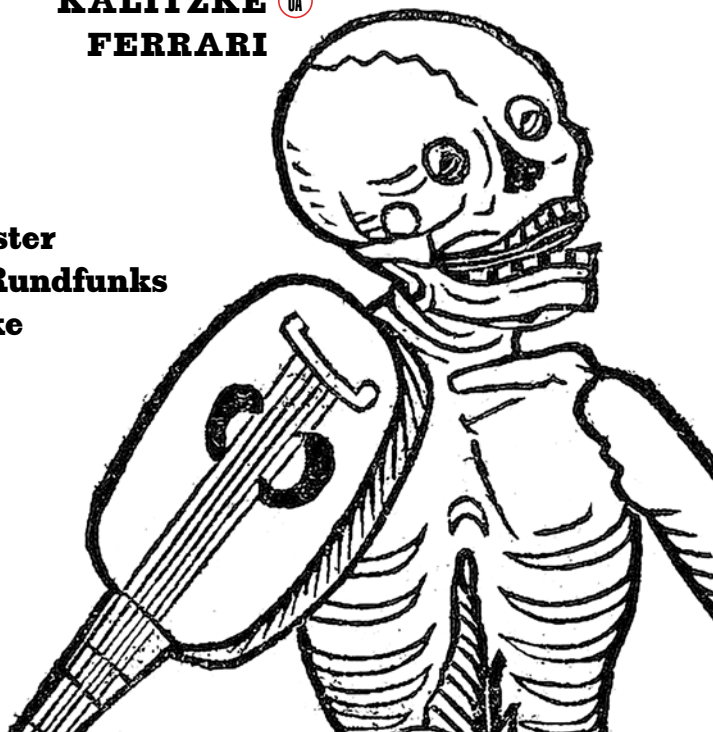


**musica  
viva**

**Nov**<sup>2023</sup> **10**

**STREICH  
KALITZKE   
FERRARI**

**Symphonieorchester  
des Bayerischen Rundfunks  
Johannes Kalitzke**



---

**STREICH**

---

**KALITZKE**

---

**FERRARI**





*musica viva*-Konzert  
Herkulesaal der Residenz München  
Freitag, 10. November 2023, 20.00 h

## *Werkdaten, Texte, Interviews*

### LISA STREICH

#### *Jubelhemd*

- 11 ————— Werkdaten  
12 ————— Ein Jubeln nach innen  
Lisa Streich im Gespräch mit Julian Kämper

### JOHANNES KALITZKE

#### *Zeitkapsel*

- 18 ————— Werkdaten  
20 ————— Johannes Kalitzke: *Zeitkapsel*  
22 ————— Zeugnis verflossener Humanität  
Johannes Kalitzke im Gespräch mit Julian Kämper

### LUC FERRARI

#### *Histoire du Plaisir et de la Désolation*

- 28 ————— Werkdaten  
30 ————— Max Nyffeler: Luc Ferrari und der flüchtige Augenblick

### Biographien

- 36 ————— Lisa Streich [37], Johannes Kalitzke [38],  
Luc Ferrari [39], Marco Blaauw [40],  
Dirk Rothbrust [41], Maria Stange [42],  
Axel Porath [42], Sebastian Schottke [43],  
Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks [44]
- 46 ————— *musica viva* CD-Edition
- 50 ————— Programmvorschau *musica viva*  
23. Februar 2024, 20h, *musica viva*-Konzert
- 53 ————— Impressum / Nachweise



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: Komponist\*innen erklären ihre neuen Stücke, namhafte Dirigent\*innen berichten von der Probenarbeit mit dem Chor und Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks und hochkarätige Interpret\*innen erzählen, was sie an der Gegenwartsmusik so fasziniert.

Das *musica viva*-Konzert wird aufgezeichnet und am *Dienstag, 21. November, ab 20.05 Uhr* im Radio auf BR-KLASSIK gesendet. Im Anschluss an die Sendung können Sie den Konzertmitschnitt noch innerhalb von 30 Tagen über die Website [br-musica-viva.de/sendungen](http://br-musica-viva.de/sendungen) zum Nachhören aufrufen.



*musica viva*-Konzert  
Herkulesaal der Residenz München  
Freitag, 10. November 2023, 20.00 h

Einführung 18.45 Uhr mit ROBERT JUNGWIRTH

LISA STREICH [\*1985]

*Jubelhemd*

[18']

Concerto Grosso für Trompete, Schlagzeug, Harfe,  
Viola und Orchester [2021]

JOHANNES KALITZKE [\*1959]

*Zeitkapsel*

[20']

Totentanz für großes Orchester [2022–2023]

Kompositionsauftrag der *musica viva* des Bayerischen Rundfunks

URAUFFÜHRUNG

< Pause [20'] >

LUC FERRARI [1929–2005]

*Histoire du Plaisir et de la Désolation*

[35']

für Orchester [1979–81]

I Harmonie du diable

II Plaisir – Désir

III Ronde de la Désolation



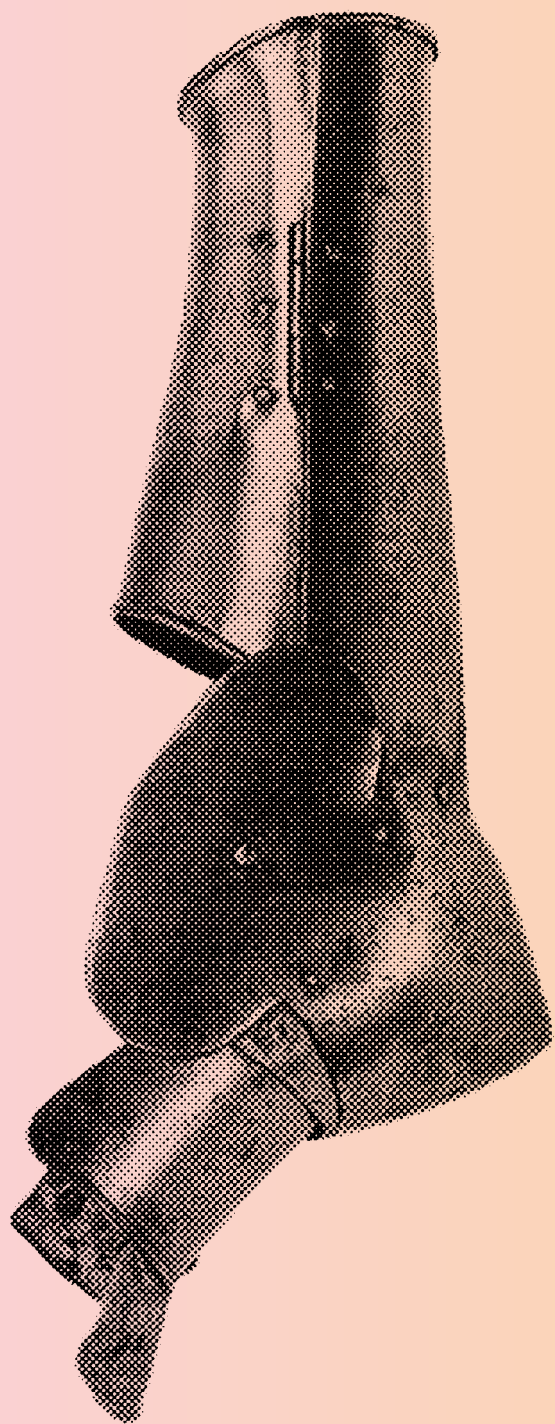
MARCO BLAAUW *Trompete*  
DIRK ROTHBRUST *Schlagzeug*  
MARIA STANGE *Harfe*  
AXEL PORATH *Viola*

SYMPHONIEORCHESTER  
DES BAYERISCHEN RUNDFUNKS

JOHANNES KALITZKE *Leitung*

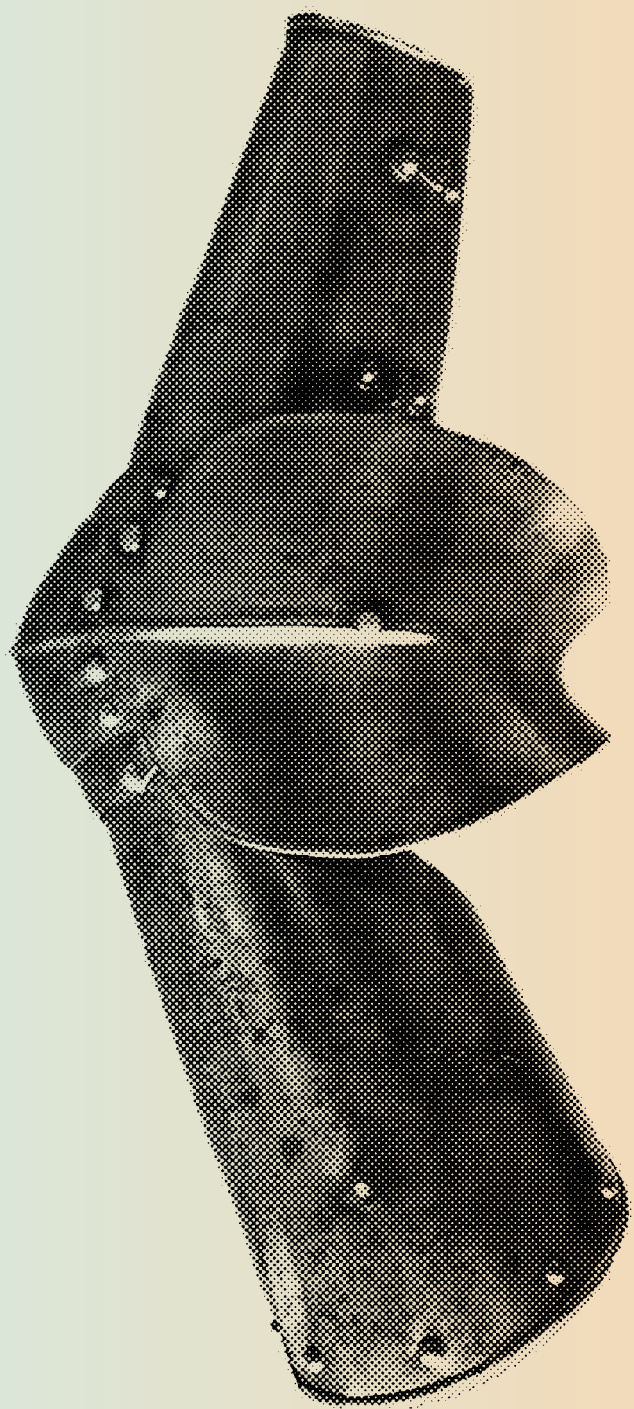
SEBASTIAN SCHOTTKE *Klangregie*

Eine Veranstaltung der *musica viva* des Bayerischen Rundfunks



Lisa Streich / *Jubelhemd*

A decorative red line that starts below the text, extends horizontally to the right, then turns vertically down on the left side, and finally turns diagonally up and right to meet the end of the horizontal line.



Lisa Streich [\* 1985]

## *Jubelhemd*

Concerto Grosso für Trompete, Schlagzeug, Harfe,  
Viola und Orchester [2021]

**Besetzung:**

3 Flöten (1. und 2. auch Piccoloflöte)

3 Oboen

3 Klarinetten (3. auch Bassklarinette)

3 Fagotte

4 Hörner in F

2 Trompeten in C (1. auch Piccolotrompete)

2 Tenorposaunen

Bassposaune

Tuba

Pauken

Schlagzeug

14 Violinen I

12 Violinen II

8 Violen

6 Violoncelli

4 Kontrabässe

**Entstehungszeit:** 2021

**Auftraggeber:** Norrköping Symphony Orchestra, Swedish Radio Symphony Orchestra, Gothenburg Symphony Orchestra und Malmö Symphony Orchestra anlässlich des 250jährigen Bestehens der Königlich Schwedischen Musikakademie

**Uraufführung:** Am 7. Oktober 2021 mit Crista Kende Bergendahl (Viola), Delphine Constantin Reznik (Harfe), Martin Orraryd (Schlagzeug), Elias Svanberg (Trompete) und dem Norrköpings Symfoniorkester unter der Leitung von Fredrik Burstedt in De Geerhallen Norrköping, Schweden

# Ein Jubeln nach innen

## Lisa Streich im Gespräch mit Julian Kämper

**KÄMPER:** Lisa Streich, was dürfen wir uns unter einem »Jubelhemd« vorstellen?

**STREICH:** Ich beziehe mich mit dem Werktitel auf das »Jubelhemd« des österreichischen Künstlers Markus Schinwald. Bei diesem Exponat handelt es sich um ein weißes Hemd, dessen Ärmel verkehrt herum, also nach oben angenäht sind, sodass potenzielle Trägerinnen oder Träger ihre Arme unweigerlich und permanent in die Höhe strecken müssten: ein körperlicher Zwang, ein forciertes Jubeln.

**KÄMPER:** Es könnte auch ein Dirigierhemd sein ...

**STREICH:** Ja, das stimmt. Das war allerdings nicht meine Assoziation. Der Dirigent streckt doch eher selten die Arme so hoch.

**KÄMPER:** Welche musikalische Idee verbinden Sie stattdessen damit?

**STREICH:** Die Komposition war ein Auftragswerk von vier schwedischen Orchestern anlässlich des 250. Jubiläums der Schwedischen Königlichen Akademie für Musik. In den Vorgesprächen mit den Orchesterintendanten wurde der Wunsch an mich herangetragen, dass die Musik zu diesem Festakt doch fröhlichen Charakters sein sollte. Diese Anforderung, die ich eigentlich ignorieren wollte, blieb mir beim Schreiben immer im Kopf und ich überlegte, wie ich sie in dem neuen Stück umsetzen könnte ohne mich zu verkaufen. So eine Vorgabe kann sich zwanghaft anfühlen. Zu diesem Zeitpunkt sah ich zum ersten Mal Schinwalds »Jubelhemd« und es erschien mir als Sinnbild für den Gefühlszustand, in dem ich mich während des Komponierens befand. Konkret Bezug auf dieses Kunstwerk zu nehmen, fühlte sich dann sehr befreiend an, denn auf diese Weise machte ich die Problematik des forcierten Jubelns zu einem Thema der Komposition.

**KÄMPER:** Hinzu kommt, dass der Kompositionsprozess und die Uraufführung ins Jahr 2021 fielen, also in den pandemiebedingten Ausnahmezustand jener Zeit. Anlässe des Jubelns sowie Feierlichkeiten wurden aus medizinischen, sozialen und ethischen Gründen plötzlich fragwürdig.

**STREICH:** Dieser gesellschaftliche Kontext spielt eine Rolle. Allerdings wäre es mir ganz grundsätzlich, das heißt auch ohne das Eintreten dieser Ausnahme-situation, schon schwergefallen, eine Jubelmusik zu schreiben. Nur damals war es eben besonders schwer.

**KÄMPER:** Bestimmte Klanggesten, die wir beim Hören deutlich als Jubelmusik identifizieren können, sind über die gesamte Dauer präsent. Sie brechen aber nur gelegentlich in den Vordergrund durch. Also keine Präsentation zeremonieller Musik, sondern die Verweigerung dessen?

**STREICH:** Es gibt zwei Schichten, die verschieden stark sind und sich gegenseitig austradieren: zum einen das äußerlich hörbar jubilierende Moment, zum anderen ein Moment, das ebenfalls jubilierend ist, sich aber nach innen richtet – das sind Glocken, die ritornellartig in verschiedenen Tonhöhen erklingen. So entsteht etwas ganz Stilles, Schreitendes, was im besten Fall aber auch das erstere amplifizieren kann. Man spürt, dass es da eine Schief-lage gibt. Wenn die Kirchenglocken läuten, ist es fast wie eine große Meditation, ein Jubel, bloß in eine andere Richtung.

**KÄMPER:** Messe und Konzert als Formen kollektiver und kontemplativer Erfahrung liegen ohnehin nah beieinander. Die vermeintliche Jubelmusik scheint immer wieder durch. Gibt es da musikhistorische Referenzen?

**STREICH:** Diese tonalen Elemente haben alle einen Ursprung. Aber ich verändere sie. Ich spiele beispielsweise mit den Oktaven, sodass sie nicht mehr gut erkennbar sind. Die Tempi sind vollkommen anders als im Original. Und ich schichte die verschiedenen Referenzen auch, sie ereignen sich gleichzeitig.

**KÄMPER:** Zudem gibt es musikalisches Material, das Sie aus Aufnahmen von Chorgesängen gewonnen haben.

**STREICH:** Ich arbeite mit Akkorden, die Unreinheiten besitzen. Das ist eine Technik, die ich grundsätzlich benutze, nicht nur in diesem Stück. In diesem Fall habe ich aber versucht, Akkorde zu finden, die sehr strahlend oder gedeckelt sind. Dafür habe ich das Internet nach Aufnahmen von Chören durchsucht, wo solche Unreinheiten in kurzen Momenten hörbar sind. Zum Beispiel, weil falsch intoniert wurde und dadurch Intervallverhältnisse und Dreiklänge, die wir kennen, eine Spur anders klingen. Diese Ausschnitte, meist nur Millisekunden, analysiere ich auf ihre Frequenzspektren hin und transkribiere sie. Ich habe einen ganzen Katalog mit diesen Akkorden, kategorisiert nach verschiedenen Ausdrücken. Diese benutze ich kontinuierlich in meiner Arbeit.

**KÄMPER:** Ist es mit einem Schmunzeln verbunden, im akademischen Kontext das Falschsingen auf die Bühne zu bringen?

**STREICH:** Nein, im Gegenteil. Es ist vielmehr die große Liebe für das Phänomen, dass man durch diese Unschärfen das, was man schon tausendmal gehört hat, nochmal neu hören kann. Es gibt in *Jubelhemd* noch einen weiteren außermusikalischen Bezug, nämlich die Fotografien der amerikanischen Künstlerin Sally Mann. Von ihr gibt es ein Bild, mit dem ich diesen Aspekt der harmonischen Unschärfe gerne anschaulich vermittele. Dieses Bild trägt den Titel »The Perfect Tomato«. Darauf sieht man eine Tomate auf einem Tisch. Auf diesem Tisch steht aber auch ein Mädchen, das die Arme zur Seite streckt. Die Fotografin richtet – nicht nur durch den Titel – den Fokus auf die Tomate, das Kind hingegen ist verschwommen. Die Schönheit in diesem Bild liegt darin, dass die Betrachterin ihre Aufmerksamkeit sofort dem Mädchen zuwendet, das durch die Unschärfe einem Engel gleicht. So ist das auch bei meinen Akkorden: Es gibt noch die Tomate, und die ist auch am lautesten. Aber das Spannende ist das, was verschwommen und unklar ist – also vor allem die vermeintlichen Fehler.

**KÄMPER:** Sie haben ihr Stück als Concerto Grosso angelegt. Dabei steht dem Orchester eine Gruppe von vier Solistinnen und Solisten gegenüber. Warum fiel die Wahl auf diese Besetzung aus Viola, Harfe, Schlagwerk und Trompete?



**STREICH:** Ich wollte Instrumente wählen, für die nicht schon ein unendlich großes Konzertrepertoire existiert. Das Quartett aus zwei perkussiven und zwei melodischen Instrumenten begreife ich als klitzekleines Orchester, das Klänge des großen Orchesters abbilden kann. Auf diese Weise kann ich verschiedene Klangbilder gleichzeitig vorne und hinten entstehen lassen.

**KÄMPER:** Für die Aufführung ist eine spezifische Anordnung der Gruppen auf dem Podium vorgesehen. Warum ist das räumliche Verhältnis wichtig?

**STREICH:** Es gibt die vertikale Achse aus Orchester und Quartett. Hinzu kommt, dass das Orchester räumlich in zwei Gruppen bzw. Seiten aufgeteilt wird. Das ist vor allem für die Glockenklänge gedacht: rechts schwingen sie dunkler, von links erklingen sie heller. Wenn ich das räumlich spreize, wird es durchhörbar. Ich kann die tiefen Glocken gleichzeitig mit den hohen Glocken und zusätzlich mit Klängen aus dem mittleren Register aus dem Quartett kombinieren – ohne dass alles miteinander verschwimmt.

**KÄMPER:** Was ist Ihnen besonders wichtig herauszuarbeiten, wenn Sie die Proben für *Jubelhemd* begleiten?

**STREICH:** Eine Schwierigkeit liegt darin, dass die Solistinnen und Solisten bei diesem Stück nicht so richtig auftrumpfen können. Sie bilden eine kammermusikalische Einheit. Ihre Stimmen sind teilweise sehr einfach gehalten, aber mitunter auch sehr hoch, also unbequem. Man kann mit diesen Solistenpartien nicht strahlen, selbst wenn man wollte. Die Viola hat zum Beispiel sehr viele Arpeggien, die eigentlich virtuos sind, aber die sind sehr leise – eher eine Art von Choreografie, die man kaum hört. Es geht darum, dass die Solistinnen und Solisten nicht die großen Gesten auspacken, sondern dass sie wirklich dieses unterdrückte Jubeln repräsentieren.

**KÄMPER:** Und dabei energetisch aber nicht nachlassen ...

**STREICH:** Genau. Sie sollten auch eine Liebe entwickeln für die Feinheit wie für die Schönheit der Imperfektion, die man in dieser Musik zulassen muss.



Johannes Kalitzke / *Zeitkapsel*



Johannes Kalitzke [\* 1959]

*Zeitkapsel*

Totentanz für großes Orchester [2022–23]

**Besetzung:**

2 Flöten (2. auch Piccoloflöte)

Altflöte (auch Piccoloflöte)

2 Oboen

Englischhorn

2 Klarinetten in B

Bassklarinette

Alt-Saxophon

Baritonsaxophon

4 Fagotte

2 Kontrafagotte

4 Hörner in F

3 Trompeten in C

3 Posaunen

Tuba

Schlagzeug

Harfe

Klavier

Sampler (auch Celesta)

14 Violinen I

12 Violinen II

10 Violen

8 Violoncelli

6 Kontrabässe

**Entstehungszeit:** 2022–2023

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

**Uraufführung:** 10. November 2023 mit dem Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks unter der Leitung von Johannes Kalitzke, Klangregie Sebastian Schottke

## Johannes Kalitzke: *Zeitkapsel*

Zeitkapseln befinden sich häufig in Dachstühlen oder Fundamenten alter Gebäude und werden oft erst nach langer Zeit, meist Jahrhunderten, wiedergefunden. Sie enthalten Gegenstände oder Schriften, die Zeugnis geben von der Zeit ihrer Versiegelung, Vermächnisse, die uns eine Zeitreise zu längst vergessenen kulturellen Errungenschaften ermöglichen. Oft wirken sie dabei wie eine getrocknete Saat von Hoffnung in unseren dämonischen, von Bellizismus und Polarisierung geprägten Zeiten, sie stehen hier für den Wert vergangener geistiger Reichtümer, ohne dessen Verinnerlichung sich Geschichte mit all ihren Vorzeichen ziviler Selbstzerstörung nicht anders kann als sich zu wiederholen.

In der gegenwärtig zunehmenden Geschichts- und Erinnerungsvergessenheit unserer Gesellschaften kam mir dabei das Bild des mittelalterlichen Totentanzes in den Sinn, wo Lebende und Tote Seite an Seite einerschreiten, äußerlicher Reichtum und verrinnende Zeit sich ineinander spiegelnd, wo der Verweis auf ein ausgleichendes Jenseits sich mit der opulent dekorierten Indolenz der dargestellten Wohlstandsbürger auf Erden die Waage hält. Diese Dualität von Zeit und Raum im Totentanz findet sich auch in der Zeitkapsel wieder, sie entspricht dem Ereignis ihres Auffindens, wo eine unerreichbare, fremde Zeit im Mantel ihrer intimen Materialität jählings vor unseren Augen wieder gegenwärtig wird.

Stellvertretend für Zeitkapseln im materiellen Sinne stehen in diesem Orchesterstück musikalische Fundstücke aus unterschiedlichen Zeiten und Kulturen, die spät wiederentdeckt wurden und den klanglichen Kontext des Stückes prägen, allem voran die erste akustische Aufnahme in der Geschichte überhaupt: »au claire de la lune« von 1860, eine Aufzeichnung von Schallwellen auf Wachspapier. Fragmente davon erklingen am Ende des Stückes, wie eine Enthüllung.

Auch Geräusche alter Fabrikhallen, Sprachfetzen aus verrauschten Originalaufnahmen (einmal auch ganz kurz James Joyce aus einer Originallesung), Morphings von Renaissancemusikfragmenten mit dem Echo eines Muezzins, um einige Beispiele zu nennen, geraten als elektronisch vorproduzierte Bruchstücke wechselnder Zeiten und Räume zunehmend in den Sog einer stolpernden, dystopischen Akkumulation.

Die Form dieses Totentanzes mit ihren ausschließlich auf Dreiton-Rotationen beruhenden Intervallkonstellationen ähnelt derjenigen eines Concerto Grosso. Das »concertino« wird von einer vergrößerten Fagottgruppe verkörpert, die wie ein Katalysator für die Abwärtsbewegung des »ripieno«-Totentanzes die Entwicklung nach vorne treibt. Stilisierte altertümliche Tanztypen (Pavane, Gigue etc.) und ihre motivischen Elemente rücken nach und nach ineinander, nach dem strukturellen Muster der Anamorphose, einer perspektivischen Krümmung, die gleiche Phänomene in verschiedene Stadien der Verzerrung versetzt. Damit wird das Paradox angedeutet, dass Zeitkapseln in dem Moment, wo sie unkenntlich werden und im Hintergrund verschwinden, eine substantielle Bedeutung gewinnen als Inseln der Poesie im Angesicht einer gestaltlosen Zukunft.

# Zeugnis verfloßener Humanität

## Johannes Kalitzke im Gespräch mit Julian Kämper

**KÄMPER:** Angenommen, man würde Ihr neues Orchesterwerk nun in einer luft- und wasserdichten Zeitkapsel aufbewahren: Was würden die Menschen in einigen Jahrzehnten anhand Ihres Werks über die Zeit seiner Entstehung erfahren?

**KALITZKE:** Ich kann nur mutmaßen, dass die Menschen dann ein klangliches Konstrukt vorfinden würden, das etwas über die Stimmung und die zunehmende Konfliktbereitschaft unserer jetzigen Zeit aussagt. Dieser zentrale Gedanke hat die Aura der Komposition bestimmt und die Wahl eines Totentanzes als Grundlage begründet. Das Stück besitzt aber keine explizite politische oder soziologische Botschaft, sondern es ist ein rein musikalischer Klangraum, in dem sich bestimmte Zustände der Gegenwart, so wie ich sie erlebe, abbilden.

**KÄMPER:** Im Untertitel weisen Sie Ihre Musik als »Totentanz« aus, was als durchaus tendenziöse Bewertung unserer Gegenwart gelesen werden kann.

**KALITZKE:** Weil der Topos des Totentanzes die Trittsicherheit des gesicherten Lebens infrage stellen soll und den Abgrund zur eigenen Auslöschung vor Augen führt. Wenn man sich den mittelalterlichen Totentanz vergegenwärtigt: es stehen immer paarweise lebende und tote Menschen nebeneinander, jeder begegnet seiner eigenen Endlichkeit in Form eines beinernen Doppelgängers. Auf musikalischer Ebene wird diese Paarprinzip so dargestellt, dass die Ausgangsstrukturen des Stücks, meist kleine Tonzellen bestehend aus drei oder vier Tönen, sich immer im gleichen Moment verdoppeln, allerdings in unterschiedlichen Geschwindigkeiten. Fast alles, was in dem Stück vorkommt, spiegelt sich selbst in einem anamorphotischen Sinne. Des Weiteren ist die Großform ähnlich einem Concerto Grosso gestaltet, wo Fagotte und Saxophone als Gruppe so funktionieren wie etwa Vergil in



Dantes *Inferno*, der als Anführer der Höllenreise den Prozess des Geschehens nach unten zieht.

**KÄMPER:** Wie äußert sich diese Abwärtsspirale konkret musikalisch?

**KALITZKE:** Die Komposition besteht aus mehreren Sätzen, was sich beim Hören ganz spontan vermittelt. Es gibt Tanz- oder Arienformen, die sich abwechseln. Alles wird zusammengehalten von der Fagott- und Saxophongruppe: jedes Mal, wenn sie auftaucht, erklingt sie in einem tieferen Register, gleitet im Verlauf des Stücks weiter nach unten und setzt jeweils eine neue Satzform in Gang. In der Mitte gibt es zum Beispiel eine Art Gigue, deren Rhythmus immer wieder konterkariert wird durch seine eigene kontrapunktische Beschleunigung. Das soll nachher so klingen, als stolpere man die Treppe hinunter. Die Rhythmen der Tänze werden dysfunktionalisiert und verlieren ihre Konturen. An den Rändern dieser Abwärtsspirale werden dabei einzelne Gegenstände gleichsam freigelegt: die Zeitkapseln eben.

**KÄMPER:** Woher stammen die kulturellen und musikhistorischen Fundstücke, aus denen Sie das elektronische Zuspiel entworfen haben?

**KALITZKE:** Um Zeitkapseln musikalisch darzustellen, habe mich für musikalische Elemente entschieden, die als Fundstücke nurmehr schwer erkennbar sind – so wie etwa die älteste Tonaufnahme der Welt, das französische Kinderlied *Au Claire de la Lune*, das man 1860 in Wachspapier eingeritzt hatte und später mittels digitaler Rekonstruktionen als Tondokument erfahrbar machen konnte. Darüber hinaus verwende ich einiges an zufällig gefundenen Dingen, etwa mittelalterliche Lautenmusik, unverständliche Stimmen von Phonographenwalzen oder den entfernten Klang eines Muezzins. Dinge, die historisch und kulturell weit auseinanderliegen.

**KÄMPER:** Lassen Sie die erwähnten Fundstücke im Gesamtgefüge dann unkenntlich verblassen, oder erscheinen sie den Hörerinnen und Hörern geradezu plastisch, um Assoziationen und Erinnerungen zu evozieren?

**KALITZKE:** Am Ende ist *Au Claire de la Lune* klar erkennbar, wie eine Aufhellung. Alles andere ist letztlich eine Materialsammlung, mit der ich eine

spezifische klangliche Charakteristik des Stückes herstelle. Die manchmal etwas harsche und brutale Textur braucht auch in der Verbindung von Orchester und Elektronik eine ganz bestimmte Form der Schärfung. Und dafür sind zum Beispiel auch Geräusche aus Fabrikhallen oder von Flammenwerfern hilfreich. Aber diese Fundstücke sind absolut musikalisch eingesetzt und weniger illustrativ.

**KÄMPER:** Da Sie in diesem Fall Ihr eigenes Werk dirigieren: Wie balancieren Sie den Orchesterklang und die Elektronik im Verhältnis aus?

**KALITZKE:** Bestenfalls soll sich ein Gesamtbild ergeben, bei dem sich das eine vom anderen nicht ohne weiteres trennen lässt. Ich finde faszinierend, wie Elektronik den Klangraum eines Orchesters auf eine Weise erweitern kann, wie es das Orchester selbst nicht könnte – das ist für mich auch der Sinn des Einsatzes von Elektronik als Fortsetzung des instrumentalen Spektrums. Wie sich das im Konzertsaal letztendlich verbindet, ist immer aufs Neue ein Abenteuer. Zumal ich mich am Dirigentenpult an einem sehr benachteiligten Platz befinde, weil ich nicht das Klangbild hören und abgleichen kann, das im Zuschauerraum zu erleben ist. Deshalb ist ein Klangregisseur wie Sebastian Schottke enorm wichtig, der aus seiner eigenen Hörerfahrung eine ideale Mischung herstellt.

**KÄMPER:** Was für eine Zeitkapsel ist Ihnen zuletzt in die Hände geraten?

**KALITZKE:** Es ist nicht so, dass ich auf Kirchtürme steige und Dachstühle absuche, aber im familiären Bereich habe ich durchaus schon solche kleinen Epiphanien erlebt. Zum Beispiel wenn man auf dem Dachboden die eine oder andere Kiste mit Dokumenten oder Schmuckstücken der eigenen Ur-ahnen wiederfindet. Zeitkapseln sind Zeugnisse einer verflommenen Zeit, die Begegnungen mit der Vergangenheit ermöglichen und uns mit Menschen aus einer früheren Zeit solidarisieren lassen. Die heutige Situation, die uns allen aufs Gemüt schlägt und unsere Zukunftsvisionen beeinträchtigt, führt dazu, dass wir uns reflexhaft der Vergangenheit zuwenden. Geschichte ist aber kein Zufluchtsort aus einer unwohnlichen Gegenwart, auch keine bloße Abfolge von Progressionen, sondern von Analogien, weshalb wir uns fragen müssen, wie bestimmte Ereignisse sich in der früheren Gestalt ent-

wickelt haben und wie sie es in der heutigen tun werden. Rückblicke auf vergangene Muster sind eine große Hilfe. Beispielsweise kann auch das Scheitern an Zielen, die sich Menschen gesetzt haben, mehr aussagen als das Gelingen. Versagen erzeugt manchmal auch das Mitleid, das man benötigt, um überhaupt Empathie herzustellen. Insofern ist das Wiederauffinden solch vergangener Zellen auch ein Hilfsmittel für den Erhalt von Humanität.



Luc Ferrari /  
*Histoire du Plaisir et de la Désolation*

A decorative red line that starts as a diagonal line from the top right, then becomes horizontal, then vertical, and finally diagonal again at the bottom right, forming a partial frame around the text.

Luc Ferrari [1929–2005]  
*Histoire du Plaisir et de la Désolation*  
für Orchester [1979–81]

**Besetzung:**

Flöten (auch 2 Piccoloflöten)

2 Oboen

2 Englischhörner

3 Klarinetten in Bb (auch Bassklarinette)

Bassklarinette

3 Fagotte (auch Kontrafagott)

Kontrafagott

4 Hörner in F

4 Trompeten in C

3 Posaunen (auch Bassposaune)

Bassposaune

Kontratuba

Pauken (für den Schluss eine alte, tiefe Pauke  
mit Ventilen und lockerem Fell)

Schlagzeug

2 Harfen

Celesta

Klavier

14 Violinen I

12 Violinen II

10 Violen

10 Violoncelli

8 Kontrabässe

**Entstehungszeit:** 1. November 1979 – März 1981

**Auftraggeber:** Radio France für das Orchestre National de France

**Uraufführung:** November 1982 in Paris, Radio France, durch das Orchestre National de France unter der Leitung von Michael Luig

## Max Nyffeler: Luc Ferrari und der flüchtige Augenblick

Orchestermusik, gar ein dreisätziges Werk mit sinfonischem Anspruch, ist nicht unbedingt das, was man mit dem Namen Luc Ferrari verbindet. Der 2005 mit sechsundsiebzig Jahren verstorbene Komponist wurde vor allem bekannt als ein Exponent der *Musique concrète*, der im Umgang mit der Tonbandtechnik neue kreative Wege aufzeigte; seine 1970 fertiggestellte Komposition *Presque rien Nr.1*, die den Tagesanbruch in einem Fischerdorf an der Adria akustisch protokolliert, gilt bis heute als eine Ikone der Tonbandmusik. Doch Einseitigkeit war nie Luc Ferraris Sache. Ein Blick in sein umfangreiches Werkverzeichnis zeigt eine enorme Vielfalt an Darstellungsformen und Formaten. Instrumentalmusik und Lautsprechermusik, Partituren schreiben und Studioarbeit wechseln sich in seinem Schaffen stets ab, gelegentlich verbinden sie sich auch zu hybriden Formen. In den ersten Jahren schreibt Ferrari, der bei Arthur Honegger und Olivier Messiaen Komposition und bei Alfred Cortot Klavier studierte, ausschließlich Instrumentalwerke. Er fremdelt aber mit dem musikalischen Umfeld der Nachkriegszeit, plagt sich erfolglos mit der seriellen Technik herum und distanziiert sich in der sperrigen dreisätzigen Antisonate für Klavier zugleich vom traditionellen Akademismus. Er ist der klassische Außenseiter und wird es lebenslang bleiben. Der Medienkomponist 1958 wird Ferrari Mitglied von Pierre Schaeffers *Groupe de Recherche Musicale (GRM)*, die sich auf die sogenannte akusmatische, mit technischen Geräten produzierte Musik konzentriert. Das verändert sein Denken und Schaffen grundlegend. Die technische Reproduzierbarkeit und Manipulierfähigkeit des Klangs rückt ins Zentrum, der Werkbegriff erweitert sich in Richtung offene Form, Raumklang und Improvisation. Ferrari wird zum Medienkomponisten schlechthin. Komposition heißt jetzt in erster Linie: Arbeit mit den technischen Apparaten. Klang und Geräusch nimmt er von da an konsequent aus der Mikrofonperspektive wahr. Dann folgt die Einbeziehung der visuellen Medien. Neben seiner künstlerischen Arbeit produziert er für das französische Fernsehen unter dem Titel *Les Grandes Répétitions* Filme, die die damaligen Koryphäen



der zeitgenössischen Musik bei der Arbeit zeigen: Olivier Messiaen, Edgard Varèse, Stockhausen, Jazzpianist Cecil Taylor und Dirigent Hermann Scherchen. Die Porträts sind mit hohem künstlerischem Verstand gemacht.

### *Soziales Engagement*

Die Pariser Studentenunruhen von 1968 ziehen auch Ferrari in ihren Bann. Was für ihn bisher ein innerästhetisches Problem darstellte, die Frage der Beziehung zwischen Alltag und Komposition, verwandelt sich nun in konkrete gesellschaftliche Praxis. Die Versöhnung von Kunst und Leben, der alte Traum der linken Intelligenz, scheint in greifbare Nähe gerückt. Luc Ferrari wird Mitarbeiter am Maison de la Culture in Amiens, wo er Musikprojekte mit interessierten Laien durchführt. Diese Kulturhäuser waren in den Sechzigerjahren unter dem Kulturminister André Malraux gegründet worden, um der Bevölkerung in den Provinzstädten Gelegenheit zu geben, eigene kreative Ideen zu entwickeln und womöglich auch vom Fortschrittsdenken der Pariser Kulturrelite einen Happen mitzubekommen. – Was natürlich nicht funktionierte. Ferrari erkannte die Widersprüche dieser gut gemeinten kulturellen Erziehungsarbeit, und da sich auch die Animationsprojekte verselbständigten, zog er sich nach kurzer Zeit von seinem Posten zurück. Allerdings blieb die Idee einer künstlerisch-sozialen Praxis in ihm lebendig, was sich unter anderem in seiner Lehrtätigkeit bei den Kölner Kursen für Neue Musik niederschlug, wo er 1970 mit den Teilnehmenden Hörspiele auf der Basis von Außenaufnahmen produzierte. Dem folgte 1974 der in Köln uraufgeführte zweite Teil seiner Trilogie *Allo, ici la terre*, komponiert für Orchester unter Einbeziehung von Peter Michael Hamels experimenteller Gruppe Between, die als eine Art Concertino eingesetzt ist. Ferraris Sensibilität für Signale aus der Umwelt wird hier zugespitzt zum politischen Protest gegen Umweltverschmutzung und Raubbau an der Natur. Darin zeigte er sich hellhörig gegenüber dem Zeitgeist – zwei Jahre davor hatte der Club of Rome sein Manifest *Die Grenzen des Wachstums* veröffentlicht.

### *Der Flaneur*

Die Arbeit mit Mikrofon und Tonband geht unterdessen ungebremst weiter. Mit der GRM hat er sich überworfen, und 1972 gründet er sein eigenes

Studio unter der Bezeichnung »Studio Billig«. Das deutschsprachige Wortspiel benennt die ästhetische Ausrichtung, die nun bestimmend für seine Arbeiten werden sollte: die Herstellung einer »musique concrète du pauvre«, einer Kunst für den armen Mann, produziert mit einfachsten Mitteln, so wie ein Amateur Ferienfotos macht. Angesichts der raffinierten Zubereitung, die der skrupulöse Handwerker seiner Musica povera angedeihen lässt, ist das aber pures Understatement. 1982 gründet Ferrari das Nachfolgestudio »La muse en circuit« [Die Muse unter Strom bzw. im Stromkreislauf]. Darin setzt er seine differenzierte Klangforschung im Schnittpunkt von Realität und Elektrizität fort. Schon in den Sechzigerjahren hatten sich seine ästhetischen Auffassungen, jenseits aller Politik, radikalisiert. Der Grundsatz in Pierre Schaeffers GRM lautete, konkrete Geräusche wie musikalisches Material zu behandeln und damit systematisch, nach musikalischen Gesetzen, zu komponieren. Ferrari hingegen beharrte auf dem Realitätsgehalt des aufgenommenen Materials; die Klänge und Geräusche, obwohl im Studio nachbereitet, sollten als getreues Abbild der konkreten Situation, in der sie aufgenommen wurden, erhalten bleiben, und mit diesen Realien wollte er Geschichten erzählen. Sein hyperrealistisches Hörbild *Presque rien*, eine »elektroakustische Naturfotografie«, wie er es nannte, verkörpert dieses Prinzip in Reinkultur. Erstmals angewandt hat er es 1964 in der Tonbandkomposition *Hétérozygote*; aus einem ziellosen Spaziergang durch Paris entsteht hier ein Klanggebilde, dessen Erscheinung durch die Zufälle des Gehens bestimmt wird. Ferraris lapidarer Werkkommentar: »Eines Tages bin ich losmarschiert, aus Gründen, die ich hier nicht näher erläutern werde, und mit einem Tonbandgerät, das nicht mir gehörte. Ich bin nicht weit, aber viel herumgelaufen und habe Dinge aus dem Leben aufgenommen.« Für diese Art von zufällig erworbenen, wenngleich komponierten Klängen erfindet er die Bezeichnung »Musique anecdotique«. Er wird zum Flaneur in der Nachfolge Baudelaires. Seine beiläufigen Wahrnehmungen speichert er aber nicht in Versen auf Papier, sondern in Klängen auf Tonband. Das Flüchtige, Ephemere des Moments, das dauerhaft fixiert wird: Dieser Grundwiderspruch ist für Ferraris gesamtes Schaffen, nicht nur das akusmatische, konstituierend. Der unauflöbliche Gegensatz von Lebenswirklichkeit und künstlerischer Wirklichkeit, auch der Gegensatz von Jetzt-Erfahrung und Erinnerung, wird zur fruchtbaren Grundspannung im Kunstwerk, das eigentlich gar keines mehr sein will. Letztlich geht es um eine eminent musi-

kalische Problematik: um das Geheimnis der Zeit und den betrügerischen Begriff der Präsenz. Denn jeder erlebte Moment verschwindet augenblicklich und kehrt nie wieder.

### *Das fiktive Ich*

Das Paradox ist ein auffälliges Kennzeichen von Ferraris Schaffen. Musik, die sich musikalischen Gesetzen verweigert; das Vergängliche auf Tonband festhalten; als Künstler in Erscheinung treten und sich zugleich unsichtbar machen: Eindeutigkeit gibt es dabei nicht, alles existiert nur in der Möglichkeitsform und könnte genauso gut auch das Gegenteil sein. In Bezug auf die Person zeigt sich das in Ferraris Spiel mit seiner Biografie. Für die Programmhefte von Veranstaltern hat er zahllose autobiografische Notizen verfasst, voll mit »alternative facts«, wie man heute sagt. In einer dieser Kurzbios, verfasst 1994, schreibt er über sich selbst in der dritten Person: »Luc Ferrari wurde 1929 in Paris geboren. Schon dieser erste Satz macht ihn stutzig: 1929? – Er hat zahlreiche Autobiografien geschrieben, in denen er die Daten fälschte. Schreiben macht ihn wahnsinnig, derartiges sollte man nicht von ihm verlangen. Und da er sich nicht jünger zu machen wagte, machte er sich älter. Da sind jede Menge falscher Daten im Umlauf, was ihm damals Spaß machte. Heute macht ihm das viel weniger Spaß.« – Dass ihm das Spiel mit der Wirklichkeit lange Spaß machte, darf man ihm glauben, aber man sollte sich hüten, ihm zu glauben, dass es ihm, als er das niederschrieb, keinen Spaß mehr gemacht hätte.

### *Die Flüchtigkeit des Erotischen*

Die Faszination des flüchtigen Augenblicks manifestiert sich in seinem Schaffen auf die anschaulichste und zugleich schillerndste Weise in den Werken, in denen es um menschliche Beziehungen, genauer, um die Beziehung zwischen Mann und Frau geht. Über den Klängen schwebt wie eine Fata Morgana das unendlich wandelbare Bild der Frau, ebenso verführerisch wie ungreifbar. Schon die Werktitel zeugen davon: *Presque rien avec filles*, *Conversation intime*, *Chansons pour le corps*, *Sexolidad* (mit den Satztiteln Die Augen – Die Hände – Der Blick – Der Mund und die Zunge – Die Geschlechter – Das Ohr), um nur einige zu nennen. Auch hier wieder: ein Spiel

mit den Möglichkeiten, das der Fantasie Tür und Tor öffnet. Ein von einem luftigen Stoff umflattertes Frauenknie, ein leises Lachen, eine sanfte weibliche Stimme, die sich in den ineinanderfließenden Klängen verliert – die Fragmente einer möglichen Realität nehmen erst im Kopf des Rezipienten Gestalt an, nicht als Abbilder, sondern als subjektive Wunschbilder. Dabei geht es nie um plump-expliziten Sex nach Art der heutigen Internetpornografie, sondern um eine fein ausbalancierte Gratwanderung in einer Welt der Andeutungen und der kurz aufblitzenden Frivolitäten. Es gibt ein Gemälde aus der École de Fontainebleau, das Gabrielle d'Estrées, die jugendliche Mätresse von König Henri IV., mit ihrer Schwester als Halbakt im Bad zeigt. Dieses mit knisternder Spannung aufgeladene Bild wurde eine Zeitlang mit Ferraris Studio »La muse en circuit« assoziiert, was auf den Charakter seiner damaligen Kompositionen perfekt zutrifft.

*Die Melancholie des Begehrens:*

Histoire du plaisir et de la désolation

Während in Ferraris Vorstellung von der Flüchtigkeit des Augenblicks das »Verweile doch, du bist so schön« zumeist dominiert, kippt in dem 1892 in Paris uraufgeführten Orchesterwerk *Histoire du plaisir et de la désolation* das Verhältnis plötzlich um: Das Bewusstsein der Vergänglichkeit steht nun im Vordergrund. Am verdüsterten Horizont tauchen die Konturen barocker Vanitas-Visionen auf, wie sie etwa Cavalieri in der *Rappresentazione di anima e di corpo* oder Händel in *Trionfo del tempo e del disinganno* einst beschworen haben. Die Titelworte in *Histoire du plaisir et de la désolation* lassen sich mit »Vergnügen« und »Trostlosigkeit« übersetzen, wobei das französische Wort »plaisir« weiter gefasst ist und auch sinnliche und Lebensfreuden ganz allgemein meint. Die Dualität ist hier aber kaum im christlich-barocken Sinn als Verhältnis von Diesseits und Jenseits zu verstehen. Für den Antimetaphysiker Ferrari handelt es sich zweifellos um eine rein innerweltliche Angelegenheit. Himmel der Lust und Hölle der Verzweiflung gehören beide der Sphäre der Sinnenwelt an. Der Konflikt ist im Diesseits auszuhalten und auszutragen, Erlösung durch Transzendenz ist nicht in Sicht. Darin ist Ferrari ein Kind seiner Zeit und des französischen Existenzialismus geblieben. Die drei Sätze des Werks gehen pausenlos ineinander über. Die variierenden Repetitionsmuster, die seine mehr experimentellen Arbeiten kennzeich-

nen, sind auch hier unüberhörbar. Eine Polarität der Kräfte – Ferrari spricht auch von Dualität – hält das Stück gleichsam permanent unter Strom. Im ersten Satz manifestiert sie sich in der Dauerspannung zwischen den Tönen E und B. Es ist das Tritonus-Intervall, der *Diabolus in musica* – der Satztitel *Harmonie du diable* wird wörtlich genommen. Im zweiten Satz setzt sich nach den Worten des Komponisten die Spannung fort in der Dualität von *Plaisir* und *Désir*: dauerndes Vergnügen und plötzliches Begehren. Letzteres ist durch fünf zitathafte Einschübe gekennzeichnet, von denen jeder einer bestimmten Frau gewidmet ist. Der Satz endet mit einem katastrophischen Zusammenbruch. In der folgenden *Ronde de la désolation* wird die Illusion einer von gesellschaftlichen Zwängen freien Liebe endgültig zerstört. Eine hell instrumentierte melodische Textur prallt in diesem makabren Rondo immer wieder gegen düster-aggressive Klänge, die der Komponist als »großen Mechanismus, der alle Macht an sich reißt«, umschreibt. Das prekäre *Plaisir* wird von der *Désolation* definitiv aufgesogen, und die resignativen Schlusstakte scheinen zu sagen: Ja, so ist es.

# Biographien

Lisa Streich  
Johannes Kalitzke  
Luc Ferrari

Marco Blaauw  
Dirk Rothbrust  
Maria Stange  
Axel Porath  
Sebastian Schottke

Symphonieorchester  
des Bayerischen Rundfunks

## Lisa Streich [\*1985]

Lisa Streich, geboren 1985 in Norra Råda Schweden, studierte Komposition und Orgel in Berlin, Stockholm, Salzburg, Paris und Köln. Sie erhielt Kompositionsaufträge unter anderem vom Lucerne Festival, den Berliner Philharmonikern, dem Swedish Radio Choir, Ensemble intercontemporain, dem NDR Elbphilharmonie Orchester und von der Shizuoka Concert Hall. Musiktheatralische Werke entstanden für das Taschenoperfestival Salzburg zu den *Sieben Sinnen des Menschen*, sowie für die Bayerische Staatsoper mit einer Schlusszene für Henzes *Wundertheater*. Lisa Streich erhielt unter anderem den Cité des Arts Paris, den Orchesterpreis der Anne-Sophie Mutter Foundation, den Busoni Förderpreis der Akademie der Künste Berlin, das Bernd-Alois-Zimmermann-Stipendium, den Rompreis der Villa Massimo, die Roche Young Commissions des Lucerne Festivals und den Komponisten-Förderpreis der Ernst von Siemens Musikstiftung. Im Jahr 2020 erhielt Streich den ersten Claussen-Simon-Kompositionspreis, 2021 den Lilla Christ Johnson Composer's Prize der Royal Swedish Academy of Music. Vorträge über ihre Musik führten sie unter anderem an das Royal College of Music Stockholm, an die Columbia University New York, an die Sibelius Academy Helsinki und an das CRR de Paris. Der Dialog über Musik und Kunst und ihre Möglichkeiten liegt Streich sehr am Herzen. Lisa Streich lebt auf Gotland, Schweden.

## Johannes Kalitzke [\*1959]

Geboren 1959 in Köln, studierte er Kirchenmusik, anschließend Klavier bei Aloys Kontarsky, Dirigieren bei Wolfgang von der Nahmer und Komposition bei York Höller. Ein Stipendium ermöglichte ihm einen Studienaufenthalt in Paris am Institut IRCAM. Dort war er Schüler von Vinko Globokar, zugleich in Köln von Hans Ulrich Humpert (elektronische Musik). 1991 wurde er Künstlerischer Leiter des Ensemble Musikfabrik, dessen Mitbegründer er war. Seither ist er regelmäßig als Gastdirigent bei Ensembles (Klangforum Wien, Collegium Novum, Ensemble Modern) und zahlreichen Sinfonieorchestern, u.a. denen des WDR, der BBC, des BR und der Münchner Philharmoniker, tätig. Dazu kamen Opernproduktionen, unter anderem an der Staatsoper Unter den Linden, der Stuttgarter Oper, den Wiener Festwochen, der Münchner Biennale und den Salzburger Festspielen.

Als Komponist ist er sowohl mit Instrumentalmusik wie auch Bühnenwerken in Erscheinung getreten und erhielt mehrfach Aufträge unter anderem für die Donaueschinger Musiktage und das Ultraschall Berlin. Orchesterstücke entstanden für das Stuttgarter Festival ECLAT, das Radio Sinfonieorchester Wien und die Hamburger Sinfoniker. Seine Werke für Musiktheater wurden an der Oper Bremen, dem Theater an der Wien und dem Theater Heidelberg aufgeführt, seine erste Komposition für das Musiktheater, der *Bericht vom Tod des Musikers Jack Tiergarten*, war Beitrag der Münchner Biennale 1996. Darüber hinaus schreibt er Orchestermusik für Stummfilme, die im Auftrag der Augsburgsburger Philharmoniker, für die Wittener Tage für neue Kammermusik und den Carinthischen Sommer entstanden. Johannes Kalitzke übt eine umfassende Lehrtätigkeit unter anderem bei den Darmstädter Ferienkursen sowie dem Dirigentenforum aus und hat seit 2015 eine Professur für Dirigieren am Mozarteum in Salzburg. Er erhielt zahlreiche Auszeichnungen wie den Bernd-Alois-Zimmermann-Preis der Stadt Köln. Seit 2009 ist er Mitglied der Akademie der Künste und seit 2015 Mitglied der Bayerischen Akademie der Schönen Künste, München.



## Luc Ferrari [1929–2005]

Luc Ferrari, 1929 in Paris geboren, studierte Klavier bei Alfred Cortot, Musikanalyse bei Olivier Messiaen und Komposition bei Arthur Honegger. 1954 reiste er in die USA, um Edgard Varèse zu treffen, dessen *Déserts* ihn stark beeindruckt hatte. Vor allem der Tonbandteil diente ihm als Inspiration, Magnetbänder in seiner eigenen Musik zu verwenden. 1958 gründete er zusammen mit Pierre Schaeffer und François-Bernard Mâche die Groupe de Recherches Musicales. Er lehrte an Institutionen auf der ganzen Welt und arbeitete für Film, Theater und Radio. Anfang 1960 hatte Ferrari begonnen, in seine Werke Umgebungsgeräusche einzubeziehen, was zu einem unverwechselbaren Aspekt seines Schaffens wurde. Ab 1972 arbeitete er in eigens dafür eingerichteten Studios, zum Teil mit Unterstützung des französischen Kulturministeriums. Neben seinen Tonbandmusiken komponierte Ferrari auch für konventionelle Instrumente und mischte die Genres miteinander (z.B. *Ce qu'a vu le Cers*). Es mehrten sich die Konzertreisen und Kooperationen mit jüngeren Musikern, wie Otomo Yoshihide und sowie Noël Akchoté, wobei auch die Grenze zur frei improvisierten Musik überschritten wurde. Außerdem realisierte er dokumentarische Filme über zeitgenössische Komponisten wie beispielsweise Olivier Messiaen und Karlheinz Stockhausen. Ferrari starb 2005 im Alter von 76 Jahren in Arezzo, Italien.

## Marco Blaauw [\* 1965]

Der 1965 geborene Marco Blaauw studierte am Sweelinck Conservatorium in Amsterdam und setzte später seine Studien bei Pierre Thibaud und Markus Stockhausen fort. Ein wichtiger Schwerpunkt für Marco Blaauw war und ist die Weiterentwicklung der Trompete, ihrer Spieltechnik und die Erarbeitung neuen Repertoires. Blaauw arbeitet in enger Zusammenarbeit mit Komponist\*innen unserer Zeit. Viele Werke sind speziell für Blaauw geschrieben worden, darunter Kompositionen von Peter Eötvös, Georg Friedrich Haas, Wolfgang Rihm, Rebecca Saunders, Martijn Padding, Isabel Mundry, Richard Ayers, Gijsbrecht Roye und John Zorn. Blaauw arbeitete intensiv mit Karlheinz Stockhausen zusammen. In einem kardanischen Käfig über dem Orchester fliegend, spielte er die Hauptrolle in Stockhausens *MICHAELs REISE*. Bei den BBC Proms präsentierte er die Uraufführung von *HARMONIES* for Trumpet. Er präsentierte die Uraufführung von *HARMONIES* for Trumpet für die BBC Proms in der Royal Albert Hall und hat viele Solorollen aus dem Opernzyklus *LICHT* uraufgeführt. Im Jahr 2015 begann Blaauw mit La Monte Young an *The Second Dream of the High Tension Line Stepdown Transformer* zu arbeiten. Seitdem hat er viele Konzerte produziert, um La Monte Youngs bahnbrechende Arbeit dem Publikum in Europa näherzubringen. Marco Blaauw ist festes Mitglied des Ensemble Musikfabrik.

## Dirk Rothbrust [\* 1968]

Bereits als Elfjähriger rückte Dirk Rothbrust das Schlagzeug radikal in den Mittelpunkt seines Lebens. Es folgte das Studium von 1986 bis 1994 in Saarbrücken und Karlsruhe bei Franz Lang und Isao Nakamura. Seit 1995 ist Dirk Rothbrust Mitglied des Schlagquartetts Köln, von 2001 bis 2008 spielte er im Kammerensemble Neue Musik Berlin, 2005 wurde er Mitglied des Ensemble Musikfabrik. Ob im Ensemble oder als Solist, längst zählt er international zu den profiliertesten Perkussionisten überhaupt. Er gibt Konzerte auf allen wichtigen europäischen Festivals für zeitgenössische Musik und arbeitet mit den bedeutendsten Komponisten und Interpreten unserer Zeit zusammen, etwa mit Maurizio Pollini, Martha Argerich, Peter Brötzmann, Mouse on Mars und Pierre-Laurent Aimard.

Die ungeheure Vielfalt des Schlagzeugs begreift Dirk Rothbrust als permanente Herausforderung, die ihn immer wieder zur Neubelichtung und Ausforschung des klanglichen Potenzials von Schlaginstrumenten motiviert. Im Sommer 2018 war Rothbrust Dozent bei der Lucerne Festival Academy und war als Solist, sowie im Duo mit Pierre-Laurent Aimard, Gast bei den Klangspuren Schwaz, dem Lucerne Festival, dem Musikfest Berlin und dem London, Southbank Centre. Seit 2019 unterrichtet er Schlagzeug-Sololiteratur und -ensemble an der Hochschule für Musik und Tanz Köln.

## Maria Stange [\*1965]

Maria Stange ist Professorin für Harfe an den Musikhochschulen Karlsruhe und Stuttgart, und studierte u. a. in Paris bei Frédérique Cambreling. Seit 1995 konzertiert sie mit den Sinfonieorchestern des SWR Freiburg/Baden-Baden, dem hr, dem BR, den Bamberger Symphonikern und anderen als Soloharfenistin. Sowohl ihre Auftritte als Kammermusikerin u. a. im Duo mit Partnern wie Christian Ostertag (Violine), Mathias Irtel von Brenndorff (Flöte), Oliver Siefert (Posaune) und größeren Ensembles als auch die Ensemblearbeit mit Neuer Musik (Ensemble Modern, Musikfabrik Köln, u. a.) wurden bereichert durch ihr gewidmete Uraufführungen, CD-Einspielungen (Ambitus, ars musici, Bayer Records, Hänssler) und Hörfunksendungen. Als Solistin ist sie bei den Weilburger Schlosskonzerten, den Ludwigsburger Schlossfestspielen und anderen Veranstaltungsreihen zu hören.

## Axel Porath [\*1972]

Der in Hagen geborene Axel Porath studierte Viola bei Hermann Voss und Gunter Teuffel an der Musikhochschule Stuttgart, Streichquartett beim Melos Quartett und bei Jörg-Wolfgang Jahn in Karlsruhe. Seit 2002 ist er Mitglied im Ensemble Musikfabrik und spielt weltweit auf allen bedeutenden Festivals für zeitgenössische Musik als Solist und Kammermusiker. Axel Porath arbeitete mit vielen Komponisten zusammen, z. B. Mauricio Kagel, Helmut Lachenmann, György Kurtág, Wolfgang Rihm, Peter Eötvös, Rebecca Saunders, Liza Lim. Toshio Hosokawa, Enno Poppe und Martin Smolka haben ihm Solowerke gewidmet. Außerdem konzertiert er als Kammermusiker im Duo mit Margit Kern (Akkordeon) und mit verschiedenen Impro- und Jazzmusikern, u. a. Carla Bley, Matthias Schriefl, Simon Nabatov, Theresia Philipp, Jens Düppe. Als Solobratscher war er beim Gürzenich Orchester Köln, dem Antwerp Symphony Orchestra, dem Bayerischen Kammerorchester und den Heidelberger Sinfonikern zu Gast. Er ist als Solist mit dem RIAS Kammerchor, den Baden-Badener Philharmonikern, dem Neuen Rheinischen Kammerorchester Köln und Capella Amsterdam aufgetreten und war an vielen CD-, Rundfunk- und Fernsehproduktionen beteiligt.

## Sebastian Schottke [\* 1979]

Sebastian Schottke, geboren in Crivitz/ Mecklenburg, ist ein international gefragter Klangregisseur und Tonmeister im Bereich der zeitgenössischen elektroakustischen Musik und ihren medialen Erweiterungen. Er konzertierte unter anderem bei der Ruhrtriennale, dem Festival d'Avignon, dem Auckland Arts Festival, dem Edinburgh International Festival, Santiago a Mil, der ICOM Kyoto, dem Beethovenfest Bonn, dem Ultima Oslo Contemporary Music Festival, bei Wien Modern, ECLAT, Achtbrücken und Ultraschall. Er arbeitet eng zusammen mit dem Ensemble Resonanz, zudem mit dem Ensemble Modern, dem Ensemble Musikfabrik, dem Klangforum Wien, Lemi Ponifasio / MAU, Sir Simon Rattle, Ingo Metzmacher, Thomas Hengelbrock und vielen anderen mehr. Für das Zentrum für Kunst und Medien (ZKM) in Karlsruhe ist er seit 2008 als freischaffender Tonmeister tätig und produziert dort mit KomponistInnen und MusikerInnen Konzerte und Aufnahmen, oft mit dem Fokus auf Mehrkanal-Raumklang.

Bei zahlreichen Studioproduktionen, die auf *bastille musique*, *Kairos*, *Mode Records*, *Naxos*, *NEOS*, *Orlando*, *Shiiii*, *Tzadik* und *WERGO* erschienen, hat er als Tonmeister mitgewirkt. Prämiert wurde dabei unter anderem Brigitta Muntendorfs *Trilogie für zwei Flügel* mit dem Preis der deutschen Schallplattenkritik 2023.

Sebastian Schottke ist Dozent an der Hochschule für Musik Karlsruhe für das Fach »Interpretation und Aufführungspraxis (Live-)Elektronischer Musik und Computermusik« und hielt zudem Seminare und Workshops in Athen und Hong Kong.

# Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks

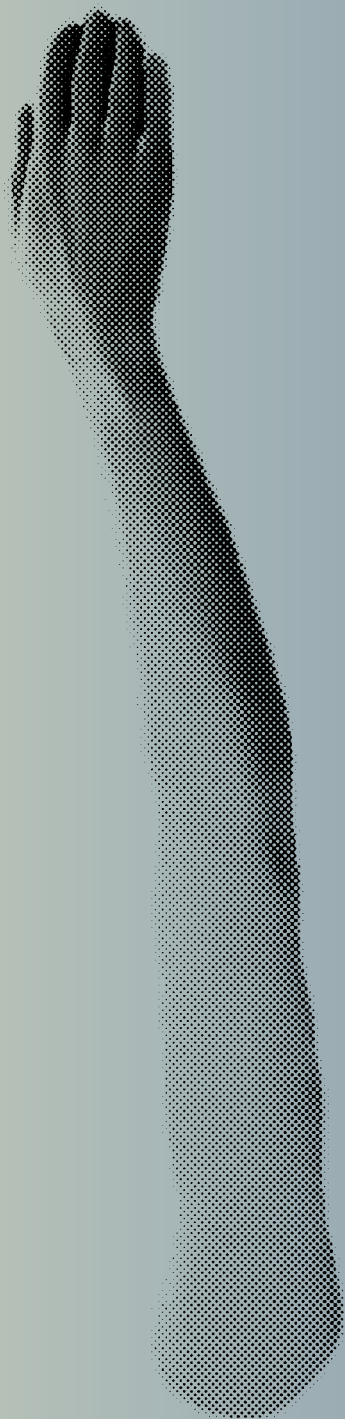
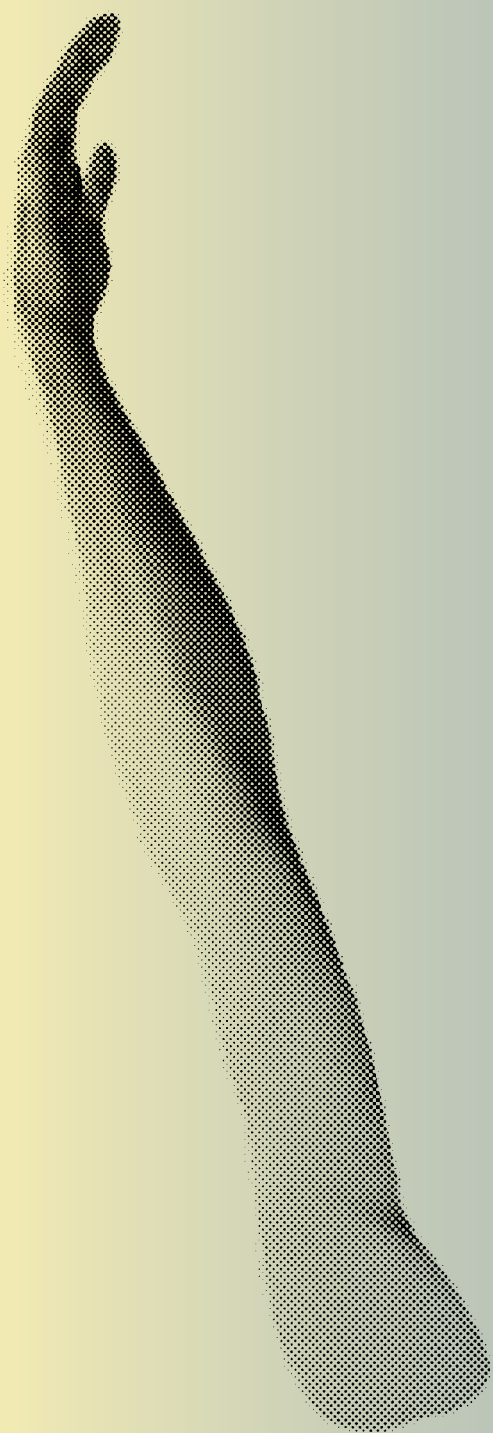
Mit Beginn der Saison 2023/2024 begrüßt das BRSO Sir Simon Rattle als neuen Chefdirigenten. Er ist der sechste in der Reihe bedeutender Orchesterleiter nach Eugen Jochum, Rafael Kubelík, Sir Colin Davis, Lorin Maazel und Mariss Jansons. Schon bald nach seiner Gründung 1949 entwickelte sich das BRSO zu einem international renommierten Klangkörper. Neben der Pflege des klassisch-romantischen Repertoires und der klassischen Moderne gehört im Rahmen der 1945 von Karl Amadeus Hartmann gegründeten *musica viva* die zeitgenössische Musik zu den zentralen Aufgaben des Orchesters. Viele namhafte Gastdirigenten wie Leonard Bernstein, Georg Solti, Carlo Maria Giulini und Wolfgang Sawallisch haben das Orchester geprägt. Heute sind Herbert Blomstedt, Franz Welser-Möst, Daniel Harding, Yannick Nézet-Séguin, Andris Nelsons, Jakub Hruša und Iván Fischer wichtige Partner. Tourneen führen das Orchester durch Europa, nach Asien sowie nach Nord- und Südamerika. Für seine umfangreiche Aufnahmetätigkeit erhielt das BRSO viele renommierte Preise. Bereits vor seinem Amtsantritt hat Simon Rattle die Diskographie des Orchesters um wichtige Meilensteine erweitert, u. a. mit Werken von Mahler und Wagner. Weitere Aufnahmen werden die Zusammenarbeit begleiten, ebenso wie eine intensive Nachwuchsförderung und Gastauftritte in den Musikzentren der Welt. Im Ranking der »world's greatest orchestras« der weltweit führenden Klassik-Website Bachtrack belegt das BRSO aktuell den dritten Platz.

[brso.de](http://brso.de)

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

Twitter: @BRSO

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





### #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](https://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.



Kollisionen: Bevor »Verbrennungsmotor und Radio Erde und Luft monopolisierten« (CHARLES IVES), konnte man selbst im New Yorker Central Park die Stille der Nacht erleben. In *Central Park in the Dark* trifft sie auf ferne Geräusche der nächtlichen Stadt – inklusive »Ragtime-Battle« zweier Pianos, die von einem nahegelegenen Wohnblock herüberklingen, und einer durch die »Szene« laufenden Kapelle: Musik, die ihrer Zeit weit voraus war. Eine zweite Dimension, »dunkler« und »virtuell«, erklingt auch im *Violakonzert* von SOFIA GUBAIDULINA: mittels eines solistischen Streichquartetts, das im Vergleich zu den übrigen Orchesterinstrumenten einen Viertelton tiefer gestimmt ist, wobei die Solo-Bratsche zwischen »Erdverbundenheit« und »himmlischem Streben« (Gubaidulina) vermittelt. Beide Werke bilden den Rahmen dieses Abends mit Duncan Ward, der als erster Dirigent überhaupt in die Karajan-Akademie der Berliner Philharmoniker aufgenommen wurde und mittlerweile als Gastdirigent international gefragt ist. Im Zentrum steht die Uraufführung von *sparks, waves and horizons* von MINAS BORBOUDAKIS, der seine zwischen pulsierenden Ostinato-Rhythmen und fragilen Gespinsten changierende Musik selbst als »eine Mischung aus Intensität, Impuls und Neugier« beschrieb. Ebenfalls auf dem Programm: *Cvor* (Knoten) der serbischen Komponistin MILICA DJORDJEVIĆ: Musik, die trotz ihres ausgefeilten Kontrapunkts und der filigranen Details in den Linien einen Eindruck von Stillstand vermittelt – bis der Knoten platzt.



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](https://shop.br-ticket.de)

Herkulesaal der Residenz München  
Freitag, 23. Februar 2024, 20.00 h  
*mv*-Abo, freier Verkauf  
(Tickets 15 – 44 EURO, U30 Ticket 10 EURO)  
Einführung 18.45 Uhr mit Julian Kämper

CHARLES IVES [1874–1954]  
*Central Park in the Dark*

MINAS BORBOUDAKIS [\*1974]  
*sparks, waves and horizons*  
für Orchester [2021]

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

URAUFFÜHRUNG

MILICA DJORDJEVIĆ [\*1984]  
*Čvor*  
für Orchester [2021]

SOFIA GUBAIDULINA [\*1931]  
*Konzert für Viola und Orchester* [1996]

SYMPHONIEORCHESTER  
DES BAYERISCHEN RUNDFUNKS  
LAWRENCE POWER *Viola*  
DUNCAN WARD *Leitung*

Eine Veranstaltung der *musica viva* des Bayerischen Rundfunks

# Constantinos Carydis Louise Alder

30.11./1.12.2023  
20 Uhr  
Isarphilharmonie

**Nikos Skalkottas**

»Four Images«

**Joseph Canteloube**

»Chants d'Auvergne«

für Sopran und Orchester

**Tōru Takemitsu**

Air für Flöte solo

**Ottorino Respighi**

»Fontane di Roma«

**Ottorino Respighi**

»Pini di Roma«

Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks



brso.de  
shop.br-ticket.de  
0800 59 00 594



**BR**  
**RSO**

musica viva

*Künstlerische Leitung*

Dr. Winrich Hopp

*Organisations- und Produktionsleitung*

Dr. Pia Steigerwald

*Assistenz Kommunikation, Produktion/Organisation*

N.N.

*Büro*

Bea Rade

*Herausgeber*

Bayerischer Rundfunk / *musica viva*

*Redaktion*

Dr. Pia Steigerwald

*Konzept / Gestaltung*

Günter Karl Bose [lmm-berlin.de]

Bayerischer Rundfunk / *musica viva*

Rundfunkplatz 1

D-80335 München

Tel.: 00 49-89-5900-42826

musicaviva@br.de

br-musica-viva.de

Die Interview-Beiträge von JULIAN KÄMPER sind Originalbeiträge für die *musica viva*/BR. Der Text von MAX NYFFELER entstand als Originalbeitrag für die *musica viva*/BR im Zuge der ursprünglich am 28. Januar 2022 geplanten Aufführung von *Histoire du Plaisir et de la Désolation*.

Nachdruck nur mit Genehmigung  
Redaktionsschluss: 20. Oktober 2023







**STREICH**

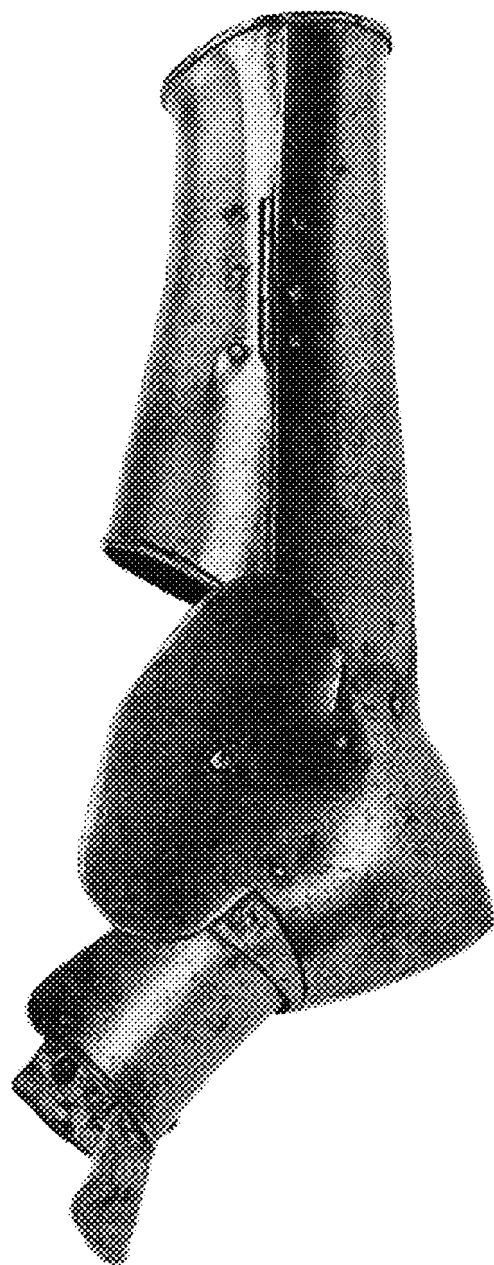
---

**KALITZKE**

---

**FERRARI**





BR musicaviva

BR  
KLASSIK