

FRIEDRICH  
CERHA »Frei muss man einfach sein ...«

---

ALBAN  
BERG »Wozzeck« und »Lulu« – Fassungsfragen

---

LEOŠ  
JANÁČEK Nachruf von Max Brod

---

PIERRE  
BOULEZ und Patrice Chéreau über »Aus einem Totenhaus«

---

GEORGES  
LENTZ »Klarheit wie Sternenblitze«

---

DAVID  
SAWER »Drama und Musik«

---

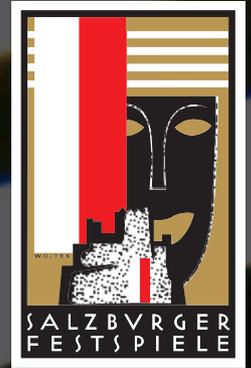
LUKE  
BEDFORD »Brennglas und Lupe«

---

Kim Kowalke über  
KURT  
WEILL

---

# Salzburg contemporary



Christoph Eschenbach · Pablo Heras-Casado  
Heinz Holliger · Johannes Kalitzke · Zubin Mehta  
Simon Rattle · Franz Welser-Möst

Thomas Demenga · Elina Garanča · Matthias Goerne  
Thomas Hampson · Håkan Hardenberger · Carl Hieger  
Ursula Holliger · Ruth Killius · Anita Leuzinger  
Alexander Lonquich · Ulrich Matthes · Horst Maria Merz  
Felix Renggli · Peter Stein · Thomas Zehetmair

Berliner Philharmoniker · The Cleveland Orchestra · The Collegiate Chorale  
Ensemble Contrechamps · Israel Philharmonic Orchestra · Klangforum Wien  
Latvian Radio Choir · Mozarteumorchester Salzburg  
NDR Sinfonieorchester · oesterreichisches ensemble für neue musik  
ORF Radio-Symphonieorchester Wien  
Wiener Philharmoniker · Zehetmair Quartett

supported by 

## URAUFFÜHRUNGEN

Auftragswerke von:

Georg Friedrich Haas · Heinz Holliger  
Gustav Friedrichsohn · Johannes Maria Staud

# SALZBURGER FESTSPIELE

## 20. JULI – 2. SEPTEMBER 2012

TICKETS & INFORMATIONEN ZUM FESTSPIELPROGRAMM  
Tel. +43-662-8045-500 · [www.salzburgfestival.at](http://www.salzburgfestival.at)

Global sponsors of the SALZBURG FESTIVAL



SIEMENS



Liebe Musikfreunde,

Sie halten bereits die dritte Ausgabe der *Musikblätter* in Händen. Dass wir damit an die Tradition der *Musikblätter des Anbruch* anschließen wollen, zeigt sich dabei in mehrfacher Weise.

Unter der Rubrik »Alte Feder« publizieren wir dieses Mal gleich mehrere Texte aus den historischen Musikblättern, die vor allem eines zeigen: den großen idealistischen Einsatz, den unsere Vorgänger für die Musik ihrer Zeit leisteten. Heute kaum noch vorstellbar, aber dennoch Realität: Es gab Zeiten, in denen das Werk von etwa **Leoš Janáček** erst bekannt gemacht werden musste. Max Brod erinnert in seinem Nachruf daran, dass er der Erste war, der den Namen Janáček in einer deutschsprachigen Publikation erwähnte.

Auf die Tätigkeit von Brod nehmen auch **Pierre Boulez** und **Patrice Chéreau** Bezug, die über ihre phänomenale Interpretation von Janáčeks *Aus einem Totenhaus* in einem Doppelinterview berichten.

Boulez erinnert dabei auch daran, dass Janáček ein großer Anhänger von **Alban Berg** war, namentlich seines *Wozzeck*, und dass dieser aus nationalistischen Gründen in Tschechien bekämpft wurde. Wir bringen einen Text von Paul Stefan, den dieser zum 50. Geburtstag von Berg verfasste, und geben Auskunft über die Fassungsfragen seiner beiden Opern: *Wozzeck* und *Lulu*.

Den dritten Akt der *Lulu* stellte einst **Friedrich Cerha** her. Im Juni bekommt er den renommierten Ernst von Siemens Musikpreis verliehen. Im Interview erzählt er in sehr persönlicher Weise über seine Kriegserlebnisse und wie diese ihn bis heute beeinflussen.

Den Förderpreis der Ernst von Siemens Musikstiftung erhält der 1978 in Großbritannien geborene **Luke Bedford**. Sein Schaffen wird im Heft ebenso vorgestellt wie jenes seines Landsmannes **David Sawer**.

Das Werk, das wir Ihnen dieses Mal genauer vorstellen, ist das Violakonzert *Monh* von **Georges Lentz**.

Last but not least: **Kim Kowalke**, der Präsident der **Kurt Weill Foundation** in New York, gibt Einblick in die Entstehungs- und Rezeptionsgeschichte von *Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny*.

Dem umfangreichen Serviceteil entnehmen Sie bitte unsere aktuellen Ur- und Erstaufführungen.

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



Friedrich Cerha ↗ 4



Alban Berg ↗ 12



Leoš Janáček ↗ 18

- 1 Editorial

### SCHWERPUNKT FRIEDRICH CERHA

- 4 Interview Gertraud und Friedrich Cerha:  
»Frei muss man einfach *sein* ...« –  
von Wolfgang Schaufler
- 12 **ALBAN BERG:**  
Alte Feder, Musikblätter des Anbruch 1935:  
»Festspruch auf Alban Berg« – von Paul Stefan
- 15 Die Opern von Alban Berg:  
»Lulu – Wozzeck« – Eine Orientierung

### SCHWERPUNKT LEOŠ JANÁČEK

- 20 Alte Feder, Musikblätter des Anbruch 1928:  
»Erinnerung an Leoš Janáček« – von Max Brod
- 22 Interview Pierre Boulez und Patrice Chéreau:  
»Wie überlebt man den Tag?« –  
von Wolfgang Schaufler
- 28 Editionsfragen zu »Aus einem Totenhaus« –  
von John Tyrrell
- 30 »Jenůfa-Urfassung« –  
von Mark Audus



Georges Lentz ↗ 31



Luke Bedford ↗ 32



David Sawyer ↗ 34



Kurt Weill ↗ 36

**31 GEORGES LENTZ:**

»Klarheit wie Sternblitze« –  
Werkbeschreibung »Monh«  
Interview mit Tabea Zimmermann

**32 LUKE BEDFORD:**

»Brennglas und Lupe« –  
von Markus Böttgermann

**34 DAVID SAWER:**

»Drama und Musik« –  
von Gerard McBurney

**36 KURT WEILL:**

Interview Kim Kowalke:  
»Auf nach Mahagonny« –  
Ein Gespräch über Weill, Brecht  
und ihre gemeinsame Oper –  
von Norman Ryan

**SERVICETEIL**

44 Was gibt es Neues in der Universal Edition?

54 Aufführungen

64 Neu auf CD & DVD

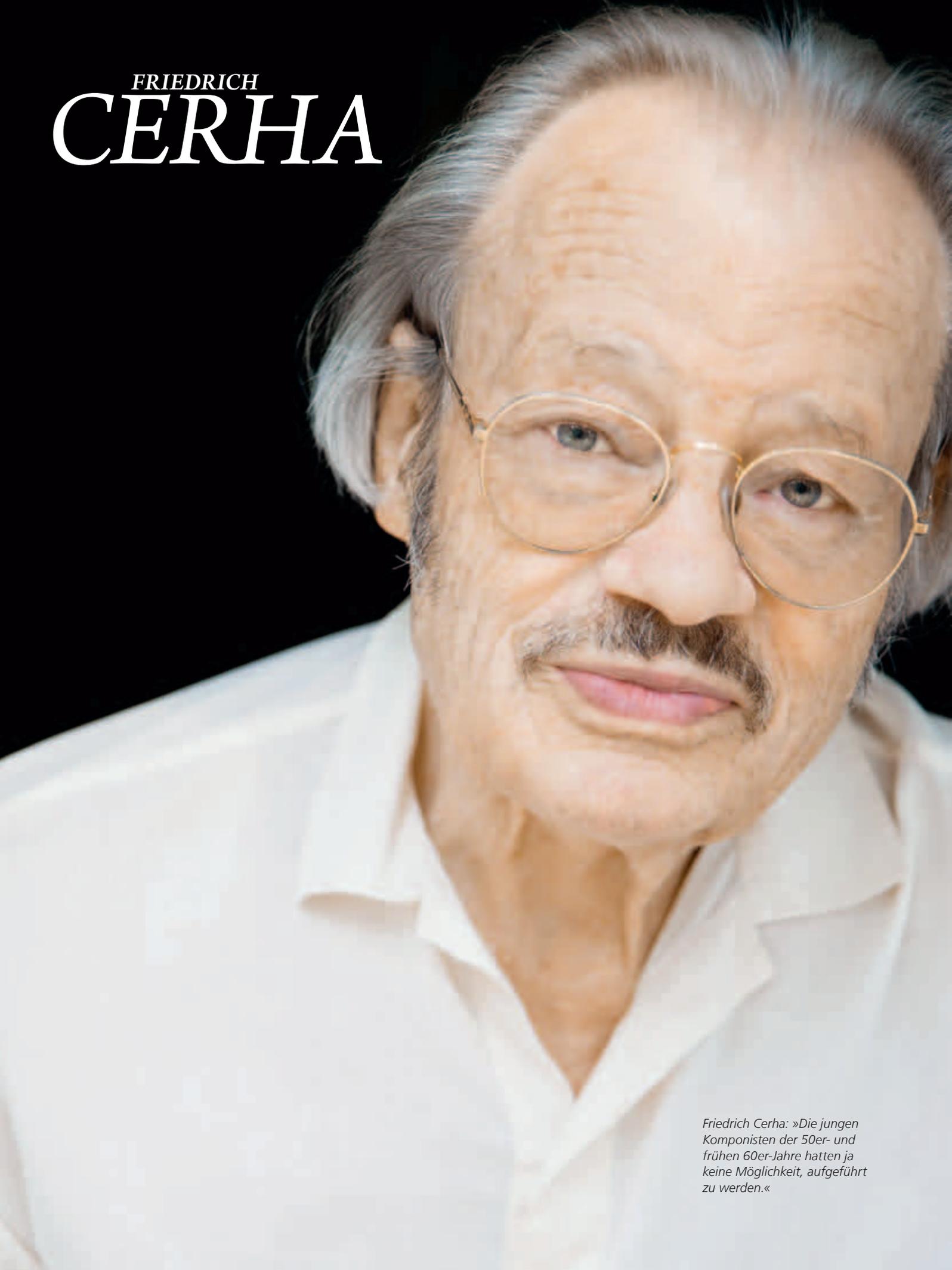
66 Neuerscheinungen

68 Gedenktage und Jubiläen

**IMPRESSUM »Musikblätter 3« (Mai–November 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 Marinitzsch, Jonathan Irons, Daniela Burgstaller, Pia Toifl,  
Bettina Tiefenbrunner, Eva Maria Barwart, Regina Kaufmann, Johannes Feigl,  
Bálint András Varga, Kerstin Schwager, Grant Chorley und Norman Ryan  
Corporate Publishing: Egger & Lerch, 1070 Wien, www.egger-lerch.at  
(Artdirektion: Sabine Peter; Bildbearbeitung: Florian Thamer)  
Druck: REMAprint, 1160 Wien  
DVR: 0836702

A close-up portrait of Friedrich Cerha, an elderly man with grey hair, wearing round glasses and a white shirt. He has a mustache and is looking slightly to the right of the camera with a neutral expression. The background is dark.

# FRIEDRICH CERHA

*Friedrich Cerha: »Die jungen  
Komponisten der 50er- und  
frühen 60er-Jahre hatten ja  
keine Möglichkeit, aufgeführt  
zu werden.«*

GERTRAUD UND FRIEDRICH CERHA

INTERVIEW

# »Frei muss man einfach sein ...«

**Friedrich Cerha wird am 22. Juni in München der Ernst von Siemens Musikpreis verliehen. Es ist dies der vorläufige Höhepunkt einer Entwicklung, die in den letzten zehn Jahren eingesetzt hat. Cerha wird als Komponist entdeckt und gewürdigt, bei dem sich große handwerkliche Meisterschaft mit einem Kunstwollen verbindet, das sich an den großen Meistern des 20. Jahrhunderts orientiert, dabei jedoch nie auf Originalität sowie die Frische der Subjektivität verzichtet.**

*Könnte man sagen, dass die Idee von der Freiheit Ihr Lebensthema ist?*

**Friedrich Cerha:** Das ist eine schwierige Frage. Ich war ja in meiner Jugend konfrontiert mit politischen Systemen, die die Freiheit des Einzelnen sehr gering achteten und beschnitten. Ich zitiere hier immer ein einschneidendes Kindheitserlebnis, als ich 1934 mit sieben Jahren, also nach den blutigen Auseinandersetzungen des Quasi-Bürgerkrieges in Wien, von meinem Vater auf die Kampfstätten geführt wurde und da die zerschossenen Häuser und den blutigen Asphalt gesehen habe und in meiner kindlichen Sicherheit und Geborgenheit mit dem Tod und den Konflikten konfrontiert worden bin. Dieses Erlebnis hat mich später sehr hellhörig in Bezug auf alle die Freiheit einschränkenden Maßnahmen gemacht, bis dann eben zum nationalsozialistischen Diktat hin.

Ich habe ja, so auch wie meine Eltern, in den allgemeinen Jubel 1938 nicht eingestimmt und danach Schwierigkeiten bekommen. Ich bin dann auch zweimal als Soldat der deutschen Wehrmacht desertiert.

*Es gibt in einem Film über Sie eine berührende Szene. Sie sehen im Gebirge einem Vogel nach und sagen: »So möchte ich auch fliegen können.«*

**Friedrich Cerha:** Das war am Lamsenjoch, dort war ich nach dem Krieg. Ich bin ja zu Fuß unter großen Mühen

und Gefahren von Göttingen über den Thüringer Wald nach Tirol gegangen. Ich habe meine Ausweise alle im Thüringer Wald gelassen und wollte jeder Gefangenschaft entgehen. Es blieb mir nur der Ausweg in die Berge. Auf meinen Wanderungen bin ich da in diese Lamsenjoch-Hütte gekommen. Die sollte ich bewachen und auch ein bisschen bewirtschaften. Dieser Sommer und dieser Herbst 1945 in den Bergen waren für mich eine ganz wichtige Zeit, weil ich nach all den schrecklichen Erlebnissen des Krieges, die mich natürlich völlig verstört und traumatisiert hatten, sozusagen mich selbst wiedergefunden habe in der Einsamkeit der Berge. Ich hänge sehr an dieser Zeit.

*Wenn man von der Wehrmacht desertiert, riskiert man sein Leben. Sie sind für die Idee, frei zu sein, mit Ihrem Leben eingestanden. Kann man das so sagen?*

**Friedrich Cerha:** Ja, ich wollte nicht – oder möglichst wenig – diesem System, das ich zutiefst verachtet und gehasst habe, dienen. Und da war die Desertion natürlich ein geeignetes Mittel, wenngleich auch ein eigenes Interesse dahinter war, nämlich möglichst Zeit zu gewinnen und nicht an der Front eingesetzt und dort verpulvert zu werden.

*Es scheint, dass Sie von Kindheit an ein Sensorium dafür hatten, was moralisch stimmt und was nicht.*

**Friedrich Cerha:** Ja, sicher. Mein Geigenlehrer, den ich als Kind hatte, trug auch seinen Teil dazu bei. Er war Tscheche und hat mich auf viele schiefe Dinge hingewiesen – in politischer Hinsicht. Ein Beispiel: Ich habe als Kind dem gedruckten Wort unglaublich getraut, und konnte mir einfach nicht vorstellen, dass man bewusst Falsches druckt, dass viele von diesen Meldungen, die da im Rundfunk gekommen sind, nicht gestimmt haben. Dass man also jetzt mit System lügt, das war für mich so fremd, ich konnte lange Zeit nicht daran glauben.

*Der neue deutsche Bundespräsident Joachim Gauck hat gesagt: »Die Deutschen können Freiheit.« Das ist eine interessante Formulierung: Kann man Freiheit können?*

**Friedrich Cerha:** Ich glaube nicht. Freiheit ist eine Sache, die nicht nur mit dem Kopf zusammenhängt, sondern mit dem ganzen menschlichen, vegetativen System. Freiheit ist nicht nur eine Haltung, etwas, zu dem man gelangt. Frei muss man einfach *sein*, das hat mit Existenz zu tun.

*Ich rede deshalb so ausführlich über dieses Freiheits-thema, weil Wolfgang Rihm Ihnen in einem Brief zum 85. Geburtstag geschrieben hat, er schätze sehr Ihre »freie Musik, die ihrerseits Freiheit ermöglicht«. Ist das für Sie auch ein bewusster Zugang, als Komponist Freiheit zu ermöglichen?*

**Friedrich Cerha:** Frei zu sein, bedeutet ja, mit sich selbst eins zu sein und in sich selbst sozusagen Ruhe zu finden. Und dieser Satz von Rihm hat mich natürlich gefreut, weil ich mir ja auch in den Auseinandersetzungen um Neue Musik und Zwölftönigkeit und Serialismus und diverse Diktate oder Verbote, die damit im Zusammenhang aufgetreten sind, meine innere Freiheit immer erhalten habe und niemals solchen Diktaten zum Opfer gefallen bin.

*Hat es auch mit Ihren Kriegserlebnissen zu tun, dass Sie für die musikalischen Dogmen der Nachkriegszeit unempänglich waren?*

**Friedrich Cerha:** Sicherlich, ja. Weil die Kriegserlebnisse und vor allem diese Einsamkeit, mit der ich in den Bergen gelebt habe und auf mich selbst zurückgeworfen war, für meine Identitätsfindung wichtig waren. Ich habe nie künstlerische Ziele mit Fanatismus verfochten, ich habe immer aus einer inneren Überzeugung heraus gehandelt. Prioritäten, die man im Serialismus gesetzt hat, habe ich aber nie wirklich ganz verworfen, wenn ich mich auch sehr bald davon freigehalten habe.

*Man assoziiert Sie auch nicht unbedingt mit den Darmstädter- oder Donaueschinger-Zirkeln, zu denen man in gewisser Weise gehören musste, wenn man Erfolg haben wollte.*

**Friedrich Cerha:** Ich war ja von 1956 bis 1958 bis zu einem gewissen Grad im Darmstädter-Zirkel, das war

*»Ich habe nie künstlerische Ziele mit Fanatismus verfochten, ich habe immer aus einer inneren Überzeugung heraus gehandelt.«* FRIEDRICH CERHA

eine sehr wichtige Zeit. Dort kamen wirklich Komponisten aus aller Welt hin, es gab hitzige Diskussionen um die Neue Musik, ich habe dort auch eigene Sachen aufgeführt, der erste *Spiegel* etwa 1964. Als die Klangflächenkomposition für mich abgeschlossen war und ich wieder nach einer neuen Klarheit der Zeichnung gesucht habe, habe ich mich wieder in die Nähe von traditionellen Elementen begeben und mich ganz bewusst damit auseinandergesetzt.

Ich war also nie so sehr abseits – außer mit einem Stück, nämlich der *Sinfonie*, mit der ich wieder direkt auf Webern zurückgegangen bin und sie in Royan 1976 aufgeführt habe. Royan war damals das Zentrum der Avantgarde und aufgrund dieser *Sinfonie* hatte ich 10 Jahre unter der Verachtung der deutschen Avantgarde zu leiden, was ich aber mit Ruhe und Würde ertragen habe. Ich freue mich noch immer, dass ich mit diesem Stück die damalige Avantgarde eigentlich geschockt habe. Alfred Schlee hat dieses Stück übrigens besonders geliebt, erstaunlicherweise.

*Durch die fallweise Verwendung eines Espressivo-Tonfalls sind Sie oft in eine Berg-Nachfolge gestellt worden, was Ihnen ja gar nicht so recht war.*

**Friedrich Cerha:** Ja, das war sehr merkwürdig. Vor der Uraufführung des dritten Aktes der *Lulu* wurde ich nie mit Berg in Zusammenhang gebracht, in den Jahren danach plötzlich fortwährend. Es wurde eine Abhängigkeit von Berg festgestellt, was natürlich ein Unsinn ist.

**Gertraud Cerha:** Auch zum ganz jungen Rihm hat man Neo-Mahler gesagt. Espressivo ist Espressivo – was ist am Jakob Lenz Mahler? Nichts! Bei Cerha sagt man Berg. Jede Art von Espressivo wird in Richtung Mahler/Berg ausgelegt.

*Sie haben unlängst erzählt, Sie hätten die Spiegel eigentlich für die Schublade geschrieben.*

**Friedrich Cerha:** Die jungen Komponisten der 50er- und frühen 60er-Jahre hatten ja keine Möglichkeit, aufgeführt zu werden. Auch die Literaten und die Maler hatten es schwer. Wir haben in Kaffeehäusern, Teppichgeschäften und Frauenvereinen zusammen kleine Konzerte gemacht.

Ich habe mein erstes Orchesterstück Mitte der 50er-Jahre geschrieben: *Espressioni fondamentali*. Ernst Krenek hat mich damals besucht und die Partitur gesehen. Er hat es in Berlin aufgeführt. In den *Spiegeln* habe ich einiges aus den *Espressioni* weitergedacht, dann sind auch die *Mouvements I-III* entstanden, Studien völlig unterschiedlicher Art. Die Zweite ist schon eine Art Klangteppich, der durch kurze Blechbläseröne durchbohrt wird, was ich dann im vierten Teil der *Spiegel* weiterentwickelt habe.

Das dritte *Mouvement* ist eine sich beständig verändernde Klangwolke, was später auch für die *Spiegel* wichtig war. Vorher gab es aber noch ein anderes Stück: *Fasce*. Das war für mich ein Schlag der Befreiung von allem Herkömmlichen, geschrieben für gigantisches Orchester, weit von einer Hoffnung auf irgendeine Aufführung entfernt. Nach *Fasce* kam unmittelbar diese Konzeption des *Spiegel-Zyklus*. Die ist ganz rasch erfolgt. Die Ausarbeitung hat dann 10 Jahre gedauert. Ich habe nicht damit gerechnet, die *Spiegel* jemals zu hören. Das hatte aber den Vorteil, dass ich auf überhaupt keine Praktikabilität Rücksicht nehmen musste – ob das Orchester diese und jene Besetzung hat, ob es das kann oder ob die vorgeschlagene Aufstellung toleriert oder nicht toleriert wird. Ich war dann überrascht, dass doch immer wieder jemand zu den vereinzelt Aufführungen gekommen ist und dann auch zur Gesamtaufführung.

*Das Thema der Klangflächenkomposition ist offenbar in der Luft gelegen, denn im Umfeld der ersten Spiegel hat ja György Ligeti auch Atmosphères komponiert.*

**Friedrich Cerha:** Jaja, die bekannte Geschichte, wie Ligeti zu mir gekommen ist, die *Spiegel* auf meinem Schreibtisch gefunden hat und aufgeregt gesagt hat: »Du komponierst mein Stück!« Ligetis *Atmosphères* und auch die zuvor komponierten *Apparitions* sind aber etwas prinzipiell Anderes. Diese Stücke sind vor allem von einem statischen Charakter bestimmt, währenddessen es in den *Spiegeln* und auch in *Fasce* laufend Prozesse gibt. Eine Sache entwickelt sich und führt woanders hin, Prozesse beeinflussen einander, stören und verdrängen sich. Aber Ligeti hatte mit den *Atmosphères* den Vorteil, dass sie sofort in Köln aufgeführt wurden, weil er dort war.

Ich bin währenddessen hier in Wien gesessen, die *Spiegel* in meiner Schublade. Sie wurden eigentlich nur zögernd wahrgenommen.

Es war aber jetzt für mich interessant, als bei Kairos die *Spiegel* erschienen sind: Peter Oswald hat ohne mein Wissen verschiedene Aufnahmen des Zyklus an verschiedene namhafte Komponisten geschickt und sie um eine Stellungnahme gebeten. Es hat sich herausgestellt, dass der Großteil die *Spiegel* überhaupt nicht gekannt hat. Von Seiten, von denen ich das überhaupt nicht erwartet hätte, kamen auf einmal hymnische Reaktionen. Johann Nestroy hat gesagt: »Die Zeit ändert viel.«

Beim letzten Wien Modern-Festival habe ich gelesen, dass es sich bei den *Spiegeln* um ein klassisches Stück handelt, wo ich doch nach den ersten *Spiegel*-Aufführungen so attackiert worden bin. Die Rezeption der *Spiegel* hat sich ja Gott sei Dank nach den ersten Aufführungen völlig geändert, sie wurden als intellektuelles Experiment, als Kopfmusik, bezeichnet. Das waren sie für mich über-

»Ligeti hat zu mir gesagt:  
»Du komponierst mein Stück.««

FRIEDRICH CERHA

haupt nicht, sie sind ja aus einem elementaren Ausdrucksbedürfnis gekommen, wobei ich eigentlich erst in den 80er-Jahren entdeckt habe, wie sehr ich mich mit diesem Werk von Kriegserlebnissen befreit habe.

*Inwiefern?*

**Friedrich Cerha:** In meinen klanglichen Vorstellungen sind viele dieser Kriegserlebnisse wieder heraufgespült worden.

*Können Sie das genauer erklären, wie sich traumatische Kriegserlebnisse in Musik materialisieren?*

**Friedrich Cerha:** Es gibt sehr dunkle und bedrängende Ereignisse in den *Spiegeln*.

**Gertraud Cerha:** Ich weiß nicht, ob du das nicht hineininterpretierst.

**Friedrich Cerha:** Hm, ich glaube nicht.

→

*Sie kennen den Musikbetrieb als Lehrender, als Dirigent, als Komponist und Instrumentalist – amüsieren Sie diese Phänomene der Ablehnung und späten Wiedergutmachung?*

**Friedrich Cerha:** Na ja, ich habe diese Kritiken der *Spiegel* schon mit einem gewissen Amüsement gelesen. Natürlich bin ich froh darüber, aber ich bin nicht so sehr überrascht, weil wir ja diesen Prozess der unmittelbaren Ablehnung und des späteren Eingehens in den Kanon des Musikrepertoires aus der Geschichte kennen, vom späten Beethoven angefangen bis zu Wagner, Bruckner oder auch bis zu einem gewissen Grade Schönberg und Webern.

Diese Ruhe in mir, die ich da um 1945 gewonnen habe, hat mich eigentlich unantastbar gemacht, das hat mich in meinen Haltungen überhaupt nicht verändert. Ich habe darauf innerlich nie reagiert.

*Die Entdeckung, dass auch die großen Meister wie Mozart sich immer wieder an sich selbst bedient haben, war jüngst wie eine Befreiung für Sie.*

**Friedrich Cerha:** Es entsteht, gespeist durch die fortführende klangliche Fantasie, ein Repertoire an Gesten und Vorstellungen, in denen man lebt. Dieser Speicher verändert sich natürlich fortwährend. Es werden gewisse Dinge allmählich gelöscht, so wie das im Gehirn vorgeht. Aber es stellt sich natürlich gelegentlich die Versuchung von selbst ein, dass gewisse Gesten wiederaufgegriffen werden, und ich habe mich lange Zeit – immer wenn ich diesen Vorgang wahrgenommen habe – dagegen gewehrt, weil ich es als Wiederholung empfunden habe.

Bekanntlich ist das in der Bildenden Kunst unter den Malern ja allgemein üblich, dass sie sich eine Zeitlang einer Masche, eines Gestus bedienen und sich wiederholen. Das hat auch zur Folge, dass jedermann dann von Weitem erkennt, wer der Maler ist. Und diese Sache erhöht

»Diese Ruhe in mir, die ich da um 1945 gewonnen habe, hat mich eigentlich unantastbar gemacht.« FRIEDRICH CERHA

natürlich dann auch die Preise. Das ist Gott sei Dank in der Musik doch anders, obwohl es diese Wiederholungen natürlich auch gibt. Ich bin also mir gegenüber toleranter geworden, was das variable Denken herausfordert und damit auch die Möglichkeiten sehr bereichert hat. Das ist in den Stücken der letzten fünf, sechs Jahre zu sehen.

*Ihre Werkbeschreibungen spiegeln das ganz eindeutig wider. Zu Instants schreiben Sie: »Ein rigoroser Reduktionismus hat im vorigen Jahrhundert überaus interessante Werke hervorgebracht, aber festgehalten hat er oft zum Eindruck von Armut und Eintönigkeit geführt und es wurde mir immer mehr bewusst, dass auch Reichtum und Vielfalt eine Qualität von Kunst sind oder sein können.« Wen haben Sie mit diesem »rigorosen Reduktionismus« gemeint?*

**Friedrich Cerha:** Ich habe damit unmittelbar im Zusammenhang den Minimalismus gemeint, das war sicherlich nicht auf Webern gezielt. Vielleicht auch gegen das Sich-einer-Methode-Ausliefern, die man dann abspult.

**Getraud Cerha:** Eigentlich auch gegen deinen eigenen Purismus um 1960 – du hast ja in den *Exercises* angefangen, dich davon zu befreien.

**Friedrich Cerha:** Ja.

*Wir kommen immer wieder auf das Thema zurück: Sie spüren, dass Sie etwas beenzt, und Sie lösen das dann auf. Zum Beispiel bei den Momenten: »Ich bin müde des monomanen Fortspinnens, des »gearbeiteten« Ausbreitens musikalischer Ideen und habe mich beim Hören derartiger gegenwärtiger Musik dabei ertappt, dass mir oft langweilig war.«*

**Friedrich Cerha:** Ja, damit hängt dieses Bevorzugen der Kleinformen in den letzten Jahren zusammen, beziehungsweise des zyklischen Denkens. Webern hat das ja auch immer wieder beschäftigt, er hat ja sehr lange an den Zyklen von Liedern oder Orchesterstücken gearbeitet, bevor er die endgültige Aufeinanderfolge gefunden hat. Die *Momente* gibt es ja schon seit 2004, wobei natürlich die Aneinanderreihung solcher Kleinformen nicht eine zufällige ist, die einzelnen Elemente hängen innerlich zusammen, es gibt Bezüge. Im großen Zyklus zeichnet sich sogar ein Gesamtprozess ab. Diese Kleinformen sind ja jetzt auch wieder in den Orgelstücken und in den letzten Orchesterstücken vorhanden.

*Sie haben auch immer wieder Zitate von alten Meistern in Ihren Werken verpackt.*

**Friedrich Cerha:** Es hat mich in meinen musikalischen Träumen immer fasziniert, dass hinter meiner Musik – ganz verschwommen im grauen Unwissen – Komponistenpersönlichkeiten aufgetaucht sind. Ab und zu wollte ich die Nähe dieser Komponisten den Zuhörer ahnen lassen. →



»Gott sei Dank gibt es ja einen gewissen Grad von Unsicherheit bei jeder künstlerischen Arbeit.« FRIEDRICH CERHA

Das war mit Strawinsky der Fall, mit Webern natürlich ganz deutlich in der *Sinfonie*, mit Satie im *Doppelkonzert*. Ich habe in meiner Musik immer gerne Zitate versteckt, allerdings meistens so gut, dass sie nie von jemandem gefunden wurden, manchmal aber auch ganz bewusst: wie eben etwa im *Doppelkonzert*.

**G**ibt es so etwas wie einen Personalstil von Friedrich Cerha?

**Friedrich Cerha:** Ich lese, dass es so etwas gibt. Und sicher gibt es ein ganz bestimmtes Denken und Vorstellen von Musik und Satz, die man immer wieder in Abhängigkeit von der Wiener Schule sieht. Es mag etwas Wahres daran sein, weil mich die lange Beschäftigung doch sehr geprägt hat, aber so stereotyp, wie das jetzt festgestellt wird, ist es etwas übertrieben.

**I**n Bezug auf die Spiegel: Es ist interessant, dass man kompositorische Prozesse dort im formalen Ablauf fast eins zu eins auf die Baal-Gesänge umsetzen kann. Das sind Parallelitäten, die einem auf den ersten Blick nie auffallen würden. Sind das bewusste Parallelitäten?

**Friedrich Cerha:** Der Vorgang ist ja der, dass Dinge kommen, und erst, wenn sie da sind, einem bewusst werden. Der Schluss des *Baal* ist eine Klangflächenmusik, die so gekommen ist. Mir war natürlich sehr bald bewusst, dass sie von den *Spiegeln* abhängig ist. Aber auch andere Abschnitte im *Baal* hängen natürlich mit den *Spiegeln* zusammen.

**Gertraud Cerha:** Neben diesen direkten Einflüssen und Parallelitäten gibt es aber auch indirekte, die nicht so offen daliegen. Ich glaube, es ist das Entwicklungsdenken, das die Leute als Personalstil bezeichnen.

**Friedrich Cerha:** Das Entwicklungsdenken einerseits, aber auch eine ganz bewusst als Spannungsverlauf eingesetzte, sehr exakt kontrollierte Harmonik.

**Gertraud Cerha:** Jetzt nicht unbedingt im traditionellen Sinn. Zum Beispiel bei *Bruchstück*, welches niemand mit Begriffen wie »traditionell« oder »konventionell« assoziieren würde, gibt es diese sehr kontrollierte und sich in sehr langsamen Spannungsveränderungen befindliche Harmonie.

**Friedrich Cerha:** Wobei man mit dem Begriff vorsichtig umgehen muss. In den letzten zehn Jahren oder mehr tritt ein gewisses Collage-Denken harmonisch auf, etwa im letzten Streichquartett oder den drei Orchesterstücken, die jetzt entstanden sind.

**W**as sind die kompositorischen Aufgabenstellungen, die Sie sich in Zukunft stellen wollen? Wo geht die Reise hin?

**Friedrich Cerha:** Ich habe zunächst einmal keine lange Reise mehr vor mir [lacht]. Die schönsten Reisen sind ja immer die, von denen man nicht weiß, wohin sie führen. In der Arbeit tut sich natürlich immer Neuland auf, etwas, wo man sozusagen ungesichert ist. Ich sage immer gerne: Wenn man sich im Wald verirrt, dann geht man ein Stück zurück, um einen neuen Weg zu finden, auf dem man sich wieder einigermaßen in gesichertem Gelände befindet. Gott sei Dank gibt es ja einen gewissen Grad von Unsicherheit bei jeder künstlerischen Arbeit.

**S**ie gehen sehr viel in Konzerte, auch oder gerade von jungen Komponisten. Es hat kaum jemand so einen großen Überblick, was sich international in den jüngeren Generationen tut. Als Pädagoge und als Zuhörer, was würden Sie denn den Komponisten mit auf die Reise geben?

**Friedrich Cerha:** Christian Ofenbauer wurde gefragt, was er bei mir gelernt hat. Er hat gesagt, er hat gelernt, fortwährend Fragen zu stellen. Dieses Sich-selbst-Befragen und auch Fragen zu stellen zu all dem, was man so tut, ist eine sehr wichtige Tätigkeit auf dem Weg, zu sich selbst zu finden. Das Lehren, soweit es die Komposition betrifft, sollte doch darin bestehen, Menschen zu helfen, zu sich selbst zu finden, eine Identität zu entwickeln. Und das erscheint mir doch sehr wichtig, auch für die Freiheit, die man sich dann in seiner künstlerischen Arbeit nehmen kann.

**W**ir sind wieder beim Thema der Freiheit ...

Cerha lacht. √

Interview: Wolfgang Schaufler



## KOMPONISTEN ÜBER CERHAS *SPIEGEL*

---

### **Pierre Boulez**

Ich habe Friedrich Cerha immer als eine der wichtigsten Persönlichkeiten seiner Generation betrachtet. Ich habe seine Werke mit viel Interesse verfolgt, wenn ich sie im Laufe ihrer Entstehung lesen oder hören konnte. Es freut mich, dass sie nun auf einem Album erscheinen, das es erlaubt, diese bemerkenswerte Entwicklung zu überblicken. Und ich hoffe, dass man sich auf diese Weise ihrer wahrhaften Bedeutung innewird.

---

### **György Kurtág**

Friedrich Cerhas *Spiegel* haben mich tief beeindruckt. Die impulsive Dramatik, die ständigen – manchmal sehr verlangsamten – Gemütsbewegungen ergriffen mich aber derart, dass es mir beinahe entging, dass ich schon 80 Minuten Musik hörte.

---

### **Helmut Lachenmann**

Ich habe endlich Cerhas *Spiegel*-Zyklus – zweimal – gehört! Ja, das sind eindrucksvolle Klanglandschaften mit souveränem, gleichsam prophetischem Klangsinn komponiert.

---

### **Hans Zender**

Gerade in der Vielfarbigkeit seiner stilistischen Palette verkörpert Cerha in seinem Gesamtwerk den Geist nicht einer doktrinären, sondern einer die Mittel als solche frei nutzenden und immer wieder neu bestimmenden lebendigen Moderne auf einzigartige Weise.

---

### **Georg Friedrich Haas**

Friedrich Cerhas virtuos komponiertes Orchesterwerk *Spiegel* ist ein Meilenstein der Musikgeschichte. Während eineinhalb Stunden entwickelt sich ein Drama aus wechselnden Klangdichten, Dynamik und kontrastierenden Strukturen. Die rationale Kalkulation des Werkes schafft emotionale Sogwirkungen.

1972 – als junger Mann, zu Beginn meines Musikstudiums – konnte ich die Uraufführung des gesamten Zyklus in Graz erleben. Diese Aufführung zählt zu jenen Eindrücken, die mein musikalisches Denken maßgeblich geprägt haben.

---

### **Beat Furrer**

Seine Orchester- und Musiktheaterwerke zeugen von einer großartigen Meisterschaft – insbesondere die in den 60er-Jahren geschriebenen *Spiegel* sind wegweisend und radikal, was die Entwicklung der Form aus dem Klang selbst betrifft – sie haben bis heute nichts von ihrer Kraft und Frische eingebüßt.

---

### **Michael Jarrell**

Cerhas *Spiegel*-Zyklus gehört für mich zu den beeindruckendsten Orchesterzyklen der 2. Hälfte des 20. Jahrhunderts.

---

### **Johannes Maria Staud**

Cerhas *Spiegel*-Zyklus, dieser gigantische Steinbruch der Ideen und Texturen, diese Goldmine entfesselter Klanglichkeit und unerhörter Wendungen, dieses Kaleidoskop schillernder Schattierungen und orgiastischer Klangballungen ist ein Werk, dessen Sogwirkung einen nicht mehr loslässt, wenn man einmal in seine Fänge geraten ist.

---



**PAUL STEFAN**

ALTE FEDER

## FESTSPRUCH AUF ALBAN BERG

**Der 50. Geburtstag von Alban Berg am 9. Februar 1935 wurde von der Universal Edition gebührend gefeiert. Dieser Text entstammt den *Musikblättern des Anbruch* (Heft 1, 1935) und zeigt die hohe Wertschätzung, die man Berg entgegenbrachte. Da der Autor, Paul Stefan, bei der Feier nicht anwesend war, wurde der Text verlesen.**

Meine verehrten Zuhörer! Die Worte, die jetzt verlesen werden, sind leider nicht selbst gesprochene Worte – aber ich hoffe, sie werden die gleiche Kraft der Überzeugung haben und mitteilen. Sie wollen ein Glückwunsch sein; aber eigentlich ein doppelter: einer an Alban Berg und einer an uns gerichtet, die wir Alban Berg den unseren nennen können. Der Künstler ist zu beglückwünschen, weil ihn sein Weg auf die steile Höhe führte, auf der ihn unsere Gedanken jetzt zu suchen haben. Es war ihm vergönnt, in einer besonders für schaffende Menschen schweren Zeit zu tun und zu lassen, was seinem Genius gemäß war und nichts anderes. Er ist davor bewahrt worden, sich unter das Joch eines Berufes zu ducken und der Diplomatie des täglichen Lebens seinen Zoll zu entrichten; da hat ihn die selbst gewählte Einsamkeit geschützt. Sein Leben ist von der bleichen Zwiellichtsonne der Alltagsgunst nicht erleuchtet worden, es gab keine Sensation um ihn, er hat Mächtigen nicht gehuldigt, die Huldigungen zu empfangen wünschten, und von seinen Überzeugungen nichts preisgegeben. Wenn er Freunde und ihre Sache gefährdet glaubte, hat er, unbekümmert um die Folgen, das Wort ergriffen und, schon in den Widmungen seiner Werke, Zeugnis abgelegt. Wie er äußerlich eine noble, um nicht zu sagen aristokratische Erscheinung ist, so darf er seinem ganzen Wesen nach als Ausnahmemensch in einer Welt der Beziehungen, der Feigheiten und Lügen

angesprochen werden. Er war und ist vor allem Künstler – aber er hat sich niemals gescheut, auch Bekenner zu sein, auch rechts und links von der schmalen Bahn, die zu wandeln ihm bestimmt war. Sein Mut war freilich die schenkende Tugend eines Mannes, der das Rüstzeug genauesten Wissens und tiefster Einsicht trug. Wenn er zum Streit ausholte, so hatte er von vornherein das Recht der besseren Sache und des besseren Verstehens. Er schreckte dann nicht davor zurück, auch scharfe Worte zu gebrauchen. Doch war es niemals seine Absicht, zu verletzen: Was er sagte und tat, geschah in der Verteidigung, der Schutz idealer Güter schien ihm anvertraut und er war nicht der Mann, ihn anderen zu überlassen.

Wenn dies alles in Zeitläufen wie den unseren weltfremd genannt werden kann, so war er im eigenen und eigentlichsten Schaffen dieser Welt, in der es andere sichtlich darauf anlegten, es zu etwas zu bringen, wie man wohl sagt, er war der Welt des gesuchten Erfolges zeit-

*»Ein Ausnahmemensch in einer Welt der Feigheiten und Lügen.«* PAUL STEFAN

lebens erst recht fremd. Im Gegensatz zu dem Talent, das nach jeder Richtung hin wachsen und sich entfalten kann, hat das Genie nur eine Möglichkeit: genau die, die seiner Bestimmung entspricht. Bestimmung und Schicksal sind alles. Schicksal der erste Schritt, den man tut, die Führung, der man sich anvertraut, die Freunde, die man gewinnt, die Gefolgschaften, die sich anschließen. In den ersten Anfängen des Weges, den Alban Berg solcherart nahm,

→

stand die gewaltige Erscheinung Arnold Schönbergs, an der so viele Zeitgenossen vorübergehen zu können glaubten. Nicht so Berg, der auf Schönberg aufmerksam wurde, dieses Genie des Lehrens aus dem Lernen, des Findens aus dem eigenen Suchen. Berg half ihm zu suchen und das begründete Schülerschaft und Freundschaft. Anfangs ging er die Wege mit, die der Lehrer ging – der andererseits keinen Schritt tat, ohne ihn mit den Schülern, den Weggefährten zu beraten. Sehr bald durfte der Lehrer für den Schüler eintreten, vor der Öffentlichkeit am deutlichsten, als in dem Konzert, das Orchesterstücke von Berg unter Schönbergs Leitung brachte, und einem Publikum, das eben besonders vergangenheitssüchtig war, den Anlass bot, in unziemliche Heiterkeit auszubrechen. Selbst Wohlwollende paktierten damals mit der öffentlichen Meinung, indem sie die private hinzufügten, Berg sei eben zu weit gegangen. Über das Zuweit entscheiden nicht die Menschen der Kompromisse, sondern die prophetischen Naturen – die vor allem, die über sich selbst und das eigene Wollen und Müssen Bescheid geben können und die Verantwortung zu tragen imstande sind.

Der Krieg brach herein, es wurde still um die Unerbittlichkeit der Avantgarde von damals, man hatte sie vergessen. Als eine neue da war, durch Jahrzehnte getrennt von allem, was nur Jahre zurücklag, stand Alban Berg abermals in den vordersten Reihen. Schon kannte man seine Klaviersonate, sein Streichquartett, seine frühen Lieder – es ist ganz merkwürdig, wie sich die Kenntnis bezeichnender Werke einer neuen Musik allerorten gewissermaßen unterirdisch durchgesetzt hat. Wo immer sich Gemeinschaften bildeten, die diese neue Kunst

*Lyrische Suite* für Streichquartett, die nun freilich Interpreten von ganz besonderer Art fand, und auf die Oper *Wozzeck*. Den Roman dieses Meisterwerkes kann man vielleicht nur aus der eigenen Erinnerung schreiben. Da waren die Jahre stiller, weltabgeschiedener Arbeit, die weiteren, in denen die fertige Partitur von einem Theater zum anderen wanderte, aber nichts hervorrief als Zeichen des Schreckens und Beteuerungen der Unmöglichkeit. Endlich die Annahme durch Kleiber in Berlin, der sich bis zur Selbstpreisgabe in diese Oper versenkte, das fraglos repräsentative Opernwerk der neuen Zeit und der neuen Musik. Endlich die Aufführung vor fast zehn Jahren, unter deren Wucht ein vorbereiteter Skandal in das Nichts seiner Drahtzieher versank – aus dem Chaos stieg der erste Triumph. Skandal in Prag bei der dritten Aufführung im tschechischen Nationaltheater, der ein demonstratives Bekenntnis der besten Künstler Prags zu der Kunst Alban Bergs im Gefolge hatte; der Dirigent der Aufführungen wurde von der Regierung ausgezeichnet. Abermals Ruhens des Werkes: Plötzlich wird In- und Ausland alarmiert – nach Amerika, nach Holland und Belgien hat England den *Wozzeck* gehört. Im Zeichen des Kampfes steht die erste Aufführung eines weiteren Bühnenwerkes von Alban Berg, dem heute wenig populären Wedekind nachgedichtet – oder vielmehr die Aufführung einiger Bruchstücke aus der Musik zu diesem Werk. Auch hier begibt sich das Wunder, dass ein zum Protest von außenher nur so gereiztes Publikum nicht protestiert, vielmehr von der Wucht und der mindestens geahnten Schönheit dieser Musik überwältigt wird und in Ovationen ausbricht.

Magie des Künstlers und des Werkes: Es ist Arbeit von strengster Form, Gedankenarbeit, etwas unerhört Neues, dem man zuzubelt – man tut es trotzdem und muss es tun, weil das innere Müssen da ist und in seiner unbesiegligen Stärke gespürt wird. Alban Bergs Kunst zu deuten, ist Sache der Kenner und der Wissenden – an sie zu glauben, sie zu lieben, Sache des einfachsten Hörers. Es gibt ein untrügliches Zeichen des Echten: dass es erkannt oder vielleicht nicht so sehr erkannt wie gefühlt von Mensch zu Mensch übertragen wird. »Dich schuf das Herz«, sagt ein Dichter von ewigen Gestalten und einem ewigen Werk. Darauf kommt es auch Berg an, und das erfahren alle seine Hörschaften. Ein großes Herz schwingt mit, ein großer Mensch spricht hier, und es ist im letzten Grund gleichgültig, in welcher Sprache und mit welchen Mitteln. Der richtende Verstand darf sie gutheißen und als etwas wahrhaft Neues begrüßen. Aber die alte Weisheit gilt noch, dass die Kunst bei aller Verschiedenheit des Scheines und der Form im Wesen eins ist und auch der Mensch etwas Ewiges und Einziges, merkbar, wenn eben ein Mensch geredet hat. ↵

»Es ist Arbeit von strengster Form, Gedankenarbeit, etwas unerhört Neues.« PAUL STEFAN

pflegten, suchten sie die Werke von Berg zu verbreiten, die zahlreichen Musikfeste der ersten Nachkriegsjahre wurden ihnen gerecht, Schüler strömten herbei, die Sache Bergs wurde kritisch durchgefochten. Aber die Volkstümlichkeit eines jungen Meisters gründete sich vor allem auf die zwei der späteren Hauptwerke, auf die

**DIE OPERN VON ALBAN BERG**

EINE ORIENTIERUNG

**LULU – WOZZECK****Lulu**

Alban Berg (1885–1935) hinterließ seine Oper *Lulu* unvollendet. Sein früher Tod am 24. Dezember 1935 verhinderte die vollständige Instrumentation des 3. Aktes, der nur als Particell vorliegt. Von den 1300 Takten dieses Particells, das den 3. Akt in seiner Gesamtheit umfasst, liegen 416 Takte in Bergs eigener Instrumentation vor, im großen Rest finden sich Instrumentationshinweise, und bei 88 Takten herrscht eine gewisse Unsicherheit bezüglich des Notentexts.

Noch ein Jahr vor seinem Tod fertigte Berg seine *Symphonischen Stücke aus der Oper Lulu* an, die *Lulu-Suite*, um der gespannt wartenden Musikwelt einen Begriff von der neuen Schöpfung zu geben.

Nach langem und gründlichem Studium des gesamten relevanten überlieferten Materials und einem ebensolchen Abwägen von damit verbundenen positiven und negativen Aspekten entschloss sich Friedrich Cerha (\* 1926), eine spielbare Fassung des 3. Aktes herzustellen. Seine Arbeit erstreckte sich über die Jahre 1962–1974, und sie wurde nach dem Tod von Helene Berg infolge der Zugänglichkeit weiterer Quellen 1976–1977 und 1981 nochmals einer Revision unterzogen.

Da ein Vergleich von Particell und Partitur der ersten beiden Akte und der instrumentierten Teile des 3. Aktes zeigt, dass es keinerlei gravierenden Abweichungen gibt, sah Cerha keinen Grund, sich nicht an den im Particell festgeschriebenen Verlauf der Komposition zu halten.

Die posthume Uraufführung der ersten beiden Akte der Oper fand am 2. Juni 1937 in Zürich statt. Zur ersten integralen Aufführung der gesamten Oper kam es am 24. Februar 1979 in Paris. Der von Friedrich Cerha hergestellte 3. Akt ermöglichte es fortan, zwischen einer zwei- und dreiaktigen Fassung zu wählen.

**3. Akt – flexible Gestaltung**

Mit der Aufführung am 15. Oktober 2010 in Kopenhagen wurde diesen beiden Fassungen eine weitere hinzugefügt. Eberhard Kloke (\*1948) entwickelte für den 3. Akt eine Art »Modulsystem«, das es den Aufführenden erlaubt, Szenen und dramaturgische Abläufe freier zu

gestalten, in der Absicht, den 3. Akt zeitlich zu straffen. Eberhard Klokes Neufassung des 3. Aktes will zu einer Öffnung des Werkes führen. Das Particell betrachtet Kloke dabei nicht als verbindliche Autorität, was den horizontalen Ablauf betrifft. Im Verlaufe des Quellenstudiums und der nachfolgenden Editionsarbeit hat Kloke zum Teil eigenständige Lösungen gefunden. So werden an mehreren Stellen Ossia-Varianten und Optionen zur Kürzung von Passagen durch Vide-Sprünge angeboten, auf Grundlage derer man eigene Lösungen finden kann.

Eine Prämisse der Fassung von Kloke war, alle von Berg fertig instrumentierten Teile bestehen zu lassen und sie als Fundament des 3. Aktes einzusetzen. Durch das Einfügen neuer und alter Teile aus dem 1. und 2. Akt und von Teilen der von Berg zeitlich nach dem Particell erstellten *Symphonischen Stücke* – die ja bereits eine Art Weiterentwicklung von Materialien aus dem 3. Akt darstellen – sollte Kohärenz gestiftet und die formalen Bezüge der Akte untereinander unterstrichen werden.

Eberhard Kloke griff aber auch direkt auf Cerhas Fassung zurück, da alternative Lösungen aus dem bestehenden Quellenmaterial nicht sinnvoll erschienen.

Die Fassungen im Überblick (Details zu den Rollen entnehmen Sie bitte unserer Website):

**Alban Berg****Lulu**

Oper in 2 Akten (1927–1935) mit *Variationen und Adagio* Originalfassung

Besetzung: 3 3 4 3 - 4 3 3 1 - Pk, Schl (6), Hf, Klav, Asax, Str  
Bühnenmusik

Dauer: 120 min

**Lulu**

Oper in 3 Akten (1927–1935)

3. Akt hergestellt von Friedrich Cerha (1978)

Besetzung: 3 3 4 3 - 4 3 3 1 - Pk, Schl(8), Hf, Klav, Asax, Str  
Bühnenmusik

Dauer: 180 min

→

---

### Lulu

Oper in 3 Akten (1927–1935)

3. Akt bearbeitet von Eberhard Kloke (2008)

Besetzung: 3 3 4 3 - 4 3 3 1 - Pk, Schl(6), Hf, Akk, Klav, Asax, Str

Bühnenmusik\*

Dauer: ca. 165 min (Maximalvariante)

---

Darüber hinaus existiert die Oper mit dem von Eberhard Kloke bearbeiteten 3. Akt auch instrumentiert für Kammerorchester:

---

### Lulu

Oper in 3 Akten (1927–1935)

3. Akt bearbeitet von Eberhard Kloke (2008)

Fassung für Kammerorchester von Eberhard Kloke (2009)

Besetzung: 1 1 2 1 - 1 1 1 0 - Schl(1), Klav, Akk, Str (Minimum 2 2 2 2 1)

Bühnenmusik\*

Dauer: ca. 165 min (Maximalvariante)

---

### Wozzeck

*Drei Bruchstücke* aus *Wozzeck* waren bereits 1924 im Rahmen des Tonkünstlerfestes Frankfurt erstmals zu hören. Die legendäre Uraufführung der gesamten Oper folgte über ein Jahr später am 14. Dezember 1925. Einer gängigen Praxis entsprechend, wurden von wichtigen und groß besetzten Werken behutsame Reduktionen – für die Universal Edition vornehmlich von Erwin Stein (1885–1958) – angefertigt, die nur marginal in die Partitur eingriffen und vor allem darauf abzielten, Verdoppelungen im Orchester zu reduzieren, wenn dies musikalisch vertretbar erschien.

Erst 1995 wagte John Rea (\*1944) erstmals einen radikaleren Zugang, indem er eine Kammerfassung erarbeitete, die mit lediglich 21 Musikern das Auslangen findet. Rea bezeichnet seine Reduktion als in Wahrheit eine Ausdehnung, Erweiterung, denn jeder der 21 Musiker, aus denen das Kammerorchester besteht, hat öfter zu spielen als in der Originalpartitur, indem er musikalische Teile interpretiert, die ihm oft nicht »gehören«.

Die Fassung, die Eberhard Kloke 2004 für kleines Orchester erstellte, benötigt hingegen 38 Musiker und verzichtet vollkommen auf den Chor. Dennoch hielt sich Kloke streng an die Partitur. Der Bläusersatz wurde

zusammengezogen, die Füllinstrumente entfernt sowie die Divisi-Teile der Streicher neu überdacht. Klokes Bearbeitung erlaubt, neben variableren Raumsituationen und der Befreiung vom Orchestergraben, gleichfalls radikalere Szenenwechsel, die der offenen Büchner'schen Anlage, ihrem fragmentarischen Charakter, eher entsprechen.

Die Fassungen im Überblick (Details zu den Rollen entnehmen Sie bitte unserer Website):

---

### Alban Berg

#### Wozzeck (1914–1921)

Oper in 3 Akten (15 Szenen)

Originalfassung

Besetzung: 4 4 5 4 - 4 4 4 1 - Pk(2), Schl(4), Hf, Cel, Str

Bühne: Heurigenmusik - Fiedel (2-4), Kl, Akk, Git, Btb

Militärmusik - 3 2 2 2 - 2 2 3 1 - Schl, Piano

KammOrch - 1 2 3 2 - 2 0 0 0 - Str(1 1 1 1 1)

Dauer: 90 min

---

#### Wozzeck (1914–1921)

Oper in 3 Akten (15 Szenen)

Reduzierte Fassung von Erwin Stein

Besetzung: 3 3 3 3 - 4 3 3 1 - Pk(2), Schl(4), Cel, Hf, Str

Bühne: Heurigenmusik - Fiedel (2-4), Kl, Akk, Git, Btb, Piano

KammOrch - 1 2 3 2 - 2 0 0 0 - Str(1 1 1 1 1)

Dauer: 90 min

---

#### Wozzeck (1914–1921)

Oper in 3 Akten (15 Szenen)

Fassung für Kammerorchester von Eberhard Kloke (2004)

Besetzung: 2 2 3 2 - 2 2 2 1 - Schl, Hf, Klav, Str(5 4 3 3 2),

Bühnenmusik\*: 2 Fiedeln, Kl, Akk, Git, Bombardon

Kammermusik: 1 2 3 2 - 2 0 0 0, Str(1 1 1 1 1)

Dauer: 90 min

---

#### Wozzeck (1914–1921)

Oper in 3 Akten (15 Szenen)

Fassung für Kammerensemble von John Rea (1995)

Besetzung: 1 2 3 2 - 2 1 1 0 - Schl(2), Hf, Klav, Str

Dauer: 90 min

---

\* Bühnenmusik: Zu den Fassungen von Eberhard Kloke (*Lulu* und *Wozzeck*) gibt es die Bühnenmusiken als Zuspielbänder (CDs) leihweise von der UE zu beziehen. ↵

ALBAN BERG

# WOZZECK



OPER  TUTTGART

MUSIKALISCHE LEITUNG: MICHAEL SCHÖNWANDT  
REGIE: ANDREA MOSES

PREMIERE 12. MAI 2012  
OPERNHAUS

KARTEN UND INFORMATION:  
[WWW.OPER-STUTTGART.DE](http://WWW.OPER-STUTTGART.DE) | 0711 20 20 90



# LEOŠ JANÁČEK

(1854–1928)

*Wenn man es wahrhaben will, dass die äußere Erscheinung eines Menschen der Ausdruck seiner seelisch-geistigen Wesenheit sei, so trat diese Wechselbeziehung der inneren und äußeren Natur bei Leoš Janáček in besonderem Maße zutage. Janáčeks Figur war klein und untersetzt, doch von bemerkenswerter Sehnigkeit und Muskulosität. Sein Gang war kurzschrittig und gemessen, so wie bei jemand, der Eile hat und jedes überflüssige Verweilen meidet. Prachtvoll war sein Kopf. Schneeweißes üppiges Haar umrandete ein energisches Gesicht, das eine merkwürdige Mischung von Leidenschaft und träumerischer Zartheit verriet; etwas elementar Naturhaftes leuchtete in ihm auf, etwas, das Wildheit und Zügellosigkeit ahnen ließ, ein Ausdruck freilich, dem sich besonders in den späteren Jahren ein Zug weltmännischer Gelassenheit mildernd zugesellte. Sein inneres Leben schien sich am innigsten in den Augen zu spiegeln, jenen dunklen unruhigen Lichtern, die gütig und versonnen, ätzend und heiter sein konnten und die den Dingen bis auf den Urgrund hinabzuleuchten verstanden.*

Hans Holländer (Musikblätter des Anbruch, 16. Jahrgang, Heft 4, April 1934)

MAX BROD

ALTE FEDER

## Erinnerung an Leoš Janáček

**Der Nachruf von Max Brod (1884–1968) auf Leoš Janáček aus dem Jahr 1928 ist ein bewegendes Dokument einer großen Freundschaft. Brod stand dem Verstorbenen nicht nur künstlerisch, sondern auch menschlich nahe.**

Janáček ist gestorben. Der große Komponist war 74 Jahre alt – aber er stand in der Vollkraft seines Schaffens; eben erst hat er ein Streichquartett »Intime Aufzeichnungen« und die Oper *Aus einem Totenhaus* vollendet, zu der er sich den Text nach dem Dostojewskischen Roman selbst geschrieben hat. Gerade in den letzten Jahren hat er mit erstaunlicher Fruchtbarkeit geschaffen. Und er war gesund. Bekannte haben ihn noch vor kurzem in Brünn froh und stramm im weißen Sommeranzug einhermarschieren sehen. Die Krankheit, die ihn in seinem Heimatsort Hochwald (Hukvaldy) angriff, muss ihn plötzlich, tückisch überfallen haben.

Von seiner Lebenskraft, seinem gerade in letzter Zeit gesteigerten Lebensgefühl (und er war immer, bei aller Zartheit der Seele, ein Vollblutmensch) zeugt eine kleine Bemerkung, die er neulich im Gespräch machte, die mich erschüttert hat. Ich legte ihm einige Abänderungsvorschläge zu seiner *Sache Makropulos* vor. Die Heldin sollte meiner Ansicht nach sagen: »Nun habe ich den Tod gefühlt. Und er war gar nicht schrecklich.« Janáček fuhr mich fast entrüstet an: »Unmöglich, das kann ich nicht komponieren. Der Tod – und gar nicht schrecklich?« Wir einigten uns nach langem Hin und Her auf den Text: »Und er war nicht so schrecklich.«

Die spät einsetzende ungeheure Produktivität des Meisters erklärt sich aus seiner schweren Jugend, aus den beispiellosen Hemmungen, die sich den Anfängen seiner künstlerischen Geltung entgegenstellten. Seine erste Oper *Šárka* blieb liegen, weil der Autor der Textvorlage (Zeyer) seine Autorisation verweigerte. Die zweite Oper war der große unübertroffene Wurf *Jenůfa*, ein Werk leidenschaftlichster und holdester Melodie, wirklicher, ungekünstelter, unmittelbarer und dabei durchaus unkonventioneller Melodie, also ein Rarissimum, um das

sich die Bühnen hätten reißen müssen. Janáček musste 62 Jahre alt werden, ehe er die Aufführung des Werkes an der tschechischen Hauptbühne, dem Prager Nationaltheater, erlebte. Bis dahin hat er in Brünn, wo 12 Jahre zuvor die erste *Jenůfa*-Aufführung stattgefunden hatte, sozusagen ohne Resonanz gelebt und gewirkt. Nur seine Männerchöre, Arbeiten von einer ganz neuartigen Technik nach Worten von Bezruč, erregten damals schon einiges Aufsehen, diese Chöre, die, noch heute im deutschen Sprachgebiet unbekannt, eine noch zu erlebende Sensation sind. Janáčeks Weltruhm wurde in Berlin begründet durch die denkwürdige, von Schillings inaugurierte, von Kleiber geleitete *Jenůfa*-Aufführung.

Zum siebzigsten Geburtstag Janáčeks, der dieser Aufführung, dem Triumph im Ausland, folgte, schlugen dann auch die vielen kritischen Stimmen des Inlandes in ihr Gegenteil um oder verstummten. Stimmen, die ihm Jahrzehnte lang das Leben sauer gemacht hatten und neben denen die Anerkennung durch einen kleinen Kreis hart zu kämpfen hatte. Die deutsche Uraufführung der *Jenůfa* in Wien (während des Krieges) war einige Jahre vor dem Berliner Sieg ohne besonders tiefe Wirkung geblieben. Vom Berliner Abend an aber wurde *Jenůfa* zur Repertoireoper an fünfzig großen und mittleren Bühnen. Sie wurde auch in New York gespielt, in London gab es ein Janáček-Fest (allerdings ohne Oper). Die internationalen Musikfeste nahmen ihn in ihr Programm und eben schickt sich eines der letzten Orchesterwerke Janáčeks, die *Sinfonietta*, an, nach Klemperers durchschlagendem Erfolg in Berlin die zweite Weltreise Janáčekscher Musik anzutreten.

Ich lernte Janáček kennen, nachdem ich einige Monate zuvor in der »Weltbühne« – damals noch »Schaubühne« – einen jubelnden Bericht über die Prager tschechische *Jenůfa*-Aufführung (den ersten deutschen Hinweis auf Janáček) publiziert hatte. Der schöne Greis erschien am frühen Morgen in meiner Wohnung. Ich hatte ihn vordem nicht gesehen; seine Züge, edel, mild, kraftvoll, bedeutend, waren sofort von tiefster Wirkung auf mich. »Nun haben Sie mich im Ausland bekannt gemacht, nun müssen Sie mich auch übersetzen.«

Wir wurden Freunde, nicht bloß auf dem Kunstgebiet. Die Zusammenarbeit, die Textformung gemeinsam mit dem Starrkopf Janáček war nicht immer kampflös leicht, immer aber ein geistfunkensprühendes Erlebnis.

Als ich ihn zuletzt in Brünn besuchte, zeigte er mir die Partitur des *Totenhauses*, an der er gerade arbeitete. So sieht keine andere Partitur aus wie die Janáčeks! Er schreibt nämlich gar nicht auf Notenpapier. »Die vielen leeren Zeilen«, so erklärte er mir, »verleiten einen zu allzu vielen Noten.« Er liniert sich auf gewöhnliche weiße Papierblätter seine Zeilen selbst, und wenn beispielsweise das Fagott nur eine einzige Figur zu spielen hat, so schreibt er diese Figur in ein nur zentimeterlanges System hin, und im Übrigen ist auf der ganzen Seite für das Fagott keine Zeile ausgespart. Nur die wirklich spielenden Instrumente haben abwechselnd ihren Zeilenraum, damit ist jede Mechanik der Füllstimmen aufgehoben. Eine Orchestration von außerordentlicher Sparsamkeit und Transparenz hat sich die ihr gemäße Art der ganz persönlichen Notierung geschaffen. Solch eine Janáčeksche Notenseite sieht aus wie kunstvolle Mosaikarbeit.

Man wird das nicht nachahmen können, wie man nichts von Janáčeks Lebens- und Kunstbewegung nachahmen kann. In ihm stirbt ein Mann, der wie selten einer dem Daimonion vertraute. Was er nicht tat, was er tat – dafür gibt es kein anderes Gesetz als das seiner Persönlichkeit. Seine Musik wie seine Weltanschauung – beide sind gänzlich unzugänglich, wenn man nicht von ihnen hingerissen wird. Den Hingerissenen freilich nehmen sie in ein Meer von Schönheit und Gesetz auf; nur langsam vorsichtiger Zutritt, der ist absolut nicht gestattet und nicht möglich.

So geht es einem auch mit dem *Schlauen Fuchslein*, dem Schönsten, was er nächst der unvergleichlichen *Jenůfa* geschaffen hat. Ich höre öfters: »der Text bizarr, die Regie schwierig, da die Tiergestalten eben als Tiere gespielt werden müssen, die Musik auch nicht eben zugänglich und in der Ausführung sehr heikel, sehr schwierig.« Oh, diese unsinnigen Einwände! Es ist doch der Wald selbst, der auf der Bühne steht, hier ist einmal ein Drama geschaffen, das eine einzige Hauptperson hat: die panische Natur. Und da will man mit kleinen kritischen Notizen kommen, die aus der üblichen szenischen Erfahrung kommen. Man nehme das ungeheure Wagnis als das, was es ist, man überlasse sich dem Rausch, der aus diesem Blätterdickicht und Insektensurren, aus Sonne und Froschgequacke und aus der tollen Orgie der Nachttiere, der großen Knut-Hamsunschen Hochzeit unter offenem Himmel, hervorbraust. Dann liegt mit einem einzigen Ruck die Handlung klar aufgeschlagen; der Förster, der durch das Stück geht, ist der ewig sehnsüchtige, natur-süchtige Mensch, er hat Heim und Familie, aber es zieht ihn in den Wald, wo er einmal in Freiheit ein wildes Zigeunermädchen geliebt und ein allerliebstes wildes

»Seine Musik wie seine  
Weltanschauung – beide sind  
gänzlich unzugänglich,  
wenn man nicht von ihnen  
hingerissen wird.« MAX BROD

kleines Jungfuchslein für sich eingefangen hat. Diese beiden Beutezüge sind ein und dasselbe für sein Jägerherz. Da ist gar nicht viel zu deuten dabei. Und schlimm geht es mit ihnen aus wie mit aller Sehnsucht. Das Zigeunermädel reißt aus, verkommt mit einem Landstreicher. Das Fuchslein flieht und wird erschossen, aber nicht vom Förster, sondern von demselben Landstreicher, der ihm das Mädel weggenommen hat. Es bleibt aber unversehrt das ewig sehnsüchtige Menschenherz und findet Ruhe im unendlichen Leben des Waldes.

Es war ein genialer Einfall und ein wahrhaft freundschaftlicher Einfall dazu, ein Einfall Janáčeks würdig, dass Kapellmeister Neumann (Direktor des Brünner Stadttheaters) zur Totenfeier den Schlussgesang aus dem *Schlauen Fuchslein* spielen ließ. Welch eine Totenmesse – das freudige Aufgehen des Menschenkindes in die Unendlichkeit, komponiert in einzigartigem Aufschwung als ewiger Pään des Lebens – nun erklang er im Theaterfoyer, brandete Einlass pochend an den Bronzesarg, in dem der Tote lag, und man konnte es nicht fassen, dass diese so wahrhaftigen, in ihrer Wahrhaftigkeit gewaltigen, ganz intimen, doch auf geradem Wege aus dem Intimen ins Erhabene schlagenden Töne von jenem, der sie geschaffen hatte, nun nicht mehr (zumindest physisch nicht) gehört werden sollten. Unvergesslich bleibt der Moment, in dem Leben und Tod einander zu berühren schienen, über Kranzschleifen, Katafalk, Ehrenwache, Trauergäste und Kerzenglut hinweg. »Und doch ist es schön«, klangen Orchester und Solostimme, »und doch ist es schön, dass all dies Gewimmel der Wald hier ernährt. Das ist das wahre Jungsein! Im Wald fängt das Leben immer neu an. Und die Nachtigallen kehren im Frühling zurück und sie finden die Nester, die Liebe. Wo ein Abschied war, ist Wiedersehen! Die Blätter und Blüten kommen wieder, und alle die Blümlein, Himmelschlüssel, Veilchen, Löwenzahn, und sind so glücklich wie nur je. Die Menschen geh'n vorbei und senken den Kopf, wenn sie's versteh'n. Und was Ewigkeit ist, wissen sie.«

Dies ist das Grablied, das sich der Genius gedichtet hat. Requiem aeternam. Doch auch: Aeternam vitam! ↵

PIERRE BOULEZ UND PATRICE CHÉREAU

INTERVIEW

## »Wie überlebt man den Tag?«

**Es war die »Aufführung des Jahres«, als Pierre Boulez und Patrice Chéreau in einer internationalen Koproduktion Leoš Janáčeks *Aus einem Totenhaus* 2007 neu interpretierten. Selten zuvor war Janáčeks letzte Oper derart vital realisiert worden. Man entdeckte eine große Erzählung über Leid und Hoffnung, bevölkert von Menschen in existenziellen Nöten.**

*Herr Boulez, ich glaube, Sie haben *Aus einem Totenhaus* zum ersten Mal mit Sir Charles Mackerras gehört und so das Werk kennen gelernt.*

**Boulez:** Ja, das war in Paris in der Opéra Comique und ist sicher über zwanzig Jahre her. Ich kannte Werke von Janáček, besonders die sinfonischen Stücke, aus meiner New Yorker Zeit. Viele glauben, dass ich erst jetzt Janáček entdeckt habe – nein, nicht ganz. Ich habe zum Beispiel die *Sinfonietta* in New York dirigiert, das war vielleicht 1975. Janáčeks Musik kenne ich seit langem, aber die Opern habe ich nie dirigiert. Ich habe es schon mehrmals erklärt, ich bin kein Operndirigent, der an einem Haus

alle zwei, drei Tage eine andere Oper dirigiert. Ich mache besondere Projekte, die mich interessieren ... Das *Totenhaus* hat mich interessiert, nicht nur, weil es Janáčeks letzte Oper ist, sondern weil Dostojewskis Post-mortem-Mitarbeit für mich interessant war. Dostojewski ist ein wunderbarer Schriftsteller. Die Handlung hat etwas wirklich Literarisches, mehr als die anderen Opern. Man sieht es auch bei *Wozzeck*. Es gibt Büchner und Berg, aber es gibt Büchner und hier gibt es Janáček, aber es gibt auch Dostojewski.

*Wenn Sie Berg und *Wozzeck* ansprechen. Janáček hat den *Wozzeck* sehr gemocht ...*

**Boulez:** Er hatte ihn in Prag gehört. Er war ganz zornig und hat sich geärgert, weil man das Werk ausgebuht hatte und nicht mehr hören wollte. Es war allerdings mehr aus nationalistischen Gründen denn aus musikalischen, schreibt er.

*Weil Berg Österreicher war.*

**Boulez:** Ja, genau.



Patrice Chéreau und Pierre Boulez bei der Probenarbeit in Wien

*Janáček schreibt zum Wozzeck, jede Note sei in Blut getaucht. Und er schreibt auch über sich selbst, der reine Ton interessiere ihn nicht. Es müsse jeder Ton im Leben, Blut und der Umwelt verankert sein. Er hat zum Wozzeck und seinem eigenen Werk einen ähnlichen Ansatz, aber in der kompositorischen Ausführung sind Janáček und Berg doch wie Tag und Nacht.*

**Boulez:** Wie Tag und Nacht, das kann man wohl sagen. Berg ist wirklich ein wunderbarer Repräsentant der Durchführung und der Übergänge. Alle Motive sind durchgearbeitet. Die Motive transformieren sich. Es gibt ein Leben in diesem Motivschreiben – bei Janáček gibt es das überhaupt nicht.

Man hat mich gefragt, ob es Einflüsse von Volksmusik gäbe. Ja, aber ganz anders, als man denkt. Volksmusik kennt keine Durchführung – sie wiederholt sich. Sie wiederholt sich vielleicht in Variationen, aber sie wiederholt sich. Es ist nicht ihr Ziel, sich weiterzuentwickeln.

Bei Janáček gibt es natürlich Motive, die mehr oder weniger an eine Situation oder einen Charakter gebun-

den sind. Es gibt eine Idee und eine andere Idee und noch eine andere Idee. Obwohl er es nicht so konzipiert hat, ist es fast so wie in der Malerei mit dem Prinzip Collage. Man hat eine Textur und eine weitere Textur und klebt sie hintereinander zusammen. Das Gefühl ist das Prinzip dieser Collage. Janáček hat auch so komponiert. Sieht man sich die *Sinfonietta* oder die *Glagolitische Messe* an, handelt es sich auch um eine Idee nach einer anderen, die alternieren.

*Wir sind eigentlich schon beim Thema und bei dem Problem, das den Regisseur wie den Dirigenten in gleichem Maße betrifft. Es geht darum, in diesem Werk eine Verlaufsform zu finden, einen Bogen. Welche Problematik hat sich für Sie als Dirigent durch diese Kompositionsform dargestellt? Es gibt ja oft auch ganz eklatante Notationswechsel in der Partitur, einfach deswegen, weil Janáček die Arbeit immer wieder unterbrochen hat.*

**Boulez:** Also, über die Partitur habe ich mich mit Herrn Stolba (Anm.: leitender Redakteur der Universal Edition)

→

»Wenn ich einmal die Entscheidung getroffen hatte, habe ich sie nicht mehr geändert.« PIERRE BOULEZ

sehr lange unterhalten. Sie ist inkonsequent geschrieben. Es ist nicht ohne Logik, aber es ist inkonsequent. Es gibt zum Beispiel drei Halbe und derselbe Rhythmus und dasselbe Motiv sind plötzlich sechs Sechzehntel. Warum jetzt diese kleinen Werte? Man versteht überhaupt nicht, warum. Das gibt es nicht nur im *Totenhaus*, diese Inkonsequenz gibt es in allen Stücken Janáčeks. Einige Ideen hat er sich in kleinen Notenwerten vorgestellt und andere Ideen oder nur eine Variation über eine Idee hat er in Halben geschrieben. Man weiß überhaupt nicht, warum.

Wenn man sich innerhalb der Partitur entscheiden muss, was ist das Verhältnis zwischen diesem und jenem Tempo, sollte man immer daran denken, nicht auf die Schreibweise zu achten, sondern wie das Motiv gestaltet ist. Zum Beispiel in Strawinskys *Les Noces* gibt es auch diese unterschiedlichen Beziehungen der Tempi zueinander. Aber hier kann man blind erkennen, dass die 25 Minuten so konsequent geschrieben wurden, dass man immer weiß, wo man ist. Das gilt auch für die *Psalmensymphonie*.

Bei Janáček weiß man aber nie genau, will er wirklich dasselbe Tempo oder will er eine Beziehung der Tempi zueinander, zum Beispiel von zwei zu drei. Sehr häufig muss man dann eine Entscheidung treffen. Ich glaube, für den Herausgeber ist das sehr schwer zu erkennen. Für mich ist es nicht befriedigend, wenn ein Musikwissenschaftler sagt, im Manuskript stehe es so und nicht anders. Ich möchte gerne einmal erfahren, ob man den Grund finden kann, warum Janáček so schreibt und warum er *anders* schreibt. Und deswegen kommt die Antwort darauf von mir.

Ich habe mir natürlich Aufnahmen angehört, um herauszufinden, wie es Mackerras macht und welche Entscheidungen Václav Neumann trifft. Am Ende galt dann: Nein, für mich ist es logischer in dieser Reihenfolge oder mit diesem Verhältnis der Tempi zueinander. Wenn ich einmal die Entscheidung getroffen hatte, habe ich sie nicht mehr geändert, d. h., es ist jetzt so, wie ich die Tempoverhältnisse sehe. Es war für mich das größte Problem, als ich die Partitur studierte.

*Jetzt gibt es nicht nur das musikalische Problem, einen großen Bogen zu finden in diesem Werk, sondern vermutlich noch viele mehr für den Regisseur, die Oper so darzustellen, dass man eine Geschichte erkennt.*

**Chéreau:** Ich glaube, ich könnte genau wie Pierre sagen: Die Fragen zu den Übergängen oder zum Bogen stellten in erster Linie die größten Probleme für mich dar. Pierre hat mir jetzt das Wort »Collage« gestohlen, denn eigentlich kann ich genau das Gleiche über den Text sagen. Wenn man den Text, den man hier als Libretto bezeichnet, so liest, entdeckt man, dass kein Wort (manche Worte sind russisch oder ukrainisch geblieben) nicht von Dostojewski ist. D. h., es ist eine Collage. Ich glaube, Janáček hat mit einem Stift in den Seiten des Buches markiert, was ihm gefallen hat, und hat es dann »organisiert« ...

Ich habe zum Beispiel letzte Woche versucht herauszubekommen, warum Skuratow singt: »Ein General kommt und er wird ganz Sibirien inspizieren.« Es ist schwer, aber mit einem Computer doch ziemlich leicht, die Stelle bei Dostojewski zu finden. Zwei Zeilen davor gibt es jemanden, der sagt: »Essen, für wie viel? Für ein oder zwei Groschen?« Das ist genau der Übergang dieser zwei Zeilen und das hat er genauso gelassen. Der Koch sagt: »Zwei Groschen«, und dann kommt Skuratow. Manchmal, wenn die Schnitte, die er gemacht hat, zu groß oder zu grob waren, hat er vielleicht irgendwann eine Zeile für den Übergang geschrieben, aber ansonsten ist es ein ziemlich naives und gleichzeitig berührendes Vertrauen in eine Collage. D. h., hier möchte ich gerne dieses Stück, dann nehme ich dieses Stück von Dostojewski von etwas früher, und das benutze ich für den 3. Akt usw. ...

Es zwingt den Regisseur, sich zuerst sehr stark mit Dostojewski zu beschäftigen. Ich glaube, es war Max Brod, als er die deutsche Übersetzung schrieb, der meinte, dass man Janáčeks Libretto nicht vollkommen verstehen könnte ohne Zuhilfenahme von Dostojewskis Text. Brod meinte auch, das Libretto wäre wie ein schneller Kommentar über ein großes Buch, weil der Text so reduziert wirkt. Meine Aufgabe war, in dieser Collage einen Bogen – und besonders wichtig für mich – die Übergänge zu finden. Wenn plötzlich eine Szene beginnt, ohne richtige Verbindung mit der Folie, muss ich diese Verbindung irgendwie bauen oder durch die Abwesenheit einer Verbindung zu einer richtigen Entscheidung führen.

Manche Probleme müssen schon im 1. Akt vorbereitet werden. Und dann soll man von dem Ganzen einen Bogen bauen. Auch mit Brüchen und mit völligem Respekt der Musik gegenüber, aber einen Übergang für eine Geschichte mit fast hundert Leuten auf der Bühne muss man unbedingt bauen.

Es war allerdings sehr interessant für mich, denn in diesem Zwang so zu arbeiten, findet man immer sehr viel Freiheit. Je größer der Zwang, desto größer ist meine Freiheit ... Wenn man ganz frei ist, ist es für mich vollkommen uninteressant.

*Sie haben als Regisseur in der Oper immer das Kontinuum der Musik, so wie Sie im Film immer das Kontinuum der Zeit haben. Haben Sie sich bei besonders schwierigen Stellen mit Boulez abgesprochen, ob die Musik da helfen könne?*

**Chéreau:** Ja, eigentlich hilft die Musik immer. Nur mit dem Text wäre ich ganz verloren.

*Ja, aber bei besonders schwierigen Passagen?*

**Chéreau:** Ich glaube, von meinem Standpunkt aus gesehen sind alle Passagen schwierig. Vom Regiestandpunkt aus gab es immer eine gewisse Lösung ... zum Beispiel höre ich immer Leute, die sagen: »Es gibt keine Hauptrollen.« Das ist falsch. »Es gibt keine Geschichte.« Ich finde, das ist vollkommen falsch. Man soll sich nicht wegen des Titels »Totenhaus« verwirren lassen. Man weiß eigentlich nicht genau, ob die Bedeutung des Titels »Aus einem Totenhaus« von Dostojewski ist. Es gibt eine neue französische Übersetzung, in der es statt »La Maison des morts« einfach »La Maison morte« heißt. Das tote Haus. Was aber eigentlich sehr interessant ist und man nicht vergessen sollte, ist, obwohl der Titel »Totenhaus« ist, dass das Werk voll, ja übervoll mit Leben und Aktivität ist. Man darf eigentlich nie vergessen, dass ein Gefängnis oder ein Lager nicht nur der Ort einer vollkommenen und tiefen Verzweiflung ist, sondern auch ein Ort, wo sich eine andere Gesellschaft organisiert und lebt.

*Eine Parallelgesellschaft?*

**Chéreau:** Ja, ja, klar. Das ist in allen Gefängnissen der Fall, soweit ich weiß. Ich habe manchmal Theater im Gefängnis gesehen und es war sehr interessant. Dann gibt es zum Beispiel diese unglaubliche Idee, dass zehn Minuten vom eigentlichen 2. Akt nur eine Theatervorstellung sind. Zehn Minuten von dreißig. Das ist ein Stück im Stück. Die Haupterzählungen über Skuratow, Luka und im Besonderen über Schischkow sind auch einzelne Stücke für sich. Schischkow in zwanzig Minuten, das ist fast die Geschichte von Wozzeck. So ähnlich wie mit Marie und Wozzeck ist es mit Akulina und Schischkow. D. h., zwei, drei Hauptdarsteller sind schon da.

*Sie sprechen über Luka, der im 3. Akt stirbt. Sie zeigen aber schon im 1. Akt, wie krank er eigentlich ist. Das sind ganz bewusste Techniken ...*

**Chéreau:** Das ist wie beim Film. Wenn man sich den Spaß und den Genuss kaputt machen will, erzählt man das Ende, obwohl es bei Janáček keinen Unterschied machen würde. Es ist weder optimistisch noch pessimistisch. Wir sind im Gefängnis. Gefängnis bleibt immer Gefängnis, auch wenn einer der Gefangenen am Ende freikommt. Es ist nur eine Person und die anderen bleiben dort. Das hat mit Optimismus oder Pessimismus nichts zu tun. Sie sind da. Das ist der Ort, wo sie leben und kämpfen. Es ist unglaublich, was ich durch die Musik gelernt habe. Sie ist immer unglaublich lebhaft und aktiv. Die Musik zwingt mich, genau wie beim *Wozzeck*, in gewisser Weise immer vorwärts zu gehen. Das ist selten.

*Herr Boulez, der Orchesterapparat ist zum Teil sehr dick und gleichzeitig sollen die Stimmen hörbar bleiben. Wie haben Sie diese Abstimmungsprobleme gelöst?*

**Boulez:** Ich versuche, die Sänger so hörbar wie möglich zu machen. Natürlich darf die Musik nicht schwach sein.

*»Max Brod meinte auch, das Libretto wäre wie ein schneller Kommentar über ein großes Buch, weil der Text so reduziert wirkt.«* PATRICE CHÉREAU

Der Charakter der Musik ist manchmal brutal. Diese Brutalität muss man wirklich akzeptieren. Die Sänger müssen das auch akzeptieren und eben manchmal nicht schön, sondern brutal singen. Das ist für mich wichtig.

Das Orchester ist nicht sehr oft sehr laut. Natürlich gibt es Momente, die laut sind. Es gibt bei Janáček im Allgemeinen, aber besonders in dieser Oper, keine dichte Polyphonie.

Gestern probte ich Schönbergs *Pelleas und Melisande* mit den Studenten des Webern Symphonie Orchesters. Da gibt es wirklich dicke Musik mit dichter Polyphonie. Im Allgemeinen ist bei Janáček die Polyphonie nur zweistimmig. Es gibt viel öfter eine harmonische Sprache. Die Sprache ist viel mehr mit Harmonik konzipiert als mit Kontrapunktik.

Wenn Sie zum Beispiel einen Sänger schonen wollen, dann bitten Sie das Orchester, mezzoforte oder piano zu

→



»Ich glaube, Janáček war viel optimistischer als Dostojewski, weil er alles transformiert hat.« Pierre Boulez

spielen. Dieser Kontrast der Dynamik ist bei Janáček einfacher herzustellen als bei Schönberg oder beim *Wozzeck*. Beim *Wozzeck* gibt es Szenen, die wirklich sehr schwer auszubalancieren sind, weil die Schreibweise dicht und rhythmisch kompliziert ist. Bei Janáček sind die Rhythmen ziemlich einfach. Das ist der Einfluss der Volksmusik. Die Rhythmen kann man ziemlich normal finden. Nein, die Schwierigkeit ist es, eine Perlenkette zu bilden. Es gibt dies und das und jenes und man muss eine Kette haben, um daraus ein Objekt zu machen. Nicht nur ein abstraktes Objekt, sondern ein wirkliches Objekt.

**W**elchen Zugang zum Stoff hatte Janáček im Vergleich zu Dostojewski?

**Boulez:** Ich glaube, Janáček war viel optimistischer als Dostojewski, weil er alles transformiert hat. Der Adler – das hat mich frappiert – der Adler spielt bei Dostojewski

»Die Musik zwingt mich, genau wie beim *Wozzeck*, in gewisser Weise immer vorwärts zu gehen. Das ist selten.« PATRICE CHÉREAU

keine Rolle. Das arme Tier ist da und man vergisst es. Bei Janáček hingegen ist es ein riesiges Symbol. Symbol für was? Für Freiheit. Und zur gleichen Zeit weiß man, dass es eine falsche Hoffnung ist. Die Leute wissen, dass es eine falsche Hoffnung ist. Vielleicht hat sich Janáček von Dostojewskis Leben beeinflussen lassen. Der einzige Gefangene, der freikommt, ist der Politiker. Der Politiker ist nicht zu verwechseln mit dem Kriminellen. Die einzige Rolle, die ihm zufällt, ist, Aleja die Möglichkeit von Freiheit durch Erziehung zukommen zu lassen. Das war typisch für die französische Räterepublik – durch Erziehung erlangt man Freiheit. Man sieht aber, dass es keine großen Konsequenzen hatte ...



»Die größte Arbeit eines Gefangenen ist, zu überleben. Das ist sein Hauptberuf, würde ich sagen.« Patrice Chéreau

*Ich glaube, was Sie Herr Chéreau sehr schön zeigen, ist der psychosoziale und gruppendynamische Prozess, dem diese Männer auf einem so engen Raum ausgesetzt sind. Dostojewski schrieb: »Wenn diese Häftlinge keine Arbeit gehabt hätten, hätten sie einander aufgefressen, wie Spinnen in einem Glas.« Wie sind Sie mit dieser Dynamik umgegangen? Was sind die Überlebentechniken, die Sie zeigen? Das Erzählen scheint da ja sehr wichtig zu sein ....*

**Chéreau:** Die größte Arbeit eines Gefangenen ist, zu überleben. Das ist sein Hauptberuf, würde ich sagen. Wie überlebt man den Tag? Und wenn man nicht immer vollkommen deprimiert ist, überlebt man den Tag sehr gut. Man erfindet ein anderes Leben mit seinen Regeln, mit seiner Ökonomie, mit seinen Gruppen, mit seinen Familien. Jedes Gefängnis ist so und endet so. Auch beim Theatermachen und beim Arbeiten.

*Aber sie überleben auch durch die Erinnerung, zum Teil durch eine Projektion eines anderen Lebens.*

**Chéreau:** Es ist interessant, weil zumindest drei Personen in der Oper erzählen, warum sie getötet haben, und das hat nicht nur mit Erinnerung zu tun. Ich habe einfach nur versucht, die Erzählungen so zu gestalten, als wäre es das erste Mal, dass sie endlich darüber sprechen. Rein zufällig. Ich muss ehrlicherweise sagen, dass es nicht so geschrieben ist. Es kommt in der Musik so nicht vor. Aber das wollte ich.

Man kann nicht nur eine Geschichte erzählen, vor allem, wenn sie 20 Minuten dauert und von jemandem handelt, der sie ständig jeden Tag erzählt. Deshalb habe ich immer versucht, es als Ereignis zu betrachten. Es ist musikalisch bei Luka, Skuratow und Schischkow sehr genau beschrieben. An diesem Tag spricht er plötzlich über etwas, was vorher nie aus ihm herauskommen konnte. Man darf nie vergessen, dass sie Verbrecher sind. √

*Interview: Wolfgang Schaufler*

## »Aus einem Totenhaus« – Editionsfragen

**John Tyrrell gilt als der Janáček-Experte. Während die Quellenlage bei *Káťa Kabanová*, *Das schlaue Füchslein* und *Die Sache Makropulos* relativ überschaubar war, sah er sich bei der Herausgabe von *Aus einem Totenhaus* mit komplexen Fragen konfrontiert.**

Janáček schrieb seine späten Opern dreimal. Die erste Version war eine komplette, voll orchestrierte und fortlaufende Partitur, die allerdings mit der Endfassung noch wenig zu tun hatte. Anstatt als Quelle für musikalisches Material könnte man sie als eine Art Improvisation betrachten oder als einen Weg, in das Werk einzutauchen und sein dramatisches Potenzial zu erfassen. Einige Themen finden sich jedoch in späteren Versionen wieder, wo Janáček sie seinen intensiven Variationstechniken unterwirft.

Die zweite Version war dagegen der Endfassung viel näher. Nachdem Janáček eine Abschrift dieser Version verfasst hatte, sah er sich den Endentwurf noch einmal an, bastelte noch ein wenig daran herum (zum Beispiel, indem er ihn durch orchestrale Verdoppelungen ergänzte) und übergab ihn dann dem Opernhaus. Seit *Káťa Kabanová* fanden die Premieren in Brno statt, wo der Komponist die Proben beobachten, eng mit dem Dirigenten František Neumann zusammenarbeiten und in letzter Minute Änderungen vornehmen konnte, wo es notwendig war. Eine zweite, vollständige Partitur, die nun auch die kurzfristigen Änderungen enthielt, wurde durch Abschrift erstellt und an den Verlag, die Universal Edition, geschickt. Auf diese Weise gelangten *Káťa Kabanová*, *Das schlaue Füchslein* und *Die Sache Makropulos* recht einfach von der Originalhandschrift zu Aufführung und Publikation. Bei den modernen, authentischen Ausgaben, die die Universal Edition für *Káťa Kabanová* (herausgegeben von Sir Charles Mackerras) und *Das schlaue Füchslein* (herausgegeben von Jiří Zahrádka) herausgab, galt es nur, die üblichen Probleme wie Unachtsamkeiten oder Ungereimtheiten zu bereinigen.

Man möchte vielleicht meinen, dasselbe würde auch für Janáčeks letzte Oper *Aus einem Totenhaus* gelten, deren Entstehungsprozess genauso straff war und fast alle oben beschriebenen Prozesse durchlief: drei handschriftliche Versionen des Komponisten (im ersten Akt sogar eine weitere Teilversion), eine sorgfältige Abschrift der beiden Kopisten Janáčeks Vertrauens, Václav Sedláček

und Jaroslav Kulhánek (Sedláček schrieb den ersten Akt und Kulhánek den dritten, den zweiten Akt teilten sie untereinander auf).

Drei Monate lang kamen die beiden jeden Tag zu Janáček und arbeiteten mit ihm, gewissermaßen als seine Schreiber, zusammen. So konnte der Komponist problematische Passagen erklären und neue Ideen diktieren, woraus sich ergab, dass diese Abschriften oft weiter gehen als die Originalpartitur. Janáček prüfte die ersten beiden Akte, ergänzte sie um Verdoppelungen und kleine Änderungen und fügte im Fall des ersten Aktes sogar Metronomangaben ein (er durchdachte sie sorgfältig und schrieb sie zuerst mit Bleistift und dann erst mit Tinte nieder). Janáček nahm Kulháneks Abschrift vom dritten Akt im August 1928 mit in den Urlaub, starb aber, bevor er diesen Akt auf dieselbe Weise überarbeiten konnte.

### Extensive Reorchestrierung

Mit anderen Worten: Janáček hätte sich den dritten Akt noch einmal durchsehen und an den Proben teilnehmen müssen, um dieser Oper denselben Schliff wie ihren drei Vorgängerwerken zu geben. Nur einige diskrete, praktische Änderungen wären noch nötig gewesen.

Aber es kam anders. Janáčeks Tod im August 1928 folgte kurz darauf der seines erfahrenen Weggefährten, des Komponisten František Neumann. Stattdessen wurde die Produktion dem Bühnendirektor Ota Zitek, der den Text überarbeitete, und zwei von Janáčeks Schülern anvertraut. Während Břetislav Bakala, wie schon bei *Káťa Kabanová* und *Das schlaue Füchslein*, die Klavier-Vokalpartitur verfasste und die Premiere dirigierte, wurde die Partitur von einem anderen Schüler, dem Komponisten Osvald Chlubna, erstellt, den Janáček ausgewählt hatte, um den dritten Akt seiner ersten Oper *Šárka* zu orchestrieren.

Das Ergebnis dieses Gemeinschaftswerks, das anschließend von der Universal Edition sowohl als Orchesterpartitur als auch als Klavierauszug gedruckt wurde, war ein Akt außergewöhnlicher Kühnheit, der eine extensive Reorchestrierung, zusätzliche Takte, Textänderungen und eine Reihe von neuen Bühnenanweisungen beinhaltete, Vokallinien und sogar ein mögliches neues, »erhebendes« Ende hinzufügte.

In einem Artikel aus dem Jahr 1958 versuchte Chlubna, diese Version zu rechtfertigen, indem er darauf hinwies, wie sehr sich Janáčeks Originale oft von der Endversion

unterschieden. Er deutete an, dass sich der Komponist seines nahenden Endes bewusst war, erbittert gegen die Zeit ankämpfte, um seine Gedanken zu Papier zu bringen, und aus diesem Grund ein Skelett hinterließ, dem nur noch Fleisch in Form von Orchestrierung hinzugefügt werden musste. Das ist natürlich Unsinn.

Es stimmt, dass sich die Originalpartitur von Janáčeks früheren Opern unterscheidet. Sie wurde zwar auf leerem Papier mit handgezogenen Notenlinien verfasst (während alle anderen Opern bis *Makropulos* auf gedrucktem Notenpapier geschrieben wurden), doch Janáček verwendete bereits eine Zeitlang selbst erstelltes Notenpapier: Selbst große Kompositionen wie die *Sinfonietta* und die *Glagolitische Messe* waren im Jahr davor auf dieselbe Weise geschrieben worden. Dasselbe gilt auch für die Ouvertüre, die auf Janáčeks unvollendetem Violinkonzert basiert, und es entsteht der Eindruck, als hätte er einfach die Methode seiner Wahl gefunden.

Janáček hatte die nötige Zeit, um drei Versionen der Oper zu schreiben – wenn er wirklich vorgehabt hätte, von vorn zu beginnen und viele zusätzliche Instrumente hinzuzufügen, hätte er das im Zuge der Überarbeitungen oder der Abschrift getan. Fern davon, gegen die Zeit anzuschreiben, fand er die Ruhe, sein wunderschönes Streichquartett (JW VII/13) zu schreiben, das den Spatenstich für die neue Universität Brno zum Anlass hatte, und begann, Begleitmusik für ein Theaterstück zu komponieren (JW IX/11). Als Chlubnas Änderungen in den Mittelpunkt des Interesses rückten und einige Dirigenten begannen, diese auszulassen, fand man heraus, dass die knappe Partitur, die Janáček hinterlassen hatte, im Opernsaal wunderbar funktionierte. Was das überarbeitete Ende betrifft, so wurde es wahrscheinlich aufgrund der Annahme, Janáček würde an erhebende, erlösende Schlussteile (wie in *Das schlaue Füchlein* und *Die Sache Makropulos*) glauben und einen solchen auch für seine letzte Oper wünschen, hinzugefügt. Es ist aber klar, dass sich diese Oper stark von ihren Vorgängern unterscheidet: Das düstere Ende mit dem Gefangenenmarsch entspricht dem Inhalt des Werkes und zeigt, wie sehr Janáček vom Pessimismus seiner Zeit getragen war.

### Schwarze Tinte

Wie bei *Jenůfa* entstanden die Probleme, mit denen sich der Herausgeber hier konfrontiert sieht, nicht durch Janáček selbst, sondern durch jene, die nach ihm kamen: Durch den Prager Dirigenten Karel Kovařovic, der *Jenůfa* für die Prager Premiere 1916 umgestaltete, und die Gruppe in Brno, die 1930 *Aus einem Totenhaus* änderte. Während es bei *Jenůfa* oft schwierig war, die letzte »Schicht« Janáčeks aus dem etwa sechsschichtigen Palimpsest herauszulösen, schien die Bearbeitung von *Aus einem Totenhaus* zunächst einfacher. Sedláček, Kulhánek und Janáček hinterließen eine Partitur in schwarzer Tinte; Chlubna trug seine Änderungen mit Bleistift ein. Alles, was ich tun musste, dachte ich, war, den Bleistift zu ignorieren und mich auf die Tinte zu konzentrieren.

## »Janáček hätte den dritten Akt noch einmal durchsehen müssen.«

Das war aber leichter gesagt als getan. Besonders, als ich die Horn- und Posaunenparts umschrieb, bei denen die Tintenoberfläche zerkratzt war, war schwer zu erkennen, was zuerst da war. Ich musste mit dem Original arbeiten, da sich mit Bleistift eingetragene Stakkato-Punkte oder sogar Crescendo-Zeichen bei einer Kopie nur schwer von Tinte unterscheiden lassen.

Der Prozess, wieder und wieder nachzuprüfen, war also lang und arbeitsreich. Und es stellt sich noch immer die Frage, was Janáček selbst noch hinzugefügt hätte, wäre er bei den Proben anwesend gewesen (zum Beispiel im dritten Akt). Es ist einfach, die zusätzliche Instrumentation, die Chlubna hinzugefügt hat, zu streichen (Harfe, dichte Holzbläser etc.), aber sollte man die Höhepunkte dieses Werkes auf ihre originalen, überraschend kammermusikalischen Proportionen ausdünnen?

### Authentisches Notationsbild

Was den Text der Oper angeht, übernahm Janáček sein Libretto unmittelbar aus Dostojewskis Roman im originalen Russisch und übersetzte den Text erst nach und nach. Teile seines Librettos sind ein schwer verständliches Mischmasch aus transkribiertem oder sogar falsch verstandenem Russisch. Es ist verständlich, dass Zitek versuchte, einen »verständlichen« tschechischen Text zu verwenden, der im Opernhaus gesungen werden konnte. Heutzutage aber, wo fast jedes Opernhaus untertitelte Übersetzungen anbietet, erscheint es vernünftig, Janáčeks gesungenen Text in seiner Originalfassung zu belassen und seine ausgezeichneten akustischen Qualitäten zur Geltung zu bringen, während das Opernhaus einen leicht verständlichen Text in der Landessprache, sei es Tschechisch, Deutsch, Englisch oder in jeder anderen Sprache, anbieten kann.

Und während Pierre Boulez in seinem Interview mit Wolfgang Schauffler Janáčeks sonderbare Notationsmethoden beklagt, die nicht so »logisch« seien wie jene von Strawinsky, findet der Herausgeber, dass die Partitur so bleiben soll, wie Janáček sie hinterlassen hat, ohne die großen Veränderungen von Takt- und Zeitangaben, die eine Renotation nach Strawinsky-Art möglicherweise beinhalten – und vertritt die Ansicht, dass das authentische Notationsbild in sich selbst »beredt« genug ausdrückt, wie sich Janáček den Klang seiner Musik vorstellte. ↵

---

Der Musikwissenschaftler **John Tyrrell** ist Honorarprofessor an der Cardiff-Universität. Sein Spezialgebiet liegt in der tschechischen Musik, besonders jener von Leoš Janáček. Gemeinsam mit Sir Charles Mackerras zeichnet er u. a. für die Herausgabe der *Jenůfa* verantwortlich.

---

## »Jenůfa«-Urfassung

**Leoš Janáčeks *Jenůfa* – das Werk, das seinen Durchbruch bewirkte – ist nun auch in der Brünner Urfassung aus dem Jahr 1904 verfügbar. Durch das Abtragen zahlreicher Schichten von Änderungen, die Janáček selbst und andere vorgenommen hatten, ist es gelungen, jene Wirkung zugänglich zu machen, die dieser Dauerbrenner in der Publikumsgunst in den Anfangstagen auf das Publikum hatte.**

Die Wirkung der sinistren Ballade von Gabriela Preissová, in der Motive vom »verlassenen Mägdlein«, von Bruderhass und Kindsmord, gesteuert durch die drückenden moralischen Normen einer bäuerlichen Dorfgemeinschaft, verschränkt werden, war nicht so sehr Sache der Schauspielvorlage, sondern erhielt erst Profil durch Janáčeks unerschütterlichen Glauben an die Macht der Musik. Es scheint sogar, dass Janáčeks musikalische Aufrichtigkeit das Volksstück überhaupt erst in den Rang einer ergreifenden Tragödie erhoben hat.

### Charakteristischer Musikstil

Leoš Janáčeks Oper *Jenůfa* gehört vor allem deswegen zu den beliebtesten und meistaufgeführten Werken des Komponisten, sie brachte ihm den Durchbruch und legte den Grundstein für seine weiteren Erfolge. Heute wird die Oper zumeist in der »Brünner Fassung von 1908« aufgeführt – das Ergebnis einer Reihe von Modifikationen, die Janáček selbst zwischen 1906 und 1913 vornahm.

Aus der Zeit, in der das Werk uraufgeführt wurde – dem Jahr 1904 – stammen einige Erinnerungen, Kritiken und Anekdoten, aus denen das hervorgeht, was uns

Endlich ist es durch das Abtragen zahlreicher Schichten von Änderungen, die Janáček selbst und andere vorgenommen haben, gelungen, uns jene Wirkung zugänglich zu machen, die dieser Dauerbrenner in der Publikumsgunst in den Anfangstagen auf das Publikum hatte.

Die Version aus dem Jahr 1904, als *Jenůfa* vom kleinen Ensemble des Brünner Nationaltheaters gespielt wurde, ist ideal für Produktionen in kleinen und mittleren Häusern, eignet sich aber durchaus auch für die großen Opernbühnen.

### Lückenloses Verständnis

Die Handlung der Oper ist unverändert, und auch die Musik ist klar erkennbar – dennoch gibt es viele Unterschiede, die die Faszination der Urfassung ausmachen. Die vier Hauptrollen sind stimmlich stärker gefordert und die Orchestrierung atmet den Geist des ausgehenden 19. Jahrhunderts. Einige Passagen sind stark gekürzt, darunter die Ensembles im ersten Akt, die in der Fassung aus 1904 eher zum traditionellen *pezzo concertato* der italienischen Oper tendieren. Lacas Liebeserklärung an *Jenůfa* gegen Ende des zweiten Aktes war ursprünglich ein erweitertes Ersatzstück, das Janáček in späteren Versionen auf einige wenige Takte reduzierte. Das sind nur zwei der augenfälligeren Beispiele in einer Fassung voller Überraschungen – keine einzige Seite der Opernpartitur blieb von Janáčeks eigenen Änderungen ausgespart, vom Xylophonsolo am Anfang bis zu den wunderbaren Schlussakkorden.

Die *Jenůfa*-Fassung aus dem Jahr 1904 war die Grundlage aller Aufführungen des Werks in den ersten beiden Jahren seiner Existenz. Damit ermöglicht sie uns ein lückenloses Verständnis der Entwicklung einer der größten Gestalten in der Oper des 20. Jahrhunderts. Es geht hier aber um viel mehr als musikwissenschaftliches Interesse – ohne diese Fassung wäre es nicht möglich, dass das Publikum erneut jenen Reiz des Neuen, jene unverfälschten Emotionen erlebt, die das Werk in die Nähe des *Verismo* um die Wende des 19. zum 20. Jahrhundert rücken. Und sie ermöglicht uns zum ersten Mal einen Blick auf das »Jugendbildnis« einer geliebten Freundin. ◀

»Es gibt viele Unterschiede, die die Faszination der Urfassung ausmachen.«

bis heute an Janáček fasziniert, unter anderem seine Verwurzelung in der Volksmusik und der Einsatz der Sprachmelodie. Die Einzelheiten der Version, in der *Jenůfa* erstmals aufgeführt wurde und die Janáčeks charakteristischen Musikstil und sein künstlerisches Streben erstmals definierten, blieben jedoch lange Zeit im Dunkeln.

### *Jenůfa*

Originalfassung von 1904

(Oper in 3 Akten aus dem mährischen Bauernleben)

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

Bühnenmusik: Xyl, Hr(2), Zvonky, Str(1 1 1 1 1)

Uraufführung: 21.01.1904 Brunn

»Es gibt auch eine Generalpause  
von 25 Sekunden, wo man denkt,  
was passiert heute im Saal?  
Halten die Leute das aus, diese Stille?  
Und ja, es funktioniert!«

»MONH« VON GEORGES LENTZ  
FÜR VIOLA UND ORCHESTER

WERKBESCHREIBUNG

## »KLARHEIT WIE STERNENBLITZE«

**2005 hat Tabea Zimmermann *Monh* von Georges Lentz uraufgeführt. Der Einfluss der australischen Wüste und des Nachthimmels, die schon andere Werke inspirierten, sind auch hier zentral. In einem Interview erklärt Zimmermann, warum sie dieses Werk so bewundert.**

»Georges Lentz hat für mich ein ganz außergewöhnliches Bratschenkonzert geschrieben, wobei man es nicht Konzert nennen kann – er nennt es auch nicht so – es hat den Titel *Monh*, das ist in der Sprache der Aborigines der Himmel über der Wüste, und dieses Werk klingt auch tatsächlich so«, sagt Zimmermann.

»Die Uraufführung war bei der Eröffnung des Konzertsaaus der Philharmonie in Luxemburg – sie haben es in Auftrag gegeben. Ich hatte vorher keinen Kontakt zum Komponisten, ich hatte seine Kammermusik angehört und dachte, sie ist extrem fein und reizt mich. Dann bekam ich die Partitur geschickt und las und dachte, das wird nie gehen. Weil es in der Solostimme zum Beispiel ein Pianissimo abwärts gibt, also ppp, unglaublich fein und leise, und ich dachte, wie soll das funktionieren. Ich habe dann festgestellt, es funktioniert durchaus.«

Das Werk dauert eine halbe Stunde, ist in einem Satz geschrieben: langsam und leise. »Es fasziniert und trägt in einer Weise, wie ich es selten erlebt habe«, erklärt Zimmermann ihre Begeisterung: »Vor allem trägt es durch die sparsamsten Gesten und besonderen Effekte – die aber doch nicht als Effekte wahrzunehmen sind, sondern mit tiefstem Ausdruck. Man hört tatsächlich diesen Himmel über der Wüste, diese Klarheit, wie Sternensblitze, und dann taucht die Bratsche, das Soloinstrument, wie ein menschlicher Faktor darin auf. Es gibt eine Auseinandersetzung zwischen diesem universalen Eindruck und dieser menschlichen Stimme, die am Schluss in choralartiges Spiel gipfelt, was mir beim Spielen jedes Mal fast die Tränen in die Augen treibt, weil es einen völlig abhebt. Es gibt auch eine Generalpause von 25 Sekunden, wo man denkt, was passiert heute im Saal? Halten die Leute das aus, diese Stille? Und ja, es funktioniert!«

Neben seiner besonderen Form zeichnet sich das Werk auch durch eine ungewohnte Benutzung der Instrumente aus. »Es gibt zum Beispiel zwei solistische Bratschen im Orchester, die die C-Saite um eine Oktave tiefer stimmen«, erklärt Zimmermann: »Die Klänge auf diesen lockeren tiefen C-Saiten sind so, dass man überhaupt nicht weiß, wo sie herkommen im Saal – ganz besondere Klänge.« ↵

Die Videofassung des Interviews finden Sie unter  
[www.universaledition.com/zimmermann-monh](http://www.universaledition.com/zimmermann-monh)

MARKUS BÖGGEMANN

## Luke Bedford – Brennglas und Lupe

**Luke Bedford erhält am 22. Juni den Förderpreis der Ernst von Siemens Musikstiftung. Ein wesentlicher Aspekt dieses Preises ist eine Porträt-CD, die bei col legno erscheinen wird. Bedford, geboren 1978, studierte im Rahmen eines »Foundation«-Stipendiums Komposition am Royal College of Music bei Edwin Roxburgh und Simon Bainbridge. Anschließend erhielt er ein Stipendium, um an der Royal Academy of Music den »Magister Artium«-Abschluss zu erlangen.**

Was ist das Werkzeug der Komponisten? Nimmt man die Frage wörtlich, dann sind es nach wie vor Bleistift und Papier, aber selbstverständlich auch der Computer, der heute die Rolle spielt, die im 19. Jahrhundert dem Klavier zukam. Verstünde man sie aber in einem erweiterten, metaphorischen Sinne als Frage nach den individuellen Besonderheiten des musikalischen Denkens und den Verfahren ihrer Umsetzung, dann trüge jeder Komponist seinen eigenen, charakteristisch bestückten Werkzeugkasten mit sich herum.

### **Fokussierung und Vergrößerung**

Bei Luke Bedford fänden sich darin, neben manchem anderen, ein Brennglas und eine Lupe. Sein kompositorischer Zugriff nämlich besteht in der charakteristischen Verbindung von Fokussierung und Vergrößerung, seine Musik kennt einerseits die Konzentration auf das Detail und das ausgeprägte Interesse für die einzelne Geste; auf der anderen Seite gewinnt sie ihre spezifische Klanglichkeit aus der Vergrößerung und Multiplikation dieser Gesten und ihrer Übertragung auf den instrumentalen und vokalen Apparat. Aus dem Sichversenken in die besondere Einzelheit entfalten sich großflächige Texturen und verbinden auf diese Weise gegenläufige Dynamiken miteinander, die die Musik Luke Bedfords in eigentümlicher Weise durchziehen.

In dem Ensemblewerk *By the Screen in the Sun at the Hill on the Gold* (2008) tritt dies unmittelbar zu Tage: Eine einfache Arpeggiofigur dominiert hier den gesamten musikalischen Aufriss und Fortgang. Aus ihren mannigfaltigen

rhythmischen Varianten und deren vielfacher Schichtung entstehen mal gleißende, mal abgetönte Farbflächen, ehe die Figur am Ende ihre ohnehin variable Physiognomie verliert, in Geräusch umschlägt und sich verflüchtigt. Das Stück entstand als musikalischer Reflex auf einen vierwöchigen Aufenthalt in Johannesburg im Rahmen des vom Siemens Arts Program und vom Ensemble Modern veranstalteten »into...«-Projekts. Mit seinem Titel ruft es einen besonderen Ort und die mit ihm verbundenen Eindrücke hervor – ein verlassenes Autokino oberhalb von Johannesburg nämlich, das auf einer fünfzig Meter hohen Abraumhalde liegt. Und so mag sich dann auch eine Parallele einstellen zwischen dem Ausschöpfen des musikalischen Materials bis auf seinen Nullpunkt und den Spuren, die ein rücksichtsloser Bergbau in die Landschaft schlägt.

Aber auch jenseits solcher mehr oder weniger konkreten Assoziationsangebote fasziniert Luke Bedfords kompositorische Arbeit mit einem bewusst reduzierten Materialvorrat: Er erschließt die Potentiale der zu Grunde liegenden Gesten und Motive bis ins Letzte und scheut auch vor ihrer Skelettierung nicht zurück. Überdies kann, was als Material die Grundlage der Komposition bildet, durchaus auch eine Trouville aus dem Fundus der Überlieferung sein. So erwächst die orchestrale Emphase des groß besetzten *Outblaze the Sky* (2006) aus der Potenzierung einer Quasi-Mahlerschen Klanggestalt, deren kalkulierte Unschärfe sich auf mehrere Parameter zugleich erstreckt: Instrumentalfarbe, Harmonik und Zeitgefüge verschmelzen hier zur komplexen Einheit, die elementare Differenz von Horizontale und Vertikale, von Linie und Akkord, verflüchtigt sich unter dem klangfarblich dominierten Ansatz einer Musik von subjektloser Intensität.

### **Komponierte Prozesse**

Was sich in diesem und in anderen Stücken Luke Bedfords ereignet, ist direkt aus dem instrumentalen Apparat heraus erfunden. Er dient dem Komponisten als Laboratorium, in dem er neue Klangmöglichkeiten erprobt, zugleich aber auch als Anregung und Vorlage für die Dramaturgie der komponierten Prozesse. Mindestens ebenso charakteristisch wie die Verbindung von formalen und klanglichen

Dimensionen ist allerdings, dass die so gestalteten Prozesse in der Musik Luke Bedfords nicht agonal oder katastrophisch verlaufen. Das Paradigma seines Formdenkens ist nicht die Finalität des Dramas, sondern die prinzipielle Unabgeschlossenheit über sich hinausweisender Entwicklungen. Dem entspricht, dass Stücke wie *Chiaroscuro* oder auch *Outblaze the Sky* nicht eigentlich schließen, sondern aufhören. Sie prä tendieren keine Totalität, sondern inszenieren ein Klanggeschehen, das auch jenseits ihrer Grenzen weiter zu existieren scheint.

Eine Konsequenz dieses Formdenkens ist das Spiel mit den Möglichkeiten nicht linearer Verläufe. So greift *Man Shoots Strangers from Skyscraper* (2002) in seiner Struktur (und auch mit seinem Titel) auf Luis Buñuels Film *Le fantôme de la liberté* zurück, der genau diese Möglichkeiten erkundet. Wie der Film scheinbar ziellos verschiedenen Charakteren folgt, statt sie einem linearen Plot unterzuordnen, sucht die Musik den durch kleinste Auslöser motivierten Richtungswechsel. Die Form erscheint so als ein Raum von Optionen, als nahezu absichtslos durchschrittene Reihe von Tangenten mit variabler Anordnung.

Hinter solch einer Idee formaler Ungebundenheit – wie auch hinter der Vorstellung übergeordneter Prozesse, an denen die Musik eher partizipiert, als dass sie sie beherrscht – steht einerseits die nach wie vor prä sente Utopie einer »musique informelle«. Andererseits aber finden sich für Luke Bedford Anregungen formaler und dramaturgischer Art eingestandenermaßen auch in Comedy shows und in deren Jonglieren mit mehreren Handlungssträngen. In beiden Fällen geht es dabei um das gleiche Ziel: größtmögliche Gestaltungsfreiheit bei zugleich maximaler Verbindlichkeit des so Gestalteten. Das ist freilich nicht erst ein Bestreben der Musik im 20./21. Jahrhundert, und die Frage, wie solches zu erreichen sei, bestimmt in gewissem Sinne bereits jene hochgradig selbstreflexiven Texte aus dem Spiegelkabinett der *ars subtilior* des späten 14. Jahrhunderts, die Luke Bedford seinem Liederzyklus *Or Voit Tout En Aventure* (2005–2006) zu Grunde legt. Ihres ursprünglichen musikalischen Kontextes entkleidet, fungieren sie in Bedfords Komposition als sprachlich fremde und in thematischer Hinsicht doch eigentümlich vertraute Nachrichten aus der Vergangenheit, die in eine Musik von zugleich distanzierter und dringlicher Intensität gefasst werden. Die Adaption spezifischer Techniken der *ars subtilior* spielt dagegen eine geringere Rolle, auch wenn zum Beispiel das dritte Stück *Nos faysoms contre nature* durch die Gleichzeitigkeit konkurrierender rhythmischer Unterteilungen ein Denken in Zeitproportionen durchscheinen lässt. Stattdessen überwiegt einmal mehr ein parameterübergreifendes Denken, wenn in den ersten Stücken des Liederzyklus die ausinstrumentierten Töne der Gesangsmelodie sich in der Folge ihres Eintretens zu begleitenden Akkorden summieren und auf diese Weise Klang und Linie sich ineinander verschränken.

### Siamesische Zwillinge

Von den klanglichen Kapazitäten aus ist schließlich auch *Wonderful Two-Headed Nightingale* (2011) konzipiert, ein Doppelkonzert für Violine, Viola und kleines Orchester, das in seiner Besetzung Mozarts *Sinfonia Concertante* KV 364 folgt, sonst aber durchaus eigene Wege geht. Die beiden Soloinstrumente generieren mit ihren leeren Saiten die Grundlage für die Harmonik des Stücks, die ganz wesentlich auf der Addition von – im weiteren Verlauf auch vierteltönigen – Quintenpaaren beruht. Vor allem aber entwickelt das Stück aus der instrumentalen Disposition eine dramaturgische und gewinnt so dem Konzept des Konzertierens neue Facetten ab. Dem Titel des Werkes folgend und seiner Anspielung auf ein Paar siamesischer Zwillinge, das im England des 19. Jahrhunderts als Gesangsattraktion auftrat, erscheinen die beiden Soloinstrumente streng aneinandergeschnitten und agieren in ihren Stimmverläufen nahezu vollständig parallel. Aus ihren (vergeblichen) Versuchen, voneinander los- oder miteinander übereinzukommen, ergibt sich dabei ein veritables und energetisch hochaufgeladenes Stück musikalischen Theaters. Im Rahmen eines Instrumentalwerks treten hier die dramatische und nicht zuletzt auch die komödiantische Seite des Komponisten Luke Bedford hervor. Sie charakterisiert, was auch die übrigen Werke auszeichnet und worin ihre Faszinationskraft und Unmittelbarkeit liegt: die vielfache klangfarbliche Facettierung ihrer Oberflächen und das daraus hervorstrahlende kalte Leuchten. ♫

»Composer in residence« in der Wigmore Hall:  
Luke Bedford



GERARD MCBURNEY

## DAVID SAWER – DRAMA UND MUSIK

**Gerard McBurney untersucht die Beziehung zwischen Drama und Musik in den Werken von David Sawer und gibt uns Einblick in die dunklen Welten, die diesen scheinbar strahlend hellen und spielerischen Partituren zu Grunde liegen.**

Die Klarheit und Präzision von David Sawers Musik – an der Oberfläche ein stets gleißender Klangstrom, der beständig wechselt, blinkt und wirbelt – geht sofort ins Ohr.

Und doch erkennen wir nach einem kurzen Moment, dass es unter dieser unmittelbar wahrgenommenen musikalischen Oberfläche dünnere, kältere, langsamer fließende Gewässer gibt, wo seltsame Schatten und Formen uns an einen völlig anderen Sinn erinnern.

### **Jazz und Strawinsky**

Diese anziehende Klarheit von Sawers Vision entsteht zunächst durch sein gutes Ohr und vor allem durch die Art, mit der er selbst die einfachsten Ideen stets in einer Form ausdrückt, die sie voll zur Geltung bringt. Wenn wir seine Stücke hören, gelangen wir erstaunlich nahe an die Quelle des Klangs, das Summen des Bogens auf den Violinsaiten, das Vibrato von Atem und Rohrblatt. Dieser Komponist lässt die Zuhörer nie vergessen, wie Musik gemacht wird.

Die auffällige Klarheit findet sich auch im Material, in den melodischen, harmonischen und rhythmischen

monie in einem Sawer-Stück nach allen Regeln der Kunst sezieren, dann finden wir für den Bruchteil einer Sekunde kühle Transparenz, etwas viel Einfacheres als die Akkorde eines Duke Ellington, Gil Evans oder Igor Strawinsky.

Es ist nicht so sehr der vertikale Klang im einzelnen Moment, der uns zeigt, dass die scheinbare Einfachheit in Sawers Musik letztlich alles Andere als simpel ist, sondern die Lebhaftigkeit und Unberechenbarkeit, mit der der Komponist Ideen von erstaunlicher Vielfalt in rascher Abfolge wie auf einer Perlschnur aneinanderreicht.

### **Dramatische Geschehnisse**

Vieles, was seine Kunst ausmacht, entsteht aus seinem untrügerischen Sinn für Timing. In Sawers Musik scheint stets alles in Echtzeit zu passieren, während wir zuhören, und so gut wie nie, weil metamusikalische Berechnungen am Werk sind, die über unser normales Verständnis hinausgehen (wie das bei zeitgenössischer Musik so oft der Fall ist).

Und wenn eins zum Anderen kommt, ist der nächste Schritt oft etwas Unerwartetes. Wir hören dieser Musik also zu, als wäre sie eine Erzählung, wir spitzen die Ohren und fragen uns, was uns in den nächsten Takten erwartet.

Sawer selbst merkte an, dass sein Ansatz zum Komponieren seine Wurzeln im Schauspiel hat. »Ich bin ein Theatermensch«, sagt er von sich. Und natürlich hat er zahlreiche Stücke für die Bühne komponiert – so etwa die Oper *From Morning to Midnight*, die Operette *Skin Deep*, Musik zur Begleitung von Stummfilmen und stummem Theater, Musik für Schauspieler und Musiker.

Es gab aber auch eine Vielzahl an Kompositionen, die Elemente des Theaters ganz auf Ebene der Musik neu erfinden. In seinem Frühwerk für Orchester mit dem Titel *Byrnan Wood* erklärt sich die Verbindung zwischen Musik und Theater durch einen Bezug auf die allseits bekannte Geschichte am Ende von *Macbeth*. In anderen, späteren Arbeiten wie etwa *the greatest happiness principle* und dem sprudelnd-lakonischen Klavierkonzert für Rolf Hind, sind wir in geheimnisvoller Weise auf uns selbst gestellt – die Musik spiegelt dramatische Geschehnisse wider, doch wir müssen unsere Fantasie benützen, ohne eine Erklärung oder einen Schlüssel erhalten zu haben.

»Sawer selbst merkte an, dass sein Ansatz zum Komponieren seine Wurzeln im Schauspiel hat.«

Texturen, aus denen seine Kompositionen bestehen – so kommt es, dass sich Kritiker bei Sawer oft an Jazz und Strawinsky erinnert fühlen. Natürlich könnte seine Musik ohne diese wichtigen Inspirationsquellen nicht existieren, aber sie klingt dennoch nicht danach. Wenn wir eine Har-

»Vieles, was seine Kunst ausmacht, entsteht aus seinem untrügerischen Sinn für Timing.«

---

**Rumpelstiltskin** (2009)

Ballett

Dauer: 70 min

für Ensemble und sechs Tänzer

1 1 2 1 - 1 1 0 1 - Hf, VI, Va, Vc, Kb

prem. 14.11.2009 ↗ [Birmingham, Birmingham Contemporary Music Group, Martyn Brabbins](#)

---

**Byrnan Wood** (1992)

Dauer: 18 min

für Orchester

4 4 4 4 - 6 4 4 1 - Schl(5), Hf(2), Str

prem. 18.08.1992 ↗ [London, BBC Symphony Orchestra, Mark Wigglesworth](#)

---

**the greatest happiness principle** (1997)

Dauer: 12 min

für Orchester

3 2 3 2 - 4 3 4 1 - Pk, Schl(3), Hf, Str(12 10 8 8 6)

prem. 06.06.1997 ↗ [Cardiff, BBC National Orchestra of Wales, Mark Wigglesworth](#)

---

**Tiroirs** (1996)

Dauer: 12 min

für Kammerensemble

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

prem. 15.02.1997 ↗ [London, London Sinfonietta, Paul Daniel](#)

---

**Songs of Love and War** (1990)

Dauer: 12 min

für 24 Stimmen, 2 Harfen und 2 Schlagzeuge

prem. 07.12.1990 ↗ [Frankfurt am Main, Ensemble Modern, Simon Joly](#)

---



© Azzurra Primavera

Eine Eigenschaft des Dramas ist es, dass es keine Ge- ständnisse anbietet. Wir gehen nicht ins Theater und sehen uns *Hamlet* oder *Othello* an, weil wir etwas über die Gefühle des Autors erfahren wollen, sondern weil uns die Interaktionen zwischen gegensätzlichen Charakteren und widerstreitenden Kräften interessieren.

Das sagt uns vielleicht auch etwas über die dunkleren Formen und Schatten unter der Oberfläche von David Sawers Musik. Wenn Schauspieler am Werk sind, liegt der Sinn dessen, was sie tun – sozusagen die Formen und Schatten – nicht in der Person des einzelnen Darstellers, sondern im »Leerraum« um den Darsteller.

Die strahlend hellen und spielerischen musikalischen Ideen, die über die herrlichen Oberflächen so vieler Kom- positionen von Sawer tanzen, sind wie die Schauspieler. Wenn wir ihnen genauer zuhören, spüren wir dahinter und darunter dunklere Welten. ↵

KIM KOWALKE

INTERVIEW

## »Auf nach Mahagonny« – Ein Gespräch über Weill, Brecht und ihre gemeinsame Oper

**Kim Kowalke, Präsident der Kurt Weill Stiftung in New York, spricht über Geschichte, Rezeption und Aufführungsprobleme des Werks *Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny*. Weills und Brechts „epische Oper“ wurde zwar nicht so oft aufgeführt wie die *Dreigroschenoper*, blickt jedoch zweifellos auf eine außergewöhnlich reiche, wenn auch problematische Aufführungsgeschichte zurück.**

Zu Weills Lebzeiten existierte keine endgültige Version von Mahagonny, wobei die so genannten Pariser, Berliner und Wiener Versionen allesamt Adaptionen entweder des Songspiels (1927) oder der vollständigen Oper (1930) waren. Erzählen Sie uns etwas über die Aufführungsgeschichte von Mahagonny zu Weills Lebzeiten.

**Kowalke:** Zu Weills Lebzeiten hatte *Mahagonny* niemals die Chance, sich durchzusetzen, was hauptsächlich auf die politische Situation zurückzuführen war. Die Universal Edition veröffentlichte vor der Premiere am 9. März 1930 in Leipzig, die von Gustav Brecher dirigiert wurde, einen Klavierauszug. Einige Tage später dirigierte Maurice Abravanel die Oper in Kassel. Im selben Sommer führte George Szell das Werk in Prag auf, und im Oktober dirigierte Wilhelm Steinberg zwölf Aufführungen in Frankfurt. Bis dahin waren jedoch alle Aufführungschancen an den

*Dreigroschenoper* als auch *Happy End* in Berlin kommerziell produziert hatte, an eine Aufführung im Theater am Kurfürstendamm. So fand die erste Produktion dieser Oper in Berlin nicht einmal in einem Opernhaus statt, das Werk erreichte in der Stadt aber ungefähr 50 Aufführungen.

Die Berliner Produktion arbeitete nicht nur mit Opernsängern, sondern setzte hauptsächlich Operettensänger, wie Harald Paulsen, den ursprünglichen Macheath, ein. Man kann nicht sagen, dass die Aufführung musikalisch ungeschickt war, zumal Alexander Zemlinsky dirigierte. Lotte Lenya sang hier jedoch zum ersten Mal die Jenny, eine Rolle, die Weill nie für sie vorgesehen hatte. Diese Besetzungsentscheidung erforderte eine weitreichende Adaption dieser Berliner Produktion im Dezember 1931, darunter die Komposition eines neuen „Havanna-Liedes“. Und das war eigentlich die letzte Aufführung einer erkennbar „ganzen“ *Mahagonny* zu Weills Lebzeiten. Das Zeitfenster, in dem die Oper aufgeführt werden konnte, betrug also nicht einmal zwei Jahre. Danach ergab sich einfach keine Möglichkeit mehr, sie an einem großen Opernhaus auf deutschsprachigem Gebiet erneut zur Aufführung zu bringen.

Lenya sang die Rolle im April 1932 in Wien in einer Version, die weniger als eine Stunde dauerte, auch dieses Mal wieder in einem privaten Theater anstatt in einem staatlich subventionierten Opernhaus. Im Dezember erweiterte Maurice Abravanel das *Songspiel* aus Baden-Baden für die sogenannte „Pariser Version“ von *Mahagonny* mit Weills Zustimmung um drei bis vier Nummern aus der großen Oper mit einer ähnlich kleinen Besetzung. Diese Version erlebte auch in London und Rom einige Aufführungen. Das war es zu Weills Lebzeiten – *Mahagonny* verschwand in der Versenkung. Als Lotte Lenya nach dem Krieg die Universal Edition kontaktierte und sich nach dem Verbleib von *Mahagonny* erkundigte, erklärte man ihr, dass die Gestapo sie beschlagnahmt hätte und dass die vollständige Partitur und die Stimmen verschwunden seien.

»Zu Weills Lebzeiten hatte Mahagonny  
niemals die Chance, sich durchzusetzen.«

Berliner Opernhäusern geschwunden. Selbst Klemperer erklärte das Werk für „unmoralisch“ und daher für zu riskant für den ehemals als abenteuerlustig bekannten Kroll. Schließlich wagte sich Ernst Josef Aufricht, der sowohl die

**S***timmte das?*

**Kowalke:** Ich vermute, dass man tatsächlich dachte, die handschriftliche Partitur sei verloren. Aber ich kann mir nicht vorstellen, dass alle Aufführungsunterlagen aus der Vorkriegszeit zu diesem Zeitpunkt tatsächlich verschwunden waren. Lenya fragte damals nach, weil nach dem weltweiten Erfolg der *Dreigroschenoper*, der 1955 hier in New York und ein wenig später in London seinen Ausgang genommen hatte, ein großes Aufnahmefieber für alle Werke des Duos Weill/Brecht herrschte. Columbia/Philips beschloss, eine *Mahagonny* aufzunehmen. Ich glaube, dass dies das erste Bühnenwerk nach der *Dreigroschenoper* war, das sie aufnahmen.

Diese Aufnahme war also der Beginn des zweiten Lebens von *Mahagonny*. Sie beinhaltet einige neue, stillschweigend vorgenommene Adaptionen für Lenya, die inzwischen um mindestens eine Quart oder Quint tiefer sang als 1931, als Ernst Bloch ihre Stimme als die eines Vogels beschrieb – »süß, hoch, leicht, leicht, gefährlich, kühl, mit dem Licht der Mondsichel«. Doch 1956 hatte sie eine Stimme, die sie selbst als »zwei Oktaven unter der Kehlkopfentzündung« beschrieb. Einerseits war es insofern eine *echte Mahagonny*, als es das erste Mal war, dass das gesamte Werk aufgeführt wurde, und zwar mit Brückner-Rüggeberg, einem guten Dirigenten. Es waren aber viele Anpassungen vorgenommen worden, damit Lenya die Rolle singen konnte, ohne dass diese Änderungen angegeben wurden. Da sie die Rolle nach 1933 nicht mehr auf der Bühne sang, bleibt nur diese Schallplatte als ihr Vermächtnis; trotzdem hat sie sich als Aufführungspraxis durchgesetzt, die von einigen heute noch als die einzig »authentische« betrachtet wird.

**W***ann fand die erste vollständige Nachkriegsproduktion statt?*

**Kowalke:** Das war in Darmstadt im Jahr 1957, und danach machte die Oper nach und nach in ganz Deutschland die Runde. Unglücklicherweise beschloss das Berliner Ensemble 1963, eine Version auf die Bühne zu bringen, die als *Das kleine Mahagonny* bezeichnet wurde und mit der nicht das *Songspiel* aus dem Jahr 1927 gemeint war. Man nahm einige Charaktere und Textfragmente aus der großen Oper, engagierte drei Musiker und verfälschte das Ganze in gewisser Weise, indem man es auf eine Stunde verdichtete und so tat, als handle es sich um die Original-*Mahagonny* in der Version von Baden-Baden. Lenya erlaubte die Aufführungen eine Zeit lang, um Brechts Witwe Helene Weigel einen Gefallen zu tun, aber als andere Theater die Produktion übernehmen wollten, sagte sie »nein«. Von dieser Darbietung existiert auch eine Aufnahme, die uns schmerzlich daran erinnert, dass in dieser Version von Kurt Weill nichts mehr zu spüren ist. Sie wurde bis auf den heutigen Tag nicht wieder zur Aufführung zugelassen. Eine der ersten wichtigen Entscheidungen, die ich nach Lenyas Tod als ihr Nachfolger

als Stiftungspräsident und als Weills Nachlassverwalter zu treffen hatte, bestand darin, eine Produktion dieser verfälschten *Mahagonny* in Bochum einzustellen. Diese Entscheidung löste einen heftigen Aufschrei aus. Das muss etwa 1982 oder 1983 gewesen sein.

Doch zu diesem Zeitpunkt hatte sich *Mahagonny* bereits in den großen Opernhäusern etabliert. Ich kann mich genau an die Premiere an der Metropolitan Opera im Jahr 1979 mit Teresa Stratas als Jenny erinnern, eine Produktion unter der Regie von John Dexter, die James Levine dirigierte. Das war ein wichtiger Meilenstein in der

»*Mahagonny hatte sich bereits in den großen Opernhäusern etabliert.*«

Geschichte von *Mahagonny*. Danach gab es keine großartigen Diskussionen mehr über die Frage: »Ist *Mahagonny* wirklich eine Oper?« – »Ja. Natürlich, sie gehört ja zum Repertoire der Metropolitan Opera.« (und zum Repertoire der meisten anderen großen Opernhäuser der Welt). Sie fand sogar Eingang in die Salzburger Festspiele (wenn auch leider in einer schrecklichen Produktion). Tatsächlich gibt es mittlerweile wohl nur noch wenige wichtige Opernhäuser, die *Mahagonny* noch nicht produziert haben. Die Royal Opera in Covent Garden hat für die Saison 2015 eine Aufführung angekündigt.

*Ich weiß, dass das Mahagonny-Songspiel der Vorläufer der Oper Mahagonny in voller Länge war, aber mich interessiert Ihre Meinung über die Beziehung zwischen den beiden Werken, und ob Weill diese musikalische Sprache bei der Umformung dieses Quellenmaterials zu einer Oper mit drei Akten teilweise weicher machte. Außerdem interessieren mich die Probleme, die sich für Platzierung und Funktion des Songspiel-Materials in der Oper ergeben.*

**Kowalke:** Nun, das *Songspiel* war ein Auftragswerk für die Festspiele von Baden-Baden. Es ist nur 25 Minuten lang. Es hat eine perfekt symmetrische Struktur – vier Männer, zwei Frauen. Die erste Nummer ist *Auf nach Mahagonny*, die von den vier Männern mit einem deutschen Text gesungen wird. Die nächste Nummer ist dann der *Alabama Song* für die beiden Frauen mit einem Text in Elisabeth Hauptmanns primitivem Englisch. Dann folgt eine weitere Nummer für die vier Männer auf Deutsch und danach *Benares*, das von allen gesungen wird, wieder auf Englisch. Eingebaut sind instrumentale Zwischenspiele, →

die stark an Strawinsky erinnern (1923 besuchte Weill die deutsche Premiere von *L'Histoire du Soldat* und war begeistert gewesen) und fast atonal sind. Das Ganze wurde in die sehr provokante Form eines *Songspiels* gebracht, eine Anspielung auf das traditionelle Genre des »Singspiels«, in dessen Hintergrund eine Andeutung des amerikanischen Popsongs lauerte. Das Stück löste bei einem Musikfestival, bei dem auch Werke von Webern, Schönberg und Berg uraufgeführt wurden, einen veritablen Skandal aus.

Hier war Weill mit seinem *Mahagonny Songspiel* vertreten, das in einem Boxring spielte. Laut Aaron Copland war das Stück der *succès de scandale* des Festivals. Doch eigenartigerweise fanden zu Weills Lebzeiten nur zwei Aufführungen dieses Werks statt: die eine 1927 und dann die andere in Hamburg ca. 1930. Danach wurde das Stück nie wieder aufgeführt. Unmittelbar nach der Aufführung in Baden-Baden oder vielleicht sogar davor beschlossen Brecht und Weill, aus dem Mahagonny-Material eine vollwertige Oper zu machen. So wanderte das *Songspiel* also in die Schublade, und Weill übernahm bestimmte Teile daraus in die Oper. Einer dieser Teile war der *Alabama Song*, den er aber neu komponierte. Er befreite das Werk von einem Großteil der harschen Bartókschen Dissonanzen in der Begleitung, vereinfachte die Harmonien, reduzierte die Strophen von drei auf zwei und gestaltete den vokalen Teil interessanterweise viel opernhafter.

In der Oper gibt es kein Duett für zwei Soprane, Jessie und Bessie, sondern stattdessen eine Eingangsarie für Jenny, begleitet von den Mädchen von Mahagonny. So kommt es also zu der obligatorischen Koloratursopranverzierung für Jenny im zweiten Aufzug, die im *Songspiel* ganz und gar nicht vorkommt. Weill komponierte den *Alabama Song* für die Oper neu, doch *Benares* und *Gott in Mahagonny* wurden im Grunde unverändert übernommen.

Was problematisch ist ...

**Kowalke:** Tatsächlich, das ist problematisch. Das *Songspiel* ist nur eine Reihe von sechs Szenen/Songs ohne Handlung, ohne echte Charaktere, ohne Verbindungsglieder zwischen den einzelnen Elementen. Diese Zahlen funktionieren in diesem Kontext brillant. Aber was tun mit diesen eigenständigen Tableaus in der Oper? Wo passen sie hinein? Sollte *Gott in Mahagonny* vor oder nach der Hinrichtung kommen? Wir wissen, wo Weill das

Measha Brueggergosman (Jenny) und Willard White (Dreieinigkeitsmoses) in einer Maßstab setzenden Produktion des Madrider Teatro Real. Regie: La Fura dels Baus



Lied im Klavierauszug platzierte, aber für diese Entscheidung ist kein klarer dramaturgischer Grund erkennbar. Das Lied könnte praktisch überall im dritten Akt stehen. Das bedeutet, dass diese *Songspiel*-Teile, die einfach irgendwie in den dritten Akt gestellt werden, immer ein Problem darstellen. Wie kann man erreichen, dass sie sich in die größere Struktur des gesamten Stücks einfügen? Manche Produktionen lassen sie weg, und dafür gibt es sicher gute Gründe. Laut David Drew ist es das Beste, den *Benares Song* »stillschweigend fallen zu lassen«, vor allem, wenn das *Kraniche-Duett* im dritten Akt vorkommt. Dadurch entsteht natürlich ein Dominoeffekt auf die dramaturgische Struktur. Die Sache ist kompliziert.

*Könnten Sie uns ein bisschen mehr über die Beziehung zwischen Brecht und Weill als Librettist und Komponist erzählen? Mahagonny war natürlich das Werk, das Brecht und Weill fast während der gesamten Dauer ihrer Zusammenarbeit beschäftigte. Als es aber in Leipzig uraufgeführt wurde, verlor Brecht das Interesse daran und zog weiter. Könnten Sie zuerst über die Beziehung der beiden während der Entstehung von Mahagonny sprechen und über das, was danach geschah? Und warum erschienen verschiedene literarische Texte von Mahagonny, die nichts mit Weills Musik zu tun haben?*

**Kowalke:** Wenn wir das ganze Bild betrachten, erkennen wir, dass wir es mit einer einmaligen Situation zu tun haben, nämlich mit der von Brecht und Weill. Ich kenne keine anderen bekannten Bühnenaufsteller oder Komponisten, die gemeinsam eine Oper oder ein Musiktheaterstück schrieben, das dann gleich in sechs oder sieben Werke gemündet hätte. Ich nehme an, wir könnten Strauss und Hofmannsthal nennen, doch Hofmannsthal war nicht Brecht; vielleicht auch Molière und Lully, aber diese beiden arbeiteten nicht wirklich zusammen. Weill und Brecht hingegen kooperierten eng. Sie trafen sich jeden Tag und arbeiteten dann gemeinsam. Bei *Mahagonny* ging das etwa zwei Jahre lang so. Sie schrieben ein Jahr lang gemeinsam an dem Libretto. Weill wird nicht als Ko-Librettist genannt, aber er redete dauernd davon, dass alle Textentscheidungen genau abgewogen würden, weil die Texte zu seiner Musik vertont werden sollten. Er brachte es einfach nicht über sich, mit dem Komponieren zu beginnen, bevor das Libretto fertig war. In diesem Sinn hatte er eine starke Ähnlichkeit mit Stephen Sondheim, der es hasst, einen Song zu schreiben, bevor das ganze Stück steht. Er scherzte sogar, dass er das ganze Werk auf der Bühne sehen möchte, bevor er eine musikalische Nummer dafür schreibt. Ich glaube, Weill hätte auch gerne so gearbeitet, denn für ihn diktierten die Charaktere und die dramatische Situation das, was er schrieb.

Wie auch immer – als Weill die Partitur von *Mahagonny* schrieb, war es Brecht längst klar geworden, dass die Musik alle seine Vorstellungen von epischem Theater und so weiter hinwegspülen würde, ganz gleich, worüber sie am Anfang abstrakt gesprochen hatten. Also besuchte

er vor der Aufführung in Leipzig nicht einmal die Proben. Ich weiß nicht mehr, ob er bei der Premiere war, aber das Stück war ihm längst egal geworden. Deshalb veröffentlichte er seine eigene Version, wie er es auch bei der *Dreigroschenoper* tat. 1931 veröffentlichte Brecht eine Version des Librettos von *Mahagonny*, die keinerlei Rücksicht auf die Musik nahm und die gemeinsame Arbeit im Grunde sabotierte, indem er zu erkennen gab: »Das hätte ich geschrieben, wenn es keine gemeinsame Oper mit Weill gegeben hätte.« Als er den Text von *Mahagonny* veröffentlichte, erschien dieser in Begleitung eines Essays namens *Anmerkungen zu Mahagonny*, den er gemeinsam mit Peter Suhrkamp verfasst hatte. In diesem Essay widersprach Brecht im Wesentlichen allem, was Weill über die Oper gesagt hatte. In Wahrheit war es ein Vorgeschmack auf die Ereignisse, die im späteren Verlauf des Jahres in Berlin stattfinden sollten. Als diese Produktion in Ernst Josef Aufrichts Theater am Schiffbauerdamm aufgeführt wurde, stritten die beiden Urheber tagtäglich um die Vorherrschaft von Musik oder Text, von Weill oder Brecht.

*Ein Streit, der zu der inzwischen notorischen Anekdote mit dem Fotografen führte ...*

**Kowalke:** Ja. Eines Tages kam der Fotograf und sagte: »Ich möchte Sie beide auf einem Foto haben.« Brecht weigerte sich und sagte: »Den falschen Richard Strauss werfe ich [mit voller Kriegsbemalung] die Treppe hinunter!« Aufricht, der Produzent, musste eingreifen. Er sagte: »In Ordnung, Brecht, ich werde Ihnen ein Theater geben,

*»Wenn wir das ganze Bild betrachten, erkennen wir, dass wir es mit einer einmaligen Situation zu tun haben, nämlich mit der von Brecht und Weill.«*

in dem Sie *Die Mutter* produzieren können, und Weill und Caspar Neher können hier *Mahagonny* machen.«

Ihre Vorstellungen waren zu diesem Zeitpunkt diametral entgegengesetzt. Das lag zum Großteil daran, dass Brecht mittlerweile tief in die marxistische Theorie und in die Lehrstücke eingetaucht war – die Vorstellung, dass alle Theaterstücke didaktisch sein und den Klassenkampf darstellen sollten etc. Natürlich geht es in *Mahagonny* darum in keiner Weise. Brecht überlagerte *Mahagonny* und die *Dreigroschenoper* in diesen literarischen Fassungen einfach im Nachhinein mit dicken marxistischen Schichten. Das eigentliche Problem besteht darin, dass

→

»Es sollte kein narkotisches Erlebnis wie bei Wagner werden.«

man, wenn man *Mahagonny* als Regisseur auf die Bühne bringt und dabei Brechts Skript aus dem Jahr 1931 und Weills Partitur aus dem Jahr 1930 verwendet, feststellt, dass die beiden einfach nicht zusammenpassen und dass man sie nicht zusammenbringen kann. Man hat keine andere Wahl, als den Text, der 1930 tatsächlich aufgeführt wurde – den Text, der in Weills Partitur enthalten war –, zu verwenden, und nicht den in Brechts Gegenentwurf zu der Oper enthaltenen.

*Dies führt notwendigerweise zum Konzept einer Brechtschen Inszenierung und zu der Frage, was eine Brechtsche Inszenierung 1930 war, verglichen damit, was sie heute wäre, und womit ein Regisseur zu kämpfen hat, wenn er Mahagonny auf die Bühne bringen möchte. Könnten Sie darauf ein bisschen näher eingehen?*

**Kowalke:** Ja, sicher. John Willett, der großartige Brecht-Wissenschaftler, pflegte zu sagen, dass *Mahagonny* nicht nur das Werk von Brecht und Weill sei, sondern in Wahrheit das Werk von Brecht, Weill und Caspar Neher, dem Planer und eigentlichen Hirn der so genannten »Brechtschen Inszenierung« oder der grundlegenden Prinzipien des »epischen Theaters«. Dies umfasst praktisch alles, was wir heute »Metadrama« oder »metadramatische Elemente« nennen, die Idee, dass man den Text eines Songs während der Aufführung projiziert oder dass der Vortragende ins Rampenlicht tritt, über ihm ein roter Punkt, als ob er sagen würde »Song!« und den Song dann direkt ohne vorgeschützten Realismus ins Publikum zu singen; oder den Beleuchtungsrahmen freizulegen oder den inzwischen berühmt gewordenen Halbvorhang, auf dem der Titel oder der Name des Stücks geschrieben ist, zu verwenden.

*Alle diese Elemente waren dazu gedacht, eine Art Anti-Naturalismus hervorzurufen ...*

**Kowalke:** Nicht nur Anti-Naturalismus, sondern auch Anti-Realismus, ein anti-stanislawskisches Theater mit der vierten Wand. Die Idee besteht darin, dass wir nicht so tun, als wäre das, was wir sehen, real, als wären wir nicht im Theater. Es sollte kein narkotisches Erlebnis wie bei Wagner werden. Stattdessen verglich Brecht das Gefühl mit dem Besuch eines Boxkampfes oder eines Zirkus.

Als Publikum sollte man immer wissen, wo man war, dass man unterhalten wurde, aber man sollte auch dazu gebracht werden, sich zu beteiligen, anstatt einfach nur passiv dazusitzen. Klatschen, jubeln, abgestoßen und entfremdet sein – das alles, aber nicht einfach nur dazusitzen.

Ich glaube also, dass jeder, der heute eine »Brechtsche Inszenierung« anstrebt und alles kopiert, was Neher 1930 machte, letzten Endes ein museales Exponat auf die Bühne stellt, das weder schockiert noch unterhält oder das Publikum zum Nachdenken anregt. Heute haben wir so viele neue technologische Möglichkeiten. Hätte Neher sie gehabt, hätte er sicher mit Live-Video-Projektionen gearbeitet und dem Publikum die Veränderung mit allen nur vorstellbaren theatralischen Effekten auf magische Weise vor Augen geführt. Wenn Sie heute den Halbvorhang verwenden und ihn auf einem Draht auf- und zuziehen, sieht es nur lächerlich aus. Genau das sah ich in einer völlig danebengegangenen *Mahagonny*-Inszenierung an der Wiener Staatsoper, es wirkte einfach nur grotesk. Auch die Met machte das vor langer Zeit 1979, als ob es die einzige Möglichkeit wäre, Brecht treu zu bleiben. Die beste Möglichkeit einer Brecht-getreuen Inszenierung besteht darin, die technologischen Möglichkeiten des modernen Theaters voll auszuschöpfen, um denselben Effekt zu erreichen wie damals 1930.

*Verzichteten Weill und Brecht in der Oper bewusst auf eine Liebesgeschichte, um ein bestimmtes Bild davon zu vermitteln, was moderne Oper sein sollte?*

**Kowalke:** In gewisser Weise glaube ich, dass es so ist. Liest man Weills eigene Zusammenfassung der Handlung von *Mahagonny*, fällt einem auf, dass ein Wort sehr oft vorkommt: das Wort »Stadt«, gezählte 14-mal. Das ist also ein Stück über den Aufstieg und Fall der *Stadt*, nicht über den Aufstieg und Fall von Jimmy und Jenny und kein Stück über die Personen oder deren persönliche Verhältnisse. Weill wies darauf hin, dass es nicht um die psychologische Darstellung von Personen gehe, sondern um die Geschichte eines modernen Sodom und Gomorrha und um die Übel der modernen Gesellschaft und deren Auswirkungen auf das Leben des Einzelnen.

Die Betonung liegt daher nicht auf der psychologischen Betrachtung der Beziehung von Jimmy und Jenny, sondern darauf, was sie daran hindert, miteinander in Beziehung zu treten und miteinander glücklich bis ans Ende ihrer Tage zu sein oder auch nur auf tragische Weise zu Tode zu kommen, wie wir es aus den meisten anderen Opern kennen. Hier läuft alles ziemlich sachlich ab. Kurz bevor Jimmy exekutiert wird, gibt es da diese Szene, die einem das Blut in den Adern gefrieren lässt, in der er sagt: »Küss mich, Jenny«, und sie sagt: »Küss mich, Jimmy«. Aber es ist alles nur pro forma. Dahinter steht keine Emotion, es läuft alles ganz mechanisch ab. Man braucht einen Kontext für die Beziehungen, weil das Stück ansonsten uninteressant wird. Man darf aber nie die Tatsache aus den Augen verlieren, dass die Story ein

modernes Stück über Moral ist. Sie ist nicht in erster Linie eine marxistische Kapitalismuskritik.

Natürlich ist in Brechts Anklage der modernen Gesellschaft etwas davon enthalten, aber es geht auch um Exzesse des Essens und Trinkens – und um die Tatsache natürlich, dass kein Geld vorhanden ist, um die Gelage zu bezahlen. Eine Kultur, deren Hauptprämisse »Du darfst« lautet, ist zum Aussterben verdammt. Weills und Brechts aktualisierter Parabel über Sodom und Gomorrah Fesseln anzulegen, bedeutet, die Oper kleiner zu machen als sie ist. Ich habe zum Beispiel eine Produktion gesehen, in der Jenny jedes Mal, wenn sie auf die Bühne kam, einen Koffer voller Geld bei sich hatte. Der Scheinwerfer war dabei nicht auf sie gerichtet, sondern auf den Geldkoffer. Das war ungefähr vierzehn Sekunden lang interessant, und nach zwei weiteren »Mickeymaus-Akten« war ich davon überzeugt, dass das die schlechteste Idee war, die ich jemals auf der Bühne gesehen hatte. Dieses Stück hat doch so viel mehr zu bieten. Wäre ein solcher Unsinn tatsächlich die Essenz von »Brechtschem« Theater, müsste sich Brecht wohl von sich selbst lossagen.

*E*rzählen Sie uns etwas über die verfügbaren Aufnahmen der Oper, die wir uns anhören können, sowie über die aktuelle Flut von DVDs. Worin liegen ihre jeweiligen Meriten und Probleme?

**Kowalke:** Offen und ehrlich gibt es keine befriedigende Aufzeichnung dieser Oper. Es gibt zwei Audioaufnahmen, die gewissen Dimensionen dieses Werks gerecht werden. Ich glaube, eine der größten Enttäuschungen, mit der

Über Lenyas Aufnahme gibt es einige wundervolle Dinge zu sagen. Es gab nur eine Lotte Lenya, und sie konnte gewisse Dinge wirklich szenisch vermitteln. Aber ihre stimmlichen Beschränkungen oder Handicaps, wenn man so will, sind nichts, was man imitieren sollte, als wären sie untrennbar mit dem Werk oder mit dem Stil verbunden. Es gab viele Produktionen, die die Jenny mit einer Schauspielerin zu besetzen versuchten, die wie Lenya sang. Aber das funktioniert einfach nicht. Es gab nur eine Lenya, und es kann und wird keine zweite geben. Sie war die Ehefrau des Komponisten. Natürlich nahm sie Änderungen vor, so dass sie die Werke interpretieren konnte, aber so etwas ist nicht wiederholbar.

Die andere Aufnahme ist eine Studioaufnahme, die der WDR in den 1980er-Jahren machte, glaube ich, und diese Aufnahme ist ebenfalls ein Sammelsurium. Wenn ich in den nächsten zehn Jahren also etwas erreichen möchte, wäre es wunderbar, eine wirklich großartige Aufnahme von *Mahagonny* zu bekommen, vielleicht wenn die kritische Edition erscheint. Im Anhang könnten dann alle Optionen für die verschiedenen Versionen angegeben werden, vielleicht wie die *Show-Boat*-Aufnahme von John McGlinn.

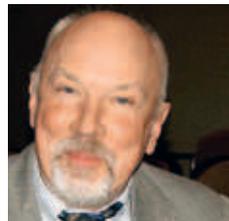
Es gibt einige interessante DVDs, die vielleicht nützlicher sind als die Tonaufnahmen, außer dass die meisten von ihnen live aufgezeichnet wurden, so dass die Dinge, die schief liefen, nicht in Ordnung gebracht werden können. Ich glaube, wir haben jetzt die Produktion der Salzburger Festspiele auf DVD, die ich nicht empfehlen kann. Der Dirigent war schlecht, und die Sänger waren größtenteils Fehlbesetzungen. Dann gibt es eine neuere Aufnahme der Los Angeles Opera mit John Doyle als Regisseur. Die Inszenierung spiegelt den damaligen »Augenblicksgeschmack« des Broadways wider. Doyle hatte keine Ahnung, was er mit *Mahagonny* anfangen sollte. Es gibt jedoch einige sehr überzeugende Aufführungen, vor allem mit Audra McDonald als Jenny. Meiner Meinung nach dirigierte James Conlon eine sehr lebhaft Auffassung der Partitur. Und dann natürlich die Aufführung von Lenyas »Traum-Jenny«, Teresa Stratas, die von der Metropolitan Opera vor kurzem als DVD herausgebracht wurde. Aber die derzeit wahrscheinlich beste DVD ist die Produktion der Madrider Oper, die ca. anderthalb Jahre alt ist. Die Inszenierung hat ihre Höhen und Tiefen. Und von der stimmlichen/musikalischen Seite betrachtet ist sie sicherlich die beste der drei. ↵

*Interview: Norman Ryan*

Diese Transkription wurde auf der Grundlage eines mündlichen Interviews in der Kurt Weill Foundation in New York City im März 2012 bearbeitet. (Teil 2 folgt in *Musikblätter 4*)

*»Es gibt einige interessante DVDs, die vielleicht nützlicher sind als die Tonaufnahmen.«*

ich als Präsident der Kurt Weill Stiftung konfrontiert bin, besteht darin, dass keine vollständige Aufnahme der Oper mit einem wirklich erstklassigen Orchester, einem hervorragenden Dirigenten und einer hochwertigen Besetzung vorhanden ist – vorzugsweise eine, die auf der Aufführungsbühne entstanden wäre, denn es braucht tatsächlich viel Unmittelbarkeit.



*Kim Kowalke,  
Präsident der  
Kurt Weill  
Foundation in  
New York City*



## Was gibt es Neues in der Universal Edition?

↗ [Seite 44](#)

## Aufführungen

↗ [Seite 54](#)

## Neu auf CD & DVD

↗ [Seite 64](#)

43

## Neuerscheinungen

↗ [Seite 66](#)

## Gedenktage und Jubiläen

↗ [Seite 68](#)

# 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 ↗ 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?

### BALTAKAS, VYKINTAS (\* 1972)

#### Accordiophone (2013) UA

Doppelkonzert für Saxofon, Akkordeon und kleines Orchester

UA: 2013 ↗ Witten, Marcus Weiss, sax; Teodoro Anzellotti, acc

Der Komponist hat folgende Pläne für dieses Werk: »Das Orchester ist eine Verlängerung des Akkordeons – besonders die Merkmale Atmung, Klangcharakter, Artikulation etc. Das Stück wird kein Konzert im klassischen Sinn sein, bei dem Solist und Orchester gleichwertig nebeneinander stehen, sondern eine gewisse Hierarchie beibehalten.«

### BARTÓK, BÉLA (1881–1945)

#### Der holzgeschnitzte Prinz

(1914–1917/1939)

Konzertsuite für Orchester | 30'  
Neuausgabe von Nelson O. Dellamaggiore und Peter Bartók nach den Anweisungen des Komponisten aus dem Jahre 1932  
4 4 4 4 - 4 4 3 1 - Asax(Es), Tsax(B), Piston(B)(2), Str (31 Pulte)

UA: 27.10.2011 ↗ London, Philharmonia Orchestra, Dir. Esa-Pekka Salonen

### 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, Vl(2), Va, Vc, Kb

UA: 24.03.2010 ↗ Wien, ensemble reconsil, Dir. Roland Freisitzer

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

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

#### Neues Werk (2011) UA

für Orchester

UA: 2014 ↗ 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)

#### Skizzen (2011) UA

für Orchester | 10'30''

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

UA von 4 der 11 Skizzen:

06.10.2012 ↗ Grafenegg, Tonkünstler-Orchester Niederösterreich, Dir. Andrés Orozco-Estrada

Diese kurzen Stücke zeigen Cerha auf der Höhe seiner Meisterschaft. Unterschiedlichste Gedanken präzise ausformuliert. Eine Herausforderung an die Klangkultur jedes großen Orchesters.

### DUDLEY, ANNE (\* 1956)

#### Cinderella (2012) UA

für Sprecher, 2 Violinen, Viola, Violoncello und Streichorchester

Text: Steven Isserlis

Nach Little Red Violin und Goldiepegs and the three cellos ist dieses Stück das dritte ausgezeichnete Werk für Kinderpublikum von Anne Dudley und Steven Isserlis. Die Geschichte ist eine Variante des Märchens von Aschenputtel mit einer raffinierten musikalischen Wendung ...

### FENNESSY, DAVID (\* 1976)

#### Neues Werk (2011–2012) UA

für Orchester | 10–12'

UA: Mai 2013 ↗ 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. Fennessy, dessen nächstes Orchesterstück ein Auftragswerk des BBC Scottish Symphony Orchestras ist, lehrt am Konservatorium Glasgow.

## HAAS, GEORG FRIEDRICH (\* 1953)

»... e finisci già?« (2012) 

für Orchester | 9'

2 2 2 2 - 2 2 2 0 - Pk, Str (8 6 4 3 2)

UA: 25.08.2012 ↗ Salzburg, Salzburger Festspiele, Mozarteumorchester Salzburg, Dir. Michael Gielen

Das neue Orchesterwerk von Georg Friedrich Haas ist inspiriert von Mozarts Fragment zum Hornkonzert Nr. 1 KV 412, das für Haas ein beeindruckendes persönliches Dokument ist. »Zu Beginn des Konzertsatzes setzt Mozart den D-Dur-Akkord genau in die Position des Obertonakkordes«, sagt Haas: »Dieser Obertonakkord ist das Zentrum meines kurzen Stückes, aus dem sich dann der von Mozart noch ausgeschriebene Anfang des Satzes schält – gleichzeitig in vier verschiedenen zeitlichen Dehnungen und Kontraktionen.«

**Tetraedrite** (2011–2012) 

für Orchester | 14'

3 3 3 3 - 5 4 3 1 - Pk, Schl(2), Str (10 10 8 6 4)

UA: 13.09.2012 ↗ Schwaz, Klangspuren,

Neuer Stadtsaal, Tiroler Symphonieorchester Innsbruck, Dir. Wen-Pin Chien

## IVES, CHARLES (1874–1954) / HAAS, GEORG FRIEDRICH (\* 1953)

**Three Songs** (2012) 

aus 114 Songs (1922)

bearbeitet für Orchester von Georg Friedrich Haas

UA: 31.08.2012 ↗ Berlin, Musikfest Berlin,

Mahler Chamber Orchestra, Dir. Kent Nagano

01.09.2012 ↗ Bochum, Ruhrtriennale,

Mahler Chamber Orchestra, Dir. Kent Nagano

## KRENEK, ERNST (1900–1991)

**Symphonic Elegy op. 105** (1946)

für Streichorchester | 9'

Violine I, Violine II, Viola, Violoncello, Kontrabass

holl. EA: 02.06.2012 ↗ Amsterdam, Strijkorkest

Zoroaster, Dir. Herman Draaisma

Tragischer Anlass für dieses Werk war der Tod Anton Weberns am 15. September 1945. Nachdem Krenek in seinem amerikanischen Exil davon erfahren hatte, verarbeitete er seinen Schock und seine Trauer im Januar 1946 zu einem Werk mit intensiv-pathetischem Ausdruck bei gleichzeitig klar strukturierter Tonsprache.

## MAHLER, GUSTAV (1860–1911) / HELDER, MARLIJN (\* 1979)

**Klavierquartett** 

für Orchester | 13'

bearbeitet von Marlijn Helder (2011)

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

UA: 10. und 11.05.2013 ↗ Rotterdam,

Rotterdam Philharmonic Orchestra, Dir. James Gaffigan

Die niederländische Pianistin und Komponistin Marlijn Helder hat das Potenzial des Werkes für großes Orchester erkannt und eine Fassung erstellt, die sich an Mahlers Klangwelt orientiert (vergleichbar etwa mit Luciano Berios Orchestrierung der frühen Mahler-Lieder), dabei aber nicht auf eigenständige Lösungen verzichtet.

## MAHLER, GUSTAV (1860–1911) / KLOKE, EBERHARD (\* 1948)

**Sieben frühe Lieder** 

transkribiert für Sopran und Orchester | 25'

von Eberhard Kloke (2011)

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

(min: 3-2-2-2-1(5-Saiter),

max: 12-10-8-6-4(5-Saiter))

Mahlers frühes Liedschaffen steht im Bannkreis der Wunderhorn-Thematik, die er in seinen ersten Symphonien (I–IV) wieder aufgriff. Die Transkription von Eberhard Kloke der Frühen Lieder versucht in einer Art Umkehrung des Verfahrens, musikalische Themen (als Zitate), Kompositionstechniken, Instrumentationszitate und Allusionen aus der symphonischen Wunderhorn-Welt in die Liedorchestration einzuarbeiten und »interpretierend« weiterzuentwickeln.



N. Badinski



V. Baltakas



B. Bartók



L. Bedford



A. Berg



V. Borisova-Ollas



F. Burt



F. Cerha



A. Dudley



D. Fennessy



G. F. Haas



C. Halffter



L. Janáček



E. Krenek



G. Mahler



W. A. Mozart



A. Pärt



W. Rihm



D. Sawer



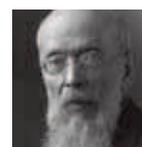
A. Schönberg



F. Schubert



J. Schwartz



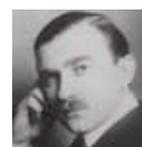
H. Sommer



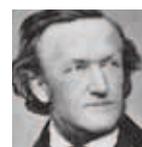
M. Sotelo



J. M. Staud



K. Szymanowski



R. Wagner



B. Walter



C. M. von Weber



A. Zemlinsky

# Was gibt es Neues in der Universal Edition?

UA Uraufführung

## MAHLER, GUSTAV (1860–1911) / MATTHEWS, COLIN (\*1946)

### Das Trinklied vom Jammer der Erde UA

(Nr. 1 aus Das Lied von der Erde)  
für Tenor und Orchester (1908) | 8'  
bearbeitet von Colin Matthews (2012)  
UA: 10.05.2012 <sup>1</sup> Manchester, Bridgewater Hall,  
Lars Clevean, T; Hallé Orchestra, Dir. Mark Elder

Colin Matthews wurde von Sir Mark Elder und dem Hallé Orchestra beauftragt, den ersten Satz aus dem Lied von der Erde zu bearbeiten, um eine bessere Balance zwischen der Singstimme und dem Orchester herzustellen, die in Mahlers Original bekanntlich etwas problematisch ist (das Werk wurde erst posthum uraufgeführt und Mahler konnte seine Verbesserungen – wie sonst bei ihm üblich – nicht mehr vornehmen). Dabei bleibt allerdings die Anzahl der Orchestermitglieder wie in der Originalversion erhalten. Die Premiere dieser Fassung des ersten Satzes hat am 10. Mai stattgefunden. Die restlichen Sätze wurden aus dem normalen Aufführungsmaterial gespielt. Als Klavierauszug für den ersten Satz gilt weiterhin die »normale« Ausgabe des gesamten Liedes von der Erde.

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

### 9. Symphonie

in 4 Sätzen für Kammerorchester | 75'  
bearbeitet von Klaus Simon (2010)  
1 1 2 1 - 2 1 0 0 - Schl, Harm, Klav,  
Str (1 1 1 1 1, max. 6 5 4 3 2)  
UA: 28.03.2012 <sup>1</sup> Berlin, Philharmonie,  
ensemble mini, Dir. Joolz Gale

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 chorisch besetzt werden können und dadurch unterschiedliche Besetzungsgrößen ermöglichen.

### Wunderhorn-Lieder UA

Gesänge für eine Singstimme und Ensemble oder Kammerorchester | 70'  
bearbeitet von Klaus Simon (2012)  
1 1 2 1 - 2 1 0 0 - Schl(2), Harm (od. Akk),  
Klav, Str (min. 1 1 1 1 1, max. 6 5 4 3 2)  
UA: 20.06.2012 <sup>1</sup> Berlin, Philharmonie,  
ensemble mini, Dir. Joolz Gale

Obwohl nie als Zyklus angedacht, werden die Wunderhorn-Lieder Mahlers mitunter zyklisch gegeben, oft mit zwei Sängern, gerne in abwechselnder Verteilung zwischen einer weiblichen und männlichen Singstimme. Im Gegensatz zu den späteren Liederzyklen gab es bis jetzt noch keine Fassung für Kammerensemble oder -orchester. Nach den erfolgreichen Bearbeitungen der Sinfonien 1, 4 und nun auch 9 hat der Mahlerspezialist Klaus Simon sich an die Arbeit gemacht, die Wunderhorn-Lieder ebenso für kleinere Ensembles aufführbar zu machen.

## 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>1</sup> Luzern, Luzerner Symphonie-  
orchester, Dir. James Gaffigan

### Nähe fern 2 (2011)

für Orchester | 14'  
2 2 2 2 - 4 2 3 1 - Pk, Str  
UA: 19.10.2011 <sup>1</sup> Luzern, Luzerner Symphonie-  
orchester, Dir. James Gaffigan

### Nähe fern 3 (2011–2012)

für Orchester | 14'  
2 2 2 3 - 4 2 3 1 - Pk, Str  
UA: 29.02.2012 <sup>1</sup> Luzern, Luzerner Symphonie-  
orchester, Dir. James Gaffigan

### Nähe fern 4 (2012) UA

für Orchester  
2 2 2 3 - 4 2 3 1 - Pk, Str  
UA: 13.06.2012 <sup>1</sup> Luzern, Luzerner Symphonie-  
orchester, Dir. James Gaffigan

Wolfgang Rihm schließt seinen Nähe-fern-Zyklus ab. Der von Rihm gewählte Titel Nähe fern stammt aus einem späten, von ihm wie auch von Johannes Brahms vertonten Goethe-Gedicht: »Dämmerung senkte sich von oben / Schon ist alle Nähe fern.« Die spannende Frage dabei lautet: wie nah kann oder darf man Brahms kommen, um das Eigene noch zu bewahren? Vier neue Orchesterwerke geben darauf Antwort.

### Neues Werk (2013) UA

für Chor und Orchester  
UA: Mai 2013 <sup>1</sup> Stuttgart, Bachakademie Stuttgart

### Neues Werk (2013) UA

für Orchester (klass. Beethoven-Besetzung mit 1–2 Schlagzeugern) | 15–20'  
UA: 16.11.2013 <sup>1</sup> Wien, Cleveland Orchestra,  
Dir. Franz Welser-Möst

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

### Vers une symphonie fleuve VI (1997/2012)

für Orchester | 30'  
4 4 6 4 - 4 6 4 2 - Pk, Schl(4), Str  
UA 13.03.2012 <sup>1</sup> Karlsruhe, Badische Staatskapelle,  
Dir. Justin Brown

Die Kompositionen Vers une symphonie fleuve sind Dokumente des Unterwegsseins. Rihm betrachtet sie als Vorstudien zu etwas ihm noch Verborgenen, zu einer »fließenden Symphonie«, einer »symphonie fleuve«, die »mir noch unbekannt ist, einmal aber da sein wird, unabgeschlossen, durchlässig, ihr eigener Fluss«. Mit Vers une symphonie fleuve VI ist Rihm auf diesem Weg einen Schritt weiter gegangen. Uraufgeführt wurde das Werk in Karlsruhe an Rihms 60. Geburtstag.

**Samothrake** (2012)

für hohen Sopran und Orchester | 15'  
2 2 2 2 - 4 2 3 1 - Pk, Schl(2), Hf, Str  
UA: 15.03.2012 <sup>7</sup> Leipzig, Gewandhausorchester,  
Dir. Riccardo Chailly, Anna Prohaska, S

»Der Titel ist der, den Max Beckmann seiner Dichtung gab«, sagt Wolfgang Rihm: »Dieser dichterische Text ist die ›Grundlage‹ meiner Komposition. Programmmusik im eigentlichen Sinne ist es nicht. Ich glaube, dass in Samothrake nicht so sehr die individuelle Befindlichkeit einer subjektiv befangenen Protagonistin im Zentrum steht (wie bspw. in Schönbergs Erwartung). Es ist eher der Blick in den Weltzustand. Vielleicht artikuliert sich eine Seherin? Das mythologische Samothrake ist ja ein sehr durch weibliche Intuition umschriebener Ort: Verehrt wurden dort besonders Gottheiten, die unter dem Begriff der ›Großen Mutter‹ figurieren (Aphrodite, Demeter, Hekate).«

**SAWER, DAVID (\* 1961)**

**Flesh and Blood** (2011) <sup>UA</sup>  
für Mezzosopran, Bariton und Orchester | 20'  
3 3 3 3 - 5 3 3 1 - Pk(2), Schl(4), Hf(2),  
Cel, Str  
UA: 15.02.2013 <sup>7</sup> London, BBC Symphony  
Orchestra, Dir. Ilan Volkov

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

**SCHÖNBERG, ARNOLD (1874–1951)**

**1. Kammersymphonie op. 9**  
(1906/1914/2012) <sup>UA</sup>  
für Orchester | 22'  
3 3 4 3 - 4 0 0 0, Str

Die 1906 komponierte Kammersymphonie op. 9 für 15 Soloinstrumente stellt einen Kulminationspunkt in Schönbergs künstlerischer Entwicklung dar. Die Gründe, die Schönberg bereits 1914 zur Bearbeitung dieser Kammersymphonie für Orchester bewogen, waren jedoch nicht nur auf-führungspraktischer Natur (Erschließung größerer Konzerthäuser), sondern hingen auch mit einem grundsätzlichen Problem zusammen, das sich gleichsam wesens-mäßig aus ihrer hybriden Stellung zwischen Orchester- und Kammermusik ergab. Die Orchester-Fassung von 1914 war bisher nicht publiziert und ist nun erstmals als komplett neues Orchestermaterial verfügbar. Eine spätere Orchester-Fassung, die sich vom Original allerdings weiter entfernt, fertigte Schönberg dann bereits im amerikanischen Exil an.  
Urfassung 1906: 1 2 3 2 - 2 0 0 0 -  
Str(1 1 1 1)  
Orchesterfassung 1914: 3 3 4 3 - 4 0 0 0 -  
Str(chorisch besetzt)

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

**Drei Stücke op. 11** (1909)  
für Ensemble (Kammerorchester) | 15'  
bearbeitet von Richard Dünser (2008)  
1 1 1 1 - 1 0 0 0 - Klav, Str  
UA: 05.03.2012 <sup>7</sup> Berlin, Philharmonie,  
Wiener Concert Verein, Dir. Yoel Gamzou

Die Drei Klavierstücke op. 11 wurden im Frühjahr und Sommer 1909 parallel zu den Fünf Orchesterstücken op. 16 und Erwartung komponiert – Werke, die Arnold Schönbergs »zarteres« Klangideal im Vergleich zu der dichteren Textur früherer Werke repräsentieren. Schönberg schrieb dazu: »Die Drei Stücke für Klavier op. 11 waren nicht mein erster Schritt in Richtung eines neuen musikalischen Ausdrucks. Vorausgegangen waren Teile meines Zweiten Streichquartetts und einige meiner Fünfzehn Lieder nach Stefan George op. 15; aber sie waren die erst-publizierte Musik dieser Art und führten demgemäß eine große Sensation herbei.« Richard Dünser hat die Drei Klavierstücke op. 11 2008 im Auftrag des Arnold Schönberg Centers für Ensemble eingerichtet.

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

**Drei Stücke** (D 946 I/II, D 625 IV) <sup>UA</sup>  
für Ensemble (Kammerorchester) | 29'  
bearbeitet von Richard Dünser (2011)  
Flöte, Oboe, Klarinette in A, Fagott,  
Horn in F, Violine I, Violine II, Viola,  
Violoncello, Kontrabass  
UA: 13.06.2012 <sup>7</sup> 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.

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

**Music for Violin and Orchestra**  
(2012) <sup>UA</sup>  
für Violine und Orchester | 30'  
2 0 0 0 - 4 0 3 1, Str

Dieses Werk führt Schwartz in eine neue Richtung. Die typischen Glissando-Passagen sind nun mit Prestissimo-Läufen kombiniert, was die »Zug«- und »Trichter«-Effekte intensiviert. Die archaisch klingenden Blech-Glissandi erinnern an Music for Voices and Orchestra.

**Music for Soprano and Orchestra**

(2014) <sup>UA</sup>  
für Sopran und Orchester  
UA: 2014 <sup>7</sup> Stuttgart, Éclat Festival  
Schwartz folgt einem Auftrag des SWR für ein neues Werk, das das stimmliche Potenzial der Solistin und gleichzeitig den Erfindungsgeist des Orchesters erforscht.

# Was gibt es Neues in der Universal Edition?

UA Uraufführung

## SOTELO, MAURICIO (\* 1961)

**Cuerpos robados** (2011)  
für Orchester in drei Gruppen,  
Solovioline und Deklamator | 15–20'  
3 2 4 2 - 4 2 3 1 - Pk Schl(4) Hf(2) -  
Str(12 10 8 6 4)

UA: 08.09.2011 <sup>7</sup> 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.

## STAUD, JOHANNES MARIA (\* 1974)

**Neues Werk** (2013) <sup>UA</sup>  
(Orchestrierung der c-Moll-Klavierfantasie von Mozart)  
für Orchester

UA: 30.01.2013 <sup>7</sup> Salzburg, Mozartwoche,  
Gr. Festspielhaus, Wiener Philharmoniker,  
Dir. Teodor Currentzis

## Maniai (2012)

für großes Orchester | 10'  
3 3 3 3 - 4 3 3 1 - Schl(4), Str

UA: 09.02.2012 <sup>7</sup> München, Bayerisches  
Rundfunkorchester, Dir. Mariss Jansons

Maniai ist benannt nach den griechischen Erinnyen, den gewaltlüsternen Rachegeistern. In Johannes Maria Stauds Sicht sind sie aber auch nachsichtige Grazien. Diese kommen dann im letzten und ruhigen Drittel des Werkes zum Zug. Zuvor geht es dem BR-Auftrag entsprechend um eine Antwort auf Beethovens Erste: wild, impulsiv, äußerst virtuos.

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

**Sechs Lieder der Märchenprinzessin op. 31** (1915)

für hohe Singstimme und Orchester | 15'  
orchestriert von Karol Szymanowski  
(Lieder 1, 2, 4) und Sakari Oramo  
(Lieder 3, 5, 6) (2011)

2 1 2 1 - 2 2 0 0 - Schl, Klav, Str  
UA: 15.04.2012 <sup>7</sup> Berlin, Anu Komsj, S;  
Deutsches SO Berlin, Dir. Sakari Oramo

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.

## WEBER, CARL MARIA VON (1786–1826) / GAMZOU, YOEL (\* 1987)

**Fantasie über »Der Freischütz«** <sup>UA</sup>

für Flöte und Orchester | 12'  
bearbeitet von Yoel Gamzou (2009)  
2 2 2 2 - 4 2 0 0 - Pk, Str

The Flute Collection – Emmanuel Pahud presents, haben die Universal Edition und Emmanuel Pahud gemeinsam ins Leben gerufen. Sie ist langfristig als eine Reihe gedacht, in der bekannte Flötisten des internationalen Konzertlebens ausgesuchte Werke präsentieren. Damit setzt sie eine von Pahud lange gehegte Ambition in die Realität um, nämlich das Repertoire für sein Instrument, die Flöte, auf vielfältigste Art und Weise zu bereichern: eine Sammlung von Bekanntem, Ausgefallenem, Wiederentdecktem und Neuem. Die erste Ausgabe bringt eine kunstvolle Fantasie über Carl Maria von Webers Oper Der Freischütz, erstellt von Claude-Paul Taffanel (1844–1908) und orchestriert von Yoel Gamzou.

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

**Das Rheingold. Vorabend zu »Der Ring des Nibelungen«** <sup>UA</sup>

für mittleres Orchester | 140'  
bearbeitet von Eberhard Kloke (2011)  
2 2 2 2 - 4 2 4 0 - Schl(2), Hf, Str  
Zentrales Anliegen für eine neue Transkription von Wagners Das Rheingold für 11 Soli (inkl. Doppelrollen) und 54 Instrumentalisten war, eine aufführungspraktische Alternative für das Stück – bei grundsätzlicher Beibehaltung der Wagnerschen Partitur – herzustellen. Die Orchesterbesetzung ist komprimiert auf die Stärke eines mittleren Orchesters.

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

**Die Seejungfrau** <sup>UA</sup>

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 <sup>7</sup> Dresden, Dresdner Philharmonie,  
Dir. Markus Poschner

Zemlinsky hat die Partitur der Seejungfrau in drei Teile gegliedert. Die kritische Neuausgabe, die 2013 erscheint, wird zwei Fassungen des zweiten Teils Seite an Seite bringen: Die Originalfassung (mit der wiedergefundenen Episode der Meerhexe) 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 von Andersens Märchen hinweg, als wollte sie sagen: »Der Rest ist Schweigen.« Welche Fassung wird auf die größere Zustimmung stoßen?

## ENSEMBLE / KAMMERMUSIK

### BALTAKAS, VYKINTAS (\* 1972)

**Neues Werk** (2012) 

für Saxofon-Trio

UA: 2012 ↗ [Sax Allemande](#)

*Baltakas berichtet von verschiedenen Konzepten, die ihn während des Schreibens an diesem Stück beschäftigten. Die anfängliche Inspiration, für dieses Ensemble zu komponieren, kam beim Hören seiner CD »Ein Kagel-Schubert Projekt«.*

**Neues Werk** (2012) 

für Ensemble

UA: 24.08.2013 ↗ [Salzburg, Sharoun Ensemble, Dir. Matthias Pintscher](#)

*Die Interaktion zwischen Komponisten und Künstlern steht im Mittelpunkt des Komponisten-Projektes der Salzburger Festspiele 2013. Einige neue Werke für das Sharoun Ensemble sind dafür in Planung.*

### BEDFORD, LUKE (\* 1978)

**Wonderful No-Headed**

**Nightingale** (2012) 

für 10 Spieler | 8'

Flöte, Oboe, Klarinette in B, Horn in F, Posaune, 1. Violine, 2. Violine, Viola, Violoncello, Kontrabass

UA: 22.06.2012 ↗ [München, Cuvilliers-Theater, Ensemble Modern](#)

*Bedford wurde gebeten, ein Werk für die Preisverleihung des Ernst von Siemens Musikpreises zu schreiben. Er erhält an diesem Tag den Förderpreis 2012 der Ernst von Siemens Musikstiftung.*

**Neues Werk** (2013) 

für Saxofon und Violoncello | 8'

UA: April 2013 ↗ [Berlin, Meriel Price, sax; Rachel Helleur, vlc](#)

**Neues Werk** (2013) 

für Ensemble | 25'

UA: 2013 ↗ [London, London Sinfonietta](#)

### Wonderful Two-Headed Nightingale

(2011)

für Violine, Viola und 15 Spieler | 14'

0 2 0 0 - 2 0 0 0, VI(6), Va(2), Vc(2), Kb

UA: 17.02.2012 ↗ [Inverness, Scottish Ensemble,](#)

[Jonathan Morton, vln; Lawrence Powers, vla](#)

*Der Titel stammt von einem Poster, das für ein singendes siamesisches Zwillingspaar wirbt. Die beiden wurden im Jahr 1851 in die Sklaverei geboren und erhielten durch Singen ihre Freiheit. Bedford spielt mit der offensichtlichen Spannung zwischen den beiden Solisten, die der Wunsch, sich voneinander zu befreien, eint – ein Wunsch, der unerfüllt bleibt.*

**Three Intermezzi** (2011–2012)

für Klavier und Streichquartett | 15'

Klavier, 1. Violine, 2. Violine, Viola, Violoncello

UA: 03.03.2012 ↗ [Brighton, Britten Sinfonia](#)

*Diese drei kurzen Stücke sind dazu bestimmt, zwischen den Sätzen des Quintetts in f-Moll von César Franck gespielt zu werden, eine Aufgabe, die von Bedford ausdrucksstark und strukturell faszinierend umgesetzt wird.*

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

**Djurgården Tales** (2011) 

Suite für zwei Klaviere | 12'

UA: 28.11.2011 ↗ [Stockholm, Royal Swedish Academy for Music, Ivetta Irkha, Roland Pöntinen, pno](#)

*Dieses neue Werk, das Ivetta Irkha gewidmet ist, basiert auf dem Material von BorisoVA-Ollas' Konzert für zwei Klaviere und Orchester, Wunderbare Leiden, das 2010 in Düsseldorf uraufgeführt wurde.*

### BURT, FRANCIS (\* 1926)

**Variationen eines alten Liedes** (2012)

für Klarinette, Viola, Akkordeon und Kontrabass | 5'

Kl(B), Akk, Va, Kb

UA: 28.03.2012 ↗ [Wien, Ensemble Wiener Collage](#)

*Francis Burt komponierte in den 1950er Jahren die abendfüllende Oper Volpone (nach einem Schauspiel des englischen Schriftstellers Ben Jonson), die 1960 in Stuttgart zur Uraufführung kam. Die erste Nummer der Oper, der Auftritt der drei Hofnarren (Androgyno, Nano der Zwerg und Buffone der Clown), diente Burt als Vorlage für ein neues Ensemblestück, die Variationen eines alten Liedes. Ein Narrenlied ohne Worte.*

### CERHA, FRIEDRICH (\* 1926)

**Zebra Trio** (2010) 

für Violine, Viola und Violoncello | 18'

UA: 13.05.2012 ↗ [Salzburg, Aspekte Festival, Zebra Trio](#)

**Neun Präludien** (2012) 

für Orgel solo

UA (Auswahl von 6): 20.07.2012

↗ [Passau, Dom, Martin Haselböck, org](#)

**Neun Inventionen** (2012) 

für Orgel solo

UA (Auswahl von 6): 04.08.2012

↗ [Leipzig, Thomaskirche, Martin Haselböck, org](#)

**Étoile** (2011) 

für sechs Schlagzeuger

UA: Herbst 2013 ↗ [Wien, Martin Grubinger, perc, The Percussive Planet](#)

### DUDLEY, ANNE (\* 1956)

**Cinderella** (2012) 

für Sprecher, 2 Violinen, Viola, Violoncello und Klavier

Text: Steven Isserlis

*Nach Little Red Violin und Goldiepegs and the three cellos ist dieses Stück das dritte ausgezeichnete Werk für Kinderpublikum von Anne Dudley und Steven Isserlis. Die Geschichte ist eine Variante des Märchens von Aschenputtel mit einer raffinierten musikalischen Wendung... Auch für Streichorchester erhältlich (siehe Seite 44).*

# Was gibt es Neues in der Universal Edition?

UA Uraufführung

## FENNESSY, DAVID (\* 1976)

### **Little Bird Barking** (2011–2012) UA

für Violine

UA: 15.06.2012 ↗ Stuttgart, Schloss Solitude,

Sabine Akiko, vln

*Dieses Stück ist ein Resultat von Fennessys Aufenthalt auf Schloss Solitude, wo er mit Akikos Spielweise Bekanntschaft machte. Das Werk wird dort in diesem Sommer bei einem Künstlerkonzert aufgeführt.*

### **Neues Werk** (2011–2012) UA

ev. für 1–3 Musiker | 7'

UA: 22.07.2012 ↗ Dublin, Concorde Ensemble

*Dieses Werk reflektiert Fennessys Verbindung mit dem Concorde Ensemble. Es wird in der Dublin Gallery of Photography uraufgeführt.*

## HAAS, GEORG FRIEDRICH (\* 1953)

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

(2011–2012) UA

für Ensemble | 25'

1 1 2 0 - 1 1 2 1 - Kontraforte, Schl(2), Harm, Vl(2), Va, Vc, Kb

UA: 15.06.2012 ↗ München, musica viva,

St. Michaelskirche, musikFabrik, Dir. Emilio Pomarico

### **... wie stille brannte das Licht** (2009) UA

für Sopran und Klavier | 20'

UA: 28.02.2013 ↗ Luxemburg, Philharmonie,

Sarah Wegener, S; Cornelis Witthoefft, pno

*Die Gesangsstimme, die Haas – inspiriert durch Sarah Wegeners enormen Tonumfang und ihre außergewöhnlichen Fähigkeiten in der präzisen mikrotonalen Intonation – der Solistin der Uraufführung in ... wie stille brannte das Licht gewissermaßen »auf den Leib« geschrieben hat, nimmt mitunter instrumentale Züge an. Auch durch diesen Kunstgriff wurde die Uraufführung der Ensemble-Fassung 2009 in Köln zum Ereignis. Nun folgt die Uraufführung der Fassung für Sopran und Klavier.*

### **8. Streichquartett** (2014) UA

für Streichquartett

UA: 21.10.2014 ↗ Basel, Jack Quartet

## PÄRT, ARVO (\* 1935)

### **Silouans Song** (1991/2012) UA

für 8 Violoncelli | 5–6'

↗ Amsterdam, Cello Octet Amsterdam

*Silouans Song entstand 1991 als Werk für Streichorchester. Dem Werk liegt ein Text des Heiligen Siluan (1866–1938) zu Grunde, der die Sehnsucht nach Gott zum Thema hat. Auf Anregung des Cello Octet Amsterdam, mit dem Arvo Pärt schon viele Konzert-Projekte realisiert hat, hat Pärt das Werk für 8 Violoncelli umgeschrieben.*

## PÄRT, ARVO (\* 1935) / MAZZA, GIOVANNI

### **Spiegel im Spiegel** (1978/2010) UA

für Orgel | 10'

eingerichtet von Giovanni Mazza

## RIHM, WOLFGANG (\* 1952)

### **Neues Werk** (2012) UA

Sextett für Klarinette, Horn und Streichquartett

UA: 26.10.2012 ↗ Bad Reichenhall, Alpenklassik,

Jörg Widmann, clar; Bruno Schneider, hn;

Quatuor Danel

### **Neues Werk** (2013) UA

für Ensemble

UA: 20.10.2013 ↗ Berlin, Sharoun Ensemble,

Dir. Sir Simon Rattle

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

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

für Streichquartett | 15'

UA: 19.01.2012 ↗ Cité de la musique Paris,

Arditti Quartet

## SAWER, DAVID (\* 1961)

### **Rumpelstiltskin Suite** (2009) UA

für 13 Spieler | 35'

UA: 06.04.2013 ↗ Birmingham, Birmingham

Contemporary Music Group, Dir. George Benjamin

*Die Times nannte Sawers Rumpelstiltskin »eine »Tour de Force« von meist beunruhigenden Effekten und schrittweise aufgebauter Ekstase«. Er gestaltet nun eine Suite aus dem Ballett für das BCMG.*

## SCHWARTZ, JAY (\* 1965)

### **Music for Soprano and Piano**

(2012) UA

für Sopran und Klavier

UA: 08.09.2012 ↗ Frankfurt, Alte Oper,

Marisol Montalvo, S; Emanuele Torquati, pno

*Im Rahmen des Projektes »Impuls Romantik« wird sich Schwartz zum ersten Mal dem Lied-Genre widmen.*

### **Neues Werk** (2013) UA

für Ensemble

UA: 24.08.2013 ↗ Salzburg, Salzburger Festspiele,

Sharoun Ensemble, Dir. Matthias Pintscher

*Für das Komponistenprojekt werden die Salzburger Festspiele Komponisten und Künstler zusammenbringen, um ihnen die Möglichkeit zu geben, sich gegenseitig zu inspirieren und zu beeinflussen.*

## SOTELO, MAURICIO (\* 1961)

### **Fragmentos de luz** (2012) UA

für Violine

UA: 24.03.2012 ↗ Hannover, Praetorius Award,

Patricia Kopatchinskaja, vln

### **Azul de lontananza** (2011–2012) UA

für Streichsextett | 6'

Vl1, Vl2, Va1, Va2, Vc1, Vc2

UA: 05.05.2012 ↗ Mailand, Sestetto d'archi

dell'Accademia Teatro alla Scala

**Klang-Muro ... II** (2012) 

für Ensemble | 15'

UA: 29.05.2012 <sup>↗</sup> Valencia, Grup instrumental de Valencia, Dir. Jordi Bernàcer

30.05.2012 <sup>↗</sup> Madrid, Grup instrumental de Valencia, Dir. Jordi Bernàcer

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

für Ensemble und Live-Elektronik | 12'  
Flöte (+Piccolo), Klarinette in B; Horn in F, Schlagzeug (Marimba, Vibraphon, Gong (A), 3 chinesische Becken, Tam-Tam, Große Trommel), Klavier, Violine, Violoncello  
UA: 01.12.2011 <sup>↗</sup> 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)

für Violine, Bailaora, Schlagzeug und Live-Elektronik | 40'

UA: 03.12.2011 <sup>↗</sup> Madrid, Auditorio Reina Sofia, Patricia Kopatchinskaja, vln; Fuensanta »La Moneta«, Flamenco-Tanz; Agustín Diassera, Flamenco-Percussion; Fernando 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)

**Par ici** (2011/2012) 

für Ensemble (revidierte Neufassung)  
1 0 1 1 - 1 1 0 0 – Schl, Klav - 1 1 1 1

UA der rev. Neufassung: 02.02.2013

<sup>↗</sup> Salzburg, Mozartwoche, Ensemble Inter-contemporain, Dir. George Benjamin

**Neues Werk** (2013) 

für Ensemble und evt. 1–2 Sänger

UA: 24.08.2013 <sup>↗</sup> Salzburg, Salzburger Festspiele,

evtl. Barbara Hannigan, evtl. Matthias Goerne,

Sharoun Ensemble, Mitglieder der Berliner

Philharmoniker, Dir. Matthias Pintscher

**Neues Werk** (2013) 

für 4 Fagotte

UA: 28.09.2013 <sup>↗</sup> Schwaz, Klangspuren Schwaz,

Pascal Gallois, bsn (und 3x Pascal Gallois auf Band

aufgenommen)

**WALTER, BRUNO (1876–1962)**

**Klavierquintett** (1905/2012) 

für 2 Violinen, Viola, Violoncello und Klavier | 30'

Studenten-Ensemble der Universität für Musik Wien

UA: 11.12.2012 <sup>↗</sup> Wien, Musikverein,

Gläserner Saal, Studenten-Ensemble der Universität

für Musik Wien

Bruno Walter wird heute allgemein als einer der bedeutendsten Dirigenten des 20. Jahrhunderts eingeschätzt. Dabei sah er sich selbst auch als »schaffenden« Musiker, gewissermaßen als Dirigenten-Komponist ähnlich seinem großen Freund und Vorbild Gustav Mahler. Das Klavierquintett in fis-Moll ist wahrscheinlich das wichtigste Referenzwerk Bruno Walters in seinem Streben nach Anerkennung als Komponist. Die jetzt vorliegende Erstausgabe dieses Werkes geht auf eine gemeinsame Initiative der Bibliothek der Universität für Musik und darstellende Kunst Wien, in deren Bestand sich der musikalische Nachlass Bruno Walters befindet, und der Universal Edition zurück.

**VOKAL- UND CHORWERKE**

**BURT, FRANCIS (\* 1926)**

**Mariens Wiegenlied** (2011) 

für Chor a cappella | 5'

UA: 2012 <sup>↗</sup> Wien, Arnold Schönberg Chor,

Dir. Erwin Ortner

*Auf der Suche nach einem geeigneten Text für ein A-cappella-Chorstück, das Erwin Ortner, der künstlerische Leiter des Arnold Schönberg Chors, bei Francis Burt in Auftrag gab, stieß der Komponist auf Gedichte des großen spanischen Dichters Lope de Vega (1562–1635) in der deutschen Übersetzung von Richard Bletschacher. Die Gedichte übten sofort einen magischen Sog auf den Komponisten aus und so entstand Mariens Wiegenlied.*

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

**Zwei Szenen – Wohlstandskonzversation und Hinrichtung**

(2010–2011)

für sieben Stimmen | 14'

S, S, MS, Ct, T, Bar, B

UA: 11.02.2012 <sup>↗</sup> Stuttgart, ÉCLAT Festival, Neue Vocalsolisten

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

# Was gibt es Neues in der Universal Edition?

UA Uraufführung

## HAAS, GEORG FRIEDRICH (\* 1953)

**Duchcov** (2011)

für Chor a cappella (44 Stimmen) | 15'  
nach Texten von Giacomo Casanova, ins  
Deutsche übersetzt von Heinrich Conrad  
13 S, 11 A, 10 T, 10 B

UA: 17.03.2012 ↗ München, Chor des Bayerischen  
Rundfunks, Dir. Rupert Huber

*Haas hat in seinem Chorwerk Textpassagen  
aus Giacomo Casanovas Aufzeichnungen  
vertont, die dieser als Bibliothekar auf  
dem böhmischen Schloss Duchcov ver-  
fasste. Der Komponist hat darin erotische  
Texte in Musik übertragen, in dem  
sprachlich übrigens sehr ansprechenden  
Zeitdokument geht es aber auch um Ver-  
lust, Schmerz und Trennung aus sozialen  
Umständen.*

## RIHM, WOLFGANG (\* 1952)

**Pater noster** (1968) UA

für Chor a cappella | 3'

UA: 30.06.2012 ↗ Passau, RIAS Kammerchor,  
Dir. Hans-Christoph Rademann

## SAWER, DAVID (\* 1961)

**Wonder** (2012) UA

für Chor a cappella | 5'  
SSATB

UA: 13.06.2012 ↗ York, Münster, Choir of York  
Minster, Dir. Robert Sharpe

*Dieses Werk ist Sawers Beitrag zum  
Choirbook for the Queen, das das dies-  
jährige Diamantene Thronjubiläum von  
Königin Elisabeth II. feiert und das einen  
Einblick in das Chorschaffen der besten  
Komponisten von heute geben wird.*

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

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

## STAUD, JOHANNES MARIA (\* 1974)

**Neues Werk** (2012) UA

für 32-stimmigen Chor und kleines  
Ensemble

UA: 23.07.2012 ↗ Salzburg, Salzburger Festspiele,  
Kirche St. Peter, Kammerchor Accentus, Camerata  
Salzburg, Dir. Laurence Equilbey

*Staud wird einen Text aus Dantes Göttlicher  
Komödie vertonen. Der Einsatz von drei  
Posaunen wird auf den großen Sohn der  
Stadt verweisen, kommen sie ja auch in  
Mozarts Requiem vor.*

## OPER / BALLETT

### 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 Burts Oper Mahan handelt von  
einem jungen, verwöhnten Mann aus  
gutem Hause, der dem Tod begegnet.  
Die Uraufführung ist noch nicht vergeben.*

**HALFFTER, CRISTÓBAL (\* 1930)**

**Schachnovelle** (2011/2012) 

Oper  
 Libretto: Wolfgang Haendeler, nach der Schachnovelle von Stefan Zweig  
 UA: 04.05.2013 [Philharmonisches Orchester Kiel und Chor der Oper Kiel, Dir. Georg Frittsch](#)

*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. (siehe Seite 30)*

**MOZART, WOLFGANG AMADEUS (1756–1791) / KRAMPE, ALEXANDER (\* 1967)**

**Die Zauberflöte**  
 Fassung für Kinder  
 für Kammerensemble bearbeitet von Alexander Krampe (2007)  
 österr. EA: ab 28.07.2012 [Salzburg, Salzburger Festspiele, Solisten des Young Singers Project, Ensemble der Philharmonie Salzburg, Dir. Elisabeth Fuchs, Regie: Ulrich Peter](#)

*Alexander Krampe weiß, wie Kinderohren hören. Auf seine erfolgreiche Kinderfassung des Schlaunen Fuchsleins folgt jetzt Die Zauberflöte im UE-Katalog. Während sich die Erwachsenen immer wieder gerne an der Vielschichtigkeit des Singspiels erfreuen, sind für Kinder besonders die märchenhaften Elemente des Stücks spannend. Krampe hat die Zauberflöte auf ca. 70 Minuten gekürzt und für Kinder ab 5 Jahren aufbereitet.*

**RIHM, WOLFGANG (\* 1952)**

**Jakob Lenz** (1977–1978)  
 Kammeroper für Soli und Kammerensemble | 75'  
 englische Übersetzung von Richard Stokes  
 0 2 1 1 - 0 1 1 0 - Schl(1), Cemb, Vc(3)  
 brit. EA: 17.04.2012 [London, English National Opera, Andrew Shore, Jakob Lenz; Jonathan Best, Pastor Oberlin; Richard Roberts, Kaufmann; Dir. Alexander Ingram, Regie: Sam Brown](#)

*»Jakob Lenz ist ein abgeschlossenes Stück und ich habe seit 35 Jahren nichts daran ändern wollen. Mich bewegt die von Georg Büchner geformte Geschichte eines jungen schöpferischen Menschen, der an seiner Umgebung – aber auch an seiner eigenen Disposition als sprunghaftes Naturell, das wie ein Barometer das ihn umgebende geistige und emotionale Klima registriert – also von außen wie von innen »aufgezehrt« wird. Mich bewegt diese Geschichte bis heute.« (Wolfgang Rihm). Die English National Opera bringt das Werk nun erstmals in englischer Sprache auf die Bühne.*

**SAWER, DAVID (\* 1961)**

**The Lighthouse Keepers** (2011)   
 Musiktheater für Ensemble und 2 Darsteller  
 UA: Juli 2013 [London, 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 Cloque-min – geht es um einen Vater, der mit seinem von der Tollwut zunehmend in den Wahnsinn getriebenen Sohn in einen Leuchtturm eingesperrt ist.*

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

**Zwielicht** (2012)   
 für 3 Posaunen, Chor und Orgel, mit Choreografie von Marco Santi  
 UA: 27.06.2012 [St. Gallen, Festspiele, Willibald Guggenmos, org; Tanzkompanie und Musiker des Theaters St. Gallen, Dir. Jay Schwartz](#)

*Zwielicht befasst sich mit den Phänomenen des Übergangs zwischen den Zeiten, aber auch zwischen Jenseits und Diesseits und mit dem Grenzbereich zwischen Helligkeit und Dunkelheit. Immer steht auch die Frage im Raum, was geistliche Musik überhaupt ist, zu der Marco Santi dann mit den Tänzern Bewegungsfolgen entwickelt.*

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

**Le Voyage** (2012)   
 nach Charles Baudelaire  
 für Schauspieler, Vokalensemble (6 Stimmen), 4 Instrumente und Live-Elektronik | 25'  
 UA: 02.06.2012 [Paris, Festival ManiFeste, Centre Pompidou, Ensemble Intercontemporain, Les Cris de Paris, IRCAM/Robin Meier, Marcel Bozonnet, Schauspieler, Dir. Geoffroy Jourdain](#)

*Das große achteilige Gedicht von Charles Baudelaire (aus den Fleurs du Mal, 1859) dient Staud als Grundlage für ein Zwischending aus Monodram, Schauspiel und Konzertstück, bei dem sich ein stets zwischen den vier Spannungspolen Schauspieler, Vokalensemble, Instrumentengruppe und Elektronik irisierendes Ganzes ergeben wird.*

# Aufführungen (Mai bis November 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).

## BALTAKAS, VYKINTAS (\* 1972)

*(how does the silver cloud s)ou(nd?)*

für Klavier

Thomas Dieltjens, pno

30.10.2012 ↗ [Gent, ISCM World Music Days](#)

## BARTÓK, BÉLA (1881–1945)

*Herzog Blaubarts Burg*

Oper in 1 Akt (endgültige Version 1921)

Orchestre de Paris

Dir. Christoph von Dohnányi

Matthias Goerne, Bar; Elena Zhidkova, MS

10. und 11.10.2012 ↗ [Paris, Salle Pleyel](#)

## BEDFORD, LUKE (\* 1978)

*Wonderful No-Headed*

*Nightingale* UA

für 10 Spieler

Ensemble Modern

22.06.2012 ↗ [München, Cuvillies-Theater,](#)

[Preisverleihung Ernst von Siemens Stiftung Musikpreis](#)

*Or Voit Tout En Aventure* (amerik. EA)

für Sopran und 16 Spieler

Dir. Oliver Knussen

09.08.2012 ↗ [Lenox, Tanglewood Festival](#)

[of Contemporary Music](#)

*Outblaze The Sky* (amerik. EA)

für Orchester

Dir. Oliver Knussen

13.08.2012 ↗ [Lenox, Tanglewood Festival](#)

[of Contemporary Music](#)

## BERG, ALBAN (1885–1935)

*Drei Bruchstücke aus »Wozzeck«*

für Sopran und Orchester (red. Fassung)

London SO

Dir. Gianandrea Noseda

Angela Denoke, S

21.06.2012 ↗ [London, Barbican Hall](#)

*Sieben frühe Lieder* (holl. EA)

für mittlere Stimme und Orchester

bearbeitet von Heinz Stolba (2008)

Noord Nederlands Orkest

Cora Burggraaf, MS

14.07.2012 ↗ [Groningen](#)

*Kammerkonzert*

für Klavier und Geige mit 13 Bläsern

Wiener Philharmoniker

Dir. Heinz Holliger

Thomas Zehetmair, vln

Alexander Lonquich, pno

21.08.2012 ↗ [Salzburg, Salzburger Festspiele](#)

*Lulu*

Orchestre Symphonique de la Monnaie

Dir. Lothar Koenigs

Barbara Hannigan/Kerstin Avemo, Lulu;

Natascha Petrinsky, Gräfin Geschwitz;

Tom Randle, Maler & Neger; Dietrich

Henschel, Dr. Schön & Jack The Ripper;

Charles Workman, Alwa; Pavlo Hunka,

Schigolch; u. a.

14.10. bis 02.11.2012 ↗ [Bruxelles, La Monnaie](#)

## 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

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

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

*Lulu* UA

Oper in 3 Akten für Soli und

Kammerorchester

bearbeitet von Eberhard Kloke  
(2008/2009)

Orchester des Stadttheaters Gießen

Dir. Herbert Gietzen

Regie: Thomas Niehaus

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

*Lulu*

mit 3. Akt von Eberhard Kloke (2008)

Sächsische Staatskapelle Dresden

Dir. Cornelius Meister

Gisela Stille, Lulu; Christa Mayer, Gräfin

Geschwitz; Tomislav Lucic, Der Medizinal-

rat; Nils Harald Sodal, Der Maler; Markus

Marquardt/Terje Stensvold, Dr. Schön;

Jürgen Müller, Alwa; Ketil Hugaas, Schigolch

Regie: Stefan Herheim

Bühne: Heike Scheele

19. und 22.06.2012 ↗ [Dresden, Semperoper](#)

*Wozzeck*

Oper in 3 Akten (15 Szenen)

Fassung für kleines Orchester

(Eberhard Kloke 2004)

Badische Philharmonie Pforzheim

Dir. Markus Huber

Hans Gröning, Wozzeck; Steffen Fichtner,

Tambourmajor; Markus Francke, Andres;

Gerd Jaburek, Hauptmann; Axel Humbert,

Doktor; Michaela Lucas, Marie;

Regie: Wolf Widder

Bühne: Pierre Albert

02.06. bis 04.07.2012 ↗ [Pforzheim, Stadttheater](#)

## BERIO, LUCIANO (1925–2003)

*Concerto II (echoing curves)* (japan. EA)

für Klavier und 2 Instrumentalgruppen

Tokyo Metropolitan SO

Dir. Ken Takaseki

03.09.2012 ↗ [Tokyo, Bunka Kaikan](#)

*Coro*

für 40 Stimmen und Instrumente

Doelenensemble

Dir. Arie van Beek

26.09.2012 ↗ [Rotterdam](#)

28.09.2012 ↗ [Amsterdam](#)

29.09.2012 ↗ [Düsseldorf](#)

*Recital for Cathy*

für Mezzosopran und 17 Instrumente

Los Angeles Philharmonic

Dir. Gustavo Dudamel

Kiera Duffy, S

08.05.2012 ↗ [Los Angeles, Walt Disney Concert Hall](#)

*Recital for Cathy gehört zu den wichtigen Wiederentdeckungen Luciano Berios der letzten Jahre. Berio schrieb dieses äußerst unterhaltsame 35-minütige Stück »Musiktheater« für seine damalige Frau Cathy Berberian. Er bettet eine Vielzahl von Zitaten aus der Musikgeschichte in eine tragisch-komische Handlung.*

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

**Bow Down**

zu improvisierendes Musiktheater  
für 5 Schauspieler und 4 Musiker  
London Sinfonietta  
The Opera Group  
Dir. Paul Wingfield  
Regie: Frederic Wake-Walker  
[17. und 18.05.2012](#) ↗ [Brighton](#)  
[20. und 21.05.2012](#) ↗ [Norwich](#)  
[13.06.2012](#) ↗ [Spitalfields](#)  
[12. und 14.07.2012](#) ↗ [Suffolk](#)

**Carmen Arcadiae Mechanicae**

**Perpetuum**

für Ensemble

**Cortege**

a ceremony  
für 14 Musiker/-innen

**Five Distances for five Instruments**

für Flöte, Oboe, Klarinette in B,  
Fagott und Horn in F  
London Sinfonietta  
Dir. David Atherton  
[24.05.2012](#) ↗ [London, Queen Elizabeth Hall](#)

**BOULEZ, PIERRE (\* 1925)**

**Dérive 1** (kolumb. EA)

für 6 Instrumente  
Ensemble Intercontemporain  
Dir. Jean Deroyer  
[06.07.2012](#) ↗ [Bogota, Teatro Mayor Julio](#)

**... explosante-fixe ...**

für Flöte mit Live-Elektronik, 2 Flöten  
und Ensemble  
New York Philharmonic  
Dir. David Robertson  
[08.06.2012](#) ↗ [New York, Metropolitan  
Museum of Art](#)  
[09.06.2012](#) ↗ [New York, Symphony Space](#)

**Le Marteau sans maître**

für Alt und 6 Instrumente  
West-Eastern Divan Orchestra  
Dir. Pierre Boulez  
[26.07.2012](#) ↗ [London, BBC Proms](#)

**Rituel in memoriam Bruno Maderna**

für Orchester in 8 Gruppen  
Koninklijk Concertgebouworkest  
Dir. Susanna Mälkki  
[22. und 23.06.2012](#) ↗ [Amsterdam, Holland  
Festival](#)  
New York Philharmonic  
Dir. Alan Gilbert  
[29. und 30.06.2012](#) ↗ [New York  
RSO Wien](#)  
Dir. Cornelius Meister  
[16.11.2012](#) ↗ [Wien, Musikverein](#)

*Rituel nimmt im Schaffen von Pierre  
Boulez einen ganz besonderen Stellenwert  
ein. Einerseits unter seinen »Gedenk-  
Werken«, insbesondere aber als Schlüssel-  
werk im Aufbau und Charakter. »Ich habe  
in Rituel in größerem Ausmaß die große  
Linie bedacht, doch nicht in einem  
plakativen Sinne.« Das 1975 komponierte  
Stück verdankt seinen Erfolg außer-  
dem dem raffinierten Umgang mit den  
Möglichkeiten des Klangkörpers.*

**BRAHMS, JOHANNES (1833–1897) /  
BERIO, LUCIANO (1925–2003)**

**Opus 120 Nr. 1**

Sonate für Klarinette (oder Viola)  
und Klavier (1894)  
transkribiert für Klarinette (oder Viola)  
und Orchester  
Kyudai Philharmonic Orchestra  
Dir. Shunsaku Tsutsumi  
[25.07.2012](#) ↗ [Fukuoka, Acros](#)

**BRAUNFELS, WALTER (1882–1954)**

**Phantastische Erscheinungen  
eines Themas von Hector Berlioz**

(Auszüge)  
für großes Orchester  
Deutsches SO Berlin  
Dir. Manfred Honeck  
[31.05.2012](#) ↗ [Berlin, Philharmonie](#)  
*In seinem fast fünfzig Minuten langen  
»orchestralen Feuerwerk« demonstriert  
Walter Braunfels sowohl die Kraft seiner  
Fantasie als auch sein eindrucksvolles  
 Können als Komponist. Aus dem Satz-  
gefüge von Einleitung, 12 Erscheinungen  
und dem Finale lässt sich klar die erwei-  
terte Struktur der klassisch-romantischen  
Symphonien heraushören.*

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

**Zebra Trio** 

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

**Neun Präludien**  (Auswahl von 6)

für Orgel solo  
Martin Haselböck, org  
[20.07.2012](#) ↗ [Passau, Dom](#)

**Neun Inventionen**  (Auswahl von 6)

für Orgel solo  
Martin Haselböck, org  
[04.08.2012](#) ↗ [Leipzig, Thomaskirche](#)

**Skizzen**  (Auswahl von 4)

für Orchester  
Tonkünstler-Orchester Niederösterreich  
Dir. Andrés Orozco-Estrada  
[06.10.2012](#) ↗ [Grafenegg](#)  
[07.10.2012](#) ↗ [Wien](#)  
[08.10.2012](#) ↗ [St. Pölten](#)

**Acht Sätze nach Hölderlin-  
Fragmenten**

für Streichsextett  
Studio für Neue Musik Moskau  
[30.05.2012](#) ↗ [Moskau, Konservatorium \(russ. EA\)](#)  
Stadler Quartett  
[09.05.2012](#) ↗ [Salzburg, Aspekte Festival,  
Mozarteum](#)

**Fünf Sätze**

für Violine, Violoncello und Klavier  
Benjamin Schmid/Sebastian Gürtler, vln;  
Bruno Weinmeister, vc; Miklos Skuta, pno  
[10.05.2012](#) ↗ [Salzburg, Aspekte Festival,  
Mozarteum](#)

**3. Streichquartett**

Stadler Quartett  
[11.05.2012](#) ↗ [Salzburg, Aspekte Festival,  
Mozarteum](#)

# Aufführungen (Mai bis November 2012)

UA Uraufführung

## Bruchstück, geträumt

für Ensemble

Ensemble Modern

Dir. Friedrich Cerha

22.06.2012 ↗ [München, Cuvillies-Theater](#)

(Preisverleihung Ernst von Siemens Musikpreis)

## 1. Keintate

für mittlere Stimme (Chansonnier)

und Instrumente

Österreichisches Ensemble für Neue Musik

Dir. Johannes Kalitzke

Horst Maria Merz, Chansonnier

15.08.2012 ↗ [Salzburg, Salzburger Festspiele,](#)

[Universität](#)

## FALLA, MANUEL DE (1876–1946) / BERIO, LUCIANO (1925–2003)

### Siete Canciones populares españolas

(brasil. EA)

transkribiert für Mezzosopran

und Orchester

Orquestra Sinfônica do Estado

de São Paulo

Dir. Eduardo Portal

Luciana Bueno, MS

03. bis 05.05.2012 ↗ [São Paulo](#)

## FELDMAN, MORTON (1926–1987)

### Rothko Chapel

für Sopran, Alt, gemischten Chor

und Instrumente

Dir. Lee Reynolds

New Sussex Singers

Susan Appel, vla; Norman Jacobs, cel;

Adam Bushell, perc

27.05.2012 ↗ [Hove, St. Andrew's Church](#)

## FENNESSY, DAVID (\* 1976)

### Little Bird Barking UA

für Violine

Sabine Akiko, vln

15.06.2012 ↗ [Stuttgart, Schloss Solitude](#)

### Neues Werk UA

ev. für 1–3 Musiker

Concorde Ensemble

22.07.2012 ↗ [Dublin](#)

## HAAS, GEORG FRIEDRICH (\* 1953)

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

für Ensemble

musikFabrik

Dir. Emilio Pomàrico

15.06.2012 ↗ [München, musica viva,](#)

[St. Michaelskirche](#)

30.06.2012 ↗ [Köln, Funkhaus](#)

### »... e finisci già?« UA

für Orchester

Mozarteumorchester Salzburg

Dir. Michael Gielen

25.08.2012 ↗ [Salzburg, Salzburger Festspiele](#)

### Tetraedrite UA

für Orchester

Tiroler Symphonieorchester Innsbruck

Dir. Wen-Pin Chien

13.09.2012 ↗ [Schwaz, Klangspuren](#)

### Wer, wenn ich schrie, hörte mich ...

(deutsche EA)

für Schlagzeug und Ensemble

Klangforum Wien

Dir. Emilio Pomàrico

Lukas Schiske/Björn Wilker, perc

19.05.2012 ↗ [Hamburg, Hamburg Musik,](#)

[Kampnagel](#)

### limited approximations

Konzert für 6 Klaviere im Zwölftelton-

abstand und Orchester

Dir. Christian Eggen

13.10.2012 ↗ [Hamburg](#)

*In limited approximations arbeitet Haas mit kleinsten, kaum wahrnehmbaren Intervallen, die zu einem besonders feinen und vielschichtigen Klangereignis führen. Die sechs Klaviere, die in der Stimmung jeweils einen Zwölftelton voneinander abweichen, verschmelzen ineinander und zusätzlich mit dem Orchester, das sich wiederum an gewissen Punkten an der Klaviergruppe orientiert. So entwickelt sich ein klanglicher Sog von immenser Farbigkeit, dem man sich als Zuhörer kaum entziehen kann.*

## IVES, CHARLES (1874–1954) / HAAS, GEORG FRIEDRICH (\* 1953)

### Three Songs (2012) UA

aus 114 Songs (1922)

bearbeitet für Orchester von

Georg Friedrich Haas

Mahler Chamber Orchestra

Dir. Kent Nagano

UA: 31.08.2012 ↗ [Berlin, Musikfest Berlin](#)

01.09.2012 ↗ [Bochum, Ruhrtriennale](#)

## HALFFTER, CRISTÓBAL (\* 1930)

### Tiento del primer tono y batalla imperial (chin. EA)

für großes Orchester

Orchestra of Shanghai Music Conservatory

Dir. George Maxman

02.05.2012 ↗ [Shanghai, Music Hall](#)

### De ecos y sombras

für Orchester

Orquesta Nacional de España

Dir. Rubén Gimeno

21. und 22.09.2012 ↗ [Alicante, Festival de](#)

[Música de Alicante](#)

## JANÁČEK, LEOS (1854–1928)

### Katja Kabanowa

Oper in 3 Akten

Dir. Robert Reimer

Roland Bracht, Dikoj; Pavel Cernoch, Boris;

Leandra Overmann, Kabanicha; Torsten

Hofmann, Tichon; Christiane Iven, Katja;

Andreas Hermann, Kudrjasch; Tina Hör-

hold, Warwara; Heinz Göhrig, Kuligin;

Regie: Jossi Wieler

Bühne: Bert Neumann

13.06. bis 08.07.2012 ↗ [Stuttgart, Staatsoper](#)

### Die Sache Makropulos

Oper in 3 Akten

Metropolitan Opera Orchestra

Dir. Jiří Bělohávek

Karita Mattila, Emilia Marty; Kurt Streit,

Albert Gregor; Johan Reuter, Jaroslav Prus;

Tom Fox, Dr. Kolenaty

Regie: Elijah Moshinsky

Bühne: Anthony Ward

01. bis 11.05.2012 ↗ [New York, Met](#)

Karita Mattila, Emilia Marty; Suomen

Kansallisooppera

Dir. Mikko Franck,

Regie: Olivier Tambosi

31.08. bis 22.9.2012 ↗ [Helsinki](#)

**Das schlaue Füchlein**

Oper in 3 Akten  
revidierte Neuausgabe von Jiří Zahrádka  
London Philharmonic Orchestra  
Glyndebourne Chorus  
Dir. Vladimir Jurowski  
Lucy Crowe, Füchlein Schlaukopf;  
Emma Bell, Fuchs; Sergei Leiferkus, Förster  
Regie: Melly Still  
Bühne: Tom Pye  
20.05. bis 03.06.2012 ↗ [Glyndebourne, Glyndebourne Festival](#)

**JANÁČEK, LEOŠ (1854–1928) / BURKE, TONY**

**Katja Kabanowa**  
reduzierte Fassung von Tony Burke (2010)  
Dir. Jonathan Lyness  
Lee Bisset, Katja; Michael Bracegirdle, Boris; Christopher Lemmings, Tichon; Louise Winter, Kabanicha; Peter van Hulle, Kudrjasch; Jane Harrington, Warwara;  
Regie: Richard Studer  
26. bis 30.06.2012 ↗ [Longborough, Longborough Festival Opera](#)

**JANÁČEK, LEOŠ (1854–1928) / DOVE, JONATHAN**

**Das schlaue Füchlein**  
Oper in 3 Akten  
Kammerfassung von Jonathan Dove (1998)  
Orchestre National de Montpellier  
Dir. Jérôme Pillement  
Opera Junior Jeune Opéra  
Bühne: Marie-Eve Signeyrole  
25. und 26.05.2012 ↗ [Montpellier](#)

**KAGEL, MAURICIO (1931–2008)**

**Match**  
für 3 Spieler  
Students of the Toho Gakuen  
School of Music  
06.06.2012 ↗ [Tokyo, Rainbow 21, Suntory Hall](#)

**KAMINSKI, HEINRICH (1886–1946)**

**Passion**

Mysterienspiel für Sopran, Tenor, gemischten Chor und Orchester  
Münchner Rundfunkorchester  
Dir. Ulf Schirmer  
Heinrich-Schütz-Ensemble Vornbach  
17.06.2012 ↗ [Andechs, Carl Orff-Festspiele, Kloster Andechs](#)

*Kaminskis Werk ist eine Vertonung von Arnoul Gréban's Mystère de la Passion (1452), in dem Szenen aus dem Leben Jesu, vom Abendmahl bis zur Kreuzigung, dramatisch verarbeitet werden. Zusätzlich zu den beiden Gesangssolisten tritt auch ein Streichtrio solistisch hervor. Als Sohn eines ehemaligen katholischen Priesters waren in einem gewissen Sinne alle Werke Kaminskis religiös. Auch wohnt seiner Musik eine Dramatik inne, obwohl er nur zwei Opern komponierte. Kritiken der Passion sprechen von gewaltigen Höhepunkten und einer unheimlichen Besessenheit ursprünglichen Musikantentums.*

**KODÁLY, ZOLTÁN (1882–1967)**

**Sommerabend**

für Orchester (Hong Kong EA)  
City Chamber Orchestra of Hong Kong  
Dir. Jean Thorel  
29.06.2012 ↗ [Hong Kong, City Hall](#)

**KRENEK, ERNST (1900–1991)**

**Das geheime Königreich**

Märchenoper in 1 Akt  
Philharmonisches Orchester der Hansestadt Lübeck  
Dir. Roman Brogli-Sacher  
Chor des Theaters Lübeck  
Antonio Yang, Der König;  
Gerard Quinn, Narr;  
Regie: Franco Ripa di Meana  
Bühne: Tiziano Santi  
12.05.2012 ↗ [Lübeck, Theater](#)

**Symphonic Elegy op. 105** (holl. EA)

für Streichorchester  
Strijkorkest Zoroaster  
Dir. Herman Draaisma  
02.06.2012 ↗ [Amsterdam](#)  
03.06.2012 ↗ [Utrecht](#)  
(siehe Seite 45)

**LENTZ, GEORGES (\* 1965)**

**Ingwe** (brit. EA)  
für Elektrogitarre  
Zane Banks, guit  
05.05.2012 ↗ [Cardiff, Vale of Glamorgan Festival](#)  
12.05.2012 ↗ [Sydney](#)

**LIGETI, GYÖRGY (1923–2006)**

**Atmosphères**

für Orchester  
Los Angeles Philharmonic  
Dir. Simon Rattle  
03. bis 06.05.2012 ↗ [Los Angeles, Walt Disney Concert Hall](#)  
RSO Wien  
Dir. Susanna Mälkki  
05.11.2012 ↗ [Wien](#)

**MAHLER, GUSTAV (1860–1911) / HELDER, MARLIJN (\* 1979)**

**Klavierquartett** 

für Orchester  
bearbeitet von Marlijn Helder (2011)  
Rotterdam Philharmonic Orchestra  
Dir. James Gaffigan  
10. und 11.05.2013 ↗ [Rotterdam](#)  
(siehe Seite 45)

**MAHLER, GUSTAV (1860–1911) / MATTHEWS, COLIN (\* 1946)**

**Das Trinklied vom Jammer der Erde** 

(Nr. 1 aus Das Lied von der Erde)  
für Tenor und Orchester  
bearbeitet von Colin Matthews (2012)  
Lars Cleveman, T; Hallé Orchestra  
Dir. Mark Elder  
10.05.2012 ↗ [Manchester, Bridgewater Hall](#)

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

**Wunderhorn-Lieder** 

(Auswahl von 9 Liedern)  
Gesänge für eine Singstimme und Ensemble oder Kammerorchester  
bearbeitet von Klaus Simon (2012)  
ensemble mini  
Dir. Joolz Gale  
20.06.2012 ↗ [Berlin, Philharmonie](#)

# Aufführungen (Mai bis November 2012)

UA Uraufführung

## MARTIN, FRANK (1890–1974)

**Le Vin herbé** Weltliches Oratorium für 12 Singstimmen, 7 Streicher und Klavier

Dir. Wolfgang Antesberger

Münchner Hofkantorei

18.07.2012 <sup>↗</sup> München, Opernfestspiele, Cuvilliés-Theater

*Frank Martin hatte schon lange Zeit vor der Entstehung von Le Vin herbé den dringenden Wunsch, Le Roman de Tristan et Iseut von Joseph Bédier zu vertonen. Ein Kompositionsauftrag für einen Madrigalchor war dann der richtige Anlass: »Le Vin herbé ist das erste bedeutende Werk, in dem ich meine eigene Sprache gesprochen habe. [...] Ich habe mich wirklich erst sehr spät gefunden. Für mich war das Heil, dass ich die integrale Chromatik meistern konnte.«*

## MARTINU, BOHUSLAV (1890–1959)

### Concerto

für Cembalo und kleines Orchester  
Prager Kammerphilharmonie

Dir. Vojtech Spurný

13.05.2012 <sup>↗</sup> Prag

### Les Fresques de Piero della Francesca

für Orchester

Symphonieorchester des Tschechischen Rundfunks

Dir. Ronald Zollman

11.06.2012 <sup>↗</sup> Prag

## MARX, JOSEPH (1882–1964)

### Rhapsodie

für Klavierquartett

Chamber Music Festival

New York Piano Quartet

12.09.2012 <sup>↗</sup> New York, Symphony Space

## MILHAUD, DARIUS (1892–1974)

### Fünf Symphonien

für kleines Orchester

Seinäjoen Kaupunginorkesteri

Dir. Tuomas Rousi

10.05.2012 <sup>↗</sup> Jakobstad, FIN

11.05.2012 <sup>↗</sup> Seinäjoki, FIN

## MOSSOLOV, ALEXANDER WASSILJEWITSCH (1900–1973)

### Konzert für Klavier und Orchester

RSO Berlin

Dir. Marek Janowski

Boris Berezovsky, pno

16.06.2012 <sup>↗</sup> Redefin

17.06.2012 <sup>↗</sup> Berlin, Philharmonie

*Der erste Satz des Klavierkonzerts hat in den langsamen Passagen Jazz-Anklänge, während die bewegten Teile die Welt der Maschinen – ein beliebtes Thema künstlerischen Interesses in den 1920er-Jahren – heraufbeschwören. Der zweite Satz ist wunderbar originelle, »schräge«, mal abstrakte, mal gestenreiche Musik, die Mossolows Lehrer Prokofjew gefallen haben mag. Der dritte Satz ist aufgeregt und aufregend, rhythmisch ungeheuer reizvoll, mitreißend und virtuos.*

## MOZART, WOLFGANG AMADEUS (1756–1791) / KRAMPE, ALEXANDER (\* 1967)

### Die Zauberflöte (östr. EA)

Fassung für Kinder

für Kammerensemble bearbeitet

von Alexander Krampe (2007)

Solisten des Young Singers Project

Ensemble der Philharmonie Salzburg

Dir. Elisabeth Fuchs

Regie: Ulrich Peter

28.07. bis 26.08.2012 <sup>↗</sup> Salzburg, Salzburger Festspiele

## PÄRT, ARVO (\* 1935)

**L'abbé Agathon** (austr. EA)

für Sopran und 8 Violoncelli

**Missa brevis** (austr. EA)

für 8 Violoncelli

**O-Antiphonen** (austr. EA)

für 8 Violoncelli

Canberra Festival Camerata

Dir. Roland Peelman

20.05.2012 <sup>↗</sup> Canberra City

**The Deer's Cry** (brit. EA)

für gemischten Chor a cappella

**Most Holy Mother of God**

für 4 Singstimmen (Ct/ATTB) a cappella

**Morning Star**

für Chor (SATB) a cappella

Dir. Søren K. Hansen

Ars Nova Copenhagen

10.05.2012 <sup>↗</sup> Penarth, Vale of Glamorgan Festival, All Saints Church

### Fratres

für Violine, Streichorchester und

Schlagzeug

Dir. Achim Fiedler

Dmitry Sitkovetsky, vln

30.06.2012 <sup>↗</sup> Dessau, Frauenkirche

### Lamentate

Homage to Anish Kapoor

and his sculpture »Marsyas«

für Klavier und Orchester

Orchestra Giovanile Luigi Cherubini

Dir. Dennis Russell Davies

Maki Namekawa, pno

10.06.2012 <sup>↗</sup> Ravenna, Ravenna Festival, Pala de Andre

### Tabula rasa

für 2 Violinen, Streichorchester und

präpariertes Klavier

Radio Kamer Filharmonie

Dir. Martyn Brabbins

Simone Lamsma, Henning Kraggerud, vln;

Pascal Meyer, pno

14.06.2012 <sup>↗</sup> Amsterdam, Holland Festival, Muziekgebouw aan 't IJ

*Dieses Programm erinnert an ein Konzert, das am 30.09.1977 in Tallinn stattfand und das Musikgeschichte schrieb: Die Uraufführung von Tabula Rasa. Arvo Pärt schrieb das Werk auf Initiative von Gidon Kremer, der sich ein Stück in derselben Besetzung wie Schnittkes Concerto Grosso Nr. 1 wünschte. Eri Klas dirigierte, Gidon Kremer und Tatjana Grindenko spielten die Solo-Violinen, Alfred Schnittke war am Klavier.*

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

### Frontispice

für Orchester

WDR SO Köln

Dir. Matthias Pintscher

25.05.2012 <sup>↗</sup> Köln, Philharmonie

**RIHM, WOLFGANG (\* 1952)**

**Nähe fern 4** 

**Nähe fern 1–4** 

(»Luzerner Brahms/Rihm-Zyklus«)

für Orchester

Luzerner Symphonieorchester

Dir. James Gaffigan

22.06.2011  [Luzern](#)

**Pater noster** 

für Chor a cappella

RIAS Kammerchor

Dir. Hans-Christoph Rademann

30.06.2012  [Passau](#)

**Neues Werk** 

Sextett für Klarinette, Horn und

Streichquartett

Jörg Widmann, clar; Bruno Schneider, hrn;

Quatuor Danel

26.10.2012  [Bad Reichenhall, Alpenklassik](#)

**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  [Montréal](#)

**Chiffre I**

für Klavier und 7 Instrumente

Plural Ensemble

Dir. Fabián Panisello

Siegfried Mauser, pno

09.05.2012  [Madrid, Auditorio Nacional](#)

[de Música](#)

**Dionysos** (deutsche EA)

Eine Opernphantasie nach Texten

von Friedrich Nietzsche

Libretto vom Komponisten

Staatskapelle Berlin, Staatsopernchor

Dir. Ingo Metzmacher

Georg Nigl, Dionysos; Mojca Erdmann,

1. hoher Sopran/Ariadne; Elin Rombo,

2. hoher Sopran; Virpi Räisänen/

Julia Faylenbogen, Mezzosopran;

Matthias Klink, Ein Gast/Apollon;

Regie: Pierre Audi

Bühne: Jonathan Meese

08. bis 15.07.2012  [Berlin, Staatsoper im](#)

[Schiller Theater](#)

**Dritte Musik** (japan. EA)

für Violine und Orchester

Geidai Philharmonia

Dir. Zsolt Nagy

Chiyoko Noguchi, vln

01.06.2012  [Tokyo, Sogakudo](#)

**Die Eroberung von Mexico**

Musiktheater

Saarländisches Staatsorchester

Dir. Thomas Peuschel

Birgit Beckherrn, Montezuma; James Bobby,

Cortez; Boris Pietsch, Der schreiende Mann;

Nili Riemer, Sopran; Judith Braun, Alt;

Regie: Inga Levant

Bühne: Friedrich Eggert

21.04. bis 22.05.2012  [Saarbrücken,](#)

[Saarländisches Staatstheater](#)

*Das sechste Bühnenwerk von Wolfgang*

*Rihm entstand zwischen 1987 und 1991*

*und gehört zu jener Reihe von Werken,*

*die aus der intensiven Beschäftigung*

*Rihms mit dem französischen Schauspieler,*

*Dramatiker, Regisseur und Theater-*

*Theoretiker Antonin Artaud resultieren.*

*Die Eroberung von Mexico basiert auf*

*einem mexikanischen Gesang von 1932*

*sowie einem Szenario von Antonin Artaud.*

**Fremdes Licht**

für hohen Sopran, Violine, Klarinette

und kleines Orchester

SWR SO

Dir. François-Xavier Roth

Carolin Widmann, vln; Jörg Widmann,

clar; Mojca Erdmann, S

27.09.2012  [Frankfurt, Alte Oper](#)

**Das Gehege** (japan. EA)

Eine nächtliche Szene

für Sopran und Orchester

Geidai Philharmonia

Dir. Zsolt Nagy

Yumi Stake, S

01.06.2012  [Tokyo, Sogakudo](#)

**Konzert in einem Satz**

für Violoncello und Orchester

Deutsche Kammerphilharmonie Bremen

Dir. Jonathan Stockhammer

Tanja Tetzlaff, vc

15. und 16.06.2012  [Bremen, Die Glocke](#)

17.06.2012  [Köln, Philharmonie](#)

**Das Lesen der Schrift**

für Orchester (austr. EA)

West Australia Symphony Orchestra

Dir. Simone Young

03. und 04.08.2012  [Perth](#)

**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](#)

25.05.2012  [Baden-Baden, Festspielhaus](#)

30.05.2012  [Wien, Wiener Festwochen,](#)

[Musikverein](#)

**Der Maler träumt** (ital. und deutsche EA)

*Ein Traum-Gesicht von Max Beckmann*

für Bariton und Ensemble

Orchestra della Toscana

Dir. Daniel Kawka

Leigh Melrose, Bar

06.06.2012  [Firenze, Maggio Musicale](#)

[Fiorentino, Teatro Comunale](#)

ensemble risonanze erranti

Dir. Peter Tilling

25.05.2012  [München, Pinakothek der Moderne](#)

**4. Streichquartett**

Emerson String Quartet

18.05.2012  [Berlin, Kammermusiksaal](#)

**13. Streichquartett** (österreich. EA)

Arditti String Quartet

28.09.2012  [Schwaz, Klangspuren](#)

**Vier Studien zu einem**

**Klarinettenquintett**

für Klarinette und Streichquartett

Quatuor Danel, Jörg Widmann, clar

25.10.2012  [Bad Reichenhall, AlpenKlassik,](#)

[Königliches Kurhaus](#)

**Tutuguri**

Poème dansé, Ballett

für großes Orchester, Chor vom Tonband

und Sprecher

13.10.2012  [München, Philharmonie](#)

**Versuchung**

Hommage à Max Beckmann

für Violoncello und Orchester

ensemble risonanze erranti

Dir. Peter Tilling

25.05.2012  [München, Pinakothek der Moderne](#)

# Aufführungen (Mai bis November 2012)

UA Uraufführung

## **Vigilia** (brit. EA)

für 6 Stimmen und Ensemble  
musikFabrik, Dir. Emilio Pomàrico  
EXAUDI vocal ensemble

15.06.2012 ↗ München, musica viva,

St. Michaelskirche

18.11.2012 ↗ Huddersfield, Huddersfield Festival

## **SAWER, DAVID (\* 1961)**

### **Wonder** UA

für Chor a cappella (SSATB)  
Choir of York Minster, Dir. Robert Sharpe

13.06.2012 ↗ York, Münster

## **SCHILLINGS, MAX (1868–1933)**

### **Mona Lisa** (Ausschnitte)

Oper in 2 Akten

#### **Vorspiel zur Oper »Mona Lisa«**

für Orchester  
Neue Philharmonie Frankfurt  
Dir. Judith Kubitz

05.05.2012 ↗ Hanau

## **SCHMIDT, FRANZ (1874–1939)**

### **Das Buch mit sieben Siegeln**

Oratorium

für Soli, gemischten Chor, Orgel  
und Orchester

Wiener Symphoniker

Dir. Fabio Luisi

Singverein der Gesellschaft der Musik-  
freunde in Wien, Christiane Oelze, S;  
Christa Mayer, A; Herbert Lippert, Timothy  
Oliver, T; René Pape, Steffen Rössler, B;  
Robert Kovács, org

13. und 14.05.2012 ↗ Wien, Wiener

Festwochen, Musikverein

## **SCHNITKE, ALFRED (1934–1998)**

### **Concerto grosso**

für 2 Violinen, Cembalo (od. Klavier)  
und Streichorchester

Radio Kamer Filharmonie

Dir. Martyn Brabbins

14.06.2012 ↗ Amsterdam, Holland Festival,

Muziekgebouw aan 't IJ

### **(K)ein Sommernachtstraum** (bulgar. EA)

für großes Orchester  
Bulgarian National Radio SO

08.06.2012 ↗ Sofia

## **SCHÖNBERG, ARNOLD (1874–1951)**

### **Erwartung**

Monodram in 1 Akt  
Orquesta Filarmónica de Málaga  
Dir. Arturo Tamayo  
Carole Sidney Louis, S

11. und 12.05.2012 ↗ Malaga, Teatro Cervantes

Lucerne Festival Academy Orchestra

Dir. Pierre Boulez

07.09.2012 ↗ Luzern, Lucerne Festival

09.09.2012 ↗ Paris, Salle Pleyel

### **Die glückliche Hand**

Drama mit Musik

Dir. Sylvain Cambreling

Shigeo Ishino, Ein Mann; John Graham-  
Hall, Živný; Rebecca von Lipinski, Míla  
Válková; Rosalind Plowright, Mílas Mutter;  
Heinz Göhrig, Dr. Suda; Karl-Friedrich  
Dürr, Lhotský; Michael Ebbecke, Konecný;  
Regie: Jossi Wieler/Sergio Morabito

Bühne: Bert Neumann

02. bis 23.06.2012 ↗ Stuttgart, Staatstheater

### **Gurre-Lieder**

für Soli, Chor und Orchester

Wiener Philharmoniker

Dir. Zubin Mehta

Wiener Singverein, Violeta Urmana, S;  
Daniela Denschlag, A; Torsten Kerl, T;  
Gerhard Siegel, T; Alexander Tsymbalyuk,  
Bar; Thomas Quasthoff, Sprecher

02. und 03.06.2012 ↗ Wien, Wiener Festwochen,  
Musikverein

Beethoven Orchester Bonn

Dir. Stefan Blunier

NDR-Chor, Christiane Iven, S; Dubravka  
Musovic, MS; Jon Villars, Andreas Conrad, T;  
Ralf Lukas, Bar; Salome Kammer, Sprecherin

28.09.2012 ↗ Bonn, Beethovenfest, Beethovenhalle

### **Konzert für Violine und Orchester**

#### **op. 36**

Wiener Philharmoniker

Dir. Daniel Barenboim

Michael Barenboim, vln

23. und 24.05.2012 ↗ Wien, Wiener Festwochen,  
Musikverein

### **Pelleas und Melisande**

Symphonische Dichtung  
(nach Maeterlinck)

für großes Orchester

RSO Wien

Dir. Cornelius Meister

Bernarda Fink, MS

08.05.2012 ↗ Wien, Wiener Festwochen,

Musikverein

Tschechische Philharmonie Prag

Dir. Ingo Metzmacher

20.05.2012 ↗ Dresden, Semperoper

hr-Sinfonieorchester

Dir. Paavo Järvi

04. und 05.10.2012 ↗ Frankfurt, Alte Oper

### **Pierrot lunaire**

für eine Sprechstimme und

5 Instrumentalisten

Klangforum Wien

Dir. Sylvain Cambreling

Christine Schäfer, S

20.06.2012 ↗ Madrid, Teatro Real

## **SCHÖNBERG, ARNOLD (1874–1951) / COLNOT, CLIFF (\* 1947)**

### **Pelleas und Melisande** (ital. EA)

Symphonische Dichtung  
(nach Maeterlinck)

für Kammerorchester

bearbeitet von Cliff Colnot (2008)

Orchestra della Toscana

Dir. Daniel Kawka

06.06.2012 ↗ Firenze, Festival del Maggio Musicale

Fiorentino, Teatro Comunale

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

### **Das Buch der hängenden Gärten**

für Gesang und großes Ensemble

bearbeitet für Kammerorchester von

Richard Dünser (2010)

Ensemble Kontrapunkte

Dir. Peter Keuschnig

Anna Maria Pammer, MS

21.05.2012 ↗ Wien, Wiener Festwochen,

Musikverein, Brahms-Saal

**SCHREKER, FRANZ (1878–1934)**

**Der Schatzgräber**

Oper in 1 Vorspiel,  
4 Aufzügen und 1 Nachspiel  
Nederlands Philharmonisch Orkest  
Dir. Marc Albrecht  
Koor van de Nederlandse Opera  
Tijl Faveyts, König; Basja Chanowski,  
Königin; Alasdair Elliott, Kanzler/Schreiber;  
André Morsch, Graf; Kurt Gysen, Magister/  
Schultheiss; Graham Clark, Narr;  
Regie: Ivo van Hove  
01. bis 23.09.2012 ↗ Amsterdam,  
Het Muziektheater

**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

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

**Rendering**

für Orchester  
Avanti Chamber Orchestra  
Dir. Susanna Mälkki  
28.06.2012 ↗ Porvoo, Avanti! Summer Sounds  
Festival

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

**Drei Stücke** (D 946 I/II, D 625 IV)   
für Ensemble (Kammerorchester)  
bearbeitet von Richard Dünser (2011)  
Theophil Ensemble Wien  
Dir. Matthias Schorn  
13.06.2012 ↗ Wien

**SCHUBERT, FRANZ (1797–1828) /  
REGER, MAX (1873–1916)**

**Erkönig**

für mittlere Stimme und Orchester  
bearbeitet von Max Reger  
NDR SO  
Dir. Christoph Eschenbach  
Matthias Goerne, Bar  
12.08.2012 ↗ Salzburg, Salzburger Festspiele,  
Felsenreitschule

**SCHUMANN, ROBERT (1810–1856)**

**3. Symphonie**

für Orchester  
mit Instrumentalretouchen von  
Gustav Mahler  
NDR SO, Dir. Thomas Hengelbrock  
11.05.2012 ↗ Hamburg, Laeiszhalle  
12.05.2012 ↗ Lübeck, Musik- und Kongresshalle  
17.05.2012 ↗ Dresden, Semperoper  
Berliner Philharmoniker  
Dir. Claudio Abbado  
10., 11. und 13.05.2012 ↗ Berlin, Philharmonie

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

**Zwielicht** 

für 3 Posaunen, Chor und Orgel  
Willibald Guggenmos, org; Tanzkompanie  
und Musiker des Theaters St. Gallen,  
Choreograf: Marco Santi;  
Dir. Jay Schwartz  
27.06.2012 ↗ St. Gallen, Festspiele

**Music for Soprano and Piano** 

für Sopran und Klavier  
Marisol Montalvo, S  
Emanuele Torquati, pno  
08.09.2012 ↗ Frankfurt, Alte Oper

**Music for Orchestra II**

für Orchester  
Tonkünstler-Orchester Niederösterreich  
28.10.2012 ↗ Wien, Konzerthaus

**Music for Three Stringed Instruments**

für Violine, Viola und Violoncello  
e-mex ensemble  
22.06.2012 ↗ Essen, Museum Folkwang

**SKALKOTTAS, NIKOS (1904–1949)**

**Fünf griechische Tänze 1–5**

für Orchester  
Holland Symfonia  
Dir. Jurjen Hempel  
07., 11. und 12.06.2012 ↗ Amsterdam,  
Concertgebouw

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

**Azul de Iontananza** 

für Streichsextett  
Sestetto d'archi dell'Accademia Teatro  
alla Scala  
05.05.2012 ↗ Mailand  
10.05.2012 ↗ Madrid (span. EA)

**Klang-Muro ... II** 

für Ensemble  
Grup Instrumental de Valencia  
Dir. Jordi Bernàcer  
29.05.2012 ↗ Valencia  
30.05.2012 ↗ Madrid

**Como llora el viento ...**

für Gitarre und Kammerorchester  
Grup Instrumental de Valencia  
Dir. Jordi Bernàcer  
29.05.2012 ↗ Murcia  
Grup Instrumental de Valencia  
Dir. Jordi Bernàcer  
30.05.2012 ↗ Madrid

**Cripta – Música para Manuel de Falla**

für Ensemble  
Contempoartensemble  
07.06.2012 ↗ Livorno, Teatro Goldoni

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

**Le Voyage** 

für Schauspieler, Vokalensemble  
(6 Stimmen), 4 Instrumente und  
Live-Elektronik | 25'  
Ensemble Intercontemporain  
Les Cris de Paris, IRCAM/Robin Meier,  
Marcel Bozonnet, Schauspieler  
Dir. Geoffroy Jourdain  
02.06.2012 ↗ Paris, Festival ManiFeste,  
Centre Pompidou

**Neues Werk** 

für 32-stimmigen Chor und  
kleines Ensemble  
Kammerchor Accentus  
Camerata Salzburg  
Dir. Laurence Equilbey  
23.07.2012 ↗ Salzburg, Salzburger Festspiele,  
Kirche St. Peter

**Lagrein** (finn. EA)

für Violine, Klarinette, Violoncello  
und Klavier  
Klangforum Wien  
05.07.2012 ↗ Viitaasaari, Finland Festival

# Aufführungen (Mai bis November 2012)

 Uraufführung

**Maniai** (österreich. EA)  
für Orchester  
Tiroler SO Innsbruck  
Dir. Wen-Pin Chien  
13.09.2012 <sup>↗</sup> Schwarz, Klangspuren, Neuer  
Stadtsaal

**On Comparative Meteorology** (brit. EA)  
für Orchester (Neufassung 2010)  
BBC Scottish SO  
Dir. Matthias Pintscher  
06.10.2012 <sup>↗</sup> Glasgow

**Für Bálint András Varga**  
10 Miniaturen  
für Violine, Violoncello und Klavier  
Wiener Klaviertrio  
31.05.2012 <sup>↗</sup> London, Wigmore Hall

## STOCKHAUSEN, KARLHEINZ (1928–2007)

**Gruppen**  
für 3 Orchester  
New York Philharmonic  
Dir. Alan Gilbert, Magnus Lindberg,  
Matthias Pintscher  
29. und 30.06.2012 <sup>↗</sup> New York, Park Avenue  
Armory

## SZYMANOWSKI, KAROL (1882–1937)

**König Roger**  
Oper in 3 Akten  
Orquestra Simfònica i Cor  
del Gran Teatre de Liceu  
24., 27., 30.11. und 03.12.2012 <sup>↗</sup> Bilbao,  
Palacio de Euskalduna

**1. Konzert für Violine und Orchester**  
London SO  
Dir. Peter Eötvös  
Christian Tetzlaff, vln  
01.05.2012 <sup>↗</sup> Paris, Salle Pleyel  
04.05.2012 <sup>↗</sup> Bruxelles, Szymanowski Festival,  
Palais des Beaux-Arts

## WALTER, BRUNO (1876–1962)

**Klavierquintett**   
für 2 Violinen, Viola, Violoncello  
und Klavier  
Studenten-Ensemble der Universität  
für Musik Wien  
11.12.2012 <sup>↗</sup> Wien, Musikverein, Gläserner Saal

## WEBERN, ANTON (1883–1945)

**Sechs Stücke**  
für Orchester (ursprüngliche Fassung)  
Wiener Philharmoniker  
Dir. Simon Rattle  
19.06.2012 <sup>↗</sup> Paris, Théâtre des Champs-Élysées

## WEIGL, KARL (1881–1949)

**Rhapsodie**  
für Streichorchester  
L'Ensemble de Basse Normandie  
Dir. Jean-Pierre Wallez  
22. bis 24.06.2012 <sup>↗</sup> Cherbourg

## WEILL, KURT (1900–1950)

**Aufstieg und Fall  
der Stadt Mahagonny**  
Oper in 3 Akten  
Gewandhausorchester  
Dir. Ulf Schirmer  
Chor der Oper Leipzig  
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: Kerstin Polenske  
Bühne: Jo Schramm  
03. bis 19.05.2012 <sup>↗</sup> Leipzig, Oper Leipzig  
Wiener Staatsopernorchester  
Dir. Ingo Metzmacher  
Chor der Wiener Staatsoper  
Elisabeth Kulman, Leokadja Begbick;  
Wolfgang Bankl, Dreieinigkeitsmoses;  
Stephanie Houtzeel, Jenny Hill; Herbert  
Lippert, Jim Mahoney;  
Regie: Jérôme Deschamps  
Bühne: Olivia Fercioni  
22., 27. und 30.09.2012 <sup>↗</sup> Wien, Staatsoper

**Das Berliner Requiem**  
für Tenor, Bariton, Männerchor  
(oder 3 Männerstimmen) und Orchester  
Radio Kamer Filharmonie  
Dir. James MacMillan  
Cappella Amsterdam  
Martijn Cornet, T; Hans Schöpflin, Bar  
18.05.2012 <sup>↗</sup> Utrecht, Vredenburg Leidsche Rijn

## WEINGARTNER, FELIX (1863–1942)

**Die Dorfschule**  
Oper in 1 Akt nach dem altjapanischen  
Drama »Terakoya«  
Orchester der Deutschen Oper Berlin  
Dir. Jacques Lacombe  
Simon Pauly, Gèmba; Clemens Bieber,  
Matsuo; Fionnuala McCarthy, Schiò;  
Kathryn lewek, Kwan Shusài; Stephen  
Bronk, Genzò; (konzertant)  
15.05.2012 <sup>↗</sup> Berlin, Deutsche Oper

## ZEISL, ERIC (1905–1959)

**Scherzo und Fuge**  
für Streichorchester  
L'Ensemble de Basse Normandie  
Dir. Jean-Pierre Wallez  
22. bis 24.06.2012 <sup>↗</sup> Cherbourg

## ZEMLINSKY, ALEXANDER (1871–1942)

**Eine florentinische Tragödie**  
Oper in 1 Aufzug  
Canadian Opera Company Orchestra  
Dir. Andrew Davis  
Alan Held, Simone; Gun-Brit Barkmin,  
Bianca; Michael König, Guido Bardi;  
Regie: Catherine Malfitano  
Bühne: Wilson Chin  
02. bis 25.05.2012 <sup>↗</sup> Toronto, Canadian  
Opera Company

**Der Zwerg**  
Ein tragisches Märchen  
für Musik in 1 Akt  
Choer et Orchestre de l'Opéra de Lyon  
Dir. Martyn Brabbins  
Robert Wörle, Der Zwerg; Karen Vourc'h,  
Donna Clara; Lisa Houben, Ghita; Simon  
Neal, Don Estoban;  
Regie: Grzegorz Jarzyna  
19. bis 29.05.2012 <sup>↗</sup> Lyon, Opéra de Lyon

## ZEMLINSKY, ALEXANDER (1871–1942) / HUMMEL, FRANZ (\* 1939)

**Serenade für Violine und Orchester**  
(bulgar. EA)  
bearbeitet von Franz Hummel (2010)  
Staatliches Symphonieorchester Shumen  
Dir. Stanislav Ushev  
Elena Denisova, vln  
10.05.2012 <sup>↗</sup> Shumen



Erscheint Mitte Juli 2012



Komponisten-Förderpreisträger 2012  
der Ernst von Siemens Musikstiftung

**NEW  
COLORS  
OF  
MUSIC.**

## CERHA, FRIEDRICH

### **Konzert für Schlagzeug und Orchester, Impulse** <sup>1</sup>

Martin Grubinger, perc;  
Wiener Philharmoniker,  
Dir. Peter Eötvös,  
Pierre Boulez  
[Kairos CD 0013242KAI](#)

*Dass der Prophet im eigenen Land nichts zählt, ist eine »Weisheit«, die in Wien zumindest auf Friedrich Cerha nicht, oder nicht mehr, zutrifft. Die Wiener Philharmoniker haben unter Pierre Boulez und Peter Eötvös exemplarische Cerha-Konzerte gespielt, die nun auf einer CD gesammelt sind. Darunter Cerhas Coup: Konzert für Schlagzeug und Orchester mit dem Uraufführungs-solisten Martin Grubinger.*

## GURLITT, MANFRED

### **Nana** <sup>2</sup>

Peter Schöne, Bar;  
Ilia Papandreou, S;  
Dario Süß, B;  
Julia Neumann, S;  
Philharmonisches Orchester  
Erfurt, Opernchor Erfurt,  
Dir. Enrico Calesso  
[Crystal Classics CD N67054](#)

*Die ursprünglich für 1933 geplante Uraufführung von Gurlitts Nana wurde von den Zensoren der Nazis als »kulturzersetzend« verboten und war erst 1958 zum ersten Mal zu hören. Nach nur wenigen Aufführungen gelang dem Theater Erfurt 2010 eine beispielhafte Neuproduktion, die jetzt von Crystal Classics herausgegeben wird. (Presto Classical)*

## GURLITT, MANFRED

### **Wozzeck** <sup>3</sup>

Roland Hermann, Bar;  
Celina Lindsley, S;  
Anton Scharinger, Bar;  
Robert Wörle, T;  
Deutsches Symphonie-  
Orchester Berlin,  
RIAS Kammerchor,  
Dir. Gerd Albrecht  
[Crystal Classics CD N67081](#)

*Beide Versionen des Wozzeck wurden nahezu zur selben Zeit von Berg und Gurlitt komponiert, der unmittelbare Erfolg von Bergs Fassung trug jedoch zum raschen Verschwinden jener von Gurlitt bei. Die vorliegende Wiederveröffentlichung bietet eine Gelegenheit, die spannende, weniger bekannte Vertonung zu entdecken.*

## HALFFTER, CRISTÓBAL

### **Concierto para violonchelo y orquesta No. 2,**

### **Tiento del primer tono**

### **y batalla imperial,**

### **Concierto para piano**

### **y orquesta,**

### **De ecos y sombras** <sup>4</sup>

Asier Polo, vlc;  
Nicolas Hodges, pno;  
Orquesta Nacional de España,  
Dir. Josep Pons, Cristóbal  
Halffter und Carlos Kalmar  
[Fundación BBVA / Koala Productions](#)  
[2 DVD KPA 111](#)

*In den letzten UE Musikblättern hat Cristóbal Halffter Auskunft über seine musikalische Sozialisation gegeben und darüber, welche Schwierigkeiten überwunden werden mussten, um in Spanien die musikalische Moderne zu etablieren. Auf der 1. DVD sind nun zentrale Werke aus seinem Schaffen zu hören und auch in ihrer Realisation zu sehen (u. a. 2. Cellokonzert, Klavierkonzert). Auf der 2. DVD kommt Halffter auch selbst zu Wort.*

## JANÁČEK, LEOŠ

### **Jenůfa** <sup>5</sup>

Amanda Roocroft, S;  
Deborah Polaski, S;  
Miroslav Dvorský, T;  
Nikolai Schukoff, T;  
Chorus and Orchestra  
of Teatro Real,  
Dir. Ivor Bolton,  
Regie: Stéphane Braunschweig  
[Opus Arte DVD OA1055D](#)

*Die klar strukturierte und tief berührende Produktion von Stéphane Braunschweig unterstreicht die von großer Dramatik geprägte Handlung um kleinbürgerliche Eifersucht, Unnahbarkeit und religiösen Fanatismus auf dem mährischen Lande.*

## MAHLER, GUSTAV; ZEMLINSKY, ALEXANDER

### **Orchesterlieder** <sup>6</sup>

Christine Schäfer, S;  
Thomas Quasthoff, BBar;  
Matthias Goerne, Bar;  
Franz Grundheber, Bar;  
Deutsches Symphonie-  
Orchester Berlin,  
Orchestre de Paris,  
Dir. Christoph Eschenbach,  
Gerd Albrecht, Gary Bertini  
[Capriccio 2CD C5101](#)

*Dieses 2-CD-Album aus dem umfangreichen Capriccio-Archiv vereint große Sänger (Schäfer, Goerne, Quasthoff) und namhafte Orchester wie Dirigenten (Eschenbach, Albrecht, Bertini). Sie stellen sich in den Dienst vergessener Orchesterlieder von Gustav Mahler oder Alexander Zemlinsky. Entdeckungen sind garantiert.*

## PÄRT, ARVO

### **Zwei Sonatinen,**

### **Partita,**

### **Variationen zur Gesundheit**

### **von Arinuschka,**

### **Für Alina,**

### **Für Anna Maria,**

### **Lamentate** <sup>7</sup>

Ralph van Raat, pno;  
Netherlands Radio Chamber  
Philharmonic,  
Dir. JoAnn Falletta  
[Naxos CD 8.572525](#)

*Der Pianist Ralph van Raat präsentiert auf dieser CD einen Querschnitt durch Pärts Klavierschaffen, von den ganz frühen Stücken, die noch in der Studienzeit entstanden, bis zu den Werken, die seit 1976 den bis heute gültigen Kompositionsstil Pärts repräsentieren. Höhepunkt ist zweifelsohne die Einspielung von Lamentate für Klavier und Orchester.*

## PÄRT, ARVO

### **Veni creator spiritus,**

### **The Deer's Cry,**

### **Most Holy Mother of God,**

### **Peace upon you, Jerusalem,**

### **Morning Star,**

### **My heart's in the Highlands,**

### **Ein Wallfahrtslied,**

### **Stabat mater,**

### **Solfeggio** <sup>8</sup>

Theatre of Voices,  
Ars Nova Copenhagen,  
Dir. Paul Hillier  
[Harmonia Mundi SACD HMU 807553](#)

*Paul Hillier gilt als einer der erfahrendsten Dirigenten und Kenner der Chormusik von Arvo Pärt. Nach dem Erfolg seiner letzten CD (Arvo Pärt: Da Pacem), die 2007 mit einem Grammy ausgezeichnet wurde, stellt Paul Hillier mit dieser CD weitere Chorwerke Pärts vor, die meisten davon jüngeren Datums.*

**RIHM, WOLFGANG**

**Astralis, Fragmenta passionis, Sieben Passions-Texte** <sup>7 9</sup>  
 RIAS Kammerchor,  
 Dir. Hans-Christoph Rademann  
 Harmonia Mundi CD HMC 902129

Wolfgang Rihms Erfahrungen als Chorsänger, die er in seiner Studentenzeit gemacht hat, haben ihn nachhaltig geprägt. Dass im Kern »immer etwas singen« müsse, gilt auch für seine instrumentalen Werke. Der RIAS Kammerchor hat nun Rihmsche Chorwerke aus unterschiedlichen Schaffensperioden aufgenommen.

**SCHREKER, FRANZ**

**Irrelohe** <sup>7 10</sup>  
 Roman Sadnik, T;  
 Ingeborg Greiner, S;  
 Daniela Denschlag, MS;  
 Mark Mousse, Bar;  
 Beethoven Orchester Bonn,  
 Chor Theater Bonn,  
 Dir. Stefan Blunier  
 MDG CD 937 1687-6

Das Beethoven Orchester Bonn und das Theater Bonn erhielten für die Einspielung von Franz Schrekers Irrelohe den »Preis der deutschen Schallplattenkritik«. In der Jurybegründung heißt es unter anderem über die Oper: »...eine psychoanalytische Kolportage mit rauschhaften Klängen an der Schwelle von Fin-de-siècle und Neuer Musik ...«

**SCHREKER, FRANZ**

**Der Schmied von Gent** <sup>7 11</sup>  
 Oliver Zwarg, BBar;  
 Undine Dreißig, MS;  
 André Riemer, T;  
 Judith Kuhn, S;  
 Robert-Schumann-Philharmonie,  
 Chor der Oper Chemnitz,  
 Dir. Frank Beermann  
 CPO CD 4987040

Die Erfolgsproduktion und Wiederentdeckung des Opernhauses Chemnitz von 2010 ist nun auf CD dokumentiert: Schreker selbst nannte seinen Dreiakter Der Schmied von Gent eine große Zauberoper. Das Werk verschwand kurz nach seiner Uraufführung 1932 aus den Spielplänen im politisch veränderten Deutschland.

**SOTELO, MAURICIO**

**Cripta – Música para Luigi Nono** <sup>7 12</sup>  
 Arcángel, cantaoir;  
 österreichisches ensemble für neue musik,  
 Salzburger Bachchor,  
 Dir. Beat Furrer

**WEBERN, ANTON**

**Sechs Bagatellen, Fünf Sätze** <sup>7 12</sup>  
 Quatuor Diotima  
 NEOS DVD 50905-08

Luigi Nono war es, der dem jungen Studenten Mauricio Sotelo einst den Impuls gab, sich mit der oral tradierten Kunst des Flamenco-Gesangs auseinanderzusetzen. In Cripta – Música para Luigi Nono hat Sotelo nun seinem Mentor die Referenz erwiesen. Der charismatische Sänger Arcángel nimmt im Werk eine Schlüsselrolle ein.

**WEILL, KURT**

**Konzert für Violine und Blesorchester** <sup>7 13</sup>  
 Frank Peter Zimmermann, vln;  
 Berliner Philharmoniker,  
 Dir. Mariss Jansons  
 EMI Classics CD 5099967843428

In Kurt Weills Konzert für Violine und Blesorchester, 1925 in Paris uraufgeführt, wird die Vielfalt zum Prinzip erhoben. Theodor W. Adorno etwa hörte Einflüsse von Mahler, Strawinsky und Busoni. In einer exemplarischen Aufführung zeigt nun Mariss Jansons mit dem Solisten Frank Peter Zimmermann, dass es sich schlicht um große Musik handelt.

**WEILL, KURT**

**Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny** <sup>7 14</sup>  
 Measha Brueggergosman, S;  
 Jane Henschel, S;  
 Donald Kaasch, T;  
 Willard White, BBar;  
 Michael König, T;  
 Orchestra & Chorus of the Teatro Real Madrid,  
 Dir. Pablo Heras-Casado;  
 Stage Dir. Alex Ollé & Carlus Padrissa,  
 Prod. La Fura dels Baus  
 BelAirClassiques DVD BAC067

Kurt Weills Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny hatte am Teatro Real Madrid just am Tag nach einem Generalstreik Premiere. Die schier greifbare Aktualität der Oper wurde aber auch durch eine packende Regie von La Fura dels Baus unterstützt. Mahagonny als Müllhalde der Emotionen. Eine exemplarische Aufführung!



1



8



2



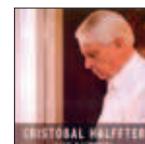
9



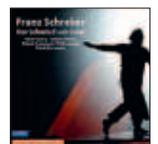
3



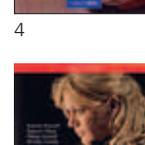
10



4



11



5



12



6



13

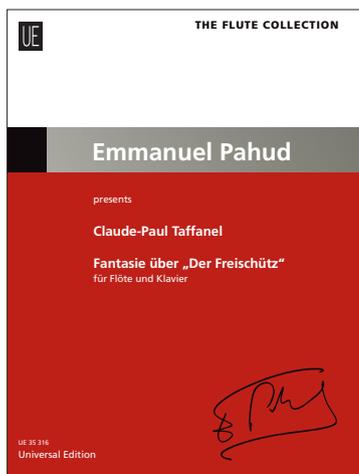


7



14

# Neuerscheinungen



66

## FANTASIE ÜBER »DER FREISCHÜTZ«

**THE FLUTE COLLECTION**  
**Emmanuel Pahud presents**  
**CLAUDE-PAUL TAFFANEL**

Mit *The Flute Collection – Emmanuel Pahud presents* realisiert Emmanuel Pahud seinen lange gehegten Wunsch, ausgesuchte Werke, die seine Flötistenlaufbahn begleiten und prägen, auch anderen zugänglich zu machen. Damit ruft er eine reiche Sammlung von Bekanntem, Ausgefallenem, Wiederentdecktem und Neuem ins Leben, die ihresgleichen sucht. Den Auftakt macht die Musik des 19. Jahrhunderts, aus der hervorragende Bearbeitungen von Opernarien und -paraphrasen für Flöte und Klavier hervorgingen. Um diese Bravourstücke im heutigen Konzertbetrieb wieder zu beleben, ließ Pahud sie von Yoel Gamzou für Flöte und Orchester einrichten. Eine CD-Einspielung folgte. Die vorliegende erste Ausgabe von *The Flute Collection* geht auf eine kunstvolle Paraphrase von Claude-Paul Taffanel aus der Oper *Der Freischütz* von Carl Maria von Weber zurück. Taffanel war zweifellos einer der größten französischen Flötisten des 19. Jahrhunderts: beflügelt von den neuen technischen Möglichkeiten auf dem Boehm-Instrument begründete er die französische Flötenschule, war Flötist und Dirigent an der Pariser Opéra-Comique und unterrichtete am Pariser Conservatoire.

**FANTASIE ÜBER »DER FREISCHÜTZ«** ↗ [UE 35316](#)



## TANGO

**Mit Carlos Gardel den Tango entdecken**  
**CARLOS GARDEL**

Der Name Carlos Gardel ist bis heute untrennbar mit der Musik des Tango verbunden. Als einer der bedeutendsten Musikerpersönlichkeiten der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts machte er den Tango weltweit populär, und seine Bedeutung wurde später höchstens noch von Astor Piazzolla erreicht. Mit einigen der populärsten Tangos von Gardel, arrangiert für Violoncello und Klavier, leben Faszination und Glamour dieser Musik auf und stellen die musikalische Vielfalt des Cellos vor. Der mittlere Schwierigkeitsgrad beider Stimmen fördert neben der Beherrschung immer wieder neuer klanglicher und rhythmischer Elemente auch die technischen Fähigkeiten und das Zusammenspiel der jungen Musiker. Ein idealer Einstieg in die leidenschaftliche Musik des Tangos, voller Lebendigkeit, Vielfalt und Spaß!

**TANGO** ↗ [UE 35261](#)

## BERIO, LUCIANO

**Sinfonia**  
für 8 Singstimmen (SSAATTBB)  
und Orchester  
Studienpartitur ↗ [UE 35319](#)

## CERHA, FRIEDRICH

**Für Marino**  
(*gestörte Meditation*)  
für Klavier  
↗ [UE 35244](#)

## CORNICK, MIKE

**Pink Panther for Two**  
für Klavier zu 4 Händen mit CD  
↗ [UE 21579](#)

**4 Pieces for 5 Right Hands at 1 Piano**  
für Klavier zu 5 rechten Händen  
↗ [UE 21595](#)

## DEHNHARD, TILMANN

**Easy Jazz Studies**  
für Altsaxophon mit CD  
↗ [UE 35262](#)

## GARDEL, CARLOS

**Tango**  
bearbeitet von Diego Collatti  
für Violoncello und Klavier  
↗ [UE 35261](#)

## GISLER-HAASE, BARBARA

**Mini Magic Flute 2**  
für Flöte und CD  
(tlw. Klavierbegleitung)  
↗ [UE 35270](#)

## KODÁLY, ZOLTÁN

**Ave Maria**  
für Frauenchor (SSA) a cappella  
Chorpartitur ↗ [UE 34370](#)

## MAMUDOV, HIDAN

**Balkan Clarinet Duets**  
für 2 Klarinetten  
↗ [UE 34533](#)

## MOZART, WOLFGANG AMADEUS

**Così fan Tutte**  
Original Edition – nach  
historischen Vorbildern  
bearbeitet von Henrik Wiese  
für 2 Flöten  
↗ [UE 35245](#)

## PÄRT, ARVO

**Da pacem Domine**  
für 8 (oder 4) Violoncelli  
Partitur und Stimmen  
↗ [UE 34985](#)

**Par intervallo**  
für Klavier zu 4 Händen  
oder 2 Klaviere  
Spielpartitur ↗ [UE 34564](#)

**Spiegel im Spiegel**  
für Orgel  
↗ [UE 35016](#)

**Symphonie Nr. 4**  
**»Los Angeles«**  
für Streichorchester, Harfe,  
Pauken und Schlagzeug  
Studienpartitur ↗ [UE 34562](#)

## RAE, JAMES

**Violin Debut**  
für Violine mit CD und  
Klavierbegleitung ↗ [UE 21532](#)  
Klavierbegleitung ↗ [UE 21533](#)

## SOMMER, HANS

**Drei Lieder**  
bearbeitet von Clytus Gottwald  
nach Texten von Johann  
Wolfgang von Goethe  
für Chor (SSAATTBB)  
Chorpartitur ↗ [UE 35327](#)

## WEILL, KURT

**Aufstieg und Fall  
der Stadt Mahagonny**  
Oper in 3 Akten  
Klavierauszug ↗ [UE 35318](#)

**Songs**  
bearbeitet von Martin Reiter  
für Flöte und Klavier  
mit CD  
↗ [UE 34323](#)

THE FLUTE COLLECTION  
Emmanuel Pahud presents

## TAFFANEL, CLAUDE-PAUL

**Fantasie über**  
**»Der Freischütz«**  
für Flöte und Klavier  
↗ [UE 35316](#)

Die neue Karl Scheit  
Gitarren Edition  
**SOR, FERNANDO**  
**Variationen über ein Thema  
von Mozart** op. 9  
für Gitarre  
↗ [UE 34489](#)

## WIENER URTEXT EDITION

## BACH, CARL PHILIPP EMANUEL

**Sämtliche Orgelwerke**  
**Band 2: Kleinere Werke**  
für Orgel  
↗ [UT 50149](#)

## MENDELSSOHN BARTHOLDY, FELIX

**Rondo Capriccioso** op. 14  
für Klavier  
↗ [UT 50215](#)

**Variations sérieuses** op. 54  
für Klavier  
↗ [UT 50278](#)

## TELEMANN, GEORG PHILIPP

**Sechs Sonaten** op. 2  
für 2 Flöten (Violinen)  
↗ [UT 50281](#)

## VIVALDI, ANTONIO

**Sonaten für Violine und  
Basso continuo** op. 2  
für Violine, Cembalo  
und Violoncello  
↗ [UT 50176](#)

## GESAMTAUSGABEN

## MAHLER, GUSTAV

**Das Lied von der Erde**  
Neue Kritische Gesamtausgabe  
für hohe und mittlere Sing-  
stimme mit Klavier  
↗ [UE 33906](#)

## SCHÖNBERG, ARNOLD

**Werke für Streichorchester**  
- *Verklärte Nacht* op. 4 (1917)  
- *II. Streichquartett* op. 10 (1929)  
*Version* für Sopran und  
Streichorchester  
- *Suite im alten Stil in G-Dur*  
Kritischer Bericht zu den  
Bänden 9,1 und 9,2, Skizzen,  
Entstehungs- und Werkge-  
schichte, Dokumente  
↗ [UE 17042A](#)

## DIE NEUE STUDIEN- PARTITUREN-REIHE

## BERIO, LUCIANO

**Canticum novissimi  
testamenti**  
für 4 Klarinetten, Saxophon-  
quartett und 8 Singstimmen  
↗ [UE 34819](#)

## PÄRT, ARVO

**Cantus in Memory  
of Benjamin Britten**  
für Streichorchester und 1 Glocke  
↗ [UE 35536](#)

## ZEMLINSKY, ALEXANDER

**Eine florentinische Tragödie**  
Oper in einem Aufzug op. 16  
↗ [UE 34811](#)

# 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
- 90. Todestag **Hans Sommer** † 26.04.1922
- 75. Todestag **Karol Szymanowski** † 29.03.1937
- 70. Todestag **Alexander Zemlinsky** † 15.03.1942

## 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
- 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
- 150. Geburtstag **Richard Strauss** \* 11.06.1864
- 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

## 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

# KLANGSPUREN FESTIVAL ZEITGENÖSSISCHER MUSIK

**SCHWERPUNKT KOREA / UNSUK CHIN – COMPOSER IN RESIDENCE**

**13.09. – 29.09.2012**

**[www.klangspuren.at](http://www.klangspuren.at)**

Bewährtes und Innovatives greifen beim Festival zeitgenössischer Musik KLANGSPUREN Schwaz alljährlich ineinander. Im Zentrum der 19. KLANGSPUREN Ausgabe steht gegenwärtiges Schaffen aus Nord- und Südkorea mit Ensembles aus beiden Ländern und zahlreichen Werken der jüngsten und jüngeren Komponistengeneration und deren Vorreitern. Zwei Filme im Festival-Programm gewähren Einblicke in das Musikleben sowie den Alltag Koreas. Und die Komponistin Unsuk Chin, composer in residence im Rahmen der INTERNATIONALEN ENSEMBLE MODERN AKADEMIE, können Sie als facettenreiche Dozentin, Gesprächspartnerin und DiskutantIn erleben. Unverzichtbar verflochten mit dem Festival sind ebenso nationale, regionale wie internationale Interpreten und Komponisten.

## **GEORG FRIEDRICH HAAS**

Tetraedrite für Orchester (2012, Uraufführung)

## **JOHANNES MARIA STAUD**

Maniai für großes Orchester (2012, Österreichische Erstaufführung)

## **KLANGSPUREN ERÖFFNUNGSKONZERT**

Donnerstag, 13.09., 20.00 Uhr, Silbersaal im SZentrum, Schwaz  
Tiroler Symphonieorchester Innsbruck, Wu Wei Sheng, Wen-Pin Chien Dirigent

## **KARLHEINZ STOCKHAUSEN**

Kreuzspiel für Oboe, Bassklarinette, Klavier, Schlagwerker (1951)

## **ANTON WEBERN**

Symphonie op. 21 Klarinetten, Hörner, Harfe, Violinen, Viola, Cello (1928)

## **ERNST KRENEK**

Alpbach Quintet op. 180 für Flöte, Oboe, Klarinette, Fagott, Horn, Schlagwerk (1962)

## **ABSCHLUSSKONZERT DER INTERNATIONALEN ENSEMBLE MODERN AKADEMIE**

Donnerstag, 20.09., 20.00 UHR, ORF TIROL KULTURHAUS, Rennweg 14, 6020 Innsbruck  
Musiker der Internationalen Ensemble Modern Akademie, Bradley Lubman Dirigent

## **WOLFGANG RIHM**

13. Streichquartett (Österreichische Erstaufführung)

Freitag, 28.09., 20.00 Uhr, Silbersaal im SZentrum, Schwaz  
Arditti Quartett, Philipp Tutzer Fagott

*»Was er nicht tat, was er tat – dafür gibt es  
kein anderes Gesetz als das seiner Persönlichkeit.«*

**Max Brod** über **Leoš Janáček**