

**HARRISON  
BIRTWISTLE** »Gawain« bei den Salzburger Festspielen

---

**GEORG  
FRIEDRICH  
HAAS** Zum 60. Geburtstag

---

**LUCIANO  
BERIO** Zum 10. Todestag

---

**KAROL  
SZYMANOWSKI** Vom Triebleben der Klänge

---

**ARNOLD  
SCHÖNBERG** Orchesterfassung (1914) der »Kammersymphonie«

---

**DAVID  
SAWER** »Theater inspiriert mich«

---

**VYKINTAS  
BALTAKAS** Ein Portrait

---



19. JULI — 1. SEPTEMBER 2013

IM FOKUS: HARRISON BIRTWISTLE ·  
TOSHIO HOSOKAWA · TÖRU TAKEMITSU

Uraufführungen von: Mark André · Vykintas Baltakas · Friedrich Cerha · Dai Fujikura · David Fulmer · Toshio Hosokawa · Michael Jarell · Bruno Mantovani · Olga Neuwirth · Matthias Pintscher · Jay Schwartz · Nina Šenk · Johannes Maria Staud · Vito Zuraj  
Werke von: Keiko Abe · George Benjamin · Gérard Grisey · Maki Ishii · Györgi Ligeti · Kaija Saariaho · Isang Yun

# SALZBURG CONTEMPORARY

Mojca Erdmann · Claron McFadden · Matthias Goerne · Anna Prohaska · Dorothea Röschmann · Tadashi Tajima · Christian Tetzlaff · Ensemble WienBerlin · Ensemble Yūsei Tokyo · Klangforum Wien · Martin Grubinger & The Percussive Planet Ensemble · Minguet Quartett · NHK Symphony Orchestra Tokyo · Scharoun Ensemble · ORF Radio-Symphonieorchester Wien · österreichisches ensemble für neue musik · Sylvain Cambreling · Charles Dutoit · Titus Engel · Heinz Holliger · Cornelius Meister · Matthias Pintscher u. a.

Supported by

 Roche

HARRISON BIRTWISTLE

# GAWAIN

Ingo Metzmacher · Alvis Hermanis  
Eva Dessecker  
Christopher Maltman · John Tomlinson · Laura Aikin ·  
Jennifer Johnston · Jeffrey Lloyd-Roberts · Gun-Brit Barkmin ·  
Andrew Watts · Brian Galliford · Ivan Ludlow · Alexander Sprague  
Salzburger Bachchor · ORF Radio-Symphonieorchester Wien

Opera today supported by  JTI

TICKETS UND INFORMATIONEN

T +43 662 8045 500

[www.salzburgfestival.at](http://www.salzburgfestival.at)



SIEMENS



Liebe Musikfreunde,

»Institutionen bedeuten nichts ohne jene Menschen, die dem Apparat tatsächlich zum Leben verhelfen. Das konnte ich mir in jungen Jahren nicht vorstellen. Die Kraft der Institutionen, von denen unsere künstlerische Entwicklung und unsere Produktionsmöglichkeiten abhängig sind, beruht hauptsächlich auf der Phantasie und dem Mut von wenigen«, sagte einmal Mauricio Kagel. Wer wollte bezweifeln, dass er damit auch und gerade **Otto Tomek** gemeint hat, eine jener prägenden Persönlichkeiten in der zeitgenössischen Musik, ohne deren Mut, Phantasie und Kraft die Musikgeschichte nach 1945 gewiss anders aussehen würde.

Nun ist Otto Tomek nach einem erfüllten Leben verstorben. Was er der Universal Edition und deren Komponisten bedeutet hat, lesen Sie in diesem Heft. Wir gedenken auch mit einem berührenden Gedicht von Edoardo Sanguineti **Luciano Berio**, der vor zehn Jahren verstorben ist.

*Gawain* von **Harrison Birtwistle** gilt in Großbritannien als eines der bedeutendsten Musiktheater-Werke des 20. Jahrhunderts. Am europäischen Festland war die Oper aber noch nie zu hören. Das werden die Salzburger Festspiele nun ändern. Sie zeigen *Gawain* ab 26. Juli in der Felsenreitschule. Die Handlung basiert auf einem mittelalterlichen Heldenepos aus dem Umkreis der Artus-Sage und wartet mit einem Arsenal genretypischer Elemente auf: düstere Ritterburgen, unheimliche nächtliche Erscheinungen, Zauberkünste, politische Intrigen und amouröse Verwirrungen. Wir haben Birtwistle in London besucht und zum Werk befragt.

Den 60. Geburtstag von **Georg Friedrich Haas** am 16. August begehen wir mit einem eigenen Schwerpunkt. Im Jänner dirigierte Simon Rattle erstmals das mittlerweile zum Kultstück avancierte Ensemblestück *in vain* und findet dafür nur Worte höchsten Lobes: »Man muss Geduld und Vertrauen mitbringen, aber es ist ein atemberaubendes Erlebnis und eines der ersten großen Meisterwerke des 21. Jahrhunderts.« Haas selbst gibt in einem Interview Auskunft über seine klanglichen Vorlieben: »Mich interessiert diese unglaublich intensive Klangqualität der rein intonierten Intervalle. Ein rein gestimmter Obertonakkord.«

»Ihr Brief vom 8. Juni, den ich eben erhalte, hat mir eine riesige Freude bereitet«, schrieb Emil Hertzka 1919 an **Karol Szymanowski**. Wie dieser große, immer noch unterschätzte Pole nach Wien, zur UE und zu seinem Stil fand, wo er sich Anleihen holte, schildert Wolfgang Molkow mit vielen interessanten Querverweisen.

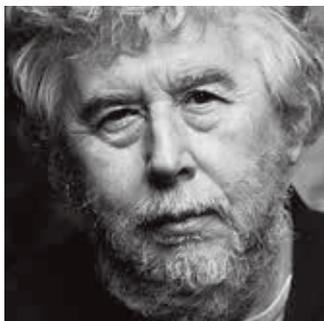
Mit **David Sawer** richten wir den Blick noch einmal nach England. Auch er lässt im Interview einen Blick in seine Werkstatt zu. Erst jüngst feierte er mit der Uraufführung von *Flesh and Blood* in London einen großen Erfolg. Interessantes Detail am Rande: Sawer wirkte bei der Uraufführung von *Gawain* im Jahr 1991 als Statist mit.

Mit **Vykintas Baltakas** stellen wir einen Komponisten vor, der sich gerne von der Musik, die er schreibt, selbst überraschen lässt, sich also nicht an einem vorgefertigten ästhetischen Programm abarbeitet. Er war einer der letzten Komponisten, die Otto Tomek für die UE gewinnen konnte.

Eine spannende Lektüre wünscht Ihnen

Ihr UE-Promotion-Team

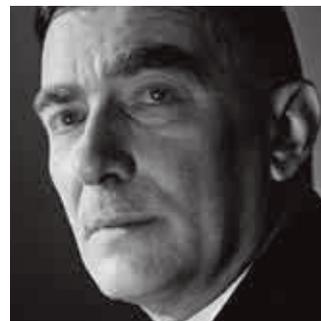
promotion@universaledition.com



Harrison Birtwistle 74



Georg Friedrich Haas 78



Karol Szymanowski 720

1 Editorial

---

**HARRISON BIRTWISTLE**

4 »Gawain« bei den Salzburger Festspielen

6 Im Interview mit Sarah Laila Standke

---

**SCHWERPUNKT GEORG FRIEDRICH HAAS**

zum 60. Geburtstag

9 »limited approximations«  
von Volker Hagedorn

10 Trügerische Spiralen  
von Wolfgang Schauffer

12 Vom Zauber »reiner« Intervalle –  
Ein Interview mit Heinz Rögl

15 Ein frühes Meisterwerk des 20. Jahrhunderts –  
Simon Rattle über »in vain«

---

**LUCIANO BERIO**

zum 10. Todestag

19 Ein Gedicht von Edoardo Sanguineti

---

**SCHWERPUNKT KAROL SZYMANOWSKI**

20 Briefwechsel Emil Hertzka – Karol Szymanowski

22 Vom Triebleben der Klänge  
von Wolfgang Molkow

---



Arnold Schönberg ↗ 30



David Sawyer ↗ 31



Vyintas Baltakas ↗ 34

### ARNOLD SCHÖNBERG

30 Orchesterfassung (1914) der »Kammersymphonie« –  
Ein Interview mit Philippe Jordan  
von Eric Marinitsch

---

### DAVID SAWER

31 »Theater inspiriert mich«  
Ein Interview mit Sarah Laila Standke

---

### VYKINTAS BALTAKAS

34 Ein Portrait von Sarah Laila Standke

---

### IM GEDENKEN AN OTTO TOMEK

36 Biografie  
37 Texte von Vyintas Baltakas, Pierre Boulez, Friedrich Cerha,  
Georg Friedrich Haas, Cristóbal Halffter, Wolfgang Rihm,  
Johannes Maria Staud und Bálint András Varga

---

### SERVICETEIL

42 UE aktuell  
56 Neu auf CD & DVD  
60 Neuerscheinungen  
64 Gedenktage und Jubiläen

#### IMPRESSUM »Musikblätter 5« (Mai–November 2013)

Universal Edition · Österreich: 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 Schaufler · Koordination (Serviceteil, Anzeigen, Fotos): Angelika Dworak ·  
Mitarbeit: Eric Marinitsch, Pia Toifl, Bettina Tiefenbrunner, Eva Maria Barwart, Johannes Feigl, Sarah Laila Standke, Bálint András Varga,  
Kerstin Schwager und Christina Meglitsch-Kopacek · Corporate Publishing: Egger & Lerch, 1030 Wien, www.egger-lerch.at ·  
Druck: REMAprint, 1160 Wien · DVR: 0836702 · ISSN: 2306-7837

# Zurück in die Zukunft

Zu Harrison Birtwistles  
»Gawain«

»Die Uraufführung einer Oper von Harrison Birtwistle ist heute ein nationales Ereignis, das es sogar in die Wochenendbeilage schafft«, schrieb ein britischer Journalist mit feiner Ironie, als 1991 Birtwistles *Gawain* in Covent Garden aus der Taufe gehoben wurde. Es wurde einer der größten Triumphe in Birtwistles Karriere. Wie bei neuen Opern selten genug wurde sie 2000 im selben Haus erneut auf den Spielplan gesetzt. Nun wird *Gawain* erstmals außerhalb Englands gezeigt. Die Salzburger Festspiele beginnen damit heuer ihr Opernprogramm und würdigen so Birtwistle bereits ein Jahr vor seinem 80. Geburtstag.

*Gawain* basiert auf der mittenglischen Romanze *Sir Gawain and the Green Knight*, einem anonymen Stabreimepos aus dem 14. Jahrhundert und mittenglischen Meisterwerk, das heidnische Rituale und frühchristliche Bilderwelt vereinigt.

Der Text ist Teil der Artuslegende und erzählt die Geschichte des Grünen Ritters, der zur Weihnachtszeit an König Arthurs Hof kommt, um den Anwesenden einen merkwürdigen Handel vorzuschlagen: Derjenige, der sich traut, ihm mit einer Axt den Kopf abzuschlagen,

Gawain muss sich, um den Pakt zu erfüllen, auf eine abenteuerliche Reise machen, die ihn zu einem anderen Menschen machen wird.

Das Libretto von *Gawain* stammt vom englischen Dichter David Harsent, mit dem Birtwistle noch bei weiteren Opern zusammenarbeiten sollte. So »modern« und verständlich der Text nun auch ist und Birtwistles Tendenz zu einer fragmentierten Handlung in früheren Opern negiert. Die Wucht und Energie der Partitur suchen selbst im Œuvre Birtwistles ihresgleichen, wobei es ihm aber wichtig war, gezielt zwischen der geordneten Welt drinnen und der wilden, gesetzlosen Welt draußen zu unterscheiden. Schließlich symbolisieren sie zwei Seiten derselben Idee: Gawain selbst.

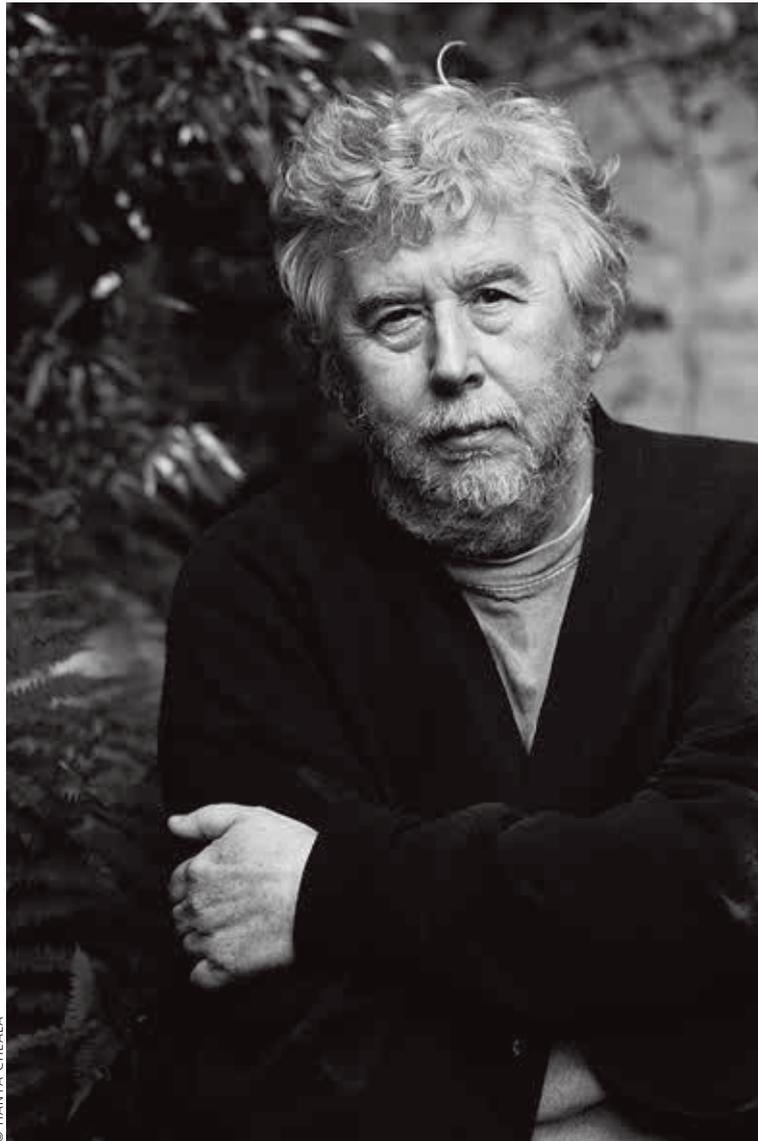
Der homerischen Unmittelbarkeit der Originaldichtung und ihrer unverkennbaren Prägung durch den Nordwesten Englands (aus dem auch Birtwistle stammt) entsprach der Komponist etwa mit der Verwendung von drei Tuben und einem Euphonium.

»Birtwistle griff nach der Zukunft«, schrieb der britische Musikwissenschaftler David Beard, »indem er sich auf eine mythische, wagnereske Vergangenheit bezieht.« Damit beschreibt er auch eine der zentralen Szenen der Oper: die Szene des Wandels der Jahreszeiten am Ende des ersten Aktes, die abbildet, wie ein Jahr vergeht, und gleichzeitig die zeremonielle Bewaffnung Gawains darstellt, bevor dieser aufbricht, um seinem Schicksal entgegenzuziehen. Es klingt an, wonach sich der moderne Mensch wie nie zuvor sehnt: nach einem harmonischen Gleichgewicht zwischen Mensch und Natur.

Und auch Gawains Reise zu Beginn des zweiten Aktes, die parallel die den Ritter bereits erwartenden Bertilak und Lady de Hautdesert zeigt, steht für Birtwistles Neigung, musikalische und dramatische Situationen aus mehreren Blickwinkeln zu betrachten. ↵

## Ein harmonisches Gleichgewicht zwischen Mensch und Natur

soll sich nach Ablauf eines Jahres und eines Tages der gleichen, nun vom Grünen Ritter ausgeführten Probe in der Grünen Kapelle im Hohen Norden stellen. Gawain, Arthurs Neffe und einer der Ritter der Tafelrunde, lässt sich auf dieses scheinbar absurde Spiel ein und siehe da: Nach vollzogener Tat lebt der Geköpfte weiter und



© HANYA CHILALA

*»Woher kommt meine Musik?  
Aus meiner Vorstellung.  
Ich stelle mir Musik vor, die nicht existiert.«  
Harrison Birtwistle*

# »Man muss sich auf die Kreativität verlassen«

Harrison Birtwistle im Interview mit Sarah Laila Standke  
über »Gawain«

*Wie haben Sie die Geschichte von »Gawain« entdeckt?*  
**Birtwistle:** Ich tendiere dazu, Opern über Themen zu schreiben, die mich bereits seit meiner Kindheit, meiner Jugend beschäftigen. Es gibt eine ganze Liste von Themen, über die ich schreiben könnte. Ich erinnerte mich, es gelesen zu haben. Für mich lagen die Problematik und gleichermaßen Faszination darin, wie man eine Sage wie diese Bühnenmäßig adaptieren könnte. Wie kann man das Drama voranbringen?

*Ich habe gelesen, dass Sie David Harsent eines Tages angerufen und einfach gefragt haben, ob er eine Oper mit Ihnen machen wolle. Wie sind Sie speziell auf Harsent gekommen und wie ist die Zusammenarbeit mit ihm verlaufen?*

**Birtwistle:** Ach, das war ganz einfach: Ich habe eine Oper mit dem Titel *Punch and Judy* geschrieben, uraufgeführt im Jahr 1968, und erst später David Harsents Gedichtzyklus *Mister Punch* gelesen. Ich hatte mit einigen Leuten Gespräche über das Schreiben geführt und dabei erkannt, dass alles eine Frage der Persönlichkeit ist, ob man das Gefühl hat, mit dem Librettisten eine Beziehung aufbauen zu können – und es ist tatsächlich eine schwierige Beziehung.

Bei der Oper braucht man eine sehr spezielle Sprache. Es gibt bestimmte Dinge, die nicht funktionieren, bestimmte Worte, die man nicht verwenden kann – alles muss sehr direkt sein. Bei David hatte ich das Gefühl, jemanden vor mir zu haben, mit dem ich arbeiten könnte, und im Laufe der Jahre haben wir dann eine Arbeitsmethode entwickelt. Ich habe ihm nie etwas direkt vorgeschrieben, habe zwar vieles grundsätzlich besprochen, aber nicht behauptet: »Das ist, was ich möchte.« Es ist eine Zusammenarbeit wie beim Tennisspiel. Ich denke, der beste Zugang ist einfach zu sagen: »Das ist eine Oper. Bist du daran interessiert, sie zu machen?« Dann habe ich schon mal den ersten Aufschlag getan und warte nun darauf, dass der Ball zurückkommt. Ich habe zunächst Ideen über einen bestimmten Input, wie sich

etwas entwickeln – oder nicht entwickeln – kann. Danach aber geht es nicht weiter, ehe ich etwas Musikalisches in der Hand habe. Das war schon immer so. Sobald ich eine Situation oder ein bestimmtes Detail habe, kann ich mich am Tennisspiel beteiligen, denn dann ist da ein Ball, den ich tatsächlich zurückschlagen kann. Mit einer vollendeten Tatsache könnte ich nichts anfangen.

*Es gibt zwei Hemisphären in »Gawain«, welche Sie als den Kern des Werkes bezeichnen und worin Ereignisse parallel verlaufen: die Innenwelt – christlich, ritterlich und vermeintlich tugendhaft –, repräsentiert durch König Arthurs Hof im ersten Akt und Bertilak de Hautdeserts Burg im zweiten, sowie die Außenwelt – heidnisch, wild, ungebändigt und voller Gefahren. Beide Hemisphären werden auf der Bühne durch eine Tür voneinander getrennt dargestellt. Ferner spielt das Element der Reise eine wichtige Rolle, nicht nur im reellen Sinn, sondern auch in metaphorischer Weise: Gawains Reise, sein Entwicklungsweg von einem, dem Anschein nach heldenmütigen Ritter, frei von Tadel, zu einer menschlichen, unabhängigen und weisen Persönlichkeit. Die Struktur des ganzen Stückes ist zyklischer Natur: Worte, Musik und Handlung werden an mehreren Stellen dreimal hintereinander wiederholt. Am Ende des ersten Aktes deutet sich darin der Jahreslauf an, der Wechsel der fünf Jahreszeiten von Winter bis Winter und der Übergang von der Nacht zum Tag, währenddessen Gawain auf seine Reise, auf die Suche nach dem Grünen Ritter und der Grünen Kapelle vorbereitet wird.*

**Birtwistle:** Die Vorstellung vom Reisen auf der Bühne, in einem begrenzten Raum interessiert mich. Ich erinnere mich, wie ich die Darstellung von *The Passing of a Year* bei mir auf dem Land in Frankreich entworfen habe und dabei lange auf- und abging, bis mir klar wurde, wie ich meine Vorstellungen musikalisch umsetzen könnte. Ich habe eine Art Maskenspiel für das Werk *The Passing of a Year* konzipiert, in dem ein Frauen- und ein Männer-

chor lateinische Motetten singen, eine für jede Jahreszeit – es ist wie Kino, es ist wundervoll. Man weiß nicht, ob Gawain ein Jahr auf seinen Aufbruch gewartet hat oder nicht, weil man ein Jahr später wieder am selben Punkt anlangt, an dem es begonnen hat. Es ist eine Märchengeschichte; man braucht diese Fragen nicht zu beantworten, weil in Märchengeschichten alles erlaubt ist.

*Denken Sie in Musik, sobald Sie einen Stoff wie »Gawain« im Kopf haben? Woher kommt Ihre Musik?*

**Birtwistle:** Woher kommt meine Musik? Aus meiner Vorstellung. Ich stelle mir eine Musik vor, die nicht existiert. Ich weiß es nicht – eine unmögliche Frage. Ich weiß niemals, was ich schreiben werde, bis ich mich hinsetze und komponiere. Es ist sehr schwer, Musik zu beschreiben und warum man etwas macht. Die Zeit, die man mit einem Werk verbringt, vergeht in gewisser Weise sehr langsam – all diese Viertel- und Achtelnoten müssen erst notiert werden. Dann aber ist etwas abgeschlossen und man harrt darauf, wie ein Detail zum nächsten führt. Ich beschäftige mich nie mit präkompositorischen Dingen, da es mir immer produktiver und interessanter erscheint, wenn es einen Kontext gibt und ich mich an einem Punkt wiederfinden kann, an den ich nicht gelangt wäre, wenn ich bereits zu Beginn darüber nachgedacht hätte.

Es gab eine Zeit, in der Komponisten so etwas wie Architekten waren. Sie skizzierten zuerst den Gesamtumriss und füllten ihn dann mit Farbe. So könnte ich niemals vorgehen. Ich spüre, dass man sich auf seine Kreativität verlassen muss und wissen oder zumindest darauf hoffen, dass in einer bestimmten Situation etwas geschehen wird. Es muss sich aus einer absoluten Notwendigkeit und einem Zusammenhang heraus einstellen, erst dann wird es wahrhaftig. Ich kann das nicht für andere Komponisten beantworten, aber ich bin mir nicht sicher zu wissen, was ich da tue. Beim Komponieren denke ich immer wieder: »Das wäre aber eine interessante Art zu beginnen, das werde ich so machen.« Am Ende eines Arbeitstages ist es schon keine besonders gute Idee mehr.

Dann habe ich eine andere – keine Sache, die mir eine schlaflose Nacht bereiten würde. Irgendwie ist eine Idee so gut wie die andere – es geht darum, wie man damit umgeht. Wie die ersten Noten im ersten Satz von Beethovens *5. Symphonie*. Ist das eine gute Idee? Eine tatsächlich ganz schön verrückte Idee.

*Gawain* war einfach etwas, das mir schon ganz lange durch meinen Kopf gegangen war, es hatte mit bestimmten erzählerischen und dramatischen Gegebenheiten zu tun. Ich erinnere mich, Alison Chitty, die Ausstatterin, mit der ich anlässlich der Uraufführung der Oper am Royal Opera House zusammenarbeitete, gefragt zu haben, ob es möglich sei, eine Pferdephantomime einzusetzen: ein Pferd, das von zwei Komödianten dargestellt werden sollte, einem am vorderen und einem am hinteren Ende, jedoch in erhabener Weise und nicht als Witzfigur. Die Vorstellung von diesem Pferd und jemandem, der es reiten sollte, hat mich richtig in Gang gebracht. Dann sagte ich: »Könnten wir den Grünen Ritter enthaupten?« Das waren die Dinge, die mich interessierten, mir die Gelegenheit und all jene Bestandteile boten, mit denen ich arbeiten wollte, eine Art kindischer Fantasterei, aber für Erwachsene. Es ist eine Musik, die von allen diesen Dingen handelt, über die ich spreche. Meine Faszinationskraft. ↵

---

## HARRISON BIRTWISTLE

### *Gawain*

Oper in zwei Akten (1990–1991/1994/1999)

Libretto von David Harsent (\* 1942)

Ingo Metzmacher, Musikalische Leitung

Alvis Hermanis, Regie und Bühne

Christopher Maltman, *Gawain*

John Tomlinson, *The Green Knight/Bertilak de Hautdesert*

Laura Aikin, *Morgan le Fay*

Jennifer Johnston, *Lady de Hautdesert*

Jeffrey Lloyd-Roberts, *King Arthur*

Premiere: 26.7.2013 ↗ [Salzburger Festspiele, Felsenreitschule,](#)

[ORF Radio-Symphonieorchester Wien, Salzburger Bachchor](#)

A black and white photograph of Georg Friedrich Haas. He is shown from the chest up, wearing a dark, ribbed corduroy jacket. He has his right hand resting against his face, with his fingers spread, and is looking thoughtfully out of a window to the right. The lighting is dramatic, with strong highlights and deep shadows. The background shows a window with light coming through, and a dark chair is partially visible on the right.

*GEORG  
FRIEDRICH  
HAAS*

*Die Uraufführung der »limited approximations« von Georg Friedrich Haas für sechs Klaviere im Zwölfteltonabstand und Orchester war nicht nur eine Sensation, sondern eine jener halben Stunden, in denen Musikgeschichte geschrieben wird. Der Klang der Flügel verflüssigte sich. Wie schmelzendes Geröll flossen ihre Töne durch Schichten des Orchesters. Eine menschenleere Tektonik entsteht, wie vor dem Anfang oder nach dem Ende der Zeiten, die Bedrohliches hat in ihrer Eigengesetzlichkeit. Wie ein brodelnder Meeresspiegel scheint einmal der Klang auf die Hörer zuzukippen. Und wenn manche Akkorde von fern wie Septakkorde bei Anton Bruckner tönen, dann nur als Fata Morgana über einem Prozess, der mit Tonalität so viel zu tun hat wie die Entstehung der Alpen. In diesem Prozess wird einem das gewohnte Treppenmaß der zwölf Töne unter den Füßen weggezogen, während ein ganz anderer, höchst sinnlicher und physisch spürbarer Zusammenhang sich einstellt. Ehe man weiß, wie einem geschieht, ist man ins Gravitationsfeld eines anderen Planeten geraten. Vielleicht ist es auch die Erde, neu betrachtet.*

*Volker Hagedorn (»Die Zeit«; 15. September 2011; »Kernschmelze in Zeitlupe«)*

# Trügerische Spiralen

Zur Musik von Georg Friedrich Haas

VON WOLFGANG SCHAUFLER

Gemessen an der Qualität seiner Werke trat Georg Friedrich Haas erst relativ spät in den Fokus der internationalen Musikwelt. Heute ist sein Rang als herausragender Komponist seiner Generation jedoch unbestritten. Davon zeugen der übervolle Terminkalender, der Große Österreichische Staatspreis 2006, nicht zuletzt die Qualität der Ensembles und Orchester, die seine Werke aufführen.

Dass die Anerkennung lange auf sich warten ließ, dann aber umso intensiver einsetzte, mag damit zusammenhängen, dass Georg Friedrich Haas in seinen Werken mit großer Konsequenz Schritt für Schritt musikalisches Neuland erobert, seine Hörer zu Klangabenteuern einlädt, deren Radikalität und Schönheit sie erst zu erfassen lernen müssen. Der Begriff Abenteuer ist mit Bedacht gewählt. Sich auf die Musik von Georg Friedrich Haas einzulassen, bedeutet auch loszulassen, bedeutet, eine Reise mit unbekanntem Ziel zu unternehmen. Es bedeutet, das Wagnis einzugehen, sich Haas anzuvertrauen. Anders wird man seiner Musik nicht auf die Spur kommen. Ganz oder gar nicht. Er wird dieses Vertrauen reich belohnen.

Aus der Erkenntnis heraus, dass ihm die wohltemperierte Skala nicht genügend differenzierte Ausdrucksmöglichkeiten bereithält, entwickelt und verfeinert Haas Klänge, deren Faszination auf der Verwendung der Mikrotonalität beruht.

Vermutlich würde Haas gegen diese Feststellung Einwände erheben. Es gibt, so betont er, nicht nur eine einzige Mikrotonalität. Wer sie darauf verkürzt, dass Halbtöne nochmals zur Vierteltönigkeit halbiert werden, geht am Wesen vorbei. Der sinnliche Reiz des vielgestaltigen Klangs wurde eine wesentliche Komponente

im musikalischen Denken von Haas. Verschiebungen, Obertonharmonien, Schwebungen – daraus lassen sich Welten bauen, die im Konflikt zueinander stehen, die einander spiegelnd ergänzen. Daran entzündet sich Haas' Kreativität, die in Bereiche führt, deren Boden nicht so sicher ist, wie es oft scheint – kaum Zufall also, dass ihm Franz Schubert überaus wichtig ist.

Seine Musik lässt oft gerade die Differenz zwischen Gewohntem und Möglichem hörbar werden. Das ist eine Herausforderung für Musiker wie Zuhörer. Der Zuhörer muss bereit sein, sich auf andere Hör-Koordinaten einzustellen. Dann warten auf ihn Klänge mit Suchtpotenzial. Von Haas gibt es mehrere Stücke, die von den Spielern in völliger Dunkelheit zu spielen sind. Tribut an seine Liebe zur Unschärfe und der daraus resultierenden Sensibilität der Wahrnehmung.

»Ich verstehe Nacht nicht im Sinne eines romantischen Träumerei-Begriffs«, sagt Haas selbst dazu, »sondern eher als Fortspinnung des Begriffs ›Umnachtung‹, als einen Moment von Trauer, Hoffnungslosigkeit, Dunkelheit. Die ›Nachtseite‹ der Dinge ist wesentlich in meiner Musik. Dieser Begriff beschreibt etwas, das im seelischen Bewusstsein meiner Person (und wahrscheinlich vieler anderer Menschen auch) eine große Rolle spielt.«

Auf die Frage, ob es einen direkten Bezug zwischen der Nacht, dem Licht und der Dunkelheit gebe oder ob sich das auf verschiedenen Ebenen abspiele, meinte Haas: »Die Bezüge gibt es wahrscheinlich immer, aber beim Komponieren, vor allem beim Komponieren von *Hyperion*, des »Konzerts für Licht und Orchester«, geht es mir ganz konkret um die Wahrnehmung der Finsternis beziehungsweise um die Wahrnehmung des

***Der sinnliche Reiz  
des vielgestaltigen Klangs  
wurde eine wesentliche  
Komponente im  
musikalischen Denken  
von Haas.***

Lichts als Musikinstrument. Das ist etwas anderes als der metaphorische Nacht-Begriff, von dem ich vorher gesprochen habe.

Beim Streichquartett »*In iij. Noct.*« wird allerdings der Nacht-Begriff mit der realen Abwesenheit von Licht in Verbindung gebracht: Wenn das historische Gesualdo-Zitat »*In iij. Noct.*« in der Mitte des Stücks (nach dem goldenen Schnitt) auftritt, wird der Bogen zwischen der realen Nacht, in der das Stück gespielt wird, und der metaphorischen Nacht des historischen Zitats für mich als Komponisten als ein Ausdruckselement greifbar.«

»Für das Hören von Musik«, schreibt der Musikwissenschaftler Bernhard Günther, »sind melodische Linien, wohltemperierte Tonhöhenraster und der Akzentstufentakt ungefähr das, was Geländer, Handlauf, gewohnte Größe und Anordnung der Stufen für das Gehen auf Stiegen sind. Schon subtile Abweichungen vom Normalmaß, perspektivische Verzerrungen, wie sie sich bei Treppen im Vatikan oder in Odessa finden, sorgen für Irritierungen. In einer berühmt gewordenen Lithographie verbindet Maurits C. Escher das obere und das untere Ende einer Treppe zu einer Art Wendeltreppe mit nur einer Umkreisung – und führt so einen unwirklichen Mikrokosmos der Ziellosigkeit vor.« Er beschreibt damit exakt Haas' »trägerische Spiralen«.

Zu den Meilensteinen in Haas' Œuvre zählt die Hölderlin-Kammeroper *Nacht* (1995/96), uraufgeführt bei den Bregenzer Festspielen, die auch 2003 die Poe/Kafka-Oper *Die schöne Wunde* realisierten. Ein Klassiker der neueren Ensembleliteratur ist mittlerweile das formal gewagte Ensemblestück *in vain* (2000). Wie in seinem *Violinkonzert* (1998) kollidieren hier aus Obertonreihen gebildete harmonische Strukturen mit Tritonus- oder Quart/Quint-Akkorden, die in schier endlose Klangschleifen münden.

Jüngst legte Haas große Orchesterwerke vor, die auf den Erkenntnissen von *in vain* beruhen und das Tor zu neuen Klängen und Klangerfahrungen weiter aufstoßen.

Mit *Hyperion* gelang ihm 2006 bei den Musiktagen in Donaueschingen eine »unvergessliche Dreiviertelstunde« (Die Zeit). Als »Musik mit Bannkraft« wurde sein Orchesterwerk *Bruchstück* (2007) bezeichnet, ein gut halbstündiges Klangungetüm. Schlicht für eine »musikalische Sensation« hielt die Neue Zürcher Zeitung 2011 sein Werk für sechs mikrotonal verstimmte Klaviere und Orchester: *limited approximations*.

Bei den Salzburger Festspielen stellte sich Haas letzten Sommer mit einem Werk ein, das von Mozarts Hornkonzert inspiriert ist, allerdings auf einen Solisten verzichtet: »... *e finisci già?*« »Zu Beginn des Konzertsatzes setzt Mozart den D-Dur-Akkord genau in der Position des Obertonakkordes – in Süßmayers Fassung verschwimmt diese Satzweise und wird zu einem satten Dur-Akkord. 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«, erklärt Haas die Grundkonzeption. Mozarts Fragment ist für ihn ein beeindruckendes persönliches Dokument. Über die Noten, die meist nur die Basslinie und die Solostimme beinhalten, hat Mozart italienische Texte geschrieben, die für Haas zweierlei bezeugen: dass Mozart den Parameter »technische Schwierigkeit« geradezu dramatisch einsetzte (»Ahi – ohimè! – bravo, poveretto!«) und dass Mozart die formalen Vorgaben des Rondos offensichtlich als Zwang empfunden hat. Dass Haas hier mit Mozart sympathisiert, kann man sich leicht vorstellen.

Kürzlich hat Simon Rattle erstmals die Musik von Haas dirigiert (siehe dazu seinen Text, Seite 15–17). Es war eine Art Vorbereitung des Berliner Publikums auf das neue Werk, das die Berliner Philharmoniker bei Haas in Auftrag gegeben haben und im Herbst 2014 sogar auf Tournee in die Carnegie Hall mitnehmen werden. Ein besserer Zeitpunkt hätte sich kaum finden lassen. Haas übernimmt diesen September eine Professur für Komposition an der Columbia University in New York. ↵

# Vom Zauber »reiner« Intervalle

Georg Friedrich Haas im Interview  
mit Heinz Rögl

*Herr Haas, Sie haben einen »Ton«, einen unverkennbaren Stil gefunden. Wie leicht fällt das einem Komponisten?*

**Haas:** Das nehme ich, auch wenn es so nicht gemeint ist, ja fast als Vorwurf. Die erste Antwort wäre, dass ich hoffe, dass in einer meiner nächsten Kompositionen wieder etwas dabei ist, wo man nicht sagt, das ist wieder »typisch Haas«. Sich hinzusetzen und seinen »Personalstil« zu konstruieren, funktioniert so sicher nicht und das ist auch anderen Komponisten nie gelungen.

*Zum Wiedererkennungswert und zum unterstellten Personalstil: Ihre Musik erwuchs – rein technisch betrachtet – unter anderem sowohl aus dem Interesse am Oberton-Farbspektrum der Musik als auch aus der akribischen Beschäftigung mit der Mikrotonalität, wie sie von den Komponisten Iwan Wyschnegradsky oder Alois Hába erstmals angewandt wurde. Sie haben letztere in selbstständiger Anverwandlung weiterentwickelt.*

**Haas:** Um das, was die Mikrotonalität betrifft, ein wenig auf den Boden der Realität zu stellen: Sicherlich spielt die Beschäftigung damit in meiner kompositorischen Arbeit eine große Rolle, aber ich glaube nicht, dass sie eine signifikant größere Rolle spielt als bei den meisten meiner Kolleginnen und Kollegen.

Ich habe etwa Enno Poppe in Warschau bei einer Podiumsdiskussion gesagt, dass er, gäbe es eine Olympiade für Mikrotonalität, da einige Positionen vor mir wäre. Die Harmonik von Iwan Wyschnegradsky, der einer der Pioniere der Vierteltonmusik war, spielt sicher in meiner Musik eine zentrale Rolle, aber nicht in der

Vierteltonigkeit, sondern in der halbtönigen Annäherung, die Wyschnegradsky auch verwendet hat. Wenn ich ihn zitiere, dann eher in der Nicht-Vierteltonigkeit des Vierteltonkomponisten. Das relativiert die Sache schon wieder.

Ich habe zur Vierteltonigkeit auch eher ein gespaltenes Verhältnis. Ich hatte mich mit dieser beschäftigt, indem ich zu Hause zwei voneinander im Vierteltonabstand gestimmte Klaviere hatte, und es war natürlich sehr aufschlussreich, damit gemeinsam mit einem Partner experimentieren zu können. Aber die Vierteltonigkeit ist schon etwas sehr Abstraktes und auch etwas, das mit dem Gehör nur schwer zu erfassen ist. Ich habe hervorragende Orchester erlebt, auch solche, die viel Neue Musik spielen, wo sich die Musiker mit ziemlicher Unschärfe in dieser Vierteltonigkeit bewegten, die weit entfernt ist von der Präzision, mit der sie sich sehr versiert im Halbtonsystem bewegen.

**»Personalstil«  
zu konstruieren,  
funktioniert  
sicher nicht.**

*Das bei weitem wichtigere Element in Ihrer Musik ist der Bezug auf das Spektrum der Obertöne?*

**Haas:** Das spielt für mich eine ganz große Rolle. Mich interessiert diese unglaublich intensive Klangqualität der »rein« intonierten Intervalle. Ein rein gestimmter Obertonakkord.

*Da streifen wir jetzt die expressive Komponente in Ihrer Musik, die ja auch – und jetzt gelangen wir in das gefährliche Fahrwasser der verbalen und damit ideologischen Interpretation und Sinnerklärung – Botschaften vermitteln will. In einem Spektrum, das von Verzweiflung und Trauer bis hin zu Schönheit,*

*Leidenschaft, Trunkenheit, Ekstase reicht. Unmöglich, von einer Musik, wie etwa »in vain«, nicht existenziell berührt zu sein.*

**Haas:** Das freut mich natürlich, wenn das so wahrgenommen wird, reden kann ich da nicht oder nur sehr schwer darüber. Meine Entscheidung, als 17-Jähriger

**Haas:** Vielleicht hören andere Menschen das anders, aber ich kann mir trotzdem nicht vorstellen, dass jemand diese Wiederkehr des Anfangs anders als beklemmend wahrnehmen wird. Das reicht schon. Mehr braucht es nicht. Und den konkreten politischen Anlass, den dürfen wir heute ja Gott sei Dank vergessen. Momentan bin ich

***Meine Entscheidung, als 17-Jähriger nicht Schriftsteller, sondern Komponist werden zu wollen, hatte vielleicht damit zu tun, dass ich gemerkt habe, ich kann mich verbal nicht so präzise ausdrücken wie klanglich.***

nicht Schriftsteller, sondern Komponist werden zu wollen, hatte vielleicht damit zu tun, dass ich gemerkt habe, ich kann mich verbal nicht so präzise ausdrücken wie klanglich.

Sie haben Recht, in meiner Musik ist Trauer, da ist Angst, da ist das Gefühl des Getriebenseins, einer Unerbittlichkeit, irgendwohin geführt zu werden, egal ob man das will oder nicht. Aber: Bis auf ganz wenige Ausnahmen ist es keinesfalls so, dass ich mich hinsetze, um ein ästhetisches Programm oder eine Geschichte zu vertonen. Es gibt manchmal Stimmungen, die am Anfang stehen. Bei *in vain* war das die Betroffenheit über die schwarzblaue Regierungsbildung im Jahr 2000, wo ich eine Musik gemacht habe, die formal so abläuft, dass das als überwunden Geglaupte am Ende wieder zurückkommt.

*»in vain« ist im Abstand der Jahre zum Kultstück geworden, das vor allem durch seine berückende klangliche Schönheit frappiert.*

darüber glücklich, dass dieses Stück länger gelebt hat als diese Regierung. Das kann man immerhin schon sagen.

*Nach Ihrem »Durchbruch« als international anerkannter Komponist in den späten Achtzigerjahren, dem ab, sagen wir, 1988/89 auch eine noch größere Zahl imponierender Stücke als je zuvor folgten: Sehen Sie sich selbst in Ihrem Schaffen in einer ständigen, gar linearen Weiterentwicklung begriffen? Relativieren sich für Sie persönlich ältere Werke?*

**Haas:** Das *Duo* für Bratsche und präpariertes Klavier stammt aus dem Jahr 1984 und ich halte es auch noch heute für eines meiner stärksten. Diese c-Moll-Melodie am Ende, die die Bratsche, deren Saiten bei jeder Wiederholung umgestimmt werden, immer wieder repetiert, sodass eine Art Wegschmelzen der Tonalität eintritt, ist schon etwas, an dem man »Personalstil« sehen könnte, wenn man das will. Obwohl es ganz anders klingt als andere Stücke von mir und man ziemlich lange brauchen →

würde, um auf die Idee zu kommen, dass das von mir sein könnte. Und ich hoffe, dass ich auch in Zukunft wieder ganz andere Stücke schreiben kann. Was vor zehn Jahren geschrieben wurde, ist ja noch nicht unbedingt alt.

*Schreiben Sie je nach Auftrag jeweils für verschiedene Gruppen, Ensembles oder Orchester anders?*

**Haas:** Ja. Ich versuche immer, für die jeweilige Aufführungssituation zu komponieren. Ich kann das auch an konkreten Beispielen verdeutlichen. *Poème* war ein Auftrag für das Cleveland-Orchester und ich wusste, dass es fast keine Proben gibt, da diese in den USA extrem

*Das heißt, man kann das machen, wenn man sich damit auseinandersetzt.*

**Haas:** Die Psychologie von 24 Leuten ist so grundverschieden von der eines Orchesters mit 85 oder 100 Mitwirkenden, dass die Dinge, die mit 24 gehen, mit 100 noch nicht zu realisieren sind. Meine Musik ist immer noch utopisch, noch immer nicht ganz zu realisieren, aber nach fünf, zehn Jahren geht es dann doch, dann hat sich das irgendwie herumgesprochen und eingeschliffen. Da kann ich auch noch etwas anderes erzählen: Das *Zweite Streichquartett*, das 1998 im Wiener Konzerthaus uraufgeführt wurde, habe ich für das Hagen-Quartett geschrieben, das der Moderne gegenüber sehr aufgeschlossen ist, aber dessen Schwerpunkt doch eher in der Vergangenheit liegt. Clemens Hagen, der auch der erste Solist meines Cellokonzerts war, hat mir später erzählt, die Musiker verwenden den Ausdruck »Haas-Intonation«, wenn sie romantische oder klassische Musik in reiner Intonation spielen.

Es wurde ihnen also durch die Auseinandersetzung mit meinem Stück auch die Problematik bewusst gemacht, mit der sie in der anderen Musik auch zu tun haben. Meine große Hoffnung ist, dass das auch in den Orchestern verstanden wird, obwohl das dort durch die Gruppengrößen noch viel schwerer zu erreichen ist. Dass denen auch klar wird, dass ich genau mit dem arbeite, womit sie sich bei Schubert und Bruckner herumschlagen. Die Aufführungsqualität würde davon sehr profitieren. Streicher oder Bläser müssen (und mussten) ja auch bei tonaler Musik mikrotonal intonieren, um ausdrucksstark spielen zu können. Das ist ja das Interessante, dass die Komponisten das immer den Interpreten überlassen haben, das mag damit zu tun haben, dass man dafür eine eigene Notenschrift hätte erfinden müssen. Aber das sind Bereiche, die den Instrumentalisten aus der tonalen Musizierpraxis beim Ausstimmen von Akkorden durchaus vertraut sind. Und wo kompositorisch noch sehr viel zu finden ist. ↵

***Das Hagen-Quartett verwendet den Ausdruck »Haas-Intonation«, wenn es romantische oder klassische Musik in reiner Intonation spielt.***

teuer kommen, wusste aber auch, dass im Gegensatz zu Europa die Interpreten bestens vorbereitet zu den Proben kommen. Da ist ein soziologischer Unterschied: Wenn ein amerikanischer Musiker unvorbereitet zur Probe kommt, verliert er seinen Job, wenn ein europäischer sich vorbereitet zeigt, schauen ihn die anderen böse an. Das ist einfach so und man muss das zur Kenntnis nehmen. Das Gegenstück war *Natures mortes* für Donaueschingen, wo man in atypischer Weise viele Proben hat. Und ich wusste, dass Sylvain Cambreling dirigiert, der meine Musik kennt wie kaum ein anderer. Dort konnte ich mir den Luxus erlauben, für großes Orchester fünf verschiedene Ober-tonreihen zu schreiben. Die brauchten dazu sechs Proben plus Realisation. *Bruchstück* hat einen einzigen Obertonakkord, *in vain* hat zwölf – weil es das Klangforum ist.

# »Als entdecke man den Ursprung der Musik«

Simon Rattle über »in vain«

Georg Friedrich Haas' Komposition *in vain* ist wirklich ein erstaunliches Meisterwerk. Wie kann man es beschreiben? In der Neuen-Musik-Szene hat es sich bereits etabliert als eines der großen Meisterwerke des 21. Jahrhunderts. Haas hat mir selbst gesagt, er hätte gedacht, ein einstündiges Werk mit so großer Besetzung, das sich überwiegend außerhalb der üblichen Tonrastraster bewegt und bei dem es im Saal zwanzig Minuten lang vollkommen dunkel ist, so etwas würde niemals gespielt werden. Und es würde schon gar nicht ein solches Kultstück werden. Aber es bleibt nie bei einer Auf-führung. Das Publikum will immer sofort mehr.

Bei den ersten Proben mit den Musikern der Orchester-Akademie habe ich versucht, das Stück irgendwie zu beschreiben. Erstaunlicherweise gibt es aber kaum ein vergleichbares Werk. Manches klingt wie Ligeti, zum Beispiel diese umherhuschenden Figurationen im *Violinkonzert*, als würden hundert Alices und Kaninchen im Wunderland in Korridoren verschwinden. Manches erinnert vielleicht auch ein bisschen an Ligetis *Atmosphères* und deren faszinierende intergalaktische Stille.

Aber der überwiegende Teil ist klanglich völlig unvergleichlich. Stellen Sie sich ein klingendes Rothko-Gemälde vor und Sie kommen der Sache schon näher. Wie seine Bilder hat diese Musik etwas Pulsierendes, Glühendes. Je länger man diese Bilder betrachtet, desto dynamischer wirken sie, und das gilt auch für dieses Stück. Haas selbst benutzte noch einen anderen schönen Vergleich: M. C. Eschers *Treppauf Treppab* war für ihn eine große Inspiration, das Bild einer Treppe, die scheinbar ständig aufwärts führt, bei der man am Ende aber wieder am Anfang steht.

Klanglich funktioniert dieses Werk ähnlich wie eine optische Täuschung. Es ist das Gegenteil der Sisyphos-Idee: Dieser war dazu verdammt, einen Stein immer

wieder den Berg hinaufzurollen, der anschließend wieder herunterrollte. Hier steigt man die Treppe hinauf und glaubt, es ginge immer höher, aber tatsächlich kommt man immer wieder am Anfang an. Hier liegt wohl die Bedeutung von *in vain*: vergeblich.

Das Stück entstand als Reaktion auf das Erstarken der politischen Rechte in Österreich am Ende des letzten Jahrhunderts. Haas war verzweifelt angesichts dieser Entwicklung. Trotzdem ist das Stück weder tragisch noch politisch. Es ist eher so, als ginge man in einen verwunschenen Wald, eine Art Urdunkel, und als entdeckte man dort den Ursprung der Musik.

Das Stück beginnt mit wild durcheinanderwirbelnden Klängen, mit einer Art akustischem Schneegestöber. Durch diese Klänge hindurch kann man Lichtstrahlen hören. Bei diesem Stück helfen nur Metaphern. Während sich das Schneegestöber legt und mehr und mehr lange Töne hörbar werden, wird es im Saal immer dunkler, bis es schließlich vollkommen finster ist. Nun klingt die Musik, als käme sie aus einer Art Ursuppe, als kämpfe sie sich ihren Weg ins Leben. Reine Töne reiben sich mit minimal tieferen oder höheren, als ob sie miteinander kämpften. Oder als würde man sich die Haut aufritzen.

Entschuldigen Sie diese Vergleiche! An einem gewissen Punkt klingt es, als ringe die Musik mit ihrem Werden. Es ist eine lange und schwierige Geburt. Dann bleiben die Streicher auf einem Akkord liegen und plötzlich hört man die Harfe. Man hat spontan den Eindruck, sie sei furchtbar verstimmt, aber tatsächlich spielt sie Varianten von natürlichen Obertönen, wie sie auf jedem Blechblasinstrument vorkommen. Unser modernes Stimmungssystem enthält viele Kompromisse gegenüber den natürlichen Intervallen. Haas ist zur Naturtonreihe



© STEPHAN RABOLD  
Simon Rattle

***Auf dem Höhepunkt des Stücks hören  
wir zehn Minuten lang die erstaunlichste  
Musik, die je geschrieben wurde.***

zurückgekehrt, wie man sie zum Beispiel beim Horn bei konstanter Lippenspannung findet. So entsteht ein ganz besonderer, beinahe urtümlicher Klang. In diesem Stück geht es um Kontraste, um Licht und Dunkel, aber auch um die reinen Naturtöne, die sich mit den modernen Klängen reiben.

Am Anfang wird vor allem mit der Wirkung dieser Akkorde gespielt: Sie klingen wie fantastische Lichteffekte. Für mich wirkt die Musik dann wie etwas, das in Wagners Unterbewusstsein geschlummert haben mag, bevor er *Das Rheingold* schrieb, das mit diesem großartigen Es-Dur-Akkord beginnt. Aber diese Akkorde sind sehr viel älter, sie basieren auf der Naturtonreihe. Sie erklingen in den Posaunen und Hörnern, als würden sie uns zu einer Zeremonie rufen. Auf dem Höhepunkt des Stücks hören wir zehn Minuten lang die erstaunlichste Musik, die je geschrieben wurde. In ihrer Art ist sie für mich nur mit dem Schaffen von György Ligeti vergleichbar, der vor einigen Jahren verstarb.

Nun geht zum zweiten Mal das Licht aus und wir erleben die Geburt einer neuen Harmonie. Die Musiker spielen in völliger Dunkelheit. Jeder muss seinen Part auswendig beherrschen und zehn Minuten solcher Musik auswendig zu lernen, ist nicht leicht. Wir haben bis heute daran gearbeitet, auch in völliger Dunkelheit, so dass das helle Licht nun sehr überraschend kommt. Hier basiert der Klang zu großen Teilen auf einem natürlichen C-Dur, das in der Dunkelheit pulsiert und glüht, fast wie eine Halluzination. Und das Publikum spürt, dass etwas ganz Neues passiert: die Entdeckung einer reinen Harmonie, nicht nur musikalisch, sondern allumfassend.

Ich bin sicher, so hat es sich Haas gedacht. Man spürt, dass man sich an der Schwelle zur Erleuchtung befindet, zu neuer Erkenntnis. Dann wird es langsam wieder hell, und die Musik bleibt auf Eschers endloser Treppe hängen, so dass man völlig orientierungslos ist. Die Maschinerie gerät quasi ins Stocken, sie hat ihren natürlichen Zustand, ihren Urzustand verlassen, und die Vision ist wieder verloren. Tatsächlich zieht das Stück gegen Ende immer mehr an, genau, wie es sich vorher entspannt hat. Und wie am Ende von Bergs *Wozzeck* oder Schönbergs *Erwartung* hört es plötzlich und unvermittelt auf und alles war vergeblich: in vain.

Die Arbeit mit der Orchester-Akademie war eine großartige Erfahrung. Manche hatten Vorkenntnisse in Neuer Musik, andere nicht. Keiner hatte je ein Stück wie dieses gespielt, das nicht in normaler Stimmung, sondern in Mikrointervallen komponiert ist. Aber dieses Stück hat eine so eindrucksvolle Wirkung, dass es bestimmt in die Geschichte eingehen wird. Später wird man einmal sagen: Das war ein echter Neuanfang.

Als wir mit den Proben begannen, haben die Musiker gesagt: »Was ist das denn? Ist er verrückt? Kann man das überhaupt spielen?« Ich habe sie dann gebeten, es sich anzuhören, und danach haben einige erzählt: »Wir haben es uns angehört und konnten danach nicht einschlafen. Die Wirkung ist unglaublich!« Mich erinnert es stark an die großartigen Werke von Olafur Eliasson. Besonders an seine letzte Installation in Berlin: Man betrat einen gigantischen Raum, der voller Rauch war, und durch den Rauch strahlten gleißende Lichter. Man war vollkommen orientierungslos und ertrank geradezu in Farben.

Dieses Stück hat einen ähnlichen Effekt. Als ich anfang, es zu studieren, fielen mir sofort Eliassons Werke ein. Und als ich mich eines Abends hinsetzte, um es zum ersten Mal ganz durchzuhören, bekam ich mittendrin eine E-Mail von Olafur. Ich sah sie auf dem Computer und dachte: Wenn das kein Zeichen ist – Gedankenübertragung! Er wird zur ersten Aufführung kommen, denn an diesem Abend haben wir begonnen, über das Stück zu diskutieren. Dies kann also wirklich ein echter Neuanfang sein. Also kommen Sie und hören Sie es sich live an! Oder hören Sie eine Aufnahme! Es ist wirklich unvergleichlich. Man muss Geduld und Vertrauen mitbringen, aber es ist ein atemberaubendes Erlebnis und eines der ersten großen Meisterwerke des 21. Jahrhunderts. ✓

*Diese Einführung hielt Simon Rattle  
aus Anlass der Aufführung von »in vain« in der  
Berliner Philharmonie am 18.1.2013*

---

**GEORG FRIEDRICH HAAS**

***in vain*** (für 24 Instrumente)

Besetzung: 2 1 2 1 - 2 0 2 0

Schl(2), Hf, Akk, Klav, Sax, Vl(3), Va(2), Vc(2), Kb

Uraufführung: 29.10.2000 ↗ [Köln, Klangforum Wien](#),

[Dirigent: Sylvain Cambreling](#)





© ALEXANDER SCHLEE

# LUCIANO BERIO

(24.10.1925-27.5.2003)

piccolo threnos

le stanze che tu ci abiti, adesso (adesso, voglio dire, che ci abiti tu, lì tutto tanto solo, ormai), sono piene di musica: (di musica tua, voglio dire): (di te, che sei stato la musica, per me, per tutti, per anni e anni, qui):

(immagino una specie di musique d'ameublement, come si usava dire, de tapisserie): (e ti sarà arrivato, ma questa volta per te, quel tuo vecchio telegramma che diceva, mi pare, »GRAZIE«, e niente altro): (e fuori, crescono fiori e fiori, mi ha detto Talia, ieri):

(e lo avrai verificato subito, certo, che non c'è un dio, non una dea, da nessuna parte): (nemmeno una microcamena della musica, voglio dire, niente): (e ti suppongo più tranquillo, un po', così, non so):

(ma lo sapevi, poi, che i mortali, agli immortali, ci sta scritto da sempre, non è lecito (non lo sarebbe, voglio dire, comunque), piangerli, neanche, mai):

(ma se è per questo, poi, però, ci pensiamo qui noi, adesso, per fortuna, per forza):

EDOARDO SANGUINETI

19

kleiner threnos

die »stanze«, die du dort bewohnst, jetzt (will sagen, jetzt, wo du dort wohnst, dort so ganz allein, von nun an), sind voll von musik: (will heißen, von deiner musik): (von dir, der du musik warst, für mich, für alle, jahre über jahre, hier):

ich stelle mir eine art von musique d'ameublement vor, wie man einst zu sagen pflegte, de tapisserie): (und dein altes telegramm wird schon angekommen sein, aber diesmal bei dir, das telegramm, das, glaube ich, lautete: »DANKE«, und nichts weiter): (und draußen, da wachsen blumen über blumen, erzählte mir Talia, gestern):

(und du wirst dich sofort überzeugt haben, sicherlich, dass da kein gott ist, keine göttin, nirgends): (nicht einmal eine mikrocamena der musik, will sagen, nichts): (und ich nehme an, dass du mehr ruhe hast, ein wenig, einfach so, wie auch immer):

(aber es war dir wohl klar, dass den unsterblichen, so steht's geschrieben seit anbeginn, nicht gestattet ist (nicht einmal selbst wenn, will sagen, egal), die sterblichen zu beweinen, nicht einmal ein wenig, niemals):

(aber was das anbelangt, das erledigen schon wir, hier, jetzt, glücklicherweise, notwendigerweise):

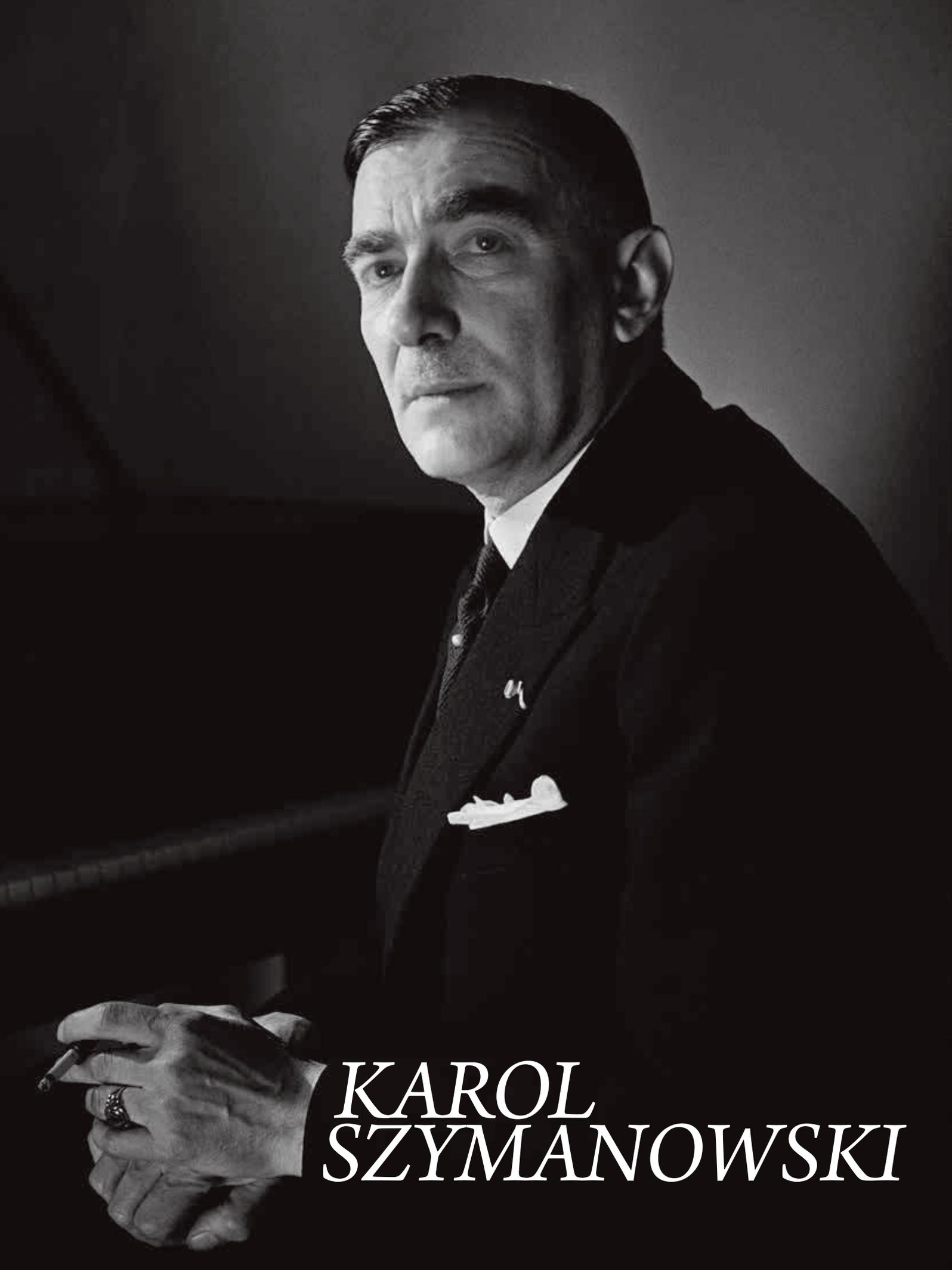
EDOARDO SANGUINETI

SZYMANOWSKI AN HERTZKA  
(ELISABETHGRAD, 8. JUNI 1918)

*»Es scheint mir wirklich seltsam,  
nach 4 Jahren Ihnen wieder einmal  
schreiben zu können!  
Hoffentlich sind Sie noch immer in Wien,  
auf der Stellung des Direktors der U.E.  
wie immer tüchtig arbeitend und  
wohl in guter Gesundheit?  
Ich wäre recht glücklich, alles das von  
Ihnen erfahren zu können!«*

HERTZKA AN SZYMANOWSKI  
(WIEN, 15. JUNI 1918)

*»Ihr Brief vom 8. Juni, den ich eben erhalte,  
hat mir eine riesige Freude bereitet.  
Es war für mich immer eine große Sorge,  
wie es Ihnen in all den Jahren ergangen ist,  
denn die Nachrichten, die ich von  
Ihrer Frau Schwester aus der Schweiz  
erhalten habe, waren nur ganz dürftig,  
denn auch sie selbst hat, wie sie mir erst vor  
einigen Monaten schrieb, von Ihnen lange,  
lange nichts gehört gehabt.  
Sie können sich gar nicht denken,  
wie oft wir während dieser Zeit von Ihnen  
gesprachen haben.«*



*KAROL  
SZYMANOWSKI*

# Vom Triebleben der Klänge

Karol Szymanowski zwischen Klangekstase  
und Nationalstil

VON WOLFGANG MOLKOW

Die europäische Musik der Jahrhundertwende steht im Zeichen des Klangrausches. In der Nachfolge Richard Wagners wird das Orchesterpedal zum Medium exzessiver Klanginszenierungen: Das Wort »Klang« selbst bekommt eine magische Bedeutung, so dass Paul Bekker ein Buch *Klang und Eros* nennen kann. Camille Saint-Saëns berichtet noch ironisch über eine Episode der Wagner-Anbetung, in der eine hysterische Dame bei den Weckakkorden e-Moll/C-Dur aus dem *Siegfried* ohnmächtig dem Meister zu Füßen gesunken ist. Die schimmernde Gralswelt des *Lohengrin*, die züngelnde Venusbergmusik des *Tannhäuser*, die nacht- und todessüchtige Chromatik des *Tristan*, die Klangzauber der *Ring*-Tetralogie – all diese sehrenden, schwärmenden, blühenden, brünstigen Ausdrucksformen erotisierte Natur verdichten sich für die kommende Musikgeneration zu einer Klang-Metaphysik, die gleichzeitig Mysterium und Abenteuer, Andacht und Orgie, Meditation und Raserei in sich birgt.

Zu den Klang-Erotomanen muss auch der polnische Komponist Karol Szymanowski gezählt werden, der 1882 – im Sterbepaar Wagners – geboren wurde. Klammern wir die bewusst polnische Schaffensperiode

Szymanowskis einmal aus, so sind viele seiner Werke – ungeachtet aller Differenzierung in Form, Struktur und Instrumentation – absolute Klangemanationen. Szymanowskis Cousin, Jugendfreund und späterer Librettist Jarosław Iwaszkiewicz berichtet davon, dass die Wörter »Klang« und »Klingen« Lieblingsausdrücke Karols waren. Entsprechend wird das »klangliche Wundererlebnis«, die »berauschende sphärische Geistererscheinung des Tönens«, ein Ur-Thema im Schaffen Szymanowskis, das sich ohnehin Ritualen und antiken Symbolen verschreibt. »Sinnlich, dunstig und schwül« sind die Hauptattribute damaliger Kritiken, und Iwaszkiewicz schreibt an einer

Stelle, dass es eine derart »unverschämt metaphysisch unanständige Musik« wie die Szymanowskis vorher noch nicht gegeben habe. Derselbe Iwaszkiewicz rühmt auch an den von ihm getexteten Liedern eines verliebten Muezzins die »Schwüle und den Moschusduft« – Attribute, die nach Fin de siècle, Décadence, Jugendstil und Orientalismus schmecken.

In der Tat umgibt die Figur Szymanowskis etwas von der Aura des vergangenen Künstlerideals, das sich mehr im Mysterium gründet als in Schaffensemsigkeit, mehr in Morbidez als in Motorik, mehr nach tiefen Schichten des Daseins forscht, als sich in robuster Musizierfreude auslebt. Biographisch setzt sich dieses Dasein zusammen aus polnischer Verschlossenheit und Wiener Bohème,

katholischer Strenge und Dionysiertum, Ekstase und Askese. Und bedenkt man, dass die schillernde und faszinierende Existenz Szymanowskis tatsächlich vom Keim der Auflösung befallen, vom Hauch des Todes gestreift war – in Form einer schleichenden Tuberkulose – dann wird die Nähe zum Thomas Mannschen Künstler-typ geradezu verblüffend

deutlich. Doch: Der Knabe Karol schwelgte zwar am Klavier in Wagnerklängen und gab sich auch später *Tristan*-Exzessen hin – er weilte sogar als Patient in Davos, dem Zauberberg. Dennoch offenbart sich in seiner Musik mit ihrem unbedingten Schönheitspostulat kein kränklicher Jüngling oder gar lebensfeindlicher Charakter, sondern eine Persönlichkeit, die wie die großen Zeitgenossen um Individualismus der Form und des Ausdrucks ringt.

Ein Ausdrucksbedürfnis, das immer wieder als ekstatisch bezeichnet und dadurch in Beziehung zu Skrjabin gebracht wird. Doch wenn man Skrjabin einen Konstrukteur und Programmatiker der Klangekstase nennen

könnte, so vollzieht sich Ekstase im Werk Szymanowskis eher willkürlich, von innen heraus, entfaltet sich aus dem Misterioso der Satzanfänge in stetig steigender Fieberkurve und entlädt sich in vokaler wie instrumentaler Apotheose. So in den Violinkonzerten, die Szymanowski für den fulminanten Geiger Pawel Kochański schrieb, so in der 2. und 3. *Symphonie*, so in der Oper *König Roger*, so aber auch in den Orchesterliedern, den Streichquartetten und der Klaviermusik.

Bei allem Klang-Hedonismus und aller üppigen Farbenpracht herrscht jedoch eine Vorliebe für Dunkel und Melancholie vor. Szymanowski verabsolutiert die Nocturne-Stimmungen seines Landsmannes Chopin; seine Klangfantasie flieht den »tückischen Tag«, so wie seine chromatisch wuchernden, weit ausschwingenden Melodiebögen mehr und mehr der Tonalität entwachsen. Szymanowskis ureigene Klangsphäre – das ist ein geheimnisvoll irisierendes, in lichter Höhe schwebendes oder in mystisches Dunkel getauchtes, ins »Grandioso« mündendes *Lied der Nacht*. Eine Musik, die das *Tristan*-Motiv vereinigt mit den Vokal- und Klanghymnen von *Daphnis und Chloe*, purpur-violett, in einer schwülen Luft und ein »Gemenge aus Nacht und Licht, schwarz und hell«.

Karol Szymanowski wurde in Tymoszwówka in der Ukraine, mithin als russischer Staatsbürger geboren; wie Mussorgskij und Rimskij-Korsakov entstammt er dem Landadel, der kulturtragenden Schicht kleinerer und mittlerer Gutsbesitzer.

»Von ihrer Umgebung unterschied sich die Familie Szymanowski durch ihre hohe künstlerische Kultur«, schreibt der Biograf Stanisław Golachowski und fährt fort: »Die Voraussetzungen für das musikalische Niveau schufen bereits die Eltern des Komponisten. Karols Vater [...] zeichnete sich durch hervorragende Musikalität aus. Ihm verdanken sowohl Karol als auch seine Geschwister ihre musikalische Ausbildung, die sich auf beste Tradition der europäischen Musik stützte. Auf dem Flügel der Szymanowskis hatten ausschließlich Werke großer

Komponisten Platz, voran Mozarts und Beethovens. Diese Schule [...] gab Karols musikalischer Entwicklung die günstigste Richtung, da er sich in der Kindheit bereits die besten Werke der Musikkultur aneignen konnte. Schon der junge Szymanowski muss gespürt haben, dass es mit der Gesellschaft, der er angehörte, zu Ende

***Schon der junge Szymanowski muss gespürt haben, dass es mit der Gesellschaft, der er angehörte, zu Ende ging.***

23

ging. Der endgültige Ruin der Familie nach der Oktoberrevolution traf ihn nicht nur materiell, sondern vor allem seelisch, wie seine Briefe aus der Zeit von 1917 bis 1920 bezeugen. So versuchte er mittels seiner Musik, an Kultur hinüberzueretten, was er nur konnte.

Jarosław Iwaszkiewicz teilt aus seiner Erinnerung viele Beobachtungen mit, die sich weniger auf die Musik als auf die Außenseiterrolle seines Cousins im Familienkreis beziehen. Es entsteht das Bild eines heranwachsenden jungen Dandys, der gleichwohl seine zunehmende Introversion geschickt vor der Außenwelt verbirgt. Da ist seine höfliche, aber kalte Distanz zur mütterlichen Fürsorge in Sachen Religion; und da ist zugleich sein früh erwachter Sinn für die heidnische Antike, gepaart mit dem Hang zu Stilisierung und Narzissmus. Im verdunkelten Salon zu Tymoszwówka posiert er als sterbender Petronius Arbitr nach Sienkiewicz' *Quo Vadis*-Roman und symbolisiert damit zugleich seine eigene Rolle im Leben und in der Kunst; vorerst schockiert er damit die sittenstrengen polnischen Tanten, die ihn für einen »verdorbenen Menschen« und »komponierenden Dilettanten« halten. →

Bevor Szymanowski als fertiger Künstler ins Leben tritt, sammelt er gleichsam Impressionen, um seinem Schönheitskult einen möglichst reichen Inhalt geben zu können. »Den Philister mit einem gütigen und weisen Lächeln auf Welten der Schönheit zu weisen«, wird seine künftige Mission sein. Um diese erfüllen zu können, wandelt der junge Karol auf Oscar Wildes bzw. Dorian Grays Spuren. Für das Warschau um 1900 ist dieser Lebensstil ungewöhnlich genug; Szymanowski gilt als einer der »bestangezogenen« jungen Männer Polens, tritt nicht als gelehriger Schüler des Konservatoriums auf, sondern

hervorbringen konnte wie *König Roger* – dieses geheimnisvolle Mysterium der Liebe und Toleranz, wo Amor und Caritas in eins verschmelzen –, nahm sein Kult der Schönheit des Lebens beunruhigende, ja mitunter vulgäre Formen an. Dabei meine ich, dass die Tuberkulose, die in Szymanowskis Organismus im Keim schon immer existiert hatte, das ihre zu der gewissen ekstatischen Erregung beitrug. Im Grunde genommen ist das wesentlichste Element seiner Kunst, jene »Pression«, von der die Kritiker mitunter sprechen und die zeitweise den Rahmen der herkömmlichen Musikästhetik sprengt, vor allem seine Erotik.«

Dass sich jenes erotische Flair schon früh in den Werken Szymanowskis bemerkbar macht, ist zunächst durchaus nicht nur Symptom der Krankheit, sondern des Zeitgefühls. Unter dem Einfluss des Erotomanen von Bayreuth schreiben die wenigsten Komponisten noch »schlichte Weisen«. Skrjabin entwirft seine ekstatischen Poeme und Grieg komponiert ein Klavierstück mit dem Titel *Erotik*. Strauss schwelgt in erotischen Liebesszenen und Ravel entwickelt seinen Orchesterstil, dem Hans Heinz Stuckenschmidt »Paarungs-Besessenheit« und »klanggewordenen Eros« attestiert. Selbst der spröde Schönberg lässt sich noch von Strauss zu einer passionierten *Pelleas und Melisande*-Musik inspirieren; später ist er es, der den Ausdruck »Triebleben der Klänge« formuliert.

Um die europäische Moderne um 1900, ja selbst Wagner, näher kennen zu lernen, war Szymanowski auf das Selbststudium angewiesen. Golachowsky schreibt: »Von Wagner und seinem künstlerischen Erben Richard Strauss wusste man in Warschau so gut wie nichts. Für die polnischen Komponisten, die in dieser Zeit die künstlerische Reife erreicht hatten, war Mendelssohn ein nachahmenswertes Vorbild. Die musikalische Situation des damaligen Warschauer charakterisierte Henryk Opiensky folgendermaßen: »Wagners *Tristan* war ein Mythos, dessen Kenntnis nur schädlich sein konnte.«

Was für andere schädlich, sollte für Szymanowski zum Elixier werden. Um dem Akademismus des Warschauer

## ***Sein Nationalkolorit: ein Ergebnis von Ästhetentum und Schönheitskult***

als »reicher junger Herr aus der Ukraine«, nicht als Liedkomponist, sondern als Herzensbrecher, der seinen zahlreichen Flammen Lieder widmet.

Zunächst also haben wir keinen energischen Erneuerer vor uns, der mit dem Notizbuch in der Hand den Wellenschlag der Donau notiert wie Leoš Janáček; wir finden einen jungen Mann, der sich Nietzsches Geburt der Tragödie zum Evangelium macht, eifrig die Musik von Chopin und Skrjabin studiert und das Land der Griechen mit der Seele sucht. Ein Künstler, der sein künftiges Nationalkolorit dem Ästhetentum und Schönheitskult abgewinnt. Iwaszkiewicz nennt diesen Kult etwas schwülstig eine »Religion der Liebe«, verbindet ihn aber treffend mit der Krankheit: »Bevor diese Religion geläutert worden war durch die vielen Reisejahre, durch unvergessene Eindrücke in Sizilien und Afrika, durch die kontemplative Betrachtung der Kunst in Italien und schließlich durch die mehrjährige Einsamkeit des Krieges und solche Früchte

Konservatoriums zu entgehen, taten sich die vier Komponistenfreunde Grzegorz Fitelberg, Ludomir Różycki, Karol Szymanowski und Apolinary Szeluto zu einer Gruppe zusammen, die sich wenig später »Jung-Polen« nannte. Da es so gut wie keine Wagner- und Strauss-Aufführungen gab, half sich der Verein durch Privatvorstellungen aus den Klavierauszügen.

Der Enthusiasmus für die deutsche Musik wurde von den konservativen Musikkreisen Warschaws mitnichten geteilt. Szymanowski, der mittlerweile unter dem Einfluss Max Regers stand und eine Sinfonie geschrieben hatte, die er selbst ein »harmonisch-orchestrales Monstrum« nannte, verspielte durch diese Art von »Deutschtümelei« all sein Ansehen, das er durch frühe Kammermusik und Lyrik bereits gewonnen hatte.

Um ein Bonmot des von ihm so bewunderten Oscar Wilde aufzugreifen: Szymanowski ging nach dieser Enttäuschung nicht ins Kloster, sondern zur Operette. Natürlich war der *Männerlotterie*, wie das Stück hieß, kein Erfolg beschieden.

In der 2. *Symphonie* in B-Dur sublimiert Szymanowski seine Strauss-Einflüsse und beginnt, diese mit seinem Personalstil zu verschmelzen. Einige Übergänge, Aufschwünge und Schlusskadenzen wirken wie aus

sich der echte Szymanowski. Die *Symphonie B-Dur* wurde zur Gipfelleistung Szymanowskis in der zweiten Schaffensperiode. Obwohl sie hinsichtlich des Wertes seinen späteren Orchesterwerken den ersten Rang abtreten musste, blieb sie dennoch die hervorragendste Sinfonie der damaligen polnischen Musik. Selbst wenn man den gesamten in ihr enthaltenen Reichtum neuer musikalischer Ideen außer Acht ließe, würde das Niveau der kompositorischen Technik, mit dem Szymanowski in diesem Werk aufwartet, ihn unwiderruflich zum ersten Komponisten Polens erhoben haben.

Szymanowski sah sich nach neuen Aufführungs- und Veröffentlichungsmöglichkeiten um. Eingedenk eines prägenden Jugenderlebnisses mit *Lohengrin* wandte er sich nach Wien, der damaligen Metropole europäischen Musiklebens.

Am 18. Januar 1912 fand im großen Saal des Musikvereins ein reines Szymanowski-Konzert statt: Grzegorz Fitelberg führte mit den Wiener Symphonikern die 2. *Symphonie* auf und Arthur Rubinstein spielte die 2. *Klaviersonate* in A-Dur. Zwei Monate später unterzeichnete Szymanowski einen 10-Jahresvertrag mit der Universal Edition. Verlagsdirektor Emil Hertzka schätzte

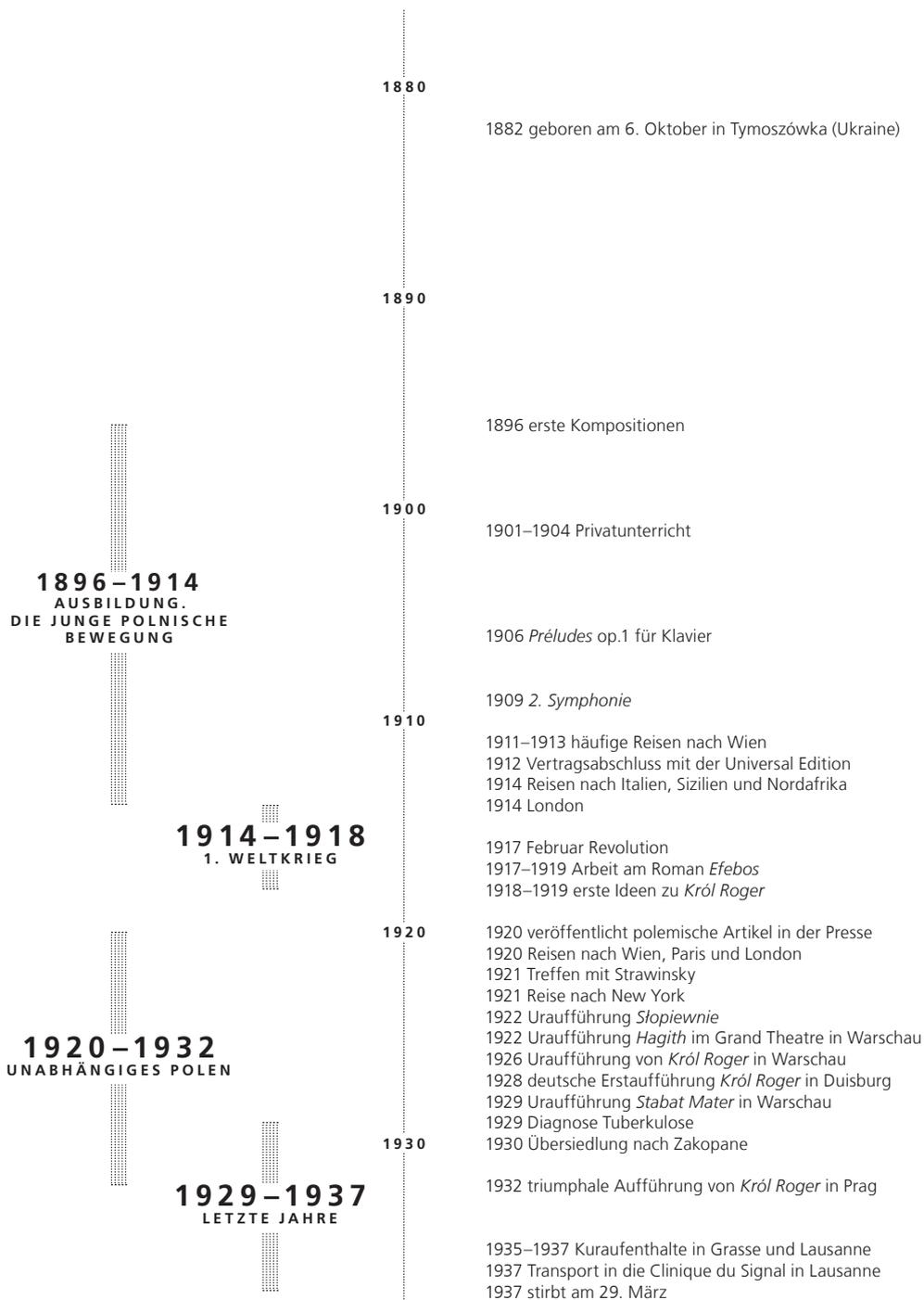
### ***Was für andere schädlich, sollte für Szymanowski zum Elixier werden.***

*Zarathustra* und dem *Heldenleben* herübergenommen. Doch hätte der effektsichere Strauss eine Sinfonie wohl kaum so kammermusikalisch intim begonnen; auch in den chromatischen Verschleierungen des Themas, in der Verunklarung der Struktur durch polyphone Überlagerung und dynamische Überdehnung, schließlich in der allmählichen Steigerung der Bewegung zeigt

Szymanowski außerordentlich, was der umfangreiche Briefwechsel beweist, der zwischen beiden bis zum Tode Hertzkas 1932 in einem ungewöhnlich herzlichen Tonfall geführt wurde. Da Hertzkas Passion der Oper galt, versuchte er auch gleich, den introvertierten Szymanowski für dieses Genre zu interessieren. So schreibt dieser an seinen Freund Stefan Spiess: »Ich fange an, immer mehr →

# KAROL SZYMANOWSKI

## ZEITTADEL



an eine Oper zu denken – einfach der Karriere wegen – das würde sehr wichtig sein, verschiebe auch auf weitere Sicht meine persönlichen Pläne und fange an, mich nach einem fertigen, effektvollen Text umzuschauen.«

Da die erste große Oper, die Hertzka und die UE herausbringen, *Der ferne Klang* von Schreker ist, beginnt Szymanowski sich vor allem für dessen Werke zu interessieren, findet die nächste Oper *Das Spielwerk und die Prinzessin* trotz »Unklarheiten und Inkonsistenzen« wunderschön, »voll von Poesie und Ausdruck«. Später wartet er voll Spannung auf die Oper *Die Gezeichneten*. Szymanowski spürt eine gewisse Wesensverwandtschaft mit Schreker – jenen gemeinsamen Zug zum Misterioso, zu Rausch, Ekstase und Entrückung, was sich in einem immateriellen Klingen, unbestimmten Raunen, Wogen und Glitzern manifestiert, einer Beschworung der tönenden Sphären. Mit dem aus mehreren Instrumenten raffiniert gemischten Klangtriller des *Gezeichneten*-Vorspiels korrespondiert am deutlichsten der Anfang des *1. Violinkonzerts*, eines Lieblingswerks Szymanowskis. Nach dem einleitenden Pizzicato des Soloinstrumentes bildet sich ein Wellengekräusel der Streicher, zu dem die Bläser kurze Motivfloskeln beisteuern. Harfenglissandi und Klavierfiguren verfremden den zunächst tonalen Klang immer mehr. Dann intoniert die Violine in hoher Lage ihr schlängelndes, in Sehnsuchtsgesten sich expressiv steigerndes Gesangsthema. Dieses immaterielle Singen der Geige in hoher und höchster Lage wird zu einem Spezifikum des Szymanowskischen Klangbildes.

»Wenn Italien nicht existierte, könnte auch ich nicht existieren. Ich bin weder Maler noch Bildhauer, doch wenn ich durch die Säle der Museen, die Kirchen, die Straßen gehe, wenn ich auf diese erhabenen, stolzen, mit einem ewig nachsichtigen und heiteren Lächeln auf alles Dumme, Niedrige und Empfindungslose herabschauenden Werke blicke – wenn ich mir diese vielen Generationen der schönsten, genialsten Menschen vergegenwärtige, fühle ich, dass es sich lohnt, zu leben und zu arbeiten ...« Seine italienischen, besonders aber seine sizilianischen Eindrücke verarbeitet Szymanowski programmatisch, dann vor allem dramatisch in der Oper *König Roger*.

Neben dem Konzert ist es der dreiteilige Zyklus *Mythen* für Violine und Klavier, in dem der Komponist einen neuen

impressionistischen Kammermusikstil entwickelt. Das erste Stück der *Mythen* heißt *Die Quelle der Arethusa* und bezieht sich auf die im Hafen von Syrakus entspringende Quelle, die der Überlieferung zufolge eine unterseeische Verbindung zum griechischen Arkadien hat. Wieder spannt sich in hoher Lage die Violinkantilene über die glitzernden, chromatisch changierenden Wellenfiguren der Klavierbegleitung.

Der mystische Ton Szymanowskis entsteht in seiner zweiten Schaffensperiode, die den Zeitraum der Kriegsjahre von 1914–1918 umfasst. In unmittelbarer Nähe der *Mythen* steht der Klavierzyklus *Masken*, der mit *Scheherazade*, *Tantris der Narr* und *Serenade des Don Juan* Charakterporträts präsentiert. Mit seinem pompösen bis expressionistischen Klavierstil, dessen Klanghypertrophie sich bereits visuell auf drei Notensystemen mitteilt, bilden die *Masken* das Gegenstück zu Ravels *Gaspard de la nuit*. Für die Figur der Märchenerzählerin Scheherazade hatten sich bereits andere klangensible

**»Ich fange an, immer mehr an eine Oper zu denken – einfach der Karriere wegen [...]«**

Musiker interessiert: Von Schumanns melancholischem Klavierstück über Rimskij-Korsakovs farbige Sinfonie bis zu Ravels Liedern reicht die Skala, die Szymanowski um eine traumsüchtige, in alterierten, breit arpeggierten Akkorden hingetupfte Impression erweitert.

Die Geste des geheimnisvollen Anhebens, die zur unverwechselbaren Klangchiffre Szymanowskis wird, findet sich noch in seiner dritten, der nationalen Periode, wenn auch nicht mehr so verwirrend und frei schweifend, sondern klassizistisch gebändigt: Sein *2. Streichquartett* von 1927, in dem der Komponist folkloristische Themen seines Balletts *Harnasie* verwendet, greift noch einmal wie in einer Reminiszenz auf den mystischen Anfang

→

***Strauss' »Salome« öffnete ihm das Tor zum Orient und damit zu einem Kolorit, das für seinen künftigen Personalstil richtungsweisend sein sollte.***

zurück; die schattenhafte Klangfläche besteht dieses Mal nur aus schlichten Ostinatosechzehnteln wie in Schuberts *Unvollendeter*. Über diese äußerst zarte Klangfolie wölbt sich in großem Bogen das kantable Thema.

Seine höchste Verdichtung erfährt das Einleitungsmisterioso in der 3. *Symphonie, Das Lied der Nacht*, die Szymanowski 1914 bis 1916 basierend auf Versen des persischen mittelalterlichen Dichters Dschalal-ad-din Rumi für Tenorsolo, Chor und großes Orchester komponierte. Wieder spannt sich über einem alterierten Bläserakkord in hoher Lage der Violingesang: »Cantabile molto espressivo« wogt diese Streicherlinie mit dem charakteristischen Intervall des Tritonus auf und nieder wie ein großer Nachtvogel. Dieser Anfang aus Nebelschleiern wirkt wie ein sinfonischer Abgesang der romantischen Sinfonien, die sich von Beethoven bis Mahler indirekt die Worte des Schöpfungsberichtes zum Motto nehmen: »Und der Geist Gottes schwebte auf der Fläche der Wasser.«

Schreker schöpfte für seine Opernkariere Hoffnung, nachdem er die Grazer Aufführung von Strauss' *Salome* gesehen hatte. Auch Szymanowski verspürte während seines ersten Wiener Aufenthaltes den Drang, »seine« *Salome* zu schreiben, hatte er doch bereits *Salome* und *Penthesilea* in Liedform vertont. Ab 1912 geistert durch seinen Briefwechsel mit der UE der Plan *Hagith*, welcher bald die Gestalt eines üppig instrumentierten Einakters annahm. Mit *Salome* verbindet *Hagith* außer stilistischen Details, dass ihr drastischer Stoff nicht Hoftheaterfähig war.

Für Szymanowski war die Erfahrung in anderer Hinsicht von Bedeutung: Sie öffnete ihm das Tor zum Orient und damit zu einem Kolorit, das für seinen künftigen Personalstil richtungsweisend sein sollte. Ab 1914 entstehen drei Zyklen, die man Höhepunkte orientalisierenden Liedgesangs nennen könnte: *Des Hafis Liebeslieder*, *6 Lieder einer Märchenprinzessin* und *Lieder des verliebten Muezzins*.

Ravel soll dem Vorschlag, arabische Motive in seiner Musik zu verwenden, entgegnet haben: »Schriebe ich

je so etwas, so wäre es arabischer als das alles hier!« Ebenso konnte Szymanowski mit Recht behaupten, in seinen *Hafis-Liedern* einen authentischen Ton gefunden zu haben, der weit über die Arabesken und Chinoiserien seiner Zeit hinausging. Der indische Pianist und Komponist Sorabji bezeichnet die *Hafis-Lieder* als »Musik von strahlender geistiger Klarheit, von erhabenem ekstatischem Ausdruck« und er fügt hinzu: »Diese Lieder sind nicht das Produkt eines kostümierten Europäers, sondern die Schöpfung eines Geistesverwandten, der uns musikalisch vermittelt, was wir instinktiv als Quintessenz der persischen Kunst erkennen.«

War die Oper *Hagith* wegbereitend für die Liederkzyklen, so bilden diese wiederum die Vorstufe zu Szymanowskis dramatischem Hauptwerk: der Oper *Król Roger*. Und hier ist es besonders das lyrische Kernstück, das den Hafis-Ton hinüberträgt ins Szenische: Roxanas Lied. Bezaubert von der suggestiven Macht des schönen Hirten stimmt Rogers' Weib ihre lockenden Koloraturen an. Dem gelegentlichen Vorwurf, Szymanowskis Musik sei esoterisch, kann man am besten mit Roxanas Lied begegnen. Diese mollsüchtigen und wollüstig sich höher schraubenden Melismen sind ein ausgesprochener »Ohrwurm«.

1918 schreibt Szymanowski an Hertzka: »Ich habe jetzt viel über Theaterwesen nachgedacht und bin zu der Überzeugung gekommen, dass es mit der eigentlichen »Oper« fast zu Ende ist. Darum interessiert es mich so lebhaft, was Schreker mit seiner neuen Oper meint!« In einem späteren Brief fügt er hinzu: »Wäre es unmöglich, einen Klavierauszug der *Gezeichneten* zu bekommen? Schreker interessiert mich immer am meisten, als Künstler, aber auch als Mensch!« Dieses Interesse gerade an Schrekers Hauptwerk *Die Gezeichneten* sollte Früchte tragen: 1918, im Uraufführungsjahr dieser Oper, beginnt Szymanowski mit seinem *König Roger*.

In beiden Opern geht es, grob gesprochen, um den Sieg entfesselter Sinnlichkeit über Ordnung und Zwang.

Am Schluss der *Gezeichneten* zerreißt der schöne Verführer Tamare Vitellozzo »mit Riesenkraft« seine Ketten. Die symbolische Bedeutung dieser Szene muss Szymanowski beeindruckt haben, denn gegen Ende des 2. Aktes seines *König Roger* lautet die Regieanweisung zu dem gefesselten Hirten: »Er zerreißt seine Ketten und wirft sie dem König vor die Füße.«

Dieser Analogie entspricht in beiden Opern die Tendenz, dass sich das dionysische Prinzip von Rausch, Ekstase und Auflösung zunehmend durchsetzt gegen

Der Umschwung europäischer Kunst nach dem Ersten Weltkrieg – markiert durch die Verwandlung subjektivistischer Tendenzen in ein neues »objektives« Kunstideal – ging auch an Karol Szymanowski nicht spurlos vorüber, wenn man bei ihm auch keinesfalls von einer Stilwende sprechen kann. Auffallend jedoch sein Hang zu objektiveren Formen und Inhalten sowie eine wachsend nationalbewusste Tendenz. 1920 bis 1925 entstehen neben der Komposition des *König Roger* die *Słopiewnie-Lieder*, dann drei *Wiegenlieder*, die *Kinderreime*, die reizende

### ***Szymanowski – der Meister der Ekstase, der Mystik und des Misterioso – diese Stilmerkmale entsprachen nicht unbedingt dem Eigenbild des Komponisten.***

die apollinische Strenge, die in den *Gezeichneten* durch die Kunst, im *König Roger* durch die Macht der Kirche repräsentiert wird.

Szymanowski – der Meister der Ekstase, der Mystik und des Misterioso – diese Stilmerkmale entsprachen nicht unbedingt dem Eigenbild des Komponisten, dessen künstlerisches Ideal laut eigener Aussage »die Polyphonie der Fuge« war. Selbstverständlich gibt es den formstrengen und strukturbewussten Szymanowski, dessen polyphoner Stil an Bach und Reger geschult ist und dessen mitunter komplizierte Rhythmik Affinität zu Bartk und Strawinsky besitzt. Den Anfang des *1. Violinkonzertes* könnte man eine ideale Vermittlung nennen zwischen den Schreckerschen Klangnebeln und der gläsernen Transparenz von *Petruschka*. Ebenso vermitteln die drei Klaviersonaten, die alle in eine ausgedehnte Fuge münden, zwischen der romantischen Dramaturgie der Lisztschen *h-moll-Sonate* und dem harten Martellato-Stil der Bartk-Sonaten.

Ballettgroteske *Mandragora* sowie die *20 Klaviermazurken* op. 50 – und schließlich das *Stabat Mater* für Soli, Chor und Orchester, das Szymanowski als volksglubiges »Bauernrequiem« konzipiert hat. Gleichzeitig beginnt die Arbeit an der großen Ballettpantomime *Harnasie*, in der Szymanowski dem Volksleben der polnischen Tatra und der Podhale-Kultur ein Denkmal setzt. In all diesen Werken ist eine Abkehr von mythischen Themen, von der schnheits- und todestrunkenen Geste zu spüren und eine Hinwendung zu konkreteren, nationalen und folkloristischen Themen.

Bedenkt man, dass der Komponist eine Kompositionsstelle in Kairo ausschlägt zugunsten einer für seine Gesundheit ruinösen, aufreibenden Direktion am Warschauer Konservatorium, so kann man nur von tragischem Patriotismus sprechen. Doch gehört auch dieser zu Szymanowskis schillernder Persönlichkeit: einer Dialektik von Knstlerindividualismus und Volksverbundenheit, Extravaganz und sozialem Verantwortungsgefühl. ◁

## »Sie ist leuchtender«

Philippe Jordan im Interview mit Eric Marinitsch  
anlässlich der Uraufführung von Schönbergs »1. Kammersymphonie op. 9«  
in der Orchesterfassung von 1914



Philippe Jordan

© JOHANNES IKOVITS

Warum haben Sie sich für die »1. Kammersymphonie« in der Orchestrierung von 1914 entschieden?

**Jordan:** Was ich im Prinzip immer gesucht habe, war eine Fassung, die das Klangbild der originalen *Kammersymphonie* bewahrt, sie aber für ein größeres Orchester möglich macht, ohne sie zusätzlich zu verdoppeln oder noch Blech dazuzugeben. Die Gefahr ist da natürlich, dass Hauptstimmen, Nebstimmen eventuell verloren gehen. Schönberg hat es sich am Anfang sehr leicht gemacht, indem er es ja dem Dirigenten überlassen hat: »Sie machen bitte eine Fassung nach Belieben.« Er hat aber sehr schnell gemerkt, dass das nicht ging. Und als ich dann gesehen habe, dass es ja diese Fassung von 1914 gibt, die Schönberg selber orchestriert hat, war ich unglaublich dankbar, endlich so eine Fassung gefunden zu haben, die dem wirklich entspricht, was ich gesucht habe.

verdeutlichen, sondern entschlacken, damit das Klangbild durch die Transparenz deutlicher herauskommt.

Wo liegt für Sie der Unterschied zwischen den beiden großen Fassungen 1914 und 1934/35?

**Jordan:** Der Hauptunterschied zwischen den beiden großen Fassungen ist, dass die Fassung von 1935 viel massiver orchestriert ist. Das ist wirklich großes Orchester, in Richtung eines Mahler-Orchesters und hat mit Kammermusik in dem Sinn nichts mehr zu tun. Und natürlich ist das Einschneidende der Einsatz des Blechs, der Trompeten und der Posaunen. Das macht diese Fassung extrem symphonisch und extrem massiv. Damit es nicht durchgehend so massiv ist, lässt Schönberg – und das sind die spannenden Seiten dieser späten Fassung – in intimeren und in etwas heikleren Passagen oftmals das Soloquartett der Streicher spielen, dass es dann auch wirklich mal kammermusikalische Kontraste gibt. Das braucht er in der 1914er-Fassung nicht zu machen, da es im Grunde zwar immer noch ein sehr orchestrales Klangbild ist, aber sie ist als Klangbild einfach weniger aggressiv, sie ist leuchtender, klarer, sie ist unaufdringlicher. Dadurch kommen die Stimmen besser zum Vorschein und darum ist es dann auch nicht unbedingt notwendig, größere Kontraste zu machen und manche Passagen, wie in der Kammerfassung, dann plötzlich solistisch spielen zu lassen. ∟

### Die Fassung von 1935 ist viel massiver orchestriert.

Die »Kammersymphonie« zu orchestrieren, ist keine leichte Aufgabe. Wo sehen Sie die Herausforderung?

**Jordan:** Die große Frage ist immer: Wie macht man eine Orchesterversion von einem so kontrapunktisch komplexen Werk? Es gibt zwei Möglichkeiten. Entweder macht man das, wie das in der Zeit sehr üblich war: Man verdoppelt, man verdreifacht irgendwelche Motive, die man hört, gibt das speziellen Instrumenten, gibt das dem Blech, damit das noch deutlicher, noch schärfer durchkommt. Also, die Masse macht's sozusagen. Aber man kann natürlich auch auf die andere Seite gehen. Man kann sagen: Nicht noch mehr Instrumente, nicht mehr

---

#### SCHÖNBERG ARNOLD (1874–1951)

##### 1. Kammersymphonie (1906, 1914)

Fassung für Orchester | 22'

3 3 4 3 - 4 0 0 0 - Str

Uraufführung: 1.11.2012 ↗ [München, Münchner Philharmoniker, Dir. Philippe Jordan](#)



## »Theater inspiriert mich«

David Sawyer im Interview  
mit Sarah Laila Standke

*Sie haben seit langem eine große Affinität zu Drama und Theater – eine Inspirationsquelle für Ihre Musik. Woher kam dieses Interesse?*

**Sawyer:** Das geht schon auf meine Kindheit zurück, als ich von meinem Großvater ein Bühnenmodell bekam. Es hatte eine gemalte Dekoration, Kulissenelemente und bewegliche Figuren. Ich führte Bühnenwerke auf, indem ich alle Stimmen und Klangeffekte nachstellte und dabei gelegentlich auch die Aufnahme einer Oper abspielte, der *Zauberflöte* etwa. Die Szenen entwarf ich selbst und spielte sie zu den Aufnahmen durch. Als Student habe ich dann später einige der Werke von Kagel aufgeführt und an einigen Opernproduktionen teilgenommen, etwa an *Gawain* von Birtwistle.

*Die Engführung von Drama und Musik spielt in einigen Ihrer Werke eine maßgebliche Rolle, etwa im Ballett »Rumpelstiltskin« für Ensemble und sechs Tänzer, das von der Birmingham Contemporary Music Group unter Martyn Brabbins im Jahr 2009 uraufgeführt wurde.*

**Sawyer:** Ja. Den Begriff Ballett habe ich hier eigentlich in provokanter Weise verwendet. *Rumpelstiltskin* wurde nicht als Ballett für Tänzer mit klassischer Ausbildung konzipiert, sondern vielmehr für Ausführende, die zwischen Schauspielerei und Tanz angesiedelt sind. Es handelt sich um ein Stück für Musik und Bewegung in der Tradition von Pantomime und Gebärdenspiel. Die Gesten in der Musik sind eng daran gebunden, wie die Künstler auf der Bühne agieren, unter Hinzufügung

→

einer visuellen Komponente zur Musik. Es gibt keinen Text: Ich wollte dabei sehen, wie sich eine Geschichte lediglich durch Musik und Bewegung vermitteln lässt. Ich notierte präzise Szenenangaben in die Partitur, die dann vom Regisseur in ein visuelles Vokabular und vom Choreographen wiederum auf die Tänzer in ein Bewegungsvokabular übersetzt wurden.

Beim Theater geht es mir hauptsächlich um Rhythmus, wie man von einem Moment zum nächsten kommt oder wie viel Handlungsspielraum einer Person eingeräumt wird. Was ich bei den Proben mit den Tänzern besonders spannend fand, war ihr ständiges Zählen. Rhythmus ist also für mich ein sehr wichtiges Instrument in der Materialerzeugung, in der Verkleinerung bzw. Vergrößerung, in der Addition, in der Subtraktion von Zeiteinheiten. Daher war es nur natürlich für mich, ein Tanzstück zu schreiben.

*Warum haben Sie sich speziell mit dem »Rumpelstilzchen«-Stoff beschäftigt?*

**Sawyer:** Es ist eines meiner liebsten Grimm-Märchen. Die Vorstellung von zu Gold gesponnenem Stroh ist eine sehr musikalische: Transformation und Wandlung. Und dann der Todestanz am Ende. Während des Schreibens dachte ich: »Hier geht es um einen Müller, der damit prahlt, seine Tochter könne Stroh zu Gold spinnen.« Die Idee, dass diese Lüge in die Welt gesetzt wird und dann am Ende in jemandes Selbstzerstörung mündet, erschien mir als eine zwingende Geschichte.

*Die »Rumpelstilzskin Suite« wurde im April uraufgeführt – Ihre zweite von insgesamt drei Premieren in diesem Jahr. Es gab die Uraufführung von »Flesh and Blood« mit dem BBC Symphony Orchestra unter der Leitung von Ilan Volkov im Barbican Centre im Februar; kein Musiktheaterwerk, jedoch hat es einen vom Theater – oder vom Drama – herrührenden Inhalt.*

**Sawyer:** Ja, ich nenne das Stück eine dramatische Szene. Ich wollte eigens ein Stück für Mezzosopran und Bariton mit Orchester schreiben. Und anstatt die beiden Solisten lediglich als Stimmen aufzufassen, wollte ich sie als Figuren zeichnen, reale Personen im Kontext eines

**»Beim Theater geht es mir hauptsächlich um Rhythmus, wie man von einem Moment zum nächsten kommt.«**

Konzertsaals. Als ich an meiner Operette *Skin Deep* in Leeds arbeitete, machte mich der Regieassistent auf das Schaffen des Bühnenauteurs Howard Barker aufmerksam. Ich habe mich dann mit ihm getroffen und verschiedene Themenkreise durchgesprochen, darunter auch »Liebe und Krieg«. Ich fand seine Idee über einen jungen Sol-

daten, der Abschied von seiner Mutter nimmt, sehr stark. Barker schrieb daraufhin den Text, in den ich sofort tief eingedrungen bin. Beim Schreiben habe ich gemerkt, dass eine gewisse Spannung entstünde, wenn die beiden Sänger in Kostümen auftreten würden – die sie wie eine richtige Mutter und ihn wie einen jungen Soldaten in Uniform aussehen ließen.

Das Stück durchläuft eine Reihe von Ritualen. Es soll den Eindruck erwecken, als würden die beiden in diesen 25 Minuten zum wiederholten Male gemeinsam ihr Innenleben durchdringen, was erst in dem Moment ein Ende findet, als der Sohn in den Krieg geschickt wird, schlussendlich, um getötet zu werden.

Der Titel *Flesh and Blood* deutet an, dass die Mutter jene ist, die das ultimative Opfer bringt, und nicht im herkömmlichen Sinne der Soldat, da sie es ist, die verlassen wird. Es war wichtig für mich, das Orchester als wesentliche Stimme und nicht als Begleitung aufgefasst zu wissen. Das Orchester stellt eine Erweiterung ihrer Gedanken dar. Mein ursprüngliches Bild für den Beginn zeigt den Sohn in Uniform, er hat gerade seinen Abschluss gemacht oder kommt von einer Parade nach Hause. Seine Mutter sieht ihn nun zum ersten Mal in Uniform. Das ist ein Schock und eine Überraschung und das bringt auch all diese anderen Gedanken hervor.

*Ihre dritte Premiere wird ein Werk für Musiktheater mit dem Titel »The Lighthouse Keepers« sein, im Juli wiederum von der Birmingham Contemporary Music Group aufgeführt. Auch hier gibt es zwei Hauptfiguren. Dieses Mal sind es Vater und Sohn, in »Flesh and Blood« waren es Mutter und Sohn. In »The Lighthouse Keepers« sind es zwei Schauspieler, nicht zwei Sänger.*

**Sawyer:** Das stimmt, es gibt darin keinen Gesang. Ich wollte ein Stück schreiben, in dessen Partitur Sprachrhythmus notiert ist. *The Lighthouse Keepers* beruht

auf einem französischen Stück von Paul Autier und Paul Cloquemin für das Théâtre du Grand-Guignol in Paris an der Wende zum 20. Jahrhundert; ein ganz kleines Theater, das Produktionen hervorbrachte, die hauptsächlich dazu angetan waren, das Publikum zu schockieren und in Angst zu versetzen. Das Originalstück wurde übersetzt und ich bat den Bühnenautor David Harrower um eine Adaption. Es gibt ein neunköpfiges Ensemble mit prinzipiell der gleichen Besetzung wie in *Rumpelstiltskin*, abgesehen von den drei Bassinstrumenten, da ja die beiden männlichen Figuren das Bassregister klanglich abdecken. Die Schauspieler werden das Stück so lesen, als ob sie es für ein Hörspiel aufnehmen würden. Das Theater wird in der Fantasie des Publikums entstehen – hoffentlich.

**W**as ist die Geschichte?

**Sawer:** Geht man auf das Original zurück, ist sie sehr poetisch: Vater und Sohn sind in diesem Leuchtturm eingeschlossen. Wir befinden uns nicht in der Zeit von Mobiltelefonen, die beiden können keine Hilfe von außerhalb holen. Der Sohn wurde von einem Hund gebissen und ist nicht imstande, das Licht im Leuchtturm zu entzünden. Ein Schiff nähert sich den Klippen und läuft Gefahr zu zerschellen – und am Ende kulminiert dann alles in einem Augenblick.

**W**arum wollten Sie keinen Gesang in »The Lighthouse Keepers«?

**Sawer:** Das ist eine gute Frage. Ich wollte etwas Gesprochenes schreiben. Vermutlich ist es dem Prinzip von »Sprechstimme« am nächsten, wird aber nicht von Sängern aufgeführt, sondern von Schauspielern vorgetragen.

**S**ie wissen vielleicht, dass es einen Stummfilm gibt, der auf genau jener Geschichte von Jean Grémillon beruht, »Gardiens de phare« aus dem Jahr 1929. Als ich über diesen Film gelesen hatte, dachte ich sofort an Ihr Werk »Hollywood Extra«, das Sie als Begleitmusik zu einem Stummfilm komponierten. Hat »The Lighthouse Keepers« irgendetwas mit dem Stummfilm von Grémillon zu tun?

**Sawer:** Nein. Ich habe herausgefunden, dass es diesen Stummfilm aus den späten 1920er-Jahren gibt, der in einem echten Leuchtturm spielt. Einem berühmten Leuchtturm an der Nordküste der Bretagne, weit draußen am Meer und sehr abgeschieden. Ich kontaktierte die

Cinémathèque Française, die mir eine Kopie des Films zur Verfügung stellte. Meiner Meinung nach waren Stummfilme nie tonlos gedacht, sondern haben vielmehr nur auf ihre Vertonung gewartet. Diese Periode des französischen Films ist sehr impressionistisch und scheint geradezu ein Äquivalent zu Debussy in der Musik darzustellen, es gibt zahlreiche Elemente von Meer und Witterung in diesem Film.

*The Life and Death of 9413 – a Hollywood Extra* ist ein kurzer Avantgardefilm, 1928 in Amerika gedreht, in Regie sowie Ausstattung von französischen und ungarischen Emigranten. Er war der Versuch eines Hollywoodfilms in expressionistischem Stil, ein kompletter Misserfolg, der zu keinem glücklichen Ende führte. Das British Film Institute hatte mich um eine Begleitmusik zu diesem Film gebeten. Es war eine technische Herausforderung, dies zu versuchen und visuelle »Stichworte« haargenau mit Musik zu koordinieren. Live gespielte Musik ist aufregend, weil damit der Film lebendig gemacht wird. Das Publikum kann eine Verbindung zwischen dem Feststehenden, dem Film und dem unmittelbar Geschaffenen, der Musik, herstellen.

**W**ir haben über die Inspiration durch Drama und Theater in Ihrer Musik gesprochen. Wie genau schlägt sich diese Inspiration in Ihren Kompositionen nieder?

**Sawer:** Ich vermute, sie bringt mich zum Schreiben. Ich glaube nicht, ein rein abstraktes Stück komponieren zu können. Das bedeutet nicht, dass das Publikum zu jedem Zeitpunkt über die Erzählung oder die Geschichte Bescheid wissen muss. Es geht um das Nichtausgesprochene, wenn ich ein Musikstück schreibe. Beim Theater sind es meines Erachtens gerade die Aussparungen, über die man mit dem Publikum kommunizieren kann, weil es einem dann entgegenkommt. Wenn ich Musik schreibe, hilft mir die Vorstellung eines Live-Erlebnisses, wie Orchester und Musiker live vor Zuhörern spielen, so dass die Zuhörer Teil dieses Raums werden. Es ist nicht wie die Betrachtung eines Films oder das Anhören einer Musik-CD, worin schon alles vorgegeben ist. Ich mache mir das Theater und die Gesten der Musiker bewusst – daran denke ich bei jeder einzelnen Note. Ich versetze mich in den physischen Prozess der Posaune, wenn sie einen bestimmten Klang hervorbringt, oder stelle mir vor, wie die Streicher beim Spiel aussehen werden. Das wirkt ganz oft inspirierend auf mich und hilft mir, Material zu schaffen. Viele meiner kompositorischen Entscheidungen sind daher vom Theater bestimmt, vom unter der Oberfläche Verborgenen. ↵



## »Ich habe nie daran gezweifelt, dass ich komponieren möchte«

**Vyintas Baltakas  
im Porträt**

VON SARAH LAILA STANDKE

»Ich habe nie daran gezweifelt, dass ich komponieren möchte. Musik war schon immer in meinem Leben und ich habe sehr früh damit angefangen, kompositorische Ideen und Skizzen zu entwerfen«, erzählt Vyintas Baltakas. 1972 in Vilnius, Litauen, geboren entstammt er einer Musikerfamilie. Nach dem Studium an der Musikakademie in Vilnius kommt er an die Hochschule für Musik Karlsruhe, um Komposition bei Wolfgang Rihm und Dirigieren bei Andreas Weiss zu studieren.

Bald tritt er in Kontakt mit Peter Eötvös, der zu dieser Zeit das Institut für Neue Musik in Karlsruhe leitet, und wird bei ihm über mehrere Jahre seine Kenntnisse im Dirigieren und Komponieren vertiefen.

Im Jahr 2007 erhielt der heute in Belgien lebende Komponist den Förderpreis der Ernst von Siemens Musikstiftung. 2009 gründete Baltakas das Lithuanian Ensemble Network, das er seitdem leitet und mit diesem auch

seine eigenen Werke interpretiert. Mehr als 20 Kompositionen von Vyintas Baltakas befinden sich mittlerweile im Katalog der UE, darunter Werke, die für das Ensemble Modern, das Klangforum Wien, das Arditti Quartet und das Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks entstanden sind.

Komponieren und Dirigieren haben für Vyintas Baltakas von Anfang an zusammengehört. »Das bereichert sich gegenseitig sehr stark und für mich sind das eigentlich zwei Seiten der gleichen Sache: des Musiker-Seins. Ich brauche dies innerlich. Es reicht mir nicht, Stücke nur zu komponieren, ich möchte auch die Möglichkeit haben, dabei zu sein, auf der Bühne zu stehen und zu beeinflussen, wie etwas gespielt wird.« Dies schlägt sich auch in seinem kompositorischen Prozess nieder: »Ich kann nicht komponieren, ohne eine Interpretation mitzudenken.

Umgekehrt kann ich nicht interpretieren ohne dieses kompositorische Denken. Das, was daraus entsteht, ist ein Zusammenspiel zwischen der Musik und mir. Ich bin kein Komponist, der alles beeinflusst, was er schreibt. Ich lasse mich durch die Musik bereichern, gebe bestimmte Impulse, verändere das Material in eine bestimmte Richtung und höre dann zu und analysiere, was passiert. Es ist wie ein Ping-Pong-Spiel mit der Musik. Ich versuche, den ›Geschmack des Klanges‹ zu fühlen. Das, was ich am interessantesten finde, sind stets die Dinge, die ich noch nicht kenne, die die Musik mir schenkt.«

Das Jahr 2013 ist für Vykontas Baltakas geprägt von gleich vier Uraufführungen. Im Januar fand zusätzlich die Erstaufführung der revidierten Fassung seines Musiktheaters *Cantio* erstmalig in deutscher Sprache beim Ultraschall Festival in Berlin statt.

*Cantio*, am 18. Mai 2004 im Rahmen der Münchener Biennale uraufgeführt, ist das erste und bisher einzige Musiktheaterwerk des Komponisten.

Er selbst bezeichnet es als »Theaterkunstwerk«, das sich zum einen mit Rhetorik beschäftigt und zum anderen mit der Frage, warum in der Oper, im Musiktheater überhaupt gesungen wird. Das Werk lebt von Sprache, vom Spiel mit Worten und von der Verbindung des gesprochenen Wortes mit Musik, mit Klang und schließlich mit Gesang. Keines dieser Elemente spielt in *Cantio* eine übergeordnete Rolle, vielmehr beschäftigt sich alles mit der einen existentiellen Frage, die die vom Verständnis der griechischen Antike geprägte Ausgangsidee des Werkes bildet: Was wäre, wenn die Götter die Stadt verlassen würden, um in die Welt hinauszuziehen? »Natürlich gibt es auf diese erste Frage, was wäre, wenn einen der Grund des Daseins verlassen würde, keine Antwort, aber es ist wichtig, dass man diese Frage stellt. Das passiert in *Cantio*.«

Bei den Wittener Tagen für Neue Kammermusik wurde Ende April Baltakas' neueste Komposition uraufgeführt: *Saxordionphonics*, ein Doppelkonzert für Akkordeon, Saxophon und Kammerorchester, entstanden im Auftrag des WDR.

Akkordeon und Saxophon sind zwei Instrumente, die häufig in Baltakas' Kompositionen vorkommen. Worin liegt für ihn die klangliche Faszination? »Wahrscheinlich ist es diese bestimmte Schärfe des Klanges. Akkordeon ist ein Instrument, das früher sehr unterschätzt wurde, aber unglaublich große Möglichkeiten bietet. Es passt mit allen Instrumenten zusammen, es funktioniert in jeder Besetzung wunderbar. Es kann wie ein Blasinstrument, wie

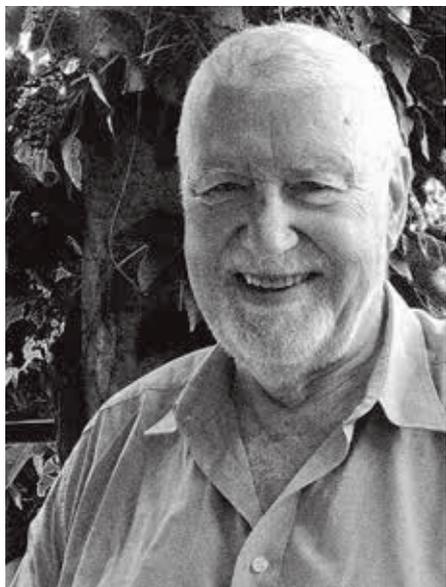
eine Orgel oder wie ein Streichinstrument klingen, doch es bleibt immer ein Akkordeon. Artikulation und Spielweise sind irgendwo in jeder dieser Gruppen verankert. Akkordeon und Saxophon liegen klanglich sehr nahe beieinander und werden durch das Orchester eigentlich erst wirklich ausgebreitet.«

Als nächstes wird Vykontas Baltakas ein Werk für das Scharoun Ensemble komponieren, das am 28. August 2013 in Salzburg zum ersten Mal erklingen wird. Er erhielt, wie auch die UE-Komponisten Jay Schwartz und Johannes Maria Staud, einen Auftrag der Salzburg Foundation. Die Komposition soll in der Auseinandersetzung mit einem durch das Kunstprojekt Salzburg realisierten Kunstwerk entstehen. Im Falle von Baltakas ist dies die

Lichtinstallation *Beyond Recall* der österreichischen Künstlerin Brigitte Kowanz, die auf der Staatsbrücke in Salzburg zu sehen ist.

»Bevor ich nach Salzburg fahre, um das Kunstwerk zu studieren, versuche ich ganz bewusst, meine Ideen zu stoppen, um im Voraus nicht zu viel zu denken und das Kunstwerk dann bloß als Alibi zu sehen. Ich möchte mit dem Kunstwerk in Beziehung kommen«, schildert Baltakas seine Herangehensweise an diese neue Komposition. »Ich habe einen ähnlichen Prozess bereits mit meinem Stück für Ensemble und Elektronik *Lift to Dubai* erlebt, das im Rahmen des »into...«-Projektes des Ensemble Modern und des Siemens Arts Program entstanden ist. Verschiedene Komponisten [Anm.: darunter auch die UE-Komponisten Luke Bedford und David Fennessy] lebten einen Monat lang in unterschiedlichen Metropolen – in meinem Fall war dies Dubai – und sollten dann aufgrund dieser Erfahrung ein Stück schreiben. Natürlich habe ich im Vorhinein bereits über Dubai und die arabische Welt nachgedacht und alle möglichen Ideen gehabt. Doch diese habe ich bereits nach einem Tag in Dubai verworfen, weil der Eindruck dort ein ganz anderer war. Ich bin sehr glücklich, dass ich das alles weggeworfen habe, weil das nichts mit Dubai zu tun hatte. Bei der Komposition für Salzburg geht es mir ähnlich, ich möchte ehrlich sein und mich tatsächlich mit dem Kunstwerk auseinandersetzen. Und es gibt nicht nur das Kunstwerk, es gibt auch die Umgebung, den Kontext, in dem das Kunstwerk steht. Das alles hat einen großen Effekt und ich weiß nicht, was mich am meisten beeinflussen wird. Ich habe keine Ahnung, wo meine Aufmerksamkeit hingehen wird, vielleicht werde ich tatsächlich etwas zu der Umgebung des Kunstwerkes komponieren.« ↵

### ***Komponieren und Dirigieren haben für Baltakas von Anfang an zusammengehört.***



IM GEDENKEN AN

## OTTO TOMEK

(1928–2013)

Am 18. Februar verstarb Otto Tomek. Er war, wie die Nachrufe unserer Komponisten zeigen, mehr als nur ein wichtiger Förderer und Ermöglicher. Er war ein Vertrauter, der der Universal Edition AG seit 1953 eng verbunden war. Hier begann seine Berufslaufbahn und hier erfüllte er bis zuletzt wichtige Aufgaben. Eine seiner wichtigsten: die des Gesprächspartners und ermunternden Zuhörers. Als langjähriger Vorsitzender des Aufsichtsrates (bis 2010) sowie Leiter des künstlerischen Beirats hat er die Geschicke der UE darüber hinaus nachhaltig geprägt und beeinflusst.

Tomek studierte Musikwissenschaften in Wien bei Erich Schenk und dissertierte über *Strukturphänomene der Musik des 16. und 17. Jahrhunderts*. Nach seinen ersten Erfahrungen bei der UE wechselte Tomek zum WDR und machte als Leiter der Abteilung Neue Musik und des Studios für elektronische Musik Köln zu einem Zentrum der zeitgenössischen Musik. Hier war er als Programmkoordinator der Konzertserie *Musik der Zeit* für zahlreiche Uraufführungen verantwortlich und bot Karlheinz Stockhausen, Pierre Boulez, Mauricio Kagel, Bernd Alois Zimmermann, György Ligeti, Luigi Nono, Morton

Feldman und vielen anderen Arbeitsbedingungen, wie sie besser kaum sein konnten.

Nach dem Tod von Heinrich Strobel wechselte Otto Tomek 1971 als Hauptabteilungsleiter Musik zum damaligen *Südwestfunk* (SWF, heute SWR), wo er unter anderem als Leiter der *Donauessinger Musiktage* (1971–1974) das Programm gestaltete und 1971 das *Experimentalstudio des SWR* für akustische Kunst in Freiburg im Breisgau gründete.

1977 wurde er Hauptabteilungsleiter Musik beim ehemaligen *Süddeutschen Rundfunk* (SDR, heute SWR) Stuttgart. Von 1977 bis 1989 war Tomek künstlerischer Leiter der *Schwetzingen Festspiele*.

Er war unter anderem Herausgeber des Sammelbandes *Igor Strawinsky* (WDR, Köln, 1963), herausgebender Redakteur der *Neuen Zeitschrift für Musik* (1967–1978) sowie von *Teilton – Schriftenreihe der Heinrich-Strobel-Stiftung des Südwestfunks* (1978–1989; 6 Bände).

Sein enormes Wissen, sein unermüdlicher Einsatz für die Musik des 20. und 21. Jahrhunderts sowie die Herzenswärme seiner großen Persönlichkeit werden uns stets ein großes Vorbild bleiben. ↙

# »Wie ein gütiger Poseidon«

Weggefährten erinnern sich  
an Otto Tomek

Wenn ich das Wesen von Otto Tomek in nur einem einzigen Wort beschreiben müsste, würde ich das Wort Unbefangenheit verwenden; nicht der Urinstinkt, der die Filter des Urteilsvermögens noch nicht zu seiner Verfeinerung durchlaufen hat, sondern jener Instinkt, durch den er, nach zahlreichen Konfrontationen, ein klares Urteilsvermögen erlangt und dabei seine Begeisterungsfähigkeit bewahrt hat. Neues jagte ihm nicht nur keine Angst ein, es steigerte seine Begeisterung noch; ein Urteilsvermögen, das darüber hinaus seine Originalität erhalten hat.

Als eminenter Vertreter jener äußerst bedeutenden Enthusiasten hat Otto Tomek eine entscheidende Stellung eingenommen. Seine Unbefangenheit ist nicht nur zu einem erfrischenden Wesenszug geworden – durch sie wird er in der heutigen Musikwelt unersetzlich.

Pierre Boulez

Ich weiß nicht mehr genau, wann und wo wir uns kennen lernten – vermutlich wohl unmittelbar nach dem Krieg als Hörer am musikwissenschaftlichen Institut der Universität. Dort bin ich ihm auch nach Jahren – die Bibliothek frequentierend – wieder begegnet. Später haben wir uns öfter gesehen, als er für die Universal Edition, die ja mein Verlag ist, tätig war. Seltsamer Weise hatten wir gerade in dieser Zeit wenig Kontakt. Otto hat aber meine kompositorische Entwicklung aufmerksam verfolgt und war ein treuer Besucher meiner Konzerte. Sein Urteil war sehr selbstständig, kritisch, niemals einem Trend folgend.

Ich erinnere mich noch lebhaft an eine Aufführung des *Spiegel V* in den 1960er-Jahren, als er Musikchef beim WDR war. Er war von dem Stück sehr begeistert, obwohl »sein« Orchester damals meiner Musik sehr feindselig gegenüberstand. Mit der »reihe« waren wir dann einige Male in Köln; sein Interesse an sinnvollen Programmen war dem meinen gleich und wir haben schöne Konzerte mit Werken der Wiener Schule – u. a. auch die Uraufführung der posthumer Orchesterstücke (1913) von Webern – und aufwendigen, schwierigen

Werken wie meinen *Exercises* gemacht. In den folgenden Jahrzehnten ist er nach Konzerten an verschiedenen Orten immer wieder zu mir gekommen. Wir sind dann zusammengessen und unsere Gespräche waren durch viel Ironie und Humor geprägt, was wir beide sehr genossen haben. Von seinem angegriffenen und sich zunehmend verschlechternden Gesundheitszustand habe ich durch Clytus Gottwald erfahren und ihn gebeten, ihm Grüße und Genesungswünsche zu übermitteln. Wie oft sie ihn noch erreicht haben, weiß ich nicht.

Ich hatte Otto gegenüber immer das Gefühl einer lange währenden Freundschaft, auch wenn sie sich gleichsam auf Distanz vollzogen hat; er gehörte zum Kreis meiner Freunde, der sich freilich in den letzten Jahren sehr gelichtet hat.

Friedrich Cerha

Otto Tomek verdanke ich vieles.

Er war wohl die treibende Kraft, die die Zusammenarbeit zwischen der Universal Edition und mir ermöglicht hatte.

Er war ein väterlicher Freund.

Seine überbordende Herzlichkeit war immer gepaart mit der Unerbittlichkeit klarer, ausschließlich künstlerisch bedingter Entscheidungen.

Er wird uns fehlen.

Georg Friedrich Haas

Otto Tomek gehörte zu den Persönlichkeiten, die schwer einzuordnen sind, wenn man sie kennen lernt oder wenn man zum ersten Mal das Glück hat, ein Gespräch mit ihnen zu führen. Es kommt mir so vor, als ob er immer anwesend gewesen wäre, obwohl wir manchmal lange Zeit keine Gelegenheit hatten, unsere Eindrücke freundschaftlich auszutauschen.

Sicher ist jedoch, dass wir vom ersten Moment an einen interessanten Dialog über irgendein Projekt führten oder uns etwas vorstellten, was dann später realisiert wurde.

Viele Jahre lang verband uns eine enge Freundschaft. In dieser Zeit entstanden wie aus dem Nichts Projekte und deren Durchführung. Logischerweise drehten sich unsere Gespräche auch um Vorstellungen, die jedoch nicht die Grenze zwischen Traum und Wirklichkeit überschritten.

Wir erlebten Jahre, in denen vieles möglich war und man Pläne entwickeln konnte, die man unter Einsatz von Willenskraft, entsprechender Opferbereitschaft und auch körperlicher Anstrengung zu Ende führen konnte.

Dieses glückliche Ende erreichte man aber nur, wenn man einen Menschen wie Otto Tomek an seiner Seite hatte, der wusste, wo man seine Kräfte einsetzen musste und was der Einzelne zu tun hatte, der aus der Mittelmäßigkeit hervortreten und Außergewöhnliches leisten wollte.

Ruhe in Frieden, Freund Tomek. Du hattest die Gabe, eine Atmosphäre zu schaffen, in der die Komponisten Musik schreiben konnten, die zu den besten Werken des 20. Jahrhunderts zählt. Dies wird jahrhundertlang Bestand haben. Danke.

*Cristóbal Halffter*

Frische seiner erinnerten Gegenwart. Ich weiß gar nicht, wie ich das genauer erklären soll – aber Otto erschien mir immer, als käme er von »draußen« (wo es frischer ist, wo es bessere Luft gibt – so, in diesem Sinne) »herein«, und er verbreitete eine hoffnungsvolle Atmosphäre, sofort, in der alle Bedenkenträger noch mehr in sich einsanken.

Ottos liebenswertes und dabei kraftvolles Wesen empfand ich auch stets als eine Art geglücktes Bild: So kann ein Mann sein. Den Sinnen zugewandt, sein Feld kraftvoll bestellend und eben jene Zuversicht aussendend, die ermutigt, dem kleinlichen Kram entgegenzutreten, der sich überall regt, um zu verhindern, was sich schön entfalten könnte.

Sein herzerfrischendes Wesen wird uns weiter einbeziehen in eine freie Sicht auf die Welt. Die so ist, wie sie ist, durch Otto Tomek aber eine hellere.

*Wolfgang Rihm*

Ich habe Otto Tomek während meines Studiums in Karlsruhe kennen gelernt. Seinen Namen kannte ich damals noch nicht. Er war ein älterer Mann, der bei fast allen Konzerten mit Neuer Musik dabei war. Dabei hörte er auch unzählige Stücke von Kompositionsstudenten. Immer neugierig, strahlend, interessiert. Erst später habe ich erfahren, dass dieser Mann »der« Otto Tomek war. Ich wunderte mich: Was findet er an unseren anfänglichen Kompositionsversuchen, nachdem er das ganze Repertoire des 20. Jahrhunderts unmittelbar miterlebt hat? Wie hört sich das für ihn an? Warum kommt er wieder? Es war ein Rätsel.

Später bin ich ihm noch öfters begegnet, als wir bereits bekannt waren. Er kannte mich als Komponisten, ich ihn als Otto Tomek. Wir haben öfters über verschiedene Themen diskutiert. Er blieb aber immer gleich: interessiert und neugierig. Jetzt erst sehe ich es: Seine Neugierde ist ein essentieller Bestandteil des Phänomens »Otto Tomek«. Ohne diese Offenheit und immer forttriebende Energie für ununterbrochenes Suchen hätte sich die Musik der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts ganz anders entwickelt. Große Dinge können erst dann entstehen, wenn sie mit Aufmerksamkeit für das Kleine und Unbekannte umgeben sind. Das habe ich von ihm gelernt und für mein Leben mitgenommen.

*Vykintas Baltakas*

## ***Ottos liebenswertes und kraftvolles Wesen: So kann ein Mann sein.***

Otto Tomek hatte stets etwas Ermutigendes, zum Leben, zur Tätigkeit ermutigend. Immer ein klarer Blick – in die Möglichkeiten, selbst dort, wo das Handeln umstellt schon von Widrigkeiten, von Entgegenwirkendem: Otto kannte einen Ausweg, er sah die Möglichkeits-Sphären. So hat er Geschichte bewirkt, Musikgeschichte, schon sehr früh.

Für mich war Otto schon in meiner Jugend ein schaffender Teil, ein Teilnehmer, Anteilnehmer, mit immer positiver Richtungsweisung im oft engen Betrieb, der sich um die Musik versammelt – und den er immer überragte, schon physisch. Er hatte das Sagen und etwas zu sagen. Unzählig sind die Begegnungen – und sie verstanden sich in der Rückschau zu einer Art großen Begegnens – bei denen es mir einen Weg eröffnete, manchmal einen Ausweg wies, immer einen Freiraum eröffnete. Dankbare Gefühle mischen sich ein in die Wärme und

Im Frühjahr 2000, ich war 25 Jahre alt und noch im Studium, habe ich Otto anlässlich der Uraufführung meines *Vielleicht zunächst wirklich nur* durch das Ensemble Modern im Wiener Konzerthaus kennen gelernt.

Dieses erste Treffen, gleichzeitig auch der Beginn meiner wunderbaren Zeit bei der Universal Edition, machte mir klar: Wenn ein so helllichtiger, großzügiger und herzlicher Mann die Geschicke eines Verlages maßgeblich bestimmt, dann handelt es sich dabei um weit mehr als einen Verlag. Die Mitarbeiterinnen und Mitarbeiter der Universal Edition und ihre Komponisten kamen mir vielmehr von Anfang an wie eine bunte, vielköpfige Großfamilie vor, über die Otto als großväterlich gerechtes und humorvolles, für jeden ein offenes Ohr habendes Familienoberhaupt milde und schützend wachte.

Otto schien mir über all die Jahre, da ich ihn kennen und treffen durfte, wie ein gütiger Poseidon, der jungen Komponisten einen sicheren Hafen und einen vor scharfen Winden und Wetterkapriolen geschützten Ankerplatz bot. Dem Entstehen neuer Werke begegnete Otto stets mit der ihm eigenen Mischung aus Wohlwollen, Begeisterungsfähigkeit und bedingungsloser Neugier.

Ich vermisse Otto sehr!

*Johannes Maria Staud*

**D**e mortuis nil nisi bene.

Bei Otto Tomek ist diese Mahnung überflüssig: Er war ein außerordentlicher Mensch, eine große Persönlichkeit; ihn konnte man nur verehren und lieben.

Er war auch bescheiden: Jedes Lob, jedes Zeichen der Dankbarkeit brachten ihn in Verlegenheit. Ich habe trotzdem immer wieder versucht, ihm meine Wertschätzung und Zuneigung zu versichern – ihm zu Lebzeiten zu sagen, was sonst gewöhnlich erst in einem Nachruf steht.

Als ich am Tag nach seinem Tod seine Telefonnummer wählte, um seiner Frau mein Beileid auszusprechen, war der Anrufbeantworter noch eingeschaltet. Ich hörte seine liebe, joviale Stimme mit dem vertrauten Lächeln: Er versprach: »Wem Ihr Anruf gilt, wird Sie zurückrufen.«

Bei Otto wäre es gar nicht so unvorstellbar, dass er sich so oder so noch meldet. Er war überzeugt, dass der Tod einen »sanften Übergang«, wie er es ausdrückte, in eine andere Sphäre bedeute und es Mittel gebe, womit sich der Kontakt aufrechterhalten ließe.

Er hat sich seit Jahren auf diesen Übergang vorbereitet. Sein Koffer war längst gepackt, zumal seine Gesundheit ihn seit längerem im Stich gelassen hatte; die Operationen und Behandlungen verliefen mit unnötigen und unvorhersehbaren Komplikationen. Sein robuster Körper hielt sie nicht mehr aus; geschwächt, müde, aber heiter nahm er Abschied.

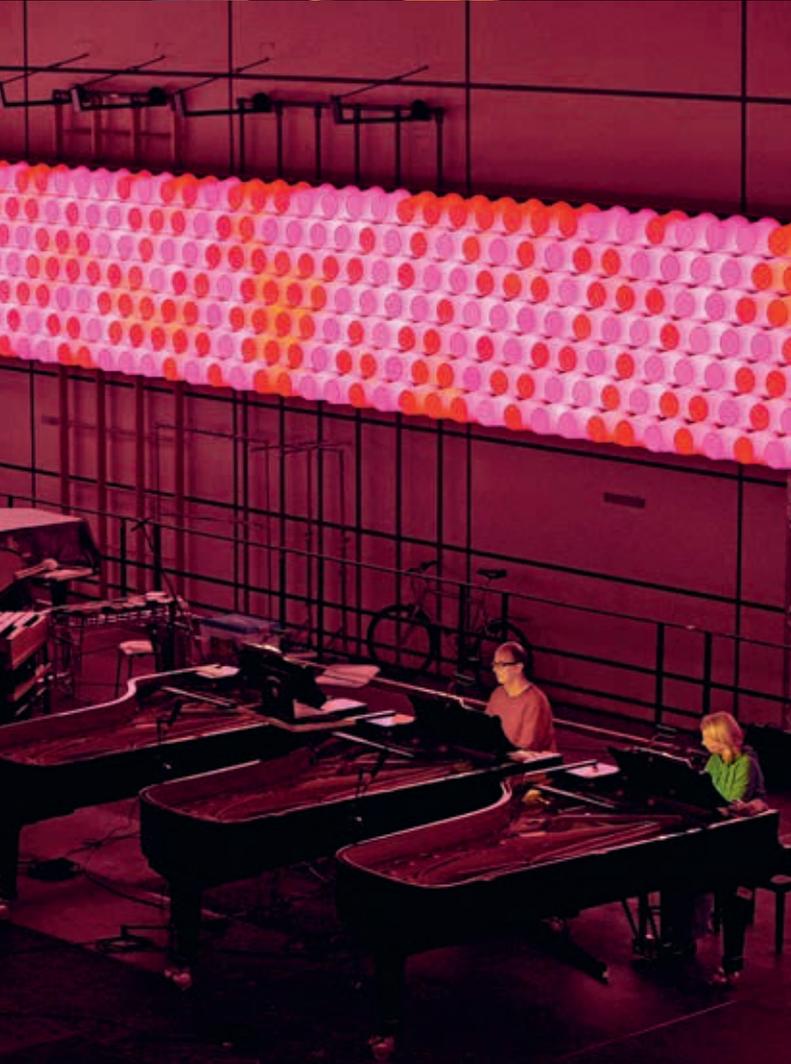
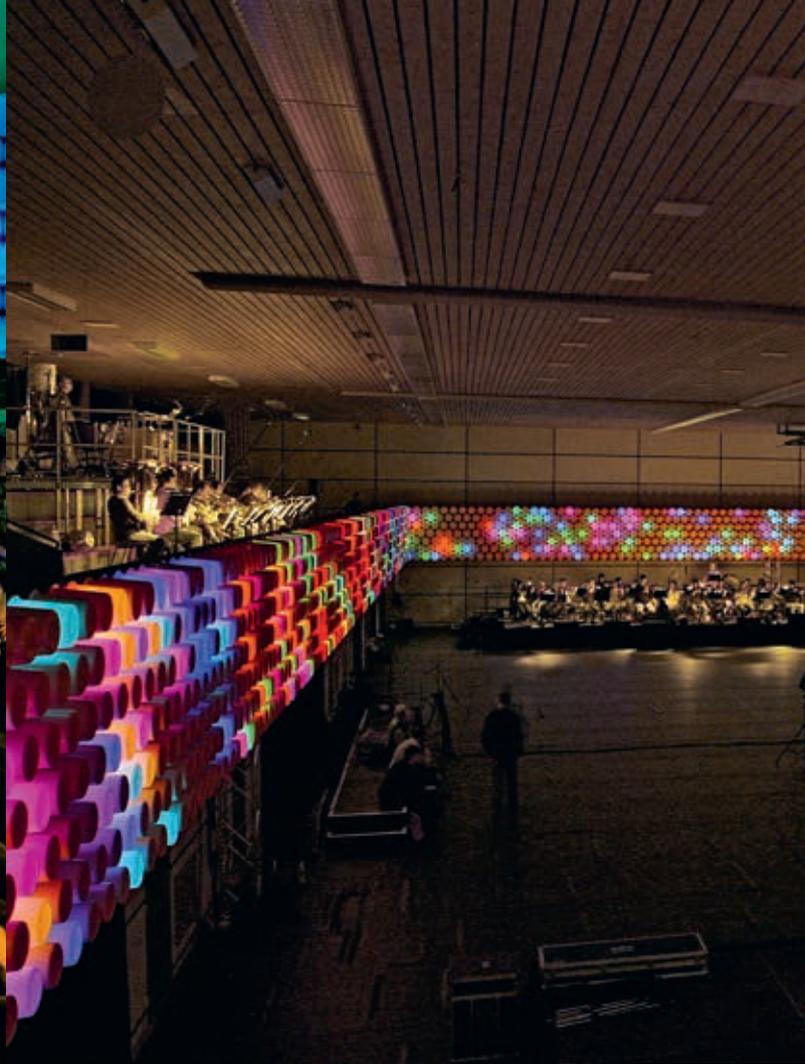
### ***Das ist unser Verlust: Otto Tomek war eine der Schlüsselfiguren in den Jahren nach dem Zweiten Weltkrieg.***

Ein wiederkehrendes Thema unserer Gespräche war das meines Erachtens viel zu schleppende Tempo, mit dem er sein reiches Archiv an Korrespondenz mit den wichtigsten Komponisten der Nachkriegszeit, ihre Partituren und Manuskripte sichtete und ordnete. Ich versuchte auch, ihn zu überreden, seine Erinnerungen an seine Tätigkeit im internationalen Musikleben mit Schwerpunkt Deutschland und Österreich für die Nachwelt festzuhalten. Er lehnte ab.

Das ist unser Verlust: Otto Tomek war eine der Schlüsselfiguren in jenen epochalen Jahren nach dem Zweiten Weltkrieg, als die Rundfunkanstalten in der Bundesrepublik Deutschland über das Sendungsbewusstsein und die nötigen finanziellen Mittel verfügten, die zeitgenössische Musik zu fördern, Aufträge zu vergeben, Konzerte und Festivals zu veranstalten: den Lauf der Musikgeschichte positiv zu beeinflussen.

Er war einer der Letzten – vielleicht der Letzte – jener Generation, der Heinrich Strobel oder Wolfgang Steinicke auch angehörten. Er hinterlässt eine Lücke, auch in meinem persönlichen Leben. Otto Tomek bleibt aber auch präsent: in uns, Erben seines Lebenswerks.

*Bálint András Varga*



Georg Friedrich Haas, »Hyperion«,  
Konzert für Licht und Orchester,  
Donaueschinger Musiktage 2006  
© WOLF-DIETER GERICKE

## UE aktuell

↗ [Seite 42](#)

## Neu auf CD & DVD

↗ [Seite 56](#)

## Neuerscheinungen

↗ [Seite 60](#)

## Gedenktage und Jubiläen

↗ [Seite 64](#)

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, Entdeckungen sowie die aktuellsten Vorhaben unserer lebenden Komponisten. Diese Liste spiegelt die Vielfalt unserer Aktivitäten.

## ORCHESTER

### BADINSKI, NIKOLAI (\* 1937)

**Die »trunkene« Fledermaus**  
(1991/1992)

Eine surrealistische Begegnung im Traum mit Johann Strauß und Johann Sebastian Bach für Orchester | 14'

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

»Die Idee für eine Orchesterkomposition in Verbindung mit Johann Strauß, das Symbol vergnüglicher, heiterer Musik auf höchstem Niveau, ist mir vor vielen Jahren gekommen. [...] Zu dieser Zeit beschäftigte ich mich auch sehr intensiv mit Zwölftonmusik und allgemein avantgardistischem Gedankengut, was damals in der DDR und in den sozialistischen Ländern verboten war und nur im Verborgenen stattfinden konnte. [...] In diesem Werk changieren auf surrealistische Art und Weise zwei Welten, zwei Epochen, die sich vermischen. Die Welt der Zeit Johann Strauß' und unsere. Dazu erscheint Bach als Brücke.« (Nikolai Badinski)

### BALTAKAS, VYKINTAS (\* 1972)

**Saxordionphonics** (2013) UA

für Sopransaxophon, Akkordeon und Kammerorchester | 15'

2 2 3 2 - 2 1 1 0 - Schl - Str

UA: 28.04.2013 ↗ Witten, Marcus Weiss, Sax;

Teodoro Anzellotti, Akk; WDR SO Köln,

Dir. Emilio Pomarico

»Wie der Titel des Werkes *Saxordionphonics* bereits ankündigt, geht es um einen Klang, der seinen Ursprung in den spezifischen Farb- und Artikulationseigenschaften von Saxophon und Akkordeon hat. Diese zwei Instrumente werden durch das Orchester verstärkt und erweitert.« (Vyintas Baltakas)

### BEETHOVEN, LUDWIG VAN (1770–1827)

**10. Symphonie** (1827)

für Orchester | 20'

1. Satz (Es-Dur), Vervollständigung und Bearbeitung mehrerer Skizzenfragmente Beethovens von Barry Cooper (1988, revidiert 2012)

2 2 2 2 - 2 2 0 0 - Pk - Str(16 14 12 10 8)

Barry Cooper hat den 1. Satz der vermeintlichen *10. Symphonie* von Ludwig van Beethoven in den 1980er-Jahren rekonstruiert und vervollständigt. Das Aufführungsmaterial wurde 2012 revidiert und neu produziert. »Mein Werk [...] war mit dem Studium einer Vielzahl von Skizzen anderer Kompositionen von Beethoven verbunden, wodurch ich beträchtliche Einblicke in seine typischen Arbeitsmethoden gewinnen konnte. Auf Basis dieser Grundlagenforschung konnte ich die Skizzen zur *10. Symphonie* in einen sinnvollen Zusammenhang setzen und schließlich einen vollständigen Satz herstellen. Ich versuchte dabei, die Skizzen in der für Beethoven typischen Art und Weise auszuführen und ergänzte die fehlenden Passagen mit einer musikalischen Textur, die auf demselben thematischen Material beruht. [...] Das Stück selbst ist selbstverständlich keine neue Beethoven-Symphonie an sich, vielmehr eine Art »Künstlerimpression« über den 1. Satz und darin seinen Vorstellungen möglicherweise ziemlich nahe.« (Barry Cooper)

### BERG, ALBAN (1885–1935)

**Sonate op. 1**

für Streichorchester | 13'

bearbeitet von Wijnand van Klaveren (2011)

UA: 18.05.2011 ↗ Amsterdam, Amsterdam

Sinfonietta

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

**Creation of the Hymn** (2013) UA

Konzert für Streichorchester | 15'

Bearbeitung von *Creation of the Hymn* VI I, VI II, Va, Vc, Kb

UA: 21.04.2013 ↗ Stockholm, Musica Vitae,

Dir. Michael Bartosch

Im April 2013 wurde im Konzerthaus Stockholm das sogenannte »Tonsättarweekend« veranstaltet, das der Musik von Borisova-Ollas gewidmet war. Aus diesem Anlass schuf die Komponistin eine Bearbeitung ihres Streichquartetts *Creation of the Hymn* für Streichorchester. Ergänzt durch Kontrabass, treten die im Ansatz vorhandenen solistischen Partien von Violine und Violoncello in der neuen Fassung deutlich zutage. So entstanden gänzlich neue harmonische Strukturen, die sich stark von dem originalen Streichquartett unterscheiden.

**Neues Werk** UA

für Orchester

UA: 2015 ↗ Göteborg, Gothenburg 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.



*Gilbert  
Amy*



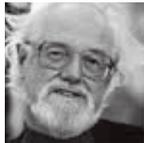
*Anton  
Bruckner*



*Leoš  
Janáček*



*Nikolai  
Badinski*



*Francis  
Burt*



*Georges  
Lentz*



*Wolfgang  
Rihm*



*Mauricio  
Sotelo*



*Vyckintas  
Baltakas*



*Friedrich  
Cerha*



*Franz  
Liszt*



*David  
Sawer*



*Johannes  
Maria Staud*



*Luke  
Bedford*



*Anne  
Dudley*



*Gustav  
Mahler*



*Arnold  
Schönberg*



*Karol  
Szymanowski*



*Ludwig van  
Beethoven*



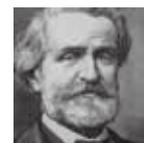
*Jean-Claude  
Eloy*



*Frank  
Martin*



*Franz  
Schreker*



*Giuseppe  
Verdi*



*Alban  
Berg*



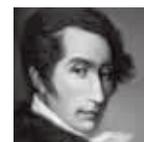
*David  
Fennessy*



*Wolfgang A.  
Mozart*



*Franz  
Schubert*



*Carl Maria  
von Weber*



*Luciano  
Berio*



*Georg Friedrich  
Haas*



*Arvo  
Pärt*



*Jay  
Schwartz*



*Egon  
Wellesz*



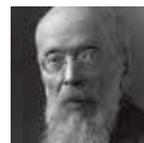
*Victoria  
Borisova-Ollas*



*Cristóbal  
Halffter*



*Paul  
Patterson*



*Hans  
Sommer*



*Alexander  
Zemlinsky*

## → ORCHESTER

### Fortsetzung

### CERHA, FRIEDRICH (\* 1926)

#### Skizzen (2011)

für Orchester | 23'

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](#)

Cerha hat hier die Vielfalt seiner Vorstellungen und den Reichtum seiner Ausdrucksmöglichkeiten in kurze Stücke gefasst. Die Gedanken sind griffig, zuweilen – wie im letzten Satz – auch rhythmisch zugespitzt, ausformuliert. Eine Herausforderung an die Klangkultur und Präzision jedes großen Orchesters.

#### Drei Orchesterstücke (2006/2011) UA

für Orchester | 50'

4 3 4 3 - 4 4 4 1 - Pk, Schl(6), Hf, Cel - Str

UA: 07.02.2014 ↗ [Köln, WDR Sinfonieorchester](#)

Das Alterswerk von Friedrich Cerha, 2012 Preisträger des Ernst von Siemens Musikpreises, zeichnet sich durch große handwerkliche Meisterschaft und – immer wieder – die Originalität seiner Erfindungen aus. *Berceuse céleste* (2006), *Intermezzo* (2011) und *Tombeau* (2011) wurden von Anfang an als Zyklus konzipiert, zunächst aber nur die *Berceuse* aufgeführt. In überarbeiteter Form umfassen ihre helle Klanglichkeit und das unerbittlich auf ein Ende gerichtete *Tombeau* den längsten, ironischerweise als *Intermezzo* betitelten Mittelteil des Werks, der von überraschendem, heftig bewegtem Leben erfüllt ist. In Köln wird der Zyklus erstmals in seinen vollen Dimensionen zu hören sein.

#### Nacht (2014) UA

für Orchester

UA: Oktober 2014 ↗ [Donaueschinger Musiktage](#)

Für die Musiktage Donaueschingen arbeitet Cerha akribisch an der Ausgestaltung eines Werks, das er selbst als eines seiner komplexesten empfindet. Mehr wollte er zunächst nicht verraten. Wir sind gespannt!

### ELOY, JEAN-CLAUDE (\* 1938)

#### Kâmakalâ (1971)

für 3 Orchesterensembles, 3 Chöre

und 3 Dirigenten | 35'

4 4 4 4 - 6 4 3 1 - Schl(6) - Str

UA: 04.11.1971 ↗ [Paris, Choeur et Orchestre national de l'ORTF, Dir. Manus Constant, Boris de Vinogradov, Catherine Comet](#)

Eine von Hors Territoires kürzlich herausgebrachte CD einer Aufnahme des WDR aus 1975 bringt *Kâmakalâ* von Jean-Claude Eloy wieder ins Gespräch. *Kâmakalâ* ist ein Wort aus dem Sanskrit und bedeutet Dreieck der Energie. Das Werk zeigt eine starke Anziehung für einen ästhetischen und philosophischen Dialog mit der asiatischen, im Besonderen der indischen Welt. Eloy wollte eine Musik komponieren, in der die Energie erhalten bleibt und nicht verströmt, sondern zurückgehalten wird, um später ein inneres Aufblühen zu intensivieren.

### FENNESSY, DAVID (\* 1976)

#### Prologue (Silver are the tears of the moon) (2013) UA

für Orchester | 10'

3 3 3 3 - 4 2 3 1 - Table Guitar, Pk,

Schl(3), Klav - Str(12 10 8 8 6),

Frosch-Guiros

UA: 11.05.2013 ↗ [Glasgow, BBC Scottish Symphony Orchestra, Dir. Ilan Volkov](#)

»Prologue (Silver are the tears of the moon) bildet den ersten Teil einer Werktrilogie auf Tagebücher des deutschen Filmregisseurs Werner Herzog, die er während der schwierigen Produktion seines 1982 entstandenen Filmes *Fitzcarraldo* führte und später unter dem Titel *Eroberung des Nutzlosen* veröffentlichte. Ich wollte, dass diesem Stück alle Erhabenheit und überbordenden Emotionen einer romantischen Opernouvertüre innewohnen sollten. Als ich mit der Komposition begann, hat sich dieser Wunsch mehr und mehr in wörtlichem Sinne materialisiert: sich durch Dickicht windende Bruchstücke aus *Rigoletto* werden hoch darüber von den »melancholischen Lauten« der Laubfrösche begleitet.« (David Fennessy) (siehe auch *Caruso* (Gold is the sweat of the sun), Seite 50)

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

#### 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, Tiroler Symphonieorchester Innsbruck, Dir. Wen-Pin Chien](#)

*Tetraedrite* ist ein Auftragswerk der Tiroler Silberstadt Schwaz, in dem Haas den Obertonakkorden des Fragment geliebten *Hornkonzerts Nr. 1 KV 412* von Mozart weiter nachspürt und einen Spannungsbogen zum Schwazer Fahlertz Tetraedrite zieht. Haas: »Das Silber ist bei dieser Erzwinnung ein unbeabsichtigter Nebeneffekt, ebenso wie der Obertonakkord in dem D-Dur-Satz, den Mozart in seinem Fragment geschrieben hat, ein solcher ist. Dieser Obertoneffekt ist ebenfalls ein unbeabsichtigter Nebeneffekt des Ausklingens der vorangegangenen, sehr schwebungsreichen Raumharmonien.«

#### Neues Werk (2013/2014) UA

für Orchester | 20–25'

UA: 20.02.2014 ↗ [Berlin, Berliner Philharmoniker, Dir. Simon Rattle](#)

Mehr als 1000 Zuhörer kamen am 18.01.2013 um 22.30 Uhr in die Berliner Philharmonie, um *in vain* von Haas zu hören. Es war das erste Mal, dass Simon Rattle Musik von Haas dirigierte, und quasi eine Vorbereitung des Publikums auf die magischen Klangwelten des Komponisten. Nun schreibt er ein Werk für großes Orchester, das die Berliner Philharmoniker als Auftragswerk auch auf Tournee mitnehmen. Die amerikanische EA findet am 06.10.2014 in der Carnegie Hall in New York statt.

#### Neues Werk (2014) UA

für Ensemble und Orchester | 20–25'

UA: 2014 ↗ [Glasgow, Tectonics Festival, BBC Scottish Symphony Orchestra, Dir. Ilan Volkov](#)

Schon seit längerer Zeit beschäftigt Haas die Frage, wie man die unterschiedlichen klanglichen Ebenen eines Ensembles und eines Orchesters verbinden könnte. Im UE-Katalog finden sich dazu Werke von Vyintas Baltakas (*Poussla*) und Wolfgang Rihm (*Séraphin-Symphonie*). Nun hat Haas einen Auftrag für diese Besetzung aus Schottland angenommen. Das Werk wird auch bei Wien Modern zu hören sein, wo es das Klangforum und das RSO Wien aufführen werden.

## HALFFTER, CRISTÓBAL (\* 1930)

**In tempore belli** (2012) 

Zwischenspiel aus der Oper *Schachnovelle* für Orchester | 8–9'

3 3 3 3 - 4 3 3 1 - Schl(4), Klav - Str(6 3 3 3)

Span. EA: 29.04.2013  [Las Palmas de Gran Canaria, Orquesta Filarmónica de Gran Canaria, Dir. Georg Fritzsch](#)

Cristóbal Halffters neue Oper *Schachnovelle* nach Stefan Zweig befasst sich ausführlich mit den fatalen psychischen Folgen, die durch Folter und Isolation ausgelöst werden. Im Zwischenspiel *In tempore belli* lässt Halffter einen Blick auf die Klangwelt zu, in der sich das Werk abspielt. Halffter widmet sich vor allem der Frage, ob ein Krieg mit einer Kapitulation wirklich schon beendet ist bzw. ob seine fatalen Spuren jemals ganz verblasen können.

**Concerto Grosso** (2012/2013) 

für Streichquartett und Orchester | 25'

2 2 3 3 - 3 2 0 0 - Schl(3), Cel - Str

UA: 19.02.2014  [Duisburg, Duisburger Philharmoniker, Auryn Quartett](#)

## KOLMAN, PETER (\* 1937)

**Drei Essays** (2011) 

für Orchester | 12'

UA: 09.11.2013  [Bratislava, MELOS-ÉTOS Festival, Slowakische Philharmonie, Dir. Zsolt Nagy](#)

## LENTZ, GEORGES (\* 1965)

**Neues Werk** (2014) 

für Kontrabass und Orchester

UA: 2015  [Sydney, Sydney Symphony Orchestra](#)

## LISZT, FRANZ (1811–1886)

**Vexilla Regis Prodeunt** 

für Orchester | ca. 7'

rekonstruiert von Martin Haselböck (2012)

UA: 20.10.2013  [Franz Liszt Festival](#)

[Raiding/Österreich, Wiener Akademie,](#)

[Dir. Martin Haselböck](#)

Als vergangenes Jahr das Autograph von *Vexilla Regis* für Orchester von Franz Liszt auftauchte, war dies eine Sensation. Man kennt Liszts Vertonung des *Vexilla Regis* für Klavier, wusste aber nicht, dass er 1863 auch eine Orchesterfassung geschaffen hatte. Es ist eines der in Rom entstandenen Stücke mit sakralem Hintergrund (wie die *Evocation à la Chapelle Sixtine* und die *Franziskus-Legenden*). Das Autograph lag – als Fragment bezeichnet – bis zum Vorjahr unbeachtet im Goethe- und Schiller-Archiv in Weimar, die letzten je nach Fassung drei bzw. sieben Takte wurden von Martin Haselböck anhand der Klavierfassung hergestellt. Die Uraufführung findet am 20.10.2013 beim Liszt Festival in Raiding, dem Geburtsort von Liszt, statt. *Vexilla Regis Prodeunt* ist ein lateinischer Hymnus auf das Kreuz Jesu Christi.

## MAHLER, GUSTAV (1860–1911)

### 1. Symphonie

(Hamburger Fassung)

Kritische Ausgabe herausgegeben von Reinhold Kubik

Diese Version der 1. *Symphonie* stellt eine eigens für Hamburg hergestellte Fassung dar, die eine deutlich unterschiedliche Instrumentierung aufweist und in welcher sich der später verworfene Blumine-Satz findet.

### 1. Symphonie

(Fassung letzter Hand)

Kritische Ausgabe herausgegeben von Reinhold Kubik

Diese Neuausgabe der 1. *Symphonie* entspricht weitgehend jener Fassung, die bisher von der UE angeboten wurde, jedoch nun nach den Erfordernissen der *Neuen Gustav Mahler Gesamtausgabe* bezüglich der wissenschaftlichen Aufbereitung.

### Klavierquartett

für Orchester | 13'

bearbeitet von Marlijn Helder (2011)

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

UA: 10./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.

### 2. Symphonie

für Soli, gemischten Chor und kleines Orchester | 80'

reduzierte Fassung

bearbeitet von Gilbert Kaplan und Rob Mathes (2012)

2 2 2 2 - 3 3 2 1 - Pk, Schl, Hf, Org - Str

UA: 17.02.2013  [Wien, Konzerthaus, Wiener Kammerorchester, Wiener Singakademie, Marlis Petersen, S; Janina Baechle, MS; Dir. Gilbert Kaplan](#)

Dass Gilbert Kaplan und Mahlers 2. *Symphonie* untrennbar verbunden sind, weiß heute so gut wie jeder Musikliebhaber. Kaplan hat durch seinen großen Einsatz wesentlich dazu beigetragen, dass die Auferstehungs-Symphonie nun in einer Fassung vorliegt, die höchsten aufführungspraktischen und wissenschaftlichen Ansprüchen genügt. Aber damit nicht genug. Um das monumentale Werk auch kleineren Orchestern zugänglich zu machen, hat es Kaplan in Zusammenarbeit mit Rob Mathes für eine kleinere Besetzung arrangiert.

## → ORCHESTER Fortsetzung

### 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))

UA: 22.06.2013  [Essen, Essener Philharmoniker, Christina Landshamer, S; Dir. Eberhard Kloke](#)

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 *Sieben 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.

### Das Trinklied vom Jammer der Erde

(Nr. 1 aus *Das Lied von der Erde*)  
für Tenor und Orchester (1908) | 8'  
bearbeitet von Colin Matthews (2012)

4 3 5 3 - 4 3 3 0 - Schl, Hf(2) - Str  
UA: 10.05.2012  [Manchester, Lars Clevevan, T; Hallé Orchestra, Dir. Mark Elder](#)

Colin Matthews wurde von 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 üblichen Verbesserungen nicht mehr vornehmen. Dabei bleibt allerdings die Anzahl der Orchestermusiker wie in der Originalversion erhalten.

### MARTIN, FRANK (1890–1974)

*Requiem* (1971–1972)

für 4 Vokalsolisten, gemischten Chor,  
Orchester und große Orgel | 45'

2 2 2 2 - 4 3 3 1 - Pk, Schl(5), Cemb,  
Org - Str; SATB

UA: 04.05.1973  [Lausanne, Orchestre de la Suisse Romande, Elisabeth Speiser, Ria Bollen, Eric Tappy, Peter Lagger, André Luy, Dir. Frank Martin](#)

»Man schreibt kein Requiem, um sein ›Gewusst-wie‹ zur Schau zu stellen. [...] Was ich hier versucht habe auszudrücken, ist der klare Wille, den Tod anzunehmen, den Frieden mit ihm zu machen [...] Was ich hier versucht habe auszusagen, ist nicht das Bild einer Beschreibung dieser Ruhe, sondern das inständige Gebet, sie durch die Gnade zu erlangen.« (Frank Martin).

Das *Requiem* ist soeben in der neuen Studienpartituren-Reihe der UE erschienen (UE 35544).

### MOZART, WOLFGANG AMADEUS (1756–1791)

*Fantasie c-Moll KV 475* (1785) 

(Orchestrierung der *Klavierfantasie in c-Moll KV 475* von W. A. Mozart)

für Orchester | 14'  
bearbeitet von Johannes Maria Staud (2012)

2 2 2 3 - 2 2 3 0 - Pk - Str  
UA: 30.01.2013  [Salzburg, Mozartwoche, Wiener Philharmoniker, Dir. Teodor Currentzis](#)

Dass Staud sich in Mozarts Klangwelt bestens zurechtfindet, hat er nicht zuletzt in seinem Werk *Segue, Musik für Cello und Orchester* bewiesen, nimmt es doch Bezug auf ein unvollendetes Mozartwerk. Als composer-in-residence der Mozartwoche 2013 wurde Staud der Auftrag erteilt, Mozarts *Klavierfantasie c-Moll, KV 475* für Orchester zu bearbeiten. Staud hat sich dabei exakt an die Mozartschen Phrasierungen gehalten, die dunklen Seiten dieser Fantasie dramatisch koloriert (3 Posaunen) und auch den Brüchen Spannung verliehen. Manchmal scheint sogar die *Don-Giovanni*-Welt kurz aufzuleuchten.

### PÄRT, ARVO (\* 1935)

*Littlemore Tractus* (1991/2013) 

für Orchester | 6'–8'

UA: 29.01.2014  [Salzburg, Mozartwoche, Wiener Philharmoniker, Dir. Marc Minkowski](#)

Kardinal John Henry Newman (1801–1890), Theologe, Dichter und Denker, war eine der prägenden Persönlichkeiten Englands seiner Zeit. Arvo Pärt vertonte anlässlich der 200-Jahr-Feier der Geburt von Newman einen seiner bekanntesten Texte, den *Littlemore Tractus*. Ursprünglich als Chorwerk mit Orgelbegleitung konzipiert, entsteht nun im Auftrag der Mozartwoche Salzburg 2014 eine Fassung für Orchester.

### PATTERSON, PAUL (\* 1947)

*Spider's Web* (2013) 

für Harfe und Streichorchester | 12'

UA: 25.05.2013  [Kufstein, Cappella Istropolitana, Dir. Bernard Sieberer, Gwyneth Wentink, Hrf](#)

### RIHM, WOLFGANG (\* 1952)

*Symphonie »Nähe fern«* (2011/2012)

für Bariton und Orchester | 55'

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

UA: 20.08.2012  [Luzern, Luzerner Sinfonieorchester, Dir. James Gaffigan, Hans Christoph](#)

[Begemann, Bar](#)

Die Symphonie vereinigt die auch für sich bestehenden Werke:

1. *Nähe fern 1*
2. *»Dämmerung senkte sich von oben«*
3. *Nähe fern 2*
4. *Nähe fern 3*
5. *Nähe fern 4*

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.« Jeder Satz des *Nähe fern*-Zyklus nimmt auf eine Brahms-Symphonie Bezug.

»Rihm bietet keine Brahms-Variationen, die Symphonie versucht sich vielmehr in jenen Zustand hineinzudenken, in dem sich Brahms vor der Niederschrift der ersten Note befunden haben mag. Darum huschen da musikalische Gestalten vorbei, die man zu kennen glaubt. Bekanntes kommt einem unbekannt vor, Unbekanntes erscheint einem bekannt. Fröhlich kann man sich darin tummeln – und nebenbei kann man registrieren, wie gut sich die vier Sätze zur geschlossenen Form fügen.« (NZZ)

**Stille Feste** (2012) 

für Chor und Orchester | 40'  
nach einer Dichtung von Novalis  
2 2 2 2 - 2 2 2 0 - Pk, Schl - Str; SATB  
UA: [27./28.04.2013](#)  [Stuttgart, Bachakademie](#)  
[Stuttgart, Gächingen Kantorei, Dir. Helmuth Rilling](#)

Wolfgang Rihm schrieb ein neues Werk für Helmuth Rillings 80. Geburtstag und dessen Abschieds-Akademiekonzert: »Ich verehere in Helmuth Rilling einen tiefsinnigen Künstler und Künstlerfreund. Und der Gächingen Kantorei verdanke ich – eben vor allem durch ihn – manch wunderbare Aufführung.« (Wolfgang Rihm)

**A Tribute (Über die Linie VIII)** (2013) 

für Orchester | 20'  
UA: [23.06.2013](#)  [Aldeburgh Festival,](#)  
[Hallé Orchestra, Dir. Mark Elder](#)

Dieser Kompositionsauftrag kommt von der Britten Pears Foundation und der Royal Philharmonic Society anlässlich der 100-Jahr-Feier von Benjamin Britten und der 200-Jahr-Feier der Royal Philharmonic Society.

**IN-SCHRIFT II** (2013) 

für Orchester  
UA: [20.10.2013](#)  [Berlin, Scharoun Ensemble,](#)  
[Dir. Simon Rattle](#)

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

**Verwandlung 5** (2013) 

für Orchester (klassische Besetzung mit 1–2 Schlagzeugern) | 15–20'  
UA: [16.11.2013](#)  [Wien, Cleveland Orchestra,](#)  
[Dir. Franz Welser-Möst](#)

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

**Neues Werk** (2014) 

für Orchester | max. 15'  
UA: [05. und 07.05.2014](#)  [Mailand,](#)  
[Filarmonica della Scala, Dir. Riccardo Chailly](#)

**Doppelkonzert für Violine, Violoncello und Orchester** (2014) 

UA: [Mai 2014](#)  [Dresden, Dresdner Staatskapelle,](#)  
[Mira Wang, Vl; Jan Vogler, Vc](#)

**Neues Werk** (2014) 

für Orchester | ca. 15'  
UA: [04.06.2014](#)  [Essen, Essener Philharmoniker,](#)  
[Dir. Tomas Netopil](#)

Ein Auftrag der Essener Philharmonie anlässlich ihres 10-jährigen Bestehens.

**Zweites Konzert für Klavier und Orchester** (2014) 

UA: [August 2014](#)  [Salzburger Festspiele,](#)  
[Tzimon Barto, Klav; Dir. Christoph Eschenbach](#)

**Konzert für Horn und Orchester** (2014) 

UA: [19.08.2014](#)  [Lucerne Festival,](#)  
[Mahler Chamber Orchestra, Dir. Daniel Harding,](#)  
[Stefan Dohr, Hn](#)

**Neues Werk** (2014/2015) 

für Klaviertrio und Orchester  
UA: [2014/2015](#)  [WDR, Jean-Paul Trio](#)

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

**Flesh and Blood** (2011) 

für Mezzosopran, Bariton und Orchester | 25'  
3 3 3 3 - 5 3 3 1 - Pk(2), Schl(4), Hf(2),  
Cel - Str

UA: [15.02.2013](#)  [London, BBC Symphony](#)  
[Orchestra, Christine Rice, MS; Marcus Farnsworth,](#)  
[Bar; 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)  
für Orchester | 22'  
3 3 4 3 - 4 0 0 0 - Str

UA: [01.11.2012](#)  [München, Münchner](#)  
[Philharmoniker, Dir. Philippe Jordan](#)

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 auführungspraktischer Natur (Erschließung größerer Konzerthäuser), sondern hingen auch mit einem grundsätzlichen Problem zusammen, das sich gleichsam Wesensmäßig 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) (siehe auch Interview mit Philippe Jordan, Seite 30)

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

**Music for Violin and Orchestra** (2012)

für Violine und Orchester | 30'  
2 0 0 0 - 4 3 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) 

UA: [08.02.2014](#)  [Stuttgart, ECLAT Festival,](#)  
[Radio-Sinfonieorchester Stuttgart des SWR](#)

Schwartz folgt einem Auftrag des SWR für ein neues Werk, das das stimmliche Potenzial der Solistin und gleichzeitig den Erfindungsgeist des Orchesters erforscht.

→ **ORCHESTER**  
**Fortsetzung**

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

**Urritiko urdin** (2011) UA

für Orchester | 7'

UA: 28.01.2013 ↗ San Sebastián, Euskadiko Orkestra Sinfonikoa, Dir. Ari Rasilainen

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

**Maniai** (2011)

für großes Orchester | 10'

3 3 3 3 - 4 3 3 1 - Schl(4) - Str

UA: 09.02.2012 ↗ München, Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks, 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 Symphonie*: wild, impulsiv, äußerst virtuos.

**Konzert für Violine und Orchester** (2014) UA

für Violine und Orchester

UA: 27.08.2014 ↗ Lucerne Festival, Luzerner Sinfonieorchester, Dir. James Gaffigan, Midori, VI

## **SZYMANOWSKI, KAROL (1882–1937)**

**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 ↗ 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 vervollständigte den Zyklus mit der Orchestrierung der fehlenden drei Lieder.

Diese Bearbeitungen entstanden im Auftrag von Emmanuel Pahud:

## **VERDI, GIUSEPPE (1813–1901)**

**Fantasie über »La Traviata«**

nach den *Fantasien* von Emanuele Krakamp und Giulio Briccialdi für Flöte und Orchester | 10'

bearbeitet von Yoel Gamzou (2009)  
2 2 2 2 - 4 2 3 1 - Pk, Schl - Str

## **VERDI, GIUSEPPE (1813–1901) / DOPPLER, FRANZ (1821–1883) und KARL (1825–1900)**

**Fantasie über »Rigoletto«**

nach der Oper von Giuseppe Verdi für zwei Flöten und Orchester | 10'

bearbeitet von Yoel Gamzou (2009)

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

## **WEBER, CARL MARIA VON (1786–1826) / TAFFANEL, CLAUDE-PAUL (1844–1908)**

**Fantasie über »Der Freischütz«**

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, das Repertoire für sein Instrument, die Flöte, auf vielfältigste Art und Weise zu bereichern: eine Sammlung von Bekanntem, Ausgefallenem, Wiederentdecktem und Neuem.

(Siehe auch Kammermusik, Seite 53)

## **WELLESZ, EGON (1885–1974)**

**Lied der Welt** op. 54 (1936/1938)

Gedicht aus *Das Salzburger Große Welttheater* von Hugo von Hofmannsthal für Sopran und Orchester | 3'30"

**Zwei Lieder** op. 55 (1936/1937)

für Altstimme und Orchester | 8'30"  
nach Gedichten von Hugo von Hofmannsthal

1. *Leben, Traum und Tod!*

2. *Ich ging hernieder weite Bergesstiegen*

Beide Werke, *Lied der Welt* wie auch *Leben, Traum und Tod*, beruhen auf Texten Hugo von Hofmannsthals (1874–1929), sie sind gleichsam eine Hommage an den viel zu früh verstorbenen Freund. In *Leben, Traum und Tod* verwendet Wellesz zwei frühe Gedichte Hofmannsthals aus den Jahren 1893 und 1894, beim *Lied der Welt* greift er auf einige Zeilen aus dem *Salzburger Großen Welttheater* zurück, das der Dichter 1921 für die von ihm und Max Reinhardt begründeten Salzburger Festspiele verfasst hat. Beide Stücke sind mehr als bloße Gedichtvertonung, in ihrer dramatischen Anlage sind sie mit den Bühnenwerken des Komponisten zu vergleichen. Wellesz hat sich sogar offenbar eine Zeit lang mit dem Gedanken getragen, das *Salzburger Große Welttheater* in umfassender Weise als Musiktheaterwerk anzugehen.

## **ZEMLINSKY, ALEXANDER (1871–1942)**

**Die Seejungfrau** UA

Fantasie in drei Sätzen für großes Orchester nach einem Märchen von Andersen | 45' kritische Urfassung von Antony Beaumont (2011)

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

UA: 26.01.2013 ↗ Dresden, Dresdner Philharmonie, Dir. Markus Poschner

Zemlinsky hat die Partitur der *Seejungfrau* in drei Teile gegliedert. Die kritische Neuausgabe, die 2013 erscheint, bringt zwei Fassungen des 2. Teils Seite an Seite: 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.«

## KAMMERORCHESTER / ENSEMBLE / KAMMERMUSIK

### AMY, GILBERT (\* 1936)

**Jeux** (1971)  
für 1–4 Oboen | 8'  
eingrichtet für Sopransaxophon  
von Claude Delangle (2012)  
(in Vorbereitung)

### BADINSKI, NIKOLAI (\* 1937)

**Berliner Divertimento**  
*A Bulgarian in Berlin* (1968)  
für Flöte, Klarinette, Schlagzeug und  
Kontrabass | 23'  
UA: 1974 <sup>UA</sup> [Leipzig](#)  
»Alle vier beteiligten Interpreten haben  
durch anspruchsvolle Aufgaben die  
Möglichkeit, ihre Musikalität und ihre  
instrumentaltechnischen Qualitäten  
fantasievoll und einfallsreich einzusetzen.  
In ihrem Ensemble sind alle gleichberech-  
tigt und ergänzen sich als Solisten. Die  
Idee für diese Besetzung geht auf meine  
frühe Kindheit zurück, als ich bei Volks-  
festen in Bulgarien Dorfmusikern ge-  
lauscht habe. So versuche ich hier, die  
aus der Folklore entsprungenen Impulse,  
den Divertimento-Charakter dieser  
Musikform und eine avancierte Musik-  
sprache miteinander zu verschmelzen.«  
(Nikolai Badinski)

### BALTAKAS, VYKINTAS (\* 1972)

**Neues Werk** (2012) <sup>UA</sup>  
für Saxophon-Trio  
UA: 2013 <sup>UA</sup> [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 (2013) <sup>UA</sup>

für Ensemble | ca. 10'  
UA: 24.08.2013 <sup>UA</sup> [Salzburger Festspiele](#),  
[Scharoun 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 Scharoun Ensemble sind dafür  
in Planung.

### Neues Werk (2013) <sup>UA</sup>

für Violine solo | ca. 5–10'  
UA: 26.10.2013 <sup>UA</sup> [Leuven, Transit Festival](#),  
[Wiberts Aerts, Vl](#)

### BEDFORD, LUKE (\* 1978)

**Renewal** (2013) <sup>UA</sup>  
für 12 Musiker | 22'  
1 1 1 0 - 1 0 1 0 - Schl, Hf - Str  
UA: 22.05.2013 <sup>UA</sup> [London, London Sinfonietta](#)

»In *Renewal* geht es um das Erschaffen  
von etwas Neuem aus Bruchstücken jedes  
vorangegangenen Abschnitts. Wenn auch  
das Material eines jeden Teils beständig  
erscheinen mag, so fällt es doch stets  
auseinander. Das Stück ist eine Feier von  
Erneuerung und Neuwuchs: geschrieben  
im vollen Bewusstsein seiner Vergänglich-  
keit.« (Luke Bedford)

### Neues Werk (2013) <sup>UA</sup>

für Altsaxophon und Violoncello | 9'  
UA: 26.05.2013 <sup>UA</sup> [Berlin, Crescendo Musikfest-](#)  
[wochen, Meriel Price, Sax; Rachel Helleur, Vc](#)

### Wonderful Four-Headed

**Nightingale** (2013) <sup>UA</sup>  
für Streichquartett | ca. 8'  
UA: Nov. 2013 <sup>UA</sup> [Wien Modern, Arditti Quartet](#)

### BERG, ALBAN (1885–1935)

**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 <sup>UA</sup> [Wien, ensemble reconcil](#),  
[Dir. Roland Freisitzer](#)

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

### Vier Stücke für Klarinette

**und Klavier** op. 5 (1913)  
für Klarinette und Ensemble | 7'30"  
bearbeitet von Klaus Simon (2012)  
1 1 1 1 - 1 1 0 0 - Schl, Hf - Vl, Vl, Va,  
Vc, Kb

Die *Vier Stücke für Klarinette und  
Klavier* op. 5 entstanden vor genau  
100 Jahren. Sie sind dem Verein für  
musikalische Privataufführungen in Wien  
– wo sie am 17.10.1919 zum ersten Mal  
gespielt wurden – und seinem Grün-  
der und Präsidenten Arnold Schönberg  
zugeeignet. Klaus Simon hat die kurzen,  
attraktiven Stücke für Ensemble oder  
Kammerorchester eingerichtet. Die Strei-  
cher können solistisch wie auch chorisches  
besetzt werden.

### BERIO, LUCIANO (1925–2003)

**Touch** (1991)  
für Klavier zu vier Händen | 2'  
UE 36040

**Canzonetta** (1991)  
für Klavier zu vier Händen | 1'  
UE 36039

Anlässlich des 10. Todestags von Luciano  
Berio veröffentlicht die UE zwei kurze,  
aber in ihrer Substanz dennoch vollende-  
te Klavierstücke für vier Hände. Beide  
Stücke entstanden 1991: *Touch* als Hoch-  
zeitsgeschenk für den Pianisten Andrea  
Lucchesini und *Canzonetta* als Geschenk  
für dessen Schwiegereltern. *Touch* ist  
»ein elegantes kleines Divertimento,  
dessen attraktiver Grundgedanke in der  
überaus intimen Körpersprache besteht,  
zu der die beiden Interpreten durch das  
Überkreuzen von Händen, Armen und  
Beinen gezwungen sind und die einen  
richtig erotischen Ansatz erfordert.«  
(Andrea Lucchesini)

## → KAMMERORCHESTER / ENSEMBLE / KAMMERMUSIK Fortsetzung

### **Ofanim** (1988–1997)

für 2 Kinderchöre, 2 Instrumentalgruppen,  
Frauenstimme und Live-Elektronik | 30'  
6 0 4 0 - 2 4 2 0 - Schl(2), Midi-Keyb

**Aufführung: 11.10.2013** ↗ Venedig, Biennale di Venezia, Tempo Reale, Esti Kenan Ofri;

Finchley Children's Music Group

In *Ofanim* lässt Berio zwei sehr unterschiedliche Textsphären des Alten Testaments alternieren: »Die dramatische Vision des Hesekeel – persönlich und apokalyptisch wie bei keinem anderen Propheten – steht im strengen Kontrast zur irdischen Sinnlichkeit der Verse des Hohelieds. Die phantastischen Erscheinungen der Vision Hesekeels wirbeln umher in steter Bewegung gegen den flammenden Himmel. Die poetischen Bilder des Hohelieds verweilen sehnsüchtig auf Gesicht und Körper des geliebten Menschen.« (Luciano Berio) Das live-elektronische System mit seinen Verzögerungen, seinen Klangwanderungen im Raum ist den Sätzen vorbehalten, die die Vision des Hesekeel beinhalten. Die anderen begnügen sich mit reiner Vokalität und Instrumentalität. Eine neue, überarbeitete Partitur dieses Werkes ist in Vorbereitung und wird anlässlich der Aufführung am 11.10.2013 bei der Biennale in Venedig erstmals eingesetzt werden.

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

**Secret Beauty of Waters** (2004)  
für Klavier solo | 6'

### **BURT, FRANCIS (1926–2012)**

#### **Variationen eines alten Liedes** (2012)

für Klarinette, Viola, Akkordeon und  
Kontrabass | 5'

**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)**

#### **Étoile** (2011)

für 6 Schlagzeuger | 5'

**UA: 03.08.2013** ↗ Salzburger Festspiele, Martin Grubinger, Schl; The Percussive Planet

Für Martin Grubinger hat Cerha bereits ein Schlagzeugkonzert komponiert, das mittlerweile zum vielbeachteten Repertoirestück geworden ist. Nun schreibt Cerha ein Werk für Grubingers Ensemble »The Percussive Planet«, das in Salzburg so etwas wie Kultstatus hat. Ein Highlight der Festspiele ist zu erwarten.

#### **Acht Stücke** (2012)

für 3 Klarinetten | 19'30"

**UA: 15.06.2014** ↗ Wien, Musikverein, the clarinotts

### **DUDLEY, ANNE (\* 1956)**

#### **Cinderella** (2012)

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 Werk für Kinderpublikum von Anne Dudley und Steven Isserlis. Die Geschichte ist eine Variante des Märchens von Aschenputtel mit einer raffinierten musikalischen Wendung ...

#### **Cinderella** (2012)

für Sprecher, 2 Violinen, Viola, Violoncello  
und Klavier

Text: Steven Isserlis

### **FENNESSY, DAVID (\* 1976)**

#### **13 Factories** (2009)

für Ensemble und Elektronik | 19'  
0 0 0 0 - 0 1 1 0 - 4 Handlautsprecher,  
Klav(2) - Vl(2), Va, Vc, Kb - Elektronik

**GB EA: 12.12.2012** ↗ London, London Sinfonietta, Dir. Martyn Brabbins

*13 Factories* entstand für das »into...«-Projekt des Ensemble Modern und des Siemens Arts Program, in dessen Rahmen Fennessy einen Monat im chinesischen Pearlfluss-Delta verbrachte. Der Titel des Stücks spielt auf die dreizehn Fabriken von Kanton (nunmehr Guangzhou) an, die im späten 17. Jahrhundert an den Ufern des Perlflusses errichtet wurden, wo es den ersten ausländischen Händlern gestattet wurde, Handel mit den Chinesen zu treiben. Das Wort »Factory« bezeichnet hier das Gelände eines »Kommissionärs« oder Händlers.

#### **Caruso (Gold is the sweat of the sun)** (2012)

für 4 Sampler und E-Gitarre | 20'

**UA: 12.12.2012** ↗ Amsterdam, Muziekgebouw, Ensemble Klang

Dieser Auftrag des Ensembles Klang und des Irish Arts Councils wurde anlässlich des Amsterdam Electric Guitar Heaven Festivals uraufgeführt. Teil der Werktrilogie auf die Tagebücher Werner Herzogs. (siehe auch *Prologue (Silver are the tears of the moon)*, Seite 44)

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

für Viola und Ensemble (10–11 Spieler) |  
20–25'

**UA: Nov. 2013** ↗ Huddersfield Festival, Rednote Ensemble Scotland, Garth Knox, Va

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

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

(2011–2012)

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,  
Ensemble musikFabrik, Dir. Emilio Pomàrico

**... wie stille brannte das Licht**

(2009) **UA**

für Sopran und Klavier | 20'

UA: 28.02.2013 ↗ Luxembourg, Philharmonie,  
Sarah Wegener, S; Cornelis Witthoefft, Klav

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 liegt auch die Fassung für Sopran und Klavier vor.

**nocturno – HAIKU / ATTHIS (2013) **UA****

für Sopran, Bariton, Frauenchor und  
14 Instrumente | ca. 65'

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

UA: 23.03.2013 ↗ Bonn, Theater Bonn

Für die Reihe *Bonn Chance!* konzipierte Haas einen szenisch-klanglichen Abend, in dem er zwei von ihm bereits aufgeführte Werke in einen neuen Zusammenhang fügt. Im Zentrum stehen das Sopran-Solo *ATTHIS* (nach Texten der antiken griechischen Dichterin Sappho) und das Bariton-Solo *HAIKU*, die durch den neu komponierten Frauenchor *nocturno* und ebenfalls neu komponierte Zwischenteile miteinander verbunden und in einen musikalischen wie szenischen Dialog überführt werden.

**Introduktion und Transsonation**

(2013) **UA**

Musik für 17 Instrumente mit Klangmaterial aus Klangexperimenten von Band von Giacinto Scelsi | 17'30"

1 0 2 0 - 2 1 2 0, Tsax(B) - Vl(2), Va(2),  
Vc(2), Kb(2)

UA: 01.05.2013 ↗ Köln, Festival Acht Brücken,  
Klangforum Wien, Dir. Sian Edwards

Musik ist ohne Klang nicht denkbar, aber Klang sehr wohl ohne Musik, erkannte Giacinto Scelsi. Bis in subtilste Nuancen hat der Italiener die Anatomie des Klangs erforscht. Das Klangforum Wien nimmt in drei Uraufführungen Bezug auf sein Werk: Michel Roth, Nicola Sani und Georg Friedrich Haas, der seit jeher stark von Scelsi beeinflusst wurde, wagen sich jenseits der Zwölftonskala in die Sphäre der Mikrointervalle und Klangfarbenchromatik vor.

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

für Streichquartett

UA: 21.10.2014 ↗ Basel, Jack Quartet

**HALFFTER, CRISTÓBAL (\* 1930)**

**Ausencias 8. Streichquartett (2012) **UA****

für Streichquartett | 24'

UA: 03.06.2013 ↗ Madrid, Museo Nacional  
Centro de Arte Reina Sofia, Leipziger Streichquartett

**MAHLER, GUSTAV (1860–1911)**

**Wunderhorn-Lieder**

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  
(oder Akkord), Klav - Str(min. 1 1 1 1 1,  
max. 6 5 4 3 2)

UA: 20.06.2012 ↗ Berlin, Philharmonie,  
ensemble mini, Dir. Joolz Gale

Obwohl nie als Zyklus gedacht, 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.

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

**Epilog (2012/2013) **UA****

für Streichquintett | 15'

UA: 10.02.2013 ↗ Stuttgart, ECLAT Festival,  
Arditti Quartet, Jean-Guihen Queyras, Vc

Es war das Abschiedsgeschenk von Wolfgang Rihm für den scheidenden ECLAT-Leiter Hans-Peter Jahn, der für Rihm nur die schönsten Worte fand: »Er hat die Musikgeschichte weiter gebracht.« Die Nachfrage nach *Epilog* ist bereits groß, und die Kombinationsmöglichkeit mit Schuberts miraculösem *Streichquintett* liegt auf der Hand.

**Klangbeschreibung 2 Innere Grenze**

(1986–1987/2013) **UA**

für 4 Singstimmen und  
18 Instrumentalisten | 35'

UA der Neufassung: 15.06.2013

↗ Paris, Ensemble Intercontemporain, Dir. Francois-  
Xavier Roth, Ensemble vocal Exaudi

**Drei Sonette (2013) **UA****

von Michelangelo in Rilkes Übertragung

für Bariton und Klavier | 12'

UA: Juli 2013 ↗ Bad Kissingen

**Harzreise im Winter (2012) **UA****

für Bariton und Klavier | 13'

Text von Johann Wolfgang von Goethe,  
Christian Gerhaher gewidmet

UA: 01.06.2014 ↗ Würzburg, Residenz,  
Christian Gerhaher, Bar; Gerold Huber, Klav

**Will Sound More Again Anew**

(2014) **UA**

für Ensemble | 15'

UA: 2014 ↗ Köln, Jugendensemble der musikFabrik

→ **KAMMERORCHESTER /  
ENSEMBLE / KAMMERMUSIK**  
*Fortsetzung*

## SAWER, DAVID (\* 1961)

**Rumpelstiltskin Suite** (2011) UA

für 13 Spieler | 25'

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

UA: 06.04.2013 ↗ London, Wigmore Hall,

Birmingham Contemporary Music Group,

Dir. George Benjamin

Die Times nannte Sawers *Rumpelstiltskin* »eine ›Tour de Force‹ von meist beunruhigenden Effekten und schrittweise aufgebauter Ekstase«. Sawer gestaltete nun eine Suite aus dem Ballett für die BCMG.

## SCHÖNBERG, ARNOLD (1874–1951)

**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 ↗ 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 dichter Textur früherer Werke repräsentieren. Schönberg schrieb dazu: »Die *Drei Klavierstücke 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 erstpublizierte 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)

**Drei Stücke** (D 946 I/II, D 625 IV)

für Ensemble (Kammerorchester) | 29'

bearbeitet von Richard Dünser (2011)

1 1 1 1 - 1 0 0 0 - Str

UA: 13.06.2012 ↗ Wien, Theophil Ensemble

Wien, Dir. Matthias Schorn

Die drei vorliegenden Stücke in der Besetzung Bläserquintett und Streichquintett sind eine Ergänzung und Erweiterung der Literatur für ähnlich besetzte Ensembles, 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 Soprano and Piano** (2012)

Based on a poem by Henry

David Thoreau

für Sopran und Klavier | 17'

UA: 08.09.2012 ↗ Frankfurt, Alte Oper, Marisol

Montalvo, S; Emanuele Torquati, Klav

Im Rahmen des Projektes »Impuls Romantik« hat sich Schwartz zum ersten Mal dem Lied-Genre gewidmet.

**M** (2013) UA

für Solo-Bariton und Ensemble | 12'

UA: 24.08.2013 ↗ Salzburger Festspiele,

Matthias Goerne, Bar; Scharoun Ensemble

und Mitglieder der Berliner Philharmoniker,

Dir. Matthias Pintscher

Das Werk ist inspiriert von der in Salzburg stehenden Skulptur »Hommage à Mozart« von Markus Lüpertz, für die es als Begleitkomposition von der Salzburg Foundation in Auftrag gegeben wurde. Der Buchstabentitel verweist auf das Bild der Welle im protosemitischen Alphabet und gibt geometrisch die Dramaturgie und Struktur der Komposition vor.

**Neues Werk** (2014) UA

für Streichquartett

UA: 2014 ↗ Asasello Quartett

Für dieses Projekt wird das Asasello Quartett die Streichquartette von Schönberg gemeinsam mit vier Uraufführungen präsentieren.

## SOTELO, MAURICIO (\* 1961)

**Azul de Iontananza** (2011–2012)

für Streichsextett | 6'

UA: 05.05.2012 ↗ Mailand, Sestetto d'archi

dell'Accademia Teatro alla Scala

**Klangmuro...II** (2012)

für Ensemble | 15'

UA: 29.05.2012 ↗ Valencia, Grup Instrumental

de Valencia, Dir: Jordi Bernacer

**Cripta – Música para Manuel de Falla**  
(2010/2012)

für Ensemble und Live-Elektronik | 15'

1 0 1 0 - 0 0 0 0 - Schl, Git, Hf, Klav -

Vl, Va, Vc, Kb - Elektr

UA: 07.06.2012 ↗ Florenz, Teatro Goldoni,

Contempoartensemble, Dir. Mauro Ceccanti

»**Muros...: Sarai**« (2011)

para saxofón tenor, marimba y  
electrónica | 1'15"

UA: 14.06.2012 ↗ Badajoz Conservatorio

Profesional de Música »Juan Vázquez«, Javier Gonzáles

Pereira, Sax; Sarai Aquilera Cortés, Schl

**Ancora un segreto** (2013) UA

Hommage-Sonate für Alfred Brendel

für Klavier | 22'

UA: August 2013 ↗ Bozen

## STAUD, JOHANNES MARIA (\* 1974)

**Le Voyage** (2012)

nach Charles Baudelaire

für Schauspieler, Vokalensemble

(6 Stimmen), 4 Instrumente und

Live-Elektronik | 27'

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) diente 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 ergibt.

**Par ici!** (2011/2012) 

für Ensemble (erweiterte und revidierte Neufassung) | 11'  
 1 0 1 1 - 1 1 0 0 - Schl, Midi-Klav - 1 1 1 1  
**UA der Neufassung: 02.02.2013**  
 ↗ Salzburg, Mozartwoche, Ensemble Inter-contemporain, Dir. George Benjamin

**Neues Werk** (2013) 

für Ensemble und Bariton | 10'  
**UA: 24.08.2013** ↗ Salzburger Festspiele, Matthias Goerne, Scharoun Ensemble, Mitglieder der Berliner Philharmoniker, Dir. Matthias Pintscher

**K'in** (2012/2013) 

für Fagott und Streichquartett | 12'  
**UA: 19.09.2013** ↗ Schwaz, Klangspuren Schwaz, Pascal Gallois, Fg; Hugo Wolf Quartett

**VERDI, GIUSEPPE (1813–1901) /  
 DOPPLER, FRANZ (1821–1883)  
 und KARL (1825–1900)**

**Fantasie über »Rigoletto«**

nach der Oper von Giuseppe Verdi  
 für zwei Flöten und Klavier | 10'  
 revidiert von Emmanuel Pahud (2013)

**VERDI, GIUSEPPE (1813–1901)**

**Fantasie über »La Traviata«**

nach den *Fantasien* von Emanuele Krakamp und Giulio Briccialdi  
 für Flöte und Klavier | 10'  
 bearbeitet von Yoel Gamzou (2009)  
**UA: 04.11.2012** ↗ Paris, Flute Convention, Emmanuel Pahud, Fl

Diese Bearbeitung entstand im Auftrag von Emmanuel Pahud.

**WEBER, CARL MARIA VON  
 (1786–1826) / TAFFANEL,  
 CLAUDE-PAUL (1844–1908)**

**Fantasie über »Der Freischütz«**

für Flöte und Klavier | 12'  
 Bearbeitet von Emmanuel Pahud

**ZEMLINSKY, ALEXANDER**

(1871–1942)

**Kammersymphonie** (1934) 

nach dem 2. *Streichquartett* (1915)  
 für 14 Instrumente oder  
 Kammerorchester | 40'  
 bearbeitet von Richard Dünser (2013)  
**UA: 21.10.2013** ↗ Wien, Ensemble Kontrapunkte,  
 Dir. Peter Keuschnig

Die Besetzung ist identisch mit Schönbergs 1. *Kammersymphonie* (allerdings ohne Kontrafagott). Daher ist das Werk ideal mit der 1. *Kammersymphonie* kombinierbar. Das Original, von dem Richard Dünser ausgegangen ist, also Zemlinskys 2. *Streichquartett*, ist Schönberg gewidmet und enthält Anspielungen auf die berühmten Quartenakkorde in Schönbergs 1. *Kammersymphonie*. Vom Stil her ist es nicht selten von frühem Schönberg und spätem Mahler beeinflusst, aber natürlich ist es hauptsächlich genialer Zemlinsky. Man kann das Werk nicht nur in der 14-Soloinstrumente-Fassung aufführen, sondern auch mit chorischen Streichern, also einem großen Kammerorchester bzw. kleinem Orchester.

**Sinfonietta** op. 23 (1934) 

für Kammerorchester | 22'  
 reduzierte Fassung  
 bearbeitet von Roland Freisitzer (2013)  
 1(Picc/Afl) 1(Eh) 2(2.Bskl) 1 - 1 1 1 0 -  
 Klavier - 1 1 1 1 1  
**UA: 11.03.2013** ↗ Wien, Ensemble Kontrapunkte,  
 Dir. Peter Keuschnig

»Bei der Bearbeitung habe ich, wo es ging, versucht, das Original so weit als möglich durchscheinen zu lassen. Wo das nicht möglich war, habe ich grundlegende Uminstrumentierungen vorgenommen, allerdings ohne die Harmonien oder die Struktur des Originals zu verändern. Bewusst habe ich auf die Verwendung des Schlagzeugs verzichtet, mich aber im Gegenzug für eine Akzente setzende Klavierstimme entschieden. Meine Absicht war im Prinzip, aus dem Orchesterwerk ein Ensemblestück zu zaubern, also eine Version, die sich nicht als Verkleinerung versteht, sondern als eigenständiges Ensemblestück, als anderes Bild des Originals.« (Roland Freisitzer)

**Lyrische Symphonie** (1923) 

für Sopran, Bariton und Kammerorchester  
 reduzierte Fassung | 45'  
 bearbeitet von Thomas Heinisch (2012)  
 1 1 2 1 - 2 1 2 0 - Pk, Hf, Harm,  
 Klav - Str  
**UA: 03.06.2013** ↗ Wien, Ensemble Kontrapunkte,  
 Dir. Peter Keuschnig

»Zu meiner Überraschung ließ sich eine Darstellung für Ensemble in den ersten drei Sätzen relativ leicht bewerkstelligen, da der Orchestersatz nie über die traditionelle Vierstimmigkeit hinausgeht und in seiner Textur interessanterweise Brahms näher steht als etwa Schönberg. Die Mitte des Werks bildet der wunderschöne, langsame 4. Satz »Sprich zu mir, Geliebter«, der mit seinen subtilen Teilungen der Streicher eine instrumentatorische Herausforderung darstellt. Aufgrund der nicht chorischen Streicherbesetzung war es notwendig, Teile der Streicher ins Harmonium bzw. Akkordeon (kann in meiner Version alternativ verwendet werden) zu setzen. Ich denke, dass dieser Satz dadurch nichts von seinem geheimnisvollen Zauber verliert. Eingriffe erforderte auch der kurze, aber massive 5. Satz. Mit der Hinzufügung der schrillen Es-Klarinette, die im Original gar nicht vorkommt, habe ich versucht, der Schärfe und Körperlichkeit dieses Satzes Rechenschaft zu tragen.« (Thomas Heinisch)

## VOKAL- UND CHORWERKE

### BRUCKNER, ANTON (1824–1896)

#### *Drei frühe Lieder*

für 6-stimmigen gemischten Chor  
transkribiert von Clytus Gottwald (2013)  
*Frühlingslied* (Heinrich Heine)  
*Herbstkummer* (Matthias Jakob Schleiden)  
*Im April* (Emanuel Geibel)  
(in Vorbereitung)

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

#### *nocturno* (2013) UA

Musik für Frauenchor und Akkordeon  
(ossia: Klavier) | 8–10'

UA: 23.03.2013 ↗ [Bonn, Theater Bonn](#)

Das Stück soll in völliger Dunkelheit aufgeführt werden, die Musiker singen/spielen auswendig, d. h. jede Chorsängerin und der Akkordeon- oder Klavierspieler benötigen nur zur Einstudierung eine Partitur.

### SCHWARTZ, JAY (\* 1965)

#### *Zwielicht* (2012) UA

für 3 Posaunen, Chor und Orgel | 60'

UA der Neufassung und D EA:

11.07.2013 ↗ [Köln, Romanischer Sommer,](#)

[Kölner Vokalensemble, Dominik Susteck, Org,](#)

[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.

### SOMMER, HANS (1837–1922)

#### *Drei Lieder* (1919–1922)

nach Texten von Johann Wolfgang von Goethe: *Mignons Lied, König und Floh, Wanderers Nachtlied*

für gemischten 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 spätrömantischen Epoche. Clytus Gottwalds Fantasie hat sich am Melos von Sommers Erfindungsreichtum entzündet. (siehe auch Seite 58)

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

#### *Infin che 'l mar fu sovra*

#### *noi richiuso* (2012)

für Chor, 3 Posaunen, Schlagzeug und Streichquartett | 8'

UA: 23.07.2012 ↗ [Salzburger Festspiele,](#)

[Kammerchor Accentus, Camerata Salzburg,](#)

[Dir. Laurence Equilbey](#)

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

### ZEMLINSKY, ALEXANDER

#### (1871–1942)

#### *Zwei Gesänge*

nach Texten von Maurice Maeterlinck für fünf Stimmen oder 5-stimmigen Chor | 7'

transkribiert von Clytus Gottwald (2010)

## OPER / BALLETT

### BALTAKAS, VYKINTAS (\* 1972)

#### *Cantio* (2001–2004/2012)

Musiktheater nach einem Text

von Sharon Lynn Joyce

für Sprecher, Sopran, Tenor, Bassbariton,

Ensemble und Elektronik | 60'

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

Asax(Es) - Vl, Va, Vc, Kb, Elektronik;

Sopran, Tenor, Bassbariton, Sprecher

EA der rev. Fassung: 17.01.2013 ↗ [Berlin,](#)

[Konzerthaus, Vivian Lüdorf, Sprecher; Margret Giglinger,](#)

[S; Florian Feth, T; Tobias Haqge, B; Lithuanian Ensemble](#)

[Network, Regie: Cornelia Heger, Dir. Vyintas Baltakas](#)

Vyintas Baltakas beschäftigt sich in *Cantio* auf amüsante und gleichzeitig tief sinnige Weise mit der rituellen Aufbruchszeremonie, die die griechischen Götter begleitet, wenn sie einen Ort verlassen. Er lässt einen antiken Redner – in der griechischen Mythologie eine Mischung aus Fabelwesen und Zikade – auf heutige Protagonisten treffen. Diese schließen sich ihrer rhetorischen Reise an und werden zu Zeugen eines Denk-Abenteuers, das sie letztlich selbst mit fortreibt. Nach der Uraufführung 2004 wurde das Stück beim Festival »Ultraschall« zum ersten Mal in deutscher Sprache aufgeführt.

### BEDFORD, LUKE (\* 1978)

#### *Neues Werk* UA

Kammeroper | ca. 60'

für 3 Sänger und 8 Musiker

Libretto: David Harrower

UA: April 2014 ↗ [London, Royal Opera House](#)

Das Libretto basiert auf der wahren Geschichte eines britischen Hochstaplers und Betrügers, die sich vor einigen Jahren in England abspielte, und beschäftigt sich mit den Themen Wahrheit, Lüge, Täuschung und Vertrauen.

### BORISOVA-OLLAS,

#### VICTORIA (\* 1969)

#### *Dracula* UA

Oper in 2 Akten | 100'

Libretto: Claes Peter Hellwig und Kristian Benkö

UA: Frühjahr 2016 ↗ [Stockholm, The Royal](#)

[Swedish Opera](#)

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

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

**Morgen und Abend** (2014/2015) 

Oper für Soli und Orchester  
nach dem gleichnamigen Roman  
von Jon Fosse

UA: Nov. 2015  London, Royal Opera House Covent Garden, Koproduktion mit der Deutschen Oper Berlin

Jon Fosse erzählt die Geschichte des Fischers Johannes, eines einfachen, alten Mannes. Er erinnert sich an sein vergangenes Leben, an diejenigen Menschen, die ihm am meisten bedeutet haben, seine Frau und seinen Freund Peter, beide längst verstorben. Johannes' Sehnsucht wird sich an diesem Tag erfüllen. Als seine Tochter am nächsten Morgen nach ihm sieht, ist er tot.

**HALFFTER, CRISTÓBAL (\* 1930)**

**Schachnovelle** (2011/2012) 

Oper in 1 Akt | 115'

Libretto: Wolfgang Haendeler, nach dem Roman *Schachnovelle* von Stefan Zweig  
4 3 4 3 - 4 4 4 1 - Schl(4), Asax(Es), Tsax(B), E-Klav - min. 12 12 10 8 6 - max. 16 14 12 10 8

UA: 18.05.2013  Oper Kiel, Philharmonisches Orchester, Opernchor Kiel, Dir. Georg Fritzsche

Das Meisterwerk von Stefan Zweig als Opernthriller. Ein weiterer Auftrag der Kieler Oper an Cristóbal Halffter – eine Oper über Schach, Widerstand und Wahn.

**JANÁČEK, LEOŠ (1854–1928)**

**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.

**Katja Kabanowa** (1921)

Oper in 3 Akten

reduzierte Fassung von Tony Burke (2010)  
2 2 2 2 - 2 2 1 0 - Pk, Schl, Cel, Hf - Str

UA: 13.03.2009  London, English Touring Opera

Partitur und Orchestermaterial werden neu hergestellt und voraussichtlich 2013/2014 zur Verfügung stehen.

**MOZART, WOLFGANG AMADEUS (1756–1791)**

**Die Zauberflöte** (1791)

Fassung für Kinder

für Soli und Ensemble | 70'  
bearbeitet von Alexander Krampe (2007)  
1 1 1 1 - 1 0 0 0 - Klav(+grTr),  
Klavglsp (+Trgl; vom Dirigenten gespielt) –  
VI(2), Va, Vc, Kb

Österr. EA: 28.07.2012  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 *Schlauen Füchslens* 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 fünf Jahren aufbereitet.

**Die Entführung aus dem Serail**

(1782) 

Fassung für Kinder

für Soli und Ensemble  
bearbeitet von Alexander Krampe (2013)

UA: 27.07.–25.08.2013  Salzburger Festspiele, Solisten des Young Singers Project, salzburger orchester solisten, Dir. Ben Gernon, Regie: Johannes Schmid

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

**The Lighthouse Keepers** (2012) 

Musiktheater für 2 Darsteller  
und Ensemble | 25'

1 1 1 0 - 1 1 0 0 - Schl(1) - 1 1 1 0 0

UA: 04.07.2013  Cheltenham, Birmingham Contemporary Music Group, Dir. Martyn Brabbins

In *The Lighthouse Keepers* – basierend auf dem Stück *Gardiens de phare* von Paul Autier und Paul Cloquemin – geht es um einen Vater, der mit seinem von der Tollwut zunehmend in den Wahnsinn getriebenen Sohn in einem Leuchtturm eingesperrt ist.

**SCHREKER, FRANZ (1878–1934)**

**Der Schatzgräber** (1915–1918) 

Oper in einem Vorspiel, vier Aufzügen  
und einem Nachspiel | 145'

Bearbeitung für 23 Soloinstrumente  
von Werner Steinmetz (2013)

UA: 12.09.2013  Linz, Tabakfabrik, Produktion von EntArteOpera

Der Komponist Werner Steinmetz arbeitet derzeit im Auftrag von EntArteOpera an der Fertigstellung einer reduzierten Fassung von Schrekers Oper *Der Schatzgräber*. Die Oper wird dabei auf die Besetzung der *Kammersymphonie* von Schreker (23 Soloinstrumente) reduziert. Beide Werke stammen aus derselben Schaffensperiode.

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

**Die Antilope** (2013–2014) 

Oper für Schauspieler, Chor, Orchester  
und Live-Elektronik | 75–80'

Libretto: Durs Grünbein

UA: August 2014  Lucerne Festival (Koproduktion mit dem Tiroler Landestheater Innsbruck und der Kölner Oper)

## ATTERBERG, KURT <sup>71</sup>

### 6. Sinfonie »Dollar-Sinfonie«, Eine Värmlandrhapsodie

op. 36  
Gothenburg Symphony  
Orchestra, Dir. Neeme Järvi  
[Chandos CD CHSA 5116](#)

Die 6. Sinfonie »Dollar-Sinfonie« brachte Kurt Atterberg (1887–1974) im Jahr 1928 ein Vermögen von 10.000 Dollar als Preisgeld für einen Schubert-Wettbewerb ein. Der scheinbare Mangel an Respekt für moderne Trends war auf den ironischen Gestus der Musik zurückzuführen, was wohl den Ausschlag für den 1. Preis gab. 1933 wurde Atterberg beauftragt, zum 75. Geburtstag von Selma Lagerlöf ein Orchesterwerk zu schreiben, und es entstand *Eine Värmlandrhapsodie*, die auf einer Abfolge mehr oder weniger bekannter Volksweisen basiert. Beide Werke hat Neeme Järvi mit dem Gothenburg Symphony Orchestra eingespielt, um auf weniger bekannte nordische Komponisten aufmerksam zu machen.

## BERG, ALBAN <sup>72</sup>

### Vier Lieder

### SCHREKER, FRANZ

### Fünf Gesänge

Martina Borst, MS;  
Wolfgang Wagenhäuser, Klav  
[Cavalli Records CCD830](#)

Die Lieder der Spätromantik und der Moderne, die in der vorliegenden Aufnahme zusammengestellt sind, können unter dem Aspekt der Emanzipation des Klanges bei Franz Schreker (1878–1934) und der vollständigen Emanzipation der Dissonanz bei Alban Berg (1875–1935) betrachtet werden. Franz Schreker: »Der reine Klang, ohne jede motivische Beigabe, ist, mit Vorsicht gebraucht, eines der wesentlichsten musikdramatischen Ausdrucksmittel, ein Stimmungsbehelf ohnegleichen, der mehr und mehr auch von Dichtern des Wortes (Gerhart Hauptmann, Paul Claudel u. a.) in entscheidenden Augenblicken des Dramas verlangt wird. Ihn übertrifft an Wirkung vielleicht nur – die Stille.« (Cavalli Records)

## BRAUNFELS, WALTER <sup>73</sup>

### Konzert für Orgel, Knabenchor und Orchester

Münchner Symphoniker, Tölzer Knabenchor, Dir. Hansjörg Albrecht, Iveta Apkalna, Org  
[Oehms Classics CD OC411](#)

In Braunfels' romantischem Orgelkonzert wird das Soloinstrument hauptsächlich von Streichern begleitet. Die Blechbläser und das Schlagzeug treten nur in zwei Chorälen hinzu. Zur Verwendung eines Knabenchors meinte er: »Es geschah vor allem, um dem zweiten Satz, dem Mittelpunkt des Werkes, der als ein großes Choralvorspiel aufgebaut ist, durch den von den Knaben am Schluss intonierten Choral die schönste Krönung zu geben. [...] ich konnte es mir nicht versagen, sie am Schlusse der fantastisch aufgetürmten Doppelfuge, die das Finale bildet, als Träger eines weiteren Choral mitsprechen zu lassen.«

## BRAUNFELS, WALTER <sup>74</sup>

### Te Deum

WDR Sinfonieorchester Köln, Dir. Gunter Wand, Leonie Rysanek, S; Helmut Melchert, T  
[Acanta CD 233670](#)

Nach Kriegsende geriet Walter Braunfels nahezu in Vergessenheit. Günter Wand als einer seiner großen Verehrer setzte sich ab 1945 besonders dafür ein, dem deutschen Nachkriegs-Publikum Braunfels' Werke nahezubringen. 1952 dirigierte Wand das Kölner Rundfunk-Sinfonieorchester mit dem *Te Deum* für Sopran, Tenor, gemischten Chor, Orchester und Orgel, ein intensives und leidenschaftliches Glaubensbekenntnis des zum Katholizismus konvertierten Komponisten. Die vorliegende Aufnahme entstand 1952 anlässlich des 70. Geburtstags von Braunfels.

## EISLER, HANS / BRECHT, BERTOLT <sup>75</sup>

### Die Maßnahme

MDR Kammerphilharmonie, MDR Rundfunkchor, Dir. Johannes Kalitzke, Götz Schulte, Sänger und Sprecher; Angelica Domröse, Gottfried Richter, Christoph Zapatka, Sprecher  
[MDR Klassik CD MDR 1207](#)

Hanns Eislers (1898–1962) »Lehrstück von Bertolt Brecht in 8 Nummern« *Die Maßnahme* wurde 1930 in Berlin uraufgeführt. Mit Eisler hatte Brecht einen Mitstreiter gefunden, mit dem er sich auch in der Weltanschauung einig war. So entstand auf der Basis einer altjapanischen Vorlage dieses Bühnenwerk für Tenor, Sprecher, Chor und Orchester, in dem es um Fragen der Disziplin in einer straff organisierten »Partei neuen Typs« geht. Erst 1997 wurde das Werk vom Berliner Ensemble wieder in Deutschland inszeniert. Die CD gibt eine Aufführung des Werks bei den Dresdner Tagen der zeitgenössischen Musik 1998 wider.

## ELOY, JEAN-CLAUDE <sup>76</sup>

### Kâmakalâ

WDR Sinfonieorchester und Chor, Schola Cantorum Stuttgart, Dir. Michel Tabachnik, Dir. Bernhard Kontarsky, Dir. Jacques Mercier  
[Hors Territoires CD HAT-15](#)

Nach seiner Rückkehr aus den USA und Großbritannien komponierte der Franzose Jean-Claude Eloy (geb. 1938) 1971 *Kâmakalâ* für 3 Orchesterensembles, 3 Chöre und 3 Dirigenten. *Kâmakalâ* ist ein Wort aus dem Sanskrit und bedeutet Dreieck der Energie. Das Werk zeigt eine starke Anziehung für einen ästhetischen und philosophischen Dialog mit der asiatischen, im Besonderen der indischen Welt. Eloy wollte eine Musik komponieren, in der die Energie erhalten bleibt und nicht verströmt, sondern zurückgehalten wird, um später ein inneres Aufblühen zu intensivieren. Die Aufnahme entstand 1975 beim WDR.

**KAGEL, MAURICIO** ↗ 2

**Ludwig van,  
Unguis incarnatus est,  
MM51**

Alexandre Tharaud, Klav  
Rewind CD REW 510

Die Partitur von *Ludwig van* besteht aus Notenmaterial Beethovens, mit dem ein »Musikzimmer« vollständig beklebt ist (Wände, Fenster, Türen, Möbel). 16 Musiker spielen, was sie in diesem Raum wahrnehmen. Mauricio Kagel (1931–2008) wollte, dass die Musik der Vergangenheit so gespielt werden sollte wie zeitgenössische. »Die Musik der Vergangenheit wird uns verständlicher, wenn wir sie anders aufführen.« *Unguis incarnatus est* ist die medizinische Bezeichnung für einen eingewachsenen Nagel und spielt auf das christliche Credo an. Kagel erklärte augenzwinkernd, dass das Fußpedal des Klaviers als eingewachsener Nagel in den Fuß des Pianisten angesehen werden kann. 1976 schrieb Kagel *MM 51*, ein Stück Filmmusik für Klavier und Metronom, das im Tempo 51 schlägt. »Das Thema meines Klavierstückes ist die Drohung unausgesprochener Gefahren und Ängste«, sagte Kagel.

**MAHLER, ALMA  
und GUSTAV** ↗ 8

**Lied-Transkriptionen  
für Chor a cappella**

Bearbeitungen: Clytus Gottwald; SWR Vokalensemble Stuttgart, Dir. Marcus Creed  
Carus CD 83.370

Bei den Transkriptionen von 9 *Liedern* von Gustav (1860–1911) und von *Drei frühen Liedern* von Alma Mahler (1879–1964) »handelt es sich keinesfalls um eine Nebenform zu einem Original, sondern um eine selbstständige Form, eine Reflexion auf das Original. Die Harmonik und die Melodieführung dürfen allerdings nicht verändert werden. Dennoch handelt es sich bei einer Transkription um etwas völlig Neues, um ein Kunstprodukt, das ästhetisch autonom ist.« (Clytus Gottwald).

**MAHLER, GUSTAV** ↗ 9

**Das klagende Lied  
BERG, ALBAN**

**Lulu-Suite**

Wiener Philharmoniker, Dir. Pierre Boulez, Konzertvereinigung Wiener Staatsopernchor, Dorothea Röschmann, S, Anna Prohaska, S, Anna Larsson, A, Johan Botha, T  
Deutsche Grammophon CD 0289 477 9891 0 CD DDD GH

Diese Aufnahme entstand bei den Salzburger Festspielen 2011, als Pierre Boulez eingeladen wurde, das Eröffnungskonzert zu dirigieren. Auf seinen Wunsch kamen eine der frühesten erhaltenen Partituren von Gustav Mahler *Das klagende Lied* (1880) und *Lulu-Suite* (1934) des innigen Mahler-Bewunderers Alban Berg aufs Programm. Die CD wurde anlässlich Boulez' 88. Geburtstags im März 2013 veröffentlicht. Mit beiden Werken „gelingt den Philharmonikern unter Pierre Boulez ein furioser Drahtseilakt zwischen Farbensinnlichkeit und Struktur; Anna Prohaska (Lulu) ... steuert expressive Spitzentöne bei.“ (Wiener Zeitung)



1



2



3



4



5



6



7



8



9



10

**MARTIN, FRANK** ↗ 10

**Das Gesamtwerk  
für Flöte**

*Ballade* für Flöte, Streichorchester und Klavier, *Ballade* für Flöte und Orchester, *Ballade* für Flöte und Klavier, 2. *Ballade* für Flöte, Streichorchester, Klavier, Pauken und Schlagzeug, 2. *Ballade* für Flöte und Klavier, *Sonata da chiesa* für Flöte und Streichorchester, *Sonata da chiesa* für Flöte und Orgel) Orchestre de la Suisse Romande, Dir. Thierry Fischer, Emmanuel Pahud, Fl; Francesco Piemontesi, Klav; Tobias Berndt, Org  
Musiques Suisse CD MGB 6275 (2CD)

Das Orchestre de la Suisse Romande hat unter Thierry Fischer das Gesamtwerk für Flöte von Frank Martin (1890–1974) eingespielt, darunter auch die 2. *Ballade* für Flöte, Streichorchester, Klavier, Pauken und Schlagzeug. Es handelt sich dabei um eine vom Komponisten selbst erstellte Bearbeitung der *Ballade* für Saxofon und Streichorchester, Klavier und Schlagzeug für Sigurd Rascher aus ca. 1939. Dieses Werk hat Martins Frau Maria erst 2008 als »bis dahin unbeachtetes, autografes Manuskript« in alten Unterlagen gefunden.

# Neu auf CD & DVD

## RIHM, WOLFGANG <sup>7</sup> 11

### **Symphonie »Nähe fern«**

Luzerner Sinfonieorchester,  
Dir. James Gaffigan  
[Harmonia Mundi CD HMC 902153](#)

In seiner *Symphonie »Nähe fern«* gibt Wolfgang Rihm in vier orchestralen Sätzen und einer Goethe-Vertonung seine ganz persönliche musikalische Antwort auf die vier Sinfonien von Johannes Brahms. Rihm greift darin die organische Gestaltung des melodischen Flusses und die raffinierte Kunst der motivischen Fortspinnung auf, die schon Arnold Schönberg an »Brahms, dem Fortschrittlichen« so sehr bewunderte.

## RIHM, WOLFGANG <sup>7</sup> 12

### **Oedipus**

Chor und Orchester der Deutschen Oper Berlin,  
Dir. Christof Prick, Andreas Schmidt, Bar; William Pell, T;  
William Dooley, Bar;  
Emily Golden, MS; Regie:  
Götz Friedrich  
[Arthaus Musik DVD 101667](#)

Wolfgang Rihms Oper *Oedipus*, ein Auftragswerk der Deutschen Oper Berlin von 1987, beeindruckt bis heute in ihrer ungemeinen Ausdruckskraft der Musik. Bei Publikum und Presse wurde Rihms Oper ein großer Erfolg – eindrücklich inszeniert vom damaligen Intendanten Götz Friedrich und mit Andreas Schmidt (am Beginn seiner internationalen Karriere) in der Titelrolle. In der Frage nach persönlicher Schuld und Verantwortung übt der Mythos der literarischen Figur des Oedipus bis heute seine Faszination aus und ist wie geschaffen für die große Opernbühne.

## SOMMER, HANS <sup>7</sup> 13

*Drei Chöre nach  
Texten von Goethe:*

### **Mignons Lied, König und Floh, Nachtlied**

Transkription für gemischten  
Chor von Clytus Gottwald  
KammerChor Saarbrücken,  
Dir. Georg Grün  
[Carus CD 83.458](#)

Hans Sommer (1837–1922) schrieb diese drei Lieder für mittlere Stimme und Orchester kurz vor seinem Tod und bediente sich einer musikalischen Sprache, wie sie um 1900 aktuell war. Clytus Gottwald möchte heutigen Chören mit seinen Transkriptionen (»Umschreibungen«) die Musik um die Wende vom 19. zum 20. Jahrhundert zugänglich machen, da zu jener Zeit kaum Kontakt zwischen Komponisten und der Besetzung Chor a cappella bestand.

## SZYMANOWSKI, KAROL <sup>7</sup> 14

### **Konzert-Ouverture, 2. Symphonie**

BBC Symphony Orchestra,  
Dir. Edward Gardner  
[Chandos CD CHSA 5115](#)

Mit diesen zwei Orchesterwerken von Szymanowski setzt Chandos seine Serie polnischer Musik fort. Szymanowski komponierte die *Konzert-Ouvertüre* 1904–1905 und begann 1909 mit seiner *2. Symphonie*, die er 1910 fertigstellte. Später überarbeitete er das Werk, bis 1936 die endgültige Fassung vorlag. Nach 1900 orientierte er sich an der fortschrittlichen deutschen Musik, an Wagner, Richard Strauss und Max Reger. Diese frühe Schaffensperiode ist charakterisiert durch starke Ausdruckskraft und sich enthusiastisch expandierende Themen.

## VERDI, GIUSEPPE <sup>7</sup> 15

### **Otto Romanze**

Orchestrierung: Luciano Berio;  
Orchestra del Teatro Regio,  
Dir. Gianandrea Nosedà,  
Rolando Villazón, T  
[Deutsche Grammophon  
CD 0289 477 9460 8](#)

Luciano Berio (1925–2003) transkribierte 1991 acht ausgewählte Romanzen von Giuseppe Verdi für Tenor und Orchester. Einige von Verdis Liedern waren möglicherweise Studien für Opernarien und Cabaletten. Rolando Villazón interpretiert auf der CD drei dieser Romanzen und beschreibt sie als »außergewöhnlich, schön, erhebend, gefühlvoll. Opernlaie oder Opernkenner – jeder sollte sich so viel Verdi wie möglich anhören; erst dann kann man erkennen, was für ein Vulkan der Ur-Gefühle hier brodelt.« (Deutsche Grammophon)

## WEINGARTNER, FELIX <sup>7</sup> 16

### **7. Symphonie**

Sinfonieorchester Basel,  
Dir. Marko Letonja  
[CPO CD 777103-2](#)

Das Sinfonieorchester Basel hat unter der Leitung von Marko Letonja sämtliche Symphonien des Spätromantikers Weingartner für cpo aufgenommen. Eine musikalische Wiederentdeckung, die es lohnt kennenzulernen: Weingartners ehrgeizigstes Orchesterwerk, seine siebte und letzte *Symphonie C-Dur* op. 88, die wenige Monate vor seinem Tod im Jahr 1942 in Basel uraufgeführt wurde. Es kommen neben dem groß besetzten Orchester mit dreifachen Blechbläsern und vier Hörnern auch ein Chor, vier Gesangssolisten sowie eine solistische Orgel zum Einsatz.



11



12



13



14



15



16

# NEUE MUSIK IM FOKUS

16. August – 15. September 2013

## Chaya Czernowin | «composer-in-residence»

*Anea Crystal*. Zwei Streichquartette und ein Oktett  
JACK Quartet | Quatuor Diotima

*At the Fringe of Our Gaze* für Orchester (Uraufführung)  
West-Eastern Divan Orchestra | Daniel Barenboim

*Lovesong* für gemischtes Ensemble  
Ensemble intercontemporain | Nicholas Collon

*Prima ... ins Innere*. Kammeroper in drei Szenen  
Luzerner Sinfonieorchester | Howard Arman |  
Solisten des Luzerner Theaters | David Hermann

*Sheva* für Ensemble (Schweizer Erstaufführung)  
Ensemble ascolta | Jonathan Stockhammer

*White Wind Waiting* für Gitarre und  
Orchester (Uraufführung)  
SWR Sinfonieorchester Baden-Baden und Freiburg |  
François-Xavier Roth | Stephan Schmidt

und weitere Werke

## «Revolution Kammermusik» | 23. – 24. August

JACK Quartet | Quatuor Diotima |  
Helge Slaatto | Frank Reinecke

Pierre Boulez *Livre pour Quatuor* (revidierte Fassung 2011/12)

Georg Friedrich Haas *Streichquartett Nr. 5*

Helmut Lachenmann *Gran Torso*

Luigi Nono *Fragmente – Stille. An Diotima*

Michael Pelzel *Vague Écume des Mers* (Uraufführung)

### Wolfgang von Schweinitz

*Plainsound Glissando Modulation* op. 49

*Plainsound String Quartet «Holy Howl»* op. 57 (Uraufführung)

Iannis Xenakis *Tetras*

und weitere Werke

## LUCERNE FESTIVAL ACADEMY

Pierre Boulez | Pablo Heras-Casado

Dieter Ammann *unbalanced instability*  
(Schweizer Erstaufführung)

Benjamin Attahir *Sawti'l zaman* (Uraufführung)

Béla Bartók *Cantata profana*

Luciano Berio *Corale (su Sequenza VIII)*

### Pierre Boulez

*Cummings ist der Dichter*

*Le Soleil des Eaux*

Christian Mason *ISOLARION. Rituals of Resonance*  
(Uraufführung)

Olivier Messiaen *Turangalîla-Sinfonie*

Steve Reich *Desert Music*

Igor Strawinsky *Le Roi des Étoiles*

Claude Vivier *Siddhartha*

### Anton Webern

*Kantaten* op. 29 und 31

*Variationen für Orchester* op. 30

und weitere Werke

Weitere Uraufführungen von

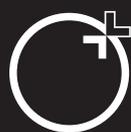
Milica Djordjević

Saed Haddad

Horățiu Rădulescu

Mike Svoboda und

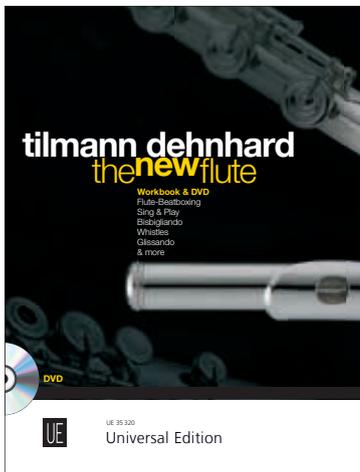
Michael Wertmüller/Lukas Bärfuss



LUCERNE FESTIVAL

www.lucernefestival.ch

# Neuerscheinungen



60

## THE NEW FLUTE

*Eine Einführung in moderne Spieltechniken auf der Flöte*

**TILMANN DEHNHARD**

Dieses Arbeitsbuch mit DVD wird jeden begeistern, der sich neue Spieltechniken auf der Flöte aneignen möchte. Von Beatboxing auf der Flöte zu Zirkularatmung und High Speed Trillern – Tilmann Dehnhard motiviert mit praktischen und hilfreichen Übungen, neue und individuelle musikalische Wege zu gehen. Jedes Kapitel ist in sich abgeschlossen, die Reihenfolge ist somit beliebig und es kann ganz nach Lust und Laune gestartet werden. Alle Übungen sind auf der beigelegten DVD eingespielt und erwecken die Notenbeispiele und erklärten Techniken zum Leben.

### THE NEW FLUTE

Workbook & DVD

für Flöte

➔ [UE 35320](#)



## VIVA EL TANGO!

*Die Tango-Klavierschule*

**DIEGO COLLATTI**

Gedanken, die man tanzen kann – so bezeichnet man Tango in Argentinien. Dank Diego Collattis vorliegendem ersten Band *Viva el Tango!* kann man mit leichten Stücken in die Welt des Tangos einsteigen. Beginnend mit Melodien im Fünftonraum steigert sich der Schwierigkeitsgrad und bringt dem angehenden Klaviertänzer mit Hilfe der beiliegenden CD den Charakter näher, den die bloße Notation nie ausdrücken könnte. Mit erklärenden Texten weiht Diego Collatti in die Vielfalt verschiedener Tangostile ein. Perfektion in Aussicht!

### VIVA EL TANGO!

Die Tango-Klavierschule

für Klavier mit CD

deutsch-französische Version

➔ [UE 35570](#)

englisch-spanische Version

➔ [UE 36000](#)

**BARTÓK, BÉLA**

**Petite Suite**

aus den *44 Duos für 2 Violinen*  
für Klavier ↗ [UE 36013](#)

**BERIO, LUCIANO**

**Altra voce**

für Altflöte, Mezzosopran  
und Live-Elektronik  
↗ [UE 35958](#)

**BRAMBÖCK, FLORIAN**

**Clarinet Trios from  
around the World**

für 3 Klarinetten  
↗ [UE 35568](#)

**CORNICK, MIKE**

**Piano Repertoire**

Favourite Pieces  
für Klavier mit CD  
Level 1 ↗ [UE 21563](#)  
Level 2 ↗ [UE 21564](#)

**Encores for Two**

für Klavier zu vier Händen  
mit CD ↗ [UE 21614](#)

**DEHNHARD, TILMANN**

**Easy Jazz Studies**

für Klarinette mit CD  
↗ [UE 35996](#)

**MARTIN, FRANK**

**2 Chansons populaires**

für Gesang und Klavier  
↗ [UE 35923](#)

**RAE, JAMES**

**Recorder Debut**

für 1–2 Sopranblockflöten  
mit CD und Klavierbegleitung  
↗ [UE 21616](#)  
Klavierstimme  
↗ [UE 21617](#)

**RIHM, WOLFGANG**

**Pater noster**

für Chor SATB ↗ [UE 35907](#)

**SCHÖNBERG, ARNOLD**

**Pierrot Lunaire Companion**

Ausgewählte historische  
Dokumente und Manuskripte  
↗ [UE 26313](#)

**SZYMANOWSKI, KAROL**

**3. Symphonie** op. 27

Das Lied von der Nacht  
für Tenor, Chor SATB ad lib.  
und Orchester ↗ [UE 35569](#)

**WALTER, BRUNO**

**Quintett**

für Klavierquintett (2 Violinen,  
Viola, Violoncello und Klavier)  
Partitur ↗ [UE 35757](#)  
Stimmensatz ↗ [UE 35758](#)

**WEILL, KURT**

**Der neue Orpheus**

für Sopran, Violine und  
Orchester ↗ [UE 35049](#)

**ENSEMBLE DREIKLANG  
BERLIN**

**Blockflötentrio Junior 1**

für drei Blockflöten (SSA)  
↗ [UE 35731](#)

**THE FLUTE COLLECTION  
Emmanuel Pahud presents**

**FRANZ und KARL  
DOPPLER**

**Fantasie über »Rigoletto«**  
für zwei Flöten und Klavier  
↗ [UE 35315](#)

**THE FLUTE COLLECTION**

**Henrik Wiese presents**

**JOHANN SEBASTIAN  
BACH**

**Sonaten für Viola da  
Gamba und Cembalo**

bearbeitet für Flöte und  
Klavier ↗ [UE 35578](#)

**DIE NEUE KARL SCHEIT  
GITARREN EDITION**

**MARELLA, GIOVANNI  
BATTISTA**

**Sonata in La maggiore**

für 2 Gitarren ↗ [UE 34492](#)

**WIENER URTEXT  
EDITION**

**BACH – HÄNDEL –  
SCARLATTI**

**Leichte Klavierstücke  
mit Übetipps**

Urtext Primo Band 1  
für Klavier  
deutsch-englische Ausgabe  
↗ [UT 52001](#)  
französisch-spanische Ausgabe  
↗ [UT 52002](#)

**BACH, JOHANN  
SEBASTIAN**

**Partita a-Moll**

für Flöte ↗ [UT 50283](#)

**CORELLI, ARCANGELO**

**Trionsonaten**

**Band 1: Sonate da chiesa**

Auswahl aus op. 1 und op. 3  
für 2 Violinen, Orgel  
(Cembalo/Klavier) und  
Violoncello (Violone/Theorbe/  
Laute) ↗ [UT 50277](#)

**Band 2: Sonate da camera**

Auswahl aus op. 2 und op. 4  
für 2 Violinen, Cembalo  
(Klavier) und Violoncello  
(Violone) ↗ [UT 50287](#)

**DIE NEUE STUDIEN-  
PARTITUREN-REIHE**

**BERG, ALBAN**

**Sieben frühe Lieder**

für hohe Singstimme und  
Orchester ↗ [UE 35547](#)

**Drei Bruchstücke aus  
»Wozzeck«**

für Sopran, Orchester  
und Kinderchor ad lib.  
↗ [UE 35548](#)

**BOULEZ, PIERRE**

**Dérive 1**

für Flöte, Klarinette, Violine,  
Violoncello, Vibraphon und  
Klavier ↗ [UE 34818](#)

**RIHM, WOLFGANG**

**IN-SCHRIFT**

für Orchester ↗ [UE 34299](#)

**Tutuguri – Poème dansé**

für großes Orchester, Chor  
vom Tonband und Sprecher  
↗ [UE 34809](#)

**SCHÖNBERG, ARNOLD**

**2. Streichquartett**

für hohe Singstimme  
und Streichquartett  
↗ [UE 35543](#)

**SZYMANOWSKI, KAROL**

**1. Konzert für Violine  
und Orchester**

↗ [UE 35537](#)

## Der Experimentator auf der Flöte

Soeben hat Tilmann Dehnhard »The New Flute«, ein Buch über aktuelle Flötenspieltechniken, herausgebracht. Christina Meglitsch-Kopacek spricht mit dem Autor über Grenzgänge, Individualismus, Experimente und freie Improvisation.



Tilmann Dehnhard

© NIKOLAUS LOGOTHETIS

Wenn man in eines Ihrer Konzerte geht, hört man viele Klänge, die man in einem klassischen Flötenkonzert nicht erwartet. Welche Klangideale haben Sie?

**Dehnhard:** Das Klangideal auf der Flöte hat sich aus einer Spiel- und Lehrtradition entwickelt, bei der es um Klangreinheit, um einen schönen, aber auch sehr uniformen Klang geht. Es gibt jedoch noch eine große Palette weiterer Klangfarben, die die Flöte vor allem als Soloinstrument sehr bereichern. Als Improvisator kann ich in diesen großen Topf mit Klängen hineingreifen und herausholen, was ich will.

Was spielt sich zwischen den Eckpunkten Komposition und Improvisation ab?

**Dehnhard:** Improvisation wird gerne als *spontaneous composition* bezeichnet. Andersherum gibt es die Idee, dass Komposition niedergeschriebene Improvisation oder *frozen improvisation* ist. Die meisten großen Komponisten konnten nicht nur komponieren, sondern waren auch gute Instrumentalisten. Kompositionen, wie sie zum Beispiel Paganini geschrieben hat, wurden nur durch seine extreme Spezialisierung auf dem Instrument möglich. Leider geht das heute ein wenig verloren. Es gibt viele Musiker, die als interpretierendes Sprachrohr der Komponisten funktionieren und selbst gar nicht mehr ihre Stimme erheben können.

Im Zusammenhang mit Ihnen wurde der Begriff Extremflöte geprägt.

**Dehnhard:** (lacht) Ja, die Presse mag solche Worte ... das ist griffig.

Für »The New Flute« finde ich diesen Begriff sehr passend ...

**Dehnhard:** Ich finde es spannend, die Flöte zu nehmen, eine Technik auszuprobieren und dann ins Extrem weiterzuführen. Diese Experimentierlust, diesen Ausprobier-

modus haben viele nicht. Das ist schade. Der freie, unverstellte Blick aufs Instrument macht ganz viel möglich. Es geht um das große »du darfst« – du darfst mit dem Instrument ausprobieren und machen, was du willst!

Was Sie dabei antreibt, sind Neugier und Spaß?

**Dehnhard:** Ganz genau. Entdeckergeist. Wenn man einem Improvisator etwas Kleines in die Hand gibt, zum Beispiel eine Streichholzschachtel, dann wird damit etwas passieren, da wird geraschelt, geknistert, geklopft, und es entsteht ein Stück Musik. Diese innere Einstellung zum musikalischen Material geht nicht ohne Neugierde. Improvisation ist ein Abenteuer und ein Wagnis. Und wann immer dabei gute Musik entsteht, natürlich auch ein großer Spaß.

Wie würden Sie empfehlen, an »The New Flute« heranzugehen?

**Dehnhard:** Menschen sind dann am höchsten motiviert, wenn sie etwas fasziniert. Wenn man dieses Buch also in die Hand nimmt und beispielsweise Zirkularatmung wie Zauberei findet, dann sollte man damit sofort anfangen, selbst wenn man erst ein halbes Jahr Flöte spielt. Es gibt in diesem Buch keine Technik, bei der man nicht innerhalb kurzer Zeit herausbekommt, wie sie funktioniert. Mit gewissen Einschränkungen kann man sie schon nach ein paar Tagen spielerisch verwenden.

Was wollen Sie Ihren Schülern vermitteln?

**Dehnhard:** Wenn Leute durch mein Buch oder einen meiner Workshops die Flöte nehmen und etwas ausprobieren, dann ist das Wichtigste schon passiert. Und wenn sie entscheiden, dass sie eine Spieltechnik interessant finden und damit Musik machen wollen, dann sind sie in die Position gekommen, in der sie zu reifen Musikern werden, die ausprobieren, experimentieren, suchen und finden können. Das geht auf jedem musikalischen Niveau. ◀

# Emmanuel Pahud

## Opern Highlights aus dem 19. Jahrhundert

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.

Claude-Paul Taffanel  
**Fantasie über „Der Freischütz“  
von Carl Maria von Weber**  
für Flöte und Klavier  
UE 35316

Peter Iljitsch Tschaikowsky  
**Arie des Lensky aus der Oper  
„Eugen Onegin“**  
für Flöte und Klavier  
UE 35313

Giuseppe Verdi  
**Fantasie über „La Traviata“**  
für Flöte und Klavier  
UE 35314

Franz und Karl Doppler  
**Fantasie über „Rigoletto“  
von Giuseppe Verdi**  
für zwei Flöten und Klavier  
UE 35315

Diese Klavierfassungen dienen auch als Klavierauszüge zu den Orchesterfassungen von Yoel Gamzou, die ebenfalls bei der Universal Edition erschienen sind.



# Jubiläen und Gedenktage

## 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
- 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 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 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

## 2017

- 80. Geburtstag **Nikolai Badinski** \* 19.12.1937
- 25. Todestag **Theodor Berger** † 21.08.1992
- 70. Todestag **Alfredo Casella** † 05.03.1947
- 70. Geburtstag **Mike Cornick** \* 10.12.1947
- 50. Geburtstag **Richard Filz** \* 15.07.1967
- 25. Todestag **Karl Heinz Füssl** † 04.09.1992
- 50. Geburtstag **Richard Graf** \* 05.05.1967
- 90. Geburtstag **Michael Gielen** \* 20.07.1927
- 50. Todestag **Zoltán Kodály** † 06.03.1967
- 80. Geburtstag **Peter Kolman** \* 29.05.1937
- 60. Todestag **Erich Wolfgang Korngold** † 29.11.1957
- 25. Todestag **Olivier Messiaen** † 27.04.1992
- 125. Geburtstag **Darius Milhaud** \* 04.09.1892
- 80. Geburtstag **Gösta Neuwirth** \* 06.01.1937
- 80. Geburtstag **Bo Nilsson** \* 01.05.1937
- 70. Geburtstag **Paul Patterson** \* 15.06.1947
- 60. Geburtstag **James Rae** \* 29.08.1957
- 60. Geburtstag **Thomas Daniel Schlee** \* 26.08.1957
- 60. Todestag **Othmar Schoeck** † 08.03.1957
- 75. Todestag **Erwin Schulhoff** † 18.08.1942
- 80. Todestag **Karol Szymanowski** † 29.03.1937
- 25. Todestag **Alfred Uhl** † 08.06.1992
- 75. Todestag **Felix Weingartner** † 07.05.1942
- 60. Geburtstag **Julian Yu** \* 02.09.1957
- 75. Todestag **Alexander Zemlinsky** † 15.03.1942



# Gustav Mahler

(1860–1911)

## Studienpartituren

[www.universaledition.com/studienpartituren](http://www.universaledition.com/studienpartituren)

## Dirigierpartituren

[www.universaledition.com/dirigierpartituren](http://www.universaledition.com/dirigierpartituren)

### Gustav Mahler

*Briefe an seine Verleger*

Herausgeber: Franz Willnauer

UE 26309

### Gustav Mahler

*Dirigenten im Gespräch*

Herausgeber: Wolfgang Schaufler

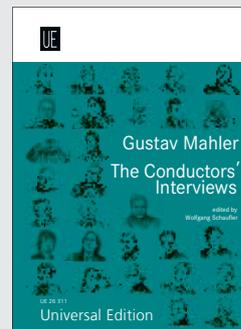
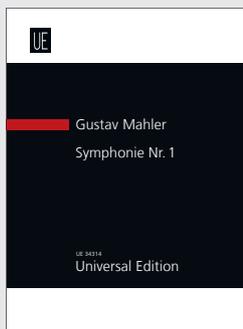
UE 26310

### Gustav Mahler

*The Conductors' Interviews*

Editor: Wolfgang Schaufler

UE 26311



*»Mich interessiert diese unglaublich intensive Klangqualität  
der ›rein‹ intonierten Intervalle. Ein rein gestimmter Obertonakkord.«*

**Georg Friedrich Haas**