

ENSEMBLE FÜR NEUE MUSIK

Leitung *Manuel Nawri*



HOCHSCHULE
FÜR MUSIK
KARLSRUHE

GESTERN IM HEUTE

13. Mai 2026
19.30 Uhr
Wolfgang-Rihm-Forum

iNM Institut für Neue Musik

13. Mai 2026 · 19.30 Uhr · Wolfgang-Rihm-Forum

GESTERN IM HEUTE

Anton Webern
(1883–1945)

Ricercar a 6

Isabel Mundry
(*1963)

Dufay-Bearbeitungen

Johannes Schöllhorn
(*1962)

aus
anamorphoses
9 Sätze nach der Kunst der Fuge von J. S. Bach
für Kammerensemble

Contrapunctus VI
Contrapunctus IV
Contrapunctus X
Contrapunctus IX

Luciano Berio (1925–2003)

Rendering

Ensemble für Neue Musik der Hochschule für Musik Karlsruhe
Leitung Prof. Manuel Nawri

BESETZUNG

Anton Webern Ricercar a 6

Violine I *Chaeyoung Lee*
Violine II *Hyunjung Kim*
Viola *Cecilia Hu*
Violoncello *Godwin Ude*
Kontrabass *Yeri Kim*
Flöte *Xinrui Tao*
Oboe · Englisch Horn
David Hildebrandt · Leonhard Ehrlich (E.h.)
Klarinette · Bassklarinette
Elisa Rekers · Luca Bastian
Fagott *Edoardo Montanari*
Horn *Kyungjun Cho · Lucia Kochinke*
Trompete *Oskar Back*
Posaune *Martyna Mišeikytė*
Harfe *Maria Hauptmann*
Pauke *Seijiro Nagai*

Isabel Mundry Dufay-Bearbeitungen

Violine *Hyunjung Kim*
Viola *Cecilia Hu*
Violoncello *Noriaki Natori*
Kontrabass *Yeri Kim*
Flöte *Suzune Yamamoto*
Oboe · Englisch Horn *Leonhard Ehrlich*
Klarinette · Bassklarinette
Elisa Rekers · Luca Bastian
Schlagwerk *Diogo Martins*

Johannes Schöllhorn anamorphoses

Violine *Dayeon Park*
Viola *Tiantian Zhu*
Violoncello *Clara Millet Gomis*
Kontrabass *Gan Quan*
Klarinette · Bassklarinette
Elisa Rekers · Luca Bastian
Horn *Kyungjun Cho · Lucia Kochinke*
Trompete *Maciej Choiński*
Posaune *Martyna Mišeikytė*
(Tuba) Bassposaune *Yu-Cheng Su*
Klavier *Celine Christdinova*
Akkordeon *Michael Rettig (a. G.)*

Luciano Berio Rendering

Violine I
Chaeyoung Lee · Kefan Zhang
Adrian Kratzert
Violine II
Hyunjung Kim · Dayeon Park
Sofia Paez Prat
Viola *Tiantian Zhu · Cecilia Hu*
Violoncello *Clara Millet Gomis*
Kontrabass *Gan Quan · Yeri Kim*
Flöte *Xinrui Tao · Suzune Yamamoto*
Oboe · Englisch Horn
David Hildebrandt · Leonhard Ehrlich
Klarinette · Bassklarinette
Elisa Rekers · Luca Bastian
Fagott *Javier García Bas*
Alberto Moreno Contreras
Horn *Kyungjun Cho · Lucia Kochinke*
Trompete *Pouria Djoharian · Oskar Back*
Posaune *Martyna Mišeikytė*
Milan Rakosfalvi · Yu-Cheng Su
Pauke *Seijiro Nagai*
Celesta *Qirui Yuan*

KONTRAPUNKT IN KLANGFARBEN

Weberns Bearbeitung von Bachs Ricercar a 6

Im Mai 1747 folgte Johann Sebastian Bach (1685–1750) einer Einladung an den preußischen Königshof Friedrichs II. (1712–1786), an dem sein Sohn Carl Philipp Emanuel Bach (1714–1788) als Kammermusiker tätig war. Friedrich II., ein begeisterter Musiker, der auch als „Flötenkönig“ bekannt war, soll Bach bei dessen Besuch ein Thema auf dem Fortepiano vorgespielt und ihn anschließend aufgefordert haben, darüber eine Fuge zu improvisieren. Der Thomaskantor improvisierte darüber eine dreistimmige Fuge, die, wie die Berlinischen Nachrichten berichteten, den gesamten Hof „[...] in Verwunderung [...]“ versetzte. Der anschließenden Bitte des Königs, eine sechsstimmige Fuge über dem vorgegebenen Thema zu improvisieren, kam Bach erst zwei Monate später mit der Sammlung **Musikalische Opfer** BWV 1079 nach. Denn, so berichtet die Berliner Presse, er habe das Thema „in einer ordentlichen Fuga zu Papiere bringen, und hernach in Kupfer stechen lassen“.

Neben einer Triosonate, mehreren Kanons und weiteren kontrapunktischen Stücken enthält die Sammlung auch zwei Ricercare – eine ältere Form der imitatorischen Satztechnik und ein Vorläufer der Fuge. Während vermutet wird, dass das dreistimmige Ricercar eine Verschriftlichung der am Hof improvisierten Fuge darstellt, erfüllte Bach mit dem sechsstimmigen Ricercar den Wunsch des preußischen Königs nach einer komplexeren Ausarbeitung des Themas.

Mehr als 150 Jahre später etablierte sich in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts in Teilen der Musikwissenschaft die Vorstellung, Bachs Spätwerk, zu dem auch das **Musikalische Opfer** zählt, sei nicht für eine spezifische Besetzung konzipiert worden. Diese Annahme stützt sich unter anderem auf die fehlenden Besetzungsangaben in Bachs Autografen. In der Folge entstanden zahlreiche Bearbeitungen und Orchestrierungen dieser Werke. In diese Tradition reiht sich auch Anton Weberns (1883–1945) **Ricercar a 6** ein.

Als Webern das Werk 1935 komponierte, befand er sich in einer schwierigen finanziellen Lage. Nach der politischen Machtverschiebung im deutschsprachigen Raum und der Diffamierung seiner Musik als „entartet“ gingen Aufführungen seiner Werke in Deutschland und Österreich stark zurück. Webern versuchte, seinen Lebensunterhalt durch Vorträge, Privatunterricht und unregelmäßige Auszahlungen auflagenabhängiger Einkünfte zu sichern. Das **Ricercar a 6** erwies sich dabei als eines der wenigen Werke, das der Zensur entging und ihm zumindest zeitweise eine Einnahmequelle verschaffte.

Wie Webern 1938 in einem Brief an den Dirigenten Hermann Scherchen (1891–1966) schrieb, bestand das Ziel seiner Bearbeitung darin, „[...] den motivischen Zusammenhang bloß zu legen. [...] Diese [Musik] endlich zugänglich zu machen, indem ich versuchte, darzustellen (durch meine Bearbeitung), wie ich sie empfinde, das war der letzte Grund meines gewagten Unternehmens!“ Das Ergebnis seiner intensiven Beschäftigung mit Bachs Partitur ist daher weit mehr als eine bloße Orchestrierung. Vielmehr überführt Webern das Werk in seine eigene musikalische Sprache.

Zentral hierbei ist die Technik der Klangfarbenmelodie, die sein Lehrer Arnold Schönberg (1874–1951) 1911 in seiner Harmonielehre formulierte. Nach diesem Konzept entstehen melodische Zusammenhänge nicht allein durch auf- und absteigende Töne, sondern ebenso durch den Wechsel von Klangfarben unterschiedlicher Instrumente. In Weberns **Ricercar a 6** zeigt sich dies in der Aufspaltung der musikalischen Linien in kleinste Fragmente: Einzelne Töne und Motive werden auf verschiedene Instrumente verteilt und dadurch klanglich hervorgehoben. Wo zuvor eine zusammenhängende Melodie von einer einzelnen Stimme getragen wurde, rücken mit dem Aufbruch der Melodie in einzelne Stimmen die Klangfarben der Instrumente in den Vordergrund und machen die kontrapunktische Struktur der Komposition auf neue Weise hörbar. Im Brief an Hermann Scherchen betonte er die Bedeutung dieser klanglichen Transparenz mit Nachdruck: „Noch etwas Wichtiges für die Wiedergabe meiner Bearbeitung: hier darf nichts zurücktreten! Nicht der leiseste Ton einer Dämpfertrompete z. B. darf verlorengehen. Alles ist Hauptsache in diesem Werk und – in dieser Instrumentation.“

IM NACHHALL DUFAYS

Isabel Mundrys Dufay-Bearbeitungen

Während sich Anton Webern in seinem *Ricercar a 6* von einem Werk inspirieren ließ, das mehr als 150 Jahre vor seiner Zeit im Barock entstanden war, richtet Isabel Mundry ihren Blick noch weiter zurück: auf die Musik der frühen Renaissance – auch frühe Neuzeit genannt. Ausgangspunkt ihrer Dufay-Bearbeitungen sind Werke des franco-flämischen Komponisten Guillaume Dufay (ca. 1400–1474), eine der prägenden Figuren der frühen europäischen Polyphonie.

Eines Abends hörte Isabel Mundry die Aufnahmen von Dufays *Chansons* und *Hymnen*, die sie immer wieder spielte, um die einzelnen Stimmen innerhalb der polyphonen Strukturen genauer wahrnehmen und mitsingen zu können. Es eröffneten sich ihr zahlreiche Blickwinkel auf dasselbe musikalische Material, oder wie Mundry es beschreibt: „[...] ich [bekam] den Eindruck, immer das Gleiche zu singen, doch stets aus einer verschobenen Perspektive, umgeben von verwandten Melodieverläufen zu sein, doch gerade dadurch die eigene Distanz zu ermessen“.

Dieses Spannungsverhältnis von Nähe und Distanz, sowohl zeitlich als auch kompositorisch, bildet den Kern von Mundrys *Dufay-Bearbeitungen*. An manchen Stellen tritt Dufays Klangwelt deutlich hervor, an anderen wird Mundrys eigene musikalische Sprache hörbar. Es entsteht ein fortwährendes Annähern und Entfernen zwischen Vergangenheit und Gegenwart. Kleinste musikalische Elemente werden verschoben, neu miteinander verknüpft oder voneinander gelöst. Stimmen, die zuvor im Hintergrund standen, treten plötzlich hervor und eröffnen neue Klangräume. So werden die Bearbeitungen zu einer klingenden Reflexion über Erinnerung, Transformation und das Weiterdenken historischer Musik.

Über diese Begegnung mit dem Alten und das daraus entstehende Neue schreibt Mundry:

Seit einigen Jahren interessiere ich mich kompositorisch für das Phänomen des Hörens im Komponieren. Damit meine ich nicht die innere Klangvorstellung, sondern ein Hören, das sich in der Musik selbst artikuliert: Etwas kommt ihr entgegen und wirkt auf sie ein. Das Entgegenkommende kann auch Erinnertes sein. Hören bedeutet dann Vergegenwärtigung. Es ist aktiv und passiv zugleich, denn das Einwirken zeigt sich in Form einer neuen Gestalt, welche ebenso Abdruck ist wie Ausdruck.

Auch in Dufays eigenem Schaffen finden sich Rückbeziehungen und Transformationen bereits existierenden Materials. Ein bekanntes Beispiel ist seine Messe *Missa Se la face ay pale*, die in der Mitte des 15. Jahrhunderts entstand. Hier greift Dufay auf die Tenorstimme seines gleichnamigen Chansons zurück, das er vermutlich fünfzehn Jahre zuvor am Hof von Savoyen komponiert hatte, und setzte diese als *Cantus firmus* ein – also als wiederkehrendes Motiv der Messe. Auf diese Weise verband er die Teile des Ordinariums – das Kyrie, Gloria, Credo, Sanctus und Agnus Dei – durch ein gemeinsames musikalisches Element.

Zugleich überschreitet Dufay damit die damals übliche Trennung zwischen weltlicher und geistlicher Musik. Eine ursprünglich weltliche Melodie wird zum tragenden Element einer Messkomposition. Auch hierin zeigt sich ein kompositorischer Umgang mit musikalischer Vergangenheit, der Jahrhunderte später in Mundrys Dufay-Bearbeitungen auf neue Weise weitergeführt wird.

DIE KUNST DER FUGE ALS KLANG-ANAMORPHOSE

Zu Johann Schöllhorns anamorphoses

Der Begriff der Anamorphose, aus dem Griechischen abgeleitet und so viel wie „Umformung“ bedeutend, bezeichnet die gezielte Verzerrung eines Bildes, das erst aus einem bestimmten Blickwinkel klar erkennbar wird. Dieses Konzept überträgt Johannes Schöllhorn in seiner neunteiligen Sammlung *anamorphoses*, indem er *Die Kunst der Fuge* (BWV 1080) aus seiner zeitgenössischen Perspektive neu deutet. In diesem Konzert werden vier der neun Sätze gespielt.

Bereits in Bachs *Kunst der Fuge* lässt sich ein Prinzip erkennen, das an eine musikalische Anamorphose erinnert. Der 1751 posthum unter der Redaktion von Carl Philipp Emanuel Bach (1714–1788) veröffentlichte, unvollendete Zyklus umfasst vierzehn Fugen und vier Kanons, die sämtlich auf einem Grundthema in d-Moll basieren. Dieses Thema wird durch verschiedene kontrapunktische Verfahren, etwa Umkehrungen, Vergrößerungen (Augmentation) oder Verkleinerungen (Diminution), kontinuierlich variiert. Auf diese Weise entstehen immer neue Erscheinungsformen desselben Materials, die wie verschobene oder verzerrte Perspektiven auf das Ursprungsthema wirken. Auch unterschiedliche Satztypen wie Doppelfuge, Gegenfuge oder Kanon zeugen von einem fortwährenden Prozess des Umformens und Neudenkens, der die Möglichkeiten des Kontrapunkts auslotet und das Werk zu einem Höhepunkt von Bachs spätem Schaffen macht.

Schöllhorn entwickelt aus dieser Vorlage eine eigenständige zeitgenössische Lesart. Über seinen Kompositionsprozess sagt er: „*Ich will nicht vergessen, dass ‚Erfinden‘ immer auch ‚Finden‘ beinhaltet und dass mir manchmal ich selbst und meine eigenen Erfindungen wie gefundene Objekte erscheinen können*“. Wie schon Anton Webern greift auch Schöllhorn auf das Prinzip der Klangfarbenmelodie zurück. Er lässt Bachs Material in ständig wechselnden instrumentalen Timbres erklingen, die durch die differenzierte Besetzung seines Ensembles hervorgebracht werden. Doch *anamorphoses* ist weit mehr als eine bloße Orchestrierung oder Transkription: Das Werk eröffnet einen neuen, bewusst verschobenen Blick auf Bachs Komposition – eben eine musikalische Anamorphose.

Der Journalist Marc Texier beschreibt Schöllhorns Ansatz folgendermaßen: „*Da alle seine Sätze oder Formelemente an die Gestalt der Etüde erinnern, versuchen die Transkriptionen, das zu ergründen, was in einer Sprache, einem Objekt der Vergangenheit, noch der Befragung bedarf, selbst wenn dies bedeutet, unsere Gewissheiten über die Notwendigkeit eines persönlichen Stils oder eines ‚originellen‘ Werkes zu erschüttern*“.



ZEMENTPUTZ AUS KLÄNGEN

Zu Luciano Berios *Rendering*

Im Jahr 1978 gelang es dem Musikwissenschaftler Ernst Hilmer, mehrere Skizzen des Komponisten Franz Schubert (1797–1828) neu zuzuordnen, die zuvor anderen Beständen zugerechnet worden waren. Er identifizierte sie als Fragmente einer zehnten Sinfonie, an der Schubert kurz vor seinem Tod gearbeitet hatte. Der aufsehenerregende Fund umfasste drei sogenannte Klavier-Particelli, also reduzierte Klavierauszüge, die die wesentlichen Stimmführungen der drei Sätze Allegro maestoso, Andante und Scherzo festhielten und als Vorstufe zur ausgearbeiteten Partitur gelten. Diese Fragmente werfen bis heute zahlreiche Fragen auf.

Was ist mit dem vierten, finalen Satz der Sinfonie? Und wie hätte das Werk geklungen, wenn Schubert es vollendet hätte? Mit diesen Fragen haben sich unter anderem die Komponisten Brian Newbould (*1936), Pierre Bartholomée (1937) und Luciano Berio (1925–2003) auf unterschiedliche Weise auseinandergesetzt. Während Newbould und Bartholomée versuchten, im Sinne Schuberts fehlende Teile zu ergänzen und offene Stellen zu schließen, um eine spielbare und vollendete Fassung der Sinfonie zu erstellen, wählte Berio einen anderen Ansatz. Er verband die vorhandenen Fragmente mit Materialien aus anderen Werken Schuberts sowie mit eigenen kompositorischen Eingriffen und Deutungen.

Über den Entstehungsprozess seiner daraus hervorgegangenen Komposition *Rendering* (1989) schrieb Berio: *„In den letzten Jahren wurde ich immer wieder gebeten, mich mit Schubert zu beschäftigen, doch ich lehnte diese freundliche, aber umständliche Einladung stets ab. Bis ich eine Kopie der Skizzen erhielt, die der 31-jährige Franz in den letzten Wochen seines Lebens zur Vorbereitung seiner Zehnten Sinfonie in D-Dur (D 936 A) angefertigt hatte. [...] Von diesen Skizzen fasziniert, beschloss ich daher, sie zu restaurieren: restaurieren, nicht vervollständigen oder rekonstruieren“.*

Die überlieferten Particelli orchestrierte Berio mit der Besetzung, die sich an Schuberts „Unvollendeter“ Sinfonie in h-Moll (D759) orientiert. Lückenhafte oder fragmentarische Stellen ergänzte Berio durch eigene musikalische Einschübe, die er auch „cementwork“ nannte. Diese erklingen durchgehend im Pianissimo und werden häufig von der Celesta eingeleitet, wodurch eine bewusste klangliche Distanz zwischen Schuberts Material und Berios Ergänzungen entsteht. Inhaltlich setzen

sich die Passagen sowohl aus Berios eigener musikalischer Sprache als auch aus Anklängen an andere Spätwerke Schuberts, etwa die *Klaviersonate in B-Dur* (D 960) oder das *Klaviertrio in B-Dur* (D 898). Eine besondere Rolle spielt zudem ein Kanon, der inmitten der Skizzen notiert ist und den Berio in das Andante integrierte.

Das daraus resultierende Werk *Rendering* – ein Begriff, der sowohl Darstellung oder Wiedergabe als auch Zementputz bedeuten kann – zielt, so Berio, darauf ab, *„[...] die alten Farben wiederzubeleben, ohne jedoch die Spuren der Zeit zu kaschieren, die oft unvermeidliche Leerstellen in der Komposition hinterlassen“.* So entsteht keine Rekonstruktion einer vermeintlich „vollendeten“ Sinfonie, sondern eine musikalische Reflexion über Fragment, Erinnerung und Referenzen, die im Spannungsfeld zwischen Vergangenheit und Gegenwart stehen.





Let's connect!

Hochschule für Musik Karlsruhe 2026
Rektor Prof. Dr. Matthias Wiegandt

Texte Malena Dautel Castro
Redaktion Albrecht v. Stackelberg
Grafik © AdobeStock · 998544720 · spyrakot
Gestaltung Mattis Dänhardt Blaues M