

22  
23

Saison

musica  
viva



Herkulesaal der Residenz

WERKE VON

**XENAKIS**  
**DJORDJEVIC**  
**RICHTER DE VROE**

UA

UA

**28 10** 2022







*musica viva*

Chor- und Orchesterkonzert

Herkulesaal der Residenz

Freitag, 28. Oktober 2022, 20.00 h

## Werkdaten, Texte, Interviews

### IANNIS XENAKIS

#### *Jalons*

- 09 ————— Werkdaten
- 10 ————— Milan Kundera: Die Anlehnung des Erbes  
insgesamt oder Iannis Xenakis
- 13 ————— Martina Seeber zu *Jalons*

### MILICA DJORDJEVIĆ

#### *Mit o ptici*

- 15 ————— Werkdaten
- 16 ————— Im Gespräch: Anselm Cybinski < > Milica Djordjević
- 22 ————— Miroslav Antić: *Mit o ptici*

### NICOLAUS RICHTER DE VROE

#### *Violinkonzert*


- 35 ————— Werkdaten
- 36 ————— Im Gespräch: Michael Zwenzner < > Nicolaus Richter de Vroe

### Biographien

- 44 ————— Iannis Xenakis [45], Milica Djordjević [46],  
Nicolaus Richter de Vroe [47],  
Ilya Gringolts [48], Johannes Kalitzke [49],  
Chor des Bayerischen Rundfunks [50],  
Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks [51]

### Programmvorschau *musica viva*

- 52 ————— 28. Oktober 2022
- 54 ————— *musica viva* CD-Edition
- 57 ————— *musica viva* NEWS – *Anmeldung zum Newsletter*
- 58 ————— Nachweise / Impressum



Bitte schalten Sie  
Ihr Mobiltelefon vor Beginn  
des Konzertes aus.

Erleben Sie den *musica viva*-Konzertabend auch im Radio auf BR-KLASSIK – mit Musik und vielen Hintergründen: KomponistInnen erklären ihre neuen Stücke, namhafte DirigentInnen berichten von der Probenarbeit mit dem Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks und hochkarätige Interpreten erzählen, was sie an der Gegenwartsmusik so fasziniert.

Das heutige *musica viva* Konzert wird aufgezeichnet und am Dienstag, 15. November 2022, ab 20.05 h im Radio auf BR-KLASSIK gesendet. Im Anschluss an die Sendung können Sie den Konzertmitschnitt noch innerhalb von 30 Tagen über die Website [www.br-musica-viva.de/sendungen](http://www.br-musica-viva.de/sendungen) zum Nachhören aufrufen.

Herkulesaal der Residenz München  
Freitag, 28. Oktober 2022  
20.00 h

Einführung 18.45 h mit Robert Jungwirth

IANNIS XENAKIS [1922–2001]

*Jalons* [ca. 15']

für 15 InstrumentalistInnen [1986]

MILICA DJORDJEVIĆ [\* 1984]

*Mit optici* [ca. 24']

Chor und Orchester [2020]

Kompositionsauftrag der *musica viva* des Bayerischen Rundfunks

URAUFFÜHRUNG

/ Pause / [25']

NICOLAUS RICHTER DE VROE [\* 1955]

*Violinkonzert* [ca. 40']

[2018–20]

Kompositionsauftrag der *musica viva* des Bayerischen Rundfunks

mit freundlicher Unterstützung der Freunde des Symphonieorchesters  
des Bayerischen Rundfunks e.V

URAUFFÜHRUNG



ILYA GRINGOLTS *Violine*

CHOR DES BAYERISCHEN RUNDFUNKS

CHRISTOF HARTKOPF *Bariton solo*

KRISTA AUDERE *Einstudierung*

SYMPHONIEORCHESTER DES BAYERISCHEN RUNDFUNKS

JOHANNES KALITZKE *Leitung*

---

Eine Veranstaltung der  
*musica viva* des Bayerischen Rundfunks

---



Iannis Xenakis [1922–2001]

*Jalons*

für 15 InstrumentalistInnen

[1986]

**Besetzung**

Flöte (auch Piccoloflöte)

Oboe

Klarinette

Bassklarinette (auch Kontrabassklarinette)

Fagott (auch Kontrafagott)

Horn

Trompete

Posaune

Tuba

Harfe

1. Violine

2. Violine

Viola

Violoncello

Kontrabass

**Entstehungszeit:** 1986

**Widmungsträger:** Ensemble intercontemporain und Pierre Boulez

**Auftraggeber:** Ensemble intercontemporain

**Uraufführung:** 26. Januar 1987 im Theatre de la Ville (Paris) mit dem Ensemble intercontemporain unter der Leitung von Pierre Boulez zum zehnjährigen Bestehen des Ensemble intercontemporain

MILAN KUNDERA:

## Die Ablehnung des Erbes insgesamt oder Iannis Xenakis

[Auszüge]

### 1

Es geschah zwei oder drei Jahre nach der russischen Invasion der Tschechoslowakei. Ich verliebte mich in die Musik von Varèse und von Xenakis. Ich frage mich, warum. Aus avantgardistischem Snobismus? In meinem damaligen kontaktarmen Leben wäre Snobismus ohne jeden Sinn gewesen. Aus fachlichem Interesse? Wenn ich allenfalls die Struktur einer Komposition von Bach verstehen konnte, so war ich bei der Musik von Xenakis vollkommen entwaffnet, ungebildet, uneingeweiht, also ein völlig naiver Zuhörer. Und doch empfand ich beim Hören seiner Werke, denen ich begierig lauschte, echtes Vergnügen. Ich brauchte sie: sie brachten mir eine seltsame Erleichterung. Ja, das Wort ist gefallen. Ich fand in Xenakis' Musik Erleichterung. Ich habe sie in der dunkelsten Zeit meines Lebens und meines Heimatlandes lieben gelernt. Warum aber suchte ich Erleichterung bei Xenakis und nicht in der patriotischen Musik Smetanas, in der ich die Illusion des Fortbestandes meiner Nation, die zum Tode verurteilt worden war, hätte finden können?

Die Enttäuschung, die von der über mein Heimatland hereingebrochenen Katastrophe mit ihren säkularen Auswirkungen verursacht wurde, beschränkte sich nicht auf die politischen Ereignisse: diese Enttäuschung betraf den Menschen als solchen, den Menschen und seine Grausamkeit, aber auch das infame Alibi, dessen er sich bedient, um diese Grausamkeit zu vertuschen, den Menschen, der immer bereit ist, seine Barbarei mit seinen Gefühlen zu rechtfertigen. Mir wurde klar, dass Gefühlsbewegungen (im privaten wie im öffentlichen Leben) nicht in Widerspruch stehen zu der Brutalität, sondern dass sie sich mit ihr vermischen, dass sie dazugehören [...]

### 3

[...] Die europäische Musik ist auf den artifiziellen Ton einer Note und einer Tonleiter gegründet; so befindet sie sich auf der entgegengesetzten

Seite des objektiven Klangs der Welt. Seit ihrer Entstehung ist sie durch eine unüberwindliche Konvention mit dem Bedürfnis nach dem Ausdruck einer Subjektivität verbunden. Sie widersetzt sich dem rohen Klang der äußeren Welt, wie sich die gefühlvolle Seele der Gefühllosigkeit des Universums widersetzt. Doch der Augenblick kann kommen – im Leben eines Menschen oder dem einer Zivilisation –, in dem die Sentimentalität (die bis dahin als eine den Menschen humaner machende und die Kälte seines Verstandes mildernde Kraft gesehen wurde) auf einmal als der im Hass, in der Rache, im Siegesrausch blutiger Schlachten enthaltene »aufgesetzte Überbau der Brutalität« entlarvt wird. Da ist mir die Musik wie der betäubende Lärm der Gefühle erschienen, während die lärmende Welt in den Kompositionen von Xenakis Schönheit geworden ist; die vom affektiven Schmutz reingewaschene, von der sentimental Barbarei freie Schönheit.



## MARTINA SEEBER zu *Jalons*

Unnahbar, kalt und spröde beginnt das Kammerorchester mit einem matt leuchtenden Klang, der sich wie ein Prisma auffächert. Nichts biedert sich an, nichts schillert oder verspricht gar Behaglichkeit. Die Musik von Iannis Xenakis löst fast immer ein Gefühl des Fremdseins aus. Die hohen Töne schneiden ins Ohr, auch die körnigen Bässe verströmen keine Wärme. *Jalons* (Meilensteine) für 15 InstrumentalistInnen entstand 1986 anlässlich des zehnten Geburtstages des von Pierre Boulez gegründeten Ensemble intercontemporain – ein Stück, dessen Farbmischungen so ungewöhnlich sind, dass oft der Eindruck von elektroakustischer Musik entsteht.

In *Jalons* fällt Licht auf eine unwirtliche Landschaft fällt. Im Verlauf von sechs Abschnitten gehen Holz- und Blechbläser, Harfe und solistische Streicher unterschiedliche Konstellationen ein. Tutti Klänge pulsieren mechanisch, Streicherschwärme glissandieren, gefolgt von kontrastierenden Zickzackbewegungen unterschiedlicher Instrumentengruppen. Das ruhelose Umherirren wird von statischen Akkorden unterbrochen. Gelegentlich sind Instrumente auch solistisch zu hören, am häufigsten die Harfe, die immer wieder Zäsuren setzt. Zugleich sorgt die wechselnde Instrumentation für immer neue, aber durchweg kaltfarbige Lichtverhältnisse.

*Jalons* oszilliert zwischen Ordnung und Auflösung. Kurz vor Ende scheinen die marschierenden Bewegungen der verschiedenen Gruppen trotz des gemeinsamen Pulses unvereinbar. Das Geschehen hält nur mit Mühe zusammen. Doch auch in solchen Momenten inszeniert der ehemalige Bauingenieur und Assistent von Le Corbusier kein menschliches Drama. Er schafft Konstellationen und Situationen, die rein geometrischen Gesetzen folgen.





Milica Djordjević [\*1984]

*Mit o ptici*

für Chor und Orchester [2020]

**Besetzung:**

Gemischter Chor (S-A-T-B)

3 Flöten (1. und 2. auch Piccoloflöte)

3 Oboen

3 Klarinetten in B (3. auch Bassklarinette)

3 Fagotte (3. auch Kontrafagott)

4 Hörner in F

3 Trompeten in C

3 Posaunen

Tuba

Pauke

Schlagzeug

Harfe

12 Violinen I

10 Violinen II

8 Violen

6 Violoncelli

4 Kontrabässe

**Entstehungszeit:** 2020

**Auftraggeber:** Kompositionsauftrag der *musica viva*  
des Bayerischen Rundfunks

**Uraufführung:** 28. Oktober 2022 mit dem Chor und Symphonieorchester  
des Bayerischen Rundfunks, unter der Leitung von Johannes Kalitzke

# Im Gespräch: Anselm Cybinski < > Milica Djordjević Die Wiederkehr des Vogels

**CYBINSKI:** Du vertonst Ausschnitte aus einem Versepos des jugoslawischen Dichters Miroslav Antić. Der *Mythos des Vogels* ist eine Parabel auf den schaffenden Künstler und das unkontrollierbare Eigenleben, das dessen Geschöpfe annehmen können. Wie kamst Du auf *Mit o ptici*?

**DJORDJEVIĆ:** Dieser wunderbare Text fasziniert und verfolgt mich seit zwanzig Jahren. Er erzählt eine sehr vielschichtige, aufrichtige und wirklich mutige Geschichte, die starke Resonanz in mir auslöst. Vor rund vier Jahren habe beschlossen, sie musikalisch zu bearbeiten. Dabei dachte ich zuerst an einen reinen Männerchor. Das Buch ist 1979 in Novi Sad herausgekommen und im Ausland so gut wie gar nicht rezipiert worden. Es existiert lediglich eine englische, leider arg mangelhafte Übersetzung von vielleicht einem Zehntel des gesamten Texts. Ein ganzes Jahr lang habe ich gebraucht, um Antićs Original überhaupt erst mal einschneidend zu kürzen. Mitunter war das recht schmerzhaft, da ich viele sehr schöne Passagen streichen musste, um eine konsequente Dramaturgie heraus zu destillieren und einen praktikablen Umfang zu erhalten. Auch die Klärung der Rechte am Text entpuppte sich als Herausforderung: Ich wusste, dass die Nachkommen des Autors zuständig sind. Allerdings hatte Antić sechs Kinder, und die waren nicht leicht ausfindig zu machen – später dann aber sehr zugänglich und hilfsbereit.

**CYBINSKI:** Schon *Firefly in a Jar*, Dein erstes Orchesterstück von 2007, das Du kurz vor dem Weggang aus Serbien geschrieben hast, basierte auf Texten von Miroslav Antić. Im Internet ist über ihn kaum etwas auf Englisch zu finden. Wer war dieser dieser Autor?

**DJORDJEVIĆ:** Antić wurde 1932 in der Vojvodina geboren, dem serbischen Landesteil nördlich von Donau und Save. Er starb 1986 in Novi Sad. »Mika«, wie man ihn nannte, war bei uns ein beinahe legendärer Schrift-

steller, Journalist und Maler. Als Drehbuchschreiber gilt er überdies als wichtiger Vertreter der jugoslawischen »Schwarzen Welle«, jener Bewegung von dokumentarisch orientierten Filmemachern, die sich, angeregt vom italienischen Neorealismus und der Nouvelle Vague, seit den sechziger Jahren vom staatlich verordneten sozialistischen Realismus abwandten. Die »Schwarze Welle« warf einen sehr speziellen, oft ironischen Blick auf die Alltagswirklichkeit und übte damit mehr oder minder offene Kritik am System – weswegen Tito in den siebziger Jahren die meisten Arbeiten verbieten ließ. Viele Filme sind erst kurz vor der Jahrtausendwende wieder ans Tageslicht gekommen. Antić ist auch zur See gefahren, er arbeitete in einem Puppentheater – ein Tausendsassa und trinkfester Bohémien, ein Freund aller Außenseiter, der sich stark mit den Roma identifizierte und immer wieder die Nähe zu ihnen suchte. Mika hat ein leider allzu kurzes, aber unvergleichlich reiches, volles und vor allem freies Leben geführt.

**CYBINSKI:** Was macht seine literarische Handschrift aus?

**DJORDJEVIĆ:** Diese Sprache und Fantasie sind für mich ganz einzigartig. Die Vieldeutigkeit und Ausdrucksfülle seiner Poetik haben ihn zu einem der populärsten jugoslawischen Autoren des 20. Jahrhunderts gemacht. Seine Kinderbücher sind bis heute wahre Hits, sie haben meine Kindheit verzaubert. Die Werke für Erwachsene hingegen haben auch in Serbien weniger Verbreitung gefunden. Dabei öffnen sie eine ganz eigene, fantastische Welt – voller Lebenslust, Selbstvertrauen und Zweifeln, erfüllt vom Sinn für die Schönheiten der Welt und des Lebens. Meine Beziehung zu dieser Literatur ist wie eine lebenslange, sehr intime Freundschaft, ein ständiger Dialog mit einer Fantasie, in der man verschwinden, mit der man sich aber auch in Lüfte erheben kann. Antić Texte haben Kraft und Klarheit, sie sind extrem präzise ohne je pedantisch zu werden, sie klingen verletzlich und haben doch so viel Feuer!

**CYBINSKI:** Worum geht es in *Mit o ptici*?

**DJORDJEVIĆ:** Am Fluss erschafft ein Mann, offenbar ein Künstler, einen Vogel aus Sand und Wasser. Damit beginnt das Leben dieses Geschöpfes, und der Dialog zwischen den beiden setzt ein. Der Künstler entlässt den Vogel in die Freiheit, er lässt ihn fliegen – weil er ihn liebt und an die Reinheit und Ehrlichkeit jenes Wesens glaubt, dem er so viel von seinen eigenen Unsicherheiten, Sehnsüchten und Leidenschaften mitgegeben hat. Doch nach einem Jahr der Abwesenheit wartet da in der Luft plötzlich ein

Monster. Ein hässliches Wesen, überströmt von Blut, das offenbar gar nicht bereit ist für die Welt. Der Schöpfer will sein Scheitern jedoch nicht eingestehen, er tötet den Vogel mit einem Stein. Aber das Tier ist nicht mehr aus der Welt zu schaffen, es gebiert sich von Neuem und zwingt den Künstler schließlich dazu, es zu akzeptieren, so wie es ist. »Ich bin nicht Ihr Vogel, Sie haben mich aus Ihren ganzen Komplexen zusammengefügt«, heißt es einmal sinngemäß.

**CYBINSKI:** Was der Mensch einmal geschaffen hat, das wird er nicht mehr los. Bestehen Parallelen zu *Pygmalion*, zu Goethes *Zauberlehrling* oder Oscar Wildes *Dorian Gray*?

**DJORDJEVIĆ:** Vielleicht – aber es geht nicht allein um den Bildhauer und seine Skulptur, nicht nur um den Künstler und sein Werk. Der Text ist in sich so vielschichtig, dass er als Parabel auf jede Art von Beziehung gelesen werden kann, die Liebe, den Umgang mit Freunden, Angehörigen oder mit der eigenen Person. Jedes Kunstwerk, alles irgendwie Geschaffene ist insofern eine Selbstkonfrontation, die Stationen von Kampf, Anpassung, vielleicht auch Versöhnung durchmachen kann.

**CYBINSKI:** Wie ist das dichterisch umgesetzt?

**DJORDJEVIĆ:** *Mit o ptici* ist über weite Strecken ein dialogischer Text, wobei sich die beiden Protagonisten bezeichnenderweise mit dem distanzierenden »Sie« ansprechen. Antić schreibt in Versen ohne Reime; auf ganz außergewöhnliche Weise verbindet er einen hohen Ton mit Witz und Ironie. Der Text ist äußerst mutig in seiner Ehrlichkeit, Empfindsamkeit und überhaupt allem, was menschlich ist, auch wenn wir es zu verbergen suchen. Der Vogel verkörpert im wahrsten Sinne des Wortes das Verdrängte: Eitelkeit, Ängste, Wut, Unsicherheit, Schmerz, Verrat, Enttäuschung und Versagen. Alles ist komplett nackt, zielt schonungslos auf den Punkt. Hart aber liebevoll – und ungeheuer sinnlich. Ich hoffe, dass meine Musik genau das einfängt!

**CYBINSKI:** Dies ist Dein erstes Werk für Chor – wie setzt Du ihn ein?

**DJORDJEVIĆ:** Der Chor hat zwei Rollen. Zum einen gibt es die Ebene der Erzählung bzw. des inneren Monologs, die Alt und Tenor anvertraut ist. Auf der anderen Seite stehen die Dialoge, sie werden im Wechsel von Sopranen und Bässen wiedergegeben. Im ersten und zweiten Teil ist diese quasi funktionale Trennung ganz klar. Im dritten Teil, wenn sich der Künstler und sein Vogel erneut begegnen, durchmischen sich die Dinge

dagegen, wobei es hier ohnehin zu einem Maximum an Ungeordnetheit kommt. Der vierte Teil hebt diese Rollen dann komplett auf.

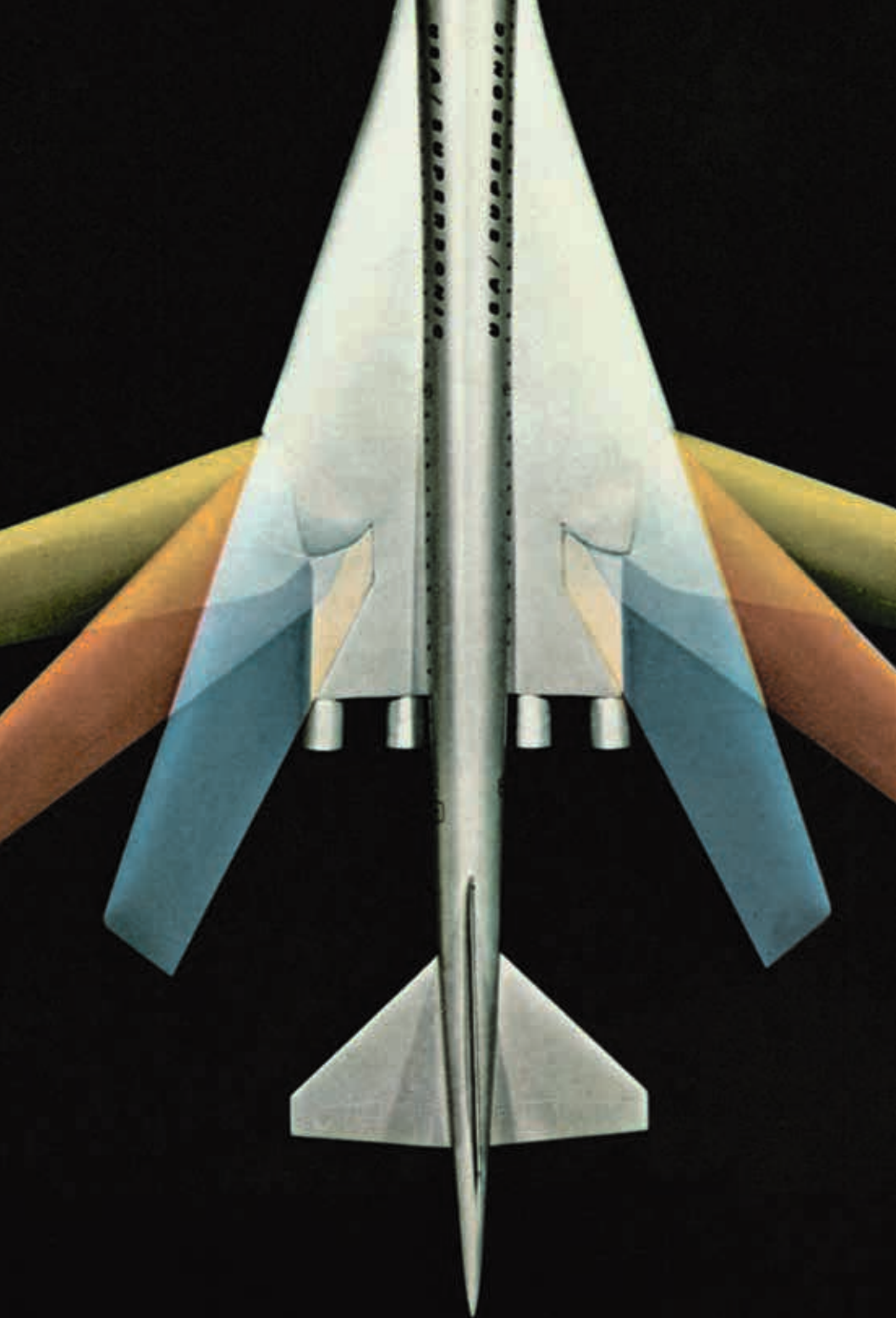
**CYBINSKI:** Klingt nach einer beinahe klassischen Spannungskurve ...

**DJORDJEVIĆ:** Ja, die Musik beginnt durchscheinend, schimmernd. Sie ist von innerer Unruhe durchzogen, klingt zweifelnd, suchend, aber doch hell und atmosphärisch. Ich schreibe Flageolets in den Streichern, leises Geräusch im Schlagwerk, Luftklänge und weiche Dynamik in den Holzbläsern und Hörnern. Der Chor spricht, flüstert und singt auch richtiggehend, zum Teil in kontrollierter Aleatorik. Der zweite Teil bringt eine Verdichtung, Intensivierung, Verdunklung der Texturen, wobei noch alles recht wohlgesittet abläuft. Erst der dritte Teil, der etwa die Hälfte der rund 25-minütigen Dauer des Stücks beansprucht, bricht in verzerrte, wilde, verrückt aufgeladene Aktivität aus. In diesem Abschnitt arbeite ich mit sehr vielen Farben, es gibt Schreie und Geheule, Glissandi, raue und übersteuerte Klänge, auch »Vocal Fry«, also den Einsatz des knarrenden tiefen Strohbassregisters, das man aus dem asiatischen Untertongesang kennt. Hier kommt es zur dynamischen Kulmination, die Stärke ist maximal – Musik, wie ein komponierter Weltuntergang. Der vierte Teil fungiert als emotionale Reprise des Beginns, die eine Art Versöhnung andeutet. Dabei ist der Chor wie angedeutet zum einheitlichen Klangkörper fusioniert.

**CYBINSKI:** Ist es unter kommunikativen Gesichtspunkten nicht schwierig, dass der Text im Konzert für fast niemanden zu verstehen sein wird?

**DJORDJEVIĆ:** Das glaube ich nicht – die relevanten Passagen werden ja ins Deutsche übersetzt und lassen sich dann leicht nachlesen. Aber man muss sich gar nicht an den Text klammern, zumal er auch eine Katalysatorfunktion hat: Die Musik ist der Hauptträger der Handlung, sie sollte das zu Sagende transportieren. Ich wähle das Serbische nicht aus Nostalgie; ich sagte ja schon, dass genau dieser Text schon so lange in mir arbeitet. Derzeit plane ich beispielsweise ein Projekt mit einer fantastischen deutschen Schriftstellerin, darauf freue ich mich sehr! Für dieses Stück hier brauche ich die Sprache aber wegen ihrer Klänge, ihrer Intonation, der zischenden Geräusche und des Rhythmus. Deshalb hat der Chor in erster Linie rezitativische Aufgaben, wobei ich bewusst nicht mehr als dreifache Teilung pro Stimmgruppe vorsehe. Ariose Partien und melodische Bögen spielen keine Rolle. Allerdings wird es eine kleine solistische Antiklimax geben, einen kurzen, unbegleiteten Moment der selbstironischen Einsicht:

Mitten in der selbstverschuldeten Katastrophe spricht der Schöpfer scheinbar arglos davon, wie ihm das eigene Antlitz im Spiegel einer Wasseroberfläche einst wie das eines Gottes erschien. In diesem freundlich-humorvollen Umgang mit der menschlichen Hybris liegt sehr viel Weisheit, finde ich.



# MIROSLAV ANTIĆ:

## *Mit o ptici*

*Ko u ramenima oseća zemljinu težu, kao prikriveni bol,  
pripada potomstvu onih što su u drevna vremena znali za veštinu lebdenja:  
To je taj rodoslov od kojeg smo nasledili neizlečivo mučenje da mislimo.  
Jedino nas još zagrljaji pomalo podsećaju na njihov način letenja.*

### I

*Celog života opsedala me je želja da stvorim sebi živu pticu.  
Pticu koja je samo jednom.*

Poklonio mi se vetar. Poklonila se tišina.  
I sumrak se poklonio.

*Možda vi i znate da letite,  
ali još niste probali na sve moguće načine.*

Poklonio sam se vetru. Poklonio se tišini.  
Mislim da sam razumeo.

[A kako nisam imao ničeg sem peska,  
ja sam ga pokvasio u vodi] i umesio tu pticu,  
taj zagrljaj.

To je strašna *samoća*.  
Jedino mesto gde dostojanstvo potpuno prestaje.  
Poznanstvo sa sopstvenim delom.  
[Prvi put bio sam istinski preplašen.]



# MIROSLAV ANTIĆ:

## *Vogelmythos*

*Wer die Schwerkraft wie einen versteckten Schmerz in den Schultern fühlt,  
der gehört zu den Nachfahren jener, die in den alten Zeiten die Kunst des Fliegens kannten:  
Das ist der Stammbaum, von dem wir die unheilbare Qual des Denkens geerbt haben.  
Nur die Umarmungen erinnern uns noch daran, wie sie geflogen sind.*

### I

*Das ganze Leben lang hatte ich den Wunsch, mir einen Vogel zu erschaffen.  
Einen einmaligen Vogel.*

Der Wind verbeugte sich vor mir. Die Stille verbeugte sich.  
Auch das Dämmerlicht verbeugte sich.

*Vielleicht können auch Sie fliegen,  
aber Sie haben noch nicht alle möglichen Varianten ausprobiert.*

Ich verbeugte mich vor dem Wind. Ich verbeugte mich vor der Stille.  
Ich glaube, ich habe verstanden.

[Da ich nichts außer Sand hatte,  
mischte ich ihn mit Wasser] und schuf daraus den Vogel,  
diese Umarmung.

Das ist eine erschreckende *Einsamkeit*.  
Der einzige Ort, wo die Würde vollkommen aufhört.  
Bekannntschaft mit dem eigenen Werk.  
[Zum ersten Mal war ich wahrhaftig erschrocken.]

*Svoju snagu prepoznaćeš po tome koliko si u stanju da prebrodiš trenutak, jer trenutak je strašniji, teži i od vremena i od večnosti.*

Poklonio sam se reci. I pesku sam se poklonio.

[Moja je duša raskoračena i razroka,  
a jedino mi čvrsto tle: neravnoteža u glavi.]

## II

*Tako je rođena moja jedina ptica. U neukosti i strahu.*

*U sumnji i panici peska. I gorkom priznanju vode.*

Poznao sam vas, ptico.

Vi ste nešto od mene samog, lepa ptico, i vraćeni ste mi

[Držao sam je eto, na svom drhtavom dlanu.

Držao sam je pažljivo, sćućurenu i mokru.

Bila je meka i prozirna kao plamičak kandila.]

[O, zemljo, vidite šta smo stvorili vi i ja!]

krila što ne rastu iz tela, nego iz duha [ove ptice],

čarolija što nikad neće ostariti.

[Biće koje je] vršnjak večnosti.

[Ispraznio sam joj nebo. Pobio grabljivice.

Dao sam joj slobodu.

...

Poslednja dužnost tvorca je, pre blagoslova,

da malo počuti sa svojim delom.]

*U tišinu volšebno staje sve ono što je promaklo da se kaže.*

*O čemu nas dvoje govorimo dok ćutimo? O stvaranju života?*

*Die eigene Kraft erkennst Du daran, wie du den Augenblick überwinden kannst,  
denn der Moment ist erschreckender, schwerwiegender als die Zeit und die Ewigkeit*

Ich verbeugte mich vor dem Fluss. Auch vorm Sand habe ich mich verbeugt.  
[Meine Seele ist außer Schritt und schieläugig, der einzig harte Boden für mich:  
Das Ungleichgewicht im Kopf.]

## II

*So ist mein einziger Vogel geboren. In der Unwissenheit und in der Angst.  
In Zweifel und Sandpanik. Im bitteren Zugeständnis des Wassers.*

Erkannt habe ich Sie, Vogel.

Sie sind von meinem Schlage, schöner Vogel, und Sie wurden mir zurückgebracht  
[Ich hielt ihn auf meiner zitternder Handfläche.

Ich hielt ihn vorsichtig, zusammengeschrumpft und nass.

Er war weich und durchsichtig wie die Flamme eines Ewiglichts.]

[Oh, Erde, schau was Sie und ich geschaffen haben!]

die Flügel, die nicht aus dem Körper wachsen, sondern aus dem Geiste [dieses Vogels],  
den Zauber, der nie alt werden wird.

[Ein Wesen, das] gleichen Alters mit der Ewigkeit ist.

[Den Himmel habe ich für ihn befreit. Alle Raubvögel getötet.

Die Freiheit ihm gegeben.

...

Die letzte Pflicht des Schöpfers ist es, vor dem Segen

eine Weile mit dem eigenen Werk zusammen zu schweigen

*In die Stille passt zauberhaft alles, was zu sagen versäumt wurde.*

*Worüber reden wir zwei, während wir schweigen? Über die Schöpfung des Lebens?*

[Letenje je trenutak, kad shvatite da vas svako može zameniti u svemu osim u sopstvenoj smrti i u sopstvenoj besmrtnosti.  
Ja to najbolje znam. Strahovito sam ukopan.  
Strahovito smrtnan.

Strahovito sam meka i neotporna.  
Ne bojim se života. Ne bojim se ni smrti.  
Bojim se što ću opet zaboraviti da sam živela.]

[Čudno je to sa stvaranjem života,]  
Verujte, jedva sam uspeo da vas načinim.  
Sad više nemam snage ni da se obradujem.  
...  
Laku noć, ptico moja!  
Letite u čistoti!  
Načinila je krug nad mojom glavom kao da crta oreol.  
I odletela.  
U ogledalu vode sebi sam ličio na boga.

### III

*Kad sam ponovo sreo svoju pticu, prošlo je jedno proleće.  
Beše to jalova godina svih mojih želja i nadanja.*

Nešto nabreklo, ljigavo, nešto sa natrulim krilima,  
uvaljano u krv od noktiju do kljuna,

...  
Stvarno je nisam poznao - takva je bila moja ptica.  
I šta se desilo toj mojoj božanskoj ljubavi

...  
Moja ptica je postala lovac: grabljivica.  
Ali nije ubijala, nego se hranila živim stvarima i ostavljala ih,  
da tako sakate, dalje žive.

[Das Fliegen ist jener Moment, in dem Sie verstehen, dass jeder Sie bei allem ersetzen kann, außer im eigenen Tode und in der eigenen Unsterblichkeit.  
Das weiß ich bestens. Ich bin erschreckend eingegraben.  
Ich bin erschreckend sterblich.

Ich bin erschreckend weich und empfindlich.  
Vor dem Leben habe ich keine Angst. Auch vor dem Tod nicht.  
Ich fürchte, ich vergesse wieder, dass ich gelebt habe.]

[Das mit der Entstehung des Lebens ist lustig.]  
Glauben Sie mir, ich habe ihn mit Mühe erschaffen.  
Jetzt habe ich nicht genug Kraft, um mich darüber zu freuen.  
...  
Gute Nacht, mein Vogel!  
Fliegen Sie in Ihrer Reinheit!  
Er flog kreisförmig über meinem Kopf, als würde er einen Heiligenschein zeichnen.  
Und dann flog er weg.  
Im Wasserspiegel kam ich mir dem Gott ähnlich vor.

### III

*Es verging schon ein Frühling, als ich wieder meinen Vogel traf.  
Das war ein fruchtloses Jahr all meiner Wünsche und Hoffnungen.*

Etwas Geschwollenes, Schleimiges, etwas mit angefaulten Flügeln,  
von Krallen bis zum Schnabel im Blut gewälzt,

...  
Ich habe ihn wirklich nicht erkannt – so war mein Vogel.  
Und was ist mit meiner Gottesliebe passiert

...  
Mein Vogel ist ein Jäger geworden: ein Raubvogel.  
Aber er hat nicht getötet, sondern ernährte sich von lebendigen Sachen  
und ließ sie verstümmelt weiterleben.

Još nisam doživio ružniju klanicu jednog ideala.

[Isuviše sam ponosit da bih tešio svoje poraze.]

Sidite [malo ovamo], rđava ptico.

Zar vas nisam načinio od šake poverenja  
nežnosti

Zar mi se tako vraćate, čudo moje?

Sletite da se objasnimo.

Vi niste vi, nego ja.

Praveći vas, ja sam pravio sebe.

Nisam ja znala sama po sebi kako se leti. [*Nema iskusnih nagona.*]

Stvorio me je jedan dečak da bi me naterao da odrastem pre njega,  
da vidi kako se to može.

Mislim da malo znate, moj gospodar.

[O, kako ste u zabludi

...

Grlili ste me prstima,

tražili ste da odredite svoje mesto u meni.

...

Ko uđe, a ne ume da izađe,

nije trebalo ni da se bavi kretanjem.]

Zaboravili ste krila!

Niste vi mene izvajali od peska, nego od svoje nesigurnosti.

Nisam ja vaša ptica, već vaša pukotina

Morao sam da ubijem tu pticu.

[*Ko zna koliko živih uopšte nije živelo.*

*Možda se svaki dan srećeš sa nekim mrtvacima udešenim da izgledaju kao živi.*]

Stvarno sam morao da ubijem tu pticu.

Ich habe noch nie eine hässlichere Schlachtung der Ideale erlebt.

[Ich bin viel zu stolz, um wegen eigener Niederlagen getröstet zu werden.]

Kommen Sie [ein bisschen] herunter, Sie böser Vogel  
Habe ich Sie nicht aus Handvoll Vertrauen erschaffen,  
Zärtlichkeit  
Geben Sie mir das so zurück, mein Wunder?  
Fliegen Sie herunter, klären wir es.  
Sie sind nicht Sie, sondern ich.  
Indem ich Sie erschaffen habe, erschuf ich mich selbst.

Ich wusste für mich nicht, wie man fliegt *[Es gibt ja keine erfahrenen Triebe.]*

Ein Junge erschuf mich, um mich zu zwingen, vor ihm zu erwachsen, damit er sieht,  
wie man es machen kann.

Ich denke, Sie wissen zu wenig, mein Herr.

[oh, wie Sie sich nur täuschen

...

Sie umarmten mich mit Ihren Fingern,  
Sie wollten Ihren Platz in mir verorten.

...

Wer herein kommt und nicht hinausfindet,  
sollte sich nicht mit Bewegung beschäftigen.]  
Sie haben die Flügel vergessen!

Sie haben mich nicht aus Sand geformt, sondern aus Ihrer eigenen Verunsicherung.  
Ich bin nicht Ihr Vogel, ich bin Ihr Riss

Ich musste den Vogel töten.

*[Wer weiß wie viele Lebendige nicht einmal gelebt haben.*

*Vielleicht triffst Du jeden Tag irgendwelche Toten, so geschminkt, dass sie lebendig aussehen.]*

Ich musste den Vogel wirklich töten.

Dođite, dođite da vas poljubim u znak žalosti.  
Ja ne koristim zube [i nemojte se bojati.]  
[Vi ste za mene najveća tuga koju sam ikada okusio.]  
Dođite, slagao sam, ja ne ubijam mrtve stvari.

Onda, kad ste me stvarali, već ste me jednom poljubili  
i ostala je živa rana.  
Ne bojim se ja zuba. Zubi su mekši od usana.  
Zubi ujedaju za trenutak. Usne za ceo život.

Zamahnuo sam kamenom umešenim od peska.  
Sve se uništava samim sobom [- ničim više.]

[Čovek sam,  
i slabost mi je da budem zaljubljen u svoje delo.]  
A ipak sam joj [kamenom] smrskao glavu.  
[Mojoj jedinoj ptici. Sigurno neponovljivo,  
pa zato i najdragocenijoj koju sam ikada imao.]

#### IV

*Velike prisutnosti nisu uvek i velika trajanja.*

[Ležao sam uz obalu prignječen samim sobom.] Pesak [je kucao kao] srce.  
Voda [je tekla kao] krv.  
Nisam je osetio. Samo sam čuo njeno disanje.  
[O, vetre, ptica se (evo) sama stvara!]

Niste vi ubili svoju pticu.  
Vi ste je samo nahranili (njom samom).

*Možda je svetlost jaukanje tame za ljubavlju?*



Kommen Sie, Kommen Sie, ich möchte Sie aus der Trauer herausküssen.  
Ich benutze meine Zähne nicht [haben Sie keine Angst.]  
[Sie sind für mich die größte Trauer, die ich je gekostet habe.]  
Kommen Sie, ich habe gelogen, ich töte die toten Dinge nicht.

Damals, als Sie mich erschaffen haben, haben Sie mich schon einmal geküsst  
da blieb eine Wunde.  
Ich fürchte mich vor den Zähnen nicht. Die Zähne sind weicher als die Lippen.  
Die Zähne beißen für einen Augenblick. Die Lippen für das ganze Leben.

Ich schwang den Stein, aus Sand erbaut,  
Alles zerstört sich selbst [- und durch nichts sonst.]

[Ich bin ein Mensch,  
und als meine Schwäche gilt, dass ich in mein eigenes Werk verliebt bin.]  
Und doch habe ich ihm [mit dem Stein] den Kopf zerschmettert.  
[Meinem einzigen Vogel. Einem einzigartigen, ganz sicher,  
deswegen auch dem teuersten den ich je hatte.]

#### IV

*Große Anwesenheit bedeutet nicht lange Dauer.*

[Ich lag am Ufer zerquetscht von mir selbst.] Der Sand [pulsierte wie ein] Herz.  
Das Wasser [floss wie Blut].  
Ich habe ihn nicht gespürt. Ich hörte nur sein Atmen.  
[Oh, Wind, der Vogel (doch) erschafft sich selbst!]

Sie haben Ihren Vogel nicht getötet  
Sie haben ihn nur (mit ihm selbst) gefüttert.

*Vielleicht ist das Licht das Schreien der Dunkelheit nach Liebe?*

I ta gomila svetlosti što nas boli pri dodiru.  
Rekoh pokojnom sebi: ostani malo pitom,  
da obavimo što blaže ovaj ritual ljuštenja.  
[I ptica sebi isto reče, kao eho.]

[Oboje smo to znali.]

da nacrtamo sebi senke.  
Da nacrtamo onaj pravi trenutak susreta,  
lepak materije: ljubav dodira.

Onda je ustala ptica ... I ustao sam ja ...  
I prošao sam kroz nju.  
I prošla je kroz mene.

I vinuo sam se negde visoko u svoju mladost.  
I vinula se visoko ka nekom svome nebu.

Nisam je ni primetio. Nije me ni primetila.  
Ko zna šta je to bilo...

Und der Haufen Licht, das uns bei der Berührung wehtut.  
Ich sagte dem verstorbenen mir: Bleibe ein bisschen zahm,  
damit das Ritual des Häutens sanfter vorbeigeht.  
[Und der Vogel sagte das Gleiche, wie ein Widerhall.]

[Wir beide wussten es.]

einander Schatten zu zeichnen.  
Jenen richtigen Augenblick des Zusammentreffens zu zeichnen,  
den Materienkleber: Liebe der Berührung.

Dann ist der Vogel aufgestanden... Dann bin ich auch aufgestanden...  
Und ich bin durch ihn gegangen.  
Und er ist durch mich gegangen.

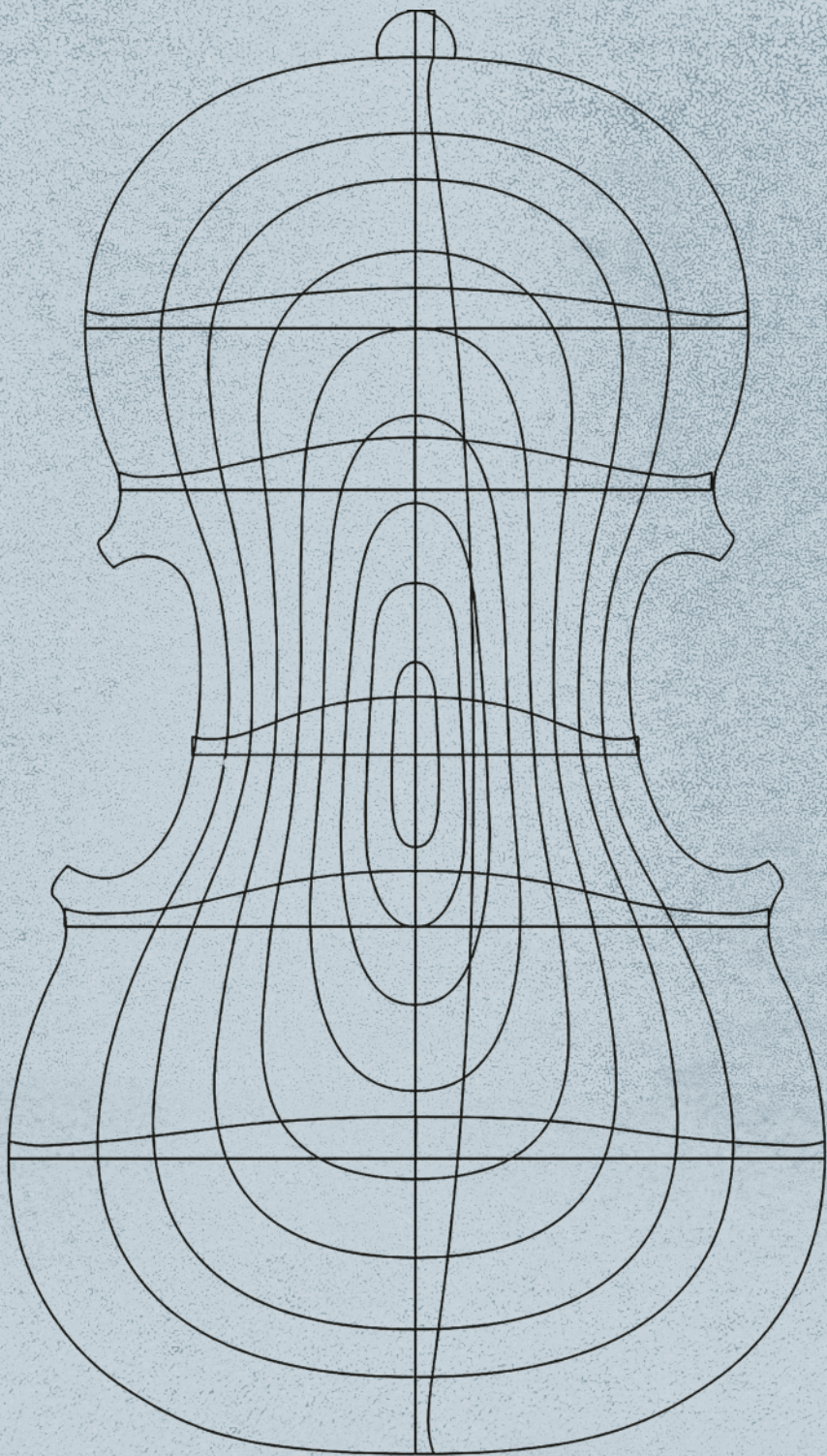
Und ich flog irgendwo hoch in meine Jugend.  
Und er flog hoch in den anderen, eigenen Himmel.

Ich habe ihn nicht mal gemerkt. Er hat mich nicht mal gemerkt.  
Wer weiß, was da passiert ist...

Deutsche Übersetzung: JAN KRASNI

---

Die Anordnung der Texte serbisch und deutsch dient als Lesehilfe im vorliegenden Programmheft. Milica Djordjević hat für ihre Komposition *Mit o prici* in ihrer Partitur eine andere graphische Anordnung gewählt. Bei den schwarz unterlegten Textstellen spricht der Dichter, bei den roten der Vogel.



# Nicolaus Richter de Vroe [\*1955]

## *Violinkonzert* [2018–20]

### **Besetzung:**

Violine solo

2 Flöten (2. auch Piccolo- und Altflöte)

1 Oboe (auch Englischhorn)

4 Klarinetten (Bassklarinette, 2. Auch Es-Klarinette, 3. auch Bassklarinette)

Fagott (auch Kontrafagott)

Horn

2 Trompeten

Posaune

Pauke

Schlagzeug

Harfe

Klavier (auch Cembalo)

2 Violinen I

2 Violinen II

2 Violen

2 Violoncelli

2 Kontrabässe

Akustische Gitarre / E-Gitarre

Cembalo (Wechselinstrument des Pianisten)

Sho (Japanische Mundorgel)

**Entstehungszeit:** 2018–2020

**Auftraggeber:** Kompositionsauftrag der *musica viva* des Bayerischen Rundfunks, mit freundlicher Unterstützung der Freunde des Symphonieorchesters des Bayerischen Rundfunks e.V.

**Uraufführung:** 28. Oktober 2022 mit Ilya Gringolts (Violine solo) und dem Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks, unter der Leitung von Johannes Kalitzke

# Im Gespräch: Michael Zwenzner < > Nicolaus Richter de Vroe Sprünge über Schatten

**ZWENZNER:** Nach Deinem 1996 entstanden *Éraflures* – zu Deutsch Schrammen – für Violine und Orchester, das im selben Jahr von Irvine Arditti unter der Leitung von Michael Gielen in Berlin uraufgeführt wurde, hast Du nun zum zweiten Mal in diesem traditionsreichen Genre gearbeitet. Waren damals noch Ideen übriggeblieben, die Du in Deinem zweiten Gattungsbeitrag zu realisieren gedachtest? Oder hast Du getreu dem Motto »Tabula rasa« konzeptuell wieder bei Null angefangen?

**RICHTER DE VROE:** »Tabula rasa« ist ein schöner aber teilweise illusorischer Gedanke ... Zunächst hatte ich nach der Uraufführung damals mit dem Stück und mit mir gehadert. Erst beim Anhören nach vielen Jahren bin ich damit im Reinen. *Éraflures* ist für mich nun ein bündig und gut abgeschlossenes Kapitel geworden. Und jetzt ging es darum, einen möglichst schönen neuen Ansatz zu finden.

**ZWENZNER:** Es ist ja eine sehr wichtige Gattung in der Musikgeschichte, viele Komponisten bis in die heutige Zeit haben hier zentrale Werke geschaffen, wenn man etwa an Alban Berg oder an Morton Feldman denkt. Was reizt Dich an der Gattung? Ist das eine Auftragsfrage, oder gibt es da – nicht zuletzt da Du ja selber Geiger bist – eine Art Besessenheit?

**RICHTER DE VROE:** Beides. Die Initialzündung war Ilya Gringolts' Interpretation des *Violinkonzerts* von György Ligeti. Da bin ich im positiven Sinne des Wortes »erschlagen« gewesen und es hat sofort in mir den Traum geweckt, für diesen Interpreten ein Violinkonzert zu schreiben.

**ZWENZNER:** Was hat Dich so besonders beeindruckt an Gringolts' Interpretation von Ligeti oder auch an seinem Spiel, an seiner Haltung insgesamt?

**RICHTER DE VROE:** Das ist diese Frische und spontan aus dem Moment heraus geborene Musizieren, das sich von anderen Geigern oder Geiger-

innen, die das auch für sich reklamieren, durchaus unterscheidet. Es hat eine unglaubliche Erdung und eine sagenhafte Palette von Farben und Ausdruck. Was mir bei seiner Deutung des Ligeti-Konzerts damals auch aufgefallen ist, ist der Mut zu einem schön dreckigen Sound. Man könnte es sogar etwas Rockiges nennen. Ich denke, dass ich ihn da auch entsprechend fordere.

**ZWENZNER:** Was reizt Dich an der Gattung? Welche ihrer Eigenheiten fordern Dich besonders heraus? Und inwiefern hältst Du Dich an die standardisierte Besetzung des romantischen Orchesters?

**RICHTER DE VROE:** Prinzipiell trägt man als ausgebildeter und praktizierender Geiger die Idee des solistischen Konzertierens immer mit sich herum. Wenn man nun wie ich zufällig auch noch Komponist ist, dann muss man sich auf diesem Feld einfach äußern. Was die Besetzung betrifft, geht es mir anders als bei *Éraflures* explizit nicht darum, eine besonders große Orchesterbesetzung einzusetzen. Das war damals fast extrem und führte auch zu gewissen Balance-Problemen, die dann mit einer diskreten Verstärkung für Irvine Arditti gut gelöst werden konnten. Diesmal fand ich es wesentlich reizvoller, mit reduzierter Besetzung zu arbeiten und das Orchester kammermusikalisch zu behandeln. Viel verspreche ich mir davon, dass die Streichergruppen jeweils nur mit zwei Spielern besetzt sind, woraus automatisch eine Basslastigkeit des Gesamtklangs resultiert, womit aber auch eine gewisse Transparenz garantiert ist. Auch die Holz- und Blechbläser sind nur ein- oder zweifach besetzt – mit Ausnahme der Klarinetten mit insgesamt vier Spielern. Trotz der Herausgehobenheit des virtuosen Solisten geht es mir in seinem Verhältnis zum Orchester um mannigfaltige Abstufungen. Die Klanglichkeit, auch die ungewöhnlichen Artikulationen der Geige sollen mit allem verwoben und verbunden sein.

**ZWENZNER:** Mit der Auswahl der Besetzung bewegst Du Dich gewissermaßen in guter französischer Tradition, bei der man einen Klangkörper wie das Orchester nicht als gegebenen Apparat betrachtet, sondern sich diesen als individuelles Instrument selbst zusammenbaut ...

**RICHTER DE VROE:** Insofern trifft das schon zu. Das macht auch einen großen Teil des Vergnügens aus, dieses Instrument vorzubereiten, zu wissen, das ist jetzt mein Spielfeld.

**ZWENZNER:** Welche Besonderheiten zeichnen den Solopart aus?

**RICHTER DE VROE:** Es gibt eine Skordatur: Anfangs ist die D-Saite auf

Cis herab gestimmt, so dass nach oben zur A-Saite eine schöne, ganz frei schwingende kleine Sexte und mit der G-Saite darunter ein sehr diabolischer Tritonus entsteht. Nun kann man mit einer primitiven Griffweise, die in der Violinliteratur so gut wie gar nicht vorkommt, nämlich dem Greifen von Quinten, alle Varianten von Quinten greifen und erhält dabei kleine Sexten oder übermäßige Quartan. Hinzu kommen noch Doppel-flageolets, die sich aufgrund der neuen Kombinatorik der umgestimmten Saiten in ganz anderen Verhältnissen bewegen. Das ist ein Momentum, auf das ich sehr vertraue, denn einerseits klingt es natürlich nach Geige und nach Geigenflageolets, es kommen aber Doppelgriffe und Bewegungsformen von Doppelgriffen, die man nicht gewöhnt ist. Einen Tritonus im Glissando wird man auf einer normal gestimmten Geige zum Beispiel kaum so herstellen können.

**ZWENZNER:** Gibt es musikhistorische Referenzen im Hinblick auf die Harmonik, oder entwickelst Du hier ein ganz eigenes Konzept?

**RICHTER DE VROE:** Inwieweit das jetzt ganz eigen ist, wollen wir dahingestellt lassen. Durch die Skordatur ergeben die leeren Saiten der Geige einen A-Dur-Septakkord und daraus schöpfe ich ganz bewusst auch ein wenig klangliche Materie – im Sinne eines Bordun, der subkutan, also im Hintergrund vorhanden, ja fast nur als Gedankenkonstrukt angelegt ist. Schon als Halbwüchsiger bin ich sehr gefangen genommen worden von indischer Musik und der Idee einer Monodie, die von einem permanent gegenwärtigen Bordunklang grundiert wird. Ich arbeite ja bekanntermaßen viel mit Geräuschen und vielerlei Artikulationen, wie sie die Geige nur irgendwie hergeben kann. Das Spektrum soll hier möglichst weit gefasst sein.

**ZWENZNER:** Welche formale Anlage wird das Konzert haben? Wird es wieder einsätzig sein?

**RICHTER DE VROE:** Das Einsätzige ist jetzt fast die neue Tradition, nicht? Aber jetzt halte Dich fest: Es werden sieben Sätze! Und die werden in einer Art lockeren, Feldman würde sagen »crippled symmetry« – also verkrüppelten Symmetrie – angeordnet sein. Es gibt einen sehr ausgedehnten Mittelsatz, der »Hauptsatz« überschrieben ist, und darum herum zwei Kadenzen und zwei Nocturnes.

**ZWENZNER:** Gibt es bestimmte Bezüge zu anderer Musik oder akustischen Eindrücken Deiner Umwelt?



**RICHTER DE VROE:** Man muss die Ohren immer offenhalten. Man kann nicht mit Scheuklappen vor den Ohren durch die Welt gehen. Das gilt für sämtliche Klänge, die uns umgeben. Diese Auseinandersetzung mit und das Beurteilen von solchen Erfahrungen ist für mich etwas Alltägliches und Permanentes. Die wichtigen, prominentesten musikhistorischen Referenzen sind für mich in diesem Fall die Werke von Ligeti und Feldmans *Violin and Orchestra*. Auch beziehe ich mich ein wenig auf ein Stück, das mich schon in meiner frühen Studienzeit, als ich in Dresden an der Spezialschule war, wahnsinnig beeindruckt hat. Das ist Béla Bartóks Klaviersuite *Im Freien*, daraus die Nr. 4 *Klänge der Nacht*. Man kennt – zumal aus jener Epoche – selten eine Musik, die ihre Umwelt derart spiegeln wollte. Klar gibt es in der Musik insgesamt alle möglichen, z.B. auch romantischen oder impressionistischen Idyllen. Aber bei *Klänge der Nacht* findet doch etwas ganz Anderes statt. Das bricht aus allen Konventionen aus, das sieht man schon am Notenbild mit drei bis vier Systemen. Dann diese arpeggierten Cluster, diese seltsamen vogelartigen Rufe, die geheimnisvollen Tonrepetitionen.

**ZWENZNER:** Bartóks Stück verabschiedet sich von allen herkömmlichen Satzmodellen, wie man sie auch bei Schönberg noch häufig antrifft. Es weist schon voraus auf das, was man Klangkomposition nennt.

**RICHTER DE VROE:** Absolut: Klangkomposition und auch auf die offene Form. Da wird nicht gefragt, was ist das für ein Genre, was ist das für eine musikalische Form, sondern es geht wirklich in der Nacht das Fenster auf oder die Zeltplane hebt sich und du bist im Freien. Und so ist für mein Komponieren der letzten Jahre auch entscheidend, dass ich nicht musikalisch denke, sondern in Lauten. Zwar spielen sich klangliche Prozesse ab, aber ich spreche – auch wenn das provokant klingt – in letzter Zeit nicht mehr von Musik. Ich will die Musik nicht weg haben, aber es soll Klangkunst sein, und in diese Klangkunst müssen Geräusche, müssen Laute – auch im Sinne von Natur- oder Tierlauten – und dergleichen einfließen. Auch schaffe ich in meinen Stücken Zeiträume und Klangräume, die nicht unbedingt den Anspruch haben, als Musik zu gelten. Ich will aber auch nicht missverstanden werden: Wenn es jemand Musik nennen will, freue ich mich. Nur: Wenn ein Anspruch durchscheint, lediglich eine Tradition zu bedienen, mag ich das nicht. Darüber hinaus kann ich prinzipiell sagen: Wenn ich nicht das Gefühl habe, dass bei meiner Arbeit auch etwas Speku-

latives im Spiel ist, ich mir stattdessen einer Sache hundertprozentig sicher bin, dann fühle ich mich nicht wohl. Es darf nie Routine sein.

**ZWENZNER:** Bartók reagiert kompositorisch auf seine Alltagswahrnehmung, in diesem Fall nächtlicher Natur. Gibt es auch für Dein *Violinkonzert* außermusikalische Inspirationen?

**RICHTER DE VROE:** Schon immer gibt es für mein Komponieren wichtige Parallelen in der bildenden Kunst. Das verfolgt mich geradezu bis in meine Träume hinein. Mitten in der Arbeit am Violinkonzert habe ich mich an ein Gemälde von Sigmar Polke erinnert, das zu allem Überfluss auch noch *Paganini* übertitelt ist. Ich war Anfang der 1990er Jahre mit dem Orchester in New York, wo ich dieses Bild im Guggenheim-Museum sah. Es hat ein riesiges Format, füllt eine ganze Wand und, naja: Man wird geradezu erschlagen davon, auch von seiner Rätselhaftigkeit. Es ist also ein ziemlich berühmtes und irritierendes Gemälde. Ich habe dann festgestellt: Hoppla, das ist ähnlich divers angelegt wie mein Stück.

**ZWENZNER:** Kannst Du das Bild kurz beschreiben?

**RICHTER DE VROE:** Man sieht mit dünnem Stift gezeichnet im Bett liegend einen scheinbar schlafenden Paganini. Statt Augen ist sein Kopf mit eingezeichneten Hakenkreuzen versehen. Daran schließt sich ein alles überlagernder, seltsamer dunkler Block an, und am Fußende des Bettes sitzt rechts neben diesem Block ein schwarzer Teufel mit einer Violine. Dazu erscheinen allerorten Totenköpfe – ebenfalls mit Hakenkreuzen statt Augen. Schrecklich, das hat etwas völlig Surreales. Das Bild entstand 1982 und erschien in einer Ausstellung mit dem Titel *Refigured Painting*, die sich deutschen Künstlern widmete, die nach einer langen Phase der Abstraktion wieder angefangen hatten, figürliche Elemente zu verwenden. Und jetzt sage ich Dir: Das ist eine Wendung, die für meine Begriffe auch für die Musik gültig ist.

**ZWENZNER:** Der Musikbezug des Bildes dürfte für Dich von besonderem Interesse gewesen sein.

**RICHTER DE VROE:** Über lange Zeit war für mich die Parallelität zur Bildenden Kunst nur – nur! – mit abstrakter Malerei verbunden. Irgendwann – über dieses Polke-Erlebnis, diese Elemente eines komischen Humors, einer Skurrilität in seinen Bildern – habe ich damit begonnen, so etwas auch in meine Stücke einzubauen.

**ZWENZNER:** Ich finde an vielen Deiner Stücke interessant, dass es Dir

offensichtlich nicht darum geht, im traditionellen Sinne perfekt geschlossene Formen mit klassischer Dramaturgie zu schaffen, also etwa mit klaren Steigerungsverläufen und gewaltigen Stretta-Wirkungen zum Schluss. Oft schleichst Du Dich mit Deiner Musik eher an, stellst einem ähnlich wie Bartók einen klingenden Ausschnitt Deiner Welt hin, in dem man sich als Hörer frei bewegen kann und nicht irgendwo hin gezwungen wird.

**RICHTER DE VROE:** Vielleicht, dennoch beschäftigen mich ständig die Fragen nach Form und Dramaturgie. Im Vorfeld der Uraufführung von Helmut Lachenmanns *My Melodies* bei der *musica viva* [7. Juni 2018] habe ich mit ihm ein ziemlich langes Telefongespräch geführt. Dabei kamen wir dann auf eine Art idealtypischer Bipolarität der Musikformen. Auf der einen Seite gibt es Zustandsmusiken – man denke etwa an die Werke von Mark Andre, auf der anderen Seite Stücke mit klar gerichtetem Verlauf. Der Witz ist, dass natürlich beide Formen Dramaturgie brauchen. Man muss auch in einer Zustandsmusik die Dramaturgie im Sinn behalten.

**ZWENZNER:** Wie stellt sich die formale Anlage Deines *Violinkonzerts* genau dar?

**RICHTER DE VROE:** Es beginnt mit einer Art Introduction »Im Nebel«. Dann folgt eine erste Kadenz, die aber nicht völlig unbegleitet ist. Da treten bordunartig einzelne Instrumente begleitend hinzu. Anschließend erklingt das erste Nocturne. Dort, denke ich, tritt der Charakter elementarer Lautgebung besonders in den Vordergrund. Das sind an Naturlaute wie Wind oder Vogelrufe angelehnte Klänge – ich will mich da gar nicht weiter darüber ausbreiten. Ich habe beim Schreiben einfach festgestellt: Das könnte Wind sein. In dieser Reihenfolge! Es gibt also keine bewusste Lautmalerei. Als nächstes folgt der sogenannte »Hauptsatz«. In diesem Titel liegt eine gewisse Ironie, weil darin auch die Idee des Sonatenhauptsatzes mitschwingt. Dort – wie soll ich sagen – geht es ziemlich drunter und drüber. Da herrscht eine wahre Raserei mit sehr viel Motorik, Abwechslung und vielen – ich würde fast sagen – »schlimmen Überraschungen«!

**ZWENZNER:** Dazwischen gefragt: Gibt es zwischen den Teilen oder Sätzen auskomponierte Bezüge?

**RICHTER DE VROE:** Ja, durchaus, aber das sind Dinge, die ich eigentlich nicht vorher verraten will. Es gibt zum Beispiel bestimmte Laute aus der ersten Nocturne, die in der zweiten Nocturne wieder auftauchen, weil man, wenn man sich in der nächsten Nacht am selben Ort befindet, auch

wieder ähnliche Umgebungsklänge hören wird. Und dann gibt es mehrere Stellen – aber auch das würde ich im Detail nur ungern verraten – an denen Gringolts nurmehr auf der Zarge streicht. Man sieht ihn dann zwar spielen, aber die Klänge kommen eigentlich vom Rest des Podiums. Später kommt es dann auch zu einem Moment, in dem man nur ihn alleine mit einem Geräusch des Hauchens wahrnimmt. Das ergibt eine Art toten Punkt im gesamten Stück, so wie in der Nacht geradezu eine mysteriöse Stille eintritt.

**ZWENZNER:** Der Hauptsatz ist eingebettet in eine fast symmetrisch angelegte Rahmenhandlung und steht in seiner Massivität und Wildheit absolut für sich, oder?

**RICHTER DE VROE:** Ja. Ihm folgt die nächste Kadenz, die wiederum mit einer Art Replik auf den Hauptsatz endet, bei der sich das Orchester noch einmal energisch zurückmeldet. An diese Kadenz schließt sich die zweite Nocturne an, wieder mit subtilen Bezügen zur ersten. Und dann kommt der letzte Teil mit dem Titel »zwei Ausgänge«, und da geschehen neue Dinge, die keine Rückbezüge mehr aufweisen.

**ZWENZNER:** Wieso »zwei Ausgänge«?

**RICHTER DE VROE:** Hier kommen wir zu einer Gestaltungsweise, die in diesem Stück eine wichtige Rolle spielt: Dabei geht es um szenische, theatrale Inszenierungen. Der Solist, der durchweg hyperaktiv zu Werke ging, verdoppelt sich auf mysteriöse Weise. Es gibt eine Art Spiegelbild, das sich räumlich verselbständigt. Das wäre z.B. einer dieser Momente, wo der Solist etwas spielt, die Verortung des Klangs aber irritierend ist.

**ZWENZNER:** Die Momente und Überraschungen gestaltest Du also im Geist des instrumentalen Theaters, bei dem immer alles auf die musikalische Praxis bezogen bleibt.

**RICHTER DE VROE:** Ja, Mauricio Kagel guckt da ein bisschen zur Tür rein. Einmal steht Gringolts wie der Gilles von Antoine Watteau mit leeren Händen da. Erst nach etwa zehn Takten ergreift er eine andere Geige. Da wird es – bitte entschuldige – vielleicht etwas persönlich: Diese Stelle ist autobiographisch motiviert und bezieht sich auf eine schwierige Episode in meinem Leben, als mir im Herkulesaal meine Geige gestohlen wurde. Damals stand ich genauso da, wie amputiert ...

**ZWENZNER:** Klar, dass man sich von solchen biographischen Hintergründen im Hinblick auf die Musik nicht zu falschen Schlüssen hinreißen

lassen sollte. Du bist sicher eher ein Anhänger eines autonomen Musikbegriffs und keinesfalls zu irgendwelchen externen Erklärungshilfen zu greifen geneigt. ...

**RICHTER DE VROE:** Genau. Es kommt letztlich immer alles aus der Textur der Musik selbst, so auch dieser Instrumentenwechsel eines Solisten.

**ZWENZNER:** Das Unterlaufen von musikalischen Erwartungshaltungen, Irritationen, Überraschungen: Aus allem was Du sagst, spricht eine starker Drang zur Freiheit. Es scheint mir durchaus ein Statement, dass Du Dich in keiner Weise einhegen lassen willst von irgendwelchen vorgefertigten Rezepten. ...

**RICHTER DE VROE:** ... manchmal nicht mal von mir selber. Das ist wirklich so. Es gibt Momente, wo ich mich einfach überspringe, wo ich genau das mache, was ich gerade für einen Fehler halte. Dazu muss ich prinzipiell auch sagen: Sobald ich irgendeine Idee oder Klangvorstellung oder Textur entwickelt habe, mache ich mir automatisch Gedanken, was der Gegenpol davon ist. Und das bringe größtenteils auch ins Spiel. Es ist eine Art Manie.

**ZWENZNER:** Die Siebenteiligkeit brachte es sicherlich mit sich, dass Du viele Gedanken darauf verwendet hast, wie die Gewichtung zwischen den Sätzen sind und welche übergreifende Dramaturgie sich ergeben soll.

**RICHTER DE VROE:** Mein Wunsch ist, dass die Einzelsätze sehr charakteristisch sind, aber die lockere Symmetrie gleichzeitig den Spannungsbogen erfüllt. Übrigens wage ich von mir zu behaupten, jeden Kniff und jeden Klang auf der Geige zu kennen. Das sind sozusagen die intimen Kenntnisse des Instruments mit all den feinen Details und kleinen Entdeckungen etwa durch die erwähnte Skordatur, die ich natürlich nach Möglichkeit einbringen möchte. Dabei passe ich auf, dass das Stück nicht zu einer Art Trickkiste des Geigers verkommt. Andererseits gibt es den Pol, an dem ich – quasi rücksichtslos – keinen Gedanken daran verschwende, was auf der Geige machbar ist oder nicht. Da sind teilweise hoch virtuose Passagen, von denen ich nicht sicher bin, ob ich die selber spielen könnte. Wenn es dann ans Komponieren geht, muss man über den Schatten springen dürfen und sagen: Im Moment interessiert es nicht, ob das zu hundert Prozent machbar ist. Es wäre eher ein Hindernis, sich jedes Mal zu fragen: Könntest Du das jetzt selbst spielen? Aber Gringolts wird es können!

## Biographien

Iannis Xenakis  
Milica Djordjević  
Nicolaus Richter de Vroe

Ilya Gringolts  
Johannes Kalitzke

Chor des Bayerischen Rundfunks

Symphonieorchester  
des Bayerischen Rundfunks

## Iannis Xenakis [1922–2001]

In der mit mathematischer Präzision konstruierten Musik von Iannis Xenakis werden enorme, den Hörer überwältigende Energien freigesetzt. Seinen Kompositionen liegen visuelle Vorstellungen zu Grunde, die Xenakis mit Hilfe mathematischer Verfahren in Partituren oder elektroakustische Klänge verwandelt. Hier berührt sich der musikalische Konstrukteur mit dem Architekten. Iannis Xenakis wurde 1922 als Sohn griechischer Eltern geboren, die in Rumänien lebten, wo sein Vater eine Handelsniederlassung leitete. Nach dem frühen Tod seiner Mutter wurde er auf ein Eliteinternat in Griechenland geschickt, bereitete sich anschließend auf ein technisches Studium vor und nahm privaten Musikunterricht. Als Xenakis im Herbst 1940 sein Studium in Athen aufnahm, wurde er in den Strudel der geschichtlichen Ereignisse gezogen und schloss sich verschiedenen Widerstandsbewegungen gegen die italienische und deutsche Besatzung an. In den Wirren des Kriegsendes erlitt Xenakis im Januar 1945 eine schwere Verwundung. Er verlor ein Auge und blieb durch die Lähmung der linken Gesichtshälfte sein Leben lang gezeichnet. Nach seiner Genesung konnte er 1947 sein Studium mit einem Diplom als Bauingenieur abschließen. Einer drohenden Zwangseinberufung entzog er sich mit der Flucht nach Paris, wo er eine Arbeit im Büro des berühmten Architekten Le Corbusier fand. Xenakis führte zunächst nur Berechnungen durch, wurde aber zunehmend mit Entwürfen betraut. Parallel dazu besuchte er für zwei Jahre die Analyseurse Olivier Messiaens. Die Uraufführung seines Orchesterwerks *Métastasis* im Oktober 1955 machte Xenakis mit einem Schlag bekannt. Beinahe zeitgleich veröffentlichte er einen Artikel, in dem er die serielle Musik seiner Zeit grundlegend kritisierte. 1958 führte ein Streit über Xenakis' zunächst verschwiegenen Anteil an dem Philips-Pavillon auf der Weltausstellung in Brüssel zu einem Zerwürfnis mit Le Corbusier. Xenakis' schöpferische Tätigkeit wendete sich danach eindeutiger als vorher der Musik zu. Sein kontinuierlich erweitertes umfangreiches Œuvre umfasst Kompositionen für eine Vielzahl von Klangkörpern vom gigantisch besetzten Orchester bis zum Solostück. Iannis Xenakis starb am 4. Februar 2001 in Paris.

## Milica Djordjević [\*1984]

Eine überbordende Klangphantasie ist die Grundlage der Musik von Milica Djordjević. Als Komponistin verfügt sie souverän über das ganze Arsenal zeitgenössischer Klang- und Spieltechniken und ist in der Lage, die von einem einsamen Cello erzeugten Klänge mittels Live-Elektronik in ein akustisches Gewitter von schier existenziellen Dimensionen zu transformieren, umgekehrt zwölf Schlagzeuger sich in das Übergangsfeld vom Unhörbaren zum Schattenhaften versenken zu lassen oder in Ensemble- und Orchesterkompositionen statische Klangflächen sacht zu verflüssigen und in träge und zäh dahinrinnende Strömungen zu verwandeln. In ihrer Musik kann der Hörer nie vor Überraschungen sicher sein. Fast programmatisch mutet es da an, dass sie ein großes Orchesterwerk aus dem Jahr 2016, ein Kompositionsauftrag der *musica viva*/BR, *Quicksilver* genannt hat, denn ihrem ganzen Komponieren eignet etwas Quecksilbriges, das sich der eindeutigen Festlegung entzieht. Dabei ist dieses Schaffen von einer unbedingten künstlerischen Ernsthaftigkeit und Aufrichtigkeit getragen, die sich ihrer Hörerschaft unmittelbar mitteilt. Milica Djordjević wurde in Belgrad geboren und erlebte in ihrer Jugend die Bürgerkriege zwischen den Nachfolgestaaten Jugoslawiens und die Bombardierung ihrer Heimatstadt durch die NATO mit. Sie begann ihre Kompositionsstudien in Belgrad, wo sie sich auch schon mit elektronischer Musik beschäftigte, ging danach nach Strasbourg und ans Pariser IRCAM, dem berühmten Forschungszentrum für elektronische Musik, bevor sie schließlich von 2011 bis 2013 ihr Studium in Berlin bei Hanspeter Kyburz an der Hochschule für Musik Hanns Eisler abschloss. Ihr bereits umfangreiches Schaffen, das von führenden Solisten und Klangkörpern der zeitgenössischen Musik aufgeführt wird, umfasst Stücke für Soloinstrumente, Kammermusikwerke in verschiedenen Besetzungen vom instrumentalen Duo bis zum Doppelquartett, Vokalwerke und groß besetzte Orchesterkompositionen. Für ihre Werke hat Milica Djordjević zahlreiche hochrangige Preise und Auszeichnungen erhalten, darunter 2016 den Komponistenpreis der Ernst von Siemens-Musikstiftung und 2020 den Claudio Abbado Composition Prize.

[www.milicadjordjevic.com](http://www.milicadjordjevic.com)



## Nicolaus Richter de Vroe [\*1955]

Nicolaus Richter de Vroe studierte nach Abschluss der Spezialschule für Musik in Dresden 1972–73 Komposition und Violine an der dortigen Hochschule für Musik, 1972–78 Violine am Tschaikowsky-Konservatorium in Moskau und wurde 1980 als Geiger an die Berliner Staatskapelle engagiert. Von 1980 bis 1983 führte er seine Kompositionsstudien an der Akademie der Künste in Ostberlin mit Friedrich Goldmann als Mentor und bei Elektronik-Seminaren von Georg Katzer fort. Von 1978 bis 1980 wirkte er in verschiedenen Kammermusik-, Improvisations- und Experimentalsembles mit und initiierte 1982 die Gründung des Ensembles für Neue Musik Berlin. Seit Mitte der achtziger Jahre werden seine Orchester- und Kammermusikwerke bei sämtlichen ARD-Rundfunkanstalten und namhaften Festivals für Neue Musik aufgeführt, u.a. beim Festival d'Automne Paris, bei der Biennale Venedig, den Donaueschinger Musiktagen, dem Steirischen Herbst Graz, den Wittener Tagen für Neue Kammermusik, der Biennale Berlin, Musikfest Berlin/Berliner Festspiele, bei den ›Klangaktionen Neue Musik‹ und der *musica viva* des BR in München. Von 1988 bis 2020 war Nicolaus Richter de Vroe Mitglied des Symphonieorchesters des Bayerischen Rundfunks. 1989 gründete er das XSEMBLE München, welches u.a. zahlreiche Uraufführungen von Werken junger KomponistInnen realisierte und auf vielen Festivals für Neue Musik auftrat. 1996 war er Mitinitiator der Münchener Gesellschaft für Neue Musik MGNM und war in den folgenden Jahren Gast bei Vorträgen und Konzerten seiner Werke bei den Goetheinstituten Prag, Buenos Aires und Kyoto. Während seiner Tätigkeit beim Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks widmete er sich auch im Rahmen dessen Orchesterakademie der Einstudierung zeitgenössischer Werke für die Kammermusikreihe. Ab Mitte der 90er Jahre wurde Richter de Vroe vom Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks für viele Jahre zum *musica viva*-Beauftragten ernannt. Seit 2008 ist er Mitglied der Sächsischen Akademie der Künste.

## Ilya Gringolts [\*1982]

Der russische Geiger Ilya Gringolts überzeugt mit äußerst virtuosem Spiel und feinfühligem Interpretationen und sucht dabei stets nach neuen musikalischen Herausforderungen. Als gefragter Solist widmet er sich neben dem großen Orchesterrepertoire auch selten gespielten sowie zeitgenössischen Werken. Im Sommer 2020 gründeten Ilya Gringolts und Ilan Volkov die I&I Foundation zur Förderung zeitgenössischer Musik, die Aufträge an junge KomponistInnen vergibt. Daneben gilt sein künstlerisches Interesse der historischen Aufführungspraxis. So arbeitet er regelmäßig mit Klangkörpern wie dem Finnish Baroque Orchestra oder Arcangelo zusammen. Gringolts konzertiert mit namhaften Orchestern wie dem Sinfonieorchester des Bayerischen Rundfunks, Royal Liverpool Philharmonic Orchestra, City of Birmingham Symphony Orchestra, BBC Symphony Orchestra, dem Deutschen Sinfonie-Orchester Berlin, St. Petersburg Philharmonic, Los Angeles Philharmonic, NHK Symphony Orchestra, dem Mahler Chamber Orchestra und den beiden Orchestern des SWR. Jüngste Höhepunkte waren Projekte mit dem Royal Stockholm Philharmonic, dem Finnish Radio Symphony Orchestra, dem Orquesta Sinfónica de Galicia, dem Israel Philharmonic Orchestra, Singapore Symphony Orchestra sowie den Bamberger Sinfonikern. Als äußerst geschätzter Kammermusiker arbeitet Ilya Gringolts regelmäßig mit Künstlern wie James Boyd, David Kadouch, Itamar Golan, Peter Laul, Aleksandar Madzar, Nicolas Altstaedt, Christian Poltera, Andreas Ottensamer, Antoine Tamestit und Jörg Widmann zusammen. Nachdem er zunächst Violine und Komposition in St. Petersburg studiert hatte, setzte Ilya Gringolts sein Studium bei Itzhak Perlman an der Juilliard School fort. 1998 ging er als Gewinner des internationalen Violin-Wettbewerbs »Premio Paganini« hervor, als jüngster Finalteilnehmer der Wettbewerbsgeschichte. Neben seiner Tätigkeit als Professor an der Zürcher Hochschule der Künste ist Ilya Gringolts seit 2021 an die renommierte Accademia Chigiana in Siena berufen worden. Er spielt eine Violine von Stradivari (1718 »ex-Prové«).

## Johannes Kalitzke [\*1959]

Geboren 1959 in Köln, studierte er dort 1974–76 Kirchenmusik. Nach dem Abitur folgten ein Studium an der Kölner Musikhochschule, Klavier bei Aloys Kontarsky, Dirigieren bei Wolfgang von der Nahmer und Komposition bei York Höller. Ein Stipendium der Studienstiftung des Deutschen Volkes ermöglichte ihm einen Studienaufenthalt in Paris am Institut IRCAM. Dort war er in dieser Zeit Schüler von Vinko Globokar, zugleich in Köln von Hans Ulrich Humpert (elektronische Musik). Sein erstes Engagement als Dirigent führte Johannes Kalitzke 1984 an das Gelsenkirchener »Musiktheater im Revier«, wo er in den Jahren 1988 bis 1990 Chefdirigent war. 1991 wurde er künstlerischer Leiter und Dirigent des Ensemble Musikfabrik, des Landesensembles von Nordrhein-Westfalen, dessen Mitbegründer er war. Seither ist er regelmäßig als Gastdirigent bei Ensembles (Klangforum Wien, Collegium Novum, Ensemble Modern) und zahlreichen Sinfonieorchestern, u.a. denen des WDR, der BBC, des BR und der Münchner Philharmoniker, tätig. Dazu kamen Opernproduktionen, u.a. an der Staatsoper Unter den Linden, der Stuttgarter Oper, den Wiener Festwochen, der Münchner Biennale und den Salzburger Festspielen. Internationale Tourneen sowie zahlreiche CD-Aufnahmen ergänzen seine Tätigkeit als Interpret klassischer und zeitgenössischer Musik. Zu seinen Lehrtätigkeiten zählen Ensembleseminare an der Folkwanghochschule Essen und Hannover, die Leitung des Ensembleforums bei den Darmstädter Ferienkursen, regelmäßig Leitung des Dirigentenforums für Ensemblemusik des Deutschen Musikkates, Dirigentenkurse an der Sommerakademie Salzburg. Seit 2015 hat er eine Professur für Dirigieren an der Universität Mozarteum Salzburg inne und unterrichtete als Gast an der Reina-Sophia-Musikschule Madrid und der Musikhochschule Zürich. Johannes Kalitzke etablierte sich als Komponist mit zahlreichen Orchester- und Bühnenwerken und erhielt dafür Auszeichnungen, u.a. den Bernd-Alois-Zimmermann-Preis der Stadt Köln und für das Jahr 2003 das Stipendium für die Villa Massimo, Rom. Seit 2009 ist er Mitglied der Akademie der Künste und seit 2015 Mitglied der Bayerischen Akademie der Schönen Künste, München.

## Chor des Bayerischen Rundfunks

Aufgrund seiner besonderen klanglichen Homogenität und der stilistischen Vielseitigkeit, die alle Gebiete des Chorgesangs von der mittelalterlichen Motette bis zu zeitgenössischen Werken, vom Oratorium bis zur Oper umfasst, genießt der Chor des Bayerischen Rundfunks höchstes Ansehen in aller Welt. Von 2003 bis 2019 war Mariss Jansons Chefdirigent von Chor und Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks. Der designierte Nachfolger Sir Simon Rattle wird das Amt im Sommer 2023 übernehmen. Als Künstlerischer Leiter prägt Peter Dijkstra das vielseitige musikalische Profil des Chores. In der Konzertreihe *musica viva* sowie in den eigenen Abonnementkonzerten profiliert sich der Chor regelmäßig mit Uraufführungen. Gastspiele führten ihn nach Asien sowie zu den großen Festivals in Luzern und Salzburg. Europäische Spitzenorchester, darunter die Berliner und Wiener Philharmoniker und die Sächsische Staatskapelle Dresden, aber auch Originalklangensembles wie Il Giardino Armonico oder die Akademie für Alte Musik Berlin stehen dem BR-Chor häufig zur Seite. Zu den Dirigenten, welche die Zusammenarbeit mit dem Chor schätzen, gehören Zubin Mehta, Christian Thielemann, Riccardo Muti, Andris Nelsons oder Giovanni Antonini. Für seine CD-Einspielungen erhielt der BR-Chor zahlreiche hochrangige Auszeichnungen, darunter mehrfach den Diapason d'or sowie den ICMA 2021 in der Kategorie Chormusik.

[www.br-chor.de](http://www.br-chor.de)

# Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks

Schon bald nach seiner Gründung 1949 durch Eugen Jochum entwickelte sich das Symphonieorchester des BR zu einem international renommierten Klangkörper, dessen Ruf die auf Eugen Jochum folgenden Chefdirigenten Rafael Kubelík, Colin Davis und Lorin Maazel stetig weiter ausbauten. Neben den Interpretationen des klassisch-romantischen Repertoires gehörte im Rahmen der 1945 von Karl Amadeus Hartmann gegründeten *musica viva* von Beginn an auch die Pflege der zeitgenössischen Musik zu den zentralen Aufgaben des Orchesters. Von 2003 bis zu seinem Tod am 1. Dezember 2019 setzte Mariss Jansons als Chefdirigent neue Maßstäbe. Unter seiner Ägide entwickelte sich das Orchester zu einem der gefragtesten Klangkörper weltweit. Seit den Anfängen haben viele namhafte Gastdirigenten wie Erich und Carlos Kleiber, Otto Klemperer, Leonard Bernstein, Günter Wand, Georg Solti, Carlo Maria Giulini, Kurt Sanderling und Wolfgang Sawallisch das Symphonieorchester geprägt. Heute sind Yannick Nézet-Séguin, Riccardo Muti, Simon Rattle, Esa-Pekka Salonen, Herbert Blomstedt, Franz Welser-Möst, Daniel Harding und Andris Nelsons wichtige Partner. Tourneen führen das Orchester regelmäßig durch Europa, nach Asien sowie nach Nord- und Südamerika. Die zahlreichen CD-Einspielungen werden immer wieder mit nationalen und internationalen Preisen ausgezeichnet. 2006 wurde es für seine Einspielung der 13. Symphonie von Schostakowitsch mit dem ›Grammy‹ geehrt. Bei einem Orchesterranking der Zeitschrift Gramophone, für den international renommierten Musikkritiker nach ›The world's greatest orchestras‹ befragt wurden, kam das Symphonieorchester auf Platz sechs. Im Januar 2021 unterzeichnete Sir Simon Rattle einen Fünfjahres-Vertrag als neuer Chefdirigent von Symphonieorchester und Chor des Bayerischen Rundfunks ab der Saison 2023/2024.

[www.br-so.de](http://www.br-so.de)

[www.facebook.com/BRSO](https://www.facebook.com/BRSO)

Twitter: @BRSO

[instagram.com/BRSOrchestra](https://www.instagram.com/BRSOrchestra)

GIACINTO SCELSI leuchtete das Obertonspektrum des Einzeltons in geradezu obsessiver Weise aus: in mächtigen Klangstrom-Kompositionen, die im Raum schwanken, wie Plasma beben und Tiefe und Dicke zu haben scheinen. »Der Klang«, bekannte er, »ist die erste Bewegung des Unbeweglichen. dies ist der Anfang der Schöpfung.« Seine bahnbrechenden *Quattro pezzi per orchestra* von 1959 beschränken sich auf jeweils nur einen einzigen Ton, der mit mikrotonalen Schwankungen, Oktavtranspositionen und Obertönen abgeschattiert wird: klingende Säulen von unterschiedlich zusammengesetzten Spektren in schillernder Intensität, voller Dramatik und Pathos, gemischt mit meditativer Ruhe.

Das Kreisen in einem akustischen Raum ist auch ein Merkmal vieler Werke von NIKOLAUS BRASS, in denen die musikalischen Ereignisse in einer zirkulären Ordnung präsentiert werden: »Meine Musik geht selten von A nach B. Ich liebe Zustände, wo von A bis F alles gleichzeitig da ist, und man wandert in seinem Bewusstsein von da nach dort und wieder zurück und es gibt keine eindeutige Progression.« Der Premiere von Nicolaus Brass' *In der Farbe von Erde* für Viola, 44 Streicher und zwei Schlagzeuger folgt mit ... *the Brent geese fly in long low waveling lines...* eine weitere Premiere von HANS THOMALLA, der in seinen Partituren zwanglos Avantgarde-Klänge, Minimal-Passagen und geräuschhafte Klangflächen aufeinander treffen lässt. In dem rund halbstündigen Orchesterwerk spürt der in Chicago lebende Komponist den transitorischen Spuren der Zugvögel und ihrer unerschöpflichen Energie nach: mit Musik, die in ständiger Bewegung die Gesetze der Schwerkraft auszuhebeln scheint.

München | Herkulesaal  
Freitag, 17. Februar 2023, 20.00 h  
*mv*-Abo, freier Verkauf (Tickets 15 – 44 EURO)  
Einführung 18.45 h

GIACINTO SCELSI [1905–1988]  
*Quattro pezzi su una nota sola*  
für Orchester [1959]

NIKOLAUS BRASS [\*1949]  
*In der Farbe von Erde*  
für Viola, 44 Streicher und zwei Schlagzeuger [2021]  
Kompositionsauftrag der *musica viva* des Bayerischen Rundfunks  
URAUFFÜHRUNG

HANS THOMALLA [\*1975]  
*...the Brent geese fly in long low wavering lines...*  
für Orchester [2020]  
Kompositionsauftrag der *musica viva* des Bayerischen Rundfunks  
URAUFFÜHRUNG

TABEA ZIMMERMANN Viola  
SYMPHONIEORCHESTER DES BAYERISCHEN RUNDFUNKS  
VIMBAYI KAZIBONI Leitung

Eine Veranstaltung der *musica viva* des Bayerischen Rundfunks

BRticket Telefon national / gebührenfrei 0800 5900 594  
Online-Buchung: [shop.br-ticket.de](https://shop.br-ticket.de)



## musica viva CD-Edition

Als »Reihe für Komponistinnen und Komponisten« dokumentiert die *musica viva* CD-Edition Konzerte mit dem Chor und dem Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks sowie mit international renommierten Orchestern, Ensembles und SolistInnen der seit 1945 bestehenden *musica viva*-Reihe. Die im Jahr 2000 gegründete CD-Edition der *musica viva* des Bayerischen Rundfunks wird seit 2020 in Zusammenarbeit mit dem BR-KLASSIK-Label fortgesetzt.



#40 Wolfgang Rihm | Jagden und Formen  
BR-KLASSIK und *musica viva* feiern den 70. Geburtstag von Wolfgang Rihm mit einer weiteren CD-Veröffentlichung. Zu hören ist Rihms symphonisches Orchesterwerk *Jagden und Formen* in einer Neufassung von 2008. Die CD-Aufnahme des Symphonieorchesters des Bayerischen Rundfunks unter der Leitung von Franck Ollufand als Studioproduktion im Juni 2021 statt.



#39 Wolfgang Rihm | Stabat Mater  
BR-KLASSIK und *musica viva* feiern den 70. Geburtstag von Wolfgang Rihm mit zwei CDs. Auf der CD #39 ist instrumentale und vokale Kammermusik zu hören, interpretiert von den SolistInnen Tabea Zimmermann, Christian Gerhaher und Jörg Widmann sowie Mitgliedern des Symphonieorchesters des Bayerischen Rundfunks unter der Leitung von Stanley Dodds



#38 Ondřej Adámek  
Die CD# 38 von BR-KLASSIK und *musica viva* präsentiert Ondřej Adámeks Kompositionen *Where are You?* und *Follow me* mit Magdalena Kožená, Isabelle Faust sowie dem Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks unter der Leitung von Peter Rundel und Sir Simon Rattle. Die CD-Produktion ist jüngst in Italien mit dem *Abbiati Award* ausgezeichnet worden.



Die CDs sind erhältlich im Handel und im BRshop: [br-shop.de](http://br-shop.de)  
[www.br-musica-viva.de/ueber-die-musica-viva/cd/](http://www.br-musica-viva.de/ueber-die-musica-viva/cd/)



### #37 Mark Andre

Die CD # 37 enthält die Live-Mitschnitte der Uraufführungen von Mark Andres zwölf *Miniaturen* für Streichquartett, seines Orgelwerks *Himmelfahrt* sowie seines Orchesterwerkes *woher...wohin*. Ausgezeichnet als *exceptional* beim spanischen Magazin *Scherzo*, 9/2021



### #36 Enno Poppe

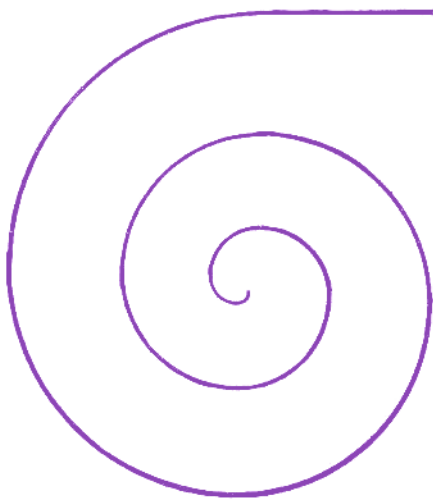
Die CD #36 enthält die deutsche Erstaufführung von Enno Poppes Werk *Fett* für Orchester und die Uraufführung von Poppes Komposition *Ich kann mich an nichts erinnern* für Chor, Orgel und Orchester. Ausgezeichnet mit dem *DIAPASON D'OR* im Dezember 2020.



### #35 Rebecca Saunders

Das Portrait der Komponistin Rebecca Saunders beinhaltet ihr Violinkonzert *Still*, die deutsche Erstaufführung von *Aether* für zwei Bassklarinetten und *Alba* für Trompete und Orchester. Den Konzertmitschnitt von *Still* nahm die *New York Times* auf ihre Liste der *Best Classical Tracks 2020* auf. Der *Preis der deutschen Schallplattenkritik* setzte die CD auf die Bestenliste 1/2021.

»Zeitgenössische Musik und zeitgemäße Kommunikation.«



**br-musica-viva.de/newsletter**

jetzt anmelden!  
jetzt anmelden!  
jetzt anmelden!

**NEWS**

**letter**

online anmelden unter  
[br-musica-viva.de/newsletter](http://br-musica-viva.de/newsletter)

Bleiben Sie immer auf dem Laufenden über die *musica viva* des Bayerischen Rundfunks, Münchens Konzertreihe für zeitgenössische Musik: Nutzen Sie den kostenlosen Newsletter als digitalen Wegweiser zu Programm- und Konzertinformationen, neuen Bloginhalten sowie Radioübertragungen auf BR-KLASSIK.

Auszüge aus: MILAN KUNDERA: *Die Ablehnung des Erbes insgesamt oder Iannis Xenakis* (1980 veröffentlichter Text mit zwei Interludien von 2008), in: MILAN KUNDERA: *Eine Begegnung* (aus dem Französischen von ULI AUMÜLLER), München [Carl Hanser Verlag], 2009, S. 91–98.

Der Text von MARTINA SEEBER sowie die Interviews von ANSELM CYBINSKI und MICHAEL ZWENZNER sind Originalbeiträge für die *musica viva*/BR.

Miroslav Antić: *Mit o ptici*, Verlag: NIŠRO »OSLOBOĐENJE« Izdavačka djelatnost, Sarajevo 1989, ISBN 86-319-0118-0. Deutsche Übersetzung der von Milica Djordjević für ihre Komposition ausgewählten Texte von JAN KRASNI.

Fotos und Abbildungen: Archiv GKB Berlin

Nachdruck nur mit Genehmigung Redaktionsschluss: 14. 10. 2022

# Impressum

---

*Herausgeber*

Bayerischer Rundfunk / *musica viva*

*Künstlerische Leitung*

Dr. Winrich Hopp

*Redaktion*

Dr. Pia Steigerwald

*Konzept / Gestaltung*

Günter Karl Bose [[www.lmn-berlin.de](http://www.lmn-berlin.de)]

*musica viva*

*Künstlerische Leitung*

Dr. Winrich Hopp

*Redaktion, Produktion, Projektorganisation*

Dr. Pia Steigerwald

*Kommunikation, Produktionsassistenz*

Julia Wimmer

*Büro*

Bea Rade

Bayerischer Rundfunk

*musica viva*

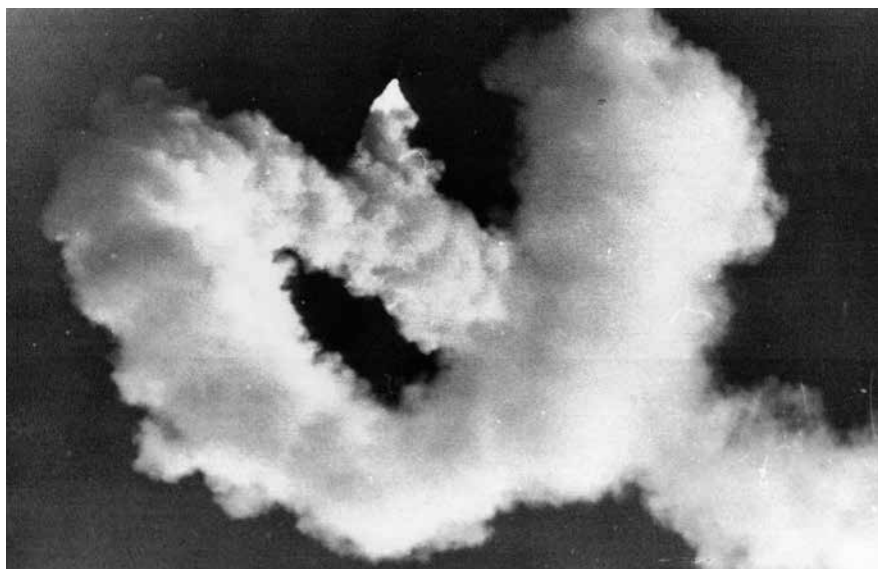
Rundfunkplatz 1

D-80335 München

Tel.: 00 49-89-5900-42826

mailto: [musicaviva@br.de](mailto:musicaviva@br.de)

[www.br-musica-viva.de](http://www.br-musica-viva.de)

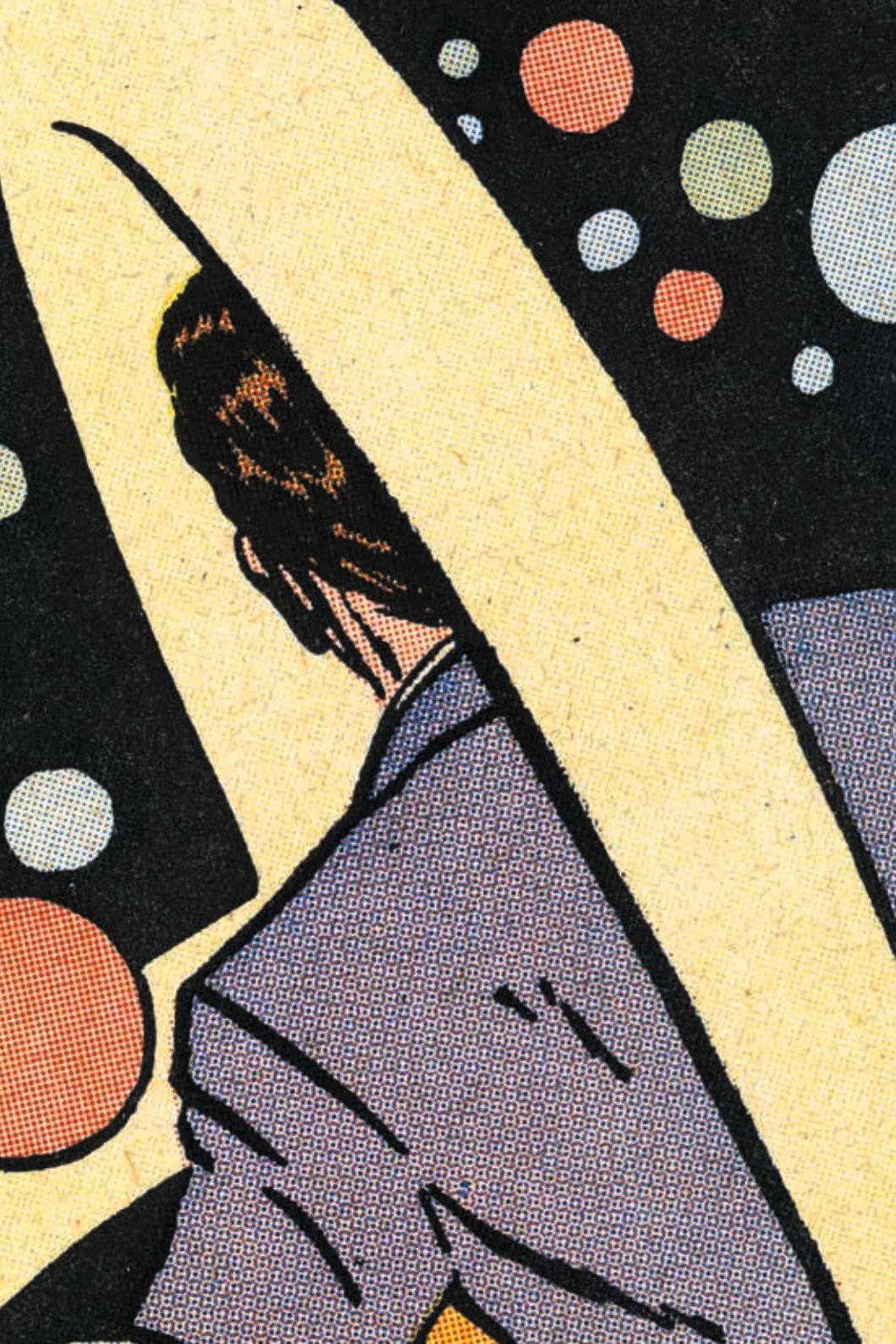














BR musicaviva

BR  
KLASSIK