

22
23

Saison

musica
viva

17/02

Fr

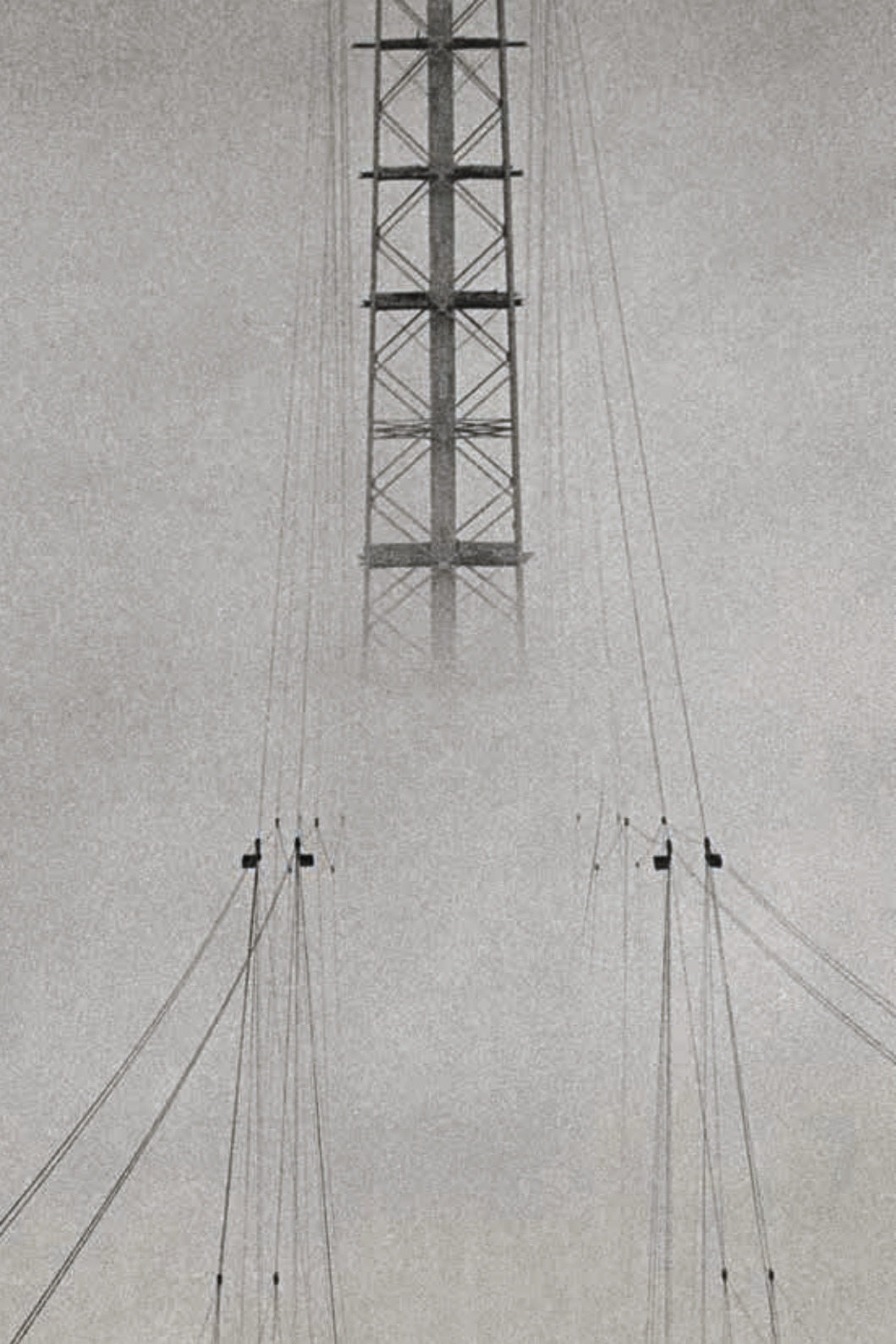
2023

Herkulesaal der Residenz

Werke von

THOMALLA^{UA}
BRASS^{UA}, SCELSI

Viola **Tabea Zimmermann**
**Symphonieorchester
des Bayerischen Rundfunks**
Leitung **Vimbayi Kaziboni**





musica viva

Orchesterkonzert

Herkulesaal der Residenz

Freitag, 17. Februar 2023, 20.00 h

Inhalt

Werkdaten, Texte, Interviews

GIACINTO SCELSI

Quattro pezzi su una nota sola

- 09 ————— Werkdaten
10 ————— Michael Zwenzner zu *Quattro pezzi su una nota sola*

NIKOLAUS BRASS

In der Farbe von Erde

- 15 ————— Werkdaten
16 ————— Max Nyffeler: Die Farben der Erde zum Klingen gebracht

HANS THOMALLA

... the Brent geese fly in long low wavering lines ...

- 23 ————— Werkdaten
24 ————— Im Gespräch: Leonie Reineke < > Hans Thomalla
29 ————— Juliana Spahr: *Transitory, Momentary*

30 ————— Biographien

Giacinto Scelsi [31], Nikolaus Brass [32], Hans Thomalla [33],
Tabea Zimmermann [34] Vimbayi Kaziboni [35],
Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks [36]


38 ————— Programmvorschau *musica viva*

17. März 2023

40 ————— *musica viva* CD-Edition

42 ————— *musica viva* NEWS – *Anmeldung zum Newsletter*

43 ————— 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 InterpretInnen erzählen, was sie an der Gegenwartsmusik so fasziniert.

Das *musica viva*-Konzert wird aufgezeichnet und am Dienstag, 28. Februar 2023, ab 20.05h 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 zum Nachhören aufrufen.

Herkulesaal der Residenz München
Freitag, 17. Februar 2023, 20.00 h

Einführung 18.45 h
mit Michaela Fridrich

GIACINTO SCELSE [1905–1988]
Quattro pezzi su una nota sola [ca. 13']
für Orchester [1959]

NIKOLAUS BRASS [*1949]
In der Farbe von Erde [ca. 14']
Musik für Viola, 44 Streicher und zwei Schlagzeuger [2021]
Kompositionsauftrag der *musica viva* des Bayerischen Rundfunks
URAUFFÜHRUNG

/ Pause / [25']

HANS THOMALLA [*1975]
... the Brent geese fly in long low wavering lines ... [ca. 35']
Konzert für Orchester [2021]
Kompositionsauftrag der *musica viva* des Bayerischen Rundfunks
URAUFFÜHRUNG

TABEA ZIMMERMANN *Viola*

SYMPHONIEORCHESTER DES BAYERISCHEN RUNDFUNKS

VIMBAYI KAZIBONI *Leitung*

ZORO BABEL *Klangregie*

Eine Veranstaltung der
musica viva des Bayerischen Rundfunks



Giacinto Scelsi [1905–1988]

Quattro pezzi su una nota sola

für Orchester

[1959]

Besetzung

Altflöte

Oboe

Englischhorn

2 Klarinetten

Bassklarinette

Fagott

4 Hörner

Altsaxophon, Tenorsaxophon

3 Trompeten

2 Posaunen

Tuba

Pauken

Schlagzeug

2 Violen

2 Violoncelli

Kontrabass

Entstehungszeit: 1959

Uraufführung: 4. Dezember 1961 im Théâtre des Champs-Élysées (Paris)
mit dem Orchestre National de la République Française
unter der Leitung von Maurice Le Roux

MICHAEL ZWENZNER:
Quattro pezzi su una nota sola

Giacinto Scelsi zählt zu den bedeutenden Komponisten der Musikgeschichte. Seine Konzeption des einzelnen Tons als komplexer Klanggestalt und lebendiger Energieform, die der musikalischen Wahrnehmung in feinsten Nuancen aufzuschließen sei, hat in den frühen 1970er Jahren etwa der Idee spektralen Komponierens Gérard Griseys oder Tristan Murails entscheidende Anstöße gegeben. Aufgrund seiner exzentrisch-asketischen Lebensweise, seines künstlerischen Selbstverständnisses als Medium für ›höhere‹ Botschaften und seiner ungewöhnlichen Komponierpraxis, war er nach seinem Tod immer wieder Gegenstand von Kontroversen. Gemäß Scelsis Überzeugung gibt es mit Rhythmus, Affektivität, Psychismus und Intellekt vier Grundelemente menschlichen Lebens, die sich musikalisch niederschlagen. Nachdem sich die Musik des 19. Jahrhunderts der Hinwendung zu Melos und Konstruktion verhaftet zeigte, sah Scelsi für die moderne Welt eine psycho-rhythmische Orientierung heraufziehen, der er sich selbst verbunden fühlte.

Klangidentitäten

Die mit den *Quattro pezzi su una nota sola* von 1959 eintretende Schaffensphase Scelsis zeichnet sich vor allem durch meditative Eigenschaften aus. Die subtile Machart fördert gleichzeitig die Aufmerksamkeit für kleinste klangliche Übergänge, so dass auch ein analytisches Zuhören reich belohnt wird. Vor allem im vierten Teil der *Quattro pezzi* treten auch spektakuläre Elemente zu Tage, etwa durch die Massierung instrumentaler Mittel, effektvolle Zuspitzungen und Kippmomente, durch den Einbezug perkussiver Eklats und Entladungen. Die oft archaisch anmutenden *Quattro pezzi* – ein Werk, dessen vier Stücke über jeweils eine Tonhöhe komponiert sind –

könnten vielleicht eher als Studie bezeichnet werden. Dafür spräche der für Scelsi neutrale, auf das technische Kernmerkmal der vier Stücke verweisende Titel. Doch nehmen die *Quattro pezzi* eine puristische Qualität an, mit der sie sich als vielleicht radikalste Ausprägungen der fixen Klangideen Scelsis erweisen. Im Verständnis des einzelnen Klangs als innerlich belebtes, gleichsam sphärisch gebildetes Tiefenphänomen bestimmt sich dessen Identität nicht mehr aus Einzeleigenschaften wie Tonhöhe, Tondauer, Klangfarbe oder Dynamik. Auf allen diesen Gestaltungsebenen können zu jeder Zeit in verschiedensten Konstellationen kontinuierliche Veränderungen eintreten, mit der Folge entsprechend komplexer Klangidentitäten. Die weitgehende Beschränkung in Scelsis *Quattro pezzi* auf Tonhöhenfluktuationen in Gestalt verschiedenster Vibrati und kleiner Glissandobewegungen innerhalb meist vierteltöniger Korridore über und unter dem jeweiligen Zentralton und dessen Oktavierungen, lässt den Untertitel »su una nota sola« jedenfalls weiterhin triftig erscheinen.

Tonbandmontage als Grundlage für Instrumentierung und Verschriftlichung

Den *Quattro pezzi* liegen auf einem elektronischen Instrument improvisierte und im Playback- bzw. Overdub-Verfahren sukzessiv hinzugefügte bzw. übereinander gelegte Stimmverläufe zugrunde. Dafür nutzte Scelsi zwei für die damalige Zeit qualitativ hochwertige Tonbandmaschinen. Improvisiert hat Scelsi auf zwei Exemplaren der Ondiola, einem 1947 von Constant Martin entwickelten monophonen Synthesizer mit einem Umfang bis zu sechs Oktaven, der vor allem der Nachahmung anderer Instrumente diene. Ausgestattet mit 22 Registereinstellungen für unterschiedliche Timbres, Modulatoren und Filter sowie einem Kniepedal als Lautstärkenregler und ein separater Verstärker samt Lautsprecher – kam dieses Instrument Scelsis Klangvorstellungen sehr entgegen. Zudem prägten sich dessen klangliche Verzerrungen, Unschärfen, Nebengeräusche und Rauschen wiederum der Musik ein. Dies lässt sich an einigen klanglichen Details der *Quattro pezzi* belegen, etwa durch das im auf H basierenden zweiten Stück vom Kontrabass nahezu unmerklich eingeführte Flageolett-Fis, das sich offenbar einer Imperfektion des Synthesizerklangs verdankt.

Besetzung

Die 26-köpfige Orchesterbesetzung der *Quattro pezzi* umfasst neben 18 Holz- und Blechbläsern, einem Pauker und zwei Schlagzeugern mit zwei Bratschern, zwei Cellisten und einem Kontrabassisten nur fünf Streicherpartien. Dabei wird im ersten Stück auf eines der beiden Celli und das Fagott, im zweiten auf die Pauken, im dritten auf das Schlagzeug und temporär auf alle Streicher verzichtet. Zum überschaubaren Arsenal der Schlagzeuger zählt im zweiten und vierten Stück auch eine singende Säge. Die Zentraltöne der vier Stücke F, H, As und A stehen hintereinander im intervallischen Verhältnis eines Tritonus, einer kleinen Terz und zuletzt einer kleinen Sekund, womit formal übergreifend eine auch auditiv nachvollziehbare Logik sukzessiver Verengung wirksam wird. Während die Anfangsklänge in allen – außer dem letzten Stück – den Zentralton durch starkes Vibrato oder Überlagerung mehrerer Stimmen mikrotonal erweitern, enden alle vier Stücke jeweils mit der rein artikulierten Tonhöhe.

Abwechslungsreiches Klanggeschehen

Neben der Fokussierung auf jeweils eine Tonhöhe treten als verbindende Merkmale der vier ähnlich langen, jedoch unterschiedlich proportionierten Stücke als eher locker gefügtes Beziehungsgeflecht, auch einige wiederkehrende, prägnante und an bestimmte Instrumente gebundene Spielweisen und Bewegungscharaktere wie Vibrati oder rasche Pulsationen auf. Bei aller intuitiver Freiheit des Gestaltens, greifen immer wieder auch Prinzipien des Kanons oder der Symmetrie (Goldener Schnitt), wie sowohl Partitur- als auch Sonogramm-basierte Analysen erwiesen haben. Unterstützt wird der zyklische Eindruck durch das im vierten Stücke markant auftretende Pauken-F, das zu den wenigen intervallisch vom Grundton klar abweichenden Tönen in den *Quattro pezzi* zählt und gewisserweise einen Zirkelschluss zum Zentralton des ersten Stücks herstellt. Mehr oder weniger häufig trifft man in allen Stücken auf Wechsel der Register bzw. Oktavlagen oder – mit weit größerer Ereignishaftigkeit aufgeladen – einfache oder doppelte Oktavsprünge. Zu den gemeinsamen Eigenschaften der *Quattro pezzi* zählt auch die große Variabilität an Spieltechniken (Flutter-

zunge, Dämpfereinsatz, Streicherspiel an Griffbrett oder Steg etc.), mit denen verschiedenste Klangfarben der Töne erzielt werden, ergänzt um tremolierende, vibrierende oder um den jeweiligen Zentralton mäandern- de Bewegungsformen, letztere in Gestalt meist im Viertelton-, vereinzelt auch im Ganztonbereich.

Diese Lineaturen bündeln sich im Laufe der vier Stücke zu ebenso man- nigfaltigen Gesamttexturen. So hat man es bei jedem Stück mit einem Füllhorn differenzierter, miteinander verwachsener Klangereignisse zu tun, einhergehend mit größter Plastizität der Klangverläufe. Es gibt keine Pauschalität, kein »Al fresco« oder »Sfumato« in dieser Musik. Der Ab- wechslungsreichtum des Klanggeschehens durch den Zentraltonbezug bleibt stets in einen organischen Zusammenhang eingebunden.



Nikolaus Brass [*1949]

In der Farbe von Erde

Musik für Viola, 44 Streicher
und zwei Schlagzeuger

[2021]

Besetzung

Viola solo

16 Violinen

12 Violen

10 Violoncelli

6 Kontrabässe

2 Schlagzeuger

je ein Vibraphon

je ein Satz Röhrenglocken (chromatisch)

Entstehungszeit: 2020–2021

Auftraggeber: Kompositionsauftrag der *musica viva*
des Bayerischen Rundfunks

Uraufführung: 17. Februar 2023 im Herkulesaal der Residenz, mit dem
Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks und Tabea Zimmer-
mann (Viola solo) unter der Leitung von Vimbayi Kaziboni

Max Nyffeler:

Die Farben der Erde zum Klingen gebracht

Die Genese von Werktiteln verläuft oft in geheimnisvollen Bahnen. So auch bei der vorliegenden Uraufführung von Nikolaus Brass. Ein Hinweis in Form einer verbalen Eintragung befindet sich jedoch auf Seite 32 der Partitur, nach rund zwei Dritteln der Gesamtdauer: »... plötzlich, in der Farbe von Erde ...«. Die sieben Takte, auf die sich die Eintragung bezieht, sollen dreimal gespielt werden und heben sich von ihrem klanglichen Umfeld stark ab. Die Musik bewegt sich hier in den leisesten Registern; die Streicher erzeugen mit Tremolo, Halbtonschwankungen und dem Spiel auf dem Steg ein feines, in sich bewegtes Klanggespinnst, und in den transparenten Satz hinein spielt die Solobratsche ein zartes Melodiefragment in weiten Intervallen. Die Stelle wirkt wie ein Einschnitt in der Partitur, und tatsächlich hat sie der Komponist erst nach Fertigstellung des Stücks in den Klangfluss, der hier gerade einem Fortissimo entgegenstrebt, eingefügt. Als Resultat eines spontanen, »plötzlichen« Einfalls.

Doch was will uns die Musik und ihre Beschriftung an dieser Stelle sagen? Konfrontiert sie uns mit der Epiphanie einer verborgenen Kraft? Ist sie eine Illustration dessen, was der Kulturtheoretiker Karl Heinz Bohrer, mit Blick unter anderem auf Heinrich von Kleists Vision vom Einbruch eines Ganz-Anderen, einer Utopie, in das Dasein der Menschen, als »Plötzlichkeit« bezeichnet hat? Beim literarisch belesenen Komponisten mögen solche Motive vielleicht mit einer Rolle gespielt haben. Doch der Bezug der Partitureintragung und damit auch des Werktitels ist viel einfacher und zugleich sehr konkret.

Literarische Bezüge zu Philippe Jaccottet

Auf Nachfrage verweist Brass auf den vor einem Jahr verstorbenen französischsprachigen Schweizer Lyriker Philippe Jaccottet und einen kurzen

Text von ihm, der genau diesen Titel trägt: *In der Farbe von Erde*. Die poetische Prosa schlug bei Brass wie ein Blitz ein. Das Datum der Lektüre hielt er im Buch mit Bleistift fest: 27. 6. 20.

Um was geht es in dem von Elisabeth Edl und Wolfgang Matz ins Deutsche übersetzten Text von Jaccottet? Er notiert zunächst in stenogrammartiger Kürze, was er beim Gehen über einen schmalen Weg irgendwo in einer Waldlichtung wahrgenommen hat: »Wege, blutrote Flecken des Dunklen Mauerpfeffers, Ranken der Waldrebe, Wärme der untergehenden Sonne«, und weitet diesen minimalistischen Sachverhalt sogleich zur umfassenden Reflexion und Selbstreflexion aus. Genaue Wahrnehmung wird zum Ausgangspunkt eines unablässigen Staunens über die Einfachheit der Dinge und die Intensität, mit der sie auf ihn einwirken:

»Zarte stille Spur, hinterlassen von all jenen, die hier gegangen sind [...] Menschenzeit, die ihre feinen Linien dem Boden einschreibt. Und fast augenblicklich, fast gleichzeitig die Bestürzung. Bestürzung ist nicht zu viel gesagt, wenn man sich eine ruhige, leise Bestürzung vorstellen kann, ohne jeden Krampf, ohne Aufruhr, ohne Lärm: Bestürzung, jäh, innerlich, dazusein, teilzuhaben, Anrecht zu haben auf diese Wärme der Erde [...] Darin liegt etwas ganz und gar, etwas vollkommen Unbegreifliches – oder zumindest, was man sogleich als solches empfindet, nicht schmerzhaft, sondern, im Gegenteil, beinahe freudvoll; beinahe, außerhalb jedes Gedankens, mit Dankbarkeit.«

Auch wenn Brass den Text etwa neun Monate vor Fertigstellung der Partitur in die Hände bekam: Um eine programmmusikalische Vorlage handelt es sich nicht. Doch erkannte er darin etwas von seinen eigenen Gedanken. Was ihn an diesem Prosastück fesselte, war die poetische Kraft und Unmittelbarkeit, wie hier unscheinbare Dinge am Wegrand, denen man gewöhnlich kaum Beachtung schenkt, zum eingreifenden Erlebnis und zum Gegenstand tiefeschürfender Reflexionen gemacht werden. Mehr noch: Wie die genaue Wahrnehmung bei Jaccottet das Ich zum Einssein mit der Natur und zur Geborgenheit in der Welt führt. Die Erde als Symbol des Lebens schlechthin, der Ort, aus dem das Leben kommt und in den es zurückkehrt. Und dann entdeckte Brass bei Jaccottet noch einen Gedanken, der das künstlerische Schaffen selbst betrifft: die Einheit von Kreation und Reflexion. »Beim Komponieren konzentriere ich mich ganz auf die ent-

stehende Musik«, sagt Brass, »und gleichzeitig beobachte ich mich dabei als schreibender und hörender Komponist. Das ist kein Widerspruch, sondern eine Potenzierung des künstlerischen Moments.« Die durch Jaccottets Text inspirierten sieben Takte, die er nachträglich in das Werk einfügte, sind insofern eine Reverenz an einen Geistesverwandten und Verdeutlichung seiner eigenen kompositorischen Gedanken in Form einer klanglichen Reflexion.

Solostimme und Streichorchester

Brass konzipierte sein Werk ursprünglich als einen Korpus von individualisierten Streichern. In der Endfassung sind es vierundvierzig, wobei die tiefen Instrumente – Farben der Erde? – mit sechs Kontrabässen und zehn Celli überproportional stark vertreten sind. (Die Streicherbesetzung wird ergänzt durch zwei Vibraphone als eine Art Pedalinstrumente sowie Glocken; letztere kommen nur nach den eingeschobenen sieben Takten kurz zum Einsatz.) Doch als dann Tabea Zimmermann eine Residenz beim Synchronieorchester des Bayerischen Rundfunks erhielt und er in Austausch mit ihr trat, wurde aus dem Werk eine Art Bratschenkonzert. Aus einem Interview mit ihr hatte Brass von ihrer Vorliebe erfahren, aus einem Kollektiv heraus zu musizieren, und das deckte sich mit seiner eigenen Vorstellung eines variantenreich interagierenden Streicherensembles.

Im neuen Werk stehen Solostimme und Streichorchester in einem lebendigen Wechselverhältnis. Zu Beginn spielt die Bratsche eine in sich versunkene instrumentale Meditation – ein rezitativähnliches Solo, das den Klangraum schrittweise ausweitet; erst danach tritt das Orchester hinzu. Mit Ausnahme einer etwa einminütigen Unterbrechung ist das Soloinstrument pausenlos beschäftigt; es entsteht eine Art unendliche Melodie, ausdrucksstark, vielgestaltig und mit technischen Schwierigkeiten gespickt. Die Bratsche führt das Orchester, dialogisiert mit ihm, verschwindet in ihm und tritt zweimal mit einer Kadenz in Erscheinung. Diese Kadenzen sind allerdings nicht wie im traditionellen Virtuosenkonzert als brillante Höhepunkte gestaltet, sondern dienen vielmehr der subtilen Erkundung der Klang- und Ausdrucksmöglichkeiten des Instruments. Keine Selbstdarstellung des Interpreten, sondern ein nachdenkliches Innehalten. Ein

Aufschub des Endes. Hier zeigt sich in der Dimension der Zeit derselbe Grundgedanke, der sich thematisch an der Vorstellung von »Erde« festmacht: Musik als Abbild von Leben, mit Anfang und Ende. Und zu Ende kommen heißt sterben. »Was heißt das, wenn die Musik geendet ist? Das überlege ich mir immer beim Komponieren, neben all den handwerklichen Entscheidungen. Deshalb weiß ich auch nicht, was aus einem Stück werden wird, wenn ich daran arbeite. Ich versuche mir gewahr zu werden, was kann das sein, was ich da mache. Ich begegne dem Stück eher beim Schreiben, als dass ich weiß, was ich mache.«

Skordaturen

Der Orchesterpart von *In der Farbe von Erde* wartet mit einer Besonderheit auf, die durchaus experimentelle Züge trägt und das Ohr herausfordert. Die 16 Violinen sind in vier, die 12 Violen in drei und die 10 Celli in zwei Gruppen aufgeteilt; die erste dieser Gruppen spielt jeweils in der normalen Tonhöhe, die anderen sind leicht herab- bzw. heraufgestimmt: Die Skordaturen betragen minus 31 Cent (die Differenz der temperierten zur naturreinen Sept), plus 50 Cent (in der auf C basierenden Skala die Differenz vom temperierten F zum elften Oberton, dem sogenannten »Alphorn-Fa«) und minus 50 Cent (ungefähr die Differenz vom temperierten A zum dreizehnten Oberton, dem vertieften A). Erzeugt wird durch diese Skordaturen eine Tonqualität, die je nach Art, wie sich die Instrumentengruppen überlagern, unterschiedlich stark in den Konturen aufgeweicht und verfärbt wird. Die Solobratsche spielt durchgehend in der normalen Stimmung und hebt sich dadurch von den schwankenden Begleitklängen ab; gelegentliche mikrotonale Abweichungen sind Bestandteil ihrer expressiven melodischen Gestik oder dienen der Erzeugung besonderer harmonischer Wirkungen, etwa durch Verwendung von Flageolettönen oder der real klingenden Natursept.

Das Spiel mit den vier unterschiedlich gestimmten Klangebenen ist fein abgestuft, ein amorphes Einerlei wird vermieden; zu Beginn lässt sich diese formale Strategie hörend gut nachvollziehen, wenn nach dem einleitenden Bratschensolo nach und nach die normal gestimmten, solistisch geführten Violinen, Bratschen und Celli einsetzen, dann der Reihe nach die

um 31 Cent heruntergestimmten Bratschen, Violinen und Celli und schließlich die um 50 Cent herauf- und herabgestimmten restlichen Instrumente und die Kontrabässe. So wird der Klang zunehmend dichter, farbiger und unschärfer und umhüllt die Solobratsche mit einem weichen Stimmengeflecht. In all diesen Verfahren, auch in den wechselnden, die Großformgliedernden rhythmischen Texturen, tritt eine kompositorische Grundhaltung zutage, die das ganze Stück prägt: Das Bestreben, die naturwüchsige Materialität der Streichinstrumente umfassend zum Klingen zu bringen. Die Farben der Erde sollen sich in den Farben der Klänge spiegeln.





Hans Thomalla [*1975]

... the Brent geese fly in long low wavering lines ...

Konzert für Orchester [2021]

Besetzung

2 Flöten

3 Klarinetten (3. auch Bassklarinette)

2 Fagotte (2. auch Kontrafagott)

2 Hörner

2 Trompeten

2 Posaunen

Schlagzeug (Vibraphone verstärkt)

Harfe (verstärkt)

2 Klaviere (verstärkt)

8 Violinen I

6 Violinen II

6 Violen

4 Violoncelli

3 Kontrabässe

Entstehungszeit: 2020

Auftraggeber: Kompositionsauftrag der *musica viva*
des Bayerischen Rundfunks

Uraufführung: 17. Februar 2023 im Herkulesaal der Residenz,
mit dem Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks
unter der Leitung von Vimbayi Kaziboni

Im Gespräch: Leonie Reineke < > Hans Thomalla Flugbahn durch die Kategorien

REINEKE: Hans, Deine Komposition ... *the Brent geese fly in long low waver-ing lines*... bezeichnest Du als »Konzert für Orchester«. Mit dem Begriff »Konzert« verbindet man klassischerweise eine Gattung, bei der ein einzelnes Instrument solistisch im Vordergrund steht und in einen musikalischen Dialog mit dem Orchestertutti tritt. Die Bezeichnung »Konzert für Orchester« klingt also zunächst wie ein Widerspruch. Allerdings taucht sie seit dem 20. Jahrhundert immer wieder auf. Sie meint die hervorgehoben virtuose und solistische Behandlung der Instrumente innerhalb einer Orchesterkomposition. Was meint der Begriff nun im Fall Deines neuen Stücks?

THOMALLA: Ich habe in ... *the Brent geese fly in long low waver-ing lines* ... eine Textur kreiert, in der jeder einzelne Musiker solistisch zum Gesamtklang beiträgt, anstatt nur zurückgenommen im Tutti zu agieren. Es ist eine Art Concerto Grosso, in dem alle Orchestermitglieder zum konzertierenden Ensemble gehören. Sie alle bewegen sich permanent zwischen den beiden Polen »solo« und »tutti« hin und her. Und dabei denke ich nicht nur an das musikalische Material, sondern auch an die InstrumentalistInnen auf der Bühne: Jeder solistische Musiker hat seinen eigenen, individuellen Auftritt – als wäre für einen kurzen Moment ein Scheinwerfer auf die jeweilige Person gerichtet. Einzelne Solisten treten aus dem Tutti heraus, verbinden sich vielleicht mit anderen zu Dreier- oder Fünfergruppen, stellen damit eine neue Figur dar und fügen sich dann wieder ins Tutti ein.

REINEKE: Das Orchester gilt nach wie vor als einer der traditionsbehaftesten Klangkörper, die man sich vorstellen kann. Für einige Komponistinnen und Komponisten der Gegenwart ist es gar nicht leicht, mit einem solchen Apparat, der vor allem mit dem klassisch-romantischen Kernrepertoire assoziiert ist, umzugehen. Empfindest auch Du es als schwierige Aufgabe, für Orchester zu komponieren?

THOMALLA: Natürlich ist das Orchester ein geschichtlich geprägter Klangkörper mit einem speziellen Klangideal. Und dieses Ideal hat im Laufe der Zeit seine Institutionalisierung gefunden – etwa mit dem Streichertutti, den üblichen Bläserbesetzungen, bestimmten Balancen der Gruppen untereinander und so weiter. Das scheint also erst einmal gesetzt zu sein und als Komponist kommt man nicht leicht dagegen an. Und es ist sicher nicht nur Klangideal, sondern Ideologie, wenn etwa bei den Streichern, der einzelne Spieler gar nicht als Individuum hörbar ist, sondern ganz im Tuttiklang, im Kollektiv, verschwinden soll. Diese Form von gesetzter Klangideologie ist für meine kompositorische Arbeit aber keine lähmende Blockade, sondern vielmehr eine spannende Herausforderung – damit will ich mich auseinandersetzen, wie ich mich ja auch mit den Ideologien der Welt um mich herum auseinandersetzen muss und will. Wie kann ich beispielsweise Einzelfiguren aus dem Tutti heraustreten lassen? Oder wie kann ich den traditionellen Orchesterklang mithilfe kleinster Eingriffe doch in andere Richtung bewegen? Bei meinem Stück befinden sich zum Beispiel zwei Klaviere in der Mitte, die die Textur stark prägen. Außerdem verzichte ich auf Oboen, wodurch ein typisch romantischer Holzbläserklang nur noch bedingt möglich ist. Es gibt also schon einige Möglichkeiten, sich von allzu traditionellen Zuschreibungen wegzubewegen. Aber ohnehin empfinde ich den typischen Orchesterklang gar nicht so sehr als Hindernis. Denn es geht mir weniger um neuartige oder abseitige Klanglichkeiten von Einzelinstrumenten, sondern im Fokus stehen vor allem Tonhöhenbeziehungen und Rhythmen. Mit diesen Elementen erzählt sich in dem Stück eine Geschichte – eine Geschichte von Klangbewegungen; von melodisch-motivischen Entwicklungen, die von einer großen Menschengruppe gemeinsam realisiert werden.

REINEKE: Ist ein Teil dieser Geschichte auch der Text, den Du der Partitur vorangestellt hast? Aus dem Gedicht *Transitory, Momentary* von Juliana Spahr stammt der Titel des Stücks und die Worte »long wavering lines« wiederum ließen sich problemlos als eine Beschreibung musikalischer Bewegungen lesen.

THOMALLA: Ja, in dem Text – der mir übrigens erst mitten im Kompositionsprozess wieder begegnet ist – stecken durchaus Parallelen zu dem, was in der Musik passiert. Die Beschreibung der Flugbahnen und Zugwege der Wildgänse gleich zu Beginn des Gedichts führt wie ein Wegweiser in

das Stück. Spannend ist aber auch, dass der Text selbst sich in Kurven und Kehren bewegt, wie die Gänse. Er führt durch ganz verschiedene Bilder und Kategorien. In einer Art schönem Herbstidyll fängt alles an, nach einer Weile aber landet man in einer Reflexion über Kunst. Und von dort aus geht es hin zu einer Beschreibung von Bewegung im öffentlichen Raum: der brutalen Beendigung einer Demonstration durch die Polizei. Diese Art der Fortspinnung und Weiterentwicklung von Gedanken korreliert durchaus mit den Prozessen in meinem Stück. Zu Beginn gibt es einen dominanten, recht schnellen Puls, dessen Schwerpunkte sich immer wieder leicht verlagern und auch in etwas völlig anderes umkippen können. Nach etwa einem Drittel erscheint eine ganz neue Klangwelt, die eher verträumt wirkt und fast in Richtung Ambient Music geht. An dieser Stelle hat sich also die Bewegungsform stark verändert.

REINEKE: Bewegung ist ein wichtiges Stichwort. Denn schon bei einem flüchtigen Blick in die Partitur springt sofort die rhythmische Ebene ins Auge. Durch das Stück zieht sich ein Puls von schnellen Achteln, der immer wieder auftaucht. Über weite Strecken haben wir es mit einem geraden Metrum zu tun, viele Passagen sind homorhythmisch organisiert. Das fällt auf, denn gerade im Bereich der zeitgenössischen Musik gibt es viele Komponistinnen und Komponisten, die lieber mit komplexen, teils undurchschaubaren Rhythmen arbeiten.

THOMALLA: Meine Herangehensweise hat mit meinem Interesse an vertrauten Referenzsystemen zu tun. Dazu zählt einerseits das Metrum bzw. der Puls, andererseits die Tonalität. Beides sind Systeme, die den Spielern und den Hörern Bezugspunkte geben. Ein melodisches Motiv steht innerhalb eines tonalen Zusammenhangs nicht mehr völlig allein für sich, sondern wird im Verhältnis zu seinem tonalen Umfeld bestimmt. Diese Zusammenhänge hören wir dann vielleicht als Spannung, als Entwicklung, als Übergang, als Trugschluss oder als Auflösung.

Genauso steht auch ein rhythmisches Motiv im Verhältnis zu einem Metrum – vorausgesetzt das Metrum ist hörbar. Kurz gesagt: Ein kleiner Baustein im Stück wird kontextualisiert durch das Allgemeine. Und dieses Allgemeine kann ein Referenzsystem sein, wie es die Tonalität mit sich bringt. Das entspricht ja unserer Ich-Erfahrung – wir sind ja nicht einfach nur »für uns« definiert, sondern stehen in einem ganz vielfältigen Netzwerk an Bezügen – gesellschaftlichen, privaten, beruflichen Bezügen, und

natürlich auch Bezügen, die unser Leben bestimmen, aber die wir gar nicht verstehen können, weil sie schwer zu fassen sind. (Man bedenke nur wie die Bewegungen der internationalen Finanzmärkte unser Leben bestimmen, obwohl sie so ungreifbar scheinen).

Diese tonalen Zentren in meinem Stück sind allerdings fast nie stabil, statisch, sondern treiben ständig weiter: Die Tonalität driftet permanent woanders hin, moduliert, verändert sich. Und auch die Pulse laufen nicht einfach starr in einem stabilen Metrum durch, sondern durch ständige ganz subtile Akzentverschiebungen driftet auch die Zeitstruktur der Musik fortwährend.

REINEKE: Das heißt, dass alle kleinen Abweichungen vor allem deshalb spannend sind, da sie überhaupt erst als Abweichungen erkennbar werden – als kleine Irritationen inmitten eines weitgehend stabilen Umfelds, in dem ich mich als HörerIn grundsätzlich orientieren kann.

THOMALLA: Genau. Allerdings ging es mir beim Komponieren nicht darum, Abweichungen oder Reibungen mit dem Holzhammer herbeizuführen. Es ist vielmehr eine Musik, die unter der Oberfläche ständig vorwärtstreibt, und deren Figuren und Motive dabei durch verschiedene Metren und Tonarten bewegt werden. Manchmal schwimmen sie dabei eher wie Treibgut mit, manchmal bestimmen sie ganz aktiv ihren Weg, reiben sich am Umfeld, stellen sich ihm entgegen. Und auf diese Weise wird ihre Geschichte erzählt. Beim Hören muss man natürlich auch nicht alle Prozesse und Variationen analytisch durchschauen, sondern das Ganze hat eher etwas Leichtes, Spielerisches.

REINEKE: ... etwa so, wie wenn man an der Schwelle zum Einschlafen ist – man also noch nicht wild träumt, aber die Gedanken und Assoziationen schon wie von alleine fließen und hin und wieder merkwürdig abdriften?

THOMALLA: Ja! Es bleibt aber nicht alles so entspannt und glatt, wie ich das jetzt beschrieben habe: Tonalität und Metrik münden immer wieder in Verhärtungsprozesse, die den einzelnen Figuren fast keinen Freiraum mehr lassen. Am Anfang beispielsweise werden die Achtelpulse durch verschiedene Klangfarben getrieben – erst die Streicher, dann kommen die Holzbläser dazu, dann die Hörner und so fort. Nachdem es dann einen ersten großen Schnitt gibt und sich das Klangbild verändert hat, kommt das Ausgangsmaterial – die Pulse – wieder zurück. Allerdings erscheinen sie nun schon klanglich zugespitzt, im vollen Blech, grell, fast

verzerrt. Die letzte Verhärtung dieses Materials spielt sich dann zum Ende ab: Das melodische Material ist ins Schlagzeug weitergetrieben, hat sich im wörtlichen Sinne »verhärtet« – Woodblocks sind zu hören, die Streicher spielen mit dem Holz des Bogens, und die allerletzte Figur wird nur mit zwei Frustas, zwei gegeneinander geschlagenen Holzbrettern, gespielt. Insofern endet das Stück mit dem gleichen Material, mit dem es begonnen hat, aber ist reduziert auf den nackten Schlag, den Zusammenprall zweier Klangkörper. Der Gegenpol dazu ist eine andere Art der Auslöschung des Materials, eine Tendenz zum weißen Rauschen. Diese beiden Pole – Auslöschung im Rauschen und Verhärtung im bloßen Schlag – bedeuten eine ständige Gefährdung der sonst so spielfreudigen und energetischen musikalischen Figuren

REINEKE: Diese »Gefährdung« betrifft nicht die Substanz der Klänge selbst – im Sinne der Erforschung von besonders fragilen, ins Geräuschhafte abebbenden oder instabilen Klangfarben –, sondern eher den Bereich von Metrik und Tonalität, oder?

THOMALLA: Das stimmt. Denn um Semantik, um Bedeutung in der Musik herzustellen, setze ich mich gerne dialektisch mit einer musikalischen Sprache auseinander, die uns vertraut ist. Auch in gegenwärtiger Lyrik beispielsweise ist zu beobachten, dass doch immer wieder auf Versmaß und Reime zurückgegriffen wird, da sich mit diesen Mitteln vieles gut ausdrücken lässt.

Ich habe den Eindruck, dass es bestimmte Aspekte von musikalischer Sprache gibt, denen man – auch nach allen avantgardistischen Bestrebungen seit dem 20. Jahrhundert – nicht so leicht entkommt. Und das sind vor allem Tonalität und Puls. In diesen Systemen lässt sich ein Affekt deutlich unmittelbarer einfangen als in einer Musik, deren Machart völlig undurchschaubar ist. Ein Cis in einer C-Dur-Tonleiter hörst Du sofort heraus. Genauso erkennst Du eine Synkope, wenn Du weißt, wie der Beat ist. Und deshalb macht es gerade innerhalb einer vertrauten musikalischen Sprache Spaß, verschiedene Ausdrucksmöglichkeiten auszureizen. Modulationen, Bitonalität oder Akzentverschiebungen sind nur einige wenige Beispiele aus einer Fülle von kompositorischen Tricks – Kniffe, mit denen sich eine Sprache öffnen lässt und damit zum Nährboden für fantasievolle musikalische Aussagen wird.

Juliana Spahr:
»Transitory, Momentary«
[Auszug]

The Brent geese fly in long low wavering lines on their migrations. They start in western Europe, fatten in Iceland, then fly over the Greenland ice cap to Canada. They sometimes breed on the Arctic coasts of central and western Siberia and winter in western Europe, some in England, the rest in Germany and France. What I have to offer here is nothing revolutionary. They learn the map from their parents, or through culture rather than through genetics. It is just an observation, a small observation that sometimes art can hold the oil wars and all that they mean and might yet mean within. Just as sometimes there are seven stanzas in a song. And just as sometimes there is a refrain between each stanza. And just as often this sort of song tells a certain sort of story, one about having something and then losing it. Just as sometimes the refrain of a song is just one word said four times. Just as sometimes the word is huge, sometimes coming from a machine and yet hitting in the heart; uplifting and ironic and big enough to hold all these things in its four syllables. Just as sometimes, often even, it contradicts, and thus works with, the stanzas. Just as the police clear out yet another public space and yet another camera follows along behind. Just as the stream has no narration, only ambient noise. And the police move slowly, methodically in a line as if they are a many-legged machine. They know what they are doing. It is their third time clearing the park and they will clear it many more times and then they will win and a building will be built where there once was the park. In this song, as is true of many songs, it is unclear why the singer has lost something, maybe someone. In this time, the time of the oil wars, there are many reasons that singers give for being so lost. Often they are lost because of love. Sometimes they are lost because of drugs. Sometimes they have lost their country and in their heart it feels as if they have lost something big. And then sometimes they are lost just because they are in Bakersfield. Really though they are lost because in this time song holds loss. And this time is a time of loss.

Biographien

Giacinto Scelsi
Nikolaus Brass
Hans Thomalla

Tabea Zimmermann
Vimbayi Kaziboni

Symphonieorchester
des Bayerischen Rundfunks

Giacinto Scelsi [1905–1988]

Giacinto Scelsi wurde 1905 in Piteli bei La Spezia geboren. Seine Herkunft aus adligem, wohlhabendem Hause erlaubte ihm, finanziell unabhängig zu leben und ermöglichte ihm ausgedehnte Reisen, die sein Schaffen nicht unwesentlich beeinflussen sollten. Nachdem schon im Kindesalter Scelsis pianistisches Improvisationstalent aufgefallen war, genoss er eine musikalische Ausbildung, die jedoch nicht in erster Linie im akademischen Bereich stattfand. Aufführungen seiner Werke setzten 1931 ein. Im Rahmen seiner Studien mit selbst gewählten Mentoren beschäftigte er sich in den 1930er Jahren mit den prägenden musikalischen Strömungen der Moderne, zusammen mit Gioffredo Petrassi veranstaltete er 1937 Konzerte mit neuer Musik in Rom. In den vierziger Jahren durchlitt Scelsi eine schwere Lebens- und Schaffenskrise, bei deren Bewältigung ihm die intensive Beschäftigung mit dem spirituellen Gedankengut außereuropäischer Kulturen half. Unter diesem Einfluss begann er Anfang der 1950er Jahre – neben der Veröffentlichung von zahlreichen dichterischen Werken – mit der Ausformulierung seines eigenen musikalischen Idioms. Dabei sah er sich nicht als Tonsetzer, sondern als Medium, als Botschafter und Mittler zwischen verschiedenen Welten. Dem entsprach seine Arbeitstechnik: Seine nach intensiver spiritueller Vorbereitung selbst auf Tonband eingespielten Improvisationen ließ er von Kopisten transkribieren; die so entstandenen Partituren wurden dann nach seinen Anweisungen bearbeitet. Scelsis musikalischen Stil prägt das Bemühen um eine Musik, die über mikrointervallisches Kreisen, energetisches Strömen in der Zeit, klangfarbliche Licht- und Schattenspiele in das Innere des Tones vorstoßen sollte. Giacinto Scelsi verstarb 1988 in Rom.

Nikolaus Brass [*1949]

Nikolaus Brass wurde 1949 in Lindau am Bodensee geboren. Er studierte zunächst Medizin in München, Glasgow und Berlin und unternahm parallel dazu kompositorische Studien in München, Berlin und Hannover. Brass war lange Jahre als Redakteur eines medizinisch-wissenschaftlichen Verlags tätig. Seit den 1980er Jahren veröffentlichte er seine Kompositionen und hatte Aufführungen bei nationalen und internationalen Festivals der Neuen Musik. Es folgten zahlreiche Produktionen seiner Werke, CD-Veröffentlichungen sowie Features über seine Musik in verschiedenen Rundfunkanstalten. Sein umfangreicher Werkkatalog beinhaltet Vokal-, Orchester-, und Kammermusik, in den letzten Jahren auch Kompositionen für das Musiktheater: *Sommertag* – Kammermusiktheater im Raum und *Die Vorübergehenden*. Neben Orchesterwerken schrieb Nikolaus Brass zahlreiche Werke für Stimme(n) in verschiedenen Besetzungen, unter anderem *Stimme und Tod*, *Der Garten* (Uraufführung bei der *musica viva*/BR), *fallacies of hope – deutsches requiem* mit Textprojektionen aus dem Roman von Peter Weiss' ›*Ästhetik des Widerstands*‹ oder *Der goldene Steig* – eine Erzählung für Sopran und Orchester mit einem Text aus Peter Kurzecks Roman ›*Oktober und wer wir selbst sind*‹ (Uraufführung 2016 bei der *musica viva*/BR). 2019 entstand im Auftrag des ORF die Komposition *Wieviel Heimat braucht der Mensch* mit dem gleichnamigen Text von Jean Amery. Im Corona-Lockdown 2020/21 komponierte Brass *SEI SOLO – coronaseries*, sechs Partiten für Violine solo. Neben seiner kompositorischen Arbeit veröffentlichte Brass Texte in Zeitschriften und essayistische Beiträge für den Bayerischen Rundfunk. 2019 erschien bei Schott Nikolaus Brass: *Texte – Gespräche, Essays, Werkkommentare*. Brass ist seit 2014 Mitglied der Bayerischen Akademie der Schönen Künste und seit 2021 Direktor deren Musikabteilung. Seit 2018 ist er Mitglied der Sudetendeutschen Akademie der Wissenschaften und der Künste, seit 2022 auch Mitglied der Akademie der Künste, Berlin. Nikolaus Brass lebt seit 2017 wieder in seiner Geburtsstadt Lindau am Bodensee.

Hans Thomalla [* 1975]

Hans Thomalla ist ein deutsch-amerikanischer Komponist. Er schreibt Werke, die die Spannung zwischen Musik aus geschichtlich geprägten Ausdrucksfiguren und Musik als Klang erkunden. Seinen frühen Kompositionen wie *wild.thing*, *Moments musicaux*, *Ausruff* oder *Albumblatt*, liegen daher oft Klangfiguren der musikalischen Tradition zugrunde, die durch einen starken Ausdruckscharakter geprägt sind – etwa eine emphatische Kadenz aus Brahms Klarinettenquintett, oder eine fallende Linie aus Chopins Nocturne Op. 37.1 – die jedoch einer Vielzahl akustischer und zeitlicher Prozesse unterworfen werden. Beeinflusst von Entwicklungen der Affect-Theory der letzten Jahrzehnte sind seine jüngeren Werke (*Bagatellen*, *Air* für Violine solo, Harmoniemusik) jedoch zunehmend vom Versuch geprägt, Ausdrucksformen für bestimmte Gefühle zu finden, und sich dabei auch mit einer Neubewertung von Tonalität auseinander zu setzen. Thomalla schreibt Kammer- und Orchestermusik, ein besonderer Schwerpunkt seiner Arbeit liegt jedoch auf dem Musiktheater. Seine erste Oper *Fremd* für Solisten, Chor, Orchester und elektronische Klänge wurde 2011 an der Stuttgarter Oper uraufgeführt. Seine zweite Oper *Kaspar Hauser* war eine Koproduktion des Theaters Freiburg und des Theaters Augsburg. Sein jüngstes Musiktheaterstück, *Dark Spring*, wurde 2020 am Nationaltheater Mannheim uraufgeführt, dass auch ein Nachfolgeprojekt, *Dark Fall*, in Auftrag gegeben hat. Thomalla lebt in Chicago, wo er als Professor für Komposition an der Northwestern University lehrt und dort das von ihm gegründete Institut für Neue Musik leitet. Als Kompositionsdozent unterrichtet er bei zahlreichen Kompositionskursen und ist u.a. den Darmstädter Ferienkursen durch lange Lehrtätigkeit verbunden. Von 1999 bis 2002 war er Dramaturgieassistent und Produktionsdramaturg an der Staatsoper Stuttgart. Er erhielt zahlreiche Preise und Stipendien, unter anderem den Förderpreis der Ernst von Siemens Musikstiftung, den Kranichsteiner Musikpreis, den Christoph-Delz-Preis, den Fromm Commission Prize und ein Guggenheim Fellowship. Im akademischen Jahr 2014/15 war er Fellow am Wissenschaftskolleg zu Berlin und im Jahr 2020/21 Fellow am Kaplan Humanities Institut der Northwestern University.

Tabea Zimmermann [*1966]

Tabea Zimmermann gehört zu den weltweit führenden Interpretinnen unserer Zeit. Sie erhielt im Alter von drei Jahren ihren ersten Bratschenunterricht. An ihre Ausbildung bei Ulrich Koch an der Musikhochschule Freiburg schloss sich ein kurzes, aber intensives Studium bei Sandor Végh am Mozarteum in Salzburg an. Eine Reihe von Wettbewerbserfolgen krönte das Ende ihrer Ausbildung. Nach den Professuren an den Musikhochschulen Saarbrücken und Frankfurt unterrichtet sie seit Oktober 2002 an der Hochschule für Musik ›Hanns Eisler‹ in Berlin. Als Solistin arbeitet Tabea Zimmermann regelmäßig mit den weltweit bedeutendsten Orchestern zusammen. Sie hatte Residencies beim Royal Concertgebouw Orchestra und bei den Berliner Philharmonikern sowie in Weimar, Luxemburg, Köln und Hamburg. Sie konnte das Interesse vieler zeitgenössischer Komponisten für die Bratsche wecken, wie beispielsweise die Uraufführungen der Werke von György Ligeti und York Höller dokumentieren. Im Hindemith-Jahr 2013 legte Tabea Zimmermann eine Gesamteinspielung aller Bratschenwerke von Paul Hindemith vor und ist seit Januar 2023 Präsidentin des Stiftungsrates der Hindemith-Stiftung. Für ihr künstlerisches Wirken ist Tabea Zimmermann mit zahlreichen Preisen ausgezeichnet worden, darunter 2009 mit dem Echo Klassik-Preis und mit dem Ernst von Siemens Musikpreis 2020. Seit 2019 spielt sie auf einem maßgefertigten Instrument des Geigenbauers Patrick Robin. In der Saison 2022/23 ist Tabea Zimmermann Artist in Residence beim Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks.

Vimbayi Kaziboni [* 1988]

Vimbayi Kaziboni wird für seine Arbeit mit Orchestern in der ganzen Welt von der Kritik gefeiert und war bereits in vielen renommierten Konzertsälen zu Gast, darunter Carnegie Hall, Walt Disney Hall, Royal Concertgebouw, Philharmonie Berlin, Elbphilharmonie, Tonhalle, Philharmonie de Paris, Southbank Centre, Lincoln Center. Zu seinen letzten Projekten gehören Dirigate beim Los Angeles Philharmonic, San Francisco Symphony, BBC Philharmonic, BBC National Orchestra of Wales, der Jungen Deutschen Philharmonie, Omaha Symphony, London Sinfonietta, Ensemble Contrechamps (Genf), der Martha Graham Dance Company und vielen anderen. Er debütiert beim Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks, demnächst beim London Philharmonic Orchestra, New World Symphony, American Composers Orchestra, den Warschauer Philharmonikern, dem Orchestre de Chambre de Genève, City of Birmingham New Music Group und beim Klangforum Wien. Als leidenschaftlicher Interpret Neuer Musik arbeitet Kaziboni seit vielen Jahren mit führenden Ensembles für zeitgenössische Musik wie dem Ensemble Modern und dem Ensemble intercontemporain, bei denen er zu Beginn seiner Karriere als Assistenzdirigent tätig war und mit denen er heute als Gastdirigent und Kurator zusammenarbeitet. Vimbayi Kaziboni war Fulbright-Stipendiat und erwarb Studienabschlüsse an der University of Southern California in Los Angeles und an der Hochschule für Musik und Darstellende Künste in Frankfurt am Main. Er hält eine Professur für Orchesterstudien und zeitgenössische Musik am Boston Conservatory, ist künstlerischer Berater der Boston Lyric Opera, Musikdirektor der Composers Conference und Artist-in-Residence des International Contemporary Ensemble.

Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks

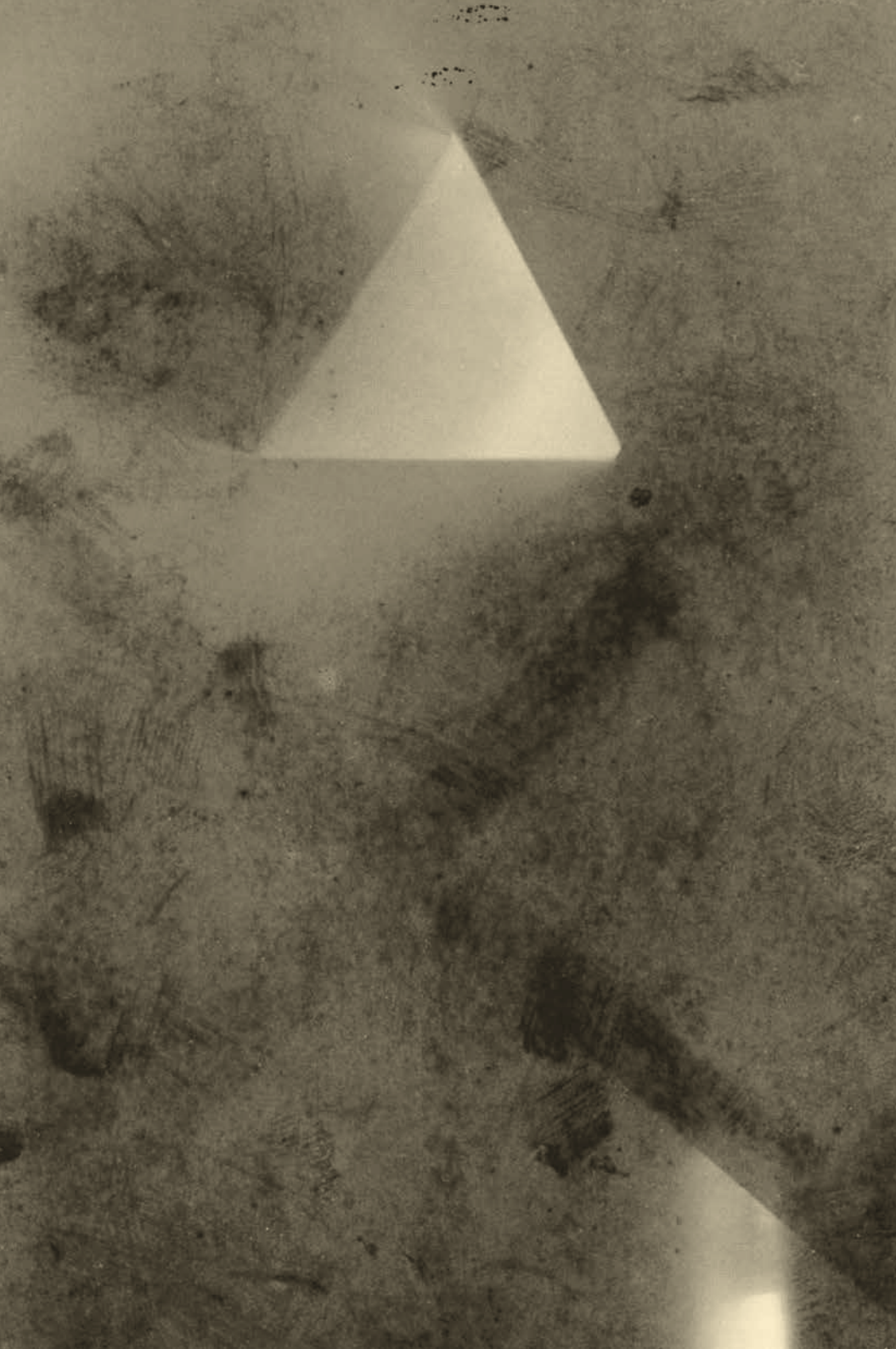
Schon bald nach seiner Gründung 1949 durch Eugen Jochum entwickelte sich das Symphonieorchester des BR zu einem international renommierten Klangkörper, dessen Ruf die auf Eugen Jochum folgenden Chefdirigenten Rafael Kubelík, Colin Davis und Lorin Maazel stetig weiter ausbauten. Neben den Interpretationen 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. Tournées 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

www.facebook.com/BRSO

Twitter: @BRSO

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



IANNIS XENAKIS komponierte mit seinem auf alttestamentarischen Ideen beruhenden Orchesterstück *Shaar* ein fesselndes Klangdrama, in dem die Musik über brodelnden Abgründen den archetypischen Kampf von Gut gegen Böse thematisiert. In ihm erzählt die Musik mit expressiven Glissandi, bebenden Klangballungen und insistierenden Tonrepetitionen vom Ringen eines Weltenerlösers mit dem Satan, wobei letzterer mit Hinterlist die Oberhand behält. Vor ewiger Verdammnis rettet jedoch ein geheimes Tor (»Shaar«), das sich plötzlich unter ätherischen Violinklängen öffnet und einen Weg aus dieser Welt weist.

Neharot – hebräisch für »Flüsse«, aber auch für »Tränen« – ist in den Worten des Komponisten MATTHIAS PINTSCHER eine musikalische Reflexion der »Verwüstung und Angst, aber auch der Hoffnung auf Licht, die diese Zeit unseres Lebens so emotional geprägt hat«. Das zu Beginn der Pandemie in den USA komponierte Lamento reflektiert die Stimmungen der Menschen in New York im Frühjahr 2020, und ist all jenen gewidmet, die wir in dieser Zeit verloren haben.

Atara (hebräisch: »Krone«) für großes Orchester, Sopran und Bariton von CHAYA CZERNOWIN wiederum entstand als Klagegesang über die menschliche Hybris einer allumfassenden Kontrolle, die immer in einem Gefühl der Machtlosigkeit endet – und erlangte durch die Ereignisse der Pandemie unvermutete Aktualität. Dem sich in gewaltigen Blöcken langsam bewegenden Orchester steht die kammermusikalische Formation der Gesangsstimmen »fragil und wie verloren« gegenüber – in »den riesigen Räumen, die unvermittelt vom Orchester aufgestoßen werden« (Czernowin).

Das *musica viva*-Konzert wird aufgezeichnet und am Dienstag, 28. März 2023, ab 20.05 Uhr im Radio auf BR-KLASSIK gesendet.

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

IANNIS XENAKIS [1922–2001]
Shaar
für Streichorchester [1982]

MATTHIAS PINTSCHER [*1971]
Neharot
für großes Orchester [2020]

CHAYA CZERNOWIN [*1957]
Atara
Lamento für Orchester mit zwei Stimmen auf einen Text
von Zohar Eitan [2020–21]
Kompositionsauftrag von Wien Modern, der *musica viva* des Bayerischen
Rundfunks, mit freundlicher Unterstützung der Freunde des Symphonie-
orchesters des Bayerischen Rundfunks e.V.
DEUTSCHE ERSTAUFFÜHRUNG

SOPHIA BURGOS Sopran
HOLGER FALK Bariton
JÜRGEN MARTIN Klangregie
SYMPHONIEORCHESTER DES BAYERISCHEN RUNDFUNKS
MATTHIAS PINTSCHER Leitung

Eine Veranstaltung der *musica viva* des Bayerischen Rundfunks

BRticket Telefon national / gebührenfrei 0800 5900 594
Online-Buchung: 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.



#41 Arnulf Herrmann

Die CD widmet sich dem Komponisten Arnulf Herrmann. Der Live-Mitschnitt der UA von *Drei Gesänge am offenen Fenster* für Sopran und großes Orchester entstand am 24. Okt. 2014, *Tour de Trance* wird in der Neufassung für Sopran, Klavier und großes Orchester mit Sopran präsentiert. Zu hören sind Anja Petersen, Björn Lehmann und das BRSO unter Stefan Asbury und Pablo Heras-Casado.



#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 Ollu fand 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 Adámeks Kompositionen *Where are You?* und *Follow me* mit Magdalena Kožená, Isabelle Faust sowie dem BRSO unter der Leitung von Peter Rundel und Sir Simon Rattle. Die CD ist in Italien mit dem *Abbiati Award* ausgezeichnet worden und 2022 mit dem *Coup de Cœur* in der Kategorie »Sélection musique contemporaine et expérimentale«.



#37 Mark Andre

Die CD #37 enthält die Live-Mitschnitte der Uraufführungen von Mark Andre zwölft *Miniaturen* für Streichquartett, seines Orgelwerkes *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.

br-musica-viva.de/newsletter

jetzt anmelden!
jetzt anmelden!
jetzt anmelden!

NEWS

letter

online anmelden unter:

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 Radioubertragungen auf BR-KLASSIK.

Nachweise

Die Texte von MICHAEL ZWENZNER, MAX NYFFELER und das Gespräch von LEONIE REINEKE mit HANS THOMALLA sind Originalbeiträge für die *musica viva*/BR.

JULIANA SPAHR: *Transitory, Momentary* (Ausschnitt), aus: *That Winter the Wolf Came*, © 2015 Juliana Spahr.

Fotos und Abbildungen: Archiv GKB, Berlin

Nachdruck nur mit Genehmigung. Redaktionsschluss: 23. Januar 2023

Impressum

Herausgeber

Bayerischer Rundfunk / *musica viva*

Künstlerische Leitung

Dr. Winrich Hopp

Redaktion

Dr. Pia Steigerwald

Konzept / Gestaltung

Günter Karl Bose [www.lmn-berlin.de]

musica viva

Künstlerische Leitung

Dr. Winrich Hopp

Organisations- und Produktionsleitung

Dr. Pia Steigerwald

Kommunikation, Produktionsassistenz

Julia Wimmer

Büro

Bea Rade

Bayerischer Rundfunk

musica viva

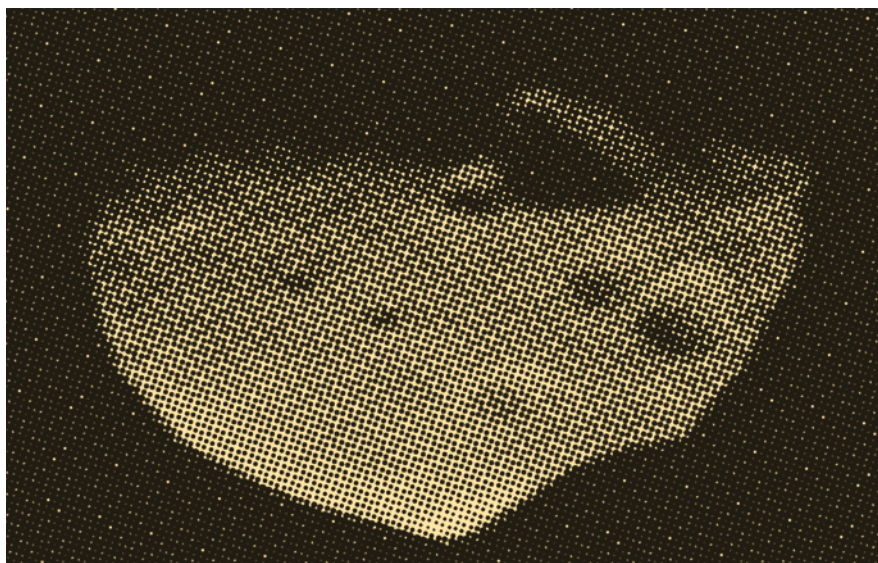
Rundfunkplatz 1

D-80335 München

Tel.: 00 49-89-5900-42826

mailto:musicaviva@br.de

www.br-musica-viva.de









BR musicaviva

BR
KLASSIK