausforderung, sich einer neuen Komposition Rihms anzunehmen und anzunähern – und es gab durchaus Momente, in denen ich nicht sicher war, ob es mir gelingen würde, seinen enormen Ansprüchen gerecht zu werden. In diesen Momenten war ich immer sehr dankbar, seine Warmherzigkeit und sein Vertrauen zu spüren, die er mir als Interpretin entgegenbrachte, seinen Optimismus und sein Wohlwollen, die mir neue Energie, neues Zutrauen und Kraft verliehen.

Lieber Wolfgang, ich wünsche Dir von ganzem Herzen alles erdenklich Gute zu Deinem sechzigsten Geburtstag. Ich wünsche Dir und uns allen, dass Du der Welt in Gestalt Deines warmherzigen Wesens und Deiner phantastischen Kunst noch mindestens so lange das Leben beseelen mögest. ✗ *Mojca Erdmann*

Alles, was er schreibt, ist seine Biografie. In diesem Sinne ist er ganz in der Tradition von Schönberg. Es ist immer Autobiografie.

Er schreibt für den Interpreten, für den er schreibt. Ich kann mich gut erinnern, als ich das Cellokonzert *Styx und Lethe* uraufgeführt habe. Er hat mir in einem Restaurant in Basel die Noten gegeben, und meine Frau sagt, ich sei ganz blass geworden. Ich habe gesagt: »Wolfgang, vergiss es, das geht nicht, es ist unmöglich. Das ganze Stück durch sind nur schnelle Noten, Sechzehntel, fortissimo, fast alles im untersten Register. Du hast nach zehn Minuten das Gefühl, dein Arm fällt ab.« Und er sagte: »Nein, nein, das schaffst du schon.« Wolfgang hat das Gefühl: »Für ihn will ich das schreiben.« *Gesungene Zeit* ist etwa ein Stück für Anne-Sophie Mutter. Und das war bei vielen Stücken so. ✗ *Lucas Fels*

»Seine Klangsprache übt auf mich eine direkte sinnliche Faszination aus, sie hat nichts Abstraktes an sich.«

MOJCA ERDMANN

An mein erstes Treffen mit Wolfgang Rihm erinnere ich mich sehr gut. Es war 2002 in der Orangerie in Darmstadt. Das ensemble recherche führte dort sein Werk *Musik für drei Streicher* auf. (Die Aufführung von Melise, Barbara und Lucas war einfach unvergesslich – bemerkenswert in seiner exemplarischen Balance zwischen Präzision und reichem Ausdruck.) Noch im Taumel des Stücks und der Aufführung, fragte ich Wolfgang (die idiotische Frage): »Wie hast du das gemacht in solch zartem Alter?« Er zuckte mit den Achseln und schien ebenso verwirrt zu sein.

Er erinnerte mich an einen Kapitän, der auf die vielen Bilder und Formen blickt, die das Kielwasser seines Schiffes hinter ihm bilden. Mit Neugierde und

Distanz, die aus seiner Weitgereistheit rühren.

Diese Art von Distanz zum Resultat seines tiefsten Inneren manifestiert sich in anderer, kritischerer Form. In der Probe zur Aufführung seines Stückes *Sotto Voce II* – das Wolfgang für den Busoni Wettbewerb geschrieben hat und bei welchem ich die Ehre hatte, es zur Uraufführung zu bringen – bewies er eine exemplarische Verbindung von Komponist und Aufführendem gleichermaßen.

Irgendwann wandte sich der Dirigent zu Wolfgang und fragte ihn (im übertragenen und im wörtlichen Sinn über meinen Kopf hinweg), ob es mir erlaubt sei, eine bestimmte Phrase so zu spielen wie ich es möchte? Ohne zu zögern, antwortete er: »Er ist der Interpret, er kann tun, was er will.« Diese Geste war unglaublich wichtig für mich: Er drückte damit sein Vertrauen in mich und seine Neugier, was ich daraus machen würde, aus.

Sein Vertrauen in die Ausführenden ist ein Zeichen von Weisheit: Es ermöglicht ihm, dem Prozess zu folgen, wenn er seine Musik in der Aufführung erlebt. Gemeinsam mit den Interpreten. Dadurch wird die Zusammenarbeit mit ihm zu einer ganz speziellen, erquickenden Erfahrung. Happy Birthday, lieber Wolfgang, und danke für deine Gesellschaft, deine Freundschaft – und nun nach allem ist es auch an der Zeit, danke zu sagen – für deine wunderbare Musik. ✗

*Nicolas Hodges* →

Ich schätze mich übergelukkig, dass ich bereits drei Werke von Wolfgang Rihm uraufführen durfte: *Gesungene Zeit* (1992), *Lichtes Spiel* (2010) und seine *Dyade für Violine und Kontrabass* (2011). Dieses Glück wird allerdings insbesondere in der Phase der Erarbeitung seiner Kompositionen von heftigsten Selbstzweifeln begleitet, stellt sich mir doch angesichts seines schier übermächtigen Esprits und Charmes kontinuierlich die Frage: »Wie kann ich nur vor ihm und seinem Werk bestehen?«

Wolfgang Rihms einzigartige Poesie, diese schwerelose Transparenz seiner himmlischen Harmonien – ja seine absolut schrankenlose Phantasie im Umgang mit den tradierten Möglichkeiten der Geige: Er hebt bis dato als ehern geltende Gesetze scheinbar mühelos aus den Angeln. Auf den Punkt gebracht: Er entdeckt jedes Mal die Geige neu und verschiebt ihre Limitierungen mit jedem Werk, das er für mein Instrument schreibt.

Als Interpretin fühle ich mich Wolfgang Rihm nicht nur für seine großartigen Werke zu tiefstem Dank verpflichtet – sondern ganz besonders auch für seine geduldige und hoffnungsfrohe Großzügigkeit im Umgang mit uns normal sterblichen Interpreten.

Ich wünsche dem von mir unendlich geschätzten Wolfgang Rihm alles Liebe zu seinem 60. Geburtstag – und mir, dass ich ihm noch möglichst oft als Geburtshelferin zur Seite stehen darf. ♫ Anne-Sophie Mutter

Ich kann mich gar nicht daran erinnern, wann ich seinen Namen das erste Mal gehört habe. War es, als mein Vater *Die Hamletmaschine* inszenierte? Oder in den Erzählungen meines verstorbenen Freundes Richard Salter, für den Wolfgang so manche Hauptrolle komponiert hatte? 2009 gab es auch eine Uraufführung – zu Claudio Abbados 75. Geburtstag in Berlin: *Mnemosyne* – ein Werk aus Kristall, gleichermaßen subtil wie emotional, regelmäßig im Metrum und doch verschwimmen die Taktstriche wie Sonnenstrahlen auf dem Wasserspiegel. Die Sopranpartie übernahm ich mit großer Freude. Bei den Proben in der Philharmonie traf ich das erste Mal auf »Herrn Rihm« und es war sofort klar: Ein Genie kann gleichzeitig ein Mensch sein – und was für ein wunderbarer! ♫ Anna Prohaska

Wolfgang Rihm und die Klarinette: Dass durch unser beider Zusammenkunft 1998 in der Folge an die zehn (genau habe ich nicht mitgezählt) umfangreiche Klarinettenwerke für mich entstehen würden, konnten wir damals beide nicht wissen. Wolfgang Rihm war mein Lehrer und heute verbindet uns eine herzliche Freundschaft. Doch unsere Verbindung als Komponist und Interpret ist in der Tat außergewöhnlich. Die Stücke sind es auch.

Ehrlich gesagt: Im Sommer 1999, als die Partitur der *Musik für Klarinette und Orchester (Über die Linie II)* in meinen Briefkasten geflattert kam und ich sie neugierig durchsah, war ich zunächst schockiert: ein 40 Minuten fast ununterbrochener Gesang durch alle, auch die höchsten stratosphärischen Register. So hatte noch nie jemand für Klarinette geschrieben. Aber: Wie sollte ich das jemals spielen können? Ich hörte sofort mit dem Rauchen auf (leider fing ich am Abend der UA wieder damit an). Eine Art sportlicher Vorbereitung war vonnöten, um diesen extremen Anforderungen an Kondition, Kraft, Kontrolle gerecht werden zu können. Ich liebte das Stück sofort. Der einzige Komponist, der ähnlich gesänglich, fast unter Ausschluss virtuosen Laufwerks schreibt und die »Virtuosität bis zu Unspielbarkeit zurückschraubt« (Rihm), ist Johannes Brahms. Purer Klang, reiner Gesang ohne schmückendes Beiwerk. Und ähnlich schwer zu spielen. Oder Robert Schumann, der in den *Fantasiestücken op. 73* ohne Rücksicht auf Atemdisposition und Herzfrequenz des Spielers drei Gesangssätze *attacca* aufeinander folgen lässt. Das Rihmsche Klarinettenkonzert konditionell als gleichsam 3 x 3 Fantasiestücke!

In der Entwicklung der Rihmschen Klarinettenmusik der letzten 12 Jahre spüre ich, wie genau er mir zugehört hat. Nein, nicht meinen spieltechnischen Kommentaren (statt der Änderung einer unmöglichen Glissando-Stelle fand ich meinen scherzhaften telefonischen Kommentar »NOTFALLS mit Stimme nachhelfen« in der UE-Druckausgabe wieder ...) – sondern meinem Spiel selbst.

Diese Fähigkeit und Sensibilität, sich immer wieder lustvoll auf das Wechselspiel mit einem Interpreten einzulassen, ihn und sich selbst immer wieder neu zu fordern, um zu neuen Ausdruckswelten, Farben und Klängen zu kommen, hat hier aufs Schönste zur Entstehung seiner Klarinetten-Kompositionen geführt. Ich hoffe und wünsche und bin überzeugt: Sie werden bleiben. ♫

Jörg Widmann

DAVID FENNESSY

NEU BEI DER UE

## »ES GIBT EINE GRUNDSTIMME«

*»Für mich hat Musik die einzigartige Kraft, einem emotionalen Narrativ zu folgen, das einen winzigen Spalt findet, einen Sekundenbruchteil, einen Augenblick, und immer tiefer in sich versinkt – bis zu dem zentralen Punkt, an dem die Zeit in alle Dimensionen sickert. So wird die Gestalt der Musik zu einer Art ›Standbild‹, das fortwährend auf denselben Augenblick gerichtet ist, sich aber stets auf einen höheren Vergrößerungsgrad zubewegt, so dass sich eine zunächst scheinbar glatte Kante als hochkomplexe Landschaft erweisen kann.«*



David Fennessy wurde 1976 in Irland geboren. Er studierte Musik in Dublin und danach Komposition bei James MacMillan am Royal Conservatoire of Scotland in Glasgow, wo er heute lebt.

Nach einem ersten Vertrag mit UE für sein Orchesterwerk *This Is How It Feels (Another Bolero)* unterzeichnete Fennessy jetzt einen Vertrag für eine Reihe von Werken, die bis 2004 zurückreicht und die große Bandbreite seiner Arbeiten abdeckt. Darin enthalten sind Werke für gemischte Ensembles, wie *PPP* für sieben Instrumente und Elektronik (2004), *The sound inside a sea shell is not really the sea* für sechs Instrumente und Elektronik (2007) und Solowerke, wie *The first thing, the last thing and everything in between* (2009) für Klavier und *rosewood* für Gitarre (2010). Die fruchtbare Zusammenarbeit mit dem Ensemble Modern mündete in der Komposition *13 Factories* für großes Ensemble als Teil des *into...*-Projekts und setzte sich 2011 mit der Weltpremiere von *La Rejouissance. La Paix*, dirigiert von Franck Ollu, fort. Die Partitur für *Pass the Spoon*, ein Musiktheater in Zusammenarbeit mit dem bildenden Künstler David Shrigley mit Premiere im November 2011 in Glasgow, wurde soeben fertiggestellt.

Fennessy über seine eigene Musik: »Das, was Menschen in einem Stück tatsächlich *hören*, geht weit über das Technische hinaus und ist viel beständiger und tiefer. Es ist die Stimme des Komponisten. Natürlich spielen technische Details eine Rolle, aber es gibt so etwas wie eine Grundstimme des Komponisten.« ↵

Jonathan Irons

DAVID FENNESSY

Werkverzeichnis, Audio-Auszüge und Programme finden Sie unter [www.universaledition.com/fennessy](http://www.universaledition.com/fennessy)

## »Hier höre ich die Stille«

**Cristóbal Halffter ist relativ spät zur Oper gekommen. Mit *Don Quijote*, 2000 in Madrid uraufgeführt, vertonte er das bekannteste Werk der spanischsprachigen Literatur. Es folgte 2008 *Lázaro an der Kieler Oper*. Ebenda wird 2013 auch Halffters dritte Oper uraufgeführt werden: *Schachnovelle* nach Stefan Zweig. Was diese drei Stoffe miteinander verbindet, erzählte Halffter im Interview.**

*Zu Beginn die einfache Frage: Warum Stefan Zweigs Schachnovelle?*

**Halffter:** Das war Zufall. Es gibt Dinge im Leben, die man sehr schwer analysieren kann. Anna, die Frau meines Sohnes Pedro, hat mich auf die Idee gebracht. Sie schickte mir das Buch, ich lese es am Nachmittag, weil ich einen freien Tag habe, und am Abend ist die Oper fertig – ich muss sie zwar noch schreiben, aber sie ist fertig. Ich habe alles konzipiert, während ich gelesen habe.

*Was war der Punkt, wo Sie eingehakt haben?*

**Halffter:** Man kann gegen sich selbst Fußball spielen, wenn man gegen eine Wand spielt, man kann mit sich Karten spielen – aber gegen sich selbst Schach zu spielen, ist sehr, sehr schwer. Man muss dazu zwei Gehirne haben. Man muss A und B sein – gleichzeitig. Das hat mich sehr fasziniert. Für die Hauptfigur Dr. B ist dies die einzige Möglichkeit, weiterzuleben. Kurze Zeit wird er in den Verhören durch die Nazis sogar viel klarer und schärfer argumentieren, was diesen Respekt einflößt. Schließlich wird er aber verrückt, weil diese Spaltung des Gehirns auf Dauer nicht möglich ist.

Und dann wieder dieser Zufall, dass Dr. B – der nach der Befreiung von Wien nach Buenos Aires emigriert und sein Gedächtnis verloren hat – am selben Schiff wie der Weltmeister Mirko Czentovic ist, dass er kurzzeitig durch das Gegen-ihn-Spielen wieder zurückfällt in die alte »Schachvergiftung«. Das ist schon sehr spannend. Und dann ist da natürlich auch noch Stefan Zweigs Schreibstil, der immer sehr schön ist.

*Es überlebt jemand, indem er kreativ ist.*

**Halffter:** So ist es. Man kann körperlich zerstört sein, aber die geistige Zerstörung ist die schlimmste. Er kämpft

gegen diese geistige Totalzerstörung mit einem Spiel. Das ist das Schöne, dass das Spielen so bedeutend ist.

*Dabei ist Dr. B. aber ein Idealist: Er kämpft für seine Ideale.*  
**Halffter:** Natürlich, das war auch ein wichtiger Grund, diese Oper zu schreiben. Der Stoff drückt aus, dass jeder kämpfen muss: nicht immer mit Waffen, es gibt auch andere Formen des Kämpfens. Er kämpft gegen die Gewalt, gegen die Aggression, die er in Wien durch die Nazis erlebt hat.

Weltmeister Czentovic, der über das Schachspielen einem kleinen Dorf entfliehen kann und zum Weltmeister wird, definiert sich über eine andere Form des Spielens: Er bekommt sehr viel Geld, während sein Gegenüber dasselbe Spiel spielt, aber nicht für Geld. Diese zwei Formen des Schachspielens drücken viel aus. Auch das ist ein wichtiger Aspekt.

*Mir scheint diese Idee des Gegensatzpaares sehr wichtig zu sein, die sich doch eigentlich durch Ihr gesamtes Operschaffen zieht: Dr. B und Czentovic, Lázaro und Judas, auch im Don Quijote finden sich Elemente davon.*

**Halffter:** Ich denke, dies stellt eine Konstante meiner Arbeit dar. Don Quijote ist ein Held, ein Mythos, der nicht existiert hat. Er existiert nur im Kopf, in der Legende von Cervantes – und jetzt ist er weltbekannt, obwohl er nie existiert hat. Mit Lázaro verhält es sich ähnlich – man weiß ja nicht, ob er wirklich gelebt hat, es gibt dazu verschiedene Meinungen – man sagt, Lázaro wäre ein »Vor-Christus«, denn auch er ist ja wiederauferstanden: Der Geist hat wieder gewonnen.

*Der Geist setzt sich durch ...*

**Halffter:** Genau. Das ist ein Grundprinzip, auf welches ich bereits als Jugendlicher gestoßen bin. Es ist ebenfalls ein Zufall, aber als ich etwa 13, 14 Jahre alt war, bekam ich ein Buch über Gandhi. Dieser Geist von Gandhi drückt viel aus, was ich zeitlebens behalten habe. Der Gedanke, dass man sein Recht verliert, wenn man sein Ideal mit Gewalt durchsetzen will, hat mich sehr geprägt. Viele meiner Freunde haben ein ganz anderes Leben geführt, mein Bruder und mein Vater etwa waren große Industrielle. Mein Bruder ist älter als ich, und ich habe eine ganz andere Form des Lebens als Prinzip – vielleicht nur durch →

*»Ich habe den spanischen Krieg nicht miterlebt. Im August 1936, ein Monat, nachdem der Krieg begonnen hatte, kamen mein Vater, meine Mutter, mein Bruder und ich in Deutschland an, wir hatten ja eine deutsche Abstammung. Von 1936 bis Juni 1939 lebten wir in Deutschland, wo ich in die Schule ging und Deutsch lernte.«  
Cristóbal Halffter*



diesen Zufall, dieses Buch gelesen zu haben. Natürlich ist das manchmal schwer, man wird von diesem Impuls überkommen, wie Wozzeck sagt: »Es kommt so manchmal die Natur«. Man spürt Gewalt, aber im Nachhinein entschuldigt man sich natürlich dafür.

**W**ozzeck sagt ja auch, dass »der Mensch ein Abgrund« sei. Sie haben ja den Abgrund in Spanien unter der Franco-Diktatur erlebt.

**Halffter:** Ich habe den spanischen Krieg nicht miterlebt. Im August 1936, ein Monat, nachdem der Krieg begonnen hatte, kamen mein Vater, meine Mutter, mein Bruder und ich in Deutschland an, wir hatten ja eine deutsche Abstammung. Von 1936 bis Juni 1939 lebten wir in Deutschland, wo ich in die Schule ging und Deutsch lernte.

Das war die Zeit der Blüte des Nazismus. Man spürte das überall, auch in der Schule. »Du musst das machen, du musst dies machen, du musst so sprechen!« Für mich stellte es eine Impfung gegen jegliche Form der Diktatur dar – ich will in solchen Ländern nicht leben. Nachher kamen wir nach Spanien. Von 1939 bis etwa 1970 war es eine sehr schwere Zeit. Der einzige Platz, an dem ich Kultur und Sensibilität gefunden habe, war zu Hause, draußen nicht.

**W**ie sehr hat Sie die Zeit, in der Spanien eine Diktatur war, in Ihrem Denken geprägt?

**Halffter:** Spanien war eine Diktatur, aber eine mediterrane Diktatur. Ich konnte in der Diktatur von Franco Dinge machen, die in der DDR wahrscheinlich nie möglich gewesen wären, ich wäre dafür sofort im Gefängnis gelandet. Ich habe das *Requiem por la libertad imaginada* (*Requiem für die imaginäre Freiheit*), die ich gehabt habe, geschrieben. Es ist aber nichts passiert, das Stück wurde nur nicht mehr gespielt.

Oder auch die *Elegias a la muerte de tres poetas españoles* (*Elegie über drei tote spanische Dichter*): Machado im Exil 1939, Hernández 1942 im Gefängnis, und Lorca, 1936 erschossen – das war die Art und Weise, wie Dichter in der Franco-Diktatur gestorben sind. Das war eine Anklage von mir. Das Stück wurde gespielt, manchmal gab es kleine Unruhen ...

**E**s war nie ein Thema für Sie, Spanien zu verlassen?

**Halffter:** Nein, nein ... Es wird jetzt sehr viel über Franco geschrieben, er war ein sehr komplexer Mann. Er hatte diese Form des Militarismus ganz in sich, etwa mit größter Gewalt gegen die Freimaurer und gegen den Kommunismus vorzugehen. Aber die Kultur war ihm völlig unwichtig. Schlimm waren die kleinen Diktatoren, jene, die unter ihm waren. Viele von ihnen setzten Verbote durch. Dennoch

konnten Maler weiterhin abstrakt malen. Musiker hatten es leichter als Dichter und Schriftsteller, als Theatermacher und Filmemacher. Alles, was etwas Klares, leicht Definierbares ausgedrückt hat, wurde verboten – Musik war in dieser Hinsicht also nicht wichtig.

Wir haben in Spanien aber auch ein furchtbares 18. und 19. Jahrhundert erlebt, viel schlimmer als in einer Diktatur. Letztlich waren wir abseits vom Rest Europas. Wir hatten keine Wissenschaftler, keine Philosophen. Ende des 19. Jahrhunderts kam dann die Musik, die für den Nationalismus eingesetzt wurde, was auch nicht gut war. Erst dann kamen Isaac Albeniz, Enrique Granados, Manuel de Falla.

**S**ie haben damit begonnen, eine neue Musiksprache in Spanien zu etablieren. Wer hat Sie von den Klassikern der Moderne beeinflusst?

**Halffter:** Mit Bezug auf die tonale Musik: Strawinsky und Bartók. Ansonsten hatten Schönberg, Webern und Alban Berg Einfluss auf mich – in dieser Reihenfolge. Mein Onkel Rodolfo, der nicht nur ein guter Musiker, sondern auch ein sehr großer Intellektueller war, emigrierte nach Mexiko.

1942/1943, als ich etwa 12,13 Jahre alt war, hat er meinen Vater darum gebeten, seine Bibliothek nach Mexiko zu schicken. Das war jedoch nicht leicht, es gab kaum Verbindungen, um Pakete nach Mexiko zu verschicken. Später hat er einen

weiteren Brief geschrieben, laut dem ich, sein Neffe, alles haben durfte, was ich wollte. Er wusste ja, dass ich Musik mochte.

Also bin ich zu seiner Wohnung gegangen, wo ich viele Sachen gefunden habe, die für mich plötzlich eine Erleuchtung waren. Schönbergs *Pierrot lunaire* und die *Variationen op. 31*, Streichquartette von Webern. Viel Strawinsky. Das alles durfte ich behalten. Ich habe mir um die 20 Partituren ausgesucht und habe sie, in meiner noch sehr elementaren Form des Musik-Lesens, auf dem Klavier gespielt. Mit 16,17 hatte ich somit einen Background, den meine Kollegen überhaupt nicht haben konnten, denn man konnte diese Partituren in Spanien nicht finden. Sie waren nicht importiert worden, sogar verboten – und ich hatte sie zu Hause!

**S**chönberg war in Barcelona, es hat ja eigentlich eine Tradition gegeben beziehungsweise hat eine Tradition begonnen, die dann abgerissen ist.

**Halffter:** Ja, sie ist abgerissen. Es gab dann eine kleine Gruppe, die in Barcelona mit Schönberg zusammen war, aber das wurde abgebrochen.

»Spanien war eine Diktatur,  
aber eine mediterrane  
Diktatur.«

CRISTÓBAL HALFFTER

*Es ist Spekulation: Aber wäre das zehn oder fünfzehn Jahre weitergegangen, wie würde das Musikleben in Spanien heute aussehen?*

**Halffter:** Ganz anders. Wir hatten das große Glück, große und gute Solisten auf der Gitarre, dem Klavier und dem Cello zu haben – aber die meisten von ihnen waren absolut gegen die Neue Musik. Angeblich hat Pablo Casals einmal geschrieben, dass er von Schönberg einen Brief erhalten habe, in dem dieser behauptet habe, dass alles an seiner Musik falsch sei. Diesen Brief hat allerdings außer Casals selbst niemand gesehen. Wenn man eine Sünde begeht, muss man sühnen, und er dachte, Schönberg müsse sühnen, seine Schuld bekennen. Das war in den 40er-Jahren.

*Leonard Bernstein schreibt dasselbe in seinen Harvard-Vorlesungen: Er meint, dass Schönberg am Ende wieder ein tonaler Komponist gewesen sei.*

**Halffter:** Absoluter Blödsinn. Der Gitarrist Andrés Segovia war auch sehr stark gegen Neue Musik so wie so viele andere. Als das IGNM-Festival im Mai 1936 in Barcelona stattfand, war Casals Direktor des Orchesters, hier fand die Uraufführung des Violinkonzerts von Alban Berg statt. Casals hat jedoch versucht, die Aufführung zu verbieten, Webern kam nach Barcelona, um es zu dirigieren. Da jedoch auch ein Stück von Webern gespielt wurde, hat Casals seine Musiker aufgefordert, sich gegen Webern zu stellen. Man hat dann Hermann Scherchen eingeladen.

*Zuvor hat Webern gesagt, das Orchester sei ihm zu schlecht, er würde abreisen ...*

**Halffter:** Ja, das hat Webern gesagt. Aber die Musiker haben zu Webern gesagt: »Diese Musik können wir nicht spielen, die ist zu schlecht. Und Sie dirigieren sehr schlecht. Wir können sie nicht verstehen, diese Musik ist furchtbar, wir wollen diese Musik nicht aufführen.« Scherchen wurde eingeflogen, damit man Berg nicht aus dem Programm streichen musste. So war die Stimmung damals.

Hätte man 15 Jahre mehr gehabt, dann hätte das viel verändert. Manuel de Fallas' Cembalo-Konzert stellte den ersten Schritt in die Richtung eines neuen Musikdenkens dar. Das Konzert war noch sehr neoklassizistisch, aber bereits atonal. Diese atonale Form des Neoklassizismus stellte ein Fenster dar, durch das Licht hereinkam. Für meine Generation beziehungsweise für mich ist das Cembalo-Konzert ein Anfang und ich habe in meinen ersten Stücken sehr in diesem Stil gearbeitet.

*Es ist der umgekehrte Weg von Strawinsky, der ja eigentlich moderner begonnen hat ...*

**Halffter:** ... und dann zum Neoklassizismus gelangt ist. *Apollon musagète* ist ja unglaublich konservativ.

*Haben Sie Strawinsky erlebt?*

**Halffter:** Ja, ich habe ihm einmal eine Massage gegeben. Er kam nach Madrid, wo ich zur Probe gegangen bin und

mit ihm gesprochen habe. Nach der Probe hat er mich gefragt, ob ich ihn massieren könnte. Er hatte ein sehr breites Kreuz und ich habe ihm gesagt: »Meister, in diesem Moment massiere ich Musikgeschichte, *la historia de la música!*« Er verneinte das! Er war sehr intelligent, sehr schlau und schnell.

*Es ist interessant, dass Spanien immer ganz kurz davor war, die Moderne zu entdecken, und dann passierte etwas, und es ging wieder zurück.*

**Halffter:** Ja, das ist eine Gegenreaktion. Die Jahre von 1930 bis 1936, also noch vor dem Weltkrieg, werden hier als silberne Epoche bezeichnet. Wir hatten auf allen Ebenen, was wir wollten, das ist 1936 plötzlich verschwunden.

*Wer zum Beispiel?*

**Halffter:** Ortega, Picasso, Dalí, Lorca. In den Wissenschaften dasselbe, auch Rechtsanwälte waren sehr prominent. Aber das war nur eine kleine Gruppe der Gesellschaft, und ihr fehlte die Zeit, sich so tief in der Gesellschaft zu verwurzeln, dass es die zweite Ebene der Gesellschaft verstanden hätte.

*Wann kam die Moderne in Spanien an, wann hat das begonnen?*

**Halffter:** Ich glaube in den 70er-Jahren, in den letzten Jahren der Diktatur von Franco. Hauptsächlich waren die Musik und Bildende Kunst davon betroffen, eben auch Maler und Bildhauer. In einer meiner Partituren gibt es ein Bild, welches Manuel Rivera extra für mich gemacht hat. Es war abstrakt und somit für die Regierung nicht gefährlich. Diese Gelegenheit haben wir bis zum Ende ausgenutzt. Das war der Anfang, der Impuls.

*Wie stand das Publikum dazu?*

**Halffter:** Zu Beginn der 60er war das Publikum sehr gegen Neue Musik, aber langsam wurde sie akzeptiert. Vor einem Jahr machte man für mich diese »Carta blanca«, das Nationalorchester führte 12 Konzerte mit meiner Musik auf, das Publikum reagierte mit Beifall. Vor 30 Jahren wäre das sicherlich nicht so gewesen, aber heute ist es möglich.

*Musik braucht immer länger als die Malerei, nicht?*

**Halffter:** Ja, man muss sie hören und zum Hören braucht man Zeit. Und die Zeit und diese Stille, die man hier (Anm.: in Villafranca, einem Ort im Nordwesten Spaniens) hört, die ist auch sehr wichtig für Musik. Ich sage immer: »Hier höre ich die Stille!«

*Anton Webern hat gesagt: »Pausen klingen gut.«*

**Halffter:** Ja, fantastisch! ↵

*Interview: Wolfgang Schaufler*

*»Kunsterinnerung und mündliche  
Überlieferung sind für mich Schlüsselworte.«  
Mauricio Sotelo*



MAURICIO SOTELO

INTERVIEW

## »Ein Fenster der Resonanz öffnen«

33

**Mauricio Sotelo, der am 2. Oktober seinen 50. Geburtstag gefeiert hat, ist mit seiner Kombination von traditionellem Flamenco-Gesang mit der Klangwelt der Neuen Musik überaus erfolgreich in musikalisches Neuland vorgestoßen. Dass er aber in dieser Ästhetik nicht verharren will, erzählt er im Interview.**

*Warum hat der Flamenco eine so wichtige Rolle in Ihrer Musik übernommen, wie ist dieser Prozess entstanden?*

**Sotelo:** Meine musikalische Biographie fängt in Wien an. Als ich als junger Musiker und Komponist noch in Madrid gelebt habe, habe ich alles, was mit irgendeiner Art des

Nationalismus zu tun hatte, abgelehnt. Das betrifft auch den Flamenco, obwohl ich selbst Gitarre gespielt habe.

Aber trotz meiner Abneigung war ich immer vom Flamenco fasziniert, wie ja so viele Leute. Es ist eine Musik, die sehr echt klingt. Obwohl ich Konzerte Neuer Musik immer sehr genossen habe, dachte ich mir manchmal: »Das sagt mir nichts. Ich kenne die Technik, aber hinter dieser Sprache ist nichts.«

Sicherlich war ich nicht auf jene Art am Flamenco interessiert, wie es ein Ethnomusikologe oder Musikwissenschaftler gewesen wäre. Ich dachte, ich könne als Musiker eine Art Radiographie machen, untersuchen, was hinter dieser Maske vibriert. Ich habe angefangen, meinen eigenen Weg zu gehen, später bekam ich den Anstoß von →

»Die rhythmische Raffinesse der Tänzerinnen ist unglaublich.« MAURICIO SOTELO

Luigi Nono, der mir sagte, ich müsse zurück nach Spanien und meine Ohren auf die Musik der Kathedralen und der Flamenco-Kreise richten.

Ich habe mich mit ihm sehr viel über mündliche Tradition unterhalten, über die magische Kunst der Erinnerung im Venedig des 15. Jahrhunderts, über Giordano Bruno sowie über das Problem der Notation in der Musik und über das Problem des Hörens, ein Thema, das für Nono sehr wichtig war. Nono sprach dann auch noch die hebräische Tradition und die Tradition der Zigeuner in Andalusien an, letztere stellt eine der wenigen in Europa noch lebenden mündlichen Traditionen beziehungsweise Überlieferungen dar. Es geht hier um die alte und magische Kunst der Erinnerung, welche nach den Griechen, die sich mit dem Problem der Notation und der Schrift beschäftigten, beginnt.

*Und das hat dann Ihr Verhältnis zum Flamenco verändert?*

**Sotelo:** Kunsterinnerung und mündliche Überlieferung sind für mich Schlüsselworte. Ich erkannte im Flamenco eine andere »Weltmusikanschauung« – ein Überschreiten der Notenschrift, ein direktes »In-die-Musik-Gehen«.

*Es hat dann aber lange gedauert, bis Sie in diesen Kreisen akzeptiert waren.*

**Sotelo:** Ich muss sagen, dass es am Anfang sehr schwierig war, selbst in Lokalen, wo sich die großen Meister und Künstler, wie etwa Enrique Morente, Paco de Lucía und Camarón de la Isla, getroffen haben, wurde ich abgelehnt. Jetzt bin ich im Programm von »Suma Flamenca«, dem größten Flamenco-Festival in Madrid. Ich bin von fast allen akzeptiert.

*Hat es Sie überrascht, in welches Territorium Sie da vorgestoßen sind?*

**Sotelo:** Ich würde sagen, was ich mache, ist sozusagen unberührtes Land. Meine Untersuchungen sind sehr beeinflusst von der französischen spektralen Schule. Ich habe für meine Analysen Computer verwendet, etwa

die Software »AudioSculpt«, mit der ich die Stimmen alter Flamenco-Sänger analysiert habe. Das Ganze ist ein sehr langer Prozess, den man schwer in wenigen Worten zusammenfassen kann, aber er ist – bei aller Freude, die er ausstrahlt – mit Sicherheit keine oberflächliche Annäherung an eine folkloristische Musik, er ist eine sehr tiefe Auseinandersetzung und Untersuchung.

*Gibt es Formprobleme?*

**Sotelo:** Bereits Schönberg hat gesagt, dass das Problem der Volksmusik nicht an den kleinen Formen liegt, sondern an den großen. Das ist bei Mahler fantastisch zu sehen, hier wird eine andere Dimension des Denkens, des Hörens, des Seins ausgedrückt. Das passiert auch bei Mozart, es grenzt an ein Wunder, dass er so große Konstruktionen wie *Don Giovanni* im Kopf haben konnte. Ich bin davon überzeugt, dass er als Komponist diese unglaublichen Klanggebäude mit einem Blick erfassen konnte. Das ist Intuition, nicht Konstruktion, es ist nicht komponiert und zusammengestellt, es ist seiner unglaublich tiefen kompositorischen Intuition zu verdanken, dass er diese große Dimension in einem Moment auffassen konnte.

Das ist für mich das Wichtigste. Ich möchte die Qualität und die Ausdruckskraft, die etwa in einer »Seguidilla« oder einer der kleinen Flamencoformen lebt, auf eine größere Architektur übertragen. Also vom Kleinen aus zur klingenden Kathedrale.

Rein technisch stellt sich für mich auch hier die Frage der Resonanz: Ich möchte nicht, auch wenn wir vom »Ausdruck« reden, direkt »zeigen«, was ich »ausdrücken« möchte, ich ziehe die Möglichkeit vor, ein Fenster des Möglichen in diese Resonanz zu öffnen. Und deswegen ist meine Musik modern – ich bin kein unterdrückter Zigeuner, ich kann ja nicht ausdrücken, dass ich im Gefängnis oder unterdrückt bin. Ich möchte nicht zeigen, dass ich leide, sondern diese ganze Kraft im Resonanzkörper ausstrahlen, so dass alle im Saal das spüren und sich mit etwas, das wir alle leben und sind, identifizieren.

*Sie haben zuletzt sogar eine Flamencotänzerin quasi als Instrument eingesetzt.*

**Sotelo:** Ich habe mich dazu entschieden, in den letzten zwei Werken ein zusätzliches Element einzubinden: ein perkussives Element, also ein Schlagzeuginstrument, welches auch eine unglaublich visuelle Kraft hat – und das in Form einer Flamencotänzerin. Die Tänzerinnen wissen, dass sie rhythmisch absolut präzise sind, ihre rhythmische Raffinesse, Präzision und Kraft sind unglaublich. Ich war sehr vorsichtig mit diesem Element, denn der Gedanke, dass sich ein Zuseher denkt »Aha, da kommt jemand aus Spanien« liegt sehr nahe. Aber ich muss sagen, dass es

funktioniert hat, zumindest im Moment. Auch die Textur meiner Musik wurde dadurch wahrscheinlich noch lebendiger und interessanter.

*Die Klangwelt, mit der Sie den Flamenco konfrontieren, ist auch das Resultat einer Spektralanalyse von alten Gesängen. Können Sie diese Technik erklären?*

**Sotelo:** Das eigentliche Klangbild, das wir hören, ist das Resultat von spektralen Analysen alter Flamencogesänge und -stimmen mithilfe von Computersoftware vom IRCAM, wie zum Beispiel »AudioSculpt«, verarbeitet über »OpenMusic« und neulich »Orchidée«, ein Programm, welches bei der Instrumentation helfen kann. Man kann es sich wie das Röntgen eines Klanges vorstellen. Daraus erhalte ich eine neue Klangwelt, im Hinblick auf Instrumentaltechniken bin ich ja sicherlich sehr von Helmut Lachenmann und Salvatore Sciarrino beeinflusst worden.

*Wenn Arcángel, ihr phänomenaler Flamenco-Sänger, seinen Part singt, notieren Sie es, nachdem es aufgenommen wurde. Wie kommt es zu diesen Melodielinien? Existieren sie und Sie komponieren etwas dazu oder werden sie in Zusammenarbeit komponiert?*

**Sotelo:** Der Arbeitsprozess mit Arcángel fängt bei einem musikalischen Gespräch an. Das heißt, wir sprechen über diese alte Tradition, etwa über die »Soleá«, eine der Flamencoformen. Wir sprechen über diese alten Liedformen und plötzlich finden wir gemeinsam ein bestimmtes musikalisches Profil, welches uns interessiert. Irgendwann erreichen wir den Punkt, an dem wir sagen können: »Gut, nehmen wir das auf und arbeiten wir daran. Was gibt es hier, was wächst hier?« Dann beginnen wir damit, mikroskopisch daran zu arbeiten.

*»Der Flamenco spricht immer vom Tod, hat aber keine Angst vor ihm, er steht ihm immer gegenüber.«*

MAURICIO SOTELO

Arcángel bekommt anschließend eine transformierte Form, ohne dass die Flamencoeigenschaften verloren gehen, im Gegenteil, wir suchen, als ob man das Gras durchforstet und kleine Blumen findet. Wir überlegen, wie wir kleine Floskeln zerreißen können, wie wir noch tiefer gehen können. Es ähnelt einem Filterprozess, er bekommt drei, vier Mal etwas von mir Aufgenommenes, inklusive transformierter Stimme. Das lernt er dann, später treffen wir uns wieder. Irgendwo entsteht dann ein Profil, eine Linie, die eine Flamencostimme hat – aber wir sind bereits woanders.

*Welche Themen behandelt der Flamenco?*

**Sotelo:** Hauptsächlich natürlich Tod, Leiden, Liebe. Der Flamenco spricht immer vom Tod, hat aber keine Angst vor ihm, er steht ihm immer gegenüber. Es gibt aber auch eine unendliche Hoffnung. Es ist nicht heroisch, aber utopisch-melancholisch, bittersüß, Licht und Dunkel.

*Sie gehen in eine neue Richtung – wo führt sie hin?*

**Sotelo:** Ich bin unterwegs. Einige der nächsten Stücke sind sehr weit vom Flamenco entfernt, sie sind abstrakter. Aber mein Herz und mein Geist bleiben beim Flamenco.

Und ich habe einen Auftrag von Gerard Mortier, eine neue Oper, *El público* von Federico García Lorca, zu schreiben. Es war eigentlich ein verlorenes Manuskript, ein unvollendet erhaltenes Werk. Für mich ist es interessant, die Entwicklung von

Federico García Lorca zu beobachten. Er hatte eine ganz klare Sprache, eine unverwechselbare »Lorca-Sprache«, und diese dichterische Landschaft hat er nach seiner Reise nach New York verlassen. *El público* wurde um diese Zeit geschrieben, es ist unglaublich surrealistisch, avantgardistisch und modern – aber es bleibt Lorca, obwohl alle Hauptthemen, wie Zigeuner und Liebe, auf einmal verschwunden sind. Die »Lorca-Seele« bleibt, sie ist die unverwechselbare Sprache von Lorca. √

*Interview: Wolfgang Schaufler*

ELMAR JUCHEM

---

## »DASS ICH ALLMÄHLICH ZU ›MIR‹ VORDRINGE ...«

**Kurt Weill, dessen Schaffen sich vor allem im Bereich des Musiktheaters entfaltete, wo er sich als ungemein produktiver und wegweisender Neuerer erwies, hinterließ auch eine kleinere Anzahl von Werken für den Konzertsaal.**

Die Kantate *Der neue Orpheus* op. 16 für Sopran, Solo- violine und Orchester komponierte Weill im Sommer 1925 zu einem gleichnamigen Gedicht von Iwan Goll (1891–1950). Kurz zuvor hatte Weill sein erstes Opern- werk abgeschlossen, den Einakter *Der Protagonist* nach einem Libretto von Georg Kaiser, der Weill offenbar mit Goll bekannt gemacht hatte. Im Mai 1925 war Weill mit seiner Freundin Lotte Lenja zusammengezogen. Im flüchtigen Postskriptum eines Briefs an die Universal Edition vom 7. Juli 1925 erwähnte Weill die Komposition erstmals: »Ich arbeite gegenwärtig an einer Kantate für Sopran u. kleines Orchester (für Lotte Leonard).« Während er hier die Gattungsbezeichnung Kantate verwendete, nannte Weill das Stück bei Abschluss des Particells sechs Wochen später ein *Concertino für Sopran, Geige und Orchester*. Auf dem Deckblatt der Mitte September fertig gestellten Partitur verwendete er wiederum den Begriff Kantate, mit dem das Werk im März 1926 als Klavieraus- zug (erstellt von Arthur Willner) unter der Verlagsnummer UE 8472 erschien.

Der Text musste Weill reizen: Goll lässt in seinem Gedicht den Sänger aus Thrakien in das Berlin der 1920er-Jahre kommen, wo er »Eurydike: die unerlöste

Menschheit« am Schlesischen Bahnhof (dem heutigen Ostbahnhof) trifft. Doch seine Stimme findet kein Gehör, da die Menge schon »zur Unterwelt, zum Alltag und zum Leid« zurückdrängt; frustriert schießt Orpheus sich allein im Wartesaal das Herz entzwei. Allein das Aufein- anderprallen von griechischer Mythologie und moderner Großstadterfahrung, erhabenem Stil und Lakonik barg ein großes, künstlerisch dankbares Konfliktpotential. Hinzu kamen Schilderungen musikalischer Situationen, die zu einer Vertonung nachgerade einluden. Angesichts der un- terschwelligten Komik des Textes wirkt Weills Musik eher streng, der Komponist verzieht über weite Strecken kaum eine Miene. Die Tonsprache schöpft aus einer stark erwei- terten Tonalität, die nur im Mittelteil (T. 170–292) zuguns- ten einer scheinbar fasslichen Sprache aufgegeben wird. Der Text beschreibt hier, wie Orpheus in der modernen Welt Gelegenheit zur musischen Betätigung findet: als Klavierlehrer, Varieté- und Zirkusmusiker, Chorleiter von Kriegsveteranen-Vereinen, Organist, Dirigent von Abonne- mentskonzerten und Klavierbegleiter im Vorstadtkino.

Weill gliedert diesen Teil entsprechend in sieben Vari- ationen, aber er stellt den Variationen kein offenkundiges Thema voran. Die Variationen lassen sich jedoch zum einen als durch den Text vorgegebene »Idiom-Variationen« hören, zum anderen könnte Weill in jeder Variation auch Zitate versteckt haben. Zumindest in der 1. Variation ist deutlich das irische Volkslied *Lang, lang ist's her* zu hören, das in vielen Klavierschulen der Zeit verbreitet war. In der letzten Variation ist ein kurzer Anklang an den Pilgerchor

aus Wagners *Tannhäuser* zu vernehmen. Am Schluss des Variationsteils lässt Weill die Solovioline gleichsam augenzwinkernd das *Che farò senza Euridice?* aus Glucks *Orfeo ed Euridice* zitieren. Den Wandel seiner Musiksprache beobachtete Weill selbst, wie er seinen Eltern einen Monat nach Abschluss der Komposition mitteilte: »Ich muss einen Ausdruck meistern, der mir noch neu ist. Und ich stelle zu meiner Freude fest – was ich schon bei dem »neuen Orpheus« entdeckt hatte – dass ich allmählich zu »mir« vordringe, dass meine Musik viel sicherer, viel freier, lockerer u. – einfacher wird. Das hängt auch damit zusammen, dass ich äußerlich unabhängiger, sicherer, heiterer u. weniger verkrampft geworden bin. Daran hat natürlich das Zusammenleben mit Lenja wieder starken Anteil.«

### Ausgebildete Sopranstimme

Zu der von Weill erhofften Uraufführung des *Neuen Orpheus* durch Lotte Leonard kam es nicht. Die international renommierte Konzertsängerin war vor allem für ihr Bach- und Händel-Repertoire bekannt, setzte sich aber auch für zeitgenössische Musik ein (ihre Darbietung von Weills *Frauentanz* op. 10 in Salzburg im August 1924 war auf große Resonanz gestoßen). Als sich Aufführungsalternativen (u. a. mit Hermann Scherchen und Otto Klemperer als mögliche Dirigenten) nicht konkretisieren ließen, verknüpfte Weill die Premiere der Kantate mit der Uraufführung seines zweiten Operneinakters *Royal Palace*, den er in unmittelbarem Anschluss an *Der neue Orpheus* ebenfalls zu einem Text von Goll geschrieben hatte. In einem Brief an den Regisseur der Uraufführung bezeichnete Weill die Kantate als eine Studie zur Oper (ein ähnlich kompliziertes Verhältnis also, wie es zwischen Weills Songspiel *Mahagonny* und der Oper *Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny* existiert) und fügte hinzu, dass *Der neue Orpheus* »zwischen Arie und Chanson eine neue Gattung darstellt«. Hier wird also erstmals das Konzept einer »Zwischengattung« erkennbar, das sich wie ein roter Faden durch Weills Schaffen ziehen sollte. *Der neue Orpheus* changiert letztlich zwischen Kantate und Kabarettnummer, Concertino und Chanson, Konzertarie und Orchesterlied. Die Uraufführung erfolgte am 2. März 1927 – Weills 27. Geburtstag – in der Berliner Staatsoper, Erich Kleiber dirigierte, Delia Reinhardt sang und der Konzertmeister Rudolf Deman übernahm den Part der Solovioline.



Kurt Weill (1900–1950)

»Soeben schreibt mir Iwan Goll aus Paris, dass er mit Diaghilew über »Royal Palace« u. »Orpheus« ausführlich gesprochen u. ihm beide Klavierauszüge übergeben hat. Die Sache steht günstig, u. Goll schlägt mir vor, mit Ihnen zusammen eine Art von »Generaloffensive« auf Diaghilew zu unternehmen.«

KURT WEILL AN UE, 22. JUNI 1927

Instrumentiert ist das Werk für ein Sinfonieorchester mit doppelt besetzten Bläsern, allerdings verzichtet Weill auf Hörner und – mit Ausnahme der Solovioline – auch auf Violinen.

Dafür teilt er die Gruppe der Bratschen in zwei Untergruppen (also die übliche Unterteilung der Violinen nachahmend), d. h. bei Aufführungen muss man sich entsprechende Gedanken über die Sitzordnung der Streicher machen. Weill regte damals an, die Sängerin könne den Vortrag durch »kleine Gesten« unterstützen, »etwa im Stile der Yvette Guilbert«. Die legendäre Chansonsängerin hatte schon Komponisten wie Verdi und Gounod beeindruckt, und auch Busoni fand ihren Vortragsstil bemerkenswert: Sie benutzte neben Mimik auch kleine Gesten, insbesondere durch den Einsatz von Armen und Schultern, um ihren Vortrag zu dramatisieren.

Gleichwohl erforderte der Gesangspart des *Neuen Orpheus* eine ausgebildete Sopranstimme – Delia Reinhardt sang neben Mozart auch Opern von Wagner und Strauss –, die sich dem großen Orchester gegenüber behaupten konnte. Eine höchst interessante Anregung machte Weill im Sommer 1927 (siehe Briefausschnitt), als er zusammen mit Goll die Kantate für eine Aufführung durch Sergej Diaghilews »Ballets Russes« in Paris vorschlug, die sich jedoch aus ungeklärten Gründen nicht realisieren ließ.

Die Ausführungsdauer der Kantate gab Weill später mit 18 Minuten an. ◀

ALEXANDER  
**ZEMLINSKY**

1871-1942



*Alexander Zemlinsky,  
Lithographie von Emil Orlik*

© Horst Weber

»Alexander Zemlinsky ist derjenige, dem ich fast all mein Wissen über die Technik und die Probleme des Komponierens verdanke. Ich habe immer fest geglaubt, dass er ein großer Komponist war, und ich glaube immer noch fest daran«, schrieb 1949 Arnold Schönberg. Im Verbinden der widerstrebenden Stiltendenzen seiner Zeit erreichte Zemlinsky eine Meisterschaft, die erst heute in all ihrer Qualität erkannt wird: »Die Seejungfrau«, die »Lyrische Symphonie« und die Operneinakter »Eine florentinische Tragödie« und »Der Zwerg« haben einen fixen Platz im Repertoire. Dass Zemlinsky zu den Großen seiner Zeit gehörte, steht mittlerweile außer Zweifel.

JAMES CONLON

## »Seine Stimme war einzigartig!«

In Zeiten von Showbusiness, Pop-Kultur und Kommerzialisierung der klassischen Kunst gehen die Stimmen vieler ernsthafter Künstler in einem Meer von Lärm unter. Vor einem Jahrhundert, am Vorabend des Ersten Weltkriegs und des Untergangs der europäischen Weltordnung, war dies vollkommen anders. Die hohen Künste genossen immer noch eine Sonderstellung, und obwohl die Künstler im Wettbewerb miteinander standen, war dieser von einer für diese Zeit charakteristischen Ernsthaftigkeit geprägt.

Alexander Zemlinsky wurde in dieses Umfeld hineingeboren. Er schrieb seine Musik und lebte sein Leben. Die Tatsache, dass seine Musik weniger Anklang beim Publikum fand als die anderer Komponisten, wurzelt sowohl in seiner Persönlichkeit als auch in dieser wirren, turbulenten

Zeit. Nach dem Zweiten Weltkrieg wurde er wegen der unsäglichen Zerstörungen, die vom Dritten Reich ausgegangen waren, ignoriert.

### Schönheit und Opulenz

Ich berichte von meinen Erfahrungen mit Zemlinskys Musik, nicht im Sinne einer Autobiografie, sondern um Einblick in das Phänomen der vergessenen Musik zu gewähren. Wie die meisten Musiker und Musikliebhaber kannte ich seine Musik anfangs gar nicht. Ich kannte während meiner gesamten Studienzeit und ungefähr zwei Jahrzehnte danach nur seinen Namen und hatte eine vage Vorstellung von seiner Nähe zu Mahler und später zu Schönberg. Nie hatte ich seine Musik gehört. Jetzt, da

→

## »Zemlinsky liebte die menschliche Stimme.«

JAMES CONLON

ich zurückschaue, muss ich erkennen, dass nicht einmal ich, ein praktizierender Musiker, der ab dem Alter von elf Jahren täglich die verschiedensten Stücke von Bach bis zu zeitgenössischer Musik studiert hat, zu der Zeit jemals seine Musik gehört oder zumindest eine Person getroffen hat, die mich dazu angeregt hätte. Das gilt nicht nur für mich, sondern auch für die meisten anderen Musiker und für das Publikum.

In den späten 1980er- und frühen 1990er-Jahren hörte ich den Namen Zemlinsky immer häufiger, vor allem in Deutschland. Ich merkte ihn mir, und das war es aber auch schon.

Und dann, durch einen glücklichen Zufall, schaltete ich auf dem Nachhauseweg von einer Aufführung an der Kölner Oper mein Autoradio ein. Ich war so ergriffen von der Schönheit und Opulenz der Musik, die ich da hörte, dass ich mich nicht getraute abzuschalten, aus Angst davor, nicht zu erfahren, welches Stück das war – der Verlust hätte mich verfolgt wie *The Lost Chord*. Die Ansage würde die nächsten Jahrzehnte meines Schaffens maßgeblich beeinflussen: *Die Seejungfrau* von Alexander Zemlinsky!

»Aha«, dachte ich, »das ist also Zemlinsky.« Ich begann, über seinen Partituren zu brüten, hypnotisiert und fasziniert. Als mich das Musiklabel EMI fragte, was ich denn aufnehmen wolle, war mein erster Vorschlag *Die Seejungfrau*. Als nächstes kam die *Sinfonietta*: Die Länge war perfekt, und die Balance zwischen einem Früh- und einem Spätwerk ideal. Dann konzentrierte ich mich auf *Der Zwerg*.

### Zurückhaltende Persönlichkeit

Drei Live-Aufführungen und zwei Korrekturaufnahmen später war die CD fertig. Sie wurde veröffentlicht und fand großen Anklang. EMI entschloss sich, alle Orchesterwerke und so viele Opern wie möglich aufzunehmen. Am Ende meiner 13 Jahre währenden Anstellung in Köln waren das gesamte Orchesterwerk (inklusive Lieder und Chorwerke) sowie drei der acht Opern fertig. Während ich mich tief in Zemlinskys Werk vertiefte, durchdrang mich seine Musik dermaßen, dass ich mehr hören musste, genauso, wie es mir mit Mozart, Mahler und Wagner ergangen war. Sie war zeitlos und weckte, sobald man mit ihr Bekanntschaft machte, das Verlangen, sie wieder zu hören.

Musiker stellen sich nach der Erarbeitung der Partitur eines schwierigen Stücks immer die Frage: Ist die Musik noch immer so interessant wie zuvor oder war das

Entziffern von Mechanismus und Struktur das Ende des Prozesses? Die Antwort hängt von persönlichen Präferenzen ab. Für mich verdiente Zemlinskys Musik nicht nur sporadische, sondern regelmäßige Aufführungen.

Stimmt es wirklich, dass es keine verlorenen Meisterwerke gibt? Ich lade jeden, der so denkt, ein, über kriegsbedingte Verwüstungen nachzudenken: Kultur und Menschlichkeit werden gemeinsam zerstört. Würden Sie zum Beispiel behaupten, dass die präkolumbianische Kunst, die wir zufällig kennen, besser ist als jene, die uns vorenthalten wurde?

Ungespielte Musik ist das Äquivalent verlorener Kunst. Eine Partitur ist irrelevant, wenn die Musik nicht gehört wird. Musik lebt durch ihre Aufführung und wächst mit wiederholtem Hören. Zemlinsky war als versierter Komponist, Dirigent, Pianist und Lehrer eine bedeutende Persönlichkeit seiner Zeit. Er rang um Anerkennung als Komponist, war aber, was die Selbstdarstellung anbelangte, zurückhaltend, ja gleichgültig.

### Verschmelzung von Wort und Musik

Warum traf Zemlinskys Musik auf so viel Widerstand? Reduktionismus und Kategorisierung spielten im 20. Jahrhundert eine bedeutende Rolle, und seine Musik war schwer zu kategorisieren. Seine Stimme war einzigartig, und er blieb ihr bis zur Sturheit treu. Zu modern für die Konservativen und zu zurückhaltend für die Avantgarde passte er nicht in Kategorien. Kein Künstler oder Kunstwerk ist zu Konformität verpflichtet – das einzig Wesentliche ist es, der Essenz der Kunst treu zu bleiben. Falls das für andere verwirrend klingt, mag es so sein. Eine Werkkategorie festzulegen oder ein Werk nach seiner Kategorie zu beurteilen, ist großes Unrecht.

Zemlinsky liebte die menschliche Stimme und die Verschmelzung von Wort und Musik leidenschaftlich. Seine Werke spiegeln das wider. Zählt man seine Lieder, Opern, Chorwerke und Orchester-Liederzyklen, erkennt man, dass außer den Streichquartetten (die zu seinen großartigsten Werken zählen) wenig übrig bleibt. Das war der Preis, den er zahlte. Seine Musik konnte nicht als Mittel zum Erfolg dienen. Er schrieb keine Klavierliteratur, keine Konzerte und nur wenige Stücke für Orchester ohne Sänger. Für die *Lyrische Symphonie*, sein Meisterwerk, benötigt man zwei großartige Solisten, was einige Dirigenten davon abgehalten haben mag, sie aufzuführen. Sein Verlag drängte ihn, Stücke für Orchester allein zu schreiben, damit, wie man ihm schrieb, »Dirigenten, die zu eitel sind, um die Bühne mit anderen zu teilen, sich für ihn einsetzen« würden. Das Ergebnis: die *Sinfonietta*. Das einzige Werk, das Zeit seines Lebens in Amerika aufgeführt und übertragen wurde, wurde von Dimitri Mitropoulos und dem New York Philharmonic Orchestra in der Carnegie Hall aufgeführt. Zu diesem Zeitpunkt war der Komponist leider zu krank, um das Konzert zu besuchen.

Im zwanzigsten Jahrhundert blieb das Schaffen großer Komponisten, abgesehen von ein oder zwei Werken,



© Zemlinsky-Fonds

nahezu unbekannt. Sibelius war vielen ausschließlich als der Komponist von *Finlandia* ein Begriff. Sein Name und seine Musik wurden von Geigern, die sein Violinkonzert spielten, in die Welt hinausgetragen. Es sollte mehr als ein halbes Jahrhundert vergehen, bis sein produktives Schaffen allgemein anerkannt war. Hätte Zemlinsky ein Konzert, mehr Symphonien oder Werke für Orchester komponiert, wäre seine Geschichte vielleicht anders verlaufen. Auch ein besserer Geschäftssinn oder ein Talent für Selbstdarstellung hätte den Lauf seines Lebens beeinflusst.

Eines ist klar: Zemlinsky fiel auch der Unterdrückung jüdischer Komponisten durch das Nazi-Regime zum Opfer. In den Nachkriegsjahren wurde seine Musik aus verschiedenen Gründen nicht wiederbelebt.

### Unangepasstes Leben

Für Musiker und Musikwissenschaftler lohnt sich das Studium von Zemlinskys Musik aufgrund der Komplexität, der technischen Struktur und der motivischen Entwicklung in seinen Werken. Wie seine Wiener Zeitgenossen Schönberg, Berg, Schreker und auf ihre eigene Weise auch Mahler und Strauss hatte Zemlinsky auf die Brahms-Wagner-Polemik seine eigene Antwort. Die kompositorische Disziplin Brahms' und die harmonischen, theatralischen und dramatischen Aspekte von Wagners Genie waren auch ihm keineswegs fremd. Es war Schönberg selbst, der gegen Ende seines Lebens die Meinung vertrat,

dass Zemlinsky das Musiktheater besser als jeder andere im zwanzigsten Jahrhundert verstehe.

Ich bewundere und liebe den Reichtum von Zemlinskys Musik ebenso wie seine Ehrlichkeit und seinen Mut, wenn es darum ging, ein unangepasstes Leben zu führen. Er gehörte zur Avantgarde, so lange es *seiner* Natur entsprach, und entschied sich schlussendlich für eine andere Richtung. Nicht, dass er nicht den gleichen Weg wie Schönberg hätte gehen können (er hatte zweifellos die kompositorischen Fähigkeiten dazu); er hat es einfach nicht »getan«. Diese Einstellung war sowohl während seines Lebens als auch vor allem in der Nachkriegszeit mit all ihren kompositorischen Orthodoxien von Nachteil.

Die Vorurteile der Nachkriegszeit gehören der Vergangenheit an. Jetzt ist es an der Zeit, Zemlinskys Musik zu hören. Mit ihrer tiefen Menschlichkeit, Leidenschaft, Erotik und der furchtlosen Darstellung von Hässlichkeit und Schönheit erfasst sie die seismische (Adornos Metapher) Turbulenz seiner Zeit und übersetzt sie in die Gegenwart. Wenn über sein Schaffen geurteilt wird, sollte die Grundlage dafür ein tiefes Verständnis seines Werkes sein und nicht oberflächlicher Umgang, beiläufiges Zuhören und vorgefertigte Meinungen. Wer sich seiner Musik leidenschaftlich und engagiert widmet, wird sie auch verstehen.

Die berühmte Bemerkung Mahlers, dass »seine Zeit kommen« werde, hallt in Schönbergs Einschätzung Zemlinskys wider. Ich bin davon überzeugt, dass seine Musik jenen Stellenwert bekommen wird, den sie verdient, obwohl sie dafür vielleicht noch eine Generation überdauern muss. Eine größere Vertrautheit mit seinem Vokabular wird dies vereinfachen. Meiner Erfahrung nach transportieren manche Werke (*Lyrische Symphonie*, *Die Seejungfrau* und vor allem *Der Zwerg*) seine Ideen selbst beim ersten Hören überzeugend. Meine Mission ist es, für Zemlinsky die Werbetrommel zu rühren und dabei zu helfen, seine Musik aus dem Wrack des zwanzigsten Jahrhunderts zu bergen. Seit die Bewegung an Schwung gewinnt, finden sich mehr und mehr Bewunderer Zemlinskys. Jenen, die skeptisch sind, antworte ich, dass Schönberg und Berg Zemlinsky zutiefst bewunderten; Es ist nur eine Frage der Zeit, wann die klassische Musikwelt nachziehen wird. ♪

---

Dieser Text orientiert sich an James Conlons Nachwort aus dem Buch *Alexander Zemlinsky: A Lyric Symphony* von Marc D. Moskowitz, veröffentlicht von Boydell Press, August 2010. **James Conlon** ist musikalischer Leiter der Los Angeles Opera, des Ravinia-Festivals und des Cincinnati-May-Festivals.

---

ANTONY BEAUMONT

# Zemlinskys »Die Seejungfrau«: Die neue kritische Ausgabe

**Eines der faszinierendsten Werke der Orchesterliteratur des 20. Jahrhunderts entsteht neu. Der Autor arbeitet an einer kritischen Neuausgabe und überrascht mit einer bislang unbekanntem Szene.**

1976 tauchte in einer Wiener Privatsammlung das Autograph eines unbekanntem Orchesterstücks von Zemlinsky auf. Unabhängig voneinander identifizierten vier Zemlinsky-Koryphäen der ersten Stunde (Alfred Clayton, Peter Gülke, Keith Rooke und Horst Weber) das Manuskript als ersten Teil der *Seejungfrau* und wiesen auf ein Konvolut in der Zemlinsky Collection der Library of Congress mit dem zweiten und dritten Teil desselben Werks hin. Damit gelangte das Werk in seiner ursprünglichen, dreisätzigen Form 1984 zur Aufführung – zum ersten Mal seit 75 Jahren – und zwar durch das Österreichische Jugendsinfonieorchester unter der Leitung von Peter Gülke.

Wie alle anderen, die sich damals für *Die Seejungfrau* einsetzten, musste Gülke aus einer Faksimile-Ausgabe der Originalpartitur dirigieren. Durch Zemlinskys winzige Notenschrift sowie zahlreiche Radierungen, Umstellungen und Überklebungen im Originalmanuskript stellte dies dem Dirigenten erhebliche Schwierigkeiten in den Weg. Die Problematik der Entzifferung hatte zur Folge, dass auch das neue Orchestermaterial fehlerhaft ausfiel. Aus diesem Grund musste es über die Jahre immer wieder überarbeitet werden.

Obwohl angekündigt wurde, dass Gülke eine neue Ausgabe der Partitur anfertigen würde, verlief das Projekt ins Leere. Als Notlösung fertigte die Universal Edition eine handgeschriebene Partitur des Kopisten für die Sätze II und III an. Was die Lesbarkeit anging, war diese Partitur eine entscheidende Verbesserung, jedoch war auch sie von zahlreichen Fehlern und Auslassungen überschattet. Die Kopie des 1. Satzes wurde 1997 durch eine maschinell gesetzte Partitur ersetzt, die für den persönlichen Gebrauch von James Conlon angefertigt und in weiterer Folge von der Universal Edition erworben wurde. Nun gab es zumindest eine lesbare Leihpartitur, mit der die ständig wachsende Nachfrage nach der *Seejungfrau* befriedigt werden konnte. Es fehlte jedoch an einem einheitlichen Konzept und einer sorgfältigen Bearbeitung. Im Laufe der Jahre haben verschiedene Dirigenten in einem noch nicht

abgeschlossenen Prozess dazu beigetragen, Fehler und Auslassungen zu entdecken und zu korrigieren. Universal Edition ist allen voran Hans Graf zu Dank verpflichtet, der eine nahezu vollständige Liste mit Korrekturen vorgelegt hat, die auf seiner gewissenhaften Untersuchung des Manuskriptes basiert.

## Schutzschild gegen Kritiker

Zemlinsky hatte *Die Seejungfrau* zunächst als zweisätzige, durchkomponierte Symphonie konzipiert, wobei jeder Satz aus zwei Abschnitten bestehen sollte. Im Verlauf der Arbeit (Februar 1902–März 1903) formte er das Werk jedoch in drei einzelne Teile um. Dabei entsprechen die geschilderten Vorgänge im 1. Teil – von der düsteren Eröffnung (»auf dem Meeresgrund«) bis zur Rettung des ertrinkenden Prinzen durch die Seejungfrau – dem bekannten Märchen von Hans Christian Andersen. Der 2. Teil, in erweiterter Gesangsform, stellt eine bei Andersen untergeordnete Szene (Ball im Palast des Meerkönigs) in den Mittelpunkt und geht dann zur entscheidenden Begegnung der Seejungfrau mit der Meerhexe über. Der 3. Teil stellt die Seejungfrau als menschliches Wesen dar: ihre Qualen, ihren Freitod und letztendlich ihre Verklärung.

Als Schutzschild gegen konservative Kritiker wählte Zemlinsky einen Untertitel, der ihm alle Optionen offenließ. Mit der Werkbezeichnung »symphonische Dichtung« hätte er sich zum so genannten »Neu-Töner« deklariert. Stattdessen kündigte er sein Werk bei der Uraufführung am 25. Januar 1905 schlicht als »Phantasie für Orchester« an. Ob das Programm oder die Musik als Erstes entstand, geht aus den Skizzen nicht eindeutig hervor. Im 1. Teil trug Zemlinsky ins Particell einige nach dem Märchen frei erfundene, programmatische Zeilen ein; bereits im 2. Teil reduzierte er das Programm jedoch auf ein paar Stichworte, und obwohl der 3. Teil sich immer noch dem dramatischen Verlauf des Märchens richtet, versah er das Particell mit keinem weiteren Stichwort. In der Orchesterpartitur blieb vom ursprünglichen Programm lediglich der Titel übrig, zusammen mit einer einzigen Vortragsbezeichnung: »wie hilferufend« (Soloklarinette, 1. Teil, Takt 303).

Nachdem das Frühwerk Zemlinskys stark von Brahms und Wagner beeinflusst war, stellte *Die Seejungfrau* eine radikale Abkehr von diesen Vorbildern dar. Seit Brahms'

Tod hatte Zemlinsky vor allem die Musik von Richard Strauss zum Leitbild genommen, kein Werk steht der *Seejungfrau* konzeptuell näher als *Ein Heldenleben*. Dennoch erkannte Zemlinsky auch handwerkliche Schwächen in diesem Werk und beschloss, in der eigenen Musik um des reinen Effektes willen keine Zugeständnisse an die musikalische Logik zu machen. In frühen Jahren hatte er sich die Technik der variativen Entwicklung angeeignet. Obwohl seine Sichtweise sich seitdem verändert hatte, sah er keinen Grund, sich von dieser Kunst abzuwenden. Als Dirigent blieb er ein glühender Verehrer von Strauss, als Komponist erkannte er jedoch, dass die Musik von Gustav Mahler sich eher der Zukunft hinwendete, während die Ästhetik von Strauss letztendlich in die Stagnation führte.

Zemlinskys 1904–1906 entstandene Oper *Der Traumgöрге* zeugt nicht nur von dieser neuen Verbundenheit mit Mahler, sondern auch von einem zunehmenden Interesse an der Musik seiner Zeitgenossen in Frankreich, insbesondere Ravel und Dukas, und einer andauernden Hingabe an die Experimente Schönbergs, dem er (wenn gleich nur zögerlich) in seiner Suche nach »Luft von anderem Planeten« damals noch folgte. Somit sah Zemlinsky *Die Seejungfrau* zu dem Zeitpunkt, als das Werk zusammen mit Schönbergs *Pelleas und Melisande* uraufgeführt wurde, bereits als »Schnee von gestern« an.

### Variative Entwicklung

Trotz positiver Kritiken in der Wiener Presse betrachtete Zemlinsky sein Werk offenbar als gescheitert. In einem handgeschriebenen Lebenslauf, den er im Dezember 1910 bei der Universal Edition einreichte, fand das Werk keine Erwähnung, obwohl es indessen mit einigem Erfolg in Berlin (Dezember 1906) und Prag (September 1908) aufgeführt worden war. 1914, nachdem er einen längerfristigen Vertrag mit der Universal Edition ausgehandelt hatte, schlug er einige seiner früheren Werke zur Publikation vor. Dabei kam ihm *Die Seejungfrau* jedoch nicht in den Sinn.

Im Nachhinein wissen wir, dass Zemlinsky irrte: In der Gunst der Zuhörer steht *Die Seejungfrau* heute an erster Stelle. Somit ist die Zeit gekommen, in den Wirrwarr von Fehlerlisten, die sich über die Jahre angesammelt haben, Ordnung zu bringen und auch jene Passagen genauer anzusehen, die damals weggestrichen wurden.

Im Autograph des 1. Teils klebte Zemlinsky die gestrichenen Partiturseiten mit einem starken Leim unwiederbringlich zusammen. Obwohl die meisten Leim- bzw. Klebstoffsorten allmählich abbröckeln und nach einigen Jahrzehnten gelöst werden können (wie zum Beispiel im Pariser Autograph von Verdis *Don Carlos*), würde in diesem Fall ein Versuch, die Seiten zu trennen, das Manuskript irreparabel beschädigen. Die ersten drei Takte der Musik für Fernorchester stehen allerdings frei zur Einsicht und

gewähren Einblick in das Instrumentarium: Oboe, Es-Klarinette, zwei Hörner, zwei Trompeten und Tamburin. Sie zeigen außerdem, dass der Bacchanal anfangs von einem Paukenwirbel im Hauptorchester begleitet wurde. Theoretisch dürften diese Erkenntnisse ausreichen, um die Episode auf Grundlage des Particells zu rekonstruieren. In der Praxis hat Zemlinsky gerade diese Passage mehrmals überarbeitet, im Particell steht weder Endgültiges noch Vollständiges, und auch die Überleitungen zwischen Fernorchester und Hauptorchester sind nicht schriftlich festgelegt. Da eine Rekonstruktion sich letztendlich als reine Mutmaßung erweisen würde, haben wir in der Neuausgabe darauf verzichtet.

### Meereshexen-Episode

Im Falle der Episode »bei der Meereshexe« entfernte Zemlinsky einfach die entsprechenden Seiten aus der Orchesterpartitur und legte sie beiseite. Bis auf die ersten vier Takte sind sie im Skizzenkonvolut zur *Seejungfrau* bei der Library of Congress erhalten geblieben. Die vier fehlenden Takte dienten als Überleitung vom Trio des 2. Teils zu einer mystischen Akkordfolge für Blechbläser, die mit den Worten »von der unsterblichen Seele« gekennzeichnet sind. Die Akkordfolge setzt in Fis-Dur an und ertönt zum zweiten Mal, am Ende der Meereshexen-Episode, in Es-Dur. Um den Sprung zu ermöglichen, musste Zemlinsky lediglich die Überleitung anpassen, um nach

Es-Dur statt Fis-Dur zu gelangen. Nachdem er den revidierten Übergang instrumentiert hatte, überklebte er damit die Erstfassung. Obwohl letztere deshalb nicht mehr einsehbar ist, war es möglich, sie ohne nennenswerten Authentizitätsverlust wiederherzustellen, da der vollständige Notentext im Particell erhalten ist und die Instrumentation aus der überarbeiteten Fassung hervorgeht.

Die Neuausgabe, die 2013 veröffentlicht werden soll, wird die zwei Fassungen des 2. Teils Seite an Seite bringen. Die Originalfassung steigert sich zu einem wilden, an Hysterie grenzenden Höhepunkt und wirbelt die Struktur des ganzen Werks gehörig durcheinander. Die revidierte Fassung hingegen gleitet elegant über Schmerz und Ekstase hinweg, als wollte sie sagen: »Der Rest ist Schweigen.« Welche Fassung wird auf die größere Zustimmung stoßen? ↯

## »Die Seejungfrau ist eine radikale Abkehr von Brahms und Wagner.«

ANTONY BEAUMONT

---

Im Brennpunkt der Arbeit des britischen Musikwissenschaftlers und Dirigenten **Antony Beaumont** stehen Busoni, Zemlinsky und Mahler. Für die UE betreute er mehrere Zemlinsky-Neuausgaben, darunter *Eine florentinische Tragödie*, *Der Zwerg* und die *Lyrische Symphonie*. Er vollendete auch die Instrumentierung von Zemlinskys letzter Oper: *Der König Kandaules*.

---

EBERHARD KLOKE

ÜBER RHEINGOLD IN REDUZIRTER FASSUNG

## WAGNER AUS NEUER PERSPEKTIVE

**Das Rheingold ist mit seinen vier Szenen und einer Spieldauer von ca. zweieinhalb Stunden der kürzeste Abend von Richard Wagners Ring des Nibelungen. Damit der Vorabend der Ring-Tetralogie auch von kleineren Bühnen realisiert werden kann, hat Eberhard Kloke eine reduzierte Fassung für 54 Instrumentalisten und 11 Solisten erstellt. Nach welchen Kriterien er vorgegangen ist, beschreibt er hier:**

Meine lebenslange konzeptionelle und praktische Auseinandersetzung mit Richard Wagners Werk und seiner Wirkungsgeschichte hat dazu geführt, am *Rheingold* auszuloten, wie die Partitur gleichsam komprimiert und für eine kleinere Orchesterbesetzung verdichtet werden kann.

Dies geschah im Wissen um die von Wagner zur Kenntnis genommene und angeblich autorisierte, so genannte Coburger Fassung (liegt nicht in Partitur vor, sondern nur in den geänderten Einzelstimmen), eine »Ad-hoc-Bearbeitung« für kleines Orchester, welche jedoch auf das Ring-typische Instrumentarium verzichtete und wohl eher nicht heutigen Ansprüchen einer »authentischen« Transkription genügen würde.

*Das Rheingold* wurde bekanntlich nicht für einen verdeckten Orchesterklang (siehe Bayreuths verdeckter Orchestergraben) konzipiert, vielmehr für konventionelle Opernhäuser mit offenem Orchestergraben. Es gilt, sich

»Ein Kunstwerk existiert nur dadurch,  
daß es zur Erscheinung kommt.« RICHARD WAGNER

immer bewusst zu machen, dass spätestens seit Erfindung der Tonaufnahme und des Lautsprecherklanges der »mystische Abgrund« (verdecktes, unsichtbares Orchester) eine Art Anachronismus darstellt: Die Idee des indirekten Orchesterklanges (*Parsifal* war selbstverständlich im Hinblick auf die akustischen Verhältnisse des Bayreuther Festspielhauses zugeschnitten) ist historisch eingeholt worden von der technischen Entwicklung. Erinnert sei nicht zuletzt auch an die großen Fortschritte im Instrumentenbau der letzten 125 Jahre. Noch zu Wagners Zeiten bestand eine

Hauptmotivation für ein »verdecktes« Orchester darin, störende Nebengeräusche der Instrumente zu eliminieren!

Die Vorstellung von »Klang« (Sound) wandelte sich aufgrund der technischen Veränderungen vom vermischten, versteckten/verdeckten und verstellten Klang mehr und mehr in Richtung

- a) offengelegte Klangstrukturen,
- b) analytisch geprägte und erprobte Klänge,
- c) detailgeschärfte Klänge zur musikalischen Verdeutlichung eines sichtbaren (einsehbar) wie direkt hörbaren (eben plastisch-durchhörbaren) Orchesterklanges.

**Kurzum: »Spaltklang« statt »Mischklang«**

Damit soll nicht gesagt werden, dass eine Interpretation besser oder authentischer ist, je weiter sie sich vom ursprünglichen Aufzeichnungsmedium oder konzipierten Werkcharakter entfernt, vielmehr, dass durch die genannten Veränderungen und Entwicklungen sich die Perspektive eines Werkes, die Produktion (Interpretation!) und damit auch die Rezeption von Musik verändern.

Zentrales Anliegen für eine neue Transkription von Wagners *Das Rheingold* für 11 Soli (inkl. Doppelrollen) und 54 Instrumentalisten war also, eine aufführungspraktische Alternative für das Stück – bei grundsätzlicher Beibehaltung der Partitur Wagners – herzustellen. Dieser Versuch sollte jedoch nicht mit den Ansätzen der so genannten historisch informierten Interpretationspraxis – siehe die gerade kürzlich gemachten Erfahrungen mit *Rheingold* des *Orchestra of the Age of Enlightenment* – verwechselt werden.

Bei der vorgenommenen Transkription geht es um eine nicht geringfügige Veränderung des Klangbildes und damit der Klangstruktur innerhalb des Orchesters sowie der Balance zwischen Bühne und Orchester.

Dem vermeintlichen Verlust von »großer Oper« wird eine radikale kompositorisch-klangliche Substanz im Sinne einer Feinabstimmung zwischen Soli und deutlich verkleinertem Orchester entgegengesetzt.

Die Auswirkung auf opernpraktische Konsequenzen im Hinblick auf variable Besetzungsalternativen in Richtung schlankere, »sprachfähigere« Stimmen wird sich einstellen. Textverständlichkeit und Klang-Transparenz werden die theatralische Präsenz erhöhen, was Wagners postuliertem musiktheatralischem Anliegen entspreche.

In diesem Zusammenhang möchte man auf Wagners »letzte Worte« an die Sänger vor der *Ring*-Uraufführung 1876 erinnern: »Deutlichkeit! – Die großen Noten kommen von selbst; die kleinen Noten und ihr Text sind die Hauptsache.«

### Alternativer Aufführungsrahmen

Der nun aktuell vollzogene Transkriptionsprozess hat die Orchestersprachmöglichkeit sowohl durch weitere Ausdifferenzierung einerseits wie durch Einführung neuer Instrumente andererseits erweitert und »modernisiert«.

Somit werden sowohl Klingerweiterung als auch Klangverdichtung erzielt, zumal die Ring-typischen Instrumente wie Wagnertuben, Basstrompete und Kontrabassposaune in die transkribierte Fassung integriert sind. Den neu eingeführten Instrumenten Altflöte, Heckelphon, Kontrabassklarinette, Kontrafagott (Passagen) und Cimbasso (als Bindeglied zu Tuben und Posaunen) als besonderen dramatisch-psychologischen Klangträgern kommt dabei besondere Bedeutung zu.

Auf folgende Notationsproblematik sei kurz verwiesen: Einiges in der Notation der transponierenden Instrumente – insbesondere der Wagner-Tuben – befindet sich im *Rheingold* noch im experimentellen Zustand. Wagner notierte diese transponierenden Instrumente inkonsequenter Weise einmal mit, einmal ohne Tonartvorzeichen. So galt es zu verifizieren, wann, wo und wie lange aus inhaltlich-dramatischen Gründen die Version mit Tonartvorzeichen (Walhall: Es fehlt die »Unschuld« der Naturinstrumente nach dem Fluch; Schlusstableau: Am Ende schlüpft alles bewusst unter die Tonartdecke des »seligmachenden« Es-Dur) oder ohne Tonartvorzeichen (Vorspiel: Naturszene, also Naturklang ohne Tonartvorzeichen) verwendet werden sollte.

Mit der sich in *statu nascendi* befindlichen Transkribierung der *Walküre* wird ein weiterer Weg gezeichnet, Wagners Musikdrama für neue und alternative Aufführungsrahmen, aber auch im Hinblick auf neue Interpretationsmöglichkeiten zu öffnen. ∟

---

**Eberhard Kloke**, geb. 1948, ehemaliger Generalmusikdirektor (Ulm, Bochum, Nürnberg), Komponist und Buchautor («Wieviel Programm braucht Musik?») 

---

---

Die Transkription ist konzipiert für 54 Instrumentalisten. 

---

### Die Besetzung:

---

#### 11 Soli

(Doppelrollen von Woglinde und Freia, Mime und Froh, Fasolt und Donner)

Wotan, Donner (Fasolt), Froh (Mime), Loge

Fricka, Freia (Woglinde), Erda

Alberich, Mime (Froh)

Fasolt (Donner), Fafner

Woglinde (Freia), Wellgunde, Floßhilde

---

#### Orchester

2 2 2 2 - 4 2 3 1 - 3 Pk-Perc, Hfe;

Streichquintett (10 8 6 5 4 = 33)

---

#### Holz: 2 2 2 2 = 8

Fl 1 (Picc),

Fl 2 (Altfl, Picc),

Ob 1 (Eh),

Ob 2 (Eh, Heckelphon),

Klar 1 in B (in A, in C, Bassklar in B),

Klar 2 in B (in A, Bassklar in B+A, Kontrabassklar in B),

Fg 1, Fg 2 (Kfg)

---

#### Blech: 4 2 3 1 = 10

Hr 1 in F (Wagnertuba in B),

Hr 2 in F (Wagnertuba in B),

Hr 3 in F (Wagnertuba in F),

Hr 4 in F (Wagnertuba in F),

2 Trp in B (in Es),

3 Tenor-Basspos. (1. auch Basstrp. in Es/C, 3. auch Kontrabasspos.);

1 Cimbasso/Kontrabasspos.

– 2 Pk+Perc, 1 Hfe = 3

---

#### Streichquintett: 10 8 6 5 4 = 33

---

#### Tutti: 54 Musiker

---



## Was gibt es Neues in der Universal Edition?

↗ [Seite 48](#)

## Aufführungen

↗ [Seite 58](#)

## Neu auf CD & DVD

↗ [Seite 68](#)

[47](#)

## Neuerscheinungen

↗ [Seite 70](#)

## Gedenktage und Jubiläen

↗ [Seite 72](#)

# Was gibt es Neues in der Universal Edition?

UA Uraufführung

Auf den folgenden Seiten finden Sie Informationen über spannende Projekte, die die Universal Edition aktuell beschäftigen: neu edierte Ausgaben oder Bearbeitungen von schon etablierten Werken, Ausgrabungen und Entdeckungen sowie die aktuellsten Vorhaben unserer lebenden Komponisten. Diese Liste spiegelt die Vielfalt unserer Aktivitäten.

## ORCHESTER

### BADINSKI, NIKOLAI (\* 1937)

#### Konzert für Violine und Orchester Nr. 3 (1970–1972)

für Violine und Orchester | 23'

2 2 2 2 - 4 2 2 0 - Pk, Schl, Str

UA: 15.11.1980 <sup>UA</sup> Berlin, Berliner Philharmoniker, Dir. Cristóbal Halffter, Christiane Edinger, vln

Dieses Violinkonzert ist eine echte Entdeckung. Der aus Bulgarien gebürtige Nikolai Badinski, selbst ein ausgebildeter Geiger, hat ein Solistenkonzert geschrieben, das an Ideenreichtum und Temperament kaum zu übertreffen ist. Die technischen Schwierigkeiten des Soloparts entspringen allesamt einem ur-musikalischen Zugang, der das Werk frisch und unverbraucht erscheinen lässt. Ein neues Repertoirestück?

### BERG, ALBAN (1885–1935) / KARA EW, FARADSCH (\* 1943)

#### Violinkonzert

für Violine und Kammerorchester | 22–25'

bearbeitet von Faradsch Karaew (2009)

1 1 3 1 - 2 1 1 1 - Pk, Schl, Hf, VI(2), Va, Vc, Kb

UA: 24.03.2010 <sup>UA</sup> Wien, ensemble reconsil, Dir. Roland Freisitzer

Bergs Meisterwerk, sein Violinkonzert »Dem Andenken eines Engels« in einer solistisch besetzten Fassung für Kammerorchester. Eingerichtet 2008 vom aserbeidschanischen Komponisten Faradsch Karaew, dessen reduzierte Fassung von Schönbergs Erwartung sich bereits im UE-Katalog befindet.

### BORISOVA-OLLAS, VICTORIA (\* 1969)

#### Neues Werk (2011) <sup>UA</sup>

für Orchester

UA: 2014 <sup>UA</sup> Göteborg, Göteborg Symphony Orchestra

Der gute Ruf, den Borisova-Ollas in Schweden genießt, kommt in diesem neuen Auftrag des Symphonieorchesters Göteborg zum Ausdruck. Das neue Werk erweitert ihr Orchesterrepertoire, das unter anderem Angelus, Open Ground, The Kingdom of Silence und Wunderbare Leiden umfasst.

### CERHA, FRIEDRICH (\* 1926)

#### Paraphrase über den Anfang der 9. Symphonie von Beethoven (2010)

für Orchester | 14'

3 2 2 3 - 4 2 3 0 - Pk, Schl(3), Str

UA: 06.10.2011 <sup>UA</sup> Gewandhaus Leipzig, Gewandhausorchester, Dir. Riccardo Chailly

Das 14-minütige Orchesterwerk ist im Auftrag des Gewandhausorchesters Leipzig entstanden und sollte auf den Anfang der 9. Symphonie von Beethoven Bezug nehmen: »Diese Paraphrase ist tatsächlich ein weiter Wurf, packend und stringent in der Entwicklung – und dabei schillernd farbenprächtig. Manch einer hätte gern auf die Wiederholungstaste gedrückt«, schrieb die Wiener Presse. Cerha hatte das Stück »in einem Furor« geschrieben, spukt ihm doch der Anfang dieser Symphonie schon seit Kindertagen durch den Kopf.

### DUDLEY, ANNE (\* 1956)

#### Goldiepegs and the Three Cellos

(2009) <sup>UA</sup>

für Sprecher, Violine, drei Violoncelli und Streichorchester | 20'

Text: Steven Isserlis

Anknüpfend an den Erfolg von Little Red Violin folgt nun die neueste Märchen-adaption von Steven Isserlis und Anne Dudley, die auf Goldlöckchen und die drei Bären basiert. Sie wird von Erwachsenen vorgetragen und eignet sich besonders gut für Kinderkonzerte. Siehe auch die Ensemble-Version auf Seite 52.

### Little Red Violin (and the Big, Bad Cello) (2008)

für Sprecher, Violine, Violoncello und Streichorchester | 13'

Text: Steven Isserlis

UA: 15.05.2011 <sup>UA</sup> Darmstadt, Staatsorchester Darmstadt, Dir. Bartholomew Berzonsky

Anne Dudley (»Art of Noise«) und Steven Isserlis erzählen die Geschichte des Rotkäppchens. Die Instrumente übernehmen allerdings die Rollen der Personen. Ein intelligenter Spaß für Kinder und Musikliebhaber.

### FENNESSY, DAVID (\* 1976)

#### Neues Werk (2011–2012) <sup>UA</sup>

für Orchester | 10–12'

UA: Mai 2013 <sup>UA</sup> Glasgow, BBC Scottish Symphony Orchestra

Der irische Komponist David Fennessy ist der neueste Protagonist des UE-Katalogs. Seine Werke zeigen eine große Bandbreite und reichen von Solo- über Ensemble- bis hin zu Orchesterbesetzungen. Weitere Informationen siehe Seite 27. Fennessy, dessen nächstes Orchesterstück ein Auftragswerk des BBC Scottish Symphony Orchestras ist, lehrt am Konservatorium Glasgow.

### KRENEK, ERNST (1900–1991)

#### Erstes Klavierkonzert (1923)

für Klavier und Orchester | 30'

2 2 2 2 - 2 1 0 0, Str

UA: 19.12.1923 <sup>UA</sup> Winterthur, Dir. Hermann Scherchen, Eduard Erdmann, pno

Ernst Krenek hat beinahe das gesamte Jahrhundert als kritischer und wortgewaltiger Komponist erlebt. So vielgestaltig sich das 20. Jahrhundert künstlerisch darstellte, so abwechslungsreich ist auch Kreneks Schaffen. Begonnen hat er mit einer handwerklich virtuos formulierten Erweiterung der klassischen Form. Dies wird vor allem im Ersten Klavierkonzert deutlich, in dessen Solopart sich intellektuelle Durchdringung mit spontaner Musizierfreude paart.

## LISZT, FRANZ (1811–1886) / SCHREKER, FRANZ (1878–1934)

### 2. Ungarische Rhapsodie (1847)

für großes Orchester | 11'

bearbeitet und instrumentiert von Franz Schreker (1933)

4 2 4 3 - 4 3 3 1 - Pk, Schl(7), Hf(2), Cel, Klav, Zimbal(2), Asax, Str

»Das Stück ist genau an Länge, Taktzahl, Struktur, Thematik und Modulation resp. Harmonik wie das Original der 2. Rhapsodie von Liszt. Neu ist die Umwandlung in ein Orchesterstück durch contrapunktische Verarbeitung. Als Orchesterstück ist es nicht zu übertreffen, dafür büрге ich.« (Franz Schreker, 1933)

## MAHLER, GUSTAV (1860–1911) / SIMON, KLAUS (\* 1968)

### 9. Symphonie <sup>UA</sup>

in 4 Sätzen für Kammerorchester | 75'

bearbeitet von Klaus Simon (2010)

UA: 15.03.2012 <sup>UA</sup> Berlin, Philharmonie, Holst-Sinfonietta, Dir. Klaus Simon

Nach dem Erfolg der reduzierten Fassungen der 1. und 4. Symphonie von Gustav Mahler hat Klaus Simon nun auch die 9. Symphonie für Kammerorchester eingerichtet, wobei die Streicher wie bereits bei seiner Fassung der 1. Symphonie sowohl solistisch als auch chorisches besetzt werden können und dadurch unterschiedliche Besetzungsgrößen ermöglichen.

## PÄRT, ARVO (\* 1935)

### Silhouette (2009)

Hommage à Gustave Eiffel

für Streichorchester und Schlagzeug | 8–9' Schl(4), Str(16 14 12 10 8)

UA: 04.11.2010 <sup>UA</sup> Paris, Orchestre de Paris, Dir. Paavo Järvi

Silhouette ist eine Hommage auf Gustave Eiffel und seinen Eiffelturm. Arvo Pärt selbst beschreibt das Stück als kurz und leicht, wie ein Tanz, ein Walzer, etwas Schwindelerregendes – wie vielleicht die Winde, die diesen riesigen Spitzkoloss durchwehen.

## RIHM, WOLFGANG (\* 1952)

### Nähe fern 1 (2011)

(»Luzerner Brahms/Rihm-Zyklus«)

für Orchester | 10'

2 2 2 3 - 4 2 3 1 - Pk, Str

UA: 22.06.2011 <sup>UA</sup> Luzern, Luzerner Sinfonieorchester, Dir. James Gaffigan

Der vierteilige »Luzerner Brahms/Rihm-Zyklus« ist auf Anregung des Luzerner Sinfonieorchesters entstanden und wird in enger Zusammenarbeit mit dem Lucerne Festival entwickelt. Wolfgang Rihm schreibt zu den vier Brahms-Symphonien je vier Orchesterwerke.

### Nähe fern 2 (2011)

für Orchester | 14'

2 2 2 2 - 4 2 3 1 - Pk, Str

UA: 19.10.2011 <sup>UA</sup> Luzern, Luzerner Sinfonieorchester, Dir. James Gaffigan

### Nähe fern 3 (2011–2012) <sup>UA</sup>

für Orchester | 14'

UA: 29.02.2012 <sup>UA</sup> Luzern, Luzerner Sinfonieorchester, Dir. James Gaffigan

### Nähe fern 4 (2011–2012) <sup>UA</sup>

für Orchester

UA: 13.06.2012 <sup>UA</sup> Luzern, Luzerner Sinfonieorchester, Dir. James Gaffigan

### »Séraphin«-Symphonie (1993–2011)

für Ensemble (16 Spieler) und großes Orchester | 56'

1 1 1 0 - 2 1 1 0 - Schl(2), Hf, Klav(2), Str(1 0 1 1 1);

4 4 4 4 - 6 4 4 2 - Pk, Schl(4), Str

UA: 14.10.2011 <sup>UA</sup> Donaueschingen, musikFabrik, SWR Sinfonieorchester Baden-Baden und Freiburg, Dir. Emilio Pomarico

»Rihm erweist sich darin wieder als der große Ausschenker von Klang und Expressivität. Souverän gebietet er über Formproportionen, spürt genau, wie weit ihn ein musikalischer Gedanke trägt, und öffnet dem Hörer immer wieder die Ohren. Bei ihm ist Musik nichts als Musik.« (Die Zeit)



N. Badinski



L. Bedford



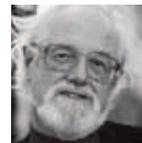
A. Berg



L. Berio



V. Borisova-Ollas



F. Burt



F. Cerha



A. Dudley



D. Fennessy



G. F. Haas



C. Halffter



L. Janáček



E. Krenek



F. Liszt



G. Mahler



A. Pärt



W. Rihm



D. Sawer



F. Schmidt



A. Schönberg



F. Schubert



J. Schwartz



H. Sommer



M. Sotelo



J. M. Staud



K. Szymanowski



R. Wagner



K. Weill



E. Wellesz



A. Zemlinsky

# Was gibt es Neues in der Universal Edition?

UA Uraufführung

## Vers une symphonie fleuve VI

(Arbeitstitel) (2011/2012) UA

für Orchester

UA: 13.03.2012 ↗ Karlsruhe, Badische Staatskapelle

## Samothrake (2012) UA

für Sopran und Orchester | ca. 25'

UA: 15.03.2012 ↗ Leipzig, Gewandhausorchester,

Dir. Riccardo Chailly, Anna Prohaska, S

## Neues Werk (2013) UA

für Orchester | 20'

UA: 23.06.2013 ↗ Aldeburgh Festival,

Hallé Orchestra

## Neues Werk (2013) UA

für Orchester

UA: 20.10.2013 ↗ Berliner Philharmoniker,

Dir. Simon Rattle

Zum 50-jährigen Jubiläum des Scharoun-Baues (Philharmonie) schreibt Rihm ein Werk, das den akustischen Besonderheiten des Konzertsaaes Rechnung trägt.

## Neues Werk (2013) UA

für Orchester (Klass. Beethoven-Besetzung mit 1–2 Schlagzeugern) | 15–20'

UA: November 2013 ↗ Wien, Cleveland Orchestra,

Dir. Franz Welser-Möst

Die Gesellschaft der Wiener Musikfreunde erteilt aus Anlass ihres 200. Geburtstages Rihm einen Auftrag für Orchester.

## SAWER, DAVID (\* 1961)

### Flesh and Blood (2011) UA

für Mezzosopran, Bariton und Orchester | 20'

UA: 15.02.2013 ↗ London, BBC Symphony

Orchestra, Dir. Ilan Volkov

Sawer erzählt die Geschichte des Abschieds eines Soldaten von seiner Mutter, der qualenden Sorge der Mutter um ihren Sohn und den Ängsten des Soldaten.

## SCHÖNBERG, ARNOLD

(1874–1951) / COLNOT, CLIFF (\* 1947)

### Pelleas und Melisande

für Kammerorchester | 45'

bearbeitet von Cliff Colnot (2008)

2 2 3 2 - 3 2 2 1 - Schl(2), Hf, Str

[4 4 5 4 - 8 4 5 1 - Pk(2), Schl(3),

Hf(2 od. 4), Str(16 16 12 12 8) –

Originalbesetzung]

UA: 08.09.2011 ↗ Pori, Pori Sinfonietta,

Dir. Jukka Lisakkila

Eine neue Fassung für Kammerorchester.

## SCHÖNBERG, ARNOLD

(1874–1951) / DÜNSER,

RICHARD (\* 1959)

### Drei Stücke op. 11 (1909) UA

für Kammerorchester | ca. 15'

bearbeitet von Richard Dünser (2011)

UA: 05.03.2012 ↗ Berlin, Philharmonie,

Wiener Concert Verein, Dir. Yoel Gamzou

## SCHUBERT, FRANZ (1797–1828) /

DÜNSER, RICHARD (\* 1959)

### 3 Stücke (D 946 I/II, D 625 IV) UA

für Ensemble (Kammerorchester) | 29'

bearbeitet von Richard Dünser (2011)

UA: 12.02.2012 ↗ Wien, Theophil Ensemble Wien,

Dir. Matthias Schorn

Die drei vorliegenden Stücke in der Besetzung Bläserquintett und Streichquintett wollen eine Ergänzung und Erweiterung der Literatur für ähnlich besetzte Ensembles sein, also zu Schuberts Oktett, Beethovens Septett und Brahms' Nonett, können aber durchaus auch mit chorischen Streichern von Kammerorchestern gespielt werden.

## SOTELO, MAURICIO (\* 1961)

### Cuerpos robados (2011)

für Orchester in drei Gruppen, Solovioline und Deklamator

UA: 08.09.2011 ↗ Schwaz, Tiroler Symphonie-

orchester Innsbruck, Patricia Kopatchinskaja, vln,

Ernesto Estrella, Deklamator; Dir. Franck Ollu

»Cuerpos robados – gestohlene Körper. Die Vorstellung dahinter war die (Körper-) Spannung eines jungen Boxers«, sagt Mauricio Sotelo: »Der Körper ist als eine

Art Gefängnis zu verstehen. Es ist weniger ein Kampf, es ist die Spannung zwischen dem Körper und dem Gedächtnis oder dem Geist.« Sotelo hat hier nicht nur im harmonischen Bereich Neuland betreten, sondern auch formal. Der Geigerin verlangt er in der zweiten Kadenz Außergewöhnliches ab, sie muss spielen und zugleich singen.

## Urritko urdin (2012) UA

für Orchester

UA: 2012 ↗ San Sebastian, Orquesta Sinfónica

de Euskadi

## STAUD, JOHANNES MARIA

(\* 1974)

### Manai (2012) UA

für großes Orchester

UA: 09.02.2012 ↗ München, Bayerisches

Rundfunkorchester, Dir. Mariss Jansons

## Neues Werk (2013) UA

für Chor und Orchester

UA: 2013 ↗ Salzburger Festspiele, Mozarteum

Orchester Salzburg

## SZYMANOWSKI,

KAROL (1882–1937) /

ORAMO, SAKARI (\* 1965)

### Sechs Lieder der Märchenprinzessin

op. 31 (1915) UA

für hohe Singstimme und Orchester

orchestriert von Karol Symanowski

(Lieder 1, 2, 4) und Sakari Oramo

(Lieder 3, 5, 6) (2011)

UA: 15.04.2012 ↗ Berlin, Deutsches SO Berlin,

Dir. Sakari Oramo, Anu Komsj, S

Szymanowski komponierte 1915 die Sechs Lieder der Märchenprinzessin nach Gedichten seiner Schwester Sophie, die darin die farbige, fantastische Welt der Märchenprinzessin beschwört. Von nur drei Liedern fertigte Szymanowski 1933 eine Orchesterfassung an. Der finnische Dirigent Sakari Oramo vervollständigt den Zyklus nun mit der Orchestrierung der fehlenden drei Lieder.

**WAGNER, RICHARD (1813–1883) / KORNFEIL, RONALD (\* 1979)**

**Fünf Lieder nach Gedichten von Mathilde Wesendonck** (1857–1858)  
für hohe Singstimme und Kammerorchester | 23'  
bearbeitet von Ronald Kornfeil (2007)  
1 1 2 1 - 2 0 0 0 - VI.I, VI.II, Va, Vc.I, Vc.II, Kb; Gesang (hoch)  
UA: 07.12.2007 ↗ [Wien](#)

Die Besetzung dieser kammermusikalischen Bearbeitung des Wagnerschen Klavierparts orientiert sich an der seines ursprünglich für eine private Aufführung geschaffenen Siegfried-Idylls. Im Gegensatz zu Felix Mottls Fassung für großes Orchester nähert sie sich wieder mehr dem intimen Charakter der ursprünglichen Klavierlieder an.

**WAGNER, RICHARD (1813–1883) / KLOKE, EBERHARD (\* 1948)**

**Das Rheingold. Vorabend zu »Der Ring des Nibelungen«**   
für mittleres Orchester | 140'  
bearbeitet von Eberhard Kloke (2011)  
2 2 2 2 - 4 2 4 0 - Schl(2), Hf, Str  
(siehe Seite 44)

**WEILL, KURT (1900–1950)**

**Konzert für Violine und Blasorchester** (1924)  
für Violine und Blasorchester | 33'  
2 1 2 2 - 2 1 0 0 - Pk, Schl(3), Kb(4), Violine  
UA: 11.06.1925 ↗ [Paris](#)  
Neuausgabe im Rahmen der Kurt Weill Edition

**Der neue Orpheus** (1925)  
Kantate für Sopran, Violine und Orchester | 18'  
2 2 2 2 - 0 2 2 0 - Pk, Schl(2), Hf, Va(12), Vc(12), Kb(8); Sopran, Violine  
UA: 02.03.1927 ↗ [Berlin](#)  
(siehe Seite 36)

**WELLESZ, EGON (1885–1974)**

**Vorfrühling** (1911)  
Stimmungsbild für Orchester | 10'  
3 3 3 3 - 4 3 3 0 - Schl - Hf, Cel - Str  
UA: 24.04.1921 ↗ [Bochum, Dir. Rudolf Schulz-Dornburg](#)

Im Symphonischen Stimmungsbild für großes Orchester Vorfrühling op. 12 aus dem Jahre 1912 löst sich Wellesz zwar nicht von der Tonalität, wie viele seiner Mitstreiter aus dem Schönberg-Kreis geht er jedoch an ihre Grenzen. Typische Wiener Spätromantik paart sich hier mit französischem Impressionismus.

**ZEMLINSKY, ALEXANDER (1871–1942) / BEAUMONT, ANTONY (\* 1949)**

**Die Seejungfrau**   
Fantasie für Orchester | 45'  
kritische Urfassung von Antony Beaumont (2011)  
4 3 4 3 - 6 3 4 1 - Pk, Schl(2), Hf(2), Str  
UA: 26.01.2013 ↗ [Dresden, Dresdner Philharmonie, Dir. Markus Poschner](#)  
(siehe Seite 42)

**ENSEMBLE / KAMMERMUSIK****BEDFORD, LUKE (\* 1978)**

**Nine Little Boxes, All Carefully Packed** (2011)   
Six pieces in nine boxes for string quartet  
UA: 30.12.2011 ↗ [London, Wigmore Hall, Heath String Quartet](#)

Als erster »Composer in residence« der Wigmore Hall war Luke Bedford ein wichtiger Protagonist dieser Saison. Aus der Tätigkeit als Hauskomponist gingen zwei neue Werke hervor, darunter dieses Streichquartett für das Heath Quartet. Der Titel ist, wie der Komponist schreibt, von Lewis Carrolls Die Jagd nach dem Schnatz inspiriert. Das Werk folgt auf Bedfords erstes Streichquartett Of The Air, das seine Premiere ebenfalls letztes Jahr in der Wigmore Hall feierte.

**Neues Werk** (2011)   
für Violine, Viola und Ensemble  
UA: 17.02.2012 ↗ [Inverness, Scottish Ensemble, Jonathan Morton, vln; Lawrence Powers, vla](#)

Für dieses neue Werk, das Bedford für das Scottish Ensemble und die Solisten Lawrence Power und Jonathan Morton geschrieben hat, fand er Inspiration bei Mozarts Sinfonia Concertante und behielt auch die Instrumentierung für Violine, Viola und kleines Orchester bei.

**Neues Werk** (2011–2012)   
für Ensemble  
UA: 03.03.2012 ↗ [Brighton, Britten Sinfonia](#)

Bedford schließt seinen Aufenthalt als »Composer in residence« der Wigmore Hall mit einem Werk für Ensemble ab.

**BERG, ALBAN (1885–1935) / GROTS, ALEXEJ (\* 1988)**

**Wozzeck-Fragmente**  
für Klavier und Streichquintett | 35'  
bearbeitet von Alexej Grots (2010)  
UA: 25.11.2010 ↗ [Wien, Alexej Lubimov, pno; Aron Quartett, Josef Niederhammer, cb](#)

Die Wozzeck-Fragmente heben die stark ausgeprägten kammermusikalischen Momente der Oper hervor, wobei das Cello vor allem für Wozzeck, die Bratsche für Marie steht und zumeist dem Verlauf von deren Gesangsstimmen folgt. Der Kontrabass übernimmt gelegentlich die Rolle des Schlagzeugs. Die drei Fragmente entsprechen den drei Akten der Oper, wobei Material aus den wichtigsten Episoden entnommen wurde, inklusive der instrumentalen Überleitungen und Zwischenspiele. Das gesamte Drama wird auf kleinem Raum nachvollzogen.

# Was gibt es Neues in der Universal Edition?

UA Uraufführung

## BERIO, LUCIANO (1925–2003)

**Altra voce** (1999)

für Altflöte, Mezzosopran und Live-Elektronik | 15'

UA: 22.08.1999 <sup>7</sup> Salzburg, Michele Marasco, alto fl; Monica Bacelli, MS; Thierry Coduys, Elektronik

Berio bezeichnete Altra voce als ein virtuelles Liebesduett zwischen einer Stimme (Mezzosopran) und einem Instrument (Altflöte). Sie »lieben« sich und folgen einander in einer sich ständig erneuernden Beziehung. Der harmonische Rahmen dafür wird durch die Verwendung von Live-Elektronik geschaffen. In Zusammenarbeit mit Tempo Reale entstand jetzt eine Partitur, deren Präzision es erlaubt, die von Berio erwünschten Live-Elektronik-Effekte Software-unabhängig umzusetzen.

## BURT, FRANCIS (\* 1926)

**Mohn und Gedächtnis (für Paul Celan)**

(2010) UA

für Ensemble | 7–8'

2 1 2 2 - 2 1 1 0 - Schl(2), Hf, Akk, Klav, Vl(4), Va, Vc, Kb

UA: 23.11.2011 <sup>7</sup> Wien Modern, Klangforum Wien, Dir. Emilio Pomàrico

Die große Macht der Lyrik von Paul Celan zieht Francis Burt seit jeher in ihren Bann. Da ist einerseits die Wucht der Bilder, die etwas Herzerreißendes haben und auf nicht näher benannte Katastrophen und unausdrückbares Leid anspielen, und andererseits die tragische Biografie des Dichters, der letztlich den Freitod wählte. Dies alles berührte Francis Burt zutiefst und fand seinen Niederschlag in Mohn und Gedächtnis, gleichlautend dem Lyrikband Celans.

## CERHA, FRIEDRICH (\* 1926)

**Für Marino (Gestörte Meditation)**

(2010)

für Klavier | 14'30"

UA: 29.10.2011 <sup>7</sup> Wien Modern, Marino Formenti, pno

»An der Musik von Morton Feldman hat mich vor allem dessen sensible, langsame Achtsamkeit im Umgang mit Tönen fasziniert«, sagt Cerha: »Ich habe sie in Marino Formentis Liebe zur meditativen Seite dieser Musik wiedergefunden.« Cerhas introvertierte, feinsinnige Welt wird immer wieder durch hektisch-brutale Ereignisse gestört. Versunkenheit zu zelebrieren war nie Cerhas Absicht.

**Zebra Trio** (2010) UA

für Violine, Viola und Violoncello | 18'

UA: 13.05.2012 <sup>7</sup> Salzburg, Aspekte Festival, Zebra Trio

## DUDLEY, ANNE (\* 1956)

**Goldiepegs and the Three Cellos**

(2009) UA

für Sprecher, Violine, drei Violoncelli und Klavier | 20'

Text: Steven Isserlis

Die Ensemble-Version des Werkes ist auch mit Streichorchesterbegleitung erhältlich (siehe Seite 48).

## FENNESSY, DAVID (\* 1976)

**Neues Werk** (2011–2012) UA

für Solo oder kleines Ensemble (1–3 Musiker) | 7'

UA: 22.07.2012 <sup>7</sup> Dublin, Concorde Ensemble

## HAAS, GEORG FRIEDRICH (\* 1953)

**7. Streichquartett** (2011)

für Streichquartett und Elektronik

UA: 10.09.2011 <sup>7</sup> Luzern, Arditti Quartet, Experimentalstudio des SWR Freiburg

Mitunter evozieren die mikrotonal sich überlagernden Klänge in Haas' Werk den Einsatz von Elektronik, auch wenn

»nur« traditionelle Instrumente im Einsatz sind, wie etwa in in vain. Haas arbeitet aber auch mit »richtiger« Elektronik und verbindet sie hier mit den Klängen des Streichquartetts.

**»Ich suchte, aber ich fand ihn nicht«**

(2011–2012) UA

für Ensemble | 15–30'

1.1.1.1 / 1.1.1.1 / Klav. 2Szg / 1.1.1.1.1

UA: 15.06.2012 <sup>7</sup> München, St. Michaelskirche, musikFabrik, Dir. Emilio Pomàrico

## RIHM, WOLFGANG (\* 1952)

**Dyade** (2011)

für Violine und Kontrabass | 12'

UA: 03.04.2011 <sup>7</sup> New York, Anne-Sophie Mutter, vln, Roman Patkoló, cb

»Dyade ist ein Werk, in dem diese musikalisch gefühlten Rubati bereits rhythmisch ausnotiert sind«, sagt Widmungsträgerin Anne-Sophie Mutter: »Es ist technisch sehr waghalsig geschrieben, vor allem im Kontrabass. Aber auch der Geigenpart ist technisch sehr anspruchsvoll. Es ist nicht ein Dialog im üblichen Sinn, sondern zwei Stimmen ineinander verwoben und zusammengewachsen.«

**Will Sound More Again** (2005/2011)

für Ensemble | 18'30"

1 1 0 1 - 1 2 1 1 - Schl(3), Hf, Akk, Klav, Asax(Es), Tsax(B), Vl, Va, Vc, Kb

UA: 25.10.2011 <sup>7</sup> Porto, Ensemble Remix, Dir. Emilio Pomàrico

Will Sound More (2005/2011) hebt sich durch lyrische Momente deutlich von dem wild bewegten Vorgänger Will Sound (2005) ab. »Etwas wird klingen, weil es klingen will«, schrieb dazu Wolfgang Rihm: »Der Komponist folgt dem Willen und Werden und notiert die Zwischenräume.« Nun hat er in einer erneuten Erweiterung Will Sound More Again geschrieben.

# KAIROS

## FRIEDRICH CERHA

Und du...  
Verzeichnis  
Für K

ORF Radio-Symphonieorchester Wien  
Ensemble „die reihe“  
Friedrich Cerha

ORF Chor  
Erwin Ortner

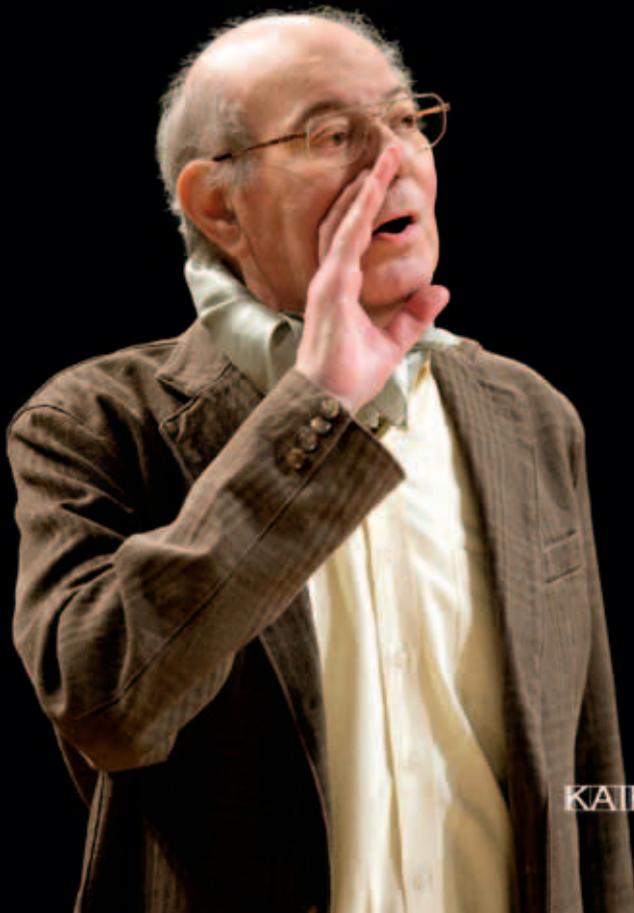
KAIROS

Die dritte CD unserer Friedrich Cerha Reihe verbindet die Klangwelten der 60er-Jahre mit denen der 90er mit beeindruckender musikalischer und politischer Aktualität.

DVD  
VIDEO

## süden

Gastón Solnicki on Mauricio Kagel



KAIROS

2006, nach 40 Jahren in Deutschland, kehrte Mauricio Kagel zurück nach Buenos Aires. Gastón Solnicki gelang es, diese Momente, die Ironie und den Humor des Komponisten filmisch einzufangen. Mit „süden“ feiert KAIROS den Geburtstag von Mauricio Kagel – am 24. Dezember.

KAIROS Music Production  
[www.kairos-music.com](http://www.kairos-music.com)

# Was gibt es Neues in der Universal Edition?

UA Uraufführung

## **Der Maler träumt** (2008–2009)

Ein Traum-Gesicht von Max Beckmann

für Bariton und Ensemble | 15'

1 2 1 2 - 1 1 1 1 - Schl(2), Hf, Klav, Vl(2),  
Va(3), Vc(3), Kb(2)

UA: 29.10.2011 ↗ Amsterdam, AskolSchönberg  
Ensemble, Dir. Reinbert de Leeuw, Christian Miedl, Bar

Wolfgang Rihms *Der Maler träumt* wurde inspiriert von einem Vortrag des deutschen Malers Max Beckmann (1884–1950), der 1938 in den Londoner New Burlington Galleries unter dem Titel *Über meine Malerei zentrale Positionen seines Kunstverständnisses* formulierte. »Ich fühle mich ihm als Künstlertypus absolut verwandt«, sagt Rihm: »Auch, was die Stellung in einer Zeit angeht, auch seine Haltung, dass er nie vom Figürlichen abgewichen ist: seine stark verwurzelten, aber auch stark erweiterten Tendenzen; da fühle ich mich als Künstlerfigur beheimatet. Da spüre ich eine große Identifikation.«

## **13. Streichquartett** (2011) UA

für Streichquartett | 15'

19.01.2012 ↗ Paris, Cité de la musique,

Arditti Quartet

## **SCHMIDT, FRANZ (1874–1939)**

**Fuga solemnis** (1937)

für Orgel, Blechbläser, Pauken und Tam-Tam | 15'

6 6 3 1 - Pk, T-T; Orgel

UA: 19.03.1939 ↗ Wien, Franz Schütz, org

Die Fuga solemnis wurde fünf Wochen nach Schmidts Tod am 11.02.1939 im Rahmen eines Franz-Schmidt-Gedächtniskonzerts im Wiener Musikverein uraufgeführt. Die Fuga ist eine Doppelfuge, die sich in zwei annähernd gleich große Formteile gliedert: Der erste Teil ist ein umfangreiches Orgelsolo, in dem sich zwei Fugensubjekte in variativen Durchführungen zu einer äußerst kunstvollen kontrapunktischen Verflechtung in der vierten Durchführung steigern, um vom Bläserchor mit dem Zitat des ersten Fugenthemas abgelöst zu werden.

Die Fuga solemnis ist also ein variatives Fugenwerk – vergleichbar etwa der Kunst der Fuge Johann Sebastian Bachs. Die Orgelstimme ist ab sofort auch käuflich erhältlich.

## **SCHÖNBERG, ARNOLD (1874–1951) / BURRELL, HOWARD (\* 1944)**

**Das Buch der hängenden Gärten**

(1908–1909) UA

für Gesang und kleines Ensemble

(Pierrot-Ensemble)

eingrichtet von Howard Burrell (2008)

| 25'

Flöte; Klarinette in A (+Bkl(B)); Violine

(+Va); Violoncello; Klavier

östr. EA: 22.02.2012 ↗ Wien, ensemble

reconsil, Dir. Roland Freisitzer, Kaoko Amano, S

Diese neue Fassung ist geeignet, in einem Programm mit Pierrot Lunaire angesetzt zu werden.

## **SCHWARTZ, JAY (\* 1965)**

**Music for Three Stringed Instruments**

(2011) UA

für Violine, Viola und Violoncello

UA: 14.12.2011 ↗ Köln, e-mex ensemble

Seine neueste Komposition für Streicher hat Schwartz aus Dreiecksstrukturen dreier weitreichender Linien kreiert, mal aus zäh fließenden Magma-artigen Glissandi, mal aus wilden prestissimo-virtuosen Geysir-Eruptionen, zusammen eingeschleust zu gebündelten Formationen durch das Diktat des harmonischen Magnetismus.

## **Music for Saxophone and Piano** (1992)

für Alt-Saxophon in Es und Klavier | 20'

schweiz. EA: 29.11.2011 ↗ Zürich, Theater Stok,

Harry Kinross White, sax; Edward Rushton, pno

Neu im UE-Katalog – Jay Schwartz bezeichnet das Werk als »einen Versuch, die Grenzen zwischen Geräusch und Stille auszudehnen und die extremen Bereiche der Pianissimo-Klänge des Saxophons zu erforschen«. Glissandi sind oft ein bedeutendes Element in Schwartz' Musik, und hier bringt er auch seine Ideen von gleitenden Tonhöhen zum ersten Mal ein. Bei seiner Weltpremiere 1996 wurde das Stück als »mysteriös, eindringlich und verstörend in seinen tonalen Farben und seinem minimalistischen Stil von kurzen Motiven« beschrieben.

## **SOTELO, MAURICIO (\* 1961)**

**Mapas Celestes... I** (2011) UA

für Ensemble und Live-Elektronik

UA: 01.12.2011 ↗ Badajoz, Ensemble NeoArs

Sonora

Die Auftragskomposition der Sociedad Filarmónica de Badajoz/INAEM stellt eine Skizze, eine Art imaginäre Himmelskarte dar. Das Notenbild ist stark vereinfacht und erfordert von den Musikern eine fantasievolle, kreative Interpretation. Die Elektronik schafft dazu einen turbulenten, erschütternden Raum »dunkler Materie«.

## **Luz sobre lienzo** (2011) UA

für Violine, Bailaora, Schlagzeug

und Live-Elektronik

UA: 03.12.2011 ↗ Madrid, Auditorio Reina Sofia,

Patricia Kopatchinskaja, vln; Fuensanta »La Moneta«,

Flamenco-Tanz; Agustín Diassera, Flamenco-Percussion;

F. Villanueva, Live-Elektronik; Dir. Mauricio Sotelo

Luz sobre lienzo (Licht auf Leinwand) ist eine Auftragskomposition der Acción Cultural Española zum 200-jährigen Jubiläum der spanischen Staatsverfassung von 1812. Das 40-minütige Werk basiert auf einer Allegorie von Francisco de Goya *La Verdad, el Tiempo y la Historia* (Öl auf Leinwand). Die drei Figuren sind durch die drei Instrumente dargestellt – Violine (*la Verdad*), Tanz (*la Historia*), Schlagzeug (*el Tiempo*) – und über die Live-Elektronik als vibrierendes Licht in eine neue zeitlich-räumliche Dimension projiziert.

## STAUD, JOHANNES MARIA (\* 1974)

**Le Voyage** (2012)   
für Schauspieler, Chor und Live-Elektronik  
UA: 17.06.2012 ↗ Agora Festival, Paris, Les Cris de Paris, Dir. Geoffroy Jourdain, Marcel Bozonnet, Schauspieler

**Neues Werk** (2013)   
für Kammerensemble  
UA: 2013 ↗ Salzburg, Mozarteum Orchester Salzburg, Dir. Mark Minkovski

**Neues Werk** (2013)   
für 4 Fagotte, Schlagzeug und Elektronik  
UA: September 2013 ↗ Klangspuren Schwaz

## ZEMLINSKY, ALEXANDER (1871–1942) / TARKMANN, ANDREAS N. (\* 1956)

**Sechs Gesänge** nach Texten von Maurice Maeterlinck (1913/1921) für mittlere Stimme und Kammerensemble | 16'  
bearbeitet von Andreas N. Tarkmann (Nr. 1, 3, 4 und 6) (2010)  
Flöte; Klarinette in A; Harmonium; Klavier; 1. Violine; 2. Violine; Viola; Violoncello; Kontrabass; Gesang (mittel)  
UA: 10.10.2011 ↗ Wien, Ensemble Kontrapunkte, Dir. Peter Keuschnig, Anna Maria Pammer, MS

Die Sechs Maeterlinck-Gesänge von Zemlinsky entstanden ursprünglich für mittlere Stimme und Klavier und wurden später vom Komponisten für Orchester eingerichtet. 1921 fertigte Erwin Stein von zwei dieser Lieder für den Schönberg-Zirkel eine Fassung für mittlere Stimme und Kammerensemble an. Andreas N. Tarkmann hat jetzt die fehlenden vier Lieder hinzugefügt, sodass der komplette Zyklus für mittlere Stimme und Kammerensemble ab sofort verfügbar ist.

## VOKAL- UND CHORWERKE

### CERHA, FRIEDRICH (\* 1926)

**Zwei Szenen** (2010–2011)   
für sieben Stimmen | 14'  
S, S, MS, Ct, T, Bar, B  
UA: 11.02.2012 ↗ Stuttgart, ÉCLAT Festival, Neue Vocalsolisten

Ausgangspunkt der Komposition waren zwei Nummern aus seinem Musiktheaterstück Netzwerk, für das Cerha eine Kunstsprache erfunden hat. In »Wohlstandskonservation« und »Hinrichtung« kommentiert er die Auswüchse einer unendlich gelangweilten Gesellschaft sowie das gnadenlose Scheitern einer selbstherrlichen Figur.

### HAAS, GEORG FRIEDRICH (\* 1953)

**SCHWEIGEN** (2011–2012)  
für Stimmen  
**I. Fukushima**

für Sopran und lyrischen Sopran | 5'20"  
UA: 31.07.2011 ↗ München, Pinakothek, Neue Vocalsolisten Stuttgart

#### II. Lampedusa

für Stimmen  
UA: 30.10.2011 ↗ München, Pinakothek, Neue Vocalsolisten Stuttgart

#### III. Mlake/Laaken

für lyrischen Sopran und Countertenor  
UA: 18.12.2011 ↗ München, Pinakothek, Neue Vocalsolisten Stuttgart

**Neues Werk** (2011–2012)   
für Chor a cappella | 10–15'  
UA: 07.03.2012 ↗ München, Chor des Bayerischen Rundfunks, Dir. Rupert Huber

### PÄRT, ARVO (\* 1935)

**Beatus Petronius** (1990/2011)  
für zwei Chöre (SATB), acht Holzbläser, Röhrenglocken und Streichorchester  
2 2 2 2 - 0 0 0 0, Rgl, Str  
**Statuit ei Dominus** (1990/2011)  
für zwei Chöre (SATB), acht Holzbläser und Streichorchester  
2 2 2 2 - 0 0 0 0, Str

**Salve Regina** (2011)  
für Chor (SATB) und Streichorchester  
UA: 09. und 10.09.2011 ↗ MITO Festival Torino/Milano, Orchestra Sinfonica Nazionale della RAI Torino, Dir. Tito Cecchini

*Drei seiner Werke, die Arvo Pärt für Chor und Orgel komponiert hatte, hat er für das Festival MITO 2011 für große Besetzung eingerichtet. Beatus Petronius und Statuit ei Dominus sind mit Italien verwurzelt, sie wurden für die Basilica San Petronio in Bologna 1990 komponiert.*

### RIHM, WOLFGANG (\* 1952)

**Hymnus: Salutis humanae sator** (1968)   
für gemischten Chor a cappella | ca. 5'  
UA: 20.01.2012 ↗ Berlin, RIAS Kammerchor

**Fragmenta passionis** (1968)   
für gemischten Chor a cappella | 7–8'  
UA: 24.03.2012 ↗ Berlin, RIAS Kammerchor

### SOMMER, HANS (1837–1922) / GOTTWALD, CLYTUS (\* 1925)

**Drei Chöre** (1919–1922)   
nach Texten von Johann Wolfgang von Goethe: *Mignons Lied, König und Floh, Wanderers Nachtlied*  
für Chor | 7'  
transkribiert von Clytus Gottwald (2011)  
UA: 29.01.2012 ↗ Saarbrücken, KammerChor Saarbrücken, Dir. Georg Grün

*Hans Sommers Lieder nach Johann Wolfgang von Goethe zählen zu den großen Emanationen der spätromantischen Epoche. Clytus Gottwalds Fantasie hat sich am Melos von Sommers Erfindungsreichtum entzündet. Mignons Lied, König und Floh sowie Wanderers Nachtlied hat er nun für gemischten Chor bearbeitet.*

### STAUD, JOHANNES MARIA (\* 1974)

**Neues Werk** (2013)   
für Chor und Orchester  
UA: 2013 ↗ Salzburger Festspiele, Mozarteum Orchester Salzburg

# Was gibt es Neues in der Universal Edition?

UA Uraufführung

## OPER/BALLETT

### BEDFORD, LUKE (\* 1978)

**Seven Angels** (2009–2011)

Kammeroper nach John Milton

Libretto von Glyn Maxwell

für 7 Sänger und 12 Instrumentalisten  
| 95'

1 0 1 1 - 0 1 1 0 - Schl, Klav, Va(4), Kb

UA: 17.06.2011 ↗ [Birmingham, BCMG Birmingham Contemporary Music Group, Dir. Nicholas Collon](#)

*Sieben Engel, die vom Himmel auf die Erde stürzten, sind so lange unterwegs, dass sie nicht mehr wissen, warum sie gekommen sind. Als sie in einer Wüstenlandschaft rasten, stellen sie sich die Erschaffung eines märchenhaften, an dieser Stelle einst blühenden Gartens vor und dessen Zerstörung durch Habgier und Nachlässigkeit. Das Werk basiert auf Ausschnitten von John Miltons Paradise Lost.*

### BERG, ALBAN (1885–1935) / KLOKE, EBERHARD (\* 1948)

**Lulu** UA

Oper in 3 Akten

für Soli und Kammerorchester  
bearbeitet von Eberhard Kloke  
(2008/2009)

1 1 2 1 - 1 1 1 0 - Schl, Akk, Klav,  
Str(2 2 2 2 1), Jazzband

UA: 12.05.2012 ↗ [Gießen, Orchester des Stadttheaters Gießen, Dir. Carlos Spierer,](#)

[Regie: Thomas Niehaus](#)

*Die gesamte Oper (inklusive neuem 3. Akt) wurde von Eberhard Kloke für Kammerorchester eingerichtet und erlaubt damit auch kleineren Bühnen, dieses Schlüsselwerk des 20. Jahrhunderts aufzuführen.*

### BORISOVA-OLLAS, VICTORIA (\* 1969)

**Dracula** UA

Oper

UA: 2014 ↗ [Stockholm, The Royal Swedish Opera](#)

*Der Romanklassiker von Bram Stoker, erzählt aus der Sicht der emanzipierten Frau. Ein Kompositionsauftrag der Royal Swedish Opera.*

### BURT, FRANCIS (\* 1926)

**Mahan** UA

Oper in 3 Akten

*Francis Burt arbeitet an der Fertigstellung seiner Oper Mahan. Es ist die Geschichte eines Seemanns, der dem Tod begegnet. Die Uraufführung ist noch nicht vergeben.*

### HALFFTER, CRISTÓBAL (\* 1930)

**Die Schachnovelle** (2011/2012) UA

Oper

Libretto: Wolfgang Haendeler, nach dem

Roman *Schachnovelle* von Stefan Zweig

UA: 04.05.2013 ↗ [Philharmonisches Orchester Kiel und Chor der Oper Kiel](#)

*Das Meisterwerk von Stefan Zweig als Opernthriller. Ein weiterer Auftrag der Kieler Oper an Cristóbal Halffter.*

### JANÁČEK, LEOŠ (1854–1928) / AUDUS, MARK (\* 1961)

**Jenůfa** (Originalfassung von 1904)

Oper in 3 Akten

herausgegeben von Mark Audus (2007)

3 3 3 3 - 4 3 3 1 - Pk, Schl, Hf, Str;

Bühnenmusik: Xyl, Hr(2), Zvonky,

Str(1 1 1 1 1)

frz. EA: 04.11.2011 ↗ [Opéra de Rennes](#)

*Die Urfassung der Jenůfa ist nunmehr verfügbar. Sie ist stilistisch dem Ende des 19. Jahrhunderts verpflichtet. Und dennoch: die gesamte Musik der Jenůfa – wie wir sie heute kennen – ist schon da.*

### RHM, WOLFGANG (\* 1952)

**Dionysos** (2009/2010)

Szenen und Dithyramben – eine Opernphantasie nach Texten von Friedrich

Nietzsche

Libretto vom Komponisten | 150'

2 2 3 2 - 4 2 3 1 - Pk, Schl(5), Hf(2), Cel,  
Klav, Str

dt. EA: 08.07.2012 ↗ [Berlin, Staatsoper im](#)

[Schiller Theater](#)

*Der große Erfolg der Salzburger Festspiele 2010 – die Nietzsche-Oper. Diese Opernphantasie ist ein Spiel auf vielen Ebenen: Ein Spiel mit dem Opern-Genre an sich, aber auch eine spielerische Auseinandersetzung, was der Dionysos-Mythos in sich ist und uns heute bedeuten könnte.*

### SAWER, DAVID (\* 1961)

**The Lighthouse Keepers** (2011) UA

Musiktheater für Ensemble und 2 Darsteller

UA: Juli 2013 ↗ [Birmingham Contemporary Music Group](#)

*Dieses Werk ist das Ergebnis der aktuellen Zusammenarbeit mit der BCMG und folgt auf Sawers erfolgreiches Ballett Rumpelstiltskin. In The Lighthouse Keepers – basierend auf dem Stück Gardiens de phare von Paul Autier und Paul Cloquemin – geht es um einen Vater, der mit seinem von der Tollwut zunehmend in den Wahnsinn getriebenen Sohn in einen Leuchtturm eingesperrt ist.*

### STAUD, JOHANNES MARIA (\* 1974)

**Tableaux Vivants** (Projekttitel)

(bestehend aus: *Berenice. Suite 1*, *Berenice. Suite 2*, *Lagrein*, **Studie für Tonband solo** UA, Tonband-Material aus der Oper *Berenice*)

Ballett

UA: 09.11.2011 ↗ [Wien Modern, Alix Eynaudi, Anne Juren, Eun-Kyung Lee, Pasi Mäkelä, David Subal, PerformerInnen; PHACE contemporary music, Dir. Simeon Pironkoff](#)

*Johannes Maria Staud war vielbeachteter und vielbejubelter »Composer in residence« des letztjährigen Wien Modern Festivals. Dass seine komplexen Strukturen nicht Selbstzweck sind, sondern in ihrer rhythmischen Vielfalt auch jede Menge Bewegungsimpulse beinhalten, wurde schon damals in frappanter Eindringlichkeit deutlich. Eine Folge davon war die Kombination einzelner Werke, die in vertanzter Form neu miteinander verbunden werden. Sozusagen eine »räumliche Assemblage«.*

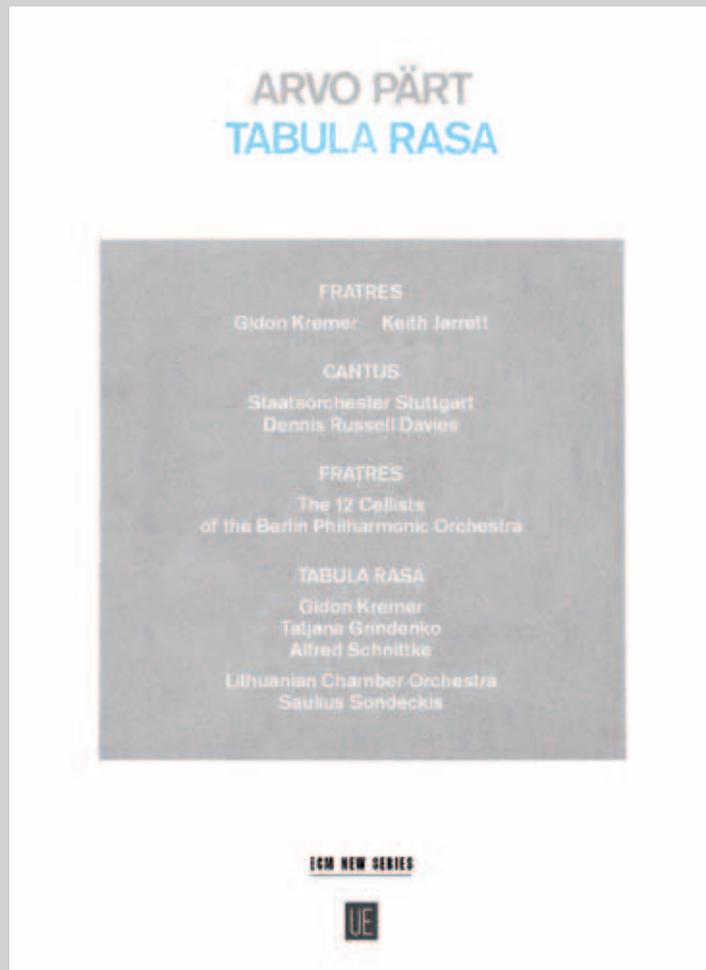
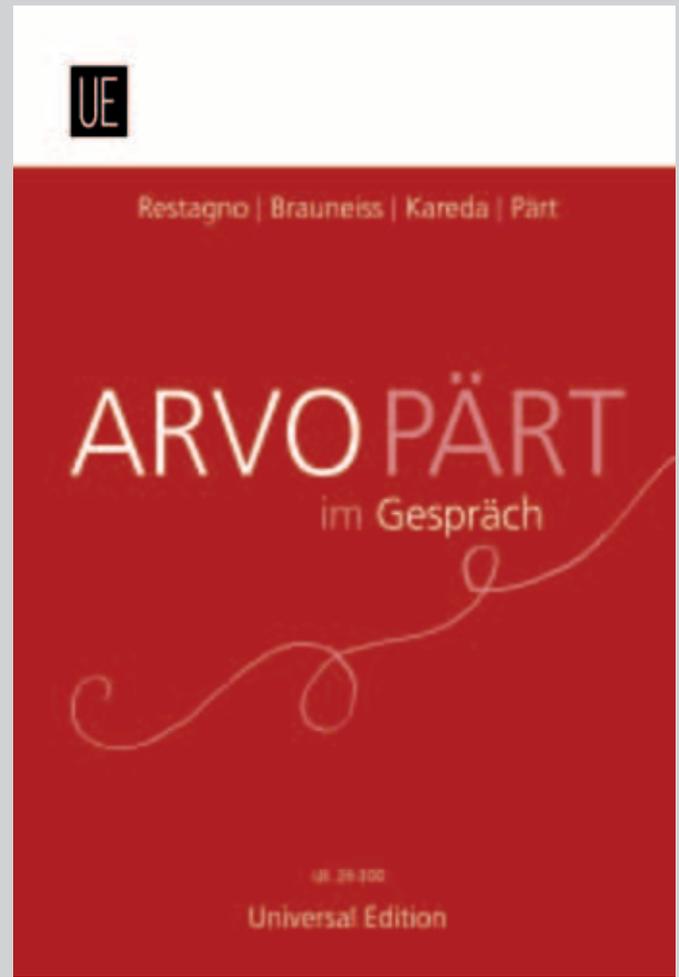


## Arvo Pärt Im Gespräch

Herausgegeben von Enzo Restagno mit Beiträgen von Enzo Restagno, Leopold Brauneiss, Saale Kareda und Arvo Pärt.

2012 erscheint *Arvo Pärt – Im Gespräch* auch in englischer, französischer und russischer Sprache.

UE 26300  
ISMN 979-0-008-08301-3  
UPC 8-03452-06674-3  
ISBN 978-3-7024-6961-0  
Preis: 19,90 Euro



## Arvo Pärt Tabula rasa Special Edition

Die Sonderedition des ursprünglichen Albums von 1984 beinhaltet:

- Original CD
- die vollständigen Partituren von *Tabula rasa* und *Cantus in Memory of Benjamin Britten* als erstmals veröffentlichte, faksimilierte Manuskripte
- die vollständigen Studienpartituren von *Fratres* (beide Fassungen), *Cantus in Memory of Benjamin Britten* und *Tabula rasa*
- ein Essay von Paul Griffiths über *Tabula rasa – Heute und damals*

ECM New Series 1275  
UE 26300  
Preis: 39,90 Euro

# Aufführungen (November 2011–Mai 2012)

UA Uraufführung

Hier finden Sie einen ausgewählten Überblick über Aufführungen sowie eine kommentierte Auflistung von Werken, die zwar selten zu hören sind, aber durchaus das Potenzial haben, ihren Platz im Repertoire zu bekommen.

Alle Details zu den Aufführungen finden Sie auf unserer Website [www.universaledition.com](http://www.universaledition.com).

## ATTERBERG, KURT (1887–1974)

### 6. Sinfonie

für Orchester

SWR RSO Stuttgart, Dir. Neeme Järvi

11. und 12.01.2012 ↗ [Stuttgart](#)

13.01.2012 ↗ [Mannheim](#)

Aus Anlass der 100. Wiederkehr von Schuberts Todestag im Jahr 1928 lud die Columbia Gramophone Company Komponisten ein, ein Werk zu komponieren, das von der Unvollendeten Symphonie inspiriert ist. Den ersten Preis von 10.000 Dollar gewann der schwedische Komponist mit seiner 6. Sinfonie, die seitdem den Beinamen »Dollarsinfonie« trägt.

## BARTÓK, BÉLA (1881–1945)

### Herzog Blaubarts Burg

Oper in 1 Akt, endgültige Version 1921

Deutsches SO Berlin, Dir. Kent Nagano,

Tanja Ariane Baumgartner, MS;

Matthias Goerne, Bar

07.04.2012 ↗ [Berlin, Philharmonie](#)

### Musik für Saiteninstrumente, Schlagzeug und Celesta in 4 Sätzen

für Saiteninstrumente, Schlagzeug und Celesta

Tonhalle Orchester, Dir. Christoph von Dohnányi

10. und 11.12.2011 ↗ [Tonhalle Zürich](#)

London SO, Dir. Pierre Boulez

08.05.2012 ↗ [London, Barbican Hall](#)

### Der wunderbare Mandarin

für Orchester (Konzertfassung)

Philharmonia Orchestra,

Dir. Esa-Pekka Salonen

27.01.2012 ↗ [Paris, Théâtre des Champs-Élysées](#)

## BEDFORD, LUKE (\* 1978)

### Nine Little Boxes, All Carefully

#### Packed UA

Six pieces in nine boxes

für Streichquartett

Heath String Quartet

30.12.2011 ↗ [London, Wigmore Hall](#)

#### Neues Werk UA

für Violine, Viola und Ensemble

Scottish Ensemble,

Jonathan Morton, vln;

Lawrence Powers, vla

17.02.2012 ↗ [Inverness](#)

#### Neues Werk UA

für Ensemble

Britten Sinfonia

03.03.2012 ↗ [Brighton](#)

## BERG, ALBAN (1885–1935)

### Lulu

Oper in 3 Akten

Staatskapelle Berlin, Dir. Daniel Barenboim,

Mojca Erdmann, Lulu; Deborah Polaski,

Gräfin Geschwitz; Stephan Rügamer,

Der Maler; Michael Volle, Dr. Schön;

Thomas Piffka, Alwa; Regie: Andrea Breth,

Bühne: Erich Wonder

31.03. bis 14.04.2012 ↗ [Berlin, Staatsoper](#)

[Unter den Linden](#)

## BERG, ALBAN (1885–1935) / DÜNSER, RICHARD (\* 1959)

### Vier Lieder op. 2

für mittlere Stimme und Ensemble

bearbeitet von Richard Dünsler (2010)

Ensemble Kontrapunkte,

Dir. Peter Keuschnig, Janina Baechle, MS

12.03.2012 ↗ [Wien, Musikverein](#)

## BERG, ALBAN (1885–1935) / KLOKE, EBERHARD (\* 1948)

### Lulu UA

Oper in 3 Akten

Fassung für Soli und Kammerorchester

von Eberhard Kloke (2009)

Orchester des Stadttheaters Gießen,

Dir. Herbert Gietzen, Regie: Thomas Oliver

Niehaus, Bühne: Lukas Noll

12.05. bis 30.06.2012 ↗ [Gießen, Stadttheater](#)

## BERG, ALBAN (1885–1935) / REA, JOHN (\* 1944)

### Wozzeck

Oper in 3 Akten

reduzierte Fassung für 21 Instrumente

von John Rea (1995)

Mozarteum Orchester Salzburg,

Dir. Leo Hussain, Regie: Amélie Niermeyer,

Bühne: Stefanie Seitz

11.05. bis 01.06.2012 ↗ [Salzburg, Landestheater](#)

## BERIO, LUCIANO (1925–2003)

### Altra voce

für Altflöte, Mezzosopran und

Live-Elektronik

Françoise Kubler, MS; Yvon Quénéa, fl

25.03.2012 ↗ [Caen, Grand Auditorium de Caen](#)

### Chemins V (su Sequenza XI)

für Gitarre und Kammerorchester

Orchestre Philharmonique de Radio

France, Dir. Susanna Mälkki,

Pablo Marquez, guit

20.01.2012 ↗ [Paris, Théâtre du Châtelet](#)

### O King

für Mezzosopran und 5 Spieler

Berliner Philharmoniker, Dir. Simon Rattle,

Kate Royal, MS

02. und 07.04.2012 ↗ [Salzburg, Osterfestspiele](#)

### O King

für Mezzosopran und 5 Spieler

#### Requies

für Kammerorchester

Berliner Philharmoniker, Dir. Simon Rattle,

Kate Royal, MS

13. und 14.04.2012 ↗ [Berlin, Philharmonie](#)

**Ritorno degli snovidenia**

für Violoncello und 30 Instrumente  
Berliner Philharmoniker, Dir. Simon Rattle,  
Olaf Maninger, vc  
25. und 26.01.2012 ↗ [Berlin, Philharmonie](#)

**Tempi concertati**

für Flöte, Violine, 2 Klaviere und andere  
Instrumente  
IEMA-Ensemble, Dir. Matthias Pintscher  
27.11.2011 ↗ [Frankfurt, LAB](#)

**Voci (Folk Songs II)**

für Viola und 2 Instrumentalgruppen  
Philharmoniker Hamburg, Dir. Simone  
Young, Antoine Tamestit, vla  
22. und 23.01.2012 ↗ [Hamburg, Laeiszhalle](#)

**SCHUBERT, FRANZ (1797–1828) /  
BERIO, LUCIANO (1925–2003)****Rendering**

für Orchester  
bearbeitet von Luciano Berio (1990)  
SO des Bayerischen Rundfunks,  
Dir. Riccardo Chailly  
01. und 02.12.2011 ↗ [München, Herkulesaal](#)  
Düsseldorfer Symphoniker,  
Dir. Andrey Boreyko  
03., 05. und 06.02.2012 ↗ [Düsseldorf, Tonhalle](#)

**BIRTWISTLE, HARRISON (\* 1934)****Antiphonies**

für Klavier und Orchester  
Staatskapelle Berlin, Dir. Andris Nelsons,  
Pierre-Laurent Aimard, pno  
14. und 15.05.2012 ↗ [Berlin, Staatsoper](#)

**Cortege**

a ceremony für 14 Musiker/innen  
Ensemble Intercontemporain,  
Dir. Susanna Mälkki  
29.11.2011 ↗ [Paris, Cité de la musique](#)

**Gawain's Journey** (dt. EA)

für Orchester  
SO des Bayerischen Rundfunks,  
Dir. Stefan Asbury  
17.02.2012 ↗ [München, musica viva,  
Herkulesaal](#)

*Gawain's Journey ist eine Orchesterfassung von Birtwistles zweitem großen Opernwerk Gawain, die sich nur ansatzweise an den chronologischen Ablauf der Oper hält. David Fanning von The Independent verglich Gawain's Journey in seiner Funktion für Gawain mit den Drei Bruchstücken aus Alban Bergs Wozzeck.*

**BORISOVA-OLLAS,  
VICTORIA (\* 1969)****Hamlet**

ein Drama für Posaune und Orchester  
Helsingborgs SO, Dir. Bramwell Tovey,  
Elias Faingersh, trb  
11. und 15.12.2011 ↗ [Helsingborg](#)

**BOULEZ, PIERRE (\* 1925)****Notations I–IV und Notation VII**

für Orchester  
Ensemble Intercontemporain,  
Dir. Jean Deroyer  
27.01.2012 ↗ [Paris, Cité de la musique](#)

**BRAUNFELS, WALTER (1882–1954)****Phantastische Erscheinungen eines  
Themas von Hector Berlioz**

für großes Orchester  
Deutsches SO Berlin,  
Dir. Manfred Honeck  
31.05.2012 ↗ [Berlin, Philharmonie](#)

**BURT, FRANCIS (\* 1926)****Mohn und Gedächtnis  
(für Paul Celan)** 

für Ensemble  
Klangforum Wien,  
Dir. Emilio Pomarico  
23.11.2011 ↗ [Wien Modern, Konzerthaus](#)

**CARDEW, CORNELIUS (1936–1981)****Autumn 60**

für Orchester  
Morley Chamber Orchestra,  
Dir. Charles Peebles  
24.11.2011 ↗ [London](#)

*Cardew war zwischen 1958 und 1960 Assistent von Karlheinz Stockhausen. Auch Künstler aus der experimentellen amerikanischen Szene beeinflussten ihn in dieser Zeit stark. Im Besonderen prägten ihn Christian Wolff und John Cage, mit dem er den Herbst 1960 in Venedig verbrachte, wo Autumn 60 für Orchester entstand. Ein musikalisches Experiment für eine unbestimmte Zahl von Instrumenten.*

59

**CERHA, FRIEDRICH (\* 1926)****Zwei Szenen** 

für sieben Stimmen  
Neue Vocalsolisten  
11.02.2012 ↗ [Stuttgart, ÉCLAT Festival](#)

**Zebra Trio** 

für Violine, Viola und Violoncello  
Zebra-Trio  
13.05.2012 ↗ [Salzburg, Aspekte Festival](#)

**Konzert für Schlagzeug und Orchester**

Bamberger Symphoniker, Dir. Juraj  
Valcuha, Martin Grubinger, perc  
08. und 10.12.2011 ↗ [Bamberg, Konzerthalle](#)  
09.12.2011 ↗ [Schweinfurt, Theater](#)

**FELDMAN, MORTON (1926–1987)****In Search of an Orchestration**

für Orchester  
hr-Sinfonieorchester, Dir. David R. Coleman  
09.03.2012 ↗ [Frankfurt, hr-Sendesaal](#)

**String Quartet and Orchestra**

Deutsches SO Berlin, Dir. Arturo Tamayo,  
Pellegrini Quartett  
23.01.2012 ↗ [Berlin, Ultraschall Festival](#)

# Aufführungen (November 2011–Mai 2012)

UA Uraufführung

## DELIUS, FREDERICK (1862–1934)

**Paris, A Night Piece – The Song of a Great City**

für Orchester

Royal Scottish National Orchestra,

Dir. Andrew Davis

22.12.2011 ↗ [Glasgow](#)

Um die Jahrhundertwende entstanden Frederick Delius' erste ausgereifte Meisterwerke, darunter Paris, A Night Piece – The Song of a Great City für Orchester (23 min), das 1899 in London uraufgeführt wurde. Es brachte Delius den Ruf eines »englischen Debussy« ein, wohl durch ein dem Impressionismus nahe stehendes sensibles Erfassen feinsten emotionaler Nuancen.

## FENNESSY, DAVID (\* 1976)

**Neues Werk** UA

für Solo oder kleines Ensemble (1–3 Musiker)

Concorde Ensemble

22.07.2012 ↗ [Dublin](#)

## FURRER, BEAT (\* 1954)

**Time out 1**

für Flöte, Harfe und Streicher

Klangforum Wien,

Dir. Johannes Kalitzke

15.02.2012 ↗ [Wien, Konzerthaus](#)

## HAAS, GEORG FRIEDRICH

(\* 1953)

**SCHWEIGEN, III. Mlake/Laaken** UA

für lyrischen Sopran und Countertenor

Neue Vocalsolisten Stuttgart

18.12.2011 ↗ [München, Pinakothek](#)

**Neues Werk** UA

für Chor a cappella

Chor des Bayerischen Rundfunks,

Dir. Rupert Huber

07.03.2012 ↗ [München](#)

**»Ich suchte, aber ich fand ihn nicht«** UA

für Ensemble

musikFabrik

15.06.2012 ↗ [München](#)

## HALFFTER, CRISTÓBAL (\* 1930)

**Tiento del primer tono y batalla imperial**

für großes Orchester

Orquesta Filarmónica de Gran Canaria,

Dir. Pedro Halffter Caro

07.02.2012 ↗ [Düsseldorf, Tonhalle](#)

08.02.2012 ↗ [Köln, Philharmonie](#)

13.02.2012 ↗ [Hamburg, Laeiszhalle](#)

## JANÁČEK, LEOŠ (1854–1928)

**Aus einem Totenhaus**

Oper in 3 Akten

Kritisch-praktische Fassung von

Sir Charles Mackerras und John Tyrrell

Wiener Staatsopernorchester,

Dir. Franz Welser-Möst,

Sorin Coliban, Gorjancikov; Misha Didyk,

Morozov; Herbert Lippert, Skuratov;

Christopher Maltman, Šiškov;

Regie: Peter Konwitschny; Bühne:

Johannes Leiaccker

11. bis 30.12.2011 ↗ [Wien, Staatsoper](#)

**Glagolitische Messe**

für Soli, gemischten Chor, Orgel und

Orchester (Fassung letzter Hand)

SO und Chor des Bayerischen Rundfunks,

Dir. Mariss Jansons,

Tatiana Monogarova, S; Marina

Prudenskaja, MS; L'udovít Ludha, T;

Peter Mikulás, B; Iveta Apkalna, org

02. und 03.02.2012 ↗ [München, Philharmonie](#)

31.03.2012 ↗ [Luzern Festival, KKL](#)

**Jenůfa**

Oper in 3 Akten (Originalfassung von 1904)

Orchestre de Limoges et du Limousin

20. und 22.01.2012 ↗ [Limoges, Opéra](#)

Orchestre de l'Opéra de Reims,

Dir. Ondrej Olos,

Pavla Vykopalová, Jenůfa; Michael

Bracegirdle, Laca Klemen; Richard Samek,

Stewa; Jacqueline Mayens, Starenka;

Eliska Weisssova, Kostelnicka

03. und 05.02.2012 ↗ [Reims, Grand Théâtre](#)

## Katja Kabanowa

Oper in 3 Akten

OS de Mulhouse,

Dir. Friedemann Layer,

Choeurs de l'Opéra National du Rhin,

Oleg Bryjak, Dikoi; Miroslav Dvorsky, Boris;

Julia Juon, Kabanikha; Guy de Mey, Tikhon;

Andrea Danková, Katja; Enrico Casari,

Koudriach; Anna Radziejewska, Varvara;

Peter Longauer, Kouliguine;

Regie: Robert Carsen

21.01. bis 02.02.2012 ↗ [Strasbourg, Opéra](#)

[National du Rhin](#)

## Die Sache Makropulos

Oper in 3 Akten

Chor und Orchester des Nationaltheaters

Prag, Dir. Ales Brezina,

Sona Cervená, Emilia Marty; Miroslav

Donutil, Jaroslav Prus; Filip Rajmont, Janek;

Jan Bidlas, Albert Gregor; Hauk Shendorf,

Milan Stehlík; Václav Stránecký,

Dr. Kolenatý; Regie: Robert Wilson

02.01., 20. und 21.02., 30.04.2012 ↗ [Prag,](#)

[Nationaltheater](#)

Metropolitan Opera Orchestra & Chorus,

Dir. Jiri Belohlávek,

Karita Mattila, Emilia Marty; Kurt Streit,

Albert Gregor; Johan Reuter, Jaroslav Prus;

Tom Fox, Dr. Kolenaty;

Regie: Elijah Moshinsky

27.04., 01., 05., 08. und 11.05.2012

↗ [New York, Metropolitan Opera](#)

## Das schlaue Fuchslein

Oper in 3 Akten

revidierte Neuausgabe von Jiri Zahrádka

London Philharmonic Orchestra,

Dir. Vladimir Jurowski,

Glyndebourne Chorus, Lucy Crowe,

Fuchslein Schlaupf; Emma Bell, Fuchs;

Sergei Leiferkus, Förster

20. bis 30.06.2012 ↗ [Glyndebourne Opera](#)

## Taras Bulba

Rhapsodie für Orchester

Deutsches SO Berlin,

Dir. Jonathan Nott

12.02.2012 ↗ [Berlin, Philharmonie](#)

## KAGEL, MAURICIO (1931–2008)

**Pas de cinq**

Wandelszene für 5 Schlagzeugspieler

Solisten des Ensemble Intercontemporain

11.02.2012 ↗ [Paris, Amphithéâtre](#)

**KODÁLY, ZOLTÁN (1882–1967)****Tänze aus Galanta**

für Orchester

Orquesta Filarmónica de Gran Canaria,

Dir. Andrés Orozco Estrada

09.12.2011 ↗ [Gran Canaria, Auditorio Alfredo Kraus](#)**KORNGOLD, ERICH WOLFGANG (1897–1957)****Der Schneemann**

Pantomime in 2 Bildern

Philharmonie Südwestfalen,

Dir. Evan Christ

02.12.2011 ↗ [Siegen, Apollo Theater](#)04.12.2011 ↗ [Wissen](#)

Sinfonieorchester Basel, Dir. Gabriel Feltz

23.12.2011 ↗ [Basel](#)**KRENEK, ERNST (1900–1991) / SCHOTTSTÄDT, RAINER (\* 1951)****Das geheime Königreich**

Märchenoper in 1 Akt

für Kammerorchester bearbeitet von

Rainer Schottstädt (2002)

Philharmonisches Orchester der Hanse-

stadt Lübeck, Dir. Roman Brogli-Sacher,

Chor des Theaters Lübeck, Antonio Yang,

Der König; Gerard Quinn, Der Narr; Patrick

Busert, 1. Revolutionär; Andreas Haller,

2. Revolutionär, u. a. Regie: Franco Ripa

di Meana, Bühne: Tiziano Santi

02.03. bis 12.05.2012 ↗ [Lübeck, Theater](#)

Colburn School Musicians, Dir. James

Conlon, LA Opera's Domingo-Thornton

Young Artists

20., 21. und 22.01.2012 ↗ [Los Angeles,](#)[Herbert Zipper Concert Hall](#)**LAMPERSBERG, GERHARD (1928–2002)****Trio**

für Klarinette, Violine und kleine Trommel

Ensemble Avantgarde

23.11.2011 ↗ [Leipzig, Gewandhaus](#)**LISZT, FRANZ (1811–1886) / DUPRÉ, MARCEL (1886–1971)****Ad nos, ad salutarem undam**

Fantasie und Fuge über den Choral der

Wiedertäufer aus Giacomo Meyerbeers

Oper *Le Prophète*

für Orgel und Orchester

Deutsche Radio Philharmonie, Dir. Martin

Haselböck, Christian Schmitt, org

09.01.2012 ↗ [Luxembourg, Philharmonie](#)13.01.2012 ↗ [Saarbrücken, Philharmonie](#)*Franz Liszt setzte über den Choral Ad nos,**ad salutarem undam, der aus der Oper**Le Prophète von Giacomo Meyerbeer**stammt, seine Fantasie und Fuge. Diese**Propheten-Fuge, wie Liszt sie nannte,**gehört zu den beeindruckendsten Werken**der Orgelliteratur weltlichen Charakters.**Marcel Dupré, großer Meister des**20. Jahrhunderts an der Orgel, schuf da-**von eine wirkungsvolle Orchesterfassung,**die als verschollen galt und 2007 erstmals**wieder aufgeführt wurde.***MAHLER, ALMA MARIA (1879–1964) / GOTTWALD, CLYTUS (\* 1925)****3 frühe Lieder**

für 6 bis 10-stimmigen Chor

SWR Vokalensemble Stuttgart,

Dir. Marcus Creed

05.04.2012 ↗ [Lorch, Klosterkirche](#)**MAHLER, GUSTAV (1860–1911)****Kindertotenlieder**

für mittlere Singstimme und Orchester

(Originaltonart)

Birmingham Symphony Orchestra,

Dir. Andris Nelsons, Jonas Kaufmann, T

18.03.2012 ↗ [Wien, Musikverein](#)**Das Lied von der Erde**

eine Symphonie für Soli und Orchester

SO des Bayerischen Rundfunks,

Dir. Riccardo Chailly, Christianne Stotijn,

MS; Ben Heppner, T

27.11.2011 ↗ [Essen, Philharmonie](#)

Berliner Philharmoniker, Dir. Simon Rattle,

Anne Sofie von Otter, MS; Stuart Skelton,

T; Gerald Finley, B Bar

14., 16. und 17.12.2011 ↗ [Berlin, Philharmonie](#)

Münchner Philharmoniker, Dir. Zubin Mehta,

Torsten Kerl, T; Thomas Hampson, Bar

29.03.2012 ↗ [Wien, Musikverein](#)

Berliner Philharmoniker, Dir. Simon Rattle,

Anne Sofie von Otter, MS; Jonas Kauf-

mann, T

03. und 06.04.2012 ↗ [Salzburg, Großes](#)[Festspielhaus](#)

Orquesta Nacional de España, Dir. Josep

Pons, Anna Larsson, A; Johan Botha, T

13. bis 15.04.2012 ↗ [Madrid, Auditorio](#)[Nacional de Música](#)**Rückert Lieder**

für Singstimme und Orchester

Berliner Philharmoniker, Dir. Simon Rattle,

Magdalena Kozená, MS

25. bis 28.01.2012 ↗ [Berlin, Philharmonie](#)**1. Symphonie**

in 4 Sätzen für Orchester

Tonhalle Orchester,

Dir. Christoph von Dohnányi

10. und 11.12.2011 ↗ [Zürich, Tonhalle](#)**2. Symphonie**

in 5 Sätzen für Soli, gemischten Chor

und Orchester

Berliner Philharmoniker, Dir. Simon Rattle,

Rundfunkchor Berlin, Camilla Tilling, S;

Bernarda Fink, A

18.02.2012 ↗ [Berlin, Philharmonie](#)25.02.2012 ↗ [New York, Carnegie Hall](#)

Kungliga Filharmoniska Orkestern,

Dir. Sakari Oramo, Eric Ericsons

Kammarkör, Anu Komsj, S

10. und 12.05.2012 ↗ [Stockholm, Konserthusen](#)**4. Symphonie**

in 4 Sätzen für Sopran und Orchester

Gewandhausorchester, Dir. Riccardo

Chailly, Luba Orgonásová, S

09.05.2012 ↗ [Luxembourg, Grand Auditorium](#)10.05.2012 ↗ [Hamburg, Laeiszhalle](#)13.05.2012 ↗ [Köln, Philharmonie](#)**9. Symphonie**

in 4 Sätzen für Orchester

Symphonieorchester des Bayerischen

Rundfunks, Dir. Mariss Jansons

15. und 16.12.2011 ↗ [München](#)

# Aufführungen (November 2011–Mai 2012)

UA Uraufführung

## MAHLER, GUSTAV (1860–1911) / SIMON, KLAUS (\* 1968)

### 9. Symphonie UA

in 4 Sätzen für Kammerorchester  
bearbeitet von Klaus Simon (2010)  
Holst-Sinfonietta, Dir. Klaus Simon  
15.03.2012 ↗ [Berlin, Philharmonie](#)

## MAHLER, GUSTAV (1860–1911) / GOTTWALD, CLYTUS (\* 1925)

### Scheiden und Meiden

für zwei 5-stimmige Chöre

### Um Mitternacht

für 9 Stimmen

### Wo die schönen Trompeten blasen

für 8-stimmigen Chor

### Die zwei blauen Augen

aus »Lieder eines fahrenden Gesellen«

für 4 gemischte Chöre

SWR Vokalensemble Stuttgart,  
Dir. Marcus Creed

05.04.2012 ↗ [Lorch, Klosterkirche](#)

## MARTIN, FRANK (1890–1974)

### Cantate pour le temps de Noël

für Soli, gemischten Chor

(und kleinen Frauenchor),

Knabenchor, Streichorchester

(mit Gamben), Cembalo und Orgel

Opus 20, Highbury Young Singers,

Eclectic Voices, Dir. Scott Stroman

09.12.2011 ↗ [London](#)

### Golgotha

für 5 Vokalsolisten, gemischten Chor,

Orgel und Orchester

Neue Elbphilharmonie, Singakademie

Dresden, Dir. Ekkehard Klemm

30.03.2012 ↗ [Dresden, Lukaskirche](#)

### Konzert für Violine und Orchester

Berner SO, Dir. Mario Venzago,

Alexandru Gavrilovici, vln

05. und 06.01.2012 ↗ [Bern, Kultur Casino](#)

## MARTINU, BOHUSLAV (1890–1959)

### Concerto

für Cembalo und kleines Orchester

Kammerphilharmonie Pardubice,

Dir. Peter Feranec,

Monika Knoblochova, hpsd

12. und 14.12.2011 ↗ [Pardubice](#)

## MILHAUD, DARIUS (1892–1974)

### La p'tite lillie

für Orchester

Ensemble Modern, Dir. Oswald Sallaberger

10.03.2011 ↗ [Dessau, Marienkirche](#)

## MJASKOWSKI, NIKOLAJ

(1881–1950)

### 6. Symphonie

für großes Orchester und gemischten Chor

Orquesta Sinfónica de Galicia,

Coro de la Sinfónica de Galicia,

Dir. Víctor Pablo Pérez

16. und 17.12.2011 ↗ [La Coruña](#)

Mjaskowskis 6. Symphonie für großes

Orchester und gemischten Chor ist

seine bekannteste und erfolgreichste

Komposition. Sie ruft Erinnerungen an

die russische Oktoberrevolution von 1917

wach und trauert um die vielen Opfer.

Der Tod steckt im Dies irae-Motiv, das ab

dem 3. Satz immer mehr die Oberhand

gewinnt.

## NICK, EDMUND (1891–1974)

### Leben in dieser Zeit

Lyrische Suite in 3 Sätzen

Neue Philharmonie Westfalen,

Dir. Clemens Jüngling, Chor des Musik-

theater im Revier, Christa Platzer,

Chansonette; Lars Oliver Rühl, Schmidt;

Joachim G. Maaß, Sprecher; Rafael Bruck,

Quartett, Regie: Bridget Breiner

14.01.2012 ↗ [Gelsenkirchen, Musiktheater](#)

[im Revier](#)

## OLDFIELD, MIKE (\* 1953) / BEDFORD, DAVID (1937–2011)

### Tubular Bells

für Orchester

bearbeitet von David Bedford (1970)

Instrumental Musikverein Neuenkirchen

03.02.2012 ↗ [Neuenkirchen](#)

25.02.2012 ↗ [Wallenhorst](#)

## PÄRT, ARVO (\* 1935)

### Total Immersion: Arvo Pärt

#### The Beatitudes

für gemischten Chor (SATB) und Orgel

#### Summa

für gemischten Chor oder Solisten (SATB)

a cappella

#### 7 Magnificat-Antiphonen

für gemischten Chor a cappella

BBC Singers

28.04.2012 ↗ [London, St. Giles](#)

### Total Immersion: Arvo Pärt

#### Berliner Messe

für gemischten Chor (SATB) und

Streichorchester

#### Silhouette

Hommage à Gustave Eiffel für

Streichorchester und Schlagzeug

#### Tabula rasa

Doppelkonzert für 2 Violinen, Streich-

orchester und präpariertes Klavier

BBC Symphony Orchestra; BBC Symphony

Chorus; Dir. Tõnu Kaljuste, Alina

Ibragimaova/Barnabás Kelemen, vln

28.04.2012 ↗ [London, Barbican](#)

### Cantus in Memory of Benjamin Britten

für Streichorchester und eine Glocke

Koninklijk Concertgebouworkest,

Dir. Martyn Brabbins

13.04.2012 ↗ [Amsterdam, Concertgebouw](#)

### Für Lennart in memoriam

für Streichorchester

Konzerthausorchester Berlin,

Dir. Alexander Liebreich

05. und 06.05.2012 ↗ [Berlin, Konzerthaus](#)

### In principio

für gemischten Chor und Orchester

Bochumer Symphoniker, Philharmonischer

Chor, Dir. David Curtis,

04.12.2011 ↗ [Bochum, Christuskirche](#)

### Lamentate

Hommage to Anish Kapoor and his

sculpture »Marsyas«

für Klavier und Orchester

American Composers Orchestra, Dir. Dennis

Russell Davies, Maki Namekawa, pno

31.01.2012 ↗ [New York, Carnegie Hall](#)

**Most Holy Mother of God**

für 4 Singstimmen (Ct/ATTB) a cappella  
Hilliard Ensemble

10.03.2012 ↗ [Canberra City, Llewellyn Hall](#)  
11.03.2012 ↗ [Sydney, Opera House](#)  
12.03.2012 ↗ [Brisbane, QPAC Concert Hall](#)  
13.03.2012 ↗ [Adelaide, Town Hall](#)  
17., 20. und 21.03.2012 ↗ [Sidney, City Recital Hall](#)  
18. und 19.03.2012 ↗ [Melbourne, Town Hall](#)  
22.03.2012 ↗ [Wollongong, Town Hall](#)

**Orient & Occident**

für Streichorchester

**Te Deum**

für 3 Chöre, präpariertes Klavier,  
Streichorchester und Tonband

**Wallfahrtslied / Pilgrims' Song**

für Männerchor und Streichorchester  
Nederlands Kamerorkest, Dir. Risto Joost,  
Nederlands Kamerchor

02. und 04.03.2012 ↗ [Amsterdam,  
Muziekgebouw aan 't IJ](#)

**Stabat Mater**

für gemischten Chor (SAT) und  
Streichorchester

Noord Nederlands Orkest, Dir. Stefan  
Asbury, Noord Nederlands Concertkoo

24.11.2011 ↗ [Groningen \(NL EA\)](#)  
29.11.2011 ↗ [Stadskanaal](#)  
30.11.2011 ↗ [Emmen](#)  
01.12.2011 ↗ [Meppel](#)  
02.12.2011 ↗ [Leeuwarden](#)

**Summa**

für Gitarrenquartett  
Dublin Guitar Quartet

24.11.2011 ↗ [Waterford, Christ Church](#)

**Te Deum**

für 3 Chöre, präpariertes Klavier,  
Streichorchester und Tonband  
Estonian National SO, Estonian  
Philharmonic Chamber Choir,  
Dir. Daniel Reuss

02.12.2011 ↗ [Tallinn](#)

**RAVEL, MAURICE (1875–1937) /  
BOULEZ, PIERRE (\* 1925)****Frontispice**

für Orchester bearbeitet von Pierre Boulez  
WDR SO Köln, Dir. Matthias Pintscher

25.05.2012 ↗ [Köln, Philharmonie](#)

*Ravels Frontispice ist ein kurzes Klavierstück für 2 Klaviere und 5 Hände, datiert mit Juni 1918. Das Werk war als »Eingangsstück« zur Präsentation einer Gedichtesammlung von Riccotto Canudo über seine Erinnerungen als Soldat in Vardar entstanden. Erst 1954 hat es Pierre Boulez wieder aus der Vergessenheit geholt. 1987 entstand seine Instrumentierung für Ensemble und 2007 die Bearbeitung für Orchester.*

**REZNICEK, EMIL NIKOLAUS  
(1860–1945)****Ritter Blaubart**

Märchenoper in 3 Aufzügen  
Philharmonisches Orchester Augsburg,  
Regie: Manfred Weiß, Bühne: Timo Entler  
04.05.2012 ↗ [Augsburg, Theater](#)

*Eine weitere, überaus wertvolle Auseinandersetzung mit dem Blaubart-Stoff eines Komponisten, dessen Werke durch Dirigenten wie Arthur Nikisch, Gustav Mahler, Felix Weingartner und Richard Strauss gefördert wurden. Musikalisch ist der Ritter Blaubart noch nicht der Moderne, sondern den späten Ausläufern der Romantik im beginnenden 20. Jahrhundert zuzuordnen.*

**RIHM, WOLFGANG (\* 1952)****13. Streichquartett** 

Arditti Quartet

19.01.2012 ↗ [Paris, Cité de la musique](#)

**Hymnus: Salutis humanae sator**

für gemischten Chor a cappella 

RIAS Kammerchor,  
Dir. Hans-Christoph Rademann

20.01.2012 ↗ [Berlin](#)

**Nähe fern 3** 

für Orchester  
Luzerner Symphonieorchester,  
Dir. James Gaffigan

29.02.2012 ↗ [Luzern](#)

**Vers une symphonie fleuve VI**

(Arbeitstitel) 

für Orchester

Badische Staatskapelle

13.03.2012 ↗ [Karlsruhe](#)

**Samothrake** 

für Sopran und Orchester

Gewandhausorchester,

Dir. Riccardo Chailly, Anna Prohaska, S

15.03.2012 ↗ [Leipzig](#)

**Fragmenta passionis** 

für gemischten Chor a cappella

RIAS Kammerchor,

Dir. Hans Christoph Rademann

24.03.2012 ↗ [Berlin, MaerzMusik](#)

**Nähe fern 4** 

für Orchester

Luzerner Symphonieorchester,

Dir. James Gaffigan

13.06.2012 ↗ [Luzern](#)

**Wolfgang Rihm at 60**

**Nach Schrift** (GB EA)

Eine Chiffre für Ensemble

**Ricercare** (GB EA)

Musik in memoriam Luigi Nono

(2. Versuch)

für 14 Spieler

**Will Sound More Again** (GB EA)

für Ensemble

London Sinfonietta, Dir. Thierry Fischer

24.01.2012 ↗ [London, Queen Elizabeth Hall](#)

**abgewandt 2**

Musik in memoriam Luigi Nono

(3. Versuch)

für 14 Instrumentalisten

Remix Ensemble, Dir. Peter Rundel

21.12.2011 ↗ [Porto, Casa da Musica](#)

**Chiffre I** (kanad. EA)

für Klavier und 7 Instrumente

**Chiffre II. Silence to be beaten**

(kanad. EA)

für 14 Spieler

Nouvel Ensemble Modern, Dir. Lorraine

Vaillancourt, Jacques Drouin, pno

02.05.2012 ↗ [Montreal, Salle Claude Champagne](#)

# Aufführungen (November 2011–Mai 2012)

UA Uraufführung

## COLL'ARCO

4. Musik für Violine und Orchester  
Deutsche Radio Philharmonie,  
Dir. Markus Huber, Tianwa Yang, vln  
02.02.2012 ↗ [Kaiserslautern, Fruchthalle](#)  
03.05.2012 ↗ [Saarbrücken, Congresshalle](#)  
05.02.2012 ↗ [Pforzheim, CongressCentrum](#)

## 3. Doppelgesang

für Klarinette, Viola und Orchester  
SWR SO Baden-Baden und Freiburg,  
Dir. Lothar Zagrosek, Jörg Widmann, clar;  
Antoine Tamestit, vla  
17.03.2012 ↗ [Karlsruhe, ZKM](#)  
18.03.2012 ↗ [Freiburg, Konzerthaus](#)  
22.03.2012 ↗ [Berlin, MaerzMusik, Philharmonie](#)

## Dritte Musik (NL EA)

für Violine und Orchester  
Radio Filharmonisch Orkest,  
Dir. Lothar Zagrosek, Tasmin Little, vln  
26.11.2011 ↗ [Amsterdam, Concertgebouw](#)

## Ernster Gesang

mit Lied für mittlere Stimme und Orchester  
Deutsche Radio Philharmonie,  
Dir. Christian Vasquez, Patrick Ruyters, Bar  
18.03.2012 ↗ [Saarbrücken, Congresshalle](#)  
19.03.2012 ↗ [Karlsruhe, Konzerthaus](#)

## Die Eroberung von Mexico

Musiktheater  
Saarländisches Staatssorchester,  
Dir. Thomas Peuschel, Judith Braun; Regie:  
Inga Levant, Bühne: Friedrich Eggert  
21.04. bis 22.05.2012 ↗ [Saarbrücken, Saarländisches Staatstheater](#)

## Fremdes Licht (NL EA)

für hohen Sopran, Violine, Klarinette  
und kleines Orchester  
Radio Kamer Filharmonie, Dir. Michael  
Schønwandt, Carolin Widmann, vln;  
Andreas Schablas, clar; Mojca Erdmann, S  
17.12.2011 ↗ [Amsterdam, Concertgebouw](#)

## Das Gehege (NL EA)

Eine nächtliche Szene für Sopran  
und Orchester  
Radio Filharmonisch Orkest,  
Dir. Edo de Waart, Hellen Kwon, S  
10.12.2011 ↗ [Amsterdam, Concertgebouw](#)

## Jakob Lenz

Kammeroper  
musikFabrik, Dir. Emilio Pomàrico,  
Thomas Möves, Bar; Johannes Schmidt, B;  
Daniel Kirch, T  
03.03.2012 ↗ [Amsterdam, Concertgebouw](#)  
English National Opera Orchestra  
Andrew Shore, Jakob Lenz; Regie: Sam  
Brown (in englischer Sprache)  
17. bis 27.04.2012 ↗ [London, Hampstead Theatre](#)

## Lichtes Spiel

Ein Sommerstück für Violine  
und kleines Orchester  
Kammerorchester Wien Berlin,  
Dir. Michael Francis,  
Anne-Sophie Mutter, vln  
22.05.2012 ↗ [Frankfurt, Alte Oper](#)  
23.05.2012 ↗ [Dortmund, Konzerthaus](#)  
30.05.2012 ↗ [Wien, Musikverein](#)  
London SO, Dir. Valery Gergiev,  
Anne-Sophie Mutter, vln  
29.11.2011 ↗ [Paris, Salle Pleyel \(frz. EA\)](#)  
30.11.2011 ↗ [London, Proms, Barbican](#)

## Der Maler träumt

Ein Traum-Gesicht von Max Beckmann  
für Bariton und Ensemble  
Remix Ensemble, Dir. Peter Rundel,  
Georg Nigl, Bar  
20.12.2011 ↗ [Porto \(port. EA\)](#)  
ORT-Orchestra della Toscana,  
Dir. Daniel Kawka  
März 2012 ↗ [Florenz, Maggio Musicale Fiorentino \(ital. EA\)](#)

## Nähe fern 1 (russ. EA)

für Orchester  
Luzerner SO, Dir. James Gaffigan  
20.12.2011 ↗ [St. Petersburg, Shostakovich Philharmonie](#)

## Quo me rapis (NL EA)

für 2 Chöre oder 8 Solostimmen  
Radio Filharmonisch Orkest, Dir. Hans  
Graf, Groot Omroepkoor, Markus John,  
Sprecher; Anita Jellema, S; Pierrette  
de Zwaan, A; Eyjólfur Eyjólfsson, T;  
Palle Fuhr Jorgensen, B; Lars Terray, Bar;  
Erks Jan Dekker, B; Itamar Lapid, B;  
Ludovic Provost, B  
07.04.2012 ↗ [Amsterdam, Concertgebouw](#)

## Wölfl-Liederbuch

für Bassbariton und Klavier  
(2 große Trommeln ad lib.)  
Georg Nigl, Bar; Tzimon Barto, pno  
15.04.2012 ↗ [Köln, Philharmonie](#)

## SCHÖNBERG, ARNOLD

(1874–1951)

### Erwartung

Monodram in 1 Akt  
Koninklijk Concertgebouworkest,  
Dir. David Robertson, Deborah Polaski, S  
26. und 27.01.2012 ↗ [Amsterdam, Concertgebouw](#)

### Die glückliche Hand

Drama mit Musik  
Staatsorchester Stuttgart, Dir. Sylvain  
Cambreling, Shigeo Ishino, Ein Mann;  
John Graham Hall, Živný; Rebecca von  
Lipinski, Míla Válková; Regie: Jossi Wieler,  
Sergio Morabito, Bühne: Bert Neumann  
11. bis 27.03.2012 ↗ [Stuttgart, Staatstheater](#)

## SCHÖNBERG, ARNOLD

(1874–1951) / BURRELL,  
HOWARD (\* 1944)

### Das Buch der hängenden Gärten

(österreich. EA)  
für Gesang und Ensemble  
(Pierrot-Ensemble)  
ingerichtet von Howard Burrell (2008)  
ensemble reconsil, Dir. Roland Freisitzer,  
Kaoko Amano, S  
22.02.2012 ↗ [Wien, Arnold Schönberg Center](#)

## SCHÖNBERG, ARNOLD

(1874–1951) / DÜNSER,  
RICHARD (\* 1959)

### Das Buch der hängenden Gärten

für mittlere Stimme und Kammerorchester  
bearbeitet von Richard Dünser (2010)  
Ensemble Kontrapunkte, Dir. Peter  
Keuschnig, Anna Maria Pammer, MS  
12.05.2012 ↗ [Wien, Musikverein](#)

## SCHÖNBERG, ARNOLD

(1874–1951) / DÜNSER,  
RICHARD (\* 1959)

### Drei Stücke op. 11 (1909) UA

für Kammerorchester  
bearbeitet von Richard Dünser (2011)  
Wiener Concert Verein, Dir. Yoel Gamzou  
05.03.2012 ↗ [Berlin, Philharmonie](#)  
07.03.2012 ↗ [Wien, Musikverein \(österreich. EA\)](#)

**SCHREKER, FRANZ (1878–1934)****Der ferne Klang**

Oper in 3 Aufzügen  
 Beethoven Orchester Bonn,  
 Chor und Extrachor des Theater Bonn,  
 Ingeborg Greiner, Grete, Greta, Tini;  
 Michael Ende, Fritz; Mark Rosenthal,  
 Chevalier/Individuum; Regie: Klaus Weise  
 11.12.2011 bis 17.03.2012 ↗ [Bonn, Theater](#)

**Vom ewigen Leben**

für Sopran und Orchester  
**Vorspiel zu einem Drama**  
**»Die Gezeichneten«**  
 für großes Orchester  
 Dresdner Philharmonie, Dir. Lothar Zagrosek  
 11. und 13.05.2012 ↗ [Dresden, Kulturpalast](#)

**Vorspiel zu einer großen Oper**  
**»Memnon«**

für großes Orchester  
 Radio Filharmonisch Orkest,  
 Dir. Ed Spanjaard  
 14.04.2012 ↗ [Amsterdam, Concertgebouw](#)

**SCHUBERT, FRANZ (1797–1828) /  
DÜNSER, RICHARD (\* 1959)**

**3 Stücke** (D 946 I/II, D 625 IV) **UA**  
 für Ensemble (Kammerorchester)  
 bearbeitet von Richard Dünser  
 Theophil Ensemble Wien,  
 Dir. Matthias Schorn  
 12.02.2012 ↗ [Wien, Liechtenstein Museum](#)

**SCHWARTZ, JAY (\* 1965)****Music for Three Stringed  
Instruments** **UA**

für Violine, Viola und Violoncello  
 e-mex ensemble  
 14.12.2011 ↗ [Köln, Universität](#)

**Music for Saxophone and Piano**

(schweiz. EA)  
 für Alt-Saxophon in Es und Klavier  
 Harry Kinross White, sax;  
 Edward Rushton, pno  
 29.11. und 01.12.2011 ↗ [Zürich, Theater Stok](#)

**SKALKOTTAS, NIKOS (1904–1949)****Fünf griechische Tänze**

für Streichorchester  
 Magogo Kamerorkest  
 12.05.2012 ↗ [Tilburg](#)

**SKRJABIN, ALEXANDER  
(1872–1915) / HAAS, GEORG  
FRIEDRICH (\* 1953)**

**Opus 68, 9. Klaviersonate**  
 für großes Orchester  
 Wiener Philharmoniker, Dir. Peter Eötvös  
 25.11.2011 ↗ [Wien Modern, Konzerthaus](#)  
 26. und 27.11.2011 ↗ [Wien Modern,  
Musikverein](#)

**SOMMER, HANS (1837–1922)****Sapphos Gesänge**

Sechs Lieder für mittlere Stimme  
 und Orchester  
 Konzerthausorchester Berlin, Dir. Sebastian  
 Weigle, Elisabeth Kulman, MS  
 09., 10. und 11.03.2012 ↗ [Berlin, Konzerthaus](#)

**SOMMER, HANS (1837–1922) /  
GOTTWALD, CLYTUS (\* 1925)****Drei Chöre** **UA**

nach Texten von Johann Wolfgang  
 von Goethe: *Mignons Lied, König  
 und Floh, Wanderers Nachtlied*  
 für Chor transkribiert von Clytus  
 Gottwald (2011)  
 Kammerchor Saarbrücken,  
 Dir. Georg Grün  
 29.01.2012 ↗ [Saarbrücken, Stiftskirche St. Arnual](#)

**SOTELO, MAURICIO (\* 1961)****Mapas Celestes... I** **UA**

für Ensemble und Live-Elektronik  
 Ensemble NeoArs Sonora  
 01.12.2011 ↗ [Badajoz](#)

**Luz sobre lienzo** **UA**

für Violine, Bailaora, Schlagzeug und  
 Elektronik  
 Patricia Kopatchinskaja, vln;  
 Fuensanta »La Moneta«, Flamenco-Tanz;  
 Agustín Diassera, Flamenco-Perkussion;  
 F. Villanueva, Live-Elektronik;  
 Dir. Mauricio Sotelo  
 03.12.2011 ↗ [Madrid, Auditorio Reina Sofia](#)

**Urritko urdin** **UA**

für Orchester  
 Orquesta Sinfónica de Euskadi  
 2012 ↗ [San Sebastian](#)

**STAUD, JOHANNES MARIA  
(\* 1974)****Manai** **UA**

für großes Orchester  
 Bayerisches Rundfunkorchester,  
 Dir. Mariss Jansons  
 09.02.2012 ↗ [München](#)

**Le Voyage** **UA**

für Schauspieler, Chor und  
 Live-Elektronik  
 Les Cris de Paris, Dir. Geoffroy Jourdain,  
 Marcel Bozonnet, Schauspieler  
 17.06.2012 ↗ [Paris, Agora Festival](#)

**Black Moon**

für Bassklarinette  
 Solist des Klangforum Wien, bass cl  
 02.03.2012 ↗ [Wien, Konzerthaus](#)

**Lagrein** (schweiz. EA)

für Violine, Klarinette, Violoncello  
 und Klavier  
 Ensemble Contrechamps  
 05.12.2011 ↗ [Lausanne, Haute École de Musique](#)  
 13.12.2011 ↗ [Genève, Studio Ernest-Ansermet](#)

**A Map Is Not The Territory**

für großes Ensemble  
 Ensemble Contrechamps,  
 Dir. Michael Wendeberg  
 05.12.2011 ↗ [Lausanne, Haute École de Musique](#)  
 13.12.2011 ↗ [Genève, Studio Ernest-Ansermet](#)

**Über trügerische Stadtpläne und  
die Versuchungen der Winternächte  
(Dichotomie II)** (frz. EA)

für Streichquartett und Orchester  
 Orchestre National de Lyon,  
 Dir. Pascal Rophé, Arditti Quartet  
 01.03.2012 ↗ [Lyon, Auditorium](#)

# Aufführungen (November 2011–Mai 2012)

UA Uraufführung

## STOCKHAUSEN, KARLHEINZ (1928–2007)

### Gruppen

für 3 Orchester  
hr-Sinfonieorchester, Ensemble Modern,  
Dir. Matthias Pintscher  
26.11.2011 ↗ [Darmstadt, Bollenfalltorhalle](#)

### Kontra Punkte

für 10 Instrumente  
Ensemble Contrechamps,  
Dir. Michael Wendeborg  
05.12.2011 ↗ [Lausanne](#)  
13.12.2011 ↗ [Genève, Studio Ernest Ansermet](#)

## SZYMANOWSKI, KAROL (1882–1937)

### 1. Konzert für Violine und Orchester

London SO, Dir. Pierre Boulez,  
Christian Tetzlaff, vln  
29.04.2012 ↗ [London, Barbican Hall](#)

### Stabat Mater

für Sopran, Alt, Bariton, gemischten  
Chor und Orchester  
City of Birmingham SO & Choir,  
Dir. Edward Gardner, Sarah Fox, S;  
Pamela Helen Stephen, MS;  
James Creswell, B  
15. und 18.02.2012 ↗ [Birmingham](#)  
Bamberger Symphoniker, Dir. Hubert Beck,  
Chor der Bamberger Symphoniker, Simona  
Saturová, Chiyuki Okamura, S; Kismara  
Pessatti, A; David Wilson Johnson, Bar  
21.04.2012 ↗ [Bamberg, Konzerthalle](#)

### 3. Symphonie

*Das Lied von der Nacht*  
für Tenor, gemischten Chor ad lib.  
und Orchester  
London Philharmonic Orchestra & Choir,  
Dir. Vladimir Jurowski, Jeremy Ovenden, T  
22.02.2012 ↗ [London, Royal Festival Hall](#)  
London SO & Chorus, Dir. Pierre Boulez,  
Steve Davislim, T  
08.05.2012 ↗ [London, Barbican Hall](#)

## SZYMANOWSKI, KAROL (1882–1937) / ORAMO, SAKARI (\* 1965)

### Sechs Lieder der Märchenprinzessin

op. 31 UA  
für hohe Singstimme und Orchester  
orchestriert von Karol Symanowski  
(Lieder 1, 2, 4)  
und Sakari Oramo (Lieder 3, 5, 6) (2011)  
Anu Korsi, S; Deutsches SO Berlin,  
Dir. Sakari Oramo  
15.04.2012 ↗ [Berlin](#)

## UHL, ALFRED (1909–1992)

### Konzertante Symphonie

für Klarinette und Orchester  
Unley SO, Peter Handsworth, clar;  
Dir. Peter Webb  
02.12.2011 ↗ [Unley](#)

## WEBERN, ANTON (1883–1945)

### 6 Stücke

für Orchester (ursprüngliche Fassung)  
Gustav Mahler Jugendorchester,  
Dir. Ingo Metzmacher  
07.04.2012 ↗ [Hamburg, Laeiszhalle](#)  
12.04.2012 ↗ [Wien, Musikverein](#)

### 6 Stücke

für Orchester (reduzierte Fassung)  
Gustav Mahler Jugendorchester,  
Dir. Ingo Metzmacher  
15.04.2012 ↗ [Lissabon, Grande Auditorio](#)

## WEILL, KURT (1900–1950)

### Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny

Oper in 3 Akten  
Wiener Staatsopernorchester,  
Dir. Ingo Metzmacher, Elisabeth Kulman,  
Leokadja Begbick; Tomasz Konieczny,  
Dreieinigkeitsmoses; Angelika Kirch-  
schlagler, Jenny Hill; Christopher Ventris,  
Jim Mahoney; Regie: Jerome Deschamps,  
Bühne: Olivia Fersioni  
24.01. bis 05.02.2012 ↗ [Wien, Staatsoper](#)  
Gewandhausorchester & Chor der Oper  
Leipzig, Dir. Ulf Schirmer,  
Karin Lovelius, Leokadja Begbick;  
Timothy Fallon/Martin Petzold, Fatty, der  
»Prokurist«; Jürgen Kurth, Dreieinigkeits-  
moses; Soula Parassidis/Jennifer Porto,  
Jenny Hill; Stefan Vinke, Jim Mahoney;  
Regie: Tobias Kratzer, Bühne: Jo Schramm  
28.04. bis 19.05.2012 ↗ [Leipzig, Oper](#)

Israel Symphony Orchestra & Chorus,  
Dir. David Stern,  
Tara Venditti, Leokadja Begbick;  
Alan Woodrow, Fatty; Julien Tovey,  
Dreieinigkeitsmoses; Noemi Nadelmann,  
Jenny Hill; John Uhlenhopp, Jimmy  
Mahoney; Regie: Omri Nitzan, Bühne:  
Michael Kremenko  
12. bis 14.01.2012 ↗ [Tel Aviv, Israeli Opera](#)

### Berlin im Licht Song

für Gesang und Jazz Instrumente  
**Öl-Musik**  
für Stimme und Ensemble  
Berliner Philharmoniker,  
Dir. Simon Rattle, HK Gruber, Chansonnier  
20. und 21.01.2012 ↗ [Berlin, Philharmonie](#)

### Der Jasager

Schuloper in 2 Akten  
Orchestre National du Capitole  
de Toulouse  
02. bis 05.05.2012 ↗ [Toulouse](#)

## ZEMLINSKY, ALEXANDER (1871–1942)

### Eine florentinische Tragödie

Oper in 1 Aufzug  
Orchestre de l'Opéra de Lyon,  
Dir. Lothar Koenigs,  
Detlef Roth, Simone; Michaela Selinger,  
Bianca; Thomas Piffka, Guido Bardi;  
Regie: Georges Lavaudant, Bühne:  
Jean Pierre Vergier  
29.01. bis 08.02.2012 ↗ [Lyon, Opéra de Lyon](#)  
City Philharmonic Orchestra,  
Dir. Taijiro Iimori  
08. bis 11.03.2012 ↗ [Tokyo, New National Theatre](#)  
Orquestra Simfònica i cor del Gran Teatre  
del Liceu, Dir. Mark Albrecht  
04. bis 22.04.2012 ↗ [Barcelona, Gran Teatre  
del Liceu](#)  
Canadian Opera Company Orchestra,  
Dir. Andrew Davis, Alan Held, Simone;  
Gun-Brit Barkmin, Bianca; Michael König,  
Guido Bardi;  
26.04. bis 25.05.2012 ↗ [Toronto, Four Seasons  
Centre of the Performing Arts](#)



# WIENER STAATSOPER

---

PREMIERE

*Kurt Weill*

# AUFSTIEG UND FALL DER STADT MAHAGONNY

Dirigent: Ingo Metzmacher | Regie: Jérôme Deschamps

Bühne: Olivia Fersioni | Kostüme: Vanessa Sannino

Elisabeth Kulman | Tomasz Konieczny

Angelika Kirchschrager | Christopher Ventris

**Premiere: 24. Jänner 2012**

**Reprisen: 27., 30. Jänner, 2., 5. Februar 2012**

# Neu auf CD & DVD

## BERIO, LUCIANO

**Rendering** <sup>1</sup>

## RIHM, WOLFGANG

**Erscheinung** <sup>1</sup>

Bamberger Symphoniker,  
Dir. Jonathan Nott  
[Tudor CDs 1615 und 1616](#)

*Unter dem Titel The Bamberg Schubert Project erscheint eine CD-Reihe bei Tudor, die neben Referenzeinspielungen aller Schubert-Symphonien auch Werke von heute präsentiert, die einen direkten Schubert-Bezug besitzen. Da darf natürlich Luciano Berios Restaurierung von Entwürfen und Skizzen Schuberts zu einer geplanten 10. Symphonie (Rendering) nicht fehlen, ebenso wenig wie Wolfgang Rihms Skizze über Schubert für 9 Streicher und Klavier ad lib. (Erscheinung).*

## BERIO, LUCIANO

**SOLO** <sup>2</sup>

SWR Sinfonieorchester  
Baden-Baden und Freiburg,  
Dir. Sylvain Cambreling

## MARTIN, FRANK

**Ballade für Posaune und Klavier** <sup>2</sup>

Frederic Belli, trb,  
Erika Takezawa, pno,  
[Genuin CD GEN11188](#)

*Ein Shooting Star des heutigen Konzertbetriebs am Werk: Der Posaunist Frederic Belli. Seine Debut-CD bei Genuin ist ein Bekenntnis zur Moderne. Sie beinhaltet spannendes, zeitgenössisches Repertoire: SOLO für Posaune und Orchester von Luciano Berio (aus 1999) und die Ballade für Posaune und Klavier von Frank Martin.*

## BIRTWISTLE, HARRISON

**Antiphonies** <sup>3</sup>

Joanna MacGregor, pno  
Radio Filharmonisch Orkest,  
Dir. Michael Gielen  
[Warner Classics CD 2564-67199-0](#)

*2000 bezeichnete The Guardian die Antiphonies als »eine der größten Herausforderungen unter den jüngeren Werken für Klavier und Orchester – für Musiker und Zuhörer ... Ständige Wechsel und Überlagerungen verschiedener Musikarten weisen auf ein inneres Drama hin, das Birtwistle vor dem Betrachter verbirgt – als wären Klavier und Orchester Teilnehmer eines alten, monumentalisierten Rituals.« Warner Classics hat jetzt die Aufnahmen mit Joanna MacGregor, die das Stück 1993 zur Uraufführung brachte, wieder veröffentlicht.*

## KAGEL, MAURICIO

**Süden** <sup>4</sup>

a film by Gastón Solnicki  
on Mauricio Kagel  
[KAÏROS DVD 0013172KAI](#)

*Der argentinische Filmemacher Gastón Solnicki begleitete den in Buenos Aires geborenen Mauricio Kagel bei seinem ersten Besuch in Argentinien seit über 40 Jahren. Solnicki dokumentiert die Arbeit des Künstlers mit dem Ensemble »Süden«, das sich der Aufführung von Kagels Werk verschrieben hat. Ein Film, der Kagels vielschichtiger Persönlichkeit gerecht wird.*

## GEORGES, LENTZ

**Ingwe** <sup>5</sup>

Zane Banks, elektr. Git  
[Naxos CD 8.572483](#)

*Ingwe von Georges Lentz ist ein einstündiges Abenteuer, das dem Zuhörer das breite Spektrum an Möglichkeiten für die elektrische Gitarre erschließt. In enger Zusammenarbeit mit dem talentierten Gitarristen Zane Banks konzentriert sich die Arbeit auf den großen Umfang an Ausdrucksmöglichkeiten für den Part des Einzelsolisten. Das Resultat ist eine monumentale Musikskulptur, die den Zuhörer in Bann hält.*

## MARTIN, FRANK

**Der Sturm** <sup>6</sup>

Netherlands Radio  
Philharmonic & Radio Choir,  
Dir. Thierry Fischer  
[Hyperion Records CDA67821/3](#)

*Das Zauberlustspiel Der Sturm (nach Shakespeare) gehört zu Frank Martins bedeutendsten und kreativsten Kompositionen. Martin arbeitete drei Jahre an dem Werk, das 1956 an der Wiener Staatsoper uraufgeführt wurde (in den Hauptrollen Eberhard Wächter, Anton Dermota und Christa Ludwig). Martin bewunderte sehr die eigenständige literarische Qualität der deutschen Shakespeare-Übersetzung von August Wilhelm von Schlegel. Sie lieferte das Libretto für seinen Sturm.*

## MILHAUD, DARIUS

**Christophe Colomb** <sup>7</sup>

Orchestre de la Fondation  
Gulbenkian de Lisbon,  
Dir. Michel Swierczewski  
[Disque Dom DVD Dom11014](#)

*Milhaud erzählt in seiner Oper aus dem Jahr 1930 die Geschichte von Christoph Kolumbus, die wie viele seiner Werke von einer lebhaften Mischung aus Stilen und Einflüssen geprägt ist. Diese neue DVD von Pierre Jourden bringt die Produktion des Théâtre Imperial de Compiègne auf den Bildschirm.*

**PAHUD COLLECTION** <sup>8</sup>

## TSCHAIKOWSKY / BRAUNSTEIN, GUY

**Arie des Lensky aus Eugen Onegin**

## WEBER / GAMZOU, YOEL

**Fantasie über Der Freischütz**

## VERDI / GAMZOU, YOEL

**Fantasie über La Traviata**

## VERDI / GAMZOU, YOEL

**Fantasie über Rigoletto**

Emmanuel Pahud, fl,  
Juliette Hurel, fl  
Rotterdam Philharmonic  
Orchestra, Dir. Yannick  
Nézet-Séguin  
[EMI Classics CD 5099945781421](#)

*Unter dem Titel The Emmanuel Pahud Collection erscheinen in Kürze mehrere Opernfantasien bei der UE, die Emmanuel Pahud bereits 2010 für EMI eingespielt hat. Es sind dies für Flöte und Orchester eingerichtete, populäre Bearbeitungen aus den Opern Eugen Onegin, Der Freischütz, La Traviata und Rigoletto. Mehr darüber in der nächsten Ausgabe der Musikblätter.*

**PÄRT, ARVO**

**Ein Wallfahrtslied,  
Magnificat, Summa,  
Nunc dimittis, Te Deum** <sup>7 9</sup>  
Tallinn Sinfonietta, Dir. Risto  
Joost, Voces Musicales  
Estonian Record Productions  
CD ERP 2309

Eine sowohl dramaturgisch wie auch interpretatorisch äußerst gelungene Arvo-Pärt-Portrait-CD von ERP aus Estland: Zwei wichtige Chor-/Orchesterwerke (Ein Wallfahrtslied, Te Deum) umrahmen drei zentrale Chorwerke Pärts (Magnificat, Summa, Nunc dimittis). Eine lohnende CD sowohl für Pärt-Einsteiger wie auch für Fortgeschrittene.

**RIHM, WOLFGANG**

**Ende der Handschrift,  
Nebendraußen,  
Rilke: Vier Gedichte** <sup>7 10</sup>  
Christoph Prégardien, T,  
Siegfried Mauser, pno  
Col Legno CD WWE1CD50501  
(Neuaufgabe der CD von 2003)

Wolfgang Rihm vertont Gedichte von Heiner Müller, Hermann Lenz und Rainer Maria Rilke. In seiner Herangehensweise erweitert er das Textmaterial, anstatt es zu beschreiben, er fügt den Worten weitere, nur durch die musikalische Sprache artikulierbare Ebenen hinzu. Dabei bleiben die textinspirierten Stücke aber immer als eigenständige, souveräne Musik bestehen.

**RIHM, WOLFGANG**

**Konzert in einem Satz** <sup>7 11</sup>  
Tanja Tetzlaff, vlc  
Deutsche Kammerphilharmonie  
Bremen, Dir. Peter Ruzicka  
NEOS CD 11038

Mit seinem Konzert in einem Satz setzt sich Wolfgang Rihm bereits zum dritten Mal mit der Gattung des Cellokonzerts auseinander. Das Monodram. Musik für Violoncello und Orchester (1983) ist eher dunkel timbriert, in Musik für Violoncello und Orchester (1998) komponierte Rihm einen rasanten Solopart. Im Konzert in einem Satz hat Rihm sich bewusst auf das jahrhundertealte Konzept des Konzerts bezogen.

**SCHREKER, FRANZ**

**Der ferne Klang** <sup>7 12</sup>  
Sally du Randt, S,  
Mathias Schulz, T  
Philharmonisches Orchester  
Augsburg, Opernchor  
des Theaters Augsburg,  
Dir. Dirk Kaftan  
Ars Produktion CD ARS 38080

Der ferne Klang war Franz Schrekers erste abendfüllende Oper, mit der er schlagartig berühmt wurde und sogar mit Richard Strauss oder Giacomo Puccini in Konkurrenz um die Vorherrschaft auf den Bühnen trat. Eine ungemein kühne, schillernde Partitur, prall mit überwältigenden Wechsellern der Perspektive und trotz mancher harmonischer Kühnheit immer eingebunden in einen tonalen Rahmen.

**SOMMER, HANS**

**Sapphos Gesänge,  
Orchesterlieder** <sup>7 13</sup>  
Elisabeth Kulman, MS,  
Bo Skovhus, Bar  
Bamberger Symphoniker,  
Dir. Sebastian Weigle  
Tudor CD 7178

(erhältlich ab Jänner 2012)

»Die Lieder sind freilich sehr dramatisch gehalten, aber mit Verstand und Geschmack. Fahren sie nur so fort!«, schrieb Franz Liszt an den jungen Hans Sommer (1837–1922), als er dessen sechsteiligen Liedzyklus Sapphos Gesänge, op. 6 hörte. Schon der Klaviersatz evoziert bei einigen Liedern einen spätromantischen Orchesterapparat. Die erste CD-Einspielung belegt: es ist höchste Zeit für eine Hans-Sommer-Renaissance!

**SZYMANOWSKI,  
KAROL**

**3. Symphonie** <sup>7 14</sup>  
Rafael Bartminksi, T,  
Andreas Röhn, vl  
Chor und Symphonieorchester  
des Bayerischen Rundfunks,  
Dir. Mariss Jansons  
BR Klassik CD 900107

Karol Szymanowski ist es in seiner 3. Symphonie auf bewundernswerte Weise gelungen, die geheimnisvolle, schwüle, exotische Atmosphäre des zugrunde liegenden Gedichts des persischen Dichters und Mystikers Jalal ad-Din ar-Rumi in Töne umzusetzen: »Wahrheit füllt mit lichtem Flügel diese Nacht! Schlaf nicht, Gefährte«. Mariss Jansons bringt diese Kostbarkeiten zum Blühen.



1



2



3



4



5



6



7



8



8



9



10



11



12



13



14

# Neuerscheinungen



## DIE NEUE MAGIC FLUTE

**Die erfolgreiche Flötenschule jetzt in umfassend überarbeiteter dreibändiger Neuauflage**  
**BARBARA GISLER-HAASE**

Mit dem gelungenen Einstieg – für Kinder ab acht Jahren wie auch für erwachsene AnfängerInnen – führt Barbara Gisler-Haase in die Grundlagen des Flötenspiels nach neuesten pädagogischen Erkenntnissen ein. Der sorgfältig ausgewählte und umfangreich ergänzte Stückekanon macht mit Standardwerken aus Barock, Klassik, Romantik, dem 20. und 21. Jahrhundert und Populärmusik vertraut. Praxisnahe Übungen begleiten die Spielstücke ebenso wie die beiliegende Klavierstimme und die Play-Along-CD. Zusätzlich stehen Gratis-Downloads von weiteren Übungen, Hörbeispielen, Informationen zu den Komponisten und einem musikalischen Lexikon zur Verfügung.

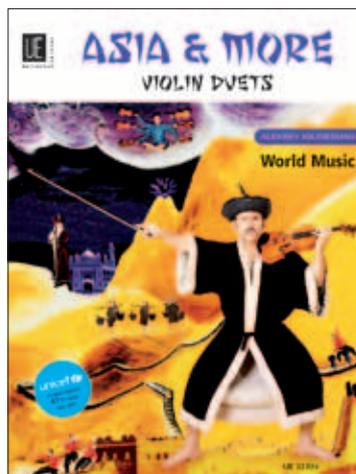
Ein Standardwerk, das allen angehenden Flötisten ein effektives und zeitgemäßes Studium mit Spaß garantiert!

### DIE NEUE MAGIC FLUTE

**Band 1** ↗ [UE 35301](#)

**Band 2** ↗ [UE 35302](#)

**Band 3** ↗ [UE 35303](#)



## ASIA & MORE

**Mehr oder weniger Asien**  
**ALEKSEY IGUDESMAN**

»Asien ist doch kein musikalischer Stil!« hört man das Publikum schon rufen. Aber wer Aleksey Igudesman kennt, der ahnt, dass sich hinter »Asia & More« nicht nur »Asia«, sondern vor allem auch »More« verbirgt – eine Vielfalt musikalischer Inspirationen kombiniert mit authentischen Stilelementen. Seine außergewöhnliche Klangreise führt von Japan und den Philippinen über China und Indien bis nach Kasachstan und in die Türkei. Hintergründe zu den Stücken sowie Tipps zu den typischen Spiel- und Artikulationstechniken geben praktische Unterstützung und führen in die asiatische Spielvielfalt ein.

**ASIA & MORE** ↗ [UE 33654](#)

*»Egal in welches Musikgenre uns Aleksey Igudesman entführt, er schafft es immer, die Essenz der musikalischen Sprache zu erfassen – und das auf seine einmalig clevere und heitere Weise. »Asia & More« wird ganz bestimmt auf Jahre hinaus einen festen Platz auf meinem Notenpult bekommen.«* JOSHUA BELL

**BRAMBÖCK, FLORIAN****Saxophone Trios from around the world**für 3 Saxophone (AAT(A))  
↗ [UE 35030](#)**CORNICK, MIKE****Piano Coach Band 2**für Klavier  
↗ [UE 34992](#)**DEHNHARD, TILMANN****Easy Jazz Studies**für Flöte mit CD  
↗ [UE 35028](#)**FELDMAN, MORTON****For Bunita Marcus**für Klavier  
↗ [UE 35254](#)**GISLER-HAASE, BARBARA****Die neue Magic Flute 3**für Flöte mit CD  
↗ [UE 35303](#)**HAAS, GEORG FRIEDRICH****Drei Liebesgedichte**nach Texten von August Stramm  
für 6 Singstimmen  
Vokalpartitur ↗ [UE 32957](#)**IGUDESMAN, ALEKSEY****Asia & More**für 2 Violinen  
↗ [UE 33654](#)**MAHLER, GUSTAV****Das klagende Lied**Fassung 1880 in drei Sätzen  
für Soli: Sopran, Alt, Tenor, Bariton, Knabensopran, Knabenalt, Chor SATB, großes Orchester und Fernorchester  
nach dem Text der Neuen Kritischen Gesamtausgabe  
↗ [UE 33891](#)**MARX, JOSEPH****Klavierstück II**für Klavier  
↗ [UE 33665](#)**PÄRT, ARVO****Da pacem Domine**für Chor SATB und Orchester  
Studienpartitur ↗ [UE 32999](#)**L'Abbé Agathon**für Soli (SA), Chor (SA) und Streichorchester  
Studienpartitur ↗ [UE 34672](#)  
Chorpartitur ↗ [UE 34673](#)**Vater Unser**für Knabensopran und Klavier mit Referenz CD  
Gewidmet dem Heiligen Vater, Papst Benedikt XVI  
↗ [UE 35300](#)**RAE, JAMES****Saxophone Debut**für Saxophon  
↗ [UE 21530](#)**All together easy ensemble!**für flexibles Ensemble  
↗ [UE 21580](#)**Tyne Sonata**für Altsaxophon und Klavier  
↗ [UE 21578](#)**RIHM, WOLFGANG****Goethe – Lieder** für Gesangund Klavier  
Fassung für Tenor und Klavier  
↗ [UE 33706](#)Fassung für Bariton und Klavier  
↗ [UE 33705](#)**SOTELO, MAURICIO****Muros de dolor VI**für Violoncello  
↗ [UE 35017](#)**WEILL, KURT****Songs**für Trompete mit CD und Klavierbegleitung  
↗ [UE 34327](#)**Konzert op. 12**Nach dem Text der Kurt Weill Edition  
für Violine und Bläserorchester  
Ausgabe für Violine und Klavier  
↗ [UE 35017](#)**Die neue Karl Scheit Gitarren Edition****WEISS, SILVIUS LEOPOLD****Ouverture und Capriccio**für Gitarre  
↗ [UE 34487](#)**WIENER URTEXT EDITION****BARTHOLDY, FELIX MENDELSSOHN****Rondo Capriccioso** op. 14für Klavier  
↗ [UT 50215](#)**HAYDN, JOSEPH****Klaversonate** C-DurHob. XVI:35  
für Klavier  
↗ [UT 50177](#)**BACH, JOHANN SEBASTIAN****Drei zweistimmige Inventionen**Urtext + Faksimile  
für Klavier  
↗ [UT 50165](#)**BACH, CARL PHILIPP EMANUEL****Sämtliche Orgelwerke****Band 2: Kleinere Werke**für Orgel  
↗ [UT 50149](#)**DIRIGIERPARTITUREN****MAHLER, GUSTAV****Totenfeier**Symphonische Dichtung nach dem Text der kritischen Gesamtausgabe  
für Orchester  
↗ [UE 35006](#)**DIE NEUE STUDIENPARTITUREN-REIHE****BARTÓK, BÉLA****Streichquartett Nr. 2** op. 17↗ [UE 34309](#)**Streichquartett Nr. 5**↗ [UE 34312](#)**FELDMAN, MORTON****Violin and Orchestra**für Violine und Orchester  
↗ [UE 34127](#)**HAAS, GEORG FRIEDRICH****in vain**für 24 Instrumente  
↗ [UE 34805](#)**MAHLER, GUSTAV****Totenfeier**Symphonische Dichtung für Orchester  
nach dem Text der kritischen Gesamtausgabe  
↗ [UE 34798](#)**Lieder eines fahrenden****Gesellen**für Singstimme und Orchester  
↗ [UE 34810](#)**PÄRT, ARVO****Fratres**für Streichquartett  
↗ [UE 34807](#)

# Jubiläen und Gedenktage

## 2012

- 80. Todestag **Eugen d'Albert** † 03.03.1932
- 125. Geburtstag **Kurt Atterberg** \* 12.12.1887
- 25. Todestag **Henk Badings** † 26.06.1987
- 75. Geburtstag **David Bedford** \* 04.08.1937
- 50. Todestag **Hanns Eisler** † 06.09.1962
- 25. Todestag **Morton Feldman** † 03.09.1987
- 50. Geburtstag **Silvia Fómína** \* 01.01.1962
- 25. Todestag **Hans Gál** † 03.10.1987
- 75. Geburtstag **Peter Kolman** \* 29.05.1937
- 70. Geburtstag **Petr Kotík** \* 27.01.1942
- 80. Geburtstag **Richard Meale** \* 24.08.1932
- 60. Geburtstag **Dominic Muldowney** \* 19.07.1952
- 50. Todestag **Caspar Neher** † 30.06.1962
- 75. Geburtstag **Gösta Neuwirth** \* 06.01.1937
- 75. Geburtstag **Bo Nilsson** \* 01.05.1937
- 60. Geburtstag **Wolfgang Rihm** \* 13.03.1952
- 80. Geburtstag **Rodion K. Schtschedrin** \* 16.12.1932
- 70. Todestag **Erwin Schulhoff** † 18.08.1942
- 90. Todestag **Hans Sommer** † 26.04.1922
- 75. Todestag **Karol Szymanowski** † 29.03.1937
- 70. Todestag **Alexander Zemlinsky** † 15.03.1942

- 90. Geburtstag **Francis Miroglio** \* 12.12.1924
- 60. Todestag **Karol Rathaus** † 21.11.1954
- 75. Todestag **Franz Schmidt** † 11.02.1939
- 80. Geburtstag **Alfred Schnittke** \* 24.11.1934
- 80. Todestag **Franz Schreker** † 21.03.1934
- 70. Todestag **Ethel Smyth** † 09.05.1944
- 70. Geburtstag **Mathias Spahlinger** \* 14.10.1944
- 50. Geburtstag **Ian Wilson** \* 26.12.1964

## 2015

- 70. Todestag **Béla Bartók** † 26.09.1945
- 90. Geburtstag **Cathy Berberian** \* 04.07.1925
- 80. Todestag **Alban Berg** † 24.12.1935
- 90. Geburtstag **Luciano Berio** \* 24.10.1925
- 90. Geburtstag **Pierre Boulez** \* 26.03.1925
- 60. Todestag **Willy Burkhard** † 18.06.1955
- 125. Geburtstag **Hans Gál** \* 05.08.1890
- 125. Geburtstag **Manfred Gurlitt** \* 06.09.1890
- 70. Geburtstag **Vic Hoyland** \* 11.12.1945
- 50. Geburtstag **Georges Lentz** \* 22.10.1965
- 125. Geburtstag **Frank Martin** \* 15.09.1890
- 125. Geburtstag **Bohuslav Martinu** \* 08.12.1890
- 25. Todestag **Otmar Nussio** † 22.07.1990
- 80. Geburtstag **Arvo Pärt** \* 11.09.1935
- 70. Todestag **Emil Nikolaus von Reznicek** † 02.08.1945
- 80. Geburtstag **Peter Ronnefeld** \* 26.01.1935
- 50. Todestag **Peter Ronnefeld** † 06.08.1965
- 90. Todestag **Erik Satie** † 01.07.1925
- 90. Geburtstag **Gunther Schuller** \* 22.11.1925
- 50. Geburtstag **Jay Schwartz** \* 26.06.1965
- 80. Todestag **Josef Suk** † 29.05.1935
- 70. Todestag **Nikolai Nikolajewitsch Tscherepnin** † 26.06.1945
- 70. Todestag **Anton Webern** † 15.09.1945

22

## 2013

- 10. Todestag **Luciano Berio** † 27.05.2003
- 60. Geburtstag **Todd Brief** \* 25.02.1953
- 60. Geburtstag **Georg Friedrich Haas** \* 16.08.1953
- 70. Geburtstag **Bill Hopkins** \* 05.06.1943
- 75. Geburtstag **Zygmunt Krauze** \* 19.09.1938
- 90. Geburtstag **György Ligeti** \* 28.05.1923
- 25. Todestag **Marcel Poot** † 12.06.1988
- 80. Geburtstag **Raymond Murray Schafer** \* 18.07.1933
- 75. Geburtstag **Tona Scherchen** \* 12.03.1938
- 80. Todestag **Max von Schillings** † 24.07.1933

## 2014

- 60. Todestag **Franco Alfano** † 27.10.1954
- 80. Geburtstag **Harrison Birtwistle** \* 15.07.1934
- 75. Todestag **Julius Bittner** † 09.01.1939
- 60. Todestag **Walter Braunfels** † 19.03.1954
- 70. Geburtstag **Barry Conyngham** \* 27.08.1944
- 80. Todestag **Frederick Delius** † 10.06.1934
- 60. Geburtstag **Beat Furrer** \* 06.12.1954
- 90. Geburtstag **Karl Heinz Füssl** \* 21.03.1924
- 75. Todestag **Wilhelm Grosz** † 10.12.1939
- 60. Geburtstag **Martin Haselböck** \* 23.11.1954
- 90. Geburtstag **Milko Kelemen** \* 30.03.1924
- 70. Todestag **Hans Krása** † 17.10.1944
- 50. Todestag **Alma Maria Mahler** † 11.12.1964
- 50. Todestag **Joseph Marx** † 03.09.1964

## 2016

- 80. Geburtstag **Richard Rodney Bennett** \* 29.03.1936
- 90. Geburtstag **Francis Burt** \* 28.04.1926
- 90. Geburtstag **Friedrich Cerha** \* 17.02.1926
- 90. Geburtstag **Morton Feldman** \* 12.01.1926
- 70. Geburtstag **Michael Finnissy** \* 17.03.1946
- 70. Todestag **Heinrich Kaminski** † 21.06.1946
- 25. Todestag **Ernst Krenek** † 22.12.1991
- 90. Geburtstag **György Kurtág** \* 19.02.1926
- 125. Geburtstag **Sergei Sergejewitsch Prokofieff** \* 23.04.1891
- 100. Todestag **Max Reger** † 01.01.1916
- 80. Geburtstag **Steve Reich** \* 03.10.1936
- 80. Todestag **Ottorino Respighi** † 18.04.1936
- 100. Geburtstag **Karl Schiske** \* 12.02.1916
- 80. Geburtstag **Hans Zender** \* 22.11.1936



**BBC**  
Symphony  
Orchestra

# TOTAL IMMERSION

# ARVO PÄRT

## SATURDAY 28 APRIL

Arvo Pärt creates a soundworld like no other, where the avant-garde comes face-to-face with early music to produce works of radiant beauty. Influenced by plainsong and Gregorian chant, his pared-down, deeply contemplative music has made him one of the most popular of today's composers.

Join the BBC Symphony Orchestra for a day of music, film and discussion that will take you to the heart of Arvo Pärt's music.

### 11.00am Talk, Silk Street Theatre

An introduction to the music of Arvo Pärt.

### 1.00pm Concert, St Giles Cripplegate

Arvo Pärt Magnificat, Für Alina, Spiegel im Spiegel, Stabat Mater.

Musicians from the Guildhall School of Music and Drama, Eamon Duggan *conductor*

### 3.30pm Film, Silk Street Theatre

#### 24 Preludes for a Fugue

A portrait recorded during three prolific years of the composer's life, featuring rehearsals, premieres, seminars, meetings and recollections.

### 6.00pm Concert, St. Giles, Cripplegate

Arvo Pärt programme to include Beatitudes, 7 Magnificat Antiphons.

BBC Singers

### 7.15pm Free Event, Barbican Freestage

The BBC SO Family Orchestra performs a new work inspired by the music of Arvo Pärt.

### 8.00pm Concert, Barbican Hall

Arvo Pärt Symphony No. 1, Tabula Rasa, Silhouette, Berliner Messe, Symphony No. 3.

BBC Symphony Orchestra

Tonu Kaljuste *conductor*

Alina Ibragimova *violin*

Barnabás Kelemen *violin*

BBC Symphony Chorus

barbican

### Box Office

020 7638 8891 (bkg fee)

[www.barbican.org.uk](http://www.barbican.org.uk)

Reduced booking fee online

For full details, ticket and

Total Immersion Day Pass information visit:

[bbc.co.uk/symphonyorchestra](http://bbc.co.uk/symphonyorchestra)

Follow us on: [twitter.com/BBCSymphonyOrch](https://twitter.com/BBCSymphonyOrch) & [facebook.com/BBCSO](https://facebook.com/BBCSO)

*»Genuss? Ja, Genuss – mir schwebt  
eine ganzheitliche Erlebnisform vor.«*

**Wolfgang Rihm**