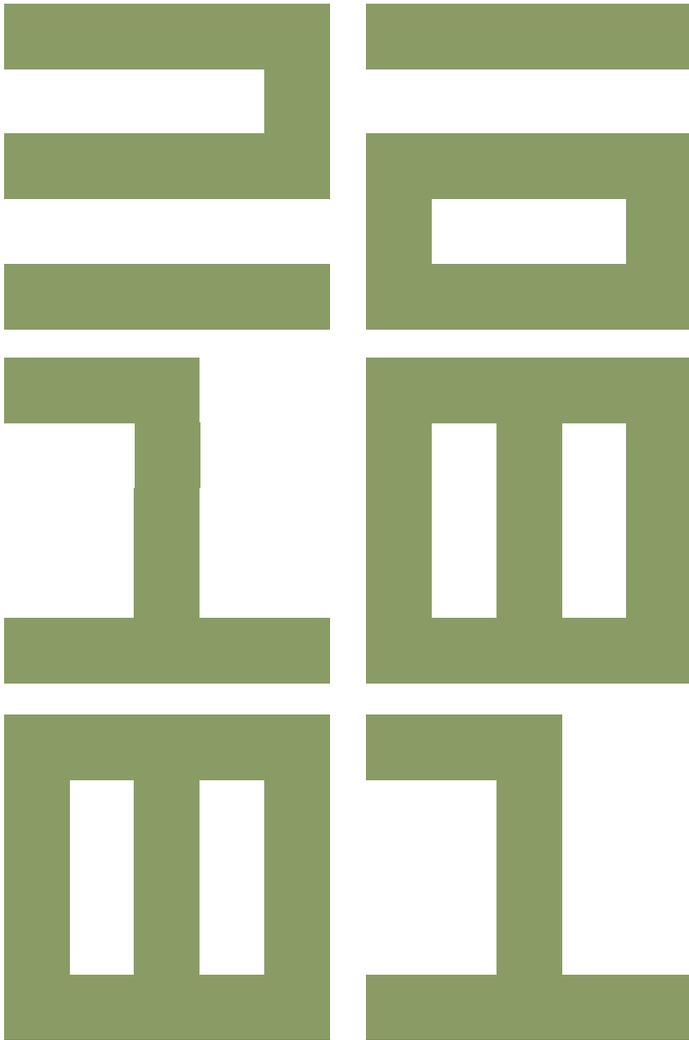


musica viva



1. musica viva Veranstaltung – Freitag, 26. Oktober 2001, 20.00 Uhr im Prinzregententheater

SPIELZEIT 2001 | 2002

Das Ensemble Modern und musica viva / Bayerischer Rundfunk
gratulieren der Universal Edition zum 100. Geburtstag!

Die Stationen der Ensemble Modern Orchestra Tournee mit Pierre Boulez:

26.10.2001, 20.00 Uhr, München, Prinzregententheater
[musica viva/Bayerischer Rundfunk]

28.10.2001, 19.30 Uhr, Wien, Wiener Konzerthaus
[Eröffnung Wien modern]

29.10.2001, 20.00 Uhr, Frankfurt, Alte Oper

30.10.2001, 20.00 Uhr, Köln, Kölner Philharmonie

01.11.2001, 19.30 Uhr, Basel, Paul-Sacher-Halle
[Eröffnung Europäischer Musikmonat 2001]

Die Tournee wird präsentiert von Fono Forum [www.fonoforum.de]

Das Ensemble Modern Orchestra wird ermöglicht
durch die großzügige Unterstützung der Ernst von Siemens Stiftung,
der Aventis Foundation
und der Kultur-Stiftung der Deutschen Bank.

KONZERT MIT DEM ENSEMBLE MODERN ORCHESTRA

SIR HARRISON BIRTWISTLE

Earth Dances
für Orchester [1985/86]

ARNOLD SCHÖNBERG

Vier Lieder
für Gesang und Orchester op. 22 [1913-16]
Seraphita [Dowson/George]
Alle, welche dich suchen [Rilke]
Mach mich zum Wächter deiner Weiten [Rilke]
Vorgefühle [Rilke]

Pause

HANSPETER KYBURZ

Noesis
für großes Orchester [2001]
I. Satz
II. Satz
II. Satz
Auftragswerk des Lucerne Festivals mit
großzügiger Unterstützung der Zuger Kulturstiftung Landis & Gyr
Deutsche Erstaufführung

PIERRE BOULEZ

Notations I – VII – IV – III – II
für großes Orchester [I-IV: 1980; VII: 1998]
I: *Modéré - Fantasia*
VII: *Hiératique - Lent*
Régulier, sans rigidité
IV: *Rythmique*
III: *Très modéré*
II: *Très vif, Strident*

Mezzosopran: KATHARINA KAMMERLOHER

ENSEMBLE MODERN ORCHESTRA Leitung: PIERRE BOULEZ

Das Konzert wird vom Bayerischen Rundfunk aufgezeichnet
und am 29. 10. 2001 um 20.05 Uhr auf *Bayern 4 Klassik* gesendet.

Tonmeister: JÖRG MOSER
Toningenieur: GERHARD GRUBER
Tontechniker: ANDREAS LEIS

ENSEMBLE MODERN ORCHESTRA TOURNEE MIT PIERRE BOULEZ

<i>Flöte, Piccolo:</i>	Mario Caroli, Martin Fahlenbock, Rüdiger Jacobsen, Katharina Kutnewsky
<i>Flöte, Piccolo, Altflöte:</i>	Sascha Friedl
<i>Oboe:</i>	Christian Hommel, Joseph Sanders, Michael Sieg, Antje Thierbach, Martin Schie
<i>Klarinette:</i>	Roland Diry, Carl Rosman, Karin Efinger, Peter Löffler-Asal, Nina Janßen
<i>Bassklarinetten:</i>	Wolfgang Stryi
<i>Fagott:</i>	Georg Klütsch, Till Heine
<i>Fagott, Kontrafagott:</i>	Nicole King, Johannes Rupe
<i>Horn:</i>	Franck Ollu, Simon Breyer, Michael Cliquennois, Felix Winker, Reinhold Ernst, Thomas Bernstein
<i>Trompete:</i>	William Forman, Markus Schwind, Bruce Nockles, Bill Williams
<i>Posaune:</i>	Tim Beck, Andrew Digby, Amos Miller, Michael Büttler
<i>Tuba:</i>	Sasha Johnson, Jozsef Juhasz
<i>Schlagzeug:</i>	Rumi Ogawa-Helferich, Rainer Römer, Niklas Brommare, David Haller, Thomas Höfs [nicht Kyburz], Pascal Pons, Gregory Riffel, Frank Thomé, Adam Weisman
<i>Klavier/Celesta:</i>	Ueli Wiget
<i>Harfe:</i>	Manon Morris, Gabriela Mossyrsh, Ellen Wegner
<i>Violine:</i>	Jagdish Mistry, Verena Sommer, Angela Jaffé, Ulrike Stortz, Holger Schlingmann, Corinna Jacoby, Heide Sibley, Claudia Sack, Olvido Lanza, Kirsten Harms, Geoffry Wharton, Juditha Haeberlin, Barbara Bultmann, Christine Krapp, Corinna Guthmann, Tom Glöckner, Swantje Tessmann, Tobias Rempe, Gregor Dierck, Benjamin Spillner, Inken Renner, Marija Spengler, Mauveen Bryce, Karin Allgeier, Markus Muench, Luis Martinez, Miriam Müller, Juliana Soproni, Kumiko Yamauchi, Susanne Zapf, Elisabeth Lammell, Daniela Jung, Brigitte Lang, Michiko Kobayashi
<i>Viola:</i>	Susan Knight, Juliet Jopling, Nancy Sullivan, Miriam Götting, Nikolaus Schlierf, David Schlage, Geneviève Strosser, Mechthild Sommer, Ulla Hirsch, Brian Schiele, Vaida Rozinskaite, Friederike Latzko, Yaël Senamaud, N.N.
<i>Violoncello:</i>	Eva Böcker, Michael M. Kasper, Anna Carewe, Elena Cheah, Zoë Martlew, Daniel Raabe, Jörn Kellermann, Patrick Sepec, Laurie Angervo, Wan-Ning Huang, Sophie Harris, Graham Waterhouse
<i>Kontrabass:</i>	Michael Tiepold, Anne Hofmann, Johannes Nied, Peter Schlier, Hedwig Matros, Tatjana Erler, Luis Augusto da Fonseca, Pieter Smithuijsen, Olga Karpusina

Das Orchester ist tot, es lebe das Orchester. Kaum eine Institution des bürgerlichen Musiklebens ist so oft als überholt und verkrustet eingestuft worden wie das klassisch-romantische Sinfonieorchester. Von ungenutzten oder gar neuen Möglichkeiten des historisch gewachsenen Klangkörpers ist heute nur noch selten die Rede, dafür umso mehr von seinen Krisen. Und doch hat sich dieser sensible Organismus, in dem sich Tarifpolitik und künstlerischer Anspruch, hochentwickelter Individualismus und Fähigkeit zu kollektiver Höchstleistung unentwirrbar verknäulen, als erstaunlich untergangsresistent erwiesen. Viele Orchester haben inzwischen gemerkt, dass es mittelfristig um das Überleben in einer schnell sich wandelnden Welt geht. Sie suchen nach neuen künstlerischen Erfahrungen, neuen Publikumsschichten und Organisationsformen. Flexibilisierung, ein Zauberwort der heutigen Betriebswirtschaft, hält schrittweise Einzug in das Denken von Musikern, Managern und Aufsichtsgremien. Für ein nach herkömmlichen Grundsätzen funktionierendes Orchester, das durch Dienstrecht, Räumlichkeit und Abosystem gebunden ist, stellen sich damit Aufgaben, die nicht leicht zu lösen sind.

Verhärtete Strukturen

Pierre Boulez hat sich als Komponist, Dirigent und Organisator mit diesen Problemen ausgiebig beschäftigt. Besonders optimistisch gestimmt haben ihn seine Erfahrungen nicht. »Wie viele Leute wollen gegen die normalen Arbeitsbedingungen anarbeiten, wie ich es getan habe?« fragt er in einem Gespräch, das Mitglieder des Ensemble Modern im Vorfeld der jetzigen Tournee mit ihm geführt haben.* »Das wird erst kommen, wenn genügend Dirigenten mit den jetzigen Bedingungen unzufrieden sind und sagen: ›Ich dirigiere nur unter diesen oder jenen Umständen.‹ Aber wie viele Dirigenten werden das wirklich wagen? Was glauben Sie? Wichtig ist in jedem Fall, immer zu sagen, dass man entschlossen ist, etwas zu tun, und die Verwaltung muss auch bereit sein, das vorzubereiten. In jedem Orchester gibt es heutzutage Leute, die sich fragen, wo das Orchester hingehet und wie wir weiter machen können. Ich sage dann immer: Flexibilität ist wirklich nötig.«

Zusätzliche Schwierigkeiten sieht Boulez in der Architektur der herkömmlichen Konzerthäuser, die mit Blick auf das klassisch-romantische Repertoire gebaut wurden und für variable Orchesteraufstellungen, wie sie in der heutigen Musik gang und gäbe sind, kaum Spielraum lassen. »Nehmen wir zum Beispiel *Gruppen* von Karlheinz Stockhausen, wo es eben verschiedene Gruppen im Raum gibt und wofür fast alle Konzertsäle ungeeignet sind. Man müsste erst mit sehr vielen Schreibern arbeiten, aber das lohnt sich für eine Aufführung nicht. Die neue Architektur sollte variable Plätze für Musiker und Publikum haben. Solange diese notwendige Flexibilität nicht existiert, wird man ewig gegen äußere Umstände ankämpfen müssen.« Als geglückte Beispiele für eine zeitgemäße Konzertsaal-Architektur nennt Boulez die Cité de la Musique in Paris, bei deren Bau er als Berater mitwirkte, oder den von Arata Izosaki gebauten Saal in Akiyoshidai [Japan], in dem die Bestuhlung beliebig verändert werden kann.

Ensemble Modern Orchestra – ein Modell?

Eine freie Gruppierung wie das Ensemble Modern Orchestra tut sich, was organisatorische Beweglichkeit angeht, natürlich leichter als die traditionellen Sinfonieorchester. Im Kern besteht es aus dem 1980 gegründeten Ensemble Modern, zu dessen Grundsätzen von Anfang an Selbstverwaltung und Eigenverantwortlichkeit der Musiker in künstlerischen Dingen gehörten. Über diesen Ensemblekern hinaus gibt es einen Pool von Instrumentalisten, die je nach Anforderungen des konkreten Projekts fallweise engagiert werden. Das setzt ein langfristiges Terminmanagement voraus, um die mit Besetzung, Proben und Logistik verbundenen Probleme erfolgreich bewältigen zu können. Flexibilität gehört damit zu den Grundvoraussetzungen. Unbehindert von Tarifvertragsvorschriften und Veranstalterzwängen können die Kräfte auf die künstlerischen Notwendigkeiten konzentriert werden. Somit könnte die Praxis des Ensemble Modern Orchestra neue Wege weisen. Sie sorgt für Denkanstöße, was neue Organisationsformen angeht, und ermöglicht zugleich künstlerische Resultate, die im täglichen Betrieb sonst kaum realisiert werden könnten. Den Sprung in die große Orchester-

besetzung hatte das Ensemble Modern erstmals 1993 mit dem außergewöhnlichen Projekt von Luigi Nonos *Prometeo* gewagt. Richtig serienmäßig und unter dem Namen Ensemble Modern Orchestra ging es aber erst 1999 los. Das Programm des Debütkonzerts in Hannover vereinigte mit Werken von Heiner Goebbels und Helmut Lachenmann zwei weit auseinander liegende ästhetische Positionen. Es war nicht nur ein Plädoyer für die Vielfalt der gegenwärtigen neuen Musik, sondern auch ein Nachweis der stilistischen Offenheit, der sich sowohl Ensemble als auch Orchester verschrieben haben. Heute ist das Ensemble Modern Orchestra weltweit das einzige Orchester, das sich ausschließlich der Musik des 20. und 21. Jahrhunderts widmet.

Zur Programmzusammenstellung

Auch das Programm der jetzigen Herbsttournee ist nicht alltäglich. Ermöglicht wurde es nur durch die Ausnahmereingungen, die in der Organisationsform des Ensemble Modern Orchestra begründet sind. In der Zusammenstellung trägt es die Handschrift des Dirigenten Pierre Boulez. Programmidee und Werkauswahl konkretisierten sich über eine lange Zeit hinweg Schritt um Schritt. Die Anfänge der Planung liegen in der Zeit, als Karsten Witt, Mitbegründer des Ensemble Modern und heute künstlerischer Leiter der Southbank London, noch Geschäftsführer war. Boulez erinnert sich: »Es gab so viel Diskussionen! Wir hatten damals die Idee, zu zeigen, dass das Orchester unserer Zeit nicht genormt ist, was die vielen Streicher und allgemein die Disponierung auf der Bühne angeht, dass es jedes Mal ein anderes Orchester zu leiten gibt. Dies erwies sich dann jedoch nicht als praktikabel, sondern ist im Gegenteil richtig lästig geworden, weil man zwischen jedem Stück eigentlich 20 Minuten Umbaupause benötigte. So wurde allmählich das Originalziel vollkommen transformiert. Das passiert oft mit einem Programm. Man denkt, man konzipiert, und trotzdem ist es dann manchmal aus verschiedenen Gründen zu kompliziert, um realisiert zu werden, so dass sich das Endprodukt ziemlich vom Anfangsgedanken unterscheidet. Von der Originalidee ist Schönbergs op. 22 geblieben. Ich wollte dieses Stück, da es sehr selten gespielt wird.« Schönbergs *Vier Lieder für Gesang und Orchester* op. 22 bilden laut Boulez schließlich eine Art Referenzpunkt für die Auswahl der anderen drei Kompositionen: »Das Programm stellt eine Mischung der Kulturen dar, so wie ich es sehr gerne habe. Birtwistle ist Engländer, Kyburz ist Schweizer, und da ist der Großvater Schönberg.« Auch die *Notations* von Boulez, kann man anfügen, passen in diese Genealogie bruchlos hinein.

HARRISON BIRTWISTLE: EARTH DANCES

Der Name des 1934 geborenen Harrison Birtwistle wird oft zusammen mit dem des gleichaltrigen Peter Maxwell Davies genannt. Es sind zwei der markantesten Figuren in der Generation zwischen Benjamin Britten und den Jüngeren der Nachkriegszeit. Beide haben beim gleichen Lehrer am Manchester College of Music studiert, und beide haben sich frühzeitig und intensiv mit der Musik des Mittelalters und der Renaissance beschäftigt, was damals noch als vollkommen außenseiterhaft galt. Deren Strukturprinzipien haben sie mit den Errungenschaften der kontinentalen Avantgarde zu einer fruchtbaren Synthese gebracht. Zu Beginn ihrer Karriere arbeiteten sie in London noch eine Zeitlang in dem 1967 von Birtwistle gegründeten Ensemble Pierrot Players zusammen, bis sich ihre Wege dann trennten. Ihre künstlerischen Entwicklungen sind ohnehin ganz unterschiedlich verlaufen. Das Studium der mittelalterlichen Musik hat in Birtwistles Partituren seine Spuren hinterlassen. Das zeigt sich einerseits in der Anwendung bestimmter Verfahren und Satzmodelle wie Isorhythmie, Cantus firmus oder Organum, andererseits in seiner Auffassung von musikalischer Zeit und damit von Form. Birtwistles Zeitbegriff ist zyklischer Art: Das musikalische Geschehen dreht sich um Fixpunkte und kehrt tendenziell wieder zum Anfang zurück. Entwickelt hat er diesen Gedanken bereits in dem Anfang der siebziger Jahre komponierten Orchesterwerk mit dem bezeichnenden Titel *The Triumph of Time*, das auf der gleichnamigen allegorischen Darstellung der Zeit von Pieter Breughel d. Ä. beruht und nichtlinearen Entwicklungsgesetzen folgt. Form bei Birtwistle ist antihierarchisch konzipiert. Sie entsteht nicht als zielgerichteter Prozess und auch nicht aus der Entfaltung von einheitsstiftenden Strukturprinzipien in der Zeit, sondern aus der Darstellung von Materialzuständen, die sich simultan überlagern. Mit seinem Denken in musikalischen Schichten steht er Strawinsky näher als der Zweiten Wiener Schule. In der Objektivität des Klangs erinnert seine Musik gelegentlich an Varèse und an Wahrnehmungsphänomene in der bildenden Kunst. Den Maler Paul Klee bezeichnete der Komponist einmal als seinen größten Lehrmeister. Auch das fast vierzigminütige Orchesterwerk *Earth Dances*, komponiert in den Jahren 1985/86, besitzt einen solchen räumlich-gegenständlichen Charakter. Birtwistle selbst meinte dazu, es sei wie ein Klangobjekt, das man umkreisen und von verschiedenen

Seiten betrachten könne, wobei immer wieder andere Aspekte in den Vordergrund treten würden. Im Fall des Orchesterstücks *Endless Parade* benutzte er auch die Metapher vom Spaziergang in einer fremden Stadt, wo vertraute Dinge plötzlich in unvertrauter Umgebung erscheinen. Während in dieser Perspektive der einzelne Gegenstand und die unmittelbare Umgebung ins Blickfeld rücken, entzieht sich das Ganze der Wahrnehmung. Genau damit kalkuliert der Komponist auch bei der Aufführung von *Earth Dances*. Der Hörer soll sich auf das dichte Geschehen des Augenblicks konzentrieren und soll es im Bewusstsein durchaus mit Vergangenem und der Erwartung von Zukünftigem verknüpfen. Aber er soll sich nicht auf die Suche begeben nach einer übergeordneten Form, womöglich noch nach einer, die einem traditionellen Muster oder irgend welchen architektonischen Symmetrien folgt. Diese liegen nämlich nicht vor. Gleichwohl wird das musikalische Gefüge von *Earth Dances* durch ein dichtes Netz von konstruktiven Binnenbezügen stabilisiert. Zwischen den sechs unterschiedlich strukturierten Schichten, die hier übereinander gelegt sind, gibt es punktuelle motivische Verstreungen, und aus der Gleichzeitigkeit der relativ selbständigen Klangströme ergeben sich interessante Additionseffekte, die wiederum zum Eindruck einer synthetischen Gesamtform beitragen. Nicht immer erklingen alle Schichten gleichzeitig, sondern sie werden quasi ein- und ausgeblendet, so dass der gesamte klingende Korpus in Umfang, Konsistenz, Oberflächenbeschaffenheit und Farbe in ständiger Veränderung begriffen ist. Der Rahmen, der durch dieses Formkonzept abgesteckt wird, gibt Raum für eine enorme Vielfalt an Klangerscheinungen und Satztypen, von der tumultuösen Zusammenballung über verknäulte melodische Entwicklungen bis zu zeitlich extrem gedehnten Ruheflächen.

Von den *Earth Dances* gibt es zahlreiche Verbindungslinien zu anderen Werken des Komponisten. Was allgemeine Verfahrensweisen angeht, so reicht ein Faden der Entwicklung weit zurück bis zum erwähnten *The Triumph of Time*. Vom verwendeten Material her ist das Werk wiederum eng verwandt mit *Secret Theatre*, einem Ensemblestück für 14 Spieler von 1984. Was der Komponist dort im Medium des Solistenensembles erprobte, projiziert er in den *Earth Dances* nun auf das große Orchester. Auf diese Verflechtungen innerhalb des Œuvres hat unter anderem der englische Musikpublizist John

Warnaby hingewiesen; er ordnet Birtwistle jenem Typ von Komponisten zu, der von einer umfassenden Anfangsvision ausgeht, aus der sich die individuellen Werke eines nach dem anderen stufenweise herauschälen. Ein solcher Schaffensprozess komme dem Prinzip des organischen Wachstums und der Metamorphose, wie man es bei Boulez antrifft, sehr nahe. In einem Kommentar zum Ensemblewerk *Secret Theatre* bezeichnete Birtwistle die vierzehn Instrumente als »dramatis personae«, und über die Partitur setzte er als Motto ein Gedicht, das das musikalische Geschehen als imaginäres Theater deutet. Auch die *Earth Dances* stellen eine Art symbolische Theaterbühne dar, auf der das vielstimmige Orchester seine erdenschweren Tänze aufführt.

ARNOLD SCHÖNBERG: VIER LIEDER FÜR GESANG UND ORCHESTER OP. 22

Das hervorstechende Merkmal der *Vier Lieder für Gesang und Orchester* op. 22 von Arnold Schönberg ist ihre ausgesuchte Instrumentierung. Sie erzeugt die unvergleichliche Vielfalt an Ausdrucksqualitäten, die diese Lieder zu einem Juwel ihrer Gattung machen. Sie ist aber auch dafür verantwortlich, dass sie bis heute aus den Konzertsälen weitgehend verbannt sind. Ein normales Sinfonieorchester scheut den finanziellen und organisatorischen Aufwand, der mit der extravaganten Besetzung verbunden ist. In den Streichern sind bis zu fünf Solopartien pro Gruppe vorgesehen, andererseits kommen die Bratschen nur im letzten Lied zum Einsatz. Ungewöhnlich ist das Übergewicht an Holzbläsern mit fünf Flöten, drei Oboen, zwei Englischhörnern, sechs Klarinetten [darunter drei Bassklarinetten und eine Kontrabassklarinetten], drei Fagotten und einem Kontrafagott. Demgegenüber wird das Blech weitgehend ausgespart; es tritt nur im ersten Lied [drei Posaunen, je eine Trompete und Basstuba] und vierten Lied [vier Hörner, je eine Trompete und Basstuba] in Erscheinung.

Die Lieder sind das Musterbeispiel einer selektiven Instrumentierung. Die Farbpalette wechselt ganz gezielt im Hinblick auf die Ausdruckswerte der Textvorlagen. Das große Orchester wird aufgespalten in wechselnde Kammer- und Solistenensembles, und auch die wenigen dichtereren Passagen vermeiden konsequent das Standard-Orchestertutti. Die eigentümliche Klangatmosphäre des gesamten Zyklus wird gleich zu Beginn erschlossen durch den sanften und zugleich intensiv leuchtenden Ton der sechs unisono geführten Klarinetten.

Der gesamte Zyklus ist symmetrisch angelegt, wobei das erste und vierte Lied eine Art Eckpfeiler bilden. Ihr Gestus ist kraftvoller und bewegter, was auch damit zusammen hängt, dass nur hier die chorischen Streicher und das Blech zum Einsatz kommen. Die Metapher ›Sturm‹ hat in beiden Liedern außerdem eine zentrale Bedeutung, was ihnen eine verhaltene Dramatik verleiht. Eine Textausdeutung im Verhältnis eins zu eins wird allerdings vermieden. Im ersten Lied, bei der Textstelle »Doch wenn der Sturm am höchsten geht«, wird der dynamische Höhepunkt in das vorangehende Orchesterzweischenspiel und in die Atempause danach verlegt und flaut dann rasch ab. Im letzten Lied fällt auf die abschließenden Worte »und bin allein im großen Sturm« ein kurzer und bereits etwas gedämpfter

Ausbruch. Er fällt sofort in sich zusammen und zittert nur noch kurz in einer nervös bewegten Klangfläche nach, die sich in die Tiefe verlagert, und in einigen Klarinettenönen, mit denen das Lied endet. Die beiden Mittelsätze hingegen sind im Ausdruck zurückgenommen und loten vor allem die tiefen Klangregister aus. In *Alle, welche dich suchen* wird die Singstimme konsequent in der Altlage gehalten und durch die tiefen Bläser und solistischen Celli und Kontrabässe nach unten abgestützt. Die Nummer drei, *Mach mich zum Wächter deiner Weiten*, stößt in etwas hellere Register vor. Hier werden auch die beiden Englischhörner duettierend eingesetzt, was mit zum spezifischen Klangcharakter dieses Lieds beiträgt. Die hochgradigen Erregungszustände, die schneidenden Klangfiguren und heftigen Gesten, wie sie noch in den *Sechs Orchesterstücken* op. 16 und in *Erwartung* op. 17, beide aus dem Jahr 1909, vorherrschen, sind in den Orchesterliedern zurückgenommen und machen einem mehr verinnerlichten Tonfall Platz. Dazu tragen vor allem die größeren melodischen Bögen in Singstimme und Orchester, die langsamen Tempi sowie die Bevorzugung der mittleren und tiefen Lagen mit ihren unerhört feinen Farbabstufungen bei. »Und breite mich aus und falle in mich hinein«: Diese Zeile aus dem letzten Lied weist vielleicht einen Weg zu den neuen Ausdrucksdimensionen und imaginären Räumen, die Schönberg hier musikalisch erschlossen hat. Die *Vier Lieder für Gesang und Orchester* op. 22, entstanden zwischen 1913 und 1916, sind eines der letzten Werke, die Schönberg in freier Atonalität schrieb. Sie fallen in die lange Vorbereitungsphase des unvollendet gebliebenen Oratoriums *Die Jakobsleiter* und sind mit diesem gedanklich verbunden. 1912 erwähnt Schönberg in einem Brief an Richard Dehmel, er habe daran gedacht, den Text zum Oratorium selber zu verfassen, und sei bei der Suche nach einer Vorlage auf das Schlusskapitel *Himmelfahrt* aus Balzacs Novelle *Seraphita* gestoßen. Das androgyne Wesen Seraphin/Seraphita, das Balzac, angeregt durch Swedenborgs Mystizismus, als Symbol für die Befreiung des Geistes von der Materie verstand, fand dann aber keinen Eingang in Schönbergs Oratorienprojekt. Dafür griff der Komponist das Sujet in seinem opus 22 wieder auf, indem er dem ersten Lied das Gedicht *Seraphita* des englischen Fin de siècle-Poeten Ernest Dowson in der Übersetzung von Stefan George zugrunde legte. Diesem Gedicht und den drei anderen Liedtexten von Rilke

ist ein Motiv gemeinsam: die Sehnsucht nach dem Unendlichen, nach einem ungreifbar Neuen und die Vorahnung oder, wie es im letzten Lied sogar heißt, das Wissen um kommende Stürme. Ähnliche Tendenzen der Selbstentrückung finden sich einige Jahre früher auch schon im Schlusssatz von Schönbergs *Zweitem Streichquartett* mit den Zeilen *Ich fühle Luft von anderem Planeten*. In beiden Werken ist etwas von der Problematik der Epochenwende spürbar, deren Zeuge Schönberg war.

S E R A P H I T A

Erscheine jetzt nicht, traumverlorne Angesicht,
 mir windverschlagen auf des Lebens wilder See,
 sei meine Fahrt auch voll von finster Sturm und Weh:
 hier jetzt vereinen oder küssen wir uns nicht!

Sonst löscht' die laute Angst der Wasser vor der Zeit
 das helle Leuchten, deines Angedenkens Stern,
 der durch die Nächte herrscht. Bleib von mir fern
 in deines Ruheortes Heiterkeit!

Doch wenn der Sturm am höchsten geht und kracht
 zerrissen See und Himmel, Mond in meiner Nacht!
 Dann neige einmal dem Verzweifelten dich dar.
 Laß Deine Hand [wenn auch zu spät nun] hilfsbereit
 noch gleiten auf mein fahles Aug' und sinkend Haar,
 eh große Woge siegt im letzten leeren Streit!

ERNEST DOWSON
 übertragen von Stefan George

A L L E , W E L C H E D I C H S U C H E N

Alle, welche dich suchen, versuchen dich.
 Und die, so dich finden, binden dich
 an Bild und Gebärde.

Ich aber will dich begreifen,
 wie dich die Erde begreift;
 mit meinem Reifen
 reift dein Reich.

Ich will von dir keine Eitelkeit,
 die dich beweist.
 Ich weiß, daß die Zeit
 anders heißt als du.

Tu mir kein Wunder zulieb.
 Gib deinen Gesetzen recht,
 die von Geschlecht zu Geschlecht
 sichtbarer sind.

RAINER MARIA RILKE

MACH MICH ZUM WÄCHTER DEINER WEITEN

Mach mich zum Wächter deiner Weiten,
 mach mich zum Horchenden am Stein,
 gib mir die Augen auszubreiten
 auf deiner Meere Einsamsein;
 laß mich der Flüsse Gang begleiten
 aus dem Geschrei zu beiden Seiten
 weit in den Klang der Nacht hinein.
 Schick mich in deine leeren Länder,
 durch die die weiten Winde gehn,
 wo große Klöster wie Gewänder
 um ungelebte Leben stehn.
 Dort will ich mich zu Pilgern halten,
 von ihren Stimmen und Gestalten
 durch keinen Trug mehr abgetrennt,
 und hinter einem blinden Alten
 des Weges gehn, den keiner kennt.

RAINER MARIA RILKE

VORGEFÜHLE

Ich bin wie eine Fahne von Fernen umgeben.
 Ich ahne die Winde, die kommen, und muß sie leben,
 während die Dinge unten sich noch nicht rühren:
 Die Türen schließen noch sanft,
 und in den Kaminen ist Stille;
 die Fenster zittern noch nicht
 und der Staub ist noch schwer.
 Da weiß ich die Stürme schon und bin erregt wie das Meer.
 Und breite mich aus und falle in mich hinein
 und werfe mich ab und bin ganz allein
 in dem großen Sturm.

RAINER MARIA RILKE

HANS PETER KYBURZ: NOESIS FÜR GROSSES ORCHESTER

Der 1960 geborene Hanspeter Kyburz hat seit Mitte der neunziger Jahre eine erstaunliche Karriere durchgemacht, die ihn in kurzer Zeit unter die international gefragtesten Komponisten katapultiert hat. Den Durchbruch markiert sein Auftritt bei den Donaueschinger Musiktagen 1995, wo er mit einem von Sujet und Ausführung her rundum originellen Werk die Aufmerksamkeit auf sich zog: *The Voynich Cypher Manuscript* für gemischten Chor und Ensemble. Ein Jahrhunderte altes, geheimnisvolles Manuskript, das bis heute nicht entzifferbar ist, bildet darin den Ausgangspunkt für einen Prozess der Sinnkonstitution, der sich aus der Übersetzung in das Medium von Musik und Sprache ergibt. Die Konstruktion von wie auch immer verbindlichen Zusammenhängen, die Generierung musikalischer Form auf der Basis logischer Prozesse, ist ein Grundgedanke im Komponieren von Hanspeter Kyburz. Als Hilfsmittel benutzt er seit den frühen neunziger Jahren dazu den Computer. Er habe damals, so erläuterte er dem Schweizer Musikologen Patrick Müller, anderthalb Jahre mit Forschen und Experimentieren zugebracht, bis er in den sogenannten Lindenmayer-Systemen – sie beschreiben die Wachstumsprozesse von Pflanzen – den Algorithmus fand, der ihm in der Art eines autopoetischen Systems das Mittel in die Hand gab, die musikalischen Strukturen zu entwickeln, die ihm vorschwebten. Der Computer, so Kyburz, zwingt den Anwender zu einem selbstkritischen Dialog mit sich selbst und deckt schonungslos alle Denkfehler auf. So werde der kompositorische Prozess in eine objektive Sphäre gehoben. Was aber nicht heißt, dass damit der korrigierende Eingriff des Subjekts sich erübrigt. Gerade bei Kyburz ist ein differenziertes Ineinander von objektiver Computerlogik und freier subjektiver Entscheidung zu beobachten. Das bewahrt seiner Musik ihre Überraschungsmomente und verleiht vielen Stücken einen charakteristischen Drive. In einem Interview zur Uraufführung seines neuen Orchesterstücks *Noesis* umriss er sein Verhältnis zum Computer: »Wichtig bei der Arbeit mit dem Computer ist, einen Zusammenhang herzustellen zwischen dem, was man ahnt, und dessen Fixierung durch die Definition für den Computer. Diese ist immer zu eng, und als beweglich denkender Mensch wird man an ihr produktiv scheitern. Man wird sie deshalb revidieren, erweitern und sich überlegen müssen: Ab wann ist es sinnvoll, sie zu fixieren, und wo muss man Spielräume offen lassen, die Varianten

erlauben, ja erzwingen? Ich muss also eine Strategie entwickeln, wie ich mit diesem Gerät so umgehen kann, dass ich mich nicht selbst fixiere, sondern sozusagen Überraschungen für mich generiere. Dadurch wird ein Dialog auch mit mir selbst als Fremdem möglich. «Theoretisch stützt sich Kyburz auf die Richtung des radikalen Konstruktivismus [Ernst von Glasersfeld] und dessen Vaterfigur Jean Piaget, den Pionier der Entwicklungspsychologie. In Piagets wahrnehmungsorientiertem Konzept ist die Welt ein Produkt der selbstorganisierenden Tätigkeit des Verstandes. Theoretischer Ansatz und Computerpraxis brachten Kyburz dazu, musikalische Form grundsätzlich als Prozess zu begreifen, dessen Dynamik den Werkcharakter mehr prägt als die strukturierende Kraft von Themen und Motiven. Das Orchesterstück *Noesis* ist nach dem Klavierkonzert vom Frühjahr 2000 bereits die zweite Komposition von Kyburz auf den Programmen des Ensemble Modern Orchestra. Es ist ein Auftragswerk des Lucerne Festivals und wurde am 13. September dieses Jahres vom Chicago Symphony Orchestra unter der Leitung von Daniel Barenboim in Luzern uraufgeführt. Der Werktitel übernimmt einen Begriff aus der Wahrnehmungsphilosophie von Edmund Husserl. Auch hier geht es also dem Komponisten nicht in erster Linie um die Herstellung von Formabläufen und Inhalten, sondern um Aspekte der Selbstwahrnehmung des Bewusstseins. Trotzdem ist im Großverlauf eine Art Dreiteiligkeit zu beobachten. Es gibt einen bewegten ersten Abschnitt, einen ruhigen Mittelteil und einen schnellen Schlussteil. Das will der Komponist allerdings nicht als Übernahme der barocken dreiteiligen Konzertform verstanden wissen: »Diese traditionelle formale Orientierung ist so abstrakt, dass sie nichts besagt«, wendet er ein. »Mich interessieren Umwertungen von Abstrakta, die man schon zu kennen glaubt, und das ist bei der Temporelation schnell – langsam – schnell der Fall.« Der erste Teil wird vor allem geprägt von der starken motorischen Energie, die vom virtuosen Laufwerk der Bläser- und Streicherkollektive ausgeht. Der Mittelteil mündet nach einem tastenden Beginn in heftige Tutti-Eruptionen, bevor er wieder in die leisen Register zurücksinkt und sich schließlich in den Klangtupfern der mit Bogen gestrichenen Vibraphone auflöst. Der dritte Teil schließlich bildet den effektvollen, rhythmisch markanten Kehraus und endet in einem von den anderen Instrumenten eingefärbten Feuerwerk der vielfältigen Schlaginstrumente.

PIERRE BOULEZ: NOTATIONS

Das opus perfectum, das abgeschlossene, eindeutig definierte Kunstwerk, wie wir es von den Fugen Bachs oder einer Mozart-Sinfonie her kennen, ist in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts radikal in Frage gestellt worden. Um Form und Binnenstruktur eines Werks variabel zu gestalten, griffen die Komponisten am häufigsten zu Mitteln wie Aleatorik und Zufallsverfahren. Es gibt aber auch die Methode der Transformation: Ein bestehender Notentext wird so eingreifend verändert, dass nicht einfach eine leicht erkennbare Variante entsteht, sondern durch Metamorphose eine ganz neue Werkgestalt daraus hervorgeht. Das ursprüngliche Werk wird damit zwar in seinem Absolutheitsanspruch relativiert – seine Einzigartigkeit, ein Merkmal des traditionellen Kunstwerks, wird untergraben. Was jedoch nicht heißen muss, dass damit sein ästhetisches Gelingen in Frage gestellt wird. Es wird zum Dokument aus der Anfangsphase eines kreativen Prozesses, der sich über Jahre hinziehen kann. Unter Umständen können so ganze Werkreihen entstehen, die im Sinne eines work in progress eine innere Einheit bilden. Ein Werk gebiert das andere, die Abgrenzungen werden fließend. Beispiele sind etwa zu finden bei Wolfgang Rihm, der manche seiner Partituren einer Art von musikalischer Übermalungstechnik unterworfen hat und mit seiner *symphonie fleuve* neuerdings ein Projekt mit unbekanntem Ausgang verfolgt; bei György Kurtág und seiner Tendenz, in einer Uraufführung weniger den Endpunkt eines Arbeitsprozesses als den Ausgangspunkt für eine Weiterentwicklung zu sehen; bei Klaus Huber, der indes eher umgekehrt vorgeht und aus einem umfassenden Werk- und Materialkonglomerat durch Reduktion immer wieder neue Einzelwerke ableitet. Meist sind diese Verfahren eng mit den lebensgeschichtlichen Rhythmen eines Komponisten verbunden. Im Komponieren von Pierre Boulez ist der Gedanke einer ständigen Transformation des einmal Gegebenen allgegenwärtig. Ganze Werkgruppen hängen als Resultate einer lang andauernden Metamorphose hintergründig miteinander zusammen. Er selbst meinte einmal, seine Kompositionen bildeten, unabhängig von ihrer individuellen Besetzung, im Grunde genommen nichts anderes als die verschiedenen Erscheinungsformen einer einzigen Werkidee. Ein herausragendes Modell für dieses Entwicklungsdenken stellt die Werkgruppe der *Notations* dar. Ihr Wachstum erstreckt sich mittlerweile über mehr

als ein halbes Jahrhundert. Ausgangspunkt sind zwölf kurze Notate für Klavier solo, datiert vom 23. Dezember 1945 – aus der Zeit, als Boulez bei Olivier Messiaen in Paris studierte und seine ersten Erfahrungen mit der Zwölftontechnik der Zweiten Wiener Schule machte. Zwölftönige Strukturen – allen Stücken liegt die gleiche Reihe zu Grunde –, eine prägnante Rhythmik und konzise Gesten zeichnen die Miniaturen aus. Der Komponist hat sie auch mit Samenkörnern verglichen, aus denen die verschiedensten musikalischen Gestalten hervorsprossen sollten. Den ersten Schritt einer Weiterverarbeitung machte er kurz nach ihrer Fertigstellung, als er sie für Instrumentalensemble umschrieb [diese Version ist unveröffentlicht]. 1957 arbeitete er zwei von ihnen als Zwischenspiele in die Ensemblefassung der *Improvisations sur Mallarmé* ein, die ihrerseits wiederum zu Bestandteilen von *Pli selon pli* [1957-62] wurden. Ein ganz neuer Zweig der Entwicklung begann dann in den späten siebziger Jahren zu sprossen. Damals stieß der Komponist mehr oder weniger per Zufall wieder auf die fast vergessenen Klavierstücke, und er begann, Orchesterwerke aus ihnen zu entwickeln. Von einer Orchestrierung etwa in der Art, wie Ravel eigene Klavierstücke transkribierte oder Schönberg Choralvorspiele von Bach bearbeitete, kann man hier nicht mehr sprechen. Es sind vielmehr Neukompositionen auf der Basis der alten Werksubstanz. Boulez selbst hat sich ausführlich über seine Vorgehensweise bei den *Notations* geäußert: »Man geht den alten Text durch, macht ihn sich erneut zu eigen, entdeckt seine Ursprünge und Wurzeln wieder; man schickt ihn durch das Sieb einer Analyse. [...] Man erkennt seine Änderungen, seine Risse und Brüche, seine Gelenke; man ermittelt die Elemente, die nicht entwicklungsfähig sind, unverändert bleiben, und solche, die schrumpfen oder wachsen sollen. [...] Diese Figur bedarf einer Feineinstellung ihres rhythmischen Profils; bei jener Figur wird jeder einzelne Punkt zum Ort eines Wurzelschösslings, eines Pfropfreises; eine dritte Figur spiegelt sich in einer Reihe von immer stärker deformierenden Spiegeln. Der Text wird zum Mittelpunkt einer Wucherung. [...] Originaltext und Transkription, vielmehr Neukomposition, weichen derart voneinander ab, dass der Originaltext sich zu einer Art Geistererscheinung wandelt, die in dieser neu erstandenen Welt nur mehr spukhaftes Dasein besitzt.« Die Neukomposition der *Notations* für Orchester

setzte um 1977 ein und entwickelt sich seither als langfristig angelegter Prozess. Fünf Teile sind bereits fertig: Die Stücke I bis IV, uraufgeführt 1980 vom Orchestre de Paris unter Daniel Barenboim, und die Nummer VII, uraufgeführt 1999 durch das Chicago Symphony Orchestra mit dem gleichen Dirigenten. Auf der jetzigen Konzerttournee mit dem Ensemble Modern Orchestra dirigiert Pierre Boulez übrigens zum ersten Mal selbst alle fünf Stücke. Auswahl und Reihenfolge in der Aufführung sind nach dem Willen des Komponisten frei. Aufgrund ihrer Kürze wünscht er jedoch, dass bei einer Aufführung mindestens vier davon gespielt werden; bei der Festlegung ihrer Abfolge soll auf den nötigen Kontrast in Tempo und Charakter geachtet werden. In der Besetzung der fünf Stücke schöpfte Boulez aus dem Vollen. Die Streicher mit achtzehn ersten und sechzehn zweiten Geigen spielen über weite Strecken pultweise geteilt, die Bläser sind vier- bis fünffach [Hörner sechsfach] besetzt, dazu kommen Klavier, Celesta, drei Harfen und ein riesiger Schlagzeugapparat mit acht Spielern plus Pauken. Das ermöglicht eine breite Auffächerung des Klangs und schafft die notwendige Vielfalt an Farben, Tiefenwirkungen und Intensitätsgraden, um das, was Boulez als strukturelle Wucherungen bezeichnet hat, plastisch zur Darstellung zu bringen. Die imposante Klanggestalt der Orchesterstücke sollte freilich nicht vergessen lassen, dass sie, als Produkt einer Metamorphose, ihren Keim in den unscheinbaren Miniaturen von 1945 haben. Daran will der Komponist erinnern, wenn er in der Orchesterpartitur jedem Stück seine zugehörige Klaviernotation voranstellt. Das **Moment des Rätselhaften, das** diesem weit ausgreifenden Transformationsprozess innewohnt, wird dadurch nachdrücklich zum Bewusstsein gebracht.



SIR HARRISON BIRTWISTLE

Sir Harrison Birtwistle wurde 1934 im nordenglischen Accrington [Lancashire] geboren. Er studierte von 1952 bis 1955 am Royal Manchester College of Music Klarinette und Komposition [bei Richard Hall] und an der Royal Academy of Music in London Klarinette [bei Reginald Kell]. 1955 absolvierte er als Klarinetist den Wehrdienst. 1965 verkaufte er seine Klarinetten, um sich ausschließlich der Komposition zu widmen. 1966 erhielt er ein Harkness-Stipendium als Gasthörer an der Princeton University/New York. Gemeinsam mit Peter Maxwell Davies, Alexander Goehr, John Ogdon und Elgar Howarth gründete Birtwistle die Komponistengruppe New Music Manchester. Von 1964 bis 1965 unterrichtete er als Musiklehrer an der Cranborne Chase School in Dorset. 1967 gründete er gemeinsam mit Maxwell Davies nach dem Vorbild der Besetzung des *Pierrot lunaire* von Arnold Schönberg das Ensemble Pierrot Players, 1970 schließlich folgte zusammen mit Alan Hacker die Gründung des Ensembles Matrix, das sich insbesondere der experimentellen Musik widmete. Sir Harrison Birtwistle wurde in den USA mehrfach zum Gastprofessor ernannt, 1975 folgte die Ernennung zum Musikdirektor des National Theatre in London. Birtwistle ist Amtsinhaber der Henry-Purcell-Professur für Komposition am King's College in London. Von den zahlreichen Ehrungen, die Birtwistle zuteil wurden, sind insbesondere der Grawemeyer-Preis [1986] und der Ernst von Siemens Musikpreis [1995] zu erwähnen. 1988 wurde Harrison Birtwistle in den Adelsstand erhoben. – Werke seit 1990 [Auswahl]: *The Cry of Anubis* für Tuba und Orchester [1994]; *Panic* für Altsaxophon, Schlagzeug und Blasorchester [1995]; 9 *Settings of Celan* für Sopran, zwei Klarinetten, Viola, Violoncello und Kontrabass [1989-96]; 9 *Movements for String Quartet* [1991-96]; *Exody* für großes Orchester [1997]; *Harrison's Clocks*. Fünf Stücke für Klavier [1997-98]; *The Last Supper*. Musiktheater für 14 Solisten, kleinen Chor und Kammerorchester [1998-99].



ARNOLD SCHÖNBERG

Arnold Schönberg wurde 1874 in Wien geboren. Das musikalische Wissen und Können eignete er sich weitgehend autodidaktisch an. 1901 übersiedelte Schönberg nach Berlin und arbeitete als Dirigent an Ernst von Wolzogens *Überbrettel* und als Arrangeur von Schlagern und Operetten, später lehrte er auch Komposition am Sternschen Konservatorium. 1903 kehrte er nach Wien zurück, wo er die nächsten Jahre als Komponist, Dirigent und Lehrer tätig war. Freundschaftlicher Kontakt verband ihn mit Gustav Mahler; Anton von Webern und Alban Berg zählten zu seinen Schülern. 1910 war er kurze Zeit Leiter von Kompositionskursen an der Wiener Musikakademie, 1911 folgte die Übersiedlung nach Berlin. 1915/16 und 1917 wurde er vorübergehend zum Militärdienst einberufen. Nach Wien zurückkehrend, gründete er dort den Verein für musikalische Privataufführungen, um einen neuen Proben- und Aufführungsstil zu verwirklichen. 1923 gab Schönberg die Methode der Komposition mit zwölf nur aufeinander bezogenen Tönen öffentlich bekannt. 1925 wurde er als Leiter einer Meisterklasse für Komposition an die Berliner Akademie der Künste berufen. 1933 verließ er Deutschland und emigrierte in die USA, wo er zunächst als Musikerzieher am Malkin Conservatory in Boston/Mass. tätig war, dann nach Los Angeles übersiedelte. Von 1936 bis 1944 lehrte er als Professor für Musik an der University of California. Arnold Schönberg, dessen finanzielle Notlage ihn nach der Emeritierung zu neuerlichem Privatunterricht zwang, verstarb am 13. Juli 1951 in Los Angeles. Werke [Auswahl]: *I. Streichquartett in d-moll* op. 7 [1905]; *I. Kammer-symphonie* für 15 Soloinstrumente op. 9 [1906]; *II. Streichquartett in fis-moll* [mit Gesang] op. 10 [1907-08]; *Gurrelieder* für Soli, Sprecher, Chor und Orchester [ohne Opuszahl, 1900-11]; *Fünfzehn Gedichte aus »Das Buch der hängenden Gärten«* für Singstimme und Klavier op. 15 [1908/09]; *Fünf Orchesterstücke* op. 16 [1909]; *Erwartung*. Monodram für Sopran und Orchester op. 17 [1909]; *Die glückliche Hand*. Drama mit Musik op. 18 [1908-13]; *Pierrot lunaire* für eine Sprechstimme, Klavier, Flöte, Klarinette, Violine/Viola und Violoncello op. 21 [1912]; *Die Jakobsleiter*. Oratorium für Soli, Chor und Orchester [ohne Opuszahl, unvollendet, 1917-22]; *Moses und Aron*. Oper in drei Akten [ohne Opuszahl, unvollendet, 1930-32]; *Streichtrio* op. 45 [1946]; *Ein Überlebender aus Warschau* für Sprecher, Männerchor und Orchester op. 46 [1947]; *Moderner Psalm* für Sprecher, vierstimmigen gemischten Chor und Orchester op. 50c [1950].



HANSPETER KYBURZ

Hanspeter Kyburz wurde 1960 in Lagos/Nigeria geboren. Er studierte zunächst Komposition in Graz bei A. Dobrowolsky und Gösta Neuwirth und setzte dann seine Studien in Berlin fort, bei Frank Michael Beyer und Gösta Neuwirth [Komposition], Carl Dahlhaus [Musikwissenschaft], außerdem belegte er die Fächer Kunstgeschichte und Philosophie. Kyburz war 1990 Stipendiat der Cité Internationale des Arts in Paris und studierte von 1990 bis 1993 Komposition bei Hans Zender in Frankfurt/Main. Er erhielt 1997 eine Professur für Komposition an der Hochschule für Musik »Hanns Eisler« Berlin, war 1998 Dozent bei den Internationalen Ferienkursen für Neue Musik in Darmstadt und wurde 2000 als Professor für Komposition an die Musikhochschule in Basel berufen. Seine Kompositionen wurden u.a. in Akyoshidai, Berlin, Bremen, Darmstadt, Donaueschingen, Graz, Los Angeles, Paris, Salzburg, Sevilla, Wien, Witten und Zürich aufgeführt. Er erhielt 1990 den Boris-Blacher-Kompositionspreis, 1994 den Schneider-Schott-Preis, 1996 den Förderpreis der Akademie der Künste, 2000 den Förderpreis der Ernst von Siemens Stiftung, schließlich den musica viva Kompositionspreis der ARD und BMW AG. – Werke [Auswahl]: *Cells* für Saxophon und Ensemble [1993/94]; *Parts*. Konzert für Ensemble [1994/95]; *The Voynich Cipher Manuscript* für 24 Singstimmen und Ensemble [1995]; *Danse aveugle* für Kammerensemble [1997]; *Diptychon* für zwei Ensembles [1997/98]; *Malstrom* für Orchester [1998]; *Á travers*. Konzert für Klarinette und Orchester [1998/99]; Konzert für Klavier und Orchester [2000].



PIERRE BOULEZ

Pierre Boulez wurde 1925 in Montbrison an der Loire geboren. Er studierte zunächst Mathematik und technische Wissenschaften. 1944 wurde er Kompositionsschüler von Olivier Messiaen und hatte bald Kontakt zu René Leibowitz und Arthur Honegger. Seine Dirigentenlaufbahn begann Boulez 1946 als Leiter der Schauspielmusik bei der Compagnie Renaud/Barrault. In diesem Zusammenhang gründete Boulez 1954 auch die Concerts du Petit-Marigny unter dem Patronat der Compagnie Renaud/Barrault, die 1955 den Namen Domaine Musical erhielten. Von 1955 bis 1965 lehrte Boulez bei den Darmstädter Ferienkursen für Neue Musik, 1960 hielt er Analyse- und Kompositionskurse in Basel ab, denen bis 1962 weitere folgten. 1963 hielt er Vorlesungen in Harvard. Auf Bitte des Staatspräsidenten Georges Pompidou übernahm Pierre Boulez 1970 Planung und Aufbau von IRCAM, das 1977 eröffnet wurde und dessen Direktor er bis 1991 war. In diesem Zusammenhang gründete er auch 1976 das Ensemble InterContemporain. 1966 dirigierte er auf Einladung Wieland Wagners den *Parsifal* in Bayreuth, danach *Tristan und Isolde* in Japan. 1976 dirigierte Boulez zur 100. Wiederkehr des Uraufführungsjahres in Bayreuth den *Ring des Nibelungen* in der Inszenierung von Patrice Chéreau [jährlich bis 1980]. Boulez war Chefdirigent des BBC-Symphony-Orchestra [1971-75] und in der Nachfolge Leonard Bernsteins Musikdirektor des New York Philharmonic Orchestra [1971-77]. Als regelmäßiger Gastdirigent arbeitete er u.a. mit dem Cleveland Orchestra, den Los Angeles Philharmonics und den Wiener Philharmonikern, dem London Symphony Orchestra und dem Chicago Symphony Orchestra. Boulez erhielt zahlreiche Auszeichnungen, darunter mehrere Ehrendoktorate und den Ernst von Siemens Musikpreis, den Praemium Imperiale der Japan Arts Association und den Theodor W. Adorno-Preis der Stadt Frankfurt am Main. – Werke [Auswahl]: *Zweite Klaviersonate* [1946/48]; *Le Soleil des Eaux* für Soli, Chor und Orchester [1948/65]; *Polyphonie X* für 18 Instrumente [1950/51]; *Structures pour deux pianos* [1951/52]; *Livre pour quatuor* [1948/49]; *Dritte Klaviersonate* [1955/57...]; *Visage nuptial* für Solisten, Chor und Orchester [1946/89]; *Poésie pour pouvoir* für Tonband und drei Orchester [1958]; *Pli selon pli*, *Portrait de Mallarmé* für Sopran und Orchester [1957/89]; *Figures-Doubles-Prismes* für großes Orchester [1963/68]; *Éclat/Multiple* für 27 Instrumente [1966/...]; *Rituel in memoriam Bruno Maderna* für Orchester in acht Gruppen [1974/75]; *Répons* für sechs Solisten, Kammerensemble, Computerklänge und Live-Elektronik [1981/...]; *sur Incises* für drei Klaviere, drei Harfen, drei Schlagzeuger [1996/98]. – Schriften [Auswahl]: *Musikdenken heute I*, Darmstädter Beiträge zur Neuen Musik, Band V, hrsg. von Ernst Thomas, aus dem Französischen von Josef Häusler und Pierre Stoll, Mainz 1963; *Werkstatt-Texte*, aus dem Französischen von Josef Häusler, Berlin 1972; *Anhaltspunkte*, aus dem Französischen von Josef Häusler, Stuttgart 1975; *Wille und Zufall. Gespräche mit Célestine Deliège und Hans Mayer*, aus dem Französischen von Josef Häusler und Hans Mayer, Stuttgart 1977; *Musikdenken heute II*, Darmstädter Beiträge zur Neuen Musik, Band VI, hrsg. von Friedrich Hommel, aus dem Französischen von Josef Häusler, Mainz 1985; *Leitlinien. Gedankengänge eines Komponisten*, aus dem Französischen von Josef Häusler, Kassel 2000.



KATHARINA KAMMERLOHER

Die in München geborene Mezzosopranistin studierte nach abgeschlossenem Oboenstudium Gesang bei Mechtild Böhme in Detmold. Sie ist Preisträgerin mehrerer Gesangswettbewerbe. Seit 1998 arbeitet sie mit Vera Rozsa in London. Seit 1993 ist Katharina Kammerloher Ensemblemitglied an der Deutschen Staatsoper Berlin, wo sie u. a. als »Wellgunde« [*Rheingold, Götterdämmerung*], »Zweite Dame« [*Die Zauberflöte*], »Lola« [*Cavalleria Rusticana*], »Costanza« [*Lisola disabitata*], »Rosina« [*Il Barbiere di Siviglia*] zu hören ist. In der Uraufführung des Balletts *Apropos Scheherazade* sang sie unter Daniel Barenboim Ravels Liederzyklus *Scheherazade*. Von 1998 bis 2000 war sie in Berlin in Neuproduktionen wie *Falstaff* [Claudio Abbado/Jonathan Miller] als »Meg Page«, in *Die Meistersinger von Nürnberg* [D. Barenboim/Harry Kupfer] als »Magdalena«, als »Zerlina« in *Don Giovanni* [D. Barenboim] sowie als »Oktavian« in *Der Rosenkavalier* [Philippe Jordan] zu hören; im Juni 1998 debütierte sie unter Michael Gielen als »Mélisande« in einer Wiederaufnahme der Ruth Berghaus-Produktion von *Pelléas et Mélisande*. Ebenfalls unter M. Gielen debütierte sie 1995 in der *Lulu* bei den Salzburger Festspielen. Katharina Kammerloher arbeitet u.a. mit C. Abbado, D. Barenboim, P. Boulez, R. Jacobs, M. Gielen, Zubin Mehta und Antonio Pappano zusammen. Neben ihrer Operntätigkeit ist Katharina Kammerloher auch eine gefragte Konzertsängerin, so sang sie u.a. *Le Visage nuptial* von Pierre Boulez unter der Leitung des Komponisten, Bachkantaten unter René Jacobs und Beethovens Sinfonie Nr. 9 unter D. Barenboim. 1998 sang sie *Lamento* von Gija Kantscheli unter D. Barenboim mit Gidon Kremer [Violine] und dem Chicago Symphony Orchestra. Zahlreiche Platteneinspielungen und Rundfunkaufnahmen sowie Konzertreisen und Liederabende in Europa, den Vereinigten Staaten, im Nahen Osten und in Japan ergänzen ihre künstlerische Tätigkeit.

ENSEMBLE MODERN ORCHESTRA

Das Ensemble Modern Orchestra ist das weltweit erste Orchester, welches sich ausschließlich der Musik des 20. und 21. Jahrhunderts widmet. Den Kern des Orchesters bilden die 19 Solisten des Ensemble Modern. Sie werden unterstützt durch Musiker aus der ganzen Welt, zu denen das Ensemble im Laufe seiner zwanzigjährigen Tätigkeit Kontakt gewonnen hat. Dazu zählen sowohl junge Instrumentalisten als auch Spezialisten auf dem Gebiet der Neuen Musik. Diese bislang einmalige, projektweise ins Leben gerufene Formation wurde ermöglicht durch die großzügige Unterstützung der Ernst von Siemens Stiftung, der Aventis Foundation und der Kultur-Stiftung der Deutschen Bank. Die Gründung des Ensemble Modern Orchestra ist ein künstlerisches Plädoyer für die Musik des 20. Jahrhunderts sowie künftiger Komponisten-Generationen. Dabei bricht das Orchester – in stetiger Auseinandersetzung mit den aktuellen Tendenzen in der Kunst- und Medienlandschaft und unter Einbeziehung etwa visueller Elemente, ungewöhnlicher Besetzungen oder Darbietungsformen – immer wieder die Strukturen des klassischen Konzertgeschehens auf. Ein programmatischer Schwerpunkt der Konzerte des Ensemble Modern Orchestra liegt auf der Gegenüberstellung von Schlüsselwerken der Moderne mit aktuellen Kompositionen der jüngeren Generation. Das Orchester ist jährlich während zweier geplanter Tourneen in den Metropolen und auf den bedeutendsten Festivals Europas zu Gast. Die erste Tournee des Ensemble Modern Orchestra mit Stationen in Hannover, Berlin, Wien, Paris, Köln und Frankfurt im November 1998 wurde zu einem überwältigenden Erfolg. Anlässlich seines Debüts spielte das Orchester unter der Leitung von Peter Eötvös die 1974/75 entstandene Raum-Komposition *Schwankungen am Rande* von Helmut Lachenmann sowie die Uraufführung von Heiner Goebbels *WALDEN* für erweitertes Orchester, eine Auftragskomposition des Ensemble Modern Orchestra. Die zweite Tournee im Herbst 1999 führte das Orchester an wichtige Spielorte in ganz Europa: in Edinburgh, Luzern, Turin, Köln, Bremen, Bochum und Frankfurt präsentierte das Ensemble Modern Orchestra einen Streifzug durch die Musik Amerikas im 20. Jahrhundert mit Charles Ives' *Fourth Symphony*, John Adams *Naive and Sentimental Music* [Europäische Erstaufführung] und der Uraufführung von Michael Gordons *Sunshine of Your Love*. Letztere waren beide Auftragswerke des Ensemble Modern Orchestra. John Adams stand auch als Dirigent am Pult. Im Januar 2000 erschien beim Ensemble Modern die CD *Charles Ives Fourth Symphony* [EMCD 001], ein Konzertmitschnitt, welcher während der Tournee mit John Adams entstand. Im Frühjahr 2000 leitete der englische Komponist und Dirigent George Benjamin zwei Tourneen des Ensemble Modern Orchestra: auf dem Programm standen zum einen *Des Canyons aux Etoiles* seines Lehrers Olivier Messiaen, zum anderen Werke von Magnus Lindberg, Tristan Murail, Hanspeter Kyburz und George Benjamin, dessen Orchesterstück *Sudden Time* zusammen mit *Three Inventions for Chamber Orchestra* und *Viola, Viola* auf der zweiten CD-Eigenproduktion des Ensemble Modern erschien [EMCD 002]. Im Spätsommer des gleichen Jahres gastierte das Orchester mit Luigi Nonos *Prometeo* in Bochum, Frankfurt, Mailand, Wien, Paris und Berlin. Aufgrund des außergewöhnlichen Erfolges war *Prometeo* nochmals im August 2001 im Rahmen des Lucerne Festivals zu hören. Diesmal unter Leitung von Ingo Metzmacher.

BMW KOMPOSITIONSPREIS DER MUSICA VIVA 2002
DRITTE AUSSCHREIBUNG: ORCHESTER, SAMPLING UND SOLISTEN

Auf Initiative des Künstlerischen Leiters der musica viva, Prof. Udo Zimmermann, wurde erstmals seit Gründung dieser Konzertreihe zeitgenössischer Musik mit dem Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks in der Spielzeit 1997/98 ein Kompositionspreis, der *BMW Kompositionspreis der musica viva*, ausgeschrieben. Der Preis wird von der BMW AG gestiftet und ist mit insgesamt 50.000.- DM dotiert.

»Mit dem neu geschaffenen Kompositionspreis ist die junge Komponistengeneration der internationalen Musikwelt aufgerufen, die Möglichkeiten der Erschließung musikalischen Neulands schöpferisch auszuloten, der Orientierung im Geflecht der kulturellen Vielfalt neue kreative Impulse zu geben...«, hieß es in der Ausschreibung. Nach der Millenniumsausschreibung anlässlich des ARD-Orchestertreffens 2000/2001 wird nunmehr der BMW Kompositionspreis der musica viva zum dritten Mal ausgeschrieben.

Wiederholt sind die jungen Komponisten und Komponistinnen des internationalen Musiklebens eingeladen, ein Orchesterwerk für das Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks zu komponieren. Ausdrücklich erwünscht ist diesmal die Integration gesampelter Klänge. Ebenfalls können bis zu drei Solisten hinzugezogen werden. Für die Soloparts sollen möglichst außergewöhnliche Instrumente berücksichtigt werden, die nicht oder eher selten im traditionellen symphonischen Klangkörper vertreten sind. Auch für die dritte Ausschreibung stehen wieder Preisgelder

in Höhe von 20.000.- DM, 15.000.- DM und 10.000.- DM sowie Förderpreise in Höhe von 5.000.- DM zur Verfügung. Teilnahmeberechtigt sind Komponisten und Komponistinnen jeder Nationalität im Alter

bis zu 45 Jahren. Einsendeschluss für die Partituren ist der 1. Oktober 2002. Nähere Informationen enthält der offizielle Ausschreibungstext zum BMW Kompositionspreis der musica viva, erhältlich beim

Bayerischen Rundfunk, Büro musica viva, Rundfunkplatz 1, 80300 München; Tel. 089/5900-2826;

Fax 089/5900-3827; e-mail: musicaviva@br-online.de

CD – EDITION DER MUSICA VIVA / COL LEGNO

CD Vol. 1

Morton Feldman *Neither*

Oper in einem Akt
für Sopran und Orchester [1976/77]
Text von Samuel Beckett
Petra Hoffmann, Sopran
Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks
Leitung: Kwamé Ryan
musica viva Konzertmitschnitt vom 10.07.1998
im Herkulesaal der Residenz, München

CD Vol. 2 [erscheint Herbst 2001]

Isabel Mundry *Flugsand* [1998]

Kompositionsauftrag der musica viva
Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks
Leitung: Markus Stenz
musica viva Konzertmitschnitt der Uraufführung
vom 18.12.1998 im Herkulesaal der Residenz,
München

Jörg Birkenkötter *gekoppelt–getrennt*

Musik für großes Orchester mit 2 Klavieren [1997]
Kompositionsauftrag der musica viva
Hwa-Kyung Yim: 1. Klavier
Sven Thomas Kiebler: 2. Klavier
Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks
Leitung: Bernhard Kontarsky
musica viva Konzertmitschnitt der Uraufführung
vom 24.10.1997 im Herkulesaal der Residenz,
München

Henry Koch *Sonvexxon: Erosion 5*

für Orchester [1998]
Kompositionsauftrag der musica viva
Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks
Leitung: Jan Krenz
musica viva Konzertmitschnitt der Uraufführung
vom 16.10.1998 im Herkulesaal der Residenz,
München

Olga Neuwirth *Photophorus*

für Orchester [1997]
Kompositionsauftrag der musica viva
Gunter Schneider: 1. E-Gitarre
Burkhard Stangl: 2. E-Gitarre

Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks
Leitung: Bernhard Kontarsky
musica viva Konzertmitschnitt der Uraufführung
vom 24.10.1997 im Herkulesaal der Residenz,
München

CD Vol. 3

Galina Ustwolskaja *Sinfonie Nr. 3:
Jesus Messias, errette uns!* [1983]

auf einen Text von Hermannus Contractus
Rezitation: Valeri Scherstjanoi
Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks
Leitung: Markus Stenz
musica viva Konzertmitschnitt vom 18.12.1998
im Herkulesaal der Residenz, München

Wolfgang Rihm *Musik für Klarinette und
Orchester [Über die Linie II]* [1999]

Kompositionsauftrag der musica viva
Jörg Widmann: Klarinette
Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks
Leitung: Sylvain Cambreling
musica viva Konzertmitschnitt der Uraufführung
vom 12.11.1999 im Herkulesaal der Residenz,
München

Bernd Alois Zimmermann *Photoptosis
–Prélude für großes Orchester* [1968]

Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks
Leitung: Markus Stenz
musica viva Konzertmitschnitt vom 18.12.1998
im Herkulesaal der Residenz, München

CD Vol. 4

Igor Strawinsky *The Flood* [1961/62]

für Chor, Orchester, Tenorsolo,
zwei Bässe solo und vier Sprecher
Lorenz Fehenberger [Tenor], Heinz Rehfuß,
Hans Günther Nöcker [Bass], Hans Herbert Fiedler,
Fritz Wilm Wallenborn, Ingeborg Hofmann,
Alois Maria Giani [Sprecher]
Chor des Bayerischen Rundfunks
musica viva Konzertmitschnitt vom 17.04.1964
im Herkulesaal der Residenz, München

CD - EDITION DER MUSICA VIVA / COL LEGNO



www.col-legno.de

Anonym *La messe de Tournai* [14. Jhd.]
 Arrangement: Hans Blümer, eingerichtet für die
 Aufführung: Pierre Boulez
 Münchner Chorbuben, Leitung Fritz Roths Schuh
 Chor des Bayerischen Rundfunks,
 Einstudierung: Kurt Prestel
 musica viva Konzertmitschnitt vom 28.10.1960
 im Herkulesaal der Residenz, München

Olivier Messiaen *Oiseaux exotiques* [1955/56]
 für Klavier und kleines Orchester
 Yvonne Loriod [Klavier]
 musica viva Konzertmitschnitt vom 17.04.1964
 im Herkulesaal der Residenz, München

Béla Bartók *Cantata profana*
 »Die neun Zauberhirsche« [1930]
 für Tenor, Bariton, Doppelchor und Orchester
 Lorenz Fehenberger [Tenor],
 Heinz Rehfuß [Bariton]
 Chor des Bayerischen Rundfunks,
 Einstudierung: Wolfgang Schubert
 musica viva Konzertmitschnitt vom 17.04.1964
 im Herkulesaal der Residenz, München

Claude Debussy
Le Martyre de Saint Sébastien [1911]
 Bühnenmusik zum Mysterium in fünf Akten von
 Gabriele d'Annunzio
 Eva Maria Rogner [Sopran],
 Jeanne Deroubaix, Marianna Radew [Mezzosopran],
 Jean Desailly [Sprecher]
 Chor des Bayerischen Rundfunks,
 Einstudierung: Kurt Prestel
 musica viva Konzertmitschnitt vom 28.10.1960
 im Herkulesaal der Residenz, München

Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks
 Leitung: Pierre Boulez

IMPRESSUM

Nähere Informationen zum Spielzeitprogramm bietet die umfangreiche musica viva Broschüre 2001/2002, erhältlich beim:

Büro musica viva, Rundfunkplatz 1, 80300 München, Tel. 089/5900-2232 bzw. -2826, Fax -3827.

Anfragen und Bestellungen für musica viva Abonnement 2002/2003:

Bayerischer Rundfunk, Veranstaltungsbüro [Eingang Hopfenstraße], Rundfunkplatz 1, 80300 München, Tel. 089/5900-4090, Fax 5900-2326, Mo-Do 9-12 Uhr und 14-16 Uhr.

Textnachweis:

NYFFELER: Originalbeiträge für dieses Heft

Bildnachweis:

BIRTWISTLE: Richard Kalina

BOULEZ: Charlotte Oswald

KAMMERLOHER: privat

KYBURZ: Charlotte Oswald

SCHÖNBERG: Gisella Salden-Goth

Herausgegeben von

musica viva/Bayerischer Rundfunk

Künstlerischer Leiter:

Prof. Udo Zimmermann

Redaktion:

Winrich Hopp

Graphische Gestaltung:

lmm [Leipzig|Berlin]

Druck: rother druck, München

Nachdruck nur mit Genehmigung

Redaktionsschluss: 23. September 2001

Änderungen vorbehalten

Ein Besuch der musica viva Konzerte des Bayerischen Rundfunks lohnt sich immer. Freilich werden alle Veranstaltungen traditionsgemäß und in der Regel live im Programm *Bayern 4 Klassik* übertragen und erreichen so ein breites, überregionales Publikum. Darüber hinaus bringt der Bayerische Rundfunk in seinem Programm *Bayern 2 Radio* – in der Regel jeweils am Dienstag vor einem Konzert – eine Sendung mit dem Titel *vorzeichen*, in der sich kompetente Autoren mit dem Programm der Veranstaltung auseinandersetzen und in vertiefter Weise Lust und Interesse wecken wollen, für das, was kommen wird. Auch kurze Spots im Vorfeld des Ereignisses dienen diesem Ziel...

Doch damit nicht genug: Einmal im Jahr wird in einer Sendung ausführlich über die musica viva Programme, die historische Situation des Komponierens, die Ideen der Komponisten, Musiker und Macher nachgedacht.

Die Termine der *vorzeichen*-Sendungen der musica viva Spielzeit 2001/2002 jeweils dienstags, 23.05 bis 24.00 Uhr in BAYERN 2 RADIO

- 1. musica viva Veranstaltung:
vorzeichen 23.10.2001
- 2. musica viva Veranstaltung:
vorzeichen 13.11.2001
- 3. musica viva Veranstaltung:
vorzeichen 11.12.2001
- 4. musica viva Veranstaltung:
vorzeichen 09.04.2002
- 5. musica viva Veranstaltung:
vorzeichen 23.04.2002
- 6. musica viva Veranstaltung:
vorzeichen 30.04.2002
- 7. musica viva Veranstaltung:
vorzeichen 03.06.2002
- 8. musica viva Veranstaltung:
vorzeichen 18.06.2002
- 9. musica viva Veranstaltung:
vorzeichen 09.07.2002

MUSICA VIVA

Die nächste musica viva Veranstaltung des Bayerischen Rundfunks

2. musica viva Veranstaltung [musica viva Abonnement]

Freitag, 16. November 2001, 20.00 Uhr

Herkulesaal der Residenz

Konzert mit dem Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks

Hans Werner Henze zu Ehren I

OLGA NEUWIRTH

Cinamen/Nodus

für Streichorchester, Schlagzeug und Celesta [1999]

MAGRET WOLF

On Plants and Plantations

für Klarinette/Bassklarinette und Orchester [2000/01]

Kompositionsauftrag der musica viva

Uraufführung

HANS WERNER HENZE

Sinfonia N.6

für zwei Orchester [1969/rev.94]

I *Allegro con moto*

II *Lento*

III *Allegro vivace*

Klarinette: GIORA FEIDMAN

 SYMPHONIEORCHESTER DES BAYERISCHEN RUNDFUNKS

Leitung: MARTYN BRABBINS

Karten zu 15,65 bis 35,20 DM, Schüler und Studenten 50% Ermässigung. Der Vorverkauf hat bereits begonnen.

Anfragen und Bestellungen: Bayerischer Rundfunk Veranstaltungsbüro [Eingang Hopfenstraße]
 Rundfunkplatz 1, 80335 München Telefon 089/55 80 80, Fax 089/5900-2326 Mo-Do 9-12 Uhr und
 14-16 Uhr, Fr 9-12 Uhr.

Schriftlicher und telephonischer Vorverkauf auch bei MÜNCHEN TICKET GmbH Postfach
 20 14 13, 80014 München Telefon 089/54 81 81 81, 089/54 81 81 54 Mo-Fr 9-18 Uhr, Sa 9-14 Uhr
 sowie bei allen bekannten Vorverkaufsstellen.

FONO FORUM

Klassik, Jazz und HiFi

*Qualität
hat Bestand*

*Seit 45 Jahren
der Tradition
verpflichtet und
dem Neuen
aufgeschlossen*

Fono Forum erscheint monatlich in der
Reiner H. Nitschke Verlags-GmbH
Tel + 49/22 56/94 30 - 41, Fax - 49
www.fonoforum.de

Fragen an die Zukunft. Wohin wir uns bewegen.

Das Motto der Kooperation der BMW AG mit dem Bayerischen Rundfunk.

Fragen an die Zukunft. Impulse geben für Zukünftiges.

Der **BMW Kompositionspreis** der musica viva eröffnet jungen Komponisten aus aller Welt die Chance, musikalische Entwicklungen mitzugestalten, heute ihren Ausdruck für die Welt von morgen zu finden.

BMW Kompositionspreis der musica viva.

Dritte Ausschreibung des BMW Kompositionspreises: 2002