

ZOLTÁN
KODÁLY Ein Patriot, kein Nationalist

BÉLA
BARTÓK »Das ist eine große Sache«

JENŐ
TAKÁCS Erinnerungen an Bartók

György Ligeti über GYÖRGY

KURTÁG
György Kurtág über GYÖRGY

LIGETI
FRANZ
LISZT Zwei Novitäten



STIFTUNG
MOZARTEUM
SALZBURG



DIALOGE LICHT

27.11.–01.12.2013

MOZART
CHARLES IVES
GEORG FRIEDRICH HAAS

T. +43-662-87 31 54, tickets@mozarteum.at

MI 27.11 18.00 UHR
ATELIERGESPRÄCH MIT
GEORG FRIEDRICH HAAS
BRIGITTE KOWANZ U. A.

19.30 UHR CENTRAL PARK
IN THE DARK
KLANGFORUM WIEN
SALZBURGER BACHCHOR
CLEMENT POWER
JOANNA MACGREGOR
CHRISTA SCHÖNFELDINGER
GEORG FRIEDRICH HAAS
„WOHIN BIST DU GEGANGEN“
FÜR CHOR UND ENSEMBLE
AUFTRAGSWERK DER STIFTUNG
MOZARTEUM SALZBURG
URAUFFÜHRUNG

DO 28.11 19.30 UHR
DE TERRAE FINE
CAROLIN WIDMANN
CÉDRIC TIBERGHEN
QUATUOR DIOTIMA
GEORG FRIEDRICH HAAS
„DE TERRAE FINE“ FÜR
VIOLINE SOLO, QUARTETT
NR. 6 FÜR ZWEI VIOLINEN,
VIOLA UND VIOLONCELLO

FR 29.11 16.00 UHR
DAS ZERSTÖREN VON
HÖRERWARTUNGEN
SARAH WEGENER
CORNELIS WITTHOEFFT
GEORG FRIEDRICH HAAS
„...WIE STILLE BRANNTE
DAS LICHT“

FR 29.11 19.30 UHR
SCHATTENSPIEL
SARAH WEGENER
MARINO FORMENTI
ARDITTI QUARTET
EXPERIMENTALSTUDIO
DES SWR

GEORG FRIEDRICH HAAS
„EIN SCHATTENSPIEL“ FÜR
KLAVIER UND LIVE-
ELEKTRONIK, „DIDO“ FÜR
STREICHQUARTETT UND
SOPRAN, „HOMMAGE À
LIGETI“ FÜR 2 KLAVIERE
(IM VIERTELTONABSTAND
GESTIMMT) ZU 2 HÄNDEN,
7. STREICHQUARTETT FÜR
STREICHQUARTETT UND
ELEKTRONIK

21.30 UHR LOUNGE
IM WIENER SAAL

SA 30.11 19.30 UHR
INS LICHT
SALOME KAMMER, MICHAEL
BARENBOIM, ALEXANDER
MELNIKOV, STADLER
QUARTETT, DAAN
VANDEWALLE, IVETA
APKALNA, LETIZIA RENZINI
FOLKERT UHDE
CHRISTIAN WEISSKIRCHER
GEORG FRIEDRICH HAAS
„INS LICHT“ TRIO FÜR VIOLINE,
VIOLONCELLO UND KLAVIER,
3. STREICHQUARTETT „IN IJ.
NOCT.“, „TOMBEAU“
FRAGMENTE AUS DEM
FRAGMENT KV 616 FÜR
VIOLINE, VIOLONCELLO UND
KLAVIER AUFTRAGSWERK DER
STIFTUNG MOZARTEUM SALZBURG
URAUFFÜHRUNG

21.30 UHR LOUNGE
IM WIENER SAAL

SO 01.12 15.00 UHR
REFLEXIONEN – 2X HÖREN
BOULANGER TRIO
MARKUS FEIN

18.00 UHR
MOZART REQUIEM KV 626
MOZARTEUMORCHESTER
SALZBURG
SALZBURGER BACHCHOR
LAURENCE EQUILBEY
LYDIA TEUSCHER
KATRIN WUNDSAM
COLIN BALZER
THOMAS TATZL

Konzerte
Wissenschaft
Museen

Liebe Musikfreunde,

»Das ist eine große Sache«, schrieb **Béla Bartók** voller Enthusiasmus im Mai 1918 an den rumänischen Professor und Freund Ioan Busitia. Die Universal-Edition (damals noch mit Bindestrich) hatte ihm im Jänner ein Angebot gemacht: »Nach langwierigen Verhandlungen haben wir uns in allem geeinigt, und gerade in diesen Tagen unterschrieb ich den Kontrakt, laut dem in den nächsten Jahren meine sämtlichen noch unverlegten und noch zu schreibenden Werke erscheinen werden.« Seit 1912 hatten ihn die ungarischen Verleger nicht mehr gedruckt. Nun hatte er in der UE eine neue künstlerische Heimat gefunden, die Denijs Dille, den Begründer des Bartók-Archivs in Budapest, zu der Bemerkung verleitete, Wien sei für Bartók wichtiger gewesen als Budapest.

Der auseinanderfallende Vielvölkerstaat und eine von zahlreichen Ortswechseln geprägte Jugend machten den Heimatbegriff für Bartók vermutlich schon früh zu etwas schwer zu Fassendem. Eine Gefährdung, die sein späteres Leben mitbestimmen sollte. Die politische Situation zwang Bartók zur Emigration nach Amerika und 1939, sechs Jahre vor seinem Tod, endete der Vertrag mit der UE. Von **Jenő Takács**, auch er ein UE-Komponist (an seine *Tarantella für Klavier und Orchester* sei ausdrücklich erinnert), stammen sehr persönliche Erinnerungen an diese Zeit.

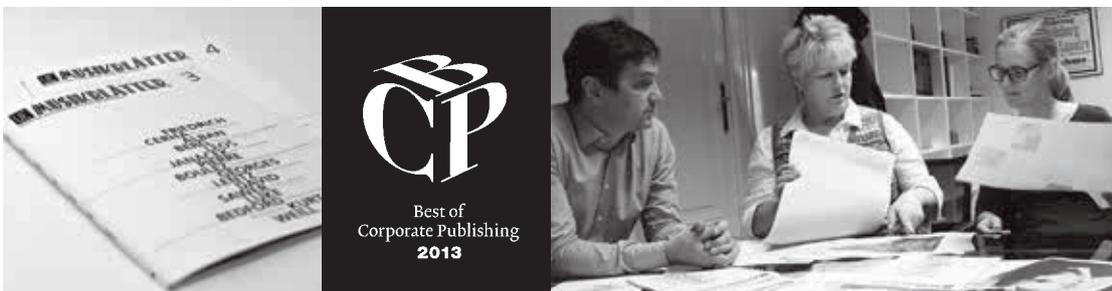
Zoltán Kodály, in dessen Werken »der ungarische Geist seine vollkommene Verkörperung fand« (Bartók), blieb in Ungarn. Als Patriot, nicht als Nationalist, wie Mihály Ittész ausführt. Für ihn war Kodálys Perspektive vor allem eine historische – und Kodály war es auch, der **György Ligeti** sagte, dass er das Transkribieren von rumänischer Volksmusik perfektionieren müsse: »Wenn Sie das nicht machen, wird auch kein Komponist aus Ihnen.«

Neben Bartók-Kodály ist Ligeti-Kurtág das zweite Komponisten-Paar des ungarischen Raumes, das zeitlebens künstlerisch und freundschaftlich eng verbunden war.

Ligetis Beziehung zur UE war leider nur kurz, dafür umso fruchtbarer. Mit *Atmosphères* (1961) schrieb er einen Klassiker der Moderne. Mit **György Kurtág** verbindet uns eine längere Zusammenarbeit. Es sei u. a. auf *Die Sprüche des Péter Bornemisza* (1963–1968) verwiesen, an Originalität schwer zu übertreffen. Schließlich können wir noch erstaunliche Raritäten von **Franz Liszt** anbieten.

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

PS: Im Juni wurden in Hamburg die *Musikblätter* von Best of Corporate Publishing, Europas größtem Corporate-Publishing-Kongress, in der Kategorie Medien/Entertainment/Kultur ausgezeichnet – gegen starke Konkurrenz. Für uns ist das eine große Sache ...



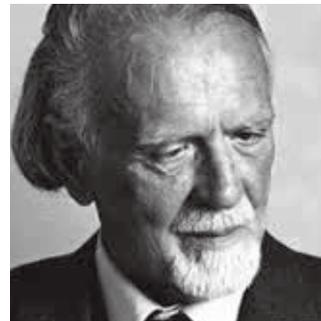
Wolfgang Schaufler
(Chefredaktion),
Angelika Dworak
(Serviceteil) und
Sabine Peter
(Grafik)



Béla Bartók ↗4



Jenő Takács ↗12



Zoltán Kodály ↗20

1 Editorial

SCHWERPUNKT UNGARN

BÉLA BARTÓK

6 Béla Bartók und die Universal Edition
von Bálint András Varga

9 »Das ist eine große Sache«
von Jenő Takács

10 »Webern beschreibt die Seele,
Bartók hat noch Fleisch«
Peter Eötvös im Interview mit Wolfgang Schaufler

12 Béla Bartók, wie ich ihn kannte
von Jenő Takács

16 »Jede Phrase eine scharfe Plastik«
von Zoltán Kodály

18 Rassenreinheit in der Musik
von Béla Bartók

ZOLTÁN KODÁLY

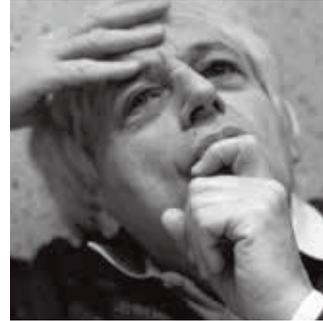
22 Ein Patriot, kein Nationalist
von Mihály Ittzés



Franz Liszt 728



György Kurtág 730



György Ligeti 734

FRANZ LISZT

28 Liszt rediscovered
Martin Haselböck im Interview
mit Eric Marinitsch

GYÖRGY KURTÁG

31 Begegnung mit Kurtág im Nachkriegs-Budapest
von György Ligeti

GYÖRGY LIGETI

35 *Kylwyría*–*Kálvária*. Über György Ligeti
von György Kurtág

38 *Atmosphères*, ein Klassiker der Moderne
von George Benjamin

39 Ein Stück Musikgeschichte
von Constanze Wimmer

SERVICETEIL

42 UE aktuell

58 Neu auf CD & DVD

62 Neuerscheinungen

64 Gedenktage und Jubiläen

IMPRESSUM »Musikblätter 6« (November 2013–Mai 2014)

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, Jana Gajdosikova, Johannes Feigl, Sarah Laila Standke, Bálint András Varga,
Kerstin Schwager, Aygün Lausch und Christina Meglitsch-Kopacek · Corporate Publishing: Egger & Lerch, 1030 Wien,
www.egger-lerch.at · Druck: REMAprint, 1160 Wien · DVR: 0836702 · ISSN: 2306-7837

*Man kann einen Ausweg aus der
Dur-Moll-Tonalität nur bei Volksmusiken suchen.
Das habe ich gemacht. Aber ich will keine Folklore!
Folklore in der ernsten Musik ist eine Lüge.
Bei Bartók war das etwas anderes.
Dieses Entdecken oder Wiederentdecken der
ungarischen Bauernmusik bedeutete ein Auflehnen
gegen den Primat der deutschen Musik. Dabei war
Bartók unglaublich antinationalistisch!*

GYÖRGY LIGETI ÜBER BÉLA BARTÓK

Mit freundlicher Genehmigung des Paul Zsolnay Verlages, Wien

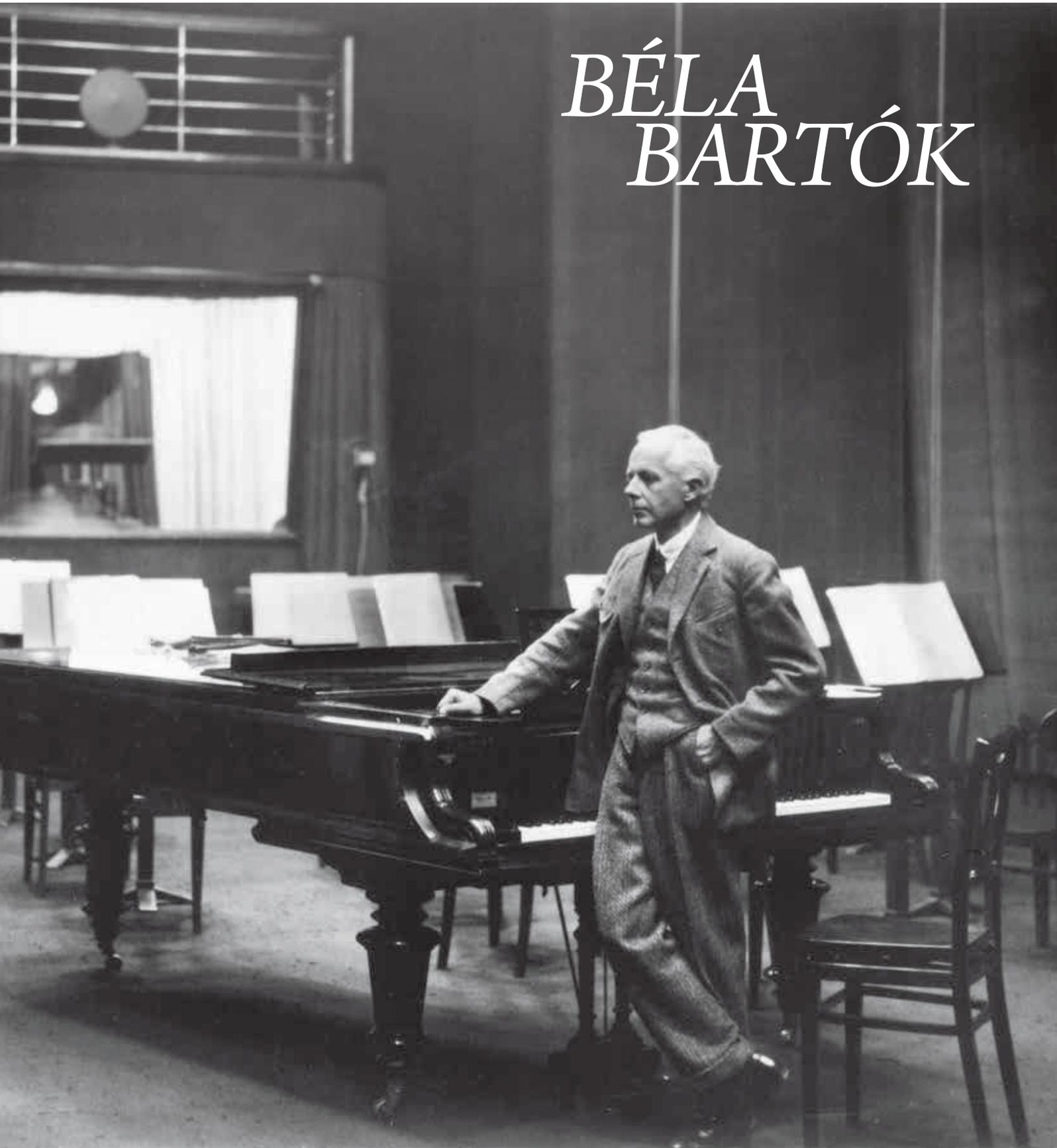
Aus: »Träumen Sie in Farbe?«

György Ligeti im Gespräch mit Eckhard Roelcke

© Paul Zsolnay Verlag, Wien 2003



BÉLA BARTÓK



»Ich war nämlich wieder fleißig im Sommer«

Béla Bartók und die Universal Edition

BÁLINT ANDRÁS VARGA

Es ist wohl Zufall, dass Béla Bartók der ungarische Komponist geworden ist, den wir heute kennen. Nach dem frühen Tod seines Vaters, der Direktor einer kleinen Schule in Nagyszentmiklós (im heutigen Rumänien) gewesen war, war seine Mutter gezwungen, alleine für ihre beiden Kinder (Béla hatte eine Schwester, Elza) zu sorgen. Die Familie lebte in verschiedenen Städten der österreichisch-ungarischen Monarchie, so auch in Pressburg (Pozsony für die Ungarn, Bratislava für die Slowaken). Die Stadt lag viel näher bei Wien als bei Budapest und es wäre einleuchtend gewesen, wenn der begabte junge Musiker an der berühmten Musikakademie der Hauptstadt seine Studien weitergeführt hätte.

Dass sich Bartók und seine Mutter für Budapest entschlossen, lag an dem Einfluss von Bartóks Freund Ernő (Ernst) von Dohnányi, der vier Jahre älter war und obwohl er in Pressburg geboren worden war, seine Studien an der Franz-Liszt-Musikakademie in Budapest fortsetzte – Klavier bei dem Liszt-Schüler István Thomán und Komposition bei Hans Koessler. Bartók folgte seinem Freund auch bei der Wahl dieser Professoren nach.

Entscheidend an den Budapester Jahren wurde die Begegnung mit Zoltán Kodály, der zwar ein Jahr jünger, aber dennoch von prägendem Einfluss auf Bartók war. Bartók, mit dem Kodály bald eine enge Freundschaft entwickelte, betrachtete ihn als reifer, weiser, gebildeter als sich selbst und wandte sich immer wieder für Ratschläge an ihn.

Anfang des 20. Jahrhunderts besannen sich die Ungarn immer mehr ihrer nationalen Identität (kein Wunder, dass eines von Bartóks frühen Orchesterwerken dem Andenken des Revolutionsführers Lajos Kossuth gewidmet war) und eine Zeit lang trug Bartók eine Art Tracht, um seinen Patriotismus zu betonen.

Wesentlich wichtiger war die Erkenntnis, die er mit Kodály teilte, dass sich die ungarische Kunstmusik in einer Sackgasse befand. Als einzigen Ausweg sahen die

beiden jungen Komponisten die Erforschung der genuinen ungarischen Volksmusik, um sie einer wissenschaftlichen Untersuchung zu unterziehen und darauf basierend eine neue Art von Kunstmusik zu schaffen.

Sie folgten dabei dem Beispiel von Béla Vikár (1859–1945), der schon 1896 angefangen hatte, Volkslieder zu sammeln und sie, wohl als erster in Europa, auf Phonographzylindern aufzuzeichnen. Vikár war der Bahnbrecher, Bartók und Kodály wurden die Begründer der Ethnomusikologie als wissenschaftlicher Disziplin in Ungarn.

Bartóks erste Kompositionen wurden bei den ungarischen Verlagen Rózsavölgyi und Rozsnyai in Budapest verlegt. 1918 erfolgte der erste Vertragsabschluss mit der Universal Edition in Wien, deren Direktor, Emil Hertzka, gebürtiger Ungar war. So gelang es, dass Bartóks einzige Oper, *Herzog Blaubarts Burg*, schon den UE-Katalog bereicherte. Jahrzehntelang – bis zur faschistischen Machtübernahme in Europa und Bartóks Emigration in die USA 1940 – wurden seine Kompositionen von Mitarbeitern des Wiener Verlages betreut.

Allerdings erschien Hertzkas Name in Bartóks Briefen schon 1901 zum ersten Mal. Da lebte der spätere Direktor der UE noch in Budapest: Der neunzehnjährige Komponist berichtete seiner Mutter nach Pressburg über seine Versuche, Privatstunden zu geben, um Geld zu verdienen. Hertzka habe ihm geraten, höchstens 10–12 Stunden anzunehmen.

In der Korrespondenz mit seiner Familie begegnen wir Hertzkas Namen erst 1918 wieder. Bartóks erste Frau, Márta Ziegler, schrieb ihrer Schwiegermutter: »Und nun, passt ihr alle auf: Die Universal-Edition führt Gespräche mit B. – sie wolle alle seine Werke herausgeben. Man habe die Absicht, den Vertrag für 6 bis 10 Jahre abzuschließen (B. will sich wahrscheinlich für zehn Jahre entscheiden); man verpflichtet sich, jährlich vier Kompositionen zu veröffentlichen. Darüber hinaus wolle man

auch sämtliche, bei Rózsavölgyi und Rozsnyai verlegten Stücke übernehmen. Über Tantiemen wolle man später verhandeln. Ich schreibe darüber später, nach Vertragsabschluss. – B. strahlt – das genügt, nicht wahr? Weil dies bedeutet nicht nur, dass die vorhandenen Werke, die bisher nicht erschienen sind, auch verlegt werden sollen (da B. nie mehr als zwei Stücke pro Jahr komponiert, werden die anderen zwei von den alten genommen), sondern auch, dass die Universal viel Propaganda für die Bühnenwerke machen wird, damit sich die Partituren gut verkaufen lassen. Hertzka hatte genug Zeit, sich zu überlegen, seit der Pantomime, die ihm offensichtlich Angst einjagte. Er ist ein guter Geschäftsmann, er nimmt seine Entscheidungen nie überstürzt.« (Mit *Pantomime* war *Der holzgeschnittene Prinz* gemeint.)

Dass Emil Hertzka die Promotion der Bartókschen Werke ernst nahm, erfahren wir aus einem Brief Frau Bartóks aus 1920: »Letzte Woche kam ein Brief von seinem Verleger, Hertzka, aus New York: Er habe zahlreiche Pianisten für die Werke Bélas interessiert, die sie spielen wollen. Den *Bärenstanz* habe man in Amerika neu gedruckt.«

1923 berichtete Bartók seiner Mutter, dass Hertzka in Wien eine Bartók-Woche veranstalten wolle, ähnlich der Berliner Konzertreihe, die im selben Jahr stattfand – nur wolle er es besser machen.

1928 besuchte Hertzka Bartók in Budapest und urteilte wohlwollend über dessen neuen Wohnung. »Wir haben einige geschäftliche Angelegenheiten besprochen sowie auch meine neueren Kompositionen. Ich war nämlich wieder fleißig im Sommer: habe ein etwa zwölfminütiges Stück für Violine und Klavier geschrieben [die *1. Rhapsodie* ist gemeint]; dies ist ein kleineres Werk. Das größere ist ein neues Streichquartett [das Vierte], was ziemlich viel Arbeit verursachte, es ist schon fast fertig. Ditta und ich haben versucht, den ersten Satz auf zwei Klavieren zu spielen, d. h. wir haben hart daran gearbeitet, weil er ziemlich schwer ist.«

Bartók stattete der UE 1930 einen Besuch ab. Er begegnete dem aus Amerika soeben eingetroffenen Direktor Hertzka, anderen Mitarbeitern sowie Rudolf S. Hoffmann, der die *20 ungarischen Volkslieder* ins Deutsche übertragen hatte. Er bekam auch Korrekturen, die er noch am selben Abend durchführte.

Der einzige Hinweis, dass das Verhältnis mit Hertzka nicht immer ungestört verlief, geht aus Bartóks Brief an seine Mutter von 1931 hervor, in dem es heißt, es herrsche »ex lex« zwischen den beiden, der Komponist sei aber bereit, den Vertrag zu verlängern. Aus anderen Quellen wissen wir, dass Bartók auch andere Gründe für Unzufriedenheit hatte: Die Partitur des ersten Klavierkonzerts etwa wurde nicht gestochen, nur lithographiert, auch wurde davon keine Taschenpartitur herausgebracht. Es waren wirtschaftlich schwere Zeiten kurz nach dem Börsenkrach 1929, die UE musste sparen.

Es war trotzdem eine heile Welt für Bartók, die mit Hertzkas Tod 1937 und dem Anschluss im Jahr darauf endete. Bartók war verzweifelt: Die politischen Ereignisse

Nach Bartóks Meinung war die ungarische Kunstmusik in einer Sackgasse.

ängstigten ihn und damit verbunden war auch die Sorge um das Schicksal seiner Werke in der »arisieren« Universal Edition. Der Vertrag mit der UE endete 1939 und Bartók schloss sich Boosey & Hawkes an.

Ein wichtiges Kapitel der Geschichte der Universal Edition – gleichzeitig auch im Leben von Béla Bartók – nahm ein unschönes Ende. Als es wieder hätte normalisiert werden können, nach dem Ende des Zweiten Weltkrieges, starb der Komponist in den Vereinigten Staaten. ↵



»Das ist eine große Sache«

JENŐ TAKÁCS

Die nachweisbaren Beziehungen Bartóks zu Wien beginnen mit seinem ersten Besuch der Stadt im Jahre 1897 und enden mit dem Konzert im Großen Musikvereinsaal am 18. Mai 1936, als Bartók unter der Leitung von Ernst von Dohnányi den *Totentanz* von Franz Liszt mit Begleitung der Budapester Philharmoniker zum Vortrag brachte. Im selben Konzert kam auch die Suite aus Bartóks Tanzspiel *Der wunderbare Mandarin* zur Aufführung. Diese fast vier Jahrzehnte umfassende Zeit brachte in Bartóks Leben Ereignisse, die vielfach mit Österreich und Wien in Zusammenhang standen, so dass man der Behauptung von Denijs Dille (Anm.: Begründer des Bartók-Archivs in Budapest), Wien wäre für Bartók fast wichtiger gewesen als Budapest, nur beipflichten kann.

Solch ein wichtiges Ereignis war seine Verbindung mit der Universal Edition Wien. Emil Hertzka (1868–1932), Direktor der Universal Edition, schrieb sofort, als er in den Zeitungen vom Erfolg des Balletts *Der holzgeschnittene Prinz* (12. Mai 1917) las, an Bartók und schlug vor, das Werk in seinen Verlag zu übernehmen. So wurde ab 1918 die Universal Edition Bartóks ausschließlicher Verleger, was er umso freudiger begrüßte, als die ungarischen Verleger ihn seit 1912 nicht mehr gedruckt hatten. Wie wichtig dieses Ereignis für Bartók war, geht aus einem Brief hervor, den er seinem Freund, dem rumänischen Professor Ioan Busitia, am 9. Mai 1918 schrieb:

»Der große Erfolg des Jahres war für mich, dass es mir gelang, mit einem erstklassigen Verlag eine auf mehrere Jahre anberaumte Vereinbarung zu treffen. Die ›Universal Edition‹ (Wien) hat mir im Januar einen annehmbaren Antrag gestellt. Nach langwierigen Verhandlungen haben wir uns in allem geeinigt, und gerade in diesen Tagen unterschrieb ich den Kontrakt, laut dem in den nächsten Jahren meine sämtlichen noch unverlegten und noch zu schreibenden Werke erscheinen werden. Das ist eine große Sache, denn seit ungefähr sechs Jahren ist dank der heimischen Verleger nichts von mir erschienen; auch hat sich bisher kaum ein ausländischer Verleger mit so einem Angebot an einen ungarischen Musiker gewendet. Aber darüber mehr mündlich. Dieser Kontrakt ist für alle Fälle mein bisher größter Erfolg als Komponist.« ↵

aus: Jenő Takács: *Erinnerungen an Béla Bartók*

© 1982 by Ludwig Doblinger (Bernhard Herzmansky) KG, Wien (Dobl. 09556)

»Webern beschreibt die Seele, Bartók hat noch Fleisch«

Peter Eötvös im Interview
mit Wolfgang Schafler

Was charakterisiert Béla Bartók als Mensch?

Eötvös: Bartók ist ein Maßstab, nicht nur als Künstler, sondern auch in seiner moralischen Haltung. Er war ein Weltbürger, vergleichbar mit einem Weltbaum, dessen Wurzeln in seiner Heimat stehen, dessen Äste aber die ganze Erde bedecken. Wenn es in der Welt um Brüderlichkeit, um Offenheit, um ein sauberes Denken geht, dann kann man Bartók als Vorbild nehmen.

Er war ein moderner Mensch aus seiner Zeit. Ich habe ein Foto aus dem Jahr 1927, auf dem man Bartók in der Gesellschaft von Walter Gropius und Paul Klee in Dessau sieht, wahrscheinlich im Garten des Bauhaus-Gebäudes. Es galt damals auch als modern, dass er in seiner Wohnung ungarische Bauernmöbel hatte. Das ist charakteristisch für Bartók: die selbstverständliche Verbindung und Einheit von Heimat und der großen Welt.

Was charakterisiert Béla Bartók als Komponist?

Eötvös: Er war seinerzeit nicht Avantgarde im Sinne des westeuropäischen Begriffs des 20. Jahrhunderts. Nach dem Zweiten Weltkrieg hat der Westen langsam entdeckt, dass es auch eine andere, eine osteuropäische Avantgarde gab, wie Bartók oder Janáček oder die Russen, die in Russland geblieben sind, wie Schostakowitsch und Prokofiew.

Das bartóksche Ausdrucksspektrum ist sehr breit; es reicht von äußerst sensibel bis wild, energisch, tobend. Als Beispiel würde ich nennen: die Perfektion, im ersten Satz der *Musik für Saiteninstrumente, Schlagzeug und Celesta*, das ist so klar wie bei Bach, und die tobenden Tanzszenen im *Wunderbaren Mandarin*.

Was ist spezifisch ungarisch an Bartók?

Eötvös: Ich sehe ihn eher als eine Ausnahme. Seinen Typ gab es früher in Ungarn nicht. Er war ein Unikum und er ist es heute immer noch.

Was wir heute mit Abstand sehen können: Er hat sich nie geirrt. Er konnte die Situationen ruhig und klar

erkennen. Als junger Mann hat er gegen die Habsburgermonarchie protestiert, politisch, aber nicht kulturell. Seine musikalische Herkunft liegt in der westeuropäischen Musiktradition, aber gerade die politische Haltung gegen die Monarchie hat ihn dazu geführt, dass er sich zur Volkskunst hingewendet hat. Das war der entscheidende Moment.

Er war in seinem ganzen Leben darum bemüht, seine Erfahrungen aus der Volkskunst in die europäische Kunstmusik zu integrieren. Diese Volkskunst war nicht nur aus dem damaligen ungarischen Staatsgebiet, sondern aus der Volkskunst im Allgemeinen aus Gebieten, die er in seinem Leben besuchen konnte: nach Süden bis Nordafrika, nach Osten über Rumänien bis Bulgarien, Türkei.

Ich fand es immer interessant zu sehen, wie er seine Volksmusik-Sammlungen mit wissenschaftlicher Präzision notierte, in einer Weise, die man in der herkömmlichen Interpretationspraxis nicht gebrauchen kann, weil sie zu präzise ist.

Unser westliches Notationssystem lässt viele Parameter offen. Es ist auf die praktische

Kommunikation reduziert, die man nur in Kenntnis der europäischen musikalischen Tradition realisieren kann. Bartók hat diese unterschiedlichen Notationssysteme sehr bewusst auseinandergelassen: jene der Volksmusik und jene der Kunstmusik.

Die Volksmusik-Notationen waren für die Wissenschaft, dafür müssen wir ihm sehr dankbar sein. Die traditionelle Notation war für die tägliche Praxis bestimmt.

Was hat der Dirigent bei Bartók zu beachten?

Eötvös: Ich habe in Salzburg *Herzog Blaubarts Burg* mit den Wiener Philharmonikern aufgeführt. Nach der ersten Probe war das Orchester zufrieden mit mir: Sie haben gesagt, dass es sehr selten vorkommt, dass ein Dirigent so viele Rubati zu dirigieren wagt. Rubato, das heißt, flexibel im Tempo zu sein, ist nämlich gefährlich für das Zusammenspiel. Aber wenn diese Flexibilität natürlich ist,



Walter Gropius, Béla Bartók und Paul Klee (1927)

dann kann man das Orchester ohne Gefahr zusammenhalten und die Musiker haben das auch sehr gern.

Man muss aber mit dem Rubato vorsichtig sein. In den Klavieraufnahmen von Bartók können wir feststellen, dass er selbst relativ wenig rubato gespielt hat, und wenn ja, dann nicht so, wie es in der westeuropäischen Tradition vorkommt.

Es gibt zwei verschiedene Arten von Volksmusik: die getanzte und die gesungene. Die getanzte muss im Tempo sehr präzise und regelmäßig sein. Dagegen ist die gesungene im Charakter erzählend, psalmodierend und freier. Eine Melange von Text und Gefühl. Bartók wusste um die Natur dieser Arten von Rubato sehr genau Bescheid.

Das Rubatospiel ist meistens mit der ungarischen Sprache verbunden, und da können die ausländischen Dirigenten schwer entscheiden, was richtig ist. *Herzog Blaubarts Burg* wird heutzutage überall auf Ungarisch gesungen, daher ist es wichtig, an dieses »Rubato-Problem« zu denken.

Zudem ist eine sehr präzise Artikulation für die Dirigenten wesentlich. Da Bartók selbst ein sehr präziser Pianist war, findet man die Artikulationszeichen auch in seinen Partituren wieder. Die präzise Artikulation dient der Verständlichkeit genauso wie in der Sprache. Wenn jemand nicht klar artikuliert, dann sagt man sofort: Ich habe es nicht verstanden. Genauso ist es auch in der Musik. Es gibt zwei typische Artikulationszeichen bei Bartók, die man kennen muss: z. B. wenn zwei Töne mit einem Legato verbunden sind und der zweite Ton kurz sein soll, dann ist die Frage, ob dieser kurze Ton extra angedrückt oder daran gebunden wird. Bartók benutzt zwei verschiedene Bezeichnungen: Wenn ein Staccatopunkt über dem Legatobogen liegt, dann wird er angebunden und kurz gespielt. Wenn der Punkt unter dem Legatobogen liegt, dann wird der Ton noch einmal gestoßen.

Ein kleines, aber wichtiges Detail: Bei Bartók muss man die Glissandi immer sofort beginnen und für die Gesamtdauer gleichmäßig verteilen.

Bei Bartók müssen die Dirigenten Mut zum grotesken Charakter haben. Das Groteske in der Kunst lag

damals in der Luft und es in der Musik so darzustellen, wie Bartók es gemacht hat, war ziemlich selten und sehr charakteristisch für ihn.

Ich denke zum Beispiel an den Alten Mann im *Mandarin* oder an das Fugato im *Konzert für Orchester*. Dieses Fugato ist eine Parodie, es wird aber von den meisten Dirigenten todernst »barock« interpretiert. Bartók zeigt den grotesken Charakter an den Holzbläsern, die so klingen wie ein Hühnerhof.

Die märchenhafte, erzählerische Atmosphäre am Anfang von *Blaubart* und im *Konzert für Orchester* braucht einen reinen Ton wie von einem Chor gesungen. Diesen Klang soll man nicht aus dem romantischen Nebel denken, sondern immer sehr einfach, schlicht.

Was hat der Komponist Eötvös von Bartók gelernt?

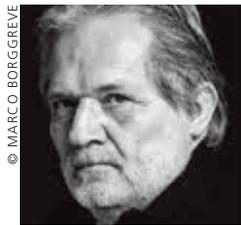
Eötvös: Vor allem die Ökonomie, aber anders als bei Webern. Webern beschreibt die Seele, Bartók hat noch Fleisch.

Ich war gerade 12 Jahre alt, als ich in unserer Musikschule zum ersten Mal Ernő Lendvai und seine Bartók-Analysen kennengelernt habe. Seine Denkweise über Bartók, die harmonische und formale Analyse haben mich bis heute begleitet. Nicht alle Musikwissenschaftler akzeptieren seine Thesen, für mich sind sie aber grundlegend wichtig, weil sie exakt aus einem kompositorischen Denken gedacht sind.

Die Goldene-Schnitt-Proportion, die Fibonacci-Reihe, die Quintenkreis-Tonalität sind auch unbewusst für mich wichtige Faktoren während des Komponierens. Oft empfinde ich meine Stimmführung von Intervallen sehr bartókhaf, ein normaler Zuhörer kann es nicht merken (wenn man es hören könnte, würde ich es nicht schreiben, es bleibt mein Geheimnis).

Was bewundern Sie am meisten an Bartók?

Eötvös: Sein Unabhängigkeitsbedürfnis, wie er es als junger Mensch schafft, seine traditionelle Ausbildung in seine Musik zu integrieren (!), statt abzuweisen. Etwas ganz Eigenes und Neues zu schaffen, aber dabei die Tradition mitzunehmen. ◀



Peter Eötvös

© MARCO BORGREVE

Béla Bartók, wie ich ihn kannte

JENŐ TAKÁCS

Ich sah Bartók das erste Mal in Salzburg am 7. August 1922 anlässlich des Gründungsfestes der Internationalen Gesellschaft für Neue Musik. Er spielte selbst den Klavierpart seiner ersten Violinsonate mit Mary Dickenson-Auner, einer liebenswerten Geigerin irischer Abstammung, die in Wien verheiratet war.

Erst vor wenigen Jahren verstarb sie hochbetagt. Diese Sonate, eines seiner besten Werke, versetzte mich in helle Begeisterung. Ich wollte sie auch spielen, sie war aber noch im Manuskript. In den Folgejahren begann ich, Bartóks Werke in meinen Konzerten zu spielen: in Österreich, Ungarn, Jugoslawien und später in Deutschland. Mein Lehrer an der Musikakademie, Paul Weingarten, hat mich dabei unterstützt. Er selbst spielte Bartók in seinen Konzerten. Allmählich habe ich dann auch einige Briefe mit Bartók gewechselt, in welchen er mir Ratschläge erteilt hat. Zu einer Begegnung kam es aber erst später, nämlich im Juli 1926, einen Tag nach meiner Diplomprüfung in Wien; ich gönnte mir eine Reise per Schiff nach Budapest.

Der Tag meines Besuches bei Bartók war schon lange vorher brieflich festgelegt worden. Zufälle gab es bei ihm keine, alles musste planmäßig vor sich gehen. Unpünktlichkeit verabscheute er, sie war und blieb eine unverzeihliche Sünde.

Bartók selbst öffnete die Tür. Er logierte damals am Szilágyi-Dezsö-Platz in einem Mietshaus im Halbstock. Zwei der Zimmer waren ganz finster, und dies war die Ursache, dass die Bartóks von dort auszogen, wie mir 1977 Béla Bartók jun. mitteilte. Bartók stand damals im 46. Lebensjahr. Vom Publikum noch umstritten, war er als »composer of the composers« in Fachkreisen hochgeachtet. Seine Erscheinung? Eher klein – große Komponisten sind oft klein – zart, wattweißes Haar, sehr mager, aber mit gesunder, frischer Gesichtsfarbe machte er einen durchaus jugendlichen Eindruck. Das Zimmer, in welches er mich geleitete, war mit bunten Bauernhandarbeiten verziert und mit geschnitzten Holzmöbeln möbliert. Nachdem Bartók mich Platz nehmen lassen hatte, folgte eine Pause. Sie schien mir sehr lang, als ob er gewartet hätte, dass ich das Wort ergreife. Wie wir ins Gespräch kamen nach dieser eher peinlich anmutenden Pause, weiß ich heute nicht mehr. Später erst kam ich darauf,

dass eine Situation wie diese bei Bartók nichts Außergewöhnliches war; sie war eigentlich für ihn typisch. Es dauerte Jahre, bis sich sein Verhalten auch mir gegenüber änderte, dann allerdings gründlich. Wir konnten die uns interessierenden Gespräche kaum beenden!

Ich möchte auf eine interessante Erfahrung hinweisen: In zwei oder drei Erinnerungsartikeln über Bartók, einer übrigens von H. H. Stuckenschmidt, sprachen die Verfasser über Bartóks sprechende, ausdrucksvolle »blaue« Augen, die sie besonders beeindruckt hätten. Ich wurde selbst einen Moment unsicher, als ich das las. In Wirklichkeit waren sie dunkelbraun – man sehe sich die Photos an – von einer Intensität des Ausdrucks, wie ich es bei anderen Menschen kaum gesehen habe. Es waren sprechende Augen, die alles auszusagen vermochten, ohne Veränderung der Gesichtszüge. Diese blieben oft fast maskenhaft unbeweglich. Aber auch ins Leere blicken konnte er, als ob die Umgebung nicht existierte, besonders dann, wenn er müde und abgearbeitet war, oder nach einer Krankheit. Ausgedehnte Konzertreisen ermüdeten ihn. Seine Sinne waren phantastisch entwickelt, nicht nur sein Gehörsinn: Alles hat er früher gesehen, gespürt, gerochen, gefühlt als andere. Interessant waren auch seine Hände, die für seine zarte Gestalt fast zu stark und nervig waren – muskulöse Pianistenhände. Seine Kleidung war immer korrekt, etwas professoral, nicht unelegant, unbetont; meistens trug er Anzüge aus dunklem Stoff mit Weste, in deren Tasche eine Uhr steckte. Die Uhr verwendete er oft auch als Metronom. Er hat nach der Uhr gelebt, denn nur so konnte er sein gigantisches Arbeitspensum erfüllen. Einen Sekretär konnte er sich nicht leisten. Als man schon längst die modernen dicken Hornbrillen trug, blieb Bartók bei dem sogenannten »Zwicker«, einem Requisit der Jahrhundertwende. Dies verlieh ihm ein etwas altmodisches Aussehen. Aber diese Details schienen unwichtig, seine gesamte Erscheinung war so faszinierend, in einem gewissen Sinne »transzendent«, »nicht aus dieser Welt«, so dass selbst Menschen, die keine Ahnung hatten, wer er war, seiner Person die größte Hochachtung entgegenbrachten. War es die Ausstrahlung des Genies?

In Wien, wo ich auch Vorträge zu halten hatte, wurde ich einige Male von Franz Werfel und Frau Alma (Mahler)

zu anregenden Sonntagnachmittagsgesprächen in das herrschaftliche Haus auf der Hohen Warte eingeladen. Hier habe ich auch die Bergs wiedergesehen, leider war es das letzte Mal, da Alban Berg kurz darauf, am 24. Dezember 1935, starb.

Der Ort meiner nächsten Begegnung mit Bartók war sein kleines Arbeitszimmer im prunkvollen Gebäude der Akademie der Wissenschaften an der Kettenbrücke in Budapest. Da er 1936 endlich von den Bürden der Lehrtätigkeit befreit wurde, konnte er sich ganz seiner Forschertätigkeit widmen, indem er die von ihm und anderen gesammelten Volkslieder von den Phonographwalzen notierte. Wir plauderten in seiner Jausenpause, wobei er aus einer Thermosflasche Kaffee trank.

Im Frühjahr 1937 habe ich Kairo für immer verlassen. Nach einem längeren Aufenthalt auf der Insel Rhodos und in Florenz verbrachte ich den Sommer wie gewohnt in Grundlsee. Unterwegs besuchte ich die Werfels in ihrem Haus in Breitenstein am Semmering; dabei konnte ich die meines Wissens später zerstörten Fresken von Kokoschka sehen.

Im August 1937 ist es mir in Grundlsee gelungen, die Partitur meiner *Tarantella für Klavier und Orchester* zu vollenden. Schon Ende September spielte ich das Werk in Radio Wien unter der Leitung von Max Schönherr. Eine Woche später fand unter dem Dirigenten Ludwig Rajter eine Aufführung im ungarischen Rundfunk statt. Dieses Stück war von Anbeginn an ein großer Erfolg. Noch in Budapest erreichte mich ein Schreiben des Oberregisseurs der Königlichen Oper von Budapest, Gustav Oláh, in welchem er mich unter dem Eindruck der *Tarantella* aufforderte, ein Ballett zu komponieren. Als Libretto bot er mir die Bearbeitung einer Novelle von Théophile Gautier *Eine Nacht der Kleopatra* an. In großer Eile entstanden einige Skizzen, die dann auch zur Durchführung dieses Planes geführt haben. Bis zur Verwirklichung sollten aber noch drei Jahre verstreichen. Die Uraufführung fand unter dem Titel *Nilusi Legendá* im Mai 1940 in der Choreographie von Gyula Harangozó, der auch Choreograph von Bartóks Ballett *Der holzgeschnitzte Prinz* war, statt.

Seine Sinne waren phantastisch entwickelt, nicht nur sein Gehörsinn.

Noch im Herbst 1937 erreichte mich eine Einladung zu einer Konzertreise in die Vereinigten Staaten von Amerika. Die Situation in Österreich wurde immer bedrohlicher. Schon im Sommer 1937 war es zu Naziputschversuchen gekommen. Viele der Vorsichtigen hatten das Land bereits verlassen. In Wien herrschte Panikstimmung. Die Werfels gaben ihr schönes Haus auf und nahmen Logis in einem Hotel auf der Wiedner Hauptstraße, wo ich sie des Öfteren besuchte. Auf meiner Reise nach Amerika fuhr ich am 12. März 1938 von Wien ab und verbrachte einen Tag in Köln. Es war genau jener Tag, an dem Hitlers Truppen in Österreich einmarschierten. Als ich mich einige Tage später einschiffte, waren bereits die ersten

österreichischen Flüchtlinge an Bord. In Amerika verbrachte ich an die vier Monate und gab zahlreiche Konzerte, unter anderem in New York und Philadelphia.

Es war fast ein Leichtsinns, nach Europa zurückzukehren, aber meine Pläne wollte ich nicht aufgeben. Zunächst blieb ich einige Zeit in Paris und fuhr mit der Familie von Stefan

Zweig nach Varengeville in die Normandie. Zweig war damals schon in England. Auf der Weiterreise nach Italien erweckte mein österreichischer Pass den Argwohn der faschistischen Grenzbehörden. Endlich tastete ich mich vorsichtig über Ungarn bis nach Siegendorf im Burgenland durch, das bereits dem deutschen Reich einverleibt worden war. Im September 1938 war die Kriegsgefahr derart groß, dass ich wieder auf dem Sprung nach Amerika war. Das sogenannte Münchner Abkommen gewährte aber zumindest eine Galgenfrist. Da meine sämtlichen Freunde in Wien antinazistisch waren, glich die Stadt einem Trauerhaus. Nichts als verzweifelte Menschen, die auf eine Ausreise warteten.

Um dem Einflussbereich des Dritten Reiches auszuweichen, habe ich mich im Januar 1939 in Paris niedergelassen. Aber auch hier fand ich kaum Ruhe. Paris war damals voll von österreichischen Emigranten: Beim Mittagessen in einem Restaurant am Park Monceau traf ich fast täglich Alma Maria Mahler-Werfel; Franz Werfel schrieb an einem Roman in einem kleinen Hotel

in Versailles; bald trafen auch Emigranten aus Prag ein. In den Pariser Salons, zu denen ich Zugang hatte, wie überhaupt in Frankreich, schien man von der Gefahr, die durch Hitler-Deutschland drohte, keine Ahnung zu haben. Das war zumindest mein Eindruck. Im kleinen Salon von Frau Friederike Zweig-Winternitz versammelten sich österreichische Musiker und Literaten und spielten Kammermusik.

Meinem kleinen Hotel gegenüber in der Rue de Tournon logierte der geniale österreichische Schriftsteller Joseph Roth; dem Alkohol ergeben verbrachte er den ganzen Tag in einem ständigen Dusel im Hinterzimmer des kleinen Bistros.

Bald erschienen Plakate in den Straßen, welche ein Konzert des Ehepaars Bartók ankündigten. Ich wusste es: Bartók liebte Paris über alles. Es war die Stadt, in der er sich immer am wohlsten fühlte. Das erste Konzert fand am 27. Februar 1939 in der Salle Gaveau statt. Unter dem Dirigenten Hermann Scherchen spielten die Bartóks zuerst das *Doppelkonzert* von Mozart und nach der Pause die *Sonate für zwei Klaviere und Schlagwerk* von Bartók. Er hatte schon seit langem eine treue Gemeinde in Paris, und der Erfolg war auch dementsprechend. Als ich in der Pause das Künstlerzimmer betrat, empfing mich Bartók sofort mit der Frage: Emigrant?

Das nächste Konzert fand am 3. März in einem Theater statt. Da es vom französischen Radio veranstaltet wurde, wurden nur geladene Gäste zugelassen. Bartók sollte unter der Leitung von Ernest Ansermet sein *2. Klavierkonzert* spielen, ein Ereignis, dem ganz Paris erwartungsvoll entgegensah. Aber, wie das vorkommen kann, waren die Noten für das Orchester aus Wien nicht

verfügbaren. Zwischen diesen spielte Bartók! Er durchmaß die große Bühne mit seinen so charakteristischen vorsichtigen Schritten, klein, blass, platzierte sich vor dem Flügel und begann in seiner eigenartigen, etwas harten und spitzen, aber sehr präzisen und sachlichen Vortragsweise, die Stücke aus dem *Mikrokosmos* zu spielen. Sie waren alles, nur nicht in diesen Rahmen passend und erregten Befremden bei den Hörern. Uns Musikern, die da in der Loge saßen, erging es nicht viel anders. Gestehen wir es uns ein, die Musik kam uns trocken vor, ohne Inspiration, wie mit dem Zollstock gemessen. Milhaud meinte, ich solle Bartók nahelegen, diese Stücke in seinen nächsten Konzerten in Paris lieber nicht zu spielen. Ich stand zwar mit Bartók in guten und freundschaftlichen Beziehungen, aber ich kannte ihn viel zu gut, um so eine heikle Aufgabe auf mich nehmen zu können, ohne ihn zu kränken. Etwas anderes wäre es gewesen, wenn es um ein älteres Werk gegangen wäre, das er selbst nicht gerne mochte, aber gerade *Mikrokosmos*, an dem er an die 15 Jahre gearbeitet hatte! Wie gut ich darab tat, mich da nicht hineinzuwickeln, habe ich erst einige Jahre später gesehen: Ich bekam die sechs Hefte, die 1940 in Amerika erschienen, zugesandt und machte mich ans Studium. Und siehe da, ich entdeckte, dass diese 153 Stücke in fortschreitender Schwierigkeit zu Bartóks genialsten Schöpfungen gehören. Sie enthalten fast alle Elemente der Musik des 20. Jahrhunderts, aber auch vieles, was schon war und noch kommen soll. In mancher Hinsicht lassen sie sich mit dem *Wohltemperierten Klavier* von Bach vergleichen. Nur zu froh war ich, dass ich mich von Milhaud nicht hatte hinreißen lassen, Bartók beeinflussen zu wollen. Ich hätte mich unsterblich blamiert.

Am 6. März fand schließlich noch ein Konzert statt, im Klub Triton. Die Sopranistin Lise Daniel sang Lieder von Bartók, und die Bartóks spielten wieder die *Sonate für zwei Klaviere und Schlagwerk*. An einem der Tage lud uns die Sängerin Madeleine Gray in ihr Heim zum Mittagessen ein. Außer den Bartóks waren noch Ravels Bruder und Rechtsnachfolger und das Ehepaar Castelnouvo-Tedesco zugegen. Sie waren als Emigranten nach Amerika unterwegs. Da Madeleine Gray, eine international bekannte Sängerin, die in vielen Sprachen sang, die Absicht hatte, Bartóks *Ungarische Volkslieder* zu singen, sollte ich dieselben mit ihr einstudieren. Eine Übersetzung ins Französische kam nicht in Frage, denn dazu wäre die Genehmigung des Verlages Universal Edition notwendig gewesen, die aber Bartók vom inzwischen nazifizierten Verlag unmöglich einholen konnte.

Die Bartóks logierten in Paris im Hotel Vouillemont in der Rue Boissy d'Anglas; oft begleitete ich sie bis zum Hotel, wobei wir, in Gespräche vertieft, manchmal

Bartók liebte Paris über alles. Es war die Stadt, in der er sich immer am wohlsten fühlte.

angekommen, und so entschloss sich Bartók, um das Konzert nicht zu verlieren, einige Solonummern zu spielen. Er wählte dazu einige Stücke aus dem *Mikrokosmos*, die noch nicht veröffentlicht worden waren. Ich saß mit dem Nestor der französischen Komponisten und Kritiker, Florent Schmitt, mit Darius Milhaud und dem in Paris lebenden ungarischen Komponisten Tibor Harsányi in einer Loge. Das Programm bestand aus der *4. Symphonie* von Albert Roussel, den *Vier Orchesteretüden* von Strawinsky und der Suite aus dem Ballett *Nobilissima Visione* von Paul Hindemith, aus lauter vollklingenden modernen Orchester-



Jenő Takács (1902–2005)

© JENŐ TAKÁCS FOUNDATION

eine halbe Stunde vor dem Hotel auf und ab spazierten. Interessant ist zu vermerken, dass ich Frau Bartók erst in Paris kennengelernt habe. In Budapest selbst war sie bei meinen Besuchen nie in Erscheinung getreten.

Anfang April 1939 musste ich nach Budapest reisen. Ich war vom Präsidenten der Philharmoniker, Ernst von Dohnányi, eingeladen worden, in einem Galakonzert mit meiner *Tarantella* mitzuwirken. Diese Konzerte fanden im Königlichen Opernhaus statt und gehörten zu den größten Ereignissen der Konzertsaison. Gewöhnlich wurde ein berühmter ausländischer Dirigent eingeladen, wie Mengelberg, Ansermet oder Furtwängler. Diesmal war es Issay Dobrowen, damals Direktor der Philharmonie von Oslo. Dobrowen gehörte zu den Lieblingen des Budapester Publikums und kam fast alljährlich, um in der Oper oder ein Konzert zu dirigieren. Seine Konzerte waren Monate im Voraus ausverkauft. Einen Tag vor dem Konzert, als ich mich ins Opernhaus begab, um mit dem Orchester zu probieren, kam Dobrowen bestürzt auf mich zu mit dem Ruf: »Das Konzert ist abgesagt!« Die Polizei hatte die Bewilligung verweigert. Es war nicht schwer zu erraten, dass es hier nicht mit rechten Dingen zuging. Was war tatsächlich geschehen? Wie ich vom Sekretär der Philharmoniker erfuhr, hatte die Gesandtschaft eines »fremden« Staates gegen das Konzert Einspruch

erhoben. Nun wusste jeder, dass dieser fremde Staat der deutsche Nazistaat war, der opponierte, weil Dobrowen jüdischer Abstammung war. Dass dieser Einspruch jeder gesetzlichen Grundlage entbehrte, versteht sich von selbst, umso mehr, da er nur auf der Annahme beruhte, dass der Dirigent Dobrowen Jude oder jüdischer Abstammung sei. Das alles wurde nicht offiziell kundgegeben, sondern feige verschwiegen. Der Skandal wurde aber dadurch nicht geringer. Als Bartók davon erfuhr, rief er mich sofort an und erbat eine Unterredung, die ich ihm noch für denselben Abend versprach. Er hatte noch ein Rundfunk-Konzert mit dem Geiger Zathureczky zu absolvieren und wollte mich danach im Restaurant der Redoute am Donauufer treffen. Bartók sollte nämlich einige Wochen danach auch ein Konzert mit Dobrowen haben. Die Stunde, die wir verbrachten, war keinesfalls heiter zu nennen.

Der Druck der Ereignisse, dass so etwas in einem »freien« Land möglich sei, lastete auf uns. Bartók meinte, dass man unter solchen Umständen kaum noch Pläne machen könne. Das Beste sei, das Land zu verlassen, die Frage sei aber nur, wohin man gehen könne? Seine folkloristischen Arbeiten konnte er nur in Budapest betreiben, und sie waren noch weit davon entfernt, vollendet zu sein. Er kam auch auf seine materielle Lage zu sprechen, die er durchaus nicht als rosig bezeichnete. Er glaubte sich genötigt, trotz meiner Einwände, Konzerte geben zu müssen, denn seine Einnahmen seien nicht genügend, um seine Ausgaben zu decken. Ich musste mich eigentlich darüber wundern, denn so weit ich es überblickte, war Bartók damals schon ein viel aufgeführter Komponist.

Nach ungefähr einer Stunde, gegen 11 Uhr abends, fuhr ich die Bartóks in meinem kleinen Ford zu ihrem in den Hügeln um Budapest gelegenen Domizil. Es war dies mein letztes Zusammentreffen mit Béla Bartók. Im Mai 1940, als mein Ballett *Nilusi Legenda* im Opernhaus Budapest aufgeführt wurde, war Bartók bereits in Amerika. Auch zu meinem Konzert mit den Philharmonikern konnte er nicht kommen; er rief mich an, dass er überlastet sei, was ich ihm auch gerne glaubte. Wie er sagte, sei er dabei, seinen Haushalt aufzulösen und seine Habseligkeiten in Kisten zu verpacken. Seine Manuskripte hatte er schon früher in die Schweiz gebracht. Auch die Vorbereitungen für sein Abschiedskonzert bereiteten ihm Arbeit und nicht zuletzt die Reisedokumente, deren Besorgung ihm unendliche Behördenbesuche verursacht hatten.

Um Ungarn herum war bereits Krieg. So konnte ihn nichts davon abhalten, Ungarn in Richtung Amerika zu verlassen. ◀

aus: Jenő Takács: *Erinnerungen an Béla Bartók*

© 1982 by Ludwig Doblinger (Bernhard Herzmannsky) KG, Wien (Dobl. 09556)

»Jede Phrase eine scharfe Plastik«

ZOLTÁN KODÁLY

Die Musik Bartóks ist heute nicht mehr wie noch vor zehn Jahren für Publikum und Kritik ein Buch mit sieben Siegeln, aber noch immer vermögen nur wenige, dem Komponisten auf dem Wege zu folgen, den er vom Suchen auf alter Grundlage bis zum Sich-Finden zurückgelegt hat. Selbst seine früheren Gegner sind gezwungen, den Reichtum seiner Erfindungsgabe, die individuelle Farbe seines Orchesters, die ursprüngliche Verbundenheit seiner Farben mit den Gedanken und den streng organischen Zusammenhang seiner Gedankenwelt anzuerkennen. In keinen Zweig der »modernen Musik« gelang es, ihn einzureihen, weder in den bunten Mischstil von Alt und Neu noch in die chaotische Anarchie der Halb- und Pseudotalente.

Bartóks Musikerpersönlichkeit wird durch die ganz individuelle Art des Zusammenschweißens von Urprimitivem mit hoch entwickelter Kultur zu einer einzig dastehenden. Seine Musik ist ein einheitlicher, in sich geschlossener Organismus aus einem Stoff, der von Entlehnungen oder Nachahmungen fast gar keine Spuren aufweist. Vorfahren hat auch er, doch tritt die Beziehung nicht in Äußerlichkeiten zutage: Der Geist erhabener Musik der Vergangenheit lebt in ihm, alles, was nicht zeitgebunden, was von ewigem Wert ist. Aber für die musikalische Durchschnittsbildung ist bei Bartók am schwersten verständlich, was aus seiner Verbindung mit der Volksmusik hervorgegangen ist.

Neuerdings stellt man die Volkskunst gern als den unvollkommenen Überrest einer älteren Kunststufe hin. Wohl gibt es in der Volksmusik viele solche Überreste, doch ist damit ihr Bereich nicht erschöpft. Ihr wahrer Wert ist all das, was sie von der Ur-Musik bewahrt hat, und alles, wofür sie zum anspornenden Vorbild wird: der aller Formeln bare, von keinem Schema beengte und darum ungeheuer intensive Gefühlsausdruck, die freie, ungehemmte Sprache der Seele. Wer diese Volksmusik nicht kennt (und wie wenige kennen sie!), kann sie auch bei Bartók nicht erkennen und fühlt nur etwas sehr Fremdes, wofür es keine Analogien gibt, weder in der universalen Kunstmusik noch in der bisherigen ungarischen Musik.

Die Wegsucher der ungarischen Musik in den Vierzigerjahren des vorigen Jahrhunderts fanden als ihre unmittelbaren Vorläufer, denen sie sich anschlossen, die blutlose Liedliteratur vom Anfang des Jahrhunderts und die Tanzmusik der Zigeuner. Was in diese Entwicklung

hie und da von unten, aus der älteren Schicht, verstreuten Felsen im Moore gleich hineingelangte, das führte zu der neu auflebenden ungarischen Musik, die den abgerissenen Faden der Tradition an einem älteren, ursprünglicheren Punkt wieder aufnahm.

Es ist begreiflich, dass diejenigen, die den Stil einiger hundert um 1850 entstandener Lieder als den einzig ungarischen betrachteten, diese neue Musik nicht als ungarisch empfinden. Jene Lieder sind halbdilettantische Literatur, als solche allerdings nicht ganz wertlos, aber das Ungarische in ihnen ist so oberflächlich und mit so viel weinseliger Zigeunermusikstimmung und Schankstubengeruch behaftet, dass ihnen das Tor zur höheren Kunst verschlossen bleiben muss.

Der neuen ungarischen Musik entströmt eine andere, die jungfräulich reine Atmosphäre eines tiefer wurzelnden, unverbrauchten Ungartums; wie der Duft der Szekler Fichtenwälder, in denen etwas von dem ungeheuer starken Lebensstrom erhalten geblieben ist, welcher einst das ganze Land durchflutete. Diesem Strom ist auch Bartóks Musik entwachsen, und durch die vulkanische Arbeit einer außergewöhnlich schöpferischen Kraft hat sie sich zu einer unendlich ausdruckskräftigen und dabei fest konstruierten Seelensprache entfaltet, dergleichen wir heute überall vergebens suchen. Dies ist nicht mehr die sentimentale Zechkumpanenstimmung der ungarischen Gentry zur Zeit der Unterdrückung, nicht der Alarmruf Kossuths, nicht das wehmütige Klagen der »Kurutzen«, es ist kein Teil-Ungartum, sondern alles zusammen; ein vielschichtiges, tieftragisches Weltungartum, mit dem Selbstbewusstsein der einstigen Landeseroberer und einer wilden, dem gegenwärtigen Elend trotzbaren Lebensenergie. Eine solche Musik ist in ihrem wahren Element, wenn sie sich mit dem Drama verbindet. Sie stand dazu bereit, nur musste zur Gestaltung des Vokalen ein noch ungebahnter Weg gegangen werden.

Die Operntradition in Ungarn hatte, da der Spielplan zum überwiegenden Teil aus übersetzten Werken bestand, eine eigentümliche musikalische Deklamation herausgebildet, von der sich dann auch die Verfasser von Originaloperen nicht freimachen konnten. In dieser Deklamation war es geradezu eine Regel, dass Sprachakzent und Musikakzent dauernd im Kampf miteinander standen. Meistens siegte die Musik, und die Zuhörer, größtenteils Aristokraten und Deutsch sprechende Bürger, duldeten zwei Menschenalter

hindurch das Radebrechen der ungarischen Sprache, ihr Sprachgefühl lehnte sich nicht dagegen auf. In den letzten Jahren brachten einige neue, künstlerische Übersetzungen eine wesentliche Besserung. Aber selbst die beste Übersetzung bleibt noch Übersetzung: sie kann der einer fremden Sprache angepassten Melodienlinie nur unvollkommen folgen, und vielleicht weiß es sogar das heutige Opernpublikum noch nicht recht zu schätzen, wenn sich die ungarische Sprache einmal auf die eigenen Beine stellt, selbstständig zu schreiten, ja zu fliegen versucht.

Diesen Weg zur Befreiung der Sprache, zur Steigerung ihres natürlichen Tonfalls ins Musikalische betrat Bartók und brachte damit die Entwicklung des ungarischen Rezitativstils um ein großes Stück vorwärts. *Herzog Blaubarts Burg* ist das erste Werk auf der ungarischen Opernbühne, bei dem der Gesang von Anfang bis Ende in einheitlich fließendem Ungarisch zu uns spricht.

Diese Vertonung, in der jedes Wort, jede Phrase scharfe Plastik gewinnt, beleuchtet selbst die kleinsten sprachlichen Unebenheiten. Dass es solche in Balázs' Text gibt, könnte ein ernster Einwand sein, obwohl seine strengen Kritiker es nicht erwähnen. Ihr fast einstimmiges – allerdings unmotiviertes – abfälliges Urteil erweckt den Anschein, als ob hierzulande sehr hohe Ansprüche an Operntexte gestellt würden. Dabei halten unsere Schriftsteller das Libretto nicht für eine ernst zu nehmende Kunstgattung, sie vergessen, dass jeweils zur Blütezeit der Oper auch der Text von Berufenen geschaffen wurde. Daher ist es bei uns eine auffallende Erscheinung, wenn ein Operntext von einem Dichter oder gar Dramatiker geschrieben ist. Und darum ist es ein besonderes Verdienst von Béla Balázs, dass ihm eine seiner schönsten, dichterischen Konzeptionen nicht zu gut für einen Operntext war und dass er damit zur Entstehung eines großartigen Werkes beigetragen hat. Seinem »ereignislosen« Text fehlt es allerdings an jeder gewohnten Opernschablone. Aber wie er die Schale des alten Märchens aufbricht und die ewige Unlösbarkeit des Mann-und-Frau-Problems zeigt, erfüllt den Zuschauer mit tragischer Spannung und fesselt ihn vom ersten bis zum letzten Wort. Die skizzenhafte Art, wie er es der Musik überlässt, die Konturen mit Leben zu füllen, macht die engste organische Verschmelzung des Textes mit der Musik möglich. Weder das Drama noch die Musik sind gezwungen, ihr gesondertes Dasein zu verleugnen, den-

noch verbinden sie sich zu einer höheren Einheit. Diese Einheit wird durch den symphonischen Aufbau der Musik nicht nur nicht gestört, vielmehr noch gehoben: Der Bogen des Dramas und der parallele Bogen der Musik stärken und gestalten sich gegenseitig zu einem gewaltigen doppelten Regenbogen.

Die konstruktive Kraft dieser Musik kommt noch mehr zur Geltung, wenn wir den *Holzgeschnitzten Prinzen* hören. Das Ballett gleicht mit seinem spielerischen, beweglichen Allegrokontrast das trostlose Adagio der Oper aus. Die beiden Werke fügen sich wie zwei Sätze einer riesigen Symphonie ineinander. Und wer das Atonale für Bartóks Hauptergebnis hält, möge doch endlich merken, dass beide Werke wiederkehrende Grundtonarten aufweisen, genau wie irgendeine Mozart-Oper.

Die Aufführung war eine der schönsten des ganzen Jahres. Dirigent Tango hatte bereits im vorigen Jahre bewiesen, dass man nicht unbedingt zwanzig Jahre alt und Ungar sein müsse, um die neue ungarische Musik zu verstehen. Es gibt Schlüssel zu jeder neuen Kunst, sie sind: Talent, bereitwillige Aufnahmefähigkeit, technisches Können. Es geschah voriges Jahr bei der Aufführung des

Bartóks Musik ist ein einheitlicher, in sich geschlossener Organismus.

Tanzspieles vielleicht zum ersten Mal, dass ein ehrlicher Künstler ohne die bei Dirigenten übliche »schulterklopfende« Attitüde an ein ehrliches Werk heranging: Und Bartóks Musik erklang vielleicht zum ersten Mal so, wie sie erdacht worden war. Jetzt hat sich dieses »Wunder« wiederholt, und sicherlich werden bei jeder weiteren Wiederholung immer mehr Menschen entdecken, dass diese Musik gar nicht so unverständlich ist. ↙

Béla Bartók – Weg und Werk.
Zusammengestellt von Bence Szabolcsi
»Béla Bartóks Oper – von Zoltán Kodály«
Verlag Boosey & Hawkes GmbH Bonn
© Corvins Verlag, Budapest 1957

Rassenreinheit in der Musik

BÉLA BARTÓK

Heutzutage wird – zumeist aus politischen Gründen – viel über die Reinheit und Unreinheit der menschlichen Rasse geredet, wobei gewöhnlich angenommen wird, dass die Reinheit der Rasse bewahrt werden sollte, sogar mit Hilfe gesetzlicher Verbote. Diejenigen, die sich mit der einen oder mit der anderen Seite des Problems beschäftigen, haben wahrscheinlich den Gegenstand gründlich studiert (oder sollten es wenigstens getan haben), indem sie viele Jahre damit zubrachten, das vorhandene Material zu überprüfen oder in eigenen Forschungen neue Daten zu sammeln. Da ich dies nicht getan habe, kann ich weder die eine noch die andere Seite unterstützen, ich würde dazu sogar überhaupt nicht berechtigt sein. Ich habe aber viele Jahre damit zugebracht, eine Erscheinung des menschlichen Lebens zu studieren, die von einigen Träumern, die man gewöhnlich Volksmusikforscher nennt, für mehr oder weniger lebenswichtig gehalten wird. Diese Erscheinung ist die urtümliche Musik des Volkes, besonders der Bauern. Im gegenwärtigen Stadium des Streites über Rassenfragen mag es an der Zeit sein, die Frage zu untersuchen: Ist rassische Unreinheit der Volksmusik (zum Beispiel der Bauernmusik) günstig oder nicht? (Ich wende das Wort »rassisch« hier auf die Musik selbst an und nicht auf die Menschen, die die Musik schaffen, überliefern oder aufführen.)

Meine Forschungen wurden vorwiegend in Osteuropa angestellt. Als Ungar begann ich meine Arbeit natürlich mit ungarischer Volksmusik, dehnte sie aber bald auf die benachbarten Gebiete – Slowakei, Ukraine, Rumänien – aus. Gelegentlich machte ich sogar Abstecher in entlegene Gegenden (Nordafrika, Kleinasien), um einen weiteren Ausblick zu gewinnen. Außer dieser »aktiven« Forschungsarbeit, die die Dinge an Ort und Stelle untersuchte, leistete ich auch »passive« Arbeit, indem ich das von anderen gesammelte und veröffentlichte Material studierte.

Seit dem allerersten Anfang war ich höchst erstaunt über den ungewöhnlichen Reichtum an Melodietypen, der in den bearbeiteten osteuropäischen Gebieten vorhanden war. Als ich meine Untersuchungen fortsetzte, wuchs dieses Erstaunen. In Anbetracht der verhältnismäßig geringen

Ausdehnung jener Länder mit einer Gesamtbevölkerung von 40 bis 50 Millionen Menschen ist diese Mannigfaltigkeit der Volksmusik wahrhaft bewundernswert. Das Vergleichen der Volksmusik der einzelnen Völker ließ klar erkennen, dass da ein ständiges Geben und Nehmen von Melodien vor sich ging, ein ständiges Kreuzen und Wiederkreuzen, das seit Jahrhunderten anhält.

Ich muss nun eine sehr wichtige Tatsache hervorheben. Dieses Geben und Nehmen ist nicht so einfach, wie manche glauben könnten. Wenn eine Volksmelodie die Sprachgrenze eines Volkes überschreitet, wird sie – früher oder später – gewissen Veränderungen unterworfen werden, die durch die andere Umgebung und insbesondere durch die Sprachunterschiede bedingt sind. Je größer die Unähnlichkeit in Bezug auf die Aussprache, den Tonfall, die metrischen Verhältnisse, den Silbenbau usw. zweier Sprachen ist, desto größer sind die Veränderungen, denen die »emigrierten« Melodien glücklicherweise unterworfen sein können. Ich sage »glücklicherweise«, denn diese Erscheinung selbst erzeugt und erhöht weiter die Anzahl der Typen und Untertypen. Ich habe den Ausdruck »Kreuzen und Wiederkreuzen« gebraucht. Dieses »Wiederkreuzen« vollzieht sich im Allgemeinen in der folgenden Art: Eine ungarische Melodie wird zum Beispiel von den Slowaken übernommen und »slowakisiert«. Diese slowakisierte Form kann dann von den Ungarn rückübernommen und so »re-magyarisiert« werden. Aber – und wieder sage ich glücklicherweise – diese re-magyarisierte Form wird von der ursprünglichen ungarischen Form verschieden sein.

Zahlreiche Faktoren erklären den fast ununterbrochenen Austausch von Melodien: soziale Bindungen, freiwillige oder zwangsweise Auswanderung und Kolonisierung von Einzelnen oder Völkern. Wie jedermann weiß, ist Osteuropa (Russen, Polen und Ukrainer ausgenommen) hauptsächlich von kleinen Völkern bewohnt, von denen jedes ungefähr 10 Millionen oder weniger Menschen zählt, ohne dass an den Grenzen unüberwindliche geographische Hindernisse bestünden. Einige Gebiete haben

eine völlig gemischte Bevölkerung, Resultate von Kriegsverwüstungen, denen zur Besiedlung der unbewohnten Landstriche Kolonisation folgte. Der ständige Kontakt zwischen diesen Völkern mochte leicht gewesen sein. Auch haben Eroberungen stattgefunden (zum Beispiel die Eroberung des Balkans durch die Türken). Eroberer und Unterworfenen haben sich vermischt und ihre Sprachen und ihre Volksmusik gegenseitig beeinflusst.

Kontakt zwischen fremden Völkern bewirkt nicht nur einen Austausch von Melodien, sondern – und dies ist noch wichtiger – regt auch zur Ausbildung neuer Stilarten an. Gleichzeitig werden aber auch die mehr oder weniger alten Stilarten gut am Leben erhalten, und dies zieht eine weitere Bereicherung der Volksmusik nach sich. Die Tendenz, die fremden Melodien umzuändern, verhindert die Internationalisierung der Musik jener Völker. Das Material jeder solchen Musik, wie heterogen

Wenn man dann sagen wir 1500 Meilen weiter nach Osten geht und sich die Volksmusik in Kairo und Umgebung anhört, trifft man auf genau dieselben Musiktypen. Ich weiß nicht sehr viel über die Wanderungen und die Geschichte der Arabisch sprechenden Bewohner Nordafrikas, aber ich glaube behaupten zu dürfen: Eine derartige Einheitlichkeit in einem so großen Gebiet zeigt an, dass hier verhältnismäßig wenig Wanderungen und Bevölkerungsveränderungen stattgefunden haben. Auch spielt da noch ein anderer Faktor eine Rolle: Die Araber mögen zahlreicher sein als jene kleinen osteuropäischen Völker, sie leben aber in einem weit größeren Gebiet und sind nicht durchsetzt mit Völkern verschiedener Rasse und Sprache.

Wenn für die nähere oder fernere Zukunft ein Überleben der Volksmusik erhofft werden darf (eine ziemlich zweifelhafte Aussicht, angesichts des rapiden Eindringens höherer

Zahlreiche Faktoren erklären den fast ununterbrochenen Austausch von Melodien: soziale Bindungen, freiwillige oder zwangsweise Auswanderung und Kolonisierung von Einzelnen oder Völkern.

es auch ursprünglich sein mag, erhält so eine ausgeprägte Individualität. Der Stand der Volksmusik in Osteuropa kann folgendermaßen zusammengefasst werden: Als das Resultat einer ununterbrochenen gegenseitigen Beeinflussung zwischen der Volksmusik der verschiedenen Völker ergeben sich eine gewaltige Mannigfaltigkeit und ein riesiger Reichtum an Melodien und Melodietypen. Die »rassische Unreinheit« ist entschieden zuträglich.

Und nun sehen wir uns einmal das entgegengesetzte Bild an! Wenn man eine nordafrikanische Oase, zum Beispiel Biskra, oder eines der benachbarten Dörfer besucht, hört man Volksmusik von ziemlich einheitlichem und einfachem Aufbau, die aber dennoch sehr interessant ist.

Kultur in die entferntesten Weltgegenden), dann ist offensichtlich die künstliche Errichtung von chinesischen Mauern zur Trennung eines Volkes vom andern für die Entwicklung der Volksmusik sehr ungünstig. Eine vollkommene Absperrung gegen fremde Einflüsse bedeutet Niedergang; gut assimilierte fremde Anregungen bieten Bereicherungsmöglichkeiten. √

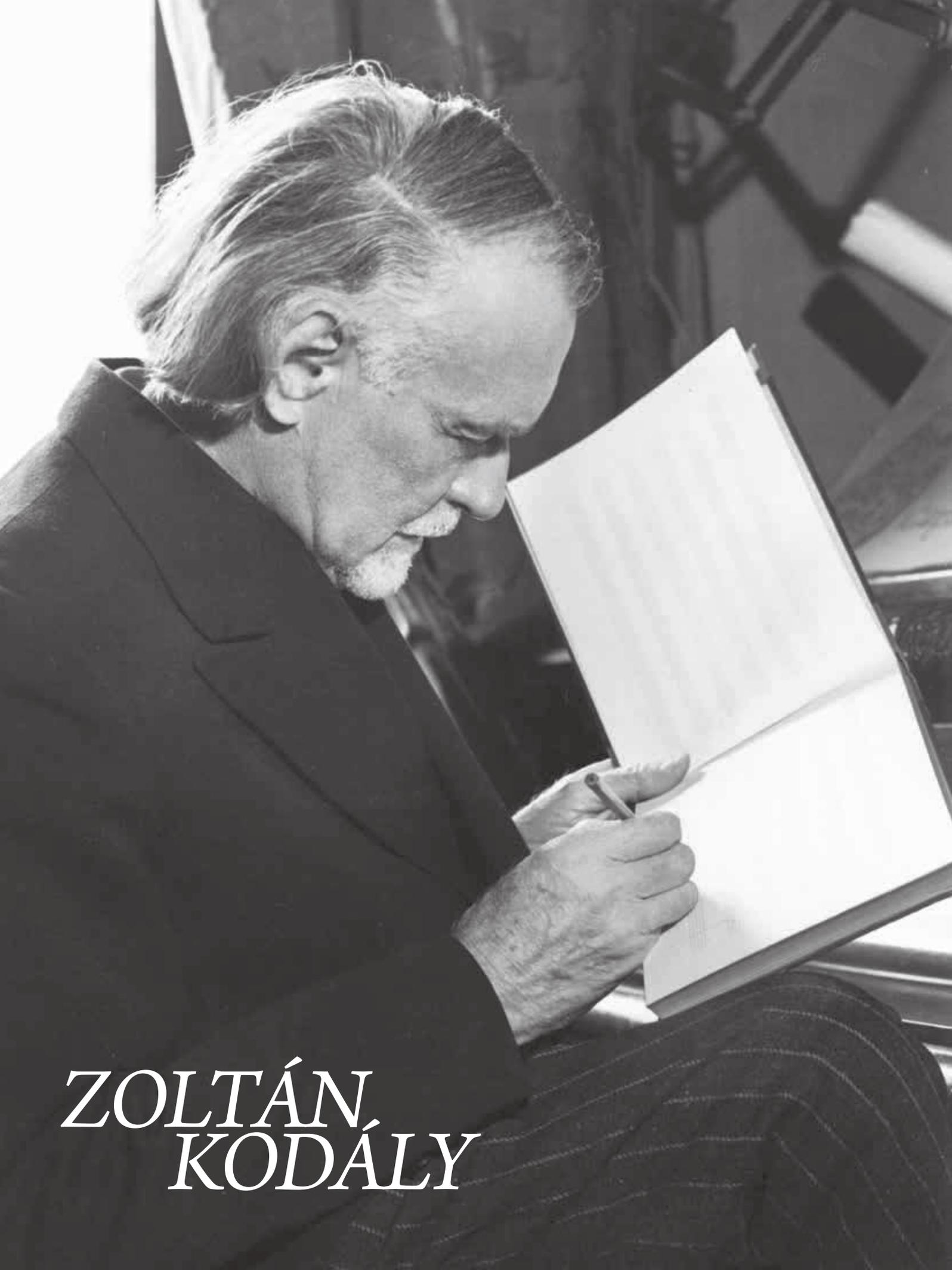
Béla Bartók – Weg und Werk.

Zusammengestellt von Bence Szabolcsi

»Béla Bartóps Oper – von Zoltán Kodály«

Verlag Boosey & Hawkes GmbH Bonn

© Corvins Verlag, Budapest 1957



ZOLTÁN
KODÁLY

Wenn man mich fragt, in wessen Werken der ungarische Geist seine vollkommene Verkörperung fand, muss ich stets antworten: in Kodálys Werken. Diese Werke sind ein einziges Glaubensbekenntnis zur ungarischen Seele. Der eine Grund dafür ist, dass Kodálys Komponistenschaffen ausschließlich im Boden der ungarischen Volksmusik wurzelt. Die tiefere Erklärung liegt jedoch in seinem unerschütterlichen Glauben an und Vertrauen in die aufbauende Kraft und Zukunft seines Volkes.

BÉLA BARTÓK ÜBER ZOLTÁN KODÁLY

Ein Patriot, kein Nationalist

Ost trifft West: Multikulturelle Ideen
in Kodálys Schriften und musikalischen Werken

MIHÁLY ITTZÉS

Zoltán Kodály wird üblicherweise als Nationalkomponist bezeichnet, als Komponist, dessen Stil und Grundhaltung nationalistisch ausgerichtet sind. Im Wesentlichen trifft diese Charakterisierung zu. Der Komponist selbst erklärte, sein wichtigstes Ziel sei es, die Stimme seines Volkes hörbar zu machen. Er schrieb auch, dass er nichts anderes wünschte, als *praeceptor Hungariae* zu sein, ein Lehrer Ungarns oder ein Lehrer des ganzen Volkes. Als Pädagoge wollte Kodály seinem Volk, den Ungarn, konkret beibringen, »mehr ungarisch und musikalisch gebildeter« zu sein. Das internationale Interesse an der ungarischen Musiklehre wie auch an seinen Werken bedeutete ihm, wie er selbst bekannte, einen unerwarteten Bonus. Wer sich mit Kodálys musikalischem Œuvre und seinen Schriften auseinandersetzt, entdeckt sehr rasch, dass sich sein Nationalgefühl und seine geistige Haltung niemals gegen andere Personen oder Nationen richteten, sondern sein Bemühen vielmehr seinem eigenen Volk galt. Deshalb wäre es treffender, ihn als Patrioten und nicht als Nationalisten – schon gar nicht als Chauvinisten – zu bezeichnen.

Kodály hat, ebenso wie andere unserer führenden Intellektuellen, erkannt, dass Ungarn durch seine geografische und kulturelle Lage eine besondere Position und Rolle in Europa einnimmt; insofern ortete er die Magyaren zwischen Ost und West. Es ist eine historische Tatsache, dass die Magyaren und die ihnen verbundenen Volksstämme, als sie im Zuge der Völkerwanderung das Karpatenbecken besiedelten, dort keine nahen Anverwandten vorfanden. Ihre Sprache findet sich hier singulär unter slawischen, deutschen und, in der erweiterten

Region, romanischen Sprachen. Nachdem die Ungarn gegen Ende des 10. Jahrhunderts christianisiert und der westlichen Kirche beigetreten waren, bekannten sie sich kulturell (und politisch) zum westeuropäischen Raum. Dabei entledigten sich unsere Vorfahren aber natürlich nicht ihres gesamten östlichen Erbes. Obwohl die nationale Sprache, die Musik und die Kultur durch immer

neue Einflüsse umgestaltet wurden, haben einige der uralten, charakteristischen Besonderheiten die Stürme und Nöte der Jahrhunderte überdauert.

Somit konnten unsere Volksliedsammler, allen voran Kodály und Bartók, um die letzte Jahrhundertwende sehr viele ursprüngliche Elemente ungarischer Musik in der Volksmusiktradition entdecken.

In diesem Material, das vor allem im bäuerlichen Milieu bewahrt worden war, fanden sie wirklich Interessantes und Wertvolles, um daraus eine eigene ungarische Kunstmusik auf sehr hohem Niveau zu entwickeln. Wir wissen, dass Kodálys Perspektive vor allem eine historische war und er versuchte, so tief wie möglich aus der Vergangenheit zu schöpfen, während Bartóks Konzept auf großem geografischen Interesse gründete. Obwohl sie, vor allem Kodály, eine neue ungarische Kunstmusik auf der Basis der mehr oder weniger historischen Traditionen, die sie entdeckt hatten, kreieren wollten, waren ihre Vorstellungen in keiner Weise engstirnig-nationalistisch. Als Musikethnologen war ihnen bewusst, dass die originären Charakteristiken des Ungarischen nur mittels vergleichender Studien beschrieben werden können. Aus diesem Grund war es, wie Kodály in einem seiner Aufsätze erwähnt, sehr wichtig, sich auch mit den Volksliedern benachbar-

***Wir wissen, dass
Kodálys Perspektive
vor allem eine
historische war.***

ter Völker vertraut zu machen und diese zu sammeln. Im Zuge ihrer Forschungen erkannten sie, dass die anhemitonische Pentatonik eines der wichtigsten charakteristischen und ursprünglichsten Merkmale der magyarischen Tradition darstellt und bis in die Zeit der Völkerwanderung zurückreicht.

Ohne Erfahrungen als Musikethnologe hätte Kodály sowohl als Komponist als auch als Musikpädagogin wohl kaum Folgendes feststellen können: »Die Aufgabe im Leben eines Landes und eines Volkes, das sich im Mittelpunkt des Aufeinandertreffens der Einflüsse von Ost und West befindet, kann nur darin bestehen, beiden zugehörig zu sein, die Widersprüche zwischen beiden zu glätten und zu verschmelzen. [...] Wir können und müssen von der Musikkultur aller Völker lernen. Vom Typus her steht uns Italien am nächsten, weil es sich ebenfalls vorrangig vom Gesang her begründet, aber wir müssen auch von den Deutschen und Franzosen lernen.« Unter neuer

»Niemand möchte bei der Pentatonik stehen bleiben. Aber trotzdem müssen die Anfänge eben da gemacht werden; so ist es möglich, der biogenetischen Entwicklung des Kindes ebenso wie den Anforderungen eines vernünftigen pädagogischen Konzeptes zu entsprechen.« Er betonte diesen doppelten Gesichtspunkt, weil »Pentatonik nicht einfach nur ein Segment der Schatzkammer ungarischer Volkslieder ist, sondern deren eigentlicher Kern: Es ist die ungarische Herangehensweise an die Musik.«

Ich bin überzeugt, dass Kodálys Konzept auch heute noch Gültigkeit hat, und auch Musikethnologen haben, seit er diesen Artikel geschrieben hat, erkannt, dass es noch weitere historische Lagen mit eng geführten Melodietypen gibt. Ebenso haben verschiedene Formen des mehr oder weniger breiten Spektrums des pentatonischen Stils, der noch auf die historischen Einflüsse der bulgarisch-türkischen Stämme aus der Zeit der Völkerwanderung zurückgeht, bis heute in der Volksmusiktradition überlebt.

23

Sowohl Bartók als auch Kodály waren sehr an östlichen Traditionen und Bezügen interessiert; das geht aus ihren Studien zur Vergleichenden Musikethnologie deutlich hervor.

»klassischer« Musik Ungarns verstand er eine spezielle Synthese orientalischer und abendländischer Traditionen.

Im Jahr 1947 wurde Kodálys Methode der musikalischen Erziehung in einer Rezension, die teilweise auf den Vorstellungen konservativer Musiklehrer und zum Teil auf Missverständnissen beruhte, kritisiert. Kodály antwortete in einem Artikel mit dem Titel *Ein Jahrhundertplan*:

Sowohl Bartók als auch Kodály waren sehr an östlichen Traditionen und Bezügen interessiert; das geht aus ihren Studien zur Vergleichenden Musikethnologie deutlich hervor. In den späten 1950er-Jahren ermutigte Kodály einen seiner Assistenten, László Vikár, nach Russland in das von finnisch-ugrischen Völkern bewohnte Gebiet der Flüsse Wolga und Kama zu reisen. Vikár sammelte eine große →

Menge an Volksliedern der Tscheremissen und ihrer turksprachigen Nachbarn. Dieses umfangreiche Material war ein sehr wichtiger Beitrag, um die Beziehungen unserer Volksmusik mit dem Osten zu verdeutlichen. Neben den wissenschaftlichen Ergebnissen führte Vikárs »Expedition« auch zu einem künstlerischen Ergebnis, indem Kodály aus László Vikárs frühem Material fünf berg-tscheremissische Volkslieder für Stimme und Klavier arrangierte.

Man kann die Frage stellen, warum hier auf Kodálys Beschäftigung mit speziell ungarischen Bezügen eingegangen wird, wenn es doch um das Thema kultureller Vielfalt geht. Ein paar weitere Zitate können das klar verständlich machen: »Letztendlich ist die Pentatonik eine Einführung in die Weltliteratur: Sie ist der Schlüssel zu vielen Werken fremdländischer Musikliteratur, vom alten gregorianischen Choral über China bis hin zu Debussy.« Es können hier auch etliche weitere geografische Kulturgebiete genannt werden, in denen Pentatonik integraler Bestandteil der Tradition ist oder als ein Element heutiger musikalischer Sprache aufscheint; zum Beispiel in einigen Arten amerikanisch-indianischer Musik oder im keltischen Erbe der Musik der Britischen Inseln. Ausgehend von dem pentatonischen Tonsystem wurden und werden natürlich

Die Welt hat sich zunehmend geöffnet und im Hinblick darauf verliert Kunst, die sich ausschließlich auf eine Nation bezieht, ihren Sinn. Wir sind der Verwirklichung einer Weltmusik näher als einer Weltliteratur, wie Goethe sie sich vorgestellt hatte.«

(An dieser Stelle möchten wir zwei weitere Feststellungen Kodálys erwähnen. Zum einen wies er auf die Tatsache hin, dass Carl Orff, ebenso weltberühmter Komponist und Musikpädagoge, wie er der Meinung war, dass Pentatonik das geeignetste Material für Anfänger darstellt. Die zweite steht im Zusammenhang mit der Adaption der Kodály-Methode in anderen Ländern. Einige ausländische Musiklehrer meinten, dass die ungarische Methode nicht so einfach oder gar nicht übernommen werden könne, da die pentatonische Ebene in ihrem eigenen musikalischen Erbe fehle. Kodály wollte jedoch keineswegs Pentatonik als einzig mögliche Ausgangsbasis für Anfänger verstanden wissen. In einem seiner Vorträge in Amerika meinte er: »Jedes Volk verfügt über viele Lieder, die sich speziell für den Unterricht gut eignen. Wenn wir diese sorgfältig auswählen, sind Volkslieder das beste Material, um neue musikalische Elemente vorzustellen und erfahrbar zu machen.« In diesem Sinne lassen sich Kodálys Gedanken weiterführen: Wenn die musikalische Sprache eines Landes sich von der ungarischen unterscheidet, kann zu Beginn der schrittweise Aufbau der melodischen Tonsatzelemente anders angeordnet sein. In diesem Fall repräsentiert Pentatonik eine andere Kultur, eine Art fremden Typus musikalischer Sprache für sie.

»*Letztendlich ist die Pentatonik eine Einführung in die Weltliteratur.*« ZOLTÁN KODÁLY

viele unterschiedliche musikalische Idiome, je nach Kombination anderer musikalischer Elemente, abgeleitet.

In diesem Zusammenhang sollten wir auch das Nachwort aus Band 4 von *Pentatonic Music* zitieren. Laut Kodály verhilft die Beschäftigung mit tschuwaschischer und ihr nahe verwandter Volksmusik ungarischen Kindern zur Vertiefung der Erkenntnis um ihre musikalischen Wurzeln. Er meint weiter: »Wir können uns Wissen über die Welt aneignen und im Licht anderer musikalischer Sprachen auch unsere eigene besser verstehen. [...]

Zoltán Kodály betonte auch, dass ein Volk seinen ihm gebührenden Platz in der großen Vielfalt der Welt nur dann einnehmen kann, wenn es seine eigene Stimme bewahrt. Er meinte, dass »Ungarn seinen Zugang zur Weltmusik sicherer über Tschuwaschien finden kann als dadurch, direkt auf den Westen zuzusteuern.« Dass er in seinen 3. Band von *Pentatonic Music* Volksmusik der Tscheremissen aufgenommen hat, geschah in pädagogischer Absicht. Dasselbe musikalische Material diente als Ausgangspunkt der meisten der zweistimmigen Arrangements im 4. Band der *Bicinia Hungarica* und der erwähnten *Fünf berg-tscheremissischen Volkslieder* für Stimme und Klavier; nicht zu vergessen die finnischen Volkslieder,

die ebenfalls in *Bicinia* Eingang gefunden haben sowie in das wunderbare Chorwerk für gleiche Stimmen mit Klavierbegleitung *Wainamoinen Makes Music*.

Nachdem die bisher erwähnte Musik mehr oder weniger mit den Ungarn verknüpft ist, lässt sich daraus noch keine multikulturelle Ausrichtung ableiten. Obwohl sich ihre ursprünglichen Volksstämme vor weit mehr als einem Jahrtausend getrennt haben, gehören die Tscheremissen und die Finnen ebenso wie die Magyaren immer noch der finno-ugrischen Sprachfamilie an. Für die gebildete Gesellschaft war die Entdeckung historischer Schichten in der ungarischen Volksmusiktradition fast wie ein fremdländisches, nicht ungarisches musikalisches Idiom. Als Kodály dieses nahezu vergessene, wiederentdeckte, ergiebige Material sowohl in seine Kompositionen als auch in seine pädagogische Arbeit einbrachte, öffnete das ein Tor zu einem neuen Reich der Musik, vor allem für diejenigen, die unter dem starken Einfluss westlichen, vor allem deutschen musikalischen Denkens standen, oder für eine breite Gesellschaftsschicht, die in den veilchenblauen Wolken der vorzugsweise von Roma-Bands gespielten, populären Liedliteratur des 19. Jahrhunderts gelebt hatte.

Bereits 1929 schrieb Kodály ein Vorwort zu einer kleinen Ausgabe von Volksliedern für Pfadfinder, die Lajos Bárdos zusammengestellt hatte. Er wollte ungarische Volksmusik unter den Jugendlichen bekannt machen. Und er fügte hinzu: »Lasst den ungarischen Burschen Lieder anderer Völker singen, lasst ihn diese Lieder mit den originalen Texten singen. Solcherart kann er durch diese Lieder die Länder kennenlernen. [...] Zuallererst aber müssen wir uns selbst kennen.« Das erinnert sehr an Schumann, der in *Musikalische Haus- und Lebensregeln* schrieb: »Höre fleißig auf alle Volkslieder; sie sind eine Fundgrube der schönsten Melodien und öffnen dir den Blick in den Charakter der verschiedenen Nationen.« Diese Aufgabe und Herausforderung formulierte Kodály in einem seiner Vorträge in Amerika 1966 ebenfalls: »Wenn wir andere Nationen verstehen möchten, müssen wir zuerst uns selbst verstehen. Es gibt dafür kein besseres Hilfsmittel als die Volksmusik. Sich mit den Volksliedern anderer Länder vertraut zu machen, ist die

beste Art, andere Völker kennenzulernen.« Diese Worte sind wie eine Zusammenfassung Kodálys humanistischer und kultureller Liberalität.

Kodálys Werke verweisen immer wieder auf sein Bestreben, das monophone Denken des Ostens mit dem polyphonen und harmonischen der westlichen Welt zu verbinden. Im Nachwort von *Bicinia Hungarica* Band I schrieb er: »Für die Ungarn [Magyaren] als Menschen mit einem für den Osten typischen Unisono-Denken ist

»Höre fleißig auf alle Volkslieder; sie sind eine Fundgrube der schönsten Melodien und öffnen dir den Blick in den Charakter der verschiedenen Nationen.« ROBERT SCHUMANN

25

nicht der Rhythmus oder die Melodie das Hauptproblem, sondern die Mehrstimmigkeit.« Er schrieb viele Gesangsübungen, aufbauend auf ursprünglich-ungarischem, monophonem melodischen Material, um eine Art westliches Musikempfinden aufzubauen. In einigen seiner Volkslied-Arrangements verschmolz er auch die zwei Welten. Ein kleines Beispiel repräsentiert eine Lösung der gesamten Problematik und kann als sinnbildlich gelten: Nr. 28 der *Tricinia* baut auf einem pentatonischen Thema Kodálys auf. Es nimmt eine polyphone Entwicklung, wird in einer Variation akustisch gewandelt; in der Coda schließlich vereinen sich Dur-Harmonik und pentatonische Melodie mit einer kleinen Terz. Hier lässt sich das Aufeinandertreffen von Ost und West in einem Miniaturbauwerk erkennen. ↵

Mihály Ittész: Zoltán Kodály in Retrospect

East meets West: Multicultural Ideas in Kodály's Writings and Musical Works

© Mihály Ittész und das Kodály Institute, Kecskemét, 2002

Übersetzung: Angelika Wörseg

ZOLTÁN KODÁLY AN EMIL HERTZKA (DIREKTOR DER UE)

[Budapest, 6? September 1934]

Sehr geehrter Herr Direktor!

Leider muss ich darauf bestehen, dass Sie über die amerik.[anische] Erstaufführung der Gal.[antaer] Tänze nicht entscheiden, bevor Toscaninis Antwort nicht eingelangt ist. Es ist die geringste Aufmerksamkeit, die wir ihm schulden. Mit solchen Männern muss man eben etwas Geduld haben. Mich wundert, dass Sie die Salzburger Gelegenheit nicht benutzen konnten, er war ja wochenlang dort.

Hätte er die Partitur entsprechend früher in der Hand gehabt, wäre gewiss auch die Antwort hier. Versuchen Sie es mit einem Retourtelegramm.

Ich benutze die Gelegenheit, Sie zu ersuchen, an den Direktor des Konservatoriums in Sofia P. Wladigeroff Heft 1–10 der Volksmusik als Ehrenexemplar zukommen lassen zu wollen. Er beehrte mich mit einer kolossalen Sammlung bulgar.[ischer] Volkslieder, dass ich auf diese Art erwidern möchte, auch dürfte vielleicht dadurch ein neuer Interessenkreis sich öffnen.

Mit ausgez.[eichneter] Hochachtung

Ihr ergeben[er]

Z. Kodály

Als ich Ende Juli 1950 nach Budapest zurückkam, schlug Kodály mir vor, ich solle eine Stelle als Herausgeber der großen ungarischen Volksliedsammlung annehmen. Inzwischen ist die Sammlung komplett und in vielen Bänden erschienen. Man hatte sämtliche noch vorhandene ungarische Volksmusik aufgenommen, ich sollte an der Herausgabe, die 1950 von der Akademie der Wissenschaften begonnen wurde, mitarbeiten. Dort sollte ich eine Stelle kriegen. Weil Bartók slowakische, rumänische, auch türkische und arabische Volkslieder gesammelt hatte, wurde nicht nur ungarische Volksmusik gesammelt. Durch meine Rumänischkenntnisse war ich prädestiniert, mich mit rumänischer Folklore zu beschäftigen. Ich habe auch zwei Studien über rumänische Folklore veröffentlicht.

Ich bin im August und September täglich ins Ethnographische Museum gegangen. Das liegt ziemlich weit außerhalb, heute kommt man dort vorbei, wenn man mit dem Bus zum Flughafen fährt. In der Musikabteilung habe ich gearbeitet und durch das Abschreiben auch eine Anzahl von Wachsrollen von Bartók kaputtgemacht. Fünfmal konnte man diese Rollen fast ohne Schaden abspielen, nach dem achten Mal waren sie leicht beschädigt, und wenn man sie noch öfter abspielte, gingen sie endgültig kaputt. Die Tonhöhen waren einfach zu hören, vor allem bei der ungarischen Volksmusik ist das nicht schwer. Man musste aber die Wachsrollen in halber Geschwindigkeit und damit eine Oktave tiefer hören, um die ganzen Ornamente zu erfassen. Ich habe das in Bukarest gelernt. Rumänische Volksmusik ist komplexer, die Rhythmik ist so verwickelt! Bartók war das Vorbild, man musste so exakt wie Bartók oder wie Lajtha sein, der ein Genie im Notieren war. Ich habe das nicht gut genug gekonnt und habe Kodály Anfang September 1950 gesagt, diese Arbeit sei nichts für mich. Das sei wie Käfersammeln. Kodály sagte: »Wenn Sie das nicht machen, wird auch kein Komponist aus Ihnen.«

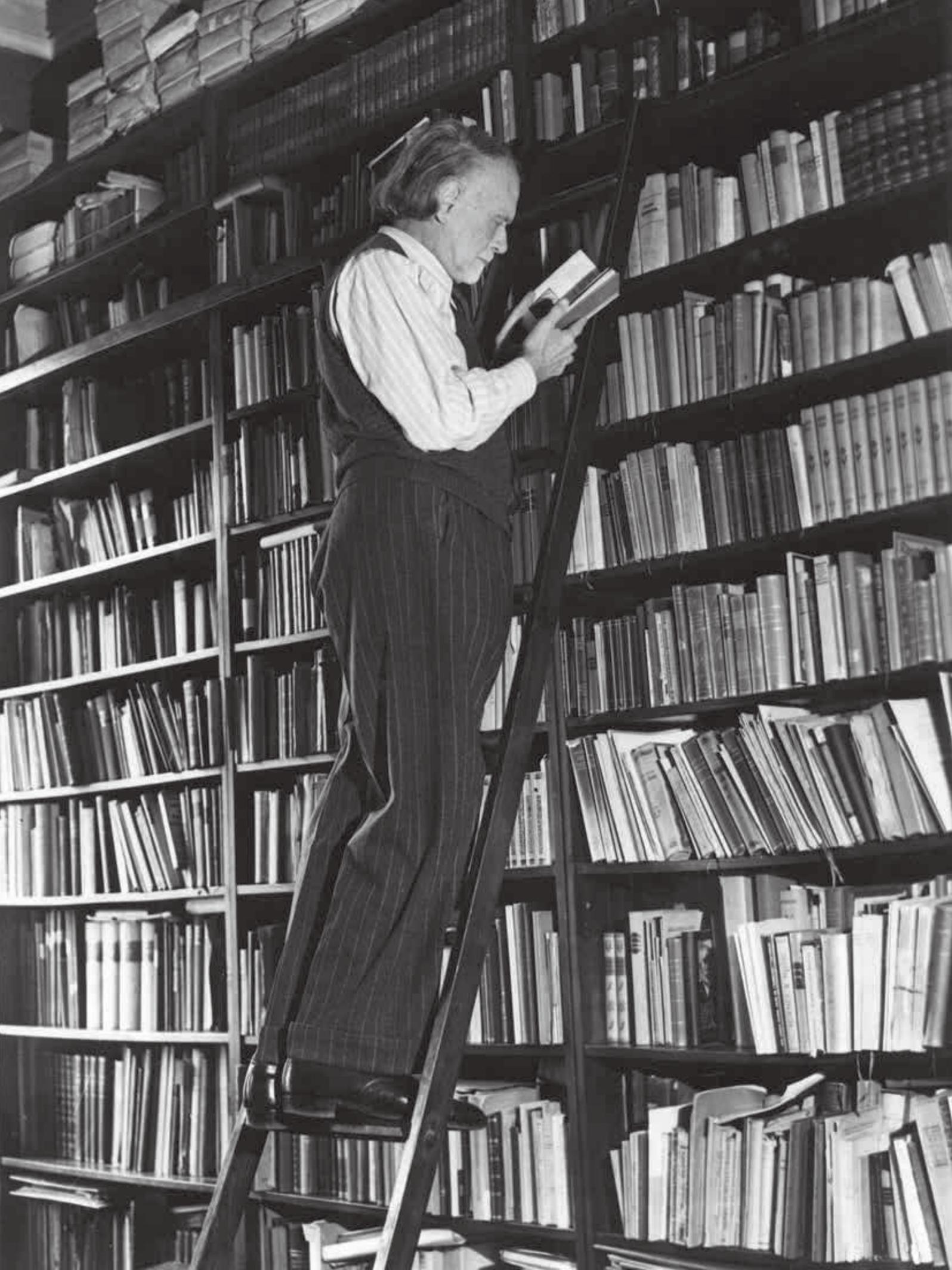
GYÖRGY LIGETI ÜBER ZOLTÁN KODÁLY

Mit freundlicher Genehmigung des Paul Zsolnay Verlages, Wien

Aus: »Träumen Sie in Farbe?«

György Ligeti im Gespräch mit Eckhard Roelcke

© Paul Zsolnay Verlag, Wien 2003



Liszt rediscovered

Martin Haselböck im Interview mit Eric Marinitsch
über zwei Liszt-Novitäten für den Konzertsaal

Woher kommt Ihr Interesse für Liszt?

Haselböck: Mein Interesse für Liszt als Dirigenten und Organisten geht bis in meine Studienzeit zurück. So konnte ich ab 1983 sämtliche Orgelwerke des Komponisten erstmalig für die UE edieren und sie auch zweimal für Tonträger einspielen. In der Zwischenzeit haben wir gemeinsam mit dem Liszt Festival Raiding mit der Reihe *The Sound of Weimar* das ambitionierte Projekt gestartet, erstmalig alle Orchesterwerke von Liszt im Originalklang einzuspielen. Das Projekt, das erfreulich großen Anklang findet, wird mit meinem Orchester, der Wiener Akademie, durchgeführt.

Dass die UE nunmehr auch zwei Orchesterwerke von Liszt verlegt, verdankt sie Ihrer Initiative. Wie sind Sie auf die Werke gestoßen?

Haselböck: Die beiden Werke sind durchaus unterschiedlich in Konzeption und Anlage.

Vexilla regis prodeunt ist ein in orchestralen Farben schillerndes Orchesterwerk, es gehört zu jenen Werken, die Liszt nach seinem Abgang von Weimar nach Rom auf sakrale Themen komponiert hatte. Die Partitur habe ich im Goethe-Schiller-Archiv in Weimar erst vor einem Jahr näher begutachtet und entdeckt, dass hier ein völlig unbekanntes und noch nie gespieltes Werk vorliegt.

Ad nos dagegen ist eine Bearbeitung für Orgel und Orchester eines der bekanntesten Orgel-Solo-Werke Liszts durch den französischen Organisten und Komponisten Marcel Dupré, der hier die gleichen Techniken anwandte wie Liszt selbst in seiner Bearbeitung der Schubertschen *Wanderer-Fantasie*. Meine Kollegen Olivier Latry und Denny Wilke entdeckten die autografe Partitur der Bearbeitung im Keller von Duprés Villa in Meudon. Das Werk wurde inzwischen mehrfach erfolgreich aufgeführt und von mir selbst mit dem Solisten Christian Schmitt und der Deutschen Radio Philharmonie in der Philharmonie Luxembourg für CD (cpo) und TV (arte) eingespielt.

Ist »Ad nos« ein sakrales Werk?

Haselböck: Nein, es ist ein weltliches Stück Musik. Liszt wurde zwar beauftragt, für die Einweihung der neuen Orgel im Dom von Merseburg eine Fantasie über das Motiv B-A-C-H zu verfassen. Er schaffte es jedoch nicht, das Werk rechtzeitig fertigzustellen und setzte als Ersatz seine Fantasie und Fuge über den Choral *Ad nos, ad salutarem undam*, der aus der Oper *Der Prophet* von Giacomo Meyerbeer stammt, auf das Programm. Das Orgelstück, das ja an die 30 Minuten dauert, wird daher manchmal auch die *Propheten-Fuge* genannt.

Welche Bedeutung hat »Ad nos« in dieser Version für das Repertoire der Organisten?

Haselböck: In der Soloversion ist *Ad nos* eines der wichtigsten Werke des romantischen Solorepertoires. Das Stück ist die erste *Orgelsymphonie*, d. h. Vorläufer aller gleichnamigen Werke von Charles-Marie Widor, Louis Vierne u. v. a. In der Orchesterversion, die Dupré gekonnt in schillerndem, französischem Kolorit erstellte, ist *Ad nos* nun eines der wenigen postromantischen Konzerte für Orgel und Orchester. Wir Organisten haben ja keine Tschaikowsky- oder Chopin-Konzerte. Die *Orgelsymphonie* von Saint-Saëns teilt den Namen dieses Genres, bietet dem Organisten jedoch keinerlei solistische Entfaltung.

Dupré hatte ja keine Instrumentalstimme, die er orchestrieren hätte können. Woher leitet er seinen Orchesterpart ab?

Haselböck: Dupré lässt tatsächlich den Notentext der Soloversion weitgehend unverändert, d. h. die Orgel ist von Anfang bis zum Ende des Stücks solistisch tätig. Der Orchesterpart fügt eine weitere Dimension hinzu, er verdoppelt einerseits den Klang der Orgel, bietet andererseits interessante, oft kontrapunktische Gegenstimmen aus der Feder des Bearbeiters.

Das zweite Werk, das die UE Ihnen verdankt, ist »Vexilla regis prodeunt«. Aus welcher Schaffensperiode stammt dieses Werk?

Haselböck: Liszt zieht nach Abbruch seiner Tätigkeit von Weimar nach Rom, wo er in fast klösterlicher Rückgezogenheit lebt, jedoch mit Kontakten zum hohen Klerus, den Kardinälen, selbst zum Papst.

So entsteht eine Reihe von Werken mit sakralem Hintergrund, wie die *Evocation à la Chapelle Sixtine* und die *Franziskus-Legenden*, die wie in einer Manufaktur sogleich in verschiedenen Versionen für Klavier, für Orgel, aber auch für Orchester niedergeschrieben wurden. Die Werke sind weit entfernt vom gängigen Konzertrepertoire, Liszt kann in Rom nicht auf ein Orchester zurückgreifen, die Stücke entstehen so für die Schublade. Die Uraufführungen dieser Werkgruppe fanden allesamt

Liszt kann in Rom nicht auf ein Orchester zurückgreifen, die Stücke entstehen so für die Schublade.

posthum statt, im Falle von *Vexilla regis prodeunt* eben 127 Jahre nach dem Tode des Komponisten, nämlich am 20. Oktober 2013 beim Liszt Festival in Raiding, dem Geburtsort von Liszt.

Was ist das Thema des Werks?

Haselböck: *Vexilla regis prodeunt* ist ein lateinischer Hymnus auf das Kreuz Jesu Christi, der ab dem 9. Jahrhundert auch liturgisch Verwendung fand. Eine große Rolle dürfte er auch zur Zeit der Kreuzzüge gespielt

haben. Liszt deutet den Gesang daher fast martialisch, entfernt an seinen Marsch der Kreuzritter aus der *Elisabeth-Legende* erinnernd. Insgesamt ist das Werk eine knappe, aber wichtige Komposition Liszts, in seiner Farbigkeit noch die Weimarer Episode spiegelnd, in seinen Durchführungstechniken schon das Spätwerk vorbereitend.

Warum konnte eine große Komposition Liszts so lange unbeachtet und unaufgeführt bleiben?

Haselböck: Das Autograf des Werks liegt im Goethe-Schiller-Archiv in Weimar, dem Hauptarchiv für Manuskripte Liszts, jedoch mit dem Zusatz »Fragment«. Die Komposition wird auch in den gängigen Werkverzeichnissen geführt, es scheint bisher niemand die Partitur genauer betrachtet zu haben: Bei Durchsicht des Manuskripts zeigt sich, dass die Komposition vollständig und genau bis ins Detail instrumentiert und bezeichnet ist, es fehlen ausschließlich die drei letzten Takte, die jedoch anhand der Klavierfassung leicht rekonstruiert werden können. Es liegt also eine groß angelegte, reich instrumentierte Komposition des reifen Liszt vor, die hier erstmals der Öffentlichkeit vorgestellt wird. ↵



© MEINRAD HOFER
Dirigent Martin Haselböck

FRANZ LISZT (1811–1886)

Vexilla regis prodeunt

für Orchester | 7'

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

UA: 20.10.2013 ↗ [Raiding, Wiener Akademie /dir. Martin Haselböck](#)

***Ad nos, ad salutarem undam* (1850)**

Fantasie und Fuge über den Choral der Wiedertäufer aus Giacomo Meyerbeers Oper *Le Prophète* | 30'

für Orgel und Orchester eingerichtet von Marcel Dupré

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



GYÖRGY
KURTÁG

Begegnung mit Kurtág im Nachkriegs-Budapest

György Ligeti über György Kurtág (1985)

31

Ich traf György Kurtág zum ersten Male im September 1945, als wir beide die Aufnahmeprüfung in Sándor Veress' Kompositionsklasse an der Franz-Liszt-Musikhochschule in Budapest machten. Er war 19 Jahre alt, ich 22. In jenen Tagen, nur wenige Monate nach Kriegsende, herrschte in Budapest eine große Knappheit an Lebensmitteln und Wohnungen: Etwa drei Viertel der Häuser der Stadt lagen in Ruinen. So war es für Leute, die von auswärts nach Budapest kamen, fast unmöglich, ein Bett zum Schlafen zu finden – ein eigenes Zimmer zum Studium oder gar ein Klavier waren unerfüllbare Träume. So bestand meine »Untermietswohnung« aus einer ausgedünnten Matratze auf dem Steinboden einer nach Stadtgas und Wanzen riechenden, schäbigen Küche im entfernten Außenbezirk Kőbánya. Wo und wie Kurtág zur selben Zeit untergebracht war, weiß ich nicht mehr. Es gab in ganz Budapest kein verglastes Fenster, die leeren Fensterrahmen waren mit Papier ausgefüllt, im besten Falle mit dünnen Holzbrettern vernagelt. Im Laufe des Herbstes, als es immer kälter wurde, musste man die Fenster stets geschlossen halten, wodurch es auch tagsüber finster wurde. Es gab keinerlei Heizmaterial, die dicht mit Menschen gefüllten Wohnungen waren von bitterer Kälte durchweht.

Doch nahmen wir die Härte des Alltags kaum zur Kenntnis: Der Krieg war aus, und in der Stadt pulsierte das kulturelle und künstlerische Leben in aller Vielfalt und Buntheit. Das Ende der Nazidiktatur setzte einen

intellektuellen Energieschub frei, die Künste blühten auf. Hungernd und frierend, doch mit ungeahntem Elan gingen die am Leben gebliebenen Schriftsteller und Künstler an die Arbeit. In jenen mit so viel Zukunftserwartung gefüllten Tagen nahmen wir überhaupt nicht wahr, dass wir bereits im Begriffe waren, von einer totalitären Diktatur in eine andere hineinzuschlittern: Die stalinistische, kommunistische Diktatur, die zu Beginn in getarnter Form auftrat, sollte wenig später der Freiheit und dem Blühen von Kunst und Kultur ein abruptes Ende setzen.

Einen schlimmen Verlust für das geistige Leben bedeutete die Vernichtung von mehr als der Hälfte der jüdischen Bevölkerung der Stadt durch die deutschen und ungarischen Nazis. Das Vorkriegs-Budapest hatte ungefähr eineinhalb Millionen Einwohner, davon waren etwas mehr als 150.000 Juden. Die Mehrheit der Juden wurde in deutsche Todeslager transportiert oder von den bewaffneten Einheiten der ungarischen Nazis, den Pfeilkreuzlern, in Budapest erschossen. Die meisten von denen, die überlebten, waren im Ghetto konzentriert, das die Nazis im Sommer 1944 errichteten.

Die sowjetische Besatzungsmacht erlaubte im Herbst 1945 die Abhaltung von freien Wahlen, mehr aus taktischen als aus ideologischen Gründen. Die gewählte demokratische, doch provisorische Links-Mitte-Regierung begünstigte das Aufblühen des intellektuellen Lebens und tolerierte die avantgardistischen künstlerischen Bewegungen. →

Der bedeutendste ungarische Dichter der Zeit, Miklós Radnóti, wurde von den Nazis umgebracht. Die am Leben gebliebenen Dichter gründeten literarische Zeitschriften: Die vielleicht wichtigste und anregendste Zeitschrift nannte sich *Válasz* («Antwort»), in ihr publizierten junge Dichter von höchstem Rang, wie Sándor Weöres und János Pilinszky, Anhänger einer radikal modernen literarischen Richtung. Der Dichter-Maler Lajos Kassák war der Anführer der Konstruktivisten, die »Europäische Schule« und der Kreis um den jüngst verstorbenen Maler Lajos Vajda standen im Brennpunkt des Interesses in den Bildenden Künsten.

Kurtág und ich waren angezogen und beeinflusst von diesem intensiven künstlerischen und literarischen Leben. Trotz der schlimmen Erfahrungen während der Nazi-Zeit waren wir beide von jugendlichem Optimismus erfüllt, voller Hoffnung auf eine moderne ungarische Kultur. Beide waren wir Bartók-Anhänger und sahen in Bartóks Musik die Grundlage für eine weitere Entwicklung eines neuen, chromatisch-modalen musikalischen Idioms, das international sein sollte und dennoch in der ungarischen Tradition verwurzelt. Unsere Freundschaft vertiefte sich, als wir entdeckten, dass wir nicht nur gemeinsame musikalische Ideen teilten, sondern auch die gleichen politischen Ansichten hatten (prononciert linksintellektuelle Ansichten, doch nicht konform mit dem offiziellen kommunistischen Gedankengut) und aus ähnlichen familiären Verhältnissen kamen: aus ungarisch-jüdischen (in Kurtágs Fall nur halb-jüdischen) intellektuellen Familien, die an die ungarische Kultur assimiliert waren. Gemeinsam war uns noch eine andere kulturelle Erfahrung: Beide kamen wir aus Gegenden des alten Ungarns, die nach dem Ersten Weltkrieg an Rumänien gefallen waren, beide gingen wir in rumänisch-sprachige Gymnasien und waren, zum Teil

wegen der frankophilen Orientierung der rumänischen Kultur, in unseren Gefühlen und künstlerischen Vorstellungen stark von Frankreich angezogen.

Kurtág kam aus Lugoj, einer kleineren Stadt im Banat, nicht weit von der rumänisch-jugoslawischen Grenze, und studierte in Temeschwar, der Hauptstadt des Banats. Ich wurde in Dicsöszentmárton geboren, einer winzigen Stadt in der Mitte Siebenbürgens, und wuchs in Klausenburg

auf, der größten Stadt jener Provinz. Wir beide – voneinander nicht wissend – nahmen zur gleichen Zeit, im September 1945, das Risiko auf uns, die rumänisch-ungarische Grenze ohne Papiere, illegal und zu Fuß zu überqueren, um nach Budapest zu gelangen. Der Entschluss, dieses Risiko einzugehen, hatte denselben Grund: Beide träumten wir davon, an der Budapester

Musikhochschule zu studieren, der besten Musikschule im südöstlichen Europa, deren große Tradition bis zu Franz Liszt zurückreichte.

Das eigentliche Ziel unserer Pilgerfahrt war aber nicht nur die Schule selbst, sondern noch mehr die Person Béla Bartóks, der im Herbst 1945 aus New York zurück erwartet wurde: Er sollte sowohl seine Professorenstelle an der Musikhochschule als auch seine herausragende Stellung im ungarischen Musikleben wieder einnehmen. Obwohl keiner von uns ihn vorher kennengelernt hatte, bewunderten wir ihn mit voller Hingabe und konnten den Tag kaum erwarten, an dem wir ihn in Person sehen und hören sollten. Man kann sich unsere Verzweiflung vorstellen, als wir am Tag unserer Aufnahmeprüfung die schwarze Fahne über der Musikhochschule wehen sahen: Gerade an dem Tag traf die Nachricht ein, dass Bartók im Alter von 64 Jahren in New York gestorben war. Die Freude über unsere Zulassung in die Kompositionsklasse war auf diese Weise ganz überschattet vom Schmerz über den unwiederbringlichen Verlust unseres geistigen Vaters.

***Wo und wie Kurtág
zur selben Zeit
untergebracht war,
weiß ich nicht mehr.***

Eine ganz spontane Freundschaft entstand zwischen Kurtág und mir in jener halben Stunde, in der wir mit klopfendem Herzen im Jugendstil-Korridor der Hochschule darauf warteten, in den Prüfungsraum gerufen zu werden. Ich fühlte, dass ich in Kurtág einen musikalischen Weggenossen gefunden hatte – so verwandt waren unsere Ansichten und so identisch unsere Vorstellungen eines neuen Musikstils. Ich mochte Kurtágs Schüchternheit, seine introvertierte Haltung und den völligen Mangel an Eitelkeit und Eingebildetheit. Er war intelligent, ehrlich und auf eine sehr komplexe Weise einfach. Später einmal erzählte er mir, dass er seinerseits mich für einen protestantischen Theologiestudenten gehalten habe. Beide lachten wir sehr über diese Vermu-

Die Lebensumstände haben uns in drei verschiedene Teile Europas verschlagen. Sulyok war der Erste, der das stalinistische Ungarn verließ: bereits 1949. Er nahm das tödliche Risiko auf sich, zuerst die ungarisch-tschechoslowakische, dann die tschechoslowakisch-österreichische Grenze illegal zu überschreiten. Er gelangte nach Paris, wurde Schüler von Darius Milhaud und Nadia Boulanger, lebte später in Bujumbura in Afrika und ist heute wieder in Paris. Nachdem Sándor Veress 1949 Ungarn ebenfalls verlassen hatte, setzten Kurtág und ich unser Studium zuerst bei Pál Járdányi, dann bei Ferenc Farkas fort. Kurtág studierte zur gleichen Zeit auch Klavier bei Pál Kadosa und frequentierte Leo Weiners berühmte Kammermusik-Klasse. Im Dezember 1956 nahm ich Abschied von

Eine ganz spontane Freundschaft entstand zwischen Kurtág und mir in jener halben Stunde, in der wir mit klopfendem Herzen im Jugendstil-Korridor der Hochschule darauf warteten, in den Prüfungsraum gerufen zu werden.

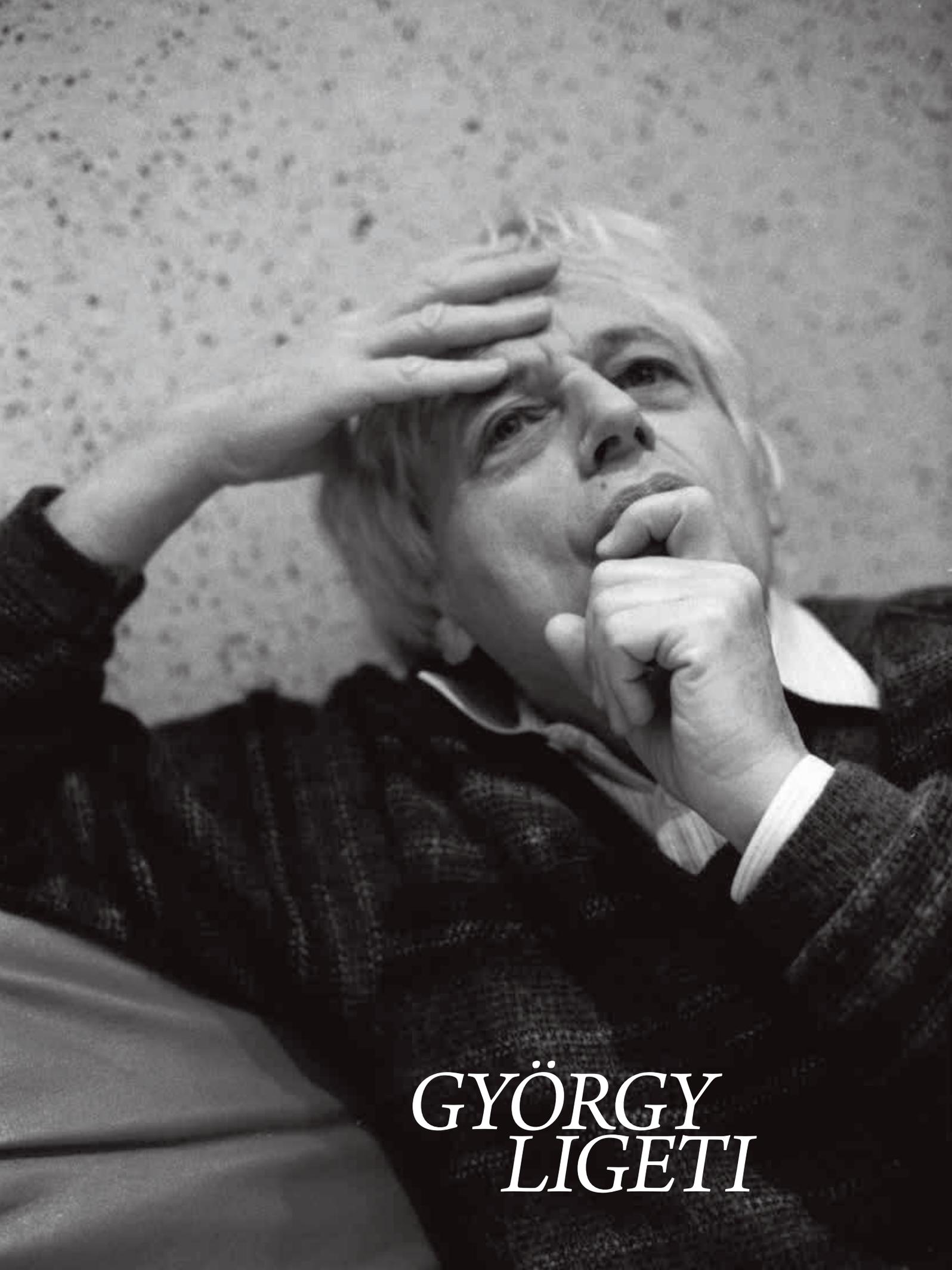
tung: Er hatte meine provinziellerische Schüchternheit als religiöse Strenge gedeutet – eine Auslegung, die wahrlich kaum meinem eigentlichen Charakter entsprach.

Die Freundschaft, die während des Wartens auf die Aufnahmeprüfung entstand, schloss auch einen dritten jungen Komponisten ein: Franz Sulyok. Er war damals 20, und sowohl Kurtág als auch ich bewunderten ihn wegen seiner Eleganz, totalen Aufrichtigkeit und geistiger Unabhängigkeit. So wurden wir drei zu unzertrennlichen Freunden und besuchten gemeinsam Sándor Veress' Kompositionsklasse. Sulyok kam aus ähnlichen familiären Verhältnissen wie Kurtág und ich, wenn auch nicht aus der Provinz, sondern aus Budapest, und hatte ähnliche musikalische Ideale.

Kurtág und seiner Frau: meine Frau und ich flohen nach Österreich. Kurtág blieb in Budapest und ist mittlerweile der bedeutendste Komponist Ungarns geworden.

Trotz der geographischen Trennung blieb unsere Freundschaft uneingeschränkt erhalten – wenn wir uns von Zeit zu Zeit treffen, spüren wir die Übereinstimmung unserer musikalischen Ideale, ungeachtet der Verschiedenheit der Entwicklung, die wir seit den gemeinsamen Budapester Jahren durchgemacht haben. √

*Abdruck mit freundlicher Genehmigung des Verlags
Boosey & Hawkes Bote & Bock, Berlin.
Aus: Musik der Zeit, Band 5: György Kurtág.
Hg.: Friedrich Spangemacher. © 1986.*



GYÖRGY
LIGETI

Kylwyría – Kálvária *Über György Ligeti*

GYÖRGY KURTÁG (2007)

Nachruf, Trauerrede? Für mich ist er lebendiger denn je. Mein enges Arbeitszimmer in St. André: seit Monaten vollgestopft mit seinen Kompositionen, Schriften und Gesprächen, mit den über ihn verfassten Aufsätzen und Gedenschriften; immer wieder lese ich die Partituren, höre mir alle für mich zugänglichen Schallplatten und Aufnahmen an.

Vor mir das Lebenswerk – vielleicht auch sein Leben.

Ständig möchte ich ihm etwas erzählen; auch davon, was ich nach Jahrzehnten von seinen Werken endlich verstanden habe. Vielleicht gibt es ja Zusammenhänge, die nur ich jetzt entdecke. So viele Fragen würde ich ihm stellen. Manchmal geben die nachfolgenden Arbeiten darauf eine Antwort, ein andermal mag es hoffnungslos sein, nun, da er sich selbst nicht mehr äußern kann, eine Erklärung zu finden.

Heraufbeschwören möchte ich den Menschen, wie auch Sie ihn gekannt haben mochten. Ich muss andere zu Hilfe rufen, die seine Züge klarer darstellen können als ich.

»Man musste ihn reden hören, wenn möglich auch sehen«, schreibt Wolfgang Sandner (FAZ, 17.06.06), indem er auf Ligetis lebendige und ausdrucksstarke Gesten hinweist, »er beherrschte die seltsame Kunst der Sprachpolyphonie. Wer das Glück hatte, die wundersame Art seiner sprachlichen Ausdrucksweise mitzuerleben, war danach in der Lage, seine Musik besser zu verstehen. Denn in seiner Sprache konnte man eine frappierende Kongruenz zu den Partituren entdecken: die gleichen wuseligen Klangfigurationen, die Assoziationsfülle, das Weithergeholte, nur Angetippte, das sich dennoch auf irgendeine magische Weise zu einer komplexen Spracharchitektur türmte.

Ligeti war ein Gesamtkunstwerk.«

Eine Erinnerung aus dem Nachruf seines engsten Freundes in den letzten sechs Lebensjahren, des Neurobiologen Gerhard Neuweiler:

»...er begann, mich zu fragen, was ich gerade machte... Er fragt, und ich antwortete, er fragte nach, und ich

antwortete, er bohrte tiefer und tiefer..., er glich einem Vulkan, der immer neue Ideen, Anregungen, Zweifel, Fragen ausspuckte... Er zwang mich zu genauerem Nachdenken, zum Nachforschen, und führte mich durch seine inquisitorische Neugierde in neue, für mich unerwartete Zusammenhänge in meinem eigenen Fach.«

In meiner Privatmythologie schreibe ich diese Art des Bohrens dem Sokrates-Ligeti zu.

Ja, die Neugier!

Jetzt zitiere ich seine Worte aus dem Jahr 1993:

»So verschieden die Kriterien für die Künste und die Wissenschaften auch sind, Gemeinsamkeiten gibt es insofern, als die Menschen, die in diesen beiden Bereichen arbeiten, von Neugier angetrieben werden.

Es gilt, Zusammenhänge zu erkunden, die andere noch nicht erkannt haben, Strukturen zu entwerfen, die bis dahin nicht existierten.«

Diese nur den Großen der Renaissance eigene »unstillbare Neugier, die Euphorie des Kennenlernens und Verstehens, die schier atemberaubende Geschwindigkeit des Denkens«, wie es der ungarische Komponist László Vidovszky formuliert, das Nie-sich-Begnügen mit dem Erreichten, immer gleich auf der Suche nach neuen Wegen des Ausdrucks...

Zugleich entsteht aus den Erfahrungen der Musikgeschichte von Machaut bis heute die echte Ligetische Poesis.

Viel ist darüber geschrieben worden, was alles er von den Errungenschaften der Folkloreforschung profitiert habe (von Brăiloiu, Kubik, Simha Arom und natürlich immer und immer wieder von Bartók), doch es hat den Anschein, als hätte sogar er selbst vergessen, dass der junge Ligeti (1950-53) in einem grundlegenden Aufsatz die Gesetzmäßigkeiten des Funktionierens und Harmonisierens der rumänischen Volksmusikorchester aufgedeckt hat. →

»Die Wissenschaften wurden« für ihn »ebenso eine wahre Quelle der Inspiration« (Vidovszky). Mit Lobanova spricht er über die »Paradoxa und Schönheiten der mathematischen Denkweise...«

Und die Literatur, die Künste...

Von Kleist bis Krúdy, von Proust bis Weöres, Hölderlin und Kafka, Shakespeare und Lewis Carroll, der Joyce der *Finnegans Wake*, von Beckett und Ionesco zu Borges der *Labyrinthe*, von Bosch bis Piranesi, von Cézanne bis Miró und Escher – was alles spiegelt sich in dieser Musik!

Unsere Bekanntschaft und Freundschaft begann vor zweiundsechzig Jahren. Die Aufnahmeprüfung für das Fach Komposition an der Budapester Musikakademie in den ersten Septembertagen 1945 war für mein ganzes Leben bestimmend. Wir warteten darauf, aufgerufen zu werden. Währenddessen blätterte ich in seinen Partituren. Ich erkannte, wie hoch sein Wissen, seine Reife und seine musikalische Phantasie über mir standen.

Für ein Leben schloss ich mich ihm an. Bis 1956, solange er noch in Budapest lebte, verband mich mit ihm eine enge Freundschaft: Ich durfte Zeuge der Entstehung seiner Werke sein, teilhaben an seinem Leben, auch Zeuge seines Kennenlernens mit Vera durfte ich sein und Trauzeuge dann der 1952 stattgefundenen Heirat.

Sein Leben empfinde ich als eine einzige Einheit. Ein unendlich weitverzweigtes Oeuvre, zusammengehalten von der TREUE. Treue vor allem zur Kindheit.

a) Sein frühkindlicher *Urtraum*: reglose Texturblöcke, die allmählich und unbemerkt sich wandeln, von innen indes wimmeln, sich winden, fast schon bereit, musikalische Strukturen zu bilden. Dies wird für Jahrzehnte einer seiner musikalischen Grundtypen, die in ihrer reinsten Form in den chromatischen Riesenclustern und mikropolyphonen Geflechten seiner *Atmosphères* aufscheinen; später in den in ihrer Vollkommenheit unerreichbaren flehentlich klagenden Stimmenfaszikeln der Kyrienfuge des *Requiem*s (1962–1965).

b) *Kylwyrien*, sein imaginäres Land, an dem er im Alter zwischen fünf und dreizehn Jahren baut. Er zeichnet farbige orhydrographische Karten, die man auch als Miró-Gemälde akzeptieren könnte, erfindet die kylwyrische Sprache und Grammatik, Geographie, Geschichte, naiv utopisch die rechtliche und gesellschaftliche Anlage Kylwyriens.

Aus *Kylwyrien* folgen seine *Aventures* und die *Nouvelles Aventures* (1962/1965). Hierin artikuliert sich sein zweiter musikalischer Grundtypus: lauter Humor, dramatische Wenden, unerwartetes zuckendes Aufblitzen und ebenso unerwartetes Innehalten, Aggression und Beklommen-

sein, die 3 Sänger formen aus einem nicht-existierenden phonetischen (superkylwyrischen?!) Sprachmaterial durchaus menschliche Beziehungen. Die zwei *Aventures* wollte er in einem einzigen Opernprojekt vereinen: *Kylwyrien*, so sollte der Titel lauten. Glücklicherweise ist stattdessen *Le Grand Macabre* geboren worden.

Im *Dies Irae* des *Requiem*s entfalten sich aus diesem Grundton – auf dem Siedepunkt eines Jüngsten Gerichts von Hieronymus Bosch oder Hans Memling – die Bilder der mittelalterlichen Sequenz: von Verzweigung bis zur Beklemmung, vom Tragischen bis zur Groteske.

c) In Krúdys Erzählung – gleichfalls ein frühkindliches Leseerlebnis – eine alte Witwe; die Wohnung, in Dämmerchein getaucht, mit antiken Uhren vollgepfropft, die unregelmäßig und durcheinander schlagen, doch mit ihrem Tönen eine einzigartige Atmosphäre schaffen. Aus dieser Kindheitserinnerung und der Erfahrung mit dem *Poème symphonique für 100 Metronome* entwickelte Ligeti einen neuen Scherzo-Typus, über den bereits die Tempo- und Charakterbezeichnungen Auskunft geben: *Come un meccanismo di precisione* (Streichquartett Nr. 2; III) oder *Movimento preciso e meccanico* (Kammerkonzert III).

Die Uraufführung des *Poème symphonique für 100 – mechanische – Metronome* von 1962 ging in einem Skandal unter. Schon der auf die Blütezeit der Romantik hinweisende Titel und die Gegenüberstellung der von selbst mechanisch schlagenden Metronome wirkten als Provokation, als »épater le bourgeois«.

In den späteren Konzerten dann zeigte sich, über die Tollkühnheit des Unternehmens hinausgehend, auch die Poesie des Werks, wenn die auf verschiedene Geschwindigkeiten eingestellten und gleichzeitig in Gang gesetzten Metronome anfangs ein undurchdringliches Geflecht bilden und die Struktur schließlich mit dem Verstummen der auf das schnellste Tempo eingestellten Maschinen (die am frühesten ablaufen) immer übersichtlicher wird. Die Schläge der zwei langsamsten, als »Solisten« allein zurückbleibenden, Metronome wirken wie ein ergriffener lyrischer Abschied.

Die letzten Minuten. Vera und Lukas sind bei ihm. Der Atem wird langsam, stockt, setzt von neuem ein, wird noch langsamer.

Lukas: »Wie das Ende des *Metronomstücks*.«
...der Atem wird langsam, hält inne.

Zum Nachmittagskonzert am Tage der Trauerfeier das *Poème symphonique*. Verblüffend, tragisch, beckettartig. ↯



György Kurtág und György Ligeti, Mozarteum Salzburg, 1993

Atmosphères

1961 uraufgeführt ist diese
Klangflächenkomposition ein Klassiker der Moderne

GEORGE BENJAMIN

Atmosphères bricht bekanntlich mit sämtlichen traditionellen Kategorien westlicher Kunstmusik. Es gibt absolut keine erkennbare Melodie mehr, die Harmonik ist auf ein Dahingleiten satter chromatischer Cluster reduziert, und Pulsschlag – respektive jegliche Art von herkömmlicher rhythmischer Artikulation – fehlt gänzlich. Sämtliche gewohnte Strukturwegweiser bleiben aus, ebenso jeglicher Zusammenhang zu normiertem Forminventar, ungeachtet des Gespenstes einer Reprise gegen Ende des Werks.

Dafür ist der Hörer mit einer zeitlupenartigen Aufeinanderfolge von ineinander überquellenden Texturen konfrontiert, in der die instrumentale Klangfülle mehr mit den Überblendungen und dem Brummen von elektronischer Musik gemein hat als mit einem herkömmlichen Symphonieorchester. Geringfügige Spuren von Fremdeinflüssen sind erahnbar – Debussy etwa, ein wenig Richard Strauss, sicherlich Bartók – wenngleich Ligetis Visionen von verblüffender, freilich radikaler Originalität zeugen.

Ein weiteres auffallendes Element des Werks ist seine Unabhängigkeit von einigen in der zeitgenössischen Musik der frühen 1960er-Jahre weithin herrschenden Dogmen: Vorbei sind die perkussiven, pointillistischen Texturen serieller Musik, und weitverbreitete Tabus – wie etwa das Oktaverbot – werden ignoriert. In der solistischen Führung sämtlicher Streicherstimmen und der Aufgliederung des Taktschlages in verschiedene metrische Einheiten mag der Einfluss von Xenakis aus den 1950er-Jahren erkennbar sein – wenn auch die künstlerische Sensibilität kaum unterschiedlicher sein könnte.

Über solche stilistische Feinheiten hinaus findet das Ohr unmittelbar Genuss an der Art, wie sich das Stück bewegt, wie die Klangoberfläche mittels subtiler Tempowechsel und betörender Timbreveränderungen durch die Register gleitet. Die Musik fließt einer Lava gleich, summt wie ein Bienenschwarm oder vermag auch wie eine Vielzahl kleiner Äolsharfen zu glimmern.

Beginnend mit einer gewaltigen, erstickenden Decke statischen Klangs durchläuft *Atmosphères* einen nahezu ununterbrochenen Bogen, ehe das Werk am Ende gespenstisch in totale Stille abdriftet.

Dieses scheinbar nahtlose Netz von Tönen stellt – paradoxerweise – eine Collage von unabhängigen, dezenten kompositorischen Modulen dar, jedes von unterschiedlicher Dauer und von subtiler Kontrastwirkung; gekoppelt und überlagert von einer Technik, ähnlich jener der Montage bei der Gestaltung von Tonbandmusik.

Könnte dieses hohe Maß an innerer Struktur – gebunden an eine raffinierte und detailreiche instrumentale Setzweise – erklären, warum dieses Stück als praktisch einziges Beispiel von »Texturmusik« aus den 1960er-Jahren in das Repertoire Eingang gefunden hat?

Vielleicht kann man einfach sagen, dass Ligeti ein genialer Klangpoet war und dass dieses Stück – ein Requiem wie so manches seiner Werke aus dieser Schaffensperiode – schon beim ersten Hören bei den meisten einen tiefen Eindruck hinterlässt. Ungeachtet dessen zählt *Atmosphères* fraglos zu den außergewöhnlichsten Äußerungen eines Komponisten im 20. Jahrhundert. ∟

**Ligeti war
ein genialer
Klangpoet.**

Ein Stück Musikgeschichte

Die neue Reihe LISTENING LAB öffnet eine Vielzahl von Zugängen zur Musikvermittlung und widmet sich den Klassikern der Moderne. Den Beginn macht »Atmosphères« von György Ligeti.

CONSTANZE WIMMER

Orchester und Konzertveranstalter wünschen sich ein Publikum, das sich für Musik begeistert und neugierig auf die Moderne zugeht. Vielfältig sind mittlerweile die Wege, wie Kultureinrichtungen diese Begeisterung wecken möchten: Musiker, Musikvermittler und Konzertpädagogen bilden neue Allianzen, um gemeinsam spannende und interaktive Wege zu finden, die junge und erwachsene Menschen an die Musik unserer Zeit heranführen. Noch gibt es für diese Praxis der Musikvermittlung wenige Materialien zur Unterstützung.

Hier möchte die neue Reihe LISTENING LAB eine Lücke schließen. Die einzelnen Bände stellen jeweils ein Werk der Moderne ins Zentrum.

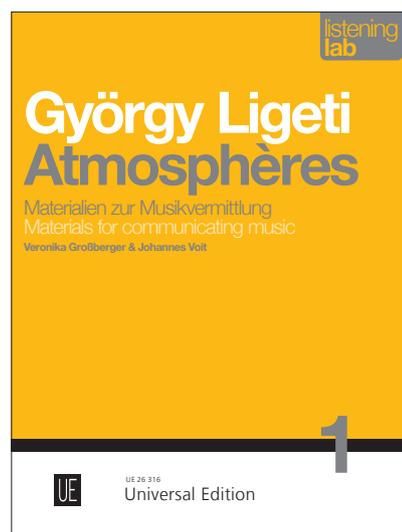
Musikvermittler finden darin sowohl allgemeine Tipps zum kreativen künstlerischen Gestalten mit Laien als auch konkrete Anregungen, die an der Kompositionsstruktur entlang ein tiefes Verständnis für das jeweilige Werk ermöglichen sollen. Multimediale Ergänzungen wie Filme, Hörbeispiele, Bilder und Texte stehen zum Download auf der Homepage der Universal Edition zur Verfügung und kombinieren auf integrative Weise die Inhalte der Reihe mit aktuellen Bezügen.

Atmosphères von György Ligeti schrieb bereits 1961 bei der Uraufführung in Donaueschingen Musikgeschichte. Erstmals musste bei den Musiktagen ein Werk wiederholt werden, denn solche Klänge hatte man noch nicht gehört. Ligeti stellte eine musikalische Form vor, in der es nach seinen Worten »keine Ereignisse, sondern nur Zustände, keine Konturen und Gestalten, sondern nur den unbevölkerten, imaginären musikalischen Raum« gab. Die Klangfarben waren die eigentlichen Träger der Form. Dieses Gewebe aus 80 übereinander geschichteten Einzelstimmen war schlicht eine Sensation. Eine klangliche Skulptur, die wie aus dem Nichts ragte. Stanley Kubrick verwendete *Atmosphères* einige Jahre später in

2001: A Space Odyssey und verhalf dem Werk zu weltweiter Furore.

»Meine Musik ist keine Insel, sondern Teil eines komplexen Lebens- und Erfahrungszusammenhangs«, sagte György Ligeti über sein Werk – dieses Zitat nimmt der vorliegende Band als Auftrag, Kontexte zu erschließen, die vom Aufbruch in fremde Welten erzählen, Atmosphärisches zum Ausgangspunkt eigener Gestaltung nehmen, musikalische Aggregatzustände und Zeitgefühle beschreiben und den Komponisten als »Meister am Webstuhl« zeichnen.

Wir möchten mit LISTENING LAB ermöglichen, Türen für eigene Interpretationen und eigene Kreativität zu öffnen und Kontexte zu erschließen, die bisher verborgen geblieben sind – denn so kann Begeisterung entstehen! Wir hoffen, dass diese neue Reihe als praktische und vertiefende Anregung für Musikvermittler dienen kann. ✚



Musik für Saiteninstrumente

Bela Bartok

Andante $\text{♩} = 116-112$

Viol. IV. *Andante tranquillo, $\text{♩} = 116-112$*
con sord.
pp
con sord.

Viol. I. II.

~~Viol. III. IV.~~

Viol. III. IV.

Viol. I. II.

Vc. I. II.

con sord.
pp

Viol. II.

Viol. III. IV.

Viol. I. II.

Vc. I. II.

Cl. I. II.

con sord.
pp



Estate Bela Bartok

74 FSS 1

4141"
7544"

95
62 386

UE aktuell

↗ [Seite 42](#)

Neue CDs, DVDs und Bücher

↗ [Seite 58](#)

Neuerscheinungen

↗ [Seite 62](#)

Gedenktage und Jubiläen

↗ [Seite 64](#)

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

Die Uraufführungen sind mit  gekennzeichnet.

ORCHESTER

BACH, JOHANN SEBASTIAN (1685–1750)

Präludium und Fuge

in Es-Dur für Orgel BWV 552
für symphonisches Bläserorchester | 17'
nach der Orchesterbearbeitung von
Arnold Schönberg (1928)
für symphonisches Bläserorchester
bearbeitet von Konrad Sepp (2004/2006)
UA: 16.12.2006  Höhenkirchen,
SBO der Blaskapelle Höhenkirchen-Siegertsbrunn,
Dir. Konrad Sepp

BADINSKI, NIKOLAI (* 1937)

Konzert für Violine und Orchester Nr. 2 »Die Lebensaufgabe ...« (1970–1972)

für Violine und Orchester | 26'
2 2 2 2 - 4 2 2 0 - Schl(3), Cel - Str
14.03.2014  Xiamen, China, Zhi-Jong Wang, Vl;
Xiamen Philharmonic Orchestra, Dir. Renchang Fu

Erst 40 Jahre nach der Fertigstellung wird Nikolai Badinskis 2. *Violinkonzert* demnächst in China uraufgeführt. Das Werk mit dem Untertitel *Die Lebensaufgabe ...* ging 1976 verloren, als Badinski von Ost nach Westberlin flüchtete. Das Manuskript tauchte erst lange Zeit nach der deutschen Wiedervereinigung wieder auf. »Die philosophische Idee, die der Komposition zugrunde liegt, ist die Beziehung eines jungen Menschen zur Gesellschaft. Einen Platz in einer Gemeinschaft zu finden, ist für jeden eine zentrale Aufgabe und gibt dem Leben Sinn. Für jeden Einzelnen ist es sehr wichtig, eine Verbindung zwischen dem »Ich« und dem »Wir« zu finden, aktiv am gemeinschaftlichen Leben teilzunehmen und damit zu einer besseren Welt beizutragen. Das gesamte Konzert strahlt jugendliche Energie und emotionale Vitalität aus.« (Nikolai Badinski)

BALTAKAS, VYKINTAS (* 1972)

Saxordionphonics (2013) für Sopransaxofon, 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 Sinfonieorchester 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 Saxofon und Akkordeon hat. Diese zwei Instrumente werden durch das Orchester verstärkt und erweitert.«
(Vyintas Baltakas)

BEDFORD, LUKE (* 1978)

Neues Werk

für Orchester | ca. 20–25'
UA: 2015/2016  BBC Orchestra, tba

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)

GILBERT AMY: © PRIVAT; JOHANN SEBASTIAN BACH: © UNIVERSAL EDITION; NIKOLAI BADINSKI: © HENK BADINSKI; VYKINTAS BALTAKAS: © MARION KALTER; LUKE BEDFORD: © BEN EALOVEGA; LUDWIG VAN BEETHOVEN: © BEETHOVEN-HAUS BONN; ALBAN BERG: © UNIVERSAL EDITION; LUCIANO BERIO: © UNIVERSAL EDITION/ERIC MARINITTSCH; VICTORIA BORISOVA-OLLAS: © UNIVERSAL EDITION; ANTON BRUCKNER: © UNIVERSAL EDITION; FRIEDRICH CERHA: © UNIVERSAL EDITION/ERIC MARINITTSCH; DAVID FENNESSY: © UNIVERSAL EDITION/ERIC MARINITTSCH; GEORG FRIEDRICH HAAS: © LUCERNE FESTIVAL/PRISKA KETTERER; CRISTÓBAL HALFFTER: © UNIVERSAL EDITION/ERIC MARINITTSCH; PETER KOLMAN: © PRIVAT; ERNST KRENEK: © PFEIFER; GEORGES LENTZ: © STANLEY CICCONE; FRANZ LISZT: © FÉLIX NADAR; GUSTAV MAHLER: © ÖSTERREICHISCHE GUSTAV MAHLER GESELLSCHAFT; WOLFGANG AMADEUS MOZART: © ÖSTERREICH WERBUNG; NIGEL OSBORNE: © MALCOLM CROWTHERS; ARVO PÄRT: © UNIVERSAL EDITION/ERIC MARINITTSCH; PAUL PÄRTSON: © UNIVERSAL EDITION/ERIC MARINITTSCH; STEVE REICH: © ENSEMBLE MODERN; WOLFGANG RIHM: © UNIVERSAL EDITION/ERIC MARINITTSCH; DAVID SAWER: © AZZURA PRIMAVERA; ARNOLD SCHÖNBERG: © GISELLA SALDEN-GOTH; FRANZ SCHREKER: © UNIVERSAL EDITION; FRANZ SCHÜBERT: © UNIVERSAL EDITION; JAY SCHWARTZ: © UNIVERSAL EDITION/ERIC MARINITTSCH; MAURICIO SOTELO: © UNIVERSAL EDITION/WOLFGANG SCHAUFLEER; JOHANNES MARIA STAUD: © UNIVERSAL EDITION/JONATHAN IRONS; JENŐ TAKÁCS: © JENŐ TAKÁCS FOUNDATION; ALEXANDER ZEMLINSKY: © UNIVERSAL EDITION



Gilbert Amy



Anton Bruckner



Johann Sebastian Bach



Friedrich Cerha



Gustav Mahler



Arnold Schönberg



Nikolai Badinski



David Fennessy



Wolfgang A. Mozart



Franz Schreker



Vykintas Baltakas



Georg Friedrich Haas



Nigel Osborne



Franz Schubert



Luke Bedford



Cristóbal Halffter



Arvo Pärt



Jay Schwartz



Ludwig van Beethoven



Peter Kolman



Paul Patterson



Mauricio Sotelo



Alban Berg



Ernst Krenek



Steve Reich



Johannes Maria Staud



Luciano Berio



Georges Lentz



Wolfgang Rihm



Jenő Takács



Victoria Borisova-Ollas



Franz Liszt



David Sawyer



Alexander Zemlinsky

→ ORCHESTER

Fortsetzung

BERG, ALBAN (1885–1935)

Sonate op. 1

für Streichorchester | 13'

bearbeitet von

Wijnand van Klaveren (2011)

VI I, VI II, Va, Vc, Kb

(mind. 6 6 5 4 2 Spieler empfohlen)

UA: 18.05.2011 [↗] Amsterdam, Amsterdam

Sinfonietta

BORISOVA-OLLAS, VICTORIA (* 1969)

Creation of the Hymn (2013)

Konzert für Streichorchester | 15'

Bearbeitung von *Creation of the Hymn*

für Streichquartett

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 »Tonsättar-weekend« 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, Stockholm RSO

Der gute Ruf, den Borisova-Ollas in Schweden genießt, kommt in diesem neuen Auftrag des Sinfonieorchesters Göteborg und des Radio-Sinfonieorchesters Stockholm zum Ausdruck. Das neue Werk, das in Zusammenarbeit mit dem südafrikanischen Fotografen Steve Bloom entstehen wird, kombiniert Orchestermusik mit einer durch Bilder geschaffenen, visuellen Erzählebene.

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.

Tagebuch (2012) ^{UA}

für Orchester | 15'30"

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

UA: 06.02.2014 [↗] Frankfurt, hr-Sinfonie-

orchester, Dir. Andrés Orozco-Estrada

»Nach den gewichtigen, umfangreichen, im Ausdruck »bekenntnishaften« *Drei Orchesterstücken: Berceuse céleste, Intermezzo* und *Tombeau* sind im Herbst 2011 die viel einfacheren elf *Skizzen* für Orchester entstanden, kurze Stücke, durchsichtig im Satz und leicht fasslich. Schon während der Arbeit daran habe ich einige musikalische Situationen weitergedacht und in der Folge acht Stücke von epigrammatischem Zuschnitt – noch sparsamer und durchsichtiger als die *Skizzen* – geschrieben. *Tagebuch* heißt die Komposition, weil fast jedes Stück an einem Tag entstanden ist. Natürlich haben die Stücke stark unterschiedliche Charaktere; einige haben auch Titel wie *Scherzo*, *Intermezzo* oder *Etüde*. Es ging mir um die Spontaneität der Diktion. Leicht und schnell mit dem Pinsel hingeworfen, wollen sie nichts anderes sein als gute Musik. Und mein besonderes Anliegen: Der Zuhörer sollte nichts von der kompositorischen Arbeit merken, die gleichwohl dahintersteckt.« (Friedrich Cerha)

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,

Dir. Jukka-Pekka Saraste

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* uraufgeführt. In überarbeiteter Form umfassen dieses erste der drei Stücke, das von heller Klanglichkeit geprägt ist, 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 | 20'

3 0 5 3 - 6 3 5 0 - Schl(6), Hf(2), Klav - Str

UA: 17.10.2014 [↗] Donauessinger Musiktage,

SWR Sinfonieorchester Baden-Baden und Freiburg

Für die Donauessinger Musiktage 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!

FENNESSY, DAVID (* 1976)**Prologue** (*Silver are the tears of the moon*) (2013)

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 Films *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. 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 51)

HAAS, GEORG FRIEDRICH (* 1953)**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 Georg Friedrich Haas zu hören. Es war das erste Mal, dass Simon Rattle seine Musik dirigierte, und quasi eine Vorbereitung des Publikums auf die magischen Klangwelten dieses Komponisten. Nun schreibt Haas 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.

concerto grosso Nr. 1 (2013) UA

für vier Alphörner und Orchester

UA: 28.03.2014 ↗ [München, musica viva, HORNROH modern alphornquartet \(Balthasar Streiff, Heléne Berglund, Rudolf Linder, Michael Büttler\), Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks, Dir. Susanna Mälkki](#)

»Die Alphörner werden nicht als Symbole einer folkloristischen (Un-)Kultur verstanden, sondern als Tongeber einer anderen Intonationswelt (Obertonakkorde), die als Kontrast und als Erweiterung der traditionellen zwölfstimmigen Stimmung des Symphonieorchesters eingesetzt werden.« (Georg Friedrich Haas)

Concerto Grosso Nr. 2 (2014) UA

für Ensemble und Orchester | 20–25'

UA: 10./11.05.2014 ↗ [Glasgow, Tectonics Festival, BBC Scottish Symphony Orchestra, Dir. Ilan Volkov](#)

Auch im 2. *Concerto Grosso* prallen zwei Welten aufeinander: Der Gegensatz zwischen kammermusikalischer Intimität und orchestraler Fülle. Das Werk wird auch bei Wien Modern zu hören sein, wo es das Klangforum und das RSO Wien aufführen werden.

HALFFTER, CRISTÓBAL (* 1930)**Elegias a la muerte de tres poetas españoles** (1975/2013) UA

Reduzierte Fassung

für Orchester | 30'

Die reduzierte Fassung des Werkes wird in der Saison 2014/2015 vom spanischen Nationalorchester uraufgeführt.

Concerto Grosso (2012/2013) UA

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](#)

Das Werk ist »ein Spiel im besten Sinn«. Das Orchester tritt gegen ein Instrument an, »das vier Köpfe hat« (Halffter). Hin und wieder begleitet es nur, manchmal interferiert es, manchmal nimmt es Impulse auf und treibt das Geschehen so voran, ein produktiver Wettstreit.

KOLMAN, PETER (* 1937)**Drei Essays** (2011) UA

für Orchester | 12'

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

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

In Kolmans *Drei Essays* wird die Begegnung mit dem Klang in drei unterschiedlich konzipierten Essays immer neu betrachtet. Der erste Essay *Ferne Klänge* besteht aus unbestimmten, vibrierenden und impressionistisch anmutenden Klängen. Im zweiten Essay *Stop and go* begegnet man stehenden Klängen, die unvermittelt in eine Bewegung übergehen. Der dritte Essay *Episoden* wird von einer steigenden bzw. sinkenden Tonstruktur umrahmt, in der diverse musikalische Episoden erklingen, die jeweils ineinander übergehen oder sich kontrastieren.

→ ORCHESTER

Fortsetzung

KRENEK, ERNST (1900–1991)

3. *Symphonie* (1922)

für Orchester | 12'

2 2 2 3 - 2 1 0 0 - Pk – Str

Tanzauff.: 21.11.2013 ↗ [München, Staatstheater am Gärtnerplatz, Cuvilliéstheater, Dir. Michael Brandstätter, Karl Alfred Schreiner, Choreograf](#)

Berlin 1920. Im Wirbel der Inflation und im Aufkeimen des dunklen Sturms, der nur kurze Zeit später von hier aus über ganz Europa hereinbrechen wird, lädt die Weltmetropole Berlin zu einem letzten rauschhaften Tanz auf dem Vulkan ein. Zusammen mit seinem Ensemble enthüllt Choreograf Karl Alfred Schreiner die Extreme einer glanzvollen wie gnadenlosen Zeit. Zur Musik der Komponisten Hanns Eisler und Ernst Krenek (3. *Symphonie*) sowie zu den aufregendsten Schlagern der Zeit entsteht dabei eine übermütige Burleske, die einer dekadenten und vergnügungssüchtigen Gesellschaft den Spiegel vorhält.

LENTZ, GEORGES (* 1965)

Neues Werk (2015)

für Orchester

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

LISZT, FRANZ (1811–1886)

Vexilla regis prodeunt

für Orchester | 7'

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

rekonstruiert von Martin Haselböck (2012)

UA: 20.10.2013 ↗ [Franz Liszt Festival Raiding/](#)

[Österreich, Orchester Wiener Akademie,](#)

[Dir. Martin Haselböck](#)

(siehe Interview mit Martin Haselböck, Seite 28)

MAHLER, GUSTAV (1860–1911)

1. *Symphonie*

(Hamburger Fassung, »Titan«)

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: 10.05.2013 ↗ [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, Marlis Petersen, S; Janina Baechle, MS; Wiener Kammerorchester, Wiener Singakademie, 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.

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, Christina Landshamer, S; Essener Philharmoniker, 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.

PÄRT, ARVO (* 1935)**Swan Song** (1991/2013) 

für Orchester | 6'

2 2 2 2 - 4 2 3 0 - Pk, Hf, Glsp - Str

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, Gwyneth Wentink, Hf, Cappella Istropolitana, Dir. Bernard Sieberer](#)

»*Spider's Web* hat die Form eines kleinen Konzertes mit vier Sätzen für Solo-Harfe und Streichorchester. Es basiert auf *Spiders* für Solo-Harfe (1985), das seither unter Harfenisten internationale Bekanntheit erlangt hat. Die Stimme der Solo-Harfe ist mit dem Originalpart aus *Spiders* bis auf ein paar Ergänzungen beinahe identisch. Das Orchester begleitet die Harfe mit zusätzlichen Einleitungen, Kommentaren und Zwischenspielen.« (Paul Patterson)

RIHM, WOLFGANG (* 1952)**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, Internationale Bachakademie Stuttgart, Gächinger 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 tief sinnigen Künstler und Künstlerfreund. Und der Gächinger Kantorei verdanke ich – eben vor allem durch ihn – manch wunderbare Aufführung.« (Wolfgang Rihm)

A Tribute (Über die Linie VIII)

(2012–2013)

für Orchester | 20'

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

UA: 23.06.2013  [Aldeburgh Festival, Hallé Orchestra, Dir. Mark Elder](#)

Dieser Kompositionsauftrag kam 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 2 (2013)

für Orchester | 15'

1 2 7 6 - 6 4 4 2 - Schl(6), Hf, Klav, Vc(12), Kb(8)

UA: 20.10.2013  [Berlin, Berliner Philharmoniker, Dir. Simon Rattle](#)

Zum 50-jährigen Jubiläum des Scharoun-Baus (Berliner Philharmonie) schrieb Rihm ein Werk, das den akustischen Besonderheiten des Konzertsaals Rechnung trägt, indem sechs Klarinetten und drei Schlagwerker im Raum verteilt sind. »So improvisatorisch der Gestus, so gedanklich klar reagiert Rihms Musik doch auf das Thema Musik und Raum – statt den Raum bloß für ein musikalisches Arrangement zu nutzen«, schrieb die Berliner Zeitung (Peter Uehling, 21.10.2013).

»In der sinnlich packenden Schönheit und der fasslichen Dramaturgie stellt dieses Stück, wie oft bei Rihm, schnell eine Affinität zum Hörer her«, meinte die FAZ (Jan Brachmann, 21.10.2013).

Verwandlung 5 (2013) 

für Orchester | 15'

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

UA: 20.11.2013  [Wien, Cleveland Orchestra, Dir. Franz Welser-Möst](#)

Die Gesellschaft der Wiener Musikfreunde erteilte Rihm aus Anlass ihres 200. Geburtstags einen Auftrag für Orchester.

Transitus (2014) 

für Orchester | ca. 15'

UA: 05.05.2014  [Mailand, Filarmonica della Scala, Dir. Riccardo Chailly](#)**Doppelkonzert für Violine, Violoncello und Orchester** (2014) UA: Mai 2014  [Dresden, Mira Wang, Vl; Jan Vogler, Vc; Dresdner Staatskapelle](#)**Neues Werk** (2014) 

für Orchester | ca. 15'

UA: 04.06.2014  [Essen, Essener Philharmoniker, Dir. Tomas Netopil](#)**Zweites Konzert für Klavier und Orchester** (2014) UA: August 2014  [Salzburger Festspiele, Tzimon Barto, Klav; Gustav Mahler Jugendorchester, Dir. Christoph Eschenbach](#)**Konzert für Horn und Orchester** (2014) UA: 19.08.2014  [Lucerne Festival, Stefan Dohr, Hn; Mahler Chamber Orchestra, Dir. Daniel Harding](#)**Neues Werk** (2014/2015) 

für Klaviertrio und Orchester

UA: 2014/2015  [WDR, Jean-Paul Trio, Dallas Symphony Orchestra](#)**Neues Werk** (2014/2015) 

für Chor und Orchester

UA: 10.12.2015  [Madrid, Orquesta y Coro de la Comunidad de Madrid](#)

ECLAT

Festival Neue Musik Stuttgart

6. – 9. Februar 2014

Mediterranean Voices –

eine Video-Musik-Architektur mit Uraufführungen von

Dániel Péter Biró, Zeynep Gedizlioglu, Zaid Jabri, Nimrod Katzir, Brahim Kerkour, Zad Moultaqa, Samir Odeh-Tamimi, Amr Okba, Marianthi Papalexandri-Alexandri, Silvia Rosani, Evis Sammoutis, Josep Sanz

Videos Daniel Kötter / Modulare Architektur Sofia Dona
Neue Vocalsolisten Stuttgart

Enno Poppe › Interzone

Lieder und Bilder für sechs Stimmen, Ensemble und Elektronik
Text Marcel Beyer / Video Anne Quirynen

Weitere Werke von

Boris Baltschun ^{UA}, Christian Billian ^{UA}, Annesley Black ^{UA}, Nikolaus Brass,
Brian Ferneyhough ^{UA}, Peter Gahn, Christoph Ogiermann ^{UA},
Brice Pauset ^{UA}, José-María Sánchez-Verdú ^{DE}, Rebecca Saunders ^{DE},
Salvatore Sciarrino, Martin Schüttler ^{UA}, Jay Schwartz ^{UA}, Hannes Seidl ^{UA},
Jagoda Szmytka ^{UA}, Hans Thomalla ^{UA}, Joanna Wozny ^{UA}

mit

ascolta, ensemble mosaik, ensemble recherche, Experimentalstudio des SWR,
Neue Vocalsolisten Stuttgart, SWR Vokalensemble Stuttgart,
Radio-Sinfonieorchester Stuttgart des SWR, Florian Helgath, Nicolas Hodges,
Johannes Kalitzke, Severine Ballon, Omar Ebrahim

Musik der Jahrhunderte / www.mdjstuttgart.de / www.eclat.org



→ **ORCHESTER**
Fortsetzung**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 - StrUA: 15.02.2013 ↗ London, Christine Rice, MS;
Marcus Farnsworth, Bar; BBC Symphony Orchestra,
Dir. Ilan VolkovSawer erzählt, basierend auf einem Text
von Howard Barker, die Geschichte des
Abschieds eines Soldaten von seiner
Mutter, der quälenden Sorge der Mutter
um ihren Sohn und den Ängsten des
Soldaten. Das Werk ist nominiert für den
British Composer Award 2013.**SCHWARTZ, JAY (* 1965)****Music for Orchestra IV** (2014) 

für Orchester | 25'

UA: 08.02.2014 ↗ Stuttgart, ECLAT Festival Neue
Musik Stuttgart, Radio-Sinfonieorchester Stuttgart des
SWR, Dir. Johannes Kalitzke*Music for Orchestra IV* experimentiert mit
dem Phänomen der Periodizität und der
Synchronizität eines Pendels wie auch
einer Wellenbewegung und verbindet
mithin erneut Schwartz' Affinität zur Phy-
sik mit den poetischen und ästhetischen
Dimensionen von Klang.**STAUD, JOHANNES MARIA**

(* 1974)

Konzert für Violine und Orchester(2014) 

für Violine und Orchester | 20'

UA: 27.08.2014 ↗ Lucerne Festival, Midori, VI;
Luzerner Sinfonieorchester, Dir. James Gaffigan**TAKÁCS, JENŐ (1902–2005)****Tarantella** (1937)für Klavier und Orchester | 15'
2 2 2 2 - 2 2 1 1 - Pk, Schl - Str*Tarantella* entstand 1937 in Kairo, wo
Takács als Professor für Klavier am
Konservatorium unterrichtete, und wurde
im gleichen Jahr in Wien uraufgeführt.
Das rhythmisch effektvolle, virtuose Stück
mit volkstanzhaftem Gepräge begründe-
te den Weltruhm des Komponisten und
erlebte mit ihm am Klavier eine Unzahl
von Aufführungen. Takács bewies mit
Tarantella, welch starke Anregungen echte
bodenständige Volksmusik zu geben
vermag. Sie erscheint in der elementaren
Kraft des vom exotischen Schlagzeug
und Klavier getragenen Rhythmus durch
Strawinsky und Bartók beeinflusst.**ZEMLINSKY, ALEXANDER**

(1871–1942)

Die SeejungfrauFantasie in drei Sätzen für großes
Orchesternach einem Märchen von Andersen | 47'
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 PoschnerZemlinsky hatte die Partitur der *Seejung-
frau* in drei Teile gegliedert. Die kritische
Neuausgabe von Antony Beaumont von
2013 bringt zwei mögliche Fassungen
des zweiten Teils. Die erstmals edierte
Urfassung beinhaltet die wiedergefundene
Episode der Meerhexe, die dem Charak-
ter des Werks einen völlig neuen Akzent
verleiht. Nach Deutschland, den Niederlan-
den, Österreich, Schweiz und Italien folgen
weitere Erstaufführungen der Urfassung in
den USA, Kanada und Polen.**KAMMERORCHESTER /
ENSEMBLE /
KAMMERMUSIK****AMY, GILBERT (* 1936)****Jeux** (1971)

für 1–4 Oboen | 8'

eingrichtet für Sopransaxofon
von Claude Delangle (2012)
UE36075**BALTAKAS, VYKINTAS (* 1972)****Eselbrücke** (2013)

für Ensemble | 10'

1 1 1 0 - 1 1 1 0 - Schl(2), Cemb - VI, VI,
Va, Vc, KbUA: 24.08.2013 ↗ Salzburger Festspiele,
Scharoun Ensemble, Dir. Matthias PintscherDas Werk *Eselbrücke* entstand im
Auftrag der Salzburg Foundation und ist
inspiriert von der Lichtinstallation *Beyond
Recall* von Brigitte Kowanz, die auf der
Staatsbrücke in Salzburg zu sehen ist.**Eine kleine Nachtmusik** (2013)

für Violine solo | 5'

UA: 26.10.2013 ↗ Leuven, Transit Festival,
Wiberts Aerts, VI»Diese auf einer Violinsaiten gespielte
Miniatur ist ein Wiegenlied, das ich mei-
nen Töchtern seit einigen Jahren vorsinge.
Meine Musik wurde in diesem Werk
teilweise von fraktalen Ideen, nach deren
Prinzip ein großes Bild aus vielen kleinen
Bildern entsteht, beeinflusst. Ich konnte
keinen passenderen Titel als *Eine kleine
Nachtmusik* hierfür finden. Dies bleibt
jedoch der einzige Bezug zu Mozart,
den ich mir mit großen Respekt von ihm
geborgt habe.« (Vyktas Baltakas)**Neues Werk** 

für Bläserquintett

UA: 10.01.2014 ↗ London, Cataleya Quintet

→ KAMMERORCHESTER / ENSEMBLE / KAMMERMUSIK *Fortsetzung*

BEDFORD, LUKE (* 1978)

Renewal (2013)

für 12 Musiker | 22'

1 1 1 0 - 1 0 1 0 - Schl, Hf - Str

UA: 22.05.2013 ↗ [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 Vergänglichkeit.« (Luke Bedford)

Folwing the Threed (2013)

für Altsaxophon und Violoncello | 9'

»Der Titel ist Geoffrey Chaucers *The Legend of Good Women/The Legend of Ariadne* entnommen. Das Stück selbst hat etwas Labyrinthisches. Die Instrumente folgen stets einem roten Faden und versuchen – geleitet von einer Vielzahl unterschiedlicher Geschwindigkeiten und Taktwechsel – den Weg hinaus zu finden.« (Luke Bedford)

Wonderful Four-Headed

Nightingale (2013)

für Streichquartett | 9'

UA: 28.10.2013 ↗ [Wien Modern, Arditti Quartet](#)

»Dieses Werk ist eine Bearbeitung meines *Wonderful Two-Headed Nightingale* für Violine, Viola und 15 Spieler. Der Originaltitel stammt von einem Werbeplakat aus dem 19. Jahrhundert, das ein Paar singender siamesischer Zwillinge zeigt: Millie und Christine McCoy. Ihre Geschichte und das Plakat faszinierten mich. Im Streichquartett gibt es vier klar definierte Abschnitte. Nach einem Duett zwischen der 1. Violine und der Viola kommen allmählich die 2. Violine und das Violoncello hinzu und übernehmen die rhythmischen Impulse. Diese steigern sich zu einem kritischen Höhepunkt, an dem die Musik kollabiert, nur eine Folge nackter Akkorde bleibt übrig. Aber anstatt zu verklingen, lebt der Anfang erneut auf und beendet damit das Stück.« (Luke Bedford)

BERG, ALBAN (1885–1935)

Vier Stücke für Klarinette und Klavier op. 5 (1913)

für Klarinette und Ensemble | 8'

bearbeitet von Klaus Simon (2012)

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

UA: 09.12.2013 ↗ [Berlin, Konzerthaus, Zafraan Ensemble, Dir. Klaus Simon](#)

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 Gründer und Präsidenten Arnold Schönberg zugeeignet. Klaus Simon hat die kurzen, attraktiven Stücke für Ensemble oder Kammerorchester eingerichtet. Die Streicher können solistisch wie auch chorisches besetzt werden.

BERIO, LUCIANO (1925–2003)

Ofanìm (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, Esti Kenan Ofri, Tempo Reale, Dir. Danilo Grassi](#)

In *Ofanìm* lässt Berio zwei sehr unterschiedliche Textsphären des Alten Testaments alternieren: »Die dramatische Vision des Hesekiel – persönlich und apokalyptisch wie bei keinem anderen Propheten – steht im strengen Kontrast zur irdischen Sinnlichkeit der Verse des Hohelieds. Die fantastischen Erscheinungen der Vision Hesekiels wirbeln über 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 Hesekiel beinhalten. Die anderen begnügen sich mit reiner Vokalität und Instrumentalität. Eine neue, überarbeitete Partitur dieses Werkes ist in Vorbereitung und wird 2014 verfügbar sein.

CERHA, FRIEDRICH (* 1926)

Étoile (2011)

für 6 Schlagzeuger | 23'

UA: 03.08.2013 ↗ [Salzburger Festspiele, Martin Grubinger, Schl; The Percussive Planet](#)

Man könnte meinen, dass ein »junger Wilder« *Étoile* komponiert hat, schreiben die Salzburger Nachrichten nach der umjubelten Uraufführung bei den Salzburger Festspielen. Aber neben allen impulsiven Ausbrüchen, die die sechs Schlagzeuger (durch einen Clip im Ohr miteinander verbunden) zu bewältigen haben, fasziniert Cerha durch eine unglaubliche Farbfantasie, hervorgezaubert durch Marimba, Xylophone und mikrotonale Stabspiele. Ein Ereignis!

Acht Stücke (2012)

für 3 Klarinetten | 19'30"

UA: 15.06.2014 ↗ [Wien, Musikverein, the clarinotts](#)

»Die Stücke sind für Ernst Ottensamer, Soloklarinetist der Wiener Philharmoniker, und seine zwei Söhne geschrieben und von sehr unterschiedlichem Charakter. Sie machen von allen Spielarten – von der fließenden Legato-Kantilene bis zum kapriziösen, manchmal karikierenden, kurzen Staccato – Gebrauch. Die Formen ergeben sich zumeist aus der rhapsodischen Entwicklung, es gibt keine Reprisen und fast keine motivischen Bezüge.« (Friedrich Cerha)

Fünf Sätze (2013)

für Violoncello und Klavier | 10'

»Die *Fünf Sätze* sind von epigrammatischer Kürze, von großer Direktheit in der Darstellung, von klarer Form und auf Fasslichkeit gestimmt. Der rasche Pinsel knüpft freilich an von älterer Arbeit Vertrautes an.« (Friedrich Cerha)

FENNESSY, DAVID (* 1976)**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. Er ist der zweite Teil der Werktrilogie auf die Tagebücher Werner Herzogs.

(siehe auch *Prologue (Silver are the tears of the moon)*, Seite 45)

Hauptstimme (2013) 

für verstärkte Solo-Viola und Ensemble | 17'

1 1 1 1 - 0 0 0 0 - Rhodes piano, Schl, E-Git - Vl, Va, Vc, Kb

UA: 16.11.2013 ↗ Huddersfield Festival, Garth Knox, Va; Red Note Ensemble Scotland, Dir. Garry Walker

»Viele meiner Werke der letzten Jahre – von *Graft* für Streichquartett (2000) bis hin zu *13 Factories* für Ensemble (2009) – konzentrieren sich auf das Konzept des Individuums und darauf, was es zu einer Gruppe beitragen kann und wie es in dieser funktioniert. Es geht auch darum, wie diese Gruppe aussagekräftig mit einer Stimme sprechen kann. Der Gedanke steht auch bei diesem neuen Werk für Solo-Viola und Ensemble im Mittelpunkt. Einen Gutteil der Zeit ist die Solo-Viola unter den dichten Klängen des Ensembles begraben und will vor allem einfach gehört werden. Hat sie das einmal geschafft, stellt sich eine komplexere Frage: Was möchte sie ausdrücken?« (David Fennessy)

HAAS, GEORG FRIEDRICH (* 1953)**Introduktion und Transsonation** (2013)

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

Giacinto Scelsi hat die Anatomie des Klangs erforscht, indem er auf Tonbändern musikalische Prozesse direkt und unmittelbar komponiert hat, ohne dabei den üblichen Weg über die Notenschrift zu nehmen. Georg Friedrich Haas, der seit jeher stark von Scelsi beeinflusst wurde, legt eines dieser Bänder den Musikerinnen und Musikern vor und fordert sie auf, das Gehörte mit den Klängen ihres jeweiligen Musikinstrumentes gleichzeitig wiederzugeben. Die originale Aufnahme Scelsis ersetzt die Notenschrift und wird parallel zu den Instrumentalklängen abgespielt. Zu dieser Instrumentalwerdung der Tonbandkomposition Scelsis hat Haas eine Einführung geschrieben, die in ihrer feinstufigen Intonation, in ihrer dynamischen Gestaltung und in ihrer Rhythmik in die musikalische Sprache des Tonbandes von Scelsi hinführen will.

Dido (2012)

für Sopran und Streichquartett | 9'

UA: 09.05.2013 ↗ Schwetzingen SWR Festspiele, Sarah Wegener, S; Kairos Quartett**Wohin bist du gegangen?** (2013) 

Musik für Chor und 17 Instrumente | 12' mit Lichtregie

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

UA: 27.11.2013 ↗ Salzburg, Dialoge, Klangforum Wien, Salzburger Bachchor, Dir. Clement Power

Grundlage von *Wohin bist du gegangen?* sind Texte des persischen Dichters Fariduddin Attar (ca.1136–ca.1220) in einer freien Übertragung des Komponisten. Die Chorstimmen sind räumlich vom Ensemble getrennt (auf einer Seite die männlichen, auf der anderen Seite die weiblichen Stimmen). Das Werk beginnt in traditioneller Aufführungssituation, aber nach wenigen Sekunden wird das Licht bis zur völligen Dunkelheit reduziert.

Tombeau (2013) 

für Violine, Violoncello und Klavier | 3' Bearbeitung über ein Mozart-Fragment KV 616a

UA: 30.11.2013 ↗ Salzburg, Dialoge, Frank Stadler, Vl; Florian Simma, Vc; Alexander Melnikov, Klav**8. Streichquartett** (2014) | ca. 25' UA: 21.10.2014 ↗ Basel, JACK Quartet**HALFFTER, CRISTÓBAL (* 1930)****Ausencias** 8. Streichquartett (2012) | 24'UA: 03.06.2013 ↗ Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia, Leipziger Streichquartett**Sones del prebarroco español**(2012/2013) 

Transkriptionen über Werke von Antonio de Cabezón, Cristóbal de Morales und Alonso Mudarra für Blechbläseroktett | 12–14'

UA: 30.10.2013 ↗ Valladolid, Orquesta Sinfónica de Castilla y León

Seit 25 Jahren gibt es in Kastilien eine Initiative, die verborgene Kunstwerke des 15. und 16. Jahrhunderts in alten Kirchen aufstöbert und versucht, sie der Vergessenheit zu entreißen. Halffter hat sich nun Werke von drei spanischen Komponisten aus dieser Zeit vorgenommen und deren Substanz für Blechbläseroktett bearbeitet. Sie erscheinen somit in neuem Licht.

OSBORNE, NIGEL (* 1948)**Espionage** (2013) *Three miniature sonatas*
Studies in Poussin and happenstance
für Violine solo | 8'UA: 01.11.2013 ↗ Wien Modern, Ernst Kovacic, Vl

→ KAMMERORCHESTER / ENSEMBLE / KAMMERMUSIK Fortsetzung

PÄRT, ARVO (* 1935)

Vater unser (2005/2013)

für Knabensopran oder Countertenor
und Streichquintett oder Streichorchester
| 2'50"

UA: 03.10.2013 ↗ [Wollongong, Andreas Scholl,](#)
[Ct; Solisten des Australian Chamber Orchestra](#)

Arvo Pärts Vertonung des deutschen Textes des *Vater unser* wurde 2005 für Knabenstimme und Klavier geschrieben. Das Werk entstand – ungleich vieler anderer Werke von Pärt – völlig spontan, in einem Atemzug. Dieses dadurch so unmittelbar wirkende Werk hat Arvo Pärt 2013 auf Anregung von Andreas Scholl für Countertenor und Streicher umgearbeitet.

REICH, STEVE (* 1936)

Guitar Phase (2013)

bearbeitet für Gitarre und Tonband oder
4 Gitarren von Philipp Schmidt | 14–16'

Ausgehend von *Violin Phase* (1967) von Steve Reich hat Philipp Schmidt eine Fassung für Gitarre erarbeitet, bei der der Ausführende erst gegen eine, dann zwei und schließlich drei von ihm selbst vorher aufgenommene rhythmische Kombinationen spielt. Graduelle Phasenverschiebungen erzeugen hinreißende Effekte. Siehe Video ↗ <http://bit.ly/17f7wy7>

RIHM, WOLFGANG (* 1952)

Epilog (2012/2013)

für Streichquintett | 15'

UA: 10.02.2013 ↗ [Stuttgart, ECLAT Festival](#)
[Neue Musik Stuttgart, Jean-Guihen Queyras, Vc;](#)
[Arditti Quartet](#)

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 weitergebracht.« Die Kombinationsmöglichkeit von *Epilog* mit Schuberts miraculösem *Streichquintett* liegt auf der Hand.

Klangbeschreibung 2 Innere Grenze
(1986–1987/2013)

für 4 Singstimmen, 5 Blechbläser und 6
Schlagzeuger | 30'

UA der Neufassung: 15.06.2013 ↗ [Paris,](#)
[Ensemble Intercontemporain, EXAUDI vocal ensemble,](#)
[Dir. François-Xavier Roth](#)

Drei Sonette von Michelangelo (2013)
in Rilkes Übertragung

für Bariton und Klavier | 12'

UA: 07.07.2013 ↗ [Bad Kissingen, Kissinger](#)
[Sommer, Hans Christoph Begemann, Bar](#)

Harzreise im Winter (2012) 

für Bariton und Klavier | 13'

Text von Johann Wolfgang von Goethe
UA: 01.06.2014 ↗ [Würzburg, Residenz,](#)
[Christian Gerhaher, Bar; Gerold Huber, Klav](#)

Will Sound More Again Anew

(2014) 

für Ensemble | 15'

UA: 2014 ↗ [Köln, Köln Studio musikFabrik](#)

SAWER, DAVID (* 1961)

Rumpelstiltskin Suite (2011)

für 13 Spieler | 25'

1 1 2 1 - 1 1 0 1 - Hf - VI, 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 Klangeffekten und sich schrittweise aufbauender Ekstase«. Sawer gestaltete nun eine Suite aus dem Ballett für die BCMG.

Neues Werk (2014) 

für Blechbläserquintett | 10–12'

UA: 04.–06.07.2014 ↗ [London, New Music](#)
[Biennial, Onyx Brass](#)

Neues Werk (2014) 

für Ensemble | 10–12'

UA: Juli 2014 ↗ [London, Aurora Orchestra](#)

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)

M (2013)

für Solo-Bariton und Ensemble | 12'

1 1 1 1 - 1 1 1 0 - Schl, Klav - Str

UA: 24.08.2013 ↗ [Salzburger Festspiele,](#)
[Dietrich Henschel, Bar; Scharoun Ensemble,](#)
[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.

Lament (2013)

für Solostimme und Saxophonquartett
| 12'

UA: 08.10.2013 ↗ [Freiburg, Sibylle Kamphues,](#)
[MS; Rascher Saxophon-Quartett](#)

Neues Werk (2014) 

für Streichquartett

UA: 2014 ↗ [Asasello Quartett](#)

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

KLASSIK NEU DENKEN.

brucknerorchester)))
linz



DAS BRUCKNER ORCHESTER LINZ IM WIENER MUSIKVEREIN

FR | **31. JÄNNER 2014** |

19.30 UHR

IGOR STRAVINSKY

*Symphonies d'instruments
à vent*

ARVO PÄRT

*Silhouette
Hommage à Gustave Eiffel
für Streichorchester und
Schlagzeug (2009, ÖEA)*

*Sinfonie Nr. 4
„Los Angeles“
für Streichorchester, Harfe,
Pauken und Schlagzeug (2008)*

SERGEJ RACHMANINOV

*Konzert für Klavier und
Orchester Nr. 3 d-Moll op. 30*

Sergej Redkin Klavier

Information und Tickets:

www.jeunesse.at
www.musikverein.at
www.brucknerorchester.at

T·O·G ÖÖ THEATER UND
ORCHESTER GMBH

ÖÖ
KULTUR



LIU, WEN (* 1988)

Impossibility of being still (2012) 

für Ensemble | 17'

UA: 07.11.2013 [↗] [Wien, Radiokulturhaus, Franz Michael Fischer Vl; Johannes Flieder, Va; Larsch Mlekusch, Sax; Sylvie Lacroix, Fl; Krassimir Sterev, Akk; Milan Karanovic, Vc; Dir. Martin Kerschbaum](#)

»Das ›I Ging‹, das chinesische ›Buch der Wandlungen‹, lehrt uns, dass nichts auf dieser Welt – weder Dinge, noch Menschen, nicht einmal das Universum – konstant ist. Das Buch endet mit dem vierundsechzigsten Hexagramm – trotz des scheinbar stationären Gleichgewichts ist die Natur in stetiger Bewegung. Die alte chinesische Philosophie hat mich schon immer inspiriert – in Zeit und Raum gibt es keine Konstante. Somit habe ich versucht, Yin und Yang in diesem Stück zu verbinden: die Musik, jeder Klang, jede Harmonie, all das bewegt und vermischt sich.« (Wen Liu)

Wen Liu ist die Siegerin des Ö1 Talentebörse-Kompositionspreises 2012, der mit € 10.000,- dotiert ist und von der Oesterreichischen Nationalbank (OeNB) und der Universal Edition unterstützt wird. Dieses Kunstförderungsprojekt von Ö1 wurde 2011 ins Leben gerufen – als Wettbewerb für Komponistinnen und Komponisten an österreichischen Universitäten, der der Nachwuchsförderung dient.

Wen Liu wurde 1988 in China geboren. Seit 2005 studiert sie in Österreich, zuerst Konzertsach Klavier, dann Komposition am Konservatorium Wien Privatuniversität bei Christian Minkowitsch und Wolfgang Liebhart und bei Clemens Gadenstätter an der Universität für Musik und darstellende Kunst Graz. Neben dem Ö1 Talentebörse-Kompositionspreis 2012 hat die junge Komponistin bereits etliche Preise gewonnen: den ersten Preis der 5th International Composition Competition Francisco Escudero und den Fidelio Wettbewerb 2012. 2010 erhielt sie den Förderungspreis des Theodor Körner Fonds im Fach Komposition und 2009 war sie Gewinnerin des Josef Trattner Kompositionswettbewerbs.

Wen Liu war composer-in-residence beim Atlantic Music Festival (USA) und beim Festival Crossings, Zeitgenössischer Tanz/Musik (Johannesburg). Sie folgte einer Einladung des IRCAM und bekam Kompositionsaufträge vom Zebra Trio (Ernst Kovacic) beim steirischen herbst 2013. Ihre Werke wurden beim Festival Wien Modern 2008, der Jeunesse-Veranstaltung »Podium junge Künstler« 2009, Expo Shanghai 2010, Stockholm Fringe Fest 2012, Dimanche Rouge Paris 2012, International Computer Music Conference 2012 Ljubljana, Vienna SaxFest 2013, Hörfest 2010 Graz und Grafenegg Musik-Festival 2009 gespielt. Sie kann bereits auf Uraufführungen an wichtigen Häusern und internationale Rundfunkübertragungen ihrer Werke verweisen.

→ KAMMERORCHESTER / ENSEMBLE / KAMMERMUSIK Fortsetzung

SOTELO, MAURICIO (* 1961)

Ancora un segreto (2013)

Hommage-Sonate für Alfred Brendel für Klavier | 22'

UA: August 2013 [↗] [Bozen, 60. Int. Busoni Wettbewerb](#)

STAUD, JOHANNES MARIA (* 1974)

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 Intercontemporain, Dir. George Benjamin](#)

Caldera (für Tony Cragg) (2013)

Eine Szene im antilopischen Stil für Sopran, Klarinette und Klavier | 7'

UA: 24.08.2013 [↗] [Salzburger Festspiele, Mojca Erdmann, S; Scharoun Ensemble, Dir. Matthias Pintscher](#)

»Mein Werk bezieht sich, wie schon im Titel ersichtlich, auf die Skulptur von Tony Cragg, die in Salzburg am Makartplatz steht. Die organisch-magmatischen, assoziationsreichen Strukturen dieser Arbeit, die sich aus jedem Blickwinkel zu ändern scheinen, die Leichtigkeit der Gesamtstruktur, der Allusionsreichtum bei gleichzeitiger formaler Reduktion, ließen mich von Anfang an nicht mehr los. Von gewissen Sichtpositionen hat man gar den Eindruck von zwei überlebensgroß sich intim begegnenden Figuren. So lasse ich auch in meinem Werk den Sopran mit der Klarinette nahezu verschmelzen und erlaube beiden, in unterschiedlichsten Aggregatzuständen fortwährend zu interagieren.« (Johannes Maria Staud)

K'in (2012/2013)

für Fagott und Streichquartett | 12'

UA: 19.09.2013 [↗] Schwaz, Klangspuren Schwaz, Pascal Gallois, Fg, Hugo Wolf Quartett

»In der Sprache der Maya bedeutet *K'in* Sonne. Zugleich ist *K'in* auch die kleinste Einheit des Maya-Kalenders und entspricht einem Tag. Am 21. Dezember 2012, als ich mich mitten in der Arbeit an diesem Werk befand, hätte ja eigentlich die Welt untergehen sollen – zumindest wenn es nach einigen Apokalyptikern gegangen wäre, die sich auf die *Lange Zählung* des Maya-Kalenders berufen, in Wahrheit aber wohl zu viel H. P. Lovecraft gelesen haben. Dass sie nicht untergegangen ist, nahm ich als schönes Motto, mein Stück nach der Sonne der Maya, die auch am 22. Dezember 2012 wieder aufgegangen ist, zu taufen. Dieses durchaus rituelle Werk nimmt phasenweise den Charakter einer Evokation an. Das Fagott ist dabei häufig blockhaft einem kompakt gesetzten, skordierten Streichquartett gegenübergestellt.« (Johannes Maria Staud)

Neues Werk (2015) 

für Ensemble

UA: Frühjahr 2015 [↗] Freiburg, Ensemble Recherche**ZEMLINSKY, ALEXANDER**

(1871–1942)

Kammersymphonie (1934)nach dem 2. *Streichquartett* (1915)

für 14 Instrumente oder

Kammerorchester | 40'

bearbeitet von Richard Dünser (2013)

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

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 1 2 1 - 1 1 1 0 – Klav - VI(2), Va, Vc, Kb

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, Schl, Hf, Harm, Klav - VI.I, VI.II, Va, Vc, Kb

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 Rechnung zu tragen.« (Thomas Heinisch)

VOKAL- UND CHORWERKE

BRUCKNER, ANTON (1824–1896)

Drei frühe Lieder

für 6-stimmigen gemischten Chor | 9'
transkribiert von Clytus Gottwald (2013)
Frühlingslied (Heinrich Heine)
Herbstkummer (Matthias Jakob Schleiden)
Im April (Emanuel Geibel)
UE 36073 (lieferbar ab Januar 2014)

FENNESSY, DAVID (* 1976)

Neues Werk (2013/2014)

für Chor a cappella | 20'
UA: 02.05.2014 [↗ Cork, 60th Cork International Choral Festival, National Chamber Choir of Ireland, Dir. Paul Hillier](#)

»Vor einigen Jahren wurde ich auf ein außergewöhnliches Kunstwerk einer Frau namens Emma Hauck aufmerksam. Sie wurde vor etwa hundert Jahren in einer deutschen psychiatrischen Klinik aufgrund der Diagnose Schizophrenie behandelt. Während dieser Zeit produzierte sie seltenweise Texte. Sie schrieb ihrem Mann, der aufgehört hatte, sie zu besuchen, Tausende Bleistiftzeilen. Sie schrieb immer und immer wieder einfach die Worte »Herzensschatzi komm«, manchmal auch nur das Wort »komm«. Jede Seite war eng mit überlappendem Text bedeckt, manchmal unleserlich. Ich war tief beeindruckt von diesen sich wiederholenden Bitten und überzeugt, dass die verzweifelte Leidenschaft, die diese Seiten ausdrücken, tatsächlich nur mit Stimmen übermittelt werden kann. Ich stelle mir eine dichte Schichtung einer einfachen Linie vor; jede weitere Stimme verstärkt die Kraft der Bitte ...« (David Fennessy)

HAAS, GEORG FRIEDRICH (* 1953)

nocturno (2013)

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 Musikerinnen und Musiker singen/spielen auswendig, d. h. jede Chorsängerin und der Akkordeon- oder Klavierspieler benötigen nur zur Einstudierung eine Partitur.

Wohin bist du gegangen? (2013)

Musik für Chor und 17 Instrumente | 12' mit Lichtregie
1 1 1 1 - 1 1 1 1 - Schl(2), Akk, Klav - VI, VI, Va, Vc, Kb
UA: 27.11.2013 [↗ Salzburg, Dialoge, Klangforum Wien, Salzburger Bachchor, Dir. Clement Power](#) (siehe Seite 51)

SCHWARTZ, JAY (* 1965)

Zwielicht (2012)

für 3 Posaunen, Chor und Orgel | 60'
UA der Kölner Fassung:
11.07.2013 [↗ Köln, Romanischer Sommer, Dominik Susteck, Org; Kölner Vokalensemble, 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.

ZEMLINSKY, ALEXANDER

(1871–1942)

Zwei Gesänge

nach Texten von Maurice Maeterlinck für fünf Stimmen oder 5-stimmigen Chor | 7'
transkribiert von Clytus Gottwald (2010)
UE 35230

OPER / BALLETT

BEDFORD, LUKE (* 1978)

Through His Teeth (2013–2014)

Kammeroper | ca. 60'
für 3 Sänger und 8 Musiker
Libretto: David Harrower
UA: 03.04.2014 [↗ London, Royal Opera House \(Faust-Festival\), Dir. Sian Edwards, Regie: Bijan Sheibani](#)

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

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 in 2 Akten | 85–125'
nach der gleichnamigen Novelle von Jon Fosse
Libretto: Jon Fosse
Deutsche Übersetzung des Librettos: Hinrich Schmidt-Henkel
Solisten: 3 weibliche Rollen (S, MS, dunkler Alt); 2 männliche Rollen (Bar, T), 1 Schauspieler
Chor: SATB (32–44 Stimmen)
UA: 13.11.2015 [↗ London, Royal Opera House, Koproduktion mit der Deutschen Oper Berlin; Regie: Ole Anders Tandberg](#)

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 Kiel, Opernchor Kiel, Dir. Georg Fritzs

Halffter hat es mit seinem Librettisten Wolfgang Haendeler geschafft, den Roman Stefan Zweigs gültig und packend auf die Bühne zu bringen. Für zwei Kritiker der FAZ war die *Schachnovelle* »die Uraufführung des Jahres«. Die Neue Musikzeitung schrieb: »Die Schreibweise des Madrider Komponisten ist sich in diesen sechs Jahrzehnten, bei mancher Weiterentwicklung im Detail, prinzipiell treu geblieben: Es ist Moderne vom guten alten Schlag. Die Fließgeschwindigkeiten, Intonationen und feinen Färbungen des Tonsatzes, der zuvorderst seinen eigenen Gesetzen und Regeln folgt, korrespondieren freilich den Raum- und Zeitvorgaben des Textes und insbesondere dessen psychischen Konstellationen. Am hörbarsten knüpft Halffter an Alban Bergs Opern an.« Bei so viel Lob sollte eine Folgeaufführung nur eine Frage der Zeit sein.

MOZART, WOLFGANG AMADEUS (1756–1791)**Die Entführung aus dem Serail** (1782)

Singspiel nach einem Libretto von Johann Gottlieb Stephanie d. J.

Fassung für Kinder

für Soli und Ensemble | 70'

bearbeitet von Alexander Krampe (2013)

UA: 27.07.2013 ↗ Salzburger Festspiele, Solisten des Young Singers Project, salzburger orchester solisten, Dir. Ben Gernon, Regie: Johannes Schmid

Alexander Krampe weiß, wie Kinderohren hören. Auf seine erfolgreichen Kinderfassungen des *Schlauen Füchslens* und der *Zauberflöte* folgt nun Mozarts *Die Entführung aus dem Serail*, die er für ein Streichquintett, drei Holzbläser, Akkordeon und Schlagzeug orchestrierte.

Gemeinsam mit Regisseur Johannes Schmid hat Krampe auch den Text des geschickt-fantasievollen, mit lustigen Freiheiten aufwartenden »Entführungs«-Arrangements kindgerecht bearbeitet. Die originale Oper wurde auf 70 Minuten gekürzt und ist für Kinder ab 4 Jahren geeignet.

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 einer Krankheit 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)

1 1 1 1 - 1 1 1 0 - Schl(2), Hf, Cel, Harm, Klav - VI, VI, VI, VI, Va(2), Vc(3), Kb

UA: 12.09.2013 ↗ LinZ, Tabakfabrik, Produktion von EntArteOpera

Der Komponist Werner Steinmetz hat im Auftrag von EntArteOpera eine reduzierte Fassung von Schrekers Oper *Der Schatzgräber* erarbeitet. Die Oper wurde dabei auf die Besetzung der *Kammersymphonie* von Schreker (23 Soloinstrumente) reduziert. Beide Werke stammen aus derselben Schaffensperiode. Die Uraufführung am 12. September 2013 wurde von Publikum und Presse gefeiert.

STAUD, JOHANNES MARIA (* 1974)**Die Antilope** (2013–2014) 

Oper für 7 Gesangssolisten, Chor, Orchester und Elektronik | 70–75'

Libretto: Durs Grünbein

UA: August 2014 ↗ Lucerne Festival, Orchester und Chor des Luzerner Theaters, Dir. Howard Arman,

Experimentalstudio des SWR, Regie: Dominique Mentha (Koproduktion mit dem Tiroler Landestheater Innsbruck und der Kölner Oper)

»Die Oper erzählt die Geschichte eines jungen Mannes, Victor, der ein entfernter Verwandter und Wiedergänger des Victor Krap (Samuel Beckett, *Eleutheria*) und des *Schreibers Bartleby* (Hermann Melville) ist. Victor, ein Verweigerer und gesellschaftlich Außenstehender, entzieht sich einer immer klaustrophobischer werdenden Firmenfeier (inklusive sinnlos leerlaufendem Partygeschwätz) durch einen Sprung aus dem Fenster. In der Folge irrt Victor durch eine absurd verzerrte städtische Welt und gerät bei seiner »Reise durch die Nacht« in die eigenartigsten Situationen, die sich ihm teils bedrohlich und entsetzlich, dann wiederum komisch und grotesk, stets auf der Kippe zwischen Realem und Irrealem, darstellen. Unser Mann wird dabei hin- und hergerissen zwischen einem beobachtenden Abseitsstehen, einem spontanen Eingreifen-Wollen (er ist nicht ohne moralische Reizbarkeit) und einem Sich-Treiben-Lassen durch die Dynamik der kuriosen und sonderbaren Situationen, in die er stolpert. Am Ende dieser Reise kehrt Victor, dessen wahre Motivation ein Rätsel bleibt, jedenfalls wieder unerwartet und auf höchst eigenartige Weise auf die Firmenfeier zurück. Die Zeit ist während seiner Abwesenheit gleichsam stehengeblieben und die Party geht weiter, als ob nichts passiert sei. Die Möbius-Schleife hat sich geschlossen.« (Johannes Maria Staud, Durs Grünbein)

Neue CDs, DVDs und Bücher

CASELLA, ALFREDO ¹

Italia, Introduzione,

Corale e Marcia, Sinfonia

BBC Philharmonic Orchestra,

Dir. Gianandrea Noseda

[Chandos CD CHAN 10768](#)

Als Patriot schrieb Alfredo Casella 1909 mit *Italia* eine leidenschaftliche sinfonische Rhapsodie für sein Heimatland, wozu er von idiomatischen Merkmalen verschiedener italienischer Volksweisen angeregt wurde, die er für großes Orchester bearbeitete. Bei *Introduzione, Corale e Marcia* (1935) handelt es sich um eine der interessantesten Kompositionen für Blasorchester aus jener Zeit, die bis heute erstaunlich unbekannt geblieben und dem Dirigenten Hermann Scherchen (1891–1966) gewidmet ist. *Sinfonia* (1939) spiegelt Casellas Desillusionierung über den italienischen Faschismus wider, dessen Anhänger er zunächst war. Stilistisch balanciert es zwischen Strawinskys Neoklassizismus und Mahlers Komplexität.

KRENEK, ERNST ²

Concertino

Karl-Heinz Schütz, Fl; Christoph Koncz, Vi; Maria Prinz, Cemb; Academy of St Martin in the Fields, Dir. Sir Neville Marriner, [Chandos CD CHAN 10791](#)

Nach seiner gescheiterten Ehe mit Gustav Mahlers Tochter Anna ging Ernst Krenek 1924, in einer Zeit ruheloser Intensität, nach Paris und näherte sich in seinem Kammerorchesterwerk *Concertino* den »offensichtlicheren Mustern des Neoklassizismus« an. Wie er selbst erzählte, wandte er sich der Tonsprache dieser Epoche einzig und allein unter dem Einfluss von Strawinskys

Pulcinella zu, ein Musterbeispiel an Ausgeglichenheit und Objektivität, die eine unwiderstehliche Wirkung haben musste auf jemanden, der sein eigenes emotionales Chaos zu überwinden suchte. Zudem sah er in der Rückkehr zu vertrauten Formen einen Weg, ein breiteres Publikum anzulocken.

LIGETI, GYÖRGY ³

Atmosphères

Finnish Radio Symphony Orchestra, Dir. Hannu Lintu [Online CD ODE1213-2](#)

Nach seiner dramatischen Flucht aus Ungarn (1956) wurde György Ligeti zum ersten Mal mit elektronischen Mitteln und anderen Komponisten dieser Zeit konfrontiert. Es gelang ihm in kürzester Zeit, Anschluss an die musikalische Avantgarde in Westeuropa zu finden und erstaunliche Orchesterwerke wie *Apparitions* (1958) und *Atmosphères* (1961) zu schaffen, die er selbst als »Tonhaufen« bezeichnete. Ligeti: »Das musikalische Geschehen von *Atmosphères* manifestiert sich also nicht mehr auf der Ebene der Harmonik und Rhythmik, sondern auf der Ebene der klanglichen Netzstrukturen. Dadurch stieß ich in einen Bereich subtiler Sonoritäten vor, die einen Zwischenbereich zwischen Klängen und Geräuschen bilden. (...) Getragen wird das musikalische Geschehen von Klangfarbentransformationen.«

MAHLER, GUSTAV ⁴

Lieder aus »Des Knaben Wunderhorn«

RIHM, WOLFGANG

Rilke: 4 Gedichte

Christoph Prégardien, T; Bochumer Symphoniker, Dir. Steven Sloane [CPO CD 4561519](#)

Die klare und präzise Stimmführung von Christoph Prégardien und seine Fähigkeit, sich in den psychologischen Kern einer Rolle zu begeben, sind wie geschaffen für die Interpretation von Gustav Mahlers *Lieder aus »Des Knaben Wunderhorn«* und den Liedern *Rilke: 4 Gedichte* von Wolfgang Rihm, denen er sehr eng verbunden ist. Die ihm gewidmete Fassung für Tenor und Klavier führte er bereits 2002 in Stuttgart auf, begleitet vom Pianisten Siegfried Mauser. Auf der vorliegenden CD findet sich hingegen die 2004 erstellte Orchesterversion der Lieder. Im Orchesterklang stecken natürlich erweiterte Möglichkeiten, die Gefühlsregungen und Stimmungen der Texte umzusetzen, was Rihms Musik noch einfühlsamer macht. (cpo)

RIHM, WOLFGANG ⁵

Dionysos – Eine Opernphantasie

Mojca Erdmann, S; Elin Rombo, S; Virpi Räsänen, MS; Johannes Martin Kränzle, Bar; Matthias Klink, T; Deutsches Symphonie-Orchester Berlin, Wiener Staatsopernchor, Dir. Ingo Stagemann, Regie: Pierre Audi, Bühnenbild: Jonathan Meese [Euroarts DVD 2072608](#)

2010 war Wolfgang Rihm *Dionysos* einer der Höhepunkte der Salzburger Festspiele. Die Gedankenwelt des Spätwerks von Friedrich Nietzsche hat Rihm schon immer fasziniert – besonders dessen Dionysos-Dithyramben, an deren visionärer Kraft sich seine Kreativität entzündet hat. Nietzsche hielt sich für Dionysos, unterschrieb gar seine Briefe mit dessen Namen, glaubte an seine weltverändernde, heilbringende Mission. Sie verschmolzen zu einer Person, quasi doppelt belichtet. Und doch ist *Dionysos* keine Nietzsche-Biografie. Diese Opernphantasie ist vielmehr ein Spiel auf vielen Ebenen: ein Spiel mit dem Opern-Genre an sich. Aber auch eine spielerische Auseinandersetzung, was der Dionysos-Mythos in sich ist und uns heute bedeuten könnte.

SCHÖNBERG, ARNOLD ⁶

Pierrot lunaire

Livia Rado, Stimme; Ensemble Prometeo, Dir. Marco Angius [Stradivarius CD STR 33962](#)

»Aufnahmen von Arnold Schönbergs *Pierrot lunaire*, einer der Richtgrößen der Moderne des frühen 20. Jahrhunderts, sind relativ selten. Die vorliegende italienische Version ist jedoch nahezu vollkommen: die Sopranistin Livia Rado findet eine perfekt unbefangene Balance zwischen Sprache und Gesang und liefert die Texte mit dem genau richtigen Quantum

an Parodie. Sie verfolgt die albtraumhafte Reise des Protagonisten in Richtung schauerlicher Zerstörung mit gänzlicher Klarheit. Das Ensemble Prometeo mit all seinen Interpreten zeigt eine lebendige und eindringliche Leistung. Es fällt schwer, sich derzeit eine bessere und klarere CD-Aufnahme von *Pierrot lunaire* vorzustellen.« (The Guardian, Andrew Clements, 04.09.2013)

STAUD, JOHANNES MARIA ^{7 2}

Maniai

Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks, Dir. Mariss Jansons
BR-KLASSIK CD 900119, 6 CDs

Auf dieser 6-CD-Edition werden die neun Beethoven-Symphonien durch von Mariss Jansons vergebene Kompositionsaufträge an sechs zeitgenössische Komponisten ergänzt. Johannes Maria Stauds *Maniai* ist nach Beethovens 1. *Symphonie* zu hören. Staud: »Die ›Erste‹ ist wahrscheinlich das Stück, weswegen ich überhaupt Komponist geworden bin. Mich hat für diese Arbeit besonders der Finalsatz fasziniert, diese mitreißende und hemmungslos impulsive Musik, die aus der anfangs zögerlich aufsteigenden Bewegung so schlüssig und spannend entwickelt wird. In *Maniai* entsteht eine Musik, die Beethoven nicht zitiert, die aber durch seine Bewegungsmuster inspiriert ist und diese konsequent fortspinnt.«

SZYMANOWSKI, KAROL ^{7 8}

3. *Symphonie* (Das Lied der Nacht), *Stabat Mater*

Sally Matthews, S; Ekaterina Gubanova, MS; Kostas Smoriginas, Bar; Simon Halsey, Toby Spence, T; London Symphony Chorus and Orchestra, Dir. Valery Gergiev
LSO Live CD LSO0739

Man sollte das der 3. *Symphonie* zugrunde liegende Gedicht des persischen Poeten und Mystikers Jalal ad-Din ar-Rumi lesen, bevor man sich die Musik anhört. Karol Szymanowski ist es auf bewundernswerte Weise gelungen, die geheimnisvolle, schwüle, exotische Atmosphäre des Gedichts in Töne umzusetzen. »Wahrheit füllt mit lichtem Flügel diese Nacht! Schlaf nicht, Gefährte«. Dem Tenor gesellt sich ein oft nur Vokalisten singender Chor zu; im Orchester spielt die Geige immer wieder eine führende Rolle.

SZYMANOWSKI, KAROL ^{7 9}

Stabat Mater, *Harnasie*

Lucy Crowe, S; Pamela Helen Stephen, MS; Gabor Bretz, Bar; Robert Murray, T; BBC Symphony Orchestra and Chorus, Dir. Edward Gardner
Chandos CD CHSA 5123

Karol Szymanowski schwebte jahrelang ein religiöses Musikstück auf Polnisch vor. Sein *Stabat Mater* ist tief in der Tradition verwurzelt und gewinnt gerade durch Aussparung von Emotionalität an überwältigender Dichte. Die einfache Struktur, die klare Form, die strenge Harmonie und die sparsame Orchesterbearbeitung zeichnen das Werk als formal-kompositorische Meisterleistung aus, die den Hörer

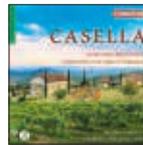
mit ihrer Reinheit und Logik der Form in den Bann zieht. Die Ballett-Pantomime *Harnasie* geht in ihrer Derbheit und Vitalität über die anderen seiner folkloristischen Werke hinaus. Die Musiktradition des in Südpolen ansässigen Karpantenvolks der Góralen inspirierte Szymanowski durch deren schieren Überschwang.

WEILL, KURT ^{7 10}

Zaubernacht

Ania Vegry, S; Arte Ensemble
CPO CD 1588278

Die Partitur von Kurt Weills 1922 uraufgeführter Kinderpantomime *Zaubernacht* war verschollen, bis sie 2006 in einem Verlags safe wieder auftauchte. Zur Handlung: Eine Spielzeugfee erweckt in einem Lied zur nächtlichen Stunde diverse Spielzeuge im Kinderzimmer eines Geschwisterpaares zum Leben. Angesichts des begrenzten Budgets instrumentierte Weill das Stück für ein neunköpfiges Kammerensemble, wählte dabei allerdings eine ungewöhnliche Besetzung, bei der er Klavier, Schlagwerk und fünf Streichern eine Flöte und ein Fagott zur Seite gab. Hiermit stellte er sich selbst eine kreative Herausforderung, die er ebenso individuell wie abwechslungsreich löste. Auf der vorliegenden CD sind die aparten Spielzeugwalzer, Märsche und Polkas zum ersten Mal im Original zu hören.



1



2



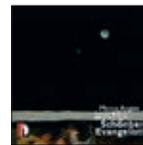
3



4



5



6



7



8



9



10

Neue CDs, DVDs und Bücher

ZEISL, ERIC ⁷ 11

Little Symphony

UCLA Philharmonia,
Dir. Neal Stulberg
Yarlung Records CD 96820

1935 besuchte Eric Zeisl in Wien die erste Ausstellung der 14-jährigen Künstlerin Roswitha Bitterlich, die 1933 als Wunderkind entdeckt worden war. Berührt von ihren einzigartigen Visionen komponierte er *Little Symphony* mit den Sätzen: *Der Wahnsinnige* (Coverabbildung), *Arme Seelen*, *Der Leichenschmaus* und *Die Vertreibung der Heiligen*. Zeisl: »Die Malereien, aber eher die Ideen hinter den Bildern, übten eine derartige Faszination auf mich aus, dass ich sofort, als ich von der Ausstellung nach Hause kam, anfang, diese Ideen in Musik umzusetzen und das Werk in vier Tagen vollendete.«

BÜCHER

KRONES, HARTMUT UND MUXENEDER, THERESE (HRSG.) ⁷ 12

Luigi Dallapiccola, die Wiener Schule und Wien

Schriften des Wissenschaftszentrum Arnold Schönberg, Band 8
Böhlau Verlag, Wien
ISBN: 978-3-205-78822-5

Zu den ersten Komponistenpersönlichkeiten, die sich außerhalb der Schönberg-Schule der Zwölftonmethode verschrieben, zählte der

Italiener Luigi Dallapiccola (1904–1975). Wegen ihrer radikalen Atonalität wurden seine Kompositionen aber sowohl im nationalsozialistischen Deutschland als auch im faschistischen Italien abgelehnt, sodass er erst nach dem Zweiten Weltkrieg zu breiter Anerkennung gelangte. Der Band beleuchtet die mannigfaltigen Beziehungen des Komponisten zu Wien und zu seinem Verlag, der Universal Edition, sowie zur »Wiener Schule« insgesamt und versammelt die Referate des am 18. und 19. Oktober 2004 gemeinsam vom Wissenschaftszentrum Arnold Schönberg und dem Wiener Arnold Schönberg Center veranstalteten Symposiums anlässlich des 100. Geburtstages von Dallapiccola.

BÓNIS, FERENC (HRSG.) ⁷ 13

Zoltán Kodály und die Universal Edition

Briefwechsel 1938–1966

Argumentum Verlag und
Zoltán Kodály Archiv, Budapest
ISBN: 978-963-446-702-1

Dieses Buch beinhaltet die gesamte Verlagskorrespondenz der Universal Edition mit Zoltán Kodály zwischen 1938 und 1966 und auch die jeweiligen Antwortbriefe, die im Zoltán Kodály Archiv in Budapest gefunden wurden. Es liefert unbekanntes Daten zur Entstehungs- und Rezeptionsgeschichte einzelner Werke, bietet Einsicht in die Zusammenarbeit zwischen Komponist und Verlag und informiert über die Bedeutung verlegerischer Initiativen in der Gestaltung des kompositorischen Lebenswerkes Kodálys. Das Grundthema der Korrespondenz ist selbstverständlich die Musik. Darauf fällt aber auch der historische Schatten der Entstehungszeit der Briefe.

STAUDINGER, MICHAEL (HRSG.) ⁷ 14

Bruno Walter erinnern

Universal Edition, UE 26314
ISBN: 978-3-7024-7221-4

Bruno Walter (1876–1962) gehörte zeit seines Lebens zur künstlerischen Elite des internationalen Musikbetriebes. Das vorliegende Buch dokumentiert die verschiedenen Abschnitte der Künstlerkarriere Bruno Walters anhand der Referate, die am 12. Dezember 2012 bei einem internationalen Symposium an der Universität für Musik und darstellende Kunst Wien (MDW) vorgetragen wurden. Für die MDW ist das Erinnern an Bruno Walter besonderes Anliegen und Verpflichtung zugleich, besitzt sie doch seit 1964 einen erheblichen Teil seines künstlerischen Nachlasses.

WEILL, KURT BRECHT, BERTOLT ⁷ 15

Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny

edition suhrkamp 21
Suhrkamp Verlag, Berlin
ISBN: 978-3-518-10021-9

Als Angriff auf die Institution der traditionellen und kulturellen Oper suchten Kurt Weill und Bertolt Brecht am Modell eines Amüsierbetriebes für Goldgräber, in dem man, wenn man Geld hat, »alles dürfen darf«, das Wesen der spätkapitalistischen Gesellschaft zu erläutern. Kunstkritik und Gesellschaftskritik stehen nebeneinander. In der edition suhrkamp erscheinen literarische Hauptwerke aller Epochen und Gattungen als Arbeitstexte für Schule und Studium. Der vollständige Text der Oper wird ergänzt durch anschaulich geschriebene Kommentare.



11



12



13



14



15

PluralEnsemble

20th & 21st Century Instrumental Music

WWW.PLURALENSEMBLE.COM

ARNOLD SCHÖNBERG UND ÖSTERREICHISCHE MUSIK DES 21. JAHRHUNDERTS

PluralEnsemble
Noa Frenkel, Alt
Johannes Kalitzke, Dirigent

Georg Friedrich Haas

Tria ex uno

Georg Friedrich Haas

AUS.WEG

Johannes Maria Staud

Configurations/Reflet

Arnold Schönberg

(bearbeitet von Richard Dünser)

Das Buch der hängenden Gärten

Madrid, 19. Dezember 2013
Auditorio Nacional de Música

(unterstützt vom
Österreichischen
Kulturforum Madrid)

SOLISTENKONZERT

PluralEnsemble
Noa Frenkel, Alt

Morton Feldman

Three voices

Gustav Mahler

*Ich bin der Welt abhanden
gekommen*

Madrid, 21. Dezember 2013
Palacio Marques de Salamanca

MORTON FELDMAN/STEVE REICH UND AMERIKANISCHE MUSIK DES 21. JAHRHUNDERTS

PluralEnsemble
Fabián Panisello, Dirigent

Morton Feldman

The Viola in My Life I

Steve Reich

Music for pieces of Wood

Morton Feldman

The Viola in My Life II

Madrid, 26. Februar 2014
Auditorio Nacional de Música

SOLISTENKONZERT

Krisztina Szabó, Sopran
Alberto Rosado, Klavier

Arnold Schönberg

Brettli-Lieder

Luciano Berio

Six Encores

Madrid, 26. April 2014
Palacio Marques de Salamanca

PORTRAITS PIERRE BOULEZ/ KARLHEINZ STOCKHAUSEN/ PETER EÖTVÖS

PluralEnsemble
Krisztina Szabó, Sopran
Peter Eötvös, Dirigent

Karlheinz Stockhausen

Kontra-Punkte

Pierre Boulez

Improvisations I

Pierre Boulez

Improvisations II

Madrid, 29. April 2014
Auditorio Nacional de Música

GUSTAV MAHLER UND DAS 21. JAHRHUNDERT

PluralEnsemble
Laia Falcón, Sopran
Fabián Panisello, Dirigent

Gustav Mahler

(bearbeitet von Klaus Simon)
4. Symphonie

Madrid, 7. Mai 2014
Auditorio Nacional de Música

Fundación BBVA

V. Concert Series Fundación BBVA
Contemporary Music 2013–2014
PluralEnsemble
Artistic Director Fabián Panisello



GOBIERNO DE ESPAÑA
MINISTERIO DE EDUCACION, CULTURA Y DEPORTE

inaem

INSTITUTO NACIONAL DE LAS ARTES ESCÉNICAS Y DE LA MÚSICA



foro/cultural de austria^{mad}

Neuerscheinungen



62

CLASSICAL FAVOURITES FROM RUSSIA

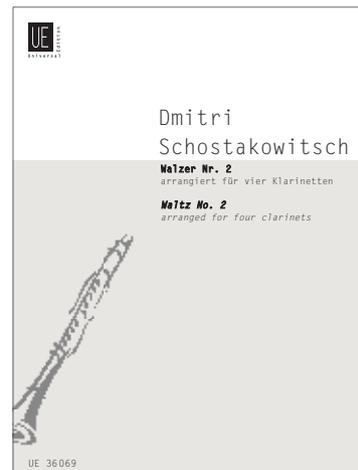
Höhepunkte des russischen Musikerbes für Klavier
NICOLAI PODGORNOV

Nicolai Podgornov hat für dieses Spielheft Klassiker aus russischen Opern, Balletten und Sinfonien meisterhaft arrangiert. Kompositionen wie der berühmte Walzer aus Tschaikowskys *Dornröschen* oder das Hauptthema aus dessen *Schwanensee*, der Walzer aus Schostakowitschs *Jazz Suite Nr. 2*, Prokofieffs *Montagues und Capulets* aus dem Ballett *Romeo und Julia*, Khatchaturians *Säbeltanz* aus *Gayaneh* sowie sein *Adagio* aus dem Ballett *Spartakus* bereiten dem Klavierspieler mittleren Niveaus großes Vergnügen. Die Publikumserfolge sind in diesem Spielheft von Nicolai Podgornov so raffiniert arrangiert, dass sie gut in den Fingern liegen und sich wie von selbst spielen, denn Stücke, die man kennt, sind leichter zu spielen.

CLASSICAL FAVOURITES FROM RUSSIA

für Klavier

➔ [UE 36070](#)



WALZER NR. 2

Die bekannte Titelmusik des Films
»Eyes Wide Shut« neu entdecken
DMITRI SCHOSTAKOWITSCH

Bekannt als Soundtrack zum Film *Eyes Wide Shut* hat der 2. Walzer aus der *Suite für Variété-Orchester* von Dmitri Schostakowitsch, die eigentlich als *Jazz-Suite Nr. 2* bekannt ist, etwas Mystisches, Laszives und erinnert an Zirkus- oder Variété-Musik. Stefan Potzmann hat dieses effektvolle russische Vortragsstück für vier Klarinetten arrangiert und damit die Spielliteratur um ein weiteres bekanntes Stück bereichert.

WALZER NR. 2

aus *Suite für Variété-Orchester*

für vier Klarinetten (3 Klarinetten in B, Bassklarinette in B)

➔ [UE 36069](#)

AMY, GILBERT**Jeux**

für Sopransaxofon
 ↗ [UE 36075](#)

ANGLBERGER, SONJA**Klarissimo**

Lern- und Spielbuch
 für Anfänger
 für Klarinette ↗ [UE 31110](#)

BRAMBÖCK, FLORIAN**Flute Trios from around the World**

für 3 Flöten
 ↗ [UE 35579](#)

CERHA, FRIEDRICH**Neun Inventionen**

für Orgel
 ↗ [UE 35925](#)

Neun Präludien

für Orgel
 ↗ [UE 35924](#)

COLLATTI, DIEGO

Viva el Tango! Band 2
 für Klavier ↗ [UE 35571](#)

CORNICK, MIKE

**Piano Repertoire
 Christmas Favourites**
 für Klavier ↗ [UE 21565](#)

**GISLER-HAASE,
BARBARA RAHBARI,
FERESHTEH**

My First Play-Alongs Flute
 Volume 1
 für Flöte und Klavier ↗ [UE 36091](#)

MAMUDOV, HIDAN**World Music Balkan**

für flexibles Ensemble
 ↗ [UE 35572](#)

World Music Balkan**Play-Along Clarinet**

für Klarinette mit CD oder
 Klavierbegleitung ↗ [UE 35573](#)

World Music Balkan**Play-Along Flute**

für Flöte mit CD oder Klavier-
 begleitung ↗ [UE 35575](#)

World Music Balkan**Play-Along Trumpet**

für Trompete mit CD oder
 Klavierbegleitung ↗ [UE 35577](#)

PÄRT, ARVO**Berliner Messe**

für Chor SATB oder Soli und
 Orgel oder Streichorchester
 ↗ [UE 36064](#)
 Chorpartitur

Berliner Messe

für Chor SATB oder Solisten
 und Orgel ↗ [UE 36063](#)
 Orgelpartitur

Habitare fratres in unum

für Chor oder Vokalensemble
 a cappella ↗ [UE 35900](#)

PODGORNOV, NICOLAI**Classical Favourites
from Russia**

für Klavier ↗ [UE 36070](#)

RAE, JAMES**All together easy
Ensemble!**

Christmas Band 3
 für flexibles Ensemble
 ↗ [UE 21582](#)

Step by Step

für 1–2 Klarinetten ↗ [UE 21615](#)

Trumpet Debut

für 1–2 Trompeten mit CD
 und Klavierbegleitung
 ↗ [UE 21618](#)
 Klavierbegleitung als Gratis-
 Download erhältlich

RIHM, WOLFGANG**Fünf Klavierstücke**

für Klavier ↗ [UE 36020](#)

Sechs Preludes

für Klavier ↗ [UE 35903](#)

Harzreise im Winter

für Bariton und Klavier
 ↗ [UE 36008](#)

**SCHOSTAKOWITSCH,
DMITRI****Walzer Nr. 2** aus »Suite für
Varieté-Orchester«

für 4 Klarinetten ↗ [UE 36069](#)

**STAUDINGER, MICHAEL
(HRSG.)****Bruno Walter erinnern**

↗ [UE 26314](#)

WATANABE, YUKIKO**ver flies sen**

für Violine, Violoncello und
 Klavier ↗ [UE 35921](#)

**MAURICIO KAGEL
KOMPOSITIONS-
WETTBEWERB
K2013**

für Klavier ↗ [UE 36026](#)

**ENSEMBLE
DREIKLANG BERLIN****Blockflötentrio Junior 2**

für 3 Blockflöten (SSA/SAA)
 ↗ [UE 35732](#)

**DIE NEUE KARL SCHEIT
GITARREN EDITION****SOR, FERNANDO**

L'Encouragement op. 34
 für 2 Gitarren ↗ [UE 34491](#)

**WIENER URTEXT
EDITION****BEETHOVEN –
SCHUBERT – HUMMEL****Leichte Klavierstücke mit
Lern- und Übetipps**

Urtext Primo Band 3
 für Klavier
 deutsch-englische Ausgabe
 ↗ [UT 52005](#)
 französisch-spanische
 Ausgabe
 ↗ [UT 52006](#)

**BEETHOVEN,
LUDWIG VAN****Sonate für Horn
oder Violoncello und
Klavier** op. 17

↗ [UT 50400](#)

**MOZART, WOLFGANG
AMADEUS**

3 Rondos KV485, 494, 511
 für Klavier ↗ [UT 50299](#)

**DIE NEUE STUDIEN-
PARTITUREN-REIHE****PÄRT, ARVO****Berliner Messe**

für Chor SATB und
 Streichorchester
 ↗ [UE 35554](#)

SCHÖNBERG, ARNOLD**Kammersymphonie Nr. 1**

E-Dur op. 9
 für Orchester
 ↗ [UE 35555](#)

Kammersymphonie Nr. 1

E-Dur op. 9
 für 15 Soloinstrumente
 ↗ [UE 35552](#)

Jubiläen und Gedenktage

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
60. Todestag **Karol Rathaus** † 21.11.1954
75. Todestag **Franz Schmidt** † 11.02.1939
80. Todestag **Franz Schreker** † 21.03.1934
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 **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 Martinů** * 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
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

90. Geburtstag **Friedrich Cerha** * 17.02.1926
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
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

2018

75. Todestag **Joseph Achron** † 29.04.1943
50. Todestag **Mario Castelnuovo-Tedesco** † 17.03.1968
50. Geburtstag **Alberto Colla** * 02.07.1968
50. Todestag **Max Brod** † 20.12.1968
100. Geburtstag **Gottfried von Einem** * 24.01.1918
80. Geburtstag **Jean-Claude Eloy** * 15.06.1938
75. Geburtstag **Bill Hopkins** * 05.06.1943
90. Todestag **Leoš Janáček** † 12.08.1928
80. Geburtstag **Zygmunt Krauze** * 19.09.1938
90. Geburtstag **Gerhard Lampersberg** * 05.07.1928
70. Geburtstag **Nigel Osborne** * 23.06.1948
70. Geburtstag **Peter Ruzicka** * 03.07.1948
25. Todestag **Karl Scheit** † 22.11.1993
150. Geburtstag **Heinrich Schenker** * 19.06.1868
80. Geburtstag **Tona Scherchen** * 12.03.1938
150. Geburtstag **Max von Schillings** * 19.04.1868
90. Geburtstag **Karlheinz Stockhausen** * 22.08.1928



Johannes Maria Staud
**On Comparative
Meteorology**

für Orchester (Neufassung 2010)

**Wiener Philharmoniker
Dir. Franz Welser-Möst**

**20. und 21. Februar 2014:
Wien, Musikverein, Großer Saal**

**26. Februar 2014:
New York, Carnegie Hall,
Isaac Stern Auditorium /
Perelman Stage**



www.universaledition.com

*»Folklore in der ernsten Musik ist eine Lüge.
Bei Bartók war das etwas anderes.«*

György Ligeti über Béla Bartók