

Christel Nies



entdeckt und  
aufgeführt

*Komponistinnen  
und ihr Werk IV*

Christel Nies

entdeckt und aufgeführt

*Komponistinnen und ihr Werk IV*



Christel Nies

entdeckt und aufgeführt  
*Komponistinnen und ihr Werk IV*

kassel university press · Kassel

*Komponistinnen und ihr Werk IV*

Eine Dokumentation der Veranstaltungsreihe 2003 bis 2010

Gefördert vom Hessischen Ministerium für Wissenschaft und Kunst

Bibliographische Informationen der Deutschen Nationabibliothek  
Die Deutsche Nationabibliothek verzeichnet diese Publikation in der  
Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind  
im Internet über <http://dnb-d-nb.de> abrufbar.

ISBN print: 978-3-89958-942-9

ISBN online: 978-3-89958-943-6

URN: <http://nbn-resolving.de/urn:nbn:de:0002-9438>

2010, kassel university press GmbH, Kassel

[www.upress.uni-kassel.de](http://www.upress.uni-kassel.de)

© 2010 Christel Nies

Redaktion: Christel Nies

Innengestaltung und Satz: Dr. Rainer Lorenz, Kassel

Umschlaggestaltung: Jörg Batschi grafik design, Kassel

# Inhalt

Grußwort von Eva Kühne-Hörmann, Hessische Staatsministerin . . . . .	7
Grußwort von Bertram Hilgen, Oberbürgermeister der Stadt Kassel . . . . .	9
Grußwort von Gabriele Heppe-Knoche, Evangelisches Forum Kassel . . . . .	10
Christel Nies: „ . . . denn das Wichtigste bei der Musik ist ja die Aufführung ...“	11
Gedanken über das Komponieren . . . . .	14
von Carmen Maria Cârnecki, Annette Schlünz, Charlotte Seither, Lenka Foltynová-Kilic, Elena Firsova, Ursula Mamlok, Isabel Mundry, Heidi Baader-Nobs, Olga Neuwirth	
„Die von den Frauen“. Erfahrungen der niederländischen Musikjournalistin Thea Derks im Kampf für die Musik von Frauen . . . . .	21
Die Konzerte 2003–2010	
Rebecca Clarke, ein musikalisches Porträt . . . . .	24
Neue Vocalsolisten Stuttgart . . . . .	28
Komponistinnen des 18. und 20. Jahrhunderts . . . . .	33
Kaprálová Quartett . . . . .	36
Konzert im Rahmen des Symposiums Carmen Sylva . . . . .	38
Stella Maris. Musik zur Marien- und Heiligenverehrung . . . . .	42
... <i>meine Lieder sind mein Tagebuch</i> . Drei Liedkomponistinnen der Romantik .	47
Solorecital Kolja Lessing . . . . .	49
... <i>für Gitarre</i> . Volker Höh . . . . .	53
Alte Musik . . . . .	56
<i>trioMoTioN</i> . . . . .	58
Fanny Hensel-Mendelssohn. Jubiläumskonzert . . . . .	61
Violine, Klarinette, Klavier . . . . .	65
Stimme – Percussion – Kontrabass . . . . .	68
Charlotte Seither. Komponistinnen-Porträt . . . . .	72
Komponistinnen zur Mozart-Zeit . . . . .	75
Clara Schumann, Fanny Mendelssohn-Hensel, Rebecca Clarke . . . . .	77
Klavier-Recital Hellmuth Vivell . . . . .	79
... <i>im spiegel – ich</i> ... . . . . .	83
... <i>für stimme</i> ... . . . . .	86
<i>Blockflöte(n) modern allein</i> . . . . .	89
<i>The Ladies' Delight</i> . . . . .	92
Ethel Smyth. Komponistinnen-Porträt zum 150. Geburtstag . . . . .	95
<i>Vier Hörner und eine Flöte</i> . . . . .	98
Musik von und für Frauen . . . . .	103

<i>EinKlang Orient und Okzident</i> . Frangis Ali-Sade. Komponistinnen-Porträt . . .	105
Neue Musik für Orgel, Flöte, Violoncello und Bajan . . . . .	110
Frauen – Stimmen. Dichtung und Musik von und für Frauen . . . . .	113
<i>Ferne Spuren</i> . Konzert zum Spohr-Gedenkjahr 2009 . . . . .	115
„Red Peppers“. Die Ragtime-Frauen (Marcus Schwarz) . . . . .	119
<i>Violine solo</i> . Grażyna Bacewicz. Komponistinnen-Porträt . . . . .	127
<i>Le Donne del Seicento</i> . . . . .	130
Kammerkonzert. Komponistinnen-Porträt Ursula Mamlok . . . . .	131
Bettina Brand: Die Komponistin Ursula Mamlok . . . . .	135
<i>Kreuzweg</i> . Elena Firsova zum 60. Geburtstag . . . . .	139
Wilhelmine von Bayreuth, eine preußische Prinzessin . . . . .	143
Robert und Clara Schumann . . . . .	145
Zeitgenössische Kammermusik für Blockflöten und Akkordeon . . . . .	148
Jubiläumskonzert. Musik unserer Zeit . . . . .	152
<i>Spurensuche in Europa</i> . Blickpunkt Rumänien (26.–28. November 2004) . . . . .	157
Konzertprogramme . . . . .	162
Presseberichte . . . . .	177
Carmen Maria Cârnci: Neue Musik in Rumänien . . . . .	181
Mihaela Vosgian: ARFA fördert rumänische Komponistinnen . . . . .	188
Irina Odagescu: Das Musikleben und Komponistinnen in Rumänien . . . . .	190
<i>Spurensuche in Europa</i> . Blickpunkt Tschechien (18.–20. November 2005) . . . . .	193
Frauenmusik-Landschaft an der Moldau . . . . .	195
Konzertprogramme . . . . .	199
Zur Musik von Vítězlava Kaprálová . . . . .	220
Timothy Cheek: Die Komponistin Vítězlava Kaprálová und ihr Liedschaffen	223
Detlef Gojowy: Zum Unglück der Neuen Musik in der Tschechoslowakei . . .	227
Komponistinnen in Tschechien . . . . .	232
Die Komponistinnen. . . . .	249
Die Komponistinnen in alphabetischer Folge . . . . .	250
Die Biographien der Komponistinnen . . . . .	253
Autorinnen und Autoren . . . . .	296
Bildnachweis . . . . .	299
Buchdokumentationen · CD und Video · Internet . . . . .	299

## Grußwort

Meine sehr verehrten Damen und Herren,  
sehr geehrte Frau Nies,

es ist wieder soweit, der bereits vierte Band der Buchdokumentationen *Komponistinnen und ihr Werk* erscheint. Er umfasst die Jahre 2003 bis 2010 und somit weitere acht Jahre voll von beachtenswerten Werken der Musikgeschichte, die wir Frauen zu verdanken haben. Es freut mich besonders, dass Christel Nies es einmal mehr geschafft hat, den Komponistinnen vergangener und heutiger Zeit Gehör und Anerkennung zu verschaffen. Wir sind stolz, in Hessen seit 20 Jahren eine so außergewöhnliche Konzertreihe wie „Komponistinnen und ihr Werk“ in Kassel beheimatet zu wissen, die über die Landesgrenzen hinaus Beachtung gefunden hat. Seit 1991 fördert das Hessische Ministerium für Wissenschaft und Kunst diese Konzertreihe nun schon – gerne habe ich in der Tradition meiner Vorgängerinnen die Schirmherrschaft für „die andere Konzertreihe“ übernommen.

Und das mit gutem Grund: Mehr als 120 Konzertveranstaltungen im In- und Ausland seit der Gründung der Reihe 1990, darunter das allseits beachtete Projekt „Komponistinnen und ihr Werk – Blickpunkt Europa“, zeigen, dass es noch viele Komponistinnen und Werke gibt, die gehört werden müssen, dass die Aktualität nicht geschwunden ist. In den letzten acht Jahren, die in dieser Buchausgabe dokumentiert sind, wurden Werke von 121 Komponistinnen in mehr als 50 Konzerten von renommierten Künstlern und Ensembles aufgeführt, darunter waren viele Uraufführungen und deutsche Erstaufführungen.

Zu nennen sind hier exemplarisch die drei Portraitkonzerte in Anwesenheit der jeweiligen Komponistinnen Frangis Ali-Sade (Minguet-Quartett), Ursula Mamlok (Klenke-Quartett) und Charlotte Seither (elole-Trio), ebenso wie die Portraitkonzerte von Komponistinnen der Vergangenheit, wie Grażyna Bacewicz aus Polen und der Engländerin Ethel Smyth.

Im Rahmen des Projektes „Spurensuche in Europa“ wird der Austausch mit Komponistinnen, Musikern und Musikinstitutionen anderer europäischer Länder gepflegt. In den Jahren 2004 und 2005 konnte dies mit den Partnerländern Rumänien und Tschechien höchst erfolgreich und unter großer Beachtung seitens des Rundfunks und der Presse beider Länder verwirklicht werden. So wurde sowohl für die Musik als auch für die Komponistinnen in den beiden Ländern ein Forum geschaffen, bei dem auch die Bedingungen, unter denen Frauen komponieren können, große Aufmerksamkeit erlangten. Gerade die mit diesen Projekten einhergehende stärkere Präsenz der Komponistinnen in der Kulturszene sollte junge Frauen ermutigen, ihre Leidenschaft zum Tonsetzen letztlich zu ihrem Beruf zu machen.

Ich wünsche Ihnen allen und der gesamten Leserschaft, dass die Entdeckung wertvoller und über lange Zeit viel zu selten wahrgenommener musikalischer Edelsteine gelingen möge. Ihnen, verehrte Frau Nies, wünsche ich den Mut und die Kraft, weiter für uns auf die Suche



zu gehen. Es gibt mit Sicherheit noch viele Komponistinnen und deren Werke zu entdecken.

*Ther*

*Eva Kühne-Hörmann*

Eva Kühne-Hörmann  
Hessische Ministerin für Wissenschaft und Kunst

## Grußwort

Verehrte Leserin, verehrter Leser,  
sehr geehrte Musikfreunde,

seit nunmehr 20 Jahren hat sich die Autorin mit großer Schaffenskraft, akribischer Forschungsarbeit und umfassendem Sachverstand der lohnens- und dankenswerten Aufgabe verschrieben, das unterrepräsentierte Schaffen von Komponistinnen in Vergangenheit und Gegenwart einer breiten Öffentlichkeit zu erschließen und damit auf die gleichberechtigte Integration in Musikgeschichte und Musikleben hinzuwirken.

Mit den inzwischen vier von ihr vorgelegten Buchdokumentationen ist es Christel Nies in den zurückliegenden zwei Jahrzehnten gelungen, Wirken, Werk und Leben vieler musikschaftender Frauen zu präsentieren. Dieses ist gleichermaßen unentbehrlich und einzigartig und trägt dazu bei, die musikgeschichtliche und musikwissenschaftliche Gesamtschau um einen wichtigen Aspekt zu komplettieren.

Neben ihrer publizistischen Arbeit verdankt Kassel Christel Nies, die 1996 bereits mit dem Kulturförderpreis der Stadt ausgezeichnet wurde, mit der von ihr ins Leben gerufenen Konzertreihe *Komponistinnen und ihr Werk* rückblickend eine Reihe hochkarätiger und vielbeachteter Musikereignisse, die kontinuierlich und ansprechend das kulturelle Profil der Stadt bereichern.

Immer wieder sind dabei – sehr zur Freude des Publikums – herausragende europäische Ensembles dem Ruf von Christel Nies in die Fuldametropole gefolgt. Nicht zuletzt mit einer Reihe von Ur- und deutschen Erstaufführungen und mit allein über 50 Konzerten in den Jahren 2003 bis 2010 wurden besondere Glanzpunkte im musikalischen Veranstaltungskalender der Stadt gesetzt. Erinnerung sei in diesem Zusammenhang auch an das Projekt „*Komponistinnen und ihr Werk* – Spurensuche in Europa“, das mit einem innovativen Schwerpunkt den Blick zunächst auf die Länder Rumänien und Tschechien richtete.

Ich hoffe und wünsche, dass Christel Nies ihre wichtige Arbeit auch in der Zukunft mit dem ihr eigenen unermüdlichen Engagement und Pioniergeist fortsetzt und dem umfangreichen kompositorischen Schaffen von Frauen damit zur angemessenen Aufmerksamkeit und Anerkennung verhilft. Für das bisher schon beispielhaft Geleistete gelten Christel Nies Wertschätzung und Dank.



Bertram Hilgen  
Oberbürgermeister der Stadt Kassel





Seit 20 Jahren richtet Christel Nies durch ihre Konzertreihe *Komponistinnen und ihr Werk* unseren Blick auf die kompositorische Schaffenskraft von Frauen aus unterschiedlichen Jahrhunderten. Neben bekannteren Namen wie Clara Schumann z.B. hat sie auch Werke von Frauen aufführen lassen, die im gängigen Konzertbetrieb sonst nicht vorkommen, und hat so dem interessierten Publikum neue musikalische Einsichten und Begegnungen ermöglicht.

Die Konzerte waren stets geprägt durch eine gründliche Konzeption und Vorbereitung, die sich auch in den begleitenden Einführungen zeigten. Wenig oder gar nicht bekannte Komponistinnen wurden mit ihrer Lebensgeschichte vorgestellt, bevor eine Auswahl aus ihrem Werk dargeboten wurde.

Deshalb kann man sagen, dass die Reihe *Komponistinnen und ihr Werk* mehr als nur Konzerte hervorgebracht hat. Es sind immer auch Bildungsveranstaltungen gewesen, die mit ihren Hintergrundinformationen ein Licht auf die Situation von Frauen in unterschiedlichen Zeitaltern warfen und bei einigen Projekten auch andere (ost)europäische Länder in den Focus der Konzerte rückten.

Das Evangelische Forum unterstützt seit etlichen Jahren diese besondere Arbeit und bietet gerne auch für die kommenden Jahre die Zusammenarbeit an.

Zum 20jährigen Jubiläum wünschen wir der Reihe „Komponistinnen und ihr Werk“ weiterhin ein langes Fortbestehen und stets einen aufmerksamen und begeisterten Hörerkreis.

Zum 20jährigen Jubiläum wünschen wir der Reihe „Komponistinnen und ihr Werk“ weiterhin ein langes Fortbestehen und stets einen aufmerksamen und begeisterten Hörerkreis.

Zum 20jährigen Jubiläum wünschen wir der Reihe „Komponistinnen und ihr Werk“ weiterhin ein langes Fortbestehen und stets einen aufmerksamen und begeisterten Hörerkreis.

G. Heppe-Knoche

Gabriele Heppe-Knoche  
Leiterin des Evangelischen Forums Kassel

„... denn das Wichtigste bei der Musik ist ja die Aufführung ...“ \*

Für viele Menschen zählen Komponistinnen und ihre Werke heute nicht mehr zur „terra incognita“. Dazu konnte die von mir im Jahr 1990 gegründete Konzertreihe *Komponistinnen und ihr Werk* mit mehr als 120 Konzerten und vielen Veröffentlichungen beitragen. Voraussetzung für das schwierige Unterfangen, unbeachtete oder vergessene Musik ins allgemeine Bewusstsein zu rufen, ist die Aufführung der Werke. Ohne Aufführung der geschriebenen Partitur bleibt der schöpferische Akt des Komponierens unvollständig. „I don't want to die with unperformed works“ ließ die Komponistin Jacqueline Fontyn wissen. Über das Hören erreicht Musik die Menschen und weckt Interesse für Leben und Werk ihres Schöpfers. Es stellen sich Fragen nach den Ursachen für das Verschweigen der Komponistinnen, nach der Ausklammerung des weiblichen Geschlechtes aus der Musik vergangener Jahrhunderte, nach dem „schwarzen Loch“ in der Musikgeschichtsschreibung. Programmhefte, Konzertmoderationen und Buchdokumentationen der Reihe leisten hier über die Aufführungen hinaus Aufklärungsarbeit und wollen Anregung geben zu weiterem Forschen und Entdecken. In einschlägiger Literatur und auf bestimmten Internetseiten wie Muwigender, Wikipedia oder auf den Websites der Komponistinnen ist die Möglichkeit gegeben, sich weiter zu informieren.



In dieser vierten Buchausgabe sind über 50 Konzerte der Jahre 2003 bis 2010 dokumentiert mit rund 200 Werken – darunter viele Uraufführungen und deutsche Erstaufführungen – von insgesamt 121 Komponistinnen. Die Biografien und Werktexte konnten aus Platzgründen nicht immer in der angemessenen größeren Form erscheinen, und sie entsprechen als Dokumentation teilweise auch dem Wissensstand der Zeit, in der die Konzerte stattfanden. Zahlreiche Konzerte der Reihe sind in Tonaufnahmen und Rundfunkmitschnitten (HR2 kultur und Deutschlandradio) dokumentiert.

Zu den Highlights der „anderen Konzertreihe“ zählen die Porträtkonzerte in Anwesenheit der Komponistinnen. Nach Kassel kamen in den Jahren 2003 bis 2010 Frangis Ali-Sade, Charlotte Seither, Annette Schlünz, Ursula Mamlok, Hilda Paredes und Jacqueline Fontyn, letztere zur Uraufführung ihres Klaviertrios *Ferne Spuren*, einem Auftragswerk der Konzertreihe zum Louis-Spohr-Jahr 2009. Die Porträtkonzerte für Komponistinnen der Vergangenheit waren Rebecca Clarke, Ethel Smyth, Fanny Hensel und Grażyna Bacewicz gewidmet. Die intensive Beschäftigung mit Leben und Werk der Komponistinnen war für Konzertbesucher und alle Beteiligten ein großer Gewinn.

*Red Peppers – Die Ragtime Frauen* war der Titel einer Veranstaltung im Jahr 2009, die in Text und Musik Leben und Werk von bisher unbekanntem amerikanischen Ragtime-Kom-

ponistinnen war der Titel einer Veranstaltung im Jahr 2009, die in Text und Musik Leben und Werk von bisher unbekanntem amerikanischen Ragtime-Kom-

\* Nuria Nono, Tochter von Arnold Schönberg und Ehefrau von Luigi Nono, in einem Gespräch mit Stefan Drees über die Arbeit des Archivio Luigi Nono

ponistinnen vorstellte. Scott Joplin war also nicht der einzige Vertreter dieses Genres! Traditionsgemäß war die Konzertreihe auch im Stadtprogramm der documenta XII vertreten. Im documenta Jahr 2007 fanden im Abstand von je einer Woche drei Konzerte statt mit Werken herausragender zeitgenössischer Komponistinnen.

Das Projekt *Komponistinnen und ihr Werk – Spurensuche in Europa* richtete in den Jahren 2004 und 2005 den Focus auf Rumänien und Tschechien. Eingeladen waren Komponistinnen, Musikwissenschaftlerinnen und Interpreten, die ihr Land und seine Musik in Konzerten, Vorträgen und Workshops unter dem besonderen Aspekt der Chancen für Komponistinnen vorstellten. Die in Brno/Tschechien gegründete weltweit einzige Komponistinnengruppe HUDBABY (Musikweiber) lernte man in Kassel kennen. Zur Aufführung kamen Werke der einzelnen Mitglieder wie auch eine Auftragskomposition für HUDBABY. In Rumänien und Tschechien wurden die Kasseler Projekte mit großer Aufmerksamkeit von Öffentlichkeit und Presse wahrgenommen. Der über das Projekt hinaus weiterführende fruchtbare Austausch und Dialog bringt die Länder einander näher und fördert das Zusammenwachsen Europas auch auf dem Gebiet der Musik.

Konzertveranstaltungen in Verbindung mit anderen Musikveranstaltern und Organisationen sind ein fester Bestandteil der Reihe. Zu den Kooperationspartnern zählten in Kassel das Staatstheater, das Evangelische Forum, die Martinskirche, die Universität, die Kammeroper, der Kammermusikverein, das Brüder Grimm-Museum sowie überregional die ARFA (Association of Women in Art) Bukarest, das Deutsche Kulturforum östliches Europa Berlin, die Musikhochschulen in Prag, Riga, Bukarest u.a. Mit dem Hessischen Rundfunk besteht eine langjährige Medienpartnerschaft.

Auswirkungen der Konzertreihe spiegeln sich beispielsweise in Programmen anderer Konzertveranstalter, die jetzt wie selbstverständlich auch Komponistinnenwerke zur Aufführung bringen. Musikdozenten und –lehrer haben die Thematik aufgegriffen und in die Ausbildung einbezogen. Zahlreiche Interpreten und Ensembles bewerben sich weiterhin mit Komponistinnen-Programmen bei meiner Konzertreihe. Sie nehmen die Programme in ihr Repertoire auf und bieten sie auch anderen Veranstaltern an.

Das aktuelle öffentliche Musikleben hat sich insgesamt zugunsten der zeitgenössischen Komponistinnen verändert: In Programmen von Festivals und Veranstaltungen für neue Musik (dies auch weiterhin ein Schwerpunkt der Reihe) sind Komponistinnen inzwischen integriert, auch wenn die Zahl der männlichen Berufskollegen noch überwiegt. Junge Frauen studieren heute bei Komponistinnen wie Younghi Pagh-Paan, Adriana Hölszky, Isabel Mundry und Violeta Dinescu, die selbst von Myriam Marbe ausgebildet wurde. CD-Einspielungen und Rundfunksendungen spiegeln das Schaffen von Komponistinnen. Es scheint so, dass wir heute das Entstehen einer musikgeschichtlichen Tradition für Komponistinnen erleben, dass Musikgeschichte ohne sie nicht mehr denkbar sein wird.

Zu wünschen bleibt, dass auch die etablierten Institutionen wie Opernhäuser und Sinfonieorchester endlich die Komponistinnen entdecken, deren zahlreiche Orchesterwerke, Opern und Oratorien aufführen und in ihr Repertoire aufnehmen. Wenn der Idealzustand erreicht sein sollte, dass Komponistinnen in gleicher Weise wahrgenommen werden wie Komponis-

ten, und dass allein die Qualität der Musik zählt unabhängig vom Geschlecht, dann wäre das Ziel der Reihe *Komponistinnen und ihr Werk* erreicht.

Für langjährige finanzielle Förderung der Konzertreihe danke ich dem Kulturamt der Stadt Kassel und dem Hessischen Ministerium für Wissenschaft und Kunst, welches auch die vorliegende Buchdokumentation ermöglichte. Gleicher Dank gilt der Mariann-Steegmann-Foundation, der Kasseler Sparkasse und der Gerhard-Fieseler-Stiftung für finanzielle Unterstützung sowie dem Evangelischen Forum Kassel für viele Jahre der guten Zusammenarbeit. Karla Hartl von der Kapralová-Gesellschaft in Toronto danke ich für Unterstützung und wertvolle Informationen zum Projekt *Spurensuche in Europa – Blickpunkt Tschechien*. Ein herzliches Dankeschön allen Interpreten und Ensembles für unvergessliche Aufführungen und last but not least den Komponistinnen für ihre Werke.



Leiterin der Konzertreihe  
*Komponistinnen und ihr Werk*

## Gedanken über das Komponieren

### **Carmen Maria Cârnci** (\*1957)

Alles, was ich in meinem jetzigen Alter erlebe, setze ich sogleich in die Sprache der Musik um, so dass ich jeden Augenblick anfangen könnte, zu komponieren. Auch meine Gedanken werden stets von parallelen Klangbildern begleitet.

Als sehr junge Komponistin habe ich am Klavier nach Themen gesucht und diese in freie Improvisationen eingebunden. Später habe ich oft Melodiefetzen vor mich hin gesummt, die mit der Zeit immer leiser wurden und schließlich in der absoluten Stille des Denkens eine musikalische Gestalt annahmen. Am Anfang einer Komposition steht die musikalische Idee, zum Beispiel ein Thema mit bis zur Ekstase hin sich steigernden Variationen, wie in *SOMA*, oder die Gestalt und Proportion eines Kunstobjekts, wie in der Oper *GIACOMETTI*, oder auch die Idee, ein Gedicht zu vertonen, wie in *TraumLieder*, *Das Hobelied* u.a. und auch die Anregung durch ein Wort, wie in *Thésaurus* usw. In meiner Freiburger Zeit (1985–1995) habe ich häufig für Material und Form eines Stückes mathematische Methoden wie Proportionen, Mengenoperationen, grafische Darstellung verwendet, wie in *Trojtza, denn der Tag war noch ganz* sowie in einigen Werken für Stimme(n) mit Instrumenten, wie *Mado-Songs, ... que des mots, ... que des âmes* u.a. Auch ein sozial-politisches Geschehen wie 1989 die sogenannte Dezember-Revolution in Rumänien wurde für mich eine Inspirationsquelle, wie in *politice* für Stimme und Schlagzeugquartett; inspirierend waren in dem Fall die *Politischen Gedichte* von Magda Cârnci.

Das „Modell“ für meine Oper *GIACOMETTI* war der Künstler Alberto Giacometti mit seinen Werken, die meine Arbeit stark geprägt hatten. Inspiration für *Sprachrohr-de Sancta Maria* auf Texte von Hildegard von Bingen waren mittelalterliche Psalmen. In manchen Kompositionen weise ich deutlich auf die Inspirationsquellen hin und benenne sie auch, aber wie viele solcher Quellen verschiedenster Art prägen im Unterbewusstsein das Wachsen einer Idee?

Seit einiger Zeit habe ich eine gewisse Leichtigkeit darin bekommen, mir eine Komposition vorzustellen, und sie auch als Ganzes innerlich zu hören. Der Weg bis zur geschriebenen Partitur ist dann jedoch oft recht lang und nicht leicht. Angenehmer scheint mir aber die letzte Arbeitsphase, die der Nuancierungen in den Ausdruckskoordinaten, der Dynamik, Klangfarben und Tempogestaltung. Hier arbeite ich dann mit der Präzision und dem Engagement eines persischen Miniaturenmalers!

Der emotionale Gehalt steht für mich am Anfang einer Arbeit: Ich stelle mir ein „Emotionsfeld“ vor, das ich durch meine Musik erreichen und durchgehen soll. Erst danach denke ich an die entsprechende Kompositionsstrategie, um das Werk entstehen zu lassen.

In meinen Kompositionen habe ich die verschiedensten morphologischen Kategorien und Modelle der musikalischen Syntax in verschiedensten Kombinationen verwendet als einen Teil des schöpferischen Prozesses. Diesen „setze ich in Gang“, um eine „lebendige“, pulsierende, vibrierende Musik zu schaffen, welche im Stande sein soll(te), die Menschen zu begeistern und zu faszinieren. Dies ist für mich heute der wichtigste Aspekt.

Oftmals verlange ich von den Interpreten in meinen solistischen Werken und auch in Ensemblestücken große Virtuosität. Dazu bin ich aber stets in Korrespondenz mit den

jeweiligen hochbegabten InterpretInnen/ Ensembles. Der Aspekt der Virtuosität hat für mich auch einen psychologischen Hintergrund: Virtuosität als sehr rapide und komplexe Klanginformation verlangt sowohl vom Interpreten wie auch vom Hörer ein angespannteres, aufmerksameres Agieren und Zuhören. Virtuoser Anspruch bedeutet für die Interpreten auch eine stärkere „Mitprägung“ des Stückes. Der Schwierigkeitsgrad meiner „kühnsten“ Werke ist zwar hoch, bleibt aber im Bereich des Realisierbaren.

Als Komponistin interessieren mich derzeit erneut insbesondere der Bereich der Kammeroper, ebenso aber auch sinfonische Werke, die ich in den letzten Jahren etwas vernachlässigt habe. Die Wiederbelebung alter Mythen im Kontext des zeitgenössischen Ausdrucks ist für mich eine faszinierende Idee, die ich in einzelnen Werken umsetze. Hier verschmelze ich Elemente der westeuropäischen Musiksprachen mit Merkmalen traditioneller rumänischer Folklore.

Den idealen Zuhörer wünschte ich mir so, dass er wohl imstande wäre, meine Musik analytisch zu erfassen, dass aber sein emotionales Aufnehmen der Musik Vorrang hat, vergleichbar den Gefühlen bei einer Wanderung durch faszinierende Klangwelten.

Meine Musik stellt schließlich mich selbst dar – ohne Rücksichtnahme – mit all meinen Facetten, Empfindungen und meiner Lebenseinstellung. Wichtig ist es mir vor allem, mit meiner Musik die Menschen zu erreichen. Ich möchte den Grad ihrer Aufmerksamkeit und Empfindungen erhöhen, sie von der Last der täglichen Unruhe befreien und ihnen Freude und emotionelles Erleben schenken. (August 2010)

### **Annette Schlünz** (\*1964)

Ich fühle mich manchmal wie eine Spinne, die beständig ihr Netz webt. Mein Schaffen bildet im wahrsten Sinne ein solches, ein weit gespanntes und eines mit vielen Anknüpfungspunkten: „Jeder Tag, jedes Erlebnis, jeder Moment wird zu einem „Hörblick“. Und diese Hörblicke ergeben sich allerorten: in der Natur, in früherer Musik, in der bildenden Kunst und vor allem in der Literatur, vor allem der französischen.

Zumeist sind es nur verschiedene Stimmungen oder Atmosphären der Texte, die ich ins Musikalische übertrage. Gleichzeitig spielen aber arithmetische Konstruktionsmittel mit hinein – quasi als rationaler Gegenpol: Zahlen sind in der Musik nun mal die grundlegenden Elemente in allen Proportionen, allen Dauern- und Tonhöhenverhältnissen und Frequenzen. Diese Arbeit mit Zahlen – die ich immer auch als Spiel betrachte – finde ich sehr anregend.

Als ich 1992 nach Südfrankreich ging, lernte ich Pol Burys Arbeiten kennen und wusste, dass ich gern solche Musik schreiben wollte: eine des Übergangs, eine fast stillstehende und sich doch an allen Punkten unmerklich bewegende. So entstand *Fadensonnen* für siebzehn Instrumentalisten (1993), für die der auf eine schräg stehende Fensterscheibe auftreffende Regen, der sich mit verschiedenen Geschwindigkeiten doch allerorten bewegt, zur Metapher wurde. Paul Celans gleichnamiges Gedicht und ein magisches Quadrat halfen mir, in die Randbereiche von Klängen, an die Schwelle zwischen Klang und Stille, vorzudringen.

Insbesondere Anton Webern und Alban Berg, dessen Begriff des „Aushörens“ eine große Rolle für mich spielt, schätzte ich schon sehr früh. Später kam die Musik Luigi Nonos und Helmut Lachenmanns hinzu. Dessen *Salut für Caudwell* und die damit verbundene Erkundung

alternativer Spieltechniken inspirierte mich zu *Traumkraut* für acht Spieler (1995). Während des Stückes werden scheinbar immer wieder Fenster in eine andere Klangwelt aufgestoßen, die Musiker gehen am Ende in den Raum, nehmen die Klänge mit hinaus und schaffen so die Verbindung zu einem anderen Ort.

Die Hörerperspektive interessierte mich auch im Musiktheater *Tag Nacht Traumstaub*. Es entstand auf Texte von Ulrike Schuster und Matthias Roth in enger Zusammenarbeit mit den beiden Librettisten, dem Skulpturenkünstler Daniel Depoutot und dem Regisseur Helfrid Foron in den Jahren 1995 bis 2000. Die Wege der zwei Sänger, der zwei Sängerinnen, des Schauspielers, der beiden Musikersolisten und der 15 Musiker sind in der Partitur festgeschrieben. Die Akteure transportieren ihre „Hausobjekte“, die Musiker werden, Trompete, Geige, Tuba oder anderes spielend, auf Wagen zwischen den Zuschauern auf neue Plätze geschoben. Jeder der u-förmig um die Bühne sitzenden Hörer hatte dadurch eine andere, im Voraus konzipierte Wahrnehmung.

Das Erleben von Musik im Raum stand auch im Mittelpunkt mehrerer Projekte in der Schweiz – wobei es sich hier um öffentliche Räume handelte: in *das – das – das – andere ufer* (2001) auf Texte von Ulrike Draesner schickte ich die Musiker in Fähren hin und her über den Rhein in Basel, stets neue Kombinationen auslotend und den zufällig vorbeikommenden Spaziergänger oder Übersetzenden in Staunen versetzend.

Seit 2003 bezog ich Video in die Raumkonzeption mehrerer Stücke ein, mit den Bildern komponierte ich wie mit Klang, zum Beispiel 2005 in *Journal n°1* für Blockflöte (Jeremias Schwarzer) und in *LICHTPAUSE* (Video Thierry Aué), einem halbstündigen Bühnenwerk für das französische Ensemble Aleph.

Ein weiterer konsequent logischer Schritt war danach der Einbezug von Live-Elektronik, die mir nun neue Raumperspektiven ohne mechanische Bewegungen eröffnete.

*blaulaub* für siebzehnsaitige Basskoto, Blockflöte(n), großes Orchester und Live-Elektronik (2008) steht in der Kontinuität der 2005 im Studio GRAME Lyon begonnenen Arbeit, die sich auf die Spezialisierung von beschleunigten Klängen und die Definition der acht um das Publikum herum aufgestellten Lautsprecher als Instrument konzentriert.

Alle Raumprozesse sind choreografisch gedacht, jedem Klang kann ein Weg zugeordnet werden – vom live gespielten Ton einzelner Orchestermusiker über die in den Raum transportierten Klangmassen des gesamten Ensembles bis zu den Solistenaktionen; gelegte Spuren wie in Nicolas Born's gleichnamigem Gedicht *blaulaub*. Das Werk entstand wie so oft in enger Zusammenarbeit mit den Solisten, hier Makiko Goto und Jeremias Schwarzer sowie dem Toningenieur Christophe Lebreton.

Das erwähnte *Journal n°1* stand am Anfang einer Reihe tagebuchartiger Solostücke, die jeweils mit einem anderen Medium kombiniert werden. *Journal n°2 (Schneeland)* (2007) für Akkordeon solo, auf Bitte Margit Kerns entstanden, wurde von Draesner's Gedicht „im taumel“ inspiriert, welches vor der Aufführung vom Band eingespielt wird. Beide Stücke standen 2007 in Kassel auf dem Programm von *Komponistinnen und ihr Werk*, das Akkordeonstück sogar als UA, diese Reihe ist eine wunderbare Initiative!

Die Fortsetzung der Serie ist mit *Journal n°3 (fuite)* für Percussion, Tänzerin und Ensemble geplant, die Fäden werden weiter gesponnen, ein neuer Aspekt kommt hinzu: Gesten werden die elektronischen Prozesse auslösen.

Ich verstehe Komponieren als Lebenskonzept, ständig in Entwicklung und stets voller Überraschungen.

**Charlotte Seither** (\*1965)

*Gegenwart.*

*Oder: Ist, wenn ich „Jetzt“ denke, nicht schon alles vorbei?*

Als Musiker hat man vermutlich eine andere Art, Zeit wahrzunehmen. Musik zu machen bedeutet ja gerade, sich ganz im Hier und Jetzt zu bewegen, sich also stets durch jenes Nadelöhr der Zeitwahrnehmung zu manövrieren, durch das der Faden des Kommenden herein geschoben wird, um sogleich wieder als ein Gewesenes hinauszulaufen. Jeder Musiker kennt den Zustand: hellwach im Geist die eigenen Kräfte zu spüren, zugleich aber auch am konkreten Material zu handeln, den eigenen Stempel in seine Physiognomie zu drücken, Entscheidungen zu treffen, Zeichen zu setzen. Auf diese Weise verschränkt sich beim Musizieren stets auch das Gewesene mit dem Kommenden und strömt im Hier-und-Jetzt, jener hoch konzentrierten Symbiose aus Denken und Handeln, zusammen. *Kairos* nennen es die Griechen, *erfüllte Zeit*. Als Musiker würde ich sagen: *Alles ist das, was es ist, und nichts ist, was es hindert*. Man hört die Musik immer auch ein Stückweit voraus, spürt sie auf aus dem Dunkel, das sich als noch unbestimmter Zukunftsraum vor einem auftut wie ein kleines, immer heller werdendes Licht. Zugleich hört man ihrer Gestalt aber auch stets ein Stückweit hinterher, trägt das Gewesene also auch über die Gegenwart hinaus, um es dann leise verglimmend in ein rückwärtiges Dunkel, die Vergangenheit, zu entlassen. Das Gute dabei ist, dass man die Gegenwart im Akt des Musizierens nicht wirklich als „Gegenwart“ wahrnimmt: Wüsste ich, dass ich mich gerade in ihr befinde, hätte sie mich ja bereits hinausgeworfen und an die Vergangenheit weitergereicht. Ich würde „Jetzt“ denken und hätte mich damit schon hinaus katapultiert, statt einfach nur darin zu sein und mich als ein lebendiges „Ja“ zu erleben. In diesem Sinne ist Musik die vielleicht wirksamste Form, sich gegen den Tod (die Aufhebung der Gegenwart) zu wehren. Wenn alles ist, was es ist, und nichts ist, was es hindert, dann gibt es auch nichts mehr, was nicht „Ja“ fühlen kann (sprich: tot ist). In gewisser Weise arbeitet daran auch jeder gute Instrumental- und Gesangsunterricht. Das, was nichts beiträgt an unserem Körper oder Geist (und damit „tot“ ist), wird in ein produktives Wechselspiel der Beziehungen versetzt, so dass alles auf *einen* Zweck ausgerichtet ist: die Fähigkeit, Gegenwart (gestalteten Klang) besser gestalten zu können als gerade noch zuvor. Ich könnte auch sagen: zu leben. Nur ein Bruchteil der Fähigkeiten und Potentiale, zu denen unser Gehirn biologisch in der Lage ist, werden im Laufe unseres Lebens überhaupt weiter entwickelt und genutzt. Wir sterben und wissen nicht einmal, wie tot wir gewesen sind, als wir noch gelebt haben. Haufenweise vergeben wir täglich die Möglichkeit, lebendiger zu werden als wir es eben gerade noch waren. Nicht wilder Aktionismus ist gefragt, sondern das Aufheben all jener kleinen und großen Dinge, mit denen wir uns selbst täglich am Leben hindern. Das eben lernen wir im Musizieren: Erkennen, was nichts beiträgt, weil es noch nicht schwingen kann. Das Gute aber an der Gegenwart (wie auch am Musizieren) ist, dass man jederzeit neu damit anfangen kann. Zum Beispiel JETZT.

### **Lenka Foltynová-Kilic** (\*1971)

Der Charakter meiner Musik ist am besten erkennbar in meinen Vokalstücken. Hier führe ich die Stimme auf eine Art, die nicht dem klassisch harmonischen Schema entspricht, sondern vielmehr auf natürlichem Weg der Stimme folgt. Das Resultat ist die Kreation einer sehr speziellen melodischen Linie. Mehr als mit tonalen Tongruppen arbeite ich mit freier Modalität. Diese ist oft inspiriert durch die Volksmusik meines Heimatlandes, der Region Südmoravien, auch jedoch von der „Weltmusik“, speziell der vom Balkan und dem mittleren Osten. Obwohl ich nicht mit einem eigenen Kompositionssystem arbeite, besitzt meine Musik verschiedene Charakteristika: die Vorliebe für spezielle Melodien und die lineare bzw. horizontale Führung der Stimmen in der Partitur. Auch verwende ich große Aufmerksamkeit für die Orchestrierung sowie die Wahl der Instrumente, wie sie eine spezielle musikalische Idee umsetzen können. Mein Stil ergibt sich zumeist aus dem Thema der Komposition, das entweder aus Literatur, Theater oder visueller Kunst stammt oder von der Thematik eines Frauenlebens inspiriert ist. Zu meinen kompositorischen Vorbildern zählen Sofia Gubaidulina, die ich bewundere für die Spiritualität und die sehr spezielle musikalische Farbe und Konsistenz in ihrer Musik, dann Galina Ustvolskaya für die überzeugende Verbindung von Expression und Strenge in ihrer Musik und Meredith Monk für die kompositorische „Einfachheit“ und Kreativität.

Bevor ich mit einem neuen Stück beginne, versuche ich ein Thema zu finden, welches das Stück trägt und zusammenhält. Wenn ich einen Auftrag von Musikern bekomme, frage ich sie, welches Thema sie sich vorstellen, und was sie von dem Stück erwarten. Dann lese ich viel über das gewünschte Thema, denke intensiv darüber nach und beginne mit einer groben Skizze des Stückes. Wenn das getan ist, habe ich meist die Musik in meinem Kopf, und die eigentliche kompositorische Arbeit geschieht dann auf ganz natürlichem Wege. Vielleicht ist das der Grund, warum meine Musik nicht unbedingt wie „zeitgenössische Musik“ klingt, aber sie ist jedenfalls wahrhaftig. Jedes meiner Stücke hat seine eigene Geschichte.

### **Elena Firsova** (\*1950)

„Komponieren ist für mich mühevoll, es ist fast immer ein quälender und schmerzhafter Prozess. Sehr selten geht es mir leicht von der Hand, doch davon hängt die Qualität der Musik, soweit ich dies beurteilen kann, nicht ab. Zuweilen ist das leichthin Geschriebene effektvoller, aber auch oberflächlicher. Gewöhnlich bedeutet Komponieren für mich Selbstvertiefung, Berührung mit der Schönheit, Verbindung zur immateriellen Welt. Die Komponisten – natürlich nicht alle – haben viel mit Priestern und Gärtnern gemeinsam. Meine Musik ist sehr eng mit der Poesie Ossip Mandelstams verbunden, besonders mit dessen frühen Werken. Meine besten Kompositionen verwenden seine Verse. Aber auch meine Instrumentalwerke sind fast immer mit Mandelstams Poesie verbunden, mit seinen inneren Empfindungen, seiner Beziehung zur Kunst und zum Tod ...“

### **Ursula Mamlök (\*1923)**

*Gedanken zum Komponieren oder Wie entsteht ein neues Werk?*

Im Moment arbeite ich – für eine anstehende Aufführung durch den Cellisten Jacob Spahn – an einem Werk für Violoncello und Klavier, ich kann also ganz spontan über die Entstehung einer noch nicht vorhandenen Komposition berichten:

Am Anfang steht meist ein Kompositionsauftrag (bezahlt oder unbezahlt). Ein fünftöniges Motiv kommt mir in den Kopf. Es könnte perkussionsartig auf einem Ton des Cellos beginnen. Ich nehme Millimeterpapier zur Hand, eine Millimeterlinie entspricht in diesem Fall einer Sechzehntelnote, die Linien füge ich dann durch einen Querbalken zu Vierergruppen zusammen, jede Vierergruppe entspricht der Dauer einer Viertelnote. Mein Motiv besteht aus fünf schnellen Noten. Ich stelle mein Metronom nun auf die Zahl ein, die mir das Tempo der Viertelnote vorgeben soll, hier ist es pro Schlag die Metronomzahl 84. Da das Motiv fünf Töne hat, muss ich diese Quintole in der Dauer einer Viertelnote unterbringen. Für eine gewisse Zeitspanne höre ich nun also diese im Vergleich zu den ‚geraden‘ Vierergruppen unregelmäßig erscheinenden Tongruppen. Dazu kommt die Idee, nach den fünf Tönen des Cellos einen dissonanten Akkord im Klavier erklingen zu lassen. Dieses Tonmaterial erprobe ich, indem ich es mir gleichzeitig vorsinge und vorspiele. Ich fahre fort mit der Notation der Rhythmen und bestimme den Verlauf der melodischen Linie, ohne allerdings die Tonhöhen schon genau zu präzisieren. So gewinne ich bereits jetzt eine klare Vorstellung vom Charakter des Stückes, das vielleicht das erste einer Reihe von kurzen Stücken sein könnte. Der weitere Fortgang ist Glückssache. Nachdem einige Phrasen auf dem Notenpapier stehen, fange ich meist schon mit dem Korrigieren an. Ich stelle fest: Die Töne meiner Zwölftonreihe ergeben nicht die mir vorschwebende Melodie. Der Akkord müsste aus anderen Tönen zusammengesetzt sein. Jetzt stimmt das Ganze nicht mehr. Ich vertage meine Arbeit in der Hoffnung, dass es beim nächsten Versuch besser gehen wird. Die Hauptsache ist, dass das Stück kontrastierende EINFÄLLE hat, eine Atmosphäre, die Spannung ausdrückt. Wie in der Musik früherer Zeiten besteht meine mehrsätzigte Musik aus in Tempo und Stimmung gegensätzlichem Ausdruck. In diesem Stück sind die beiden Instrumente zu einem DESIGN verflochten, nicht für Cello mit Klavierbegleitung gedacht. –

Eine solche „Sitzung“ kann oft zwei bis drei Stunden dauern.

(Mai 2010)

### **Isabel Mundry (\*1963)**

Komponieren verstehe ich als das tönende Erfassen eines Augenblicks (egal welcher Dauer), in sich vielschichtig, geprägt und prägend zugleich, durch die musikalische Artikulation meines individuellen Hörens. Idee und Intention, Strukturfragen und kompositorisches Handeln sind hier drei untrennbar ineinandergreifende Aspekte, in ihrer Relativität zeigt sich ihre Zeitlichkeit, in ihrer besonderen Relation liegt die Einzigartigkeit einer Komposition.

### **Heidi Baader-Nobs** (\*1940)

Ich bin leider nicht in der Lage, auf die Frage zu antworten, ob es einen ästhetischen Unterschied zwischen den Kompositionen von Frauen und denen von Männern gibt, weil ich zu wenig Musik von Komponistinnen kenne. Mit meinen männlichen Kollegen stehe ich in sehr gutem Kontakt. Sie sind es, die mich immer ermutigt haben und dafür gesorgt haben, dass meine Stücke aufgeführt wurden. Ich selbst habe mich nie dafür eingesetzt, dass meine Stücke gespielt wurden. Die Hauptschwierigkeiten, die bedingt sind durch mein Geschlecht, kommen überhaupt nicht aus einem Mangel an Integration in den Kreis der Basler Komponisten, sondern resultieren aus der Tatsache, dass ich mich seelisch in der Verpflichtung sehe, meine Familie immer an die erste Stelle meiner Gedanken zu setzen. Auf der andern Seite bin ich völlig unambitioniert. Die größte Schwierigkeit für mich besteht darin, die Zeit für das Komponieren zu finden. Ich nehme an, dass alle Komponistinnen, die Kinder haben, in der gleichen Situation sind [...]

### **Olga Neuwirth** (\*1968)

Aus einem Gespräch mit Reinhard Kager, „Ausgefrante Ränder, stiebende Partikelchen“ [1995]. In: „Olga Neuwirth Zwischen den Stuehlen“, Hg. Stefan Drees, Verlag Anton Pustet, ISBN 978-3-7025-0582-0

*Neuwirth:* Musik war einfach immer präsent für mich, und so begann ich zu komponieren. Ich bin sprachlich grundsätzlich nicht so gewandt, und daher war für mich immer schon die Musik, die ja nicht greifbar ist und die anderen Räume beschreiben kann, wichtiger als Sprache. Mit meinen imaginierten Klangwelten konnte ich das Traumhafte, das Zwitterhafte der Dämmerung organisieren. Bedeutsam ist für mich immer die Arbeit am Klang, an den kleinsten, feinsten Partikeln, die ständig in Bewegung sind, die stets andere Formen annehmen, immer neue Richtungen einschlagen könnten. Niemand kann sie festhalten, und die Partikelchen stieben in Überschallgeschwindigkeit auseinander. Durch das Gestalten dieser Prozesse mit Klängen von verschiedenen Dichtheitsgraden schaffe ich mir einen künstlichen Bogen.

Mir geht es in erster Linie um die Bewegung. Das ist wie bei einem Glas mit Wasser, in das man Zucker schüttet: Wenn man dreht und dreht und dreht, dann kommt Zuckerwasser, also etwas anderes, heraus. Und das ist auch für die Musik wichtig. Ohne die Instrumente zu „bewegen“, also anzustreichen, anzublase oder anzuklopfen entsteht nichts. Musik ist flüchtig, es bedarf immer eines Anstoßes, um sie konstant aufrechtzuhalten.

*Bei wem haben Sie in Wien studiert?*

Das kompositorische Handwerk habe ich bei Erich Urbanner an der Musikhochschule erlernt, wo ich 1993 auch mein Diplom erhielt. Das vermittelte mir zwar die kompositorische Basis, vor allem auch die Kenntnis von Instrumentationstechniken, aber die Kompositionsweise Urbanners ist eigentlich nicht meine Welt. Wichtiger für mich war Adriana Hölszky, die mir 1988/89 in Stuttgart Privatunterricht erteilte. Da sind wir Partituren von anderen Komponisten durchgegangen und haben sie analysiert. Ganz objektiv, ohne die Stücke zu werten.

*Wessen Werke standen da zur Debatte?*

Partituren von Boulez, Ligeti oder Sciarrino, speziell die Orchesterstücke, sodass ich die

verschiedenen Ebenen und Visionen des Raumklangs im Umgang mit einem großen Orchesterapparat kennenlernen konnte. Wie setzt man die Instrumente sinnvoll ein, welche Bedeutung haben sie als Klangfarbe, welchen Effekt ergeben bestimmte Instrumentenkombinationen, wie schafft man klangliche Flächen – das waren Fragen, die Hölszky mit mir an diesen Stücken erörterte.

*Und Hölszkys eigene Werke wurden da nie diskutiert?*

Nein, nie.

*Aber eine Affinität zu Hölszkys Stücken haben sie schon verspürt?*

Ja, natürlich. Mir hat diese konstante Nervosität in der *Bremer Freiheit* imponiert. Das ist mir sehr verwandt.

*Was fasziniert Sie an der Live-Elektronik?*

Die ständigen Umwandlungen. Ein Tonband wird immer starr sein, und bei der Live-Elektronik kann man flexibel eingreifen. Außerdem sind die Aufführungen immer verschieden, es gibt nicht eine Interpretation, sondern das Equipment muss immer auf den jeweiligen Raum abgestimmt werden. Das lässt sich mit Live-Elektronik viel feiner ausbalancieren als mit einem Tonband. Vor allem die durch die Transformation der traditionellen Instrumente entstehenden Scheinklänge, androgyne Klänge gewissermaßen, ziehen mich an.

## „Die von den Frauen“

Erfahrungen der niederländischen Musikjournalistin Thea Derks  
im Kampf für die Musik von Frauen

Ich wuchs auf in einem Dorf in der Nähe von Venlo, wo es ein reges Musikleben gab. Mein Vater spielte Tuba im lokalen Bläserkorps, und ich war begeistert von den schönen Klängen, die er aus seinem Instrument hervorzauberte: Das wollte ich auch! Papa lehrte mich die Tuba zu blasen und Noten lesen: ‘do, re, mi’ und ‘fa, so, la’. Als ich gut genug war, um dem Musikverein beizutreten, gab es plötzlich ein Problem: Ich war ein Mädchen, und nach einem ungeschriebenen Gesetz waren weibliche Mitglieder im Verein nicht zugelassen – obwohl er sich doch mit dem Namen ‘Sub Matris Tutela’ (Unter Mutters Schutz) schmückte.

Als ich später Musikwissenschaft studierte, sprachen die Professoren von Leoninus und Perotinus, von Bach und Händel, von Mozart und Beethoven, von Stravinsky und Bartók. Wenn ich danach fragte, ob es unter den Komponisten keine Frauen gäbe, lächelten sie mitleidig und betonten, an der Uni beschäftige man sich nur mit seriösen Sachen. Auch in den Konzerten, die ich besuchte, hörte ich fast ausschließlich Musik von Männern – nur in der Neue Musik-Szene gab es ab und zu Werke von Ustwolskaja und Gubaidulina, von Saariaho und Chin.

Nach meinem Studium bekam ich einen Job bei Radio 4, dem holländischen Sender für klassische Musik. Ich produzierte viele Themenprogramme, u.a. eine Reihe über Komponistinnen. – Alsbald nannte man mich ‚Die van de vrouwen‘ (‚Die von den Frauen‘). Dachte ich anfangs,

man vernachlässige die Komponistinnen einfach aus Versehen, so wurde mir im Laufe der Zeit klar, dass es gegenüber dem Schaffen von Frauen tief verwurzelte Vorurteile gibt. Wenn ein junger Komponist ein mieses Stück schreibt, heißt es, er sei noch jung und könne sich weiter entwickeln. Eine junge Komponistin hingegen bekommt selten eine zweite Chance.

Wie unausrottbar diese Vorurteile sind, wurde mir peinlich bewusst, als ich mich für eine Aufführung der Oper *The Wreckers* von Ethel Smyth einsetzte. Jeder, dem ich die Oper vorspielte, war begeistert von der schönen und kraftvollen Musik, aber alle meinten, Smyth hätte sich zu stark von Britten's *Peter Grimes* beeinflussen lassen. Als ich anmerkte, dass Britten noch gar nicht geboren war als Smyth ihr Werk 1906 komponierte, verstummten meine Gesprächspartner erstaunt. – Die Oper aber wurde nicht aufgeführt, wo hingegen man oftmals eine wiedergefundene, aber zweitrangige Komposition eines Mannes ankündigt als 'Entdeckung des Jahrhunderts'.

Auch während des jährlichen Festivals niederländischer Musik wurden kaum Kompositionen von Frauen aufgeführt, weshalb ich diese Veranstaltung immer als die 'Niederländischen Männertage' bezeichnet habe. Geholfen hat es wenig, aber mangels Erfolg werden diese 'Männertage' seit 2010 nicht mehr veranstaltet. Sogar ein nach der Komponistin Henriette Bosmans benannter Kompositionswettbewerb für junge Talente wurde bisher noch nie von einer Komponistin gewonnen. Nachdem ich dies in einer Kolumne bemängelt hatte, wurden wenigstens einige Frauen in die Jury aufgenommen. Aber erst als später auch ein Publikumspreis eingeführt wurde, gewann diesen endlich mal eine Frau: Claudia Rumondor. Glücklicherweise scheinen die Zuhörer weniger Vorbehalte zu haben als die Profis!

Es stimmt traurig, dass man auch im 21. Jahrhundert noch für die Musik von Komponistinnen kämpfen muss. Sogar weibliche Veranstalter programmieren sehr selten Werke von Frauen, und das, obwohl ich sie seit Jahren regelrecht 'bombardiere' mit Tipps und Aufnahmen. Zuweilen geschieht dann doch etwas, und so gibt es einige wenige Lichtblicke.

Hatte es das Festival Alte Musik Utrecht 2009 noch versäumt, auch nur ein einziges Stück von Fanny Mendelssohn zu präsentieren im Rahmen eines Konzertes, das dem Umfeld Felix Mendelssohns gewidmet war, so bringt das Festival im Jahr 2010 nach meinen Protesten Musik von Elisabeth Jacquet de la Guerre zu Gehör. Außerdem widmet die wöchentliche Konzertreihe 'Vrijdag van Vredenburg' von Radio 4 in der Saison 2010–11 gleich vier russischen Komponistinnen eine Reihe: Victoria Borisova-Ollas, Elena Kats-Chernin, Lera Auerbach und Sofia Gubaidulina. Neben einem Stück der jeweiligen Komponistin finden sich auch Werke von Komponisten.

Kleine Erfolge, welche 'Die von den Frauen' auch weiter zu erkämpfen erhofft.

Amsterdam, August 2010

*Thea Derks*

## Die Konzerte 2003–2010





**Rebecca Clarke (1886–1979)  
ein musikalisches Porträt**

**Sonate** für Viola und Klavier (1919)

Impetuoso – poco vivace

Vivace

Adagio – agitato

**Ausgewählte Lieder**

The Cloths of Heaven (Text: W. B. Yeats) 1912

Eight o'Clock (Text: A. E. Housman) 1927

Infant Joy (Text: William Blake) 1913

The Seal Man (Text: John Masefield) 1922

**Two Pieces** for Viola and Cello (1918)

Lullaby (Andante, very simply)

Grotesque (Allegro)

**Midsummer Moon** für Violine und Klavier (1924)

**Passacaglia** für Violoncello und Klavier (1941)

**Trio** für Violine, Violoncello und Klavier (1921)

Moderato ma appassionato

Andante molto semplice

Allegro vigoroso

Christel Nies, Sopran

***ensemble triade***

Almut Nikolayczik, Violine und Viola

Anja Wohlers, Violoncello

Veronika Dorda-Kirschner, Klavier

## Sonate für Viola und Klavier

Das 1919 entstandene Werk reichte Rebecca Clarke im gleichen Jahr für den Kompositionswettbewerb des zweiten Berkshire-Festivals ein, dessen Stifterin die amerikanische Mäzenin Elizabeth Sprague Coolidge war. Zu diesem Wettbewerb wurden unter verdecktem Namen insgesamt 73 Kompositionen eingereicht aus den verschiedensten Teilen der Erde. Als man der Sonate von Rebecca Clarke den zweiten Preis zusprach, glaubten die sechs Juroren, dass vermutlich Ravel der Autor des Werkes sei. Mrs. Coolidge berichtete später über das Erstaunen der Jury als sie den Namen der Komponistin erfuhren: „... and you should have seen their faces, when they noticed, it was a woman“ (... und sie hätten ihre Gesichter sehen sollen als sie feststellten, dass es sich um eine Frau handelt). Die Preisverleihung verhalf Rebecca Clarke bald zu internationalem Ansehen.

Dem dreisätzigen Werk ist ein Zitat aus Alfred de Mussets „La Nuit de Mai“ zugeordnet: „*Dichter nimm deine Laute; der Wein der Jugend gärt heut Nacht in den Adern Gottes.*“

Dem Motto entsprechend handelt es sich bei der Sonate um ein stimmungsvolles und höchst emotionelles Werk mit teils dramatischen Gefühlsausbrüchen. Der ausdrucksstarke Bratschenpart ist sowohl virtuos wie auch kantabel und findet sich im Dialog mit einem farbenreichen, impressionistischen Klavierpart. Der erste Satz, in der klassischen Sonatenhauptsatzform, beginnt mit einer deklamatorischen Einleitung der Viola. Der zweite Satz ist ein leicht anmutendes Scherzo mit kontrastierenden Themen. Der rhapsodische dritte Satz beginnt mit einem Fünfton-Thema. Nach dem eher lyrischen Beginn ändert sich der Charakter der Musik und wird leidenschaftlich expressiv. Das einleitende Motiv des ersten Satzes fungiert als Überleitungsmotiv zwischen den einzelnen Abschnitten und bildet in veränderter Form den virtuoson Abschluss des Satzes.

## Lieder

Neben den 24 Instrumentalwerken stellen die 58 Lieder einen Schwerpunkt im kompositorischen Schaffen von Rebecca Clarke dar. Nach Aussage von Christopher Johnson, einem Neffen von Rebecca Clarke, sind nur 18 der Lieder veröffentlicht worden. Zu den unveröffentlichten Liedern gehören auch die frühen „24 Lieder für Singstimme solo“ aus den Jahren 1903–1911. Sind die ersten Lieder aus der Zeit zwischen 1903 und 1907 auf Texte von Goethe, Maeterlinck, Kipling, Dehmel, Shakespeare, Yeats und Blake eher dem spätromantischen Stil verpflichtet, so finden sich in den Liedern der Phase 1909/1910 auf Texte von Shakespeare, Yeats und Blake auch Einflüsse der Tonsprache von Debussy und Ravel. Schon in den ersten veröffentlichten Liedern von 1912, den *Two Songs* mit *Shy One* und *The Cloths of Heaven* auf Texte von Yeats fand die Zweiundzwanzigjährige zu ihrer absolut eigenen Klangsprache, losgelöst von fremden Einflüssen anderer Art. Das Lied *The Cloths of Heaven* wurde vom Publikum eines Londoner Konzertes derart begeistert aufgenommen, dass es dreimal wiederholt werden musste. Die zuweilen als „klassische Romantikerin“ bezeichnete Komponistin erfasste in besonderem Maße die Stimmungen der den Liedern zugrunde liegenden Texte. Das gewichtigste Lied ist die auf eine englische Sage zurückgehende Ballade vom „Sealman“, die von der tragischen Liebe eines schönen Mädchens zu einem Meeresfa-

belwesen, dem *Seehundmann*, erzählt. Trotz ihrer großen Liebe, die „so stark ist wie die der Urväter und -mütter“ und stärker auch als die Berührung mit dem Fabelwesen *fool*, vermag sie nicht, wie ihr Geliebter, auf den Wellen zu gehen. Sie ertrinkt.

### *Two Pieces for Viola and Cello* (Lullaby; Grotesque)

In den 1920er und 1930er Jahren veranstaltete Rebecca Clarke mit ihrem Klavierquartett „The English Ensemble“ in Großbritannien und auf dem europäischen Festland eine große Anzahl von Konzerten. Das umfangreiche Repertoire des Ensembles enthielt auch das 1918 entstandene pittoreske Duo für Viola und Violoncello, das Rebecca Clarke im selben Jahr mit der befreundeten Cellistin May Mukle uraufführte. Im gesanglichen ersten Stück *Lullaby* (Wiegenlied) kombiniert Clarke kenntnisreich die klangliche Wärme der beiden Instrumente. Kontrastierend hierzu zeichnet sie im zweiten Stück *Grotesque* ein ganz anderes Bild: Fratzen schneidend, mal huschend, mal hinkend, mal frech rönend und rhythmisch betont.

### *Midsummer Moon* für Violine und Klavier

Das kurze stimmungsvolle Werk für Violine und Klavier komponierte Clarke im Jahre 1924 in England nach ihrer Rückkehr aus den USA. Sie widmete es ihrer früheren Streichquartettpartnerin, der Geigerin Adila Fachiri. 1924 wurde das Werk vermutlich im Rahmen eines Porträt-Konzertes in der Wigmore Hall in London uraufgeführt.

### *Passacaglia* für Violoncello und Klavier

1939 änderte sich die Lebenssituation der Komponistin: Als Großbritannien in den Krieg eintrat, verließ sie ihre Heimat, reiste in die USA und wurde dort von ihren Brüdern aufgenommen. Hier entstanden verschiedene Werke in stilistischer Vielfalt, darunter 1941 die *Passacaglia* für Violoncello und Klavier. Clarke wählte als Grundlage die traditionelle Form der Passacaglia, die sie jedoch mit eigenen Ideen veränderte: Steht die Passacaglia üblicherweise im ungeraden Takt mit einem Melodieverlauf über einem sich wiederholenden Bass, dem Basso Ostinato, so übernahm Clarke in ihrer Passacaglia eine alte englische, Thomas Tallis (1505–1585) zugeschriebene zehntaktige Melodie in Moll im geraden Takt und webte diese original und in variiertes Form durch alle Stimmen bis am Schluss des Werkes Cello und Klavier zu einem orgelähnlichen Klang verschmelzen.

### *Trio* für Violine, Violoncello und Klavier

Mit diesem Werk aus dem Jahre 1921 gewann Rebecca Clarke im gleichen Jahr wiederum den zweiten Preis beim Coolidge-Festival in Berkshire. Auch wenn sich in diesem Trio am Rande impressionistische Einflüsse von Debussy und Ravel finden, so zeigt sich gerade hier, dass die Komponistin längst ihre eigene Tonsprache gefunden hatte. Ähnlich konzipiert wie die Bratschensonate ist der Charakter dieses Werkes jedoch eher dunkler und schwerer. Die Möglichkeiten instrumentaler Klangfarben werden – sowohl solistisch, wie auch in der Kom-

combination of instruments – virtuosus ausgeschöpft. Der leidenschaftlich wirkende erste Satz ist wie die Bratschensonate in der klassischen Sonatenhauptsatzform geschrieben. Der zweite Satz, ein Wiegenlied, basiert auf einem kurzen, prägnanten Motiv, und im Final-Satz finden sich außer motivischen Erinnerungen an den ersten und zweiten Satz Themen aus Tänzen der englischen Folklore. Mit einem beschleunigt virtuosus letzten Abschnitt, der alle Düsternis und Schwere vergessen lässt, endet der Satz.

**TRIO**  
for  
Violin, Violoncello and Pianoforte

Rebecca Clarke

*Moderato ma appassionato*

Violin  
Violoncello  
Piano

*ff*  
*ff*  
*con s*

*ff*  
*p*  
*ad lib.*  
*loco*  
*ff*  
*con s*

WINTHROP ROGERS EDITION  
Copyright, 1926, Hawkes & Son  
(LONDON) Ltd.

W. R. 4333



### **Neue Vocalsolisten Stuttgart**

Angelika Luz, Sopran  
Silke Storz, Sopran  
Stephanie Field, Mezzosopran  
Barbara Stein, Alt  
Daniel Gloger, Countertenor  
Martin Nagy, Tenor  
Guillermo Anzorena, Bariton  
Andreas Fischer, Bass

#### **Salvatore Sciarrino**

\*1947

#### **L'Alibi della parola** (1994) für vier Männerstimmen

Pulsar (Augusto de Campos)

Quasar (Augusto de Campos)

Futuro remoto (frammento da Francesco Petrarca)

Vasi parlanti (pittori vascolari attici)

#### **Olga Neuwirth**

\*1968

#### **Nova/Minraud** (1998) für Sopran und Zuspieldband

#### **Hildegard von Bingen**

1098–1179

#### **O virtus sapientiae** (Antiphon)

Countertenor

#### **Kaija Saariaho**

\*1952

#### **From the Grammar of Dreams** (1988)

Sopran und Mezzosopran

#### **Hildegard von Bingen**

#### **O quam mirabilis** (Antiphon)

Countertenor

#### **Charlotte Seither**

\*1965

#### **Seeds of noises** (2000)

Sopran, Mezzosopran, Alt, Tenor, Bariton, Bass

#### **Hildegard von Bingen**

#### **Hodie aperuit** (Antiphon)

Countertenor

#### **Jamília Jazylbekova**

\*1971

#### **Al-Fana** (1997)

Altstimme

#### **Lucia Ronchetti**

\*1963

#### **Anatra al sal** (2000)

2 Soprane, Mezzosopran, Countertenor, Tenor, Bass

**Younghi Pagh-Paan**

\*1945

**Mein Herz** (1991)

für Mezzosopran und Bariton mit Schlaginstrumenten

**Carola Bauckholt**

\*1959

**Nein allein** (1999/2000)

Sopran, Mezzosopran, Countertenor, Bariton, Bass

### Salvatore Sciarrino *L'Alibi della parola*

Eine der Besonderheiten des kompositorischen Stils von Salvatore Sciarrino liegt in der kontinuierlichen Aufmerksamkeit, die er dem Verhältnis von Klang und Stille widmet. Im ersten Satz von *Alibi della parola* entfalten die Stimmen einen Hintergrund aus zarten Klangmase- rungen, die vor dem Atemgeräusch entstehen, das dann kaum hörbar an- und abschwilt.



#### Olga Neuwirth *Nova/Minraud*

W. S. Burroughs ‚cut-up‘-und- ‚fold in‘-Methode hat mich dazu ange- regt, diese Technik auch im Umgang mit dem musikalischen Material auszuprobieren. Die ausgewählten Worte, die bestimmten Klang- feldern zugeordnet wurden, entstammen einem kurzen Abschnitt aus Burroughs Sciencefiction-Roman *News Express*. Diese sich stets wiederholenden und überlagernden Worte und Wörter – sie werden immer wieder durch abrupte ‚cuts‘ unterbrochen – wurden dem Solo-Sopran zugeordnet. Der erzählende Text (in Pidgin-Englisch) um diesen gedichtartigen Abschnitt herum wird, zusammen mit Rauschen und alten Sciencefiction-Filmklängen, vom Band eingespielt, so dass ein sich ständig änderndes und sich bewegendes Klang/Sprach-Geflecht entsteht. Das Werk ist Angelika Luz gewidmet.

*Olga Neuwirth*



#### Kaija Saariaho *Grammaire des Rêves*

Das in den Jahren 1988–89 entstandene Werk ist das kompositorische Resultat meiner Beschäftigung mit der Verbindung von menschlicher Stimme und Instrumenten, einem Thema, das ich für längere Zeit zurückgestellt hatte. Dem Titel des Stückes entsprechend, galt mein Interesse dem strukturgebenden Leben der Träume. Unterschiedliche Ergebnisse über die Erforschung der Träume (zum Beispiel, ob und wie Körperbewegungen unsere Träume beeinflussen, ihren Inhalt verändern oder sie unter- brechen; in diesem Stück imaginiert die Harfe eine Sammlung von „restless limbs“ (unruhige Gliedmaßen), die durch ihre Bewegungen den musikalischen Fluss bestimmen), diese For- schungsergebnisse geraten in den Hintergrund während des kompositorischen Prozesses oder werden in rein musikalische Formen umgewandelt. Mein Interesse galt auch der Suche nach der klanglichen Fusion des doch recht heterogenen Ensembles. In diesem Zusammenhang ist die musikalische Textur vielleicht einfacher geraten als in einigen anderen meiner letzten

Stücke. Der radikale Wechsel der Texte wurde kompositorisch umgesetzt durch Vibrato, Triller, Glissandi, dynamische Entwicklungen und andere Gesten, die hier wie imaginierte Matrizen fungieren und durch welche die instrumentalen Teile „gefiltert“ werden. Der Text besteht zum größten Teil aus einer Collage von Texten von Paul Eluard. Einige längere Fragmente stammen aus seinem Gedicht *Premierement (L'Amour la Poésie)*. *Grammaire des Rêves* ist Jean-Baptiste Barrière gewidmet. Die Uraufführung fand am 23. März 1989 in Paris statt mit dem Ensemble l'Itinéraire unter der Leitung von Esa-Pekka Salonen. *Kaija Saariaho*

### Charlotte Seither *Seeds of Noises*

Ausgangspunkt für diese Komposition waren einzelne, vorwiegend geräuschhafte Klanggesten, die sich schon bald zu einem stehenden Vokabular zusammengeschlossen haben. Ich bemerkte, dass ihnen fast von selbst etwas Adhorratives zukam, eine Aufforderung (bzw. Zurückweisung), die ich, abgesehen von ihrem rein musikalischen Kontext, nicht näher präzisieren konnte und wollte. Daneben entschied ich mich, das Stück durch gesungene Töne zu konterkarieren, die im Verlauf immer tiefer in die Substanz des Satzes eingreifen und diesen schließlich ganz übernehmen. Gleichwohl sollten beide Schichten stets aufeinander bezogen bleiben. Die fremdsprachlich anmutende Lautgebung ist eine assoziativ gebildete (Kunst-) Sprache, die semantisch nicht weiter in den Vordergrund treten will. Sie ist lediglich Teil des vokalen/assoziativen Bewegungsablaufs. *Charlotte Seither*

### Jamilia Jazyzbekova *Al-Fana*

Eine der Bedeutungen von *Al-Fana* (arabisch) ist der Begriff der Unendlichkeit. Als Textvorlage für das Stück dient das Hohelied, Kapitel V, aus dem Buch Salomo des Alten Testaments in deutscher Übersetzung.

### Lucia Ronchetti *Anatra al sal*

*Anatra al sal* (Ente mit Salz) ist von der italienischen Tradition des darstellenden Madrigals (*madrigale rappresentativo*) des 16. Jahrhunderts inspiriert. Daraus ergibt sich ein potenzieller szenischer Raum, der von der wirklichkeitsnahen Agogik und der theaterhaften Charakterisierung jeder Stimme geschaffen wird. Diese dramaturgische Ebene ist jedoch nur dann möglich und wahrnehmbar, wenn die Tempi, die Skandierung des Textes und die Gleichzeitigkeit des Dialogs zwischen den Personen berücksichtigt werden. Die Zeitstruktur der Dialogwechsel, die eine natürliche Veränderung durch das „*accelerando*“ in Momenten der Spannung oder des Streits und des „*rallentando*“ in Momenten der Versöhnung und allgemeiner Zufriedenheit erfährt, schafft eine Art Takt und Kontinuum im Hintergrund. Dieses ermöglicht eine virtuose Behandlung der sechs Stimmen, die den Neuen Vocalsolisten auf den Leib geschrieben ist. Unterstützt wird die Charakterisierung der Stimmen von einer Zerlegung des Textes auf einzelne Vokale, die gemäß den verschiedenen Stimmlagen ausgewählt wurden. Fünf der sechs Stimmen haben einen Text, der auf einem einzigen Vokal beruht – ein rhetorisches Mittel, das zur Kategorie der Leipogramme (bewusste Vermeidung bestimmter

Buchstaben) gehört, wie sie in der Dichtung des 16. Jahrhunderts häufig verwendet wurden. Der tiefe Bass stellt beispielsweise den wichtigsten und bekanntesten Koch der Gruppe dar. Er zieht nur lateinische Texte zu Rate, verwendet dabei ausschließlich Wörter mit dem Vokal „u“ und mischt sich mit kurzen und sarkastischen Kommentaren ein, die ebenfalls lateinisch sind. Zu seinem Gefolge gehört eine Assistentin und Übersetzerin, die lyrische Sopranistin. Sie übersetzt frei und poetisch die strengen Kommentare des Basses und ist die einzige Stimme, die vom Zwang des Sprechens auf einem Vokal befreit ist, der dem Dialog auferlegt ist. Daher stellt sie einen roten Faden zwischen allen Stimmen und Vokalen dar und bildet gleichzeitig den „tenor“ des Geschehens, indem sie alle harmonischen Entwicklungen miteinander verschmilzt, auf denen der fünfstimmige Kontrapunkt der Köche basiert. Der Gebrauch der Monovokalismen unterstreicht den angestrebten komischen Effekt und hebt die spezielle Klangfarbenstruktur jeder Stimme hervor. Die Stimmen der sechs Solisten werden das Objekt verschiedener Spektralanalysen sein, die mit dem Ziel durchgeführt werden sollen, die subharmonischen Auswirkungen der Verwendung verschiedener Vokale in Verbindung mit verschiedenen Konsonanten nachzuweisen; die Stimmen werden einige der grundlegenden Obertöne erzeugen.

1. Prolog: Fünf gelehrte Köche befinden sich in der Küche (sowie eine Assistentin und Übersetzerin des wichtigsten Kochs, der aus lateinischen Rezeptbüchern liest und kommentiert). Sie stellen eine Liste möglicher Gerichte zusammen, auf die man sich dann aber nicht einigt; schließlich wird „Ente mit Salz“ vorgeschlagen, und alle scheinen zufrieden und zur Mitarbeit bereit.
2. Rezept: Das Rezept wird auf der Bühne ausgeführt: Es wird gezeigt, wie die Ente beschaffen sein muss, wie man sie säubert, vorbereitet, in Salz legt und schließlich in den Ofen schiebt.
3. Meinungsverschiedenheiten über die Soße: Während die Köche darauf warten, dass die Ente gar wird, hat jeder von ihnen eine andere Vorstellung von der Soße: Tatarensoße, Kräutersoße, Tomatensoße, Honig-Mostsoße, Heidelbeersoße.
4. Streit: Die Diskussion endet im Streit mit gegenseitigen Beleidigungen.
5. Finale: Inzwischen ist die Ente gar geworden, alle versöhnen sich glücklich und haben ihre Streitigkeiten vergessen.

*Lucia Ronchetti*

## Younghi Pagh-Paan *Mein Herz*

*Ne Ma-Um* (koreanisch: Mein Herz)

Nach *Mein herz* von H. C. Artmann und Gedichten von Chung-Cul (Korea, 16. Jhdt.)

Mein herz ist die stumme frage eines bogens aus elfenbein  
Mein herz liegt, trinkt, trägt, schlägt,  
Mein herz ist das lächelnde kleid  
Eines nie erratenen gedankens

## Carola Bauckholt *Nein allein*

Fünf Stimmen a cappella erscheinen in meiner Phantasie weniger als Klangkörper denn als fünf Menschen, genauer: Sie bilden zusammen einen Menschen. So ist das Stück sehr direkt, persönlich und existenziell geworden, auch etwas ungemütlich, denn es geht um Grundsätzliches, um „ja und nein“ und um eine Kontaktaufnahme mit tiefen Schichten. Bisher habe ich in meinen Stücken für Stimme und Instrumente eine Phantasiesprache benutzt. Die Sprache entstand nach klanglichen Vorstellungen und beschrieb die musikalischen Gedanken und Emotionen genauer als die rational verstehbare Sprache. Bei *Nein allein* ist der Text erkennbar deutsch. Die Worte entstanden auf merkwürdige Weise. Meist existierten Klang und Rhythmus zuerst, und dann kam das Wort. Dieser Vorgang war etwas absurd und spannend, denn plötzlich tauchte genau das Wort auf, das musikalisch und inhaltlich passte. Wenn nicht, musste ich weitersuchen oder herausfinden, woran es hakte. Der Text benennt meist das, was musikalisch passiert.

Carola Bauckholt

## Vom Wunder der Stimme

Komponistinnen und ihr Werk: Die Stuttgarter Vocalsolisten in der Martinskirche

Von Johannes Mundry

**KASSEL.** Mit der Stimme teilt es uns wie mit dem Gehirn: Der größte Teil ihrer Fähigkeiten bleibt ungenutzt, an ihre Grenzen begeben wir uns kaum einmal. Dazu bedarf es der Musik und speziell ausgebildeter stimmlicher Kräfte. Zu den besten dieser Grenzsucher gehören die Neuen Vocalsolisten Stuttgart, die am Montagabend auf Einladung von Christel Nies und ihrer Konzertreihe „Komponistinnen und ihr Werk“ in die Martinskirche gekommen waren.

Die vier Sängerinnen und vier Sänger hatten Werke von acht Komponistinnen und einem Komponisten mitgebracht. Die Jüngste unter ihnen ist die 31-jährige Kasslerin Jamilla Jazybekova mit einer Liebesklage für Altsolo (Barbara Stein) aus dem Hohenlied der Liebe, die Älteste die 900-jährige Hildegard von Bingen, von der Daniel Gloger (Countertenor) drei Antiphonen als Kontrapunkte zu den Stücken der Ur-Ur-Urenke-



Vier Sänger singen Sciarriano: Daniel Gloger, Martin Nagy, Guillermo Anzorena und Andreas Fischer (von links) in Aktion. FOTO ROSENTHAL

linien aus dem 20. und 21. Jahrhundert vortrug.

Auf einen Nenner zu bringen ist solch ein Konzert nicht, doch fiel auf, dass alle Werke einen verantwortungsvollen, ja beinahe ehrfürchtigen Umgang mit der Stimme pflegten. Gesprochen wurde kaum weniger wie gesungen, so etwa im abschließenden „Nein allein“

von Carola Bauckholt, als ein mit vielen „Ja“, „Nein“, „Ach“, „Doch“ etc. gespicktes Streitgespräch von der Inhaltslosigkeit in die banalen Untiefen von Mirabellenkompott und „Gemüseauflauf-!-!“ entschwand. Heiterkeit mit doppeltem Boden, doch alles fordernd, was Vokalistinnen an Koordination und Stimme-

herrschung leisten können. Ruhe, Schweigen, Entstehen und Vergehen waren andere Motive, die mehrmals auftauchten. Charlotte Seither etwa beschreibt in „Seeds of Noises“ den Weg vom Geräusch zum Klang, fantasiesprachlich bedeutungslos und doch von klarer Aussage, wenn ein aus Innerer Ruhe voran-

schreitendes Tönen Übermacht über das Chaos gewinnt. Nicht minder eindrucksvoll auch Salvatore Sciarrinos „L'Alibi della parola“, vier kleine Texte, in denen Stille, Ausruhen, Innehalten eine große Rolle spielen.

Intellektuell konzipierte Musik muss Humor nicht ausschließen, das bewies Luca Ronchettis „Anatra al sal“, eine vokale Auseinandersetzung mit der Frage, was passiert, wenn fünf Köche miteinander kochen. Zwar verdarben sie nicht den Brei bzw. hier die gesalzene Ente, doch ohne Streit ging's auch nicht ab. Geschmeckt hat's dann allen, als es erst einmal fertig war.

Besondere Aufmerksamkeit ersang, erhauchte, erschrie sich die phänomenale Angelika Luz in „Nova/Minraud“ von Olga Neuwirth, als sie allein mit einem Tonband die verborgenen Sphären ihrer Sopranstimme offenbarte.

Das Publikum verstummte und der Straßenlärm, der laut wahrzunehmen war, konnte dem Wunder nichts anhaben.

## **Komponistinnen des 18. und 20. Jahrhunderts**

**Anna Amalia von Preußen**  
1723–1787

**Sonate in B-Dur** (Berlin 1771)  
für Altblockflöte und B.c.  
Adagio – Allegretto – Allegro ma non troppo

**Elisabeth-Claude  
Jacquet de la Guerre**  
1665–1729

**Suite in g-Moll** aus „Pièces de clavecin“ (1687)  
für Cembalo solo  
Prélude – Allemande – Courante – Deuxième Courante –  
Sarabande – Gigue – Deuxième Gigue – Menuet et Double

**Anna Bon di Venezia**  
ca. 1740–nach 1767

**Sonata Sesta** in B-Dur op. 1, Nr. 6 (Nürnberg 1756)  
für Altblockflöte und B. c.  
Adagio – Allegro – Menuett con Variazioni

**Elisabeth-Claude  
Jacquet de la Guerre**

**Sonate in c-Moll** (Paris um 1695)  
für zwei Forthflutes und B.c.  
Grave – Vivace – Largo – Vivace –  
Aria affetuoso – Bécarre allegro – Bémol

**Trees Hoogwegt**  
\*1957

**Tekanemos** (1979)  
für zwei Blockflöten

**Olga Magidenko**  
\*1954

**Etude with third not necessary hand** (1994)  
für Cembalo solo (Uraufführung)

**Anna Bon di Venezia**

**Divertimento in G-Dur** op. 3 Nr. 4 (Nürnberg 1759)  
für zwei Voiceflutes und B.c.  
Allegretto – Adagio – Allegro

**Ensemble *La Capriola***  
Angela Hug, Blockflöte  
Joachim Arndt, Blockflöte  
Anne Sabin, Viola da Gamba  
Claudia Schweitzer, Cembalo

## Anna Amalia, Prinzessin von Preußen *Sonata per il Flauto traverso e Basso*

Anna Amalia, Prinzessin von Preußen, sandte das zu Beginn des Jahres 1771 entstandene Werk am 14. Februar ihrem Bruder Friedrich den Großen. In ihrer dreisätzigen Form mit einem langsamen Einleitungssatz und zwei schnellen Folgesätzen entspricht die Sonate dem Berliner Formschema der Zeit, nach dem etwa auch Carl Philipp Emanuel Bach komponierte.

## Elisabeth-Claude Jacquet de la Guerre *Suite in g-Moll*

Zu den veröffentlichten Werken der Komponistin zählen zwei Bände mit Cembalosuiten. Der erste Band erschien im Jahr 1687 und ist Ludwig XIV. gewidmet. Er enthält vier Suiten mit der für Frankreich typischen lockeren Abfolge von mehreren Couranten und Giguen und einem kleinen Menuett als Schlusssatz. Vorangestellt ist ein *Prélude-non-mesuré*, ein ohne festen Rhythmus notiertes Stück. Diese französische Gattung hatte ihren Höhepunkt unter Louis Couperin und Jean Henri d'Anglebert. Bei Elisabeth-Claude Jacquet de la Guerre ist das *Prélude* schon mit einem italienisch angehauchten Mittelteil versehen.

Die vier *Triosonaten*, leider zu Lebzeiten der Komponistin unveröffentlicht, entstanden um 1695, also kurze Zeit nach den ersten Cembalosuiten. Sie bestehen aus mehreren, teilweise ineinander übergehenden Sätzen mit häufigem Wechsel des Tongeschlechtes (*bécarre* und *bémol*).

## Anna Bon di Venezia *Sonata Sesta*

Die Komponistin erhielt offensichtlich eine gute Ausbildung in den traditionellen barocken Kompositionstechniken. Vor allem die Generalbass-Stimmen zeugen in ihrer Strenge von alten Prinzipien, während die kantablen Oberstimmen schon Elemente des spielerischen Rokoko-Stils aufweisen.

## Trees Hoogwegt *Tekanemos*

Das Werk wurde im April 1979 vollendet und im gleichen Monat in Amsterdam uraufgeführt. Es besteht aus drei Teilen mit jeweils unterschiedlichem Charakter:

*Schnell, bewegt.* Der Satz zeichnet sich durch zahlreiche kurze, rhythmische Figuren und laute, schnell ausgeführte Artikulation aus

*Ruhig, fließend.* Hier findet man lange, schleppende Melodien mit viel legato.

*Hastig, rennend.* Die zahlreichen scharfen Artikulationen bewirken den Effekt eines rasenden Tanzes.

Der Titel *Tekanemos* setzt sich zusammen aus den griechischen Wörtern *Teknon* (Kind, jung) und *Anemos* (Wind). Die Komposition ist ein Spiel, angeregt durch das schnelle, leichte Geräusch des Windes. In einem fortwährenden Fluss von Blas- und Zischlauten entsteht durch Triller, Akkordtöne, melodische und rhythmische Figuren, schnelle Artikulation und Vibrati ein Spannungsbogen, der an einen heftigen Wind denken lässt.

## Olga Magidenko *Etude with third not necessary hand*

Das Werk entstand im Jahre 1994 und basiert auf der Begegnung der Komponistin mit einem sehr kranken Menschen, der einen Schlaganfall erlitt und drei Wochen im Koma lag. Seine rechte Seite war gelähmt, und er glaubte, dass sein rechter Arm ein zusätzlicher dritter Arm eines fremden Menschen sei. Drei unterschiedliche Motive durchziehen die Komposition: Das erste Motiv ist rhythmisch angelegt und verlangt eine große Spannweite für die Hand, das zweite besteht aus einer Schichtung von Tonrepetitionen in unterschiedlichen Notenwerten (punktierte Halbe-, Viertel- und Achtelnoten), und im dritten Motiv wechseln Glissandi auf Unter- und Obertasten und Trillerfiguren einander ab. Nach der Vorstellung der unterschiedlichen Motive werden diese miteinander verknüpft und das Themenmaterial verarbeitet. Vielleicht ist es kein Zufall, dass ein Motiv mehrfach dreimal wiederholt wird?



Das Konzert  
(unbekannter Meister – oder unbekannte Meisterin)

14. November 2003, Lutherkirche Kassel

## **Kaprálová Quartett**

Rita Tschepurtchenkho, Violine

Simona Hurniková, Violine

Svetlana Jahodová, Viola

Margit Klepáčová, Violoncello

### **Josef Suk**

1874–1935

### **Meditation** (1914)

über den altböhmischen „Sankt-Wenzel“-Choral

op. 35a

### **Marta Jiráčková**

\*1932

### **The Frieze of Life** (2000)

The scream

The Dance of Life

Melancholy

### **Ivana Loudová**

\*1941

### **Variationen auf ein Thema von J. V. Stamic** (1989)

### **Vítězlava Kaprálová**

1915–1940

### **Streichquartett op. 8** (1935)

Con brio

Lento

Allegro con variazioni

## Josef Suk *Meditation*

Die im Sommer 1914 komponierte *Meditation* über den altböhmischen Choral „Sankt-Wenzel“ – op. 35a geht von den Motiven einer späteren Version des mittelalterlichen Liedes für den Schutzpatron Böhmens, St. Wenzel, aus. Suk legt besonderen Nachdruck auf die Singweise der Worte: „Lass uns und unsere Nachkommen nicht zugrunde gehen“. Die Musiker des tschechischen Quartetts, die das Werk in ihr Repertoire aufnahmen, durften während des ersten Weltkrieges lediglich im eigenen Land konzertieren. So wählten sie für ihre Konzerte vor allem solche Werke, die inhaltlich die Hoffnung auf Überwindung der Kriegsplagen zum Ausdruck brachten und das nationale Selbstbewusstsein des tschechischen Volkes stärken sollten. Josef Suk arrangierte das Quartett später auch für Streichorchester.

## Marta Jiráčková, *The Frieze of Life* (Erstarrtes Leben)

Das im Februar 2000 komponierte Streichquartett ist drei Bildern des Malers Edvard Munch zugeordnet: 1. *The Scream* (Der Schrei), 2. *The Dance of Life* (Der Tanz des Lebens) und 3. *Melancholy* (Melancholie). Für die drei Sätze des Streichquartetts übernahm Marta Jiráčková jeweils den Titel der drei Bilder.

## Ivana Loudová *Variationen auf ein Thema von Jan Václav Stamic*

Das Werk aus dem Jahre 1989 ist zum einen mit dem Ensemble „Stamic-Quartett“ verbunden, dem es gewidmet ist, zum andern mit dessen Patron, dem tschechischen Komponisten und Gründer der „Mannheimer Schule“ Jan Václav Stamic (1717–1757). Aus seinen zahlreichen Werken hat Ivana Loudová den Anfang des Larghettos aus dem Orchesterwerk No. 3 F-Dur op. 1/III ausgewählt und als Thema für ihre Variationen verwandt. Nach einer dramatischen Einleitung und einer Violin-Kadenz erscheint das Thema wie ein zärtlicher Kontrast hierzu und durchzieht dann in verschiedenen Formen und Metamorphosen die ganze Komposition. Erst am Schluss des Werkes wiederholt die Viola, Lieblingsinstrument von J. V. Stamic, das vollständige Thema. Das Stamic-Quartett hat Loudová's Streichquartett am 29. April 1990 in Karlsbad uraufgeführt und es danach häufig in der Tschechischen Republik sowie im Ausland gespielt.

(Siehe auch Seite 212)

## Vítězslava Kaprálová *Streichquartett op. 8*

Das Werk mit den Sätzen *Con brio*, *Lento* und *Allegro con variazioni* entstand in der Zeit als Kaprálová, zwanzigjährig, nach Prag ging, um Komposition in der Meisterklasse von Vítězslav Novák zu studieren. 1935 hatte sie mit der Komposition des Streichquartettes begonnen und beendete es im Jahre 1936. Im gleichen Jahr wurde es vom Moravian Quartet in Brno uraufgeführt. Das Werk voller spontaner Einfälle einer Einundzwanzigjährigen ist Kaprálová's einziges Streichquartett. (Siehe auch Seite 211.)

Konzert im Rahmen des Symposiums  
**Carmen Sylva** (1843–1916)

**Clara Schumann**

1819–1896

Aus **Trio** g-Moll op. 17 (1846)  
für Violine, Violoncello und Klavier  
1. Satz: Allegro moderato

**George Enescu**

1881–1955

**Lieder** auf Texte von Carmen Sylva\*  
Morgengebet  
Zaghaf  
Regen  
Armes Mägdlein  
Schmetterlingskuss

**Violeta Dinescu**

\*1953

**Meerestiefe** (2000)  
für Stimme\*\*, Violine, Violoncello, Klavier  
Text von Mihai Eminescu,  
deutsche Übersetzung von Carmen Sylva

**August Bungert**

1845–1915

**Lieder** auf Texte von Carmen Sylva\*  
Töpferlied  
Alpenglühn  
Fischerlied  
Sie will tanzen

**Clara Schumann**

**Lieder\*\***  
Am Strande (Robert Burns)  
Volkslied (Heinrich Heine)  
Ihr Bildnis (Heinrich Heine)  
Sie liebten sich beide (Heinrich Heine)  
Lorelei (Heinrich Heine)

**August Bungert**

**Lieder** auf Texte von Carmen Sylva\*  
Frühlingsluft  
Herbstgedanken  
Mir ist wie dem Waldbach  
Loreley  
Wir spielten uns gut

**Violeta Dinescu**

**Einsamkeit** (2000)

für Stimme\*\*, Violine, Violoncello und Klavier;  
Text von Mihai Eminescu,  
deutsche Übersetzung von Carmen Sylva

**Clara Schumann**

Aus **Trio** g-Moll op. 17 für Violine, Violoncello, Klavier  
4. Satz: Allegretto

\*\*Christel Nies, Sopran

\*Christoph Sökler, Bariton

Otfrid Nies, Violine

Manfred Schumann, Violoncello

Hellmuth Vivell, Klavier

**Symposium Carmen Sylva**

Deutsches Kulturforum östliches Europa, Berlin

Brüder Grimm-Museum Kassel

Evangelisches Forum Kassel

*Komponistinnen und ihr Werk*

Das Konzertprogramm kreist um die Musikliebhaberin und -förderin Carmen Sylva, die rheinische Prinzessin zu Wied und spätere Königin Elisabeth I. von Rumänien (1843–1916). Zu ihren bevorzugten Komponisten und Freunden gehörte der zu seiner Zeit hoch geachtete und heute fast vergessene August Bungert, der viele ihrer Texte vertonte. Die legendäre Sängerin Lili Lehmann war eine begeisterte Interpretin seiner Lieder. Johannes Brahms, Freund und langjähriger Wegbegleiter von Clara Schumann, hat 1878 als Jurymitglied dafür plädiert, dass Bungerts Klavierquintett op. 18 ausgezeichnet wurde. Der renommierte rumänische Komponist, Geiger und Pianist Georges Enescu durfte sich ebenfalls der Wertschätzung und Förderung durch Carmen Sylva erfreuen. Sie nannte ihn „Sphinx“ und schenkte ihm zum 17. Geburtstag eine komplette Kopie der Bachschen Werke. Enescu war gern gesehener Gast im königlichen Schloss und auf der Burg Pelesch. Auch er komponierte eine Anzahl von Liedern und Duetten auf Texte von Carmen Sylva. Schon im Bonner Salon ihrer Mutter lauschte die junge Elisabeth, Prinzessin zu Wied-Neuwied, Clara Schumanns Klavierspiel. Aus dieser ersten Begegnung wurde eine lebenslange Freundschaft. Von der 1953 in Bukarest geborenen Komponistin Violeta Dinescu stammen zwei Liedvertonungen auf Texte des bekannten rumänischen Dichters Mihai Eminescu, dem Carmen Sylva höchste Verehrung entgegenbrachte, und dessen Gedichte sie ins Deutsche übersetzte.

## August Bungert,

geboren 1845 in Mülheim an der Ruhr, galt zu Lebzeiten als einer der meistaufgeführten deutschen Liedkomponisten. Diese Einschätzung stützt sich allein auf den Umfang seiner vielen Vokalkompositionen. Nahezu während seines ganzen Lebens schrieb Bungert, der in Köln, Paris und Berlin Klavier und Komposition studiert hatte, zahllose Stücke in diesem Genre – einzelne Lieder, Sammlungen und Zyklen, Oden, Rhapsodien, Orchesterlieder usw. Meist setzte er sie in einem bewusst einfachen Idiom, das sich von der von ihm und seinen Anhängern als überkompliziert empfundenen Musiksprache seiner Zeit emphatisch abheben sollte. „Einfachheit“, „Wahrheit“ und „Schönheit“ wurden in Abhängigkeit von der Berliner Musikästhetik zu den zentralen Größen seines Denkens und Schreibens über Musik. Zur Verbreitung seiner Lieder organisierte er regelrechte Konzerttourneen durch Deutschland, die von gewissen Kreisen von Musikliebhabern begeistert besucht wurden. Bungerts Kritiker hingegen sahen seine Kompositionsweise als ein geschickt vermarktetes Massenphänomen. Sein Kollege Hugo Wolf etwa äußerte sich abschätzig über Bungerts Reklamemaschinerie, die seines Erachtens als einziger Garant für seinen Erfolg anzusehen war. Entscheidend für Bungerts Leben und Schaffen war die Freundschaft mit Carmen Sylva und die damit verbundenen Aufenthalte auf Schloss Monrepos bei Neuwied. Viele seiner Lieder, für die sich u.a. auch Lilli Lehmann einsetzte, sind Vertonungen von Gedichten seiner königlichen Gönnerin. Bungert selbst sah sich als Komponist in der Nachfolge Richard Wagners und schuf in Anlehnung an dessen *Ring des Nibelungen* eigene zyklische Musikdramen mit Stoffen aus der homerischen Welt, wie zum Beispiel die Tetralogie op. 30 *Homerische Welt* mit „Kirke“, „Nausikaa“, „Odysseus’ Heimkehr“ und „Odysseus’ Tod“, Werke, die zu seiner Zeit einiges Aufsehen erregten. Bungert plante sogar ein eigenes Festspielhaus in Godesberg am Rhein. Ohne dass ihm die Größe und der Ruhm Richard Wagners beschieden waren, verstarb August Bungert im Jahre 1915 in Leutesdorf am Rhein. Er hinterließ ein umfangreiches kompositorisches Œuvre.

## Violeta Dinescu

Die Komponistin zu ihren beiden Gedichtvertonungen „Meerestiefe“ und „Einsamkeit“: „Die Gedichte von Mihai Eminescu sind Musik selbst ... sie klingen und transportieren auch Substanzielles!! Eigentlich braucht man ihnen nur zu ‚lauschen‘ – und man hört durch und durch sensibilisiert und elektrisiert ... Mit nur zwei Worten suggeriert der Dichter eine Atmosphäre, die man ‚normalerweise‘ nur mit vielen oder unendlich vielen Worten beschreiben könnte, und so ist es die Assoziation mit Musik, die seine Gedichte nachvollziehbar werden lassen.“

(Siehe auch Seite 164)

## George Enescu

Der 1881 in Liveni geborene Komponist, Pianist, Geiger und Dirigent studierte zunächst in Wien und später in Paris bei Dubois, Massenet und André Gédalge. Zu seinen Mitschülern

gehörten hier u.a. Ravel und Ducasse. Als Geiger gelangte Enescu vor allem durch seine Bachinterpretationen bald zu Weltruhm. Als Komponist fühlte er sich weniger dem französischen Impressionismus verbunden als vielmehr der klassischen Architektonik. In Rumänien hat er durch seine Tätigkeit und sein Schaffen und nicht zuletzt durch seine Stellung an der Spitze des rumänischen Komponistenverbandes auf das dortige von Carmen Sylva geförderte Musikleben größten Einfluss gehabt. Er war Lehrer von Yehudi Menuhin und stiftete den Enescu-Kompositionspreis. Schon der junge Enescu wurde von Carmen Sylva maßgeblich gefördert. Er war häufig Gast am rumänischen Königshof in Bukarest und auf Schloss Peles. Sein kompositorisches Œuvre umfasst cirka 30 repräsentative Werke, darunter Symphonien, Orchestersuiten, Kammermusik für verschiedene Besetzungen und Lieder. Mit seiner Oper *Edipe* gelangte er als Komponist zu Weltruhm. George Enescu starb im Jahre 1955.

## Clara Schumann

Das Klaviertrio op. 17 komponierte Clara Schumann einige Monate nach der Geburt ihres vierten Kindes, im Sommer 1846. 1847 erschien das viersätziges Werk im Druck. Im 19. Jahrhundert wurde das Werk häufig aufgeführt, so u.a. auch 1854 von Johannes Brahms in Hamburg. (Siehe S. 116.)



Schloss Peles bei Sinaia, Sommerresidenz von Carmen Sylva

## **STELLA MARIS**

Musik zur Marien- und Heiligenverehrung  
aus Vergangenheit und Gegenwart

**Dorothee Hahne**

\*1966

**Speciosa** (2003)

Elektronische Musik aus Klängen der  
Kölner Domglocken

**Codex Las Huelgas**

14. Jahrhundert

**Virgo sidus aureum**

für Stimme

**Hildegard von Bingen**

1098–1179

**O Deus quis es tu**

**O splendidissima gemma**

für Stimme

**O Ecclesia**

Bearbeitung für Blockflöte und Didgeridoo  
(Hahne/Oberlinger 1999)

**Dorothee Hahne**

**commentari I** (1999)

für Altblockflöte und Live-Elektronik

**commentari III** (2000)

für Sopranblockflöte und Live-Elektronik

**Hoheslied**

Anonym 16. Jh. England/Dorothee Hahne (2003)  
für Sopran, Blockflöte und Live-Elektronik

**Stella Maris** (2003)

für Sopran, Blockflöte, Blindgängerbombenglocken  
und Live-Elektronik

***ensemble newsic***

Maria Jonas, Gesang, Symphonia  
Dorothee Oberlinger, Blockflöten  
Dorothee Hahne, Live-Elektronik, Klangregie,  
Didgeridoo

## Dorothee Hahne *Speciosa*

### Musik für elektronisch bearbeitete Klänge der Kölner Domglocken

Glockenklänge begleiten unverändert seit Jahrhunderten die akustische Wahrnehmung der Kirchen. Digitalisiert und elektronisch durch Augmentation, Transponierung und Frequenzfilter bearbeitet, erhalten die Klänge, die in der Vergangenheit den Tagesablauf der Menschen strukturierten, neuartige Transparenzen, die bisher überdeckte Klangspektren hörbar werden lassen. Die verwendeten Klänge sind die der Pretiosa, Dreikönigenglocke, aber hauptsächlich die der Speciosa, die als Brücke zwischen der Pretiosa (g) und Dreikönigenglocke (h) mit dem Schlagton a erklingt.

Die Komposition entstand im Auftrag des 150-jährigen Jubiläums des Vereins für christliche Kunst im Erzbistum Köln und Bistum Aachen e.V.

## Der *Codex Las Huelgas*

stammt aus einem spanischen Zisterzienserinnenkloster bei Burgos und beinhaltet ein umfangreiches Repertoire geistlicher ein- und mehrstimmiger Musik. Das Kloster Las Huelgas war eine der wichtigen Stationen auf dem „Camino de Santiago“, dem Wallfahrtsweg nach Santiago de Compostela. Durch den Kontakt mit Pilgern aus Frankreich hatten die musikbegeisterten Nonnen beste Informationen über neue Musikströmungen, wie zum Beispiel über die damals hochaktuelle mehrstimmige Musik, die vor allem in Paris gepflegt wurde.

## Die Musik der Hildegard von Bingen

Lange Zeit wurde Hildegard von Bingen, eine der herausragendsten Frauengestalten des Mittelalters, nur als reine Mystikerin verstanden. Sie war aber eine ebenso mutige wie faszinierende Frau, die ihre Ideale und Visionen gegen die Mächtigen ihrer Zeit verteidigte. Hildegard schrieb 77 Lieder, Antiphonen und Hymnen, geschaffen aus ihrer Erfahrung der himmlischen Harmonien, als „Posaunenklang vom lebendigen Licht“. „Die ganze Welt ist erfüllt von Klang und jedes Geschöpf hat einen Ton.“ Die geistlichen Gesänge der Hildegard von Bingen an Gott den Vater, den Heiligen Geist, die Heilige Jungfrau Maria und andere Heilige sind in ihrem Formenreichtum und in ihrer Virtuosität einzigartig in der mittelalterlichen Musik. Ihr genügte der begrenzte Tonumfang der gregorianischen Choräle nicht mehr, um ihrer jubelnden Gottesliebe Ausdruck zu verleihen. So komponierte Hildegard von Bingen selbst die Melodien für den Psalmengesang ihrer Gemeinschaft. Es sind dramatisch bewegte, jauchzende Tonfolgen. Wie in der ganz eigenen Art, die Hildegards Denken und Wort auszeichnet, so finden wir auch in ihrer Musik ein einzigartiges, kunstvolles Werk.

## Hildegard von Bingen/Dorothee Hahne: *O ecclesia* (Sequenz an die heilige Ursula)

Hildegard von Bingen widmete sich im 12. Jahrhundert in der Sequenz *O ecclesia* der Ursulalegende, die ins 3. Jahrhundert zurückführt. Die britische Königstochter wurde im Alter von

acht Jahren zur Heirat versprochen und erbat sich eine Bedenkzeit von drei Jahren, um mit einem Gefolge aus legendären 11000 Jungfrauen nach Rom zu pilgern. Ihre Reise endete in Köln, wo sie mit ihrer Gefolgschaft den ihr prophezeiten Märtyrertod starb.

### Dorothee Hahne *commentari I*

Die Idee der *commentari* (lat. Betrachtungen anstellen, etwas überdenken) basiert auf den Legenden über die Märtyrerin Ursula und deren Vertonung von Hildegard von Bingen in der Sequenz *O ecclesia*.

In der Musik für Blockflöte und Live-Elektronik werden Form und Struktur des Textes der vorangegangenen Sequenz aufgegriffen und durch das erweiterte Klangrepertoire der Alt-Blockflöte ergänzt. Weiteres Stilmittel ist die Live-Elektronik, die ausgewählte Töne und Themen der Blockflötistin repetiert, variiert und die Klänge der Solistin in Polyphonie und Polyrythmik aufbricht.

### Dorothee Hahne *commentari III*

Mit dem gleichen Grundton und in Anlehnung an tonale Vorgaben der Sequenz *O ecclesia* spielt die Flöte ein Ostinato, das von der Elektronik wiederholt, den treibenden Rhythmus für die virtuoson Kapriolen der Solistin bildet, die gemeinsam mit den Klängen eines startenden Helikopters enden.

### Dorothee Hahne/Anonymus *Tota pulchra*

Das unvollständige Manuskript eines anonymen Meisters aus dem 16. Jahrhundert vertont eine Zusammenstellung von Teilen aus dem Hohelied Salomos. In Verbindung mit drei Live-samplern werden bestimmte Töne der Stimme und Flöte aufgenommen und wiederholt.

Text: *Hoheslied* (Anonymus)

Tota pulchra es amica mea. (4,7)  
favus distillans labia tua. (4,11)  
mel et lac sub lingua tua. (4,11)  
odor vestimentorum tuorum (4,11)  
super omnia aromata. (4,10)  
iam enim hiemps transiit imber abiit  
et recessit. (2,11)  
flores apparuerunt. (2,12)  
vineae florent dederunt odorem. (2,13)  
et vox turturis audita est  
in terra nostra. (2,12)  
  
surge, surge amica mea. (2,13)  
veni de libano veni coronaberis. (4,8)

Et maculata non est in te. (4,7)  
favus distillans labia tua.  
mel et lacs sub lingua tua.  
odor vestimentorum tuorum  
super omnia aromata.  
iam enim hiemps transiit imber abiicit  
et recessit.  
flores apparuerunt.  
vineae florent dederunt odorem.  
et vox turturis audita est  
in terra nostra.  
  
surge surge amica mea.  
veni de libano veni coronaberis.  
et maculata non est in te.

Ganz und gar schön bist du, meine Liebste.  
Honig fließt von deinen Lippen.  
Honig und Milch unter deiner Zunge.  
Deiner Gewänder Duft mehr als alles Gewürz.  
Denn sieh doch – der Winter ist vergangen,  
der Regen ist vorbei und dahin.  
Die Blümchen sind schon heraus.  
Die Traubenblütenknospen geben Duft.

### Dorothee Hahne *Stella Maris*

*Stella Maris* entstand im Jahre 2002 in seiner ersten Fassung als Auftragswerk der Gedok Köln für das Konzertprojekt *Stella Nova – Musik der Marienverehrung in Mittelalter und Gegenwart* (Ensemble Bois de Cologne und Maria Jonas). Maria als Urmutter, im Vergleich mit den Schönheiten der Natur – so ist sie im mittelalterlichen Lied *De beata Maria* des französischen Trouvère Gautier de Coincy beschrieben, dessen Text hier zur Vorlage einer Vertonung für Stimme, Flöten, Harfe und Elektronik diente.

In der späteren zweiten Fassung für Sopran, Blockflöte, Klangerzeuger und powerbook wird die ursprüngliche Harfenstimme durch ein elektronisches Glockenspiel ersetzt, für das die digitalisierten Klänge eines Militärhelms verwendet wurden, in den während des Stückes leere Patronenhülsen fallen. Die vom Computer eingespielten Klänge sind im Ostinato das Fallen einer Münze in den Opferstock, als Bordun eine Symphonia und u.a. Kirchentore, Steinglockenklänge, Meeresrauschen, ein Brummkreisel. Für die Glockenklänge, die die Komposition einrahmen, werden Blindgängerbomben verwendet, die aus der Klanginstallation der Künstlerin Adelheid Kilian stammen.

*Texte von Dorothee Hahne*

*ensemble newsic*

Der Begriff *newsic* setzt sich aus den Worten new (englisch – neu) und sic (Latein – auf diese Art und Weise) zusammen und assoziiert im Gleichklang mit Neuer Musik den Kontext zur Tradition. Die Zusammenarbeit von Dorothee Hahne und Dorothee Oberlinger begann 1999 mit dem Konzertprojekt *commentari*. Gemeinsam mit Maria Jonas und Norbert Rodenkirchen entstand 2000 das seit November 2003 auf CD erschienene Konzert *Theophanu*. Weitere Infos unter [www.theophanu.com](http://www.theophanu.com)



*... meine Lieder sind mein Tagebuch*

(Josephine Lang)

Drei Liedkomponistinnen der Romantik

**Fanny Hensel**

1805–1847



Nachtwanderer op. 7, 1 (J. v. Eichendorff)  
Ich wandelte unter den Bäumen (H. Heine)  
Dämmerung senkte sich von oben (J. W. v. Goethe)  
Bergeslust (J. v. Eichendorff)  
Nach Sünden (Anonymus)

**Josephine Lang**

1815–1880



Mignons Klage op. 10, 2 (J. W. v. Goethe)  
Blick' nach oben (J. Hammer)  
Schon wieder bin ich fortgerissen op. 38, 3 (H. Heine)  
Wie glänzt so hell (A. v. Calatin)  
Frühzeitiger Frühling op. 6, 3 (J. W. v. Goethe)  
Erinnerung (Lord Byron)  
Den Abschied schnell genommen op. 15, 1 (C. Reinhold)  
O sehnstest du dich op. 14, 1 (C. Reinhold)  
Sie liebt mich op. 33, 4 (J. W. v. Goethe)

# Clara Schumann

1819–1896



Am Strande (R. Burns)

Ich stand in dunklen Träumen op. 13,1 (H. Heine)

Liebeszauber op. 13,3 (E. Geibel)

Sie liebten sich beide op. 13,2 (H. Heine)

Lorelei (H. Heine)

Sabine Ritterbusch, Sopran

Heidi Kommerell, Klavier

Anne Haak, Moderation

18 *Ihrer Majestät der regierenden Königin von Dänemark Carlota Amalie einfarbtenroll zugeignet*

Sechs Lieder

Ich stand in dunklen Träumen  
(Heinrich Heine) op. 13 Nr. 1

Ziemlich langsam

The image shows a page of a musical score for the song 'Ich stand in dunklen Träumen' by Heinrich Heine, op. 13, no. 1. The score is in 3/4 time and features a vocal line and a piano accompaniment. The tempo is marked 'Ziemlich langsam'. The lyrics are in German. The score includes a 'ritard.' marking and a 'ffz' marking. The page number '18' is in the top left corner, and 'Wb. 2120' is at the bottom.

Ich  
stand in dunk-len Träu-men und star-re ihr Bild-nis an, und  
das ge-lieb-te Ant-licht heim-lich zu le-ben be-gann.  
Um ih-re Lip-pen zog sich ein Lü-cklein wun-der-

Wb. 2120

## Solorecital

**Kolja Lessing**, Violine/Klavier  
und Moderation

**Max Reger**  
1873–1916

**Präludium und Fuge** e-Moll op. 131 a Nr. 6  
für Violine solo (1914)

**Heidi Baader–Nobs**  
\*1940

**Spires** pour violon seul (1993)  
Kolja Lessing gewidmet

**Johanna Senfter**  
1879–1961

**Sonate g–Moll** für Geige allein op. 61 (vor 1929)  
Gemächlich  
Sehr ruhig  
Lustig. Nicht schnell

**Zdenka Ticharich**  
1900–1979

**Suite für Klavier** (1928)  
Präludium  
Scherzo – Valse  
Notturmo  
Finale

**Grete von Zieritz**  
1899–2001

**Klaviersonate** (1928)  
Allegro  
Adagio  
Allegretto grazioso

### Max Reger *Präludium und Fuge e-Moll op. 131 a Nr. 6*

Wie kein anderer Komponist hat Max Reger ab 1899 dem Soloviolinrepertoire mit mehr als zwanzig einzelnen Gattungsbeiträgen – nach barocker Tradition in umfangreichen Werkgruppen zusammengefasst – neue Impulse verliehen, deren Wirkung sich weit über seine eigenen Schüler wie Johanna Senfter oder Erwin Schulhoff hinaus bis hin zu Emil Bohnke, Paul Hindemith und Philipp Jarnach verfolgen lässt. Regers gattungsspezifischen Ausgangspunkt stellen die Sonaten und Partiten für Violine solo von J. S. Bach dar, an die erstmals Ferdinand David, Freund und geistiger Erbe Mendelssohns und Schumanns, mit seiner viersätzigen Suite g-Moll op. 43 für Violine solo anknüpft. Ob Reger Davids epochales Soloviolinwerk kannte, lässt sich nicht nachweisen; indessen erstaunt es, wie oft Reger als Nichtgeiger sich der Komposition für Violine solo zuwandte.

Unmittelbar nach Regers schwerem gesundheitlichen Zusammenbruch im Frühjahr 1914 entstand während einer Kur in Martinsbrunn bei Meran sein letzter Soloviolin-Zyklus von 6 Präludien und Fugen op. 131a, dessen Einzelnummern ebenso wie in den vorangehenden Gattungsbeiträgen Widmungen als Dankadressen an bewährte und zum Teil befreundete Reger-Interpreten tragen. Im Falle der abschließenden, dem holländischen Geiger Bram Eldering zugeeigneten Nr. 6 faszinieren mich die stark ausgeprägten, einander extrem kontrastierenden Charaktere von Präludium und Fuge. Wie oft bei Regers Soloviolinwerken entfaltet das Präludium in geradezu improvisatorischem Gestus einen großen Klangraum voller atmosphärischer, dynamischer und modulatorischer Überraschungen. Im Gegensatz dazu wirken die Fugen zumeist weniger inspiriert, weniger erfindungsreich und eher konstruiert – hier jedoch, in op. 131a Nr. 6, entpuppt sich die Fuge als launiges Scherzo voller Witz und Originalität. Besonders bemerkenswert sind die Takte 53 bis 64, in denen die metrische und harmonische Stabilität des Satzes für einige Momente völlig aufgehoben wird.

Kolja Lessing

### Heidi Baader-Nobs *Spires pour violon seul*

Die Komponistin Heidi Baader-Nobs lernte ich im April 1982, gegen Ende meiner Studien an der Musikakademie Basel, durch meinen damaligen Pianisten-Kollegen Roger Duc kennen. Sehr bald entwickelte sich aus dieser ersten Begegnung eine Freundschaft, die auch ihren Mann Claudius einschloss und mich das Heranwachsen ihrer Kinder Manon, Manuel und Sébastien ebenso miterleben ließ wie das Entstehen ihrer mit größter Akribie erstellten Partituren. Lange Jahre hatte Heidi Baader-Nobs – nach umfassenden Kompositionsstudien bei Jacques Wildberger und Robert Suter in Basel – ihre musikalischen Aktivitäten zu Gunsten ihrer Kinder eher zurückgestellt, indessen erhielt sie stets Ermutigung von Kollegen und, noch entscheidender, Anfragen bzw. Aufträge von Interpreten und Institutionen. In vielen Gesprächen erörterten wir ästhetische Fragen und Interpretationsprobleme (nicht nur) neuer Musik, wobei Heidi Baader-Nobs der Klangwelt der Streichinstrumente aufgrund ihrer eigenen geigerischen Erfahrungen besonders verbunden ist.

Immer wieder führten unsere Exkursionen zu Aspekten des Komponierens für Violine solo, zu einer Gattung, die mich in ihrer Organisation einer harmonischen, strukturellen Autonomie von Anfang an fasziniert hat. Polyphonie im Sinne eines Nebeneinanders unterschiedlichster Geschwindigkeiten und Bewegungsabläufe stellt ein Charakteristikum der musikalischen Sprache von Heidi Baader-Nobs dar; jene Simultaneität verschiedenster Beschleunigungen und Verzögerungen in teilweise extrem divergierenden Klangregistern prägt auch die 1993 auf meine Anregung hin entstandenen *Spires*, die ich am 11. November 1995 in München im Beisein der Komponistin zur Uraufführung brachte. In origineller Weise entwirft Heidi Baader-Nobs in diesem einsätzigen Werk einen Kosmos vielfältigster Klangfiguren, jede einer individuellen zeitlichen, gestischen und dynamisch äußerst differenzierten Entwicklung folgend. Alle Möglichkeiten traditioneller Violintechnik werden, namentlich in Bezug auf Flageolets, höchst raffiniert bis an die Grenzen des Realisierbaren (ohne diese zu überschreiten) ausgelotet. Steht *Spires* im Soloviolinrepertoire, das Heidi Baader-Nobs später noch durch zwei weitere Gattungsbeiträge bereichert hat, in der Konsequenz und Perfek-

tion der Ausführung eines – instrumentbezogen – ungewöhnlichen kompositorischen Plans meines Erachtens ohne Vergleich da, so ließen sich Parallelen am ehesten in der Malerei finden: In den spiralenartigen frühen abstrakten Kompositionen von František Kupka aus den 1910er Jahren.

Kolja Lessing

## Johanna Senfter *Sonate g-Moll* für Geige allein op. 61

Die Sonate blieb wie die meisten Werke der Reger-Schülerin unveröffentlicht und erschien erst im Jahre 2000 im Schott-Verlag. In diesem dreisätzigen Werk offenbaren sich Regers Einflüsse in verschiedenster Hinsicht: Von der barockisierenden, affektbetonten Grundtendenz bis hin zu Details der geigentechnischen Gestaltung, die manche Gesten unmittelbar aus dem Regerschen Vokabular übernimmt – so, z.B. im ersten Satz Takt 16 bzw. im 3. Satz Takt 29 bis 31, ebenso Takt 36 und 37. Wie Reger vermeidet Johanna Senfter in ihrer Soloviolinsonate jede Art von Klangverfremdungen – die in Eugène Ysaÿes etwa gleichzeitig entstandenen Sonaten op. 27 eine so wesentliche Rolle spielen – und bevorzugt die tiefen und mittleren Register der Violine, während die hohen Register nahezu konsequent ausgespart werden.

Kolja Lessing



## Zdenka Ticharich *Suite für Klavier*

Bemerkenswert bei der Suite ist die individuelle Reflexion von Anregungen, die Ticharich als leidenschaftliche Interpretin neuester französischer Klaviermusik jener Zeit aus ihrer intensiven Beschäftigung mit Werken Debussys und Ravels, ebenso von Komponisten der „Groupe des Six“ gewonnen hat. Spuren dieser Auseinandersetzung durchziehen alle vier Sätze, die in jeweils unterschiedlichster Charakteristik und rhythmischer Prägnanz aus der melodisch-harmonischen Polarität der beiden Eröffnungstakte des *Präludium* (c-des-es/d-f-a) entwickelt werden. So mutet das toccatenartige *Präludium* wie eine Fortsetzung von Debussys Etüden an, der melancholische Walzer-einschub im Scherzo-Valse sublimiert in seiner Unnahbarkeit gleichsam die Archaik mancher Tanzsätze von Satie. In seiner extremen Reduktion auf zwei, streckenweise nur eine einzige Stimme, bewegt sich das Notturmo am Rande des Verstummens – Zdenka Ticharich entwirft hier ein kompromissloses Gegenbild zum romantischen Klaviernocturne mit seinem in reicher Ornamentik kulminierenden klanglichen Raffinement und überführt somit die anachronistisch gewordene Gattung auf geistreiche, ja radikale Weise ihrer Unzeitgemäßheit. Gleich einem grotesk-bizarren Spiegel der späten 1920er Jahre entfacht das *Finale* ein virtuoses Feuerwerk von äußerst rasch wechselnder Farbigkeit. In ihrer Suite gelang Zdenka Ticharich auf engstem Raum eine kompositorisch wie pianistisch gleichermaßen faszinierende Synthese aus französischen, ungarischen und nicht zuletzt auch deutschen, namentlich Berliner Einflüssen, die sie durch ihre starke künstlerische Persönlichkeit zu einer ureigenen

Sprache zu verschmelzen wusste. Zdenka Ticharich wählte dieses Werk als Eigenkomposition für ihr pianistisches Amerika-Debüt am 11. März 1929 in New York. *Kolja Lessing*  
(aus CD-booklet „Franz Schreker's Masterclasses in Vienna and Berlin Vol. 3) EDARrecords, Kassel; EDA 24/2006

### Grete von Zieritz *Klaviersonate*

Die 1928 entstandene Klaviersonate blieb ihre einzige Klaviersonate, zudem einer ihrer ganz wenigen Beiträge zur Gattung Sonate überhaupt. Als eindringliches von größter Subjektivität getragenes Werk spiegelt die Klaviersonate den Lebenskampf einer unangepassten Künstlerin im 20. Jahrhundert, darüber hinaus auch die Bedrohung und Vernichtung tradierter Werte in diesem Jahrhundert im Blick einer visionären Musikerin, die inzwischen zur legendären Zeugin jenes Zentennariums geworden ist.

Mit einem grellen Aufschrei, gefolgt von mehreren Abstürzen ins Bassregister eröffnet der 1. Satz ein Drama von abgründiger Tragik, das Grete von Zieritz in allen drei Sätzen ihrer Klaviersonate im Spannungsfeld zwischen Tradition und deren Negation gestaltet. Verrät die formale Anlage des 1. Satzes im Sinne der klassischen Sonatenhauptsatzform ebenso wie der hochvirtuose, von spätromantischen Vorbildern inspirierte Klaviersatz eine gewisse Traditionsgebundenheit, so wird dieser Aspekt gleichsam aufgehoben durch die außerordentlich geschärfte, unkonventionelle harmonische Sprache, zudem durch zahlreiche abrupte Stimmungswechsel, die den Eindruck von Zerrissenheit unterstreichen. Ein Vergleich des ersten und zweiten Themas verdeutlicht exemplarisch die extreme Polarisierung innerhalb des ersten Satzes: Prägen ekstatische, in scharfen Punktierungen insistierende Gesten das zerklüftete atonale erste Thema, so gewinnt das tonal gefärbte zweite Thema mit seinen kleineren Intervallschritten und fließender Rhythmik geradezu nostalgischen Charme, der wie eine melancholische Erinnerung an vergangene Zeiten der Donaumonarchie anmutet.

Größte Kontraste charakterisieren auch den dreiteiligen 2. Satz, dessen Beginn unmittelbare Verbindung zum „Tristan-Motiv“ und der stark alterierten Harmonik des *Tristan* anklingen lässt. Nach einem raumgreifenden von höchster Leidenschaftlichkeit bestimmten kurzen Ausbruch fällt der 2. Satz in die düstere, von harmonischer Instabilität geprägte Atmosphäre des Anfangs zurück und erstirbt gleich einem Spuk in glockenartig verhaltenden, niedersinkenden Akkordfolgen.

Unerwartet traditionell beginnt der 3. Satz mit einem schlichten, volksliedhaften Thema in c-Moll, dem bald ein kontrastierendes, in punktierten Rhythmen insistierendes zweites Thema in e-Moll entgegengesetzt wird: Beide Themen bestimmen den weiteren Verlauf des rondoartigen Satzes, der gleichsam die Zerstörung der ursprünglichen tonalen Stabilität beider Themen zum Ziel hat. In immer komplexerer Polyphonie und Harmonik steuern beide Themen, zum Teil auch in unmittelbarer Konfrontation übereinander, einer unausweichlichen Apokalypse entgegen, die in einer dämonisch-stürmischen Coda einen völlig überraschenden – scheinbaren – Abschluss in Fis-Dur findet: Tatsächlich verliert die Tonalität hier in geradezu erschreckender Weise ihre affirmative, stabilisierende Kraft und beendet die Sonate mit einer ironisierenden Geste zerstörter Vertrautheit.

*Kolja Lessing*  
(aus CD-booklet „Franz Schreker's Masterclasses in Vienna and Berlin Vol. 2) EDARrecords, Kassel; EDA 019-2/2002

*... für Gitarre*

**Volker Höh**, Gitarre  
und Moderation

**Emilia Giuliani**  
1813–nach 1844

**Präludium** op. 46, Nr. 1

**Frangis Ali-Sade**  
\*1947

**Phantasie** (1995)

**Emilia Giuliani**

**Präludium** op. 46, Nr. 6

**Vivienne Olive**  
\*1950

**Tides current flowing** (1992)

**Emilia Giuliani**

**Präludium** op. 46, Nr. 2

**Annette Degenhardt**  
\*1965

**Zwei Walzer** (1995)  
Wir packen das schon  
Umwege

**Emilia Giuliani**

**Präludium** op. 46, Nr. 4

**Edith Lejet**  
\*1941

**Gémeaux/Gemini/Zwillinge** (1978)

**Emilia Giuliani**

**Präludium** op. 46, Nr. 5

**Teresa Procaccini**  
\*1934

**cinque pezzi incaici** (1977)  
intrada  
danza  
canzone  
yaravi  
finale

**Emilia Giuliani**

**Präludium** op. 46, Nr. 3

**Violeta Dinescu**  
\*1953

**Para Quitarra** (1981)

Das Konzertprogramm stellt Wege dar, die Komponistinnen aus unterschiedlichen Kulturbereichen gegangen sind, um sich der „spanischen“ Gitarre zu nähern. Als Klammer und roter Faden führen die sechs romantischen Präludien von Emilia Giuliani durch das Programm, die aus einer Zeit stammen, in der in Kochs Musikalischem Lexikon (1802) über die Gitarre zu lesen war: „*Bey uns hat sie sich seit einiger Zeit zum Lieblings-instrument der Damen zu erheben gewusst.*“

### Emilia Giuliani *Präludium*

Die italienische Gitarristin und Komponistin, Tochter von Mauro Giuliani, wurde von ihrem Vater ausgebildet und trat schon früh mit ihm gemeinsam in Konzerten auf. Ihre Präludien thematisieren technische Problemstellungen und führen in ihrem musikalischen Anspruch über das Etüdengenre der Zeit hinaus.

### Frangis Ali-Sade *Phantasie*

Das Werk versteht sich als der Versuch einer Verbindung von der traditionellen aserbaidischen Mugam-Musik mit der traditionellen „spanischen“ Gitarrenspielweise. Das Stück möchte eine romantisch-nostalgische Stimmung wachrufen.

### Vivienne Olive *Tides current flowing*

Die Komposition wurde als „Lied für Gitarre“ konzipiert. Es stellt den Versuch dar, das Gedicht *Whispers of heavenly death* des amerikanischen Schriftstellers Walt Whitman ohne Text zu vertonen.

*Whispers of heavenly death / Himmlisches Todesgeflüster* (deutsche Übersetzung)  
Himmlisches Todesgeflüster, gemurmelt hör ich's.  
Lippen plaudern in der Nacht, zischen Choräle.  
Fußschritte steigen auf, mystische Brisen wehen sanft und tief.  
Wassergekräusel unsichtbarer Flüsse, Ebbe und Flut eines fließenden Stromes,  
der ewig fließt. (Oder sind es Geräusche von Tränen,  
die unermesslichen Gewässer der menschlichen Tränen?)  
Ich sehe, gerade kann ich am Himmel sehen, riesige Wolkenmassen.  
Sie bewegen sich langsam und voller Trauer, schwellen stumm an  
und vereinigen sich manchmal mit einem traurigen, weit entfernten Stern –  
bald da, bald wieder verschwunden.  
Eine Geburt, eine feierliche, unsterbliche Geburt, an den Grenzen  
den Augen nicht zugänglich – eine Seele geht hinüber.

### Annette Degenhardt *Zwei Walzer*

Die Komponistin verbindet in ihrer Musik vielfältige Elemente internationaler Volksmusik zu persönlichen meist „lyrisch-melancholischen“ Klangbildern.

Edith Lejet *Gémeaux/Gemini/Zwillinge*

Die Komponistin schrieb das impressionistische Stück nach einer Spanienreise und verarbeitete darin als Reminiszenz auch Spieltechniken aus dem Flamenco.

Teresa Procaccini *cinque pezzi incaici*

Die *cinque pezzi incaici* sind melodisch-thematisch verknüpft und basieren auf traditionellen Spieltechniken.

Violeta Dinescu *Para Quitarra*

Das 1981 entstandene Werk wurde in Zusammenarbeit mit Volker Höh überarbeitet und von ihm 1987 uraufgeführt.

## Alte Musik

**Francesca Caccini**  
1587–1645

**Maria, dolce Maria**  
**Laudate Dominum**  
aus *Il Primo Libro*

**Isabella Leonarda**  
1620–1704

**Veni Amor, Veni Jesu** op. 15 Nr. 3

**Michelangelo Galilei**  
1575–1631

**Toccata – Volta – Volta – Volta**  
aus *Primo Libro d'Intavolatura di Liuto*, München 1620

**Stephen Stubbs**  
\*1961

**My Beloved Spake**

**Giovanni Girolamo  
Kapsberger** um 1575–1661

**Toccata – Gagliarda – Corrente**  
aus *Libro Primo d'Intavolatura di Liuto*, 1611

**Francesca Caccini**

**Nube gentil (Aria sopra la Romanesca)**  
**Arie der Sirena: „Chi nel fior di giovinezza“**  
aus *La Liberazione di Ruggiero*

**Barbara Strozzi**  
1619–1677

**L'Amante Bugiardo** (aus opus 3, 1651)  
**L'Astratto** (aus opus 8, 1664)

**Francesco Corbetta**  
1615–1681

**Prelude – Chiacona – Folias**  
aus *Varii Scherzi di Sonate per la Chitarra,*  
*Libro Quarto*, Bruxelles, 1648

**Laurie Reviol**  
\*1966

**My beloved has gone down to his garden** (UA)

**Giovanni Paolo Foscarini**  
1621–1649

**Chiacona Mariona, Fulias con parte variate** (1640)  
aus *Li Cinque Libri della Chitarra alla Spagnola*, Rom

Barbara Strozzi

L'Amante Segreto (aus opus 3, 1651)  
Amor dormiglione (aus opus 3, 1651)



Laurie Reviol, Sopran



Stephen Stubbs, Laute

<p style="text-align: center;">SOPRANO</p> <p style="text-align: center;"><b>IL PRIMO DE' MADRIGALI</b></p> <p style="text-align: center;">DI BARBARA STROZZI</p> <p style="text-align: center;">A DVE, TRE, QUATTRO, E CINQUE VOCI CONSACRATI</p> <p style="text-align: center;">Alla Serenissima Gran Duchessa DI TOSCANA <b>D VITTORIA DELLA ROVERE</b></p>  <p style="text-align: center;">I N V E N E T I A, A</p> <p style="text-align: center;">Appresso Alessandro Vincenti. MDCXXXIII.</p> <p style="text-align: center;">- 2 -</p>	<p style="text-align: center;"></p> <p style="text-align: center;"><b>SERENISSIMA</b></p> <p> O riceuto in ogni répo taci affettuosi aiuti dalla bontà d'vno studiofo vafallo dell'Altezza vostra in còdarmi all'impiego di questi, e d'altri molti armonici còponimeti, che deuo di ragione la prima opera, che, come donna, troppo arditamente mando in luce, ruerentemente confaccarla all'augustissimo Nome di Vostra Altezza, acciò sotto vna Quercia d'oro resti sicura da i fulmini dell'apparechiata maledicenza.</p> <p>Aiuterammi alquanto la scelta fatta de' versi lirici, i quali essendo tutti feherzi di colui, che, fin da fanciullezza, mi ha dato il cognome, e i buoni effetti, folleueranno la noia à chiunque non rimane interamente sodisfatto delle mal còccerate mie còtilene.</p> <p>Ma fauoreggiata dall'ambita protezione di V. A. mi dò à credere, che non hauerà chi vilipenda questi miei parti, se giunge. à no ad esser veduti in quelle regie mani, &amp; à venir tal volta ascoltati da quelle prudentissime orecchie, che non fanno, se non cò Eroica benignità accogliere l'altrui deuotione, nella quale profello di non esser' vltima d'affetto, come non sono a chi che sia inferiore in ruerire il gran merito dell'Altezza vostra.</p> <p>Onde profondamente inchinandomele, prego alle sublimi prerogative del diuino ingegno di V. A. ogni più adeguata felicità.</p> <p>Di Venetia l' 11. d' Ottobre 1644.</p> <p>Di V. A. Serenissima.</p> <p style="text-align: right;">Humilissima, e Deuotissima Serua Barbara Strozzi.</p> <p style="text-align: center;">- 3 -</p>
---	--



***trioMoTioN***

Constanze Betzl, Flöte

Bernhard Betzl, Vibraphon

Rüdiger Pawassar, Marimbaphon

**Lili Boulanger**

1893–1918

**D'un Matin de printemps** (1917/18)

**Nocturne** (1911)

**Cortège** (1914)

(arrangiert für Flöte, Marimba und Vibraphon  
von Rüdiger Pawassar)

**Betsy Jolas**

\*1926

**Études aperçues** (1992)

pour vibraphone et cinq cloches à vache

**Barbara Kolb**

\*1939

**Hommage to Keith Jarrett and**

**Garry Burton** (1976)

für Flöte und Vibraphon

**Ulli Götte**

\*1954

aus **Hommages** (2004)

für Flöte, Vibraphon und Marimbaphon

Part IV: Hommage à Philipp Glass & Steve Reich

**Heike Beckmann**

\*1959

**YVY**

(arrangiert für Flöte, Marimba und Vibraphon  
von Rüdiger Pawassar)

I. YVYTU (Luft)

II. Y (Wasser)

III. TATA (Feuer)

## Lili Boulanger *D'un Matin de printemps, Nocturne, Cortège*

Die in den Jahren 1917/18 entstandenen Werke *d'un matin de printemps* (An einem Frühlingmorgen) und *D'un Soir triste* (An einem traurigen Abend) gehören zu den letzten Kompositionen der früh verstorbenen Lili Boulanger. Obwohl von unterschiedlichem Charakter verbindet beide Werke ein fast identischer Themenanfang. Sie existieren in mehreren Fassungen: 1. für Violine oder Flöte und Klavier; 2. für Violine, Violoncello und Klavier und 3. für Orchester; 1979 fertigte der Komponist Jean Françaix eine weitere Fassung für zwei Klaviere. Dem Titel entsprechend ist *d'un matin de printemps* ein heiteres, beschwingtes Werk, das in der Bearbeitung für die Besetzung des Ensembles trioMOTION eine zusätzliche spannende Fassung hinzugewinnt.

1911, im Alter von 18 Jahren, komponierte Lili Boulanger *Nocturne*, ein Werk in schwebender Stimmung und schillernder Harmonik, welches mit seinem Anfang schon hinweist auf die erste Szene der Rompreis-Kantate *Faust et Hélène*: „Es ist Abenddämmerung, Faust, im Grase ausgestreckt, träumt. Man hört sanftes Rauschen von Sylphen in der Luft...“

*Cortège* (ein prächtiger Aufzug) entstand drei Jahre später, im Jahr 1914. Zunächst als reines Klavierstück komponiert, wurde es später von Lili Boulanger für Violine und Klavier bearbeitet. Arpeggierende Klavierklänge und gezupfte Klänge der Violine suggerieren spanisches Kolorit und Gitarrenklänge; beide Instrumente erzeugen nahezu ein orchestrales Volumen. Die Bearbeitung für die spezielle Besetzung des trioMOTION fügt weitere farbliche Aspekte hinzu. *Cortège* ist ein Stück von überschäumendem Elan, eines der heitersten Stücke von Lili Boulanger.

## Betsy Jolas *Etudes aperçues*

Über das 1992 entstandene Werk für Vibraphon und fünf Kuhglocken schrieb Betsy Jolas im Oktober 1992 an den Interpreten Thierry Miroglio: „Es wird wieder ein kurzes Stück für Vibraphon, eine Art Entwurf zu einer Etüde, diesmal aber mit zusätzlichen Schlaginstrumenten, die über den Tasten hängen... Deine fünf Kuhglocken? Warum nicht! Ich verspreche, dass ich Dir das Werk bis Ende November schicke.“ Miroglio führte das Werk am 28.5.1993 beim Macerata Festival in Italien erstmals auf.

## Barbara Kolb *Hommage to Keith Jarrett and Garry Burton*

Barbara Kolb schrieb zu ihrem Werk, das von der Nationalen Musiklehrer Vereinigung e.V. anlässlich einer Tagung 1976 in Dallas/Texas in Auftrag gegeben worden war:

„Nachdem ich den Kompositionsauftrag erhielt, kam mir der Gedanke, dass sich diese Besetzung gut für Jazz eignen würde. Damals interessierte ich mich sehr für Keith Jarretts Musik, obwohl ich keinerlei direkte Jazz-Improvisationserfahrung besaß. Hinzu kam, dass meine gesamte musikalische Laufbahn von den ‚Meistern‘ geprägt war, und ich das Bedürfnis verspürte mich von diesem disziplinierten Hintergrund zu befreien. Somit begab ich mich bei dieser Komposition auf neues und fremdes Terrain ... *Hommage* basiert auf einer kurzen Improvisation der Melodie „Grow your own“ von Jarrett, welche ich wortwörtlich von seiner

Platte ‚geklaut‘ habe. Zu diesem Grundgerüst kommen meine eigenen Ideen hinzu, was dann ein Potpourri aus Jarrett, Kolb und Erinnerung aus meiner Vergangenheit ergibt. P. S. Die Musik sollte nicht zu ernst genommen werden, sondern einfach spontan und direkt wirken.“

### Ulli Götte *Hommages*

*Hommages* entstand als zweite Auftragsarbeit für trioMOTION. Das vierteilige Werk, dessen Teile durch solistische Passagen verbunden sind, enthält – wie der Titel bereits andeutet – vier persönliche Würdigungen: Part I ist Miles Davis, Part II der Gruppe Weather Report, Part III Béla Bartók und Part IV den beiden Minimalisten Steve Reich und Philip Glass gewidmet. Es sind Widmungen, die einhergehen mit jeweiligen Andeutungen musikalischer Charakteristika der einzelnen Widmungsträger. Part IV, der in diesem Konzert uraufgeführt wird, ist wechselweise geprägt von schwebenden, fließenden Figuren und rhythmisch-polyphonen Strukturen. Eine dauerhafte Spannung, die sich nie richtig auflöst.

### Heike Beckmann *YVY*

In ihrer Komposition *YVY*, deren Titel und Satzbezeichnungen die Komponistin der einzigen heute noch in Südamerika gesprochenen indianischen Sprache Guarani entnahm, fließen spätimpressionistische Klangfarben, zeitgenössische Spieltechniken, polyrhythmische Elemente südamerikanischer Musik und rhythmisch-harmonische Elemente populärer Musik ein und verweben sich zu einer vielfarbigen eigenen Klangwelt. *YVY* bedeutet Welt, Erde, aber auch Boden, Land, Süden und besteht aus den drei Sätzen *YVYTU* (Luft), *Y* (Wasser) und *TATA* (Feuer). Und wie die wunderbar bildhafte Sprache Guarani, so will auch *YVY* in seinen Grundelementen Bilder erschaffen, die in ihrer Lust am Tänzerischen, am Fließen und an gebündelter purer Energie berühren. Das Werk, ursprünglich für Flöte und Klavier geschrieben, wurde mit Einwilligung der Komponistin von Rüdiger Pawassar für die Besetzung des Ensembles trioMoTioN arrangiert.



## **Fanny Hensel-Mendelssohn**

(14. November 1805 – 14. Mai 1847)

Jubiläumskonzert

**Duette** für Frauenstimmen und Klavier  
auf Texte von Heinrich Heine

Wenn ich in deine Augen seh' (1838)

Aus meinen Tränen sprießen (1838)

Im wunderschönen Monat Mai (1837)

Mein Liebchen, wir saßen beisammen (1840)

**Terzette** für Frauenstimmen a cappella

Wiedersehen (Johann Gustav Droysen) 1829

Frühzeitiger Frühling (J. W. v. Goethe) 1836

Abschied (Heinrich Heine) 1835

Wand'l ich in dem Wald des Abends

(unbekannter Dichter) 1835

Winterseufzer (August H. von Platen) 1836

**Terzett** für Frauenstimmen und Klavier

Waldruhe (Dichter unbekannt) 1841

**Klavierquartett As-Dur** (1822)

Allegro moderato

Larghetto

Tempo di Minuetto

**Klaviertrio d-Moll** op.11 (1846/47)

Allegro molto vivace

Andante espressivo

Lied – Allegretto

**Faust, 2. Teil** (J.W. v. Goethe), **1. Szene** (1843)

für Solosopran, vierstimmigen Frauenchor und Klavier

Anna Palupski, Sopran  
Veronika Dorda-Kirschner, Klavier

Frauenchor Cantabile, Leitung Angela Richter  
Andreas Lehmann, Violine  
Antje Schmidt, Viola  
Wolfram Geiss, Violoncello  
Vera Weht, Klavier  
Moderation Christel Nies

## Duette, Terzette

Außer den Klavierwerken wurden die ein- und mehrstimmigen Lieder Fanny Hensels von ihren Zeitgenossen besonders geschätzt. Befreundete Sängerinnen und Sänger baten oftmals um Abschriften der Vokalwerke, die sie bei den berühmten Sonntagsmusiken oder bei Einladungen im Hause Mendelssohn in der Leipzigerstraße 3 in Berlin gehört hatten. Der Saal des Gartenhauses mit Platz für mehrere hundert Zuhörer bot Fanny die Möglichkeit, ihre Werke in einen zumindest halböffentlichen Rahmen von den besten Musikern Berlins aufführen zu lassen. Hier und auch bei sonstigen geselligen Anlässen im Hause Mendelssohn wurden ihre Lieder, Duette und Terzette gesungen, wobei Fannys jüngere Schwester Rebecca (1811–1858) mit ihrer schönen Sopranstimme eine tragende Rolle spielte. Als Textdichter wählte Fanny außer Freunden wie Friederike Robert und Johann Gustav Droysen Heinrich Heine und vor allem den von der Familie hochverehrten Goethe, der sie zur Komposition von mehr als dreißig Liedern, Duetten, Terzetten und einem Chorlied inspirierte. Mehr als die musikalische Form interessierte sie die Textausdeutung und die Wiedergabe der jeweiligen Stimmung der Gedichte. Zu den Vokalwerken von Fanny Mendelssohn zählen insgesamt 249 Lieder für eine Singstimme und Klavier, mehr als zwanzig Duette mit Klavierbegleitung oder a cappella, zahlreiche Chorlieder und Terzette. Der überwiegende Teil der Duette und Terzette entstand in der Zeit zwischen 1835 und 1841.

## Klavierquartett As-Dur

Die ersten Kammermusikwerke der Geschwister Felix (3.2.1809 – 4.11.1847) und Fanny Mendelssohn entstanden im Jahr 1822. Es waren Klavierquartette, die sie als Schüler von Carl Friedrich Zelter in einer Art Wettstreit schrieben ohne daran zu denken, dass sich später einmal die Öffentlichkeit dafür interessieren würde. Während Fanny nur ein Klavierquartett komponierte, überrundete der um dreieinhalb Jahre jüngere Bruder Felix sie mit gleich drei Werken dieser Gattung, die er in den Jahren 1822, 1823 und 1824 im Alter von 12, 13 und 14 Jahren schrieb. Während seine Quartette nach der Fertigstellung gleich in den Druck gingen, ließ Fanny ihr Quartett mit einigen früheren Kompositionen lediglich „zusammenbinden“, um sie für die Familie aufzuheben. Den „Handwerkssegen“ zum Druck und zur Veröffentlichung einiger ihrer Werke erhielt sie von Felix erst 1846.

Fanny begann mit der Arbeit an ihrem dreisätzigen Klavierquartett am 1. Mai 1822 im Alter

von sechzehn Jahren und beendete sie als Siebzehnjährige am 23. November 1822 nach ihrem ersten Besuch bei Goethe. In einem Brief an ihren Lehrer Zelter schrieb sie 1822: „Mit dem Quartett rückt es langsam vor, ich bin im Mittelsatze. Wenn Sie nicht dabei sind, will die Arbeit gar nicht rutschen.“ Dem weit ausgreifenden 1. Satz „Allegro moderato“, dem die Sonatenhauptsatzform zugrunde liegt, folgt ein langsamer Satz in Reprisesform mit kontrastierendem Mittelteil. Der letzte Satz „Tempo di Minuetto endet mit einem besonders für den Klavierpart virtuosen Presto. Die Uraufführung des Klavierquartettes fand erst 1988 nach 166 Jahren im Gasteig München statt mit Renate Eggebrecht, Violine; David Cann, Viola; Friedemann Kupsa, Violoncello und Stefan Mickisch, Klavier.

## Klaviertrio d-Moll op. 11

Fanny Hensels einziges Klaviertrio entstand 1846/47 und wurde kurz vor ihrem Tod am 14. Mai 1847 bei einer der „Sonntagsmusiken“ im Haus Mendelssohn uraufgeführt. Im März 1847 notierte sie: „Ich bin mit einem Trio beschäftigt, das mir sehr zu schaffen macht.“ Am 11. April 1847 übernahm sie bei einer Aufführung in einer „Sonntagsmusik“ anlässlich des Geburtstages ihrer Schwester Rebecca selbst den virtuosen Klavierpart. Fanny war eine geniale Pianistin, sie galt zu ihrer Zeit als die beste Pianistin Berlins!

Dem stürmischen 1. Satz Allegro – molto vivace – folgt ein besinnliches Andante espressivo, dem sich ein kurzer gesanglicher 3. Satz – Lied: Allegretto – anschließt. Fanny bezeichnet hier ganz bewusst den 3. Satz als „Lied“, während Felix in ähnlichen Werken bei der allgemein übliche Bezeichnung „Scherzo“ blieb. Das Finale – Allegretto moderato – bildet den leidenschaftlich, virtuosen Abschluss.

## Faust, 2. Teil (J. W. v. Goethe), 1. Szene

Im Oktober des Jahres 1843 fand die Uraufführung des Werkes im Rahmen der „Sonntagsmusiken“ im Hause Mendelssohn statt. Der Erfolg der Aufführung gab Fanny Hensel großen Auftrieb, ihre kompositorische Tätigkeit wieder aufzunehmen nach einer längeren Zeit der Resignation. Auch wollte sie nach längerer Pause die „Sonntagsmusiken“ wieder durchführen. Dem wieder erwachten Engagement ging ein Besuch bei ihrem Bruder Felix in Leipzig voraus, der in vielerlei Hinsicht anregend für sie war. Felix arbeitete gerade an der Fertigstellung seiner Schauspielmusik zum Sommernachtstraum von Shakespeare, und auch Fanny interessierte sich zunehmend für die Sphäre der Elfenmusik auch im Hinblick auf ein eigenes Werk. Kurz nach der Rückkehr nach Berlin, am 23. März 1843, begann sie mit der Komposition der Faust-Szene. In dieser Zeit war auch der französische Komponist Charles Gounod (1818–1893) in Berlin und häufig Gast im Hause Mendelssohn. Fanny schrieb in ihr Tagebuch: „... Seine Anwesenheit war mir eine sehr lebhaft musikalische Anregung, da ich erstlich sehr viel gespielt und sehr viel über Musik mit ihm gesprochen habe ...“ Möglicherweise könnten diese Gespräche bei Gounod die Idee ausgelöst haben, seine Oper *Faust* (1859) zu schreiben, die in Deutschland meistens unter dem Titel *Margarete* aufgeführt wird.

Fanny bot dem befreundeten Sänger Franz Hauser in Wien ihre neue Komposition an, in der Hoffnung, auch hier dafür ein Publikum zu finden. Sie schrieb ihm u.a.: „Um leichter in die Höhe zu kommen, habe ich sie (die Szene) für lauter Weiberkehlen gesetzt.“

Fanny Hensel hält sich in ihrer Faust-Szene für Solo-Sopran (Ariel), einem vierstimmigen Frauenchor (Elfenchor), einem Vokalquartett (aus dem Chor besetzt) und Klavier streng an den Goethe-Text. Vertont hatte sie nur den Anfang der ersten Szene, eine Elfenzene, in der Faust selbst nicht erscheint. Ursprünglich hatte sie wohl an ein Stück für Orchester gedacht. So schrieb sie bescheiden an Hauser: „Eigentlich sollte das Stück wol für Orchester gesetzt seyn, es ist so gedacht, aber da haben Sie wieder die Freuden des Dilettantismus, erstlich schreibe ich sehr schlecht für Orchester, zweitens, wenn es auch ein Meisterstück wäre, würde ich es doch ewig als mein eigener Clavierauszug vortragen müssen, also, ich spare mir die Mühe u. die Partitur gehört unter die vielen Thaten, die ewig von mir ungethan bleiben werden.“

Weitere Ausführungen zu Fanny Hensels *Faust, 2. Teil, 1. Szene* finden sich bei Renate Hellwig-Unruh „Eigentlich sollte das Stück wol für Orchester gesetzt seyn ...“ in *Fanny Hensel, geb. Mendelssohn Bartholdy „Das Werk“*, edition text + kritik.

Allegro moderato. Innigtho. ma 12/16 Am 1812

Klavierquartett von Fanny Mendelssohn Bartholdy, S. 1

## **Violine, Klarinette, Klavier**

**Dmitri N. Smirnov**  
\*1948

**Trinity Music** op. 57 (1990) DE  
für Klarinette, Violine und Klavier

**Ruth Crawford**  
1901–1953

**Sonate** (1926)  
für Violine und Klavier  
I. Vibrante, agitato  
II. Buoyant  
III. Mistico, intenso  
IV. Allegro

**Galina Ustvolskaya**  
1919–2006

**Trio** (1949)  
für Violine, Klarinette und Klavier  
I. Espressivo  
II. Dolce  
III. Energico

**Elena Firsova**  
\*1950

**Verdehr-Terzett** op. 45 (1990) DE  
für Violine, Klarinette und Klavier

**Ida Gotkovsky**  
\*1933

**Trio** (1990)  
für Violine, Klarinette und Klavier

Otfrid Nies, Violine  
Stefan Hülsermann, Klarinette  
Hellmuth Vivell, Klavier

## Dmitri N. Smirnov *TRINITY MUSIC*

Die *TRINITY MUSIC*, ein Auftragswerk für das amerikanische VERDEHR TRIO, entstand im März 1990. Die drei Instrumente werden als dreifache Einheit behandelt, wie ein Super-Instrument dreifacher Natur, welches die Eigenheiten von Holzblasinstrument, Streich- und Tasteninstrument miteinander verbindet. Smirnov sieht hierin ein kleines Modell als Symbol für die Erschaffung der Welt durch die Heilige Dreieinigkeit. Die Musik ist sanft und ruhig; zarte Farben und Bewegungen kreieren eine geheimnisvoll nachdenkliche Atmosphäre.

## Ruth Crawford *Sonate für Violine und Klavier*

Die 1926 entstandene Sonate wurde 1927 in einem Konzert der League of Composers uraufgeführt. Das Werk zeigt das breite Ausdrucksspektrum, über das die damals 25-jährige Komponistin bereits verfügte. Zu dieser Zeit hatte sie sich u.a. intensiv mit den Werken und der Philosophie von Alexander Skrjabin beschäftigt. Ihre Tonsprache lässt auch an eine gewisse Nähe zur frei-atonalen Phase der Schönberg-Schule denken, obwohl sie sich erst ab 1929 mit den Werken von Arnold Schönberg, Alban Berg und Anton Webern beschäftigte. Mit dem amerikanischen Komponisten Charles Ives (1874–1954) verband sie der Wunsch, die Musik aus dem Korsett gleichmäßiger metrischer Perioden und Abläufe zu befreien. Der erste Satz der Sonate bezieht hieraus seinen rezitativisch-rhapsodischen Charakter. Der zweite Satz – eine Art tänzerisches Intermezzo – trägt den Titel „Buoyant“ (unbekümmert, heiter). Die Unterstimme des Klaviers strukturiert den Satz durch ein rhythmisches Motiv, das als Ostinato den 9/8-Takt in 5 + 4 Achtel aufteilt. Der rhythmisch-spielerische Reiz entsteht, indem dieses Ostinato durch die Oberstimme des Klaviers und durch die Violine so überlagert wird, dass die Betonungen innerhalb des 9/8-Taktes sich permanent verschieben. Gelegentlich lugt dabei wie augenzwinkernd ein angedeuteter kleiner Walzerrhythmus um die Ecke. Der gesangliche dritte Satz ist mit dem kraftvollen Finale nahtlos verbunden. Dieses abschließende Allegro zeigt eine spannungsgeladene, kontrapunktische Arbeit voller Ecken und Kanten.



## Galina Ustvol'skaya *Trio*

Das dreisätzigige *Trio* entstand 1949 und erhielt 1975 nach vielen Überarbeitungen durch die Komponistin erst seine endgültige Gestalt. Trotz der Kontrapunktik und der kanonischen Stimmverläufe ist Ustvol'skayas unerbittliche rhythmische Hartnäckigkeit und Atonalität ausgeprägt. Die häufigen *Espressivo*-Teile und die ständigen Taktwechsel weisen auf ihre späteren Werke hin. Während der erste Satz rhythmisch aufgelockert erscheint, wird der dritte Satz *Energico* bis kurz vor seinem Ende von beharrlichen Viertelnoten beherrscht. Der langsame Satz ist zunächst Klarinette und Violine vorbehalten, nur zart mischt sich das Klavier hinzu.  
(Aus: *Werkbeschreibung Sikorski-Verlag*)

## Elena Firsova *Verdehr-Terzett*

Das *Verdehr-Terzett* entstand 1990 im Auftrag des amerikanischen VERDEHR TRIOS. Wie auch andere von Firsovas Werken hat das Trio einen direkten Bezug zu einem Gedicht von Ossip Mandelstam; sie wählte hierfür ein Gedicht aus dem Jahr 1920 aus „Ich habe das Wort vergessen, welches ich sagen wollte“. Auch ihren Kompositionen *Stygisches Lied* (1989) und *Geheimer Weg* (1992) liegt dieses Gedicht zugrunde. Die Werke *Verdehr-Terzett* und *Stygisches Lied* sind zwei kammermusikalische Versionen (instrumental und vokal/instrumental) der kompositorischen Ideen, die Firsova später in dem groß angelegten Werk *Geheimer Weg* für Sopran und Sinfonieorchester entwickelte.

## Ida Gotkovsky *Trio für Violine, Klarinette und Klavier*

Das 1990 entstandene Werk, ein Kompositionsauftrag der Michigan State University, schrieb Gotkovsky für das VERDEHR TRIO. Es ist ein Werk von groß angelegter und lyrischer Expressivität, das über virtuose Instrumentaltechnik zu einer weit ausgedehnten musikalischen Entwicklung führt. Dabei sind jedem der drei Instrumente äußerst dankbare Aufgaben zugewiesen. Die Strenge der Form und die Gegensätzlichkeit der Farben und der Atmosphäre geben den Spielern die Möglichkeit zu vielfältiger Ausdrucksweise. Die Komposition ist eine Synthese der konzertanten Form, die sich in das Repertoire der Kammermusik einfügt.



17. März 2006, Lutherkirche Kassel

## **Stimme – Percussion – Kontrabass**

Barbara Höfling, Mezzosopran  
Cornelia Monske, Percussion  
Ekkehard Beringer, Kontrabass

### **Kaija Saariaho**

\*1952

aus: **Six Japanese Gardens** (1993–95)  
für Percussion und Elektronik  
Tenju-an garden of Nanzen-ji  
Kinkaku-ji  
Ryoan-ji  
Saiho-ji  
Daisen-in

### **Sofia Gubaidulina**

\*1931

**Ein Engel** (1994)  
für Alt und Kontrabass

### **Keiko Abe**

\*1937

**Dream of the Cherry Blossoms** (1984)  
für Marimba

### **Eckhard Kopetzki**

\*1960

**The Garden of Love** (2005)  
für Alt, Kontrabass und Marimba

### **Sofia Gubaidulina**

**Galgenlieder à 3** (1996)  
15 Stücke für Gesang, Schlagzeug und Kontrabass  
Auf Gedichte von Christian Morgenstern  
Die Mitternachtsmaus  
Das Nachdenken (instrumental)  
Das ästhetische Wiesel  
Das Knie  
Das Spiel I (instrumental)  
Das Spiel II (instrumental)  
Die Beichte des Wurms  
Psalm  
Der Tanz  
Das Gebet  
Das Fest des Wüstlings  
Improvisation  
Fisches Nachtgesang  
Nein!  
Das Mondschaf

## Kaija Saariaho *Six Japanese Gardens*

Wohl nichts hat die japanische Gartenkunst mehr beeinflusst, als die uralte Liebe der Japaner zu ihrer Landschaft. Ob es sich um in Kies gesetzte Steingruppen handelt, oder um Miniaturen berühmter Landschaften – in ihrer schlichten Schönheit laden die Gärten zur Meditation ein. Für Kaija Saariaho waren die Gärten um Kyoto Inspirationsquelle für das 1993–95 entstandene Werk für Schlagzeug und Elektronik. Jeder einzelne Satz öffnet einen spezifischen Blick auf das verwendete rhythmische Material, angefangen vom rhythmisch stark vereinfachten ersten Satz, in dem die wichtigsten Instrumente der Komposition quasi einzeln vorgestellt werden, bis hin zu sich überlappenden Ostinatofiguren und komplizierter Polyrhythmik. Dabei wechseln rhythmisches Material und rein kolorierendes.

Durch hinzugefügte Elektronik wird eine neue Welt geschaffen, die Raum zur Assoziation bietet. Stimmungen von Naturphänomenen werden zur klanglichen Gestalt. Naturstimmen, rituelle Gesänge und Instrumente aus dem Umfeld der Gärten dienten Saariaho als Material, das sie mit elektronischen Mitteln verfremdet hat. Die vorgemischten Abschnitte werden durch die Percussionistin während des Stückes von einem Macintosh Computer mittels eines Fußpedals ausgelöst.

Der auskomponierte Schlagzeugpart und die technisch bearbeiteten Klänge überlagern und verweben sich zu einer sehr poetisch anmutenden Musik. Das Werk ist dem Andenken Toru Takemitsus gewidmet.

## Sofia Gubaidulina *Ein Engel*

Das Werk entstand im Jahre 1994 aus Anlass des 60. Geburtstages von Ulrich Eckhardt, dem langjährigen Leiter der Berliner Festspiele, und ist ihm gewidmet.

### *Ein Engel* (Else Lasker-Schüler)

Ein Engel schreitet unsichtbar durch unsere Stadt,  
Zu sammeln Liebe für den Heimgekehrten,  
Der noch den Nächsten – über sich – geliebet hat, –  
Schon eine Träne für den Liebenswerten,  
Ein Auge, das für seine Seele leuchtet,  
Ein reines Wort, von deines Mundes rotem Blatt –  
Für ihn, dem alle Sorgen ihr gebeichtet;  
In seinem herben Troste lag schon seine Tat.

## Keiko Abe *Dream of the cherry blossoms*

Als Keiko Abe einst unter einem blühenden Kirschbaum stand, wirbelte ein plötzlich einsetzender Frühlingswind die Blütenblätter durch die Luft, umhüllten sie wie in einem Schneesturm und trugen sie weit fort aus der Wirklichkeit in eine Welt herrlicher, phantastischer und geheimnisvoller Ruhe. Aus der Ferne vermeinte sie das traditionelle japanische Lied „Sakura, Sakura“ (Kirschblüte, Kirschblüte) zu vernehmen. Aus dem Traum erwacht, eilte

sie nach Hause und komponierte das Stück *Dream of the cherry blossoms*. Basierend auf dem Zentralton „E“ werden Fragmente des Volksliedes verarbeitet.

### Eckhard Kopetzki *The Garden of Love*

Eckhard Kopetzki schreibt: *The Garden of Love* entstand im Oktober 2005 für ein Konzert im Goethe-Institut Boston/USA und wurde dort am 31. Oktober 2005 uraufgeführt. Auf der Suche nach einem geeigneten Text stieß ich zufällig auf die Gedichte von William Blake (1757–1827), die mir sofort zusagten. Speziell dieses Gedicht habe ich ausgesucht, da ich mystische, religiöse Texte bevorzuge; in einer früheren Komposition habe ich den „Sonnen- gesang“ von Franz von Assisi vertont. Der Text liegt immer in einer verständlichen Sopranlage, so dass er auch für die Zuhörer nachvollziehbar bleibt. Die musikalische Gestaltung orientiert sich am Text und soll diesen in seiner Wirkung verstärken.“

#### *The Garden of Love* (William Blake)

I went to the Garden of Love  
And I saw what I never had seen  
A Chapel was built in the midst  
where I used to play on the green.

And the gates of the Chapel were shut  
And “Thou shalt not”. Writ over the door.  
So I turn’d to the Garden of Love  
That so many sweet flowers bore.

And I saw it was filled with graves  
And tomb – stones where flowers should be  
And priests in black gowns were walking their rounds  
And binding with briars my joys and desires.

### Sofia Gubaidulina *Galgenlieder à 3*

Christian Morgenstern behauptete stets, dass sich die zwei Richtungen seiner Poesie, die anthroposophisch-mystische und die burlesk-humoristische, nicht widersprechen würden. Der hochgradige Unsinn, der Nonsens, das Absurde sei lediglich eine Fortsetzung und möglicherweise ein noch tieferer Aspekt der mystischen Erkenntnis.

Für meine rein künstlerische Aufgabe fand ich diese Dualität außerordentlich reizvoll, da sie Anlass gab zu überraschenden Modulationen von einem Zustand in einen anderen. Mir gefällt sehr, wenn die Sängerin nach der grotesken Nummer „Das Knie“ und zwei eingescho- benen instrumentalen Zwischenspielen ganz ernsthaft davon singt, wie ihr der Wurm in der Muschel „sein Herze offenbart“ hat. Oder wenn sich nach dem Stück „Nein“, in dem der Strick mit übertriebener Expressivität weint und sich wollüstig nach einem Opfer am Galgen sehnt, in Nr. 15 („Das Mondschaft“) die Stimmung plötzlich aufhellt.

In dieser Poesie ist die Sympathie, die Liebe (eine stille, nicht vorgetäuschte Liebe) zur Welt der Geschöpfe – zu den Tieren und Dingen – besonders reizend. (Gemeint sind Dinge im Rilkeschen Sinne, wo das DING auch von innen her als etwas Essentielles und nicht nur äußerlich Existierendes betrachtet wird) Hier wird die Welt der Geschöpfe lebendig und beginnt sich mit wichtigen philosophischen Lebensfragen auseinanderzusetzen.

Großartig ist auch, dass diese von innen her leuchtende Ernsthaftigkeit nach außen hin nur zur Hälfte seriös ist. Sie bleibt immer ein Spiel – ein Spiel mit der Sprache, ein Spiel mit den Gesetzmäßigkeiten der Poesie und ein Spiel, wie man mit den Möglichkeiten der Phantasie die Grenzen der Alltäglichkeit, die Grenzen unserer technisierten und ideologisierten Welt überschreiten kann; wie man „aussteigen“ und eintreten kann in die Welt der herrlichen Illusion, der Zärtlichkeit, der lichten Momente und sehr häufig auch der Trauer. Und dennoch bleibt es immer ein Spiel ...

Auch für den Komponisten bedeutet dies eine hervorragende Möglichkeit, eine kunstvolle, nahezu theatrale Situation zu erfinden, in der Spiel, Fröhlichkeit und phantasievolle Einfälle einander abwechseln – wie auch eine ernsthafte Liebe zur Welt, zum Leben und ... zum Tod.

*Sofia Gubaidulina (Übersetzung: Ulrike Patow)*





**Charlotte Seither** (\*1965)  
Komponistinnen-Porträt

**Playing both ends towards the middle** (2000)  
für Violine und Violoncello

**Echoes, edges** (2001)  
für Klavier

**Merging strain** (1999)  
für Violoncello

Gesprächsrunde mit Charlotte Seither,  
Christel Nies und dem Ensemble;  
Moderation: Leonhard Scheuch

**Fünf Bruchstücke** (1990)  
für Violoncello und Klavier

**Itinéraire** (2005)  
für Klavier

**Champlève** (1994)  
Violoncello und Klavier

***elole* Klaviertrio**  
Uta-Maria Lempert, Violine  
Matthias Lorenz, Violoncello  
Stefan Eder, Klavier  
Moderation: Charlotte Seither

Charlotte Seither schreibt zu ihren Kompositionen:

### *Playing both ends towards the middle*

Das Werk entstand aus dem Versuch, eine musikalische Form zu finden, die von zwei Streichern alleine ausgefüllt werden kann, in der diese gleichwohl aber auch ihre spezifischen Klangmöglichkeiten ausloten können. Ich entschied mich, die Stimmen wie eine Schnur zu denken, die sich immer wieder auffasert, verdickt, zusammenschließt und deren Enden aufeinander zugespielt werden.

### *Echoes, edges*

*Echoes, edges* entstand als Pflichtstück für einen Klavierwettbewerb, bei dem ich den Spielern Raum für eine möglichst persönliche, deutlich voneinander abgrenzbare Interpretation geben wollte. Ich entschied mich, einen zwar vollständig ausnotierten Zusammenhang darzustellen, auf Tempoangaben jedoch ganz zu verzichten, so dass die innere Grammatik, die Zurichtung der verschiedenen Bildhaftigkeiten wie auch der Bogen des Ganzen maßgeblich von der persönlichen Aneignung des Notentextes bestimmt wird. Eigene Klang- und Sprachräume sollten – bei aller Dezidiertheit des Notentextes – auffindbar und gestaltbar sein, dennoch war mir ein strenger, sehr genau festgelegter Textkodex wichtig. Das Stück arbeitet mit verschiedenen Ebenen der Echo- und Kantenbildungen, die sich auf vielfältige Weise miteinander durchsetzen.

### *Merging strain*

In *Merging strain* interessierte es mich, mit langen, geraden Linien zu arbeiten, die sich gelegentlich mehrstimmig oder aber in verschiedene Klangfarbenvarianten aufspalten. Es waren die Möglichkeiten der Bogenführung, die mich dabei ganz besonders reizten, die langsam erzwungene oder wirsch herbeigeführte Modifikation des Klanges, die die Frage der spielerischen Virtuosität auf eine andere Stufe stellt: Es ist die Virtuosität der Schwerkraft, des Schwebens und Gleitens der Bogenhand, die hier den Prozess der Entstehung des Tones bereits im Ansatz hörbar macht und auch seinen Verlauf stets biegsam ausformt.

### *Fünf Bruchstücke*

Es ist der Umgang mit Stille und Zeit, der im Mittelpunkt der *Fünf Bruchstücke* für Violoncello und Klavier steht. Gleichwohl setzt das Stück klare, bisweilen auch energische Gesten, in denen sich Klavier und Violoncello wechselseitig durchdringen. In keinem anderen Stück habe ich mich, wie hier, mit (verschobenen) Symmetrien beschäftigt. Gleichwohl ist es stets aus der freien Erfindung entstanden.

## *Itinéraire*

Zu Beginn der Arbeit an *Itinéraire* (= Weg, Reisepfad) stand die Überlegung, dass ich einen möglichst subjektiven Tonfall für das Stück finden wollte. Die Fähigkeit des Pianisten (für den das Werk in Auftrag gegeben war), Klänge bis aufs Äußerste auszuloten und sie dennoch konturiert miteinander in Beziehung zu setzen, sollte zu einem maßgeblichen Ansatz der Interpretation werden. Ich entschied mich, zwei verschiedene Ebenen aufzuspannen: das Spiel auf den Tasten wie auch im Flügellinnenraum, und dieses auf verschiedene Weise miteinander zu verschränken. Es war das Schattieren und Aufbrechen der Klänge nach innen, das mich interessierte, und das eine recht spezifische Form der Kommunikation zwischen beiden Ebenen ermöglichte.

## *Champlève*

Ausgangspunkt war die Überlegung, dass ich die traditionelle Funktion der Instrumente, wie sie sich im klassischen Klaviertrio ähnlich einer Pyramide darlegt (das Klavier gibt das harmonische Fundament, das Cello übersetzt dieses ins Lineare, die Violine in die figurative Vertikale) zunächst außer Kraft setzen wollte. Die Entwicklung eines synthetischen Verfahrens im Verlauf suchte ich hingegen durch andere Mittel zu ersetzen. Ich entschied mich, die Streicher wie zwei gleichberechtigte Partner zu behandeln, die sich erst aus der Brechung durch das Klavier zu einer übergreifenden Einheit zusammenschließen sollten.

## Komponistinnen zur Mozart-Zeit

**Maria Anna Martinez**  
(1744–1812)



**Arie** „Se per tutti ordisce amore“ (1769) (Metastasio)  
Bearbeitung für Stimme, Violine, Klavier

**Maria Margarete Danzi**  
(1768–1800)

**Sonata** in Es-Dur op. 1, Nr. 1  
aus: Trois Sonates pour le piano forte avec violon  
Allegro moderato  
Andante  
Allegretto

**Louise Reichardt**  
(1779–1826)

aus: **Sei Canzoni (Poesia di Metastasio)** op. V (1811)  
für Stimme, Violine, Klavier  
Canzone „Ombre a me“  
Notturmo  
Poesia

**Wolfgang Amadeus Mozart**  
(1756–1791)

**Arie: Un moto di gioja**, KV 580

**Josephine Aurnhammer**  
(1758–1820)

**VI Variazioni dell' Aria „Der Vogelfänger bin ich ja“**  
nel Opera Die Zauberflöte, del Sig. Mozart  
per Clavicembalo o Piano Forte

**Joseph Martin Kraus**  
(1756–1793)

**Sonata** a Violino e Basso in F-Dur  
Allegro moderato  
Andante  
Allegretto

**Maria Theresia Paradis**  
(1759–1824)



aus: **Zwölf Lieder auf ihrer Reise in Musik gesetzt**  
(1784/1786)  
An das Klavier  
Sophia an Siegwart  
Erinnerung ans Schicksal  
Auferstehungsmorgen

**Franziska Lebrun**  
(1756–1791)



aus: **Six Sonatas op. 1**  
for the harpsichord or pianoforte  
with an accompaniment for a violin (London 1780)

**Sonate** in Es-Dur op. 1, Nr. 2  
Allegro  
Tempo di Menuetto – Trio

**Wolfgang Amadeus Mozart**

**Arie: Schon lacht der holde Frühling**, KV 580

Traudl Schmaderer, Sopran  
Isabel Schau, Barockvioline  
Claudia Schweitzer, Hammerflügel  
Christel Nies, Moderation

**Clara Schumann**  
**Fanny Mendelssohn-Hensel**  
**Rebecca Clarke**

**Clara Schumann**  
(1819–1896)

**Trio** g-Moll op. 17 (1846)  
für Klavier, Violine und Violoncello  
I. Allegro moderato  
II. Scherzo (Tempo di Menuetto)  
III. Andante  
IV. Allegretto

**Rebecca Clarke**  
(1886–1979)

**Trio** (1921)  
für Violine, Violoncello und Klavier  
I. Moderato ma appassionato  
II. Andante molto semplice  
III. Allegro vigoroso

**Fanny Mendelssohn-Hensel**  
(1805–1847)

**Klaviertrio** d-Moll op. 11 (1846/47)  
I. Allegro molto vivace  
II. Andante espressivo  
III. Lied (Allegretto)  
IV. Finale (Allegro moderato)

Katalin Hercegh, Violine  
Wolfram Geiss, Violoncello  
Lynn Kao, Klavier

Werkbesprechungen zu

Clara Schumann *Klaviertrio g-Moll* auf Seite 116

Rebecca Clarke *Trio für Violine, Violoncello, Klavier* auf Seite 26

Fanny Mendelssohn-Hensel *Klaviertrio d-Moll op. 11* auf Seite 63

**Freitag, 10. November 2006**  
**20.00 Uhr Lutherkirche Kassel**

Eintritt: €12,-/ Studenten €8,- (Abendkasse ab 19.00 Uhr)

# Klaviertrios

von

**Clara Schumann**  
**Fanny Mendelssohn-Hensel**  
**Rebecca Clarke**



**Katalin Hercegh, Violine**  
**Wolfram Geiss, Violoncello**  
**Lynn Kao, Klavier**

**KOMPONISTINNEN UND IHR WERK**

Leitung: Christel Nies



## **Klavier-Recital**

Hellmuth Vivell

**Grete von Zieritz**

1899–2001

**Präludium und Fuge** c-Moll (1924)

**Ilse Fromm-Michaels**

1888–1986

**Acht Skizzen** op. 5 (1906)

Sostenuto

Moderato

Animato

Lento

Allegro moderato

Moderato

Tempo energico

Sostenuto

**Rebecca Saunders**

\*1967

„**Mirror, Mirror on the Wall**“ (1994)

**Clara Schumann**

1819–1896

**Variationen fis-Moll über ein Thema  
von Robert Schumann** op. 20 (1853)

**Marianne Martinez**

1744–1812

**Sonate Nr. 3** A-Dur

Moderato

Adagio

Tempo di Minuetto

**Lili Boulanger**

1893–1918

**Trois morceaux pour piano** (1914)

D'un vieux jardin

D'un jardin clair

Cortège

**Sofia Gubaidulina**

\*1931

**Chaconne** (1962)

## Grete von Zieritz *Präludium und Fuge c-Moll*

Das Maestoso des Präludiums beginnt mit der None C-Des, die von Akkorden gestützt und von wuchtigen Achtelbewegungen begleitet wird. Nach einem Ritardando beginnt im zwölften Takt ein gegensätzlicher, fließend melodischer Teil, wobei sich im neunten Takt wieder die None, diesmal melodieführend meldet. Eine gewaltige Steigerung mündet in das Maestoso, welches allargando im Forte Fortissimo das Präludium beschließt. Die darauffolgende vierstimmige Fuge beginnt ihr Thema ebenfalls mit der None C-Des und damit die erste Durchführung, moduliert im siebzehnten Takt in einem dreitaktigen Zwischenspiel nach Es-Dur, worin sich die zweite Durchführung vollzieht. Nach einer dritten Durchführung beginnt eine groß angelegte Schlusssteigerung, die mit dem Teiltzitat des Themas die Fuge im Forte beschließt. (Grete von Zieritz)

## Ilse Fromm-Michaels *Acht Skizzen op. 5*

Der Klavierzyklus, den Ilse Fromm-Michaels im Alter von 18 Jahren schrieb, gehört zu ihren ersten Kompositionen. Die expressiven Stücke in der Tradition des romantischen Charakterstückes zeigen neben Einflüssen von Brahms und ihren Mentoren Reger und Pfitzner schon die durchaus eigene Klangvorstellung der damals jungen Komponistin.



## Rebecca Saunders *Mirror, Mirror on the Wall*

In dem 1994, noch in der Zeit des Stipendiums bei Wolfgang Rihm, entstandenen frühen Klavierstück *Mirror, Mirror on the Wall* (Spieglein, Spieglein an der Wand), hatte Rebecca Saunders bereits ihren eigenen Stil gefunden. Der Spiegel aus dem Märchen „Schneewittchen“ findet seine Entsprechung in „gespiegelten“ Akkorden, deren Klangergebnis durch das stumme Niederdrücken bestimmter Klaviertasten jedoch nicht mit der Notation der Akkorde identisch ist. Hier stellt sich die Frage, ob ein Spiegelbild das Original wiedergibt, oder ob dieses durch die Spiegelung verzerrt wird. Das Werk spielt unter anderem auch mit den Elementen Geräusch („Pedalklopfezeichen“) und Stille (ein quasi stummer Walzer im Mittelteil). Rebecca Saunders: „In gewisser Hinsicht macht der Ton die Stille hörbar – oder das, was wir als Stille wahrnehmen. Es ist vergleichbar damit, dass Licht die Dunkelheit sichtbar macht.“ Die Komponistin verwendet zudem ein reiches Spektrum irrisierender Klänge.

## Clara Schumann *Variationen über ein Thema von Robert Schumann*

Clara Schumann schrieb die Variationen 1853 nach einer fünfjährigen Schaffenspause. „... es wird mir aber sehr schwer, – ich habe zu lange pausiert...“ notierte sie in ihr Tagebuch. Sie

schenkte Robert das Werk zu seinem 43. Geburtstag mit folgender im Autograph zu lesenden Widmung: „Meinem geliebten Manne zum 8ten Juni 1853 dieser schwache Wieder-Versuch von seiner alten Clara.“ In einem Brief an ihre Halbschwester Marie Wieck schrieb sie, dass Robert „... eine große Freude über das Werk hatte“. Die sieben Variationen, die Clara selbst als „knaupelich zu spielen“ beschrieb, zählen zu ihren bedeutendsten und reifsten Klavierwerken. Im November 1854 erschien das Werk als ihr op. 20 bei Breitkopf & Härtel im Druck. Auch Johannes Brahms komponierte 1854 Variationen über das gleiche Thema aus Robert Schumanns Albumblatt I fis-Moll aus den *Bunten Blättern* op. 99 und widmete diese als sein op. 9 Clara Schumann.



### Lili Boulanger *Trois Morceaux pour piano*

Die *Trois Morceaux pour piano* komponierte Lili Boulanger im Alter von 21 Jahren als junge Preisträgerin des „Prix de Rome“. Die beiden ersten Stücke *D'un vieux jardin* und *D'un jardin clair* beschreiben Gärten verschiedenen Charakters und verhalten sich in ihrer Stimmung komplementär zueinander. Die Farbigkeit des „alten Gartens“ schildert Boulanger mit kühnen Harmonierückungen, mit Nonenakkorden und Undezimenakkorden, mit dem Tristanakkord, und nicht selten verwendet sie den Tritonus. „In einem hellen Garten“ ist das heitere Gegenstück zum elegischen *D'un vieux jardin*. Zart wiegende Melodiebögen mit weit aus-

einandergefächertem Klang und fernöstlichen Anklängen sind hier zu finden. Der *Cortège* beschreibt einen festlichen Aufzug und ist mit seinem überschäumenden Elan eines der heitersten Stücke von Lili Boulanger.

### Sofia Gubaidulina *Chaconne*

Die *Chaconne*, Gubaidulinas erstes Auftragswerk, entstand 1963 gegen Ende ihrer Studienzeit am Moskauer Konservatorium. Gubaidulina schreibt: „Im Gegensatz zur herkömmlichen Chaconne ist diese ausgesprochen virtuos und kontrastreich. Sie besteht im Wesentlichen aus Akkordvariationen, die zum Ende hin eine starke dynamische Tendenz aufweisen.“ Auf den ursprünglichen Tanzcharakter im Dreiertakt verzichtete die Komponistin. Das Werk besteht, der Tradition folgend, aus einer Folge von Variationen über ein achttaktiges, akkordisches Thema, dessen Material auf vielfältige und kontrastierende Weise verarbeitet wird, um schließlich in „geläuterter“ Form wieder zu sich selbst zu finden.

# "MIRROR, MIRROR ON THE WALL"

Rebecca Saunders  
2/94 K'the

♩ = 60

U.C. →

U.C. →

10

U.C. →

[\* SMALL HANDS MAY NEED TO SUSTAIN L.H. WITH  
3. PED AND PLAY b.19 WITH BOTH HANDS

16

U.C. →

Edition Peters No. 7502  
© Copyright 1997 by Hinrichsen Edition, Peters Edition Ltd, London

7. September 2007, Lutherkirche Kassel

*... im spiegel – ich ...*

**Babette Koblenz**  
\*1956

**Sans Soleil** (1994)

**Younghi Pagh-Paan**  
\*1945

**Ne Ma-Um** (1996)

**Annette Schlünz**  
\*1964

**Journal n° 2** (Schneeland) Uraufführung (2007)  
Margit Kern gewidmet

Gespräch mit der Komponistin Annette Schlünz

**Sofia Gubaidulina**  
\*1931

**De profundis** (1978)



Margit Kern, Akkordeon

Der Titel *... im spiegel – ich ...* bezieht sich auf die reflektive Seite der Interpretation. Er bezieht sich auch auf den täglichen Akt der künstlerischen Tätigkeit ebenso wie der tägliche Blick in den Spiegel. Ich verstehe den Titel in seiner assoziativen Kraft. Die Frage „wer bist du heute, die mich heute aus dem spiegel ansieht“ hängt mit dieser Assoziation zusammen.

## Babette Koblenz *Sans soleil*

In der Übersetzung heißt der Titel „ohne Sonne“. Die Komponistin bezieht sich in diesem Werk auf einen japanischen Dokumentarfilm über die Stadt Tokio.

## Younghi Pagh-Paan *Ne Ma-Um*

Die Komponistin schreibt: „*NE MA-UM* schrieb ich im Jahr 1996 im Auftrag von Teodoro Anzellotti. Der koreanische Titel bedeutet „mein Herz“. Aus dem Gedicht von H. C. Artmann *Mein herz* (1949/50) erlaubte ich mir eine Zeile als Untertitel dieses Stückes zu setzen: „Mein herz ist die abendstille, geste einer atmenden hand.“

*Mein herz* (H. C. Artmann)

Mein herz ist das lächelnde kleid eines nie erratenen gedankens  
Mein herz ist die stumme frage eines bogens aus elfenbein  
Mein herz ist der frische schnee auf der spur junger vögel  
Mein herz ist die abendstille, geste einer atmenden hand  
Mein herz liegt in glänzenden weißen kästchen aus musselin  
Mein herz trinkt leuchtend gelbes wasser von der smaragdschale  
Mein herz trägt einen seltsamen tierkreis aus zartestem gold  
Mein herz schlägt fröhlich im losen regnen der mittwintersterne

(Suhrkamp Verlag)



## Annette Schlünz *Journal n° 2*

Die Komponistin zur Uraufführung ihres Werkes: „Mit *Journal n°1* (2005) für Blockflöte und Videofilm begann eine sich tagebuchartig fortsetzende Reihe von Solostücken, in denen „Augenblicke“ zu „Hörblicken“ werden. Die Auseinandersetzung mit einem einzigen Instrument als vielleicht anspruchsvollste in der Komposition durch die absolute Reduktion auf sich selbst, ist vergleichbar der nackten Konfrontation mit seinem eigenen ich. Es entsteht eine besondere Art von persönlicher Aufzeichnung, ein kompositorisches Tagebuch. Dabei wird es die verschiedensten Formen geben: bei *Journal n°1* geht die Konzeption der Komposition von einer Behandlung von Blockflöte und Video als jeweils eigenständiger Stimme aus.

*Journal n° 2* entstand unter Verwendung eines Textes von Ulrike Draesner (Im Taumel der Trennung), von welchem Fragmente in der Partitur stehen blieben und auch von der Musikerin artikuliert werden. Der räumlich gedachte Text übersetzt seine Spiralen in die Musik, die sich unter Nutzung der Zahlenproportionen des Gedichtes in die unterschiedlichsten Register drehen, um am Ende atemlos atmend zum Stillstand zu kommen. *Journal n° 2* entstand im Auftrag von Margit Kern und ist ein Kompositionsauftrag des Deutschen Akkordeonlehrer-Verbandes e. V.“

## Sofia Gubaidulina *De profundis*

Der Titel verweist auf den 130. Psalm „De profundis clamavi ad te, Domine, Domine exaudi vocem meam“ (Aus der Tiefe rufe ich, Herr zu dir; Herr erhöre meine Stimme), der mit dieser Verheißung endet: „... und er wird Israel erlösen aus allen seinen Sünden“. Diese Verheißung ist für Sofia Gubaidulina keineswegs selbstverständlich, vielmehr muss sie in einem langwierigen Prozess erarbeitet, bzw. errungen werden, in einem Prozess, den die Komponistin in diesem Werk musikalisch höchst überzeugend umsetzt.

### **KOMPONISTINNEN UND IHR WERK** *die andere konzertreihe* Leitung: Christel Nies



#### **3 x Neue Musik**

- > 7. September 2007, 20.00 Uhr Lutherkirche  
**„...im Spiegel - ich...“**  
Margit Kern, Akkordeon
  
- > 14. September 2007, 20.00 Uhr Lutherkirche  
**„für Stimme...“**  
Christel Nies, Stimme; Margit Kern, Akkordeon
  
- > 21. September 2007, 20.00 Uhr Lutherkirche  
**„blockflöte(n) modern, allein“**  
Jeremias Schwarzer, Blockflöten;  
Video und akustische Installation

**kasselkultur07**  
stadtprogramm im documenta-jahr

---

Konzerte in Verbindung mit *evangelisches forum kassel*  
gefördert vom Hessischen Ministerium für Wissenschaft und Kunst  
und dem Kulturrat der Stadt Kassel  
Medienpartnerschaft mit dem Hessischen Rundfunk

*... für Stimme ...*

**Betsy Jolas**

\*1926

**Caprice à une voix** (1975)

**Violeta Dinescu**

\*1953

**Mondnacht** (1985)

Stimme und Akkordeon

**Robert Schumann**

1810–1856)

**Mondnacht**

Stimme und Akkordeon

**Klaus Hinrich Stahmer**

\*1941

**Die Landschaft in meiner Stimme** (1978)

Stimme mit Toneinspielung

**Younghi Pagh-Paan**

\*1945

**Moira** (2004)

Stimme und Akkordeon

**Sofia Gubaidulina**

\*1931

**Brief an die Dichterin Rimma Dalos** (1995)

Stimme und Akkordeon

**Marek Kopelent**

\*1932

**Black and White Tears** (1972)

Stimme solo

Christel Nies, Stimme  
Margit Kern, Akkordeon





### Betsy Jolas *Caprice pour une voix*

Die *Caprice pour une voix* entstand 1975 als Auftragswerk für einen Wettbewerb und sollte von jeder beliebigen Stimmlage aufgeführt werden können. Das Werk besteht aus insgesamt zehn Sequenzen, von denen vier obligatorisch sind mit genau notierten Tonfolgen, Tempoangaben und entsprechenden Notenschlüsseln für die jeweilige Stimmlage. Die sechs anderen Sequenzen, teilweise grafisch notiert, sind frei wählbar in Auswahl und Abfolge, wobei Wiederholungen vermieden werden sollen. Dem Tonmaterial liegt eine bestimmte Reihe zu Grunde. Eine der sechs optionalen Sequenzen ist ein Lied,

welches in französischer oder englischer Sprache, oder in beiden gesungen werden kann: *Mais la nuit ne veut pas s'en aller, et le jour ne peut se lever*, oder *For night will never leave again, and day will never come again*.

Die Laut- oder Wortvorgaben der fünf anderen Sequenzen sind meist diesem Text entnommen. Das Werk beginnt mit einem gesummtten „Entrée“ und endet gleichermaßen mit einem „Sortie“. Das mehrfach erklingende „G“ des Klaviers (gespielt von der Interpretin) soll lediglich als Orientierungsstütze dienen. Betsy Jolas schreibt: „Ohne zu detailliert auf die gefundenen Lösungen einzugehen, möchte ich lediglich, dass diese *Caprice* (im Sinne von Paganini) der Interpretin oder dem Interpreten ein gewisses Maß an freier Auswahl lässt. Jeder nach seinen Möglichkeiten, ausgehend von einer Anzahl von Spielanweisungen.“

### Violeta Dinescu *Mondnacht*

In diesem Stück belebt Dinescu das vor allem durch Robert Schumanns Vertonung bekannte Gedicht Joseph von Eichendorffs durch eine ganz neue musikalische Fassung. Ursprünglich für Mezzosopran und Orgel geschrieben, wird in diesem Konzert mit Einverständnis der Komponistin der Orgelpart vom Akkordeon übernommen. Die teilweise grafische Notation gibt den Interpreten zwar Hinweise für die Ausführung, sie ist aber nicht im Detail vorformuliert. Hier genügen Andeutungen, um ein Nachtstück zu Gehör zu bringen, das dem Geheimnisvollen der im Gedicht thematisierten Sehnsucht der Seele voller Expressivität nachspürt.

### Klaus Hinrich Stahmer *Die Landschaft in meiner Stimme*

Das Werk lotet die Möglichkeiten der menschlichen Stimme spielerisch aus und bringt dies in Form einer musikalischen Grafik zu Papier. Die Komposition kann sowohl chorisch von mehreren Interpreten realisiert werden wie auch von einer einzelnen Stimme. Für die vorliegende Einspielung wurden im „Multiplay-Verfahren“ mehrere Aufnahmen von Christel Nies collagiert zu einer Klanglandschaft, nur und ausschließlich produziert mit den Mitteln von

Stimmbändern, Kehlkopf, Mundhöhle, Lippen und Atmung. Im Konzert fügt die Interpretin zur eingespielten Tonaufnahme eine weitere Tonspur live hinzu. Diese Version des Werkes hat Christel Nies erstmals 1992 im Rahmen der documenta IX in Kassel aufgeführt.

### Younghi Pagh-Paan *Moira*

Das Stück beinhaltet das Ende von Antigone, die sich beschwörend an Kreon wendet:  
Geht! Geht! Lasst mich! Weh, weh mir! Lasst mich! Geht!

Es naht der Tod. Weh, weh mir, es naht der Tod. Weh mir! Es naht der Tod.

Lebendig soll ich steigen in die Gruft. Doch, doch, wenn die Götter wollen, dass ich leide, so lerne ich im Tod wohl meine Schuld. Wenn aber meine Feinde schuld, dann treffe gleiches Schicksal sie, das mir verhängt.

Das Stück ist zu einer Kernzelle von Pagh-Paans Kammeroper MONDSCHATTEN (2002/2005) geworden.

Wenn Simone Veil in ihren *Cahiers 3* schreibt: „Die übernatürliche Freiheit muss existieren, doch diese Existenz ist etwas unendlich Kleines. Jede übernatürliche Wirklichkeit hier unten ist ein übernatürlich Kleines, das exponentiell ansteigt.“, so bezieht sie sich mit dieser Aussage auf die uralte ostasiatische Weisheit: „Das Nichts enthält und birgt das Ganze – Transzendenz“

### Sofia Gubaidulina *Brief an die Dichterin Rimma Dalos*

Die Komponistin schreibt in russischer Sprache einen musikalischen Brief an die russische Lyrikerin Rimma Dalos. Die Stimme singt: Meine Seele ist eine Sphinx und das Akkordeon folgt darauf mit interpretierenden Akkorden und lyrischen Melodiefloreskeln. Die Originalfassung des Werkes ist für Stimme und Violoncello komponiert.

### Marek Kopelent *Black and White Tears*

Das 1972 entstandene Stück gleicht einem Psychogramm vor dem Hintergrund eines lebensbedrohenden Konfliktes zwischen Schwarzen und Weißen. Es geht um schmutzige Geldgeschäfte, um die Erinnerung an glücklichere Zeiten und letztendlich um Resignation. Das Werk ist in teils grafischer und teils in genauer Notation geschrieben.

21. September 2007, Lutherkirche Kassel

***Blockflöte(n) modern allein***

mit Elektronik, Video und akustischer Installation

**Annette Schlünz**

\*1964

**Journal n° 1** (2004/05)

für Tenor- Sopran-,  
Sopranino-, Bassblockflöte und Videofilm

**Kirsten Reese**

\*1968

**lieplich beslozen** (2005)

für verstärkte Blockflöte (Sopranino, Sopran, Alt, Tenor),  
Stereozuspiel und Piezolausprecher  
in hängenden Plastikflaschen

**Mathias Spahlinger**

\*1944

**nah-getrennt** (1992)

für Altblockflöte solo /  
Dorothea Rust: *Gembre* Videoarbeit, 2005

**Rolf Riehm**

\*1937

**Weeds in Ophelia's Hair**

**Ballad of a decaying memory** (1991)

für elektronisch verstärkte Altblockflöte

**Natalia Gaviola**

\*1969

**sobre el vidrio esmerilado** (2005)

für Bassblockflöte und Zuspiel-CD



Jeremias Schwarzer, Blockflöten  
Toni Hinterholzinger, Tontechnik

## Annette Schlünz *Journal n° 1*

„... Die Konzeption der Komposition geht von einer Behandlung von Blockflöte und Video als jeweils eigenständiger Stimme aus. Ton- und Bildmaterial verändern sich in auf Zahlenproportionen beruhenden Zeitverhältnissen. Die Videosequenzen (gefilmt von Thierry Aué), die wie ein fotografischer Blick auf eine Sache gerichtet sind, interessierten mich in ihrer Bewegung bzw. ihrem scheinbaren Stillstand, und ich benutze sie wie kompositorisches Material. Demgegenüber versuche ich durch den Einsatz ähnlicher Blockflöten fast unmerkliche Farbveränderungen zu erzeugen, die sonst dem Bild eigen sind. Hört man das Stück ohne den Film zu sehen, dringen nur die vereinzelt Bandklänge wie Inseln in das akustische Blockflötenspiel, das so, selbständig gehört, Raum lässt für eigene Gedankenbilder.

*Annette Schlünz*

## Kirsten Reese *lieplich beslozen*

Ausgangspunkt für das Werk war der Blockflötenklang, die Charakteristiken und (teils widersprüchlichen) Klischees des Instruments: klar, direkt, lieblich, rein, unschuldig, frech, einfach, billig, naiv, verschmitzt, verletzlich, ... Der Umgang mit dem Klang ist phänomenologisch (etwa durch den Fokus auf artikulatorische Differenzierungen), aber auch ausdrucksvoll und verspielt. Das Einfache, Ungehemmte, manchmal Klischeehafte steht im Vordergrund, wird wiederholt und verfremdet, bis es umkippt oder sich auflöst. Die aus den Lautsprechern erklingenden Blockflötenklänge wurden teils behutsam, teils exponiert elektronisch bearbeitet, aber selbst bei starken elektronischen Verfremdungen bleibt ein Bezug zu Aspekten des „ursprünglichen“ Instrumentalklangs. Die im Raum installierten Klänge sind in Plastikflaschen (Waschmittel-Behälter) *beslozen*. Die piezoähnlichen Miniaturlautsprecher rauhen den Klang auf. Scharfe Artikulationsattacken und tiefere Frequenzen überfordern sie hörbar, während hohe Töne sich aus den Flaschen heraus im Raum verbreiten können.

*Kirsten Reese*

## Matthias Spahlinger *nah, getrennt*

Das Stück heißt *nah, getrennt*, weil, was in einer Hinsicht nahe beieinanderliegt, in einer anderen weit voneinander entfernt ist. Hierbei geht es allerdings nie ganz linear zu. Im ersten Teil, der sich vom zweiten Teil unterscheidet, geht es hauptsächlich um die Tatsache, dass auf der Blockflöte mit ein und demselben Griff, je nach Blasdruck, ganz unterschiedliche, weit voneinander entfernte Tonhöhen erzeugt werden können. Der Anfang wirkt sehr frei. Der konzeptuelle Ausgangspunkt ist ein Übergangs- oder Umschlagsabschnitt zwischen erstem und zweitem Teil, auf den hin sich das Geschehen allmählich zentriert. Hier gibt es eine Skala, in ungefähren Tonhöhen notiert, welche darauf beruht, dass auf der Blockflöte, außer dem Daumenloch, alle Grifflöcher nacheinander geschlossen werden. Diese Skala wird des öfteren wiederholt, tritt aber nie als sie selber auf, sondern immer modifiziert, mit mehr oder weniger Stufen, mit verschiedenen großen Stufen etc; vor allem aber handelt es sich hier insgeheim um eine Endlosschleife: derjenige Griff, bei dem alle Löcher offen sind, erbringt

nicht den höchsten Ton – der Umschlagspunkt, an dem ein „tieferer“ Griff durch Überblasen einen höheren Ton ergibt, von dem aus der „höchste“ der Skala von oben erreicht wird, bleibt ebenfalls nicht gleich ...

*Matthias Spablinger*

### Rolf Riehm *Weeds in Ophelia's Hair – Ballad of a decaying memory*

Der Titel *Weeds in Ophelia's Hair – Ballad of a decaying memory* ist eine poetische Formulierung der kompositorischen Arbeitsweise des Stückes: immer wieder Aufgriffe von eben Vergangenenem – die Haare der Ertrunkenen schwimmen nach oben, sinken ab, verklumpen sich mit Algen und Modrigem. Bewusstsein und Empfindungen zerfallen wie der Körper, nur noch Placken von Hoffnung, Lust, Freude, Schmerz treiben auf dem Wasser herum. Große Teile des Stückes spielen sich im Bereich kleinsten Luftdrucks und doch feinsten Veränderungen ab; in einem Artikulationsraum weit vor einem gestützten, kernigen Ton. Der Abraum der Erinnerung schlägt sich auch in der Diskontinuität der formalen Charaktere nieder – Brackwasser. Zur Orientierung sind in den Noten folgende Untertitel beigegeben: wuchernde Figuren – Unterbrochenes Glissando – Paraphrase I – As-Elegie (auf As<sup>2</sup> beharrend) – Refrains – Rhapsodien (Genrestücke in rückläufiger Anlage: Seufzer, Gehen, Zungenschläge, Pufferteil, Zungenschläge, Gehen, Seufzer) – Paraphrase II – Girlandenmelodik – Toccata – Epitaph.

*Rolf Riehm*

### Natalia Gaviola *sobre el vidrio esmerilado*

Der Titel des Stückes *sobre el vidrio esmerilado* (auf mattem Glas) wurde inspiriert durch eine Erzählung von José Saer. Hier wird die Figur einer Dichterin geschildert, anhand derer gezeigt werden soll, wie die Schöpfung eines Gedichtes eine ungewöhnliche Bedeutung erlangen und durch Bruchstücke eines zukünftigen Gedichts die Geschichte nachvollzogen werden kann ...

*Natalia Gaviola*

## *The Ladies' Delight*

**G. Phillip Telemann**

1681–1767

**Triosonate C-dur**

*Grave / Vivace / Andante*

Xantippe – Lucretia – Corinna –  
Clelia – Dido

Aus „**The Dancingmaster**“

**The Ladies' Delight**

(Arr. Ensemble Il gardellin04)

*The Ladies of London*

*Lady of Pleasure*

*Man was for woman made*

*The Ladies' Delight*

**Isabella Leonarda**

1620–1704

**Sonata prima** (op. 16/1)

**Claude Elisabeth**

**Jaquet de la Guerre**

1665–1729

**Sonata** (1707)

*Presto – Adagio – Presto – Presto*

aus: „**Pièces de clavecin**“ (1707)

La Flamande

Chaconne

**Barbara Strozzi**

1619–1677

**Begli occhi** (op. 3/9)

**Donna non sà che dice, non dice che sà** (op. 3/7)

**Isabella Leonarda**

**Sonata duodecima** (op. 16/12)

**Anne Boleyn**

ca. 1507–1536

*Greensleeves*

**Ensemble Il gardellin04**

Barbara Heindlmeier, Blockflöte

Christian Hein, Blockflöte/Viola da Gamba

Maikiko Kurabayashi, Barockfagott

Leonore von Stauss, Cembalo

## Georg Philipp Telemann *Trionsate in C-Dur*

Das Werk folgt formal der Anlage einer Suite, doch anstatt der üblichen Satzbezeichnungen wie Allemande, Courante etc. verwendet Telemann, mit Ausnahme der beiden ersten Sätze, Frauennamen als Titel. Die Namen beziehen sich auf Frauengestalten der Antike.

### *The Dancing Master*

Der Sammelband wurde von John Playford senior und John Playford junior zwischen 1651 und 1728 achtzehnmal verlegt. Er enthält zahlreiche, teils populäre Melodien, wie beispielsweise *Greensleeves*. In England tanzte man zu diesen Melodien die sehr beliebten und unterhaltsamen Country Dances. Für das Konzertprogramm hat das Ensemble *Il gardellino04* aus *The Dancing Master* die schönsten Country Dances für „Ladies“ ausgewählt.



### Isabella Leonarda *Sonata prima*

Im Jahr 1693 veröffentlichte Leonarda ihr einziges Opus mit Instrumentalmusik, in dem elf Triosonaten und eine Solosonate enthalten sind. Diese Sonaten sind für die Kirche komponiert und weisen daher deutliche Nähe zu sakraler Vokalmusik auf. Klanglichkeit und formale Anlage erinnern über weite Strecken an die Stilistik der Jahrhundertmitte, die in manchen Passagen durch progressive Wendungen aufgebrochen wird.



### Claude Elisabeth Jacquet de la Guerre *Sonate* und aus: *Pièces de clavecin La Flamande* und *Chaconne*

Im Jahr 1707 publizierte Jacquet de la Guerre die Cembalostücke *La Flamande* (eine Allemande in d-Moll) und die *Chaconne* in D-Dur im typisch französischen Stil. Beide Werke zeigen in ihrer Anlage einen ausgereiften und professionellen Kompositionsstil. Während die Allemande besonders durch ihre dichte Struktur und im Double mit reichen Verzierungsvarianten besticht, ist die Chaconne formal einem Rondeau nachempfunden, dessen Couplets vor Fantasie und Einfallsreichtum sprühen.

Die Sonate – ebenfalls 1707 veröffentlicht – weist schon mit ihrer Bezeichnung auf italienische Einflüsse hin: Drei schnelle Sätze, alle mit Presto überschrieben, werden nur von einem relativ kurzen Adagio unterbrochen. Melodik und Figuration lassen immer wieder Corelli und italienische Musik seiner Zeit als Inspiration vermuten, doch Elisabeth Jacquet de la Guerre wagt sich im Verlauf der Stücke in sehr weit entfernte Tonarten vor.

Barbara Strozzi *Begli occhi* (op. 3/9)  
*Donna non sà che dice, non dice che sà* (op. 3/7)

Die beiden Ariette *Begli occhi* und *Donna non sà che dice* und *non dice che sà* aus Strozzi's Opus 3 hat das Ensemble *Il gardellin04* für seine Besetzung adaptiert. Die Ariette zeigen Barbara Strozzi's Vorliebe für die Verwendung von Kontrasten zwischen metrisch strengen und freien Passagen, die sie als wichtiges kompositorisches Mittel einsetzte. Die daraus resultierende Dramatik lässt Einflüsse auf die ersten Opernkompositionen erkennen.



Anne Boleyn *Greensleeves*

Der Ursprung der weltbekannten Melodie *Greensleeves* ist bis heute nicht geklärt. Die weit verbreitete Legende, Henry VIII habe es für Anne Boleyn geschrieben, ist zweifelhaft. Wahrscheinlicher ist, dass *Greensleeves* von Anne Boleyn stammt, nicht zuletzt aufgrund ihrer musikalischen Ausbildung am französischen Hof.

In dem Arrangement werden neben der überlieferten Melodie u.a. Variationen aus „The Division Flute“ (1706) und zwei verschiedene Countrydance-Versionen verwendet.



Ensemble *Il gardellin04*



**Ethel Smyth** (23.4.1858 – 8.5.1944)

Komponistinnen-Porträt  
zum 150. Geburtstag

**Sonate** für Violine und Klavier a-Moll op. 7

Allegro moderato  
Scherzo: Allegro grazioso  
Romanze: Andante grazioso  
Finale: Allegro vivace

**Sonate** für Violoncello und Klavier a-Moll op. 5

Allegro moderato  
Adagio non troppo  
Allegro vivace e grazioso

**The March of the Women**

**Trio** für Klavier, Violine und Violoncello d-Moll

Allegro non troppo  
Andante  
Scherzo: Presto con brio  
Allegro vivace

***Enos Trio***

Katalin Hercegh, Violine  
Daniel Geiss, Violoncello  
Lynn Kao, Klavier

Kleiner Chor der *kammeroper kassel*  
Moderation Christel Nies

„... Es war ihre Musik, die mich für immer von der alten Wahnvorstellung geheilt hat, dass Frauen auf dem Gebiet der Musik und auch sonst wo keine Männerarbeit tun könnten ... ihre Musik ist männlicher als die von Händel.“ *George Bernhard Shaw über Ethel Smyth*

„Ich möchte, dass Frauen sich großen und schwierigen Aufgaben zuwenden. Sie sollen nicht dauernd an der Küste herumlungern, aus Angst davor, in See zu stechen. Ich habe weder Angst, noch bin ich hilfsbedürftig; auf meine Art bin ich eine Entdeckerin, die fest an die Vorteile dieser Pionierarbeit glaubt.“  
Ethel Smyth

### *Sonate* op. 7 für Violine und Klavier

Die viersätzig *Sonate* wurde 1888 in Deutschland veröffentlicht und entstand vermutlich 1887. Ethel Smyth widmete das Werk der Geigerin Lili Wach, einer Tochter Felix Mendelssohns. Die Uraufführung fand am 8. Dezember 1887 im Gewandhaus in Leipzig statt mit dem Geiger Adolf Brodsky und der Pianistin Fanny Davies. Ein Kritiker bedauerte, dass der Sonate der feminine Charme fehle, den man doch von einer Komponistin erwarte. Smyth kommentierte: „... der gute alte Hinweis, den ich noch so oft zu hören bekommen sollte!“ Obwohl der Geiger Joseph Joachim ablehnte, das Werk in London aufzuführen, war die Komponistin von ihrer Komposition überzeugt, die sich durch jugendliche Frische und Vitalität auszeichnet und voller melodischer und rhythmischer Einfälle ist. Die Romanze trägt die Überschrift *Dante, Inferno V. 121* und verweist auf die Geschichte der Francesca da Rimini: „Das bitterste Leid der Leiden ist das, wenn man sich in seinem Elend an vergangene glückliche Zeiten erinnert ...“

### *Sonate* für Violoncello und Klavier

Die *Sonate für Violoncello und Klavier* in a-Moll entstand als op. 5 vermutlich ebenfalls im Jahr 1887, musste aber fast vierzig Jahre auf ihre Uraufführung warten, bis sie im Dezember 1926 in London gespielt wurde. In der *Times* war folgende Rezension zu lesen: „Dame Ethel Smyth hat inzwischen ein Stadium in ihrer Karriere erreicht, das ihren Jugendwerken durch ihren jetzigen Ruhm rückwirkend zunehmenden Glanz verleiht; aber ungeachtet des persönlichen Interesses an der Komponistin besteht die Sonate aus Musik, der unbedingt die Aufmerksamkeit der Cellisten gebührt.“ Der Charakter der Themen des ersten Satzes erinnert bei aller Individualität unüberhörbar an Brahms. Würden jedoch die wahren „Brahms-Jünger“ der 1880er Jahre die Themen schulbuchmäßig verarbeitet haben, so machte es Ethel Smyth nicht in dieser Art. Sie behandelte und verarbeitete die Themen vielmehr mit einer eigensinnigen Inkonsequenz, in welcher die heutigen Hörer ihre ganz eigene Charakteristik erkennen. Der langsame Satz, beginnend mit einer Art Basso ostinato, der aber unmittelbar aufgegeben wird für etwas kompositorisch ganz anderes, ist von bemerkenswerten Charme, und zwei der drei Themen des Finalsatzes sind von jener leichten Fröhlichkeit, die schon ihren Schatten vorauswirft auf den Stil ihrer viel später entstandenen Oper *The Boatswain's Mate*.

### *Trio* für Klavier, Violine und Violoncello

Das *Trio* entstand am 25. August 1880 als Ethel Smyth 22 Jahre alt war. Da ihr Lieblingsinstrument das Klavier war, ist anzunehmen, dass sie selbst bei der ersten Aufführung in pri-

vatem Rahmen den Klavierpart übernommen hatte. Die öffentliche Uraufführung fand erst nach über 100 Jahren 1985 in den USA statt. Auch in diesem Werk ist der Einfluss von Brahms unüberhörbar. Tschaikowsky kommentierte 1887: „... für sie stand Brahms auf dem höchsten Gipfel aller Musik.“ Dessen ungeachtet trägt das Werk ihre ganz individuelle Handschrift. Der erste Satz ist ein lyrisch-dramatisches Allegro mit einem wehmütigen Thema. Über den 2. Satz, Thema und sechs Variationen, schrieb Ethel Smyth, die damals der deutschen Sprache noch nicht ganz mächtig war: „Der Mutte der Einfachheit?!“ (der Mut zur Einfachheit?!) Der 3. Satz „Presto con brio“ ist ein Scherzo mit spanischem Kolorit. Smyth strukturierte hier die Phrasen fünftaktig statt der sonst üblichen vier Takte. Gruppierte sie im ersten Teil die Phrase in 3 + 2 Takte, so findet sich im kontrastierenden zweiten Teil, dem Trio, die höchst ungewöhnliche Gruppierung der fünf Takte in 4 + 1. Der letzte Satz ist ein leidenschaftlich-stürmisches Allegro vivace im punktierten Rhythmus, dem die Komponistin eine optionale langsame Einleitung hinzufügte.



***Vier Hörner und eine Flöte***

**Louise Hoffmann-Kern**  
1841–1929

***Notturmo und Jagdstück***  
für vier Hörner

**Kaija Saariaho**  
\*1952

***Couleurs du vent*** (1998) für Altflöte

**Ada Gentile**  
\*1947

***Misty*** (1979) für Flöte und Horn

**Ruth Gipps**  
1921–1999

***A Taradiddle (Being Variations on  
a Non-Existent Nursery Rhyme)*** (1959)  
für 2 Hörner op.54

**Violeta Dinescu**  
\*1953

***Die Glocke im Meer*** (2008)  
für Flöte(n) und Hornquartett  
Uraufführung

**Elma Miller**  
\*1954

***Things are not what they appear*** (1982)  
für vier Hörner  
Uraufführung

**Keiko Harada**  
\*1968

***Bone + +*** (2000)  
für Bassflöte

**Iris Szeghy**  
\*1956

***Variationen über ein deutsches Volkslied***  
(1996/2006) für drei Hörner

**Péter Kőszeghy**  
\*1971

***Notos*** (2008)  
für Flöte und drei Hörner

**Marie-Christine  
Raboud-Theurillat**  
\*1948

***Hornquartett*** (2008)  
Uraufführung

Carin Levine, Flöte

**Dauprat Hornquartett**

Peter Bromig

Sebastian Schindler

Daniel Lienhard

Jörg Dusemund

Wenn ein Hornquartett Werke von Komponistinnen aufführen möchte, gibt es dafür zwei Möglichkeiten: Entweder man betreibt aufwendige Recherchen, um vergessene Werke ausfindig zu machen, oder man gibt neue Werke in Auftrag. Das Programm dieses Konzertes ist jedenfalls so entstanden, wobei selbst Stücke zeitgenössischer Komponistinnen schon zu den „vergessenen Werken“ gehören können: Das Trio von Iris Szeghy erlebte bereits 1996 eine erste Aufführung in Bratislava und wurde für das Dauprat-Hornquartett überarbeitet, und Elma Millers Werk wurde vor über 25 Jahren für ein Ensemble komponiert, dass es zur Zeit der Fertigstellung des Stücks bereits nicht mehr gab und landete – wie so viele Komponistinnenwerke – unaufgeführt in der Schublade, die es nun dank der heutigen Aufführung verlassen hat.

*Daniel Lienhard*

Louise Hoffmann-Kern *Notturmo und Jagdstück*

Nur wenige Werke sind von der österreichischen Komponistin überliefert: Die Wiener Bibliotheken besitzen ein Klavierwerk und ein Lied, das Mailänder Konservatorium die *Meditation* über das Verdi-Requiem für Violine, Orgel und Klavier und die British Library eine *Phantasie* über Motive aus Wagners *Tannhäuser* für Violine, Harmonium und Klavier. Durch Zufall fand sich vor kurzem in einer Privatsammlung das Hornquartett, ein handwerklich erstaunlich geschickt komponiertes Werk, das stilistisch von Richard Wagner beeinflusst ist.

Kaija Saariaho *Couleurs du vent*

*Couleurs du vent* (Farben des Windes) für Altflöte entstand 1998 als Auftragswerk der Finnish National Opera. Wie in den meisten ihrer Werke für Flöte verwendet Saariaho auch in diesem Stück Geräusche, Sprache und „normales“ Spiel.

Die Komponistin schreibt über ihr Stück: „*Couleurs du vent* ist eine Improvisation über das kompositorische Material des Werkes *Cendres* für Altflöte, Cello und Klavier (1998). Jahrelang hörte ich innerlich den Solopart meines Doppelkonzertes *a la fumée* für Altflöte und Violoncello und dachte daran, diesen weiter zu entwickeln. Speziell wollte ich dabei den Focus auf die reiche Farbpalette der Flöte mit ihren dunklen, klaren und geräuschvollen Farben richten. Das kompositorische Material von *Cendres*, welches ich auch nach Beendigung des Stückes weiterhin im Kopf hatte, war der Anlass für den Beginn eines fieberhaften Komponier-Prozesses. *Couleurs du vent* entstand in wenigen Tagen, als ich nach einem einjährigen Finnlandaufenthalt höchst emotionell meine ersten Tage in Paris erlebte. Angesichts einer

traurigen Familiensituation wurde der Wind ein Symbol des Lebens für mich, und das Stück eine Geschichte des Atmens ...“

### Ada Gentile *Misty*

Das Duo *Misty* für Flöte und Horn wurde im März 1980 von Mario Ancellotti (Flöte) und Domenico Ceccarossi (Horn) uraufgeführt.

### Ruth Gipps *A Taradiddle (Being Variations on a Non-Existent Nursery Rhyme)*

Das Hornduo schrieb Ruth Gipps für ihren Sohn, den Hornisten Lance Baker. Es ist von einer sympathischen Schlichtheit und stellt keine bedeutenden technischen Ansprüche, beweist aber, dass auch mit einfachen Mitteln eine gültige musikalische Aussage gemacht werden kann.

### Violeta Dinescu *Die Glocke im Meer*

Die Komponistin schreibt: „Das Werk *Die Glocke im Meer* nach einer Ballade von Richard Dehmel habe ich für Carin Levine und das Dauprat-Hornquartett komponiert. Eine direkte Entsprechung der Ballade von Richard Dehmel ist nicht in der Musik zu finden. Was die Musik suggerieren kann, ist vielmehr in dem Raum zwischen den Wörtern zu finden. Mit Musik lässt sich dieser Raum immer wieder neu gestalten. Die „Stimmen“ der Flöte(n) und der vier Hörner agieren wie Figuren in einem imaginären Drama. Sie bringen musikalische Ideen zu Gehör, die in einem bestimmten System der Kommunikation eine Bedeutung haben. So entsteht eine Art Sprache (Kommunikationssprache), die von allen verstanden werden kann, wobei die Art des Verstehens individuell und unterschiedlich ist. Daraus resultiert, dass die Klangwelten unterschiedlich wahrgenommen werden.“

### Elma Miller *Things are not what they appear*

Das Hornquartett bezieht sich auf die literarische Doppelbödigkeit von Lewis Carroll (*Alice in Wonderland*). Auch finden sich Anspielungen nicht nur auf verschiedene Werke der Orchesterliteratur für Horn sondern auch auf die angeblich ganz unterschiedlichen Charaktere der Hornisten in einem Orchester (der Solohornist als Diva, etc.). Der Kritiker Hugh Fraser beschreibt die Musik von Elma Miller als „expressionistisch mit fantasievoller und handwerklich geschickter Verwendung von Farbe und Rhythmus. Sogar ihre atonalen Werke sind gut hörbar; ein robuster und wilder Humor, das Fehlen akademischer Sprödigkeit und ein tiefer Wahrheitsgehalt charakterisieren ihre reifen Werke.“

### Keiko Harada *BONE++*

Keiko Harada schreibt zu *BONE++*: „In der letzten Zeit habe ich mehr und mehr ein spezielles Interesse am Wechsel des ‚inneren Zustandes‘ der Interpreten während der Aufführung und

den Möglichkeiten, die dieses in sich birgt. Diese Beobachtung wurde zu einem führenden Prinzip in meinem Werk, speziell in der Struktur der Zeitabläufe. In *BONE++* ist der ‚innere Zustand‘ der Interpreten während der Aufführung höchst unterschiedlich. Das führte dazu, dass ich mir genau so viele Gedanken machte über ‚den inneren Zustand‘ des Interpreten wie über den ‚Zustand des Klanges‘, was auch auf die Arbeit mit den besten Interpreten zutrifft. Ich habe ganz bewusst solche Musik komponiert, in welcher der Interpret vollen Gebrauch von seiner eigenen Möglichkeit des Hörens machen sollte. In meinem Streben danach, dies zu verwirklichen, fand ich es höchst interessant, die Unterschiede in den Aufführungen zu beobachten, die in den Interpreten selbst stattfanden. Hier spreche ich weniger von den Emotionen als von den praktischen Techniken, die für die Aufführung notwendig sind: Die Art wie man die Taktschläge zählt, die Art des Atmens, die Art, wie man den Klang hört etc. *BONE++* ist das zweite Stück der ‚*BONE* Serie‘. Bis heute gibt es vier weitere unterschiedliche Stücke: *BONE* für Klavier, *BONE+* für Akkordeon, *BONE#* für das afrikanische Instrument Kalimba und Violine mit Live Electronics und *BONES* für 6 Percussionisten. Diese sind keine Arrangements, sondern eigenständige Stücke mit demselben kompositorischen Thema. *BONE++* habe ich im Jahr 2000 für Carin Levine komponiert, die es im gleichen Jahr bei den Darmstädter Ferienkursen für Neue Musik uraufführte.“

### Iris Szeghy *Variationen über ein deutsches Volkslied*

Über ihr Horntrio schreibt die Komponistin: „Die *Variationen über ein deutsches Volkslied* sind 1996 entstanden, und 2006 habe ich für das Dauprat-Quartett eine Revision des Werks gemacht. Das Stück findet seine Inspiration im bekannten deutschen Volkslied „Grün, grün, grün sind alle meine Kleider“, welches das Thema zu den acht kontrastreichen Variationen bildet. Eine kurze, burleske Coda beendet das Stück. Mein Streben war es u. a., das Horn als ein facetten- und stimmungsreiches und gleichzeitig hochvirtuoses Instrument vorzustellen.“

### Marie-Christine Raboud-Theurillat *Concordance*

Der Musikkritiker Jean Cossetto charakterisiert die Werke von Marie-Christine Raboud-Theurillat folgendermaßen: „Von einer klassischen Perfektion, steht ihr Stil in der Linie der großen Meister. Dennoch sind das kühne harmonische Gewebe, die Dichte der Aussage und die Komplexität der Rhythmen absolut von heute.“ Das Hornquartett *Concordance* entstand auf Anregung des Dauprat-Hornquartetts. Im dichten polyphonen Satz dieses Werkes kann man möglicherweise eine Referenz an die Orgelmusiktradition heraushören.

*Texte von Daniel Lienhard*



**Musik von und für Frauen**  
aus Vergangenheit und Gegenwart

**Beatriz de Dia**  
1160–ca. 1212

*A chantar m'er de so q'ieu non volria*

**John Dowland**  
1563–1626

*Flow my Tears*  
*Oh what hath overwrought*  
*The lowest Trees have Tops*

**Barbara Strozzi**  
1619–1677

*Il Romeo l'amante consolato*

**Alessandro Piccini**  
1566–1639

*Toccata* für Laute

**Francesca Caccini**  
1587–1645

*Dovio credea*  
*Lasciatemi qui solo*  
*Che t'ho fatt'io*

**Henry Purcell**  
1659–1695

*Bess of Bedlam*

**Barbara Strozzi**

*L'eraclito amoroso*

**Laurie Reviol**  
\*1966

aus *Requiem für eine Hexe*  
(Text Dagmar Scherf)  
Requiem  
Annäherungen an Anna  
Kinderphantasien  
Du kamst nicht weit, Anna

**John Dowland**

*Fancy* für Laute

**Barbara Strozzi**

*Giusta Negativa*

Laurie Reviol, Sopran  
Toshinori Ozaki, Laute

## Beatriz de Dia

gilt als die älteste provenzalische Minnesängerin des Mittelalters. Von den fünf ihr zugeschriebenen Gedichten ist nur eines als Lied erhalten, die Ballade *A chantar m'er de so qu'ieu no volria*, die von ihrer großen Liebe zu ihrem Geliebten Raimbau d'Orange erzählt. Von den insgesamt ca. dreißig Troubadourhandschriften sind nur wenige mit Melodien überliefert worden, da diese in der Regel nur mündlich weitergegeben wurden. Die Texte hingegen wurden wegen ihrer Länge und formalen Besonderheit meist schriftlich festgehalten.

## Laurie Reviol aus *Requiem für eine Hexe*

Die Autorin Dagmar Scherf beschäftigt sich seit vielen Jahren mit der Hexenverfolgung, die in der Zeit zwischen dem 16. und 18. Jahrhundert in Europa mehr als 70000 Todesopfer forderte. Ihr *Requiem für eine Hexe* ist der Bäcker-Anna aus Seulberg gewidmet. In den Jahren 1603 bis 1656 wurden auf dem Platzenberg zu Homburg 26 Frauen und 6 Männer aus Seulberg wegen angeblicher Hexerei hingerichtet. Die ersten Teile des von Laurie Reviol vertonten *Requiem für eine Hexe* wurden im November 2008, am Reichsprogromtag, in Rodheim vor der Höhe uraufgeführt. Dieser Ort liegt in der Nähe von Seulberg, dem Wohnort von Dagmar Scherf.





***EinKlang Orient und Okzident***

**Frangis Ali-Sade** (\*1947)

Komponistinnen-Porträt

**Oasis** (1998)

für Streichquartett und Tonband

(Teil des „Silk Road Zyklus“)

**In search of ...** (2005)

für Streichquartett

**Apsheron Quintett** (2001)

für präpariertes Klavier und Streichquartett

Christel Nies im Gespräch mit Frangis Ali-Sade

**Music for Piano** (1989/97)

für präpariertes Klavier

**Mugam-Sajagy** (1993)

für Streichquartett

mit Schlaginstrumenten und Tonband

**Minguet Quartett**

Ulrich Isfort, Violine

Annette Reisinger, Violine

Aroa Sorin, Viola

Matthias Diener, Violoncello

**Frangis Ali-Sade**, Klavier

## »West-Östlicher... EinKlang« – Frangis Ali-Sade

Im Schaffen von Frangis Ali-Sade finden viele Kulturströmungen zusammen. „Mir fällt es schwer zu bestimmen, wo in meiner Musik der Westen aufhört und der Osten anfängt“, sagt die Komponistin, die sich nicht nur als Musikerin versteht, sondern als „Dichterin“, „Erzählerin“, die ihr Auditorium mit unterschiedlichen Bildern, Symbolen und Gestalten konfrontiert, in Staunen versetzt und dadurch dessen Einbildungskraft weckt. Mit dieser Einbildungskraft reisen die Zuschauer durch die zauberhafte Welt des Ostens, ohne den Westen zu verlassen.

Frangis Ali-Sade ist ohne Zweifel eine der bedeutendsten Komponistinnen unserer Zeit und die einzige Vertreterin der islamischen Welt, die es im Westen auf dem Gebiet der zeitgenössischen Musik zu beeindruckenden Erfolgen gebracht hat. Ihre lebhafteste, farbenfrohe, ergreifende und ausdrucksstarke Musik wird auf allen Kontinenten von namhaften Interpreten wie Yo-Yo Ma, Ivan Monighetti, Mstislav Rostropowitsch, Evelyn Glennie, dem Kronos-Quartett, dem Nieuw Ensemble (Amsterdam), dem Minguet-Quartett und dem Ensemble Modern aufgeführt.

Frangis Ali-Sade wurde 1947 in Baku geboren. Im Alter von fünf Jahren erhielt sie Klavierunterricht und begann mit sieben zu komponieren. Am Konservatorium in Baku studierte sie Klavier und Komposition. Ihr Kompositionslehrer war der Schostakowitsch-Schüler Kara Karajew, der bekannteste aserbaidische Komponist, der auch mit der westlichen Avantgarde gut vertraut war. Waren frühe Werke von Ali-Sade, wie die Klaviersonate *In memoriam Alban Berg* (1970) und ihr erstes Streichquartett (1974) mit seriellen und aleatorischen Mitteln komponiert, so zeigte sich das eigentlich Charakteristische ihrer Musik, die Synthese von zeitgenössischer Technik und aserbaidischer Mugam-Kunst, in den Werken ab 1993. Mit ihrem Schaffen, das bis heute mehr als fünfzig Werke aller Gattungen umfasst, trägt Frangis Ali-Sade bei zum Dialog der Kulturen, zum Austausch von Ost und West.

Die Komponistin ist zudem Pianistin, sie dirigiert, lehrt und forscht als Professorin der Musikwissenschaft am Konservatorium in Baku auf dem Gebiet der Musikgeschichte Aserbaidschans. Von 1992 bis 1998 lebte und wirkte sie auf Einladung des Türkischen Kulturministeriums in Mersin/Türkei. Hier wurde am Theater ihr Auftragswerk, das Ballett mit Operneinlagen *Bos besik* (Die Wiege) uraufgeführt und in den Spielplan übernommen. Mit diesem Werk wurde 1993 auch das erste Internationale Musiktheater-Festival in der Türkei im antiken Theater von Aspandos eröffnet.

Frangis Ali-Sade ist seit dem Jahr 2000 Trägerin des Ehrentitels „Volkskünstlerin der Republik Aserbaidschan“ und wurde 2007 von der UNESCO zum „Artist of the Peace“ ernannt.

(Auszug aus Programmheft *West-Östlicher... EinKlang*, Berlin 30.10.07)

Wer sich selbst und andere kennt,  
Wird auch hier erkennen,  
Orient und Okzident  
Sind nicht mehr zu trennen.

Sinnig zwischen beiden Welten  
Sich zu wiegen lass' ich gelten;  
Also zwischen Ost und Westen  
Sich bewegen, sei's zum Besten!

(Johann Wolfgang von Goethe)

## *Oasis*

Das einsätziges Werk für Streichquartett und Tonband gehört neben *Mirage*, *Ask havasi* und dem Konzert für Schlagzeug und Kammerorchester *Silk Road* zu Ali-Sades Werk-Zyklus, der ebenfalls den Titel *Silk Road* (Seidenstraße) trägt.

Die Komponistin schreibt: „Eine Oase ist eine stille Zufluchtsstätte, von der jeder Mensch träumt, der müde ist von den Stürmen des Lebens. Sie ist ein Ort der Ruhe, der Schönheit und Glückseligkeit. Von Oasen träumen vor allem Wanderer, die erschöpft sind von der sengenden Glut in der endlosen Wüste. Sie träumen von Wasser – von sauberem, kaltem, kristallklarem Wasser, es rauscht und murmelt, es ergießt sich in Strömen und umspült ihre Körper und Seelen ... Doch ist es nicht leicht, dieses Eldorado zu erreichen. Den Wanderer erwarten zuvor Prüfungen: ein langer Weg voller Gefahren und Aufregungen. Man hört und „sieht“ den Dürstenden, seine Leiden und Hoffnungen. In der Ferne entstehende Wassertropfen – Geräusche (Tonband und Pizzicato der hohen Streicher) umrahmen das ganze Werk, dienen zur Formgebung des Stückes und symbolisieren die Sehnsucht des Wanderers. In den Mugam-Intonationen (siehe Einführung zum Werk *Mugam-Sayagi*) von Viola und Violoncello drückt sich das zunehmende Verlangen aus, die Oase zu finden“. Die Komponistin nutzt alle technischen Möglichkeiten der Streichinstrumente wie Tremolo, Glissando, Flageolett und führt den Zuhörer in die „visuelle Klangwelt der Oase“.

## *In Search of...* (Auf der Suche ...)

Diese einsätziges Komposition, die auf starken Kontrasten und scharfen dynamischen Gegenüberstellungen beruht, ist geprägt vom Geist des Suchens, des Suchens nach der Wahrheit und nach dem Glauben an den Sinn unseres Universums. In der musikalischen Textur des Quartetts werden expressive, rezitativartige Ausrufe den kristallinen Klängen der gedämpften Flageolette gegenübergestellt, energisch-dissonante Passagen kontrastieren mit Fragmenten wohlklingender Choräle und geheimnisvoll vorüberhuschende Seufzer mit schnell artikulierte Pizzicati. Allmählich erweitert sich der Raum des Suchens, die Instrumente erobern immer weitere Register, doch jedes Mal „stößt“ die Entwicklung an ein und dieselbe Intonationsformel (eine kleine und eine übermäßige Sekunde) – eine *idée fixe*, doch im Grunde genommen eine Frage, auf die es vorläufig keine Antwort gibt. Das Werk entstand als Auftragskomposition des Concertgebouw Amsterdam und wurde hier 2005 vom Minguet Quartett uraufgeführt.

*Frangis Ali-Sade*

## *Apsheron Quintett*

Dem zweisätzigen Werk, einer Auftragskomposition von Alta Tingle und Gregory G. Minshall für das Kronos Quartett liegen verschiedene Modi des Mugam zugrunde.

I Tactile Time (nicht sehr schnell)

Das Spezifische dieses Satzes ist das energische Pulsieren der Zeit, wobei alle Farben besonders hell leuchten: die rote Sonne, der blaue Chasar (aserbaidshaisch = das Kaspische Meer)

und der gelbe Sand. Der Wind trägt vom Meer den herben Geruch einer salzigen, nach Öl riechenden Welle herüber. Schwarze Weintrauben bewegen sich im Wind, Granatäpfel schillern in ihrem Glanz und die bernsteingelbe Feige füllt sich mit saftiger Süße.

II Reverse Time (langsam)

In diesem Satz läuft die Zeit rückwärts. Eine traurige Erde im Abendlicht, über dem Meer Windstille, der Chasar entschwindet, noch einmal silbern aufblitzend. In der Ferne das feine Zirpen einer Grille. Den dunkelblauen Horizont färbt ein flammendroter Sonnenuntergang ... (Frangis Ali-Sade)

### *Music for Piano*

Das Werk für präpariertes Klavier und Streichquartett hat Frangis Ali-Sade speziell für ihr erstes Autorenkonzert bei der Schönberg-Gesellschaft in Los Angeles (deren Mitglied sie ist) komponiert und dort am 25. Oktober 1989 uraufgeführt. Es ist ein kurzes, überaus expressives Werk, in dem sich amerikanische Avantgarde und traditionelles aserbajdschanisches Musikdenken gleichsam die Hand reichen: Ali Sade übernimmt hier von John Cage die Idee des „prepared piano“ und erreicht damit Klänge und Klangfarben, wie sie für die östliche Musikkultur charakteristisch sind; ja sie meint sogar, dass Cage mit dem präparierten Klavier eher zufällig zu einer Annäherung an orientalische Klangvorstellungen gelangt sei, während sie nun ganz bewusst den umgekehrten Weg gehe, indem sie das europäische Instrument in ihre musikalische Tradition einbinde.

*Dorothea Redepenning*

### *Mugam-Sayagi* (Im Mugam-Stil)

Das Werk kann paradigmatisch für die Charakterisierung von Ali-Sades Musik stehen. Mugam oder Maqám bezeichnet arabische Melodiemodelle, die ursprünglich in der Volksmusik verankert waren und später Eingang in die städtische Kunstmusik Arabiens gefunden haben. Ihre Verbreitung in der islamischen Kultur hat zu einer Vielzahl von Mugam-Modellen und regionalen Erscheinungsformen geführt. Jedem Mugam ist ein bestimmter Tonraum zugeordnet, der sich durch eine spezifische Intervallstruktur auszeichnet. Dieses hat wiederum unterschiedliche musikalische Affekte zur Folge. Typisch für alle Mugam-Modelle ist ihr fortschreitender Melodiefluss, der trotz seiner eleganten Wendungen stets auf einen Grundton bezogen ist. Die Kunst des Mugam-Interpreten besteht darin, dieses Material in einer hochdifferenzierten Art und Weise improvisatorisch auszudeuten. Die Komponistin unternimmt in ihrem Werk keineswegs den Versuch, die Mugam-Kunst und ihren hohen Anteil an improvisatorischer Gestaltung zu kopieren, vielmehr ist diese mit traditionellen Mitteln genau notiert. Sie möchte europäische Musiktradition und ein Instrumentarium abendländischer Musikkultur mit der Musikphilosophie ihrer Heimat kombinieren. Es entsteht so eine expressive, das Wesen der Mugam-Kunst berührende Sprache, die einen weiten Ausdrucksbogen schlägt und für das Ohr eines Europäers gleichermaßen gewohnt und ungewohnt klingt.

In memoriam Adam Harrington

# Oasis

für Streichquartett und Tonband  
for string quartet and tape  
(1998)

Frangis Ali-Sade  
Franghiz Ali-Zadeh  
(\*1947)

$\text{♩} = 112-120$   
pizz.

Violino I  
Violino II  
Viola  
Violoncello  
Tape \*)

Vi. I  
Tp.

Vi. I  
Tp.

1  
2  
Vi. I  
Vi. II  
Tp.

\*) Bereits einige Sekunden vor Beginn ist im Hintergrund das leise Geräusch von Wassertropfen zu hören. /  
A few seconds before the beginning the soft sound of dripping water shall be heard in the background.

15. März 2009, Martinskirche Kassel

## **Neue Musik für Orgel, Flöte, Violoncello und Bajan**

Konzert in Zusammenarbeit mit *Musik in St. Martin*

**Charlotte Seither**

\*1965

**Himmelsspalt** (2000/01)

für Orgel

**Younghi Pagh – Paan**

\*1945

**Dreisam-Nore** (1975)

für Flöte

**Sofia Gubaidulina**

\*1931

**In Croce** (1979/1992)

für Violoncello und Bajan

**Violeta Dinescu**

\*1953

**Zeichenreihen** (1993)

für Orgel

**Lenka Kilic**

\*1971

**Safranbolu** (2003)

für Violoncello

**Petra Gavlasová**

\*1976

**Survivor** (2003)

für Flöte und Tonband

**Adriana Hölszky**

\*1953

**Und ich sah wie ein gläsernes Meer,  
mit Feuer gemischt** (2000)

für Orgel

Eckard Manz, Orgel  
Annemarie Proske, Flöte  
Wolfram Geiss, Violoncello  
Mirjana Petercol, Bajan

## Charlotte Seither *Himmelsspalt*

Das im Auftrag des WDR entstandene Werk beschäftigt sich mit einer kleinen Gruppe typologisch verfestigter Gesten, die sich auf vielfältige Weise zum Prinzip Orgel (= lange ausgehaltener, unbeweglicher Klang) in Beziehung setzen. Neben diffus geräuschhaften Pedalattacken spielen insbesondere auch kurze, harte Tutti-Schläge eine wichtige Rolle, mit denen aufkeimende Beziehungen stets wieder durchbrochen und in einen neuen Zusammenhang gestellt werden. Im Mittelpunkt des Stückes steht der Versuch einer versteckt übergeordneten „Grammatik“, in der sich Linie und vertikaler Cut stets aneinander reiben.

Charlotte Seither



### Younghi Pagh-Paan *Dreisam-Nore*

In dem Werk *Dreisam-Nore* (koreanisch Nore = Lied) versuche ich, mein Erlebnis mit dem Fluss Dreisam musikalisch zu gestalten. Ich habe versucht, das fließende, lebendige und lebendig machende Element in Einklang zu bringen mit der Ruhe, die man durch das stetige Gleichmaß der Bewegung des Wassers genießen kann. Was dieses Stück ausdrücken will, könnte man mit folgenden Worten des taoistischen chinesischen Philosophen Chang-Tzu vergleichen: „Der Kosmos hat die höchste Schönheit inne – doch spricht kein Wort darüber.“

Younghi Pagh-Paan



### Sofia Gubaidulina *In croce*

Das Werk entstand 1979 in einer Fassung für Violoncello und Orgel. Gubaidulina widmete es dem russischen Violoncellisten Wladimir Toncha, der es im gleichen Jahr in Moskau mit dem Organisten Oleg Jantschenko zur Uraufführung brachte. 1992 fertigte die Komponistin eine Alternativfassung des Werkes für Violoncello und Bajan. Der Titel *in croce* bezieht sich nicht nur auf den Wesensgehalt des Werkes, sondern bestimmt auch dessen Satzstruktur. Während die Instrumente zu Beginn entweder in hoher Lage (Bajan) oder äußerst tief (Violoncello) spielen, kommen sie im Verlauf der Komposition immer mehr aufeinander zu und „kreuzen sich“. Hierbei kommt es zu einem Höhepunkt – gleich einer elektrischen Entladung. Die für Gubaidulina typische tonale und instrumentale Symbolik zeigt sich auch in der funktionellen Verwendung von Violoncello und Bajan. Obwohl beide Instrumente in dem Orgelpunkt „E“ einen gemeinsamen Ausgangspunkt haben, behandeln sie diesen in völlig unterschiedlicher Weise. Man vergleiche nur die quälenden, durch grelle Akzente, Chromatismen und Mikrointervalle gekennzeichneten Versuche des Violoncellos, sich vom Orgelpunkt zu lösen, mit den fröhlich-flimmernden Figurationen des Orgelpunktes „E“ in der Bajanstimme, der dort deutlich als Dominantton zu A-Dur erkennbar ist, wobei A-Dur sowohl als gebrochener Dreiklang wie auch in Form einer diatonischen Skala erscheint. In

dieser Konstellation der Instrumente gibt es also These und Antithese zur gleichen Zeit, eine Einheit der Gegensätze. Es ist von tiefer Symbolik, wenn in der Coda – beide Instrumente sind nach der stürmischen und leidenschaftlichen Kulmination wieder aufeinander zugegangen – das Violoncello sein qualvolles, einer menschlichen Stimme ähnliches Spiel aufgibt und sich die ätherisch-verklärten Figurationen über dem Orgelpunkt „E“ zu eigen macht, die zu Beginn vom Bajan zu hören waren. Diese lösen sich schließlich in den irisierenden Klängen der Obertonreihe der A-Saite auf.

*Victor Suslin*

### Violeta Dinescu *Zeichenreihen*

Die Komponistin schreibt: „*Zeichenreihen* für Orgel entstand als Auftragswerk der evangelischen Kirchengemeinde Westerland/Sylt. Das Stück wurde von dem Bild *Zeichenreihen/Signes/Signs* von Wassily Kandinsky (1931) inspiriert. Das Bild ‚registriert‘ farbig, komplex, geometrisch unterschiedliche Strukturtypen und Formen und suggeriert eine imaginäre Orgel als Klangwelt. Diese Gleichzeitigkeit des Ungleichzeitigen, die eine visuelle Kraft hat, gab mir die Idee, Musikebenen zusammenzubringen und Klänge im Kontext unterschiedlicher Zeichenreihen zu finden.“

### Lenka Kilic *Safranbolu*

Text siehe Projekt „Blickpunkt Tschechien“ 2005 auf Seite 203

### Petra Gavlasová *Survivor*

Text siehe Projekt „Blickpunkt Tschechien“ 2005 auf Seite 202



### Adriana Hölszky *Und ich sah wie ein gläsernes Meer, mit Feuer gemischt* (2000)

Adriana Hölszky komponierte das Werk im Auftrag der Internationalen Orgelwoche Nürnberg. Der Titel bezieht sich auf ein Fragment aus der Apokalypse nach Johannes. Die Aufmerksamkeit des Hörers wird in diesem Orgelwerk auf die ruhelos changierenden Klangräume gelenkt. Die Unendlichkeit dieser Räume lassen Farben entstehen gleich den Wellen eines alles durchflutenden Ozeans. Von Augenblick zu Augenblick wechseln gewaltige Bilder von Licht und Farbe mit geheimnisvollen, ruhenden Momenten, die wie Spaltöffnungen zu anderen Dimensionen sich verhalten.

*Adriana Hölszky*

26. Juni 2009, Alte Brüderkirche Kassel

Veranstaltung im Rahmen der „Nacht der offenen Kirchen“ 2009 Kassel

## **Frauen – Stimmen Dichtung und Musik von und für Frauen**

Gelesene Texte:

<b>Christine Brückner</b>	Christiane von Goethe im Vorzimmer der verwitweten Oberstallmeisterin Charlotte vom Stein
<b>Catharina Regina von Greiffenberg</b>	Gegen Amor
<b>Kate Chopin</b>	Geschichte einer Stunde
<b>Ada Christen</b>	Menschen
<b>Mascha Kaleko</b>	Im Exil
<b>Hilde Domin</b>	Nur eine Rose als Stütze
<b>Marie Luise Kaschnitz</b>	Die Katze
<b>Milena Jesenska</b>	Leben

Werke für Stimme *Facetten einer Frau*

<b>Alice Samter</b>	<b>Die ideale Frau</b> (1987) Text: Margret Gottlieb  Sie fragt sich in jeder Lage, ob sie tue, was sie solle, ob sie ihn nicht besser frage, ob sie, was er will, auch wolle! Ob sie liebevoll erscheine, reizvoll sei, doch Kumpel bleibe, ob, was sie auch immer treibe, denke, sage, unterlasse, dazu diene, dass sie seine Grundtendenz zusammenfasse. Sie lebt somit rein fiktiv. Es gibt sie nur im Konjunktiv.
---------------------	---

**Luciano Berio**

**Sequenza III** für eine Frauenstimme  
Text: Markus Kutter

Give me a few words for a woman  
To sing a truth, allowing us  
To build a house without worrying  
Before night comes

**Younghi Pagh-Paan**

**Flammenzeichen**

In Erinnerung an den 22.2.1943, den Hinrichtungstag  
der Mitglieder der „Weißen Rose“ in München.

Textgrundlage sind die Flugblätter der „Weißen Rose“  
und Texte aus letzten Briefen der Widerstandskämpfer,  
aus der Bergpredigt und dem Kohelet.

Wir schweigen nicht, wir sind Euer böses Gewissen, die Weiße Rose lässt euch keine Ruhe,  
unterstützt die Widerstandsbewegung, wir müssen das Böse dort angreifen, wo es am mächtigsten  
ist. Bitte vervielfältigen und weitergeben.

**Sofia Gubaidulina**

**Aus den Visionen der Hildegard von Bingen**

Gott, der alles durch seinen Willen ins Dasein rief, hat es erschaffen, damit sein Name er-  
kannt und verehrt werde.

Nicht nur das Sichtbare und Vergängliche tut er damit kund, sondern offenbart darin auch  
das Unsichtbare und Ewige. Darauf weist das Gesicht hin.

**Betsy Jolas**

**Caprice à une voix**

Mais la nuit ne veut pas s'en aller, et le jour ne peut se lever.

Doch die Nacht will nicht weichen und der Tag nicht anbrechen



Christel Nies, Stimme

Sabine Wackernagel, Rezitation

Freitag, 03. Juli 2009, Lutherkirche Kassel

***Ferne Spuren***

Konzert zum Louis-Spohr-Gedenkjahr 2009

**Clara Schumann**

1819 – 1896

**Trio** g-Moll op. 17 (1846)

Allegro moderato

Scherzo (Tempo di Menuetto)

Andante

Allegretto

**Jacqueline Fontyn**

\*1930

**Ferne Spuren** für Klaviertrio (Uraufführung)

Auftragskomposition aus Anlass des Spohr-Jahres 2009

Christel Nies im Gespräch mit Jacqueline Fontyn

**Clara Wieck**

**Quatre Pièces caractéristiques** op. 5 (1834/1836)

für Klavier

Impromptu – Le Sabbat

Caprice à la Boléro

Romance

Le Ballet des Revenants

**Ludwig Spohr**

1784–1859

**Trio No. 5** g-Moll op. 142 (1849)

Allegro vivace

Adagio

Scherzo – Trio

Finale. Allegro molto

***Enos Trio***

Julia Okruashvili, Klavier

Katalin Hercegh, Violine

Daniel Geiss, Violoncello

Am 3. November 1831 besuchte die zwölfjährige Clara Wieck Kassel in Begleitung ihres Vaters Friedrich Wieck. Louis Spohr hatte sie eingeladen, hier mehrere Konzerte zu geben. Spohr, der der jungen Pianistin selbst beim Spielen umwendete, war von ihrem Spiel und der erstaunlichen Virtuosität derart begeistert, dass er meinte, das Klavier würde unter ihren Händen ein anderes. Besonders hob er ihr „großartig gebundenes Spiel“ hervor.



### Clara Schumann *Trio g-Moll* op. 17

Das Klaviertrio komponierte Clara Schumann im Sommer 1846, einige Monate nach der Geburt ihres vierten Kindes, Emil. Sie beendete das Werk am 12. September 1846, ihrem siebenten Hochzeitstag, und 1847 erschien es im Druck. Das Trio besteht aus vier Sätzen, dem Allegro moderato in der Sonatenhauptsatzform, einem anmutig tänzerischen Scherzo (Tempo die Menuetto) mit Trioteil, einem liedhaften Andante und einem Allegretto mit einem höchst anspruchsvollen Klavierpart. Dieser letzte Satz in Sonatenform hat in der Durchführung ein Fugato, über welches der Violinvirtuose Josef Joachim schrieb: „... dass ich es nicht glauben wollte, eine Frau könne so etwas komponieren, so ernst und tüchtig.“

„Es geht doch nichts über das Vergnügen, etwas selbst komponiert zu haben und dann zu hören“, schrieb Clara

Schumann im Zusammenhang mit der Arbeit an dem Trio in ihr Tagebuch. Aber gleichzeitig an sich selbst zweifelnd heißt es weiter: „Freilich bleibt es immer Frauenzimmerarbeit, bei der es immer an der Kraft und hie und da an der Erfindung fehlt.“ Das Trio wird allgemein als Höhepunkt ihres kompositorischen Schaffens bezeichnet und gehörte im 19. Jahrhundert zu den am häufigsten gespielten Werken der Komponistin.

### Clara Wieck *Quatre Pièces caractéristiques* op. 5

Die vier Klavierstücke komponierte die fünfzehnjährige Clara Wieck in den Jahren 1834–1836. Die Stücke wurden von zeitgenössischen Komponisten sehr geschätzt. Eine der Miniaturen spielte Clara im Juni 1836 für Louis Spohr und das ganze Werk im September 1836 für Chopin, der höchst beeindruckt war. Sie schenkte ihm eine handschriftliche Kopie der Komposition.

Nr. 1 *Impromptu, Le Sabbat* trägt mit dem Tempo (*allegro furioso*), mit großen Sprüngen, Akzenten auf leichten Taktteilen und chromatisch aufsteigenden Bass-Passagen im Mittelteil zum magischen Effekt des im Volksaberglauben tief verankerten „Hexensabbat“ bei. Clara hatte das Stück seit 1834 in ihrem Repertoire und spielte es u.a. auch für die kaiserliche Familie und den Fürsten Esterhazy.

Nr. 2 *Caprice à la Boléro* beginnt mit einem sich wiederholenden rhythmischen Muster, zu

dem die folgenden geraden Takte und Synkopen einen reizvollen rhythmischen Kontrast bilden.

Nr. 3 *Romance* ist eine gefühlvolle, etwas schwermütige Romanze in H-Dur, ein Andante con sentimento. Das bekannteste Stück ist

Nr. 4 *Scène fantastique: Le Ballet des revenants*. Hierin finden sich einzelne Motive, die an Robert Schumanns große fis-Moll-Sonate erinnern. Schumann widmete das in den Jahren 1833–1836 entstandene Werk seiner geliebten Clara Wieck. In einem Brief an sie sprach er von der Sonate als „einen einzigen Herzensschrei nach Dir ...“



### Jacqueline Fontyn *Ferne Spuren* für Violine, Violoncello, Klavier

Aus Anlass des Spohr-Jahres 2009 erhielt Jacqueline Fontyn von der Reihe *Komponistinnen und ihr Werk* einen Kompositionsauftrag für ein Klaviertrio. Sie schreibt über das Werk: „Zwar gibt es in meiner Komposition *Ferne Spuren* keine offensichtliche Verbindung zur musikalischen Sprache von Louis Spohr, aber ich habe mich dennoch von der Form seiner Klaviertrios op. 124, 133 und 142, die alle jeweils viersätzig sind, inspirieren lassen. Anregungen bekam ich auch durch andere Elemente in den Trios von Spohr, so durch die Rhythmik oder durch seine Schreibweise für das Klavier. Im Trio op. 124 ist es der permanente Wechsel der Tonarten, den ich im Zentrum meines zweiten Satzes auf

knappem Raum zusammenfasse. Und dann sind da noch die in Töne umsetzbaren Buchstaben seines Namens: SpoHr luDwiG (es – h – d – g), die in „Ferne Spuren“ (Spohr – Spur ...) gegenwärtig sind, sehr gut wahrnehmbar vor allem zu Beginn und am Ende des Stückes.“

### Louis Spohr *Klaviertrio* op. 142



Das 1849 entstandene Werk zählt, wie die meisten von Spohrs Kompositionen mit Klavier, zu seinen Alterswerken. Das Werk entstand im Oktober 1849 nachdem der Komponist bei einer Kur in Karlsbad von einem lästigen Leberleiden dauerhaft geheilt worden war. Die erneute körperliche und geistige Kraft spiegelt sich in dem Trio. Der erste Satz ist ein schönes Beispiel für Spohrs Bestreben, den musikalischen Zusammenhang mit Hilfe von vereinheitlichenden Motiven zu stärken. Alle Sätze des Trios bewegen sich auf sehr hohem künstlerischem Niveau und das Werk endet im Finale ungestüm und überschwänglich.

# FERNE SPUREN

I

Jacqueline Fontyn

**Eterico** (♩ = 58)

Violine

Violoncello

Klavier

© 2007 by sonus mundi Musikverlag, München

SOM 011410

Alle Rechte vorbehalten  
 All rights reserved

2. und 3. Oktober 2009, Kreuzkirche Kassel

KOMPONISTINNEN UND IHR WERK  
in Verbindung mit *kammeroper kassel*

**„Red Peppers“  
Die Ragtime – Frauen**

**May Aufderheide**  
1890–1972

**Dusty Rag** (1908)

**Grace M. Bolen**  
1884–1976

**The Smoky Topaz** (1901)

**Sadie Koninsky**  
1879–1952

**Eli Green's Cakewalk** (1896)  
(Arr. von Charles E. Pratt)

**Julia Lee Niebergall**  
1886–1968

**Horseshoe Rag** (1911)

**Adeline Shepherds**  
1885–1950

**Live Wires Rag** (1910)

**Geraldine Dobyns**  
(1883–?)

**Possum Rag**

**Imogene Giles**  
1877–1964

**Red Peppers** (1907)

**Mattie Harl Burgess**

**Rag Alley Dream** (1902)

**May Aufderheide**

**A Totally Different Rag** (1910)

**Irene Cozad**  
1888–1970

**Eatin' Time Rag** (1913)

**May Aufderheide**

**The Thriller** (1909)

**Bess E. Rudisill**  
1884–1957

**The Eight O'Clock Rush** (1911)  
arr. von Don Bestor

**Muriel Pollock**  
1895–1971

*Rooster Rag (1917)*

**May Aufderheide**

*Buzzer Rag (1909)*

Marcus Schwarz, Klavier  
Sabine Wackernagel, Texte, Moderation

## „Red Peppers“. Die Ragtime-Frauen von Marcus Schwarz

Als das 20. Jahrhundert noch jung war, wurde Nord-Amerika von den Klängen des Ragtime regiert. Auch nach Europa schwappte eine Welle der Ragtime-Begeisterung und Komponisten wie Claude Debussy, Erik Satie, Maurice Ravel, Igor Strawinsky, Darius Milhaud oder Paul Hindemith erwiesen diesem frischen und lebendigen Musikstil ihre klingenden Referenzen.

Doch während die Stücke dieser Komponisten immer noch lebendig sind und in Konzerten erklingen (man denke beispielsweise an Debussys *Golliwogg's Cakewalk* oder Strawinskys *Ragtime* in der *Geschichte vom Soldaten*), sind die Musiker und Komponisten der Ragtime-Ära in Europa fast unbekannt geblieben. Eine große Ausnahme ist allerdings der afroamerikanische Komponist Scott Joplin, der schon zu seinen Lebzeiten als „King of Ragtime“ bekannt war und dessen Musik seit den 1970er Jahren durch den Hollywood-Film *The Sting* wieder zu großer Popularität gelangte.

Der Ragtime, eine der Vorformen des Jazz, entstand gegen Ende des 19. Jahrhunderts im Zuge des Aufeinandertreffens verschiedener Kulturen in Nord-Amerika. In musikalischer Hinsicht zeigte sich der Ragtime als ein faszinierender Schmelztiegel, in dem sich die unterschiedlichsten musikalischen Einflüsse zu einem neuen, erfrischend lebendigen und fröhlichen Stil zusammenfanden: Europäische Volks-, Kunst- und Tanzmusik mischten sich mit afrikanisch inspirierten Worksongs, Spirituals und Bluesklängen. Als wesentliches Stilelement erschien den Zeitgenossen der Rhythmus. Das spiegelt sich in dem Begriff „Ragtime“ oder auch „ragged time“ („zerrissene Zeit“) wider, womit die rhythmische Spielweise der afroamerikanischen Musiker gemeint war, die den Stil „erfunden“ und entwickelt haben.

Im Zuge der Ragtime-Renaissance in den 1970er Jahren wurden zahllose Ragtime-Stücke wiederentdeckt und neu veröffentlicht. Sie zeigen, wie vielschichtig und abwechslungsreich der Ragtime sein konnte. Zu dem genialen Scott Joplin kamen nun viele afroamerikanische und weiße Komponisten – sowie eine erstaunlich große Zahl von Komponistinnen.

Die Tatsache, dass es so viele Ragtime-Komponistinnen gab, ist nur auf den ersten Blick erstaunlich. Dies hängt auch zusammen mit der damaligen Popularität des Instrumentes, auf dem der Ragtime bis heute vorzugsweise gespielt wird. Die aufregende rhythmische Vitalität

dieser Musik ließ sich besonders gut auf dem Klavier wiedergeben, das um 1900 seine größte Blütezeit hatte. „Was ist ein Heim ohne Klavier?“, so lautete der Werbeslogan vieler Musikgeschäfte. Und wenn es um das heimische Musizieren ging, dann war das Klavier in erster Linie eine weibliche Domäne. Aus diesem Grunde waren Frauen die wichtigste Zielgruppe der noch jungen und aufstrebenden Musikindustrie, die Instrumente und Noten verkaufte. Das anbrechende 20. Jahrhundert wurde auch Zeuge des Aufkommens der „New Women“, die – ob nun durch ihre eigene Courage oder ökonomische Notwendigkeiten bedingt – das Haus verließen und sich Arbeit suchten. Viele der „New Women“ arbeiteten in der Musikbranche: als Lehrerinnen, Begleiterinnen für Stummfilme und Theatervorstellungen sowie als Vorführpianistinnen und Verkäuferinnen in Musikalienhandlungen.

Interessiert verfolgten viele dieser Pianistinnen die Entwicklung des Ragtime, den neuen populären und aufregenden Musikstil. Diese Musik war überall zu hören: in den Vergnügungsvierteln und Rotlichtbezirken der Großstädte (wohin sich allerdings eine „anständige“ Frau nicht verirren durfte), aber auch in großen öffentlichen Versammlungshallen, in Vaudeville-Theatern, Opernhäusern, Ball- oder Kinosälen. Sehr verbreitet war auch die Wiedergabe auf mechanischen Klavieren, die mit Pianola-Rollen betrieben wurden. Mit Phonograph und Grammophon fand die Musik schließlich auch einen Markt ganz neuer Art: Die rasante Erfolgsgeschichte der Schallplatte nahm hier ihren Anfang.

Die Musikindustrie hatte das kommerzielle Potenzial des Ragtime entdeckt und ‚überschwemmte‘ den Markt mit zahllosen Klaviernoten der neuesten Ragtime-Hits. Damit erzielte sie große Verkaufserfolge, vornehmlich auch bei ihrer wichtigsten Zielgruppe, den Frauen. So war der Ragtime für jede von dieser Musik begeisterten Pianistin leicht zugänglich. Kein Wunder, dass sich viele dieser Pianistinnen, ganz gleich ob Berufsmusikerin oder Hobbypianistin, auch kreativ mit dieser Musik auseinandersetzten und eigene Ragtime-Stücke verfassten.

Ragtime zu spielen, konnte für eine Frau aber auch durchaus ein Risiko sein: Die Herkunft dieser Musik, die in den den Rotlichtbezirken der Großstädte entstanden war, machte sie zu etwas höchst Anrüchigem und Verwerflichem. „Ragtime“ war für viele Moralapostel in den USA ein Schimpfwort für minderwertige Musik und gleichbedeutend mit einem Verfall der Sitten. Deshalb verschleierte viele komponierende Frauen ihre Identität dadurch, dass sie beim Signieren ihrer Werke den Vornamen mit einem Buchstaben abkürzten oder aber ein männliches Pseudonym verwendeten. Wenn man heute eine Liste von unbekanntem Ragtime-Komponisten ohne genaue Angabe des Vornamens findet, ist die Wahrscheinlichkeit groß, dass es sich bei vielen von ihnen um Frauen handelt. Die bis jetzt durch Forschung bekannten Ragtime-Komponistinnen sind übrigens von weißer Hautfarbe. Die Frage, ob sich unter den vielen unbekanntem Namen vielleicht auch eine Afroamerikanerin befindet, lässt sich bei dem heutigen Forschungsstand leider noch nicht beantworten.

1896 veröffentlichte die siebzehnjährige Sadie Koninsky als erste weiße Komponistin ein Ragtime-Stück unter eigenen Namen. *Eli Green's Cakewalk* hieß das Stück, mit dem es einer weißen Frau erstmals gelungen war, die charakteristische Stimmung eines typischen afroamerikanischen Cakewalks, einer damals populären Vorform des Ragtime, einzufangen.

Adaline Shepherd war die erste Frau, die einen Rag komponierte, der quer durch die USA zu einem Hit wurde. Doch ihre nur kurz andauernde Karriere erscheint typisch für die Ragtime-

Komponistinnen dieser Zeit: Einem vielversprechenden musikalischen Debüt und einigen weiteren erfolgreichen Veröffentlichungen folgte nach dem Eintritt in den Ehestand ein allmähliches Verlöschen ihrer musikalischen Produktivität. Sogar bei den erfolgreichsten der Komponistinnen – wie Adaline Shepherd, Irene Giblin oder May Aufderheide – spielte die Musik nach dieser „Rückkehr ins bürgerliche Leben“ bald keine nennenswerte Rolle mehr, bestenfalls war das mitreißende und lebendige Ragtime-Spiel dieser ehemals vielversprechenden Komponistinnen eine willkommene Unterhaltung für ihre Familien und Nachbarn.

Für einige der jungen Pianistinnen und Komponistinnen bot der Ragtime jedoch die Gelegenheit, aus der häuslichen Geborgenheit auszubrechen. Das florierende Musikgeschäft sowie das Showbusiness in den Großstädten boten den Ragtime-Frauen zahlreiche Betätigungsmöglichkeiten. Julia Lee Niebergall oder Muriel Pollock seien hier als Beispiele für die Komponistinnen genannt, die selbstbewusst ihr Leben und kreatives Schaffen in die eigene Hand nahmen.

Die Musik, die die Ragtime Frauen hinterlassen haben, steht den Werken ihrer männlichen Kollegen in nichts nach und kann es jederzeit an Originalität mit ihnen aufnehmen. Wie in den Kompositionen von Scott Joplin, Joseph Lamb oder James Scott erweist sich der Ragtime auch in den Werken von May Aufderheide, Julia Lee Niebergall & Co. als eine Musik, die auf eine einzigartige Weise eine Balance hält zwischen Überschwang und Melancholie – und welchem Menschen ist dieses Pendeln zwischen solchen Extremen nicht bekannt?

## Die Komponistinnen



**May Frances Aufderheide** (1890–1972) gilt heute als die bekannteste und auch bedeutendste Ragtime-Komponistin. Ihre Ragtime-Stücke zeichnen sich durch melodischen Einfallsreichtum, eine mitreißende rhythmische Gestaltung und Witz sowie gelegentlich auch eine melancholische Stimmung aus. Daneben schrieb sie auch Lieder, Märsche und Walzer.

May Aufderheide wuchs in einer musikalischen Familie in Indianapolis (Indiana) auf. Bei ihrer Tante Mary Kolmer erhielt sie eine klassische Klavierausbildung, begeisterte sich aber schon bald für die populäre Musik und vor allem für den Ragtime. 1908 wurde ihre erste Ragtime-Komposition *Dusty* veröffentlicht.

Nach einer großen Europareise heiratete sie den jungen Architekten Thomas M. Kaufmann und ließ sich mit ihm in Richmond (Indiana) nieder. Die steigenden Verkaufszahlen von *Dusty* ermutigten May Aufderheide zur Komposition weiterer Stücke. Ihr Vater, John Aufderheide, gründete einen eigenen Musikverlag, in dem die Werke seiner Tochter und anderer Ragtime-Komponistinnen wie etwa von Julia Lee Niebergall erscheinen sollten. 1909 erschien schließlich *The Thriller*, das bekannteste und erfolgreichste Werk von May Aufderheide, das schließlich sogar zu den wenigen Ragtime-Stücken gehörte, die auch nach dem Ende der Ragtime-Ära von vielen Jazz-Bands in unterschiedlichsten Arrangements weitergespielt wurden. 1911 kehrten May und ihr Ehemann sowie die inzwischen adoptierte Tochter

Lucy nach Indianapolis zurück. 1912 erschien das letzte Werk von May Aufderheide im Druck. Die Ehe mit Thomas Kaufmann sollte sich in den nächsten Jahren als äußerst konfliktreich erweisen und unter diesem Druck gab sie in den 1930er Jahren sogar ihr Klavierspiel auf. 1947 übersiedelte die Familie nach Kalifornien. In den letzten Jahren ihres Lebens war May Aufderheide infolge von Arthritis und mehreren Schlaganfällen an den Rollstuhl gefesselt. Sie starb 1972 in Pasadena.

**Grace M. Bolen** (1884–1976) wurde in Kansas City (Missouri) geboren. 1898 wurde der bedeutende Verleger Carl Hoffmann auf die Vierzehnjährige aufmerksam und veröffentlichte im selben Jahr ihre erste Komposition. Zwei weitere Stücke sollten im darauffolgenden Jahr folgen. 1901 entstand ihr berühmtestes Werk *The Smoky Topaz*. Wie bei den meisten der vielversprechenden Komponistinnen der Ragtime-Ära, endete auch Grace Bolens Schaffen mit dem Eintritt in den Ehestand. Nach zwei Ehen von nur kurzer Dauer heiratete sie schließlich den Zeitungsherausgeber Jay Davidson. Etwa um 1920 ließ sich das Paar in Laffayette in Louisiana nieder. Später zogen sie nach Kilgore (Texas), wo ihre Tochter Frances Lorraine aufwuchs. Grace Bolen unterrichtete hier Klavier und Gesang. Sie starb 1976 im Alter von 92 Jahren.

**Mattie Harl Burgess** gehörte zu den ersten Frauen nach Sadie Koninsky, denen es gelang, eine Ragtime-Komposition zu veröffentlichen. Ihr Stück *Rag Alley Dream* erschien im Jahre 1902 bei dem Verleger Will Rossiter in Chicago. Auf dem Cover ist der Minstrel-Künstler Robert Burgess abgebildet, möglicherweise ihr Ehemann oder auch ein sonstiger Verwandter. Weiteres ist über die Komponistin leider nicht bekannt.

**Irene Cozad** (1888–1970) wurde 1888 in Lineville (Iowa) geboren und wuchs ab etwa 1900 in Council Bluffs (Iowa) auf. Vermutlich zog sie um 1910 nach Kansas City, arbeitete dort als Musiklehrerin und trat hier als Pianistin mit dem Kansas City Symphony Orchestra auf. 1910 wurde ihr erstes Ragtime-Stück veröffentlicht. Nach ihrer Eheschließung im Jahr 1912 blieb Irene Cozad weiterhin als Musikerin tätig. Ihr erfolgreichstes Stück *Eatin' Time Rag* erschien 1913. Von einigen um 1920 entstanden Songs gewann einer in einem Wettbewerb einen mit 100.000 Dollar dotierten Preis. In der Zeit um 1930 arbeitete sie wieder als Pianistin. In späteren Jahren lebte Irene Cozad in der Gegend von Kansas City. Sie starb im Jahr 1970 im Alter von 88 Jahren.

**Geraldine Dobyans** (1883–?) wurde in Madison (Louisiana) geboren. Zwischen 1888 und 1899 zog sie mit ihrer Familie nach Memphis (Tennessee). Dort besuchte sie die St. Agnes Academy, wo sie vermutlich auch ihre musikalische Ausbildung erhielt. 1907 erschien ihr erstes Ragtime-Stück. Der *Possum Rag* wurde von einem kleinen Verlag in Memphis veröffentlicht, bei dem sie zu dieser Zeit angestellt war. 1910 lebte Geraldine Dobyans nach wie vor in Memphis und war als Musiklehrerin tätig. Danach verliert sich ihre Spur. Wahrscheinlich zog sie zurück nach Louisiana. Ihr Grab befindet sich in Baton Rouge (Louisiana).

**Irene Giblin** (1888–1974) lebte den größten Teil ihres Lebens in St. Louis. Ihre Begabung für das Klavierspiel zeigte sich bereits in jungen Jahren. Schon als Vierzehnjährige war sie bei einer renommierten Musikalienhandlung in St. Louis beschäftigt, um den Kunden die neues-

ten Veröffentlichungen aus dem Katalog eines großen Musikverlages vorzuspielen. Nachdem sie ihre Schulausbildung abgeschlossen hatte, fand sie im Alter von 17 Jahren eine feste Stelle beim „Stix, Baer & Fuller Department Store“ in St. Louis. Im Rahmen dieser Beschäftigung saß sie jeden Tag mehrere Stunden am Klavier und spielte für alle Kunden die neusten Hits des Musikverlages. Schließlich begann sie auch eigene Musik, vornehmlich im Ragtime-Stil, zu komponieren. *Chicken Chowder* (1905) sollte ihr bekanntestes Werk werden. In den folgenden Jahren wurde sie zu einer der profiliertesten Ragtime-Komponistinnen, ihre Stücke besaßen einen festen Platz im Repertoire vieler Ragtime-Ensembles. Auch sie gab ihre berufliche Tätigkeit als Komponistin und Pianistin nach der Eheschließung und der Geburt ihrer zwei Kinder auf, verlor jedoch nie ihre Leidenschaft für das Klavierspiel. Irene Giblin starb 1974 im Alter von 86 Jahren.

**Imogene Giles** (1877–1964) wurde als Gertrude Imogene Rupert in Fairfield im Staate Iowa geboren. Verheiratet war sie mit dem 17 Jahre älteren Henry Emerson Giles, der gemeinsam mit seinem Bruder eine Musikalienhandlung und einen Musikverlag in Quincy (Illinois) leitete. Nach ihrer Heirat war Imogene Giles in dieser Musikalienhandlung als Musiklehrerin beschäftigt. 1907 erschien ihr einziges Ragtime-Stück *Red Peppers* im Musikverlag ihres Mannes. Sie gehört damit zu den vielen Ragtime-Komponistinnen (sowie Komponisten) die nur ein einziges Stück veröffentlicht haben und dadurch der Nachwelt in Erinnerung blieben. Nach dem Tod ihres Mannes im Jahre 1923 wurde Imogene Giles als Musikerin für das Star-Theater in Quincy erwähnt, wahrscheinlich als Begleiterin von Stummfilmen und gelegentlichen Musik-Revuen. Über ihre späteren Jahre, die sie in Quincy verlebte, ist leider so gut wie nichts bekannt.

**Sadie Koninsky** (1879–1952) stammt aus einer musikalischen Familie und erhielt in ihrer Jugend eine klassische Violinausbildung. Im Alter von 17 Jahren komponierte sie *Eli Green's Cakewalk*. Das Stück wurde von dem Verlag Joseph Stern in New York veröffentlicht, bei dem sie in der folgenden Zeit als Arrangeurin beschäftigt war. Später lebte sie in Troy (New York), unterrichtete Violine und spielte als Solistin mit verschiedenen Ensembles der Region. Mit ihren Brüdern bildete sie seit 1904 ein Ensemble, das als „Koninsky-Orchestra“ über 20 Jahre lang auftrat. Zur gleichen Zeit wurde die „Koninsky Music Company“, ein eigener Musikverlag der Geschwister gegründet, für den sie als Komponistin, Arrangeurin und Begleiterin wirkte. Neben Ragtime-Stücken schrieb Sadie Koninsky auch Walzer, Märsche und Lieder. Einige ihrer Werke wurden unter den Namen Jerome Hartmann oder Julius K. Johnson veröffentlicht. In den 1920er Jahren gründete sie mit „Goodwyn Music“ in Troy einen eigenen Verlag. Für eine eventuelle Heirat existieren keine Belege. Sadie Koninsky starb 1952 im Alter von 73 Jahren.

**Julia Lee Niebergall** (1886–1968) ist eine der Ragtime-Komponistinnen, denen es wirklich gelang, ihr ganzes Leben erfolgreich mit der Musik zu gestalten: als Pianistin, Begleiterin, Arrangeurin und Komponistin.

Sie wuchs in Indianapolis in einer musikalischen Familie auf, ähnlich wie auch ihre Freundin May Aufderheide. Julia Lee Niebergall entwickelte sich zu einer höchst unabhängigen Frau. Nach ihrem Schulabschluss heiratete sie, ließ sich aber nach kurzer Zeit scheiden und nahm

wieder ihren Mädchennamen an. Ihre für diese Zeit bemerkenswerte Unabhängigkeit zeigte sich auch darin, dass sie als eine der ersten Frauen in Indianapolis ein Auto besaß und dieses auch selbst steuerte! 1907 wurde ihre erste Ragtime-Komposition mit Erfolg veröffentlicht. Zu dieser Zeit wirkte Julia Lee Niebergall auch als Arrangeurin für den Musikverlag „John Aufderheide“ in Indianapolis. Von etwa 1910 bis in die 1920er Jahre hinein konzentrierte sie sich als Pianistin auf ihre Tätigkeit als Begleiterin von Stummfilmen bis zu der Zeit als der Tonfilm aufkam. Gelegentlich spielte sie auch für Ballett- und Sportklassen. In späteren Jahren unterrichtete sie Klavier und Musiktheorie. Sie starb 1968 im Alter von fast 82 Jahren.

**Muriel Pollock** (1895–1971) war eine der wenigen Ragtime-Komponistinnen, die ein professionelles Musikstudium und eine klassisch geprägte Ausbildung an einer Musikhochschule vorweisen konnte. Als vielbeschäftigte Pianistin, Komponistin und Arrangeurin im New York der 1920er und 1930er Jahre war sie die wohl erfolgreichste Ragtime-Komponistin. Muriel Pollock wurde als Tochter russischer Einwanderer in den USA geboren. Ihre Musikausbildung (Klavier und Harmonielehre) absolvierte sie an der Juilliard School of Music in New York. 1917 erschien der *Rooster Rag* als ihr erstes veröffentlichtes Werk, mit dem sie gleich großen Erfolg hatte. Muriel Pollock erwarb sich einen Ruf als exzellente Pianistin des Novelty Piano Styles (einer Weiterentwicklung des Ragtime) und war eine der ersten Frauen die sowohl Pianola-Rollen bespielten als auch Schallplattenaufnahmen machten. Von Ende der 1920er Jahre bis in die frühen 1930er Jahre spielte Muriel Pollock zuerst gemeinsam mit der Pianistin Constance Mering, später mit dem Pianisten Vee Lawnhurst Duos für den Rundfunk ein. In dieser Zeit entstand auch ein Pianola-Duo mit George Gershwin. Daneben arbeitete sie auch mit einer Reihe von Textern zusammen, es entstanden Songs für Musicals, wie z.B. *Pleasure Bond* (1929) oder *Shoot the Works* (1931), die mit Erfolg am Broadway aufgeführt wurden. Mitte der 1920er Jahre heiratete Muriel Pollock den Komponisten Will Donaldson (1891–1954), der auch durch seine Zusammenarbeit mit George Gershwin bekannt wurde. In späteren Jahren ließen sich Muriel Pollock und Will Donaldson in Kalifornien nieder. Es gelang ihr aber leider nicht mehr, an die Erfolge anzuknüpfen, die sie in New York gehabt hatte. So zog sie sich allmählich aus dem öffentlichen Leben zurück. Bis zu ihrem Tode im Alter von 76 Jahren lebte sie in Hollywood.

**Bess E. Rudisill** (1884–1957) wurde in Rensselaer (Missouri) geboren und wuchs im nahe gelegenen New London auf. Ihre Familie war ausgesprochen musikalisch, jedes Familienmitglied spielte ein Instrument. Die Rudisills nahmen sogar an einem Wettbewerb teil, bei dem die beste musikalische Familie prämiert wurde und gewannen den ersten Preis. Später wirkte Bess im Streichorchester ihres Vaters mit und spielte als Organistin bei Gottesdiensten. Im Alter von 11 Jahren begann sie zu komponieren. Im Jahr 1900 zog ihre Familie nach St. Louis, um der begabten Tochter die Möglichkeit zu bieten, in einer renommierten Musikalienhandlung zu arbeiten. Im Jahre 1902 wurde in Chicago ihr erste Komposition veröffentlicht. Unter ihren Werken befinden sich neben Ragtime-Stücken auch Märsche, Tanzmusik sowie Lieder. Vermutlich zog Bess Rudisill 1911 nach Chicago. In den darauffolgenden Jahren ging sie mit einigen Vaudeville-Shows auf Tournee. 1920 hielt sie sich einige Zeit in Oklahoma-City auf, ließ sich 1922 in der Gegend von Los Angeles in Kalifornien nieder und lebte seit 1930 dann in Long Beach. Dort spielte sie in Theatern sowie in Kirchen

als Organistin. Ob sie jemals verheiratet war, ist nicht bekannt. Bess Rudisill starb 1957 im Alter von 72 Jahren.

**Adaline Shepherd** (1885–1950) wurde im amerikanischen Staat Iowa geboren, wo sie vermutlich im Rahmen ihrer Schulausbildung auch Musikunterricht erhielt. Das Klavierspiel erlernte sie wahrscheinlich autodidaktisch. 1907 lebte Adaline Shepherd in Milwaukee. Dort entstand vermutlich ihr bekanntestes Werk *Pickles and Peppers*. Der Verleger Joseph Flanner war von diesem Stück begeistert, sorgte für ein ordentliches Arrangement (da Adaline Shepherd nicht über die dafür nötigen Notenkennntnisse verfügte) und veröffentlichte das Werk. (Interessanterweise war diese Praxis übrigens auch bei vielen Ragtime-Stücken ihrer männlichen Kollegen üblich – viele Musiker in den Vergnügungsvierteln der Großstädte spielten zwar hervorragend Klavier, hatten aber nie Musikunterricht genossen, der es ihnen ermöglicht hätte, ihre Kompositionen zu notieren). *Pickles and Peppers* wurde zum wahrscheinlich größten Hit einer Ragtime-Komponistin und erreichte bald eine Auflage von zwei Millionen verkauften Exemplaren. Doch folgten diesem grandiosen Debüt-Stück leider nur noch zwei weitere Ragtimes von ähnlicher musikalischer Qualität. 1910 heiratete Adeline Shepherd Frederick S. Olson. Als Ehefrau und Mutter von drei Kindern gab sie schließlich ihre musikalischen Ambitionen auf. Im Jahr 1917, während des ersten Weltkrieges, erschien ein letztes Klavierstück unter dem Namen Mrs. F. S. Olson. Adaline Olson starb 1950 in Milwaukee.

Quellen:

Edward A. Berlin: „Ragtime. A Musical and Cultural History“ Berkeley, Los Angeles; London 1980; Rudi Blesh & Harriet Janis: „They all played Ragtime“ New York 1971; John Edward Hasse (Hg.): „Ragtime. It’s History, Composers and Music“ London 1985; David A. Jasen: „Recorded Ragtime 1897–1958“ Hamden 1973; David A. Jasen & Gene Jones: „That American Rag“ New York 2000; David A. Jasen & Trebor Jay Tichenor: „Rags and Ragtime. A Musical History“ New York 1978; Günter Kaluza (Hg.): „Ragtimes für Klavier – May Aufderheide u. a.“ Kassel 1994; Carolyn A. Lindeman (Hg.): „Women Composers of Ragtime“ Bryn Mawr 1985; Carolyn A. Lindeman: „Fluffy Ruffle Girls. The Women in Ragtime“ 1987 (Begleittext zur gleichnamigen CD der Pianistin Virginia Eskin); Max Morath: „May Aufderheide and the Ragtime Women“ (in: Hasse „Ragtime. It’s History, Composers and Music“); Trebor Jay Tichenor (Hg.): „Ragtime Rarities“ New York 1975 & „Ragtime Redescoveries“ New York 1979; Terry Waldo: „This is Ragtime“ New York 1976

Internet: [www.perfessorbill.am](http://www.perfessorbill.am) (Homepage des amerikanischen Ragtime-Pianisten Bill Edwards)

kammeroper kassel e. V.  
in Verbindung mit  
„Komponistinnen und ihr Werk“

## Red Peppers Die Ragtime Frauen

**k**    
Musik & Texte mit  
**Marcus Schwarz, Klavier**  
**Sabine Wackernagel, Lesung**

**Freitag, 2. Oktober, 19:30 Uhr**  
**Samstag, 3. Oktober, 19:30 Uhr**

**Foyer der Kreuzkirche Kassel**  
Luisenstraße 13  
34117 Kassel

**Eintritt: 15 € (Ermäßigung für Schüler/Studenten)**

**Vorverkauf:**  
[www.kammeroper-kassel.de](http://www.kammeroper-kassel.de)  
Kartentelefon: 0152/29051223  
Bauer & Hieber im Musikhaus Eichler  
(Standplatz 13, 34117 Kassel)

Wir danken: Pianohaus Doppelstein   
Mit freundlicher Unterstützung des Kulturamtes Kassel



**Grażyna Bacewicz**  
1909–1969

**Violine solo**  
**Jenny Abel, Violine**

**Grażyna Bacewicz**  
**Komponistinnen-Porträt** zum 100. Geburtstag  
Moderation Christel Nies

**George Enescu**  
1881–1955

**Dinu Lipatti**  
1917–1950

**Violeta Dinescu**  
\*1953

**Tamara Ibragimova**  
\*1958

**Sonata** per violino solo (1958)

Adagio – Allegro

Meno mosso – Poco piú mosso – Poco meno mosso

Adagio – Poco piú mosso – meno mosso

Presto

**4 Capricci** per violino solo (1968)

**Polnische Caprice** für Violine solo (1949)

**II. Capriccio** per violino solo (1952)

**Der Dorfmusikant** (1940)

aus „Eindrücke der Kindheit“ op. 28

**Allegro** (1943)

**Für Uli** (1991)

**Weisse Rose** (1994)

**Johann Sebastian Bach**  
1685–1750

**Partita III** (BWV 1006)  
Preludio  
Loure  
Gavotte en Rondeau  
Menuet I – Menuet II  
Bourrée

Grażyna Bacewicz  
*Sonate per Violino solo* (1958)  
*4 Capricci per violino solo* (1968)  
*Polnische Caprice für Violine solo* (1949)  
*II. Capriccio per violino solo* (1952)

Die Sätze der *Sonate per Violino solo* gehen ohne Zäsur ineinander über. Inhaltlich sind sie im Wesentlichen aus identischem Material geformt, auffällig besonders in Sekundreibungen und Sekundschriften, aber auch in weniger wahrnehmbaren Nuancen variiert. Die Sonate, besonders das Presto, zeichnet sich durch große Virtuosität aus. Dasselbe gilt auch für die *Vier Capricen* aus dem Jahr 1968, in denen neben der obligaten Artistik und kapriziösen Elementen auch Momente der Abgeklärtheit, vielleicht auch der Rückschau auf ein Geigerleben erscheinen. Die *Polnische Caprice* (1949) und die *II. Caprice* (1952) sind Beispiele en miniature für Spielwitz, Phantastik, geigerische Bizzarerie und Erweiterung der instrumentalen Ausdrucksmittel. Die *Polnische Caprice* basiert auf einem Thema aus der heimischen Volksmusik. (Auszug aus CD-booklet PODIUM WOW-003-2)

**4 Capricci**  
per violino solo

(ca. 10')

GRAZYNA BACEWICZ

## George Enescu *Der Dorfmusikant*

1940 komponierte George Enescu *Eindrücke der Kindheit* für Violine und Klavier op. 28. Im ersten Satz des Werkes mit dem Titel *Der Dorfmusikant* für Violine solo beschreibt Enescu einen Musiker, der erstmals mit der Geige und mit Musik überhaupt, in diesem Fall mit der rumänischen Volksmusik, in Berührung kommt.

## Dinu Lipatti *Allegro*

Das *Allegro* aus der Periode 1941–1943 ist technisch sehr anspruchsvoll, dabei aber nicht „ungeigerisch“. Lipatti komponierte das Stück, eine Art Humoreske über ein rumänisches Thema, für seinen Freund, einen guten Amateurgeiger. Dieser kommentierte: „Ich sehe, wie billig Kreuze und B's bei Euch sein müssen, da Du deren viele in die zweieinhalb Seiten gestreut hast ...“

## Violeta Dinescu *Für Uli*

Das Werk entstand 1991 als Geburtstagsgeschenk für eine gute Freundin. Das musikalische Material bezieht Dinescu aus der rumänischen Folklore. Jenny Abel hat das kurze Werk bei der Geburtstagsfeier der Widmungsträgerin uraufgeführt.

## Tamara Ibragimova *Weisse Rose*

Das Werk komponierte Ibragimova 1994 im Gedenken an die Mitglieder der antifaschistischen Widerstandsbewegung „Weisse Rose“. Jenny Abel hat das ihr gewidmete Werk 1997 in der Berliner Philharmonie uraufgeführt.

*Le donne del Seicento*

**Isabella Leonarda**

1620–1704

**Volo Jesum**

Sonata terza op. 16/3

**Francesca Caccini**

1587–1640

**O, che nuovo stupor**

Aria sopra la Romanesca

**Barbara Strozzi**

1619–1677

**Or che Apollo é a Teti in seno**

**Calliope Tsoupaki**

\*1963

**Sapphos' tears**

**Barbara Strozzi**

**Costume di Grandi Amor**

**dormiglione**

**La vendetta**



Karin Gyllenhammar, Sopran

**Ensemble *Il gardellino*04**

Barbara Heindlmeier, Blockflöte

Christian Heim, Blockflöte/Viola da Gamba

Makiko Kurabayashi, Dulzian

Leonore von Stauß, Barockharfe

Simon Linné, Theorbe



**Kammerkonzert**  
Komponistinnen-Portrait  
Ursula Mamlok

**Emilie Mayer**  
1812–1883

**Streichquartett op. 14** g-Moll (1858)  
Allegro appassionato  
Scherzo. Allegro assai  
Adagio con molto espressione  
Finale. Allegro molto

**Ursula Mamlok**  
\*1923

**Streichquartett Nr. 2** (1998)  
1. With fluctuating tension  
2. Larghetto

**Ursula Mamlok**

**Two Bagatelles for string quartet** (1961)

Christel Nies im Gespräch mit Ursula Mamlok

**W. A. Mozart**  
1756–1791

**Streichquartett** G-Dur KV 387  
Allegro vivace assai  
Menuetto: Allegro  
Andante cantabile  
Molto allegro

**Klenke-Quartett**  
Annegret Klenke, Violine  
Beate Hartmann, Violine  
Yvonne Uhlemann, Viola  
Ruth Kaltenhäuser, Violoncello

„*Meine Heimat ist meine Musik – sie ist immer bei mir*“ (Ursula Mamlok)

### Ursula Mamlok *Streichquartett Nr. 2*

Die Komposition entstand 1998 im Auftrag der Fromm Music Foundation der Harvard University. Für das dreisätziges Werk sind die komplexen, oft gegeneinander gesetzten Rhythmen ebenso charakteristisch wie die vielfältigen Klangfarben, die einen ständigen Wechsel der Atmosphäre schaffen. Der Charakter des Streichquartettes ist höchst expressiv: Selbst im langsamen Satz werden die scheinbar ebenmäßig fortschreitenden Bewegungen unerwartet von rhapsodischen Elementen unterbrochen.

### Ursula Mamlok *Two Bagatelles für Streichquartett*

Die zwei Bagatellen für Streichquartett komponierte Ursula Mamlok im April 1961 während eines kurzen Studienaufenthaltes bei Gunther Schuller. Das Werk ist nach den Prinzipien der Zwölftontechnik gearbeitet. Die erste Bagatelle besteht aus sich langsam fortbewegenden Klangflächen. Die breit gefächerten und ruhig ausgehaltenen, chromatisch verschobenen Dreiklänge der Einleitungstakte stehen im Kontrast zu den dramatisch oszillierenden Arpeggien und Tremoli der Climax. Im zweiten Stück bewegen sich melodische Linien wie um ein tickendes Uhrwerk. Die festen rhythmischen Muster geben der Musik hier einen Anstrich von Neoklassizismus, der im Gegensatz zum eigentlichen Kompositionsverfahren steht. Mamlok kommentiert: „Die *Bagatellen* weisen bereits auf die musikalische Sprache meiner späteren Werke hin. Indem ich die Melodielinien nach und nach in Bewegung setze, fließen sie gegeneinander und erzeugen dabei ein dissonantes Akkordgefüge. Gruppen von Tonwiederholungen geben der gesamten Struktur eine gewisse Stabilität.“



### Emilie Mayer *Streichquartett op. 14*

Das 1858 entstandene Werk ist das einzige zu ihren Lebzeiten gedruckte Streichquartett der Komponistin. Der erste Satz weist die für Kopfsätze damals übliche Sonatensatzform auf mit der kompositorischen Verarbeitung zweier exponierter Themen. Während das erste Thema sich als Dialog zwischen der 1. Violine und dem Violoncello darstellt, läuft das sequenzierte Triller-Motiv des zweiten Themas in zwei Stimmen parallel und wird von einer dritten Stimme mit Oktavsprüngen kommentiert. Diese Kommentartechnik wird in der Reprise auch im ersten Thema angewandt: Das Violoncello übernimmt die Führung und die

1. Violine wirft statt der echoartigen Antworten flüchtige Arpeggien ein.

Der zweite Satz ist ein Scherzo mit raschen, wechselnden und oft überraschenden motivischen Wendungen, die einen ruhigeren, sanglichen und gleichwohl heiteren Trio-Teil umrahmen.

Der langsame Satz vereint in sich zwei kompositionstechnisch höchst unterschiedliche Kom-

ponenten, bleibt aber im Ausdruck durchgehend ernst. Das Eingangsthema beginnt mit kleinen Tonschritten und kaum ausgebildeter Rhythmik, gleichsam suchend, bevor es erst allmählich zu sich selbst findet. Es kehrt im weiteren Verlauf mehrfach wieder und bildet eine Art Refrain für zwei Strophen des Chorals *Wer nur den lieben Gott lässt walten*. Das Aufgreifen eines bekannten Kirchenliedes, das auch ohne Text seine Botschaft unmissverständlich übermittelt, legt die Vermutung nahe, dass ein besonderes Ereignis der Anlass für die Komposition war.

Der Finalsatz ist ein lebhaftes, leidenschaftliches Sonatenrondo mit zwei höchst unterschiedlichen Themen, ganz so, wie es Emilie Mayers Lehrer Adolf Bernhard Marx in seiner Kompositionslehre forderte. Auffällig ist jedoch, dass sowohl dem ersten wie auch dem zweiten Thema ein weiteres Thema beigeordnet ist, so dass Haupt- und Seitensatz längere thematische Zusammenhänge bilden. Während der Hauptsatz, der zu Beginn zweimal vollständig zu hören ist, in der Mitte und gegen Ende des Satzes in der Grundtonart gekürzt und mit veränderter Fortführung wiederkehrt, erklingt der melodische Seitensatz beim zweiten Mal in einer anderen Tonart als beim ersten Mal, bleibt aber in seiner Gestalt erhalten.

(Textauszug aus CD-Beilage cpo 999 679-2 von Christin Heitmann)

In einer Rezension der *Neuen Zeitschrift für Musik* von 1873 schreibt Alex Winterberger über die Komponistin Emilie Mayer:

„Wenn sich Damen aufs Componiren legen, so hat es damit zumeist seine eigene Bewandniß, die wir aber wohl nicht näher zu erörtern brauchen. Thatsache ist, daß junge Mädchen, Gattinnen und Mütter auf diesen Irrweg selten gerathen. Emilie Mayer componirt schon gewiß seit 20 Jahren und eine 20-jährige Gewohnheit plötzlich ablegen, wäre zu viel verlangt; hingegen nach Maßstab der Jahre und Kräfte ihre Compositionsgelüste ein wenig zu modifiziren, sollte sich Emilie Mayer recht angelegen sein lassen. Es würde uns weit mehr freuen, besagte Dame auf einem ihrer künstlerischen Natur zuträglicheren Gebiete wandeln zu sehen. Uebrigens soll damit durchaus nicht gesagt sein, daß Emilie Mayer wie vor 20 Jahren und bisher nicht auch jetzt noch hie und da zur Abwechslung eine Symphonie oder sonstige derartige Kleinigkeit vom Stapel laufen lassen kann – au contraire, dies möge sie getrost nebenbei thun, zu ihrer Hauptaufgabe aber – sich erreichbarere Ziele stecken.

Welche Ziele für sie erreichbar wären, ist nun die Frage. Die musikalische Thiermalerei ist ein noch wenig cultivirtes Kunstgenre, dessen Entwicklung wir der liebevollen Pflege aller vom Schaffensdrange beseelten Damen ausschließlich anvertraut wissen möchten ...“

### W. A. Mozart *Streichquartett in G-Dur* KV 387

Das Quartett ist das erste der sechs Joseph Haydn (1732–1809) gewidmeten Streichquartette. Neben Haydn zählten die italienische Komponistin Maddalena Laura Lombardini Sirmen (1745–1818) und der italienische Komponist Luigi Boccherini (1743–1805) zu den ersten, die Streichquartette komponierten. Die *sei quartetti* von Lombardini-Sirmen erschienen bereits 1769 in Paris im Druck.

Mozarts *Haydn-Quartette*, 1782–1785 in Wien komponiert, können als ein Sonderfall in seinem Schaffen, wie auch in der Geschichte der klassischen Instrumentalmusik überhaupt,

angesehen werden. Mozart sprach „von der Frucht einer langen und mühevollen Anstrengung“. Auslöser für die Komposition waren für ihn Haydns im April 1782 erschienenen *Russischen Quartette* op. 33, die mit ihrem neuartigen, ausgefeilten Kompositionsstil und der gleichwertigen Behandlung aller vier Instrumente als das erste Modell klassischer Quartettkunst angesehen wurden und Haydn zum „Erfinder“ des Streichquartetts machten. Mozart war zutiefst von Haydns neuem Stil in seinen Quartetten op. 33 beeindruckt, er selbst ging aber in seinen Quartetten, kompositionstechnisch noch wesentlich weiter. Zwischen seinen *Wiener Quartetten* und den *Haydn-Quartetten* liegen cirka 10 Jahre, in denen er keine Streichquartette komponierte.

Die Uraufführung der sechs *Haydn-Quartette* fand am 15. Januar 1785 statt. Leopold Mozart berichtet, dass Haydn, sichtlich beeindruckt, zu ihm sagte:

„Ich sage ihnen vor gott, als ein ehrlicher Mann, ihr Sohn ist der größte Componist, den ich von Person und den Nahmen nach kenne: er hat geschmack und über das die größte Compositions-wissenschaft“.

Das erste der *Haydn-Quartette*, KV 387 G-Dur, ist durch die Verwendung spezieller bis dato ungewohnter musikalischer Mittel für die damalige Zeit von extremer Kühnheit. Es scheint, dass Mozart gerade dieses Quartett als Experimentierfeld für seine neuen Ideen nutzte und damit Geniales schuf.

Waren Haydn, Beethoven und andere Musiker höchst beeindruckt von Mozarts neuartigen Streichquartetten, so entsprach der neue Stil jedoch nicht dem allgemeinen Publikumsgeschmack und den damaligen Hörgewohnheiten: „... *die starke Verdichtung, gequälte Chromatik und extreme Modernität [...] erschreckte viele*“.

In einer Wiener Kritik vom Januar 1787 war zu lesen:

„Schade, dass Mozart sich in seinem künstlichen und wirklich schönen Satz, um ein neuer Schöpfer zu werden, zu hoch versteigt, wobei freilich Empfindung und Herz wenig gewinnen. Seine neuen Quartetten, die er Haydn dediziert hat, sind doch wohl zu stark gewürzt – und welcher Gaumen kann das lange aushalten...“

## Die Komponistin Ursula Mamlok

*„Ich bin in Berlin geboren und bin dort zur Schule gegangen: Ich habe schon sehr bald entdeckt, dass die Großeltern ein Klavier hatten, was der Onkel mit populärer Musik bespielte, und da habe ich mir gedacht, das ist, was man macht als Kind und bin auf das Klavier zu und habe die Kinderlieder, die meine Mutter mir vorgesungen hat, eigentlich sofort auf dem Klavier gefunden und auch eine Begleitung gespielt.“*

Ursula Mamlok wurde als Ursula Meyer am 1. Februar 1923 in Berlin geboren. Sie verlor ihren Vater, als sie zwei Jahre alt war. 1929 heiratete ihre Mutter Thea erneut und Ursula erhielt den Namen des Stiefvaters Hans Lewy. Früh schon zeigte sich ihre Hochbegabung. Besser als die Schläger, die der Onkel zum Besten gab, gefiel es der kleinen Ursula, wenn ihre Mutter die *Pathétique* von Beethoven spielte. Auch hörte sie wie gebannt zu, wenn Mozarts *Eine kleine Nachtmusik* aus einem alten, aufziehbaren Grammophon erklang. Inspiriert setzte sie sich ans Klavier und begann gleich mit beiden Händen zu spielen. Sie glaubte, dass jeder das so mache. Als sich das hochbegabte Kind professionellen Klavierunterricht wünschte, riet der Arzt davon ab mit der Begründung, das Kind sei zu nervös! Bald begann sie zu improvisieren und eigene Stücke zu erfinden.

*„Ich habe gedacht, die Stücke, die ich da gespielt habe, die muss ja jemand komponiert haben, und ich habe gedacht, dass ich die auch selbst machen kann.“*

Erst 1935 erhielt die dann schon Zwölfjährige ernst zu nehmenden Unterricht, für eine Pianistinnenkarriere war es allerdings zu spät. Ihr Lehrer, Gustav Ernest, Dirigent, Komponist, Musikschriftsteller und Dozent an der Berliner Friedrich-Wilhelms-Universität (heute: Humboldt-Universität) erkannte die musikalische Hochbegabung und das kompositorische Talent des Mädchens und förderte sie. Zweimal wöchentlich studierte sie bei ihm Komposition, Harmonielehre und Kontrapunkt und setzte ihren Klavierunterricht fort. Allerdings verschärfte sich die politische Situation im inzwischen nationalsozialistischen Deutschland, so dass man in der Familie begann, an Auswanderung zu denken. Bereits kurz nach der Machtübertragung an die Nationalsozialisten 1933 erhielten im Zuge der sogenannten „Arisierung“ jüdische Schauspieler und Musiker Berufsverbot, jüdische Betriebe wurden boykottiert, Ärzten die Zulassung entzogen und schließlich wurden auch die jüdischen Kinder aus den Schulen vertrieben.

*„Als ich aus der Schule rausgeschmissen wurde, das war im Frühjahr 1938, hieß es dann: Jüdische Kinder dürfen nicht mehr in die Schule gehen. Ich war gar nicht traurig darüber, denn ich habe gedacht, jetzt kann ich den ganze Tag üben und komponieren.“*

Besonders genoss sie die zahlreichen Konzertbesuche in der Berliner Philharmonie (damals noch in der Bernburger Straße). Immer noch blieben die Eltern beharrlich in Berlin. Sogar nach dem Novemberpogrom 1938 glaubte man, dass Hitler und seine Schergen nur ein vorübergehendes Phänomen seien. Auch viele Freunde und Nachbarn waren inzwischen in Konzentrationslager deportiert worden andere waren ausgewandert.

*„Vielfach mussten die Leute ihre Wohnungen einfach stehen lassen. Ich hatte eine Freundin, deren Eltern das auch passiert ist. Wir sind mit der Freundin noch mal in die Wohnung gegangen, was sehr gefährlich war, denn da hätte mit Leichtigkeit jemand nachkommen können. Ich wusste, wo der Notenschrank war, und ich habe mir da alles rausgeholt, was ich tragen konnte, was ich noch*

*heute hier in meiner Bibliothek habe. Die Freundin war auch sehr schlau: Die hatte in Blumentöpfen Geld vergraben, das holte sie da raus.“*

Im Februar 1939 entschied man sich endlich zur Auswanderung, fast schon zu spät. Nur ein glücklicher Zufall rettete Ursulas Leben und das ihrer Eltern. Ein Vetter des Stiefvaters meldete sich aus Ecuador und hinterlegte ein Affidavit, so dass die dreiköpfige Familie einreisen konnte. Für die Großeltern reichte die Bürgerschaft nicht aus. Sie kamen in Nazi-Deutschland um. Im Februar 1939 gelang der Familie die Auswanderung nach Guayaquil in Ecuador. Hier konnte Ursula Lewy ihre musikalische Ausbildung nur sehr eingeschränkt fortführen. Von größerer Bedeutung war für die angehende Komponistin die Fortführung der Korrespondenz über ihre Kompositionen mit Gustav Ernest. 1940 erhielt Ursula Lewy ein Stipendium der Mannes School of Music in New York. Hier war ihr erster Kompositionslehrer der Dirigent Georg Szell. Der Unterricht bei ihm war jedoch alles andere als innovativ: Sie musste Stilkopien anfertigen und Stücke wie Mozarts *Türkischer Marsch* orchestrieren. Den Namen Schönbergs durfte man nicht erwähnen. Mit ihrer Ausbildung gänzlich unzufrieden war auch sonst das Leben für die junge Frau ohne Geld, ohne adäquate Übungsmöglichkeiten, aber auch ohne die Eltern nicht einfach. Endlich gelang es dann auch den Eltern nach New York zu immigrieren. Völlig mittellos kamen sie an, und Ursula war auf weitere Stipendien angewiesen. Als George Szell die Leitung des Cleveland Orchestras übernahm, blieb sie längere Zeit ohne Lehrer. Sie fühlte sich als Komponistin nicht genügend ausgebildet und wollte aus dem Korsett klassischer Traditionen ausbrechen. 1944 bewarb sie sich auf eine Anzeige in der „Times“ um ein dreimonatiges Stipendium für die Sommerakademie an dem berühmten Black Mountain College. Dies war in der Zeit eine führende Institution, an der sich viele Künstler aus dem „Bauhaus“ nach ihrer Emigration aus Deutschland einfanden. Ursula wurde angenommen. Hier lernte sie u.a. Ernst Krenek und Eduard Steuermann kennen, bei dem sie zwei Jahre Unterricht hatte, wie auch den Komponisten Roger Sessions, der später für kurze Zeit ihr Kompositionslehrer werden sollte. Mit seiner undogmatischen Zwölftontechnik schloss sich Sessions der Tradition Arnold Schönbergs und Alban Bergs an, ein Kompositionsstil, an dem sich auch Ursula orientierte. Zu dieser Zeit verdiente sie sich ihren Lebensunterhalt mit Improvisationen zu modernem Tanz und Gymnastik. Als sie 1947 nach San Francisco fuhr, um Verwandte zu besuchen, lernte sie ihren Mann Dwight Mamlok kennen, den sie drei Monate später heiratete. Die beiden lebten über ein Jahr in San Francisco und siedelten dann zusammen wieder nach New York um. Als Komponistin fühlte Ursula Mamlok immer noch keinen soliden Boden unter den Füßen, außerdem hatte sie bisher keinen akademischen Grad und somit nicht die geringste Aussicht, jemals eine Stelle zu bekommen. Also bewarb sie sich für ein Stipendium an der New Yorker Manhattan School of Music. Wieder musste sie ihre Zeit mit konservativen Lehrern verschwenden, um hier ihren Bachelor und Master Degree zu bekommen.

Bis dahin komponierte Ursula Mamlok zahlreiche neoromantische Werke. Später orientierte sie sich an Werken Paul Hindemiths oder Béla Bartóks: Wie bei *Four German Songs* für Sopran und Klavier (auf Gedichte von Hermann Hesse, 1958) oder ihrem *Bläserquintett* (1956).

Auf der Suche nach neuen Stilen und Wegen begann für die Komponistin 1960 ein Prozess radikaler kompositorischer Umorientierung. Kurze Zeit nahm sie Unterricht bei Stefan

Wolpe, um dann in dessen Schüler Ralph Shapey den idealen Lehrer zu finden. Sie befreite sich von den klassischen "geraden" Rhythmen und komponierte mit *Variations* für Flöte solo (1961) ihre erste, an Schönbergs Zwölftontechnik orientierte Komposition. Unter Ralph Shapeys Einfluss entstanden 1962 ihr *String Quartet No. 1* und *Designs* für Violine und Klavier. In diesem zweisätzigen Werk steht das Experimentieren mit asymmetrischen Rhythmen im Vordergrund.

„Nicht immer, aber manchmal nehme ich ein großes Blatt Millimeterpapier. Das hat für mich diese Einteilung wie Notenhäse. Vier solche Striche sind ein Viertel, eingeteilt in vier Sechszehntel. Wenn ich z. B. 60 Sekunden Musik – was eine ganze Menge ist – komponieren möchte, dann zeichne ich mir das so auf und dagegen komponiere ich etwas, was immer asymmetrisch sein soll, gegen diese gleichmäßigen Schläge. Dadurch kann ich die Zeit ganz gut kontrollieren. Ich kann das Metronom dann einstellen, je nachdem wie schnell ich die Schläge haben will.“

Trotz Millimeterpapier ist Ursula Mamlok eine streng mathematische Vorgehensweise fremd. Ihr freiatonaler Umgang mit Reihen ist eingebettet in Strukturen traditioneller Formschemata, das sind vor allem Rondoformen, die nach der Entwicklung einer Phrase immer wieder zum Eingangsthema zurückführen. Ursula Mamlok ist keine Schnell- und keine Vielschreiberin. Es dauert lange bis sie zufrieden ist und eine Komposition ihre strenge Eigenzensur passiert, wie beispielsweise ihre *Capriccios* für Oboe und Klavier von 1968 oder ihr Schlagzeugquartett. Beide Werke schickte Ursula Mamlok zum Peters Verlag in New York und beide wurden ein Jahr später veröffentlicht. Die Begeisterung des amerikanischen Komponisten Milton Babbitt über ihr wenig später aufgeführtes Sextett veranlasste den C. F. Peters Verlag weitere Kompositionen in sein Verlagsprogramm aufzunehmen.

Hochkomplex und konzentriert sind auch Werke wie *Stray Birds* für Sopran, Flöte und Violoncello (Text: Rabindranath Tagore, 1963, to the memory of John F. Kennedy), *Concert Piece For Four* für Flöte, Oboe, Viola und Schlagzeug (1964) oder *Haiku Settings* für Sopran und Flöte (1967). Im Lauf der Jahre modifizierte sie ihr Ausgangsmaterial nach eigenen Mustern und fand zu einem Stil prägnanter Dichte, ausgefeiltem Formgefühl und einem unfehlbaren Sinn für Klangfarben: *Concerto* für Oboe und Orchester (1974), *Sextett* für Flöte, Klarinette, Bassklarinette, Violine, Kontrabass und Klavier (1977) u.a. Eine besondere Stellung nimmt in ihrem Œuvre *Der Andreaskarten* für (Mezzo-)Sopran, Flöte und Harfe (Text: Gerard Dwight Mamlok, 1987) ein, eine Zusammenarbeit mit ihrem Mann, die eng mit dem Garten ihres kalifornischen Sommersitzes verbunden ist.

In *Constellations* für großes Orchester (1991), einem Auftragswerk der San Francisco Symphony, uraufgeführt unter Herbert Blomstedt, wird ihr Grundprinzip, Spannung durch Kontraste aufzubauen, besonders deutlich. Ursula Mamlok fand in späteren Jahren stilistisch zu größerer Transparenz u.a. im *String Quartet No. 2* (1998). Das Werk *2000 Notes* für Klavier solo (2000) brilliert durch hohe Virtuosität und gegeneinander gesetzte Metren. In Werken wie *Terzianum* für Flöte und Violine (2006) oder *Suite* für vier Violoncelli (2008) lässt Ursula Mamlok neben ihrer dodekaphonen Kompositionsweise auch wieder tonale Klangkombinationen zu. Eines ihrer neuesten Werke ist *Aphorismen II* für Violine solo, das sie dem Geiger Kolja Lessing gewidmet hat. Nach dem Tod ihres Mannes Gerard Mamlok kehrte Ursula Mamlok 2006 in ihre Geburtsstadt Berlin zurück. Der Entschluss dazu entstand aus praktischen Gründen, nicht aus Sehnsucht nach Heimat. Die Heimat von Ursula Mamlok ist ihre

Musik. In Berlin konnte der Verlag Boosey & Hawkes Bote & Bock gewonnen werden, ihre zahlreichen bisher noch nicht verlegten Werke zu veröffentlichen. Ihr gesamtes Œuvre wird von so renommierten Musikern wie Heinz Holliger, Garrick Ohlsson oder der musikFabrik Köln bei dem Label BRIDGE RECORDS auf CD produziert.  
Weitere Informationen: [www.ursulamamlok.com](http://www.ursulamamlok.com)

*Bettina Brand*



Ursula Mamlok und das Klenke Quartett

26. März 2010, Lutherkirche Kassel

***Kreuzweg***

Kammerkonzert

Elena Firsova zum 60. Geburtstag

**Elena Firsova**

\*1950

**Crucifixion** op. 63 (1993)

für Violoncello und Akkordeon

**Sofia Gubaidulina**

\*1931

**De Profundis** (1978)

für Bajan

**Elena Firsova**

**Starry Flute** op. 56 (1992)

für Flöte

**Michael Denhoff**

\*1955

aus **Strophen** op. 107 (2009)

**Nr. 4C – an Béla Bartók und György Kurtág**

**Nr. 28B – Seufzer für Erik Satie**

Versionen für Campanula und Akkordeon (Uraufführung)

**Michael Denhoff**

aus **Strophen** op. 107 (2009):

**Nr. 20B – Choral für Charles Ives** (2009)

**Nr. 45A – Morgenlied – für Luisa**

Versionen für Campanula und Akkordeon (Uraufführung)

**Elena Firsova**

**For Slava** op. 120 (2007)

für Violoncello

**Hilda Paredes**

\*1957

**Chacridzib** (1993)

für Piccoloflöte

**Sofia Gubaidulina**

**In Croce** (1992)

für Violoncello und Bajan

**Charlotte Seither**

\*1965

**Never real always true** (2008)

für Akkordeon

Ullrich Pühn, Flöte

Michael Denhoff, Violoncello/Campanula

Margit Kern, Akkordeon



### Elena Firsova *Crucifixion* (Kreuzigung)

Das einsätzliche Werk für Violoncello und Akkordeon oder Orgel komponierte Firsova im Frühjahr 1993 für Karina Georgian (Cello) und Elsbeth Moser (Akkordeon). Der Titel will nicht unbedingt im religiösen Sinn verstanden werden, vielmehr nimmt er Bezug auf den Gefühlszustand eines Menschen, der am Anfang einer leidvollen Lebensphase steht.

### Elena Firsova *Starry Flute* (Sternenflöte)

Das Werk entstand 1992 im Auftrag des renommierten französischen Flötisten Aurèle Nicolet, der es im gleichen Jahr in Toronto/Kanada uraufführte.

### Elena Firsova *For Slava* (für Slava)

Firsova schrieb das Werk 2007 in nur wenigen Stunden, unmittelbar nachdem sie in einer Fernsehübertragung die Beisetzung des legendären russischen Cellisten Mstislav Rostropovich, von seinen Freunden „Slava“ genannt, miterlebte. Tief bewegt von seinem Tod, schrieb sie *For Slava* im Gedenken an ihn. Die Uraufführung spielte im gleichen Jahr Karina Georgian, eine Schülerin von Rostropovich. Anatole Liebermann führte das Werk 2008 als französische Erstaufführung in Paris auf.

*Texte von Elena Firsova*

### Sofia Gubaidulina *De Profundis*

Der Titel *De Profundis* verweist auf den 130. Psalm „De profundis clamavi ad te, Domine, Domine exaudi vocem meam“ (Aus der Tiefe rufe ich, Herr zu dir; Herr erhöere meine Stimme). Der Psalm endet mit der Verheißung: „... und er wird Israel erlösen aus allen seinen Sünden.“ Diese Verheißung sieht Gubaidulina keineswegs als selbstverständlich an, vielmehr muss sie in einem langwierigen Prozess erarbeitet, bzw. errungen werden in einem Prozess, den die Komponistin in diesem Werk musikalisch höchst überzeugend umsetzt. Im Auseinanderziehen (Einatmen) und Zusammendrücken (Ausatmen) des Bajans (Akkordeon) sieht Gubaidulina einen Atemvorgang. Der Atem als Zeichen des Lebens unterscheidet das Lebendige von dem Toten. Die instrumentale Symbolik, typisch auch für andere Werke Gubaidulinas, wird in *De profundis* konsequent und kompromisslos verkörpert. Die langsame und unaufhaltsame Steigerung vom Röcheln des untersten Bajanregisters bis hin zu den reinen und zarten Tönen des obersten ist gleich einem Aufstieg vom Niedrigsten zum Höchsten.

*Viktor Suslin*

## Sofia Gubaidulina *In Croce*

Siehe Seite 111.

## Michael Denhoff *Strophen op. 107 – Das Melodienprojekt 2009*

Michael Denhoff schreibt: „Am Ende des Jahres 2008 hatte ich einen denkwürdigen Traum: Ich nahm mir vor, an jedem Tag des neuen Jahres eine kleine Melodie zu komponieren. Nicht für ein ganz bestimmtes Instrument sollten diese Melodien sein, sondern frei wählbar in ihrer instrumentalen Färbung, möglicherweise auch gleichzeitig von mehreren Instrumenten zu spielen, ja, denkbar auch die freie Kombination von verschiedenen Melodien. Mit faszinierender Klarheit hörte ich im Traum schon die erste Melodie. Nachdem ich zunächst nur aus Neugierde versucht hatte, die geträumte Melodie zu rekonstruieren und schriftlich festzuhalten, entschloss ich mich in den ersten Tagen des Jahres 2009, diesen Traum in die Tat umzusetzen. Ich entschied mich, wöchentlich solch eine „Melodie“ zu komponieren, dafür sollten aber neben der einstimmigen Grundgestalt zusätzlich verschiedene Varianten entstehen, die das musikalische Material ins Kammermusikalische erweitern. Als Arbeitstitel für diesen neuen Zyklus wählte ich *Strophen op. 107*. Meine Idee war, dabei ein umfangreicheres Werk zu schaffen, das (ähnlich wie Bachs „Kunst der Fuge“ oder auch Stockhausens „Tierkreis“) gewissermaßen offen in seiner instrumentalen Ausdeutung bleibt. Dies bedeutete gleichzeitig Freiheit und Beschränkung in der Wahl der kompositorischen Mittel. Zudem wollte ich den der Neuen Musik manchmal etwas voreilig gemachten Vorwurf, sie habe „das Singen verlernt“, mit diesen *Strophen* zu entkräften versuchen. Der selbst auferlegte Arbeitsplan entwickelte eine die Fantasie beflügelnde Eigendynamik, und am Ende des Jahres 2009 habe ich tatsächlich das selbstgesteckte Ziel erreicht mit der Entstehung von 52 STROPHEN mit Varianten vom Duo bis hin zu größerem Ensemble.“

## Hilda Paredes *Chaczidzib*

Der Titel des 1993 entstandenen Werkes steht für den Vogel Chaczidzib. In der Übersetzung heißt *Chac* „rot“ und *Dzidzib* „Schwingungen“. In der dem Werk zugrunde liegenden Erzählung wird prophezeit, dass es ein Zusammentreffen geben wird mit dem schwarzen Vogel Ek Buc, der den Eroberer repräsentiert, und dem roten Vogel Chaczidzib, der für den Indianer steht. Grund des Treffens ist der bevorstehende Krieg zwischen den Eroberern und den Indianern. Der schwarze Vogel Ek Buc wird durch den roten Vogel Chaczidzib verwundet und es fließt Blut. Ek Buc verlässt den Ort und fliegt zum Meer, und Chaczidzib singt ein Lebewohl als Ausdruck der Hoffnung auf ein Ende der grausamen Eroberungskriege.

## Charlotte Seither *Never real always true*

In diesem Werk steht die gezielte Deformierung eines tiefen Einzeltons im Mittelpunkt, die gleich zu Beginn in einer grundlegenden „Verbiegungsformel“ dargelegt wird. Diese wird in den verschiedensten mikroskopischen Formen „ausgewrungen“ und weiter entwickelt,

bleibt dabei aber stets in ein übergeordnetes syntaktisches Pausensystem integriert. Formel und Pause beginnen „zu sprechen“, jede Ebene für sich, darüber hinaus bilden sie jedoch auch in ihrem Miteinander ein übergeordnetes rhetorisches System aus. Im Verlauf des Stückes öffnet sich über der Tiefe auch der sehr hohe Klangraum. Die eher größeren Verbiegungen aus dem Bassregister werden dort in stärker feinstofflich orientierte Schwebungssysteme umgeleitet, die nun rhythmisch durchgehend pulsieren. Die Mittellage bleibt in dem Stück vollständig ausgespart, gleichwohl scheint das darin aufgespannte „Raumvakuum“ stets spürbar.

*Charlotte Seither*

Die **CAMPANULA** ist ein neues, dem Violoncello verwandtes Streichinstrument, das vor gut 25 Jahren vom Instrumentenbauer Helmut Bleffert entwickelt wurde. Neben den vier Spielsaiten mit gleicher Mensur und Stimmung wie beim Cello hat die CAMPANULA zusätzlich 16 diatonisch eingestimmte Resonanzsaiten, die parallel beidseitig des Griffbrettes angeordnet sind. Durch diese Aliquotsaiten, die gezupft dem Lautenklang ähneln, bekommt der Klang der CAMPANULA ein besonders räumliches und obertonreiches Timbre. Michael Denhoff war als Cellist und Komponist der erste Musiker, der sich konzertierend und komponierend für dieses Instrument einsetzte und auch neue Werke für die CAMPANULA anregte.

28. Mai 2010, Lutherkirche Kassel



***Wilhelmine von Bayreuth***

eine preußische Prinzessin (1709 – 1758)  
Künstlerin, Komponistin, Musikerin,  
Leiterin des Hoftheaters Bayreuth

Lesung und Musik

Cornelia Naumann liest aus ihrem historischen Roman *Scherben des Glücks – das Leben der Wilhelmine von Bayreuth* (Sutton Verlag, ISBN 978-3-86680-460-9)

**Wilhelmine von Bayreuth**

**Sonata per Flauto traverso und Basso continuo a-Moll**

Affettuoso – Presto – Allegro

Anne Proske, Flöte; Walewein Witten, Cembalo

**Cembalokonzert g-Moll**

Allegro – Andante cantabile – Gavotte

Walewein Witten, Cembalo

Rüdiger Spuck, Violine

Hanna Witzmann, Violine

Johanna Alpermann, Viola

Regine Brunke, Violoncello

**Wilhelmine von Bayreuth** wurde am 3. Juli 1709 in Berlin geboren als Tochter von König Friedrich Wilhelm I., dem „Soldatenkönig“, und seiner Gattin Sophie Dorothea. Unter ihren neun Geschwistern war es vor allem ihr Bruder Friedrich (der Große), mit dem sich Wilhelmine durch die gemeinsame Liebe zur Musik und Philosophie besonders verbunden fühlte. Schon ab dem sechsten Lebensjahr erhielt sie Musikunterricht und lernte die Laute und das Cembalo zu spielen. 1731 heiratete sie auf Wunsch ihres Vaters den Bayreuther Erbprinzen und späteren Markgrafen Friedrich. Bis zu ihrem Tode am 14. Oktober 1758 lebte Wilhelmine überwiegend in Bayreuth, das durch ihre vielfältigen künstlerischen Aktivitäten zu einem kulturellen Zentrum wurde. Zu diesen künstlerischen Aktivitäten zählten u.a. die Hofmusik, ein Hoftheater, das sie selbst leitete, ein französisches Theater, eine Akademie und

eine Hofgesellschaft nach französischem Vorbild. Wilhelmine beschäftigte sich intensiv mit Philosophie, verfasste ihre Lebenserinnerungen wie auch Texte für das höfische Theater. Sie legte Gärten und Schlösser an, komponierte, malte, sang und spielte Cembalo, Geige und Laute.

### *Sonata per Flauto traverso und Basso continuo a-Moll*

Die Sonate ist original für die damals übliche Traversflöte geschrieben, kann aber ebenso mit der modernen Böhmflöte gespielt werden. Das Kompositionsjahr ist nicht bekannt, aber stilistische Merkmale, handschriftliche Vergleiche und Hinweise aus dem Briefwechsel mit dem Bruder Friedrich lassen vermuten, dass die Sonate um 1730 entstanden ist. Wilhelmine von Bayreuth schrieb die Sonate entweder für ihren Bruder Friedrich in Berlin oder für den ebenfalls flötespielenden Bräutigam Friedrich in Bayreuth. Ein Zeitgenosse schrieb über Wilhelmines Geschmack, sie habe das „wild herbrausende Flötenspiel“ dem gezierten Vortrag vorgezogen. Das „wilde Brausen“ findet in der Sonate im Basso des Presto statt.

(Adelheid Krause-Pichler, Irene Hegen aus: Vorwort zur Erstveröffentlichung der Sonate in der Furore-Edition)

### *Cembalokonzert g-Moll*

Die größte Instrumentalkomposition Wilhelmines ist das Cembalokonzert: Concerto / à / Cembalo Obligato / due Violini / Violetta / e / Baſo / di Wilhelmine. Da man in Berlin wenig Traurigkeit über den Tod Wilhelmines zeigte, abgesehen von ihrem Bruder, wurde auch nicht viel Wert auf ihr Schaffen und ihre Kompositionen gelegt und alles zerstreut. Das Cembalokonzert fand man erst 1890 und hier auch nur als Fragment, mit fehlender Cembalostimme. Willy Spilling veröffentlichte es 1958 mit einer Rekonstruktion der Cembalostimme und einer hinzukomponierten Flötenstimme. Irene Hegen entdeckte dann das komplette Werk 1997 in der Bibliothek von Anna Amalia. Wann das Werk entstand, ist bis heute ungeklärt. Man geht davon aus, dass die Entstehungszeit um 1734 liegt, dem ersten Jahr, welches die Kronprinzessin vollständig in Bayreuth verbrachte, nachdem sie die letzten zwei Jahre gereist war.

(Aus: *Wilhelmine von Bayreuth: musikalisches Schaffen – Eine Komponistin im 18. Jahrhundert, Schwester Friedrich des Großen* von Anne-Sophie Sittner)

**Robert und Clara Schumann**  
Kammerkonzert

**Clara Schumann**  
(1819–1896)

**Trio** in g-Moll op. 17 (1846)  
für Klavier, Violine und Violoncello  
Allegro moderato  
Scherzo, Tempo di Menuetto  
Allegretto

**Robert Schumann**  
(1810–1856)

**Fünf Stücke im Volkston** op. 102 (1849)  
für Violoncello und Klavier  
Mit Humor  
Langsam  
Nicht schnell, mit viel Ton zu spielen  
Nicht zu rasch  
Stark und markiert

**Clara Schumann**

**Drei Romanzen** op. 22 (1855)  
für Violine und Klavier  
Andante molto  
Allegretto  
Leidenschaftlich, schnell

**Robert Schumann**

**Klaviertrio Nr. 1** op. 63 (1847)  
Mit Energie und Leidenschaft  
Lebhaft, doch nicht zu rasch  
Langsam, mit inniger Empfindung  
Mit Feuer

**Enos-Trio**

Katalin Hercegh, Violine  
Daniel Geiss, Violoncello  
Julia Okruashvili, Klavier

Moderation Christel Nies

## Clara Schumann *Trio in g-Moll* op. 17

Siehe Seite 116.

## Robert Schumann *Fünf Stücke im Volkston* op. 102

Im April 1849 schrieb Schumann die 5 Stücke im Volkston, deren Frische und Originalität schon damals Clara Schumann entzückten. Die Stücke waren dem Cellisten des Gewandhauses Andreas Grabau gewidmet. Das erste Stück, *Vanitas Vanitatum* überschrieben, ist ein launischer in sich kreisender Satz. Das zweite Stück, ein Wiegenlied, führt zum dritten, fast pastoralen, zentralen Satz. Daraufhin folgt ein „Rausschmeißer“. Schumann hatte zuerst nur vier Stücke geplant. Die Gruppe endet jedoch mit einem dramatischen, von kurzer Lyrik durchzogenen Satz. „Zwei Seelen wohnen, ach! in meiner Brust.“ Daniel Geiss

## Clara Schumann *Drei Romanzen für Pianoforte und Violine* op. 22

Clara Schumann komponierte die drei Romanzen für den Geiger Joseph Joachim (1831–1907). Nachdem sie den Künstler 1853 beim Niederrheinischen Musikfest mit Beethovens Violinkonzert gehört hatte und mit ihm bereits Robert Schumanns Violinsonate op. 105 aufgeführt hatte, ließ sie wissen: „Ich mag jetzt an keine andere Violine denken.“ Dem Vierundzwanzigjährigen kündigte sie ein Exemplar der bei Breitkopf & Härtel im Herbst 1855 erschienenen *Drei Romanzen* an: „Auf das was folgt, kannst Du Dich ungeniert freuen!“ Beide führten die *Romanzen* bei ihren Konzerten wiederholt erfolgreich auf. Danach, zwischenzeitlich in Vergessenheit geraten, gelangten die Stücke erst durch den 1983 aufgelegten Reprint der Erstausgabe wieder vermehrt ins Kammermusikrepertoire.

## Robert Schumann *Klaviertrio Nr. 1* op. 63

Leidenschaftlich drängt im ersten Satz des 1847 entstandenen Klaviertrios das erste Thema voran, begleitet von Akkordbrechungen im Klavier. Heftige Doppelgriffe in der Violine, dann punktierte Akkordschläge im Klavier leiten über zum gesanglichen zweiten Thema mit seinen Vorhalten. Danach führt das erste Thema zur Durchführung, in der Teile beider Themen verarbeitet werden bis schließlich eine Überleitung zu einem völlig neuen Gedanken folgt. Eigenartig, fast wie aus einer anderen Welt, klingen die am Steg gespielten Töne, zusammen mit den zarten Akkordwiederholungen im Klavier. Synkopierte Tritonusfolgen in der Violine, Quintsprünge, Anklänge an das erste und zweite Thema leiten schließlich über zur Reprise mit durchführungsartiger Coda.

Obwohl von Schumann nicht so bezeichnet, folgt an zweiter Stelle ein Scherzo mit einem Trio. Unruhe und Spannung herrschen in dem lebhaften punktierten Galopp-Thema, mit dem Klavier und Streicher einander ständig nachjagen. Einen Kontrast dazu bildet das gesanglich, kanonisch angelegte Trio, dessen in kleinen, oft chromatischen Tonschritten geführte Tonleiterbewegung zwar aus dem Thema des Scherzo-Teils abgeleitet ist, hier aber in einem anderen, weicheren, quasi „poetisierendem“ Licht erscheint.

Der langsame Satz ist ein ‚versteckter‘ Variationensatz, dem das Formschema ABA zugrunde liegt. Teil A enthält das Thema und eine Variation. Der besondere Reiz des Themas besteht dabei in den Synkopen, Vorhalten und Einsätzen der Motive auf unbetonten Taktzeiten. Der bewegte Mittelteil kontrastiert zu den ruhigen Ecksätzen und enthält zwei weitere Variationen.

Ohne Unterbrechung folgt das frische Finale. Verfliegen ist der Ernst des vorangegangenen Satzes; die alte Heiterkeit vom Anfang ist wiedergewonnen. Zu dem liedhaften ersten Thema gesellt sich ein nur aus Vierteln bestehendes, dahingleitendes zweites Thema in h-Moll.

*Daniel Geiss*



## **Zeitgenössische Kammermusik für Blockflöten und Akkordeon**

**Younghi Pagh-Paan**

\*1945 Südkorea

**Ne Ma-Um** (1996/1998)

für Akkordeon und kleines Schlagzeug

**Liza Lim**

\*1966 Australien

**Weaver of Fictions** (2007)

für Ganassi-Altblockflöte

**Georgina Derbez**

\*1968 Mexiko

**La Força, il spavvier** (2007)

für A/T-Blockflöte und Akkordeon

**Liza Lim**

**The long Forgetting** (2007)

für Ganassi-Tenorblockflöte

### **Windspiel | Duo für Neue Musik: Improvisation**

**Ana Lara**

\*1959 Mexiko

**La Suplicante** (2009, DEA)

für Akkordeon

**Calliope Tsoupaki**

\*1963 Griechenland

**Charavgi** (1994)

für Ganassi-Altblockflöte

**Keiko Harada**

\*1968 Japan

**Third Ear Deaf IIb** (2001)

für GB/T-Blockflöte und Akkordeon



### **Windspiel | Duo für Neue Musik**

Verena Wüsthoff, Blockflöten

Eva Zöllner, Akkordeon

Rund um den Globus gibt es Frauen, die als Komponistinnen erfolgreich das kulturelle Leben mitgestalten. Die Musikerinnen von *Windspiel* begeben sich auf eine musikalische Reise und stellen die Musik von Komponistinnen aus aller Welt in den Mittelpunkt eines Programms, das Schillernd-Buntes, Nachdenkliches, Expressives und Experimentelles gegenüberstellt.

### Younghi Pagh-Paan *Ne Ma-Um* (Mein Herz)

Das Werk setzt mit Hilfe von Akkordeon und kleinen Schlaginstrumenten das Gedicht *mein herz* von H. C. Artmann in Musik um. Ruhig fließende Klänge, pulsierende Passagen und eine mit Hilfe von diversen Triller- und Tremoloeffekten erreichte spezielle Klanglichkeit des Akkordeons illustrieren die Stimmung eines lyrischen „Ich“ auf der Suche nach dem Rätsel des Herzens.

*mein herz* H. C. Artmann 1949/50

mein herz ist das lächelnde kleid eines nie erratenen gedankens  
mein herz ist die stumme frage eines bogens aus elfenbein  
mein herz ist der frische schnee auf der spur junger vögel  
mein herz ist die abendstille, geste einer atmenden hand  
mein herz liegt in glänzenden weißen kästchen aus musselin  
mein herz trinkt leuchtend gelbes wasser aus der smaragdschale  
mein herz trägt einen seltsamen tierkreis aus zartestem gold  
mein herz schlägt fröhlich im losen regnen der mittwintersterne

### Liza Lim *Weaver of Fictions*

*Weaver of Fictions* war ursprünglich eine Solostudie, die Liza Lim für die Flötistin Genevieve Lacey schrieb. Später wurde das Werk als Ouverture in die Oper *The Navigator* integriert. Der Titel ist einer der Namen für Eros, den antiken griechischen Gott der Liebe und des Verlangens, und stammt aus einem Part der zweiten Szene des Opernlibrettos von Patricia Sykes.

### Liza Lim *The long Forgetting*

Dieser Titel stammt ebenfalls aus der Oper *The Navigator*. Die Oper erinnert sowohl an die Geschichten des indischen Epos *Mahabharata* wie auch an die Liebe von Tristan und Isolde indem sie beschreibt, wie Menschen alles riskieren, um Einigkeit und/oder Transformation zu erreichen. Dabei wird die Aussage hinterfragt, dass man in dieser Welt nur ein Leben leben kann.

### Georgina Derbez *La Força, il sparvier*

Mein Duo für Blockflöte und Akkordeon wurde von der Musik des 14. Jahrhunderts inspiriert. Typisch für die Musik dieser Epoche, die „Ars Subtilior“ genannt wird, sind prägnante

Rhythmen und die verborgene Einbindung von Zitaten anderer Komponisten dieser Zeit. In *La Força, il sparvier ...* arbeitete ich mit dem Madrigal *Un Pellegrin Uccel* von Paolo da Firenze. Ich behielt einige der charakteristischen Wendungen in abstrahierter Form bei. Das melodische Material für das Stück erhielt ich durch die spektrale Analyse des gesprochenen italienischen Textes. Der spezielle Geist der Musik des 14. Jahrhunderts scheint auch in meinem Werk durch. Das Werk ist Eva Zöllner und Verena Wüsthoff gewidmet.

*Georgina Derbez, Mexico City, Mai 2007*

### *Un Pellegrin Uccel – ein Wanderfalke*

Ein Wanderfalke, anmutig und schön,  
flog einem Sperber nach, der aufgefliegen war  
von der Hand einer Dame. Die Schöne rief ihm nach,  
er solle sich nicht fangen lassen  
von einem so gierigen Vogel, für den sie ihn hielt,  
der den Sperber verfolgte, der aufgefliegen war aus ihrer Hand.  
Die Kraft der Liebe, die sie in dem Wanderfalken erkannte,  
weckte in ihr den Wunsch, der Sperber möge zu ihr zurückkehren.

### *Ana Lara La Suplicante*

*La Suplicante* ist ein Gedicht der uruguayischen Dichterin Idea Vilariño (1920–2010). Es ist ein Gebet, das nach den Himmeln fragt, ein Gebet für die stillen Welten und die Schwere des Schweigens, ein Gebet für das sanfte Licht ferner Himmel, für die ewige Harmonie der Welten, die stille Grenze, die noch existierende Kontur der erloschenen Monde und ihren ersterbenden Gesang. *La Suplicante* ist ein Gebet, das die Traurigkeit, die Wünsche, die Hoffnung, das Licht und die Dunkelheit vereint, den Widerspruch also in sich selbst findet. Ana Lara hatte bei der Arbeit an der Komposition Vilariños Gedicht im Sinn und die starken und sanften Töne des Akkordeons. Sie schrieb das Werk für Eva Zöllner und widmete es ihr.

### *Calliope Tsoupaki Charavgi*

Calliope Tsoupaki schreibt zu diesem Stück: „Das Solostück *Charavgi* weckt mit dem rauen, unverfeinerten Klang der Renaissanceblockflöte Assoziationen an die Mythologie und die traditionelle griechische Hirtenmusik. *Charavgi* ist die erste Morgendämmerung, eine in der Antike heilige Zeit des Tages.“ Tsoupaki zeichnet die Stimmung und das Farbenspiel des frühen Tages mit melodischen Motiven nach. Sie greift scheinbar willkürlich ein Intervall auf, verleiht ihm durch Isolation und eindringliche Wiederholung Bedeutung und lässt daraus eine neue verspielte Melodie entstehen. Diese bricht schließlich abrupt ab, um von einem neuen Motiv abgelöst zu werden. So „spinnt“ sie das Stück zu seinem Höhepunkt fort. Tsoupaki schreibt: „In *Charavgi* wollte ich nicht nur das einfache Gefühl von Morgendämmerung im romantischen Sinn wiedergeben. So wie die Morgendämmerung im Moment des Sonnenaufgangs endet, so bricht auch die musikalische Entwicklung plötzlich an ihrem Höhepunkt ab.“



Keiko Harada *Third Ear Deaf IIb*

Keiko Harada spricht in Ihrem Werkkommentar einen Aspekt an, der für manche Interpreten von nicht zu unterschätzender Bedeutung ist: die Einbeziehung eigener Ideen in die Interpretation und die daraus resultierende Beeinflussung der Komposition als Werk an sich. Harada eröffnet bewusst die Möglichkeit, dass ihre eigene Komposition mit fremden interpretatorischen Ideen konfrontiert und so verändert und bereichert wird. Gleichzeitig kann das Komponierte die Interpretationsgewohnheiten der Musiker durch fremde Gedanken aus dem Stück beeinflussen und weiter entwickeln. Auch das Publikum wird in diesen Prozess mit einbezogen und kann sich durch die mit zu erlebende Interpretation das Fremde zu Eigen machen.

Interpretation ist ein Prozess, sich künstlerisch mit dem Bestehendem auseinanderzusetzen und in diesem Fall auch eigene Gedanken mit einzubringen. Durch die interpretatorische Beschäftigung nähert sich das Fremde dem Eigenen an. Am Ende steht hier die Frage, wie lange etwas fremd bleibt und wann (und wie) es zum Eigenen wird.

*Duo Windspiel*

3. Dezember 2010, Rathaus Kassel, Bürgersaal

Jubiläumskonzert  
20 Jahre  
KOMPONISTINNEN UND IHR WERK

### **Musik unserer Zeit**



**Arditti Quartet**  
Irvine Arditti, Violine  
Ashot Sarkissjan, Violine  
Ralf Ehlers, Viola  
Lucas Fels, Violoncello

**Isabel Mundry**  
(\*1963)

**Linien, Zeichnungen** (2004)

**Sofia Gubaidulina**  
(\*1931)

**Streichquartett No. 2** (1987)

**Hilda Paredes**  
(\*1957)

**Cuerdas del destino** (2008) DE

**Olga Neuwirth**  
(\*1969)

**In the realms of the unreal** (2009)

**Kaija Saariaho**  
(\*1952)

**Terra Memoria** (2006)

## Isabel Mundry *Linien, Zeichnungen*

*Linien, Zeichnungen* ist eine neuere Komposition über eine ältere Komposition von mir, und zwischen beiden liegt ein zeitlicher Abstand von dreizehn Jahren – eine Kluft, die ich nicht überwinden, sondern fruchtbar machen wollte. Die Ausgangskomposition, *11 Linien für Streichquartett*, widmet sich der Gestaltung linearer Prozesse in äußerster Reduktion. In elf Abschnitten, die jeweils siebenundsiebzig Sekunden dauern, durchziehen annähernd einstimmige, gelegentlich gespaltene, Klanglinien die im Quadrat positionierten Instrumente. Wie Umriss einer Landschaft am Horizont, bleiben diese linearen Klangzeichnungen in der ersten Version schemenhaft.

Ursprünglich wollte ich dieses Stück nach vielen Jahren lediglich abschreiben, doch dieser Vorgang verselbständigte sich und entwickelte ein Eigenleben, der schließlich in eine neue Komposition mündete. So begann es mich zu interessieren, jene abstrakten Landschaften nun aus der Nähe zu betrachten und die ursprünglichen Linien wie mit einem Zoomobjektiv in die Nähe zu holen und aus verschiedenen Perspektiven zu betrachten. Auf diese Weise haben sich differenzierte Konturen dort entwickelt, wo in der ersten Version nur grobe Umrisse zu erkennen waren, wie zum Beispiel ein linear fallendes Glissando oder eine statische Skala. Die Ferne und Nähe zu den einstigen Klangkonfigurationen und die Entdeckung ihres möglichen Innenlebens ist auf diese Weise zu einem zentralen Thema der zweiten Version geworden. So sind aus den *11 Linien* schließlich sieben neue Kompositionen geworden, geprägt von dem Ineinandergreifen von abstrakten Linien und polyphon aufgefächerten Zeichnungen. Auf artifizielle Weise stehen sie nun in einer Beziehung zueinander wie eine eingefrorene Photographie im Verhältnis zu einem gelebten Augenblick.

Isabel Mundry

## Sofia Gubaidulina *Streichquartett No. 2*

Mein zweites Streichquartett entstand im Jahre 1987 für das finnische Kuhmo-Festival im Auftrag des Sibelius-Quartetts. Bei diesem Werk habe ich mir zum ersten Mal in meinem Leben die Aufgabe gestellt, ein bestimmtes musikalisches Problem, das für mich persönlich von großer Bedeutung ist, nicht in einer großen, sondern in einer kleinen Form zu behandeln. Viele Jahre hindurch hat mich immer wieder ein Begriff fasziniert, den ich ‚musikalischer Symbolismus‘ nennen würde. Dies bedeutet, dass weder irgendein Klang oder gar ein Klangkonglomerat als Symbol (d.h. eine Verknüpfung von Dingen verschiedenartiger Bedeutung) erscheinen, sondern einzelne Elemente eines musikalischen Instrumentes oder die Eigenschaften jener Elemente. Speziell in dem besonderen Kontext des vorliegenden Streichquartetts, ergibt sich eine Dialektik aus dem Unterschied, wie normale Klänge auf Streichinstrumenten erzeugt werden und wie auf ihnen Flageolets zum Klingen gebracht werden können.

Natürlich kann man den Übergang von der einen zu der anderen Art der Klangerzeugung nüchtern als rein akustisches Phänomen ansehen und kein weiteres Wort darüber verlieren. Doch es ist genauso gut möglich, dieses Phänomen als einen grundlegenden und essentiellen Übergang von einem Zustand in einen anderen zu erfahren. Und dies ist eine ganz spezielle

ästhetische Erfahrung – eine Erfahrung mit symbolischem Charakter. Gerade solch eine Erfahrung ist es, die den Unterschied bildet zwischen der alltäglichen Zeit und der wahrhaft essentiellen Zeit, zwischen Existenz und Essenz. Und diese Modulation, dieser Übergang zwischen den beiden Erfahrungswelten erfolgt nicht durch ‚Darstellung‘ oder ‚Ausdruck‘, sondern durch Transformation oder Verwandlung mithilfe eines instrumentalen Symbols. Denn dieser Übergang vollzieht sich tatsächlich auf dem Instrument selbst. In seinem akustischen Ich.

Sofia Gubaidulina

(Übersetzung: Hans-Ulrich Duffek)

## Hilda Paredes *Cuerdas del Destino*

*Cuerdas del destino* ist mein zweites Streichquartett. In diesem Werk habe ich die vier Instrumente wie ein einziges Mega-Instrument eingesetzt. Im Gegensatz dazu habe ich in meinem ersten Streichquartett aus dem Jahr 1998 die Instrumente als jeweils individuelle Charaktere behandelt: Jedes der vier Individuen stellt sein eigenes Material vor und arbeitet es aus.

*Cuerdas del destino* liegt ein Konstruktionsprinzip der Aneinanderreihung zugrunde, aus dem sich das ganze Material entwickelt: die Richtung, Dramaturgie und die Struktur des Werkes. Der Titel *strings of destiny* (Bänder des Schicksals) leitet sich daraus ab.

Wie in manchen meiner letzten Werke ist die Behandlung der Instrumente hier wichtig sowohl für die Definition der Materialeigenschaften wie auch für die Parameter Harmonik, Rhythmik und Dynamik. Vom einleitenden Beginn an folgen zwei kontrastierende Spielweisen aufeinander: *glissando tremolo* und *pizzicato*, während eine dritte (*col legno tratto* auf einer „white note harmony“) den Diskurs zwischen den beiden anderen unterbricht. Folgerichtig entwickelt sich der erste Abschnitt der Komposition aus dieser white note harmony und geht allmählich über in eine mikrotonal gefärbte Harmonik. Die dramatische Behandlung dieser drei Spielweisen bestimmt die Prinzipien, aus denen sich das Stück entwickelt. Jeder der vier Hauptabschnitte des Stückes definiert sich durch seine Harmonik, durch instrumentale Farbe und Gesten. Im zweiten Abschnitt agieren miteinander eine Kombination aus Flageolets, *col legno battuto* und *pizzicati* sowohl der linken wie auch der rechten Hand. Der rhythmische und percussive Charakter des dritten Abschnittes besteht aus dem *col legno battuto* und den *pizzicati* der linken Hand, die im zweiten Teil bereits in einem anderen Kontext erschienen waren. Jeder Teil ist mit dem nächsten verknüpft durch Übergänge, in denen quasi tonlose Klänge vorherrschen. Beim letzten Übergang in den vierten Teil gibt es eine Weiterentwicklung der durch subtilen Bogendruck erzeugten „tonlosen Klänge“ hin zu ganz unterschiedlichen Farben, die durch die Variierung des Bogendrucks hervorgerufen werden. Dies führt zur Climax im Stück. Dieser Höhepunkt bildet die Verbindung zum letzten Teil, der aus bereits zuvor gehörten Elementen besteht, die sich aber jetzt unterscheiden in Bezug auf Rhythmik und Virtuosität.

*Cuerdas del destino* habe ich als Auftragswerk des Traeittoria Festival (Parma) und Ultima (Oslo) in den Jahren 2007/2008 komponiert. Es ist meinen treuen Kollegen des Arditti Quartet gewidmet.

Hilda Paredes

(Übersetzung Christel Nies)

The image shows two systems of musical notation for a string quartet. The first system covers measures 130 to 137. It features four staves (Violin I, Violin II, Viola, and Cello/Double Bass). The notation includes various articulations such as 'pizz.' (pizzicato), 'clb.' (col legno), and 'pizz. clb.'. Dynamics range from *pp* (pianissimo) to *ff* (fortissimo). The second system, starting at measure 137, is marked with a square 'F' in a box. It continues the musical material with similar articulations and dynamics, including *mf* (mezzo-forte) and *pp*.

Partiturseite aus *Cuerdas del Destino* von Hilda Paredes

## Olga Neuwirth *In the realms of the unreal*

Die Komposition in *the realms of the unreal*, Ende 2009 für das Arditti String Quartet entstanden, ist – nach *Akroate Hadal* (1995) und *settori* (1999) – Olga Neuwirths dritte Auseinandersetzung mit der Gattung Streichquartett. Mit dem Werktitel setzt die Komponistin dem zurückgezogen als Hausmeister lebenden amerikanischen Künstler Henry Darger (1892–1973) ein Denkmal, dessen über 15.000 Seiten umfassendes und mit mehreren hundert Zeichnungen und Aquarellen illustriertes Buchmanuskript *The Story of the Vivian Girls, in What is known as the Realms of the Unreal, of the Glandeco-Angelinnian War Storm, Caused by the Child Slave Rebellion* erst nach seinem Tode entdeckt wurde. Der Verweis auf die von originellen Ideen überquellende literarische Schöpfung liefert – metaphorisch gedeutet – einen Anhaltspunkt für das zentrale Charakteristikum von Neuwirths Musik: die ständigen, mitunter stark kontrastierenden Wechsel von Texturen unterschiedlichen Ausdrucks und Charakters, aus denen die Komposition zusammensetzt ist. Ausgangspunkt des Quartetts ist ein laut angestimmter und lang gehaltener, engräumiger Vierteltoncluster im Bereich der eingestrichenen Oktave, der um die Tonhöhe a' gelagert ist; ihm folgt nach einer Pause ein ähnlicher, rhythmisch und dynamisch anders ausgearbeiteter Cluster mit dem zentralen Ton g'. Mit diesen eng aufeinander bezogenen Klangsituationen ist ein Moment beschrieben, das in mehr oder weniger stark abgewandelter Form im Werkverlauf immer wieder auftritt und in einer auf den Zusammenklang a-g erweiterten, mit perkussivem Pizzicato artikulierten Gestalt auch das Stück beschließt. Vermittelt über die in Tonhöhen übersetzten Namens-

initialen A und G versteckt sich darin ein Hinweis auf den „in memoriam“-Charakter von Neuwirths Werk, den die Komponistin zudem mit der Bemerkung „in loving memory of Alfreda Gallowitsch“ ausdrücklich benennt. Wie eine Art Erinnerungszeichen durchzieht diese Tonhöhenkonstellation daher die Texturen des Streichquartetts, die teils unerwarteten Wendungen immer wieder an eine konkrete Klanggestalt zurückbindend und über diese zugleich auch die musikalische Gedankenfülle kontrollierend. *Stefan Drees*

## Kaija Saariaho *Terra Memoria*

*Terra Memoria* ist mein zweites Streichquartett. Das erste, *Nymphaea*, habe ich 1987 komponiert. Zwanzig Jahre liegen zwischen den beiden Streichquartetten. Zwar hat sich mein musikalisches Denken in der Zeit verändert und weiter entwickelt, aber mein ursprüngliches Interesse für Streichinstrumente ist nach wie vor groß. Ich liebe den Reichtum und die Sensibilität des Streicherklanges. Trotz meiner bisher geringen Beschäftigung mit diesem Genre, fühle ich beim Schreiben für ein Streichquartett, dass ich in den intimen Kern musikalischer Kommunikation eintrete.

Die Widmung des Werkes heißt „Für die Verstorbenen“. Hierzu einige Gedanken: Wir behalten Menschen, die nicht länger unter uns weilen, weiterhin in Erinnerung. Das Material, ihr Leben, ist vollendet, und nichts kann mehr hinzugefügt werden. Wir Zurückgebliebenen werden ständig an unsere gemeinsamen Erlebnisse erinnert: Unsere Gefühle verändern sich mit der Zeit im Hinblick auf verschiedene Aspekte ihrer Persönlichkeit, bestimmte Erinnerungen aber erscheinen immer wieder spukhaft in unseren Träumen. Auch noch nach vielen Jahren ändern sich einige dieser Erinnerungen, und andere bleiben klare Bilder, die wir wieder zum Leben erwecken können.

Diese Gedanken brachten mich auf die Idee, mit dem musikalischen Material auf eine bestimmte Weise umzugehen. Einige Teile davon erleben mehrere unterschiedliche Transformationen, während andere nahezu unverändert bleiben und deutlich wiedererkannt werden können.

Der Titel *Terra Memoria* besteht aus zwei Worten, die voller reicher Assoziationen sind: die Erde und die Erinnerung. Die Erde verweist hier auf mein Material und die Erinnerung auf die Art, wie ich damit arbeite.

*Kaija Saariaho*  
(Übersetzung Christel Nies)

**KOMPONISTINNEN UND IHR WERK**  
**– Spurensuche in Europa –**

**Blickpunkt Rumänien**  
**26.–28. November 2004**

## KOMPONISTINNEN UND IHR WERK – Spurensuche in Europa

Unter diesem Titel beschäftigt sich die Konzertreihe seit dem Jahr 2004 mit europäischen Ländern unter dem Blickwinkel weiblichen Musikschaffens. In einem dreitägigen Projekt wird der Focus auf jeweils ein Land gerichtet, um hier nach Komponistinnen aus Vergangenheit und Gegenwart zu suchen, nach ihren Werken, ihren Chancen und Lebensumständen vor dem Hintergrund der politischen Lage und der allgemeinen Musikszene. Zu den „Großen“ in der Musik zählen in fast allen europäischen Ländern Männer: Es sind die Komponisten, die Musikgeschichte schreiben. Hier stellen sich die Fragen, warum Komponistinnen nicht zum Zuge kamen, ob sich heute bessere Chancen für sie abzeichnen, ob Musikgeschichte korrigiert und ergänzt werden kann. Es geht auch um Traditionen und um landesspezifische Eigenheiten des Kompositionsstiles, wie beispielsweise um den Einfluss von Volksmusik und byzantinisch orthodoxer Musik in den osteuropäischen Ländern, und hier auch um das Wissen und die Einbindung westlicher Kompositionstechniken.

Komponistinnen und Komponisten, Musikwissenschaftlerinnen und Musikwissenschaftler, Ensembles und Interpreten des ausgewählten Landes und aus Deutschland sind eingeladen, bei den einzelnen Projekten mitzuwirken, die Musik von Komponistinnen des im Blickpunkt stehenden Landes aufzuführen und gemeinsam über anstehende Fragen zu diskutieren. Das Projekt ermöglicht den kulturellen Austausch, gegenseitiges Kennenlernen und Verstehen. Es soll durch weitere Kontakte und Zusammenarbeit sowie der Durchführung eines ähnlichen Projektes in dem „anderen“ europäischen Land fortgesetzt werden.

## KOMPONISTINNEN UND IHR WERK – Blickpunkt Rumänien

In Rumänien hat die Spurensuche nach Komponistinnen Erstaunliches zu Tage gebracht. Bei der Betrachtung der vergleichsweise jungen Musiktradition des Landes erweckt die große Zahl der Komponistinnen, vor allem in der jüngsten Vergangenheit, den Anschein, als ob sie wie selbstverständlich in das Musikleben integriert seien. Aufschluss darüber, wie auch über Tradition, Stilrichtungen und Neue Musik in Rumänien, gaben die Vorträge von Violeta Dinescu, Carmen Maria Cârnci und Mihaela Vosganian. Einen ganz eigenen Stil entwickelte die neue rumänische Musik durch die Verbindung von byzantinischer Musik und rumänischer Folklore mit neuen – auch westlichen – Kompositionsstilen. Charakteristisch ist hier der Gebrauch von modalen Skalen, Heterophonie, von Bogenformen und mathematischen Prinzipien wie dem Goldenen Schnitt.

Das Programm des Rumänien-Projektes beinhaltete ein breites, gebündeltes Spektrum. Zur Aufführung kamen Kompositionen von insgesamt 20 zeitgenössischen rumänischen Komponistinnen, sowie auch Werke der 1997 verstorbenen Myriam Marbe, der unvergessenen Komponistin und Lehrerin der Jungen. Mit dem Klavierwerk *Carillon Nocturne* war als einziger Komponist George Enescu vertreten, dessen Strahlkraft die rumänische Musik in großem Maße beeinflusst hatte. In einem Porträtkonzert stellte sich die bekannte Komponistin Doina Rotaru vor mit Werken für unterschiedliche Besetzungen, darunter einer Urauffüh-

rung für Stimme. Das Ensemble Contraste aus Timisoara (Flöte, Saxofon/Klarinette, Percussion, Klavier) spielte virtuos und temperamentvoll traditionelle rumänische Volksmusik, und das Duo PRO CONTEMPORANIA aus Bukarest mit Irinel Anghel (Klavier, Akkordeon, E-Gitarre) und Andrei Kivu (Cello, Piri, Hun, Percussion) gestaltete ein spannendes Konzert unter Verwendung neuester Kompositionstechniken und hier unbekanntem Instrumenten. Zum Abschluss der zweiten Konzernacht gab es gemeinsam mit dem Ensemble Contraste ein „Crossover“ in Form einer Improvisation.

Die ganz junge rumänische Komponistinnen-Generation stellte sich vor in einem Konzert „Podium der Jungen“ mit der Komponistin und Pianistin Rucsandra Popescu, die Klavierwerke von sich und ihren Kolleginnen spielte. Die meisten der jungen Komponistinnen waren noch Studentinnen. Ein besonderes Highlight war die Aufführung von Murnaus Stummfilm TABU mit der Musik von Violeta Dinescu in einer Fassung des Ensemble Contraste, autorisiert von der Komponistin.

In einem „Komponistinnenforum“ gaben die Komponistinnen Violeta Dinescu, Carmen Maria Cârneci, Irinel Anghel, Mihaela Vosganian, Doina Rotaru Einblicke in ihre Arbeit und ihr Leben im Gespräch mit deutschen Komponistinnen, Komponisten und dem Publikum. Die Moderation übernahm der Musikwissenschaftler und Osteuropa-Experte im Bereich der Musik Detlef Gojowy (1934–2008).

In der abschließenden Diskussionsrunde in deutscher, englischer und rumänischer Sprache reflektierte und diskutierte man über Inhalte der Veranstaltungen und über den Ausbau der Beziehungen im Bereich Musik zwischen den beiden Ländern, insbesondere zwischen der Reihe *Komponistinnen und ihr Werk*, der Nationalen Musikuniversität Bukarest und der ARFA (Association of Romanian Women in Art). Die Zusammenarbeit wurde inzwischen fortgesetzt mit intensivem Austausch und im Jahr 2005 mit zwei gemeinsamen Konzerten im Enescu-Museum in Bukarest, sowie einem Vortrag von Christel Nies über neue Vokalmusik an der Nationalen Musikuniversität Bukarest.

## Begrüßungsrede

von Adriana Popescu, Direktorin des rumänischen Kulturinstitutes „Titu Maiorescu“, Berlin, zum Projekt „Blickpunkt Rumänien“ der Reihe *Komponistinnen und ihr Werk* am 26. November 2004 in Kassel

Sehr geehrte Gäste,  
meine Damen und Herren,

ich möchte Sie alle zu diesem feierlichen Abend in Namen des Rumänischen Kulturinstituts „Titu Maiorescu“ in Berlin begrüßen.

Erlauben Sie mir zu Beginn der Initiatorin und Organisatorin Christel Nies des Projektes *Komponistinnen und ihr Werk – Spurensuche in Europa*, mit dem die Stadt Kassel an der Kulturhauptstadtbewerbung 2010 teilnimmt, zu gratulieren.

Da die Musik eine universelle Sprache ist, eignet sie sich am besten, Botschaften (ohne Worte) zu vermitteln und Brücken über verschiedenartige kulturelle Räume zu schlagen.

Der Umstand, dass Ihre Veranstaltung Rumänien in ihrer Mitte hat, freut uns in besonderem Maße.

Lange Zeit schien Rumänien in Deutschland fast kein Interesse zu erwecken. Die Doktrin eines geeinten Europas und eine verallgemeinerte Bemühung um Integration haben die Perspektive radikal verändert. Durch diese Bemühungen bekamen manche Länder – darunter auch Rumänien – genauere Konturen im europäischen Bewusstsein: Waren sie anfangs nur dem Namen nach bekannt (solo nomine), haben sie jetzt „einen schlechten Namen“ – genauer gesagt, jetzt kennt man ihre Gebrechen, Fehler und Mängel. Das ist ein Fortschritt. Aber es ist auch eine normale Entwicklung. Eine nächste Etappe würde darin bestehen, den „schlechten Namen“ mit unserem wahren Namen zu ersetzen. Ein wahrer Name bedeutet ein vollständiger Name – mit all den guten und schlechten Seiten, mit Fehlschlägen und Erfolgen, mit ehrwürdigen Traditionen und legitimen Bestrebungen. Das ist die Richtung, der Horizont, den das Rumänische Kulturinstitut weiter anstreben möchte. Schließlich ist Kultur der wahre Name einer jeglichen Gemeinschaft, der Name, so hoffen wir, nach dem wir beim Jüngsten Gericht der Völker aufgerufen werden. Bis dahin aber gibt es eine Vielzahl von Appellen auf die wir noch nicht so antworten, wie wir es möchten und wie es von uns erwartet wird. Aber wir hegen die Hoffnung, dass wir bei einem „Jüngsten Gericht“ der Kultur eine klare und deutliche Stimme neben den distinkt klingenden Stimmen aller Völker haben werden.

Und wenn ich den „wahren Namen“ eines Landes und die Notwendigkeit beschwöre, diesen bekannt zu machen, denke ich nur an die Chance, die der Geist eines Ortes, eines jeden Ortes haben sollte, in Dialog mit all dem zu treten, was jenseits seiner Grenzen liegt.

Das Rumänische Kulturinstitut in Berlin versucht gerade diese Anlage zum Dialog zu kultivieren. Und ich befinde mich heute hier, um an ihrer Seite am Dialog zwischen der Stadt Kassel und der rumänischen Kultur teilzunehmen. Geehrte deutsche Freunde, dadurch dass sie erfahren wie wir denken und schreiben, wie wir malen, tanzen, welche Musik wir lieben

und was für Lieder wir singen, dadurch, dass sie unsere Künstler kennen lernen, werden sie uns, Rumänen, besser kennen lernen.

Die Musik von 20 rumänischen Komponistinnen wird hier in Kassel in den kommenden Tagen erklingen. Es ist eine ganz bedeutende Leistung. Rumänien war schon immer ein fruchtbares Terrain für die Musik und nicht wenige der Boten dieser Kunst sind weit über die rumänischen Grenzen gelangt und haben sich in der weiten Welt etabliert: Wir haben gleich an unserer Seite ein sprechendes Beispiel – die Komponistin Violeta Dinescu – ein bekannter Name im deutschen musikalischen Umfeld!

Ich würde die Veranstaltung in Kassel auch als einen Auftakt zum Enescu-Jahr 2005 betrachten: Im Jahre 2005 gedenken wir des vor 50 Jahren gestorbenen rumänischen Komponisten, über den Yehudi Menuhin sagte, er „würde die Offenbarung des 21. Jahrhunderts“ sein. Das Enescu Jubiläumsjahr – als UNESCO Jahrestag europaweit anerkannt, wird auch das Interesse für die rumänische zeitgenössische Musik verstärken. Davon sind wir überzeugt.

Ich danke Ihnen für die Einladung an ihrer Seite teilzunehmen und wünsche Ihnen wunderbare Konzerterlebnisse mit den Botschafterinnen und auch den Botschaftern der rumänischen Musik!

Freitag, 26. November 2004, Lutherkirche Kassel

18.00 Uhr Eröffnung

Grußworte:

Christel Nies (Projektleiterin)

Adriana Popescu (Direktorin des rumänischen Kulturinstitutes, Berlin)

Jutta von Both (Stadträtin der Stadt Kassel)

Konzertnacht, 19.00 bis ca. 22.30 Uhr

## **I. Rumänisches Kaleidoskop, Teil 1**

**Myriam Marbe**

1931–1997

**Trommelbass** (1985) für Streichtrio und Trommel

**Adriana Hölszky**

\*1953

**Nouns to Nouns** (1983) Musik für Violine

**George Enescu**

1881–1955

**Carillon Nocturne** (1916) für Klavier

**Violeta Dinescu**

\*1953

**Einsamkeit** (2000)

für Stimme, Violine, Violoncello, Klavier

Text: Mihai Eminescu;

Übersetzung: Carmen Sylva

Christel Nies, Stimme

Hellmuth Vivell, Klavier

Stefan Hülsermann, Klarinette

Otfrid Nies, Violine

Skerza Singer, Viola

Manfred Schumann, Violoncello

Bernhard Betzl, Trommel

## Myriam Marbe *Trommelbass* für Streichtrio und Trommel



Im Winter des Jahres 1985, als die Bewohner Bukarests in ihren ungeheizten Wohnungen zu erfrieren drohten, bat das „Trio Romantica“ Myriam Marbe, ein Stück für sie zu schreiben. Die Musiker waren deprimiert und hoffnungslos. Zunächst sagte Marbe: „Ich kann nicht“, dann aber „Ich schreibe für euch etwas Lustiges, vielleicht eine Kassation, wie eine Übung für die Willenskraft, um uns aus der irrationalen, sinntäuschenden Gegenwart aufzuwecken“. Schließlich wurde das Stück eine musikalische Parabel über den Umgang mit einer Kraft, die Lebendiges unterdrücken will. *Trommelbass* ist das einzige Werk von Myriam Marbe, das über einem durchgängigen Puls

geschrieben ist. Die Musik scheint zu verharren, an traurige Gedanken, an Melancholie gebunden zu sein. Sie geht in kleinen Schritten vorwärts. Plötzlich erscheint in einem riesigen Crescendo die Trommel und versucht, die Klänge zu zerschlagen. Die Streicher reagieren nicht darauf. Sie gehen unbeirrt weiter, verwandeln ihren Puls in hohen Registern zu zarten Vogelstimmen. Die Kraft der Trommel kapituliert vor dieser Beharrlichkeit. Der Schluss vereint die Stimmen in Zuversicht. Myriam Marbe schreibt: „... und mein Herz schlägt weiter ...“

*Thomas Beimmel*

## Adriana Hölszky *Nouns to Nouns*. Musik für Violine

Die Komponistin ließ sich zu dieser Komposition anregen durch das gleichnamige Gedicht von E.E. Cummings, welches in kompositorische Klangspiele umgesetzt wird. Ziel der Komposition ist:

- a) die abstrakte Struktur des Gedichts in eine musikalische Struktur zu übertragen und
- b) der Etüde durch die Verschiedenartigkeit und Diskontinuität von Klangfiguren eine neue Gestalt zu verleihen.

Beeindruckend ist in Cummings Gedicht die Fantasie und ökonomische Arbeit mit kleinsten Bausteinen. Das Resultat ist eine konsequente Verkettung von Details. Das Gedicht enthält sechzehn verschiedene Buchstaben, zu denen allmählich neue hinzugefügt werden. Die Grundbausteine in Hölszkys Komposition sind vier unterschiedliche Elemente, die durch Zusammenfügung größere Ketten bilden. Die vier elementaren Bausteine oder Bewegungsmuster sind: Doppelklänge, Akkordfigur – Tonleiterfigur – Trillerfigur, Tremolo, Ostinatofigur – Arpeggiofigur. Die Wahrnehmung des Hörers der blitzschnell vorüberziehenden musikalischen Details erinnert an die Wahrnehmung eines Reisenden bei einer schnellen Zug- oder Autofahrt, wobei die Landschaft mit ihren vielen Details im Zeitraffer an ihm vorbeizuziehen scheint.

## George Enescu *Carillon Nocturne* für Klavier

*Carillon Nocturne* ist der 7. Satz aus der *Klaviersuite Nr. 3* von George Enescu. Mit sinnvoller Virtuosität werden durch spezielle Intervallkonstellationen Schichten alter rumänischer Musiktradition wahrnehmbar.



### Violeta Dinescu *Einsamkeit* für Stimme, Violine, Violoncello

Der Komposition liegt ein Gedicht des Dichters Mihai Eminescu zugrunde, das von der rumänischen Königin Carmen Sylva ins Deutsche übersetzt wurde. Violeta Dinescu schrieb zu ihrer Vertonung: „Die Gedichte von Mihai Eminescu sind Musik selbst ... sie klingen und transportieren auch Substantielles! Eigentlich braucht man ihnen nur zu „lauschen“ – und man hört durch und durch sensibilisiert und elektrisiert ... Mit nur zwei Worten zaubert der Dichter eine Atmosphäre, die sonst nur mit vielen oder unendlich vielen Worten beschrieben werden könnte, und so ist es die Assoziation mit Musik, die seine Gedichte nachvollziehbar werden lassen.“

## II. Variationen für einen Flötisten und Ensemble

### Carmen Maria Cârnci

\*1957

**Une main immense** (1991) für Oktobassflöte

### Carmen Petra Basacopol

\*1926

**Improvisation** (1973) für Flöte

### Dana Christina Probst

\*1961

**Zicala dobei** (2004) für Flöte, Schlagzeug und Klavier  
Uraufführung

### Laura Manolache

\*1959

**Hommage** (1994) für Flöte

### Violeta Dinescu

**Circuit** (2003) für Flöte

Ionut Bogdan Stefanescu, Flöten  
Ensemble *Trio Contraste*



### Carmen Maria Cârnci *Une main immense* für Okto- bassflöte

Die Komposition ist in sieben größere Abschnitte unterteilt, in denen der Flötist quasi eine ‚Lesung‘ des Gedichtes von Magda Cârnci vornimmt: Eine Lesung, in welcher die Flötentöne einen großen Teil der Wörter ‚schlucken‘, während die anderen, noch hörbaren, durch ihre Verständlichkeit ein neues emotionales Gewicht erhalten; dadurch macht sich das Stück frei von den Textproportionen und meidet jegliche Illustrierungstendenz, ein Prüfstück auch für die Art und Weise, wie die Kom-

ponistin Instrument und Stimme des Interpreten in einem betrachtet. Die singende und sprechende Stimme geht in einem Farben-Nachahmungsprozess in die instrumentale über, und auch umgekehrt gehen die Instrumente in die Singstimme über. Wie auch in anderen Vokalwerken von Cârnci werden hier Motivik und Wörter entartikuliert und neu zusammengefügt: Der Akt des Komponierens nähert sich der ‚Anamorphose‘. Die Komponistin widmete das Werk dem französischen Flötisten Pierre-Yves Artaud.

*Despina Petecel-Theodoru*

(aus CD-booklet: Carmen Maria Cârnci – Kammermusik,  
Radio Romania 003, Salto Musikversand)

### Carmen Petra Basacopol *Improvisation* für Soloflöte

Bei diesem kurzen Werk handelt es sich um drei Miniaturen. Dem ersten meditativem Stück in ruhigem Tempo folgt ein zweites bewegtes. Ähnlich konzipiert und dynamisch sehr abwechslungsreich ist das dritte Stück. Die drei Miniaturen geben dem Interpreten Raum für Improvisation und beziehen sowohl dessen Virtuosität wie auch spezielle Ausdrucksmöglichkeiten ein.

### Dana Christina Probst *Zicala dobei* für Flöte, Schlagzeug und Klavier

Der Komposition liegt der gleichnamige colind für Stimmen, Hirtenflöte und doba (eine Art Trommel) zugrunde. Colinde sind Musikstücke vorchristlichen Ursprungs, die in das Repertoire der weihnachtlichen Bauernmusik aufgenommen wurden und auch heute noch in Rumänien lebendig sind. Mit dem Titel *Zicala dobei* (Das Lied der Trommel) will die Komponistin auf zwei wichtige kompositorische Elemente des Werkes hinweisen, auf das Tempo und den Rhythmus. Wie auch in der rumänischen Volksmusik, soll das Spiel der Interpreten nicht synchron sein. Das Werk ist dem Trio Contraste gewidmet.

### Laura Manolache *Hommage* für Flöte

Die „poetische Idee“ des Stückes ist ein Dialog zwischen zwei kontrastierenden Charakteren, der graduell vom Disput zur Übereinstimmung führt. Die musikalische Sprache, die

von Tonarten generiert ist, verwendet eine reiche Palette von Klangfarben, Lautstärken und „Mehrklängen“. Formal gleicht das Werk einer Bogen-Form. *Hommage* wurde von der interpretatorischen Kunst des Flötisten Pierre-Yves Artaud angeregt, der das Werk 1997 in Bukarest erstmals aufführte.

## Violeta Dinescu *Circuit* für Flöten

Der Klangfarben- und Ausdrucksreichtum der Flöte ermöglicht eine „fantastische Reise“, die voller Überraschungen, spektakulärer Ereignisse und Dramen in nuce sein kann. Die Notation gibt dem Interpreten Freiheit für eigenes Mitgestalten. Violeta Dinescu schrieb das Werk für den Flötisten Ionut Bogdan Stefanescu.

**DACĂ MUZICĂ NU E... • DACĂ MUZICĂ NU E... • DACĂ MUZICĂ NU E...**

**ROMANIA**

**Un punct important pe harta muzicală a Europei**

30-28 noiembrie 2004 - „In actualitate - România“ la Kassel, în Germania, cu un festival având în prim-plan femeile compozitoare.

Așa cum ne așteptăm, acest eveniment a fost un veritabil succes atât pentru creatoarele, cât și pentru interpreții români implicați.

Mai multe amănunte, într-un interviu realizat cu organizatoarea festivalului, Christel Nies.

**Cine a fost inițiatorul acestui proiect?**

Sunt organizatoarea seriei intitulate „Compozitoarele și creata lor“, o serie de concerte desfășurate în Germania, consacrată femeilor compozitoare și muzici lor. Kassel, oraș în care am realizat acest festival, a fost nominalizat pentru a deveni „Capitala culturală a Europei“, în anul 2010. Acest proiect pe care l-am propus face parte din marile festivaluri consacrate acestor sâmbători muzici.

**Ne puteți spune câteva cuvinte despre importanța acestui festival în viața muzicală a orașului?**

Avem intenția de a realiza în fiecare an câte un concert consacrat creației contemporane din diverse țări ale Europei, în special din țările Uniunii Europene și a celor care vor adera la Uniunea Europeană, înțelegând prin această mai mult țările estice. Am început anul acesta cu România. Este un festival foarte important pentru orașul nostru și pentru Germania și, desigur, apreciem faptul că prin intermediul acestui festival aflăm mai multe aspecte legate de fenomenul compozitor din România, despre muzica contemporană în general și despre muzica femeilor compozitoare în special. Am prezentat 30 de lucrări semnate de 20 de autoare, fiind incluse și lucrările lui George Enescu, legendarul compozitor român.

Cum ați conceput programul? Puteți menționa câteva repere, câteva contribuții excepționale?

Pot menționa Concertul-sinfonic al Dinei Rotaru din București, o compoziție minunată. Apoi, desigur, lucrările prezentate de Carmen Maria Ciocanu, am fost foarte impresionate de muzica ei. Am apreciat, de asemenea, prezenta formatiei Trio Contemporană din București, alcătuită din Inelul Anghel și Andrei Kivu, muzica Mihaelei Vucșanian și a Anel-Mania Avram. Trebuie amintit și un alt eveniment interesant, un film mut, prezentat cu muzica de Violeta Dinescu, compozitoare care a trăit în Germania, până de curând. O pot menționa și pe Adriana Hölzky, compozitoare de origine română stabilită în Germania. Am fost foarte impresionate de muzica femeilor compozitoare din România, pe care nu o cunoșteam până acum. Există câteva aspecte particulare, pline de originalitate în creația românească contemporană, pe care nu le regăsim în muzica germană, de exemplu.

**Ce ne puteți spune despre participantele mai tinere: Diana Rotaru, Ana Iulia Giurgiu, Sabina Ulubeanu?**

Am avut un concert intitulat „Podiumul tinerelor talente“, în care Ruxandra Popescu, o pianistă care studiază în Germania, a interpretat piesele acestor foarte tinere compozitoare, răscuțite în anul ’80, o perioadă în care am remarcat aspecte deosebite de interesante. Diana Rotaru, fiica Doinei Rotaru, este într-adevăr o compozitoare foarte talentată. La acest festival din Kassel au participat 11 femei compozitoare din România, alături de minunatul ansamblu „Trio Contraste“, avându-și în componență pe flautistul Ionut Bogdan Ștefanescu, un admirabil interpret. În programul acestui ansamblu au fost incluse și două piese folclorice, un lucru foarte important pentru noi, deoarece folclorul este o sursă care se reflectă permanent în creația românească, de la cei mai tineri compozitori, până la cei mai vârstnici.

**Vă puteți declara mulțumită cu desfășurarea festivalului?**

Desigur, au fost foarte mulți participanți, toți declarându-se impresionate de calitatea muzicii și a interpretării. A fost un mare succes, aici, în Kassel, și sperăm că într-adevăr, orașul nostru să fie desemnat capitala culturală în Europa. A fost nominalizat, desigur, alături de alte orașe, din alte țări.

**Personal, cum estimați fenomenul compozitoric românesc?**

Interviu realizat de Alina VELEA

**Desigur, în acest moment, după încheierea festivalului, am dori să aflăm mai multe despre impactul acestui eveniment.**

Publicul a fost foarte impresionat de instrumentiștii români, în special de Trio Contraste și de flautistul Bogdan Ștefanescu și, deoparte, au fost impresionate de muzică. La acest festival au participat de asemenea interpreți germani, ar fi trebuit să numim această manifestare „Kasselul întâlnesc România“, în măsura în care instrumentiștii ai Orchestrei din Kassel au interpretat și ei muzică semnata de compozitoare din România. Intenționăm să intensificăm legăturile, poate să organizăm cântăreaștii de concert și la București, ne dorim să intensificăm schimbul cultural. Aici, în Germania, cunoaștem destul de puțin lucruri despre muzica contemporană din România, iar acest festival ne ajută să ne apropiem unii de ceilalți. Poate vom reuși să câștigăm o Uniune Europeană a muzicii.

**nesc, în momentul de față?**

Este foarte interesant, pentru că sunt accentuate alte aspecte din muzica contemporană decât ne sunt propuse de către compozitori germani. Este accentuat aspectul folcloric, care este foarte important și, în același timp, diferit de cel german. Și muzica religioasă, de la bizantin, are influență asupra muzicii contemporane românești și conținea culoare compozite, care devine astfel una foarte specială.

**În încheierea acestui interviu, doamnă Christel Nies, cum este percepută România în lumina acestor manifestări?**

Cred că România ocupă o poziție foarte importantă. Aveți compozitori foarte talentați -

### III. Rumänisches Kaleidoskop, Teil 2

<b>Myriam Marbe</b>	<b>D'a cantare-cantarellare</b> (1995) für Stimme, Violine, Percussion
<b>Dora Cojocaru</b> (1963)	<b>Refrène</b> (1997) für Klarinette solo
<b>Livia Teodorescu-Ciocanea</b> *1959	<b>Tentazione</b> (1994) für Violine, Klarinette, Klavier
<b>Irina Odagescu</b> *1937	<b>Melos</b> (2001) Sonata for Viola Solo
<b>Carmen Maria Cârnecki</b>	<b>Traum-Lieder</b> (2004) Angelina Soller, Mezzosopran; Ensemble <i>Polyhymnia</i> , Hannover

Christel Nies, Stimme  
Otfrid Nies, Violine  
Bernhard Betzl, Percussion  
Skerza Singer, Viola  
Stefan Hülsermann, Klarinette  
Hellmuth Vivell, Klavier

Myriam Marbe *D'a cantare – cantarellare* für Sopran, Violine, Schlagzeug

Das Werk komponierte Myriam Marbe für ihr Porträtkonzert in Kassel am 27. November 1995 und hat es für die Uraufführung mit den Interpreten Christel Nies (Gesang), Otfrid Nies (Violine) und Bernhard Betzl (Percussion) selbst einstudiert. Bei genauer kompositorischer Struktur, Notation und Klangvorstellung der Komponistin haben die Interpreten mehrfach auch die Möglichkeit für spontanes Spiel mit vorgegebenen Improvisationsmodellen. Myriam Marbe schrieb: „Das Werk sollte spontan gesungen und gespielt werden mit Freude und Intensität, ein Spiel der Gesang- und Spielmöglichkeiten, die Sängerin und Instrumentalisten sich gegenseitig zuwerfen.“

## Dora Cojocaru *Refrène* für Klarinette solo

Inspirationsquelle des Werkes ist die traditionelle rumänische Musik. In früheren Zeiten benutzte man in den Dörfern Rumäniens verschiedene Blasinstrumente in jeweils eigener Stimmung zum Zwecke der Kommunikation. Mit diesen lautstarken und ungewöhnlichen Klängen konnte man sich auch über große Entfernungen hin verständlich machen. Dora Cojocaru hat einige der Signale ausgewählt und in eine neue musikalische Sprache eingebunden. *Refrène* besteht aus drei Teilen mit jeweils drei Refrain-Varianten. Der Interpret hat die Möglichkeit, an bestimmten Stellen der Partitur Farbe, Dynamik und Dauer der Noten selbst auszuwählen.

## Livia Teodorescu Ciocanea *Tentazione* Trio für Klarinette, Violine, Klavier

*Tentazione* (Versuchung) will die Bedeutung des Begriffes „Anziehungskraft“ kompositorisch umsetzen. Dem Werk liegt ein vorgegebenes Tonhöhen-system zugrunde. Klänge finden sich in signifikanten Strukturen zusammen und tendieren dahin, zu einer Einheit zu verschmelzen. Zwischen den verschiedenen musikalischen Schichten und den einzelnen Abschnitten der Komposition werden Bezüge hergestellt, die der musikalischen Sprache eine organisch gewachsene Struktur verleihen. Hintergrund des Stückes ist ein „Abgrund“: Zwei kontrastierende Arten von musikalischem Material treffen aufeinander, die Übergänge zwischen den Teilen heißen „Schatten“. Die Reise in die strukturelle Vertrautheit des Klanguniversums endet mit einer Vereinigung.

## Irina Odagescu *Melos* für Viola

Das Werk mit einer seriell-modalen Struktur spiegelt zwei extrem unterschiedliche Stimmungen: eine dramatische und eine extrem lyrische.

## Carmen Maria Cârnelci *Traum-Lieder* für Mezzosopran, Flöte, Violine, Viola und Violoncello

Die Komponistin schreibt: „Zu dieser Komposition hat mich Tatjana Prelevic, Komponistin aus Montenegro und Leiterin des Projekts *Sprache als Klangbrücke* an der Staatlichen Hochschule für Musik und Theater Hannover, angeregt. Die *Traum-Lieder* sollten von Studentinnen und Studenten einstudiert und uraufgeführt werden. Ich suchte Texte von Frauen über das ‚Innenleben‘ von Frauen und wählte schließlich drei kurze Gedichte von drei zeitgenössischen Dichterinnen, die – obwohl unterschiedlich – einen Zusammenhang bilden.

*Traumtänze* von Stephanie Jans ist in Bildhaftigkeit und Konzentriertheit dem fernöstlichen Genre eines *Haiku*, einer extrem komprimierten Gedichtform ähnlich, obwohl von zwei- oder dreifacher Länge. Das Lied wiederholt viermal den kurzen Text: eine Reihe von jeweils ornamentierten, gleichzeitig aber langsamer werdenden strophischen Variationen, die mit dem Anfang einer unterbrochenen fünften Strophe ‚endet‘.

*Feuer* von Anka Knechtel stellt den Entfaltungsbogen eines brennenden Gefühls dar. Die Musik folgt dem sparsamen, doch leidenschaftlichen poetischen Gestus, indem sie jede Versgruppierung vorbereitet, begleitet und in einer zum Teil illustrierenden Weise kommentiert.

*Traum vom einfachen Leben* von Sabine Kleuker reiht elf erfundene Wörter aneinander, die schlicht beginnen oder, wenn man so will, auch zwanghaft mit der Vorsilbe „ein“: einhaus, einraum etc. Dabei übernehmen sie die Betonung von ‚einfach‘ auf der ersten Silbe. Ein ‚einfaches Wortspiel‘? Eher eine komprimierte Definition „vom einfachen Leben“, das, wie der Titel und das letzte Wort des Gedichtes *eintraum* verraten, nur ein Traum ist. Die Musik, ähnlich einer Barcarole, beginnt in den Instrumenten; in der Gesangsstimme erklingen dann die ein-Wörter in wechselnden Rhythmen und minimaler Dramaturgie.

#### IV. Rumänische Folklore

Ensemble *Contraste* (Timisoara)  
Ionut Bogdan Stefanescu, Flöte  
Dorin Cuibariu, Saxophon/Klarinette  
Sorin Petrescu, Klavier  
Doru Roman, Percussion

Samstag, 27. November 2004, Lutherkirche Kassel

#### 11.00 Uhr Komponistinnenforum

Die rumänischen Komponistinnen Irinel Anghel, Carmen Maria Cârnci, Violeta Dinescu, Doina Rotaru, Rucsandra Popescu, Dana Probst, Mihaela Vosgian stellen sich vor und beantworten Fragen aus dem Publikum

#### 14.00 – 15.30 Uhr Vorträge

14.00 Uhr Violeta Dinescu: „Die rumänische Musik und ihre Bezugsquellen: Traditionelle Musik, byzantinische Musik, George Enescu“

14.30 Uhr Carmen Maria Cârnci: „Neue Musik in Rumänien“

15.00 Uhr Mihaela Vosgian: „Komponistinnen in Rumänien. Die Association of Romanian Women in Art“

## 16.00 Uhr Konzert „Podium der Jungen“

Rucsandra Popescu spielt Klavierwerke junger rumänischer Komponistinnen

**Diana Simon** **Passacaglia in maggiore**

\*1981

**Ana Iulia Giurgiu** **Scherzo-Sonate**

\*1977

**Sabina Ulubeanu** **Sonata (2001)**

\*1979

**Rucsandra Popescu** **Sonata für Klavier (2000)**

\*1980

**Diana Rotaru** **Simplegade Trio (2003)**

\*1981

Ensemble *Trio Contraste*

### Diana Julia Simon *Passacaglia in maggiore* für Klavier

Das in drei Abschnitten konzipierte Stück gibt einen bogenartigen Diskurs vor, der von einem äußerst einfachen, nur zwei Takte umfassenden Themenmaterial ausgeht. Die Überlappung verschiedener kontrapunktischer Schichten, der Wandel des Themas aus der ursprünglichen Basslage über die mittlere Stimmlage ins hohe Register sind Möglichkeiten, den Themenstoff unterschiedlich darzustellen und zu verarbeiten. Die kompositorische Ausführung greift sowohl auf Bearbeitungstechniken des Barockzeitalters zurück wie auch auf Elemente des rumänischen Volksethos mit dem Versuch, beides miteinander zu verbinden.

### Ana Iulia Giurgiu *Scherzo-Sonate* für Klavier

Die *Scherzo-Sonate* ist – wie auch der Name zeigt – eine Mischung aus beiden Satzformen. Das zu Beginn vorgetragene Thema wird auf verschiedene Weise verarbeitet unter Anwendung diverser kompositorischer Bearbeitungstechniken, wie beispielsweise Fragmentierung, Augmentierung, Umkehrung der melodischen Intervalle und das am Ende erscheinende Fugato mit dem thematischem Material. Das kräftige und zugleich scherzhafte Hauptthema wechselt mit lyrisch-improvisatorischen Momenten, die man als „zweites“ Thema betrachten könnte. Die Harmonik des Stückes mit Septimen- und Nonenakkorden erinnert an Jazzklänge. Das Werk klingt mit einem repriseartigen Fugato aus – auch hier wird der thematische Stoff verarbeitet: Im Bass ist das Thema in augmentierter Form präsent, zugleich erscheinen thematische Fragmente in rhythmischer Diminution – eine technische Herausforderung für die rechte Hand!

## Sabina Ulubeanu *Sonata* für Klavier

Menschen werden häufig von einem Gefühl der Angst, der Sorge, der obsessiven Furcht heimgesucht. Der Kampf gegen Unruhe und Ungewissheit ist die generierende Idee dieses im Juni 2001 entstandenen Stückes. Im alltäglichen Leben ist es schwierig, sich an Gewissheiten festzuhalten – gleichwohl in der Musik. In diesem Sinne ist die Sonate nach dem Prinzip des ständig im Entstehen begriffenen Themas und der stetigen Entwicklung konzipiert mit wenigen Augenblicken, in denen die Klangfülle an den klassischen Sonatensatz erinnert. Im Vordergrund des im traditionellen Stil geschriebenen Klavierparts steht das „Ideen-Spiel“. Der Triller am Anfang des Stückes hat eine Schlüsselfunktion: Als Symbol der Furcht bildet er den Keim der Veränderungen, die im gesamten Verlauf der Sonate unvermutet eintreten. Das Werk gewinnt Gestalt in Form eines Bogens, wobei der Schluss – ein scheinbar unendlicher Triller – die permanente Rückkehr zum Anfangszustand symbolisiert.

## Rucsandra Popescu *Sonata* für Klavier

Das einsätziges Stück nimmt mit der Verwendung von zwei Themen Bezug auf die klassische Sonatenform. Dem ersten, energisch-dynamischen Thema steht das zweite, sanfte Thema in folkloristischer Modalharmonik gegenüber. Der musikalische Diskurs fließt kontinuierlich und fröhlich einher, ein Wesenszug, der in vielen Werken der jungen Komponistin präsent ist. Der Themenstoff wird fortwährend be- und verarbeitet, wobei in der Durchführung das erste Thema vorrangig behandelt wird. Das Stück zeugt von Temperament und Virtuosität – beide Wesenszüge entspringen dem modalen Charakter der rumänischen Folklore.

## Diana Rotaru *Simplegade* Trio für Flöte, Klavier und Schlagzeug

Dem Werk liegt die Geschichte von Simplegade zugrunde, den gefährlichen Felsen aus der griechischen Mythologie, die jedes Schiff zermalmt, das zwischen ihnen hindurchfahren wollte. Nachdem die Argonauten mit ihrem Schiff die Durchfahrt passieren konnten, blieben die Felsen für alle Zeit ruhig und voneinander getrennt. Simplegade symbolisiert die unterbewussten Ängste und Leiden der Menschen, die man – in diesem Fall – durch Musik überwinden kann. Diana Rotaru schrieb das Werk während des Internationalen Bartók-Seminars im Jahre 2003.

## I. Konzert: Porträt Doina Rotaru

**Crystals** (2002) für Flöte, Percussion, Klavier

**Dragon Fly** (2000) für Piccoloflöte

**Clocks** (1987) für Flöte, Percussion, Klavier

**Dor** (1989) für Altflöte

**De clocher á clocher...** (2004) für Stimme (UA)

**Troite** (1990) für Flöte, Percussion, Klavier

Christel Nies, Stimme

### **Trio Contraste**

Ionut Bogdan Stefanescu, Flöten

Sorin Petrescu, Klavier

Doru Roman, Percussion

### Doina Rotaru *Crystals* Trio für Flöte, Klavier und Schlagzeug

Die musikalische Essenz des Werkes ist dargestellt im ersten Motiv: Ein balancierendes Spiel zwischen einer Moll- und einer Dur-Terz in zahlreichen Variationen. Das alte Symbol von der Reinheit und dem Licht eines strahlenden Kristalls kann auch als ein Paradoxon gesehen werden: Obwohl Materie, ist die perfekte Transparenz eher immateriell. Das Werk, wie auch *Clocks* und *Troite* wurden für das Trio Contraste geschrieben.

### *Dragon-Fly* für Piccoloflöte

Dragon-Fly (Libelle) beschreibt den endlos nervösen Flug dieses Insektes. Die schnelle Bewegung wird immer häufiger unterbrochen von langen Tönen, die das Tempo der Musik allmählich verlangsamen.

### *Clocks* für Flöte, Percussion, Klavier

Das Werk kombiniert die beiden Bedeutungen für das rumänische Wort „ceas“ („clock“), das ist zum einen „Zeit“ (zeitlicher Abstand) und zum anderen „Uhr“ (Instrument, welches die Zeit misst). Das Werk hat wie die 12 Stunden der Uhr 12 Abschnitte, die unterschiedliche Aspekte der Zeit beschreiben, beispielsweise mit regulären und irregulären Pulsschlägen oder ohne Pulsschlag wie langsame Sanduhren. Die objektive, beschreibende Attitüde des Anfangs wandelt sich allmählich zu einer meditativen Atmosphäre, die dann jedoch wieder mehr und mehr dramatisch wird.

## *Dor* für Altflöte

Das rumänische Wort „Dor“ bedeutet die Fusion verschiedener brennender Gefühle, insbesondere die von Trauer und Liebe. Das Werk von Doina Rotaru nimmt Bezug auf diese beiden Bedeutungen: Tiefe Melancholie und großes Verlangen bei einem geliebten Menschen zu sein, ohne den oder die man glaubt, nicht mehr atmen zu können. In den Ausdrucksmöglichkeiten des Alphorns (rumänisch *tulnic*) und den byzantinischen Hymnen spiegeln sich eindeutig die rumänischen Wurzeln.

## *De clocher à clocher* ... für Stimme

Der Text des Werkes ist ein Fragment aus den *Illuminations* von Arthur Rimbaud: „J’ai tendu des cordes de clocher à clocher; des guirlandes de fenêtre; des chaînes d’or d’étoile à étoile. Et je danse.“ (Ich habe die Saiten gehalten – von Glockenturm zu Glockenturm; die Girlanden des Fensters; die Ketten aus Gold von Stern zu Stern. Und ich tanze.) Die Komposition besteht aus drei unterschiedlichen Teilen. In Teil I ist das Geläut von mehreren Glockentürmen zu hören, welches von der Sängerin mit der Stimme und dem Klang verschiedener gestrichelter und gezupfter Saiten des Flügels dargestellt wird. Im II. Teil wird zu einem auf Bongos gespielten Rhythmus der Text gesungen. Dazu erklingt als tiefste Glocke das Subkontra-A des Flügels. Teil III für Stimme und Percussionsinstrumente auf den Text *je danse* möchte die Komponistin „a little bit like Jazz“ interpretiert wissen. Doina Rotaru schrieb das Werk für Christel Nies.

## *Troite* für Flöte, Percussion, Klavier

Die ursprüngliche Bedeutung von „Troita“ (Kreuz an der Straße) in der rumänischen Mythologie war ein kleiner Grabstein mit drei miteinander verwobenen Himmelssäulen. Hierfür fand man später diese religiöse Deutung: die Reflektion über das kosmische Konzept von Leben und Tod und den damit verbundenen Glauben. *Troite* spiegelt drei Emotionen eines Sterbenden: die Auflehnung, den Schmerz und die Überwindung durch den Glauben an das ewige Leben nach dem Tode. Geschrieben für drei Musiker, enthält das Werk drei Arten von instrumentaler Homogenität: am Anfang die rumänische Hirtenflöte, in der Mitte Percussion und am Ende die Stimmen.

## II. Konzert: *Duo PRO CONTEMPORANIA*

Irinel Anghel: Klavier, Akkordeon, E-Gitarre

Andrei Kivu: Violoncello, Piri, Hun, Percussion

**Irinel Anghel**

\*1969

**Arrêts** (2002) für Violoncello, Akkordeon und Bandeingpielung

**Ana-Maria Avram**

\*1961

**Axe** (2001) für Violoncello

**Diana Danciu-Gheorgiu**

\*1979

**Metagames** (2004) für Klavier, Violoncello, und Bandeingpielung

**Irinel Anghel**

**ElEnigmes** (2004) für E-Gitarre

**Mihaela Vosganian**

\*1961

**Sogni tra suoni** (2003) für Klavier, Akkordeon, Percussion, Violoncello, Piri, Hun

Irinel Anghel *Arrêts* für Violoncello, Akkordeon und Bandeingpielung

Das Werk ist inspiriert von der ganzen Bandbreite der Bedeutungen von musikalischen „Stops“. Sie können sich zufällig ergeben oder haben eine starke innere Motivation, sie können faszinierend und schmerzvoll sein, sie können langsam oder abrupt enden. Immer haben die „Stops“ durch das Verursachen von Diskontinuität eine Aussage: Sie indizieren etwas, provozieren neue Gefühle, Überlegungen und Richtungsänderungen. Das Stück versucht, einige der vielen Deutungen der Philosophie von musikalischen „Stops“ umzusetzen.

Ana-Maria Avram *Axe* für Violoncello

Das Werk erforscht ein ultra-akustisches, volltönendes Universum indem es die Instrumentaltechnik ausweitet, die Aufführung in ein kontinuierliches experimentelles Abenteuer verwandelt und dabei phänomenologischen Prinzipien folgt. *Ana-Maria Avram*

Diana Danciu *MetaGames* für Klavier, Violoncello, Bandeingpielung

In der Komposition gibt es zwei Ebenen mit paralleler Evolution: zum einen das Tonband mit sich überlagernden rumänischen Kinderliedern und modifizierten Instrumentalklängen, wie eine Erinnerung an die Kindheit, und zum anderen die Live-Musik, die das Band kommentieren soll. Beide Ebenen existieren nebeneinander, oftmals miteinander verschmelzend und dann wieder sich trennend: ein Spiel der gegenseitigen Wahrnehmung. Diana Danciu schrieb das Werk für das *Duo Pro Contemporania*.

## Irinel Anghel *ELEnigmes* für E-Gitarre und Bandeeinspielung

Das Werk öffnet das erste Kapitel einer Serie, die für elektrische, oder elektronisch gesteuerte Instrumente gedacht ist. Dies ermöglicht eine weite Palette von neuen klanglichen Möglichkeiten, die sonst dem Jazz, Rock oder Pop vorbehalten waren. Für die Komponistin war es eine Herausforderung, diese vorgegebenen Zuordnungen zu überwinden und eine Fusion von Musikstilen zu schaffen.



## Mihaela Vosgianian *Sogni tra suoni* für Klavier, Akkordeon, Percussion, Violoncello, Piri, Hun

Das Werk ist dem *Duo PRO CONTEMPORANIA* gewidmet und will die Möglichkeiten der Aufführenden nutzen, auf verschiedenen Instrumenten zu spielen, wie Klavier, Violoncello, Akkordeon, Tuba, Piri, Hun und Schlagzeug. Die Musik ist inspiriert von orientalisch melodischen und rhythmischen Quellen, eingebunden in eine komplexe klangvolle Konstruktion.

### **Improvisation/Crossover**

*Ensemble Contraste* und

*Duo PRO CONTEMPORANIA*

Sonntag, 28.11.2004 Gloria-Kino

11.30 Uhr, Gloria-Kino, Ständeplatz

Eine Kooperation mit: Filmladen Kassel und Freunde des Stadtmuseums Kassel

### **Tabu** (Stummfilm mit Live-Musik)

USA 1930/31

Regie: Friedrich Wilhelm Murnau

Buch: Friedrich Wilhelm Murnau, Robert J. Flaherty

Drehorte: Südpazifik (Tahiti, Bora-Bora, Takapota-Inseln)

Musik: Violeta Dinescu (1988)

Ausführende: *Ensemble Contraste*

Friedrich Wilhelm Murnau, 1888 in Bielefeld geboren, wuchs in Kassel auf und lebte hier von 1893 bis zu seinem Abitur 1907. Sein berühmtes Stummfilm-Melodram *Tabu* wurde

an Originalschauplätzen in der Südsee gedreht. Diese letzte Regiearbeit des bedeutenden Regisseurs wurde zu einer ungewöhnlichen und poetischen Mischung aus Spielfilm und ethnografischer Studie.

Violeta Dinescu über ihre Musik zum Film: „Murnaus Film TABU wirkte auf mich wie ein Musikstück. Als ich den Stummfilm anschaute, entdeckte ich Leitmotive und melodische Stränge, die man verfolgen kann. Mich faszinierte diese hörbare Wirkung des Films. Meiner Aufgabe, eine Begleitkomposition zu schreiben, suchte ich insofern gerecht zu werden, als ich für den innerlich-poetischen, ja schmerzvollen Klang der Filmerzählung einen adäquaten Ausdruck schuf. Um der differenzierten Struktur des Films Kontur zu geben, galt es zunächst, ein Netz von Synchronpunkten zu knüpfen, das Bild und Klang zur idealen Einheit bindet. [...] Die Form der Komposition erwuchs aus dem Handlungsschema. Das musikalische Material, nach diversen Parametern kontrolliert und geordnet, wird durch verschiedene Prozesse im Sinne der Erzählung verwandelt oder entwickelt. Dabei wird die Handlung teils paraphrasiert, teils kontrapunktisiert. Schließlich kann man Korrespondenzen der Klang-elemente entdecken, die den musikalischen Kommentar dieses fast mythologischen Stoffes beleben.“



Christel Nies, Doina Rotaru, Carmen Maria Cârnci, Mihaela Vosgianian

## Komponistinnen und ihr Werk: Blickpunkt Rumänien Konzertwochenende in Kassel 26.–28. November 2004

Der liebe Gott selbst mag am besten wissen, was ihn bewog, Komponistinnentalente so reichlich in jene lateinische Exklave am Schwarzen Meer zu vergeben. Zwanzig rumänische Komponistinnen waren es, deren Stücke Christel Nies mit ihrem Projekt *Komponistinnen und ihr Werk – Spurensuche in Europa* am letzten Novemberwochenende präsentierte – darunter nicht nur unbekannte. Adriana Hölszky (\*1953) reüssierte in Stuttgart und Frankfurt mit experimentellen Opern und lehrt nach einer Professur in Rostock jetzt am Mozarteum Salzburg; Violeta Dinescu (\*1953), Professorin in Oldenburg, ist in Bonn mit der Kammeroper *Hunger und Durst* nach ihrem Landsmann Eugène Ionesco, in Mannheim mit dem *35. Mai* nach Erich Kästner und in Magdeburg mit *Effi Briest* nach Fontane in Erinnerung, Carmen Maria Cârnci (\*1957), seinerzeit DAAD-Stipendiatin in Freiburg, war ebenfalls in Bonn mit ihrer Oper *Giacometti* erfolgreich und sammelte Dirigentinnenruhm u.a. in Stuttgart, Graz und Mailand. Doina Rotaru (\*1951) erhielt Kompositionsaufträge in Frankreich. Europäische Avantgarde ist die selbstverständliche Arena rumänischer Komponistinnen.

Rationale Erklärungen könnten lauten: Rumänien gelangte nach Leitbildern wie Bartók und vor allem George Enescu in den 1950er, 1960er Jahren, trotz Stalin-Folklorismus bzw. in Auseinandersetzung damit zu einer nicht genormten Neuen Musik, die vielleicht wegen ihrer lateinischen Wurzeln und antiken Traditionen in Royan oder Darmstadt verwandt und gültig klang. Eine Plejade damals junger Komponisten – Stefan Niculescu, Aurel Stroe, Tiberiu Olah, Anatol Vieru – hatte einen selbständigen rumänischen Weg gefunden; zu dieser Gruppe gehörte eine aktive Frau: Myriam Marbe (1931–1997), die diesen Weg um ihre eigene Dimension des Rituellen und Archaischen bereicherte. Parteifunktionäre standen Kopf ob ihres bei der Ostberliner Biennale 1971 vom Bukarester Kammerchor präsentierten *Ritual für den Durst der Erde* – Dekadenz aus dem Westen könne man ja abwehren, aber nun käme dergleichen sogar aus einem sozialistischen Land, und die jungen Komponisten würden das nachmachen! Viele der jetzt in Kassel Erklingenden waren Schülerinnen oder schon Enkel-schülerinnen von Myriam Marbe, die übrigens 1961 mit dem Mannheimer GEDOK-Preis einen der ersten deutschen Kompositionspreise errang.

Worin die Besonderheiten dieser Neuen rumänischen Musik bestünden, war Diskussions-thema in Kassel. Beruhend auf einer einstimmigen Musikkultur, liege ihr Akzent auf der Melodie, auf der „Horizontalen“ (und das, wie die Konzerte zeigten, unter einem klassischen Schönheitsbegriff). Sie ist vielfältiger und differenzierter in ihren Intervallen, insofern sie auf das byzantinische Tonsystem der orthodoxen Kirche zurückgreife, die die Oktave in mehr als zwölf Stufen einteilt, und in ihren Formen durch den Erhalt des archaischen Prinzips der Heterophonie aus uralter Folklore, die in Rumänien hochvirtuose Züge entwickelte.

Doch auch andere Spuren lassen aufhorchen. Doina Rotaru (ihr war ein Abendprogramm gewidmet) erinnert rituell mit *Crystals* an Henry Cowells *Banshee*, oder knüpft in *Clocks* (1987) mit tonmalerischer Virtuosität etwa an die Mechanistik der französischen Clavecinisten (z.B. Couperins *Tic-toc-choc*) oder der russischen Expressionisten (z.B. Alexander Mossolows *Eisengießerei*) an.

Den Höhepunkt bildete eine Aufführung im Gloria-Kino gemeinsam mit dem „Filmladen

Kassel“: die Kammerversion der Filmmusik zu Friedrich Wilhelm Murnaus letztem Stummfilm *Tabu* (1931), dereinst in der Orchesterversion ein Kompositionsauftrag der Alten Oper Frankfurt 1988 an Violeta Dinescu. Die herzerreißende Legende einer Liebestragedie auf der paradisischen Südseeinsel Bora-Bora galt als Film, ohne Schauspieler (?) mit Einheimischen gedreht, zunächst als „Dokumentarfilm.“ Ihn in seinen dramatischen und fotografischen Qualitäten zum Filmereignis zu machen, gelang Dinescus Vertonung, die seinerzeit auf Vermittlung des Bonner Filmexperten Lothar Prox zustandekam. Aber ein Orchester bleibt schwerfälliger, kann weniger flexibel auf Bildnuancen reagieren als ein – wie hier – den Film verfolgendes Solistenquartett in einer eigenen Bearbeitung – das Ensemble Contraste aus Temesvar, das sich mit komplizierter Avantgarde ebenso virtuos erweist wie mit archaischer Folklore. So wurde das Ineinander von Bildablauf und musikalischer Geste zum berührenden künstlerischen Ereignis. Friedrich Wilhelm Murnau ist in Kassel aufgewachsen – auch auf sein Werk gründet die Stadt ihre Bewerbung zur „Kulturhauptstadt Europas“.

Detlef Gojowy (1934–2008)

**KOMPONISTINNEN UND IHR WERK**  
*die andere Konzertreihe*  
Leitung: Christel Nies



Komponistinnen und ihr Werk  
Spurensuche in Europa

**Blickpunkt Rumänien**  
26. – 28. November 2004

Konzerte, Vorträge, Workshops, Film

**KASSEL GEWINNT**  
AUF DEM WEG ZUR KULTURHAUPTSTADT EUROPAS 2010

## **Rumänische Musik in Kassel**

### **Das Festival\* „Blickpunkt Rumänien“ vom 26. bis 28. November 2004**

Vom 26. bis 28. November 2004 fand in der Lutherkirche Kassel eine ungewöhnliche Premiere statt: Ein Festival mit dem Titel „Blickpunkt Rumänien“, in dem sich nur rumänische Komponistinnen dem Publikum vorstellten. Das Festival war Bestandteil der Veranstaltungsreihe *Komponistinnen und ihr Werk – die andere Konzertreihe* und beinhaltete Konzerte, Vorträge, Diskussionen und Kino-Kunst. Es wurde von der Projektleiterin Christel Nies, Adriana Popescu, der Leiterin des rumänischen Kulturinstitutes in Berlin und Jutta von Both als Vertreterin der Stadt Kassel eröffnet.

Die Konzerte „Rumänische Kaleidoskope I und II“ wurden mit Unterstützung einiger deutscher Interpreten gestaltet, darunter Christel Nies (Stimme), Otfrid Nies (Violine), Skerza Singer (Viola), Manfred Schumann (Violoncello), Stefan Hülsermann (Klarinette), Bernhard Betzl (Perkussion), Hellmuth Vivell (Klavier) und das Ensemble „Polyhymnia“ (Mezzosopranistin: Angelina Soller). Als Auftakt (und zugleich als Ausnahme des Festivals) wurde das Stück *Carillon Nocturne* aus der Suite für Klavier Nr. 3 von George Enescu gewählt, gespielt von Hellmuth Vivell. Die Wahl dieses Stückes war nicht zufällig. Seine musikalische Sprache spiegelt die alte Schicht der rumänischen Folklore in einer verklärten Form wider und arbeitet mit Resonanzakkorden, die Messiaen später theoretisierte. Die insgesamt 14 Werke des ersten Tages spiegelten die Vielfalt und die außergewöhnliche Kreativität des rumänischen Komponierens wider. Nicht zufällig waren die Komponistinnen Violeta Dinescu, Livia Theodorescu-Ciocanea und Mihalea Vosganian Studentinnen von Myriam Marbe (1931–1997). In ihren Werken sind gemeinsame Quellen und Stilistiken mit einer großen Variabilität verknüpft. Der *Trommelbass* von Myriam Marbe ist so z. B. eine Metapher für die Zeit, in der das Stück komponiert wurde. *Zicala Dobei* von Dana Probst für Flöte, Perkussion und Klavier – eine Kasseler Erstaufführung – und *Refrène* für Klarinette von Dora Cojocararu widmeten sich der rumänischen Folklore. Die rumänische Lyrik (*Einsamkeit* von Mihai Eminescu, übersetzt von Carmen Sylva) wurde in dem homonymen Stück von Violeta Dinescu verwendet. Die flexiblen Passagen ihrer Partitur laden zu interpretatorischen Entscheidungen ein. Hier kann der Musiker seine Kunst unter Beweis stellen und Klangfarben und Affekte mit einem einzigen Instrument ausdrücken.

Die Stücke aus dem dritten Teil des Konzertes „Rumänisches Kaleidoskop II“ knüpften sodann an die stilistische und kreative Vielfalt an: *Tentazione* von Livia Theodorescu-Ciocanea, *Melos* von Irina Odagescu-Tutuianu oder *Traum-Lieder* von Carmen Maria Cârnci.

Der zweite Tag des Festivals war Diskussionen zwischen rumänischen Komponistinnen und deutschen Musikern gewidmet. Im Zentrum standen die rumänische Folklore, die vorchristlichen Rituale und die byzantinische Musik aus der Perspektive der zeitgenössischen Musik. Die drei Vorträge „Die rumänische Musik und ihre Bezugsquellen: traditionelle Musik,

byzantinische Musik und George Enescu“ (Violeta Dinescu), „Neue Musik in Rumänien“ (Carmen Maria Cârnci) und „Komponistinnen in Rumänien. Die Vereinigung rumänischer Frauen in der Kunst“ (Mihaela Vosganian) hoben noch einmal die Hauptideen des Projektes hervor.

Das Nachmittags-Konzert – „Podium der Jungen“ – war eine besondere Initiative der Projektleiterin: Rucsandra Popescu, selbst Komponistin, spielte ihre *Sonata* und Werke ihrer Kolleginnen: *Passacaglia* von Diana Simon, *Sonata* von Ana-Iulia Giurgiu und *Scherzo-Sonata* von Sabina Adam. Das *Simplegade-Trio* von Diana Rotaru, gespielt vom Ensemble „Contraste“, beendete dieses Konzert.

Die Komponistin Doina Rotaru (Mutter von Diana) wurde von dem Ensemble in einem eigenen Konzerteil am Abend porträtiert. Unter ihren Werken wurde das der Sopranistin Christel Nies gewidmete Stück *De clocher à clocher* zum ersten Mal in Kassel aufgeführt: Die Gesangsstimme wird verlängert, kontrapunktiert und mit Fragmenten entweder am Klavier, benutzt eher als ein Farbinstrument, oder mit Perkussion begleitet. Die rumänisch-populären (in *Dor*) und byzantinischen Einflüsse (in *Troite*) bilden ein Spannungsfeld von einfach zu vielseitig, von gleichlautend zu dissonant, von Entspannung zu Spannung. Anschließend wurde auch die Postmoderne in Rumänien berücksichtigt: Das Duo „ProContemporania“ (Irinel Anghel und Andrei Kivu) aus Bukarest spielte als zweiten Teil des Konzerts Werke von Ana-Maria Avram, Diana Danciu-Gheorghiu, Mihaela Vosganian und Irinel Anghel. Das Konzert beschloss die Ensembles „Pro Contemporania“ und „Contraste“ mit einem Crossover-Improvisations-Programm.

Der dritte Tag des Festivals war schließlich der Kino-Kunst gewidmet: Der Stummfilm *TABU* des in Kassel aufgewachsenen Filmregisseurs Friedrich Wilhelm Murnau, gedreht von 1929 bis 1931, wurde im Gloria-Kino gezeigt. Die Musik zu dem Film komponierte Violeta Dinescu 1988 für 17 Musiker. Das Ensemble „Contraste“ begleitete den Film musikalisch in einer Fassung für 4 Musiker (realisiert von Sorin Petrescu und autorisiert von der Komponistin). Das Ziel des dreitägigen Rumänien-Projektes der Reihe *Komponistinnen und ihr Werk*, auf die vielfältige rumänische Kultur und Musik aufmerksam zu machen, die in Deutschland zumeist nur mit den Namen George Enescu, Eugen Ionescu, Constantin Brâncusi, Mircea Eliade und Nicolae Iorga in Verbindung gebracht wird, ist erreicht worden.

[Nicoleta Marin, CWie]

\*Der Begriff „Festival“ ist hier nicht richtig. Es handelt sich vielmehr um das „Projekt Blickpunkt Rumänien“ (Anm.d.Redaktion)

## Neue Musik in Rumänien

Vortrag von Carmen Maria Cârnelci, Komponistin und Dirigentin  
im Rahmen des Projektes „KOMPONISTINNEN UND IHR WERK –  
Blickpunkt Rumänien“.

Die Szene der zeitgenössischen Musik im heutigen Rumänien, so wie ich sie heute sehe: Außer in Bukarest gibt es einige wenige Städte, wo zeitgenössische Musik aus Rumänien oder anderen Ländern dank persönlicher Initiativen und mit Unterstützung von Philharmonien und Musikhochschulen aufgeführt wird: Timișoara, Cluj, Iași, Bacău. Weiterhin existiert das Projekt „Cluj modern“ (in Cluj-Napoca), wohingegen die „Tage der zeitgenössischen Musik“ in Bacău in Frage gestellt sind. In Ploiești wurde ein Festival für zeitgenössische und Computer-Musik gegründet, und in Bukarest findet alljährlich Ende Mai die „Internationale Woche für Neue Musik“ statt. Außerdem gibt es hier in unregelmäßigen Abständen kleinere Festivals, organisiert von Ensembles wie „Archaeus“ oder Strömungen wie „AcusMania“, die Möglichkeiten für akustische und Computer-Musik bieten. Gegründet wurde auch das „Festival Profil“ und das „MultiSonicFest“. Nach westlichem Vorbild wurden während der Ferien neue Meisterkurse in Komposition und Interpretation neuer Musik organisiert wie beispielsweise in Breaza. Aus früherer Zeit datieren die Meisterkurse in Piatra-Neamț, wo noch zu meiner Bukarester Studienzeit engagierte Kompositionslehrer wie Aurel Stroe (1932–2008) und Ștefan Niculescu (1927–2008) diese Kurse leiteten. Solche Meisterkurse füllen die Zeit zwischen den profilierten Studien an den Musikakademien und dem Eintritt in das Musikleben durch das immer noch sehr spezifische ‚Tor‘ der zeitgenössischen Musik.

Die Musikakademien sind weiterhin „Arenen“, wo es Konfrontationen zwischen den ‚Traditionalisten‘ und den ‚Modernisten‘ gibt. Letztere engagieren sich mit Vehemenz dafür, dass die zeitgenössische Musik zum Schwerpunkt in der Studienzeit wird. Es zeichnen sich in diesem Bemühen zwar schon Erfolge ab, die aber nicht im Verhältnis stehen zu dem leidenschaftlichen Einsatz der Studierenden selbst. Meine eigenen Erfahrungen als Studentin von Prof. Klaus Huber während des Aufbaustudiums in Freiburg zeigten, dass da, wo eine wahre Solidarität zwischen den Lehrern in den Fächern Komposition und Instrumentalunterricht lebendig ist, Vorbehalte gegenüber der zeitgenössischen Musik abgebaut werden können.

In Rumänien sind die Komponisten und Komponistinnen fast immer auch Lehrende und kommen so in Kontakt mit jungen Interpreten. Die bei dem Kasseler Projekt anwesenden und aufgeführten Komponistinnen lehren alle, mit Ausnahme der jüngsten, an Musikhochschulen und Universitäten: Violeta Dinescu (\*1953) an der Carl von Ossietzky Universität Oldenburg, Adriana Hölzky (\*1953) an der Universität Mozarteum Salzburg. Myriam Marbe (1931–1997) war eine renommierte Kompositionslehrerin an der Bukarester Musikakademie. Ihre Nachfolgerinnen an diesem Institut sind Doina Rotaru (\*1951), Irina Odagescu (\*1937), Mihaela Vosganian (\*1961), Laura Manolache (\*1959), Livia Teodorescu (\*1959) und Dora Cojocararu (\*1963) in Cluj, wie auch Irinel Anghel (\*1969).

Letztere ist auch Redakteurin bei der Zeitschrift „Muzica“ und leitet das Ensemble „Pro-Contemporania“, so wie auch Ana-Maria Avram (\*1961) das „Hyperion-Ensemble“ koordiniert. Was mich betrifft, so dirigiere ich ab und zu, leider viel zu wenig für unser gemeinsames Ziel: die rumänische zeitgenössische Musik dem Publikum innerhalb und außerhalb des Landes näher zu bringen.

Das Thema „Publikumsinteresse“ ist in Rumänien ein wenig erfreuliches Kapitel. Das Publikum besteht aus einer speziellen Gruppe des an Kultur interessierten Publikums, das ebenfalls nur eine dünne Schicht unserer Intellektuellen ausmacht. Die „Kulturproduktion“ ist in Rumänien nicht besser, aber auch nicht schlechter als in anderen Ländern. Der Bedarf an Kultur ist bei dem größten Teil der Bevölkerung allerdings nicht sehr groß. 2003 habe ich eine Reihe von Musiksendungen im Rumänischen Kulturrundfunk gemacht zum Thema „Ist die neue Musik schwer zu verstehen?“ Ich erhielt darauf interessante Rückmeldungen wie beispielsweise diese: „Besonders die 1950er Jahre waren eine schlimme Zeit,“ meinte Ștefan Niculescu: „Man durfte nicht laut Sympathie für Stockhausen, Messiaen, Boulez, nicht einmal für Strawinsky, Schönberg und Webern zeigen, ohne seine Freiheit aufs Spiel zu setzen.“

Verantwortlich für die unglaublich strengen Bedingungen der Nachkriegszeit war das gegen Eliten jeglicher Art erbittert gerichtete kommunistische Regime. Ein für die neue Musik aufgeschlossenes Publikum war nicht erwünscht. Aber auch die etwas träge und fatalistische Mentalität von Menschen, besonders in den Gebieten Wallachai und Moldau, haben dazu beigetragen, dass die westliche Musik erst sehr spät bekannt wurde. Vielleicht ist dies auch eine indirekte Erklärung dafür, dass die Oper *Oedipe* von George Enescu (1881–1955) 1936 in Paris uraufgeführt wurde und nicht in Rumänien. Allerdings fehlten hier zu jener Zeit auch die sängerischen Fähigkeiten. (Die rumänische Erstaufführung von *Oedipe* fand erst 22 Jahre später statt, als die kommunistische Kulturpolitik, auf der Suche nach großen Persönlichkeiten, Enescu nun zum ‚nationalen Genie‘ erklärte.)

Man darf sich nicht darüber wundern, wenn das XX. Jahrhundert in den Programmen der Hauptinstitutionen im rumänischen Musikleben, mit Ausnahme neoklassischer Werke, kaum ‚existiert‘. Rumänische Musik wurde und wird viel öfter in anderen Ländern aufgeführt als in Rumänien selbst.

Luana Stan, eine junge Musikwissenschaftlerin in Paris, befragte im Zusammenhang mit ihrer Dissertation zwei Komponisten aus Rumänien und zwei aus der rumänischen Diaspora zur Existenz und den Eigenschaften einer rumänischen Kompositionsschule nach dem Krieg. Die Antworten waren nicht identisch. Auffallend ist der Unterschied des Blickwinkels von einem ‚Inländer‘ und einem ‚Welt-Rumäne‘.

Sever Tipei (\*1943), ein rumänischer Komponist, in den USA lebend, sprach von der Existenz einer „Bewegung“ in den 1960er Jahren, eher bescheiden in Zahl und Zielen, was die inzwischen anerkannten Richtungen im Kompositionsstil der Nachkriegszeit betraf: die ‚Heterophonie‘ von Ștefan Niculescu, die ‚morphogenetische Musik‘ von Aurel Stroe (ein von ihm erfundener Begriff), den ‚Modalismus‘ von Anatol Vieru (1926–1998) und Wilhelm Georg Berger (1929–1993) oder die ‚archetypale Musik‘ von Octavian Nemescu (\*1940). „Diese“ – so der ‚Welt-Rumäne‘ Sever Tipei – „möchten im Kontakt mit dem Westen bleiben“. Aurel Stroe verstand es, sich innerhalb dieser ‚bescheidenen Bewegung‘ zu

profilieren und mit Opern wie *Die Coephoren*, *Agamemnon*, *Das Weltkonzil* sich der Größe eines Iannis Xenakis (1922–2001) oder György Ligeti (1923–2006) anzunähern. Mir scheint dieser Blickwinkel ziemlich eng, fehlerhaft und oberflächlich und es scheint, dass der Ozean einiges mit seinen Wellen aus dem Gedächtnis ‚wäscht‘.

Ich denke, eine ‚rumänische Schule‘ sollte eine nationale Farbe tragen. Doch besonders die Exil-Generation hat große Ressentiments gegen Nationalismus. „Mitten in einer Globalwirtschaft, in einer Welt, verbunden durch Internet und CNN, ist Nationalismus anachronistisch“ – unterstreicht Sever Tipei.

Jedoch die rumänische Schule der Neuen Musik war und ist nicht nationalistisch. Ich glaube fest daran, dass die Komponistinnen und Komponisten der Nachkriegsgeneration sich mehr als nur das vornahmen, dem Westen etwas beweisen zu wollen; durch ihre Schaffensoptionen waren sie selbst Ausdruck einer Zivilisation, die sich von der kulturellen Barbarei des Kommunismus nicht unterdrücken ließ, und die dank kleiner Kreise der intellektuellen Eliten weiter existieren durfte.

„Von Frankreich aus gesehen, stelle ich nicht nur die Existenz einer rumänischen Kompositionsschule fest, mehr als das, könnte ich beim Hören der Musik sogar sagen, von welchem Komponisten sie stammt“ – so der in Paris lebende Komponist, Musikwissenschaftler und Journalist für „Le Monde“, „Le Monde de la Musique“ und Universitätslehrer Costin Cazaban. Die erkennbaren Eigenschaften der rumänischen Kompositionsschule sind seiner Meinung nach

- 1) die Prädominanz des melodischen Denkens (eine im Westen verlorengegangene Eigenschaft ...),
- 2) die Notwendigkeit der Heterophonie (zumindest als Prinzip, wenn nicht auch als Praxis-Technik) und
- 3) das modale Denken, das auch bei den Komponistinnen und Komponisten, die nicht modal arbeiten oder mathematische Methoden verwenden, als unterbewusstes Fundament existiert.

In diesem Zusammenhang möchte ich die Meinung von Ștefan Niculescu, einem über die Grenzen Rumäniens hinaus anerkannten ‚Meister‘, wiedergeben: „Die gemeinsamen Elemente sollte man nicht auf einer technischen Ebene suchen, sondern eher auf einer ethnischen, da wir alle aus einem und demselben ‚Areal‘ kommen“. Hier möchte ich hinzufügen: „ (...)trotz des unterschiedlichen kulturellen Hintergrundes der Komponisten aus den verschiedenen Ländern der Erde, mit denen man heute durch die technischen Möglichkeiten (Internet) in Verbindung sein kann“. Niculescu erwähnte diese Theorie zum ersten Mal in einer öffentlichen Diskussion mit György Ligeti in Wien 1992 – das ‚Areal‘ (ein definierter Ort – auch ‚Kulturquelle‘) wäre in diesem Fall eine spezifische Kombination von Latinität und lokalem archaischen Hintergrund. Hiervon hat sich der Schlick des Ostens, der Byzanz- und Mittelmeerkultur abgesetzt ...

Ștefan Niculescu betrachtet das Phänomen des rumänischen Kompositionsstiles so: „In den Nachkriegsjahrzehnten könnte man – solange in Rumänien, traditionsgemäß der Individualismus herrscht – eher von einem ‚kulturellen Atem‘ sprechen als von einer ‚Schule‘“. Es hat mich erstaunt, dass ausgerechnet Ștefan Niculescu als Kompositionslehrer und Kompo-

nist, der die Heterophonie theoretisierte und dies seinen Kollegen schon 1962 als Alternative zum Xenakis'schen Textur-Denken empfahl, dies sagt. Wenn sich eine ‚Kompositionsschule‘ aus Meistern und Schülern/Nachfolgern gründet, dann befindet sich Niculescu genau in der Position eines ‚Meisters‘ dieser umstrittenen ‚rumänischen Schule‘. Seine Theorie der Heterophonie hat in der Tat Komponisten mehrerer Generationen beeinflusst. Er erklärt: „Viele Komponisten praktizieren die Heterophonie unterschiedlich, jeder auf seinem Weg“ – und hält somit an dem Dilemma fest.

Der vierte Gesprächspartner von Luana Stan war Octavian Nemescu, einer der wichtigsten Komponisten und Lehrenden der Gegenwart in Rumänien. Er gab eine klare, umfassende, fast didaktische Antwort, der ich mich anschließe und deren ich mich bediene, um Ihnen das Bild der Generationen zu zeigen, allerdings gekürzt nach meinen Kriterien:

In der Generation der 1950er Jahre gab es Komponisten mit starken individuellen, also unterschiedlichen Ideen, obwohl alle sich dem internationalen Modernismus der Nachkriegszeit verpflichtet fühlten. Zum Teil waren einige ihrer Werke in der Tat avantgardistisch und vom Kompositionsstil des Westens beeinflusst. Diese Komponisten wurden von der „kulturellen Führung“ lediglich toleriert, nicht aber gefördert. Hierzu zählen Aurel Stroe, Anatol Vieru, Tiberiu Olah (1928–2002), Dan Constantinescu (\*1931), Myriam Marbe, Doru Popovici (\*1932), Cornel Țăranu (\*1934) und Ștefan Niculescu. Letzterer charakterisierte diese ‚erste Avantgarde in Rumänien‘ als eine Gruppierung, die spontan geboren, eher im Geheimen wirkend, dabei ohne Manifeste und Werbung, sogar ohne ein gemeinsames Credo sei.

Eine zweite Gruppe derselben Generation, nicht avantgardistisch orientiert, praktizierte einen ‚gemäßigten Modernismus‘ und brachte Schwung in das ‚proletarisch kulturell‘ geprägte Musikleben. Hierzu zählen Pascal Bentoiu (\*1927), Dumitru Capoianu (\*1929), Theodor Grigoriu (\*1926), Wilhelm Berger (1929–1993), Adrian Ratiu (\*1928), Vasile Hermann (\*1929), Dan Voiculescu (\*1946) und auch Irina Odăgescu-Țuțuianu (\*1937). Einigen dieser Komponisten verdanken wir wichtige Bereicherungen des ‚rumänischen Modalismus‘.

Im Allgemeinen war die erste Nachkriegsgeneration noch an Strukturalismus, Serialismus und an mathematische Herangehensweisen in Bezug auf das Klangphänomen gebunden. Doch sie brachten auch etwas Neues: die Heterophonie.

Diese war schon in Enescus dritter *Sonate für Violine und Klavier – im rumänischen Volkscharakter* gegenwärtig. Es war Ștefan Niculescu, der 1964 die Theorie der Heterophonie formulierte als originelle, rumänische, aus Enescus Musik entsprungene Replik zu den Texturen von Xenakis und der ‚polnischen Schule‘, die auf der Idee einer ‚nicht-synchronisierten, aber „stimmigen“ Musik‘ basiere.

Ein weiteres Novum: „Die Theorie der kompositorischen Klassen/Kategorien“ wurde in den 1960er Jahren von Aurel Stroe erarbeitet. Die ‚kompositorischen Klassen‘ sind Varianten zu einer musikalischen Idee innerhalb eines quasi-aleatorischen Kontextes, und zwar sind alle Varianten möglich, während für Xenakis in derselben Konfiguration nur eine Variante möglich sein kann als die einzig wahre.

Im Zusammenhang mit Cazabans Meinung über ‚Persönlichkeiten‘ versus ‚Schulen‘ in der rumänischen Musik – ist Anatol Vieru zu nennen. Er hat, zum Teil gemeinsam mit Aurel

Stroe, eine andere Richtung gefunden: ‚die morphogenetische Musik‘. Diese hatte als Ursprungsidee ‚Lebensmodelle‘, welche die Musik ausdrücken sollte, wie beispielsweise Konflikt, Krieg, Überleben, Niederlage, Sieg etc. Anatol Vieru hat sich später mit der ‚Zeitproblematik in der Musik‘ beschäftigt und sich in seiner letzten Lebenszeit der postmodernen Ästhetik zugewendet. Mit morphogenetischen Mustern arbeitet zur Zeit Aurel Stroe weiter. Er wendet sie an bei Musik mit unterschiedlichen Stimmungssystemen, so zum Beispiel beim Thema ‚Ost-West‘.

Tiberiu Olah (1928–2002), eine markante Persönlichkeit aus derselben Generation, drückte in seinem Schaffen nach den 1970er Jahren eine metastilistische ästhetische Einstellung aus als seine Antwort auf die Polistilistik (seine ‚Kommentare‘ drehten sich um Beethoven und Mozart, und führten schließlich zu einem charakteristischen Stil). Auch Ștefan Niculescu komponierte in den 1980er Jahren in einem persönlichen ‚neu-byzantinisch‘ orientierten Stil.

Die zweite Generation der 1965er Jahre bevorzugte als Reaktion auf die Überschätzung der Dissonanz eine hyperkonsonantische Musik. Zunächst gab es – zeitlich vor den französischen Spektralistern – eine rumänische spektrale Schule, die leider damals im Westen nicht zur Kenntnis genommen wurde aus Gründen der Marginalisierung rumänischer Kultur. (Rumänien lag damals am Rande Europas!)

Eine erste Gruppe von Komponisten – darunter neben Niculescu und Stroe, die neu hinzugekommenen Corneliu Cezar (1937–1997), Nemescu (\*1940), Nicolae Mețianu, Nicolae Brânduș (\*1935) und Costin Cazaban (1946–2009) entdeckten die Grundtöne als Pedaltöne und Icons (aus der orthodoxen Musiktradition) etc. wieder. Eine zweite Gruppe – darunter Horațiu Rădulescu (1942–2008) und Iancu Dumitrescu (\*1944) – entwickelten einen ‚empirischen Spektralismus‘. Instrumentale Improvisation, Oberton-Reihen und Mehrklänge waren regelrecht im Trend.

Die 1965er Generation wollte nicht nur die Avantgarde ignorieren, sie wollte sich vielmehr auf die Tradition besinnen und diese ‚erneuern‘, so dass eine neue, völlig andere Avantgarde entstand.

Das Resultat war: erstens der Minimalismus als Grundelement der ‚magischen, heiligen Musik‘, zweitens Repetition von Tönen als Gegensatz zum Tonwiederholungsverbot und dem Verbot der Verwendung aller Töne in der seriellen Musik. In diesem Trend komponierten gleichzeitig und doch unterschiedlich Mihai Mitrea Celarianu (‚non-evolutiver Minimalismus‘), Lucian Mețianu (\*1935) (‚evolutiver, prozessartiger Minimalismus‘), Liviu Glodeanu (\*1938) und Mihai Moldovan (‚alt-folklorischer Minimalismus‘, ‚Archaismus‘), Nicolae Brânduș (‚kontrollierte Gruppen-Improvisation‘), Ulpiu Vlad (‚Traum-Musik‘).

Eine weitere Neuerung Ende der 1960er Jahre brachte die ‚archetypale Richtung‘, welche die Kern-Strukturen (auf kosmischen und überkosmischen Grundlagen), die in jeder Musik enthalten sind, die ‚Archetypen‘, in allen Parametern gesucht, gefunden und vorgestellt hat.

Als erster schlug Corneliu Dan Georgescu die Dur-Moll-Balancierung als Archetypus von Fröhlichkeit-Traurigkeit vor und präsentierte sie als essenzielle Dimension. Das bedeutete: unabhängig von Kontext, Zeit, Bewegung, Entwicklung.

Beispielhaft für diese Richtung war und ist weiterhin Octavian Nemescu, der sich leidenschaftlich mit Archetypen beschäftigte, von denen er eine ganze Reihe kreierte. Einige Beispiele seien hier genannt: *Incipit* und *Tonfall-Finalis* als Archetyp vom Anfang und Ende der Zeit, dann *ascensio* und *descensio* als energetische Leiter/archetypische Routen, der *Dur-Dreiklang* als Archetyp der *Dreiheiligkeit*. In einigen Werken zeigte Nemescu Interesse für ‚imaginäre Musik‘ – die innerlich wahrgenommenen Gesänge, von unterbewussten Mustern und Stimuli geformt.

Nach 1970 brachte es die Kultur-Revolution in Rumänien – angewendet nach chinesischem und nordkoreanischem Modell – zu einem wahren Exodus. Costin Cazaban schrieb: „Eine Generation, die explodierte, sich zerstreute und jeder sich zu retten versuchte.“ Viele Komponisten gingen nach Frankreich, Deutschland, in die USA oder die Niederlande. Sie haben das mehr oder weniger homogene ‚Flussbett‘ der umstrittenen rumänischen ‚Schule‘ verlassen. Ein einziges verbindendes Element blieb, wie eine Brücke oder vielleicht eine ‚Nabelschnur‘: Die Idee, die rumänische Heterophonie immer wieder neu zu definieren.

In den 1980er Jahren, zur Zeit der offiziellen Akzeptierung der ‚Postmoderne‘, wurden die Unterschiede größer zwischen den Komponisten, die sich in ihrer Jugend gerne zu einer Gruppe zusammengeschlossen hatten. Gefragt waren jetzt einzelne Persönlichkeiten mit starker Individualität. Weiterhin gab es jedoch allgemeingültige Aspekte, wie beispielsweise die Idee der Konsonanz und Stimmung oder den Bedarf an non-evolutiven Strukturen in der kompositorischen Praxis. Hier sehe ich ein Äquivalent zur byzantinischen Tradition, die zu den nicht weiter entwickelbaren Modellen, wie beispielsweise Ikonen, steht. Diese kulturelle wie religiöse jahrhundertealte Tradition lebt auch im Unterbewusstsein der rumänischen Künstler, der Komponistinnen und Komponisten weiter.

Bei der jüngeren Generation in der Mitte der 1980er Jahre gab und gibt es solche musiksöpferischen Größen wie Doina Rotaru, die oftmals in ihrer Musik Eigenschaften der rumänischen und orientalischen Folklore einbringt, oder auch Adrian Iorgulescu und Maia Ciobanu. Călin Ioachimescu und Fred Popovici brachten die Praxis der spektralen Musik weiter. Liviu Dănceanu und Sorin Lerescu beschäftigen sich mit Heterophonien, ‚Euphonien‘ (im Sinne von musikalischer Wohlklang), Liana Alexandra und Șerban Nichifor sind Anhänger der ‚neuen konsonantischen Musik‘. Um die Mitte der 1980er Jahre übersiedelten einige Komponisten, vom hochzivilisierten Westen angezogen, nach Deutschland: Violeta Dinescu, Adriana Hölszky und auch ich. Maia Badian wanderte nach Kanada aus.

1990 kam die ‚Wende‘.

Anfang der 1990er Jahre zeigte eine neue Generation wiederum – zumindest für eine Weile – Interesse an der Neubewertung der rumänischen Folklore: Livia Teodorescu-Ciocănea, Mihaela Stănculescu-Vosgian, George Balint (\*1961), Nicolae Teodoreanu (\*1962), Dana Probst (\*1961) (lebt seit einigen Jahren in Wien), Dora Cojocaru, Adina Dumitrescu (\*1964) u. a. Eine Ausnahme in dieser Gruppe bildet Ana-Maria Avram durch ihre Zuwendung zur Spektralmusik.

Bei der jüngeren Generation finden sich solch profilierten Talente wie Irinel Anghel, die bei Octavian Nemescu studierte und ‚neu-surrealistische Musik‘ komponiert, Dan Dediu, der bei Dan Constantinescu und Ștefan Niculescu studierte; er pendelt zwischen ‚tragisch‘ und ‚ironisch‘ auf postmodernen Koordinaten.

Zu den Komponistinnen:

In der Nachkriegsgeneration werden außer Myriam Marbe (in der ersten Avantgarde-Gruppe) nur wenige Komponistinnen erwähnt, obwohl es sie zumindest vereinzelt gab: Carmen-Petra Basacopol, Elize Popovici, Felicia Donceanu (\*1931). Zu der 1965er-Komponistengeneration zählen Cornelia Tăutu (\*1938) und Irina Odăgescu.

Die Frage stellt sich, warum sind sie in der jüngsten Musikgeschichte so gut wie nicht dokumentiert? Eine Antwort wäre die, dass sie im avantgardistischen Trend nicht nach vorne getreten sind, dass sie es nicht, wie ihre männlichen Kollegen gewagt haben, neue kompositorische Konzepte und Theorien zu erfinden. Die meisten Komponistinnen wollten auch nicht ‚schockieren‘, sie wollten zwar hoch professionell sein in ihrem Schaffen, aber nicht unbedingt und um jeden Preis originell.

Ich frage mich, ob diese Zurückhaltung eine typisch weibliche Hemmung vor dem Abenteuer des Erfindens ist, oder waren die Komponistinnen, trotz der in der kommunistischen Ära propagierten Gleichberechtigung zwischen den Geschlechtern, vielleicht hierfür nicht ausreichend emanzipiert?

Gab oder gibt es bei den Komponistinnen eine spezifische Einstellung, wonach die sensorialen Aspekte der Musik wichtiger sind als die konzeptualen, die man nicht hört und von denen das Publikum sowieso kaum etwas oder nichts versteht?

Bei der jüngeren Generation bemerkt man in diesem Sinne eine deutliche Verbesserung: In der heutigen Zeit sind es in Rumänien vor allem die Komponistinnen, die von sich reden machen.

Interessanterweise hat die gegenwärtige soziale und kulturelle Situation im Lande bewirkt, dass Frauen sich mit Mut und Energie für das Gebiet der „geistigen Berufe“ entscheiden, während das männliche Geschlecht sich eher für die Gebiete zu interessieren scheint, die unmittelbaren Erfolg versprechen.

## ARFA fördert rumänische Komponistinnen

Vortrag von Mihaela Vosganian,

Komponistin und Leiterin der rumänischen Institution ARFA (Association of Women in Art) am 27.11.2004 im Rahmen des Projektes „KOMPONISTINNEN UND IHR WERK – Blickpunkt Rumänien“ (gekürzte Version)

Das Musikleben Rumäniens beschränkte sich in der Vergangenheit wie auch teilweise heute im Wesentlichen auf Aufführungen klassischer Werke. Die zeitgenössische Musik, und hier auch die Werke von Komponistinnen, spielte so gut wie keine Rolle in den Konzertprogrammen. Es gibt jedoch seit einigen Jahren spezielle Musikfestivals für Neue Musik in Bukarest oder anderen Musikzentren. 1998 wurde erstmals eine Frau, die Komponistin Doina Rotaru, als Direktorin des wichtigsten Festivals für Neue Musik in Rumänien „Die internationale Woche für Neue Musik“ berufen. Dank ihres Einsatzes traten hier sowohl rumänische wie auch ausländische Solisten, Ensembles und Orchester auf.

Nun erschienen auch die Namen rumänischer Komponistinnen auf den Spielplänen nationaler und internationaler Veranstaltungen. Auch rumänische Kammermusikensembles wie Protemporania Ensemble, Contrasts Trio, Traject Ensemble, Archaeus Ensemble nahmen Werke von Komponistinnen aus dem In- und Ausland in ihre Programme auf. Inzwischen sind rumänische Komponistinnen auch in den Programmen ausländischer Festivals zu finden: Music Days Festival, Gaudeamus Foundation Workshops, Darmstädter Ferienkurse etc.

Bis zum Jahr 2001 gab es in Rumänien kein Bestreben, außerhalb des musikalischen Sektors, spezielle Frauenvereinigungen zu gründen. Im Jahr 2000 kam im Zuge der internationalen Entwicklung dann die Idee auf, eine Frauenvereinigung zu gründen, in der Künstlerinnen aus verschiedenen Gebieten zusammengebracht werden sollten: Komponisten, Performancekünstler, Musikwissenschaftler ebenso wie Kritiker, bildende Künstler, Schauspieler, Choreographen und Tänzer. Im April 2001 gelang es mir, zusammen mit der Choreographin Liliana Iorgulesco und Marilena Pred Sanc aus dem Sektor der Bildenden Kunst, die ARFA zu gründen, die erste rumänische Vereinigung von Frauen in der Kunst. Die ursprünglich heftig umstrittene Idee hat inzwischen einen adäquaten Organisationsrahmen gefunden. Gegenwärtig (2004) hat die ARFA cirka 50 Mitglieder aus verschiedenen Gebieten der Kunst, rumänische „artists in residence“ eingeschlossen.

2001 wurde ARFA Mitglied der internationalen Vereinigung, der Stiftung Donne in Musica und im Oktober 2003 „Associate Member“ der ISCM (International Society of contemporary Music). So wurde Rumänien zum ersten der vormaligen kommunistischen Länder, das in zwei ISCM-Organisationen repräsentiert ist, in der ISCM National Section und in der ISCM als „Associate Member“.

ARFA ist eine professionelle Organisation, die zeitgenössische Werke rumänischer Künstlerinnen fördert. Einige der Hauptanliegen sind:

- Produktion, Organisation und Verbreitung von Informationen über künstlerische Veranstaltungen interdisziplinärer und multimedialer Art.

- Hinweise auf die Leistungen von Frauen in der Kultur, ihre soziale Stellung, gleiche Chancen und Rechte in Rumänien und in Europa.
- Durchführung kultureller Programme und Projekte in Zusammenarbeit mit anderen Organisationen oder Künstlern aus Rumänien und dem Ausland.
- Förderung, Unterstützung und Durchführung zeitgenössischer künstlerischer Vorhaben. Ausstellungen, Konzerte, Konferenzen, Symposien, Veröffentlichungen etc.
- Ermutigung und Unterstützung junger Künstlerinnen in ihrer Arbeit.

2003 hat die ARFA erreicht, dass in Bukarest die „Internationale Woche für Neue Musik“ erstmals von zwei Komponistinnen, die beide ARFA-Mitglieder sind, geleitet wurde: von Irinel Anghel und mir. 2004 gab es die erste Dokumentations-CD mit vier Uraufführungen für Solisten und Orchester von rumänischen Komponisten und Komponistinnen. Im gleichen Jahr wurde das „Acousmania Festival elektronischer Musik“ in Rumänien gegründet und geleitet von der Komponistin Ana-Maria Avram.

Durch die Förderung weiblicher künstlerischer Kreativität in verschiedenen Sparten (Komposition, Musikwissenschaft, Choreographie, Interpretation, bildende Künste, Kunstkritik etc.) erreicht ARFA auf zweierlei Weise ihre Ziele: Sie lenkt das Interesse der Öffentlichkeit auf schöpferische Frauen in Rumänien und koordiniert spartenübergreifende künstlerische Aktivitäten.

„The Contemporary Art Season – FORUM ART“ ist ein von der ARFA veranstaltetes Projekt, das Musik, Tanz, Dichtung, Theater oder bildende Künste umfasst. Es findet statt in Kooperation mit wichtigen kulturellen Institutionen in Bukarest. FORUM ART hat Medienpartner wie den rumänischen Musikkanal, das rumänische Fernsehen und verschiedene Zeitschriften. Jedes Projekt von FORUM ART enthält eine Serie von sechs Aufführungen mit bekannten Ensembles und Gästen, mit Choreographen, bildenden Künstlern, Tänzern, Schauspielern. Bisher (2004) wurden mehr als 110 Werke aufgeführt, in der Mehrzahl von Komponistinnen, aber auch von Komponisten.

ARFA fördert auch seine eigene spezielle internationale Gruppe, die INTER-ART-Gruppe für zeitgenössische Musik und Tanz. In ihren Produktionen sind Originalkompositionen mit Choreographie oder Videos verbunden, und namhafte rumänische und ausländische Künstler werden hierbei gefördert. Die Gruppe INTER-ART ist flexibel und kann eine wechselnde Anzahl von Mitgliedern haben. Das breite Publikum soll angesprochen werden, wie auch die kenntnisreiche Zuhörerschaft und alle Liebhaber zeitgenössischer Kunst, indem die Gruppe die Art der Aufführung dem Ort anpasst, wo sie stattfindet.

Es gibt weitere Projekte, die von ARFA organisiert oder in Zusammenarbeit durchgeführt werden, wie beispielsweise die Fernsehsendungen von Carmen Stojanov über Frauen in der Kunst.

Initiiert wurde auch eines der wichtigsten Projekte von ARFA: Die Produktion einer ersten CD ausschließlich mit Werken rumänischer Komponistinnen aus verschiedenen Generationen in Zusammenarbeit mit dem rumänischen Komponistenverband. Diese CD wurde im April 2003 in Korea vorgestellt während des Internationalen Festivals Komponistinnen heute.

ARFA unterstützt weiterhin zeitgenössische Kunstproduktionen in diversen Kunstrich-

tungen wie Theater und Tanz und hat 2004 vorgeschlagen, neue Ausdrucksweisen und neue Kommunikationsformen digitaler Art zwischen Bühne und Publikum durchzuführen, indem darstellende Künstler in Live-Performance-Projekten im Web-Format gezeigt werden. Ende Oktober 2004 hat ARFA das erste „MultiSonicFest“ mit 6 Aufführungen von Stücken im musikalischen Stilmix veranstaltet, eine erste Initiative dieser Art in Rumänien. Hier trafen zeitgenössische Musik und Jazz aufeinander, wurden traditionelle asiatische und afrikanische Instrumente mit elektrischen Klangquellen kombiniert etc. Hintergrund für die Gründung des Festivals war, diese neue Art von Musik in unserem Land bekannt zu machen. Hierbei folgt man dem Bedürfnis und internationalen Trend nach einer Zusammenarbeit zwischen rumänischen und ausländischen Künstlern.

*(Übersetzung: Christel Nies)*

## Das Musikleben und Komponistinnen in Rumänien

Von Irina Odagescu

(Auszug aus einem Artikel, der im Oktober 1994 im Journal der „International League of Women Composers“ veröffentlicht wurde)

Das Musikleben in Rumänien setzt auf hohe Bildung. An den drei Akademien für Musik in Bukarest, Jassy und Klausenburg können die Schüler folgende Fächer wählen: Komposition, Pädagogik, Musikwissenschaft, Dirigieren, Musikinstrumente und Gesang. Die gleichen Fächer werden auch in Brasov und Timisoara an den Musikfakultäten gelehrt. Diese sind Teil der lokalen Universitäten, wo die Fächer Harmonielehre, Kontrapunkt, musikalische Analyse und Musikgeschichte angeboten werden, nicht jedoch Komposition, Musikwissenschaft und Dirigieren. Partiturlernen wird an allen Instituten angeboten.

### *Philharmonien, Sinfonieorchester und Kammermusik*

In Rumänien existieren insgesamt vierzehn Sinfonieorchester, darunter die George Enescu Philharmonie und das Orchestre National de Radio in Bukarest. Ein Sinfonieorchester gibt es in jeder der folgenden Städte: Jassy, Cluj, Timisoara, Craiova, Arad, Bacau, Konstanza, Brasov, Tirgu Mures, Oradea, Satu Mare, Botosani und Sibiu. In Bukarest finden sich außerdem drei Kammerorchester, von denen eines zu der George Enescu Philharmonie zählt und ein anderes zu der Radio-Gesellschaft. Ein drittes, „die Virtuosen von Bukarest“, konzertiert unter eigenem Namen.

### *Musiktheater*

In Rumänien gibt es neun verschiedene Musiktheater. Die Oper und das Musical Comedy Theater befinden sich in Bukarest, die rumänische Oper und die Ungarische Staatsoper in Cluj. Ein Musiktheater gibt es in jeder der folgenden Städte: Timisoara, Constantza, Brasov,

Craiova und Galati. Ihr Repertoire umfasst Opern von Komponisten aus aller Welt sowie solche der wichtigsten rumänischen Komponisten.

### *Internationale Festivals*

Das internationale „George Enescu Festival“ findet seit 1958 alle drei Jahre statt. Das Festival dauert etwa drei Wochen. In dieser Zeit gibt es mehrere Symphonie- und Kammerkonzerte sowie tägliche Opernaufführungen. Zur gleichen Zeit findet auch der internationale „George Enescu Wettbewerb“ für Klavier, Violine, Gesang und Komposition statt. Die Bewerber nehmen an dem Wettbewerb teil nach den Regeln einer internationalen Jury, die sich zusammensetzt aus namhaften Musikern verschiedener Länder. Die Preise werden sowohl in der landeseigenen wie auch in ausländischer Währung gezahlt.

Seit 1991 findet ein internationaler Wettbewerb für zeitgenössische Musik in Bukarest statt, an dem berühmte Solisten teilnehmen, die sich für diese Musik spezialisiert haben. Ein weiteres jährliches Festival für junge Dirigenten gibt es seit 12 Jahren. Dieses war zunächst ein nationales Festival, wurde aber 1991 zum internationalen Festival umfunktioniert. Es findet in Sinaia und Busteni statt, zwei malerischen Urlaubsorten am Fuße der Karpaten. Das Festival dauert vier Tage lang, und jeden Abend gibt es ein Sinfoniekonzert unter der Leitung junger Dirigenten.

Die „leichte Musik“ ist auch in drei jährlichen Festivals vertreten, eines mit nationaler und zwei mit internationaler Ausrichtung. Die nationalen U-Musik-Festivals finden in Mamaia, einem Ferienort am Schwarzen Meer statt, eines der internationalen Festivals, der „Goldene Hirsch“, in Brasov, das andere in Bukarest.

### *Komponistinnen in Rumänien*

Innerhalb der Musik-Entwicklung in Rumänien kann die Musik von Komponistinnen eindeutig als Teil des gesamten musikalischen Schaffens definiert werden. Es wäre schwierig, dieses streng nach Genres einzuordnen, denn einige unserer Komponisten beschränken sich auf ein bestimmtes Genre, während andere sich mit verschiedenen Genres, wie beispielsweise Sinfonie- und Kammermusik, Chormusik beschäftigen. Es gibt Anzeichen dafür, dass es schon im 18. Jahrhundert Komponistinnen in Rumänien gab, und dass im 19. und 20. Jahrhundert verschiedene Komponistinnen im klassischen Stil komponierten. Repräsentativ hierfür ist die Komponistin, Sängerin, Geigerin und Musikpädagogin Mansi Barberis (1899–1986). Sie war eine begabte Komponistin, die eine Anzahl von Werken schrieb, darunter mehrere Opern, die im Bukarester Opernhaus aufgeführt wurden.

Komponistinnen in Rumänien haben unter ganz unterschiedlichen Umständen gelebt und gearbeitet, wie beispielsweise die Frauen im fünfzig Jahre anhaltenden kommunistischen Terror. Diese unglücklichen Jahre brachten für Frauen und Männer theoretisch den Status der Gleichberechtigung, jedoch vielmehr im Bezug auf die Arbeitskosten als auf die tatsächlichen Rechte. Dieser Status der Gleichberechtigung hatte zur Folge, dass die Frauen bis zur Erschöpfung beides leisten mussten, den Haushalt und ihre Berufsarbeit. Hinzu kam eine moralische und auch materielle Unterdrückung. Eine graduelle Ausbeutung war erreicht. Doch scheint es so, dass manche Frauen gerade durch diese Entbehrungen, Leiden und Sor-

gen zu starken Persönlichkeiten reiften, ganz gleich, ob es sich um Wissenschaftlerinnen oder Künstlerinnen handelt. Dieser scheinbare Widerspruch mag manchen als paradox erscheinen, aber für uns Rumänen war es Realität.

Obwohl es im kommunistischen Rumänien viele Missstände gab, schien es so, dass diese – zumindest teilweise – zu einer großen Blüte der Künste, dem Zufluchtsort für viele Menschen, führten. Dies traf vor allem zu für die Künstler, die ihre Kunst jetzt dafür einsetzten, die unerträglichen Zustände aufzudecken.

Im Laufe der Geschichte haben Frauen die Berufung für die Kunst des Komponierens viel seltener gezeigt als Männer. Die große Zahl der Komponisten ist ein Beweis hierfür. Da die Komponistinnen rein zahlenmäßig ihren männlichen Kollegen unterlegen sind, ist das einzige Kriterium, das Frauen in die Welt der Musik bringen können, die Qualität. Idealerweise sollte es einen solchen Wettbewerb nicht geben. Es ist jedoch frustrierend, die große Anzahl berühmter männlicher Komponisten mit den wenigen wiederentdeckten Komponistinnen zu vergleichen. Sind die Gene schuld an diesem Unterschied?

In unserer Zeit mit den vielen Widersprüchen hat die schöpferische Frau ein hartes Los. Sie muss über sich hinauswachsen, um die gegenwärtige Situation zu überstehen, sie muss selbstbewusst ihren eigenen Wert vertreten. Wenn diese Einsicht zum Selbstverständnis geworden ist, wird der Wettbewerb nicht länger bestehen, ausgenommen als ein Ausdruck der Anforderung an das kreative Ego. Meiner Meinung nach gibt es im Bereich des kreativen Ego nur zwei Arten von Musik, unabhängig von deren Schöpfer, nämlich gute und schlechte Musik.

Hier folgen in dem Artikel Biografien von rumänischen Komponistinnen, die größtenteils unter der Rubrik „Die Komponistinnen“ erfasst sind: Myriam Marbe (1931–1997), Carmen Petra Basacopol (\*1926), Felicia Donceanu (\*1931), Liana Alexandra (\*1947), Doina Rotaru (\*1951), Maia Ciobanu (\*1952), Irina Odagescu (\*1937).

*(Übersetzung: Christel Nies)*

**KOMPONISTINNEN UND IHR WERK**  
**– Spurensuche in Europa –**

**Blickpunkt Tschechien**  
**18.–20. November 2005**

Die zweite Veranstaltung des Projektes „Spurensuche in Europa“ richtete den Focus auf Tschechien. Die Suche nach Komponistinnen in diesem osteuropäischen Land mit seiner wechselvollen Geschichte erwies sich als höchst spannend, aber nahezu aussichtslos im Bezug auf die Notenbeschaffung vor allem von Komponistinnen des 18. und 19. Jahrhunderts.

In Prag begegneten mir 1997 bei eigenen Konzerten an der HAMU (Akademie für Musik und Tanz) und im Dvořák-Haus verschiedene Komponistinnen, darunter Sylvie Bodorová, Sylva Smejkalová und Ivana Loudová. Letztere ist Dozentin an der HAMU und Leiterin des Studios für Neue Musik. Hier löste mein Vortrag über „Neue Musik für Stimme“ bei den Studierenden (Gesang und Komposition) ziemliches Erstaunen aus über die Möglichkeiten und den Einsatz der Stimme in zeitgenössischen (westlichen) Werken, wie beispielsweise *Sequenza III* von Luciano Berio, *Landscape in my voice* von K. H. Stahmer oder *Monolog für eine Frauenstimme* von Adriana Hölszky. Mich erstaunte die Frage einer Gesangsstudentin, ob man denn mit dieser Musik als Sängerin Geld verdienen könne (in diesem wirtschaftlich armen Land ein wichtiger Aspekt!). Informiert habe ich mich über die Ausbildungsmöglichkeiten an diesem Institut mit einem erstaunlich hohen Anteil von weiblichen Studierenden, auch in den Kompositionsklassen. Meiner Anfrage nach Zusammenarbeit zwischen HAMU und dem Kasseler Tschechien-Projekt begegnete die Institutsleitung skeptisch, da sie hierin einen starken feministischen Ansatz sah!

Eindrucksvoll war der Besuch bei der damals achtzigjährigen Komponistin Geraldine Mucha (\*5.7.1917) in ihrem museumsähnlichen Haus in Prag. Sie war die zweite Ehefrau des Schriftstellers Jiri Mucha (1915–1991), dem Sohn des Malers Alfons Mucha (1860–1939). Jiri Mucha war in erster Ehe mit der genialen, früh verstorbenen Komponistin Vítězslava Kaprálová (1915–1940) verheiratet. Geraldine Mucha komponierte bis ins hohe Alter und schuf eine beachtliche Zahl von Werken, darunter Orchesterwerke und Kammermusik, die bei Panton (Schott) verlegt sind.

In direkter Vorbereitung für das Kasseler Projekt besuchte ich im Frühjahr 2005 die „Internationale Woche für Neue Musik“ in Brno, der Stadt Janáček. Das Programm bot insgesamt 10 Konzerte mit Werken unterschiedlicher Stilrichtungen zeitgenössischer Musik, aufgeführt von namhaften Ensembles und Interpreten aus Tschechien und aus Deutschland. Zur Aufführung kamen außer elektronischer Musik Werke von Georg Kröll, Dieter Schnebel, Younghi Pagh-Paan, Iannis Xenakis, Adriana Hölszky, Brian Ferneyhough u.a. Ein Konzert war der weltweit einzigen Komponistinnengruppe HUDBABY gewidmet. Die Gruppe wurde von hochbegabten Absolventinnen der Janáček-Akademie in Brno gegründet. Bei aller Wahrung von Individualität und ohne Verpflichtung zu einer gemeinsamen kompositorischen Ästhetik kann eine solche weibliche Gruppe auch verstärkt das Augenmerk auf die Existenz und schöpferischen Fähigkeiten von Komponistinnen richten. In weiteren Konzerten und Gesprächen in Brno erfuhr ich mehr über die Intentionen und Projektvorhaben der Gruppe. Ich besuchte die Janáček-Akademie und knüpfte Kontakte zu Dozenten und jungen Komponistinnen und Komponisten und informierte mich über die Angebote und die Ausbildung an diesem Institut. Die Gruppe „Marijan“ für experimentelle Musik mit seinem Leiter Ivo Medek (Professor für Komposition an der Janáček-Akademie) lud ich zur Mitwirkung beim Projekt „Blickpunkt Tschechien“ nach Kassel ein.

Das Eröffnungskonzert des Kasseler Projektes stellte die Komponistinnen der Gruppe HUD-

BABY vor mit Werken unterschiedlichster Couleur für verschiedene Besetzungen. Krönung des Konzertes war die Aufführung des Auftragswerkes von *Komponistinnen und ihr Werk* für die HUDBABY-Gruppe: *Ejása Hojása* auf Motive mährischer Folkloremusik. Jedes Gruppenmitglied hatte hierzu eine kurze Komposition beige-steuert. Die Interpreten waren hier wie auch in den anderen Konzerten Musiker aus Kassel und Tschechien.

Werke der legendären tschechischen Komponistin Vítězslava Kaprálová (1915 – 1940) liefen wie ein roter Faden durch die meisten Konzertprogramme. Hierzu zählt der eindrucksvolle Liederabend mit der Sängerin Kira Slovaček und dem Pianisten und Kaprálová-Forscher Timothy Cheek (USA) sowie das Konzert des Kaprálová-Quartetts und des Trio Martinů aus Prag. In einem weiteren Konzert „Tschechisches Kaleidoskop“ gab es zeitgenössische tschechische Musik für Zymbal, einem hierzulande kaum bekannten Instrument, das seinen Ursprung in der Volksmusik der slawischen Länder hat.

Aufschluss über die Situation der Komponistinnen sowie über allgemeine Stilrichtungen der Neuen Musik in Tschechien gaben die Vorträge von Detlef Gojowy, Katerina Ružičková, Ivo Medek und Timothy Cheek. Moderator beim Komponistinnenforum mit Jana Bařínková, Petra Gavlasová, Marketa Dvoraková, Katerina Ružičková und Lenka Foltynová-Kilic war Detlef Gojowy.

Neuartige Techniken und stilistische Neuerungen bot die Veranstaltung „Hören und Sehen“ mit einer Gemeinschaftskomposition *OT 301* vom Ensemble Marijan aus Brno. Hier wurde improvisierte und komponierte Musik zu „komprovisierter Musik“. Diese Mischung wurde unmittelbar in grafische Bilder umgesetzt und auf die Leinwand projiziert.

In drei unterschiedlichen Videos zeigte der tschechische Filmemacher Petr Baran, wie er sich von Kompositionen von Katerina Ružičková und Mikuláš Piňos zu Filmen inspirieren ließ. In diesem Fall gab es zuerst die Musik und dann den Film, und nicht wie sonst üblich in der umgekehrten Reihenfolge als erstes den Film, danach die Musik.

Es besteht weiterhin ein reger Austausch mit den tschechischen Komponistinnen, den Musikern und der Gruppe HUDBABY. *Christel Nies*

Ausgiebige Informationen zu tschechischen Komponistinnen und der Gruppe HUDBABY sind zu finden bei der Kaprálova-Gesellschaft, Toronto. [www.Kaprálová.org](http://www.Kaprálová.org); [www.Kaprálová.org/HUDBABY.htm](http://www.Kaprálová.org/HUDBABY.htm)

## Frauenmusik-Landschaft an der Moldau

Komponistinnen aus Tschechien stehen im Mittelpunkt eines Wochenendes, das Christel Nies als Fortsetzung ihrer Reihe *Komponistinnen und ihr Werk* organisiert hat.

KulturMagazin Kassel, November 2005

(Erweiterte Fassung eines Interviews. Die Fragen stellte Johannes Mundry, Redaktionsmitglied des KulturMagazin Kassel, Pressereferent und Zeitschriftenredakteur im Bärenreiter-Verlag, Kassel.)

### *Wer war die Clara Schumann der Tschechen?*

Ein genaues Gegenbild von Clara Schumann gab es in Tschechien nicht, auch weil die Lebensumstände in den beiden Ländern nicht identisch waren. Clara, mit einer geglückten

deutschen Wunderkindkarriere (viele Eltern versuchten in der Zeit, so wie Vater Wieck, aber meist erfolglos, ihren Nachwuchs zu Wunderkindern zu dressieren) war als gefeierte Pianistin weltberühmt. Die Ehe mit Robert Schumann tat ihr Übriges dazu. In Tschechien gab es zu dieser Zeit drei Gruppen von Frauen, die professionell Theorie und Komposition erlernen durften: Nonnen, Töchter adliger oder reicher Familien und Töchter aus Musikerfamilien. Zur letztgenannten Gruppe zählt beispielsweise Marie Proksch (1836–1900). Ihr Vater, Josef Proksch, Lehrer von Bedřich Smetana, unterrichtete seine Tochter in Klavier und Komposition. Marie Proksch war eine angesehene Pianistin. Sie lehrte an einer von ihrem Vater gegründeten Musikbildungsanstalt und komponierte. Ob sie als Pianistin Clara Schumanns Niveau hatte, sei dahingestellt. Am ehesten könnte vielleicht die Brüner Komponistin Agness Tyrell (1846–1883) eine „Clara Schumann der Tschechen“ gewesen sein. Sie war nach überlieferten Berichten wie diese eine hochbegabte Pianistin und komponierte eine Symphonie, zwei Ouvertüren, Bühnenwerke, Oratorien. Weitere Zeitgenossinnen von Clara Schumann waren in Tschechien die Komponistinnen Elise Barthová (1800–?), Bozena Jahnová, Josefina Brdliková (1843–1910) und Augusta Auspitz (1844–1878). Letztere studierte bei ihrem Onkel Bedřich Smetana. Einige Generationen früher waren es vor allem die Töchter tschechischer Musiker-Clans wie die Bendas, Dusseks und Kozeluchs: Marie Karolina und Juliana Benda studierten bei ihrem Vater; ihre Lieder und Klaviersonaten wurden sogar verlegt. Die Tochter von Josef Dussek, Katerina Dussek (1769–1833), komponierte Klavierwerke und Klavierkonzerte und die Tochter von Leopold Kozeluh, Katerina Kotzeluh (1785–1858) studierte ebenfalls bei ihrem Vater und auch bei Muzio Clementi. Sie komponierte Klavier- und Kammermusikwerke, die auch teilweise veröffentlicht wurden.

*Tschechien, für die Musikfreunde sind das die drei Männer Dvořák, Smetana und Janáček. Was haben die Frauen zu bieten?*

Ganz ähnlich wie in Deutschland galten Komponistinnen in Tschechien bis zur Mitte des 20. Jahrhunderts eher als die Ausnahme. Schöpferische Frauen waren nicht vorstellbar, als Interpretinnen jedoch von Interesse. Trotz dieser Einstellung haben in der Vergangenheit auch in Tschechien Frauen wichtige Beiträge zur Musik geleistet. Die erste „anerkannte“ Komponistin und Dirigentin war Vítězslava Kaprálová (1915–1940). In den 1970er Jahren begannen Komponistinnen sich mehr und mehr durchzusetzen. Als Vertreterin der ersten Generation kann man Slava Vorlová (\*1894) nennen, die über Tschechiens Grenzen hinaus bekannt ist. Weiter folgten Marta Jiráčková (\*1932) mehrfache Preisträgerin, Ivana Loudová (\*1941; hat in Frankreich studiert), Jarmila Mazourová (\*1941), eine berühmte Kompositionspädagogin, die viele Jugendliche für das akademische Kompositionsstudium vorbereitet hat. Die Anzahl der Komponistinnen nimmt heute immer mehr zu. Mir liegt eine Liste mit Namen von 166 tschechischen Komponistinnen vor aus der Zeit zwischen 1740 bis heute. Die Liste dürfte aber bei weitem nicht vollständig sein.

*Ist die Wahrnehmung von Komponistinnen in der Tschechischen Republik anders als in Deutschland? Wie wurden komponierende Frauen im Kommunismus behandelt?*

Die Wahrnehmung bzw. Nicht-Wahrnehmung von Komponistinnen ist in Tschechien nicht anders als in Deutschland; es gibt dort keine Initiativen oder Vereinigungen, die sich für Komponistinnen einsetzen. Einzig die Kaprálová-Gesellschaft mit Sitz in Toronto zeigt hier

großes Engagement. Bis auf einige Ausnahmen wie Vítězslava Kaprálová, Ivana Loudová, Sylvie Bodorová (\*1954) oder Olga Jezková (\*1956) werden in Tschechien, und hier vor allem in Prag, Komponistinnen bei Festivals, Konzertreihen, bei Verlagen (bei Bärenreiter in Prag sind einige Komponistinnen-Werke zu finden) kaum berücksichtigt, ebenso wenig bei CD-Produktionen und in Rundfunksendungen. Die Notenbeschaffung ist äußerst schwierig. Seitens der HAMU (Akademie für Musik und Tanz, Prag) wurden zu einer Kooperation mit dem Kasseler Tschechien-Projekt Bedenken geäußert, weil dieses zu feministisch sei! Viel Aufgeschlossenheit fand ich in Brno, wo die Gruppe HUDBABY zuhause ist.

Zum Kommunismus: Die Gleichberechtigung von Männern und Frauen wurde in allen Bereichen propagiert. Der wichtigste Maßstab war die Loyalität zur kommunistischen Partei. Die Komponistinnen hatten theoretisch fast die gleichen Möglichkeiten wie die Komponisten, sie mussten jedoch mit der Doppelbelastung von Familie und Beruf fertig werden.

*Ein Konzert wird die Gruppe HUDBABY bestreiten. Was bedeutet der Name und was zeichnet die sechs Frauen aus?*

Im Eröffnungskonzert werden Werke der Gruppe HUDBABY aufgeführt in Anwesenheit der Komponistinnen, die alle mit Erfolg an der JAMU (Musikhochschule in Brno) ein Kompositionsstudium absolviert haben. Nach einigen „mageren“ Jahren gab es einen Zuwachs an Komponistinnen an der JAMU. Da Komponistengruppierungen in Brno eine Tradition haben, kam Katerina Ružičková auf die Idee, etwas Ähnliches für Komponistinnen zu gründen. Es entstand die (vermutlich) weltweit einzige Komponistinnengruppe mit dem Namen HUDBABY. Hudbaby ist eine Zusammensetzung aus „Hudba“ (Musik) und „Baby“ (Frau – auch böse, alte Frau); in deutscher Übersetzung also „Musikweiber“. Zur „Groupe des Six“ aus Tschechien gehören heute die Komponistinnen Katerina Ružičková, Lenka Foltynová-Kilic, Marketa Dvořáková, Barbara Skrlová, Jana Bařínková und Petra Gavlasová, die alle nach Kassel kommen werden. Jede der jungen Komponistinnen hat (oder sucht weiterhin) ihren eigenen Kompositionsstil. HUDBABY hat sich bereits mit viel Erfolg in mehreren Konzerten vorgestellt. Für Kassel haben sie u.a. eine Gemeinschaftskomposition kreiert auf ein folkloristisches Thema. Jede Komponistin schreibt ein kurzes Stück über das gleiche Thema.

*Welche Komponistinnen liegen Ihnen persönlich besonders am Herzen?*

Da ist vor allem Vítězslava Kaprálová, die mehrfach während des Projektes hier zu hören sein wird. In ihrer kurzen Lebenszeit schuf sie eine Reihe wunderbarer Werke. Sie war Schülerin von Vítězslav Novák und Bohuslav Martinů, mit dem sie eine innige Freundschaft verband. Sie war zudem Schülerin des Dirigenten Charles Munch und genoss zu ihrer Zeit auch als Dirigentin hohes Ansehen. Ivana Loudová ist Dozentin an der HAMU in Prag und eine anerkannte und verhältnismäßig häufig aufgeführte Komponistin. Ihre Musik ist überzeugend und klanglich reizvoll. Die Musik von Zoja Černovská habe ich erst vor kurzem kennen und schätzen gelernt, ebenso die Musik von Katerina Ružičková und Lenka Foltynová-Kilic wie auch die Musik der anderen Mitglieder von HUDBABY.

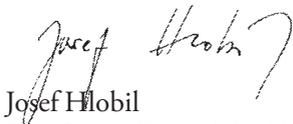
## Grußwort

Sehr geehrte Damen und Herren,

es ist mir eine große Ehre und zugleich Freude, dass das heurige Thema Ihres Kulturprojekts gerade der tschechischen Musik – tschechischen Komponistinnen und deren musikalischem Werk – gewidmet ist. Nach dem vergangenen Jahr, in dem wir in der Tschechischen Republik und auch im Ausland mehr als 80 Jubiläen von Geburts- oder Todestagen tschechischer Komponisten und Musiker gedacht haben – zum Beispiel der 150. Wiederkehr der Geburt von Leoš Janáček, des 100. Todestages von Antonín Dvořák sowie des 120. Todestages von Bedřich Smetana – hat die musikliebende Öffentlichkeit in Kassel die Möglichkeit, sich näher mit einem weiteren wichtigen Kapitel der tschechischen Musiktradition vertraut zu machen. Die Komponistinnen, deren Werk das heurige Thema der Konzertreihe *Komponistinnen und ihr Werk* gewidmet ist, haben in der tschechischen Kunst und Geschichte eine Reihe wichtiger Spuren hinterlassen, und ihr künstlerischer Beitrag findet seinen Platz auch im gesamteuropäischen Kontext. Es ist daher angebracht, auch im Ausland ihren guten Namen zu verbreiten.

Die Präsentation der kompositorischen Kunst tschechischer Komponistinnen in Kassel sehe ich als einen weiteren aktuellen Beweis für die intensive tschechisch-deutsche Zusammenarbeit auf dem Gebiet der Kultur. Ich nütze diese Gelegenheit auch gerne dazu, all jenen meinen Dank auszusprechen, die an der Durchführung und Realisierung beteiligt waren.

Sehr geehrte Damen und Herren, liebe Freunde der tschechischen Musik, als Generalkonsul der Tschechischen Republik in Bonn ist es mir eine große Freude, Ihrem Projekt viel Erfolg und viele zufriedene Besucher zu wünschen.



Josef Hlobil

Der Generalkonsul der Tschechischen Republik

Freitag, 18. November 2005, Lutherkirche Kassel  
19.00 Uhr Eröffnung

Grußworte

Christel Nies (Projektleiterin)

Thomas-Erik Junge (Bürgermeister der Stadt Kassel)

Josef Hlobil (Generalkonsul der Tschechischen Republik)



## **Konzert HUDBABY** (Komponistinnengruppe Brno)

Annemarie Proske, Flöte  
Hellmuth Vivell, Klavier  
Wolfram Geiss, Violoncello  
Martin Opršal, Percussion

**Jana Bařinková**  
\*1981

**Music for Midnight Fires** (2001)  
für Flöte

**Petra Gavlasová**  
\*1976

**Sea Moods** (2005) UA  
**I. Desire, II Anger** für Marimba

**Marketa Dvořaková**  
\*1977

**Picture I** (2003)  
für Flöte und Bandeingspielung

**Jana Bařinková**

**Rainbow Island** (Elektronische Komposition)

**Petra Gavlasová**

**Survivor** (2003) für Flöte und Bandeingspielung

**Katerina Růžicková**  
\*1972

**Percussionismus** (2004) für Schlagzeug  
**I – II – III**

**Marketa Dvořaková,**  
**Ivo Medek, Jan Kavan**

**TRIAIR** (2002)  
**Ensemble Marijan/Brno:**  
Marketa Dvořaková, Klavier;  
Jan Kavan, Violoncello; Ivo Medek,  
Effektinstrumente; Bandeingspielung

**Katerina Růžicková**

**Romance pro kridlo** (1996) für Klavier

**Lenka Foltynová-Kilic**  
\*1971

**Safranbolu** (2003) für Violoncello

## Komponistinnengruppe HUDBABY

- Ejása Hojása** (2005)  
Kompositionen auf Motive mährischer Folkloremusik;  
Auftragswerk, UA (2005)
- Jana Bařinková**      **Uvázaný listek** (Das festgebundene Blatt)  
für Gesang, Flöte, Violoncello
- Markéta Dvořaková**      **Žárlivec** (Der Eifersüchtige) für Klavier
- Petra Gavlasová**      **Láska Bývalá** (Vergangene Liebe)  
für Flöte, Violoncello, Klavier
- Lenka Foltynová-Kilic**      **Na horách, na dolách** (Auf den Bergen, in den Tälern)  
für Klavier
- Katerina Růžičková**      **Ejása Hojása**  
für Flöte, Violoncello, Klavier

## HUDBABY

Die vermutlich einzige Komponistinnengruppe der Welt mit dem Namen HUDBABY hat sich 1997 in Brno zusammengefunden. Der Name setzt sich zusammen aus den tschechischen Wörtern „hudba“ (Musik) und „baby“ (Frau oder alte Weiber) und kann in die deutsche Sprache übersetzt werden mit „Musikweiber“. Die Gruppe wurde von den Komponistinnen Katerina Růžičková, Barbara Skřlová, Lenka Foltynová-Kilic, Marcela Vocilková-Trtková, Marketa Dvořaková gegründet. Jana Bařinková und Petra Gavlasová kamen später dazu. Alle Mitglieder sind Absolventinnen der Janáček-Akademie in Brno. HUDBABY ist nicht auf eine bestimmte Anzahl von Personen festgelegt, und die Komponistinnen fühlen sich keiner gemeinsamen Stilrichtung oder einer bestimmten Ästhetik verpflichtet. Jede von ihnen sucht und entwickelt ihren ganz persönlichen Kompositionsstil. Die HUDBABY arbeiten mit verschiedenen Interpreten und Ensembles Tschechiens und anderer Länder zusammen. Beim Festival „Exposition der Neuen Musik in Brno“ 1998 wurde die Gruppe in einem Autorenkonzert mit großem Erfolg vorgestellt. Die erste offizielle CD, erschienen bei Lotos (Prag), hat ihre Taufe im Rahmen des 16. Internationalen Festivals neuer Musik GEGENWELTEN in Heidelberg erhalten. Das letzte Gemeinschaftswerk von HUDBABY *In between waiting* wurde im November 2008 in mehreren tschechischen Städten vom renommierten Kaprálová-Quartett aufgeführt. Eine zweite CD *čekam tě* (Ich warte auf Dich) mit dem Kaprálová Quartett Prag, Lucie Slepánková, Mezzosopran und Martin Opršal, Percussion erschien 2009.



Komponistinnengruppe HUDBABY in Kassel

Weitere Informationen sind im Internet zu finden unter [www.Kaprálová.org/HUDBABY.htm](http://www.Kaprálová.org/HUDBABY.htm)  
CD-Einspielungen:

– (LT 0128-2131, Lotos, Prague, 2003)

– HUDBABY/„Čekám Tě!“/“I am waiting for you!“ (CR 0481-2, Radioservis, Prague, 2009)

### Jana Bařinková *Music for Midnight Fires* für Flöte

Bei diesem frühen Werk aus dem Jahr 2001 fühlte sich Jana Bařinková inspiriert von imaginierten fremden Klängen, die sie nie zuvor gehört hatte. Fasziniert von der Natur und den Farben des Herbstes, war die erste Idee für dieses Werk ein Bild von nächtlichen Feuern auf den Hügeln, die sie von ihrem kleinen Fenster aus sehen konnte. Sie träumte, dort zu sein, um das Feuer herumzutanzten und am Ende damit zu verschmelzen.

In dem elektronischen Werk *Rainbow Island* benutzte die Komponistin einige Fragmente aus *Music for Midnight Fires*, transformierte und mischte sie mit synthetischen Klängen. Die melodischen Linien, eine Mischung von europäischer Musik des Mittelalters mit integrierter Mikrotonalität und japanischer Musik, wirken so, als ob auf der Shakuhachi Flöte mittelalterliche Melodien gespielt würden. Beim Hören des Werkes vermeint man das Regenbogenland mit all seinen Farben und versteckten Harmonien zu entdecken.

### Petra Gavlasová *Sea Moods* für Marimba

Bei dieser Komposition fühlte sich Petra Gavlasová inspiriert von der wunderbaren Landschaft Kroatiens, von den Farben des Himmels, des Meeres und der Berge. Der erste Teil *Desire* (Wunsch) gleicht einem langsamen stetigen Prozess, der tief im Inneren eines Menschen beginnt und immer weiter wächst ohne zu enden. Dies wird in der Musik ausgedrückt durch einfache rhythmische Muster, einem Hauptmotiv und unterschiedlicher Dynamik. Die Musik bricht plötzlich ab, ohne dass das Motiv zu Ende gespielt wurde. Das Ende bleibt

der Imagination der Zuhörer überlassen. Der zweite Teil *Anger* (Angst) ist ein Ausdruck menschlicher Angst. Die Musik (spezielle Intervalle und Tremolo-Effekte) endet jedoch nach einer Climax in einer Entspannung und dem Ende des Angstzustandes. Die Angstgefühle haben sich beruhigt und neue Perspektiven tun sich auf. Gavlasová vergleicht diesen Seelenzustand mit dem aufgewühlten und sich wieder beruhigenden Meer.

## Marketa Dvořaková *Picture I* für Flöte und Bandeingpielung

*Picture I* ist inspiriert von einem abstrakten Gemälde des Malers Jiří Nečas, der 1955 in Brno geboren wurde und seit Jahren in Deutschland lebt. Das Zuspieldband besteht ausschließlich aus Flötentönen. Das Werk wurde 2003 von der Flötistin Carine Levine uraufgeführt im Rahmen eines Konzertes der Gruppe HUDBABY beim Heidelberger Festival GEGENWELTEN.



### Petra Gavlasová *Survivor* für Flöte und Bandeingpielung

Das Werk ist Teil einer größeren Komposition *Survivors* für Flöte, Posaune, elektrische Gitarre, Tonband und Live-Elektronik. Da die Instrumente hier meistens solistisch eingesetzt sind (dabei aber miteinander durch Bandeingpielung oder Live-Elektronik verbunden), lag die Idee für ein gesondertes Solostück für Flöte nahe. Die Bandeingpielung besteht aus zuvor aufgenommenen Teilstücken des Flötenparts. Die fremdartigen Klänge inspirierten Gavlasová zu einer Komposition, bei der die Interpretin auf das reagieren muss, was sie vom Band hört. Zum Titel *Survivor* (Überlebender) assoziiert Gavlasová die Situation eines einzigen Überlebenden auf der Erde, der mangels Kommunikationsmöglichkeit mit anderen Menschen seine eigene innere Stimme intensiv wahrnimmt und einen Dialog mit sich selbst führt. Das Werk wurde 2003 mit einem Spezialpreis beim internationalen Wettbewerb MUSICA NOVA ausgezeichnet.

## Katerina Růžičková *Percussionismus* für Schlagzeug

Das Werk entstand im Jahr 2004 als Katerina Růžičková an der Hochschule in Karlsruhe bei Wolfgang Rihm Komposition studierte. Hier wurde es auch erstmals aufgeführt. *Percussionismus* besteht aus drei Teilen, denen jeweils unterschiedliche Percussionsinstrumente zugeordnet sind: Im ersten Teil ist es die Marimba, im zweiten Instrumente mit unbestimmter Tonhöhe, und im dritten Teil sind alle Instrumente vereinigt.

### *TriAir*

ist eine Team-Komposition aus dem Jahre 2002 von Marketa Dvořaková, Jan Kavan und Ivo Medek. Dem Werk liegt ein altes moravisches Volkslied zugrunde. Obwohl mit den technischen Mitteln zeitgenössischer Musik komponiert, ist in *TriAir* der Gedanke eines alten Gesanges stets präsent.

## Katerina Růžičková *Romance pro kridlo*

Die *Romance pro kridlo* (Romanze für Klavier) schrieb Katerina Růžičková für das Instrument, welches sie schon als Kind faszinierte, welches sie mehr lehrte als Fingerakrobatik, und welches sie auch heute noch in Erstaunen versetzt. Das dreisätziges Werk wurde 1998 mit dem ersten Preis des nationalen Komponistenwettbewerbs *Generace* ausgezeichnet.

## Lenka Foltynová-Kilic *Safranbolu* für Violoncello

Inspiration für dieses Werk war für die Komponistin die ruhige und exotische Schönheit der gleichnamigen türkischen Stadt Safranbolu. Sie widmete die Komposition ihrem türkischen Ehemann als Ausdruck der Begeisterung für dieses Land.

## *Ejása Hojása*

Die Gemeinschaftskomposition *Ejása Hojása* wurde für das Projekt „Blickpunkt Tschechien“ in Kassel komponiert und ist ein Auftragswerk der Reihe *Komponistinnen und ihr Werk* für die Gruppe HUDBABY. Der Titel entstammt einer Oper über den Komponisten Leoš Janáček, welche die Komponistengruppe Alois Piňos, Milos Stedron und Ivo Medek als Teamwork komponierten. In Anlehnung an diese Oper haben die HUDBABY-Komponistinnen Foltynová-Kilic, Bařinková, Dvořaková, Gavlasová und Růžičková unabhängig voneinander kurze Stücke auf Motive mährischer Folkloremusik komponiert, die unter dem Titel *Ejása Hojása* zusammengefasst sind.

Samstag, 19. November 2005, Lutherkirche Kassel

11.00 Uhr

Vortrag Detlef Gojowy

Zur unglücklichen Geschichte der tschechoslowakischen Neuen Musik

11.30 Uhr

Komponistinnenforum

mit Jana Bařinková, Petra Gavlasová, Marketa Dvořaková,

Katerina Růžičková und Lenka Foltynová-Kilic (Moderation Detlef Gojowy)

14.00 Uhr

Vorträge

14.00 Uhr Katerina Růžičková: Komponistinnen in Tschechien; die Gruppe HUDBABY

14.30 Uhr Prof. Ivo Medek (Universität Brno): Neue Musik in Tschechien; neue Tendenzen

15.00 Uhr Prof. Timothy Cheek (Universität Michigan) Die Komponistin Vítězslava Kaprálová und ihr Liedschaffen

## Liedrecital

Kira Slovaček, Sopran  
Timothy Cheek, Klavier

**Antonín Dvořák**  
(1841–1904)

**Písnů milostné** op. 83  
Ó, naší lásce nekvete to vytoužené štěstí  
V tak mnohém srdci mrtvo jest  
Kol domu se teď potácím  
Já vím, že v sladké naději  
Nad krajem vévodí lehký spánek  
Zde v lese u potoka  
V té sladké moci očí tvých  
Ó, duše drahá, jedinká

**Vítězslava Kaprálová**  
(1915–1940)

**Zpíváno do dálky** op. 22  
Píseň tvé nepřítomnosti  
Polohlasem  
Jarní  
**Sbohem a šáteček** op. 14

**Antonín Dvořák**

**Čtyři písně** op. 82  
Kéž duch můj sám  
Při vyšívání  
Jaro  
U potoka

**Volkslied**

**Tatíčku, starý náš**

**Vítězslava Kaprálová**

Aus *Vteřiny* op. 18  
**Posmrtná variace** (Klavier solo)

**Vítězslava Kaprálová**

**Groteskní passacaglia**

**Bohuslav Martinů**  
(1890–1959)

**Adagio** (1957)  
(Klavier solo)

**Vítězslava Kaprálová**

**Navždy** op. 12  
Navždy  
Čím je můj žal  
Ruce



## Timothy Cheek: Texte zum Liedrecital

Vítězlava Kaprálová hinterließ eine stattliche Reihe von kunstvollen und einfallsreichen Kompositionen in fast allen Gattungen, wobei das Kunstlied eine Sonderstellung einnahm. Einer Freundin sagte sie: „Weißt du, Jarabáček, ich möchte nur Lieder komponieren, sie sind meine große Liebe.“ Viele ihrer Lieder können sich mit den höchsten Leistungen auf dem Gebiet des Kunstliedes messen. Text und Musik sind in idealer Weise miteinander verwoben, in ihnen spiegelt sich der Geist der Zeit wie auch das Leben der Komponistin.

In der Zeit vor Antonin Dvořák gab es wenige Beispiele für das tschechische Kunstlied. Mit seinen mehr als 100 Liedern half Dvořák eine Tradition zu gründen, die von seinem Schüler Vítězslav Novák direkt zu Nováks Schülerin Vítězlava Kaprálová führte.

Im Jahre 1888 schrieb Dvořák den Liederzyklus *Pisně milostné* [Liebeslieder] op. 83; diese Lieder waren jedoch Überarbeitungen von acht seiner frühen Lieder. Der Zyklus *Čtyři písně* [Zypressen] op. 82 stammt aus dem Jahr 1865 als Dvořák vierundzwanzig Jahre alt war. Dieser Zyklus diente dem Komponisten sein ganzes Leben lang als Quelle der Inspiration und war offensichtlich Ausdruck seiner unerwiderten Liebe zur Schauspielerin Josefina Čermáková (1849–1895), deren Schwester Anna (1854–1931) er im Jahre 1873 heiratete. Im siebten Lied ist das Thema aus dem langsamen Satz von Dvořáks berühmtem Klavierquartett zu hören. Das Gedicht stammt von dem mährischen Dichter Gustav Pfleger-Moravský (1833–1875).

Vítězlava Kaprálová schrieb den Zyklus *Zpíváno do dálky* [In die Ferne gesungen] op. 22 im Jahre 1939 in Paris. Der Zyklus ist dem Dichter Viktor Kripner (1906–1956) gewidmet.

### Vítězlava Kaprálová *Zpíváno do dálky*

#### *I. Das Lied deiner Abwesenheit*

Das Meer ist kein Meer für mich  
Ohne Dich, meine Liebe.  
Du bleibst für mich immer Du selbst,  
Ob du nah oder fern bist.  
Du bist über mir wie eine Wolke,  
Wie eine ewige Möwe über dem Wasser,  
Während sich im Tremolo des Regens  
Schatten in den hellen Sand bohren.  
Du bist über mir wie ein Strahlen.  
Das Meer ist kein Meer für mich  
Ohne Dich, meine Liebe.  
Du bleibst für mich immer Du selbst,  
Ob du nah oder entfernt bist.

## *II. Mit Flüsterstimme*

Der Wind weht,  
Das Licht der Lampe bebt.  
Es wird geschützt  
Von zwei geliebten Händen.  
Über der Lampe, die fröstelnd brennt,  
Weht der Wind  
Durch die Türritzen,  
Durch die Fensterritzen,  
Bis die Lampe gegen Morgen verlischt  
Und wir allein bleiben.  
Dein Herz erklingt, eine Spieluhr.  
Die Ewigkeit einatmend, verkörpern wir sie lange  
In einen einzigen Kuss.

## *III. Frühjahrslied*

Tag mit Schmetterling, Sonne und Blüten,  
Mit dem Jubel von Kinderspielen  
Leuchte uns aus den Spinnweben, den Spinnweben.  
Die Vögel zogen durch die Höhen nach Norden.  
Bald wurden sie zu Silbertropfen,  
Die leise zur Erde fielen,  
— Tränen deiner verlorenen Liebe.  
Tag mit Schmetterling, Sonne und Blüten,  
Mit dem Jubel von Kinderspielen  
Leuchte uns aus den Spinnweben, den Spinnweben.

Im Jahre 1937 komponierte *Kaprálová* das Meisterwerk *Sbohem a šáteček* [Lebewohl und Taschentuch] op. 14, eine Komposition auf ein Gedicht von Vítězslav Nezval (1900–1958) kurze Zeit bevor sie auf Anraten von Martinů zum Studium nach Paris ging. „Der schönsten Stadt Prag“ gewidmet, ist dieses Werk zweifellos ein Abschied von ihrer Heimat, bevor sie ihr neues Studium aufnahm. 1949 bezeichnete der Pianist Ludvík Kundera das Lied als eines der besten zeitgenössischen tschechischen Lieder. Aus dem Jahr 1938 stammt eine Orchesterfassung von *Kaprálová*. Auffallendstes Merkmal des Liedes ist die ständige Wiederkehr eines fallenden Ganztons, der bereits im ersten Wort „sbohem“ [lebewohl] erscheint. Das Motiv durchzieht das ganze Lied und verleiht ihm die wehmütige Stimmung des Abschieds.

Vítězslava Kaprálová *Sbohem a šáteček*

Leb' wohl, und wenn wir uns nicht wiedersehen,  
Es war wunderschön und es war genug.  
Adieu, und wenn wir ein Treffen vereinbaren,  
Vielleicht kommen wir nicht, vielleicht kommt ein anderer Gast.  
Es war so schön, aber leider hat alles ein Ende.  
Schweig, Totenglöckchen, schweig, diese Trauer kenne ich schon,  
Kuss, Taschentuch, Sirene, Schiffsglocke,  
Drei-, viermal Lächeln, und dann bleibt man allein.  
Leb' wohl, und wenn wir uns nichts mehr sagen,  
So soll eine kleine Erinnerung an uns bleiben,  
Luftig wie ein Taschentuch, einfacher als eine Ansichtskarte,  
Und ein wenig betäubend wie der Duft von Flittergold.  
Und wenn ich gesehen habe, was andere nicht sahen,  
Umso besser, Schwälbchen, das den Heimatstall sucht.  
Du hast mir den Süden gezeigt, wo du dein Nest hast,  
Dein Schicksal ist der Flug, mein Schicksal ist der Gesang.  
Leb' wohl, und wenn es alles zum letzten Mal war,  
Umso schlimmer, meine Hoffnungen, nichts bleibt euch.  
Wollen wir uns treffen, sollten wir uns jetzt nicht verabschieden.  
Leb' wohl und Taschentuch. Erfülle dich, Schicksal!

In den Jahren 1887 und 1888 komponierte Antonín Dvořák seine *Čtyři písně* [Vier Lieder] op. 82, ein Geschenk für den Berliner Verleger Fritz Simrock. Er vertonte deutsche Gedichte von Otilie Malybrok-Stieler (1836–1913) aus der Sammlung *Lyrische Gedichte und Übertragungen nach böhmischer Kunst- und Volkspoesie*. Malybrok-Stiehler sympathisierte mit der nationalen Bewegung der Tschechen und übertrug einige von Dvořáks Texten ins Deutsche, einschließlich der Oper *Dimitrij* und der oben genannten *Pisnu milostne* op. 83. Jedoch als Dvořák die Lieder komponierte, ließ er den Komponisten, Kritiker, und Schriftsteller Vaclav Jan Novotny (1849–1922) diese Texte ins Tschechische übersetzen, so dass im Manuskript beide Sprachen gedruckt sind. Die Lieder werden in diesem Konzert in der tschechischen Sprache gesungen, weil sie Kapralová und sicherlich auch Josefina Čermáková in dieser Sprache vertraut waren. Das erste Lied „Lasst mich allein“ hat seinen Ursprung in einem der Lieder von Dvořáks Zyklus *Cypřiše*, inspiriert von Josefina und auch ihr Lieblingslied. Als Dvořák in Amerika lebte und von ihrer todbringenden Krankheit erfuhr, überarbeitete er sein Konzert für Violoncello, um die Melodie dieses Liedes in den langsamen letzten Satz einzubauen.

Das tschechische Volkslied *Tatícku, starý náš* [Unser liebes, altes Väterchen] wurde so eng mit dem ersten Präsidenten der Tschechoslowakei, Tomáš Garrigue Masaryk (1850–1937) verbunden, dass es fast den Rang einer Nationalhymne erlangte:

Unser liebes, altes Väterchen, du hast einen grauen Haarschopf,  
noch geht es uns allen gut hier, so lange du unter uns bist,  
unser liebes, altes Väterchen.

Am Tag als Masaryk starb, am 14. September 1937, war Vítězslava Kaprálová in Brno und schrieb ein kurzes Klaviersolostück als Erinnerung an Masaryk. Sie nannte es *Posmrtná variace* [Posthume Variation], in dem sie das Volkslied als Thema gebrauchte. Später findet man dieses Stück im Klavierzwischenstück des Liederzyklus *Vteřiny* [Sekunden] op. 18. Die *Groteskni passacaglia* [Groteske Passacaglia] wurde im Jahre 1935 geschrieben, ursprünglich als Kaprálovás erste Aufgabe bei ihrem Lehrer, dem Komponisten Vítězslav Novák am Prager Konservatorium. Diese Kompositionsübung wurde ein Teil von Kaprálovás *Tři kusy pro klavír* [Drei Stücke für Klavier] op. 9. Bereits als Zwanzigjährige zeigte die Komponistin außerordentliches Können und Inspiration, denn im gleichen Jahr (1935) komponierte sie ihr Streichquartett, das Klavierkonzert und andere Werke. Für die Komposition *Groteskni passacaglia* verlieh der tschechische Verleger Tempo einen angesehenen Preis, und 1936 publizierte der Verlag das Werk.

Bohuslav Martinů (1890–1959) schrieb mehr als 400 Kompositionen in sämtlichen Gattungen. Über sein enges Verhältnis zu Kaprálová weiß man inzwischen. Die Grenze zwischen Lehrer und Schülerin scheint oftmals auch insofern zu verschwimmen, als Kaprálová ihrem Lehrer bei der Komposition einiger Werke assistierte. Das *Adagio* (1957) ist Martinůs letztes Klavierstück und Kaprálovás Vater, dem Komponisten Vaclav Kaprál, (1889–1947) und auch Vítězslava (Vitulka) Kaprálová gewidmet.

Der große Liederzyklus *Navzdý* [Ewig] op. 12, entstand in den Jahren 1936 bis 1937, kurz bevor Kaprálová Bohuslav Martinů kennenlernte. Das erste, gleichnamige Lied im Zyklus, schrieb sie gegen Ende ihres letzten Studienjahres am Prager Konservatorium. Das Gedicht von Jan Čarek (1898–1966), in dem er das Verlassen der Heimat thematisiert, hatte tiefe Bedeutung für Kaprálová. Sie dachte vermutlich an den nächsten Schritt ihres Lebens, und man kann es sogar als Vorzeichen ihres Todes, fern von der Heimat, deuten. Sie begann mit einer völlig anderen Vertonung des Gedichts für eine Gruppe von Sprechstimmen mit Orchester, konnte das Werk jedoch nicht vollenden. Die Version für Stimme und Klavier ist ein Meisterwerk auf dem Gebiet des Kunstliedes. Erstaunlich ist auch das nächste Lied Čareks *Čím je můj žal* mit eindrucksvollen Harmonien, Farben und Kontrasten zwischen lyrischen und parlando Stellen. Čarek schätzte diese Vertonungen seiner Lyrik. Das Lied *Ruce* auf ein Gedicht von Jaroslav Seifert (1901–1986) schildert die Wonnen einer Hochzeitsnacht; es ist ein Juwel – zart, evozierend, leidenschaftlich und hinreißend.

## Vítězlava Kaprálová *Navždy*

### *I. Ewig*

Die Wildgänse ziehen nach Süden,  
Jemand geht und kehrt wieder zurück,  
Jemand geht und kehrt nicht mehr zurück.  
Ich weiß nicht, ob der Himmel irgendwo schöner ist als bei uns,  
Aber mehr Sterne als bei uns wirst du nirgends zählen  
Wenn die Nacht klar ist.  
Die Wildgänse ziehen nach Süden,  
Jemand geht und kehrt wieder zurück,  
Jemand geht und kehrt nicht mehr zurück.

### *II. Was ist mein Kummer*

Was ist mein Kummer gegen deine Meere,  
Was ist mein Schmerz gegen den Sand deiner Wüste?  
Barmherzige Bäume und gehorsame Ähren,  
Ein welliges Wassergewand gabst du meinen Träumen.  
Vielleicht erlischt einmal die in den Dreck geworfene Fackel,  
Die Flügel der Fledermäuse wirbeln,  
Der schwere Lehm der Tage überschwemmt das Herz, das schlagende Herz.  
Was ist mein Kummer gegen deine Meere,  
Was ist mein Schmerz gegen den Sand deiner Wüste?  
Wenn du einmal mit dem Atem deiner Hände winkst,  
Ach, dann fallen die Sternenblätter.  
Wirbelsturm der Frömmigkeit, beuge das Getreide meines Stolzes zur Erde hinab.

### *III. Hände*

Die fünf Finger meiner Hand sind eine Lyra,  
Still und schüchtern,  
Eine Weile eine Lyra, eine Weile ein Kamm,  
Die Haare sind dir in die Stirn gefallen.  
Die fünf Halbmonde weißer Nägel  
Habe ich zerknirscht geküsst,  
Während Sterne voller Pech  
In roten Flammen glühten.  
Die Welt stürzte mit uns in den Abgrund,  
Das Totengeläut haben wir nicht gehört,  
Wir tranken den letzten Tropfen Wein,  
Der noch in Kanaan geblieben war.

Übersetzung der Lieder von Kaprálová von Supraphon CD Vítězlava Kaprálová: Songs,  
© Anna Ohlidalová 2003

19.00 Uhr, Konzert Lutherkirche

**Kaprálová-Quartett (Prag)**

Rita Tschepurtchenkho, Violine

Simona Hurniková, Violine

Svetlana Jahodová, Viola

Margit Klepáčová, Violoncello

**Vítězlava Kaprálová**

(1915–1940)

**Streichquartett op. 8 (1935)**

I. Con brio

II. Lento

III. Allegro con variazioni

**Bohuslav Martinů**

(1890–1959)

Aus **Streichquartett** No. 5 (1938)

IV. Satz Lento – Allegro

**Sylvie Bodorová**

(\*1954)

**Streichquartett** Nr. 4 „Shofarot“ (2000)

I. Teru'ah

II. Teki'ah

III. Shevarim

**Zoja Černovská**

(\*1960)

**Streichquartett** (1987)

1. Con forza

2. Quasi corale

**Ivana Loudová**

(\*1941)

**Variationen auf ein Thema von J. V. Stamic** (1989)

## Vítězslava Kaprálová *Streichquartett op. 8*

Das dreisätziges Streichquartett entstand in der Zeit, als Vítězslava Kaprálová, zwanzigjährig, nach Prag ging, um Komposition in der Meisterklasse von Vítězslav Novák zu studieren. Es ist ihr erstes „reifes“ Werk, das eine vielseitige Verwendung mährischer Melodik und Idiome zeigt, die dann ihr „Spätwerk“ auszeichnen sollten. 1935 hatte sie mit der Komposition begonnen und beendete sie im Jahre 1936. Noch im gleichen Jahr wurde das Streichquartett vom Moravian Quartet in Brno uraufgeführt.

Der erste Satz *Con brio* beginnt mit einem temperamentvollen Aufwärtsgang der vier Instrumente, der am Schluss wiederkehrt, nachdem ein rhythmisch prägnantes Thema vielfach verarbeitet wurde.

Der zweite Satz *Lento* beginnt mit einer melancholischen Cello-Kantilene, der sich, begleitend und allmählich verselbständigend, die anderen Instrumente hinzugesellen. Der Gestus hellt sich auf mit einem lebhaften Thema der oberen Streichinstrumente, die fröhlich, aber auch nachdenklich miteinander kommunizieren, um sich dann wieder zu beruhigen und letztendlich doch wieder mit einem fröhlich beschwingten Rhythmus (lang-kurz-lang) zu enden.

Der dritte Satz ist ein Variationensatz mit einem rhythmischen Thema, welches die verschiedensten Variationsformen durchläuft mit immer wieder auch nachdenklichen Passagen. Der Satz endet mit einem rasanten „Rauswerfer“ – einem Aufwärtsgang der Streicher.

Das Streichquartett wurde mehrfach auf CD eingespielt.

## Bohuslav Martinů *Streichquartett No. 5*

Das Quartett zählt zu Martinůs bedeutendsten Kammermusikwerken und wurde nach seinem Willen erst 1959, seinem letztem Lebensjahr, veröffentlicht. Komponiert hatte er es bereits im April/Mai 1938. Vielleicht wollte er durch die späte Veröffentlichung seine eigene Privatsphäre schützen oder auch die von Vítězslava Kaprálová, seiner um 25 Jahre jüngeren Schülerin und Freundin. Der Grund könnte aber auch ästhetischer Art gewesen sein, da das Werk in krassem Gegensatz zum lebenslangen Credo des Komponisten steht: Gemessenheit der kompositionstechnischen Mittel und Objektivität des musikalischen Ausdrucks. Den Gedanken an eine spätere Veröffentlichung hatte er jedoch nicht ausgeschlossen, denn er fertigte hierfür eine neue Partiturreinschrift an, die, im Unterschied zur ersten, keine Kommentare privater Art beinhaltete. Das viersätziges Streichquartett wurde im Bärenreiter-Verlag veröffentlicht.

## Sylvie Bodorová *Streichquartett Nr. 4 „Shofarot“*

Die Komponistin schreibt zu ihrem Quartett: „Das Shofar ist ein Blasinstrument, welches aus dem Horn eines Schafbockes gemacht und in der jüdischen Liturgie für verschiedene Anlässe verwandt wird. Sein durchdringender Ruf erklang in uralten Zeiten vom Berg Sinai um Neuigkeiten zu verkünden oder vor Gefahren zu warnen. Außer bestimmten rhythmisch-melodischen Impulsen (Tki-a, Tru-a, Shevarim) wurde der Klang des Shofar dem Symbol-

charakter von Zahlen zugeordnet, welches eine wichtige Rolle in der jüdischen Liturgie spielt. Die strenge Ordnung und gleichzeitig die mythische Strenge des Shofar-Klanges sind die beiden zugrunde liegenden Quellen der Inspiration für meine Komposition *Shofarot*. Das Werk entstand 2002 im Auftrag von Mr. Stanley Burnton aus London, einem Experten und Liebhaber der Musik.

### Zoja Černovská *Streichquartett*

Zoja Černovská machte ihr Debut als Komponistin mit dem 1987 komponierten Streichquartett. Die junge Absolventin der Janáček Musik-Akademie in Brno zeigt schon in diesem, ihrem ersten professionellen Werk einen Stil, den man als „gereift“ bezeichnen könnte. Ein Satz aus Josef Capeks Buch *The lost Pilgrim* könnte das Motto des besonderen Werkes sein: „I have been searching, finding and loosing, listening to my inner melody, the melody which gets written, and listened to internally.“ Das Quartett gewann den Ostrava Generation Contest und wurde 1988 vom Moravian Quartet, dem es gewidmet ist, uraufgeführt



### Ivana Loudová *Variationen auf ein Thema von J. V. Stamic*

Die Entstehung des Streichquartettes im Jahre 1989 ist zum einen mit dem Ensemble Stamic-Quartett verbunden, dem das Werk gewidmet ist, zum andern mit dessen Patron, dem tschechischen Komponisten und Gründer der „Mannheimer Schule“ Jan Václav Stamic (1717–1757). Aus seinen zahlreichen Werken hat Ivana Loudová den Anfang des Larghetto aus dem *Trio für Orchester No. 3 F-Dur op. 1/III* ausgewählt und als Thema für ihre Variationen verwandt. Nach einer dramatischen Einleitung und einer Violin-Kadenz erscheint es wie ein zärtlicher Kontrast hierzu und durchzieht dann in verschiedenen Formen und Metamorphosen die ganze Komposition. Erst am Schluss des Werkes spielt die Viola, das Lieblingsinstrument von J. V. Stamic, das Thema als Ganzes wieder. Das Stamic-Quartett hat das Streichquartett am 29. April 1990 in Karlsbad uraufgeführt, und es danach häufig in der Tschechischen Republik und im Ausland gespielt sowie auf CD eingespielt.

## **Tschechisches Kaleidoskop**

Katerina Zlatníková, Zymbal  
Martin Opršal, Marimba  
Gabriele Nies, Klavier

**Slava Vorlová**  
(1894–1973)

**Efemeridy** op. 83 (1969)  
für Zymbal

**Vítězslava Kaprálová**  
(1915–1940)

**Variations sur le Carillon  
de l'Église St Étienne du Mont** op. 16 für Klavier (1938)  
Andante  
Allegretto (attaca)  
Lento ma non troppo  
Quasi etude vivo  
Choral  
Allegro

**Alois Hába**  
(1893–1973)

**Andante cantabile**  
aus der „Suite für Zymbal“ op. 91 (1960)

**Lenka Foltynová-Kilic**  
\*1971

**Miniaturen** (1995)  
für Zymbal und Marimba

**Jarmila Mazourová**  
\*1941

**Preludium und Toccata** (1969) für Zymbal  
1. Das Lied von den fallenden Blättern  
2. Das Lied vom Frühlingssturm

**Marketa Mazourová**

**BRISEIS** für Marimba solo

**Katerina Zlatníková**

**Erinnerung an die Mutter** (1989)  
für Zymbal

**Das Zymbal** (Cimbalon, Zimbel) gehört in seiner Urform zu den ältesten Musikinstrumenten und erscheint bereits auf alten persischen Miniaturen (ein kleines Saiteninstrument, das mit Holzstäbchen zum Klingen gebracht wird). Von den Arabern nach Europa gebracht, wurde es zum mittelalterlichen trapezförmigen Psalterium, Zupfzimbel, und weiter in verschiedenen Bauformen zu Salterio, Dulce melos, dulcimer, Hackbrett. 1874 wurde das Zymbal in Budapest vergrößert und mit Pedal versehen. In Ungarn wurde es zum beliebten

Hausmusikinstrument, zum charakteristischen Bestandteil der Zigeunerkapellen und in der Volksmusik der slawischen Länder. Nach 1960 wurde das Zymbal auch für die moderne Musik entdeckt. Die Schüler von Aladar Rácz haben die Tradition und die technischen Möglichkeiten des Instrumentes weiterentwickelt, wodurch sie anregend auf die neue Komponisten- und Interpreten-Generation wirkten.

### Sláva Vorlová *Efemeridy* für Zymbal

Das Werk *Efemeridy* (Ephemeriden = Eintagsfliegen) komponierte Sláva Vorlová im Jahr 1969 für Katerina Zlatníková. Die Themen der vier Sätze sind Tonreihen, die aus den nummerierten Buchstaben des Namens der Interpretin entwickelt wurden.

### Vítězlava Kaprálová *Variations sur le Carillon de l'Église St Étienne du Mont* für Klavier

Das Werk komponierte Vítězlava Kaprálová im Februar 1938, kurz nach ihrem 23. Geburtstag. Es zählt zu ihren besten Werken für Soloklavier, und Bohuslav Martinů lobte es über die Maßen. Er half ihr auch bei der Veröffentlichung im gleichen Jahr bei La Sirène Éd. Musicales in Paris. Der Pianist Ludvik Kundera hat das Werk am 29. März 1938 in Brno uraufgeführt.

### Alois Hába *Suite für Zymbal*

Die *Suite für Zymbal* entstand 1960 in Prag und war die erste moderne Komposition, die für Katerina Zlatníková und ihr Instrument geschrieben wurde. Marie Zlatníková, Mutter von Katerina Zlatníková, hatte Hába 1959 porträtiert und bat ihn gemeinsam mit ihrer Tochter, ein Stück für Zymbal für sie zu schreiben. Obwohl Hába das Spiel der ostmährischen Zymbalspieler kannte, hat die Suite mit der Art dieses Spiels wenig gemeinsam. Die akkordischen Zerlegungen und die Melodik sind aus originalen freien Folgen der Drei- bis Zwölftonklänge aufgebaut. Dem Satz „Andante cantabile“ liegt eine dodekaphonische Reihe mit den Tönen cis-gis-g-e-dis-ais-c-h-fis-a-d-f zugrunde. Die Form der Suite ist die einer dreisätzigen zyklischen Sonate.



### Lenka Foltynová-Kilic *Miniatures* für Zymbal und Marimba

Die Komponistin schreibt: Das Werk entstand 1995 während meiner Studien an der Janáček-Akademie in Brno. Ich habe diese Instrumente wegen der interessanten Farben gewählt. Das Zymbal wird meist als Folklore-Instrument benutzt und höchst selten für Neue Musik. Auch das Marimba hat viele Farben und technische Möglichkeiten. Das Stück besteht aus fünf kleinen Sätzen, die sehr unterschiedlich sind.

## Jarmila Mazourová *Preludium und Toccata* für Marimba

Die Komponistin hat das Zymbal erst während ihres dreijährigen Wirkens an der Musikschule Mikulov (Südmähren) kennengelernt. Das Instrument bezauberte sie durch seine ungewöhnlichen Klangfarben und den Reichtum der technischen Spielmöglichkeiten. „Dies hat mich nicht nur inspiriert, sondern forderte mich geradezu heraus, etwas für diese Klangschönheit zu komponieren,“ schreibt Mazourová. In der Folkloremusik wird das Zymbal nur für harmonische und rhythmische Ausfüllung benutzt. Die Kompositionen von Jarmila Mazourová für Zymbal solo oder in kammermusikalischer Besetzung haben verschiedene Schwierigkeitsgrade und Stilrichtungen. Die meisten der Werke sind für Schüler und Studierende gedacht.

## Marketa Mazourová *BRISEIS* für Marimba

*BRISEIS* für Marimba von Marketa Mazourová ist Teil einer größeren Komposition für Trommel (*LISTYHEROIN*) und ist inspiriert von der sagenumwobenen griechischen Dichterin Sappho. Die Premiere des Werkes fand im Juli 2002 in Prag statt.

## Katerina Zlatníková *Erinnerung an die Mutter* für Zymbal

Katerina Zlatníková komponierte das Werk *Erinnerung an die Mutter* 1989 für die Stuttgarter Vernissage der Gedenk-Ausstellung der Werke ihrer Mutter Marie Zlatníková (1901–1985) als dankbare Reminiszenz an das intensive und abwechslungsreiche gemeinsame künstlerische Leben in Prag. Das Werk ist in Daniel Brozák's System der Intervalltonarten komponiert.

Sonntag, 20. November 2005, 11.30 Uhr Gloria Kino

## „Hören und Sehen“

3 Kurzfilme von **Petr Baran** (2003)

BETWEENWORLD, Musik **Katerina Růžičková**  
NIGHT PRELUDE und  
A VIEW INTO A WINDY LANDSCAPE,  
Musik **Mikulás Piños**



### OT 301 „Komprovisierte Musik“

Komponierte und improvisierte Musik  
mit Videoprojektion mit dem

**Ensemble Marijan** (Brno)

Marketa Dvořaková – keyboards, electronics

Jan Kavan – amplified cello

Ivo Medek – percussion, toys

David Subik – trombon, electronics

Tomas Hruza – video

Der Fotograf und Filmemacher **Petr Baran**, 1943 in Brno geboren, lebt und arbeitet in dieser Stadt. Unter seinen Werken finden sich Filme, die auf eine ungewöhnliche Art entstanden sind: Zur Musik zeitgenössischer Komponistinnen und Komponisten (K. Růžičková, M. Piños, A. Piños) drehte er Filme, und nicht, wie sonst üblich, hat er zuerst den Film gemacht, dem dann die Musik hinzugefügt wird. Baran befasst sich auch mit künstlerischer Fotografie, vor allem mit Fotomontagen schwarzweißer Negative. Ausstellungen gab es in Tschechien und im Ausland.

### Katerina Růžicková *Meziszvetí (Betweenworld)*

Die Komposition entstand 1998 und wurde mit dem Instrument YAMAHA 99, PC Musikprogramm NOTATOR realisiert. Katerina Růžicková beabsichtigte, eine elektronische Version vom zweiten Satz ihres Klavierstückes *Romance pro křidlo* zu machen. Die Komposition besteht aus sechs Teilen, in welcher „die Welt des akustischen Keyboards“ (Klavier, Orgel, Harfe) immer der „elektronischen Welt“ mit drei verschiedenen Klangarten folgt. Wie eine Brücke zwischen den beiden Extremen werden Percussionsinstrumente eingesetzt. Das Werk wurde 1998 mit dem ersten Preis des Internationalen Kompositionswettbewerbs Musica Nova in der Kategorie für junge Komponisten ausgezeichnet.

### Mikulás Piños *Night Prelude*

Das Werk besteht aus Blöcken, die sich durch verschiedene Parameter unterscheiden: Klangfarbe, Rhythmus, Höhen, Bewegung, Gestalt. Diese Objekte werden einmal in Kontrast gestellt, ein anderes Mal zusammengefügt, so dass neue Formen entstehen. Es handelt sich um Träume im Bereich zwischen Schlaf und Wachzustand: Träume verwandeln sich in andere Träume oder hören plötzlich auf und wechseln sich ab. Technische Realisierung: Die Komposition wurde auf dem Synthesizer YAMAHA CS1x geschaffen, der über MIDI von einem PC gesteuert wurde. Der Klang wurde schließlich digital verarbeitet (Dynamikanpassung).

### Mikulás Piños *View into a windy landscape*

Die Musik ist im Internationalen Institut für elektroakustische Musik in Bourges (Frankreich) mit Hilfe des Stipendiums Unesco-Aschberg im Jahr 1999 entstanden. Als Werkzeug wurde die MAX/MSP-Anwendung benutzt; dabei wurden Geräusche und deren rhythmische und melodische Transformationen untersucht. Als Klangquelle wurde neben rein elektronisch erzeugten Klängen auch die Stimme des Autors verwendet.

### *OT 301 „Komprovisierte Musik“*

Das Werk *OT 301* wurde 2004 komponiert für ein Gastspiel des Ensemble Marijan in Deutschland und in den Niederlanden. Die Uraufführung fand statt an dem bekannten Ort für die Improvisationsszene in Amsterdam Overtoom 301, daher der Name des Stückes *OT 301*. Die Komposition *Komprovisierte Musik* ist ein Teamwork von Marketa Dvořáková, Jan Kavan und Ivo Medek und basiert auf drei verschiedenen Abschnitten: *Tamtamania* von Ivo Medek, *Diffusion* von Jan Kavan und *Poet* von Marketa Dvořáková. Live-processing auf ausgewählten Kanälen durch Spielen der Instrumente und interaktive Video-Projektion sind die wichtigen Merkmale dieses Stückes.

Sonntag, 20. November 2005, 15.00 Uhr, Evangelisches Forum

## **Abschlussdiskussion**

Moderation: Christel Nies

17.00 Uhr, Konzert Lutherkirche

### **Trio Martinů (Prag)**

Pavel Safarik, Violine  
Jaroslav Matějka, Violoncello  
Petr Jiríkovský, Klavier

**Vítězlava Kaprálová**  
(1915–1940)

**Dubnová preludia** (April-Präludien) op. 13 (1937)  
bearbeitet für Klaviertrio von Josef Ceremuga (1976)

**Ritornell** op. 25 (1940)  
Violoncello, Klavier

**Elegie** (1939)  
Violine, Klavier

**Ivana Loudová**  
(\*1941)

**Klaviertrio in B** (1986/87)

**Vítězslav Novák**  
(1870–1949)

**Trio quasi una ballata** op. 27 (1904)  
Violine, Violoncello, Klavier

**Vítězlava Kaprálová**

**Dubnová preludia**  
Klavier solo  
Allegro ma non troppo  
Andante  
Andante semplice  
Vivo

**Bohuslav Martinů**  
(1890–1959)

**Bergerettes** (Schäferstücke)  
Violine, Violoncello, Klavier (1939)

## Vítězslava Kaprálová *Dubnova Preludia*

*Dubnova Preludia* (April-Präludien) komponierte Kaprálová im Frühling 1937 in der Zeit, als sie ihr Studium am Prager Konservatorium beendete. Ein Jahr später wurde das Stück in Prag veröffentlicht. Sie widmete die vier Präludien dem Pianisten Rudolf Firkusny in der Hoffnung, dass er es öffentlich spielen würde. Dieser fand zunächst aber keinen Gefallen daran, und so wurde das Werk von der Pianistin Dana Setkova am 5.10.1937 in Prag uraufgeführt. Firkusny spielte jedoch die französische Erstaufführung am 29.1.1940 in einem Konzert der Société de la Musique Contemporaine in Paris, wo das Werk große Aufmerksamkeit erregte. Auf dem Programm des Konzertes standen außerdem Kammermusikwerke von Strawinsky und Roussel. Die Fassung für Klaviertrio von *Dubnova Preludia* realisierte der tschechische Komponist Josef Ceremuga.

## Vítězslava Kaprálová *Ritornell*

Das *Ritornell* op. 25 aus dem Zyklus *Deux ritournelles* entstand am 11. Mai 1940 in Paris und ist die letzte Komposition von Vítězslava Kaprálová. Sie starb einen Monat später im Alter von 25 Jahren. Von den beiden Ritornellen ist nur eines erhalten dank der Initiative des Pianisten Hermann Grab, der eine Kopie davon in die USA brachte. Ursprünglich sollten beide Stücke von Hermann Grab und dem Cellisten Karel Neumann am 29. Mai 1940 in Paris uraufgeführt werden. Das Konzert musste jedoch wegen der eskalierenden politischen Lage abgesagt werden, und so fand die Uraufführung 1940 in London statt.

## Vítězslava Kaprálová *Elegie* für Violine und Klavier

Die *Elegie* für Violine und Klavier mit dem ursprünglichen Titel „*In Memoriam*, in Trauer über den Tod des tschechischen Schriftstellers Karel Capek“, entstand in Paris in der Zeit zwischen dem 28. Januar und 2. Februar 1939. Die damals vierundzwanzigjährige Komponistin führte es erstmals mit dem Geiger Sedyka im Cercle International de Jeunesse in Paris auf.

## Ivana Loudová *Klaviertrio in B*

Das Werk entstand in den Jahren 1986/1987 und wurde am 15. Mai 1993 in Kassel vom Trio Martinů (damals noch Trio Academia) im Rahmen des 3. Internationalen Komponistinnen-Festivals „*Vom Schweigen befreit*“ – *Lili Boulanger* uraufgeführt. Die Inspiration für dieses Trio ging von den Werken Lili Boulangers aus. Der Ton „B“ ist die Zentrale der ganzen Melodieentwicklung und des Modal-Systems. Die Einsatzform exponiert drei thematische Flächen, in welchen sich jeweils ein Instrument solistisch präsentiert. Am Anfang steht die meditative Kadenz des Violoncello, es folgt die Violine, und auf dem Höhepunkt der Gradationswelle übernimmt das Klavier die Hauptrolle. In der weiteren Entwicklung entstehen verschiedene dramatische Konflikte: Begegnung, Wiederkehr, Chaos ..., die transformiert werden in zärtliche, ruhige Musik, welche die menschliche Sehnsucht nach Frieden, Schönheit und Einklang weckt. Das Werk ist wie eine Erinnerung an die sensitive Musik und das Leben von Lili Boulanger.

## Vítězslav Novák *Trio quasi una balata*

Vítězslav Novák, Schüler von Antonin Dvořák und Kompositionslehrer von Vítězslava Kaprálová, komponierte das *Trio quasi una balata* in den Jahren 1901/1902. Es wurde erstmals in einem Autorenkonzert für Novák am 6. April 1902 in Brno aufgeführt mit dem Komponisten am Klavier, Rudolf Reissig, Violine, und H. Brodsky, Violoncello. Die Aufführung war derart umjubelt, dass das komplette Trio noch einmal wiederholt werden musste. Außer der Liebe zu Brahms kommt in der Musik auch Nováks Liebe zum Volkslied zum Ausdruck: 1896 kam er in Velké Karlovice erstmals mit der walachischen Volksmusik in Berührung. In den folgenden Jahren bereiste er – auf der Spur der Volksmusik – mit Freunden, darunter auch Leoš Janáček) Mähren, die Hohe Tatra und die Slowakei. Auch wenn die Musik des Klaviertrios keine illustrativ-folkloristischen Züge hat, finden sich hier doch unüberhörbar solche Spuren. Die Form des Werkes ist rhapsodisch; in dem großzügig angelegten einzigen Satz des Werkes, der seine dynamische Spannung aus der Gegenüberstellung eines Andante tragico mit einem leidenschaftlichen Allegro bezieht, ist als Mittelepisode ein extravagantes Scherzo (Allegro burlesco) mit kapriziösen Zügen eingeflochten.

## Zur Musik von Vítězslava Kaprálová

Kaprálovás frühe Kompositionen gehen auf ihre Studienzeit am Brüner Konservatorium zurück. Vor allem die *Suite en Miniature* op. 1 (1931–1935), *Zwei Lieder* op. 4 (1932), *Sonata Appassionata für Klavier* op. 6 (1933), wie auch das *Klavierkonzert* op. 7 (1934–1935) sind überaus innovativ und ausgeglichen in ihrer Form. Allerdings fehlt es diesen noch an individuellem Ausdruck. Unter der Führung von Vítězslav Novák begann Kaprálová die sie charakterisierende, musikalische Sprache zu entwickeln. Kaprálovás erstes reife Werk ist das *Streichquartett* op. 8. Bereits die ersten Skizzen zeigen eine vielseitige Verwendung mährischer Melodik und Idiome, welche ihr Spätwerk auszeichnen. Während ihrer Studienzeit mit Novák wurden die Charakteristika ihres musikalischen Ausdrucks herausgebildet, und diese stellten eine solide Grundlage für das weitere Schaffen der Kaprálová dar. Ihr musikalisches Heranreifen ist in dem Liederzyklus *Für Immer* op. 12 (1936–1937) nach Textvorlagen von J. Carek und J. Seifert, und in den beiden wichtigsten Werken der „Novák Periode“, dem Orchesterwerk *Militär Sinfonietta* op. 11 (1937) und dem Lied *Winkend Abschied nehmen* op. 14 (nach einem Gedicht von V. Nezval orchestriert 1938 in Paris) anschaulich dokumentiert. Die beiden letztgenannten Kompositionen stellen die zwei charakteristischen Richtungen in Kaprálovás Werk dar. Die *Militär Sinfonietta* zeichnet sich durch die Kompaktheit der Form sowie durch das „Nováksche“ Themenfundament aus, *Winkend Abschied nehmen* hingegen durch sensitive tonale Interpretation des lyrischen Inhaltes, wie auch durch suggestive Objektivität der Stimmung, welche die feinen Nuancen der menschlichen Stimme und die Orchesterfarben betont. In der musikalischen Entwicklung von Vítězslava Kaprálová folgt *Winkend Abschied nehmen* dem Klavierzyklus *April Preludes* (1937).

Während ihres Aufenthaltes in Paris waren die bedeutendsten Einflüsse auf Kaprálovás Entwicklung die Musik von Bartók und Strawinsky, jene der „Paris Six“ so wie das gesamte französische Kulturklima mit seinem verfeinerten Formenkult. Durch die Zusammenarbeit mit Martinů, die sich später zu einer starken Freundschaft entwickelte, nahm Kaprálová die Arbeitsweise und teilweise auch die Kompositionstechnik Martinůs an. Martinů eröffnete ihr schrittweise auch die Werke der großen Meister der Vergangenheit. Diese enge Zusammenarbeit wird in Martinůs *Tre Ricercari* und Kaprálovás *Partita für Klavier und Streichorchester* op. 20 (1938/39) deutlich. Kaprálovás eigenständigstes Werk, die *Variationen über das Thema der Kirchenglocken von Saint Etienne du Mont* op. 16 (1938), wurde ebenfalls in Paris komponiert. Diese Arbeit beschließt Kaprálovás überaus schöpferische Anlehnung an die Prinzipien jenes ornamentalen Stils, der für die Musik der französischen Cembalisten kennzeichnend ist. Zu einer Zeit als die Okkupation Frankreichs näher rückte und gleichzeitig sich Kaprálovás Gesundheitszustand dramatisch verschlechterte, scheint Kaprálovás Werk von fieberhaften Bemühungen gekennzeichnet, den persönlichen Stil zu vervollkommen, einem Stil, der psychologischen effektvoll-modernen Ausdruck mit perfekt ausgeführter Kompositionsstruktur verbindet. Die zwei letzten vollendeten Werke, die *Suita Rustica* op. 19 (1938) und die bereits erwähnte *Partita* für Klavier und Streichorchester op. 20 sind Ergebnisse dessen. Sie verkörpern den Ausdruck eines reifen, stark individualistischen Talents, verfeinert durch das Wissen um zeitgenössische stilistische Strömungen. Beide genannten Werke basieren auf kurzen Sätzen und melodisch knapp gehaltenen rhythmischen Gruppen. Die Themen verraten ihre mährische Herkunft, die Instrumentation zeichnet sich durch umfassendes Wissen der französischen Musik und des Schaffens von Igor Strawinsky aus. Die zwei Liederzyklen *In die Ferne gesungen* op. 22 (1939) und *Sekunden* op. 18 (1936–1939), *Deux Ritournelles* pour Violoncello et Piano op. 25 (1940) und das Fragment des *Concertino* für Violine, Klarinette und Orchester op. 21 (1939) stellen die Kulmination der kontinuierlichen Entwicklung der Kaprálová hin zu einem Stil reich an Ausdruckskraft und gleichzeitig rational disziplinierter, moderner polyphoner Struktur. Obwohl ihr Nachlass lediglich ein Ansatz dessen ist, was im Begriff war, sich weiter zu entwickeln, so bildet Kaprálovás Schaffen doch eine kontinuierliche, herausragende und progressive Strömung in der Entwicklung der tschechischen Musik in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts.

*Entnommen: The History of Czech Music Culture 1890–1945 [2], pp. 267/268, Academia Prague 1981. Engl. Übersetzung von Ludmila Hatrick. Deutsche Übersetzung: Matthias Wurz.*

Werkliste (in der Reihenfolge ihrer Entstehung):

- *Einige meiner allerersten Kompositionen*. Klavier (1924–28)
- *An die Mutter*. Kinderchor (1928)
- *Ein Skizzenbuch*. Klavier (1929–33)
- *Kompositionen des ersten Schuljahres*. Klavier (1930–32)
- *Fünf Kompositionen für Klavier* op. 1. Klavier (1931–32)
- *Trauermarsch* op. 2. Klavier (1932)
- *Legende* op. 3a. Violine und Klavier (1932)
- *Burleske* op. 3b. Violine und Klavier (1932)
- *Zwei Lieder* op. 4. Eine Singstimme und Klavier (1932)

- *Glühende Asche* op. 5. Eine Singstimme und Klavier (1932–33)
- *Januar*. Eine Singstimme und Quintett (Fl, Kl, 2 VI, Vc) (1933)
- *Sonata Appassionata* op. 6. Klavier (1933)
- *Klavierkonzert in D-Moll* op. 7. Klavier und Orchester (1934–35)
- *Zwei Blumenbouquets*. Klavierminiaturen. Klavier (1935)
- *Suite en miniature*. Kammerorchester (1935)
- *Streichquartett* op. 8 (1935–36)
- *Drei Stücke für Klavier* op. 9 (1935)
- *Ein Apfel aus der Schürze fallend* op. 10. Eine Singstimme und Klavier (1934–36)
- *Frühling auf den Wiesen*. Eine Miniature für Klavier. Klavier (1936)
- *Ein kleines Lied*. Klavier (1936)
- *Militär Sinfonietta* op. 11. Sinfonisches Orchester (1936–37)
- *Für Immer* op. 12. Eine Singstimme und Klavier (1936–37)
- *Ostinato Fox*. Klavier (1937)
- *Drei Klavierstücke für Kinder*. Klavier (1937)
- *April Preludes* op. 13. Klavier (1937)
- *Winkend Abschied nehmen* op. 14. Eine Singstimme und Klavier (1937)
- *Weihnachtslied*. Eine Singstimme und Klavier (1937)
- *Weihnachtswunsch*. Klavierminiaturen. Klavier (1937)
- *Ilena* op. 15. Eine Ballade für Soli, gemischten Chor, Orchester und Rezitator (1937–38)
- *Trio für Oboe, Klarinette und Fagott*. Oboe, Klarinette und Fagott (1937–38)
- *Variations sur le Carillon de l'Eglise St-Etienne du Mont* op. 16. Klavier (1938)
- „*Vezdicka*“ und „*Potpolis*“ op. 17. Zwei Frauenchöre (1936–37)
- *Hymne der freiwilligen Krankenschwestern des tschechoslowakischen Roten Kreuzes*. Zwei Singstimmen und Klavier (1938)
- *Winkend Abschied nehmen für eine Singstimme und Orchester*. Singstimme und Orchester (1938)
- *Sekunden* op. 18. Eine Singstimme und Klavier (1936–39)
- *Suita Rustica* op. 19. Großes Orchester (1938)
- *Elegie*. Violine und Klavier (1939)
- *Für Karel Capek*. Melodram mit Violine und Klavier. Rezitation, Violine und Klavier (1939)
- *Sonatine für Violine und Klavier*. Violine und Klavier (1939)
- *In Böhmischen Landen*. Eine Singstimme und Klavier (1939)
- *Lied der Arbeiter Gottes*. Eine Singstimme und Klavier (1939)
- *Partita* op. 20. Klavier und Streichorchester (1938–39)
- *Concertino für Violine, Klarinette und Orchester* op. 21 (1939)
- *In die Ferne gesungen* op. 22. Eine Singstimme und Klavier (1939)
- *Prélude de Noël*. Kammerorchester (1939)
- *Weihnachtslied*. Eine Singstimme und Klavier (1939)
- *Zwei Tänze für Klavier* op. 23. Klavier (1940)
- *Festliche Fanfare*. Eine Miniature für Klavier (1940)
- *Opus 24: Unbekannt bzw. verschollen*
- *Kurzgeschichte für eine Kleine Flöte*. Querflöte und Klavier (1940)
- *Militärmarsch*. Kammerorchester (1940)

- *Bühnenmusik*, Film- Radio- und Theatermusik (1939–1940)
- *Brief*. Eine Singstimme und Klavier (1940)
- *Deux ritournelles* pour violoncelle et piano op. 25. Violloncello und Klavier (1940)

## Die Komponistin Vítězslava Kaprálová und ihr Liedschaffen

### Vortrag von Timothy Cheek

Die Zeit, in der ich zum ersten Mal der Musik von Vítězslava Kaprálová begegnet bin, werde ich niemals vergessen. Als ich 1999 das tschechische Gesangsrepertoire erforschte für mein Buch *Singing in Czech* konnte ich in dem Prager Musikgeschäft Opus Musicum aus einem Stapel von Kompositionen einige Werke auf dem Klavier spielen. Ich war begeistert, viele Kostbarkeiten fand ich: Noten von Petrželka und Novák (beide Lehrer von Kaprálová, wie sich herausstellte) von Suk und vielen anderen. Aber als ich das Lied *Navždy* von Kaprálová spielte, war ich überwältigt. Die Stimmung am Anfang ... das ungewöhnlich harmonische Vokabular ... die Leidenschaft im mittleren Teil, die Musik war so exquisit und die Persönlichkeit der Komponistin so ausgeprägt, dass ich unbedingt mehr über sie erfahren wollte. Kurze Zeit später führte mich mein Weg zur „Kaprálová Society“ [Kaprálová Gesellschaft] und zu deren Gründerin, Karla Hartl, durch die ich ein Jahr vorher auf Kaprálová aufmerksam und zur Forschung angeregt wurde. So befand ich mich auf dem Weg, die vielen Meisterwerke dieser fast vergessenen Komponistin kennen zu lernen.

In ihrem kurzen Leben deutete alles darauf hin, dass die tschechische Komponistin Vítězslava Kaprálová (1915–1940) eine herausragende Rolle im Bereich der Musik des zwanzigsten Jahrhunderts spielen würde. Unter ihren Kompositionslehrern finden sich führende und nennenswerte Persönlichkeiten der Zeit: Ihr Vater Václav Kaprál, dann Vilém Petrželka vom Brünner Konservatorium, Vítězslav Novák vom Prager Konservatorium, Bohuslav Martinů in Paris und schließlich für eine kurze Zeit Nadia Boulanger. Ihre Lehrer für Dirigieren waren nicht weniger überragend: Václav Talich vom Prager Konservatorium und Charles Munch von der École normale de musique in Paris. Für ihre Orchesterkomposition *Militär Sinfonietta*, die sie als Dirigentin mit der Tschechischen Philharmonie aufführte, erhielt Kaprálová 1938 den Smetana-Preis, den höchsten Preis, den die Tschechoslowakei einem Komponisten verleihen konnte.

Kaprálová wurde dazu auserwählt, ihr Land bei dem ISCM Festival für Neue Musik in London zu vertreten, wo sie bei der Eröffnung ihre *Militär Sinfonietta* als Dirigentin mit dem BBC Orchester aufführte, die öffentliche Anerkennung und Bewunderung mit Béla Bartók, Benjamin Britten, Aaron Copland und anderen teilend. Nach der deutschen Besetzung der Tschechoslowakei am 15. März 1939 blieb sie im Exil in Frankreich. Zwei Monate nachdem sie den Schriftsteller Jiří Mucha geheiratet hatte, erkrankte Kaprálová offensichtlich an tuberculosis miliaris; nach kurzem Leiden starb sie am 16. Juni 1940 in Montpellier, Frankreich. Kaprálová hinterließ eine stattliche Anzahl von kunstvollen und einfallsreichen Kompositionen in fast allen Gattungen, wobei das Kunstlied zeitlebens eine Sonderstellung einnahm. Viele dieser Lieder können sich mit den höchsten Leistungen auf dem Gebiet der Liedkom-

positionen messen, da sie eine überzeugende Verbindung von Wort und Musik darstellen. Auch spiegeln sie den Geist der Zeit wider und bieten einen Einblick in ihr Leben. Viele Lieder enthalten ein intimes, autobiographisches Element.

Vítězslava hatte schon früh eine Zuneigung zu Gedichten, sie schrieb und sammelte Gedichte ihr Leben lang. Die meisten ihrer Lieder zeigen ihre Vorliebe für die besten zeitgenössischen tschechischen Gedichte. Sie scheute sich nicht, gelegentlich ein Gedicht auf kunstvolle Weise zu ändern, um eine gelungene Komposition zu schaffen. Ihr Lieblingsdichter war Jaroslav Seifert (1901–1986), Nobelpreisträger für Literatur im Jahre 1984. Von ihm vertonte sie sechs Gedichte.

In den frühen *Dvě písně* [Zwei Lieder] op. 4, Jitro und Osířelý, auf Gedichte von R. Bojko (Pseudonym von Alois Horák, 1877–1952), sehen wir bereits Wesenszüge von Kaprálovás Ausdrucksform. Mit der meisterhaft komponierten Klavierbegleitung schafft sie eine Atmosphäre, die sich stets auf den Text bezieht. Auch gelingt es ihr, den natürlichen Tonfall der tschechischen Sprache musikalisch höchst überzeugend umzusetzen und diesen gleichzeitig mit einer schönen Stimmführung zu verbinden.

Die Sopranistin, Jarmila Vavřdová, die den *Navždy* Zyklus und *Sbohem a Šáteček* uraufführte, schrieb, dass Kaprálová „auch in der modernern Musik ein Verständnis für den *belcanto* hatte.“ Die wenig später, im Jahr 1933 geschriebenen Lieder *Jiskry z popele* [Aschefunken] op. 5, zeigen Kaprálovás große Begabung als Komponistin. Sie entwickelte hier einen unverkennbaren, impressionistischen Kompositionsstil. Es gibt eine Fülle von verflochtenen Motiven, bei der die Klavierbegleitung aus Intervallen besteht, die sich von der natürlichen Intonation bestimmter Wörter herleiten.

*Leden* [Januar] folgte unmittelbar auf die 1933 komponierten Liedern op. 5. Kaprálová wählte hier für den surrealistischen Text des großen tschechischen Dichters Vítězslav Nezval (1900–1958) die ungewöhnliche Instrumentierung von Klavier, Flöte, zwei Violinen, und Cello – ein weiteres Beispiel für ihre Fähigkeit, eine eindrucksvolle Atmosphäre zu schaffen, um hier die dekadente Bilderwelt und melancholischen Gefühle des Gedichtes zu erfassen. In allen Liedern ist ihr ganz eigener Kompositionsstil unverkennbar. Für jedes einzelne Gedicht, jeden einzelnen Dichter zaubert sie unterschiedliche Farben aus ihrer kompositorischen Palette.

Nach der Komposition dieser sieben Lieder wandte Kaprálová sich Instrumentalwerken zu. Sie schrieb ein Klavierkonzert und einige Klavierstücke sowie ein Streichquartett und ein Werk für Kammerorchester.

Die vier Lieder im Zyklus *Jablko z klína* [Ein Apfel vom Schoß] op. 10, komponierte Kaprálová in den Jahren 1934–1936 auf Gedichte von Jaroslav Seiferts gleichnamige Sammlung. Dies sind meisterhafte Lieder einer Zwanzigjährigen!

Es folgten 1936–1937 die großen drei Lieder op. 12, *Navždy* [Ewig]. Das erste, gleichnamige Lied im Zyklus schrieb Kaprálová gegen Ende ihres letzten Studienjahres im Prager Konservatorium. Der Text beginnt:

Die Wildgänse ziehen nach Süden,  
Jemand geht und kehrt wieder zurück,  
Jemand geht und kehrt nicht mehr zurück.

Das Gedicht von Jan Čarek (1898–1966), in dem er das Verlassen der Heimat thematisiert, hatte tiefe Bedeutung für sie, als sie an den nächsten Schritt ihres Lebens dachte, und man kann es sogar als eine Vorahnung ihres frühen Todes deuten, fern von der Heimat. Kaprálová begann noch damit, eine ganz andere Vertonung des Gedichts zu schreiben, für eine Gruppe von Sprechstimmen mit Orchester, die sie aber nicht vollenden konnte. Die Version für Stimme und Klavier ist ein Meisterwerk auf dem Gebiet des Kunstliedes.

Im Jahre 1937 folgte unmittelbar ein weiteres Meisterwerk, *Sbohem a Šáteček* [Lebewohl und Taschentuch] op. 14, eine Komposition auf ein Gedicht von Nezval. Weniger als zwei Monate, nachdem Martinů Kaprálová riet, bei ihm in Paris zu studieren, und nur Tage vor ihrer letzten Unterrichtsstunde bei Novák, schrieb Kaprálová diese Komposition. „Der schönsten Stadt Prag“ gewidmet, ist dieses Werk zweifellos ein Abschied von ihrer Heimat, ehe sie in Paris ihr neues Studium aufnahm. Im Jahre 1949 hielt Ludvík Kundera das Werk für eines der besten zeitgenössischen tschechischen Lieder. Kaprálová orchestrierte das Lied 1938 unter der Aufsicht von Martinů. Bezeichnend für diese Komposition ist der fallende Ganzton, der bereits im ersten Wort *sbohem* [lebewohl] erscheint. Dieses Motiv durchzieht das ganze Lied und verleiht ihm die Stimmung des Abschieds.

Das entzückende Lied *Koleda* [Weihnachtslied] von 1937 ist „meinen gefiederten Freunden“ gewidmet. Es stützt sich auf ein Volkslied und erschien Weihnachten 1937 in der Zeitung *Lidové noviny*.

*Vteřiny* [Sekunden] op. 18, ist eine wunderliche Sammlung von verschiedenen Liedern geschrieben in Prag, Brünn und Paris in den Jahren 1936–1939. Es sind Gelegenheitslieder für Freunde oder die Familie.

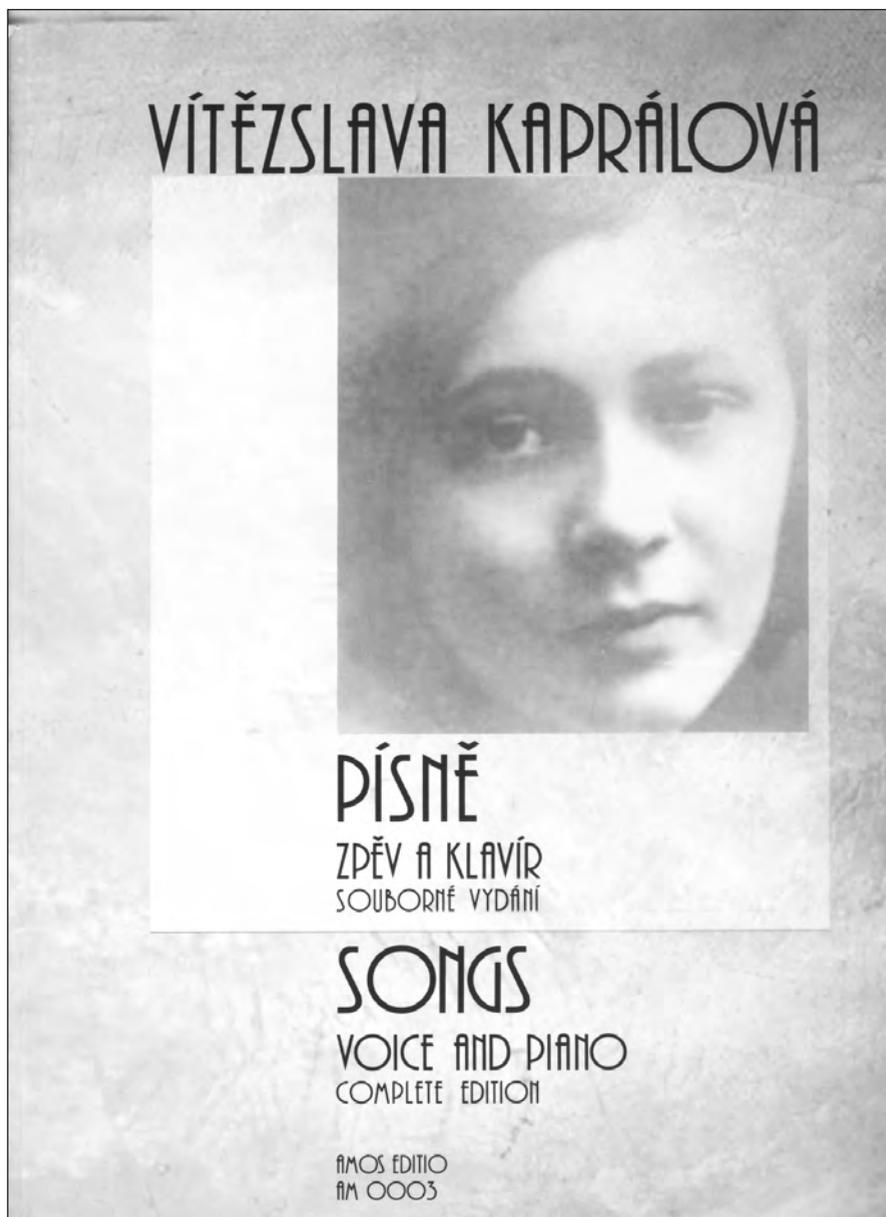
Kaprálovás Zyklus *Zpíváno do dálky* [In die Ferne gesungen] op. 22, von 1939 besteht aus drei Liedern auf Texte von Viktor Kripner (1906–1956), dem sie auch gewidmet sind. Das erste Lied *Píseň tvé nepřítomnosti* [Das Lied deiner Abwesenheit] erinnert an das Lied *Navždy*.

*Vánoční koleda* [Weihnachtslied] von 1939 schenkte Vítězslava ihren Eltern zu Weihnachten. Den Tschechen ist die Melodie bekannt, die 1647 von Václav Adam Michnaz Otradovic (1600–1676) komponiert wurde. Das Lied beginnt mit den bekannten Worten von Michna, endet aber in der zweiten Strophe mit Vítězslavas eigenen Worten zu den ihr eigenen klanglich reizvollen Harmonien.

Am 23. April 1940 heiratete Kaprálová den Schriftsteller Jiří Mucha, Sohn des art nouveau-Künstlers Alfonse Mucha. Nur fünf Tage nach ihrer Hochzeit schrieb sie das Lied *Dopis* [Brief] für den Bariton Ota Kraus – anscheinend als Hausaufgabe für Nadia Boulanger. Das Gedicht von Petr Kříčka (1884–1949) handelt von dem Brief eines Mannes an eine Frau, die ihn abgewiesen hat. Dachte Vítězslava dabei an Martinů, um ihre Beziehung zu vergessen und ihre Ehe zu festigen? Das Lied entstand ein Jahr nachdem sie Jiří Mucha kennengelernt und ihren Eltern brieflich mitgeteilt hatte, dass sie mit Bohuslav Martinů zusammenleben und mit ihm nach Amerika auswandern wollte. Sie schrieb dies, nachdem sie von Martinů 34 intensive Liebesbriefe erhalten hatte, in denen er die Scheidung von seiner Ehefrau Charlotte in Erwägung zog. Laut Mucha verbrachte Kaprálová den Morgen vor ihrer Hochzeit mit Martinů. Der Text von *Dopis* hat seine Geschichte!

Nach *Dopis* stellte Kaprálová *Deux ritournelles* op. 25, für Cello und Klavier fertig, von denen leider nur eines erhalten ist. Sie starb in Montpellier, Frankreich, am 16. Juni 1940.

Vítěslava Kaprálová hinterließ uns eine Reihe großer Kompositionen, einschließlich der Lieder, die so bemerkenswert, fesselnd, kreativ, leidenschaftlich, meisterhaft, witzig und kurz scheinen, wie das Leben der Komponistin.



## Zum Unglück der Neuen Musik in der Tschechoslowakei

von Detlef Gojowy

Nach der Ersten Tschechoslowakischen Republik, die eine fruchtbare Periode für die Künste ohnegleichen war und das Bild des Landes nicht zuletzt architektonisch geprägt hat – eine Zeit, an die man später nur in nostalgischer Wehmut zurückdachte, was der kommunistischen Kulturpolitik ganz unbequem sein sollte – nach dieser Aufbruchsepoche, die in der Musik akzentuiert wurde durch den endlich „entdeckten“ Leoš Janáček und wesentlich geformt von dem Paris verbundenen Neoklassizisten Bohuslav Martinů mit seiner Schülerin Vítězslava Kaprálová, ging es den neuen Künsten im Lande nur noch schlecht. Martinů, der wegen seiner Kontakte zur Tschechoslowakischen Exilregierung auf der Schwarzen Liste stand, ist 1940 nach dem deutschen Einmarsch aus Paris über Südfrankreich glücklich in die USA entkommen – im Lande verbliebene wie Victor Ullmann, Hans Krása oder Gideon Klein wurden vergast.

Dies betraf nicht nur die Künste. Nach dem Münchner Abkommen und der folgenden Eingliederung des „Protektorats Böhmen und Mähren“ ins Deutsche Reich setzte für das Land eine Repression ein, die sich nicht auf die allgemeine Unterdrückung „Entarteter Kunst“ beschränkte – betroffen war vielmehr überhaupt die Intelligenz des tschechischen Bürgertums, die Träger nationaler Identität sein konnte: Professoren, Künstler, Lehrer, auch Ordensbrüder. So überlebte der Begründer der tschechischen Musikwissenschaft, Vladimír Helfert aus Brünn, seine KZ-Haft nur wenige Monate; auch Franz Kafkas Freundin, die Schriftstellerin Milena Jesenská, konnte ihr frühes Lossagen von den stalinistischen Kommunisten nicht vorm Konzentrationslager Ravensbrück bewahren, wo ihre Haftkameradin Margarete Buber-Neumann, die aus Stalins Konzentrationslagern in dieses nationalsozialistische bruchlos verlegt worden war, deren Schicksal dokumentierte.

Der Komponist Alois Piňos, geb. 1925 in Vyškov, berichtet, wie sein Vater als Gymnasiallehrer nur durch den Zufall seiner Ortsversetzung am Leben blieb, während seine früheren Kollegen am Heimatort sämtlich umkamen. An der Schule, die er noch besuchen durfte, wurde die Hälfte der Fächer (darunter Mathematik, Physik und Geschichte) nur noch auf Deutsch unterrichtet und das Abitur in dieser Sprache abgelegt, während Universitäten und Hochschulen seit 1939 geschlossen blieben. Musikstudien einschließlich erster Kompositionsversuche betrieb er privat bei verwandten und befreundeten Musikern. Nach dem Abitur arbeitete er als Landwirtschaftspraktikant und nahm ein Forstingenieurstudium auf, bevor es in Brünn seit 1947 wieder die „Janáček-Akademie der Musischen Künste“ gab, zu deren ersten Studenten er gehörte.

1948 übernahmen die Kommunisten in der ČSR die Diktatur mit ihrer, sogar in Prag beim „Kongress der Komponisten und Musikwissenschaftler“ ostblockweit zementierten retrovertierten Kulturpolitik, die die Musikgeschichte des letzten Halbjahrhunderts zurückdrehen wollte und sie von Richard Strauss und dem späten Skrjabin an als „formalistisch“ verfemte und verbot Schönbergs Zwölftonmethode ebenso wie Hindemith und Strawinsky, Honegger und Messiaen. In Ungarn betraf es das Spätwerk Béla Bartóks, in der Tschechoslowakei Janáčeks späte Opern wie *Die Sache Makropoulos*. Das Prager Vierteltonstudio Alois Hábas, von den Nazis noch nicht abgewickelt, wurde erst jetzt geschlossen. Bohuslav Martinů im

amerikanischen Exil hatte nach Kriegsende eine Berufung nach Prag erreicht, die er nun nicht antrat und in Princeton/N.J. blieb. Emeritiert nach Europa zurückgekehrt, blieb ihm die Heimat verschlossen, und er starb vergrämt im schweizerischen Liestal.

Was sich dann in den Ostblockstaaten im „Tauwetter“ nach Stalins Tod 1953 an musikalischen Innovationen abspielen konnte – zunächst ging es dabei einfach um eine Kenntnisnahme von den jüngeren europäischen Entwicklungen! –, war gewöhnlich eine Sache privater Freundes- und Studienkreise außerhalb offizieller Lehrprogramme und gelangte kaum zu westlicher Kenntnis. Eine Ausnahme war Polen, das sich seit 1956 eine gewisse geistige Unabhängigkeit und Informationsfreiheit erkämpfen konnte und deshalb im Kreis der anderen Blockstaaten bekämpft und isoliert wurde, sowie das unter Tito blockfrei gewordene Jugoslawien. Tatsächlich gelangte dann über das Avantgardefestival „Warschauer Herbst“ seit 1956, das sich um kunstideologische Tabus nicht mehr scherte, oder die Zagreber Biennale seit 1961, die über verbrieft Komponistenverbandsverträge mit den Bruderländern ihre Kontakte pflegte, viel unerwünschte Information von West nach Ost und manche verblüffende von Ost nach West.

So waren es im März 1970 Überraschungen, die in Prag die „Woche neuen Schaffens“ ihren westlichen Besuchern präsentierte mit musikalischen Schöpfungen des nun auch in der Tschechoslowakei stürmischen „Prager Frühlings“ in der Musik. (Westliche Besucher konnten damals mit Visa eher nach Prag kommen als östliche, denn nach dem katastrophalen Eindruck, den die Besetzung des Landes im August 1968 weltweit hinterlassen hatte und die zunächst dazu verholfen hatte, dass die nach Moskau entführte Regierung Dubček nicht einfach ermordet werden konnte wie 1958 der ungarische Staatspräsident Imre Nagy, sondern nach Prag zurückgebracht ihre Rolle zunächst weiter spielen sollte, mühte man sich, der Welt Offenheit zu zeigen, während die Grenzen zu und von den sozialistischen Nachbarstaaten zunächst hermetisch verschlossen blieben, wie dann nach 1981 zum Solidarność-verseuchten Polen.)

Zu den Überraschungen, denen ich noch 1969 in Prag begegnet war, gehörte das Musikinformationszentrum des Tschechoslowakischen Komponistenverbands unter Leitung von Milena Galušková, Frau des Kultusministers, das damals in „zügelloser“ Neutralität Informationen über neue Schöpfungen *aller* Komponisten des Landes verbreitete: als Faltblätter in beliebigen Sprachen, auch Russisch, und Demonstrations-LPs, von zeitgenössischen Komponisten, deren Werke auch auf großen, 32-er LPs ganz einfach zu kaufen waren, z.B. die neuesten Streichquartette Marek Kopelents. Das alles war unüblich, insofern es auf sowjetischer Seite zu den Prinzipien eines Komponistenverbandes gehörte, Informationen über musikalische Neuerungen möglichst zu unterdrücken.

Zu den Überraschungen auf der 1970er Prager „Woche neuen Schaffens“ gehörten neben der Bekanntschaft mit der jungen Komponistin Ivana Loudová die lateinischen „Dicta antiquorum“, Monodien auf antike Sinnsprüche von Alois Piňos, zu denen man wissen müsste: Latein war in Böhmen seit dem Mittelalter die „lingua franca“ zwischen Deutsch und Tschechisch, in der Slowakei sogar Amtssprache bis 1918. Als 1934 in der Ersten Republik dem von Geburt tschechischen, in seinem Wirken europäischen Heerführer Albrecht von Wallenstein (Valdštejn) in Mnichovo Hradišče ein Mausoleum errichtet wurde, trug dieses weder tschechische noch deutsche Beschriftung, sondern eben lateinische. In Brünn gab und

gibt es Lateinische Sprachzirkel, die diese Sprache in Konversation pflegten wie die Kleriker im Vatikan – für sie wurde das Stück komponiert.

Zu den Überraschungen, die vom Westen unbemerkt im „Prager Frühling“ aufgekommen waren, gehörte das eigentlich ureigene „sozialistische“ Modell der „kollektiven Komposition“ der Brüner Gruppe um Alois Piňos, Arnošt Parsch, Miloš Štědroň und Rudolf Ružička – Teamkomposition in dem Sinne, dass nicht Satz für Satz von einem nach dem anderen Komponisten gefertigt wurde, wie gelegentlich im 19. Jahrhundert, sondern indem der eine Komponist z.B. an den Bläsern, der andre an den Streichern arbeitete. „Wir alle fühlten, dass uns ein Team dann befriedigen wird, wenn jeder von uns in seinem Rahmen das tun kann, was er gerade macht und will, dass also die neue Konzeption einen gruppenbildenden Effekt der Arbeit auf individueller Grundlage ausnutzen muss ...“, hieß es in den Informationen, die Milena Galušková Informationszentrum über jene alle Gewohnheiten sprengende Arbeit dieses Kollektivs verbreitete. Und: „Was die zufällige Struktur betrifft, so glauben wir, dass erst die Teamarbeit die eigentliche Entfaltung der Aleatorik im wahren Sinne ermöglicht.“<sup>1</sup> Die Idee des Verfahrens, so erklärte sein Initiator Alois Piňos, der als Theoretiker eine umfassende Theorie der Tongruppen verfasste, beruhe auf den weitgehend mathematisch determinierten Techniken neuzeitlichen Komponierens – müssten diese also nicht wie Elemente eines Baukastens kombinierbar sein, auch wenn sie von verschiedenen Personen stammen?

Das erste Werk dieser Entstehung waren die „*Peripetien für Orchester und Tonband*“ 1968, im selben Jahr folgte das „*Divertissement für Orchester*“ aus Kompositionen des Brüner Grafen K.W. Haugwitz – einem späten Verwandten des gleichnamigen Barockdichters August Adolf von Haugwitz (1645-1706) der Schlesischen Schule, den man als romantischen Unterhaltungskomponisten einordnen könnte – seine Harfenstücke werden da mit Flächenklängen und provozierenden Schlagzeugfiguren konfrontiert. Es folgte 1968/69 „*Ecce homo*“ für Solostimmen, Orchester und Tonband zum Thema der menschlichen Stimme beginnend mit Babygeschrei. Die „*Vernissage der Stimmen*“ von 1969 blieb bei diesem Thema, bereichert um Hauch- und Atemtechniken. „*Das Huhn Big Dutchman*“ 1969 für Tonband von Arnošt Parsch und Miloš Štědroň war dann wieder eine Collage aus Historischem – J.P. Rameaus Cembalominiatur „*La Poule*“ mit Jazz- und Geräuschelementen. Und nochmals trat Graf Haugwitz in einer „*Musikalischen Féerie für Streichquartett*“ des Brüner Kollektivs in Erscheinung.

Wie kam man an all diese Informationen? Milena Galušková hatte den Besucher der „Woche neuen Schaffens“ ermuntert, doch auch einmal nach Brünn zu fahren (das seit Janáčeks Zeiten das eigentliche Zentrum der tschechischen Musik gewesen war, das wussten wir damals noch nicht) und die dortigen Komponisten kennenzulernen, was nach stundenlangen Bahnverspätungen durch Frühlings-Neuschnee auch gelang. Er erfuhr dort in den ehrwürdigen Räumen der Janáček-Akademie weiteres bisher Unbekanntes über die neugegründeten Elektronischen Studios des Rundfunks in Pilsen und Bratislava oder über die spezifische neue Gattung der Brüner „Mono“- oder „Mini-Oper“ nach Texten Josef Bergs in Spuren des Brechtschen Verfremdungstheaters, von denen weder in Darmstadt noch in Warschau bisher

---

<sup>1</sup> Das Komponistenteam aus Brünn. In: Musiknachrichten aus Prag, herausgegeben vom Musikinformationszentrum des Tschechischen Musikfonds, Nr. 5/1970, S. 1f.

etwas verlautet war. Erfüllt von solchen bewegenden Erfahrungen fuhr man zurück und suchte davon zu berichten, was noch einigermaßen möglich war: Neue Musik interessierte damals noch die Medien.

Aber mit ostentativer Weltoffenheit in der besetzten Tschechoslowakei sollte ohnehin Schluss sein. Das Regime Gustav Husáks, das die Revisionistenregierung Dubček im sowjetischen Sinne abzulösen kam, zog die Daumenschrauben eng und enger; man nannte das „Normalisierung“ im Sinne einer Beseitigung von Irrwegen, zu denen nach sowjetischen Auffassungen die Neue Musik gehörte. 1971 wurde der alte, neutrale Komponistenverband aufgelöst und durch einen neuen, „linientreuen“ ersetzt, in den nicht mehr alle früheren Komponisten aufgenommen wurden, zumal nicht die international bekannten, mit deren Namen sich Erinnerung an den „Prager Frühling“ verknüpfte, die tunlichst auszulöschen war! Dies bedeutete Berufsverbot für Marek Kopelent, Zbyňek Vostřák, Miloslav Kabeláč, Ilja Hurník, Ladislav Kupkovič und die genannten Brüner Komponisten, und das sollte in den folgenden Jahrzehnten bis zur Wende 1989 im ganzen sozialistischen Block (außer in Polen) gelten.

Schluss war mit bisherigen Institutionen der Neuen Musik wie der Internationalen Freien Komponistentribüne in Prag, dem multimedialen Festival „Brüner Exposition“ und den Kursen für Neue Musik im slowakischen Smolenice; Milena Galušková verlor ihre Arbeit am Musikinformationszentrum. Das Brüner Musikfest 1972 war im siebenten Jahr seines Bestehens zwar den „Musikalischen Metamorphosen des XX. Jahrhunderts“ gewidmet, aber was immer dort aus jenem Jahrhundert erklingen durfte, kam entweder aus dem Westen oder war 40 Jahre alt wie Bohuslav Martinůs Oper *Die drei Wünsche* von 1929 oder eine westliche, ARD-Verfilmung von Janáčeks bisher „formalistischer“ *Sache Makropoulos*. Ein Werkstattgespräch mit Olivier Messiaen stand auf dem Programm, doch kein einziges mit einem lebenden Komponisten des Landes, die der Besucher vielleicht gern kennengelernt hätte. Vor diesem Hintergrund hatte es schon etwas Gespenstisches, wenn beim parallelen musikwissenschaftlichen Symposium eine junge Stimme mit Schweizer Akzent den „desolaten Zustand der Musik im Kapitalismus“ beklagte, während ihren Zustand im Sozialismus vielleicht am treffendsten die Inszenierung von Alban Bergs *Lulu* abbildete: die Figur des Menageriebesitzers zur Schlüsselfigur gestaltet, die mit Peitschensignalen regelte, welche Darsteller wie viel Beifall bekommen durften – die Titelheldin gar keinen!

Den Autor, der diese Beobachtungen in der F.A.Z.<sup>2</sup> berichtete, trafen anschließend dreizehn Jahre Einreisesperre in die ČSSR; schlimmer traf es die ausgegrenzten Komponisten im Lande. Man brachte sie wohl nicht um, sperrte sie nicht ein wie gelegentlich den Bühnenautor und späteren Staatspräsidenten Václav Havel; sie durften, soweit nicht emigriert, an subalternen Stellen weiter arbeiten – Kopelent als Klavierbegleiter an einer Ballettschule, Piňos an bescheidenem Lehrauftrag an der Brüner Akademie – nachbarliche und kollegiale Solidaritäten bewährten sich beim Sichern von Nischen. Das Öffentlichkeitsverbot betraf wohlgerne nicht nur Künstler und Autoren – berichtet wird von bekannten Chirurgen, die als Fensterputzer, von Slawisten, die als Schrankenwärter arbeiteten (die Kollegen bangten: hoffentlich passiert dabei nichts!), von Philologen, deren Unterrichtswerke weiterhin gedruckt wurden, aber ohne ihren unerwünschten Herausgebernamen. Als ich 1986 zu Janáček-Forschungen

---

2 Nr. 235 vom 10. Oktober 1972, S. 24: Sieben Jahre und wie viel noch?

erstmal wieder nach Brünn durfte, war ich gegen Mitternacht der einzige Fahrgast in einem Obus, dessen Fahrer mich abseits seiner Fahrtstrecke bis vors Hotel beförderte und mit dem sich ein fesselndes Gespräch ergab: Er war Mathematiker, einstiger Universitätsprofessor. Statt eines unerwünschten einen anderen Namen anzunehmen, brachte eben auch nicht viel: Piňos versuchte es mit dem Ehenamen seiner Frau als Alois Simandl, doch der wurde wiederum als zu jüdisch angesehen.

Insofern ähnelte die Situation der im Protektorat Böhmen und Mähren. Nicht so sehr um Ausschaltung dieser oder jener Tendenz ging es, sondern um ein Zurückdrängen vergangener Identität und Souveränität in Anonymität und Vergessen, um die Ausschaltung von Geschichte. Doch sie überlebte 18 Jahre in den Nischen wie im eingewachsenen Dornröschenschloss: Kaum war 1989 die kommunistische Diktatur gefallen, wurde 1990 die Brünner Exposition von ihren Gründern wieder belebt, als wenn es sie immer gegeben hätte.

Literatur: Jindřiška Bártová: *Camerata Brno*. Brno: Janáčková Akademie Múzických Umění v Brně 2004 (*Acta Musicologica et Theatrologica* 11)

## Komponistinnen in Tschechien

Zusammengestellt von Karla Hartl, Gründerin und Leiterin der Kaprálová-Gesellschaft, Toronto

*Born between 1740–1799*

**Juliana Bendova-Reichardtova (Juliane Benda-Reichardt)** [Postupim 1752–1783] was one of the leading singers and composers of early lieder. She studied music theory with her father Frantisek (Franz) Benda. Her output consists of songs and piano sonatas that were published under the title *Lieder und Klaviersonaten von Juliane Reichardt, geb. Benda* by Karl Ernst Bohne in Hamburg in 1782 (additional six sonatas were published by Campe in Hamburg the same year). Some of her sonatas and songs are deposited in the Czech Museum of Music in Prague.

**Marie Karolina Bendova-Wolf (Benda-Wolf)** [1742–1820]. Studied piano and singing with her father Frantisek (Franz) Benda. She composed songs.

**Katerina Veronika Anna Rosalie Cianchettini-Dusikova [Dussek]** [b.Caslav, 8.3.1769–d.London, 1833]. Studied under her father Jan Josef Dusik [Dussek]. Sister of composer Jan Ladislav Dusik [Dussek] – it was on his invitation that she moved to London where she met and married music publisher Fr. Cianchettini. She produced two piano concertos and a number of solo piano works, including three sonatas, sets of variations, and short piano pieces. Her *Piano Sonata* op. 8 and *Variations on a Roman Air* for piano are available from ClarNan Editions.

**Katerina Cibbini-Kozeluh (also Catharina Cibbini-Kozeluch)** [Vienna? 20.2.1785–Zakupy 12.8.1858]. Studied music theory under her father Leopold Kozeluh and Muzio Clementi. *Piano and chamber compositions*: Introduction et variations brillantes pour le piano-forte op. 2 [Vienna: Diabelli]; Divertissements brillants op.3 [Vojtiskova [1954] mentions the divertimenti as op. 1 and 2. The works are deposited in the Moravian Museum in Brno]; Introduction and Variations in E♭ op. 5 [Vienna: Haslinger]; Six waltzes pour piano-forte op. 6 [Vienna: Haslinger]; Introduction and Polonaise op. 8; La ribembranza op. 10; Grand trio concertante sur des motifs favoris pour deux pianos et violoncelle [Vienna: Artaria] (the trio is deposited in the Czech Museum of Music in Prague).

**Frantiska Josefa Duskova (Josefine Duschek), née Hambach(e)r.** [Prague, 6.3.1754–Prague, 8.1.1824]. An opera singer, Josefine studied music theory with her husband Franz Xaver Duschek [Frantisek Xaver Dusek]. Josefine's mother was from the Weisers family in Salzburg where in 1777 Josefine met Mozart who became her and her husband's close friend (he often stayed at Duschek's villa Bertramka when visiting Prague). A critically acclaimed singer, she often performed Mozart's arias and songs. She also composed piano pieces and songs.

**Alzbeta Podleska** [1753–1810]

**Elisa Schlickova** [1792–1855]

*Born between 1800–1899*

**Augusta Auspitz**, nee Kolarova [Prague 19.3.1844–Vienna? 23.8.1878]. Concert pianist, composer. Daughter of prominent actors Josef Jiri Kolar and Anna Manetinska. Wife of Prof. Auspitz (married in 1865 in Vienna). Studied under her relative Bedrich Smetana (Kolar was Smetana's first wife's uncle) and Josef Proksch in Prague, and Mme. Clauss-Szarvady in Paris. *Piano compositions and songs*: Caprice-Fantasia, Tarantela op. 1, Scherzo op. 2, Etude op. 4, Valdstück op. 5, Dans le Forêt op. 6. Opus 2 and 6 were published in Leipzig by B. Senff (their copies are deposited in the Czech Museum of Music in Prague).

**Elise Barthova** [1800–18?]. Piano compositions.

**Lola Beranova**, née Aloisie Marie [13.12.1879–28.1.1969]. Pianist, composer. Studied piano interpretation with Louis Gregh (1901) and Tereza Carreño (1906), counterpoint with Karel Knittl and composition under Vitezslav Novák (1909–13 and 1921–23). *Piano music*: piano cycles (several pieces from the cycle “In the Field and Forest” were published in Prague in 1912 by J. Otta and in 1917 by J. Kotrba), Variations for piano, Suite for piano, “Noveletta” for piano (1922), and piano miniatures and sketches; *Chamber music*: Sonata for violin and piano (1927); *Vocal music*: song cycle “To Mother” (1926) and songs set to her own texts. Her piano miniature “Kukacka” (Cuckoo) was released on Phontastic 321367.

**Rosa Bleitnerova** [19th century]. Orchestral works, songs.

**Lydie Boesgaard-Schmidtova** [1890–19?]. Piano pieces.

**Josefina Brdlikova**, née Mourkova [Prague, 20.3.1843–Prague 21.4.1910]. Composer, singer. Studied music with her brother-in-law V.V. Zeleny and oncle J. Mourek, and later in Prague with Z. Kolesovsky and J. Kaan. Married in 1865 to manufacturer J. Brdlik and moved to Pocatky. *Piano compositions*: Evening Shadows, Three Serenades, Song [published in 1892], Improptu, Field Flowers from the Bohemian Valleys, In Reeds; Miniatures, Collection of Piano Pieces [in two volumes], Waltz Aphorisms for four hands (in 4 volumes), Spring Romance, for four hands; *Songs*: 6 cycles of songs. Other works.

**Matylda Chrudimska** [1882–1956]

**Emmy Destinn**, also Ema Destinnova, née Emilie Paulina Venceslava Kittlova [Prague 26.2.1878–Ceske Budejovice 28.1.1930]. A prominent opera singer, Destinn also composed songs.

**Marie Drdova** (pseud. Konstantin Constans) [1889–1970]. Studied composition under Vitezslav Novák and Ottorino Respighi. Orchestral, chamber, piano, and vocal compositions. A ballet and twelve operas.

**Marie Dresslerova-Schwarzkopf** [1889–19?]. Piano pieces and vocal compositions.

**Katerina Emingerova** [Prague, 13.7.1856–Prague, 9.9.1934]. Composer, concert pianist, music writer. Studied composition privately under Zdenek Fibich and Vitezslav Novák. She taught piano performance at the Prague Conservatory (until 1928) and was an accomplished musicologist, music educator, and writer. She started composing at the age of 13. Selected compositions: *Piano music*: Etude for piano, Inventions for piano, Tarantella op. 4 (1882), Mignonette (1875), Ni-Polka (1878), Sychrovsky kvapik (1879), Melancholy polka (1897), 2 compositions for piano four hands; *Chamber music*: Violin Sonata [1881], Polonaise, for violin and piano; *Vocal compositions*: songs for voice and piano; songs for two voices and piano; “Pampelisky” (Dandelions) for women's choir; choruses for 2 and 4 female voices,

choruses for 4 male voices, “O salutaris hostia” for mixed choir (1901); *Orchestral music (orchestrated piano music)*: Dance music for orchestra (quadrilles, polkas, waltzes, tarantella, from 1872–1882). A selection of her piano pieces was published by Klemm in Dresden [Tarantella, 1882] and by Schindler [Mignonette, 1875; Ni-polka, 1878], Barvitius [Sychrovsky kvapik, 1928], and Otto [Melancholy Polka. In *Zlata Praha*, 2 (1901)] in Prague, while some of her songs and choruses were published by Urbanek in Prague [1882 and 1900]. Her manuscripts are housed by the Prague Conservatory and the Czech Museum of Music in Prague.

**Anezka Falladova-Skvorova** [24.12.1881–22.4.1960]. Harpist, composer, and teacher (at the Brno Conservatory). Her creative output includes 130 compositions, mainly for solo harp. She also composed several piano pieces, and a work for harp and cello.

**Ludmila Hradcova** [Prague, 9.9.1892–Prague, 3.8.1947]. She studied composition privately under Vitezslav Novák. Composed (and arranged) songs and choruses for women’s voices and chamber music (violin sonata).

**Heda Hruskova** [1893–?]

**Bozena Jahnova**, née Svobodova [Prague, 4.12.1840–Prague, 21.5.1902]. Sister of Milada Jarolimkova. Her creative output includes 21 works, primarily vocal compositions for mixed choir, songs, piano pieces, and a melodrama.

**Milada Jarolimkova**, née Svobodova [Prague, 21.12.1847–Prague, 10.9.1886]. Sister of Bozena Jahnova. Piano compositions [composition “Au ruisseau” was published by Christoph & Kuhe in 1875].

**Marie Kavalierova** [1860–1933]. Compositions for piano and zither, songs.

**Zdenka Kendikova-Linhartova** [1861–1905?]. Studied composition under Zdenek Fibich. Chamber music and piano pieces.

**Marie Kolarikova-Sedlackova** [1897–1961]. Chamber music and songs.

**Anna Kozankova** [1861–1952]. Chamber music [Longing for Violin and Piano, 2 string quartets], piano works [Sonata in C Minor, Romance, Nocturne], and vocal compositions [Ave Maria for voice and piano].

**Hana Kralikova**, née Johana Slavkovska [25.3.1888–19?]. A gifted visual artist and accompanist (to Emmy Destinn and Jan Kubelik), Kralikova studied composition under Vitezslav Novák. Her creative output includes 50 piano and vocal compositions (e.g. choruses “*Raseni*” and “*Slavnostni sbor*”, song cycles *Dream of Love* and *Evening Songs*), two operettas, and stage music. Piano pieces *Lullaby* and *Humoresque* were published in 1916 in *Zlata Praha*, 24, 15.

**Eliska Krasnohorska** [1847–1926]. Pseudonym of Alzbeta Pechova. Writer of librettos to Bendl’s and Smetana’s operas.

**Marie Kucerova-Herbstova** [1896–1962]. Studied composition under Vitezslav Novák. Orchestral, piano, and vocal compositions. Theatre music, a ballet, and four operas for children.

**Anna Lacmanova** [1875–1930]. Studied composition under Frantisek Spilka. Piano pieces, works for mixed choir, and 50 songs.

**Florentina Malla** [14.7.1891–7.6.1973]. Studied composition privately under Vitezslav Novák [1914–16]. Here creative output includes a sonatina and preludium for piano, instructive music for piano, and more than fifty songs.

**Hermína Pelikanova** [1876–19?]

**Ludmila Peskarova**, née Kadlecova [Sobotkovice 4.2.1890–Rajhrad 22.6.1987]. Peskarova graduated from a teachers college in Litomysl and from 1912 to 1933 she taught in Rajhrad. In 1921 she married a colleague teacher, Jan Peskar. In 1942, her husband was executed by Nazis, and in 1943, Peskarova was transported to Ravensbruck where she was imprisoned until April 1945. It was during her imprisonment in Ravensbruck that she arranged and also composed songs, set to her texts, for female voice / women's choir, some with piano or cello accompaniment. Her songs „Cerne vlahky“, „Modlitba za vlast“, „Hradcany krasne“ „Kdybych mela aero“, „Slunce vychazi a zapada“ and others have been recorded by Francesco Lottoro and released as a part of KZ Muzik CD Series.

**Ludmila Prokopova** [1888–1959]

**Marie Proksch** [d. 1900]. Pianist, music teacher, composer. Studied piano and composition with her father, Josef Proksch [Liberec 1794–Prague 1864], who was teacher of Bedrich Smetana. Marie Proksch taught at *Musikbildungsanstalt* Institute founded by her father in Prague in 1830. Her creative output includes piano compositions.

**Regina Rehakova** [Broumov, 25.7.1892–Pilsen, 17.11.1953]. An accomplished violinist, Rehakova composed instructive music for violin and viola (published in 1938 by Barvitus in Prague and in 1944 by Mares in Pilsen). Her creative output includes violin and piano pieces, a melodrama, and songs.

**Julie Reisserova**, née Kühnlova [Prague, 9.10.1888–Prague, 25.2.1938]. Studied composition in Prague with J. B. Foerster (1919–1921), in Berne with Ernst Hohlfeld, and in Paris with Albert Roussel (1924–1929) and Nadia Boulanger. *Orchestral works*: Suite for Orchestra [1928–31], Pastorale Maritimo for Orchestra [1933], orchestral song “Predjari” [1936]; *Piano compositions*: piano cycle ‘Esquisses’ [1928–1932], published by Skandinavisk og Borups Musikforlag in 1935; *Vocal compositions*: song cycles “Brezén” [1923–25, orchestr. 1931], published by Skandinavisk og Borups Musikforlag in 1934, and “Sous la neige” [1936]; female chorus “Slavnostni den” (Festive Day) [1936].

**Matylda Ringelsbergova** [19th cent.]

**Blazena Rylek-Stankova** [1888–1974]. Studied composition under Alois Hába (graduated in 1946). Vocal compositions and chamber music (25 pieces in quarter tone and sixth tone music for various instruments and 8 diatonic works).

**Anezka Schulzova** [Prague 23.4.1868–1905]. She studied composition under Zdenek Fibich and wrote librettos to several of his operas.

**Hana Slavkovska** [19–20th cent.]. Songs.

**Otilie Sukova**, née Dvorakova [1878–1905]. Daughter of Antonin Dvorak and wife of composer Josef Suk. *Piano compositions*: On the horseback, Lullaby, Humoresque. Music available on CD.

**Jaromira Tomaskova-Novakova** [1892–1957]

**Felicia Tuczek** [19th cent.?]. String Quartet in F Minor.

**Agnes Tyrrell** [Brno, 20.9.1846–Brno, 18.4.1883]. Composer, pianist. Tyrrell should be considered a major European woman composer; she is also one of a few women who composed symphony, prior 1900. A daughter of English language teacher Henry Tyrrell, she spent her entire life in Brno [now the Czech Republic]. Tyrrell studied composition with Otto Ritzler, and produced many substantial works, particularly for piano. *Vocal Compositions*: 38 songs/

song cycles, 7 male choruses, 2 female choruses, 6 choruses for mixed voices; *Piano works*: 39 piano compositions. Early works include *Andante* op. 6, *Theme and Variations in F Major* op. 8, and *Nocturno* op. 16. Mature works include her outstanding *Etudes* op. 48, and *Grand Sonata* op. 66. *Chamber works*: String quartet in G Major; *Orchestral works*: Symphony in C Major, 2 ouvertures for orchestra, 1 orchestral “mazurka”. *Stage works*: Oratorio “Die Könige in Israel”, opera “Bertran de Born”. Published works: A collection of 12 *Etudes* op. 48, dedicated to Liszt (Fr. Schreiber, Vienna, around 1874). Agnes Tyrrell’s life and music is a subject of a doctoral dissertation by Martina Schulmeisterova (Janacek Academy of Performing Arts in Brno).

**Ludmila Vojackova-Wetche** [1872–19?]. Concert pianist and composer. Studied composition under Antonin Dvorak at the Prague Conservatory.

**Slava Vorlová**, née Miroslava Johnova (pseud. Mira Kord) [Nachod 15.3.1894–Prague 24.8.1973]. Studied composition under Vitezslav Novák and with Jaroslav Ridky. Orchestral, chamber, piano, and vocal compositions. Instructive music, incidental music, two operas. Publisher: Panton International [Schott].

**Elsa Wellnerova** [1892–19?]. Studied with Mandyczewski. *Orchestral works*: Eight Menuets for String Orchestra, Serenade for Strings; *Chamber music*: string quartets, Variations for oboe and piano; *Solo piano*: Passacaglia and other piano works; *Vocal compositions*: Cantata for mixed choir, quartet and piano, choruses for women’s voices, songs.

**Mila (Emilie Vojteska) Zadrobilkova-Heidelbergova** [Prague, 23.10.1844–Prague, 3.6.1872]. Piano compositions and 2 songs (one published).

#### *Born between 1900–1950*

**Vlasta Bachtikova** [1940]. Her creative output includes Concerto in B-flat Major for clarinet and orchestra, Five Miniatures for soprano, recorder and guitar [publ. by Baerenreiter] and pieces for flute and piano [Amos Editio].

**Marie Blazkova**, née Kepkova [1907]. Studied composition under Alois Hába. Chamber and piano compositions, songs.

**Olga Bubenickova-Sramkova** [1918–1971]. String Quartet.

**Olga Cechova** [20th cent.]

**Kitty Cervenkova** [1904–1983]

**Milada Cervenkova** [1947]. Studied with Milan Bachorek. Selected works: *Orchestral works*: Passacaglia for large orchestra, Suite for Strings; *Solo instrument*: Violin Sonata, Piano Sonata; *Chamber music*: String Quartet; Pastoral suite for flute and harp; *Vocal music*: Songs for Mixed Choir. Music available on CD.

**Narcisa Donatova** [1928]

**Anna Drevjana**, née Kozlova [1905–?]. Songs.

**Dagmar Fabianova-Sarova** [1926]. Studied composition with Emil Hlobil at the Prague Conservatory. *Selected works*: Suite for symphony orchestra, “Legend,” for symphony orchestra, Scherzo for orchestra, “Tre tempi” for chamber orchestra, Mazur, for wind orchestra, Concertino for wind nonet, Three Movements for brass quintet, “Meditazione” for flute, bass clarinet, and piano, “Pezzo da camera” for bass clarinet and piano, Rondo for flute and piano, Bagatelles for piano, music for organ.

**Liza Fuchsova** [Brno 1913–London 1977]. Pianist (member of Dumka Trio) who also composed music for her instrument. Fuchsova left her homeland in 1939 and settled in England where she died in London in 1977.

**Anezka Gorlova**, née Janeckova [1910–1993]. Songs.

**Irena Hodkova** [1932]. Studied with Emil Hlobil at the Prague Conservatory. Her creative output includes Suite for Orchestra [1956].

**Marta Jirackova** [1932]. Studied composition with Emil Hlobil, Alois Pinos, Ctirad Kohoutek and under Alois Hába. Orchestral, chamber, and vocal compositions. Electroacoustic compositions, instructive music.

**Olga Jirkova** [1926]. *Chamber music*: oboe sonata, violin sonata, two cello sonatas, Variations for wind quintet; *Vocal music*: song cycles “Vsechny cesty” [1972], “Jarni mi rozumi vitr” [1978].

**Berta Kabelacova-Rixova** [20th cent.]. Primarily a concert pianist, she also composed several piano and vocal compositions.

**Vitezslava Kaprálová** [Brno 24.1.1915–Montpellier 16.6.1940]. Studied composition with Vaclav Kapral and Vilem Petrzelka (Brno), and under Vitezslav Novák (Prague), Bohuslav Martinů, and Nadia Boulanger (Paris); conducting with Zdenek Chalabala (Brno) and under Vaclav Talich (Prague) and Charles Munch (Paris). Orchestral, chamber, piano, and vocal compositions. Publishers: HMUB, Pazdirek, Svoboda, Melantrich, La Sirène Musicale, Editio Supraphon, Editio Praga, Baerenreiter, Amos Editio, Czech Radio Publishing House. Music available on CD.

**Vera Kistler-Polenova** [b. Volyne 23.3.1929], immigrated to USA in 1947. Graduated in Music Education with B.A. from Coker College (1969) and with M.A. from the University of South Carolina (1973). In 1987, she obtained the D.M.A. in Music Composition from the University of South Carolina. Orchestral, chamber and vocal compositions. Publisher: Alliance Publications.

**Eliska Kleinova** [27.2.1912–2.9.1999]. Composer of instructive piano music for children. She devoted her life to preserving and promoting music of her brother Gideon Klein.

**Antonie Knoblochova** [1905–?]. Studied composition with Otakar Sin and under Vitezslav Novák. *Selected works*: Symphony, Sextet for flute, bassoon, piano, violin, viola, and violoncello, string quartet, Piano Trio, Suite for solo organ, Suite for piano, Children’s Suite, Lullaby, Scherzo, Three Songs, song cycle “Clouds,” Three Spiritual Songs for Three Women’s Voices, Song “Tulacka” for male choir, Song “Budme svoji” for mixed choir.

**Marie Kostakova-Herodkova** [1900–1973]. Chamber music, compositions for harp.

**Ivana Loudová** [1941]. Studied composition with Emil Hlobil, Miloslav Kabelac, Andre Jolivet and under Olivier Messiaen. Orchestral, chamber, solo instrument, vocal, and choral compositions. Instructive music. Publisher: Panton International [Schott]. Music available on CD.

**Jarmila Mazourová** [1941]. Studied composition with Vilem Petrzelka, Ctirad Kohoutek and Jan Kapr at the Janacek Academy of Music in Brno. Orchestral, chamber, piano, and vocal compositions. Ballet and theatre music. Instructive music.

**Geraldine Mucha**, née Thomsen [5.7.1917]. Born in London in a Scottish family. Studied composition with Benjamin Dale and Allan Bush at the Royal Academy of Music in

London. Second wife of Czech writer Jiri Mucha, since 1945 lives in Prague. Works: *Orchestral and stage music*: ballets [1937, 1942 (Nausica), 1965 (Macbeth)], Fantasy [1946], Symphonic Suite “Pictures from Sumava” [1952], Piano Concerto [1960], Carmina Orca-diana [1960?], Overture for Orchestra “The Tempest” [1964]; *Chamber and solo instrument music*: string quartets [1941, 1962, 1988], Parting and Teasing, for piano [1942], Sonatina for Viola [1945], Sonatas for violin and piano [1947, 1961], Piano pieces for children [1953], 16 Variations on a Scottish Folksong, for piano [1957], Sea Scenes, for violin and piano [1958], Nonet [1959, 1982], Sonnets from Shakespeare, for speaker, flute, and harp [1961], Song of Songs, for speaker, flute, and harp [1963], Serenade for wind quintet [1964], Intermezzo, for English horn and strings [1988], Music for harp and piano [1990], Epitaph (in memory of Jiri Mucha), for string quintet and oboe [1991], Piano Trio [1995]; *Vocal music*: Collection of Czech and Slovak songs, for baritone and piano [1943], Folk Lullabies [1952], Two Choruses for women’s voices [1956–1958], Incantation, for baritone and orchestra on lyrics by Byron [1960], En Los Pinares de Jucar, for soprano, oboe d’amore and strings [1975], 3 Jersey Folk-songs, for soprano, baritone, and piano [1975], 3 Winter Songs, for soprano, baritone, and piano [1975], John Webster Songs, for soprano and orchestra (also a version for oboe d’amore, harpsichord, and for piano [1975–1988], 5 canciones de Antonio Machado, for soprano and 7 solo instruments [1980s], Sonnets of Hawthornden, for soprano, oboe, and string quintet [1990]. Publisher: Panton [Schott], Epitaph, for oboe and string quintet [1991]. Listen to this radio interview with Geraldine Mucha with excerpts from her 1991 composition Epitaph.

**Jana Obrovská** [1930–1987]. Studied composition with Jaroslav Ridky, Miroslav Krejci and Emil Hlobil. Orchestral and chamber compositions, instructive music. Publisher: Bärenreiter.

**Elena Petrova**, née Krupkova [9.11.1929–2002]. Studied composition with Jan Kapr and Miloslav Istvan at the Janacek Academy of Music; later taught music theory at the Charles University in Prague. *Orchestral and Stage Music*: Opera “Kdyby se slunce nevrátilo” (Should the Sun Not Return), incidental music for television and radio, ballets “The Nightingale and the Rose,” “The Remarkable Rocket,” “Sunflower” and “Longing Odysseus”, Festive Overture, Passacaglia, Festive Music, Trauermusic, 3 symphonies; *Chamber music*: Sonata for Viola and Piano, Invocation for bass clarinet and piano, Sonata for Violin and Piano, Capriccio for bass clarinet and percussions, string quartet; *Solo instrument*: Pantomime for viola d’amore, Eclogues for bass clarinet, Preludium and Passacaglia for organ, Inspiration for piano four hands [Panton: Prague, 1985], Piano Sonatas No. 1 and 2, Four Improptus for piano, Preludes for piano; *Vocal music*: Songs about Time, for baritone and piano, Madrigals for mixed chamber choir, “Watercolours” for men’s choir, Five Slovak Songs for men’s choir, “Songs of an Old Moon” for soprano and chamber orchestra, ‘Sunny’ Sonata for soprano and chamber chorus, Mourning of Queen Ningal, for soprano and chamber chorus, a melodrama Tanbakzan, for speaker and chamber chorus, cantata “To the Night.” Publisher: Czech Music Fund, Panton (Schott). Music available on CD.

**Olga Putzkerova** [1909]

**Frederika Schwarzova** [1910–?]. Chamber and piano compositions, songs.

**Hana Semikova-Balaszova** [1930?–1964?]. Studied composition with Emil Hlobil at the Prague Conservatory. Her creative output includes Suite for Strings, Sonatine for Violin, Piano Sonata, Preludes for Piano, Songs for Children.

**Vlasta Smejkalova** [1915]. Studied composition with Frantisek Spilka. Orchestral, chamber, piano, solo instrument compositions, songs and choruses.

**Anita Smisek** [1941]. American composer of Czech origin, pianist, organist, co-owner of a publishing company specializing in Czech music. Chamber, piano/organ, vocal and choral compositions.

**Jitka Snizkova-Skrhova** [14.9.1924–11.5.1989]. Studied composition with Alois Hába. Snizkova taught music theory at the Prague Conservatory and was also an accomplished musicologist (research in Czech medieval and renaissance music). *Orchestral music*: Sinfonietta “Balatta” for chamber orchestra, “European Reminiscences,” for chamber orchestra, “Interludia Fantastica,” for flute, tambourine, and strings; *Chamber music and music for solo instrument*: Sonata “al Fresca” for viola and piano, “Meadows,” for oboe and piano, Interludes for flute, clarinet, and harp, “Alfa solaris” for bass clarinet and piano, Sonata “Pastoricia” for violin and piano, “Greek Fairy-Tales” for flute and harp, wind trio, 4 string quartets, “Die Glocke der Hoffnung,” for horn, trombone, and piano, “Magion” for two trumpets, french horn, two trombones, and organ, “Forest Tunes,” for 3 trombones, “Medieval Reminiscences” for organ, “Polonica,” for organ, “Lusatica,” for organ, “Start” for piano four hands, “Fantasticon” for two pianos, “Epithalamia,” for flute; *Choral and Vocal Music*: choruses Nightingale, Hlaholic Fragment, Greek Chants, Agnes regis filia, Rivers from Orlicke Mountains, Karel Capek’s Letter, “Song,” “Who Remembers Giovanni Punto”; cantatas “J.A. Komensky,” “Albert Einstein,” “Bozena Nemcova;” oratoria “Vita Caroli,” “Damaske-dion,” “In honorem Sancti Adalberti,” and “Bethlehem from Trebochovice;” melodrama “Spring Greetings;” song cycles “Arabesques,” Gitanjali Songs, Ariadna, Lieder des Lichtes, Vysocina Paths, I am an Island, Ave Maria, Song of Emmy Destinn, Song of Songs, Traces of Saints; and *instructive music for children*. Publisher: Editio Supraphon [now Bärenreiter], Panton [now Schott], Czech Music Fund.

**Zdenka Vaculovicova** [22.9.1946]. Studied composition with Zdenek Zouhar at the Janacek Academy of Music in Brno. Her creative output includes chamber music, organ and piano music, oratorios, psalms, and masses.

**Marie Vitkova** [1915]

**Marie Voldanova** [1928]

**Ilsa Weberova** [also: Ilse Weber] [1903–1944]. Poet, writer of children’s books, and Czech Radio producer, Weber composed songs. During the WWII she was imprisoned in Terezin and later transported to Auschwitz where she and her son were executed in 1944.

**Katerina Zlatniková** [1939]. Dulcimer player who also composes for her instrument.

*Born after 1950*

**Jana Bardonova** [1965]. Piano compositions [“Dream and Phoenix” for piano]; chamber music [Quartet for oboe, violin, viola, and cello]; orchestral works [“Flowing” for chamber orchestra].

**Jana Bařinková**, née Dolezelova [1981]. Studies composition with Frantisek Emmert. Her creative output includes vocal and chamber music, music for chamber orchestra, electroacoustic music.

**Sandra Bergmannova** [1974]. Musicologist, composer. Studied composition at the Jaroslav Jezek Conservatory in Prague. Orchestral compositions, film music.

**Iva Bittova** [1958]. Chamber works.

**Sylvie Bodorová** [1954]. Studied composition with Ctirad Kohoutek. Orchestral, chamber, and vocal compositions. Music available on CD.

**Vera Cermakova** [Prague 17.3.1961]. Studied composition with Oldrich Semerak (1986–92). Selected works: *Orchestral*: Four Fragments for Symphony Orchestra [1993]; *Chamber*: four string quartets; Three Bagatelles for saxophone quartet [1996]; Metamorphoses for cello and piano [1997]; “Prolinani” for flute and organ; *Solo instrument*: Seven Preludes for guitar [1994]; “Still Life with a Clarinet,” for clarinet [1996]; Elegy for flute [1997]; “Contrasts” for clarinet [1997]; “Confrontations” for cello [1998, 2003]; *Piano*: Preludes [1991], Fantasy [1993], Kaleidoscopes [1996, 2000], Lyrical Fragments [1997]; *Vocal*: 3-part song cycle “Reflections and Meditations” for soprano, tenor, and instrumental accompaniment.

**Vaclava Cernohorska** [Ostrava 16.11.1972]. Pianist, composer. Studied composition with Milan Bachorek. Selected works: Sonata for oboe; Rondo for clarinet and piano; Movement for clarinet, violin, cello, and piano; “Jazzonata” for flute and piano.

**Zoja Černovská** [1960]. Studied composition with Frantisek Emmert, Petr Eben and Svatopluk Havelka. Selected works: *Orchestral*: Responsae for organ, strings, and percussion [1990]; *Chamber*: Sonata for violin and piano, string quartet [1987], “Somnia et Noctium Phantasmata,” for flute and organ [1990]; *Vocal*: “Lamento”, for middle voice and string quartet [1989], Madrigals for women’s chamber choir [1989], cantata “Staleti popluji ke mne jako vory,” for baritone and piano [1991]. Music available on CD.

**Eliska Cilkova** [1987], composer, pianist. Studied composition and conducting at the Prague Conservatory, continued her studies in composition at the Academy of Performing Arts in Bratislava, Slovakia. Some of her music has been published and is also available on CD. *Orchestral and stage music*: Etapy (Stages) for Strings, Veta (A Movement) for Orchestra, Genitures for Orchestra; *Chamber music*: 4 Pieces for Violin (clarinet, saxophone) and Piano: The Dialogue, Forever Friends, Coming Back, Latin Mood (published by AMOS EDITIO, Prague 2010), Orfeovo rozhodnutí (Orfeus’ Decision) for Violoncello and Piano, Vzpomínka (Reminiscence) for Piano Trio, Piano Quintet in C major, Betrayal for 2 trumpets in C, marimba, violin, viola and violoncello; Works for violin, piano, bass, drums (Jazzmaze, I Have Nothing to Lose, Summer Tale); Compositions for piano solo: Vedomí skutečnosti (Consciousness of Reality), 13 Movements, V modrém salónku (In a Blue Lounge); *Vocal and choral music*: One Day for voice, piano, bass, drums, Bershava for soprano and clarinet in Bb, Air for Soprano and Strings, Krajina (Landscape) for voice, 2 violins, viola, piano, Spi ó dívko milovana (Sleep, Oh Beloved Maiden) for mixed chorus, “Sanctus” for mixed chorus; *Electroacoustic music*: Homecoming

**Marketa Dvorakova** [1977]. Studied composition with Jan Grossmann, Edvard Schiffauer, Leos Faltus, and Ivo Medek. Vocal, piano, chamber, orchestral compositions. An opera. Music available on CD.

**Miriam Dyrrova** [20th cent.]. Pianist, composer. Chamber music [music for flute, a brass quintet].

**Michaela Eremiasova** [1974]. Composer, musicologist. Studied composition at the Jaroslav Jezek Conservatory in Prague and jazz composition at Berklee College of Music. She is currently pursuing doctoral studies in composition at the Eastman School of Music (University of Rochester).

**Ivana Fitznerova**, née Camrdova [1976]. Her creative output includes “Die Quartenpoesie” for two guitars, Guitar Trilogy for two guitars, “Awakenings” for Strings, “Three Colours of Rainbow” for trumpet and strings, “Vzyvani casu” for symphony orchestra; jazz music.

**Dorothea Fleischmannova** [1950]. Organist, composer.

**Rachel (Ursula) Fortin** [1981]. She studies composition at the Prague Academy of Music. Her creative output includes two string quartets, music for solo violoncello, and music for harp.

**Irena Frankova** [20th cent.]. Studied at the Janacek Academy of Music. Her creative output includes Partita II for solo flute, Imagination for marimba and vibraphone, and other works.

**Kveta Fridrichova** [1952]. *Elegy for organ*.

**Marie Gasparovicova** [20th cent.]. Orchestral music.

**Petra Gavlasová** [1976]. Studied composition with Milan Bachorek, Edvard Schiffauer and Milan Slavicky at the Prague Academy of Music. Solo instrument, chamber, orchestral, and vocal compositions. Electroacoustic, incidental, film, and jazz music.

**Ester Godovska** [20th cent.]. Pianist, composer. Chamber music.

**Veronika Hanakova-Kosikova** [20th cent.]. Studies at the Brno Conservatory of Music. Music for mixed choir.

**A. Hansmandova** [20th cent.]. Chamber music.

**Irena Havlova** [20th cent.]

**Beata Hlavenkova** [20th cent.]. Jazz pianist, composer of jazz music.

**Marie Holanova** [20th cent.] Studied at the Prague Academy of Music.

**Katerina Horka** [20th cent.] Piano works.

**Radka Houskova** née Baudisova [1967]. Studied composition with prof. Macourek and Dousa. Compositions for chamber orchestra; chamber, piano, and vocal compositions.

**Gabriela Hrubisova** [20th cent.] Piano music.

**Adriana Janakova** [1979]. Her creative output includes “Studies” for violoncello, Piano Trio, Clarinet Quartet, and “C’est la vie,” for clarinet, piano, and string quartet.

**Olga Jezkova** [29.2.1956]. Studied composition with Frantisek Kovaricek at the Prague Conservatory. Orchestral, chamber, choral, and vocal compositions. Instructive music.

**Zlatica Jurisova** [Liptovsky Mikulas 19.12.1968]. Born in Slovakia, Jurisova became a Czech citizen in early 1990s and now lives in Prague. She studied composition at the Prague Conservatory (1990–92) and Prague Academy of Music (with Juraj Filas, 1992-1997). Selected compositions: Piano Sonata, Dialogues for Accordion, Miniatures for oboe, “Thou That Glitter” for flute, oboe, guitar, and violoncello, Three Compositions for flute and violoncello, “Prosba Poutnikova” for piano trio, Saxophone Quartet, Cantata for soprano, flute, and harp, Fantasy Concertante on Solomon’s texts for dulcimer, 2 sopranos, 2 narrators, and

chamber orchestra, Three Songs for mixed choir, “Cosi 3” for voice and orchestra, “Bezbrehym oceanem spechame k obzoru” for chamber orchestra.

**E. Kalavska-Faltusova** [20th cent.]

**Marketa Karenova** [20th cent.]

**Vendula Kasparkova** [20th cent.] Film music.

**Afrodita Katmeridu** [7.4.1956]. Studied composition with Frantisek Emmert, Miloslav Istvan, Alois Pinos, and Zdenek Zouhar at the Janacek Academy of Music. *Chamber music*: Two Miniatures for solo violin (1978), String Quartet No. 1 (1979), No. 2 (1981), No. 3 (1985), No. 4 (1999); Barbaric Dance and Finale for solo violin (1985); Voices of the Past, for voice, clarinet, piano, and viola; Rapsody for solo violin (2002). *Orchestral music*: Impulsiuni e meditazioni per violino solo e orchestra (1982), Prelude for String Orchestra (1983), Impressions for String Orchestra (1995); Concerto for violin, orchestra, and percussion. Electroacoustic music.

**Lenka Kilič**, née Foltynová [1971]. Musicologist, composer. Studied composition with Jarmila Mazourová and Frantisek Emmert. Since 2005 she lives in Turkey. Her creative output includes piano, chamber, orchestral, vocal and choral compositions, as well as incidental music. Interview in Czech. Music available on CD.

**Irena Kosikova** [20th cent.] Organist, composer. Chamber music.

**Daniela Kosinova** [1977]. Organist, pianist, composer, singer. Compositions for organ; horn quartet; *Omnia vincit amor* for lower voice and string quartet.

**Zdena Kosnarova** [20th cent.] Vocal and chamber music.

**Lenka Kozderkova-Simkova** [1967]. Flutist (Goelan Duo) who also composes chamber music for her instrument. Studied at the State Conservatory of Ostrava and at the Janacek Academy of Music. Compositions for flute and violin (with Lenka Zupkova). Music available on CD.

**Jitka Kozeluhova** [Prague, 19.11.1966]. Studied composition with Ilja Hurnik, Petr Eben and Svatopluk Havelka at the Prague Academy of Music. Selected compositions: *Orchestral*: Concertino for Piano and Orchestra [ca 1990], “Inner Voice”, for viola and orchestra [1995], Symphony ‘2007’; *Chamber music*: Partita for wind quintet [1986], Piano Trio, Variations for oboe and piano [ca 1989], String Quartet [1991], Trio for flute, cello and piano [1992], Suite for saxophone quartet [1992], “Three Sentences about the Christmas Story”, for oboe, clarinet, bassoon and piano [1992–3], “To Angels”, for two flutes, two clarinets, piano, and string quartet [1996], “Night Reflection”, for two violins and cello [1997], “A stale dal a dal zazniva Haleluja”, for violoncello and piano; *Piano*: Sonatina [1986], “Der heimliche Schmerz” – fantasy on the theme from Schubert’s Rondo op. 84 for piano four hands [1994]; *Vocal*: Six Songs on the Poems by Emily Dickinson, for soprano and piano [1991], “Aus der Tiefe”, for mixed choir, two narrators, and organ on the text by Huub Oosterhuis [1994], cantata “Thou That Are Thirsty Come to the Waters”, for alto, baritone, cor anglais, piano, and percussion [1995], Three Canticles for six women’s voices, clarinet, and piano [1998].

**Ludmila Loubova** [20th cent.]. Organist, composer. Works for organ.

**Michaela Macurova** [20th cent.]. *Pater noster for mixed choir*.

**Jirina Maresova** [20th cent.]. Organist (she studied at the Prague Conservatory) who also composes for her instrument.

**Terezie Martinova** [20th cent.]. “Piere de con secration a la Reine de la paix,” for solo baritone

**Hana Maryskova** [20th cent.]

**Nina Matouskova** [20th cent.]. Studied composition at the Janacek Academy in Brno. Chamber music.

**Hana Matuskova** [20th cent.]. “Two Impressions” for flute and percussion.

**Marketa Mazourová** [1974]. Percussionist, composer. Her creative output includes music for percussion and incidental music.

**Anna Mikolajkova** [20th cent.]

**Tatiana Mikova** [20th cent.]. Film music.

**Eva Mitackova** [20th cent.]. Studied composition at the Janacek Conservatory in Ostrava. Chamber music [Trio for violin, guitar, and cello, “Trojmeni,” for cembalo, “In a Zoo,” for marimba].

**Beata Moravkova**, née Hlavenkova [20th cent.]. Studied composition at the Janacek Conservatory in Ostrava. Her creative output includes a piano trio, sonata for clarinet and piano, “Seul en moment” for piano, guitar, violin, and double bass, and “Mosaic” for electric guitar, bass guitar, and piano.

**Illona Müllerova** [20th cent.]

**Jindra Necasova Nardelli** [1960]. Studied composition with Jindrich Feld and Vaclav Riedlbauch. Orchestral, chamber, piano, vocal music. Publisher: Alliance Publications.

**Lucie Pachova** [20th cent.]. Studied at the Janacek Academy in Brno.

**Blanka Pavelkova-Hosova** [197?]. Studied at the Prague Academy of Music. Selected works: “Srustani” for chamber orchestra, “Podobenstvi o case” for violin and violoncello, Drama 2 for percussion and narrator, Four Piano Compositions, “Skorapky” for baritone and clarinet.

**Michaela Plachka** [20th cent.]. She studies composition at the Prague Academy of Music. Her creative output includes chamber music and Mass for Chamber Choir. Music available on CD.

**Ilna Polaskova** [20th cent.]. Electroacoustic music.

**Veronika Prazakova** [20th cent.]. Studies composition at the Janacek Conservatory in Ostrava.

**Marketa Prochazkova** [1963]

**Katerina Ružičková-Pinosova** [1972]. Studied composition with Jarmila Mazourová, Arnost Parsch, and Svatopluk Havelka. Piano, chamber, vocal, orchestral, electronic compositions. Music available on CD.

**Jolana Saidlova**, née Hlochova [2.5.1969]. Studied composition with Svatopluk Havelka at the Prague Academy of Music. Orchestral, chamber, solo instrument, piano compositions, songs, incidental music.

**Ingrid Silna** [20th cent.]

**Barbara Skrlova** [1975]. Studied composition with Frantisek Emmert at the Janacek Academy of Music (1994–2001). List of works: Study of a Dancing Pierot, for flute quartet (1991); Antifona vnitřní rozmluvy, for small orchestra (1992); Elfi Raj – instructive music for piano (1994); Chekhov’s Cherry Orchard – incidental music (1994); Meditation for clarinet trio

and tape (1995); Tot Efezus: The Reborn, for violin, piano and double bass (1995); Danae, prijemaci zlaty dest – preludes for piano (1997); Flight of a Fly, for cello and piano (1998); Poselstvi smyrny – prelude for piano (1999); Parsifal's Star – meditation symphony for three trombones, organ and large orchestra (2000). Music available on CD.

**Sylva Smejkalova** [1974]. Studied composition with Jan Grossmann, Milan Bachorek, Marek Kopelent, and Alois Pinos. Orchestral, chamber, and piano music. Electronic music. Incidental music.

**Olga Smidova** [20th cent.]

**Jana Smolova** [20th cent.]

**Marie Sommerova** [20th cent.]

**Pavla Spurna** [20th cent.] Three Songs for soprano and guitar.

**Ruzena Srsnova** [1967]. "Vinobrani," for flute and violin.

**Hana Srubarova** [20th cent.]. "Nalady a smutky" (Moods and Sorrows), musical miniatures for soprano and piano.

**Katerina Straznicka** [1979]. Studied composition with Arnost Parsch at JAMU. Selected compositions: Songs of Distant Homeland, for SMAB and flute on Chinese folk poetry; "Exotika z doslechu," for two voices, flute, clarinet, viola and percussion, Duo for oboe and accordion, "Vetvicka jmeli" for mixed chorus, "Study" for three percussion players, Three Movements for flute; "Alla motto perpetuo" for violin, cello and piano.

**Lenka Sturalova** [20th cent.] Studied composition at the Janacek Academy in Brno. Her output includes songs and Concertino for oboe and strings.

**Irena Tokarzova-Szurmanova** [197?] Her creative output includes Piano Etude, Four Inventions for Piano, "Zablesky zevnitř" for cello and piano, Trio for clarinet, violin, and piano, Septet pro flute, oboe, bass clarinet, violin, viola, violoncello, and piano, "Rocks and Stones" for trumpet, percussion and piano, "Ctyri vety na Izaiase" for soprano, piano, and strings, "Women," melodrama on text of Lech Nierostek.

**Alena Valova** [20th cent.]

**Hana Vejvodova** [11.7.1963–1.8.1994]. Composer, pianist. A major talent whose life was tragically cut short at 31. Studied piano performance with Jaromir Kriz and composition with Ilja Hurnik, Svatopluk Havelka, and Prof. Donatoni. Her catalogue comprises 40 compositions which includes 17 piano compositions and 5 orchestral works, among other. *Orchestral compositions*: Serenade for Strings, Passacaglia for Symphony Orchestra (1986), 'Deliranda' and 'Arkanum' – symphonic movements (1988–89; 1991–92), Concerto for Piano and Chamber Orchestra (1992–93); *Chamber compositions*: Suite for Three Clarinets in B-flat (1985), Duets for flute and violin, Wind Quartet, Elegy for violin and organ, Trio for Two flutes and Piano, Brass Quintet (1988), Suite for oboe and piano, Sonata for oboe and piano (1991); *Piano compositions*: Five Piano Sketches, Etude, Sonatina No. 1, 2, 3, Sonata in C (1984), Sonata for four hands (1985), Partita Bizzara, Sonata No. 2 "Confession" (1988–90), Ten Miniatures, Eight Bagatelles (1993), Sonata No. 3 "Tribute to Nature" (1993–94), Short Stories, Sonata No. 4 "Fate" (1994); *Vocal music*: Song of the Slain Lover, Chants about the Death of an Empire, for mixed choir (1988), Fairy-tale for mixed choir, Cycle of Three Love Songs, Pathways of Love for higher voice and piano; *Music for children*: Bouquet of Flowers (cycle of five songs for the youngest children), Watercolour Paintings

(seven miniatures for piano, published in 1988 by Editio Supraphon), *Animals' Ball* (piano suite). Music available on CD.

**Monika Vejvodova** [Prague 13.5.1975]. Studied composition with Bohuslav Rehor, Ivana Loudová, and Juraj Filas. Solo instrument and piano works [Dreamy Suite for Piano, Miniatures for Flute], chamber music [Melancholy Duets for viola and cello; Dialogo per Tre for string trio], orchestral works [Romance for Chamber Orchestra], and vocal compositions [Cantata about the Birth of Virgin Mary]. Also jazz and popular music.

**Lucie Vitaskova** [1980]. Chamber, orchestral, vocal music.

**Lucie Vitkova** [20th cent.] Studied at the Janacek Academy in Brno. *Unetane tojkef* for soprano, string quartet, and chamber string orchestra.

**Marie Vitkova** [20th cent.]. Piano compositions.

**Marcela Vocilkova-Trtkova** [1972]. Studied composition with Leos Faltus at JAMU (1992–98). List of works: “About Myself” for soprano and cello on text by Leonard Cohen (1994), “Per oboe, due clarinetti et fagotto” (1996), flute quartet (1995), “Piano Bit(e)s” for piano, “Cimmar” for dulcimer and marimba (1994), Two Psalms for mixed chorus (1997), Two Pieces, for four brass instruments (1995), “Conflicts,” for large orchestra (1997), “Meditation on Creation” for flute, clarinet, viola, cello and double bass (1999), Duo for piano and dulcimer (2001).

**Jana Vörösova** [20th cent.]

**Lenka Zalcikova** [20th cent.]. Her creative output includes Toccata and Adagio in C Minor for chamber ensemble, “Songs from Sion” for mixed choir, and other works.

**Terezie Zemanova** [20th cent.]. Studied composition at the Janacek Academy in Brno. Chamber and vocal compositions.

**Leona Zezulova** [20th cent.] Three Compositions for solo trombone.

**Lenka Zupkova** [1970]. Violinist (Goelan Duo) who also composes chamber music for her instrument. Studied at the State Conservatory of Ostrava and at the Janacek Academy of Music. Compositions for flute and violin (with Lenka Kozderkova-Simkova). Music available on CD.

## Bibliographic

Alliance Publications Inc. Website. Online (as at March 1, 2003) at [www.apimusic.org/](http://www.apimusic.org/)

Bednarova, Vera. *Ceske hudebni skladatelky*. [Bibliograficky letak]. Brno: Universitni knihovna, 1957.

Cernusak, Gracian and Bohumir Stedron. *Ceskoslovensky hudebni slovník osob a instituci*. Praha: HV, 1963.

Chmelova, Vera. *Ceske hudebni skladatelky*. Teplice: Konzervator Teplice, 2000. [Undergraduate thesis. Conservatory of Teplice, April 2000].

Chvatalova, Ludimila. *Beranova, Lola*. Cesky hudebni slovník osob a instituci. (15 May 2008) [www.ceskyhudebnislovník.cz](http://www.ceskyhudebnislovník.cz) (21 March 2009).

Cohen, Aaron. *International Encyclopedia of Women Composers*. New York: Books and Music, 1987.

Czech Music Fund Database. Online (as at January 27, 2006) at [www.musicbase.cz/index.php](http://www.musicbase.cz/index.php)

Czech Music Information Centre, Prague 1997, 1999. Resource materials on the following composers: *Josefina Bradlikova, Sylvie Bodorová, Vera Cermakova, Vaclava Cernohorska, Zoja Černovská, Milada Cervenková, Jolana Hlochova-Saidlova, Irena Hodkova, Radka Houskova, Olga Jezkova, Marta Jirackova, Vítězslava Kaprálová, Jitka Kozelubova, Ivana Loudová, Florentina Malla, Jirina Maresova, Jarmila Mazourová, Geraldine Thomsen-Muchova, Jindra Necasova, Jana Obrovská, Elena Petrova, Jana Skarecky, Vlasta Smejkalova, Hana Vejvodova, Monika Vejvodova, Slava Vorlova*.

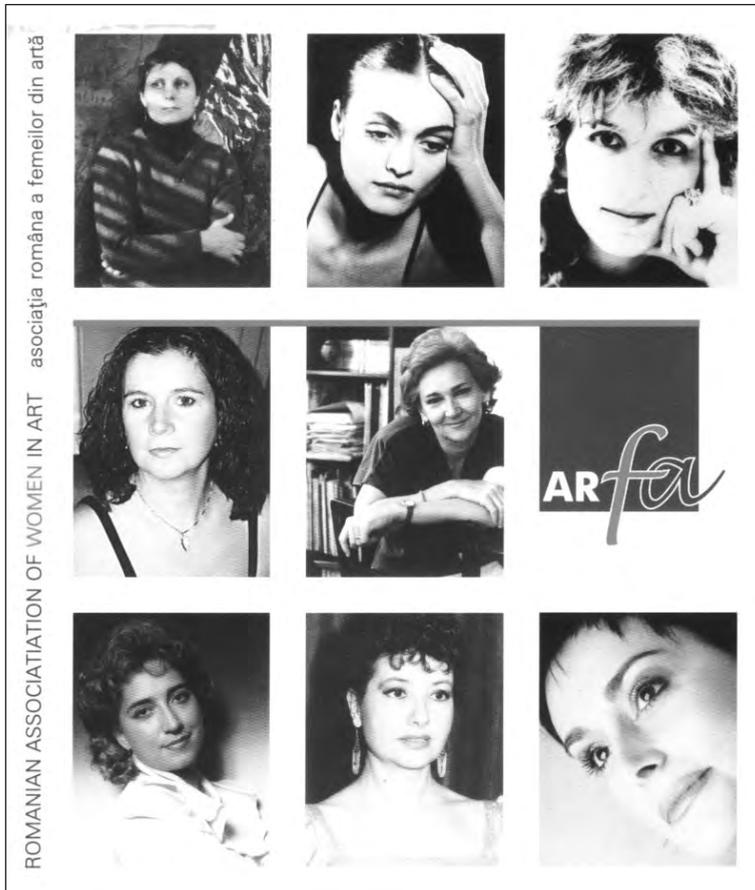
Emmy Destinn. Internet project of the Kaprálová Society and Dr. Jan Kralik. 1999-2001. Online at [www.Kapralova.org/DESTINN.htm](http://www.Kapralova.org/DESTINN.htm) (contains biography and complete bibliography and discography of Emmy Destinn).

- Dobrovska, Wanda. "Soudoba hudba: Je to v nas jak v koze." *Harmonie*, 11 (2005). Available online (as at May 13, 2006) at [www.muzikus.cz/klasicka-hudba-jazz-clanky/HUDBABY-Soudoba-hudba-Je-to-v-nas-jako-v-koze-13-kveten-2006/](http://www.muzikus.cz/klasicka-hudba-jazz-clanky/HUDBABY-Soudoba-hudba-Je-to-v-nas-jako-v-koze-13-kveten-2006/)
- Fendrych, Lubomir. "Hudbaby". Interview. *Hudba a zvuk*, (April 11, 2000). Online (as at April 11, 2000) at [pes.eunet.cz/hudba/000411hud.htm](http://pes.eunet.cz/hudba/000411hud.htm)
- Fukac, Jiri. "Agnes Tyrrellova – zapomenuty zjev moravske romantiky". *Opus Musicum*, 9-10 (1971): 269-278.
- Gardavsky, Cenek, ed. *Contemporary Czechoslovak Composers*. Prague: Panton, 1965.
- Hallova, Marketa. "Emingerova, Katerina." *Cesky hudebni slovník osob a institucí*. An online project of the Institute of Musicology, Masaryk University in Brno. Online (as at July 21, 2006) at [www.musicologica.cz/slovník/hesla.php](http://www.musicologica.cz/slovník/hesla.php)
- Havelkova, Tereza. "Jeden takt Kateriny Ruzickové". Interview. Online (as at January 14, 2001) at [www.rozhlas.cz/vltava/projekty/skladatele/index.html](http://www.rozhlas.cz/vltava/projekty/skladatele/index.html) [search ARCHIV]
- Havelkova, Tereza. "Jeden takt Sylvy Smejkalové". Interview. Online (as at January 14, 2001) at [www.rozhlas.cz/vltava/projekty/skladatele/index.html](http://www.rozhlas.cz/vltava/projekty/skladatele/index.html) [search ARCHIV]
- Harvat, Marie J. *Women Composers' Materials: The Collection of the Czech Music Information Centre*. [Scores and sound material.] Prague 2001. Available online (in pdf format) at [www.Kaprálová.org/INTPROJECT.htm](http://www.Kaprálová.org/INTPROJECT.htm)
- Hixon, Don L. and D. A. Hennessee. *Women in Music*. New Jersey: The Scarecrow Press, 1993.
- Jirackova, Marta. Online (as at August 3, 2001) at [www.musica.cz/comp/jirackov.htm](http://www.musica.cz/comp/jirackov.htm)
- Katalog [Chamber music]*. Praha: Czech Music Fund, 1974.
- Katalog [Orchestral music, melodrama, choruses]*. Praha: Czech Music Fund, 1978.
- Klima, Stanislav. "Česke hudebnice minulosti." *Hudebni rozhledy*, 6 (1995): 31-33.
- Klima, Stanislav. "Katerina Veronika Anna Dusikova." *Zpravy Bertramky* (1961): 14-15.
- Klima, Stanislav. "Česka hudebnice Tekla Podleska." *Hudebni veda*, 4 (1980): 340-345.
- Kral, Zdenek. "Na zacatku byl ton." *Opus Musicum*, 1 (1999): 4-8. Online (as at January 1999) at [www.czechia.com/opusmusicum/opus/1\\_99/portret.html](http://www.czechia.com/opusmusicum/opus/1_99/portret.html)
- Kratochvilova, Marie. "Samy sobe." *Informatorium, Zpravodaj AMU* 3 (2004): 4-5.
- Loudová, Ivana. Online (as at August 3, 2001) at [www.musica.cz/loudova/index.html](http://www.musica.cz/loudova/index.html)
- Medek, Ivan. "Hudbaby are coming." *Czech Music*, 3 (2001). Available online (as at June 18, 2001) at [www.czech-music.net/czm0301.htm](http://www.czech-music.net/czm0301.htm)
- Muzikontakt, Directory of Music Industry in the Czech Republic. Online (as at January 28, 2006) at [www.muzikus.cz/muzikontakt-obsah/](http://www.muzikus.cz/muzikontakt-obsah/)
- Nabídka hudebnin [rok 2000]*. Praha: Panton International, 2000.
- Novákova, Tereza. *Slavin žen českých*. Praha: Libuse, 1891.
- "Otázky pro Moniku Vejvodovou, skladatelku a dirigentku". Interview. Online (as at October 9, 2000) at [www.hudebni.mladez.cz/rozhovory.asp?id=17](http://www.hudebni.mladez.cz/rozhovory.asp?id=17)
- Prazak, Albert. *Josefina Brdlikova* Praha: Vilimek, 1940.
- Quattro: Sylvie Bodorová. January 14, 2001. Online (as at March 1, 2003) at [www.sdmusic.cz/quattro/Bodorová.htm](http://www.sdmusic.cz/quattro/Bodorová.htm)
- Sadie, J.A. and R.Samuel, eds. *The New Grove Dictionary of Women Composers*. London: Macmillan, 1994.
- Schulmeisterova, Martina. *Agnes Tyrrell (1846 – 1883)*. Dissertation in progress. Janacek Academy of Performing Arts, Faculty of Music, Brno, 2009.
- Serych, Anna. "Ema Destinnova Florentine Malle." *Opus Musicum*, 10 (1988): I-IX.
- Serych, Anna. "Konfese Jarmily Mazourové". *Opus Musicum*, 8 (1988): I-III.
- Serych, Anna. "Konfese Eleny Petrové." *Opus Musicum*, 8 (1986): 239-241.
- Serych, Anna. "Konfese Jitky Snizkové." *Opus Musicum*, 10 (1984): 315-317.
- Serych, Anna. "Po preslici." *Opus Musicum*, 2 (1988): 61-64, XVII.
- Serych, Anna. *Zeny skladatelky*. Collection of 12 essays. Brno, 1986. [Available from: Czech Music Fund].
- "Talent je i rodu zenskeho". *Vecerni Praha* (24. August 1990).
- Vackova, Jirina. "Česke skladatelky." *Svet mladych zen*, 4 (1946-47): 45-46.
- Vackova, Jirina. "Česke skladatelky." *Svet mladych zen*, 5 (1946-47): 67-70.
- Vackova, Jirina. *Julie Reisserova. Osobnost a dílo*. Praha: A.J. Bohac, 1948.
- Vackova, Jirina. "O, bozске umeni, dekuji ti!" [K vyroci Julie Reisserove.] *Lidove noviny*, 9 October 1993, p. VII.
- Vejvodova, Zdenka. "Z klavirni tvorby Hanky Vejvodove." CD liner. Fermata, 2007.
- Visek, Tomas. *Ceska klavirni etuda*. Aspirantska prace. Praha: AMU, 1993.
- Vojackova-Wetche, Ludmila. "Anton Dvorak in the Class Room." *The Etude* (March, 1919): 135-36.
- Vojtiskova, Lenka. "Eliza Slikova." *Casopis narodniho muzea*, 1 (1959).

Vojtiskova, Lenka. "Juliana Reichardtova-Bendova." *Zpravy Bertramky*, 36 (1963?).  
 Vojtiskova, Lenka. "Katerina Cibbini-Kozeluhova." *Zpravy Bertramky*, 29 (1961): 3-8.  
 Vojtiskova, Lenka. "Katerina Emingerova." *Casopis narodního muzea* (1956): 1-7.  
 Vojtiskova, Lenka. "Sedmdesat let skladatelky Stankove." *Hudebni rozhledy* 2 (1958): 83.  
 Vojtiskova, Lenka. "Skladby zen z hudebnich a hereckych novin." *Casopis narodního muzea* 1 (1954): 66-73.  
 Vorlová, Slava. "Konfese Slavy Vorlove." *Opus Musicum*, 5-6 (1973): 155-161.  
 Zavada, Vilém. "Skladatelka Julie Reisserová o sobe." *Rozpravy Aventina*, 6 (1931): 34-35.  
 "Ziji mezi nami – vime o nich? Mgr. Zlatica Jurisova. In *Hornopocernický zpravodaj*, 5 (2002): 6-7. Available online (as at January 27, 2006) at [www.pocernice.cz/zpravodaj/HPZ5-02/obsah%20hpz502.htm](http://www.pocernice.cz/zpravodaj/HPZ5-02/obsah%20hpz502.htm)

Diese Datei von Karla Hartl ist Teil eines Internetprojektes für women in music.

Die Kaprálová Society Inc. (ist eine in Toronto ansässige Non-Profit-Organisation, die 1998 von Karla Hartl gegründet wurde. Die Gesellschaft macht es sich zur Aufgabe, Leben und Werk von Komponistinnen ins öffentliche Bewusstsein zu bringen. Hier ist es insbesondere die tschechische Komponistin Vítězslavá Kaprálová, nach der die Gesellschaft benannt ist. Der Verein unterstützt und fördert Projekte und die Forschung von Kaprálová und anderen Frauen in der Musik. Das geschieht durch die Website, ein Online- Zeitschrift, durch Veröffentlichungen, Druckausgaben, CD-Einspielungen und Konzerten mit Uraufführungen von Kaprálová-Werken. [www.Kapralova.org](http://www.Kapralova.org)





Christel Nies und Elena Firsova

## **Die Komponistinnen**

## Die Komponistinnen in alphabetischer Folge

Abe, Keiko (\*1937) Japan  
Ali-Sade, Frangis (\*1947) Aserbajdschan  
Anghel, Irina (\*1969) Rumänien  
Anna Amalia, Prinzessin von Preußen (1723–1787)  
Aufderheide, May (1890–1972) USA  
Aurnhammer, Josefine (1758–1820) Österreich  
Avram, Ana Maria (\*1961) Rumänien  
Baader-Nobs, Heidi (\*1940) Schweiz  
Bacewicz, Grażyna (1909–1969) Polen  
Bařinková, Jana (\*1981) Tschechien  
Basacopol, Carmen Petra (\*1926) Rumänien  
Bauckholt, Carola (\*1959) Deutschland  
Beatriz de Dia (1160–ca.1212) Frankreich  
Beckmann, Heike (\*1959) Deutschland  
Bodorová, Sylvie (\*1954) Tschechien  
Bolen, Grace M. (1884–1976) USA  
Boleyn, Anne (ca. 1507–1536) England  
Bon di Venezia, Anna (1739/40 – nach 1767) Italien  
Boulanger, Lili (1893–1918) Frankreich  
Caccini, Francesca (1587–1640) Italien  
Cârnelci, Carmen Maria (\*1957) Rumänien  
Černovská, Zoja (\*1960) Tschechien  
Clarke, Rebecca (1886–1979) England  
Cojocar, Dora (\*1963) Rumänien  
Cozad, Irene (1888–1970) USA  
Crawford, Ruth (1901–1953) USA  
Danciu-Gheorghiu (\*1979) Rumänien  
Danzi, Maria Margarete (1768–1800) Deutschland  
Degenhardt, Annette (\*1965) Deutschland  
Derbez, Georgina (\*1968) Mexiko  
Dinescu, Violeta (\*1953) Rumänien/Deutschland  
Dobyns, Geraldine (1883 – ?) USA  
Dvoraková, Marketa (\*1977) Tschechien  
Firsova, Elena (\*1950) Russland/Grossbritannien  
Foltynová-Kilic, Lenka (\*1971) Tschechien  
Fontyn, Jacqueline (\*1930) Belgien  
Fromm-Michaels, Ilse (1888–1986) Deutschland  
Gaviola, Natalia (\*1969) Argentinien  
Gavlasová, Petra (\*1976) Tschechien  
Gentile, Ada (\*1947) Italien  
Giles, Imogene (1877–1964) USA

Gipps, Ruth (1921–1999) England  
Giuliani, Emilia (1813 – nach 1844) Italien  
Giurgiu, Ana Julia (\*1977) Rumänien  
Gotkowsky, Ida (\*1933) Frankreich  
Gubaidulina, Sofia (\*1931) Russland/Deutschland  
Hahne, Dorothée (\*1966) Deutschland  
Harada, Keiko (\*1968) Japan  
Harl Burgess, Mattie, USA  
Hensel, Fanny (1805–1847) Deutschland  
Hildegard von Bingen (1098–1179) Deutschland  
Hoffmann-Kern, Louise (1841–1929) Ungarn/Österreich  
Hölszky, Adriana (\*1953) Rumänien/Deutschland  
Hoogwegt, Trees (\*1957) Niederlande  
Ibragimova, Tamara (\*1958) Russland  
Jacquet de la Guerre, Elisabeth Claude (1665–1729) Frankreich  
Janáčková, Viera (\*1951) Tschechien  
Jazylbekova, Jamilia (\*1971) Russland  
Jiráčková, Marta (\*1932) Tschechien  
Jolas, Betsy (\*1926) Frankreich  
Kaprálová, Vítězslava (1915–1940) Tschechien  
Koblenz, Babette (\*1956) Deutschland  
Kolb, Barbara (\*1939) USA  
Koninsky, Sadie (1879–1952) USA  
Lang, Josephine (1815–1880) Deutschland  
Lara, Anna (\*1959) Mexiko  
Lebrun, Franziska (1756–1791) Deutschland  
Lejet, Edith (\*1941) Frankreich  
Leonarda, Isabella (1620–1704) Italien  
Lim, Liza (\*1966) Australien  
Loudová, Ivana (\*1941) Tschechien  
Magidenko, Olga (\*1954) Russland  
Mamlök, Ursula (\*1923) Deutschland  
Manolache, Laura (\*1959) Rumänien  
Marbe, Myriam (1931–1997) Rumänien  
Martinez, Maria Anna (1744–1812) Österreich  
Mayer, Emilie (1812–1883) Deutschland  
Mazourová, Jarmila (\*1941) Tschechien  
Mazourová, Markéta (\*1974) Tschechien  
Miller, Elma (\*1954) Kanada  
Mundry, Isabel (\*1963) Deutschland  
Neuwirth, Olga (\*1968) Österreich  
Niebergall, Julia Lee (1886–1968) USA  
Odagescu, Irina (\*1937) Rumänien

Olive, Vivienne (\*1950) England  
Pagh-Paan, Younghi (\*1945) Korea/Deutschland  
Paradis, Maria Theresia (1759–1824) Österreich  
Paredes, Hilda (\*1957) Mexiko  
Pollock, Muriel (1895–1971) USA  
Popescu, Rucsandra (\*1980) Rumänien  
Probst, Dana (\*1961) Rumänien  
Procaccini, Teresa (\*1934) Italien  
Raboud-Theurillat, Marie-Christine (\*1948) Schweiz  
Reese, Kirsten (\*1968) Deutschland  
Reichardt, Louise (1779–1826) Frankreich  
Ronchetti, Lucia (\*1963) Italien  
Rotaru, Diana (\*1981) Rumänien  
Rotaru, Doina (\*1951) Rumänien  
Rudisill, Bess E. (1884–1957) USA  
Ruzičková, Katerina (\*1972) Tschechien  
Saariaho, Kaija (\*1952) Finnland  
Samter, Alice (1908–2004) Deutschland  
Saunders, Rebecca (\*1967) England  
Schlünz, Annette (\*1964) Deutschland  
Schumann, Clara (1819–1896) Deutschland  
Seither, Charlotte (\*1965) Deutschland  
Senfter, Johanna (1879–1961) Deutschland  
Shepherd, Adeline (1885–1950) USA  
Simon, Diana Julia (\*1981) Rumänien  
Smyth, Ethel (1858–1944) England  
Strozzi, Barbara (1619–1677) Italien  
Szeghy, Iris (\*1956) Slowakei  
Teodorescu-Ciocanea Livia (\*1959) Rumänien  
Ticharich, Zdenka (1900–1979) Ungarn  
Tsoupaki, Calliope (\*1963) Griechenland  
Ulubeanu, Sabina (\*1979) Rumänien  
Ustvol'skaja, Galina (1919–2006) Russland  
Vorlová, Slava (1894–1973) Tschechien  
Vosganian, Mihaela (\*1961) Rumänien  
Wilhelmine von Bayreuth (1709–1758)  
Zieritz, Grete von (1899–2001) Österreich

## Die Biographien der Komponistinnen

### **Keiko Abe**

wurde am 1. Januar 1937 in Tokio geboren. Als Kind hatte sie Klavierunterricht, und mit 12 Jahren entdeckte sie ihre Liebe für das Marimbaphon. Zunächst spielte sie in einem Trio kommerzielle leichte Klassik, wechselte aber 1962 zur zeitgenössischen klassischen Musik. In den folgenden Jahren wirkte sie als Konzertvirtuosin für Percussion und veröffentlichte 13 Alben mit Werken für Marimba, darunter auch mit eigenen; auch trat sie in Japan in ihrer eigenen Fernseh-Show auf. Keiko Abe trug wesentlich zur Entwicklung des Instrumentes bei, nicht nur durch ihr eigenes Spiel, sondern auch in ihrer Funktion als Designberaterin für Marimbahersteller. Mit der jetzt größeren Länge und der damit verbundenen größeren Resonanz des verbesserten Marimbas begann sie zu komponieren. Entstanden zunächst japanische Kinderlieder und *Wind in the Bamboo* in den frühen 1980er Jahren, so folgten bis heute eine große Anzahl von Werken für das Marimba. Bekannt und anerkannt als die beste Marimba-Virtuosin unserer Zeit, konzertiert Keiko Abe in der ganzen Welt mit eigenen Werken und solchen anderer Komponistinnen und Komponisten. Sie ist Dozentin für Marimba an der Toho-Musikuniversität in Tokio.

### **Frangis Ali-Sade**

Die Komponistin, Pianistin und Musikwissenschaftlerin wurde am 28. Mai 1947 in Baku (Aserbaidshan) geboren und studierte am dortigen Konservatorium Klavier und Komposition. In den Jahren 1973 bis 1976 war sie Aspirantin bei Kara Karajew, danach unterrichtete sie am Konservatorium in Baku bis 1990 Musikgeschichte. 1989 schrieb sie ihre Promotionsarbeit über das Thema: *Die Orchestrierung in Werken aserbaidshanischer Komponisten*. 1992 entfloh Frangis Ali-Sade dem Krieg in ihrem Heimatland und lebte danach in der Türkei, wo sie zwei Jahre lang Klavier und Musiktheorie am Konservatorium in Mersin lehrte. Hier war sie auch in leitender Funktion am Opernhaus tätig. Seit 1999 lebt Frangis Ali-Sade vorwiegend in Deutschland. Ihre Kompositionen wurden bei vielen bedeutenden europäischen Musikfestivals aufgeführt. 1999 war sie als erste Frau „Composer in residence“ bei den internationalen Musikfestwochen Luzern. Im November 2000 erhielt sie den Ehrentitel „Volkskünstlerin der Republik Aserbaidshan“. Sie komponierte – vielfach als Auftragswerke – eine Anzahl großer Orchesterwerke, darunter sieben Sinfonien, sowie Chorwerke, Kammermusik und Vokalwerke. In ihren Kompositionen verbindet sie auf neuartige reizvolle Weise östlich modales Denken (Mugam-Systeme) mit den Kompositionsstilen westlicher Gegenwartsmusik.

### **Irinel Anghel,**

am 14. Mai 1969 in Bukarest geboren, studierte an der Universitata Nazionale de Musica Bucuresti Komposition (bei Octavian Nemescu) und Musikgeschichte; sie promovierte 2003 im Fach Komposition zum Dr. phil. Irinel Anghel ist Herausgeberin der Zeitschrift „MUZICA“ und Gründerin des Ensembles PRO CONTEMPORANIA. 2003 war sie stellvertretende Direktorin der Internationalen Woche für zeitgenössische Musik in Bukarest. Ihr Werkverzeichnis beinhaltet über 40 teilweise höchst experimentelle Kompositionen,

darunter Orchesterwerke und Kammermusik. Ihre Werke wurden bisher in verschiedenen Ländern aufgeführt und im Rundfunk übertragen. Die Komponistin erhielt zahlreiche Preise und Auszeichnungen. Sie ist Autorin des Buches „*Orientierungen, Richtungen und Strömungen in der rumänischen Musik in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts.*“

### **Anna Amalia, Prinzessin von Preußen**

Die jüngste Schwester von Wilhelmine von Bayreuth und Friedrich dem Großen wurde am 9. November 1723 geboren. Sie spielte mehrere Instrumente und hatte eine besondere Vorliebe für die Tasteninstrumente. Ihre musikalische Ausbildung erhielt sie bei dem Bach-Schüler Johann Philipp Kirnberger, der sie im Kontrapunkt und strengen Satz unterrichtete. Kirnberger veröffentlichte eine ihrer Kompositionen als ein besonders gelungenes Beispiel in seinem Werk *Die Kunst des reinen Satzes*. Die Prinzessin hatte einen maßgeblichen Einfluss auf das Berliner Musikleben sowohl durch ihre zahlreichen musikalische Soireen, wie auch vor allem aber durch die bedeutende Sammlung von Musikwerken der Vergangenheit. Die berühmte Amalienbibliothek in Berlin, um 1735 von Kirnberger im Auftrag der Prinzessin zusammengestellt, war damals die einzige Forschungsstätte für die Pflege alter Musik. Von besonderer Bedeutung war die Sammlung von Manuskripten und Editionen der Werke Johann Sebastian Bachs, die in hohem Maße ausschlaggebend war für die Wiederentdeckung des Bachschen Werkes. Anna Amalia von Preußen komponierte außer einigen Märschen für Orchester verschiedene Kammermusik- und Vokalwerke. Sie starb am 30. März 1787.

### **May Frances Aufderheide**

Biografie bei „*Red Peppers – die Ragtime-Frauen*“, Seite 122.

### **Josephine Aurnhammer**

wurde 1758 in Wien geboren und erhielt ab 1778 Musikunterricht bei Georg Friedrich Richter, Leopold Anton Kozeluch und ab 1782 bei Wolfgang Amadeus Mozart, zu dessen Meisterschülerin sie avancierte. Sie half ihm bei der Drucklegung mehrerer seiner Werke wie beispielsweise bei den 1782 entstandenen sechs Violin-Sonaten. Mozart widmete ihr die Druckausgabe. Verbürgt sind auch mehrere gemeinsame pianistische Auftritte im Jahr 1782. Ab 1785 konzertierte Josephine Aurnhammer regelmäßig in Wien u.a. im Burgtheater und Kärntnertheater. Nach ihrer Heirat mit Johann Bessenig trat sie weiterhin als Pianistin unter ihrem Mädchennamen auf. Ab 1788 widmete sie sich mehr und mehr der Komposition und veröffentlichte 1792 die *6 Variationen auf die Aria Der Vogelfänger bin ich ja* von Mozart. Sie komponierte vor allem Klavierwerke, die gedruckt und mehrfach rezensiert wurden. Neben der Werkbesprechung wurde in den Rezensionen jedoch immer wieder angemahnt, dass es einer – zumal verheirateten Frau – nicht anstünde, derart an die Öffentlichkeit zu treten. Josephine Aurnhammer starb im Jahr 1820 in Wien.

### **Ana-Maria Avram**

wurde 1961 in Bukarest geboren. Sie begann ihr Kompositionsstudium an der Universitatea Nazionale de Musica Bucuresti bei Dan Constantinescu und Stefan Niculescu. Ein Stipendium ermöglichte ihr ein weiteres Studium an der Pariser Sorbonne. Sie studierte außer

Komposition auch Musikwissenschaft und Klavier. 1992 publizierte sie mit dem Musikwissenschaftler Harry Halbreich den Interview-Band *Roumanie, terre du neuvième ciel*. 1994 gründete Ana-Maria Avram die *Comunitata Romana Electroacustica si de Muzica Asistata de Computer* (CREMAC), deren Präsidentin sie ist. Im gleichen Jahr gewann sie den großen Preis für Komposition der rumänischen Akademie. Gemeinsam mit dem Komponisten Iancu Dumitrescu leitet sie in Bukarest das Hyperion-Ensemble und organisiert hier Festivals für neue Musik. 2002 gründete Avram mit Iancu Dumitrescu die *Acousmania*, ein internationales Festival für elektronische Musik und Computermusik und 2003 das Internationale Festival für Spektralmusik *Musica Nova* in Ploiesti, Bukarest und Sinaia. Die mehr als 70 Werke von Ana-Maria Avram werden in vielen Ländern aufgeführt.

### **Heidi Baader-Nobs**

wurde 1940 in Delémont (Schweiz) geboren, wo sie zunächst an der dortigen l'Ecole Normale Geigenunterricht bekam. Später studierte sie Musiktheorie und Komposition am Basler Konservatorium bei Robert Suter und Jacques Wildberger. Nachdem sie sich über fast zehn Jahre ausschließlich ihrer Familie gewidmet hatte, nahm sie, ermutigt durch Freunde und Kollegen, ihre Kompositionstätigkeit wieder auf. Beeinflusst von den Kompositionen und theoretischen Ansätzen von Pierre Boulez und Iannis Xenakis hatte sie in ihren ersten Arbeiten hauptsächlich die serielle Kompositionstechnik und die Zwölftontechnik verwendet, die in dieser Zeit gebräuchlich waren. In ihren späteren Kompositionen, die atonal und absolut „aserial“ sind, ist es vor allem die grafische Form, welche die Stücke charakterisiert. Heidi Baader-Nobs komponierte bisher vor allem kammermusikalische Werke für verschiedene Besetzungen.

### **Grażyna Bacewicz,**

am 5. Februar 1909 in Łódź geboren, war Komponistin, Geigerin, Pianistin, Pädagogin und Schriftstellerin. Ersten Klavier- und Violinunterricht erhielt sie von ihrem Vater und erste Kompositionen schrieb sie im Alter von dreizehn Jahren. Ab 1928 studierte sie an der Musikakademie in Warschau Violine, Klavier und Komposition (bei Kazimierz Sikorski) und außerdem Philosophie an der Warschauer Universität. Anfang der 1930er Jahre ging sie nach Paris, um hier Komposition bei Nadia Boulanger und Violine bei André Touret und Carl Flesch zu studieren. In den Jahren 1934/1935 und nach 1945 unterrichtete Bacewicz am Konservatorium in Łódź, danach lebte sie in Warschau und lehrte hier am Konservatorium Komposition. Als gefeierte Violinvirtuosin gab sie Konzerte in ganz Europa und gewann zahlreiche bedeutende Wettbewerbe. Sie war Jurorin bei internationalen Wettbewerben und stellvertretende Vorsitzende des polnischen Komponistenverbandes. Ab Mitte der 1950er Jahre gab sie das Konzertieren auf und widmete sich ausschließlich der Komposition. Es entstanden insgesamt mehr als 200 Werke: Sechs Sinfonien, mehrere Instrumentalkonzerte, darunter sieben Violinkonzerte, drei Ballette, eine Funkoper, eine Kantate, Lieder, sieben Streichquartette und weitere Kammermusikwerke. Die meisten Kompositionen wurden zu ihrer Zeit in vielen Ländern mit großem Erfolg aufgeführt und erhielten höchste Auszeichnungen. Nach ihrem Tode am 17. Januar 1969 geriet Bacewicz mehr und mehr in Vergessenheit, ein Schicksal, dass sie mit vielen anderen Komponistinnen teilt. In ihrem Heimatland

Polen wird sie jedoch bis heute als eine der wichtigsten Komponistinnen und bedeutendste Vertreterin der neuen polnischen Musik angesehen. Hier kommen ihre Werke zur Aufführung und finden Eingang in CD-Produktionen. Der Pianist Wladyslaw Szpilman (auch bekannt durch Roman Polanskis Film „Der Pianist“) hat Werke von Bacewicz oft aufgeführt, darunter die beiden Klavierquintette mit dem von ihm gegründeten Warschauer Klavierquintett. Das 2. Klavierquintett von Bacewicz spielte er mit dem Ensemble auf CD ein.

### **Jana Bařinková**

wurde als Jana Dolezelová 1981 in Tschechien geboren. Sie studierte bei Frantisek Emmert Komposition an der Janáček-Akademie in Brno und absolvierte Meisterkurse für Komposition bei Jeff Beer, Felix Baumann, Mark Pekarsky, Ivo Medek, Martin Smolka und Tomas Ondrusek. 2004 gewann sie den dritten Preis für ihr Werk *Musik für Streicher und Percussion* beim nationalen Wettbewerb der jungen Komponistengeneration. Sie komponierte bisher Vokal- und Kammermusikwerke. Jana Bařinková ist Mitglied der Komponistinnengruppe HUDBABY.

### **Carmen Petra Basacopol**

wurde 1926 in Sibiu (Hermannstadt) geboren. Sie absolvierte von 1945 bis 1949 ein Philosophiestudium in Bukarest und studierte anschließend bis 1956 Komposition an der Universitata Nazionale de Musica Bucuresti. An der Pariser Sorbonne promovierte sie 1976 zum Dr. phil. im Fach Musikgeschichte. Ab 1962 unterrichtete sie Harmonielehre, Kontrapunkt und Formenkunde an der Hochschule für Musik in Bukarest. Ihr kompositorisches Œuvre beinhaltet mehr als 80 Werke, darunter Ballettmusiken, Opern, Sinfonien, Vokal- und Kammermusik. Die Komponistin erhielt mehrere Auszeichnungen und Kompositionspreise, darunter 1980 den Kompositionspreis George Enescu der rumänischen Akademie sowie verschiedene Preise der Union of Composers and Musicologists in Rumänien.

### **Carola Bauckholt**

wurde 1959 in Krefeld geboren. Sie studierte Komposition an der Kölner Musikhochschule bei Mauricio Kagel, dessen Assistentin sie 1981 wurde. Sie ist Mitbegründerin des Thürmchen Verlages und des Thürmchen Ensembles. Ihr Werkverzeichnis beinhaltet sowohl Orchesterwerke wie auch Kammermusik, Vokalwerke und Werke für Musiktheater. Carola Bauckholt erhielt verschiedene Preise und Stipendien, wie zum Beispiel den Preis des Dresdner Wettbewerbs Carl Maria von Weber, den Förderpreis des Gedok-Wettbewerbs, ein Stipendium der Stiftung Kunst und Kultur Nordrhein-Westfalen und des Künstlerhofes Schreyahn sowie ein Stipendium der Stadt Köln.

### **Beatriz de Dia**

Die Komponistin und Dichterin comtesse Beatriz de Dia lebte von 1160 bis circa 1212 in Südfrankreich und stammte aus einer aristokratischen Familie. Sie war die Ehefrau von Guillem von Poitiers und die Geliebte des bekannten Troubadours Raimbau d'Orange. Beatriz de Dia gilt als die älteste provenzalische Minnesängerin des Mittelalters. Von den fünf ihr zugeschriebenen Gedichten ist nur eines als Lied erhalten, die Ballade *A chantar m'er de so qu'ieu no volria*, die von ihrer großen Liebe zu Raimbau d'Orange erzählt. Von den insgesamt circa

dreißig Troubadourhandschriften sind nur wenige mit Melodien überliefert worden, da diese in der Regel lediglich mündlich weitergegeben wurden. Die Texte hingegen wurden wegen ihrer Länge und formalen Besonderheit meist schriftlich festgehalten.

### **Heike Beckmann,**

1959 geboren und in Köln lebend, absolvierte an der Universität Siegen ein Geschichts-, Theologie- und Musikstudium, bevor sie an der Robert-Schumann Hochschule für Musik in Düsseldorf Klavier und Saxophon studierte. Nach dem Abschluss des „klassischen Studiums“ wechselte sie zur Musikhochschule Köln und studierte Jazzklavier. Ein weiteres Kompositions- und Arrangement-Studium führte sie zu William Motzing nach Los Angeles sowie zu Jerry van Rooyen und Peter Herbolzheimer. Sie erhielt zahlreiche Aufträge für Filme, Musicals und Kompositionen. Heike Beckmann war 1991 Dozentin für Komposition, Improvisation und Klavier an der Universität Oldenburg und von 1992 bis 1997 musikalische Leiterin des „Kom(m)dchen“ in Düsseldorf. (Weitere Infos unter [www.heikebeckmann.com](http://www.heikebeckmann.com))

### **Sylvie Bodorov,**

1954 geboren, studierte Komposition an der Janek-Akademie in Brno und an der Musikakademie in Prag. Sie setzte ihre Studien fort in Gdansk und in Siena (bei Franco Donatoni an der Akademie Chigiana). Ab 1987 nahm sie regelmäßig teil an den Kompositionskursen bei Ton de Leuw in Amsterdam. Sie unterrichtete an der Janek-Akademie in Brno und in den 1990er Jahren in Cincinnati/Ohio, wo sie in den Jahren 1994–96 Composer in Residence war. Seit den 1980er Jahren werden ihre Werke in vielen Kontinenten aufgeführt. Sylvie Bodorov wurde mit mehreren internationalen Preisen ausgezeichnet und erhielt Kompositionsaufträge von renommierten Ensembles und Institutionen. Ihr *Concerto di fiori* für Violine und Streicher wurde 1997 beim Prager Frühling ausgezeichnet. Mit den Komponisten Otmar Macha, Lubos Fiser und Zdenek Lukas gehört Sylvie Bodorov der Gruppe QUATTRO an. Manche ihrer Werke spiegeln ihre Liebe zu Bach wie auch ihr Interesse für osteuropäische Rhythmen und für Zigeunermusik.

### **Grace M. Bolen**

Biografie bei „Red Peppers – die Ragtime-Frauen“, Seite 123.

### **Anne Boleyn,**

die zweite Ehefrau des englischen Königs Heinrich VIII., lebte von ca. 1507 bis 1536. In ihrer Jugend erhielt sie am französischen Hof eine Ausbildung in Gesang und Laute, und am Hofe der Tudors setzte sie sich dafür ein, dass hier musikalisches Repertoire vom europäischen Kontinent aufgeführt wurde. Wenn auch ihre kompositorischen Fähigkeiten von manchen angezweifelt werden, so belegen doch verschiedene englische Lieder und ein Manuskript, dass sie aus ihrer Feder stammen. Der Ursprung der weltbekannten Melodie *Greensleeves* ist bis heute nicht geklärt. In einer weit verbreiteten Legende wird Heinrich VIII. als Urheber genannt, der die Melodie für Anne Boleyn geschrieben habe. Wahrscheinlicher ist jedoch, dass *Greensleeves* aus der Feder von Anne Boleyn stammt, auch weil sie es war, die eine Musikausbildung erhalten hatte.

### **Anna Bon di Venezia**

Die Komponistin und Sängerin wurde um 1740 in Venedig geboren. Die Mutter war Sopranistin, der Vater Opernimpresario, „Theatralmaler“ und Lehrer für Baukunst. Vermutlich erhielt Anna Bon im berühmten „Ospedale della Pietà“ in Venedig ihre musikalische Ausbildung. Ihre Eltern wirkten als Musiker ab 1756 am Bayreuther Markgrafenhof. Hier wurde Anna Bon der Titel einer „Virtuosa di musica di camera“ verliehen. 1756 erschien bei Balthasar Schmidt in Nürnberg die *VI Sonate da Camera per il Flauto Traversiere e Violoncello o Cembalo* als Opus I der Sechzehnjährigen. Ihr Opus II, die *Sei Sonate per il Cembalo*, folgte 1757 und Opus III, die *Sei Divertimenti a Due Flauti e Basso*, wurde 1759 herausgegeben. Mit ihren Eltern wurde Anna Bon zu Gastspielen an verschiedene Fürstenhöfen eingeladen, so auch 1762 an den Hof des Fürsten von Esterhazy in Eisenstadt. Der dort ebenfalls engagierte Kapellmeister Joseph Haydn schrieb für die Bon-Truppe sein erstes italienisches Intermezzo. Berichten zufolge heiratete Anna Bon 1767 den Hofsänger Mongeri und zog mit ihm nach Hildburghausen in Thüringen. Danach verliert sich die Spur der Komponistin, so dass ihr Sterbedatum unbekannt ist. Offensichtlich erhielt Anna Bon di Venezia eine gute Ausbildung in den traditionellen barocken Kompositionstechniken. Vor allem die Generalbass-Stimmen zeugen in ihrer Strenge von alten Prinzipien, während die sehr kantablen Oberstimmen schon Elemente des spielerischen Rokoko-Stils aufweisen.

### **Lili Boulanger**

wurde am 21. August 1893 in Paris geboren. Sie war eine der großen kompositorischen Begabungen im Frankreich des beginnenden 20. Jahrhunderts. In ihrem kurzen, von schwerer Krankheit gezeichneten Leben komponierte sie Werke von unerhörter Schönheit und Eindringlichkeit. Schon im Alter von fünf Jahren begleitete sie ihre um sechs Jahre ältere Schwester Nadia zum Harmonielehreunterricht am Pariser Conservatoire. Mit acht Jahren debütierte sie als Geigerin, mit elf als Pianistin und mit sechzehn Jahren entschloss sie sich, Komponistin zu werden. Lili Boulanger arbeitete mit großer Gewissenhaftigkeit, mit Willenskraft und Leidenschaft zunächst mit ihrer Schwester Nadia, dann mit Georges Caussade und Paul Vidal. 1912 schrieb sie sich im Pariser Conservatoire ein mit dem Ziel, zum berühmten Komponistenwettbewerb „Prix de Rome“ zugelassen zu werden. 1913, im Alter von neunzehn Jahren, gewann sie den 1<sup>er</sup> Prix de Rome als erste Komponistin in der Geschichte dieses Preises mit der Kantate *Faust et Hélène*. Ihre Werke wurden danach beim Verlag Ricordi verlegt und zum großen Teil auch aufgeführt. Lili Boulanger komponierte Psalmen, Kammermusik für verschiedene Besetzungen, Klaviermusik, den Liedzyklus *Clairières dans le ciel*, Lieder, Chorwerke, eine Oper nach Maeterlincks *Princesse Maleine*, die vermutlich Fragment geblieben ist. Die Komponistin starb am 16. März 1918 im Alter von vierundzwanzig Jahren.

### **Francesca Caccini**

wurde 1587 in Florenz als Tochter der Hofsängerin Lucia und des Komponisten Giulio Caccini geboren. Ihr Vater unterrichtete sie in den Fächern Komposition und Gesang, daneben erlernte sie auch das Lauten- und Cembalospiel. Nach einer nicht akzeptierten „Abwerbung“ durch den französischen Hof erhielt Francesca Caccini am Hofe Ferdinands I. in Florenz eine feste Anstellung als Sängerin und Komponistin. 1607 wurde hier ihre erste Oper

*La Stiava* aufgeführt. Es folgten bis 1625 fünf weitere Opern, deren Partituren bis auf die von *La liberazione di Ruggiero da Isola d'Alcina* als verschollen gelten: *Il passatempo* (1614); *Il ballo delle Zigane* (1615); *La fiera* (1619); *Il martirio di S. Agata* (1622). Die Oper *La liberazione di Ruggiero da Isola d'Alcina* wurde 1625 am Hof in Florenz mit großem Erfolg aufgeführt. Als Opernsängerin war Caccini über die Grenzen Italiens hinaus berühmt. Musikhistorisch gehört die Komponistin in den Kreis der Florentiner Camerata, in der man sich mit der griechischen Tragödie beschäftigte. Man war bestrebt, den verloren gegangenen Stil des Solo-Gesanges wieder einzuführen, und die Musik sollte die Affekte der Sprache ausdrücken. Ganz entscheidend war die Einführung der Generalbassnotation. Francesca Caccini komponierte außer Opern auch Ballette sowie zahlreiche Instrumental- und Vokalwerke. Leider sind viele der Werke verschollen. Nachdem ihre Karriere als Hof Sängerin beendet war, verarmte sie und niemand nahm mehr Notiz von ihr. Die Komponistin starb 1640.

### **Carmen Maria Cârneci,**

1957 in Rumänien geboren, absolvierte ein Kompositions- und Dirigierstudium (Komposition bei Dan Constantinescu, Aurel Stroe, Stefan Niculescu) an der Universitãta Nazionale de Musica Bucuresti. Nach dem Studium arbeitete sie mit verschiedenen rumänischen Orchestern als Dirigentin. Mit einem DAAD-Stipendium kam sie 1985 nach Deutschland und setzte in Freiburg/Br. ihr Kompositions- und Dirigierstudium bei Klaus Huber und Francis Travis fort. Sie nahm an verschiedenen Kursen u.a. bei Pierre Boulez und Peter Eötvös teil und erhielt mehrere Stipendien und Auszeichnungen für ihre Kompositionen und Dirigate. Carmen Cârneci begann 1989 ihre Karriere als Dirigentin in Freiburg mit dem Ensemble „Coloratura“ und dem Akademischen Orchester. Später arbeitete sie auch mit dem „ensemble für neue musik Zürich“, dem „Heidelberger Festival Ensemble“, der „profectio initiative freiburg“ u.a. 1996 dirigierte sie am „Neuen Theater für Musik“ in Bonn die Uraufführung ihrer Kammeroper *Giacometti*. Sie pendelte dann zwischen Freiburg und Bukarest und versuchte in ihre Werke Charakteristika der westeuropäischen und rumänischen Musik gleichermaßen zu integrieren. 2005 rief Cârneci das Bukarester Ensemble „devotioModena“ ins Leben und übernahm für zwei Jahre die künstlerische Leitung des internationalen Festivals „Woche der zeitgenössischen Musik“ Bukarest. Carmen Maria Cârneci lebt und arbeitet derzeit als freischaffende Komponistin und Dirigentin in Freiburg und in Bukarest, wo sie auch den Verlag „Editura Muzicala“ leitet.

### **Zoja Černovská**

wurde 1960 in Jihlava/Tschechien geboren. Sie studierte zunächst am Konservatorium und von 1980–1986 an der Janáček-Akademie in Brno bei Frantisek Emmert. Thema ihrer Diplomarbeit waren die Klaviersonaten und *Musica in honorem Marina Zwetajewa* für Violoncello und großes Orchester von Luboš Fišer. Zoja Černovská war dreimal Stipendiatin des Tschechischen Musikfonds und gewann mehrere Preise und Auszeichnungen bei verschiedenen nationalen und internationalen Wettbewerben, darunter beim Tribune Internationale des Compositeurs Unesco, Paris (1999). Die Komponistin lebt seit 1987 in Prag und unterrichtet hier seit 1991 Musiktheorie und Komposition am J.-Ježek-Konservatorium. Sie komponierte außer Kammermusikwerken eine Kammeroper und Orchesterwerke.

### **Rebecca Clarke**

wurde am 27. August 1886 in Harrow, einem Londoner Vorort, geboren und wuchs in einem musikalisch geprägten Elternhaus deutsch-amerikanischer Abstammung auf. Mit acht Jahren erhielt sie Violinunterricht, und mit sechzehn begann sie ihr Violin- und Kompositionsstudium an der Royal Academy of Music in London. Hier wurde sie als erste Frau in die Kompositionsklasse von Charles Villiers Stanford aufgenommen. Auf dessen Rat hin wechselte sie das Instrument und studierte nun Viola bei Lionel Tertis. Als hochbegabte Bratschistin verdiente Rebecca Clarke fortan ihren Lebensunterhalt und wurde als eine der ersten Frauen festes Mitglied im Queens Hall Orchestra unter der Leitung von Henry Wood. Außerdem war sie Mitglied verschiedener Frauen-Kammermusikgruppen, einer speziellen Modeerscheinung dieser Zeit. 1916 besuchte Clarke erstmals die USA, wo sie zunehmend Anerkennung als Komponistin und Solistin erhielt. Manche ihrer Werke wurden unter dem männlichen Pseudonym Anthony Trent aufgeführt. 1919 gewann sie als Komponistin mit der *Sonate für Viola und Klavier* den zweiten Preis beim Berkshire Kammermusikfestival in Pittsfield (USA). Als gefeierte Solistin und im Besitze einer Grancino-Viola ging Rebecca Clarke mit der Cellistin May Mukle auf Welttournee. Als Kammermusikpartnerin konzertierte sie u.a. mit Casals, Rubinstein, Thibaud, Heifetz, Schnabel und Szigeti. 1944 heiratete Rebecca Clarke ihren langjährigen Kollegen und Freund, den Pianisten und Komponisten James Friskin und lebte mit ihm in New York. Hier unterrichtete sie, machte Kammermusiksendungen für den Rundfunk und hielt Vorträge. Ihr kompositorisches Œuvre beinhaltet insgesamt 58 Lieder und 24 Instrumental- und Kammermusikwerke. Die Komponistin starb am 13. Oktober 1979.

### **Dora Cojocaru,**

wurde 1963 in Baia-Mare, einem kleinen Städtchen in den Karpaten, geboren. Sie studierte an der Musikakademie von Cluj-Napoca und erwarb dort 1986 Diplome in den Fächern Komposition, Pädagogik und Klavier. Ein weiteres Kompositionsstudium absolvierte sie in Köln bei Johannes G. Fritsch. 1997 promovierte sie im Fach Musikgeschichte mit einer Arbeit über György Ligeti, die 1999 veröffentlicht und in Rumänien mit einem Literaturpreis ausgezeichnet wurde. Dora Cojocaru war Mitarbeiterin beim WDR 5 in Köln und bis 2001 Dozentin für Komposition an der Musikakademie Gheorghe Dima in Cluj. Die Komponistin wurde mit mehreren Preisen ausgezeichnet, darunter Canada Council of the Arts, Heinrich-Böll-Stiftung, Paul Sacher, Gaudeamus. Dora Cojocaru repräsentiert eine junge Gruppe rumänischer Komponistinnen und Komponisten, die unbeachtete Methoden der Avantgarde wiederentdeckt haben und weiter entwickeln. Sie verbindet die Traditionen rumänischer Musik mit Kompositionstechniken neuer westlicher Musik und schafft damit einen eigenen Stil. Ihr umfangreiches Werkverzeichnis enthält Orchesterwerke und Kammermusik für verschiedene Besetzungen. Die Komponistin lebt seit 2002 in Montreal, wo sie an der McGill University unterrichtet.

### **Irene Cozad**

Biografie bei „Red Peppers – die Ragtime-Frauen“, Seite 123.

### **Ruth Crawford**

wurde am 3. Juli 1901 in East Liverpool (Ohio) geboren. Nach frühem Klavierunterricht besuchte sie die „School of Music“ in Jacksonville und studierte ab 1921 am American Conservatory in Chicago. Früh schon schloss sie sich dem Kreis der experimentierfreudigen „Ultramodernists“ um Henry Cowell an, bei dem sie einige Zeit studierte, und der sich sehr für Aufführungen und die Veröffentlichung ihrer Werke einsetzte. 1929 zog sie nach New York und wurde Schülerin von Cowells Lehrer Charles Seeger, den sie später heiratete. Der Unterricht bei ihm beinhaltete auch die Beschäftigung mit Schönbergs Zwölftonsystem, das sie – wie auch Seeger – zwar faszinierend, aber zu starr in der Anwendung fand. 1930 erhielt Crawford als erste Komponistin für ein Jahr das begehrte Guggenheim Fellowship, welches ihr einen Studienaufenthalt in Paris, Berlin, München, Wien und Budapest einbrachte. Diese Zeit war für ihre kompositorische Entwicklung von weitreichender Bedeutung, vor allem durch die Begegnungen und den Austausch mit Béla Bartók, Alban Berg und Maurice Ravel. Nach New York zurückgekehrt, erlebte sie hier die Weltwirtschaftskrise, von der auch das Musikleben in großem Maße betroffen war. In der neu gegründeten „Composers Collective“ (u.a. mit Cowell, Seeger, Crawford) diskutierte man auch darüber, ob und wie man avancierte Komposition und soziale Wirksamkeit verknüpfen könne. Als Mutter von vier Kindern trug Ruth Crawford zum Familienunterhalt bei durch Musikunterricht für Kinder. Gemeinsam mit ihrem Mann transkribierte, arrangierte und edierte sie über tausend amerikanische Volkslieder. Zum eigenen Komponieren fehlte ihr für viele Jahre die Zeit. 1952 gewann sie den ersten Preis der „National Association for American Composers and Conductors“ für ihr letztes Werk, die *Suite for Wind Quintet*. Ruth Crawford starb am 20. November 1953 an einem Krebsleiden. Ihr kompositorisches Œuvre umfasst zwei Werke für Kammerorchester, Chormusik, viele Klavierwerke, Lieder und Werke für verschiedene kammermusikalische Besetzungen.

### **Diana Danciu-Gheorghiu**

wurde 1979 in Bukarest geboren. Sie studierte Komposition an der Universitata Nazionale de Musica Bucuresti bei Octavian Nemescu (Master of Arts in Komposition 2003) und war 2003 Stipendiatin für Komposition beim Festival junger Künstler in Bayreuth. Diana Danciu-Gheorghiu ist an mehreren Projekten beteiligt, wie z.B. an den Tagen für Neue Musik in Breaza, Rumänien; sie gibt Klavierabende in verschiedenen Städten Rumäniens. Unter ihren Kompositionen, die zum Teil schon mit Preisen ausgezeichnet wurden, finden sich einige Orchesterwerke, ein Streichquartett, Kammermusikwerke für verschiedene Besetzungen und Filmmusik.

### **Maria Margarete Danzi**

wurde 1768 als Maria Margarete Marchand in Frankfurt/Main geboren. Schon früh wirkte sie in Nebenrollen des Mannheimer Hoftheaters mit. In den Jahren 1782 bis 1784 war sie „Kostzögling“ bei Leopold Mozart. In dieser Zeit übernahm sie eine Partie in einer Oper von Luigi Gatti. 1786 debütierte sie als Hof­sängerin am Münchner Hoftheater, wo sie ab 1796 zur gefeierten Primadonna wurde. 1790 heiratete die Sängerin den Komponisten und Dirigenten Franz Danzi und bereiste mit ihm und der Theatertruppe Guardasonis Deutschland, Österreich und Italien. Vor allem in den Hauptrollen der Mozartopern feierte sie triumphale

Erfolge. Mit Kammermusik- und Klavierwerken machte Maria Margarete Danzi sich auch als Komponistin einen Namen. Sie starb 1800 im Alter von nur 32 Jahren in München an den Folgen eines schweren Lungenleidens.

### **Annette Degenhardt**

Die Gitarristin und Komponistin wurde 1965 in Mainz geboren und studierte an der Hochschule für Musik und darstellende Kunst in Frankfurt Gitarre. Sie verbindet in ihrer Musik vielfältige Elemente internationaler Volksmusik zu persönlichen meist lyrisch-melancholischen Klangbildern. Viele CD-Aufnahmen geben ihre Musik wieder.

### **Georgina Derbez**

geboren am 13. Juli 1968 in Mexiko City, studierte Klavier bei Ana Maria Tradatti und Komposition bei Arturo Marquez und Ana Lara. Sie erhielt mehrfach ein Stipendium der Systema Creator in Mexiko. Georgina Derbez unterrichtet Komposition am National Centre of the Arts in Mexico City und ist Kuratorin des FONCA-Program und Koordinatorin des Festivals Musica y Escena. Ihre Werke werden außer in Mexiko auch in vielen anderen Ländern aufgeführt.

### **Violeta Dinescu**

wurde am 13. Juli 1953 in Bukarest geboren. Sie studierte mit einem George Enescu Stipendium am Bukarester Ciprian Porumbescu Konservatorium Komposition, Klavier und Pädagogik und beendete ihre Ausbildung 1976 mit Auszeichnung. Anschließend studierte sie ein Jahr lang intensiv Komposition bei Myriam Marbe; dieses Jahr bezeichnet sie rückblickend als eine wichtige Zeit ihres Lebens. Seit 1982 lebt Violeta Dinescu in Deutschland. Nach Unterrichtstätigkeiten an der Hochschule für Evangelische Kirchenmusik Heidelberg (1986–1991), an der Hochschule für Musik und Darstellende Kunst Frankfurt (1989–1992) und an der Fachakademie für Evangelische Kirchenmusik Bayreuth (1990–1994) ist sie seit 1996 Professorin für Angewandte Komposition an der Carl von Ossietzky Universität Oldenburg. 1996 initiierte sie hier eine Reihe von Komponisten-Kolloquien. Im Jahr 2000 gründete Violeta Dinescu an der Universität in Oldenburg das Archiv Neue Musik – Schwerpunkt Osteuropa. Häufig leitet sie Kurse an amerikanischen Universitäten sowie an verschiedenen Ausbildungsstätten im In- und Ausland. Für ihre Kompositionen erhielt sie mehrfach Stipendien, Auszeichnungen und Internationale Preise. Das umfangreiche Werkverzeichnis von Violeta Dinescu umfasst Kompositionen verschiedener Gattungen: Musiktheater, Orchesterwerke, Oratorien, Stummfilm-Musik und Kammermusik für die unterschiedlichsten Besetzungen. Viele der Kompositionen sind Auftragswerke. Dinescus Musik wurde in Rundfunkanstalten gesendet und auf CD eingespielt. Zahlreiche Aufführungen gab es bisher in Europa, in den U.S.A. In Kassel wurden im Rahmen der Reihe *Komponistinnen und ihr Werk* häufig Werke von Violeta Dinescu aufgeführt, darunter zweimal der Murnau-Film *Tabu* mit ihrer Musik.

### **Geraldine Dobyms**

Biografie bei „Red Peppers – die Ragtime-Frauen“, Seite 123.

### **Marketa Dvořaková**

Die tschechische Komponistin wurde 1977 geboren. Sie studierte zunächst Komposition und Klavier am Janáček-Konservatorium in Ostrava und anschließend Komposition an der Janáček-Akademie in Brno. Sie ist Mitglied der Gruppe Marijan und der Gruppe HUD-BABY. Marketa Dvořaková war Teilnehmerin bei internationalen Kompositionskursen bei Vinko Globokar, O. Balakauskas, Petr Kotik, Yves Bosseur u.a. Sie wurde mit verschiedenen Preisen ausgezeichnet, wie dem Preis der Leoš Janáček Foundation und dem Preis des Ministry of Education. Sie komponierte eine Oper (Giraffe Opera), Orchesterwerke, Kammermusik und elektronische Werke.

### **Elena Firsova**

wurde am 21. März 1950 in Leningrad geboren und lebte nach 1956 mit ihren Eltern in Moskau. Erste Kompositionsversuche machte sie im Alter von elf Jahren. Von 1966 bis 1970 studierte sie am Moskauer Konservatorium, in den Jahren 1970 bis 1975 waren Alexander Purimov, Yuri Kholopov und Nikolai Rakov ihre Lehrer. Von entscheidender Bedeutung für Firsovas kompositorische Entwicklung waren die Begegnungen mit Edison Denisov und dem Webern-Schüler Philip Herschkowitz. Erste öffentliche Aufführungen ihrer Werke fanden 1979 in Köln, Paris und Venedig statt, also außerhalb der ehemaligen Sowjetunion. Heute werden ihre Kompositionen im In- und Ausland bei Festivals und in Konzerten aufgeführt. 1972 heiratete sie den Komponisten Dmitri Smirnow. Mit ihren beiden Kindern lebt die Familie seit 1991 in England. Elena Firsova war Composer in Residence beim Bard College, USA, beim St. John's College, Cambridge, UK und später bei der Dartington Hall, Devon. Seit 1997 hat sie eine Gastprofessur an der Keele University, UK. Firsovas umfangreiches kompositorisches Œuvre beinhaltet sowohl große Orchesterwerke wie auch Kammermusik für die verschiedensten Besetzungen. Viele der Kompositionen sind von der Poesie des 1938 in stalinistischer Haft umgekommenen Dichters Ossip Mandelstam inspiriert.

### **Lenka Foltynová-Kilič**

wurde 1971 geboren. Sie studierte Komposition an der Janáček Musikadademie in Prag und machte 1997 ihren Abschluss mit einem Orchesterwerk, das von der mährischen Folklore inspiriert ist. Während ihres Studiums wurde sie Mitglied der Komponistinnengruppe HUDBABY, die ihre erste CD *HUDBABY* 2003 herausbrachte. Sie studierte auch Musikwissenschaft an der philosophischen Fakultät der Masaryk Universität in Brno und beendete das Studium mit dem Ph.D.-Diplom mit einer Arbeit über Leben und Werk der russischen Komponistin Galina Ustvolskaya. Nach dem Studium arbeitete sie als Musik-Managerin für Festivals in Brno und Prag und als Musikwissenschaftlerin am Bohuslav Martinů-Institut. Lenka Foltynová-Kilič komponierte auch Musik für das Theater. Seit der Geburt ihrer Tochter arbeitet sie als Musikjournalistin, Musikkritikerin und als freischaffende Komponistin. Aufführungen und Rundfunkeinspielungen ihrer Musik gab es bisher in der Tschechischen Republik, Deutschland, Holland, Canada und den USA. Die Musik von Lenka Foltynová-Kilič folgt keiner bestimmten kompositorischen Richtung; sie ist oftmals inspiriert von der Folklore verschiedener Länder und der Musik ihrer Komponistinnenkolleginnen wie auch von den Interpreten. Momentan arbeitet die Komponistin an einer Kammeroper

über die erste und bedeutendste tschechische Schriftstellerin Božena Němcová. Ihre letzte Komposition, ein Streichquartett, ist inspiriert von Motiven aus dem Leben von Leoš Janáček. Sie widmete es dem Kaprálová-Quartett.

### **Jacqueline Fontyn**

wurde am 27. Dezember 1930 in Antwerpen geboren. Schon als Kind erhielt sie Klavierunterricht bei Ignace Bolotine. Sie studierte Musiktheorie und Komposition bei Marcel Quinet und später bei Max Deutsch in Paris und besuchte die Kapellmeisterklasse von Hans Swarowski in Wien. Von 1963 bis 1970 hatte sie eine Professur für Musiktheorie am Antwerpener Konservatorium und von 1970 bis 1990 war sie Professorin für Komposition am Conservatoire Royal de Bruxelles. Sie wird regelmäßig zu Gastvorträgen und Meisterklassen an Universitäten und Musikhochschulen in der ganzen Welt eingeladen. Farbige Harmonien, instrumentales und rhythmisches Raffinement charakterisieren ihre musikalische Sprache, die sich stets neu definiert. In Kassel ist die Komponistin durch zahlreiche Aufführungen ihrer Werke bekannt. Zum 500-jährigen Bestehen des Staatsorchesters Kassel im Jahr 2001 erhielt sie einen Kompositionsauftrag. Das aus diesem Anlass entstandene Werk *Au fil des siècles* (Im Lauf der Jahrhunderte) wurde in einem Festkonzert am 21. November 2001 in der Kasseler Stadthalle vom Kasseler Orchester uraufgeführt. Zu den zahlreichen Auszeichnungen ihres kompositorischen Schaffens gehören u.a. der Prix Arthur Honegger (Paris), der erstmals seit seinem Bestehen an eine Komponistin vergeben wurde, sowie ein Kompositionsauftrag der Koussevitzky Foundation der Library of Congress (Washington D. C.). Jacqueline Fontyns umfangreiches kompositorisches Œuvre beinhaltet Orchesterwerke, Solokonzerte, Werke für Blasorchester, Vokalwerke und Kammermusik für verschiedene instrumentale Besetzungen.

### **Ilse Fromm-Michaels**

wurde am 30. Dezember 1888 in Hamburg geboren. Als Kind erhielt sie Klavierunterricht und erste Kompositionen entstanden bereits ab ihrem achten Lebensjahr. Im Alter von 13 Jahren wurde sie als Jungstudentin für Klavier an der Königlichen Hochschule für Musik in Berlin aufgenommen. Von 1905 bis 1908 studierte sie am Sternschen Konservatorium bei James Kwast Klavier und bei Hans Pfitzner Komposition. In den Jahren 1911 bis 1913 ergänzte sie ihre Ausbildung bei Fritz Steinbach und Carl Friedberg in Köln. Als Pianistin konzertierte Ilse Fromm mit den bedeutendsten Dirigenten wie Hermann Abendroth, Wilhelm Furtwängler, Eugen Jochum und Otto Klemperer. Ihr Repertoire umfasste vor allem die Musik ihrer Zeitgenossen: Schönberg, Berg, Webern, Bartók, Kodály, Busoni, Reger u.a. Durch die Ehe mit dem jüdischen Richter Dr. Walter Michaels wurde sie nach 1933 aufgrund der „Nürnberger Gesetze“ vom öffentlichen Konzertleben ausgeschlossen, und ihre Kompositionen durften nicht mehr aufgeführt werden. Die in dieser Zeit der „inneren Emigration“ entstandenen Werke zeigen entsprechend ernste und zur Schwermut neigende Charakterzüge. Nach den Belastungen der Kriegszeit und dem Tod ihres Mannes im Jahre 1946 waren ihr große solistische Auftritte nicht mehr möglich. Sie beschränkte sich auf kammermusikalische Aufgaben, bei denen meist auch ihr Sohn, der Klarinettenist Jost Michaels, mitwirkte. Sie erhielt eine Professur an der Hamburger Musikhochschule und wurde als erste Frau in die

„Freie Akademie der Künste“ in Hamburg berufen. Für ihre Werke wurde Ilse Fromm-Michaels mit mehreren Preisen ausgezeichnet. Seit 1973 lebte sie bei der Familie ihres Sohnes in Detmold. Dort starb sie am 22. Januar 1986. Ihr kompositorisches Œuvre beinhaltet außer einer Sinfonie verschiedene Kammermusikwerke, Lieder und vor allem Klavierwerke.

### **Natalia Gaviola**

wurde 1969 in Resistencia (Argentinien) geboren. Sie studierte Musik an der Universidad Nacional del Litoral in Santa Fe. Gleichzeitig nahm sie Privatunterricht (Komposition und Analyse) bei Jorge Horst in Rosario. Von 1994 bis 1997 folgte ein Magisterstudium in Komposition an der McGill University (Montreal) bei Brian Cherney, und von 1999 bis 2001 absolvierte sie ein Aufbaustudium bei Mathias Spahlinger an der Freiburger Musikhochschule als Stipendiatin des DAAD. Natalia Gaviola schrieb Auftragswerke für das Festival Neue Musik Rümlingen/Basel (2001), die Internationalen Ferienkurse für Neue Musik Darmstadt (2002), den WDR Köln (2003), die Wittener Musik Tage (2004) und den SWR (Orchesterwerk, UA Stuttgart 2005). Die Komponistin lebt in Freiburg.

### **Petra Gavlasová**

wurde 1976 in Ostrava geboren. Sie studierte von 1990 bis 1996 Klavier und Komposition am Janáček-Konservatorium in Ostrava und im Anschluss daran von 1996 bis 2002 Komposition bei Milan Slavický an der Musik-Akademie (HAMU) in Prag. Während ihrer Studienzeit erhielt sie ein dreimonatiges Stipendium für Komposition bei Daan Manneke am Konservatorium in Amsterdam und nach dem Abschluss ihres Studiums an der HAMU Prag erhielt sie ein weiteres Kompositions-Stipendium für einen einjährigen Studienaufenthalt an der Hochschule für Kunst, Medien und Technik in Hilversum. Hier befasste sie sich vor allem mit der elektronischen Musik. Für ihre Kompositionen erhielt Gavlasová mehrere Auszeichnungen und Preise. Sie komponiert sowohl Orchesterwerke wie auch Kammermusikwerke, darunter auch solche mit Einbeziehung von Elektronik. Gavlasová war als Komponistin mitbeteiligt am Soundtrack für den preisgekrönten Dokumentarfilm *Lost Holiday* (Regie Lucie Králová, 2007). Mit der Geigerin Lenka Zupková und Hana Zelezna arbeitete sie zusammen an dem Multimedia-Projekt *Orlando* (2007), einer elektroakustischen Komposition, die auf Virginia Woolfs gleichnamiger Novelle basiert und ebenso an *657 Sekunden* (2008), einer Musik für Video-Kunst. Petra Gavlasová ist Mitglied der Komponistinnen-Gruppe HUDBABY, die bisher mehrere Gruppenprojekte realisierte.

### **Ada Gentile,**

1947 in Avezzano geboren, schloss ihre Ausbildung am Konservatorium S. Cecilia in Rom in den Jahren 1971 (Klavier) und 1974 (Komposition) ab. Sie vervollständigte anschließend ihr Studium bei Goffredo Petrassi. In den folgenden Jahren gewann sie verschiedene internationale Kompositionswettbewerbe wie Gaudeamus, I.S.C.M. Budapest und I.S.C.M. Essen. 1992 erhielt sie von dem deutschen Komponisten Hans Werner Henze einen Kompositionsauftrag für die Münchener Biennale 1994. Sie entschied sich für die Bearbeitung von Francesca Caccinis Oper *La liberazione di Ruggiero dall' isola d'Alcina*“ aus dem Jahre 1625. Gentiles Werke wurden in der ganzen Welt aufgeführt, an Orten wie dem Centre Pompidou

in Paris, der New Yorker Carnegie Hall, dem Mozarteum in Salzburg und dem Concertgebouw in Amsterdam. Ihr Schaffen umfasst Solo-, Kammermusik-, Orchester- und Musiktheaterwerke. Lehraufträge führten sie in die USA, China und mehrere europäische Länder. Die Komponistin unterrichtet am Konservatorium S. Cecilia in Rom.

### **Imogene Giles**

Biografie bei „Red Peppers – die Ragtime-Frauen“, Seite 124.

### **Ruth Gipps**

Die englische Komponistin Ruth Gipps (1921–1999) war eine der vielseitigsten Persönlichkeiten im britischen Musikleben. Als Tochter einer Klavierlehrerin spielte sie schon als Kind Klavier, und ihre erste gedruckte Komposition stammt aus der Zeit als sie acht Jahre alt war. Ihre Kompositionslehrer waren später Gordon Jacob und Ralph Vaughan Williams. Wie ihre Lehrer und die meisten englischen Komponisten ihrer Zeit blieb sie einer eher konservativen Ästhetik verpflichtet. Ihre fünf Sinfonien ebenso wie ihre zahlreichen Kammermusikwerke zeugen von ihrem großen handwerklichen Können. Sie sind oft auch originell, wie zum Beispiel das Werk *Leviathan* für Kontrafagott und Orchester. Als Oboistin war Ruth Gipps Mitglied des City of Birmingham Symphony Orchestra. Auch als Dirigentin machte sie sich einen Namen: 1955 gründete sie das London Repertoire Orchestra für junge Berufsmusiker und 1961 das Chanticleer Orchestra, welches in jedem Konzert ein Werk eines zeitgenössischen Komponisten aufführte. Ruth Gipps unterrichtete in London am Trinity College und am Royal College of Music.

“I really don’t think anybody should ever write a biography of a composer, performer ... or anybody else working in the arts. Our lives are of no interest to anybody, because all that matters is what we produce. ‘By their works shall ye know them’.” *Ruth Gipps*

### **Emilia Giuliani**

Die italienische Gitarristin und Komponistin (1813–nach 1844), Tochter des Komponisten und Gitarristen Mauro Giuliani, wurde von ihrem Vater ausgebildet. Wie er, spielte auch sie virtuos die Gitarre, komponierte und trat schon früh mit ihm gemeinsam in Konzerten auf. Im März 1841 spielte sie in Wien in einem Konzert Werke unter Verwendung der von ihr erfundenen Doppelflageoletttöne. In der Leipziger Allgemeinen Zeitung war zu lesen: „[...] ihre Mechanik verdient Beachtung, wäre sie nur einem dankbareren Gegenstande zugewendet“. Über ein weiteres Konzert am 8. Dezember 1841 im Wiener Musikvereinsaal berichtete die gleiche Zeitung von dem „Beweis ihrer außerordentlichen Fähigkeit auf der Gitarre“. In den Jahren 1841–1844 unternahm Emilia Giuliani eine Konzerttournee durch Europa. Ihre Präludien thematisieren technische Problemstellungen und führen in ihrem musikalischen Anspruch weit über das Etüdengenre der Zeit hinaus.

### **Ana Julia Giurgiu**

wurde 1977 in Bukarest geboren. Sie studierte an der Universitãta Nazionale de Musica Bucuresti Komposition bei Tiberiu Olah, Dan Dediu und Nicolae Bridus sowie Klavier bei Iona Minci und Ana Pitis. Stipendien erhielt die Komponistin in Bologna und in Prag beim 5. In-

ternationalen Kompositionskurs in Cesky unter der Leitung von Marek Kopelent. Ana Julia Giurgiu war Socrates-Erasmus Stipendiatin der Universität Carl von Ossietzky, Oldenburg. Als Pianistin und Komponistin gewann sie mehrere nationale und internationale Preise. Als Pianistin konzertiert sie in Rumänien und weiteren europäischen Ländern mit Klavierkonzerten, Klavier-Recitals und als Kammermusikpartnerin. Unter ihren Kompositionen befinden sich Kammeropern, Chorwerke, Kantaten und Kammermusikwerke.

### **Ida Gotkovsky**

wurde 1933 in Calais (Frankreich) geboren. Sie wuchs in einer musikalischen Familie auf (ihr Vater war ein bekannter Violinist) und studierte am Pariser Conservatoire u.a. bei Olivier Messiaen und Nadia Boulanger. Schon früh erhielt Gotkovsky als Komponistin internationale Anerkennung. Sie ist Jury-Vorsitzende verschiedener internationaler Wettbewerbe. Einen Ruf auf einen Lehrstuhl am Pariser Conservatoire lehnte sie stets zugunsten ihrer Karriere als Komponistin ab, unterrichtete aber bis zu ihrer Pensionierung im Jahre 1998 mit einem reduzierten Deputat von acht Wochenstunden Klavier, Tonsatz (Harmonie, Kontrapunkt, Fuge) und Komposition an diesem renommierten Institut. Ihr umfangreiches kompositorisches Œuvre umfasst Orchesterwerke, darunter mehrere für große Blasorchester, ferner Opern, Ballette und Bühnenmusiken sowie Kammermusik für verschiedene Besetzungen. Die meisten von Gotkovskys Werken sind Auftragskompositionen, einige brachten ihr internationale Preise ein. Außer in Europa werden ihre Kompositionen in Japan, den USA und in Russland aufgeführt.

### **Sofia Gubaidulina**

wurde am 24. Oktober 1931 in Tschistopol (Tatarische Republik) geboren. 1954 beendete sie ihre Ausbildung am Konservatorium von Kasan in den Fächern Klavier und Komposition und setzte dann bis 1959 ihr Kompositionsstudium bei Nikolai Pejko, einem Assistenten von Dmitri Schostakowitsch, am Moskauer Konservatorium fort. Seit 1963 ist Sofia Gubaidulina als freischaffende Komponistin tätig, und seit Beginn der achtziger Jahre gelangten ihre Werke rasch in die westlichen Konzertprogramme, so dass die Komponistin neben Schnittke, Denissow und Silwestrow zu den führenden Vertretern der Neuen Musik aus der ehemaligen Sowjetunion gerechnet wird. Dies bekunden die vielen Aufträge namhafter Institutionen sowie die große Zahl der CD-Einspielungen. Sofia Gubaidulina ist Mitglied der Akademie der Künste in Berlin, der Freien Akademie der Künste in Hamburg sowie der Königlichen Musikakademie Stockholm. Im Jahre 1999 wurde sie in den Orden *Pour le mérite* aufgenommen. Unter ihren zahlreichen Preisen und Auszeichnungen finden sich u.a. der Prix de Monaco (1987), der Koussevitzky International Record Award (1989 und 1994), der Russische Staatspreis (1992), der japanische Kaiserpreis Praemium Imperiale (1998), die Goethe-Medaille der Stadt Weimar (2001) sowie das Große Verdienstkreuz des Verdienstordens der Bundesrepublik Deutschland (2002). Im Rahmen der Cannes Classical Awards wurde sie zum Living Composer 2003 gewählt. Wenn Sofia Gubaidulina auch auf Grund ihrer Erziehung dem russischen Kulturkreis zuzurechnen ist, so spielt doch ihre tatarische Abstammung in ihrem Schaffen eine nicht unbedeutende Rolle. Sie ist dabei keine Nationalkomponistin nach romantischem Verständnis, sondern eine Komponistin unserer Zeit, die alle Techniken

ihres Handwerks beherrscht und sich Erkenntnisse der europäischen und amerikanischen Avantgarde für ihre Zwecke nutzbar macht. Auch Elemente östlicher Philosophie sind in ihre Musik eingeflossen. In der Reihe *Komponistinnen und ihr Werk* waren Sofia Gubaidulina in Kassel zwei Porträtkonzerte gewidmet, bei denen sie jeweils anwesend war und in der Gruppe *Astraea* auch selbst mitwirkte.

*Quelle der Biografie: Sikorski Verlag*

### **Dorothee Hahne**

wurde 1966 in Bonn geboren und studierte an den Musikhochschulen Köln und Düsseldorf Trompete. 1987 begann Sie zu komponieren und gründete 1988 das *Renitent-Quartett*, mit dem sie eigene Kompositionen bei Kunstausstellungen und Festivals aufführte. Gemeinsam mit den Künstlern MAF Räderscheidt und Martin Kätelhön rief sie die *Freie Kunstgruppe Ellhaus* ins Leben, für die sie mehrere Kompositionen für Blasinstrumente (u.a. Trompete, Alphorn, Didgeridoo), Elektronik und Lichtprojektionen schrieb. Neben zahlreichen Performances und Konzerten in Museen, Galerien und Kunstvereinen entstanden mehrere instrumentale und elektronische Werke, Filmmusik, Lyrikvertonungen, Hörspielprojekte, Klanginstallationen und Auftragskompositionen. Sie war die erste Stipendiatin für Musik in der Stiftung Künstlerdorf Schöppingen (2001) und gründete in Schöppingen 2002 als Preisträgerin des *StartArt Wettbewerbs* das CD-Label und Studio *newsic*. Die Komponistin erhielt 1995 ein Förderstipendium des Literaturbüros NRW, 1996 den Kulturpreis der Stadt Herford und das Bernd-Alois-Zimmermann-Stipendium der Stadt Köln sowie 2002 ein Arbeitsstipendium des Kulturministeriums NRW in Rom.

### **Keiko Harada,**

1968 in Tokio geboren, studierte Komposition, Klavier, Kammermusik und Dirigieren an der Toho Musikhochschule Tokio, wo sie mit einem Master-Abschluss in Komposition graduierte. Ihre Lehrer waren Akira Miyoshi und (post graduate) Brian Ferneyhough. Weiterhin nahm sie zwischen 1988 und 1996 mehrere Male an den Darmstädter Ferienkursen teil. Keiko Haradas Werke wurden mit zahlreichen Preisen ausgezeichnet und sie erhielt Stipendien internationaler Musikinstitutionen. Im Jahre 2002 lebte sie in New York City als Stipendiatin der Rockefeller Foundation (ACC). 2005 organisierte und betreute sie als Organisatorin und Dozentin die International Ensemble Modern Academy in Tokio. 2007 wurde Keiko Harada als composer in residence von der Musikhochschule Würzburg während der Biennale für zeitgenössische Musik eingeladen. Sie erhielt Kompositionsaufträge von vielen führenden Festivals, Ensembles und Solisten und fühlt sich in ihrer Arbeit besonders dem Ictus Ensemble (Belgien), dem Ensemble Modern (Deutschland), dem Elision Ensemble (Australien), dem Sound Gear Ensemble (Japan) sowie den Solisten Yo-Yo Ma, Carin Levine, Mike Svoboda, Takashi Yamane, Stefan Hussong, Toshiya Suzuki verbunden. In den letzten Jahren komponierte sie größere Werke für experimentelles japanisches Theater (*Tristan und Isolde, A streetcar named Desire*), für Film (*Femmes en miroir*, ausgezeichnet beim 55. Film-Festival Cannes) sowie für Tanz und traditionelles japanisches Ikebana für das International Performing Arts Festival in Taipei. Sie arbeitet u.a. als musikalische Beraterin für das *Tokyo Wonder Site contemporary Art project*, das japanische *sound-gear project* und lehrt Komposition an der Toho Musikhochschule, Tokio, und an der Universität für Musik in Tokio.

## **Mattie Harl Burgess**

Biografie bei „Red Peppers – die Ragtime-Frauen“, Seite 123.

## **Fanny Hensel-Mendelssohn**

wurde am 14. November 1805 in Hamburg als älteste Tochter des Bankiers Abraham Mendelssohn und seiner Frau Lea geboren. Ihr Großvater war der Philosoph Moses Mendelssohn. Gemeinsam mit ihrem um vier Jahre jüngeren Bruder Felix erhielt sie Klavierunterricht bei Ludwig Berger und Kompositionsunterricht bei Karl Friedrich Zelter, in dessen Singakademie sie Mitglied wurde. Trotz gleicher Begabung und Ausbildung hatte Fanny als Komponistin jedoch nicht annähernd die gleichen Chancen wie Felix. Abraham Mendelssohn schrieb seiner fünfzehnjährigen Tochter, dass die Musik für Felix zwar Beruf sein könne, für sie als Frau jedoch nur als „Zierde“ gedacht sei, „denn nur das Weibliche ziere die Frauen“. Nach außen hin fügte sich Fanny zwar den Wünschen des Vaters, sie komponierte jedoch weiterhin – auch ohne Aussicht auf öffentliche Aufführungen oder Drucklegung der Werke. Lediglich die legendären Sonntagsmusiken im elterlichen Salon in der Leipziger Straße in Berlin boten ihr ein Forum für die Aufführung einiger ihrer Werke. 1829 heiratete sie den preußischen Hofmaler Wilhelm Hensel, der sie als Künstlerin unterstützte und zur Veröffentlichung ihrer Werke riet. Felix gab seiner Schwester hierzu – nach jahrelangem Zögern – erst 1846 seinen „Handwerkssegen“. Ein längerer Italienaufenthalt mit ihrem Mann und Sohn Sebastian gehörten für Fanny zur schönsten Zeit ihres Lebens. Hier erfuhr sie viel Anerkennung. Fanny Hensel starb am 14. Mai 1847 im Alter von 41 Jahren in Berlin. Ihr Bruder Felix sollte sie nur um wenige Monate überleben, er starb am 4. November des gleichen Jahres. Die Komponistin hinterließ mehr als 400 Werke, die nach vielen Jahren des Vergessens wiederentdeckt wurden.

## **Hildegard von Bingen**

wurde 1098 als zehntes Kind des Grafen Hildebert und seiner Frau Mechthild in Bermersheim bei Alzey geboren. Sie wuchs im Kloster Disibodenberg auf und wurde hier von Jutta von Sponheim in Mystik und Religion unterrichtet. Nach deren Tod wurde sie 1136 Äbtissin. 1148 übersiedelte Hildegard von Bingen in das 1141 erbaute Kloster auf dem Rupertsberg bei Bingen. Von hier aus pflegte sie zahlreiche Kontakte zu kirchlichen und politischen Persönlichkeiten; sie wurde als Mystikerin, Philosophin, Ratgeberin von Kaisern, Päpsten und Bischöfen, als Naturärztin und Heilerin anerkannt. Hildegard von Bingen schrieb naturwissenschaftliche und medizinische Werke und gab ihre mystischen Visionen in einer Reihe von Schriften wieder. Obwohl sie nie eine musikalische Ausbildung erhielt, komponierte Hildegard von Bingen sieben Sequenzen für die Messe, zehn Hymnen, achtzehn Responsorien, dreiundvierzig Antiphonen, ein Kyrie und das Mysterienspiel „Ordo Virtutum“. Auffallend in ihrer Musik sind der große Tonumfang von teilweise mehr als zwei Oktaven und die reiche Melismatik. Vermutlich wurden zu ihrer Zeit beim liturgischen Gesang auch Instrumente eingesetzt. Wegen musikalischer Grenzüberschreitungen wurde Hildegard von Bingen vielfach kritisiert. Auf entschiedene Ablehnung bei der Geistlichkeit stieß sie auch dadurch, dass die Nonnen an Festtagen mit herabwallendem Haar und mit weißen Schleiern geschmückt im Chor standen. 1177 ließ der Mainzer Prälat ihre musikalische Ausgestaltung

der Gottesdienste verbieten, doch zwei Jahre später erreichte sie die Aufhebung des Verbots. Hildegard von Bingen starb am 17. September 1179 im Alter von 81 Jahren auf dem Rupertsberg bei Bingen.

### **Louise Hoffmann-Kern**

wurde 1841 im ungarischen Ödenburg geboren, verbrachte jedoch fast ihr ganzes Leben in Wien. Ihr Vater war Klavierpädagoge und sorgte mit der Wahl ausgezeichneter Lehrer für eine solide musikalische Ausbildung seiner Tochter. Bald war sie selbst eine gesuchte Klavierlehrerin und wirkte zeitweise als Professorin für Klavier, Orgel und Generalbass an einer Lehrerinnen-Bildungsanstalt. Seit Ende der 1870er Jahre trat sie mehrfach mit ihrem späteren Mann, dem Violinvirtuosen, Professor Carl Hoffmann auf. 1878 erschienen ihre ersten Kompositionen im Druck, teilweise virtuose, zur Salonmusik tendierende Transkriptionen. Von einem Wiener Kritiker wurde Louise Hoffmann-Kern als „hochachtbare Künstlerin“ bezeichnet, der er „noch oft begegnen möchte“. Nach dem Tod ihres Mannes 1909 zog sie in ein Landhaus in Hinterbrühl bei Mödling, wo sie 1928 starb. Leider sind nur wenige Werke der Komponistin auffindbar. Die Wiener Bibliotheken besitzen ein Klavierwerk und ein Lied, das Mailänder Konservatorium ihre *Meditation über das Verdi-Requiem* für Violine, Orgel und Klavier und die British Library eine *Phantasie* über Motive aus Wagners *Tannhäuser* für Violine, Harmonium und Klavier.

### **Adriana Hölszky**

Die deutschstämmige Komponistin wurde am 30. Juni 1953 in Bukarest (Rumänien) geboren. Hier besuchte sie das Musiklyzeum und studierte nach dem Abitur an der Università Nazionale de Musica Bucuresti Komposition bei Stefan Niculescu. Nach der Übersiedlung in die BRD im Jahre 1976 setzte sie das Kompositionsstudium an der Stuttgarter Musikhochschule fort bei Milko Kelemen. Bei Günter Louegek belegte sie das Fach Klavierkammermusik und bei Erhard Karkoschka das Fach Elektronik. In den Jahren 1977 bis 1980 konzertierte sie als Pianistin in dem von Antonio Janigro gegründeten Lipatti-Trio, welches mit mehreren internationalen Preisen ausgezeichnet wurde. Von 1980 bis 1997 lehrte Adriana Hölszky an der Stuttgarter Hochschule für Musik, von 1997 bis 1999 war sie Professorin für Komposition an der Hochschule für Musik und Theater Rostock, und im Jahr 2000 erfolgte die Berufung an die Universität Mozarteum Salzburg. Zu ihren Schülern zählen auch die Komponistinnen Olga Neuwirth (\*1968) und Karola Obermüller (\*1977). Seit 2002 ist Adriana Hölszky Mitglied der Akademie der Künste, Berlin und seit 2007 Vorstandsmitglied der „Freunde und Förderer des Internationalen Musikinstituts Darmstadt“. Sie erhielt zahlreiche internationale Kompositionspreise und Auszeichnungen, darunter 1990 den Schneider-Schott-Musikpreis, 1991 den Rom-Preis der Villa Massimo und 2003 den Bach-Preis Hamburg. 1993 war Adriana Hölszky Stipendiatin der Villa Massimo in Rom. 1983 wurde ihr Orchesterwerk *Space* bei den IGNM World Music Days in Aarhus aufgeführt, 1988 die Oper *Bremer Freiheit* bei der 1. Münchener Biennale, 1995 war die Premiere der Oper *Die Wände* bei den Wiener Festwochen, und 2000 wurde an der Staatsoper Stuttgart die Oper *Giuseppe e Sylvia* in einer Inszenierung von Hans Neuenfels uraufgeführt. Hölszkys Opern finden sich heutzutage im Repertoire mehrerer Opernhäuser in Deutschland. Das Musiktheater zählt

zu den Schwerpunkten in ihrem umfangreichen kompositorischen Schaffen. Adriana Hölszky komponierte außerdem Orchester- und Chorwerke sowie Kammermusik für die verschiedensten Besetzungen.

### **Trees Hoogwegt**

wurde 1957 in Rotterdam geboren. Sie studierte am Sweelinck-Konservatorium in Amsterdam Blockflöte und Komposition bei Louis Andriessen. Heute unterrichtet sie als Gastdozentin Neue Musik und Improvisation und hält Workshops.

### **Tamara Ibragimova,**

1958 in Moskau geboren, zählt zu den talentierten Komponistinnen der neuen russischen Generation. Nach dem Kompositionsstudium an der russischen Musikalischen Akademie von Gnessins war sie mit ihren Kompositionen bei internationalen Festivals für Neue Musik vertreten, u.a. bei der Musik-Biennale in Zagreb, dem Festival für zeitgenössische Musik in Baku und beim Avantgarde-Festival in Heidelberg. Tamara Ibragimova war viele Jahre lang Teilnehmerin beim „Moskauer Herbst“ und Stipendiatin der Internationalen Ferienkurse in Darmstadt und der Gaudeamus-Stiftung in Bilthoven.

### **Elisabeth-Claude Jacquet de la Guerre**

wurde am 17. März 1665 als Elisabeth-Claude Jacquet in Paris geboren. Sie erhielt ersten Musikunterricht von ihrem Vater, dem Organisten und Cembalolehrer Claude Jacquet. 1673 stellte dieser seine hochbegabte Tochter König Louis XIV. vor, der die Neunjährige an seinem Hofe aufnahm und für ihre Erziehung und die beste musikalische Ausbildung sorgte. Elisabeth Jacquet konzertierte mit großem Erfolg sowohl am Hofe wie auch in den Häusern adeliger Musikliebhaber. Erst 1684 nach ihrer Heirat mit dem Organisten und Cembalolehrer Marin de la Guerre verließ sie den Hof, Louis XIV. blieb jedoch weiterhin ihr Gönner. Nach dem Tode ihres Mannes und ihres einzigen Sohnes veranstaltete die Komponistin, Cembalistin und Sängerin zunehmend öffentliche Konzerte in ihrem Haus, bei denen sie selbst als Interpretin auftrat und ihre Kompositionen öffentlich vorstellte. Bei Titon du Tillet ist nachzulesen:

„[...] *Ihr Ruf als Komponistin und Cembalistin wurde in Paris von Tag zu Tag größer, und alle großen Musiker kamen zu ihr, begierig ihr beim Cembalospiele zuzuhören [...] Man kann sagen, dass niemals eine Frau solch große Fähigkeiten in der Komposition hatte [...]*“

Elisabeth-Claude Jacquet de la Guerre komponierte außer einem Ballett sechzehn französische Kantaten, sechs Triosonaten, sechs Sonaten für Violine und B.c. sowie Suiten für Cembalo und Arien. Aus dem Jahre 1687 stammt ihre Oper *Céphale et Procris* – als erste Oper einer Frau in Frankreich. Die Werke von Jacquet de la Guerre wurden zu ihrer Zeit vielfach und mit großem Erfolg aufgeführt, so dass sie auch durch ihre Konzertauftritte bald zu einer vermögenden Frau wurde. Nach dem Tode von Louis XIV. im Jahre 1715 wurde es stiller um die Komponistin. Eine Zeit lang gab sie noch Konzerte, veröffentlichte noch einen Band mit weltlichen Kantaten und komponierte 1721 ein großes *Te Deum*. Elisabeth-Claude Jacquet de La Guerre starb am 27. Juni 1729. Nach ihrem Tode wurde ihr zu Ehren eine Medaille geprägt mit der Inschrift „Aux Grands Musiciens j’ay disputé le prix“.

### **Viera Janárčeková**

wurde 1951 in Svit/Tschechoslowakei geboren. Nach fünf Jahren Musikstudium am Konservatorium in Bratislava in den Fächern Klavier, Dirigieren, Kompositionstheorie folgten weitere fünf Studienjahre an der Akademie der musischen Künste in Prag. Neben Konzertauftritten als Pianistin, Soloaufnahmen für den Slowakischen Rundfunk und Kammerkonzerten in verschiedenen Besetzungen war sie pädagogisch tätig. Nach dem *Prager Frühling* emigrierte sie zuerst nach Kanada, erhielt dann politisches Asyl in der BRD und später die Deutsche Staatsbürgerschaft. Neben ihrem Brotberuf – Dozentin an der KMS Rottenburg –, spielte sie als Solistin und im Janáček-Duo (Violine/Klavier). Sie widmete sich zunehmend der Komposition. Seit Ende der 1980er Jahre arbeitet Viera Janárčeková als freie Komponistin in Hessen. Ihre Werke werden bei renommierten Konzertreihen und Festivals für Neue Musik aufgeführt. Im Jahr 2000 war sie composer in residence in dem von Gidon Kremer gegründeten Festival in Lockenhaus. Sie war mehrfach zu den Internationalen Komponistinnenfestivals „Vom Schweigen befreit“ eingeladen und erhielt hierfür Kompositionsaufträge. In der Reihe *Komponistinnen und ihr Werk* war ihr ein Porträtkonzert gewidmet. 2003 gründete Viera Janárčeková zusammen mit der Violoncellistin Barbara Brauckmann in Kassel die Reihe *Ost-West-Podium* für Kulturaustausch, speziell zwischen deutschen und slowakischen Komponisten, mit jeweils einem Kompositionsauftrag. Janárčeková's umfangreiches Werkverzeichnis umfasst Orchester- und Chorwerke, Vokalkompositionen, Musik für Tasteninstrumente und Kammermusik für verschiedene Besetzungen, darunter sieben Streichquartette. Sie wurde für ihre Werke mit mehreren Preisen ausgezeichnet, darunter zwei Preise des Internationalen Komponistinnen-Wettbewerbs Mannheim, erster Preis für das fünfte Streichquartett beim Kammermusikwettbewerb Bratislava, Wolfgang Zippel-Preis für das sechste Streichquartett. Rundfunkaufnahmen, Porträtsendungen und Interviews gab es in verschiedenen deutschen Rundfunkanstalten, bei Radio Praha und dem Slowakischen Rundfunk.

### **Jamilia Jazylbekova**

wurde 1971 in Kaskelen/Kasachstan geboren. Sie absolvierte 1989 die Staatliche Musikschule in Almaty im Hauptfach Querflöte und in den Nebenfächern Klavier und Komposition. Von 1990 bis 1995 schloss sich ein Kompositionsstudium am Moskauer Tschaikowsky Konservatorium an. Ab 1995 folgte ein weiteres Kompositionsstudium an der Hochschule für Künste Bremen bei Younghi Pagh-Paan. Jamilia Jazylbekova hat zahlreiche Preise und Stipendien erhalten, u.a. eine «Ehrenvolle Nennung» bei der Internationalen Gaudeamus-Woche 1998 in Amsterdam, den Franz Liszt Kompositionspreis der Hochschule für Musik „Franz Liszt“ Weimar im Jahre 2001, Aufenthaltsstipendien des Künstlerhauses Schloss Wiepersdorf, des Künstlerinnenhofes «Die Höge» und der Villa Aurora in Los Angeles. Ihre Werke wurden bei renommierten Festivals in mehreren Ländern Europas, der GUS sowie den USA aufgeführt.

### **Marta Jiráčková**

wurde am 22. März 1932 in Kladno geboren. Sie studierte von 1952 bis 1958 Komposition am Prager Konservatorium bei Emil Hlobil und später, von 1962 bis 1964, bei Alois Hába,

der ihren Weg als Komponistin maßgeblich beeinflusste. Wichtig für ihre kompositorische Weiterentwicklung war auch die Freundschaft mit der tschechischen Komponistin Sláva Vorlová (1894–1973). Ein weiterführendes Studium absolvierte Marta Jiráčková an der Janáček-Akademie in Brno bei Ctirad Kohoutek und Alois Piňos. Mehr als dreißig Jahre lang arbeitete sie als Musikredakteurin beim tschechoslowakischen Rundfunk in Prag. In dieser Zeit konnte sie ihr musikalisches Wissen enorm erweitern, und sie fühlte sich in der Idee bestätigt, nun auch elektroakustische Musik zu schreiben. Den größten Teil dieser Werke komponierte Marta Jiráčková für den Film oder den Rundfunk. Zu den elektroakustischen Werken zählt auch das 1991 komponierte Ballett *The Ship of Fools*, welches mit dem Preis des Czech Music Fund ausgezeichnet wurde. Marta Jiráčková schreibt besonders gerne für die menschliche Stimme, die sie wie ein Instrument einsetzt. Ihr kompositorisches Œuvre beinhaltet Bühnen- und Orchesterwerke sowie Kammermusik für die verschiedensten Besetzungen und Unterrichtswerke.

### **Betsy Jolas,**

am 5. August 1926 in Paris geboren, emigrierte 1940 mit ihren Eltern in die USA und studierte am Bennington College in New York Harmonielehre, Kontrapunkt, Orgel und Klavier. 1946 kehrte sie nach Paris zurück, um ihre Studien am dortigen Conservatoire zu vervollständigen. Zu ihren Lehrern zählten hier Darius Milhaud, Simone Plé-Caussade und Olivier Messiaen, dessen Nachfolgerin sie 1975 am Conservatoire National Supérieur wurde als Dozentin für Analyse und später auch für Komposition. Betsy Jolas lehrte ebenso an den amerikanischen Universitäten von Yale, Harvard, Berkeley, USC, San Diego sowie am Mills College. Die Vorliebe der Komponistin gilt vor allem der menschlichen Stimme in all ihren Ausdrucksweisen wie Sprache, Poesie, Deklamation etc. Ihr umfangreiches kompositorisches Œuvre beinhaltet viele Vokalwerke, darunter Opern, Kammermusik für Stimme und Instrumente, Werke für Kammerchor und Lieder. Betsy Jolas gewann mehrere internationale Kompositionspreise.

### **Vítězlava Kaprálová**

wurde am 24. Januar 1915 in Brno geboren. Ihr Vater, der Komponist Vaclav Kaprál, war Schüler von Janáček. Kaprál war Klavierpädagoge und Professor am Konservatorium für Musik in Brünn und unterstützte seine Tochter bei ihren frühen Kompositionsversuchen. Erste ernst zu nehmende Kompositionen datieren aus der Zeit als Vítězlava neun Jahre alt war. Von 1930 bis 1935 studierte sie Komposition bei Vilem Pětrželka und Dirigieren bei Zdenek Chalabala am Konservatorium in Brünn. In den Jahren 1935 bis 1937 absolvierte sie ein weiterführendes Studium in der Meisterklasse des Prager Konservatoriums bei Vítězslav Novák (Komposition) und Vaclav Talich (Dirigieren). Ein Stipendium ermöglichte ihr eine weitere Ausbildung an der École Normale de Musique in Paris, wo sie von 1937 bis 1939 bei Nadia Boulanger und dem Dirigenten Charles Munch studierte. Sie nahm außerdem drei Jahre lang Kompositionsunterricht bei ihrem Landsmann Bohuslav Martinů, mit dem sie durch eine Liebesbeziehung verbunden war. Durch ihn lernte sie viele französische Künstler kennen, darunter Romain Rolland, Paul Valéry und André Maurois. 1938 dirigierte Kaprálová u.a. in Paris Martinůs Konzert für Cembalo und Orchester. 1937 wurde ihre „Militär-Sinfonietta“

von der Tschechischen Philharmonie unter ihrer eigenen Leitung uraufgeführt und 1938 wurde mit diesem Werk – ebenfalls unter ihrer Leitung (BBC Orchestra) – das Festival der Internationalen Gesellschaft für Neue Musik in London eröffnet. Kaprálová entschied sich im März 1939, nach der Besetzung der Tschechoslowakei durch die Deutschen, zunächst in Frankreich im Exil zu bleiben. 1940 heiratete sie hier den Schriftsteller Jiri Mucha, Sohn des Malers Alfons Mucha. Als die Kriegswelle auch Paris erreichte, wollte sie über Südfrankreich in die USA emigrieren. Geschwächt von den Strapazen der Flucht, erkrankte Vítězslava Kaprálová in Montpellier an miliärer Tuberkulose und erholte sich nicht mehr von dieser Krankheit. Sie starb am 16. Juni 1940 im Alter von nur fünfundzwanzig Jahren. Die Komponistin hinterließ etwa 40 vollendete Werke sowie einige Skizzen und Fragmente. 25 Werke sind mit Opus-Zahlen versehen. Die in Toronto ansässige Kaprálová-Gesellschaft engagiert sich für die Wiederentdeckung dieser hochbegabten Komponistin u.a. durch Veröffentlichung ihrer Werke, Konzerte, CD-Einspielungen und Rundfunksendungen.

### **Babette Koblenz**

wurde 1956 in Hamburg geboren. Sie studierte an der Hochschule für Musik und Theater in Hamburg bei Werner Krützfeldt Musiktheorie und bei György Ligeti Komposition. Wichtige Impulse für ihre musikalische Entwicklung ergaben sich durch die praktische Zusammenarbeit mit Musikern und Musikerinnen aus ganz verschiedenen stilistischen und ethnischen Bereichen. Längere Auslandsaufenthalte in Italien und Spanien und der intensive Austausch mit Bildenden Künstlern und Künstlerinnen setzten für ihren Werdegang und ihre künstlerische Orientierung wesentliche Akzente. Babette Koblenz hat ein umfangreiches Bühnenwerk geschaffen mit Werken, die im Staatstheater Saarbrücken und bei der Münchner Biennale zur Aufführung kamen. Auch komponierte sie viele Ensemble- und Kammermusikwerke. Für ihre Kompositionen erhielt sie eine Reihe von Auszeichnungen. Gastdozenturen führten sie in verschiedene Musikzentren. Seit 2001 ist sie Mitglied der Freien Akademie der Künste in Hamburg.

### **Barbara Kolb,**

am 10. Februar 1939 in Hartford (Connecticut) geboren, studierte Klarinette und Komposition am Hartl College der Universität Hartford bei Lukas Foss und Gunther Schuller. In ihrer Heimatstadt lehrte sie Klarinette und Musiktheorie und war Mitglied des Hartford Symphony Orchestra. Von 1973 bis 75 arbeitete sie als Assistant Professor für Musiktheorie am Brooklyn College und wurde 1978 als Gastprofessorin für Komposition an die Temple University in Philadelphia berufen. Als erste Amerikanerin erhielt Barbara Kolb 1969 den Prix de Rome. Sie wurde außerdem 1966 mit dem Fulbright-Stipendium und in den Jahren 1971, 1976, 1977 mit dem Guggenheim-Stipendium ausgezeichnet. Von 1979 bis 1982 war sie künstlerische Leiterin für zeitgenössische Musik am Street Music School Settlement, wo sie die Konzertreihe *Music New to New York* gründete. In den Jahren 1982–83 arbeitete sie neun Monate am IRCAM in Paris, wo sie das Auftragswerk *Millefoglie* für Kammerensemble und Tonband komponierte. Das Werk wurde in vielen Städten Europas, in Kanda und den USA aufgeführt. 1984 bis 1985 wirkte Barbara Kolb mit einer Gastprofessur für Komposition an der Eastman School of Music. 1986 erarbeitete sie ein Programm zum Musiktheorieunter-

richt für Blinde und Körperbehinderte. Sie komponierte Werke für die unterschiedlichsten Besetzungen, darunter ein *Duett* für Fagott und Klavier *Virgin Mother Creatrix* für Chor a capella nach Hildegard von Bingen. Das Werk wurde 1998 beim International Festival of Women Composers der University of Pennsylvania uraufgeführt.

### **Sadie Koninsky**

Biografie bei „Red Peppers – die Ragtime-Frauen“, Seite 124.

### **Josephine Lang**

Die Komponistin, Pianistin und Sängerin wurde am 14. März 1815 in München geboren. Ihr Vater war Musikdirektor am bayerischen Königshof; die Mutter, Regina Hitzelberger, eine bedeutende Opernsängerin, beendete ihre Karriere mit der Eheschließung. Sie starb, als die Tochter neun Jahre alt war. Nach erstem Musikunterricht bei der Mutter gab die Elfjährige ihr Debüt als Pianistin, und mit vierzehn Jahren begann sie zu komponieren. Der Vater ließ seine begabte Tochter bei „bezahlbaren“ Lehrern ausbilden, die nicht eben die besten waren. So war es ein Glücksfall für die Fünfzehnjährige, dass Felix Mendelssohn auf sie aufmerksam wurde. Von Josephines kompositorischem und sängerischem Talent aufs Höchste angetan, unterrichtete er sie eine zeitlang täglich. Sein Angebot, das begabte Mädchen kostenlos in das Berliner Elternhaus aufzunehmen und von seiner Schwester Fanny und ihrem gemeinsamen Lehrer Carl Friedrich Zelter in Klavier und Komposition ausbilden zu lassen, wurde von Josephines Vater abgelehnt. Fanny Mendelssohn war von der überdurchschnittlichen Begabung des Mädchens ebenso überzeugt wie Felix. Auch Robert Schumann wurde auf sie und ihre Lieder aufmerksam und veröffentlichte 1838 in der Beilage der Neuen Zeitschrift für Musik ihre Heine-Vertonung „Traumbild“. Ihre Kompositionen wurden nun größtenteils herausgegeben und veröffentlicht. 1840 wurde Josephine Lang „königliche Hofsängerin mit festem Gehalt“ am bayerischen Hof. 1842 heiratete sie den Dichter und Rechtsgelehrten Christian Reinhold Köstlin. Unter dem Pseudonym C. Reinhold schrieb er Gedichte und Texte, von denen Josephine Lang viele vertonte. Felix Mendelssohn, inzwischen Gewandhauskapellmeister in Leipzig, wurde Taufpate ihres ersten Sohnes. Besorgt schrieb Mendelssohn 1843 an Köstlin: „... *um Gotteswillen, halten Sie sie (Josephine) zum fleißigen Komponieren an! Es ist wahrhaftig Ihre Pflicht gegen uns alle, die wir nach gutem Neuen immerfort lechzen ... O Jemine, wie sehen die Meisterwerken so berühmter Namen so winzig aus gegen diese frische Musik!*“ Josephine Lang widmete Mendelssohn ihre Lieder op. 12 auf Texte ihres Mannes. In den vierzehn Jahren ihrer Ehe brachte sie sechs Kinder zur Welt, von denen eines gelähmt war. Zum Komponieren blieb ihr kaum noch Zeit. „*Die Künstlerin Josephine Lang verschwand vor der Frau Professorin, ja die Tonkunst musste vielfach der Kochkunst weichen*“, vermerkte der Komponist Ferdinand Hiller. Krankheiten in der Familie brachten sie oft bis an die Grenzen ihrer Kraft. Nach dem frühen Tod ihres Mannes im Jahr 1856 war die Komponistin allein für den Familienunterhalt verantwortlich. Sie gab Gesangsunterricht und veröffentlichte einen Teil ihrer Lieder. Hilfreiche finanzielle Unterstützung erhielt sie von ihren Freundinnen und Freunden: Clara Schumann, Ferdinand Hiller und Felix und Fanny Mendelssohns jüngerer Schwester Rebecka Dirichlet. Als 1868 ihr ältester Sohn Felix in einer Irrenanstalt starb und sie 1873 und 1880 noch zwei weitere Söhne durch den Tod

verlor, war ihre Lebenskraft gebrochen. Josephine Lang starb am 2. Dezember 1880 im Alter von 65 Jahren in Tübingen. Sie hinterließ vorwiegend Klavierwerke und Lieder, die zum großen Teil veröffentlicht worden sind.

### **Ana Lara**

1959 in Mexiko City geboren, studierte hier am National Conservatory of Music, u.a. bei Mario Lavista und Daniel Catán, und setzte als Stipendiatin ihre Studien an der Warschauer Musikakademie fort. Als ambitionierte Komponistin, Produzentin und Förderin der Neuen Musik gründete sie 1989 die *Mexican Society of New Music* und war in verschiedenen Gremien tätig. Sie arbeitet mit Fachzeitschriften zusammen und ist verantwortlich für das zeitgenössische Musikprogramm beim mexikanischen Universitätsradio. Ihr eigenes kompositorisches Schaffen reicht von Solo- bis Orchesterwerken mit Aufführungen in den USA, Mexiko, Venezuela und Europa.

### **Franziska Lebrun**

Die Komponistin mit den gleichen Lebensdaten wie Wolfgang Amadeus Mozart wurde 1756 in Mannheim geboren als Tochter des Cellisten Innozenz Danzi. Ihr Bruder war der Komponist und Cellist Franz Danzi (1763–1826), Ehemann der Sängerin und Komponistin Maria Margarete Danzi. Schon als Kind wurde Franziska Danzi durch das musikalische Elternhaus intensiv gefördert, und so machte sie als Sängerin schon früh eine glanzvolle Karriere in Opernpartien im kurfürstlichen Theater in Mannheim, in London, München, Wien, Verona, Berlin, um nur einige Stationen zu nennen. Sie war zudem eine hochbegabte Pianistin und trat auch als Komponistin an die Öffentlichkeit. Zu ihren Gesangsschülern zählte auch ihre Schwägerin Maria Margarete Danzi. Nach ihrer Eheschließung mit dem Oboisten der Mannheimer Hofkapelle Ludwig August Lebrun im Jahr 1778 unternahm das Paar viele gemeinsame Konzertreisen u.a. nach Mailand und Paris. Zwei Jahre lang lebte und wirkte Franziska Lebrun mit ihrem Mann in London. Hier veröffentlichte sie auch ihre zwölf Sonaten für Cembalo/Pianoforte und Violine op. 1 und op. 2. Franziska Lebrun starb 1791 in Berlin.

### **Edith Lejet**

wurde am 19. Juli 1941 in Paris geboren. Von 1963 bis 1968 studierte sie am Pariser Conservatoire bei André Jolivet und Jean Rivier. Von 1968 bis 1970 lebte sie in Madrid. Nach dieser Zeit unterrichtete sie Harmonielehre am musikologischen Institut der Sorbonne. 1972 übernahm Edith Lejet eine Professur am Conservatoire in Paris. Ihre Kompositionen, die in vielen Ländern von namhaften Orchestern und Interpreten aufgeführt werden, wurden mit mehreren Preisen ausgezeichnet, darunter mit dem 2<sup>ème</sup> Grand Prix du Rome, dem Prix Florence Gould (Académie des Beaux-Arts, Paris), dem Prix Hervé Dugardin (SACEM, Paris), dem Grand Prix de la Musique de Chambre (SACEM, Paris), 2003 mit dem Prix Nadia et Lili Boulanger [Académie des Beaux-Arts, Paris] und dem Prix Florence in Gold.

### **Isabella Leonarda**

wurde 1620 in dem norditalienischen Städtchen Novara geboren und trat dort im Alter von 16 Jahren in den Collegio di Sant' Ursula ein. Hier übernahm sie später auch Aufgaben als Oberin. Die Hauptaufgabe der Ursulinen bestand darin, junge Frauen auszubilden, und so diente auch der größte Teil von Leonardas Kompositionen pädagogischen Zwecken, nämlich der Ausbildung der Mädchen und Mitschwestern im Kolleg. Sie komponierte vor allem geistliche Vokalwerke wie Messen, Psalmen, Litaneien und Solomotetten. Lediglich ihr Opus 16 ist der Kammermusik gewidmet und besteht aus zwölf Sonaten für ein bis vier Melodieinstrumente und Basso continuo. Mit mehr als zweihundert Werken, die in zwanzig Sammlungen veröffentlicht wurden, war Isabella Leonarda die produktivste Komponistin des 17. Jahrhunderts. Die „musa di Novara“ starb 1704 im Alter von über 80 Jahren.

### **Liza Lim,**

1966 in Perth / Australien geboren, schreibt Musik, die von Energie und pulsierenden Farben gekennzeichnet ist. Die Erforschung der Thematik kultureller Grenzüberschreitungen und ekstatischer Transformationen zieht sich wie ein roter Faden durch ihr Schaffen. Ihre Musik verbindet Aspekte modernistischer Abstraktion mit den Formen ritueller Kultur, die sich aus vielfältigen Quellen speisen. Liza Lim komponiert Opern und Orchesterkompositionen wie auch ortsbezogene Installationen. Ihre inzwischen über zwanzig Jahre andauernde enge Zusammenarbeit mit dem australischen ELISION Ensemble brachte einige der größeren Werke hervor. Eine fruchtbare künstlerische Zusammenarbeit unterhielt sie außerdem mit dem Ensemble Intercontemporain. Ihre Werke wurden bei namhaften Festivals aufgeführt wie Märzmusik, dem Festival für aktuelle Musik der Berliner Festspiele 2008, bei der Biennale di Venezia 2007, beim Festival d'Automne 2005 in Paris und mit Uraufführungen bei den Salzburger Festspielen und beim Festival Lucerne. Liza Lim ist Professorin für Komposition an der University of Huddersfield, UK. *Quelle: Ricordi*

### **Ivana Loudová**

wurde am 8. März 1941 in Chlumec geboren. Sie studierte Komposition am Prager Konservatorium, an der Akademie der musischen Künste in Prag und am Conservatoire Supérieur de Musique in Paris. Ihre Lehrer waren Miloslav Kabeláč, Emil Hlobil, Olivier Messiaen und André Jolivet. Sie gewann zahlreiche nationale und internationale Wettbewerbe (Jihlava, Jirkov, Prag, Arezzo, Moskau, Pittsburgh u.a.). In den Jahren 1980 und 1997 war sie „composer in residence“ beim American Wind Symphony Orchestra in Pittsburg (USA). 1993 wurde sie mit dem Heidelberger Künstlerinnenpreis ausgezeichnet. Das Werkverzeichnis von Ivana Loudová umfasst über hundert Kompositionen, darunter große Orchesterwerke, Kammermusik-, Vokal-, Chor- und pädagogische Werke. Bis zum Jahr 1992 arbeitete sie als freischaffende Komponistin, seitdem ist sie außerdem Dozentin für Komposition und Musiktheorie an der HAMU (Akademie der musischen Künste) in Prag. Dort hat sie 1996 das „Studio N“ (Studio für Neue Musik) gegründet, in dessen Rahmen sie bis heute zahlreiche Projekte zum Thema Neue Musik durchgeführt hat.

## **Olga Magidenko**

wurde 1954 in Moskau geboren. Als Tochter eines Komponisten und einer angesehenen Pianistin wuchs sie in einem musikalisch geprägten Elternhaus auf. Ihr Kompositionsstudium als letzte Schülerin Aram Chatchaturjans am Tschaikowsky-Konservatorium in Moskau schloss sie 1979 ab. Schon im darauffolgenden Jahr gewann sie mit ihrer ersten Sinfonie den Wettbewerb der Sowjetrepubliken. 1982 wurde sie Mitglied des sowjetischen – heute russischen – Komponistenverbandes. Neben ihrer internationalen Konzerttätigkeit als Pianistin war sie 1989 artist in residence an der Stetson University, Deland (Florida). Nachdem Olga Magidenko durch Vermittlung von Sofia Gubaidulina erstmals am Heidelberger Gegenwelten-Festival teilgenommen hatte, kam sie 1994 als Arno-Schmidt-Stipendiatin in die BRD und war 1999 composer in residence der Kulturstiftung Rhein-Neckar.

„Musik ist Fühlen“, das ist Olga Magidenkos wohl wichtigstes Kompositionsprinzip. In klaren Formen möchte sie den Intellekt ansprechen, die mit Musik angefüllten Formen sollen vor allem Emotionen wecken: „Die Form ist für mich wie eine Bienenwabe und Musik fließt hinein wie Honig.“

## **Ursula Mamlok**

wurde am 1. Februar 1923 in Berlin geboren, wo sie schon früh mit ihrer musikalischen Ausbildung begann. Einer ihrer wichtigsten Lehrer war Gustav Ernest, Dozent an der Humboldt-Universität in Berlin. Aufgrund ihrer jüdischen Abstammung von den Nationalsozialisten verfolgt, verließ sie gemeinsam mit ihren Eltern Berlin und wanderte 1939 mit ihnen nach Ecuador aus. 1940 gelang es ihr, ein Stipendium für die Mannes School of Music in New York zu bekommen, und sie konnte im Oktober 1940 ihr Studium dort beginnen. Einer ihrer ersten Kompositionslehrer war der Dirigent George Szell. Ihren Bachelor und Master of Music schloss sie bei Vittorio Giannini an der Manhattan School of Music ab. Ein dreimonatiges Stipendium ermöglichte ihr den Besuch des berühmten Black Mountain College, wo sie u.a. eine Meisterklasse für Komposition bei Ernst Krenek besuchte und bei Eduard Steuermann Klavierunterricht nahm. Sie studierte in den folgenden Jahren Komposition bei Roger Sessions, Stefan Wolpe und bei dessen Schüler Ralph Shapey, der einen besonders nachhaltigen Einfluss auf die Entwicklung ihres Kompositionsstils hatte. Ausgehend von Schönbergs Methode von der „Komposition mit zwölf nur aufeinander bezogenen Tönen“ modifizierte Ursula Mamlok im Lauf der Jahre ihr Ausgangsmaterial nach eigenen Mustern. Charakteristisch für ihre Werke sind komplexe, oft gegeneinander gesetzte Rhythmen. In unterschiedlichsten Besetzungen gelingt es ihr, abwechslungsreiche Klangfarben und immer neue Atmosphären zu schaffen. Ursula Mamlok unterrichtete Komposition an der New York University, der Temple University und über 40 Jahre lang an der Manhattan School of Music in New York. Ihr Werkverzeichnis umfasst circa 75 Werke, darunter Solostücke und Kompositionen für die verschiedensten Kammermusikbesetzungen wie auch Werke für Orchester. Sie erhielt u.a. folgende Auszeichnungen: 1968 und 1981 National Endowment for the Arts, 1989 Preis der Koussevitzky Foundation, 1995 Stipendium der John Simon Guggenheim-Foundation. Seit 2006 lebt Ursula Mamlok wieder in ihrer Geburtsstadt Berlin.

*Bettina Brand*

### **Laura Manolache,**

1959 in Bukarest geboren, studierte Komposition bei Tiberiu Olah und Musikwissenschaft an der Universitata Nazionale de Musica Bucuresti. 1990 besuchte sie die Darmstädter Ferienkurse. Im Rahmen eines DAAD-Stipendiums studierte sie an den musikwissenschaftlichen Instituten der Universität Köln und der Universität Osnabrück. 1995 promovierte sie mit einer Arbeit „Konsonanz versus Dissonanz – ein Kriterium zur Analyse der europäischen, musikalischen Sprache“ zum Dr. phil. Als Wissenschaftlerin erarbeitet sie Programme zur computergesteuerten musikalischen Analyse, die in der Borland Pascal 7.0 Sprache geschrieben sind. Laura Manolache ist Autorin einer europäischen Musikgeschichte, einer Monographie über Theodor Rogalski und verschiedener Bücher über George Enescu. Sie komponierte bisher außer verschiedenen Kammermusikwerken ein Flötenkonzert und ein Orchesterwerk.

### **Myriam Lucia Marbe**

wurde am 9. April 1931 in Bukarest geboren. Nach frühem Klavierunterricht bei ihrer Mutter, einer Pianistin, studierte sie von 1944 bis 1954 an der Universitata Nazionale de Musica Bucuresti. Ihre Kompositionslehrer waren hier Leon Klepper und Mihail Jora. Weitere musikalische Anregungen erhielt sie durch den Komponisten Mihail Andricu, durch Theodor Rogalski und Tudor Ciortea. In den Jahren 1953/54 arbeitete sie als Filmredakteurin in der „Casa de filme“ in Bukarest und von 1954 bis 1988 lehrte sie an der Universitata Nazionale de Musica Bucuresti Kontrapunkt und Komposition. Da Myriam Marbe sich weigerte, der kommunistischen Partei beizutreten, wurde ihr der Professorentitel verweigert, obwohl sie auf diesem Niveau tätig war. Zu ihren Schülerinnen zählten u.a. Violeta Dinescu, Livia Theodorescu und Mihaela Vosganian. Nach 1967, als sich die Grenzen Rumäniens ein wenig zu öffnen begannen, konnte Myriam Marbe einige Male ins Ausland reisen. Sie nahm mehrfach an den Darmstädter Ferienkursen teil und auch am Festival für neue Musik in Royan, wo ihr Stück *Jocus secundus* uraufgeführt wurde. 1989/90 hatte sie ein Arbeitsstipendium in der Stadt Mannheim. Seit 1990 intensivierte sie ihre Verbindungen in den Westen. Ihre Musik wurde bei verschiedenen Festivals und Konzerten in Deutschland, den Niederlanden, in Österreich, Japan und den USA aufgeführt. Am 27. November 1995 war sie in Kassel aus Anlass ihres Porträtkonzertes im Rahmen der Reihe *Komponistinnen und ihr Werk*. Myriam Marbe starb am 25. Dezember 1997 in ihrem Bukarester Haus. Zu ihrem umfangreichen kompositorischen Œuvre gehören sowohl große Chor- und Orchesterwerke wie auch Kammermusik für verschiedene Besetzungen. Mehrere ihrer Werke wurden mit internationalen Preisen ausgezeichnet.

### **Maria Anna Martinez**

wurde 1744 in Wien geboren und trat schon früh als komponierendes Wunderkind auf. Nicht zuletzt dank der Fürsprache und Förderung von Pietro Metastasio erhielt sie eine profunde musikalische Ausbildung. Zu ihren Lehrern zählten u.a. Joseph Haydn, Johann Adolf Hasse und Nicolò Porpora. Martinez' Vater war Zeremonienmeister des apostolischen Nuntius in Wien, und so bestanden enge Kontakte der Familie zum Wiener Hof. Nach der erfolgreichen Aufführung der dritten Messe von Maria Anna Martinez im Jahr 1761 in der

Michaelerkirche wurde die Siebzehnjährige als begabte junge Komponistin gefeiert. Zu ihren überlieferten Werken gehören mehrere Messen, Psalmvertonungen, Litaneien, Oratorien, Kantaten und Motetten, Cembalo-Konzerte und Sonaten sowie eine Sinfonie. Als erste Frau wurde Martinez 1773 in die Accademia Filarmonica di Bologna aufgenommen. In Wien wirkte sie zudem als überragende Cembalistin und Sängerin. In den Jahren 1780 bis 1790 leitete Martinez eine Singschule, die als Vorläuferinstitution des Wiener Konservatoriums gilt. Die Akademien im Hause Martinez hatten einen hohen Bekanntheitsgrad und wurden von renommierten Musikern und Künstlern besucht, darunter auch von Mozart. Nach dem Tode von Metastasio erbten Maria Anna Martinez und ihre Geschwister dessen Vermögen. Die Komponistin starb im Jahr 1812 in Wien.

### **Emilie Mayer**

wurde am 14. Mai 1812 in Friedland (Mecklenburg) geboren. Schon im Alter von fünf Jahren erhielt sie Klavierunterricht bei dem Organisten ihres Wohnortes. In Stettin war später der Komponist Carl Loewe ihr Kompositionslehrer. 1847 ging sie mit einem Empfehlungsschreiben von ihm nach Berlin, um bei dem renommierten Musiktheoretiker und Komponisten Adolf Bernhard Marx zu studieren. Instrumentationsunterricht erhielt sie bei Wilhelm Wieprecht, dem Direktor der Musikchöre der Garde und dem Erfinder der Basstuba. Schon bald trat Emilie Mayer mit eigenen Werken an die Öffentlichkeit, und ab 1860 veröffentlichte der Verlag Bote & Bock einige ihrer Kompositionen. In Berlin wurden ihre Werke sogar mehrfach aufgeführt, so gab es allein von ihrer h-Moll Sinfonie in den Jahren 1851 bis 1861 acht Aufführungen. Auf dem Programm eines ihr gewidmeten Porträtkonzertes standen außer der h-Moll-Sinfonie, dem 118. Psalm, die Sinfonie Militaire und einige Klavierstücke, die von ihr selbst vorgetragen wurden. Königin Elisabeth zeichnete die Komponistin nach dem Konzert mit einem Orden aus. In Berlin wurde Emilie Mayer zur stellvertretenden Direktorin der Opern-Akademie ernannt, und in München wurden ihre Werke mit so großem Erfolg aufgeführt, dass ihr 1855 die Ehrenmitgliedschaft in der Philharmonischen Gesellschaft angetragen wurde. Stilistisch sind die frühen Werke von Emilie Mayer der Klassik zuzuordnen – hier ist vor allem der Einfluss Beethovens spürbar –, wohingegen die späteren Werke der 1860er Jahre im Stil der Frühromantik geschrieben wurden und der Musik Mendelssohns nahe stehen. Emilie Mayer komponierte 6 Sinfonien, 4 Ouverturen, 7 Streichquartette, 3 Streichquintette und 2 Klavierquartette, 11 Klaviertrios, 10 Sonaten für Klavier und Violine, 13 Sonaten für Violoncello und Klavier sowie zahlreiche Vokal- und Klavierwerke. Die Komponistin starb am 10. April 1883 in Berlin. Nach ihrem Tode geriet sie in Vergessenheit.

### **Jarmila Mazourová**

wurde 1941 in Prostějov (Tschechien) geboren und studierte von 1958 bis 1963 Komposition an der Janáček-Akademie in Brno bei Vilém Petrželka, Ctirad Kohoutek und Jan Kapr. Am Konservatorium in Brno studierte sie auch Klavier. Seit 1963 arbeitete Jarmila Mazourová als Musik- und Kompositionslehrerin und auch als Korrepetitorin. Sie schrieb zahlreiche instruktive Kompositionen, Kammermusik, Chöre, Orchesterwerke und szenische Musik. Einflüsse der Musik von Strawinsky, Prokofjev, Janáček, Bartók, Debussy und Ravel führten

später zu ihrer Vorliebe für die Arbeit mit Timbre, Rhythmus und Expression. Mazourovás Musik – hauptsächlich Kammermusik – wird vor allem an den Musikschulen in der Tschechischen Republik aufgeführt. Mehrere ihrer Werke wurden mit Preisen ausgezeichnet. Sie selbst erhielt einen Preis als beste Kompositionslehrerin an tschechischen Musikschulen.

### **Markéta Mazourová**

wurde 1974 in Valtice geboren und lebte ab ihrem 14. Lebensjahr in Prag, wo sie Schulmusik, Klavier, Komposition und Percussion studierte. Die Nichte von Jarmila Mazourová gewann mehrere Preise (Komposition SONG EXPO – Internationales Musikfestival Holland 2000, 2002 und 2004; Preise beim Czech republic.Zlinalent, Publikumspreis beim XI. Int. Musikfestival in Bulgarien). Sie komponiert Lieder für renommierte tschechische Sänger sowie Kammermusik.

### **Elma Miller**

Die 1954 in Toronto geborene kanadische Komponistin estnischen Ursprungs studierte in ihrer Heimatstadt Komposition bei Walter Buczynski, John Beckwith, Lothar Klein und John Weinzeig sowie elektronische Musik und Computermusik bei Gustav Ciamaga und William Buxton. Einfluss auf ihren Kompositionsstil hatten auch der Komponist Udo Ksemets und der Kommunikationstheoretiker Marshall McLuhan. An der Universität in York (England) war sie 1980 Privatstudentin von Bogusław Schaeffer. Elma Miller war in Hamilton (Ontario) künstlerische Direktorin der zeitgenössischen Musikreihe *Music Here & Now*, sie ist auch als Notengrafikerin tätig. 1980 gewann sie in Schweden den Els Kaljot-Vaarman-Kammermusikpreis und ein Jahr später den kanadischen Sir Ernest MacMillan Award für ihr Orchesterwerk *Genesis*. Der Kritiker Hugh Fraser schrieb: „... ihre Musik ist expressionistisch mit fantasievoller und handwerklich geschickter Verwendung von Farbe und Rhythmus. Sogar ihre atonalen Werke sind gut hörbar; ein robuster und wilder Humor, das Fehlen akademischer Sprödigkeit und ein tiefer Wahrheitsgehalt charakterisieren ihre reifen Werke.“

### **Isabel Mundry**

wurde am 20. April 1963 in Schlüchtern geboren und wuchs in Berlin auf. Sie studierte Komposition bei Frank Michael Beyer und Gösta Neuwirth an der Hochschule für Musik Frankfurt. Außerdem studierte sie Musikwissenschaft bei Carl Dahlhaus sowie Kunstgeschichte und Philosophie an der Berliner Technischen Universität. Ein weiteres Kompositionsstudium absolvierte sie von 1991 bis 1994 bei Hans Zender an der Musikhochschule in Frankfurt/Main. Von 1986 bis 1993 unterrichtete sie Musiktheorie und Analyse an der Berliner Kirchenmusikschule und an der Hochschule der Künste Berlin. 1996 übernahm sie eine Professur für Komposition und Musiktheorie an der Musikhochschule Frankfurt. Seit 2003 ist sie Professorin für Komposition an der Zürcher Hochschule der Künste. Mundrys Kompositionen werden weltweit von den bedeutendsten Orchestern und Ensembles aufgeführt. Ihr Werk *Ein Atemzug – Odyssee* wurde an der Deutschen Oper Berlin 2005 uraufgeführt und in der Fachzeitschrift *Opernwelt* zur „Uraufführung des Jahres“ gewählt. In der Saison 2007/2008 war sie Capell-Compositeur bei der Sächsischen Staatskapelle Dresden.

### **Olga Neuwirth**

wurde am 4. August 1968 in Graz geboren. Im Alter von sieben Jahren erhielt sie Trompetenunterricht. Von 1987 bis 1993 studierte sie Komposition bei Erich Urbanner an der Hochschule für Musik und Darstellende Kunst in Wien und machte zur gleichen Zeit Studien am elektroakustischen Institut. Von 1985 bis 1986 studierte Neuwirth am Conservatory of Music, San Francisco Komposition und Theorie bei Elinor Armer und am Art College, San Francisco Malerei und Film. Wesentliche Anregungen erhielt sie durch die Begegnungen mit Adriana Hölszky, Luigi Nono und Tristan Murail, bei dem sie ein weiteres Kompositionsstudium in den Jahren 1993/94 in Paris absolvierte. 1994 war sie Jurymitglied der Münchener Biennale für Neues Musiktheater und des Komponistenforums der Darmstädter Ferienkurse. 1998 wurde Olga Neuwirth in zwei Porträtkonzerten bei den Salzburger Festspielen vorgestellt, und 1999 erhielt sie den Förderpreis der Ernst von Siemens-Stiftung, München sowie den Hindemith-Preis des Schleswig-Holstein-Musik-Festivals. In den Jahren 1999/2000 entstanden verschiedene Bühnenmusiken und Klanginstallationen. Bei den Wiener Festwochen 1999 wurde ihr Musiktheater *Bählamms Fest*, für welches sie den Ernst Krenek-Preis erhielt, mit großem Erfolg uraufgeführt. Für Pierre Boulez und das London Symphony Orchestra schrieb Olga Neuwirth das Werk *Clinamen/Nodus*. Bei der Expo 2000 kam ihr Ballett *Der Tod und das Mädchen* in Hannover zur Uraufführung. Die Komponistin war 2000/01 composer-in-residence beim Koninklijk Filharmonisch Orkest van Vlaanderen, Antwerpen und 2002 bei den Luzerner Festwochen gemeinsam mit Pierre Boulez. Olga Neuwirth komponierte außer dem Musiktheater *Bählamms Fest* mehr als zehn Orchester- und Ensemblewerke – oftmals unter Einbeziehung von Live-Elektronik –, sowie zahlreiche Vokalwerke mit Instrumenten und Live-Elektronik. Mehrere Werke entstanden in Zusammenarbeit mit der österreichischen Schriftstellerin Elfriede Jelinek.

### **Julia Lee Niebergall**

Biografie bei „Red Peppers – die Ragtime-Frauen“, Seite 124.

### **Irina Odagescu,**

1937 in Bukarest geboren, studierte Komposition bei Alfred Mendelssohn und Tiberiu Olah an der Universitata Nazionale de Musica Bucuresti. Sie besuchte die Darmstädter Ferienkurse in den Jahren 1972 und 1976 und nahm an Meisterkursen für Komposition teil bei Xenakis, Ligeti und Stockhausen. Für ihre Kompositionen wurde sie mit verschiedenen Preisen ausgezeichnet, darunter mit dem George Enescu Preis, dem Internationalen Kompositionspreis Viotti-Valsesia in Vercelli/Italien und dem Global Days of Music Award from Gray. Ihre Werke wurden in verschiedenen europäischen Ländern aufgeführt, sowie in Nord- und Südafrika und in Asien. Irina Odagescu hielt Vorträge über zeitgenössische rumänische Komponisten an der Universität in Pau/Frankreich und über rumänische Komponistinnen an der Universität in Fairbanks/Alaska.

### **Vivienne Olive,**

am 31. Mai 1950 in London geboren, absolvierte zunächst ein Orgel- und Cembalostudium in ihrer Heimatstadt London bevor sie an der Universität York Komposition studierte. Es

folgten weiterführende Studien u.a. bei den Komponisten Franco Donatoni, bei Roman Haubenstock-Ramati, bei Klaus Huber und Brian Ferneyhough. 1975 promovierte sie zum Dr. phil. im Fach Komposition an der Universität York. Seit 1979 ist Vivienne Olive Dozentin für Musiktheorie und Komposition an der Hochschule für Musik Nürnberg-Augsburg. Von 1993 bis 1995 war sie als Dozentin und Komponistin in Australien tätig. Im August/September 2005 war sie composer-in-residence in Bundanon, New South Wales, Australien. Vivienne Olives Œuvre umfasst mehr als 60 Werke von Kompositionen für Blockflöte bis zur Oper. Anstoß für ihre neue Märchenoper *Das hässliche Entlein* war ein Internationaler Kompositionswettbewerb der Kölner Hochschule für Musik in Zusammenarbeit mit der Kölner Oper im Jahr 2004.

### **Younghi Pagh-Paan**

wurde 1945 in Cheongju (Südkorea) geboren. Von 1965 bis 1971 studierte sie Musiktheorie und Komposition an der Seoul National University und vervollständigte ihr Studium ab 1973 an der Freiburger Musikhochschule (Komposition bei Klaus Huber, Analyse bei Brian Ferneyhough, Musiktheorie bei Peter Förtig und Klavier bei Edith Picht-Axenfeld). Durch die Uraufführung ihres Orchesterwerkes *Sori* bei den Donaueschinger Musiktagen im Jahre 1980 wurde sie als Komponistin international bekannt. Für ihre Werke erhielt Pagh-Paan mehrere internationale Auszeichnungen wie den 1. Preis beim Rostrum of Composers der UNESCO 1979 und den Kompositionspreis der Stadt Stuttgart. 1981 war sie Stipendiatin der Heinrich Strobel-Stiftung des Südwestfunks und 1985 der Kunststiftung Baden-Württemberg. 1995 erhielt sie den Heidelberger Künstlerinnenpreis. Nach Gastprofessuren an den Musikhochschulen Graz und Karlsruhe wurde Younghi Pagh-Paan 1994 als Professorin für Komposition an die Hochschule für Künste in Bremen berufen. Hier gründete sie das Atelier für Neue Musik. Das umfangreiche Werkverzeichnis der Komponistin beinhaltet mehrere große Orchester-, Chor- und Ensemblewerke, Kammermusikwerke für verschiedene Besetzungen und Solostücke, von denen einige mit internationalen Preisen ausgezeichnet wurden.

### **Maria Theresia Paradis**

wurde 1759 in Wien geboren. Im Alter von vier Jahren erblindete sie und trotz vieler ärztlicher Behandlungen, vor allem bei dem damals berühmten Wiener Magnetiseur Anton Mesmer, erlangte sie ihr Augenlicht nicht wieder. Schon früh bemerkte man ihre enorme musikalische Begabung, und so ermöglichten die Eltern ihr trotz der Behinderung die bestmögliche Ausbildung bei den besten Lehrern der Zeit: Klavier bei Kotzeluch, Gesang bei Salieri und Righini, Komposition bei Friberth und Abbé Vogler. Durch die Verbindung zum kaiserlichen Hof – der Vater von Maria Theresia Paradis war hier Hofsekretär – wurde Kaiserin Maria Theresia auf das Mädchen aufmerksam und gewährte ihr eine lebenslange finanzielle Unterstützung. Als auswendig spielende Pianistin unternahm Maria Theresia Paradis ab 1783 ausgedehnte, höchst erfolgreiche Konzertreisen u.a. nach Österreich, Frankreich, Italien, Deutschland und England. Viele ihrer Lieder und Klavierwerke entstanden während der langen Reisen. Mittels eines eigens für sie entwickelten Notationssystems konnte sie ihre Kompositionen zu Papier bringen. Das umfangreiche Werkverzeichnis beinhaltet Klavierkonzerte,

Kammermusik, Opern, Kantaten, Chor- und Vokalmusik. Zu Paradis Bewunderern zählte auch Mozart, der ihr 1784 sein Klavierkonzert in B-Dur KV 456 widmete. Nach dem Tod ihres Vaters gründete Maria Theresia Paradis in Wien ein Musikausbildungsinstitut für Mädchen, an dem sie selbst unterrichtete. Die Komponistin starb im Jahr 1824 in Wien.

### **Hilda Paredes**

wurde 1957 in Tehacan Puebla (Mexiko) geboren. Am Konservatorium von Mexico City begann sie ihr Musikstudium (Flöte, Klavier und Komposition) und setzte es ab 1979 in London fort. Hier entstanden ihre ersten Kompositionen, und sie machte zudem Arrangements von Populärmusik und Klassik für verschiedene Ensembles, mit denen sie als Flötistin regelmäßig auftrat. Als Komponistin war sie aktive Teilnehmerin in Meisterklassen der Dartington Summer School u.a bei Harrison Birtwistle, Franco Donatoni und Peter Maxwell Davies. 1988 wurde Hilda Paredes, die jetzt in London lebte, mit dem Music for Dance Award des Arts Council of Great Britain ausgezeichnet. Es folgten Preise des British Arts Council, der Hoist Foundation, der Sistema Nacional de Creadores, des Rockefeller Fund for Culture Mexico/USA und des renommierten J. S. Guggenheim Fellowship. 1990 kehrte Paredes in ihr Heimatland Mexiko zurück. Hier komponierte sie, ermöglicht durch einen Preis des Arts Council, ihre Oper *The Seventh Seed*, die inzwischen auf CD eingespielt wurde. In den fünf Jahren ihres Mexiko-Aufenthaltes unterrichtete sie an der Universität von Mexico, schrieb Artikel für verschiedene Musik-Magazine und produzierte eine Radiosendung über Neue Musik, die zweimal wöchentlich gesendet wurde. In Zusammenarbeit mit dem Orchestra of Baja California machte sie Bearbeitungen und Orchestrationen von alten spanischen und mexikanischen Liedern. Seit 1995 lebt Paredes als freischaffende Komponistin wieder in London. Sie erhielt zahlreiche Kompositionsaufträge von namhaften Ensembles und Orchestern aus Mexiko, Australien, Deutschland, Großbritannien, Frankreich und den USA. Für das Arditti Quartet schrieb sie die Streichquartette *UY U TÁN* und *CUERDAS DEL DESTINO*, welche die Komponistin zu ihren wichtigsten Werken zählt. Ein neueres Werk *CAN SILIM TUN* für vier Sänger und Streichquartett komponierte sie für die Neuen Vokalsolisten Stuttgart und das Arditti Quartet. Paredes, deren familiäre Wurzeln in Yucatan, der Hochburg der Maya-Kultur, zu finden sind, befasst sich mehr und mehr mit der Tradition der Maya und ihrer Kultur und lässt dies in ihre Werke mit einfließen. Viele Ihrer Kompositionen wurden bei renommierten internationalen Musikfestivals aufgeführt und auf CD eingespielt.

### **Muriel Pollock**

Biografie bei „Red Peppers – die Ragtime-Frauen“, Seite 125.

### **Rucsandra Popescu**

wurde 1980 in Bukarest geboren und wuchs in einer Musikerfamilie auf. Sie studierte an der Universitata Nazionale de Musica Bucuresti Komposition, Musikpädagogik und Chorleitung und erhielt aufgrund ihrer Begabung ein Vollstipendium. Bei Octavian Nemescu, Dan Dediu und Violeta Dinescu studierte sie Komposition. Für ihre Kompositionen gewann sie bereits mehrere Preise. 2002 erhielt sie ein Stipendium für Komposition in Bayreuth bei

Dimitri Terzakis und 2002/2003 das Stipendium des Erasmus-Socrates-Programms an der Universität Carl von Ossietzky, Oldenburg. 2004 war sie Stipendiatin bei Peter Michael Hamel in Bayreuth, wo sie eine Szene des Stummfilmklassikers *Faust* von F. W. Murnau vertonte. Als Pianistin konzertiert Rucsandra Popescu in Rumänien und Deutschland.

### **Dana Christina Probst,**

wurde 1961 in Bukarest geboren. Hier erhielt sie auch ihre musikalische Ausbildung: Zunächst am Musiklyzeum „George Enescu“ im Hauptfach Klavier, danach an der Universitata Nazionale de Musica Bucuresti im Hauptfach Komposition bei Anatol Vieru. Diesem Studium folgte 1993–1994 ein Stipendium des ÖAD (österreichischer akademischer Austauschdienst) in Wien, wo sie an einem Kompositionskurs von Michael Jarrell an der Universität für Musik teilnahm. Daneben arbeitete sie im Institut für Musikwissenschaft der Universität Wien. Außer ihrer Tätigkeit als Komponistin – ihre Werke wurden und werden in Rumänien, Österreich, aber auch in Deutschland und in England aufgeführt – wirkte Dana Christina Probst sowohl in Rumänien wie auch in Österreich als Pädagogin: Sie war Klavierlehrerin an der Musikschule in Ploiesti, Assistentin an der Universitata Nazionale de Musica Bucuresti und danach Privatmusiklehrerin für Klavier in Wien. Zur Avantgarde hin offen, entdeckt die Komponistin in ihrem Werk die Kraft des Rhythmus, der Linie, des Zentraltones wieder. Ihre Stücke schöpfen immer wieder aus den Tiefenstrukturen der alten rumänischen Folklore und der byzantinischen Musik.

### **Teresa Procaccini**

wurde am 23. März 1934 in Cerignola, Foggia/Italien geboren. Schon mit 8 Jahren begann sie zu komponieren und studierte später Klavier, Orgel und Komposition in Rom. Ihr umfangreiches Œuvre reicht vom Orchester- und Kammermusikwerk bis zur Oper und Elektronischen Musik.

### **Marie-Christine Raboud-Theurillat**

Die 1948 geborene Komponistin wuchs in Monthey im Schweizer Kanton Wallis in einer Musikerfamilie auf und spielte schon als Kind Klavier und Geige. Ihre Berufsausbildung – Klavier (bei Jean Perrin) und Orgel (bei Bernard Heiniger) – schloss sie mit zwei Lehrdiplomen ab. Danach folgten weitere Studiengänge in Komposition, Orchestration und Dirigieren. Sie ist Organistin und lehrt Klavier und Orgel am Conservatoire Cantonal in Sion. Als Komponistin hat sie vor allem Kammermusik und Chormusik geschrieben, oft mit geistlichem Hintergrund. Der Musikkritiker Jean Cossetto charakterisiert ihre Werke folgendermaßen: „Von einer klassischen Perfektion, steht ihr Stil in der Linie der großen Meister. Dennoch sind das kühne harmonische Gewebe, die Dichte der Aussage und die Komplexität der Rhythmen absolut von heute.“

### **Kirsten Reese,**

1968 in Kiel geboren und aufgewachsen im Rheinland und in Hong Kong und den Philippinen, kreierte und produziert Werke für elektronische Medien und Instrumente sowie intermediale und interaktive Installationen. Eine hervorgehobene Rolle spielen bei ihren

Arbeiten raum- und wahrnehmungsbezogene sowie performative Aspekte. Kirsten Reese studierte Flöte, elektronische Musik und Komposition in Berlin und 1992/93 in New York. Sie war als Flötistin, Autorin und Kuratorin im Bereich zeitgenössische Musik tätig. Als Komponistin erhielt sie zahlreiche Stipendien und Preise, u.a. Cité des Arts Paris 2005/06, Villa Aurora Los Angeles 2009, Nominierung für den Deutschen Klangkunstpreis 2010. Ihre Arbeiten wurden international in Ausstellungen und auf Festivals gezeigt, etwa Donaueschinger Musiktage 2006, Darmstädter Ferienkurse 2006, Forum Neue Musik Luzern 2007, Festival Rümelingen 2007, Borealis Festival Bergen 2009. Im Sommer 2010 entstanden Landschaftskompositionen für das Festival Rümelingen und für Sounding D – Mittendrin des Netzwerks Neue Musik. 2002–2007 forschte und lehrte Kirsten Reese an der Hochschule für Musik und Theater Hamburg. Seit 2005 unterrichtet sie an der Universität der Künste Berlin in den Bereichen experimentelle und elektronische Komposition und Klangkunst. 2007–2009 hatte sie an der UdK eine geteilte Gastprofessur für künstlerische Transformationsprozesse. Außerdem arbeitet sie an einem Forschungsprojekt zu *Land Sound Art*.

[www.kirstenreese.de](http://www.kirstenreese.de)

### **Louise Reichardt**

wurde 1779 in Paris geboren als Tochter der Pianistin, Sängerin und Komponistin Juliane Reichardt (geborene Benda) und des Hofkapellmeisters Friedrich des Großen, Johann Friedrich Reichardt. Er erteilte seiner Tochter Klavierunterricht, regte sie zu Kompositionen an und ließ sie im Gesang ausbilden. Louise Reichardt komponierte vor allem Lieder und bevorzugte hierfür Texte von ihr nahe stehenden Dichtern wie J. W. Goethe, Achim von Arnim, Clemens Brentano, Ludwig Tieck, Novalis u.a. Ab 1814 lebte und wirkte sie in Hamburg als Gesangs- und Klavierlehrerin und gründete 1819 mit J.H. Clasing einen Musikverein, wo u.a. Werke von Graun, Hasse und Händel aufgeführt wurden. Louise Reichardt starb 1826 in Hamburg an den Folgen eines Schlaganfalls.

### **Lucia Ronchetti**

wurde 1963 in Rom geboren. Sie studierte Komposition und elektronische Musik am Konservatorium S. Cecilia in Rom u.a. bei Salvatore Sciarrino und Musikwissenschaft und Analyse an der Universität in Rom. Es folgten weitere Kompositionsstudien in den Jahren 1994 – 97 bei Gérard Grisey in Paris. Hier promovierte sie auch im Fach Musikwissenschaft. Lucia Ronchetti erhielt zahlreiche Auszeichnungen und Preise sowie Stipendien u.a. 1996–97 IRCAM Paris, 1999 Akademie Schloss Solitude.

Werkauswahl: *Il teatro naturale di Oklahoma* für Ensemble (1988), *Tra sole e sera* für Ensemble (1989), *Altri canti di Marte* für zwei Schlagzeuger (1990), *Une Leçon de Ténèbres* für zwei Stimmen und Orchester (1991), *L'alibi del Labirinto* für Instrumente, Stimmen, Tonband und Live-Elektronik (Radiooper 1993), *Die Nase* (Puppenspiel, 1994) *Schiffbruch mit Zuschauer* für Orchester (1997), *Rivelazione* (Radiooper 1998)

### **Diana Rotaru,**

geboren 1981 in Bukarest und Tochter der Komponistin Doina Rotaru, absolvierte das

„George Enescu“-Musikgymnasium in Bukarest mit dem Hauptfach Klavier. Sie studierte Komposition bei Stefan Niculescu an der Universitãta Nazionale de Musica Bucuresti. Im Jahr 2002 wurde sie ausgewãhlt, an den Kompositionskursen von Jonathan Harvey, Brian Ferneyhough und Theo Loevendie teilzunehmen, die von Voix Nouvelle-Royaumont/Frankreich organisiert werden. Im Jahr 2003 nahm sie am Internationalen Bartók-Seminar in Szombathely/Ungarn teil und erhielt eine weitere Ausbildung in den Kompositionsklassen von Jonathan Harvey, Michael Jarell und Marco Stroppa. Diana Rotaru gewann mehrere nationale und internationale Kompositionspreise, darunter im Jahr 2004 den IRINO PRIZE – Tokyo Internationaler Wettbewerb 2004 für Kammerorchester für ihr Werk „Shakti“. Diana Rotaru komponierte bisher vor allem Kammermusikwerke.

### **Doina Rotaru,**

wurde 1951 in Bukarest geboren. Von 1970 bis 1975 studierte sie Komposition an der Universitãta Nazionale de Musica Bucuresti bei Tiberiu Olah. Sie nahm mehrfach an den Darmstädter Ferienkursen teil sowie am Gaudeamus International composer's workshop in Amsterdam. Ein Stipendium ermöglichte ihr ein weiteres Kompositionsstudium bei Theo Loevendie in Amsterdam. Doina Rotaru lehrt als Professorin Komposition an der Universitãta Nazionale de Musica Bucuresti. Viele ihrer Werke wurden sowohl in europäischen Ländern wie auch in Japan und Kanada aufgeführt und mit internationalen Preisen ausgezeichnet. Ihr umfangreiches kompositorisches Œuvre beinhaltet Sinfonien, Solokonzerte, Streichquartette und Kammermusikwerke für verschiedene Besetzungen. Für den bekannten französischen Flöten-Virtuosen Pierre Yves Artaud schrieb sie Flötenkonzerte und experimentelle Stücke für Flöte solo, die dieser auch auf CD einspielte.

### **Bess E. Rudisill**

Biografie bei „Red Peppers – die Ragtime-Frauen“, Seite 125.

### **Katherina Růžicková,**

1972 geboren, studierte Komposition an der Janãček-Akademie sowie Musikwissenschaft und Ästhetik an der Masaryk Universität in Brno. Sie nahm an Meisterkursen in Reichenau und Český Krumlov teil. Das Erasmus-Sokrates-Stipendium ermöglichte ihr in den Jahren 2003–2004 ein weiteres Kompositionsstudium bei Wolfgang Rihm. Katherina Růžicková war Stipendiatin an der Universität in Heidelberg und 2003 Stipendiatin der Rhein-Neckar-Kreis Stiftung in Heidelberg/Dilsberg. Sie ist Mitgründerin und Leiterin der Gruppe HUDBABY und erhielt verschiedene nationale und internationale Kompositionspreise (nationaler Kompositionswettbewerb „Generation“, internationaler Kompositionswettbewerb elektroakustische Musik Musica nova, Prãmie der Leoš-Janãček-Stiftung, Preis des Staatlichen Philharmonie Orchesters Brünn u.a.) Sie komponiert sowohl Orchester-, Vokal- und Chorwerke wie auch Werke für verschiedene kammermusikalische Besetzungen.

### **Kaija Saariaho**

Die am 14. Oktober 1952 in Helsinki geborene, in Paris lebende Komponistin, zählt zu den erfolgreichsten Komponistinnen unserer Zeit. Sie absolvierte ihr Kompositionsstudium in

Helsinki bei Paavo Heininen und in Freiburg bei Brian Ferneyhough und Klaus Huber. Ab 1982 studierte sie am IRCAM (Zentrum für Neue Musik in Paris) computergestützte Komposition und Live-Elektronik. Es entstanden Kompositionen wie *Verblendungen* (1984), ein Wechselspiel zwischen Orchester und Tonband sowie *Du Cristal* (1989) und *...à la Fumée* (1990) unter Verwendung von Live-Elektronik. Unter dem Einfluss der „Spektralistin“, einer französischen Komponistengruppe, deren Kompositionen auf der Computeranalyse des Klangspektrums einzelner Töne auf verschiedenen Instrumenten basieren, wandte sich Saariaho einem Stil zu, der von lang gehaltenen Bassnoten und der Verwendung mikrotonaler Intervalle geprägt ist. In diesem Stil komponierte sie ihr Werk *Graal théâtre* für Violine und Orchester (1994–97). Saariahos Werke wurden bei internationalen Festivals in London (1989), Jakarta (1989), Paris (1989, 1991) und Wien (1993) aufgeführt. Sie erhielt 1986 den Kranichsteiner Preis der Darmstädter Ferienkurse, 1988 den Prix Italia für *Stilleben*, 1989 den Ars Electronica Prize für *Stilleben* und *Io* und 2000 den Nordic Music Prize für *Lonh*. 1999 dirigierte Kurt Masur mit dem New York Philharmonic Orchestra ihre Komposition *Oltra mar* für Chor und Orchester. Bei den Salzburger Festspielen dirigierte Kent Nagano 2000 mit großem Erfolg ihre erste Oper *L'Amour de loin* (auf ein Libretto von Amin Maalouf nach der Biografie des Troubadours Jaufré Rudel *La Vida Breve*). 2006 fand die Uraufführung ihrer Oper *Adriana Mater* an der Opéra Bastille in Paris statt. Für *L'Amour de loin* wurde Saariaho mit dem Grawemeyer Award für Musik ausgezeichnet. Ihr umfangreiches musikalisches Œuvre beinhaltet außer Opern und Orchesterwerken Kammermusikwerke für nahezu alle Besetzungen.

### **Alice Samter**

Alice Samter wurde am 11. Juni 1908 in Berlin geboren. Im Alter von neun Jahren erhielt sie Klavierunterricht und begann mit ersten Kompositionsstudien. Ab 1930 intensivierte sie die Musikausbildung durch Studien bei der Pianistin Else Blatt, danach bei Amalie Iwan und Professor Stark am Klindworth-Scharwenka-Konservatorium. Bei Gerhard F. Wehle studierte sie Improvisationen, bei Karl Ristenpart Chorleitung. Diese qualifizierten Vorstudien verhalfen zur Hochschuleinstufung ins 8. Semester und nur ein Jahr später, im Jahre 1946, erfolgte das Examen zur Musikpädagogin an Höheren Schulen. Erst 1945 fand die erste öffentliche und erfolgreiche Aufführung eines Werkes der Komponistin statt. Seither werden ihre mehr als 300 Werke in Österreich, Frankreich, Holland, Venezuela, Australien, Schweden und in den USA oft und gerne aufgeführt und gespielt. Für ihr kompositorisches Lebenswerk und vielfältiges Engagement im Kulturleben, wie durch Gründung eines Arbeitskreises für Kammermusik im VDMK (jetzt Deutscher Tonkünstlerverband), die Leitung der Gruppe Musik der Künstlervereinigung Gedok und die Mitarbeit im Arbeitskreis „Frau und Musik“ erhielt Alice Samter zahlreiche Ehrungen, unter anderem das Bundesverdienstkreuz. Zeitungsreportagen, Rundfunkinterviews und Fernsehsendungen haben das Leben und Wirken der Komponistin Alice Samter porträtiert. Die Komponistin starb am 19. März 2004 in Berlin.

### **Rebecca Saunders**

wurde am 19. Dezember 1967 in London geboren. Sie studierte Violine und Komposition an der Universität Edinburgh. Es folgte ein Kompositionsstudium bei Wolfgang Rihm an der

Musikhochschule Karlsruhe, ermöglicht durch Stipendien der Universität Edingburgh und des Deutschen Akademischen Austauschdienstes. Sie promovierte im Fach Komposition bei Nigel Osborne an der Universität Edinburgh. Für ihre Kompositionen erhielt Saunders diverse Preise wie den Ernst von Siemens Förderpreis für Komposition, den Kompositionspreis der ARD und der BMW AG musica viva sowie den Paul Hindemith-Preis des Schleswig-Holstein Musik Festivals. Bei den Darmstädter Ferienkursen war sie 2000 als Dozentin tätig. Rebecca Saunders lebt heute als freischaffende Komponistin in Berlin.

### **Annette Schlünz**

Musik bestimmte seit frühester Kindheit den Lebensweg der am 23. September 1964 in Dessau geborenen Komponistin. Sie war Mitglied der Kinderkomponistenklasse Halle, ging 1983 nach Dresden zu Udo Zimmermann, wo sie während des Kompositions-, Klavier- und Dirigierstudiums auch im elektronischen Studio arbeitete. Sie lehrte bis 1992 an der Musikhochschule Dresden und arbeitete am Dresdner Zentrum für zeitgenössische Musik, wo sie bis heute länderübergreifende Projekte realisiert. Bis 1991 war sie Meisterschülerin der UdK Berlin bei Paul-Heinz Dittrich. Nach 10 Jahren Dresden begann sie zwischen der französischen Provence, Strasbourg und Deutschland zu pendeln, gründete eine Compagnie, die sich Projekten zwischen Musik, Bildender Kunst und Szene widmete und folgte ab 1995 Einladungen der Goethe-Institute als Dozentin für Komposition nach Argentinien, Chile, Brasilien, Lettland, den USA, Vietnam. 1998 erhielt sie den Heidelberger Künstlerinnenpreis. Stipendienaufenthalte führten sie u.a. in die Villa Massimo Rom (1999), auf Schloss Solitude Stuttgart (2000), die Höge (2003), ins GRAME Lyon (2005) und auf den Künstlerhof Schreyahn (2006). Zu den wichtigen Werken zählen neben 50 Kammermusikwerken drei Orchesterwerke und die Opern *MATKA* (1989) und *TagNachtTraumstaub* (2000), die den Deutschen Pavillon der EXPO 2000 in Hannover eröffnete, sowie Musik für öffentliche Räume beim Musikmonat Basel 2001, dem quartier libre Strasbourg 2006 und Installationen und Performances mit Thierry Aué. 2005 entstand *LICHTPAUSE* mit Filmen der Dichterin Ulrike Draesner und des Dichters Charles Pennequin im Auftrag des französischen Kulturministeriums für das Ensemble Alep.

### **Clara Schumann**

wurde am 13. September 1819 als Tochter des Musikpädagogen Friedrich Wilhelm Wieck und der Konzertpianistin und Sängerin Marianne Tromlitz in Leipzig geboren. Ab ihrem fünften Lebensjahr wurde sie von ihrem Vater systematisch zur Klaviervirtuosin ausgebildet. Mit neun Jahren spielte sie bereits in einem Konzert des Leipziger Gewandhauses und gab zwei Jahre später hier ihr erstes eigenes Konzert. Gemeinsam mit dem Vater unternahm sie viele Konzertreisen. Schon früh begeisterte Clara Wieck auch durch ihre Improvisationen und eigenen Kompositionen. Wenngleich sie sich auch in erster Linie als Pianistin verstand, so bedeutete ihr das Komponieren doch sehr viel.

Robert Schumann ermunterte sie, wieder zu komponieren, sie aber stellte generell diese Fähigkeit bei Frauen in Frage. Auch blieb ihr zum Komponieren kaum Zeit: In einer Zeitspanne von 13 Jahren hatte sie acht Kinder zur Welt gebracht. Nach dem Tode Robert Schumanns widmete sie sich vornehmlich dem eigenen Konzertieren und dem Werk ihres Mannes. Sie

starb am 20. Mai 1896 in Frankfurt/Main. Das kompositorische Œuvre von Clara Schumann umfasst neben unveröffentlichten Werken 23 gedruckte Kompositionen, darunter zwei Klavierkonzerte, Lieder, Chorwerke, ein Klaviertrio, drei Romanzen für Violine und Klavier und vor allem viele Klavierwerke.

### **Charlotte Seither**

wurde am 31. August 1965 in Landau/Pfalz geboren. Erste Kompositionsversuche datieren aus der Zeit, als sie sieben Jahre alt war. Bis 1991 studierte sie Schulmusik in Hannover, anschließend an der Berliner Hochschule der Künste Klavier sowie Komposition bei Aribert Reimann, Friedrich Goldmann und Frank-Michael Beyer. 1998 promovierte sie zum Dr. phil. (Musikwissenschaft) bei Rudolf Stephan. Die Komponistin erhielt mehrere Stipendien wie „Cité Internationale des Arts Paris“, „Palazzo Barbarigo della Terrazza Venedig“, „Villa Aurora Los Angeles/USA“ und „Akademie Schloss Solitude Stuttgart“. 1995 wurde sie mit dem ersten Preis des Internationalen Kompositionswettbewerbs „Prager Frühling“ ausgezeichnet für ihre Kammerinfonie „Objet diaphane“. Das Werk wurde 1994 von den Berliner Philharmonikern uraufgeführt. Ebenso wurde sie mit dem ersten Preis des Kompositionswettbewerbes des Göttinger Symphonie-Orchesters ausgezeichnet. Charlotte Seither erhielt Kompositionsaufträge unter anderem von der Biennale München, dem Ensemble Modern, WDR Köln, dem Dresdener Zentrum für zeitgenössische Musik, vom Badischen Staatstheater Karlsruhe. Im Jahr 2000 wurde ihre Oper „anderes/selbst“ als Auftragswerk der Oper Bonn im Rahmen der Reihe „bonne chance – experimentelles Musiktheater“ aufgeführt. Im gleichen Jahr erhielt sie das Franz Liszt Stipendium der Stadt Weimar und das Künstlerstipendium Villa Aurora Los Angeles. Charlotte Seither komponierte kammermusikalische Werke für verschiedene Besetzungen, eine Oper, Orchesterwerke, ein Werk für Kammerchor und eine Tonbandkomposition. Mehrere ihrer Werke wurden auf CD eingespielt

### **Johanna Senfter**

wurde am 27. November 1879 in Oppenheim am Rhein geboren. Sie studierte am Hoch'schen Konservatorium in Frankfurt am Main Theorie und Komposition bei Iwan Knorr, Violine bei Adolf Rebner, Klavier bei Carl Friedberg und Orgel bei Heinrich Gelhaar. Von März 1908 bis 1910 war sie Schülerin von Max Reger (ab Oktober 1908 in Regers Kompositionsklasse am Konservatorium in Leipzig). Reger hob ihre besondere musikalische Begabung hervor und bezeichnete sie als seine beste Schülerin. Im Juli 1909 schloss sie ihr Studium am Konservatorium mit Auszeichnung ab und erhielt 1910 den Arthur Nikisch-Preis für die beste studentische Komposition des Vorjahres. 1921 gründete sie den Musikverein Oppenheim und 1923 den Oppenheimer Bach-Verein. Die Komponistin starb am 11. August 1961 in Oppenheim. Sie komponierte mehr als 134 Werke, darunter neun Symphonien, 26 Orchesterwerke, Kammermusik, Orgelwerke, Chöre und Lieder.

### **Adaline Shepherd**

Biografie bei „Red Peppers – die Ragtime-Frauen“, Seite 126.

## **Diana Julia Simon**

wurde 1981 in Lugoj/Rumänien geboren. Sie studierte fünf Jahre lang Komposition bei Stefan Niculescu und Dan Dediu sowie Musikgeschichte und Musikpädagogik an der Universitatea Nazionale de Musica Bucuresti. Außerdem absolvierte sie ein Klavierstudium am Kunstlyzeum in Brasov. Sie war Stipendiatin des Erasmus-Socrates Programms an der Carl von Ossietzky-Universität Oldenburg und erhielt außerdem ein Stipendium für ein Studium an der Musikhochschule Hamburg. Weiterführende Studien machte sie in Rumänien bei dem Komponisten Aurel Stroe und in Italien bei den Pianisten Matteo Napoli und Carlos Pereira. Diana Julia Simon konzertiert als Pianistin und erhielt mehrere Preise. Sie komponierte bisher zehn Kammermusikwerke mit dem Schwerpunkt Klavier.

## **Ethel Smyth**

wurde am 23. April 1858 in London geboren und wuchs in einem bürgerlich viktorianischen Elternhaus in Sidcup (Essex) auf. 1877 wurde sie am Konservatorium in Leipzig als erste Frau in die Kompositionsklasse von Carl Reinecke aufgenommen. Nach einem Jahr verließ sie das Konservatorium und wurde Privatschülerin von Heinrich von Herzogenberg. Im Musiksalon seiner Frau, Elisabeth von Herzogenberg, lernte Ethel Smyth wichtige Persönlichkeiten des europäischen Musiklebens kennen, darunter Johannes Brahms, Clara Schumann, Antonín Dvořák, Arthur Nikisch und Edvard Grieg. Es war vor allem Brahms, dessen Kompositionsstil großen Einfluss auf ihre frühen Werke hatte. Auch setzte sie sich intensiv mit der Musik Johann Sebastian Bachs auseinander. Bis 1887 komponierte Ethel Smyth ausschließlich Kammermusikwerke. Peter Tschaikowsky, der sie zeitweise unterrichtete, riet ihr, sich vor allem mit der Kunst des Instrumentierens zu beschäftigen. Auf einer Italienreise lernte Smyth 1882 den Philosophen Henry Brewster, ihren späteren Librettisten kennen. 1890 entstand die *Serenade in D-Dur*, die in England zur Aufführung kam, 1891 die *Messe in D-Dur*, die nach langen Bemühungen und der Intervention von Queen Victoria 1893 in der Royal Albert Hall in London uraufgeführt wurde. Ethel Smyth entschloss sich, ermutigt durch die Aufführungserfolge, verstärkt zur Komposition von Opern und Orchesterwerken. Bis zum Jahr 1924 entstanden insgesamt sechs Opern (*Fantasio* 1892–94, *Der Wald* 1899–1901, *The Wreckers* 1903–04, *The Boatswain's mate* 1913–14, *Fête galante* 1923, *Entente cordiale* 1925), Die Opern wurden zu ihrer Zeit sowohl in England wie auch in Deutschland aufgeführt. Auf Anraten des Dirigenten Henry Wood entschloss sich Ethel Smyth, auch zu dirigieren. Das erste öffentliche Konzert am Dirigentenpult absolvierte sie 1911. In den Jahren 1911–13 engagierte sie sich aktiv in der politischen Suffragetten-Bewegung, für deren öffentliche Auftritte sie den Freiheitsmarsch *March of the Women* komponierte. Dieses Engagement brachte ihr 1912 einen zweimonatigen Gefängnisarrest ein. Nach der Entlassung stellte sich bei ihr ein Ohrenleiden ein, das bis zur völligen Taubheit führen sollte. 1913 reiste sie nach Ägypten, wo ihre vierte Oper *The Boatswain's mate* entstand. Smyth widmete sich fortan verstärkt schriftstellerischen Arbeiten. 1919 erschien ihr erstes Buch *Impressions that remained*, dem sechs weitere Bücher folgten. Ihrer langjährigen Freundin Virginia Woolf widmete Smyth 1939 das Buch *As Time went on*. 1922 wurde ihr von König Edward VII. der Adelstitel „Dame Commander of the Order of the British Empire“ verliehen, außerdem wurde sie mit zwei Ehrendokortiteln der Universitäten Durham und Oxford geehrt. 1927

komponierte sie das *Konzert für Violine, Horn und Orchester*, von dem sie auch eine Fassung für die kammermusikalische Besetzung Horn, Violine und Klavier fertigte. Weiterhin entstanden die Vokalsymphonie *The Prison* und einige kleinere Werke. Nach ihrer völligen Ertaubung im Jahr 1939 beendete Ethel Smyth ihre kompositorische Tätigkeit. Sie starb am 8. Mai 1944 im Alter von 86 Jahren. Ihre Kompositionen stehen bei aller Individualität in der spätromantischen Tradition. Kritiker vermissten das „Weibliche“ in ihrer Musik, lobten aber die rhythmische Kraft und Vitalität, die farbige Orchestrierung, die musikdramatische Begabung und das handwerkliche Können der Komponistin.

### **Barbara Strozzi**

wurde 1619 in Venedig geboren als (vermutlich) uneheliche Tochter des Librettisten Giulio Strozzi, der sie später adoptierte. Schon die Fünfzehnjährige trat als Sängerin auf, und Komponisten, wie beispielsweise Nicolò Fontei, schrieben Werke für sie. Fontei widmete Barbara Strozzi zwei Liedbände, die „Bizarrie poetiche“ und bezeichnete sie in seinem Widmungstext als „gentilissima, e virtuosissima donzella la Signora Barbara“. Strozzi war die einzige Frau, die als Diskussionsleiterin und Sängerin eigener und fremder Werke an den Versammlungen der Accademia degli Unisoni teilnehmen durfte. Mehr und mehr widmete sich die Schülerin des Komponisten Francesco Cavalli der Komposition. 1644 wurde ihr op.1 il *primo libro de madrigali a due, tre, quattro e cinque voci* in Venedig veröffentlicht. Barbara Strozzi hinterließ ein achtbändiges Werk mit über hundert Madrigalen, Kantaten, Arien und Duetten, Werke, die alle schon zu ihren Lebzeiten gedruckt und vermutlich auch aufgeführt wurden. Nach der Veröffentlichung von op. 8 im Jahre 1664 verlor sich ihre Spur. Jüngste Forschungen haben ergeben, dass Barbara Strozzi im Jahr 1677 verstarb. Mit ihren expressiven Gesängen von Liebe und Tod gehört Barbara Strozzi zu den innovativsten unter allen italienischen Komponistinnen und Komponisten im Bereich der vokalen Kammermusik um die Mitte des 17. Jahrhunderts.

### **Iris Szeghy,**

1956 in Prešov /Slowakei geboren und aufgewachsen, stammt aus einer ungarischen Familie. Im Alter von siebzehn Jahren entstanden erste eigene Kompositionen. Sie studierte am Konservatorium in Košice Klavier und Komposition. Später setzte sie ihr Kompositionsstudium an der Musikhochschule in Bratislava fort. Längere Stipendien- und Studienaufenthalte führten Iris Szeghy in verschiedene Länder Europas und in die USA. Seit 2001 lebt und arbeitet sie in Zürich.

### **Livia Teodorescu-Ciocanea,**

1959 in Galatzki/Rumänien geboren, studierte Komposition bei Myriam Marbe und Anatol Vieru in Bukarest und war Stipendiatin bei Margaret Lucy Wilkins an der Huddersfield University/UK. Sie studierte außerdem Klavier bei Ana Pitis und Ioana Minei an der Universitata Nazionale de Musica Bucuresti. Als Konzertpianistin tritt sie vor allem in Rumänien auf. Sie war Assistentin von Stefan Niculescu und hielt Vorlesungen und Vorträge in den USA und an der University of Huddersfield/UK. Das umfassende Werkverzeichnis von Livia Teodorescu-Ciocanea beinhaltet sinfonische Werke, Solokonzerte, Kantaten und Kammermusik. Eines

ihrer wichtigsten Werke ist das Ballett *Le Rouge et le Noir* nach Stendhal, ein Auftragswerk der rumänischen Nationaloper. Das Werk wurde 2001 mit dem Preis der rumänischen Komponisten- und Musikwissenschaftsunion ausgezeichnet. Werke der Komponistin wurden in Konzerten und internationalen Festivals in verschiedenen europäischen Ländern und in Australien aufgeführt. Sie ist Autorin der Bücher *Musical Timbre – Composition Strategies* und *Musical Forms and Analysis*.

### **Zdenka Ticharich**

Die ungarische Komponistin und Pianistin wurde am 26. September 1900 in Vukovar geboren. Sie studierte Klavier bei István Tomka in Budapest und bei Emil Sauer in Wien. Schon 1917 unternahm sie als Pianistin ihre erste Auslandstournee nach Skandinavien. Es folgten Konzertreisen in andere europäische Länder, wo sie unter Dirigenten wie Ernest Ansermet, Josef Krips, George Szell und Bruno Walter auftrat. Anfang der 1920er Jahre setzte sie ihre Klavierstudien bei Ferruccio Busoni fort und studierte Komposition bei Franz Schreker. In den folgenden zwanzig Jahren unternahm Zdenka Ticharich ausgedehnte Konzertreisen. Oftmals spielte sie in Konzerten ihre eigenen Werke. 1947 wurde Zdenka Ticharich als Klavierdozentin an die Budapester Franz-Liszt-Musikakademie berufen, und in den 1950er Jahren trat sie gelegentlich im Budapester Rundfunk auf. Im Gegensatz zu den 1920er und 1930er Jahren verlief ihr Leben mehr und mehr in isolierter Abgeschiedenheit, bedingt durch die politischen Umstände in dieser Zeit. Zdenka Ticharich starb am 15. Februar 1979 in Budapest. Ihre außergewöhnliche Künstlerpersönlichkeit inspirierte Maler und Malerinnen, Bildhauer und Bildhauerinnen wie József Rippl-Rónai, Käthe Kollwitz und Matthew Smith. Ticharichs kompositorisches Œuvre beinhaltet neben sinfonischen Werken drei Streichquartette, Klavierwerke und Lieder.

### **Calliope Tsoupaki**

Die 1963 in Piraeus/Griechenland geborene Komponistin studierte Klavier und Musiktheorie am Hellinicon Konservatorium in Athen, Komposition bei Yannis Ionaithis in Athen und bei Louis Andriessen in Den Haag. In ihrer Musik sind sowohl die Einflüsse ihrer Lehrer Andriessen, Boulez und Messiaen wie auch die griechischen Wurzeln unüberhörbar. Sie komponierte mehr als 70 Werke für unterschiedliche Besetzungen – vom Solo- bis zum Orchesterstück, Vokalmusik, Opern, Tanz-Theater- und Multimediaprojekte. Aufführungen ihrer Werke fanden bei verschiedenen Festivals und in Konzertreihen in Japan, Europa und den USA statt.

### **Sabina Ulubeanu**

wurde 1979 in Bukarest geboren. Sie studierte bei Tiberiu Olah und Doina Rotaru an der Universitatea Națională de Muzică București. 2003/04 machte sie ihren „Master“ in Komposition bei Doina Rotaru. Sie nahm teil an Meisterkursen für Komposition bei Aurel Stroe und Dimitri Terzakis in Bayreuth und war Stipendiatin des Erasmus-Socrates Programms an der Carl von Ossietzky-Universität Oldenburg. Als Pianistin gibt Sabine Ulubeanu zahlreiche Konzerte in Rumänien, Deutschland, der Schweiz und in Frankreich. Sie komponierte mehrere Orchester- und Kammermusikwerke und erhielt von der Ernst von Siemens

Stiftung einen Kompositionsauftrag für die Kammeroper *David*. Sabina Ullubeanu erhielt mehrere Preise sowohl als Komponistin wie auch als Pianistin.

### **Galina Ustvol'skaya**

wurde am 17. Juni 1919 in Petrograd geboren. Sie studierte ab 1947 am Rimsky-Korsakov Konservatorium in Petersburg, an dem sie von 1948 bis 1977 selbst Komposition unterrichtete. Einer ihrer Kompositionslehrer war Dimitri Schostakowitsch, der ihren Werken eine weltweite Anerkennung voraussagte. Eigene Werke schickte er ihr zur Beurteilung. 1966 heiratete Ustvol'skaya ihren Schüler Konstantin Makukhin. Die Musik Ustvol'skayas ist nicht avantgardistisch im landläufigen Sinn. Der Komponist Boris Tischchenko, der sowohl bei ihr wie bei Schostakowitsch studierte, verglich die sogenannte „Enge“ ihres Stils mit dem gebündelten Licht eines Laserstrahls, der in der Lage ist, Metall zu durchdringen. Kompositorischen Strömungen hat sich Ustvol'skaya niemals angeschlossen. Der Komponist Viktor Suslin vergleicht ihren Standort mit einer einsamen Felseninsel, weil sie sich und ihrem kompositorischen Credo kompromisslos treu geblieben ist. Er resümiert, dass eine solche Selbstgenügsamkeit und ästhetisch-stilistische Geschlossenheit in der Musik kaum ein zweites Mal zu finden seien. Ustvol'skaya selbst ließ wissen: „Meine Werke sind auf keinen Fall Kammermusik, auch dann nicht, wenn es sich um eine Solosonate handelt“. In ihrem umfangreichen kompositorischen Œuvre finden sich solch ausgefallene Instrumentalbesetzungen wie das Oktett für zwei Oboen, vier Violinen, Kesselpauke und Klavier, ein Werk für acht Kontrabässe, Percussion und Klavier oder die 4. Sinfonie für Alt, Trompete, Tam-Tam und Klavier. Die Komponistin starb am 22. Dezember 2006 in St.Petersburg.

### **Slava Vorlová**

wurde am 15. März 1894 in Nachod geboren. Ihre Mutter war Pianistin, ihr Vater gründete ein kleines Orchester in Nachod. Vorlová absolvierte ein Gesangsstudium an der Musikakademie in Wien, ging 1915 nach Prag und nahm privaten Unterricht bei Vaclav Stepan (Klavier) und Vítězslav Novák (Komposition). 1919 heiratete sie Rudolv Vorel. Nach der Eheschließung gab sie für 15 Jahre ihren Traum einer Komponistinnenkarriere auf, um ihrem Mann beim Aufbau eines erfolgreichen Familienunternehmens zu helfen. Erst 1933 kehrte sie zur Musik zurück, und es entstand als Opus 1 ein Streichquartett. Sie besuchte nun Meisterklassen von Jaroslav Ridky am Prager Konservatorium; es entstanden weitere kammermusikalische Kompositionen. Am Ende des zweiten Weltkriegs, am 8. Mai 1945, wurde sie gezwungen, Augenzeugin der Exekution ihres Mannes durch ein SS-Kommando zu sein. Nur die Musik konnte ihr helfen, über dieses traumatische Erlebnis hinwegzukommen. Es entstanden verschiedene Kompositionen, die auch aufgeführt wurden. Eine lebenslange Freundschaft und Zusammenarbeit verband sie ab 1948 mit dem Schriftsteller V.H. Roklan (Pseudonym von Dr. Vladimír Hloch). Es entstanden verschiedene Gemeinschaftswerke wie das symphonische Gedicht *Songs of Gondwana* für Soli, gemischten Chor und Orchester, die Oper *Golden Bird*, die Orchestersuite *Božena Nemcova* u.a. In den folgenden produktiven Jahren schrieb Slava Vorlová eine Anzahl von Werken, darunter Solo-Konzerte und symphonische Werke, Kammermusik. Einige der Kompositionen wurden mit Preisen ausgezeichnet. Die Komponistin entwickelte eine eigene Methode der Dodekaphonie, der aleatorischen

und seriellen Musik. Auch in den 1970er Jahren entstanden weiterhin Kompositionen im Stil der seriellen Musik (Orchesterwerke und Kammermusik) Ihre Werke wurden vielfach aufgeführt und ab 1972 auch teilweise auf CD eingespielt. Slava Vorlová starb am 24. August 1973 nach langer Krankheit in Prag.

### **Mihaela Vosgianian**

wurde 7. Mai 1961 in Ploiesti/Rumänien geboren und absolvierte ein Kompositionsstudium an der der Universitata Nazionale de Musica Bucuresti. Sie war aktive Teilnehmerin beim Composers Workshop in Amsterdam. Mihaela Vosgianian unterrichtete Klavier an der Musikschule in Ploiesti und an der Musikschule „Dinu Lipatti“ in Bukarest und ist heute Professorin für Kontrapunkt an der Universitata Nazionale de Musica Bucuresti. Sie ist Mitglied der „Union of Romanian Composers“, der „League of Women in Music“ und eine der Direktorinnen der internationalen Gesellschaft für neue Musik, Sektion Rumänien. 2001 gründete Mihaela Vosgianian in Rumänien die „Association of Women in Art (ARFA)“ mit inzwischen mehr als 50 Mitgliedern aus allen Bereichen der Kunst wie Komposition, Choreographie, Dirigieren, Tanz. Sie ist Direktorin der Internationalen Woche Neuer Musik und des MultiSonic-Festes in Rumänien und tritt als Künstlerin (Stimme, Percussion, live-electronics und Tanz) auf.

### **Wilhelmine von Bayreuth**

Biografie auf Seite 143.

### **Grete von Zieritz,**

am 10. März 1899 in Wien geboren, studierte zunächst in Graz Klavier und Komposition. Es folgten weitere Klavierstudien bei Martin Krause und Rudolph Maria Breithaupt in Berlin. Von 1919 bis 1921 war Zieritz Dozentin für Klavier am Sternschen Konservatorium in Berlin, und von 1926 bis 1931 studierte sie Komposition bei Franz Schreker an der Berliner Musikhochschule. Ihren Lebensunterhalt verdiente sie bis zu ihrem 70. Lebensjahr als Konzertpianistin. Ihren ersten größeren kompositorischen Erfolg hatte sie mit den *Japanischen Liedern* aus dem Jahre 1919. Grete von Zieritz erhielt 1928 den Mendelssohn-Staatspreis und nahm im Jahre 1939 als einzige Frau unter Komponisten aus 18 Nationen am Internationalen Musikfest in Frankfurt/Main teil. 1958 wurde ihr vom österreichischen Bundespräsidenten Dr. Schärp der Professorentitel verliehen. Grete von Zieritz war das erste Konzert der Reihe *Komponistinnen und ihr Werk* am 22. Februar 1990 in Kassel gewidmet. Die damals Neunzigjährige war anwesend und berichtete über ihr Leben als Komponistin. Das Kasseler Konzert wurde auch in Düsseldorf und an der Kölner Musikhochschule in Zusammenarbeit mit der Heinrich Böll-Stiftung wiederholt. Diese erneute Aufmerksamkeit gab der Komponistin Auftrieb und Kraft für weitere Autorenkonzerte. Grete von Zieritz starb am 26. November 2001 im Alter von 102 Jahren in Berlin. Ihr kompositorisches Œuvre ist von einer beachtlichen Vielfalt: Orchester- und Chorwerke, Kammermusik für verschiedene Besetzungen, Lieder und Klavierwerke.

## Autorinnen und Autoren

### **Bettina Brand**

Die Musikwissenschaftlerin ist als Autorin für verschiedene Rundfunksender wie Deutschlandradio Kultur oder Schweizer Radio tätig. Sie hat zahlreiche Musikprojekte initiiert und mitgestaltet, wie „Berliner Komponistinnen“, Komponistinnenportraits über Jacqueline Fontyn, Adriana Hölszky, Younghee Pagh-Paan, Elena Firsova und andere Komponistinnen. 2002 hat sie ein einwöchiges Wolpe Festival in Berlin initiiert und hat seit 2006 die Aufgabe übernommen, das Werk der Komponistin Ursula Mamlok deutschland- und europaweit bekannt zu machen.

### **Carmen Maria Cârnci**

Rubrik „Die Komponistinnen“, Seite 259.

### **Timothy Cheek**

konzertierte als Pianist mit Künstlern wie Eva Blahová, Therese Cullen, Larry Hensel, George Shirley, Robert Spring, Lauren Wagner und anderen. Als Förderer von Vítězslava Kaprálovás Kompositionen hält er Vorträge über ihre Lieder an Universitäten in England und den USA; er ist im internationalen Beratungsausschuss der Kaprálová Society. 2002 war Timothy Cheek der Pianist bei der Uraufführung von Kaprálovás Lieder-Zyklus *Jiskry z popele* sowie 2003 bei der Uraufführung des Liedes *Leden*. Er ist Herausgeber der Neuveröffentlichung sämtlicher Lieder von Kaprálová bei Amos Editio, Prag. Mit der Sopranistin Dana Buresová hat er eine CD mit Liedern der Komponistin bei Supraphon eingespielt. Sein Buch *Singing in Czech: A Guide to Czech Lyric Diction and Vocal Repertoire* (mit einem Vorwort von Sir Charles Mackerras) und die Buch-Reihe *The Janáček Opera Libretti: Translations and Pronunciation* werden im Verlag Scarecrow Press herausgegeben. Timothy Cheek ist Dozent für Performing Arts an der Musikhochschule der Universität Michigan in Ann Arbor. Hier ist er musikalischer Leiter des Opernseminars, Professor für lyrische Diktion, verantwortlich für sprachliche Einstudierung und außerdem Gast-Dozent im Center for Russian and East European Studies. Zusammen mit dem Kollegen Martin Katz hielt er an der Universität Michigan einen Kurs „slawische Gesangsmusik“. Timothy Cheek promovierte in Klavierbegleitung und Kammermusik unter Martin Katz und erhielt Abschlussdiplome in Klavierspiel von der University of Texas und dem Oberlin Conservatory. Ein Fulbright Stipendium ermöglichte ihm eine Weiterbildung als Korrepetitor und Dirigent am Teatro Comunale in Florenz und an der tschechischen Oper (National-Theater Prag) unter Bohumil Gregor.

### **Thea Derks**

wuchs auf in Limburg, der südlichsten Provinz der Niederlande. Sie studierte Englisch und Russisch an der Universität von Groningen. Danach zog sie nach Amsterdam, wo sie die New Wave-Band Tess gründete und ihre eigenen Songs spielte. Ab 1992 studierte sie Musikwissenschaft an der Universität Amsterdam, ihre Abschlussarbeit hatte den Titel *Tussen luijer en afwas* („Zwischen Windeln und Abwasch“). Darin untersuchte sie, ob von Frauen gegründeten Musikensembles die gleichen Chancen bekommen wie die von Männern gegründeten.

Schon während des Studiums fing Thea Derks an, als Musikjournalistin zu arbeiten, sie schrieb dabei viele Artikel über Komponistinnen. 1995 erregte ihr Artikel *Sind Sie mir nicht böse!* viel Aufsehen, weil es ihr gelungen war, Galina Ustwolskaja zu sprechen nach der Premiere ihrer Dritten Symphonie in Amsterdam. Der Text erschien auch in der deutschen Musikzeitschrift *VivaVoce* und im englischen *Tempo*.

Seit 1996 arbeitet Thea Derks als freischaffende Musikjournalistin. Sie macht Programme und führt Interviews für Radio 4, dem holländischen Sender für klassische Musik. In der von ihr gegründeten Reihe *Componist van de week* („Komponist der Woche“) präsentierte sie trotz starkem Widerstand viele Porträts von Komponistinnen. Sie gibt Kurse zu neuer und klassischer Musik im Concertgebouw Amsterdam und Einführungen zu vielen Konzerten, außerdem hat sie einen eigenen Blog auf der Website von Radio 4: [www.radio4.nl/weblogs](http://www.radio4.nl/weblogs).

### **Detlef Gojowy**

1934 bei Dresden geboren, promovierte nach Germanistik- und Musikstudien in Berlin 1966 in Göttingen als Musikwissenschaftler über „Moderne sowjetische Musik bis 1930“ und wurde mit seinen unerwünschten Ergebnissen zu einem prominenten „Sowjetfeind“. 1967 führte ihn ein DAAD-Stipendium nach Moskau und Leningrad. Er arbeitete am Bach-Institut Göttingen und beim Deutschen Musikrat sowie als Rundfunkredakteur für Neue Musik bei Radio Bremen und beim Westdeutschen Rundfunk. Einen Schwerpunkt seines Interesses bildete die zeitgenössische Musik in Osteuropa und dem östlichen Mitteleuropa. Neben anderen musikwissenschaftlichen (so der „rowohl-monographie“ über Schostakowitsch) und belletristischen Publikationen war er Verfasser einer Monographie über Leoš Janáček (Chemnitz: Schröder 2000: *Leoš Janáček in Zeugnissen und Erinnerungen*) und über Myriam Marbe. Detlef Gojowy war Initiator für das Libretto einer Kammeroper des Brünner Komponistenteams über die Begegnung von Tschaikowski und Dvořák 1888. Er war Mitglied des J. G. Herder-Forschungsrates, der Accademia Filarmonica di Bologna und Europabeauftragter des Freien Deutschen Autorenverbandes. Detlef Gojowy starb am 12. Oktober 2008 in Remagen.

### **Kolja Lessing**

einer der vielseitigsten Musiker unserer Zeit, hat als Geiger und Pianist durch seine Verbindung von interpretatorischer und wissenschaftlicher Arbeit dem Musikleben prägende Impulse verliehen. Durch seinen Einsatz wurden beispielsweise Georg Philipp Telemanns Violinfantasien und Johann Paul Westhoffs Violinsuiten ebenso für den Konzertsaal wiederentdeckt wie auch viele bedeutende Klavierwerke des 20. Jahrhunderts. International ausgezeichnete CD-Produktionen dokumentieren diese stilistisch differenzierte Auseinandersetzung mit Repertoire vom Barock bis zur Moderne, das Standardwerke wie Raritäten gleichermaßen umfasst.

Kolja Lessings weltweite Konzert- und Aufnahmetätigkeit als Geiger und Pianist beinhaltet sowohl die Zusammenarbeit mit führenden Orchestern unter Dirigenten wie Yakov Kreizberg, Nello Santi und Lothar Zagrosek als auch verschiedenste kammermusikalische Projekte. In Anerkennung seines Engagements für verfeimte Komponisten erhielt er 1999 den Johann-Wenzel-Stamitz-Sonderpreis, 2008 wurde er mit dem Deutschen Kritikerpreis für Musik ausgezeichnet.

Zahlreiche Uraufführungen von Violinwerken, die Komponisten wie Haim Alexander, Abel Ehrlich, Jacqueline Fontyn, Berthold Goldschmidt, Ursula Mamlok und Hans Vogt eigens für Kolja Lessing schrieben, spiegeln sein internationales Renommee ebenso wie regelmäßige Einladungen zu Meisterkursen in Europa und Nordamerika. Nach Professuren für Violine und Kammermusik an den Musikhochschulen Würzburg und Leipzig wirkt er seit dem Jahre 2000 in gleicher Funktion an der Musikhochschule Stuttgart. Seine eigene grundlegende musikalische Ausbildung erhielt Kolja Lessing bei seiner Mutter und später bei Hansheinz Schneeberger in Basel, wo er sich auch kompositorischen Studien widmete. Prägende künstlerische Anregungen gewann er darüber hinaus aus der Zusammenarbeit mit Berthold Goldschmidt, Ignace Straszewski und Zoltán Székely.

**Christel Nies,**

geboren und aufgewachsen in Düsseldorf, studierte Gesang, evangelische Kirchenmusik und Klavier in Düsseldorf, Philadelphia und in Kassel. Nach einer mehrjährigen „Familienpause“ (vier Kinder) studierte sie Klavier und vervollständigte ihre Gesangsausbildung in Kassel bei Nurit Herzog-Goren. Neben der Lehrtätigkeit an der Musikakademie der Stadt Kassel und einem Lehrauftrag an der Universität Kassel/Fachbereich Musik gab sie Liederabende und wirkte in Kammerkonzerten mit. Seit 1982 ist Christel Nies freiberuflich tätig als Konzertsängerin und seit 1990 auch als Konzertveranstalterin für die Reihe *Komponistinnen und ihr Werk*. 1981 „entdeckte“ sie das vielfältige, unbeachtete Schaffen von Komponistinnen und setzt sich seitdem intensiv für sie und die Aufführung ihrer Werke ein. Christel Nies war Mit-Initiatorin und künstlerische Leiterin der Internationalen Komponistinnen-Festivals „Vom Schweigen befreit“ 1987, 1990, 1993 in Kassel und gründete 1990 in Verbindung mit der Heinrich Böll-Stiftung die Konzertreihe *Komponistinnen und ihr Werk*, die sie seitdem leitet. Sie hält Vorträge und Seminare an verschiedenen europäischen Musikhochschulen und Universitäten zum Thema „Neue Musik für Stimme“ und „Komponistinnen und ihre Werke“ und ist Autorin und Herausgeberin von Texten und Büchern zum Thema Komponistinnen. Für ihr Engagement und die Reihe *Komponistinnen und ihr Werk* wurde sie mit mehreren Preisen ausgezeichnet, darunter mit der Ehrenurkunde für Kultur und Kunst des Hessischen Ministeriums für Wissenschaft und Kunst und mit dem Kulturförderpreis der Stadt Kassel.  
[www.christel-nies.de](http://www.christel-nies.de)

**Irina Odagescu**

Rubrik „Die Komponistinnen“, Seite 282.

**Marcus Schwarz,**

in Dinkelsbühl/Franken geboren, erhielt erste prägende pianistische Eindrücke durch den Unterricht bei Ruskin K. Cooper und Detlev Eisinger. 1986–1990 machte er musiktheoretische Studien am Dr. Hoch'schen Konservatorium Frankfurt/Main. Von 1990 bis 1996 absolvierte er ein Klavierstudium an der Musikakademie der Stadt Kassel bei Nikolaj Posnjakow, Joachim Kirschner und Iwan Urwalow. Er ergänzte seine pianistische Ausbildung bei Meisterkursen und Interpretationsseminaren u.a. bei Carmen Daniela und Rudolf Kratzert. Seit 1995 unterrichtet er Klavier an der Musikschule Baunatal. Als Interpret widmet sich Marcus Schwarz neben der Zusammenarbeit mit anderen Musikern u.a. mit der Pianistin Barbara Schmidt, der Sopranistin Tae Ozaki oder dem Fanny-Hensel-Quartett vor allem der Pflege des amerikanischen Ragtime. Seit 1996 gibt er regelmäßig Gesprächskonzerte, die mit diesem fast vergessenen Klavierstil und seinen Hauptvertretern wieder vertraut machen sollen. In den Jahren 2005 und 2006 wurde Marcus Schwarz mit seinen Ragtime-Interpretationen in das russische St. Petersburg eingeladen. 2008 brachte er mit der Kammeroper kassel e.V. Scott Joplins legendäre Oper *Treemonisha* zur Aufführung.

**Mihaela Vosganian**

Rubrik „Die Komponistinnen“, Seite 295.

## Bildnachweis

*Komponistinnen und ihr Werk*

## Buchdokumentationen · CDs · Internet

KOMPONISTINNEN UND IHR WERK I.

Hrsg. von Christel Nies. Heinrich Böll-Stiftung. ISBN 3-927760-11-0

UNERHÖRTES ENTDECKEN. *Komponistinnen und ihr Werk II.*

Hrsg. von Christel Nies. Kassel 1995. ISBN 3-7618-1214-0

Gut zu hören – gut zu wissen. *Komponistinnen und ihr Werk III.*

Hrsg. von Christel Nies. Kassel 2002. ISBN 3-7618-1514-X

## CD und Video

KOMPONISTINNEN UND IHR WERK. Die Landschaft in meiner Stimme.  
Neue Vokalmusik. Christel Nies, Stimme. ARS 38445

„Ein Leben für Komponistinnen: Christel Nies“  
auf *HERCULES + documenta* hr VIDEO 3-89844

## Internet

[www.komponistinnen-konzerte.de](http://www.komponistinnen-konzerte.de)

Der vierte Band der „anderen Konzertreihe“ *Komponistinnen und ihr Werk* dokumentiert für die Jahre zwischen 2003 und 2010 über 50 Konzerte mit Werkbeschreibungen, reichem Bildmaterial und den Biografien von 121 Komponistinnen.

Neun zeitgenössische Komponistinnen äußern ihre Gedanken zum Thema Komponieren und geben Auskunft über ihre Arbeit. Bettina Brand schreibt über das bewegte Leben der Komponistin Ursula Mamlok und Marcus Schwarz berichtet von den Ragtime-Komponistinnen in den USA in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts. Die Musikszene der Länder Rumänien und Tschechien wird im Rahmen des Projektes *Komponistinnen und ihr Werk – Spurensuche in Europa* umfassend dargestellt unter dem Blickwinkel weiblichen Musikschaffens. Renommiertere Autorinnen und Autoren schreiben über das Musikleben und Komponistinnen in Rumänien, über das Liedschaffen von Vítězslava Kaprálová und über Neue Musik in Rumänien und in Tschechien.

Wie die ersten drei Buchdokumentationen möchte auch dieser Band Neugier wecken auf Leben und Werk von Komponistinnen. Den unverzichtbaren Schatz ihres vielfältigen Schaffens zu heben und ans Tageslicht zu bringen, ist das Anliegen der Konzertreihe und des Buches.