

REPERTOIRE EXPLORER

JOSEF TAL

Reflections



Study Score 413

Permission granted by the Copyright owners
Universal Edition, Vienna



Josef Tal

Reflections

mph

München 2005

Musikproduktion Höflich
München 2004 www.musikmph.de hoeflich@musikmph.de
Enhuberstrasse 6-8 D-80333 München Phone +49.89.52 20 81 Fax +49.89.52 54 11

~~For performance material please contact the publisher *Universal Edition*, Vienna.~~

Reprint of a copy from the *Universal Edition*, Vienna.

Josef Tal

(geb. Pinne, Polen, 18. September 1910)

«Reflections»

(1950)

Vorwort

Jede Betrachtung von Josef Tals Musik im Allgemeinen, und von *Reflections* im Besonderen, muss in den Zusammenhang der Entstehung israelischer Konzertmusik in der Zeitspanne von 1935 bis 1950 gestellt werden. Tal, der als Joseph Grünthal am 18. September 1910 in Pinne (heute Polen) geboren wurde, war ein Gründungsmitglied der Komponistengruppe, die als die «erste Generation» bekannt ist. Sie waren alle in Europa geboren und ausgebildet und wanderten später (in den 30er Jahren) in das *Yishuv* aus (mit diesem Namen wurde vor 1948 der spätere Staat Israel bezeichnet).

Die erste Generation der *Yishuv*-Komponisten führte eine ausgedehnte und lebhafte Debatte über Natur und Zielrichtung israelischer Musik. Es reicht, wenn ich sage, dass die dringlichste Frage bei den verschiedenen Denkschulen die Bildung einer musikalischen Identität mit klarem Bezug zu ihren jüdischen Wurzeln war. Einige bestanden darauf, dass nur einheimische nahöstliche musikalische Einflüsse für die Ausbildung eines spezifisch nationalen Stils geeignet seien. Andere glaubten, dass umgeformte europäische, jedoch spezifisch jüdische musikalische Materialien und Traditionen im Zentrum stünden. Wieder andere sahen ein eher gattungsbe-

dingtes Spektrum von Möglichkeiten - die Übertragung musikalischer Traditionen aus Europa, vielleicht mit „lokalen« Einflüssen vermischt, aber auf jüdischen (d.h. biblischen, im Gegensatz zu streng liturgischen oder folkloristischen) Themen aufbauend, wenn nicht ansonsten allgemeiner gehalten. Josef Tal gehört korrekterweise zu dieser letzten Gruppe.

Eine Gruppe begründete die *Mediterrane Schule*, wie sie der Komponist Max Brod (1884-1968) nannte. Im weitesten Sinn wollten diese Komponisten eine nationale Sprache erschaffen, die syntaktisch von Debussy, aber vielleicht auch von Ernest Bloch (wie in *Schelomo*, oder *Trois poèmes Juifs*, oder *Israel Symphony*) abstammte, indem sie eine grundlegend postromantische, aber pantonale, modale harmonische Sprache beibehielten und dabei musikalische Elemente aufnahmen, die sowohl den jüdischen als auch den arabischen Kulturen dieser Region gemeinsam waren. Die vielleicht bekanntesten Vertreter dieser Gruppe sind Paul ben Haim (geboren Paul Frankfurter, 1897-1984), ein Absolvent der Münchner Musikakademie, Marc Lavry (1903-1967), ursprünglich aus Leipzig, und Odeon Partos (1907-1977), aus Budapest stammend. Zusammen mit anderen Kollegen suchten diese Komponisten nach Inspiration im Osten, in der Hoffnung dem Verständnis und dem Geist alter jüdischer Musik näher zu kommen.

Während die Vertreter der *Mediterranen Schule* danach strebten, die einheimische Vergangenheit wiederzuerfinden, hatten andere, unter ihnen Tal, wenig Interesse an der spezifischen musikalischen Sprache der Tradition. Diese anderen wollten die Technik der Generation nach *Sacre du Printemps / Pierrot Lunaire* in neuer Erde ausbringen und davon ausgehend eine neuzeitliche Kompositionsschule entwickeln, die starke historische Wurzeln in Gedankengut und Geschichte des Judentums hatte, wenn sie sich auch von wörtlichem Einfluss der Volksmusik fernhalten wollte.

Tal selbst hat an der Staatlichen Akademie - Hochschule für Musik in Berlin studiert. Unter seinen Lehrern waren Tiessen, Trapp, Hindemith, Sachs, Kreutzer und Saal. Er emigrierte 1934 nach Israel, wo er Komposition und Klavier an der Jerusalemer Musikakademie lehrte. Von 1948 bis 1952 war er Direktor der Akademie. 1965 schließlich ging er als Leiter der Abteilung Musikwissenschaft an die Hebräische Universität. Unter Tals bemerkenswerten Errungenschaften war seine Gründung des Israelischen Zentrums für Elektronische Musik im Jahr 1961. Tal schuf einige der frühesten Beispiele von elektroakustischer Musik, wobei sich ihm Komponisten wie Edgar Varèse, Mario Davidovsky und Luciano Berio zugesellten.

Eine Zeitlang erforschte Tals Musik Aspekte der seriellen Komposition, jedoch nicht in einer doktrinären Weise. Darin liegt ein umfassender Schlüssel zu Tals Einstellung zur Komposition, da seine Musik, nach seiner eigenen Aussage, traditionelle Formabläufe vermeidet. Tals Anwendung von seriellen Verfahren kann mehr als vorbereitend denn als spezifisch für sein Komponieren angesehen werden, eine grundlegende Zustimmung zu den Abläufen der Autogenese, die im Zentrum der wesentlich relativistischen Natur der musikalischen Rede stehen, besonders in der posttonalen Welt.

1989 unterzog sich Tal im Alter von 79 Jahren einer erfolglosen Augenoperation, die es ihm während einer quälenden Zeitspanne unmöglich machte zu komponieren. Nach einigen Jahren der Rehabilitation war Tal in der Lage, das Komponieren wiederaufzunehmen, und er war bis in seine Neunziger aktiv, seinem neunzigjährigen amerikanischen Kollegen Elliott Carter sehr ähnlich.

Tal hat während seiner langen Laufbahn viele Ehrungen erhalten, darunter ein Stipendium der UNESCO zur Erforschung von elektronischer Musik, den *Preis des Staates Israel*, den

Kunstpreis der Stadt Berlin (1975), den *Wolff Preis* (Israel, 1983), das *Verdienstkreuz I. Klasse* (Deutschland, 1984), den *Commandeur de l'Ordre des Arts et des Lettres* (Frankreich, 1985), den *Johann Wenzel Stamitz Preis* (Deutschland, 1995). Seine Werke werden gegenwärtig vom *Israeli Music Institute* vertreten. Das vorliegende Werk *Reflections* wurde 1980 von der Universal Edition veröffentlicht.

Tals Werk deckt eine breite Palette von Formen und Themen ab. Indem er, wie früher erwähnt, ein starker und hingebungsvoller Unterstützer des Staates Israel im Allgemeinen war und eine starke Bindung an seine jüdischen Wurzeln hatte, basieren viele der Kompositionen (sowohl die Chor- wie auch die Orchesterwerke und auch die Ballette und Opern) auf biblischen oder historischen Gegebenheiten. Das schließt die Opern *Ashmedai* (1968), *Massad* (1972), *Josef* (1993), *Saul at Ein Dor* (1955), sowie die Oratorienwerke *Succos Cantata* (1955), *The Death of Moses* (1967) und *With All Thy Soul* (1978) ein. Abgesehen von diesen Werken jedoch gibt es drei Streichquartette, sechs Symphonien, sechs Klavierkonzerte, Konzerte für Bratsche, Cello, Flöte, Oboe, ein Doppelkonzert für Geige, Cello und Chor, darüber hinaus viel Klaviermusik, andere Kammermusik und Gesänge und, natürlich, die elektronischen Werke.

* * *

Reflections (1950) ist also ein relativ frühes Werk. Es ist für Streichorchester geschrieben und geht den Symphonien voraus, ist weder tonal noch seriell und spielt in einer Welt, die der des dritten und vierten Streichquartetts von Bartók nicht unähnlich ist, dabei durch eine für Strawinsky typische Herbheit abgemildert und mit einer Hindemithschen Neigung zum Kontrapunkt. Dies sollte jedoch nicht wörtlich genommen werden. In drei Sätze aufgeteilt bezieht es sich mit seiner ungefähren Aufführungsdauer von 15 Minuten mehr auf die allgemeine neoklassizistische Ästhetik der späten 30er und der 40er Jahre. Der Einsatz von Solostreichern, die gegen das Tutti der Streicher ausgespielt werden, weist auf das barocke Concerto grosso hin. Wie um seine neoklassizistischen Vorbilder zu übertrumpfen ist der letzte Satz eine „Fuge«, in der Tal indirekt Hindemith seinen Respekt erweist, ohne dass er ausdrücklich auf dessen Vokabular zurückgreift.

Der Titel *Reflections* kann sowohl technisch als auch ästhetisch verstanden werden. Der Pianist Jeffrey Burns, dessen Kommentare auf www.aquanet.co.il veröffentlicht sind, und der einen guten Teil von Tals Klaviermusik aufgeführt und eingespielt hat, bemerkt, dass „Tal immer scharf darauf war, seine Mitmenschen zur individuellen Reflektion anzustacheln, indem er ungewohnte Situationen schuf.« Obwohl in diesem Fall der Bezug Tals 6. *Klavierkonzert* war, das als Besonderheit vielmehr eine elektronische Begleitung als eine orchestrale hat, scheinen das Prinzip, dass das musikalische Material nicht dahin führt, wo man es zwingend erwartet, und das begleitende Erfordernis, über die Situation zu «reflektieren», ein wichtiges Konzept in Tals Musik zu sein. So wie es in dem Streichorchesterstück zu sehen sein wird, auch wenn es in Bezug zu dem viel späteren Konzert diskutiert wurde, schreibt Burns, „dass es typisch ist für Tals Stil, dass größere Abschnitte wiederholt werden. Die Wiederholungen beinhalten immer einige Veränderungen im Vergleich zum Original und nehmen unter Umständen einen anderen musikalischen Verlauf als bei der früheren Erscheinung des Materials. Diese Praxis ist eine wohlüberlegte Folge von Tals Überzeugung, dass Musik eine Darstellung eines dialektischen Prozesses ist, in dem Erfahrungen auf der musikalischen Bühne zum Ausdruck gebracht, entwickelt und einander gegenübergestellt werden. Das dialektische Element ist in Tals Musik allgegenwärtig.«

Jeder der drei Sätze von *Reflections* ist kurz (73 Takte, 96 Takte, 47 Takte), knapp und in Übereinstimmung mit Jeffrey Burns Charakterisierung. Formal behält der mittlere Satz klare Spuren einer geschlossenen dreiteiligen Form bei. Die Fuge des dritten Satzes ist traditionell in ihrer Anlage, selbst wenn ihr imitierender Kontrapunkt (nach der Exposition) mehr auf die Entwicklung durch Vergrößerung und Ausarbeitung von zahlreichen thematischen Abspaltungen gerichtet ist, die gegen das Fugenthema selbst ankämpfen.

* * *

Die vorherrschende Haltung des Stücks ist aggressiv, obgleich es insgesamt stark, ja sogar zeitweise erzwungen lyrisch ist. Tal schreitet oft mit Mitteln der zwanghaften Wiederholung kleiner musikalischer Brocken fort, die als isolierte Ereignisse erscheinen, nur um zu längeren Episoden mit wiederholten Aussagen zu gerinnen. Eine gute Illustration dieses Vorgangs kann im Anfang des ersten Satzes, etwas irreführend *Tranquillo* bezeichnet, beobachtet werden, wo eine sich in Takt 12 hereindrängende, synkopisch innehaltende und sich zugleich aufwärts bewegende kontrapunktische Figur dann in Takt 17 in der Länge verdoppelt wird. Im Takt 28 ist diese Figur zur einzigen musikalischen Figur geworden, die auf fünf ganze Takte ausgedehnt ist und mit einem sich zum Höhepunkt steigenden Ritenuto unerbittlich zum Hauptteil Allegro führt.

Mitten in diesem Satz kommen ein paar andere Ideen, die ähnliche Umgestaltungen durchmachen. Die bedeutendste unter ihnen ist der Hieb aus zwei Noten, mit dem die ersten Violinen den zweiten Takt eröffnen. Diese Figur breitet sich in charakteristischen thematischen Stückchen aus: ein punktierter Rhythmus, dem ein Auftakt vorausgeht, ein Motiv aus vier Tönen, das dem umgekehrten B-A-C-H-Motiv ähnelt, kurze daktylische Synkopen, eine im Ganzen sich wölbende Gestalt, die zu jeder aufwärts gerichteten Geste oder Phrase eine konsequente Abwärtsbewegung hat. Diese Gruppe von Ideen fließt durch verschiedene Vergrößerungen in ein ausgedehntes, begleitetes Violinsolo. Nachdem dies mit dem oben erwähnten Unruhe stiftenden Motiv kollidiert hat, folgt eine unbegleitete Kadenz. Von diesem Punkt bis zum Allegro greifen die beiden thematisch-motivischen «Konzepte» in ergänzendem und widersprechendem Dialog ineinander, während die Richtung der musikalischen Struktur die Spannung verdichtet, bis sie das Geschehen schließlich ins Allegro treibt.

Die harmonische Zweideutigkeit des As -C (große Terz) der Bratschen und Celli gegen den stark betonten Tritonus As - D der Celli und Bässe etabliert schon am Anfang - durch die ausdrückliche Konsonanz der Terz und die vieldeutige Dissonanz des Tritonus - ein extrem instabiles harmonisches Klima. Traditionelle Wahrnehmungen von Konsonanz und Dissonanz sind hier oft umgedreht. Normalerweise hören wir die Intervalle Terz und Quint als konsonant - sicherlich haben sie im Rahmen der Tonalität unbestreitbar diese Wirkung. Aber Tals harmonische Sprache ist hier nicht tonal, funktionell oder ähnlich beschaffen. Tatsächlich sind die resultierenden Harmonien so gut wie nie das Nebenprodukt der Lateralbewegung unabhängiger kontrapunktischer Linien, die fast willkürlich, zufällig sind. Die oft quer laufende Bewegung der inneren Stimmen bringt instabile harmonische Resultate zustande. Tal bewegt sich frei hin und her zwischen konsonanten und dissonanten Intervallen oder Akkordstrukturen. In einem allgemein nicht-tonalen (oder terzlosen) Kontext wirkt das unvermittelte Auftauchen ausgehaltener leerer Quinten bzw. Dur- oder Mollakkorde mit hinzugefügten oder übermäßigen Sexten außergewöhnlich schockierend (d.h.: dissonant), da sie a) außerhalb des allgemeinen Zusammenhangs sind, b) fast nie durch irgendeine Form von tonaler Stimmführung vorbereitet werden und c) nicht konventionellen tonalen Erwartungen gemäß aufgelöst werden.

Das gesamte 41 Takte lange *Allegro non troppo* wird, mit der einzigen Ausnahme von drei Takten, in denen sie nicht erscheinen, von der nicht endenden Bewegung unerbittlicher barockisierender Sechzehntelnoten geführt. Während der Satz im Wesentlichen aus einer zwanghaften querlinearen Bewegung besteht, bei der sich alle Stimmen in ähnliche Richtungen oder in statischen Ostinati bewegen, tauchen aus der rollenden Bewegung in rilievo plötzlich kleine thematische Bruchstücke auf. Deren eindringlichstes, eine stampfende, synkopierte Figur, erscheint in Takt 43 in den Geigen, nachdem sie in den Takten 34 und 35 von den Bratschen und Celli in etwas lyrischerer Form vorgeschlagen wurde. Eine aggressivere Reduzierung dieses Motivs wird von Celli und Bässen in den Takten 35 und 36 ausgespuckt. Diese Figur wird im weiteren Verlauf imitiert in der einen oder anderen Form erscheinen. Obwohl es einige dynamische Verschiebungen gibt, ist nicht viel dramatische oder dynamische Gestaltung in dem Satz zu finden. Es gibt nur die Vorherrschaft der allgegenwärtigen, nach vorne treibenden Struktur, aus der verschiedene Elemente mit immer weiter ansteigender Dringlichkeit hervorspringen.

Der Satz nimmt in seiner Balance auf das thematische Material des vorherigen *Tranquillo* Bezug (selbst die Sologeige, obgleich über statisch insistierenden Begleitungsfiguren). Er besteht aus ausgearbeiteten Erweiterungen dieser Materialien und kulminiert vorzeitig in Takt 61. Hier wird die Sechzehntelnotenbewegung für drei Takte fallengelassen, aber die plötzliche, zur rechten Zeit stattfindende Vergrößerung darf nicht die Kontrolle über die Bewegung erlangen, bevor die Sechzehntelbewegung wieder einsetzt. Als ob sie gegen die motorische Dominanz ankämpfen wollten, singen die Geigen eine rhythmisch vergrößerte Version des ursprünglich in Takt 15 des *Tranquillo* gehörten Materials. Die Kantilene besteht auf immer längeren Werten, bis sie in einer Durterz C-E landet, die über der unerbittlichen Bewegung des Rests des Ensembles gehalten wird. Schließlich kommt die Sechzehntelbewegung nach einigen flüchtigen Kadenzversuchen, die die unerwartete Konsonanz unaufgelöst und unbegleitet hängen lassen, einfach in ihren Spuren zum Stillstand.

* * *

Der zweite Satz, *Largo*, hat eine dreiseitige Struktur, die eine seltsame Ähnlichkeit zu einem damals neu entstandenen Werk von Tals Lehrer Paul Hindemith in sich trägt. Im Jahre 1946 schrieb Hindemith als Auftrag von Antal Dorati und dem Dallas Symphony Orchestra (Texas) die fünfte seiner neun Sinfonien (1), die *Sinfonia Serena*. Der dritte Satz dieses Werks, *Colloquy* (für Streichorchester in zwei Teilen), ist ein Puzzlestück aus zwei Teilen - der erste, der von der Hälfte der Streicher gespielt wird, ist gesänglich und lyrisch, der zweite, von den anderen gespielt, ist spielerisch und durchgehend pizzicato gehalten. Hindemiths Struktur besteht aus dem lyrischen Anfangsteil, gefolgt von einer Doppelkadenz für eine Geige auf der Bühne und eine hinter der Bühne, gefolgt von dem zweiten Teil, pizzicato, im doppelten Tempo des Anfangstempos und mit genau derselben Länge. Darauf folgt eine Vierfachkadenz für je ein Solo-Paar Geige und Bratsche auf und hinter der Bühne. Der Satz schließt, indem die lyrische und die Pizzicato-Musik gleichzeitig gespielt werden.

Obleich festgestellt werden sollte, dass so gut wie nichts in *Reflections* Hindemith ähnelt, ist Tals formale Anlage ein nicht so entfernter Verwandter von Hindemiths *Colloquy*. Beide sind langsame Sätze für Streichorchester mit Allegro-Mittelteilen im Pizzicato, die ein Paar verbindender Kadenz aufweisen.

Der Anfang des zweiten Satzes, der von einem Trio von Solostreichern gespielt wird, verwandelt das Werk in ein Concerto Grosso. Die anfängliche viertaktige Kantilene, die unisono von den

Solostreichern gespielt wird, stellt nahezu alle motivischen Elemente des Satzes in unentwickelter Form vor. Der Einsatz der Tuttistreicher auf einem Cis-Moll-Akkord mit hinzugefügter Sexte, bringt noch einmal ein paradoxes Beispiel von Dissonanz, obgleich eine völlig herkömmliche Konsonanz. Die Selbstbehauptung dieses Cis-Moll-Akkords wird natürlich von all seinen dissonanten Nachbartönen vereitelt. Obgleich nichts in dem Satz unmittelbar tonale Abläufe suggeriert, baut Tal eine klug verborgene Auflösung in Form des oben erwähnten einsetzenden Cis-Moll ein, das ganz am Ende des Satzes zur Dominante einer Fis-Moll-Kadenz wird.

Der gesamte erste Teil des Satzes bildet einen geschlossenen Bogen, in dem jedes der Elemente des eingehenden Unisonos des Streichtrios abwechselnd durchgeführt wird. Wie im ersten Satz wird ein gegebenes Bruchstück durch Imitation und Erweiterung zum vorübergehenden Brennpunkt, bis andere Elemente auftauchen, die überlagern, was vorausgegangen ist. Eine ansteigende Linie der Tuttigeigen beherrscht eine anwachsende Woge streitbar kämpferischer Triolen, die abwechselnd in frustrierte Triller und Tremoli münden. Wiederauflebende Triolen, versetzt zu Tremoloakzenten im Staccato, zerfallen schließlich in ein gehaltenes, fast lydisches, jedoch terzloses, unbehagliches C-Dur, das bis zum Pianissimo schwächer wird.

Die Sologeige intoniert ihre Kadenz, die vollständig auf dem Bruchstück aus den vier Tönen A-H-D-Cis besteht, das selbst eine „Absonderung« vorher gehörten Materials ist. Obgleich sie eine implizierte melodische Auflösung vom dominantischen E zum A enthalten, verwischen all die chromatischen Erweiterungen und Andeutungen jedoch jegliche tonale Bedeutungen.

Das zentrale *Moderato* zeigt die Sologeige, vom Tutti im Pizzicato begleitet, mit einer Musik, die den Charakter eines expressionistischen Volkstanzes hat. Über der Basis eines zwanghaften rhythmischen Ostinatos (3-3-2) mit einer von den Bratschen gestrichenen, wiederkehrenden Leierkastenquint fährt die Sologeige mit ihren Triolen gegen den gezupften Zweierrhythmus der anderen Streicher fort. Sie nimmt den Charakter von ländlichem Fiedeln an, indem sie doppelte leere Saiten verwendet, wie um die mitschwingenden Saiten eines Volksinstruments anzudeuten. Schrittweise beginnen die Tuttistreicher ihre rhythmischen Figuren auszufüllen, indem sie ebenfalls schrittweise die Spielweise der gezupften leeren Saiten annehmen. Dies wirkt, zumindest kurzzeitig, relativ konsonant, fast modal diatonisch.

Eine zweite Kadenz, die eine etwas gestutzte Fassung der Originalkadenz ist, unterbricht diesen sonderbaren Tanz. Der Tanz wird wieder aufgenommen, aber nur so lange gehaltene tiefe Kontrabässe und murmelnde Celli, Bratschen und Geigen Andeutungen auf einen Wechsel machen. Im 63. Takt wird der Anfangsteil in seinem Originaltempo ins Gedächtnis gerufen. Hier kombiniert Tal, anstatt langsame und schnelle Musik zu verknüpfen, wie es Hindemith getan hat, die eröffnende Kantilene mit einer Verdichtung und Ausarbeitung des Materials, das ursprünglich als Vergrößerung vom ganzen Streicherkorpus gespielt wurde. Die Wiederholung, die sich zu zwanzig Takten erweitert, wird zu einer ziemlich wörtlichen Wiederaufnahme des Eröffnungsteils. Die ursprüngliche Ankunft im Triller wird etwas erweitert, indem Bratschen und Celli ihren eigenen schnell hinwegfegenden Kommentar zu der ansteigenden Originalmelodie bringen. Nachdem drei zusätzliche Takte des Anfangsteils ins Gedächtnis gerufen wurden, kehrt der ursprüngliche Punkt der Cis-Moll-Ankunft vom Anfang wieder, komplett mit begleitenden dissonanten Nachbartönen. Aber jetzt bewegt er sich ziemlich unerwartet nach Fis-Dur mit hinzugefügter Sexte, wobei Cis als der tiefste Ton diesmal ohne Kontrabässe gehalten wird (also in der zweiten Umkehrung). Die indirekte tonale Formel der Geigenkadenz ist zu einer tonalen Antwort gedehnt worden.

Die verschiedenen Formen imitierenden Kontrapunktes (Rundgesänge, Kanons, Fugen, Inventionen) machen die grundlegende Verkörperung des Dialektischen in der Musik aus. Die abschließende Fuge der *Reflections* bestimmt mehr als alles andere das neoklassizistische Gepräge des Werks. Wie zuvor beginnt das Stück jedoch mit einem inhärenten Widerspruch. Obgleich als Grave bezeichnet ist das angegebene Tempo Achtel = 132, was normalerweise ein Tempoaspekt von Allegro ist. Das 12/8-Metrum unterteilt sich fast nie in Werte kleiner als Sechzehntel, während es auch relativ lange Werte bringt, die dazu tendieren, die schnellere Metronomangabe zu verneinen.

Das zweitaktige Fugenthema wird von den Celli auf H vorgestellt (dem Fis zu Cis des vorhergehenden Satzes folgend), bewegt sich jedoch gleich weiter nach C, was ein wichtiger Schlüssel zu der angedeuteten Kadenz auf C am Ende des Satzes ist. Das Thema selbst enthält sechs verschiedene motivische Ideen (eine punktierte Viertel, ein innerer punktierter Rhythmus, ein punktierter Rhythmus, dem eine Pause vorangeht, eine Klammer von drei Achteln, eine Viertel- und eine Achtelnote und eine Klammer von sechs Sechzehnteln), deren jede abwechselnd ihre Durchführung entweder in Episoden zwischen Themenauftritten oder im Gegenthema erfährt. Die erste Antwort, eine reale (in der Fugensprache ist eine Antwort entweder „real« - d.h. unverändert, oder „tonal« - d.h. zu harmonischen Zwecken angepasst), wird von den Bratschen eine Quint höher gegeben. Eine dreitaktige, durchführungsartige Episode führt zu dem dritten Eintritt, der, wieder auf H, von den zweiten Geigen gespielt wird. Diesem wird von den ersten Geigen mit derselben realen Antwort auf Fis erwidert wie zuvor. Diese Einsätze befinden sich in der Oktave oberhalb der anfänglichen Wiederholungen des Themas. Nach drei weiteren Takten episodenhafter Durchführung beginnt die Sologeige das Fugenthema, diesmal auf A, aber unter den Einsätzen der Geigen, in der Mitte einer wellenartigen Begleitung. Die Begleitung wird statisch, C-Dur ähnlich, wenn die Vergrößerung des Fugenthemas in den Geigen erscheint um ähnliche Momente in dem früheren langsamen Satz ins Gedächtnis zu rufen.

Am Ende kommen wir durch ein dramatisches Crescendo auf einem Orgelpunkt G-D in den Bässen an, mit innerer Stimmbewegung, die sich um G herum dreht, indessen mit dem sechsten Themeneintritt anfänglich in hohen Oktaven in den ersten Geigen, auch auf G. Der siebente Einsatz, eine weitere reale Antwort, wird ähnlich von den zweiten Geigen, jetzt eine Quart tiefer, gespielt, d.h. auf D (dem Dominantton von G), vollständig mit dem Orgelpunkt D-A in den Bässen. Obgleich harmonisch viel weniger diffus als an jeder anderen Stelle des ganzen Werks verbreitet sich eine Atmosphäre einer sich beständig verschiebenden Mischung von Modalitäten, so dass der genaue tonartliche Charakter schwankend bleibt.

Eine sechstaktige Episode führt zu einer völligen Zersplitterung des Fugenthemas in die oben erwähnten sechs Bestandteile. Die Celli und Bässe kündigen zusammen auf A den achten Einsatz in der tiefsten Lage des Orchesters an. Das gesamte Ensemble nimmt die nächste viertaktige Episode im exakten rhythmischen Unisono auf, wobei alle Stimmen sich in nahezu genau den gleichen Richtungen bewegen, entweder auf der Sechzehntelgruppe oder auf der Achtelgruppe basierend. Das führt ziemlich unvermittelt in ein reines, unverfälschtes C-Moll, über dem geteilte Geigen Erweiterungen des Themas mit nur leichten tonalen Abschweifungen fortpinnen (d.h. mit einem Des und einem Fis).

Von Takt 36 an engagiert sich Tal bis zum Ende in einer indirekten Fugenengführung. Herkömmlicherweise wird das Thema gegen Ende einer Fuge eher in zahlreichen überlappenden Einsätzen gebracht als in kompletten, aufeinander folgenden Themeneintritten mit den dazu

gehörigen Antworten. Der Zweck ist es, durch ineinander verschobene Bewegung zum Abschluss der Fuge zu führen. Die letzten fünf Themeneinsätze erscheinen ohne dazwischentretende Episoden: der neunte in den ersten Geigen auf G (das C-Moll hat inzwischen Platz gemacht für einfache leere Quinten auf C und G und modale Wellenbewegung in den inneren Stimmen), der zehnte von den Celli und Bässen auf D mit der Quint C-G auf die Bratschen begrenzt. Der elfte wird von den Bratschen und zweiten Geigen in weit gesetzten parallelen Quartan auf A und D gleichzeitig gespielt. Nach einem Takt antworten die Bässe mit dem Fugenthema in Vergrößerung, das selbst wiederum von den ersten Geigen auf Es imitiert wird.

Im Takt 44 ist unsere frühere C-Moll-Tonart ziemlich eindeutig zurückgekehrt, während die ersten Geigen versuchen sich darüber hinwegzusetzen. Indessen ermöglicht ein jetzt sehr langer und gehaltener Orgelpunkt in Celli und Bässen mit modal sich verschiebender interner Bewegung der Bratschen den letzten Eintritt des Fugenthemas auf C, aber mit einem stark phrygischen Beigeschmack infolge der Leittonnatur des Themas (C Des...Es...G...As). Am Ende werden alle gegenläufigen Bewegungen oder Rhythmen fallengelassen, und Geigen und Bratschen steigen zu der abschließenden Kadenz C-G-C hinab. Diese leere Quint jedoch darf nicht die Frage beantworten. Vergessen über den Celli, aber unter den Geigen, klingt ein abtrünniges F in den Bratschen, das, während es einen Grad von Konsonanz am Ende walten lässt, eine klare modale Auflösung nach Dur oder Moll vereitelt.

Übersetzung: ED 2005

(1) *Lustige Sinfonietta* (#1) (1916), *Mathis der Maler* (#2) (1934), *Sinfonische Tänze* (a Symphony in all but name, especially in light of *Mathis*) (#3) (1937), *Symphonie in Es* (#4) (1940), *Sinfonia Serena* (#5) (1946), *Sinfonietta in E* (#6) (1949), *Sinfonie 'Der Harmonie die Welt'* (#7) (1951), *Symphonie in B-flat* (Symphony for Band) (#8) (1951), *Pittsburgh Symphony* (#9) (1958)

Aufführungsmaterial ist von der *Universal Edition*, Wien zu beziehen.
Nachdruck eines Exemplars der *Universal Edition*, Wien.