



marko
nikodijevic



Podium
Gegenwart
DEUTSCHER MUSIKRAT



Marko Nikodijevic

Inside and outside history

On three recent works by Marko Nikodijevic

by John Fallas

The idea of personal expression has often appeared as an enigma in the music of Marko Nikodijevic: both a central concern and something not quite legitimate, achieved by accident or trickery. His most distinctive early statements emerged on the one hand from layered irony about the possibility of creating an individual 'voice' (as in *music box*, a 'self-portrait with Ligeti and Stravinsky' in which stylistic resemblances to the named composers are an algorithmically generated mirage), on the other from building pieces around real quotations – often from the work of figures such as Liszt, Gesualdo or Claude Vivier, with strong personalities of their own both on and off the page. Digital technology is a crucial presence throughout his oeuvre. It underpins the availability of older music, in the distinctively modern form of a constantly accessible recorded 'archive', and shapes the sound environments in which Nikodijevic embeds that music, which bear the trace of techniques from electronic music (stopped and inverted decays, frozen resonances, controlled reverb, delays and echoes) even when the pieces in question are written for purely acoustic instruments. But it also generates the fractal pitch structures Nikodijevic so often favours, and pushes works like the ongoing series *grid/index* away from 'expressivity' entirely and towards abstract pattern. It is an omnipresent tool but also an equivocal one, which can serve both to enhance and to dissolve personality.

The three works brought together here are in important respects more direct. The quotation and transformation of music by other composers plays no part at

all in two of them, and while the third is based entirely on quoted material, it is from an ancient repertoire of liturgical chant that Nikodijevic regards as composerless and 'outside music history'. Whether one reads them as excavations of personal and cultural memory, or as meditations on different kinds of temporality, they unironically join a tradition rather than observing it from without. And all three works – products of his mid to late thirties – see the composer opening up areas of his personal past or engaging with aspects of musical tradition that he had not explored hitherto.

ABSOLUTIO, in particular, represents a striking inversion of Nikodijevic's earlier practice. Whereas previous works placed 'found objects' from the history of music in acoustically simulated 'rooms' of various dimensions and resonances, here we encounter quasi-fractal, self-replicating musical material in a formal structure which, for the first time in the composer's output, deliberately recalls a traditional formal model. The three-note chord heard at the opening generates all of the musical material in the piece. But to a greater extent than usual, the shapes into which Nikodijevic unfolds this material resemble the motivic-thematic building blocks of Classical and Romantic-era symphonic music – modulating harmonic areas, recurring/transforming melodic units and rhythmic cells. These mark the outlines of a rather Sibelian sonata form: an exposition in which the vertical sonorities of the opening provide transitions between four thematic groups (low clarinets and flutes, second violins and cor anglais/bassoons, a sort of wind chorale topped by ascending trumpets, and a final, slow melody in high first violins); an extended development section initiated by growling low strings and bassoons and embracing moments of great stillness as well as of sustained propulsion; and a foreshortened recapitulation.

Where is this remarkable structure heading, as its component elements whirl around one another then finally leave behind the field of gravity they have formed? The work's subtitle describes it as a 'postlude for orchestra', but the sense of its 'afterness' seems not to be music-historical or world-historical so much as eschatological. It is, Nikodijevic writes, 'music about salvation and for salvation'. The Latin word *absolutio* means, literally, 'unbinding', and may perhaps be understood most clearly here in conjunction with the epigraph from Oscar Wilde's 'The Ballad of Reading Gaol' at the head of the score:

*How else but through a broken heart
May Lord Christ enter in?*

Wilde alludes to a conviction expressed in several of Paul's epistles – that when we accept Christ as Lord and Saviour He takes up residence in our hearts; we are crucified with Christ and thus united with Him, first in His death and then in His resurrection. Made whole again, one is both set free and completed: the two historical meanings of 'absolute'.

If *ABSOLUTIO* projects itself into a hoped-for future, *abgesang* unfolds within a horizon of the present and the recent past – of the kind of change and loss from amid which one cannot easily see forward at all. It sets a poem by a Hungarian author from Nikodijevic's native city, Subotica, which had become part of Yugoslavia on the dissolution of the Austro-Hungarian Empire in 1918 and remains home today to many ethnic Hungarians. As the composer explains:

Mátyás Molcer wrote poetry and drama, drew, painted, composed, translated poetry, played the piano. Molcer also played a formative role in my life: he was my piano teacher in Subotica, the first teacher who followed my interests closely and supported them. Instead of miserable technical exercises, scales and other things one is tortured with in piano lessons, Molcer introduced me to the twelve-tone technique, to cluster compositions, aleatoricism, improvisation, graphic notation ... What a stroke of luck, to find such a teacher in a sleepy Serbian province.

The text dates from 1995, around the time of those unconventional piano lessons. Yugoslavia, the country in which Nikodijevic grew up, had formally ceased to exist three years earlier, leading to protracted wars and ethnic 'cleansing' in much of its former territory. Oblique as the poem is, loss seems to hang over it: over its unmarked graves and yellowing grass; its formal turning back on itself to end where it began, unable to move forward; the sense of futility even when it speaks of 'beginning again'.

The title Nikodijevic gives to his setting, *abgesang*, does not come from Molcer but is a German word meaning, literally, the concluding part of a tripartite medieval song form and, figuratively, a 'swansong' or farewell. Nikodijevic opens up the poem's symmetry to create a remarkably expansive setting which seems to assemble the text phrase by phrase and then to dwell luxuriantly in it, coaxing beauty out of loss – a swansong indeed. It falls into four broad sections, of which even the first has a feel of something constantly ending. The second and third sections set lines 4–7 and 8–11 respectively, which given the near-symmetrical construction of

the poem means they contain almost the same words. Yet the treatments could not be more different. The ‘ploughing together of the bones’ in the first stanza is set to a deceptively innocent, lilting compound metre, almost like a lullaby. By contrast, when the same lines recur in the second stanza, it is over the remorseless tread of a funeral march which has started in the orchestra alone, the voice eventually re-entering and building in intensity until it reaches a high C above the staff. The coda-like fourth section runs through the second stanza again while gathering in motivic memories from the entire piece. In a final break with the poem’s symmetry, its last line is not set, but the musical phrase that was associated with it at the start of the first stanza is now heard in the clarinet.

Delving even further back into both cultural and personal memory, in *da ispravitsja/ gebetsraum mit nachtwache* Nikodijevic engages for the first time with much more ancient aspects of his homeland and cultural heritage – with the music and liturgy of the Serbian Orthodox church, which like other Slavic churches follows the Byzantine rite. The entire liturgical chant repertoire of such churches has been contained since the Middle Ages in a volume known as the ‘Octoechos’, or in Church Slavonic ‘Osmoglasnik’, after the system of eight melodic modes into which it divides and classifies those chants. The work is entirely based on a fifth-mode Vespers chant from the Serbian Osmoglasnik – ‘da ispravitsja molitva moja’, a setting of the second verse of Psalm 140 (KJV 141.2: ‘Let my prayer be set forth before thee as incense; and the lifting up of my hands as the evening sacrifice’). During the opening six or seven minutes the chant is represented most directly by a melodic line given to cellos and cor anglais, in which the pitch contours of the original are initially compressed into a narrow band of intervals around the note G while the rest of the orchestra, too, oscillates around the pitch

G and its neighbours. (This pitch is a pervasive presence in the original chant as well as in Nikodijevic's piece, being both its modal final and the held low drone note, or *ison*, with which it would be accompanied in liturgical performance.) As the thread of melody persists, gradually opening out to assume its original modal shape, it continues intermittently to disappear behind, or to be overlaid with, harmonic or motivic material also derived from the chant.

As the piece proceeds, the alternation of melodically and more harmonically or texturally driven episodes remains important. It is not just the chant that is being assembled and gradually made recognisable here. Nikodijevic is also constructing an acoustic space for it to inhabit, with his characteristic, electronically inspired use of room sound properties such as reverberation, resonance and echo as orchestration principles. Here, as the second half of the work's title indicates, what is being created and explored is a space for prayer (*Gebetsraum*); and moreover, one experienced at a particular time of the liturgical day. *Nachtwache* means 'night watch' or 'vigil', and the piece thus maintains the nocturnal setting both of the Vespers hymn on which it is based (with its textual allusion to an 'evening sacrifice') and of several earlier works by Nikodijevic also concerned with night and darkness – most notably the guitar quartet *endlos die nacht / senza ritorno* ('endless the night / without return'), the ensemble piece *chambres de ténèbres / tombeau de claude vivier* ('dark rooms / memorial for Claude Vivier') and the opera *VIVIER: Ein Nachtprotokoll* ('Vivier: A Night Report').

In the piece's later stages, the concluding phrases of the chant, with their distinctive rising fourth and falling augmented second, become more prominent. As the work approaches its climax, Nikodijevic takes advantage of a fortuitous

resemblance between one of these phrases and the final cadential formula of Shostakovich's Symphony No 11. An elaborate percussion tattoo, derived from the Shostakovich ending but massively sped up, builds to a tutti in rhythmic unison whose orchestration and harmony quote the Shostakovich directly. The timelessness of Orthodox mysticism, the gesture seems to say, includes history – can touch it at any moment.

Biography

Marko Nikodijevic was born in 1980 in Subotica, Serbia and studied composition in Belgrade with Srdjan Hofman and in Stuttgart with Marco Stroppa. He was awarded the Gaudeamus Music Prize in 2010 for *cvetič, kučica ... / la lugubre gondola*, received one of the three annual Young Composers' Prizes from the Ernst von Siemens Music Foundation in 2013, and in 2014 was recognised with the GEMA Deutscher Musikautor*innenpreis (German Composers' Prize) in the category 'Promotion of New Talent'. He has held residencies at the Cité Internationale des Arts, Paris (2012–13), the Centro Tedesco di Studi Veneziani (2016), and in 2023–24 is a fellow of the German Academy in Rome at Villa Massimo.

His output features orchestral music, works for ensemble (sometimes with electronica), the opera *VIVIER: Ein Nachtprotokoll* (Munich Biennale, 2014) and two string quartets. The conductors Teodor Currentzis and Vladimir Jurowski have been important supporters in recent years, and the Ensemble intercontemporain has commissioned four works, including the large-scale *From Within ...* for ensemble, electronica and LED sculpture, a collaboration with Robert Henke. Nikodijevic also produces and performs electronica in a duo with Luka Kozlovački. A second opera, *7 Deaths of Maria Callas*, to a concept by the performance artist Marina Abramović, premiered in 2020.

sárgul a fű
a jeltelen
sírokon
ha majd egyszer
egybeszántják
a csontokat
újra kezdik

the grass turns yellow
on unmarked
graves
if one day
they plough
the bones together
they begin again

mert lásd mindig
újra kezdik
a csontokat
egybeszántják
sírokon
jeltelenül
sárgul a fű

for see always
they begin again
the bones are
ploughed together
on graves
imperceptibly
the grass turns yellow

Mátyás Molcer (*1935)

from/aus/de: *Villanásnyi öröklét* [*Glimpses of Eternity* /
Einblicke in die Ewigkeit / *Éclairs sur l'éternité*]; Subotica 1995

gelb wird das Gras
auf zeichenlosen
Gräbern
wenn sie dann wieder
zusammen pflügen
die Knochen
fangen sie neu an

weil schau immer
fangen sie neu an
die Knochen
zusammen zu pflügen
auf Gräbern
zeichnenlos
gelb wird das Gras

l'herbe jaunit
sur les tombes
non marquées
si un jour
ils labourent
les os ensemble
ils recommencent

car voyez toujours
ils recommencent
les os sont
labourés ensemble
sur des tombes
imperceptiblement
l'herbe jaunit

Translations:
Marko Nikodijevic & John Fallas

Geschichte von innen und außen

Zu drei neueren Werken von Marko Nikodijevic
von John Fallas

Die Idee des persönlichen Ausdrucks erscheint in der Musik von Marko Nikodijevic oft als ein Rätsel: Sie ist sowohl zentrales Anliegen als auch etwas nicht ganz Legitimes, das durch Zufall oder Tricks erreicht wird. Seine markantesten frühen musikalischen Äußerungen entstanden einerseits aus einer vielschichtigen Ironie, wie man eine individuelle „Stimme“ erschaffen kann (wie in *music box*, einem „Selbstportrait mit Ligeti und Strawinsky“, in dem stilistische Ähnlichkeiten mit den genannten Komponisten nur eine algorithmisch erzeugte Fata Morgana sind). Andere Stücke formen sich um reale Zitate herum, die oft aus dem Werk von Künstlern wie Liszt, Gesualdo oder Claude Vivier stammen; starke Persönlichkeiten – sowohl auf dem Papier als auch im echten Leben. Die digitale Technik spielt in all seinen Werken eine entscheidende Rolle. Sie ermöglicht die ständige Verfügbarkeit älterer Musik in der ausgesprochen modernen Form eines aufgezeichneten „Archivs“ und formt ebenso die Klangwelten, in welche Nikodijevic die Musik einbettet. Diese weisen Spuren von Techniken aus der elektronischen Musik auf (angehaltene und invertierte Ausklänge, eingefrorene Resonanzen, kontrollierter Hall, Verzögerungen und Echos), sogar wenn die Musik für rein akustische Instrumente geschrieben ist. Die digitale Technik erzeugt aber auch die von Nikodijevic so oft bevorzugten fraktalen Tonhöhenstrukturen und drängt Werke wie die fortlaufende Serie *grid/index* ganz weg von der „Expressivität“ hin zu abstrakten Mustern. Es ist ein allgegenwärtiges, aber auch zweideutiges Werkzeug, das sowohl zur Verstärkung als auch zur Auflösung des persönlichen Ausdrucks dienen kann.

Die drei auf diesem Album versammelten Werke sind in wichtigen Punkten un-mittelbarer. In zwei von ihnen spielt das Zitieren und Verändern von Musik anderer Komponistinnen und Komponisten überhaupt keine Rolle, und obwohl das dritte vollständig auf zitiertem Material basiert, stammt es diesmal aus einem alten Repertoire liturgischer Gesänge, die Nikodijevic als „komponistenlos“ und „außerhalb der Musikgeschichte“ betrachtet. Ob man sie nun als Ausgrabungen des persönlichen und kulturellen Gedächtnisses oder als Betrachtung verschiedener Arten von Zeitlichkeit liest, sie knüpfen ohne Ironie an eine Tradition an, anstatt sie von außen zu beobachten. Und in allen drei Werken, die alle in Nikodijevics mittleren bis späten dreißiger Jahren entstanden, erschließt der Komponist Bereiche seiner persönlichen Vergangenheit oder setzt sich mit Aspekten der musikalischen Tradition auseinander, die er bis dahin nicht erforscht hatte.

Insbesondere **ABSOLUTIO** stellt eine auffällige Umkehrung von Nikodijevics früherer Praxis dar. Während in früheren Werken „Fundstücke“ aus der Musikgeschichte in akustisch simulierten „Räumen“ verschiedener Dimensionen und Resonanzen platziert wurden, begegnet uns hier quasi fraktales, sich selbst reproduzierendes musikalisches Material in einer formalen Struktur, die zum ersten Mal im Schaffen des Komponisten bewusst an ein traditionelles formales Modell erinnert. Aus dem Dreiklang zu Beginn generiert sich das gesamte musikalische Material des Stücks. Doch die Formen, in denen Nikodijevic dieses Material entfaltet, ähneln in stärkerem Maße als üblich den motivisch-thematischen Bausteinen der klassischen und romantischen symphonischen Musik: modulierende harmonische Bereiche, wiederkehrende und transformierende melodische Einheiten und rhythmische Zellen. Diese markieren die Umriss einer eher sibelianischen Sonatenform: eine Exposition, in der die vertikalen Klänge der Eröffnung

Übergänge zwischen vier thematischen Gruppen bilden (tiefe Klarinetten und Flöten, zweite Violinen und Englischhorn/Fagotte, eine Art Bläserchoral, der von aufsteigenden Trompeten gekrönt wird, und eine abschließende, langsame Melodie in den hohen ersten Violinen); eine ausgedehnte Durchführung, die von brummenden tiefen Streichern und Fagotten eingeleitet wird und ergreifende Momente sowohl großer Stille wie auch anhaltenden Vorwärtsdrangs bietet; und eine verkürzte Reprise.

Wohin steuert diese bemerkenswerte Struktur, deren einzelne Elemente erst umeinanderkreisen und schließlich das von ihnen gebildete Gravitationsfeld verlassen? Im Untertitel des Werks wird es als „Postludium für Orchester“ beschrieben, aber die Bedeutung dieses „Nachspiels“ scheint nicht musik- oder weltgeschichtlich als vielmehr eschatologisch gemeint zu sein. Es ist, wie Nikodijevic schreibt, „Musik über die Erlösung und für die Erlösung“. Das lateinische Wort *absolutio* bedeutet wörtlich „Ablösen“ und ist hier vielleicht am deutlichsten in Verbindung mit der Inschrift aus Oscar Wildes „The Ballad of Reading Gaol“ am Anfang der Partitur zu verstehen:

*Wie anders als durch ein gebrochenes Herz
Darf Christus, der Herr, eintreten?*

*[How else but through a broken heart
May Lord Christ enter in?]*

Wilde spielt damit auf eine Überzeugung an, die in den Episteln des Apostel Paulus zum Ausdruck kommt: Wenn wir Christus als Herrn und Erlöser annehmen,

erhält er Einzug in unsere Herzen; wir werden mit Christus gekreuzigt und sind auf diese Weise mit ihm vereint, zunächst in seinem Tod und dann in seiner Auferstehung. Durch diese Einswerdung ist man sowohl befreit als auch vollendet: die beiden historischen Bedeutungen von „absolut“.

Während *ABSOLUTIO* sich in eine erhoffte Zukunft projiziert, entfaltet sich **abgesang** in einem Horizont der Gegenwart und der jüngsten Vergangenheit – und das in einer Art von Veränderung und Verlust, die den Blick nach vorn erschwert. Es vertont ein Gedicht eines ungarischen Autors aus Nikodijevis Geburtsstadt Subotica, die nach der Auflösung der österreichisch-ungarischen Monarchie 1918 Teil Jugoslawiens wurde und in der noch heute viele ethnische Ungarinnen und Ungarn leben. Wie der Komponist erklärt:

Mátyás Molcer schrieb Gedichte, Dramen, zeichnete, malte, komponierte, übersetzte Poesie, spielte Klavier. Molcer spielt in meinem Leben auch eine prägende Rolle: Er war mein Klavierlehrer in Subotica, der erste Lehrer, der meine Interessen aufmerksam verfolgte und unterstützte. Statt elender technischen Übungen, Skalen und sonstigem, womit man im Klavierunterricht traktiert wird, zeigte mir Molcer die Zwölftontechnik, Clusterkompositionen, Aleatorik, Improvisation, grafische Notation. Welch ein Glück, in einer verschlafenen serbischen Provinz solch einen Lehrer zu finden.

Der Text stammt aus dem Jahr 1995, etwa aus der Zeit jener unkonventionellen Klavierstunden. Jugoslawien – das Land, in dem Nikodijevic aufgewachsen war – hatte drei Jahre zuvor formell aufgehört zu existieren, was zu langwierigen

Kriegen und ethnischen „Säuberungen“ in weiten Teilen des ehemaligen Territoriums führte. So vage wie das Gedicht ist, scheint der Verlust über ihm zu schweben: über den zeichenlosen Gräbern und dem vergilbten Gras; über der formalen Umkehrung des Gedichts, um dort zu enden, wo es begann, unfähig, vorwärts zu gehen; über dem Gefühl der Vergeblichkeit, selbst, wenn es von einem „Neuanfang“ spricht.

Der von Nikodijevic gegebene Titel *abgesang* stammt nicht von Molcer, sondern meint den abschließenden Teil einer dreiteiligen mittelalterlichen Liedform und im übertragenen Sinne einen Abschied. Nikodijevic erschließt die Symmetrie des Gedichts, um eine bemerkenswert raumgreifende Vertonung zu schaffen, die den Text Phrase für Phrase zusammensetzt, um dann üppig darin zu verweilen und dem Verlust Schönheit zu entlocken: in der Tat ein „Abgesang“. Das Stück gliedert sich in vier große Abschnitte, von denen gleich der erste das Gefühl vermittelt, dass etwas ständig zu Ende geht. Der zweite und dritte Abschnitt umfassen die Zeilen 4 bis 7 bzw. 8 bis 11, was angesichts des nahezu symmetrischen Aufbaus des Gedichts bedeutet, dass sie fast dieselben Worte enthalten. Dennoch könnte der Umgang damit nicht unterschiedlicher sein. Die musikalische Umsetzung von „zusammen pflügen | die Knochen“ in der ersten Strophe ist in einem trügerisch unschuldigen, beschwingt zusammengesetzten Metrum verfasst, fast wie ein Wiegenlied. Wenn diese Zeilen dagegen in der zweiten Strophe wiederkehren, geschieht dies in der unbarmherzigen Gangart eines Trauermarsches, die im Orchester begonnen hat, wobei die Solistin wieder einsetzt und an Intensität gewinnt, bis sie das c3 erreicht. Der kodaähnliche vierte Abschnitt durchläuft erneut die zweite Strophe und nimmt dabei motivische Erinnerungen aus dem gesamten Stück auf. In einem letzten Bruch mit der Symmetrie des Gedichts wird

dessen finale Zeile nicht vertont, sondern die musikalische Phrase, die zu Beginn der ersten Strophe mit ihr verbunden war, erklingt nun in der Klarinette.

In *da ispravitsja / gebetsraum mit nachtwache* geht Nikodijevic noch weiter in der kulturellen und persönlichen Erinnerung zurück und beschäftigt sich zum ersten Mal mit viel älteren Aspekten seiner Heimat und seines kulturellen Erbes: mit der Musik und Liturgie der serbisch-orthodoxen Kirche, die wie andere slawische Kirchen dem byzantinischen Ritus folgt. Das gesamte liturgische Gesangsrepertoire dieser Kirchen ist seit dem Mittelalter in einem Buch enthalten, das als „Octoechos“ oder auf Kirchenslawisch als „Osmoglasnik“ bekannt ist, einem System von acht melodischen Modi, in das diese Gesänge unterteilt und klassifiziert werden. Das Werk basiert vollständig auf einem Vespersgesang im fünften Modus aus dem serbischen Osmoglasnik „da ispravitsja molitva moja“, einer Vertonung des zweiten Verses von Psalm 140 (Luther 141.2: „Mein Gebet möge vor dir gelten als ein Räucheropfer, das Aufheben meiner Hände als ein Abendopfer.“). In den ersten sechs oder sieben Minuten wird der Gesang am direktesten durch eine melodische Linie für Celli und Englischhorn wiedergegeben, in der die Tonhöhenkonturen des Originals zunächst auf ein schmales Intervallband um den Ton G reduziert werden. Der Rest des Orchesters oszilliert währenddessen ebenfalls um den Ton G und benachbarte Töne. (Diese Tonhöhe ist im Originalgesang als auch in Nikodijevics Stück allgegenwärtig, sowohl als modaler Finalton wie auch als tiefer Bordunton, „Isou“, mit dem er bei liturgischen Aufführungen begleitet wird.) Während die Melodielinie weiterläuft und sich allmählich öffnet, um ihre ursprüngliche modale Form anzunehmen, verschwindet sie zeitweise hinter harmonischem oder motivischem Material, das ebenfalls aus dem Gesang stammt, oder wird von diesem überlagert.

Im weiteren Verlauf des Stücks setzt sich der Wechsel von Episoden fort, die entweder durch Melodik, Harmonik oder eine bestimmte Textur geprägt werden. Es ist nicht nur allein der Gesang, der hier zusammengesetzt und allmählich erkennbar gemacht wird. Nikodijevic konstruiert ihm auch einen akustischen Raum, in welchem er die für ihn charakteristischen, elektronisch inspirierten Eigenschaften des Raumklangs wie Hall, Resonanz und Echo als Bauprinzip der Orchestrierung nutzt. Wie der zweite Teil des Werktitels andeutet, wird hier ein Gebetsraum erschaffen und erkundet, und zwar zu einer bestimmten liturgischen Tageszeit. Das Titelfragment „Nachtwache“ setzt das Stück in eine nächtliche Kulisse, nimmt so Bezug auf den Vesperhymnus, auf dem es basiert (mit seiner textlichen Anspielung auf ein „Abendopfer“), als auch auf mehrere frühere Werke von Nikodijevic, die sich ebenfalls mit Nacht und Dunkelheit befassen – vor allem das Gitarrenquartett *endlos die nacht / senza ritorno*, das Ensemblestück *chambres de ténèbres / tombeau de claude vivier* (dunkle Zimmer / Grabmal des Claude Vivier) und die Oper *VIVIER: Ein Nachtprotokoll*.

In den späteren Abschnitten des Stücks treten die abschließenden Phrasen des Gesangs mit ihrer charakteristischen ansteigenden Quarte und der fallenden übermäßigen Sekunde stärker hervor. Wenn sich das Werk seinem Höhepunkt nähert, bedient sich Nikodijevic einer zufälligen Ähnlichkeit zwischen einer dieser Phrasen und der letzten Kadenzformel von Schostakowitschs Symphonie Nr. 11. Ein ausgefeiltes Schlagzeug-Pattern, das vom Schostakowitsch-Schluss abgeleitet, aber massiv beschleunigt ist, baut sich zu einem Tutti im rhythmischen Unisono auf, dessen Orchestrierung und Harmonik Schostakowitsch direkt zitieren. Die Zeitlosigkeit der orthodoxen Mystik, so scheint die Geste zu sagen, schließt die Geschichte ein – sie kann sie in jedem Moment berühren.

Biografie

Marko Nikodijevic wurde 1980 in Subotica, Serbien, geboren und studierte Komposition in Belgrad bei Srdjan Hofman und in Stuttgart bei Marco Stroppa. Er wurde 2010 mit dem Gaudeamus-Musikpreis für *cvetić, kućica ... / la lugubre gondola* ausgezeichnet, erhielt 2013 einen der drei jährlich vergebenen Komponist*innen-Förderpreise der Ernst von Siemens Musikstiftung und 2014 den GEMA Deutschen Musikautor*innenpreis in der Kategorie „Nachwuchs“. Er war Stipendiat an der Cité Internationale des Arts, Paris (2012/13), am Centro Tedesco di Studi Veneziani (2016) und ist 2023/24 Stipendiat der Deutschen Akademie Rom Villa Massimo.

Sein Schaffen umfasst Orchestermusik, Werke für Ensemble (manchmal mit Electronica), die Oper *VIVIER: Ein Nachtprotokoll* (Münchener Biennale, 2014) und zwei Streichquartette. Zu den wichtigsten Unterstützern der letzten Jahre zählen die Dirigenten Teodor Currentzis und Vladimir Jurowski sowie das Ensemble intercontemporain, das vier Werke in Auftrag gab, darunter das groß angelegte *From Within ...* für Ensemble, Electronica und LED-Skulptur, eine Zusammenarbeit mit Robert Henke. Nikodijevic produziert und performt Electronica in einem Duo mit Luka Kozlovački. Eine zweite Oper, *7 Deaths of Maria Callas*, nach einem Konzept der Performance-Künstlerin Marina Abramović, wurde 2020 uraufgeführt.

Dans et en dehors de l'histoire

Sur trois récentes œuvres de Marko Nikodijevic

par John Fallas

L'idée de l'expression personnelle est souvent apparue comme une énigme dans la musique de Marko Nikodijevic : à la fois préoccupation centrale et quelque chose de non entièrement légitime, obtenu par accident ou par ruse. Les plus distinctives de ses premières œuvres sont nées soit d'une complexe ironie quant à la possibilité de créer une « voix » personnelle (comme dans *music box*, un « autoportrait avec Ligeti et Stravinsky » dans lequel les ressemblances stylistiques avec les compositeurs mentionnés sont un mirage généré par des algorithmes), soit d'une construction élaborée autour de citations réelles – souvent tirées d'œuvres d'auteurs tels que Liszt, Gesualdo ou Claude Vivier, eux-mêmes de fortes personnalités à la ville comme à la scène. La technologie numérique constitue une présence clé dans toute sa production. Elle rend disponible la musique antérieure sous la forme résolument moderne d'une « archive » enregistrée constamment accessible, et façonne les environnements sonores auxquels Nikodijevic intègre cette musique. (Ceux-ci portent la trace de techniques issues de la musique électronique – chute du son coupée ou inversée, réverbération contrôlée, résonances figées, délais et échos – même quand les œuvres concernées sont écrites uniquement pour des instruments acoustiques.) Mais c'est également la technologie numérique qui engendre les structures fractales de hauteurs que Nikodijevic affectionne tant, et qui met des œuvres comme celles appartenant à la série en cours *grid/index* à distance de toute « expressivité » au profit d'une forte abstraction. C'est un outil omniprésent mais équivoque, qui peut servir à la fois à renforcer et à dissoudre la personnalité.

Les trois œuvres ici présentées sont, à bien des égards, plus directes. La citation et la transformation de la musique d'autres compositeurs ne jouent aucun rôle dans deux d'entre elles, et tandis que la troisième est entièrement basée sur du matériau issu de la citation, ce dernier provient d'un ancien répertoire liturgique que Nikodijevic considère comme « en dehors de l'histoire de la musique ». Qu'on les interprète comme des explorations de la mémoire personnelle et culturelle ou comme des méditations sur différents types de temporalité, elles s'inscrivent sans ironie dans une tradition plutôt que d'observer celle-ci d'un point de vue extérieur. Et dans chaque œuvre, toutes les trois fruits de sa mi-trentaine, le compositeur ouvre des pans de son passé personnel ou de la tradition musicale qu'il n'avait pas explorés jusque-là.

ABSOLUTIO, surtout, représente une inversion notable de sa pratique antérieure. Alors que celle-ci plaçait des « objets trouvés » issus de l'histoire de la musique dans des « chambres » acoustiquement simulées de différentes dimensions et résonances, on rencontre désormais un matériau musical autorépliatif quasi-fractal dans une structure formelle qui, pour la première fois dans la production du compositeur, rappelle consciemment un modèle formel traditionnel. L'accord de trois notes entendu au début génère tout le matériau musical de l'œuvre. Mais, plus que d'habitude, les formes dans lesquelles Nikodijevic déploie ce matériau ressemblent aux blocs de construction motivico-thématiques de la musique symphonique classique et romantique – zones harmoniques modulantes, cellules rythmiques et unités mélodiques récurrentes soumises au principe de transformation. Ces éléments dessinent les contours d'une forme sonate proche de Sibelius : une exposition dans laquelle les sonorités verticales du début font office de transitions entre quatre groupes thématiques (clarinettes et flûtes dans leurs registres graves, seconds violons et cor

anglais/bassons, un choral de vents surmonté de trompettes ascendantes, une mélodie lente aiguë aux premiers violons); un développement étendu, initié par des grondements de cordes basses et bassons, qui comprend des moments de grande tranquillité ainsi que d'impulsion soutenue; et une réexposition raccourcie.

Vers où se dirige cette structure remarquable, alors que ses éléments constitutifs tourbillonnent les uns sur les autres pour finalement laisser derrière eux le champ de gravité qu'ils ont formé ? Le sous-titre de l'œuvre la décrit comme un « postlude pour orchestre », mais le sens de cet « après » semble moins appartenir à l'histoire de la musique ou du monde qu'à une vision eschatologique. Il s'agit, écrit Nikodijevic, d'une musique « portant sur le salut et en vue du salut ». Le mot latin *absolutio* signifie littéralement « déliaison », et se comprend peut-être le plus clairement ici si on le met en relation avec l'épigraphe de la « Ballade de la geôle de Reading » d'Oscar Wilde qui figure en tête de la partition :

*Par quelle autre voie qu'un cœur brisé
Le Seigneur Christ entrerait-il ?*

*[How else but through a broken heart
May Lord Christ enter in?]*

Wilde fait allusion à une conviction exprimée dans les épîtres de Paul : lorsque nous acceptons le Christ comme Seigneur et Sauveur, Il s'installe dans nos cœurs ; nous sommes crucifiés avec le Christ et donc unis à Lui, d'abord dans Sa mort, puis dans Sa résurrection. Restitués à notre unité première, nous sommes à la fois libérés et accomplis : ce sont les deux sens historiques du mot « absolu ».

Si *ABSOLUTIO* se projette dans un avenir espéré, *abgesang* se situe dans l'horizon d'un présent et d'un passé récent – de ce genre de changement et de perte au milieu desquels il est difficile de voir de l'avant. L'œuvre met en musique un poème d'un auteur hongrois originaire de Subotica, ville natale de Nikodijevic, qui a été intégrée à la Yougoslavie lors de la dissolution de l'empire austro-hongrois en 1918 et où vivent encore aujourd'hui de nombreux Hongrois de souche. Comme l'explique le compositeur :

Mátyás Molcer écrivait de la poésie et du théâtre, dessinait, peignait, composait, traduisait de la poésie, jouait du piano. Molcer a également joué un rôle formateur dans ma vie : il a été mon professeur de piano à Subotica, le premier professeur qui a suivi de près mes intérêts et les a soutenus. Au lieu des misérables exercices techniques, des gammes et autres choses avec lesquelles on est torturé dans les cours de piano, Molcer m'a initié à la technique dodécaphonique, la composition avec clusters, la musique aléatoire, l'improvisation, la notation graphique... Quelle chance de trouver un tel professeur dans une province serbe endormie.

Le texte date de 1995, époque de ces leçons de piano peu conventionnelles. La Yougoslavie, le pays dans lequel Nikodijevic a grandi, avait officiellement cessé d'exister trois ans plus tôt, entraînant des guerres prolongées et un « nettoyage » ethnique sur une grande partie de son ancien territoire. Aussi oblique que soit le poème, la perte semble le hanter : hanter ses tombes non marquées et son herbe jaunie ; son retour formel sur lui-même pour s'arrêter là où il a commencé, incapable d'aller de l'avant ; son sentiment de futilité même lorsqu'il parle de « recommencer ».

Le titre que Nikodijevic donne à la pièce, *abgesang*, ne vient pas de Molcer mais est un mot allemand qui signifie, au sens propre, la partie finale d'une forme de chant médiéval tripartite et, au sens figuré, un chant d'adieu. Nikodijevic déploie la symétrie du poème pour créer une mise en musique remarquablement expansive qui semble construire le texte phrase par phrase, puis s'y installer luxueusement, extirpant la beauté de la perte. L'œuvre se divise en quatre parties, dont même la première donne une impression de fin constante. Les deuxième et troisième présentent respectivement les vers 4 à 7 et 8 à 11, ce qui, compte tenu de la construction quasi symétrique du poème, fait qu'elles contiennent presque les mêmes mots. Pourtant, les manières de les traiter ne sauraient être plus différentes. Le « labourage des os » de la première strophe se produit dans une pulsation ternaire, faussement innocent et chantant, à la manière d'une berceuse. En revanche, lorsque les mêmes vers reviennent dans la deuxième strophe, c'est au-dessus du pas inexorable d'une marche funèbre qui a commencé à l'orchestre seul, la voix revenant enfin et gagnant en intensité jusqu'à ce qu'elle atteigne un contre-ut tenu. La quatrième partie, semblable à une coda, reprend la deuxième strophe tout en recueillant des souvenirs motiviques de l'ensemble de la pièce. Dans une dernière rupture avec la symétrie du poème, son vers final n'est pas chanté, mais la phrase musicale qui lui était associée au début de la première strophe est désormais entendue à la clarinette.

da ispravitsja / gebetsraum mit nachtwache plonge encore plus loin dans la mémoire culturelle et personnelle. Ici, Nikodijevic aborde pour la première fois des aspects beaucoup plus anciens de sa patrie et de son héritage culturel, en faisant appel à la musique et la liturgie de l'Église orthodoxe serbe, qui à l'instar des autres Églises slaves suit le rite byzantin. L'ensemble du répertoire des chants li-

turques de ces églises est contenu depuis le Moyen Âge dans un volume connu sous le nom d' « Octoechos », ou en slavon ecclésiastique « Osmoglasnik », d'après le système de huit modes mélodiques selon lequel sont divisés et classifiés ces chants. L'œuvre est entièrement basée sur un chant de vêpres du cinquième mode de l'Osmoglasnik serbe – « da ispravitsja molitva moja », une mise en musique du deuxième verset du Psaume 140 (Sacy : « Que ma prière s'élève vers vous comme la fumée de l'encens : que l'élévation de mes mains vous soit agréable comme le sacrifice du soir »). Pendant les six ou sept premières minutes, le chant est représenté le plus directement par une ligne mélodique confiée aux violoncelles et au cor anglais, dans laquelle le contour des hauteurs du chant original est d'abord comprimé dans une étroite bande d'intervalles autour de la note sol, tandis que le reste de l'orchestre oscille lui aussi autour du sol et des notes voisines. (Cette hauteur est omniprésente également dans le chant original, à la fois sa finale modale et la note de bourdon grave, ou « ison », avec laquelle il est accompagné lors de l'exécution liturgique.) Alors que le fil mélodique se poursuit, s'ouvrant progressivement pour reprendre sa forme modale originale, il continue par intermittence à disparaître derrière du matériau harmonique ou motivique également dérivé du chant.

Par la suite, l'alternance d'épisodes axés sur la mélodie et d'autres, davantage orientés par l'harmonie ou la texture, est maintenue. Ce n'est pas seulement le chant que Nikodijevic assemble et rend progressivement reconnaissable ici. Il construit en outre un espace acoustique dans lequel ce chant peut évoluer, grâce à l'utilisation caractéristique – inspirée par l'électronique – qu'il fait de propriétés spatiales du son, telles que la réverbération, la résonance et l'écho, en tant que principes d'orchestration. Ici, comme l'indique la seconde moitié du titre de l'œuvre,

ce qui est créé et exploré est un espace de prière (*Gebetsraum*) ; et qui plus est, un tel espace vécu à un moment particulier de la journée liturgique. *Nachtwache* signifie « veille de nuit » ou « vigile », et la pièce conserve ainsi le cadre nocturne à la fois de l'hymne vespérale sur laquelle elle est basée (avec son allusion textuelle à un « sacrifice du soir ») et de plusieurs œuvres antérieures de Nikodijevic portant également sur la nuit et l'obscurité – notamment le quatuor de guitares *endlos die nacht / senza ritorno* (« à l'infini la nuit / sans retour »), la pièce d'ensemble *chambres de ténèbres / tombeau de claud vivier* ou l'opéra *VIVIER : Ein Nachtprotokoll* (« Vivier : un rapport de nuit »).

Dans les dernières étapes de la pièce, les phrases finales du chant, caractérisées par l'intervalle de quarte ascendante et de seconde augmentée descendante, deviennent plus évidentes. À l'approche de l'apogée de l'œuvre, Nikodijevic exploite une ressemblance fortuite entre l'une de ces phrases et la formule cadentielle finale de la Symphonie n° 11 de Chostakovitch. Une complexe séquence rythmique de percussions, tirée de ce passage mais fortement accélérée, conduit à un tutti en homorythmie dont l'orchestration et l'harmonie citent directement celles de Chostakovitch. L'intemporalité du mysticisme orthodoxe, semble dire le geste, englobe l'histoire – il peut la toucher à tout instant.

L'auteur tient à remercier Yannick Lucas et Hans Kretz pour leur aide précieuse dans la préparation de la version française.

Biographie

Né en 1980 à Subotica, en Serbie, Marko Nikodijević étudie la composition avec Srdjan Hofman à Belgrade et avec Marco Stroppa à Stuttgart. Il remporte le Prix international Gaudeamus en 2010 pour *cvetič, kućica... / la lugubre gondola*, le prix de composition de la Fondation de musique Ernst von Siemens en 2013, et reçoit en 2014 le Prix des compositeurs allemands (Deutscher Musikautor*innenpreis) de la GEMA dans la catégorie « Promotion de Nouveau Talent ». Il est boursier à la Cité internationale des arts, Paris (2012–13), au Centro Tedesco di Studi Veneziani (2016), et pour 2023–24 à l'Académie allemande Villa Massimo de Rome.

Sa production comprend de la musique orchestrale, des œuvres pour ensemble (parfois avec de l'électronica), l'opéra *VIVIER : Ein Nachtprotokoll* (Biennale de Munich, 2014) et deux quatuors à cordes. Parmi ses principaux soutiens dans les dernières années figurent les chefs d'orchestre Teodor Currentzis et Vladimir Jurowski, tandis que l'Ensemble intercontemporain a commandé quatre œuvres, dont la vaste *From Within...* pour ensemble, electronica et sculpture LED, une collaboration avec Robert Henke. Nikodijević produit et joue également de l'électronica en duo avec Luka Kozlovački. Un deuxième opéra, *7 Deaths of Maria Callas*, sur un concept de l'artiste performeuse Marina Abramović, a été créé en 2020.

*Die Reihe EDITION ZEITGENÖSSISCHE MUSIK
ist ein Projekt des Deutschen Musikrates.*

Folgende Porträts wurden bislang veröffentlicht:

Ondřej Adámek · WER 6419 2
Luis Antunes Pena · WER 6416 2
Mark Barden · WER 6434 2
Carola Bauckholt · WER 6538 2
Jörg Birkenkötter · WER 6536 2
Annesley Black · WER 6590 2
Achim Bornhöft · WER 6577 2
Johannes Boris Borowski · WER 6412 2
Hans-Jürgen von Bose · WER 6523 2
Huihui Cheng · WER 6432 2
Sebastian Claren · WER 6567 2
Michael Denhoff · WER 6514 2
Milica Djordjević · WER 6422 2
Andreas Dohmen · WER 6568 2
Moritz Eggert · WER 6543 2
Dietrich Eichmann · WER 6550 2
Reinhard Febel · WER 60502-50
Orm Finnendahl · WER 6562 2
Ernst Helmuth Flammer · WER 6517 2
Burkhard Friedrich · WER 6554 2
Evan Gardner · WER 6423 2
Zeynep Gedizlioğlu · WER 6428 2
Lutz Glandien · WER 6529 2
Detlev Glanert · WER 6522 2
Saed Haddad · WER 6578 2
Peter Michael Hamel · WER 6520 2
Karin Haußmann · WER 6558 2

Markus Hechtle · WER 6570 2
Carsten Hennig · WER 6565 2
Arnulf Herrmann · WER 6576 2
Detlef Heusinger · WER 6531 2
York Höller · WER 6515 2
Adriana Hölszky · WER 6511 2
Klaus K. Hübler · WER 6524 2
Leopold Hurt · WER 6410 2
Clara Iannotta · WER 6433 2
Márton Illés · WER 6584 2
Jamilia Jazylbekova · WER 6583 2
Jens Joneleit · WER 6566 2
Johannes Kalitzke · WER 6512 2
Gordon Kampe · WER 6581 2
Marina Khorkova · WER 6418 2
Malika Kishino · WER 6411 2
Juliane Klein · WER 6559 2
Tobias Klich · WER 6436 2
Ernst August Klötzke · WER 6552 2
Babette Koblenz · WER 6508 2
Sven-Ingo Koch · WER 6573 2
Anna Korsun · WER 6426 2
Steffen Krebber · WER 6420 2
Joachim Krebs · WER 6526 2
Johannes Kreidler · WER 6413 2
Matthias Krüger · WER 6435 2
Claus Kühnl · WER 6525 2

Ulrich Leyendecker · WER 60507-50
Genoël von Lilienstern · WER 6439 2
Claus-Steffen Mahnkopf · WER 6547 2
Sergej Maingardt · WER 6437 2
Jörg Mainka · WER 6557 2
Philipp Maintz · WER 6589 2
Elena Mendoza · WER 6580 2
Gerhard Müller-Hornbach · WER 6505 2
Detlev Müller-Siemens · WER 60503-50
Jan Müller-Wieland · WER 6535 2
Isabel Mundry · WER 6542 2
Sarah Nemtsov · WER 6585 2
Sergej Newski · WER 6587 2
Marko Nikodijevic · WER 6442 2
Karola Obermüller · WER 6424 2
Matthias Ockert · WER 6588 2
Samir Odeh-Tamimi · WER 6582 2
Helmut Oehring · WER 6534 2
Oxana Omelchuk · WER 6430 2
Erik Oña · WER 6563 2
Michael Pelzel · WER 6415 2
Naomi Pinnock · WER 6431 2
Matthias Pintscher · WER 6553 2
Anton Plate · WER 60501-50
Robert HP Platz · WER 6521 2
Enno Poppe · WER 6564 2
Bernfried E. G. Pröve · WER 6544 2
Andreas F. Raseghi · WER 6533 2
Nicolaus Richter de Vroe · WER 6527 2
Lula Romero · WER 6429 2
Peter Ruzicka · WER 6518 2
Steffen Schleiermacher · WER 6530 2

Annette Schlünz · WER 6539 2
Tobias PM Schneid · WER 6560 2
Oliver Schneller · WER 6579 2
Martin Schüttler · WER 6575 2
Jay Schwartz · WER 6572 2
Wolfgang von Schweinitz · WER 60504-50
Hannes Seidl · WER 6574 2
Charlotte Seither · WER 6548 2
Daniel Smutny · WER 6586 2
Mathias Spahlinger · WER 6513 2
Gerhard Stäbler · WER 6516 2
Volker Staub · WER 6545 2
Christoph Staude · WER 6546 2
Günter Steinke · WER 6541 2
Thomas Stiegler · WER 6561 2
Sebastian Stier · WER 6569 2
Ulrich Stranz · WER 6519 2
Lisa Streich · WER 6425 2
Jagoda Szmytka · WER 6414 2
Hans Thomalla · WER 6571 2
Jakob Ullmann · WER 6532 2
Caspar Johannes Walter · WER 6537 2
André Werner · WER 6540 2
Jörg Widmann · WER 6555 2
Heinz Winbeck · WER 6509 2
Stephan Winkler · WER 6556 2
Helmut Zapf · WER 6528 2
Fredrik Zeller · WER 6551 2
Yiran Zhao · WER 6438 2
Walter Zimmermann · WER 6510 2
Vito Žuraj · WER 6417 2

Die Edition Zeitgenössische Musik (EZM) des Deutschen Musikrates fördert mit ihren Porträt-Alben seit mehr als drei Jahrzehnten junge Komponistinnen und Komponisten aus Deutschland, die jährlich von einer Fachjury ausgewählt werden. Mit diesen musikalischen Visitenkarten und der damit verbundenen Empfehlung können sich die Geförderten einer breiten Öffentlichkeit im In- und Ausland präsentieren. Die EZM setzt durch ihre hochwertigen Produktionen auch international bedeutende Impulse für das zeitgenössische Musikleben. Mit den bislang über 100 bei WERGO erschienenen Porträts dokumentiert die Reihe außerdem ein einzigartiges Panorama der aktuellen musikalischen Entwicklungen in Deutschland und fördert das Verständnis für vielfältige musikalische Ausdrucksformen.

Die Edition Zeitgenössische Musik ist Teil der breit gefächerten Fördermaßnahmen des Podium Gegenwart des Deutschen Musikrates, das junge Akteurinnen und Akteure in den Bereichen Komposition und Interpretation neuer Musik unterstützt und voranbringt. Sie wird von der Beauftragten der Bundesregierung für Kultur und Medien (BKM) sowie von der Gesellschaft zur Verwertung von Leistungsschutzrechten (GVL) gefördert. Die Produktionen der EZM entstehen überwiegend in Zusammenarbeit mit dem öffentlich-rechtlichen Rundfunk.

www.podium-gegenwart.de

- 1** **ABSOLUTIO (2016)** 19:50
Postludium für Orchester
hr-Sinfonieorchester Frankfurt
Leitung: Jonathan Stockhammer
- 2** **abgesang (2015–2017)** 19:20
Lied für Sopran und Orchester

Sopran: Anna Sohn
Rundfunk-Sinfonieorchester Berlin (RSB)
Leitung: Jonathan Stockhammer
- 3** **da ispravitsja / gebetsraum mit nachtwache (2019)** 20:37
für Orchester mit obligater Orgel

Orgel: Jakub Sawicki
Rundfunk-Sinfonieorchester Berlin (RSB)
Leitung: Vladimir Jurowski

Impressum

Herausgeber: Deutscher Musikrat gGmbH, Bonn
Projektbeirat (Auswahlsitzung 2014): Prof. Wolfgang Rihm (Vorsitz) · Prof. Carola Bauckholt · Hans-Peter Jahn · Titus Engel · Frank Kämpfer · Prof. Dr. Ulrike Liedtke · Prof. Dr. Ulrich Mosch · Prof. Isabel Mundry · Rainer Pöllmann · Peter Rundel · Dr. Thomas Schäfer · Prof. Dr. Enjott Schneider · Dr. Friedrich Spangemacher
Projektleitung: Olaf Wegener
edition@musikrat.de · www.musikrat.de/edition

1: Produktion Hessischer Rundfunk · 10. September 2018 · Sendesaal des Hessischen Rundfunks, Frankfurt · Produzent: Stefan Fricke · Tonmeister: Robin Bös · Toningenieurin: Lisa Harnest

2: Koproduktion Deutschlandfunk Kultur, Rundfunk Orchester und Chöre gGmbH Berlin und Deutscher Musikrat gGmbH · 10. Oktober 2022 · Haus des Rundfunks Berlin · Produzent: Stefan Lang · Tonmeister: Michael Havenstein · Toningenieur: Aki Matusch · Tontechnik: Karina Kemere, Gabriel Schostak

3: Koproduktion Deutschlandfunk Kultur und Deutscher Musikrat gGmbH · 17. Januar 2020 · Konzerthaus Berlin · Produzent: Stefan Lang · Tonmeister: Florian Schmidt · Toningenieur: Henri Thaon · Tontechnik: Regine Kraus

Noten: © Boosey & Hawkes

Erstellung des Masters: Michael Havenstein

Textbeitrag: © Deutscher Musikrat gGmbH · Autor und französische Übersetzung: John Fallas
Redaktion und deutsche Übersetzung: Sina Miranda

Bildmotiv Cover und Inlaycard: Robert Henke
Porträtfoto Marko Nikodijević: © Aleksandar Stanojević
Grafisches Konzept: HJ. Kropp
Satz/Layout: Werbestudio Peter Klein, Mainz
© + © 2023 WERGO, a division of SCHOTT MUSIC & MEDIA GmbH, Mainz, Germany
Manufactured and printed in Germany
WERGO · Postfach 36 40 · 55026 Mainz · Germany
service@wergo.de · www.wergo.de

 Deutschlandfunk Kultur

RSB
Rundfunk
Sinfonieorchester
Berlin

 Rundfunk
Orchester
Chöre

hr sinfonie
orchester
FRANKFURT RADIO SYMPHONY