

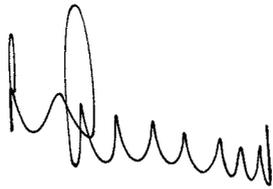
BOOSEY & HAWKES | SIKORSKI

Peter Ruzicka



BOOSEY & HAWKES | SIKORSKI

P E T E R
R U Z I C K A



BOOSEY & HAWKES | SIKORSKI

INHALT

ZUM SCHAFFEN PETER RUZICKAS	
PETER BECKER	4
UWE SOMMER-SORGENTE	22
THE MUSIC OF PETER RUZICKA	
PETER BECKER	28
UWE SOMMER-SORGENTE	46
BIOGRAPHISCHER HINWEIS	52
BIOGRAPHICAL NOTE	53
BÜHNENWERKE	54
ORCHESTERWERKE	57
WERKE MIT SINGSTIMME / CHOR	78
KAMMERMUSIK / ENSEMBLE	86
WERKE FÜR SOLOINSTRUMENT	94
WERKE FÜR VARIABLE BESETZUNG	99
EDITIONEN FREMDER WERKE	100
AUSWAHLBIBLIOGRAPHIE	
SELBSTZEUGNISSE UND GESPRÄCHE	101
TEXTE ÜBER PETER RUZICKA AUSWAHL	104
INDEX	106

ZUM SCHAFFEN PETER RUZICKAS

Von der Trauermusik für die Opfer des Krieges in Vietnam (*Esta Noche*, 1967) des neunzehnjährigen Peter Ruzicka führt eine verborgene Spur zur *Stele für Paul Celan* (1985). Verborgener, weil der weite Atem, von dem die *vox humana* im Frühwerk getragen wird, im letzten Satz der Celan-Kantate in einer weit ausschwingenden Vokalise und wie unvermittelt wieder hervorbricht. Dass dieser ‚Canto‘ indessen sehr wohl vermittelt ist, und zwar durch seinen eigenen Tod, der sich in der subtil ausgehorchten Partitur des 5. Satzes vollzieht, berührt einen zentralen Aspekt der Kompositionsästhetik Ruzickas, in der Mitteilen und Verschweigen, Erschaffen und Zerstören, Werden und Vergehen dialektisch aufeinander bezogen sind. ‚Verborgener‘ darf man diese Spur auch im Blick auf das umfangreiche OEuvre nennen, in dem *Musik als ... fragment ...* (1970) und *Stille* (1976), *Torso* (1973) und *Intraspesione* (1969/1970), als *Gestalt und Abbruch* (1979) sich selbst befragt. Im Schlusssatz der *Celan-Kantate* hingegen berührt uns die Schönheit einer Musik, die nicht länger über Musik reflektiert, sondern die – schmerzhaft genug – zu sich selber gekommen ist, einer Musik, die ICH sagen kann wie ein Jahr zuvor der Canto in *Satyagraha*: „ ‚Satyagraha‘ meint: Festhalten an einer als unbedingt, als unumstößlich erkannten Überzeugung, Wahrheit ohne Relativismus. In meiner Orchesterkomposition gerät ein gleichsam unendlicher, insistierender ‚Canto‘ immer stärker in das Kräftefeld eines orchestralen Abbruchs, scheint vorübergehend von ihm überlagert, aufgehoben, in Frage gestellt zu sein. Der ‚Canto‘ behauptet sich aber als ‚wahr‘, als eigentliche Gestalt, als Grunderfahrung des musikalischen Bewusstseins, an der festgehalten wird.“ (Peter Ruzicka). Hier hat Ruzickas Begegnung mit dem symphonischen Werk von Allan Pettersson, insbesondere mit dem ‚Canto‘ seiner Siebten Symphonie (*Musik als ‚langer Blick‘*, P. R.) ihre Spur hinterlassen.

Stand sein Schaffen gegen Ende der sechziger Jahre noch ganz im Banne der ‚Vätergeneration‘ (Henze, Ligeti, Stockhausen), so lassen sich seit ... *fragment ...* (1970) Mahler, Webern und Celan als die trigonometrischen Punkte bezeichnen, die von nun an den ästhetischen Kurs markieren und die selbst noch Werke so unterschiedlicher Intention wie *Befragung* (1974), ... *den Impuls zum Weitersprechen erst empfinde* (1981) und *Annäherung und Stille* (1981) zu einem OEuvre zusammenbinden, von dem man sagen darf, dass es sich auf immer neue Weise treu geblieben ist.

Die Vorstellung eines ‚work in progress‘ kennzeichnet in besonderem Maße auch den inneren Zusammenhang derjenigen Werke Ruzickas, in denen sich die Auseinandersetzung mit der Lyrik Paul Celans spiegelt: *Todesfuge* (1968/1969), ... *fragment ...* (1970), *Gestalt und Abbruch* (1979) und ... *der die Gesänge zerschlug* (1985). – Ruzickas Affinität zu Gustav Mahler verdankt sich nicht zuletzt der Exegese Theodor W. Adornos, der die aktuellen Brüche in Mahlers Musik als ‚Antithese von Weltlauf und Durchbruch‘ umschrieben und das triviale Moment bei Mahler als ‚dialektische Brechung‘ identifiziert hat.

Der bei Mahler zum Formgesetz geratene Bruch mit dem verfügbaren Material gewinnt Beispielcharakter in einer historischen Situation, in der Ruzicka die Material-Evolution der 50er und 60er Jahre auf ihren Endpunkt zusteuern sieht. Ohne den Stachel des Neuen, ohne ein Segment konkreter Utopie müsse Komponieren heute bis zur Entäußerung mit vorgegebenem Material auskommen; im Sinne eines ästhetischen Fortschritts sei kein neu-

er Stachel in Sicht. Das Material sei nicht direkt zu nehmen, es müsse vielmehr verdinglicht, uneigentlich erscheinen in einer ‚Musik über Musik‘. Werke wie *In processo di tempo ...* (1971) oder *Befragung* (1974) gleichen Katalogen von Gefundenem, das in Allusionen, in einem Als-ob präsent, polemisch beleuchtet wird. – Im Spannungsfeld von Gefundenem und Erfundenem, das für Ruzickas Schaffen so charakteristisch ist, bezeichnet die Anverwandlung Weberns den anderen Pol: Sigle der Erfindung bei Ruzicka ist vor allem die Kraft zur Verdichtung, der Mut zum Fragmentarischen, die Entschiedenheit in der Zurücknahme bis hin zur absoluten Stille und die ebenfalls für Webern kennzeichnende Verantwortung vor dem kompositorischen Detail, die beseelte Differenzierung noch des einzelnen Tones.

Henze, Ligeti und Stockhausen als Vor-Bilder für das Frühwerk, Mahler, Webern und Celan als In-Bilder seiner Musik seit 1970 – die Erfahrung Pettersson datiert in den frühen achtziger Jahren –: vor diesem Hintergrund hat sich ein Schaffen entfaltet, das in der Vielfalt der Genres, in der Kraft der Inspiration und in der souveränen Beherrschung des kompositorischen Metiers gleichermaßen seinen Rang begründet sieht.

Die Namen von Nelly Sachs (*Ausgeweidet die Zeit*, 1969), Georg Trakl (*Elis*, 1969) und Paul Celan (s.o.) stehen für den hohen lyrischen Anspruch, der diesem Schaffen mit der Wahl des Sujets mitgegeben ist. Ruzicka enträtselt die Worte nicht, er beleuchtet sie, erschließt sie allenfalls dem Zugang des Hörers, oder seine Musik umschweigt den Text als das geheime Zentrum des Werkes.

Im Flötenkonzert *Emanazione* (1975) und in der kammermusikalisch verknüpften Partitur des zweiten der *Fünf Bruchstücke für großes Orchester* (1984-1987) changiert die virtuos aufgeladene Musik unablässig zwischen den beiden Stadien der Eigentlichkeit und der Uneigentlichkeit: „Virtuosität wird zum einen als extreme Verkörperung des emotionalen Ausdrucks eingesetzt; zum anderen wird sie lediglich als Attitüde, als etwas Scheinhafes – man könnte sagen – ‚vorgeführt‘ (...), ein Versuch, die Dialektik der Virtuosität bewußt zu machen.“ (P.R.) – Im negativen Cellokonzert *In processo di tempo ...* (1971) artikulieren sich drei weitere Aspekte der Kompositionsästhetik Peter Ruzickas. ‚Negatives Cellokonzert‘ besagt, dass die Rolle des Solisten umgekehrt bzw. ad absurdum geführt wird. Zunehmende Brüche in der Kommunikation mit den 26 Instrumentalisten, Demontage seines Instruments durch Herabstimmen der tiefsten Saite, die endlich schlaff über dem Griffbrett hängt, Schweigen an der – nach geläufigem Verständnis des ‚Konzerts‘ – Stelle höchster Beredsamkeit und virtuoser Selbstdarstellung, der Kadenz, markieren den hörbaren, durch theatralische Attitüden im Konzertsaal noch verstärkten Eindruck eines konsequent protokollierten Verfalls der ästhetischen wie der personalen Identität des Solisten. Tonbandeinspielungen mit Mahler-Zitaten und Wassergewässern machen die Liquidierung des Subjekts sinnfällig, die sich im Verlaufe der Zeit, ‚in processo di tempo‘, vollzieht. Ruzicka stellt jene Brüche in der Kommunikation zwischen dem Solisten und den anderen Instrumentalisten im Medium postserieller Klischees vor. Wer oder was immer sich hinter diesem Begriff verbergen mag (Aleatorik, Musikalisches Theater, *Musique concrète*, Schlagwerk; Cage, Pousseur, Berio, Penderecki, Serocki, Kagel, Brown, Schaeffer): alles scheint verfügbar geworden im Fundbüro der Avantgarde. – Mahler-Rezeption und Materialkritik werden von einer dritten Ebene durchkreuzt und

ZUM SCHAFFEN PETER RUZICKAS

überlagert, die man ‚Manipulation des Hörers‘ nennen kann. Die Metamorphose, die das musikalische Material vom ungestümen Einsatz bis zum ‚fade out‘ durchmacht, evoziert durch verschiedene Aggregatzustände und Ereignisdichten ein Zeitempfinden, von dem der Hörer in Anspruch genommen wird. Das Zeitbewusstsein des Hörers ist im zweiten Teil (Erfahrung des Zeitraumes) ungleich intensiver als im ersten Teil (Erfahrung des Zeitinhalts). Das Werk ist aber nicht nur formell vom Zeitbewusstsein her aufzuschlüsseln: wichtig ist auch die materiale Seite, der Zeitinhalt. Die Qualität des musikalischen Materials verändert sich mit der Zeit: was zu Beginn erklingt, könnte nach dem Formplan von *In processo di tempo ...* nicht am Schluss stehen, nichts kehrt wieder, nichts ist austauschbar. Weitere Werktitel wie *Metaströfe* [Zeitumkehr] (1971), *Ausgeweidet die Zeit* (1969), *Zeit und Z-Zeit* für Orgel (1975) lassen den Stellenwert dieses Aspekts im Schaffen von Peter Ruzicka ermesen.

Zeit und Zitat, Spielen (auch in und mit überbordender Virtuosität) und An-Spielen, Eigentlichkeit und Uneigentlichkeit, Bruch und Brücke (zum Hörer), Befragung (des Materials) und Bewegung (des historischen Prozesses), Reflexion und Emotion, Gehalt und Gestalt – solche Kategorien verweisen ins Zentrum einer ästhetischen Haltung, die auf den Zusammenhang von Kunst und Denken insistiert: Denken als Voraussetzung ‚kritischen Komponierens‘, Denken als *Movens* ästhetischer Wahrnehmung, Denken als Mit- und Weiterdenken. Ruzickas Musik ist spätestens mit *Satyagraha* zu ihrem singbaren Rest durchgestoßen, der Gesang, so könnte man sagen, hat in diesem Oeuvre überwintert. Darüber wäre ebenso nachzudenken wie über jene Viertonfolge d’ g’ a’ c’’, aus welcher der ‚Canto‘ der Celan-Kantate seine melodische Kraft bezieht und die auf das ‚Manifest der gesamten neuen Musik‘ (Adorno) verweist, auf den Einsatz nämlich der Singstimme im Finalsatz von Arnold Schönbergs Zweitem Streichquartett op. 10 (1907): ‚Ich fühle luft von anderem planeten‘. Und so ist Peter Ruzickas ‚Canto‘ als Nach-klang und Vor-schein in eins.

Nach solcher Musik aus Musik, die sich einem eher unbewußsten Reflex auf Schönbergs op. 10 verdankt, wird der Strang einer Musik über Musik, der seit den frühen siebziger Jahren das Schaffen Ruzickas durchzieht, in zwei einsätzigen Werken für Orchester fortgeführt. *Metamorphosen über ein Klangfeld von Joseph Haydn* (1990) wurde angeregt durch den wie statisch kreisenden, obsessiven Bläusersatz, den Haydn der oratorischen Bearbeitung seiner ‚Sieben letzten Worte unseres Erlösers am Kreuze‘ zwischen die Textworte „Mein Gott, warum hast du mich verlassen“ und „Mich dürstet“ eingefügt hat – ein Stück Musik, „das man ebenso bei Schubert oder Mahler erwarten dürfte“. (P.R.)

Tallis. Einstrahlungen für Orchester von 1993 bezieht sich auf die Motette ‚Spem in alium‘ des englischen Renaissance-Komponisten Thomas Tallis, die, bis zur Vierzigstimmigkeit gesteigert, das Bild des Psalmisten vom zürnenden und zugleich gnädigen Gott beschwört.

... das Gesegnete, das Verfluchte. Vier Orchesterskizzen entstand 1991. Die Titelworte sind einem Brief Allan Petterssons (1911-1980) entnommen, der, als Komponist ein Unzeitgemäßer *par excellence*, „an etwas Zentralem rührt: dem Verhältnis von

musikalischem Ausdruck und menschlicher Existenz“. (P.R.) Ruzickas Musik setzt nicht bei einem konkreten Werk an, sie entsteht sozusagen in der Werkstatt Petterssons, in der mit einzelnen kompositorischen Zellen gearbeitet wird. Dieses Vorbild assimiliert sich allmählich Ruzickas Tonsprache, bis in der vierten Orchesterskizze schließlich aus dem Komponieren über Pettersson ein „Komponieren in Pettersson“ (Wulf Konold) geworden ist.

Neben groß besetzten Werken läuft – und durchaus nicht auf einem Nebengleis – das Streichquartetttschaffen einher, das seit ... *fragment* ... Fünf Epigramme für Streichquartett (1970) mit dem dichterischen Werk Celans und mit Weberns Axiom einer dichtesten musiksprachlichen Aussage verbunden ist. Als Requiem für Paul Celan entstanden, ist dem Zweiten Streichquartett der Gedanke an den Tod eingeschrieben. Dieser Gedanke lässt sich auch als Skopus der folgenden Kompositionen für bzw. mit Streichquartett ausmachen: so im eschatologischen Blick des Dritten Streichquartetts ... über ein *Verschwinden*, das im Titel Boulez' Nachruf auf Adorno zitiert und das sein Telos im Schlusssatz von Mahlers IX. Symphonie als einer Allegorie des Todes findet; *Tombéau* für Flöte (Altflöte, Bassflöte) und Streichquartett von 2000, ein „spätes Echo des Flötenkonzerts“ (P.R.), erweist sich als Stele für den Solisten der Uraufführung von *Emanaçione*. Variationen für Flöte und vier Orchestergruppen (1976), Karl-Bernhard Sebon (1935-1994); *Lichtzwang* von Paul Celan ist eine von neun Textquellen in ... *sich verlierend*. Musik für Streichquartett und Sprecher (1996), ein Werk, das unter strukturellen Gesichtspunkten ein ebenso wichtiges Bindeglied zum Musiktheaterwerk *Celan* darstellt wie ... *Inseln, randlos* ... von 1994/1995. Hier, wie in fast allen Werken seit Mitte der neunziger Jahre wird die Tendenz deutlich, die das bisherige Schaffen bestimmende Fragmentästhetik zugunsten einer kompositorischen Großbogigkeit zu verlassen und damit nicht zuletzt auch dem Anspruch eines abendfüllenden Bühnenwerkes zu genügen.

Die kompositorische Idee schließt – wie das Bild der randlosen Inseln suggeriert – Verdichtung und Entfaltung, den materialen Kern und die Weite des musikalischen Raumes ein, den Solovioline, groß besetztes Orchester und ein Kammerchor erfüllen. Mit einem Gedicht aus dem Zyklus ‚Eingedunkelt‘ ist Paul Celan auch in diesem Werk gegenwärtig: „Nach dem Lichtverzicht: / der Botengang, / hellende Tag, // Die blühselige Botschaft, / schriller und schriller, / findet zum blutigen Ohr.“

Nachtstück (– *aufgegebenes Werk*) für Orchester (1997) rekurriert noch einmal auf den Fragmentgedanken wie ein Adieu, bevor *Celan*. Musiktheater in sieben Entwürfen (Text: Peter Mussbach) bis zum Ende der neunziger Jahre das kompositorische Schaffen bestimmt.

... *Vorgefühle* ... für Orchester (1998) und *Nachklang*. *Spiegel für Orchester* (1999) flankieren die Entstehung der Oper, Materialreservoir das erste, Vor-Bild für die Siebengestalt des Bühnenwerkes und Medium der Rückschau wie des Rückhörens das zweite Werk, bei dessen Entstehung Peter Ruzicka „die Erfahrung eines Nachklingens, das wie ein beständiger Klangschatten sich ausnahm“, machte.

Recherche (– *im Innersten*) für Chor und Orchester (1998) weist nicht nur auf das Bühnenwerk voraus, es ist identisch mit dem vierten Entwurf, der ‚ins Innerste‘ der

ZUM SCHAFFEN PETER RUZICKAS

Oper führt. Den Weg dorthin weist das einzige Textwort von *Recherche*, ein Wort mit einem spirituellen Bedeutungsfeld, aus dem das jüdische Bewusstsein visionäre Kraft bezieht: „Jerusalem“. Im Medium dieses Wortes gibt die Musik den Blick ins Innerste frei: auf die Schründen tiefster Verletzung und Verzweigung. Wie Celan in seiner Lyrik, so umkreist die Musik von *Recherche* traumatische Seelentiefen, erforscht sie, leuchtet sie mit der letzten Anrufung des geistigen Ortes wie in einem großen Aufschrei grell aus – um sie dann doch vor dem inneren Auge des Hörers wie vor den Augen eines Geblendeten wieder einzudunkeln.

Celan (1998/1999) ist „keine szenische Biographie“ (P.R.) mit einem Protagonisten im Zentrum, sondern eine virtuelle Geschichte in sieben Entwürfen, die ihr Sujet ständig zwischen Annäherung und Entfernung changierend umkreist. Die Hoffnung, dass solche (geplante) Bewegung für den Hörer und Zuschauer zur (nicht planbaren) Be-Wegung werden könne, ohne dass eine Richtung vorgegeben werden könnte, ist wohl das eigentliche Wasserzeichen dieser Partitur. Der Weg von ... *fragment* ... zu Celan ist der Weg vom Requiem zum entschiedenen „Non requiescat!“

Ruzickas Kompositionen für ein Soloinstrument und Orchester sagen auf je besondere Weise „Ich“. Die jüngste von ihnen, *Erinnerung. Spuren für Klarinette und Orchester* (2000) setzt also eine Werkreihe fort, ohne direkt anknüpfen zu können. Ruzickas Bühnenwerk ist indessen von einer prismatischen Kraft, die frühere Kompositionen in neuem Licht erscheinen und die *Celan* als Folie und Ferment der späteren erkennbar werden lassen dürfte. Spuren, so viel lässt sich heute nur sagen, führen vom Klarinettenkonzert auch zur Oper. Dem Blick ins Innerste korrespondiert hier das zum Programm erhobene „Spiel mit der Erinnerung auf verschiedenen Ebenen: was ich sehe, wie ich denke, wie ich damals war, wie es jetzt ist, was ich glaube, was ich gemacht habe. Ich versuche, die ‚Erinnerung der Erinnerung‘ zu artikulieren. Immer mehr Spuren werden erfahrbar.“ (P.R.) Die vertikale Wucht von *Recherche* (– im Innersten) scheint hier ein Komplement zu finden, das – im spielerischen Umgang mit der Imagination, der auch ein „imprévu“, eine „nicht vorgedachte Überraschung“ (P.R.) einschließt – einen Horizont eröffnet. Wie solch ein Horizont „geerdet“ werden kann, vermittelt Ruzickas Notat von jener „Tendenz des Übermalens von gestaltlichem Basismaterial“, das er im Klarinettenkonzert „ins Extreme zu treiben“ versucht hat. „Es sind eigentlich nur vier Klangfelder, um die alles kreist. Dann gibt es Erinnerung und Erinnerung der Erinnerung der Erinnerung.“ (P.R.) So führen die Spuren dieser Musik ins Innerste, und doch weisen sie dem Hörer – wie in allen Partituren Ruzickas – den Weg ins Offene: Nach-klang und Vor-schein in eins.

Dem Wort, das hier so insistierend beschworen wird, kommt fortan eine zentrale Bedeutung in Ruzickas Schaffen zu. Es gibt gleichsam als Topos dem *Memorial* für Orchester (2001) – dem klingenden Nachruf auf den Dirigenten Giuseppe Sinopoli – einen tiefen Sinn. Chiffren des Ersterbens und Verlöschens lassen dieses Adieu als eine Musik der letzten Gesten erkennen; mit den Tonbuchstaben G-Es-E-E-Es indessen bleibt dem Werk die Erinnerung an den Freund für immer eingeschrieben.

Sieben Jahre später dann verweist *Erinnerung* als Titelwort des sechsten Streichquartetts *Erinnerung und Vergessen*, (2008) auf die imaginäre Mitte Hölderlinschen

Dichtens, das in den späten Hymnenfragmenten seinen poetischen Fokus gefunden hat: „Mnemosyne“. Indem die *Celan Symphonie* für Bariton, Mezzosopran und großes Orchester (2002) die Oper noch einmal in zehn Stationen vergegenwärtigt, steht auch sie im Zeichen der Mnemosyne, und so wird Erinnerung auch zur eigentlichen Copula, wenn sich Peter Ruzicka mit diesem symphonischen Rückblick von Celan löst und zugleich sein Schaffen auf Hölderlin als einen anderen Pol hin ausrichtet. Die Entschiedenheit aber, mit der diese Neujustierung ins Werk gesetzt wird, lässt es legitim erscheinen, die Werkgruppe nach der *Celan Symphonie* insgesamt unter die Sigle „Die Geburt der Musik aus dem Geiste Hölderlins“ zu fassen.

Als sollte *Affluence* für großes Orchester (2003) dieses kompositorische Neuland vermessen, hat sich Ruzicka von der Vorstellung inspirieren lassen, „es werde ein musikalischer Raum betreten, der durch ein Tor einen neuen Raum eröffnet, von wo aus man weitere Räume erschließt. Die einzelnen Räume haben ein sehr unterschiedlich geprägtes Innenleben. In ihnen werden immer neue Sprachen gesprochen, wie ein Gang durch verschiedene Schichten des musikalischen Bewusstseins und der Erinnerung. Dabei erfolgt das Fortschreiten in neue Räume in Grenzmomenten der Verdichtung, des Überfließens (Affluence)“. (P.R.) Als ein Gang ins Offene (verschiedener Sprach- und Zeitebenen) findet *Affluence* sein spätes Gegenstück in *Maestro* für großes Orchester (2007), das – wie ein „Strudel von Ereignis-zuständen“ (P.R.) – den Hörer gleichsam in die Tiefe zieht. Das Stück ist wie eine Metapher dem 2. Akt der Oper Hölderlin eingeschrieben, wo es das Bild von der „Zeitfalle“ und die Vorstellung eines sich rückwärts drehenden Rades sinnfällig unterstreicht.

Flankiert von *Vorecho*. *Acht Ansätze für großes Orchester* (2005) und *Nachschrift*. Drei Stücke für Violoncello und Klavier (2008) formieren sich fünf weitere Kompositionen mit explizitem Verweis auf den Dichter beziehungsweise auf das zweite Musiktheaterwerk *Hölderlin*. Als unmittelbare Reflexe auf das dichterische Schaffen, aber auch als Vorstudien oder Skizzen, als erste Entwürfe zentraler Stationen der Oper oder als deren Fundus für materiale Bausteine sind sie allesamt auf die „Expedition“ ausgerichtet, wie das Bühnenwerk im Untertitel benannt ist. Dass Spuren, zum Teil aber auch große Segmente dieser Arbeiten in die Hölderlin-Partitur eingegangen sind, lässt die seit etwa fünf Jahren entstandenen Opera als ein Werk in progress ganz eigenen Zuschnitts begreifen, nicht anders als die im Umfeld von *Celan* entstandenen, auf das erste Bühnenwerk hin entworfenen Kompositionen.

So erprobt das Orchesterwerk *Vorecho*, bestehend aus acht Fragmenten unterschiedlicher Länge, „musikalische Grundklänge und Gesten, die spätere Szenen und Entwicklungen tragen werden“ (P.R.) In „absoluter Stille“ beginnend, wachsen dieser Musik mehr und mehr prägnantere Gestalten zu, von denen sich ein virtueller Gesang, pulsierende Paukenostinati, flirrende Flageolettklänge und bruske Attacken der Bläser ganz unmittelbar einprägen. Die von Ruzicka in vielen Werken realisierte Vorstellung einer sich selbst beobachtenden Klangsprache, „einer Musik, die im Moment des Erklingens auch den Blick nach außen wahr“, teilt sich im ersten und umfangreichsten Ansatz besonders hörbar mit. Mit dem mannigfaltigen Widerhall von „musikalischen Gestalten, die in `übermalter` Form wiederkehren und doch ihre Identität bewahren“ (P.R.), steht *Vorecho*

ZUM SCHAFFEN PETER RUZICKAS

paradigmatisch für ein „erinnerndes Komponieren“, das Ruzickas Schaffen seit je eine besondere Kohärenz sichert. Lange nämlich vor der schöpferischen Nähe zu Hölderlin war er Widerhall solcher Erinnerungsfelder mit ihren zurückblickenden, reflektierenden, befragenden Momenten bereits essentieller Bestandteil vieler seiner Partituren.

In *Nachschrift*. Drei Stücke für Violoncello und Klavier (2008) ist solches Erinnern – und zwar mit Spuren in andere Kompositionen hinein – selbst thematisch geworden. „Als eine Art Satellit zu meiner Oper“ (P.R.) umkreisen die Stücke den Zyklus „... und möchtet ihr an mich die Hände legen...“ Fünf Fragmente von Hölderlin für Bariton und Klavier (2006/2007), deren Duktus sie sich anverwandeln, sie greifen die VI. Skizze aus *Parergon* als Klavierpart (des zweiten Stückes) auf, und sie adaptieren das erste der Hölderlin-Fragmente (Die Erscheinung der Madonna) als reines Instrumentaltstück. Dass dieses Fragment in der Orchesterfassung auch in der Oper erklingt, macht es zum exemplarischen Fall der Vernetzung, eines wahren Flechtwerks von Beziehungen zwischen den einzelnen Kompositionen rund um Hölderlin.

Parallel zur Arbeit an der Oper entstanden, exponiert der schon erwähnte siebenteilige, höchst virtuose Zyklus *Parergon*. Sieben Skizzen zu Hölderlin für Klavier (2007) musikalische Verläufe, die sich aus dem Skizzenmaterial wie auch aus bereits ausformulierten Orchesterabschnitten der Oper herleiten. Es war Ruzickas Intention, „sehr komplexe Gestalten auf die kürzest mögliche Form des Ausdrucks zu beschränken.“ Das Ergebnis sind „Stücke, die in der Abfolge virtuoser Szenen und kontemplativer ‚Zuständlichkeit‘ wie ‚Impromptus‘ wirken mögen. Sie gehen neben der Oper ihren durchaus eigenen Weg, als ein komponiertes ‚Parergon‘“. (P.R.)

Als Auftragswerk für die Festival Strings Lucerne entstanden, repräsentiert ... *In s Offene* ... Musik für 22 Streicher (2005/2006) den seltenen Fall einer ganz unmittelbar packenden Verbindung von höchster Virtuosität und unerhörter expressiver Kraft. Diese Melange bewährt sich gleich zu Beginn, wenn nach einem einleitenden Pausentakt ein imaginärer Raum voller Echos und Stille mit jähen Plötzlichkeiten aufgerissen wird. Vortragsbezeichnungen wie „*Eccitato*“ und „Tonlos auf dem Corpus streichen“ öffnen diesen Raum nach innen, geben ihm eine fiebrig-nervöse, physische Qualität. Jeder der 22 Streicher agiert solistisch, hat also seine eigene Stimme. Darin vor allem und in den vielen, in ihren „polyphonen“ Zeitverläufen hörend nicht mehr nachvollziehbaren kanonischen Bewegungen, die sich durch die Komposition fädeln, ist die innere Unruhe begründet, die sich beim Hören mitteilt. Sie findet ihr tönendes Gegenbild, wenn das Stück gegen Ende hin („*Lontano*“) sehr still wird, „gleichsam die musikalischen Gestalten Schatten werfen lässt“ (P.R.) und in einem leisen Canto ausklingt. Der Titel des Werkes – Hölderlins Elegie „*Der Gang aufs Land*“ entlehnt – bezieht aus solchem Schluss seine besondere Plausibilität. Teile aus diesem Streicherstück kommen in verandelter, übermalter Form in der Oper wieder, wobei die Palette durch den großen Orchesterapparat erweitert wird. Seine autonome Klanglandschaft lässt das Werk, das für den Konzertsaal komponiert ist, jedoch auch ohne nähere Kenntnis der Oper verständlich sein.

Dem Streichquartett Nr. 5 *Sturz* (2004) liegt ein ähnlicher Formplan wie der Musik für 22 Streicher zugrunde, und wie ... *In s Offene* ..., so reflektiert auch dieses Werk einen

bestimmten, vom Komponisten im wirklichen Leben erfahrenen Zustand. Es ist die allmähliche Veränderung des Zeitbewusstseins während eines Lang-streckenfluges von Amerika nach Deutschland. Anders aber als das großbesetzte Schwesterwerk, hebt das Streichquartett mit äußerster dynamischer Verhaltenheit an (*pppp* con sordino / sul ponticello) und entfaltet behutsam einen von „sich wiederholenden, energiespendenden Modulen“ perforierten Zeitschleier, den ein Pizzicato des Violoncellos auf ais zunächst in unregelmäßigen Abständen einfärbt, später dann im Wechsel mit den Tönen gis und a zeitlich strukturiert. Dem raschen Wechsel der Spielarten auf engstem Raum (pizz., arco sul pont., legno battuto) folgen nach einer bestürzenden Abwärtsdrift aller Instrumente irisierende Flageolettklänge, ein Orgelpunkt auf d im Violoncello und der aus diesem Liegeton erwachsende Schlusspart mit der Spielanweisung „auf dem Corpus gestrichen, wie ‚atmend‘“. Mit einem letzten geisterhaften Sturzgestus und einem abschließenden Pausentakt von 13 Sekunden (!) Dauer entlässt das Werk den Hörer gleichsam in eine Musik unter Tag.

In den Fünf Fragmenten von Hölderlin für Bariton und Klavier „... und möchtet ihr die Hände an mich legen ...“ (2006/2007) hat Peter Ruzicka die existentielle Doppelbödigkeit der Texte (aus Hyperion, Empedokles und einem der Foliohefte), mit denen Hölderlin in den Rissen und Trümmern einer aufgebrochenen Welt herumtastete, sensibel ausgehört und eingetönt. Die Erscheinung der Madonna, das erste und längste der Fragmente nach Hölderlin, gewinnt sein gestisches Vokabular aus einem langen Klavier Vorspiel. In das sich nach 13 Takten die Singstimme fespr. einblendet. Permanenter Taktwechsel und viele triolische, quintolische und septolische Bildungen evozieren – wie so oft bei Ruzicka – eine gleichsam schwebende Wahrnehmung der rhythmisch-metrischen Disposition. In Empedokles, dem zweiten Fragment, findet sich das längste Nachspiel des Zyklus. Es führt den Barcarole-Duktus, der den Gesang grundierte, zunächst fort, um ihn schließlich mit den letzten fünf Takten in brüskem *ff* in seiner Uneigentlichkeit zu attackieren. „In langsamer, ausdrucksvoller Diktion, ohne falsches Pathos“ möge der Sänger das Textfragment Was ist Gott? rezitieren. Es gilt das gesprochene Wort! Dem korrespondiert, dass der Klavierpart mit großer dynamischer Zurückhaltung gesetzt ist und selbst dort, wo der Sänger vom „Donner“ spricht, im *ppp* verbleibt. Fragender kann man der letzten aller Fragen, die mit diesem Fragment gestellt wird, ästhetisch nicht begegnen. Das vierte, kürzeste Fragment Mein Bild ist ohne Takt notiert und verdankt seine Wirkung einer letztmöglichen Zurücknahme: Der chromatische Cluster Es-As, nur ein einziges Mal angeschlagen und dann nachhallend, wird zum Klangraum, in dem Stimme und Instrument miteinander verschmelzen. Dem fünften Fragment Das Gefühl der Einsamkeit sind die Titelworte des Zyklus entnommen: „[...] und möchtet ihr an mich die Hände legen?“ Vorschlagsfiguren und Tremoli prägen den Klavierpart, dem sich die Singstimme mehr widersetzt als anbequemt. Einzig im drittletzten, von der großen Septime dominierten Takt („O Sieh!“) gibt es eine kurzfristige Übereinkunft. So scheint das Gefühl der Einsamkeit der Musik selbst eingeschrieben zu sein.

Die Acht Gesänge nach Fragmenten von Nietzsche (1992/2007) sind einerseits mit dem Assoziationsreichtum und der lyrischen Faszination ihrer Texte, andererseits mit der so sensibel ausgehörten kompositorischen Anverwandlung der Fragmente zugleich Kontrapunkt und Komplement des Hölderlin-Zyklus. Die charakteristische Klavierfigur des ersten Gesanges, die „wie Wind auf müd gespannten Fäden“ die Textur

ZUM SCHAFFEN PETER RUZICKAS

durchwirkt; die auskomponierte verzweifelte Heftigkeit des Selbsthenkers; die wie Luftwurzeln ungeerdete aufwärtsstrebenden arpeggio-Figurationen in den letzten Takten des Zyklus; schließlich und nicht zuletzt die in beiden Zyklen so eindrucksvolle Beleuchtung der zarten wie der erhabenen, der tröstenden wie der verstörenden poetischen Bilder durch die Kraft einer melodischen Erfindung von unerhörter Tiefenschärfe und Prägnanz – das alles weist diese Gesänge als Vokalkompositionen hohen Ranges aus. Beide Zyklen belegen eindrucksvoll, dass gerade das Nicht-Ausgeführte, das Bruchstück, der Entwurf in ihrer vielperspektivischen Offenheit die schöpferische Phantasie anzuregen vermögen. Nicht ‚vertont‘ im herkömmlichen Sinn, wohl aber eingetönt, mit Klang umhüllt, wird das (v)erschwiegene Wort zur Sprache gebracht.

Hölderlin. Eine Expedition (2007, Text: Peter Mussbach, Uraufführung am 16. November 2008 [Staatsoper Unter den Linden Berlin] unter der Leitung des Komponisten) ist Ruzickas zweites Werk für das Musiktheater. Wie in *Celan*, so geht es auch in Hölderlin nicht darum, die Vita eines Dichters auf der Bühne zu entfalten. Zentral ist vielmehr die Frage, was Hölderlin uns Heutigen bedeutet, „den ‚Kompass‘ der Hölderlinschen Philosophie vor dem Hintergrund einer auch in der Gegenwart spielenden Geschichte von 13 Individuen aufzuzeigen.“ (P.R.) Unter solchem Anspruch kann Komponieren nicht darauf erpicht sein, bündige Antworten zu geben. Mehr als irgendwo sonst muss es sich aufs Fragen einrichten, muss sich als *Ars quaerendi* Gehör verschaffen. Peter Ruzicka hat versucht, Impulse für die Komposition aus frühen Texten Hölderlins (Empedokles-Fragmente, Hyperion) aufzunehmen, und er hat zusammen mit Peter Mussbach den Fokus des Werkes unmissverständlich formuliert: „Die ewige Sehnsucht des Menschen nach Einheit mit sich und der Natur, also mit sich und der Welt, dieses allseits bekannte Gefühl und die Tatsache, einsam zu sein auf der Welt, aber angesichts des Todes erst lebensfähig zu werden, um im nächsten Augenblick bereit zu sein, in die Ewigkeit eingehen zu können, ohne Verlust – von diesem und von nichts anderem handelt *Hölderlin*.“ Damit ist ein „*Tua res agitur!*“ ausgesprochen, das der Zuschauer als Einladung, als Herausforderung oder als offene Frage annehmen kann. Novalis hätte für den imaginären Raum, in den uns die vier Akte von Hölderlin einladen, einen Namen gehabt: „Der Seele wundersames Bergwerk...“

Erinnerung und Vergessen. Streichquartett Nr. 6 mit Sopransolo (2008) wurde am 3. Juli 2008 vom Minguet Quartett (dem Widmungsträger) in Bad Kissingen uraufgeführt. Einer der letzten großen Gesänge Hölderlins beschwört die Mutter der neun Muses und Göttin der Erinnerung, der ein zentraler Platz in Hölderlins poetischer Reflexion zukommt: Mnemosyne. Peter Ruzicka hat für den Sopranpart seines 6. Streichquartetts Textfragmente aus der dritten Fassung von ‚Mnemosyne‘ ausgewählt und damit das Werk explizit im Umfeld der Oper verortet. Erinnerung und Vergessen weist aber auch weit zurück in Ruzickas musikalisches Denken, das die Zone zwischen Erinnerung und Vergessen immer wieder neu vermessen, Vergangenes reflektierend umkreist und durch Anverwandlung vergegenwärtigt hat. So kann der Titel des Quartetts gleichermaßen für einen zentralen Aspekt von Ruzickas musikalischer Poetik wie für seine Hölderlin-Rezeption stehen. Dass sich in Erinnerung und Vergessen auch Spuren eines vor über vierzig Jahren begonnenen Streichquartetts finden, beglaubigt den Titel des Werkes ebenso wie das Vorwort zur Komposition: „In drei der sieben Teile umkreist eine Vokalstimme Textfragmente aus Hölderlins letzter Ode ‚Mnemosyne‘, jener dunklen Beschwörung von Vergänglichkeit

und Ewigkeit: ‚Erinnerung‘ nicht Überwindung, sondern ‚Bewusstsein der Endlichkeit‘.“ Solches Bewusstsein artikuliert sich in einer Partitur, die „Wie ein Ausbruch“ beginnt und mit einer Vokalise (in Lautschrift notiert und „wie erinnernd“, „schwebend“ zu singen) verlischt – ohne zu schließen. Das ist, wie so oft bei Ruzicka, der Stille vorbehalten: Pausentakt, Fermate. Vortragsbezeichnungen wie „misterioso“, „wie erstarrt“, „vergessend“, „sich erinnernd“ sind gleichsam die Türen, durch welche die Streicher der Rätselhaftigkeit eines Textes auf die Spur kommen sollen, eines Textes, der dann im IV., VI. und VII. Abschnitt vom Sopran in unterschiedlichen Aggregatzuständen exponiert wird: Hölderlins Sprache erscheint verborgen und offen gelegt zugleich, Boulez’ Postulat „centre et absence“ in originärer Weise eingelöst. Dabei geht es Ruzicka nicht um eine musikalische Nachgestaltung des Textes, sondern um die Entfaltung einer hörbaren Gestalt, die prozesshaft zwischen dem Text(verständnis) und dem musikalischen Kontext steht. Wo immer ein latent mitschwingendes Melos zu vernehmen ist, vermittelt es mit seinen exaltierten Sprüngen den Eindruck tastenden Suchens, aber auch den eines ziel- und weglosen Getriebenseins „wie auf schwankendem Kahne der See“ (Hölderlin, ‚Mnemosyne‘). „Langsam-zögernd gesprochen“ wird der dritte Teil des Fragments rezitiert, bevor der Sopran „wie erinnernd“ noch einmal einen elegisch-kantablen Bogen erblühen lässt, textlos und dennoch wie aus dem Herzen der Sprache tönend. Theodor W. Adorno hat der sanften Gewalt solcher Stellen in seinem Fragment über Musik und Sprache einen Gedanken gewidmet: „Sprachähnlich zeigt Musik am Ende sich nochmals darin, daß sie als scheiternde gleich der meinenden Sprache auf die Irrfahrt der unendlichen Vermittlung geschickt wird, um das Unmögliche heimzubringen.“

Der Titel des 2009 entstandenen Werkes ... Zurücknehmen ... Erinnerung für großes Orchester verweist auf *das* Skandalon in Thomas Manns Roman Doktor Faustus: Adrian Leverkühn, der fiktive Tonsetzer, der sich in einem Teufelspakt seine Schaffenskraft mit dem Liebesverbot und seiner Todesfrist (der Zeit) erkauft hat, erleidet mit dem Tod seines Neffen Nepomuk die ganze Kälte dieser Welt, auf die er mit einem Bannfluch zurückschlägt. „Ich habe gefunden“, sagte er, „es soll nicht sein.“ „Was, Adrian, soll nicht sein?“ „Das Gute und Edle“, antwortete er mir, „was man das Menschliche nennt, obwohl es gut ist und edel. Um was die Menschen gekämpft, wofür sie Zwingburgen gestürmt, und was die Erfüllten jubelnd verkündigt haben, das soll nicht sein. Es wird zurückgenommen. Ich will es zurücknehmen.“ „Ich verstehe dich, Lieber, nicht ganz. Was willst du zurücknehmen?“ „Die Neunte Symphonie“, erwiderte er. Und dann kam nichts mehr, wie ich auch wartete. Dieser Bannfluch richtet sich indessen nicht gegen Beethovens Musik. Er ist vielmehr als Antwort auf die Schändung zu verstehen, die dem von Schiller/Beethoven beschworenen humanistischen Ideal um die Mitte des 20. Jahrhunderts angetan wurde. Im Wort von der Zurücknahme mag Thomas Manns eigener Zweifel daran mitklingen, ob der in der Neunten ausgerufenen „liebe Vater“ auch über Judensternen wohnt. Unter solchen Vorzeichen plant Leverkühn sein opus ultimum, Doktor Fausti Weheklag. In diesem Werk soll der durch rationale Prozeduren oft verdrängte Ausdruck des Subjekts, „der expressive Seelenlaut“, enggeführt mit kompositorischem Kalkül, für die Musik zurückgewonnen werden. Dass damit das vermeintliche ‚Gegenwerk‘ zur Neunten Symphonie in Wahrheit deren Nobilitierung, ihre Zurücknahme zugleich eine Zurückgewinnung ihrer Botschaft, Einspruch also zugleich Zuspruch bedeuten würde, hält den auf Monteverdi, Beethoven und Mahler gleichermaßen verweisenden Entwurf der Weheklag in einem faszinierenden

ZUM SCHAFFEN PETER RUZICKAS

Schwebezustand. Nicht zuletzt solche Offenheit des Sujets dürfte Peter Ruzicka herausgefordert und zu seinem neuen Orchesterwerk inspiriert haben. Ausgelöst durch den „Schreckensakkord“ vom Beginn des 4. Satzes der Neunten Symphonie, „beschabt“ das großbesetzte Orchester gewissermaßen einen dreifach beschriebenen Palimpsest von fast 400 Takten. Das musikalische Material speist sich zunächst auch aus früheren Kompositionen Ruzickas, die wie Erinnerungen an Vorgedachtes, auch Verworfenes der neuen Partitur eingeschrieben sind: In diese wie aus tektonischen Verschiebungen und kosmischen Stürzen geborene Klanglandschaft fräst sich immer wieder der hochgespannte Eröffnungssakkord ein, der die Gegenwart Beethovens ebenso beschwört wie die Signale der Kleinen Trommel („Alla Marcia“!) oder die auf den Ton d (die Tonart der Neunten) fokussierten Repetitionsfelder der Streicher und Bläser. Doktor Fausti Weheklag schließlich ist gegenwärtig in der durchweg vernehmbaren Melange aus „expressivem Seelenlaut“ und subtilster Ausformung der kompositorischen Details, in dem melancholischen, an Dürers Melencolia I über Leverkühns Schreibtisch erinnernden Bläserflor. Dieser dreifach gebrochene Blick auf Beethovens Neunte Symphonie, auf Doktor Faustus und auf das eigene Schaffen wird nach vielfachen Verdichtungen des Orchestersatzes durch einen stillen Epilog verhängt: beredtes Schweigen, ein Ort der Sammlung, des Rückhörens und der Vorahnung, vor allem aber auch der Umkehr. Die aggressive Intonation im Mittelteil wird zunehmend von milderer Klanglichkeit abgelöst, in der ein Flötensolo als Subjekt vernehmbar wird. Es verweist auf eine Erinnerung an jene unvergleichlich modulierende Akkordfolge aus dem langsamen Satz der Neunten Symphonie. „Von einem gewissen Punkt gibt es keine Rückkehr mehr. Dieser Punkt ist zu erreichen.“ Dieser talmudische Satz Kafkas ist nicht eindrucksvoller zu widerlegen als durch solche Zurücknahme der Zurücknahme. Im letzten Takt von „... Zurücknehmen...“ ist der Quintklang d“-a“ der Celesta zu vernehmen. Adrian Leverkühn hatte das Instrument als ein besonders exponiertes für Doktor Fausti Weheklag vorgesehen, und für Beethoven war die leere Quinte d-a das Eingangstor zur Neunten Symphonie. Deren Zurücknahme wird durch eben jene Quint-Essenz außer Kraft gesetzt, durch ein hauchzartes Déjà-vu der Celesta.

In dem kammermusikalisch besetzten Orchesterwerk *Trans* (2009) wird die Celesta – seit Mahler Tonsymbol des Jenseitigen – zwar ausgespart, als Klangtopos für das Geheimnisvolle, Irreale, Rätselhafte jedoch durch Zimbeln, die mit dem Kontrabassbogen gestrichen werden, und hoch gestrichene Flageolets der Geigen wirkungsvoll ersetzt. Damit ist der Partitur eine tönende Chiffre der Transzendenz eingeschrieben, auf die der Titel des etwa 25-minütigen Werkes verweist. Mit ihm spielt Ruzicka auf die absolute Grenzsituation an, von der Menschen nach einer Nahtoderfahrung berichten. *Trans* ist eine Vorstudie zu einem geplanten Musiktheater-Projekt, „das von dieser existentiellen Nahtstelle, von dieser Grenzüberschreitung handeln wird.“ (P.R.) Wie aus dem Nichts erwachend, findet die Musik über spärliche, einsame Einzeltöne allmählich zu sich selbst, um in sieben Abteilungen von unterschiedlicher Dichte und Intensität, verbunden durch fragile Klangbrücken, über sich hinauszudeuten. Dabei folgt sie einer inneren Dramaturgie, die bereits in den Überschriften der sieben Klangreliefs erkennbar wird: dal niente – Ergebung – Kampf – Erstarrung – Im Innersten – Schattenhaft, Flucht – Erinnerung. Dem ersten Hören prägen sich die gleißenden Höhen der gestrichenen Zimbeln, die Klopfschläge der Streicher und des Klaviers (mit abgedämpften Saiten), die Imprévus des entfesselten Tutti, („Wie ein Ausbruch!“ „Schrei!“) und die schattenhaften Figurationen der Harfe, („erinnernd“)

ebenso ein wie die „cantando“ gehaltenen Lineamente des Klaviers und die gegenläufigen Glissandi im Streicherfeld. Die äußersten Ränder (Anfang: „dal niente“ und Ende: „perdendosi“) dieser von hoher Ereignisdichte geprägten Klanglandschaft werden **pppp** vom kleinen Becken markiert. Die Speilanweisung „mit sprechendem Ausdruck“ (Klavier) im siebten Abschnitt (Erinnerung¹) verweist auf das letzte der Sechs Klavierstücke Op.19, das Arnold Schönberg unter dem Eindruck des Todes von Gustav Mahler geschrieben hat. Peter Ruzicka hat dieses aphoristisch knappe Gebilde, frühestes Zeugnis einer Entmaterialisierung der Klangsprache, seiner Partitur auf subtilste Weise inkorporiert. Damit aber wird *Trans*, eines der vielen Werke, in denen sich Ruzicka mit dem Tod befasst, zum Einspruch gegen die Vergänglichkeit der Kunst und des Schönen, zu einer Nänie, welche die alles bewahrende Kraft der Erinnerung beschwört.

Auch das Konzert für Violoncello und Kammerorchester ... *Über die Grenze* (2009) versteht der Komponist als „eine Art Vor-Echo einer dritten Oper, die sich um Jenseitiges bewegen wird.“ (P.R.) Wie im Schwesterwerk *Trans* geht es also auch hier um Nahtoderfahrungen und das Rückspulen eines Lebensfilmes, um den Grenzbereich zwischen Leben und Tod, um eine Ästhetik der Letzten Dinge. Solche Grenzerkundungen imaginiert Ruzicka „durch eine musikalische Zweisprachigkeit, eine irrealer und eine gegenwärtiger.“ Das kommt einem Ausbruch aus seiner musikalischen Grammatik gleich, der den Komponisten in einen Bereich führt, der ihm selbst „neu und vielleicht auch nicht immer gesichert ist.“ Dass und wie diese beiden Sprachen nicht nur zwei unterschiedliche Sphären repräsentieren, sondern Zwiesprache miteinander führen und dabei die Grenze zwischen ihnen – frei nach Immanuel Kant – nicht als Schranke, sondern als einen Ort der Begegnung, der Verwandlung und Anverwandlung erfahrbar machen, erschließt sich dem Hören ganz unmittelbar. Es berührt zudem den eigentlichen Skopus der Komposition: „Leben ist Tod, und Tod ist auch ein Leben.“ (Hölderlin) Assoziieren die hohen Flageollets der Streicher am Beginn Mahlers Erste Sinfonie, so die Einblendung des letzten der Sechs kleinen Klavierstücke Op. 19 von Arnold Schönberg gegen Ende des Werkes wie schon in *Trans* Mahlers Tod, bevor die Musik nach einem letzten Aufbäumen in extremer Lautstärke die ‚Grenze‘ wie mit leisen Atemzügen endgültig überschreitet. Die Musik schließt nicht wirklich, sie hört unschlüssig auf, sie verschwindet und gibt den Blick frei auf das ganz Andere. Vom eröffnenden **ff**-Einsatz des Soloinstruments (e’), der von einem Streicherflor grundiert wird, bis zu diesem beredten Schweigen durchlebt der Hörer ein hochemotionales, von starken Kontrasten geprägtes Konzert, in dem sich der Solist gegen die sich aufbäumende Klangwelt des Orchesters zu behaupten hat. Da gibt es Klangblöcke von archaischer Schreckhaftigkeit, aber auch „cantando“ und „espressivo dolcissimo“ gestimmte Ruheinseln; ein bis zu beklemmender Leere ausgedünntes, von Harfe und Pauken in fahles Licht gesetztes Klanggeschehen, aber auch überbordende virtuose Aktivitäten des ganzen Orchesters. Dabei bewahrt der akribische und behutsame Umgang mit den kompositorischen Details die Partitur davor, jemals in die Nähe eines tönenden al fresco zu geraten: Ruzicka komponiert mit feinem Pinsel, und so mag der Hörer in allen Aggregatzuständen dieser Musik ein subtil ausgeformtes Oszillieren zwischen Leben und Tod wahrnehmen. ... *Über die Grenze* wurde von Daniel Müller-Schott und der Deutschen Kammerphilharmonie unter der Leitung von Peter Ruzicka beim Bonner Beethovenfest 2012 uraufgeführt.

ZUM SCHAFFEN PETER RUZICKAS

Einschreibung. Sechs Stücke für großes Orchester entstand im Sommer 2010 im Auftrag des NDR für das Mahler-Jahr. Für Ruzicka war das ein Anlass, seinen Blick auf Mahlers Schaffen wie schon in vielen früheren Werken zu artikulieren. „Es ist ein ‚zweiter Blick‘ auf musikalische Gestalten, die mich in der Erfahrung Mahlerscher Musik geprägt haben. Es sind momentweise Näherungen, die sich in meine eigene Musik ‚eingeschrieben‘ haben.“ Das großbesetzte Werk besteht aus sechs Stücken, die durch auskomponierte Stille an ihren Enden mehr verbunden als getrennt werden. Wer nämlich die Einladung des Komponisten zum rückblickenden und zugleich vorausahnenden Hören an jenen Zäsuren annimmt, wird das Werk als eine einzige Klanggestalt wahrnehmen. Vom hingetuschten Beginn des ersten Stücks (Zimbeln, Pauken, Celesta, Harfe), der auch die sieben Szenen von *Au lodi* einleiten wird, bis zu der abschiedlich gestimmten Fanfare der Ferntrompeten am Schluss des sechsten Segments wird der Hörer durch eine vielgestaltige Klanglandschaft geführt, die sich einer vom Titel des Werkes inspirierten inneren Dramaturgie verdankt. So scheint dem ersten Stück (3'02") eine Séance Mahlers mit der Natur eingeschrieben zu sein, wenn drei Zimbeln mit dem Kontrabassbogen gestrichen werden oder die Mahlersche Quarte f-b als die eigentliche Quintessenz des Satzes erkennbar wird. Sodann Holzbläskalen, gleißende Helle in den hohen Streichern, ein einprägsames Unisono von Klarinetten und Vibraphon, das von einem katastrophischen *fff* des vollen Orchesters absorbiert wird. „Mahlers Musik strahlt impulshaft in die Klangrede der Stücke ein. Durchweg sind es jene unvergleichlichen Momente des Durchbruchs bei Mahler, die sich tief in mein musikalisches Bewusstsein eingebrannt haben. Zu orten sind sie als sekundenkurze Spuren aus der sechsten, siebten, neunten und zehnten Symphonie. Diese Gestalten zerfallen alsbald wieder, aber sie wirken untergründig in meiner Musik fort.“ (P.R.) Das gilt im zweiten Stück (2'25") vor allem für die hymnischen Einschübe der Streicher, für einen sich wie eine „Musik unter Tag“ formierenden Bläser-Kondukt, und es gilt für die Nähe zu Mahlers Revelge in der aggressiven Steigerung in der kleinen Trommel. Das kürzeste dritte Stück (1'16") gewinnt sein besonderes Profil durch das Widerspiel einer gleichsam in Nanopartikelchen zersplitterten Klangfolie (Glockenspiel, Marimba, Xylophon, Vibraphon), unter der das ‚Allegro energico, ma non troppo‘ der Sechsten von Mahler, von Pauken und Kleiner Trommel verschreckt, im Keim zu ersticken droht. Das Tamtam – bei Mahler ein Todessymbol – eröffnet das vierte Stück (5'03"), in dem die symphonische Welt Mahlers – hier in mannigfachen Allusionen wie in einem großen ‚Als ob‘ gegenwärtig – mit einer im Kontext von *Einschreibung* geradezu exterritorial zu nennenden Welt konfrontiert wird. Ein Rauschgenerator (Zuspielband, als Raumklang vorproduziert) bewirkt ein intensives farbiges Rauschen, das mit dem Reibegeräusch einer Bürste auf den Fellinstrumenten und Tamtam („Wie ein Windhauch!“) konkurriert. Vor allem den Spielanweisungen für die Streicher ist abzulesen, dass Ruzicka die Vorstellung einer virtuellen (Klang)Welt vorschwebte: *Pastoso, ma indistinto; Con morbidezza; Virtuale; Suono irreal*. Der Dirigent schlägt die letzten sechs Takte nicht mehr aus, während die Instrumentalisten (außer den Streichern) bewegungslos verharren. Mit äußerster Sensibilität besiegeln Große Trommel und Tamtam den Vorgang einer Entkörperlichung von Klang, der mit dem schreckhaften *fff*-Auftakt des fünften Stücks (1'27") aus seiner morbidezza erlöst und wieder geerdet wird. Aus diesem starken Kontrast schält sich unter vehementen Turbulenzen das dichteste Mahler-Feld des Werkes heraus. Die Symphonien VI, VII, IX und X haben Anteil an ihm. So viel Mahler war nie – verträumt, verhuscht, aber auch gequält, wie unter Schmerzen geboren und Ruzickas Musik mehr eingebrannt als einge-

schrieben. Gerade dieses Stück ruft in Erinnerung, dass ‚schreiben‘ und ‚schreien‘ etymologisch zusammenhängen, dass das in die Stirn von Abels Bruder Kain geritzte Zeichen die allererste Einschreibung war, und dass es Verzweigungsschreie waren, die Mahler der Partitur seiner Zehnten eingeschrieben hat: „Der Teufel tanzt es mit mir. Wahnsinn, fass mich an, Verfluchten!“ Die Anweisung „Fertrompeten – hinter der Bühne“ signalisiert, dass die von Ruzicka stets mitgedachte Dialektik von Annäherung und Entfernung im sechsten Stück (7'04") nach Mahlers Vorbild den Raum selbst zum Parameter macht. Ein forcierter Einsatz der Pauken („rapidamente“), der vom Ton d der tiefen Streicher grundiert wird, scheint den allmählichen Aufbau von zunehmend differenzierteren Klangfeldern wie auch von statischen Klangflächen zu initiieren, in die sich sechsmal die „Fanfaren“ der Fertrompeten einschreiben. Mit der Spielanweisung „noch weiter entfernt“ lassen sie das Werk über dem Ton d der tiefen Streicher verklingen. Es bleibt dem Hörer überlassen, die Perspektive näher zu definieren, die mit diesem Signal eröffnet wird.

Mahler I Bild. Erinnerung für Orchester (2010) ist eine Auftragskomposition für das Staatsorchester Stuttgart. Peter Ruzicka hat sie Manfred Honek, dem Dirigenten der Uraufführung, gewidmet. Erinnernd und verinnerlichend zugleich, rekurriert das 18-minütige Werk auf die Fragment gebliebene 10. Sinfonie Gustav Mahlers, vornehmlich „auf deren ‚Adagio‘, das vor hundert Jahren musikalische Ausdrucksgrenzen durchbrach. Auf den Schrei des Neuntonklangs, jene Exklamation von Verlust und Verzweiflung. Auf die ins Unendliche weisende Bratschenlinie, die von Verlust und Abschied kündigt und zuletzt in ein Auflösungsfeld von transzendenter Berührung mündet.“ (P.R.) Wie eine Chiffre des Zeitlos-Jenseitigen, das ganz allmählich die Musik in die irdische Zeit entlässt, steht gleich am Anfang eine Generalpause („Absolute Stille“), die am Schluss der Komposition in der lunga-Fermate über dem *pppp* auszuhaltenden c der Bratschen (25" Dauer!) ihr Gegenstück findet. Der Rahmen des Bildes, so scheint es, ist die Zeitlosigkeit selbst. In starker Streicherbesetzung (26 Violinen, 10 Bratschen, 8 Violoncelli, 6 Kontrabässe) baut sich, beginnend in den ersten Violinen, unendlich langsam ein Klangfeld um den Ton e herum auf, das durch choralartige Einwüfe der Bläser und Schlagzeugausbrüche konturiert und eingefärbt wird. Wie Ruzickas Texte seit vier Jahrzehnten immer wieder Mahlers Klangwelt umkreisen, so umkreist auch die Musik zentrale kompositorische Elemente des Vorbilds, „Mahler gleichsam konzentrisch umschließend“ (P.R.), nimmt den Tonfall des Vorgefundenen auf und amalgamiert ihn mit dem Erfundenen, mit Ruzickas eigenem Idiom. Ein Zuspieldband, als Raumklang vorproduziert („Farbiges Rauschen“, im Raum kreisend“) hüllt Mahler I Bild ein, das gleichzeitig vom langsamen Kreisen mit Styroporstücken auf den Fellinstrumenten, einem hohen Dreitoncluster der elektronischen Orgel und verhuschten Interjektionen der Pauken eingeschattet wird. In dem wiederholten Aufschrei des neuntönigen Kulminationsklangs, der unbegleiteten Bratschenkantilene („espressivo, sprechend“) und der Revelge-Allusion einer hinter der Bühne postierten Rührtrommel – allesamt Wasserzeichen von Mahlers Klangwelt – darf man so etwas wie einen Echtheitsnachweis des ‚Bildes‘ sehen, dem sich die Musik in subtil ausgehörten Klängen nähert, wie sie sich andererseits im permanenten Widerspiel von Nähe und Ferne von ihm abstößt, das sie hymnisch überwölbt und zugleich unter geräuschhaften Schraffuren verbirgt. In diesen vor allem teilt sich das Inbild des Mahlerschen Tones mit: eine Schönheit, die nur als gebrochene erscheint.

ZUM SCHAFFEN PETER RUZICKAS

Zwei Übermalungen für großes Orchester (2011/2012) sind ein Auftragswerk für die Hamburger Philharmoniker. Es bezieht sich auf zwei solitäre Klaviermeditationen aus dem Spätwerk von Franz Liszt, deren undogmatische Rhetorik aus ihrer Zeit herausgetreten scheint und zugleich ihrer musikalischen Gegenwart antizipierend weit vorausgeeilt ist: ‚Unstern! – Sinistre, disastro‘ (1885) und ‚Am Grabe Richard Wagners‘ (1883). Liszts ‚Unstern!‘ hat Ruzicka darüber hinaus zu einer Musik über Musik für Klavier inspiriert: *Über Unstern. Späte Gedanken für Klavier* (2012). Dass die beiden Orchesterkompositionen stets zusammen aufgeführt werden sollen, hat gute Gründe. Als Spätwerke haben sie die Grenze im Blick, und die ist für Liszts spätes Schaffen da, um überschritten zu werden: nach vorn, weit in musikalisches Neuland hinein, und nach innen, eine Seelenlandschaft ausleuchtend. ‚Unstern! – Sinistre, disastro‘, diese verspätete Zukunftsmusik, ist ein einziger Gewaltmarsch ins Unsagbare, und ‚Am Grabe Richard Wagners‘ hat schon mit dem ersten Takt die Grenze des Nennbaren hinter sich gelassen. Was in diesen Trauer- und Klagestücken beschworen wird, ist die Wahrheit des Ausdrucks von Verlust, Einsamkeit, Alter und Melancholie, die hier in der Heterogenität und Diskontinuität, im Nichtabgeschlossenen wie im scheinbar willkürlich Montierten, gezielt Unstabilen der Formgebung ihr klingendes Pendant gefunden haben. Solcher elegischen Formlosigkeit entspricht eine Instabilität tonalen Denkens, die im Initialmotiv des Tritonus von ‚Unstern!‘ bereits festgeschrieben scheint: Die Musik begibt sich auf die vergebliche Suche nach der verlorenen Tonika. Die für Liszt untypische Harmonik des Spätwerks zielt nicht mehr auf die Erzeugung von Klangfarben, sondern auf das dissonante Abbild des Düsternen und Unheimlichen. Nicht umsonst hat Liszt hinter ‚Unstern!‘ ein Ausrufezeichen gesetzt. Mit ihm steht die Eichendorffsche Wortschöpfung nicht länger für eine vorübergehende kurzfristige Unbill, sie signalisiert vielmehr eine unabwendbare Katastrophe, eine Heimsuchung unter eingedunkeltem Himmel. Liszts Musik reagiert auf solche Erfahrung von Geworfenheit mit einer asketischen, von überwuchernden ornamentalen Elementen befreiten Tonsprache, die zu neuartigen Orgelpunkt- und Mixturtechniken und bisweilen zu perkussiver Klavierbehandlung findet. Die Musica paupera des 20. Jahrhunderts hat uns die Ohren dafür geöffnet, dass die Kargheit des reduzierten musikalischen Materials unseren Blick vielleicht nicht auf den gestirnten Himmel über uns, wohl aber ins Offene zu lenken vermag. Auch darin ist Liszts späte Klaviermusik ihrer Zeit weit voraus.

Dieser Lesart der beiden Stücke verdankt sich die kompositorische Idee der beiden Werke von Peter Ruzicka, die keine bloße Instrumentation ihrer Vorbilder sind. Vielmehr wird im Modus der Akzentuierung, der Anverwandlung und des Übermalens das Subkutane freigesetzt, das die Zeitgenossenschaft dieser exterritorialen Musik für uns Heutige begründet. Solche versuchte Nähe kann sich auf eine originäre musikalische Poetik stützen, die sich zwischen fragmentarischer Geste und weit ausholender Bewegung artikuliert und deren Umrisse Ruzickas Werkkommentare erkennen lassen, so etwa zu dem 11-minütigen *Über Unstern*: „Ich bin mit meinem heutigen musikalischen Material jener undogmatischen Rhetorik gefolgt: Bestimmte Gestalten werden aufgenommen, ‚angehalten‘, vergrößert und dann überschrieben. Es ist ein Weiterdenken in einer kontra-subjektiven Sprache. Diese versucht gleichermaßen Identifikation und Entfernung, Annäherung und Widerspruch zu formulieren.“ Im Rekurs auf die Motivik und die manischen Wiederholungen bei Liszt entwirft Ruzicka eine Klanglandschaft von bedrohlicher Atmosphäre, die sich selbst dort, wo ein schwermütig-kaltes Licht der hohen Streicher einstrahlt oder zir-

pende Geigentöne Naturlaute assoziieren lassen, dem Trost zu verweigern scheint. Doch lassen sich zwischen dem, was sich in knapp elf Minuten zwischen dem *pppp*-Beginn der Großen Trommel und dem Unisono-Ausklang der Celli und Kontrabässe auf e zu trägt, auch Momente eines warmen Lichts ausmachen, die dem labilen Wegweiser ins Offene bei Liszt verwandt sind. Dass man sie gerade finden kann, wo Harfe, Celli und Kontrabässe über 50 Takte unisono auf kleinstem Raum (e – eis – fis – g) eine imaginäre Mitte wie manisch umkreisen – quasi eine Chiffre des Ausweglosen –, ist nur eines von vielen Rätseln, mit denen *Über Unstern* den Hörer entlässt.

„Am Grabe Richard Wagners“ ist ebenfalls eine Komposition von karger Strenge, die zugleich wie ein heruntergestimmtes Instrument das Nachlassen der Spannung verrät: eine gelähmte Musik, geboren aus dem Geist der Trauer. Wagners Tod in Venedig am 13. Februar 1883 wurde von der *Campana a morto*, der Totenglocke des Campanile, verkündet. Darin, dass Peter Ruzicka seine Komposition R. W. Übermalung für großes Orchester mit einem Schlag auf drei Röhrenglocken (*campane tubolari*) beginnen und mit drei Röhrenglocken (cis – gis – ais) ausklingen lässt, mag man einen Reflex auf jene überlieferte Verkündigung sehen: Die Glocken sind das A und O des Stückes, dem mit den letzten drei Schlägen auch die Todesstunde Wagners (3 Uhr nachmittags) eingeschrieben ist. Nach der Röhrenglocken-Initiale breiten die sordinierten Streicher eine Klangfolie aus, über der – von Holzbläsern und Hörnern übermalt – Tuba und Kontrabässe das aufwärts gerichtete Melos (= linke Hand) des Liszt'schen Vorbilds intonieren. Aus einem allmählich aufgebauten Klanggewebe schält sich sodann in Flöten, Klarinetten, Schlagzeug und Celesta das abwärts geführte Melos (= linke Hand) der letzten Takte der Vorlage heraus. Sekundreibungen (cis/c, gis/a) im Streicherflor und das langsame Kreisen „mit weicher Bürste“ auf dem Fell der Großen Trommel („wie ein Windhauch“) bereiten die Epiphanie des 3- und 4-gestrichenen cis (zugleich Schlussnoten des Klavierstücks von Lizst) vor. Ruzickas Übermalung hat der Vorlage ihre Schwermut belassen und jeden Anschein von nachgetragener Verklärung ausgespart. Vielleicht berührt die Komposition gerade deshalb, weil sie die *Conditio humana*, als die der Tod erfahren wird, nicht ‚übermalt‘ hat. Sie steht damit ganz in der Nähe von Verdis ersten Worten, nachdem er die Todesnachricht vernommen hatte: „Triste, Triste, Triste. Wagner è morto.“

Als Auftragswerk für das Schleswig-Holstein Musikfestival 2011 entstanden. repräsentiert das Oboenkonzert *Aulodie* den seltenen Glücksfall einer ganz unmittelbar packenden Symbiose von hohem virtuosen Zuschnitt, gedanklicher Tiefe der Partitur und großer expressiver Kraft der Musik. In sieben ineinander übergehenden Szenen von unterschiedlicher Dichte, Dauer und instrumentaler Balance lotet das Soloinstrument mit der begleitenden Klangformation – sie besteht aus 20 Streichern, drei Schlagzeugern, Harfe, Klavier und Celesta – emotionale Grenzsituationen aus, die sich der Überlieferung nach mit dem altgriechischen Blasinstrument Aulos verbinden. Es war besonderen Anlässen vorbehalten, und so erklang es bei Hochzeitsgesängen ebenso wie bei Waffentänzen, bei Opferfeiern und wilden Satyrspielen, zur Weinlese und als Totenklage. Im Vertrauen auf die heilende Wirkung seines scharfen Klangs wurde der Aulos auch in therapeutischer Absicht eingesetzt. Allein der Titel des Werks öffnet also bereits einen facettenreichen Anspielungsraum. Und in der Tat wird der Hörer Faunisches und Elegisches, Panisches und Bukolisches, Heiteres und Träumerisches entdecken, und er wird durch den Wechsel der

ZUM SCHAFFEN PETER RUZICKAS

Gefühlslagen hindurch etwas von der Leichtigkeit des Seins spüren, die über allen ‚Szenen‘ liegt. Peter Ruzicka hat *Au l o d i e* „mein vielleicht romanhaftestes Werk“ genannt. Wenn diese Musik im übertragenen Sinn romanhaft ist, dann hat sie *einen* Gegenstand, den sie ständig umkreist, beschwört und auf subtilste Weise ‚feiert‘. Sein Name ist winzig klein in der Partitur vermerkt, wenn der Solist die in der letzten Szene eingewechselte Oboe d’amore wieder gegen die Oboe austauscht. Dort ist zu lesen: „canto“. Was hier als ausdrücklicher Hinweis auf den sanglichen Vortrag des Soloparts gedacht ist, könnte programmatisch über dem ganzen Werk stehen. *Au l o d i e* markiert die Wiedergeburt der Musik aus dem Geiste des Gesangs, der in Ruzickas Schaffen überwintert hat. Wie befreit beginnt er als Vokalise im Solopart, der sich nach dem markanten, am Beginn einer jeden Szene textidentisch wiederkehrenden Eingangssignal von Zimbel und Pauke wie ungebunden verströmt und über einem *pppp* Streicherflor mit dem *es*“ der Oboe verklingt. Der Nachhall des Tamtam-Schlags macht die Höhe, zu der sich der ‚lange Blick‘ aufgeschwungen hat, geradezu sinnlich erfahrbar. In diesem großen Rahmen gibt es eine Fülle von Merk-Würdigkeiten, die sich dem ersten Hören einprägen. So der bruske Schluss der Oboe mit einem *< sf*, das vom Unisono der Streicher beglaubigt wird. Die zweite Szene mit ihrem abwärtsgerichteten Lineament der Oboe lässt das Bild von Narziss assoziieren, der sich im Brunnen spiegelt, während die verhaltenen Volten der Kleinen Trommel und die dichtgefügteten Einlassungen der Streicher den Ansatz eines Trauermarsches erahnen lassen. Die dritte und vierte Szene – eine einzige große Volière mit zwischerndem Innenleben, satyrhaft verhuscht und mit einer Generalpause von 7“ versetzt. Höchst einprägsam die Interjektionen der Harfe in der fünften Szene, die der Oboe einen liberamente-Exkurs gönnt und die den Hörer mit einem Terzquartakkord in der Celesta auf sanfte Weise verstört. Nach der sechsten Szene greift der Solist zur Oboe d’amore, deren Klang durch die verhaltenen Gesten im Schlagzeug noch an Weichheit und Wärme gewinnt. Mit dem Vermerk „canto“ beim abermaligen Wechsel zur Oboe wird noch einmal verbrieft, was der Hörer längst erfahren und empfunden hat: die Wiederkehr des Canto, des weiten Atems, einer Musik des langen Blicks.

Der Werktitel *C l o u d s* großes Orchester mit Streichquartett (2012) weckt die Erwartung einer klingenden Wolkenkunde. Und in der Tat teilt sich beim Hören des Werkes etwas von dem Unsteten und Vergänglichen, dem Randlosen und Nichtgreifbaren mit, das die Geisterschrift der Wolken nicht erst seit William Turner bis hin zu Gerhard Richter zu einem bevorzugten Sujet der Malerei werden ließ. In *C l o u d s* vermeint man Wolken mit ihrer Schönheit und wundersamen Flüchtigkeit, aber auch als Abbilder und Urbilder von Angst und „transzendentaler Obdachlosigkeit“ (Georg Lukács) hörend wahrzunehmen. In dieser Melange aus Faszinierendem und Bedrohlichem nehmen sich einige Passagen der Komposition wie Inseln der Ruhe und Geborgenheit aus: das Beständige als Widerpart zum Transitorischen und stetig sich Verändernden. Für dieses Bleibende in allem Wandel steht hier der ‚Klang‘ ein, der wie die arpeggierten Akkorde der Aolsharfe in Franz Schrekers Oper ein ‚ferner Klang‘ ist, und so erhält ‚Ferne‘ selbst – seit je ein eigentümlicher, unverwechselbarer Gestus bei Ruzicka – den Rang eines höchst bedeutsamen Parameters, und das sowohl als räumliche Dimension wie auch im Sinn von ‚Gefühlsaura‘. „Die Musik begibt sich auf die Suche nach einem imaginären fernen Klang, dem sie nahe kommt, ohne ihn je vollends zu erreichen. Der Weg führt durch Klangwolken, kristalline musikalische Gestalten, die in unterschiedlicher Formung und Dichte den Blick

zu versperren scheinen. Dann wird die Klangrede durch einen heftigen Ausbruch des ganzen Orchesters überdeckt. Schließlich werden Felder der Erinnerung an Vergangenes betreten. Zunehmend fragile, musikalisch übermalte Gestalten säumen den Weg. Und allmählich scheint die Musik zurückzukehren.“ (P.R.) Die Partitur mit ihren vielfachen Verdichtungen durch geteilte Streicher, einem großen Bläseraufgebot, einem umfänglichem Schlaginstrumentarium und dem dieser Besetzung noch inkorporierten, gleichwohl solistisch postierten Streichquartett stellt den Versuch dar, visuelle Vorstellungen in Klangwolken mit unterschiedlicher Konsistenz, je eigenen Rändern und je individuellen Tempi zu übersetzen. In den Wolken, das lernt der Hörer, gehen die Uhren anders. Sie haben ihre eigene Zeit, eine Wolken-Zeit, die sich einzig am großen Rhythmus der Jahreszeiten, am Kräftespiel von Ebbe und Flut, am ewigen Kreislauf von Werden und Vergehen bemisst. Nach den ersten elf Takten, die vom Streichquartett und den mit einem Kontrabassbogen gestrichenen Zimbelen bestritten werden, nimmt man ein Harfen-Flageolet wahr, das die Äolsharfe in Franz Schrekers Oper *Der ferne Klang* ebenso assoziieren mag wie Mörikes Frühlingsgedicht *Er ist's: „Horch, von fern ein leiser Harfenton!“* Und wie ein nachdrücklicher Hinweis auf die innere Nähe zu Schrekers *Vision* markieren Harfe und ein fein abgestimmter Schlagzeugpart über 20 Takte allein die Mitte des Werkes, in dessen letztem Takt ein einsamer tiefer Harfenton (c), sekundiert von einem javanischen Buckelgong, ausklingt. Der ferne Klang selbst, ein quasi tonal begründeter Akkord, huscht wie eine Chimäre am Ohr des Hörers vorüber, bleibt scheinhaft, nur angedeutet, ein kaum vernehmbares ‚Als ob‘. Unmerkliche, nicht synchrone Einsätze, flirrende Klangfelder der Streicher, ein bis zur beklemmenden Leere ausgedünntes Klanggeschehen sind Ingredienzen einer virtuos auskomponierten Ungenauigkeit, die das Unfassbare des fernen Klangs, ja der Musik selbst, hörbar vermittelt. Im Umfeld solch produktiver Unschärfe, die das Undeutliche so vieldeutig macht, nimmt sich der exzessive Ausbruch des gesamten Orchesters in seiner Direktheit exterritorial aus: ein akustischer Ausnahmezustand, der sich ebenso schnell verflüchtigt wie er über den verwunderten Hörer hereingebrochen ist. Wenn ihm – wie hier vielleicht – Assoziationen und Bilder den Zugang nicht mehr ebnen, dann sollte er sich mit seiner Ratlosigkeit auf die Rätselhaftigkeit der Musik einlassen, die bei Ruzicka immer auch Bestandteil des ästhetischen Programms ist. Sie ist – nach Erhart Kästner – ein Gütesiegel heutiger Kunst insgesamt: „Es ist nur noch das Rätsel, das Rat gibt.“

Peter Becker

ZUM SCHAFFEN PETER RUZICKAS

Ob und in welcher Weise Peter Ruzicka die in Zusammenhang mit seinem 7. Streichquartett artikulierte Selbsterfahrung eines Komponierens, das weniger das Werk als Ganzes fokussiert als den Prozess seiner Entstehung, auch in der Arbeit an den seither entstandenen Werken gemacht hat, weiß am Ende nur der Komponist selbst. Die Gestalt der meisten Partituren spricht dafür: Immer wieder arbeitet Ruzicka mit Materialmetamorphosen, deren Überraschungs-Reichtum sich vor allem in der Zusammenschau mehrerer Kompositionen erschließt. Das Überraschende geht dabei stets einher mit viel Wiedererkennen, denn nicht nur erinnert die Musik bis in die Details ihrer Machart und Klanglichkeit an Früheres, auch die dramaturgischen Prozesse folgen lange vertrauten Mustern seines Komponierens. Sie sind nun aber noch konsequenter und vor allem freier ins Werk gesetzt. Der für Ruzickas Werkästhetik sprechende, Adornos Mahler-Exegese entlehnte Titel seines Bratschenkonzerts „... den Impuls zum Weitersprechen erst empfinde...“ (1981) scheint in jüngerer Zeit ins Aktive gewendet, die vorsichtig tastende Befreiung aus der Sprachlosigkeit überwunden. Der ‚Geist‘, die Imagination wählt selbstbewusst aus den potentiell unendlich vielen Möglichkeiten des Verlaufs und macht dieses Wählen hörbar. Hat der Komponist früher das unabwendbare Fortschreiten der Zeit in vielen Formen der musikalischen Bespiegelung gleichsam sistiert, gleicht die Bewegungsrichtung nun der potentiell unendlichen Gestalt einer Spirale.

Auch ein Loop ist potentiell unendlich. In seinem gleichnamigen Trompetenkonzert (2017), einer Auftragskomposition von musica viva/BR, hat Ruzicka die formulierte kompositorische Selbsterfahrung in der Form eines brillanten, spiefreudigen Solokonzerts weitergedacht. Das Stück ist zugleich auch das erste einer Reihe von Nachklängen seiner Oper *Benjamin*. Das Erinnern, das Erinnern des Erinnerns, das Nachempfinden, möglicherweise das nachträgliche Infrage-Stellen, auf jeden Fall aber das Weiterdenken ..., die werkübergreifende Auseinandersetzung mit bestimmten Klängen gewährt immer auch einen Blick in die Seele des Komponisten.

Die hörende Aufmerksamkeit gilt in Loop jedoch zuallererst dem raffiniert erdachten Solopart. Er erfordert zwei Spieler (Piccolotrompete und normale Trompete/Flügelhorn), deren Parts sich weitgehend komplementär zu einer Stimme ergänzen. In rasend schnellen Passagen entsteht eine ‚Über-Virtuosität‘, die den theatralen Gestus einer hitzigen Debatte zweier Diskutanten suggeriert und zugleich das Prinzip der Virtuosität bewusst „vorführt“ (*P. R.*). Die schnellen Abschnitte sind Kaskaden der Wiederholung und Veränderung einer aus Zweiunddreißigstel-Ketten bestehenden Urzelle. Die Solostimme wächst aus dem Orchesterpart heraus, übernimmt aber alsbald die Führung und dialogisiert mit den anderen Instrumenten in verschiedensten Spielarten. Mit dem allerersten Tutti dann – vorbereitet von einem der für Ruzicka so typischen martellato-Figuren der Pauken – der erste Einbruch eines Anderen: Mit massiven Paukenschlägen und einer der für die *Benjamin*-Partitur konstitutiven Streichertexturen zieht eine dunkle Wolke in die Musik. Der Schock hallt nach, nur zaghaft nimmt das Spiel wieder Fahrt auf. Die Zeichen sind gesetzt. Ein zweiter *Benjamin*-Schatten führt in einen langsamen Teil, in dem die Solostimme nun zum sprechenden und singenden Ich wird. Lange Bögen, große Intervalle, extreme dynamische Werte – das Instrument darf sich gleichsam opernhaf in ungehemmter Expressivität entfalten. Eine kurze Reprise des ersten Abschnitts führt in eine kontemplative Coda. An die Stelle der Trompete tritt nun ein Flügelhorn, das das Werk mit einem leisen, zart beglei-

teten ‚Canto‘ offen ausklingen lässt. Rastlosigkeit und Kontemplation: Die Pole dieser Musik umschreiben auch die Wesenszüge von Walter Benjamins zerrissener Persönlichkeit.

Auch *Furioso* für Orchester besticht durch aberwitzige Virtuosität. Ruzicka schrieb das Stück 2018 für das Grafenegg Festival in Niederösterreich, auf dem er im folgenden Jahr Composer in Residence werden sollte. Auslöser für die Idee des Stücks war ein Gespräch, das Ruzicka mit Christian Thielemann über die Frage führte, warum es in der Neuen Musik keine Ouvertüren mehr gebe. Ruzicka erinnerte sich an die zu ihrer Zeit sehr erfolgreiche Orchesterouvertüre ‚Furioso‘ seines Freundes und Vorgängers als Intendant der Hamburgischen Staatsoper Rolf Liebermann. Orchestriert hat Ruzicka sein Stück für nahezu die gleiche Besetzung, und auch in der instrumentalen Gestik gibt es deutliche Anklänge, nur treibt Ruzicka die Virtuosität noch sehr viel weiter: „Mich interessieren Grenzüberschreitungen, eine musikalische Zweisprachigkeit. Der Wechsel zwischen der gegenwärtigen und der unrealen Ausdrucksform“. Wie in *Loop* sind rasende Zweiunddreißigstel-Ketten in Streichern und Pauken die Keimzelle eines Verlaufes, der mehr und mehr zum „Grenzfall“ (*P. R.*) wird – vor allem durch das enorme Tempo, das Ruzicka vorgibt. Im ruhigen Mittelteil scheint erneut *Benjamin* auf, störend und verstörend: Die diffusen Klangflächen der vielfach geteilten Streicher und markante Impulse in Bläsern, Schlagwerk und Klavier sind wie Sand im Getriebe des Weltlaufs, vielleicht auch ein Innehalten in einer Rastlosigkeit, die heiß zu laufen droht. Doch der Motor läuft wieder an, nimmt Spuren der Verstörung mit, gebiert neue, fast schreiende Expressivität, um schließlich in einem Exzess von Wiederholungsmustern im *ff* sich emporzuschrauben und an die Decke des Möglichen zu stoßen.

Furioso ist exemplarisch nicht nur für Ruzickas Fähigkeit, eine fremde oder eigene kompositorische Idee ebenso inspiriert wie versiert weiterzudenken, sondern auch dafür, wie sich seine anderen Betätigungsfelder, die des Dirigenten und des internationalen Musikmanagers, unmittelbar aufs Komponieren niederschlagen. Inspiriert von zwei Weggefährten aus beiden Bereichen ist es ein Gelegenheitswerk, das – nicht zuletzt aufgrund der alltagstauglichen Orchesterbesetzung – zum Repertoirestück taugt.

Schon Alban Berg und Bernd Alois Zimmermann wussten: Ein Werk des Musiktheaters auch über den Konzertsaal der Öffentlichkeit zugänglich zu machen, ist angesichts der immer kürzer werdenden Lebensdauern neuer Bühnenwerke im Repertoire der Opernhäuser eine kluge Entscheidung. Der erfahrene Opern-Ermöglicher Peter Ruzicka gab sich diesbezüglich keinen Illusionen hin. Bereits aus den beiden früheren Opern *Celan* (1998/99) und *Hölderlin* (2008) schmiedete er im Abstand von etwa zwei Jahren nach der Uraufführung Vokalsymphonien, die als große Extrakte in den musikalischen Kosmos der Opern führen, ihre Hauptfiguren vorstellen und zentrale Stationen der Handlung skizzieren. Motivierend für diese Praxis war aber gewiss nicht nur der Wunsch, das Werk öffentlich am Leben zu erhalten. Es gehört seit je zu Ruzickas Naturell, mit einer einmal erfundenen Klangwelt, einer musikalischen Materialität oder Verlaufsform gleichsam zu leben und sich in immer wieder anderen Kontexten mit ihnen auseinanderzusetzen. In diesem Sinne ist auch die *Benjamin-Symphonie* für Bariton, Koloratursopran, Kinderchor und Orchester (2018) als eine weitere Station auf einer Reise zu verstehen. Und als neue Versuchsanordnung: Wie ‚spricht‘ die Musik ohne die Szene? Wie verhält sich das Material, wenn es seinem ‚gewohnten‘ Vorher und Nachher beraubt und in einen symphonischen

ZUM SCHAFFEN PETER RUZICKAS

Organismus versetzt ist? – Ruzickas musikalisches Vokabular hat eine Charakteristik, die sich in diesem Zusammenhang als ungemein wertvoll erweist: Es hat einen hohen Wiedererkennungsfaktor und ist zugleich so biegsam, dass Veränderungen und Verschmelzungen die Identität der einzelnen Gestalten nicht gefährden.

Benjamin ist ein Musiktheater in sieben Stationen. Für die *Symphonie* hat Ruzicka wiederum sieben Momente aus dem Bühnenwerk ausgewählt, die dessen Chronologie entsprechen. Nur die dem Chor gewidmete 5. Station – eine Überschreibung des 4. Entwurfs aus der Oper *Celan* – ist ausgespart. Dafür speisen sich die zweite und dritte Station beide aus der zweiten Station der Oper. Recht breiten Raum in der *Symphonie* nehmen rein instrumentale Teile des Bühnenwerks ein: Das Vorspiel und zwei Zwischenspiele.

Die *Symphonie* beginnt (wie auch die Oper) mit einer emphatisch von den ersten Geigen ‚gesungenen‘ Linie, deren Kopfmotiv Gis-A-Dis sich in verschiedenen Varianten wie ein diastematisches Emblem durch die im Umkreis von *Benjamin* entstandenen Werke zieht. Ist es Zufall, dass die Tonfolge die rückläufige Form der Oberstimme eines Hauptmotivs des eindringlichen ‚Jerusalem‘-Chors aus *Celan* ist, der seinerseits sein Urbild im 5. Fragment der Komposition *Gestalt und Abbruch* von 1979 findet? Aus solchen Verbindungslinien spricht die Empathie, die der Komponist beiden heimatlosen, unentwegt suchenden Dichtern und Denkern entgegenbringt und die seit Langem Leitbilder seiner Weltsicht sind.

Ein weiteres Element, das in dieser wie auch in anderen Partituren in zahllosen Varianten wiederkehrt, ist das auf- und abschwellige Klangfeld, mit dem die vielfach geteilten Streicher das Melos der Hauptstimme unterlegen, verschatten, bespiegeln. Diese und viele andere, gleichsam flüssig sich verändernde musikalische ‚Vokabeln‘ prägen einen Orchestersatz voller Gegensätze und Geheimnisse. Die Gesangsparts der beiden Protagonisten (Walter B. und Asja L., die ‚bolschewistische Prinzessin und marxistische Theatergöttin‘, in die sich Benjamin verliebt), sind überwiegend instrumental geführt. Hier der hysterische Impetus der überzeugten Marxistin, die den Philosophen auf ihre politische Seite ziehen will, dort die kleinschrittiger gehaltene, flehende Diktion des zweifelnden Juden, der versucht, die attraktive Frau für sich zu gewinnen. In ihrem großen Duett singen sie aneinander vorbei. Lediglich im Projekt eines proletarischen Kindertheaters finden die beiden kurzzeitig zusammen. Das Leben Walter B.s bleibt eine Flucht. Seine letzten Worte: „Ich darf nicht zu spät kommen“.

Départ. Konzert für Viola und Orchester schrieb Ruzicka im Jahr 2020, zur Zeit der aufkommenden Corona-Pandemie. Das Stück ist wie ein Aufschrei aus der Einsamkeit. Klage. Verstummen. Beweggrund der Komposition war allerdings einmal mehr Paul Celan. *Départ* ist – 50 Jahre nach dessen Freitod – „eine Trauermusik zum Gedenken an diesen großen Dichter, der wie kein anderer die Wunden des 20. Jahrhunderts zu benennen wusste.“ (P. R.) Davon erzählt der Titel: Kurz bevor der Dichter am 20. April 1970 mit dem Gang in die Seine seinem Leben ein Ende bereitete, schrieb er in sein Notizbuch: „Départ Paul“. Ein dritter Bezugspunkt mag den ‚Ton‘ des Konzerts beeinflusst haben: Ruzicka widmete *Départ* dem hochgeschätzten Kollegen und Weggefährten Wolfgang Rihm zum 70. Geburtstag, mit dem ihn eine – vielleicht gerade wegen der so gegensätzlichen Temperamente beider Komponisten – besondere Freundschaft verbindet.

Schon der Beginn von *Départ* hat mit der auf das wuchtige CIS-Unisono in den tiefen

Streichern (eine Art Zentralton – nicht nur – dieses Werks) folgend, sich von eben jenem CIS sich emporschraubenden Figur in der Solo-Bratsche eine gestische Wucht, die an die Physis Rihmscher Klangerfindungen gemahnt. Sie gibt den Weg für das Stück vor, in dem die Solostimme bis hin zu ihrer furiosen Kadenz vor einer stillen Coda unterschiedlichste emotionale Register durchläuft. Der Schrei wird zum Gesang, zum Protest, zum Seufzer, zum Schweigen. Wie ein Klagschatten geistert Benjamin auch durch diese Partitur: Im Orchesterpart finden sich immer wieder Zitate und Metamorphosen einiger Klangflächen und -figuren aus der Oper, die auch in *Loop* und *Furioso* schon aufschienen. Ein ‚Départ‘, ein Abschied auch von der musikalischen Welt, die Ruzicka für den anderen Einsamen und Verfolgten, der den Freitod wählte, erfunden hatte?

Welch ein Bogen vom Streichquartett „... fragment ...“, das Ruzicka im Mai 1970 als Requiem für Paul Celan schrieb, als er gerade die Nachricht vom Suizid des Dichters erfuhr, zu diesem großbogigen Solokonzert! Damals die offene Form, in der das Ungesagte zum Eigentlichen wurde, nun diese hochexpressive, sprechende Musik, die gleichsam durch die Sprachlosigkeit gegangen ist und die Trauer sprachgewaltig artikuliert.

Die Partitur des Orchesterwerks *Zuschreibung* trägt nicht von ungefähr das Datum 31.12.2019: Tags drauf begann das großangelegte Jubiläumsjahr zu Ehren Beethovens, der Impuls auch für dieses Stück. Es ist Teil eines sechsteiligen Gemeinschaftswerks, an dem neben Ruzicka die Komponisten Manfred Trojahn, Judit Varga, Eivind Buene und José María Sánchez-Verdú beteiligt waren. Dieses Werk wiederum gehört zu dem Gemeinschaftsprojekt *beEnigma*, das im Rahmen von BTHVN2020 stattfand. Grundidee von *Zuschreibung* ist das ‚Überleben‘ einer sehr intakten musikalischen Zelle in sehr unterschiedlichen klanglichen Umgebungen. Diese Zelle ist eine „choralartige Passage, die der Beethovenzeit zugeschrieben werden könnte. Sie gerät in eine musikalische Perspektive von Annäherung und Entfernung und behauptet sich in einem stillen Umfeld wie auch inmitten der Turbulenz einer rasenden Orchesterbewegung.“ (P. R.) Alles scheint möglich, selbst aus der Ausweglosigkeit, als sich die Musik in Überhitzung festgerannt hat, taucht die Zelle wieder hervor. Nun aber sekundiert von einer ‚aus der Ferne‘ klingenden Solotrompete, die – eine Reverenz an Charles Ives – das Gewesene unter ein großes Fragezeichen stellt.

Die Ausnahme bestätigt die Regel: *Zuschreibung* ist unter Ruzicka jüngeren Werken das einzige, in dem konkrete musikhistorischen Bezugswelten, die für sein Schaffen in den 1970er bis 1990er Jahren so impulsgebend waren, für die Werkgestalt eine gewisse Rolle spielen.

2021 formte Peter Ruzicka zwei Werke aus früheren Jahren und eine Neukomposition zu einer *Kammersymphonie* für ein gemischtes Kammerensemble. Es sind drei klanglich sehr unterschiedliche Charakterstücke, die auch als Studien über bestimmte formale Entwicklungsmuster zu verstehen sind. Das erste Stück entstand 2012 als Auftragswerk der Stadt Karlsruhe aus Anlass des 60. Geburtstages von Wolfgang Rihm. Es trägt den Titel *Je weiter ich komme, desto mehr finde ich mich unfähig, die Idee wiederzugeben* – ein Briefzitat von Gustav Flaubert, das Rihm am Rande der Partitur seiner *Musik für drei Streicher* (1977) notierte. Es steht an einer Stelle im letzten Satz dieser fast einstündigen Komposition, an der die Musik in einem unablässig im *fff* wiederholten c-Moll-Akkord manisch („maniac“ ist die Spielanweisung) auf der

ZUM SCHAFFEN PETER RUZICKAS

Stelle tritt. Peter Ruzicka: „Meine Komposition bewegt sich auf diese Stelle zu, zunächst fragmentarisch, tastend, nur allmählich Sprache findend. Dann immer ausbruchshafter, ekstatisch, kreisend. Aber sie scheint den imaginären Fluchtpunkt zu verfehlen ...“ Das Material, das Ruzicka für diese Entwicklung in Gang setzt, besteht aus zwei, später drei 6-10taktigen, von Pausen durchsetzten Klanggruppen, die in wechselnder Reihenfolge mehrfach wiederholt werden. Sie bestehen jede für sich aus feinen Impulsen, die jedoch zunehmend unter Druck geraten und in den turbulenten Verdichtungen gegen Ende kaum noch zu atmen scheinen. Der an Rihm anknüpfende ‚manische‘ Akkord ist bei Ruzicka ein dissonanter, von den drei Streichern gespielter Sechsklang. Er löst eine Klang-Apokalypse aus, nach der wie ein Ascheregen nur ein leiser Nachklang des Ausgangsmaterials bleibt. Ende oder Neubeginn?

Im kurzen Stück *Jagd* (2021) setzt eine Militärtrommel den Impuls für einen Verlauf, der den Titel Satz direkt einlöst. Ihr Solo ist eine rhythmisch und symmetrisch im Wortsinn ver-rückte Marschsequenz, die das Ensemble zunehmend hektisch und wütend kommentiert. Doch wohin geht die Jagd? Der Klangkörper wird größer, spaltet sich auf und verliert die Orientierung – bis das Geschehen unvermittelt auf einem es-Moll-Akkord landet. Ein aus der Ferne erklingendes Oboensignal „gebietet Einhalt“ (*P.R.*) und übernimmt fortan die Führung, Fragmente aus der vorherigen ‚Jagd‘ klingen nach. Ein Aufrütteln im Sinne von ‚so geht es nicht weiter‘ – aber alles andere als eine Lösung.

Der letzte Satz der Kammersymphonie *Still* (2017) trägt den Untertitel ‚Memorial für Posaune und Kammerensemble‘. Im Fokus der Komposition steht die Solostimme, die ihren ruhigen ‚Gesang‘ fast über das ganze Stück ausbreitet. Er beginnt mit einem initialen Motiv aus Halbton- und Tritonus-Schritten, das in verschiedenen Varianten Ruzickas Melodik jüngerer Werke immer wieder vorkommt. Eingebettet ist die Stimme in das Gegenüber aus einem ruhigen Klangfeld der Streicher und schnellen, schattenartigen Impulsen der Bläser. Die Harmonik dieses Klangfelds unterstreicht die zentrale Bedeutung des Tritonus Zu den sieben in wechselnder Reihenfolge wiederkehrenden Akkorden gehören reine Fis-Dur- und C-Dur-Klänge. Nach einem nur kurzen dynamischen Aufruhr führt *Still* ins allmähliche Verlöschen.

Unter den großbesetzten Werken der letzten Dekaden, die nicht in unmittelbarem Zusammenhang mit den drei Bühnenwerken entstanden sind, nimmt *Eingedunkelt* für Violine, Kammerchor und Orchester eine Sonderstellung ein. In der Partitur fließen besonders viele der Markenzeichen zusammen, die Peter Ruzickas Oeuvre zu einem so eigenständigen, in sich stimmigen und zugleich stets sich weiterentwickelnden Korpus machen. Das Stück entstand „während des ganzen Jahres 2021 in einer Zeit pandemiebedingter Einschränkungen.“ (*P. R.*). Für den vielbeschäftigten Musikmanager und Dirigenten, dessen Zeitfenster für das Komponieren stets eng bemessen waren, eine ungewohnte Situation. Man spürt in der Musik die kontemplative Rückschau, aber auch die Wut und Verzweiflung des Ausgeliefertseins. Retrospektiver Anknüpfungspunkt für die Werkgestalt ist Ruzickas erstes Violinkonzert ... *Inseln rändlos*... (1994/1995). Für Ruzicka erscheint das neue Werk wie die ‚Rückseite‘ des früheren. Klingt hier etwas, das 26 Jahre zuvor schon schlummerte, aber noch im Dunkeln lag? Allemal wirkt die Musik freier, gelöst hat sich aber nichts. Wieder ist es die raffinierte Verschränkung verschiedener instrumentaler Klangräume, die *Eingedunkelt* zu einer Klangreise machen, deren Ziel immer wieder entgleitet und in der das Subjekt, klanglich verkörpert durch die Solovioline, beständig seine

Stimme erhebt. Mit mehr ‚Sprache‘ als die SängerInnen des Chores, deren Hauptfunktion es ist, das Klangspektrum des Orchesters zu erweitern. Und mit mehr Mut zum Melos als früher. Ein Melos gleichwohl, dem die Luft zum Atmen immer wieder genommen wird: Aus der Tiefe aufsteigend und sich in grelle Höhen arbeitend, gerät es in die Fänge anderer Gewalten, reißt ab, wehrt sich, verstummt, um es im nächsten Anlauf neu zu versuchen. Diese instrumentale Rede kulminiert in einer fulminanten Kadenz: In einer langen, langsamen Passage aus Proportionaltakt, in der die Solostimme vor dem Hintergrund dunkel drohender Klangflächen von Chor und Orchester immer wieder die dynamischen Randbezirke ihres Instruments auslotet und noch weiter zu wollen scheint. Aber sie bleibt im Wortsinn eingedunkelt. In der Mitte des Konzerts steht, wie ein Anker in die eigene Vergangenheit, ein wörtliches Zitat aus ... *Inseln raudlos* ... Es ist der Anfang der einzigen Passage, in der der Chor in herkömmlicher Weise einen Text singt: Zeilen aus *Lichtverzicht*, eines von Ruzickas Lieblingsgedichten Paul Celans, das er ein Jahr nach dem Violinkonzert auch für Sopran und Klavier vertont hat: „Der vom Botengang hallende Tag, die blühselige Botschaft schriller und schriller, findet zum blutenden Ohr.“

Im 2022 im Auftrag des Philharmonischen Staatsorchesters Hamburg komponierten, rein instrumental besetzten *Requiem* führt Ruzicka den Dialog verschiedener Klangräume weiter. Das in drei heterogene Gruppen aufgeteilte Orchester ist auf drei Ebenen im Raum verteilt. Emblematisch ist ein stilles, extrem langsames Wechselspiel einer dissonanten Akkordfolge in den Streichern, eine ferne Anverwandlung der alten *Dies irae*-Sequenz, und einer dezenten Orgelfigur in einem gleichsam ‚verschmutzten‘ a-Moll. Wenn diese Passage im letzten Abschnitt des Stücks erneut erklingt, tritt eine verwehte, wie aus dem Jenseits herüberklingende Linie der Trompete dazu. Zwischen diesen Momenten der Kontemplation eröffnen gewaltige Klangkaskaden, Schreie, Abbrüche und furiose Stürme musikalische Höllenschlunde, die an Szenarien auf den Gemälden Hieronymus Boschs erinnern. Peter Ruzicka spricht von „Schreckensvisionen vom Weltende als kosmischer Katastrophe“. Brechen sich hier existentielle Ängste angesichts des unausweichlichen Gangs in die Klimakatastrophe Bahn?

Mittendrin, nach einer *ff*-Eruption der auch in diesem Werk wieder zentralen melodischen Leitformel aus aufwärts geführten Halbton- und Tritonus-Schritten, erscheinen jene diffusen Klangschatten in den Streichern, die sich durch Ruzickas Werke seit der Oper *Benjamin* wie eine (M)Ahnung ziehen, leise beantwortet vom Fernwerk der Orgel. Die solcherart schon in der Partitur angelegte klangeräumliche Wirkung dieser Musik wird durch die Positionierung der Klanggruppen im Raum außerordentlich gesteigert, das Unermessliche ebenso auslotend wie den unnennbaren Schritt durch Zeit und Raum vom Diesseits ins Jenseits. Eine Musik über den Tod als „Übergang in das für menschliche Erfahrung Ungewisse...“ (P. R.)

Uwe Sommer-Sorgente

THE MUSIC OF PETER RUZICKA

There is a connection, albeit a hidden one, between 'Funeral music for the victims of the Vietnam war' *Esta Noche* (1967), written when Ruzicka was nineteen, and *Stelle für Paul Celan* (1985). It is the expansive character of the voice part in the earlier work, which resurfaces seemingly for no good reason in the last movement of the *Celan cantata* in the shape of a lengthy vocalise. However, the 'canto' is in fact justified by its disintegration, which occurs in the subtly scored fifth movement. This touches on a central aspect of Ruzicka's compositional aesthetics, in which communication and its denial, creation and destruction, and becoming and decay interlock in a dialectical manner. The connection may also be termed 'hidden' in a view of a large number of works in which the music calls itself into question: ... *fragment* ... (1970), *Stille* (1976), *Torso* (1973), *Introspezione* (1969/1970) and *Gestalt und Abbruch* (1979). Yet in the final movement of the *Celan cantata* we are moved by the beauty of music that no longer reflects about music. Rather, and this is painful enough, it is music that has come to terms with itself, music that is able to say 'I AM' as in the 'canto' of *Satyagraha* a year earlier: "'Satyagraha' signifies adherence to a total or incontrovertible conviction, truth without relativism. In my orchestral composition a kind of unending and insistent 'canto' gradually enters the gravitational field of an orchestral eruption, seems temporarily to be overwhelmed by it, annulled and called into question. However, the 'canto' asserts itself as the 'true', as the authentic form, as the basic experience of musical consciousness to which it clings" (Peter Ruzicka). Here Ruzicka's preoccupation with the symphonic works of Allan Pettersson has left its mark, especially the 'canto' of the latter's Seventh Symphony (Music as 'a long views' P.R.).

At the end of the sixties Ruzicka's work was still very much influenced by the 'paternal generation' – Henze, Ligeti and Stockhausen. However, from ... *fragment* ... (1970) onwards it began to take its bearings from Mahler, Webern and Celan, who determined an aesthetic stance that informs works of such differing intent as *Befragung* (1974), ... *den Impuls zum Weitersprechen erst empfinde* (1981) and *Annäherung und Stille* (1981). Thus it may be said that Ruzicka has remained true to himself in a continually changing variety of ways. The concept of 'work in progress' in particular characterizes the inner relationship of those of his works that mirror his preoccupation with the poetry of Paul Celan: *Todesfuge* (1968/1969), ... *fragment* ... (1970), *Gestalt und Abbruch* (1979) and ... *der die Gesänge zerschlug* (1985). – Ruzicka's affinity to Gustav Mahler is partly the result of the exegesis provided by Theodor W. Adorno, who characterized the discontinuities [Brüche] in Mahler's music as 'antithesis of everyday existence [Weltlauf] and breakthrough [Durchbruch]', and identified the trivial factor in Mahler as 'dialectical refraction [Brechung]'.

The break with the available material that became a formal law in Mahler acquires a model character in a historical situation in which Ruzicka sees the evolution of material in the fifties and sixties coming to an end. Without being spurred on by something that is new, without some palpable portion of Utopia, contemporary composers would be forced to make do with the material at their disposal, eventually attaining to a state of self-negation. However, in terms of aesthetic progress nothing capable of spurring us on is currently in sight. Material should not be used directly. Rather, it should be reified and made to seem inauthentic in 'music about music'. Works such as *In processo di tempo* ...

(1971) or *Beiragung* (1974) resemble catalogues of objets trouvés that are polemically illuminated by means of allusions and as if they were actually present. The assimilation of Webern marks the other pole in the field of tension between objet trouvé and invention that is so characteristic of Ruzicka's work. In Ruzicka a mark of invention is above all the power to concentrate, the courage to be fragmentary, the resolve to engage in reduction that goes so far as absolute silence; and the responsibility for compositional detail that is also characteristic for Webern, even the meaningful differentiation of individual notes.

The early works were influenced by Henze, Ligeti and Stockhausen, and those composed after 1970 by Mahler, Webern and Celan – the impact of Pettersson dates from the early eighties. Against this background Ruzicka has written a body of works whose significance is due in equal measure to the multiplicity of genres to which he has addressed himself, to the strength of his inspiration, and to his sovereign command of compositional technique.

The names of Nelly Sachs (*Ausgeweidete Zeit*, 1969), Georg Trakl (*Elis*, 1969) and Paul Celan (see above) indicate the high poetic standards that the choice of subject matter imparts to his music. Ruzicka does not reveal the meaning of the words. Rather, he illuminates them, or at most gives the listener access to them. Sometimes his music envelops the text in silence, for it is the secret centre of the piece.

In the flute concerto *Emanazione* (1975) and in the chamber music textures of the second of *Fünf Bruchstücke für großes Orchester* (1984-1987) the music is charged with virtuosity, continually alternating between the two states of authenticity and inauthenticity. "Virtuosity is employed on the one hand as the embodiment of emotional expression. On the other it is simply 'presented', one might say, as a pose, as something insubstantial (...), an attempt to bring out the dialectics of virtuosity" (P.R.). The negative cello concerto *In processo di tempo ...* (1971) articulates three more aspects of Ruzicka's compositional aesthetics. The term 'negative cello concerto' implies that the role of the soloist has been turned on its head or taken to an absurd extreme. Progressive breaks in communication with the 26 instrumentalists; taking the instrument to pieces by tuning down the lowest string, which at the end hangs slackly on the fingerboard; silence at the cadenza, the point where, in the usual understanding of the word 'concerto', there is the greatest eloquence and virtuoso display – these features are the audible expression of a carefully registerd decay of the soloist's aesthetic and personal identity that is enhanced further by its theatricality in the concert hall. A tape with quotations from Mahler and watery noises makes palpable the annihilation of the subject, which happens as time proceeds, 'in processo di tempo'. Ruzicka presents these breaks in communication between the soloist and the other instrumentalists using post-serial clichés. Whoever or whatever may be meant or implied by this concept (aleatoric procedures, music theatre, musique concrète, percussion; Cage, Pousseur, Berio, Penderecki, Serocki, Kagel, Brown, Schaeffer), it is clear that everything seems to have become available in the lost property office of the avant garde. The influence of Mahler and the critical attitude to material are overlapped by a third layer that might be termed 'manipulation of the listener'. The metamorphosis that the musical material undergoes from its impatient entry to 'fade out' evokes, by means of differing aggregations and incident densities, a feeling of time that makes certain demands upon the listener. The listener's temporal awareness is much more

THE MUSIC OF PETER RUZICKA

intense in the second section (in which time is experienced as an interval) than in the first section (in which its content is experienced). However, in formal terms the work should not only be decoded with reference to the time concept. The material, its content, is also of importance. Furthermore, the quality of the musical material changes as time goes on. What is heard at the beginning could not, going by the formal plan of *In processo di tempo* . . . , occur at the end. Nothing is repeated, nothing is interchangeable. The titles of other works such as *Metastrofe* [Temporal inversion] (1971), *Ausgeweidet die Zeit* (1969), *Zeit* and *Z-Zeit* for organ (1975) demonstrate the importance of this compositional aspect in Ruzicka's work.

Time and quotation, aesthetic play (in terms of and with exuberant virtuosity) and allusion, authenticity and inauthenticity, break and bridge (to the listener), interrogating (the material) and impelling (the historical process), reflection and emotion, form and content – such categories point to the centre of an aesthetic position that lays stress on the connection between art and thinking – thinking as the basis for 'critical composition', thinking as the moving force at the root of aesthetic perception, thinking in collateral and developmental terms. From *Satyagraha* onwards, Ruzicka's music has attained to its singing core, indeed, one might even say that lyricism has long lain dormant in his work as a whole. We ought to ponder this fact and the four notes, *d' g' a' c'*, from which the 'canto' of the *Celan cantata* derives its melodic strength: they point to the 'manifesto of the New Music' (Adorno), that is, to the entry of the voice in the last movement of Arnold Schoenberg's Second String Quartet Op. 10 (1907): "Ich fühle luft von anderem planeten." And so is Ruzicka's 'canto' at one and the same time an echo and a pre-echo.

Alongside such 'music made from music' which owes something to a more or less unconscious reaction to Schönberg's Op. 10, a strain of music about music, observable in Ruzicka's oeuvre since the early 1970s, continues in the form of two one-movement works for orchestra. *Metamorphosen über ein Klangfeld von Joseph Haydn* [Metamorphoses on a Sound Area by Joseph Haydn] (1990) was stimulated by an obsessive, statically circling movement for winds that Haydn inserted between the words "My God, why hast thou forsaken me?" and "I thirst" in the oratorio version of his 'Seven Last Words of Our Redeemer on the Cross' – a piece of music "that one could just as well have expected from Schubert or Mahler". (P.R.)

Tallis. Einsstrahlungen für großes Orchester [Radiations for large Orchestra] of 1993 is based on the motet 'Spem in alium' by the English Renaissance composer Thomas Tallis, which, in a polyphonic texture of up to forty parts, conjures up the psalmist's image of a stormy yet merciful God.

... *das Gesegnete, das Verfluchte. Vier Orchesterskizzen* [... the Blessed One, the Cursed One. Four Orchestral Sketches] was written in 1991. The words of the title are taken from a letter of the Swedish un-modern composer par excellence Allan Petterson (1911-1980) and "touch upon a central point: the relationship between musical expression and human existence." (P.R.) Ruzicka's work does not take its point of departure from any particular Petterson work, but rather arises in Petterson's workshop, as it were, working with individual compositional cells. This model then gradually assimilates Ruzicka's own

musical language, until, in the fourth orchestral sketch, composing about Pettersson has become a kind of composing inside Pettersson.

Alongside Ruzicka's works for large ensembles runs a steady production of string quartets – but this is in no way a 'sideline'. These works have been closely connected to the poetic work of Paul Celan and to Webern's axiom of a maximally dense musico-linguistic statement since ... *fragment* ... *Five Epigrams for String Quartet* (1970). The *Second String Quartet* arose as a requiem for Paul Celan and is concerned with thoughts about death. These thoughts can be considered to be the scope of the following compositions for or with string quartet, as in the eschatological standpoint of the *Third String Quartet* ... *über ein Verschwinden* [about a Disappearance], the title of which quotes Boulez's obituary for Adorno and whose telos is found in the final movement of Mahler's Ninth Symphony as an allegory of death itself; *Tombéau* for flute, (doubling alto and bass flutes) and string quartet of 2000, "a late echo of the Flute Concerto" (P.R.), reveals itself as a stele for Karl-Bernhard Sebon (1935-1994), the soloist who played the world premiere of *Emana zione*. *Variationen für Flöte und vier Orchestergruppen* (1976). Paul Celan's 'Force of Light' is one of nine text sources in ... *sich verlierend* [Losing Oneself] for string quartet and speaker (1996), a work which, in regard to structure, is just as important a connecting link to the musical theatrical work *Celan* as is ... *Inseln, randlos* ... [Islands, edgeless] of 1994/1995. Here, as in nearly all of his works since the middle of the 1990s, one clearly perceives the tendency to abandon the fragmentary aesthetic of his previous works in favour of an arch-like grandeur, thus fulfilling the requirements of a full-length stage work as well.

The compositional idea includes – as the image of edgeless islands suggests – compression and unfolding, the material core and the breadth of musical space, which the solo violin, large orchestra and a chamber choir fulfil. Paul Celan is also present in this work with a poem from the cycle 'Eingedunkelt' [Darkened]: "After the renunciation of light: / the messenger's walk, / brightening day, // the blissfully blossoming message, / shriller and shriller, / finds its way to a bleeding ear."

Nachtstück (– *aufgegebenes Werk*) [Nocturne (– abandoned Work)] for orchestra (1997) is based, once again, on fragmentary thought in the form of an adieu, before *Celan*. *Musiktheater in sieben Entwürfen* [Celan: Music Theatre in Seven Sketches] (text: Peter Mussbach) determined the course of the composer's production until the end of the 1990s.

Vorgefühle [Premonitions] for orchestra (1998) and *Nachklang*. *Spiegel für Orchester* [Echo. Mirror for Orchestra] (1999) flank the composition of the opera. The first serves as a reservoir of material, a model for the seven-part form of the stage work; the second as a medium of retrospection, both visually and aurally, during the composition of which Peter Ruzicka "experienced an echo that excluded itself like a constant shadow."

Recherche (– *im Innersten*) [Investigation (– in the Innermost Region)] for choir and orchestra (1998) not only points ahead to the opera but is in fact identical with the fourth sketch, which leads 'into the innermost region' of the opera. The one and only text

THE MUSIC OF PETER RUZICKA

word of *Recherche* points the way towards this region, a word on which the visionary power of the Jewish people is based: 'Jerusalem'. By means of this word, the music allows us a glance into the innermost region, where the crevices of the deepest wounds and hurts are found. As does Celan in his poetry, the music of *Recherche* centres on traumatic spiritual abysses, investigates and explores them, illuminates them glaringly with the final invocation of the spiritual place as in a great outcry – only to darken them again before the inner eye of the listener as before the eyes of a person dazzled by glaring brightness to the point of blindness.

Celan (1998/1999) is “not a scenic biography” (P.R.) with a protagonist at the centre, but rather a virtual story in seven sketches the subject of which is either approached or regarded from a distance in a constantly fluctuating perspective. The actual watermark of this score is the hope that this kind of (planned) movement can become (unplanned) movement for the listener and observer, without any one particular direction being asserted. The path from ... fragment ... to Celan is the path from a requiem to a decisive “Non requiescat!”

Each of Ruzicka's compositions for solo instrument and orchestra says “I” in its own particular way. The newest of these, *Erinnerung. Spuren für Klarinette und Orchester* [Memories. Traces for Clarinet and Orchestra] (2000) thus continues a series of works without directly linking onto its predecessors. Ruzicka's stage work is of a prismatic power that allows the earlier compositions to appear in a new light and Celan itself to be recognizable as background and enzyme for the later ones. Traces, one can safely assert today, lead from the clarinet concerto to the opera as well. The view into the innermost region corresponds here to the following ideas, elevated to a programme: “It is the play with memory on different levels: what I see, what I think, how I used to be, how it is now, what I believe, what I have done. I try to articulate the ‘memory of memory.’ More and more traces can be experienced.” (P.R.) The vertical impact of *Recherche* (– im Innersten) seems to find a complement here that opens up a new horizon in playful dealings with the imagination, which includes an *imprévu* as well, an “unimagined surprise” (P.R.). Ruzicka's note concerning “the tendency towards the painting over of basic form-building material” that he attempted to “drive to extremes” in the clarinet concerto communicates how such an expanded horizon can be “grounded”. “There are in fact only four sound areas around which everything circles. Then there is memory, and also memory of memory.” (P.R.) Thus the traces of this music lead into the most intimate region, whilst at the same time showing the listener – as in all of Ruzicka's scores – the way towards openness.

The word, so insistently conjured up here, from now on assumes central significance in the oeuvre of Peter Ruzicka. It provides a profound meaning as the topos, so to speak, of *Memorial for orchestra* (2001) – an obituary in sound for the conductor Giuseppe Sinopoli. Symbols of expiring and becoming extinguished allow this farewell to be recognised as a music of final gestures; meanwhile, with the note-names G, E-flat, E, E, and E-flat, the memory of the composer's friend remains eternally inscribed in the work.

Seven years later, memory as the title word of the Sixth String Quartet (*Remembering and Forgetting*, 2008) refers to the imaginary middle of Hölderlin's poetry that found

its focus in the late hymn fragments called 'Mnemosyne'. Since the *Celan Symphony* for baritone, mezzo soprano and large orchestra (2002) visualised the opera once again in ten stations, it already stood under the sign of Mnemosyne, and thus memory also became an actual copula when Peter Ruzicka freed himself from Celan with this symphonic reminiscence, simultaneously orientating his oeuvre towards Hölderlin as another pole. The determination with which this new adjustment was put into practice, however, allows it to appear legitimate to understand the group of works following the *Celan Symphony* as being under the motto of "the birth of music out of the spirit of Hölderlin."

As if *Affluence* for large orchestra (2003) were intended to survey this new compositional territory, Ruzicka allowed himself to be inspired by the idea that "one enters a musical space which, through a gate, opens up a new area, from which one opens up further spaces. The individual spaces differ greatly in their inner lives. Ever new languages are spoken within them, like a stroll through different layers of musical consciousness and memory. Thus progress into new spaces results in boundary moments of compression, of overflow (affluence)." (P.R.) As a stroll into openness (different linguistic and temporal levels), *Affluence* finds its late counterpart in *Maelstrom* for large orchestra (2007), which – like a "whirlpool of event conditions" (P.R.) – more or less draw the listener into the depths. The piece is inscribed like a metaphor of the second act of the opera *Hölderlin*, where it clearly underlines the image of the 'time trap' and the idea of a wheel turning backwards.

Flanked by *Vorecho* [Pre-Echo]: Eight Approaches for Large Orchestra (2005) and *Nachschrift* [Postscript]: Three Pieces for Violoncello and Piano (2008), five further compositions are formed with explicit reference to the poet and/or the second music-theatre work *Hölderlin*. They are all orientated towards the "Expedition" – as the work is named in its subtitle – as a direct reflex to the poetic oeuvre, but also as pre-studies or sketches, as first drafts of central stations of the opera or as a storehouse for building blocks of material. The fact that traces, and at times also large segments of these works have gone into the *Hölderlin* score, allows the opera, composed over the course of about five years, to be understood as a work in progress with its very own style, no less so than the compositions designed in the environment of *Celan*, the first stage work.

Thus the orchestral work *Vorecho*, consisting of eight fragments of various lengths, tests "fundamental musical sounds and gestures which will carry later scenes and developments." (P.R.) Beginning in "absolute silence," gestures of ever greater significance emerge from this music, out of which a virtual song, pulsing tympani ostinati, whirring harmonics and brusque attacks in the brass make an immediately strong impression. The idea of a sound language observing itself, realised by Ruzicka in many works, "a music which, during the moment of sounding, also maintains the view towards the outside," communicates especially audibly in the first and most extensive approach. With the manifold echo of "musical shapes which return in 'over-painted' form and yet maintain their identity" (P.R.), *Vorecho* is a paradigm of the "composition of remembering" that has assured a special coherence in Ruzicka's oeuvre for a long time. Long before the creative proximity to *Hölderlin*, the echo of such fields of memory, with their retrospective, reflective, questioning moments, were already essential components of many of his scores.

THE MUSIC OF PETER RUZICKA

In *Nachschrift: Three Pieces for Violoncello and Piano* (2008), such memory – including traces leading into other compositions – has itself become thematic. “Like a type of satellite to my opera” (P.R.), the pieces revolve around the cycle “... und möchtest ihr an mich die Hände legen ...” [and would you like to lay your hands on me]: *Five Fragments of Hölderlin for Baritone and Piano* (2006/2007), the characteristic style of which they transform, seizing upon the sixth sketch from *Parergon* as a piano part (of the second piece), whilst adapting the first of the Hölderlin fragments (*The Appearance of the Madonna*) as a purely instrumental piece. The fact that this fragment in its orchestral version also appears in the opera makes it an exemplary case of networking, a true guilloche of relationships between the individual compositions round about Hölderlin.

The aforementioned seven-part, highly virtuoso cycle *Parergon* was composed parallel to the work on the opera. This work consists of seven sketches to Hölderlin for piano (2007), musical developments deriving from the sketch material as well as from already formulated orchestral sections of the opera. Ruzicka’s intention was to “restrict very complex shapes to the shortest possible form of expression.” This resulted in “pieces which may have the effect of ‘impromptus’ in the succession of virtuoso scenes and contemplative ‘states of being.’ They go their own way next to the opera as a composed ‘parergon.’” (P.R.)

Composed to a commission from the Lucerne Festival Strings, ... *Ins Offene ...* [Into the Open]: *Music for 22 Strings* (2005/2006) is that rare case of an utterly gripping combination of the greatest virtuosity and incredible expressive power. This mixture is established right at the beginning, when, following an introductory tympani bar, an imaginary space full of echoes and silence is suddenly and abruptly torn open. Performance instructions such as “*eccitato*” and “*bow tonelessly over the sound-body*” open up this space inwardly, lending it a feverishly nervous, physical quality. Each of the 22 strings acts as a soloist with its own voice. The inner unrest communicated to the listener is especially evident in this and in the many canonic movements running like a thread through the composition, no longer audibly perceptible in their ‘polyphonic’ temporal development. They find their sounding counterpart when the piece becomes very calm towards the end (“*Lontano*”) with “the musical forms casting shadows, so to speak” (P.R.) and when it ends in a soft *Canto*. The title of the work – borrowed from Hölderlin’s *Der Gang aufs Land* [The Stroll in the Country] – becomes especially plausibility through such an ending. Portions of this string piece are found again in the opera in transformed, over-painted form, in which the palette is expanded by the large orchestral apparatus. Its autonomous sound landscape enables the work, composed for the concert hall, to be comprehensible without any more detailed knowledge of the opera.

The *String Quartet No. 5: Sturz* [Plunge] (2004) is based upon a formal plan similar to that of the *Music for 22 Strings* and, like ... *Ins Offene ...*, this work also reflects a certain state experienced by the composer in real life. It is the gradual alteration of time-consciousness during a long-distance flight from America to Germany. Unlike its sister work with its large ensemble, however, the *String Quartet* takes off with extreme dynamic restraint (*pppp con sordino / sul ponticello*) and carefully develops a perforated time-veil made up of “modules which repeat themselves, providing energy.” This time-veil

first colours an A-sharp *pizzicato* in the violoncello at irregular intervals, later temporally structuring it in alternation with the notes G-sharp and A. The rapid alternation of playing techniques within the closest possible space (*pizz.*, *arco*, *sul pont.*, *legno battuto*) is followed by a dismaying downward drift of iridescent harmonics in all the instruments, a pedal-point D in the violoncello and a final section emerging from this sustained note with the performance instruction “bowed on the sound-body, as if breathing.” With a final ghostly plummeting gesture and a concluding bar of silence lasting 13 seconds (!), the work releases the listener into a music by day, so to speak.

In the Five fragments of Hölderlin for baritone and piano “... und möchte ich die Hände an mich legen ...” (2006/2007), Peter Ruzicka has sensitively listened into and sonically coloured the existential double meaning of the texts (from ‘Hyperion’, ‘Empedocles’ and one of the folio notebooks) with which Hölderlin feels around in the rifts and ruins of a disembowelled world. ‘Die Erscheinung der Madonna’, the first and longest of the Hölderlin fragments, gains its gestural vocabulary from a long piano introduction, into which the singing voice fades in *espressivo* after 13 bars. Permanent metre-changes and many triplets, quintuplets and sextuplets evoke – as so often with Ruzicka – a more or less floating perception of the rhythmic metrical disposition. The longest postlude of the cycle is found in ‘Empodokles’, the second fragment. It first continues the barcarolle style forming the foundation for the singing voice, in order to then ultimately attack it in its unreality in a brusque *ff* in the last five bars. The singer is to recite the text fragment ‘Was ist Gott?’ [What is God?] “in slow expressive diction, without false pathos.” The spoken word is effective here! Corresponding to this, the piano part is written with great dynamic restraint, remaining *ppp* even where the singer speaks of “thunder.” One cannot aesthetically encounter the ultimate question, posed in this fragment, in a more questioning way. The fourth and shortest fragment, ‘Mein Bild’ [My Picture] is notated without bar lines and owes its effect to an ultimate restraint: the chromatic cluster E-flat to A-flat is merely struck once and then, echoing, it becomes a sound area in which the voice and instrument melt together. The title words of the cycle “... und möchte ich an mich die Hände liegen?” are taken from the fifth fragment, ‘Das Gefühl der Einsamkeit’ [The Feeling of Loneliness]. Grace-note figures and tremolo characterise the piano part, to which the singer puts up resistance rather than indulging in cosiness. Only in the third to the last bar, dominated by the major seventh (“O Sieh!” – [Oh, See]) is there a short-term agreement. Thus the feeling of loneliness seems to be inscribed in the music itself.

The Eight Songs to Fragments of Nietzsche (1992/2007) simultaneously form a counterpoint and a complement to the Hölderlin cycle in the associative richness and lyrical fascination of their texts on the one hand, and in the so sensitively questioned compositional transformation of the fragment on the other hand. The characteristic piano figure of the first song, which interweaves through the texture “like wind on tiredly taut threads”; the developed desperate vehemence of the ‘Selbsthenker’ [self-executioner]; the *arpeggio* figurations in the last bars of the cycle, striving upwards ungrounded, like air roots; finally and not least the so impressive illumination of the tender as well as the sublime poetic images, the comforting as well as the disturbing poetic images so impressive in both cycles, through the power of a melodic invention of unheard-of depth of focus and terseness – all this establishes these songs as vocal compositions of very high ranking. Both

THE MUSIC OF PETER RUZICKA

cycles impressively verify that it is precisely that which is not executed – the fragment, the sketch – that can stimulate the creative imagination in the openness of its many perspectives. Not ‘set’ in the customary sense, but surely sounded, enveloped in sound, the concealed, silent word is spoken out.

Hölderlin: An Expedition (2007, text: Peter Mussbach, world premiere on 16 November 2008, State Opera Unter den Linden Berlin, under the direction of the composer) is Ruzicka’s second work for music theatre. As in *Celan*, the point in *Hölderlin* is not to develop a life story of the poet on stage. What is far more central is the question as to what Hölderlin means to us today, “to show the ‘compass’ of the Hölderlin philosophy before the background of a story of 13 individuals also taking place in the present.” (P.R.) Under such demands, composing cannot be very keen on giving pat answers. More than anywhere else, it must prepare for questions, must lend an ear as an *ars quaerendi*. Peter Ruzicka has attempted to take up impulses for the composition from early Hölderlin texts (‘Empedocles fragments’, ‘Hyperion’) and, together with Peter Mussbach, he has unmistakably formulated the focus of the work as follows: “The eternal longing of mankind for unity with himself and nature, meaning with himself and the world, this feeling known to everyone and the fact that one is lonely in the world, but only becoming capable of living in the face of death, in order to be ready in the next moment to pass away into eternity, without loss – this and nothing else is what *Hölderlin* is about.” With this, a “*tua res agitur!*” is proclaimed, which the spectator can accept as an invitation, a challenge or as an open question. Novalis had a name for the imaginary space into which the four acts of Hölderlin invite us: “the wonderful mine of the soul ...”

Erinnerung und Vergessen [Remembering and Forgetting]: String Quartet No. 6 with Soprano Solo (2008) was given its world premiere on 3 July 2008 by the Minguet Quartet (the dedicatees) in Bad Kissingen. The mother of the nine muses and goddess of memory, Mnemosyne, is conjured up in one of Hölderlin’s last great lyrics. She occupies a central place in Hölderlin’s poetical reflection. For the soprano part of his Sixth String Quartet, Peter Ruzicka has selected text fragments from the third version of ‘Mnemosyne’, thus placing the work explicitly in the environment of the opera. *Erinnerung und Vergessen* shows, however, that far back in Ruzicka’s musical thinking the zone between remembering and forgetting is repeatedly surveyed anew, circling round past events or visualising through transformation. Thus the title of the Quartet can also stand for both a central aspect of Ruzicka’s musical poetics and for his reception of Hölderlin. The fact that there are also traces of a string quartet begun over forty years ago in *Erinnerung und Vergessen* certifies the title just as much as the preface to the composition: “In three of the seven parts, a vocal part circles round text fragments from Hölderlin’s last ode ‘Mnemosyne’, that dark conjuring up of transience and eternity: ‘remembering’ is not overcoming, but ‘consciousness of finiteness.’” Such consciousness is articulated in a score that begins “like an outburst” and is extinguished with a vocalise (notated in phonetic transcription, to be sung “as if remembering, floating”) – without ending. That is reserved for silence, as so often with Ruzicka: a bar of rest, fermata, performance directions such as “*misterioso*”, “as if paralysed”, “forgetting”, “remembering” are more or less the gates through which the strings get on to the mystery of the text, a text that is then exposed by the soprano in the fifth, sixth and seventh sections in varying aggregate conditions.

Hölderlin's language appears hidden and open at the same time, redeeming Boulez's postulate "centre et absence" in an original way. For all that, Ruzicka is not concerned with a musical reproduction of the text, but with the development of an audible form standing like a process between the text (comprehension) and the musical context. Wherever a latent resonating melos can be heard, it communicates the impression of tactile searching with its exultant leaps, but also the impression of being driven without goal or path, "like being in a swaying boat on the lake" (Hölderlin, 'Mnemosyne'). The third part of the fragment is recited, "slowly and hesitatingly spoken," before the soprano once again allows an elegiac-cantabile arch to blossom, "as if remembering," without text and yet sounding as if it came from the heart of the language. Theodor W. Adorno dedicated a thought to the gentle force of such passages in his "Fragment on Music and Language:" "Like language, music ultimately shows that it is sent on the odyssey of infinite mediation, failing like the intended language, in order to bring home the impossible."

The title of the 2009 work ... *Zurücknehmen* ... [Withdrawal]. Erinnerung [Memory] for Large Orchestra refers to the scandal in Thomas Mann's novel *Doktor Faustus*: Adrian Leverkühn, the fictitious composer who has purchased his creative power in a pact with the devil with the ban on love and its time limit of death, suffers with the death of his nephew Nepomuk all the coldness of this world, which he retaliates with an anathema. "I have found," he said, "that this is not to be." "What, Adrian, is not to be?" "The good and the noble", he answered me, "what is called human, although it is good and noble. What people have fought for, for which they have stormed fortresses, and what those who are fulfilled have jubilantly proclaimed – that is not to be. It is being withdrawn. I want to withdraw it." "I do not understand you, my dear fellow, not entirely. What do you wish to withdraw?" "The Ninth Symphony", he replied. And then nothing more came, as I also waited. This anathema is not meanwhile directed against Beethoven's music. Far more, it is to be understood as a response to the desecration perpetrated against the humanistic ideal invoked by Schiller and Beethoven during the middle of the twentieth century. Thomas Mann's own doubt may resonate in the word 'withdrawal', whether the 'dear Father' proclaimed in the Ninth also lives above Stars of David. It is under such portents that Leverkühn plans his opus ultimum, the lamentation of *Doktor Faustus*. In this work, the expression of the subject, 'the expressive sound of the soul' frequently repressed through rational procedures, reduced with compositional calculation, is to be regained for music. The fact that the ostensible 'counterpart' to the Ninth Symphony would in fact mean its ennoblement, and its withdrawal at the same time a regaining of its message, that objection would signify consolation, keeps the sketch of the lamentation – referring in equal measure to Monteverdi, Beethoven and Mahler – in a fascinating state of abeyance. It is, not least, such openness of the subject that must have challenged Peter Ruzicka and inspired him to compose his new orchestral work. Triggered off by the 'chord of terror' at the beginning of the 4th movement of the Ninth Symphony, the large orchestra more or less 'rubs' a triply described palimpsest of almost 400 bars. The musical material initially feeds from earlier compositions of Ruzicka which are written into the new score like memories of ideas previously envisioned and/or discarded. As if born out of tectonic shifts and cosmic plunges, the high-tension opening chord penetrates into this sound landscape time and again, conjuring up the presence of Beethoven, as do the signals of the snare drum („Alla Marcia“!) and the areas of repetition in the strings and winds focussed on the note D (the

THE MUSIC OF PETER RUZICKA

key of the Ninth). The lamentation of Doktor Faustus is finally present in the thoroughly perceptible mixture of 'the expressive sound of the soul' and the most subtle formation of the compositional details, in the gauze of winds reminiscent of Dürer's 'Melencolia' above Leverkühn's desk. A calm epilogue is then imposed on this view of Beethoven's Ninth, thrice refracted, of Doktor Faustus and of the composer's own production following repeated condensations in the orchestral writing: a deafening silence, a place for collecting oneself, listening in retrospect and of premonition, but especially reversal. The aggressive intonation in the middle section is increasingly replaced by milder sonorities in which a flute solo is perceptible as a subject. It refers to a memory of that incomparably modulating chordal sequence from the slow movement of the Ninth Symphony. "From a certain point there is no more return. This point must be reached." This Talmudic sentence of Kafka cannot be more impressively refuted than through such a withdrawal of the withdrawal. In the final bar of ... *Zurücknehmen* ..., one perceives the fifth sonority d'-a" in the celesta. Adrian Leverkühn had intended this instrument as a particularly exposed one for the lamentation of Doktor Faustus, and for Beethoven the open fifth d-a was the portal of entry to the Ninth Symphony. Its withdrawal is abrogated through precisely this fifth-essence, through the merest trace of a *déjà-vu* played on the celesta.

In the orchestral work *Trans* (2009), scored in the manner of chamber music, the celesta – since Mahler the sonic symbol of the beyond – is left out, but the crotales played with the double-bass bow together with high bowed harmonics on the violins are effectively replaced as the sonic topos for the mysterious, unreal and enigmatic. Thus a sonic code of transcendence is written into the score, to which the title of the approximately 25-minute work refers. With it, Ruzicka alludes to the absolute borderline situation of which people report after the near-death experience. *Trans* is a preliminary study for a planned music-theatre project, „that will be about this existential interface, this crossing of the border.“ (P.R.) As if growing out of oblivion, the music gradually finds itself via sparse, lonely single tones, in order to point beyond itself in seven sections of varying density and intensity, bound together by fragile sound bridges. In so doing, it follows an internal dramaturgy that already becomes recognisable in the superscriptions of the seven sonic reliefs: *dal niente* – Surrender – Struggle – Torpor – In the Innermost Part – Shadowy, Flight – Memory. Upon the first hearing, particular impressions are made by the glittering heights of the bowed crotales, the knocking signals of the strings and piano (with muted strings), the imprévus of the unleashed tutti ("Like an outburst!", "Scream") and the shadowy figurations of the harp, ("remembering") as well as the cantando lineaments of the piano and the glissandi in the strings moving in opposing directions. The outermost edges (beginning: *dal niente* and end: *perdendosi*) of this sound landscape, marked by such a high density of events, are marked **pppp** by the high cymbal. The playing instruction "with a speech-like expression" (piano) in the seventh section ('Memory') refers to the last of the Six Piano Pieces, Op. 19 written by Arnold Schönberg under the impression of the death of Gustav Mahler. Peter Ruzicka incorporated this brief, aphoristic image, the earliest indication of a dematerialisation of musical language, into his score in the most subtle way. With it, *Trans* (one of the many works in which Ruzicka concerns himself with death) becomes an objection against the transience of art and of the beautiful, a dirge conjuring up all the preserving force of memory.

The composer also considers the Concerto for Violoncello and Chamber Orchestra . . . *Über die Grenze* [Over the Border], 2009 as “a kind of pre-echo of a third opera that will concern itself with the hereafter.” (P.R.) As in its sister-work *Trans*, this work is also about near-death experiences and the play-back of a life film, about the borderland between life and death, an aesthetic of the ultimate matters. Ruzicka imagines such borderline investigations “through a musical bilingualism, an unreal one and a present one.” This amounts to a breaking-out from his musical grammar, leading the composer into an area that is for him “new and perhaps not always assured”. It is immediately apparent to the listener that these two languages do not merely represent two different spheres, but rather enter into dialogues with each other. The border between them is – based loosely on Immanuel Kant – not a barrier, but a place of encounter enabling us to experience transformation and adaptation. In addition, it touches the actual scope of the composition: “Life is death, and death is also a life.” (Hölderlin) If the high harmonics of the strings are associated with the beginning of Mahler’s First Symphony, then the overlay of the last of the Six Little Piano Pieces, Op. 19 of Arnold Schönberg towards the end of the work is associated with Mahler’s death, as already in *Trans*, before the music finally crosses ‘the border’ with soft breaths after a final rearing-up in extreme dynamics. The music is not really concluded, but stops indecisively; it disappears and opens up one’s view onto the completely different thing. From the opening *sf*-entrance of the solo instrument (e’), grounded by a gauze of strings, to this deafening silence, the listener experiences a highly emotional concerto marked by strong contrasts, in which the soloist must hold his/her ground against the rampant sound world of the orchestra. There are sound blocks of archaic unpleasantness, but also peaceful islands of *cantando* and *espressivo dolcissimo*; a sound event in the harp and tympani thinned out in pale light to the point of an oppressive emptiness, but also abundant virtuoso activity in the entire orchestra. For all that, the meticulous and careful dealing with the compositional details prevents the score from ever ending up in the vicinity of a sonic *al fresco*: Ruzicka composes with a fine brush, and thus the listener can perceive, it all the aggregate states of this music, a subtly formed oscillation between life and death. . . . *Über die Grenze* was given its world premiere by Daniel Müller-Schott and the Deutsche Kammerphilharmonie under the direction of Peter Ruzicka at the Bonn Beethovenfest in 2012.

Einschreibung [Inscription]: Six Pieces for Large Orchestra was composed during the summer of 2010 in response to a commission from the NDR for the Mahler Year. For Ruzicka, this was an occasion to articulate his view of Mahler’s production, as he had already done in many earlier works. “It is a ‘second view’ of musical shapes that have influenced me in the experience of Mahler’s music. Momentary approaches that ‘inscribed’ themselves in my own music.” The work, scored for large orchestra, consists of six pieces which are more connected – by composed silence at their ends – than separated. Whoever accepts the composer’s invitation to listen retrospectively and, at the same time, in an anticipatory manner at each caesura, will perceive the work as a single sound form. From the carefully painted beginning of the first piece (crotales, tympani, celesta, harp), which will also introduce the seven scenes of *Auldrie*, to the fanfare of the offstage trumpets in the mood of a farewell at the end, the listener is led through a variegated sonic landscape which owes its existence to an inner dramaturgy inspired by the title of the work. Thus a *séance* of Mahler with nature appears to be inscribed in the first piece (3’02”) when three

THE MUSIC OF PETER RUZICKA

crotales are played with the double-bass bow or when the Mahlerian fourth F to B-flat becomes recognisable as the actual quintessence of the movement. Thereupon woodwinds, glittering brightness in the high strings, a memorable unison of clarinets and vibraphone absorbed by a catastrophic *sfz* of the full orchestra. "Mahler's music is irradiated suddenly and abruptly into the musical language of the pieces. Throughout, it is those incomparable moments of breakthrough in Mahler that have deeply imprinted themselves in my musical consciousness. They can be located as second-long traces from the Sixth, Seventh, Ninth and Tenth Symphonies. These shapes disintegrate at once, but they continue to have an effect on my music beneath the surface." (P.R.) In the second piece (2'25") this especially applies in the case of the hymn-like inserts in the strings and a wind conductus taking shape as something like 'music during the daytime'; it also applies to the proximity to Mahler's Revele in the aggressive intensification in the snare drum. The third and shortest piece (1'16") gains its special profile through the interaction of a sonic foil more or less split into nanoparticles (glockenspiel, marimba, xylophone, vibraphone), under which the 'Allegro energico, ma non troppo' of Mahler's Sixth, frightened by tympani and snare drum, threatens to be nipped in the bud. The tam-tam – with Mahler a symbol of death – opens the fourth piece (5'03"), in which the symphonic world of Mahler – present here in manifold allusions like in a great 'as if' – is confronted with a world that can virtually be called extra-terrestrial in the context of *E i n s c h r e i b u n g*. A noise generator (on tape, pre-produced as spatial sound) has the effect of an intensively colourful whirring, competing with the rubbing noises of a brush on the drumheads and tam-tam ("like a breath of wind!"). One can especially gather from the playing instructions for the strings that Ruzicka has the concept of a virtual (sound) world in mind: *Pastoso, ma indistinto; Con morbidezza; Virtuale; Suono irreal*e. The conductor does not beat the last six bars, whilst the instrumentalists (except for the strings) remain motionless. With the greatest sensitivity, the bass drum and tam-tam affix their seal to the process of the disembodiment of sound, which is released from its morbidezza and grounded again with the shocking *sfz* upbeat of the fifth piece (1'27"). Amongst vehement turbulences, the densest Mahlerian field in this work becomes apparent out of this strong contrast. Symphonies VI, VII, IX and X play a role in it. There was never so much Mahler – dreamy, timid, but also tortured, as if born in pain and burned, more than inscribed, into Ruzicka's music. It is precisely this piece that reminds us that 'writing' and 'crying' [schreiben / schreien] are etymologically related, that the sign scratched in the forehead of Abel's brother Cain was the very first inscription, and that Mahler wrote cries of desperation that Mahler inscribed in the score of his Tenth Symphony: "The devil is dancing it with me. Madness, take hold of me, accursed one!" The instruction 'Distant trumpets – backstage' signals that the dialectic of approach and removal in the sixth piece (7'04"), always thought about by Ruzicka in accordance with the Mahlerian model, makes the space itself into a parameter. A forced entrance of the tympani (rapidamente), grounded on the note D of the low strings, appears to initiate the gradually build-up of increasingly differentiated sound areas as well as of static sound areas, into which the 'fanfares' of the distant trumpets are inscribed six times. With the playing instruction 'still more remote', they allow the work to die away above the note D of the low strings. It is up to the listener to more closely define the perspective opened up by this signal.

Mahler I Bild [Mahler I Image]. Erinnerung für Orchester [Memory for Orchestra], 2010 is a work commissioned for the Stuttgart State Orchestra. Peter Ruzicka dedicated

it to Manfred Honek, the conductor of the world premiere. Remembering and internalising at the same time, the 18-minute work refers back to Gustav Mahler's fragmentary Tenth Symphony, "especially to its 'Adagio' which broke through boundaries of musical expression one hundred years ago. It refers to the outcry of the nine-tone chord, that exclamation of loss and desperation. It also refers to the viola line pointing towards infinity, evidence of loss and farewell and ultimately leading to a dissolution area of transcendental contact." (P.R.) Like a code of the timeless-beyond that very gradually releases the music into terrestrial time, there is a *tutti* rest right at the beginning ('absolute silence') that finds its counterpart at the end of the composition in the *lunga* fermata above the held C of the violas in *pppp* (25" in duration!). The framework of the image, apparently, is timelessness itself. Scored for a large body of strings (26 violins, 10 violas, 8 violoncelli, 6 double basses) a sound area builds up infinitely slowly, around the note E beginning in the first violins, contoured and tinted by chorale-like interjections of the winds and outbursts in the percussion. Just as Ruzicka's texts have repeatedly circled round Mahler's sound world over the past four decades, the music also circles round central compositional elements of the model, "more or less encircling Mahler concentrically" (P.R.), taking up the tone of what has been found and amalgamating it with what has been invented, with Ruzicka's own idiom. A tape produced beforehand as spatial sound ("colourful whirring", circling in space") enshrouds *Mahler I Bild*, which is simultaneously shadowed by the slow circling on the drumheads with pieces of styrofoam, a high three-tone cluster played by the electronic organ and timid interjections of the tympani. In the repeated outcry of the nine-tone culminating sound, the unaccompanied viola cantilene (*espressivo*, as if spoken) and the allusion to Revelge of a field drum positioned backstage – all watermarks of Mahler's sound world – one may see something like a proof of genuineness of the 'image', approaching the music in subtly articulated sounds, as it is repelled from it, on the other hand, in a permanent interaction of proximity and distance arching over it like a hymn and at the same concealing it under noisy shadings. It is in these, especially, that the iconic image of the Mahlerian tone communicates: a beauty that only appears broken.

Zwei Übermalungen für großes Orchester [Two Overpaintings for Large Orchestra] (2011/2012) were commissioned for the Hamburg Philharmonic. The work is based on two solitary piano meditations from the late works of Franz Liszt, the non-dogmatic rhetoric of which seems to have stepped out of its time and simultaneously gone far beyond it, in anticipation of future developments. These are 'Unstern! – Sinistre, disastro' (1885) and 'At the Grave of Richard Wagner' (1883). In addition, Liszt's 'Unstern!' inspired Ruzicka to compose music about music for piano: *Über Unstern. Späte Gedanken für Klavier* [On Unstern: Late Thoughts for Piano], 2012. There are good reasons why both orchestral compositions should always be performed together. As late works, they have the boundary in view, and in Liszt's late production it is there in order to be crossed over: forward, far into new musical territory, and inwards, illuminating an inner, spiritual landscape. 'Unstern! – Sinistre, disastro', this late music of the future, is a unique, forced march into the unspeakable, and 'At Grave of Richard Wagner', already in its first bar, has left the borderline of the nameable behind it. What is conjured up in these pieces of mourning and lamentation is the truth of the expression of loss, loneliness, old age and melancholy, which have found their sonic counterpart here in the heterogeneity and discontinuity, in the incompleteness as in the apparently arbitrary assembly, intentionally unstable quality

THE MUSIC OF PETER RUZICKA

of the design. Such elegiac formlessness corresponds to an instability of tonal thinking that appears already codified in the initial motif of the tritone in 'Unstern!': the music sets out on the vain search for the lost tonic. The harmonic language of the late works, atypical of Liszt, no longer aims towards the creation of timbres, but towards the dissonant reflection of the sinister and the uncanny. It was not for nothing that Liszt placed an exclamation point after 'Unstern!' With him, Eichendorff's neologism no longer stands for a temporary, short-term misfortune; far more, it signals an unavoidable catastrophe, a visitation under a dusk sky. Liszt's music reacts to such experience of 'thrownness' with an ascetic musical language, freed from overgrowing ornamental elements, finding novel pedal-point and mixture techniques with a treatment of the piano that is at times percussive. The *musica paupera* of the 20th century has opened our ears to this: that the bleakness of the reduced material perhaps might not lead our view to the starry firmament above us, but might well lead us into openness. In this respect, too, Liszt's late piano music is far ahead of its time.

This interpretation owes its existence to the compositional idea of the two works of Peter Ruzicka, which are by no means a mere instrumentation of their models. Rather, the modes of accentuation, adaptation and overpainting release the subcutaneous structures that establish the contemporaneity of this extraterritorial music for us today. Such attempted proximity can be based on original musical poetics, articulated between fragmentary gestures and sweeping movement, the outlines of which are indicated in Ruzicka's work commentaries, e.g. on the 11-minute *Über Unstern*: "With my musical material today, I have followed that non-dogmatic rhetoric: certain shapes are taken up, 'held', enlarged and then overwritten. It is thinking ahead in a counter-subjective language. This attempts, more or less, to formulate identification and distance, approach and contradiction." Having recourse to the motifs and manic repetitions in Liszt, Ruzicka sketches a sound landscape of a threatening atmosphere that seems to deny consolation, even where a melancholy, cold light in the high strings shines in or chirping violin tones conjure up associations with nature. But between what happens within just 11 minutes between the *pppp*-beginning of the bass drum and the unison dying away of the celli and double basses on E, one can also perceive moments of a warm light related to the Liszt's labile signpost pointing towards openness. The fact that they can be found where the harp, celli and double basses circle round an imaginary centre, almost manically, over the course of 50 bars in unison within the narrowest space (E, E-sharp, F-sharp, G) – like a code representing a desperate situation – is just one of many enigmas with which *Über Unstern* leaves the listener.

'At the Grave of Richard Wagner' is also a composition of strict sparseness which, at the same time, reveals the release of tension like an instrument tuned down lower: a crippled music, born out of the spirit of mourning. Wagner's death in Venice on 13 February 1883 was announced by the *campana a morto*, the death knell of the Campanile. The fact that Peter Ruzicka begins his composition *R.W. Übermalung für großes Orchester* with the chimes (tubular bells) and ends with three notes on the chimes (C-sharp, G-sharp, A-sharp), can be seen as a reflex to that handed-down proclamation. The bells are the be-all and end-all of the piece, in which the hour of Wagner's death (3:00 PM) is also inscribed with the last three notes. After the chimes' initials, the muted strings spread out a foil of sound – overpainted by woodwinds and horns – above which tuba and double basses

intone the upward-directed melos (= left hand) of the Lisztian model. Out of a gradually built-up sound texture, the downward-directed melos (= right hand) of the model's final bars then resounds in the flutes, clarinets, percussion and celesta. Frictions formed by seconds (C-sharp/C, G-sharp/A) in the gauze of strings and the slow circling 'with a soft brush' on the bass drumhead ("like a breath of wind") prepare the epiphany of the C-sharps two and three octaves above middle C (also the final note of Liszt's piano piece). Ruzicka's overpainting has consigned the melancholy traits to its model and left out any appearance of additional transfiguration. Perhaps the composition is a moving one precisely because it has not 'overpainted' the *conditio humana*, the condition that will experience death. It thus stands in close proximity to Verdi's first words after he was informed of his colleague's death: "Triste, Triste, Triste. Wagner è morto."

Composed to a commission from the Schleswig-Holstein Music Festival in 2011, the oboe concerto *A u l o d i e* represents a rare stroke of luck: it is not only a very directly gripping symbiosis of great virtuosity, but the score contains considerable depth and great expressive power. Cast in seven uninterrupted movements of varying degrees of density, duration and instrumental balance, the solo instrument with its accompanying ensemble – consisting of 20 strings, three percussionists, harp, piano and celesta – explores emotional borderline situations that are connected, according to tradition, to the ancient Greek wind instrument aulos. This instrument was reserved for special occasions, being heard at wedding chants, weapon dances, sacrificial celebrations and wild satyr plays, at grape harvestings and as mourning for the dead. Trusting in the healing effect of its sharp sound, people also used the aulos for therapeutic purposes. The title of the work alone, then, already opens up a richly faceted area of allusions. And indeed, the listener discovers elements of fauns and elegies, of panic and bucolic, cheerful and dreamlike music, and he/she will sense something of the lightness of being – lying above all the 'scenes' – throughout this alternation of emotional states. Peter Ruzicka has said that *A u l o d i e* is "perhaps the work of mine that is most like a novel". If this music has something in common with a novel, in the figurative sense, then it has a subject round which it constantly circles, conjuring it up and 'celebrating' it in the most subtle way. Its name is noted in miniscule writing in the score when the soloist exchanges the oboe d'amore used in the last scene for the oboe. It reads: 'canto'. What is conceived here as the express indication of the song-like performance of the solo part could appear, as a programme, above the entire work. *A u l o d i e* marks the rebirth of music arising out of the spirit of song that had been hibernating in Ruzicka's production. As if liberated, it begins as a vocalise in the solo part, streaming forth as if unbound, following the striking introductory signal of crotales and tympani at the beginning of each scene, identical each time, and dying away above a *pppp* gauze of strings with the highest E-flat in the oboe. The echo of the tam-tam blow makes it possible to sensually experience the height to which the 'long view' has risen. Within this large space, there is a plethora of oddities that make a strong impression upon first hearing. These include the brusque ending of the oboe with a < *sf* certified by the unison of the strings. The second scene with the oboe's downward-directed lineament conjures up associations with the image of Narcissus reflected in the fountain, whilst the reserved volts of the snare drum and the dense statements of the strings allow one to sense the beginning of a funeral march. The third and fourth scenes form one single great aviary with twittering inner life, timid like satyrs and displaced with a tutti rest of 7". The interjections of the harp in the fifth scene

THE MUSIC OF PETER RUZICKA

are most striking, allowing the oboe to embark upon a liberamente digression and unsettling the listener with a seventh chord in the second inversion in the celesta. After the sixth scene, the soloist turns to the oboe d'amore, the sound of which gains more warmth and softness through the reserved gestures in the percussion. With the performance indication 'canto' when the performer switches back to the oboe, that which the listener has long since experienced and felt becomes confirmed: the return of the canto, of the long breath, of music with a long view.

The work title *C l o u d s* for Large Orchestra with String Quartet (2012) arouses expectations of sounds resembling clouds. And indeed, when listening to the work, something of their unsettled and transient quality, edgeless and ungraspable, is communicated – the phantom writing of the clouds that became a favourite subject in painting even before the long line of masters extending from William Turner to Gerhard Richter. In *C l o u d s*, they are aurally perceived in all their beauty and wondrous fleetingness, but also as images and archetypes of fear and “transcendental homelessness” (Georg Lukács). In this mixture of the fascinating and the threatening, several passages of the composition convey the feeling of islands of tranquillity and security – of the permanent as the opponent of the transitory and constant change. The ‘sound’ here is the advocate of this constancy in the midst of all transformation, just as the arpeggiated chords of the Aeolian harp in Franz Schreker’s opera are a ‘faraway sound’. Thus the ‘faraway’ quality itself – which has been a specifically individual, unmistakable gesture of Ruzicka’s work for a long time – attains the status of a highly significant parameter, both as a spatial dimension and also in the sense of an ‘aura of feeling’. “The music is searching for an imaginary, faraway sound, which it approaches without ever completely reaching it. The path leads through clouds of sound, crystalline musical shapes that seem to obstruct the view in various formations and densities. Then the musical discourse is obscured by a vehement outbreak of the entire orchestra. Finally, one enters fields of memory of past events. The path is lined by increasingly fragile, musically overpainted shapes. And then, gradually, the music appears to return.” (P.R.) The score, with its numerous condensations by means of divided strings, large wind forces, an extensive battery of percussion and the string quartet – soloistically positioned and incorporated into this ensemble – represents an attempt to translate visual conceptions into clouds of sound with varying consistencies, each with its own edges and individual tempi. The listener learns that the clocks tick differently in the clouds. They have their own time, a cloud-time measured only by the great rhythm of the seasons, the interplay of forces between ebb and flood and by the eternal cycle of becoming and passing. After the first eleven bars, played by the string quartet and the crotales played with the double bass bow, one perceives a harp harmonic which could be associated with the Aeolian harp in Franz Schreker’s opera ‘Der ferne Klang’ or with Mörike’s spring poem *Er ist’s*: “Horch, von fern ein leiser Harfenton!” [Hark, from far away a soft harp tone!] And like an emphatic reference to the inner proximity to Schreker’s vision, the harp and finely coordinated percussion part mark the middle of the work, playing alone over 20 bars; a solitary harp tone (C) together with a Javanese bossed-gong then die away in the final bar. The faraway sound itself, a more or less tonally based chord flashing by the listener’s ear like a chimera, remains merely an illusion, only hinted at, a hardly perceptible ‘as if’. Unnoticeable, non-synchronised entrances, shimmering sound fields of strings and sound events thinned out to the point of oppressive emptiness are the ingredients of a virtuosic, precisely composed

imprecision which audibly communicates the ungraspable quality of the faraway sound, indeed of music itself. In the environment of such productive imprecision, rendering unclearness so ambiguous, the excessive outburst of the entire orchestra appears extraterritorial in its directness – an acoustic state of emergency that evaporates as fast as it overtook the bewildered listener. If associations and images do not open up access for that listener, as perhaps in this case, then he/she should become engaged with his/her own perplexity with the mysteriousness of the music, which is, with Ruzicka, always a component of the aesthetic programme. According to Erhart Kästner, it is a seal of approval on today's art as a whole: "It is only the enigma that gives counsel."

Peter Becker

THE MUSIC OF PETER RUZICKA

In his 7th String Quartet, Peter Ruzicka sought to articulate the experience of a type of composition that focuses less on the work as a whole than on the process of its creation. Whether he incorporated this intuition into his subsequent works is ultimately known only to the composer himself. Yet the form of most of his scores argues that he did. Ruzicka works again and again with metamorphoses of his material whose rich surprises best reveal themselves through an examination of several of his compositions taken together. The moments of surprise are always accompanied by a strong sense of recognition, for not only does the music recall what came before, even at the level of stylistic and textural details, but the dramaturgical processes also follow patterns long familiar from his previous compositions. However, they are now even more consistent, and most of all deployed more freely within the work. The title of Ruzicka's viola concerto „... d e n I m p u l s z u m W e i t e r s p r e c h e n e r s t e m p f i n g e...“ (1981) [...only while speaking received the impulse to speak on ...], borrowed from Adorno's Mahler exegesis, might be seen as expressing the aesthetic underlying its composer's work. Yet in recent times, this seems to have been turned into an active principle, the careful, even tentative liberation from speechlessness now overcome. The spirit, the imagination, chooses self-consciously from among the potentially infinite possibilities of the course ahead, and renders this choice audible. If the composer previously suspended the inevitable progression of time in myriad forms of musical reflection, the direction of movement now resembles the potentially infinite shape of a spiral.

A L o o p too is potentially infinite. In his trumpet concerto (2017) of the same name, commissioned by musica viva/BR, Ruzicka elaborates on the compositional self-awareness described here in the form of a brilliant, playful solo concerto. The piece is also the first of a series of echoes of his opera *B e n j a m i n*. The recollection, the recollection of the recollection, the repetition of the perception, possibly its subsequent questioning, but in any case the elaboration: This engagement with certain sounds that span the boundaries of individual works always affords a glimpse into the soul of the composer.

In *L o o p*, however, the listener's attention is directed primarily to the ingeniously conceived solo part. It requires two players (piccolo trumpet and regular trumpet/flugelhorn) whose parts largely complement one another to form a single voice. In racing, frantic passages, an 'over-virtuosity' emerges that suggests the theatrical gesture of a heated debate between two disputants, while at the same time consciously 'performing' the principle of virtuosity (*P. R.*). The fast sections are cascades of repetition and transformation of an original cell consisting of chains of thirty-second notes. The solo voice grows out of the orchestral part, but soon takes the lead, engaging in dialogue with the other instruments in a variety of ways. Then, with the very first tutti – prepared by one of Ruzicka's trademark *martellato* figures on the timpani – the first intrusion of another: With massive timpani beats and one of the string textures so characteristic of the *B e n j a m i n* score, a dark cloud drifts across the music. The shock reverberates, and the game picks up speed again only tentatively. The die has been cast. A second *B e n j a m i n* shadow leads into a slow part in which the solo voice now becomes the speaking and singing 'I.' With long arcs, large intervals and extreme dynamic values, the instrument is allowed to stretch as if operatically, with an uninhibited expressivity. A brief reprise of the first section leads into a contemplative coda. The trumpet is now replaced by a flugelhorn, which allows the work to fade to opened completion with a soft, delicately accompanied 'Canto'. Rest-

lessness and contemplation: The poles of this music also circumscribe the traits of Walter Benjamin's divided personality.

Furioso for orchestra also captivates listeners with a manic virtuosity. Ruzicka wrote this piece in 2018 for the Grafenegg Festival in Lower Austria, where he would become composer in residence the following year. The idea for the work was triggered by a conversation with Christian Thielemann about the absence of overtures in new music. Ruzicka recalled the orchestral overture *Furioso* by his friend and predecessor as Hamburg State Opera artistic director, Rolf Liebermann, which had been very successful in its time. He subsequently orchestrated his piece for nearly the same instrumentation, with clear echoes in the instrumental gestures as well. However, he pushes the level of virtuosity much further: "I'm interested in border crossings, a musical bilingualism. The alternation between the present and the unreal form of expression," the composer has said. As in *Loop*, frenzied chains of thirty-second notes from the strings and timpani form the nucleus of a progression that runs increasingly against the "limits of playability" (*P. R.*) – primarily due to the incredible tempo Ruzicka sets. In the quiet middle section, *Benjamin* reappears, disturbing and unsettling: The diffuse soundscapes created by the multiple divisions within the strings and the distinctive pulses of the winds, percussion and piano are like sand grains in the machinery of the world – perhaps also offering a pause in a restlessness that risks overheating. But the engine starts up again, bearing traces of the disturbance with it, giving birth to new, almost screaming expressivity, finally spiraling upward in an excess of repetitive patterns in the *ff* section that strains against the ceiling of the possible. *Furioso* is exemplary not only of Ruzicka's ability to take either a foreign compositional idea or his own and develop it with inspiration and skill, but also of the way in which his other fields of activity, those of conductor and international music manager, are directly reflected in his composition. Inspired by two like-minded colleagues from each of these fields, it is an occasional work that is also suitable as a repertoire piece, not least because of an orchestration that renders it suitable for everyday use.

Even in Alban Berg and Bernd Alois Zimmermann's day, it had become clear: Given the ever-shorter lifetimes of new stage works in opera houses' repertoires, it is a wise decision to make musical theater pieces accessible to the public via the concert hall as well. With his considerable opera experience, Ruzicka had no illusions about this. Previously, he had forged vocal symphonies from his earlier operas *Celan* (1998/99) and *Hölderlin* (2008) at intervals of about two years after the premieres, in each case using large extracts to lead into the musical cosmos of the operas, introducing their main characters and outlining the key stations of the plot. However, his motivation for this practice certainly extended beyond the simple desire to keep the works alive in the public ear. It has always been part of Ruzicka's nature that once he has invented a sound world, a musical materiality or form of progression, he will continue to live with it, reengaging with it in continually changing contexts. In this sense, the *Benjamin-Symphonie* for baritone, coloratura soprano, children's choir and orchestra (2018) can also be understood as another station in a journey. And as a new experimental arrangement as well: How does the music 'speak' without the scene? How does the material behave when it is deprived of its 'accustomed' before and after, and transposed into a symphonic organism? Ruzicka's musical vocabulary possesses a characteristic that proves immensely valuable in this context: It is highly recognizable,

THE MUSIC OF PETER RUZICKA

while at the same time being so pliable that changes and fusions do nothing to endanger the identity of the individual figures.

Benjamin is a work of musical theater in seven stations. For the *Symphony*, Ruzicka selected seven moments from the stage work that correspond to its chronology. Only the fifth station, dedicated to the choir – a revision of the fourth draft from his *Celan* opera – is omitted. As a consequence, both the second and third stations draw from the opera's second station. Considerable space in the *Symphony* is taken up by the purely instrumental portions of the stage work, the prelude and two interludes.

The *Symphony* begins (as does the opera) with an emphatic line 'sung' by the first violins, whose G sharp – A – D sharp head-motif runs in various variants like a diastematic emblem through the works composed in Benjamin's wake. Is it a coincidence that the sequence of notes is the retro-grade form of the upper voice of a main motif of the haunting 'Jerusalem' chorus from *Celan*, which in turn has its archetype in the fifth fragment of Ruzicka's 1979 composition *Gestalt und Abbruch*? Such lines of correspondence express the composer's empathy for both of these homeless, incessantly seeking poets and thinkers, each of whom have long served as guides shaping his worldview.

Another element that recurs in numerous variations in this and other scores is the rising and ebbing sound field with which the multiple divisions of the strings underlay, shadow and reflect the melodic expression of the main voice. These and many other fluidly shifting musical vocabularies produce an orchestral movement full of contrasts and mysteries. The vocal parts of the two protagonists (Walter B. and Asya L., the 'Bolshevik princess and Marxist theater goddess' with whom Benjamin falls in love) are performed mainly instrumentally. Here is the hysterical impetus of the convinced Marxist who wants to draw the philosopher into her political camp, there the smaller steps and pleading diction of the doubting Jew who tries to win the attractive woman's heart. In their great duet, they sing past one another. The two briefly find each other only in the project of a proletarian children's theater. Walter B.'s life remains one of flight. His last words: "I must not arrive too late."

Ruzicka wrote *Depart*, Concerto for viola and orchestra in 2020, as the coronavirus pandemic was emerging. The piece is like a cry from the midst of loneliness. A lamentation. A descent into silence. However, the composition's motivating force was once again Paul Celan. *Depart* is – 50 years after the writer's suicide – "a funeral music in memory of this great poet, who like no one else knew how to name the wounds of the 20th century." (*P. R.*) The title tells the story: Shortly before the poet took his own life by walking into the Seine on April 20, 1970, he wrote in his notebook, "Départ Paul." A third reference point may have additionally influenced the concerto's tone: Ruzicka dedicated *Depart* to his highly esteemed colleague and like-minded musical associate Wolfgang Rihm on the occasion of that figure's 70th birthday. The two composers share a friendship remarkable perhaps precisely because of the great contrasts in their temperaments.

Beginning with the powerful C sharp unison in the low strings (a kind of central tone the composer uses for this work and others), followed by the solo viola figure ascending from that same C sharp, *Depart* opens with a gestural force reminiscent of the physicality of Rihm's sound inventions. This points the way for the remainder of the piece, with the solo voice running through a wide range of emotional registers before reaching its furious

cadenza, and then slipping into a quiet coda. The cry becomes a song, a protest, a sigh, a silence. Benjamin also flits through this score like a tonal shadow: The orchestral part repeatedly employs quotations and metamorphoses of some of the opera's aural textures and figures, some of which also appeared in *Loop* and *Furioso*. Is this a 'départ,' a farewell as well to the musical world Ruzicka invented for this other lonely and persecuted man who chose suicide?

What an arc from the „...fragment...“ string quartet that Ruzicka wrote in May 1970 as a requiem for Paul Celan, when he had just heard the news of the poet's suicide, to this long-lined solo concerto! Then the open form, rendering the unsaid actual; now this highly expressive, speaking music, which gives the impression of having gone through speechlessness, and which articulates mourning with the power of speech.

It is no accident that the score of the orchestral work *Zuschreibung* bears the date Dec. 31, 2019. The following day was the beginning of the major anniversary year in honor of Beethoven, which also served as impetus for this piece's composition. It is part of a six-part collaborative work in which Ruzicka was joined by fellow composers Manfred Trojahn, Judit Varga, Eivind Buene and José María Sánchez-Verdú. This work in turn was part of the collaborative *beEnigma* project, which came together in the context of the BTHVN2020 jubilee series. The underlying idea of *Zuschreibung* is the 'survival' of a very intact musical cell in very different sonic environments. This cell is a "chorale-like fragment that could be ascribed to the Beethoven period. It is put into a musical perspective of approach and distance. It asserts itself in the silence as well as in the midst of the vortex of a frenzied, overwhelming orchestral movement." (P. R.) Everything seems possible, even when hope appears lost; when the music overheats, becoming carried away, the cell reemerges. Now, however, it is seconded by a solo trumpet sounding 'from afar,' which – in a reverence to Charles Ives – calls what has gone before newly into question. The exception proves the rule: Among Ruzicka's recent compositions, *Zuschreibung* is the only one in which concrete music-historical references, which provided such motivating force to his output in the 1970s through the 1990s, play a certain role in shaping the work.

In 2021, Ruzicka crafted two works from earlier years, along with a new composition, into a *Kammersymphonie* for mixed chamber ensemble. The three are texturally very different character pieces, which can also be regarded as studies of specific formal development patterns. The first piece was written in 2012 as a commission from the city of Karlsruhe on the occasion of Wolfgang Rihm's 60th birthday. It is entitled *Je weiter ich komme, desto mehr finde ich mich unfähig, die Idee wiederzugeben* [The further I go, the more I find I am incapable of rendering the Idea] – a quotation from a letter written by Gustave Flaubert, noted by Rihm in the margin of the score of his *Musik für drei Streicher* (1977). In the last movement of this nearly hour-long composition, there is a point at which the music reaches a manic intensity ("maniac" is the playing instruction), with a C minor chord incessantly repeated at *fff*. Peter Ruzicka: "My composition is moving toward this place, at first fragmentary, tentative, only gradually finding language. Always escape-like, ecstatic, circling. But it seems to miss the imaginary vanishing point ..." The material Ruzicka sets in motion for this development consists of two, and later three six- to 10-bar sound groups interspersed with pauses,

THE MUSIC OF PETER RUZICKA

which are repeat-ed several times in alternating order. Each consists of finely crafted pulses that come increas-ingly under pressure, and seem hardly able to breathe in the turbulent condensations toward the end. In Ruzicka’s work, the ‘manic’ chord that ties back to Rihm is a six-note dissonance played by the three strings. It unlooses an apocalypse of sound, after which, like a shower of ashes, only a faint echo of the source material remains. An end or a new beginning?

In the short piece *J a g d* (2021), a military drum sets the pace for a progression that delivers di-rectly on the title’s promise. Its solo is a rhythmically and symmetrical crazy march sequence, which the ensemble comments on in an increasingly frantic and furious way. But where does the hunt go? The body of sound swells, splits up and loses its orientation – until the action ab-ruptly lands on an E-flat minor chord. From the distance, an oboe signal “calls a halt” (*P. R.*) and subsequently takes the lead, with fragments from the previous ‘hunt’ still echoing. It is a shake-up, in the sense of ‘things cannot go on like this’ – but is very far from a resolution.

The last movement of the chamber symphony *St i l l* (2017) is subtitled ‘Memorial for trombone and chamber ensemble.’ The focus of the composition is the solo voice, which unfolds its quiet ‘song’ across nearly the entire piece. This begins with an initial motive composed of semitone and tritone steps that recurs in different variants of Ruzicka’s recent melodic writing. The voice is embedded in a quiet, counterposed sound field created by the strings and rapid, shadow-like pulses from the winds. The harmonics of this sound field emphasize the central importance of the tritone. The seven chords, which recur in alternating order, include pure F-sharp major and C major tones. After a brief dynamic tumult, *St i l l* ebbs to a point of gradual extinction.

Among the large-scale works of recent decades not written in direct connection with the three stage works, *E i n g e d u n k e l t* for violin, chamber choir and orchestra occupies a special position. The score brings together an unusual number of the particular characteristics that make Ruzicka’s oeuvre such an independent, coherent and at the same time constantly evolving body of work. The piece was written “during a period of pandemic-related restrictions” (*P. R.*). For the busy music manager and conductor, who had previously always had little time to devote to composition, this was an unusual situation. A listener can sense in the music the feeling of contemplative retrospection, but also rage and despair at being at the mercy of others. Ruzicka’s first violin concerto, *. . . I n s e l n r a n d l o s . . .* (1994/1995), offers a retrospective point of refer-ence for the work’s form. The composer has described the new work as appearing like the ‘backside’ of its predecessor. Is something sounding here that was already lying dormant 26 years earlier, but remained then in the dark? The music now seems freer, yet nothing has been resolved. Again, it is the sophisticated interweaving of different instrumental sound spaces that turns *E i n g e d u n k e l t* into a sonic journey whose destination keeps slipping away, and in which the subject, aurally embodied by the solo violin, continuously lifts its voice. It does so with more ‘language’ than the singers of the choir, whose primary function is to extend the sound spec-trum of the orchestra, and with more melodic flow than previously. Yet this is a melodic expression that is repeatedly deprived of the air it needs to breathe: Rising from the depths and working its way to lurid heights, it is caught in the clutch of other forces, tears itself away, fights back, falls silent, only to try again at the next attempt. This instrumental speech culmi-nates in a brilliant cadenza: a long, slow passage of proportional

bars, in which the solo voice, against a background of dark, menacing expanses of sound from the chorus and orchestra, repeatedly tests the dynamic extremes of its instrument, and seems to want to go even further. But it remains darkened in the literal sense. In the middle of the concerto, like an anchor linking it to its own past, there is a verbatim quotation from ... In seln r and los ... , standing at the beginning of the only passage in which the choir sings a text in a conventional way. These are lines from *After the renunciation of light*, one of Ruzicka's favorite Paul Celan poems, which he also set to music for soprano and piano a year after the violin concerto: "Der vom Botengang helle, hallende Tag. Die blühselige Botschaft schriller und schriller, findet zum blutenden Ohr." [...From the errand the bright, echoing day. The blossoming message, shriller and shriller, finds its way to the bleeding ear.]

In the *Requiem* composed in 2022 for the Hamburg Philharmonic State Orchestra, Ruzicka continues the dialogue between very different soundscapes. The orchestra, divided into three heterogeneous groups, is distributed across three levels in the room. Emblematic for this piece is the quiet, extremely slow interplay of a dissonant chord progression in the strings, a distant evocation of the old *Dies Irae* sequence and a discreet organ figure in what amounts to a 'polluted' A minor. When this passage is heard again in the final section of the piece, it is joined by a subdued trumpet line sounding as if from the beyond. In between these moments of contemplation, violent cascades of sound, screams, crashes and furious storms open up musical hell-mouths reminiscent of scenes in Hieronymus Bosch's paintings. Ruzicka speaks of "terrible visions of the end of the world as a cosmic catastrophe." Are existential fears breaking out here in the face of the inevitable march toward climate catastrophe?

In the middle of this, after a *ff* eruption of the melodic motif of rising semitone and tritone steps that is once again central in this work, the strings enter with the diffuse shadow-like sounds that have run forebodingly or admonishingly through Ruzicka's works since the *Benjamin* opera, quietly answered by a distant organ. The distributed aural impact of this music implied in the score is greatly enhanced by the positioning of the sound groups in physical space, plumbing the immeasurable as well as the unnameable step through time and space from this world to the beyond. It is a music about death as a "passage into what is unknown to human experience ..." (*P. R.*)

Uwe Sommer-Sorgente

Translation: Barbara Serfozo

BIOGRAPHISCHER HINWEIS

Peter Ruzicka wurde am 3. Juli 1948 in Düsseldorf geboren. An eine instrumentale und theoretische Ausbildung am Hamburger Konservatorium (Klavier, Oboe, Kompositionstheorie) schlossen sich Kompositionsstudien bei Hans Werner Henze und Hans Otte an. Er studierte Rechts- und Musikwissenschaften in München, Hamburg und Berlin (Diss. Berlin 1977).

Peter Ruzickas Werke wurden von führenden Orchestern und Ensembles, wie den Berliner Philharmonikern, den Wiener Philharmonikern, allen deutschen Rundfunk-Sinfonieorchestern, der Staatskapelle Dresden, den Münchener Philharmonikern, den Bamberger Symphonikern, dem Gewandhausorchester Leipzig, dem Tonhalle-Orchester Zürich, dem Concertgebouw-Orchester Amsterdam, dem Philharmonia Orchestra London, dem Orchestre Philharmonique de Paris, der Tschechischen Philharmonie, dem RSO Wien, dem Israel Philharmonic Orchestra und dem New York Philharmonic Orchestra aufgeführt. Dirigenten wie Gerd Albrecht, Vladimir Ashkenazy, Semyon Bychkov, Riccardo Chailly, Christoph Eschenbach, Michael Gielen, Paavo Järvi, Mariss Jansons, Kent Nagano, Kurt Masur, Antonio Pappano, Giuseppe Sinopoli und Christian Thielemann haben sich für seine Musik eingesetzt. Seine Oper *CELAN* erlebte 2001 ihre Uraufführung an der Staatsoper Dresden. Ruzickas Musiktheater *HÖLDERLIN* wurde 2008 an der Staatsoper Unter den Linden Berlin uraufgeführt. Die Uraufführung seiner Oper *BENJAMIN* fand 2018 an der Hamburgischen Staatsoper statt.

Von 1979 bis 1987 wirkte Peter Ruzicka als Intendant des Radio-Symphonie-Orchesters Berlin, von 1988 bis 1997 als Intendant der Staatsoper Hamburg und der Hamburger Philharmoniker. 1996 übernahm er als Nachfolger Hans Werner Henzes die künstlerische Leitung der Münchener Biennale, die er bis 2014 innehatte, und wurde daneben im Jahre 1997 Künstlerischer Berater des Royal Concertgebouw Orchesters Amsterdam. Von 2001 bis 2006 übernahm Ruzicka als Intendant die künstlerische Leitung der Salzburger Festspiele und von 2015 bis 2020 die der Salzburger Osterfestspiele.

Als Dirigent leitete Peter Ruzicka u.a. das Deutsche-Symphonie-Orchester Berlin, das Royal Concertgebouw Orchester Amsterdam, die Wiener Symphoniker, die Staatskapelle Dresden, das Gewandhausorchester Leipzig, die Staatskapelle Berlin, das Sinfonieorchester des Bayerischen Rundfunks, das NDR-Elbphilharmonie Orchester, die Bamberger Symphoniker, das SWR Sinfonieorchester, das WDR Sinfonieorchester Köln, das hr-Sinfonieorchester Frankfurt, das MDR Sinfonieorchester Leipzig, die Münchener Philharmoniker, das Philharmonische Staatsorchester Hamburg, das Münchener Kammerorchester, die Deutsche Kammerphilharmonie, das Dänische Nationalorchester, die Tschechische Philharmonie, die Philharmonie ‚George Enescu‘, das RSO Wien, die Camerata Salzburg, das Gulbenkian Orchester Lissabon, das Orchestre symphonique de Montréal, das Shanghai Symphony Orchestra, das Hongkong Philharmonic Orchestra, das China Philharmonic Orchestra und das Yomiuri Nippon Orchestra Tokyo.

Zuletzt leitete Peter Ruzicka u.a. das Sinfonieorchester des Bayerischen Rundfunks, das Philharmonische Staatsorchester Hamburg (Elbphilharmonie), das Deutsche Sinfonie Orchester Berlin, das Shanghai Symphony Orchestra, das Hongkong Philharmonic Orchestra und die Uraufführung seiner Oper *BENJAMIN* an der Hamburgischen Staatsoper.

BIOGRAPHICAL NOTE

Peter Ruzicka was born in Duesseldorf on 3 July, 1948. He received his early musical training (piano, oboe and composition) at the Hamburg Conservatory. Studies in composition with Hans Werner Henze and Hans Otte. He studied law and musicology in Munich, Hamburg and Berlin (doctoral thesis: Berlin, 1977).

Peter Ruzicka's works were performed by leading international orchestras and ensembles like the Berlin Philharmonic Orchestra, the Vienna Philharmonic Orchestra, Symphony Orchestra of the Bavarian Radio Munich, German Symphony Orchestra Berlin, NDR Symphony Orchestra, Dresden Staatskapelle, Munich Philharmonic Orchestra, Bamberg Symphony Orchestra, Gewandhaus Orchestra Leipzig, Tonhalle Orchestra Zurich, Royal Concertgebouw Orchestra Amsterdam, Philharmonia Orchestra London, Philharmonic Orchestra de Paris, Czech Philharmony, Radio Symphony Orchestra Vienna, Israel Philharmonic Orchestra, Symphony Orchestra Montréal and the New York Philharmonic Orchestra. Conductors like Gerd Albrecht, Vladimir Ashkenazy, Semyon Bychkov, Riccardo Chailly, Christoph Eschenbach, Michael Gielen, Paavo Järvi, Mariss Jansons, Kurt Masur, Antonio Pappano, Giuseppe Sinopoli and Christian Thielemann have performed his works. The opera *CELAN*, which was premiered in Dresden in 2001. His opera *HOELDERLIN* was premiered at the Berlin State Opera in 2008, the opera *BENJAMIN* at the Hamburg State opera in 2018.

Peter Ruzicka was artistic director of the Berlin Radio Symphony Orchestra from 1979 to 1987 and director of the Hamburg State Opera and the State Philharmonic Orchestra from 1988 to 1997. Moreover, he was Artistic Advisor of the Royal Concertgebouw Orchestra in Amsterdam from 1997 to 1999. In 1999 he was named President of the Bavarian Theatre Academy. From 2001 to 2006, Ruzicka took over the Artistic Directorship of the Salzburg Festival. Until 2014 he was artistic director of the Munich Biennale having succeeded Hans Werner Henze in 1996. From 2015 to 2020 he served as intendant of the Salzburg Easter Festival.

As a conductor of his own and other works, Peter Ruzicka has directed the German Symphony Orchestra in Berlin, the Royal Concertgebouw Orchestra, the Sächsische Staatskapelle Dresden, the Gewandhausorchester Leipzig, the Symphony Orchestra of the Bavarian Radio, the NDR Symphony Orchestra Hamburg, the Bamberg Symphony Orchestra, the Radio Symphony Orchestra Stuttgart, the SWR Symphony Orchestra Baden-Baden and Freiburg, the WDR Symphony Orchestra Cologne, the Radio Symphony Orchestra Frankfurt, the MDR Symphony Orchestra Leipzig, the Munich Philharmonic, the Orchestra of the German Opera Berlin, the Vienna Symphony Orchestra, the Danish National Orchestra, the Czech Philharmonic Orchestra, the Orchestre symphonique de Montréal, the Yomiuri Nippon Symphony Orchestra Tokyo, the Shanghai Symphony Orchestra, the Hongkong Philharmonic Orchestra and the China Philharmonic Orchestra among others.

Lately, Peter Ruzicka has conducted the Bavarian Radio Symphony Orchestra, the Hamburg Philharmonic State Orchestra (Elbphilharmonie), the German Symphony Orchestra Berlin, the Shanghai Symphony Orchestra, the Hong Kong Philharmonic Orchestra and the world premiere of his opera *BENJAMIN* at the Hamburg State Opera, among others.

BÜHNENWERKE

OUTSIDE – INSIDE

1972

Modell für musikalisches Theater

Kompositionsauftrag der Stadt Augsburg

1. Teil: Vc, Klav, E-Org, 3 Schl
2. Teil: 1,1,1,0 – 1,1,1,0 – 3 Schl (ca. 90 versch. Schl- und Geräuschinstrumente), Harfe, Cel/Cemb, E-Git, Streicher (7/0/2/0/1) – als Playback-Orchester
1 Sängerin, 2 Schauspieler, 1 Envirer

Spieldauer: 60'

Uraufführung: 18. August 1972, Augsburg – Stadttheater

Peter Roggenkamp (Klavier/E-Orgel) – Claus Kanngiesser (Violoncello) – Mitglieder des Percussionsensembles Siegfried Fink – Playback-Tonband: Studio-Orchester Hannover – Klaus Bernbacher (Leitung)

CELAN

1999

Musiktheater in sieben Entwürfen. Text von Peter Mussbach

Auftragswerk der Sächsischen Staatsoper Dresden

Personen: Celan, ca. 50 Jahre alt (Bariton) – Celan, ca. 30 Jahre alt (Bariton) – Celan, ca. 10-12 Jahre alt (stumme Rolle) – Christine, seine Frau (lyrischer Sopran) – Hilde, die junge schöne Deutsche (Sopran) – Rachel, eine Jugendfreundin (Soubrette) – Der Ober, ein Mann, der immer wiederkehrt, wie auch immer (Bass) – Der ältere Herr / Der Herr / Ein parkinsonoider Witwer (Bass) – Ein Anderer / Ein Freund Celans / Ein kaltschnäuziger Sportlehrer (Tenor) – Ein junger nachdenklicher Musiker / Ein junger Nazi (Schauspieler) – Ein Intellektueller / Ein Hooligan / Ein smarter Yuppie (Tenor) – Ein jüdischer Herr / Solomon / Ein Homosexueller (Bariton) – Sperber / Ein Mann / Ein vornehmer Herr (Bariton) / Ein Kommissar / Ein übler Zeitgenosse (Schauspieler) – Die ältere Dame / Die Dame / Eine Fremdenführerin / Eine alte, verwahrloste Frau (Mezzosopran) – Die Dichterin [Nina Cassian] / Eine untersetzte Lehrerin (Alt) – Die Malerin / Eine Dame im Schneiderkostüm (Schauspieler) – Die junge Geliebte / Eine linkische Abiturientin (Sopran) – Eine werdende Mutter / Eine hässliche Schwangere (Sopran) – Ein Kind (Knabensopran) – gem. Chor – Bewegungschor 2(Picc,AFl),2(EnglHorn),2(BKlar),2(KFag) – 3,3,3,1(KbTuba) – 5 Schl*, Harfe, Cel/Klav/E-Org, Streicher (10/8/6/6/4[Fünfsaiter])

* **I:** 6 Pk, Trgl, 5 Bongos, kl.Tr, gr.Tr, Bk, Tam-t (mittelgroß), Tam-t (sehr groß) – **II:** Trgl, Holzbl, Claves, 5 Tomt, RührTr, klTr, hg. Bk, ant. Zimb, Gl, Marimba – **III:** 5 Tomt, gr.Tr, 2 hg. Bk, Tam-t (mittelgroß), Tam-t (sehr groß), Windmaschine, Glsp, Gl, javanischer Buckergong – **IV:** hg. Bk, gr.Tr, Vibr, Gl, ant. Zimb – **V:** Kette auf Metallblech, kl.Tr, Holzbl, gr.Tr, Hammer, ant. Zimb, Tam-t (mittelgroß), Tam-t (sehr groß), Gl, Wassergong, Xyl.

Spieldauer: 120'

Uraufführung: 25. März 2001, Dresden – Semper Oper
Staatskapelle Dresden – Marc Albrecht (Leitung)

Klavierauszug: SIK 1976

HÖLDERLIN

2007

Eine Expedition. Musiktheater in vier Akten. Text von Peter Mussbach

Kompositionsauftrag der Deutschen Staatsoper Unter den Linden Berlin

Personen: M1 (lyrischer Bariton) – M2 (Bariton) – M3 (Heldentenor) – M4 (Charaktertenor) – M5 (Tenor) – M6 (Bassbariton) – M7 (Bass) – F1 (Soubrette) – F2 (Sopran) – F3 (Sopran) – F4 (Mezzosopran) – F5 (Mezzosopran) – F6 (Mezzosopran)

3(Picc),3(EnglHorn),3(BKlar),1,TSax,3(KFag) – 4,3,3,1 – Pk (6), 4 Schl*, Harfe, Klav/Cel, Streicher (10/8/6/6/4[Fünfsaiter]) – Kammerchor im Orchestergraben (4/4/4/4) – kl.Tr im Zuschauerraum

* **I:** Trgl, Cymbales antiques, Bongos, kl.Tr, gr.Tr, Bk, 2 Tam-t [mittelgr. und sehr gr.], Styroporstücke – **II:** Trgl, 5 Tomt [kl. bis sehr gr.], 5 Bongos [kl. bis sehr gr.], Holzbl, gr.Tr, Bk [groß und sehr groß], Marimba, Styroporstücke – **III:** Cymbales antiques, Holzbl, Tomt, Holzbl, jav. Buckelgongs, Gl, Glsp, Windmaschine – **IV:** javanische Buckelgongs, gr.Tr, Tamt [mittelgr. und sehr gr.], Xyl, Vibr

Spieldauer: 120'

Uraufführung: 16. November 2008, Berlin – Deutsche Staatsoper unter den Linden
Dietrich Henschel (M1) – Arttu Kataja (M2) – Thomas Mohr/Paul O'Neill (M3) – Stefan Rügamer (M4) – Florian Hoffmann (M5) – Fernando Javier Radó (M6) – Andreas Bauer (M7) – Sabine Nold (F1) – Anna Prohaska (F2) – Carola Höhn (F3) – Katharina Kammerloher (F4) – Andrea Bönig (F5) – Anne-Carolyn Schlüter (F6) – Staatskapelle Berlin – Thorsten Fischer (Regie) – Peter Ruzicka (Leitung)

Libretto: SIK 3/5606

BENJAMIN

2016

Musiktheater in sieben Stationen. Text von Yona Kim

Kompositionsauftrag der Staatsoper Hamburg

Personen: Walter B. (Bariton) – Hannah A. (Mezzosopran) – Asja L. (Koloratur Sopran) – Dora K. (lyrischer Sopran) – Bertold B. (Tenor) – Gershom S. (Bassbariton)
2,2,3(BKlar),3(KFag) – 3,3,3,1 – Pk (7), 4 Schl*, Klav/Cel, Streicher (10/8/6/5/5) – Bühnenmusik evtl. zugespielt: 3 FernTrpt, kl.Tr – gr. gem. Chor, Kinderchor, Sprechchor (vorproduziert)

* **I:** 5 Bongos, kl.Tr, gr.Tr, hg. Bk, Glsp, 2 Tam-t (gr./sehr gr.), Cymbales antiques, RöhrenGl, Hammer – **II:** Cymbales antiques, 5 Tomt, kl.Tr, hg.Bk, javanische BuckelGongs, Xyl, Tempelbl – **III:** Trgl, Cymbales antiques, kl.Tr, hg.Bk, javanische BuckelGongs, RöhrenGl, Vibr, Marimba, gr. Tam-t, Glsp, Trgl, RöhrenGl – **IV:** 4 Pk, kl. Tr., Xyl., hg.Bk, Becken geschlagen, Tam-t, Cymbales antiques

Spieldauer: 100'

Uraufführung: 3. Juni 2018, Hamburg – Staatsoper
Heike Scheele (Ausstattung) – Yona Kim (Regie) – Peter Ruzicka (Leitung)

Libretto: SIK 3/5622

ORCHESTERWERKE

ANTIFONE – STROFE

1970

für 25 Solostreicher und Schlagzeug

Kompositionsauftrag des Göttinger Symphonie Orchesters

Streicher (14/0/4/4/3) – 3 Schl (5 hg. Bk, 2 Tam-t)

Spieldauer: 13'

Uraufführung: 23. Oktober 1970, Göttingen

Göttinger Symphonie Orchester – Volker Schmidt-Gertenbach (Leitung)

SINFONIA

1970/1971

für 25 Solostreicher, 16 Vokalisten und Schlagzeug

Streicher (14/0/4/4/3), Vokalisten (4S/4A/4T/4B), 6 Schl*

* **I:** hg.Bk, jav. Buckelgong, Claves, Maracas, Bambus-Pendelrassel, kl.Tr, gr.Tr, Rute – **II:** hg.Bk, jav. Buckelgong, 2 jap. TempelGl, RöhrenGl, Kettenrassel, Mehrklangpeitsche, Hammer, 2 Congas, Tüte aus weichem Plastikmaterial – **III:** Tam-t, hg.Bk, 4 Tempelbl, 2 Paar Kastagnetten, Ratsche, gr.Tr, Quijada, Hongkong-Muschelklapper – **IV:** Tam-t, hg.Bk, Bk, Holzbl, Maracas, Reco-Reco, 4 Tomt – **V:** Tam-t, hg.Bk, Bk, 3 AlmGl, Mehrklangpeitsche, Cabaza, 4 Bongos, Klacker, Sack mit Fläschchen etc. – **VI:** hg.Bk, Bk, jav. Buckelgong, Schellenbaum, Bambus-Pendelrassel, Guiro, Fruchtschalenrassel, Tamb, NF-Verstärker

Spieldauer: 14'

Uraufführung: 25. September 1971, Stuttgart – musik unserer zeit, SDR

Südfunk-Chor und Radio-Sinfonieorchester Stuttgart – Michael Gielen (Leitung)

Uraufführung der Neufassung: 20. November 1974, Berlin

Berliner Philharmonisches Orchester – Bernhard Klee (Leitung)

CD: CPO 999 053-2

Radio-Sinfonieorchester Stuttgart – Südfunk-Chor – Michael Gielen (Leitung)

ORCHESTERWERKE

METASTROFE

1971

Versuch eines Ausbruchs für 87 Instrumentalisten

Kompositionsauftrag des RIAS Berlin

4(2Picc),3(EnglHorn),Heckelphon,3(BKlar),3(KFag) – 4,4,4,1 – Pk (5), 7 Schl*,
Harfe, Cel/Cemb, Klav, E-Org, E-Git, Streicher (7 VII/7 VIII/7 VIII/8/10/8)

* **I:** Marimba, hg.Bk, 5 Schlitztr – **II:** Vibr, Glsp, Kastagnetten, gr.Tr – **III:** Bk, kl.Tr,
gr.Tr, 4 Tomt, 2 Bambus-Pendelrasseln – **IV:** 4 Bongos, Conga, kl.Tr, Tamb – **V:**
Bk, 4 hg.Bk, 4 Tam-t – **VI:** 3 Crotales, 3 Trgl, 4 Tempelbl, Maracas, Guiro – **VII:**
Hi-hat, RöhrenGl, Holzbltr, Claves, Peitsche, Maracas, Guiro

Spieldauer: 13'

Uraufführung: 4. Mai 1971, Berlin; Musik der Gegenwart, SFB/WDR
Radio-Symphonie-Orchester Berlin – Michael Gielen (Leitung)

CD: WERGO WER 286071-2

Radio-Symphonie-Orchester Berlin – Michael Gielen (Leitung)

ORCHESTERWERKE

IN PROCESSO DI TEMPO ...

1971

Materialien für 26 Instrumentalisten und Violoncello

Kompositionsauftrag des RLAS Berlin

1(Picc,AFI),1(EnglHorn),Sax(Klar),0 – 1,1,1,0 – 6 Schl*, E-Git, Harfe, Cel/
Cemb, Klav/E-Org, Streicher (4/3/2/1[Solist]/1) – Tonband

* **I:** Vibr, Xyl, Marimba, Claves, Mehrklangpeitsche, Bambus-Pendelrassel, Guir-
ro, Reco-Reco, Sistrum, NF-Verstärker mit Lautsprecher – **II:** RöhrenGl, 3 Trgl,
Rollschelle, 4 Holzbltr, Wasamba-Rassel, Ratsche, 4 Bongos, 2 Congas, 1
Wasserglas (mit KbBogen), Würfelbecher mit 6 Würfeln, Sack mit Gläsern und
kl.Fläschchen – **III:** 2 TempelGl, 4 Tomt, kl.Tr (mit Schnarrsaiten), gr.Tr, 5 Schlitz-
tr, Mehrklangpeitsche, Papiertüte, Plastiktüte, Packpapier, Zeitungspapier – **IV:**
4 Tam-t, 3 Autofelgen, Kettenrassel, Cabaza, Quijada, 5 leere Flaschen, Kissen
(mit Teppichklopfer), Wasserglas (mit KbBogen) – **V:** Bk, 4 hg.Bk, NietenkB, 3
AlmGl, Muschelklapper, Sandblöcke, gr.Tr, Hyoshigi, Donnerblech – **VI:** 4 Pk,
Bk, 3 jav. Buckelgongs, Mehrklangpeitsche, Bambus-Pendelrassel, 3 Maracas,
Fruchtschalenrassel, Bin-Sasara, Holzbltr, Flaschenkorkknall, Schreibma-
schine

Spieldauer: 16'

Uraufführung: 11. September 1972, Hilversum – Gaudeamus-Musikwoche
Kammerorchester des Niederländischen Rundfunks – Claus Kanngiesser (Violon-
cello) – Peter Keuschnig (Leitung)

Erstproduktion: 30. Juni 1972, Berlin

Radio-Symphonie-Orchester Berlin – Claus Kanngiesser (Violoncello) – Peter Ru-
zicka (Leitung)

Deutsche Erstaufführung: 2. November 1972, Hamburg – das neue werk, NDR
NDR-Sinfonieorchester – Claus Kanngiesser (Violoncello) – Cristóbal Halffter (Lei-
tung)

Studienpartitur: SIK 839

CD: WERGO WER 286071-2

Claus Kanngiesser (Violoncello) – Radio-Symphonie-Orchester Berlin – Peter Ruzicka (Leitung)

ORCHESTERWERKE

FEED BACK

1972

Musik für vier Orchestergruppen

Kompositionsauftrag des Südwestfunks Baden-Baden

1. Gruppe: 2(Picc),2(EnglHorn),1(BKlar),1(KFag) – 0,0,3,1– 4 Schl*, 5 Vl, 4 Kb
2. Gruppe: 4 Schl**, Harfe, Klav, E-Git, 8 Va, 6 Vokalisten
3. Gruppe: 2 Hörner, 2 Trpt, 4 Vl, 3 Vc
4. Gruppe: 2(Picc),0,1(TenSax),0 – 3,2,0,0 – 2 Schl***, Cel/Cemb, E-Org, 7 Vl, 3 Vc, 2 Kb

* **I:** 2 Tam-t, 4 Bongos, gr.Tr, Hyoshigi, Bin-Sasara, Cabaza – **II:** Marimba, 5 Holzbltr, Claves, 2 Maracas, 4 Tomt, Sandblöcke – **III:** Vibr, Bk, 3 AlmGl, 2 Congas, kl.Tr, Bambus-Pendelrassel, Kettenrassel – **IV:** 2 hg.Bk, Trgl, Ratsche, Pk, Quijada, 5 Flaschen

** **I:** Guiro, Peitsche, Donnerblech, Würfelbecher, gr. Zeitung, Schreibmaschine, Windmaschine – **II:** Mehrklangpeitsche, 3 Autofelgen, Sandpapier, Sistrum, Wasamba-Rassel, Sack mit Gläsern, Zeitung – **III:** Kettenrassel, Maracas, Reco-Reco, Fruchtschalenrassel, Kissen, Flaschenkorkenknall, Glasstab-Rassel – **IV:** Muschelklapper, Papier aller Art, kleinere Äste, Tischtennisbälle

*** **I:** 2 hg.Bk, 2 TempelGl, Pk, Bambus-Pendelrassel, Guiro – **II:** 2 Tam-t, Röhren-Gl, 3 jav. Tempelgongs, Rollschellen, 5 afrik. Schlitztr, Holzbltr, Peitsche

Spieldauer: 25'

Uraufführung: 21. Oktober 1972, Donaueschingen – Donaueschinger Musiktage
SWF-Sinfonieorchester Baden-Baden, Mitglieder des Zürcher Kammerorchesters
– Ernest Bour (Leitung)

Studienpartitur: SIK 1828

CD: CPO 999053-2

SWF-Sinfonieorchester Baden-Baden – Mitglieder der Zürcher Kammerorchesters – Ernest Bour (Leitung)

ORCHESTERWERKE

TORSO

1973

Materialien für großes Orchester

Kompositionsauftrag des Westdeutschen Rundfunks

1. Gruppe: 3(2 Picc), 1, 1, TSax, 2 – 2, 1, 3, 1 – Pk (5), Schl*, 5 Vl, 2 Vc, 2 Kb
2. Gruppe: 4 Schl**, E-Git, Harfe, Cel/Cemb, Klav, E-Org, 8 Va
3. Gruppe: EnglHorn, BKlar, KFag, 3 Hörner, 3 Trpt – Schl***, 12 Vl, 5 Vc, 4 Kb

Tonbandgerät mit zwei Konzertlautsprechern

* 2 Tam-t, 3 AlmGl, 4 Bongos, 2 Congas, kl.Tr, Fruchtschalentrassel, Wassergong

** I: 3 ant. Zimb, Nietenk, Vibr, 2 jap. TempelGl, Mehrklangpeitsche, 3 Maracas, Reco-Reco, gr.Tr – II: Xylomarimba, Nietenk, Bambus-Pendelrassel, Cabaza, Hyoshigi, 5 Flaschen, Flaschenkorkknall, Waldteufel, Rollschelle – III: 4 Tomt, 2 Bk, Sistrum, Muschelklapper, Holzbltr, Ratsche, Quijada, Autofellen, Zeitungspapier – IV: 2 Bk, Kettenrassel, 4 Holzbl, Claves, Guiro, Sandblöcke, Bin-Sasara, Wassergong

*** 2 Tam-t, 3 jav. Buckelgongs, 3 Trgl, gr.Tr, Bambus-Pendelrassel, RöhrenGl-Ständer

Spieldauer: 24'

Uraufführung: 7. Dezember 1973, Köln – Musik der Zeit, WDR

Kölner Rundfunk-Sinfonie-Orchester – Lucas Vis (Leitung)

CD: THOROPHON CTH 2220

Kölner Rundfunk-Sinfonie-Orchester – Lucas Vis (Leitung)

VERSUCH

1970/1974

Sieben Stücke für Streichorchester

(Streicher: 12/10/8/6/6)

Spieldauer: 12'

Uraufführung: 11. Oktober 1975, Stuttgart – Musik unserer Zeit, SDR

Radio-Sinfonieorchester Stuttgart – Michael Gielen (Leitung)

Erstproduktion: 26./27. August 1975, Herford

Nordwestdeutsche Philharmonie – Klaus Bernbacher (Leitung) (NOS/Radio Bremen)

ORCHESTERWERKE

ETYM

1973/1974

für großes Orchester

3(Picc),2(EnglHorn),Heckelphon,3(Es-Klar,BKlar),3(KFag) – 4,3(Picc),3,1 – Pk (5), 4 Schl*, E-Git, Harfe, SoloKlav/Cel, E-Org, Streicher (19/0/7/7/7) – Tonband

* **I:** Vibr, 4 Pk, gr.Tr – **II:** 2 Tam-t, 4 javanische Buckelgongs, kl.Tr – **III:** Xyl, gr.Tr – **IV:** 4 Bk, Plattengong, RöhrenGl, div. Papiersorten

Spieldauer: 7'

Uraufführung: 23. März 1976, Royan – Festival de Royan

Orchestre Philharmonique des Pays de la Loire – Jean-Claude Casadeus (Leitung)

CD: THOROPHON CTH 2220

Deutsches Symphonie-Orchester Berlin – Philipp Moll (Klavier) – Peter Ruzicka (Leitung)

BEFRAGUNG

1974

Fünf Stücke für großes Orchester

3(3Picc,LotosFl),3(EnglHorn),3(BKlar),3(KFag) – 4,4,3,1 – Pk (6), 6 Schl*, Harfe, 2 Klav, Streicher (20/0/8/6/6) – Rauschgenerator

* **I:** Vibr, Tam-t, kl.Tr, Sandblöcke – **II:** 2 Tam-t, jav. Buckelgong, Xyl, 2 Congas, gr.Tr – **III:** hg.Bk, Claves, kl.Tr, gr.Tr, Wassergong – **IV:** 2 hg.Bk, schwere Metallkette, 4 Tomt, 4 Flaschen – **V:** hg. Bk, Glsp, 3 AlmGl, Trgl, 4 Bongos, gr.Tr – **VI:** Tam-t, Guiro, Mehrklangpeitsche, 5 Pk

Spieldauer: 13'

Uraufführung: 30. Oktober 1975, Paris – Weltmusikfest

Orchestre Philharmonique de Paris – Pierre Stoll (Leitung)

Deutsche Erstaufführung: 18. Dezember 1975, Hamburg – das neue werk, NDR

NDR-Sinfonieorchester – Moshe Atzmon (Leitung)

Studienpartitur: SIK 850

CD: CPO 999053-2

NDR-Sinfonieorchester – Moshe Atzmon (Leitung)

ORCHESTERWERKE

EMANAZIONE

1975

Variationen für Flöte und vier Orchestergruppen

1. Gruppe: 2,2,1,1 – 0,0,3,1 – 4 Schl*, 2 Vl, 3 Kb
2. Gruppe: 4 Schl**, Harfe, Klav, E-Git, 4 Va, 6 Vokalisten
3. Gruppe: 2 Hörner, 2 Trpt – 2 Vl, 1 Vc
4. Gruppe: 2(Picc),0,1(Sax),0 – 3,2,0,0 – 2 Schl***, Cel/Cemb, E-Org, 4Vl, 2Vc, Kb

* I: hg.Bk, Gl (1 Röhre), 2 Tam-t, 2 Bongos, gr.Tr, Cabaza, Bin-Sasara – II: hg.Bk, Gl (1 Röhre), Marimba, Holzbltr, Claves, 4 Tomt, Sandblöcke – III: hg.Bk, Gl (1 Röhre), Vbr, 3 AlmGl, Eisenkette, 2 Congas, kl.Tr, Bambus-Pendelrassel – IV: hg.Bk, Gl (1 Röhre), Trgl, Pk, Quijada, 5 Flaschen

** I: hg.Bk, Gl (1 Röhre), Peitsche, Guiro, Donnerblech, Zeitung, Würfelbecher, Sandpapier – II: hg.Bk, Gl (1 Röhre), Sistrum, Maracas, Sack mit Gläsern, 3 Autofelgen, Zeitung, Sandpapier – III: hg.Bk, Gl (1 Röhre), Maracas, Fruchtschalenrassel, Kettenrassel, Reco-Reco, Kissen – IV: hg.Bk, Gl (1 Röhre), Muschelklapper, Knäuel Cellophanpapier, Knäuel Karbonpapier, Papier, Transistorradio

*** I: hg.Bk, Gl (1 Röhre), 2 TempelGl, Guiro, Bambus-Pendelrassel, 2 Pk – II: hg. Bk, RöhrenGl, 2 Tam-t, 3 Gongs, Peitsche, 5 afrik. Schlitztr, gr.Tr

Spieldauer: 22'

Uraufführung: 13. Januar 1976, Berlin – Musik der Gegenwart, SFB/WDR

Karl Bernhard Sebon (Flöte) – Radio-Symphonie-Orchester Berlin – Christóbal Halffter (Leitung)

CD: WERGO WER 286518-2

Karl Bernhard Sebon (Flöte) – Radio-Symphonie-Orchester Berlin – Christóbal Halffter (Leitung)

EINBLENDUNGEN (ETYM – MARCIA)

1977

für großes Orchester

1. Etym (*Hommage à Arno Schmidt*)
2. Marcia

3(2Picc),3(EnglHorn,Heckelphon),3(Es-Klar,BKlar),3(KFag) – 4,3(Picc),3,1 – Pk (5), 4 Schl*, Harfe, E-Git, Klav/Cel, Org, Streicher (19/0/7/7/7)

* I: Vbr, gr.Tr, 4 Pk – II: Tam-t, javanische Buckelgongs, kl.Tr – III: Xyl, gr.Tr – IV: 4 Bk, Plattengong, RöhrenGl, div. Papiersorten

Spieldauer: 7'

Uraufführung: 1. Dezember 1977, Hannover

Radiophilharmonie des NDR – Bernhard Klee (Leitung)

ORCHESTERWERKE

ABBRÜCHE

1977/1978

Neun Phasen für großes Orchester

Kompositionsauftrag der Stadt Düsseldorf

3(3Picc),2(EnglHorn),Heckelphon (ossia Fag3),3(BKlar),3(KFag) – 4,3,3,1 – Pk (6), 4 Schl*, Harfe, Cel/Klav, Cemb/E-Org, E-Git, Streicher (16/14/10/8/8)

* **I:** Vibr, Xyl, 5 Pk, gr.Tr – **II:** 2 Tam-t, 5 Trgl, kl.Tr, gr.Tr – **III:** hg.Bk, Glsp, Holzbltr, gr.Tr – **IV:** Bk, hg.Bk, RöhrenGl, 2 Congas, Hammer (sehr groß)

Dauer: 14'

Uraufführung: 20. April 1978, Düsseldorf

Düsseldorfer Symphoniker – Bernhard Klee (Leitung)

Studienpartitur: S I K O R S K I 875

CD: WERGO WER 286518-2

Radio-Symphonie-Orchester Berlin – Peter Ruzicka (Leitung)

ANNÄHERUNG UND STILLE

1981

Vier Fragmente über Schumann für Klavier und 42 Streicher

(Streicher: 12/10/8/6/6)

Spieldauer: 14'

Uraufführung: 23. August 1981, Interlaken – Musikfestival Interlaken

Justus Frantz (Klavier) – Staatsphilharmonie Rheinland-Pfalz – Christoph Eschenbach (Leitung)

Studienpartitur: S I K 857

CD: THOROPHON CTH 2220

Justus Frantz (Klavier) – SWF-Sinfonieorchester Baden-Baden – Günter Herbig (Leitung)

KOCH/SCHWANN 311082

David Levine (Klavier) – Radio-Symphonie-Orchester Berlin – Peter Ruzicka (Leitung)

„... DEN IMPULS ZUM WEITERSPRECHEN ERST EMPFINGE“

1981

Musik für Viola und Orchester

Eckart Schloifer gewidmet

3(AFl),3(EnglHorn),3,3 – 4,2,3,1 – 4 Schl*, Harfe, Streicher (12/10/8/6/6)

* **I:** Tam-t, Vibr, kl.Tr, gr.Tr – **II:** hg.Bk, PlattenGl, Glsp, gr.Tr – **III:** hg.Bk, RöhrenGl, 4 Pk – **IV:** hg.Bk, 4 Pk

Spieldauer: 14'

Uraufführung: 20. Mai 1982, Saarbrücken

Eckart Schloifer (Viola) – Rundfunk-Sinfonie-Orchester Saarbrücken – Cristóbal Halffter (Leitung)

© Universal Edition, Wien · *Partitur: UE 17493*

CD: WERGO WER 286518-2

Wolfram Christ (Viola) – Radio-Symphonie-Orchester Berlin – Riccardo Chailly (Leitung)

ORCHESTERWERKE

SATYAGRAHA

1984

Annäherung und Entfernung für Orchester

Kompositionsauftrag der Internationalen Musikverlage Hans Sikorski

3(Picc),2,3(BKlar),3(KFag) – 4,4,3,1 – Pk, 4 Schl*, Harfe, Streicher (14/12/10/8/6) – 1 Trompete (in großer Entfernung)

* **I:** 2 hg.Bk, Militärtr – **II:** 2 hg.Bk – **III:** gr.Tr – **IV:** 2 Tam-t

Spieldauer: 12'

Uraufführung: 16. Oktober 1985, Hamburg

NDR-Sinfonieorchester – Peter Gülke (Leitung)

Studienpartitur: SIK 1809

CD: Koch/Schwann 311082

Radio-Symphonie-Orchester Berlin – Peter Ruzicka (Leitung)

- *siehe auch:* WERKE FÜR KAMMERENSEMBLE – S a t y a g r a h a , Version für Kammerensemble

FÜNF BRUCHSTÜCKE

1984/1987

für großes Orchester

3(Picc),2,3(BKlar),3(KFag) – 4,3,3,1 – Pk, 4 Schl*, Harfe, Cel/Klav, Streicher (14/12/10/8/6)

* **I:** 2 hg.Bk, Vibr, Tamb, Rührtr – **II:** Bk, hg.Bk, RöhrenGl, Glsp, kl.Tr – **III:** Tam-t, 3 Trgl – **IV:** PlattenGl, 3 Tomt, gr.Tr

Spieldauer: 16'

Uraufführung: 15. April 1988, Berlin

Berliner Philharmonisches Orchester – Gerd Albrecht (Leitung)

Studienpartitur: SIK 8521

CD: KOCH/SCHWANN 311082

Radio-Symphonie-Orchester Berlin – Peter Ruzicka (Leitung)

ORCHESTERWERKE

METAMORPHOSEN

ÜBER EIN KLANGFELD VON JOSEPH HAYDN

1990

für großes Orchester

Kompositionsauftrag des Westdeutschen Rundfunks, Köln

3(Picc),2,3(BKlar),3(KFag) – 3,3,3,1 – Pk, 3 Schl*, Streicher (12/10/8/6/6) – 3
Trompeten in weiter Ferne, außerhalb des Saales (Tonband möglich)

* **I:** gr.Tr, 2 Crot, Cel – **II:** Vibr, gr.Tr, 3 hg.Bk – **III:** Glsp, 3 Tam-t

Spieldauer: 12'

Uraufführung: 5. Oktober 1990, Kölner Philharmonie
Kölner Rundfunk-Sinfonie-Orchester – Gerd Albrecht (Leitung)

Studienpartitur: SIK 1857

CD: WERGO WER 286518-2

Radio-Symphonie-Orchester Berlin – Peter Ruzicka (Leitung)

CPO 999053-2

Kölner Rundfunk-Sinfonie-Orchester – Gerd Albrecht (Leitung)

„... DAS GESEGNETE, DAS VERFLUCHTE“

1991

Vier Orchesterskizzen

Kompositionsauftrag des Bayerischen Rundfunks, München

3(Picc),2,3(BKlar),3(KFag) – 4,3,3,1 – Pk, 4 Schl*, Harfe, Cel, Streicher (14/12/
10/8/6)

* **I:** Xyl, Vibr, Tam-t, gr.Tr – **II:** Glsp, 5 Tomt, gr.Tr – **III:** kl.Tr (auch außerhalb des
Raumes), 3 Crot – **IV:** Tam-t, 3 hg.Bk

Spieldauer: 15'

Uraufführung: 27. November 1992, München
Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks – Semyon Bychkov (Leitung)

Studienpartitur: SIK 821

CD: CPO 999095-2

Radio-Symphonie-Orchester Berlin – Peter Ruzicka (Leitung)

THOROFON CTH 2220

Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks – Semyon Bychkov (Leitung)

ORCHESTERWERKE

TALLIS

1993

Einstrahlungen für großes Orchester

Kompositionsauftrag des Schleswig-Holstein Musik Festivals

3(2 Picc),2,3(BKlar),3(KFag) – 2,2 Tenortuben,3,3,2 – Pk, 3 Schl*, Harfe, Cel,
Streicher (14/12/10/8/6)

* **I:** Vibr, gr.Tr, ant. Zimb – **II:** 5 Bongos, Holzbl, 2 Tam-t – **III:** Xyl, gr.Tr, PlattenGl
Spieldauer: 14'

Uraufführung: 11. August 1993, Kiel

Philharmonia Orchestra London – Giuseppe Sinopoli (Leitung)

Studienpartitur: SIK 847

CD: THOROFON CTH 2220

NDR-Sinfonieorchester – Peter Ruzicka (Leitung)

... INSELN, RANDLOS ...

1994/1995

Musik für Violine, Kammerchor und Orchester

Text: Paul Celan

Auftragswerk des Deutschen Symphonie-Orchesters Berlin

3(Picc),2,3(BKlar),3(KFag) – 4,3,3,1 – Pk, 3 Schl*, Harfe, Streicher (12/10/8/6/4) –
Kammerchor (4S/4A/4T/4B)

* **I:** Vibr, Xyl, 3 hg.Bk, Tam-t, ant. Zym, Croc, 3 AlmGl, Bongo – **II:** kl.Tr, 3 hg.Bk,
Tam-t, ant. Zimb, Croc, 3 AlmGl, gr.Tr – **III:** Marimba, Xyl, gr. Tr, ant. Zimb, 3
hg.Bk, Tam-t, RöhrenGl

Spieldauer: 23'

Uraufführung: 27. April 1997, Frankfurt, Berlin

Christian Tetzlaff (Violine) – Deutsches Symphonie-Orchester Berlin – RIAS-Kammerchor – Vladimir Ashkenazy (Leitung)

Studienpartitur: SIK 1921

CD: THOROFON CTH 2402

Christian Tetzlaff (Violine) – Deutsches-Symphonie-Orchester Berlin – RIAS Kammerchor – Vladimir Ashkenazy (Leitung)

ORCHESTERWERKE

NACHTSTÜCK (– AUFGEGEBENES WERK)

1997

für Orchester

Auftragswerk der Deutschen Oper Berlin

3(Picc),3(EnglHorn),3(BKlar),3(KFag) – 4,3,3,1 – Pk (7), 3 Schl*, Harfe, Cel, Streicher (12/10/8/6/4)

* I: gr.Tr, Tam-t, Vibr – II: gr.Tr, Ant.Zimb, Gl, PlattenGl, Xyl – III: Gr.Tr

Spieldauer: 18'

Uraufführung: 18. März 1998, Berlin

Orchester der Deutschen Oper Berlin – Christian Thielemann (Leitung)

Studienpartitur: SIK 1973

„... VORGEFÜHLE ...“

1998

für Orchester

Auftragswerk des Schleswig-Holstein Musik Festivals

2(Picc,AFl),2(Englhorn),2(BKlar),2(KFag) – 3,3,3,1(KbTuba) – Pk, 4 Schl*, Harfe, Cel, Klav, el. Org, Streicher (10/8/6/6/4[Fünfsaiter])

* I: gr.Tr, 6 Pk, Tam-t (sehr groß), 5 Bongos, Trgl, Kette auf Metallblech, hg.Bk (groß) – II: 5 Tom-t, Holzbl, Gl, Trgl, Marimba – III: Tam-t (mittel), Tam-t (sehr groß), gr.Tr, Glsp, Bk, Gl, Wassergong, Ant. Zimb, jav. Buckelgongs, Holzbl, Windmaschine – IV: Vibr, Xyl, kl.Tr, hg Bk (groß)

Spieldauer: 20'

Uraufführung: 28. Juli 1998, Salzau

Schleswig-Holstein Musikfestival Orchester – Peter Ruzicka (Leitung)

Studienpartitur: SIK 1985

CD: THOROFON CTH 2402

Schleswig-Holstein Musik Festival Orchester – Peter Ruzicka (Leitung)

RECHERCHE (– IM INNERSTEN)

1998

für gem. Chor und Orchester

Auftragswerk des Norddeutschen Rundfunks

2(Picc),2(BKl),2 – 3,3,3,1 – Pk, 4 Schl*, Harfe, Klav, Streicher (10/8/6/6/4[Fünfsaiter]), Tonband

* I: gr.Tr, Tam-t, 5 Bongos, Bk, ant. Zimb [mit Kb-Bogen] – II: Gl, Marimba, ant. Zimb, Hammer, 5 Tomt – III: Glsp, Bk (mit Kb-Bogen), javanische Buckelgongs – IV: Vibr, Xyl, KirchenGl

Spieldauer: 15'

Uraufführung: 2. Januar 2000

NDR-Sinfonieorchester – Chor des NDR – Christoph Eschenbach (Leitung)

Studienpartitur: SIK 1987

ORCHESTERWERKE

NACHKLANG

1999

Spiegel für Orchester

Auftragswerk des Bundesjugendorchesters

2,2(EnglHorn),2,2 – 3,3,3,1 – 4 Schl*, Harfe, Klav/EOrg/Synthesizer, Streicher (10/8/6/6/4 Fünfsaiter)

* **I:** gr.Tr, 6 Pk, 2 Tam-t, 5 Bongos, Trgl, hg.Bk – **II:** 5 Tomt, Holzbl, Gl, Trgl, Marimba, 2 hg.Bk, Ant.Zymb – **III:** 2 Tam-t, gr.Tr, Glsp, 2 javanische Buckelgongs, Windmaschine, Xyl – **IV:** Vibr, Xyl (gemeinsam mit III), kl.Tr, hg.Bk

Spieldauer: 18'

Uraufführung: 11. August 2000, Breslau

Bundesjugendorchester – Gerd Albrecht (Leitung)

Studienpartitur: SIK 1988

ERINNERUNG

2000

Spuren für Klarinette und Orchester

Auftragswerk des Südwestrundfunks

3(3Picc),3(2EnglHorn, Heckelphon),3(Es-Klar,BKlar),3(KFag) – 4,3(Picc),3,1 – Pk, 4 Schl*, Harfe, E-Git, Klav/Cel, E-Org, Tonband, Streicher (10/9/7/7/7)

* **I:** gr.Tr, Vibr – **II:** Bongos, gr.Tr, javanische Buckelgongs, 2 Tam-t, Ant.Zymb – **III:** Trgl, Tomt, gr.Tr, Glsp, Xyl – **IV:** Papiersorten, Holzbl, kl.Tr, Bk, hg.Bk, Plattengong

Spieldauer: 16'

Uraufführung: 20. Oktober 2000, Donaueschingen

Sharon Kam (Klarinette) – SWR-Sinfonieorchester Baden-Baden und Freiburg – Lothar Zagrosek (Leitung)

Studienpartitur: SIK 1989

MEMORIAL

2001

für Orchester

3(3Picc),3(EnglHorn),3(BKlar),3(KFag) – 4,3,4,2(KbTuba) – Pk (6), 4 Schl*, Harfe, Klav/Cel, Streicher (14/12/10/8/6[Fünfsaiter])

* **I:** 5 Tom-t, gr.Tam-t, gr.Tr, Glsp, Xyl – **II:** gr.Tom-t, sehr gr.Tam-t, Ant.Zymb, Gl – **III:** kl.Tr, gr.Tom-t, Tam-t, Vibr – **IV:** gr.Tr, 3 javanische Buckelgongs (Es, Ges, cis)

Spieldauer: 12'

Uraufführung: 6. Oktober 2001, Dresden

Staatskapelle Dresden – Peter Ruzicka (Leitung)

Studienpartitur: SIK 1939

ORCHESTERWERKE

AFFLUENCE

2003

für großes Orchester

3(Picc),2,3(BKlar),3(KFag) – 4,4**,3,1 – Pk (7), 4 Schl*, Harfe, Streicher
(16/14/12/10/8[Fünfsaiter])

* **I:** kl.Tr, hg.Bk (sehr klein, klein), Javanische Buckelgongs, Vibr – **II:** 5 Bongos,
hg.Bk (mittel, groß) – **III:** gr.Tr, Xyl – **IV:** 5 Tomt, Javanische Buckelgongs, Tam-t
(mittel, sehr groß)

** eine der Trompeten in großer Entfernung

Spieldauer: 15'

Uraufführung: 30. Mai 2003, Berlin

Berliner Sinfonie-Orchester – Elisha Inbal (Leitung)

„... INS OFFENE ...“

2005

Musik für 22 Streicher (6/6/4/4/2)

Kommissionsauftrag der Festival Strings Lucerne

Spieldauer: 20'

Uraufführung: 4. Dezember 2005 Luzern

Festival Strings Lucerne – Achim Fiedler (Leitung)

Studienpartitur: SIK 8541

CD: THOROFON CTH 2509

Deutsche Kammerphilharmonie Bremen – Peter Ruzicka (Leitung)

VORECHO

2005

Acht Ansätze für großes Orchester

Kommissionsauftrag des Orquesta Sinfónica de Madrid

3,3(EnglHorn),3(BKlar),3(KFag) – 4,3,3,1 – Pk, 4 Schl*, Harfe, Klav, Streicher
(10/8/6/6/4[Fünfsaiter])

* **I:** kl.Tr, Bk, Tam-t (mittel), Styroporstücke – **II:** 5 Tomt, 5 Bongos, gr.Tr, Bk, Styro-
porstücke – **III:** Glsp, Tomt, Gl, Glsp, Holzbl, javanische Buckelgongs – **IV:**
Vibr, Xyl, gr.Tr, Tam-t, javanische Buckelgongs

Spieldauer: 25'

Uraufführung: 22. Februar 2006, Madrid

Orquesta Sinfónica de Madrid – Cristóbal Halffter (Leitung)

Partitur: SIK 8672

ORCHESTERWERKE

MAELSTROM

2007

für großes Orchester

Kompositionsauftrag der Tonhalle Düsseldorf

3(Picc),3(EnglHorn),3(BKlar),3(KFag) – 4,3,3,4(2TTuben, BTuba, KbTuba) – Pk (6), 4 Schl*, Harfe, Klav/Cel, Streicher (16/14/12/9/8)

* **I:** kl.Tr, Ant.Zimb, Bk, 2 Tam-t, Conga, Styroporstücke – **II:** 5 Tomt, 5 Bongos, Marimba, gr.Tr, Bk, Styroporstücke – **III:** Glsp, Tomt, Tam-t, Gl [h'], Bk, Styroporstücke, javanische Buckelgongs – **IV:** Vibr, Xyl, Tam-t, javanische Buckelgongs

Spieldauer: 18'

Uraufführung: 4. April 2008

Düsseldorfer Symphoniker – John Fiore (Leitung)

Partitur: SIK 8575

„... ZURÜCKNEHMEN ...“

2009

Erinnerung für großes Orchester

Kompositionsauftrag der Wiener Philharmoniker

3(Picc),3(EnglHorn),3(BKlar),3(KFag) – 4,3,3,2(KbTuba) – Pk (7), 4 Schl*, Harfe, Klav, Cel, E-Orgel, Streicher (14/12/10/8/6Fünfsaiter)

* **I:** Vibr, 2 Tam-t [mittelgr./sehr gr.], kl.Tr, gr.Tr, RührTr, Cymbales antiques – **II:** Glsp, RöhrenGl, 4 Bk, 5 Bongos, Cymbales antiques, kl.Tr – **III:** Xyl, 5 Tomt, RöhrenGl, gr.Tr, Trgl, 2 Tam-t [mittelgr./sehr gr.], kl.Tr – **IV:** 5 Tomt, 2 Bk, PlattenGl, javanische Buckelgongs, gr.Tr, Conga, 5 Pk, kl.Tr, Cymbales antiques, 2 Tam-t [mittelgr./sehr gr.]

Spieldauer: 21'

Uraufführung: 19. April 2010

Wiener Philharmoniker – Christian Thielemann (Leitung)

TRANS

2009

für Kammerensemble

Kompositionsauftrag des Münchener Kammerorchesters

1,1,1,0 – 1,1,1,0 – 3 Schl*, Harfe, Klav, Streicher (4/0/4/2/2)

* **I:** kl.Tr, Holzbl, 5 Tom-t, 5 Bongos, kl.Bk, Cymbales antiques, Tam-t, PlattenGl – **II:** gr.Bk, Cymbales antiques, RöhrenGl, Xyl, Vibr, – **III:** 6 Pk, kl.Tr, gr.Tr, Cymbales antiques

Spieldauer: 29'

Uraufführung: 10. Juni 2010, München

Münchener Kammerorchester – Alexander Liebreich (Leitung)

ORCHESTERWERKE

ÜBER DIE GRENZE

2009

Konzert für Violoncello und Kammerorchester

Kompositionsauftrag des Beethovenfestes Bonn

1, 1, 1 (BKlar), 0 – 1, 1, 1, 0 – 3 Schl*, Harfe, Klav, Streicher (4/0/4/2/2)

* **I:** kl.Tr, Holzbl, 5 Tom-t, 5 Bongos, kl.Bk, Cymbales antiques, Tam-t, PlattenGl – **II:** gr.Bk, Cymbales antiques, RöhrenGl, Xyl, Vibr – **III:** 6 Pk, kl.Tr, gr.Tr, Cymbales antiques

Spieldauer: 28'

Uraufführung: 15. September 2010, Bonn

Daniel Müller-Schott (Violoncello) – Deutsche Kammerphilharmonie Bremen – Peter Ruzicka (Leitung)

MAHLER | BILD

2010

Erinnerung für Orchester

Kompositionsauftrag des Staatstheaters Stuttgart

3(Picc), 3(EnglHorn), 3(BKlar), 3(KFag) – 4, 4, 4, 1 – Pk (6), 4 Schl*, Harfe, Cel/E-
Org, Streicher (14/12/10/8/6)

* **I:** kl.Tr, Cymbales antiques (e'), Styropor-Stücke – **II:** kl.Tr, 2 Tomt, Cymbales antiques (fis'', g'', a''), gr.Tr, Bk, Styropor-Stücke – **III:** kl.Tr, Marimba, hg.Bk, gr.Tam-t, Cymbales antiques (a''), 5 Bongos, Styropor-Stücke – **IV:** kl.Tr, Vibr, javanische BuckelGongs, Styropor-Stücke

Spieldauer: 21'

Uraufführung: 10. Juli 2011, Stuttgart

Staatsorchester Stuttgart – Manfred Honeck (Leitung)

Partitur: SIK 8705

EINSCHREIBUNG

2010

Sechs Stücke für großes Orchester

Kompositionsauftrag des Norddeutschen Rundfunks

Rolf Beck gewidmet

3(Picc), 3(EnglHorn), 3(BKlar), 3(KFag) – 4, 6(3FernTrpt), 3, 2(KbTuba) – Pk (7), 6
Schl*, Harfe, Klavier, Klavier/Cel, Streicher (14/12/10/8/7)

* **I:** Glsp, kl.Tr, Tam-t, Cymbales antiques – **II:** Xyl, kl.Tr, 2 Tam-t, javanische
Buckelgongs, Cymbales antiques, Bk – **III:** kl.Tr, Trgl, hg.Bk, Tam-t, gr.Tr, Cym-
bales antiques – **IV:** Marimba, 2 Tam-t, hg.Bk, Tomt, Cymbales antiques – **V:**
Vibr, gr.Tr – **VI:** 4 Pk, Tam-t, 5 Bongos

Spieldauer: 24'

Uraufführung: 10. Februar 2011, Hamburg

Sinfonieorchester des NDR – Christoph Eschenbach (Leitung)

Partitur: SIK 8699

ORCHESTERWERKE

ÜBER UNSTERN

2011

für großes Orchester

Kompositionsauftrag des Mitteldeutschen Rundfunks

5(2Picc),5(2EnglHorn),5(2BKlar),5(2KFag) – 8,4,4,2(KbTuba) – Pk (7), 5 Schl*, Harfe, Klav/Cel, Streicher (16/14/12/10/8)

* **I:** gr.Bk, kl.Bk, Cymbales antiques, Glsp – **II:** kl.Tr, javanische BuckelGongs, Trgl – **III:** Xyl, gr.Tam-t, 5 Tomt – **IV:** Vibr, kl.Tam-t, gr.Tr – **V:** Marimba, gr.Tr, Tam-t

Spieldauer: 15'

Uraufführung: 5. November 2011, Leipzig

MDR Sinfonieorchester – Peter Ruzicka (Leitung)

Chinesische Erstaufführung: 9. Dezember 2011, Shanghai

Shanghai Symphony Orchestra – Peter Ruzicka (Leitung)

Über Unstern bildet gemeinsam mit R. W. den Zyklus Zwei Übermalungen.

AULODIE

2011

Musik für Oboe (Oboe d'amore) und Kammerorchester

Kompositionsauftrag des Schleswig-Holstein Musik Festivals

0,0,0,0 – 0,0,0,0 – 3 Schl*, Harfe, Klav/Cel, Streicher (8/0/6/4/2Fünfsaiter)

* **I:** Cymbales antiques, Marimba, Xyl, kl.Tr, kl.Bk, javanische Buckelgongs – **II:** Cymbales antiques, Vibr, javanische Buckelgongs – **III:** Pk (6), Cymbales antiques, gr.Tam-t

Spieldauer: 20'

Uraufführung: 5. August 2011, Salzau

Albrecht Meyer (Oboe) – Schleswig-Holstein Musik Festival Orchester – Peter Ruzicka (Leitung)

Partitur: SIK 8701

ORCHESTERWERKE

CLOUDS

2012

für großes Orchester und Streichquartett

Kompositionsauftrag des Sinfonieorchesters des Hessischen Rundfunks

3(Picc),4(EnglHorn),4(BKlar),4(KFag) – 4,3,3,1 – Pk (7), 4 Schl*, Harfe, Klav, Streicher (14/12/10/8/6)

* **I:** ant.Zymb, 4 hg.Bk, gr.Tr, RöhrenGl, Marimba – **II:** 5 Bongos, 5 Tomt, ant. Zymb, javanische Buckelgongs, 3 Tam-t – **III:** kl.Tr, Bk, javanische Buckelgongs, Glsp – **IV:** Trgl, gr.Tr, Vibr

Spieldauer: 13'

Uraufführung: 23. August 2012, Wiesbaden

Sinfonieorchester des Hessischen Rundfunks – Paavo Järvi (Leitung)

Das Streichquartett rekrutiert sich aus Orchestermusikern.

ZWEI ÜBERMALUNGEN: ÜBER UNSTERN – R.W.

2012

Kompositionsauftrag der Philharmoniker Hamburg

4(Picc),4(EnglHorn),3(BKlar),3(KFag) – 4,4,4,1 – 5 Schl*, Harfe, Klav/Cel, Streicher (14/12/10/8/6)

* [R.W.] **I:** kl.Tr, Glsp – **II:** Trgl, gr.Tr, 6 javanische BuckelGongs, – **III:** 5 Tomt, RöhrenGl, gr.Tam-t, Xyl – **IV:** Vibr – **V:** Cymbales antiques, gr.Tr, RöhrenGl, Glsp

* [ÜBER UNSTERN] **I:** Cymbales antiques, 2 Bk, Glsp – **II:** Trg, kl.Tr, javanische BuckelGongs – **III:** 5 Tomt, gr.Tam-t, Xyl – **IV:** gr.Tr, Tam-t, Vibr – **V:** gr.Tr, Tam-t, Marimba

Spieldauer: 19'

Uraufführung: 17. November 2013, Hamburg

Philharmoniker Hamburg – Peter Ruzicka (Leitung)

SPIRAL

2013

Konzert für Hornquartett und Orchester

Kompositionsauftrag des Mitteldeutschen Rundfunks

2,2,3(BKlar),3(KFag) – 0,3,3,1 – Pk (6), 4 Schl*, Klav, Streicher (12/10/8/6/6)

* **I:** gr.Tr, Glsp, Marimba, hg.Bk – **II:** kl.Tr, 5 Tomt, 5 Bongos, 2 Tam-t – **III:** kl.Tr, hg.Bk, javanische BuckelGongs, RöhrenGl, 2 Congas – **IV:** Vibr, 5 Pk, ant. Zymb, gr.Gl

Spieldauer: 14'

Uraufführung: 15. August 2014, Weimar

Leipziger Hornquartett – MDR Sinfonieorchester – Peter Ruzicka (Leitung)

ORCHESTERWERKE

ELEGIE

2014

Erinnerung für Orchester

3(AFl),0,0,0 – 0,0,0,0 – 2 Schl, Streicher (12/10/8/6/4)

* **I:** ant.Zymb, gr.Tr, kl.Tr, RöhrenGl, BuckelGong – **II:** gr.Tr, BuckelGong, Vibr

Spieldauer: 9'

Uraufführung: 16. April 2016, Dresden

Staatskapelle Dresden – David Robertson (Leitung)

FLUCHT

2014

Sechs Passagen für Orchester

2,2,3(BKlar),3(KFag) – 0,3,3,1 – Pk (7) – 3 Schl, Streicher (10/8/6/5/5)

* **I:** ant.Zymb, 5 Bongos, kl.Tr, gr.Tr, hg.Bk, Glsp – **II:** ant.Zymb, 5 Tomt, kl.Tr, hg.Bk, javanische BuckelGongs, Xyl – **III:** Trgl, ant.Zymb, kl.Tr, hg.Bk, BuckelGongs, Röhren Gl,Vibr, Marimba

Spieldauer: 16'

Uraufführung: 16. Januar 2016, Berlin

Deutsches Symphonie-Orchester – Franck Ollu (Leitung)

CLOUDS 2

2013

für Streichquartett und Orchester (erweiterte Linzer Fassung)

3(Picc),4(EnglHorn),4(BKlar),4(KFag) – 4,3,3,1 – Pk (7), 4 Schl*, Harfe, Klav/Cel, Streicher (14/12/10/8/6)

* **I:** ant.Zymb, 4 hg.Bk, gr.Tr, RöhrenGl, Marimba, Styropor – **II:** 5 Bongos, 5 Tomt, ant.Zymb, javanische Buckelgongs, 3 Tam-t, Styropor – **III:** Congas, kl.Tr, Bk, javanische Buckelgongs, Glsp, Styropor – **IV:** Trgl, gr.Tr, Vibr, Styropor

Spieldauer: 16'

Uraufführung: 20. Juni 2015, Linz

Minguet Quartett – Brucknerorchester Linz – Peter Ruzicka (Leitung)

Der Streichquartettpart wird seiner prominenten Position in dieser Werkfassung gemäß von einem eigens engagierten Ensemble übernommen.

ORCHESTERWERKE

LOOP

2017

Konzert für Trompete (Flügelhorn), Piccolotrompete und Orchester

2,2,3(BKlar),3(KFag) – 4,0,3,1 – Pk (7), 3 Schl*, Klav/Cel, Streicher (10/8/6/6/5)

* **I:** ant.Zymb, Tomt, kl.Tr, Bk, RöhrenGl, Marimba – **II:** 5 Bongos, Bk, gr.Tr, javanische Buckelgongs, Xyl – **III:** Vibr

Spieldauer: 16'

Uraufführung: 5. Oktober 2018, München

Sergej Nakariakov (Trompete, Flügelhorn) – Giuliano Sommerhalder (Piccolotrompete) – Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks – Peter Ruzicka (Leitung)

FURIOSO

2018

für Orchester

Kompositionsauftrag des Grafenegg Festivals

2,2,3(BKlar),3(KFag) – 4,3,3,1 – Pk (7), 2 Schl*, Harfe, Klav, Streicher (12/10/8/6/5)

* **I:** ant.Zymb, 5 Bongos, kl.Tr, gr.Tr, javanischer BuckelGong – **II:** 5Tomt, kl.Tr, Tam-t, Vibr

Spieldauer: 7'

Uraufführung: 31. August 2019, Grafenegg

Tonkünstler-Orchester Niederösterreich – Peter Ruzicka (Leitung)

FANFARE II

2019

für Blechbläserensemble

Kompositionsauftrag des Grafenegg Festivals

0,0,0,0 – 3,3,3,0

Spieldauer: 1'

Uraufführung: 16. August 2019, Grafenegg

Mitglieder des Tonkünstlerorchesters Niederösterreich

FANFARE

2019

für Trompete und Orchester

Kompositionsauftrag des Grafenegg Festivals

2,2,3(III=BKl),3(III=KFag) – 3,3,3,1 – Pk, Vibr, Streicher (6/6/8/6/5)

Spieldauer: 3'

Uraufführung: 18. August 2019, Grafenegg

European Youth Orchestra – Stéfane Denève (Leitung)

ORCHESTERWERKE

ZUSCHREIBUNG

2020

für Orchester

Kommissionsauftrag von TONALi im Rahmen des Projektes Be|Enigma

2,2,2,2 – 2,2,Ferntrompete (evtl. Trompete II),0,0 – Pk (5), Schl (Crot, kl.Tr, gr.Tr, Vibr), Streicher (7/6/5/4/3)

Spieldauer: 11'

Uraufführung: 6. Juni 2021, Hamburg

Tonali-Orchester – Garrett Keast (Leitung)

DEPART

2020

Konzert für Viola und Orchester

Kommissionsauftrag des Tonhalle-Orchesters Zürich

2,2,3(BKlar),3(KFag) – 3,3,3,1 – Pk, 3 Schl*, Klav, Streicher (10/8/6/5/5)

* **I:** kl.Tr, Glsp,5 Bongos, Tam-t – **II:**Tam-t, javanische Buckelgongs, Tomt, Gl, gr.Tr – **III:** Vibr, Marimba, gr.Tr

Spieldauer: 17'

Uraufführung: 2. Dezember 2022, Zürich

Nils Mönkemeyer (Viola) – Tonhalle-Orchester Zürich – Peter Ruzicka (Leitung)

REQUIEM

2021

für Streichorchester, neun Bläser, Orgel, Pauken und Schlagzeug

Kommissionsauftrag der Philharmoniker Hamburg

0,0,0,3(KFag) – 0,1,3,2(II=KbTuba) – Pk, 2 Schl*, Org, Streicher (4/4/4/3/2)

* **I:** Tomt, gr.Tr, Javanische Gongs – **II:** RöhrenGl, Vibr

Spieldauer: 14'

Uraufführung: 2. September 2022, Hamburg, St. Michaelis

Philharmonisches Staatsorchester Hamburg – Kent Nagano (Leitung)

EINGEDUNKELT

2022

für Violine, Kammerchor (4/4/4/4) und Orchester

Kommissionsauftrag des SWR

2,2,3(BKlar),3(KFag) – 3,3,3,1 – Pk, 4 Schl*, Harfe, Klav, Streicher (10/10/8/6/6)

* **I:** Bongos, kl.Tr, gr.Tr, 3 hg.Bk, Javanische Gongs, Xyl – **II:** Ant.Zymb, 3 Bongos, 5 Tomt, gr.Tr, 3 hg.Bk, Javanische Gongs – **III:** 2 Congas, Ant.Zymb, kl.Tr, gr.Tr, 3 hg.Bk, Javanische Gongs – **IV:** Javanische Gongs, gr.Tam-t, Vibr

Spieldauer: 20'

Uraufführung: 16. Oktober 2022, Donaueschingen

Carolin Widmann (Violine) – SWR Symphonieorchester – SWR Vokalensemble – Bas Wiegers (Leitung)

WERKE MIT SINGSTIMME / CHOR

ESTA NOCHE

1967

Trauermusik für die Opfer des Krieges in Vietnam auf einen Text von Jesús López-Pacheco

Kantate für Alt (Tenor), Flöte, Englischhorn, Viola und Violoncello

Spieldauer: 11'

Uraufführung: 18. April 1968, Hamburg

Georg Erich Meyer (Tenor) – Kammerensemble des NDR – Peter Ruzicka (Leitung)

LP: METRONOME/STERN 121 122

Mechthild Stock (Alt) – Gerhard Otto (Flöte) – Egbert Gutsch (Englischhorn) – Paul Kohnen (Viola) – Gerhart Stenzel (Violoncello) – Peter Ruzicka (Leitung)

TODESFUGE

1968/1969

Szene für Alt, Kammerensemble, Sprecher und Tonband auf Texte von Paul Celan

Fl, Klar – Vl, Va, Vc – 2 Tonbänder, 2 Konzertlautsprecher

Spieldauer: 13'

Uraufführung: 27. Februar 1970, Hamburg

Adelheid Peper (Alt) – Kammerensemble des NDR – Christof Prick (Leitung)

ELIS

1969

Tre ricordanze per oboe, oboe d'amore, mezzo soprano ed orchestra

Text: Georg Trakl

1. Presentimento della morte
2. Commiato
3. Epitaffio

3(Picc/AFI),0,EnglHorn,0,BKlar,1,KFag – 3,2,2,0 – Pk, 5 Schl*, Klav, Streicher (10/0/6/6/5)

* I: Tam-t, hg.Bk, Claves – II: Glsp – III: Vibr – IV: Marimba – V: 4 Tempelbl, Claves

Spieldauer: 14'

Uraufführung: 9. April 1970, Leverkusen

Mechthild Stock (Mezzosopran) – Egbert Gutsch (Oboe) – Studio-Orchester Hannover – Klaus Bernbacher (Leitung)

GESTALT UND ABRUCH

1979

Sieben Fragmente für Stimmen

Kompositionsauftrag des Südwestfunks

1. Hachnissini
2. Gethsemane
3. Absaloms Grab
4. N'We Awiwim
5. Jerusalem
6. Abu Tor
7. Hörrinden-Hymnus

4 S, 4 A, 4 T, 4 B

Spieldauer: 9'

Uraufführung: 21. Oktober 1979, Donaueschingen – Donaueschinger Musiktage
Schola Cantorum Stuttgart – Clytus Gottwald (Leitung)

Singpartitur: SIK 874

LP: HARMONIA MUNDI (DMR/hm) 1027
Schola Cantorum Stuttgart – Clytus Gottwald (Leitung)

CD: THOROFON CTH 2402
NDR-Chor – Werner Hagen (Leitung)

„... DER DIE GESÄNGE ZERSCHLUG“

1985

Stele für Paul Celan nach Gedichten aus ‚Zeitgehört für Bariton und Kammerensemble

Kompositionsauftrag der Berliner Festwochen 1985

1. Alle die Schlafgestalten
2. Interludium I
3. Zwei Schwülste
4. Interludium II
5. Wanderstaude
6. Interludium III
7. Im Glockigen
8. Interludium IV
9. Du wirfst mir
10. Interludium V
11. Mandelnde
12. Canto

1 (BF1), 0, 1 (B-Klar), 0 – 0, 1, 0, 0 – 2 Schl*, Harfe, Klav, Streicher (1/1/1/1/1)

* I: 3 hg.Bk, Vibr, gr.Tr – II: hg.Bk, 3 Tam-t, 2 jav. Buckelgongs, 3 Pk

Spieldauer: 22'

Uraufführung: 3. September 1985, Berlin – Berliner Festwochen

Dietrich Fischer-Dieskau (Bariton) – Ensemble Modern – Ernest Bour (Leitung)

Studienpartitur: SIK 1803

CD: Ars Musica AM 0825-2

Dietrich Fischer-Dieskau (Bariton) – Ensemble Modern – Ernest Bour (Leitung)

WERKE MIT SINGSTIMME / CHOR

ACHT GESÄNGE NACH FRAGMENTEN VON NIETZSCHE 1992/1997/2007

für Mezzosopran (Bariton) und Klavier

1. Die Sonne ♪ = 69
2. Selbsthenker ♪ = 84
3. Es erhob sich ein Geschrei ♪ = 40
4. Die Wüste wächst *Agitato* ♪ = 114 *Aribert Reimann zum 70. Geburtstag*
5. Siebente Einsamkeit ♪ = 76
6. Hohl, Höhle ♪ = 92
7. Tag meines Lebens ♪ = 74
8. Ich sehe hinauf ♪ = 76

Spieldauer: 12'

Uraufführung der ersten Fassung (Gesänge Nr. 1, 2, 4, 6): 13. Juli 1993, Savonlinna-Festival, Finnland

Ning Liang (Mezzosopran) – Ilmo Ranta (Klavier)

Druckausgaben: SIK 802 (Mezzosopran) / SIK 805 (Bariton)

CD: ARS MUSICA AM 2066-2

Christiane Iven (Mezzosopran) – Thomas Grubmüller (Klavier)

THOROFON CTH 2509

Thomas Bauer (Bariton) – Siegfried Mauser (Klavier)

NACH DEM LICHTVERZICHT

1996

für Sopran und Klavier

nach einem Gedicht von Paul Celan

Für Aribert Reimann zum 60. Geburtstag

Spieldauer: 3'

Uraufführung: 4. März 1996, Berlin

Claudia Barainsky (Sopran) – Holger Groschopp (Klavier)

„... SICH VERLIEREND“

1996

für Streichquartett und Sprechstimme (4. Streichquartett)

- *siehe:* WERKE FÜR KAMMERENSEMBLE

WERKE MIT SINGSTIMME / CHOR

DIE SONNE SINKT

1997/2007

Acht Gesänge nach Fragmenten von Nietzsche für Bariton oder Mezzosopran und Orchester

Kompositionsauftrag des Süddeutschen Rundfunks

1. Die Sonne
2. Selbsthenker
3. Es erhob sich ein Geschrei
4. Die Wüste wächst
5. Siebente Einsamkeit
6. Hohl, Höhle
7. Tag meines Lebens
8. Ich sehe hinauf

3(Picc),0,3(BKlar),3(KFag) – 4,3,3,1(KbTuba) – Pk, 3 Schl*, Harfe, Streicher
(12/10/8/6/4)

* I: Vibr, 2 Tam-t (groß und sehr groß) – II: Glsp, Ant. Zimb, hg.Bk (groß) – III: gr.Tr

Spieldauer: 12'

Uraufführung (Sätze 1, 2, 3, 6, 7, 8): 7. Februar 1998, Stuttgart (SDR)

Ning Liang (Mezzosopran) – Radio-Sinfonieorchester Stuttgart – Peter Ruzicka (Leitung)

Uraufführung (Fassung 2007): 25. August 2007, Hamburg (Schleswig-Holstein Musik Festival)

Dietrich Henschel (Bariton) – NDR Sinfonieorchester – Peter Ruzicka (Leitung)

Studienpartitur: SIK 1977

CD: THOROFON CTH 2402

Andreas Schmidt (Bariton) – Radio-Sinfonie-Orchester Frankfurt – Peter Ruzicka (Leitung)

CELAN SYMPHONIE

2002

für Bariton, Mezzosopran und großes Orchester

1. Vorgefühle (Orchester)
2. Der rote Raum (Mezzosopran, Bariton und Orchester)
3. Das leere Zimmer (Orchester)
4. Zeitlücke (Mezzosopran, Bariton und Orchester)
5. In der Natur (Mezzosopran, Bariton und Orchester)
6. Ausbruch (Orchester)
7. Fluchtbewegung (Mezzosopran, Bariton und Orchester)
8. Nachklang (Orchester)
9. Apoptose (Mezzosopran, Bariton und Orchester)
10. Raum (Mezzosopran, Orchester)

2(Picc,AFI),2(EnglHorn),2(BKlar),2(KFag) – 3,3,3,1 – 5 Schl*, Harfe, Klav/Cel/
E-Org (Synthesizer), Streicher (10/8/6/6/4[Fünfsaiter])

* **I:** Pk (6), Trgl, 5 Bongos, kl.Tr, gr.Tr, Bk (auch mit Kb-Bogen gestrichen), 2 Tam-t (mittelgroß/sehr groß – **II:** Trgl, Claves, Holzbl, 5 Tomt, kl.Tr, RührTr, hg.Bk, Crot, Gl, Marimba – **III:** 5 Tomt, gr.Tr, hg.Bk, 2 Tam-t (mittelgroß/sehr groß), javanischer Buckelgong, Gl (a'), Glsp, Windmaschine – **IV:** gr.Tr, hg.Bk, Gl, Vibr – **V:** Kette, Holzbl, kl.Tr, gr.Tr, 2 Tam-t (mittelgroß/sehr groß), Wassergong, Crot, Gl, Xyl

Spielauer: 42'

Uraufführung: 10. Oktober 2003, Hamburg (NDR „das neue werk“)

Anne-Carolyn Schlüter (Mezzosopran) – Thomas Mohr (Bariton) – NDR-Sinfonieorchester – Peter Ruzicka (Leitung)

„... UND MÖCHTET IHR AN MICH DIE HÄNDE LEGEN ...“

2007

Fünf Fragmente von Hölderlin für Bariton und Klavier

(Bearbeitung für Klavier: Martin Zehn)

Kompositionsauftrag der Internationalen Hugo-Wolf-Akademie und der Bayerischen Akademie der Schönen Künste

1. Die Erscheinung der Madonna
2. Empedokles
3. Was ist Gott?
4. Mein Bild
5. Das Gefühl der Einsamkeit

Spieldauer: 15'

Uraufführung: 3. März 2007, Tübingen

Thomas Bauer (Bariton) – Siegfried Mauser (Klavier)

Druckausgabe: SIK 8558

CD: THOROFON CTH 2509

Thomas Bauer (Bariton) – Siegfried Mauser (Klavier)

WERKE MIT SINGSTIMME / CHOR

LEBEN UND TOD

2009

Zwei Gesänge nach Gedichten von Eduard Mörike
für Bariton und Klavier

Kompositionsauftrag der Kissinger Liederwerkstatt 2009

1. Tibullus
2. Leben und Tod

Spieldauer: 7'

Uraufführung: 27. Juni 2009, Bad Kissingen

Hans Christoph Begemann (Bariton) – Axel Bauni (Klavier)

Druckausgabe: SIK 8655

HÖLDERLIN SYMPHONIE

2010

für Bariton, Kammerchor und Orchester

1. Risonanza in simpatia
2. Die Vertreibung aus dem Paradies
3. Das Gefühle der Einsamkeit – Empedokles-Monolog I
4. Gestrandet – Welcome on Earth
5. Empedokles-Monolog II
6. Wohin?
7. Natürlich Empedokles – Empedokles-Monolog III
8. Das Menschliche zieht nicht hinan
9. Empedokles-Monolog IV
10. Berg und Tal

3(Picc),3(EnglHorn),3(BKlar),3(KFag) – 4,3,3,1 – Pk (7), 4 Schl*, Harfe, Klav,
Cel, Streicher (10/8/6/6/4) – Kammerchor (4/4/4/4), Zuspiegelung: „Parsifal-Glocke“ (E“)

* **I:** Cymbales antiques, Bk, kl.Tr, Styropor – **II:** 5 Bongos, 5 Tomt, gr.Tr, 2 hg.Bk, Styropor – **III:** Tomt, Tam-t, javanische Buckelgongs, Gl, Glsp – **IV:** gr.Tr, Tam-t, javanische Buckelgongs, Xyl, Vibr

Spieldauer: 40'

Uraufführung: 17. Oktober 2010, Peking

Thomas Bauer (Bariton) – Chor der Nationaloper – China Philharmonic Orchestra
– Peter Ruzicka (Leitung)

WERKE MIT SINGSTIMME / CHOR

MNEMOSYNE

2016

Erinnerung und Vergessen für Sopran, 18 Streicher und Schlagzeug

Für Mayuko

2 Schl*, Streicher (1-4/5-8/4/4/2)

* **I:** Cymbales antiques, Bongos, Tomt, Bk, Tam-t, RöhrenGl – **II:** kl.Tr, gr.Tr, Bk, Tam-t, Vibr, Marimba

Spieldauer: 35'

Uraufführung: 5. Mai 2017, Bremen

Sarah Maria Sun (Sopran) – Die Deutsche Kammerphilharmonie Bremen – Peter Ruzicka (Leitung)

Partitur: SIK 8868

▶ *siehe auch:* KAMMERMUSIK / ENSEMBLE – Erinnerung und Vergessen

BENJAMIN SYMPHONIE

2018

für Sopran, Bariton und Orchester

Text: Yona Kim (dt.)

2,2,3(BKlar),3(KFag) – 3,3,3,1 – Pk (7), 4 Schl*, Klav/Cel, Streicher (10/8/6/5/5)
– Bühnenmusik evtl. zugespielt: 3 FernTrpt, kl.Tr – gr. gem. Chor, Kinderchor, Sprechchor (vorproduziert)

* **I:** 5 Bongos, kl.Tr, gr.Tr, hg. Bk, Glsp, 2 Tam-t (gr./sehr gr.), Cymbales antiques, RöhrenGl, Hammer – **II:** Cymbales antiques, 5 Tomt, kl.Tr, hg.Bk, javanische BuckelGongs, Xyl, Tempelbl – **III:** Trgl, Cymbales antiques, kl.Tr, hg.Bk, javanische BuckelGongs, RöhrenGl, Vibr, Marimba, gr. Tam-t, Glsp, Trgl, RöhrenGl – **IV:** 4 Pk, kl. Tr., Xyl., hg.Bk, Becken geschlagen, Tam-t, Cymbales antiques

Spieldauer: 45'

Uraufführung: 29. März 2018, Frankfurt

Lini Gong (Sopran) – Thomas Bauer (Bariton) – Sinfonieorchester des Hessischen Rundfunks – Peter Ruzicka (Leitung)

KAMMERMUSIK / ENSEMBLE

ESTA NOCHE

1967

Trauermusik für die Opfer des Krieges in Vietnam

▶ *siehe:* WERKE MIT SINGSTIMME

TODESFUGE

1968/1969

Szene für Alt, Kammerensemble, Sprecher und Tonband

▶ *siehe:* WERKE MIT SINGSTIMME

INTROSPEZIONE

1969/1970

Dokumentation für Streichquartett (1. Streichquartett)

Spieldauer: 13'

Uraufführung: 20. November 1970, Kiel – das neue werk, NDR

Hamburger Streichquartett

Uraufführung der 1. Fassung: 27. Februar 1970, Hamburg

Hamburger Streichquartett

Spielpartitur: SIK 823

CD: DABRINGHAUS UND GRIMM MDG 6250549-2

Hamburger Streichquartett

ECM 1694

Arditti String Quartet

NEOS 10822/23

Minguet Quartett

„... FRAGMENT ...“

1970

Fünf Epigramme für Streichquartett (2. Streichquartett)

1. Molto calmo, statico
2. Eccitato
3. Sfasciarsi
4. Movimentato
5. Indistinto

Spieldauer: 7'

Uraufführung: 18. Juni 1974, Stuttgart

Pandula-Quartett

Erstproduktion: 16. Juni 1972, Berlin – Radio Bremen

Westphal-Quartett

Spielpartitur: SIK 833

CD: WERGO WER 286071-2

Westphal-Quartett

HARMONIA MUNDI HM/DMR 2058-2

Susanne Jablonski, Ute Sauerbrey, Manon und Cosima Gerhardt

ECM 1694

Arditti String Quartet

NEOS 10822/23

Minguet Quartett

STRESS

1972

für acht Schlagzeuggruppen*

*** I:** Tam-t, Bk, jav. Buckelgong, 4 Holzbltr, Wasamba-Rassel, Bambus-Pendelrassel, 2 Congas, (hängende) Klick-Klack-Kugeln, Papier

II: Bk, jav. Buckelgong, Kettenrassel, Metallscheibe, Claves, Fruchtschalenrassel, gr.Tr, 3 Autofelgen, Papier, Styropor

III: Bk, jav. Buckelgong, Donnerblech, Mehrklangpeitsche, kl.Tr, Muschelklapper, Sack mit Gläsern, Flaschenkorkenknall, Würfelbecher (mit 6 Würfeln), Styropor, Papier

IV: Tam-t, Bk, jav. Buckelgong, 2 AlmGl, 3 Trgl, Maracas, 4 Bongos, Bin-Sasara, Papier

V: Tam-t, Bk, jav. Buckelgong, 2 TempelGl, Sistrum, 4 Tomt, Münzensack, Rute, Papier

VI: Bk, jav. Buckelgong, RöhrenGl, Ratsche, Reco-Reco, kl.Tr, Quijada, Sandblöcke, Styropor, Papier

VII: Bk, jav. Buckelgong, Rollschelle, Metallfolie, Holzbltr, Mehrklangpeitsche, Cabaza, gr.Tr, Hyoshigi, Styropor, Papier

VIII: Tam-t, Bk, jav. Buckelgong, 4 Tempelbl, Maracas, Guiro, 4 Flaschen, Kissen (mit Teppichklopfer), Papier

Spieldauer: 7'

Uraufführung: 13. April 1972, München

Percussionsensemble Siegfried Fink

CD: WERGO WER 286071-2

Percussionsensemble Siegfried Fink

„... DER DIE GESÄNGE ZERSCHLUG“

1985

Stele für Paul Celan nach Gedichten aus ‚Zeitgehöft‘

für Bariton und Kammerensemble

► *siehe:* WERKE MIT SINGSTIMME

KLANGSCHATTEN

1991

für Streichquartett

Für Alfred Schlee zum 90. Geburtstag

Dauer: 2'30"

Uraufführung: 18. November 1991, Wien

Arditti String Quartet

© Universal Edition, Wien

Partitur: UE 19969

CD: ECM 1694

Arditti String Quartet

NEOS 10822/23

Minguet Quartett

... ÜBER EIN VERSCHWINDEN

1992

3. Streichquartett

Kommissionsauftrag der Kölner Philharmonie

Dauer: 21'

Uraufführung: 5. April 1993, Kölner Philharmonie

Arditti String Quartet

Studienpartitur: S I K 808

CD: ECM 1694

Arditti String Quartet

NEOS 10822/23

Minguet Quartett

SATYAGRAHA

1995

Annäherung und Entfernung für Kammerensemble

1, 1, 1, 1 – 1, 1, 1, 0 – Pk, 3 Schl*, Klav, 2 Vl, Va, Vc, Kb

* **I:** 2 hg.Bk, Militärtr – **II:** 2 hg.Bk – **III:** 2 Tam-t, gr, Tr

Spieldauer: 11'

Uraufführung: 8. November 1995, Hamburg – das neue werk, NDR

Ensemble das neue werk – Dieter Cichewiecz (Leitung)

Studienpartitur: S I K 1951

► *siehe auch:* ORCHESTERWERKE – S a t y a g r a h a , Orchesterversion

„... SICH VERLIEREND“

1996

für Streichquartett und Sprechstimme (4. Streichquartett)

Kommissionsauftrag der Kölner Philharmonie

Spieldauer: 20'

Uraufführung: 14. Oktober 1997, Kölner Philharmonie

Arditti String Quartet – Dietrich Fischer-Dieskau (Sprecher)

Studienpartitur: S I K 1956

CD: ECM 1694

Arditti String Quartet – Dietrich Fischer-Dieskau (Sprecher)

NEOS 10822/23

Minguet Quartett – Christoph Bantzer (Sprecher)

KAMMERMUSIK / ENSEMBLE

TOMBEAU

2000

für Flöte (Altflöte, Bassflöte) und Streichquartett

Spieldauer: 8'

Uraufführung: 6. Februar 2000, Berlin

Cornelia Brandkamp (Flöte) – Mitglieder des Deutschen-Symphonie-Orchesters
Berlin

CD: THOROFON CTH 2509

Cornelia Brandkamp (Flöten) – Arditti String Quartet

STURZ

2004

für Streichquartett (5. Streichquartett)

Kompositionsauftrag von ‚wien modern‘

Spieldauer: 15'

Uraufführung: 17. November 2004, Konzerthaus Wien

Arditti String Quartet

Studienpartitur: SIK 8530

CD: THOROFON CTH 2509

Arditti String Quartet

NEOS 10822/23

Minguet Quartett

ERINNERUNG UND VERGESSEN

2008

für Streichquartett und Sopran (6. Streichquartett)

Text: Friedrich Hölderlin, Fragmente aus ‚Mnemosyne‘ im vierten, sechsten und
siebenten Satz

Dem Minguet Quartett gewidmet

1. ♪ = 100 – ♪ = 40 – ♪ = 100 – ♪ = 30 – ♪ = 100

2. ♪ = 128

3. ♪ = 58

4. ♪ = 40

5. ♪ = 50

6. ♪ = 100 – ♪ = 40 – ♪ = 80 – ♪ = 50

7. ♪ = 46

Spieldauer: 32'

Uraufführung: 3. Juli 2008, Bad Kissingen

Eun-Kyung Um (Sopran) – Minguet Quartett

Partitur und Stimmen: SIK 8595

CD: NEOS 10822/23

Minguet Quartett – Mojca Erdmann (Sopran)

▶ *siehe auch:* WERKE MIT SINGSTIMME – Mnemosyne

NACHSCHRIFT

2008

Drei Stücke für Violoncello und Klavier
Kompositionsauftrag der Musiktage Mondsee 2008

Spieldauer: 9'

Uraufführung: 30. August 2009, Mondsee
Heinrich Schiff (Violoncello) – Stefan Vladar (Klavier)

Druckausgabe: SIK 8567

REZITATIV

2009

für Violoncello und Klavier
Kompositionsauftrag des Kulturkreises der deutschen Wirtschaft aus Anlass des Violoncello-Wettbewerbes 2009

Spieldauer: 10'

Uraufführung: 11. Oktober 2009, Wiesbaden
Valentin Radutiu (Violoncello) – Per Rundberg (Klavier)

Druckausgabe: SIK 8674

... JE WEITER ICH KOMME, UM SO MEHR FINDE ICH MICH UNFÄHIG, DIE IDEE WIEDERZUGEBEN ...

2011

Hommage für Kammerensemble
*Kompositionsauftrag der Stadt Karlsruhe, gefördert durch die Ernst von Siemens Musikstiftung
anlässlich des 60. Geburtstages von Wolfgang Rihm*

1,0,1,TSax,0 – 0,0,1,0 – Harfe, Klav, VI, Va

Spieldauer: 11'

Uraufführung: 18. März 2012, Karlsruhe
Ensemble TEMA – Gérard Buquet (Leitung)

Partitur: SIK 8704

Das vorliegende Werk bildet den Eröffnungssatz von *Kammersymphonie* (2020). Als zweiter und dritter Satz folgen *Ja g d* (2020) und *Still* (2016).

KADENZ

2014

für vier Hörner

Dem Leipziger Hornquartett gewidmet

Spieldauer: 4'

Uraufführung: 2015

Leipziger Hornquartett

Studienpartitur: SIK 8797

Bei *K a d e n z* handelt es sich um eine Auskopplung aus dem Hornkonzert *S p i r a l* (2013) unter Weglassung des ursprünglich enthaltenen Klavierparts und Pauken.

„... POSSIBLE-À-CHAQUE-INSTANT“ (7. Streichquartett)

2016

Spieldauer: 40'

Uraufführung: 7. Mai 2017, Hamburg

Minguet Quartett

Partitur: SIK 8863

STILL

2016

Memorial für Posaune und Kammerensemble

Kompositionsauftrag des Konzerthauses Blaibach gefördert durch die Ernst von Siemens-Musikstiftung

1,1,BKlar,0 – 0,0,0,0 – Pk, 1 Schl*, Harfe, Klav, Streicher (1/1/1/1/1 oder chorisch)

* Pk, kl.Tr, jav. Buckelgongs, RöhrenGl, Vibr

Spieldauer: 10'

Uraufführung: 17. September 2017, Blaibach

Ensemble risonanze erranti – Peter Tilling (Leitung)

Druckausgabe: SIK 8871

Das vorliegende Werk bildet den letzten Satz von *Kammersymphonie* (2020). Als erster und zweiter Satz gehen im die *Kompositionen Je weiter ich komme, um so mehr finde ich mich unfähig, die Idee wiederzugeben* (2011) und *Jagd* (2020) voran.

JAGD

2020

für Kammerensemble

1,1,1,SSax,0 – 0,0,1,0 – Schl*, Harfe, Klav, Streicher (1/0/1/1/0)

* kl.Tr, Vibr

Spieldauer: 6'

Das vorliegende Werk bildet den Mittelsatz von *Kammersymphonie* (2020). Als erster und dritter Satz flankieren ihn die Kompositionen *Je weiter ich komme, um so mehr finde ich mich unfähig, die Idee wiederzugeben* (2011) und *Still* (2016).

KAMMERSYMPHONIE

2020

Drei Stücke für Ensemble

1. ... *Je weiter ich komme, um so mehr finde ich mich unfähig, die Idee wiederzugeben* ...

2. *Jagd*

3. *Still*

1,1,1(BKlar),SSax/TSax,0 – 0,0,1,0 – Pk, Schl*, Harfe, Klav (1/1/1/1/1 oder chorisches)

* kl.Tr, jav. Buckelgongs, RöhrenGl, Vibr

Spieldauer: 27'

Uraufführung: 29. September 2021, Meiningen
Meininger Hofkapelle – Philippe Bach (Leitung)

In *Kammersymphonie* wurden drei Kompositionen gekoppelt: *Je weiter ich komme, um so mehr finde ich mich unfähig, die Idee wiederzugeben* (2011), *Jagd* (2020) und *Still* (2016).

WERKE FÜR EIN SOLOINSTRUMENT

DREI SZENEN

1967

für Klarinette solo

1. Lamento
2. Invocazione
3. Elegia

Spieldauer: 7'

Uraufführung: 12. Februar 1970, Hamburg

Hans Deinzer

Druckausgabe: SIK 810

CD: AMP 5056-2

Daniel Bollinger (2. und 3. Satz, Jugend musiziert 1995)

AUSGEWEIDET DIE ZEIT ...

1969

Drei Nachtstücke für Klavier (zu Gedichten von Nelly Sachs)

1. Molto calmo, quasi meditativo
2. Molto agitato
3. Elegiaco

Spieldauer: 8'

Uraufführung: 1. Juli 1971, Spoleto

Justus Frantz

Druckausgabe: SIK 816

CD: Dabringhaus und Grimm MDG 6250549-2

Carol Tainton

SONATA PER VIOLONCELLO

1969

Spieldauer: 12'

Uraufführung: 27. Februar 1970, Hamburg

Claus Kanngiesser

Druckausgabe: SIK 817

CD: DABRINGHAUS UND GRIMM MDG 6250549-2

Matthias Lorenz

MOVIMENTI

1969/1970

Scena per cembalo

Spieldauer: 4'

Uraufführung: 12. Juni 1974, Hamburg

Jutta Dreesen

Druckausgabe: SIK 835

WERKE FÜR EIN SOLOINSTRUMENT

ZEIT

1975

Fragment für Orgel

Spieldauer: 10'

Uraufführung: 3. April 1975, Kassel – neue musik in der kirche
Zsigmond Szathmáry

Z-ZEIT

1975

für Orgel

Kompositionsauftrag des Senders Radio Bremen

Spieldauer: 10'

Uraufführung: 13. Mai 1976, Bremen – pro musica nova, Radio Bremen
Gerd Zacher

Druckausgabe: SIK 843

CD: Koch/Schwann 3-1389-2
Friedemann Herz

STILLE

1976

Vier Epiloge für Violoncello solo

1. –

2. (Quasi quartetto d'archi) Mit äußerster Virtuosität und Präzision („wie besessen“)

3. Äußerst still, quasi canto

4. Erregt

Spieldauer: 9'

Uraufführung: 28. November 1976, Erlangen
Werner Taube

Druckausgabe: SIK 851

CD: DABRINGHAUS UND GRIMM MDG 6250549-2
Matthias Lorenz

SEBONIANA

1978

Etüde für drei Flöten (ein Spieler: gr. Flöte, Alt-, Bassflöte)

Spieldauer: 10'

Uraufführung: 29. September 1979, Marktbreit
Karl-Bernhard Sebon

WERKE FÜR EIN SOLOINSTRUMENT

PRÉLUDES

1987

Sechs Stücke für Klavier

Kompositionsauftrag des Schleswig-Holstein Musik Festivals

1. Con tenerezza
2. Feroce
3. Religioso
4. Con delicatezza
5. Virtuale, ‚schattenhaft‘
6. Tombeau

Spieldauer: 11‘

Uraufführung: 16. August 1987, Neumünster – Schleswig-Holstein Musik Festival
Carol Tainton

Druckausgabe: SIK 1810

CD: Koch/Schwann 311082

David Levine

DABRINGHAUS UND GRIMM MDG 6250549-2

Carol Tainton

PARERAGON

2006

Sieben Skizzen zu Hölderlin für Klavier

Kompositionsauftrag des Klavier-Festivals Ruhr

Spieldauer: 16‘

Uraufführung: 31. Mai 2007, Moers
Christopher Tainton

Druckausgabe: SIK 8560

FÜNF SZENEN

2009

für Klavier

Spieldauer: 10‘

Uraufführung: 17. Juni 2010, Moers
Sophie-Mayuko Vetter

Druckausgabe: SIK 8654

WERKE FÜR EIN SOLOINSTRUMENT

COMPENSAZIONE

1966/2009

Erinnerung für Klavier

Spieldauer: 4'

Druckausgabe: SIK 8683

DREI STÜCKE

2012

für Klarinette solo

Kompositionsauftrag des Konzerthauses Wien

Jörg Widmann gewidmet

1. ♩ = 90 fliehend

2. ♩ = 104 ausbruchhaft

3. statico

Spieldauer: 5'

Uraufführung: 23. Mai 2013, Wien

Jörg Widmann

Druckausgabe: SIK 8724

ÜBER UNSTERN

2013

Späte Gedanken für Klavier

(Klaviersversion von *Über Unstern* für Orchester [2012])

Kompositionsauftrag des Klavierfestivals Ruhr

Spieldauer: 10'

Uraufführung: 20. Mai 2013, Holzweckede

Sophie-Mayuko Vetter

Druckausgabe: SIK 8721

R. W.

2014

Nachzeichnung für Klavier

(Klaviersversion von *R. W.* für Orchester [2012])

Spieldauer: 8'

Uraufführung: 27. Juni 2014, Emden

Sophie-Mayuko Vetter

Druckausgabe: SIK 8786

WERKE FÜR EIN SOLOINSTRUMENT

SONATA PER CONTRABBASSO

2016

Bearbeitung von Sonata per violoncello, 1969 (*Heiko Maschmann*)

Spieldauer: 12'

Uraufführung: 9. Januar 2017, Kiel

Heiko Maschmann

Druckausgabe: SIK 8830

WERKE FÜR VARIABLE BESETZUNG

„DE ...“ / MUSAC

1971

Verbalkompositionen

„De ...“ für einen Instrumentalisten oder Ensemble, M u s a c für Ensemble

BEWEGUNG

1972

Environment für Tonband (elektronische Ausarbeitung von M u s a c)

Spieldauer: 8'

CD: WERGO WER 286071-2

OUTSIDE – INSIDE

1972

Radiophonisches Modell

1. Teil: Vc, Klav, E-Org, 3 Schl – 2 Schauspieler, 1 Sängerin

2. Teil: 1,1,1,0 – 1,1,1,0 – 3 Schl, Harfe,Cel/Cemb,E-Git,Streicher (7/0/2/0/1)

Spieldauer: 45'

Erstproduktion: 10.-13. Juni 1972, Radio Bremen/Bayerischer Rundfunk

Claus Kanngiesser (Violoncello) – Peter Roggenkamp (Klavier/E-Orgel) – Gyula

Racz, Joachim Sponsel, Klaus-Peter Klemke (Schlagzeug) – Alexandra Riechert,

Peter Höner (Schauspieler) – Adelheid Peper (Sängerin) – Studio-Orchester Han-

nover – Klaus Bernbacher (Leitung)

EDITIONEN FREMDER WERKE

GUSTAV MAHLER: Klavierquartett (1876)

1. Nicht zu schnell (♩ ~ 69) – Mit Leidenschaft – Sehr leidenschaftlich – Entschlossen (♩ ~ 132) – ♩ ~ 84 – ♩ ~ 104 – ♩ ~ 52 – L'istesso tempo – ♩ ~ 96 – ♩ ~ 132 – ♩ ~ 63
2. Skizze eines Scherzo-Satzes

Druckausgabe: S I K 800 (Erstausgabe 1973)

2011 wurde der Quartettsatz von Achim Fiedler für Streichorchester bearbeitet. Diese Version, Spieldauer: 12', wurde am 19. Oktober 2011 in Wuhan durch die Festival Strings Lucerne unter der Leitung von Achim Fiedler uraufgeführt.

Igor Strawinsky – Geschichte in der Gegenwart

in: ‚Melos‘, Heft 9/1971, S. 352-354; auch in: H. Lindlar (Hg.): Igor Strawinsky, Frankfurt/Main 1982, S. 181-185

Befragung des Materials.

Gustav Mahler aus der Sicht aktueller Kompositionsästhetik

in: ‚Musik und Bildung‘, Heft 11/1973, S. 598-603; auch in: P. Ruzicka (Hg.): Mahler – Eine Herausforderung. Symposion, Wiesbaden 1977, S. 101–120

Gustav Mahlers Klavierquartett von 1876.

Einige Anmerkungen zum nachgelassenen Werk

in: ‚Musica‘, Heft 5/1974, S. 454-457

Krellmann, Hanspeter: Komposition als Moment der Verweigerung.

Gespräch mit dem Komponisten Peter Ruzicka

in: ‚Musica‘, Heft 2/1976, S. 122-127

Mahler – eine Herausforderung. Ein Symposion
(Herausgeber: Peter Ruzicka), Wiesbaden 1977

Annäherung an einen Torso.

Das Finale der Neunten Symphonie von Anton Bruckner

in: Neue Zürcher Zeitung Nr. 120 vom 27./28. Mai 1978; auch in: ‚HiFi Stereophonie‘, Heft 2/1979, S. 140

Ästhetisches Konzept und Existenz

in: E. Haselauer (Hg.): Komponieren heute – Ideelle Isolation kontra Marktgängigkeit, Wien 1979, S. 16-20

Alexander Zemlinsky – seine Zeit ist gekommen

in: Programmheft der Hamburgischen Staatsoper, Hamburg, September 1981

Mahlers 10. Symphonie

in: H. Kühn/G. Quander (Hg.): Gustav Mahler. Ein Lesebuch mit Bildern, Zürich 1982, S. 146ff

Hans Pfitzner – der große Unbequeme

in: Mitteilungen der Hans-Pfitzner-Gesellschaft München 1983, Heft 45, Tutzing 1983, S. 37-45

Zum Werk Allan Petterssons (1911–1980)

in: Schriftenreihe der Dt. Gesellschaft zur Förderung der Kultur, 1984, S. 5-7

Vogt, Matthias Theodor: Die Tugend, nicht aufhören zu können. Gespräch mit Thomas Sanderling und Peter Ruzicka über Allan Petterssons Achte Symphonie

in: Neue Zeitschrift für Musik, Heft 9/1984, S. 16-21; auch in: Allan Pettersson Jahrbuch 1986, A. Pettersson Gesellschaft (Hg.), Wuppertal 1986, S. 43-49

„Den Impuls zum Weitersprechen...“ Versuch eines musikalischen Selbstporträts
Rundfunkproduktion SFB, Berlin 1986 (Manuskript)

Wege zur musikalischen Ichfindung. Zum frühen Liedschaffen Alban Bergs

in: Jahrbuch der Bayer. Akademie der Schönen Künste, München 1987, S. 61-67

Über Manfred Trojahn

in: Jahrbuch der Bayer. Akademie der Schönen Künste, München 1988, S. 513-516

Das musikalische Selbstporträt: Peter Ruzicka

Rundfunkproduktion NDR Hamburg, Hamburg 1988 (Manuskript)

Oper als Wertschöpfung

in: U. Bermbach/W. Konold (Hg.): Der schöne Abglanz. Stationen der Operngeschichte (Hamburger Beiträge zur öffentlichen Wissenschaft, Band 9), Berlin 1992, S. 29-44

**Die Förderung zeitgenössischer Komponisten als kulturstaatliche Aufgabe –
Komponieren als Beruf**

in: Musikforum, Referate und Informationen des Deutschen Musikrates, Heft 77, Dezember 1992, S. 8-12

Das Orchester und das zeitgenössische Komponieren

in: Das Orchester – Geschichte und Gegenwart, Internationales Gewandhaus-Symposium 1993, Leipzig 1996, S. 160-162

„... als müsste das endliche Licht darin sich entzünden ...“

Bemerkungen zu Alban Bergs Violinkonzert

in: Schriften- und Vortragsreihe der Sächsischen Staatsoper Dresden, Band II, Dresden 1995

Formen von Zeit – Dieter Schnebels ‚Compositio‘ für Orchester

in: MusikTexte, Heft 57/58, Köln 1995, S. 83-84

Warum ist Neue Musik so schwer zu hören? –

Eine späte Reflexion auf Karl Amadeus Hartmanns Text

in: Eine Sprache der Gegenwart, musica viva 1945-95, Mainz 1995, S. 292-295

Zu Zemlinskys Kandaules-Projekt

in: Alexander Zemlinsky – Ästhetik, Stil und Umfeld, Wiener Schriften zur Stilkunde und Aufführungspraxis, Sonderband I, Wien 1995, S. 137-143

‚Neun Holzwege‘ – Laudatio für Karlheinz Stockhausen

in: MusikTexte, Heft 64, Köln 1996, S. 57-58

‚... Cantando ...‘

Bemerkungen zum Spätwerk Allan Petterssons am Beispiel der 15. Sinfonie

in: Allan-Pettersson-Symposium, Hamburg 1997

Erfundene und gefundene Musik

Analysen, Portraits und Reflexionen, Thomas Schäfer (Hg.), Hofheim (Wolke) 1998

TEXTE ÜBER PETER RUZICKA AUSWAHL

KONOLD, WULF: **Peter Ruzicka**

in: MGG Bd. 16 (Supplement), Kassel (Bärenreiter) 1979, Spalte 1602

BECKER, PETER: **Neue Musik zwischen Angebot und Verweigerung**

in: E. Jost, (Hg.): Komponieren heute. Ästhetische, soziologische und pädagogische Fragen, Mainz (Schott) 1983, S. 24-37 [=Veröffentlichung d. Inst. für Neue Musik und Musikerziehung Darmstadt Bd. 23]

BECKER, PETER: **Peter Ruzicka – „... der die Gesänge zerschlug“**. Stele für Paul Celan nach Gedichten aus ‚Zeitgehöft‘

in: Melos 49. 1987, H. 2, S. 3-29

TROJAHN, MANFRED: **Über Peter Ruzicka**

in: Jahrbuch der Bayerischen Akademie der Schönen Künste, München 1988, S. 517-522

SOMMER, UWE: **Studien zum orchestralen Schaffen Peter Ruzickas,**

Zulassungsarbeit zur künstlerischen Fachprüfung für das Lehramt Musik an Gymnasien in Niedersachsen, Hannover 1990 (155 S.)

STOIANOVA, IVANKA: **Bruchstücke als Erinnerungsscherben – Mahlers Erbe im Formdenken bei Peter Ruzicka**

in: M. T. Vogt (Hg.): Bericht über den Int. Gustav-Mahler-Kongreß Hamburg 1989, Kassel (Bärenreiter) 1991, S. 385-413

SCHÄFER, THOMAS: **... über ein Verschwinden – „Musik über Musik“**, Peter Ruzickas 3. Streichquartett im Kontext

in: Musiktheorie 1994, S. 227-244

SCHÄFER, THOMAS: **„Musik der abgeschiedenen Reminiszenz“**, Anmerkungen zu Peter Ruzickas Mahler-Rezeption

in: Gustav Mahler, „Meine Zeit wird kommen“, Aspekte der Mahler-Rezeption, Hamburg 1997, S. 87-103

SCHÄFER, THOMAS: „**Annäherung und Entfernung. Anmerkungen zum musikalischen Denken von Peter Ruzicka**“

in: Jürgen Köchel, Helmut Peters (Hg.): Peter Ruzicka. Zum 50. Geburtstag, Hamburg (Sikorski) 1998, S. 4-16

TRABER, HABAKUK: **Nach-Zeichnung**, Peter Ruzicka. Eine Werkmonographie, Wolke Verlag Hofheim, 2013

INDEX

Abbrüche Neun Phasen für großes Orchester	64
Acht Gesänge nach Fragmenten von Nietzsche	81
Affluence	70
Annäherung und Stille Vier Fragmente über Schumann für Klavier und 42 Streicher	64
Antifone – Strofe	57
Aulodie Musik für Oboe (Oboe d'amore) und Kammerorchester	73
Ausgeweitet die Zeit ... Drei Nachtstücke für Klavier	94
Befragung Fünf Stücke für großes Orchester	62
Benjamin Musiktheater in sieben Stationen	56
Benjamin Symphonie	85
Bewegung Environment für Tonband	99
Celan Musiktheater in sieben Entwürfen	55
Celan Symphonie	83
Clouds für großes Orchester und Streichquartett	74
Clouds 2 für Streichquartett und Orchester (Linzer Fassung)	75
Compensazione Erinnerung für Klavier	97
„... das Gesegnete, das Verfluchte“ Vier Orchesterskizzen	66
„DE ...“ / MUSAC Verbalkompositionen	99
„... den Impuls zum Weitersprechen erst empfinde“ Musik für Viola und Orchester	64
Depart Konzert für Viola und Orchester	77
„... der die Gesänge zerschlug“ Stele für Paul Celan nach Gedichten aus „Zeitgehört“	80
Die Sonne sinkt Acht Gesänge nach Fragmenten von Nietzsche	82
Drei Stücke für Klarinette solo	97
Drei Szenen für Klarinette solo	94
Einblendung (Etym – Marcia) für großes Orchester	63
Eingedunkelt für Violine, Kammerchor und Orchester	77
Einschreibung Sechs Stücke für großes Orchester	72
Elegie Erinnerung für Orchester	75
Elis Tre ricordanze per oboe, boe d'amore, mezzo soprano ed orchestra	78
Emanazione Variationen für Flöte und vier Orchestergruppen	63
Erinnerung Spuren für Klarinette und Orchester	69
Erinnerung und Vergessen (6. Streichquartett)	90
Esta noche Trauermusik für die Opfer des Krieges in Vietnam	78
Etym	62
Fanfare	76
Fanfare II	76
Feed back Musik für vier Orchestergruppen	60
Flucht Sechs Passagen für Orchester	75

INDEX

„... fragment ...“ Fünf Epigramme für Streichquartett (2. Streichquartett)	87
Fünf Bruchstücke	65
Fünf Szenen	96
Furioso	76
Gestalt und Abbruch Sieben Fragmente für Stimmen	79
Hölderlin Eine Expedition. Musiktheater in vier Akten	56
Hölderlin Symphonie	84
In processo di tempo ... Materialien für 26 Instrumentalisten und Violoncello	59
... Inseln, randlos ... Musik für Violine, Kammerchor und Orchester	67
... Ins Offene ... Musik für 22 Streicher	70
Introspezione Dokumentation für Streichquartett (1. Streichquartett)	86
Jagd für Kamerensemble	93
... Je weiter ich komme, um so mehr finde ich mich unfähig, die Idee wiederzugeben Hommage für Kamerensemble	91
Kadenz	92
Kammersymphonie Drei Stücke für Ensemble	93
Klangschatten	88
Klavierquartett [GUSTAV MAHLER]	100
Leben und Tod Zwei Gesänge von Eduard Mörike für Bariton und Klavier	84
Loop Konzert für Trompete (Flügelhorn), Piccolotrompete und Orchester	76
Mahler Bild Erinnerung für Orchester	72
Maelstrom	71
Memorial	69
Metamorphosen über ein Klangfeld von Joseph Haydn	66
Metastrofe Versuch eines Ausbruchs für 87 Instrumentalisten	58
Mnemosyne Erinnerung und Vergessen für Sopran, 18 Streicher und Schlagzeug	85
Movimenti Scena per cembalo	94
Nachklang Spiegel für Orchester	69
Nachschrift Drei Stücke für Violoncello und Klavier	91
Nachtstück (– Aufgegebenes Werk)	68
Nach dem Lichtverzicht	81
Outside – Inside Modell für musikalisches Theater	54
Outside – Inside (Radiophonisches Modell)	99
Parergon Sieben Skizzen zu „Hölderlin“	96
„... Possible-à-chaque-instant ...“ (7. Streichquartett)	92
Préludes Sechs Stücke für Klavier	96

INDEX

Recherche (– Im Innersten)	68
Requiem	77
Rezitativ	91
R.W.	97
Satyagraha Annäherung und Entfernung für Orchester	65
Satyagraha Annäherung und Entfernung für Kammerensemble	89
Seboniana Etüde für drei Flöten	95
“... sich verlierend” (4. Streichquartett)	89
Sinfonia	57
Sonata per contrabbasso	98
Sonata per violoncello	94
Spiral Konzert für Hornquartett und Orchester	74
Still Memorial für Posaune und Kammerensemble	92
Stille Vier Epiloge für Violoncello solo	95
Stress	88
Sturz (5. Streichquartett)	90
Tallis Einstrahlungen für großes Orchester	67
Todesfuge Szene für Alt, Kammerensemble, Sprecher und Tonband	78
Tombeau	90
Torso Materialien für großes Orchester	61
Trans	71
Über die Grenze Konzert für Violoncello und Kammerorchester	72
... über ein Verschwinden 3. Streichquartett	89
Über Unstern für großes Orchester	73
Über Unstern. Späte Gedanken für Klavier	97
“... und möchtet ihr an mich die Hände legen ...“ Fünf Fragmente von Hölderlin für Bariton und Klavier	83
Versuch Sieben Stücke für Streichorchester	61
Vorecho Acht Ansätze für großes Orchester	70
“... Vorgefühle ...“	68
Zeit Fragment für Orgel	95
“... Zurücknehmen ...“ Erinnerung für großes Orchester	71
Zuschreibung	77
Zwei Übermalungen: Über Unstern – R.W.	74
Z-Zeit	95