

UE MUSIKBLÄTTER

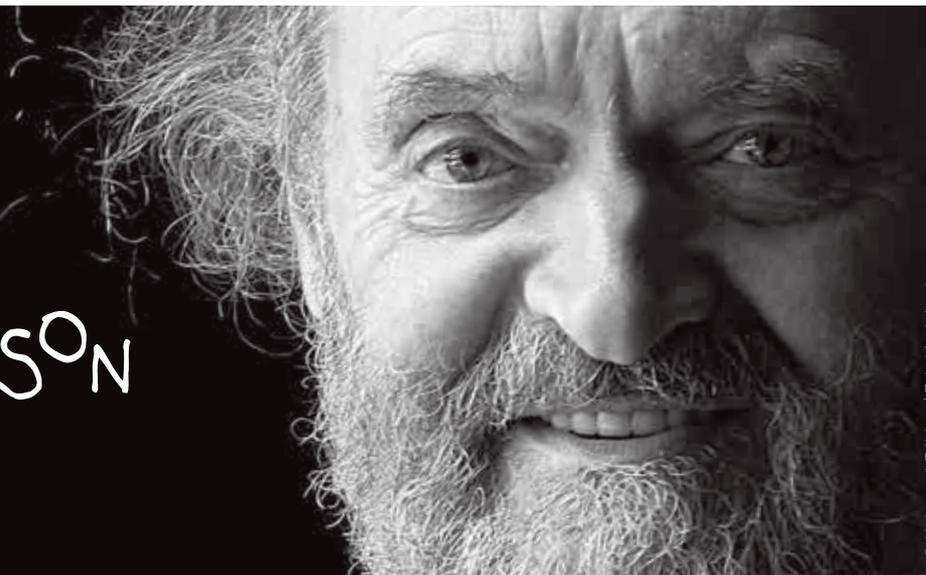
NEUIGKEITEN UND INFORMATIONEN VON DER UNIVERSAL EDITION

7

UNIVERSAL EDITION 100 Jahre im Musikverein



ARVO PÄRT
ROBERT WILSON



© Universal Edition / Eric Marini



ADAM'S PASSION
NEW CREATION
2015

© Lesite Lesley Spinks

Liebe Musikfreunde!

»Damals war keiner unter ihnen scharfhörig genug, das große Räderwerk der verborgenen großen Mühlen zu vernehmen, die schon den großen Krieg zu mahlen begannen«, schreibt Joseph Roth in seinem Roman *Radetzky*.

Als am 26. Juni 1914 Emil Hertzka, der die Leitung der Universal-Edition 1907 übernommen hatte, den Mietvertrag für die Büroräumlichkeiten im Wiener Musikverein unterschrieb, schien auch für ihn die alte Welt noch in Ordnung. Erst zwei Tage später begann diese mit dem Attentat in Sarajevo unterzugehen.

100 Jahre später ist der Sitz der UE immer noch der Wiener Musikverein. In denselben Räumlichkeiten, in denen früher Gustav Mahler, Arnold Schönberg, Alban Berg, Béla Bartók, Leoš Janáček oder Kurt Weill aus- und eingingen, verkehren heute mit derselben Selbstverständlichkeit Pierre Boulez, Arvo Pärt, Wolfgang Rihm und Georg Friedrich Haas.

Wie war es möglich, dass die UE zwei Weltkriege überstand und auch heute noch als ein Verlag besteht, der auf dem Fundament der Schlüsselwerke der Moderne sich für die Musik der Gegenwart engagiert?

Diese Ausgabe der *Musikblätter* versucht die UE-Geschichte anhand des Wirkens dreier großer Männer nachzuzeichnen, ohne die der Verlag in seiner heutigen Gestalt undenkbar wäre: **Emil Hertzka** (1869–1932), der dem Verlag mit seinem Bekenntnis zur Musik der Zeitgenossen eine neue Identität gab. **Hans W. Heinsheimer** (1900–1993), der mithilfe der großen Bühnenwerke vom Beginn des 20. Jahrhunderts durchzusetzen. **Alfred Schlee** (1901–1999), der während des Zweiten Weltkriegs viele Kompositionen vor ihrer Vernichtung rettete und nach 1945 in der UE so gut wie alle bedeutenden Komponisten seiner Zeit versammelte. Wir verneigen uns vor diesen Visionären, die stets die Zeichen der Zeit erkannten.

Am Beginn des 21. Jahrhunderts stehend, fragen auch wir uns, wie wir auf die Herausforderungen der Gegenwart zu reagieren haben. Der Musikmarkt hat sich stark ausdifferenziert und jede Nische will von einem Musikverlag, der auf der Höhe seiner Zeit agiert, bedient sein.

Um der großen Nachfrage an den *Musikblättern* gerecht zu werden, haben wir uns entschlossen, diese künftig ausschließlich in elektronischer Form zu publizieren. Wir wollen Ihnen ab sofort in multimedialer Form alle jene Inhalte aufbereiten, die für Ihre Arbeit und dramaturgischen Entscheidungen wichtig sind.

Alle Interessenten, die noch nicht im E-Mail-Verteiler sind, können sich an dieser Adresse ohne großen Aufwand registrieren:

www.universaledition.com/anmeldung-mb

Wir hoffen sehr, dass Sie den *Musikblättern* auch in ihrer neuen Form die Treue halten!

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

ADAM'S PASSION
Detailinformationen
siehe Seite 46



Emil Hertzka 76



Hans W. Heinsheimer 714



Alfred Schlee 719

1 Editorial

UE – 100 JAHRE IM MUSIKVEREIN

6 »Institut mit kultureller Mission«
von Wolfgang Schaufler

14 »Hertzkas instinktiver Wüschelrutengeist«
von Hans W. Heinsheimer

19 »Die Zukunft stand immer im Vordergrund«
von Alfred Schlee

22 Schönbergs »Jetzt«
von Christopher Hailey

26 Was ist atonal?
Alban Berg im Interview



Arnold Schönberg ↗22



Alban Berg ↗26



Kurt Weill ↗36

29 Aus einem Briefwechsel
zwischen Arnold Schönberg und Alban Berg

32 Aus einem Briefwechsel
zwischen Arnold Schönberg und Helene Berg

35 Der musikalische Reaktionär
von Hanns Eisler

36 »Mahagonny« und die Folgen
von Nils Grosch

SERVICETEIL

44 UE aktuell
58 Neue CDs, DVDs und Bücher
61 Neuerscheinungen
64 Gedenktage und Jubiläen

IMPRESSUM »Musikblätter 7« (Mai–November 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 Schauffler · Koordination (Serviceteil, Anzeigen, Fotos): Angelika Dworak ·
Mitarbeit: Eric Marinitsch, Pia Toifl, Bettina Tiefenbrunner, Jana Gajdosikova, Johannes Feigl, Sarah Laila Standke,
Kerstin Schwager, Aygün Lausch, Katja Kaiser, Christopher Hailey und Christina Meglitsch-Kopacek ·
Titelbild © Sammlungen der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien · Corporate Publishing: Egger & Lerch,
1030 Wien, www.egger-lerch.at · Druck: REMAprint, 1160 Wien · DVR: 0836702 · ISSN: 2306-7837





Die 1901 gegründete Universal Edition bezog 1914 ihre Büros im Wiener Musikverein, Sitz der »Gesellschaft der Musikfreunde in Wien« und zugleich einer der weltweit bedeutendsten Konzertsäle. 1870 erbaut, war hier auch das Konservatorium der Gesellschaft untergebracht, ein Sammelplatz für Talente aus der gesamten Monarchie. Anton Bruckner unterrichtete hier Harmonielehre, Kontrapunkt und Orgelspiel. Sein Unterrichtszimmer ist heute das Büro der UE-Lizenzabteilung. Gustav Mahler, der 1875 nach Wien kam, Alexander Zemlinsky und Leoš Janáček drückten im Musikverein die Schulbank. Mahler dirigierte hier als Chefdirigent von 1898 bis 1901 die Abonnementkonzerte der Wiener Philharmoniker. 1909 wurde das Konservatorium als »K. K. Akademie« verstaatlicht. Die Gesellschaft der Musikfreunde reagierte auf das Ansuchen der Universal Edition, die frei gewordenen Räume zu mieten, mit »wärmster Sympathie«. Am 26. Juni 1914 wurde der Mietvertrag unterschrieben. Zwei Tage später fielen die Schüsse in Sarajevo.

»Institut mit kultureller Mission«

Mit dem Bekenntnis zur Moderne legte die Universal Edition zu Beginn des 20. Jahrhunderts den Grundstein für einen zukunftsfähigen Verlag, der zur künstlerischen Heimat für die großen Namen einer neu anbrechenden Epoche der Musikgeschichte wurde. Entscheidend für diese Entwicklung war mit Emil Hertzka ein Mann, dessen visionärer Mut noch heute staunen macht.

WOLFGANG SCHAUFLEDER

6

Der 28. Juni 1914, der Tag, an dem in Sarajevo der Thronfolger Franz Ferdinand und seine Frau Sophie erschossen wurden, war sonnig und warm. Man könnte dies anhand von meteorologischen Aufzeichnungen erfahren. Es existiert aber auch ein Tagebucheintrag von Arthur Schnitzler, der über das Attentat berichtete, dann einen Gedankenstrich setzte und die Notiz beendete: »Schöner Sommertag«. Ein paar Tage später schrieb er: »Die Ermordung F. Fs nach der Erschütterung wirkte nicht mehr stark nach. Seine ungeheure Unbeliebtheit.«

Schnitzler hatte offenbar die Angewohnheit, große Ereignisse seiner Zeit lapidar zu kommentieren. Er war auch ein Zeitzeuge des sogenannten Skandalkonzertes am 31. März 1913 im Wiener Musikverein. Nach einer kurzen Schilderung der Vorgänge (»Einer im Parkett ›Lausbub‹. Der Herr vom Podium ins Parkett, unter athemloser Stille; haut ihm eine herunter. Rauferei allerorten.«) schloss er seine Notiz mit: »... hernach suppiert im Imperial.«

Schnitzler war nicht der Einzige, der die Lage nach der Ermordung des Thronfolgers falsch einschätzte. Richard Strauss schrieb am 31. Juli 1914, also einige Tage nach der Kriegserklärung, an Gerty von Hofmannsthal, die Frau seines Librettisten Hugo: »Ich bin auch heute noch fest überzeugt, daß es erstens keinen Weltkrieg gibt, daß die kleine Rauferei mit Serbien bald beendet sein wird und daß ich den dritten Akt meiner Frau ohne Schatten doch noch bekomme.« In Bezug auf die Einschätzung der Situation schrieb Joseph Roth später im *Radetzky*: »Damals war keiner unter ihnen scharfhörig genug, das große Räderwerk der verborgenen

großen Mühlen zu vernehmen, die schon den großen Krieg zu mahlen begannen.«

Auch im Abstand von einhundert Jahren ist die Analyse der Kräfte, die zum Ausbruch des Krieges führten, Gegenstand intensiver Diskussionen unter Historikern. Der Cambridge-Professor Christopher Clark – er hält die Eröffnungsrede der diesjährigen Salzburger Festspiele – vertrat jüngst in seinem Buch *Die Schlafwandler* die These, dass man die vielschichtigen Entscheidungsprozesse, die den Krieg herbeiführten, in ihrer Unabhängigkeit voneinander rekonstruieren müsse, um das ganze Bild zu erhalten. Die Julikrise von 1914 sei »das komplexeste Ereignis der Moderne« und verlange nach einer multiperspektivischen Erzählung.

In der Chefetage der Universal-Edition (damals noch mit Bindestrich) saß zu dieser Zeit mit Sicherheit kein Schlafwandler. Emil Hertzka, 1869 in Budapest geboren, hatte den Verlag 1907 übernommen und mit ihm trat die große Wende in der Verlagsgeschichte ein.

1901 in Wien gegründet (u. a. auf Anregung eines Schwagers von Johann Strauß) und im Wiener Tagblatt angekündigt, wollte man dem Übergewicht des ausländischen Musikhandels in Wien entgegentreten. Es war eine Art »kulturpolitischer Unabhängigkeitserklärung« der Hauptstadt der österreichisch-ungarischen Monarchie. Wien zählte damals mit seinen ca. zwei Millionen Einwohnern zu den größten Städten weltweit und das k. k. Ministerium für Inneres bewilligte, ohne große Hürden zu errichten, die neue Aktiengesellschaft.



*Emil Hertzka
(1869–1932) leitete
die UE von 1907 bis
zu seinem Tod.*

Der Name des neuen Verlags war Programm und Strategie zugleich: Man meinte schlicht die ganze Welt der Musik, in der man einiges aufzuholen hatte. So tragen Klaviersonaten von Joseph Haydn die Katalognummer 1. Die Nummer 1000, nur drei Jahre später, ist ein Klavierauszug von Beethovens *Missa solemnis*. Als der »zu schnell erwartete Erfolg sich noch nicht eingestellt hatte« – wie es Alfred Schlee, der Nachfolger Hertzkas, einmal formulierte – erhielt die Universal-Edition mit ihrer programmatischen Neuausrichtung »das Gesicht, mit dem sie heute in der Welt bekannt ist« (Schlee). Über Hertzkas Motive, das Profil des Verlags entscheidend zu verändern, gibt es keine Dokumente. In jedem Fall setzte die Universal-Edition fortan auf die Zeitgenossen.

Eine musikalische Ausbildung hatte Hertzka nicht, dafür aber mit Josef Venantius von Wöss einen vorzüglichen musikalischen Berater. Hertzka ließ sich von einem ausgeprägten Spürsinn leiten und wurde damit zu einem der größten Förderer der Moderne, den die Musikgeschichte je gesehen hat. Rein statistisch betrachtet dokumentierte sich diese Einstellung schon in den ersten Jahren seiner Direktionstätigkeit: Im Juni 1909 wurde der Vertrag mit Gustav Mahler abgeschlossen, im Juli 1909 folgte jener mit Franz Schreker. Im Oktober 1909 nahm Hertzka Arnold Schönberg in den Verlag auf, im Juni 1910 folgten Alfredo Casella und fast gleichzeitig Alexander Zemlinsky. Die Tendenz ist unverkennbar, aber das Erstaunliche ist wohl, dass Hertzka innerhalb von nur zwei (!) Jahren den für die weitere Geschichte des Verlags bedeutungsvollen Schritt zur musikalischen Moderne vollzog. Hatte Hertzka

geahnt, dass Schönberg mit magnetischer Wirkung für seine Schüler seine eigene, große Schule gründen würde, dass er »die Batterie, die Ladung« werden würde, »an der Aufladung zum Gebot wird« (Wolfgang Rihm)?

Hertzka musste sich als genuiner Geschäftsmann der Schwierigkeit bewusst gewesen sein, ein derartiges Programm auch im Hinblick auf die öffentliche Anerkennung realisieren zu können. In diesem Zusammenhang mag es genügen, sich das erwähnte Skandalkonzert in Erinnerung zu rufen. Auch Franz Schreker, mit dem ein Generalvertrag über sein musikdramatisches Schaffen abgeschlossen

Der Name des neuen Verlags signalisierte: Man meinte die ganze Welt der Musik.

worden war, hatte zu diesem Zeitpunkt als Operndramatiker noch keinen Erfolg gehabt. Hertzka muss den Erfolg buchstäblich vorausgesehen haben, und tatsächlich wurden die Schrekerschen Opern in den folgenden 15 Jahren zu den meistgespielten Bühnenwerken der Zeit und machten jenen von Richard Strauss ernsthafte Konkurrenz.

Mit dem Ansehen des Verlags häuften sich auch die Angebote der Komponisten. Die Auswahl lag am Ende natürlich beim Verlag, und hier kann man rückblickend immer wieder nur verwundert feststellen, mit welcher Sicherheit die nun einmal begonnene Linie fortgesetzt

→

wurde. Fast alljährlich wurde das Verlagsprogramm durch einen bedeutenden Namen erweitert.

Daneben wurde eine ganze Generation von Schülern – vor allem die Arnold Schönbergs – zu Arbeiten im Verlag herangezogen. Die Universal-Edition stand gleichsam im Zentrum, und Hertzka war, wie Zoltán Kodály es einmal ausdrückte, »wie ein Familienvater, der für unzählige Kinder zu sorgen hat«, folglich der geistige Vater, der sich nicht nur um den Geschäftsgang kümmerte, sondern auch ein persönliches Interesse an den Sorgen der Komponisten zeigte. Als Karol Szymanowski, der 1912 zum Verlag stieß, in den Kriegswirren jahrelang nichts von sich hören ließ, war Hertzka zutiefst beunruhigt. Erst 1918 wird der Briefverkehr wieder aufgenommen. (»Es war für mich immer eine große Sorge, wie es Ihnen in all den Jahren ergangen ist«, Hertzka an Szymanowski, 15. 6. 1918; siehe *Musikblätter* 5).

Hertzka war es auch, der der UE vorstand, als sie 1914 in den Halbstock des Wiener Musikvereins einzog. 1909 war das hauseigene Konservatorium verstaatlicht worden und wurde als »K. K. Akademie« zur Vorläuferin der heutigen Universität für Musik und darstellende Kunst in Wien.

Am 17. Februar 1913 schrieb Hertzka erstmals konkret über den Raumbedarf an die Gesellschaft der Musikfreunde: »Es ist uns gleichgiltig (sic!), in welchem Geschoss sich die uns zur Verfügung zu stellenden Räume befinden.« Für »Direktions-Bureaux« brauchte er 8–10 Räume, dazu »trockene Souterrain- oder Keller-räumlichkeiten« für das Lager.

Am 17. 6. 1913 begrüßte der Eigentümer das Projekt »mit wärmster Sympathie«. Die Gesellschaft wolle »mit allen Kräften« an einer Verwirklichung arbeiten.

Man einigte sich rasch. Am 26. 7. 1913 erfüllt es Hertzka »mit lebhafter Freude«, dass die Universal-Edition als Mieter in den Musikverein einzog. Am 26. Juni 1914 erfolgte die Unterzeichnung des Mietvertrages. Die Adresse lautete Adresse Giselastraße 12, noch nicht Bösendorferstraße 12 wie heute.

Man war voller Hoffnung, in eine wirtschaftlich prosperierende Zeit zu gehen, wenngleich es immer noch

großer Anstrengungen bedurfte, die neu verlegten Werke durchzusetzen. Es ist überflüssig zu betonen, wie sehr der Ausbruch des Ersten Weltkriegs, in das ohnehin schwierige Geschäft der internationalen Promotion eingriff. Nur zwei Tage nach Abschluss des Mietvertrages fielen die Schüsse in Sarajevo.

Der etwas gekürzte Geschäftsbericht über das dreizehnte Geschäftsjahr der »Universal-Edition« Aktiengesellschaft für die Zeit vom 1. Jänner bis 31. Dezember 1914, erstattet in der XII. ordentlichen Generalversammlung am 9. August 1915, liest sich so:

»Geehrte Herren!

Das abgelaufene Dreizehnte Geschäftsjahr der Universal-Edition berechnete in der ersten Hälfte zu den besten Hoffnungen. Es wurden Absatz-Steigerungen erzielt und in Erwartung eines allgemeinen Aufschwunges alle Vorkehrungen getroffen, um die voraussichtlich günstige Konjunktur voll und ganz auszunützen. Die Beziehungen mit dem Auslande, insbesondere mit England, wo wir gerade volle Lieferungsfreiheit erhielten, wurden unter günstigen Auspizien entwickelt, mehrere groß angelegte Verlagswerke, die in den vorhergehenden Jahren erworben wurden, hatten erfolgverheißende Aussichten, so zum Beispiel: die Oper *Der ferne Klang* von Schreker, die erfolgreichsten symphonischen Werke der letzten Jahre auf dem Gebiete der gesamten Musikliteratur, wie: Die *VIII. Symphonie* von Mahler, die *Gurre-Lieder* von Schönberg und die neuerworbene Symphonie von Franz Schmidt, sollten alle zu Beginn der Saison 1914/15 im In- und Auslande an vielen Orten zur Aufführung gebracht werden. Es lagen bindende Aufführungsverträge für diese Werke, sowie für einige Opern des Verlages nicht nur im Inlande, sondern auch mit Bühnen und Orchestern in Paris, London, Brüssel, New York, Philadelphia etc. vor.

Die Vorarbeiten für die Übersiedlung in unsere neuen Räume, die eine ersprießliche Betriebs-Konzentration und Vereinfachung bedeutet hat, waren beendet, demnach alles in fürsorglichster Weise vorgekehrt, damit die Saison 1914/15 eine volle, reiche Ernte erbebe.

1909



Gustav Mahler



Franz Schreker



Arnold Schönberg

1910



Alfredo Casella



Alexander Zemlinsky

Es sollte leider ganz anders kommen. Gerade inmitten dieser arbeits- und aussichtsreichsten Periode, die unser Unternehmen jemals zu verzeichnen hatte, ist der Weltkrieg hereingebrochen und hat mit einem Schlag das Bild in schrecklichster Weise verändert.

Wir haben sofort nach Kriegsausbruch alles daran gesetzt, um den neuen Verhältnissen Rechnung zu tragen, haben alle Veranlassungen, die noch rückgängig gemacht werden konnten, sistiert und die Spesen zu verringern getrachtet. Naturgemäß ist dies jedoch nur in geringem Maße durchführbar gewesen. Denn es konnten Spesen-Posten, wie: Gehalte, Miete, Steuern, Übersiedlungskosten, Abschreibungen u. dgl. keine Ermäßigung finden. (...)

Geradezu erschreckend gestalteten sich die Verhältnisse in den ersten Kriegsmonaten, in denen jede Geschäftstätigkeit und jeder Verkehr völlig stockte. Erst nach und nach begann in den zwei letzten Monaten des Jahres der Absatz im Inlande sich zu heben, aber auch in dieser Zeit fiel das Auslandsgeschäft beinahe gänzlich weg und die vielen wertvollen Abmachungen, die sich auf Bühnen- und Konzert-Aufführungen, auf Reisevertrieb, Inseratengeschäfte usw. bezogen haben, sind durchwegs zunichte gemacht worden. (...)

Wir wollen noch der 14 Angestellten gedenken, die unter den Waffen stehen und hoffen, dass sie alle nach einem siegreichen Frieden wieder an ihre Arbeit zurückkehren werden können.«

Die Universal-Edition überstand den Ersten Weltkrieg erstaunlich gut. Auch während des Krieges wurde der Betrieb aufrechterhalten und es kam zu ersten Vertragsabschlüssen mit folgenden Komponisten: Nach Franz Schmidt, der 1914 zur UE kam, stießen 1915 Joseph Marx und Egon Wellesz zum Verlag.

Im Dezember 1916 schloss Hertzka auf Vermittlung von Max Brod, der selbst mit dem Verlag schon seit 1910 wegen der Übernahme einzelner Kompositionen in Verbindung stand, mit Leoš Janáček einen Verlagsvertrag. Janáček übergab zunächst seine Oper *Jenůfa*.

Hertzka bestätigte auch mit diesem Schritt seinen visionären Sinn in künstlerischen Fragen. Man bedenke die politische Lage um 1916. Hier an teure Opernpläne zu denken, war schlicht und einfach kühn.

1917 folgte Béla Bartók. Dieser schrieb voller Enthusiasmus an einen Freund: »Dies ist eine große Sache.« (siehe *Musikblätter 6*).

In die Zeit des Ersten Weltkriegs fielen sogar bedeutende Uraufführungen. Am 30. Jänner 1917 wurde Alexander Zemlinskys *Eine florentinische Tragödie* in Stuttgart aus der Taufe gehoben. Am 25. April 1918 erlebte Franz Schrekers Oper *Die Gezeichneten* in Frankfurt ihre Uraufführung. Am 24. Mai 1918 fand in Budapest die Uraufführung von Béla Bartóks *Herzog Blaubarts Burg* statt.

***Man war voller Hoffnung,
in eine wirtschaftlich prosperierende
Zeit zu gehen.***

9

Kurz nach dem Krieg ging es weiter mit den großen Namen, die ihre ersten Vertragsabschlüsse hatten: 1919 Walter Braunfels, 1920 Anton Webern, Zoltán Kodály, 1921 Ernst Krenek, Ottorino Respighi, 1922 Darius Milhaud, Francesco Malipiero, 1923 Alban Berg, Hanns Eisler, 1924 Kurt Weill.

1919 erschien zum ersten Mal die Halbmonatsschrift *Musikblätter des Anbruch* (bis 1937), die ab dem Jahrgang 1922 (Heft 7) von Paul Stefan herausgegeben wurde. 1923 trat Hans W. Heinsheimer als Leiter der Bühnenabteilung in den Verlag ein. Seine Erinnerungen finden Sie auf den Seiten 14–18.

1927 wurde Alfred Schlee über Vermittlung von Heinsheimer Mitarbeiter der UE, zunächst als Herausgeber der Vierteljahresschrift *Schriftanz* (1928–1931). →

1912



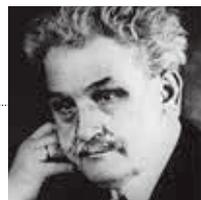
Karol Szymanowski

1914



Franz Schmidt

1916



Leoš Janáček

1917



Béla Bartók

Bald wurde ihm die Repräsentanz der UE in Berlin angeboten, ein Ruf, dem er »freudigst folgte« (siehe Seite 19).

Als Emil Hertzka 1932 starb, ging eine Ära zu Ende. Alban Berg erinnerte in seiner Trauerrede – gehalten übrigens im Brahms-Saal des Musikvereins – an die schwierigen Anfangsjahre:

»Es genügt ein Rückblick auf 20 bis 30 Jahre, ja es genügt ein Blick auf das Programm dieser unserer Gedenkfeier mit seinen drei Komponisten Bruckner, Mahler und Schönberg, die, vereinigt in einem Konzert zu finden, uns heute ebenso selbstverständlich erscheint, wie es damals gewagt war, auch nur einen von ihnen aufzuführen.

Erinnern Sie sich, meine Damen und Herren, was sich in den Sälen dieses Hauses abspielte, wenn solche Musik erklang. Selbst der damals schon 10 Jahre tote Bruckner war weit von dem entfernt, was man allgemein »anerkannt« und »durchgesetzt« nennt. Um sein Werk dem Verständnis der Welt näher zu bringen, mussten Vereine gegründet werden, die sich die Aufgabe stellten, durch einführende Vorträge und vierhändige Aufführungen seiner Symphonien – ich erlebte selbst so etwas in diesem Saale hier – das zu machen, was man heute Propaganda nennt, und was damals für Bruckner eben noch notwendig war. Ja selbst seine Schüler und die, die als seine nächsten Freunde galten, hielten es damals noch für angemessen, seine Werke zu retuschieren, sie mit weitgehenden »Strichen« zu versehen, sie also – um sie für die musikalische Welt überhaupt genießbar zu machen – zu verstümmeln.

War also die Pflege selbst dieser Musik damals noch ein Problem und mehr eine interne Angelegenheit von Vereinen, die Bruckners Namen trugen oder den Wagners

oder Hugo Wolfs, ... wie stand es erst um die Auswirkung der Musik Mahlers und Schönbergs? Was sich hier, in den Sälen dieses Hauses abspielte, wenn solche Musik erklang, braucht nicht erzählt zu werden. Hatte auch Mahler eine große »Gemeinde« gefunden, der musikalischen Welt von damals war die Begeisterung dieser Gemeinde für diese »secessionistische«, für diese »Kapellmeistermusik« völlig unbegreiflich. So unbegreiflich, wie ihr die allgemeine Ablehnung der »Kakophonien« des »Hochstaplers« Schönberg begreiflich und sympathisch war. Stand sie

hier ja nicht einmal im Gegensatz zu den Bestrebungen eines »Vereines«, zu der Begeisterung einer »Gemeinde«, sondern nur zu der Ansicht einer ganz kleinen Anhängerschaft, für die es keine andere Bezeichnung gab, als die »Schönberg-Clique«.

So sah also, vor einem Vierteljahrhundert circa, die Auswirkung dessen aus, was der Welt als neue Musik vorgesetzt wurde, und von der die Komponisten und ihre Vereine, Gemeinden und Cliquen allen Ernstes glaubten, sie müsste nicht nur aufgeführt und angehört werden, sondern auch der Nachwelt erhalten bleiben, also gedruckt – also verlegt werden!

Ich muss schon sagen, dass es für einen Geschäftsmann – und

das ist der Verleger immerhin – eine gehörige Zumutung bedeutet, eine solche Ware zu vertreiben, eine Ware, die die Konsumenten als ungenießbar abgelehnt hatten. Wenn Sie, meine Damen und Herren, sich das vergegenwärtigen, und sich die Diskrepanz dieser beiden Interesse-Sphären vor Augen halten, so werden Sie es nicht übertrieben finden, wenn ich eingangs von einer »schier unüberbrückbaren Kluft« zwischen Künstler und Verleger sprach, ja von der »Feindschaft«, die entstehen muss, wenn zwei solche Welten aneinander geraten.

***Ich habe keine
andere Antwort
und für uns
Musiker gibt
es keine andere
Erklärung als die:
Es war die Macht
der Idee!***

1919

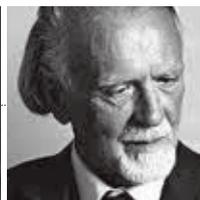


Walter Braunfels

1920



Anton Webern



Zoltán Kodály

1921



Ernst Krenek

Und dennoch! Was nicht zu erwarten war, und gegen alle rechnerische Logik, gegen alle kaufmännische Usance spricht: geschah! Es fand sich ein Geschäftsmann, der sich in diesem scheinbar aussichtslosen Kampf zwischen Produzenten und Konsumenten auf die Seite dessen stellte, der nicht nur der wirtschaftlich Schwächere war, sondern der auch sonst nie Recht behalten hatte!: Denn was bedeutete schon dieses Häuflein Musiker im Vergleich mit der Weltmacht der damals anerkannten Musik; was machte es schon aus, dass sich zu dem (wenn es viel waren) einen Dutzend junger Komponisten ein paar publizistische Helfer fanden; und wenn selbst ein paar Aufführungen ›Sensation‹ erregten, also ein geistiges Plus erzielten, welches über das Minus des Defizits nicht hinwegtäuschen konnte; wie musste das Gehirn eines Kaufmanns (und, wie sich später herausstellte, eines, der sein Geschäft versteht) beschaffen sein, dass er sich für so etwas entschließen konnte, für etwas, was damals weder zur Ehre gereichte, noch Aussicht auf materiellen Erfolg hatte, und von dem daher auch kein Verleger der Welt etwas wissen wollte; was musste nur in einem Kaufmanns-Hirn vor sich gehen, um diese paar musikalischen Ereignisse als den Beginn einer Bewegung überhaupt zu erkennen, einer Musikbewegung, die dann ein Vierteljahrhundert eine bleiben sollte, ja die einzige bleiben sollte, von der man sagen kann, dass sie heute noch eine Bewegung ist. Und wir müssen uns schließlich noch fragen: über welche Macht gebot dieser kleine Kaufmann – denn das war er damals – solche phantastischen Erkenntnisse zu Plänen werden zu lassen, diese in die Tat umzusetzen, und sie dann im Lauf eines Vierteljahrhunderts der gesamten musikalischen Welt unwiderstehlich mitzuteilen, sie ihr förmlich aufzuzwingen?

Wir wissen, dass es nicht eine jener Mächte war, auf die fast alles zurückzuführen ist, wenn große und erfolgreiche Unternehmungen, und selbst solche geistiger Natur, ins Leben gerufen werden, dass es also nicht die Macht des Geldes war und nicht die der Stellung; ja, dass es nicht einmal einer jener Machtfaktoren war, ohne



die sonst in Wien nichts durchgesetzt und zur Geltung gebracht werden kann, wie die der Presse, wie die der Wiener Gesellschaft, ›soweit sie Rang und Namen‹ haben und ›Beziehungen‹ zu den ›Spitzen der Behörden, der Kunst und Wissenschaft.

Welche Macht war es also, die hier etwas vollbrachte, was sonst ohne die Mitwirkung jener Faktoren fast undenkbar erscheint?

Ich habe keine andere Antwort und für uns Musiker gibt es keine andere Erklärung als die: Es war die Macht der Idee! Der Idee, die mit der ›Musikbewegung‹, von der ich früher sprach, in die Welt gesetzt wurde, und auf welche Idee das gesamte geistige Soll und Haben dieses Verlages zurückzuführen ist, und selbst der materielle Erfolg, der nicht ausblieb, selbst die reale Macht, die schließlich von diesem Verlag ausging, die führende Stellung, die er heute einnimmt. So dass es Sie, meine Damen und Herren, und auch die Nicht-Musiker unter Ihnen, nicht wundern wird, wenn ich behaupte, dass in der Vorstellung von uns Komponisten dieser geistige Begriff, der von dem Wort ›Universal-Edition‹ ausgeht, eine viel wichtigere Rolle spielt, als dass dies zugleich der Name eines so gutgeführten, so glänzend organisierten und dementsprechend: so erfolgreichen Verlagsgeschäftes ist; und Sie nicht wundern wird, wenn ich – auf die Gefahr →

1922



Darius Milhaud



Gian Francesco Malipiero

1923



Alban Berg

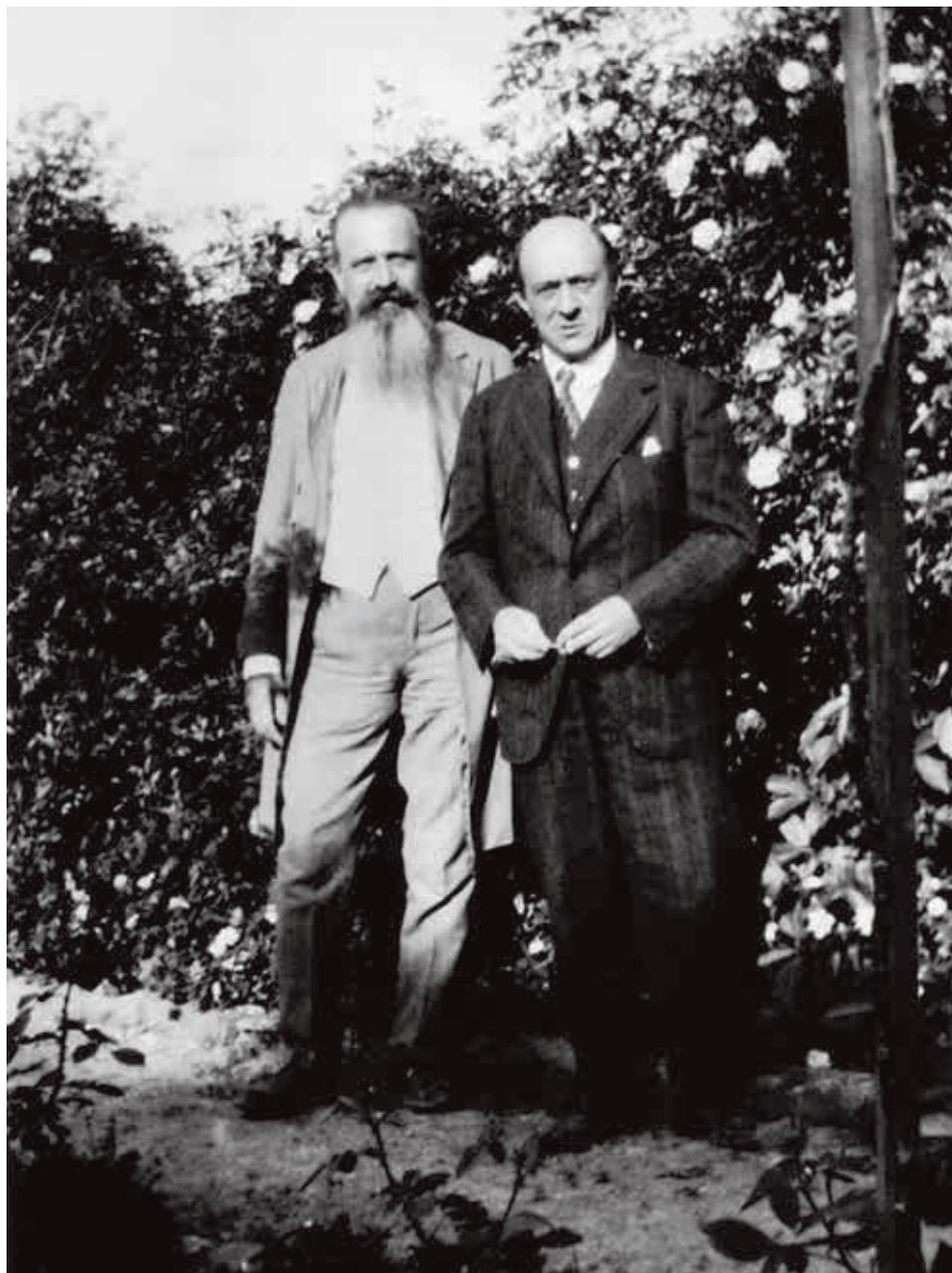


Hanns Eisler

1924



Kurt Weill



© ARNOLD SCHÖNBERG CENTER WIEN

*»Ich meine, da könnten Sie mir hier, indem Sie ein wenig nur von Ihren geschäftlichen Prinzipien abgehen, diesmal einen günstigeren Vertrag machen (...), und erwarte mir von Ihrer Noblesse, daß sie dem guten Kaufmann einen Possen spielen wird.«
Arnold Schönberg (re.) an Emil Hertzka (li.), 1911*

hin, dass es paradox klingt – weiter behauptete, dass es gar nicht so sehr auf alles das ankommt, was sonst gepriesen wird, wenn ein großer Verleger stirbt, wie er.«

Aus dem Handel mit Noten hatte sich »ein Institut mit kultureller Mission« entwickelt, wie dies Alfred Schlee 1976 in einem Ausstellungskatalog zum 75. Geburtstag der Universal Edition formulierte:

»Dadurch, dass sich das Hauptaugenmerk von der Vergangenheit auf die Gegenwart verlagerte, ergab sich notwendigerweise eine Planung mit langfristiger, Generationen überdauernder Zielsetzung in die Zukunft. Mit der Instinktsicherheit eines Wüschelrutengängers erkannte man schöpferische Begabung noch im Verborgenen und erlag gern der Verführung, eine Produktion aufzubauen, für deren Auswahl Qualität und Fortschrittlichkeit maßgebender waren als unmittelbarer materieller Erfolg.

Durch den Zerfall des Kaiserreiches war aus dem nationalen Verlagsprogramm, das Werke des Vielvölkerstaates enthielt, ein internationales geworden. Es lag auf der Hand, die Internationalität nach allen Richtungen zu erweitern. Weltoffenheit und echtes Mittlertum zwischen Schaffenden und Empfangenden aller Länder zugleich mit der Erhaltung der Unabhängigkeit wurden auch in den Zeiten der schwersten Prüfung als eine wesentliche Voraussetzung für eine erfolgreiche Arbeit und als Rechtfertigung für den Standort im heutigen Österreich angesehen.

Verlacht, verhöhnt, beschimpft und verdächtigt wurden wir lange genug. Wir teilen damit das Schicksal derer, die wir zu fördern bestrebt sind. Es grenzt an ein Wunder, dass es gelang, den Verlag, für dessen Ambitionen oft die vorhandenen Mittel nicht genügten, durch alle Schwierigkeiten hindurchzulavieren. Persönliche Beziehung bis zur Freundschaft zwischen Mitarbeitern des Verlages und Komponisten, Interpreten und Veranstaltern haben geholfen, die gemeinsamen Ziele leichter zu erreichen. Gelegentliche menschliche Unzulänglichkeit, Misserfolge sowie berechtigte und unberechtigte Beschwerden konnten unsere Vorsätze nicht erschüttern. Immer aber mussten alle Kräfte voll eingesetzt werden, um die Balance zwischen Wollen und Können, zwischen Mäzenatentum und Geschäft, zwischen Ehrgeiz und Scham schicklich herzustellen.« ↵

»Der Direktor der Universal Edition oder der UE, als die sie allgemein bekannt war, war Emil Hertzka, eine auffallende Erscheinung, wo immer er sich zeigte, denn er trug einen imposanten Brahmshbart und die wallende Frisur des romantischen Künstlers. Die Macht und die Herrlichkeit, die er seinem Verlag so eifrig verschaffte, standen in seltsamem Widerspruch zu seiner normalerweise schäbigen Kleidung, und ein etwas provozierendes Detail war, dass dieser Förderer zeitgenössischer Musik schwerhörig war. Ich hatte jedoch häufig Grund zu der Annahme, dass er bedeutend weniger taub war, als er seine Gesprächspartner glauben machen wollte, ein sehr schlauer, wenn auch nicht immer fairer Trick. Die Würde seiner Erscheinung war ebenfalls ein taktisches Mittel, um seine außergewöhnliche Raffiniertheit zu tarnen.«

Aus: Ernst Krenek »Im Atem der Zeit – Erinnerungen an die Moderne«
(Verlag Hoffmann und Campe)

© Copyright by Gladys N. Krenek

»Hertzkas instinktiver Wünschelrutengeist«

HANS W. HEINSHEIMER

Die ersten Eindrücke sind oft die bleibendsten. Das Allererste, was mir ins Auge fiel, als ich, gerade frisch-fröhlich als neugebackener Dr. jur. aus Deutschland angekommen, um einen Posten als Volontär bei der Wiener Universal-Edition anzutreten, das Musikvereinsgebäude von der Bösendorferstraße her betrat und mich zur Portierloge wandte, um nach dem Weg zu fragen, war ein kleines, kitzeliges Schild an der verschlossenen Logentür: »Bin plakatierten.« Ich wusste es damals noch nicht, aber es wurde mir bald genug klar. Wien, Österreich, hatte mich symbolisch willkommen geheißen.

Der symbolische Pförtner, so stellte sich später heraus, war, wie alltäglich, auf ein prolongiertes Gabelbrühstück in der Schwemme des Hotels Imperial, und so hatte ich mich ungeleitet weiterzutasten. Ich war in einer weiten Einfahrt, ein gepflasterter Weg, fast eine Straße, gerade breit genug, um einen Zwei- oder gar einen Vierspanner passieren zu lassen und die prominenten Insassen trockenen Fußes und unbehelligt vom gaffenden Pöbel zu kaiserlichen Logen oder Künstlerzimmern zu bringen. Als ich das schmale Trottoir weiterging, hatte ich mich an die Wand zu drücken, um Kutschen mit Richard Wagner oder Paderewski oder gar mit dem Kaiser Franz Joseph persönlich passieren zu lassen.

Zur Linken eine dunkle Tür mit undurchsichtigem Glas – erst später erfuhr ich, dass sie nichts Geheimnisvolleres verbarg als das staubig-düstere Lager der Universal-Edition – und dann, am Ende des imposanten Korridors ein paar Stufen zur Linken. War ich noch immer von den Geistern meiner Phantasie umgeben? Nein, da stand, im hellen Morgenlicht des republikanischen Wiens von 1923, in schönen, scheinbar für die Ewigkeit gemeißelten

Buchstaben auf schwarzem Marmor über einer altersgebeizten Holztür: K. K. Gesellschaft der Musikfreunde. Ich schaute mich hastig um, zog – man kann nie wissen, vor allem, wenn man ein eben erst Zugereister ist – verstohlen den Hut und begann eine ausgetretene Steintreppe hinaufzuklettern. Oben, im ersten Stock, so hatte ein kleines Zeichen gesagt, waren die Büros der Universal-Edition.

Die Stufen, die dann weiter hinauf zur Bibliothek und zum Archiv der Gesellschaft der Musikfreunde führten, diese Stufen hatten vor mir Gustav Mahler und Anton Bruckner, Hugo Wolf und Johann Strauß, Johannes Brahms und den Erzherzog Eugen getragen. Ich hielt den Hut noch immer in der Hand. Jeder Schritt wurde in Ehrfurcht gesetzt. Aber am Abend, als ich, behu-

tet, wieder hinabstieg, waren die Geister verschwunden. Hatten mich am Morgen Bruckner und Brahms geleitet, so dachte ich jetzt an Schönberg, Bartók und Janáček. Ein einziger Tag in der U.E. selbst in der armseligen Position eines Volontärs, hatte mein Leben geändert und für immer bestimmt.

Die Universal-Edition, seit 1914 und bis zum heutigen Tag im Musikvereinsgebäude situiert, wurde 1901 von einer Gruppe von Wiener Interessenten unter der Führung einer der sagenhaften Figuren des österreichischen Musikverlages gegründet, des Kommerzialrates Weinberger, des Verlegers von Franz Lehár und zahlloser ähnlicher Köstlichkeiten. Die Gründer hofften, eine neue, grün- und rosenfarbene, mit einer im Jugendstil verschnörkelten Leier verunzierte Ausgabe der Klassiker könne erfolgreich mit den alteingeführten Editionen konkurrieren. Sie begannen mit Haydns Klaviersonaten U. E. Nr. 1 und

**Die Stufen
hatten vor mir
Gustav Mahler
getragen.**

hatten nach einem Jahr bereits die erstaunliche Anzahl von 500 Titeln in ihrem jungen Katalog. Sie machten gute Fortschritte in Nordbulgarien und gewissen Regionen Rumäniens, aber darüber hinaus erwiesen sich ihre Hoffnungen als trügerisch. Nach sechs Jahren hatten sie einen Katalog von 1550 Nummern, ein vollgestopftes Lager und einen minimalen Umsatz. Da erinnerte sich einer der Gründer an einen Geschäftsmann, der in der Textilbranche reüssiert hatte. Emil Hertzka, ein hochgewachsener Mann mit imposantem Bart, blitzenden, durchdringenden und immer etwas misstrauischen Augen und einem breitkrepigen Schlapphut, wurde mit der Leitung des wankenden Unternehmens betraut. Er sollte retten, was noch zu retten war, oder nötigenfalls liquidieren. Stattdessen machte er aus der U.E. eines der führenden Musikverlagshäuser der Welt. Er blieb der alleinherrschende Boss, der »Herr Direktor«, in seinem Fall ein Titel von Gottes Gnaden (schon der Gedanke, dass jemand ihn Emil nennen könne, war Majestätsbeleidigung, und sogar seine Frau sprach von ihm nur als vom Herrn Direktor), bis zu seinem Tode im Jahre 1932, gerade rechtzeitig, bevor die große Flut die meisten seiner Errungenschaften für viele Jahre fortschwemmte.

Hertzka war von Anfang an nicht interessiert an Haydn-Sonaten. In den ersten Jahren seiner Amtsführung schloss er bereits Exklusivverträge mit Gustav Mahler, Arnold Schönberg und Franz Schreker. Er erwarb die Bruckner-Symphonien und Messen von anderen Verlagen. Er ging über heimatliche Grenzen und brachte Alfredo Casella aus Italien, Karol Szymanowsky aus Polen, Leoš Janáček aus Mähren, Frederick Delius aus England in die U.E. Er druckte die Lieder von Joseph Marx und Leo Blech, den großen Balletterfolg *Klein Idas Blumen* von Klenau, Julius Bittners *Das höllisch' Gold* und wurde der Verleger und damit der Freund, Vertraute und Berater von Béla Bartók, Zoltán Kodály, Darius Milhaud,

Max von Schillings, Alban Berg, Anton von Webern und Dutzenden und Dutzenden anderer.

Was hätte es für einen jungen Volontär Schöneres geben können, als in solcher Umgebung Bleistifte zu spitzen, Linien auf gelbes Papier zu ziehen und zu warten, bis – sehr, sehr selten am Anfang, aber dann immer häufiger – die Klingel in meinem winzigen Büro schrillte, »His Masters Voice«, wie wir sie nannten, um mich in Hertzkas ragenden Saal zu rufen, durch dessen bogenartige Fenster man im Winter die schönen Säulen der Karlskirche und im Frühling und Sommer den Flieder und die Bäume, und das ganze Jahr die Zweierlinie sehen konnte. Man musste direkt eintreten, man konnte an der schwergepolsterten, schwarzen Tür nicht anklopfen. Da war dann oft ein für immer unvergesslicher Besucher, dem ich vorgestellt wurde. Alban Berg etwa, zu dessen *Wozzeck*-Premiere ich den großen Chef im Dezember 1925 nach Berlin begleiten durfte. Oder Béla Bartók, scheu, leise,

***Er sollte retten, was noch zu retten war,
oder nötigenfalls liquidieren.***

leicht verletzt, unendlich liebens- und verehrens-wert, wie ich ihn kennen sollte bis zu seinem letzten Tag in New York mehr als zwanzig Jahre später. Heinrich Kaminski kam, mit Schillerkragen und Wadenstrümpfen: Er und Hertzka waren besonders gute Freunde, und Hertzka besuchte ihn und seine Familie oft in einem oberbayrischen Nest, wo er wohnte. Sie sprachen sich gut, denn sie waren beide Antialkoholiker und Vegetarier, obwohl Hertzka, wie in allem, auch hier ins Überdimensionale ging. Ich zittere noch heute, wenn ich an ein festliches →

Essen im Hause von Walter Braunfels in Köln zurückdenke (auch er einer von Hertzkas sehr geschätzten und unermüdlich verlegten Komponisten), zu dem köstlich gebratene Hühner aufgetragen und Hertzka, dem natürlichen Ehrengast, als erstem angeboten wurden. »Danke«, sagte er mit gehobener Stimme, »danke, ich esse keine Tierleichen.«

In Hertzkas Vorzimmer, von seinem Prunkraum durch eine ungepolsterte, also anklopfbare Tür getrennt, saß an einem Rollschreibtisch Fräulein Rothe, ganz allein, was ihr großes und gewiss geplantes Prestige gab, da alle übrigen Büros buchstäblich mit Personal vollgestopft waren. Fräulein Rothe war sogar länger als Hertzka selbst bei der U.E. Sie war der Zerberus, der eifersüchtig die Tür zum Allerheiligsten hütete, Privatsekretärin für Briefe, die in der Regel mit der Anrede »Mein lieber Meister« an Hertzkas Komponisten hinausgingen, Mutter, oder vielleicht eher Tante der Sekretärinnen des Unternehmens, die mit jedem Liebes- oder anderen Kummer zu ihr kamen, und für viele von uns, deren Salär gegen Ende des Monats schon längst den mannigfachen Verlockungen des Wiener Lebens geopfert worden war, eine ständige Quelle von Vorschüssen, die man erst nach langen Predigten, der Versicherung, dass das aber ganz bestimmt das letzte Mal sei, und der Bemerkung bekam, dass der

Nach Hertzkas Tod wurde alles schnell anders.

verschwenderische Bittsteller ein »Niegerl« sei, was halb wie ein strenger Tadel, halb wie eine Liebkosung klang und von der keiner wusste, was sie bedeutete.

Um die Mittagszeit, wenn das Wetter es erlaubte (wenn nicht, wurde der Lunch im Direktionszimmer, das eine anheimelnde Nische mit einem grasgrünen Sofa hatte, ausgepackt und serviert), marschierte der Herr Direktor eilenden Schrittes, gefolgt von Fräulein Rothe, zu einem vegetarischen Restaurant, im zweiten Stock eines brüchigen alten Hauses am Naschmarkt gelegen, und viele von uns, die auf ihre Karriere bedacht waren, marschierten mit, aßen entsetzliche Grünkernschnitzel und tranken Rüben- oder sonst einen grauenhaften Saft, gingen aber dann auf dem Rückweg diskret verloren, um beim Kaserer im Stehen ein Saftgulasch zu absolvieren.

Außer den Bewährten, den Arrivierten, den »Meistern«, gab's Altersgenossen – Komponisten wie Ernst Krenek oder Kurt Weill, beide im selben Jahr 1900 geboren wie ich. Sie waren meine Kameraden. Es war leicht, uns zu verstehen und unsere Schlachten gemeinsam zu schlagen. Aber in seinen Beziehungen zu dieser jüngeren Generation zeigte sich Hertzkas instinktiver Wüschelrutengeist aufs Brillianteste. Oft war es ein durchaus unkommerzielles Werk, ein Streichquartett etwa oder, wie im Falle Kurt Weills, ein Liederzyklus zu Texten von Rilke, das ihn veranlasste, jungen, unbekanntem Komponisten Verträge und ein monatliches Stipendium anzubieten, das für sie lebenswichtig war. Er hielt ihnen, oft durch viele Jahre, die Treue, bis dann plötzlich eine *Dreigroschenoper* oder ein *Johnny spielt auf* die deprimierend sich auftürmenden Vorschüsse über Nacht von der Tafel wischte und aus einem ein wenig hochmütig, ungeduldig geduldeten Herrn Krenek oder Herrn Weill einen »lieben Meister« machte. Nach Hertzkas Tod wurde alles schnell anders. Statt eines genialischen Menschen sahen uns säuerliche Bankiers mit offensichtlichen Anzeichen von Magengeschwüren über die Schulter, und was sie sahen, war in jenen Jahren sich rasch anbahnender Katastrophen nicht schön. Bald wurde alles auf das absolute Minimum reduziert. Bevor es den Nullpunkt erreichte, trug mich ein gnädiges Geschick in den ersten Märztagen 1938 nach Amerika.

Nach dem Krieg kam ich wieder nach Wien auf Besuch. Das Musikvereinsgebäude war unversehrt, nur die russischen Inschriften auf dem Trottoir gegenüber und die spanischen Reiter und verummumten Schildwachen ums Hotel Imperial, die sogar dem plakatierenden Portier den Zutritt zur geliebten Schwemme verwehrten, waren neu. Die alten Stiegen waren noch da, vielleicht ein wenig mehr ausgetreten. Im Empfangsraum der U.E. dasselbe unsichere Dunkel, nur eine fesche Junge, wo eine verschrumpelte Alte nach Stand, Namen und Begehr gefragt hatte – inspirierendes Zeichen einer neuen Zeit. In Hertzkas großem Büro hing sein Bild mit Bart und Hut und blitzend-spöttischen Augen über dem grünen Sofa. Mein alter Freund und Kollege Alfred Schlee saß an Hertzkas Schreibtisch, ein anderer hatte sich in Fräulein Rothes privatem Reich einquartiert, ein dritter – man brauchte offenbar eine Troika, um den einmaligen Hertzka zu ersetzen – hatte sein Hauptquartier in London und kam, ein unermüdlicher Patriarch, ab und zu angefliegen. In den Kulissen wartete die nächste Generation. →



Oben: Alfred Schlee (Dritter von li.) 1929 mit Kolleginnen und Kollegen im sogenannten Bruckner-Zimmer. Hier unterrichtete und komponierte Anton Bruckner, als der Halbstock das Konservatorium der Gesellschaft der Musikfreunde beherbergte. Vermutlich fanden hier auch die beiden Unterrichtseinheiten statt, die Gustav Mahler bei Bruckner erhielt. Heute arbeiten im Bruckner-Zimmer Dr. Isabella Hangel (li.; Copyright) und Irene Baumann (Licensing). Unten: »In Hertzkas Vorzimmer, von seinem Prunkraum durch eine ungepolsterte, also anklopfbare Tür getrennt, saß an einem Rollschreibtisch Fräulein Rothe, ganz allein, was ihr großes und gewiss geplantes Prestige gab«, erinnerte sich Hans W. Heinsheimer. Heute arbeitet in diesem Zimmer Eric Marinitsch (Head of Promotion).



Hans W.
Heinsheimer

Das ganze Arsenal der neuen Neuen Musik

Alles schien wieder nach vorwärts zu zielen, wie in den alten, schönen Tagen. Alles ging mit der neuen Zeit – elektronische Partituren mit Nummern und Pfeilen, aleatorische Musik mit Pfeilen und Nummern, riesige Papiermachérollen, in denen Klavierstücke von Stockhausen, komplett mit Wäscheklammern, geliefert wurden, mit denen man die Noten ans Klavier heften konnte. Filme, Tonbänder – das ganze Arsenal der neuen Neuen Musik. Eine Schauspielabteilung war entstanden, eine Musikalienhandlung, die hinter einem sentimental-walzerischen Namen den modernsten Firlefanz des Hi-Fi-Zeitalters anbot. Eine *Rote Reihe* («Lange bevor Rot zur Farbe der Revolution gemacht wurde, war es die Farbe der Liebe. Für die *Rote Reihe* bedeutet es beides«, sagt der Prospekt) befasst sich mit neuem Unterrichtsmaterial, eine andere, schlicht und farblos einfach *Die Reihe* geheißen, versucht in der mysteriös-unverständlichen Sprache der neuen Neuen Musik die neue Neue Musik zu erklären.

Es war alles großzügig, interessant und teuer und gewiss nicht von magenkranken Bankiers, sondern von unternehmenden und hellsichtigen modernen Musikverlegern geplant. Die vielen jungen Männer, die es ausdachten und produzierten und propagierten – die Volontäre der siebziger Jahre –, waren geschäftig am Werk von früh bis spät, genau wie wir es gewesen waren, die Volontäre der zwanziger Jahre. Alle sind ständig auf Reisen zu Musikfesten, wo Musik mit Pfeilen und Nummern und Wäscheklammern aufgeführt und diskutiert wird, wo Filme surren, Ton- und Bildmontagen aufleuchten, zerfetzte Zitate von Mao und Fidel Castro durch die Luft schwirren, zehn Tonbänder gleichzeitig zu hören sind. Für uns, die dabei waren, als *Wozzeck* abgesetzt und *Lulu* verboten und Webern ausgelacht und Schönberg verhöhnt wurde und Kurt Weill so tief in der U.E.-Kreide steckte, dass sogar der große Wünschelruten-

mann zu zweifeln begann – für uns war's hübsch zu denken, dass die jungen Herren nun risikolos all die Pfeile und Nummern und Wäscheklammern und Papiermachérollen produzieren und auf herrliche Reisen gehen können, weil der abgesetzte *Wozzeck* von 1925 und die verbotene *Lulu* von 1935 die internationalen Goldgruben von heute sind, weil Webern gespielt wird wie Strauß, weil Schönberg mit einer Gesamtausgabe seiner Werke anerkannt wird, weil Janáček der Puccini der siebziger Jahre zu werden verspricht, Mackie Messer der ungekrönte Jukebox-König ist und Bartók, der vor fünfundzwanzig Jahren in Armut starb, heute ein reicher Mann wäre.

Seit dem Krieg hat die U.E. 46 neue Komponisten in ihren Verlag aufgenommen von Apostel bis Wolkonsky, alphabetisch gesprochen. Einer von ihnen wird halt die Miete im Musikvereinsgebäude zahlen müssen, wenn das 200-Jahr-Jubiläum kommt. ↙

(Erschienen in »Die Presse«, 23. 5. 1970; zum 100-Jahre-Jubiläum des Wiener Musikvereins)

Hans W. (Walter) Heinsheimer (1900 Karlsruhe–1993 New York City) war ein österreichisch-amerikanischer Musikverleger, Autor und Journalist. Er übernahm mit 23 Jahren die Bühnenabteilung bei der Universal-Edition in Wien und setzte sich u. a. für Alban Berg, Kurt Weill und Leoš Janáček ein. Er schrieb viele Artikel für die Musikzeitschrift *Anbruch*, auch über Themen des Musikbetriebs und der Musiksoziologie. Heinsheimer, der sich 1938 zum Zeitpunkt des Anschlusses Österreichs an das Dritte Reich aus beruflichen Gründen in New York aufhielt, kehrte nicht nach Österreich zurück. Er arbeitete in den USA für den Musikverlag Boosey & Hawkes, in dem nun die Arbeiten des 1940 emigrierten Komponisten Béla Bartók erschienen, den er auch in Amerika bis zu seinem frühen Tod betreute.

»Die Zukunft stand immer im Vordergrund«

ALFRED SCHLEE

Als ich im Jahre 1927 den mir schon gut bekannten Hans Heinsheimer fragte, ob er mich in der Universal-Edition unterbringen könne, hatte ich keineswegs eine Lebensstellung im Sinne. Bewunderung für die risikoreiche internationale moderne Produktion des Verlages und seines Leiters Emil Hertzka hatte mich neugierig gemacht, das Funktionieren eines solchen Apparates kennenzulernen. Ich rechnete damit, zwei bis drei Jahre diesem Studium zu widmen. Mir wurde jedoch bald darauf die Repräsentanz der Universal-Edition in Berlin angeboten, ein Ruf, dem ich freudigst folgte. Berlin war damals – besonders auf musikalischem Gebiet – Mittelpunkt der Welt.

Damals hat noch kein Mensch danach gefragt, ob die Universal-Edition ein jüdischer Verlag sei oder nicht. Doch die Situation hat sich dann rasch verändert, als unerwartet Hitler mit der bereits im Absinken begriffenen Nazi-Partei die Macht in Deutschland übernahm. Meine Einstellung zum Nationalsozialismus war eindeutig. Als Student hatte ich ein einziges Mal eine Rede Hitlers gehört und es für unmöglich gehalten, dass dieser Mensch je einen bedrohlichen Erfolg werde haben können. Dieser schreckliche Irrtum verhinderte jedoch nicht, dass ich auch in schlimmsten Zeiten und tragischen Verwicklungen unbeirrbar die Überzeugung wie ein Wissen aufrecht hielt, dass dieses Regime auf eine absehbare Zeit begrenzt sein werde.

Meine Tätigkeit erhielt nun einen neuen Schwerpunkt. Der größte Teil meiner neu erworbenen Freunde verließ nach und nach Berlin. Die meisten wichtigen Werke des Verlagskatalogs gerieten unter den Boykott nazistischer Rassen- oder Kulturgesetze. Die UE selbst geriet unter Beschuss. Eine gezielte Hetze gegen die jüdischen Leiter, Mitarbeiter und Autoren des Verlages setzte jetzt auch in Wien ein. In der österreichischen Botschaft in Berlin, wo ich Rat holen wollte, gewann ich den Eindruck, man wolle mich vor allzu starkem Ein-



© ALEXANDER SCHLEE

Alfred Schlee (li.) hatte von Beginn an die persönliche Betreuung von Pierre Boulez (re.) übernommen und lud ihn auf eine Hütte in die Alpen ein. Doch leider war überall Nebel und man sah nichts. Da erwarb Schlee eine Postkarte und schenkte sie Boulez: »So sieht es hier normaler Weise aus.« Boulez erinnerte sich später an diese Episode mit den Worten: »Schlee hat immer die Ansichtskarte der Utopie gekauft.«

satz für den Verlag warnen, und das erfüllte mich mit Schrecken. Alarmzeichen dieser Art bewirkten, dass sich meine Überlegungen auf das Überleben des Verlages zu konzentrieren begannen. Aber mein Vorschlag, in der Schweiz eine Ausweichfirma zu gründen, fand nicht die Zustimmung meiner Wiener Vorgesetzten. Sie fühlten sich in Österreich sicher und hielten mich für einen von den Nazis geschreckten Pessimisten.



Alfred Schlee (ganz links) feierte am 19. November 1991 seinen 90. Geburtstag und alle waren sie ins Wiener Konzerthaus gekommen: Martin Haselböck, Günter Kahowez, Rolf Liebermann, Friedrich Cerha, Irvine Arditti und David Alberman (Violine), Harald Ossberger (Klavier), György Kurtág, Beat Furrer, Paul-Heinz Ditttrich, Pierre Boulez, Luciano Berio, Francis Miroglio, Wolfgang Rihm, Harrison Birtwistle, Arvo Pärt (halb verdeckt), Hans Zender, Nigel Osborne, Thomas Daniel Schlee, Francis Burt, Roman Haubenstock-Ramati, Zygmunt Krauze

Doch 1938/39 ging es der UE an den Kragen. Der Wiener Verlag wurde vom deutschen Verlag Schott aufgekauft. Ein Angestellter von Schott jedoch, der den Verlag Peters »arisiert« hatte, überzeugte das zuständige Ministerium, Schott sei nicht »zuverlässig« genug, und so wanderte die UE weiter in das Eigentum von Peters – das Kapital dazu stammte aus dem Bereich Görings. In Wien gab es dann kommissarische Verwalter. Wir hatten Schutz, es waren anständige Menschen auch gegenüber Heinsheimer und Direktor Winter, dessen Auswanderung durch diese Leute möglich wurde.

Nun kam es darauf an, achtzugeben, dass nichts passiert, was die Universal-Edition in eine Situation bringt, durch die die Wiederaufnahme der internationalen Arbeit in der »Zeit nachher« unmöglich wird: Dass also der Grundstock bleibt, dass Manuskripte nicht verschwinden, dass auch die verbotenen oder nicht gespielten Werke nicht verloren gehen, dass von ihnen reproduzierbare Unterlagen erhalten bleiben, dass auch bei den Verlagerungen wegen Bombengefahr im Falle des verlorenen Krieges diese Sachen in unseren Händen bleiben. Und dabei gab es natürlich Auseinandersetzungen mit Peters.

Mit großer Hilfe Gottfried von Einems, vor allem dessen Mutter, wurde wertvolles Material in die Ramsau verlagert. Es gab so etwas wie österreichischen Patriotismus auch in Nazi-Kreisen, in denen sich Widerstand gegen die Ausplünderung bildete. Der damalige Bürgermeister in Wien, ein Nationalsozialist, hat mir sehr geholfen, weiters ein Beamter in der Kulturabteilung des Magistrats. Die Gestapo kam nur einmal in die UE und beschlagnahmte komischerweise nur Weill und Schenker. Die Notenschätze der UE sind demnach gleichsam halboffiziell abtransportiert worden, wurden unter dem Titel »Bombenschutz« größtenteils in Kirchen verborgen; in Zwettl, zum Beispiel hinter der Orgel, lagerten Werke von Weill und Schönberg. Privat hatte ich ein Haus am Semmering gemietet, dort lagerten wir in einem Raum Partituren, Manuskripte und Stimmen, so dass man leicht neues Material wiederherstellen konnte. Solange noch nicht Krieg war, funktionierte auch der Export ins Ausland. Das Interesse der Nazis an den Devisen war größer als ihre Sorge, das bekämpfte Kulturgut durch Export sogar zu fördern.

Ich habe in erster Linie nicht an den Augenblick gedacht, sondern an die Zukunft, sie stand immer im

»Geben Sie mir Ihre Werke exklusiv, ich verspreche Ihnen, dass ich sie, wenn die Schweinerei vorbei ist, drucken werde. Schicken Sie die Partituren an unseren Freund Kurt Hirschfeld ans Schauspielhaus Zürich – von dort werden sie mich dann erreichen. Ich kann natürlich die Werke jetzt nicht drucken – aber Vertrauen gegen Vertrauen.«

ALFRED SCHLEE 1943 ODER 1944 ZU ROLF LIEBERMANN,
DER DIESE ERINNERUNGEN 1998 AUFZEICHNETE

Vordergrund der Überlegungen. Wenn man keine Angst hatte, konnte man später auch bei den Russen vieles erreichen, und so ist es – mit Hilfe vieler Freunde – gelungen, den Bestand des Verlages in Wien zu erhalten und für den Tag der Befreiung die Wiederaufnahme einer unbehinderten Tätigkeit vorzubereiten. Als dann in Wien kein Schuss mehr fiel, begann die schönste Zeit meines Lebens. Als im Zuge der Wiederherstellung gleich nach Kriegsende noch die Gefahr auftauchte, die UE könne als »Deutsches Eigentum« verschachert werden, rettete Egon Seefehlner die Situation. Alfred Kalmus konnte die Aktiengesellschaft wiederherstellen und sich mit Ernst Hartmann, mir und einer Schar begeisterter junger Mitarbeiter reiner Verlagsarbeit widmen. ↵

(aufgezeichnet von Lothar Knessl)

Alfred Schlee (1901 Dresden–1999 Wien) war zunächst Repräsentant der Universal-Edition in Berlin, dann von 1938 an ausschließlich in Wien. In der Zeit der Nazi-Diktatur versteckte Schlee Partituren u. a. in Kirchen und in seinem Haus am Semmering oder brachte sie ins sichere Ausland. Er schuf mit diesen Aktivitäten die Voraussetzungen dafür, dass es nach 1945 spielbares Material jener Komponisten gab, die heute als Klassiker der Moderne gelten. Ab 1951 bildete er mit Alfred Kalmus und Ernst Hartmann den Verlagsvorstand. Er brachte Komponisten wie Karlheinz Stockhausen, Pierre Boulez, Luciano Berio, Mauricio Kagel, Morton Feldman, Arvo Pärt und Wolfgang Rihm zum Verlag.

Schönbergs »Jetzt«

CHRISTOPHER HAILEY

Einer bekannten Anekdote zufolge antwortete Schönberg einmal auf die Frage eines vorgesetzten Offiziers der k. u. k. Armee, ob er *der* Schönberg sei: »Einer hat es sein müssen, keiner hat es sein wollen. Da habe ich mich halt hergegeben.« Schönbergs entwaffnende Behauptung der Unvermeidbarkeit des eigenen Weges – ganz zu schweigen von jener berüchtigten Prognose einer weiteren 100-jährigen Vormachtstellung der Dodekaphonie – war eine Provokation für seine vielen Kritiker, die sich darin gefielen, darauf hinzuweisen, dass sich seine erhofften atonalen, zwölfstimmigen und seriellen Zukunftsvisionen nicht durchgesetzt hatten. Aber Schönbergs Bedeutung beruhte nie auf seiner *Unvermeidbarkeit* oder seiner Art, Zukünftiges zu definieren, sondern darin, wie er die Gegenwart neu definierte. Es ist die Art, wie sich Schönberg auf den Augenblick einließ, die seine Musik mit ihrer gespannten Energie erfüllt und den Kern seines schöpferischen Vermächtnisses ausmacht.

Es ist bezeichnend, dass

Alban Bergs bedeutender Aufsatz »Warum ist Schönbergs Musik so schwer verständlich?« (*Arnold Schönberg zum 50. Geburtstag*, 13. September 1924. Sonderheft der *Musikblätter des Anbruch*, 6. Jg., August-September-Heft 1924, p. 329–341) gerade nicht ein atonales oder zwölfstimmiges Werk behandelt, sondern Schönbergs *Streichquartett in d-Moll op. 7*, um den »unermesslichen Reichtum« in Schönbergs Kunst mit ihren komplexen motivischen Zusammenhängen, ihren sich kontinuierlich entwickelnden Variationen und vielschichtigen polyphonen Strukturen aufzuzeigen. Berg bekräftigt das, indem er auf die rhythmischen Unregelmäßigkeiten, die asymmetrische Strukturierung der Phrasen und die beschleunigten harmonischen Tempi hinweist, die schon

bezeichnend für die Auflösung der Tonalität waren. Wesentlich für Schönbergs »Schwierigkeit« jedoch war die Konzentration der Entwicklung des musikalischen Materials von einem Augenblick zum nächsten. So hatte Schönberg, noch bevor er die Emanzipation der Dissonanz erklärt hat, eingeleitet, was Martin Eybl einmal als »die Befreiung des Augenblicks« bezeichnete.

Die Spannung zwischen diesem Fokus auf den Augenblick und der Notwendigkeit einer umfassenderen strukturellen Geschlossenheit innerhalb des zerfallenden tonalen Systems wird dann schließlich zu der Entwick-

lung von Schönbergs »Methode der Komposition mit zwölf nur aufeinander bezogenen Tönen« führen mit der Absicht, auf kleiner und großer Skala neue Beziehungen innerhalb eines atonalen Kontextes herzustellen. Der Anspruch des Systems war ästhetisch, sogar ethisch, entsprach aber nie einem Dogma, wie von seinen Kritikern (und

einigen seiner Anhänger) behauptet. Schönbergs eigene Anwendung seines Systems war sicher nicht doktrinär und seine kompositorischen Entscheidungen waren auch weiterhin von musikalischem Instinkt und seinem Gehör geleitet. Wenn Webern rigorosere war, so liegt das an einer radikalen Beschränkung der Mittel; Bergs Ansatz wiederum war expansiv, und er nahm außerordentliche Mühen in Kauf, um das Netzwerk tonaler Zusammenhänge in seiner Musik zu bewahren. Jedenfalls leisteten die verschiedenen Strategien, mit welchen Schönberg und sein Kreis versuchten, dem neuen System eine historische Folgerichtigkeit zu verleihen, der gängigen Meinung Vorschub, die Verbreitung dieses »Systems« sei der entscheidende Durchbruch der musikalischen

**Geblieben ist jedoch
Schönbergs Präsenz –
eine beharrliche Präsenz.**

Moderne gewesen, das eigentliche Verdienst Schönbergs und das Wesentliche seiner *Unvermeidbarkeit*.

In seinem Aufsatz über Schönbergs »Schwierigkeit« deutet Berg das allerdings an, wenngleich seine etwas zurückhaltendere Vorhersage der 50-jährigen Dominanz des Komponisten sich im Allgemeinen als zutreffend erwies. Man könnte einwenden, dass Schönbergs spezieller Einfluss, vor allem im akademischen Bereich und unter Berücksichtigung der Zwölftonmusik der 1950er- und 1960er-Jahre mit ihrer Bezugnahme auf Webern, bis in die 1970er-Jahre andauerte. Aber die schwindende Vormachtstellung der Dodekaphonie verminderte die herausragende Bedeutung von Schönbergs atonaler Revolution (die sogar Eingang in die Musiksprache Hollywoods gefunden hatte) ebenso wenig wie den Reiz, die chromatische Skala vollständig zu nutzen, entweder melodisch, wie es William Walton in seiner 2. *Symphonie* tun sollte, oder systematisch wie in Luigi Dallapiccolas kreativer Adaptation der Ideen Schönbergs. Im Laufe der Zeit verlor Schönbergs Zwölftontechnik viel von ihrer dogmatischen Aura und wurde zu einem historischen Artefakt, zu einem einfach verfügbaren und verschiedentlich anwendbaren kompositorischen Werkzeug.

Geblichen ist jedoch Schönbergs Präsenz – eine beharrliche Präsenz –, die nichts von ihrer Anziehungskraft noch an Herausforderung eingebüßt hat – einschließlich der Fähigkeit, Reaktionen hervorzurufen (was etwas ganz anderes als Ablehnung ist). Die erste bedeutsame Reaktion kam aus dem Inneren der Sache selbst. Mit seiner berühmten Proklamation vom Tod Schönbergs (in seinem aufsehen erregenden Aufsatz »Schönberg ist tot«) versuchte Pierre Boulez, Schönberg zu »überwinden« und seine Neuerungen von überlieferten Formen und Syntax unabhängig zu machen. Eine noch radikalere Reaktion, ebenfalls von innen heraus, kam von John Cage, einem ehemaligen Schüler Schönbergs, der die Überheblichkeit der intellektuellen Kontrolle durch die Idee der

Aleatorik in der Musik herausforderte. Die Ästhetik des Augenblicks in Cages *4'33"* schließt den Kreis zu dieser grundlegendsten Dimension von Schönbergs Revolution: Zeit. Eben dieses beharrliche »Jetzt« Schönbergs führte zu einer erneuten Reaktion, dem Minimalismus, der sich seines eigenen 50 Jahre währenden Einflusses erfreute.

Die Antwort auf Schönberg, die in den 1960er-Jahren in den Werken von Philip Glass, Steve Reich und anderen in Erscheinung trat, war weniger eine Reaktion gegen Dissonanz, intellektuellen Anspruch oder zwanghaftes Dogma (obwohl das alles eine Rolle spielte) als vielmehr das starke Bedürfnis, den Augenblick zurückzufordern, ihn durch Entwicklung mit einer Art evolutionärer Autonomie zu durchdringen. Ihre Werke sind auch eine implizite Reaktion auf Bergs Lob der Schwierigkeit Schönbergs, weil sie eine ganz andere Art des Hörens, eine neue Art der Beziehung zum Publikum voraussetzen, basierend auf einer ganz anders gearteten Beschaffenheit des musikalischen Moments, radikal beschränkt in seiner Syntax und bedeutend langsamer fortschreitend. Es mutet deshalb wie eine köstliche Ironie an, wenn ein früherer Minimalist, John Adams, mit einem seiner Werke Schönbergs *Kammersymphonie* Tribut zollt; einem Werk, dessen Intensität und wilde Energie aus seinem Vorbild ebenso wie aus Cartoons für Kinder Inspiration schöpft, eine gewollte Kollision verschiedener Welten ... wie Schönberg es geliebt hätte.

Ja, geliebt, denn es ist nicht verwunderlich, Schönberg in Gesellschaft von Mickey Mouse oder Charlie Chaplin zu finden. Die Begeisterung für sie war schon lange geweckt, bevor der Lauf der Geschichte ihn nach Los Angeles führte, und zeigt, wie aufmerksam und aufgeschlossen der Komponist kreativen Neuerungen gegenüberstand. Schönberg hat sich nie einem Modediktat unterworfen, aber nur wenige Komponisten haben in ihren Werken eine Reihe historischer Momente mit

solch erschütternder Intensität aufgezeichnet. In diesem Sinn zählt er, wie auch Strawinsky oder Picasso, zu einer neuen Generation von Künstlern im 20. Jahrhundert. Man muss sich Schönbergs stilistische Entwicklung von der Spätromantik über den Expressionismus bis zum Neoklassizismus, von der *Verklärten Nacht* und den *Gurre-Liedern*, über die *Kammersymphonie* und das *Zweite Streichquartett*, von der *Erwartung* und *Pierrot lunaire* bis zur *Serenade* und der *Suite für Klavier op. 25* vor Augen führen. Eine gleichermaßen auffallende thematische Entwicklung bestimmt die zweite Hälfte von Schönbergs Laufbahn, beginnend mit der »Weltanschauungsmusik« der *Jakobsleiter* bis zu der »Bekennnisoper« *Moses und Aron*, von seiner Anprangerung des Faschismus in der *Ode to Napoleon* bis zu seiner Antwort auf den Holocaust in *A Survivor from Warsaw (Ein Überlebender aus Warschau)*. Jedes dieser Werke, so unterschiedlich sie auch sind, ist eine einzigartige Reaktion auf einen speziellen Zeitpunkt; jedes sprengt sprichwörtlich eine Form oder schafft einen Präzedenzfall – wenn auch nicht für Schönberg selbst, für den es keine Wiederholung geben konnte. Er war von einer intensiven Vorwärtsbewegung getrieben, was erklären könnte, weshalb er so viele Fragmente und Torsos hinterließ – darunter *Jakobsleiter* sowie *Moses und Aron*, – die Zeugnis für eine rastlose, dem Augenblick geschuldete Kreativität geben.

Jeder einzelne dieser aufeinanderfolgenden Momente in Schönbergs Entwicklung hat dauerhafte Spuren hinterlassen, nicht zuletzt, indem er neue Formen und Genres hervorgebracht hat. *Verklärte Nacht* verband Kammermusik mit dem symphonischen Gedicht; das *Zweite Streichquartett* fügte der Textur die Stimme hinzu; die *Kammersymphonie* regte eine Wiederbelebung des Kammerorchesters als symphonisches Medium an. *Erwartung* und *Die glückliche Hand* sind Vorläufer des psychischen Monodramas und des modernen Gesamtkunstwerks, während *Pierrot lunaire* das Melodram neu belebte. Zahlreiche spätere Arbeiten erfüllten traditionelle Gattungen mit neuem Leben und brillantem Witz (Pace Boulez!), zum Beispiel *Suite*, *Serenade*, *Streichquartett*, *Instrumentalkonzert* und *Variationsform*.

Ganz abgesehen von der Frage nach Genre und Gattung zeichnet sich Schönbergs Musik durch den charakteristischen *Klang* aus, in dem sich, wenn auch von Werk zu Werk unterschiedlich, immer Klarheit mit einer starken

Energie und sinnlichem Reiz verbinden, was großen Einfluss auf unterschiedlichste Komponisten hatte. Anklänge an die Chorsätze in *Glückliche Hand*, *Jakobsleiter* und vor allem *Moses und Aron* finden sich zum Beispiel bei so unterschiedlichen Komponisten wie Penderecki und Feldman wieder, die Klangfarben des *op. 16* kündigen die Musik von Ligeti und Lutoslawski an, und jeder Komponist, der für großes Orchester schreibt, tut gut daran, das vorbildliche Beispiel klarer Transparenz der *Variationen für Orchester op. 31* zu beachten. Das plakativste Beispiel für Schönbergs Klangwelt ist natürlich *Pierrot lunaire*, der, abgesehen von seinem formalen Einfluss auf Werke von Komponisten wie Strawinsky, Boulez und Peter Maxwell Davies, die Kombination von Tasteninstrument, Bläsern und Streichern paradigmatisch einführte und damit neue Musikensembles bis heute definiert. *Pierrot* zeigt außerdem auf, wie Schönberg mit jedem Ausflug in neues Terrain, mit jedem Fortschritt in der musikalischen Sprache, gleichzeitig auch Fortschritte hinsichtlich Notation und Aufführungspraxis entwickelt hat. Pierrots Sprechstimme, wenn auch nicht ganz beispiellos, öffnete die Tür zu den erweiterten stimmlichen Techniken, wie sie heute Teil der Ausbildung jedes Sängers sind. Darüber hinaus stellte *Pierrot lunaire* in seiner Auslotung von Avantgarde und Kabarett (eine Welt, die Schönberg schon zuvor mit seinen *Brettliedern* erkundet hatte) auf bahnbrechende Art eine Verbindung von unterschiedlichen Welten her.

Schönbergs facettenreiches Œuvre ist sicherlich ein Ergebnis der zerrissenen Zeit, in der er lebte, aber im Rahmen der Krisen der historischen Ereignisse hat seine Entschlossenheit, sich die Kontrolle über seine eigene Entwicklung zu sichern, für seine Zeitgenossen, vor allem für seine Schüler, einen hohen Maßstab gesetzt. Als Autodidakt war sein Zugang zur Musiktheorie ein sehr rigoroser und eigenwilliger – wie es in seiner großartigen *Harmonielehre* von 1911 deutlich wird – und dieselbe Art von individualistischer Denkweise erwartete er sich von seinen Schülern. Die Begabtesten unter ihnen wie Anton Webern, Alban Berg, Hanns Eisler und Nikos Skalkottas, ob Anhänger oder Revoltierende, griffen solche Ansprüche zu ihrem Vorteil auf und schufen Identitäten von unverkennbarer Originalität. Ihr Beispiel wiederum inspirierte so unterschiedliche Komponisten wie Milton Babbitt, Luigi Nono, George Perle und Stefan Wolpe bis hin zu den heutigen Neoromantikern und Spektralistern,

welche Sprachen und Stile gestaltet haben, die ihren Wiener Vorbildern gleichermaßen verpflichtet wie auch unabhängig von ihnen sind.

Kaum jemand würde heute seine ausschließliche Loyalität zur »Zweiten Wiener Schule« erklären. Der Begriff selbst hat tatsächlich viel von seinem historischen Nutzen eingebüßt. Es ist sicherlich Schönbergs Verdienst, den Prinzipien der motivischen Organisation, der sich entwickelnden Variation und des formalen Zusammenhangs neue Aktualität innerhalb eines modernen Kontextes gegeben, eine musikalische Prosa als Antwort auf die metrische Freiheit erweiterter Chromatik entwickelt und Aufführungs- sowie Interpretationspraktiken eingeführt zu haben, um den Interessen der musikalischen Idee zu dienen – nicht zuletzt durch die Aktivitäten seiner »Gesellschaft für musikalische Privataufführungen«. In dem Maß, wie Schönberg seinen Schülern und deren Nachfolgern normative Einstellungen und Verfahren vermittelte, hat er eine »Schule« geschaffen. Aber die Blüte der Musik in Wien um 1900 war reich und vielfältig, wie man aus dem Katalog der Universal Edition ersehen kann, der, dank der phantastischen Erwerbungen Emil Hertzkas, ein großes Spektrum an Komponisten zusammenbrachte, darunter Alexander Zemlinsky, Franz Schmidt, Josef Matthias Hauer, Julius Bittner, Franz Schreker, Joseph Marx, Egon Wellesz und Erich Wolfgang Korngold ebenso wie deren unmittelbare Vorgänger Bruckner und Mahler sowie die Generation ihrer Schüler. Unser heutiges Verständnis der Wiener Moderne hat sich neben den Genannten um andere Komponisten erweitert, die um die Wende des letzten Jahrhunderts in Wien gearbeitet haben. Als Ergebnis sehen wir, dass der Schönberg-Kreis alles andere als hermetisch abgeriegelt und die Preisgabe der Tonalität keineswegs alleine für den musikalischen Fortschritt entscheidend war. Mahlers stilistischer Pluralismus, Schrekers Besessenheit von Klangfarben, Zemlinskys Experimente mit musikalischer Form, Wellesz' Aneignung französischer und russischer Einflüsse – sie alle trugen zu einem aufregend kreativen Umfeld bei, das bis heute Komponisten in Staunen versetzt und anregt. Und trotz ihrer unterschiedlichen Anliegen teilten diese Komponisten ein gemeinsames Wiener Erbe wie auch ein Spektrum thematischer Interessen. Das wird zum Beispiel deutlich, wenn man die Einspielungen von Webern mit denen Zemlinskys hinsichtlich Phrasierung, Tempobeziehungen oder Akzentuierungen vergleicht; Bergs Opern greifen

auf dieselben literarischen Einflüsse – darunter Wedekind, Weininger und Wilde – zurück, die auch Schreker angeregt haben; es gibt auch zahlreiche Berührungspunkte zwischen Schönbergs Neigung zu philosophischer Mystik oder Zahlensymbolik und den Theorien von Hauer. Eben dieses ausgedehnte Terrain der Wiener Moderne, das die Räume *zwischen* den einst starren Kategorien »tonal« und »atonal«, »fortschrittlich« und »konservativ«, »zeitgenössisch« und »modern« geöffnet hat, ist für heutige Komponisten reizvoll, die Systematiken ablehnen, um sich unvoreingenommen auf die Suche zu machen, und sich dabei überlieferten Formen und Traditionen mit neuem Interesse nähern.

Die ungebrochene Vitalität von Schönbergs Musik und Ideen ist jedoch nicht seiner historischen Rolle geschuldet, maßgeblich für die atonale Revolution gewesen zu sein; sie lässt sich nicht auf irgendeine »Methode« oder ein »System« eingrenzen; noch beruht sie auf seiner zentralen Stellung innerhalb des weiten Phänomens der Wiener Moderne. Vielmehr besteht sie in seiner bemerkenswerten Fähigkeit, mit aufeinanderfolgenden Zeitumständen und Milieus schöpferisch umzugehen.

Schönbergs facettenreiches Œuvre ist sicherlich ein Ergebnis der zerrissenen Zeit.

Jedes einzelne der Werke Schönbergs ist eine Art Stellungnahme zum Augenblick, unerwartet und unvorbereitet, eine Erkundung der Möglichkeiten, in denen ein Komponist hervortritt – sich buchstäblich »hergibt«, – um den *nächsten* Moment in der sich entfaltenden Variation kompositorischen Denkens anzuregen. War Schönberg unvermeidlich oder gar notwendig? Gewiss nicht. Gerade deshalb wird er weiterhin beides sein. ↵

(Übersetzung: Angelika Wörseg)

Christopher Hailey ist Direktor der Franz Schreker Foundation und war von 1999–2003 Gastprofessor des Arnold Schönberg Instituts in Wien



Alban Berg
(1885–1935)

Was ist atonal?

Interview mit Alban Berg im Wiener Rundfunk
vom 23. April 1930

27

*A*lso, verehrter Meister Berg, wir müssen beginnen!

Alban Berg: Fangen nur Sie an, es genügt mir, wenn ich das letzte Wort habe.

*S*o sicher sind Sie Ihrer Sache?

Alban Berg: So sicher, wie man einer Sache sein kann, an deren Entwicklung und Wachstum man selbst seit einem Vierteljahrhundert Anteil genommen hat, und zwar nicht nur mit der Sicherheit, die einem Verstand und Erfahrung gegeben haben, sondern – was mehr ist – mit der des Glaubens.

*A*lso schön! Es ist wohl am einfachsten, wenn ich gleich den Titel unseres Dialoges aufgreife: Was ist atonal?

Alban Berg: Die Antwort lässt sich nicht leicht mit einer Formel abtun, die gleichzeitig Definition wäre. Dort, wo dieser Ausdruck zum ersten Mal gebraucht wurde – wahrscheinlich in einer Zeitungskritik –, kann es, wie das Wort deutlich sagt, natürlich nur gewesen sein, um eine Musik zu bezeichnen, deren harmonischer Verlauf nicht den bis dahin bekannten Gesetzen der Tonalität entsprach.

*D*as soll wohl heißen: Im Anfang war das Wort, oder besser gesagt, ein Wort, mit dem die Hilflosigkeit ausgeglichen werden sollte, mit der man einer neuen Erscheinung gegenüberstand.

Alban Berg: Ja, das will ich sagen, aber noch mehr: Diese Bezeichnung »atonal« geschah zweifellos in der Absicht, herabzusetzen, so wie dies bei den zur selben Zeit aufgebrauchten Worten, wie arhythmisch, amelodisch, asymmetrisch der Fall ist. Während sich aber diese Worte nur zu einer gelegentlichen Kennzeichnung spezieller Fälle eigneten, wurde die Bezeichnung »atonal« – ich muss schon sagen: leider – zu einem Sammelbegriff für eine Musik, von der man nicht nur annahm, dass sie keine Bezogenheit zu einem harmonischen Zentrum hat (um mich des von Rameau eingeführten Begriffes der Tonalität zu bedienen), sondern, dass sie auch allen anderen Erfordernissen der Musik, wie Melodik, Rhythmik, formale Gliederung, im Kleinen und im Großen nicht entspricht, so dass die Bezeichnung heute eigentlich soviel heißt, wie keine Musik, ja wie Unmusik. Tatsächlich stellt man sie ja auch in völligen Gegensatz zu dem, was man bisher unter Musik verstand. →

*A*ha, ein Vorwurf! Ich muss ihn freilich gelten lassen. Nun sagen Sie aber selbst, Herr Berg, besteht nicht tatsächlich ein solcher Gegensatz, und ist durch den Verzicht auf die Bezugnahme auf eine bestimmte Tonika nicht tatsächlich das ganze Gebäude der Musik erschüttert?

Alban Berg: Bevor ich Ihnen das beantworte, möchte ich Folgendes vorausschicken: Wenn diese sogenannte atonale Musik in harmonischer Hinsicht auch nicht auf eine Dur- oder Mollskala bezogen werden kann – schließlich hat es ja auch schon vor der Existenz dieses harmonischen Systems Musik gegeben ...

... und was für eine schöne, kunstvolle und phantasiereiche! ...

Alban Berg: ... so ist damit noch gar nicht festgestellt, ob sich nicht doch in den »atonalen« Kunstwerken des letzten Vierteljahrhunderts, zumindest in Hinblick auf die chromatische Skala und die daraus resultierenden neuen

Bezogenheit auf eine Tonika nicht tatsächlich das ganze Gebäude der Musik ins Wanken gekommen ist?

Alban Berg: Nun, wo wir uns geeinigt haben, dass durch den Verzicht auf die Dur- und Molltonalität keineswegs harmonische Anarchie einzureißen braucht, kann ich diese Frage viel leichter beantworten. Selbst wenn durch den Verlust von Dur und Moll einige harmonische Möglichkeiten verloren gegangen sind, so sind doch alle anderen Erfordernisse wirklicher und echter Musik geblieben.

*H*eute weiß man ja, dass atonale Kunst für sich genommen fesseln kann, ja in bestimmten Fällen sogar fesseln muss. Dort nämlich, wo echte Kunst ist! Es handelt sich nur darum, zu zeigen, ob atonale Musik wirklich in jenem gleichen Sinn als Musik zu bezeichnen ist wie alles frühere Schaffen. Das heißt, ob – wenn sich, wie Sie behaupten, nur das harmonische Fundament geändert hat – alle anderen Elemente der bisherigen Musik auch in der neuen vorhanden sind.

Alban Berg: Das behaupte ich allerdings und könnte dies anhand einer modernen Partitur in jedem Takt nachweisen. Vor allem nachweisen – um mit dem Wichtigsten zu beginnen –, dass dieser Musik, wie jeder anderen, die Melodie, die Hauptstimme, das Thema zugrunde liegen, beziehungsweise ihr Verlauf dadurch bedingt ist.

*J*a, ist denn innerhalb dieser Musik Melodie im herkömmlichen Sinn überhaupt möglich?

Alban Berg: Ja natürlich, sogar eine gesangliche.

*N*un, was den Gesang betrifft, Herr Berg, so befindet sich die atonale Musik ja doch auf neuen Wegen. Hier gibt es unbedingt bisher Ungehörtes, ja, ich möchte fast sagen vorläufig Unerhörtes.

Alban Berg: Aber doch nur in Bezug auf das Harmonische; darüber sind wir uns ja einig. Es ist aber ganz falsch, dies im Hinblick auf die sonstige Eigentümlichkeit der melodischen Linienführung als einen neuen Weg, wie Sie behaupten, oder gar als Ungehörtes und Unerhörtes zu bezeichnen. Auch bei einem Gesangspart nicht, auch wenn er sich, wie unlängst zu lesen war, durch instrumentale chromatische, verkrauste, verzackte, weit-sprüngige Intervalle auszeichnet, ebensowenig, wie damit allen gesanglichen Notwendigkeiten der Menschenstimme widersprochen wird. ♪

Selbst wenn durch den Verlust von Dur und Moll einige harmonische Möglichkeiten verloren gegangen sind, so sind doch alle anderen Erfordernisse wirklicher und echter Musik geblieben.

Akkordbildungen, ein harmonisches Zentrum, welches natürlich nicht mit dem Begriff der alten Tonika identisch ist, finden lassen wird. Selbst wenn dies in Form einer systematischen Theorie nicht gelingen sollte ...

*A*ch, diesen Zweifel finde ich unberechtigt!

Alban Berg: Na, umso besser!

*S*ie haben ja auch auf meine frühere Frage noch gar nicht geantwortet, ob nämlich nicht wirklich ein solcher Gegensatz zwischen der früheren und der jetzigen Musik besteht und ob also durch den Verzicht auf die



*Arnold Schönberg (re.)
ersucht Alban Berg (li.),
sich einer Vereinigung
anzuschließen, die
den Komponisten im
Fall eines Wechsels
der UE-Leitung mehr
Spielraum ermöglichen
sollte. Berg aber, siehe
Seite 30, lehnte ab.*

SCHÖNBERG AN BERG

Berlin-Charlottenburg, 4.4.1928
Arnold Schönberg
Charlottenburg 9
Nussbaum-Allee 17
Tel.: Westend 2266a

Lieber Freund, wenn es dir zusagen sollte an beiliegender Aktion teilzunehmen – zwing dich bitte nicht – so unterzeichne als Proponent und sende mir es sofort. Eventuell kannst du auch Frau Mahler dazu einladen und Bittner. Selbstverständlich bitte ich dich Webern zu fragen (ich habe kein Exemplar mehr). Schreker tut auch mit.

Wie geht's? Dir u. Helene.

Viele herzlichste Grüße und:
fröhliche Ostern

Dein Arnold Schönberg

BERG AN SCHÖNBERG

Wien, 10.4.1928

Berg, Wien XIII./1

Tausend Dank, mein liebster Freund, für deine freundschaftliche Absicht, mich an Deiner Aktion als Proponent teilnehmen zu lassen. Aber ich muss leider von deiner Erlaubnis, »mich nicht zu zwingen« Gebrauch machen und Dir sagen, daß ich mich nicht traue, mitzutun. Ich kann es im augenblicklichen Zeitpunkt nicht riskieren, daß sich Hertzka – als Reaktion auf diese Aktion – auf den Geschäftsstandpunkt stellt, und meine monatliche Rente von 600 Schilling einstellt oder reduziert, eine Rente, die mein einziges Einkommen bedeutet (die paar Stundenhonorare zählen nicht), und für die meine Einnahmen aus meinen Werken dzt. keine Deckung bieten. (Ich schulde aus dieser seit erst 2¼ Jahren laufenden Rente – wenn auch nur rechnerisch, und nicht moralisch – heute bereits ca. 6000 Schilling.) Bei Dir ist das natürlich ganz etwas anderes: Die ganze Welt und damit auch Hertzka wissen, daß alle Dich betreffenden Spesen der UE, wenn auch nicht nächstes Jahr, so doch in absehbarer Zeit hundertfältig hereinkommen. Auch Schreker kann – wenn auch in anderer Art, nämlich: auf Grund seiner 1000 Bühnenaufführungen – diktieren. Ich aber, mit meinen zwei Dutzend *Wozzeck*-Vorstellungen und der (nicht einmal sicheren) Aussicht auf eine weitere Annahme in – Oldenburg, bin, wenn ich den Fortbestand meiner Rente in ihrem vollen Ausmaß für die nächsten Jahre (bis ich wieder eine Oper fertig habe) nicht gefährden will, von der persönlichen Geneigtheit Hertzkas abhängig. Denn mein bis 1932 laufender Vertrag bietet mir diesbezüglich nicht die geringste Sicherheit.

Ich brauche Dir nicht zu sagen, wie schwer mir diese Absage wird und wie gut ich weiß, daß, wenn Du mir darob böse bist, meine Bitte, es nicht zu sein, daran nichts ändern kann. Trotzdem wage ich diese Bitte ...

Mit Bittner sprach ich ausführlich über diese Angelegenheit. Er findet die Gründung einer solchen Vereinigung – namentlich im Hinblick auf einen Wechsel in der UE-Leitung – für sehr notwendig, glaubt aber, daß es, wenn es einmal dazu kommt, immer noch Zeit ist und leicht möglich wäre, eine solche Vereinigung gleichsam über Nacht zu bilden. Heute aber möchte er, der sich dem Hertzka auch menschlich sehr verbunden fühlt, für seine Person von einem solchen Schritt, den Hertzka unbedingt kränkend empfinden würde, absehen. Alma Mahler ist nicht in Wien. Ich sende ihr sofort eine Abschrift der zwei Drucksorten nach Venedig und nehme an, daß entweder Du oder ich postwendend – und wie eigentlich zu erwarten wäre: eine zusagende Antwort erhalten werden.

Ebenso verständige ich »unter Einem« Webern.

Deine liebe Frage, wie's uns geht, klingt so, als hättest Du längere Zeit von mir nichts gehört. Hast Du denn meinen vor ca. 8–10 Tagen geschriebenen Brief nicht erhalten? Ich erzählte Dir ausführlich über Paris (wo's herrlich schön) und über Zürich (wo's scheußlich war) und über die dortige Jury-Sitzung der I.G.f.I.M.i.A., von deren Ergebnis mich nur das eine mit Genugtuung erfüllte, daß ich (außer Weberns Trio) für Österreich noch Zemlinskys *III. Streichquartett* durchsetzte. Hoffentlich ist nicht auch dieser Brief verloren gegangen!

Indessen ist nichts Neues vorgefallen, außer die immer noch hin und her gehenden Verhandlungen mit S. Fischer-Berlin wegen der *Pippa*. Hauptmann besteht nach wie vor auf seiner 50%igen Tantiemen-Beteiligung, weiters auf 20% Textbuch- und 5% Noten-Anteil. Eine Zustimmung zu diesen außergewöhnlich drückenden Bedingungen fällt mir (u. auch Hertzka) sehr schwer. So daß ich diese Ostern weniger »fröhlich« als ratlos verbrachte. Hoffentlich ist es Dir und Deiner I(eben) Frau und auch ihrer Frau Mama, die wir Euch alle herzlichst grüßen, in diesen Feiertagen recht gut gegangen! Und hoffentlich – ich bitte Dich nochmals darum – bist Du nicht böse

Deinem Alban Berg



Arnold Schönberg
(1874–1951)

SCHÖNBERG AN HELENE BERG

Hollywood, 1. 1. 1936
Arnold Schoenberg
5860 Canyon Cove
Hollywood, California
Tel. Hempstead 1095a

Liebe Helene,
noch immer kann ich es nicht fassen, dass mein lieber Alban nicht mehr da ist. Noch immer rede ich in Gedanken mit ihm, so wie vorher und stelle mir seine Antworten vor und es ist mir noch immer, als ob er nur so weit von mir weg wäre, als eben Europa von Amerika. Und ich kann mir deinen Schmerz vorstellen, wo ich weiss, wie innig ihr beide miteinander gelebt habt. Es ist schrecklich, dass er so früh gehen musste, menschlich vor Allem und auch künstlerisch.

Jetzt eben, wo er mit seiner *Lulu*-Suite neuerdings soviel künstlerische Anerkennung gefunden hatte, die sicherlich zu einer baldigen Aufführung der ganzen Oper geführt hätte, die ja wohl nun trotzdem wahrscheinlich bald kommen wird, die ihm aber eine Genugtuung für das gewesen wäre, was er in Deutschland und Oesterreich erleben musste. Denn hier in Amerika war er voll anerkannt. Das beweisen mir nicht nur die sehr vielen Nachrufe, die voll ehrenden Ausdrucks sind, sondern auch die Teilnahme, die mir, der ich ja einer der Haupt-Leidtragenden bin, bezeigt werden. Und wie sehr die Oeffentlichkeit daran teilnimmt, beweist, dass sogar im Radio über ganz Amerika eine dramatisierte Scene aus seinem Leben gesendet worden ist, in der er selbst, der Kapellmeister Richard Lert und ich als sprechende Personen auftreten. Ich selbst habe diese Sendung leider nicht gehört, denn ich wusste nichts davon. Aber ich werde an die amerikanische Zeitschrift *Time* nach Chicago, Ill. schreiben und um eine Kopie des Manuskripts bitten, die ich dir senden werde. Vielleicht willst du eventuell auch selbst hinschreiben, für den Fall, als man sie mir nicht schickt. Es soll sehr schön gewesen sein.

Ist das ein Trost? Ich bezweifle es, aber ich weiss, dass es dir wohlthun wird, dich jetzt mit allem zu beschäftigen, was seinen Nachruhm ausmacht und ich bin davon überzeugt, dass dir das Gefühl der Pflicht, alles zu sammeln, was diesem Nachruhm hilft und ihn betrifft, dass diese Beschäftigung mit allem, was seinem Werk Leben geben kann, helfen wird, den Schmerz zu ertragen.

Man kann nichts anderes tun: um den Toten trauern und sich stark machen, damit man kräftig genug bleibt, um so zu trauern, wie er es verdient!

Soll ich viel von meiner Teilnahme sprechen. Ich denke, die kannst du dir vorstellen. Aber eine Bitte habe ich: schreibe mir so ausführlich als möglich, wie das alles gekommen ist. Hat er viel gelitten? War er bei Bewusstsein? War das wirklich eine Todeskrankheit oder ein verhängnisvoller Zufall?

Tausend innige Grüße
Dein
Arnold Schönberg

Ich muss noch nachtragen:
Als ich in einem New Yorker Zeitungsausschnitt las, dass die *Lulu* nicht fertig instrumentiert ist und dass Krenek oder ein Anderer das machen sollte, hatte ich die spontane Idee, dich zu fragen, ob *ich* es nicht soll. Aber meine Frau machte mich darauf aufmerksam, dass bei den jetzigen Verhältnissen in Deutschland, das dem Werk sicher schaden würde. Nun aber, falls Alban den Wunsch geäußert haben sollte, dass ich den Rest instrumentiere, so stehe ich, falls Du es auch für richtig findest, selbstverständlich ganz und unentgeltlich zur Verfügung. Und selbstverständlich auch in jeder anderen künstlerischen, menschlichen oder finanziellen Angelegenheit. Hier, hoffe ich, wird Klemperer voraussichtlich zur Gedenkfeier die *Lulu*-Stücke aufführen. Dann habe ich Maurice Zam zu einem Vortrag veranlasst, wo er die Sonate spielen und besprechen wird. Vielleicht kann ich selbst auch etwas arrangieren.

Nochmal herzlichst
Arnold Schönberg

FOTOGRAFIE: ALBAN BERG STIFTUNG



Helene Berg (1885–1976) war die Ehefrau von Alban Berg. Sie heirateten am 3. Mai 1911. Offiziell war sie die Tochter von Franz und Anna Nahowski. Jedoch erwähnen Persönlichkeiten wie Alma Mahler-Werfel, Peter Altenberg, Bruno Walter und Soma Morgenstern in verschiedenen Publikationen Helene Berg wie selbstverständlich als eine biologische Tochter des Kaisers Franz Joseph I. Sie gründete 1968 die »Alban-Berg-Stiftung«. Das Foto stammt aus dem Jahr 1909.

33

HELENE BERG AN SCHÖNBERG

Wien, 14. 1. 1936

Verehrtester Freund!

Ich danke Dir für Deinen lieben Brief u. Deine wundervolle Freundschaft, die über den Tod fortbesteht. Noch fass ich es nicht, dass uns Alban für immer verlassen hat, aber wenn Augenblicke des Bewusstwerdens kommen, glaube ich in einen Abgrund zu stürzen. Alban hat so viel gelitten und sein Sterben war schwer. Er sprach noch am Tag, an dem ich Euch schrieb, so lieb von Dir und drängte, dass ich mich beeilen möge. Er war bis zuletzt bei Bewusstsein und sein Todeskampf war furchtbar. Über 4 Stunden. Immer sehe ich sein verzweifertes Gesicht vor mir und diese traurigen Augen! Immer frage ich: Warum nicht ich?

Dass du, verehrter Freund nun in meine tiefe Verzweiflung hinein mit Deinem herrlichen Vorschlag gekommen bist, die restliche Instrumentation des letzten Aktes von *Lulu* zu übernehmen, war der erste Lichtstrahl in meiner Finsternis! Wie kann ich Dir danken! Ich weiß, dass Alban glücklich darüber wäre, dass *Lulu* nun doch etwas Vollkommenes wird, dass man weder an Vorteile, noch Politik denken kann, wenn es um ein Kunstwerk geht.

Ich danke dir von ganzem Herzen dafür.
Dir und deiner lieben Frau alles erdenklich Gute.

Deine Helene

Mit freundlicher Genehmigung der Alban-Berg-Stiftung



© ARNOLD SCHÖNBERG CENTER WIEN

*Arnold Schönberg in seinem Garten in der Rockingham Avenue,
Los Angeles, ca. 1940*

Der musikalische Reaktionär

HANNS EISLER

Die meisten Musiker und Journalisten behaupten (auch wenn sie anerkennend sein wollen), dass die »atonalen« Werke Schönbergs mit den Werken der Klassiker nichts mehr gemeinsam haben, dass man sie mit dem vorhandenen theoretischen Wissen nicht mehr erklären und verstehen könne. Aus einem Bruch mit einer Konvention, wie es die Tonalität war, schloss man bei Schönberg auf eine allgemeine Negierung jeder musikalischen Vergangenheit. »Schönberg« ist heute nicht nur der Name eines großen Komponisten, sondern auch ein Begriff, der Umsturz und einen vollkommenen Bruch mit der Tradition bedeutet.

Es ist verständlich, dass man Schönberg immer nur von dieser Seite gesehen hat. Über den Streit um die »Atonalität«, um die Dissonanzen vergaß man völlig die sonstige musikalische Struktur seiner Werke. Was an Kontrapunkt, Motivatik, Thematik und Formgebung im älteren Sinne auch in den umstrittensten, »atonalsten« Werken vorhanden ist, wird heute von den meisten noch nicht erkannt. Aber gerade diese Kunstmittel sind mit denen der Vergangenheit nah verwandt oder gehen zumindest aus ihnen hervor.

Die Werke *op. 11* und *op. 15* bis *op. 20* haben bei aller Knappheit eine freiere und lockerere musikalische Darstellung. Man könnte sie als radikale Periode bezeichnen. Es ist aber ganz falsch, zu glauben, dass nur eines von diesen Werken »futuristische Seelenkunst« sei. Jedes dieser Werke besitzt eine gesunde musikalische Struktur, die mit unserem heutigen theoretischen Wissen sehr wohl erklärt und verstanden werden kann. Zum Beispiel das Monodram *Erwartung, op. 17*: Formal kann man es am ehesten mit einem Finale oder einer »Szene und Arie« einer vorwagnerischen Oper vergleichen. Auch im Monodram wechseln geschlossene ariose Stellen mit aufgelösten ab. Es wird vollkommen auf das Leitmotiv verzichtet, ein beinahe reaktionärer Zug. Diese Musik hat eben wieder andere Aufgaben, als zu illustrieren. Sie begnügt sich nicht damit, sobald nur die Hauptperson den Kopf aus der Kulissee hervorsteckt, dieser ihr Leitmotiv vorzuspielen. Es ist hier leider nicht der Raum, die Fülle technischer Details zu besprechen; um nur wenige zu nennen: die Mittel, mit denen ein Arioso eingeführt wird, die Motivatik, Melodiebildung, die Arten der Anschlüsse, der Übergänge in eine neue Szene etc. etc. Aber gerade diese Mittel stammen trotz der Verschiedenheit und Neue des Materials eher aus dem Geiste der klassischen Musik als das Leitmotivklischee sowie das ganze Werk eher auf einen Stil der Oper zurückgreift, wie er vor Wagner bestanden hat.

Mit *op. 21 (Pierrot lunaire)* beginnt eine neuerliche Stilwandelung. Hier greift Schönberg wieder auf alte Formen zurück; er schreibt wieder zwei- und dreiteilige Liedformen, einen Walzer, eine Passacaglia, eine Fuge. In den neuesten Werken Schönbergs, in den beiden Serien von Klavierstücken (*op. 23* und *op. 25*), in der Serenade *op. 24* und in dem Bläserquintett *op. 26* geht das Zurückgreifen auf alte Kunstformen, die Geschlossenheit der Schreibweise so weit, dass man geradezu von einem reaktionären Stil sprechen kann. Hier gibt es wieder Themenbildungen, Gliederungen, Formen, wie sie die Klassiker geschrieben haben; ja es gibt sogar Repetitionen, worüber ein richtiger Revolutionär entsetzt sein müsste. (Dass der Fasslichkeit halber bei einer so gedrängten Darstellung, wie sie Schönberg eigen ist, ein Teil wiederholt werden muss, ist klar.) Das beste Beispiel hierfür ist die *Klaviersuite op. 25*. Diese hat bei aller Neue und Selbstständigkeit der Details dieselben Formen, wie eine Suite von Bach. Hier gibt es sogar eine neue Tonalität, wenn man die »Komposition mit zwölf Tönen« so bezeichnen darf: dazu eine Musizierfreudigkeit, wie sie seit langem nicht da war.

Dass es zu einer solchen Stilwandelung kommen musste, ist für den, der die Persönlichkeit Schönbergs wirklich versteht, nichts Überraschendes. Denn selbst in seinen »radikalsten« Werken war Schönberg nie Artist, nie Literat, sondern nur Musiker. Ein Satz aus seiner *Harmonielehre* ist bezeichnend für seine künstlerische Gesinnung und zeigt, in welchen Gegensatz er sich zu dem Schwulst und der Artistik seiner Zeit stellte: »Wenn es mir gelingen sollte, einem Schüler das Handwerkliche unserer Kunst so restlos beizubringen, wie es ein Tischler immer kann, dann bin ich zufrieden.«

So spricht kein Umstürzler. So hätte vielleicht ein Meister vor 200 Jahren von seiner Kunst gesprochen und wie anders geartet ist dieser Künstler als die modernen Tondichter, denen es mehr auf die Psychologie ankam, und die durch einen Sextakkord die Welt erlösen möchten.

Die musikalische Welt muss umlernen und Schönberg nicht mehr als einen Zerstörer und Umstürzler, sondern als Meister betrachten. Heute ist es uns klar: Er schuf sich ein neues Material, um in der Fülle und Geschlossenheit der Klassiker zu musizieren. Er ist der wahre Konservative: er schuf sich sogar eine Revolution, um Reaktionär sein zu können. ↙

Aus: *Musikblätter des Anbruch*, Jahrgang 1924
(zum 50. Geburtstag von Arnold Schönberg)



© COURTESY OF THE KURT WEILL FOUNDATION FOR MUSIC NEW YORK

*»Ich glaube ebenfalls, dass wir bei einem Stück wie ›Mahagonny‹ keine Uraufführung im üblichen Sinne machen sollten, denn eine Uraufführung an einem Berliner Opernhaus hat sich ja in vielen Fällen als sehr gefährlich erwiesen, und ebenso gefährlich wäre es, auf irgendeine Provinzaufführung das Interesse der ganzen deutschen Presse zu lenken.«
Kurt Weill an Emil Hertzka, 2. August 1929*

»Mahagonny« und die Folgen

Aus einem Briefwechsel zwischen Kurt Weill und der Universal Edition

NILS GROSCH

Das Jahrzehnt nach Ende des Ersten Weltkrieges war gezeichnet von massiven gesellschaftlichen Veränderungen, die auch den Kulturbetrieb stark beeinflussten. Kurt Weill sprach 1927 in einem Aufsatz von »Verschiebungen in der musikalischen Produktion«, die er als notwendige Konsequenz aus der »Umschichtung des Publikums« verstand. Weills Forderungen reichten weit über die Veränderung der musikalischen Konzeption hinaus. Sie betrafen in gleicher Weise die Bedingungen, unter denen die neuen Werke an die Öffentlichkeit kommen sollten.

Die hier in Auszügen wiedergegebenen Briefe zwischen Weill, Emil Hertzka und Hans Heinsheimer zeigen, wie sehr um einen geeigneten Ort für die Uraufführung von *Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny* gerungen wurde. Diese fand schließlich am

9. März 1930 in Leipzig statt. Es war einer der größten Theaterskandale des Jahrhunderts. Vor dem Hintergrund der sich anbahnenden Wirtschaftskrise und gestört vom inszenierten Krawall der Nationalsozialisten wurde die Aufführung zum sinnfälligen Vexierspiel mit der Realität.

Das Ergebnis der Leipziger Uraufführung stellt sich als entscheidend für das Schicksal von *Mahagonny* heraus, nicht etwa, weil die Neuartigkeit und musikalische Qualität des Werkes von Kritik und Publikum erkannt werden, auch nicht wegen des hohen Anspruchs der Leipziger Inszenierung. Ausschlaggebend sind die organisierten Störaktionen, die die Nationalsozialisten veranstalteten, und die Versuche der politischen Rechten, zuerst am

10. März im Theaterausschuss des Leipziger Stadtrats, dann in einer Stadtratssitzung am 14. März, eine Absetzung der Produktion aus politischen Erwägungen heraus zu erreichen.

Dies war das Ereignis, von dem die Presse in ganz Deutschland berichtete. Von den zahlreichen Folgeinszenierungen, die Weill und die UE sich erhofft hatten und über die teilweise bereits Verträge abgeschlossen waren, bleiben nur Kassel, Braunschweig und Frankfurt am Main übrig. Selbst Häuser, die sich – wie die Essener Oper – noch zuvor heiß um das Werk bemüht hatten, verschieben die Aufführungen ins Ungewisse. Im Mai denkt man an geschlossene (Volksbühnen-) Veranstaltungen, einige werden auch durchgeführt. Große Hoffnungen Weills und Heinsheimers richten sich

noch auf die Frankfurter Premiere am 17. Oktober. Doch begeisterten Telegrammen und positiven Reaktionen von Publikum und Presse folgen wieder rechtsradikale Störaktionen. Eine Berliner *Mahagonny*-Produktion rückt ferner denn je. Hatte sich zu Beginn des Jahres wieder die Kroll-Oper interessiert gezeigt, so erschien Weill die Perspektive einer Aufführung an einem Privattheater wesentlich attraktiver. Die zögerliche, ängstliche Haltung der von städtischer und staatlicher Zustimmung abhängigen Häuser auf der einen, die immer erfolgreicher hervortretenden kommerziellen Unterhaltungstheater auf der anderen Seite lenken Weills Aufmerksamkeit in eine Richtung, die für seine Entwicklung entscheidend sein wird. →

Das Ergebnis der Leipziger Uraufführung stellt sich als entscheidend für das Schicksal von »Mahagonny« heraus.

WEILL AN HERTZKA, 13. JULI 1929

Die *Mahagonny*-Angelegenheit hat nun eine sehr überraschende Wendung genommen. Nachdem ich Klemperer den 3. Akt vorgespielt hatte, ging ich fort. Legal (Anm.: Ernst Legal; ab 1928 Intendant der Kroll-Oper und Regisseur; 1881–1955), der ausserordentlich beeindruckt war, verlangte kategorisch die sofortige Annahme des Werkes. Klemperer erklärte sich grundsätzlich einverstanden. 2 Stunden später telefoniert Klemperer (Anm.: Otto Klemperer, Dirigent, 1885–1973) in meiner Wohnung an, er wolle sofort zu mir kommen. Er kommt in einem völlig desolaten Zustand und erklärt mir mit Tränen in den Augen, er habe jetzt 2 Stunden mit sich gerungen, aber es ginge nicht, er erkenne die Wichtigkeit des Ganzen, er sehe die musikalischen Schönheiten, aber das Ganze sei ihm fremd und unverständlich. Er glaube allerdings, dass er sofort von dem Werk überzeugt sein könnte, wenn er es einmal sehen würde. Wir sollen es also so schnell wie möglich irgendwo in der Provinz herausbringen, dann würde er es, wenn es ihn überzeugen würde, gleich hinterher machen. Auf diesen Vorschlag bin ich gar nicht eingegangen.

Es taucht also für uns die Frage auf: Sollen wir *Mahagonny* der Kroll-Oper auch geben, wenn Klemperer es nicht dirigiert. Ich glaube, wir können diese Frage ohne weiteres mit ja beantworten, wenn Legal einen Dirigenten dafür engagiert, den ich auswähle. Auch dazu hat man sich bereit erklärt.

HERTZKA AN WEILL, 18. JULI 1929

Ihr Schreiben vom 13. ds. ist erst am 16. hier eingelangt und war für mich tatsächlich eine recht grosse Überraschung. Wir können uns nicht in den Konflikt Klemperer-Legal einmischen und ich bin dagegen, dass wir *Mahagonny* der Kroll-Oper geben. Ich würde es für absolut verfehlt halten, wenn man durch einen anderen Dirigenten bei Kroll *Mahagonny* aufführen liesse. Die Kroll-Oper ist derzeit äusserlich und innerlich eine Klemperer-Oper und keine Legal-Oper. Die verärgerte gegenteilige Bemerkung

des Herrn Legals ändert an dieser Sache nichts und ich glaube, dass Sie meinen Standpunkt absolut verstehen werden und dass wir nun die Kroll-Oper aus unserer Kombination ausschalten.

WEILL AN HERTZKA, 22. JULI 1929

Indem ich Ihnen, sehr geehrter Herr Direktor Hertzka, für Ihr Schreiben danke, möchte ich Ihnen über den weiteren Verlauf der *Mahagonny*-Angelegenheit berichten. Tietjen (Anm.: Heinz Tietjen; Intendant; 1881–1967) hat das Werk kennen gelernt und hat, wie mir Curjel (Anm.: Hans Curjel, Dirigent, Regisseur, Dramaturg der Kroll-Oper; 1896–1974) und Legal bestätigen, »dezidiert erklärt, er habe einen starken Eindruck sowohl musikalisch wie textlich und er glaube an einen Erfolg«. Er hat aber weder den Mut, anzunehmen noch abzulehnen und hat daher zuletzt Vertagung der Angelegenheit bis September vorgeschlagen. Es ist sicher, dass dabei sowohl Einwirkungen von oben her als auch taktische Erwägungen, die mit meinem Werk selbst nichts zu tun haben, eine grosse Rolle spielen. Die volle Schuld an diesem Zustand trifft trotz allem Klemperer.

HERTZKA AN WEILL, 24. JULI 1929

Es ist jedenfalls erfreulich, dass Tietjen sich ebenfalls positiv zu dem Werk einstellt. Eine weitere Bedeutung soll es aber für uns zunächst nicht haben. Die Frage der Uraufführung soll also jetzt ohne Berlin gelöst werden und Frankfurt, Essen und Breslau soll mit in Betracht gezogen werden. Vielleicht käme auch noch Leipzig in Betracht, wenn wir eine nicht zu frühe Aufführung in Aussicht nehmen würden. Leipzig wäre mir jedenfalls sympathischer als Breslau, aber Leipzig hat als erste Novität *Boris Godunow*, der voraussichtlich in der 2. Oktoberhälfte herauskommen wird. Im Dezember kommt eine grosse neue Offenbach-Sache, im Jänner *Leben des*

Orest und im Februar voraussichtlich die *Marienlegende* von Dressel (alles das aus unserem Verlag). Nachdem der Boris bereits im Studieren ist und die Offenbach-Sache eine ausgesprochene Faschings-Novität bedeutet, fürchte ich, dass vor der Krenek Uraufführung *Mahagonny* kaum herauskäme. Es wäre aber immerhin die Möglichkeit vorhanden, nach dem *Orest*, also in der 2. Februarhälfte, *Mahagonny* in Leipzig zu bringen und Dressel hinauszuschieben. Wenn Sie sich mit einem solchen Termin abfinden würden, könnte ich wohl Brecher in seinem Urlaubsort befragen. Leipzig schwebt mir hauptsächlich deswegen vor, weil ja dort die *Dreigroschenoper* nach Berlin und Wien die längste Serie hatte.

HERTZKA AN WEILL, 1. AUGUST 1929

Den Zeitungen entnehme ich zu meiner Freude, dass ihre *Lindbergh Kantate* einen sehr starken Erfolg hatte und allen Anscheines nach der Clou der Baden-Badener Tage war. (...)

Und nun zu *Mahagonny*. Dr. Heinsheimer hat mir die Idee der Freigabe der Uraufführung an den, der zuerst kommt, geschrieben und wenn ich auch im Prinzip absolut dafür bin, dass mehrere Bühnen zur gleichen Zeit, wenn auch nicht unbedingt gerade am selben Abend, die Erstaufführung vorbereiten, so bin ich einerseits nicht dafür, dass die Anzahl zu sehr forciert wird und es wären mir etwa 4 Bühnen, die möglichst weit von einander entfernt sind, am sympathischsten. Allerdings sollte es sich da immerhin um eine grosse Bühne und um 3 kleinere Bühnen handeln. An dieser grossen Bühne müssten Sie und Brecht Proben und Erstaufführung mitmachen, während bei den kleineren Bühnen die Arbeit und die Verantwortung den Bühnenvorständen, die allerdings schon von vorneherein auf ihre Eignung erprobt werden sollen, überlassen werden kann. Ergibt sich dann bei den letzten Proben und bei der Aufführung die Zweckmässigkeit oder Notwendigkeit von Änderungen, dann wird sich das bei den kommenden Bühnen leicht durchführen lassen.

WEILL AN HERTZKA, 2. AUGUST 1929

Ich habe in Baden-Baden Gelegenheit gehabt, den Fragenkomplex *Mahagonny* in Weiterverfolgung der von Ihnen gegebenen Gedankengänge nochmals mit Herrn Dr. Heinsheimer durchzusprechen. Dr. Heinsheimer hat Ihnen über unsere Unterredungen ausführlich berichtet, und ich möchte nur noch einmal hinzufügen, dass ich mit den Vorschlägen Dr. Heinsheimers, die sich ja mit den Ihren decken, vollkommen einverstanden bin. Ich glaube ebenfalls, dass wir bei einem Stück wie *Mahagonny* keine Uraufführung im üblichen Sinne machen sollten, denn eine Uraufführung an einem Berliner Opernhaus hat sich ja in vielen Fällen als sehr gefährlich erwiesen, und ebenso gefährlich wäre es, auf irgendeine Provinzaufführung das Interesse der ganzen deutschen Presse zu lenken. Also erscheint es mir am einleuchtendsten, das ausserordentliche Interesse, das für *Mahagonny* vorhanden ist, in der Weise auszunützen, dass man einer ganzen Reihe von Bühnen das Werk überlässt und von einem bestimmten Tag an (etwa 31. Dez.) das Werk diesen Bühnen zur Uraufführung freilässt. Ich bin auch vollkommen Ihrer Meinung, dass sich unter diesen Bühnen mindestens eine grosse Bühne befinden müsste, und zwar glaube ich, dass Leipzig am günstigsten wäre, weil dort die *Dreigroschenoper* so gewaltig eingeschlagen hat.

HEINSHEIMER AN WEILL, 10. AUGUST 1929

Die Angelegenheit *Mahagonny* ist also nun durch den Brief des Herrn Direktor Hertzka an Sie vollkommen klar und wir können sobald als möglich mit der Arbeit beginnen. Wir möchten nun schleunigst ausser dem Klavierauszug auch das Buch fertigstellen, denn um nun wirklich eine grössere Reihe von Bühnen für das Werk zu interessieren, müssen wir ja Ansichtsmaterial haben. Hoffentlich kommt die angekündigte Zusendung des zweiten Aktes *Mahagonny* recht bald. Wir werden dann nach den dort vorgenommenen Textkorrekturen das Textbuch richtigstellen und auch dieses sofort zum Satz →

geben. Der erste Akt des Klavierauszuges wird im Laufe der nächsten Woche fertiggestochen werden und Sie werden dann sofort die Korrekturen erhalten, die wir Sie bitten, raschestens durchzuarbeiten. Inzwischen arbeiten wir mit Hochdruck am 2. und 3. Akt weiter. So wird es hoffentlich möglich sein, bis Ende des Monats einige Probeabzüge des Klavierauszuges und des Textbuches für die wichtigsten Bühnen zu haben. Es zeigt sich übrigens, dass augenblicklich noch kein Mensch bei den Bühnen vom Urlaub zurück ist, so dass wirklich bis Ende des Monats Zeit ist. Sie wissen ja, wie ungemein wichtig wir die ganze Angelegenheit *Mahagonny* nehmen und nachdem Herr Direktor Hertzka all das, was wir in Baden-Baden besprochen haben, im wesentlichen billigt (er schreibt mir heute wieder in diesem Sinne), wird die Arbeit jetzt mit besonderer Energie und wie ich Ihnen nicht erst versichern brauche, mit besonderer Liebe aufgenommen.

WEILL AN UE, 12. AUGUST 1929

Ich freue mich sehr, dass die Angelegenheit *Mahagonny* nun in dem geplanten Sinne weiterbearbeitet wird, und ich hoffe, dass wir ungefähr in einem Monat schon übersehen können, wie die Sache läuft. Für die Drucklegung des Textbuches muss man übrigens eine ganz andere Zeilen-Einteilung machen als die in Ihrem Schreibmaschinen-Manuskript. Das meiste muss ja in Versen gedruckt werden. Dafür müsste ich mit Brecht das Textbuch nochmals überarbeiten.

**EXPRESSBRIEF VON HEINSHEIMER AN WEILL,
27. AUGUST 1929**

Soeben hat Brecher (Anm.: Gustav Brecher, 1879–1940, Dirigent, GMD Leipzig) angerufen und wir haben nun die ganze Frage *Mahagonny* ausführlich und definitiv besprochen. Zunächst wird es Sie freuen, dass Brecher von dem zweiten Akt einen äusserst starken Eindruck hat und sich in rückhaltsloser Weise positiv darüber geäußert hat. Den dritten Akt wird er heute abends in Händen haben.

Nun zur Terminfrage: Nach neuerlichen genauen Überlegungen kann Brecher, vor allem mit Rücksicht auf eine bevorstehende Gastreise des Orchesters nach Paris, den

Novembertermin nicht halten. Er kann uns, das ist das klare Resultat eingehender telefonischer Erwägung, keinesfalls einen anderen Termin anbieten als den 9. März, das ist ein Sonntag. Generalprobe am Samstag, den 8. März. Diesen Termin würde er unter allen Umständen einhalten, und er ist bereit sofort Vertrag zu schliessen.

Ich habe Ihnen gestern schon am Telefon gesagt, dass ich diesen Märztermin mit Rücksicht auf das Besondere, das wir mit *Mahagonny* vorhaben, für nicht zu spät halte. Ich kann Ihnen jetzt berichten, dass Herr Direktor Hertzka diese Ansicht vollkommen billigt und dass er damit einverstanden ist, wenn wir nun mit Leipzig in der Weise abschliessen, dass das Werk dort am 9. März 1930 herauskommt.

WEILL AN UE, 1. DEZEMBER 1929

Ich schicke Ihnen hier den gewünschten Beitrag zu Ihrem *Anbruch*-Heft. Ich bin froh, hier einmal eine andere Form als den üblichen Aufsatz gefunden zu haben. Bitte setzen Sie unter die Überschrift klein gedruckt folgende Vorbemerkung:

Kurt Weill arbeitet gemeinsam mit Caspar Neher und Bert Brecht an einem *Regiebuch* zur Oper *Mahagonny*, das genaue Vorschläge für die szenische Ausführung des Werkes enthält und das zusammen mit dem musikalischen Aufführungsmaterial und mit den Projektionstafeln Neher's an die Bühnen gegeben wird. Wir bringen hier die prinzipiellen Ausführungen des Vorworts.

HEINSHEIMER AN WEILL, 4. MÄRZ 1930

Herr Direktor Hertzka lässt Ihnen sehr für Ihren freundlichen Gruss danken und freut sich mit uns, dass die Vorbereitungen für *Mahagonny* so gut vorwärts gehen. Er ist leider zur Zeit noch bettlägerig, da er eine starke Erkältung hinter sich hat, und musste die für heute angesetzte Abreise nach Berlin aufgeben. Er hofft bestimmt, dass es ihm möglich sein wird, Ende der Woche wieder zu reisen, muss aber leider schon jetzt darauf aufmerksam machen, dass es unter diesen Umständen fraglich ist, ob er zur Premiere nach Leipzig kommen kann. Ich werde spätestens Samstag früh in Leipzig eintreffen.

© STOLL-NEHER



Projektionstafeln für die Uraufführung von »Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny« von Caspar Neher

HERTZKA AN WEILL, 5. MÄRZ 1930

Wie Ihnen mein Büro schon mitgeteilt hat, bin ich seit einigen Tagen an einer starken Erkältung erkrankt und es zeigt sich leider, da ich heute und morgen noch nicht einmal das Haus verlassen und ins Büro gehen darf, dass es ausgeschlossen sein wird, dass ich zur Uraufführung schon wieder reisebereit sein kann. Wie leid es mir tut, bei dieser für uns alle so wichtigen Premiere zu fehlen, wissen Sie. Dr. Heinsheimer wird Ihnen auch noch persönlich meine Grüße und meine herzlichen Wünsche überbringen. Am Sonntag werde ich jedenfalls nach Kräften Daumen halten.

Ich hoffe sehr bald eine Wiederholung von *Mahagonny* in Leipzig oder anderen Orts zu sehen und bin mit den herzlichsten Grüßen für Sie und Frau Lenja.

WEILL AN UE, 20. MÄRZ 1930

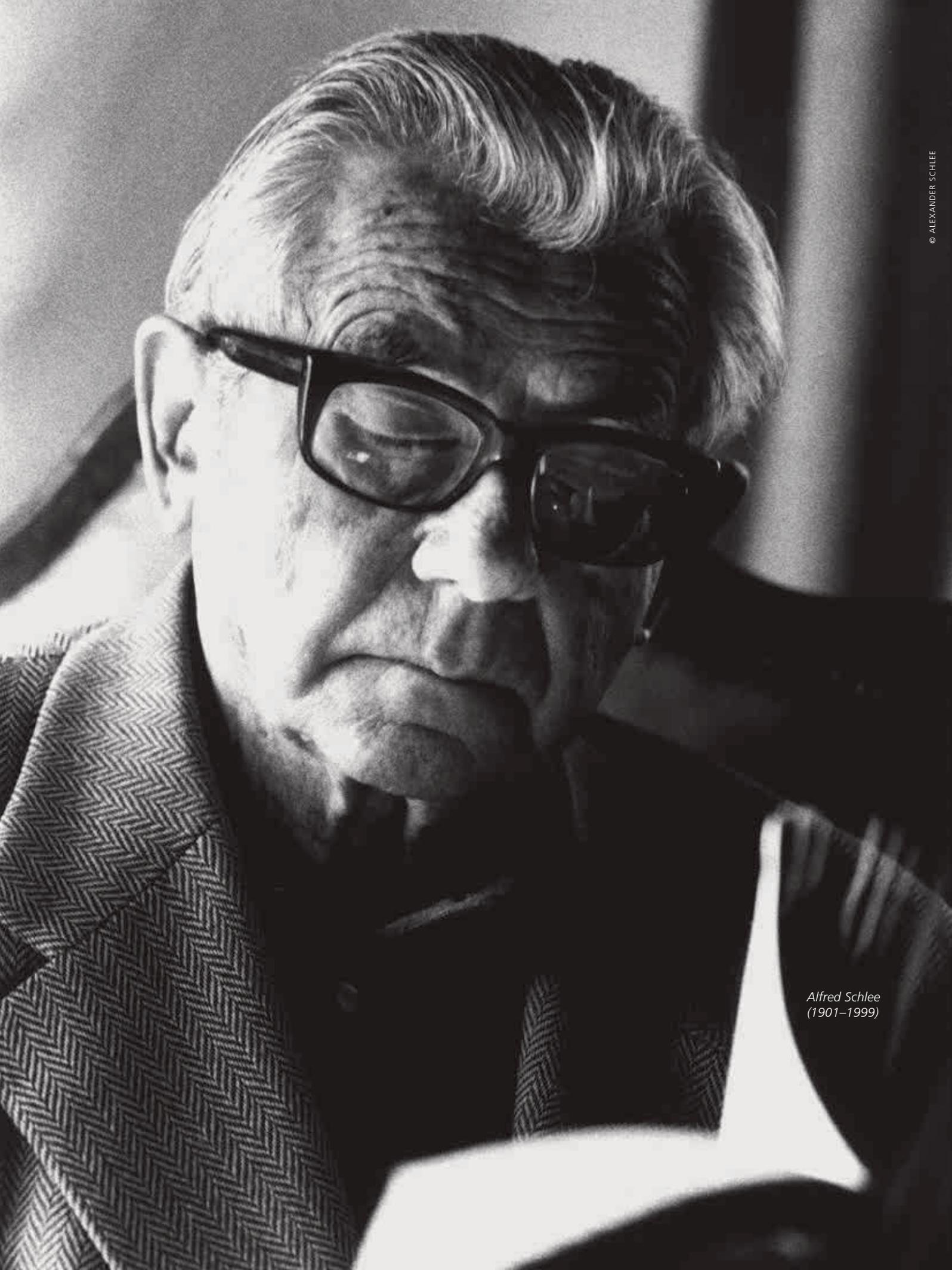
besten Dank für Ihre neuerlichen Nachrichten. Ich bin sehr erfreut, dass sie die Propaganda für Mahagonny jetzt gleich in Angriff genommen haben. Was würden Sie davon halten, im Prospekt einen Anhang zu machen, der den Leipziger Skandal behandelt, und zwar ebenfalls als Aneinanderreihung von Zeitungsnachrichten. Man könnte dadurch eine völlige Isolierung der *Leipziger Neuesten Nachrichten* und der paar nationalistischen Blätter, die ebenfalls für die Zensurierung eintraten, erreichen und könnte, was sehr wichtig wäre, die Theaterleiter darüber aufklären, dass es sich lediglich um verabredete Machenschaften rechtsradikaler Elemente handelte (wie ja Braunschweig deutlich zeigte).

Unterdessen höre ich auf Umwegen, dass man in Essen und Dortmund mit dem Gedanken umgeht, *Mahagonny* »auf unbestimmte Zeit« zu verschieben. Gegen diese Absicht müssen wir uns mit allen zu Gebote stehenden Mitteln wehren. Es handelt sich offenbar um Treibereien aus Zentrumskreisen, die sich auf Dauer zu einer schweren Schädigung für jede moderne Unternehmung auf dem Theater auswachsen würden, wenn man sie durchgehen liesse. Ich bitte sie daher, alle rechtlichen Mittel, die Ihnen zur Verfügung stehen (Konventionalstrafe, Schadenersatz) anzuwenden, um durchzusetzen, dass die Aufführungen auf jeden Fall zustandekommen. Das Werk liegt heute in einer Fassung vor, die auch vor einem katholischen Publikum gespielt werden kann, und es ist blinde Voreingenommenheit, wenn man jetzt schon, bevor man diese Fassung gesehen hat, gegen die Aufführung hetzt. ↯

Aus: Kurt Weill »Briefwechsel mit der Universal Edition«

(Hrsg.: Nils Grosch; Verlag J. B. Metzler)

Reprinted with the permission of the Kurt Weill Foundation for Music, New York. All rights reserved.



Alfred Schlee
(1901–1999)

UE aktuell

➤ [Seite 44](#)

Neue CDs, DVDs und Bücher

➤ [Seite 58](#)

Neuerscheinungen

➤ [Seite 61](#)

Gedenktage und Jubiläen

➤ [Seite 64](#)

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

Die Uraufführungen sind mit  gekennzeichnet.

ORCHESTER

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
UA: 14.03.2014  [Xiamen, China, Zhijong Wang, VJ; Xiamen Philharmonic Orchestra, Dir. Renchang Fu](#)

Erst mehr als 40 Jahre nach der Fertigstellung wurde Nikolai Badinskis 2. *Violinkonzert* 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)

BEDFORD, LUKE (* 1978)

Neues Werk

für Orchester | ca. 20–25'
UA: 2015/2016  [BBC Orchestra, tba](#)

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)

Neues Werk

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 Symphonieorchesters Göteborg und des Radio-Sinfonieorchesters Stockholm zum Ausdruck.

CERHA, FRIEDRICH (* 1926)

Tagebuch (2012)

für Orchester | 15'30"
3 2 3 3 - 4 3 3 1 - Pk, Schl(3), Hf - Str
UA: 06.02.2014  [Frankfurt, hr-Sinfonieorchester, 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)

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.

Nacht (2014)

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!

NIKOLAI BADINSKI © HENK BADINSKI; VYKINTAS BALTAKAS © MARION KALTER; LUKE BEDFORD © BEN EALOVEGA; ALBAN BERG © UNIVERSAL EDITION; HARRISON BIRTWISTLE © HANYA CHLALA; VICTORIA BORISOVA-OLLAS © UNIVERSAL EDITION/ERIC MARINITSCHE; FRIEDRICH CERHA © UNIVERSAL EDITION/ERIC MARINITSCHE; DAVID FENNESSY © UNIVERSAL EDITION/ERIC MARINITSCHE; JOSEF BOHUSLAV FOERSTER © UNIVERSAL EDITION; GEORG FRIEDRICH HAAS © LUCERNE FESTIVAL/PRISKA KETTERER; CRISTÓBAL HALFFTER © UNIVERSAL EDITION/ERIC MARINITSCHE; LEOS JANACEK © JANAČEK MUSEUM BRNO; PETER KOLMAN © PRIVAT; GEORGES LENTZ © STANLEY CICCONE; FRANZ LISZT © FÉLIX NADAR; GUSTAV MAHLER © ÖSTERREICHISCHE GUSTAV MAHLER GESELLSCHAFT; ARVO PÄRT © UNIVERSAL EDITION/ERIC MARINITSCHE; WOLFGANG RIHM © UNIVERSAL EDITION/ERIC MARINITSCHE; GIOACHINO ROSSINI © FÉLIX NADAR; DAVID SAWER © AZZURRA PRIMAVERA; JAY SCHWARTZ © UNIVERSAL EDITION/ERIC MARINITSCHE; MAURICIO SOTELO © UNIVERSAL EDITION/WOLFGANG SCHAUFLEER; JOHANNES MARIA STAUD © UNIVERSAL EDITION/JONATHAN IRONS; ALEXANDER ZEMLINSKY © UNIVERSAL EDITION



Nikolai Badinski



Josef Bohuslav Foerster



Arvo Pärt



Vykintas Baltakas



Georg Friedrich Haas



Wolfgang Rihm



Luke Bedford



Cristóbal Halffter



Gioachino Rossini



Alban Berg



Leoš Janáček



David Sawer



Harrison Birtwistle



Peter Kolman



Jay Schwartz



Victoria Borisova-Ollas



Georges Lentz



Mauricio Sotelo



Friedrich Cerha



Franz Liszt



Johannes Maria Staud



David Fennessy



Gustav Mahler



Alexander Zemlinsky



Arvo Pärt und Robert Wilson

ADAM'S PASSION

Regisseur Robert Wilson würdigt den Komponisten Arvo Pärt anlässlich dessen 80. Geburtstages im Jahr 2015 mit einer Hommage, die im Mai 2015 in Tallinn erstmals gezeigt wird. Die Live-Veranstaltung umfasst ein Orchester von 34 Musikern, einen 24-köpfigen Chor, 5 Solisten, Schauspieler und etwa 30 lokale Schauspielstudenten, die den unkonventionellen Raum der Noblessner Foundry bespielen, einen Ort, an dem früher U-Boote gebaut wurden und der nur vom Meer aus zugänglich ist.

2012 trafen sich die Produzenten und der Dirigent Tõnu Kaljuste, den eine langjährige Zusammenarbeit mit Arvo Pärt verbindet, zu einem Workshop im Watermill Center von Robert Wilson. Arvo Pärt nahm über Skype (übrigens: eine estnische Erfindung!) daran teil. Arvo Pärt hat für dieses Projekt drei wichtige Werke ausgewählt: die zwei Chorwerke *Adam's Lament* (2010) und *Miserere* (1989/1992) und das Doppelkonzert für 2 Violinen *Tabula rasa* (1977). Pärt schreibt derzeit neue Musik, die ebenfalls in das Gesamtkonzept aufgenommen wird. In weiteren Treffen zwischen Arvo Pärt und Bob Wilson wurde das Konzept für das Projekt weiterentwickelt.

Es ist geplant, weitere Spielstätten für diese Produktion zu gewinnen – konventionelle und unkonventionelle. Die einzigartige Zusammenarbeit der beiden großen Künstler ist ein Ereignis von internationaler Bedeutung.

Für weitere Informationen wenden Sie sich bitte an die Produzenten Madis Kolk [↗ madis.kolk@concert.ee](mailto:madis.kolk@concert.ee) oder Elisabetta di Mambro [↗ elisabetta.dimambro@changeperformingarts.com](mailto:elisabetta.dimambro@changeperformingarts.com)

→ ORCHESTER Fortsetzung

HAAS, GEORG FRIEDRICH (* 1953)

dark dreams (2013/2014)

für Orchester | 23'

3 3 3 4 - 4 3 3 1 - Pk, Schl(2), Hf(2) - Str(16 14 12 10 8)

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

»Dass man sich dem Sog der Klänge und der Emotionen hingibt und dass die sich unmittelbar mitteilen, ohne dass man viel erklären muss«, dies wünschte sich Georg Friedrich Haas vor der Uraufführung von *dark dreams*, dem neuen Orchesterwerk, geschrieben für Simon Rattle und die Berliner Philharmoniker.

»Dabei geschieht bei diesem Stück etwas Spezielles: Gegen Ende taucht plötzlich eine ganz klare melodische Struktur auf. Nach 17 Minuten beginnt das Fagott mit einer solistischen Melodie. Nach der vorhergehenden lang andauernden Klangentwicklung erscheint diese Linearität wie ein Fremdkörper – ein expressiver Fremdkörper.« Wenn man das Werk von Haas kennt, kann man erahnen, dass er hier, trotz der von ihm bekannten Verwendung von Obertonakkorden, Neuland betritt. *dark dreams* ist das erste Werk, das er in Amerika komponierte.

Am 06.10.2014 ist es mit den Berlinern in der Carnegie Hall zu hören.

concerto grosso Nr. 1 (2013)

für vier Alphörner und Orchester | 30'

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

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

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

Haas lässt die Alphörner aber nicht nur die reinen Obertonakkorde spielen, sondern komponiert ganz bewusst Schwebungen, die auch vom Orchester übernommen werden. Kein geringer Teil der Faszination des Werks geht von diesem Wechselspiel aus: *concerto grosso* eben.

concerto grosso Nr. 2 (2014)  für Kammerensemble und Orchester | 22' Kammerensemble: 1 1 1 1 - 1 1 1 0 - Schl(1), Akk, Klav - Str(1 1 1 1 1) Orchester: 2 2 2 2 - 3 2 2 1 - Schl(3) - Str(1 1 1 1 1)
UA: 10.05.2014  [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 orchesterlicher Fülle. Das Werk wird auch bei Wien Modern zu hören sein, wo es das Klangforum und das RSO Wien aufführen werden.

HALFFTER, CRISTÓBAL (* 1930)

Elegías a la muerte de tres poetas españoles (1975/2013)  reduzierte Fassung für Orchester | 30' 3 3 4 3 - 4 3 3 1 - Schl(4), Hf, E-Org - Str(16 14 12 10 8)
UA: 24.10.2014  [Madrid, Orquesta Sinfónica de Madrid, Dir. Ramon Tebar](#)

Concerto grosso (2012/2013) für Streichquartett und Orchester | 25' 2 2 3 3 - 3 2 0 0 - Schl(3), Cel - Str
UA: 19.02.2014  [Duisburg, Duisburger Philharmoniker, Aurn Quartett, Dir. Giordano Bellincampi](#)

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

Imágenes (2013–2014)

für Orchester
UA: Ende Sept. 2015  [Madrid, Orquesta Sinfónica de Madrid](#)

Unübersehbar ist der Titel von Claude Debussys *Images* inspiriert. Halffter bezieht sich in seinem zweisätzigen Werk (I. Scherzo – »En la pradera de San Isidro«, 1788; II. Adagio – »Romería de San Isidro«, 1821–1823) auf Werke von Francisco de Goya (Pinturas Negras). Er schlägt aber im Adagio auch die Brücke zum 1825 komponierten, letzten *Streichquartett* op. 131 von Ludwig van Beethoven, dem Zeitgenossen Goyas.

KOLMAN, PETER (* 1937)

Drei Essays (2011) 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 *Episodes* wird von einer steigenden bzw. sinkenden Tonstruktur umrahmt, in der diverse musikalische Episoden erklingen, die jeweils ineinander übergehen oder sich kontrastieren.

LENTZ, GEORGES (* 1965)

Neues Werk (2015)  für Orchester
UA: 2015  [Luxemburg, Orchestre Philharmonique de Luxembourg](#)

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](#)

Vexilla regis prodeunt ist eines jener Stücke, die bislang nur als Klavierwerk bekannt waren. Die Orchesterfassung galt als unvollendet, obwohl nur drei Takte am Schluss fehlten, die aber leicht rekonstruiert werden konnten. Es ist ein reich instrumentierter Hymnus aus der römischen Schaffensperiode von Liszt.

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.
UA: 09.05.2014  [Hamburg, Laeiszhalle, NDR Sinfonieorchester, Dir. Thomas Hengelbrock](#)

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.

PÄRT, ARVO (* 1935)

La Sindone (2005/2013) für Orchester | 11' revidierte Fassung 0 0 0 0 - 0 1 1 0 - Pk, Schl(4) - Str
UA der rev. Fassung: 24.01.2014  [New York, New Juilliard Ensemble, Dir. Joel Sachs](#)
 Das Turiner Grabtuch (»La Sindone«) war der Ausgangspunkt und Quelle der Inspiration für dieses Werk, das Arvo Pärt nun einer weitgehenden Revision unterzogen hat.

→ ORCHESTER Fortsetzung

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, entstand im Auftrag der Mozartwoche Salzburg 2014 eine Weiterführung des Werkes für Orchester.

RIHM, WOLFGANG (* 1952)

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

Diese *Verwandlung* beginnt so, als sei das Stück bereits seit Längerem im Gange. Man ist also sofort mitten im Werk und Rihm unternimmt alles, damit die Aufmerksamkeit nicht mehr abreißt. »Ein hinreißend gekonnt und raffiniert auf der Klaviatur der Orchestermöglichkeiten spielender Zehnminüter, variantenreich, überraschend eingängig und mit einem knallenden Pizzicato-Ton der Solovioline zum Schluss auch humorig.« (Die Presse, Stefan Musil, 22.11.2013)

Transitus (2012/2013)

für Orchester | 15'

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

UA: 05.05.2014 ↗ Mailand, Filarmonica della
Scala, Dir. Riccardo Chailly

Transitus ist ein Auftragswerk der Mailänder Scala mit dem Wunsch einer inhaltlichen Bezugnahme auf das Werk von Richard Strauss. »Virtuosität ist kein Wert an sich«, sagt Rihm auf die Frage, ob er von der Virtuosität Strauss' als Orchestrator beeinflusst wurde: »Jeder Musterschüler kann virtuos sein. Worauf es ankommt: welche und wie viel Energie bewegt wird! Es gibt so viele virtuose Musik, die auf der Stelle tritt. Nichts bewegt sich, aber alles wackelt, fuchelt, glitzert. Musik ist aber Energieweitgabe. Erst durch ihre energetische Ladung und deren Strömen entscheidet sich die Qualität eines Musikwerkes. In seinen besten Momenten gibt es bei Strauss einen unvergleichlichen Sog des unablässigen Fließens.«

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: 25.08.2014 ↗ Salzburger Festspiele,

Tzimon Barto, Klav; Gustav Mahler Jugendorchester,
Dir. Christoph Eschenbach

Neues Werk (2014)

für Horn und Orchester | 20'

UA: 19.08.2014 ↗ Lucerne Festival, Stefan Dohr, Hr:
Mahler Chamber Orchestra, Dir. Daniel Harding

Schon lange trug sich Rihm mit dem Gedanken, für Stefan Dohr, den Solohornisten der Berliner Philharmoniker, ein Hornkonzert zu schreiben. Anders als György Ligeti, der in seinem *Hornkonzert* auch im Orchester Hörner verwendet, spart Rihm in seiner Orchesterbesetzung das Horn aus. Dem Soloinstrument gab Rihm dafür Linien von großem kantablen Reiz und grundierte diese mit einer erstaunlichen Farbpalette, ohne dass die dahinterstehende Virtuosität gleich plakativ sichtbar würde. Hier kündigt sich ein neues Repertoirestück an.

Violinkonzert (2014/2015)

für Violine und Orchester | 20–25'

UA: 09.01.2015 ↗ Wien, Konzerthaus, Renaud
Capuçon, Vl; Wiener Symphoniker, Dir. Philippe Jordan

Neues Werk (2014/2015)

für Klaviertrio und Orchester

UA: 2014/2015 ↗ WDR, Jean-Paul Trio,
Dallas Symphony Orchestra

Doppelkonzert für Violine, Violoncello und Orchester (2014)

UA: 18.10.2015 ↗ New York, Carnegie Hall,
Mira Wang, Vl; Jan Vogler, Vc; Orpheus Orchestra

Neues Werk (2014/2015)

für Chor und Orchester

UA: 10.12.2015 ↗ Madrid, Orquesta y Coro de la
Comunidad de Madrid, Dir. Ramon Encinar



SALZBURGER FESTSPIELE
18. JULI — 31. AUGUST 2014

SALZBURG
CONTEMPORARY sponsored by 

WOLFGANG RIHM



© Universal Edition / Eric Marititch

KLANGFORUM WIEN

LUIGI NONO Guai ai gelidi mostri (1983)
WOLFGANG RIHM Will Sound More (2005/2011) · Gejagte Form für Orchester (2. Version 1995/2002)
Sylvain Cambreling, Dirigent · Susanne Otto · Noa Frenkel

Mo 4. August · KOLLEGIENKIRCHE

GOETHE BEI SCHUBERT UND RIHM

FRANZ SCHUBERT Ausgewählte Goethe-Vertonungen
WOLFGANG RIHM Auswahl aus „Goethe-Lieder“ (2004/2007) · Harzreise im Winter (Österreichische Erstaufführung)
Christian Gerhaher · Gerold Huber

Di 5. August · HAUS FÜR MOZART

GUSTAV MAHLER JUGENDORCHESTER

WOLFGANG RIHM Konzert für Klavier und Orchester (Uraufführung, Auftragswerk der Salzburger Festspiele)
ANTON BRUCKNER Symphonie Nr. 7 E-Dur
Christoph Eschenbach, Dirigent · Tzimon Barto

Mo 25. August · GROSSES FESTSPIELHAUS

CONCERTGEBOUWORKEST AMSTERDAM

JOHANNES BRAHMS Variationen über ein Thema von Joseph Haydn op. 56a
WOLFGANG RIHM Lichtes Spiel – Ein Sommerstück für Violine und kleines Orchester (2009)
RICHARD STRAUSS Ein Heldenleben op. 40
Mariss Jansons, Dirigent · Leonidas Kavakos

So 31. August · GROSSES FESTSPIELHAUS

TICKETS UND INFORMATIONEN

T +43.662.8045.500

www.salzburgfestival.at



SIEMENS



→ ORCHESTER

Fortsetzung

SCHWARTZ, JAY (* 1965)

Delta – Music for Orchestra IV (2014)
für Orchester | 25'

4 4 4 4 - 6 4 4 1 - Kb (5-saitig),
Schl(3) - VI.I, VI.II, Va, Vc

UA: 08.02.2014 ↗ [Stuttgart, ECLAT Festival](#)
Neue Musik Stuttgart, Radio-Sinfonieorchester
Stuttgart des SWR, Dir. Johannes Kalitzke

Delta – 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 Physik mit den poetischen und ästhetischen Dimensionen von Klang.

SOTELO, MAURICIO (* 1965)

Bruckner Nachklang (2014) 
für Orchester | 3'30"

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

UA: 23.05.2014 ↗ [Wien, Konzerthaus,](#)
Bamberger Symphoniker, Dir. Jonathan Nott

Mit seinem kurzen Stück *Bruckner Nachklang* – ein Auftrag der Bamberger Symphoniker – bezieht sich Sotelo auf die 7. *Symphonie* Bruckners mit ihren ausgewogenen Proportionen und ihrer klanglichen Eleganz. Das Werk wird anlässlich der Europatournee der Bamberger in Wien uraufgeführt.

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

Towards A Brighter Hue für Violine solo (2004) war eine Auftragskomposition für den Internationalen Musikwettbewerb der ARD. Midori war von diesem Werk so angetan, dass sie sich von Staud ein Werk für Violine und Kammerorchester wünschte. Beim Lucerne Festival kommt es nun zur Uraufführung. Elemente von *Towards A Brighter Hue* werden darin Eingang finden.

Zimt (2008–2010)

Ein Diptychon für Bruno Schulz
für Orchester | 35'

bestehend aus *On Comparative Meteorology* (2008–2009/2010) und *Contrebände (On Comparative Meteorology II)* (2010)

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

UA der Gesamtfassung: 06.09.2014

↗ [Lucerne Festival, Lucerne Festival Academy](#)
Orchestra, Dir. Matthias Pintscher

Als Johannes Maria Staud erstmals die Erzählungen des jüdisch-polnischen Dichters Bruno Schulz las, war er davon zutiefst berührt. Er habe die Welt »mit völlig neuen Augen zu sehen gelernt«. Und so schrieb Staud seine beiden Orchesterwerke *On Comparative Meteorology* und *Contrebände*, die der geheimnisvollen Welt von Schulz mit verwunschenen Gärten, labyrinthartigen Dachböden und dem Gassengewirr des Shtetls auf musikalischem Wege nachspüren, ohne sie indes »zu verdoppeln oder gar zu illustrieren«. In Luzern erklingt nun erstmals die Gesamtfassung *Zimt*.

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 begründete 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.

KAMMERORCHESTER / ENSEMBLE / KAMMERMUSIK

BALTAKAS, VYKINTAS (* 1972)

Eselsbrücke (2013)

für Ensemble | 10'

1 1 1 0 - 1 1 1 0 - Schl(2), Cemb - VI,
VI, Va, Vc, Kb

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

Das Werk *Eselsbrücke* 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.

Redditio 2 (2013)

für Bläserquintett | 10'

Fl, Ob, Kl(B), Hr(F), Fg

UA: 10.01.2014 ↗ [London, Cataleya Quintet](#)

»Meine Sicht der musikalischen Komposition und des Dirigierens ist eine der Gegenseitigkeit. Ich bin überzeugt, dass man als Komponist und Dirigent ein Werk beeinflussen, Ideen vorschlagen, es in eine bestimmte Richtung führen und Entscheidungen treffen kann. Man gibt Impulse, erhält aber auch Impulse aus der Musik, die man dann weiterentwickelt und die sich widerspiegelt. Die Definition des lateinischen Wortes *redditio* lautet: eine Aufführung einer musikalischen Komposition oder die Darstellung einer dramatischen Rolle; der Akt der Interpretation einer künstlerischen Darstellung. Die Partitur meines Werks *Redditio 2* besteht aus gemischten Notationen. Ich verwende präzise, grafische und aleatorische Notationssysteme. Meine wichtigste Motivation dafür ist, dass die Musiker auf die gegebenen Momente reagieren und ihre eigene authentische Interpretation gestalten können.«
(Vykintas Baltakas)



LUCERNE FESTIVAL IM SOMMER
14. August – 15. September 2014

Johannes Maria Staud – «composer-in-residence»

Moderne 2 | 17. August 2014
Staud Monodram *Der Riss durch den Tag*
Ensemble intercontemporain | **Matthias Pintscher** |
Robert Hunger-Bühler

LUCERNE FESTIVAL 40min 5 | 27. August 2014
Staud Ausgewählte Kammermusikwerke
Studierende der **LUCERNE FESTIVAL ACADEMY**

Sinfoniekonzert 10 | 27. August 2014
Staud Violinkonzert (Uraufführung)
Luzerner Sinfonieorchester | **James Gaffigan** | **Midori**

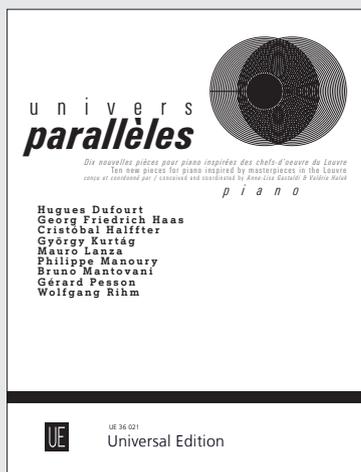
Musiktheater | 3. September 2014
Staud *Die Antilope* (Uraufführung)
Luzerner Sinfonieorchester | **Chor und Solisten des**
Luzerner Theaters | **Howard Arman** | **Dominique Mentha** |
Werner Hutterli | **Experimentalstudio des SWR**
Weitere Vorstellungen am 5. und 7. September

Sinfoniekonzert 20 | 6. September 2014
Staud *Zimt. Ein Diptychon für Bruno Schulz*
(Uraufführung der Gesamtfassung)
LUCERNE FESTIVAL ACADEMY Orchestra | **Matthias Pintscher**



LUCERNE FESTIVAL

www.lucernefestival.ch



HAAS, GEORG FRIEDRICH (* 1953)

petit hommage à un grand maître (2014) 

für Klavier solo

HALFFTER, CRISTÓBAL (* 1930)

Contanto a una historia ... (2014) 

für Klavier solo

RIHM, WOLFGANG (* 1952)

Rembrandts Ochse, plötzlich im Louvre (2014) 

für Klavier solo

UA: 18.06.2014 [Paris, Cité de la musique](#)

Mit einem neuen, schönen Projekt wird die erfolgreiche Zusammenarbeit der zwei Pianistinnen und Pädagoginnen Anne-Lise Gastaldi und Valérie Haluk mit der Universal Edition fortgesetzt. Nach dem *Piano Project* (UE 33662), das im Jahr 2006 erschien, schreibt erneut eine illustre Auswahl von zeitgenössischen Komponisten kurze Klavierstücke für junge Musiker, die etwa vier Jahre Klavierunterricht haben.

Bei dem neuen Projekt sollen die Musik und die Malerei bzw. Bildhauerei miteinander vereint werden. Hierfür konnten die zwei Pariser Institutionen Musée du Louvre und Cité de la musique als Partner gefunden werden. Die zehn teilnehmenden Komponisten wählten unter den Gemälden und Skulpturen des Louvre eines aus und ließen sich davon zu kurzen Klavierstücken pädagogischen Charakters von je etwa 1–2 Minuten Länge inspirieren, die jungen Musikern einen Einstieg in die Neue Musik ermöglichen sollen. In dem Heft, das unter dem Titel *Univers parallèles* (UE 36021) erscheinen wird, werden sowohl die neue Komposition als auch das dazu ausgewählte Kunstwerk abgebildet. Unter den Komponisten, die für dieses Projekt geschrieben haben, finden sich auch drei UE-Komponisten: Georg Friedrich Haas, Cristóbal Halffter, der bereits ein Werk zum *Piano Project* beigesteuert hatte, und Wolfgang Rihm.

Die Uraufführung aller Werke wird am 18.06.2014 im Amphithéâtre in der Cité de la musique stattfinden. Es spielen Schülerinnen und Schüler der zwei Herausgeberinnen des Heftes, Anne-Lise Gastaldi und Valérie Haluk.

→ KAMMERORCHESTER / ENSEMBLE / KAMMERMUSIK Fortsetzung

BEDFORD, LUKE (* 1978)

*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)

CERHA, FRIEDRICH (* 1926)

Acht Stücke (2012) 

für 3 Klarinetten | 19'30"

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

»Die Stücke sind für Ernst Ottensamer, Soloklarinettenist 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)

FENNESSY, DAVID (* 1976)**Hauptstimme** (2013)

für verstärkte Soloviola und Ensemble | 17'

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

UA: **16.11.2013** ↗ [Huddersfield Contemporary Music 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 komplexe Frage: Was möchte sie ausdrücken?« (David Fennessy)

HAAS, GEORG FRIEDRICH (* 1953)**Anachronism** (2013)

für Ensemble | 14'

Ob, Kl(B) (+Kl(A), Bkl(B)), Fg (+Kfg), Hr, Klav - VI, Kb

UA: **14.02.2014** ↗ [New York, Carnegie Hall, Ensemble ACJW](#)

In *Anachronism* sind Assoziationen zur Minimal Music ein wesentliches Element – obwohl »die Zeitstruktur und die kompositorischen Prozesse weit entfernt sind von den historischen Bezugspunkten« (Georg Friedrich Haas). Haas hat in einem Gespräch mit der New York Times an alte Zeitungsphotos erinnert, in denen Fotografien durch einen groben Raster einzelner Punkte aufgelöst wurden. *Anachronism* verfährt vergleichbar. Haas' harmonische Welt wird in die Körnung eines »unbarmherzig durchpulsierenden 11/8-Taktes« projiziert.

Dido (2012)

für Sopran und Streichquartett | 9'

UA: **09.05.2013** ↗ [Schwetzingen SWR Festspiele, Sarah Wegener, S; Kairos Quartett](#)

8. Streichquartett (2014) 

ca. 25'

UA: **21.10.2014** ↗ [Basel, JACK Quartet](#)

Saxophonquartett (2015) 

ca. 10–12'

UA: **26.04.2015** ↗ [Köln, SIGNAL saxophone quartet](#)

HALFFTER, CRISTÓBAL (* 1930)**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.

Sevillanas (2014) 

für Gesang und Klavier | 1'30"

UA: **Juni 2014** ↗ [Festival Internacional de Música y Danza de Granada](#)

JANÁČEK, LEOŠ (1854–1928)**Ouvertüre zur Oper »Aus einem Totenhaus«** (1927)

für Solovioline und Ensemble | 6'

bearbeitet von Kimmy Szeto (2011)

UA: **11.09.2011** ↗ [New York, David Fulmer, VI; Argentó Chamber Ensemble, Dir. Michel Galante](#)

MAHLER, GUSTAV (1860–1911)**Lieder nach Texten von****Friedrich Rückert** (1991/2013)

für hohe Singstimme und Ensemble | 22'
bearbeitet von Daniel Grossmann (2009)
1 1 1 1 - 1 0 0 0 - Harm, Klav - VI(2), Va, Vc, Kb

Vierzehn Lieder und Gesänge**aus der Jugendzeit** (1880/1891)

für Singstimme und Ensemble | 22'
bearbeitet von Pierre Hoppé (2011–2012)
Fl (+Picc; Afl(G)), Klar in B (+Bkl(B)), Perc, Akk, Klav - VI, Va, Vc

PÄRT, ARVO (* 1935)**My Heart's in the Highlands**

(2000/2013) 

für Countertenor (oder Alt), Streichtrio und Klavier | 8'30"

UA: **29.05.2014** ↗ [Washington, The Phillips Collection, Iris Oja, Alt; Harry Traksmann, VI; Laur Eensalu, Va; Leho Karin, Vc; Marrit Gerretz-Traksmann, Klav](#)

Ursprünglich für den Countertenor David James des Hilliard Ensemble und Orgel komponiert, war dieses Werk zum ersten Mal im Jahr 2000 in Avignon zu hören, als Teil einer internationalen Ausstellung zum Thema »Schönheit« (»La Beauté«). Mit dieser neuen Fassung für Solostimme, Streichtrio und Klavier verlässt das Werk nunmehr den Kirchenraum. Arvo Pärt wird bei der Uraufführung dieser neuen Fassung in der Phillips Collection in Washington anwesend sein.

RIHM, WOLFGANG (* 1952)**Drei Sonette von Michelangelo** (2013)

in Rilkes Übertragung

für Bariton und Klavier | 12'

UA: **07.07.2013** ↗ [Bad Kissingen, Kissingen Sommer, Peter Schöne, Bar; Axel Bauni, Klav](#)

Harzreise im Winter (2012) 

für Bariton und Klavier | 13'

Text von Johann Wolfgang von Goethe

UA: **01.06.2014** ↗ [Würzburg, Residenz, Christian Gerhauer, Bar; Gerold Huber, Klav](#)

→ **KAMMERORCHESTER /
ENSEMBLE / KAMMERMUSIK**
Fortsetzung

Sextett (2014) 

für Streichquartett, Klarinette
und Horn | 15'

UA: 18.09.2014  [Amsterdam, Quatuor Danel](#)

Will Sound More Again Anew

(2014) 

für Ensemble | 15'

UA: 07.08.2014  [Darmstadt, Int. Ferienkurse für
Neue Musik, Studio musikFabrik, Dir. Peter Veale](#)

SAWER, DAVID (* 1961)

Bronze and Iron (2014)

für Blechbläserquintett mit
Musikpavillon | 15'

Hr(F), 1. Trp(B), 2. Trp(B), Pos, Tb

UA: 22.03.2014  [Glasgow, Onyx Brass](#)

»Ich finde Musikpavillons unglaublich
eindrucksvoll, voller Geister und kindlicher
Erinnerungen, und gleichzeitig sind sie
funktionelle und praktische Plattformen
für populäre Freilichtaufführungen. Die
Idee, ein Stück zu komponieren, das die
Aufmerksamkeit auf diese einzigartigen,
überlebenden Denkmäler in freien, offenen
und öffentlichen Räumen lenkt, hat
auf mich sofort große Anziehungskraft
ausgeübt. Mein Stück erhöht die Thea-
tralik dieser Räume durch die räumliche
Anordnung und Bewegung der fünf Spie-
ler, sowohl einzeln als auch in Gruppen,
die sich in und um den Musikpavillon
bewegen, mit dem Ziel, das Publikum zu
überraschen.« (David Sawyer)

SCHWARTZ, JAY (* 1965)

Lament (2013)

für Solostimme und Saxofonquartett | 12'

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

Music for Chamber Ensemble

(2006/2014) 

für Ensemble | 11'

UA der Neufassung: 06.12.2014  [Paris,
Cité de la musique, Ensemble Intercontemporain,
Dir. Paul Fitzsimon](#)

Neues Werk (2014) 

für Streichquartett

UA: 2015  [Asasello Quartett](#)

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

SOTELO, MAURICIO (* 1961)

Ancora un segreto (2013) 

Hommage-Sonate für Alfred Brendel
für Klavier | 22'

UA: 25.08.2014  [Bozen, Int. Klavierfestival,
Juan Carlos Garvayo, Klav](#)

STAUD, JOHANNES MARIA (* 1974)

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 gesetz-
ten, skordierten Streichquartett gegen-
übergestellt.« (Johannes Maria Staud)

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 Schön-
bergs 1. *Kammersymphonie* (allerdings
ohne Kontrafagott). Daher ist das Werk
ideal mit der 1. *Kammersymphonie* kom-
binierbar. Das Original, von dem Richard
Dünser ausgegangen ist, also Zemlinskys
2. *Streichquartett*, ist Schönberg gewid-
met und enthält Anspielungen auf die be-
rühmten 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.

**Sieben Lieder von Nacht
und Traum** 

für mittlere Stimme und Ensemble
(Kammerorchester) | 20'

gesetzt von Richard Dünser (2013)

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

UA: 27.10.2014  [Wien, Peter Weber, Bar;
Ensemble Kontrapunkte, Dir. Peter Keuschnig](#)

VOKAL- UND CHORWERKE

FENNESSY, DAVID (* 1976)

Letter to Michael (2014) 

für Chor (16 Stimmen) a cappella | 7'

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 seitenweise Texte. Sie schrieb ihrem Mann, der aufgehört hatte, sie zu besuchen, Tausende Bleistiftzeilen. Sie schrieb immer und immer wieder einfach die Worte »Herzesschatzi 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.

OPER / BALLETT

BIRTWISTLE, HARRISON (* 1934)

Gawain (1990 / 2013) 

Oper in 2 Akten | 150'

3 3 3 3 - 4 3 3 3 - Pk, Schl, Vib, Hf, Mba, Cimb - Vl(24), Va(9), Vc(9), Kb(9)

Morgan le Fay, S; Lady de Hautdesert, MS; Arthur, T; Guinevere, MS; Der Narr, T; Agravain, Bar; Ywain, T; Gawain, Bar; Baldwin, T; Der Grüne Ritter/Bertilak, B;
UA der Fassung 2013: 16.05.2014 

London, Barbican, Leigh Melrose, Gawain; Sir John Tomlinson, The Green Knight; Laura Aiken, Morgan

Le Fay; Jennifer Johnston, Lady de Hautdesert; Jeffrey Lloyd Roberts, King Arthur; John Graham Hall, A Fool;

Rachel Nicholls, Guinevere; William Towers, Bishop

Baldwin; Ivan Ludlow, Agravain; Robert Anthony

Gardiner, Ywain; BBC Singers, BBC Symphony Orchestra,

Dir. Martyn Brabbins, Regie: John Lloyd Davies

Nach dem großen Erfolg von Birtwistles *Gawain* bei den Salzburger Festspielen 2013 kommt die Oper in einer semi-szenischen Produktion im Jahr des 80. Geburtstages von Harrison Birtwistle im Londoner Barbican Centre mit dem BBC Symphony Orchestra erneut auf die Bühne. Sir John Tomlinson, der bereits die Rolle des Grünen Ritters bei der Uraufführung des Werkes im Jahr 1991 gesungen hat, wird die Titelpartie erneut bei der Londoner Aufführung übernehmen. Bisher hatte es drei Fassungen der Oper gegeben. Nun hat Birtwistle eine neue Version von *Gawain* angefertigt, die ab sofort alle vorherigen Fassungen ersetzen wird. In dieser Version 2013 wird etwa die Rolle des Fool von einem Tenor gesungen und nicht wie bisher von einem Bariton. In London wird die neue Fassung nun zum ersten Mal aufgeführt werden.

BORISOVA-OLLAS, VICTORIA (* 1969)

Dracula 

Oper in 2 Akten | 100'

Libretto: Claes Peter Hellwig

und Kristian Benkö

UA: 2016/2017  Stockholm,

The Royal Swedish Opera

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

FOERSTER, JOSEF BOHUSLAV (1859–1951)

Eva (Marja-Eva) (1895–1887)

Oper in 3 Akten op. 50 | 150'

Libretto von Josef Bohuslav Foerster nach dem Drama *Gazdina Roba* von Gabriela Preissová

deutsche Übersetzung: Johannes Brandt hg. von Světlana Přibilová

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

Aufführung Herbst 2014  Liberec, Divadlo

F. X. Šaldy

»Josef Bohuslav Foerster, ein Zeitgenosse Janáčeks, wird selbst in seiner Heimat seit Jahrzehnten nicht mehr gespielt. Wer jedoch seine in Wexford aufgeführte Oper *Eva* gesehen hat oder den Mitschnitt dieser Aufführung hört, fragt sich verwundert, wie es zu dieser Vernachlässigung kommen konnte.«
(Fono Forum 04/06, Jürgen Gahre)
Den Stoff für diese tragische Oper entnahm Foerster Gabriela Preissovás Schauspiel *Gazdina Roba* (*Gazdina* – Hauswirtin; *roba* – Schmähdbezeichnung für eine Frau, die ihren Mann verlässt). Im Mittelpunkt steht ein gesellschaftlicher Konflikt: Die arme Näherin Eva und der reiche Bauernsohn Mánek lieben einander, ohne auf die sozialen Barrieren zu achten. Máneks Mutter sowie das dörfische Volk erlauben aber als Folge der damals geltenden sozialen und religiösen Gesetze diese Liebe nicht. Den Ausgang aus der verzweifelten Lage sucht Eva im freiwilligen Tod in den Fluten der Donau.

→ OPER / BALLETT

Fortsetzung

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 Fritzsche

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.

ROSSINI, GIOACHINO (1792–1868)

La Cenerentola – Das Aschenputtel

(1816/1817–2014) 

Oper in 2 Akten, Fassung für Kinder
in einem Aufzug | 65'
für Soli und Ensemble

bearbeitet von Alexander Krampe (2014)

Libretto: Jacopo Ferretti

Sprache: Deutsch/Italienisch

1 1 1 1 - 1 0 0 0 - Mar, Akk - Str(1 1 1 1 1)

UA: 26.07.2014  Salzburger Festspiele, Solisten
des Young Singers Projects, salzburger orchester
solisten, Dir. Maxime Pascal, Regie: Ulrich Peter

Nicht einmal fünf Wochen blieben bis zur geplanten Premiere am 25. Januar 1817 noch Zeit, als Rossini mit seinem Librettisten nach einem guten Abendessen beschloss, eine Oper nach der Märchen-erzählung *Cinderella oder der kleine gläserne Pantoffel* von Charles Perrault zu schreiben. Unbestritten ist das Märchen eine der schönsten und eingängigsten Geschichten der Weltliteratur. Die Kinderfassung hat sich gegenüber dem Original nur eine kleine Korrektur erlaubt: Der gläserne Pantoffel, der einzig auf den hübschen Fuß von Cenerentola passt, musste unbedingt wieder hinein ins Stück. Den hatten Meister Rossini und sein Librettist einst gegen einen schnöden Armreif ersetzt ... Wie mit der Geschichte, so ist es auch mit Rossinis Musik: Kein Ohr kann sich ihr verschließen. Die 12-köpfige Orchesterbesetzung, einschließlich Akkordeon und Marimbaphon gibt die originale Vorlage in schillernden Farben und mit gehörigem Temperament wieder.

STAUD, JOHANNES

MARIA (* 1974)

Die Antilope (2013–2014) 

Oper in 6 Bildern für 7 Gesangssolisten,
Chor, Orchester und Elektronik | 70–75'
Libretto: Durs Grünbein

UA: 03.09.2014  Lucerne Festival, Solisten,

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* (Herman 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)

© ROH/STEPHEN CUMMISKEY



Can this be the best British opera in years? Luke Bedford's »Through His Teeth« at the Royal Opera House's Linbury Theatre is exceptional. Drop everything and go. (Opera Today, Anne Ozorio, 09.04.2014)

BEDFORD, LUKE (* 1978)

***Through His Teeth* (2013–2014)**

Kammeroper | 60'

für 3 Sänger und 8 Musiker

Libretto: David Harrower

Kl(B) (+Bkl(B)), Trp (C), Schl, Hf, Akk - VI, Vc, Kb

UA: 03.04.2014 ↗ London, Royal Opera House, Linbury Studio Theatre (Faust-Festival),

Dir. Sian Edwards, Regie: Bijan Sheibani

Nach dem Erfolg von Luke Bedfords erster Kammeroper *Seven Angels*, die 2015 in Freiburg in einer Neuinszenierung zum wiederholten Male auf die Bühne kommen wird, wurde im April dieses Jahres Bedfords zweite Kammeroper im Linbury Studio Theatre am Royal Opera House in London zur Uraufführung gebracht. *Through His Teeth* ist in enger Zusammenarbeit mit dem schottischen Dramatiker David Harrower entstanden. Der Inhalt basiert auf einer wahren Begebenheit, die sich vor einigen Jahren in England zugetragen hat. Luke Bedford erzählt, dass das vom Royal Opera House in Auftrag gegebene Werk etwas mit *Faust* zu tun haben sollte. »Dabei sind wir auf die Geschichte eines Mannes gestoßen, der über einen Zeitraum von mehr als zehn Jahren acht Frauen verführte, indem er sich als eine Art »Superagent« mit schnellen Autos und einem glamourösen Leben ausgab. Doch all dies war ein einziger großer Schwindel. Dennoch nahm er Geld von diesen Frauen und entführte sie sogar, ohne jedoch dabei Gewalt anzuwenden.«

Luke Bedfords kompositorischer Arbeit waren zwei Workshops am Royal Opera House vorausgegangen, in denen er zusammen mit dem Librettisten David Harrower, dem Regisseur Bijan Sheibani und den für diese Proben extra engagierten Schauspielern am Libretto arbeitete. So entstanden letztendlich 16 kurze Szenen, die teils mitten im Geschehen spielen und teils in Form von Interviews auf dieses zurückblicken. Eine dieser Interviewszenen eröffnet, eine weitere beschließt die Oper, wodurch die eigentliche Geschichte umrahmt wird.

Die Oper ist mit drei Sängern besetzt: Die Hauptrollen, der Mann, der sich als MI5-Agent ausgibt, und die von ihm verführte und getäuschte Frau, tragen keine Namen, sondern heißen schlicht »R« und »A«. Sie werden von einem Bariton und einem Sopran gesungen. Die dritte Gesangsrolle ist ein Mezzo-Sopran, der die Rolle der Schwester von »A« sowie die der Gesprächspartnerin in den Interviewszenen mit »A« übernimmt. Zu den Sängern kommen acht Instrumente hinzu, die teilweise Vierteltöne spielen. Einige dieser Instrumente können diese leichter realisieren, etwa die Klarinette, die Trompete, die Violine, das Violoncello sowie der Kontrabass, für andere wiederum sind diese schwieriger machbar, wie für die Harfe, das Akkordeon und das Schlagzeug, beschreibt Luke Bedford.

Die Entstehungsgeschichte von *Through His Teeth* hat die UE zum ersten Mal in einem Blog auf der UE-Website mitverfolgt. Hier finden Sie Videobeiträge, Texte und Fotos, die Luke Bedford beim Kompositionsprozess des Werkes begleiten, bis hin zur Herstellung und zum Druck der Noten in Wien sowie zu Eindrücken von den Proben am Royal Opera House bis hin zur Uraufführung. Reinschauen lohnt sich:

↗ <http://www.universaledition.com/through-his-teeth>

Neue CDs, DVDs und Bücher

ANTHEIL, GEORGE ↗1

Ouverture und **Tango** aus der Oper **Transatlantic**

Guy Livingston, Klav
WERGO CD 67622

Wie viele nordamerikanische Künstler beschloss George Antheil (1900–1959) Anfang der 1920er-Jahre, seine Heimat, die USA, zu verlassen und als Pianist die Konzertsäle Europas zu erobern. Als Sohn deutscher Einwanderer in New Jersey war er gut gerüstet, um Europa mit seinen verwegenen Kompositionen und seiner gewagten Pianistik zu verblüffen.

In seiner Oper *Transatlantic* geht es um eine fiktive amerikanische Präsidentschaftswahl mit all ihren Intrigen, Korruptionen und Liebesgeschichten. Die Oper verzeichnete 1930 in Frankfurt einen beachtlichen Uraufführungserfolg, die Musik ist gekennzeichnet von rhythmisierten Instrumentalpassagen und der Einbeziehung von Jazz, Folklore und Gesellschaftstänzen.

BIRTWISTLE, HARRISON ↗2

Carmen Paschale, On the Sheer Threshold of the Night

BBC Singers,
Nash Ensemble,
Dir. Nicholas Kok
Signum Classics CD SIGCD368

Im Juli 2014 begeht Harrison Birtwistle seinen 80. Geburtstag. Die vorliegende CD präsentiert Ersteinstrumentierungen jüngerer Auftragswerke sowie älterer Kompositionen, makellos interpretiert von den BBC Singers unter Nicholas Kok und begleitet vom Nash Ensemble.

Carmen Paschale ist ein Auftrag des British Transcription Service aus dem Jahr 1965 für Chor und Orgel, wobei Birtwistle kürzlich meinte, er ziehe eine Flöte der Orgel vor. *On the Sheer Threshold of the Night* für 4 Soli und 12-stimmigen Chor entstand 1980 und bezieht sich auf seine Oper *The Mask of Orpheus*.

FOERSTER, JOSEF BOHUSLAV ↗3

Träumereien, Rosen der Erinnerung, Abendmusik, Impressionen, Maskenspiel des Eros

Patricia Goodson, Klav
Brilliant Classics CD 9283

Diese Sammlung von 4 CDs enthält die komplette Solo-Klaviermusik von Josef Bohuslav Foerster (1859–1951), eines wichtigen, aber zu Unrecht vernachlässigten tschechischen Komponisten, der von seinen Zeitgenossen verehrt wurde. Seine Klaviermusik ist geprägt von lyrischen Melodielinien, ungewöhnlicher Harmonie und vom romantischen Idiom der böhmischen Folklore, die eine Welt der Märchen und malerischen Waldlandschaften auferstehen lassen. Die *Träumereien* zählen zu den beliebtesten Klavierwerken des Komponisten.

FURRER, BEAT ↗4

Chiaroscuro

hr-Sinfonieorchester,
Dir. Paavo Järvi
Pan Classics CD PC10290

Die neue CD von hr-music und Pan Classics präsentiert Kompositionen, die das hr-Sinfonieorchester in den vergangenen Jahren mit Paavo Järvi realisiert hat, darunter das 1983/1986 entstandene Orchesterstück *Chiaroscuro* des Schweizer Komponisten Beat Furrer. Im Werk bildet sich ein facettenreiches Wechselspiel der musikalischen Kontraste ab. Es geht um das Zusammen- und Widerspiel zwischen Erwartung und Ereignis, zwischen wirklicher und möglicher, klingender und verschatteter, gleichsam weggeblendeter Musik, zwischen Grundklang und aufgetragener Bewegung, zwischen Hintergrund und Vordergrund.

HALFFTER, CRISTÓBAL ↗5

Espacio de silencio, Endechas para una reina de España, Canciones de al Andalus

Marina Pardo, MS; Cristina Pozas, Va; Miguel Jiménez, Vlc; Leipziger Streichquartett
BBVA Foundation-Verso Collection
CD/DVD VRS2148

Das Leipziger Streichquartett legt hier seine 2. CD mit Kompositionen Cristóbal Halffters vor. In seinen *Canciones de al Andalus* verwendet Halffter sogenannte Hargas als Textgrundlage, die ältesten Zeugnisse spanischer Sprache und wahrscheinlich romanischer Lyrik überhaupt.

Endechas, Trauergesänge, sind eine musikalisch-literarische Form, die im 16. Jahrhundert sehr gebräuchlich war und fast immer eine Bedeutung als Hommage an eine Person oder ein geschichtliches Ereignis hat. Als Halffter 2007 sein 7. *Streichquartett* komponierte, nahm er Bezug auf Beethovens 14. *Streichquartett* und schrieb seinen *Espacio de silencio* (Raum der Stille) ebenfalls in sieben Teilen, die ineinander übergehen. Kurz unterbrochen werden die Sätze allein durch Verse des spanischen Dichters Jorge Manrique.

MAHLER, GUSTAV ↗6

2. Symphonie

(reduzierte Fassung von G. Kaplan und R. Mathes)
Marlis Petersen, S;
Janina Baechle, MS;
Wiener Kammerorchester,
Wiener Singakademie,
Dir. Gilbert Kaplan
Avie Records CD AV2290

Gilbert Kaplan, einem der angesehensten Interpreten von Mahlers 2. *Symphonie*, ist es mit seinem Ko-Bearbeiter Rob Mathes gelungen, eine reduzierte Fassung der *Zweiten* Mahlers zu erstellen und trotzdem den musikalischen Absichten und Orchesterfarben Mahlers treu zu bleiben. Die vorliegende Aufnahme entstand anlässlich der Uraufführung der Kammerfassung im Wiener Konzerthaus am 17.02.2013. Sie bietet auch den zahlreichen Kammerorchestern und regionalen Opernorchestern die Gelegenheit, das Werk mit nur 56 Musikern aufzuführen, wofür man normalerweise mehr als 100 Interpreten benötigt.

RIHM, WOLFGANG 77

Oedipus

Emily Golden, MS;
William Pell, T;
Andreas Schmidt, Bar;
William Dooley, Bar;
Lenus Carlson, Bar;
William Murray, Bar;
Orchester und Chor der Deutschen Oper Berlin,
Dir. Christof Prick;
Regie: Götz Friedrich
Arthaus Musik DVD 101667

Oedipus, Wolfgang Rihms Auftragswerk der Deutschen Oper aus dem Jahr 1987, strahlt bis heute eine ungeweime Ausdruckskraft aus. Die Inszenierung des damaligen Intendanten und Chefregisseurs Götz Friedrich mit Andreas Schmidt (am Beginn seiner internationalen Karriere) in der Titelrolle wurde bei Publikum und Presse ein großer Erfolg. Rihm erstellte auch das Libretto nach Friedrich Hölderlins Sophokles-Übersetzung *Oedipus der Tyrann* und Texten von Friedrich Nietzsche und Heiner Müller.

SCHREKER, FRANZ 78

Die Gezeichneten

(reduzierte Fassung von George Stelluto)
Anja Kampe, S;
Robert Brubaker, T;
Martin Gantner, Bar;
James Johnson, Bar;
Wolfgang Schöne, BBar;
Los Angeles Opera Orchestra and Chorus,
Dir. James Conlon
Bridge Records CD BRIDGE 9400A/C

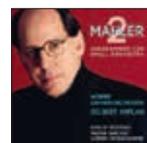
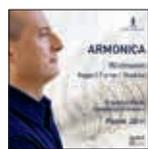
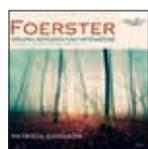
»Uns're Zeit ist voll seltsamer Dinge.« Mit diesen Worten beginnt die schöne Carlotta Nardi den Buckligen Alviano Salvago im zweiten Akt von Franz Schrekers Oper *Die Gezeichneten* (1915) zu verführen. Es ist eine Szene zärtlicher Intimität und beunruhigender Enthüllungen, verschleierter Anspielungen und nackter Wahrheit – alles in geschmeidiger Musik von lyrischer Schönheit ausgedrückt, die in der Opernliteratur kaum ihresgleichen findet. Die CD gibt die Produktion der LA Opera von 2010 wieder, die die reduzierte Fassung von George Stelluto zur Uraufführung brachte.

SCHREKER, FRANZ 79

Der Schatzgräber

Manuela Uhl, S;
Raymond Very, T;
Graham Clark, T;
Tijl Faveyts, B;
Netherlands Philharmonic Orchestra,
Chorus of De Nederlandse Opera,
Dir. Marc Albrecht
Challenge Classics CD CC 72591
(2 discs)

»Mit der frei erfundenen Handlung einer männermordenden Jungfrau als Reinkarnation der mythischen Ilse vom Ilsenstein, einer in ihrem Besitz befindlichen, geraubten Schmucksammlung der Königin und dem fahrenden Sänger und Schatzgräber Elis als ihrem positiv besetzten, männlichen Imago, hatte Franz Schreker 1920 mit *Der Schatzgräber* seinen anhaltendsten Bühnenerfolg in Frankfurt errungen.



1

2

3

4

5

6

7

8

9

10

Die Nederlandse Opera eröffnete die Saison 2012/2013 mit einer Neuproduktion dieser psychologischen Märchenoper. Eindrucksvolle Farbfotos der Amsterdamer Produktion mit ihren filmischen Lösungen werten die als Buch mit 2 CDs herausgegebene Edition auf. « (nmz, Peter P. Pachtl, 30.10.2013)

SZYMANOWSKI, KAROL 10

Sonate op. 9 für Violine und Klavier

Lea Birringer, VI;
Esther Birringer, Klav
Avi Music CD 4260085534326

»Alle Phrasen sind gemeinsam geatmet, alle Erregungskurven gemeinsam empfunden. Packend, wie Lea und Esther Birringer die nervöse Spannung und das permanente Vorandrängen der Szymanowski *Sonate* ausleben. Da ist die Aufbruchstimmung der Musik zu Beginn des 20. Jahrhunderts deutlich zu spüren. Die Schwestern bleiben auch dann hoch konzentriert, wenn der Überdruck einmal nachlässt. In den langsamen Sätzen gelangen ihnen Momente von poetischer Schönheit.« (NDR Kultur, 10.01.2014)

Neue CDs, DVDs und Bücher

BÜCHER

MICHALEK, ANDREAS ⁷ 11

Gustav Mahler und Rosa Papier

aus der Reihe »Bibliothek
der Internationalen
Gustav Mahler Gesellschaft«
hrsg. von Reinhold Kubik,
Wien 2013
UE 26330

Die zu ihrer Zeit berühmte
Opernsängerin Rosa Papier
spielte in der Biografie
Gustav Mahlers eine beson-
dere Rolle. Sie war mit Hans
Paumgartner, einem heraus-
ragenden Klavierbegleiter,
verheiratet, ihr Sohn Bernhard
Paumgartner prägte als Direk-
tor des Mozarteums und als
Leiter der Salzburger Festspiele
Österreichs Musiklandschaft
bis 1970. Rosa Papier war –
gemeinsam mit ihrem engen
Freund Eduard Wlassack, dem
Kanzleidirektor in der Gene-
ralintendanz der Hoftheater,
– am Zustandekommen von
Mahlers Engagement an der
Wiener Hofoper maßgeblich
beteiligt. Nach dem krank-
heitsbedingten Verlust ihrer
Stimme wirkte sie noch Jahr-
zehnte als Pädagogin.
Kern der vorliegenden Mono-
grafie ist die Publikation des
Briefwechsels zwischen Gustav
Mahler und Rosa Papier. In
seiner Unmittelbarkeit wirft
er ein unersetzliches Licht
auf die Lebendigkeit einer
Beziehung, in der Berufliches
und Privates gemischt er-
scheinen.

FINKEL, CAROLA ⁷ 12

»Ich selbst bin ein unverbesserlicher Romantiker« Die Sinfonien Kurt Atterbergs

Reihe Musikwissenschaft,
Band 6, Tectum Verlag,
Marburg 2013

»Kurt Atterberg (1887–1974)
war in der ersten Hälfte des
20. Jahrhunderts die einfluss-
reichste, aber auch umstrit-
tene Musikpersönlichkeit
Schwedens. Im europäischen
Ausland wurde er als
»nordischer Richard Strauss«
bezeichnet und schrieb zwi-
schen 1909 und 1956 neun
Sinfonien. Trotzdem fand er
in der musikwissenschaftlichen
Forschung als Komponist bis
heute nur wenig Beachtung,
vielmehr standen bislang
sein Verhältnis zum National-
sozialismus und seine Aktivi-
täten als Musikfunktionär im
Vordergrund.
Carola Finkel hat nun die
erste umfassende Monografie
zu den Sinfonien Atterbergs
zusammengestellt. Neben
der musikalischen Analyse,
durch die sie den spezifischen
sinfonischen Stil des Kompo-
nisten herausarbeitet, stellt
sie auch den Entstehungsprozess
sowie die Rezeptionsgeschich-
te der Werke dar und ergänzt
die Monografie um das erste
vollständige Werkverzeichnis
Atterbergs.« (Tectum Verlag)



11



12



13

VARGA, BÁLINT ANDRÁS ⁷ 13

From Boulanger to Stockhausen, Interviews and a Memoir

University of Rochester Press,
Rochester 2013

Von Boulanger bis Stockhau-
sen, von Menuhin bis Schwarz-
kopf, von Rubinstein bis
Brendel, von Kurtág bis Ligeti:
das neue Buch des ungarischen
Musikverlegers und -publizisten
Bálint András Varga ist eine
Sammlung von Interviews,
entstanden zwischen 1966
und 2008. Den Gesprächen
sind Einführungen vorange-
stellt – Portraitskizzen und
Erinnerungen, die den zweiten,
autobiografischen Teil vorweg-
nehmen. Vargas Memoiren
behandeln seine Erlebnisse im
Zweiten Weltkrieg, im kom-
munistischen Ungarn und in
den beiden Musikverlagen, in
denen er Jahrzehnte für die
neue Musik aktiv war: Editio
Musica Budapest und Universal
Edition in Wien.

Dem Andenken eines Engels

In der Reihe »Listening Lab« öffnet Alban Bergs »Violinkonzert«
vielfältige Hörräume für das Publikum

CONSTANZE WIMMER

»Alban Bergs *Violinkonzert* gehört für mich zu den mystischsten Werken in der Musikkultur. Als Requiem für Manon Gropius gedacht, wurde es letztendlich Bergs eigenes Requiem. Auch wenn man das nicht weiß, spürt man vom ersten Takt an, dass diese Musik nicht »von dieser Welt« ist«, meint Arabella Steinbacher. Was lohnt es sich also für den jungen Zuhörer zu wissen, was sich nicht von selbst erschließt?

Die neue Reihe *Listening Lab* unterstützt Orchester- und Musikvermittler in Schulen und Kultureinrichtungen dabei, das Publikum auf anregende und interaktive Weise an Kompositionen der Moderne heranzuführen. Dafür werden verschiedene Kontexte des jeweiligen Werks geöffnet, die sich für eine interdisziplinäre Annäherung im Unterricht oder in Workshops an Konzerthäusern besonders eignen. Mittlerweile finden in Kultureinrichtungen Workshops für alle Altersgruppen statt, weil sowohl junges als auch erwachsenes Publikum Einführungen schätzt, die die Zuhörer direkt ins musikalische Geschehen führen. Die Materialien, die *Listening Lab* dafür bereitstellt, sind für Kinder, Jugendliche und Erwachsene geeignet und unterscheiden sich lediglich in der individuellen Aufbereitung, die der Musikvermittler vornimmt.

Für das *Violinkonzert* von Alban Berg haben wir uns für sechs unterschiedliche Kontexte entschieden: Das Kapitel »Dem Andenken eines Engels« rückt zunächst die früh verstorbene Widmungsträgerin Manon Gropius ins Zentrum und findet dabei unmittelbare Anknüpfungspunkte zum eigenen Umgang der Zuhörer mit der Endlichkeit des Lebens. Berg entwickelte den Beginn seines Konzerts ganz aus der Eigenart der Violine – der Quintstimmung – heraus: »Das Einstimmen« nimmt darauf Bezug und lädt die Workshopteilnehmer dazu ein, über die Stimme und das Singen in der Gruppe Quinten zu finden und zueinander in Beziehung zu setzen. In »Musikalische Portraits« skizzieren die Zuhörer sich selbst in Analogie zum musikalischen Portrait von Manon Gropius, in dem sie spielerisch eine individuelle Zwölftonreihe entwickeln und damit klanglich improvisieren. Eine Besonderheit des *Violinkonzerts* bildet das Einweben von zwei Zitaten, die wie Fremdkörper in der Komposition wirken: der Bach-Choral *Es ist genug* und das Kärntner

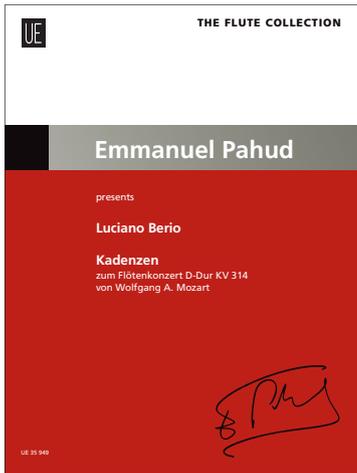
Volkslied *Ein Vogerl auf'm Zwetschgenbaum*. Das Kapitel »Fremdkörper« greift diese Thematik auf und stellt dem Publikum eine Palette an Möglichkeiten vom gemeinsamen Singen des Chorals und des Volksliedes bis zum Einweben von Zitaten in eigene musikalische Erfindungen zur Verfügung. Die besondere Position Alban Bergs innerhalb der Zweiten Wiener Schule und die Zeit zu Beginn des 20. Jahrhunderts fokussiert der Kontext »Alban Berg in Wien um 1900«. Historische Fakten und ästhetische Auseinandersetzungen geben Anlass, über eigene Maßstäbe zu philosophieren und das Gegenwärtige im Vergangenen zu entdecken. Zuletzt steht noch einmal das Solo-Konzert im Mittelpunkt. »Ein Konzert für Violine und Orchester« greift das Solo im Tutti auf und lädt zu vielfältigen improvisatorischen Einstiegen mit Musik und Stimme als Solist und in der Gruppe ein. Zahlreiche weitere Tipps, Videos und praktische Materialien finden sich auf der Website www.universaledition.com/listeninglab1

Alle Workshops und Kontexte können nach Belieben zu längeren Projektphasen verbunden oder in kürzeren Einheiten zur kompakten Vorbereitung für ein Konzert genutzt werden. Im Konzert selbst spürt dann der Besucher vielleicht, »dass diese Musik nicht »von dieser Welt« ist«, und erkennt darüber hinaus vieles mehr, weil er sich davor bereits einige Kontexte zum *Violinkonzert* von Alban Berg erschlossen hat. ✎

61



Neuerscheinungen



THE FLUTE COLLECTION
Emmanuel Pahud presents

KADENZEN

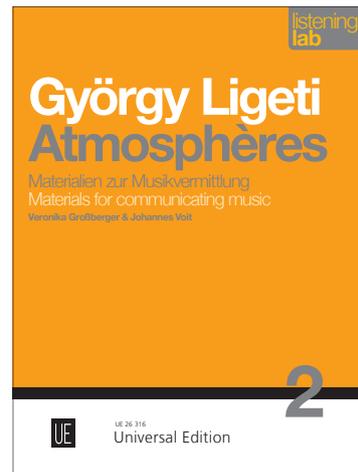
LUCIANO BERIO

Meisterliche Verknüpfung neuer Ausdrucksmittel mit klassischer Genialität. Die Frage nach der idealen Kadenz kann mit dem vorliegenden Band aus *The Flute Collection* möglicherweise ein Stück konkreter beantwortet werden: Flötistinnen und Flötisten wird die Möglichkeit eröffnet, ihre Virtuosität nach der Idee von Luciano Berio zu zeigen, der diese *Kadenz* 1985 im Auftrag des damaligen Soloflötisten der Mailänder Scala geschrieben hat. Emmanuel Pahud hat sie herausgegeben, revidiert und somit zu einem weiteren kostbaren Puzzlestein des unendlichen Repertoires der Flötenwelt gemacht.

KADENZEN

zum Flötenkonzert D-Dur KV 314 von Wolfgang A. Mozart
hrsg. und revidiert von Emmanuel Pahud

↗ [UE 35949](#)



Listening Lab

ATMOSPHERÈS

GYÖRGY LIGETI

Ein Stück Musikgeschichte. Orchester- und Konzertveranstalter wünschen sich ein Publikum, das sich für Musik begeistert und neugierig auf die Moderne zugeht. Vielfältig sind mittlerweile die Wege, um diese Begeisterung zu wecken: Musiker, Musikvermittler und Konzertpädagogen bilden neue Allianzen, um junge und erwachsene Menschen ganz nah an Musik heranzuführen. Die neue Reihe *Listening Lab* zeigt anregende und praxisnahe Zugänge für Kinder, Jugendliche und Erwachsene. Musikvermittler finden allgemeine Tipps zum kreativen künstlerischen Gestalten mit Laien sowie konkrete Anregungen, die ein tiefes Verständnis für das jeweilige Werk ermöglichen. Der vorliegende Band zum Werk *Atmosphères* von György Ligeti möchte auf diesen Wegen ein hilfreicher und praktischer Begleiter sein.

ATMOSPHERÈS

Materialien zur Musiksammlung

hrsg. von Constanze Wimmer und Helmut Schmidinger

↗ [UE 26316](#)

BERN, ALAN

World Music Klezmer
für Akkordeon
↗ [UE 36122](#)

BRUCKNER, ANTON

Drei frühe Lieder
für sechsstimmigen
gemischten Chor (SAATBB)
Chorpartitur ↗ [UE 36073](#)

COLLATTI, DIEGO

World Music Tango
für Akkordeon
↗ [UE 36120](#)

Tango Clarinet Duets
für 2 Klarinetten
↗ [UE 34534](#)

CORNICK, MIKE

Style Collection – Jazz
für Klavier mit CD
↗ [UE 21650](#)

Four Afro-Caribbean Songs
für 5 rechte Hände
an einem Klavier
↗ [UE 21649](#)

DICKBAUER, KLAUS

Groove Connection
Üben wie noch nie!
Das Workout.
für Flöte ↗ [UE 36410](#)
für Violine ↗ [UE 36411](#)
für Altblockflöte ↗ [UE 36412](#)
für Klarinette ↗ [UE 36413](#)
für Trompete ↗ [UE 36414](#)
für Tenorsaxophon ↗ [UE 36415](#)
für Altsaxophon ↗ [UE 36416](#)

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

My First Play-Alongs
Flute Volume 2
für Flöte und CD oder Klavier
↗ [UE 36092](#)

IGUDESMAN, ALEKSEY

Miles & More
für 2 Violinen
↗ [UE 33655](#)

KRENEK, ERNST

Sonate Nr. 1
für Violine
↗ [UE 36096](#)

Sonate Nr. 2
für Violine
↗ [UE 36097](#)

MAMUDOV, HIDAN

**World Music Balkan
Play Along Violin**
für Violine mit CD oder
Klavierbegleitung
↗ [UE 35576](#)

**World Music Balkan
Play Along Saxophone**
für Saxophon (A/T) mit CD
oder Klavierbegleitung
↗ [UE 35577](#)

MARX, JOSEPH

Klavierstücke
für Klavier
↗ [UE 33665](#)

Orgelwerke Band 1
↗ [UE 34697](#)

Orgelwerke Band 2
↗ [UE 34698](#)

PODGORNOV, NICOLAI

Romantic Piano Album 3
für Klavier
↗ [UE 35580](#)

RAE, JAMES

42 More Modern Studies
für Flöte
↗ [UE 21647](#)

**Edvard Grieg –
Clarinet Album**
für Klarinette und Klavier
↗ [UE 21648](#)

RIHM, WOLFGANG

Vier Elegien
für Klavier
↗ [UE 36019](#)

Drei Klavierstücke in H
für Klavier
↗ [UE 36018](#)

**Drei Sonette
von Michelangelo**
für Bariton und Klavier
↗ [UE 36082](#)

LISTENING LAB

BERG, ALBAN
Violinkonzert
Materialien zur
Musikvermittlung
Band 1
↗ [UE 35732](#)

GESAMTAUSGABE

BERG, ALBAN
Sämtliche Werke
Lulu, Supplement,
Particell 3. Akt
I. Abt.: Musikalische Werke
Band 2
Faksimile ↗ [UE 18152C](#)
Kommentarband ↗ [UE18152D](#)

**THE FLUTE
COLLECTION**

Emmanuel Pahud presents
EMMANUEL PAHUD
Kadenzen
zu den Flötenkonzerten
KV 313, KV 314 & KV 315
von Wolfgang A. Mozart
↗ [UE 36025](#)

**WIENER URTEXT
EDITION**

**BACH, CARL PHILIPP
EMANUEL**
Werke
für Violine und obligates
Cembalo (Klavier)
Band 1 ↗ [UT 50288](#)
Band 2 ↗ [UT 50289](#)

CHOPIN, FRÉDÉRIC

Polonaise op. 53 As-Dur
für Klavier
↗ [UT 50401](#)

SCHUBERT, FRANZ

Drei Scherzi D 593, D 570
für Klavier
↗ [UT 50294](#)

**DIE NEUE STUDIEN-
PARTITUREN REIHE**

CERHA, FRIEDRICH
Konzert
für Schlagzeug und Orchester
↗ [UE 36509](#)

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** * 26.10.1957
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

»NUR DIE
NACHT DARF
NICHT
AUFHÖR'N,
NUR DER
TAG DARF
NICHT SEIN!«

Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny, 3. Akt, Nr. 17

PREMIERE 6. JUNI

AUFSTIEG UND FALL DER STADT MAHAGONNY Kurt Weill
MUSIKALISCHE LEITUNG Wayne Marshall | INSZENIERUNG Vincent Boussard
BÜHNENBILD Vincent Lemaire | KOSTÜME Christian Lacroix
8./12./15./20./25. JUNI 2014 | TICKETS 030 – 20 35 45 55 | WWW.STAATSOPER-BERLIN.DE

»Die Zukunft stand immer im Vordergrund.«

Alfred Schlee