



ELBPHILHARMONIE

VISIONS

EINE BIENNALE
MIT MUSIK FÜR DAS
21. JAHRHUNDERT
2. – 12.2.2023



NDR
Elbphilharmonie
Orchester

Eine Kooperation von HamburgMusik und NDR

Gefördert durch die

 ernst von siemens
musikstiftung

Claussen-Simon-Kompositionspreis gefördert durch die


CLAUSSEN SIMON | STIFTUNG

Liebe Konzertbesucher:innen,

als in Hamburg ein neues Konzerthaus an der Elbe geplant wurde, ging es den Initiatoren vor allem darum, optimale Bedingungen für die große Sinfonik des 20. Jahrhunderts zu schaffen. Tatsächlich deckt das Programm der Elbphilharmonie seit ihrer Eröffnung 2017 die komplette Bandbreite von 500 Jahren Musikgeschichte ab, vom Mittelalter bis zur Gegenwart. In vielen ausverkauften und stürmisch bejubelten Konzerten stellte sich schnell heraus, dass gerade die aktuelle Musik hier besonders gut zur Geltung kommt und einen großen Publikumszuspruch erfährt. Ein Grund dafür ist sicher die exzellente Akustik, die in den fein gewobenen Partituren heutiger Komponist:innen raffinierte Details hörbar macht. Das Gebäude und das beeindruckende architektonische Raum-erlebnis des Saales bieten dafür einen kongenialen Rahmen – der Klang des 21. Jahrhunderts ist eben nirgendwo so zu Hause wie in einem Saal des 21. Jahrhunderts.

Inspiziert von dieser Erkenntnis haben wir gemeinsam das Festival »Elbphilharmonie Visions« ins Leben gerufen. Gleich neun Konzerte – davon acht im Großen Saal – bilden eine faszinierende Momentaufnahme der gegenwärtigen Musikwelt. Gespielt werden handverlesene Kompositionen, die in den letzten 20 Jahren entstanden sind und ästhetisch einen weiten Bogen aufspannen von der originellen, über konventionelle Musik weit hinausreichenden Klangwelt Helmut Lachenmanns bis zu John Adams' episch-effektvollen Sounds. Dazu kommen Ur- und Erstaufführungen von Brett Dean, Thomas Lärcher und Lisa Streich, die den eigens gestifteten Claussen-Simon-Kompositionspreis erhält. Neben dem NDR Elbphilharmonie Orchester, das mit seinem Chefdirigenten gleich drei Abende bestreitet, sind hochkarätige Gäste zu erleben, allesamt versierte und begeisternde Experten für die Musik unserer Zeit.

Nachdem die für 2021 geplante Premiere von »Elbphilharmonie Visions« Corona zum Opfer fiel, geht das neue Format nun endlich an den Start. Umso mehr freuen wir uns mit Ihnen auf packende Konzerte, die die Vision einer musikalischen Zukunft in klingende Gegenwart verwandeln.

Christoph Lieben-Seutter

Generalintendant Elbphilharmonie & Laeiszhalle

Alan Gilbert

Chefdirigent NDR Elbphilharmonie Orchester

DIE KONZERTE

7 **INTERVIEW**

Dirigent Alan Gilbert über Idee und Entstehung von »Elbphilharmonie Visions«

10 **ZITIERT**

Komponist:innen des Festivals über ihre Arbeitsweise und die aktuelle Musik

13 Do, 2.2.2023 | 20 Uhr
Elbphilharmonie Großer Saal

NDR ELBPHILHARMONIE ORCHESTER

Lisa Streich: Flügel
Brett Dean: In This Brief Moment

19 Fr, 3.2.2023 | 20 Uhr
Elbphilharmonie Großer Saal

LUCERNE FESTIVAL CONTEMPORARY ORCHESTRA

Rebecca Saunders: to an utterance
Dieter Ammann: Core – Turn – Boost

25 Sa, 4.2.2023 | 20 Uhr
Elbphilharmonie Großer Saal

WDR SINFONIEORCHESTER

Sofia Gubaidulina:
Der Reiter auf dem weißen Pferd
Jörg Widmann: Towards Paradise

31 So, 5.2.2023 | 20 Uhr
Elbphilharmonie Großer Saal

NDR RADIOPHILHARMONIE

Kaija Saariaho: D'om le vrai sens
Thomas Larcher: Time

37 Mo, 6.2.2023 | 20 Uhr
Elbphilharmonie Großer Saal

ENSEMBLE RESONANZ

Johannes Maria Staud: Im Lichte II
Isabel Mundry: Signaturen
Helmut Lachenmann: Double / Grido II

43 Di, 7.2.2023 | 20 Uhr
Elbphilharmonie Kleiner Saal

ENSEMBLE MODERN

Georges Aperghis: Hopse
Enno Poppe: Körper

49 Do, 9.2.2023 | 20 Uhr
Elbphilharmonie Großer Saal

NDR ELBPHILHARMONIE ORCHESTER

Anna Thorvaldsdóttir: Catamorphosis
Hans Abrahamsen: Let Me Tell You

55 Fr, 10.2.2023 | 20 Uhr
Elbphilharmonie Großer Saal

ENSEMBLE INTERCONTEMPORAIN

Matthias Pintscher: NUR
James Dillon: Pharmakeia

61 So, 12.2.2023 | 20 Uhr
Elbphilharmonie Großer Saal

NDR ELBPHILHARMONIE ORCHESTER

Esa-Pekka Salonen: Homunculus
John Adams: Scheherazade.2



INTERVIEW

Herr Gilbert, worum geht es beim Festival »Elbphilharmonie Visions?«

Alan Gilbert: Das Festivalprogramm präsentiert Werke, die im 21. Jahrhundert entstanden sind. Dafür haben wir eine Auswahl an Kompositionen getroffen, die über die ganze Welt verteilt uraufgeführt wurden und die wir für relevant halten. »Visions« soll eine Momentaufnahme der gegenwärtigen Musik sein. Und in Hamburg bekommt das Publikum die Möglichkeit, diese Momentaufnahme zeitlich konzentriert an einem Ort zu erleben. Konzipiert ist das Festival als Biennale, also in einer Form, die ursprünglich aus der Bildenden Kunst kommt.

Welcher Anspruch, welche Haltung verbirgt sich hinter der Idee von »Visions«?

Ich war immer schon der Überzeugung, dass wir nicht nur die Werke der alten Meister wertschätzen sollten, sondern immer auch das, was unsere Zeitgenossen erschaffen. Über die letzten Jahre hatte ich bei Konzerten mit Neuer Musik immer wieder ein komisches Gefühl. Klar, da ist viel passiert; aktuelle Musik taucht verstärkt auf den Programmen der Orchester auf. Aber manchmal hatte ich den Eindruck, dass es nur eine Art Feigenblatt ist: mal ein neues Werk, das mit Beethoven flankiert wird, oder an einem ausgefallenen Konzertort. Das klingt immer ein bisschen nach: »Ja, wir kümmern uns – aber eigentlich spielen wir Brahms-Sinfonien in einem großen Konzertsaal.« Mit einem Festival, das ausschließlich zeitgenössischer Musik gewidmet ist, mit ausgewählten Werken, an

die wir glauben, gespielt in einem großen Konzertsaal wie der Elbphilharmonie – damit zeigen wir: Es ist uns wirklich ernst damit.

Was verändert sich für das Publikum? Sie haben eben die Bildende Kunst als Vorbild genannt: Aus dem Museum kennen wir schon länger das Prinzip, dass Kunst in sinnstiftende Zusammenhänge gebracht wird. Wollen Sie Ähnliches mit »Visions« erreichen?

Alles, was heute komponiert wird, ist doch ein Spiegel unserer Gesellschaft. Und genauso divers, wie wir Menschen und unsere Welt es sind, ist auch die Musik, die heutzutage entsteht. Die Vielfalt an Stilen ist so groß, dass wir sie unmöglich verallgemeinern können. Das hat den Vorteil, dass jeder seinen eigenen Zugang finden kann, zu der Musik, die zu ihm oder ihr spricht. Wir stellen dafür nur den Raum oder, vielleicht sogar noch besser: die Möglichkeit zur Verfügung, indem wir als Experten eine Auswahl an Werken treffen, die das Publikum dann konzentriert erleben kann, ohne um die halbe Welt zu reisen.

Derart viel Zeitgenössisches in so kurzer Zeit kann aber auch ganz schön fordernd sein ...

... oder es wird gerade durch diese Herausforderung zu einem intensiven Erlebnis. Außerdem gibt es kurze Talks in den Konzerten, um das Publikum an die Hand zu nehmen und sozusagen durch die Ausstellung zu führen. Man braucht einen Blickwinkel, aus dem heraus man ein Werk betrachtet, einen sicheren Stand. Das ist ja das

INTERVIEW: ALAN GILBERT

Schwierige bei zeitgenössischer Musik, weil jedes Stück eine andere Sprache spricht. Wenn ich in ein Konzert mit einer Mozart-Sinfonie gehe, selbst wenn ich die vorher noch nie gehört habe, bin ich vertraut mit der Sprache und finde dadurch Zugang zu dieser Welt. Es kann aber auch aufregend sein, etwas völlig Neues für sich zu entdecken, Dinge, die die eigene Vorstellung von Musik übersteigen. Was wir tun können, ist genau diese Vielfalt abzubilden – und dann sind wir wieder im Museum: Man betritt einen Raum voller Gemälde, und manche davon packen uns mehr als andere.

Gibt es trotz des Stilpluralismus etwas, was die Musik unserer Zeit ausmacht? Was ist gerade State of the Art?

In den letzten, sagen wir, 15 Jahren gab es einen fundamentalen Umbruch im Vergleich zu dem, was in der Mitte des 20. Jahrhunderts passiert ist. Im Englischen gibt es den Ausspruch »Children should be seen and not heard« – analog dazu war das für mich eine Zeit des »Music should be seen and not heard«-Komponierens. Die Neue Musik war damals sehr dogmatisch, wollte intellektuell sein und legte keinen Wert auf das Publikum. Im Gegenteil, Gefälligkeit wurde geradezu zu einem Stigma. Diese strengen Dogmen gibt es längst nicht mehr. Verstehen Sie mich nicht falsch, ich bin durchaus interessiert an dem, was in den 1950er und 1960er Jahren passiert ist. Vielleicht war es sogar ein notwendiger Schritt, zu zeigen, dass Musik nicht nur orgiastisches Gefühl im Sinne der Spätromantik ist, sondern auch einen intellektuellen Anspruch formulieren soll. Aber ich finde es gut, dass es heute

wieder okay ist, wenn Musik »schön« ist und unser Herz berührt. Das eine schließt das andere nicht mehr aus: Es gibt Strömungen unter den Komponisten, die mit ungewöhnlichen Klängen experimentieren, die neue Wege gehen, und gleichzeitig gibt es die etwas populäreren Vertreter, die wir deswegen nicht geringschätzen dürfen.

Zeitgenössische Musik spielte in Ihrer Laufbahn als Dirigent immer schon eine wichtige Rolle, stand stets gleichberechtigt neben den Werken des klassischen Kanons. Warum eigentlich?

Als ausführende Musiker können wir Teil davon sein, wenn Musikgeschichte weitergeschrieben wird! Natürlich ist nicht jede neue Komposition ein Meisterwerk; man weiß nie, was einen erwartet. Das war aber noch nie anders: Wie viele Werke aus der Zeit Mozarts oder Beethovens werden heute nicht mehr gespielt? Sicher Tausende, weil sie aus irgendwelchen Gründen die Zeit nicht überdauert haben. Und heute kommt uns – den Musikern und dem Publikum – die Aufgabe zu, gemeinsam das nächste Kapitel zu schreiben: die Musik unserer Zeit zu spielen, zu hören, immer auf der Suche nach Werken, die bleiben.

Im Auftaktkonzert des Festivals dirigieren Sie die Uraufführung eines Auftragswerks von Lisa Streich. Wie erleben Sie einen solchen Moment, Musik aufzuführen, die vorher noch niemand gehört hat?

Das ist aufregend und herausfordernd gleichermaßen. Lisa Streich hat den erstmals von der Claussen-Simon-



Stiftung vergebenen Kompositionspreis gewonnen. Als Jurymitglied war ich fasziniert von ihrem sehr eigenen Zugang zur Musik, so etwas hatte ich vorher noch nicht gehört. Sie ist unkonventionell und denkt vieles neu und anders. Vor allem in der Art und Weise, wie sehr sie die ausführenden Künstler als Teil des kreativen Kompositionsprozesses mitdenkt.

Nutzen Sie in einem solchen Fall die Möglichkeit zum Austausch mit der Komponistin, oder erarbeiten Sie sich Ihre Interpretation allein?

Letztlich muss ich zu einer eigenen Sicht und Aussage finden. Aber natürlich finde ich es spannend zu wissen, was die Komponistin oder der Komponist beabsichtigt. Das ist ja das Problem mit Noten, sie sind in ihrer Aussagekraft begrenzt. Wenn ich zum Beispiel in eine Beethoven-Partitur schaue, vermute ich eine bestimmte Aussage, die auch durch die Tradition bestimmt ist. Bei einem neuen Werk aber gibt es diese Tradition nicht, dafür kann ich den Komponisten selbst fragen. Allerdings bin ich ein bisschen argwöhnisch, wenn Tonschöpfer eine zu klare Meinung davon haben, wie ihr Stück zu funktionieren hat. Denn

das nimmt den Musikern die Freiheit der Interpretation und dem Werk damit die Möglichkeit, für sich selbst zu sprechen. Oft stecken Dinge in einem Komponisten, deren er oder sie sich selbst gar nicht bewusst ist.

Spüren Sie bei Uraufführungen eine besondere Verantwortung, weil Sie als Dirigent am Erfolg oder Misserfolg eines Werks beteiligt sind?

Wir Interpreten versuchen natürlich, unser Bestes zu geben. Mehr können wir nicht tun. Das trifft aber auch zu, wenn wir ein Stück spielen, das 200 Jahre alt ist. Der einzige Unterschied ist, dass wir nicht genau wissen, was uns erwartet, dass wir erst einmal eine spezifische Sprache für das Werk finden müssen. Natürlich will niemand schuld daran sein, dass ein neues Werk nicht gelingt, aber das Risiko müssen wir eingehen. Und wenn eine Uraufführung einmal kein Erfolg ist, heißt das auch nicht zwangsläufig, dass ein Werk nicht populär wird. Die Musikgeschichte ist voll mit Beispielen, bei denen die Premiere total verunglückte und die Werke hinterher trotzdem ein großer Erfolg wurden. Oft ist es aber auch andersrum: Mit großem Aufwand wird eine pompöse Uraufführung gefeiert, doch dann werden viele Stücke nicht nachgespielt. Was hier passiert, ist eine Art Darwin'sche Auslese, die die Stücke des Repertoires bereits durchlaufen haben. Sie haben sich diesen Status sozusagen verdient. Aber um ihre Repertoire-Fähigkeit beweisen zu können, müssen Werke erst einmal gespielt werden – und das ist unsere Verantwortung.

INTERVIEW: BJØRN WOLL

ZITIERT

Ich finde es befreiend, nicht dem Mainstream entsprechen zu müssen. Es ist gerade eine ziemlich gute Zeit, Komponist zu sein.

ESA-PEKKA SALONEN

Ich habe den Wunsch an mich selbst, dass jedes Stück anders ist, schlicht und einfach aus dem Grund, dass ich mich nicht langweilen möchte.

JÖRG WIDMANN

Beim Komponieren passiert ganz vieles unbewusst. Dem muss man vertrauen.

HANS ABRAHAMSEN

Weshalb schreibt man Musik?
Weil man etwas entdecken möchte.

ISABEL MUNDRY

Der Prozess des Komponierens ist der, dass aus allem Musik werden kann.

ENNO POPPE



Musik ist das einzige Medium, das die Zeit anhalten kann.

THOMAS LARCHER

Musik ist sinnliche Erfahrung, die uns an unsere Bestimmung als geistfähige Kreaturen erinnert.

HELMUT LACHENMANN

Es bringt nichts, dem Überkommenen nachzulaufen. Wir müssen Stabilität und Brüche als Spiegel für den Wandel begreifen.

JAMES DILLON

Ich wollte der ernüchternden Realität der Corona-Pandemie etwas Utopisches entgegensetzen.

JÖRG WIDMANN ÜBER
SEIN WERK »TOWARDS PARADISE«

Es ist mein Traum, dass Neue Musik ein natürlicher und untrennbarer Bestandteil der Konzertprogramme wird.

ANNA THORVALDSDÓTTIR



Über Jahrhunderte wurde ausschließlich zeitgenössische Musik gespielt, gesungen, gehört, aufgeführt. Das war die Normalität. Es sollte auch für uns selbstverständlich sein, ein genuines Interesse daran zu haben, was die Kunst in unserer eigenen gelebten Gegenwart zu sagen hat.

DIETER AMMANN

Ich bin davon überzeugt, dass Musik jede und jeden berühren kann und das Leben bereichert. Das ist für mich das Entscheidende.

LISA STREICH

Stille ist der Moment des Wartens, der Spannung, der Erwartung. Die leere Seite, bevor der erste Klang darauf notiert wird. Das Spiel mit Stille und Klang ist fragil, flüchtig – und ungeheuer aufregend.

REBECCA SAUNDERS



Diese und weitere Statements von Komponist:innen des Festivals sowie Porträts über Lisa Streich und Thomas Larcher, Interviews und Hintergründe finden sich in der Elbphilharmonie Mediathek unter dem Hashtag #Visions

LISA STREICH BRETT DEAN

Donnerstag, 2.2.2023 | 20 Uhr
Elbphilharmonie Großer Saal

NDR ELBPILHARMONIE ORCHESTER

Prager Philharmonischer Chor

Siobhan Stagg Sopran

Patrick Terry Countertenor

Dirigent **Alan Gilbert**

#Visions

Lisa Streich und Brett Dean im Gespräch mit Alan Gilbert

Lisa Streich (*1985)

Flügel (2020)

Uraufführung, ausgezeichnet mit dem
Claussen-Simon-Kompositionspreis
ca. 15 Min.

– Pause –

Brett Dean (*1961)

In This Brief Moment

für Soli, Chor und Orchester (2019/2020)

Prelude – Geophony – Biophony – Androphony

Auftragskomposition von Sydney Philharmonia Choirs, City of Birmingham
Symphony Orchestra, Orchestre National de Lyon, Orquesta y Coro Nacionales
de Espana und NDR Elbphilharmonie Orchester

Gefördert durch die Freunde des NDR Elbphilharmonie Orchesters e.V.
ca. 45 Min.

DIE MUSIK

LISA STREICH FLÜGEL

»Ich schreibe das, was ich hören will, was ich woanders noch nicht gefunden habe.« So lautet die künstlerische Maxime von Lisa Streich. Stets sucht sie mit ihrer Musik das Neue, das Unentdeckte. »Sie hat ihre eigene Stimme«, bekräftigt Alan Gilbert, NDR-Chefdirigent und Jury-Mitglied beim Claussen-Simon-Kompositionspreis, der anlässlich des Festivals »Elbphilharmonie Visions« gestiftet und der schwedischen Komponistin zugesprochen wurde. »Auch die Musiker erkannten gleich die Qualität ihrer Musik und fanden ihr Werk besonders.«

Die 1985 geborene Streich hat geschafft, wovon viele Komponist:innen lebenslang nur träumen können. Sie wird in zahlreichen renommierten Konzerthäusern gespielt, gewann den Rom-Preis der Villa Massimo, den Ernst von Siemens Kompositionspreis und erhielt Aufträge vom Lucerne Festival, den Berliner Philharmonikern und der Kölner Philharmonie. Auch mit dem Claussen-Simon-Preis war ein solcher Auftrag verbunden, für den sie nun nach Hamburg zurückkehrt. Hier erhielt sie bereits als Jugendliche Klavier- und Kammermusikunterricht an der Musikhochschule.

Ihr neues, eigens für das NDR Elbphilharmonie Orchester komponiertes Stück *Flügel* spannt akustische Schwingen »über und durch das Orchester«, wie Streich erklärt. »Es ist eine Art Choreografie aus zarten Flügelnetzen, die von solistischem Spiel bis zum krachenden Tutti in scheinbar



unendlicher Mehrstimmigkeit durch den Orchestersatz gewebt sind.« Überhaupt zeichnet sich ihre Musik durch große Kontraste aus, eine faszinierende Mischung aus leisen, zerbrechlichen Tönen und spektralen – nach ihren Obertönen zusammengestellten – Akkorden, meditativer Ruhe und Rhythmen. »Aber ich will organisch bleiben«, betont die Komponistin. »Ich begreife ein Ensemble als Skulptur und stelle mir beim Schreiben immer vor, wie es am Ende aussieht. Manchmal entstehen bestimmte Bewegungen automatisch beim Spielen der Musik, dann komponiere ich fast choreografisch. Das finde ich auch

fürs Publikum schön. Denn Neue Musik darf dem Zuhörer schon auch die Hand reichen.« Dass zeitgenössische Musik dezidiert »schön« klingen will, ist nach Jahrzehnten kopflastiger Avantgarde noch nicht allzu lange wieder salonfähig. Lisa Streich nickt: »Ja, als ich noch ganz jung war, habe ich mir Harmonien und Akkorde natürlich verboten. Ich wollte auch anecken, anti-establishment sein, anti-bourgeois, also sehr akademisch. Dann habe ich gemerkt: Mit Schönheit kann ich viel besser anecken!«

Geboren in Norra Rada, knapp 100 km nördlich von Stockholm, ging Lisa Streich als 19-Jährige für ein Orgelstudium nach Berlin. Dort lernte sie die Musik von Rebecca Saunders kennen – als erste weibliche Komponistin überhaupt – und fasste Mut, sich selbst auf diesem Feld zu versuchen. An der Musikhochschule Oslo ist Helmut Lachenmann ihr Mentor. Mittlerweile werden ihre Werke europaweit gespielt, nicht zuletzt seit der Komposition für den ARD-Musikwettbewerb 2021. Inspirationen für ihre fortwährende Suche nach Neuem findet sie in unterschiedlichen Kontexten. Im »Motorisieren« klassischer Instrumente etwa. Oder in Laienchor-Aufnahmen mit ihren kleinen Abweichungen von »richtigen«, erwarteten Intervallen. Fasziniert analysiert sie die Frequenzen und verstärkt die Abweichungen und die dazugehörigen Obertöne. Damit kommt sie in den spannenden Bereich der Mikrotonalität und spielt so mit traditionellen Hörerwartungen.

Wenn Lisa Streich nicht gerade als Residenzkomponistin quer durch Europa zieht, lebt sie mit ihren drei Kindern auf der schwedischen Insel Gotland. Von ihrem Haus bis zum Wasser sind es nur 500 Meter. Sie sagt, sie habe immer am Meer wohnen wollen, das sei perfekt für ihre Suche nach dem inneren Hören. Dorthin geht sie, wenn es beim Schreiben einmal hakt. Im Angesicht des Meeres werden Probleme klein – und die Schönheit kommt von allein.

SARAH SCHNOOR / DOROTHEE KALBHENN



BRETT DEAN IN THIS BRIEF MOMENT

Brett Dean wuchs im australischen Brisbane auf und begann mit acht Jahren, Geige zu spielen. Später wechselte er zur Bratsche und war nach seinem Studium am Queensland Conservatorium von 1985 bis 1999 Bratschist bei den Berliner Philharmonikern. Nach einigen Jahren als freischaffender Musiker und Festivalkurator widmete er sich vermehrt dem Komponieren – mit Erfolg. Seine Konzerte, Sinfonien und Opern werden an großen Häusern und bei internationalen Festivals gespielt, etwa vom Sydney Symphony Orchestra oder vom London Philharmonic Orchestra. Auch als Bratschist ist er nach wie vor regelmäßiger Gast auf den Konzertbühnen der Welt – und erlebt so seine Uraufführungen meist vom Viola-Pult aus.

Mit seinem neuen Werk *In This Brief Moment* für großes Orchester, zwei Chöre, Sopran, Countertenor, Orgel und speziell für das Stück angefertigte Instrumente hat Brett Dean eine spektakuläre Evolutionskantate zu dem wohl brennendsten Thema unserer Zeit geschaffen: dem Klimawandel.

Inspiziert von Charles Darwins Forschungs-Meilenstein *Der Ursprung der Arten*, spannt Dean zusammen mit dem Librettisten Matthew Jocelyn einen Bogen über 4,5 Milliarden Jahre Erdgeschichte, von »diesem kurzen Moment« aus betrachtet, in dem der Mensch die Erde bevölkert und sie für immer verändert. Die Kantate kann durchaus »als Gegenstück zu Haydns *Schöpfung* gesehen werden«, so der Komponist vor der Uraufführung vor wenigen Monaten. »Sie ist eine Hommage an den Planeten Erde, seine Geschichte und Zukunft, eine Art Liebeslied und auch ein Lamento.«

In drei Sätzen und einer Ouvertüre entfaltet Dean eine evolutionäre Klangkarte. Dafür orientiert er sich an Bernie Krauses Buch *Das große Orchester der Tiere*, das vom Klang der Wildnis handelt. Deans Stück wiederum beginnt mit dem Klang der Naturelemente im ersten Satz *Geophonie*, geht über zu den Klängen der Pflanzen und Tiere in *Biophonie* und mündet schließlich in der Sphäre des Menschen: *Androphonie*. »Was ist, ist / Doch einst war es nicht / Und einst wird es nicht mehr sein.« Zu diesem Motto verdichtet Dean die Essenz seines Stückes.

Mit einer modernen Klangpalette malt Dean plastische Bilder zur Entstehung unseres Planeten. Aus einem dunklen Wabern kommend, baut sich der Planet musikalisch Schicht um Schicht auf. Zu Beginn erscheinen die Erdzeitalter mit ihren unaussprechlichen Mikroorganismen. »Methanosarcina acetivorans«, singt und zischt der Chor – der Name einer methanproduzierenden Mikrobe. Ein großer Zirkus der Einzeller wimmelt durchs

Orchester. Es zischt, klopft, faucht und raschelt: Lebewesen aller Arten tummeln und mischen sich bis zur Unkenntlichkeit. Stille. »Natural selection« (natürliche Selektion), flüstert der Chor.

Auch im zweiten Satz wechseln sich große Ausbrüche, bestehend aus rhythmisch differenzierten Tierstimmen, mit den Worten Darwins ab. Die poetischen Aufzeichnungen über den Gang der Natur wirken durch den Gesang der Solist:innen geradezu spirituell.

Dann tritt er auf: der Mensch. »Ungestüm und eingebildet wie ein altkluger, verzogener 14-Jähriger mit einer Vorliebe für Broadway-Musicals«, so lautet die Regieanweisung an den Countertenor. Der listet erst einmal seinen Besitz auf: Haustiere, verarbeitete Lebensmittel, ein großartiger Überfluss. Der Mensch geht in großen Schritten, höher, schneller, weiter. Neckisch tanzend betritt er den Raum, begleitet von Kabarett-artiger Musik und nasalen Sounds der Blech- und Holzbläser. Ein großer hedonistischer Spaß, der in seiner Absurdität nicht offensichtlicher sein könnte.

Aber so einseitig lässt Dean den Menschen nicht stehen: »Wir sind alle miteinander verwandt«. Begleitet von Harfen-Arpeggios, unterstreicht ein Staunen im Chor diese scheinbar vergessene Tatsache. Hier taucht es auf: das erwähnte Lamento, ein Klagelied für die Erde. Das Ende wird begleitet von 24 eigens hergestellten »Whirly Tubes« (Heuschläuchen), die wie Vogelstimmen klingen. Sie laden das Publikum ein, so Dean, »zu staunen, was war, was ist und was verloren gehen könnte«.

SARAH SCHNOOR

BIOGRAFIEN

NDR ELBPHILHARMONIE ORCHESTER

Seit mehr als 75 Jahren ist das NDR Elbphilharmonie Orchester Norddeutschlands musikalischer Botschafter. Als Residenzorchester der Elbphilharmonie prägt es maßgeblich das künstlerische Profil seiner Stammspielstätte. Klänge und Bilder aus dem neuen Konzerthaus sind – vermittelt auch durch Konzertübertragungen per Videostream, Hörfunk und Fernsehen – in ganz Deutschland und weit darüber hinaus präsent. Unter seinem Chefdirigenten Alan Gilbert hat das Orchester sein Angebot nochmals ausgebaut. In unterschiedlichen Formaten vom Sinfoniekonzert über Kammermusikprojekte bis zu mehrtägigen Festivals stehen Werke aller Genres vom Barock bis zur Gegenwart auf dem Programm. Zudem engagiert sich das Ensemble für den musikalischen Nachwuchs und im Education-Bereich. Neben seinen Auftritten in Hamburg spielt es regelmäßig in Lübeck, Kiel und Wismar und übernimmt eine tragende Rolle bei den großen Festivals in Norddeutschland. Seinen internationalen Rang unterstreicht es auf Tourneen durch Europa, nach Nord- und Südamerika sowie regelmäßig nach Asien. 1945 auf Initiative der britischen Militärregierung in Hamburg gegründet, legte das Orchester ab 1956 als »NDR Sinfonieorchester« einen wichtigen Grundstein für das nach dem Krieg neu entstehende Musikleben Norddeutschlands. Seine künstlerischen Etappen sind mit den Namen prägender Chefdirigenten verbunden: Hans Schmidt-Isserstedt, der über 25 Jahre den Charakter des Orchesters formte, Günter Wand, der das internationale Renommee festigte, Christoph Eschenbach, Christoph von Dohnányi und Thomas Hengelbrock.

ALAN GILBERT

Seit der Spielzeit 2019/20 ist Alan Gilbert Chefdirigent des NDR Elbphilharmonie Orchesters, dem er bereits von 2004 bis 2015 als Erster Gastdirigent verbunden war. Nach einem fulminanten Antritts-Festival dirigierte er in seiner ersten Saison als neuer Chef etwa Verdis Requiem und Bruckners Siebte Sinfonie, die auch auf CD erschienen ist. Während des Corona-Lockdowns leitete er zahlreiche Streaming- und Hörfunk-Konzerte, darunter das Jubiläumskonzert zum 75. Geburtstag des NDR Elbphilharmonie Orchesters 2020. Ein Höhepunkt der aktuellen Saison – neben »Elbphilharmonie Visions« – ist George Gershwins *Porgy and Bess* im Rahmen des Internationalen Musikfests Hamburg am 26. und 28. Mai 2023. Gilberts Position beim NDR folgt seiner 2017 zu Ende gegangenen, achtjährigen Amtszeit als Music Director des New York Philharmonic Orchestra. Er war der erste gebürtige New Yorker auf diesem Posten. Gilbert ist außerdem Ehrendirigent des Royal Stockholm Philharmonic Orchestra, dessen Chef er ebenfalls acht Jahre lang war, Erster Gastdirigent des Tokyo Metropolitan Symphony Orchestra und seit 2021 Musikdirektor der Königlichen Oper Stockholm. Als international gefragter Gastdirigent kehrt Alan Gilbert regelmäßig zurück zu Orchestern wie den Berliner Philharmonikern, dem Concertgebouworkest Amsterdam und dem London Symphony Orchestra. Er hat Opernproduktionen an der Mailänder Scala, der New Yorker Met, Los Angeles Opera, Semperoper Dresden, am Opernhaus Zürich und an der Santa Fe Opera geleitet, deren erster Music Director er war.

PRAGER PHILHARMONISCHER CHOR

Der Prager Philharmonische Chor gehört zu den herausragenden Vokalensembles in Europa. Seit 2007 unter der Leitung von Lukáš Vasilek, stand er bereits mit den Berliner Philharmonikern, dem Concertgebouworkest und dem Mahler Chamber Orchestra auf der Bühne. Gemeinsame Projekte realisierte er mit Dirigenten wie Daniel Barenboim, Pierre Boulez, Riccardo Chailly und Sir Simon Rattle. Seit 2010 ist er Stammchor der Bregenzer Festspiele. Sein breites Repertoire, das A-cappella-Werke, Kantaten und Oratorien von der Klassik bis in die Gegenwart umfasst, erweiterte das Ensemble zuletzt durch Renaissance- und Barockmusik.

SIOBHAN STAGG

»Eine der schönsten Stimmen, die ich je gehört habe«, lobte Vokal-Ikone Christa Ludwig die Australierin Siobhan Stagg. Als Absolventin der University of Melbourne begann die Sopranistin ihre Karriere bei den Salzburger Festspielen (2013) und an der Deutschen Oper Berlin (2013–2015). In den Folgejahren feierte sie Debüts an der Hamburgischen und der Bayerischen Staatsoper, bei den Berliner Philharmonikern, der Nationaloper Amsterdam und den BBC Proms. In der aktuellen Saison gastiert Stagg am Opernhaus Zürich, an der Kölner Philharmonie und am Sydney Opera House.


PATRICK TERRY

Eigenwerbung sei ihm unangenehm, gibt der aus Wisconsin stammende Countertenor Patrick Terry zu verstehen. Doch es hilft ja nichts: Als Preisträger der renommierten Kathleen Ferrier Awards und der Handel Singing Competition wird er quer durch die USA und Europa engagiert, vom Royal Opera House und dem City of Birmingham Symphony Orchestra ebenso wie von der Bayerischen Staatsoper, der Oper Köln und der Minnesota Opera. Seine Ausbildung erhielt er unter anderem an der University of Minnesota und der Royal Academy of Music.



Alan Gilbert, NDR Elbphilharmonie Orchester





REBECCA SAUNDERS DIETER AMMANN

Freitag, 3.2.2023 | 20 Uhr
Elbphilharmonie Großer Saal

LUCERNE FESTIVAL CONTEMPORARY ORCHESTRA

Nicolas Hodges Klavier
Dirigent **Sylvain Cambreling**

Rebecca Saunders (*1967)
to an utterance für Klavier und Orchester (2020)
ca. 30 Min.

#Visions

Rebecca Saunders und Dieter Ammann
im Gespräch mit Barbara Lebitsch

Dieter Ammann (*1962)
Core für Orchester (2002)
Turn für Orchester (2010)
Boost für Orchester (2002)
ca. 40 Min.

#Visions

Rebecca Saunders im Gespräch mit Nahre Sol
Foyer-Bar 13. Stock / Live auf Youtube

DIE MUSIK



REBECCA SAUNDERS TO AN UTTERANCE FÜR KLAVIER UND ORCHESTER

Der geheimnisvolle Titel von Rebecca Saunders' Klavierkonzert *to an utterance* bedeutet wörtlich übersetzt etwa so viel wie »an eine (sprachliche) Äußerung«. Es handelt sich jedoch auch um eine alte englische Redewendung: »am Rande des Abgrunds«. Abgründig und extrem energiegeladen sind immer wieder auch die Klänge, die das Klavier und das Orchester in diesem Stück spielen.

Im Vorwort der Partitur schreibt die Komponistin: »Im exzessiven Sprechakt sucht der Solist nach dem endgültigen Schweigen: ein endloses, zwanghaftes Selbstgespräch. Ein musikalischer Protagonist am Abgrund des Nicht-Seins, zwischen schattenhaften Gestalten gefangen in der Schweben.«

Das Klavierkonzert entstand im Frühjahr 2020, im ersten Corona-Lockdown. Diesen empfand die in Berlin lebende Britin paradoxerweise zunächst als »befreiend«, wie sie im Interview verrät. Endlich musste sie nicht mehr reisen, sondern konnte sich »voller Energie« ganz auf eine Sache konzentrieren: das Komponieren. Vielleicht ist der einsame Monolog des Klaviers auch ein Echo jener Zeit? Doch je länger die Corona-Pandemie mit ihren Einschränkungen dauerte, desto schwieriger wurde die Situation für Saunders: Musik lebt nun einmal vom direkten Dialog zwischen Musizierenden und Publikum und entfaltet ihre volle Energie und Intensität nur im Konzertsaal.

Das Konzert ist geprägt von eindrucksvollen Glissando-Gesten des Solisten, der mit Fingern und Händen fließend über die Tasten gleitet. Saunders hat diese Bewegungen mit dem Pianisten Nicolas Hodges genau untersucht und vermessen. »Ich mag es, die klanglichen Möglichkeiten der Instrumente auszureizen und sie bis zu den äußersten Grenzen einer Klangpalette zu erforschen. Mir ist es wichtig, eine Musik zu schaffen, die uns an die Präsenz eines fehlbaren Körpers hinter dem Klang erinnert.«

»Unablässig, tanzend, manchmal wie eine Furie« lautet übersetzt die erste Tempobezeichnung. Saunders liebt extreme Kontraste, das Gegenüberstellen von eruptiven Klangballungen und plötzlicher Stille, in denen die Ausbrüche in Raum, Ohr und Hirn nachhallen. »Die Kombination von solistischen Teilen – virtuos, penibel, detailreich, intim und höchst präzise – mit den vielfältigen Farbmöglichkeiten des großen Orchester-Apparates ist in meinen Augen eine extrem spannende und fruchtbare Herausforderung«, so Saunders.

Wie skrupulös sie dabei zu Werke geht, faszinierte auch ihren Kollegen Enno Poppe, selbst Komponist und Dirigent der Uraufführung: »Ich kenne kaum jemanden, der so genau mit Klängen arbeitet wie sie. In jedem Detail steckt Liebe und Arbeit.« Gleichzeitig verfüge die Musik über eine »ungeheure Intensität, sie ist emotional und mitreißend«. Wohl auch dafür wurde Saunders 2019 als erste Komponistin mit dem Siemens-Musikpreis ausgezeichnet, dem inoffiziellen Nobelpreis der Musik. Ihre Werke fordern Ausführende und Publikum gleichermaßen. Ihr Schaffen beschrieb sie selbst einmal so: »Beim Komponieren fasse ich die Klänge und Geräusche mit den Händen an, wiege sie, spüre ihre Potenziale zwischen den Handflächen. Die so entwickelten skelettartigen Texturen und Klanggesten sind wie Bilder, die in einem weißen Raum stehen, in die Stille eingesetzt, nebeneinander, übereinander: auf der Suche nach einer intensiven Musik.« Wer sich ganz auf sie einlässt, wird beschenkt durch neue Hörerfahrungen, die eine geradezu existenzielle Wucht entfalten können.

DIETER AMMANN

CORE TURN BOOST

Am Anfang der Welt steht der Urknall – wie auch am Anfang fast jeder Komposition von Dieter Ammann. Er braucht diesen Erstimpuls, er liebt es, mit der Tür ins Haus zu fallen: »Ich bin ein ungeduldiger Mensch und mag es, wenn ich überrascht werde, wenn ich als Hörer in ein Wechselbad von musikalischen Zuständen geworfen und mitgerissen werde. Mir ist Musik, die mich quasi »anspringt«, lieber als solche, bei der ich erst 17 Türen öffnen muss, bevor ich herausfinde, was die Substanz sein könnte«. Als ausübender Jazzmusiker verfügt Ammann seit seinen Jugendjahren über eine schnelle Reaktions- und Improvisationsgabe, als Komponist hingegen geht er äußerst gründlich und langsam vor. »Von aller Musik, die ich mir vorstelle, erdenke, konstruiere oder improvisiere, mache ich ein Konzentrat. Ich lasse allen Ballast weg. Dadurch arbeite ich sehr langsam: Ich brauche etwa ein Jahr für ein Stück. In dieser Zeit aber arbeitet das Unterbewusstsein mit. Man lebt über Monate in dieser Klangwelt.«

Die Entstehung seines orchestralen Dreierpacks zog sich mit Unterbrechungen über fast zehn Jahre hin. Zunächst war nur ein Stück geplant; jeder der drei Teile kann auch einzeln aufgeführt werden. Die Anordnung der Außensätze *Core* beziehungsweise *Boost* ist zudem variabel, nur *Turn* soll bei der Gesamtauführung stets in der Mitte stehen.

Boost schrieb Ammann 2000/01. Der Titel ist laut Aussage des Komponisten mit Vorsicht zu genießen und nicht als Beschreibung, sondern höchstens als Assoziationshilfe zu

verstehen: »Boost im Sinn von Druck erhöhen, Spannung verstärken? Die Erfahrung zeigt, dass programmatische Titel die Hörerwartungen und -haltung beeinflussen können. Deshalb: Das Stück könnte auch anders heißen.« So intuitiv wie bei der Titelsuche geht Ammann auch beim Komponieren vor: »Ich gehe nie davon aus, eine einzige Idee über eine längere Strecke musikalisch auszuquetschen, geschweige denn, einem ganzen Stück ein System überzustülpen.« So sind seine Werke geprägt von ständig wechselnden Klangmomenten und überraschenden Wendungen. »Sinfonisches klingt an, wird gebrochen durch extreme Höhen, Geräuschhaftes. Klangflächen stehen gegen Motorisches, Stillstand gegen Schübe, Wandlungen gegen Brüche. Die Emotionen werden heftiger, die Ruhepunkte immer weniger, bis sich die aufgestaute Spannung entlädt.«

2002 folgte *Core* als eine Art komponiertes Echo. Darin nimmt Ammann Material von *Boost* auf, außerdem bezieht er sich unter anderem auf Musik der Improvisations-Band Koch-Schütz-Studer. »Kern« des Stücks war, »von Natur aus völlig heterogenes musikalisches Material durch gegenseitige Durchdringung zu einer homogenen unauflöslichen Einheit zu formen«. Das Ergebnis ist ein äußerst kompakter Orchestersatz, in dem viele Dinge gleichzeitig geschehen. Am heutigen Abend bildet der Satz die Basis, bevor am Ende der inhaltlich verwandte, aber eben zuvor entstandene *Boost* gezündet wird.

Acht Jahre später schrieb Ammann den als langsamen Satz konzipierten Mittelteil *Turn*. Hier beschreibt der Titel tatsächlich ganz konkret, was im Werk geschieht: »Genau dort, wo die Musik ganz eindeutig, leicht fasslich wird, passiert der ›turn‹, ein Wendepunkt, an dem die vorherige Klanglichkeit implodiert und abrupt in ein anderes Klangbild umschlägt. Das ist vergleichbar mit einer Szenerie auf einer Bühne, wo Beleuchtung und Technik schlagartig eine neue Atmosphäre schaffen.«



Übrigens: Dass Ammann Schweizer ist, hört man seiner Musik eher nicht an: »Ich denke, ich hätte an jedem anderen Ort der Welt ähnliche Musik geschrieben – wenn die Musik, die mich geprägt hat, die gleiche gewesen wäre.« Klanglandschaften also statt Landschaftsklänge. Wie es die ihm sehr verbundene Basel Sinfonietta anlässlich eines Konzerts zu seinem 60. Geburtstag formulierte: »Ammann erinnert mit seiner Kunst an einen Gipfelstürmer auf der Suche nach Extremen. Seine Werke platzen dabei fast vor pulsierender Energie und klanglicher Fantasie und vermitteln ein ganz und gar körperliches Hörerlebnis.« Ein Hörerlebnis, dem man sich kaum entziehen kann – und will.

CHRISTIAN MÜNCH-CORDELLIER

BIOGRAFIEN



LUCERNE FESTIVAL CONTEMPORARY ORCHESTRA

Das Lucerne Festival Contemporary Orchestra (kurz: LFCO) versteht sich als Exzellenzorchester für die Aufführung neuer und neuester Musik. Es bildet das Pendant zum Lucerne Festival Orchestra und fokussiert sich auf Partituren des 20. und 21. Jahrhunderts, von den Klassikern der Moderne bis hin zu Auftragswerken, die in Luzern uraufgeführt werden. Alle Mitglieder des LFCO haben von der Ausbildung in der von Pierre Boulez initiierten und heute von Wolfgang Rihm geleiteten Lucerne Festival Academy profitiert. Dank der engen An-

bindung an die Academy und ihr Netzwerk ist das LFCO in der Lage, eine Vorreiterrolle in der Interpretation aktueller Musik und in der Entwicklung zukunftsweisender Konzertformate einzunehmen. In seinen Projekten nutzt es neue Technologien; interdisziplinäre Arbeiten lassen neuartige Hör- und Konzerterlebnisse entstehen. So etwa beim *Forward-Festival*, bei dem Musiker:innen des LFCO in unterschiedlichsten Formationen auftreten: vom Solo über Kammerensembles bis hin zum großen Orchester.

SYLVAIN CAMBRELING

Sylvain Cambreling (im Bild links am Pult des LFCO) gehört zu den bedeutenden Musikerpersönlichkeiten unserer Zeit. 1948 im nordfranzösischen Amiens geboren, hat der charismatische Dirigent die Musikwelt durch mitreißende Aufführungen nachhaltig geprägt. Seit Beginn der Saison 2018/19 ist er Chefdirigent der Symphoniker Hamburg, zu Hause in der traditionsreichen Laeiszhalle. Zuvor war er Generalmusikdirektor der Staatsoper Stuttgart und Chefdirigent des Yomiuri Nippon Symphony Orchestra in Tokio. Das 1997 aufgenommene Amt als Erster Gastdirigent des Klangforums Wien erfüllte Cambreling mehr als 20 Jahre lang. Unter seiner Ägide als Generalmusikdirektor wurde die Frankfurter Oper 1995 von der Zeitschrift *Opernwelt* erstmals zum »Opernhaus des Jahres« gekürt; er selbst erhielt 2009 einen Echo Klassik als »Dirigent des Jahres«. Von 1999 bis 2011 war Cambreling Chefdirigent des SWR Sinfonieorchesters Baden-Baden und Freiburg. Seine zahlreichen Einspielungen gerade im Bereich der neueren Musik, darunter das Gesamtwerk Olivier Messiaens, gelten als Referenzaufnahmen.

NICOLAS HODGES

»Seine Recitale gehen kühn dorthin, wo sich nur wenige andere Pianisten hinwagen«, schreibt der *Guardian* über den Pianisten Nicolas Hodges. Mit einem ständig wachsenden Repertoire von Beethoven bis Alban Berg zählt der Brite zu den führenden Pianisten der Zeit. Er arbeitete mit vielen der bedeutendsten Komponisten der Gegenwart, darunter Karlheinz Stockhausen, John Adams und Helmut Lachenmann. Zuletzt spielte er Uraufführungen von Betsy Jolas bei den BBC Proms und Simon Steen-Andersen bei den Donaueschinger Musiktagen. Als Solist tritt Hodges mit Orchestern wie dem Boston Symphony Orchestra, den Berliner Philharmonikern und dem New York Philharmonic unter Dirigent:innen wie Thomas Adès, Susanna Mälkki und Cornelius Meister auf. Zudem ist er leidenschaftlicher Kammermusiker. Regelmäßig arbeitet er mit dem Arditti Quartet, Ilya Gringolts und Carolin Widmann und ist seit 2013 Mitglied des Trio Accanto.





JÖRG WIDMANN SOFIA GUBAIDULINA

Samstag, 4.2.2023 | 20 Uhr
Elbphilharmonie Großer Saal

WDR SINFONIEORCHESTER

Håkan Hardenberger Trompete

Iveta Apkalna Orgel

Dirigent **David Robertson**

Sofia Gubaidulina (*1931)

Der Reiter auf dem weißen Pferd (2002)

ca. 15 Min.

#Visions

Jörg Widmann im Gespräch mit Barbara Lebitsch

Jörg Widmann (*1973)

Towards Paradise (Labyrinth VII) (2021)

ca. 35 Min.

DIE MUSIK

SOFIA GUBAIDULINA

DER REITER AUF DEM WEISSEN PFERD

Das vielleicht schönste Zitat über Sofia Gubaidulina stammt vom Dirigenten Simon Rattle: Sie sei wie eine »fliegende Einsiedlerin, denn sie befindet sich immer auf einer Umlaufbahn und besucht nur gelegentlich terra firma. Ab und zu kommt sie zu uns auf die Erde und bringt uns Licht und geht dann wieder auf ihre Umlaufbahn.«

Geboren wurde diese mittlerweile 91-jährige Lichtgestalt der Neuen Musik 1931 in Tschistopol in der autonomen russischen Republik Tatarstan, etwa 1000 Kilometer östlich von Moskau. Sie studierte Komposition und Klavier in Kasan und am Moskauer Konservatorium und ist seit 1963 als freischaffende Komponistin tätig. In der Sowjetunion fanden ihre Werke jedoch kaum Beachtung. Sie entsprachen nicht den Vorgaben des Sozialistischen Realismus, der jede Form von Abstraktion ablehnte, und wurden zeitweise mit einem Aufführungsverbot belegt. Ihren Lebensunterhalt verdiente Gubaidulina in dieser Zeit unter anderem mit Filmmusik. Es war niemand Geringerer als der große Dmitri Schostakowitsch, der sie ermutigte, ihren »Irrweg« weiterzugehen.

Heute wird Gubaidulina auf der ganzen Welt verehrt. Ihre Werke werden von Dirigenten wie Christian Thielemann und Andris Nelsons geschätzt und von Orchestern wie den Berliner Philharmonikern und dem Gewandhausorchester Leipzig aufgeführt. Laut dem Online-Magazin *Bachtrack* war sie 2019 die drittmeistgespielte Komponistin der Welt. Seit 1992 lebt sie in Appen nordwestlich von Hamburg, vor allem wegen der Nähe zu ihrem Verlag Sikorski.



Über ihre Arbeit äußert sich Gubaidulina selbst nur ungerne. Gesagt wurde natürlich trotzdem viel. Sie sei »verkopft, aber ohne dass dieser Kopf je im Vordergrund steht«, so etwa Anne-Sophie Mutter, die Widmungsträgerin ihres Zweiten Violinkonzerts – und spielt damit auf die mathematischen Konzepte an, die Gubaidulina ihren Kompositionen oft zugrunde legt. Häufig sind sie düster und gewaltig, verlangen einen riesigen Orchester-Apparat – eigentlich kaum zu glauben, dass sie den Gedanken dieser zierlichen Person entstammen. Gubaidulina schreibt Überwältigungsmusik im besten Sinne: Ihre Klänge berauschen und entfalten eine suggestive Kraft, sind dabei aber nie plakativ.

Obwohl sich die Schöpferin meist auf traditionelle Kompositionsformen besinnt, klingt ihre Musik auf bemerkenswerte Weise neu. Hinzu kommt ein reges Interesse für (auch) außereuropäische Instrumente wie zum Beispiel das russische Akkordeon Bajon; sie selbst besitzt eine ganze Instrumentensammlung.

Und dann wäre da noch der Glaube. 1970 ließ sich Gubaidulina russisch-orthodox taufen. Ihre Verbundenheit mit dem göttlichen Kosmos prägt ihr gesamtes Schaffen und offenbart sich in zahlreichen religiös inspirierten Werktiteln. So etwa bei ihrem Ersten Violinkonzert *Offertorium*, das die damals 50-Jährige 1981 für den Geiger Gidon Kremer schrieb und das ihr zum internationalen Durchbruch verhalf. *Der Reiter auf dem weißen Pferd*, uraufgeführt 2002, reiht sich hier nahtlos ein. Der Titel verweist auf den ersten der vier apokalyptischen Reiter aus der Offenbarung des Johannes; musikalisch handelt es sich um einen rein orchestralen Extrakt ihrer beiden Hauptwerke *Johannes-Passion* und *Johannes-Ostern*.

Auch ohne Chor und Solisten hat es diese Musik in sich: Innerhalb weniger Augenblicke schwillt der Klang von einem kaum hörbaren Flirren in höchsten Lagen zu einem Tumult aus bombastischen Tutti-Ausbrüchen an. Mitunter wird es dabei ganz bildlich, etwa wenn die galoppierenden Streicher das Pferdegetrappel symbolisieren. Unterstützt wird das Geschehen von der Orgel, die sich unter die Orchesterinstrumente mischt und der Musik zusätzliche Intensität verleiht. Eingeschobene Momente der Ruhe, wie etwa kurz vor dem Schluss, dienen lediglich dazu, Kraft vor dem nächsten Sturm zu tanken. Denn dann setzt Gubaidulina zur Schlussoffensive an, eingeleitet von einer Fanfare und untermauert von monumentalen Orgelklängen. Nicht einmal 15 Minuten Musik, mit denen Gubaidulina ihren Rang als eine der bedeutendsten Komponistinnen der Gegenwart unterstreicht.

SIMON CHLOSTA

JÖRG WIDMANN TOWARDS PARADISE

»Der Einfluss von Mozart und Schubert auf mein Werk ist nicht zu leugnen. Obwohl wir alle bei diesen Namen eigentlich nur unsere Bleistifte und Federn aus der Hand legen können.« Mit diesen Worten hat Jörg Widmann einmal im Gespräch gestanden, welchen Stellenwert die Musik des 18. und 19. Jahrhunderts in seinem Schaffen einnimmt. Doch der genialisch doppelt begabte Komponist und Klarinettenist hatte bereits als Jugendlicher noch ganz andere Idole. Und zwei von ihnen hingen gar in Postergröße über seinem Bett – und zwar gleichberechtigt nebeneinander. Es waren Pierre Boulez und Miles Davis. Mit dem Komponisten und Dirigenten Boulez entstand schon bald eine enge künstlerische Freundschaft. Den legendären Jazztrompeter Davis konnte Widmann dagegen in seiner Heimatstadt München immerhin gleich dreimal live erleben. »Er hat einen ungeheuren Einfluss auf mich. Für mich steht Davis auf einer Stufe mit Wolfgang Amadeus Mozart, Robert Schumann, Alban Berg und Olivier Messiaen.«

Viele Jahre später sollte Widmann dann ganz unverhofft einen weiteren Miles-Davis-Moment haben. Es war im Münchner Herkulessaal, wo er den Trompeter Håkan Hardenberger in seinem Künstlerzimmer besuchte, um mit ihm die ersten Ideen für eine neue Komposition für sein Instrument durchzugehen. Dabei zeigte ihm Hardenberger so nebenbei, warum Miles Davis meist mit seinem Instrument nach unten spielte, mit dem Schalltrichter Richtung Boden. »Weil es halt einen ganz anderen Klang erzeugt«, so Widmann. Und in dieser Sekunde kam ihm die Idee für *Towards Paradise (Labyrinth VI)* für Trompete und Orchester. In dem Stück lässt er den Klang durch den Raum wandern – in Person von Håkan Hardenberger, der



sich durch das Orchester bewegt. Widmann: »Es ist eine labyrinthische Reise des Trompeters durch verschiedene psychische und klangliche Zonen, mitunter auch durch wilde und schroffe orchestrale Abgründe hindurch ins Offene, zu einem utopischen Schwebezustand hin.«

2021 wurde das Werk in Leipzig von Håkan Hardenberger und dem von Andris Nelsons dirigierten Gewandhausorchester uraufgeführt. Wie der Untertitel *Labyrinth VI* andeutet, gehört es zu einem seit 2005 wachsenden Zyklus. Für Widmann ist das Labyrinth eine Metapher für das ständige Suchen und Erforschen neuer Ausdruckspfade auch jenseits der klassischen Aufführungspraktiken und Beziehungen zwischen Solist und Orchester.

Für den jetzt eingeschlagenen Weg »towards paradise«, in Richtung Paradies also, entlockt Widmann dem riesigen Orchester-Apparat ungewöhnliche Klangfarben, etwa durch ein Akkordeon und ein beachtlich besetztes Schlagwerk. Doch auch Trompeter Håkan Hardenberger setzt auf seiner Wanderung durch die Reihen des Orchesters zahlreiche verschiedene Dämpfer ein, mit denen er diesem engelhaft-lyrischen Trompetenkonzert bisweilen ätherische Züge verleiht.

In seiner Partitur hat Widmann übrigens von Takt 1 bis Takt 567 minutiös beschrieben, wie der Solist den Parcours mit seinen zehn Stationen zurücklegen muss. Zudem finden sich darin auch detaillierte Regieanweisungen. Gleich zu Beginn heißt es etwa: »Solist schlendert sehr langsam etwas weiter hin zur Bühnenmitte / Schalltrichter auf Boden gerichtet.« Was für eine passende, im körperlichen wie im musikalischen Sinne doppelte Verbeugung – vor Widmanns Idol Miles Davis.

GUIDO FISCHER

BIOGRAFIEN

WDR SINFONIEORCHESTER

Das WDR Sinfonieorchester zählt zu den herausragenden Orchestern Deutschlands. Seine Auftritte erstrecken sich über Konzertreihen in der Kölner Philharmonie und Partnerschaften mit den großen Konzerthäusern und Festivals der Region bis zu regelmäßigen Einladungen nach München, Salzburg, Wien, Hamburg, zu den BBC Proms und dem neu gegründeten Carl Nielsen Festival in Dänemark. Das Ensemble ist außerdem regelmäßig auf Tournee durch Asien und Europa. Aktueller Chefdirigent ist seit 2019 der aus Rumänien stammende Cristian Măcelaru; zu seinen Vorgängern zählen Jukka-Pekka Saraste (2010–2019) und Semyon Bychkov (1997–2010). Die wachsende Zahl preisgekrönter CD-Produktionen sorgt national wie international für große Aufmerksamkeit. Außerdem ist das Orchester regelmäßig im Fernsehen, Hörfunk und in Livestreams präsent. Im digitalen Raum hat es mehrere erfolgreiche Formate entwickelt, zuletzt die Reihe »Traumwandler« mit einer neuen Erzählweise klassischer Musik. Mit vielfältigen Projekten im Bereich der Musikvermittlung, darunter »Konzerte mit der Maus«, Schulkonzerte und in der Reihe »WDR@Philharmonie« leistet der Klangkörper einen wichtigen Beitrag zur kulturellen Bildung. Das WDR Sinfonieorchester hat mit bedeutenden Uraufführungen Musikgeschichte geschrieben und zählt bis heute zu den wichtigsten Auftraggebern zeitgenössischer Orchestermusik. Komponisten wie Igor Strawinsky, Luciano Berio, Hans Werner Henze, Karlheinz Stockhausen, Mauricio Kagel, Wolfgang Rihm, Jörg Widmann und Krzysztof Penderecki brachten ihre Werke hier zur Aufführung.

DAVID ROBERTSON

David Robertson ist in der Welt der Oper ebenso zu Hause wie im Konzertsaal – als Komponist und Dirigent gleichermaßen. Von 2014 bis 2019 leitete er das Sydney Symphony Orchestra als Chefdirigent und Künstlerischer Leiter. In gleicher Position prägte er von 2005 bis 2018 das Saint Louis Symphony Orchestra. Zuvor stand er dem Orchestre National de Lyon und – als früherer Schüler von Pierre Boulez – dem Ensemble Intercontemporain vor. Er war außerdem Erster Gastdirigent des BBC Symphony Orchestra. Vielbeachtete Projekte realisierte er in renommierten Opernhäusern wie der Metropolitan Opera, der Mailänder Scala, der Bayerischen Staatsoper und der San Francisco Opera. Eine langjährige Zusammenarbeit verbindet Robertson zudem mit dem New York Philharmonic. Er ist regelmäßiger Gast bei allen namhaften nord- und vielen südamerikanischen Orchestern. Einladungen führten ihn ferner zu den Berliner Philharmonikern, der Staatskapelle Dresden, dem Royal Concertgebouw Orchestra und dem Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks. In der aktuellen Saison gibt er sein Debüt beim Leipziger Gewandhausorchester, beim Seoul Philharmonic and beim Taiwan National Symphony Orchestra. Außerdem feierte Robertson die Uraufführung seines Klavierkonzerts *Light Forming* mit dem Orlando Philharmonic.

HÅKAN HARDENBERGER

Håkan Hardenberger ist einer der anerkanntesten Trompeter weltweit. Er beherrscht nicht nur das klassische Repertoire, sondern ist auch einer der eifrigsten Botschafter für Neue Musik. Als Solist konzertiert er mit führenden Orchestern wie dem Boston Symphony Orchestra, dem London Symphony Orchestra und dem Concertgebouw Orchestra. Etliche der für ihn geschriebenen Werke – etwa von Sir Harrison Birtwistle, Hans Werner Henze und Arvo Pärt – gehören inzwischen zum Standard-Repertoire für Trompete. In der Elbphilharmonie Mediathek verfügbar ist ein Konzertstream aus dem Corona-Jahr 2020, in dem Hardenberger gemeinsam mit Alan Gilbert und dem NDR Elbphilharmonie Orchester das Trompetenkonzert ... *mira-mondo multiplo* ... der Österreicherin Olga Neuwirth spielt. Seine jüngste, vielfach gelobte Aufnahme *Stories* versammelt – neben Neuwirths Konzert – Werke von Sally Beamish und Betsy Jolas.



Håkan Hardenberger, Iveta Apkalna

IVETA APKALNA

Iveta Apkalna zählt zu den führenden Organist:innen weltweit und lässt den Glanz der Orgel auch in den großen Konzertsälen erstrahlen. Als Titularorganistin der Elbphilharmonie ist sie dem Haus in besonderer Weise verbunden und nimmt in zahlreichen Konzerten an den Manualen Platz. Zudem hat sie unter dem Titel *Light & Dark* die erste CD an der Elbphilharmonie-Orgel eingespielt. Aktuell ist die Lettin Residenzkünstlerin am Konzerthaus Berlin sowie an der Konzertkirche Neubrandenburg, deren Orgelneubau sie beratend begleitet hat. Überhaupt machen ihr künstlerischer Rang und ihre Erfahrung mit Orgeln aller Art sie zur idealen Expertin bei Konzeption, Bau und Einspielphase neuer Orgeln – etwa auch in Taiwan und Katowice. Ihre Anerkennung schlägt sich auch in zahlreichen Ehrungen nieder. So erhielt sie mit dem Drei-Sterne-Orden die höchste staatliche Auszeichnung Lettlands. Als erste Organistin überhaupt erhielt sie 2005 einen Echo Klassik als »Instrumentalist:in des Jahres«.





KAIJA SAARIAHO THOMAS LARCHER

Sonntag, 5.2.2023 | 20 Uhr
Elbphilharmonie Großer Saal

NDR RADIOPHILHARMONIE

Boglárka Pecze Klarinette
Dirigent **Pierre Bleuse**

Kaija Saariaho (*1952)
D'om le vrai sens (2010)

L'Ouïe (Hören) – La Vue (Sehen) – L'Odorat (Riechen) –
Le Toucher (Berühren) – Le Goût (Schmecken) –
A mon seul Désir (Nach meinem Wunsch allein)
ca. 35 Min.

#Visions

Thomas Larcher im Gespräch mit Barbara Lebitsch

Thomas Larcher (*1963)
Time / Three Movements for Orchestra (2022)
Deutsche Erstaufführung
ca. 20 Min.

DIE MUSIK

KAIJA SAARIAHO D'OM LE VRAI SENS

Sie erzeuge »akustische Bilder von magnetischer Kraft«, schrieb der *Guardian* einmal über Kaija Saariaho und die besondere Sogwirkung ihrer Musik. Und in der Tat: Den sinnlichen, klanglich oft überbordenden Werken der finnischen Komponistin kann man sich nur schwer entziehen. Das liegt (auch) daran, dass sie komplexe Strukturen nicht als Selbstzweck begreift, sondern vor allem als Mittel zur Erzeugung von musikalischer Schönheit.

Denn Saariaho, die zunächst an der Sibelius-Akademie in Helsinki und anschließend in den 1970ern bei den Neuen Musik-Koryphäen Klaus Huber und Brian Ferneyhough in Freiburg studierte, erkannte schon früh, dass sich ihr Weg von dem ihrer Lehrer unterscheiden würde. »All diese Komplexität – aber für welches akustische Ergebnis? Es ist nicht erlaubt, einen Puls zu komponieren oder tonal orientierte Harmonien oder Melodien«, gab sie einmal zu Protokoll. »Ich hingegen konstruiere nicht irgendwelche Geheimnisse, die nur von Musikologen herauszufinden sind. Ich arbeite mit und für die Ohren! Alles ist zulässig, solange es mit gutem Geschmack gemacht wird.«

Auf den »Geschmack« kam Saariaho in Paris, wo sie ab 1982 ihr Studium am berühmten, von Pierre Boulez gegründeten Institut IRCAM im Centre Pompidou fortsetzte. Besonders die Möglichkeiten der Live-Elektronik und computergestützten Musik hatten es ihr angetan. Weitere Anregungen erhielt sie von Komponistenkollegen



wie Gérard Grisey und Tristan Murail, die mit Obertönen experimentierten. Diese »Spektralmusik« entsprach Saariahos Klangsinn, der laut eigener Aussage von Lichtern und Farben angeregt und stets »cineastisch« gedacht ist. Vielleicht ist das der Grund, warum ihre Kompositionen fast immer sprechende Titel wie *Orion*, *Laterna Magica* oder *Lichtbogen* tragen. Auf diese Weise erhalten sie etwas Bildhaftes: »Für mich ist ein Titel sehr wichtig, denn ich möchte eine persönliche musikalische Form finden. Es hilft mir dabei, mein Material zu entwickeln.« Statt konkreter Aussagen kreiert Saariaho allerdings vielmehr eine abstrakte Atmosphäre.



Das trifft auch auf ihr Klarinettenkonzert *D'om le vrai sens* zu, das von sechs mittelalterlichen Wandteppichen inspiriert ist, die heute unter dem Titel »Die Dame und das Einhorn« in Paris ausgestellt sind. Jeder der sechs Teppiche zeigt eine Dame mit dem besagten Einhorn zu ihrer Linken und einem Löwen zu ihrer Rechten. Fünf von ihnen werden gemeinhin als Darstellungen der fünf Sinne – Hören, Sehen, Tasten, Riechen und Schmecken – interpretiert. Die Bedeutung des Sechsten (hier abgebildet) ist rätselhaft. Er trägt die Inschrift »À mon seul désir« (An mein einziges Verlangen) und wird daher meist als Darstellung der Liebe gesehen, »die wahre Bedeutung des Menschen«, so Saariaho, die den Titel des Konzerts als Anagramm aus den Buchstaben dieses sechsten Teppichs ableitete.

Die Idee zu einem Werk für Klarinette und Orchester kam Saariaho erstmals während der Komposition ihrer zweiten Oper *Adriana Mater* 2006. »Der Klarinettenpart wurde

immer solistischer, und ich merkte, dass das Instrument auf eine neue Weise zu mir sprach.« Das Besondere ist nun, dass Saariaho die Klarinette im Verlauf des Stücks auf Wanderschaft durch den Konzertsaal schickt. Dazu schreibt die Komponistin in der Partitur: »Es war selbst für mich überraschend, dass das Werk in seinem Raum lebendig zu werden begann und dass die Klarinette – selbst ein Einhorn – nur einen Teil ihrer Musik in der Position des Solisten spielt. Diese Aneignung des Raums wurde zu einem festen Bestandteil des Werks.«

SIMON CHLOSTA

THOMAS LARCHER TIME

Wer »Raum« sagt, muss auch »Zeit« sagen. Denn, wie Albert Einstein mit seinen Relativitätstheorien gezeigt hat, sind Raum und Zeit eng miteinander verwoben. Und: Sie sind keine absoluten Größen, sondern immer vom Standpunkt des Betrachters abhängig. Bei der Wahrnehmung eines Raumes kommt es entscheidend auf die Perspektive an. Und auch das Zeitempfinden ist von Situation zu Situation verschieden. Bei der Lektüre eines guten Buches vergehen Stunden wie im Flug, aber haben Sie schon einmal versucht, auch nur drei Seiten Steuerrecht am Stück durchzulesen?

Das Zeitempfinden ist also hoch subjektiv. Diese Tatsache hat Thomas Larcher zu seinem neuesten Orchesterwerk *Time* inspiriert. »Jedes Musikstück setzt sich mit der Zeit auseinander. Es gibt Millionen Wege das zu tun, aber es muss getan werden«, schreibt der Komponist. »Hier dient die Zeit als konzeptioneller Unterbau: Die Form entsteht durch Spannung und Entspannung, die sich aus Veränderungen, aus scheinbaren Verlängerungen und Stauchungen der Zeit ergeben.« Dies geschieht über die raffinierte Schichtung verschiedener Rhythmen, aus der sich eine

Art ›Gleichzeitigkeit unterschiedlicher Geschwindigkeiten‹ ergibt, welche wiederum einen Einfluss auf die zeitliche Wahrnehmung des Stückes insgesamt hat. Für Larcher ist *Time* damit der Inbegriff der Zeit selbst. Denn ein Musikstück könne, so der Komponist, »immer nur ein Ausschnitt aus der ewig fließenden Zeit« sein.

Dass Larcher heute zu den gefragtesten Komponisten für Neue Musik gehört, überrascht ihn selbst immer wieder. Denn in seiner Jugend gab es für den gebürtigen Tiroler nur eines: Klassik. »Musik war für mich einfach ganz klar Mozart – vor allem Mozart, Mozart, Mozart.« Insbesondere die Klavierwerke übten eine unwiderstehliche Faszination auf ihn aus. Also studierte er in Wien Klavier und Komposition und entdeckte dabei die Werke zeitgenössischer Komponisten. Mit Beharrlichkeit und Fleiß bahnte er sich an den Tasten seinen Weg auf die Konzertbühne und machte sich als Interpret für Neue Musik einen Namen.



Als Komponist hingegen fühlte sich Larcher – ähnlich wie Kaija Saariaho – vom Korsett der Neuen Musik eingeengt. »Ich habe immer komponiert. Nur, das hat nicht so in die Schemata der Neuen Musik gepasst«, erinnert er sich. Denn die tonalen Passagen und ausdrucksstarken Melodien seiner Werke erschienen so manchem zu traditionell. Larchers Musik aber soll gefallen, sie soll schön und verständlich sein und einem großen Publikum offenstehen: »Wo sind die Stücke, die den Zuhörer angehen, die mit seinem Leben zu tun haben?«, fragte er sich. Also setzte er unbeirrt seinen Weg fort – und sollte recht behalten. An die Zeit, als sich die Auftragsbücher immer rasanter füllten, erinnert er sich mit einiger Verwunderung zurück: »Damals hab' ich oft ungläubig gedacht: Was haben denn die, warum wollen die was von mir?« Kurz nach der Jahrtausendwende dann aber der entscheidende Entschluss: »Jetzt setze ich alles auf eine Karte und werde ausschließlich Komponist.«

Eine gute Entscheidung. Denn seine Werke beschäftigen sich mit hochrelevanten Themen der Menschheit, wie dem Werden und Vergehen der Welt (*Ouroboros für Violoncello*) oder dem Klimawandel und der Zerstörung der Natur durch den Menschen (*The Living Mountain*). Auch deshalb ist Larcher heute ein gern gesehener Gast bei den großen Orchestern und wichtigen Festivals und erhält Kompositionsaufträge aus aller Welt. Sein Werk *Time* wurde unter anderem vom Orchester des heutigen Abends, der NDR Radiophilharmonie, in Auftrag gegeben und erst im September des vergangenen Jahres im kanadischen Montréal uraufgeführt. Nach seiner Erstaufführung in den USA im November ist *Time* heute Abend in der Elbphilharmonie zum ersten Mal auch in Deutschland zu erleben.

DOMINIK BACH

BIOGRAFIEN

NDR RADIOPHILHARMONIE

»Sie musizieren auf höchstem Niveau«, bescheinigte das *Gramophone Magazine* jüngst der NDR Radiophilharmonie. Das innovative Orchester verbindet hohe künstlerische Qualität mit außergewöhnlicher programmatischer Vielfalt und genießt so internationales Renommee. Versiert im Bereich der klassisch-romantischen Sinfonik, der Alten Musik und der Oper, gelingt es ihm, mit neuen Konzertideen und -orten ein breites Publikum anzusprechen und im Kulturleben zeitgemäße Akzente zu setzen. Mit seinem Education-Programm *Discover Music!* widmet sich

das Orchester außerdem seinem jungen Publikum. Die NDR Radiophilharmonie gibt pro Saison etwa 100 Konzerte, von denen nahezu alle im NDR übertragen werden und online zum Nachhören zur Verfügung stehen. Das Orchester wurde 1950 in Hannover gegründet und ist dort im Großen Sendesaal des NDR Landesfunkhauses Niedersachsen beheimatet. Zu seinen Chefdirigenten zählten Eiji Oue, Eivind Gullberg Jensen und seit 2014 Andrew Manze. Größen der Musikszene haben mit dem Orchester gearbeitet, darunter András Schiff, Anne-Sophie Mutter, die King's Singers, Brad Mehldau und Max Mutzke.





PIERRE BLEUSE

Pierre Bleuse gehört zu den spannendsten Dirigenten der Gegenwart. Vergangenes Jahr wurde der Franzose zum Chefdirigenten des Odense Symphony Orchestra und zum Künstlerischen Leiter des renommierten Pablo Casals Festival im französischen Prades ernannt. In der kommenden Spielzeit löst er außerdem Matthias Pintscher als Musikdirektor des Ensemble intercontemporain ab. Bleuse arbeitete mit Klangkörpern wie dem Orchestre de Paris, dem Royal Stockholm Philharmonic Orchestra und dem MDR-Sinfonieorchester sowie mit gefeierten Solist:innen. Zu den Höhepunkten der Saison gehören seine Rückkehr zum Orchestre National de France sowie Engagements beim Singapore Symphony Orchestra, São Paulo State Symphony Orchestra und Sinfonieorchester Basel. Im Dezember gastierte er gemeinsam mit dem Münchner Kammerorchester in der Elbphilharmonie. 2008 gründete Pierre Bleuse die Musika Orchestra Academy in Toulouse, die talentierte junge Musikerinnen und Musiker aus aller Welt zusammenbringt.



BOGLÁRKA PECZE

Boglárka Pecze hat sich als eine der aufregendsten jungen Klarinetistinnen der Gegenwart etabliert. Sie tritt an den renommierten Häusern und Festivals in Europa, Asien und den USA auf, darunter das Concertgebouw Amsterdam und die Salzburger Festspiele. Zu den Höhepunkten der Saison 2022/23 gehören Engagements in der Kölner Philharmonie und bei den Festspielen Mecklenburg-Vorpommern. Besonders im Bereich der Neuen Musik hat sich die ungarische Künstlerin mit einem »bis an die existenziellen Grenzen« reichenden Ausdrucks willen (*Neue Zürcher Zeitung*) an die internationale Spitze gespielt. Als Gründungsmitglied des Trio Catch arbeitete sie mit Komponist:innen wie Helmut Lachenmann, Isabel Mundry und Georges Aperghis, konzertierte als »Rising Star« in den großen Konzerthäusern Europas und erhielt Auszeichnungen wie den Preis der deutschen Schallplattenkritik und den Berenberg Kulturpreis. Zudem wirkt Pecze als Kulturmanagerin – aktuell etwa als Geschäftsführerin des Ensemble Recherche

ISABEL MUNDY HELMUT LACHENMANN

Montag, 6.2.2023 | 20 Uhr
Elbphilharmonie Großer Saal

ENSEMBLE RESONANZ

GrauSchumacher Piano Duo Klavier
Dirk Rothbrust Schlagzeug
Dirigent **Bas Wiegers**

Johannes Maria Staud (*1974)
Im Lichte II für zwei Klaviere
ca. 15 Min.

#Visions

Isabel Mundry im Gespräch mit Barbara Lebitsch

Isabel Mundry (*1963)
Signatures für zwei Klaviere, Schlagzeug und Streicher (2022)
Kompositionsauftrag von Mozartfest Würzburg in Kooperation mit Elbphilharmonie Hamburg
Finanziert durch die Ernst von Siemens Musikstiftung
ca. 15 Min.

Helmut Lachenmann (*1935)
Double / Grido II für Streichorchester (2004)
ca. 30 Min.

DIE MUSIK

JOHANNES MARIA STAUD IM LICHT E II

Johannes Maria Staud gehört zu den führenden Komponisten Österreichs. Seit 2018 ist der gebürtige Tiroler Professor für Komposition am Mozarteum in Salzburg. Kurz zuvor entstand *Im Lichte II*, eine Neufassung des bereits existenten Werkes *Im Lichte I*. Hatte er das Ursprungswerk einst für zwei Klaviere und großes Orchester komponiert, ist die heute gespielte Fassung pure Kammermusik: zwei Klaviere unter sich.

Doch von Anfang an. Zu Beginn der Originalkomposition durchlebte Staud eine mehrmonatige Schaffenskrise. Mit dem Werk, ein Auftrag für die Mozartwoche 2008, wollte es einfach nicht weitergehen: »Ich hab's so versucht und mir gedacht: 20 Finger beschäftigen, das geht nicht«, erinnert sich der Komponist. Aus der Not half ihm die Lektüre von Friedrich Nietzsches Schrift *Ecce Homo*. Darin heißt es: »Das Eis ist nahe, die Einsamkeit ist ungeheuer – aber wie ruhig alle Dinge im Lichte liegen! Wie frei man atmet!« Mit diesem Bild im Kopf unternahm Staud eine Bergtour im Hochgebirge – und war wie befreit: »Dieses Gefühl: Ich stehe im Hochgebirge und sehe das Eis und die Klarheit dieses Lichtes, wie frei man atmet. Zusammen mit diesem *Ecce Homo*: dieses Helle, Klare und dieses Abstandnehmen von jeder Ideologie, das hat mich inspiriert. Ich habe mit Nietzsche wirklich eine mehrmonatige Schreibblockade überwunden.«



Für die heute aufgeführte Fassung, die dem Klavierduo GrauSchumacher gewidmet ist, unterzog Staud das Werk einer »kritischen Prüfung und eingehenden Überarbeitung«. Die Klaviere werden wie ein einziges Instrument behandelt, »das von einer vierhändigen Krake gespielt wird«, so Staud. Die Komposition gliedert sich in vier Teile, umrahmt von einem Pro- und einem Epilog. Dabei kreist das musikalische Geschehen um ein markantes absteigendes Motiv, das in den Abschnitten auf unterschiedliche Arten bearbeitet wird. So erklingt es phasenverschoben zwischen den beiden Klaviern. An anderer Stelle prallt

die Abwärtsbewegung mit furios aufwärts strebenden Skalen zusammen. Kontraste überall: Neben schimmernden Klangflächen stehen komplexe kontrapunktische Teile mit peitschenden Akzenten und mächtigen Clustern, dazwischen Passagen, bei denen die Töne mit den Fingern direkt auf den Saiten abgedämpft werden und dadurch zarte Obertöne zum Schwingen bringen.

ISABEL MUNDRY SIGNATUREN

Isabel Mundry, die aktuell an den Musikhochschulen von München und Zürich lehrt, ist eine der bekanntesten und meistgespielten Komponistinnen der Gegenwart. Ihre Arbeit versteht sie selbst im Sinne eines »tönenden Erfassen eines Augenblicks (egal welcher Dauer)«. In ihren Werken setzt sich Mundry daher auch häufig mit unserer Wahrnehmung von Raum und Zeit, mit Schichten des Erinnerns und Vergessens auseinander. Die Idee des Wiederhalls, des »Abdrucks des einen im anderen«, wie sie es nennt, steht dabei im Zentrum: Alles hängt mit allem zusammen – Vergangenes und Gegenwärtiges.

Dieser Gedanke durchzieht auch ihre *Signatures*, ein Werk, das nach Aufführungen in Würzburg und Wien heute erst zum dritten Mal überhaupt im Konzertsaal erklingt. Es lebt vom Wechselspiel zwischen drei Gruppen: zwei Klavieren, einem Schlagzeug sowie einem in zwei Gruppen geteilten Streichorchester. Zwischen diesen Einheiten werden Gesten aus Tonfolgen weitergereicht, die sich linear entfalten und im Verlauf des Stücks in veränderter Form – etwa in einer anderen Klangfarbe oder einem anderen Register – wieder auftauchen. Diese Gesten sind für Mundry »Signatures«, also »Einschreibungen, Zeichen, die sich in andere Zeichen hineinlegen oder in ihnen aufblitzen«.

Eine Landschaft markanter Höreindrücke zieht so vorbei, in denen laufend veränderte und doch erinnerte Elemente auftauchen. »Dass man in und mit einem Stück etwas erlebt«, darum geht es Mundry, für die der Prozess des Niederschreibens von Musik selbst ein Abenteuer ist: »Es ist ein Komponieren zwischen dem Voraushören und Zuhören, dem Entwerfen und dem Reagieren, der Aktivität und Passivität, dem Ausdruck und Abdruck. Wenn ich Gesten schreibe, die an späteren Stellen wiederkehren, kommen sie mir fast wie Fremde entgegen, weil die Musik inzwischen an einem anderen Ort ist und ich zusammen mit ihr weitergezogen bin.«

HELMUT LACHENMANN DOUBLE / GRIDO II

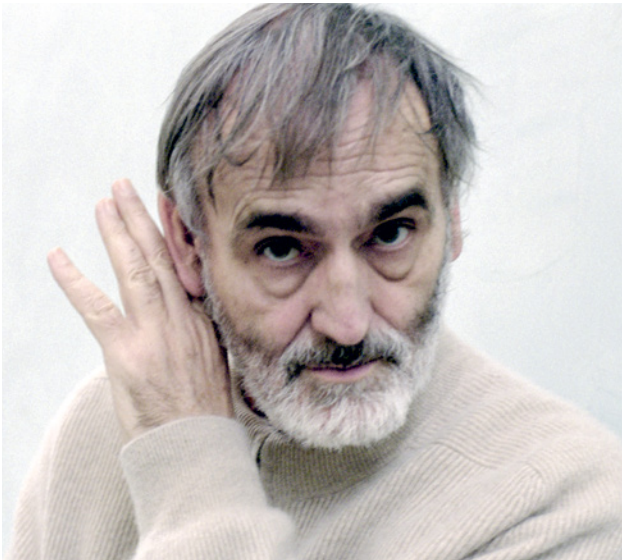
Mit Fug und Recht darf man Helmut Lachenmann als einen Nestor der Neuen Musik bezeichnen, einen Avantgarde-Ältesten, schließlich ist er seit mehr als 50 Jahren aktiv. Dreh- und Angelpunkt seines Stils sind Klänge, die vom konventionellen, als »schön« empfundenen Sound der Instrumente abweichen. Hinter dieser akzeptierten Tonqualität, so sein Denkansatz, liege eine ganze Welt anderer Klänge und Geräusche, die es zu entdecken gelte. Knatternde, quietschende, auf jede nur mögliche Art traktierte Saiten, das tonlose Hauchen in ein Blasinstrument haben für ihn die gleiche Berechtigung wie das Schönheitsideal, das wir üblicherweise erwarten. Ton oder Geräusch, alles ist für Lachenmann Klangmaterial, das sich gestalten lässt. Im Laufe der Jahre hat er dafür eine Vielfalt neuer Spieltechniken entwickelt.

Die neuen Hörerfahrungen, die er seinem Publikum damit beschert, wurden lange als Provokation empfunden. Legendär war 1972 die Verleihung des Bach-Preises der Hansestadt Hamburg an Lachenmann. Der Preisträger residierte im Gästehaus des Senats, ein »Butler im Frack



brachte feierlich das Frühstück«, erinnert sich der Komponist mit einem Schmunzeln. Als er sich nach Ehrung und Konzert beim Kultursenator für die fürstliche Unterbringung bedanken wollte, entgegnete dieser entrüstet: »Also wenn ich Ihre Musik vorher gekannt hätte, hätte ich Ihnen einen Zeltplatz vor der Stadt angeboten.« Mittlerweile ist Lachenmann längst als Leitfigur der Neuen Musik anerkannt. Mit seiner Klangwelt, die er beständig weiterentwickelt, will er nicht aufregen, sondern anregen: »Der Konzertsaal als Abenteuer, das wünsche ich mir. Und zwar nicht nur für die Musiker, auch für die Hörer.«

Ein Hörabenteuer ist *Double / Grido II* auf jeden Fall. Für das üppig besetzte Werk griff Lachenmann auf sein Drittes Streichquartett zurück und erweiterte es zu einem Streichorchester mit 48 Musikern. Neben konventionell erzeugten Tönen stehen zahlreiche Klangeffekte: Mal wird die Saite durch den aufgepressten Bogen (statt mit Fingerdruck) verkürzt, mal tonlos zum Rauschen gebracht; sie wird vor, hinter oder sogar auf dem Steg gestrichen. Dann wieder fließen lang gehaltene Töne ineinander und bilden schwebenden Klangflächen. Instrumente hauchen, atmen und summen. Melodie-Fragmente, Tonwiederholungen, »Raketentöne« und Pizzicatos (gezupfte Töne) werden eingestreut. Außerdem ziehen sich ausgedehnte Steigerungen durch das ganze Werk und reißen immer wieder urplötzlich ab. Das Stück endet mit einem Kieksen, als habe jemand plötzlich ein Radio abgedreht.



Der Untertitel *Grido* leitet sich aus den Anfangsbuchstaben der Mitglieder des Arditti-Quartetts ab, für das Lachenmann das ursprüngliche Stück 2001/02 schrieb. Das italienische Wort bedeutet aber auch »Schrei« – eine Anspielung auf die rätselhaften Crescendo-Wellen?

EVA ZÖLLNER

BIOGRAFIEN

ENSEMBLE RESONANZ

Der Name ist beim Ensemble Resonanz Programm: Sein Ziel ist, Resonanz zwischen den Werken und seinem Publikum zu erzeugen. Dafür kreieren die Musiker:innen innovative Programmideen und setzen alte und neue Musik in lebendige Zusammenhänge. Voll Spielfreude und künstlerischer Qualität gehört das Ensemble Resonanz zu den führenden Kammerorchestern weltweit. Das 18-köpfige Streichorchester ist demokratisch organisiert und arbeitet ohne festen Dirigenten. Als Ersten Gastdirigenten wählte das Ensemble jedoch den Violinisten und Dirigenten Riccardo Minasi und pflegt auch mit anderen künstlerischen Partnern enge Beziehungen. Regelmäßig arbeitet das Ensemble mit Weltstars wie der Bratschistin Tabea Zimmermann, der Violinistin Isabelle Faust und dem Cellisten Jean-Guihen Queyras zusammen. Zum Artist in residence kürte es für die aktuelle Saison die Szenografin Annette Kurz; erstmals begleitet nun eine visuelle Künstlerin das Ensemble. Weltweit von Wien bis Tokio gastiert das Ensemble Resonanz auf Festivals und an führenden Konzerthäusern. Seinen Heimathafen hat es in Hamburg, wo es als Residenzensemble des Kleinen Saals regelmäßig die Elbphilharmonie bespielt, außerdem den Resonanzraum im Hochbunker an der Feldstraße auf St. Pauli. Hier geht das Ensemble mit der Konzertreihe *urban string* unter anderem in Dialog mit DJs und Elektro-Künstlern. Die Reihe erhielt 2016 den Innovation Award des globalen Künstler-Netzwerkes Classical:next. Erst vor wenigen Tagen führte es hier im Großen Saal Bellinis Oper *Norma* auf.

BAS WIEGERS

Der Dirigent Bas Wiegers widmete sich nach dem Studium zunächst als Geiger der historischen Aufführungspraxis. Auf ein Dirigentenstipendium der Kersjes Foundation folgten Assistenzen bei Größen wie Mariss Jansons und Susanna Mälkki beim Concertgebouworkest. So beschloss Wiegers, sich ganz auf dem Dirigieren zu widmen.

Seit der Spielzeit 2022/23 ist der Niederländer »Associated Conductor« des Münchener Kammerorchesters, bis Sommer 2022 war er Erster Gastdirigent des Klangforums Wien. Zudem leitet er regelmäßig Klangkörper wie das SWR Symphonieorchester, das Netherlands Radio Philharmonic Orchestra und das Concertgebouworkest. Wiegers Repertoire reicht dabei vom Barock bis zur Gegenwart. Eine enge Zusammenarbeit verbindet den jungen Dirigenten jedoch insbesondere mit zeitgenössischen Komponist:innen wie Georges Aperghis, Helmut Lachenmann und Rebecca Saunders.

Jüngste Höhepunkte waren unter anderem die Spielzeiteröffnung der Oper Bern mit der Uraufführung von Georg Friedrich Haas' Oper *Sycorax*. Im Sommer 2022 leitete Bas Wiegers ein Projekt mit Bariton Thomas Hampson, dem Klangforum Wien und Liedern von Gustav Mahler und Charles Ives. Mit dem Klangforum Wien gestaltete er außerdem das Opernprojekt *Amopera* als neue Form des kollektiven Musiktheaters. Gemeinsam mit Regisseur Jan Lauwers und dessen Performancegruppe Needcompany realisierten sie das vielgelobte Experiment im Herbst 2022.

GRAUSCHUMACHER PIANO DUO

»Perfektion ist für die beiden lediglich die Grundlage, wirklich Musik zu machen«, schrieb die *Süddeutsche Zeitung* über Andreas Grau und Götz Schumacher. Mit Entdeckergeist und klug zusammengestellten Programmen begeistern die beiden auf internationalen Bühnen – von der Londoner Wigmore Hall bis zur Suntory Hall in Tokio. Regelmäßig tritt das Duo mit Orchestern wie dem Sinfonieorchester des Bayerischen Rundfunks und dem Orchestre Philharmonique de Radio France auf; aktuell sind Grau und Schumacher »Artists in Residence« des Orquestra Sinfónica do Porto. Komponisten wie Peter Eötvös, Stefan Heucke und Luca Francesconi schrieben für die beiden Pianisten neue Konzerte. Mit den Schauspielern Ulrich Noethen und Klaus Maria Brandauer verwirklichten sie interdisziplinäre Kunstprojekte. Für ihre Einspielungen zeitgenössischer Werke erhielten sie zweimal den Preis der deutschen Schallplattenkritik.



Bas Wiegers, GrauSchumacher Piano Duo

DIRK ROTHBRUST

Der Schlagzeuger Dirk Rothbrust zählt international zu den profiliertesten Perkussionisten, sowohl im Ensemble als auch als Solist. Regelmäßig arbeitet er mit Weltklasse-Pianist:innen wie Maurizio Pollini, Martha Argerich und Pierre-Laurent Aimard.

Die zeitgenössische Musik versteht Dirk Rothbrust vor allem als Experimentierfeld, um neue Klänge zu erforschen. So spielte er als Solist die Uraufführung von Beat Furrers *Xenos III*; Wolfgang Mitterer schrieb sein Werk *rasch* eigens für ihn. In der Folge führte Rothbrust das Stück bei wichtigen Festivals wie der Biennale für Neue Musik Salzburg und MaerzMusik bei den Berliner Festspielen auf. Von 2001 bis 2008 spielte Dirk Rothbrust im Kammerensemble Neue Musik Berlin. Seit 1995 ist Mitglied des Schlagquartetts Köln; seit 2005 außerdem beim Ensemble Musikfabrik.





GEORGES APERGHIS ENNO POPPE

Dienstag, 7.2.2023 | 20 Uhr
Elbphilharmonie Kleiner Saal

ENSEMBLE MODERN

Dirigent **Enno Poppe**

Georges Aperghis (*1945)
Hopse für Ensemble (2022)
ca. 20 Min.

#Visions
Enno Poppe im Gespräch mit Barbara Lebitsch

Enno Poppe (*1969)
Körper für großes Ensemble (2021)
ca. 50 Min.

Mit Unterstützung der Freunde des Ensemble Modern e.V.

DIE MUSIK

Ein kleines Tänzchen zur Musik im Supermarkt. Im Takt gehen zum Lieblingssong auf den Ohren. Mit den Füßen wippen auf dem Zahnarztstuhl. Oder: Das auf dem Bürgersteig aufgezeichnete Himmel-und-Hölle-Spiel heimlich durchhopsen. Erkennen Sie sich da wieder?

Unsere Körper sind ständig in Bewegung. Und sie sind umgeben von Musik. So gibt es auch seit jeher Bewegungen oder Schrittfolgen zu Klängen, die Menschen mit ihrem Körper oder mit Instrumenten erzeugen. Zugleich sind diese Kategorien dem Wandel der Zeit unterworfen; ein Renaissance-Tanz hat mit einer Pop- oder Hip-Hop-Choreografie wenig gemein. Geschmack verändert sich, Menschen verändern sich – und damit auch die Musik.

Das beste Beispiel dafür sind die Komponisten Georges Aperghis und Enno Poppe mit ihren Werken *Hopse* und *Körper*. Hinter diesen plastischen Titeln verbergen sich Auftragskompositionen für das Ensemble Modern, uraufgeführt 2022: *Hopse* bei den Wittener Tagen für Neue Kammermusik, *Körper* in der Alten Oper Frankfurt. Die Komponisten ließen sich jeweils von ihren selbstgewählten Titeln inspirieren – und forschten nach neuen Bewegungen, Geschichten und Klängen für ihre eigene Musiksprache.

GEORGES APERGHIS HOPSE

Georges Aperghis reizt es, Grenzen zu überschreiten, sein Publikum auf ein Abenteuer mitzunehmen. Die Musiksprache des in Frankreich lebenden Griechen ist so eigen wie vielseitig. Er bedient sich gewohnter Formen, setzt sie allerdings auf ungewohnte Weise ein. »Aperghis hat sich die Freiheit erworben, aufs Hochseil zu steigen und dabei den Absturz zu riskieren«, schrieb der französische Psychoanalytiker Félix Guattari einmal. »Aber der Unterschied ist: Er weiß, dass der Akrobat, wenn er fällt, nicht ins Leere fällt: Er fällt auf andere Seile, von denen aus er noch viel höher springen kann.«

Hopse passt da wunderbar ins Bild: Der Titel, den meisten vermutlich bekannt unter »Himmel und Hölle«, ist das weltweit beliebte Spiel für Kinder (und junggebliebene Erwachsene), bei dem man auf einem Bein über Felder mit Zahlen hüpf, und zwar eine bestimmte, durch einen Steinwurf stets neu festgelegte Kombination. Die Felder werden mit Kreide auf das Straßenpflaster gezeichnet: Startpunkt ist die Erde, Ziel der Himmel. In einer Variante des Spiels lauert kurz vor dem Himmel ein »Höllen«-Feld, das man wohlgemerkt nicht berühren darf.

Den Ablauf dieses Kinderspiels verwandelt Aperghis nun mit *Hopse* in Töne. Er schreibt: »Kleine Füße hüpfen, kleine Kinderfüße tanzen auf die mit Kreide markierten Zahlen. Kombinatorische Elemente, die den Maßstab zwischen Himmel und Erde bilden. Himmel und Hölle.

Die Füßchen hüpfen, und die Welt schaukelt nach der Ordnung ihrer Schritte. Kleiner unsicherer Tanz. Die Geometrie verblasst. Kleiner ewiger Tanz. Die Orakel bleiben stumm.«

Auch die Musik scheint zu hüpfen: zu Beginn in Gestalt der Streicher, mit tiefen Klängen und Tonschritten so klein wie Kinderfüße. Zwischen rhythmischem Klopfen und Streicherflirren mischt sich scherzhaft eine Lotusflöte. Bald kommt das Klavier dazu wie ein Walking Bass, dazu gedämpfte Trompeten, hohe Holzbläser und weitere Perkussions-Instrumente. So nimmt das Treiben Fahrt auf, allerdings in immer neuen Kombinationen – passend zum Spielkonzept – mal zu und ab. Ein bisschen wie durcheinander tobende Kinder, die ganz in ihrem Spiel aufgehen. Mit ihren Füßen und dem universellen Hüpfspieltanz geben sie in diesem Stück der Welt den Takt vor. Kind müsste man sein!



ENNO POPPE KÖRPER

Enno Poppe gehört zu einer außergewöhnlichen Spezies im Bereich der Neuen Musik: Er ist Komponist und Dirigent zugleich – und im heutigen Konzert in beiden Funktionen zu erleben. »Beide Rollen sind gleichberechtigt«, so Poppe. »Und trotzdem bin ich in erster Linie Komponist: Ich versuche, etwa ein Drittel meiner Zeit zu dirigieren und zwei Drittel zu komponieren.« Dabei beeinflussen sich diese Sphären wechselseitig: Er »komponiert, während er dirigiert«, stellte der Ensemble-Modern-Schlagzeuger David Haller einmal fest. Poppe bestätigte: »Durch das Dirigieren bin ich in der Lage, mich mit komplett anderen Positionen auseinanderzusetzen: mit Stücken, die sich von meiner eigenen Arbeit sehr stark unterscheiden. Das inspiriert mich viel mehr, als Stücke zu dirigieren, die so sind wie meine eigene Musik.« Besonders interessiert Poppe sich für den Austausch mit den Ensemblemitgliedern. »Jeder Musiker und jedes Instrument ist ein bisschen anders. Jeder Raum ist anders. Man braucht eine gewisse Offenheit, um auf das zu reagieren, was man vorfindet. Für mich ist es unabhängig von elektronischer Musik immer am schönsten, wenn ich zu Musikern komme, die die gleichen Sachen komplett verschieden spielen. Das hängt mit den Körpern der Menschen zusammen, die sich unterschiedlich bewegen. Das finde ich total inspirierend.«

Für sein Stück *Körper* gewann Poppe außerdem Inspiration von Bigbands, den swingenden Klängen der Tanzorchester, die sich in den 1920ern ausgehend von den USA verbreiteten. Der Werktitel *Körper* ist dabei – wie so oft bei Poppes auffälligen Stückbezeichnungen – reine Assoziation, er gibt kein konkretes Programm vor. Eher verweist er auf das verwendete Material. Die Klänge und ihre Verwandlung sind das Objekt von Poppes Interesse: »Das Wort ›Bigband‹ ist so etwas Staubiges, da denkt man an

Cordhosen und eine vergangene Zeit. Daraus nun etwas völlig anderes zu machen, es sinnwidrig zu verwenden, das hat mich wirklich interessiert.«

So beginnt *Körper* mit einem Schlagzeugsolo, einem regelmäßigen Beat und improvisiert wirkenden Läufen. Hinzu kommen nach und nach weitere perkussive Elemente, elektronische Sounds von Keyboard und E-Bass, schließlich tiefe Posaunenstöße, ergänzt um Hörner und das für den Bigband-Klang so charakteristische Saxophon. Da sind sie, die Basiselemente einer Bigband: Rhythmus- und Bläsergruppe. Doch Poppe rückt sie ins Hier und Jetzt: durch Elektronik, seine eigene, zeitgenössische Ausdrucksweise und die Erweiterung des Bigband-Sounds um klassische Orchesterinstrumente.

So klingt diese wilde Mischung denn auch wie eine Begegnung von Free Jazz und Electro Rock mit teils orientalischem wirkenden mikrotonalen Einflüssen. In dem »zügelloso improvisierendem Chaos« bilden sich immer wieder Ruhepole sowie neue Klangsphären und Rhythmus-Patterns. Der Klangkörper »Bigband« formt sich so zu einem neuen klingenden Körper fern aller Cordhosen.

Und noch etwas ist bemerkenswert: Für Poppe gehört zur Kunst auch immer die Kommunikation mit dem Publikum. So ist das Werk, das er aufgrund seiner Länge auch liebevoll als »Monster« bezeichnet, stets so konzipiert, dass das Publikum am Ball bleiben soll: Abwechslungsreich, spannungsgeladen. Da heißt es nicht nur Hinhören, sondern auch Hinschauen, was das Ensemble Modern an anspruchsvollen Spielweisen auszuführen hat, ganz im Sinne von Poppes Leitspruch: »Wenn ich Musik höre, will ich etwas erleben.«

INKEN MEENTS

BIOGRAFIEN

ENSEMBLE MODERN

Seit seiner Gründung 1980 zählt das Ensemble Modern zu den führenden Ensembles für Neue Musik. Es vereint rund 20 Solistinnen und Solisten aus Belgien, Bulgarien, Deutschland, Griechenland, Indien, Israel, Japan, den USA und der Schweiz; ihre Herkunft bildet den kulturellen Hintergrund der Formation. Das in Frankfurt am Main beheimatete Ensemble ist bekannt für seine basisdemokratische Arbeits- und Organisationsweise. Projekte, Partnerschaften und finanzielle Belange werden gemeinsam entschieden und getragen.

Sein Repertoire umfasst Musiktheater, Tanz- und Video-projekte, Kammermusik, Ensemble- und Orchesterwerke. Tourneen und Gastspiele führen es zu renommierten Festivals und Spielstätten in aller Welt. In enger Zusammenarbeit mit Komponist:innen erarbeitet das Ensemble pro Jahr durchschnittlich 70 Werke neu, darunter etwa 20 Uraufführungen. So entstanden über die Jahre langjährige Zusammenarbeiten, unter anderem mit John Adams, Peter Eötvös, Brian Ferneyhough, Olga Neuwirth und Steve Reich sowie herausragenden Künstlerpersönlichkeiten anderer Kunstsparten.



In seiner Heimatstadt tritt das Ensemble Modern in einer eigenen Aboreihe in der Alten Oper auf. In Kooperation mit der Oper Frankfurt finden regelmäßig Musiktheater-Produktionen und die Werkstattkonzertreihe *Happy New Ears* statt. Mit dem hr-Sinfonieorchester veranstaltet es seit 2011 das gemeinsame Festival *cresc... Biennale für aktuelle Musik Frankfurt Rhein Main*. Zudem wurde 2003 die Internationale Ensemble Modern Akademie als Ausbildungsstätte gegründet. Ihr Ziel: das musikalische Erbe weitertragen und neue Wege des zeitgenössischen künstlerischen Schaffens fördern.



ENNO POPPE

Enno Poppe gehört zu den wichtigsten Komponisten in Deutschland. Er studierte Dirigieren und Komposition und widmete sich besonders den Bereichen Klangsynthese und algorithmische Komposition. Als Dirigent konzertiert Poppe regelmäßig mit den führenden Orchestern und Ensembles der Neuen Musik, darunter das Klangforum Wien, das Ensemble Musikfabrik und das Ensemble Resonanz. Seit 1998 ist er Dirigent des ensemble mosaik. Zudem unterrichtete er Komposition an der Berliner Hochschule für Musik »Hanns Eisler«, bei den Darmstädter Ferienkursen und an der »impuls Akademie« in Graz.

Enno Poppe schrieb Auftragskompositionen für Klangkörper und Festspiele in ganz Europa: für das Helsinki Philharmonic Orchestra und das Los Angeles Philharmonic ebenso wie für die Donaueschinger Musiktage, die Salzburger Festspiele und Ultraschall Berlin. Aufgeführt wurden seine Werke darüber hinaus von Ensembles wie dem Arditti und dem Kairos Quartett, dem SWR Sinfonieorchester und dem BBC Scottish Symphony Orchestra sowie Dirigent:innen wie Pierre Boulez, Susanna Mälkki und Peter Rundel. Neben dem Ensemble Modern interpretieren auch das Ensemble intercontemporain, die London Sinfonietta und das Ensemble Resonanz regelmäßig seine Musik.

Enno Poppe ist Mitglied der Akademie der Künste Berlin, der Nordrhein-Westfälischen Akademie der Wissenschaften und der Künste und der Bayerischen Akademie der Schönen Künste.

ANNA THORVALDSDÓTTIR HANS ABRAHAMSEN

Donnerstag, 9.2.2023 | 20 Uhr
Elbphilharmonie Großer Saal

NDR ELBPHILHARMONIE ORCHESTER

Lauren Snouffer Sopran
Dirigent **Alan Gilbert**

#Visions

Anna Thorvaldsdóttir im Gespräch mit Alan Gilbert

Anna Thorvaldsdóttir

Catamorphosis (2020)

Origin – Emergence – Polarity – Hope – Requiem – Potentia – Evaporation
ca. 20 Min.

Hans Abrahamsen [*1952]

Let Me Tell You für Sopran und Orchester (2013)

Let me tell you how it was – O but memory is not one but many – There was a time I remember
Let me tell you how it is – Now I do not mind
I know you are there – I will go out now

ca. 30 Min.

DIE MUSIK



ANNA THORVALDSDÓTTIR CATAMORPHOSIS

Als Anna Thorvaldsdóttir 2020 ihr Werk *Catamorphosis* fertigstellte, lag die globale Durchschnittstemperatur 1,2 Grad Celsius über dem vorindustriellen Niveau. Die 1,5-Grad-Marke, unter der die schlimmsten Folgen der globalen Erwärmung noch abgewendet werden könnten, war bereits bedrohlich nahe gerückt. Diese Erkenntnis löste zwiespältige Gefühle in der Komponistin aus, zum einen die schiere Verzweiflung darüber, dass es schon

bald zu spät sein könne, wenn es nicht schleunigst zu einer klimapolitischen Trendwende komme. Auf der anderen Seite die Hoffnung: Noch halten wir als Weltgemeinschaft das Zepter in den Händen, noch haben wir die Möglichkeit, die Zerstörung unseres Planeten zu verhindern und unsere Zukunft zu retten.

Zwischen diesem emotionalen Spagat aus Verzweiflung und Hoffnung entstand Thorvaldsdóttir Komposition, die im Januar 2021 von den Berliner Philharmonikern uraufgeführt wurde. Der Titel verdeutlicht, was auf dem Spiel steht: »Catamorphosis« ist ein Kunstwort, angelehnt an »Metamorphosis«, griechisch für »Veränderung«, und spielt damit auf das gleichnamige Werk von Ovid an, ebenso wie auf Richard Strauss' *Metamorphosen* für Streicher, das die Geschehnisse des Zweiten Weltkriegs verarbeitet. Die Vorsilbe »Cata-« wiederum findet sich etwa im griechischen Wort »Katabasis«, was in der klassischen Tragödie die Katastrophe oder den Gang in die Unterwelt beschreibt, – den Moment, an dem das Schicksal seinen Lauf nimmt, während bis zu diesem Zeitpunkt noch alles im Lot zu sein schien.

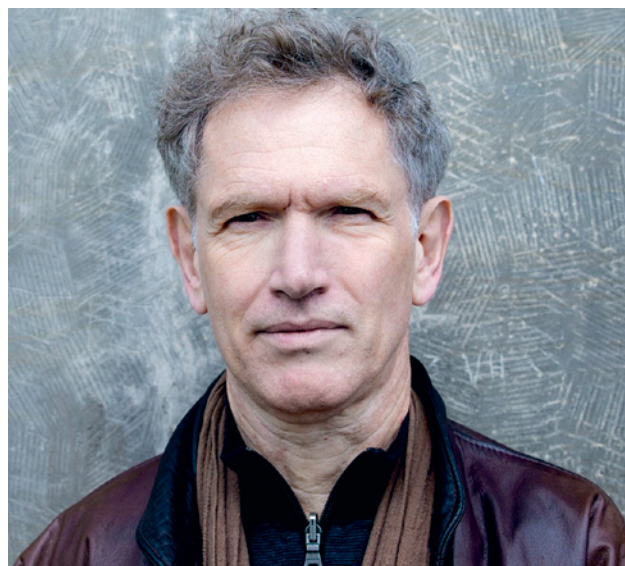
Diesen Moment zu verhindern ist Thorvaldsdóttir ein persönliches Anliegen. Die Natur war nicht nur die prägende Umgebung ihrer Kindheit in Island, sondern ist auch die sprudelnde Inspirationsquelle ihres Schaffens. So entstand bei dieser Auseinandersetzung mit unserem fragilen Verhältnis zur Erde ein »ziemlich emotionales Stück, dessen Kernaussage sich durch die Balance zwischen polaren Kräften ergibt: Kraft und Zerbrechlich-

keit, Hoffnung und Verzweiflung, Bewahrung und Zerstörung«, so die Komponistin über ihr Werk. »Es ist sehr dramatisch, aber auch voller Hoffnung – vielleicht können wir irgendwo zwischen dem Natürlichen und Unnatürlichen, zwischen Utopie und Dystopie einen Weg finden, um ein Gleichgewicht innerhalb der Welt und mit der Welt zu finden, die uns umgibt.«

Catamorphosis konfrontiert uns also mit drei Oberbegriffen – dem Natürlichen, dem Unnatürlichen und der Gegensätzlichkeit –, die Thorvaldsdóttir allesamt in ihre Komposition einfließen lässt. Gleich zu Beginn des Stücks, im ersten Teil *Origin* (Ursprung) und auch noch im zweiten Teil *Emergence* (Entstehung), ist eine Reihe von Naturgeräuschen zu hören: Klänge, die an das Säuseln des Windes erinnern, an das Rauschen eines Baches oder das Zwitschern der Vögel. Insgesamt lässt sich das Werk in sieben ineinander übergehende Sätze unterteilen, die einen Zyklus in drei Stufen abbilden: Die Teile 1 und 2 stehen für einen Anfang, etwas neu Erschaffenes. Am Ende steht mit *Evaporation* (Verdunstung) ein Auflösen des vorhandenen Zustands, ein Dahinsieden in ein unbekanntes Jenseits. Dazwischen treffen Gegensätze aufeinander: *Polarity* (Gegensätzlichkeit), *Hope* (Hoffnung), *Requiem* (Totenmesse) und *Potentia* (Macht).

»Das Stück soll von Anfang bis Ende fließen«, sagt Thorvaldsdóttir, womit sie eine Natur-Metapher zu ihrem kompositorischen Leitsatz erklärt. Für *Catamorphosis* bedeutet dies nicht nur, dass die sieben Teile ohne Pause ineinanderfließen, sondern vielmehr, dass sie auch musikalisch eng verwoben sind und einander bedingen. So verbindet ein Orgelpunkt – ein lang gehaltener Ton – in den tiefen Streichern einzelne Passagen; musikalische Figuren kehren immerzu wieder: etwa ein mit Bürsten erzeugter Rhythmus auf den großen Trommeln, Vogelstimmen oder ein wellenartiges Motiv im Klavier.

Gegensätze begegnen sich vor allem im dritten Teil *Polarity*. Hier treffen bedrohliche Rhythmen der tiefen Instrumente auf seichte Streicher-Klangflächen; laute Passagen werden abrupt von leiseren abgelöst. *Catamorphosis* enthält Stellen, die der traditionellen Harmonik folgen, und andere, die musikalisch kaum greifbar sind. Dann wiederum gibt es Momente, in denen die Klänge plötzlich entgleiten. In diese Sphäre des Unnatürlichen dringt Thorvaldsdóttir tief ein – auch, indem sie sich von klassischen Methoden der Klangerzeugung löst. Gleich zu Beginn, in *Origin*, wird etwa mit einem Stück Papier über die Saiten der Harfe gestrichen. »Ätherische Klänge unbestimmter Tonhöhe« nennt die Komponistin den von ihr angestrebten Sound. So unbestimmt wie die Zukunft unseres Planeten.



HANS ABRAHAMSEN LET ME TELL YOU

Ähnlich verzweifelt wie Thorvaldsdóttir muss sich auch Ophelia gefühlt haben – die weibliche Protagonistin in Williams Shakespeares Schauspiel *Hamlet* und in Hans Abrahamsens Werk *Let Me Tell You*. In ihrem kurzen Leben kämpfte sie mit existenziellen Fragen, hin- und hergerissen zwischen zwei Kontrahenten: Hält sie zu ihrem Geliebten, Prinz Hamlet, oder gehorcht sie ihrem Vater Polonius? Die Geschichte ereignet sich wie folgt: Nach dem Tod von König Hamlet erfährt dessen Sohn, Prinz Hamlet, dass sein Onkel Claudius den Vater ermordet hat, um sich selbst die Krone aufzusetzen. Nun sinnt er auf Rache. Polonius, als königlicher Ratgeber, versucht Claudius zu schützen und befiehlt seiner Tochter Ophelia, ihren Geliebten auszuspiionieren. Eine Zwickmühle. Dem damaligen Frauenbild entsprechend gibt Ophelia bei Shakespeare dem Druck ihres Vaters nach und verrät damit den Geliebten. Am Ende des vierten Aktes wird Ophelia schließlich tot in einem Bach gefunden.

Abrahamsens Werk dagegen beruht nicht auf den Worten Shakespeares, sondern auf der Novelle *Let Me Tell You* von Paul Griffiths. Für sein Buch unternahm Griffiths ein äußerst spannendes literarisches Experiment: Er nahm alle 481 Wörter, die Shakespeare der Ophelia in den Mund legte, und formte daraus einen neuen Monolog. Darin schildert Ophelia die Geschehnisse aus ihrer Perspektive, gibt ihre Angst und Verzweiflung preis. Teile daraus hat Abrahamsen nun 2013 für Sopran und Orchester vertont.

Auch seinem Stück *Let Me Tell You* liegt ein dreiteiliger Aufbau zugrunde. Dabei gliedern sich die einzelnen Sätze nochmals in zwei oder drei Binnen-Teile, sodass – wie schon bei Thorvaldsdóttirs *Catamorphosis* – eine Siebenteiligkeit resultiert. Eine weitere Parallele besteht darin, dass *Let Me Tell You* ebenfalls drei Zeitabschnitte be-

schreibt: Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft. So eröffnet Ophelia das Stück mit den Worten »Let me tell you how it was« (Lass mich Dir erzählen, wie es gewesen ist), den zweiten Teil mit »Let me tell you how it is« (... wie es ist) und den Schlussteil mit »Let me tell you how it will be« (... wie es sein wird).

In diesem Schlussteil verbirgt sich der wohl entscheidende Punkt, sowohl in der Textvorlage als auch in der Vertonung. Griffiths nämlich deutet das Schicksal der Ophelia um. Wo sie sich bei Shakespeare vor lauter Hoffnungslosigkeit im Wasser ertränkt, tritt sie bei Griffiths zwar auch ins Wasser, allerdings in einem anderen Aggregatzustand: Schnee, eine doppeldeutige Metapher, die für das weiße Leichentuch, aber auch für einen unbefleckten Neuanfang stehen kann. Und während sie durch den Schnee schreitet – eindrucklich auskomponiert durch über die große Trommel geriebenes Papier – gibt sie sich ganz hoffnungsvoll: »I will have my hope with me.« – Ich werde meine Hoffnung mit mir tragen. Ein Satz, der auch von Anna Thorvaldsdóttir stammen könnte.

MARVIN J. DEITZ

HANS ABRAHAMSEN LET ME TELL YOU



NDR
Elbphilharmonie
Orchester

HANS ABRAHAMSEN

Let Me Tell You

nach der gleichnamigen Novelle von Paul Griffiths

Part I

Let me tell you how it was.
I know I can do this.
I have the powers:
I take them here.
I have the right.
My words may be poor
but they will have to do.
There was a time when I could not do this:
I remember that time.

O but memory is not one but many –
a long music we have made
and will make again,
over and over,
with some things we know
and some we do not,
some that are true
and some we have made up,
some that have stayed from long before,
and some that have come this morning,
some that will go tomorrow
and some that have long been there
but that we will never find,
for to memory there is no end.

There was a time, I remember,
when we had no music,
a time when there was no time for music,
and what is music if not time –
time of now and then
tumbled into one another,
time turned and loosed,
time bended,
time blown up here and there,
time sweet and harsh,
time still and long?

Lass mich Dir erzählen, wie es war.
Ich weiß, ich kann es.
Ich habe die Macht:
Ich hole sie her.
Ich habe das Recht.
Meine Worte mögen schwach sein,
aber sie werden genügen müssen.
Es gab eine Zeit, als ich es nicht konnte:
Ich erinnere mich an diese Zeit.

Die Erinnerung ist nicht eine, sondern viele –
wir spielten eine lange Musik
und werden sie wieder spielen
wieder und wieder
mit einigen Dingen, die wir wissen
und manchen, die wir nicht wissen
manche, die wahr sind
und andere, die wir erfunden haben,
manche, die von früher überlebt haben
und manche von heute Morgen
manche, die morgen gehen werden
und manche, die schon lange hier sind,
aber die wir nie finden,
denn die Erinnerung kennt kein Ende.

Es gab eine Zeit, ich erinnere mich,
als wir keine Musik hatten,
eine Zeit, als es keine Zeit für Musik gab,
und was ist Musik, wenn nicht Zeit –
Zeit von jetzt und damals
ineinanderfließend
Zeit, gedreht und gelockert,
gebogene Zeit
gesprengte Zeit, hier und dort,
süße und harte Zeit,
stille und lange Zeit?

Part II

Let me tell you how it is,
for you are the one
who made me more than I was,
you are the one who loosed out this music.
Your face is my music lesson
and I sing.

Now I do not mind if it is day, if it is night.
If it is night,
an owl will call out.
If it is morning,
a robin will tune his bells.
Night, day: there is no difference for me.
What will make the difference is
if you are with me.
For you are my sun.
You have sun-blasted me,
and turned me to light.
You have made me like glass –
like glass in an ecstasy from your light,
like glass in which light rained
and rained and rained and goes on,
like glass in which
there are showers of light,
light that cannot end.

Lass mich Dir erzählen, wie es ist,
denn Du bist der/die Eine,
der mich zu mehr machte, als ich war,
Du bist der/die Eine, der die Musik lockerte.
Dein Gesicht ist meine Musikstunde
und ich singe

Jetzt ist es mir egal, ob es Tag ist oder Nacht.
Wenn es Nacht ist,
ruft eine Eule
Wenn es Morgen ist,
wird ein Rotkehlchen seine Glocken stimmen
Nacht, Tag: kein Unterschied für mich.
Was den Unterschied macht ist,
ob Du bei mir bist.
Denn Du bist meine Sonne
Du hast mich in Sonne gebadet
und mich erleuchtet.
Du hast mich zu Glas gemacht –
wie Glas in der Ekstase Deines Lichts
wie Glas, in das Licht regnete
und regnete und regnete weiterhin regnet,
wie Glas, in dem
Sprühregen von Licht wohnen.
Licht, das nicht enden kann

Part III

I know you are there.
I know I will find you.
Let me tell you how it will be.

I will go out now.
I will let go the door
and not look to see my hand
as I take it away.
Snow falls.
So: I will go on in the snow.
I will have my hope with me.
I look up,
as if I could see the snow as it falls,
as if I could keep my eye on a little of it
and see it come down
all the way to the ground.
I cannot.
The snow flowers are all like each other
and I cannot keep my eyes on one.
I will give up this and go on.
I will go on.

Ich weiß, dass Du da bist.
Ich weiß, dass ich Dich finden werde.
Lass mich Dir sagen, wie es sein wird.

Ich werde jetzt herausgehen.
Ich werde zur Tür gehen
und nicht auf meine Hand sehen,
wenn ich sie wegnehme.
Schnee fällt.
Also werde ich in den Schnee gehen.
Ich werde Hoffnung haben.
Ich blicke auf,
als könnte ich den Schnee fallen sehen,
als könnte ich eine Flocke im Blick behalten
und sehen, wie sie fällt
bis auf den Boden.
Doch ich kann es nicht.
Die Schneeflocken sind alle gleich
und ich kann keine einzelne fixieren.
Ich gebe auf und gehe weiter.
Ich werde weitergehen.

INTERNATIONALES
MUSIKFEST
HAMBURG



LIEBE
28.4.–7.6.2023

WWW.MUSIKFEST-HAMBURG.DE

BIOGRAFIE

DO, 9.2.2023

LAUREN SNOUFFER

Sie singt Claudio Monteverdi ebenso wie John Adams: Lauren Snouffer gehört zu den vielseitigsten jungen Sopranistinnen im Opernbereich. An der Houston Grand Opera wirkte sie in zahlreichen Produktionen mit, in Francis Poulencs *Dialogues des Carmélites* (2022) ebenso wie in der Uraufführung von Tarik O'Regans *The Phoenix* (2019) oder in Mozarts *Le nozze di Figaro* (2016). In den vergangenen Jahren debütierte sie außerdem an der Opéra national du Rhin und am Opernhaus Zürich. Darüber hinaus trat sie an weiteren bedeutenden internationalen Häusern auf, darunter das Teatro Municipal de Santiago, die Opera Philadelphia, das Théâtre du Capitole de Toulouse und Festivals wie die Internationalen Händel-Festspiele Karlsruhe und das Tanglewood Festival. Zu den Highlights der Saison 2022/23 gehören Mozarts *Die Zauberflöte* am Opernhaus Zürich, Händels *Serse* an der Detroit Opera sowie Konzerte mit Manfred Honeck und dem Pittsburgh Symphony Orchestra, Dame Jane Glover und Music of the Baroque sowie mit Bernard Labadie und der Handel & Haydn Society.



Die Biografien von Alan Gilbert und dem
NDR Elbphilharmonie Orchester finden Sie auf S. 16



MATTHIAS PINTSCHER JAMES DILLON

Freitag, 10.2.2023 | 20 Uhr
Elbphilharmonie Großer Saal

ENSEMBLE INTERCONTEMPORAIN

Dimitri Vassilakis Klavier
Dirigent **Matthias Pintscher**

Matthias Pintscher (*1971)
NUR für Klavier und Ensemble (2018)

Lightly, floating – Sospeso, sospirando – Erratico, con durezza
ca. 30 Min.

#Visions

James Dillon im Gespräch mit Barbara Lebitsch

James Dillon (*1950)
Pharmakeia für 16-köpfiges Ensemble (2017–2020)
Temenos – Strophe a – Circe – Strophe b
ca. 50 Min.

DIE MUSIK

MATTHIAS PINTSCHER NUR

Schon lang beschäftigt sich Matthias Pintscher intensiv mit den hebräischen Schriften und ihrer Sprache. »Seit über zehn Jahren studiere ich Kabbala (die überlieferten Lehre), das Judentum geht dort in vielschichtigen Mystizismus über. Diese Sprache hat eine unglaubliche Weite. Interpretation und Lesart sind für mich das größte Thema, auch in der Musik«, erklärt der 52-jährige Komponist und Dirigent. Aus dem Hebräischen stammt auch der Titel seines Werkes *NUR*, der »Feuer« oder »Licht« bedeutet – genauso wie im Arabischen.

Doch nicht nur in der Vielschichtigkeit der hebräischen Sprache hat Pintscher Anregungen für das Werk gefunden. Ohne die enge Verbindung zu Daniel Barenboim und seine, wie er sagt, »Bewunderung für diesen vollkommenen Musiker und Humanisten« hätte er das Werk wohl nie geschrieben. Das Stück für Klavier und Ensemble entstand in nur wenigen Wochen während des Sommers 2018, nachdem sich Pintscher die Jahre zuvor nicht in der Lage sah, etwas Neues zur Gattung des Klavierkonzerts beizutragen. Mit seinen drei Sätzen folgt *NUR* zwar dem für ein Solokonzert typischen Aufbau. Doch davon abgesehen unternahm Pintscher erst gar nicht den Versuch, ein herkömmliches Klavierkonzert nach Mozart, Beethoven oder Rachmaninow zu komponieren. »Ich habe ganz neu über diese Besetzung nachgedacht. Das Soloinstrument und das Ensemble sind Partner«, betont



Pintscher. »Es gibt nicht ein Konzertieren im üblichen Sinne, sondern eine Begegnung auf Augenhöhe, ein echtes dialogisches Musizieren.«

Ein Hornruf erschallt aus der Ferne. Aus ihm erwacht eine geheimnisvolle Melodie, bis sich das Klavier über den Schattenklang des Ensembles erhebt und mit einem strahlenden Fortissimo den zündenden Funken schlägt. Motive zucken wie kleine Flämmchen zwischen den Stimmen hin und her, gehen ineinander über und verwandeln sich – mal kaum vernehmlich, mal plötzlich und erschreckend. Es sind flüchtige Figuren, die alle denk-

baren Formen des Feuers evozieren: von der Stichflamme über den Flächenbrand bis zur Explosion wie im dritten Satz, dem mit sechs schrillen Akkorden ein Ende gesetzt wird.

Im ruhigen, durchgehend im zwei- bis fünffachen Pianissimo gehaltenen Mittelsatz hingegen verglimmt der Klang binnen kurzer Zeit. Hier spricht die Asche, so Pintscher, »was bleibt nach dem Feuer, in feinen zarten, isolierten Punkten. Die Musik geht dorthin zurück, wo die Stille das eigentliche Ereignis ist.« *NUR* handelt insofern nicht nur von Licht, Kraft und Energie. Sondern auch von der Verwandlung, vom Aufscheinen und Verglühen, vom Tagesanbruch und der Dunkelheit.

JAMES DILLON

PHARMAKEIA

Für einen zeitgenössischen Komponisten ging James Dillon einen eher ungewöhnlichen Weg. Ursprünglich aus dem Rock, Blues und Folk kommend, studierte der vielseitig interessierte Schotte Kunst und Design, Linguistik, Akustik und Mathematik; außerdem indische Rhythmik und Computermusik. Als Komponist hingegen war Dillon stets Autodidakt – und ging umso unbefangener seiner Wege.

Die griechische Antike diente ihm dabei von Beginn an als Inspirationsquelle – sei es die heraklitische Lehre vom ewigen Fluss der Dinge (*Panta rhei*) oder die griechische Mythologie, die sich in Werken wie *Hyades* für zwölf Solostimmen, der Kammeroper *Philomela* oder dem Klavierkonzert *Andromeda* niederschlug. Das altgriechische Wort *Pharmakeia* wiederum bedeutet ursprünglich »Zauberei«. Es diente Dillon als Ausgangspunkt seines vierteiligen Zyklus, der das Mystische, das Übermächtige und die magischen Kräfte der Musik heraufbeschwört.



Man könnte sogar von Heilkräften sprechen, denn »Pharmakeia« bezeichnet ebenso »die Verwaltung des Pharmakon, der ›Droge‹ bedeutet: des Heilmittels und Giftes«, wie der französische Philosoph Jacques Derrida feststellte. Der Gedanke, dass Heilung zugleich Vergiftung sei, faszinierte Dillon. Er zog eine Parallele zur Musik, in der die Tonalität – die traditionelle Ordnung der Klänge mit ihrer Lehre von Dur- und Moll-Tonarten – in gewisser Weise auch diese Rolle einnimmt. Gegen sie hatte sich im 20. Jahrhundert unter Avantgardisten nämlich geradezu eine Phobie ausgebreitet: »Die Funktion der Dissonanz im Hinblick auf Spannung ist heute sehr relevant«, so Dillon. Genau wie bei einer Droge: Sie einzunehmen sei »im Grunde Gift für das System«. Dennoch versuche sie, »Dinge auszulösen, die für das System nützlich sind«.

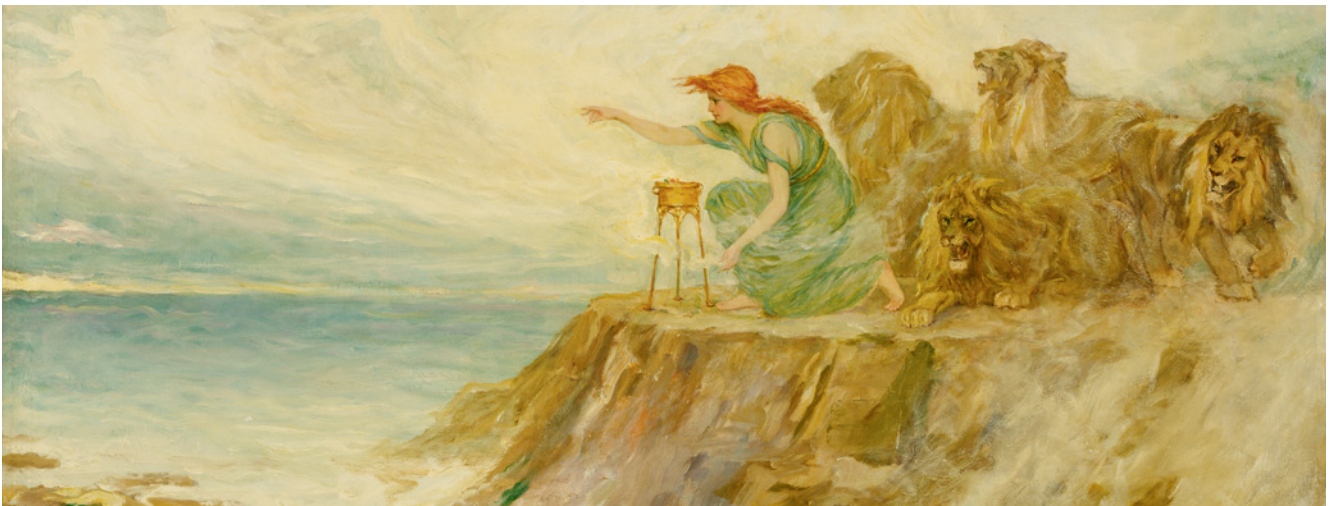
So charakterisieren starke Wandlungen den rund 50-minütigen Zyklus: von der Krankheit zur Gesundheit, vom Missklang zu dessen Auflösung. Während Pintschers *NUR* Feuer speit, taucht Dillons *Pharmakeia* den Konzertsaal in Dunkelheit: »Bühne und Saal sollten so dunkel wie möglich sein«, heißt es in der Partitur. Alles fließt, die Musik kreist rätselhaft um sich selbst und scheint weder Anfang noch Ende zu kennen. »Musik erzeugt fortlaufend jenes Gefühl des Werdens, der angedeuteten Anfänge, der immerwährenden Bewegungen und rotierenden Kräfte,« schreibt Dillon. »Die erstaunliche Tatsache der Existenz.«

Auch für seine Satztitle greift der Komponist auf das Altgriechische zurück, beginnend mit *Temenos*, die Bezeichnung für einen heiligen Raum, etwa einen Tempel. Unbewohnt scheint dieser Ort zu sein, düster und geheimnisvoll seine Sphäre. Mit gedämpften Klängen wagen sich zunächst Trompete und Posaune langsam heran. Bestärkt

durch Streicher, Vibrafon und Becken-Schläge, windet sich die Musik spätestens mit den Klangausbrüchen des Klaviers wie eine Schlingpflanze an den Außenwänden empor und erobert das verlassene Heiligtum.

Nach der griechischen Halbgöttin und Zauberin Circe ist der dritte Satz benannt. Sie wohnt auf der Insel Aia und besitzt die Fähigkeit, Besucher:innen durch das Pharmakon in Tiere zu verwandeln. Dessen doppeldeutige Rolle wird durch das Wechselspiel aus energisch vorwärtsdrängenden und statischen, bis an den Rand des Stillstands grenzenden Abschnitten gekennzeichnet. Oder stellen die changierenden Tempi und Charaktere doch eher eine Abfolge verschiedener Zaubersprüche dar? Zuletzt wendet sich *Strophe b*, auf Wiederholungen verharrend, »dem verstummten Temenos zu«, so Dillon – und verfällt in eine schier räselhafte musikalische Schleife. Zauberei eben.

IVANA RAJIC



Frederick Stuart Church: Circe (1910)

BIOGRAFIEN



ENSEMBLE INTERCONTEMPORAIN

1976 gründete Pierre Boulez mit Unterstützung des damaligen französischen Kulturministers Michel Guy und in Zusammenarbeit mit Nicholas Snowman das Ensemble intercontemporain. Die insgesamt 31 Mitglieder, die sich als kollektive Solisten verstehen, verbindet die Liebe zur Musik des 20. und 21. Jahrhunderts. Unter der künstlerischen Leitung von Matthias Pintscher arbeiten sie eng mit Komponist:innen der Gegenwart zusammen: Jahr für Jahr führen sie neue Werke auf, vergeben Kompositionsaufträge und erkunden so neues musikalisches Terrain – häufig im Austausch mit benachbarten Disziplinen wie Tanz, Theater, Video und Bildender Kunst. Außerdem integrieren sie neue Technologien aus den Bereichen Informatik, Multimedia

und Akustik, etwa in Zusammenarbeit mit dem IRCAM (Institut de Recherche et Coordination Acoustique/Musique). Das Ensemble intercontemporain ist bekannt für sein Engagement in der Vermittlungsarbeit und Nachwuchsförderung und veranstaltet Kinderkonzerte, Kreativ-Workshops für Studierende und Trainingsprogramme für Musiker:innen und Komponist:innen. Es hat seinen Sitz in der Cité de la musique – Philharmonie de Paris und tritt in ganz Frankreich sowie im Ausland auf, wo es regelmäßig von großen Konzerthäusern und Festivals eingeladen wird. 2022 erhielt das Ensemble den prestigeträchtigen Polar Music Prize. Es wird vom französischen Kulturministerium finanziert und von der Stadt Paris unterstützt.


MATTHIAS PINTSCHER

Als Komponist und Dirigent gehört Matthias Pintscher zu den wichtigsten Fürsprechern der zeitgenössischen Musik. Sein Dirigierstudium begann er bei Peter Eötvös und Pierre Boulez und wandte sich mit zwanzig Jahren auch der Komposition zu. Die Saison 2022/23 ist seine letzte als Musikdirektor des Ensemble intercontemporain, dem er seit 2013 vorsteht. Mehrere Jahre lang war Pintscher »Associated Artist« des BBC Scottish Symphony Orchestra, des Danish National Symphony Orchestra und des Los Angeles Chamber Orchestra. Seit 2020 ist er außerdem »Creative Partner« des Cincinnati Symphony Orchestra und seit 2014 Professor für Komposition an der Juilliard School in New York. Von 2016 bis 2018 leitete er das Lucerne Festival Academy Orchestra – als Nachfolger von Pierre Boulez. Darüber hinaus steht Matthias Pintscher regelmäßig am Pult weiterer großer Orchester in Europa, den USA und Australien. So übernahm er 2020 die musikalische Leitung einer Neuproduktion von Wagners *Lohengrin* an der Staatsoper Unter den Linden in Berlin, die er auch in der folgenden Spielzeit dirigierte, ebenso wie Puccinis *Das Mädchen aus dem Wilden Westen*. Als Komponist ebenso erfolgreich, war Pintscher 2021 Gastkomponist beim Suntory Hall Summer Festival in Tokio, bei dem das Tokyo Symphony Orchestra sein Werk *neharot* uraufführte. In dieser Saison kehrt er zu vielen der ihm eng verbundenen Ensembles zurück und feiert Debüts mit den Wiener Symphonikern, dem Philadelphia Orchestra, der Kansas City Symphony und dem Gürzenich-Orchester. Mit dem Ensemble intercontemporain verwirklicht er – neben einer Tournee im März – Produktionen in Frankreich, Europa und den USA.

DIMITRI VASSILAKIS

1967 in Athen geboren, studierte der Pianist Dimitri Vassilakis am Pariser Konservatorium und erhielt dort den Ersten Preis für Klavier, Kammermusik und Begleitung. Seit 1992 ist er Solist beim Ensemble intercontemporain. Iannis Xenakis, Luciano Berio, Karlheinz Stockhausen und György Kurtág sind nur einige der Komponisten, mit denen Vassilakis zusammengearbeitet hat. Er trat bei Festivals wie den Salzburger Festspielen, dem Edinburgh Festival und dem Lucerne Festival ebenso auf wie in der Berliner Philharmonie, der New Yorker Carnegie Hall und der Royal Festival Hall in London. Sein Repertoire reicht von Johann Sebastian Bach bis zu zeitgenössischen Komponist:innen; seine Diskografie versammelt Bachs *Goldberg-Variationen*, Etüden von Ligeti und Fabián Panisello sowie die erste Gesamteinspielung der Klavierwerke von Pierre Boulez. Die mit den Percussions de Strasbourg aufgenommene CD *Le Scorpion* gewann 2004 den Grand Prix du Disque.





ESA-PEKKA SALONEN JOHN ADAMS

Sonntag, 12.2.2023 | 20 Uhr
Elbphilharmonie Großer Saal

NDR ELBPHILHARMONIE ORCHESTER

Elphier-Quartett

Leila Josefowicz Violine

Dirigent **Alan Gilbert**

Esa-Pekka Salonen (*1958)

Homunculus (2009)

ca. 15 Min.

John Adams (*1947)

Scheherazade.2 für Violine und Orchester (2015)

Tale of the Wise Young Woman – Pursuit by the True Believers

A Long Desire (Love Scene)

Scheherazade and the Men with Beards

Escape, Flight, Sanctuary

ca. 45 Min.

DIE MUSIK



ESA-PEKKA SALONEN HOMUNCULUS

Wie sein amerikanischer Kollege (und guter Freund) John Adams schwor Esa-Pekka Salonen sich schon früh, sein Klangdenken frei und unabhängig zu entwickeln. Weshalb er sich fast reflexhaft allen zeitgenössischen Musiktrends und -moden widersetzte, die von den übermächtigen, für ihn durch und durch dogmatischen Masterminds der Nachkriegs-Avantgarde propagiert wurden. Zu ihnen gehörte etwa Pierre Boulez – dem Salonen durchaus

einiges verdankt. Aber auch das Werk des bedeutenden Italieners Luciano Berio schätzt Salonen bis heute. Trotzdem sagt er: »Die Neue Musik, die meinem Temperament entspricht, kommt eher von Witold Lutosławski und György Ligeti. Mir ist die Vorstellung, Musik als Kombination von Parametern zu hören, völlig fremd. Für mich war das, was Lutosławski, Ligeti und einige andere gemacht haben, eine frische Sicht auf die Dinge: eine postromantische mitteleuropäische Musik.«

Wie viele Komponisten, die ähnlich denken und fühlen, sollte sich Esa-Pekka Salonen damit für immer den Weg in die Insider-Zentren der Neuen Musik verbauen, etwa zu den Donaueschinger Musiktagen. Doch damit kann der in Helsinki geborene und von Franco Donatoni und Niccolò Castiglioni ausgebildete Komponist sehr gut leben. Immerhin hat er nicht zuletzt dank seiner Funktion als weltweit gefragter Dirigent das Privileg, seine Werke mit den ganz großen Orchestern und Solisten aufzuführen. Dazu gehört ein von Yo-Yo Ma uraufgeführtes Cellokonzert ebenso wie das Violinkonzert, das er in die virtuoson Hände von Leila Josefowicz legte.

So sehr Salonens beachtliches Orchesterwerk mit seiner Pultkarriere korrespondiert, so sporadisch hat er sich während seiner Zeit als Chefdirigent des Los Angeles Philharmonic der Kammermusik gewidmet. 2007 wagte er sich endlich auch an die kammermusikalische Königsgattung schlechthin: das Streichquartett. Für das Johannes Quartet schrieb er ein mit rund 15 Minuten Spielzeit eher kurz gehaltenes Stück mit dem Titel *Homunculus*.

Der Titel bezieht sich auf eine alchemistische Theorie der menschlichen Fortpflanzung aus dem 17. Jahrhundert. Damals stellte man sich vor, dass in jeder Samenzelle ein winziges, aber bereits perfekt proportioniertes »Menschlein« (Homunculus) wohne, welches im Mutterleib nur noch heranwachse. Von dieser etwas anderen Menschwerdung (die übrigens auch in Goethes *Faust II* thematisiert wird) ließ sich Salonen also zu einem Stück inspirieren, »das in Form und Dauer sehr kompakt ist, aber dennoch viele verschiedene Charaktere und Texturen enthält. Mit anderen Worten: ein kleines Stück, das sich wie ein großes Stück verhält.«

Die vier Hauptcharaktere des Streichquartetts sind ein wild pulsierendes »Scherzo«; ein »Langsamer Satz«, ein »Hauptsatz« mit vier dicht miteinander verwobenen Stimmen sowie ein eher statischer und melancholisch anmutender »Choral«. »Diese Charaktere, die in einem traditionellen Streichquartett jeweils einen eigenen Satz bilden würden, werden hier in das einsätzliche Werk eingestreut«, so Salonen. »Sie entwickeln und verändern sich jedoch im Laufe des Stücks, sodass das Wiederauftauchen eines Charakters selten, wenn überhaupt, eine exakte Wiederholung eines früheren Auftritts ist.«

In all den Veränderungen und Metamorphosen, die diese Charaktere nun durchlaufen, spiegelt sich auf kleinstem Raum Salonens von jeher große Lust am (tonalen) Stil-Pluralismus wider. Angefangen bei der pulsierenden Motorik der Minimal Music, mit der der *Homunculus* quasi zu laufen beginnt, bis hin zu schimmernden Orientalismen. Und mit dem ruhigen, nostalgischen Abschiedsgesang wollte Salonen möglicherweise Beethoven und dessen metaphysischen späten Quartetten eine Reverenz erweisen.

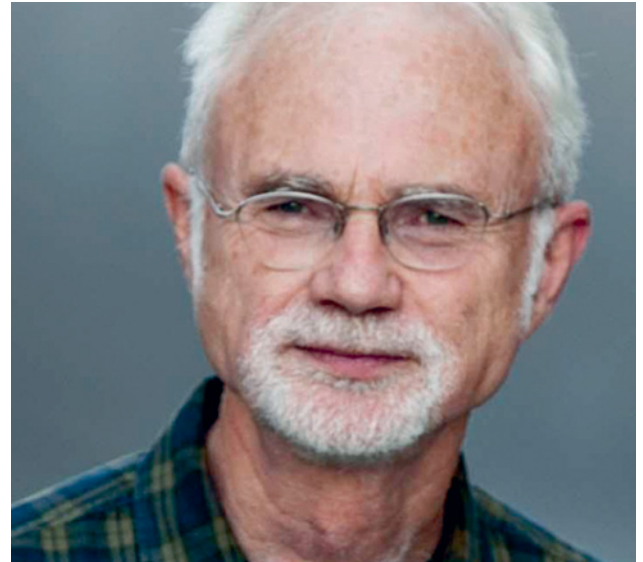
JOHN ADAMS SCHEHERAZADE.2

Als John Adams sich einmal intensiver mit Arnold Schönberg und dessen Zwölftonlehre beschäftigte, war ihm sofort klar, wie sein zukünftiger Weg als Komponist auf keinen Fall ausfallen würde. »Nein, so will ich nicht komponieren«, sagte er sich nach der Schönberg'schen Lektüre. Dieser Entschluss hatte Folgen. Denn seitdem strotzt sein vielseitiges Schaffen nur so vor musikalischer Vielseitigkeit. So hat der mehrfache Grammy-Gewinner immer wieder auf Jazz- und Gospel-Klänge zurückgegriffen – für seine farbsatte, kein süffiges Melos unterschlagende und durchaus effektvolle Klangsprache, die von ihrem Grundimpuls her mit der Minimal Music verwandt ist.

Darüber hinaus scheut Adams sich nicht, an die äußerst emotionale Klangsprache aus der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts anzuknüpfen, der sogenannten »klassischen Moderne«. Und wie der aus Worcester (Massachusetts) stammende Adams im Vorfeld seiner *Scheherazade.2* für Violine und Orchester bekannte, wäre dieses von ihm als »hochromantisch« bezeichnete Werk ohne Jean Sibelius, Sergej Prokofjew, Béla Bartók und Alban Berg – große Komponisten des 19. und 20. Jahrhunderts – nicht zu denken.

Allein der zugrundeliegende Stoff, der schon im 19. Jahrhundert vom Russen Nikolai Rimski-Korsakow vertont wurde, unterstreicht Adams' Traditionsbewusstsein. Ausgelöst hatte die Beschäftigung mit diesem Märchen eine Ausstellung im Institut du Monde Arabe in Paris. Dort wurde die Entstehung der berühmten persischen Geschichtensammlung *Tausendundeine Nacht* und ihrer Protagonistin Scheherazade beleuchtet. »Die beiläufige Brutalität gegenüber Frauen, die vielen dieser Geschichten zugrunde liegt, regte mich dazu an, über die vielen Bilder von unterdrückten, missbrauchten oder vergewaltigten Frauen nachzudenken, die wir heute täglich in den Nachrichten sehen«, so Adams. »In dem alten Märchen ist Scheherazade die Glückliche, die durch ihren unendlichen Erfindungsreichtum ihr Leben retten kann. Wenn man darüber nachdenkt, was eine Scheherazade in unserer Zeit sein könnte, kommen einem einige berühmte Beispiele von Frauen in den Sinn, die um ihr Leben fürchten mussten.« Als ein Beispiel führt Adams die junge iranische Studentin Neda Agha-Soltan an, die bei einem friedlichen Protest in Teheran erschossen wurde. Und er erinnert an all die Frauen, die in vielen Ländern von religiösen Fanatikern hingerichtet werden.

Eine moderne Scheherazade könnte für John Adams nun jene Solovioline sein, die in seinem groß angelegten Werk *Scheherazade.2* sich mit all ihrer Kraft und ihrem Mut gegen ihr Schicksal stemmt. Sie ist Protagonistin einer dramatischen Sinfonie, in der die vier Sätze weniger eine konkrete Geschichte erzählen als vielmehr die Fantasie des Zuhörers anregen wollen. Dennoch verbirgt sich hinter jedem Satz eine besondere Szene, deren Inhalt, so Adams, dem Publikum nicht vorenthalten werden solle. Im ersten Satz wird eine »mutige junge Frau von gläubigen Männern mit Bärten verfolgt, angeklagt und zum Tode verurteilt. Es folgt eine *Liebesszene*. »Wer weiß«, so Adams, »vielleicht ist Scheherazades Liebhaber auch eine Frau?« Hochdramatisch wird es in *Scheherazade and the*



Men with Beards (Scheherazade und die Männer mit Bärten), in der »die Männer untereinander über die Lehre streiten, wütend werden und sie anschreien. Sie aber antwortet ruhig auf die Anschuldigungen«. Und in *Escape, Flight, Sanctuary* (Flucht und Zuflucht) spiegelt sich der »archetypische Traum jeder Frau, die von einem Mann oder mehreren Männern bedrängt wird«.

Komponiert hat John Adams *Scheherazade.2* für Leila Josefowicz – die Solistin des heutigen Konzerts –, die das Werk 2015 zusammen mit den New Yorker Philharmonikern unter Alan Gilbert in New York uraufgeführt hat.

GUIDO FISCHER



WIR DANKEN UNSEREN PARTNERN

PRINCIPAL SPONSORS

SAP
Kühne-Stiftung
Julius Bär
Deutsche Telekom
Porsche
Rolex

CLASSIC SPONSORS

Aurubis
Bankhaus Berenberg
Commerzbank AG
Dr. Wolff Group
DZ HYP
Edebank
GALENpharma
Hamburg Commercial Bank
Hamburger Feuerkasse
HanseMerkur
KRAVAG-Versicherungen
Wall GmbH
M.M.Warburg & CO

PRODUCT SPONSORS

Coca-Cola
Hawesko
Melitta
Ricola
Störtebeker

ELBPHILHARMONIE CIRCLE

FÖRDERSTIFTUNGEN

Claussen-Simon-Stiftung
Cyril & Jutta A. Palmer Stiftung
Ernst von Siemens Musikstiftung
G. u. L. Powalla Bunny's Stiftung
Hans-Otto und
Engelke Schümann Stiftung
Haspa Musik Stiftung
Hubertus Wald Stiftung
Körber-Stiftung
Mara & Holger Cassens Stiftung

STIFTUNG

ELBPHILHARMONIE

FREUNDESKREIS ELBPHILHARMONIE LAEISZHALLE E.V.



Julius Bär



PORSCHE



BIOGRAFIE

SO, 12.2.2023

LEILA JOSEFOWICZ

Mit vielfältigen Programmen setzt sich die Geigerin Leila Josefowicz für die zeitgenössische Musik ein. Sie hat zahlreiche Violinkonzerte uraufgeführt, darunter Werke von Colin Matthews, Luca Francesconi, John Adams, Oliver Knussen und Esa-Pekka Salonen, die allesamt für sie geschrieben wurden. In der aktuellen Saison präsentiert sie ein neues Violinkonzert von Helen Grime, gemeinsam mit dem St. Louis Symphony Orchestra, dem Netherlands Radio Philharmonic und dem Toronto Symphony Orchestra. Außerdem spielt sie Konzerte von Karl Amadeus Hartmann und Thomas Adès. Weitere Gastspiele führen sie zum Los Angeles Philharmonic, zum National Symphony Orchestra Washington, zum Konzerthausorchester Berlin sowie nach Vancouver, Detroit und Atlanta. Für ihre Verdienste wurde Leila Josefowicz 2018 mit dem Avery Fisher Prize ausgezeichnet und erhielt 2008 das renommierte MacArthur Fellowship.



ELPHIER-QUARTETT

Ljudmila Minnibaeva Violine

Yihua Jin-Mengel Violine

Alla Rutter Viola

Phillip Wentrup Violoncello

Die Biografien von Alan Gilbert und dem
NDR Elbphilharmonie Orchester finden Sie auf S. 16

VORSCHAU



PETER RUZICKA: KAMMERSINFONIE

Als Komponist, Dirigent und Intendant ist Peter Ruzicka eine feste Größe der internationalen Musikszene und Hamburg seit langer Zeit verbunden. Er lehrt als Professor an der Hochschule und leitete knapp ein Jahrzehnt lang die Staatsoper. Dieses Jahr feiert der Uermüdliche seinen 75. Geburtstag. Bei seinem Konzert mit der spiel-freudigen Deutschen Kammerphilharmonien Bremen ist er einmal mehr in einer Doppelrolle zu erleben: Er dirigiert die Zweite Sinfonie von Robert Schumann, seinem Lieblingskomponisten, auf den er sich in seinen eigenen Werken immer wieder bezieht, und seine tiefsinnige, erst 2021 entstandene Kammersinfonie, ein Werk mit vielen Überraschungsmomenten.

Mi, 22.2.2023 | 20 Uhr | Elbphilharmonie Großer Saal



KARLHEINZ STOCKHAUSEN: MANTRA

»Unsere heutige Musikkultur ist greisenhaft alt, sie hat kaum noch Mut zur Gegenwart«, polterte einst Karlheinz Stockhausen, der die Neue Musik nach 1945 prägte wie nur wenige andere Komponisten. Nach der Menschheitskatastrophe des Zweiten Weltkriegs gehörte er zu einer jungen Generation von Künstlern, die auch für die Musik eine radikale Kehrtwende forderten. *Mantra* für zwei elektronisch verfremdete Klaviere (1970) nimmt in seinem Werk einen besonderen Platz ein. Die Musik kreist um eine zwölftönige Melodie, die wie ein Mantra wiederholt wird und dadurch eine meditative Wirkung entfaltet. An den Flügeln im Kleinen Saal sitzen Adrian Heger und Ellen Corver, zwei im Stockhausen-Universum höchst erfahrene Interpreten.

Di, 7.3.2023 | 19:30 Uhr | Elbphilharmonie Kleiner Saal



IMPRESSUM

Herausgeber: HamburgMusik gGmbH

Geschäftsführung: Christoph Lieben-Seutter (Generalintendant), Jochen Margedant

Konzept und Dramaturgie »Elbphilharmonie Visions«: Hervé Boutry, Barbara Lebitsch

Kostüme / Visuals: Aline Sauer, Christina Geiger

Redaktion: Clemens Matuschek, Simon Chlosta, Laura Etspüler, François Kremer,
Julika von Werder, Dominik Bach, Janna Berit Heider, Nina van Ryn

Lektorat: Reinhard Helling

Gestaltung: breeder design

Druck: Flyer-Druck.de

Gedruckt auf FSC-zertifiziertem Papier

Anzeigen: Antje Sievert, +49 40 45069803, antje.sievert@kultur-anzeigen.com

BILDNACHWEIS

Cover / Visuals (Giraffentoast / Alexander Hagemann); Alan Gilbert (Marco Borggreve); Lisa Streich (Manu Theobald); Brett Dean (Bettina Stoess); Alan Gilbert (Marco Borggreve); NDR Elbphilharmonie Orchester (Nikolaj Lund); Rebecca Saunders (Astrid Ackermann); Dieter Ammann (unbezeichnet); Lucerne Festival Contemporary Orchestra mit Sylvain Cambreling (Manuela Jans / Lucerne Festival); Nicolas Hodges (Eric Richmond); Sofia Gubaidulina (Melina Mörsdorf); Jörg Widmann (Marco Borggreve); Håkan Hardenberger (Marco Borggreve); Iveta Apkalna (Aiga Redmane); Kaija Saariaho (Maarit Kytöharju); Dame mit Einhorn (Musée de Cluny); Thomas Larcher (Richard Haughton); NDR Radiophilharmonie (Nikolaj Lund); Pierre Bleuse (Marine Pierrot Detry); Johannes Maria Staud (Silvia Mieses); Isabel Mundry (Manu Theobald); Helmut Lachenmann (Lebrecht Music and Arts Photo Library); Bas Wiegers (Marco Borggreve); GrauSchumacher Piano Duo (Daniel Kunzfeld); Georges Aperghis (Xavier Lambours); Enno Poppe (beide: Ricordi / Harald Hoffmann); Ensemble Modern (Vincent Stefan); Anna Thorvaldsdóttir (Anna Maggy); Hans Abrahamsen (Lars Skaaning); Lauren Snouffer (Claire McAdams); Matthias Pintscher (Felix Broede); James Dillon (unbezeichnet); Frederick Stuart Church: Circe, 1910 (Smithsonians American Art Museum); Ensemble intercontemporain (EIC); Dimitri Vassilakis (Franck Ferville); Esa-Pekka Salonen (Patrick Swirc); John Adams (Vern Evans); Leila Josefowicz (Tom Zimmeroff); Peter Ruzicka (Anne Kirchbach); Karlheinz Stockhausen (Clive Barda)



[ELBPHILHARMONIE.DE/VISIONS](https://elbphilharmonie.de/visions)