

Vorwort

Gáls Kompositionen für Cello solo entstanden in einer Zeitspanne von über sechzig Jahren. Die *Suite für Violoncello und Klavier* stammt aus dem Jahre 1919, also der Zeit unmittelbar nach dem ersten Weltkrieg, als Gál nach vier Jahren Kriegsdienst in völlig veränderte politische, soziale und materielle Verhältnisse nach Wien zurückgekehrt war. Die *Suite* wurde bereits im folgenden Jahr bei Simrock verlegt. Obwohl Gál in erster Linie Pianist war, spielte er zu dieser Zeit selber manchmal bei Kammermusiken Cello. Die *Sonate für Violoncello und Klavier* wurde 1954 komponiert, als der Komponist schon längst infolge der Umwälzungen des Dritten Reichs und des Zweiten Weltkriegs in Edinburgh, Schottland, ansässig war; 1960 schrieb er noch *Zwei schottische Rhapsodien für Cello und Klavier*, die aber unveröffentlicht blieben. Ein *Concertino für Violoncello und Streichorchester* entstand 1966¹, und auf den dringenden Wunsch eines befreundeten Cellisten folgten noch zwei Spätlinge: eine *Sonate* und eine *Suite für Violoncello Solo*, beide aus dem Jahre 1982, als der Komponist bereits 92 Jahre alt war und schon längst behauptet hatte, dass seine „Werkstatt geschlossen“ sei.

Sein *Konzert für Cello und Orchester* aus dem Jahr 1944 ist eines von drei Solokonzerten. Es steht zwischen dem Violinkonzert von 1932, das noch im Februar 1933 zur Uraufführung gekommen war, bevor Gáls Werke unter der Naziherrschaft der totalen Verbannung unterlagen, und einem Klavierkonzert von 1948; alle drei sind bei Breitkopf erschienen.

Als Gál das Cellokonzert komponierte, war der Krieg noch keineswegs beendet, und Gáls materielle Lage war völlig ungesichert. Eigentlich war er schon seit seiner Entlassung als Direktor der städtischen Musikhochschule in Mainz im März 1933 und seit der Rückkehr nach Wien auf Privatunterricht und Gelegenheitsarbeiten angewiesen gewesen, denn er konnte zwischen 1933 und 1938 in Wien keine öffentliche Anstellung mehr bekommen. In Großbritannien war es ihm als Flüchtling erst recht verwehrt zu arbeiten – das war sogar in den Pass hineingestempelt. Erstaunlicherweise scheint ein internationaler Bankverkehr trotz des Krieges funktioniert zu haben, und die Familie Gál konnte irgendwie von früheren Ersparnissen bescheiden leben. In jeder Hinsicht, auch psychisch und schöpferisch, war Gál über lange Jahre auf seine eigenen Ressourcen angewiesen.

Einen Einblick in die allgemeinen Musikverhältnisse im schottischen Exil während und unmittelbar nach den Kriegsjahren gibt ein Brief vom 9. Februar 1947 an seinen vom gleichen Schicksal betroffenen Wiener Freund, Karl Weigl, der nun im amerikanischen Exil lebte: „Die einfache Tatsache, dass sowas wie ein Orchester aus öffentlichen Mitteln erhalten werden muss, ist hier noch nicht erfasst worden. Dafür ist enorm viel los, was Amateurtätigkeiten angeht. Ich habe zwei vollständige Amateurorchester zu betreuen,

eines eine uralte Institution, die ich seit 5 Jahren leite, das andere aus Universitätsstudenten gebildet, ist erst im letzten Herbst zusammengetrommelt worden und bereits beträchtlich besser als meine braven Veteranen. [...] Ich habe nun bereits das vierte Jahr mein allwöchentliches Collegium Musicum, das ausschließlich aus solchen Amateuren, allerdings den besten hier auftreibbaren, besteht. [...] Mit solchen Behelfen muss man sich freilich bescheiden, und was schöpferische Betätigung angeht, ist man auf seine inneren Ressourcen angewiesen; dafür gibt einem das öffentliche Musikleben herzlich wenig Ansporn. Ich habe in diesen Jahren wenig veröffentlichen können; Novello hat eine Streicherserenade und die auf dem beiliegenden Programm verzeichnete Ouvertüre [*A Pickwickian Overture*] gedruckt, und ein weiteres Orchesterwerk [*Liliburlero*] ist dort im Stich. Das ist alles! Eine Symphonie, ein Cellokonzert sind fertig, aber noch unaufgeführt, und ein halbes Dutzend Kammermusiksachen wartet gleichfalls. Nun, an das Warten hat man sich nachgerade gewöhnt.“²

Unter den „Kammermusiksachen“ befindet sich die *Huyton Suite*, die 1940, während seiner Kriegsgefangenschaft als „feindlicher Ausländer“ im Internierungslager Huyton entstand: ein Trio für die einzigen dort vorhandenen Instrumente, eine Flöte und zwei Violinen; ein „Partnerstück“, *Trio für Oboe, Violine und Viola* aus dem folgenden Jahr; eine *Sonate für zwei Violinen und Klavier*, ebenfalls aus dem Jahre 1941 und die *Sonate für Viola und Klavier* aus dem Jahre 1942. Sie wurden alle erst ab 1970 veröffentlicht.

Jedes dieser Werke zeugt von einer inneren Quelle unversehrtter Schaffenskraft, die den äußeren Umständen zum Trotz aus viel tieferen Ebenen der Psyche gespeist wird als das Rohmaterial des momentanen Erlebnisses. In einem Radiointerview erklärt Gál: „Ich glaube, dass der Schaffensprozess in einer tiefen Lage des Bewusstseins verankert ist, wo die momentanen Erlebnisse nicht hindringen. Und wenn man sich nicht zurückziehen kann auf diese unberührte, innere Welt, kann man nicht schaffen. Ich habe nie daran geglaubt, dass man aus den unmittelbaren Eindrücken heraus ein Kunstwerk schaffen kann.“³ Eine Würdigung seines Lehrers Mandyczewski zu dessen 100. Geburtstag am 18. August 1957 widerspiegelt Gáls eigenes Ideal: „Wenn es eine Aristokratie des Wesens und des Geistes gibt, so hat Mandyczewski sie in höherem Maße besessen als irgendwer, dem ich je begegnet bin. Dieser Geistesadel war auf seinem Gesicht ausgeprägt, in den vollendet schönen, ruhigen, nachdenklichen Zügen eines Menschen, der fest in seiner inneren Welt verankert ist und den das Leben zum Stoiker gemacht hat.“⁴ Gál ist sich der Inkongruenz zwischen den Schrecknissen des Außen und der Flucht in eine heilere Welt durchaus bewusst, wie er in seinem Tagebuch bezüglich der *Huyton Suite* mit charakteristischer Selbstironie zum Ausdruck bringt: „In nüchternen Momenten bin ich mir klar darüber, dass ich verrückt bin.

Da schreibe ich Musik, gänzlich überflüssige, lächerliche, phantastische Musik für eine Flöte und zwei Violinen, während die Welt sich anschickt, unterzugehen. War je ein Krieg verlorenere als dieser jetzt? Was sollen wir noch, wenn man jetzt Frieden schließt? Was, wenn man keinen schließt? Eine Möglichkeit sieht so verzweifelt aus wie die andere. Ich muss, wie schon so oft in meinem Leben, an den ‚Mann im Syrerland‘ denken, in der Rückertschen Parabel. Ich hänge über dem Abgrund und nasche Beerlein. Wie wunderbar es ist, dass es solche Beerlein gibt! Nie im Leben war ich dankbarer für mein Talent, als ich es heute bin.“

Gál konnte sich in seine Arbeit und vor allem in den Schaffensprozess so völlig konzentrieren, dass alles andere wie ausgeblendet war: „Wie gewöhnlich in diesem Stadium hat es mich immer heftiger gepackt. Ich bin fast fertig, morgen muss der Schluss dastehen. Es war eine wunderbare Zeit, alle Sorgen, der Krieg, der Stacheldraht, die Lieben daheim, waren wie weggeblasen. [...] Ich bin sehr glücklich über dieses Stück, es sieht aus wie aus Luft, Licht und Sonnenstäubchen.“⁵

Die Werke der Kriegsjahre – er nannte sie im Rückblick seine „Kriegskinder“ – haben einen ganz besonderen Stellenwert in seinem Gesamtchaffen. Er war auf der Höhe seiner Schaffenskraft, mit einer völligen Beherrschung der Mittel; die ihm eigentümliche Tonsprache ist bei jeder Wendung erkennbar; für ihn persönlich waren diese Werke überdies ohne Frage von existentieller Bedeutung – sie ermöglichten es ihm, sein geistiges, emotionales und seelisches Gleichgewicht zu bewahren. Das Internierungs-Tagebuch, *Musik hinter Stacheldraht*, gibt wieder einen unmittelbaren Einblick in den Schaffensprozess, der sonst nirgends bei Gál so direkt dokumentiert ist (vgl. hierzu den Eintrag vom 7. Juni 1940⁶): „Das Trio wächst wie ein Spargel. Ich habe nichts anderes im Kopf, sehe nichts, höre nichts, tue nichts anderes mehr. Meine Freunde lachen, wenn ich mich durch die lautesten Gespräche im Zimmer, Besucher, Kontroversen, weder stören noch selbst kurz unterbrechen lasse.“ In die Entstehung des Cellokonzerts bekommt man keinen solch direkten Einblick. Aber im Jahr 1987, etwa ein halbes Jahr vor seinem Tod, wird Gál (HG) in einem Interview für den britischen Rundfunk von Leo Black (LB) direkt zu diesem Thema befragt⁷:

HG: „Musik ist etwas, das aus der Intensität des eigenen Erlebens und Fühlens heraus entsteht. Ich schrieb nie etwas genau zum Zeitpunkt eines Ereignisses – das hätte mir nie passieren können. Die Musik entsprang einer vom Moment des Erlebens unabhängigen Tiefe.“

LB: „Es gibt da ein sehr interessantes Beispiel: Während einer der schlimmsten Zeiten, Mitte der 1940er Jahre, komponierten Sie auf einmal ein Cellokonzert. Können Sie sich an die Entstehungshintergründe erinnern? Wie es dazu kam, dass Sie genau zu diesem Zeitpunkt plötzlich ein Cellokonzert schrieben?“

HG: „Schwer zu sagen – das persönliche Erleben, das immer auch in der Musik seinen Ausdruck findet, liegt

in einer tiefen Lage unseres Bewusstseins vergraben. Man weiß es nicht. Man weiß es nie. Das Cellokonzert – ja, das war eine gesegnete Zeit, jene Periode. Ich erinnere mich daran, dass es ein Werk war, dessen Niederschrift mir mühelos von der Hand ging – ich schrieb es in einem Guss“.

LB: „Und niemand hatte gesagt: ‚Komponiere ein Cellokonzert für mich!‘?“

HG: „Als ich jung war, spielte ich selbst Cello, und ich hatte ein Gefühl für das Cello ... Ich fühlte mich mein ganzes Leben auf dem Cello zu Hause.“

In diesen Worten Gáls wird einmal mehr deutlich, wie der Schaffensprozess eine äußerlich angstbeladene, traumatische Zeit in eine für ihn „gesegnete“ umwandeln konnte. Im März 1942 war seine Mutter, die mit der ältesten Tochter Edith in Wien zurückgeblieben und dann zu ihrer Schwester (Gáls „Tante Jenny“) nach Weimar gezogen war, gestorben; einen Monat danach hatten seine Schwester Edith und Tante Jenny vor der Deportation nach Auschwitz ihr Leben freiwillig beendet, und im Dezember hatte sich sein jüngerer Sohn Peter mit achtzehn Jahren das Leben genommen. Im gleichen Jahr bis hinein ins folgende komponierte Gál die gewichtigste seiner Symphonien, die zweite – eine Komposition, die ihm vermutlich wesentlich geholfen hat, sein seelisches Gleichgewicht zu behalten. Es war wohl ein Zeichen ihres Muts und eines außerordentlich starken Lebenswillens, dass Hans und Hanna Gál im Januar 1944 noch ein Kind bekamen. Das bedeutete gewissermaßen einen Neubeginn, und in diese Zeit fällt auch das Cellokonzert.

In Gáls Manuskript, der Skizze des Gesamtwerks, findet sich jeweils am Ende jeden Satzes das Datum, an dem er ihn fertigkomponiert hatte: den ersten Satz am „24/3/44“, den zweiten am „23/6“, und den dritten am „16/9“. Und im fertiggeschriebenen Partiturmanuskript sind folgende Daten notiert: „25.11.44“ für den ersten Satz und „12/12/44“ für den dritten. Es ist also klar, dass das ganze Konzert in neun Monaten vollendet wurde, und es ist interessant, dass sich Gál nach über vierzig Jahren noch so deutlich daran erinnerte, dass er es „in einem Guss“ niedergeschrieben hatte und wie beglückt er sich fühlte.

Die Uraufführung des Werkes fand im November 1950 in Göteborg statt, weitere Aufführungen folgten in den fünfziger und frühen Sechzigerjahren, vor allem mit der Edinburgher Cellistin Joan Dickson. Danach wurde es noch einmal kurz vor dem Tod des Komponisten mit dem schottischen Rundfunkorchester gesendet, dann aber, wie Gáls Werk überhaupt, weitgehend vergessen und erst in neuerer Zeit wieder aufgegriffen – sowohl von Raphael Wallfisch, als auch von Antonio Meneses, dem Interpreten der Weltersteinspielung im Jahre 2012.

Für die Fertigstellung dieser Ausgabe wurden die vorhandenen Manuskripte wie auch die von Kopistenhand erstellte Verlagspartitur und der Kopisten-Klavierauszug verwen-

det. Dieser handgeschriebene Klavierauszug diene als Vorlage für den vom Verlag veröffentlichten Klavierauszug. Alle Hinweise zur Bogenführung, wie auch Fingersätze und Saitenangaben in der Solocellostimme stammen vom Komponisten selbst aus der Zeit der Erstveröffentlichung. Gál Partituren pflegen sehr genau bezeichnet zu sein, und alle dynamischen Zeichen wie auch Metronomangaben stammen ebenfalls vom Komponisten selbst. Der rhythmische Fluss ist ihm stets wichtig und ein natürliches Rubato ist oftmals schon in den Notenwerten gegeben, ohne extreme Temposchwankungen zu benötigen. Die Dynamik dient oft in erster Linie der Klarheit des Satzes und der Balance und kann in der Partitur in den verschiedenen Instrumenten durchaus voneinander abweichen – um eine Stimme durchzulassen, muss eine andere manchmal leiser spielen. Da die melodische Sololinie, ob im Cello oder zum Beispiel in einer der Bläsermelodien, häufig über den Takt gebunden ist, muss die Bewegung, der rhythmische Impuls, vom Orchester bzw. vom Klavierpart kommen – die Einstudierung des Klavierauszugs ist deshalb für den Solisten unentbehrlich.

In einem Interviewgespräch mit Eva Fox-Gál nach der Einspielung des Konzerts beschreibt Antonio Meneses die Faktur des Werkes wie folgt: „Es ist Kammermusik für großes Orchester. Gál verwendet das ganze Orchester *concertante*. Jedes der Blasinstrumente ist ein Solist. Es ist fast wie ein Doppelkonzert für Cello und Oboe, aber wenn

man sieht, wie er die andern Bläser einsetzt, so hat jeder etwas Wichtiges beizutragen. Es ist ein sehr reichhaltiges Konzert, so viel geschieht unter der Oberfläche.“ Und befragt über seinen eigenen Prozess, sich in dieses Konzert zu vertiefen, erklärt Meneses: „Je mehr ich eindringen konnte, desto mehr Freude machte es mir und desto mehr fing ich an zu entdecken, was für ein Juwel dieses Konzert tatsächlich ist, ein Konzert, das zum normalen Repertoire aller Cellisten der Welt gehören sollte. Ich hoffe wirklich, dass diese Einspielung ein erster Schritt in diese Richtung sein wird, dass vor allem die jungen Leute es lernen und dann ihren Studenten weitergeben werden.“ Möge diese neue Ausgabe des Klavierauszugs dazu dienen!

Herbst 2015

Eva Fox-Gál

- 1 Es war das letzte seiner fünf *Concertini*, jeweils für Soloinstrument mit Streichorchesterbegleitung: für Klavier (1934), für Violine (1939), für Orgel (1948), und für Altblockflöte oder Flöte (1961).
- 2 Privatbrief, unveröffentlicht.
- 3 Interview mit Bernhard Pfau und Frank Wahlig, Edinburgh 1986, SWF Mainz.
- 4 Christian Lambour, *Eusebius Mandyczewski, Nachklänge eines Meisters* (= Czernowitzer Kleine Schriften Heft 29), Innsbruck 2014, S. 70f.
- 5 Hans Gál, *Musik hinter Stacheldraht, Tagebuchblätter aus dem Sommer 1940*, Bern 2003, Eintrag vom 12. Juni 1940, S. 38f.
- 6 Ebd., S. 35.
- 7 Englische Originalfassung, s. Preface.

Preface

Gál's works for solo cello were composed over a period of over sixty years. The *Suite for Violoncello and Piano* dates from 1919, the time immediately after the First World War when, after four years military service, Gál had returned to Vienna to completely changed political, social and material conditions. The *Suite* was published by Simrock the very next year. The *Sonata for Violoncello and Piano* was composed in 1954, when the composer had long been settled in Edinburgh, Scotland, as a result of the radical changes brought about by the Nazi Terror and the Second World War; and in 1960 he wrote *Two Scottish Rhapsodies for Cello and Piano*, which, however, remained unpublished. A *Concertino for Violoncello and String Orchestra* was produced in 1966,¹ and, at the urgent request of a cellist friend, two late works followed: a *Sonata* and a *Suite for Solo Violoncello*, both from 1982, when the composer was already 92 years old and had long maintained that his 'workshop was closed'.

His *Concerto for Cello and Orchestra* from 1944 is one of three solo concertos. It stands between the Violin Concerto of 1932, which had received its first performance in February 1933, before Gál's works were subject to a total ban under Nazi rule, and a Piano Concerto of 1948; all three were published by Breitkopf.

At the time when Gál composed the Cello Concerto the war was still by no means over and his material position was altogether insecure. In fact, since his dismissal from the post of Director of the Municipal Music College in Mainz in March 1933 and his subsequent return to Vienna he had been dependent on private teaching and occasional work, as he could not obtain an official position between 1933 and 1938. As a refugee in Great Britain he was all the more prohibited from working – this was even stamped in his passport. Remarkably, international bank business seems to have functioned in spite of the war, and the Gál family was somehow able to live modestly from earlier savings. In every respect, both mentally and creatively, Gál was for many years thrown back on his own resources.

A letter of 9th February 1947 to a fellow-composer from Vienna, Karl Weigl, who had suffered a similar fate and was now living in exile in America, gives some idea of Gál's own musical activities during and immediately after the War years and of the general musical culture in his Scottish exile:

"The simple fact that something like an orchestra has to be maintained from public funds has not yet been grasped here. On the other hand, there's an enormous amount

going on as far as amateur activity is concerned. I have two full amateur orchestras to look after, one an ancient institution that I've been directing for 5 years, the other, consisting of university students, was only drummed up last autumn and is already considerably better than my worthy veterans. [...] It is now already the fourth year of my weekly *Collegium Musicum*, which consists exclusively of such amateurs, albeit the best that can be got hold of here. [...] You have to make do with such makeshifts, of course, and as far as creative activity is concerned you're dependent on your inner resources; public musical life gives one precious little incentive for that. I've been able to publish little in these years; Novello have printed a string serenade and the overture [*A Pickwickian Overture*] listed in the enclosed programme, and another orchestral work [*Lilliburlero*] is in press with them. That is all! A symphony and a cello concerto are ready, but still unperformed, and half a dozen chamber works are also waiting. Well, waiting is something we've more or less got used to."²

Among the chamber music pieces is the *Huyton Suite*, which was written in 1940 during his imprisonment as an 'enemy alien' in an internment camp at Huyton: a trio for the only instruments available there, a flute and two violins; a 'partner' *Trio for oboe, violin and viola* from the following year; a *Sonata for two violins and piano*, also from 1941; and the *Sonata for viola and piano* from 1942. None of these was published until the 1970s.

Each of these works testifies to an inner source of intact creative power, which, in defiance of external circumstances, is nourished by much deeper layers of the psyche than the raw material of momentary experience. In a radio interview Gál explains: "I believe that the creative process is anchored in a deep layer of consciousness where the momentary experiences cannot penetrate. And if one cannot withdraw to this untouched, inner world one cannot create. I have never believed that one can create a work of art out of immediate impressions."³

An appreciation of his teacher Mandyczewski on his 100th birthday, the 18th August 1957, reflects Gál's own ideal: "If there is an aristocracy of being and the spirit, Mandyczewski possessed it in greater measure than anyone that I have ever met. This nobility of the spirit was stamped on his face, in the perfectly fine, peaceful, contemplative features of a man who is firmly anchored in his inner world and whom life has made into a stoic."⁴ Gál is fully aware of the incongruity between the horrors of the world around him and his escape into the refuge of music. He gives expression to it, with characteristic self-irony, in a diary he kept during his internment as an 'enemy alien' in 1940 – he is referring to the *Huyton Suite*: "In sober moments it is clear to me that I am mad. Here I am, writing music, completely superfluous, ridiculous, fantastic music for a flute and two violins, while the world is on the point of coming to an end. Was ever a war more lost than this one now? What shall we do if peace is now concluded? What if none is concluded? Each possibility seems as hopeless as the other. I must, as so often in

my life, think of the 'Man in the land of Syria' in the parable by Rückert. I hang over the abyss eating berries. How wonderful that there are such berries! Never in my life have I been as grateful for my talent as I am today."⁵

Gál could absorb himself so fully in his work, and above all in the creative process, that everything else was as if blanked out: "As is usual at this stage, it has grabbed hold of me more and more intensely. I have almost finished, tomorrow the conclusion must be there. It was a wonderful time; all the worries, the war, the barbed wire, the loved ones at home, were all as if blown away. [...] I am very happy with this piece, it looks as if it were made of air, light and sunbeams."⁶

The war-time works – he subsequently referred to them as his 'war-children' – occupy quite a special place in his complete oeuvre. He was at the height of his creative powers, totally in control of his medium, with a musical voice that is recognisably his at every turn. For him personally they undoubtedly had an existential importance, enabling him to maintain his mental, emotional and spiritual balance. The internment diary again gives an immediate insight into the creative process, which is otherwise nowhere so directly documented (see, for instance, his entry on 7th June, 1940⁷): "The trio is growing like an asparagus. I have nothing else in my head, I see nothing, hear nothing, do nothing else. My friends laugh that I don't allow myself to be either disturbed or even briefly interrupted even by the loudest conversations in the room, by visitors or controversies." There is no such glimpse into the origin of the Cello Concerto. But in 1987, around six months before his death, Gál (HG) was asked explicitly about it in an interview for British Radio with Leo Black (LB):

HG: Music is something that comes from the depths of one's experience and one's feelings. I never wrote anything on the moment of an event, this could never happen to me. Music went from a depth independent of the moment's experience.

LB: There's a very interesting example: at one of the very worst times, the middle 1940s, you suddenly produced a cello concerto. Can you remember the background to suddenly producing a cello concerto at that particular time.

HG: Difficult to tell – the personal experience which is always expressed in music is very deeply buried in one's own consciousness. One doesn't know. One never knows. The cello concerto, yes, it was a blessed time, that period. I remember it was a work that came without any difficulty, in one rush.

LB: And nobody had said: "Write me a cello concerto?"

HG: I played the cello myself when I was young, and I had a feeling for the instrument ... I was very much at home at the cello, all my life.

Herein Gál shows once more how the creative process could transform an outwardly care-laden and traumatic

period into a 'blessed' one. In March 1942 his mother, who had remained in Vienna with her eldest daughter Edith and had then moved to her sister (Gál's 'Tante Jenny') in Weimar, died; a month later Gál's sister Edith and his Aunt Jenny committed suicide prior to deportation to Auschwitz; and in December his eighteen-year-old son Peter took his own life. During that very year and into the next Gál composed the weightiest of his symphonies, the Second, which presumably significantly helped him to safeguard his emotional balance. It was certainly a sign of their exceptional courage and strength of will that Hans and Hanna Gál gave birth to another child in January 1944. This in a sense amounted to a fresh start, and it is also the year in which the cello concerto was born.

In Gál's sketch for the whole work, which is basically a piano reduction with certain indications of orchestration, there is at the end of each movement the date when it was completed: the first movement on "23/3/44", the second on "23/6", and the third on the "16/9". And in the manuscript of the completed score the following dates are given: "25/11/44" for the first movement and "12/12/44" for the third. It is clear, therefore, that the whole concerto was completed in nine months, and it is interesting that Gál remembered so clearly, after over forty years, that he had written it "in one rush" and how blest he had felt.

The first performance of the work took place in Göteborg in November 1950; further performances followed in the fifties and early sixties, mostly with the Edinburgh cellist Joan Dickson. Later it was broadcast once more, shortly before the composer's death, with the BBC Scottish Orchestra, but then, as with all of Gál's works, largely forgotten and only taken up again in recent years – by both Raphael Wallfisch and Antonio Meneses, the soloist for the world premiere recording in 2012.

In preparing this edition, the extant manuscripts as well as the copyist's handwritten copy of the full score and the copyist's piano reduction, which served as the basis for the material reproduced for publication, were consulted. Indications for bowing, fingering, or string position in the solo cello part stem from the composer at the time of the original publication. Gál's scores are usually written very precisely and all dynamic markings and metronome indications likewise are by the composer himself. The rhythmical

flow is always very important for him and a natural *rubato* is often already to be found in the note values, without the need for extreme tempo changes. The dynamics are often there primarily to ensure clarity of the structure and the balance and can differ in the different instruments in the score – to let one part come through another must often play more quietly. Since the melodic line of the solo, whether in the cello or, for example, in one of the wind melodies, is frequently carried over the bar-line, the movement, the rhythmical impulse, must come from the orchestra or the piano part. Working with the piano reduction is therefore indispensable for the soloist.

In an interview with Eva Fox-Gál after recording the concerto, Antonio Meneses describes the nature of the work as follows: "It is chamber music for large orchestra. He uses the whole orchestra *concertante*. Every instrument in the winds is a soloist. It's almost like a double concerto for cello and oboe, but if you see how he uses the rest of the winds, each one has something important to contribute. It's a very rich concerto, with so many things going on." And asked about his own process of getting inside the work, Meneses explained: "The more I was able to enter, the more I started enjoying it, and the more I started discovering that it is actually a jewel of a concerto, a concerto that should be part of the normal repertoire of all cellists in the world. I really hope that this is a first step, that especially the young people learn it, and they themselves will give it to their students" May this new edition of the piano reduction serve this end!

Autumn 2015

Eva Fox-Gál

1 It was the last of his five *Concertini*, each for solo instrument accompanied by string orchestra: for piano (1934), for violin (1939), for organ (1948), and for treble recorder or flute (1961).

2 Unpublished letter.

3 Interview with Bernhard Pfau and Frank Wahlig, Edinburgh, 1986, for Südwestfunk Mainz.

4 Christian Lambour: *Eusebius Mandyczewski, Nachklänge eines Meisters* (= *Czernowitzer Kleine Schriften* vol. 29), Essen, 2014, pp. 70f.

5 Diary entry 12th June 1940, in Hans Gál: *Music behind Barbed Wire*, translated by Anthony Fox and Eva Fox-Gál, London, 2015, p. 76.

6 Op. cit. 12th June 1940, p. 75.

7 Op. cit., p. 35.