



Recorded on 28–30 September 2004, in the Wiener Funkhaus, Vienna
Engineer: Josef Schütz (ORF)
Editor: Martin Todt (ORF)
Producer: Florian Rosensteiner (ORF)
Website: <http://oe1.orf.at/>



Booklet notes: Friedrich Cerha (English translation by Martin Anderson)
Design and layout: Paul Brooks, Design and Print, Oxford

Executive producer: Martin Anderson

TOCC 0199

© 2013, Toccat Classics, London

© 2004, ORF

Toccat Classics CDs are also available in the shops and can be ordered from our distributors around the world, a list of whom can be found at www.toccatclassics.com. If we have no representation in your country, please contact: Toccat Classics, 16 Dalkeith Court, Vincent Street, London SW1P 4HH, UK
Tel: +44/0 207 821 5020 E-mail: info@toccatclassics.com

Friedrich CERHA

Music for Violin and Piano and Solo Violin

Ernst Kovacic, violin
Mathilde Hoursiangou, piano

INCLUDES FIRST RECORDINGS



FRIEDRICH CERHA ON HIS VIOLIN MUSIC

Apart from the *Rhapsodie*, which I wrote in 2001 for the Thibaud Competition, all my works for violin and piano date from my early creative period, from the years after the Second World War to the middle of the 1950s. I wrote them for myself: at that time I gave a lot of concerts as a violinist.

Sonata No. 1 for Violin and Piano (1946–47)

The First Violin Sonata dates mainly from 1946. Having only just returned from the war, I had been cut off from the international world of music at my most receptive age and so everything was new for me. The most often performed and most highly regarded composer of the twentieth century was then Paul Hindemith. The cultivation of his music was connected with the hope of a new classicality which, one has to admit, did not materialise. The outer movements [1] [3] of this youthful come-hitherish piece clearly show his influence. The slow second movement [2], by contrast, is – for me, today, looking back after more than half a century – astonishing: formally, at base, a single, long-spanned arch without obvious tonal connections and technical skills, but highly expressive. Shortly afterwards this movement went into my Concerto for String Orchestra, and is certainly not to be attributed to any of the dominant stylistic trends of the day. A closeness to Berg – something asserted of all my works from the 1980s on, after my production of the Third Act of his opera *Lulu* – is, musically and historically, especially absurd in the case of this movement: I didn't know a note of Berg at that time. But it shows that thinking in wide-spanned melodic-harmonic arches was one of the very earliest characteristics of my musical language.

Capriccio for Violin and Piano (1950)

Joseph Marx, the conservative 'musical pope' of Vienna in those days, had drawn my attention to post-impressionist and Slavic music – especially that of Skryabin and Szymanowski. But among the many composers who influenced me in the decade after the War was one who is paid too little attention today – Max Reger, the inspiration coming from Gerhard Wunsch, a student of his and my piano accompanist. His wild and rugged 'Sheep and Apes' Sonata,¹ which I often played in concerts, and his capricious little piano pieces stood partial sponsor for the *Capriccio* I wrote in 1950 [4]. Its character is formed above all by a

¹ The Violin Sonata No. 4 in C major, Op. 72. Reger told a friend he intended to dedicate it to 'German critics' (though the published score bears no such inscription), and it thus features two prominent themes which spell out 'sheep' and 'ape' in German notation. During one performance Reger is said to have pointed to the offending critics as the themes occurred.

Rhapsodie für Violine und Klavier (2001)

Das Stück [9] ist als Auftragswerk für den Wettbewerb Marguerite Long–Jacques Thibaud entstanden und wurde in diesem Rahmen 2002 in Paris uraufgeführt. Seine Bestimmung hat einerseits den Geiger in mir herausgefordert; dem entspricht ein virtuoseres Element, das in einigen Passagen – einer schwierigen mit „saltando“-Figuren, scherzando-Stellen, aber auch einer langsamen mit Doppelgriff- Flageolets – zum Tragen kommt. Insgesamt war es mir aber – dem Titel *Rhapsodie* folgend – vor allem wichtig, ein vielgliedriges, oft in den Charakteren wechselndes Stück zu erfinden, das – wie ich heute sehe – Erinnerungen an musikalische Erfahrungen aus sehr verschiedenen Perioden meines Musiker- und Komponistenlebens vereint. So ist mir ein rhapsodisch-zigeunerischer Gestus, der am Anfang des Stücks steht und den ich später auch in mein Violinkonzert übernommen habe, aus meiner frühen Jugend vertraut: Ich bin als Kind aus einem Erholungsheim ausgerückt und habe mit meiner Geige sogar kurze Zeit bei Zigeunern in ihrem Wohnwagen gelebt. Eine andere Facette des Stücks erinnert an die *Phantasie* op. 47 von Arnold Schönberg, mit der sie an einer Stelle sogar eine bewusste Allusion verbindet. Dieses Werk habe ich mit meinem Lehrer an der Wiener Musikakademie, aber in Darmstadt auch mit Rudolf Kolisch und Eduard Steuermann – beide aus dem Schönberg-Kreis – studiert und in Konzerten oft gespielt. Ich hoffe, dass trotz der Verschiedenheit dieser und weiterer Elemente ein organisches Ganzes entstanden ist; das – von reichen Voraussetzungen ausgehend – zu erreichen, ist mir mit zunehmendem Alter immer mehr zu einem Anliegen geworden. Mein Violinkonzert von 2004 ist auf der Basis der *Rhapsodie* gewachsen.

Wien mit seinem starken Spannungsfeld zwischen Tradition und innovativen Kräften prägte Ernst Kovacic nachhaltig. Dieser Einfluss ist in seinem Formbewusstsein, seiner musikalischen Ausdeutungsweise und seiner Klangvision spürbar.

Als Geiger, Dirigent, Kammermusiker und Lehrer, aber auch als Programm- und Festivalkurator vermittelt er zwischen Alt und Neu, zwischen Komponisten und Hörern. Er verbindet traditionelle Tugenden des Musizierens sinnvoll mit Spieltechniken und Klangmöglichkeiten der Neuen Musik; und versucht, durch neue Vermittlungswege traditionelle Hörgewohnheiten in „Ungehörtes“ zu öffnen. Sein Repertoire reicht vom Barock bis zur Avantgarde.

Bedeutende Komponisten wie Krenek, Gescha, Gruber, Schwertsik, Furrer, Holloway, Staud, Haas, Parra, Saariaho, Neuwirth u. v. a. haben für Ernst Kovacic geschrieben.

Zur Zeit ist er auch künstlerischer Leiter des Kammerorchesters Leopoldinum in Breslau und Mitglied des Zebra Trios mit Steve Dann und Anssi Karttunen.

Mathilde Hoursiangou, Klavier, studierte am Conservatoire National Supérieur in Paris Klavier, Liedbegleitung und Kammermusik. Ab 1989 setzte sie ihre Studien an der Wiener Musikakademie fort, an der sie mittlerweile unterrichtet. Sie widmet sich besonders intensiv der Musik des 20. Jahrhunderts. Hoursiangou tritt als Solistin und als Kammermusikerin im In- und Ausland auf und arbeitet regelmäßig mit renommierten Musikern und namhaften Ensembles wie dem dem RSO Wien, Klangforum Wien, Ensemble Phace, der Reihe und dem Ensemble On Line zusammen.



die Organisation der Binnenstruktur von Klangbildern interessiert, sondern auch für fassbare großformale Zusammenhänge, die allerdings hier noch verhältnismäßig einfach sind.

Sechs Stücke für Violine solo (1997)

Meine kompositorische Entwicklung hat in den frühen 60er Jahren zur Erfindung eines bisher unbekanntem Umgangs mit Klangaggregaten und Klangmassen geführt, die sich in meinen *Fasce* (1959) und dem großen Orchesterzyklus meiner *Spiegel* (1960–61) manifestiert hat und von traditionellen melodischen, harmonischen und rhythmischen Formulierungen vollkommen frei war. Wiewohl mich während der Ausarbeitung dieser Riesenpartituren im folgenden Jahrzehnt ein Wiedergewinnen von Qualitäten aus der Tradition, auf die ich nicht verzichten wollte, sehr beschäftigt hat, war ich vom Interesse an einer Komposition für Solo-Instrumente noch lange weit entfernt. Darüber hinaus war eine Flut von „avantgardistischen“ Solo-Stücken für verschiedene Melodie-Instrumente mit ungewöhnlichen Spielarten zur Manier geworden und hatte mir eine gewisse Hilfslosigkeit von Komponisten demonstriert, auf zwingende Weise in einer Linie von einem zum anderen fortzuschreiten. Und so fühlte ich mich erst 1997 diszipliniert genug, dem alten Wunsch meines Freundes Ernst Kovacic zu entsprechen und die Stücke für Violine zu schreiben.

Das erste [13] und letzte [18] sind kurze Stücke in straffer Bewegung, die eine Art Rahmen für das Geschehen bilden. Der zweite Satz [14] hat rhapsodischen Charakter; wie auch in anderen Sätzen wird hier eine kaum je verwendete Spielweise kultiviert: Bei Doppelgriffen, oft mit Trillern versehen, wird ein Ton auf einer Saite festgehalten, während auf der anderen ein Glissando ausgeführt wird. Die beiden langsamen Stücke drei [15] und fünf [17] sind emotional durch ein akzentuiertes Motiv geprägt, das eines aus dem letzten Abschnitt meines Ensemble-Stücks *Jahrlang ins Ungewisse hinab* nach einem Hölderlin-Text variiert und weiterführt.

Das bei weitem umfangreichste vierte Stück [16] schließt in technischer Hinsicht an den zweiten großen Abschnitt dieses Ensemble-Werks an und stellt innerhalb der Solo-Stücke eine eigene Welt dar. Das Geschehen vollzieht sich in Wellenbewegungen. Der Tonvorrat der einzelnen Wellen beträgt am Anfang nur wenige Töne, steigert sich bis zur Mitte und sinkt gegen Schluss auf nur drei zurück. Die gehaltenen Töne werden am Anfang nur von kleinen Gruppen unterbrochen, verschwinden gegen die Mitte des Stückes aber ganz und die schnellen Gruppen werden gleichzeitig immer länger, bis schließlich eine kontinuierliche Bewegung entsteht, die nur durch kurze Pausen zwischen den Wellen getrennt wird. Von der Mitte des Stückes an baut sich die Bewegung wieder ab, die Gruppen werden kleiner, die gehaltenen Töne häufiger, bis sie am Schluss dominieren. Die Hüllkurven der Wellen steigen also gegen die Mitte an und sinken bis zum Ende wieder zurück. Die Verwandtschaft zwischen den Wellen wird durch die prozessualen Veränderungen in den Tonhöhen – und Bewegungsvorgängen konstituiert; sie ist in benachbarten Wellen klar erkennbar und nimmt mit der Entfernung ab. Im viel komplexeren Gesamttablauf schimmert eine Bogenform, wie ich sie 40 Jahre früher in *Formation et solution* erfunden hatte, noch immer durch.

Romanesque-French light-heartedness which I found in Darius Milhaud; in one spot there is even a short allusion to his *Création du Monde*. This light-heartedness is brought out above all by the character – often in two-bar units – of the music in rapid movement. Not until my recent works – the Violin Concerto, among others – did this kind of light-heartedness become a concern once again.

Two Pieces for Violin and Piano (1948/51)

The first version of both of these pieces dates from 1948. In 1951 I reworked it, giving the second piece an entirely new middle part, which was intended to evoke the central section of the ‘Slavonic Melody’ of my revered violin teacher Vása Přihoda – in modern dress, admittedly. Přihoda, with whom and Rafael Kubelík I played a lot of chamber music in those days, had not only made me a number of cadenzas for classical violin concertos but had also given me a copy of his composition. In December 1951 I said thanks with the dedication of both pieces, but I’m not sure if I ever dared to give them to him. I played them once in concert in the 1948 version, which no longer exists. The new version was first performed on 28 October 1986 by Ernst Kovacic and Käte Wittlich, in a concert for my 60th birthday in the Austrian National Library.

Stylistically, the pieces are located between French neo-impressionism and Slavic melancholy. The first piece, ‘Meditation’ [5] begins with a section built from three different gentle elements, which breaks off in *fortissimo*. After a much-varied repetition comes a *cantabile* passage over rocking piano chords, and then both parts return, further varied.

I remember that in 1948 a recording of old Ukrainian folksongs fell into my hands and I was really fascinated by these melodies. In the second piece, ‘Altes Lied’ (‘Old Song’) [6], there may be an after-effect of this pre-occupation. It is laid out symmetrically, in five parts; in the centre is a fast, virtuosic section, in stark contrast to the other, elegiac ones.

Sonata No. 3 for Violin and Piano (1954)

My works from the period from 1951 to 1955 clearly show an effort to get to grips with lots of different possibilities. Already in the late 1940s, my friend Paul Kont had paved a way for me to enter the circle of the then clearly under-represented Viennese School; my analytical studies with the Schoenberg student Josef Polnauer had led me first, not to an intensification of the motivic-thematic work that is so characteristic of late Schoenberg, but to a pre-occupation with harmonic aspects of twelve-tone technique. In the Third Sonata, which was written very quickly in 1954, a differentiated control of twelve-tone culture became especially important to me. A disposition towards hard, clearer shapes, sharp contours, clarity of presentation and transparency in all areas became prominent in the composition.

After a two-part introduction, the first movement [7] presents a concise sonata form; the place of the development is taken by a calmer episode, again in two parts, where in the violin the second part brings a free



inversion of the first. The reprise is highly varied and shortened. The second movement, just as short, is a three-part Interludium [8], the last [9] a five-part ABCBA form: in part A short, dry quavers – alternately from the piano and *pizzicato* violin – intertwine. The end briefly recalls the slow introduction to the first movement.

Deux éclats en réflexion (1956) and *Formation et solution* (1956–57) for Violin and Piano

The year 1956 brought a major turning-point in my work as a composer. After the completion of the Third Sonata I dreamed of music that was bizarre, full of unusual sounds, capricious, abrupt, nervous, surprising, wide awake, attacking and then soft and sensitive again, unpredictable in detail and yet forming an organic unity in the end. Encountering the ideas of the international avant-garde in the summer of 1956 opened up ways of doing this kind of work, and I did it for the first time in these two works for violin and piano. The new technical possibilities in serialism fascinated me, but at the same time I reacted critically to an emerging danger: a systematic row of individual elements in all aspects of the design, a total fragmentation of connections, brings with it a total abolition of points of reference for the listener and produces grey tedium instead of the desired complexity. From the beginning, therefore, I worked with groups of events. Profiled shapes allowed the permutation of individual elements without making certain basic types unrecognisable.

In *Deux éclats* both pieces [10] [11] are centred around a lively middle section. I remember that I designed a multiplicity of rhythmic cells, the sequence of which I considered for a long time. The title is explained by the characteristic lightning attacks and the mirror-procedures which recur in individual parts as well in the larger form but which by no means produce a rising and falling arch-shape. This step I completed in the following *Formation et solution* [12]. In addition to the fragmented or, rather, punctual structures that are characteristic of this style, *glissandi* from the violin or on the strings of the piano reveal a tendency to amalgamate rhythmic, melodic and harmonic contours, which dissolve the previous formal connections in other ways and constitute new ones. They became essential in my compositions in 1959–61. Sound also plays an essential role in the violin pieces. As a violinist I took pleasure not only in using all the known ways of playing but also in inventing new ones; Ligeti later called them 'Cerha effects'. But the invention of new sounds wasn't confined to the violin; they also include then highly unusual, very different sound-events on the strings of the piano or dry, percussive chords, which are begun in the pedal and resonate, binding attack and the subsequent soft reverberation.

Thus sound is called on not only for the effectiveness of the sound itself, which indeed would qualify as 'effect' in formal isolation; it serves also to profile the form. In these pieces I was interested not only in the organisation of the internal structure of sound-patterns but also in perceptible large formal connections – which are nonetheless relatively simple here.

der letzte [9] eine fünfteilige ABCBA-Form; im Teil A greifen kurze, trockene Achtel von Klavier und Geige (*Pizzicato*) abwechselnd ineinander. Der Schluss erinnert kurz an die langsame Einleitung zum ersten Satz.

Deux éclats en réflexion (1956) und *Formation et solution* (1956–57) für Violine und Klavier

Das Jahr 1956 brachte einen wesentlichen Einschnitt in meinem kompositorischen Schaffen. Schon nach der Fertigstellung der 3. Violinsonate träumte ich von einer Musik – bizarr, voll ungewöhnlicher Klänge, launisch, abrupt, nervös, überraschend, hell wach, attackierend und dann wieder zart und sensibel, im Einzelnen unvorhersehbar und doch im Ablauf eine organische Einheit bildend. Die Begegnung mit den Ideen der internationalen Avantgarde in Darmstadt eröffnete mir im Sommer 1956 Wege, Werke dieser Art zu realisieren und ich tat es zum ersten Mal in den beiden Stücken für Violine und Klavier. Die neuen technischen Möglichkeiten im Serialismus faszinierten mich, gleichzeitig habe ich aber sofort kritisch auf eine sich abzeichnende Gefahr reagiert: Ein systematisches Reihen von Einzelementen auf allen Ebenen der Gestaltung, ein totales Aufsplintern der Gestaltzusammenhänge bringt ein totales Abschaffen von Bezugspunkten für das Hören mit sich und produziert statt der gewünschten Komplexität graue Langeweile. Ich habe daher von Anfang an mit Gruppen von Ereignissen gearbeitet. Es lag mir an profilierten Gestalten, in denen die Permutation von Einzelementen Variabilität brachte, ohne bestimmte Grundtypen unkenntlich zu machen.

In den *Deux éclats* sind die beiden Stücke [10] [11] zentriert um eine lebhaftere Mitte. Ich entsinne mich, dass ich eine Vielzahl rhythmischer Zellen entworfen habe, deren Abfolge ich lange überlegt habe. Der Titel erklärt sich aus den charakteristischen blitzartigen Attacken und den sowohl in den Einzelteilen wie auch in der Großform immer wiederkehrenden Spiegelungsvorgängen, die allerdings insgesamt keine sich auf- und abbauende Bogenform ergeben. Diesen Schritt habe ich dann in der folgenden *Formation et solution* [12] vollzogen.

Neben aufgesplitterten, eher punktuellen Strukturen, die für diesen Stil charakteristisch sind, lassen auf der Geige oder auf den Saiten im Klavier erzeugte Glissando-Ereignisse eine Tendenz zum Amalgamieren von rhythmischen, melodischen und harmonischen Konturen erkennen, die alte Gestaltzusammenhänge auf andere Weise auflösen und neue konstituieren. Sie sind in meinen Klangflächenkompositionen 1959–61 wesentlich geworden.

Klang spielt auch den Violinstücken eine wesentliche Rolle. Als Geiger hat es mir Vergnügen gemacht, nicht nur alle bekannten Spielarten zu verwenden, sondern auch neue zu erfinden; Ligeti hat sie später „Cerha-Effekte“ genannt. Das Erfinden neuer Klänge hat aber sich nicht auf die Geige beschränkt; auch damals noch sehr ungewohnte, verschiedenste Klangereignisse auf den Klaviersaiten oder trocken angeschlagene Akkorde, die im Pedal aufgefangen werden und weiterklingen, also Attacke und späteren leisen Nachhall verbinden, gehören dazu. Dabei wird Klang aber nicht nur um des Klangreizes willen aufgesucht, der in formaler Isolation eben zum „Effekt“ wird. Er dient auch der Profilierung der Form. Schon in diesen Stücken habe ich mich nicht nur für

meinem Violinkonzert – ist mir Leichtigkeit in diesem Maß wieder zu einem Anliegen geworden.

Zwei Stücke für Violine und Klavier (1948/51)

Die erste Fassung beider Stücke ist schon 1948 entstanden. 1951 habe ich sie überarbeitet, wobei das zweite einen völlig neuen Mittelteil erhalten hat: Er sollte an den zentralen Abschnitt der „Slawische Melodie“ meines verehrten Geigenlehrers Vása Pfišoda erinnern – freilich in modernem Gewand. Pfišoda, mit dem und Rafael Kubelík ich damals viel Kammermusik spielte, hatte mir nicht nur eine Reihe von Kadenzzen zu klassischen Violinkonzerten gemacht, sondern auch eine Abschrift seiner Komposition geschenkt; ich habe mich im Dezember 1951 mit einer Widmung der beiden Stücke bedankt, bin aber nicht sicher, ob ich es je gewagt habe, sie ihm zu geben. Ich selbst habe sie in der Fassung von 1948, die nicht mehr existiert, ein einziges Mal in einem Konzert gespielt. Die Neufassung wurde erst am 28. Oktober 1986 bei einem Konzert in der Österreichischen Nationalbibliothek zu meinem 60. Geburtstag von Ernst Kovacic und Käte Wittlich uraufgeführt.

Stilistisch sind die Stücke angesiedelt zwischen französischem Neimpressionismus und slawischer Schwermut. Das erste Stück, „Meditation“ [5], beginnt mit einem Abschnitt aus drei verschiedenen zarten Elementen, der im *Fortissimo* abbricht. Einer stark variierten Wiederholung folgt eine *Cantabile*-Passage über wiegenden Klavierakkorden und beide Teile kehren dann variiert wieder.

Ich erinnere mich, dass mir 1948 ein Band mit alten ukrainischen Volksliedern in die Hände fiel und ich von diesen Melodien sehr fasziniert war. Vielleicht ist im zweiten Stück „Altes Lied“ [6] eine Nachwirkung dieser Beschäftigung zu spüren. Es ist symmetrisch fünfteilig angelegt; im Zentrum steht ein schneller, virtuoser Abschnitt, der zu den übrigen, elegischen stark kontrastiert.

3. Sonate für Violine und Klavier (1954)

Meine Stücke aus der Periode von 1951 bis 1955 zeigen ein deutliches Streben nach vielfältiger Auseinandersetzung mit vielerlei Möglichkeiten. Mein Freund Paul Kont hatte mir schon in den späten 40er Jahren einen Weg zum Kreis der öffentlich damals eindeutig unterrepräsentierten Wiener Schule geebnet; meine Analyse-Studien mit dem Schönberg-Schüler Josef Polnauer haben in der Folge aber zunächst nicht zu einer Intensivierung der für den späten Schönberg so charakteristischen motivisch-thematischen Arbeit, sondern zu einer Auseinandersetzung mit harmonischen Aspekten den Zwölftontechnik geführt. In der 3. Sonate, die 1954 innerhalb kürzester Zeit entstanden ist, ist mir eine differenzierte Kontrolle von Zwölftonbildungen besonders wichtig geworden. Obenan in der Komposition stand allerdings ein Wille zu harter, klarer Zeichnung, zu scharfen Konturen, Deutlichkeit der Darstellung und Überschaubarkeit in allen Bereichen.

Der erste Satz [7] bringt nach einer zweiteiligen Einleitung eine knappe Sonatenform; an Stelle der Durchführung steht eine ruhigere, wieder zweiteilige Episode, wobei der zweite Teil in der Geige eine freie Umkehrung des ersten bringt. Die Reprise ist stark variiert und verkürzt. Der ebenfalls knappe zweite Satz [8] ist ein dreiteiliges Interludium,

Six Pieces for Solo Violin (1997)

In the early 1960s my compositional development had led to a previously unknown involvement with sound-aggregates and sound-masses that manifested itself in my *Fasce* (1959) and the large orchestral cycle *Spiegel* (1960–61) and which was completely free of traditional melodic, harmonic and rhythmic formulations. Although a recovery of the qualities of tradition – which I did not want to abandon – very much pre-occupied me as I worked on these huge scores over the next decade, I was far removed from any interest in composing for a solo instrument. Moreover, there had been a flood of ‘avant-gardish’ solo pieces for various melody instruments with unusual playing styles that had become fashionable, demonstrating to me a degree of helplessness among composers, progressing compellingly in a line from one to another. So it wasn’t until 1997 that I felt disciplined enough to meet the desire of my old friend Ernst Kovacic and write these pieces for violin.

The first [13] and last [18] are short, tightly moving pieces that form a kind of framework for the action. The second movement [14] has a rhapsodical character; as also in other movements a playing technique hardly used hitherto is cultivated – in double-stops, often with trills, a tone is held on one string while a *glissando* is executed on the other one. The two slow movements, Nos. 3 [15] and 5 [17], are given an emotional stamp by an accentuated motif which varies and extends one from the last section of my ensemble piece *Jahrlang ins Ungewisse hinab* (‘Down into the Unknown for a Year’), after a text by Hölderlin.

The fourth piece [16], by far the most extensive, is linked in technical terms to the second large section of this ensemble piece and presents its own world within the solo pieces. The action takes place in waves. The sound-content of the individual waves reveals only a few tones at the beginning, increases towards the middle and sinks back to three towards the end. At the beginning the sustained notes are interrupted only by little groups but they entirely disappear towards the middle; simultaneously the rapid groups grow longer and longer until a continuous movement is created, separated only by short pauses between the waves. From the middle of the piece onwards, the groups become smaller and the sustained tones more frequent, until at the end they dominate. The outer curves of the waves thus grow towards the middle and sink back again towards the end. The relationship between the waves is determined by the procedural changes in the pitch and movement-processes; it is clearly seen in adjacent waves and decreases with distance. An arch-form, of the sort I discovered in *Formation et solution* forty years earlier, still shimmers through, although it plays out in a far more complex manner.

Rhapsodie for Violin and Piano (2001)

This piece was written as the mandatory work for the Marguerite Long–Jacques Thibaud competition and had its first performance in this context in Paris in 2001. On one side, its purpose challenged the violinist in me, which found its expression through a virtuoso element that is given form in some passages – one difficult with *saltando* figures and *scherzando* passages, another slow with double-stopped harmonics. In general, it was important for me – taking my lead from the title, *Rhapsodie* – above all to come up with a multifaceted piece which often



changed character and which – as I see now – unifies memories of musical experiences from very different periods of my life as a musician and composer. So the rhapsodical, gypsy-like gesture which stands at the head of the piece and which I later took over into my Violin Concerto is familiar from my early youth: as a child I was marched out of a sanatorium and, with my violin, even spent a short time with gypsies in their caravan. Another facet of the piece recalls the *Phantasie*, Op. 47, of Arnold Schoenberg, to which in one place it is even linked by a conscious allusion. I learned this piece with my teacher in the Vienna Music Academy but also studied it in Darmstadt with Rudolf Kolisch and Eduard Steuermann – both from the Schoenberg circle – and often played it in concerts. I hope that, despite the difference between these and other elements, an organic whole has emerged; to reach that goal – starting from rich beginnings – has become more and more of a concern as I grow older. My Violin Concerto of 2004 grew from the basis of the *Rhapsodie*.

Vienna, with its fruitful tension between tradition and innovation, informs the musical language of the Austrian violinist **Ernst Kovacic**. His interpretations of Bach's solo works and Mozart's violin concerti, as well as his dedication to contemporary music, secured him a place as one of the leading soloists of his generation early in his career. Over the years many composers have written works for him, including Krenek, Holloway, Osborne, Gruber, Schwertsik, Eröd, Bischof, Haas and Essl. He gave the world premieres of violin concerti by Beat Furrer and Django Bates with the Vienna Philharmonic and London Sinfonietta, and Friedrich Cerha's Violin Concerto with the Vienna Radio Symphony Orchestra.

He performs often as a soloist with prominent orchestras under such conductors as Franz Wesler-Möst, Roger Norrington, Simon Rattle, Esa-Pekka Salonen and Michael Gielen in Europe, Asia, Australia, Africa and the Americas. As both a violinist and chamber musician, he has been invited to play at festivals in Vienna, Berlin, Salzburg, Edinburgh, and the London Proms. He also regularly conducts chamber orchestras, both with and without his violin. From 1996 until 1998 he was the artistic director of the Vienna Chamber Orchestra. Ensembles with which he regularly works include the Scottish, Irish and English Chamber Orchestras, the Northern Sinfonia, Britten Sinfonia, Norwegian Chamber Orchestra, Camerata Romana, St Paul's Chamber Orchestra, Stuttgarter Chamber Orchestra, as well as Klangforum Wien, Ensemble Modern, BIT20 Ensemble, Camerata Salzburg and the Deutsche Kammerphilharmonie. He is currently the artistic director of the Chamber Orchestra Leopoldinum in Wrocław, Poland. He plays a Guaragnini violin from 1754.

Mathilde Hoursiangou, piano, studied piano, accompaniment and chamber music at the Conservatoire National Supérieur in Paris. In 1989 she continued her studies at the Vienna Music Academy, where she now teaches. She focuses with particular intensity on the music of the twentieth century. She appears as soloist and chamber musician at home and abroad and regularly works with famous musicians and such well-known ensembles as RSO Wien, Klangforum Wien, Ensemble Phace, dei reihe and the Ensemble On Line.

FRIEDRICH CERHA ÜBER SEINE MUSIC FÜR VIOLINE

Ausgenommen die *Rhapsodie*, die ich 2001 für den Thibaud-Wettbewerb geschrieben habe, sind alle meine Violine-Klavierwerke in meiner frühen Schaffensperiode, also in den Jahren nach dem Krieg bzw. Mitte der 50er Jahre entstanden. Ich habe sie für mich geschrieben – habe ich doch damals viel als Geiger konzertiert.

1. Sonate für Violine und Klavier I (1946–47)

Die erste Violinsonate stammt im Wesentlichen aus dem Jahr 1946. Im aufnahmefähigsten Alter abgeschnitten von der internationalen Musikwelt war für mich – aus dem Krieg zurückgekehrt – alles neu. Der damals am häufigsten aufgeführte und am meisten beachtete Komponist des 20. Jahrhunderts war Paul Hindemith. Die Pflege seines Werks war verbunden mit der Hoffnung auf eine neue Klassizität, die freilich nicht eingetreten ist.

Das jugendlich-draufgängerische Stück zeigt in den Ecksätzen 1 3 deutlich seinen Einfluss. Der langsame zweite Satz 2 ist hingegen für mich heute – mehr als ein halbes Jahrhundert zurückblickend – erstaunlich: Formal gesehen letztlich ein einziger, weit gespannter Bogen, ohne deutliche tonale Bindungen und satztechnische Künste, aber von hoher Expressivität. Dieser Satz ist kurze Zeit später in mein Konzert für Streichorchester eingegangen und sicher nicht einer der herrschenden Stilrichtungen zuzuordnen. Eine Berg-Nähe, die man in den 80er Jahren nach meiner Herstellung des III. Akt von dessen Oper *Lulu* allen meinen Werken attestiert hat, ist im Fall dieses Satzes musikalisch und historisch besonders absurd: Ich habe damals noch keine Note von Berg gekannt. Er zeigt aber, dass ein Denken in weit gespannten melodisch-harmonischen Bögen zu den ursprünglichsten Charakteristika meiner musikalischen Sprache zählt.

Capriccio für Violine und Klavier (1950)

Auf nachimpressionistische und slawische Musik – besonders jene von Skrjabin und Szymanowski – hatte mich vor allem Joseph Marx, der konservative „Musikpapst“ im damaligen Wien, hingewiesen. Angeregt durch seinen Schüler, meinen Klavierbegleiter Gerhard Wünsch, befand sich aber unter den vielen Komponisten, die mich im Jahrzehnt nach dem Krieg beeinflusst haben, auch ein heute zu wenig beachteter – Max Reger. Seine wildzerklüftete „Schafe und Affen“-Sonate,¹ die ich oft in Konzerten gespielt habe und seine capriziösen kleinen Klavierstücke sind u.a. Pate gestanden für das 1950 entstandene *Capriccio* 4. Vor allem prägt dessen Charakter aber eine romanisch-französische Leichtigkeit, die ich bei Darius Milhaud fand; an einer Stelle findet sich sogar eine kurze Allusion an dessen *Creation du Monde*. Hervorgebracht wird diese Leichtigkeit vor allem durch die – oft zweitaktig formulierten – Charaktere der Bewegung in raschem Wechsel. Erst in Werken aus letzter Zeit – u.a.

¹ Sonate Nr. 4 op. 72. Reger äusserte einem Freund gegenüber, dass er diese Sonate den „deutschen Kritikern“ widme (diese Widmung findet sich allerdings nicht in der gedruckten Ausgabe der Sonate). Er soll auch während einer Aufführung beim oftmaligen Auftauchen der Themen „Schafe“ und „Affen“ mit dem Finger in Richtung der anwesenden Kritiker gedeutet haben.