



Philharmonie Essen

Das Festival
für Neue Musik



zurücknachvorn

Philharmonie Essen in Zusammenarbeit mit der Folkwang Universität der Künste,
dem Landesmusikrat NRW und der Stiftung Zollverein. Gefördert von der Kunststiftung NRW.

KUNSTSTIFTUNG  NRW

INHALT

GRUSSWORT

Dr. Johannes Bultmann

3

EINFÜHRUNG

Prof. Dr. Beat Wyss

Rückwärts nach vorn.

Das Renaissanceprinzip

4

Fr 26.10.2012

ENSEMBLE MODERN

12

So 28.10.2012

SPLASH

Chor-Werkstatt

Les Saxosythes

SPLASH – Perkussion NRW

20

Fr 02.11.2012

**„... WIE STILLE BRANNT
DAS LICHT“**

Ensemble musikFabrik

26

Sa 03.11.2012

„LIED“ FÜR ORCHESTER

WDR Sinfonieorchester Köln

Brad Lubman, Dirigent

38

So 04.11.2012

**„FRAGMENTE – STILLE,
AN DIOTIMA“**

Arditti Quartett

46

So 04.11.2012

SYMPOSIUM

Mit Helmut Lachenmann, Georg

Friedrich Haas, Brian Ferneyhough

und Lars Petter Hagen,

Gerhard R. Koch, Moderation

54

Fr 09.11.2012

„FEMBOT | ATTRACTOR“

56

Sa 10.11.2012

„DOUBLE UP“

Essener Philharmoniker

Jonathan Stockhammer, Dirigent

64

Do 15.11.2012

**„HAUSCHKA –
SOLO AM PRÄPARIERTEN
KLAVIER“**

70

Do 22.11.2012

FOLKWANG SYMPHONY

Johannes Kalitzke, Dirigent

74

Sa 01.12.2012

**EXPEDITION KLASSIK
SCHÜLER KOMPONIEREN**

80

„Eine Tradition, der allein noch zu folgen wäre, wirft Licht aufs Gegenwärtige und empfängt vom Gegenwärtigen ihr Licht. ...

Schlechter Traditionalismus scheidet vom Wahrheitsmoment der Tradition sich dadurch, daß er Distanz herabsetzt, frevelnd nach Unwiederbringlichem greift, während es beredt wird allein im Bewußtsein der Unwiederbringlichkeit.“

Theodor W. Adorno

Wo ist vorn? Ist vorn gleichbedeutend mit wahr? Ist vorn für uns nicht auch ein nicht hinterfragtes, unterschwelliges Synonym für Fortschritt und Zukunft? Oder haben wir seit Fukushima dazugelernt und existentiell erkannt, dass ausschließlich und ohne Wenn und Aber ein Zurück unsere einzige Chance für ein Vorne, für eine Zukunft ist? Spätestens mit dem Erscheinen von Jürgen Habermas' Werk „Die Moderne – ein unvollendetes Projekt“ (1980) wurde kontrovers und vehement diskutiert, ob es die Moderne bereits gegeben hat und wir somit in der Postmoderne leben oder ob die Moderne noch kommt und wir derzeit in einer Prämoderne leben.

In seinem zweiten „Kölner Manifest“ von 1991 geht Heinz-Klaus Metzger davon aus, dass es noch keine Moderne gegeben hat. Er bezieht sich dabei auf den Satz aus dem 2. Buch Mose „Du sollst Dir kein Abbild machen ... was oben im Himmel oder unten auf der Erde ist“ und leitet daraus sein Postulat für Künstler ab, um die Moderne vielleicht doch noch herbeizuführen, nämlich „Gebilde zu erzeugen, die keinem bereits existierenden Phänomen ... auch nur ähneln. Denn das ist die Aufgabe des Künstlers.“ Ob nach dieser conditio die Moderne je kommen wird?

In dem diesjährigen Festival „NOW!“ wollen wir Werke interpretieren und auch diskutieren, die im Status des berühmten „Blick zurück“ nicht stehen bleiben, sondern die das Erblickte verändern und nach vorn ins Heute weiterentwickeln, um Neues entstehen zu lassen. Nicht naiv, nicht verklärend, nicht eklektisch, nicht regressiv. Was sagen uns vermeintlich „alte“

Parameter wie Melos, Rhythmik, Harmonik, Instrumentierung, Form, Gattung heute oder heute wieder, und welche Bedeutung könnten sie morgen haben?

„Was ästhetisch die Uhren geschlagen haben, sagen nicht mehr die avantgardistischen Geschichtsdoktrinen. Vermutlich besagt der Schlag der Uhren seit langem nichts anderes mehr als das Ende avantgardistischer Exklusivität – das Ende der Einschüchterung durch normativen Modernismus.“ (Peter Sloterdijk: Kopernikanische Mobilmachung und ptolemäische Abrüstung, Frankfurt 1987)

Ich danke für die fruchtbaren Ideen und Diskussionen sowie für die herzliche Zusammenarbeit Günter Steinke, Thomas Neuhaus, Dirk Reith, Dietrich Hahne, Lesley Olson, Fabian Lasarzik, Robert von Zahn sowie der Kunststiftung NRW für die finanzielle Förderung von „NOW!“ 2012.

Ihr


Dr. Johannes Bultmann
 Intendant der Philharmonie Essen

Beat Wyss

RÜCKWÄRTS NACH VORN. DAS RENAISSANCEPRINZIP

Das Neue zu definieren, geht philosophisch leicht von der Hand. Es ist eine logische Abstraktion: Neu ist, was nicht alt ist, und alt ist, was nicht neu ist. Das Neue wird nur beschreibbar vor der Folie des Alten und umgekehrt. Ebenso bemessen sich Qualität des Neuen und des Alten gegenseitig. So lautet denn die *erste Hypothese*: Neu und Alt sind miteinander verknüpft nach dem Gesetz von Ursache und Wirkung. Das Neue tritt auf, um Altes zu ersetzen, es zu überbieten oder zu ergänzen. Logisch können wir also folgern: Das Neue und das Alte bestehen nur in Relation zueinander.

Schwieriger ist es, eine zweite Frage zu beantworten: ob die Beziehung zwischen Alt und Neu beliebig sei. Gibt es ein Gesetz dafür, wann Neues auftritt? Das Auftreten des Neuen ist von zufälliger Notwendigkeit. Zufällig ist es, sofern es zeitlich nicht vorausgesagt werden kann. Einmal in Erscheinung getreten, erscheint Neues aber notwendig, da es sich in seiner Qualität auf das Alte bezieht. Wir erkennen das Neue erst, wenn es sich vom Alten abzuheben beginnt, wenn es schon eingetreten, somit gar nicht mehr ganz neu ist. Und das dauert eine Weile. Die Wahrnehmung muss sich an Neuheit gewöhnen, so wie das Auge sich an Dunkelheit gewöhnt. Oder das Neue widerfährt uns wie ein Blitzschlag, dessen wir erst gewahr werden, wenn der Schreck darüber abklingt.

Solch Neues zu setzen, sei dem Künstler überlassen. Denn für die Setzung des Neuen braucht es nicht notwendig Theorie. Es reicht jene instinktive, strategisch zwingende Entscheidung, dieses Neue da, in das Feld des Bestehenden zu setzen. Das Gespür für Neues ist das grundlegende Talent, das den Künstler ausmacht.

Als Historiker und Philosoph will ich nur einige Regeln beschreiben über die Umstände, unter denen ein Neues das Alte ablöst, es überbietet oder ergänzt. Experimentierfeld der Zukunft ist für die Theorie die Vergangenheit. Aus dem Kaffeesatz der Geschichte ergeben sich die Muster, wie und warum Neues je entstanden ist. An die erste Hypothese, wonach das Neue mit dem Alten verknüpft sei nach dem Gesetz von Ursache und Wirkung, schließt die *zweite Hypothese*: Die kausale Beziehung von Alt und Neu geschieht im Modus der *Nachträglichkeit*. Das Modell stammt aus der Psychoanalyse und erklärt, wie das Neue auf das Alte folgt und warum ein Altes kein anderes Neues ermöglicht hat, als genau dieses.

Freud spricht von „nachträglichen“ Prozessen in Verbindung mit zeitlich sich überlagernden seelischen Eindrücken und deren Bearbeitung. Frühe Erinnerungsspuren sind durch spätere Erlebnisse einer permanenten Umordnung unterworfen. Wilhelm Fliess schrieb er im Juni 1896: „Du weißt, ich arbeite mit der Annahme, dass unser psychischer Mechanismus durch Aufeinanderschichtung entstanden ist, indem von Zeit zu Zeit das

vorhandene Material von Erinnerungsspuren eine ‚Umordnung‘ nach neuen Beziehungen, eine ‚Umschrift‘ erfährt. Das wesentlich Neue an meiner Theorie ist also die Behauptung, dass das Gedächtnis nicht einfach, sondern mehrfach vorhanden ist, in verschiedenen Arten von Zeichen niedergelegt. [...] An der Grenze von zwei solchen Epochen muss die Übersetzung des psychischen Materials erfolgen.“¹ Durch die Umschrift werden aktuelle Erlebnisse mit frühen, prägenden Erfahrungen verknüpft und zu symbolischen Stationen im persönlichen Lebensweg gemacht. Das gegenwärtige Bewusstsein schafft sich dadurch eine Vergangenheit.

Ein ausgeprägter Spezialfall von Umschrift liegt in Bildern vor, die sich über eine traumatische Erfahrung legen. Der konkrete Vorgang einer als Kind erlebten sexuellen Misshandlung kann aus der Erinnerung verdrängt sein; geblieben ist vielleicht ein ganz bestimmter Eindruck, eine schmerzliche Gedächtnis-Schramme, eine Spur, ein „Deckbild“, das, vom Gesamtvorgang abgespalten, als Rebus die Szene bis zur Unkenntlichkeit maskiert.

Freud hat den Begriff der Nachträglichkeit theoretisch nicht verankert. Grundlegend ist seine Schrift zum Traum vom „Wolfsmann“². Erst Jean Laplanche skizziert, ausgehend von Freuds analytischer Anwendung, eine Traumtheorie aus dem psychischen Mechanismus der Nachträglichkeit. Etymologisch steckt im Trauma die griechische Wurzel $\tau\rho\alpha$, dem so die Bedeutung durch (-löchern, -dringen, -bohren) eingeschrieben ist. „Das Trauma ist ein Einbruch, ein ausgedehnter, nicht begrenz-

ter Einbruch, das Aufbrechen einer Hülle.“³ Die traumatische Erfahrung wird verdrängt durch eine nachträgliche Umschrift, die die Erinnerung maskiert. Es ist in der Regel ein stehendes Bild, das den real erinnerten Sachverhalt zur Unkenntlichkeit verdeckt. „Die Wiederholung verdeckt die Nachträglichkeit.“⁴

So viel zur psychoanalytischen Quelle. Den Mechanismus der Nachträglichkeit gilt es nun, als innovationstechnisches Verfahren im Feld der Kunst nachzuweisen. Als Paradebeispiel diene das Werk von Marcel Duchamp, der im Sinne zufälliger Notwendigkeit sein erstes Readymade kreiert, als Sigmund Freud seine Analyse vom Wolfsmann publiziert. Nehmen wir seinen allbekannteren „Flaschentrockner“: Er besteht als Motiv im imaginären Museum des Künstlers seit 1914, als er im Pariser Bazar de l’Hôtel de Ville ein derartiges Gerät für Haushalt und Gastgewerbe erwarb. Erst nach seiner Übersiedlung nach New York im Juni 1915 erklärte er den Flaschentrockner zum Readymade: seinem ersten Objekt, das, unbearbeitet, zum Kunstwerk erklärt wurde. Er hatte das Haushaltsgerät in seinem Atelier an der Rue Saint-Hippolyte zurückgelassen und bat seine Schwester in einem Brief, sie solle doch den Flaschentrockner am untersten Ring signieren: „(after) Marcel Duchamp“⁵. Die obszöne Doppeldeutigkeit des in Klammern gesetzten Worts wird offensichtlich, wenn der Betrachter, gut surrealistisch, die Funktion der Metallstifte, auf denen die Flaschen zum Trocknen „aufgespießt“ werden, ins Phallische überträgt.

1 | Brief 112 (52 nach alter Nummerierung) an Fliess, zitiert nach Jean Laplanche: Die allgemeine Verführungstheorie und andere Aufsätze, aus dem Französischen von Gunter Gorhan, Tübingen 1988, S. 169 f.

2 | Sigmund Freud: Der Wolfsmann. Aus der Geschichte einer infantilen Neurose, in: Ders.: Zwei Krankengeschichten, Einleitung von Carl Nedelmann, Frankfurt a.M. 1996, S. 131–244.

3 | Laplanche 1988, S. 152 f.

4 | Laplanche 1988, S. 154.

5 | Zitiert nach Arturo Schwarz: The complete works of Marcel Duchamp, Paris, New York 2000, S. 615.

So imaginär die Urszene eines Traumas, so wenig ist das ursprüngliche Readymade von 1914 noch vorhanden. Die erste signierte Replik, heute in der Sammlung Jean-Jacques Lebel, wird auf 1921 datiert. Vom berühmtesten Exemplar aus dem Jahr 1936 gibt es wiederum nur die Fotografie von Man Ray, aufgenommen für eine Ausstellung surrealistischer Objekte in der Galerie Charles Ratton in Paris. Das verschollene Exemplar hatte mit der Ablichtung seinen Zweck erfüllt; noch entwickelte der Kunstmarkt kein Bedürfnis, derlei „objets trouvés“ als käufliche Fetische in Umlauf zu bringen. Die Aktion wäre vielleicht sogar vergessen gegangen, gäbe es nicht Man Rays Fotografie, die in den „Cahiers d'Art“ publiziert ist.⁶ Der fotografische Schatten von einem verschollenen Gegenstand, der Nicht-Kunst sein soll: eine Steilvorlage für die Künstlergeneration von Fluxus, Neo-Dada und Pop-Art, ähnliche Aktionen nach Duchamps Vorbild in Szene zu setzen.

Die nachträgliche Bearbeitung von Duchamps Readymade-Konzept erzeugt ein Doppeltes: Eine einmalige Aktion ist durch Wiederholungen verewigt, so gut wie die Wiederholungen sich durch jene einmalige Aktion eine Vergangenheit, ja Kunstgeschichte verschafften. Der Flaschentrockner übernimmt die Funktion eines Deckbilds. Die einmalige Störung des Kunstsystems durch eine dadaistische Provokation ist durch Wiederholung zur künstlerischen Strategie geworden, die mittlerweile seit sechs Jahrzehnten die Gegenwartskunst als ästhetisches Diskurs-Trauma beherrscht. Die Nachahmer übersetzten einen Akt des Bildersturms in Kunst.

Und die Spirale der Verknennung geht weiter: Eine Firma mit dem sprechenden Namen „Living Classics“ bietet im Netz Flaschentrockner als Nippsache an, online zu bestellen. Garantiert antike französische Exemplare kosten momentan um die 150 Euro. Damit wird ein Trödelobjekt von unbekannt hoher Stückzahl zum Preis eines „Multiple“ gehandelt. Aufgestellt als Skulptur im Wohnzimmer, wirkt ein hundert Jahre alter Einfall noch heute wie neu. Von solcher Nachhaltigkeit kann jeder Künstler nur träumen.

Doch der Mechanismus der Nachträglichkeit durchzieht die ganze Entwicklung der Kunst. Programmatisch äußert sich das historische Bewegungsgesetz im Epochenbegriff der Renaissance, deren Protagonisten die Kunst durch den Rückgriff auf das Altertum erneuerten. Die hellenistische Skulptur des trojanischen Priesters Laokoon, der zusammen mit seinen zwei Söhnen von einer Riesenschlange erwürgt wird, kannte man nur aus der Beschreibung Plinius des Älteren. Als eine römische Kopie am 14. Januar 1506 in den Weinbergen des Esquilin, nahe von Neros Goldenem Haus, entdeckt wurde, schickte Papst Julius II. seinen Bildhauer und Maler Michelangelo an die Fundstelle. Der moderne Künstler sollte nicht nur beglaubigen, dass dieses Fundstück tatsächlich antik sei; er sollte auch zur Stelle sein, um sich das Alte zum Vorbild für Neues zu nehmen. Was auch geschah: Im selben Jahr nahm Michelangelo die Ausmalung der Sixtina in Angriff: ein Fest des athletischen Körpers zur Ehre Gottes. Das Deckengemälde ist ein monumentales „Deckbild“ über die ursprüngliche Vorlage. Die sich im Todeskampf win-

6 | Cahiers d'Art 11/1 – 2, 1936, S. 42. Zu den nachträglich produzierten „Flaschentrocknern“ siehe Schwarz 2000, S. 615 ff.

7 | Aby Warburg: Dürer und die italienische Antike, in: Ders.: Ausgewählte Schriften und Würdigungen, hg. v. Dieter Wuttke, Baden-Baden 1992, S. 129.



denden drei Gestalten aus der „Ilias“ wurden in eine konvulsiv vorgetragene Hymne an die biblische Schöpfungsgeschichte übersetzt. Michelangelo zelebrierte in seiner Malerei den Satz aus dem Apostolischen Glaubensbekenntnis: „credo in ... carnis resurrectionem / Ich glaube an die Auferstehung des Fleisches.“

Neben der Laokoongruppe diente dem Meister als Formvokabular auch der sich windende Torso von Belvedere. Von Michelangelo vervielfältigt zur Girlande der „Ignudi“, jener nackten Jünglinge, zitieren deren gedrehte Körperstellungen das griechische Vorbild und rahmen zugleich die Bilder der Genesis mit fleischlicher Wohlgestalt. Erst die moderne Archäologie brachte den Nachweis, dass es sich bei diesem erotisch ansprechenden Fragment: einem kopflosen Kraftbündel aus Bauchmuskeln, Pobacken und vollendet ausgebildeten, gespreizten Oberschenkeln, wohl um den Überrest eines gefesselten Marsyas handelt. In dieser kauern den Haltung wartet der Faun darauf, von Apollo bei lebendigem Leib gehäutet zu werden. Er hatte sich erfrecht, den Gott des Gesangs mit einer Hirtenflöte zum Wettkampf herauszufordern! Ein veritables Deckbild ist, in der Tat, diese Skulptur, die Johann Jacob Winckelmann, leidenschaftlicher Amateur der Antike im Geist aufgeklärter Empfindsamkeit, dem männlichen Körper liebend aufgeschlossen, zweieinhalb Jahrhunderte später zur panegyrischen „Beschreibung des Torso im Belvedere zu Rom“ verführte.

Aby Warburg hat recht, wenn er schreibt: „Man fand nur, was man längst in der Antike gesucht und deshalb gefunden hatte.“⁷ Die Funde antiker Statuen und Fresken bildeten den sichtbaren

Beleg für einen neuen Stilwillen, den man im Altertum prophetisch vorweggenommen sah. Gerade weil das „wiedergeborene“ Formvokabular seine alten Bedeutungen verloren hat, kann es in der Maske der reinen Form seine Neuheit entfalten.

Das Neue besteht in der Überschreibung des Alten. Das ist das Renaissanceprinzip: Als kultureller Mechanismus durchzieht es die lange Geschichte kultureller Innovation. Begnügt sich die Renaissance der frühen Neuzeit mit der mittelmeerischen Antike, so weitet die Renaissance der Klassischen Moderne ihren Kanon aus. Der Formwille der Avantgarde greift weit in Raum und Zeit zurück auf ethnologische und prähistorische Funde: Die ersten Spuren menschlicher Gestaltung überhaupt sind würdig genug, die Schirmherrschaft über das Neue zu übernehmen. Der Almanach „Der Blaue Reiter“ von 1912 botanisiert Artefakte aus der ganzen Welt, die jetzt die Vorbilder liefern sollen. Das Renaissanceprinzip auf dem Höhepunkt des europäischen Kolonialismus verlangt nach Negermasken aus Benin und Ritualstelen von den Marquesasinseln; auch das ethnografische Lichtbild ist willkommen – die Trachten ghettoisierter Ureinwohner geben wunderbar bunte Sujets ab.

Neben den Inspirationsquellen aus den Kolonien steht auch das bäuerliche Erbe, von der Industrialisierung in den Niedergang gezwungen, jetzt dem forschenden Künstlerauge zur freien Verfügung: Votivtafeln von ungelenker Inbrunst; Hinterglasbilder mit ergreifend schlichten Madonnen; grobe Holzschnitte, die dem Frommen einst die Angst vor der Apokalypse eingejagt

hatten, führen jetzt eine ganze Malergeneration zu neuen Ufern, in die Abstraktion. Die Avantgarde erhebt den edlen Wilden und die gute alte Zeit zum Totem im Geist des Modernismus. Die imaginäre Autorität von geschwächten und erloschenen Kulturen wird kannibalisiert. Nicht anders als die Generationen von Mantegna und Michelangelo greift die Avantgarde auf alte Kunst zurück, um Kunst neu zu machen. Die Symbolik alter Formen wird überschrieben in eine Semantik formaler Neuheit. Das Renaissanceprinzip basiert auf einem Kompensationsgeschäft: Sie feiert die erpresste Versöhnung mit einer überwundenen Kulturstufe.

Der kannibalische Totemismus entspringt dem kulturellen Bedürfnis, einen Verlust zu kompensieren, indem er verdeckt wird. Die moderne Industriegesellschaft maskierte den Verlust religiöser sozialer Bindungen mit Primitivismus: Bildern aus einer geschichtslosen heilen Welt, deren Völker entweder ausgestorben oder kolonisiert waren. In der Renaissance der frühen Neuzeit ersetzte die antike Maske den Zerfall eines legitimistisch organisierten Feudalsystems, das in den geistlich-weltlichen Mächten von Papst und Kaiser gegipfelt hatte. Der Rückgriff auf die Antike bildete eine Unabhängigkeitserklärung von Fürsten, die als Territorialherren ihr Gebiet zur autonomen Zone erklärten. Die Antike war das ideale kulturelle Medium für eine neue Form von Tradition: Griechen und Römer verkörperten eine buchstäblich imaginäre Autorität, die dem treulosen Absolutisten weder Bannbullen noch Söldnerheere entgegenschickten.

Das Renaissanceprinzip tritt nicht nur in jener epochalen Wucht auf, welche die frühe Neuzeit und die klassische Moderne kennzeichnet. Es gibt auch die kleinen, fast unmerklichen Sprünge in die Vergangenheit. In jeder Innovation steckt eine Prise Rückgriff. Das Renaissanceprinzip in der Popkultur, von Andy Warhol meisterhaft in Szene gesetzt, zeichnet sich aus durch raffinierte Zeitsprünge zwischen Alt und Neu. Neben Zitaten aus der altbackenen Werbewelt der fünfziger Jahre wilderte Warhol in den ewigen Jagdgründen der Jahrhundertwende. Zum Beispiel Coca-Cola: Das Design der bauchig gewölbten Limonadenflasche war 1915 patentiert worden; ihr Stil entspricht der Glaskunst von Louis C. Tiffany oder dem Humpelrock für Damen der Belle Époque. Der funktionalistisch gesinnten Nachkriegszeit galt Jugendstil als Kitsch und war derart aus der Mode gekommen, dass die Zeit für ein „re-entry“ gekommen war. Der Coca-Cola-Konzern dachte durchaus künstlerisch, wenn er, statt das Design zu modernisieren, die altmodische Flasche 1960 gesetzlich schützen ließ. Im selben Jahr finden wir die ersten Zeichnungen Warhols von Coca-Cola-Flaschen.

Für unser Argument von Belang ist die Tatsache, dass auch der Schriftzug des koffeinhaltigen Süßgetränks aus der Jahrhundertwende stammt. Nach der Legende stammt das wohl berühmteste Logo der Welt von Frank Robinson, dem Buchhalter des Apothekers Asa Griggs Candler. 1888 hatte dieser für 2300 Dollar die Rezeptur eines braunen Sirups gekauft, den der Drogist John Pemberton, mit Soda verdünnt, in seiner Apotheke in Atlanta den Kunden gegen Müdigkeit und Kopfweg anzubieten

pflegte. Warhols Leistung war es, die Typografie eines kreativen Büroangestellten aus der vorletzten Jahrhundertwende ins Kunstsystem zu überführen.

Kunst spricht im Futur II, dem *futurum exactum*, von einer Zukunft, die vollendet ist. Wiederkehrende, alte Formen in der Kunst sind die utopischen Boten aus vergangener Zukunft. Als ein Medium, das ökonomische Praxis unterbricht, benutzt Kunst veraltetes Formvokabular, technische Verfahren, die ihren Zenith überschritten hatten, erloschene Symbole: Sie alle finden im Kunstsystem ein Asyl der Reflexion, einen „Denkraum der Besonnenheit“, um es mit Aby Warburg zu sagen, zum Schutz vor der Gewalt, welche die Praxis den Dingen zufügt im Prozess des Fortschritts.

Künstlerische Innovation beruht auf Nachträglichkeit. Jeder neue Stil ist „Renaissance“; er bestätigt sich dadurch, dass in ihm ein alter Stil wieder auftaucht. Die Nachhaltigkeit einer künstlerischen Innovation hängt von der Tiefe ihrer Nachträglichkeit ab. In der Geschichte als einer Rechtfertigungs- und Bewältigungsgeschichte wirkt offenbar ein vergleichbares Gesetz wie in der Entstehung des Traumas. Die Gegenwart verarbeitet ihre Probleme, indem sie diese in einer früheren Stufe widerspiegelt. Drehmoment der Nachträglichkeit auf dem Feld der Kunst ist der Stil: abgespaltene Gedächtnis-Schramme, eine Spur, ein Deckbild, ein Readymade, eine Pathosformel, die sich jetzt anbietet, um für neu genommen zu werden. Das Neue wird durch die alte Form erkennbar – oder besser: wiedererkennbar als Déjà-vu.

**„Der Rang eines Künstlers misst sich nicht an dem, was er schafft,
sondern an dem, was er abschafft.“**

Heinz-Klaus Metzger

DAS FESTIVAL FÜR NEUE MUSIK



**26.10.
2012**

ENSEMBLE MODERN

**Freitag | 19:30 Uhr
Alfried Krupp Saal**

€ 16

**Festivalpass für alle
„NOW!“-Veranstaltungen**

Einheitspreis € 28

jew. zzgl. 10%
Systemgebühr.

Expedition Klassik:
19:30 Uhr „Die Kunst
des Hörens“ – Konzert-
einführung durch
das Ensemble,
20:00 Uhr Konzert.

Gefördert von der
Kunststiftung NRW.

Konzertende
gegen 21:45 Uhr.

Lars Petter Hagen, Sprecher
Stefan Lorenzer, Sprecher
Nina Janßen-Deinzer, Klarinette
David Haller, Schlagzeug
Gjermund Larsen, Hardangerfiedel
Ensemble Modern
Franck Ollu, Dirigent

Sven-Ingo Koch

(* 1974)

„Der Durchbohrte“ für Solo-Drumset,
Ensemble und Tonbandschnipsel (2004)

Lars Petter Hagen

(* 1975)

„To Zeitblom“ (Fassung für Hardangerfiedel
und Ensemble) (Uraufführung der neuen
Fassung (2011/2012)

Anders Hillborg

(* 1954)

„Vaporised Tivoli“ für Ensemble (2010)

Pause

Helmut Lachenmann

(* 1935)

„Accanto. Musik für Klarinette und Orchester“
(Fassung mit reduzierten Streichern von
2006) (1976)



Das Ende der Einschüchterung

Um die Mitte der 1980er Jahre kam der Kulturphilosoph Peter Sloterdijk durch eigene Beobachtungen, aber auch im Gespräch mit Komponisten und Musikern zu der Überzeugung, dass sich nach dem Auseinanderbrechen der homogenen, einverständigen Musikavantgarde auch der „offensive Mythos der Moderne“ seinem Ende näherte. Und weil er dieses Ende zusammen mit den befragten Künstlern als ästhetische Befreiung empfand, machte sich Sloterdijk in seinem Büchlein mit dem provozierend umständlichen Titel „Kopernikanische Mobilmachung und ptolemäische Abrüstung“ daran, das Wesen der „Einschüchterung durch Modernität“ zu ergründen. Einschüchternd wirkte für ihn vor allem, dass Musik nach 1945 nicht mehr nur gut gemacht oder gar spielerisch sein durfte, sondern mit dem ungeheuren Anspruch überfrachtet wurde, auf die Unmenschlichkeit der Welt stets mit gleicher Münze reagieren zu müssen. „Daher“, so Sloterdijk, „die monotone Beharrung Adornos darauf, dass Kunst allein in dem Maße wahr oder groß oder bedeutend sei, wie sie unnachgiebig, radikal und unversöhnlich der falschen Welt widersteht“.

Der Philosoph Theodor W. Adorno, selbst ein Kompositionsschüler von Alban Berg, sah diese Radikalität allein durch den Schönberg-Kreis und seine Anhänger erfüllt. Aber, so gab Sloterdijk zu bedenken, muss neue Musik wirklich immer an den Verhältnissen leiden und dieses Leiden in ihren eigenen Schockzuständen konservieren? „Nicht jeder, der gegen Konsonanztabus und Ungefälligkeitsverabredungen verstößt, ist darum schon ein Mitläufer der falschen Totalität. Vom Verhängnis der Welt kann man heute wie früher auf sehr verschiedene Weisen wissen.“ Sicher gehört dazu die offensive Klage über den leerlaufenden „Wust der Medien und der kulturellen Betriebsamkeit“, die Helmut Lachenmann mit seinen Werken führt. Aber der kritische Impuls in der zeitgenössischen Musik äußert sich heute nicht mehr nur im gezielten Schock, sondern umfasst – um bei den Werken des heutigen Programms zu bleiben – die Vereinigung des Unvereinbaren bei Sven-Ingo Koch ebenso wie das ironische Spiel mit der heimischen Volkstradition beim Norweger Lars Petter Hagen oder den hysterisch überdrehten Ausbruch in Anders Hillborgs „Tivoli“-Fantasie.

Vor der Auflösung – Sven-Ingo Koch

Tatsächlich denkt auch der aus Hagen stammende Sven-Ingo Koch darüber nach, ob und wie der Komponist auf eine durch Kriege und Elend zermürbte, von Anonymität beherrschte Welt zu reagieren habe. Wobei der heute 38-jährige durchaus musikalische Analogien für die sozialen Verhältnisse findet. „Das Aneinander-Vorbei, das ich überall beobachte, ist wesentlicher Bestandteil meiner Musik geworden, eine Kontrapunktik der Vereinzelung.“ Dabei zieht Koch den schönen Vergleich mit Alberto Giacomettis Bronzeskulptur „La place“: Fünf Figuren auf einer leeren Fläche scheinen sich konsequent aneinander vorbei zu bewegen – ein starkes Bild für räumliche Nähe und innere Ferne, wie sie auch die Einzelstimmen des Stücks „Der Durchbohrte“ bestimmen.

Das etwa 20-minütige Werk für Drumset und elfköpfiges Ensemble entstand 2004 – in einer Zeit, als Koch gerade von seinem mehrjährigen Studienaufenthalt in Kalifornien zurückgekehrt war und sich in Deutschland nur schwer zurecht fand. Die höchst seltsame Textvorlage zum „Durchbohrten“ scheint Exotik und Entfremdung zu vereinen; sie stammt aus dem 25. Gesang des „Inferno“ aus Dantes „Divina commedia“ und beschreibt eine gegenseitige Mutation von Mensch und Schlange:

„Der Durchbohrte schaut die Schlange an. Ihm aus der Wunde, ihr aus dem Maule raucht ein starker Dampf ... Dämpfe treffen sich, so dass ihre Formen ihren Stoff vertauschen ... Und während Rauch die beiden überzieht mit neuer Farbe, während Haar die Glieder des einen deckt und vom anderen scheidet, stand einer auf, der andere stürzt hernieder.“

Teile dieses Textes werden von den Musikern leise deklamiert, ein Großteil gegen Schluss stumm vom Geiger gelesen. Dennoch entwirft das Stück keine „szenische“ Umsetzung, sondern ein Panorama von klanglichen Individualitäten, die sich annähern, durchdringen und wieder verselbstständigen. „Die Aktionen der Solisten durchbohren das Ensemble (oder vice versa) von der einen Seite und kommen aus einer anderen wieder heraus. Instrumente lösen sich los, und neue Verbindungen entstehen.“ Im Zentrum dieser Metamorphosen steht das mit Blumentöpfen, Bürsten, Woodblocks und vielem mehr bestückte Drumset, das häufig den Impuls für die Aktionen der Mitspieler gibt: für die jaulenden Klänge der E-Gitarre, ein orientalisierendes Solo der Oboe, zarte Klangbänder der Streicher oder das blitzartige Zuspiel von Rap-Rhythmen aus einem „Ghettoblaster“. Im Widerspruch zu seinem dramatischen Titel aber ist „Der Durchbohrte“ ein ruhiges, fast melancholisches Stück – als Organismus stets in Gefahr, sich vor der Zeit aufzulösen.

Adorno und New Age – Lars Petter Hagen

Lässt mich von Norwegen erzählen“, so begann Lars Petter Hagen den Kommentar zu seinem Werk „Norske Arkiver“ (Norwegische Archive), das 2005 bei den Donaueschinger Musiktagen uraufgeführt wurde. Hagen erzählt gern von Norwegen, wo er 1975 nahe der Hauptstadt Oslo geboren wurde und heute wieder lebt: von der einmaligen Natur, der Volksmusik, der einst so engen Verbindung zur deutschen Kultur, der eher nüchternen Neuzeit. Vielleicht würde er heute, ein gutes Jahr nach den Todesschüssen des Rechtsextremisten Anders Behring Breivik, die norwegische Gegenwart noch einmal anders beschreiben. Doch im Oktober 2011, als sein neues Werk „To Zeitblom“ in Donaueschingen vom SWR Sinfonieorchester uraufgeführt wurde, war die schlimmste Katastrophe der norwegischen Nachkriegszeit offenbar noch zu frisch, um sich in Musik niederschlagen zu können.

Dabei war Hagens Norwegen-Bild immer ambivalent: Neben der gewaltigen Natur und dem reichen Repertoire an Volksmusik gab es das globalisierte Norwegen, die universelle ökonomische Verflechtung und die gesichtslose Architektur in den Städten. Welche Rolle – um auf unser Ausgangsthema zurückzublicken – mag ein Komponist in diesem Land einnehmen? Auch in „To Zeitblom“

(der Titel leitet sich offenbar vom gleichnamigen Chronisten des deutschen Untergangs in Thomas Manns Roman „Doktor Faustus“ her) kokettiert Hagen mit dem musikalischen Lokalpatriotismus, wenn er einen Musiker auf der norwegischen Hardangerfiedel beginnen lässt. Seine Improvisationen werden später vom Orchester auf sanften, um nicht zu sagen: kitschigen Klängen gebettet. Bevor aber die Irritation noch mehr zunimmt, erschien in Donaueschingen der Komponist auf der Bühne, stoppte die Musik und versprach einige Sätze zum Instrument und seiner Bedeutung. Der Dolmetscher Wieland Hoban übersetzte Hagens Ausführungen aus dem Englischen ins Deutsche; weil aber Hoban weniger Spezialist für Hardangerfiedeln als für die Werke von Theodor W. Adorno ist, rutschten seine „Übersetzungen“ bald hinüber zu Adornos Thesen über „Das Altern der Neuen Musik“.

So geriet die Aufführung in ihrer Mischung aus Melodram und Performance zu einem vielschichtigen, aber auch humorvollen Diskurs über das Altern des Neuen und den Missbrauch des Populären. Das Stück wird heute vom Ensemble Modern in einer neuen Fassung vorgestellt.

Schreie und Schlieren – Anders Hillborg

Obwohl auch in Schweden die Volksmusik bis heute eine starke Anregung für die Neue Musik ist, ging Anders Hillborg, 1954 in Stockholm geboren und an der Musikhochschule der Hauptstadt ausgebildet, einen anderen Weg. Seinem kraftvollen, gestisch überbordenden Frühwerk aus den achtziger Jahren merkt man noch den Einfluss von Brian Ferneyhough an, von dem übrigens auch Sven-Ingo Koch und Lars Petter Hagen wichtige Anregungen bekamen. Dennoch schien Hillborg der dominante Einfluss der mitteleuropäischen Avantgarde bald suspekt: „In der Folge dieser Vorherrschaft haben sich viele Komponisten in eine risikofreie Zone mit oberflächlichen Regeln geflüchtet, ohne sich die alles entscheidende Frage zu stellen: Ist das überhaupt eine Sprache?“

Hillborg selbst, der heute vor allem in den USA eine treue Hörergemeinde hat, hatte nie ein Interesse an einer reinen, „unverschmutzten“ Moderne. Die Tradition spielt in vieler Hinsicht in sein Œuvre hinein – als Musik des klassischen Erbes, aber auch als Tradition von Jazz und Pop. Seinen Durchbruch als Komponist hatte er denn auch mit einigen Popsongs für die schwedische Sängerin Eva Dahlgren; und ein Ensemblestück wie „Vaporised Tivoli“, 2010 für das Ensemble Modern

entstanden, zeigt, dass er die Lust am Stilizitat und die virtuos-dankbare Schreibweise für Instrumente in seiner „seriösen“ Musik noch intensiviert hat.

Dabei erinnert die Dramaturgie des zehnerminütigen Stücks entfernt an die ersten beiden Sätze von Ottorino Respighis „Pini di Roma“. Das Geschrei und die berstende Energie von Kindern bestimmen zu Beginn diese Fantasie über einen jener Vergnügungsparks, die in Skandinavien noch heute „Tivoli“ heißen. Hillborg setzt eine scheinbar chaotische, aber rhythmisch klar vorangetriebene Maschinerie der Bläser in Gang, in die sich das „Elefantenbrüllen“ der Hörner mischt. Es gackert, kichert und kreischt eine Zeit lang, zwei Klaviere wirbeln dazwischen. Dann swingt ein satter, karibisch angehauchter Riff durchs Ensemble, nach dem die Kinderspiele wieder einsetzen – allerdings nur für kurze Zeit, denn plötzlich verschwimmt das akustische Bild in schlierigen Spieluhrenklängen. „Als hätte jemand den Stecker gezogen, zerfließt der Fluss des Geschehens samt seiner hohen Geschwindigkeit in eine üppige, seltsam schöne und bizarre Klanglandschaft.“ Da „verdampfte“ (vaporised) am Ende das Tivoli-Bild und zerlief wie die Schminke der Schausteller und Ausrufer.

„Vielleicht verrät sich gerade in unserer Liebe zum Abgeklärt-Schönen, etwa zum Werk Mozarts, etwas, was mit der subjektiven Haltung dieser Musik gar nichts zu tun hat: nämlich die eigene verzweifelte Sehnsucht nach einer intakten Welt, angesichts einer äußerlich und innerlich tief gestörten Wirklichkeit.“

Helmut Lachenmann

Schönheit und Schutzlosigkeit – Helmut Lachenmann

Die Musik des Schwaben Helmut Lachenmann kommt Adornos Forderung nach einer radikalen und unversöhnlichen Moderne sicher am nächsten. Und der Komponist selbst dürfte, kurz vor seinem 77. Geburtstag, am meisten darunter leiden, dass man ihn zum letzten Mohikaner einer kritischen Verweigerungshaltung gestempelt hat, die man niemandem außer ihm noch abnimmt. Doch er kann beruhigt sein: Die Werke, die seinem Einspruch gegen die überlaute Medienlandschaft und den „kulturellen Brei, in dem wir fast ersticken“, entstammen – sie wirken immer noch so intensiv, einmalig und „schutzlos“ wie eh und je, als sie das Publikum und die ausübenden Musiker regelmäßig an den Rand des Nervenzusammenbruchs brachten.

„Mein Traum als Komponist ist der Traum der freien Setzung“, schrieb Lachenmann 1986, „der Traum von der glücklichen Hand, der Traum vom ungebrochenen Komponieren.“ Daraus hat man auch den Wunsch nach einem geschichts- und traditionslosen Komponieren gelesen. Doch Lachenmann kennt und liebt die Tradition von Bach bis Richard Strauss (dessen „Alpensinfonie“ er gerne augenzwinkernd zitiert) so sehr, dass er

ihre eigentliche Schönheit unter dem Wust von Klischees wieder hervorziehen will. Einen besonders aufregenden Versuch unternahm er mit dem Klarinettenkonzert A-Dur von Mozart, das ihm „Inbegriff von Schönheit, Humanität, Reinheit“ ist, aber auch „Beispiel eines zum Fetisch gewordenen Mittels zur Flucht vor sich selbst“. Um dieser außergewöhnlichen Musik ihre Intensität, ihren „Wahrheitsgehalt“ wieder zurückzugeben, kam Lachenmann 1976 auf eine ungewöhnliche Idee: Er komponierte ein Orchesterstück mit Soloklarinette, bei der eine Aufnahme von Mozarts Konzert immer stumm mitläuft, aber nur gelegentlich eingeblendet wird.

Während Mozart dem Publikum also meist verweigert wird, läuft „accanto“, nämlich nebenher, Lachenmanns eigene Musik, die von Mozartscher „Reinheit“ denkbar weit entfernt ist. Wie schon in früheren Beispielen seiner „Musique concrète instrumentale“ stellt Lachenmann den Vorgang der Produktion selbst zur Diskussion. Wie unterm Mikroskop werden die akustischen Bedingungen von Musik und ihre mechanische Hervorbringung thematisiert; der „normale“ Ton wird zur Ausnahme, das Instrument zum Generator unerhörter Klänge und Geräusche. Der Solist haucht tonlos in die Klarinette, produziert Mehrklänge und Extremfarben oder, ohne Mundstück, häss-

lich grunzende Laute. Keine Spielposition an den Streich- und Blasinstrumenten ist mehr tabu, jede Anregungsart fasziniert. Die Einblendungen der Mozart-Musik sind meist verschwindend kurz; doch einmal, etwa zu Beginn des letzten Drittels, hört man eine sekundenlange Passage des Konzerts, die das Live-Ensemble prompt verändert: Bis zum Schluss scheint es, als suche jeder im Orchester einschließlich des Solisten nach einer neuen, tragfähigen Sprache.

Michael Struck-Schloen

Nina Janßen-Deinzer, Klarinette

Nina Janßen-Deinzer studierte in Hannover in der berühmten Schule Hans Deinzers. Intensive solistische und kammermusikalische Aktivitäten führten die gefeierte Musikerin nahezu durch die ganze Welt. Neben dem klassisch-romantischen Repertoire widmet sie sich mit Enthusiasmus der zeitgenössischen Musik. Seit 2006 ist sie Mitglied im Ensemble Modern. Zahlreiche Werke sind von ihr uraufgeführt worden und ihr gewidmet, z.B. von Arnulf Herrmann und Mark Andre. Außerdem verfolgt die Klarinetistin mit großem Interesse die Aufführung des klassischen Repertoires mit historischen Klarinetten. Sie unterrichtet im Rahmen der Internationalen Ensemble Modern Akademie sowie an der Musikhochschule Frankfurt.

David Haller, Schlagzeug

David Haller studierte in München am Konservatorium bei Adel Shalaby und an der Hochschule für Musik, wo er die Meisterklasse bei Peter Sadlo mit Auszeichnung abschloss. Er war Mitglied der Münchner Symphoniker und spielte u.a. beim Sinfonieorchester des Bayerischen Rundfunks, dem SWR Sinfonieorchester Stuttgart, den Münchner

Philharmonikern, der Deutschen Kammerphilharmonie Bremen und dem NDR Sinfonieorchester. Sein Tätigkeitsspektrum umfasst Filmmusiken, Theater-, Hörspiel- und Kammermusikproduktionen sowie Solokonzerte. Seit 2000 ist er ständige Aushilfe beim Ensemble Modern. David Haller musizierte u.a. mit dem Ensemble musikFabrik, dem Kammerensemble Neue Musik Berlin und dem Klangforum Wien.

Gjermund Larsen, Hardangerfiedel

Gjermund Larsen gehört zu den angesehensten Interpreten und Komponisten der zeitgenössischen norwegischen Volksmusikszene. Er ist Absolvent der renommierten Musikhochschule in Oslo und gewann u.a. 2002, als jüngster Musiker bisher, die norwegische Meisterschaft im traditionellen Folk-fiddling. Als Solist ist Gjermund Larsen regelmäßig bei den großen norwegischen Klangkörpern zu Gast. Zudem arbeitet er mit unterschiedlichen Ensembles, etwa mit dem Christian Wallumrød Ensemble, und ist mit seinem eigenen Ensemble, dem Gjermund Larsen Trio, erfolgreich, das 2009 für sein Debüt-Album „Ankomst“ (Ankunft) den Spellemannpris, den höchsten Preis der norwegischen Musikbranche, gewann.

Ensemble Modern

Das Ensemble Modern (EM), 1980 gegründet und seit 1985 in Frankfurt am Main beheimatet, ist eines der weltweit führenden Ensembles für Neue Musik. Derzeit vereint es 19 Solisten verschiedenster Herkunft: Argentinien, Bulgarien, Deutschland, Indien, Israel, Japan, Polen und die Schweiz bilden den kulturellen Hintergrund dieser Formation. Das Ensemble Modern ist bekannt für seine weltweit einzigartige Arbeits- und Organisationsweise: Es gibt keinen künstlerischen Leiter; Projekte, Koproduktionen und finanzielle Belange werden gemeinsam entschieden und getragen. Seine unverwechselbare programmatische Bandbreite umfasst Musiktheater, Tanz- und Videoprojekte, Kammermusik, Ensemble- und Orchesterkonzerte.

Tourneen führten das Ensemble Modern bereits nach Afrika, Australien, China, Indien, Japan, Korea, Südamerika, Taiwan, Russland und in die USA. Regelmäßig tritt es bei renommierten Festivals und an herausragenden Spielstätten auf wie etwa den Salzburger Festspielen, den Klangspuren Schwaz, den Festwochen Wien, dem Musikfest Berlin, der MusikTriennale Köln, dem Lincoln Center Festival in New York, settembre musica in Turin, dem Festival d'Automne à Paris,

dem Festival Ars Musica in Brüssel, dem Holland Festival in Amsterdam und dem Lucerne Festival, in der Alten Oper Frankfurt, der Oper Frankfurt, der Kölner Philharmonie, dem Konzerthaus Berlin, der Philharmonie Essen und dem Festspielhaus Baden-Baden.

Jährlich gibt das Ensemble Modern rund 100 Konzerte. In enger Zusammenarbeit mit Komponisten, verbunden mit dem Ziel größtmöglicher Authentizität, erarbeiten die Musiker jedes Jahr durchschnittlich 70 Werke neu, darunter etwa 20 Uraufführungen.

Besetzung Ensemble Modern

Dietmar Wiesner, Flöte
 Christiane Albert, Flöte
 Christian Hommel, Oboe
 Nina Janßen-Deinzer,
 Klarinette und Bassklarinette
 Yuko Fukumae, Klarinette
 Hans-Peter Linshalm,
 Klarinette und Bassklarinette
 Shizuyo Oka, Klarinette
 Johannes Schwarz,
 Fagott und Kontrafagott
 Saar Berger, Horn
 Valentín Garvie, Trompete
 Sava Stoianov, Trompete
 Uwe Dierksen, Posaune

N. N., Posaune
 Rubén Durá de Lamo, Tuba
 Rumi Ogawa, Schlagzeug
 David Haller, Schlagzeug
 Sven Polkkötter, Schlagzeug
 Hermann Kretzschmar, Klavier
 Ueli Wiget, Klavier
 Daniel Lorenzo, Sampler
 Eva Debonne, Harfe
 Jürgen Ruck, Gitarre
 Jagdish Mistry, Violine
 Wolfgang Bender, Violine
 Guillaume Faraut, Violine
 Kirsten Harms, Violine
 Agnieszka Marucha, Violine

Das Ensemble Modern wird gefördert durch die Kulturstiftung des Bundes, die Stadt Frankfurt am Main sowie über die Deutsche Ensemble Akademie e.V. durch das Land Hessen, die GEMA-Stiftung und die GVL.

Ausgewählte Projekte werden gefördert durch den Kulturfonds Frankfurt RheinMain.

Die Musikerinnen und Musiker des Ensemble Modern danken der Aventis Foundation für die Finanzierung eines Sitzes in ihrem Ensemble.

Aventis foundation

Ensemble Modern ist
 hr2.kulturpartner
 kultur

KULTURSTIFTUNG
 DES
 BUNDES

Piotr Niewiadomsky, Violine
 Emi Ohi Resnick, Violine
 Frey Ritts-Kirby, Violine
 Filip Saffray, Violine
 Ulrike Stortz, Violine
 Megumi Kasakawa, Viola
 Nathalie Vandebeulque, Viola
 Chihiro Ono, Viola
 Vaida Rozinskaite, Viola
 Eva Böcker, Violoncello
 Michael M. Kasper, Violoncello
 Andreas Voss, Violoncello
 Peter Schlier, Kontrabass
 Bruno Suys, Kontrabass
 Norbert Ommer, Klangregie

Franck Ollu, Dirigent

Franck Ollu studierte in Paris und wurde zunächst erster Hornist im Ensemble Modern, bevor er 1999 als Assistent von John Adams seine Laufbahn als Dirigent begann. Mittlerweile ist er weltweit als Experte für zeitgenössische Musik anerkannt. Er ist künstlerischer Leiter des schwedischen KammarensembleN für Neue Musik und arbeitet regelmäßig u.a. mit dem Philharmonia Orchestra London, dem Ensemble Modern und dem Elision Ensemble zusammen. Außerdem gastiert er bei renommierten Sinfonieorchestern und Opernhäusern. Beim Festival in Aix-en-Provence dirigierte er u.a. 2011 Oscar Bianchis „Thanks to my Eyes“. Diese Oper, wie auch Pascal Dusapins „Passion“, leitete er auch am Théâtre de la Monnaie in Brüssel.

28.10. SPLASH 2012

Sonntag | 15:00 Uhr
Kokerei Zollverein,
Salzlager

€ 10 | 5

Festivalpass für alle
„NOW!“-Veranstaltungen
Einheitspreis € 28
jew. zzgl. 10 %
Systemgebühr.

Eine Veranstaltung des
Landesmusikrats NRW
in Kooperation mit dem
Büro für Internationale
Angelegenheiten, Stadt
Köln: „Chinajahr Köln
2012“, der Stiftung
Zollverein und der
Philharmonie Essen.

Konzertende
gegen 16:15 Uhr.

Chor-Werkstatt Les Saxosythes
SPLASH – Perkussion NRW
Dietmar Bonnen, Leitung
Stephan Froleyks, Leitung
Ralf Holtschneider, Leitung

Stephan Froleyks

(* 1962)

„VCTRS“ für Chor, Schlagzeuger an
Klavierharfen und Schwebeklänge (Uraufführung)
(2012)

Silvia Ocougne

(* 1957)

„Curto Circuito“ für Bratpfannen, Zithern
und anderes (2010)

Adriana Hölszky

(* 1953)

„Wirbelwind“ für vier Schlagzeuger
im Raum (1988)

Dietmar Bonnen

(* 1958)

„Klappermusik“ für Klatschensemble
(2008)

Pause

Thomas Gauger

(* 1935)

„Gainsborough“ für Schlagzeugensemble
(1965)

Marei Seuthe

(* 1961)

„Lamento“ für Stimmen (2010)

Ying Wang

(* 1976)

„Focus – Spaltung“ für acht Schlagzeuger
und zwei Akkordeons (Uraufführung) (2012)

Von handfesten Bratpfannen & flüchtigen Raumklängen

Das Berufsbild des klassischen Percussionisten besaß lange nicht den sonderlich besten Ruf. Obwohl gerade im 20. Jahrhundert, seit Ravels spanischem Snare-Drum-Mantra „Boléro“, das Schlagzeug in all seinen Facetten immer wieder publikumswirksam in Szene gesetzt wurde, traute man ihm so recht dann doch nicht über den Weg. Die Zeiten aber, als noch Georg Kreislers „Triangelspieler“ nur im „fernsten Eck, so zwischen Tür und Angel“ von sich hören machen durfte, sind inzwischen nahezu passé. „Natürlich gibt es immer noch einige, die der Meinung sind, dass wir Schlagzeuger als Solisten nichts auf den Konzertpodien verloren haben“, so der österreichische Star-Drummer Martin Grubinger einmal im Gespräch mit dem Autor. „Diese Gruppe ist aber eine klare Minderheit und wird immer kleiner. Denn immerhin kann das Schlagzeug eine unglaubliche Vielfalt bieten, weil seine musikalischen Wurzeln in den fünf Kontinenten liegen.“ Als Grubinger 2006 endgültig aufbrach, um die Percussionswelt zu verändern, begann gleichzeitig in NRW eine ähnliche Erfolgsstory. Unter dem Schirm des Landesmusikrats NRW und dem Ensemble musikFabrik bildete sich mit SPLASH

ein Ensemble aus hochbegabten, zum Teil noch ganz jungen Schlagzeugern. Wenngleich in der sechsjährigen Geschichte von SPLASH stets die alten Mitglieder Platz für neue Talente gemacht haben, spielt man inzwischen regelmäßig auf internationalen Festivals auf einem absoluten Profi-Niveau. Und gerade erst war SPLASH während der Ruhrtriennale 2012 bei der Neuinszenierung von Carl Orffs Oper „Prometheus“ zu hören.

Gefördert und gefordert wurden die Musiker von Beginn an von den beiden künstlerischen Leitern Ralf Holtschneider und **Stephan Froleyks**. Inzwischen beherrscht man nicht nur ein breites Repertoire von Schlagzeugklassikern etwa von Edgar Varèse, John Cage und Steve Reich. Hinzugekommen sind zahlreiche Auftragskompositionen. Und beim heutigen Konzert hebt man nun sogar ein Werk des Co-Ensemble-Leiters Froleyks aus der Taufe. Auf den geheimnisvollen Titel „**VCTRS**“ hat Froleyks sein Stück für Chor, Schlagzeuger an Klavierharfen und Schwebeklänge getauft, das im Auftrag des Landesmusikrats NRW entstanden ist. Hinter der kryptischen Buchstabenkombination verbergen sich aber Kürzel, die auf die Besetzung hinweisen. „VC“ steht für „Voice“ und „TRS“ für „Torso“. Drei ausgeschlachtete Klaviere ohne Tastatur bilden so eine räumlich-musikalische Mitte, die von Stimm-

und Schwebeklängen umkreist wird. Dabei erkunden sechs Schlagzeuger das bis auf die Klavierharfe ausgeschlachtete Innenleben der Tasteninstrumente. Mit „**VCTRS**“ macht Froleyks seinem internationalen Ruf als experimentierfreudiger Klangerfinder alle Ehre. Immerhin gilt er seit seinen Konstruktionen etwa einer Flötenmaschine oder von Saitenwannen als „Daniel Düsentrieb“ des Instrumentenbaus.

Zu ungewöhnlichen Schlagzeug-Mitteln hat aber auch die brasilianische Komponistin **Silvia Ocougne** für „**Curto Circuito**“ gegriffen, das sie für SPLASH geschrieben hat. „Kurzschluss“ lautet dieser brasilianisch beeinflusste Parforceritt, bei dem schon mal ein Samba völlig aus den Fugen gerät. Kein Wunder – angesichts des nicht gerade klassischen Instrumentariums aus Bratpfannen und alten kaputten Zithern, die laut Froleyks aus vergangenen DDR-Produktionszeiten stammen. Während das erst 2010 komponierte Stück „**Curto Circuito**“ zu einer Art Klassiker von SPLASH geworden ist, gehört „**Wirbelwind**“ von **Adriana Hölszky** schon von Beginn an zum festen Repertoire. Trotz seiner einfachen Struktur ist dieses Werk für vier um das Publikum verteilte Schlagzeuger dank seiner archaischen Impulsivität nicht nur enorm effektiv. Mit „**Wirbelwind**“ widmete sich die Rumänin 1988 ein weiteres Mal dem Komponieren für den Raum.

Der reale Aufführungsraum mit seinen auseinanderliegenden Klangstationen wird da für sie zum Sinnbild für die Flüchtigkeit, aber auch Unbegrenztheit von Klängen. „In diesem Zustand“, so Hölszky, „gibt es den Drang, unendlich viele Kräfte frei zu machen, in Gang zu setzen und so die Deutungsmöglichkeiten der Klangsituation niemals erschöpfen zu lassen.“ Mit ihrem Raumklangdenken knüpft die seit 1976 in Deutschland lebende Komponistin und vielfache Preisträgerin nicht nur an den Franzosen Edgar Varèse und seine epochalen Klangraumexperimente wie „Intégrales“ von 1925 an. Wichtige Impulse für ihr Wanderklangdenken bekam sie zudem von dem Italiener Luigi Nono und dessen dreidimensionalem Hörstück „Prometeo“ (1985).

Ganz andere Wurzeln besitzt dagegen die „**Klappermusik**“ des musikalischen Chamäleons, Chorleiters und Label-Inhabers **Dietmar Bonnen**. Seine „Klappermusik“ für drei Soloklatscher oder drei Klatschgruppen entstand 2008 während eines Flamenco-Festivals in Sevilla. Bonnen, der von Claudio Monteverdi über Jazz bis Frank Zappa keine musikalischen Berührungsgänge kennt, ließ sich dafür vom rhythmischen Klatschen inspirieren, das von jeher die heißblütigen Flamenco-Erzählungen anfeuert. Zugleich nimmt Bonnen

aber auch ehrfurchtsvoll wie leicht parodistisch Bezug auf eine Ikone der amerikanischen Minimal Music. Es ist Steve Reich, der 1972 mit seiner berühmten „Clapping Music“ jenen Klang derart atemberaubend komplex und kinetisch neugestaltete, der sich ergibt, wenn die Händflächen abrupt aufeinandertreffen.

Nach Bonnens handgemachtem Staccato-Furioso betritt man sodann ganz andere, sphärische Klangwelten – mit einem „**Lamento**“ der Kölnerin **Marei Seuthe**, die neben ihrer Zusammenarbeit mit Dietmar Bonnen vor allem als singende Cellistin in Sachen Klassik, Neue Musik und Improvisation aktiv ist. Für sechs Gläser, Stimmen, singende Säge und Schlaginstrumente hat Seuthe ihr „Lamento“ komponiert und blickt damit gemäß dem Motto des „NOW!“-Festivals zurück nach vorn. Zu „Lamento“ schreibt die Komponistin: „Aus dem Urseufzer schält sich langsam der als DER musikalische Schmerzenstopos geltende Halbtonschritt abwärts heraus. Er bildet auch die Grundlage für das Bass-Ostinato von Purcells Weltabschieds-Arie ‚When I am laid‘ aus der Oper ‚Dido and Aeneas‘, mit der die Komposition arbeitet. Bruchstücke aus anderen Trauerliedern bis hin zum Blues kommen hinzu und fügen sich zu einem großen ‚Lamentieren‘ zusammen.“

Zum Schluss seiner musikalischen Abenteuerreise durch die Welt der Rhythmen und Klänge präsentiert SPLASH schließlich ein brandneues Werk der chinesischen Komponistin **Ying Wang**. Und mit „**Focus – Spaltung**“ für acht Schlagzeuger und zwei Akkordeons hat sie ihren „Focus“-Zyklus nach „Axis“ und „Fission“ um ein drittes Stück erweitert. Ying Wang wurde in Shanghai geboren und studierte zunächst Komposition am Konservatorium ihrer Heimatstadt. Aufbaustudien führten sie sodann 2003 nach Deutschland zu York Höller an die Musikhochschule Köln. Seit 2008 studiert sie elektronische Komposition bei Michael Beil. Während ihres derzeitigen Konzertexamens im Fach Komposition erhält sie zudem Unterricht von Rebecca Saunders und Johannes Schöllhorn. Erst jüngst wurde Ying Wang für „Focus – Fission“ mit dem Kompositionspreis der 5. Brandenburg Biennale ausgezeichnet.

Ihre Beschäftigung mit dem Verhältnis von Musik und Zeit auch als Raumklang-Phänomen hat Ying Wang in dem folgenden Text erläutert: „In meinem kompositorischen Klanguniversum verstehe ich Klanggestaltung als Erforschungsprozess. ... Besondere Bedeutung messe ich der Gestaltung von Übergängen zwischen den Klangobjekten bei: Teils ergeben sich Übergänge und Verwebungen zwischen den Segmenten, teils Nach- und Abklänge



Ying Wang

wie auch Momente der Stille in Grenzzonen zwischen den Klangobjekten. Gerade im Bereich der Übergänge spielt für mich ein weiterer Parameter eine große Rolle: Der imaginäre Raum bzw. der konkrete Aufführungsraum und seine akustischen Eigenschaften (Raumgröße, bauliche Gegebenheiten/Materialien). Teils beziehe ich den Raum als klanglichen ‚Tiefenparameter‘ auch dadurch ein, dass ich Instrumente/Instrumentengruppen an unterschiedliche Stellen positioniere.“

Dieses Interesse an „mobilen“ Klängen erinnert aber nicht zufällig an Adriana Hölszky. Denn auch bei ihr hat Ying Wang Kompositionskurse belegt. Für ihre erste Komposition für Schlagzeug-Ensemble hat Ying Wang die Akustik des heutigen Aufführungsraums berücksichtigt. Und um die Klänge durch den Raum fliegen zu lassen, teilt sie die acht Schlagzeuger in jeweils vier, aus zwei Musikern bestehende Gruppen auf, und positioniert sie quasi wie vier Lautsprecher um das Publikum herum.

„Focus – Spaltung“ ist vierteilig angelegt. Und obwohl die vier „Kapitel“ nahtlos ineinander übergehen, hat Ying Wang jedem ein ganz eigenes Farbspektrum verliehen. Beim ersten Teil werden ausschließlich Schlagzeuginstrumente aus Metall verwendet – was dem Klang bisweilen den Charakter einer Windmaschine gibt. Im zweiten

Teil werden Schlagzeuginstrumente nur aus Holz eingesetzt. Und ab dem dritten Teil sorgt das gesamte Percussion-Arsenal zusammen auch mit den beiden Akkordeons für in sich verschiebende Klangschichten, die im vierten Teil endgültig wie bei einem Erdbeben geradezu explodieren werden. Was danach folgt, soll hier aber noch nicht verraten werden ...

Guido Fischer



Chor-Werkstatt Les Saxosythes

Das Ensemble, zusammengesetzt aus Amateuren und Profis unterschiedlicher Musikbereiche und Generationen, beschäftigt sich mit der Umsetzung von offenen Formen und Improvisationen für Stimmen und Schlaginstrumente. Die Leitung hat Dietmar Bonnen.

SPLASH – Perkussion NRW

SPLASH – Perkussion NRW, das Schlagzeugensemble des Landesmusikrates NRW, das vom Ensemble musikFabrik als Mentor betreut wird, bietet jungen begabten Schlagzeugern die Möglichkeit, ein Programm zwischen Neuer Musik, improvisierter Musik und Weltmusik zu erarbeiten und unter professionellen Bedingungen aufzuführen.

SPLASH präsentierte sich 2006 erstmals mit Konzerten in Köln. Es folgten Auftritte in vielen Städten Nordrhein-Westfalens. SPLASH war in der Philharmonie Essen, in der Kölner Philharmonie, bei der „Ensemblelia“ in Mönchengladbach und in der Kölner Musiknacht vertreten. In der Kölner Konzertreihe „Schlüsselwerke“ traten die Jugendlichen u. a. mit Varèses „Ionisation“ und Reichs „Six Marimbas“ auf.

Das Feld der sinfonischen Musik betraten die jungen Künstler 2009 in Kooperation mit dem Landesjugendorchester und der Robert-Schumann-Hochschule mit Aufführungen von „Le Transfiguration de Notre Seigneur Jésus-Christ“ von Olivier Messiaen. SPLASH setzte sich mit Uraufführungen für das Werk Gerhard Stäblers ein und realisierte u.a. seine „Walls“ in Bochum und das für das Ensemble geschriebene „S-P-L-A-S-H“ in Montepulciano.

In diesem Sommer wirkten sie bei der Inszenierung von Orffs Oper „Prometheus“ bei der Ruhrtriennale mit. SPLASH arbeitet auch im Grenzbereich zum Jazz und trat so 2010 und 2011 beim Jazzfestival Viersen zusammen mit dem BujazzO des Deutschen Musikrats auf.

SPLASH – Perkussion NRW wird durch das Ministerium für Familie, Kinder, Jugend, Kultur und Sport des Landes Nordrhein-Westfalen gefördert sowie projektweise durch weitere Kooperationspartner. Die künstlerische Leitung liegt in den Händen von Ralf Holtschneider und Stephan Froleyks.

Ministerium für Familie, Kinder,
Jugend, Kultur und Sport
des Landes Nordrhein-Westfalen



Dietmar Bonnen, Leitung

Dietmar Bonnen, in Köln geboren, legte über 80 CD-Produktionen in unterschiedlichen musikalischen Genres vor. Außerdem übernahm er Kompositionsaufträge für verschiedene Rundfunkanstalten, Film und Fernsehen, Theater u. a. Seine Konzerte, Produktionen und Klanginstallationen in Europa, Asien, Südamerika und insbesondere Russland führten Bonnen zu langjähriger Zusammenarbeit mit dortigen Künstlern. Informationen zu Veröffentlichungen, Kompositionen und Projekten des Künstlers finden sich unter www.obst-music.com.

Stephan Froleyks, Leitung

Stephan Froleyks arbeitete nach Musikstudien in Hannover und Essen als Komponist, Interpret, Autor und Kurator. Als Schlagzeuger gab er Konzerte im In- und Ausland und spielte auf internationalen Festivals in Berlin, Donaueschingen, London, München und Warschau. Froleyks konstruiert neuartige Instrumente, darunter Flötenmaschinen, Messertische, Saitenwannen, Stahlklinger und eine geschweifte Tuba. Er erhielt Kompositionsaufträge u. a. von den Wittener Tagen für Neue Kammermusik und den Musiktagen Donaueschingen. Stephan

Froleyks komponierte Theatermusiken, Hörstücke, Filmmusiken und multimediale Arbeiten u. a. für das Staatstheater Hannover und den WDR. Er lehrt als Professor an der Musikhochschule in Münster.

Ralf Holtschneider, Leitung

Ralf Holtschneider begeisterte sich früh für die Vielfalt der perkussiven Instrumente. Der in Duisburg geborene Pädagoge, Dozent und Musiker, Absolvent der Robert-Schumann-Hochschule Düsseldorf bzw. Folkwang Universität der Künste Essen arbeitet als Musiker für Theater, Opernhäuser und Konzertorchester in NRW. Im Bereich der Begabtenförderung (SPLASH, Landesjugendorchester) engagiert er sich seit vielen Jahren für den Landesmusikrat NRW. Als Dozent erteilt er Didaktikseminare an Musikhochschulen, organisiert Kurse und Workshops und nimmt als Juror an Wettbewerben des Deutschen Musikrats teil. Schon während des Studiums begann er mit dem Aufbau einer Schlagzeugklasse an der Kreismusikschule Viersen, die er heute leitet.

**02.11.
2012**

**Freitag | 19:30 Uhr
Alfried Krupp Saal**

€ 16

**Festivalpass für alle
„NOW!“-Veranstaltungen
Einheitspreis € 28**
jew. zzgl. 10%
Systemgebühr.

Expedition Klassik:
19:30 Uhr „Die Kunst
des Hörens“ – Konzert-
einführung durch
das Ensemble,
20:00 Uhr Konzert.

Gefördert von der
Kunststiftung NRW.

Konzertende
gegen 21:45 Uhr.

„... WIE STILLE BRANNT DAS LICHT“

**Sarah Wegener, Sopran
Natalia Zagorinskaja, Sopran
Ensemble musikFabrik
Roland Kluttig, Dirigent**

György Ligeti

(1923 – 2006)

Trio für Violine, Horn und Klavier
„Hommage à Brahms“ (1982)

Andante con tenerezza
Vivacissimo molto ritmico
Alla marcia – più mosso – subito tempo primo
Lamento. Adagio

Georg Friedrich Haas

(* 1953)

„... wie stille brannte das Licht“
für Sopran und Kammerorchester (2009)
Mit Texten von Georg Trakl, Theodor Storm,
August Stramm und Else Lasker-Schüler

- 1.
2. Nachts (Georg Trakl)
- 3.
4. Stünd ich mit dir auf Bergeshöh' (Theodor Storm)
5. Erhört (August Stramm)
- 6.
7. Maienregen (Else Lasker-Schüler)

Pause

György Kurtág

(* 1926)

„Poslanija pokojnoj R. V. Trusovoj“
(Botschaften des verstorbenen Fräuleins
R. V. Trussowa) für Sopran und Kammerensemble,
op. 17 (1976 – 1980)

I. ODINOČESTVO (EINSAMKEIT)

1. V prostranstve (In einem Raum)
2. Den' upal (Der Tag fiel)

II. NEMNOGO ĖROTIČESKOE (ETWAS EROTISCHES)

1. Žar (Fieber)
2. Dva spletënych (Zwei sich verflechtende Körper)
3. Počemu mne ne vizžat' svin'ej
(Warum sollte ich nicht wie ein Schwein quieken)
4. Čatuška (Tschastuschka)

III. GOR'KIJ OPYT – SLADOST' I GORE (BITTERE ERFAHRUNG – SÜSSE UND KUMMER)

1. Ty vynul (Du nahmst das Herz)
2. Velikaja beda (Große Not)
3. Kameški (Kiesel)
4. Tonkaja igla (Die dünne Nadel)
5. Znaju, ljubimomu (Ich weiß, mein Geliebter)
6. Cvetov osennich uvjaden'e (Welken von herbstlichen Blumen)
7. V tebe svoë spasenie išču (Ich suche in dir meine Rettung)
8. Tvoi isčeznoven'ja (Dein häufiges Verschwinden)
9. Ja bez tebjja (Ich ohne dich)
10. Ljubi menja (Liebe mich)
11. Rasplata (Vergeltung)
12. Igruška (Spielzeug)
13. Začem ty proiznëš (Warum sagtest du)
14. V livne (Im Schauer)
15. Za vsë (Für alles) (Epilog)

Dünnfasrige Randklänge – György Ligeti

Über die drei Werke im Programm der musikFabrik spinnt sich ein Netz von kulturellen, literarischen und musikalischen Fäden, die in der Mitte Europas zusammenlaufen. György Ligeti und György Kurtág wurden in Siebenbürgen bzw. dem Banat geboren – Gebieten des ehemaligen Königreichs Ungarn, die nach dem Ersten Weltkrieg Rumänien zugeschlagen worden waren. Beide studierten in Budapest, wurden Freunde und blieben es auch, als Ligeti nach dem ungarischen Aufstand 1956 in den Westen ging, während Kurtág weiter in Budapest lehrte. Ligetis erste Station nach der Emigration war natürlicherweise Wien, die einstige Habsburger-Metropole und nach wie vor Zentrale der österreichischen Befindlichkeit und Kultur. Hierhin kam auch Georg Friedrich Haas in den frühen 1980er Jahren, um bei Friedrich Cerha, dem Doyen der österreichischen Nachkriegsmusik, zu studieren. So bildete für alle drei Komponisten die österreichisch-ungarische Tradition den Humus, in dem sie ihre Neuerungen und ihren Personalstil kultivierten.

Dabei entwickelte der Neuerer Ligeti, zumal in seinen letzten beiden Lebensjahrzehnten, wieder ein intensiveres Verhältnis zur Tradition. Und das Horn-Trio aus dem Jahr 1982 bedeutete einen

wichtigen Schritt in Richtung einer flexibleren, verlebendigten Tonalität. Eine besondere Herausforderung ist schon die Besetzung mit Klavier, Geige und Horn, die einem erstmals mit dem Horn-Trio op. 40 von Johannes Brahms begegnet und vom Komponisten einen höchst fantasievollen Umgang mit den unterschiedlichen Klangspektren der Instrumente verlangt. Ligeti bezog das bekannte Vorbild offensiv mit ein: „Hommage à Brahms“ prangt in der Partitur. Und wie einst Brahms profitiert nun auch der Ungar von der eigenen Aura des Waldhorns, die – wie es der Ligeti-Kenner Ulrich Dibelius umschrieb – „von der anheimelnden Atmosphäre einer Wald- und Sagenwelt-Romantik bis zur herausfordernden Attacke eines Signalinstruments“ reicht.

Ligeti spielt zunächst, nicht ohne Augenzwinkern, die romantische Karte und zitiert die sogenannten „Hornquinten“: jene aus Wald und Feld bekannte Tonfolge aus Terz, Quint und Sext, wie sie auch am Beginn von Beethovens Klaviersonate „Les adieux“ steht. Dass sie Ligeti aber nicht dem Horn, sondern der Geige anvertraut und dann auch keineswegs in der gewohnten Stimmung, sondern mit schrägen Abweichungen, gehört zu jenen Stilmerkmalen, die Dibelius „Schiefheits-Symptome“ genannt hat: Er meinte damit Ligetis Rückgriff auf den formalen und stilistischen Vorrat

der Tradition, der jedoch grotesk verfälscht, raffiniert übereinander geblendet oder rhythmisch überdreht wird. Das Horntrio markiert damit den entscheidenden Schritt zum Spätwerk, in das Ligeti nicht nur alle Bereiche der abendländischen und außereuropäischen Musik integrierte, sondern sich eben zunehmend mit Alternativen zur gleichschwebend temperierten Stimmung auseinandersetzte.

So bedeutete das Trio einen Neuanfang im Schaffen des Ungarn, der nach Beendigung seiner einzigen Oper „Le Grand Macabre“ in eine schöpferische Krise geraten war. Nach der Stockholmer Premiere im Jahr 1976 veröffentlichte er vier Jahre lang kein neues Werk, bis mit dem Auftrag zum Horn-Trio der willkommene Anlass für die Erprobung neuer Konzepte gegeben war. Den Hörern der Hamburger Uraufführung am 7. August 1982 mit dem Geiger Saschko Gawriloff, dem Hornisten Hermann Baumann und dem Pianisten Eckart Besch blieb jedenfalls nicht verborgen, dass Ligetis Tonsprache fasslicher und weniger aggressiv, wenn auch keineswegs gefälliger geworden war.

Schon den ersten Satz – ein Andante „con tenerezza“ (mit Zartheit) – durchzieht ein melancholischer Ton, der nicht nur auf den lyrischen Charakter des Horns zurückzuführen ist. Die nächtlichen Farben der Geigenflageolets und der gestopften Horntöne schaffen eine elegische

Atmosphäre, die durch die konsequent beibehaltenen Hornquinten eine hohe motivische Dichte erhält. Im folgenden Satz (*Vivacissimo molto ritmico*) erleben wir dann eine Variante des Nächtlichen: einenschatenhaften Tanz mit unregelmäßig zusammengesetzten Rhythmen, die ihre südosteuropäische Herkunft nicht verleugnen. Die konsequent beibehaltene Ostinato-Linie im Klavierbass wird überlagert von Violin-Pizzicati und volkstümlich anmutenden Melodien im Horn, das sich am Schluss in äußerste, kaum noch spielbare Höhen aufschwingt – ein typisches Beispiel für Ligetis Erkundungen instrumentaler Grenzbereiche, deren Überschreitung ihm stets besondere Freude bereitete.

Ein grotesker, in seiner beschädigten Rhythmik äußerst bissiger Marsch mit Trio in fließender Bewegung präludiert dann dem gewichtigen Schluss-Lamento. Wieder erscheinen die verfremdeten Hornquinten vom Beginn als Thema in der Geige. In vierzehn Variationen steuert der Satz dann allmählich auf einen Höhepunkt zu: „Mit äußerster Wildheit, schwarz“ hämmert der Pianist dissonante Akkorde in die Tasten und bricht plötzlich ab. Das Ende sind „dünnfasrige Randklänge“ (Dibelius) des Horns und der Geige, in die das Klavier noch einmal, aber kraftlos, seine Hornquinten einstreut.

Liebe in der erhabenen Natur – Georg Friedrich Haas

Das Interesse für das Innenleben der Klänge verbindet Ligeti mit dem 30 Jahre jüngeren Georg Friedrich Haas, der mit dem Ungarn auch ein waches Bewusstsein für die musikalische Tradition teilt – selbst wenn es sonst kaum tönende Verbindungen zwischen beiden zu geben scheint. Sehr unterschiedlich verliefen die Karrieren. Während Ligeti schon früh beim Musikfest in Donaueschingen Furore machte und zu den skandalumwitterten Neutönern aus Osteuropa zählte, musste der 1953 in Graz geborene Haas erst die lange Durststrecke einer, wie er selbst sagt, „totalen Erfolglosigkeit“ überwinden, die den Studienabschlüssen in Graz (bei Ivan Eröd und Gösta Neuwirth) und Wien (bei Friedrich Cerha) folgte. Mit 46 Jahren wurde er von den Salzburger Festspielen noch in die Reihe „Next Generation“ aufgenommen; ein gewisser pessimistischer Zug in Haas' Œuvre und Persönlichkeit mag mit dieser verspäteten Aufmerksamkeit zusammenhängen, doch kann heute von Vernachlässigung keine Rede mehr sein. Mit seinen Solokonzerten, den Streichquartetten oder den jüngsten Opern „Melancholia“ (2008, nach einem Künstlerroman von Jan Fosse) und „Bluthaus“ (2011, nach einem Libretto von Händl Klaus) gehört er mittlerweile zu

den prominentesten Österreichern auf dem Parkett der Festivals und Konzertreihen für Neue Musik und erhielt 2007 den Österreichischen Staatspreis.

Der Zyklus „... wie stille brannte das Licht“ für Sopran und Kammerorchester, der vom Ensemble musikFabrik in Auftrag gegeben und am 3. Mai 2009 in Köln mit der Solistin Sarah Wegener uraufgeführt wurde, verrät noch ein weiteres Hauptinteresse des Komponisten Georg Friedrich Haas. Er sieht nicht mehr ein, dass unser temperiertes Tonssystem immer noch das Maß aller Dinge sein soll, sondern fordert eine größere Flexibilität auf Seiten der Komponisten, Musiker und Hörer. Natürlich ist die differenzierte Auffächerung unseres wohltemperierten Tonsystems durch Mikrintervalle keine Neuerung von Haas, sondern tausendjährige Praxis in außereuropäischen Musikkulturen und am Beginn des 20. Jahrhunderts auch in Europa von Visionären wie Ferruccio Busoni erdacht und von Komponisten wie Alois Hába oder Ivan Wyschnegradsky erprobt worden. Aber Haas nutzt die mikrotonalen Bewegungen nicht mehr nur als Abweichung in Bezug auf eine „Normaltonalität“, sondern macht sich zunutze, dass Musiker ohnehin nie starr intonieren, sondern durch minimale Abweichungen vom Notentext der Musik Lebendigkeit verleihen. Wer also Werke wie den Vokalzyklus „... wie stille brannte das Licht“ hört,

„Was ästhetisch die Uhren geschlagen haben, sagen nicht mehr die avantgardistischen Geschichtsdoktrinen. Vermutlich besagt der Schlag der Uhren seit langem nichts anderes mehr als das Ende avantgardistischer Exklusivität – das Ende der Einschüchterung durch normativen Modernismus.“

Peter Sloterdijk

wird die Musik nicht als „schräg“ oder „falsch“ empfinden, sondern unmerkliche Schwebezustände und spektrale Schichtungen wahrnehmen, die etwas höchst Organisches besitzen.

Gefordert ist dazu natürlich eine höchst präzise Intonation, wie sie Haas von den Musikern der musikFabrik und der Sopranistin erwarten konnte. Im ersten der sieben Sätze wächst die textlose Stimme ganz unmerklich aus einer Art instrumentalem Ausschwingvorgang heraus, der dem kraftvollen Ausbruch am Beginn folgt. Die sirrenden Klänge der hohen Streicher und Bläser betten die Stimme ein, minimale Intonationsabstände schaffen schwebende Zusammenklänge, die sich durch gleitende Übergänge unmerklich verändern. Dreimal – in den Sätzen 1, 3 und 6 – wird der Sopran derartig „instrumental“ behandelt, während Haas in den übrigen Sätzen Texte aus der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts vertont. Die bildersatte, aus dem Innern glühende Sprache von Georg Trakl prägt die ganz schlicht gesetzten Verse des 2. Satzes. Dagegen entwerfen die beiden folgenden Sätze, die um ein Gedicht von Theodor Storm kreisen, eine ekstatische Liebesszene, die im textlosen Satz Nr. 3 von den Bläsern mit alphornartigen, langgezogenen und mächtig sich aufbauenden Klängen grundiert wird. Obertonspektren bauen sich dramatisch auf, die im Text angesprochene Spannung

von oben und unten wird bildhaft umgesetzt, die Stimme changiert zwischen Sprechgesang und hochdramatischem Ausbruch.

Nach diesem Kolossalgemälde vom Menschen in der erhabenen, bedrohlichen Natur wirkt die Vertonung von August Stramms expressionistisch verknappter Sprache eher grotesk und schraubt sich zu einem orgiastischen Höhepunkt hoch. Lange, schmerzhaft Stimmglissandi und wuchernde, auf Dur-Akkorde zusteuern Klangwogen bestimmen den textlosen 6. Satz mit seinem fernen Donnerrollen und den fast unwirklich hohen und leisen Soprantönen am Schluss. Else Lasker-Schülers Gedicht „Maienregen“ hat Haas dann zum Finale fast im Stil von Alban Berg, dem großen Vorbild seines Lehrers Friedrich Cerha, vertont.

Glühend vor Intensität – György Kurtág

Das gewichtige Schluss-Stück des Konzerts spannt den Bogen zurück nach Ungarn – aber es greift auch die literarischen Fäden der Kantate von Georg Friedrich Haas auf und spinnt das Thema Liebe weiter aus. Wir hören, auf Russisch gesungen, Texte der 1944 am Ural geborenen Dichterin Rimma Dalos, die seit den siebziger Jahren in Ungarn lebt. Doch diese meist ganz knappen und konzentrierten

Gedichte verherrlichen nicht das Mysterium der Liebe, wie es Trakl, Storm oder Lasker-Schüler in Haas' Zyklus mit erhabenen Worten tun. „Ich habe aufgehört zu lächeln, der eisige Wind lässt meine Lippen erkalten. Nun gibt es eine Hoffnung weniger, dafür aber ein Lied mehr.“ Diese Zeilen von Anna Achmatowa hat György Kurtág seinem Zyklus vorangestellt, in dem er 21 Gedichte von Rimma Dalos zur Diagnose einer Enttäuschung in der Liebe zusammengestellt hat.

Das „verstorbene Fräulein R. V. Trussowa“ im Titel ist frei erfunden. Doch ihre „Botschaften“ sind jeder Frau (und sicher auch einigen Männern) geläufig: die bodenlose Einsamkeit nach der Trennung (Teil 1), die Erinnerung an völlige Hingabe und sexuelle Erfüllung (Teil 2), die den Liebhaber aber nicht bindet, sondern mit unerfüllbaren Erwartungen überschüttet. Am Ende (Teil 3) stehen Schuldgefühle, Wut, Bestrafungsfantasien. Es ist eine Tour de Force der Selbstentblößung und maßlosen Enttäuschung, die von Fräulein Trussowa, das sich vermutlich umbrachte, als Botschaften an die Nachwelt ausgegeben werden. Doch schon der Titel deutet darauf hin, dass Kurtág den Seelenexhibitionismus der Dame nicht bierernst nimmt und mit dem Hörer auf Distanz geht: Selbstmitleid ist keine Lösung für das Leben – oder, wie es in den nicht gesungenen Epilogzeilen von Alexander

Blok heißt: „Du, Zeit, wische Erinnerung aus. Und bestreue den Weg mit Schnee.“

Als das Werk im Januar 1981 von der Sopranistin Adrienne Csengery und dem Ensemble Intercontemporain in Paris uraufgeführt wurde, war György Kurtág fast 55 Jahre alt und im Westen fast noch ein Geheimtipp. 1926 wurde er in Lugoj im Banat geboren, das erst zu Ungarn und nach dem Ersten Weltkrieg zu Rumänien gehörte. Nach dem Krieg studierte Kurtág bei den Männern, die in allen ungarischen Musikerbiografien der Zeit auftauchen: bei den Komponisten Sándor Veress und Ferenc Farkas, und bei Pál Kadosa, dem bedeutenden Klavierpädagogen, sowie in der Kammermusikklassse von Leó Weiner. Aus der unvermeidlichen Bartók-Nachfolge schälte er mühsam eine eigene, sperrige Handschrift heraus; als Lehrer für Kammermusik an der Franz-Liszt-Akademie wurde er zur Institution. Doch obwohl namhafte ungarische Musiker wie die Pianisten Zoltán Kocsis oder András Schiff früh von Kurtágs Werken und Kammermusikkursen an der Franz-Liszt-Akademie schwärmten, musste er in den siebziger Jahren regelrecht entdeckt werden. Als einer der ersten holte ihn Wilfried Brennecke zu den Wittener Tagen für neue Kammermusik, bevor Pierre Boulez, dann die Berliner und Salzburger Festspiele, Kurtág zur Zelebrität machten. Fast

über Nacht erkannte man den Komponisten als einen der ganz Großen der zeitgenössischen Musik; Werke wie die „Botschaften“ gehören heute längst zum Repertoire der Moderne.

Die Dramaturgie des Zyklus lässt sich vielleicht am besten mit einem Operntitel von Benjamin Britten überschreiben: „The Turn Of The Screw“. Denn vom ersten Satz „In einem Raum“, der neben der Stimme fast das gesamte Ensemble beschäftigt und mit anderthalb Minuten zu den längsten Nummern gehört, verkürzen sich die Sätze bei abnehmender Zahl der begleitenden Instrumente. Das Tutti des Kammerorchesters umfasst Oboe, Klarinette und Horn, vier gezupfte bzw. angeschlagene Saiteninstrumente (Mandoline, Harfe, Klavier und Cymbalom), Celesta, Schlagwerk und drei solistische Streicher. Am Ende, wenn sich die Besetzung immer weiter ausgedünnt hat und die Einsamkeit der Protagonistin körperlich spürbar wird, sind neben dem Sopran nur noch das Horn und der Kontrabass beteiligt.

Drei Instrumente vor allem werden der Sängerin als Spiegelbilder zur Seite gestellt: die elegisch tönende Bratsche, der Sehnsuchtston des Horns und das Cymbalom – das ungarische Hackbrett, das Kurtág mit Vorliebe einsetzt und das sicher für die nicht nur nationale Identität der Protagonistin steht. Sie aber hat alle Nuancen

der Ekstase und des Schmerzes in ihre Stimme zu legen. Die Hysterie der körperlichen Vereinigung, die im tierischen Quieken und im derben Tanz der Tschastuschka gipfelt, das Zusammenbrechen im dritten Teil, der Leidensgesang zum Zitat des „Tränensee“-Motivs aus Bartóks Oper „Herzog Blaubarts Burg“, die Verzweiflung und der finale Absturz ins Bodenlose – all dies findet in der Stimme eine vielfältige und direkte Resonanz. Kurtágs Musik, so schreibt Hartmut Lück, „ist zerbrechlich, schutzlos, wie unbeholfen tastend durchs Weglose, schwankend zum Rand des Verstummens hin – aber dabei glühend von Intensität“.

Michael Struck-Schloen

Georg Friedrich Haas
„... wie stille brannte das Licht“
für Sopran und Kammerorchester

Nachts

Georg Trakl

Die Bläue meiner Augen ist erloschen
in dieser Nacht.
Das rote Gold meines Herzens. O!
wie stille brannte das Licht.
Dein blauer Mantel umfing den
Sinkenden;
Dein roter Mund besiegelte des
Freundes Umnachtung.

Stünd ich mit dir auf Bergeshöh'

Theodor Storm

Stünd ich mit dir auf Bergeshöh'
In dieser trüben Nacht,
Tief unten Todeseinsamkeit
Und droben Wolkenjagd!

Nur in den Schlünden schwatzte
Der Wind durch die Grabesruh,
Und droben in der wilden Nacht
Alleinzig ich und du!

Ich wollte dich fest umschlingen
Und küssen aus Herzensgrund,
Und leben und vergehen
Tiefinnig Mund an Mund.

Erhört

August Stramm

Das Hauchen weht
Und
Wirft die Widerstände
Das Wehen beb't
Und
Schüttelt Halt zu Boden
Das Hauchen braust
Und
Wirrt die wühle Tiefe
Das Brausen schwirrt
Und
Schluchzt das Herzblut auf.
Das Hauchen stürmt
Und
Reißt die Zeit in Ewig
Das Stürmen stürzt
Und
Wirbelt in das Nichtsein!
Du
Haucht
Das
Du!
Und
Hauchen Hauchen
Hauchen
Stürmet
Du!

Maienregen

Else Lasker-Schüler

Du hast deine warme Seele
Um mein verwittertes Herz geschlungen,
Und all seine dunklen Töne
Sind wie ferner Donner verklungen.

Aber es kann nicht mehr jauchzen
Mit seiner wilden Wunde
Und wunschlos in deinem Arme
Liegt mein Mund auf deinem Munde.

Und ich höre dich leise weinen,
Und es ist – die Nacht bewegt sich kaum –
Als fiele ein Maienregen
Auf meinen greisen Traum.

György Kurtág
„Botschaften des verstorbenen
Fräuleins R. V. Trussowa“

I. EINSAMKEIT

*„Ich habe aufgehört zu lächeln,
der eisige Wind lässt meine Lippen
erkalten.
Nun gibt es eine Hoffnung weniger,
dafür aber ein Lied mehr.“*

Anna Achmatowa

1. In einem Raum

In einem Raum von
6 x 4 Metern
unter 6000 Atmosphären Druck der
Einsamkeit
mit 400 000 Grad Fieber
von unerfüllten Wünschen
– friert ein Mensch.

2. Der Tag fiel

Der Tag fiel wie eine Guillotine,
der Tag, bedeckt mit Versprechungen,
mit dem Retten des Unrettbaren,
mit Lüge, Spiel, Intrigen,
und mit neuen Wahrheitsflicken
auf den Lumpen von Lügen und Feigheit.
Aufgebrochenes Siegel der Einsamkeit
eines leeren Daseins,
verbliebene Krumen des Vertrauens,
eingeklemmt zwischen zwei Küssen.

II. ETWAS EROTISCHES

„Auch dieses Lied setzte ich, gegen
meinen Willen
dem Spott und der Beschimpfung aus,
denn der Seele ist liebende Stille
eine schreiende Pein.“

Anna Achmatowa

„Und wenn ein Irrlicht Euch die Wege
weisen soll,
So müsst Ihr's so genau nicht nehmen.“

Faust I, Walpurgisnacht

1. Fieber

Fieber, Fieber, Fieber,
Fieber des Wunsches ...
Ich habe Durst nach dir,
wie nach dem Wasser des Lebens.
Klebe dich an mich
mit der Länge deiner Beine,
mit der Brust, mit der Höhle deines
Bauches,
spüre die Seide meiner Haut
an deinen nervigen Fingern.
Dein Kuss erlöst mich nicht,
er vergiftet.
Ich will dich ganz nehmen, restlos.
Siehst du nicht,
wie ich dich wünschend verbrenne?

2. Zwei sich verflechtende Körper

Zwei sich verflechtende Körper,
sie sind rot, weiß, schwarz.
Tobsüchtiger Genuss
der Liebeszärtlichkeit.
Meine rosarote Haut
glüht von deinen Küssen.
Dein Gesicht erblich
von der zurückgedrängten Sehnsucht.

3. Warum

sollte ich nicht
wie ein Schwein quieken,
wenn alle grunzen ringsherum?

4. Tschastuschka

Beiß meinen Kopf,
beiß meine Brust!
Ich stehe nackt vor dir,
beiß mich irgendwo!

III. BITTERE ERFAHRUNG – SÜSSE UND KUMMER

„... und eine fatale Freude war dabei,
auf den geheiligten Mysterien
rumzutampeln,
und auf dem krankhaften
Herzensvergnügen
diese bittere Leidenschaft, ähnlich
dem Absinth.“

Alexander Blok

1. Du nahmst das Herz

Du nahmst das Herz
auf die Handfläche
und kehrtest sie vorsichtig um ...

2. Große Not

Große Not
– Liebe.
Gibt es größeres Glück?

3. Kiesel

Mein Geliebter
schenkte mir Kiesel.
Ich freue mich ihrer Buntheit.

4. Die dünne Nadel

Die dünne Nadel des Leidens
geht durch mein Herz.
So sterbe ich.

5. Ich weiß, mein Geliebter

Ich weiß, mein Geliebter
braucht mich nicht.
Und doch schlafe ich ruhig.

6. Welken von herbstlichen Blumen

Welken von herbstlichen Blumen,
unendliches Fallen des Regens.
So verlässt das Leben die Natur.

7. Ich suche in dir meine Rettung

Ich suche in dir
meine Rettung und
finde meinen Absturz.

8. Dein häufiges Verschwinden

Dein häufiges Verschwinden,
Brüche der Erinnerung.
Kein Zusammenhang der Handlung,
doch gibt es einen anderen
Zusammenhang:
Man nennt ihn Zeit.

9. Ich ohne dich

Ich ohne dich
wie jene Frau im Bad
mit abgeschnittener Brust.

10. Liebe mich

Liebe mich,
verzeih' mir,
meine Wünsche sind so einfach.

11. Vergeltung

Auge für Auge,
Liebe für Liebe.
Dann die süße Scham:
Buße auf Abschlag zu zahlen.

12. Spielzeug

Hör bitte keinen Vorwurf in meinen
Worten:
Ich war ein Spielzeug und dachte,
ich sei die Heldin.

13. Warum sagtest du

Warum sagtest du
jene furchtbaren Worte
während des Regenschauers?

14. Im Schauer

Im Schauer
gieriger Blicke
stand ich entblößt bis zu den
Knochen.

15. Für alles

Für alles,
was wir je zusammen taten,
bezahle ich.

Epilog von Alexander Blok, den die Verstorbene
leidenschaftlich liebte:

*„Fliege, wie diese feurige Nacht entflohen
Und dabei verschwunden ist, diese
Nacht, damals ...
Du, Zeit, wische Erinnerung aus.
Und bestreue den Weg mit Schnee.“*

(Ein grauer Morgen, am 29. November 1913)

*Rimma Dalos, aus dem Russischen
übertragen von György Dalos*

„Ich maße mir das Verdienst an, eine wahrhaft neue Musik geschrieben zu haben, welche, wie sie auf der Tradition beruht, zur Tradition zu werden bestimmt ist.“

Arnold Schönberg



Sarah Wegener, Sopran

Sarah Wegener studierte in Stuttgart und gewann 2007 den ersten Preis des Internationalen Max-Reger-Wettbewerbs für Lied in Weiden. Die Sopranistin ist eine international gefragte Interpretin, die u. a. an der Opéra Garnier Paris, bei der Styriarte Graz, der Salzburg Biennale, im Konzerthaus Berlin, der Alten Oper Frankfurt und bei den Schwetzingen Festspielen zu Gast war. Sie arbeitet zusammen mit Frieder Bernius, Heinz Holliger, Emilio Pomàrico, Tonu Kaljuste, Michael Hofstetter und Georg Friedrich Haas. Haas komponierte 2009 für sie den Liederzyklus „... wie stille brannte das Licht“ – inspiriert durch ihren enormen Tonumfang und ihre außergewöhnlichen Fähigkeiten in der präzisen mikrotonalen Intonation.

Natalia Zagorinskaja, Sopran

Natalia Zagorinskaja erhielt ihre Gesangsbildung am Tschaikowski-Konservatorium in Moskau, bevor sie Ensemblemitglied der dortigen Helikon-Oper wurde. Sie gilt als erlesene Interpretin der Musik des 20. und 21. Jahrhunderts und arbeitete u. a. mit dem Ensemble Contrechamps, dem Ensemble Intercontemporain, dem Nieuw Ensemble Amster-

dam und dem Schönberg Ensemble zusammen. 2009 sang sie in der New Yorker Carnegie Hall die Uraufführung der ihr gewidmeten „Lieder nach Gedichten von Anna Akhmatova“ von György Kurtág. Mit seinen „Botschaften des verstorbenen Fräuleins R. V. Trussowa“ gab sie 2010 in Salzburg ihr Österreich-Debüt. 2011 gestaltete sie beide Zyklen im Konzert zum 85. Geburtstag des Komponisten in Budapest.

Ensemble musikFabrik

Seit der Gründung 1990 zählt das Ensemble musikFabrik zu den führenden Klangkörpern der zeitgenössischen Musik. Dem Anspruch des eigenen Namens folgend, ist das Ensemble musikFabrik in besonderem Maße der künstlerischen Innovation verpflichtet. Neue, unbekannte, in ihrer medialen Form ungewöhnliche und oft erst eigens in Auftrag gegebene Werke sind sein eigentliches Produktionsfeld. Die Ergebnisse dieser häufig in enger Kooperation mit den Komponisten geleisteten Arbeit präsentiert das in Köln beheimatete internationale Solistenensemble in jährlich etwa 100 Konzerten im In- und Ausland, auf Festivals, in der eigenen Abonnementreihe „musikFabrik im WDR“ und in regelmäßigen Audioproduktionen

für den Rundfunk und den CD-Markt. Bei WERGO erscheint die eigene CD-Reihe „Edition musikFabrik“, deren erste CD „Sprechgesänge“ 2011 einen „ECHO Klassik“ gewann.

Alle wesentlichen Entscheidungen werden von den Musikern in Eigenverantwortung selbst getroffen. Interdisziplinäre Projekte unter Einbeziehung von Live-Elektronik, Tanz, Theater, Film, Literatur und bildender Kunst erweitern die herkömmliche Form des dirigierten Ensemblekonzerts ebenso wie Kammermusik und die immer wieder gesuchte Konfrontation mit formal offenen Werken und Improvisationen. Dank seines außergewöhnlichen inhaltlichen Profils und seiner überragenden künstlerischen Qualität ist das Ensemble musikFabrik ein weltweit gefragter und verlässlicher Partner bedeutender Dirigenten und Komponisten.

Das Ensemble musikFabrik wird vom Land Nordrhein-Westfalen unterstützt.

Die Reihe „musikFabrik im WDR“ wird von der Kunststiftung NRW gefördert.

Roland Kluttig, Dirigent

Roland Kluttig studierte Dirigieren an der Dresdner Musikhochschule sowie bei John Eliot Gardiner und Peter Eötvös. Von 1992 bis 1999 stand er als Musikalischer Leiter dem Kammerensemble Neue Musik Berlin vor, von 2000 bis 2004 war er an der Oper Stuttgart als Kapellmeister und Musikalischer Assistent von Lothar Zagrosek engagiert. Roland Kluttig arbeitet als Gastdirigent regelmäßig mit den Rundfunksinfonieorchestern Berlin, Baden-Baden/Freiburg und München, dem Deutschen Symphonie-Orchester Berlin, dem Seoul Philharmonic, dem Klangforum Wien oder dem Collegium Novum Zürich sowie den Komponisten Helmut Lachenmann und Unsuk Chin zusammen. Seit Beginn der Spielzeit 2010/2011 ist er Generalmusikdirektor in Coburg.

**03.11.
2012**

**Samstag | 19:30 Uhr
Alfried Krupp Saal**

€ 16

**Festivalpass für alle
„NOW!“-Veranstaltungen**

Einheitspreis € 28

jew. zzgl. 10%
Systemgebühr.

Expedition Klassik:
19:30 Uhr „Die Kunst
des Hörens“ – Konzert-
einführung durch
Brad Lubman mit
Orchester,
20:00 Uhr Konzert.

Gefördert von der
Kunststiftung NRW.

Konzertende
gegen 22:00 Uhr.

„LIED“ FÜR ORCHESTER

**Michael Faust, Querflöte
WDR Sinfonieorchester Köln
Brad Lubman, Dirigent**

Jörg Widmann

(* 1973)

„Lied“ für Orchester
(2003, rev. 2009)

Magnus Lindberg

(* 1958)

„Corrente II“
für großes Orchester (1992)

Pause

Gérard Pesson

(* 1958)

„Aggravations et final“
für Orchester (2002)

Salvatore Sciarrino

(* 1947)

„Frammento e Adagio“
für Flöte und Orchester (1992)



J rg Widmann

Unwirkliche Ferne – Jörg Widmanns Hommage an Franz Schubert

Es gab eine Zeit, da wurde der „Stand des Komponierens“ an der gesellschaftlichen Tektonik und am politischen Diskurs gemessen. Die elektronische Musik spiegelte den noch unerschütterten Glauben an den technischen Fortschritt nach dem Krieg, die Happenings eines John Cage galten als Kritik am amerikanischen Ordnungsdenken, Stockhausens „intuitive Musik“ der späten sechziger Jahre als Widerhall einer neuen Innerlichkeit und die Neoromantik des folgenden Jahrzehnts als Protest gegen die Strukturversessenheit der Avantgarde. Mittlerweile hat man aufgehört, Kunst und Musik allzu vorschnell mit sozialen Bewegungen kurzzuschließen – vielleicht auch in der Erkenntnis, dass die Revolutionen stattgefunden haben und sich ihre Phänomene in Wellen wiederholen, ohne dass dafür eine gesellschaftliche Notwendigkeit erschiene.

Man könnte also darüber nachsinnen, warum im Jahr 2003 der damals 30-jährige Jörg Widmann ein ausgedehntes Orchesterstück komponierte, das die emphatische Wiederentdeckung von Franz Schubert und Gustav Mahler durch junge Komponisten in den siebziger Jahren – darunter Manfred Trojahn oder Wolfgang Rihm – noch einmal wie-

derholte. Sicher war ein Grund der Auftrag der Bamberger Symphoniker und ihres Chefdirigenten Jonathan Nott, das neue Werk für den Zyklus „Schubert Dialog“ explizit auf die Musik des Wiener Frühromantikers zu beziehen. Aber Widmann, der Münchner des Jahrgangs 1973, betrachtete Schubert gar nicht mehr als Motor einer stilistischen Befreiung, sondern als alten Verbündeten. Als ausgebildeter Klarinettenist, der seit 2001 als Professor an der Freiburger Musikhochschule unterrichtet, lag ihm Schuberts musikalische Welt immer nahe. Als Komponist, der u. a. bei Hans Werner Henze, Heiner Goebbels und Wolfgang Rihm lernte, interessierte er sich vor allem für Schuberts fantasievollen und innovativen Umgang mit der Melodie, die Beethoven oft zugunsten der Struktur vernachlässigt hatte.

„Schubert ist ein Genie der Melodik“, stellt Widmann fest. Und deshalb hört man in seinem halbstündigen Orchesterwerk mit dem schlichten Titel „Lied“ gleich zu Beginn vom gedämpften Horn eine Melodie von schubertschem, in jedem Fall österreichischem Tonfall. Das Schlagzeug sorgt für einige Irritation, doch schon wenig später blüht der Orchestersatz mächtig und mit romantischem Sentiment auf. Das Orchester, so der ursprüngliche Plan, sollte „unablässig singen, eine Art ewige Melodie“, aber ohne stützende

Harmonien, „als wenn man einem Schubert-Lied die Begleitung wegnehmen würde“ (Widmann). Mit dieser Idee wurde „Lied“ zum ersten Teil einer Trilogie, in der Widmann vokale Formen und Satzweisen auf das Orchester übertrug; die übrigen Teile sind „Chor“ und „Messe“ überschrieben.

Allerdings hat der Komponist die radikale Ausführung einer „ewigen Melodie“ dann stark differenziert und den einstimmigen Gesang der Instrumente mit vielstimmigen Übergangspassagen kombiniert. Und es ist interessant, dass dieser Wechsel zwischen Ein- und Mehrstimmigkeit ein weiteres Vorbild assoziiert, das dem österreichischen Idiom Schuberts nicht fern stand: Gustav Mahler. Schon wenn nach etwa dreieinhalb Minuten aus dem romantisch-satten Orchestersatz eine einstimmige Streichermelodie „herausfällt“, denkt man unwillkürlich an den ersten Satz von Gustav Mahlers unvollendeter Zehnter Sinfonie, der mit einer einsamen Bratschenmelodie anhebt. So ist Widmanns Schubert durch Mahler und seine Gestik vermittelt. Die große Streicherkantilene, die Spreizung der Klangfarben in extreme Register, der Hornjubel und der weltumspannende Hymnus, aber auch der verzweifelte, dissonante Ausbruch, oft mit dem rabiaten Nachdruck seines Lehrers Wolfgang Rihm versehen – all dies bis hin zum flimmernden Schluss wirkt eigentümlich statisch

und ohne Entwicklung. Es ist eine Musik, die einem sehr nahe kommt und doch unwirklich fern bleibt.

Bewegte Landschaften – Magnus Lindbergs „Corrente II“

Ohren auf!“ Keine bessere Bezeichnung ließe sich wohl für einen Verein denken, der dem Zorn der Jungen Gehör verschaffen will. Während der radikale John Cage mit der Parole „Happy new ears“ die sanfte Revolution des vielleicht sensibelsten menschlichsten Organs verkündete, probte Finnlands Avantgarde Ende der siebziger Jahre den lautstarken Aufstand im Verein. Zu den Mitgliedern zählten spätere Berühmtheiten wie Esa-Pekka Salonen, Kaija Saariaho oder der Komponist und Pianist Magnus Lindberg, der wie Salonen 1958 in Helsinki geboren wurde. Ihr gemeinsamer Lehrer an der Sibelius-Akademie war Einojuhani Rautavaara, der die finnische Musik vom Übervater Sibelius befreite, ohne sie an einen beliebigen Internationalismus der Neuen Musik zu verkaufen.

1982 sah man Lindberg und Salonen wieder bei der Gründung des Ensembles „Toimii!“. Doch während sein Freund und Mitstreiter eine erfolgreiche Karriere als Dirigent machte (und erst im

vergangenen Jahrzehnt wieder zum Komponieren zurückkehrte), besuchte Lindberg kompositorische Meisterklassen bei Franco Donatoni in Siena und Brian Ferneyhough in Darmstadt und studierte in Paris mit Vinko Globokar und Gérard Grisey. Vor allem die Arbeit im Pariser IRCAM, dem von Pierre Boulez aufgebauten Zentrum für musikalische Forschung und Anwendung, beeinflusste Lindbergs kompositorische Arbeit mit dem Computer und den Einsatz von Live-Elektronik. Das halbstündige Stück „Kraft“ für großes Orchester und Solistenensemble bescherte ihm 1985 den internationalen Durchbruch als Komponist. Seitdem hat Lindberg vor allem mit Orchesterwerken und Konzerten den Rang eines der interessantesten finnischen Komponisten befestigt.

Zuweilen komponiert er dabei in Werkgruppen, die verschiedene Perspektiven eines musikalischen Materials ausloten. Im Auftrag der BBC entstand 1991/92 „Corrente II“ für großes Orchester (ohne Flöten) als erweiterte Version der gleichzeitig konzipierten „Corrente“ für 16 Instrumente. Dabei hat Lindberg für die große Fassung neue Passagen hinzukomponiert und die Proportionen des nun etwa 17-minütigen Werks so verändert, dass man – wie der Komponist äußerte – „an eine Landschaft denken könnte, die aus verschiedenen Entfernungen wahrgenommen wird: Man nähert

sich ihr und entdeckt neue Einzelheiten; oder man entfernt sich und sieht sie als Teil eines größeren Zusammenhangs“.

Mit dem italienischen Titel „Corrente“ – er kann sowohl „fließend“ als auch die Courante aus der barocken Tanzsuite meinen – nimmt Lindberg Abschied vom strengen Chaconne-Prinzip früherer Stücke, um harmonisch und rhythmisch freier zu arbeiten. Nach drei Eingangsakkorden von Tamtam, Harfe, Klavier und Kontrabässen entsteht aus düsterem Bassbereich allmählich eine fließende, gleichförmige Bewegung rhythmischer Zellen, die das gesamte Orchester erfasst. Melodische Formeln schälen sich in Streichern oder Blech heraus; immer wieder dienen harsche Akzente in Harfe, Klavier und Schlagzeug als Gliederungsmomente für verschiedene Episoden. Dabei lässt sich eine „erzählerische“ Kurve über drei große Abschnitte ausmachen: vom ersten bewegten Teil über einen Mittelsatz mit statischen Orchesterakkorden und konzertantem Klaviereinsatz bis zum rhythmisch markanten Schlussteil.

Orchestrale Verschärfungen – Gérard Pesson

 u ern sich in Lindbergs „Corrente II“ die treibende Kraft des Rhythmus, die energetische Wucht und konzertante Spielfreude ganz unmittelbar, so wirkt Gérard Pessons Orchesterstück „Aggravations et final“ eher als Negativrelief solch energetischer Ausbrüche. „Normal“ produzierte Töne spielen zu Beginn des Werks eine untergeordnete Rolle. Durch Klopfen und Schaben auf den Saiten, durch tonlose Klappenger usche der Bläser und die Kratz- oder Quietschlaute der Schlagzeuger entsteht ein gespenstisch wesensloser,  chzender Rhythmus, der ( hnlich wie bei Lindberg) das gesamte Stück durchzieht. Auf der Folie dieser keuchend taumelnden, dann wieder zart verhauchenden Bewegungsmuster aber, die sich in stetig drehenden Loops wiederholen und vom Komponisten mit Märschen und „Reiter-
rhythmen“ („rythmes de chevauch e“) verglichen werden, zaubert Pesson eine wunderbare Welt von tönenden Assoziationen hervor – nicht plakativ, sondern in flüchtigen, vorbeihuschenden Erscheinungen. Man vernimmt den auratischen Klang von Harfe und Streichern aus dem Adagietto von Gustav Mahlers fünfter Sinfonie, später auch

Schweller der Bläser à la Strawinsky und im „Finale“ – vom Komponisten selbst identifiziert – ein Zitat aus dem Scherzo von Anton Bruckners Neunter Sinfonie und Anklänge an Messiaen und Domenico Scarlatti.

Bruckner und Messiaen gehören zu den Hausg ttern von Gérard Pesson, der 1958 in Mittelfrankreich geboren wurde und zuerst an der Sorbonne in Paris Literatur und Musikwissenschaft studierte, bevor er zum Musikstudium ans Conservatoire wechselte. Der Rum ne Marius Constant lehrte ihn dort das Orchestrieren, Ivo Malec das Kompositionshandwerk; und weil es jungen Komponisten meist nicht am Handwerk, sondern an Auff hrungsm glichkeiten fehlt, gründete Pesson mit 28 Jahren das Ensemble „Entretemps“ – zu Deutsch: „Zwischen den Zeiten“ – und sorgt bis heute als Produzent beim Sender „France Musique“ dafür, dass das Neue nicht zu kurz kommt. Außerdem ist er Professor für Komposition am Pariser Conservatoire National Supérieur. Nach ersten Werken im Genre der Kammermusik hat sich Pesson mehr auf das Orchester, in letzter Zeit auch zunehmend aufs Musiktheater konzentriert – jüngere Beispiele dafür wären die Kammeroper „Forever Valley“ nach einer Erzählung von Marie Redonnet (2000) und „Pastorale“, die 2006 in Stuttgart uraufgeführt wurde.

„Wenn ein Komponist für Orchester schreiben will, muss er sich bereitfinden, eine Familie zu gründen“, schreibt Pesson im Kommentar zu „Aggravations et final“, das 2002 im Auftrag des WDR entstand. „Schreiben für Orchester vereint handwerkliches Geschick, strategisches Denken, Verschwendung, Sparsamkeit, Gedankensch rfe und Kraft.“ So nobel denkt Pesson über den oft als Dinosaurier einer überlebten Musikkultur verschrienen Apparat – und beweist im heute erklingenden Stück, wie viel Potenzial im Orchester steckt. „Aggravations“ bedeutet „Verschlimmerungen“ oder „Verschärfungen“ und bezieht sich auf die einzelnen Gesten und Episoden, die in der Wiederholung verschärft und allmählich wie Plakatfetzen in Bestandteile zerrissen und dekonstruiert werden. „Dieser Rondoeffekt durch die jeweiligen Loops überzieht das frenetische Tempo mit einer gewissen Langsamkeit der Struktur. Die Sache verharret an Ort und Stelle“ (Roland Barthes).

„Es gab eine Zeit, als die Atmosphäre in der zeitgenössischen Musik von dogmatischen Ansichten vergiftet war. Zu ihnen gehörte die Weigerung, die eigenen Wurzeln anzuerkennen, das eigene Gesicht. Der Vergleich mit den großen Themen und den Meisterwerken unserer Tradition erschien den meisten als elender Betrug. Künstlerische Tradition und Kultur bedeuten aber nicht, dass man sich zurückwendet, sondern dass man mit einer stetig erneuerten Perspektive lebt.“

Salvatore Sciarrino

Der hechelnde Naturlaut – Salvatore Sciarrino

Ungewöhnlich war die Fotografie, die Salvatore Sciarrino in den achtziger Jahren von sich verbreitete. Schon das Antlitz des großstädtischen Intellektuellen mit Brille und sorgsam flach geschorenem Bart widersprach dem Bild vom genialischen, aristokratisch-eigenwilligen Tonsetzer. In ironischem Kontrast dazu der an die Lippen gepresste, Schweigen gebietende Zeigefinger: eine bedeutungsvolle Geste, womit der Mythologie-Kenner Sciarrino auf den kleinen Gott Harpokrates anspielte, der in den hellenischen Kolonien seiner Heimat Sizilien verehrt wurde als Symbol der Unschuld und kindlichen Sprachlosigkeit, der mystischen Stille und Versenkung.

Die uralte Kultur Siziliens und die Stille – sie gehören zum Markenzeichen des 1947 in Palermo geborenen Sciarrino, der das musikalische Handwerk erst ziemlich spät und unsystematisch erlernt hat. Seine Liebe galt in früher Jugend der Malerei, vor allem aber den antiken Mythen und der Philosophie der Naturphilosophen aus der Zeit vor Sokrates. Für sie bedeutete Natur den Motor und die Erklärung des Lebens. Und Sciarrino hat sich aufgemacht, diese ursprüngliche Natur auch in den Instrumenten, in der menschlichen Stimme wiederzufinden. „Dabei musste ich ganz

von vorn beginnen“, erinnert er sich. „Ich musste mir den Umgang mit den Instrumenten mit Hilfe eines jungfräulichen Ohrs auf der Grundlage eines Experiments zwischen Primitivismus, Ordnung und Futurismus erfinden.“

Was also macht Sciarrino? Zunächst schafft er einen Raum der extremen Stille, in den er Klänge setzt, die nichts mehr mit der üblichen Spielpraxis der Instrumente zu tun haben. Tatsächlich sind es auch in „Frammento e Adagio“ von 1992 eher Naturlaute: die tonlos hechelnden, an- und abschwellenden Luftstöße der Solo-Flöte, dazu rhythmische Echos der Großen Trommel und sphärenhafte Flageolettklänge, später seltsame Geräusche, die durch bloßes Hauchen und Pusten der Luft ins Instrument entstehen. Wie der menschliche Organismus wiederholen sich solche Abläufe zyklisch, werden irritiert (etwa durch verfremdete Glockentöne), verändern sich allmählich. Nach dem pulsierenden ersten Abschnitt ist das folgende „Adagio“ ein völliger Stillstand der sphärischen Klänge und kaum hörbaren Mehrklänge. Freilich: Im Gegensatz zum äußerst kargen Eindruck, den diese Musik am Rande der Hörbarkeit macht, ist das alles nur sehr schwer und mit äußerster Disziplin zu spielen, erfordert eine exakte Fingerposition und bei den Bläsern eine korrekte Lippenspannung.

Sciarrino hat im Kommentar die etwas umständliche Entstehung des Diptychons zwischen 1986 und 1992 erklärt, der zuerst in Anspielung an die heiligen Grotten der Antike, die den Nymphen gewidmet waren, den Titel „Ninfeo dei pensieri“ (Nymphäum der Gedanken) tragen sollte. „Die Musik sucht nicht nach einer Klangrede, sondern Wandlungen von einem Klang zum nächsten. [...] Daraus entsteht ein Nymphäum, ein luftiges Gebäude, wo die Flöte mit ihrem Echo dialogisiert und sich damit die räumliche Dimension verdoppelt.“

Michael Struck-Schloen

Michael Faust, Querflöte

Michael Faust studierte Flöte in Köln, Hamburg und Basel. Als 20-Jähriger wurde er Soloflötist beim Orchestra di Santa Cecilia in Rom, später nahm er diese Position bei den Münchner Philharmonikern ein. Seit 1988 ist er Soloflötist des WDR Sinfonieorchesters Köln. Verpflichtungen zu Solokonzerten führten den Künstler in nahezu alle Länder Europas, nach Amerika, Afrika und Asien. Höhepunkte seiner künstlerischen Laufbahn waren Solokonzerte mit dem Moskauer Rundfunk-Sinfonieorchester und dem Saint Louis Symphony Orchestra. Kammermusikalisch engagiert er sich mit dem Ensemble Contrast für Neue Musik. Michael Faust lehrt an der Musikhochschule Düsseldorf und gab mehrere Meisterkurse.

WDR Sinfonieorchester Köln

In den 65 Jahren seines Bestehens hat sich das WDR Sinfonieorchester als Orchester von Weltformat in und für Nordrhein-Westfalen etabliert. In Zusammenarbeit mit großen Dirigenten, Solisten und Komponisten und in Partnerschaft mit den wichtigsten Konzerthäusern und Festivals, darunter die Philharmonie Essen, prägt und repräsentiert das Orchester die Musiklandschaft im Sendegebiet des WDR in besonderer Weise. Zudem leistet es mit vielfältigen Projekten im Bereich der Musikvermittlung einen wichtigen Beitrag zur kulturellen Bildung.

Herausragende Produktionen der Sinfonik des 19. Jahrhunderts entstanden unter der Leitung Gary Bertinis, der dem Orchester von 1983 bis 1991 als Chefdirigent vorstand. Weiter geschärft wurde das Profil durch die Zusammenarbeit mit Semyon Bychkov, der als Chefdirigent zwischen 1997 und 2010 zahlreiche preisgekrönte Produktionen mit Werken von Schostakowitsch, Richard Strauss, Rachmaninow, Verdi und Wagner vorlegte.

Mit zahlreichen Uraufführungen von Auftragswerken des WDR sowie der Zusammenarbeit mit herausragenden Komponisten unserer Zeit hat das Orchester einen wichtigen Beitrag zur Musikgeschichte und zur Pflege der zeitgenössischen

Musik geleistet. Darüber hinaus dokumentiert die große Anzahl ausgezeichneter Produktionen zeitgenössischer Musik den besonderen Rang des Klangkörpers.

Seit Beginn der Saison 2009/2010 ist Jukka-Pekka Saraste Chefdirigent des WDR Sinfonieorchesters. CD-Veröffentlichungen mit Werken von Mahler, Strawinsky und Schönberg sowie Einladungen zu bedeutenden Festivals und Konzerthäusern dokumentieren den künstlerischen Erfolg der Zusammenarbeit.

Brad Lubman, Dirigent

Der amerikanische Dirigent und Komponist Brad Lubman hat bereits mit so unterschiedlichen musikalischen Persönlichkeiten wie Pierre Boulez, Oliver Knussen, Steve Reich und John Zorn zusammengearbeitet. Er stand am Pult renommierter Sinfonieorchester sowie einiger der wichtigsten Ensembles für Neue Musik. In regelmäßiger Zusammenarbeit mit dem Deutschen Symphonie-Orchester Berlin und der Radio Kamer Filharmonie sowie mit der London Sinfonietta oder dem Ensemble Modern gestaltet er Konzertprogramme wie auch CD-Produktionen. Brad Lubman ist Musikalischer Leiter des Ensembles Signal, Professor für Dirigieren an der Eastman School of Music in Rochester (New York), wo er auch das Musica Nova Ensemble leitet, sowie Dozent beim Bang-on-a-Can-Sommerinstitut.

**04.11.
2012**

**Sonntag | 10:30 Uhr
Alfried Krupp Saal**

€ 16

**Festivalpass für alle
„NOW!“-Veranstaltungen**

Einheitspreis € 28

jew. zzgl. 10%

Systemgebühr.

Expedition Klassik:
10:30 Uhr „Die Kunst
des Hörens“ – Konzert-
einführung durch
das Ensemble (in
englischer Sprache),
11:00 Uhr Konzert.

Gefördert von der
Kunststiftung NRW.

Konzertende
gegen 13:00 Uhr.

„FRAGMENTE – STILLE, AN DIOTIMA“

Arditti Quartett:

Irvine Arditti, Violine

Ashot Sarkissjan, Violine

Ralf Ehlers, Viola

Lucas Fels, Violoncello

Luigi Nono

(1924 – 1990)

„Fragmente – Stille, An Diotima“
für Streichquartett (1979/1980)

Pause

Brian Ferneyhough

(* 1943)

Streichquartett Nr. 6 (2010)

Helmut Lachenmann

(* 1935)

Streichquartett Nr. 3 „Grido“ (2001/2002)



Luigi Nono

Ein Klassiker – mehr in Mode denn je

Lange war das Streichquartett in der Neue-Musik-Szene als rein bürgerliche Kunstform verschrien, die sich schlichtweg überlebt hatte. Als sich etwa Wolfgang Rihm 1970, im Alter von 18 Jahren, aufmachte, sein erstes Streichquartett zu komponieren, ging er damit ein enormes Wagnis ein. Denn wie er sich später erinnerte, war das in einer Zeit, „als es noch lebensgefährlich war, Streichquartette zu schreiben“. Doch wie sich allein schon am Beispiel Rihm ablesen lässt, sollten solche musikästhetischen Tabus nur dazu da sein, um überwunden zu werden.

Das Streichquartett als Echo einer Tradition, die bekanntermaßen den großen Bogen von Haydn über Beethoven bis zu Schönberg und Bartók schlägt, hat sich inzwischen bei aller Erblast als gedankenfunkenschlagende Herausforderung für nahezu jeden bedeutenden Komponisten unserer Zeit etabliert. Angefangen bei „B“ wie Harrison Birtwistle bis hin zu „X“ wie Iannis Xenakis – an der Flut neuer Streichquartette hat das englische Arditti Quartett maßgeblichen Anteil. So weist das Arditti-Archiv in der Baseler Paul Sacher Stiftung sage und schreibe dreitausend Kompositionen auf, die in den letzten vierzig Jahren für die Ardittis geschrieben wurden. Darunter finden sich die

Streichquartette Nr. 2 & 3 des Luigi-Nono-Schülers Helmut Lachenmann. Und seinem Ruf als Uraufführungsweltmeister wurde das Arditti Quartett auch bei den Donaueschinger Musiktagen 2010 wieder gerecht, als man im Rahmen der ihm gewidmeten „QuArdittiade“ fünf neue Werke aus der Taufe hob – u. a. das 6. Streichquartett von Brian Ferneyhough.

In dem Zusammenhang gab der englische Komponist auch stellvertretend für seine Kollegen einen Satz zu Protokoll, der den unverminderten Reiz des jahrhundertealten und sich doch ständig neu erfindenden Phänomens „Streichquartett“ auf den Punkt bringt: „Es ist eine Art Hilfe, um weiter springen zu können, als man es bislang erreicht hat.“

Luigi Nono „Fragmente – Stille, An Diotima“ für Streichquartett

Nachdem am 2. Juni 1980 Luigi Nonos einziges Streichquartett beim Bonner Beethovenfest vom LaSalle Quartett uraufgeführt worden war, ging ein Raunen durch die Neue-Musik-Szene. Nono, der einstige Kämpfer für Gerechtigkeit, der gegen jede Form der Unterdrückung ankomponiert hatte, war

plötzlich nicht mehr wiederzuerkennen. Hatte er nur wenige Jahre zuvor auch auf dem Musiktheater-Podium noch Flagge gezeigt, mit „Al gran sole carico d’amore“ und Texten von Marx bis Che Guevara, schien jetzt von seinem rebellischen Furor nichts übrig geblieben zu sein. Stattdessen vernahm man nun eine radikale Kehrtwende. Nach den ersten, schon drei Jahrzehnte zurückliegenden Anfragen des LaSalle Quartetts, doch ein Streichquartett zu schreiben, war er dieser Bitte nicht nur endlich gefolgt. Hinter der konsequenten Auslotung von Stille und Nicht-Stille meinte man nun einen geradezu in sich gekehrten, gar altersmilden Nono ausmachen zu können (dabei war er bei der Uraufführung gerade einmal 56 Jahre alt).

Zu diesen Reaktionen und Einschätzungen sollte Nono dann aber bald Stellung beziehen. Er habe sich keineswegs verändert – vielmehr wolle er nun „die große, aufrührerische Aussage mit kleinsten Mitteln“ erzielen. Und dafür hatte er seine Partitur von allem entschlackt, was auf unmittelbare Wirkung zielen könnte. Nun brachte er Klänge wie aus dem Äther zum Schwingen, die sich zwischen piano und fünffachem piano bewegten. Und das Stimmungsgefüge dieser „transzendentalen Musik“ erhöhte Nono nicht nur über ungewöhnliche Techniken wie dem Spielen am Steg oder mit den vom Holz des Bogens gestrichenen

Tönen. Den Zeitfluss perforierte er unablässig mit Pausen. Kurze, fragmentarisch wirkende Zellen, eingebettet in eine „reiche Stille“ (Nono) – so versuchte er nun das Ohr des Zuhörers aufzuwecken und das Bewusstsein des menschlichen Denkens zu schärfen.

Dennoch hat Nono sein Streichquartett mit allerlei geheimnisvollen Klangzitate und Rätseln gespickt, die sich nur über die genaue Kenntnis der Partitur entwirren lassen. So liegt dem Werk mit der sogenannten „Scala enigmatica“ eine ungewöhnliche Tonleiter zugrunde, die Giuseppe Verdi in seinen „Quattro pezzi sacri“ verwendet hatte. Und gegen Ende spielt die Bratsche zwar eine Melodie des Renaissance-Komponisten Johannes Ockeghem. Dieses Chanson wird jedoch von gleich 22 Fermaten unkenntlich gemacht. Mit diesem musikhistorischen Rückgriff erinnerte Nono im Geheimen immerhin an seine Studienzeit, als er die Musik des Niederländers gemeinsam mit seinem engen Freund, dem Dirigenten Bruno Maderna, analysiert hatte.

Mit dem Titelzusatz „An Diotima“ setzte Nono schließlich einem Dichter ein Denkmal, mit dem er sich Zeit seines Lebens beschäftigte. Es war der Romantiker Friedrich Hölderlin, aus dessen Gedichten er jetzt 52 Stellen in die Partitur schrieb. Doch „die Fragmente“, so Nono, „sollen in keinem

Fall während der Aufführung vorgetragen werden – in keinem Fall als naturalistischer, programmatischer Hinweis für die Aufführung verstanden werden. [...] Die Ausführenden mögen sie ‚singen‘, nach dem Selbstverständnis von Klängen, die auf die ‚zarten Töne des innersten Lebens‘ hinstreben.“ Mit Hölderlin als Bruder im Geiste hatte Nono so die Möglichkeit gefunden, auf andere Weise „nicht der Hoffnung Lebewohl zu sagen“. Wenig überraschend fiel daher auch eine Antwort Nonos im berühmten Proust-Fragebogen des FAZ-Magazins aus. Auf die Frage, wer oder was er hätte sein mögen, schrieb Nono: „Der Tübinger Turm, um Hölderlin zuzuhören.“

Brian Ferneyhough Streichquartett Nr. 6

Brian Ferneyhough beschäftigte sich schon früh mit dem Streichquartett und seiner „gleichbleibenden Spannung zwischen den vier gleichbleibenden Personen“, wie er es 2010 anlässlich der Uraufführung seines 6. Streichquartetts bei den Donaueschinger Musiktagen umriss. Als der im englischen Coventry geborene Komponist sich jedoch mit diesem vierstimmigen Gefüge erstmals auseinandersetzte, war das Meinungsbild

der europäischen Avantgarde gegenüber dem Streichquartett wohl noch so einschüchternd, dass er 1967 ein Zwitterwesen komponierte. „Sonatas for String Quartet“ hieß diese Visitenkarte des 24-jährigen, der dafür aber prompt beim Gaudeamus-Wettbewerb in Holland mit einem Kompositionspreis ausgezeichnet wurde. Seitdem sind fünf, offiziell als „Streichquartett“ ausgewiesene Werke entstanden, mit denen Ferneyhough seinen Ruf als Vertreter einer „Neuen Komplexität“ festigte.

Den Reichtum der musikalischen Elemente mit all ihren Verbundsystemen erforscht er dabei über eine immens detailreiche Notation, die den Interpreten bisweilen die Grenzen des Spielbaren aufzuzeigen scheinen. Dass die ultra-präzise Verschriftlichung sich aber gerade in der Aufführungspraxis nicht als das allerletzte Wort erweisen muss, bekam Ferneyhough bei den Proben des 6. Streichquartetts zu spüren. In der Partitur hatte er da ausschließlich für die zweite Geige gleichbleibende Flageolets geschrieben. Nun aber gesellten sich – wie davon magnetisch angezogen – plötzlich die drei anderen Stimmen hinzu. Allein solche vom Komponisten unvorhergesehenen, kleinen „Unfälle“ sind es auch, die die labyrinthisch niedergelegten Gedanken ins Leben überführen.

Doch abseits davon besitzt Ferneyhoughs Musik eine grundsätzlich erregende Mitteilungs- und Erzähkraft. So auch im 6. Streichquartett, mit dem Ferneyhough seine lange Ehe mit dieser Gattung fortsetzt („Wir sind wie ein altes verheiratetes Paar: das Streichquartett versteht, was ich flüstere.“). Mosaikhaft hingetupfte Klangpartikel und gereizte Mikrotonalität, abrupte Pendelschläge, die in die tumultuarische wie in die andere, sphärisch sanfte Richtung reichen – das streng Durchkonstruierte erweist sich auch hier nicht als Spiegel einer publikumsfernen Verweigerungsästhetik, sondern packt einen bei den Ohren. Und während Ferneyhough noch in seinem 5. Streichquartett den Cellisten zu einem virtuoson Parforceritt reizte, übernimmt nun Ensemble-Gründer Irvine Arditti einen irrwitzigen Violin-Solo-Part.

Über die Entwicklung und das Innenleben seines Streichquartetts Nr. 6 schreibt Brian Ferneyhough: „In den letzten Jahren habe ich wiederholt die Bedeutung unserer verschiedentlich ausgeprägten Wahrnehmung von Zeit überdacht, insbesondere wie unsere Wahrnehmung des Zeitraums erhöht oder neu definiert werden kann durch das Herbeiführen von Diskrepanzen zwischen der Verortung bzw. der Entfaltung von Klangmaterial und der Zeit, die für dessen individuelle Wahrnehmung zur Verfügung steht. Das

Orchesterstück ‚Plötzlichkeit‘ (2006) sowie der groß angelegte Ensemble-Essay ‚Chronos-Aion‘ (2008) setzten sich aus einer Reihe kurzer Fragmente zusammen, die gelegentlich durch Pausen getrennt oder direkt aneinandergesetzt sind.

Mein Streichquartett Nr. 6 versucht zunächst weitgehend an vergleichbare Prinzipien anzuknüpfen, aber anstatt sie zu hermetisch abgeschlossenen Einheiten zu zwingen, werden diese atemlosen Texturen durchgehend überlappt und eingebettet, um ein schwirrendes Durcheinander von aufeinanderstoßenden Materialien, kurzlebigen formalen Strategien und provisorisch umrissenen Zeitrahmen zu erzeugen. In der Tat unterminiert und umgeht das Zusammentreffen der breiten Vielfalt von Figur größtenteils das ursprünglich autonome ‚Zeitschnitt‘-Prinzip und führt dergestalt zu einer Art gespiegelter oder negativer Hierarchie, einer qualitativ ausgeprägten Neubestimmung von Dimensionen. Das Werk ist dem Andenken an James Avey gewidmet, einem selbstlosen Unterstützer der Neuen Musik und für dreißig Jahre ein guter Freund.“

Frage: „Was ist Tradition?“

Pierre Boulez: „Es gibt ein Spiel, das wir als Kinder geliebt haben: Man setzt sich um einen Tisch, der Erste flüstert seinem Nachbarn einen Satz ins Ohr: ‚Das Taschentuch ist in meiner Jackentasche.‘ Der Satz wandert, von Ohr zu Ohr, immer schneller, wie heißt er am Ende? ‚Die Katze isst Schokolade.‘ Tja. Das ist Tradition – oft nur ein Erbe von Manierismen. Man imitiert die Geste, ohne den Geist zu verstehen.“

Pierre Boulez

Helmut Lachenmann Streichquartett Nr. 3 „Grido“

Eigentlich hatte Helmut Lachenmann vor dem Jahr 2001 mit dem Streichquartett abgeschlossen. Zwei Werke hatte er komponiert, die in ihm noch nachhallten. Da war das 1. Streichquartett „Gran Torso“, in dem er 1971 die Möglichkeiten der Klangerzeugung in den Mittelpunkt stellte. Vom Kratzen und Schaben bis zum Reiben, Pressen und Quetschen entlockte er den vier Streichern darin eine „musique concrète instrumentale“. 1989 dann, anlässlich der Zweihundertjahrfeier der Französischen Revolution, erkundete er mit dem 2. Streichquartett „Reigen seliger Geister“ ebenfalls mit außergewöhnlichen Spieltechniken entgegengesetzte Regionen. Subtil ausgefeilt, durchwehen das Werk ähnlich wie bei Nono schon mal Töne am untersten Rand der Hörbarkeit (dennoch ist es aus einem ganz anderen Holz geschnitzt als das Streichquartett seines alten Lehrers).

Rückblickend auf diese beiden Quartette fragte sich Lachenmann also zu Beginn des dritten Jahrtausends: „Und jetzt? Was macht Robinson Crusoe, wenn er seine (seine?) Insel erschlossen glaubt? Wird er erneut sesshaft, kehrt im selbst eingerichteten Ambiente zur bürgerlich-behaglichen Lebensweise zurück? Sollte er das Errichtete

heroisch wieder niederreißen, sollte er sein Nest verlassen? Was macht der Wegsuchende, wenn er bereits sich Wege durchs Unwegsame gebahnt hat?? Er stellt sich bloß und schreibt sein ‚Drittes Streichquartett‘ ... Denn der selbstgefällige Schein trägt: nichts ist erschlossen ... ‚Wege‘ in der Kunst führen nirgendwo hin und schon gar nicht zum ‚Ziel‘. Denn dieses ist nirgends anderswo als hier – wo das Vertraute nochmals fremd wird, wenn der kreative Wille sich daran reibt.“

Dieses Fortschreiten, ausgelöst von einer ständigen inneren Verunsicherung angesichts neu entdeckter Wirklichkeiten, hatte Lachenmann sich von Nono auf ewig ins Stammbuch schreiben lassen. Und wengleich es nach drei Jahren des Studiums bei ihm (1958–1960) zu einem über zwei Jahrzehnte währenden Zerwürfnis kommen sollte, befolgte der gebürtige Stuttgarter doch stets diese Nono’sche Marschrichtung. Aus der Welt der Kontraste, wie sie in Lachenmanns ersten beiden Streichquartetten auf unterschiedliche Weise aufbrechen und aufflackern, entführt nun das 3. Streichquartett in zumeist fragile Scheinwelten. Geräuschhafte Subtilität stellt sich sogleich in gläsernen Linien ein („sphärisch“ hat der Komponist über die Noten geschrieben). Geheimnisvolle Glissandi durchschwirren das Klanggewebe, das bisweilen zu erliegen droht. Ist der aus dem Italienischen

stammende Quartett-Titel „Grido“ (Schrei) nur eine falsche Fährte? Doch entlang der melodiarartigen Gebilde, Tremolos, schnellen Sechzehntel und eigenartigen Schraffuren scheint sich das Geschehen stetig zusammenzuziehen. Wie eine Schlinge vielleicht. Aber statt eines explosiven Aufschreis bleibt den Musikern der Schrei im Halse stecken. Bloß ein vokales Zischen entfährt ihren Kehlen noch – bis das Werk unvermittelt ausklingt. Das Quartett wurde im November 2001 in Melbourne vom Arditti Quartett uraufgeführt. Ein Jahr später erfolgte die Erstaufführung der revidierten Fassung bei den Wittener Tagen für neue Kammermusik. Und wenn man sich vergegenwärtigt, dass „Grido“ zudem 2004 von Lachenmann orchestriert worden ist, scheint er seine Quartett-Insel tatsächlich noch längst nicht endgültig erschlossen zu haben. Man darf hoffen ...

Guido Fischer



Arditti Quartett: Ralf Ehlers (Viola), Lucas Fels (Violoncello), Ashot Sarkissjan (Violine) und Irvine Arditti (Violine) (v.l.)

Arditti Quartett

Durch seine lebendige und differenzierte Interpretation von Kompositionen aus dem 20. Jahrhundert und der Gegenwart hat das Arditti Quartett weltweit einen herausragenden Ruf erlangt. Seit seiner Gründung 1974 durch den Geiger Irvine Arditti sind ihm mehrere hundert Streichquartette gewidmet worden, und so bildete sich das Ensemble mit den Jahren zu einer festen Größe der jüngsten Musikgeschichte heraus. So verschiedene Komponisten wie Adès, Andriessen, Aperghis, Bertrand, Birtwistle, Britten, Cage, Carter, Denisov, Dillon, Dufourt, Dusapin, Fedele, Ferneyhough, Francesconi, Gubaidulina, Guerrero, Harvey, Hosokawa, Kagel, Kurtág, Lachenmann, Ligeti, Maderna, Nancarrow, Reynolds, Rihm, Scelsi, Sciarrino, Stockhausen haben ihm die Uraufführung ihrer Werke anvertraut. Viele dieser Kompositionen haben sich im Repertoire der zeitgenössischen Musik mittlerweile fest etabliert.

Das Arditti Quartett ist davon überzeugt, dass für die Interpretation Neuer Musik eine enge Zusammenarbeit mit den Komponisten unerlässlich ist. Deshalb sucht es stets, sie in seine Arbeit einzubeziehen. Auch in pädagogischer Hinsicht sind seine Mitglieder aktiv: Sie waren lange ständige Dozenten bei den Darmstädter Ferienkursen

für Neue Musik und gaben seitdem zahlreiche Meisterkurse und Workshops für junge Interpreten und Komponisten in der ganzen Welt.

Die Diskographie des Arditti Quartetts umfasst über 170 CDs. Allein bei dem französischen Label Montaigne Naïve sind 42 Aufnahmen erschienen, die zahlreiche zeitgenössische Komponisten porträtieren und sämtliche Streichquartette der Zweiten Wiener Schule erstmals präsentieren. Viele Werke wurden in Anwesenheit der Komponisten eingespielt, wie zum Beispiel die vollständigen Streichquartette von Luciano Berio. Auch legendäre Episoden der jüngsten Musikgeschichte wie die Aufnahme von Stockhausens spektakulärem „Helikopter-Quartett“ wurden vom Ensemble auf CD verewigt. Zu den neuesten Veröffentlichungen gehören die vollständigen Streichquartette von Brian Ferneyhough, Luciano Berio, die wie die meisten Aufnahmen in Anwesenheit des Komponisten entstanden sind, Harvey, Rihm, Lachenmann, Moe, Nancarrow, Paredes und Spahlinger.

Das Arditti Quartett hat im Laufe der vergangenen 35 Jahre zahlreiche Preise erhalten, darunter mehrfach den Deutschen Schallplatten-Preis. Für die Einspielung von Werken Elliot Carters (1999) und Harrison Birtwistles (2002) gewann es zweimal den „Gramophone Award“ für die „beste Aufnahme zeitgenössischer Musik“. 1999

wurde ihm der prestigeträchtige Ernst von Siemens Musikpreis für sein „musikalisches Lebenswerk“ verliehen. Im Jahr 2004 erhielt das Quartett von der Académie Charles Cros den „Coup de Cœur“ für seinen „Beitrag zur Verbreitung der Musik unserer Zeit“.

04.11. SYMPOSIUM 2012

Sonntag | 15:00 Uhr
RWE Pavillon

€ 3

**Festivalpass für alle
„NOW!“-Veranstaltungen**

Einheitspreis € 28

jew. zzgl. 10%
Systemgebühr.

Gefördert von der
Kunststiftung NRW.

Veranstaltungsende
gegen 16:00 Uhr.

**Mit Helmut Lachenmann, Georg Friedrich Haas,
Brian Ferneyhough und Lars Petter Hagen
Gerhard R. Koch (FAZ), Moderation**

Zurück nach vorn – ein Thema, mit dem man sich nicht nur in musikalischer Hinsicht auseinandersetzen sollte. Welchen Weg beschreiten wir? Welche Perspektive hat unsere Gesellschaft? Wohin geht unser Blick – zurück *oder* nach vorn? Oder gibt es vielleicht einen inkludierenden Ansatz?

Wir möchten diese unterschiedlichen Positionen in einem Symposium erörtern. Zeitgenössische Komponisten, die im aktuellen Programm des Festivals „NOW!“ eine Rolle spielen, werden Stellung beziehen und miteinander diskutieren – durchaus auch kontrovers. Die Runde bietet dem Publikum also ergänzend zu den Konzerten einen interessanten Einblick in eine hochaktuelle Problematik.



Helmut Lachenmann

Helmut Lachenmann, geboren 1935, studierte an der Musikhochschule Stuttgart und bei Luigi Nono in Venedig. Als Komponist trat er erstmals 1962 bei der Biennale in Venedig auf. Nach verschiedenen Lehraufträgen nahm er Professuren für Komposition an den Musikhochschulen Hannover und Stuttgart wahr. 1997 erhielt er den Ernst von Siemens Musikpreis.



Georg Friedrich Haas

Georg Friedrich Haas, 1953 geboren, studierte an der Universität für Musik und darstellende Kunst Graz Komposition, Klavier und Musikpädagogik, später auch bei Friedrich Cerha in Wien. 1989 wurde er als Professor an die Musikhochschule in Graz berufen, seit 2005 leitet er außerdem eine Kompositionsklasse an der Musikhochschule Basel.



Brian Ferneyhough

Brian Ferneyhough, 1943 geboren, wurde in Birmingham und an der Royal Academy of Music in London ausgebildet, später bei Ton de Leeuw in Amsterdam und Klaus Huber in Basel. Er lehrte als Professor an der Hochschule für Musik Freiburg, an der Universität von San Diego (Kalifornien) und seit 2000 an der Stanford University. 2007 erhielt er den Ernst von Siemens Musikpreis.



Lars Petter Hagen

Lars Petter Hagen, 1975 geboren, studierte Komposition an der Norwegian State Academy of Music. Sein Werkverzeichnis umfasst Instrumentalmusik, aber auch elektroakustische Kompositionen, Klanginstallationen sowie Bühnen- und Filmmusik. Hagen war künstlerischer Direktor des Happy Days Sound Festivals in Oslo und bei Ny Musikk in Norwegen.



Gerhard R. Koch

Gerhard R. Koch, geboren 1939, studierte in Frankfurt u. a. Musikwissenschaft und Philosophie. Prägende Einflüsse erhielt er durch Theodor W. Adorno. Seit den sechziger Jahren arbeitet er als Musikkritiker, hauptsächlich für die FAZ. Seine Hauptinteressen gelten der Neuen Musik, dem Theater, Film, der generellen Ästhetik und der Kulturpolitik. Koch wurde u. a. mit der Goethe-Plakette der Stadt Frankfurt geehrt.

**09.11.
2012**

„FEMBOT | ATTRACTOR“

Freitag | 20:00 Uhr
Folkwang Universität
der Künste, Neue Aula

€ 10 | 5 inkl. System-
gebühr. Kartenvorver-
kauf über die Folkwang
Universität
(T 02 01 49 03-231).

Festivalpass für alle
„NOW!“-Veranstaltungen
Einheitspreis € 28
zzgl. 10 % Systemgebühr.

Eine Veranstaltung des
ICEM (Institut für
Computermusik und
Elektronische Medien) der
Folkwang Universität der
Künste in Kooperation mit
der Philharmonie Essen.

Gefördert von der
Kunststiftung NRW.

Konzertende
gegen 21:00 Uhr.

Dietrich Hahne, Künstlerische Leitung
Kyusang Jeong, Klarinette
Michael Pattmann, Schlagzeug
Daniel Alejandro Aros Salinas, Schlagzeug
Thomas Neuhaus / Dietrich Hahne,
Spatialisierung / Klangregie

Trevor Wishart

(* 1946)

„Two women – four voiceprints“ (1998)

1. Siren (Tape)

Ludger Brümmer

(* 1958)

„Dele! / ATTRACTOR“

11CH-Video-Kontrafaktur von Dietrich Hahne
(2012, Uraufführung der DVD-Fassung)

Trevor Wishart

„Two women – Four Voiceprints“ (1998)

2. Facets (Tape)

Magnus Lindberg

(* 1958)

„Ablauf“ für Klarinette und zwei große Trommeln
(1983)

Trevor Wishart

„Two women – Four Voiceprints“ (1998)

3. Stentor (Tape)

Magnus Lindberg

„Corrente II / FEMBOT“

13CH-Video-Kontrafaktur von Dietrich Hahne
(2012, Uraufführung der DVD-Fassung)

Trevor Wishart

„Two women – Four Voiceprints“ (1998)

4. Angelus (Tape)

Ohne Pause.

Dietrich Hahne: Zu dieser Aufführung

Das Verhältnis von Mensch und Maschine ist alt, komplex und oft beschrieben worden. Maschinen dienen der Erwirtschaftung unseres Wohlstands, sie bearbeiten Werkstoffe und beackern Felder. Darüber hinaus sind sie Symbole von Macht, ökonomischer Effizienz und – „Fortschritt“. Letzterer bezieht sich interessanterweise auch auf die Tatsache, dass Menschen Maschinen bauen, die ihnen selbst immer ähnlicher werden. Offensichtlich besteht die humanogene ATTRAKTION darin, nicht nur dienstbereite Alltagshelfer (TRAKTOREN) zu konstruieren, sondern auch zur Kommunikation begabte Gegenüber herzustellen, die in der Lage sind, menschliches Verhalten zu simulieren. FATAL ATTRACTIONS entstehen dann, wenn die nicht-menschliche Herkunft dieser Wesen im Verborgenen bleibt; unterhaltsame Katastrophen, wenn Gier, Sex und Gewalt ins Spiel kommen. Im (Spiel-) Film haben Maschinen von Anfang an bedeutende Rollen gespielt: In „Metropolis“ (1926) von Fritz Lang spielt Brigitte Helm eine mechanische Femme Fatale – FEMBOT –, die Revolten auslöst; in Alexander Dowschenkos Film „Erde“ (1930) wird ein simpler Trecker zum Auslöser für Umsturz und Gewalt. Beide Filme zeigen, so unterschiedlich sie sind, historische, d.h. längst vergangene Blicke in

die Zukunft (ein spätextpressionistischer deutscher Zukunftsentwurf muss naturgemäß völlig anders aussehen als ein sowjetischer, obwohl beide von gesellschaftlichen Umbrüchen handeln: Vom sowjetischen Versuch konnte behauptet werden, dass „die Zukunft“ mit ihm eingetreten war; der frühen deutschen Filmindustrie diente „die Zukunft“ eher als Negativfolie, so dass die damalige Gegenwart als durchaus erhaltenswert charakterisiert werden konnte).

Aus heutiger Sicht betrachtet sind die handelnden (Film-)Protagonisten den Maschinen mehr oder weniger schutzlos ausgeliefert, ob sie nun an sie glauben – und „Fortschritte“ von ihnen erwarten – oder durch sie ins Verderben gestürzt werden – mit klassischer Rettung in letzter Sekunde. Der gegenwärtig-heutige Blick (aus dem Jahr 2012) zurück auf die Blicke unserer Ur|Groß|Eltern nach vorn, gibt auch Auskunft über die wechselvolle Geschichte von Hoffnung und Enttäuschung, Utopie und Scheitern, Aufbruch und Mislingen. Blicke wie diese (nämlich: ZURÜCK NACH VORN) erhellen – inklusive der Tatsache, dass sie mitunter sogar zum Festival-Thema werden – unsere Gegenwart insofern, als sie dieser vor Augen führen, wie genau, exakt, wahrheitsgemäß oder eben nicht unser utopi(sti)sches Erbe gepflegt wird, d.h. wie wir mit den Entwürfen umgehen, die sich

als unreal, unmöglich oder zu früh erwiesen haben. Aus der historischen Distanz fällt es leicht, schnellhin Urteile über das Gescheiterte, das Misslungene und das Enttäuschende zu fällen. Man täte allerdings gut daran, sich zu vergegenwärtigen, dass auch unsere Jetzt-Zeit irgendwann auf dem Obduktionstisch der Historiker und Medienkünstler landen wird.

Für die Gegenwart folgt daraus: Nichts altert so schnell, wird so brutal entzaubert und reizt so zum unanständigen Lachen wie Avantgardisten, die sich der eigenen historischen Relativität („Periodizität“) nicht bewusst sind – die aktuellen inklusive. Die Stücke des heutigen Abends reagieren auf diese Tatsache – mittels IRONIE, REDUKTION und andare contro la CORRENTE („gegen den Strom schwimmen“).

Zwischen künstlerischer und künstlicher Intelligenz – zu den Werken

Die Symphonie muss sein wie die Welt.“ Diese Forderung soll Gustav Mahler im Jahr 1907 gegenüber seinem finnischen Kollegen Jean Sibelius aufgestellt haben. Und ohne musikalische Scheuklappen ging daher Mahler seinen Weg weiter, den er schon mit seiner 1. Sinfonie beschritten hatte. Er nahm alles wahr und auf, was um ihn herum erklang. Bis hin zu weit zurückreichenden Echos der Musikgeschichte. So offen und auch vordergründig retrospektiv sich Mahlers Musikwelt mit ihren Rückgriffen auf das romantische Erbe, auf Marschrhythmen und Volkslied-Zitate darstellt, so sollte er mit ihr aber weit in die Zukunft hineinstrahlen. Denn sein offensiv schöpferischer (und spielerischer) Umgang mit bereits Vorhandenem ist auch zum Richtmaß gerade einer (postmodernen) Epoche geworden, die dem einst von Stockhausen und Boulez verkörperten Fortschrittsglauben in der Musik längst misstraut. Auch darauf spielt Dietrich Hahne in seinem Einführungstext „FEMBOT| ATTRACTOR“ an, wenn er in Anlehnung an den Titel von Adornos berühmtem Vortrag von 1954 vom schnellen Altern einer zeitgenössischen Musik spricht, die sich der Utopie von einer radikal Neuen Musik verschrieben hatte. Im Gegensatz zu jener

Avantgarde sind schließlich für den Komponisten und Medienkünstler Hahne, der zudem als Professor an der Essener Folkwang Universität der Künste lehrt, musikalische Rückbezüge kein Tabubruch. Vielmehr sind für ihn selbst komplette Werke von Kollegen Inspirationsquelle und damit Herausforderung/Einladung, sie (auch) mit den medialen Mitteln des 21. Jahrhunderts weiterzudenken. Dafür steht exemplarisch der von dem Finnen Magnus Lindberg neu belichtete Barock-Tanz „Corrente“, den Dietrich Hahne in seiner visualisierten Version **„Corrente II / FEMBOT“** synästhetisch quasi ein weiteres Mal ausgeleuchtet hat.

Zugleich lohnt sich für Hahne aber auch eine Reise zurück in die Filmgeschichte, weil sie uns viel von der potenziellen Allmächtigkeit technischer Errungenschaften erzählt. So sind es in Fritz Langs „Metropolis“ nicht nur Maschinen, die in der Unterstadt die wahren Herren über die Arbeiter sind. Die von dem Erfinder Rotwang konstruierte Maschinenfrau, die der Filmfigur der Maria nachempfunden ist, entwickelt gar einen eigenen Willen. So weit sind die humanoiden Roboter-Wesen von heute glücklicherweise noch nicht. Immerhin kann man den aus zumeist japanischen High-Tech-Laboratorien stammenden Kerlchen auf zwei Beinen den Chip herausnehmen, wenn sie nicht länger im Haushalt zupacken oder Trompete spielen sollen.



Magnus Lindberg

Wie man aber selbst Computern ein menschliches Herz einpflanzen kann, ohne dabei jemals in die Gefahr zu geraten, dass man darüber die Kontrolle verliert, verdeutlichen allein schon die Werke von zwei wegweisenden Computermusik-Spezialisten. Es sind dies der Engländer **Trevor Wishart** sowie **Ludger Brümmer**, der aus dem nordrhein-westfälischen Werne stammt. Beide kennen sich spätestens seit 2008 von der Verleihung des renommierten Giga-Hertz-Preises für elektronische Musik. Denn Brümmer saß in der hochkarätig besetzten Jury, die in Karlsruhe Wishart diesen mit 47.000 Euro weltweit höchstdotierten Preis für elektronische Musik verlieh. „Seine eigenständige kompositorische Ästhetik“, so die Begründung, „zeichnet sich durch eine komplexe, jedoch zugleich fassliche Dekonstruktion von vokaler Gestik aus. Seine Musik ist enorm wirkungsvoll und hat Generationen von Komponisten geprägt.“

Für sein erstes elektro-akustisches Stück „Machine“ (1971) hatte **Trevor Wishart** Geräusche von Fabrikhallen und Kraftwerken in seiner Heimatstadt Leeds aufgenommen. Mit „**Two Women**“ für vier Lautsprecherpaare schuf er dann 1998 anhand von prominenten Originalstimmen seine ersten „**Voiceprints**“. Im Mittelpunkt der vier über das gesamte Programm verteilten Stimm-Abdrücke stehen zwei legendäre Frauen der jüngeren Geschichte

Englands. Es sind dies die ehemalige Premierministerin und „Iron Lady“ Margaret Thatcher sowie die Ikone der Yellow-Press, Prinzessin Diana – „Lady Di“. Originaltonaufnahmen von ihnen hat Wishart im Computer mit unterschiedlichen Zielen bearbeitet und verfremdet. Während die für das Böse stehende Thatcher in den Teilstücken Nr. 1 „Siren“ und Nr. 3 „Stentor“ im Stile eines Polit-Cartoons porträtiert wird, sind Nr. 2 „Facets“ und Nr. 4 „Angelus“ wie Heiligenbilder von Diana angelegt. In „Siren“ zitiert Thatcher einen Spruch des Heiligen Franziskus von Assisi: „Wo Missklang herrscht, werden wir Harmonie bringen.“ In „Stentor“ verflucht hingegen der nordirische Politiker und Hardliner Ian Paisley die „Lügnerin“ Thatcher. In „Facets“ und „Angelus“ ist die Prinzessin zu hören, wie sie sich über Paparazzi äußert und zudem gesteht: „Ich möchte die Königin der Herzen sein.“

In seiner Computerkomposition „**Dele!**“ hat **Ludger Brümmer** ebenfalls konkrete Klänge gesampelt und deformiert. Es ist das Gejohle von spielenden Kindern, das der ehemalige Folkwang-Student von Nicolaus A. Huber und Dirk Reith zu langen Lautstärke-Rampen verarbeitet hat. Zeichnen sich die Rampen durch eine kontinuierliche Veränderung von Lautstärke und Klangmasse aus, so verändert sich die Ereignisdichte während der kurzen Akzente dramatisch. Im Bruchteil

einer Sekunde wechseln sich plötzlich mehr als zwölf verschiedene Klangstrukturen ab und erzeugen dadurch einen Moment extremer Dichte, in der sich die Spannung explosionsartig entlädt. Bei **Dietrich Hahne** haben diese akustischen Impulse optische Impulse ausgelöst. Und so hat er für seine Visualisierung auf Bilder aus dem sowjetischen Film „Erde“ (1930) von Alexander Dowschenko zurückgegriffen. Für das Orchesterstück „**Corrente II**“ von **Magnus Lindberg** hat **Hahne** gleichermaßen historisches Filmmaterial (aus Langs „Metropolis“) ausgewählt und im Sinne einer musikalischen „Kontrafaktur“ neu bearbeitet.

„**Corrente II**“ ist eine stark überarbeitete Version von Lindbergs „Corrente“ für Kammerorchester. Und mit dieser Originalversion von 1992 schlug der ehemalige Kommilitone und gute Freund des Star-Dirigenten Esa-Pekka Salonen ein neues Kapitel in seinem Schaffen auf. Nachdem er mit Orchesterstücken wie „Kinetics“, „Marea“ und „Joy“ sich zuletzt derart der tonalen Harmonik gewidmet hatte, dass er als letzte Konsequenz nun „nach Hollywood hätte gehen können“ (Lindberg), beschäftigte er sich fortan mit rhythmischen Spannungskräften. Dass er dafür den barocken Tanz „Corrente“ zum Titel wählte und gar in der Mitte des Stücks Henry Purcells „Funeral Music for Queen Mary“ versteckt zitiert, reicht jedoch nicht aus, um

„Tradition bedeutet, das Überkommene nicht als Sedimentiertes, sondern als Potenzial zu sehen und dafür zu sorgen, dass die ihm innewohnende Kraft wirksam zu werden vermag.

So verstanden ist Tradition ein Lebensprozess, der ansetzt in der Erkenntnis der verborgenen, aber auch glühenden Kraft des vermeintlich Alten.“

Dieter Schnebel

Lindberg deswegen zum Sprachrohr eines „neuen Klassizismus“ zu machen. „Corrente“ ist vielmehr der Versuch, den rhythmischen Strom in einen kontinuierlichen Prozess aus komplexen Überlagerungen und aperiodischen Wendungen zu verwickeln.

Atemloses Vorantreiben, kontrastreich gesetzte Haltepunkte in den Einzelstimmen sowie ein Wechselspiel aus Slow-Motion und heftigen Beschleunigungen stehen für ein musikerzählerisches Geschichtsbewusstsein, das Erwartungen hinterfragt und ständig neue Hör-Horizonte öffnet. Bei aller polyrhythmischen Raffinesse ist „Corrente“ deshalb schon eines nicht: eine Anlehnung an den amerikanischen Minimalismus mit seiner endlos mechanistischen Motorik. „Ich hasse Minimalismus! Im Allgemeinen reduziert Minimalismus das Material zur Inhaltslosigkeit, zu organisiertem Schwachsinn“, hat Magnus Lindberg dementsprechend eindeutig auch die Grenzen etwa zu einem Philip Glass gezogen.

Mit „Corrente II“ knüpfte Lindberg aber durchaus auch ein wenig an die Wildheit früherer Jahre an. Und eines der beeindruckendsten Zeugnisse stammt aus dem Jahr 1983. Zwei Jahre nach seinem bestandenen Kompositionsstudium an der Sibelius-Akademie kehrte Lindberg da wieder an die alte Lehranstalt zurück, um diesmal eine be-

sondere Auszeichnung entgegenzunehmen. Zum ersten Mal veranstaltete man hier am 15. April ein Konzert ausschließlich mit seinen Werken. Und als Dankeschön steuerte Lindberg gleich einen kompositorischen Paukenschlag in Form des Trios **„Ablauf“** für Klarinette und zwei Schlagzeuger bei. Uraufgeführt wurde das Werk aber nicht im großen Saal, sondern im Pausenfoyer, wo die beiden Schlagzeuger aus gehöriger Entfernung mit heftigen, fast rituell anmutenden Trommelzeichen die minutiös ausgeschriebene Klarinettenstimme attackierten. Und in diesem Werk stecken in seiner Unberechenbarkeit bereits jene Charakterzüge des Komponisten Lindberg, die später besonders seine Orchesterwerke ausmachen sollten. Aus der (auch eigenen) Vergangenheit quillt also eine sich ständig verändernde Gegenwart. Magnus Lindberg zeigt, wie dies funktionieren kann: durch den Blick zurück nach vorn.

Guido Fischer



Dietrich Hahne, Spatialisierung / Klangregie und Künstlerische Leitung

Dietrich Hahne studierte Schulmusik und Kunst, Komposition und Elektronische Komposition an der Folkwang Universität der Künste sowie Medienkunst an der Kunsthochschule für Medien in Köln. Drei für ihn wichtige Stipendien erlaubten ihm die intensive Beschäftigung mit anderen Kunstformen, respektive der Einbeziehung dieser in seine transmediale Arbeit. In seinem künstlerischen Werk sucht Hahne nach kompositorischen Möglichkeiten der „Amalgamierung“ von Bewegtbild (Video/Film) und Bewegtklang (Musik). Ausgehend von musikalisch-kompositorischen, d.h. zeitbasierten Techniken, beschäftigt ihn insbesondere die Auseinandersetzung mit immersiven Systemen im performativen, audiovisuellen Projekt. Seit 2004 ist er Professor für Komposition und Visualisierung an der Folkwang Universität der Künste.

Dietrich Hahne

Kyusang Jeong, Klarinette

Kyusang Jeong begann im Jahr 2000 als in Korea bereits mehrfach ausgezeichnete Klarinetteste die künstlerische Instrumentalbildung an der Folkwang Universität der Künste bei Wolfgang Esch. Schon damals wurde seine Faszination an neuen Klängen geweckt, denen er sich z.B. 2002 in Darmstadt mit dem Folkwang Ensemble für Neue Musik widmen konnte. Als Solist spielte er u.a. mit dem Augsburgs Kammerorchester und dem New Jersey Philharmonic Orchestra. Nach einer durch den koreanischen Wehrdienst erzwungenen zweijährigen Pause kehrte er an die Folkwang UdK zurück. Hier macht er seinen Master in der Instrumentalbildung mit der Studienrichtung Neue Musik, die inzwischen die wichtigste Rolle in seinem Schaffen spielt.

Michael Pattmann, Schlagzeug

Michael Pattmann studierte Schlagzeug und Kammermusik in Essen und Köln. Den Schwerpunkt seiner solistischen Arbeit und im Ensemble bildet die Interpretation zeitgenössischer Musik.

Er gestaltet mit allen klanglichen Qualitäten des vielfältigen Instrumentariums eines modernen Schlagzeugers. Erweiternd konzipiert und bedient er elektronische Instrumente. Für Konzerte und Meisterklassen erhält er Einladungen u.a. nach Japan, Südkorea, Mittel- und Südamerika und in europäische Länder. Begleitet wird seine Arbeit von zahlreichen Veröffentlichungen auf Tonträgern, durch Mitschnitte und Aufzeichnungen für Rundfunk- und Fernsehanstalten. Michael Pattmann lehrt an der Folkwang Universität der Künste in Essen.

Daniel Alejandro Aros Salinas, Schlagzeug

Daniel Alejandro Aros Salinas, im chilenischen Valparaíso geboren, studierte Schlagzeug (Drum Set), klassische Percussion und Musikwissenschaft an der Pontificia Universidad Católica de Valparaíso. Der Schwerpunkt seines Studiums und seiner Tätigkeit als Solist lag zunächst auf den Instrumenten Vibraphon und Marimba. Derzeit studiert Daniel Alejandro Aros Salinas im Masterstudiengang Orchesterspiel mit dem Hauptfach Schlagzeug an der Folkwang Universität der Künste bei Michael Pattmann.

Thomas Neuhaus, Spatialisierung / Klangregie

Thomas Neuhaus studierte Komposition bei Wolfgang Hufschmidt und elektronische Komposition bei Dirk Reith in Essen. Als Komponist arbeitet er mit dem Theater der Klänge in Düsseldorf, seit 1994 unterrichtet er am Institut für Computermusik und elektronische Medien (ICEM) der Folkwang Universität, wo er seit 2004 eine Professur innehat. Seit Oktober 2011 ist er Künstlerischer Leiter des ICEM. Er ist Mitentwickler des AUDIAC-Projektes zur computergestützten Komposition und Klangsynthese und entwickelte verschiedene Kompositionssprachen und Realzeitsysteme. Neben Verbindungen von (elektronischer) Musik und Bühnenkünsten interessieren ihn vor allem Aspekte der Formalisierung und automatischen Generierung musikalischer Strukturen.

**10.11.
2012**

**Samstag | 19:30 Uhr
Alfried Krupp Saal**

€ 16

**Festivalpass für alle
„NOW!“-Veranstaltungen
Einheitspreis € 28**
jew. zzgl. 10%
Systemgebühr.

Expedition Klassik:
19:30 Uhr „Die Kunst
des Hörens“ – Konzert-
einführung durch
Jonathan Stockhammer
mit Orchester,
20:00 Uhr Konzert.

Gefördert von der
Kunststiftung NRW.

Konzertende
gegen 21:45 Uhr.

„DOUBLE UP“

**Benjamin Kobler, Sampler
Essener Philharmoniker
Jonathan Stockhammer, Dirigent**

Kaija Saariaho
(* 1952)
„Du cristal“ für großes Orchester (1989)
Simon Steen-Andersen
(* 1976)
„Double up“ für Sampler und kleines Orchester (2010)

Pause

Rebecca Saunders
(* 1967)
„Traces“ für Kammerorchester (2006/2009)
Wolfgang Rihm
(* 1952)
„Verwandlung 2. Musik für Orchester“ (2005)



Kaija Saariaho

Kristall und Rauch – Kaija Saariaho

In wohl keinem europäischen Land gab es in den siebziger Jahren einen ähnlich nervösen und kreativen Aufbruchsgeist wie in Finnland. Das hing sicherlich zusammen mit Finnlands Entwicklung von einem armen Randstaat Europas im bedrohlichen Schlagschatten der Sowjetunion zu dem wirtschaftlich prosperierenden und selbstbewussten Land, als das es heute dasteht. An der ehrwürdigen Sibelius-Akademie tat sich damals der Nachwuchs aus den Klassen des Komponisten Paavo Heininen und des Dirigenten Jorma Panula zusammen, um Finnlands Musik in die Moderne zu katapultieren. „Wir galten wegen unserer kritischen Grundhaltung als reichlich arrogant“, erinnert sich Magnus Lindberg, „aber während der wöchentlichen Treffen und langen Wochenendprojekte, die um bestimmte Themen kreisten – Berio, Zimmermann, Oper, die Tradition der Vokalmusik oder amerikanische Musik – entstand ein kreativer Dialog zwischen Komponisten, die damals mehr gemeinsam hatten als heute: zwischen Esa-Pekka Salonen, Kaija Saariaho, Jouni Kaipainen und mir.“

Auch Saariaho, die Älteste im Bunde der damals Zwanzigjährigen, hat bei Heininen studiert, verließ dann aber Finnland und ging zu Brian

Ferneyhough und Klaus Huber nach Freiburg. Doch erst der Umzug nach Paris im Jahr 1982 und ihre Arbeit im musiktechnologischen Experimentierstudio IRCAM bescherten ihrer Musik ein eigenes Profil. Die Melancholie und Schwermut, die ihren meist meditativ schwingenden Klangwellen und aufgetürmten Obertönen eigen ist, hat sich in letzter Zeit fast ins Übersinnliche gesteigert – was durchaus den Themen ihrer Opern „L’amour de loin“ (einer von Träumern und Liebeskranken bevölkerte Troubadourgeschichte) und „Adriana Mater“ (der Leidensgeschichte einer Mutter im Krieg) entspricht.

Ihr Orchesterstück „Du cristal“ führt zurück in die frühe Pariser Zeit, als Saariaho die Wissenschaft in ihr Werk einließ und alle Bestandteile und Bewegungen des Instrumentalklangs mit dem Computer zu kontrollieren begann. Als sie im Jahr 1989 zwei Aufträge für Orchester erhielt, entschied sie sich, die beiden Werke aufeinander zu beziehen. So entstanden aus dem gleichen Material zwei klanglich und formal höchst unterschiedliche Stücke, deren Titel „Du cristal“ und „... à la fumée“ sich auf ein Buch des französischen Autors und Biologen Henri Atlan beziehen. In „Entre le cristal et la fumée“ hatte Atlan die „Organisation des Lebendigen“ beschrieben als ständigen Wechsel zwischen einer „sich wiederholenden, symmetrischen Ordnung, mit dem

Kristall als klassischem Modell, und einer komplexen Verschiedenartigkeit, die wie die vergänglichen Formen des Rauchs unvorhersehbar ist“.

Dennoch darf man sich „Du cristal“ nicht als statisches, starres Gebilde vorstellen. An den kompakten Anfangsklang, der schon in der Färbung mit Gong, Triangel, Röhrenglocken und Glockenspiel an einen Glockenklang erinnert, lagern sich immer neue Instrumentenspektren und pulsierende Rhythmen an. Die vielfach geteilten Streicher bilden „dolce“ einen schwebenden Klangschwarm, der sich später mit Bläserfarben und Arpeggien von Klavier und Synthesizer anreichert. Es kommt zu bombastischen Höhepunkten und „furioso“-Einlagen der Pauke, man fühlt sich an archaische Rituale in der Nachfolge von Strawinskys „Sacre du printemps“ erinnert. Und wenn zuletzt, nach schweren Herzschlägen der Großen Trommel, das Solocello einsam trillert, kann, so stellt es die Komponistin frei, das Gegenstück „... à la fumée“ direkt anschließen.

Dänendoppel – Simon Steen-Andersen

Auch wenn Kaija Saariahos Werke heute auf der ganzen Welt gespielt werden, ist ihre Musik doch deutlich von der französischen Schule der „Spektralisten“ beeinflusst und kaum repräsentativ für „skandinavische Musik“. Aber: Gibt es das überhaupt noch in einer Zeit, in der die nationalen Unabhängigkeitsschlachten geschlagen sind und die meisten Komponisten ohnehin auf dem Kontinent oder in Übersee wohnen?

Vielleicht ist es gerade das Fehlen einer lastenden, Jahrhunderte alten Tradition, die es skandinavischen Komponisten leichter macht, unabhängig, neugierig, innovativ zu sein. Simon Steen-Andersen, 1976 in der Nähe von Århus auf Jütland geboren, ist dafür ein musterhaftes Beispiel. Schon in der musikalischen Ausbildung wollte sich der Sohn einer Bildhauerin nicht vorschnell festlegen: Steen studierte in Århus, Freiburg (bei Mathias Spahlinger), Buenos Aires (bei Gabriel Valverde) und Kopenhagen (u. a. bei Hans Abrahamsen). Seit einem DAAD-Stipendium für das Jahr 2010 lebt er in Berlin, in dem sich heute viele kulturelle Stränge kreuzen. An den „klassischen“ Gattungen ist Steen-Andersen wenig interessiert. Die Besetzung seiner Kammermusik ist oft variabel; und oft benutzt er Instrumente und Ensembles als Abbild mensch-

licher (Nicht-)Kommunikation, etwa wenn er im Kammerstück „In spite of, and maybe even therefore“ ein teuflisch lärmendes Quartett einem Bläsertrio gegenüberstellt, das allmählich seine Instrumente zerlegt und auf den Fragmenten eine ganz zerbrechliche, elektrisch verstärkte Musik produziert.

In „Double up“, das 2010 bei den Donaueschinger Musiktagen uraufgeführt wurde, konfrontiert Steen-Andersen das Orchester mit einem reichen Arsenal von gesampelten Lauten und Klängen, die von einem Keyboard-Solisten abgerufen werden. Man kann es als ein akustisches Großstadt-Panorama deuten, was aus den Lautsprechern spritzt, dröhnt und gluckert: Atmen, Laufen, Radio- und Fernsehtöne, eine Klospülung, Zigarettenzüge, Biergeräusche und einschlägiges Stöhnen. Im tönenden Comicstrip reduziert sich das Leben auf seine nicht-intellektuellen Grundbedürfnisse, während das Köpfchen auf der Ebene der experimentellen Anordnung des Werks in Aktion tritt. Die Musiker müssen nämlich mit ihren notierten Klängen möglichst präzise auf die Geräusche aus dem Sampler reagieren. Spielt der Titel „Double up“ poetisch mit dem verdoppelten Einsatz der Broker und Zocker oder auch mit dem Doppelten an der Bar, so bedeutet er technisch die Verdoppelung der Wahrnehmung – wobei aus der unabdingbaren

Reaktionsverzögerung eine reizvolle Unschärfe entsteht. Doppelt ist aber auch der formale Ablauf: Erzählen die launigen Samplings im ersten Teil noch eine, wenn auch nicht konkrete Geschichte, so werden die Klänge im zweiten Teil nach rein musikalischen Kriterien neu geordnet und „aufgeräumt“ – nicht unähnlich der spaßhaften Dekonstruktionen, die der Schweizer Kabarettist und Künstler Ursus Wehrli mit berühmten Kunstwerken betreibt.

Ein Bernsteinzimmer der Klänge – Rebecca Saunders

Wie Steen-Andersen hat sich auch Rebecca Saunders Berlin zum Lebens- und Schaffensraum gewählt. Doch wesentlich konsequenter als ihr dänischer Kollege hat sie ihre Heimat England – sie wurde 1967 in London geboren – verlassen, ist erst zu Wolfgang Rihm nach Karlsruhe gegangen und dann, nach einem Intermezzo in Edinburgh, dauerhaft in der deutschen Hauptstadt gelandet. Hier ist Rebecca Saunders etabliert, sie wird mit Preisen und mit Kompositionsaufträgen der großen Festivals bedacht, ist Akademiemitglied, gefragt als „Composer in residence“ und seit diesem Jahr auch Professorin für Komposition in Hannover.

Eine stetig steigende Erfolgskurve also – was umso mehr erstaunt, als ihre Musik immer noch wie die Fliege im Bernstein des Neue Musik-Betriebs wirkt: fast archaisch fremd, ohne die flüssige Eleganz und das lautstarke Parlando, mit dem sich viele ihrer Kollegen Gehör verschaffen. Lange war die Kammer- und Konzertmusik das genuine Terrain der Komponistin – selbst wenn sie für die Berliner Tanzkompanie von Sasha Waltz mit „insideout“ eine Art theatralische Installation schrieb, bei der Tänzerinnen und Tänzer in verschiedenen Boxen und schrägen Ambientes ihre eigene Biografie befragten. Im Grunde aber fasziniert sie nichts so sehr wie die Sinnlichkeit instrumentaler Klänge, die sie gern mit der Sinnlichkeit von Farben vergleicht. Dabei denkt sie nicht primär in logischen, am Schreibtisch vorgefertigten Strukturen, sondern in Klangfeldern und -prozessen. Saunders notiert sie als Fragmente und heftet sie dann in ihrem Berliner Atelier an die Wand. „Das kann dann eine Palette von kontrastreichen Grundklängen ergeben“, sagt sie – und nicht nur der Begriff „Palette“ erinnert an die Arbeit einer Malerin.

Auch im Orchesterstück „Traces“ (Spuren, Fahrten, Linien), das 2006 im Auftrag des NDR Hamburg entstand und drei Jahre später für eine Aufführung durch die Dresdner Staatskapelle revi-

diert wurde, sind die einzelnen Klangpaletten gut erkennbar. Im ersten Teil ist es vor allem der raue, dissonant-schräge Klang der Kontrabässe, den sie schon in mehreren Stücken ausprobierte und mit einem Bild von Mark Rothko verglichen hat. Tamtam und Große Trommel nehmen den Klang aus der Tiefe auf, später addiert Saunders die Farben der Bläser und hinter dem Steg geflüsterten Streichertöne. So pflanzen sich die Klänge in subtilen Übergängen fort, es gibt keine melodischen „Motive“ oder polyphonen Geflechte, sondern nur Aggregatzustände, die im zweiten Teil von „Traces“ wesentlich dynamischer, aber auch dissonanter, gewaltsamer wirken. Danach hat der kurze Schluss-Satz den Charakter eines ruhigen Abgesangs, wenn auch mit dem bedrohlichen Klopffeist von drei hämmernden Holzstöcken.

Michael Struck-Schloen

Essener Philharmoniker

Die Gründung des Orchesters, das den Ruf Essens als Musikstadt wesentlich geprägt hat, fällt in das Jahr 1899. Fünf Jahre später erhielt es einen neuen Konzertsaal, eingeweiht von Richard Strauss mit dessen „Sinfonia domestica“. Zu den weiteren herausragenden musikalischen Ereignissen der damaligen Zeit gehört vor allem die Uraufführung der 6. Sinfonie von Gustav Mahler unter der Leitung des Komponisten.

Mehrere Jahrzehnte später, Ende der 1990er Jahre, musste der renovierungsbedürftige Saalbau geschlossen werden, den man 2004 als Philharmonie Essen glanzvoll wieder eröffnen konnte. Als Chefdirigenten des Essener Orchesters wirkten: Georg Hendrik Witte, Hermann Abendroth, Max Fiedler, Johannes Schüler, Albert Bittner, Gustav König, Heinz Wallberg und Wolf-Dieter Hauschild. Mit Beginn der Saison 1997/1998 trat Stefan Soltesz das Amt des Generalmusikdirektors der Stadt Essen an. Für den Erfolg seiner 16 Spielzeiten andauernden Arbeit sprechen mehrere Auszeichnungen, darunter die Ernennung der Essener Philharmoniker zum „Orchester des Jahres“ 2003 und erneut 2008 im Rahmen einer Kritikerumfrage der Zeitschrift „Opernwelt“.

Ferner hat das Orchester mehrfach in der Düsseldorfer Tonhalle und der Kölner Philharmonie sowie bei den Dresdner Musikfestspielen, im Konzerthaus Dortmund, im Concertgebouw Amsterdam und bei den Richard-Strauss-Festspielen in Garmisch-Partenkirchen gastiert.

Neben den regelmäßigen Diensten im Aalto-Theater spielen die Essener Philharmoniker mehr als 30 Konzerte pro Saison: Sinfoniekonzerte, Kinder- und Jugend- sowie Sonderkonzerte. Ferner gestalten die Musikerinnen und Musiker eine eigene Kammermusikreihe im Foyer des Aalto-Theaters und betreuen zudem die Orchesterakademie.

Jonathan Stockhammer, Dirigent

Innerhalb weniger Jahre hat sich Jonathan Stockhammer in der Welt der Oper, der klassischen Sinfonik und der zeitgenössischen Musik einen Namen gemacht. Nach seinem Studium der Komposition und des Dirigierens in seiner Heimatstadt Los Angeles zog es Jonathan Stockhammer nach Deutschland, wo er künstlerische Beziehungen zu bekannten europäischen Ensembles wie dem Ensemble Modern, dem Ensemble musikFabrik oder dem Ensemble Resonanz entwickelte. Jonathan Stockhammer arbeitet regelmäßig mit internationalen Klangkörpern wie dem Los Angeles Philharmonic, dem Oslo Philharmonic Orchestra oder dem NDR Sinfonieorchester Hamburg zusammen und war auf bedeutenden Festivals wie den Salzburger Festspielen, den Donaueschinger Musiktagen und Wien Modern zu Gast. Zahlreiche preisgekrönte CD- und DVD-Produktionen dokumentieren sein vielseitiges künstlerisches Wirken.

**15.11.
2012**

**Donnerstag | 20:00 Uhr
Schacht XII, Halle 12**

€ 24 | 16

**Festivalpass für alle
„NOW!“-Veranstaltungen**

Einheitspreis € 28

jew. zzgl. 10%
Systemgebühr.

Veranstalter:
Stiftung Zollverein in
Kooperation mit der
Philharmonie Essen.

Konzertende
gegen 21:15 Uhr.

„HAUSCHKA – SOLO AM PRÄPARIERTEN KLAVIER“

Hauschka, Klavier

Improvisationen am Klavier



Hauschka

Der Weg ins Unbekannte ist das Ziel – der Pianist Hauschka

Der Franzose Pierre Boulez und der Amerikaner John Cage waren von ihrem Musikdenken her stets wie Feuer und Wasser. Während Boulez sich mit radikal durchkonstruierten Partituren als ein Wortführer der Nachkriegsavantgarde etablierte, bog Cage zeitgleich in die entgegengesetzte Richtung ab. Statt das Notenmaterial ausschließlich dem menschlichen Schöpfergeist anzuvertrauen, ließ er da lieber schon mal den Zufall walten. Bevor sich der (damals) strenge Rationalist Boulez und der sympathische Anarchist Cage aber vollkommen auseinander entwickeln sollten, war man zwischen 1949 und 1954 einander freundlich verbunden. Zu den ersten Werken von Cage, die Boulez besonders beeindruckt hatten, gehörten die „Sonatas and Interludes“ (1946–1948) für präpariertes Klavier.

Für Boulez hatte Cage damit auf dem Gebiet der Klangfarbe einen komplett neuen Weg beschritten – vor allem dank einer Percussivität, die durch die Präparation der Klaviersaiten mit Materialien vorrangig aus dem Baumarkt-Sortiment erreicht wurde. Cage war zwar nicht der erste, der mit solchen Experimenten das Klavier in ein Schlaginstrument verwandelt hatte. Das Patent darauf besaß sein alter Lehrer Henry Cowell, der

bereits in den 1920er Jahren auf diese Idee gekommen war. Doch keiner sollte über Schrauben, Bolzen und Filzstreifen das Klavier derartig nachhaltig aus seinem traditionellen Klangkorsett befreien wie Cage.

In diesem Jahr ehrt die Musikwelt den vor genau hundert Jahren geborenen und vor zwanzig Jahren verstorbenen Komponisten, Revolutionär und Freigeist. Und der Einfluss des „genialen Erfinders“ (Arnold Schönberg über Cage) spiegelt sich allein schon in der erlesenen Riege von Musikern und Komponisten wider, die sich von den Möglichkeiten des präparierten Klaviers angezogen zeigten. Dazu gehörten etwa Alfred Schnittke und Arvo Pärt, aber auch Jazz-Pianisten wie Alexander von Schlippenbach sowie Keith Jarrett. Aber wohl kein anderer Pianist wird in den vergangenen Jahren mehr in einem Atemzug mit Cage genannt wie Volker Bertelmann. Und wenn man vor allem seine seit 2004 aufgenommenen CDs durchhört, die er unter seinem Künstlernamen „Hauschka“ eingespielt hat, drängt sich der Vergleich sofort auf.

Da schnarrt und scheppert es geheimnisvoll im Inneren des Flügels. Hier scheinen plötzlich Hagelkörner auf die Saiten zu prasseln. Dort beginnt es zwischen ihnen bizarr zu rascheln. Tatsächlich hat Hauschka dann wieder in die Vollen seiner Wunderalltagstüte gegriffen und sein

Klavier mit all jenen Gegenständen manipuliert, die bei streng konservativen Instrumentenbauern hellste Empörung auslösen. Denn für sie ist es die reine Entweihung eines Tastenkunstwerks, wenn Hauschka ihm mit Alufolie und Kronkorken, Glasscherben, Drähten und sogar Tischtennisbällen zu Leibe rückt, die er kurzerhand im Bauch des Flügels auskippt.

So sehr den in Düsseldorf lebenden Musiker seine Vorliebe für sonderliche Klangdeformationen mit Cage verbinden mag, so trennt sie doch vieles. Im Gegensatz zu Cage, der dem Interpretieren eine stundenlange Vorbereitung des Klaviers abverlangt, will sich Hauschka von den Präparationen vor allem live überraschen lassen. Einen genauen Masterplan, wann welches Fundstück eingesetzt wird, gibt es bei dem Improvisationskünstler nicht. „Zum Beispiel lege ich beim Spielen schon mal kleine Glöckchen auf die Saiten, die durchs Spielen von einer Saite auf die andere wandern und von mir wieder zurückgespielt werden können, als würde ich auf dem Piano flippert.“ Auch solche klanglichen Zufallsprodukte sind es, aus denen Hauschka eine musikalische Welt entstehen lässt, die weit entfernt von Cage und seinen oftmals weltmusikalisch anmutenden Resultaten liegen. Hauschka zeigt sich vielmehr als Wanderer zwischen Jazz, Pop und der von Steve Reich und Philip Glass

geprägten Minimal Music. Und bisweilen besitzen seine magischen Klavier-Grooves sogar einen gewissen Techno-Appeal.

Diese musikalische Bandbreite spiegelt aber noch längst nicht alles wider von Hauschkas grundsätzlicher Offenheit gegenüber den unterschiedlichsten Stilen. Spätestens mit dem Album „The Prepared Piano“ (2005) hat er seine musikalische Vergangenheit auf neue Gleise gesetzt. Und die war bis dahin durchaus ereignisreich. Geboren im Siegerland, in einem Ort mit dem schönen Namen „Ferndorf“, gründete er noch während seiner klassischen Klavierausbildung eine Rock-Band. 1992 machte er mit seiner Hip-Hop-Band „God’s Favorite Dog“ auch etwa als Vorband der „Fantastischen Vier“ Karriere. Und unter weiteren Pseudonymen wie „Music. A.M.“ und „Tonetraeger“ produzierte er Alben mit elektronischen und Club-Sounds. Seine musikalische Vielsprachigkeit hat sich der 2004 nach dem böhmischen Komponisten Vinzenz Hauschka (1766–1840) benannte Allrounder bis heute auch abseits seiner Solo-Projekte bewahrt. Hauschka komponiert Filmmusik unter anderem für Doris Dörrie. Und seine neueste Studio-Arbeit absolvierte er zusammen mit der amerikanischen Star-Geigerin Hilary Hahn.

O bwohl Hauschka somit viele Wurzeln hat, war für ihn besonders ein Komponist wegweisend für seine Beschäftigung mit dem präparierten Klavier. Es war nicht etwa John Cage, sondern ein Komponist aus der Romantik – Frédéric Chopin! „Er hatte immer den stärksten Einfluss“, so Hauschka 2012 in einem Interview anlässlich eines Projekts beim Düsseldorfer Schumann-Fest. „Interessiert hat mich an Chopin diese Wildheit und so eine spezielle Traurigkeit, Melancholie, und dabei so unkonventionell vorgetragen. Viele seiner Werke haben mich auch an heutige elektronische Musik erinnert. Weil es so perlig war. Oder sie sich anhörten, als wären sie geschnitten. Oder diese Repetitionen auf einer Note. Das fand ich sehr reizvoll.“ Diese Entdeckungen, die Hauschka bei Chopin machte, versuchte er nun auf seinem Klavier in elektronische bzw. elektronisch klingende Musik zu verwandeln. Weil er aber elektronische Musik ohne Elektronik und ohne Laptop machen und das Klavier als Soundquelle beibehalten wollte, fiel ihm gezwungenermaßen nur ein Ausweg ein: Er musste das Klavier mit Gegenständen zwischen Hammer und Saiten manipulieren.

Aus rein künstlerischen Gründen erfand Hauschka somit das präparierte Klavier quasi noch einmal. Während es bei Cage ganz andere praktische Gründe waren, die ihn erstmals für

das präparierte Klavier komponieren ließen. 1940 entstand sein Stück „Bacchanal“ als Begleitmusik für ein Tanzstück von Syvilla Fort. Doch da der Aufführungsraum einfach nicht genügend Platz für die nötigen Percussioninstrumente bot, machte Cage aus der Not eine Tugend und verwandelte das Klavier mit Schrauben, Bolzen und Filzstreifen in die benötigte Schlagzeuggruppe.

Auch Hauschka verwendet die Präparation immer wieder funktional. Mal wie ein Percussion-Set oder wie eine ganze Band. „Das präparierte Klavier soll wie ein Instrument neben anderen wahrgenommen werden, trotz seiner vielleicht unkonventionellen Klangtexturen.“ Ähnlich unkonventionell fallen aber eben auch Hauschkas Stücke aus. Weshalb er bisweilen immer noch gefragt wird, was er denn genau spiele. Er mache einfach moderne experimentelle Klaviermusik mit einer Nähe zur Elektronik, Klassik und zu Indie-Pop, gibt er dann zur Antwort. Und da er sich dabei stets auch als ein Geistesbruder der Romantik empfindet, lässt er gerade im Konzertsaal seine musikalischen Phantasien improvisierend in die Ferne und auch unsichere Gefilde schweifen, statt immer das gleiche Programm abzuspielen. „Ohne Ziel, sich ins Ungewisse treiben lassen und dabei erfinden, was man denkt und glaubt“ – dieses Credo des deutschen Dichters und Vordenkers der Romantik,

Johann Gottfried Herder, könnte Hauschka daher ohne Wenn und Aber unterschreiben, sobald er das Podium betritt, sich an sein präpariertes Klavier setzt und improvisiert.

„Es ist immer eine Entscheidung fürs Risiko. Ansonsten wären Konzerte für mich so alltäglich, wie für einen Menschen, der jeden Tag ins Büro geht. Daher will ich gar nicht im Voraus wissen, was ich machen werde. Und für den Zuhörer gilt das genauso, wenn er mit mir durch einen Risikogarten wandert und einfach merkt: Okay, da gibt es auch mal Fehler oder jetzt weiß er gerade nicht, wo es langgeht. Aber was auch passiert: Mit jedem weiteren Stück, das man spielt, treiben mich die Zuhörer an, weiterzumachen. Und genau da liegt der Reiz für mich in so einem Programm.“

Guido Fischer

22.11. FOLKWANG SYMPHONY 2012

Donnerstag | 19:30 Uhr
Alfried Krupp Saal

€ 16
Festivalpass für alle
„NOW!“-Veranstaltungen
Einheitspreis € 28
jew. zzgl. 10%
Systemgebühr.

Expedition Klassik:
19:30 Uhr „Die Kunst
des Hörens“ – Konzert-
einführung durch
Johannes Kalitzke
mit Orchester,
20:00 Uhr Konzert.

Gefördert von der
Kunststiftung NRW.

Konzertende
gegen 22:00 Uhr.

Angelika Luz, Sopran
Jan-Filip Ĺupa, Violoncello
Denise Wambsganß, Mandoline
Bernhard Wambach, Klavier
Folkwang SYMPHONY
Johannes Kalitzke, Dirigent
Dirk Reith, Klangregie
Eva Fodor, Assistenz Einstudierung Cellokonzert

Bernd Alois Zimmermann

(1918 – 1970)

„Concerto pour violoncelle et orchestre
en forme de ‚pas de trois‘“ (1965/1966)

I. Introduzione
II. Allegro
III. Adagio
IV. Tempo di marcia
V. Blues e Coda

Jagyeong Ryu

(* 1974)

„Fadenlicht“ für Ensemble und 4-Kanal-Tape (2012)

Pause

Luigi Nono

(1924 – 1990)

„Como una ola de fuerza y luz“ für Sopran, Klavier,
Orchester und Magnetband (1971/1972)

Wegmarken der Neuen Musik

Von zwei Hauptwerken aus der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts wird das Festival-Motto „zurück-nach-vorn“ unterschiedlich reflektiert. Das 1966 vollendete Cellokonzert von Bernd Alois Zimmermann steht für jenen „Pluralismus“-Begriff, der es dem Komponisten erlaubte, musikalisch auch historische Zitate und Gattungen mit den Klangsprachen des 20. Jahrhunderts zu verknüpfen. Der Italiener Luigi Nono hingegen nahm 1971/1972 mit „Como una ola de fuerza y luz“ unmittelbar Bezug auf den Tod eines befreundeten Aktivisten der chilenischen Linken. Und diesen Abschiedsgesang konzipierte Nono als eine hoffnungsvolle Woge voller Kraft und Licht.

Bernd Alois Zimmermann

**„Concerto pour violoncelle et orchestre
en forme de ‚pas de trois‘“**

Mit zwei Großwerken hat sich Bernd Alois Zimmermann einen führenden Platz in der Musikgeschichte des 20. Jahrhunderts gesichert. Seine 1965 in Köln uraufgeführte Oper „Die Soldaten“ legte mit Filmsequenzen und Tonbandzuspielungen den Grundstein für jene multimedia-

len Bühnexperimente, die heute das moderne Regietheater ausmachen. Und für sein aufwühlendes Oratorium „Requiem für einen jungen Dichter“ (1969) verknüpfte Zimmermann Orchesterklänge mit denen einer Jazz-Combo sowie mit elektronischer Musik. Diese beiden Meilensteine der Neuen Musik entstanden in Zimmermanns letztem Lebensabschnitt (1970 nahm sich der an schweren Depressionen leidende Komponist das Leben). Zugleich spiegeln die Kompositionen in ihrer Wahl unterschiedlicher künstlerischer und musikalischer Mittel ein Musikdenken wider, das sich von jeher jeglichem musikideologischen Dogmatismus verweigert hatte.

Zwar hatte auch Zimmermann zwischen 1948 und 1950 jene Darmstädter Ferienkurse besucht, bei denen sich Karlheinz Stockhausen und Luigi Nono rigide der kompositionstechnischen Rationalität verschrieben. Doch schon damals hatte sich Zimmermann aus diesem Elite-Club der Serialisten selber rausgekegelt, als er sich in seinem ersten bedeutenden Werk, dem Violinkonzert, auf verpönte Komponisten wie Igor Strawinsky und vor allem Paul Hindemith bezog. Obwohl gerade für Zimmermann und Stockhausen fortan Köln zum Zentrum ihres Wirkens werden sollte, blieben sie sich nicht nur fremd. Immer wieder stichelten sie gegen den anderen. Für Stockhausen war der

Kollege nicht mehr als ein „Gebrauchsmusiker“, der sich aus dem Fundus der Musikgeschichte bediente. Zimmermann hingegen goss über seinen Erzrivalen schon mal musikalischen Spott aus. Wie in der dadaistischen Klang-Collage „Musiques pour les Soupers du Roi Ubu“ von 1966. In dem sogenannten „Marsch der Gehirnzermantschung“ lässt Zimmermann 631 (!) Mal einen Akkord aus Stockhausens Klavierstück Nr. 9 wiederholen und kombiniert diesen Tastenrausch mit Musikzitate von Berlioz und Wagner. Als „absurde“ Ballettmusik hatte Zimmermann das mit „Ballet noir“ untiteltete Werk bezeichnet, das jedoch zunächst konzertant uraufgeführt wurde.

Ähnlich verhielt es sich bei dem kurz zuvor entstandenen „Concerto pour violoncelle et orchestre en forme de ‚pas de trois‘“, das Solokonzert und zugleich Ballettmusik ist. Das Konzert wurde im April 1968 von Siegfried Palm in Straßburg uraufgeführt, einen Monat später folgte an den Wuppertaler Bühnen die erste choreographierte Aufführung. Wie sich Zimmermann auch mit seinem zweiten Cellokonzert vom „Avantgardisten“ Stockhausen distanzierte, ist in einem Brief dokumentiert, den er einen Tag nach der Fertigstellung der Partitur 1966 dem Uraufführungscellisten und Widmungsträger Palm schrieb: „Es handelt sich also nicht um ein ‚avantgardistisches‘ Stück.

Das wird möglicherweise Naserümpfen geben, aber gute Musik ist mir wichtiger als ‚avantgardistische‘. Ich glaube mir schmeicheln zu können, dass auch in diesem Stück wieder eine Menge Neues drin ist (man schreibt zwar alles Neue Stockhausen zu – aber lassen wir ihm diesen Ruf: die entscheidenden Neuigkeiten liegen woanders).“

Mit dem Cellokonzert hatte Zimmermann seine Idee von einem musikalischen „Pluralismus“ weiter verfolgt. Das Bewusstsein für die Tradition, für ihre Gattungen und ihre Musik aus den unterschiedlichsten Epochen, war für ihn genauso maßgeblich wie die musikalischen Ausdrucksmöglichkeiten der Gegenwart. Mit der Metapher von der „Kugelgestalt der Zeit“ hat er diese Simultaneität von Alt und Neu umrissen.

Diese „Summe aller kompositorisch-musikalischen Unternehmungen“ spiegelt sich in der kompositorischen Keimzelle wie zugleich in der Besetzung des Orchesters wider. Dem Konzert liegt eine Zwölftonreihe zugrunde. Doch aus ihr schafft Zimmermann fünf völlig unterschiedliche Satz-Charaktere dank ungewöhnlicher Instrumentenkombinationen. Neben einem knapp 30-köpfigen Streichorchester, Schlagwerk und einem Klavier tauchen da etwa eine Mandoline und ein Zimbal, eine Glasharfe sowie eine E-Gitarre und ein E-Bass auf. Mit diesem facettenreich aufgestellten Klang-

apparat sorgt Zimmermann für raffinierte Mischklänge. Und gleich zu Beginn betritt das Solo-Cello mit seinen Glissandi und Flageolett-Ketten magische Tonfelder – bevor es schließlich in ein burleskes Jazz-Stottern verfällt.

Einen grotesken Gesang ohne Worte scheint das Cello anschließend von sich zu geben – als ob es ein Geistesbruder von Bergs „Wozzeck“ wäre. Ähnliche Grimassen lässt Zimmermann die Musiker aber auch im vierten Satz schneiden. Mit einem rhythmisch verkanteten Drive im „Tempo di marcia“, bei dem einem sofort Strawinsky einfällt. Und wenn sich das Finale schließlich in der Coda endgültig als eine wilde „Blues“-Phantasmagorie entpuppt, möchte man kaum glauben, dass auch sie ihre Existenz lediglich einer verbindlichen Zwölftonreihe verdankt. Nein, avantgardistische Musik war das in den 1960er Jahren nicht. Das wusste auch Zimmermann. Gestört hat es ihn aber nicht. Denn wie er sich einmal an anderer Stelle über das Konzert geäußert hat, war immerhin ihm klar: „Es ist neue Musik“.

Jagyeong Ryu „Fadenlicht“ für Ensemble und 4-Kanal-Tape

Am 26. Juni 2012 feierte der Gründer und langjährige Leiter des Essener Instituts für Computermusik und elektronische Medien (ICEM), Prof. Dirk Reith, seinen 65. Geburtstag. Und in einem Überraschungskonzert brachten ihm Kollegen und ehemalige Studenten ein Ständchen. Unter den Gratulanten war auch die aus Seoul, Südkorea, stammende Komponistin Jagyeong Ryu, die den Abend mit einem kleinen Video eröffnete. Seit 2005 studiert sie an der Folkwang Universität der Künste bei Prof. Günter Steinke Komposition. Jetzt wurde Jagyeong Ryu eingeladen, für das Konzert ihrer Folkwang-Kommilitonen beim „NOW!“-Festival ein Orchesterstück zu schreiben. Zu „Fadenlicht“ erläutert die Komponistin:

„Grundidee meines Stückes ist die Wandlung von verschiedenen Ebenen von Klang in zeitlicher und räumlicher Ausdehnung und den damit verbundenen Ausdrucksqualitäten. Die anfängliche Klangwolke, die einerseits aus dem Tonklang als Schwankung strukturiert wird und in sich bereits die linearen Bewegungen des weiteren Verlaufs beinhaltet, verwandelt sich zu einer fein sich innerlich bewegenden Klangfläche, deren Linien auf unabhängigen Zeitebenen laufen. Die anfäng-

lichen Repetitionen dehnen sich fluktuierend zu Linien aus. Dabei kommt es mir auf unterschiedliche Klangbewegungen an.

Der andere Aspekt wirkt in der Mikroebene auf die Art und Weise, wie der Charakter oder die Qualität des Klangs selbst gesehen und interpretiert wird. Alle durch verschiedene Spielweisen hervorbrachten Klänge werden in der zeitlichen Ebene (Geschwindigkeit) und räumlichen Dimension (z. B. Intervall, Mikrotonalität, auch klangfarbliche Änderung) permanent zu neuen Klängen gewandelt. Die direkt hinter der Tonfläche auftauchenden Geräuschklänge verhalten sich für mich so, als wenn man von starken Farben zu vielfältigen Graustufen übergeht – zwei Aspekte von Klangfarblichkeit.

Die Bewegung der Musik wechselt auf vielfältige Weise zwischen Linien und Flächen hin und her. Die dadurch entstehende Spannung lebt in den feinen Klangvarianten im Innern der Klänge weiter.“

Luigi Nono**„Como una ola de fuerza y luz“ für Sopran,
Klavier, Orchester und Magnetband**

Auch der Musiker wirkt immer und in jedem Fall dadurch, dass er aktiv oder passiv, bewusst oder unbewusst, Stellung bezieht zu den gesellschaftlichen Kräften seiner Zeit.“ So beginnt das Manifest „Der Musiker in der Fabrik“, das der Italiener Luigi Nono 1967 aufstellte. Und um den gesellschaftlichen Aufgabenbereich eines Komponisten gleichsam als Parole auf den Punkt zu bringen, heißt es da weiter: „Es macht keinen Unterschied, ob ich eine Partitur schreibe oder einen Streik organisieren helfe. Das sind nur zwei Seiten einer einzigen Sache.“ Der Musiker als Werk-Tätiger im doppelten Sinne – das war und blieb die künstlerische Maxime Luigi Nonos. Und so verkörperte er wie kein Zweiter aus der Generation der Nachkriegsavantgarde eine humanistisch-aufklärerische Haltung, die er bei aller materialästhetischen Komplexität nie aus den Augen verlor.

Schon in den fünfziger Jahren entpuppte sich der Schwiegersohn von Arnold Schönberg als ein Musiker der Tat, der sich 1952 mit seinem Eintritt in die Kommunistische Partei Italiens (PCI) das entsprechende Parteibuch zulegte. Und 1956 trat er mit der Kantate „Il canto sospeso“ jenen Stein des

musikpolitischen Engagements los, der ab den sechziger Jahren nahezu sein gesamtes Schaffen bestimmte. Schon damals setzte er dafür vermehrt elektronische Klänge ein. Die erste und wichtigste Komposition für Tonband ist „La Fabbrica illuminata“, in der sich Nono 1964 mit den entfremdeten Arbeits- und Lebensbedingungen der Arbeiter in der Metallfabrik Italsider in Genua auseinandersetzte. Wie es ihm unter den Nägeln bzw. in den Kompositions-fingern brannte, um gegen Faschismus, Unterdrückung oder Ausbeutung zu protestieren, spiegelt zudem das Tonband-Oratorium „Gedenke dessen, was sie dir in Auschwitz angetan“ wider.

Doch wengleich Nono selbst mit seinen prominenten Musikerfreunden Maurizio Pollini und Claudio Abbado in den Fabriken Italiens Konzerte gab, um den Arbeitern auch die Neue Musik näherzubringen, fehlte ihm der messianische Bekehrungswille. Stattdessen klingen in seinen damaligen Kompositionen Empathie, aber auch seine Sehnsüchte mit. Wie in seinem aufwühlenden und erregenden Trauergesang „Como una ola de fuerza y luz“ für Sopran, Klavier, Orchester und Magnetband. Im September 1971 erfuhr Nono von dem Unfalltod von Luciano Cruz, der in Chile die „Bewegung der revolutionären Linken“ geleitet hatte. „Ich hatte ihn im Juni desselben Jahres in

Santiago als einen Mann von starker Intelligenz kennengelernt“, so Nono später. „Und daraus war eine solidare Freundschaft entstanden. Seine Gegenwart in Abwesenheit bestimmte mich zur Wahl der endgültigen Klangstruktur, zur Frage nach dem Warum.“

Als Text wählte Nono Zeilen aus dem Gedicht „Como una ola de fuerza y luz“ (Wie eine Woge von Kraft und Licht), das der Argentinier Julio Huasi auf Cruz geschrieben hatte. In der musikalischen Konzeption verknüpfte Nono die Live-Musik mit Sopran, Klavier und Orchester mit Tonbandeinspielungen von bearbeitetem Klavier- und Frauenchormaterial. Und gleich der Beginn besitzt mit seinen beklemmend düsteren wie flirrenden Schwebeklängen die Aura einer Wehklage, die in der dreifachen Anrufung „Luciano!“ im Sopran dramatisch kulminiert. Wie ein unwirklicher Dialog mit einem jenseitigen Stimmengeflecht erweist sich der dritte Teil. Wenn der Sopran fast rezitierend die Worte herausschleudert: „Wie eine, Luciano! Woge von Kraft und / jung wie die Revolution / stets lebendig / wirst du weiter licht strahlen / Licht fürs Leben“. Rau und archaisch entfesseln daraufhin Klavier und Orchester erstmals eine schockartige Energie – die nach einem weiteren Intermezzo für Sopran, Klavier und Tonband potenziert wird: in dem spannungsgeladenen

„langen Marsch“ (Nono), der sich in verheißungsvollen Sphären (Piccoloflöten) aufzulösen scheint. Doch im Epilog zeigt sich Nono mit allem Nachdruck im Orchester gewiss: Luciano Cruz' Kämpfergeist wird weiterleben.

Guido Fischer

Luigi Nono „Como una ola de fuerza y luz“

Como una ola de fuerza y luz

Lusiano!
en los vientos azarosos
de esta tierra
seguirás
flameando
joven como la revolucion
en cada carga de tu pueblo
siempre vivo
y cercano
como el dolor de tu partida.

Como una, Lusiano!, ola
de fuerza
joven como la revolucion
siempre vivo
y seguirás flameando
luz
para vivir.

voces de niños
doblen
campanas dulces
por
tu juventud.

Wie eine Woge von Kraft und Licht

*Lusiano!
in den gewagten Stürmen
dieser Erde
wirst du
weiter licht strahlen,
jung wie die Revolution,
in jedem Kampf deines Volkes,
stets lebendig
und nah
wie der Schmerz deines Todes.*

*Wie eine, Lusiano!, Woge
von Kraft,
jung wie die Revolution,
stets lebendig,
wirst du weiter licht strahlen:
Licht
fürs Leben.*

*Kinderstimmen
begleiten
sanfte Glocken
für
deine Jugend.*

Angelika Luz, Sopran

Angelika Luz war nach ihrer Ausbildung an der Stuttgarter Musikhochschule als Koloratursopranistin an zahlreichen Bühnen Europas engagiert. Ihr Rollenspektrum reicht von Monteverdis *Poppea* über Mozarts *Königin der Nacht* bis zum Musiktheater der Gegenwart. Zahlreiche Rundfunk- und CD-Aufnahmen sowie Auftritte u.a. beim Festival Agora Paris, den Berliner Festwochen und bei Éclat Stuttgart dokumentieren die Hinwendung der Sängerin zur zeitgenössischen Musik, wo sie neben solistischen Auftritten vor allem mit den Neuen Vocalsolisten in kammermusikalischer und experimenteller Arbeit verbunden ist. An der Musikhochschule Stuttgart unterrichtet sie seit 1998 Neue Vokalmusik.

Jan-Filip Ľupa, Violoncello

Jan-Filip Ľupa studierte bei Claus Reichardt an der Robert-Schumann-Hochschule Düsseldorf und bei Raphael Wallfisch an der Guildhall School of Music & Drama in London. Seine Liebe zur Neuen Musik führte ihn zum Ensemble Modern, wo er von 2006 bis 2007 Stipendiat in der Internationalen Ensemble Modern Akademie war. Seitdem spielt er

als Gastmusiker dort, beim Ensemble musikFabrik und verschiedenen kleineren Ensembles. Als Solist spielte er u.a. die tschechischen Erstaufführungen von Henri Dutilleux' Konzert „Tout un monde lointain“ und Bernd Alois Zimmermanns „Concerto en forme de ‚pas de trois““ – letzteres gemeinsam mit dem Rundfunksinfonieorchester Prag unter der Leitung von Bernhard Kontarsky.

Bernhard Wambach, Klavier

Bernhard Wambach studierte Klavier in Bremen und Hamburg. Er besuchte Kurse bei Friedrich Gulda und war Preisträger des Arnold-Schönberg-Wettbewerbs in Rotterdam (1979) und des Kranichsteiner Musikpreises (1982). Konzertreisen führten ihn in die Musikmetropolen Europas sowie nach Israel, Japan, Taiwan, Korea, China, Indien und zu großen Musikfestivals. Neben dem klassischen Konzert-, Solo- und Kammermusikrepertoire widmet er sich u.a. der Aufführung wichtiger Werke unserer Zeit, die zur Zusammenarbeit mit Komponisten wie Stockhausen, Boulez, Nono, Xenakis, Kagel, Rihm, Lachenmann, Hosokawa, K. Huber und Birtwistle führte. Seit 1989 unterrichtet Wambach als Professor für Klavier an der Folkwang Universität der Künste.

Folkwang SYMPHONY

Das Sinfonieorchester der Folkwang Universität der Künste besteht aus Mitgliedern aller Instrumentalklassen. Angehende Berufsmusiker erarbeiten hier Werke aller Stilepochen. Das Orchester besteht seit Gründung der Folkwangschule 1927.

Johannes Kalitzke, Dirigent

Johannes Kalitzke studierte Kirchenmusik, Klavier, Dirigieren und Komposition in Köln. Sein erstes Engagement als Dirigent führte ihn 1984 an das Musiktheater im Revier Gelsenkirchen (Chefdirigent von 1988 bis 1990). 1991 wurde er künstlerischer Leiter und Dirigent des Ensembles musikFabrik. Seither ist er regelmäßig als Gastdirigent bei Ensembles sowie zahlreichen Sinfonieorchestern tätig. Dazu kamen Opernproduktionen. Kalitzke ist ein international renommierter Experte für zeitgenössische Musik und leitete zahlreiche Uraufführungen wie auch die Uraufführungen eigener Kompositionen (Münchner Biennale 1996 „Bericht vom Tod des Musikers Jack Tiergarten“, Theater Bremen 1998 „Molière oder die Henker des Komödianten“ sowie 2005 „Inferno“ und am Theater an der Wien 2010 „Die Besessenen“).

**01.12.
2012**

**Samstag | 16:00 Uhr
RWE Pavillon**

€ 9
zzgl. 10%
Systemgebühr.

Konzertende
gegen 17:00 Uhr.



Wir danken herzlich
der Peter Ustinov Stiftung
für ihre großzügige
Unterstützung.

Expedition Klassik

SCHÜLER KOMPONIEREN

Der Weg von der ersten Idee bis zur fertigen Partitur: Diesen kreativen Prozess machen professionelle Komponisten und Musiker den Jugendlichen beim Projekt „Schüler komponieren“ begreifbar. Unter dem Titel „Mix 'n' Match“ setzten sich die Teilnehmer in diesem Jahr mit der computergestützten Verarbeitung von Aufnahmen auseinander, die sowohl von existierenden Musikwerken als auch von Alltagsgeräuschen stammen können. Dabei dient das Orchesterwerk „Double up“ von Simon Steen-Andersen, das am 10. November 2012 im Rahmen des „NOW!“-Festivals gespielt wird, als Referenz. In „Double up“ werden Analogien zwischen Sampler- und Orchesterklang in Frage gestellt und neu definiert. In Anlehnung an das Festival-Motto „zurücknachvorn“ sollen die Schüler die Erfahrung machen, dass ein Schritt zurück auch zwei Schritte nach vorn bedeuten kann.



Die wichtigsten Daten zum Kartenkauf

**TicketCenter der Theater und
Philharmonie Essen GmbH:**

T 02 01 81 22-200

F 02 01 81 22-201

Internet-Verkauf

www.philharmonie-essen.de

Impressum

Philharmonie Essen · Huyssenallee 53 · 45 128 Essen | Intendant: Dr. Johannes Bultmann | Theater und Philharmonie Essen GmbH · Geschäftsführer: Berger Bergmann · Vorsitzender des Aufsichtsrates: Hans Schippmann | Redaktion: Uta Appelbaum; Christoph Dittmann | Lektorat: Dr. Tilman Fischer | Bildnachweis: Manu Theobald (12) · Klaus Rudolph (36) · Sven Lorenz (38, 80) · Erich Camping (45) · Carla De Bernardi (46) · Astrid Karger (52) · Breitkopf & Härtel/Astrid Karger (55 Lachenmann) · Universal Edition/Eric Marinitsch (55 Haas) · Charlotte Oswald (55 Ferneyhough) · Siemens Arts Program/Manu Theobald (55 Hagen) · Saara Vuorjoki/Fimic (58) · Maarit Kytöharju (64) · Marco Borggreve (69) · Mareike Foecking (73) · Bildarchiv Philharmonie Essen | Literaturnachweis: Theodor W. Adorno: Über Tradition, 1967 (2) · Heinz-Klaus Metzger: Kölner Manifest 1991, in: Blick zurück nach vorn, Köln 1992 (10) · Helmut Lachenmann: Vortrag zu „Accanto“, 1982 (16) · Peter Sloterdijk: Kopernikanische Mobilmachung und ptolemäische Abrüstung, Frankfurt 1987 (29) · Arnold Schönberg: „Nationale Musik“, 1931 (35) · Salvatore Sciarrino: Vorwort zu „Macbeth“, 2002 (42) · Pierre Boulez im „Spiegel“-Interview 2005 (50) · Dieter Schnebel: Die Tradition des Fortschritts und der Fortschritt der Tradition, 1985 (60) | Corporate Design: Peter Schmidt, Hamburg | Gestaltung: www.dk-repschlaeger.de | Druck: Margreff Druck und Medien GmbH, Essen

PHILHARMONIE ESSEN

 **Folkwang**
Hochschule der Künste

LANDESMUSIKRAT.NRW

 **STIFTUNG
ZOLLVEREIN**

KUNSTSTIFTUNG  NRW