

**musica  
viva**

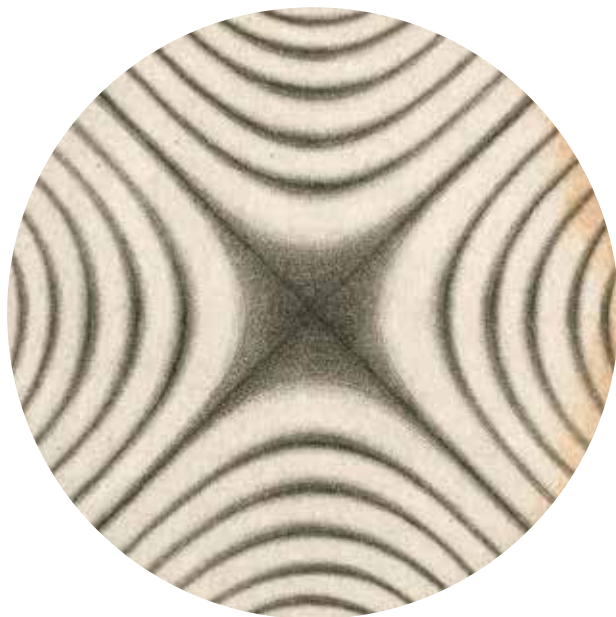
**2025**

**22**

**03**

**SA**

**Herkulesaal der Residenz**



**Sir Simon Rattle**

**Chor + Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks**

**Boulez | Lachenmann | Berio**

**BOULEZ**  
**LACHENMANN**  
**BERIO**





*musica viva*-Konzert  
Herkulesaal der Residenz München  
Samstag, 22. März 2025, 20.00 h

## *Werkdaten, Texte, Hintergründe*

### PIERRE BOULEZ

#### *Cummings ist der Dichter*

- 10 ————— Werkdaten  
11 ————— Martin Wilkening: *Komposition als musikalische Übersetzung*  
15 ————— Libretto

### LUCIANO BERIO

#### *Laborintus II*

- 18 ————— Werkdaten  
19 ————— Martin Wilkening: *Bewegt von Unruhe*  
24 ————— Libretto  
34 ————— Libretto [deutsch]

### HELMUT LACHENMANN

#### *Harmonica*

- 45 ————— Werkdaten  
46 ————— Martin Kaltenecker: *My Harmonies*  
51 ————— Stefan Tischler im Gespräch mit Pia Steigerwald

## Biographien

- 54 ————— Pierre Boulez [55], Luciano Berio [56],  
Helmut Lachenmann [57], Stefan Tischler [58],  
Marie Goyette [59], Sir Simon Rattle [60], Norbert Ommert [61],  
Chor des Bayerischen Rundfunks [62],  
Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks [63]
- 65 ————— *musica viva* CD-Edition
- 66 ————— Programmvorschau *musica viva*  
25. April 2025, 20.00 h, Portrait Pascal Dusapin
- 70 ————— 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, den 1. April um 20:03 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  
Samstag, 22. März 2025, 20.00 h

Einführung 18.45 Uhr mit ROBERT JUNGWIRTH

PIERRE BOULEZ [1925–2016]  
*Cummings ist der Dichter* [14']  
für gemischten Chor und Orchester [1970]

LUCIANO BERIO [1925–2003]  
*Laborintus II* [35']  
für Stimmen, Instrumente und Tonband [1965]

< Pause [20'] >

HELMUT LACHENMANN [\*1935]  
*Harmonica* [31']  
Musik für großes Orchester mit Tuba [1981/83]



ANNA-MARIA PALII, EUNKYUNG SHIN,  
VERONIKA SAMMER 3 *Frauenstimmen*

MATTHIAS ETTMAYR, GABRIEL SIN, TIMO JANZEN,  
MASAKO GODA, TARO TAKAGI, SIMONA BRÜNINGHAUS,  
MERIT OSTERMANN, MICHAEL MANTAJ 8 *Schauspieler*

STEFAN TISCHLER *Tuba*  
MARIE GOYETTE *Sprecherin*

CHOR DES BAYERISCHEN RUNDFUNKS  
MAX HANFT *Choreinstudierung Boulez*  
STELLARIO FAGONE *Choreinstudierung Berio*

SYMPHONIEORCHESTER  
DES BAYERISCHEN RUNDFUNKS

SIR SIMON RATTLE *Leitung*

NORBERT OMMER *Klangregie*

Eine Veranstaltung der *musica viva* des Bayerischen Rundfunks

birds(

here, inven

ting air

U

)sing

Pierre Boulez / *Cummings ist der Dichter*



Pierre Boulez [1925–2016]  
*Cummings ist der Dichter*  
für gemischten Chor und Orchester [1970]

**Besetzung:**

16-stimmig gemischter Chor  
[4 Soprane, 4 Alt, 4 Tenöre, 4 Bässe]  
*musica viva* am 22. 03. 2025: 48 Stimmen

2 Flöten  
Oboe  
Englischhorn  
2 Klarinetten in B  
Bassklarinetten in B  
2 Fagotte

2 Hörner in F  
2 Trompeten in C  
2 Posaunen  
Basstuba

3 Harfen

3 Violinen  
2 Violen  
2 Violoncelli  
Kontrabass

**Entstehungszeit:** 1970

**Auftraggeber:** Clytus Gottwald

**Uraufführung:** 25. September 1970 in Stuttgart durch die Schola Cantorum Stuttgart und Mitglieder des Südfunk-Sinfonieorchesters unter der Leitung von CLYTUS GOTTWALD

## Martin Wilkening: *Komposition als musikalische Übersetzung – Pierre Boulez und Edward Estlin Cummings*

Wie die meisten Werke von Pierre Boulez hat auch *Cummings ist der Dichter* eine längere Entstehungs- und Bearbeitungsgeschichte. Die erste, nicht aufgeführte und wieder verworfene Fassung für Bariton und Orchester von 1968 war als Teil eines geplanten größeren Werkes auf Cummings-Texte entstanden. Aus ihrem Material wurde 1970 eine Version für 16 Vokalstimmen und Instrumente. Diese ging 1986 in einer dritten, ab dann allein gültigen Version auf, bei der Boulez vor allem klangliche Veränderungen im Sinne stärkerer Differenzierung vornahm. Die 16 Stimmen des Vokalparts können jetzt von einem bis zu dreifach besetztem Chor realisiert werden, von bis zu 48 Vokalisten also, mit Wechseln zwischen *tutti* oder *solo*. Die Orchesterbesetzung beider Versionen unterscheidet sich nicht sehr in der Gesamtzahl der Instrumente, erfährt aber vor allem in den Bläsern eine deutliche Erweiterung des Klangbildes. Außerdem verwendet Boulez in der letztgültigen Fassung keine quasi aleatorischen Passagen mit offener Notation mehr, die bei der Aufführung der Fassung von 1970 noch zwei Dirigenten erforderlich machten.

### *Einzellaute und Typografie*

Erste Anregungen zur Komposition gehen noch weiter zurück, nämlich bis in die frühen 1950er Jahre, als Boulez von John Cage zum ersten Mal mit den Gedichten des Amerikaners Edward Estlin Cummings bekannt gemacht wurde. Cummings, der in New York lebte und in den 1920er Jahren auch längere Zeit in Paris verbracht hatte, pflegte als Dichter ein unorthodox breites Repertoire, in dem die Sonettform ebenso ihr Recht behauptet wie sprachliche Experimente. Diese beziehen auch die Ebenen der einzelnen Laute und der Typografie mit ein, wofür das von Boulez gewählte Gedicht ein ebenso eindrucksvolles wie poetisch inspiriertes Beispiel ist. Cummings hatte es zum ersten Mal 1935 in seinem Gedichtband *No Thanks*

im Selbstverlag veröffentlicht und jenen vierzehn Verlagen gewidmet, die das Manuskript zuvor abgelehnt hatten. Die Anekdote, die sich um die Entstehung des (im Original deutschen) Titels von Boulez' Komposition rankt, verweist indirekt auch darauf, dass Boulez dieses Stück eigentlich als Teil eines größeren, einstündigen Zyklus' auf mehrere Cummings-Texte geplant hatte. Als ihn die Verantwortlichen des Südwestdeutschen Rundfunks, in Vorbereitung der Stuttgarter Uraufführung des noch nicht fertigen Werkes, nach dem genauen Titel für das Programmheft fragten, sagte Boulez nur ausweichend, den wisse er noch nicht, aber Cummings sei der Dichter. Das wurde jedoch als Titelangabe verstanden, und wie Boulez später selber meinte, hätte man keinen schöneren Titel als den aus einem Missverständnis entstandenen finden können. Zu Beginn von Cummings' Gedicht steht, wie ein evokativer Impuls, ein einziges Wort: »birds«. Daraus entspringt eine Bewegung in einem assoziativ sich öffnenden Feld, dessen Poesie gleichzeitig auf der Ebene von Bedeutungen wie auf der klanglichen und typografischen Ebene entwickelt wird. Zusammengehalten werden diese Ebenen jedoch von der Kraft des poetischen Bildes, des in Bewegung sich verändernden, »Luft erfindenden« Vogelschwarms, seiner i-u-a-Laute, und dem plötzlich nach innen gerichteten Blick des Betrachters, der in dem Wort »soul« in ganz eigener Klanglichkeit aufleuchtet. Boulez auskomponierte Lesart des Text-Bildes durchstreift dessen unterschiedliche Sinn-Achsen in den verschiedenen Richtungen. Sie entfaltet dessen klangliche Potentiale sehr genau, so etwa, um nur ein Beispiel zu nennen, bei dem graphisch abgesetzten Wort »sing« und dessen gleichzeitiger Funktion als Teil von »using«. Die Aussprache des isolierten »s«-Lautes ist in der Komposition beim wiederholten Erscheinen in Lautschrift unterschiedlich markiert, je nach seinem Bezug auf den stimmlosen Anlaut in »sing« oder den stimmhaften Laut in der zweiten Silbe von »using«.

### *Von Sprache zu Sprache*

Die Komposition verfolgt so nicht einfach nur impressionistisch den Ablauf bzw. die Abläufe des Textes, sondern unternimmt den Versuch einer »Übersetzung«. »Allein diese echte Umwandlung von Sprache zu Sprache scheint mir gerechtfertigt zu sein«, betont Boulez in seinem Aufsatz *Die Komposition und ihre Gesten*. In demselben Text hebt er vor allem die struk-

turelle Ebene dieser Übersetzung hervor. »Das Gedicht oder der Text eines Bühnenstücks: Sie sind für den Komponisten der wichtigste äußere Vektor. Beim Gedicht reagieren die Komponisten vor allem auf den poetischen Inhalt, die bildhaften Vorstellungen, den Strophenbau. Ich meinerseits habe in der zweiten *Improvisation sur Mallarmé* und in *Cummings ist der Dichter* versucht, die musikalische Zeit auf die des Gedichts zu pflanzen, die Struktur der Musik in Entsprechung zur Struktur des Gedichts, zum Vers, zur Silbenzahl, zum grammatischen Aufbau zu organisieren. Die Form der musikalischen Schreibweise ist hier an jede charakteristische Eigenschaft der dichterischen Schreibweise gebunden.« Boulez' Komposition balanciert beständig auf jenem Grad, auf dem semantische und musikalische Ebene der Sprache zusammentreffen und sich voneinander scheiden, und sie setzt damit eine Bewegung fort, die der Text selbst schon ausführt. Es gibt hier oft Momente, die sich unmittelbar an den Text anzulehnen scheinen, wie etwa der ausrufartige Gestus des Wortes »birds«, der mehrfach in subtil nuancierter Weise wiederkehrt. Auch die zahlreichen Einbrüche von plötzlicher Stille lassen sich als Korrespondenz zu den Schnitten und der Einbeziehung des weißen Zwischen-Raumes im Text verstehen. Die anfängliche Gegenüberstellung von singendem Frauenchor und flüsterndem Männerchor als Antwort übersetzt einerseits die klangliche Entwicklung des Beginns vom vollständigen Wortklang zum absplitternden, geräuschhaften Wortteil und den Übergang zum »Zwielicht«, schafft aber andererseits auch einen neuartigen dialogischen Gestus, der im Gedicht allenfalls latent vorhanden ist. Das Band von Bedeutung, das die einzelnen Elemente des Textes in sich aufnimmt, ist in der Komposition auf die Harmonik übertragen. Auffällig erscheint die Kontinuität gehaltener Klänge, denen die Augenblicksbilder gleichsam eingelagert werden. Vor dem letzten Abschnitt, in einem Moment, in dem im Chor das Wort »now« hervortritt, entwickelt sich jene ausgehaltene Klangfarbenmelodie zu einem Augenblick magischer Präsenz, in dem die hohen Trompeten hervorleuchten. In dem Teil, der dann, wie nach einer Verwandlung und in einer anderen Zeitdimension sich anschließt, gibt es keine Einschnitte durch Generalpausen mehr, keine Einbrüche der Stille, die nun vielmehr im Klang aufgehoben scheint. Ein schwebendes Band liegender Klänge tritt immer deutlicher hervor, gleichzeitig mit dem stark figurierten Spiel der hohen Holzbläser (vor allem Flöten). Boulez spiegelt gerade nicht die visuell wahrnehmbare

zunehmende Fragmentierung des Gedichts zum Ende hin (die letzten Zeilen werden gar nicht als Textschicht vertont), sondern er zeigt die Essenz der formalen Entwicklung rein instrumental: Zu immer größerer Deutlichkeit wächst das instrumentale Klangzentrum heraus, während die Vokalstimmen schon Gesungenes noch einmal umkreisen und in einem ausgehaltenen Akkord auf »soul« ihren Abschluss finden.

---

\* | © Copyright 1986 Universal Edition A.G., Wien/UE 30503.  
Text © Copyright 1935 by E.E. Cummings. From *POEMS 1923-1954* by E.E. Cummings.  
By permission of Harcourt Brace Jovanovich Inc.



Text zu *Cummings ist der Dichter*  
von Edward Estlin Cummings |\*

birds(  
here, inven  
ting air  
U  
)sing

tw  
iligH(  
t's  
v  
va  
vas(  
vast

ness.Be)look  
now  
(come  
soul;  
&:and

who  
s)e  
voi

c  
es  
(  
are  
ar  
a



Luciano Berio / *Laborintus II*



Luciano Berio [1925–2003]

*Laborintus II*

für Stimmen, Instrumente und Tonband

[1965]

**Besetzung:**

Sprecher\*in

3 Frauenstimmen

8 Schauspieler

Flöte

3 Klarinetten in B (3. auch Bassklarinete in B)

3 Trompeten in C

3 Posaunen

Schlagzeug

2 Harfen

2 Violoncelli

Kontrabass

**Entstehungszeit:** 1965

**Auftraggeber:** im Auftrag des französischen Fernsehens anlässlich  
des 700. Geburtstages von Dante

**Uraufführung:** : 26. September 1965 in Paris unter der Leitung des Komponisten

## Martin Wilkening: *Bewegt von Unruhe* – Im sprachmusikalischen Labyrinth von Luciano Berio und Edoardo Sanguineti

Die menschliche Stimme als Darsteller in einem Theater des Hörens bildete den wesentlichen Nährboden für das Schaffen von Luciano Berio: Von der frühen elektroakustischen Transformation einer Passage des Sirenen-Kapitels aus James Joyce' *Ulysses*, die als Tonbandkomposition zu den Wegweisern der Avantgarde in den fünfziger Jahren gehörte oder der absurd-komischen Vokalakrobatik seiner *Sequenza III* für Solo-Stimme bis zu großen Bühnenwerken mit den unterschiedlichsten Text-Adaptionen. Diesem systematisierend ausgreifenden Blick korrespondiert aber auch der Blick auf die historische Dimension. Die »Sehnsucht, eine Verbindung zur Vergangenheit zu schaffen«, die Simon Rattle in einem seiner Musikvideos im Kommentar zu Berios *Laborintus II* erkennt, mag angesichts des Gesamteindrucks dieses Werkes überraschen. Sie hat sich aber auch dieser eher experimentellen Partitur in einzelnen Zügen eingeschrieben, etwa mit einem als »Canzone« bezeichneten Einschub, einer fiktiven historischen Referenz an das 14. Jahrhundert, die Dante-Zeit, oder mit den noch weiter zurückgreifenden, gleichsam archaischen Vokalgesten des Anfangs, die sich in den Instrumentalstimmen spiegeln und einen fiktiven Urzustand von Musik und Sprache beschwören, gleichsam noch ungeschieden zwischen vokalem und instrumentalem Ausdruck. Das utopische Potential, das darin auch liegt, tritt am Ende des Stücks hervor. Die Gegenwart, durch die uns Text und Musik zwischen offenem Anfang und offenem Ende führen, ist von Erinnerung bewegt. »Memoria« ist das entscheidende Stichwort, das zu Anfang, sich vorantastend, wiederholt wird – gleichzeitig der Impuls für dieses Stück und der Impuls, aus dem Dante seine Schrift über das *Neue Leben* (*Vita Nova*) entwickelt, ein Erfahrungsbericht über die alle metaphysischen Sicherheiten erschütternde Macht der Liebe.

## Gegen feste Einordnung

Der Dichter Edoardo Sanguineti, der in seinem Libretto zu *Laborintus II* Dante-Texte mit eigener Dichtung montiert, war mit Berio eng befreundet; sein Schaffen bildete mehr als fünf Jahrzehnte hindurch einen der wichtigen Impulse für dessen Musik. Anfang und Ende dieser Beziehung bilden formal eher traditionelle mehrteilige Zyklen für Stimme und Orchester, in denen Gedichte von Sanguineti in den Kontext anderer Dichtung gestellt werden, *Epifanie* von 1961 und *Stanze* von 2003, Berios letzte vollendete Komposition. Dazwischen lagen experimentellere Arbeiten.

*Laborintus II* ist ein Werk, das sich durch Vielfalt gegen feste Einordnungen sperrt. Das beginnt schon mit der Textvorlage. Etwas vereinfacht gesagt, geht Sanguinetis Dante-Lektüre in ihrem Montageverlauf aus von Dantes autofiktionaler Selbstreflektion im *Neuen Leben* (dem Schock des von Liebe Getroffenseins), gelangt dann zu einzelnen Stellen des *Infernos* im Weltgebäude der *Göttlichen Komödie* (als Bild einer moralisch verlorenen Welt) und schließt mit einem musikphilosophischen Gedankengang aus dem *Gastmahl* (einer Vision harmonischen menschlichen Seins in der Utopie musikalischer Harmonie). In Dantes spätmittelalterliche, aber durch ihre Subjektivität auch wieder fast zeitlos moderne Dichtung hineingeblendet werden von Sanguineti außerdem Passagen noch älterer Texte, zunächst lateinisch-sprachige Aufzählungen der ersten Stadtgründungen der Menschheit nach den enzyklopädischen Schriften des frühmittelalterlichen Mönches Isidor von Sevilla und Aufzählungen der Geschlechterfolgen aus dem 1. Buch Moses (bzw. der *Genesis*). Diesen katalogartigen Ordnungen stellt Sanguineti in zwei größeren Passagen, die jeweils durch den Ausruf »tutto, tutto, tutto« eingeleitet werden, seine eigenen poetischen Kataloge entgegen, in denen Weltbewegendes und Persönliches, Alltägliches und Ungewöhnliches zusammentreffen, in einer schweifend assoziativen Poesie des scheinbar Zufälligen.

## Textschichten und Rollenverteilung

Der musikalische Vortrag der Texte erfolgt auf drei Ebenen: durch einen solistischen Sprecher, den Berio als *Testo* bezeichnet, einen als *Coro* bezeichneten Sprechchor, und durch drei Vokalsolistinnen. Ein Zuspieldband

reflektiert außerdem noch einmal die Ebenen des Testo und der abstrakten Klänge – nicht aber die des Chores. In der Dramaturgie ist so ein weiterer Bezug zur Vergangenheit zu erkennen: die Matrix eines Oratoriums, bei dem aber ungewöhnlicherweise der Testo (vergleichbar dem Evangelisten in einem biblischen Oratorium) und der Chor ausschließlich sprechen, nicht singen – der Testo in unrhythmisierte, rein als Text notierter Alltags-sprechweise, der achtstimmige Chor dagegen in unterschiedlichen Graden eines rhythmisierten und teilweise dem Sprechgesang angenäherten Sprechens, organisiert zudem in vielfältigen Verfahren der Ein- bis Mehrstimmigkeit. Die drei weiblichen Singstimmen greifen einerseits emotionalisierend Momente des Textes auf, als Vorwegnahme oder Echo, andererseits aber stellen sie auch die Verbindung zu den reinen Instrumentalklängen her. Und dabei artikulieren sie manchmal auch Sprachliches, das in der explizit gesprochenen Sprache hierausgelassen wird. So wird etwa zu Beginn in den Vokalsen der Sopranstimme mit »be-a-i-ce« auch der Name von Dantes angebeteter Beatrice aus der *Vita Nova* beschworen, den das Libretto sonst ungenannt lässt. Während die drei Vokalstimmen sich zwischen den unterschiedlichen Textschichten bewegen, ist die Rollenverteilung zwischen Testo und Chor weitgehend festgelegt: Der Testo spricht nur Dante-Texte, der Chor übernimmt neben ein paar Dante-Fragmenten alle Texte von Sanguineti, sowie die Katalog-Passagen des Isidor von Sevilla und des 1. Buches Mose. Diese Textzuordnung gilt auch, wenn das Tonband zu den Live-Interpreten hinzukommt. Auf dem Band ist neben Instrumentalklängen und Geräuschen auch die Stimme von Sanguineti selbst als Testo zu hören, aber was er hier vorträgt, sind Dantes Worte, nicht seine eigenen.

### *Dantes Bilder- und Gedankenwelt*

Warum heißt das Stück *Laborintus II*? Schon mit dem Titel beginnt ein listiges Vexierspiel, gleichzeitig ein programmatischer Hinweis auf den multimedialen Aspekt des Werkes. Die Zahl im Titel verweist auf einen Vorgänger, etwa wie in der Reihe der durchnummerierten *Sequenze* von Berio, die damals bis zur Nummer zwei gediehen war. Dieser Vorgänger existiert auch, aber nicht als musikalische Komposition, sondern als reiner Text, als ein experimentelles Langgedicht von Edoardo Sanguineti: *Laborintus* hieß dessen erster, bei der Veröffentlichung 1958 noch kaum beachtete

Gedichtband. Wie Sanguineti später erzählte, war es Berios Idee, durch die Nummerierung seiner Komposition auch einen Verweis auf dieses Buch zu schaffen, aus dem einzelne Teile in der Komposition wiederkehren. Andererseits aber verweist die Nummerierung indirekt auch darauf, dass es sich hier tatsächlich um die zweite Version einer Komposition handelt, die Berio zusammen mit Sanguineti entworfen hatte. Diese trug allerdings einen anderen Titel. *Laborintus II* entstand 1965 als erweiterte Umarbeitung eines Stückes mit dem Titel *Esposizione* mit einem Text von Sanguineti, das 1963 in Venedig uraufgeführt und danach von Berio zurückgezogen worden war. Den Anlass zu der Umarbeitung gab ein Kompositionsauftrag des französischen Rundfunks zum 700. Geburtstag von Dante Alighieri im Jahr 1965. Bei der Umarbeitung, die Sanguineti selbst später als »dantinfernalizzare« (dantinfernalisieren) des *Esposizione*-Textes bezeichnete, wurden Sanguinetis eigene Texte nun zu einer Textschicht unter anderen, innerhalb eines montageartigen Librettos, das von Fragmenten aus drei Dante-Texten ausgeht. Implizit allerdings bildeten Dantes Bilder- und Gedankenwelt auch schon die Folie für Sanguinetis eigenen Text, die Überwältigung durch das Unbewusste in der Erfahrung des Begehrens wie in Dantes *Vita Nova* und die Spiegelung der Existenz in den gut verwalteten Dystopien der Hölle der *Göttlichen Komödie* mit einer daraus entwickelten Kritik der Geldwirtschaft und der Konsumgesellschaft. Für diese Kritik montiert Sanguineti noch weitere Textpassagen von zwei dichterischen Kronzeugen des 20. Jahrhunderts in die Dante-Passagen ein, die beide zur Zeit der Komposition noch lebten: Ezra Pound und T. S. Eliot. Von Eliot werden nur kurze Fragmente aus dem zweiten seiner *Four Quartets* von 1938 (für die er 1948 den Nobelpreis erhielt) wie beiläufig kurz nach Beginn des Stückes in einzelne Stichwörter aus Dantes *Inferno* eingeblendet, Chiffren existentieller Unruhe, die die Gegenwart nur als »Zeit zwischen zwei Kriegen« begreifen. Die kurzen französischsprachigen Textfragmente erscheinen auch so in Eliots englischsprachigem Gedichtzyklus, dessen Zweisprachigkeit von englisch-französisch auch Dantes Zweisprachigkeit von italienisch-lateinisch spiegelt und die Mehrsprachigkeit von Pounds Dichtung, die in Italien, wo er große Teile seines Lebens verbrachte von größerem Einfluss war als etwa in Deutschland – ein Einfluss, der trotz Pounds faschistischer Liaison auch auf Künstler wirkte, die sich selbst als links verstanden, wie Berio und vor allem Sanguineti. Die Worte Pounds aus seinem *Canto XLV* treten, im Gegensatz



zu denen Eliots, am Beginn der zweiten Texthälfte deutlich hervor. In einer Dante-Passage aus dem Inferno, wo die Natur als göttliche Offenbarung und als Vorbild für die Kunst und eine gesellschaftliche Ethik beschworen wird, wird schon durch Dante die verdammte Existenz des »Usuriere« (des Wucherers) angeprangert. Und daran knüpft sich die rhetorisch geformte Anklage Pounds, die wiederholt anhebt mit der englisch-italienischen Formel »with usura« (durch Wucher), durch den ein Gedeihen wahrhaft menschlicher Existenz in allen Dimensionen (vom nötigen Dach über dem Kopf bis zur Umgebung mit Kunst) verhindert wird.

### *In Musik hörbar gemachte Weltharmonien*

Diese Metaebene der Textzusammenstellung, auf der im Kunstwerk selbst auch dessen Entstehungs- und Wirkungsbedingungen verhandelt werden, tritt erst im Verlauf des Stückes, etwa ab der gerade beschriebenen Stelle hervor, sie wird dann am Ende noch einmal in überraschender Wendung pointiert. Dicht aufeinander folgen hier extrem unterschiedlich gestaltete Abschnitte. An den längsten rein instrumentalen Teil des Stückes schließt sich eine fast unbegleitete, vortragsartige Rede an über die menschliche Seele, die sich als Empfängerin der in der Musik hörbar gemachten Weltharmonien konstituiert – der an die Antike anknüpfende musiktheoretische Exkurs aus Dantes *Gastmahl*. Dem folgt schließlich ein aus zarten Zusammenklängen der Singstimmen, einzelner Instrumente und einem Echo des Sprechchores gefügtes musikalisches Bild, dessen Text (von Sanguineti) utopische Hoffnungen weckt: Kinder, die schlafen und träumen, aber bewegt von Unruhe – als Zeichen der Lebendigkeit und zukünftig sich entfaltender Kräfte, die umfassender sein mögen als jene, die gegenwärtig wirken.

# Libretto – *Laborintus II*

[Frauenstimmen]	5
a civitate Enoch in Naid	
	[ISIDOR VON SEVILLA: <i>Etymologiae</i> ]
[Sprecherin]	10
In quella parte :	
in quella parte della mia memoria:	
in quella parte	
del libro :	
in quella parte del libro della mia memoria	15
incipit	
vita nova:	
e apparve vestita di nobilissimo colore,	
umile e onesto,	
sanguigno :	20
ecce Deus : ecce Deus fortior me :	
dominabitur mihi.	
	[DANTE ALIGHIERI: <i>La Vita Nuova, Canto I und II</i> ]
[Chor]	25
a civitate Enoch in Naid :	
a Babylone urbe :	
ab urbe Salem in Syria :	30
et Iebus et Salem Hierusalem :	
Solyma nuncupata est :	
Sion speculatio :	
Hierusalem pacifica :	
	35

[Chor]

e nel mezzo :  
e in una selva :  
oscura :  
selvaggia selva : 5  
e aspra :  
ed una lupa :  
ma :  
not only in the middle of the way :  
una lupa : 10  
in the middle :  
con paura :  
ma questa bestia uccide :  
uccide :  
but all the way in the dark wood : 15  
in the bramble :  
nel mezzo :  
the years of l'entre deux guerres :  
una lupa :  
nel mezzo : 20

[Sprecherin]

una dolorosa infermitate :  
per nove dì amarissima pena;  
e ne lo nono giorno, sentendome dolere quasi intollerabilmente, 25  
a me giunse uno pensiero :  
e cominciai a piangere :  
e cominciai a travagliare :  
ed a imaginare :  
in questo modo 30

[Frauenstimmen]

dolcissima, dolcissima morte : vieni a me :

[Sprecherin]

io piangea con li occhi, 35

bagnandoli di vere lacrime :  
e io chiamava la morte :  
e dicea :  
dolcissima, dolcissima morte : vieni a me :  
io porto già, lo tuo colore

5

[DANTE ALIGHIERI:  
*La Vita Nuova*, Canto XXIII]

[Frauenstimmen]  
io porto già, lo tuo colore

10

[Chor]  
et dans le labyrinthe :  
e in una selva :  
all the way :  
una lupa :  
l'entre deux guerres :

15

[DANTE ALIGHIERI:  
*Inferno*, Canto I (Fragmente);  
T. S. ELIOT:  
*East Coker*, Teil II und V  
(Fragmente)]

20

[Sprecherin]  
io vidi cose :  
che mi fecero proporre di non dire :  
io vidi cose :

25

io spero di dicer quello che mai non fue detto :  
mi fecero proporre  
di non dire di lei :  
io spero dicer di lei quello che mai non fue detto d'alcuna :

30

[Frauenstimme 1]  
in grande angoscia, piangendo

35

[Sprecherin]

(sommesso) mi dà orrore (uno soave sonno)  
ma allegro;

ma

con tanta letizia;

ma una meravigliosa visione :

e di pauroso aspetto (amore),

piangendo, mangiando dubitosamente

(una nebula di colore di fuoco):

ego dominus,

ego dominus tuus;

(una figura);

(uno signore, Amore);

e la donna,

in amarissimo pianto[,]

in grande angoscia,

piangendo

vide cor tuum,

una mirabile (tu sei morto) visione :

osanna

[DANTE ALIGHIERI:

*La Vita Nuova*, Canto XLII und III

(Fragmente)]

[Frauenstimmen]

Adam genuit Seth, a quo filii Dei :

Seth genuit Enos :

qui coepit invocare nomen Domini :

Enos genuit Cainan :

Cainan genuit Malalehel :

Malalehel genuit Iarech :

Iarech genuit Enoc, qui translatus est :

Matusalam genuit Lamech :

Lamech genuit Noe :

arca aedificatur :

factum est diluvium :

Noe genuit Sem, Cham, Iaphet :

factum est diluuium cataclismum :  
residuum tempus Deo soli cognitum :

[Frauenstimmen + Chor]

Sem post diluuium genuit Arfaxat, a quo Chaldei : 5  
Arfaxat genuit Sala, a quo Samaritae et Indi :  
Sala genuit Heber, a quo Hebraei:  
Heber genuit Falec :  
turris aedificatur :  
divisae sunt linguae : 10  
facta est dispersio in aedificatione turris :  
Falec genuit Ragan :  
dii primum adorantur :  
Ragan genuit Seruc :  
regnum inchoat Scytharum : 15  
Seruc genuit Nachor :  
regnum Aegyptiorum nascitur :  
Nachor genuit Thara :  
regnum Assyriorum et Siciniorum exoritur :  
Thara genuit Abraham : 20  
Zoroaster magicam repperit :  
residuum tempus Deo soli cognitum :

[BIBEL: Chroniken;  
ISIDOR VON SEVILLA:  
Etymologiae] 25

[Chor ⊖ trägt den Haupttext vor, während Chor ⊖-Ⓢ an bestimmten Stellen  
einzelne Wörter und Versen wiederholt]

tutto tutto tutto 30  
dalla biblioteca  
al babbuino :  
dal 1265  
al 1321 :  
dal cianuro di potassio 35

alla cronaca cittadina :	
dalla cresima	
alla corte dei conti :	
dalla oscurità in cui è sempre immersa la nostra vita	
alla rendita del 4% :	5
dalla carotide	
alla tibia :	
dall'elefante di mare, grande foca del Pacifico fornita di due lunghe zanne	
al 1965 :	
dal fegato	10
al frigorifero :	
dal francobollo	
al formaggio :	
dalla prova del nove	
al cavallo di Troia :	15
dal lapsus linguae	
alla rivoluzione russa :	
dall'endecasillabo	
al tabacco da fiuto :	
dal piedistallo che sa sostenere tutte le colonne	20
alla folgorazione, atto e effetto del folgorare :	
alla pietra focaia :	
alla luna :	
al rame :	
alla polvere :	25
ah! per te ho inventato il rame e la polvere :	
ho liberato la lettera »erre« e la lettera »c« da un penitenziario di tabacco :	
ho trascinato lepri e chiodi in Paradise Valley :	
di te ho anche detto perfectiones intelligibiles :	
ho detto :	30
novimus enim tenebras aquas ventus ignem fumum :	
vediamo insieme il passato, il futuro :	
ho detto :	
quoi qu'elle fasse elle est désir :	
im-pro-por-tio-na-bi-li-ter excedens	35
	[EDOARDO SANGUINETI]

[Sprecherin]

Natura lo suo corso prende da divino intelletto e da sua arte :  
l'arte vostra quella segue come il maestro fa il discente :  
da queste due convene prender sua vita ed avanzar la gente :  
l'usuriere altra via tiene :

5

per sé natura e per la sua seguace dispregia :  
with usura hath no man a house of good stone,  
with usura hath no man a painted paradise on his church wall,  
harpes et luthes :

[DANTE ALIGHIERI: 10  
*Inferno*, Canto XI (Fragmente);  
EZRA POUND: Canto XLV  
(Fragmente)]

[Sprecherin + Chor]

15

e nel mezzo :  
per me :  
per me :  
valle d'abisso :  
profonda valle, nebulosa :  
un luogo d'ogni luce muto  
e compianto, e lamento :  
per me :  
piangendo :  
with usura;

20

25

[DANTE ALIGHIERI:  
*Inferno*, Canto IV und V  
(Fragmente)]

[Frauenstimmen 2 + 3 e – per – me]

[Chor ⊖]

e per me ne la città dolente

[Chor ⊖ – ⊕]

per me

30

35



[Chor ⊖]

ne l'eterno dolore

[Chor ⊖-Ⓢ]

per me

[Chor ⊖]

tra la perduta gente

[Chor ⊖-Ⓢ]

lasciate :

lasciate ogni speranza

[DANTE ALIGHIERI:  
*Inferno, Canto III*]

5

10

[**Edoardo Sanguineti** *auf Tonband*]

e tutto l'oro che è sotto la luna

e che già fu di quest'anime stanche

non potrebbe farne posare una

e il foco eterno

e tra li avelli fiamme

[DANTE ALIGHIERI:  
*Inferno, Canto VII*]

15

20

with usura, sin against nature

conta naturam.

[EZRA POUND: Canto XLV]

25

[Chor ⊖-Ⓢ]

si percotean non pur con mano[,]

ma con la testa et col petto e coi piedi,

trencandosi col denti a brano a brano [:]

30

[Chor ⊖ *trägt den Haupttext vor, während Chor ⊖-Ⓢ an bestimmten Stellen  
einzelne Wörter und Versen wiederholt*]

tutto, tutto, tutto,

dalle caramella

al miele :

dalla guerra di frontiera cino-indiana

35

agli idola tribus :	
a Bruxelles :	
a Parigi :	
ai miei piedi :	
alla segreteria telefonica :	5
al magnifico rettore,	
al Mills College,	
a Santa Fé,	
a Mass. Avenue,	
a Via Moscati 7,	10
alla finestra,	
a Via Vespucci 25,	
a Susanna e i vecchioni,	
a Kastanienallee vierunddreissig...	
a <i>Herkulesaal der Residenz München</i>	15
alle composte terre in strutturali complessioni	
che sono <i>Palus Putredinis</i> ;	
al <i>Mare Humor</i> ;	
che mi guarda bene,	
che mi dilata,	20
che mi combina in un'epoca, indirizzando i sensi,	
perchè io sono al più giusto confine organico sepolcro di complicati orgasmi	
per godere e riuscirò dopo la fluida intromissione riuscirò,	
una moltitudine riuscirò,	
nella grammatica speculativa:	25
simbolizzato in cifre terribilmente armoniose	
di fronte a lunghi funghi fumosi :	
di fronte a te;	
di fronte a te, Valles Mortis :	
di fronte a te, totius orbis thesaurus,	30
di fronte a te, mio alfabeto vegetale :	
di fronte a te mio fantasma :	
di fronte al silenzio :	
silenzio : silenzio : silenzio : silenzio :	
	[EDOARDO SANGUINETI] 35

[Sprecherin]

la musica è tutta relativa,  
come si vede nelle parole armonizzate e nei canti :  
tanto più dolce armonia risulta  
quanto più la relazione è bella : 5  
perché massimamente in essa s'intende :  
la musica trae a sé li spiriti umani,  
che sono quasi principalmente vapori de cuore,  
sì che quasi cessano da ogni operazione :  
sì è l'anima intera quando l'ode, 10  
e la virtù di tutti quasi corre  
a lo spirito sensibile, che riceve lo suono.

[DANTE ALIGHIERI:  
*Convivio*, Buch II, Kap.XIII]

[Frauenstimme 1]

ma seguimi, ormai : 15  
    ma vedi il fango che ci sta alle palle :  
e il sole in mezzo agli alberi :  
    e i bambini  
        che dormono : 20  
i bambini, che sognano :  
    che parlano, sognando :  
        ma i bambini :  
li vedi, così inquieti :  
    dormendo, i bambini : sognando, adesso : 25

[EDOARDO SANGUINETI]

[Chor wiederholt die Worte]

i bambini – dormendo – adesso 30

---

LUCIANO BERIO: *Laborintus II* für Stimmen, Instrumente und Tonband

© 1976 by Universal Edition S.p.A. Milano

assigned to Edition A. G. Wien/UE 13792

35

[Frauenstimmen]	5
Von der Stadt Enoch in Naid	
	[ISIDOR VON SEVILLA: <i>Etymologiae</i> ]
[Sprecherin]	10
In diesem Teil :	
in diesem Teil meiner Erinnerung :	
in diesem Teil	
des Buches :	
in diesem Teil des Buches meiner Erinnerung	15
beginnt	
ein neues Leben:	
und es erschien im Kleid einer erlesenen Farbe,	
demütig und redlich,	
blutrot :	20
ecce deus : hier ist ein Gott, stärker als ich :	
er wird über mich herrschen	
	[DANTE ALIGHIERI: <i>La Vita Nuova</i> , Canto I und II ]
[Chor]	25
Von der Stadt Enoch in Naid :	
von der Stadt Babylon :	
von der Stadt Salem in Syrien :	30
und Jebus und Salem wurde Jerusalem benannt :	
Solyma ist sein Name :	
Sion die Beschützerin :	
Jerusalem die Friedensbringerin	
	35

[Chor]

und in der Mitte :  
und in einem Wald  
finster :  
wilder Wald : 5  
und rauh :  
und eine Wölfin :  
aber :  
nicht nur in der Mitte des Weges :  
eine Wölfin : 10  
in der Mitte  
in Angst :  
aber dieses Tier tötet :  
tötet :  
aber entlang des ganzen Weges in finsternen Wald : 15  
im Dornengestüpp :  
in der Mitte :  
die Jahre der Zwischenkriegszeit :  
eine Wölfin :  
in der Mitte : 20

[Sprecherin]

eine schmerzhaftes Krankheit :  
neun Tage bitterster Qual :  
am neunten Tag als ich fast unerträglich litt, 25  
kam mir eine Gedanke :  
und ich begann zu weinen :  
und ich begann zu phantasieren :  
und Visionen zu haben :  
wie diese hier : 30

[Frauenstimmen]

holder, süßester Tod : komm zu mir :

[Sprecherin]

ich weinte mit den Augen, 35

diese von echten Tränen überströmt :  
und ich rief den Tod :  
und ich sagte :  
holder, süßester Tod : komm zu mir :  
Ich trage bereits deine Farbe 5

[DANTE ALIGHIERI:  
*La Vita Nuova*, Canto XXIII]

[Frauenstimmen] 10  
Ich trage bereits deine Farbe

[Chor]  
und in dem Labyrinth :  
und in einem Wald : 15  
den ganzen Weg :  
eine Wölfin :  
Zwischenkriegszeit :

[DANTE ALIGHIERI:  
*Inferno*, Canto I (Fragmente); 20  
T. S. ELIOT:  
*East Coker*, Teil II und V  
(Fragmente)]

[Sprecherin] 25  
Ich sah Dinge :  
die mich zum Entschluß brachten nicht zu sprechen :  
ich sah Dinge :  
ich hoffe zu sagen was niemals noch gesagt wurde :  
ich beschloß 30  
nicht von ihr zu sprechen  
ich hoffe von ihr zu sagen was noch gesagt wurde von keiner :

[Frauenstimme 1]  
in großer Angst, weinend 35

[Sprecherin]

mich überkommt Grauen (ein süßer Traum)  
aber heiter;  
aber

mit solcher Freude; 5  
aber eine wunderbare Vision :  
und von einem fruchterregenden Aspekt (Liebe):  
weinend : zweifelnd essend :  
eine feuerfarbene Wolke :

ich bin der Herr, 10  
ich bin dein Herr;  
eine Gestalt;  
ein Herr, Liebe

und die Dame,  
in bitteren Tränen, 15  
in großer Angst,  
weinend

sieh dein Herz,  
eine wunderbare (du bist tot) Vision :  
Hosanna 20

[DANTE ALIGHIERI:  
*La Vita Nuova*, Canto XLII und III  
(Fragmente)]

[Frauenstimmen]

Adam zeugte Seth, Vorfahren der Söhne Gottes : 25  
Seth zeugte Enos :

der begann den Namen des Herren anzurufen

Enos zeugte Kenan :

Kenan zeugte Mahalaleel :

Mahalaleel zeugte Iared : 30

Iared zeugte Henoch, der entführt wurde :

Methusalah zeugte Lamech :

Lamech zeugte Noah :

die Arche ist gebaut :

die Sintflut geschah : 35

Noah zeugte Sem, Ham, Japhet :

die Sintflut geschah ein Kataklysmus :  
die übrige Zeit kennt nur Gott allein :

[Frauenstimmen + Chor]

Nach der Sintflut zeugte Sem Arphachsad, Ahnherr der Chaldier : 5  
Arphachsad zeugte Salah, Ahnherr der Samariter und der Völker des Indus :  
Salah zeugte Eber, Ahnherr der Hebräer :  
Eber zeugte Peleg :  
der Turm ist gebaut :  
verwirrt sind die Sprachen : 10  
die Zerstreuung fand während des Turmbaues statt :  
Peleg zeugte Regu :  
zuerst wurden Götter angebetet :  
Regu zeugte Sereng :  
mit ihm beginnt das Reich der Skyten : 15  
Sereng zeugte Naher :  
das Ägyptische Reich war geboren :  
Naher zeugte Tharah :  
von ihm geht das Reich der Assyrer und Sicinier aus :  
Tharah zeugte Abraham 20  
Zarathustra verfällt auf die Magie :  
die verbleibende Zeit ist nur Gott bekannt :

[BIBEL: Chroniken;  
ISIDOR VON SEVILLA:  
Etymologiae] 25

[Chor ⊖ trägt den Haupttext vor, während Chor ⊖-Ⓢ an bestimmten Stellen  
einzelne Wörter und Versen wiederholt]

alles, alles, alles 30  
von der Bibliothek  
zum Dummkopf :  
vom Jahr 1265  
zum Jahr 1321 :  
vom Zyankali 35  
zur Stadtchronik



von der Firmung	
zum Rechnungsgeschichtshof :	
vom Dunkeln in das unser Leben immer getaucht ist	5
zum 4% Zinsertrag :	
von der Karotide	
zum Schienbein :	
vom Seelefanten, der großen Robbe des Pazifik	
zum Jahr 1965 :	10
von der Leber	
zum Kühlschrank :	
von der Briefmarke	
zum Käse :	
von der Neunerprobe	15
zum Trojanischen Pferd :	
vom Versprechen	
zur Russischen Revolution :	
vom Elfsilber	
zum Schnupftabak :	20
vom Sockel, der alle Säulen trägt	
zum Blitzschlag, dem Blitz und dem Donner	
zum Feuerstein :	
zum Mond :	
zum Kupfer :	25
zum Staub :	
Ah! Für dich habe ich Kupfer und Staub erfunden :	
habe ich die Buchstaben R und C von einem Tabakgefängnis befreit :	
habe ich Hasen und Nägel ins Paradise Valley geschleppt :	
von dir habe ich auch verständliche Vollkommenheiten gesagt :	30
ich habe gesagt :	
Wir kennen die Finsternis, das Wasser, den Wind, das Feuer, den Rauch :	
gemeinsam sehen wir die Vergangenheit, die Zukunft	
ich habe gesagt :	
was auch immer sie tut ist,	35
aus Verlangen alle Maßstäbe zu überschreiten	
	[EDOARDO SANGUINETI]

[Sprecherin]

die Natur nimmt ihren Lauf im göttlichen Geist und in ihrer Kunst :  
eure Kunst folgt dieser wie der Schüler dem Meister :  
von diesen beiden empfiehlt es sich für das Leben zu nehmen  
und das Volk vorwärts zu bringen :  
der Wucherer führt ein anderes Leben :  
er verachtet die Natur an sich und ihr Gefolge  
wegen Wucher hat kein Mensch ein Haus aus gutem Stein,  
wegen Wucher hat kein Mensch ein gemaltes Paradies auf der Kirchenmauer,  
Harfen und Lauten :

5

10

[DANTE ALIGHIERI:  
*Inferno*, Canto XI (Fragmente);  
EZRA POUND: Canto XLV  
(Fragmente)]

15

[Sprecherin+ Chor]

und in der Mitte :  
für mich :  
für mich :  
Tal der Abgründe :  
tiefes Tal, nebelverhangen :  
ein Ort ganz stummen Lichts :  
und schreiend und klagend :  
für mich :  
weinend :  
mit Wucher;

20

25

[DANTE ALIGHIERI:  
*Inferno*, Canto IV und V  
(Fragmente)]

30

[Frauenstimmen 2 + 3 e – per – me]

[Chor ⊖]

und für mich in der Stadt der Schmerzen

[Chor ⊖ – ⊙]

für mich

35

[Chor ⊖]  
in ewigem Schmerz  
[Chor ⊖-Ⓢ]  
für mich 5  
[Chor ⊖]  
unter dem verlorenen Volke  
[Chor ⊖-Ⓢ]  
hört auf :  
läßt alle Hoffnung 10

[DANTE ALIGHIERI:  
*Inferno, Canto III*]

[**Edoardo Sanguineti** auf *Tonband*]  
und all das Gold, das unter dem Mond ist 15  
und welches schon war  
könnte nicht einer diesen müden Seelen Ruhe verschaffen  
nd das ewige Feuer  
und inmitten der Gräber, Flammen :

[DANTE ALIGHIERI: 20  
*Inferno, Canto VII*]

mit Wucher, Sünde wider die Natur  
Wider die Natur.  
[EZRA POUND: Canto XLV] 25

[Chor ⊖-Ⓢ]  
Sie schlugen sich nicht nur mit der Hand,  
Sie schlugen sich nicht nur mit der Hand,  
sich mit den Zähnen Stück für Stück zermalmend. 30

[Chor ⊖ trägt den Haupttext vor, während Chor ⊖-Ⓢ an bestimmten Stellen  
einzelne Wörter und Versen wiederholt]  
alles, alles, alles,  
von den Bonbons 35  
bis zum Honig:

vom chinesisch-indischen Grenzkrieg

zum Götzen der Sippe :

nach Brüssel :

nach Paris :

zu meinen Füßen :

5

zur Telefonsekretärin :

zum herrlichen Rektor :

zum Mills College,

nach Santa Fé,

zur Mass Avenue,

10

zur Via Moscati 7

zum Fenster,

zur Via Vespucci 25,

zu Susanna und den Greisen,

zur Kastanienallee 34 ...

15

zum *Herkulesaal der Residenz München*

zur Erde aus strukturierten Komplexen

die faulender Morast ist;

zum Meer der Körpersäfte;

das mich gut überwacht

20

das mich anschwellen läßt,

das, die Sinne leitend, mich in einer Epoche hüllt

weil ich am gerechtesten organischen Rand das Grab komplizierter Orgasmen bin  
um zu genießen, und ich werde nach der flüssigen Eindringung erfolgreich sein,  
eine Vielzahl von Erfolgen erlangen,

in der spekulativen Grammatik:

symbolisiert in erschreckend harmonischen Zahlen

angesichts langer rauchiger Pilze:

Dir gegenüber;

Dir, Tal des Todes gegenüber :

30

Dir, Schatz der ganzen Welt gegenüber,

Dir, meinem Pflanzenalphabet gegenüber

Dir, meinem Gespenst gegenüber :

angesichts der Stille :

Stille : Stille : Stille : Stille :

35

[EDOARDO SANGUINETI]

[Sprecherin]

die Musik besteht ganz aus proportionalen Verhältnissen  
wie man in vertonten Wort und in dern Gesängen sehen kann :  
umso süßer ist die Harmonie  
je schöner die Proportionen sind :  
darin ist sie besonders zu hören  
die Musik übt eine Anziehungskraft auf den menschlichen Geist aus,  
der fast hauptsächlich aus Gemütszuständen besteht,  
so dass alle Vorgänge fast aufhören :  
so wird die Seele ein Ganzes,  
wenn die Ode und die Tugend all dessen  
dem sensiblen Geist zuströmt, der den Klang empfängt.

[DANTE ALIGHIERI:  
*Convivio*, Buch II, Kap.XIII]

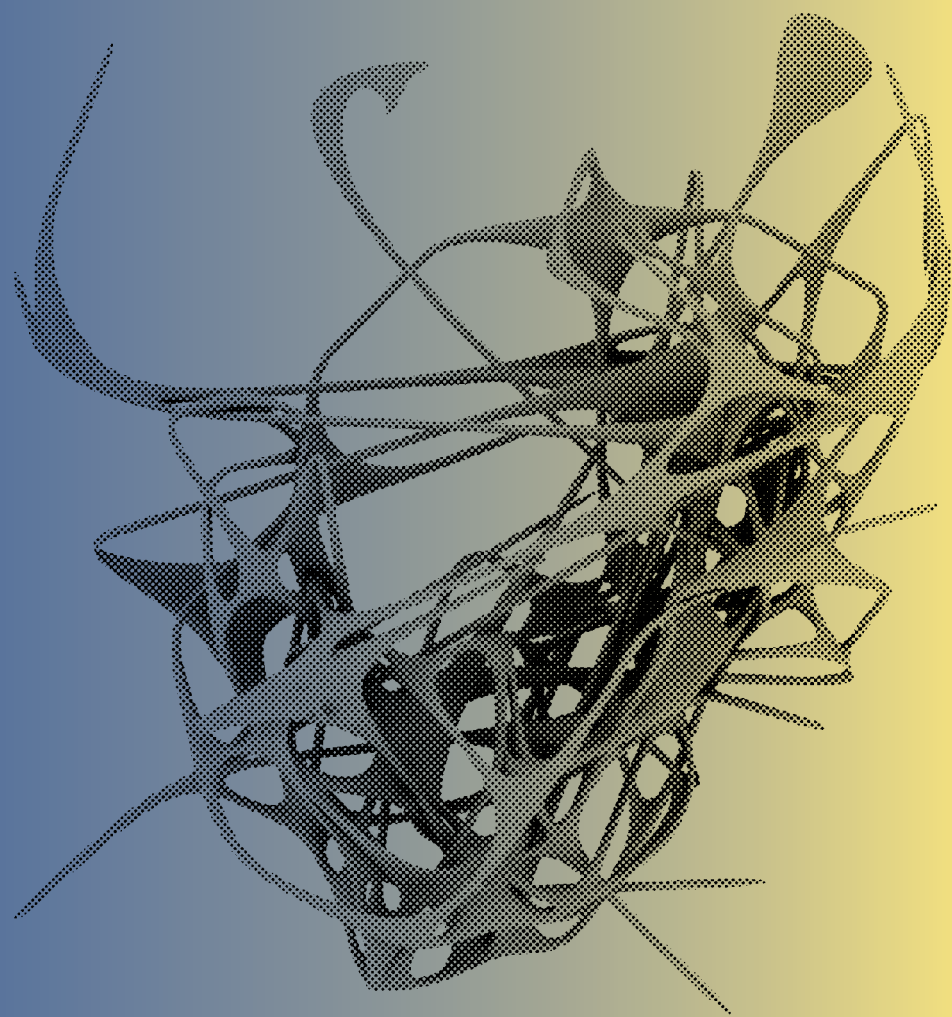
[Frauenstimme 1]

aber folge mir von jetzt an :  
    aber sieh den Schlamm der uns bis zu den Schultern reicht :  
und die Sonne inmitten der Bäume :  
    und die Kinder  
        die schlafen :  
die Kinder, die träumen :  
    die sprechen im Traum :  
        aber die Kinder :  
du siehst sie, so unruhig :  
    schlafend die Kinder : träumend jetzt :

[EDOARDO SANGUINETI]

[Chor wiederholt die Worte]

die Kinder – schlafend – jetzt



Helmut Lachenmann / *Harmonica*



Helmut Lachenmann [\*1935]

*Harmonica* für großes Orchester mit Tuba [1981/83]

**Besetzung:**

Tuba-Solo

4 Flöten (auch Piccolo)

4 Oboen

3 Klarinetten in B

3 Fagotte (3. auch 2. Kontrafagott)

Kontrafagott

4 Hörner

4 Trompeten in C

3 Posaunen

Bassposaune

Basstuba

Schlagzeug

Harfe

Klavier (auch Klingelspiel)

Celesta (auch Klingelspiel)

E-Orgel (auch Klingelspiel)

12 Violinen I

12 Violinen II

10 Violen

8 Violoncelli

8 Kontrabässe (fünfsaitig)

**Entstehungszeit:** 1981/83

**Auftraggeber:** Saarländischer Rundfunk

**Uraufführung:** 15. Mai 1983 in Saarbrücken mit RICHARD NAHATZKI (Tuba)

und dem Orchester des Saarländischen Rundfunks unter der Leitung von HANS ZENDER



## Martin Kaltenecker: *My Harmonie* – Über das Konzert mit Tuba von Helmut Lachenmann

Lachenmanns *musique concrète instrumentale* steht in der Tradition der exponentiellen Erweiterung und Befreiung der Klänge im 20. Jahrhundert. Sie bezieht sich auf die Klang-Assemblagen von Pierre Schaeffer, aber nun werden nicht der Realität entnommene »konkrete« und elektronische Klänge auf einem Tonband vermischt, sondern herkömmliche Instrumente produzieren ein Spektrum von überwiegend geräuschhaften Tönen. Ein Instrument wird sozusagen wie eine Landschaft betrachtet, von der man bisher nur ein kleines Gebiet erforscht hatte. Es kann nun an jeder Stelle zum Klingen gebracht werden, man kann an der Schneckenseite eines Cellos reiben, mit Klappengeräuschen spielen, in das abgeschraubte Mundstück einer Trompete blasen, usw. Diese neuen Spieltechniken sollen von der eingesetzten Energie zeugen, von einer gewissen Quantität Arbeit – die des Musikers. Zugleich jedoch – das ist die »Dialektik« der *musique concrète instrumentale* – drängt sie nach Struktur. Eine kompositorische Logik bestimmt die Oberfläche, die sich aus Rattern, Knattern, Schaben zusammensetzt. Der Geräuschklang wird in ein Koordinatensystem von Ähnlichkeiten und Oppositionen gestellt. Ein *pizzicato* und ein *col legno battuto* sind »Varianten desselben Impulsprinzips« (Helmut Lachenmann). Eine »perforierte« Klangfamilie kann durch den Klang eines Lineals entstehen, das über die schwarzen Klaviertasten fährt, und einem Bass, der so tief singt, dass ein rauher, durchlöcherter Klang herauskommt. In einer anderen Situation kann diese Klanggeste sich aber zu einem Glissando gesellen, oder das durchlöchernde Krächzen des Strohbasses zu einem Flötenklang mit Flatterzunge. Mithilfe dieser Sichtweise, dieser Logik, wird Materie (das Unendliche aller

möglichen Geräusche) zu einem »denkfähigen Material«, wie Eduard Hanslick es einst ausdrückte.

### *Konzert mit Tuba-Begleitung*

Das Orchester von *Harmonica* ist reich besetzt (vierfaches Holz, vierfaches Blech, 5 Schlagzeuger, Harfe, Celesta, elektrische Orgel, Klavier). Der Solopart ist auf zwei Systemen notiert, eines speziell für »tonlose Luftgeräusche, zwischen hoch und tief in ihrer Helligkeit abzuwandeln, oder Aktionen wie Sprechstimme«. Die Tuba-Stimme ist jedoch im Nachhinein entstanden. Lachenmann hatte bereits in *Notturmo* das Ensemble von einem Solo-Cello begleiten lassen, das das Orchester wie von fern beobachtet oder kommentiert. In *Harmonica* soll unser Ohr die raffinierte Textur des Orchesters nicht ob der visuell herausstechenden Partie des Tubisten vernachlässigen. Die Musik des Ensembles und die des Solisten spiegeln sich. »Die Tuba«, sagt der Komponist, »ist eine Art ›Bezugs-Gerät‹, an dessen klangtechnischen Gegebenheiten sich Klang- und Spieltypen des Orchesters orientieren und fortentwickelten. Erst im letzten Arbeitsgang wurde dem so erarbeiteten Orchestersatz die eigentliche Solostimme selbst hinzugefügt. Ihre Rolle bewegt sich so zwischen solistischen und in vielfachem und eigenwilligem Sinn begleitenden Aufgaben.« Lachenmann will den Humor des Musiktheaters vermeiden, was jedoch angesichts des nicht gerade diskreten Solo-Instruments und der stimmlichen Artikulationen des Musikers (Gesang ins Instrument, Schnaufen, Stöhnen, erstickte Rufe, »quasi gespuckt«, usw.) schwerfällt. Eine burleske Dimension mag in der Konzertsituation durchdringen. Umso wichtiger ist es, das Ohrenmerk auf die Kunst des Orchestrierens – vor allem also der Reime zwischen Instrumentalklängen – zu richten und auf das Spiel mit musikalischen Objekten, die Themen, Melodien, Motive und dergleichen abgelöst haben. In der zweiten Etappe der *musique concrète instrumentale* ab den 1980er Jahren, sollte sich diese »öffnen und radikalisieren [...] im Sinne der Einbeziehung von ebenso energetisch wie magisch erfahrenen Alltags-Objekten«, worunter Lachenmann »volkstümliche« Muster, oft Tanzrhythmen oder Arpeggios, die dann »verzerrt«, »neubeleuchtet«, »aufgebrochen« werden, versteht. Die Musik ist »auf ein Verbindliches gerichtet«, sie öffnet sich »Rhythmus, Konsonanz, Melos, Pathos« und zitathaften Elementen. In *Harmonica* geht es um »die

Thematisierung des ›Arpeggios‹ als eigentlich eher der Harfe bzw. der Violine zugeordneter Archetyp, [...] durch Orchester und Soloinstrument gestisch verfremdet, [um] die Einbeziehung motorischer Bewegungen bzw. von weithin konsonanten oder intervallbestimmten Tonmixturen als breiten ›Arpeggien‹.

### Verlauf

Die Tuba-Stimme verleiht *Harmonica* ein szenisches Relief und gestaltet den Gesamtverlauf zugleich durch zwei Kadenzen. Der vorherrschende Charakter des Stücks ist der eines lebhaften Austauschs, eines Getümmels und Gewimmels von rasch einander ablösenden kurzen Aktionen. Im ersten Teil scheinen sich die Spieler kleine Objekte zuzuspielen, darunter eine immer wieder auftauchende schnelle Triole. Dieses virtuose Getriebe mündet in einen kurzen, langsam ausschweifenden Teil (›quasi calmo‹) ein, der dem am Ende des Werks entspricht. Die konsonantischen Aktionen, die eine Art Arpeggio von Geräuschklingen darstellen, sind hier gut zu verfolgen. Die zweite Sektion hat einen mehr sprechenden oder semantischen Charakter. Lachenmann nimmt das Lied *Hänschen klein* als Ausgangspunkt: Den fünf Tonhöhen des Liedes entsprechen fünf Typen von Musik, allerdings so abgewandelt, dass das nun unhörbare Grundmuster wieder verwischt wird und nurmehr auf der »erdabgewandten Seite der Geschichte« existiert. Besser hörbar hingegen, dem Hörer zugewendet, ist ein von dem Solisten ins Instrument gerufenes Fragment: »das bist« [Du] und »erkenn dich doch«, vielleicht als Aufforderung, uns zu öffnen, uns auch in verstörenden (Klang-) Welten wiederzufinden. Die erste Kadenz des Tubisten (der auch auf einer zweiten Tuba mit herausgezogenen Zügen spielt) wird von einem Klingelspiel und leisen Trommelwirbeln begleitet, also einem mechanischen, regelmäßigen Klang, ganz im Gegensatz zu den Wendungen und Windungen des Solisten, bei denen der körperliche Aspekt, der Klang »als reale haptische, im Hier und Jetzt sich ereignende körperliche Erfahrung« hervorkommt. Die dritte Sektion klingt ein wenig voller und traditioneller, wegen der fortwährend anders instrumentierten, fast brillanten Tonskalen, Glissandos und Arpeggien in allen Partien. Sie mündet in schiere Repetitionen ein, an die Holzkante der Pauken und der Xylorimba geklopft, die die zweite, kürzere Kadenz der Tuba begleiten, die klingt, als

würde ein im Schlafe brummender Bär mit leisen Schlägen an das Gitter eines Käfigs überwacht. Die letzte Sektion ist ein rascher, fast lustiger Kehraus, ein oft getuschelter Geistertanz, der immer entfesselter wird, wobei der Solist nun vollkommen in die Gemeinschaft der Spieler integriert ist. Ein weiteres »quasi calmo« beschließt das Werk mit fast feierlichen Klängen, die auf die zukünftige Unterweltswanderung Leonardo da Vincis in *Zwei Gefühle* (1991) vorausdeuten.

## »Der Klang entsteht im Körper« Stefan Tischler im Gespräch mit Pia Steigerwald

**PIA STEIGERWALD:** Was sind die Herausforderungen des Soloparts in *Harmonica*, Stefan Tischler?

**STEFAN TISCHLER:** Es ist die Komplexität – nicht nur, was die unterschiedlichen Spieltechniken und große Bandbreite von Klängen und die musikalische Phrasierung betrifft, sondern auch den Gesamttablauf zu erfassen und dann alles rhythmisch genau auf den Punkt zu bringen. Man muss 31 Minuten hellwach und konzentriert sein, es gibt nur ganz wenige Pausen für den Solisten. Besonders reizvoll sind die vielen verschiedenen Luftgeräusche, Frullato, vor allem, was die Dynamik betrifft. Teilweise muss ich mich gegen ein vierfaches Blech und groß besetztes Schlagwerk durchsetzen. Dafür braucht man nicht nur Kondition, sondern auch mentale Konzentration. Jetzt wo ich mir das Werk erarbeite, ist das genau meine Herausforderung. Und wer Sir Simon Rattle gut kennt, weiß, dass er gerne die Tempi anzieht, das wird eine Challenge.

**STEIGERWALD:** Sie spielen ja nicht zum ersten Mal Musik von Helmut Lachenmann.

**TISCHLER:** Nein, das BRSO hat ja im Rahmen der *musica viva* bereits sehr viele Werke des Komponisten aufgeführt. Ganz besonders intensiv habe ich die Zusammenarbeit für die Erstfassung der *My Melodies* erlebt. Wir haben damals ganz viel zusammen ausprobiert, wie man Klangeffekte erzeugt und diese technisch notieren kann. Das war sehr spannend. Durch die Offenheit und Experimentierfreudigkeit schafft Lachenmann oft auch eine geradezu phantastische Atmosphäre mit diversesten Klängen.

**STEIGERWALD:** Das verlangt wiederum auch von Ihnen als Musiker eine Offenheit fürs Experiment...

**TISCHLER:** Absolut. *musica viva* zu spielen ist eine wahnsinnig wichtige Aufgabe für uns als Orchester. Motoren, die es weitertragen. Die Musik entwickelt sich weiter, die Musiker auch. Und gemeinsam entwickeln wir uns weiter. Das Schöne bei Helmut Lachenmann ist, dass er den Kontakt zu den Musikern sucht. Und mit Sir Simon Rattle haben wir natürlich einen Chefdirigenten, der der neuen Musik gegenüber unfassbar aufgeschlossen ist und die für ihn sehr wichtig ist.

**STEIGERWALD:** Lachenmann sagt: »Es geht nicht um neue Klänge, sondern um ein immer wieder anders eingerichtetes Hören.« Etwas, das sich ja nicht nur an den Zuhörer wendet, sondern auch an die einzelnen Musikerinnen und Musiker selbst.

**TISCHLER:** Unbedingt. Bei uns Blechbläsern entsteht der Klang im Körper. Spätestens durch die Vibration der Lippen. Das ist sehr ähnlich wie bei einem Sänger. Das Blechblasinstrument an sich ist nur noch der Verstärker. Nichtsdestotrotz ein wichtiger Verstärker und wird entscheidend geformt durch das Instrument. Alles Technische geschieht aber im Körper. Und selbstverständlich ist das Hören dann eine entscheidende Instanz, auch zum Abnehmen der Qualität des Klangresultats. Ich denke Helmut Lachenmann ist durch und durch ein Klangästhet. Er hat die verrücktesten Ideen und Konzepte von Klängen, gleichzeitig immer das Bestreben, den bestmöglichen, vielleicht auch schönstmöglichen Klang gemeinsam mit den Musiker\*innen zu finden. Das heißt auch, dass du als Musiker Kreativität und Lust mitbringen solltest, verschiedenes auszuprobieren und dem Ganzen einen musikalischen Ausdruck zu verleihen.

**STEIGERWALD:** Was zeichnet die Tuba aus?

**TISCHLER:** Die Tuba ist eigentlich wie ein großes Horn. Sie kann genau das gleiche, klingt aber viel tiefer. Der Tonumfang ist ähnlich groß wie beim Waldhorn, aber es gibt bei der Tuba in der tiefen Lage viel mehr Möglichkeiten. Auch dynamisch, vom gehauchtem dreifachen Piano bis zum wirklich großen klangvollen Fortissimo.

**STEIGERWALD:** Welche Funktion hat die Tuba im Orchester?

**TISCHLER:** Die Tuba ist zunächst einmal das Bassinstrument der Blechblasinstrumente. Darüber hinaus hat sie viele andere Funktionen in einem großen Synchronorchester, sie korrespondiert mit den Kontrabässen, mit der Pauke. Strawinsky hat in vielen seiner Werke das Solistische der Tuba gesucht. Bei *Petruschka* ist sie beispielsweise nicht als Bassinstrument behandelt worden, sondern eher hornähnlich, beinahe singend. Die Herausforderung ist, jede dieser unterschiedlichen Funktionen möglichst gut zu erfüllen, selbst wenn man nur »im Hintergrund« tätig ist, als Musiker in der letzten Reihe.

**STEIGERWALD:** Die Tuba ist mit dem Saxophon eines der jüngsten Instrumente der Musikgeschichte.

**TISCHLER:** Ja. Und erst ab der Mitte der 1950er Jahre sind z.B. mit Paul Hindemiths *Sonate* für Basstuba und Klavier und vor allem mit Ralph Vaughan Williams' *Concerto* für Basstuba und Orchester die ersten wirklich seriösen Werke entstanden, die die Tuba als gleichberechtigtes Instrument behandelten. Letzteres ist zwar relativ traditionell komponiert, für uns Tubisten war das aber ein Glücksfall. Das Stück ist zum 50-jährigen Jubiläum des LSO entstanden. Das etwas verrückte und technisch sehr anspruchsvolle *Capriccio* für Solotuba von Krzysztof Penderecki ist in den 1980er Jahren geschrieben worden, also zeitgleich zu Lachenmanns *Harmonica*, was dann dagegen schon sehr visionär war.

**STEIGERWALD:** Wenn Sie Ihren Tuba-Part bei *Harmonica* mit einer Assoziation beschreiben müssten, vielleicht mit einem Tier, was wäre das?

**TISCHLER:** Ich würde sagen ein Fabelwesen mit einer unglaublich hohen Intelligenz, dem Brain eines Außerirdischen, der fünfmal höhere Intelligenz hat als wir Menschen.

**STEIGERWALD:** Ganz ohne KI?

**TISCHLER:** Ganz ohne KI.

## Biographien

Pierre Boulez

Luciano Berio

Helmut Lachenmann

Stefan Tischler

Marie Goyette

Sir Simon Rattle

Norbert Ommer

Chor des Bayerischen Rundfunks

Symphonieorchester  
des Bayerischen Rundfunks



## Pierre Boulez [1925–2016]

PIERRE BOULEZ war als Komponist, Dirigent und auch als Vermittler und Organisator eine der zentralen Gestalten der Musikgeschichte der Nachkriegszeit. Pierre Boulez wurde 1925 in Montbrison geboren. Von 1943 an studierte Boulez am Pariser Konservatorium. Die Analyseurse Olivier Messiaens und später die durch René Leibowitz vermittelte intensive Beschäftigung mit der Zwölftontechnik und der Musik der Schönbergsschule, vor allem der Weberns, waren die prägenden Einflüsse jener Zeit. Zudem begeisterte sich Boulez für die Literatur und vor allem die Lyrik der französischen Moderne. 1952 nahm Boulez erstmals an den Darmstädter Ferienkursen für Neue Musik teil, wo er gemeinsam mit Luigi Nono und Karlheinz Stockhausen zum wichtigsten Wortführer der Avantgarde wurde. Mit der Uraufführung der Kammerkantate *Le Marteau sans maître* im Jahr 1955 etablierte sich Boulez endgültig als einer der führenden Komponisten der Zeit. Eine Konstante bildet der stete Wandel. Immer wieder wendet sich Boulez schon abgeschlossenen Kompositionen zu, überarbeitet sie und erstellt neue Versionen, die oftmals den Charakter nicht nur einer neuen Fassung, sondern eines neuen Werkes haben. Vor allem aber charakterisiert steter Wandel die Musik selbst. Gleich aus welcher Zeit sie stammt und mit welchen Mitteln sie verwirklicht wird, ist seine Musik in ständiger innerer Bewegung, Entwicklung und Veränderung begriffen. Die Frage nach einer möglichst werkgetreuen Aufführung Neuer Musik stellte sich für Boulez immer dringlicher und so wagte er sich kurzerhand selbst ans Dirigentenpult. In den 1960er Jahren vollzog sich sein Aufstieg zu einem Dirigenten von Welt Ruf, der auch Werke der Tradition in maßstabsetzenden Aufführungen zum Leben erweckt. 1975 rief Boulez das Ensemble intercontemporain ins Leben, zwei Jahre später wurde maßgeblich auf Boulez' Initiative hin im Centre Pompidou in Paris das IRCAM eröffnet. Auch auf andere Projekte wie die Gründung der Cité de la musique und die Opéra Bastille nahm Boulez wesentlich Einfluss. Sein Wirken ist mit höchsten internationalen Auszeichnungen und Preisen bedacht worden. 1979 erhielt er den Ernst von Siemens Musikpreis. 2025 wäre Pierre Boulez 100 Jahre alt geworden.

## Luciano Berio [1925–2003]

Es ist eine ästhetische Position der Offenheit, die LUCIANO BERIO formuliert. Jedes Musikstück steht in einem umfassenden Traditionszusammenhang. Aus diesem Zusammenhang heraus, manchmal auch in Opposition zu ihm, öffnen sich vielfältige Möglichkeiten des Verständnisses und des Zugangs. Die Vereinigung von Kunst und authentischer Volksmusik, das Einbeziehen von Jazzelementen oder komplexer afrikanischer Rhythmik in avantgardistische Kompositionen, verschiedene Verfahren der Montage und des Zitats, das Ignorieren von Gattungsgrenzen – all dies sind kompositorische Verfahren und Konzepte Berios, die seine Originalität und seinen Willen zum Verlassen ausgetretener Pfade zeigen. Berio stammte aus einer Musikerfamilie, in der schon Vater und Großvater als Organisten und Komponisten tätig waren. Es war nur folgerichtig, dass Luciano Berio sich am Mailänder Konservatorium einschrieb, um Musik zu studieren. Nachdem sich der 19-Jährige in den chaotischen letzten Kriegstagen eine Handverletzung zugezogen hatte, war an die zunächst ins Auge gefasste Pianisten Karriere nicht mehr zu denken und Berio wandte sich intensiv dem Kompositionsstudium zu. In den 1950er Jahren besuchte er die Darmstädter Ferienkurse und nahm an den intensiven Diskussionen um Karlheinz Stockhausen, Pierre Boulez und Luigi Nono teil. Vielleicht noch tiefergehend waren die Anregungen, die Berio von der Literatur empfing. Wichtig war zum einen die Lektüre etwa von Joyce, Proust oder Beckett. Zum anderen stand Berio mit drei italienischen Schriftstellern und Theoretikern in einem fruchtbaren Austausch, der seinen Niederschlag auch in musikalischen Werken fand: mit Edoardo Sanguineti, Italo Calvino und Umberto Eco. Alle vier verband die Idee vom Kunstwerk als einer von Brüchen durchzogenen, vielgestaltig schillernden Einheit einander durchdringender Sinnebenen. Seine vielleicht berühmteste Komposition *Sinfonia* ist ein Paradebeispiel für ein vielgestaltiges, aus vielen Perspektiven erlebbares Werk, eine faszinierende, labyrinthische Collage aus Stilzitat und Texten von Samuel Beckett bis Gustav Mahler. Am 27. Mai 2003 starb Luciano Berio in Rom.

## Helmut Lachenmann [\*1935]

HELMUT LACHENMANN, 1935 in Stuttgart geboren, studierte von 1955 bis 1958 Klavier, Theorie und Kontrapunkt an der Musikhochschule Stuttgart sowie von 1958 bis 1960 Komposition bei Luigi Nono in Venedig. Die ersten öffentlichen Aufführungen seiner Werke fanden 1962 bei der Biennale Venedig und bei den Ferienkursen für Neue Musik Darmstadt statt. Nach einer Lehrtätigkeit an der Pädagogischen Hochschule Ludwigsburg unterrichtete er als Professor für Komposition an den Musikhochschulen in Hannover [1976–1981] und in Stuttgart [1981–1999]. Darüber hinaus leitete er zahlreiche Seminare, Workshops und Meisterklassen im In- und Ausland, u.a. zwischen 1978 und 2006 mehrfach bei den Darmstädter Ferienkursen. 2008 unterrichtete Lachenmann als ›Fromm Visiting Professor‹ an der Harvard University, Cambridge/MA. Für sein kompositorisches Schaffen erhielt Lachenmann zahlreiche Auszeichnungen, u.a. 1997 den Ernst von Siemens Musikpreis, 2004 den Royal Philharmonic Society Award London, 2008 den Berliner Kunstpreis und den Leone d'oro der Biennale di Venezia sowie 2011 den Preis der Fundación BBVA »Frontiers of Knowledge« in der Kategorie Zeitgenössische Musik. 2015 erhielt er den Deutschen Musikautorenpreis der GEMA für sein Lebenswerk. Lachenmann ist Fellow der Royal Academy of Music, Commandeur des Arts et des Lettres, Ehrendoktor der Musikhochschulen Hannover, Dresden und Köln sowie Mitglied der Akademien der Künste in Berlin, Brüssel, Hamburg, Leipzig, Mannheim und München. Seine Werke werden bei vielen Festivals und Konzertreihen im In- und Ausland gespielt.

## Stefan Tischler [\* 1975]

Der aus Gütersloh in Ostwestfalen stammende STEFAN TISCHLER ist seit dem 1. September 2010 Solotubist des Symphonieorchesters des Bayerischen Rundfunks. Nach seinem Musikstudium bei Professor Walter Hilgers an der Hochschule für Musik »Franz Liszt« in Weimar führte in ein erstes Engagement zunächst zu den Essener Philharmonikern, später wechselte er an die Bayerische Staatsoper nach München. Als Gast spielte Stefan Tischler in vielen namhaften europäischen Spitzenorchestern, so zum Beispiel bei den Wiener und Berliner Philharmonikern. Neben seiner Leidenschaft für die Blechbläserkammermusik tritt Stefan Tischler regelmäßig als Solist auf. In der Vergangenheit war er unter anderem mit den Essener Philharmonikern, der Westfälischen Kammerphilharmonie und dem Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks zu hören. Nicht zuletzt gehören Recitals für Tuba und Klavier inzwischen zum umfangreichen Repertoire des Tubisten und runden dessen künstlerisches Schaffen ab. Stefan Tischler unterrichtet das Fach Tuba an der Hochschule für Musik Nürnberg.

## Marie Goyette [\*1959]

MARIE GOYETTE, geboren in Québec (Kanada), studierte Klavier und Gesang an der McGill University in Montreal und in London bei Albert Ferber und Radu Lupu. 1989 zog sie nach Berlin und verlagerte ihre künstlerische Arbeit von der traditionellen Konzertdarbietung in die Bereiche Performance und RadioArt. Nach mehreren Aufenthalten am S.T.E.I.M. in Amsterdam und am TU Studio in Berlin beschäftigt sie sich auch mit sampling und personal electronics. Sie verwirklicht Hörspiele mit Laetitia Sonami und Frieder Butzmann, die im New American Radio, SFB3, Radio Kanada und der BBC ausgestrahlt werden. Mit der Sängerin Dagmar Krause nahm Marie Goyette mehrere Lieder auf und ist Teil von Chris Cutlers Band P53, in der sie klassische Musik auf dem Klavier improvisiert. 1997 hat das Festival Angelica in Bologna eine Retrospektive auf ihr kompositorischen Schaffens organisiert. Ab 1994 erweiterte sie ihre Tätigkeit in den Bereich des Musiktheaters und trat weltweit in Produktionen von Heiner Goebbels auf (*Die Wiederholung*, *Hashirigaki*). Seit 2006 arbeitet sie wiederholt mit dem Regisseur David Marton, u.a. am Thalia Theater Hamburg, an der Berliner Schaubühne, am Staatsschauspiel Stuttgart, an den Münchner Kammerspielen und an der Volksbühne am Rosa-Luxemburg-Platz Berlin. Sie sang in der Oper *Les larmes du couteau* von Bohuslav Martinů unter die Regie von Jiří Menzel in Basel. Seit 2019 arbeitet Marie Goyette regelmäßig mit dem amerikanischen Choreografen Trajal Harrell. Sie spielte Juno in *Dido and Aeneas* in der Regie von David Marton an der Oper von Lyon sowie Juno in *Narcisse et Echo* am Théâtre de Vidy. Zudem spielte sie in den Filmen *The Grand Budapest Hotel* (2013) von Wes Anderson, *Als Hitler das rosa Kaninchen stahl* (2019) von Caroline Link und *The Theory of Everything* (2023) von Timm Kröger.

## Sir Simon Rattle [\*1955]

Bezwingendes Charisma, Experimentierfreude, Einsatz für die zeitgenössische Musik, großes soziales und pädagogisches Engagement sowie uneingeschränkter künstlerischer Ernst – all dies macht den gebürtigen Liverpools zu einer der faszinierendsten Dirigentenpersönlichkeiten unserer Zeit. Mit Beginn der Saison 2023/2024 ist SIR SIMON RATTLE neuer Chefdirigent von Chor und Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks. Sein internationales Renommee erwarb sich Simon Rattle während seiner Zeit beim City of Birmingham Symphony Orchestra (1980–1998), das er zu Weltruhm führte. Von 2002 bis 2018 war er Chefdirigent der Berliner Philharmoniker, von 2017 bis 2023 Musikdirektor des London Symphony Orchestra. Als Conductor Emeritus wird der 68-jährige Brite mit deutschem Pass dem LSO weiterhin verbunden bleiben. Eine enge Zusammenarbeit besteht auch mit dem Orchestra of the Age of Enlightenment, dessen »Principal Artis« er ist. Simon Rattle unternimmt regelmäßig ausgedehnte Tournées durch Europa und Asien und pflegt langjährige Beziehungen zu führenden Orchestern weltweit, darunter die Wiener Philharmoniker, die Berliner Staatskapelle, das Deutsche Symphonie-Orchester Berlin und die Tschechische Philharmonie. Er ist begehrter Gast an bedeutenden Opernhäusern, am Royal Opera House Covent Garden in London, an der Berliner und der Wiener Staatsoper, an der New Yorker Metropolitan Opera sowie beim Festival d'Aix-en-Provence, wo er zuletzt zusammen mit dem LSO in einer Neuproduktion von Bergs *Wozzeck* zu erleben war. Während seiner Zeit als Chefdirigent der Berliner Philharmoniker gastierte Simon Rattle regelmäßig bei den Salzburger Osterfestspielen, in Baden-Baden sowie ebenfalls in Aix-en-Provence. Für seine bisher mehr als 70 Plattenaufnahmen erhielt der Dirigent höchste Ehrungen. Hervorgehoben sei auch sein Engagement für das Education-Programm Zukunft@BPhil der Berliner Philharmoniker, für das er ebenfalls mehrfach ausgezeichnet wurde. In London gründete er 2019 die LSO East London Academy, eine Zusammenarbeit des LSO mit zehn Stadtbezirken im Osten der Stadt zur Förderung außergewöhnlicher musikalischer Talente unabhängig von ihrer sozialen Herkunft.

## 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, Michael Gordon, Helmut Lachenmann und Louis Andriessen auch international einen Namen gemacht. Norbert Ommer wirkt bei zahlreichen internationalen Festivals mit, wie Wien Modern, Bregenz Festspiele, Festival d' Automne á 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 Februar 2024 erhielt Ommer den Opus AVantgarde der Prolight + Sound. Im Oktober 2004 erhielt er gemeinsam mit dem Ensemble Modern den Echo Klassik Preis.

## Chor des Bayerischen Rundfunks

Aufgrund seiner besonderen klanglichen Homogenität und der stilistischen Vielseitigkeit, die alle Gebiete des Chorgesangs von der mittelalterlichen Motette bis zu zeitgenössischen Werken, vom Oratorium bis zur Oper umfasst, genießt der Chor des Bayerischen Rundfunks höchstes Ansehen in aller Welt. Chefdirigent von BR-Chor und BRSO ist seit 2023 SIR SIMON RATTLE. Als Künstlerischer Leiter prägt PETER DIJKSTRA das vielseitige musikalische Profil des Chores. In der Reihe *musica viva* sowie in den eigenen Abonnementkonzerten profiliert sich der Chor regelmäßig mit Uraufführungen. Gastspiele führten ihn nach Asien sowie zu den großen Festivals in Luzern und Salzburg. Europäische Spitzenorchester, darunter die Berliner und Wiener Philharmoniker und die Sächsische Staatskapelle Dresden, aber auch Ensembles für Originalklang wie Il Giardino Armonico oder die Akademie für Alte Musik Berlin stehen dem BR-Chor häufig zur Seite. Zu den Dirigenten, welche die Zusammenarbeit mit dem Chor schätzen, gehören Christian Thielemann, Riccardo Muti, Andris Nelsons oder Giovanni Antonini. Für seine CD-Einspielungen erhielt der BR-Chor zahlreiche Auszeichnungen, darunter aktuell den ICMA 2025 in der Kategorie Chormusik für das Album Bruckner – e-Moll-Messe mit Werkeinführung.

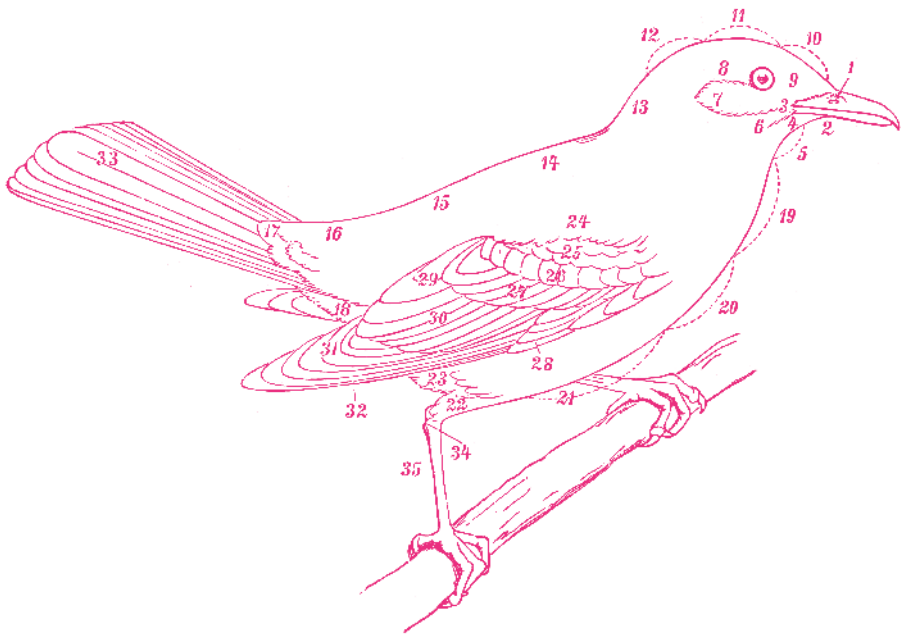
[br-chor.de](http://br-chor.de)



## Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks

Mit Beginn der Saison 2023/2024 begrüßte 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.

<i>Website</i>	<a href="https://brso.de">brso.de</a>
<i>Instagram</i>	<a href="https://www.instagram.com/brsorchestra">@brsorchestra</a>
<i>Facebook</i>	<a href="https://www.facebook.com/brso">@brso</a>
<i>YouTube</i>	<a href="https://www.youtube.com/brsorchestra">@brsorchestra</a>



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. In etwa drei Neuerscheinungen pro Jahr werden aktuelle *musica viva*-Produktionen und historische Live-Mitschnitte aus den Archiven des Bayerischen Rundfunks berücksichtigt.

neu



### #45 Nikolaus Brass | In der Farbe von Erde

Bei Nikolaus Brass wirkte die »konkrete Konfrontation mit der existenziellen Zerbrechlichkeit des menschlichen Daseins« wie ein Kompass bei der Suche nach Ausdruck. Die neue CD von BR-KLASSIK dokumentiert den Live-Mitschnitt der Uraufführungen dreier Kompositionsaufträge der *musica viva*, aufgezeichnet im Herkulesaal der Münchner Residenz: In der *Farbe von Erde* mit Tabea Zimmermann und dem BRSO unter Leitung von Vimbayi Kaziboni, *Der goldene Steig* mit Sarah Maria Sun und dem BRSO unter Leitung von Peter Rundel sowie *Der Garten* mit den Neuen Vocalsolisten Stuttgart und dem BRSO unter Leitung von Peter Eötvös.

»Ich liebe PASCAL DUSAPIN, weil er kühn, neugierig, unabhängig und organisiert in seinem Denken ist« [Iannis Xenakis]. Bis heute hat sich der 1955 in Nancy geborene Komponist die beschriebenen Tugenden bewahrt, weshalb er längst zu den bedeutendsten Vertretern seiner Generation zählt. Zu den groß besetzten Werken Dusapins gehört ein ungemein raffiniert gearbeiteter Zyklus von sieben ›Orchester-Soli‹, in dem er über fast zwei Jahrzehnte hinweg über die »Frage der reinen Linie« nachdachte. Jedes Solo strebt nach dieser Linie, die laut dem Komponisten nur im sechsten *Solo*, *Reverso*, erreicht wird.

*Uncut* bildet den Abschluss der Werksammlung, deren insgesamt sieben Stücke auch eigenständig aufgeführt werden können – Musik, die mit ihren irisierenden Farbprismen in bester Messiaen- und Boulez-Tradition steht und in ihrer archaischen Impulsivität auch an Varèse denken lässt. Neben *Reverso* und *Uncut* hat die französische Dirigentin ARIANE MATIAKH auch Dusapins *Penthesilea*-Szenen *Wenn du dem Wind ...* aufs Programm gesetzt, eine dramatische Suite, in der Dusapin drei zentrale Rollen aus seiner Kleist-Oper *Penthesilea* – die der Penthesilea, die ihrer Vertrauten Prothoe und die der Priesterin – auf eine einzige Sängerin übertrug (in diesem Konzert gesungen von CHRISTEL LOETZSCH).

Besonderer Höhepunkt des Abends: Dusapins Violinkonzert *Aufgang* mit RENAUD CAPUÇON, ein Werk voller raffinierter Klangfarbenwechsel mit einer ausgedehnten Meditation im Zentrum, in der Querflötenechos und tiefe Streicherklänge für eine spannungsgeladene Statik sorgen.



BRticket Telefon (national / gebührenfrei) 0800 5900 594

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

Herkulesaal der Residenz München  
Freitag, 25. April 2025, 20.00 h  
*mv*-Abo, freier Verkauf  
(Tickets 15– 44 EURO, U30-Ticket 10 EURO)

**Portrait Pascal Dusapin**

PASCAL DUSAPIN [\*1955]

*Reverso* Solo Nr. 6 für großes Orchester [2005–06]

*Wenn du dem Wind ...*

Drei Szenen aus der Oper *Penthesilea*  
nach Heinrich von Kleist [2014]

DEUTSCHE ERSTAUFFÜHRUNG

*Uncut* Solo Nr. 7 für Orchester [2008/09]

*Aufgang*

Konzert für Violine und Orchester [2011]

CHRISTEL LOETZSCH *Sopran*

RENAUD CAPUÇON *Violine*

SYMPHONIEORCHESTER  
DES BAYERISCHEN RUNDFUNKS

ARIANE MATIAKH *Leitung*

Eine Veranstaltung der *musica viva* des Bayerischen Rundfunks  
Das *musica viva*-Konzert wird live auf BR-KLASSIK gesendet

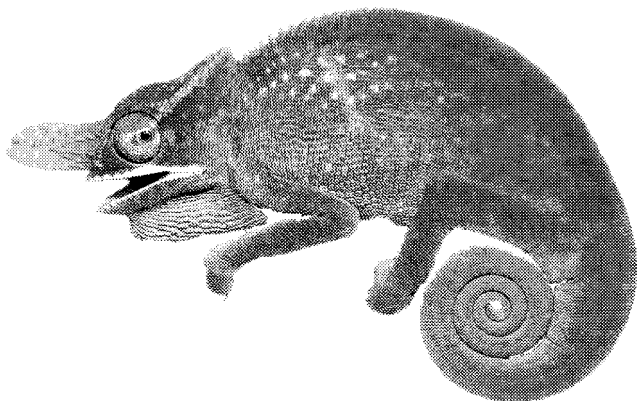
Gleich anmelden!

# News **letter** \*\*\*\*\*

---

Aktuelles von der *musica viva*-Konzertreihe des Bayerischen Rundfunks bekommen Sie regelmäßig und unkompliziert in Ihr Postfach: Termine, aktuelle Meldungen und Blog-Beiträge, neue CDs und vieles mehr! Auch zu Chor und Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks sowie zum Münchner Rundfunkorchester! Gleich anmelden!

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



# Simone Young Maria Bengtsson Michael Volle

15./16.5.2025  
20 Uhr  
Isarphilharmonie

**Anton Webern**  
Fünf Orchesterstücke, op. 10  
**Alban Berg**  
Drei Orchesterstücke, op. 6  
**Alexander von Zemlinsky**  
»Lyrische Symphonie«  
für Sopran, Bariton und  
Orchester, op. 18



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



# BRSO

Die Texte von MARTIN WILKENING und MARTIN KALTENECKER sowie das Interview von PIA STEIGERWALD sind Originalbeiträge für die *musica viva*/BR.



Nachdruck nur mit Genehmigung | Redaktionsschluss: 21. Februar 2025



*musica viva*

*Künstlerische Leitung*

Dr. Winrich Hopp

*Organisations- und Produktionsleitung*

Dr. Pia Steigerwald

*Assistenz Organisation / Produktion / Kommunikation*

Giovanni Micheli

*Büro*

Bea Rade

*Herausgeber*

Bayerischer Rundfunk / musica viva

*Redaktion*

Dr. Pia Steigerwald (verantwortlich), Julian Kämper

*Konzept / Gestaltung*

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

Bayerischer Rundfunk

musica viva

Rundfunkplatz 1

D-80335 München

Tel.: 00 49-89-5900-42826

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

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

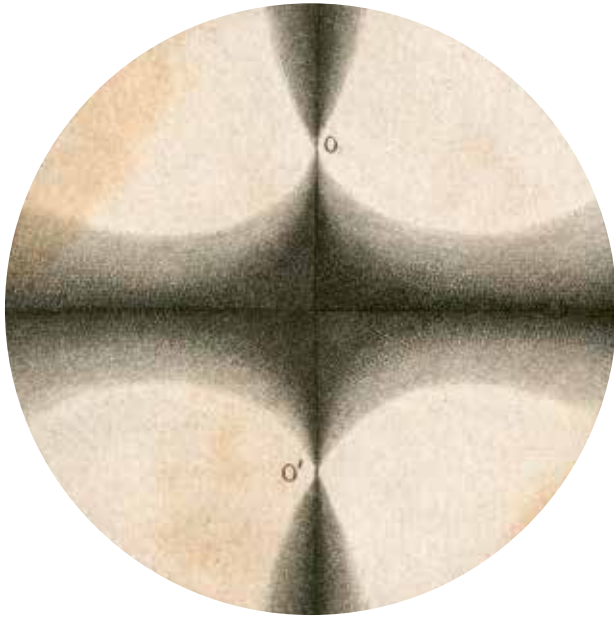


**BOULEZ**

**LACHENMANN**

**BERIO**

**24** Saison  
**25**



**BR**  
KLASSIK

**BR musicaviva**

**BOULEZ | LACHENMANN | BERIO**