

Z

hdk

ZÜRCHER HOCHSCHULE DER KÜNSTE

ORCHESTER- AKADEMIE

SAMSTAG, 7. MAI 2011

19.30 UHR, TONHALLE ZÜRICH

**Orchester der ZHdK; Stefan Asbury, Leitung;
Michele Kalmandi, Bariton; Olga Kindler, Sopran**





Impressum

Zürcher Hochschule der Künste, Florhofgasse 6, CH-8001 Zürich
Telefon +41 43 446 51 40, empfang.florhof@zhdk.ch, www.zhdk.ch

Redaktion Lehel Donath

Gestaltung, ganzseitige und Orchesterfotos Daniela Huser

Die Zürcher Hochschule der Künste lädt erneut zur Frühlings-Orchesterakademie in die Tonhalle Zürich. Unter der Leitung von Stefan Asbury gelangen zwei bedeutende Werke der ungarischen Orchesterliteratur zur Aufführung:

Die „Tänze aus Galánta“ sind eine Reminiszenz Zoltán Kodálys an seine Kindheit und zitieren Melodien aus dem kleinen Dorf Galantha, wo eine bekannte Zigeunerkapelle dem Komponisten einst die ersten „Orchesterklänge“ vermittelt hat.

Und in „Herzog Blaubarts Burg“ bringt Béla Bartók die alte Geschichte jenes unheimlichen Herzogs auf die Bühne, der zwar heiratswillig ist, aber auch ein fürchterliches Geheimnis über das Verschwinden seiner bisherigen Ehefrauen bewahrt. Verschiedene Komponisten haben sich des Sujets („Barbebleu“) angenommen, Bartóks Einakter ist die kompromissloseste und psychologisch schonungsloseste Vertonung des Blicks in die menschlichen Abgründe, die hinter den so berühmten wie fatalen sieben Türen lauern.

Zwischen den ungarischen Werken präsentieren wir mit Erich Schmid's „Drei Sätze für Orchester op. 3“ eine Schweizer Komposition. Das Werk zeigt exemplarisch die feinsinnige Kunst des einstigen Schönberg-Schülers und nachmaligen Tonhalle-Chefdirigenten und erklingt im Zusammenhang eines ZHdK-Forschungsprojekts, das u.a. auch die Edition von Schmid's Gesamtwerk und seiner Autobiographie „Lebenserinnerungen“ umfasst. Lukas Näf bietet im Vorfeld des Konzerts eine Einführung zu Schmid's Schaffen.

Das Tonhalle-Konzert ist der krönende Abschluss einer intensiven Probenarbeit unserer Studierenden und wird geleitet von Stefan Asbury, einem weltweit von zahlreichen Spitzenorchestern gefragten Dirigenten, der sich nachdrücklich auch im Bereich zeitgenössischer Musik engagiert. Einspielungen unter seiner Leitung wurden von der Zeitschrift „Le monde de la musique“ und von der deutschen Schallplattenkritik ausgezeichnet. Solistisch sind in „Blaubart“ der rumänisch-ungarische Bariton Michele Kalmandi und die ukrainische, an der ZHdK ausgebildete Sopranistin Olga Kindler zu erleben.

Michael Eidenbenz





ORCHESTER- AKADEMIE

SAMSTAG, 7. MAI 2011

TONHALLE ZÜRICH

**KONZERT 19:30 UHR, GROSSER SAAL
EINFÜHRUNG 18:30 UHR, KLEINER SAAL**

ORCHESTER DER ZHdK

STEFAN ASBURY, LEITUNG

MICHELE KALMANDI, BARITON; OLGA KINDLER, SOPRAN

Einführung Lukas Näf: „Zwölftonmusik aus der Schweiz:
Erich Schmid - Meisterschüler von Arnold Schönberg“

ZOLTÁN KODÁLY (1882-1967)

Tänze aus Galánta (1933)

ERICH SCHMID (1907-2000)

Drei Sätze für Orchester, op. 3 (1930; rev. 1936)

BÉLA BARTÓK (1881-1945)

Herzog Blaubart's Burg, op. 11 (1911, endgültige Version 1921)

MITWIRKENDE

Orchesterakademie / Orchester der ZHdK

Das Orchester der ZHdK entstand 1999 aus der Fusion der Konservatorien Winterthur und Zürich. Seither repräsentiert es die Orchesterausbildung der Hochschule in der Öffentlichkeit.

Die Orchesterakademie wird ein bis zweimal jährlich durchgeführt, meistens in Zusammenarbeit mit der Tonhalle-Gesellschaft. Studierende erarbeiten unter der Leitung eines renommierten Dirigenten grossbesetzte Orchesterwerke des 19. und 20. Jahrhunderts. Registerproben werden von ZHdK-Dozierenden und/oder MusikerInnen aus Schweizer Berufsorchestern geleitet (Tonhalle-Orchester, Orchester der Oper Zürich, Musikkollegium Winterthur). In den letzten Jahren fanden mehrere Kooperationen mit dem Tonhalle-Orchester, dem Orchester Musikkollegium Winterthur und dem Zürcher Kammerorchester statt. Alle zwei Jahre führt die ZHdK ein gemeinsames Projekt mit der Haute école de musique de Genève durch.

Namhafte Dirigenten wie Stefan Asbury, Andreas Delfs, Bernhard Klee, Emanuel Krivine, Heinz Wallberg, Ralf Weikert, Vladimir Fedoseyev, David Zinman, Roberto Benzi, Tsung Yeh und Jesús López Cobos haben das Sinfonieorchester der Hochschule geleitet.



Stefan Asbury - Dirigent

Der englische Dirigent Stefan Asbury studierte in Oxford sowie am Royal College of Music in London und konnte durch ein Leonard-Bernstein-Stipendium seine Ausbildung am Tanglewood Music Center in den USA fortsetzen. Dort wurde er 1995 als Dozent verpflichtet und von 1999 bis 2002 mit der Leitung des Bereichs «Neue Musik» betraut. Parallel dazu übernahm er für fünf Jahre die Verantwortung beim neu gegründeten Remix Ensemble Casa Musica Porto; seit 2007/08 ist er der Tapiola Sinfonietta als «Artist in Association» verbunden und gestaltet jährlich mit dem Orchester vier Programme. Stefan Asbury gilt als einer der führenden Dirigenten der zeitgenössischen Musik und arbeitet regelmässig mit den Sinfonieorchestern des Norddeutschen, des Hessischen und des Westdeutschen Rundfunks, dem SWR Sinfonieorchester Baden-Baden und Freiburg sowie dem RSO Wien zusammen. Kürzlich erfolgten seine Debuts am Pult des Koninklijk Concertgebouw Orkest, der Dresdner Philharmonie

und beim Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks. Als Operndirigent brachte er u. a. Johannes Maria Stauds *Berenice* bei der Münchener Biennale 2004 und Jan Van Vlijmens *Thyeste* am Théâtre Royal de la Monnaie (2006) zur Uraufführung; beim Tanglewood Festival dirigierte er Brittens *A Midsummer Night's Dream*, bei den Wiener Festwochen Rihms *Jakob Lenz* und im australischen Perth *A Flowering Tree* von John Adams. Nachdrücklich engagiert er sich für das Schaffen von Steve Reich, Wolfgang Rihm, Rebecca Saunders, Unsuk Chin und Mark Anthony Turnage – dies in Kooperation mit dem Ensemble Modern, dem Klangforum Wien, der musikFabrik und der London Sinfonietta. Gemeinsam mit dem Ensemble intercontemporain nahm Stefan Asbury Kompositionen von Jonathon Harvey auf und erhielt dafür den «Choc» der Zeitschrift *Le Monde de la Musique*; seine Einspielung von Griseys *Espaces acoustiques* wurde mit dem Preis der deutschen Schallplattenkritik ausgezeichnet.
<http://www.stefanasbury.com/>



Michele Kalmandi – Bariton

Der ungarische Bariton Michele Kalmandi stammt aus Siebenbürgen (Rumänien) und studierte Gesang an der Musikakademie in Cluj (Klausenburg) und als Postgraduant in Budapest bei Eugen Sipos. Er ist der Erste Bariton der Ungarischen Staatsoper in Budapest. Sein Repertoire umfasst die grossen Baritonpartien: die Titelrolle in *Nabucco*, Graf Luna (*La traviata*), Renato (*Ein Maskenball*), Amonasro (*Aida*), Don Carlos (*Die Macht des Schicksals*), Ford (*Falstaff*), die Titelrolle in *Macbeth*, Vater Germont (*La traviata*), Herzog Alfonso d'Este (*Lucrezia Borgia*), Enrico (*Lucia di Lammermoor*), Marquis de la Force (*Les Dialogues des Carmélites*), Barnaba (*La Gioconda*), die Titelrolle in *Don Giovanni*, Alfio (*Cavalleria rusticana*), Basilio (*La Fiamma* von Ottorino Respighi), Graf Almaviva (*Le nozze di Figaro*), Escamillo (*Carmen*), Scarpia (*Tosca*), Biagio (*Nozze Istriane* von Antonio Smareglia), die Titelrolle in *Rigoletto*, De Siriex (*Fedora*), Boniface (*Le Jongleur de Notre-Dame* von Jules Massenet), Jochanaan (*Salome*), die Titelrolle in *Der fliegende Holländer* und *Blaubart* in Herzog Blaubarts Burg. Michele Kalmandi sang unter renommierten Dirigenten wie Kent Nagano, Gianluigi Gelmetti, Udo Zimmermann, Günther Neuhold, Hubert Soudant, Niksa Bareza, Adam Fischer, Andreas Delfs, Tadeusz Woiciechowski, Pier Giorgio Morandi, Francesco Corti, Marcello Viotti, Gianfranco Massini, Rico Saccani, Lamberto Gardelli, Steven

Mercurio, Tiziano Severini, Fabio Pirona, Jacek Kaspszyk, Osmo Vänskä, John Neshling, Wolfgang Bosič, Uriel Segal, Michele Carulli, Sir Richard Armstrong, Matthias Foremny, Tamas Vasary, Pascal Rophé, István Denes und Aldo Ceccato.

Seine internationale Karriere hat Michele Kalmandi mit dem Titelrolle von Verdi's Nabucco am Teatro G. Verdi in Trieste – Italien (unter Piergiorgio Morandi) begonnen. Verschiedene Engagements haben ihn an das Grand Théâtre de Bordeaux, das Teatro San Carlo in Neapel, das Grosse Festspielhaus in Salzburg, das Teatro dell' Opera in Rom, an das Hessische Staatstheater – Wiesbaden, das Staatstheater Karlsruhe, an die Royal Scottish Opera – Glasgow geführt. Er sang in der Zürcher Tonhalle, mit der Philharmonic Society Montreal, im Barbican Centre London, in Gasteig in München, im Kurhaus von Wiesbaden, in Auditorio Nacional – Madrid, mit Minnesota Orchestra in Orchestra Hall Minneapolis, bei den Festivals Savonlinna, Carcassonne, dem Xanten Festival, bei den Opernfestspielen in St. Margarethen, beim Verdi-Festival in Schwerin, in Montpellier, Bergen, Antwerpen, Manchester, Perth (Australien), Wellington (Neuseeland), Berlin, Düsseldorf, Valencia, Leipzig, Athen, Warschau, Klagenfurt, Salzburg, Triest, Wien, São Paulo und Spoleto.
<http://www.michelekalmandi.com/>

Olga Kindler – Sopran

Olga Kindler ist in der Ukraine geboren. Die gesangliche Ausbildung begann sie im Jahre 2000 in ihrer Heimatstadt Odessa an der Music State Academy of Nezhdanova in der Klasse von A.J. Kulieva. Seit 2002 lebt sie in der Schweiz und setzte die Ausbildung an der ZHdK in der Klasse von Prof. Jane Thorner-Mengedocht fort. Nach dem erfolgreichen Lehrdiplom-Abschluss bestand sie die Aufnahmeprüfung an der HKB, wo sie seit September 2009 den Studiengang «Specialized Masters of Performance» besucht. Während ihrer Ausbildungszeit wirkte sie in vielen Produktionen mit. Sie sang u.a. ab April 2008 die Rolle der zweiten Sopranistin in Meisterklasse in der Regie von Klaus Henner Russius. Weitere Erfahrungen sammelte sie bei der Teilnahme an Meisterklassen von Lead Jazz- und Belting-Sängerinnen, wie Jay Clayton, Jasmin Schmid und Sheila Jordan.



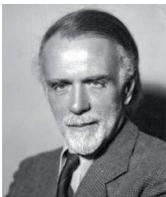
KOMPONISTEN UND WERKE

Zoltán Kodály (1882–1967): Tänze aus Galánta (1933)

Als Zoltán Kodály 1967 starb, galt er in Ungarn als nationale Ikone. Diese Stellung teilte er mit seinem Freund Béla Bartók, der aber zu früh verstorben war und die Früchte der gemeinsamen Volksliedforschungen nicht mehr ernten konnte. Kodály entwickelte nach den Zweiten Weltkrieg eine besondere Gabe zur Musikerziehung mit Hilfe eigener Gesangs- und Leseübungen, der so genannten «Kodály-Methode». Zuvor hatte er als Komponist, der sich auch in seinen eigenen Schöpfungen mit den ungarischen Traditionen auseinandersetzte, längst internationalen Ruf erworben. Davon zeugen so berühmte Werke wie der «Psalmus hungaricus», die «Háry-János»-Suite, die «Pfau»-Variationen und eben die «Tänze aus Galánta». Kodály komponierte sie 1933 aus Anlass des achtzigjährigen Bestehens der Budapester Philharmonie. Dabei besann er sich auf Erinnerungen aus seiner frühen Kindheit, als sein Vater in den Jahren 1885 bis 1892 Stationsvorsteher in Galánta, an der Eisenbahnstrecke von Wien und Bratislava nach Budapest, war, und an die dortige Zigeunerkapelle, welche auch über die engere Umgebung hinaus bekannt war. Einige Tänze dieses mehrere Generationen alten Ensembles waren bereits 1804 in eine Wiener Sammlung aufgenommen worden, aus der Kodály nun die Themen für sein neues Stück übernehmen konnte.

Daraus entstand eine Art Ungarische Rhapsodie: eine langsame Einleitung und fünf Tänze in immer schnellerer Bewegung, in denen nacheinander verschiedene Instrumente solistisch hervortreten: Violoncello, Klarinette, Flöte, Oboe. Schliesslich mündet alles in einen fulminanten Orchesterstrudel, aus dem zahlreiche frühere Themen nochmals hochgespült werden.

Dominik Sackmann



Erich Schmid (1907–2000): Drei Sätze für Orchester op. 3 (1930; rev. 1936)

Erich Schmid, geboren am 1. Januar 1907 in Balsthal (Kanton Solothurn), besuchte dort die Primar- sowie die Bezirksschule und anschliessend das Lehrerseminar in Solothurn. Bereits als Schulkind erhielt Schmid Klavierunterricht, später Orgelunterricht sowie Unterricht in Harmonielehre. 1920–27 war er zuerst Hilfsorganist, dann Hauptorganist an der reformierten Kirche in Balsthal. Vertiefte musikalische Unterweisungen erhielt Schmid während seiner Ausbildungszeit am Lehrerseminar in Solothurn.

Dort genoss er musiktheoretischen Unterricht bei dem Komponisten Max Kaempfert; Schmid legte seit 1922 erste Werke vor. Nach einer kurzen Tätigkeit als Volksschullehrer studierte er ab Herbst 1927 am Hoch'schen Konservatorium in Frankfurt/Main Komposition und Musiktheorie bei Bernhard Sekles, Klavier bei Fritz Malata und Dirigieren bei Hermann Schmeidel. 1928–32 war Schmid Stipendiat der Frankfurter Mozart-Stiftung, die ihm einen Freiplatz am Konservatorium und ein monatliches Stipendium zukommen liess.

Von Herbst 1930 bis Sommer 1931 besuchte Schmid Arnold Schönbergs Meisterklasse für Komposition an der Preußischen Akademie der Künste in Berlin. Auf Anraten seines Lehrers absolvierte er im Juni 1931 das Musiklehrerexamen in Frankfurt. 1931–33 war Schmid als Pianist, Korrepetitor und Komponist am Frankfurter Rundfunk Assistent von Hans Rosbaud. Nachdem er die destruktive Kraft der sich etablierenden Nazi-Herrschaft erleben musste, kehrte Schmid im Sommer 1933 in die Schweiz zurück.

Sodann wirkte Schmid als Musikdirektor in Glarus, wo er seit Amtsantritt den »Caecilienverein«, den Männerchor »Frohsinn« und 1936–48 die »Harmoniemusik-Gesellschaft« leitete sowie als Gesangslehrer an der Höheren Stadtschule wirkte. 1949 trat Schmid die Nachfolge von Volkmar Andreae als Dirigent des Tonhalle-Orchesters Zürich an, wobei er das Amt gemeinsam mit Hans Rosbaud ausübte. Gleichzeitig war er Leiter des »Gemischten Chores Zürich« (1949–75) sowie des »Männerchors Zürich« (1961–64). Schmid integrierte verstärkt zeitgenössische Musik in die Programme der Tonhalle Zürich und führte dort einen »Musica viva«-Zyklus ein. Nach acht Jahren als Leiter des Tonhalle-Orchesters wechselte er ans Radio-Orchester Beromünster (1957–70).

Als Zeichen für Schmid's Eintreten für die 2. Wiener Schule steht seine Präsidentschaft bei der Zürcher Ortsgruppe »Pro Musica« der IGNM. 1963–73 hatte Schmid für das Fach Dirigieren einen Lehrauftrag an der Musikakademie Basel. Zwischen 1968 und 1978 war er vermehrt als Gastdirigent in England tätig und leitete verschiedene Orchester der British Broadcasting Corporation (BBC). 1978–82 war er Principal Guest Conductor des City of Birmingham Symphony Orchestra und leitete Konzerte in ganz Europa. Am 1. November 1990 wurde Schmid mit der Hans Georg Nägeli-Medaille der Stadt Zürich ausgezeichnet. Er starb in Zürich am 17. Dezember 2000.

Zum Kern des kompositorischen Schaffens von Schmid gehören die im Sommer 1930 in Frankfurt begonnenen und im Sommer 1936 nach Revision in Glarus abgeschlossenen Drei Sätze für Orchester op. 3, die Gegenstand des Unterrichts bei Schönberg waren und die – neben der Suite für Blasorchester und Schlagzeug op. 7 (1931) – die umfangreichste Besetzung seines offiziellen Oeuvres aufweisen. Die Quellen zeigen, dass Schmid zuerst den Mittelsatz komponierte, der sich stilistisch von den später entstanden Ecksätzen unterscheidet.

Das Werk fällt in eine entscheidende Umbruchszeit im Leben von Schmid,

der seit 1927 am Hoch'schen Konservatorium Komposition, Klavier und Dirigieren studierte. Langsam entfernte sich Schmid sowohl von Lehranstalt wie auch von seinen Lehrern und spekulierte darauf, bei Arnold Schönberg in Berlin weiterarbeiten zu können. Schmid trachtete zu Recht nach dieser Möglichkeit, sah doch das Stipendium der Mozart-Stiftung Frankfurt, das er seit 1928 erhielt, explizit ein Aufenthalt bei einem „fremden Meister“ vor. So kam er im Herbst 1930 nach Berlin und brachte sein jüngstes Werk, die Drei Sätze op. 3, in den Unterricht mit. Darüber berichtete er seinem Studienkollegen, dem jüdischen Komponisten Erich Itor Kahn:

„Ich durfte heute die Orchesterstücke zeigen. Göhr spielte mit mir den Auszug. Die andern lasen die Partitur mit. Den ersten Satz. Wir spielten ihn zweimal. Durchweg erhielt ich Beistimmung, nur sei es noch nicht ganz verständlich. Und nun kam für mich ein Verhängnis. Ich sollte erklären!! Du weisst, wie schwer es für mich ist. Ich vergaloppierte mich auf den Begriff Sonate, ja eben auf den Begriff! Dazu wusste ich schon so nicht mehr genauen Bescheid und ich ward natürlich verwirrt. – Da zeigte sich auch Schönberg's Strenge. Begriff ohne Inhalt oder mit falschem! Das kann er nicht ausstehen. So wurde also erst genau festgestellt, was Motiv, was Thema u. was Durchführung ist. Und ich musste zugeben, dass im Stück von dem im ursprünglichen Sinne doch eigentlich nichts vorhanden ist. – Natürlich habe ich ja trotzdem eine musikalische Idee in diesem Stück durchgeführt, aber ich habe sie nachträglich falsch analysiert. Und wenn ich nachträglich darüber nachdenke, wird mir auch wieder bewusst, dass ich ja nicht mit der Idee eine Sonate zu schreiben, an das Stück ging, sondern sie erst nachträglich zu konstatieren glaubte. Heute musste ich sehen, dass das ein Fehlschlag der Überlegung war. Nun das hat ja für die Güte oder Schlechte des Stückes auch nichts zu sagen, das sagte auch Schönberg und Hannenheim sagte mir nachher, dass er (Schönb.) das Stück doch sehr interessant fände und das ist doch etwas.“ (Brief von Erich Schmid an Erich Itor Kahn, 13. November 1930).

Die Drei Sätze (I. Gehende Viertel, II. Variationen für zwölf Soloinstrumente, III. Rasche Viertel – Grazioso) zeigen unterschiedliche formale und kompositionstechnische Strategien. Die formale Gestaltung der Ecksätze steht weniger klassischen Formmodellen wie der Sonate nahe, als vielmehr eigenständigen, expressiven Verfahren. Der I. Satz etwas ist durch Tempoänderungen und einen schubweise gestalteten Steigerungsprozess in fünf formale Abschnitte mit unterschiedlichen Intensitäten (Verdichtung, Höhepunkt, Entspannung) gegliedert, entfaltet also eine Reihungsform. Der Satz kulminiert in einem dramatischen, artikulatorisch zugespitzten Höhepunkt, der die aufgestaute Energie abzuleiten erlaubt. Der dritte Satz zeigt formal ähnliche Züge, wenngleich die Exponierung von wahrnehmbaren Themen deutlicher erfolgt. Schmid arbeitet dabei mit diesen, den Hauptstimmen zugeordneten Themen und lässt sie im Verlaufe des siebenteiligen Satzes reprisenhaft aufscheinen oder verarbeitet sie durchführungsartig. Wiederum komponiert Schmid also eine Reihungsform. Der

Mittelsatz unterscheidet sich deutlich von den Ecksätzen, exponiert er doch am offensichtlichsten ein bekanntes formales Konzept, die Variation. Schmid präsentiert zu Beginn des Satzes ein siebentaktiges „Thema“, das sich durch Zweiteiligkeit und charakteristische rhythmische sowie motivisch-gestische Elemente auszeichnet. Schmid greift in den Variationen einzelne dieser Bestandteile, zum Beispiel ein rhythmische Achtel-Motiv heraus und wendet es auf den Abschnitt an, indem er mannigfache variierte Gestalten davon präsentiert.

Während die Ecksätze einer schulmässigen Dodekaphonie nahe stehen, lässt sich der Mittelsatz mit Reihentechnik nur lose in Verbindung bringen. Letztlich sind die Drei Sätze in einen Bereich zwischen freier Atonalität und Zwölftontechnik einzuordnen. Schmid verwendet für die einzelnen Sätze nicht nur eine, sondern jeweils mehrere Reihen: im 1. Satz zwei Reihen, die nur teilweise das chromatische Total umfassen und besonders durch die Intervalle Sekund und Terz geprägt sind. Im 2. Satz finden sich drei Verbindungen von Motivgestalten, die sich aus methodischen Gründen als Reihen bezeichnen lassen; auch hier eine Bevorzugung der Intervalle Sekund und Terz. Der 3. Satz offenbart die konsequenteste Verwendung von Reihen. Grundsätzlich bedient sich Schmid in den Ecksätzen Freiheiten in der Tonhöhengestaltung, die auch bei den Vertretern der Neuen Wiener Schule zu finden sind: Repetition, Vertauschung oder nicht unmittelbare Wiederholung (Schlaufenbildung) von Reihentönen sowie die damals gängige Praxis der Verknüpfung von Reihengestalten. Auch weitergehende Freiheiten wie die Verwendung unvollständiger Reihenabschnitte oder die Aussparung von Reihentönen lassen sich nachweisen. Zuweilen spielt die ungebundene Gestaltung – auch als »freie Zone« bezeichnet – eine wichtige Rolle, meist an tektonisch zentralen Stellen wie etwa dem Höhepunkt des I. Satzes. Dort sind die Zusammenklänge nicht reihenmässig, sondern nach anderen Kriterien – beispielsweise komplementär-harmonisch – organisiert.

Lukas Näf



Béla Bartók: «Herzog Blaubarts Burg»

«Man mag es ‘Symphonie in Bildern’ nennen oder ‘Drama, begleitet von einer Symphonie’ – gewiss ist, dass man beides nicht voneinander trennen kann und dass es ein Meisterwerk ist, ein musikalischer Geysir von sechzig Minuten Dauer, ein Werk von tragischer Wucht, das nur einen Wunsch übrig lässt – es nochmals zu hören.» Kaum jemand hatte so tiefe Einsicht in das Wesen von Bartóks Musik wie sein Freund Zoltan Kodály,

der über «Herzog Blaubarts Burg» dies schon im Jahre 1921 geschrieben hat.

_Worum geht es? Die Bühne zeigt eine finstere Halle einer gotischen Burg. Herzog Blaubart führt seine neue Gemahlin Judith herein, die ihre Eltern und ihren Verlobten verlassen hat, um Blaubart zu folgen. Ein letztes Mal gibt er ihr die Möglichkeit zur Rückkehr. Mit ihrer Liebe will sie Wärme und Licht in die dunkle und kalte Burg bringen. Sie erkennt, dass die Wände feucht sind und dass ausser sieben verschlossenen Türen keine Öffnungen zu finden sind. Blaubart warnt Judith vor der Sage dieser Burg, aber er kann nicht verhindern, dass Judith nach einander die Schlüssel zu allen sieben Türen erbittet und sie öffnet. Hinter der ersten findet sie Blaubarts Folterkammer, hinter der zweiten die Waffenkammer, beide Räume blutbefleckt. Auch die Schatzkammer ist blutig, Blaubarts Wundergarten ist voll blutgetränkter Riesenblumen und auf seine Wiesen und Wälder wirft eine Wolke blutrote Schatten. Nachdem Judith die sechste Tür öffnet und einen See von Tränen erblickt, fragt sie Blaubart: «Wen hast du vor mir geliebt? War die andere Frau schöner, anders als ich?» Aus der siebten Tür treten gleich drei Frauen in prunkvollen Gewändern, die Geister von Blaubarts früheren Gemahlinnen. Judith, geschmückt mit den kostbarsten Kleinodien aus Blaubarts Schatzkammer, muss den drei Frauen folgen, und die siebte Tür schliesst sich wieder. Blaubart bleibt allein zurück.

_Béla Bartók hatte den ungarischen Dichter Béla Balázs und dessen Drama «Auf Herzog Blaubarts Burg» im März 1911 durch Vermittlung von Kodály's Frau Emma kennengelernt. Er war sogleich tief beeindruckt von dieser Deutung des alten Märchenstoffes, der sich schon 1697 in den «Contes de ma mère l'oye» des französischen Dichters Charles Perrault findet. Anders als in Perraults Sage, an deren Ende Judith von ihren Brüdern erlöst wird, bildet bei Balázs der grausame, aber tragische Herzog Blaubart das Zentrum der Handlung. Die Anregung zu Balázs' Drama, das Bartók fast ohne Veränderung vertonte, war von Maurice Maeterlinck ausgegangen, dessen Blaubart-Libretto von Paul Dukas in Musik gesetzt worden war. Hatte Bartók eine Aufführung von Dukas' Oper 1907 in Paris erlebt? Wer weiss, vielleicht hatte der Gedanke für Bartók einigen Reiz, einen Stoff zu vertonen, den er ursprünglich durch Maeterlinck kennengelernt hatte, dessen «Pelléas et Mélisande» von seinem, verehrten musikalischen Vorbild jener Jahre, Claude Debussy, zu einer Oper umgestaltet worden war.

_Kodály erkannte ebenso die aus Frankreich stammende Inspiration zu dieser Oper wie ihr in Sprache und Musik zutiefst ungarisches Wesen: «'Herzog Blaubarts Burg' bedeutet für uns dasselbe wie der 'Pelléas' von Debussy in Frankreich. Konnte man sagen, dass es trotz der glorreichen Vergangenheit der französischen Oper vor Debussy keine Form der musikalischen Deklamation gab, die der Sprache gemäss war, wieviel mehr gilt das nicht für unsere Opernkunst! Die Operntradition in Ungarn (seit 1833) hatte, da der Spielplan zum überwiegenden Teil aus übersetzten

Werken bestand, eine eigentümliche musikalische Deklamation herausgebildet, von der sich dann auch die Verfasser von Originaloperen nicht freimachen konnten. In dieser Deklamation war es geradezu eine Regel, dass Sprachakzent und Musikakzent dauernd im Kampf miteinander standen. Vielleicht weiss es das heutige Opernpublikum noch nicht recht zu schätzen, wenn sich die ungarische Sprache einmal auf die eigenen Beine stellt, selbständig zu schreiten, ja zu fliegen versucht. Diesen Weg zur Befreiung der Sprache, zur Steigerung ihres natürlichen Tonfalls ins Musikalische betrat Bartók und brachte damit die Entwicklung des ungarischen Rezitativstils um ein grosses Stück vorwärts. Herzog Blaubarts Burg ist das erste Werk auf der ungarischen Opernbühne, worin der Gesang von Anfang bis Ende in einheitlich fliessendem Ungarisch zu uns spricht.»

Im September 1911, sechs Monate nach der Bekanntschaft mit Béla Balázs und dem Blaubart-Drama hatte Bartók die Oper fertiggestellt. Der Komponist sandte die Partitur sofort an einen Wettbewerb für die beste ungarische Oper, der vom Komitee der Schönen Künste in jenem Herbst veranstaltet wurde. Bartók, der schon jahrelang um Anerkennung und Erfolg gerungen hatte, war schwer getroffen von der Zurückweisung durch das Komitee. Die Ablehnung seiner Oper löste sogar eine lange und schwere persönliche und künstlerische Krise aus: damals entschloss er sich sogar, das Komponieren ganz aufzugeben und sich nur noch der Erforschung der Volksmusik zu widmen. Erst im Mai 1918, kurz vor Ende des ersten Weltkriegs, setzte der Dirigent Egisto Tango, ein überzeugter Verfechter von Bartóks Musik, die Uraufführung des «Blaubart» an der Budapester Nationaloper durch. Das Werk löste unmittelbar grosse Begeisterung aus. Dennoch blieb es Bartóks einzige Oper.

Das Besondere der Musik in «Herzog Blaubarts Burg» besteht im Gegensatz zwischen einer aus der Beschäftigung mit der osteuropäischen Volksmusik gewonnenen urtümlichen, einfachen Musiksprache und einem spätromantischen Klangespressivo in harmonisch reicher und satter Farbgebung. Bartók versteht es, äusserst subtil beide Arten von Musik in den Dienst der dramatischen Ballade zu stellen: am Anfang erklingen fünftönige Leitern, die in einen unerhört kargen Gesang münden, welcher durch einfachste Tonschritte und durch unablässige Wiederholungen kleiner Partikel eine geheimnisvolle Unruhe erzeugt. Erst als Judith die feuchten Wände bemerkt, erklingen zum ersten Mal miteinander zwei benachbarte Halbtöne, ein scharfer Klang, das Symbol für das Blut, das bei allen sieben Türszenen wiederkehren wird. Jede Öffnung der sieben Pforten erscheint in einem anderen, durchaus bildhaften Klang, etwa die Folterkammer in harten, metallischen Akkorden oder der See der Tränen in einer Verbindung von Klangbad und dazwischen geschaltetem «Geplätscher» von Harfe, Celesta und hohen Bläsern. Und dennoch beschreibt die Musik keine Reihung von imaginären sieben «Bildern einer szenischen Ausstellung», sondern sie erleidet geradezu eine intensive Steigerung des Ausdrucks bis zum Öffnen der siebten Tür. Der Schluss des Dramas entspricht auch musikalisch der düsteren Atmosphäre des Anfangs – oder

in Kodály's Worten: «Der Bogen des Dramas und der parallele Bogen der Musik stärken und gestalten sich gegenseitig zu einem gewaltigen doppelten Regenbogen.»

Der alte Märchenstoff wurde vom Librettisten Balázs zu einem psychologischen Drama umgewandelt. Die Burg, die Blaubart vor der geliebten Frau nicht öffnen will, symbolisiert die Seele des Herzogs. Die Auseinandersetzung muss tragisch enden, weil die totale Verständigung zwischen zwei Menschen nicht möglich ist, weil Judith die Grenzen dessen überschreitet, was ihrem Wissen zugänglich ist: eine Liebe, die danach verlangt, die tiefsten Geheimnisse des anderen zu ergründen, muss zu einer Katastrophe führen. Der Schluss des Dramas bleibt offen: nicht klar ist, wer von beiden den höheren Preis zahlt: Judith durch ihren Tod oder Blaubart durch seine ewige Einsamkeit. Es kann sein, dass sich Béla Bartók, der von sehr verschlossenem Naturell war, sich gerade von diesem Stoff angezogen fühlte, von dessen Brutalität und Folgerichtigkeit. Jedenfalls begegnete er dem Text mit einer ebenso strengen wie – im Gegensatz zur überbordenden Informationsdichte in der dramatischen Musiksprache des vergangenen Jahrhunderts – geradezu zurückhaltend-sparsamen Vertonung. Hat es einen tieferen Grund, dass Bartók ein Werk mit diesem Gehalt seiner ersten Frau gewidmet hat?

Dominik Sackmann

