



Klangwanderer | Grenzgänger

# *Borusan Quartet*

und Reto Bieri, Klarinette

in Kooperation mit der  
Pinakothek der Moderne



8. Oktober 2012  
Pinakothek der Moderne  
Ernst von Siemens-Auditorium

 CultureFlow



## Programm

**Ulvi Cemal Erkin** (1906 – 1972)

Streichquartett (1935/36)

*Allegro ma non troppo*

*Allegro scherzando*

*Andante*

*Allegro quasi improvisatione*

**Luciano Berio** (1925 – 2003)

Lied (1983)

für Klarinette solo

**Fazıl Say** (\*1970)

Streichquartett Opus 29 (2010)

Divorce / Scheidung

*Allegro maestoso*

*Andante*

*Presto*

— Pause —

**Péter Eötvös** (\*1944)

Derwisch Tanz (1993/2001)

für Klarinette solo

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

Klarinettenquintett A-Dur, KV 581 (1789)

*Allegro*

*Larghetto*

*Menuetto – Trio I – Trio II*

*Allegretto con variazioni*

RETO BIERI, Klarinette

BORUSAN QUARTET

Esen Kıvrak, Violine

Olgu Kızılay, Violine

Efdal Altun, Viola

Çağ Erçağ, Violoncello

In Kooperation mit der Pinakothek der Moderne



# Türkische Kammermusik im Spannungsfeld zwischen Tradition und Moderne

Im Programm des heutigen Abends steht der Komponist **Ulvi Cemal Erkin** (1906-1972) gewissermaßen stellvertretend für eine ganze Ära in der Türkei, die als richtungweisend und insbesondere in künstlerischer Hinsicht auch als äußerst inspirierend und dynamisch bezeichnet werden kann. Daher gewähren wir Erkin und seinem musikhistorischen Umfeld an dieser Stelle einen etwas ausführlicheren Raum:

**Ulvi Cemal Erkin** ist einer der Repräsentanten des großen, enthusiastischen Aufbruchs nach Europa in den ersten Jahren und Jahrzehnten der noch jungen türkischen Republik. Gemeinsam mit *Ahmet Adnan Saygun*, *Cemal Reşit Rey*, *Hasan Ferit Alnar* und *Necil Kazım Akses* bildete er die Gruppe der »Türkischen Fünf«, den Pionieren der europäisch-klassischen Komposition und Musikpädagogik in der Türkei. Deren Anliegen war es, der in osmanischer Zeit kaum beachteten Volksmusik durch eine Synthese mit zeitgenössisch-westlichen Kompositionstechniken zu einem neuen Gewand zu verhelfen, sie gleichsam zu »adeln« – in diesem Vorhaben wurden sie durch Republikgründer Mustafa Kemal Atatürk höchstpersönlich unterstützt und protegirt. Schließlich war die kulturpolitische Zielsetzung jener Jahre, die als höfisch-elitär und dekadent wahrgenommene traditionelle Kunstmusik der Osmanen durch eine neue »türkische Nationalmusik« zu ersetzen. Diese sollte vorrangig aus »gesunden Quellen der anatolischen Volkskultur schöpfen«, aber auf dem Fundament westlich-europäischer Musikgeschichte neu errichtet werden – ähnlich wie es zum Beispiel Béla Bartók in Ungarn gelungen war.

Atatürks Ziel war es, die türkische Republik in allen Bereichen schnellstmöglich umzubauen und zu reformieren, um Anschluss an den aktuellen Stand wissenschaftlicher und kultureller Strömungen in Europa zu finden. Dabei ging man durchaus planvoll vor, detaillierte Expertisen wurden eingeholt: wie vor ihm schon der Wiener Komponist, Pädagoge und Musikpublizist Joseph Marx in den Jahren 1932/33 hatte Paul Hindemith im Auftrag der türkischen Regierung 1935/36 in einer Art Gutachten »Vorschläge zum Aufbau des türkischen Musiklebens« erarbeitet, welche auch zügig in die Tat umgesetzt wurden. Unter anderem wurden begabten jungen Musikern durch staatliche Stipendien Studienaufenthalte in führenden europäischen Musikzentren ermöglicht – mit der Auflage, in die Türkei zurückzukehren, um das erworbene Wissen und Können an die Studierenden dort und auch ans breite Publikum weiterzugeben.

**Ulvi Cemal Erkin** wurde 1906 in Istanbul geboren; auch seine musikalische Begabung wurde früh entdeckt und gefördert: 1925 gewann er eines jener begehrten Staatsstipendien und wurde zum weiterführenden Studium nach Paris geschickt, wie viele weitere türkische Komponisten und Instrumentalisten seiner Generation auch. In den folgenden Jahren studierte er Klavier bei Isidore Philippe und Komposition bei Jean und Noël Gallon sowie bei der großen Nadia Boulanger. Die Pianistin, Komponistin und Pädagogin war eine der prägendsten Persönlichkeiten für viele bedeutende Musiker des 20. Jahrhunderts wie Aaron Copland, Astor Piazzolla, Idil Biret, Daniel Barenboim und unzählige weitere ... Boulangers Einfluss ist geradezu legendär und wirkt heute noch fort. Für Erkin

bedeutete das die einmalige Chance, sich in eine große, weitverzweigte musikalische Tradition einzureihen und in kurzer Zeit verschiedenartigste Einflüsse gleichsam aufsaugen zu können – schließlich glich jenes Paris der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts in geistig-künstlerischer Hinsicht einem brodelnden Schmelztiegel: alles, was in der Welt der Musik Rang und Namen hatte, traf sich dort; diskutierte, stritt sich aus und lernte voneinander. So erwarb Erkin in diesen fünf hoch intensiven Jahren ein hervorragendes Rüstzeug, um nach der Rückkehr in sein Heimatland das musikalische Leben dort entscheidend mit zu gestalten und in neue Bahnen zu lenken – als Komponist, Dirigent, Pianist und Pädagoge. Den inspirierenden Gedankenaustausch mit internationalen Kollegen führte er aus der Türkei weiter. Seine Kompositionen umfassen sowohl Solo-Konzerte und symphonische Werke – wie z.B. »Köçekçe«, eine Tanz-Rhapsodie für Orchester, auf Anregung von Alfred Cortot entstanden – als auch Ballettmusik, Vokalwerke, Instrumental- und eben auch Kammermusik:

Das **Streichquartett** schrieb Erkin in den Jahren 1935/36, quasi zeitgleich mit Hindemiths »Gutachten«. Die Uraufführung erfolgte 1936 zunächst im Rundfunk, erst 1938 vor Publikum in Ankara und war ein durchschlagender Erfolg, weit über die Landesgrenzen hinaus. Bereits in den ersten Kritiken wurden die für Erkins Musik so typische Wärme und Natürlichkeit gerühmt; seine Meisterschaft, anatolische Melodien und Rhythmen in eine zeitgenössisch-westliche Tonsprache zu transformieren, ohne ihren typischen Charakter zu verzerren, rief sowohl in türkischen als auch in europäischen Fachkreisen größte Bewunderung hervor und wurde als wertvoller Beitrag zur Änderung der Hörgewohnheiten durch eine »Polyphonisierung« der bis dato überwiegend einstimmigen traditionellen Musik begrüßt.

Die dialogisierenden Themen im ersten Satz (Allegro ma non troppo) gestaltet und »kleidet« Erkin überwiegend pentatonisch, d.h. die Motive bewegen sich innerhalb einer Tonleiter aus Ganztonschritten. Das ruft – trotz der fehlenden, für die türkische Musik so typischen Mikrintervalle – starke Assoziationen zu elementaren anatolischen Klangfarben hervor, weist aber gleichzeitig auf die Verwandtschaft mit der Musik des Balkans hin. Doch die Wahl dieses Tonmaterials könnte genauso gut ein Mitbringsel aus Frankreich sein: Auch Debussy liebte die Pentatonik sehr; bei ihm dient sie dazu, mit nur ganz wenigen Tönen eine starke archaisch-exotische Stimmung erstehen zu lassen. Formal bedient sich Erkin im Kopfsatz der klassischen Sonatenhauptsatzform, mit Haupt- und Seitenthema, Exposition, Durchführung und Reprise, was eine klare und ausgewogene Architektur zur Folge hat. Die folgenden Sätze sind ebenso klar strukturiert: das lebhaft rhythmische Allegro scherzando, anschließend das Andante in Liedform, in dem sich über den Tremoli der 2. Violine, der Viola und des Violoncellos ein anrührendes Rezitativ der 1. Violine entfaltet. Der furiose Finalsatz schließlich beschwört die vertrackten, ungeraden »aksak«-Rhythmen – hier hatte Erkin laut eigener Aussage die wilden Tänze der Schwarzmeerbewohner im Sinn.

Ein außergewöhnlicher Grenzgänger im heutigen Musikbetrieb ist der Pianist und Komponist **Fazıl Say** (\*1970). Zugleich steht er ganz in der Tradition eben jener türkischen »Klangwanderer« der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts: Sein Lehrer *Mithat Fenmen* hatte ebenfalls in Paris studiert, Klavier bei Alfred Cortot, Komposition bei Nadia Boulanger; später auch in München, bei Joseph Haas, einem Mitbegründer der Donaueschinger Musiktage. Fenmen erkannte das Talent des kleinen Fazıl sofort und förderte es auf besondere Weise: er ließ ihn vor Beginn der gewohnten technischen Übungen täglich eine Stunde lang frei

über Themen des Alltags improvisieren und legte möglicherweise so den Grundstein zu SAYS Karriere als Komponist. Seine Studien setzte SAY später in Düsseldorf und Berlin bei David Levine fort. Mit dem Sieg beim Internationalen Wettbewerb »Young Concert Artists« 1994 in New York startete seine internationale Karriere, mittlerweile ist er als Pianist und Komponist auf den Konzertpodien aller fünf Kontinente zu Hause.

Sein 2010 entstandenes **Streichquartett »Divorce«** trägt starke autobiografische Züge – gleichsam eine »music for an inner film«. Fazil Say beschreibt es selbst so: »Bei der Komposition dieses Streichquartetts habe ich mich von meiner Persönlichkeit und meinen Erfahrungen leiten lassen. Ich habe versucht, Erlebnisse wie Scheidung, Trennung und das Scheitern einer Beziehung in der Sprache der Musik anhand von Tönen und Rhythmen zu erzählen. Wie in meinen anderen Werken ist aber auch dieses Quartett mehr ein Werk meiner Intuition, als die Beschreibung einer historischen Begebenheit, einer Reise oder eines Ortes. Der erste Satz beginnt recht wild, schnell, traurig, in einem irregulären Rhythmus. Zwischenzeitlich kommen auch Abschnitte vor, die an Jazz Clubs erinnern. Die gelebte Geschichte ist unsere Gegenwart, die wir erleben. Der zweite Satz, der melancholisch ist, wird von Farben, dem Thema der Suche, der Suche nach einem Ausweg und der Traurigkeit beherrscht. Der letzte Satz möchte dagegen die Abscheulichkeiten, Streitigkeiten und Auseinandersetzungen einer Beziehung wiedergeben, die sich zu einem regelrechten Trauma verwandelt hat.« (*Fazil Say*)

## Gesang ohne Worte – zeitgenössische Solowerke für Klarinette

6

**Luciano Berio** (1925 – 2003), einer der prägendsten Komponisten der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts, stammte aus einer Musikerfamilie in Ligurien. Seine kompositorische Ausbildung erhielt er zunächst am Mailänder Konservatorium und später in Tanglewood, USA. Später lehrte er selbst, u.a. in Darmstadt und Köln sowie an der Harvard University und der Juilliard-School in New York. Trotz aller avantgardistischen Experimente mit Elektronik, Collagen, Aleatorik, grafischer Notation u.a. steht Berio nicht für den Bruch mit der Tradition sondern vielmehr für eine undogmatische, kreativ-suchende Auseinandersetzung mit ihr. Seine bekanntesten Werke sind *Omaggio a Joyce* (1958), *Visage* (1961), *Sinfonia* (1968), *Opera* (1970) und eine Reihe von *Sequenze* (1958-2002). Durch den intensiven menschlichen und künstlerischen Dialog mit der Sängerin Cathy Berberian, mit der er lange verheiratet war, spielt die menschliche Stimme eine besondere Rolle in seinem Gesamtwerk.

Der ungarische Komponist, Dirigent und Pädagoge **Péter Eötvös** (\*1944) erhielt seine Ausbildung an der Musikakademie Budapest bei *Zoltán Kodály* und an der Kölner Musikhochschule. Seinem Studium folgte die Zusammenarbeit mit dem Ensemble von *Karlheinz Stockhausen* und dem *Studio für Elektronische Musik* des WDR in Köln, 1978 berief ihn *Pierre Boulez* zum musikalischen Leiter des *Ensemble Intercontemporain*. Sowohl in Karlsruhe als auch in Köln hatte er Professuren inne. Als Dirigent ist er ständiger Gast bei den renommiertesten Orchestern und Opernhäusern der Welt, seine Werke – darunter Opern, Orchester- und Chormusik, Solowerke und Kammermusik – sind international in Festivals und Konzertprogrammen präsent. 2010 wurde seine Oper *Die Tragödie des Teufels* an der Bayerischen Staatsoper uraufgeführt.

# Wolfgang Amadeus Mozarts Klarinettenquintett – klingendes Dokument einer Freundschaft.

Mozart liebte die Klarinette – was nicht weiter verwundert bei einem Komponisten, der vor allem in seinen Opern so viel Grundlegendes und Wunderbares für die menschliche Stimme geschaffen hat: in der Vielfältigkeit ihrer Klangfarben und Ausdrucksmittel, die von sanftem Gemurmel über süßen Gesang bis hin zu gellendem Gelächter reichen, ist die Klarinette geradezu eine »vox humana«. Aus Mannheim, wo er 1778 Sinfonien von Carl Stamitz gehört hatte, schrieb er an seinen Vater: *Ach, wenn wir [in Salzburg] nur clarinetti hätten! – sie glauben nicht was eine sinfonia mit flauten, oboen und clarinetten einen herrlichen Effect macht!*

Ab diesem Zeitpunkt setzt er sich dafür ein, dieses Instrument auch in österreichischen Orchestern zu etablieren – und es ist tatsächlich Mozart zuzuschreiben, dass die Klarinette auch in seiner Heimat bald ganz selbstverständlich zur Bläsergruppe im Orchester gehörte.

1784 erwuchs aus der Begegnung mit dem Klarinettenisten Anton Stadler, der im Orchester des Wiener Burgtheaters spielte, eine langjährige musikalisch und menschlich bedeutsame Freundschaft, der die Musikgeschichte drei der schönsten Werke für Klarinette zu verdanken hat: Das 1786 komponierte »Kegelstatt-Trio« KV 498, das Klarinettenkonzert KV 622 aus Mozarts letztem Lebensjahr 1791 – und eben das Klarinettenquintett KV 581 aus dem Jahre 1789. Ebenso wie das Klarinettenkonzert steht es in A-Dur, aufgrund der grafischen Anordnung der drei Vorzeichen vermutlich symbolisch zu verstehen als »Freimaurer-Tonart« – wie auch die Tonarten Es-Dur/c-moll (die z.B. in der »Zauberflöte« sehr bewusst eingesetzt sind).

Trotz der Gegenüberstellung von vier Streichern und einem Soloinstrument entsteht hier kein verkapptes »kleines« Solokonzert. Mozart gelingt es scheinbar mühelos, eine kompositorisch durchaus schwierige Balance zu finden: das Streichquartett bleibt kammermusikalisch hoch differenziert und kontrapunktisch komplex und wird nicht zum Begleiter herabgesetzt – und die Klarinette ist »nur« gleichberechtigte Partnerin; sie lässt, bei aller geforderten Finesse und Virtuosität, den auftrumpfenden Solistengestus nur diskret durchschimmern. In dieser Meisterschaft zeigen sich auch die Früchte von Mozarts ausgiebiger Beschäftigung mit der Bach'schen Kontrapunktik: Im Hause des ebenso schwierigen wie außerordentlich gebildeten Musikfreunds Baron Gottfried van Swieten (der übrigens auch im Leben von Haydn und Beethoven eine entscheidende Rolle gespielt hat) war er 1782 den Fugenkompositionen von Johann Sebastian Bach begegnet; eine Konfrontation geradezu, die eine ernste, aber durchaus fruchtbare kompositorische Krise zur Folge hatte. Mozarts Tonsprache erfuhr eine tiefgreifende Veränderung: weg von der alles beherrschenden Kantilene, hin zu einer mehr polyphonen, »emanzipierteren« Behandlung der Stimmen – man könnte von Mozarts »Spätstil« sprechen, wäre diese Entwicklung nicht durch seinen entsetzlich frühen Tod im Jahr 1791 jäh abgerissen.

Der große Musikwissenschaftler und Mozart-Biograph Alfred Einstein schreibt über das Klarinettenquintett: »Mozart selber nennt es (8. April 1790) ›des Stadlers Quintett‹. Wenn irgendeines, so ist das ein Werk für die Kammer feinsten Art, wenn auch die Klarinette als primus inter pares hervortritt und so behandelt ist, als ob Mozart ihren Reiz, den ›sanften süßen Hauch‹, ihre klare Tiefe, ihre Beweglichkeit als erster entdeckt hätte. Hier gibt es keinen Dualismus zwischen Solo und Begleitung, nur brüderlichen Wetteifer. Nicht umsonst ist der Ausdruck ›brüderlich‹ gebraucht – die Klarinette, die Bassethörner haben für Mozart einen freimaurerischen Charakter gewonnen, wenn vielleicht auch nur aus äußerlichen Ursachen. Die Durchführung hat einen konzertanten Anhauch – aber für alle fünf Teilnehmer. Das Larghetto nimmt die Kantabilität des zweiten Themas im ersten Satz auf und entwickelt sie zu voller Blüte. Das Menuett hat ein erstes Trio in Moll für das Streichquartett allein, und im zweiten, einem Ländler, verwandelt sich die Klarinette in das bäurische Instrument, das es in Südbayern und im übrigen Alpenvorland gewesen und bis heute geblieben ist. Das Finale ist ein Allegretto mit Variationen: bei aller Abwechslung und Reife kurz und kurzweilig, ernst und liebenswert. Ursprünglich hatte Mozart einen Finalsatz begonnen (K. Anhang 88), der die Arie Ferrandos Nr. 24 aus »Così fan tutte« fast wörtlich vorausnimmt – Gipfel der Fröhlichkeit mit dem Text: ›Ah! lo veggio, quell'anima bella – Al mio pianto resister non sà.« Aber dieser Beginn, 89 Takte, ist allzu konzertant ausgefallen und mag Mozart allzu fröhlich erschienen sein – er hat ihn verworfen.« (Aus: *Alfred Einstein – Mozart. Sein Charakter, sein Werk. Entstanden 1945. Erstdruck: Stockholm (Bermann-Fischer) 1947*)

Und so legen sich immer wieder fein melancholische Schatten über die helle Freundlichkeit dieses Werks; selbst im klaren A-Dur scheint ein dunkler Zauber bereits auf die Zukunft, auf kommende Schubertsche Klang- und Gefühlswelten hinzuweisen.

Ein Hinweis noch zum Titel unserer Veranstaltung – »Klangwanderer/Grenzgänger«: Nicht nur die Musiker – auch die Komponisten dieses Programms sind in gewisser Weise Klangwanderer und Grenzgänger ...

*Aylin Aykan*



## Joseph Marx: »Meine Berufung nach Stambul«

*Auszüge aus dem Bericht, den der Wiener Komponist, Pädagoge und Musikpublizist Joseph Marx (1882-1964) zur Zeit seiner Funktion als Berater der Atatürk-Regierung beim Aufbau eines neuen türkischen Musiklebens nach europäischem Vorbild in den Jahren 1932 und 1933 verfasste.*

Früher stellte man sich den Türken etwas märchenhaft vor: mit gekreuzten Beinen auf einem türkisblauen Polster sitzend, die kilometerlange Wasserpfeife im Munde, während eine kaffeebraune Zaire oder Sobeide mit schmalen Hüften und leisen Katzenschritten tanzt; die Silbersichel des Mondes am schwarzen Firmament glitzert auf den Diamanten des Turbans. Man hatte schon als Kind ›Tausend und eine Nacht‹ gelesen; später in der Schule gelernt, dass der geruh-same Orientale auch furchtbar wild werden könne, wenn er seinen krummen Säbel schwingt, Ungarn erobert und Wien bedroht. Trotzdem hielt man ihn bis zum Weltkrieg für einen Dekadenten, den der allzu reichliche Gebrauch seines Harems um die Nerven gebracht hat. Die Erfahrungen der Schlacht haben dieser Meinung nicht recht gegeben: Der Türke war, wie der Franzose, trotz einer gewissen raffinierten Überfeinerung ein tapferer, widerstandsfähiger Soldat. Als der Krieg trotz der vielen gewonnenen Schlachten endgültig verloren war, rechnete man in Europa mit einer völligen Auflösung dieses Staatswesens. Das Volk in tiefem Aberglauben, keinerlei moderne Einrichtungen im Lande, dazu die Niederlage ... Ein rasches Gesunden schien ausgeschlossen. Es kam anders. Im völligen Durcheinander organisierte man sogar militärischen Widerstand. Ein genialer Staatsmann ergriff beherzt das Steuer des schwer havarierten Schiffes und setzte sich gegen eine Welt von Feinden durch. Das Land erholte sich über Nacht und heute bereits ist die Türkei ein relativ gesunder Staat mit geordneten kulturellen und wirtschaftlichen Verhältnissen.

Kindheitsvorurteile halten lange an. Ich war doch etwas überrascht, als eines Tages zwei türkische Musikstudenten in Großformat, wahre Enaktsöhne, bei mir erschienen, um Musiktheorie zu lernen. Der Ältere, Seyfettin Asaf – er ist jetzt Konzertdirigent in Sтамbul und hatte kürzlich mit einer selbstkomponierten Orchesterfantasie über türkische Themen großen Erfolg – blond, blauäugig (man hätte ihn beinahe für einen Germanen halten können) und sein Bruder Sezaı Asaf, mit einem unglaublich kühnen Abenteuerfilmprofil und dunkel drohenden Augen, ein Jungmädchentraum nach aufregender Lektüre. Beide studierten mit Eifer und kehrten nach Absolvierung des mehrjährigen Kurses in ihre Heimat zurück. Dann erfuhr ich aus einem Briefe, dass sie einige Zeit bei Kemal Pascha in Ankara zu Gast waren und nun in seinem Auftrag asiatische Volkslieder sammelten. Einige Jahre später suchte mich ein junger türkischer Kapellmeister namens Ferit Hasan (*Alnar*) auf: Er hatte in Berlin die Grammophon-aufnahmen orientalischer Volksmusik für das sogenannte Völkerarchiv geleitet und wollte sich in Musiktheorie weiterbilden. Während seiner Studien an der Wiener Meisterschule schrieb er einen nationalen Tonfilm, der in Paris fertiggestellt wurde, und komponierte das erste türkische Singspiel mit nationalen orientalischen Volkstypen, das in Sтамbul unter seiner Leitung mit größtem Erfolg aufgeführt und über fünfundzwanzigmal wiederholt wurde, was für Sтамbul, wo es derlei Kunst noch nicht gab, viel bedeutet. Kemal Pascha war bei der Premiere zugegen und äußerte sich: "Wir Türken sind doch ein sehr begabtes Volk, wenn einer von uns ohne jede Tradition ein solches Werk zustande bringt und selbst dirigiert." Ferit hat die Meisterschule mit ausgezeichnetem Erfolg absolviert. Jetzt ist er bereits Kompositionslehrer am Konservatorium in Sтамbul. Sein jüngerer Freund Kazim Necil (*Akses*) studiert noch; auch er zeigt eine ganz eigenartige Begabung. Einige seiner Klavierstücke sind in der Universal-Edition erschienen.

(...)



Zeitungsnotiz aus dem Jahr 1925 (kurz vor der Schriftreform 1928, noch in arabischen Schriftzeichen):  
 »Die Herren Cezmi Rifki Erinç, Ulvi Cemal Erkin und Ekrem Zeki Ün, haben sich im Prüfungsverfahren für ein staatliches Stipendium qualifiziert. Das Kultusministerium sendet sie zum Aufbaustudium nach Paris, diesen Sonntag werden sie Istanbul verlassen. Wir wünschen den jungen Musikern viel Erfolg. (...)  
 «

Zwei Tatsachen sind daran erfreulich: Dass sich eine neue und, wie es scheint, wertvolle nationale Kunst entwickelt, und dass Wien darauf einen bestimmten Einfluss nehmen konnte. Die orientalische Volksmusik ist erstaunlich reich an höchst originellen Rhythmen und Motivbildungen.

(...)

Nun wollte die türkische Regierung auch ihre Musik auf eine zeitgemäße Basis stellen und fördern. Junge Talente, die etwas können, hatte sie, es fehlte noch eine direkte Verbindung mit Europa in der Person eines europäischen Künstlers. Man verhandelte in verschiedenen Ländern, auch in Wien mit Bittner, Klenau und anderen. Schließlich blieben in letzter Wahl der bedeutende französische Komponist und Musiktheoretiker Vincent d'Indy, der bekannte Geiger Henry Marteau und der Verfasser dieses Artikels übrig. Vermutlich hat man die Angelegenheit schließlich mir übertragen, weil man bei mir im Hinblick auf meine türkischen Schüler und deren Arbeiten eine gewisse Vertrautheit und Interesse für das künstlerische Gedeihen der türkischen Tonkunst mit Recht voraussetzte.

(...)

### **Wie ich an der türkischen kulturellen Revolution mitwirkte**

Im Auftrag der türkischen Regierung reiste ich nach Konstantinopel, um das Musikleben zu studieren und nützliche Vorschläge zu machen. Konservatorium, Orchester, Theater, Volksmusiken sollten mehr Zusammenhang erhalten, um eine zeitgemäße nationale Kunst vorzubereiten. Ein neues Konservatoriumsgebäude wird gebaut; das Statut der Anstalt berücksichtigt europäische Verhältnisse ebenso wie den Zauberklang anatolischer Heimat. Eine fesselnde Aufgabe, bei dieser Neugründung mitschaffen zu können. Regierung, Künstler, Intelligenz des Landes erwarten mit Ungeduld die Entwicklung der Dinge. Der Gazi – so nennt man Kemal Pascha in der Türkei – sagte kürzlich wörtlich: »Solange unsere Künste nicht auch eine aussichtsreiche Wiedergeburt erleben, ist die kulturelle Revolution nicht beendet.« – »Und Gazi irrt niemals«, fügte der Generalgouverneur von Istanbul bei, der mir diesen Ausspruch mitteilte.

(...)

Wenn man Stambul zum ersten Male sieht, wird man ganz verwirrt; das passiert einem auch wo anders, aber nicht in solchem Grad. Das nahe Asien ist bereits in allen Gassen, wundervolle Moscheen, graziöse Minarets mit spitzen Hüten (wie sie die Zauberer und Hexen tragen), unheimliches Winkelwerk in fünf Stilen zugleich, Gärten mit exotischen Pflanzen, der große Basar, einst Elefantenstall des alten Byzanz, ein riesiges Labyrinth halbdunkler Gänge, wo man alles, tatsächlich alles zu kaufen bekommt, bis auf braune Tscherkessenmädchen, die nicht mehr in den Handel kommen dürfen; Teppiche, Süßigkeiten, alte Waffen, Gemüse, Klaviere, Werkzeuge, Edelsteine, saure Milch und Radioapparate - dazu eine bunt wogende Menge, orientalische Musik und die seltsamsten Menschentypen; benommen eilt man ins Freie und steht schon wieder in einem Hof mit wunderbarsten byzantinischen Überresten. Erst nach Tagen gewöhnt man sich einigermaßen an die verwirrende Vielfältigkeit der Eindrücke; anfangs war man unfähig, den unerhörten Reichtum der Formen ordnend zu erfassen.

(...)

Immer wieder werde ich gefragt, ob der Türke musikalisch gut begabt sei; und ich antworte: zweifellos! Freilich ist die türkische Musik von der unseren grundverschieden. Sie ist einstimmig und hat keine Harmonie, bringt also Melodien mit Schlagzeugbegleitung, die stellenweise den Rhythmus markiert. Das Ensemble besteht aus Geige, einem kleinen Cello, das beim Spielen aufs linke Knie gestellt wird (ein türkisches Nationalinstrument), Flöte, auch Klarinette, mehreren türkischen Lauten in verschiedener Stimmung und Tonlage mit merkwürdig gebogenem Hals, und einem Sänger, der die Melodie der Instrumente mitsingt. Oktavenverdopplungen oben und unten bringen Abwechslung in den Klang. Es gibt religiöse und andere Kunstmusik sowie Volksmusik. Manche Stücke sind gegen zweihundert Jahre alt oder noch älter und wurden in höchst komplizierten Niederschriften festgehalten. Der Europäer versteht anfangs so wenig davon wie der Türke von der europäischen Musik, die ihm wegen der ungewohnten Harmonie und Vielstimmigkeit wie ein gräuliches Durcheinander vorkommt. Die Türken haben über hundertfünfzig Tonleitern; wir empfinden dabei gewöhnlich ein modifiziertes Moll, seltener Dur. Die Stücke sind häufig in komplizierten Taktarten (Dreiviertel- und Dreiachteltakt hintereinander als gemeinsamer Neunachteltakt notiert, Zehnachteltakt und andere) notiert und durch Synkopen und Bindungen sowie durch ungewohnte Motivrückungen für unser Ohr äußerst kompliziert und schwer aufzufassen. Der Europäer merkt sich eine Bach-Fuge bedeutend leichter auswendig als zwei Seiten dieser melodisch und rhythmisch erstaunlich diffizilen Musik. Deshalb muss er sich erst an die eigenartigen Feinheiten gewöhnen, um sie richtig zu genießen.

(...)

Es ist nun Aufgabe der musikalischen Neuorganisation, vor allem die harmonische Seite der europäischen Musik populär zu machen und eine passende, dem Wesen und Stil der türkischen Volksmusik entsprechende Begleitharmonik zu finden. Das kann nicht auf dem Wege der Verordnung geschehen, sondern dadurch, dass türkische Musiker, die in ihrer Heimatkunst trefflich Bescheid wissen, die europäische Technik der Harmonie erlernen und später vermutlich sogar polyphone Bildungen unter Benutzung volkstümlicher Motive versuchen. Wie sich diese Kunst entwickeln wird, lässt sich nicht sagen; es hängt von der Stärke, Originalität und dem Können der türkischen Komponisten ab. So haben ein paar ausgesprochene Begabungen wie Kemal Reschit (*Cemal Reşit Rey*) und Ferit Hasan (*Alnar*) mit Erfolg begonnen, nationale Musik zu schaffen.

(...)

Einige bemerkenswerte kompositorische Begabungen sind um eine nationale türkische Musik bemüht und suchen melodische Eingebungen der Volksmusik symphonisch zu verwerten. Auch hervorragende türkische Instrumentalisten besitzt die Stadt, und die Künstler werden sich in der nächsten Saison in Wien, Paris hören lassen. Hoffen wir, dass die gegebene Entwicklung anhält und erstarkt, dann haben wir in ein paar Jahren auch einen fremdartig schönen neuen Klang des fernen Orients im europäischen Konzert.

*Quellennachweis: »Joseph Marx: Betrachtungen eines romantischen Realisten – Gesammelte Aufsätze, Vorträge und Reden über Musik«, Seite 500-521 (herausgegeben von Oswald Ortner, Gerlach & Wiedling, Wien, 1947)*

## RETO BIERI

»Ein Sänger auf der Klarinette ...« (Musik und Theater 2008)

Der Klarinettenist gehört mit dem Erscheinen seines neuesten Solo-Albums für das renommierte Label ECM zu den »faszinierendsten Entdeckungen der derzeitigen Musikergeneration« (Sonic). Als »Sonderling und Klangmagier auf der Klarinette« bezeichnet ihn das Magazin Ensemble. »Sein Spiel fesselt schon beim ersten Ton«, schreibt die Neue Musikzeitung, »selten hört man so sinnfällige, von hoher spielerischer Intelligenz getragene Darstellungen«.



Geboren in Zug (Schweiz) und aufgewachsen mit Schweizer Volksmusik, studierte Reto Bieri zunächst an der Musikhochschule Basel bei François Benda, später bei Charles Neidich an der New Yorker Juilliard School. Der Kammermusikunterricht beim Komponisten György Kurtág und dem Pianisten Krystian Zimerman sowie die Begegnungen mit dem Schriftsteller Gerhard Meier beeinflussten seine Arbeit wesentlich. Reto Bieri war 2001 Preisträger der «Tribune International des Jeunes Interprètes», dem Wettbewerb der europäischen Radiostationen. Seit diesem Erfolg ist er international als Solist und Kammermusiker tätig. Er ist regelmäßig Gast bei verschiedenen Festivals und bekannten Institutionen. Reto Bieri spielte mit zahlreichen Orchestern – u.a. Tschaikowsky-Sinfonieorchester des Moskauer Rundfunks, Bruckner Orchester Linz, Istanbul State Symphony Orchestra, Zürcher Kammerorchester, Basler Sinfonieorchester unter bekannten Dirigenten wie Vladimir Fedoseyev, Kristjan Järvi und Kurt Masur.

Seine Passion gilt vor allem der Kammermusik. Er musiziert regelmäßig mit Partnern wie Heinz Holliger, Gidon Kremer, Zoltán Kocsis, Patricia Kopatchinskaja, Sol Gabetta, Ilya Gringolts, Nicolas Altstaedt und Fazıl Say, sowie mit diversen Streichquartetten wie dem Quatuor Ardeo (Paris), dem Bennewitz Quartett (Prag), dem Borusan Quartett (Istanbul), dem Carmina Quartett (Zürich), dem Quarteto Casals (Barcelona), dem Quatuor Johannes (Lyon) und dem Rosamunde Quartett (München). Er ist Mitglied des Ensemble Raro (München).

Die intensive Zusammenarbeit mit unterschiedlichsten Komponisten unserer Zeit wie beispielsweise Heinz Holliger, György Kurtág, Pierre Boulez, Elliott Carter, Tigran Mansurian, Fazıl Say und Artur Avanesov ist ein fester und wichtiger Bestandteil seiner Tätigkeit. So wurden zahlreiche Werke für ihn komponiert. Seit 2010 arbeitet Reto Bieri mit dem Münchener Label ECM zusammen. Sein Debüt-Album »Contrechant« mit Werken für Klarinette Solo von Luciano Berio, Heinz Holliger, Salvatore Sciarrino, Elliott Carter, Péter Eötvös und Gergely Vajda ist soeben im Handel erschienen.

## **BORUSAN QUARTET**

**Esen Kıvrak, Violine | Olgu Kızılay, Violine | Efdal Altun, Viola | Çağ Erçağ, Violoncello**

Das Borusan Quartet wurde 2005 unter der Leitung von Prof. Güler Aykal gegründet und setzt sich zusammen aus führenden Musikern des Borusan Istanbul Philharmonieorchesters: Esen Kıvrak (Erste Violine), Olgu Kızılay (Zweite Violine), Efdal Altun (Viola) und Çağ Erçağ (Violoncello).

Gerhard Schulz, Mitglied des Alban Berg Quartetts, übernimmt die musikalische Beratung des Quartetts, das an Meisterklassen von Persönlichkeiten und Ensembles wie Maxim Vengerov, Joshua Epstein und dem Juilliard String Quartet teilgenommen hat.



Die Musiker spielen auf Instrumenten von unschätzbarem Wert – einer A. & H. Amati »Baron Knoop« Geige von 1590, einer Nicoló Amati Geige aus dem Jahr 1662, einer Testore Bratsche von 1742 und einem Petrus Guarneri Cello von 1740, die Ihnen von der Schweizer Maggini-Stiftung mit Unterstützung des Borusan Kunst- und Kulturzentrums gestiftet wurden.

Abgesehen von regelmäßigen Saisonkonzerten in der Süreyya-Oper in Istanbul tourt das Borusan Quartet in der Türkei und im Ausland, unter anderem in Frankreich, Deutschland, Österreich und den USA. Im Mai 2010 wurde es von der Musikfachzeitschrift *Andante* als »Kammermusikensemble des Jahres« ausgezeichnet und verhalf Fazıl Says Streichquartett zu seiner türkischen Uraufführung. Zudem wurde es, ebenfalls im Mai 2010, beim internationalen Kammermusikwettbewerb ICMEC in der Carnegie Hall in New York unter 88 Kammermusikensembles mit dem Ersten Preis ausgezeichnet.

In der Saison 2010-2011 war das Ensemble – abgesehen von Konzerten im Borusan Musik-Haus und in der Süreyya-Oper – auch in New York, Montpellier, Straßburg und Boston zu Gast, gefolgt von Auftritten beim Ankara Musikfestival, dem Antalya Klavierfestival, dem Istanbul Musikfestival sowie den Meraner Festwochen, der internationalen Kammermusikwoche auf Schloss Elmau, der Hannoverschen Gesellschaft für Neue Musik und dem Schleswig-Holstein Musikfestival. 2012 überzeugte das Quartett u.a. beim Mozartfest Würzburg und gab fünf Konzerte auf St. Vincent/Grenadinen und Barbados auf Einladung der Präsidenten der beiden Länder. Zudem treten die Mitglieder des Ensembles regelmäßig als Solisten der Symphonieorchester in Izmir, Istanbul, Bursa und Eskişehir auf. Das Quartett, das großen Wert auf die Interpretation von Werken türkischer Komponisten legt, besitzt ein breit gefächertes Repertoire, das von der Klassik bis zur Moderne reicht.

Und die Anzüge der vier jungen Musiker? Wurden von der berühmten türkischen Avantgarde-Designerin Hatice Gökçe entworfen, eigens für das Borusan Quartet ...



– eine Initiative der GIWA Holding GmbH und Borusan Otomotiv A.S.

In Zusammenarbeit mit dem Generalkonsulat der Republik Türkei in München

Sponsored by **Borusan Otomotiv**

Veranstalter: GIWA Holding GmbH, Redwitzstr. 8, 81925 München, [info@cultureflow.de](mailto:info@cultureflow.de), [www.cultureflow.de](http://www.cultureflow.de)

Kuration, Organisation und Redaktion: Aylin Aykan

Fotos Borusan Quartet © Mehmet Erzincan

Fotos Reto Bieri © Şerban Mestecăneanu

Design & Artwork: Werner Schauer/[www.triptychon.biz](http://www.triptychon.biz)



Hotelpartner

MÜNCHEN CITY OST



Wolfgang Amadeus Mozart

Silberstiftzeichnung von Dora Stock  
(im April 1789 in Dresden gezeichnet)