

**musica
viva**

**23 Saison
24**

SEP ²⁰²³ **24**
19H

West-Östliche Begegnung

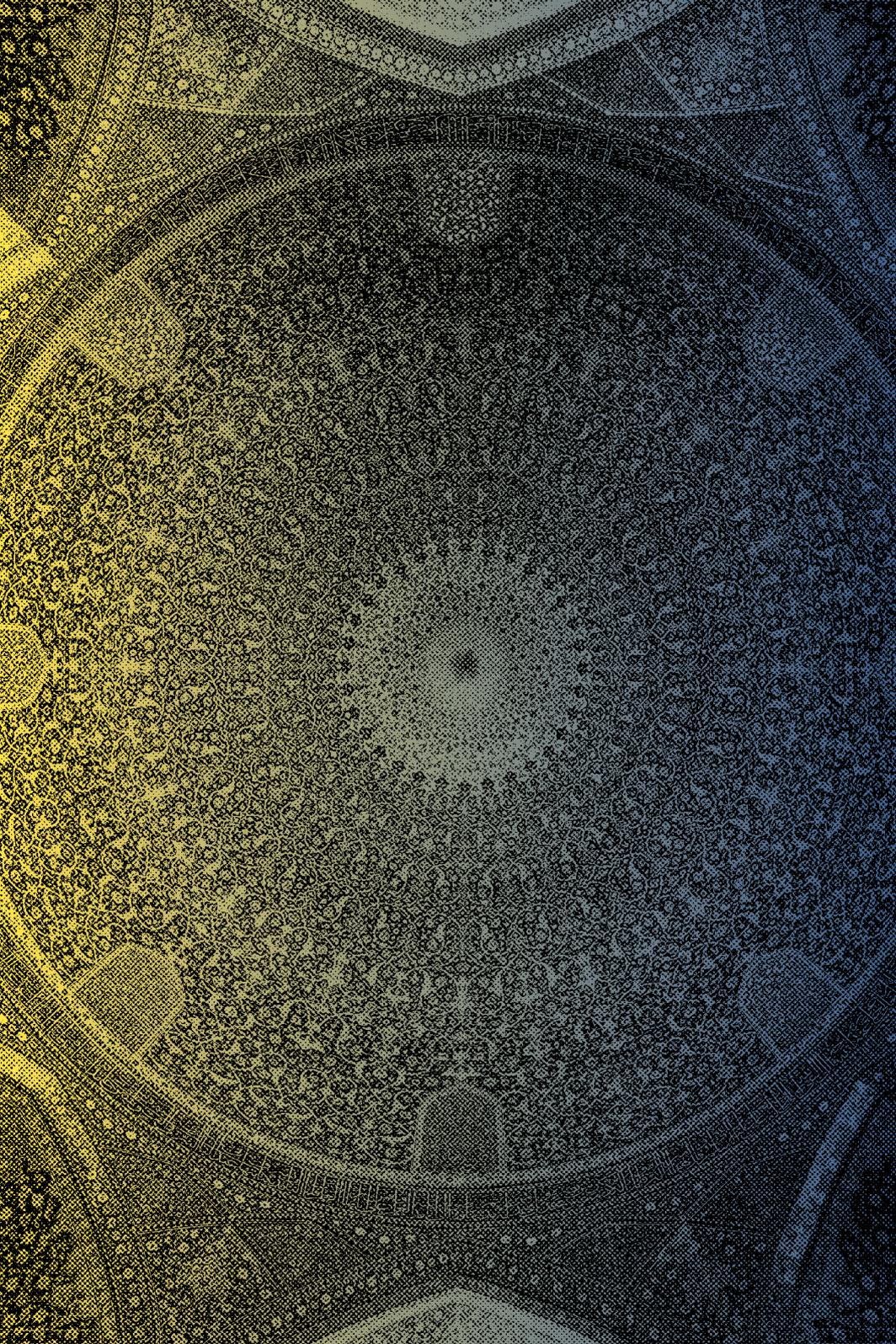
**Slaatto / Reinecke
Qadianie / Mohseni**



PERSIEN I

PERSIEN I





musica viva

Allerheiligenhofkirche München

Sonntag, 24. September 2023, 19.00 h

PERSIEN I WEST-ÖSTLICHE BEGEGNUNG

Teil 1

WOLFGANG VON SCHWEINITZ

Plainsound Duo »My Persia«

- 09 ————— Werkdaten
10 ————— Wolfgang von Schweinitz / Stefan Franzen:
Mir geht es um die Emanzipation der Konsonanzen
14 ————— Frank Reinecke / Stefan Franzen:
Ein Ur-Garten der Klänge

Teil 2

Improvisationen auf der Tār, Setār und Tombak über ausgewählte Dastgāhs des Radifs der klassischen persischen Kunstmusik

- 21 ————— Werkdaten
22 ————— Majeed Qadianie / Frank Reinecke / Stefan Franzen:
Wie ein Teppich mit kleinen Webfehlern

- 27 ————— Glossar/Anmerkungen

Biographien

- 31 ————— Wolfgang von Schweinitz [31],
Duo Helge Slaatto & Frank Reinecke [32],
Majeed Qadianie [33], Niloufar Mohseni [34],
Zoro Babel [35]
- 36 ————— *musica viva* CD-Edition

Programmvorschau *musica viva*

- 40 — 27. September 2023 | 20.00h
Persien II – Klassische Traditionelle Musik aus dem Iran
Māhbānoo Ensemble
Majid Derakhshāni
- 42 — 13. Oktober 2023 | 20.00 h
Sir Simon Rattle bei der *musica viva*
Chor und Symphonieorchester
des Bayerischen Rundfunks
- 46 — Impressum / Nachweise

Bitte schalten Sie
Ihr Mobiltelefon vor Beginn
des Konzertes aus.

musica viva

Allerheiligenhofkirche München
Sonntag, 24. September 2023, 19.00 h

Einführung 18.00 h mit Julian Kämper

Teil 1

WOLFGANG VON SCHWEINITZ [*1953]

Plainsound Duo »My Persia« op.66 [2020]

Bitonal Harmonic Counterpoint in Traditional
Persian Modes für Violine und Kontrabass

mit Viertelton-Skordatur [c. 40']

Kompositionsauftrag der *musica viva* des Bayerischen Rundfunks
und der Berliner Festspiele/Musikfest Berlin

Präludium und Dastgāh-e Shur mit Variationen über Melodien aus dem Radif von Ali-Akbar Shahnazi:

Präludium – Kereshme – Daramad Nr.1 – Daramad Nr.2 – Naghme – Kereshme – Gushe-ye Tork –
Chaharmezrab – Forud – Hasin – Forud – Hoseyni – Kereshme – Avaz – Kereshme

Daramad im Modus Dastgāh-e Chahārgah, eine Melodie aus dem Vokal-Radif von Mahmoud Karimi

Dastgāh-e Shur mit Variationen über Melodien aus dem Radif von Ali-Akbar Shahnazi:

Kereshme – Forud – Hashtari – Forud – Ozzal – Dozarbi – Forud – Gereyli – Forud to Shur

Präludium und Daramad im Modus Dastgāh-e Chahārgah über eine Melodie aus dem Vokal-Radif
von Mahmoud Karimi

Dastgāh-e Shur mit Variationen über Melodien aus dem Radif von Ali-Akbar Shahnazi:

Shahnaz – Kereshme – Kereshme Razavi – Qarache – Chaharmezrab

HELGE SLAATTO *Violine*

FRANK REINECKE *Kontrabass*

< Pause >

Teil 2

Improvisationen auf Tār, Setār und Tombak
über ausgewählte Dastgāhs des Radifs
der klassischen persischen Kunstmusik [c. 35–40']

MAJEED QADIANIE *Tār, Setār*
NILOUFAR MOHSENI *Tombak*

ZORO BABEL *Klangregie, Lichtregie*

Eine gemeinsame Initiative der *musica viva* des Bayerischen Rundfunks
und der Berliner Festspiele/Musikfest Berlin.

Eine Veranstaltung der *musica viva* des Bayerischen Rundfunks



WOLFGANG VON SCHWEINITZ

Plainsound Duo »My Persia«

Bitonal Harmonic Counterpoint

in Traditional Persian Modes für Violine und Kontrabass
mit Viertelton-Skordatur

op.66 [2020]

Besetzung:

Violine

Kontrabass

Entstehungszeit: 2020

Auftraggeber: Kompositionsauftrag der *musica viva* des Bayerischen Rundfunks
und der Berliner Festspiele/Musikfest Berlin

Uraufführung: Am 15. September 2023 im Kammermusiksaal der Berliner
Philharmonie im Rahmen der Berliner Festspiele/Musikfest Berlin mit
dem Duo Helge Slaatto [Violine] & Frank Reinecke [Kontrabass]

WOLFGANG VON SCHWEINITZ
im Gespräch mit STEFAN FRANZEN
»Mir geht es um die Emanzipation
der Konsonanzen«

FRANZEN: Herr von Schweinitz, Sie beschäftigen sich in Ihren Werken seit vielen Jahren intensiv mit der reinen Stimmung.* Auch die Tongeschlechter der persischen klassischen Musik, die *Dastgāhs*, sind nicht temperiert. War diese Gemeinsamkeit Ihre Anknüpfung bei der Komposition für Kontrabass und Geige »*My Persia*«?

VON SCHWEINITZ: Technisch gesehen handelt es sich in der persischen Klassik um die pythagoreische Stimmung, wie in der altgriechischen Musik, das heißt der Tonvorrat ist auf reinen Quinten aufgebaut. Dann kommen die Drei- und Fünfvierteltonschritte dazu, die haben mich besonders fasziniert und waren der Ausgangspunkt für mein Duo.

FRANZEN: Hatten Sie denn eine Vorbildung in persischer Musik?

VON SCHWEINITZ: Ich bin 2007 ans *California Institute of the Arts* (CalArts) berufen worden, um in Los Angeles die Arbeit meines Vorgängers James Tenney in mikrotonaler Kompositionstechnik weiterzuführen. Und hier kann man persische Musiktheorie studieren, was ich toll finde. Das habe ich ein Semester lang bei meinem Kollegen Houman Pourmehdi gemacht. Das war meine Basis und daraus entstand der Wunsch, aus diesem Tonsystem heraus selbst einmal etwas zu schaffen. Ich hatte das Glück, dass der Kontrabassist Frank Reinecke, für dessen Duo mit dem norwegischen Geiger Helge Slaatto ich schon lange schreibe, sehr verliebt ist in die persische Musik und selbst die Langhalslauten *Tār* und *Setār* spielt – eine ideale Voraussetzung.

FRANZEN: Ihr Werk ist viersätzig, wobei der erste Satz mit 30 Minuten Spieldauer den Löwenanteil einnimmt. Er basiert auf dem *Tār*-Spiel von Ali-Akbar Shahnazi (1897–1985). Wie haben Sie die Vorlage bearbeitet?

VON SCHWEINITZ: Ich habe eine Aufnahme des gesamten Radifs von Shahnazi. Außerdem konnte ich zurückgreifen auf eine Transkription seiner Improvisation über das Tongeschlecht »Šūr«, das an unser d-Moll erinnert, aber eben mit Vierteltönen. Der erste Satz ist ein ausgearbeitetes Arrangement davon. Das Spiel der Tār habe ich auf Kontrabass und Geige verteilt, beide zusammen habe ich mir als eine Art »Riesen-Tār« gedacht. Ich musste allerdings frei damit umgehen, da die Ornamente der Tār von den europäischen Instrumenten nicht so gespielt werden können.

FRANZEN: Sie haben das Stück als »Bitonal Harmonic Counterpoint« bezeichnet, können Sie das erläutern?

VON SCHWEINITZ: Wenn eines der beiden Instrumente gerade nicht das melodische Material von Shahnazi vorträgt, spielt es einen Kontrapunkt, der sich wiederum an die persischen Regeln der Melodiebildung hält. Am Anfang wird das zusätzlich noch in einem strengen Kanon durchgeführt. Der Kontrabass ist aber einen Viertelton tiefer gestimmt und seine Skordatur richtet sich nach dem sogenannten Koron der persischen Musik, in diesem Falle das E-Koron, das ziemlich genau in der Mitte zwischen D und F liegt. Das ist der Kick, denn wir hören zwei Tonarten gleichzeitig: eine Art d-Moll und ein um einen Viertelton erniedrigtes a-Moll. Aber das E-Koron ergibt dann eben wieder eine Konsonanz mit der leeren, tiefer gestimmten A-Saite. Verrückt, und auch eine Schwierigkeit für die Musiker, mit dieser permanenten Bitonalität zurecht zu kommen. Es ist ein Riesenexperiment. Die ganze Idee meiner Interpretation der persischen Skalen geht davon aus, dass ich versuchen möchte, die Vierteltöne als Konsonanzen zu erobern. Arnold Schönberg sagte, ihm ginge es um die Emanzipation der Dissonanzen. Für mich ist jetzt die Emanzipation der Konsonanzen dran.

FRANZEN: Im zweiten Teil handelt es sich um eine Transkription eines Vokalstücks von Mahmoud Karimi. Welche Herausforderungen gab es da im Unterschied zur Verarbeitung des Tār-Solos?

VON SCHWEINITZ: Persische Musiker*innen unterscheiden zwischen Instrumental-Radif und Vokal-Radif. Die Melodiegestaltung ist etwas anders: gesanglich getragen, kleinere Intervalle. Sprünge gibt es da nicht, aber

stimmliche Eigenheiten, die ich durch kleine Sechzehntel-Anhänge in der Notation realisiert habe. Ein weiteres Problem ist der freie Umgang mit dem Tempo, über weite Strecken ist die persische Musik ohne Taktstriche notiert. Das gilt auch für das Instrumental-Radif. Allerdings findet man auch tanzartige Passagen im Sechsvierteltakt, da kommt eine Menge rhythmische Energie zustande, die uns nicht unvertraut ist und die in der persischen Musik eine wichtige Rolle spielt.

FRANZEN: Den dritten und vierten Teil von »*My Persia*« haben Sie selbständig ohne Ausgangsmaterial entwickelt. Wie kommt es, dass diese Teile viel kürzer sind?

VON SCHWEINITZ: Ich wollte hier einen »Miniablauf« des jeweiligen Dastgāhs darstellen. Was normalerweise 30 Minuten dauern würde, dauert hier sechs. Jede Gūše, also Melodiefloskel, wollte ich nur in der Essenz klar machen, so dass sie definiert ist, und dann geht es weiter. Der normale Vortrag in der persischen Musik lebt hingegen von Wiederholung, man wird hineingezogen durch die Repetitionen. Für mich aber war der Ansatz die klassische, nicht die romantische Methode: äußerste Knappheit zu erreichen, größte Verdichtung. Sonst wäre mein Stück viel zu lang geworden, und da ich kein persischer Komponist bin, hätte ich das auch unbescheiden gefunden.

FRANZEN: Die Tongeschlechter sind in der persischen Musik auch mit bestimmten Gefühlszuständen verbunden. Nach den Tongeschlechtern »Šur« und »Tschārgah« haben Sie im dritten und vierten Teil »Segāh« und »Homāyun« verwendet, die für Liebe und Klage stehen. Konnten Sie sich in diese emotionalen Besonderheiten einfühlen?

VON SCHWEINITZ: Ich muss sagen, dass mir diese emotionalen Färbungen weniger zugänglich sind. Ich habe versucht, mich auf die objektive Form der Melodiebildung zu konzentrieren. Allein das ist schon hochinteressant und subtil, wie ein Dastgāh in Bezug auf die Anordnung der Tonstufen ausmusiziert wird.

FRANZEN: Sie haben Ihre Komposition »*My Persia*«, mein Persien genannt.

Das erinnert ein wenig an Goethe, der mit seinem *West-östlichen Diwan* ja auch seine eigene Version von Persien geschaffen hat.

VON SCHWEINITZ: Ich vergleiche mich nicht mit Goethe. Aber vielleicht kann man sagen, dass – genau wie *West-östlicher Diwan* ja keine persische Literatur ist, sondern Goethe – auch mein Werk ein »Schweinitz« ist, aber zugleich eine Hochachtung und Liebe vor der persischen Musik ausdrückt. Ich weiß noch nicht, wie Iraner*innen auf dieses Stück reagieren werden und ich möchte mich da keinesfalls aufspielen oder respektlos erscheinen – auch wenn ich zu meiner Komposition total stehe. Es ist meine europäische Auseinandersetzung mit persischem Material und zugleich mein Beitrag zur Entwicklung einer nicht temperierten europäischen Vierteltonmusik.

FRANK REINECKE

im Gespräch mit STEFAN FRANZEN

Ein Ur-Garten der Klänge

FRANZEN: Herr Reinecke, was war für Sie persönlich der biografische Auslöser, sich mit der reinen Stimmung zu befassen?

REINECKE: Als ich ungefähr zwölf Jahre alt war, fragte ich meinen Vater, der Musikwissenschaftler war: »Wie kommt das Gefühl in der Musik zustande, warum ist das, was da aus den Lautsprechern zu mir kommt, so emotional?« Und er sagte: »So direkt kann ich dir das auch nicht beantworten, aber wenn du dich dafür interessierst, solltest du Hermann von Helmholtz lesen und seine *Lehre der Tonempfindungen*«. Später, als klassisch ausgebildeter Kontrabassist in einem großen Orchester, stieß ich dann immer wieder auf die Frage: Warum lässt sich unsere Musik eigentlich kaum perfekt ausstimmen, warum funktioniert das nicht? Mit dem omnipräsenten Problem der Naturintervalle kontra temperierte Stimmungen war ich also früh vertraut. Doch der Urknall war die Begegnung mit Wolfgang von Schweinitz, als ich 2005 bei der Einstudierung seiner *Plainsound-Sinfonie* beteiligt war.

FRANZEN: Waren die Proben gewissermaßen ein Schlüsselerlebnis?

REINECKE: Absolut, denn da gab es plötzlich Zusammenklänge, die bislang als »unsauber« gegolten hatten, es aber eigentlich gar nicht sind! Sie klangen so verführerisch fremd, so schön und »rein«, kamen aber in keiner Musik vor, die ich bis dahin gehört oder gespielt hatte. Ich hatte das Urerlebnis, dass etwa die Naturseptimen, wenn man sie rein ausstimmt, keine »schrägen Vögel« sind, sondern durch ihre enorme Konsonanzkraft Legitimität bekommen: Ihre Schönheit entsteht aus harmonischer Fülle. Das war ein Wen-

depunkt und ich begriff, dass man die temperierte Stimmung ruhig auch mit einem Körnchen Salz nehmen darf, ohne gleich Partei zu ergreifen. Lass uns einfach die Naturintervalle ernst nehmen. Ich dachte, diesen Weg muss ich unbedingt weitergehen und sagte Wolfgang von Schweinitz, dass ich ein Duo mit dem norwegischen Geiger Helge Slaatto habe. Wir haben viel gesprochen und dann hat er uns ein großes phantastisches Stück geschrieben.

FRANZEN: Nun sind Sie neben Ihrer Arbeit mit dem Duo in Ihrem Alltag ja auch Kontrabassist beim Symphonieorchester des Bayrischen Rundfunks und da spielen Sie die Konzertliteratur in temperierter Stimmung. Wie lange braucht es, bis man eine so große Sensibilität entwickelt, dass man mühelos zwischen den Stimmungen hin- und herschalten kann?

REINECKE: Man muss schon aufpassen, dass man nicht in ein ästhetisches Schleudern kommt, es ist ein langer Prozess. Doch ganz so streng temperiert geht es in einem Symphonieorchester auch nicht zu. Etwa die Posaensätze in den Bruckner-Symphonien spielen überwiegend in reiner Stimmung, weil das Harmoniegefühl es unmittelbar einfordert, und sie sind mit ihren Zügen zu kontinuierlicher Intonationsflexibilität in der Lage. Auch bei Gustav Mahler gibt es viel Diatonik und Naturtönigkeit. Bei Strauss und Reger hingegen, mit ihren kunstvollen chromatischen Modulationen, ist man auf die gleichstufige, temperierte Stimmung angewiesen und ganz besonders in der Musik der Zweiten Wiener Schule. Diese Intonationsunterschiede sind klein und werden vom Orchester ganz intuitiv organisiert, meist ohne dass ein Dirigent etwas davon mitbekommt.

FRANZEN: Es gab also eigentlich nie eine komplett »temperierte Ära« in der Musikgeschichte?

REINECKE: Wahrscheinlich nur der Stil der Zweiten Wiener Schule. Schönberg selbst meinte allerdings einmal hellsichtig, die temperierte Stimmung sei »ein auf unbestimmte Frist geschlossener Waffenstillstand« – der ist definitiv zu Ende. Aber statt eines Krieges haben wir jetzt einfach ein breiteres und freieres Denken: Seit den 1980ern oder früher haben die Vokalensembles der Alten Musik ja schon die Dur-Terz und den Leitton tiefer gesungen: Sie verfielen der herrlichen Verführungskraft der Natur-

terz $5/4$. Auch aus der Neuen Musik kommt inzwischen eine Offenheit. Der permanente Widerstreit geht übrigens bis auf die Antike zurück. Die Pythagoräer wollten die Instrumente nach den sinnlich attraktiven, reinen Intervallen ausstimmen. Aristoxenos, einer von Pythagoras' Schülern, plädierte aus pragmatischen Gründen für die Teilung der Oktave in zwölf gleiche Schritte: Die Idee der Temperierung war geboren, die dissonante Verbiegung der Naturintervalle zugunsten systemischer Rationalität.

FRANZEN: Was passiert emotional mit einem, wenn man sich mal auf die reine Stimmung eingestellt hat?

REINECKE: Man möchte nicht mehr zurück! Doch zunächst einmal: Ich bevorzuge den Terminus »just intonation«. »Rein« kann leicht den Touch eines nicht sogemeinten ethischen Anspruchs bekommen. Es hat aber damit nichts zu tun, sondern es geht um die Bereitstellung technisch präziser Methoden zur künstlerischen »Urbarmachung«, einer wilden spektralen Klangnatur, die sich nicht mehr mit zwölf Tonhöhen pro Oktave begnügen möchte. Und dafür hat Wolfgang von Schweinitz zusammen mit dem Kanadier Marc Sabat die sogenannte »Extended Helmholtz-Ellis II Pitch Notation« entwickelt, mit der man alle Naturintervalle einfach und exakt bezeichnen kann. Es stehen einem also nicht nur die zwölf chromatischen Tonhöhen, sondern ein unbegrenztes Universum zur Verfügung, wir nennen das »Glissando-Kontinuum«.

FRANZEN: Aber wie kann dieser enorme Zuwachs an Intervallen dann praktisch auf den Instrumenten realisiert werden?

REINECKE: Das ist in der Tat eine Herausforderung. Die neuen, ästhetisch noch unverbrauchten Intervalle wollen gelernt, »erhört« werden, als neue Buchstaben im Alphabet der Musik. Wir haben es nun ja nicht mehr nur mit einer großen Terz zu tun, sondern mit mehreren, die sich durch verschiedene physikalische Schwingungsverhältnisse unterscheiden und auch unterschiedlich in ihrem expressiven Wesen sind. Ein Beispiel: Helge Slaatto und ich haben ein Guillaume-de-Machaut-Programm eingespielt, Musik des 14. Jahrhunderts, und wir haben dabei bemerkt, dass die in der Renaissance übliche, sehr warm klingende Dur-Terz $5/4$ ungeeignet ist, Liebesschmerz

auszudrücken, wie es der synchrone Text mit den Worten »martyre d'amour« fordert. Dagegen mit der scharf dissonanten sogenannten pythagoreischen Terz, 81/64, hat die Musik augenblicklich »gestimmt«. Die Alchemie der Mikrointervalle hat ganz klare und spürbare Konsequenzen für den Ausdruck der Musik.

FRANZEN: Das muss dann ganz besonders für die persische Musik gelten, die ja von Mikrointervallen lebt.

REINECKE: Genau. Die persische Musik kennt viele dieser Klänge, viele der Dastgāhs enthalten den Viertelton mit der Bezeichnung »Koron«. Das Koron ist übrigens etymologisch verwandt mit dem griechischen »Chroma«, der Farbe; ein urzeitliches Kulturerbe mit einer ganz starken emotionalen, sensibilisierenden Wirkung.

FRANZEN: Sie nehmen selbst Unterricht auf den persischen Langhalslauten Tār und Setār: Haben Sie dadurch gelernt, die emotionalen Färbungen, die den jeweiligen Tongeschlechtern, den Dastgāhs eingeschrieben sind, nachzuvollziehen?

REINECKE: Ich bin auf dem Weg, die Charaktere der Dastgāhs zu erspüren, und mir daraus hervorgehend allmählich die Spieltechniken anzueignen. Jeder Dastgāh wird aus Gūšes gebildet, den melodischen Urformeln der persischen Musik. Davon gibt es rund 360, also fast für jeden Tag eine – ein Bild für die Vollständigkeit des ganzen Lebens. Dieses Musikverständnis ist für mich neu, fundamental verschieden von der westlichen klassischen Musik. Die ist ja mit ihrer polyphonen Grundidee ein Konzept der Gemeinschaft, der kontrapunktischen Auseinandersetzung. In der persischen Musik liegt die eigentliche musikalische Handlung in der Improvisation des Einzelnen, der Solist steht im Zentrum. Er beginnt, eine bestimmte Figuration zu umspielen, und schon wird das Musik. Die neuzeitliche Produkthaftigkeit der westlichen Musik, das Anfertigen und das Präsentieren, widerstrebt der persischen Musik ganz besonders, denn sie ist nicht kalkulierbar. Die großen persischen Musiker*innen sind deshalb groß, weil sie am Anfang auf der Bühne noch nicht wissen, was sie spielen werden. Sie sind erstmal mit leeren Händen auf der Bühne.

FRANZEN: Nun ist in Wolfgang von Schweinitz' Komposition »*My Persia*« ja die Einstimmigkeit aufgehoben, es gibt Kontrapunktik, sogar Bitonalität. Das läuft den Prinzipien der persischen Musik ja zuwider, oder?

REINECKE: Darin liegt eine echte Konfrontation, denke ich. Es ist tatsächlich keine persische Musik, die Wolfgang von Schweinitz schreibt, und er strebt es auch nicht an. Es ist eher eine Annäherung aus der Perspektive der westlichen Neuen Musik, vor dem Hintergrund seines bisherigen Schaffens. In »*My Persia*« stimmen wir unsere beiden Instrumente vierteltönig zueinander ein. Aber hier wirkt das nicht als atonal-anonymer Abstand, sondern als ein ungewohntes, aber konsonantes Naturintervall, zwischen dem elften Naturton und dem Grundton, das als melodisches Intervall ein selbstverständlicher Bestandteil der persischen Musik ist. Dieses Intervall wird hier nun vom Melodischen ins Harmonische überführt. Besonders in der weiten Lage zwischen Violine und Kontrabass bekommt es eine überwältigende spektrale Kraft. Es könnte sich hier im Ergebnis um eine erste vierteltönig harmonische Tonalität handeln. Wolfgang von Schweinitz wendet sich hier nicht nur der innewohnenden Harmonik der Mikrointervalle zu, sondern auch den Geheimnissen einer mikrototalen Melodik und schaut, was passiert, wenn sie ihren musikalischen Echoraum bekommt.





Improvisationen
auf Tār, Setār und Tombak über ausgewählte Dastgāhs
des Radifs der klassischen persischen Kunstmusik

MAJEED QADIANIE *Tār, Setār*

NILOUFAR MOHSENI *Tombak*

Besetzung:

Tār

Setār

Tombak

MAJEED QADIANIE und FRANK REINECKE
im Gespräch mit STEFAN FRANZEN
Wie ein Teppich mit kleinen Webfehlern

FRANZEN: Herr Qadianie, Sie werden auf der Setâr und der Târ improvisieren. Was ist der Unterschied zwischen diesen beiden Langhalslauten?

QADIANIE: Die dreisaitige Setâr ist älter als die Târ, das ist durch etliche Zeugnisse belegt. Sie hat sich aus der kurdischen Tanbur und der zweisaitigen Dotar aus Chorasán entwickelt. Und was ihren feinen Klang angeht, gibt es das Sprichwort: »Für einen Menschen zu wenig, für zwei schon zu viel«. Die Târ in ihrer heutigen Form dagegen ist nur 200 Jahre alt, man entwickelte sie, um ein kräftigeres Instrument zu haben, das ein großes Publikum erreichen konnte, ihr Resonanzkörper ist daher erheblich größer. Im Gegensatz zur Setâr, die mit dem Fingernagel gespielt wird, verwendet man bei der Târ ein Plektron, auch das erweitert die Spielmöglichkeiten.

FRANZEN: Welcher Schule folgen Sie, wer war Ihr Lehrer?

QADIANIE: Ich gehöre zur ersten Generation, die nach der Revolution aufs Konservatorium gegangen ist. Ich hatte das Glück, dass ich noch bei zwei alten Meistern lernen konnte: Habibollah Salehi und Reza Vohdani waren meine Lehrer. Sie gehörten zu den letzten authentischen Quellen des Radifs. Mein Ziel war es, mich auf die traditionelle persische Klassik zu konzentrieren, ohne viel modernisieren zu wollen. Man muss die Wurzel kennen und beherrschen, nur dann kann man auch improvisieren. Das fehlt der Generation von heute manchmal.

FRANZEN: Das Gesamtrepertoire der persischen Klassik, der Radif, setzt sich aus verschiedenen modalen Skalen zusammen, den Dastgâhs. Wissen Sie schon, welche Dastgâhs Sie im Konzert spielen werden?

QADIANIE: Das entscheide ich immer spontan. Natürlich ist dann auch ein bisschen Risiko dabei. Doch über welchen Dastgäh ich improvisiere, hängt von den Gefühlen der Zuhörer*innen ab, vom Licht im Saal, Faktoren wie diesen. Wie im indischen Raga-System ist es in der persischen Musik so, dass die Dastgähs bestimmten Tageszeiten zugeordnet sind, das werde ich auf jeden Fall beachten. Man wählt also für ein Abendkonzert eher eine melancholische Skala und nicht eine kräftige, die man eher am Vormittag spielen würde. Man kann aber im Dastgäh eine melodische Wendung, eine sogenannten Gūše einflechten, die eigentlich einer anderen Tonart angehört, und dann wieder in die eigentliche Tonart zurückkehren. Bei einer solchen Modulation muss man aber aufpassen, dass man in der neuen Tonart bestimmte Saiten nicht benutzt, denn man kann während einer laufenden Improvisation ja nicht umstimmen. In so einem Fall spielt man dann zwischenzeitlich nur auf zwei Saiten.

FRANZEN: Wenn Sie auf die Bühne gehen, wissen Sie also im Grunde noch nicht, wo die Reise hingeht?

QADIANIE: Ja. Allerdings gibt es auch den Fall, dass ich schon genau weiß, wo ich am Ende eines Konzerts sein möchte, auch wenn ich am Anfang völlig woanders bin. Um sich diesen Verlauf vorzustellen, braucht es aber eine Erfahrung von vielen Jahren.

FRANZEN: Mit Herrn Reinecke haben Sie einen Schüler, der aus der westlichen Klassik kommt. Welche Schwierigkeiten müssen westliche Musiker überwinden, wenn Sie beginnen, sich mit der persischen Musik zu befassen?

QADIANIE: Wenn jemand zu meinem Unterricht kommt, werde ich ohne Notenmaterial beginnen. Der Schüler bekommt eine kleine melodische Idee mit auf den Weg und soll daran wachsen, damit er die Improvisation lernt. Das ist mir wichtiger, als mit schriftlich fixiertem Material zu arbeiten.

REINECKE: Genau so lief es in unserer ersten Stunde ab. Ich habe gemerkt, wie sehr ich auf Noten fixiert bin. Das ist eine bedenklich tiefe Prägung. Und nun erlebe ich eine Musik, die der Notation gar nicht bedarf, sondern ausschließlich des Ohrs und des Gedächtnisses. Majeed versuchte, auf mich

einzuwirken: »Mach dich freier, geh' mehr von den Ohren aus.« Der Schritt hinein in die ganz andere melodische Welt und die Schwerelosigkeit ohne Noten hat mich in einen Sog versetzt. Ich fühle jetzt eine neue Idee der musikalischen Freiheit. Trotzdem baut sie auf absoluter Verantwortung auf, mit der gleichen Strenge wie in der westlichen Musik, nur, dass es hier die westliche Unterscheidung zwischen Üben und Aufführen gar nicht gibt: Wenn man beginnt, eine bestimmte Technik in einem kleinen Loop zu üben, darf das schon Musik sein und nicht nur kalte Technik. Ich fragte Majeed einmal: »Wie streng muss ich mit dem Radif umgehen, wenn ich improvisiere?« Er antwortete ganz einfach: »Streng!« Von Majeed lerne ich, dass es aber nicht um eine Anbetung des Radifs geht, sondern über das Radif um einen Weg zur höchsten Sensibilität. Er sagte mir: »Du nimmst von den Wurzeln immer das Beste, und das Beste ist heute etwas Anderes als morgen.«

QADIANIE: So haben viele Meister ihre eigene Art, einen Dastgäh zu interpretieren zwar auch schriftlich fixiert. Aber hinter der Philosophie, das Radif zu improvisieren, steckt etwas Anderes: Man erfährt sie nur durch die mündliche Überlieferung und die unmittelbare Weitergabe im Unterricht.

FRANZEN: Wie groß ist das Interesse der Europäer daran, Unterricht in iranischer Musik zu erhalten, und woher kommt dieses Interesse?

QADIANIE: Ich habe Schüler aus ganz Europa. Vielleicht ist das Interesse gerade darin begründet, dass man lernt, etwas freier zu spielen, die Freiheit zu improvisieren kennenlernt. Denn eine exakte Wiederholung gibt es nicht: Wenn ich eine bestimmte Gūše nochmals spiele, dann ist sie immer abgewandelt beim zweiten Mal, ich füge eine kleine melodische Idee hinzu, behalte aber das ursprüngliche Muster.

REINECKE: Eine Freiheit, die aus Strenge erwächst. Denn man kann die Regeln nur überwinden, wenn man sie kennt, glaube ich.

FRANZEN: Herr Qadianie, wenn Sie europäische Werke aus dem Barock, der Klassik, der Romantik hören, die ja mehr oder weniger temperiert sind, ist das nicht total langweilig für Sie, da Sie ja an den Reichtum der Mikrotonalität gewöhnt sind?

QADIANIE: Ehrlich gesagt, ja...!

REINECKE: Ich kann das immer mehr nachvollziehen. Und es geht mir zunehmend auch so, angesichts des wiederholungswütigen Klassikbetriebs und dann natürlich auch durch die Beschäftigung mit der Mikrotonalität. Ich erlebe, wie hermetisch das temperiert-chromatische System vergleichsweise ist. Das Radif kann man noch durchaus mit dem System der Kirchentonarten vergleichen, aber heute ist ja nur eine einzige Skala übriggeblieben, die lediglich verschiedene »Endbahnhöfe« hat. Die verschiedenen Dastgâhs aber unterscheiden sich nicht durch bloße Umkehrungen einer normativen Skala, sondern es finden hier unregelmäßige Bildungen mit hochdifferenzierten »Umfärbungen« statt, die durch die streng gehandhabte Verwendung von Dreiviertel- bzw. Fünftelton-Intervallen noch mikrotonal bereichert werden.

FRANZEN: Im ersten Teil des Abends wird eine Uraufführung von Wolfgang von Schweinitz gespielt – gibt es einen Brückenschlag zwischen dieser Komposition und der Improvisation im zweiten Teil?

REINECKE: Wolfgang von Schweinitz setzt sich mit dem hochentwickelten melodischen Reichtum der klassischen persischen Musik auseinander und integriert sie in seine eigene hochdifferenzierte, sensitive Musiksprache. Dahinter steckt die Frage: Wie kommen wir raus aus dem Käfig der gleichstufigen Temperierung, ohne ins Bodenlose zu fallen? Wir sind Neulinge im Reich der Mikrointervalle, die Perser*innen hingegen haben damit viele Jahrhunderte Erfahrung. Es gibt dort Mikrotöne, die sogar eine Doppeldeutigkeit haben, manchmal auf dem elften, manchmal auf dem dreizehnten Oberton beruhen. Und das könnte man als eine Brücke zwischen den beiden Konzertparts sehen: die Faszination an diesen kleinen Unregelmäßigkeiten und scheinbaren Widersprüchen, wie in den persischen Teppichen übrigens, die kleinen Webfehler.

QADIANIE: Ja, es geht um das Weben aus geistiger Fantasie oder aus dem Kopf. Wir nennen das »sehni baaf«: Man webt zum Beispiel eine Blume und die andere Blume muss zwar an der vorgesehenen Stelle stehen, darf und soll aber anders aussehen als die erste. Das ist eine Art von Webtechnik, die tatsächlich auch auf Improvisation beruht, wie in der Musik.

REINECKE: Im Westen aber haben wir diesen ewigen Regelmäßigkeits- und Vollendungs-Tick. Wir sehen das etwa auch, wenn eine Urtextausgabe zum Beispiel von Mozart erarbeitet wird: Wenn hier ein Piano steht, dann muss das dort an der Parallelstelle genauso stehen. Die persische Musik dagegen ist eine wiederholungsfreie Kunst, die sich gegen die Notation sträubt, gegen das Auskristallisieren in eine festgegossene Form. Und dadurch findet sie immer wieder zu neuer Gegenwart und Weiterentwicklung.

Glossar

Stimmung

Pythagoreische Stimmung

Auf Pythagoras von Samos zurückgehende Stimmung über reine Quinten. Das Verhältnis von zwölf reinen Quinten zu sieben Oktaven ergibt das pythagoreische Komma.

Naturintervalle

Die Naturklangtheorie beschreibt die Vorstellung, dass die Partialtonreihe das von Natur gegebene Vorbild der musikalischen Tonbeziehungen sei. Aus der Tatsache, dass eine Saite nicht nur als Ganzes, sondern auch in ihren aliquoten Teilen ($1/2$, $1/3$, $1/4$ usw.) schwingt, zog Jean-Philippe Rameau die musiktheoretische Konsequenz, dass wesentliche Merkmale der tonalen Harmonik auf das Naturvorbild der Partialtonreihe zurückzuführen seien. Die geschichtliche Tatsache, dass zunächst nur die Oktave und die Quinte und erst später auch die Terzen als Konsonanzen galten, wurde als »Fortschreiten« in der Partialtonreihe interpretiert; und nach Arnold Schönberg ist sogar die »Emanzipation der Dissonanz« in der Partialtonreihe begründet.

Reine Stimmung

Der Versuch, außer den Oktaven auch sämtliche Quinten und Terzen des Tonsystems harmonisch-rein, also nach den Proportionen 2:3 (Quinte), 4:5 (große Terz) und 5:6 (kleine Terz) zu intonieren. Da die harmonisch-reine große Terz und die durch vier Quintschritte erreichte große Terz (64:81) um das syntonische Komma (80:81) differieren, zwingt die Reine Stimmung zur Vervielfachung der Tonhöhenbestimmung der Stufen (also bei Tasteninstrumenten zur Aufspaltung der Tasten).

Temperierte Stimmung

Sammelbegriff für die unterschiedlichen Regelungen der für die musikalische Praxis unvermeidlichen Abweichungen von der akustischen Reinheit der Intervalle.

Als Lautenstimmung scheint die gleichstufige Temperatur, die die Oktave nach Vincenzo Galileos Formel 18:17 in annähernd 12 gleiche Halbtöne teilt, bereits seit dem 16. Jahrhundert üblich gewesen zu sein; für Tasteninstrumente setzte sie sich erst im 18. Jahrhundert allmählich durch.

In der sogenannten mitteltönigen Stimmung, deren Name besagt, dass die Differenz zwischen großem und kleinem Ganzton ausgeglichen ist, werden die großen Terzen harmonisch-rein gestimmt. Das syntonische Komma, der Überschuss von vier Quinten über die zweite Oktave der großen Terz, wird über die Quinten verteilt, so dass jede Quinte um ein Viertel-Komma zu klein ist.

Traditionelle persische Musik

Radif

Der gesamte Vorrat der zwölf persischen Tongeschlechter, die sich aus bestimmten charakteristischen melodischen Floskeln, den *Gūšes*, zusammensetzen und über die nach einem festen, vorgegebenen Regelwerk improvisiert wird.

Dastgāh

Bausteine des persischen Musiksystems Radif. Neben sieben Dastgāhs gibt es noch fünf aus ihnen abgeleitete *Āvāz*. Dastgāhs und *Āvāz* enthalten jeweils eine Vielzahl melodischer Floskeln, die *Gūšes*.

Skordatur

Eine von der normalen Stimmung abweichende Einstimmungsweise der Saiteninstrumente. Ihr Sinn liegt darin, dass sie ungewöhnliche Akkordgriffe und eine Veränderung der Klangfarbe (durch stärkere oder geringere Spannung der Saiten und die Verlagerung der leeren Saiten) ermöglicht.

Koron

Die Erniedrigung eines Tones um einen Viertelton. A-Koron – in der internationalen Solmisation La-Koron – ist also ein um einen Viertelton erniedrigtes A.

Biographien

Wolfgang von Schweinitz

Duo Helge Slaatto & Frank Reinecke

Majeed Qadianie

Niloufar Mohseni

Zoro Babel

Wolfgang von Schweinitz [* 1953]

Seit den Anfängen des Nachdenkens über Musik im antiken Griechenland ist bekannt, dass der Tonraum innerhalb einer Oktave weit feinere Abstufungen enthält, als uns die Klaviatur denken lässt. Während dieses Phänomen im Nahen und Mittleren Osten und in asiatischen Kulturen vielfach die Grundlage der musikalischen Praxis bildete, konnte es seit etwa 1700 durch den Kompromiss der temperierten Stimmung aus der westlichen Kompositionsgeschichte ausgeschlossen werden. In der Avantgarde nach 1945 wurden Vierteltöne und andere Mikrointervalle dann zu einem allgemeinen Bestandteil des musikalischen Vokabulars. Kaum ein anderer Komponist hat sich so systematisch und konsequent mit der Welt der Mikrointervalle auseinandergesetzt wie Wolfgang von Schweinitz.

Von Schweinitz wurde 1953 in Hamburg geboren und war unter anderem von 1973 bis 1975 Kompositionsstudent György Ligetis. Ende der 1970er-Jahre machte er erstmals als Komponist auf sich aufmerksam und wurde bald der Strömung der »Neuen Einfachheit« zugeordnet. Mitte der 1990er-Jahre begann von Schweinitz, sich kompositorisch von der temperierten Stimmung zu lösen. Sein Augenmerk lag vor allem darauf, die in den natürlichen Ober- oder Teiltönen verborgenen Intervalle der musikalischen Gestaltung zugänglich zu machen. Dabei gelangte er zu einer neuen Notationsform, die das Komponieren mit extrem feinen Intonationsunterscheidungen erlaubt. Seine in diesem System notierten Werke bestehen vorwiegend aus langsam sich verändernden, ruhig und meditativ wirkenden Klangbändern, in denen der einfache Gegensatz zwischen Konsonanz und Dissonanz durch verschiedene Grade der Verschmelzung von Tönen abgelöst wird. Die alten Intervalleigenschaften erscheinen dabei in gesteigerter Form wieder. Konsonanzen können voller und runder, Dissonanzen hingegen schärfer und beißender klingen als gewohnt. Seit September 2007 lehrt von Schweinitz als Nachfolger James Tenneys am California Institute of the Arts bei Los Angeles.

Duo Helge Slaatto [* 1952] & Frank Reinecke [* 1960]

Seit den 1980er-Jahren entdecken und erforschen der Violinist Helge Slaatto, von 1992 bis 2018 Professor für Violine an der Hochschule für Musik Münster und ehemaliger Konzertmeister beim Odense Symfoniorkester, und Kontrabassist Frank Reinecke, seit 1983 Mitglied beim Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks und von 1996 bis 2001 Honorarprofessor am Mozarteum Salzburg, musikalisches Neuland. Mit engagierter Kontinuität haben sie als Duo ein umfangreiches zeitgenössisches Repertoire für Violine und Kontrabass aufgebaut und in ihm eine eigene Handschrift in Virtuosität und Klang entwickelt. Auf dem Gebiet mikrotonaler Musik, besonders der JI (= Just Intonation) entwickelten sie eine besondere konzeptionelle Spezialisierung und spieltechnische Expertise. Helge Slaatto und Frank Reinecke haben zahlreiche Werke namhafter Komponist*innen uraufgeführt, unter anderem Niels Viggo Bentzon, Nikolaus Brass, Ole Buck, Morton Skovgaard Danielsen, Peter Michael Hamel, Wolfgang Heisig, Sven Lyder Kahrs, Hanna Kulenty, Hans Lüdemann, Chris Newman, Cecilie Ore, Enno Poppe, Nicolaus Richter de Vroe, Erhan Sanri, Marc Sabat, Wolfgang von Schweinitz, Wilhelm Dieter Siebert, Manfred Stahnke, Erkki-Sven Tüür, Rachel Yatzkan, Isang Yun und viele andere. Viele der Werke sind als CD-Einspielungen dokumentiert. Das Duo war auf bedeutenden Festivals zu Gast, unter anderem beim Lucerne Festival, bei den Berliner Festspielen, den Klangspuren Schwaz, dem Numus Festival, dem Yerevan Festival und *musica viva* München. Es konzertierte in Deutschland, Dänemark, Norwegen, Italien, Österreich, Frankreich, Griechenland, Armenien, Luxemburg und den USA. Die CD-Einspielung der *Plainsound Glissando Modulation* von Wolfgang von Schweinitz wurde mit dem Preis der Deutschen Schallplattenkritik ausgezeichnet.

Majeed Qadianie [1972]

Der in Teheran geborene Majeed Qadianie spielt seit seinem zwölften Lebensjahr die persischen Saiteninstrumente Tār und Setār. Unterricht erhielt er noch von Habibollah Salehi und Reza Vohdani, zwei Meistern, die zu den letzten authentischen Vermittlern des Kanons (Radifs) der traditionellen persischen Musik gehörten. Qadianie war unter den ersten Musikern, die nach der Revolution ein Konservatorium besuchen konnten. In Teheran erwarb er Abschlüsse in den Fächern Tār, Setār, Komposition und (westliche) Harmonielehre. Nach seiner Emigration nach Deutschland 1996 spielte er als Solokünstler weltweit Konzerte mit besonderem Fokus auf europäischen Ländern.

2010 gründete Qadianie das Institut für West-Östliche Musik in Berlin, dessen künstlerischer Direktor er bis heute ist. Das Institut hat seit seiner Gründung zahlreiche Workshops mit unterschiedlichen Expert*innen und Musik-Virtuos*innen und mehr als 350 Konzerte und Tourneen für namhafte iranische Musiker*innen veranstaltet. Das Institut hat außerdem Werke und Alben von sowohl aufstrebenden wie namhaften iranischen Künstler*innen veröffentlicht. Dies ist umso bedeutsamer, als Musiker*innen aufgrund der herrschenden Zensur im Iran die Möglichkeiten fehlen, ihre Werke zu veröffentlichen. Ein besonderes Anliegen ist Majeed Qadianie, mithilfe von Gesangsunterricht Frauen, die in der Islamischen Republik nicht öffentlich singen dürfen, in der persischen Musik sichtbarer zu machen.

Niloufar Mohseni [*1992]

Niloufar Mohseni wurde im Iran geboren. Im Alter von acht Jahren begann sie, die traditionelle persische Rahmentrommel Tombak zu spielen und lernte bei Meistern und Lehrern wie Mohamad Reza Shadmani, Saeid Jalian und Bahman Rajabi. Im Jahr 2015 gewann sie den Preis des 9. Nationalen Festivals für Jugendmusik im Iran. Mohseni kann auf erfolgreiche Konzerte und Aufnahmen mit bedeutenden Musiker*innen zurückblicken. Sie ist regelmäßig zu Gast bei internationalen Festivals, darunter das Tansen Music Festival in Indien, das Forde Music Festival in Norwegen, das Festival les 5 Continent in der Schweiz und das Hide & Seek Festival in Belgien. An der Musikhochschule Genf nahm sie an Konzerten und Workshops teil. Auf Studio-Alben wie *Why Now?* von Naser Masoudi und Majid Derakhshāni, *Sun* von Majid Derakhshāni, *The Beautiful* von Farzan Pouraref und *Soza Me* von Amin Pouraref ist Mohseni auf der Tombak zu hören. Niloufar Mohseni hat einen Abschluss (M. Sc.) in Klinischer Psychologie.

Zoro Babel[* 1967]

Geboren in Peterskirchen Obb, erhielt Zoro Babel seinen ersten Musikunterricht im Elternhaus. 1982-83 folgten längere Studienaufenthalte im CMS Studio (Carl Berger) in Woodstock/NY und eine erste Zusammenarbeit mit Simon und Markus Stockhausen in Köln. Seit 1988 komponiert er Musik für Theaterproduktionen und Film sowie performative Arbeiten. Von 1990 – 2002 assistierte er bei Josef Anton Riedl. Zoro Babel erhielt zahlreiche Kompositionsaufträge (u.a. vom Bayerischen Rundfunk, den Donaueschinger Musiktagen, Ultraschall Festival, Sonambiente), entwickelt eigene Instrumente und Klangskulpturen. 2001 erhielt er den Musikförderpreis der Stadt München. Als Klang- und Lichtregisseur betreut Zoro Babel zahlreiche (zeitgenössische) Musikproduktionen.



#42 Klaus Ospald

Zwei Werke aus *Entlegene Felder*: Ein *musica viva*-Konzertmitschnitt von *Más raíz, menos criatura* für Orchester, Klavier und achtstimmigen Kammerchor mit Markus Bellheim (Klavier), Singer Pur und dem BRSO unter der Leitung von Peter Rundel, sowie ein Mitschnitt von BR Franken und dem SWR Experimentalstudio des *Quintetts* mit dem Ensemble Experimental und Peter Tilling.



#41 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 und Klavier und in einer Fassung für großes Orchester mit Sopran präsentiert. Zu hören sind Anja Petersen, Björn Lehmann und das BRSO unter der Leitung von Stefan Asbury und Pablo Heras-Casado.



#40 Wolfgang Rihm | Jagden und Formen

BR-KLASSIK und *musica viva* feierten 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 BRSO unter der Leitung von Franck Ollu fand als Studioproduktion im Juni 2021 statt.



#39 Wolfgang Rihm | Stabat Mater

BR-KLASSIK und *musica viva* feierten den 70. Geburtstag von Wolfgang Rihm mit zwei CDs. Zu hören ist instrumentale und vokale Kammermusik, interpretiert von Tabea Zimmermann, Christian Gerhaher und Jörg Widmann sowie Mitgliedern des BRSO unter der Leitung von Stanley Dodds.



#38 Ondřej Adámek

Präsentiert werden 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-Produktion erhielt jüngst den Abbiati Award aus Italien und 2022 den Coup de Coeur in der Kategorie »Sélection musique contemporaine et expérimentale«.



#37 Mark Andre

Zu hören sind die *musica viva* Live-Mitschnitte der drei Uraufführungen von Mark Andres zwölf *Miniaturen* für Streichquartett, seines Orgelwerks *Himmelfahrt* sowie des Orchesterwerkes *woher...wohin*. Ausgezeichnet als »exceptional« beim spanischen Magazin *Scherzo*, 9/2021.



#36 Enno Poppe

Die CD#36 enthält die deutsche Erstaufführung von 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 Dezember 2020.



#35 Rebecca Saunders

Das Portrait der Komponistin Rebecca Saunders beinhaltet ihr Violinkonzert *Still*, die deutsche Erstaufführung der Komposition *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.

news letter *****

Jetzt *online* anmelden!

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.



Das 2014 im Iran gegründete Māhbānoo Ensemble besteht allein aus Musikerinnen. Der Name des Ensembles verknüpft die persischen Wörter ›Bānoo‹ (die Dame) und ›Māh‹ (der Mond) und bedeutet »eine Dame, so schön wie der Mond«. Da Frauen seit der Islamischen Revolution 1979 das Singen in der Öffentlichkeit des Landes verboten ist, sind dem Ensemble öffentliche Auftritte verwehrt. Der Ensemblegründer, der in Hamburg lebende Tār- und Setār-Meister Majid Derakhshāni, erhielt im Iran wegen seiner Initiative ein Auftritts- und Berufsverbot. Einige der Musikerinnen leben mittlerweile in Europa, fünf kommen aus Teheran angereist, um mit Konzerten in Berlin, Hamburg und München eine öffentliche Deutschland-Tournee zu geben, nachdem sie im europäischen Ausland und bei einigen privaten Einladungen hierzulande mit ihren Konzerten bereits von sich reden gemacht haben: mit über Jahrhunderte tradierter klassischer persischer Kunstmusik, die den Frauen so sehr gehört wie den Männern.

Das Konzert wird mitgeschnitten
und zu einem späteren Zeitpunkt
auf BR-KLASSIK gesendet.

BR
KLASSIK



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

Prinzregententheater München

Mittwoch, 27. September 2023, 20.00 h

freier Verkauf

(Tickets 20 EURO Einheitspreis, U30 Ticket 10 EURO)

**PERSIEN II
KLASSISCHE TRADITIONELLE MUSIK
AUS DEM IRAN**

Teil 1

Improvisation in Dastgāh-e Shoor

MAJID DERAKHSHĀNI *Tār*

ROSHANAK RAFĀNI *Daf, Tombak*

Teil 2

Werke im Modus Bayāt-e Tork und Bayāt-e Esfahan
mit Gedichten von Rumi, Hafez und Gholāmreza Ghodsi

MĀHBĀNOO ENSEMBLE

Shivā Ahmadisepehr *Oud*

Sārā Khodāyar *Gesang*

Kimiā Nikpourfarokh *Kamāntsche* (Gast)

Roshanak Rafāni *Daf, Tombak*

Sārā Rezāzādeh *Tār*

Hannāneh Saeidi *Qānun*

Majid Derakhshāni *Tār, Setār, Gesang, Komposition, Arrangement, Leitung*

Zoro Babel *Klangregie*

Eine gemeinsame Initiative der *musica viva* des Bayerischen Rundfunks,
der Berliner Festspiele/Musikfest Berlin und der Körper-Stiftung

Eine Veranstaltung der *musica viva* des Bayerischen Rundfunks

Die Dirigentenkarriere von SIR SIMON RATTLE steht von Beginn an für Aufbruch und Erneuerung – und auch die Musik der Moderne in all ihren Facetten spielt dabei bis heute eine große Rolle. Keine Überraschung also, dass sich Rattle bei seinem Amtsantritt als Chefdirigent von Chor und Synchronorchester des Bayerischen Rundfunks auch einem Konzert der *musica viva* widmet. Auf dem Programm steht die Uraufführung von *Automatones*, geschrieben von VITO ŽURAJ im Auftrag der *musica viva* des Bayerischen Rundfunks. Außergewöhnliches ist zu erwarten, schließlich sorgte der 1979 im slowenischen Maribor geborene Rihm-Schüler immer wieder für Furore: »So viel Spaß kann zeitgenössische Musik machen« (Offenbach-Post). Nach der Pause dirigiert Rattle *Coro* von LUCIANO BERIO, in dem Chor und Orchester gemischt als kollektiver musikalischer Organismus auf dem Podium platziert werden, um die Trennung von Chor- und Orchesterstimmen optisch und klanglich zu überwinden. Anonyme, volksliedhafte Texte, die den zutiefst menschlichen Drang nach Freiheit widerspiegeln, treffen hier auf die bewegende Lyrik Pablo Nerudas, dessen Tod mit der blutigen Niederschlagung der chilenischen Allende-Demokratie durch Augusto Pinochet im September 1973 zusammenfiel: »Ich dachte dabei nicht an Nationen, sondern an die Begegnung von Menschen, mit ihren jeweils eigenen Geschichten, mit ihren Leidenschaften und ihrer zerstörten Heimat« (Berio). Ein brillant komponiertes Bekenntniswerk in »tragische[r] Stimmung« (Berio), das auch heute nichts von seiner Aktualität verloren hat.

BR-KLASSIK überträgt das Konzert live
im Radio und Videostream auf br-klassik.de



BR
KLASSIK

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

Isarphilharmonie im Gasteig HP8
Sonntag, 13. Oktober 2023, 20.00 h
mv-Abo, freier Verkauf
(Tickets 15 – 69 EURO, *U30*-Ticket 10 EURO)
Einführung 18.45 Uhr mit Michaela Fridrich

VITO ŽURAJ [*1979]
Automatones
für großes Orchester [2022/23]
Kompositionsauftrag der *musica viva* des Bayerischen Rundfunks
URAUFFÜHRUNG

LUCIANO BERIO [1925–2003]
Coro
für 40 Stimmen und Instrumente [1975–77]
u.a. mit Liedtexten der Sioux, Navajo, Zuni, aus Polynesien, Peru,
Kroatien, Venedig, dem Piemont, aus Chile und mit Versen von Pablo Neruda

CHOR und SYMPHONIEORCHESTER
DES BAYERISCHEN RUNDFUNKS

SIR SIMON RATTLE *Leitung*

Eine Veranstaltung der *musica viva* des Bayerischen Rundfunks

19.20 h

Foyer der Isarphilharmonie HP8

Freier Eintritt in Verbindung mit dem Konzertticket

Präsentation Educationprojekt des Max-Josef-Stifts zu ›Coro‹

Schülerinnen des Max-Josef-Stifts | Cathy Milliken, Dietmar Wiesner (Leitung)

Michael Schiefel (Vocals)

Ein gemeinsames Projekt der *musica viva*/BR und des Max-Josef-Stifts München

19.–22.10.2023

COLLABORATION

DONAUESCHINGEN MUSIKTAGE

WWW.SWR.DE/DONAUESCHINGEN
KARTEN: WWW.LITTLETICKET.SHOP

**SWR»
KULTUR**

 **GESELLSCHAFT DER
MUSIKFREUNDE
DONAUESCHINGEN**

 **Donaueschingen**

**KULTURSTIFTUNG
DES
BUNDES**


Baden-Württemberg

 **ernst von siemens
musikstiftung**

Die Texte von STEFAN FRANZEN sind Originalbeiträge für Persien I und wurden erstveröffentlicht im Programmheft des Konzerts der Berliner Festspiele/ Musikfest Berlin am 15. September 2023.

Nachdruck nur mit Genehmigung
Redaktionsschluss: 5. September 2023

musica viva

Künstlerische Leitung

Dr. Winrich Hopp

Organisations- und Produktionsleitung

Dr. Pia Steigerwald

Kommunikation, Produktionsassistenz

Julia Wimmer

Büro

Bea Rade

Herausgeber

Bayerischer Rundfunk / *musica viva*

Redaktion

Dr. Pia Steigerwald [*musica viva*]

Julian Kämper

Konzept / Gestaltung

Günter Karl Bose [lmn-berlin.de]

Bayerischer Rundfunk / *musica viva*

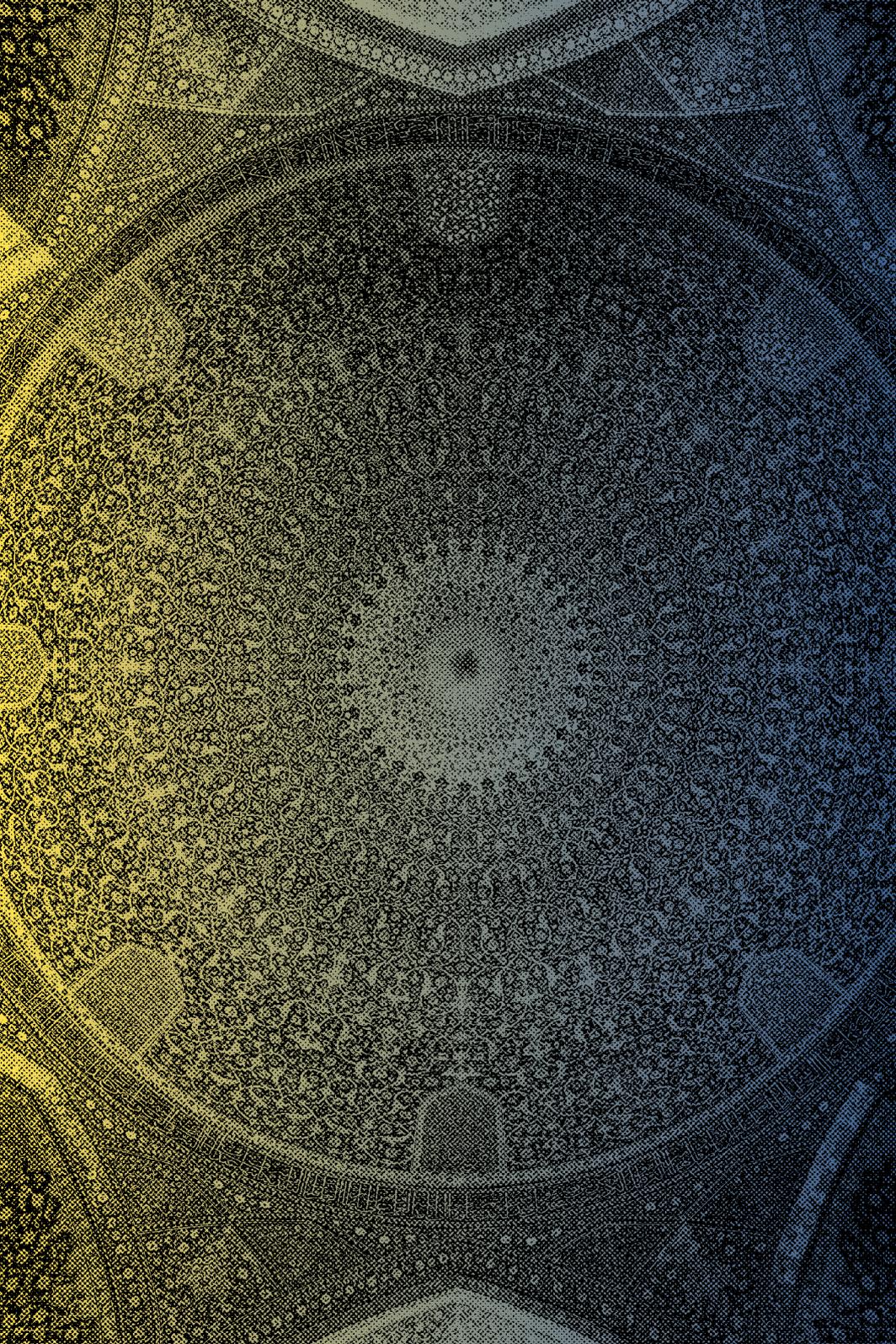
Rundfunkplatz 1

D-80335 München

Tel.: 00 49-89-5900-42826

musicaviva@br.de

br-musica-viva.de





PERSIEN I



BR musicaviva

BR
KLASSIK