

## IVÁN ERÖD

### 1. Symphonie „Aus der Alten Welt“ op. 67

(1995)

Satzbezeichnungen:	I. Moderato - Allegro risoluto; II. Andante; III. Allegro vivace
Orchesterbesetzung:	3 (3. Picc.), 3 (3. Eh.), 3, Basskl., 3, Kfg. - 6, 4, 3, 1 - Pk., Schl. (2 Spieler) - Hf. - Str.
Aufführungsdauer:	26'
Aufführungsmaterial:	leihweise
Uraufführung:	21. Mai 1996, Wien, Musikverein ORF-Symphonieorchester, Dir.: Pinchas Steinberg

Hatte Eröd die Komposition einer Symphonie durch suitenartig (z. B. *Soirées imaginaires* op. 38), rhapsodisch (z. B. *Symphonische Szene* op. 46) oder als „kleine Symphonie“ (*Minnesota Sinfonietta* op. 51) angelegte Orchesterwerke lange Zeit umgangen, so schien ihm anlässlich eines zur Premiere im Großen Musikvereinsaal vorgesehenen Auftrages des ORF-Symphonieorchesters (RSO Wien) die Zeit reif, sich doch konkret mit der Idee einer Symphonie auseinanderzusetzen und dem Werk auch diese Bezeichnung zu geben. Mit dem Untertitel *Aus der Alten Welt* wird nur insofern auf Dvoraks neunte Symphonie („Aus der Neuen Welt“) angespielt, als der Komponist damit ausdrücken will, dass es sich um eine Symphonie in der klassisch-romantischen Tradition handelt. Formal folgt die *1. Symphonie* traditionellem Aufbau, verzichtet allerdings auf einen Scherzo-Satz. Der zweite und dritte Satz beziehen scherzoartige Abschnitte ein.

Der erste Satz ist eine freie Sonatenhauptsatzform und lässt mit seinen vom klassischen Muster abweichenden Elementen an Gestaltungsmittel früherer Erödscher Sonatensätze denken. So wird der eigentliche Sonatensatz von einem Moderato-Teil nicht nur eingeleitet, sondern auch wieder beendet (vgl. *1. Streichquartett* op. 18, 1. Satz). Zunächst erklingt ein prägnantes Einleitungsthema, das mit den darin enthaltenen Halbtonschritten auf die zwar von linearen Tongruppen ausgehende, aber primär chromatische Gestaltung hinweist. Ein reich figurierter Teil kontrastiert mit „schwebenden“ Klängen (Takt 14-29), anschließend werden beide Teile in geringfügiger Abänderung und Verkürzung wiederholt. Das Geschehen verdichtet sich, nimmt aber dann in einem Più-mosso-Abschnitt (Takt 53-64) wieder homophone Form an und drängt in das Allegro risoluto der Exposition. Diese weist in ihrem Hauptthema (Takt 65-125) ungarische - auf Bartók und Kodály hinweisende - Färbung auf, die sich im Seitensatz (Takt 126-162) deutlich verstärkt. Ein als Schlussgruppe erscheinender Teil (Takt 163-181) kann mit seiner Verarbeitung von Elementen des Seitensatzes bereits als Beginn der Durchführung betrachtet werden (ähnlich findet sich diese Methode im ersten Satz des *Klarinettenrios* op. 58). Die „eigentliche“ Durchführung verarbeitet das Material weiter und führt schließlich zu einer Wiederholung des „Schlussgruppen“-Teils ihres Beginns (Takt 237-256). Es folgen die Reprise von Hauptsatz (Takt 257-288) und Seitensatz (Takt 289-313), ehe eine als Fugato gestaltete Coda (Takt 314-349) den Sonatensatz beschließt und eine stark verkürzte Reprise der Moderato-Einleitung (Takt 350-366) den Satz rundet.

Der zweite Satz, eine Passacaglia mit sechs Variationen, geht in seiner Erstfassung auf das während der Arbeit an der Symphonie, im Februar 1995 komponierte Klavierstück *Hommage à D. L. (Drei Strophen „Aus vergangenen Zeiten“)* op. 66a zurück, das in der Folge weitgehend in die Endfassung des Andantes eingearbeitet wurde. Somit liegt dem in einem Unisono von Harfe und Violoncelli vorgestellten Passacaglienthema (Takt 1-12) der Symphonie die gleiche Art des Aufbaus und der Verarbeitung, jedoch eine andere melodische Linie zugrunde, wie dem Klavierstück. In der ersten Variation wird das Thema durch Pausen auf sechzehn Takte erweitert und in den Klarinetten mit einem zweiten Thema ergänzt (Takt 13-28). Die zweite Variation bringt den Themenkomplex im Streichorchester und lagert darüber in Gegenbewegung verlaufende, auf die Thematik bezogene Skalen und Akkordbrechungen von Flöte, Klarinette und Harfe (Takt 29-46). Die dritte, die permanente Erweiterung des Umfangs fortsetzende Variation ist ein Orchestertutti, in dem sich das Passacaglienthema in teilweiser Motivzerlegung und Spiegelbewegung auf verschiedene Instrumentenbereiche auffächert und durch chromatische Anreicherung dissonierende Färbung erfährt (*Poco più mosso*, Takt 47-72). Die vierte Variation greift auf Themenfragmente zurück, aus denen eine marschartige Episode entsteht, die durch die Überlagerung verschiedener Metren groteske Wirkung erzielt (*Risoluto*, Takt 73-109). Die nachfolgende, von der Taktanzahl her ausgedehnteste fünfte Variation weist mit ihrem tänzerischen Gestus und ihrer durchgehenden Schlagzeugbegleitung deutlich Scherzocharakter auf (*Allegretto vivace*, Takt 110-169). Die letzte Variation (*Andante*, Takt 170-188) kehrt in die ruhige Stimmung des Beginns zurück und bringt die beiden Hauptthemen wieder in ihrer ursprünglichen, allerdings metrisch veränderten Gestalt. Dazu kommt ein bewegteres drittes Thema in Flöte und ersten Violinen, das die Melodik des Finalsatzes vorwegnimmt (eine bei Eröd ebenfalls bereits früher auftretende Methode - vgl. z.B. *Hommage à Beethoven* für Violoncello solo op. 24). In den letzten beiden Takten wird dieses Thema alleine fortgesetzt und erfährt dabei bereits die rhythmische Umgestaltung in der es den Kopf des Ritornellthemas des dritten Satzes bildet. Dieser dritte Satz ist als Rondo angelegt. Zunächst wird das Ritornellthema mit seinem gleichermaßen prägnanten Vorder- und Nachsatz in chorischer Auffächerung von Streichern und Holzbläsern vorgestellt (Takt 1-71). Eine erste Episode setzt den vereinfachten Rhythmus des Nachsatzes fort, legt darüber eine Variante der zweiten Melodie des langsamen Satzes und arbeitet mit Figurationen und Imitationen (Takt 72-104), ehe wieder das Ritornell erklingt (Takt 105-147). Eine Variation der zweiten Episode bringt u. a. Verfremdungseffekte in den Bässen und eine "exotisch-wilde" Schlagwerkpassage (148-179), danach folgt abermals das Ritornell mit instrumentalen und rhythmischen Varianten (Takt 180-222). Eine weitere Episode führt in einem majestätischen Tutti noch einmal das Thema des Moderato-Beginns des ersten Satzes ein (Takt 223-247). Anschließend setzt ein letztes Mal das Ritornell ein, wobei der Charakter durch den darin enthaltenen Tritonus anstelle der ursprünglichen Quint deutlich verändert erscheint (Takt 248), um erst durch Modulation wieder zur fröhlichen Ausgangsgestalt zu gelangen (Takt 277). Fanfarenartig bringen Trompeten und Posaunen den Nachsatz (Takt 315-328), an den sich die strettaartige Coda des gesamten Orchesters anschließt (Takt 328-348).

Christian Heindl