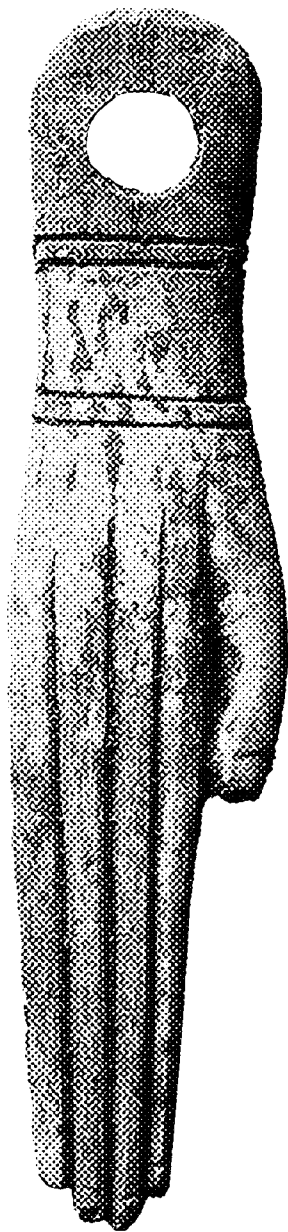


**musica
viva**

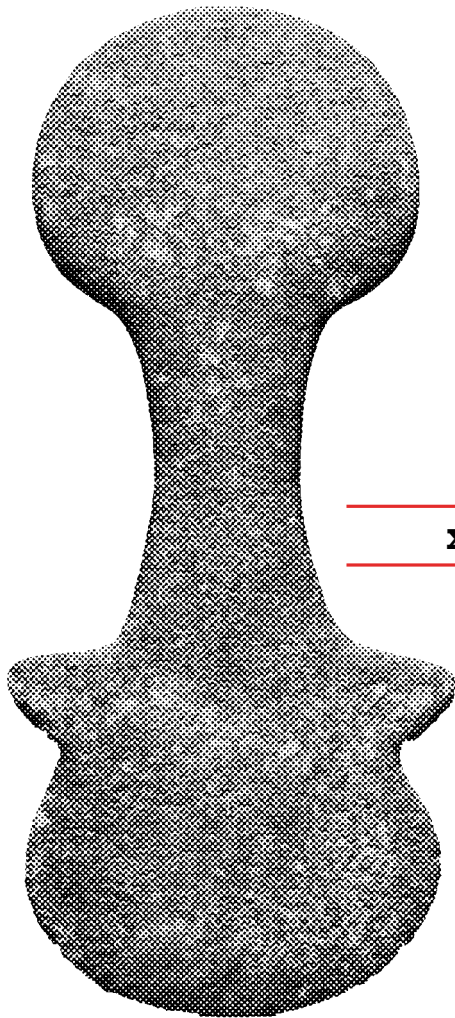
**OGONEK
XENAKIS
FILIDEI** 



Apr ²⁰²⁴ **12**

**Symphonieorchester
des Bayerischen Rundfunks
François-Xavier Roth** [Leitung]

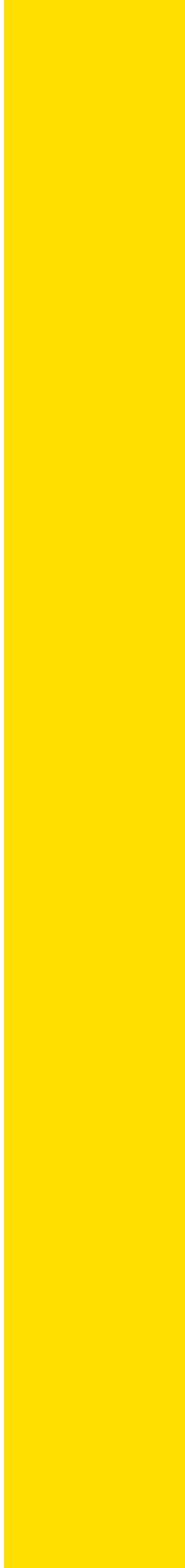
Antoine Tamestit [Viola]
Georg Nigl [Bariton]
Dirk Rothbrust [Schlagzeug]



OGONEK

XENAKIS

FILIDEI



musica viva-Konzert
Herkulesaal der Residenz München
Freitag, 12. April 2024, 20.00 h

Werkdaten, Texte, Interviews

ELIZABETH OGONEK

Cloudline

- 11 ————— Werkdaten
12 ————— Elizabeth Ogonek im Gespräch mit Martina Seeber

IANNIS XENAKIS

Aïs

- 19 ————— Werkdaten
20 ————— Iannis Xenakis: Werkkommentar und Libretto zu *Aïs*
22 ————— Martin Wilkening: Zärtliches Abschiedslächeln
26 ————— Georg Nigl im Gespräch mit Julian Kämper

FRANCESCO FILIDEI

Konzert für Viola und Orchester

- 33 ————— Werkdaten
34 ————— Francesco Filidei im Gespräch mit Martina Seeber

Biographien

- 38 ————— Elizabeth Ogonek [39], Iannis Xenakis [40],
Francesco Filidei [41], Antoine Tamestit [42],
Georg Nigl [43], Dirk Rothbrust [44],
François-Xavier Roth [45], Norbert Ommert [46],
Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks [47]
- 48 ————— *musica viva* CD-Edition
- 50 ————— Programmvorschau *musica viva*
28. Juni 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, 23. April 2024 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* zum Nachhören aufrufen.



musica viva–Konzert
Herkulesaal der Residenz München
Freitag, 12. April 2024, 20.00 h

Einführung 18.45 Uhr mit ROBERT JUNGWIRTH

ELIZABETH OGONEK [*1989]

Cloudline

[13']

für Orchester [2021]

Kompositionsauftrag der BBC Proms und Los Angeles Philharmonic

IANNIS XENAKIS [1922–2001]

Aïs

[17']

für Bariton, Schlagzeug und Orchester [1979–80]

Kompositionsauftrag der *musica viva* des Bayerischen Rundfunks
aus dem Jahre 1980

< Pause [20'] >

FRANCESCO FILIDEI [*1973]

Konzert für Viola und Orchester

[32']

I. »Die Gärten von Vilnius« – II. »Tuttomondo«

III. »What is a flower?« [2023]

Kompositionsauftrag der *musica viva*/BR und von Milano Musica –
Associazione per la musica contemporanea

URAUFFÜHRUNG

ANTOINE TAMESTIT *Viola*
GEORG NIGL *Bariton*
DIRK ROTHBRUST *Schlagzeug*

SYMPHONIEORCHESTER
DES BAYERISCHEN RUNDFUNKS

FRANÇOIS-XAVIER ROTH *Leitung*

NORBERT OMMER *Klangregie*

Eine Veranstaltung der *musica viva* des Bayerischen Rundfunks



Elizabeth Ogonek / *Cloudline*





Elizabeth Ogonek [*1989]
Cloudline für Orchester [2021]

Besetzung:

2 Flöten (1. auch Altflöte, 2. auch Piccoloflöte)
2 Oboen (2. auch Englischhorn)
2 Klarinetten in B (2. auch Bassklarinete)
2 Fagotte (2. auch Kontrafagott)

4 Hörner
2 Trompeten in C
2 Posaunen
Bassposaune

Schlagzeug
Harfe
2 Klaviere

12 Violinen I
10 Violinen II
8 Violen
6 Violoncelli
4 Kontrabässe

Entstehungszeit: 2021

Auftraggeber: BBC Radio 3 und Los Angeles Philharmonic

Uraufführung: Im Rahmen der BBC Proms am 2. August 2021 in der Royal Albert Hall, London, mit dem BBC National Orchestra of Wales unter der Leitung von Elim Chan

»Mir geht es vor allem um Farbe«

Elizabeth Ogonek im Gespräch mit Martina Seeber

SEEBER: Zwischen den Wolken und Linien, auf die sich der Titel dieses Orchesterstücks bezieht, besteht ein fundamentaler Gegensatz. Wolken haben eine diffuse Ausdehnung. Linien nicht. Zugleich beschreibt aber die *Cloudline* eine Linie, die eine Wolkenfront an ihrem äußeren Rand begrenzt. Ist der Titel bildlich gemeint?

OGONEK: Oh, eine große Frage. Ich habe das Stück ein »Tongemälde« genannt und zugleich viel über die Tradition des Tongemäldes nachgedacht. *Cloudline* folgt aber keiner Erzählung. Es ist überhaupt nicht narrativ. Mir geht es vor allem um Farbe: in diesem Fall um die Farben des Orchesters und ihre Verbindungen mit dem musikalischen Hauptmaterial. Es gibt hier eine Akkordfolge, die sich entfaltet. Und diese Entfaltung habe ich so wahrgenommen, als würde ich eine Landschaft malen.

SEEBER: Zur Uraufführung haben Sie WALT WHITMAN zitiert: »Over the mountain growths, disease and sorrow, / An uncaught bird is ever hovering, hovering, / High in the purer, happier air. / From imperfection's murkiest cloud, / Darts always forth one ray of perfect light, / One flash of heaven's glory.«

OGONEK: Ich versuche, das Hören in Zusammenhänge zu setzen. Zugleich sind diese Kontexte für mich selbst so etwas wie Filter für meine kompositorischen und musikalischen Ideen. Ich habe an Landschaftsmalerei gedacht, weil ich versucht habe, eine Musik zu entwerfen, die ausladender ist als meine vorherigen Werke. Ich wollte mich selbst versichern, dass ich hier einen großen Raum besetze. Wenn ich musikalisches Material in Bewegung setze, denke ich oft in Bildern. Ich habe zwar nicht graphisch skizziert, aber die Musik hat etwas von einem bewegten Panorama. Mit einem Gemälde würde ich das Werk deshalb nicht vergleichen.

SEEBER: Vielleicht mit einem Film?

OGONEK: Für mich ist es, als würde ich in einem Flugzeug sitzen und durchs Fenster schauen. Ich beobachte die unterschiedlichen Wolkenformen, ich sehe kurz die Erde oder auf langen Flügen auch die Farbveränderungen des Himmels. An solche dynamischen, abstrakten Veränderungen habe ich gedacht.

SEEBER: Der Beginn von *Cloudline* ist ausgesprochen einfach gestaltet. Es fängt mit einer Terz an, wenig später kommt eine Quinte dazu. Man hört einen vorsichtigen Dur-Akkord. In einem Tongemälde – also in der Programmmusik – stünde ein Dur-Akkord als Zeichen für Licht und Zuversicht. Hier ist die Farbwirkung eine ganz andere.

OGONEK: Ja, danach habe ich gesucht. Und im weiteren Verlauf verwende ich Mikrintervalle. Sie gehören zum harmonischen Entwurf dieses Stücks. Das Orchesterwerk ist auf die Mehrklänge einer Klarinette abgestimmt. Die sehr sanften Mehrklänge der Klarinette weichen naturgemäß von den vertrauten Tonstufen ab. Es gibt immer mikrotonale Abweichungen. Diese Multiphonics sind aber für eine Orchesterkomposition zu leise, wenn sie von Klarinetten gespielt werden. *Cloudline* ist in der Royal Albert Hall uraufgeführt worden, das ist ein Saal mit 5000 Plätzen. Niemand würde dort solche fragilen Spaltklänge hören, sie würden im Gesamtklang untergehen. Deshalb wollte ich das Material orchestrieren. Dabei habe ich entdeckt, dass bei der Übertragung auf das Orchester ungemein vielfältige, reiche und lebendige Farben entstehen, die man bei den Klarinetten allein so nicht hören würde. Indem ich dieses Material über das Orchester ausgebreitet habe, ist daraus die Architektur entstanden. Dabei habe ich versucht, die natürlichen Abweichungen der Mehrklangtöne von der temperierten Tonleiter zu bewahren. So sind die Mikrintervalle ins Spiel gekommen. Sie bereichern die harmonische Sprache.

SEEBER: Etwa in der Mitte des Stücks tritt plötzlich ein Klavier in den Vordergrund. In der fließenden Orchesterwelt sind das sehr fremde Klänge.

OGONEK: Für mich ist das eine sehr besondere Farbe und eine andere Welt.

Ich wollte sie nicht sofort enthüllen. Ich will, dass die Leute eine Weile in die Musik eintauchen und zu glauben beginnen, dass das Stück immer so weiter geht. Wenn dann der Mittelteil beginnt, öffnet sich die Tür in eine ganz andere, sehr seltsame Klangwelt. Ich habe das Stück während der Pandemie komponiert. Anfangs habe ich in New York City gewohnt, in einer sehr klaustrophobischen Situation. Als ich dann an einen wunderschönen Ort auf dem Land gezogen bin, war es für mich, als würde ich nach einer Ewigkeit plötzlich wieder den Himmel sehen. Wenn ich die Register des Orchesters dehne und neue Farben hinzufüge, spiegelt das meine große Erleichterung.

SEEBER: Ist das Klavier so etwas wie ein schillernder Fremdkörper?

OGONEK: Ein Klavier klingt im Orchester immer seltsam und fehl am Platz. Hier wollte ich aber, dass im Gegenteil die Klangwelt vom Klavier ausgeht. Es gibt zwei Klaviere: einen präparierten Flügel und ein um einen Viertelton verstimmtes zweites Klavier. Die Resonanzen der beiden überlagern sich, sodass der Eindruck eines Hyperinstruments entsteht. Und genau diese Klanglichkeit wird vom Orchester unterstützt. Ich habe mir das Klavier als den Zentralklang vorgestellt, aus dem der Sound des Orchesters hervorgeht. Ich habe versucht, die Rolle des Klaviers im Orchester neu zu überdenken.

SEEBER: *Cloudline* hat etwas sehr Melancholisches, vor allem die Art, wie das Stück endet.

OGONEK: Ja, allerdings war ich, anders als viele andere Menschen, während der Pandemie nicht besonders melancholisch gestimmt.

SEEBER: Wer komponiert, ist das Alleinsein gewöhnt.

OGONEK: Genau, aber zugleich ist die Melancholie eine meiner Grundstimmungen. Vielleicht gehört das zur Disposition von Komponierenden. In *Cloudline* äußert sich das vor allem am Ende. Die langen Melodien haben etwas Sehnsüchtiges. Und dann hört man am Schluss die Akkordfolge des Beginns, nur vollkommen verändert. Es ist wie bei einem Abschied. Man sieht sich und weiß, dass man das, was man gerade erblickt, nie wiedersehen wird. Und zugleich wird man es nie vergessen. So habe ich mir das Ende

vorgestellt. Oder wie ein Flugzeug, dessen Geräusch sich in der Ferne verliert. Da sind wir wieder bei der Idee der Landschaft, durch die man reist. Alles ist instabil. Es gibt eine Suche. Ich selbst war hier auf der Suche nach anderen Klängen und neuen Wegen, Musik zu verstehen. *Cloudline* gehört zu einer Werkreihe, die extrem strategisch konstruiert ist. Wenn ich so konzeptionell arbeite, bedeutet das für mich eine große Ungewissheit, ob sich die Musik am Ende vermittelt.

SEEBER: Was für ein Verhältnis haben Sie zum Orchester? Viele Komponierende beginnen erst im Alter von 40 Jahren für den Klangkörper zu komponieren. Sie haben schon mit Mitte 20 angefangen.

OGONEK: Das Orchester ist so etwas wie mein Kind. Ich habe zwar keine, aber wenn ich welche hätte, würde ich sie wahrscheinlich genauso lieben wie das Orchester. Ich habe immer Klavier gespielt. Im Internat haben alle meine Freunde im Orchester gespielt. Ich habe das Repertoire geliebt und ich glaube, dass ich diese Liebe als Komponistin auslebe. Meine High School war in der Nähe von Boston, und ich bin dauernd in die Konzerte des Boston Symphony Orchestra gegangen. Es ist so unglaublich zu erleben, was 90 Musiker*innen auf der Bühne machen. Als ich angefangen habe, zu komponieren, wollte ich irgendwann in der Lage sein, Orchestermusik zu schreiben. Ich liebe Farbe, und ich liebe es herauszufinden, wie man mit diesen seltsamen, unterschiedlichen Klängen arbeiten kann.

SEEBER: Viele Komponierende, nicht nur Ihrer Generation, denken anders. Sie bevorzugen die flexibleren kleiner besetzten Ensembles, die sich auf zeitgenössische Musik spezialisieren und auch weniger hierarchisch organisiert sind.

OGONEK: Ich weiß nicht, ob das Orchester politisch oder gesellschaftlich noch zeitgemäß ist. Aber ich empfinde es als unglaublich flexibel. So war es in meiner Arbeit, in den Stücken, die ich selbst komponiert habe, aber auch in den Konzerten, die ich höre. Und ich will unbedingt erleben, wie sich diese Tradition weiterentwickelt. Ich glaube, ich bin irgendwie eine Einzelgängerin. In diesem Klangkörper ist noch unglaublich viel Raum und Potential für musikalischen Ausdruck und Entdeckungen.



Iannis Xenakis / *Ais*





Iannis Xenakis [1922–2001]
Aïs für Bariton, Schlagzeug und
Orchester [1979–80]

Besetzung:

Bariton solo
Schlagzeug solo

4 Flöten (4. auch Piccolo)
4 Oboen (4. auch Englischhorn)
4 Klarinetten in B (4. auch Klarinette in Es)
4 Fagotte (4. auch Kontrafagott)

4 Hörner in F
4 Trompeten in C
4 Posaunen
Tuba

Pauken
Schlagzeug
Klavier

14 Violinen I
12 Violinen II
10 Violen
8 Violoncelli
6 Kontrabässe

Entstehungszeit: 1979–80

Auftraggeber: *musica viva* des Bayerischen Rundfunks

Uraufführung: 13. Februar 1981 mit Spyros Sakkas (Bariton), Sylvio Gualda (Schlagzeug) und dem Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks unter der Leitung von Michel Tabachnik im Herkulessaal der Residenz München

Iannis Xenakis: Werkkommentar und Libretto zu *Aïs*

Aïs (Hades), der Ort der Toten, die Unterwelt der Schatten ist ein Auftrag des Bayerischen Rundfunks. Meiner Komposition liegen zunächst zwei Fragmente aus der *Odyssee* zugrunde, die sich auf das Land der Toten beziehen:

ἐς βόθρον, ῥέε δ' αἶμα κελαινεφές· αἱ δ' ἀγέροντο
ψυχαὶ ὑπὲξ Ἑρέβου νεκῶν κατατεθνηώτων·

»In die Grube strömte das schwere dunkle Blut und es versammelten sich von unten aus dem Erebos die Seelen der dahingestorbenen Toten«

[HOMER: *Odyssee*, II. Gesang, Verse 36–37]

und

μητρὸς ἐμῆς ψυχὴν ἐλέειν κατατεθνηυῖης.
τρὶς μὲν ἐφωρμήθην, ἐλέειν τέ με θυμὸς ἀνώγει,
τρὶς δέ μοι ἐκ χειρῶν σκιῇ εἴκελον ἦ καὶ ὄνειρῳ
ἔπτατ'· ἐμοὶ δ' ἄχος ὄξυ γενέσκετο κηρόθι μᾶλλον,

»... die Seele von meiner gestorbenen Mutter zu umarmen. Dreimal sprang ich hinzu. Es ergriff mein Herz die innigste Sehnsucht. Dreimal entschwebte sie wie ein Schatten oder ein Traumbild meinen umschlingenden Armen; mich aber traf noch tiefer die Wehmut.«

[HOMER: *Odyssee*, II. Gesang, Verse 205–208]

Diese Fragmente drücken das Unwiderrufliche des Todes aus, hier noch dadurch verstärkt, daß für Odysseus jenes Gesicht, das er am liebsten hat, unerreicht bleibt: ein flüchtiger Traum. Auch sein dreimaliger Versuch, die Seele seiner gestorbenen Mutter zu umarmen, ist vergeblich. So nichtig, so unfassbar ist das, was die Lebendigen nach ihrem Tod hinterlassen. Genau

dies spiegelt sich auch auf den Grabstelen des sechsten und fünften Jahrhunderts, wo noch ein melancholisches und zärtliches Abschiedslächeln die bereits Gestorbenen mit den Lebendigen verbinden soll, während sie bereits wesenlose Schatten sind.

Außerdem habe ich ein Fragment der SAPPHO im schönen äolischen Dialekt verwendet, ein Fragment, in dem die Lust am Leben mit der Sehnsucht nach dem Tod verbunden ist, so als wolle sie ihn beschwören:

κατάνην δ' ἡμέρος τις ἔχει με καὶ λωπίνοις
δροσόεντας ὄχθοις ἴδην Ἀχέροντος

»In mir lebt wie eine Sehnsucht: tot zu sein und die taufrischen Ufer des Acheron, die von Lotosgrün umkränzten, bald zu sehen.«

[SAPPHO: Fragment 95]

Schließlich wählte ich noch ein Fragment aus der *Ilias*, nämlich jene Stelle vom grausamen Tod des schönen und tapferen Patroklos, dessen Leben auf der Höhe von Jugend und glühender Lebenskraft durch den vereinigten Willen der Götter und Menschen beendigt wurde.

ὥς ἄρα μιν εἰπόντα τέλος θανάτοιο κάλυψεν·
ψυχὴ δ' ἐκ ῥεθέων παμμένη Ἴαίδόσδε βεβήκει,
ὄν πότμον γοάουσα, λιποῦσ' ἀνδροτῆτα καὶ ἦβην.

»Die Seele aus den Gliedern entflog in die Tiefe des Aïs, klagend ihr Jammersgeschick, verlassend Jugend und Stärke.«

[HOMER: *Ilias*, 16. Gesang, Verse 855–856]

Die Prosodie richtet sich genau nach den altgriechischen Sprachrhythmen, ausgenommen die des Sappho-Textes, der freier bearbeitet wurde. In der Phonetik habe ich mich an das gehalten, was heute als die altgriechische Aussprache gilt. Das Orchester unterstreicht oder beschwört die Empfindungen, die mit dem Begriffspaar Leben und Tod verbunden sind, jene Empfindungen, die uns alle prägen und für die es kein Entrinnen aus der Polarität gibt.

Zärtliches Abschiedslächeln Martin Wilkening über *Aïs*

Im Denken von Iannis Xenakis war der Tod stets auf ganz selbstverständliche Weise gegenwärtig: als Erinnerung an die eigene Todeserfahrung im griechischen Partisanenkampf, die den Schwerverletzten für sein Leben zeichnete, und über die er erst in den 80er Jahren öffentlich genauer berichtete, aber auch im Blick auf Landschaften als ewiges Schlachtfeld oder in der philosophischen Reflektion. »Ich denke die ganze Zeit über den Tod nach. Natürlich nicht nur im Hinblick auf meine eigene Vergänglichkeit, sondern auch in einem größeren Kontext: der Tod in der Natur, in der menschlichen Gesellschaft, in unserem Tun, in der Vergangenheit, die zwar abgeschlossen, doch nicht vollständig vorüber ist«, bekannte Xenakis Ende der achtziger Jahre. Und in seinem Vorwort zu *Aïs*, ein Auftragswerk der *musica viva* des Bayerischen Rundfunks von 1980, das auf eine für diesen Komponisten ganz ungewohnte Weise auch Empfindungen und Gefühle anspricht, verweist Xenakis auf die attischen Grab-Stelen des 5. und 4. vorchristlichen Jahrhunderts. Auf ihnen werden die Toten zumeist in jugendlicher Schönheit in melancholischer Versunkenheit abgebildet, und zeigen damit umgekehrt dem lebenden Betrachter, wie wenig ihn von den Toten trennt. Die Wendung zum Mythos, die in Xenakis' Œuvre, sei es als Textstoff oder im assoziativen Bezug, phasenweise immer wieder hervortritt, kann dabei ein Mittel sein, um diese Kluft mit ihrem schmerzhaften Paradox von Nähe und unerreichbarer Ferne zu überbrücken.

Das Wort »Aïs«

Das Wort »Aïs« ist eine andere Bezeichnung des Hades (*aidos*), Wohnort der Toten, die als Schatten weiter existieren. Seiner Komposition legt Xenakis vier Textfragmente zu Grunde. Zwei und noch einmal vier Verse stammen aus dem 11. Gesang der *Odyssee*, der Reise in das Land der Toten. Dazu kom-

men das Fragment 95 der Sappho, und abschließend drei Verse aus dem 26. Gesang von Homers *Ilias*. Die beiden äußeren Textstücke umrahmen in mehr epischer Beschreibung zwei Textstücke, die in Ich-Form unmittelbare Empfindungen wiedergeben. Als Rahmen fungieren so ein erster Blick ins Totenreich mit seinen Strömen von Blut und das Bild der klagenden Seele des Patroklos, die ihren Weg dorthin gerade antritt. Dazwischen steht der Bericht des Odysseus, dem es drei Mal nicht gelingt, den Schatten seiner Mutter mit den Händen zu erfassen, und Sapphos todessehnsüchtige Beschwörung des Anblicks des durch Lotusblumen und Tautropfen gesäumten Flusses Acheron, als Landschaft der Unterwelt.

Nur selten hat Xenakis, abgesehen von seinen direkt theaterhaften Kompositionen wie etwa der *Orestie*, Texten ein solches Gewicht eingeräumt, sie auch durch quasi rezitatorischen Vortrag mit aller Bedeutung ihrer Worte komponiert, nicht nur als ritualhaft grundierte Vokalise ihres Lautmaterials. Die Textstücke und die Art ihrer Musikalisierung bestimmen sogar die Form, innerhalb derer, wie der Komponist selbst anmerkte, dem Instrumentalpart eine eher sekundäre Rolle zukommt: »Das Orchester unterstreicht oder beruft sich auf Gefühle und Empfindungen dieser tot-lebendigen Verbindung, die wir sind, und in die diese Gefühle und Empfindungen unentrinnbar eingepasst sind.« Solch ein reaktives Verhältnis zwischen Stimme und Orchester bestimmt gleich das erste Orchestertutti. Zunächst wächst die Singstimme quasi instrumental in den metallischen, auf C pulsierenden Klang von Hörnern, Trompeten und Posaunen hinein, reißt sich dann davon los durch einen schrecklichen Schrei (»cri horrible« notiert die Partitur) und löst damit ein heftiges instrumentales Echo aus.

Singen in Trance

Die der Literatur entnommenen Textworte bilden also nur einen Teil dessen, was der durch Mikrophon verstärkte Bariton singt. Sie sind nur eine Schicht des Vokalparts, der in einem Stimmausdruck jenseits der Bindung an eine Person gestaltet ist, eher wie ein Singen in Trance, bei dem zwei verschiedene Instanzen sich der Stimme als Medium bedienen. In hoher Lage mit Kopfstimme erklingen seltsame flatterhafte Glissando-Rufe, die Anfang und Ende des Stückes bestimmen, dazu gestammelte und wie in Panik tremolierende und sich verdichtende Vokalketten. Demgegenüber ist den

Textrezitationen grundsätzlich, aber nicht durchgehend die tiefe Lage und ein eher kleiner Tonumfang zugeordnet. Der erste Teil mit den beiden Textstücken aus der *Odyssee* endet mit einer ausgedehnten und von der hohen Lage auch in die Tiefe übergreifenden Glissando-Vokalise der Stimme. Ein erstes großes Orchesterzwischenspiel gipfelt in einem 12-stimmigen Klangfeld der Blechbläser mit heftig akzentuierten, den Raum in alle Richtungen durchschießenden Echo-Akzenten. Den sich anschließenden Sappho-Text behandelt Xenakis viel freier als die anderen Texte, es gibt weniger Kontraste, weniger extreme Lagen, und Glissandi und Tremoli werden auch in der Rezitation des Textes eingesetzt. Ein sanftes Echo zwischen Singstimme und Horn leitet zum vierten Textteil über. Nur mit Singstimme und Perkussion beginnt die Rezitation aus der *Ilias* im selben Stil wie am Anfang. Zu der letzten Textzeile, in der das Weinen der Seele geschildert wird, schmiegen sich der Singstimme verhalten melancholische Umspielungen von Horn und gedämpfter Trompete an, von einer Süße, die man bei Xenakis schwerlich noch einmal findet. Ein Nachspiel mit rhythmisch gleichförmig verschobenen, später unscharf verwackelten Klangblöcken schließt sich an, wie das gravitatische Schreiten einer Prozession, in das noch einmal der flattrig krächzende Ruf vom Beginn hineintönt, von Xenakis selbst einmal als Vogelruf bezeichnet, zu dem er folgende Geschichte erzählte:

Zwischen Leben und Tod

In alten Zeiten dienten Vögel zur Weissagung: flogen sie nach links, verkündeten sie Unheil, flogen sie nach rechts, dann war dies ein gutes Zeichen. Später, in griechischen Gedichten, haben diese Vögel eine Sprache, und sie sagen die Wahrheit. Es gibt ein sehr schönes griechisches Gedicht über eine Mutter mit neun Söhnen und einer Tochter. Die Söhne sterben, nur die Tochter bleibt am Leben und steht kurz vor der Heirat mit jemandem, der weit weg in Babylon lebt. Auf dem Sterbebett äußert die Mutter den Wunsch, ihre Tochter noch einmal zu sehen. Sie spricht zu ihrem toten Sohn: »Du hast mir versprochen, sie zu holen, aber jetzt bist du tot.« Daraufhin verlässt der Sohn sein Grab und geht nach Babylon. Dort fragt ihn seine Schwester: »Du bist so anders, was ist mit dir geschehen?« – »Mach dir keine Gedanken«, sagt er, »komm, unsere Mutter wartet auf uns.« Die Vögel am Wegrand sagen: »Wer ist das? Ist es nicht sonderbar, er kommt aus einem Grab.« Das Mädchen

hört sie und fragt: »Was sagen die Vögel?« – »Oh, nichts, achte nicht auf sie, es hat nichts mit uns zu tun.« Sie kommen zu Hause an und finden ihre Mutter tot. Das ist die Geschichte.

In dem Echofeld der Blechbläser, das Sapphos lieblicher Vision des Hades-Flusses Acheron vorausgeht, entwirft Xenakis einen Klangraum von verwirrender Multidimensionalität, in dem so einfache Oppositionen wie vorne-hinten oder rechts-links durch fluktuierende Dynamik und schnell wechselnde Echos aufgehoben sind. Die Musik zieht den Hörer in ihren eigenen Raum hinein.

»Ich bin der involvierte Sänger«

Georg Nigl im Gespräch mit Julian Kämper

KÄMPER: Sie haben *Aïs* erstmals im Jahr 2022, als sich der Geburtstag von Iannis Xenakis zum 100. Mal jährte, gesungen. Schildern Sie uns Ihre Annäherung an diese Musik.

NIGL: Ich habe zuvor sehr oft Xenakis' *Kassandra* aufgeführt, ein Stück für Bariton und Schlagzeug aus dem Jahr 1987. *Kassandra* und *Aïs* sind ähnlich gebaut. In beiden Kompositionen versucht Xenakis das Schauspielen, Erzählen und Singen des antiken griechischen Theaters wiederzubeleben. In *Aïs* gibt es Rezitativstellen und – wie ich es bezeichnen würde – Lamentostellen, wo ich aus der schwersten Tiefe des Schmerzes heraus agieren muss. Das Stück ist technisch anspruchsvoll. Es gibt zu Beginn eine Stelle, bei der ich sehr lange in der Kopfstimme verweilen muss – eigentlich zu lang! Da habe ich mich gefragt, was der Komponist hier von mir will.

KÄMPER: Und haben Sie eine Antwort gefunden?

NIGL: In der Nacht vor meiner ersten Aufführung von *Aïs* hatte ich eine Eingabe: Man darf diese Passage nicht über den Kehlkopf machen, sondern man muss sich helfen. Ich erzeuge den Klang mithilfe meiner Handflächen. Der Gesangspart ist immer extrem hoch oder extrem tief. Das ist sehr anstrengend.

KÄMPER: Und abseits der gesangstechnischen Machbarkeit?

NIGL: Wann immer ich singe, ob das zeitgenössische oder Renaissancemusik ist, muss ich den Kontext und die inhaltliche Situation kennen. Sofern ich nur als klangliches Stimmpattern verwendet werde, kann ich das nicht machen, da bin ich der Falsche. Bei *Aïs* ist aber inhaltlich klar: es ist ein Totengesang. Das vermittelt sich sofort über die zugrundeliegenden Texte. Es geht Xenakis um die Frage, wie wir mit dem Tod umgehen. Und es ist ein

Versuch, die Grenze zwischen dem Unsagbarem und dem noch Sagbarem zu überschreiten. Das gelingt ihm.

KÄMPER: Der Musikjournalist Martin Wilkening beschreibt den Gesangspart aufgrund des ständigen Wechsels zwischen Kopf- und Bruststimme als »ein Singen in Trance, bei dem zwei verschiedene Instanzen sich der Stimme als Medium bedienen«. Ist das ein Bild, das Sie auch wählen würden?

NIGL: Ja, ich finde die Sache mit dem Medium eine treffende Beschreibung. Ich kenne mich zwar nicht fundiert aus mit musikalischen und spirituellen Ritualen, die einen Trancezustand herstellen, aber ich weiß, dass es das gibt – und bei Xenakis geht es in diese Richtung. Was ich sehr wohl kenne und schon erfahren habe, ist, dass ich beim Singen in eine bestimmte Schwingung versetzt werde, die nicht rational beschreibbar ist. Bei der Musik von Bach zum Beispiel kann man förmlich abheben. Das kann bei *Aïs* auch passieren.

KÄMPER: Es stellt Sie ja grundsätzlich nicht vor Probleme, mit Ihrer Stimme einen großen Saal zu füllen und sich über den Orchesterapparat zu legen. Warum sind Sie in *Aïs* mikrofoniert?

NIGL: Es geht nicht um eine begrenzte Lautstärke, sondern um die Macht der Stimme. Grundsätzlich kann eine Sprech- oder Gesangsstimme sehr laut sein. Sie kann auch sehr leise sein. Und etwas sehr Leises kann sehr laut sein. Diese Varianz verliert man durch die Verstärkung leider ein bisschen, das gefällt mir daran nicht so gut. Aber ich bin halt ein Kind meiner Zeit. Denn heutzutage ist das Mittel der Mikrofonierung hinlänglich bekannt und prägt unsere Hörgewohnheiten. Das groß besetzte Orchester und der Schlagzeug-Solopart sind nun einmal sehr laut. In einem griechischen Theater konnte das womöglich so ausgerichtet werden, dass die Musik eine Wucht entwickelt und der Sänger dabei trotzdem im Vordergrund steht. In einem Konzertsaal ist diese Balance – ohne die technischen Mittel – nicht möglich.

KÄMPER: Wie empfinden Sie das musikalische Verhältnis zwischen Ihnen und dem Solo-Schlagzeuger? Gibt es unmittelbare Korrespondenzen auf der Bühne?

NIGL: Das Solo-Schlagzeug gibt zum Teil die Rhythmen vor, die auch im Sprechrhythmus drin sind. Xenakis beschreibt in diesem Zusammenhang, dass das im alten Griechenland wohl eine Art und Weise des Ausdrucks war. Um nochmals einen Vergleich mit *Kassandra* anzustellen: Dort ist es so, dass Sänger und Schlagzeuger auch miteinander kommunizieren. Bei *Aïs* würde ich eher von zwei Antipoden sprechen. Weil in meiner Gesangspartie die Schlagzeugpartie nicht notiert ist, laufen wir beim Spielen nebeneinander her. Inwieweit das Schlagwerk mich zu Gefühlsäußerungen zwingt, und auch umgekehrt, das kann ich Ihnen im Vorfeld noch nicht sagen. Die Beziehung zwischen Orchester, Schlagwerker und Sänger wird in der Probenzeit entstehen.

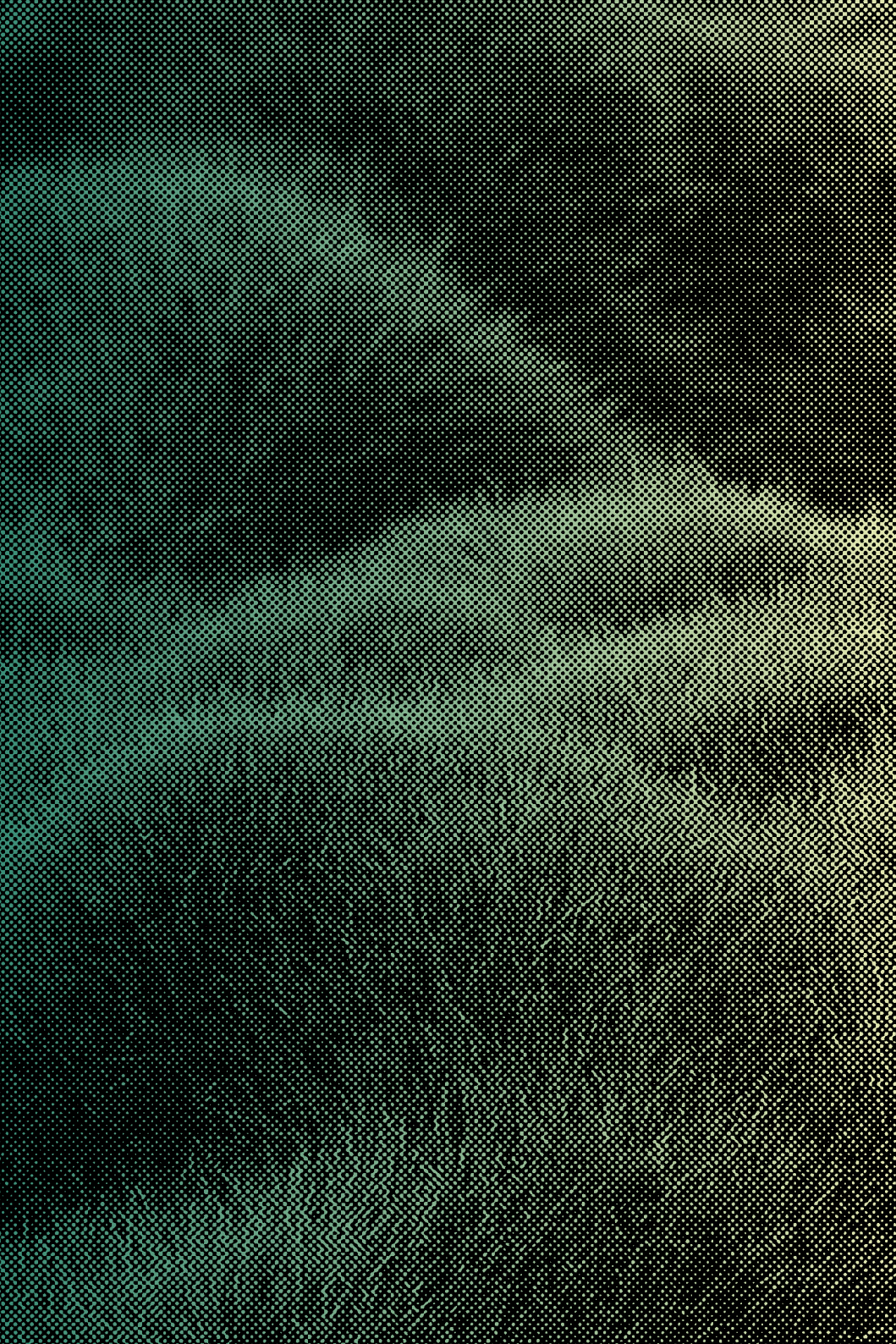
KÄMPER: Xenakis hat in seiner Komposition auch ausgewiesene Schreie notiert. Wie stehen diese im Verhältnis zu den rezitierten Textpassagen?

NIGL: Ich bin in diesem Fall der involvierte Sänger. Ich weiß nicht, ob Sie schon einmal einer Schächtung beigewohnt haben. Das sind wirklich arge Geräusche, die da entstehen. Wir reden hier über sehr archaische Dinge, die mancher von uns vielleicht noch durch die Sexualität erreichen kann. Aber das sind Bereiche, die wir in unserer Gesellschaft heutzutage mehr oder weniger verloren oder vergessen haben. Nehmen wir meinen Schrei gleich zu Beginn des Stückes, kurz bevor im Text dann vom strömenden, dunklen Blut die Rede ist: Das kann der musikalische Ausdruck einer Trance sein, das überhaupt zu tun, oder aber die Angst der Tiere. Oder vielleicht das Heraufbeschwören des Todes? Xenakis selbst artikuliert nicht, was genau er damit meint. An diesem Punkt wird moderne Kunst grundsätzlich interessant, weil die Zuhörerinnen und Zuhörer zu fragen beginnen – und die Antworten können sich dann von meinen unterscheiden. Xenakis wollte, dass man sich beim Hören seiner Musik involviert.

KÄMPER: Was genau meinen Sie damit, wenn Sie sich in diesem Zusammenhang als »involvierten« Sänger bezeichnen?

NIGL: Ich bin Interpret, ich übersetze den Notentext. Ich reproduziere das Notierte nicht einfach rein technisch, ohne zu wissen, was es bedeutet. Und so eine Bedeutung muss ich für mich herstellen. Ich erinnere mich, dass

ich als Kind erlebt habe, wie Schweine geschlachtet worden sind. Zudem musste ich an Pasolinis Film »Medea« über einen altgriechischen Mythos denken. Aufgrund solcher Assoziationen kann ich die Töne so singen, dass sich daraus eine eigene Interpretation ergibt und dass sie einfach aus mir herauskommen – nicht technisch gedacht, sondern wirklich und wahr.



Francesco Filidei /
Konzert für Viola und Orchester





Francesco Filidei [* 1973]
Konzert für Viola und Orchester [2023]

Besetzung:

Viola solo

2 Flöten (2. auch Piccoloflöte)

2 Oboen

3 Klarinetten in B (3. auch Bassklarinette)

2 Fagotte (2. auch Kontrafagott)

2 Hörner in F

2 Trompeten in B

2 Posaunen

Tuba

Schlagzeug

Harfe

Celesta / Klavier

12 Violinen I

10 Violinen II

8 Violen

6 Violoncelli

4 Kontrabässe

Entstehungszeit: 2023

Auftraggeber: *musica viva*/BR und Milano Musica –
Associazione per la musica contemporanea

Uraufführung: 12. April 2024 mit Antoine Tamestit (Viola) und dem
Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks unter der Leitung
von François-Xavier Roth

Von blühenden Gärten und Stolperfallen Francesco Filidei im Gespräch mit Martina Seeber

SEEBER: Sie haben für Antoine Tamestit ein Solokonzert entworfen, das die Viola auf eine Reise durch fiktive Gärten schickt, in denen nicht nur die Bratsche singt, sondern auch Vögel zwitschern. Zugleich wirft das dreisätzigste Konzert grundsätzlichsste Fragen auf: nach dem Wesen der Musik, dem Geheimnis der Blumen und einer Erlösung durch das Lachen. Im ersten Satz »Die Gärten von Vilnius« führen Sie die Viola in eine Gartenlandschaft. Begibt sich der Protagonist auf eine Reise?

FILIDEI: Ich wollte in diesem Konzert den Bezug zu etwas Exotischem herstellen. Und das ist für mich Vilnius. Ich habe einmal eine Woche dort oben im Norden verbracht. Als dieser Satz fertig war, ist mir allerdings bewusst geworden, wie stark die Verbindungen auch nach Italien sind. Es gibt Referenzen an Ottorino Respighis *Fontane di Roma* und *Pini di Roma*. Das sind sinfonische Dichtungen, die ihre Wurzeln in Rom haben und zutiefst italienisch sind. Ich habe mir hier aber etwas Exotisches vorgestellt. In meinen »Gärten von Vilnius« ist es eher kalt. Ich arbeite mit einer geometrischen Struktur; die Form ist kühl.

SEEBER: Begibt sich die Viola als Individuum in diese nordische Gartenatur oder wird sie Teil der Landschaft?

FILIDEI: Am Anfang verliert sich die Bratsche im Garten. Sie verirrt sich. Später, im Schlussteil des Satzes, tritt hingegen der solistische Charakter in den Vordergrund. Der Protagonist gibt sich nach und nach zu erkennen. Zugleich wird die Musik akkordischer. Gegenwärtig interessiert mich vor allem das Verhältnis zwischen Figur und Grund. In der zeitgenössischen Musik hat man es oft außen vor gelassen und stattdessen mit Flächen und Texturen gearbeitet. Das gleiche ist ja auch in der Bildenden Kunst geschehen, wenn man an Mark Rothko, Alberto Burri oder Lucio Fontana denkt. Ich versuche, die Beziehung zwischen Gestalt und Hintergrund wiederherzustellen.

Natürlich aus der Perspektive von heute. Ich spüre eine Notwendigkeit, das historische Erbe zu betrachten und es noch einmal neu zu durchdenken.

SEEBER: Was bedeutet das für dieses Konzert?

FILIDEI: Ich stelle mir eine Figur vor, die ihre Farbe ändert und am Schluss sehr viel unverhüllter oder auch nackter dasteht als zu Beginn. Wie in meinem Flötenkonzert erkundet auch hier eine Linie den Raum.

SEEBER: Die Viola tastet sich ganz zu Beginn ins Geschehen, fast allein und mit einer geraden, manchmal leicht zitternden Linie. Sie projizieren diese gehaltenen Töne in ein fast stilles Orchester: so als würde der Solist einen ersten, vorsichtigen Blick in den Garten werfen.

FILIDEI: Der Anfang des Konzerts geht von einem einzelnen Ton aus. Dieser Ton erforscht den Raum. Wenn einmal der Horizont definiert ist, sucht man nach einem neuen. Der liegt vielleicht etwas darüber oder darunter. Anschließend bleibt man an etwas hängen, verhakt sich irgendwo. Man bleibt stehen, hat etwas gefunden, vielleicht setzt man sich damit auseinander, schlägt sogar darauf ein. Aber die Antwort, die man daraufhin bekommt, ist vielleicht nicht das, wonach man suchte.

SEEBER: Haben Sie nach einem Naturklang gesucht? Im Kopfsatz sind zwitschernde Vögel zu hören und eine Harmonik aus natürlichen Obertönen.

FILIDEI: Die Bauart der Instrumente selbst, die Körper der Instrumente liefern mir die Lösungen. Oft setze ich die leeren Saiten der Streicher ein, um daraus die Obertöne hervorzuheben. Der Körper spricht, auch der Instrumentenkörper spricht. Er spricht, weil er so konstruiert ist, in Quinten. Er besitzt eine eigene Farbe, die aus ihm klingt. Wonach ich gesucht habe, ist die reinste und zugleich leuchtendste Farbe der Instrumente. Ich war auf der Suche nach einer Naturfarbe. Dafür habe ich den Weg über die leeren Saiten der Streicher eingeschlagen.

SEEBER: Dieser erste Satz geht auf Ihr Konzert für Violoncello und Orches-

ter zurück, das 2003 uraufgeführt worden ist. In welcher Beziehung stehen die Konzerte zueinander?

FILIDEI: Mein Ausgangspunkt war *Die Gärten von Vilnius* für Cello und Orchester. Ich habe das Stück umgearbeitet und zum Kopfsatz des neuen Konzerts erklärt. Mir macht es immer Angst, einfach so im Nichts zu beginnen. Ein ängstlicher Mensch wie ich braucht etwas, woran er sich festhalten kann. Wie in meinem Klavierkonzert bin ich von einem Satz ausgegangen, den ich schon geschrieben hatte. Und ich habe dem umgearbeiteten Satz zwei weitere hinzugefügt: ein Scherzo und einen eher melancholischen Schlusssatz. Ich glaube, in diesem Verfahren und in dieser Anlage zeigt sich eine Theatralität, die typisch italienisch ist. Italien ist nicht das Land, das für die Gattung des Solokonzerts steht, wenn man von Luciano Berio und seinen Nachfolgern im späten 20. Jahrhundert absieht. Meine Vorstellung war, eine Form zu schaffen, die die Idee unserer eigenen musikdramatischen Tradition aufgreift und sich mit der klassischen Konzertform verbindet, wie sie sich in Frankreich, Österreich und Deutschland entwickelt hat.

SEEBER: Und die Viola? Welche Rolle spielt dieses Instrument, das sich oft in der Mitte des Orchesters versteckt und immer aufs Neue verwandelt, für das Konzert?

FILIDEI: Ich habe die Bratsche schon immer geliebt. Ihr Klang ist so nah an der menschlichen Stimme. Die Idee für das Projekt ist bei einem Treffen mit Antoine Tamestit und François-Xavier Roth entstanden. Dann haben sich die Gedanken schnell verselbständigt. Was mich überrascht, wenn ich auf die Arbeit zurückblicke: Ich setze mich hier mit denselben Themen auseinander wie in meinem aktuellen Opernprojekt *Der Name der Rose*. Zunächst ist da das Thema des Gartens. Wir beginnen in den »Gärten von Vilnius« und enden mit dem Satz »What is a flower«. Was ist eine Blume, was ist eine Rose? Es geht um Identität. Die Frage nach der Identität ist der Schlüssel zur Lektüre von Umberto Eco's Roman *Der Name der Rose*. Und zweitens verhandelt Eco in diesem Buch die Frage nach dem Lachen. Für ihn ist das Lachen ein Ausweg, es ist eine Lösung. Nach dem ersten, ziemlich romantischen Satz mit Anklängen an Olivier Messiaen sind im Mittelsatz Zitate daraus zu hören, die ich ironisch verarbeite. In diesem Scherzo,

das »Tuttomondo« heißt, nehme ich den Solisten auf den Arm. Ich führe ihn gewissermaßen vor. Während das Orchester perfekt spielt, versucht die Bratsche, ihre Stimme im selben Tempo zu meistern, verspielt sich aber dauernd, stolpert und gerät aus dem Takt. Es geht um Ironie, und natürlich auch um die Witze, die man über Bratscher macht. Dieser Satz voller unregelmäßiger und zugleich genau notierter Tongruppen ist für den Solisten sehr schwer zu spielen. Vor allem ist es sehr viel komplizierter, bewusst Fehler zu machen als richtig zu spielen.

SEEBER: »Was ist eine Blume« heißt der dritte und letzte Satz. Gibt es darauf eine Antwort?

FILIDEI: Das Konzert endet mit einem gehaltenen Ton, der eine ganz neue Perspektive öffnet. Dieser Schluss versucht, eine Frage mit einer weiteren Frage zu beantworten. Was ist eine Blume? Was ist Musik, was ist ein Garten? Diese Fragen drehen sich im Kreis.

SEEBER: Geht es bei diesen Drehungen und der Suche nach Identität auch um Melodien?

FILIDEI: Ja, auch. Aber was ist das hier? Die Bewegungen kehren immer wieder zum Ausgangspunkt zurück, also zu sich selbst. Eigentlich beschreiben sie die Form einer Blume. Sie führen hinauf und hinunter, sie schwingen in Bögen oder zeichnen Zickzackbewegungen. Diese Linienführung hat dieselbe fraktale Struktur, die für eine Blume charakteristisch ist. Sie kreist um ein Zentrum.

SEEBER: Fraktale Gestalten sind selbstähnlich. Man erkennt sie wieder, zugleich verändern sie Gestalt oder Farbe. Wie wichtig ist für Sie die Erforschung neuer Spieltechniken, Geräuschklänge?

FILIDEI: Ich habe vor einer Weile eine Art künstlerische Fastenzeit eingelegt. Bis dahin hatte ich versucht, Dinge singen zu lassen, die nicht von selbst singen. Zum Beispiel Geräusche. Ich wollte Objekten, die nicht klingen, eine Stimme verleihen. Heute versuche ich etwas viel Schwierigeres. Ich will Dinge zum Singen bringen, die bereits singen.

Biographien

Elizabeth Ogonek

Iannis Xenakis

Francesco Filidei

Antoine Tamestit

Georg Nigl

Dirk Rothbrust

François-Xavier Roth

Norbert Ommer

Symphonieorchester

des Bayerischen Rundfunks

Elizabeth Ogonek [* 1989]

Elizabeth Ogonek ist eine amerikanische Komponistin, die in New York lebt und arbeitet. Ihre Musik wurde von der Chicago Tribune als »schimmernd«, »dramatisch« und »akribisch ausgearbeitet«, vom San Francisco Chronicle als »schwer fassbar und wundersam« beschrieben. Geboren 1989, wuchs Ogonek in New York City auf. Ihre wichtigsten Lehrer waren Don Freund, Claude Baker, Michael Gandolfi, Donald Crockett, Stephen Hartke und Julian Anderson. Ogonek erhielt zahlreiche Kompositionsaufträge von den Symphonieorchestern von Boston, Chicago und London, Los Angeles Philharmonic, San Francisco Symphony, den BBC Proms, der Fromm Foundation, der Harvard Musical Association, dem Lakes Area Music Festival, der Music Academy of the West und dem Santa Fe Chamber Music Festival. Zu den weiteren Orchestern, die ihre Musik aufgeführt haben, gehören die Symphonieorchester von Antwerpen, Baltimore, Bournemouth, Detroit, Gävle, St. Louis, der Schwedische Rundfunk und Toronto, das BBC National Orchestra of Wales, das Deutsche Symphonie-Orchester Berlin, das Ensemble Modern, die Osloer Philharmoniker und das Royal Philharmonic Orchestra. Ihre Musik wurde von Andris Nelsons, Christian Reif, Elim Chan, Esa-Pekka Salonen, François-Xavier Roth, George Benjamin, Kirill Karabits, Ricardo Muti, Tim Weiss und Xian Zhang dirigiert. Sie hat eng mit den Geigern Benjamin Beilman und Karen Gomyo sowie mit dem Pianisten Xak Bjerken zusammengearbeitet. Von 2015 bis 18 war Ogonek als Mead Composer-in-Residence des Chicago Symphony Orchestra tätig. Im Jahr 2022 war sie Composer-in-Residence des Lakes Area Music Festival. Ogoneks Arbeit wurde von der ASCAP Foundation, der Royal Philharmonic Society, dem Ohio Arts Council und der American Academy of Arts and Letters ausgezeichnet. Im Herbst 2024 wird sie Professorin für Komposition an der Eastman School of Music.

Iannis Xenakis [1922–2001]

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

Francesco Filidei [*1973]

Francesco Filidei wurde 1973 in Pisa geboren. Seine Abschlüsse absolvierte er am Conservatorio di Musica Luigi Cherubini in Florenz und am Conservatoire National Supérieur de Musique et de Danse in Paris. Als Organist und Komponist wird er zu den wichtigsten internationalen Festivals für neue Musik wie dem Ensemble Modern, Ensemble intercontemporain, dem Klangforum Wien oder der Musikfabrik Köln eingeladen. Seine Werke werden von international renommierten Orchestern wie dem Sinfonieorchester des Bayerischen Rundfunks, der Tokyo Philharmonic, den Klangkörpern des WDR, SWR, ORF, RSO Wien, RAI oder auch den Philharmonischen Orchestern Monte Carlo, Nizza, Helsinki, Vilnius und Warschau in den Philharmonien Berlin, Köln, Essen und Hamburg, an der Cité de la Musique in Paris, der Suntory Hall, im Tokyo Opera House, Theaterhaus Wien, im Auditorium Parco della Musica di Roma, der Tonhalle in Zürich, der Walt Disney Concert Hall in Los Angeles, der Opéra Comique in Paris oder am Teatro alla Scala aufgeführt. Filideis Oper *Linondation* (2019) wurde für die Opéra Comique, Rennes und Nantes komponiert, Wiederholungen fanden 2023 in Paris und Luxemburg statt. Seine neue Oper *Il nome della rosa* ist ein Auftragswerk des Teatro alla Scala und der Opéra de Paris in Koproduktion mit dem Teatro Carlo Felice in Genua. Seine Werke werden seit 2018 von Casa Ricordi, zuvor von RaiCom, veröffentlicht.

Antoine Tamestit [*1979]

Der Bratschist Antoine Tamestit ist ein international anerkannter Solist und Kammermusiker, der für seine unübertroffene Technik und die Schönheit seines farbenreichen Tons geschätzt wird. Sein breit gefächertes Repertoire reicht vom Barock bis zur zeitgenössischen Musik, für die er sich besonders engagiert. In der Saison 23/24 setzt Antoine Tamestit sein Engagement auf internationalem Niveau fort, beginnend mit einer Europatournee mit der Staatskapelle Dresden über Debüts bei den Berliner Philharmonikern, den New Yorker Philharmonikern und dem Royal Concertgebouw Orchestra bis hin zu einem Gastspiel beim südkoreanischen Tongyeong International Music Festival und der Uraufführung von Joe Hisaishis *Viola Saga* in Asien. In den vergangenen Spielzeiten ist Antoine Tamestit mit Orchestern wie dem Cleveland Orchestra, dem Orchestre Philharmonique de Radio France, dem Tonhalle-Orchester Zürich, der Accademia Nazionale di Santa Cecilia und dem Mahler Chamber Orchestra aufgetreten, um nur einige zu nennen. Er konzertiert regelmäßig mit bedeutenden Dirigenten wie Sir John Eliot Gardiner, Daniel Harding, Paavo Järvi, Klaus Mäkelä, Sir Antonio Pappano, Kirill Petrenko, Sir Simon Rattle, Yannick Nézet-Séguin und Christian Thielemann. Zu den wichtigsten von Antoine Tamestit uraufgeführten Werken gehören Jörg Widmanns Bratschenkonzert, Thierry Escaichs *La Nuit des Chants* sowie Bruno Mantovanis Konzert für zwei Bratschen mit Tabea Zimmermann. In der Saison 23/24 führt er erstmals zwei neue, für ihn geschriebene Werke auf: Nikodijevichs *Psalmody* (SWR Sinfonieorchester) und Filideis Violakonzert (*musica viva* / BRSO). Geboren in Paris, studierte Tamestit bei Jean Sulem, Jesse Levine und Tabea Zimmermann. Antoine Tamestit spielt auf der allerersten Bratsche von Antonio Stradivarius aus dem Jahr 1672, die ihm von der Habisreutinger Stiftung großzügigerweise zur Verfügung gestellt wird.

Georg Nigl [*1972]

Der Sänger Georg Nigl gilt heute als einer der gefragtesten Baritone weltweit. Mit einem Repertoire, das vom Barock über die Wiener Klassik bis zu Neuester Musik reicht, ist er regelmäßig an allen wichtigen Konzerthallen Europas zu Gast. Auf der Opernbühne sind es vor allem Partien des 17. Jahrhunderts und der Gegenwart, die ihn interessieren: So gehört Monteverdis *L'Orfeo*, den er 2022 an der Wiener Staatsoper darstellte, ebenso zu seinen Favoriten wie die Titelrolle in Rihms Oper *Jakob Lenz*, in welcher Nigl im Sommer 2022 bei den Salzburger Festspielen begeisterte. Weitere Höhepunkte der laufenden Saison sind Ligetis *Le Grand Macabre* an der Wiener Staatsoper, Johann Strauss' *Fledermaus* an der Bayerischen Staatsoper, Mozarts *Così fan tutte* am Pariser Châtelet sowie eine szenische Johannes-Passion mit Sasha Waltz' Ballett-Compagnie. Liederabende bringen ihn regelmäßig in die wichtigsten Musikzentren Europas. Georg Nigls selbst konzipierter Serenaden-Zyklus *Nachtmusiken*, der gemeinsam mit dem Clavichordisten Alexander Gergelyfi und dem Schauspieler Ulrich Noethen im Sommer 2023 für ein Highlight der Salzburger Festspiele sorgte, wird im Sommer 2024 weitergeführt. Sein Album »Vanitas« wurde 2021 mit dem Jahrespreis der Deutschen Schallplattenkritik ausgezeichnet.

Dirk Rothbrust [*1968]

Dirk Rothbrust ist 1968 im saarländischen Illingen geboren, heute lebt er in Köln. Bereits als Elfjähriger rückte er das Schlagzeug radikal in den Mittelpunkt seines Lebens. Studiert hat er dann von 1986 bis 1994 in Saarbrücken und Karlsruhe bei Franz Lang und Isao Nakamura. Seit 1995 ist Dirk Rothbrust Mitglied des SCHLAGQUARTETT KÖLN, von 2001 bis 2008 spielte er im KAMMERENSEMBLE NEUE MUSIK BERLIN, 2005 wurde er Mitglied des ENSEMBLE MUSIKFABRIK. Er gibt Konzerte auf allen wichtigen europäischen Festivals für zeitgenössische Musik und arbeitete bereits mit den bedeutendsten Komponisten und Interpreten unserer Zeit zusammen, etwa mit Maurizio Pollini, Martha Agerich, Peter Brötzmann, Mouse on Mars und Pierre Laurent Aimard ebenso als Solist bei z.B. dem Ensemble Resonanz und den Rundfunksinfonieorchestern des BR, WDR, SWR, NDR. 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; so auch zum Beispiel in dem bei den Wittener Tagen für Neue Kammermusik 2014 uraufgeführten *void* von Rebecca Saunders, dem 2016 für ihn geschriebenen drumset Solos *Fell* von Enno Poppe, sowie dem Solostück *dust* von Rebecca Saunders (2018). 2023 sind für ihn das Solowerk *Jadarit* von Milica Djordjević und *Aus dem Geröll* für Percussion solo und Orchester von Carola Bauckholt entstanden. Rothbrust ist seit 2019 Coach bei der Lucerne Festival Academie und unterrichtet ebenso seit 2019 zeitgenössisches Schlagzeug (Sololiteratur, Ensemble und Neue Musik) an der HfMT Köln. Als Mitglied des Schlagquartett Köln gründete er 2022 das Cologne Percussion Orchestra mit dem Ziel, Werke für bis zu 13 Schlagzeugern aufzuführen.

François-Xavier Roth [*1971]

François-Xavier Roth, 1971 in Paris geboren, ist einer der vielseitigsten und gefragtesten Dirigenten unserer Zeit. Seit 2015 leitet er als Generalmusikdirektor der Stadt Köln sowohl das Gürzenich-Orchester als auch die Oper Köln. Er ist Principal Guest Conductor des London Symphony Orchestra und der erste Associate Artist der Philharmonie de Paris; außerdem wurde er zum Künstlerischen Leiter des Atelier Lyrique de Tourcoing ernannt. Geschätzt für seine ungewöhnlichen Konzertprogramme, arbeitet François-Xavier Roth mit führenden Orchestern wie den Berliner Philharmonikern, dem Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks, dem Concertgebouworkest Amsterdam, dem Cleveland Orchestra, Boston Symphony Orchestra, Orchestre de Paris oder auch mit Montreal Symphony und Tokyo Metropolitan Symphony zusammen. 2003 gründete er das Orchester Les Siècles, mit dem er innovative wie kontrastreiche Programme – je nach Repertoire – auf modernen und historischen Instrumenten umsetzt.

François-Xavier Roth setzt sich nicht nur für die Aufführung neuerer und neuester Werke der heutigen Komponist*innen-Generation ein, sondern auch für die Vermittlung und Förderung des musikalischen Nachwuchses. So leitet er das Panufnik Young Composers Scheme des London Symphony Orchestra, unterstützt im Rahmen des internationalen Projekts Momentum begabte junge Musiker*innen und hat beim Gürzenich-Orchester Köln eine Orchesterakademie gegründet. Für seine Verdienste als Musiker, Dirigent, Musikalischer Leiter und Lehrer wurde François-Xavier Roth zum Ritter der französischen Ehrenlegion ernannt.

Norbert Ommer [*1963]

Norbert Ommer studierte Klavier und Klarinette in Köln und im Anschluss daran Musik und Nachrichtentechnik an der Robert Schumann Hochschule in Düsseldorf, wo er sein Examen als Diplom Bild- und Toningenieur abschloss. Seit 1990 bis heute verbindet ihn eine regelmäßige Zusammenarbeit mit dem Ensemble Modern – seit 1997 ist er dort Gesellschafter – sowie mit der WDR Big Band. Als Sounddesigner und Klangregisseur hat sich Norbert Ommer bei Uraufführungen von Frank Zappa, Heiner Goebbels, Steve Reich, Michael Brecker, Joe Zawinul, Helmut Lachenmann, Michael Gordon und Louis Andriessen auch international einen Namen gemacht. Norbert Ommer wirkt bei zahlreichen internationalen Festivals mit, wie Wien Modern, Bregenzer Festspiele, Festival d' Automne à Paris, Ars Musica Brüssel, Holland Festival, Salzburger Festspiele, BBC Proms, Donaueschinger Musiktage, Montreux Jazzfestival, Edinburgh International Festival, Lincoln Center Festival, North Sea Jazzfestival Amsterdam, Telstra Adelaide Festival, Park Avenue Armory New York und viele mehr. Im November 2002 wurde Norbert Ommer mit dem Goldenen Bobby ausgezeichnet, der erstmals vom VDT (Verband Deutscher Tonmeister) für herausragende Sounddesign- und Klangregie-Leistungen verliehen wurde. Im Oktober 2004 erhielt er gemeinsam mit dem Ensemble Modern den Echo Klassik Preis. Im Februar 2024 erhielt Ommer den Opus AVantgarde der Prolight + Sound.

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.

Website brso.de
Instagram [@brsorchestra](https://www.instagram.com/brsorchestra)
Facebook [@brso](https://www.facebook.com/brso)
YouTube [@brsorchestra](https://www.youtube.com/brsorchestra)

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

neu



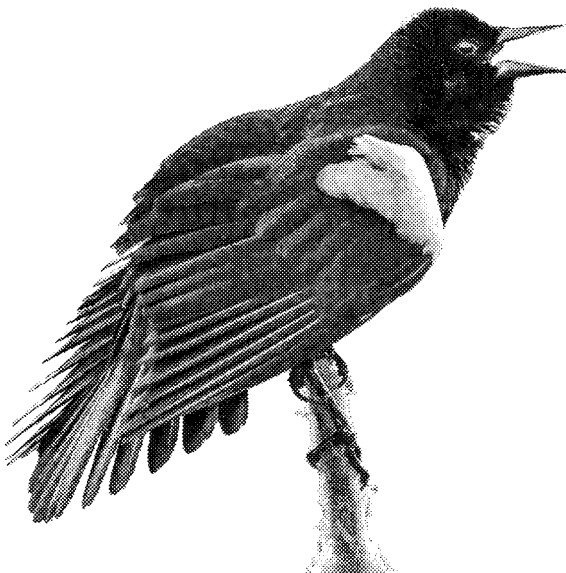
#46 Helmut Lachenmann | My Melodies
musica viva Live-Mitschnitt der *My Melodies* Musik für acht Hörner und Orchester. Uraufführung der Version München 2023 vom 23. Juni 2023 aus dem Herkulessaal im Rahmen der *musica viva*-Konzertreihe des BR mit der Horngruppe und dem Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks unter Leitung von Matthias Hermann. Zusätzlich bietet die CD vierzehn Bonustracks sowie eine Aufzeichnung eines Gesprächs des Komponisten mit Johann Jahn für BR-KLASSIK zur *musica viva*-Uraufführung von *My Melodies* von 2018.

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 Radioübertragungen auf BR-KLASSIK.



»Der Hauptantrieb zu komponieren, kommt bei mir immer aus der Emotion«, sagt JÖRG WIDMANN, der »als Klarinette spielender Komponist« und Dirigent »zu den Lichtgestalten« der Neuen Musikszene gehört: »Erschöpfend, grandios« (Süddeutsche Zeitung). Sein künstlerisches Credo lautet: »Tradition mit Neuem zu verbinden«, wobei gerade diese produktive Rezeption der musikalischen Vergangenheit den musikalischen Allrounder zur eigenen Klangsprache finden ließ: Musik, die in ihrer Virtuosität, Intensität und Direktheit überrascht und nicht selten wie ein Katarakt auf den Hörer einstürzt, ihn aber auch mit stillen, überaus fragilen Momenten herausfordert.

»Der Einfluss von Mozart und Schubert auf mein Werk ist nicht zu leugnen.« Bestes Beispiel: das ebenso ätherisch wie gläsern wirkende Orchesterstück *Armonica*, das von Mozarts sphärischen Glasharmonika-Werken inspiriert wurde – sinnliche, farbige und poetische Musik, die mit ihrem »Anschwellen aus dem Nichts« (Widmann) immer wieder die Gesetze der Schwerkraft außer Kraft zu setzen scheint.

Nach der Pause steht mit dem für Håkan Hardenberger komponierten Trompetenkonzert *Towards Paradise (Labyrinth VI)* »ein groß angelegtes engelhaft-lyrisches« Werk auf dem Programm, in dem die Klänge durch den Raum wandern (da sich der Trompeter durch das Orchester bewegt): eine »labyrinthische Reise des Trompeters durch verschiedene psychische und klangliche Zonen, mitunter auch durch wilde und schroffe orchestrale Abgründe hindurch ins Offene, zu einem utopischen Schwebезustand hin« (Widmann).



BRticket Telefon (national / gebührenfrei) 0800 5900 594

Online-Buchung: shop.br-ticket.de

Herkulesaal der Residenz München
Freitag, 28. Juni 2024, 20.00 h
mv-Abo, freier Verkauf
(Tickets 15 – 44 EURO, U30 Ticket 10 EURO)

JÖRG WIDMANN [*1973]
Armonica
für Orchester [2007]

WOLFGANG AMADEUS MOZART [1756 – 1791]
Adagio
für Glasharmonika in C, K356/K617a [1791]

JÖRG WIDMANN
Drei Schattentänze
für Klarinette solo [2013]

Danse macabre
für Orchester [2022]

Towards Paradise [Labyrinth VI]
für Trompete und Orchester [2021]

CHRISTA SCHÖNFELDINGER *Glasharmonika*
HÅKAN HARDENBERGER *Trompete*

SYMPHONIEORCHESTER
DES BAYERISCHEN RUNDFUNKS

JÖRG WIDMANN *Klarinette und Leitung*

ZORO BABEL *Klang- und Lichtregie*

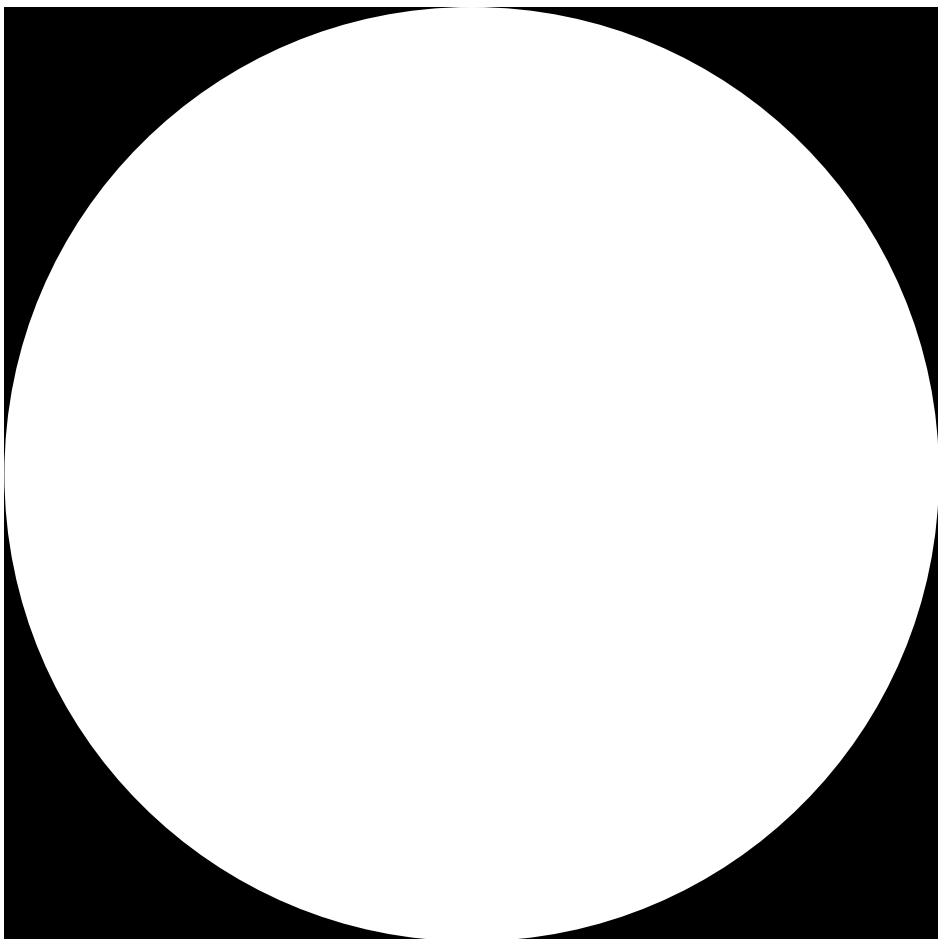
Eine Veranstaltung der *musica viva* des Bayerischen Rundfunks

**On the way
Münchener Biennale
Festival für neues
Musiktheater
31.05. – 10.06.24**

**MÜNCH-N-R BI-NNAL-
F-STIVAL FÜR
N-U-S MUSIKTH-AT-R**



Landeshauptstadt
München
Kulturreferat



musica viva

Künstlerische Leitung

Dr. Winrich Hopp

Organisations- und Produktionsleitung

Dr. Pia Steigerwald

Assistenz Organisation/Produktion

N. N.

Büro

Bea Rade

Herausgeber

Bayerischer Rundfunk / *musica viva*

Redaktion

Dr. Pia Steigerwald (verantwortlich), 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

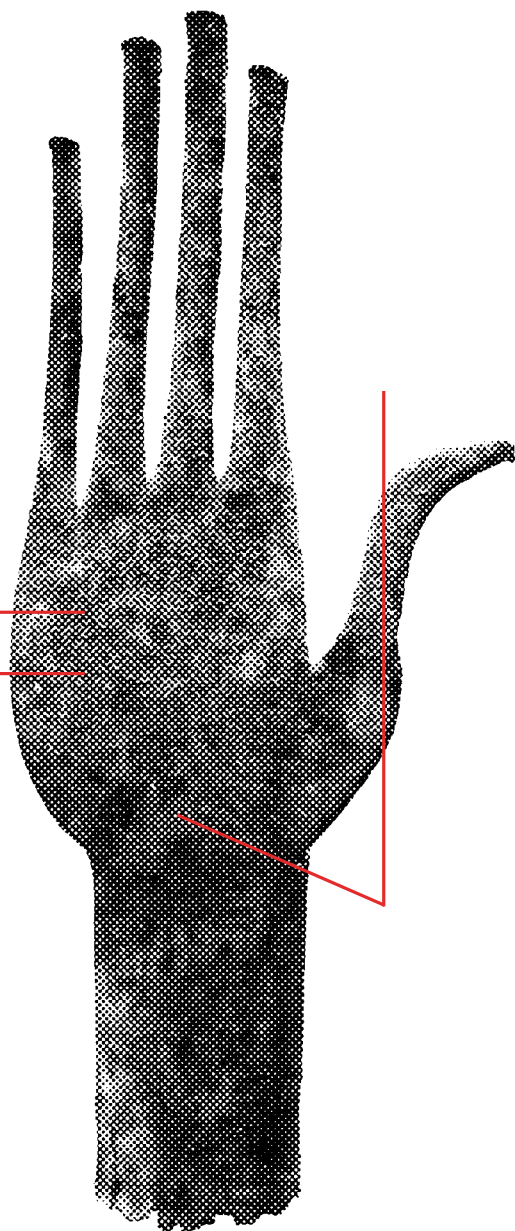
Die Interviews von MARTINA SEEBER und JULIAN KÄMPER sind Originalbeiträge für die *musica viva*/BR. Der Werkkommentar von IANNIS XENAKIS ist erstmals im Programmheft des *musica viva*-Konzerts am 13. Februar 1981 veröffentlicht worden. Der Textbeitrag von MARTIN WILKENING ist bereits erschienen im Programmheft zu einem Konzert mit dem BBC Symphony Orchestra am 4. September 2009 im Rahmen des Musikfest Berlin.

Nachdruck nur mit Genehmigung
Redaktionsschluss: 27. März 2024

OGONEK

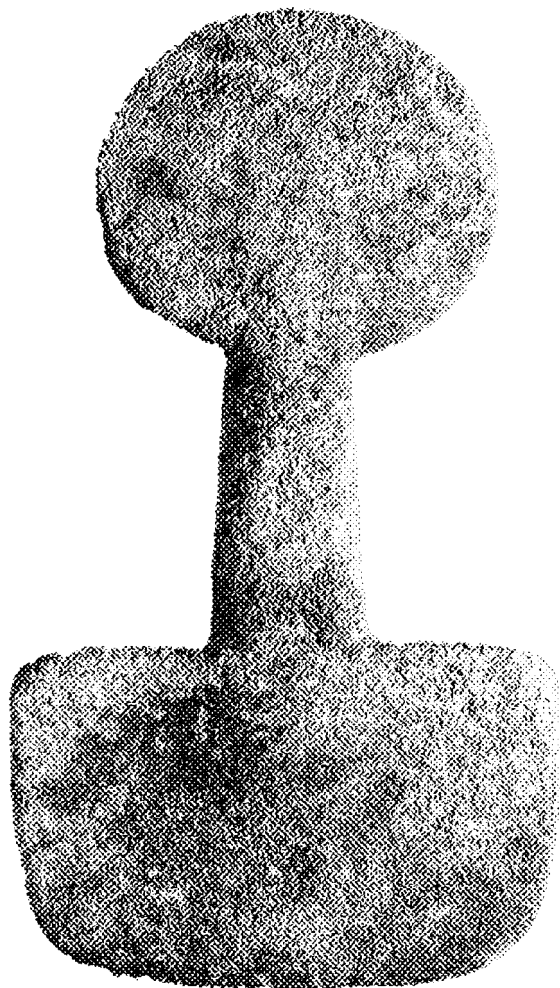
XENAKIS

FILIDEI



23
24

Saison



BR
KLASSIK

BR musicaviva