

ANNA AMALIA UND GOETHE AKADEMIE ZU WEIMAR

SCHIRMHERRSCHAFT / PATRONAGE

KURT MASUR



26. APRIL 2014, 19.30 UHR

SINFONIEKONZERT DER STAATSKAPELLE WEIMAR
– ORCHESTERWERKE VON SIEGFRIED MATTHUS –



Ort: congress centrum neue weimarhalle, Großer Saal

Karten: 20,00 Euro (10,00 Euro)

Tourist-info: 03643 745-0

STAATSKAPELLE WEIMAR

Mehr als 500 Jahre zurück reichen die Wurzeln der heutigen STAATSKAPELLE WEIMAR. Nach dem zweiten Weltkrieg erhielt das Orchester prägende Akzente durch HERMANN ABENDROTH, GERHARD PFLÜGER (1957-73), LOTHAR SEYFARTH (1973-79), ROLF REUTER (1979/80), PETER GÜLKE (1981/82), OLEG CAETANI und HANS-PETER FRANK sind als Chefdirigenten bis zum Ende des 20. Jahrhunderts zu nennen. Im Sommer 2002 endete die siebenjährige Amtszeit von GEORGE ALEXANDER ALBRECHT, der Schwerpunkte vor allem in der Sinfonik MAHLERS und dem kompositorischen Schaffen FURTWÄNGLERS setzt. Nach JAC VAN STEEN steht seit Beginn der Spielzeit 2009/10 der international renommierte schwedische Dirigent STEFAN SOLYOM als Generalmusikdirektor und Chefdirigent des DEUTSCHEN NATIONALTHEATERS und der STAATSKAPELLE WEIMAR an der Spitze. Zahlreiche Gastspiele führten die STAATSKAPELLE WEIMAR bereits in viele Länder Europas, nach Israel, Amerika und Japan. Neben seiner umfangreichen Konzerttätigkeit garantiert das derzeit aus 96 Musikern bestehende Orchester die Fortführung der großen spätromantischen Operntradition des Hauses. DIE STAATSKAPELLE WEIMAR trägt wesentlich dazu bei, dass zahlreiche Opernproduktionen, darunter Uraufführungen, Interesse in der Musikwelt erregen – darunter zuletzt von SIEGFRIED MATTHUS die Uraufführung »DIE UNENDLICHE GESCHICHTE« nach MICHAEL ENDE (2004). Als erstes Bühnenwerk von MATTHUS spielte die STAATSKAPELLE 1971 die Oper »DER LETZTE SCHUSS« unter der Regie von HARRY KUPFER. 1976 folgte die Uraufführung von MATTHUS' Oper »OMPHALE« nach PETER HACKS.



STEFAN SOLYOM, geboren 1979 in Stockholm, studierte zunächst Horn und später Dirigieren am KÖNIGLICHEN KONSERVATORIUM in Stockholm sowie an der SIBELIUS-AKADEMIE in Helsinki bei LEIF SEGERSTAM und JORMA PANULA. Im Jahr 2000 war er Preisträger des INTERNATIONALEN SIBELIUS DIRIGENTENWETTBEWERBS. Parallel zu seiner erfolgreichen Laufbahn auf der Konzertbühne etablierte er sich auch als Operndirigent.



SUSANNA ANDERSSON has already established herself among the top of Sweden's young singers. Equally at home on the concert and opera stage her flexible and bright toned lyric coloratura voice has received considerable praise. Studies at the Guildhall School of Music and Drama in London. She has worked with conductors such as Christopher Hogwood, Lawrence Foster, Roy Goodman, Ira Levin, and many others.



NIKOLAI JAEGER erhielt Flötenunterricht bei SIEGFRIED KRATSCH und studierte dann in Freiburg und Paris bei ROBERT AITKEN und PATRICK GALLOIS. Neben seiner kammermusikalischen Tätigkeit – besonders auch im Bereich der Neuen Musik – war er als Soloflötist verschiedener Orchester beschäftigt und spielt in gleicher Position seit 2001 in der STAATSKAPELLE WEIMAR.



ELISABETH ANETSEDER-MEYER, 1972 in Passau geboren. Ab 1992 Studium bei PROF. GISELLE HERBET in Würzburg. Meisterklasse im Jahr 2000. Von 2000 bis 2006 Lehrauftrag für das Hauptfach Harfe an der HOCHSCHULE FÜR MUSIK FRANZ LISZT WEIMAR. Seit der Spielzeit 1999/2000 ist ANETSEDER-MEYER Soloharfenistin der STAATSKAPELLE WEIMAR.

KONZERT DER STAATSKAPELLE WEIMAR
anlässlich des internationalen Symposiums
zum 80. Geburtstag von [Siegfried Matthus](#) in Weimar

DIE WEITEN FLÜGEL DER MUSIK:
VON OSTPREUßEN NACH BERLIN IN DIE WELT
[THE WIDE WINGS OF MUSIC: FROM
EAST PRUSSIA TO BERLIN IN THE WORLD](#)

24.-27. April 2014
congress centrum neue weimarhalle

[ANNA AMALIA UND GOETHE](#) AKADEMIE zu Weimar
&
INTERNATIONALE [SIEGFRIED MATTHUS](#) GESELLSCHAFT e.V.

In Kooperation mit / In Cooperation with

UNIVERSITÄT LEIPZIG • HOCHSCHULE FÜR MUSIK
FRANZ LISZT WEIMAR – INSTITUT FÜR MUSIKWISSENSCHAFT
WEIMAR-JENA HERZEN UNIVERSITY ST. PETERSBURG
UNIVERSITÄT MAINZ – BAROCK VOKAL • STAATSKAPELLE WEIMAR
INTERNATIONALEN GESANGSSTUDIO BERLIN e.V. u.a.

Tagungsprogramm: www.annaamalia-goethe.de

[ANNA AMALIA UND GOETHE](#) AKADEMIE zu Weimar
Rothäuserbergweg 2 b D-99425 Weimar
Tel.: +49 (0)3643 77 37 612 • Fax: +49 (0)3643 77 37 572
Akademie@AnnaAmalia-Goethe.de



SIEGFRIED MATTHUS

»DIE BLAUE INSEL« (2013)

Orchesterphantasie

UA Finca Festival Gran Canaria, 13. Juli 2013

Die Orchesterphantasie »DIE BLAUE INSEL« ist speziell für die großartige PHILARMONIE DER NATIONEN komponiert. Es ist ein musikalisches Phantasieren über einen Ort an dem engagiert und wunderbar musiziert wird. Kenner der Insel halten mir entgegen, dass diese alles andere als blau ist. Sie ist allerdings umgeben von einem blauen Meer unter einem blauen Himmel. Im Jahre 2000 besuchte ich die Insel und musste durch einen gesundheitlichen Schock für mehrere Wochen im Krankenhaus liegen. Sie hören auch dieses Erlebnis in meiner Komposition.

Nun erkunden Sie mit Ihrer Phantasie, lieber Besucher, die Orchesterphantasie »DIE BLAUE INSEL«.

S. M.



»KONZERT FÜR FLÖTE, HARFE UND ORCHESTER«
(1997/98)

UA Dresden, 18. Dezember 1998

Mit großer Freude habe ich auf Wunsch von ECKART HAUPT und ASTRID VON BRÜCK ein Doppelkonzert für Flöte und Harfe geschrieben. Beide Solisten sind mir bestens bekannt, jedoch habe ich mich zunächst mit ihren neusten CD's beschäftigt und beide nach ihren individuellen Wünschen für die Komposition befragt. Nachdem ich die ersten Teile skizziert hatte, besuchten sie mich in meinem einsamen Komponierhaus im Wald in Stolzenhagen bei Berlin.

Bei diesem schönen Nachmittagsgespräch erhielt ich viele Anregungen für die Gestaltung des Soloparts. Wir einigten uns, als inspirativen inhaltlichen Hintergrund für die Komposition GRILLPARZERS Drama »DES MEERES UND DER LIEBE WELLEN« zu wählen – die romantisch schöne und tragische Liebesgeschichte zwischen HERO und LEANDER. Die von den Hütern des Tempels auf einer Insel streng bewachte Priesterin HERO läßt nachts in ihrer Kammer eine Kerze brennen, mit der sie ihren Geliebten LEANDER, der durch das Meer schwimmend dem Licht folgt, den Weg zu ihr weist. Eines Nachts löschen die Tempelwächter das Licht. LEANDER verfehlt seine HERO und muß im Meer ertrinken. – »Ich sah dein Licht mit hellem Glanzstrahlen durch die Nacht«. Musik kann keine Geschichten erzählen. Jedoch inspirierte mich GRILLPARZERS Drama zu formalen und dramaturgischen musikalischen Gebilden, vor allem für den teils zärtlichen teils dramatischen Dialog der beiden Soloinstrumente. Das Orchester besteht aus Streichinstrumenten, Celesta und Schlagwerk. Ein einsames Horn aus dem Orchester kontrapunktiert die beiden Soloinstrumente.

S. M., 23. Mai 1998



»LAMENTO« (2007)

Musikalische Erinnerungen für großes Orchester und Sopransolo
UA MÜNCHNER PHILHARMONIKER, 4. Mai 2007

1. LAMENTO I
2. KINDHEIT
3. KRIEG
4. KÄLTE
5. KATASTROPHE
6. LAMENTO II

WIDMUNG

*»Gewidmet meiner Mutter LUISE MATTHUS,
geb. PERREY, und meiner Großmutter
ANNA MARIA MATTHUS,
geb. FELTER.«*

ENTSTEHUNG

SIEGFRIED MATTHUS nennt seine Komposition »Lamento« im Untertitel »Musikalische Erinnerungen« – gemeint sind Erinnerungen an seine von Tod und Vertreibung geprägte Kindheit in Ostpreußen. Das Werk hat sechs Sätze, die nahtlos ineinander übergehen und entstand in den Jahren 2005/2006 im Auftrag von CHRISTIAN THIELEMANN und den MÜNCHNER PHILHARMONIKERN. MATTHUS schloss die Komposition, die ein aus wortlosen Vokalisen bestehendes Sopransolo enthält – seinen Schutzengel, am 16. Dezember 2006 in Stolzenhagen / Mark Brandenburg ab.

Aufrüttelndes Erinnern

Im Gespräch mit
MARTIN DEMMLER über »LAMENTO« (2007)

Sie waren zehn Jahre alt, als Sie aus Ostpreußen fliehen mussten. War Ihnen damals bewusst, dass dies ein Abschied für immer sein würde?

Als wir am 22. Oktober 1944 gegen Abend mein Heimatdorf in Richtung Westen verließen, drehte ich mich noch einmal um und sah, wie die Abendsonne sich in den Fenstern meines Geburtshauses spiegelte. Obwohl ich das Haus noch ein Stück des Weges gesehen hätte, schaute ich nicht mehr zurück. Ich empfand es als einen Abschied für immer.

Sind Sie unterwegs angegriffen worden, haben Sie Gewalt durch Soldaten erlebt?

Den Kriegslärm habe ich immer im Rücken gehört und auch in einem offenen Splittergraben einen Luftangriff auf Danzig erlebt. Gewalt durch Soldaten ist mir erspart geblieben.

Welche Entbehrungen sind Ihnen als schlimmste in Erinnerung?

Als wir am 20. Januar 1945 in der Nähe von Elbing den zweiten Teil der Flucht begannen, musste ich zwischen den einzelnen Fuhrwerken, auf denen meine kleineren Geschwister verteilt waren, die Verbindung aufrecht erhalten. In der einen Hand schleppte ich mein kleines Akkordeon und in der anderen das Saxophon meines Va-

ters. Bei dem großen Frost und dem tiefen Schnee habe ich das körperlich nicht mehr durchhalten können und musste deshalb an einem Bahnübergang beide Instrumente stehen lassen.



Beim Familienausflug mit Mutter LUISE MATTHUS, Schwester DORA sowie Onkel und Tante PAUL und EMMI TOMISCHAT (links), mit Bruder GÜNTER (rechts).

Sie haben auf der Flucht Ihre Eltern und Geschwister aus den Augen verloren. Wie haben Sie sich wieder gefunden, wie konnten Sie Kontakt zueinander aufnehmen?

Über die Adresse einer Cousine in Berlin, deren Wohnung die Bombardierung über-standen hatte, haben wir uns nach eineinhalb Jahren wieder gefunden.

Wo sind Sie in Brandenburg „gestrandet“? Wo wurden Sie untergebracht, wovon haben Sie gelebt?

Nach einem neun Wochen dauernden Treck sind wir zufällig im märkischen Dorf Läsikow hängen geblieben, in dem meine Tante und mein Onkel, die mich aufgenommen hatten, ein leer stehendes Haus entdeckten. Meine Eltern und Geschwister sind dann 1946 hierher gekommen. Mein Vater, der ein sehr guter Laienmusiker war, hat in der tanzwütigen Zeit an den Wochenenden zum Tanz aufgespielt. Etwas später, mit 12 Jahren, habe ich in Läsikow und den umliegenden Dörfern auf einem kleinen Akkordeon mitspielen

dürfen. Die schönsten Erinnerungen habe ich an Bauernhochzeiten, auf denen wir Musik gemacht haben. Dort konnte man sich ordentlich satt essen.

Hat sich Ihre Familie je wieder von diesen Erlebnissen erholt?

Die Sorgen um das tägliche Brot und das existentielle Weiterkommen haben vorerst die Erinnerungen an das Erlebte in den Hintergrund gedrängt.

Sie haben sich entschlossen, Ihre Erfahrungen musikalisch in einem „Lamento“ zu verarbeiten. Warum erst jetzt?

Der Dirigent Christian Thielemann, obwohl in Berlin geboren, liebt Ostpreußen sehr. Ich musste ihm oft von meinen Erinnerungen erzählen und beklagte dann, dass ich wohl nie die Zeit haben würde, dies alles aufzuschreiben. „Dann komponieren Sie es doch“, antwortete Thielemann.

„Lamento“ heißt Klagelied. In welcher Stimmung endet es?

Meine Komposition ist keine jämmerliche Klage, sondern ein auf-rüttelndes Erinnern. Sie endet mit einem Sopransolo - mein „Schutzengel“ ! - und hat so einen offenen Schluss.

Haben Sie jemals die Hoffnung verloren?

Meine Heimat ist unwiederbringlich verloren. Ich bin zufrieden, dass heute die Zeit gekommen ist, meine Erinnerungen zu dokumentieren und sie den Nachgeborenen hierzulande, aber auch den heutigen Bewohnern des ehemaligen Ostpreußen zu übermitteln.



DER SCHÖPFERISCHE AKT DES KOMPONIERENS
EINE SELBSTBEFRAGUNG

Siegfried Matthus

»Von allen Geheimnissen der Welt ist seit Anbeginn dasjenige der Schöpfung das geheimnisvollste gewesen; einhellig haben darum alle Nationen und Religionen den Vorgang des Schöpferischen mit der Idee des Göttlichen verbunden. Denn alles Seiende können wir erfassen und als Tatsache begreifen. Aber jedesmal haben wir das Gefühl eines überirdischen, eines Göttlichen, wenn irgendwo zuerst ein Nichts war und plötzlich ein Etwas ist, das vorher nicht gewesen ist — wenn ein Kind geboren wird, wenn aus der nackten Erde über Nacht eine Blüte bricht. Aber am größten, am ehrfürchtigsten, und ich möchte fast sagen, am heiligsten ist unser Staunen, wenn dies neue und plötzlich Gewordene nicht ein Vergängliches ist, wenn es nicht hinwelkt wie diese Blüte, wenn es nicht hinstirbt wie ein Mensch, sondern wenn in unserer Zeit etwas entsteht, was diese Zeit und alle Zeiten überdauert, etwas, das ebenso ewig bleibt wie Himmel, Erde, Meer, Sonne, Mond und Sterne, diese Taten nicht des Menschen, sondern Gottes.«

So beginnt Stefan Zweig seinen Essay Das Geheimnis des künstlerischen Schaffens und fährt fort: »Dieses Wunder, daß etwas aus dem Nichts entsteht und doch die Zeiten überdauert, ist uns ab und zu in einer Sphäre mitzuerleben gegönnt: in der Kunst. Wir wissen, es erscheinen in jedem Jahr zehntausend, zwanzigtausend, fünfzigtausend Bücher. Es werden Hunderttausende Bilder gemalt und Millionen Takte komponiert. All das erweckt in uns keineswegs ein besonderes Erstaunen. [...] Das Wunder beginnt immer erst, wenn eines dieser Bücher, eines dieser Bilder dank der Gnade der Vollendung unsere Zeit und viele andere Zeiten überdauert. In diesem Fall und nur in diesem spüren wir, daß der Genius wieder einmal Gestalt angenommen hat in einem Menschen und sich das Mysterium der Schöpfung unserer Welt noch einmal in einem Werke wiederholt hat.«

Sehr häufig werde ich gefragt: »Wie komponieren Sie? Beschreiben Sie uns bitte den schöpferischen Vorgang.« Diese Fragen bringen mich immer

in große Verlegenheit, und über allgemeine Äußerlichkeiten, wie: daß ich mit sturer Regelmäßigkeit am Vormittag komponiere, Ruhe und Abgeschlossenheit benötige, keinen Kaffee, keinen Alkohol und keine Zigaretten brauche und auch kaum ein Instrument benutze, komme ich in meiner Antwort nie hinaus. Meine abschließende Bemerkung dazu ist: Wenn ich komponiere, befinde ich mich in einem Zustand höchster Konzentration, der ausschließlich auf den Vorgang selbst gerichtet ist, und der keinen Raum für Beobachtungen über den Schaffensprozeß zuläßt. Eine unbefriedigende, aber eine realistische Antwort. Ich gehöre nicht zu den Komponisten, die den Schaffensprozeß unbewußt oder bewußt mystifizieren. Meine Tätigkeit unterscheidet sich meiner Meinung nach grundsätzlich in keiner Weise von jeder anderen Arbeit, bei der Phantasie und Kreativität gefordert sind, die aber, wie auch das Komponieren, nur handwerklich ausgeführt werden kann. Deshalb bin ich immer ein wenig skeptisch, wenn ich Künstlerkollegen emphatisch über ihren Schaffensprozeß sprechen höre, oder wenn sie sich gar umschreiben oder ganz direkt als Genies bezeichnen. Ich stelle mir dann immer vor, was wohl Mozart auf die Frage geantwortet hätte: »Herr Compositeur, sind Sie ein Genie?« Ich meine, er hätte schallend gelacht; oder man hätte Bach gefragt. Der hätte sicher nur ungläubig geschaut. Im 17. und 18. Jahrhundert gehörte das Komponieren zur Selbstverständlichkeit eines jeden guten Musikers, welches der eine weniger gut, der andere besser konnte. Erst im 19. Jahrhundert begann man den schöpferischen Vorgang zu individualisieren, zu mystifizieren und ihn, vor allem in der Trivialliteratur, sentimental und falsch darzustellen.



Allerdings sind viele Künstler daran nicht unschuldig. In dieser Hinsicht geben die Gespräche mit berühmten Komponisten, die Arthur M. Abell mit Brahms, Richard Strauss, Puccini, Humperdinck, Grieg und anderen geführt hat, interessante Einblicke. Übereinstimmend wird von allen die Schwierigkeit, oder sogar die Unmöglichkeit erklärt, über den schöpferischen Prozeß Auskunft zu geben. Trotzdem werden Erklärungen abgegeben, die sich oft wenig von Autoren sentimentaler Bücher dieser Zeit unterscheiden. Richard Strauss: »Wenn ich mich in inspirierter Stimmung befinde, habe ich bestimmte Zwangsvisionen unter dem Einfluß einer höheren Macht.« — Johannes Brahms: » Wie schon erwähnt, befinde ich mich in einer tranceähnlichen Situation, wenn ich in diesen traumähnlichen Zustand falle — einem Schweben zwischen Schlafen und Wachen; ich bin wohl noch bei Bewußtsein, aber hart an der Grenze, das Bewußtsein zu

verlieren. In solchen Augenblicken strömen die inspirierten Ideen ein. Jede echte Inspiration rührt von Gott her, und Er kann sich uns nur durch jenen Funken der Göttlichkeit in uns offenbaren — durch das, was die heutigen Psychologen das Unterbewußtsein nennen.« — Giacomo Puccini: »Aus meiner Erfahrung weiß ich, daß mich ein übernatürlicher Einfluß befähigt, göttliche Wahrheiten zu empfangen und sie dem Publikum durch meine Opern mitzuteilen.« — Sehr plausibel antwortet Edvard Grieg: »Meine heimatlichen Berge, Fjorde und die duftenden Fichtenwälder Norwegens waren für mich immer eine große Quelle der Inspiration.« — Richard Wagner, nach einem Zeugnis von Engelbert Humperdinck, gibt Gott als die eigentliche Quelle der Inspiration an und folgert: »Eine atheistische Erziehung zum Beispiel ist verhängnisvoll. Kein Atheist hat jemals etwas von bleibendem Wert geschaffen.« Der im Zusammenhang mit den technischen Entwicklungen des 20. Jahrhunderts alles beherrschende Rationalismus hat dann auch den schöpferischen Prozeß fast ausschließlich von der Ratio her zu erklären versucht. Die Abstraktion, die Betonung des Technischen stehen im Vordergrund, selbst wenn die großen Komponisten des 20. Jahrhunderts die Inspiration nie verleugnet haben.



*SIEGFRIED MATTHUS mit LUIGI NONO
und einem Redakteur des DDR Rundfunks.*

Heute besteht wieder eine andere Situation. Die mir bekannten und überzeugendsten Versuche, sich dem schöpferischen Akt des Komponierens erklärend zu nähern, habe ich in den Biographien über Mozart von Wolfgang Hildesheimer und über Richard Wagner von Martin Gregor-Dellin gefunden. Hier wurden behutsam die komplexen Verflechtungen von Indi-



vidualität, sozialem Umfeld und Psychoanalyse aufgespürt und dargestellt. Wenn ich mich nun bereit erklärt habe, über dieses Thema zu sprechen, dann habe ich mir für diesen Vortrag zwei Warnzeichen gesetzt. Einmal: Nicht der Versuchung zu erliegen, den schöpferischen Akt zu mystifizieren und mit einer Aura des Geheimnisvollen zu umgeben — und zum anderen: alle dilettantischen wissenschaftlichen Analysen und Beweisführungen zu vermeiden. Ich will mich lediglich selbst befragen und mich dabei bemühen, meinen höchst subjektiven Antworten die größtmögliche Genauigkeit und die größte Ehrlichkeit zu geben. Zu Beginn möchte ich versuchen die Frage zu beantworten, woher die musikalische Begabung und die Neigung zur schöpferischen Arbeit kommt, und muß dazu mit der frühesten Kindheit beginnen.

Meine Neigung für die Musik machte sich dadurch bemerkbar, daß von den vielfältigen Eindrücken der Kindheit ich mich für die musikalischen besonders empfänglich zeigte. Ich bin in einem kleinen ostpreußischen Dorf, nahe einer Stadt, auf einem Bauernhof geboren und aufgewachsen. Der landwirtschaftliche Betrieb interessierte mich wenig. Wesentlich mehr die Werkstätten meiner Onkel in der nahen Stadt. Vor allem die Autoreparaturwerkstatt des ältesten Bruders meines Vaters. Hier konnte ich mich stundenlang aufhalten. Wie und warum ein Benzinmotor aus eigener Kraft läuft, beschäftigte unentwegt meine kindliche Phantasie. Nichts übertraf aber die Faszination, die Musik auf mich ausübte. Sie begegnete mir ausschließlich in den vielen Volksliedern, die meine Mutter sang und den sonntäglichen Übungen meines Vaters, der ein begabter Laienmusiker war, aber dessen Repertoire über die heimatlich-dörflichen Tanzweisen und die damals gängigen Schlager nicht hinausreichte. Das war bis zu meinem 10. Lebensjahr in Ostpreußen und im wesentlichen auch bis zu meinem Musikstudium in Berlin meine musikalische Umwelt.



Ohne besondere Aufforderung begann ich sehr früh, die mir bekannten Melodien auf dem Klavier und später auf einem kleinen Akkordeon nachzuspielen und die dazu passenden Harmonien zu finden. Mit Staunen stellte ich im späteren Musikstudium fest, daß ich wohl die theoretischen Begriffe der Harmonielehre lernen mußte, das Wesen vieler Akkordverbindungen aber nicht nur schon längst kannte, sondern in vielen Fällen in der Kindheit selbst gefunden hatte. Das Suchen nach den richtigen Harmonien ließ mich das Verhältnis der Intervalle durchprobieren, und so fand ich z.B. die Sext-Quint-Terz-Abfolge. Wenn ich meine Mutter oder meine Schwester beim

Gesang begleitete, war es oftmals notwendig, die Melodie mit einem höheren oder tieferen Ton beginnen zu lassen. Diese Manipulationen waren mir bestens bekannt und ich beherrschte sie auch gut, ohne allerdings zu wissen, daß man diesen Vorgang Transponieren nennt.

Auch hatte ich bald herausgefunden, daß, wenn man mit dem 5. Ton eine neue Tonleiter beginnt und dieses 12 Mal wiederholt, man wieder in die Ausgangstonart gelangt. Später lernte ich, daß dies der Quintenzirkel ist. Schwierigkeiten bereiteten mir die Harmonien in Moll. Die Erklärung ist ziemlich einfach: Auf meinem kleinen Akkordeon gab es auf der linken Seite keine Knöpfe für die Moll-Begleitakkorde. Die geheimnisvollen musikalischen Zusammenhänge interessierten mich sehr. Ohne Hilfe und Anregung blieben sie mir jedoch weitgehend verborgen.

Von einem erstaunlichen Vorgang kann ich berichten, wie sich die kindliche Phantasie hilft, Unerklärliches zu bewältigen. Wir besaßen ein batteriebetriebenes primitives Röhrenradio, aus dem der Rauschpegel die Musik fast gänzlich übertönte. Gehört wurden nur populäre Lieder und die damals üblichen Schlager. Ich konnte wohl einige Instrumente identifizieren: eine Geige, eine Trompete, ein Saxophon — alles Instrumente, die mein Vater spielte. Wie jedoch der übrige Orchesterklang zustande kam, das interessierte mich sehr, war mir aber nicht erklärlich. Kurzerhand erdachte ich mir dafür ein spezielles Gerät — einem Klavier ähnlich — welches die Soloinstrumente begleitete. In meiner Phantasie musizierte ich jetzt mit meinem Vater, der auf seinen Instrumenten spielte — und ich bediente selbstverständlich mein erfundenes Gerät. Das klangliche Phantasieprodukt war dann so, wie ich es aus dem Radio kannte. Jedenfalls habe ich in meiner Phantasie, aber auch auf dem Klavier und auf dem Akkordeon vieles ausprobiert und auch eigene Tongebilde erfunden, ohne mir bewußt zu sein, daß dieser Vorgang Komponieren heißt. Es hat mich aber auch niemand darüber aufgeklärt.

Ich frage mich oft, ob meine kindliche Phantasie besonders stark ausgeprägt war. Kinder haben allgemein eine große Phantasie, und ich vermag nicht zu beurteilen, ob meine die anderer Kinder überragt hat. Jedoch hat die Welt der Phantasie, das Heraustreten aus der Realität und das Vergessen der Umwelt einen großen Teil meiner Kindheit ausgemacht. Begünstigte Stunden dafür waren die Zeit vor dem Einschlafen, die 4 km Weg mit dem Fahrrad zur Stadt in die Schule und weitere Radtouren in die Umgebung des Dorfes, Sommernachmittage, an denen ich auf der Wiese lag und in die

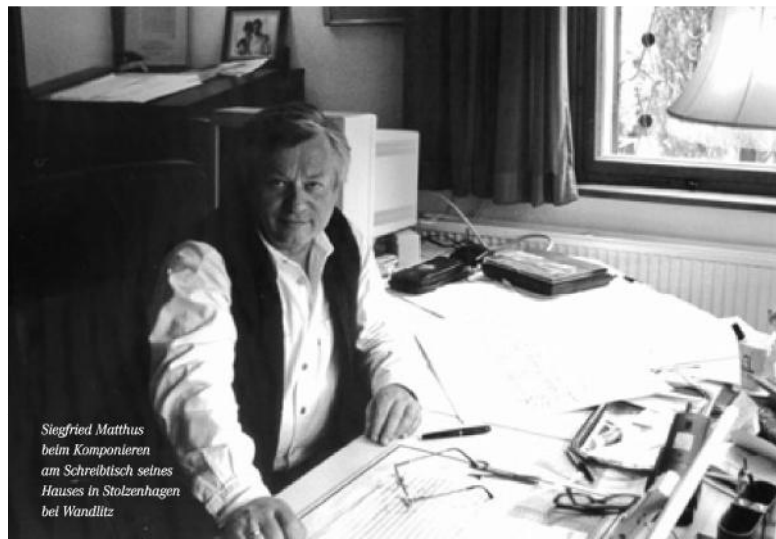


Wolken schaute, windige Tue, an denen ich in den Wipfeln der Bäume saß und Abende, von einem Brennholzstapel aus den Sonnenuntergang beobachtend. Die Themen in meiner Phantasie waren nicht nur die Musik. Begebenheiten aus fesselnden Büchern erlebte ich in neuen Varianten, sportliche Spiele in der Schule bekamen neue Dimensionen, und — wie konnte es anders sein — die rauschhaften Siegesmeldungen aus den ersten Kriegsjahren ließen mich in meiner kindlichen Begeisterung mittun. Die Intensität dieses selbstvergessenen Zustandes war immer sehr stark und bereitete mir eine wohltuend sinnhafte Befindlichkeit, durchaus vergleichbar mit den genußvollen Stunden der Inspiration beim Komponieren, über die ich später noch sprechen werde. Und es gab noch etwas anderes: Ich war in meiner Kindheit immer sehr verliebt. Diese Gefühle waren so stark, daß, wenn ich dem betreffenden Mädchen auf dem Schulhof oder anderswo begegnete, mir die Worte im Halse stecken blieben. Da war die Musik das geeignete Medium, mit diesen Gefühlen und Empfindungen fertig zu werden und sie auszudrücken. So stand ich oft an stimmungsvollen Sommerabenden am offenen Fenster und spielte schwermütige Lieder auf meinem Akkordeon. Im Herbst 1944, auf der Flucht vor der heranrückenden Front, mit dem Pferdetruck nach Westen ziehend, mußten wir oft in Scheunen und Pferdeställen übernachten. Auch an diesen Abenden habe ich häufig auf meinem Akkordeon gespielt. Trauer, Schwermut, Sehnsucht, Schmerz, Abenteuer und die pubertären Liebesqualen waren das unentwirrbare Knäuel der in die einfachen Lieder hineingelegten Empfindungen. Bei der Komposition meiner Cornet-Oper habe ich aus dem Fundus dieser emotionalen Erfahrungen schöpfen können. Dazu ein erstes Musikbeispiel — ein kurzer Ausschnitt aus der Oper Die Weise von Liebe und Tod des Cornet Christoph Rilke (Takt 494 bis 528).

Die ersten 10 Lebensjahre, die ich in dem abgeschiedenen ostpreußischen Dorf verbrachte, sind meiner Meinung nach für meine musikalische Entwicklung sehr wichtig gewesen. Kreativität ist wohl kaum erlernbar, jedoch sind Bedingungen notwendig, die Anlagen dieser Art begünstigen. Diese Zeit und die von allen äußeren musikalischen Zwängen unbelastete Atmosphäre ließ mich phantasievoll und schöpferisch mit dem einfachen musikalischen Material, das mir damals begegnete, umgehen. Behutsame weitere Anregungen wären allerdings gut und notwendig gewesen.

Meinen Kinderjahren habe ich als Einleitung zu meinem eigentlichen Thema einen großen Platz eingeräumt. In dieser Zeit haben sich entschei-

deute Wesensmerkmale, Charaktereigenschaften und Neigungen herausgebildet, die für meine späteren Kompositionen wichtig wurden. Eigentlich müßte ich in der Chronologie meiner musikalischen Entwicklung fortfahren; denn jedes Detail an neu erworbenem Wissen, an gemachten Erfahrun-



Im Widerspruch zu dem eben Gesagten steht meine heutige große Neigung für die Oper; denn in meiner Kindheit habe ich nie etwas darüber gehört. Die erste bewußte Begegnung mit der Oper hatte ich im Alter von 11 oder 12 Jahren, jedoch nicht durch den Besuch einer Aufführung — auf diesen mußte ich noch lange Zeit warten —, sondern durch ein Gespräch über eine Oper. In dem märkischen Dorf in der Nähe von Berlin: in dem wir in den Jahren nach 1945 lebten, hörte ich anlässlich eines Kaffeekränzchens bei meiner Mutter kulturinteressierte Damen des Dorfes von einem Opernbesuch vor dem Kriege in Berlin schwärmen, bei dem sie Die toten Augen von Eugen d'Albert gehört und gesehen hatten. Diese Erzählungen haben mich nachhaltig beeindruckt. Es kann aber nicht allein die sentimentale Geschichte gewesen sein, die diesen gewaltigen Eindruck auf mich machte — Geschichten dieser Art sind mir in den vielen Büchern, die ich in diesen Jahren wahllos gelesen habe, sicher häufig begegnet. Ich meine heute, daß die mir noch unklare Verbindung der Handlung mit der Musik, in der sich

die handelnden Figuren singend äußern, entscheidend für diesen Eindruck gewesen sein muß.

Bis heute unerklärlich ist mir auch ein Entschluß aus meinem 16. Lebensjahr, aus den Webern von Gerhard Hauptmann, die wir gerade in der Schule behandelten, eine Oper zu komponieren. In diesen Jahren habe ich wohl schon für den Schulchor kleine Lieder geschrieben, jedoch außer ein paar Operausschnitten im Rundfunk noch nie eine Oper gehört. Ich würde heute zu gerne wissen, welche Vorstellungen von dem Genre Oper bei dem Jungen von damals vorhanden waren. Ich kann mich nicht mehr an Genaueres erinnern — nur, daß aus diesem Vorhaben selbstverständlich nichts geworden ist. Am 13. April 1951, an meinem 17. Geburtstag, war es dann endlich so weit. An diesem Tag fuhr die Oberschule Rheinsberg zu einem Opernbesuch in die Berliner Staatsoper. Welch wunderbare Fügung — gespielt wurden nicht Die toten Augen von d'Albert, sondern Mozarts Zauberflöte. Dieser erste Opernbesuch in meinem Leben hat einen schicksalhaften Eindruck von elementarer Gewalt in mir hinterlassen. Es war ein Erlebnis, wie ich es vergleichbar kaum wieder empfunden habe. Phantasievolle Vorstellungen, aufgestaute Sehnsüchte und unbestimmte Hoffnungen wurden von der lapidaren Realität dieses Abends ausgelöscht und wieder neu entfacht. Im letzten Jahr meiner Oberschulzeit und in dem folgenden Musikstudium in Berlin habe ich dann keine Gelegenheit ausgelassen, mir Opern immer wieder anzuhören und so konzentriert nachzuholen, was mir durch ungünstige Umstände bis zu meinem 17. Lebensjahr verwehrt geblieben war. Diese vielen Opernbesuche weckten, neben der Neugier auf die mir ja alle noch unbekannteren Werke, sehr bald schon schöpferische Wünsche. Ich wollte möglichst bald auch einmal eine Oper komponieren. Die Formen und Wirkungsmöglichkeiten begann ich zu erkunden und Sujets nach ihrer Verwendung und Brauchbarkeit für eine Veroperung zu prüfen. Nun ist in einem Zustand schöpferischer Euphorie das gedankliche Komponieren einer Oper viel leichter, als in dem Augenblick ernüchterter Realität, wenn man vor dem leeren Notenblatt sitzt und beginnen will. Knapp 10 Jahre nach meinem ersten Opernbesuch begann ich dann mit der Komposition meiner ersten Oper. Eine relativ kurze Zeitspanne, wenn ich bedenke, was ich in diesen Jahren an Grundlagen lernen und mir erarbeiten mußte, um aus einem möglicherweise phantasievollen Laienmusiker ein professioneller Komponist zu werden — und auch das bin ich nach dem

Abschluß meiner ersten Oper noch lange nicht gewesen. Damit begann es eigentlich erst.



Helga und Siegfried Matthus

Auf diese Jahre zurückblickend, fällt es mir schwer zu erklären, warum mich nun eigentlich die Oper so fasziniert hat, warum ich vorrangig ein Opernkomponist geworden bin. Bis zu diesem 17. Geburtstag hat es keine direkten oder indirekten Einflüsse auf mich gegeben, die die Verbindung zwischen Musik und Theater in irgend einer Weise angeregt oder vorbereitet haben. Ich kann es nur so erklären, daß die große Faszination, die dieses Genre auf mich ausgeübt hat, die Liebe, die mich an die Oper bindet, alles in mir mobilisiert hat, die Gesetze dieser Gattung zu erforschen und zu erobern, um sie dann, verbunden mit meinen individuellen Möglichkeiten, in meiner schöpferischen Arbeit beim Komponieren von Opern anzuwenden. Die eingangs ausführlich geschilderten sinnlich-emotionellen Empfindungen im Zusammenhang mit dem Medium Musik und das rationale Erarbeiten der musikalischen Grundlagen während des Musikstudiums stehen heute bei mir in keinem Widerspruch mehr. In meiner schöpferischen Arbeit sind Emotionalität und Rationalität gleichermaßen notwendig und bilden eine untrennbare Einheit. Die griechische Definition der Ästhetik Erkenntnis durch sinnliche Wahrnehmung ist für mich beim Hören, aber auch beim Komponieren von Musik die einzig gültige Devise. Musik kann nur über die sinnliche Wahrnehmung ihres affektiven Grundgestus zur Wirkung kommen und zum Erlebnis werden; daß dann ein Wissen über den Kompo-

nisten, über die Zeit der Entstehung des Werkes, über inhaltliche und strukturelle musikalische Zusammenhänge u.v.a. die sinnliche Wahrnehmung vertiefen und die Erkenntnis erhöhen, somit den ästhetischen Genuß verfeinern kann, ist selbstverständlich. Wie geht nun der schöpferische Akt des Komponierens vor sich? Was ist dazu überliefert? Was kann ich aus eigenen Erfahrungen dazu sagen?

Aus Berichten von Zeitgenossen und authentischen Äußerungen der betreffenden Komponisten wissen wir von mindestens drei sich äußerlich unterscheidenden Vorgängen des Komponierens. Schostakowitsch hat seine Werke ohne Instrument und Skizzenblatt im Kopf komponiert und sie dann — in allen Teilen fertig — aufgeschrieben. Erklärlich ist dieser Vorgang dadurch, daß Schostakowitsch ein, auch für die kleinsten Details, nahezu computerhaftes Gedächtnis gehabt haben muß, welches die als fertig verabschiedeten Teile genauestens gespeichert hat, die dann bei der mechanischen Arbeit des Aufschreibens nur noch abgerufen werden mußten. Diese Schilderung gibt aber keinerlei Aufschlüsse, wie konfliktreich — oder auch nicht — der eigentlich schöpferische Vorgang im Kopf des Komponisten gewesen ist.

Von Mozart wissen wir, daß sein Komponieren in zwei nacheinander stattfindenden Abläufen vor sich ging. Die Originalpartitur der Zauberflöte zeigt dies sehr anschaulich, da Mozart in einigen Nummern der Oper für diese zwei Phasen, sicher ganz zufällig, unterschiedlich kräftige Tinte benutzt hat. Der erste Vorgang, der eigentlich schöpferische Akt, zeichnet die Melodie bzw. die Singstimme, den Baß (nach alter Generalbaßpraxis) und Andeutungen der Kopfmotive von Nebenstimmen, allerdings schon für die vorbestimmten Instrumente auf. Der zweite, nachfolgende Vorgang, von Mozart selbst als »Instrumentieren« bezeichnet, ergänzt dann die Harmonien, setzt die Kontrapunkte und führt die Nebenstimmen aus. Die Skizzenblätter Beethovens zeigen nun in aller Offenheit das dramatische Ringen um die endgültige Form der Themen und deren Entwicklung.

Diese drei sehr unterschiedlichen Kompositionsweisen lassen jedoch vermuten, daß dieses schnelle, spontane Komponieren (auch Beethoven einbezogen), das Nichtmusikern und Nichtkomponisten immer rätselhaft bleibt, letztendlich bei jedem Komponisten auf Modellen beruht, die auf der jeweiligen Tradition fußen und von den Komponisten individuell erarbeitet und erprobt wurden. Daß diese Modelle bei den genannten Komponisten eine nach der jeweiligen affektiven und inhaltlichen Konzeption schier un-

erschöpfliche Variationsbreite erfahren, widerspricht nicht dieser Feststellung.

An dieser Stelle möchte ich von einer in bezug auf das gestellte Thema erkenntnisreichen Information berichten, die ich von dem über Informationsverarbeitung forschenden Mitglied der Österreichischen Akademie der Wissenschaften, Professor Heinz Zemanek, erhielt. Mich verblüffte sehr die Erkenntnis über das Verhältnis der bewußten und der unbewußten Vorgänge und Prozesse im menschlichen Hirn. Wenn man dem Bewußtsein die gespeicherten Informationen, ihre Abrufbarkeit und die vielfältigen Möglichkeiten der Kombination zurechnet, so steht es in einem geringeren Verhältnis zu dem noch wenig oder gar nicht erforschten Unterbewußtsein als die Spitze eines Eisberges zur riesigen Masse des unter Wasser verborgenen Eises. In einem ausführlichen Brief gibt mir Prof. Zemanek weitere Auskünfte:

»Blicken wir auf den Schöpfungsprozeß, so sehen wir sofort die Schwierigkeit; die Einzelheiten des Vorgangs sind schwer oder nicht erfaßbar. Nur ein kleiner Teil ist dem Bewußtsein überhaupt zugänglich und auch dort stört die Selbstbeobachtung möglicherweise mehr, als wir merken. [...] Das Unbewußte wird einerseits vom Bewußtsein kommandiert und sollte von rationalen Menschen wenigstens in seinen Äußerungen (das ist weit allgemeiner zu verstehen, als man Äußerungen sonst versteht) kontrolliert werden. Es gilt aber auch, daß das Unbewußte dem Bewußtsein allerlei suggeriert, was nicht den rationalen Prinzipien folgt. Wir suchen sehr häufig rationale Argumente für das, was uns das Unbewußte, das Gefühl, die »Grundeinstellung«, die Intuition, der zündende Gedanke — für vertretbar nahelegt oder gar aufdrängt. [...] Der intuitive Pfad ist fertig, ehe der logische angelegt wird — wobei freilich kühne Schwenkungen nicht ausgeschlossen sind. Der kreative Prozeß ist fern von einer geraden Linie oder etwas wie dem kürzesten Bogen zwischen zwei Punkten der Erdoberfläche. Oft läuft der schöpferische Mensch Tage, Wochen, sogar Jahre mit einem Werk im Kopf (im schwer zugänglichen Bereich des Unbewußten natürlich, nur eine vage Idee der Ausführungsmöglichkeiten reicht ins Bewußte) herum, ehe plötzlich ein Blitz zündet und alles seine Endform erhält. Und wie soll der Betreffende wissen, wie es dazu kam? Er hat nur die Explosion erlebt, nicht aber ihre Entstehung, ihre Voraussetzungen. Unser Gehirn spielt ein Kombinationsspiel mit Mustern [...]. Muster und Musteranordnung [können] reichlich frei gestaltbar sein. Das künstlerisch

wertvolle Erzeugnis entsteht durch Disziplinierung und Kultivierung der Gestaltung, ohne das Schöpferische zu verlieren.«

Heinz Zemanek warnt vor der Selbstbeobachtung des schöpferischen Vorgangs, weil sie mehr stören als erhellen kann. Diese »Störung« will ich jetzt praktizieren, in dem ich im Folgenden die Entstehung einiger meiner Kompositionen zu beschreiben versuche. Von ihren ersten Anfängen her hatten meine beiden Opern »Judith« und »Die Weise von Liebe und Tod des Cornets Christoph Rilke« die denkbar extremsten Ausgangspositionen. Der damalige Operndirektor der Staatsoper Dresden, Harry Kupfer, machte mir den Vorschlag, zur Eröffnung der neuen Semperoper eine Oper zu komponieren und schlug als Sujet die Judith in der Hebbelschen Dramatisierung vor. Ich las das Drama — aber nichts interessierte und inspirierte mich. Nach weiteren Lektüren begannen die beiden Protagonisten musikalische Gestalt anzunehmen. Ich ahnte große Ensembleformen. Bezüge zur Gegenwart zeichneten sich ab. Es war ein langsamer und mühsam sich entwickelnder Prozeß, bis ich, durch die eigene dramaturgische Gestaltung mir alle meine musikalischen Wünsche erfüllend, für das Sujet brannte und es mit großem inneren Schwung komponierte.





*SIEGFRIED MATTHUS mit HANS WERNER HEMZE und
einem kubanischen Komponisten*

Anders war es mit meiner Cornet-Oper. Aus einer sehr angespannten Situation heraus wurde die Idee dazu geboren. Während der Arbeit an

Judith wurde Harry Kupfer als Chefregisseur an die Komische Oper Berlin berufen und er erklärte mir kurzerhand, daß er die Judith an der Komischen Oper in Berlin uraufführen werde. Nun hatte ich aber mit der Staatsoper Dresden einen Vertrag und der neue Chefregisseur in Dresden wollte ebenfalls die Judith am Eröffnungsabend uraufführen. Wahrhaft keine leichte Entscheidung für einen armen zeitgenössischen Komponist, nun einem der Regisseure und einem bedeutenden Opernhaus eine Absage zu erteilen. Auf einer abendlichen Autofahrt hatte meine Frau einen rettenden Gedanken: »Dann schreib doch für Dresden eine neue Oper« Ich weiß nur, daß ich aufbrauste und etwa so antwortete: »Wie stellst Du dir das vor? Wie soll ich das in so kurzer Zeit schaffen? Woher ein Libretto nehmen?« Dann, so erzählt es meine Frau, bin ich sehr schweigsam geworden. Die Judith war fast fertig; bis zur Eröffnung in Dresden aber noch gut zwei Jahre Zeit. Ich müßte sofort ein Libretto haben. Die Orchesterbesetzung darf nicht so aufwendig sein — und doch muß es für den festlichen Raum der Semperoper eine große Oper werden. Außerdem muß ich dieses Werk ganz anders komponieren, damit ich nicht in die Gefahr gerate, in der Art der Judith einfach weiter zu komponieren. — Ich hatte eine schlaflose Nacht. Am frühen Morgen ging ich an meinem Bücherregal entlang. Rainer Maria Rilke. Erinnerungen an den Cornet, den wir in einer Deutschstunde in der Oberschule einmal behandelt hatten. Ich setzte mich und las — und dann geschah das für mich heute noch Unerklärliche: Ich wußte sofort, das wird meine neue Oper, und darüber hinaus stand die musikalische Grundkonzeption greifbar real vor mir. Natürlich mußten Details noch bestimmt, eine Reihe von Fragen entschieden und eine neue Sicht auf die Vorlage gefunden werden, aber alles fügte sich dann in der Arbeit ganz zwanglos, so, als ob ich die verschiedenen Elemente, wie in einem Puzzle-Spiel, nur noch zusammensetzen hatte. Den Schluß der Judith mußte ich noch komponieren (die Partiturreinschrift des 2. Aktes fertigte ich erst nach der abgeschlossenen Arbeit am Cornet an), und ich erinnere mich, wie ich die letzte Seite des Particells der Judith beiseite legte und augenblicklich auf einem neuen Blatt den Cornet begann.

Rilke berichtet, wie er seine Dichtung in einem rauschhaften Zustand bei flackernden Kerzen in einer Nacht niedergeschrieben hat. Für meine Partitur brauchte ich sieben Monate. Aber auch mir ist diese Zeit als ein für meine kompositorischen Arbeiten ungewöhnlicher Zustand immerwährender Inspiration und befreiender Gelöstheit in Erinnerung, in der ich oftmals



gar nicht so schnell schreiben konnte, wie die fertigen Lösungen in meiner Phantasie entstanden. Wie kann man diesen Zustand der Inspiration nun beschreiben? Es scheint mir, daß eine gestellte künstlerische Aufgabe in einem unerklärlichen und nicht zu beobachtenden blitzschnellen Vorgang aus dem Fundus des Wissens musikalischer Zusammenhänge, theoretischer, kompositionstechnischer und musikpraktischer Erfahrungen, ästhetischer Standpunkte und individueller Wesensmerkmale komplexe Kombinationen hervorbringt, die sich dann als ideale Lösungen herausstellen. Diese Momente, bestenfalls Stunden, erzeugen dann ein euphorisches Glücksgefühl, eine wohltuende Befindlichkeit. Wahrscheinlich ist es diese von vielen Menschen ersehnte, innerlich gelöste Hochstimmung, die diese dann mangels eigener Hervorbringung durch Drogen künstlich erzeugen wollen. Ich habe nie Drogen genommen und kenne deshalb diesen Zustand nicht, nehme aber an, daß er dem durch Alkohol erzeugten kurzfristigen Rausch ähnlich ist. Aus dieser Erfahrung kann ich nur sagen, daß die mir im Alkoholrausch zugeflossenen musikalischen Ideen sich im nüchternen Zustand als sehr kläglich herausstellten und sich als unbrauchbar erwiesen. Ähnlich ist es mir mit den im Traum entstandenen Ideen ergangen, die mir in dem halbschlafähnlichen Zustand als gleißend verführerisch und genialisch formuliert durch den Kopf gaukelten. Einige Male habe ich sie mir gleich nach dem Erwachen notiert, und auch hier war ich sehr enttäuscht von der mageren Realität.


Grundbedingung, daß sich die sehr willkommenen, aber nicht bestellbaren Momente der Inspiration bei mir einstellen, ist, daß ich einen klaren Kopf habe, ausgeruht und körperlich fit bin und unbedingte Ruhe zum Arbeiten habe. Boris Blacher hat einmal scherzhaft gesagt, daß Komponieren mit Inspiration kein Kunststück sei, ein professioneller Komponist es aber auch ohne diese können muß. Das ist richtig. Das Kombinieren aus dem gespeicherten Erfahrungsschatz gehört zum unabdingbaren Handwerk. Außerdem gibt es natürlich verschiedene Intensitätsgrade der Inspiration. Ich meine, daß die intensivsten Momente der Inspiration auch mehr Lebenssubstanz verbrauchen, als dies im normalen Zustand der Fall ist. Ein lang anhaltendes inspiriertes Hoch wäre vielleicht sogar unerträglich. Nun benötigt der Vorgang des Komponierens durchaus nicht eine immerwährende Inspiration. Große Zeiträume beanspruchen die Ausarbeitungen der vielen musikalischen Details und das elende Notenschönschreiben bei der Übertragung des Particells in die Partiturreinschrift. Zum letzteren braucht

man nun wahrlich keine Inspiration. Ein penetranter sturer Fleiß ist da viel hilfreicher. Es ist sogar sehr quälend, wenn man bei dieser notwendigen, aber stupiden Arbeit von inspirativen Momenten und Ideen für ein neues Werk »überfallen« wird.



*SIEGFRIED MATTHUS mit
GÖTZ FRIEDRICH
Probe zur Uraufführung
»KRONPRINZ FRIEDRICH«,
mit der am 30.12.1999
das wieder aufgebaute
SCHLOSSTHEATER RHEINSBERG
eröffnet wurde.*

Zur Beschreibung des Kompositionsprozesses benutzt) ich gerne Beispiele aus den Schwesterkünsten. Ein Bildhauer z.B. steht vor einem Steinblock. Seine Inspiration hat ihm die Form eines wunderbaren Frauenkörpers eingegeben — vielleicht noch zusätzlich angeregt durch eine schöne Frau, die er kennt und liebt. Seine in allen Details fertige Imagination vermag schon in diesem groben Steinklotz das vollendete Kunstwerk zu sehen. Jetzt nützt ihm weder die Imagination, die Inspiration noch seine große Phantasie. Nun braucht er die handwerkliche Geschicklichkeit und die professionelle Handhabung seiner vielen Werkzeuge, um sein Phantasieprodukt aus dem Stein herauszumeißeln. Sogar eine große Portion Glück gehört noch dazu; denn wie leicht kann er durch eine ungeschickte Bewegung die schon fertig modellierte Nase wieder abschlagen. Oder: ein Maler steht vor der weißen Leinwand. Mit wenigen Strichen und Bögen zeichnet er die Umrisse der ihm vorschwebenden Figur. Diese wenigen Linien können nun alles, aber auch gar nichts bedeuten; denn jetzt beginnt die Arbeit am Detail, wo wieder die handwerkliche Geschicklichkeit und die gespeicherten Erfahrungen wichtiger sind.



Bei meiner Arbeit ist es' nun so, daß der in einem möglichst intensiv inspirierten Moment geborene Einfall, der die Konzeption eines ganzen Werkes, aber auch nur ein Detail beinhalten kann, in vielen Eigenschaften noch sehr unbestimmt und nebulös ist. Sehr konkret ist dieser Einfall in nahezu allen Fällen in seiner affektiven Grundhaltung. Weiterhin auch in seinem harmonischen Umfeld und in seiner Klangfarbe, wobei in den meisten Fällen das jeweilige Instrument oder das ganze Instrumentarium vorher festgelegt waren und schon den Einfall weitgehend mitbestimmten und charakterisierten. Möglicherweise konkret sind noch charakteristische Merkmale des Motivs. Bestimmte Vorstellungen habe ich von der Weiterführung, lasse diese aber noch bewußt offen. Wenn der Grundkern des Motivs, des harmonischen Gebildes, der Struktur, oder wie man es im einzelnen Falle auch immer bezeichnen mag, festliegt, dann schalte ich erfahrungsgemäß gerne eine Phase des Studierens und Kennenlernens meiner musikalischen Vorlage ein. Die unzähligen Möglichkeiten einer extrem verschiedenartigen Fortführung und Weiterentwicklung meines musikalischen Einfalls müssen herausgefunden werden. Erst wenn mein Schreibtisch mit vielen Skizzenblättern verschiedener Variationen überdeckt ist und ich die beruhigende Souveränität über eine Vielzahl von Möglichkeiten habe, beginne ich auszuwählen und zusammenzufügen. Nichts ist schlimmer, als wenn man sich an einen mageren Einfall klammern muß, nicht weiter kommt, aber mangels anderer diese Skizze nicht in den Papierkorb werfen kann. Ich kenne diesen Zustand aus früheren Zeiten und beobachte ihn sehr oft bei meinen Schülern.

Komponieren bedeutet für mich Variieren und, was das Wort ursprünglich bedeutete: Zusammenfügen. Komponieren ist für mich ein Prozeß, ein Vorgang, der durch eine vorher festgelegte Konzeption in seinem groben Umriß vorgegeben, in seiner Entwicklung aber noch weitgehend offen ist. Ich erfahre es immer wieder, wie schwer und langwierig der Beginn einer Komposition, und wie relativ leicht und einfach der Schluß ist. Ganz erklärlich: Der Prozeß der Entwicklung, den ich selbstverständlich bestimme, beginnt in einer gewissen Phase eine eigenständige Metamorphose, an der ich erkenntnisgewinnend teilnehme — und so empfinde ich mich in der Schlußphase eines Werkes immer klüger und souveräner als am Beginn.

Aus dieser Schilderung geht hervor, daß ich eine Komposition mit dem ersten Takt beginne und mit dem letzten beende. Ich kenne Komponisten, die mit einem Abschnitt aus der Mitte oder auch mit dem Schluß eines

Werkes anfangen. Das ist mir nicht möglich. In dem Prozeß des Variierens und der Vorbereitung verschiedener Möglichkeiten muß dann in einem Moment auch endgültig entschieden werden. Woher kommt diese intuitive Sicherheit, aus mehreren, oftmals gleichwertigen Gestaltungen diese eine auszuwählen? Ich habe Harry Kupfer bei Proben beobachtet. In einer durch die Partitur des Komponisten und durch die eigene Konzeption festgelegten Situation boten die Darsteller ihm Gesten, Haltungen an — und zu einer sagte er dann: Ja! — und diese wurde festgehalten. Dabei kam es durchaus vor, daß mir in dem einen oder anderen Falle eine andere Lösung besser gefiel. Aber er entschied sich für diese. Darüber befragt, äußerte er, daß er einer intuitiven Gesetzmäßigkeit vertraue, die aus den vielen Einzelentscheidungen in der Summe am Schluß eine organische Einheit hervorbringe. Diese Erklärung kann ich auch auf meine Entscheidungen beim Komponieren beziehen. Wobei ich mich allerdings frage, ob bei diesen Entscheidungen, die selbstverständlich in einem höchsten Grade subjektiv sind, nicht auch so etwas wie eine gewisse Tagesform — um einen Ausdruck aus dem Leistungssport zu benutzen — dabei eine Rolle spielt.



SIEGFRIED MATTHUS mit MIKIS THEODORAKIS



Einen inspirierten Einfall, den ich heute notiere, wäre eventuell gestern, wo ich in einer anderen physischen und psychischen Verfassung war, in vielen Aspekten anders ausgefallen und würde morgen wieder abweichende Merkmale aufweisen. Ich vermute dies, kann es durch Beobachtungen aber nicht belegen. Dabei meine ich nur die Skizzen, die der kritischen Sicht des nächsten Tages standhalten und nicht die, die sowieso in den Papier-

korb wandern und durch neue ersetzt werden müssen. Im Folgenden möchte ich nun versuchen, gewisse äußere Anregungen, die mit Sicherheit den musikalischen Einfall inspirierten, zu beschreiben und mit musikalischen Beispielen zu belegen. In meiner Oper *Die Weise von Liebe und Tod des Cornets Christoph Rilke* steht am Beginn ein a capella Chor, dessen erste Textzeile lautet: »In solchen Nächten war einmal Feuer in der Oper«. Die affektive Grundsituation war für mich das brennende Opernhaus, konkret das Wort: Feuer. Die Struktur des musikalischen Motivs ist von einer bildhaften Vorstellung inspiriert: die einzelne züngelnde Flamme und das Ausbreiten des Feuers. In dem sechzehnfach geteilten Chor setzen die Stimmen nacheinander mit einem pralltrillerähnlichen Motiv auf den Tönen der achttimmigen Skala ein. Die Frauenstimmen benutzen für das Kopfmotiv den benachbarten Ton nach oben, die Männerstimmen den Ton nach unten. Durch einfache Schichtung der Töne fächert sich wie ein Flächenbrand zweimal — durch die Männerstimmen oktav-versetzt — die akkordische Totale der achttönigen Skala aus. (Beispiel: Cornet, Takt 13 bis 31)

Am Schluß der Oper erscheint der Chor noch einmal. Das Schloß der Gräfin ist in der Nacht von Feinden überfallen und in Brand gesteckt worden. Hier wird der Chor von Instrumenten begleitet, die in ihrer Motivik die Bildhaftigkeit des Brandes noch zusätzlich unterstreichen. (Beispiel: Cornet, Takt 1519 bis 1556)

In meinem nächsten Beispiel möchte ich anders vorgehen. Zuerst hören Sie den Musikausschnitt und danach erzähle ich Ihnen, wodurch der Einfall angeregt wurde. Es ist der Beginn eines Konzerts für Orchester. (Beispiel: *Die Windsbraut*, Takt 1 bis 13)

Die Anregung für diese Komposition erhielt ich durch ein Bild von Max Ernst mit dem Titel *Die Windsbraut*. So heißt auch meine Komposition. Diesen Titel habe ich Ihnen vor dem Musikbeispiel bewußt verschwiegen. Auf dem Bild ist ein fabelartiges Wesen — eine phantastische Mischung zwischen einer Frau und einem Pferd — zu sehen, welches in seiner expressiven Dynamik fast aus dem Rahmen springt. In der linken Ecke ist eine große Vollmondscheibe gemalt. Bevor in meiner Komposition die thematische Struktur erscheint, benötigte ich dramaturgisch vorerst einen musikalischen Hintergrund. Auf dem Bild war das die Mondscheibe. Musikalisch romantische Mondscheinstimnungen verboten sich hier, und so überlegte ich, welches musikalische Symbol ich für die Mondscheibe, genauer noch, für den Kreis finden konnte. Für die einfachste Lösung entschied ich mich:



für die Quinte. Bei einer Untersuchung aller Intervalle auf eine kreisförmige Symbolträchtigkeit erschien mir die Quinte am geeignetsten. Auch war für meine Aufgabenstellung im Intervall der Quinte die für die konzeptionelle Idee der Komposition notwendige Naturhaftigkeit enthalten. So lasse ich mein Stück mit einer Quinte beginnen, aus der andere Quinten heraus und wieder zurückfließen. Ich bin mir bewußt, daß ich durch die Nennung des Titels und meine Erklärung bei Ihnen möglicherweise viel umfassendere Empfindungen und Eindrücke beim Hören der Musik zerstört habe, so wie Sie bei der Wiederholung des Beispiels diese jetzt gewiß anders hören werden. (Wiederholung des Beispiels: Die Windsbraut, Takt 1 bis 13)

Die spontanen individuellen Eindrücke beim Hören von Musik halte ich immer für richtiger und besser als wortreiche Erklärungen von Komponisten oder anderen. Immer wieder begegnet man der Diskrepanz zwischen dem realen, in der Partitur und in einer guten Aufführung fixierten, konkreten Erscheinungsbild von Musik und ihrer vieldeutigen emotionalen Erfahrbarkeit und der daraus resultierenden verbalen Auslegung. Das ist ein Fakt, der immer existent war und es auch weiterhin bleiben wird. Leider bietet er einen großen Raum für Spekulationen, die oftmals so weit gehen, daß der Musik rationale Wirkungsmöglichkeiten unterstellt oder abgefordert werden, die sie durch ihre spezifische Eigenart gar nicht leisten kann. Ein extremer Aspekt dieses Faktums ist eine ganz neuartige Erscheinungsform von musikalischen Werken, die im praktischen Musikleben kaum eine Rolle spielen und sie auch nie gespielt haben. Sie benötigen nicht mehr die reale Aufführung oder eine daraus resultierende Aufzeichnung, denn sie existieren nur allein in großartigen Besprechungen, ausgeweiteten und tiefgründigen Analysen und wortgewaltigen Essays.

Zurück zu meinem Thema. Meinem Paukenkonzert habe ich den Titel Der Wald gegeben und das aktuelle Anliegen dieser Komposition, die Bedrohung der uns umgebenden Natur, durch das Voranstellen eines Hölderlinzitats unmißverständlich verdeutlicht. In dieser Komposition sind in bezug auf das inhaltliche Anliegen durchaus weite Assoziationsräume gelassen, und ich wünsche mir, daß der Hörer sie auch nutzt. Andererseits habe ich alles getan, um platte Analogien zu vermeiden. Schon die Wahl des Soloinstruments verhindert das Einfühlen in allzubekannte musikalische Waldklischees. Mir ging es darum, als dramaturgisch notwendigen Ausgangspunkt ein musikalisches Gebilde zu formulieren, das als affektive Grundlage eine heiter beruhigende, naturhafte Geborgenheit mit höchster

Sensibilität ausstrahlt. Schon die ersten Takte bestehen aus sehr verschiedenen musikalischen Elementen. Nach einem alles überbrückenden Akkord in den hohen Streichern beginnen die Pauken mit einem fünftönigen Motiv, das, sich entwickelnd, stereotyp immer wiederkehrt. Dazu führen ein Solovioloncello und eine Solovioline einen thematisch verwandten Dialog, welcher von einer Solobratsche kontrapunktiert wird. Diese verschiedenen Motive, die außer dem erwähnten des Violoncellos und der Violine keinerlei thematische und strukturelle Verbindung haben, werden von einer rhythmisch charakterisierten Harfenfigur begleitet. Beim schöpferischen Akt des Komponierens hatte ich als Ausgangspunkt für meinen zu findenden musikalischen Einfall das oben formulierte Konzept vor Augen. Der Einfall war dann sehr nebulös und in den einzelnen Elementen keineswegs konkret. Jetzt begann ein Prozeß, in dem ich sehr viele verschiedene Motivvarianten in ihrer Bezogenheit aufeinander überprüfte und mich so sehr langsam und immer wieder neu kombinierend dem hinter ahnungsvollen Vorstellungen verborgenen Grundeinfall näherte. (Beispiel: Der Wald, 1. Satz, Takt 1 bis 13)



*»DER KOMPONIST UND SEINE MUSEN« V. I. n. r.: TANJA SIMIC-QUEIROZ (Kroatien),
NORMA NAHOUN und NATALIE PEREZ (Frankreich),
KAMMEROPER SCHLOSS RHEINSBERG 2009*

Die bisher vorgestellten Musikausschnitte waren von ihrem konzeptionellen Anliegen, von ihrer Entstehung und von ihrer musikalischen Struktur her verhältnismäßig leicht zu beschreiben — und deshalb habe ich sie auch ausgewählt. Über das nächste Beispiel kann ich fast gar nichts berichten. Es ist ein Stück absoluter Musik, das weder von einer äußeren Anregung, noch von einer programmatischen Idee inspiriert wurde. Es ist

der Anfang des 2. Satzes aus meinem Konzert für Oboe und Orchester. Lediglich eine dramaturgische Notwendigkeit kann ich benennen: nach dem turbulenten und erregten 1. Satz mußte jetzt als Kontrast etwas Ruhiges folgen. Ich erinnere mich nur noch, daß ich die Oboenkantilene ohne nachfolgende Korrekturen in einem Zug notiert habe. (Beispiel: Oboenkonzert, 2. Satz, Takt 1 bis 33)

Mein Lehrer Hanns Eisler sprach immer davon, daß ein vorgegebenes Instrument den Einfall beeinflusse. Die Idee zu der eben gehörten weitgeschwungenen Kantilene haben sicher im Unterbewußtsein programmierte Charakteristiken des Instruments Oboe mitbestimmt. Die Formulierung für eine Klarinette oder für eine Flöte hätte andere instrumentencharakteristische Varianten einfließen lassen. Inspiration, Intuition und Phantasie, gepaart mit professionellem handwerklichen Können sind unverzichtbare Grundlagen beim Komponieren — es gehört häufig aber auch die konsequente rationale Konstruktion dazu. Dafür möchte ich den Schlußchor aus meiner Oper Judith als Beispiel benennen. Die Schlußlösungen der unzähligen dramatischen Judith-Bearbeitungen gefielen mir alle nicht, und ich suchte nach einer neuen, musiktheatralischen Lösung. Judith zerbricht an ihrer furchtbaren Tat. Aus der physisch und psychisch vernichteten Kreatur, die einstmals Judith war, kann nur noch ein existenziell-universeller Schreckenschrei hervorbrechen: »Herr, errette mich!« Diese musikalische Äußerung habe ich nicht mehr der Darstellerin der Judith übertragen, sondern dem Chor und dem Regisseur alle Freiheiten zur szenischen Gestaltung eingeräumt.



Für die musikalische Formulierung habe ich eine strenge barocke Form gewählt: die Passacaglia. In den tiefen Kontrabässen erscheint ein dreieinhalbtaktiges, stockend sich entwickelndes Thema, das mit aller Konsequenz beibehalten wird und über dem sich in einem großangelegten Crescendo von Chor und Orchester der kreative Schrei Judiths entwickelt. Nach dem Verstummen des Chores beenden martialische Orchesterschläge im Rhythmus des Themenkopfes das Finale. Im Passacagliathema sind alle 12 Töne der chromatischen Tonleiter enthalten. In der Abfolge sind dreimal die symbolträchtigen Töne BACH versteckt. Nach der ersten Vierergruppe erfolgt durch Transposition um eine große Terz nach oben die nächste Gruppe — und durch die gleiche Manipulation könnte mit der nächsten Vierergruppe die zwölftönige Skala komplettiert werden. Aber hier geschieht im konstruktiv mathematisch formalen Sinne etwas Unlogisches: Die letzte

Vierergruppe überspringt einen Ton und setzt somit im Abstand einer Quarte wieder ein. Dadurch mußte ein schon benutzter Ton der chromatischen Skala wieder verwendet werden. Der fehlende erscheint jedoch beim Abschluß des Themas. Warum habe ich das rational-logische Prinzip hier durchbrochen? Ich kann es heute genau so wenig erklären, wie ich es zur Stunde des Komponierens gekonnt hätte. Ich weiß nur noch, daß ich es aus einem rhythmisch musikalischen Formgefühl heraus so empfunden habe — und: daß diese Entscheidung die einzig richtige ist. Dieses kleine Detail zeigt ganz offenkundig, wie bei einer rationell vorgenommenen strengen mathematisch logischen Konstruktion die Intuition die vorliegende musikalisch logische Abweichung diktiert hat. (Beispiel: Judith, 2. Akt, Takt 946 bis 965 und 994 bis 1011)

Aus dem Versuch, mich dem schöpferischen Akt des Komponierens beobachtend und reflektierend zu nähern, kann ich das Resümee ziehen, daß Phantasie, Inspiration, Intuition, handwerkliches Können, praktische Erfahrung und gefestigte ästhetische Positionen die Grundlage und Voraussetzung meines Komponierens sind. Nur das glückliche Zusammenwirken aller dieser Faktoren ermöglicht eine gelungene Komposition — allerdings: sie garantiert sie noch nicht.

Immer wieder stelle ich mit Staunen und Bedauern fest, daß die in einer Komposition einmal errungene Qualität nicht automatisch die neue Plattform für eine Weiterentwicklung ist. Vor Beginn einer neuen Arbeit überfällt mich oftmals das erschreckende Gefühl völliger Hilf- und Ratlosigkeit. Schon häufig erprobte und praktizierte Methoden und Modelle müssen nahezu wieder neu erfunden oder aus der Tiefe des Erfahrungsschatzes mühsam hervorgezogen werden. Dafür habe ich keine einleuchtende Erklärung. Aber sicher ist das auch gut so. Die Intuition versagt damit das Weitermachen auf einem gerade erkundeten und eingeschlagenen Weg; sie weist mich in eine neue Richtung; sie ermöglicht mir das Finden einer neuen Originalität.



Kann man nun aber immer wieder neu und originell sein? Es passiert mir häufig, daß ich beim Skizzieren musikalischer Gedanken, auch bei dem festen Vorsatz, etwas für mich ganz Ungewöhnliches zu machen, sehr schnell auf mir von mir selbst Bekanntes stoße. Das sind die charakteristischen Eigenschaften meiner Musik, die meine Freunde als »echten Matthus« loben und meine eigenen Arbeiten gegenüber sehr kritische Frau vorschnell als von mir selbst abgeschrieben bezeichnet. In solchen Momenten spüre ich sehr deutlich, daß ich beim Komponieren bestimmte Ausdrucksmodelle



der verschiedenen Parameter wohl weitgehend variieren und erweitern, aber nicht gänzlich verlassen kann. Meiner Meinung nach sind dies Bereiche, die von Phantasie, Inspiration, handwerklichem Können und ästhetischen Positionen weitgehend unabhängig sind. Hier zeigen sich individuelle Wesensmerkmale, die wohl Grenzen setzen, aber auch die alleinige Basis für eine mögliche Originalität bedeuten. Als Hörer von Musik — meine eigene selbstverständlich ausgeschlossen — interessiert mich immer mehr, über alle Epochen-, Stil- und Genremerkmale hinaus, die hinter dem äußerlichen Erscheinungsbild verborgene, individuelle Ausdrucksskala zu erfahren; das Naiv-gläubig-Universelle bei Bach, das distanziert Sinnlich-Erkenntnishafte bei Mozart, das grüblerische, zutiefst Deutsche bei Schumann, das Fließend-Elegante bei Mendelssohn, das übersteigert Euphorische bei Wagner, das Seismographisch-Sensible bei Webern, das Skurril-Aggressive bei Schostakowitsch, usw.

Wenn man über den Vorgang des Komponierens spricht, dürfen die unerwünschten schöpferischen Krisen, hervorgerufen durch Krankheit, persönlicher Betroffenheit, Mißerfolge, aber auch aus heiterem Himmel kommend, nicht unerwähnt bleiben. Selbst die so ersehnten inspirierten Stunden schöpferischer Arbeit können gleisnerisch verlockend Fallgruben aufbauen, in die man blindlings hineintappt — und auch so können Krisen ausgelöst werden. Auch die vielen äußerlichen Zwänge, modischen Diktate und stilistischen Dogmen können schöpferische Kräfte lähmen.

Wie überwindet man diese Krisen? Soll man wieder mehr auf Kritik hören? Aber die ist heute zu sehr mit sich selbst beschäftigt und hat auch bei einem gerechtfertigten Verriß zuallerletzt die Absicht, dem Autor zu helfen. Bleibt die Selbstkritik. — Diese ist aber nun wieder subjektiv und So auch nicht immer geeignet. — Fragen über Fragen. Brecht sagt: »Stark ist, wer Glück hat.« Ja, man muß unbändige Kraft entwickeln, um Krisen zu überwinden — und, wie in allen Unternehmungen des Lebens, auch das notwendige Glück dazu haben. Vor meinen abschließenden Bemerkungen möchte ich Ihnen noch einen Abschnitt aus meiner Judith-Oper vorspielen. Judith hat Holofernes das Haupt abgeschlagen und zerbricht an ihrer Tat. Ihre Sinne verwirren sich. Ihr Wahn hat schon die Grenze des Quälenden überschritten. Ihre Reflexionen und Empfindungen bewegen sich in einem irrationalen Bereich von utopischer Schönheit und Gelöstheit. (Beispiel: Judith, 2. Akt, Takt 794 bis 892)



Die Schöpferkraft des Menschen ist ein Phänomen, das allein das Menschwerden ermöglichte und, auf ethischen Normen fußend, auch die alleinige Kraft besitzt, das Weiterbestehen der Menschheit zu garantieren. Das Schöpferische im Menschen ist letztendlich nicht erklärbar und bleibt mit seinen verborgenen Vorgängen ein Geheimnis, wie das Leben selbst. In der heutigen Welt, die nach immer neuen Erkenntnissen giert, um sie schamlos zu vermarkten und verantwortungslos zu mißbrauchen, ist das auch gut so.



SINGENDER SEE, KAMMEROPER SCHLOSS RHEINSBERG



INTERNATIONALE SIEGFRIED MATTHUS GESELLSCHAFT e. V.

Die INTERNATIONALE SIEGFRIED MATTHUS GESELLSCHAFT hat sich zum Ziel gesetzt, von SIEGFRIED MATTHUS ausgehend, in Zukunft insbesondere das Feld der GEGENWÄRTIGEN KLASSISCHEN OPER mittels Wissenschaft und Kunst international in den Mittelpunkt der Anstrengungen zu rücken. Die Gesellschaft ist zugleich ein Ort der Geselligkeit; es finden zwei Treffen im Jahr zu denkwürdigen Veranstaltungen aus dem Bereich der zeitgenössischen Musik, insbesondere der KLASSISCHEN OPER DER GEGENWART im In- und Ausland statt.

TREFFEN II / 2014

15.-16. August 2014 beim INTERNATIONALEN OPERNFESTIVAL KAMMEROPER SCHLOSS RHEINSBERG.

PROGRAMM

*Versammlung & Diskussion • Musik von SIEGFRIED MATTHUS & N.N. • FESTVORTRAG zur Verabschiedung als KÜNSTLERISCHEN LEITER: PROF. DR. MICHAEL HAMPE, Zürich • MOZART »DIE ZAUBERFLÖTE« Regie: KAY KUNTZE
Dirigent: MICHAEL HELMRATH • Kostüme: JOHANNA M. BURKHART • BRANDENBURGER SYMPHONIKER*

TREFFEN I / 2015 Dresden

SIEGFRIED MATTHUS ist in der Tradition von JOHANN SEBASTIAN BACH 2015 / 2016

CAPELL-COMPOSITEUR der SÄCHSISCHEN STAATSKAPELLE.

Mitgliedsbeiträge

EUR 30, für Paare 50, für juristische Personen 100.

ISMG_Wandlitz@web.de

SPENDEN SIE FÜR DIE KOMPONISTENBOX!



SIEGFRIED MATTHUS
GESAMTWERK IM SCHUBER
 (CD / DVD)

DAS GESAMTWERK VON SIEGFRIED MATTHUS IST EINE SCHATZTRUHE FÜR DIE ENTWICKLUNG DEUTSCH-DEUTSCHER KLASSISCHER MUSIK SEIT DEN 1960ER JAHREN. SEIT ÜBER EINEM HALBEM JAHRHUNDERT ENTWICKELT SIEGFRIED MATTHUS AUF GRUNDLAGE DER EUROPÄISCHEN TRADITION KLASSISCHE MUSIK, BESONDERS DIE OPER, ZU NEUEN STUFEN WEITER.

INTERNATIONALE **SIEGFRIED MATTHUS** GESELLSCHAFT E.V.

Beleg/Quittung für den Kontoinhaber/Zahler

Zahlungsempfänger	Internationale Siegfried Matthus Gesellschaft e.V.
IBAN	DE48170520000940024950
BIC	WELADED1GZE
bei (Kreditinstitut/Zahlungsdienstleister)	Sparkasse Barnim
Euro, Cent	
Verwendungszweck:	
Kontoinhaber/Zahler:	
IBAN des Kontoinhabers	

(Quittung des Kreditinstituts bei Bankeinzahlung)

SEPA-Überweisung/Zahlschein

Name und Sitz des überweisenden Kreditinstituts	BIC	Für Überweisungen in Deutschland und in andere EU-/EWR-Staaten in Euro.	
Angaben zum Zahlungsempfänger: Name, Vorname/Firma (max. 27 Stellen, bei maschineller Beschriftung max. 35 Stellen)			
Internationale Siegfried Matthus Gesellschaft e.V.			
IBAN DE48170520000940024950			
BIC des Kreditinstituts/Zahlungsdienstleisters (8 oder 11 Stellen) WELADED1GZE			
Bei Beträgen bis EUR 200,- gilt der Kontozug oder der abgestempelte Beleg als Spenden-Quittung.		Betrag: Euro, Cent	
Spenden-/Mitgliedsnummer oder Name des Spenders: (max. 27 Stellen)		ggf. Stichwort	
PLZ und Straße des Spenders: (max. 27 Stellen)			
Angaben zum Kontoinhaber/Zahler: Name, Vorname/Firma, Ort (max. 27 Stellen, keine Straßen- oder Postfachangaben)			
IBAN	Prüfzahl	Bankleitzahl des Kontoinhabers	Kontonummer (rechtsbündig ggf. mit Nullen auffüllen)
			06
Datum		Unterschrift(en)	

SPENDE