

**NEUE MUSIK NACHT
IGOR STRAWINSKY UND DIE FOLGEN
30. APRIL 2015**

**KONZERTE TANZ GESANG
MUSIKTHEATER PERFORMANCES
INSTALLATIONEN FILME LESUNGEN
INTERAKTION KLANGMASSAGE
RUSSENDISCO**

**HOCHSCHULE FÜR MUSIK UND DARSTELLEND KUNST
FRANKFURT AM MAIN
VON 18–1 UHR**

**EINE VERANSTALTUNG DES
INSTITUTS FÜR ZEITGENÖSSISCHE MUSIK IZM**

Mit freundlicher Unterstützung der Gesellschaft der Freunde und Förderer der Hochschule für Musik und Darstellende Kunst Frankfurt am Main, der Dr. Marschner Stiftung sowie dem Medienpartner hr2 kultur

LIEBE GÄSTE, LIEBE MITWIRKENDE,

ich heiße Sie alle willkommen zur Neuen Musik Nacht!

Das Institut für zeitgenössische Musik IzM, das in diesem Jahr sein 10-jähriges Bestehen feiert, hat es sich für die diesjährige Neuen Musik Nacht zur Aufgabe gemacht, mit Igor Strawinsky einen großen Neuerer der Moderne zu würdigen und die Spuren, die er gelegt hat, aufzuzeigen. An dem Programm des Abends beteiligen sich Studierende und Lehrende aller Fachbereiche der Hochschule für Musik und Darstellende Kunst Frankfurt am Main. Sie alle haben in den letzten Monaten mit großem Enthusiasmus und kreativer Energie eine Fülle von Konzerten, Musiktheater-Aufführungen, Tanz-Performances, Installationen, Filmvorführungen, Lesungen, interaktiven Aktionen und Uraufführungen rund um Igor Strawinsky und seine Folgen entwickelt.

Lassen Sie sich überraschen von diesem interdisziplinären Festival, das Freiraum schafft für neue kreative Formate. In ihm zeigt sich der freie, selbstverständliche und interdisziplinäre Umgang mit zeitgenössischer Kunst, der in unserer künstlerischen Ausbildung immer wichtiger wird.

Ich möchte mich bei der Gesellschaft der Freunde und Förderer der Hochschule für Musik und Darstellende Kunst Frankfurt am Main e.V. und bei der Dr. Marschner Stiftung bedanken, dass sie durch ihre großzügige Förderung die Neue Musik Nacht ermöglicht haben. Ebenso danke ich dem Hessischen Rundfunk, der als Medienpartner die Veranstaltung begleitet. Mein besonderer Dank gilt allen beteiligten Künstlerinnen und Künstlern, den Mitarbeiterinnen und Mitarbeitern des Hauses und Karin Dietrich für ihre kompetente und großartige Vorbereitung und Durchführung dieser Neuen Musik Nacht.

Ich lade Sie herzlich ein, in das Leben einer der spannendsten Kunsthochschulen Deutschlands einzutauchen und Strawinskys Folgen zu hören, zu sehen und zu erleben!

Ihr



Thomas Rietschel, Präsident

LIEBE BESUCHERINNEN UND BESUCHER,

heute können Sie sich davon überzeugen, wie kreativ, interdisziplinär und lustvoll zeitgenössisches Kunstschaffen an der Hochschule für Musik und Darstellende Kunst in Frankfurt ist. In der Neuen Musik Nacht des Instituts für zeitgenössische Musik IzM, das dieses Jahr seinen 10. Geburtstag feiert, fächern Studierende und Lehrende aller Fachbereiche in unterschiedlichsten Formaten die Facetten im Schaffen Igor Strawinskys auf, legen seine Inspirationsquellen und Bezugspunkte offen und gehen den Auswirkungen seines Wirkens in Werken von Henze, Boulez, Knussen, Zimmermann, Crumb und Künstlern der allerjüngsten Generation nach. Und Sie können das alles nicht nur hören und sehen, sondern dabei auch selbst tanzen, spüren und sogar schmecken. Wir haben den Aufruf von Sergej Diaghilew – „Erstaune mich!“ – wörtlich genommen, und hoffen, dass Sie mit uns einen reichen Abend voller Überraschungen erleben. Es würde mich freuen, wenn Sie unser Festival mit Konzerten, Tanz, Performance, Installation, Film, Lesung und Interaktion auch als Aufforderung erleben würden, mit uns ins Gespräch zu kommen und das Festival zu einem gemeinsamen Fest werden lassen. Ein Fest, das durch die Gesellschaft der Freunde und Förderer der Hochschule für Musik und Darstellende Kunst Frankfurt am Main e.V. und der Dr. Marschner Stiftung großzügig unterstützt und nur durch die tatkräftige Mithilfe aller Abteilungen ermöglicht wird. Dafür möchte ich mich sehr herzlich bedanken und wünsche allen eine erlebnisreiche Neue Musik Nacht. Herzlich willkommen!

Ihre

A handwritten signature in black ink, reading "Karin Dietrich". The signature is fluid and cursive, with the first name "Karin" written in a larger, more prominent script than the last name "Dietrich".

Karin Dietrich, Programmleitung und Geschäftsführung IzM

PROGRAMM ÜBERSICHT

FOYER

18 h **ERÖFFNUNGSFANFARE UND BEGRÜSSUNG**
DURCH DEN PRÄSIDENTEN THOMAS RIETSCHEL
Igor Strawinsky: *Fanfare for a New Theatre* für zwei Trompeten
mit Till Plinkert und Peter Harsányi (Trompete)
Juraj Filas: *Satans Opfern* für Posaunenquartett
Erlopeas Quartett (Philippe Schwarz, Tomáš Trnka, Carlo Eisenmann, Christopher Dehl)
mehr auf Seite 11

18–1 h **KULINARIK UND LOUNGE** im 1. Stock und im unteren Foyer

18–1 h **STRAWINSKY SPORTIV!** öffentliche Tischkickerrunde in Raum A103

22.30 h **MOVING SACRE – EINE IMPRO-PARTY**
In Bewegung geraten zur Strawinskys *Le Sacre du Printemps* (30')
mit Tänzerinnen, Tanzvermittlerinnen und Künstlerinnen aus den beiden
derzeitigen MA CoDE-Jahrgängen
Leitung: Kasia Kizior, Laura Hicks, Hannah Shakti Bühler
mehr auf Seite 12

23.30 h **RUSSENDISCO** mit DJ Janeck

INNENHOF

AB 18 h **KOSCHEI**
Video-Installation zu Strawinskys *Feuervogel* von Seweryn Zelasny und Robert Meyer UA
Musikeinrichtung von Jan Brauer
mehr auf Seite 13

A204

im 2. Stock

18–1 h **STRAWINSKY IM FILM**
Strawinsky – a composer (53') und *Le Rossignol* (50')
mehr auf Seite 14

GROSSER SAAL

18.30 h
CD 1

LIEDER MIT ENSEMBLE: TEIL I

Werke für Gesang und verschiedene Ensemblebesetzungen von Igor Strawinsky, Maurice Ravel und Gerhard Müller-Hornbach (40')
mit Studierenden der HfMDK

mehr auf Seite 15

19.30 h
CD 2

PROFESSOREN-TRIO

Werke von Jefim Golyscheff und Bernd Alois Zimmermann (30')
mit Prof. Susanne Stoodt (Violine), Prof. Roland Glassl (Viola) und Prof. Lucas Fels (Violoncello)

IGOR STRAWINSKY: THREE EASY PIECES/FIVE EASY PIECES

mit Prof. Eike Wernhardt und Prof. Axel Gremmelspacher (Klavier) (11')

IGOR STRAWINSKY: TROIS PIÈCES

in den Fassungen für Streichquartett und für Klavier zu vier Händen (12')
mit Francisc Guzman, Emily Nebel, Erin Kirby, Mara Botmanner (Streichquartett)
und Prof. Eike Wernhardt und Prof. Axel Gremmelspacher (Klavier)

mehr auf Seite 20

20.30 h
CD 3

LIEDER MIT ENSEMBLE: TEIL II

Werke für Gesang und verschiedene Ensemblebesetzungen von Maurice Ravel, George Crumb und Luciano Berio (40')
mit Studierenden der HfMDK

mehr auf Seite 16

21.30 h
CD 4

SINFONIETTA FRANKFURT

Werke für Kammerorchester von Anton Webern, Johann Sebastian Bach und Igor Strawinsky (45')

Musikalische Leitung: Hubert Buchberger

mehr auf Seite 24

22.30 h

HfMDK BIGBAND

Werke von Peter Fulda und Igor Strawinsky (45')

Musikalische Leitung: Ralph Abelein/Peter Fulda

mehr auf Seite 26

PROGRAMM

KLEINER SAAL

18.30 h

STRAWINSKYS KAMMERMUSIKALISCHE FOLGEN

Kammermusik von Oliver Knussen, Hans Werner Henze und Pierre Boulez (35')
mit Studierenden der HfMDK

mehr auf Seite 28

19.30 h

INTERNATIONALE ENSEMBLE MODERN AKADEMIE IEMA

Werke von Dieter Mack, Guillaume Connesson, Zihua Tan und Michael Gordon (45')

mehr auf Seite 31

20.30 h

HOMMAGE AN STRAWINSKY: HAPPY BIRTHDAY

Kammermusikalische Miniaturen, die zu Strawinsky 85. Geburtstag komponiert wurden (1967) von John Tavener, Nicholas Maw, Roger Smalley, John Ogdon, Michael Finnissy und Brian Dennis (17')

mit Studierenden der HfMDK

ERLOPEAS-QUARTETT

Werke für vier Posaunen von Alois Hába und Ruud Roelofsen UA (14')

Erlopeas Quartett (Philippe Schwarz, Tomáš Trnka, Carlo Eisenmann, Christopher Dehl)

HOMMAGE AN STRAWINSKY: IN MEMORIAM

Epitaph-Miniaturen für Streichquartett, Flöte, Klarinette und Harfe, die nach Strawinskys Tod (1971) komponiert wurden von Edison Denisow, Boris Blacher, Hugh Wood, Lennox Berkeley, Nicholas Maw, Sir Michael Tippett, Harrison Birtwistle, Luciano Berio, Aaron Copland und Alfred Schnittke (17')

mit Studierenden der HfMDK

mehr auf Seite 34

21.30 h

SACRE-REFLEX

Studierende der beiden Kompositions-Klassen bearbeiteten und reflektierten

Le Sacre du printemps für verschiedene Besetzungen (45')

Werke von Raphaël Languillat, Tobias Hagedorn, Richard Millig, Bo Liu, Ignacio Zudaire UA
mit der Internationalen Ensemble Modern Akademie IEMA

mehr auf Seite 37

ÜBERSICHT

OPERNSTUDIO

18.30 h

IGOR STRAWINSKY: DIE GESCHICHTE VOM SOLDATEN

21.30 h

Musiktheater für einen Erzähler, zwei Schauspieler, eine Tänzerin und sieben Musiker
Text von Charles-Ferdinand Ramuz

Nicolai Bernstein (Musikalische Leitung), Carolin Millner (Regie), Elena Herold (Ausstattung)
mit Studierenden der HfMDK

18.15/21.15 h Einführung von Elisabeth Brendel im Opernstudio

mehr auf Seite 40

BALLET TSAAL

18.30 h

SPEAKER SWINGING

für schwingende Lautsprecher und neun Tonfrequenzgeneratoren in einem
geschlossenem Raum (1982) von Gordon Monahan (30')

mit Magdalena Dzeco, Hendrik Hebben, Sandra Le Kong, Richard Millig,
Tobias Hagedorn und anderen (Performer), Jan Baumgart (Klangregie)

19.30 h

IGOR STRAWINSKY: MUSIKALISCHE POETIK

Prof. Ernst August Klötzke liest Auszüge aus Igor Strawinskys Vorlesungsreihe
an der Harvard University (1939/40)

20.30 h

RUSSIAN ROULETTE

Choreografien von Marc Spradling und Marguerite Donlon

mit Live-Musik von Igor Strawinsky

mit Studierenden der HfMDK

Lukas Rommelpacher (Klavier), Malgorzata Chwastek (Violine)

mehr auf Seite 44

B203

2. Stock, Ausgang beim Großen Saal

18.30 h

PULCINELLA-VORBILDER

Studierende der Historischen Interpretationspraxis HIP der HfMDK spielen die Original-Vorlagen für Strawinskys *Pulcinella* (30')

mehr auf Seite 46

19.30 h

STRAWINSKY FÜR ZWEI KLAVIERE UND LIEDER AUF TEXTE VON PAUL VERLAINE (40')

Sonate für zwei Klaviere und Konzert für zwei Klaviere mit Tayuko Nakao, Martin Schmalz und Jan Polívka (Klavier) | Zwei Lieder op. 9 auf Texte von Verlaine für Bass und Klavier mit Johannes Schwarz (Bass) und Klemens Althapp (Klavier)

19.15 h Einführung von Prof. Alfred Stenger in B203

mehr auf Seite 48

20.30 h

BLOCKFLÖTEN-PROGRAMM

Werke von Hans Abrahamsen, Moritz Eggert, Johannes Schöllhorn und Gerhard Müller-Hornbach für Blockflöten (30') mit Studierenden der Blockflötenklasse der HfMDK

STRAWINSKY GOES CLARINET

Strawinskys *Drei Stücke für Klarinette solo* sowie *Drei Aquarelle für Klarinette* von Martón Illés (12') mit Laura Mañez Miralles (Klarinette)

mehr auf Seite 50

21.30 h

STRAWINSKY FÜR SIEBEN

Septet für Klarinette, Horn, Fagott, Klavier, Violine, Viola, Violoncello (11') mit Studierenden der HfMDK

GITARREN-PROGRAMM

Werke für Gitarre solo von Elliott Carter, Moritz Eggert und Luciano Berio (40') mit Prof. Christopher Brandt (Gitarre)

mehr auf Seite 53

22.30 h

DAS HÄSSLICHE ENTLEIN

von Sergej Prokofjew für Singstimme und Klavier (18') mit Ulrike Malotta (Mezzosopran), Hedayet Djeddikar (Klavier)

JAZZ UND E-MUSIK IM 21. JAHRHUNDERT: FAZIL SAY

Fazil Say für Cello und Klavier (25') mit Dominik Manz (Violoncello) und Goun Kim (Klavier)

mehr auf Seite 56

PROGRAMM ÜBERSICHT

SCHAUSPIELSTUDIO 3. Stock

18.30 h
20.30 h **MEHR IST DAZU NICHT ZU SAGEN**
Szenische Rezitation von Texten von Daniil Charms (45')
mit Studierenden der Schulmusik
Leitung und Inszenierung: Prof. Stefanie Köhler
mehr auf Seite 59

22.30 h **LE CHRIST À LA COLONNE (D'APRÈS LE CARAVAGE)**
für Klavier von Raphaël Languillat (9') UA
mit Andhanu Candana (Klavier)

INTERSTELLAR
für Violine solo, einen Flügel als Resonanz-Körper und Licht (10') UA
von und mit Francesc Guzman-Bonet (Violine)
mehr auf Seite 60

WHITE BOX Raum A325, 3. Stock

18.30/19 h
20.30/21 h
22.30/23 h **MASSAGE SONORE**
Klangmassage mit dem Ensemble NoMad (jeweils 30' für sechs Personen)
mit Laura Endres (Klangregie), Pierre Bassery (Posaune), Dorian Lépidi und
Galdric Subirana (Percussion)
Begrenzte Teilnehmerzahl, Anmeldung (vor Raum A 325) erforderlich!
mehr auf Seite 62

AB CA.
23.45 h **LATE-NIGHT-IMPROVISATIONS-KONZERT**
mit dem Ensemble NoMad



Igor Stravinsky, 1959, Fotografie von Richard Avedon.

PROGRAMM

FOYER
18 h

ERÖFFNUNGSFANFARE UND BEGRÜSSUNG DURCH DEN PRÄSIDENTEN THOMAS RIETSCHEL

Igor Strawinsky (1882–1971): *Fanfare for a New Theatre* für zwei Trompeten in C (1964) (1') mit Till Plinkert und Peter Harsányi (Trompete)

Begrüßung durch den Präsidenten Thomas Rietschel

Juraj Filas (*1955): *Satans Opfern* für Posaunenquartett (1999) (10')
Erlopeas Quartett (Philippe Schwarz, Tomáš Trnka, Carlo Eisenmann, Christopher Dehl)

Die Neue Musik Nacht wird mit Strawinskys *Fanfare for a New Theatre* eröffnet, einem 1964 entstandenen Werk zur Eröffnungs-Zeremonie des New York State Theatre, einem Teil des Lincoln Center for the Performing Arts. Die beiden Trompeten sollten auf jeder Seite des Balkons direkt beim Eingang des Theaters platziert werden. Während Strawinsky das Stück damals „To Lincoln and George“ widmete – gemeint waren der Geschäftsführer Lincoln Kirstein und der Freund und Choreograf George Balanchine – widmen wir es im Rahmen der Neuen Musik Nacht 2015 der Erinnerung an Igor Strawinsky selbst, der im Zentrum des heutigen Abends steht.

Als zweites Werk kommt *Satans Opfern* für Posaunenquartett von Juraj Filas zur Auf-führung. Der Komponist stammt aus der Slowakei und studierte in Prag. Sein Schaffen umfasst Instrumental-, Kammer-, sinfonische und Filmmusik und eine Fernsehoper *Memento mori*, die 1989 in Salzburg prämiert wurde. Der Komponist schreibt in sehr lyrischer und emotionsgeladener Sprache, basierend auf der großen europäischen Musiktradition. Juraj Filas lebt in Prag und unterrichtet seit 1985 – neben seiner kompositorischen Tätigkeit – an der Prager Musikakademie. Seine schöpferische Orientierung drückte der Komponist mit folgenden Worten aus: „Es ist mein Traum, mich der so wirkungsvollen und so schönen Musik zu nähern, wie sie die Großen der Vergangenheit, vor allem Verdi, Beethoven oder Mahler schrieben, jedoch mit meinen Mitteln, also meine eigene Handschrift zu schaffen, d. h. eine Form, in der ich dann einen kommunikativen, menschlichen Inhalt vermitteln, musikalische Schönheit nach meiner Art und aktuell schaffen könnte. Es ist für mich nicht denkbar, die Tradition zu verwerfen, was Hunderte von Komponisten jahrhundertlang als europäische Musik-kultur aufgebaut haben.“

**Ich liebe und bewundere Strawinsky, weil ich auch spüre, dass er ein Befreier ist.
Mehr als irgendjemand sonst hat er das heutige musikalische Denken befreit, das eine
Entwicklung bitter nötig hatte.** Erik Satie

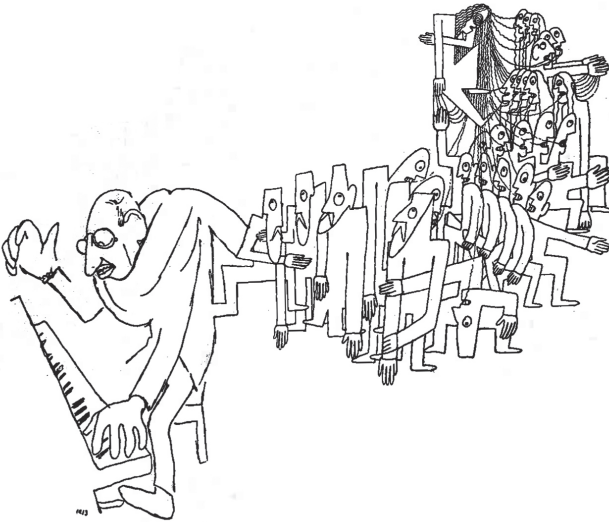
FOYER
22.30 h

MOVING SACRE – EINE IMPRO-PARTY

In Bewegung geraten zu Strawinskys *Le Sacre du Printemps* (30')

mit Tänzerinnen, Tanzvermittlerinnen und Künstlerinnen
aus den beiden derzeitigen MA CoDE-Jahrgängen
Leitung: Kasia Kizior, Laura Hicks, Hannah Shakti Bühler
Gesamtleitung: Prof. Ingo Diehl

Angeleitet von Studierenden der Master's for Contemporary Dance Education (MA CoDE) wird Strawinskys *Le Sacre du Printemps* mit allen interessierten Teilnehmern der Neuen Musik Nacht in Tanz und Bewegung übersetzt. Durch einfache und praktische Bewegungsanweisungen werden verschiedene Zugänge zu choreografischen Verfahren und Handschriften ermöglicht. Alle Bewegungshungrigen und Tanzinteressierten sind herzlich eingeladen, an diesem Experiment teilzunehmen. Die Neue Musik Nacht-Impro-Party wird im Foyer der Hochschule durchgeführt und mündet für alle Tanzwütigen ab ca. 23 Uhr in die Russendisco mit DJ Janeck. Start frei für die Party!



Strawinsky spielt *Le Sacre du Printemps*,
Zeichnung von Jean Cocteau.

INNENHOF KOSCHEI
AB 18 h

Video-Installation zu Strawinskys *Feuervogel* von Seweryn Zelazny und Robert Meyer, Musikeinrichtung von Jan Brauer UA

im Film zu sehen sind die Tänzerinnen Kasia Kizior, Ewelina Zielonka, Maddy Ferricks-Rosevear, Anna Schneider und Evie Poaros-McDermott (Studentinnen der HfMDK)

Wie kann man Igor Strawinskys Musik in Bilderwelten übersetzen?

Die Unterschiede zwischen musikalischem und bildlichem Inhalt in der Videoinstallation der beiden Medienkünstler Robert Meyer und Seweryn Zelazny zeigen eine ständige Konkurrenz



von Ton und Bild. Im Rahmen der Zusammenarbeit mit fünf Tänzerinnen der HfMDK ist eine Choreografie/Bewegungsstudie entstanden, welche als einer der beiden Kontrahenten verstanden werden kann. Den Gegenpart bildet ein Re-Arrangement des *Feuervogels*, bei dem Klänge und Phrasen aus verschiedenen Interpretationen des *Feuervogels* zu hören sind. Diese wurden als Samples und Loops von Jan Brauer arrangiert. Im Baukastenprinzip werden diese Elemente in der Videoarbeit zusammengefügt und bieten dem Betrachter eine völlig neue Sichtweise auf Strawinskys Werk.

Robert Meyer (Dipl. Medien-Designer/geboren 1979) und Seweryn Zelazny (M.A. Zeitbasierte Medien/geboren 1977) sind Medienkünstler, deren Ausdrucksmittel Video- und Rauminstallationen sind. Der Schwerpunkt ihrer Arbeit liegt auf Figuren im Raum, im zeitlichen und gesellschaftlichen Kontext. Ihre Arbeiten sind europaweit während Ausstellungen und Videoartfestivals zu sehen. Beide sind Mitbegründer des Mainzer Künstlerkollektivs Tip Top Express.

Jan Brauer (B.A. Zeitbasierte Medien und M.A. Sound Studies/geboren 1985) stammt aus Wiesbaden und tritt seit 2009 als Teil des Trios „Brandt Brauer Frick“ sowie Mitglied des zehnköpfigen „Brandt Brauer Frick Ensemble“ auf internationalen Festivals und Musikbühnen auf. In dieser Zeit entstanden u. a. drei LP-Veröffentlichungen auf !K7 Records. Jan Brauer lebt und arbeitet als Musiker und Sounddesigner in Berlin.

STRAWINSKY IM FILM

Stravinsky – a composer

Film von János Darvas (2001) (53')

Dokumentation, die Strawinsky in seinen späteren Jahren sowohl in seinem beruflichen als auch privaten Umfeld zeigt. Dabei wird auch sein Zusammentreffen mit bedeutenden Persönlichkeiten wie Jean Cocteau, Henri Matisse, Alberto Giacometti, Vladimir Nabokov, Picasso, JFK und Claudio Spiess beleuchtet. János Darvas bietet einen einzigartigen, gleichermaßen intimen, berührenden und beeindruckenden Einblick in das Leben dieser „Ikone des 20. Jahrhunderts“ (California Film Institute).

Le Rossignol

Die Oper von Igor Strawinsky in einer Verfilmung von Christian Chaudet (2005) (50')

Die Oper *Le Rossignol* ist dem Märchen *Die Nachtigall* von Hans Christian Andersen nachempfunden. Mit großem Aufruhr wird die Ankunft der Nachtigall am Kaiserhof vorbereitet, denn sie soll für den Herrscher singen. Der Kaiser möchte ihr einen goldenen Pantoffel für den Gesang schenken, aber die Nachtigall lehnt ab. Da bringen Gesandte des Kaisers von Japan ein Geschenk an den Kaiser von China: eine künstliche Nachtigall. Der Hof ist begeistert. Die echte Nachtigall fliegt davon, und der Kaiser verbannt sie aus seinem Reich. Als der Kaiser im Sterben liegt, ruft er nach Musik, um die Geister seiner vergangenen Taten loszuwerden. Die Nachtigall folgt seinem Ruf als Einzige und singt von Blumen und Sonnenschein. Damit vertreibt sie die bösen Geister. Schließlich trifft sie auf den Tod, der ebenfalls ihren Gesang gehört hat, davon betört ist und sich zurückzieht.

Der französische Filmemacher Christian Chaudet verfilmte *Le Rossignol* von Igor Strawinsky auf ungewöhnlich fantasievolle Weise. Es handelt sich nicht einfach um die mehr oder weniger originelle Abfilmung einer Aufführung, sondern um eine vollkommen neue Lesart von Strawinskys Werk auf der Basis der spezifischen Möglichkeiten des Mediums DVD. Die Aufnahme mit dem Chor und Orchester der Pariser Oper unter James Conlon und der Sopranistin Natalie Dessay in der Hauptrolle bildet den Ausgangspunkt für eine mediale Inszenierung, bei der alle Register der digitalen Bildproduktion und -verarbeitung gezogen werden. Man kennt das von den Videoclips der Popmusik. Doch während dort die technischen Tricks meist um des bloßen Effekts willen eingesetzt sind und sich in digitalem Firlefanz erschöpfen, werden sie von Chaudet und seinem Team geistreich als Mittel der Erzählung benutzt. Durch die Verpflanzung des Geschehens in eine virtuelle Realität verbindet sich der Märchenzauber mit den unbegrenzten Möglichkeiten der Technik. Das Resultat ist so etwas wie eine Poetisierung der digitalen Welt. (Max Nyffeler)

GROSSER

SAAL

18.30 h

CD 1

LIEDER MIT ENSEMBLE: TEIL I

Igor Strawinsky (1882–1971): *Zwei Gedichte nach Balmont*

für hohe Stimme, zwei Flöten, zwei Klarinetten, Klavier und Streichquartett (1954) (4')

1. Hold Vergissmeinnicht | 2. Der Täuberich

Maryna Zubko (Sopran)

Igor Strawinsky: *Drei japanische Gedichte*

für Sopran, zwei Flöten, zwei Klarinetten, Klavier und Streichquartett (1912/13) (5')

1. Akahito | 2. Mazatsumi | 3. Tsaraiuki

Julie Grutzka (Sopran)

Victor Loarces Velasco, Marina Moro (Flöte), Miguel Dopazo, Jonathan Gross (Klarinette),
Tania Angelica Donoso Torres, Benedikt Gunkel (Violine), David Tejada (Viola),
Eliás Schomers (Violoncello), Jin-hee Jeong (Klavier)

Maurice Ravel (1875–1937): *Trois poèmes de Stéphane Mallarmé*

Liederzyklus für Singstimme und zwei Flöten, zwei Klarinetten, zwei Violinen,
Viola, Cello und Klavier (1913) (11')

1. Soupir | 2. Placet futile | 3. Surgi de la croupe et du bond

Jennifer Kreßmann (Sopran), Victor Loarces Velasco, Marina Moro (Flöte), Miguel Dopazo,
Jonathan Gross (Klarinette), Tania Angelica Donoso Torres, Benedikt Gunkel (Violine),
David Tejada (Viola), Eliás Schomers (Violoncello), Jin-hee Jeong (Klavier)

Igor Strawinsky: *Vier Lieder*

für Gesang, Flöte, Harfe und Gitarre (1953/54)

nach den 4 russischen Liedern (1918/19) und den Geschichten für Kinder (1915–17) (6')

1. Der Enterich | 2. Schneestürme | 3. Gänse und Schwäne | 4. Tilim-bom

Jolana Slavikova (Sopran), Claudia Warth (Flöte), Christoph Nonnweiler (Gitarre),
Isabelle Müller (Harfe)

Gerhard Müller-Hornbach (*1951): ... *die sich berühren* ...

für Sopran, Flöte, Gitarre und Schlagzeug (24')

Maren Schwier (Sopran), Franziska Both (Flöten), Florian Wöber (Gitarre),

Nadezhda Rousseva (Schlagzeug)

GROSSER

SAAL

20.30 h

CD 3

LIEDER MIT ENSEMBLE: TEIL II

George Crumb (*1929): *Madrigals, Book II*

für soprano, flüte/alto flüte/piccolo, and percussion (1965) (7')

1. Bebe el agua tranquila de la canción añeja | 2. La muerte entra y sale de la taberna | 3. Caballito negro (Texte: Federico García Lorca)

George Crumb: *Madrigals, Book III*

für soprano, harp, and percussion (1969) (9')

1. La noche canta desnuda sobre los puentes de marzo | 2. Quiero dormir el sueño de las manzanas para aprender un llanto que me limpie de tierra | 3. Nana, niño, nana del caballo grande que no quiso el agua (Texte: Federico García Lorca)

Penelope Mason (Book II), Angela Shin (Book III) (Sopran), Marina Pierucci (Flöte), Hila Ofek (Harfe), Mirijam Wallau (Schlagzeug)

Maurice Ravel: *Chansons madécasses*

Liederzyklus für Sopran, Flöte, Cello und Klavier

nach Texten von Evariste-Désiré Parry de Forges (1925–1926) (13')

1. Nahandove | 2. Aoua! | 3. Il est doux

Martha Luise Jordan (Mezzosopran), Franziska Both (Flöte), Larissa Nagel (Violoncello), Goun Kim (Klavier)

Luciano Berio (1925–2003): *Folk Songs*

für Stimme, Flöte, Klarinette, Harfe, Schlagzeug, Viola und Violoncello (1964) (23')

1. Black is the color (of my true love's hair) (USA) | 2. I Wonder as I Wander (USA) | 3. Loosin yelav (Armenien) | 4. Rossignolet du bois (Frankreich) | 5. A la femminisca (Sizilien) | 6. La donna ideale (Italien) | 7. Ballo (Italien) | 8. Motettu de tristura (Sardinien) | 9. Malurous qu'ò uno fenno (Auvergne) | 10. Lo fiolaire (Auvergne) | 11. Azerbaijan Love Song (Aserbajdschan)

Josy Santos und Sofia Pavone (Mezzosopran), Marina Pierucci (Flöte),

Dana Barak (Klarinette), Hila Ofek (Harfe), Lennart Fleischer und Fabian Kawohl (Percussion), Isabella Raab (Viola), Michael Polyzoides (Violoncello)

LIEDER UND VOLKSLIEDER VON KOMPONISTEN SEIT 1913

„Ich habe immer ein tiefes Unbehagen verspürt, wenn ich Volksweisen (also spontan aus dem Volk entstandene Lieder) mit Klavierbegleitung hörte. Daher habe ich, vor allem als Hommage an Cathy Berberians intelligente Interpretationen, 1964 *Folk Songs* geschrieben ...“ schrieb Luciano Berio (1925–2003) über den Hintergrund seiner *Folk Songs*. Auch andere in diesem Programm vorgestellte Komponisten nehmen Volksweisen und Gedichte verschiedener Volksgruppen zum Anlass (neuer) musikalischer Umsetzungen.

Luciano Berio zählt neben Luigi Nono zu den zentralen Figuren der italienischen Musik der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts. Die Vorlagen für seine elf *Folk Songs* fand Luciano Berio über Freunde und Schallplatten, mit zwei Ausnahmen: *La donna ideale* und *Ballo* sind Originalkompositionen. Berio schrieb sie 1947 auf Gedichte aus Genua und Sizilien. Er sieht in ihnen jedoch inhaltlich trotzdem Volkslieder, „wenn auch nicht ihrem Wesen nach“ (Berio). Die Vorlagen zu den übrigen Liedern stammen aus Frankreich, den USA, Armenien, Sizilien, Italien, Sardinien und Aserbaidschan.

Den Instrumenten weist Berio die Aufgabe zu, anzudeuten und zu kommentieren, ohne den Sinn der Lieder anzutasten. Damit und durch möglichst authentische Singweisen versucht Berio den von ihm verstandenen ursprünglichen Sinn aus dem kulturellen Kontext heraus zu vergegenwärtigen. So hebt sich seine Behandlung der Stimme von der Tradition des Belcanto und des Kunstliedes ab. Mundgeräusche, Intonation und Körpergestik bezieht er in vielen Stücken mit ein. Die Sprache und gesamte Lautartikulation wird zum musikalischen Material. In musikalischen Prozessen lässt er das Sprechen zum Singen, das Flüstern zum Schreien oder das Weinen zum Lachen werden.

Bei den drei vorzustellenden Kompositionen **Igor Strawinskys** (1882–1971) handelt es sich um Transkriptionen und Orchestrierungen eigener Lieder, die er ursprünglich zwischen 1911 und 1919 für Stimme und Klavier geschrieben hatte.

1953/54 entstanden die Vier Lieder für Gesang, Flöte, Harfe und Gitarre: *Der Enterich* und *Ein russisches Spirituell* entstammen den *Vier russischen Liedern* (1918/19), *Gänse und Schwäne* sowie *Tillim-bom* entnahm er den *Geschichten für Kinder* (1915–17). Strawinsky versah sie mit einem eigenen phonetischen Text. Er fand, dass der Klang der Silben dieser alten russischen Dichtung eng mit der Musik verbunden sei, die er komponiert hat. Die korrekte Aussprache werde dem Musiker mehr mitteilen als die beste Übersetzung, die vom Klang des Originals zwangsläufig abweiche. Im Jahr darauf arrangierte Strawinsky *Zwei Gedichte nach Balmont* auf einen russischen Text von Konstantin Balmont.

Die *Drei japanischen Gedichte* (*Trois Poèmes de la lyrique japonaise*) widmete er Maurice Delage (I. *Akahito*), Florent Schmitt (II. *Mazatsumi*) und Maurice Ravel (III. *Tsarajuki*). Die Lieder haben den Frühling zum Thema und hängen kompositorisch eng mit *Le Sacre du Printemps* zusammen. Strawinsky fand die drei Gedichte in einer Anthologie japanischer Lyrik in russischer Sprache, die wiederum aus einer deutschen Sammlung ins Russische übertragen worden waren. Zunächst entstand *Akahito*, das erste Lied, für Sopran und Klavier, anschließend parallel eine Fassung für Klavier und für Kammerensemble des zweiten und dritten Liedes und eine Bearbeitung des ersten. Drei Wochen nach der erfolgreichen Premiere in London folgte eine Aufführung in Moskau. Das Publikum reagierte extrem negativ. Robert Craft sieht darin den Beginn

des langen „kalten Krieges“ zwischen Strawinsky und seinen Landsleuten.

1913 komponierte **Maurice Ravel** (1875–1973) die *Trois poèmes de Stéphane Mallarmé*, die am 14. Januar 1914 uraufgeführt wurden – ein Jahr nach seinem ersten wirklich großen Erfolg *Daphnis et Chloé*. Ravel widmete die drei Lieder ihm nahestehenden Komponisten: Strawinsky das erste der drei Lieder, Florent Schmitt das zweite und Erik Satie das dritte. Ravel wählte für die drei Lieder *Soupir*, *Placet futile* und *Surgi de la croupe et du bond* die gleichnamigen Gedichte aus einer von ihm bevorzugten Lektüre Mallarmés. Die zarte und feinnervige Musik Ravels entspricht dem Wesen der drei Gedichte Mallarmés. Mallarmé beschreibt auf metaphorischer Ebene eine Frau als Herbstlandschaft. Ein musikalischer Bruch in eine düstere Stimmung macht die Themen Tod und Einsamkeit hörbar, aber auch Sehnsucht – nach einer verlorenen Liebe? Ravel interpretiert Mallarmés gesamtes dichterisches Verfahren: Gedichtform, Wortklang und den Zusammenhang von Klang und Syntax. Ravels komplexe Musik ist ebenso verästelt und bisweilen undurchdringlich wie Mallarmés Sprache: Verfremdende Töne, rhythmische Verschiebungen, variierende Tempi und Metren, eine komplexe Harmonik sowie nur lose oder zunächst uneindeutige Bezüge des musikalischen Materials erwecken den Eindruck von Fremdartigkeit.

Wie der *Bolero* (1928) zählen auch die *Chansons madécasses*, die Madegassischen Lieder, zu Ravels Spätwerk. Der Komponist widmete die Lieder seiner Auftraggeberin Elisabeth Sprague-Coolidge, die ihm die Besetzung vorgab, jedoch die Textauswahl freistellte. Ravel entschied sich für drei Gedichte aus der gleichnamigen Gedichtsammlung *Chansons madécasses* des Rokokodichters Evariste de Forges de Parnyaus dem Jahr

1787: *Nahandove, Aoua!* und *Il est doux*. Die Gedichte erzählen von verschiedenen Situationen des Lebens und der Atmosphäre auf Madagaskar. Ravel verbindet ungewöhnlich expressive Harmonik mit Naturmotiven in monotonen Melodien. In seiner Autobiographie beschreibt er das Werk als eine Art Quartett, wobei die Singstimme die Rolle des Hauptinstruments übernehme. Im Vordergrund stehe die Einfachheit sowie die Unabhängigkeit der Stimmen. Anders als in zahlreichen früheren Vokalwerken ist auch die Instrumentalbegleitung in diesem Werk am Gefühlsausdruck beteiligt und verstärkt damit dicht und unmittelbar den Textinhalt. Ravel strebte keine authentische Musik oder Klangfarbe der afrikanischen Musik an, sondern schafft eine persönliche, rein subjektive Vorstellung von der Atmosphäre des Lebens auf der afrikanischen Insel. Besonders exotisch klingt das dritte Lied *Il est doux*, zum Beispiel durch trommelnde Passagen auf dem Cello. Es ist die einzige Stelle, an der Ravel eine musikalische geographische Zuordnung zulässt.

Ravel wollte, wie er selbst sagte, keine anderen Kulturen musikalisch imitieren. Stattdessen versuche er über das exotisierende Kolorit hinaus neue, dramatische – ja erotische – Elemente entstehen zu lassen. Ravels zyklische Anlage wird unter anderem durch die dichte Verknüpfung von Motiven und Harmonik aller *Chansons madécasses* deutlich. Beispielsweise wiederholt er einzelne Motive nicht nur innerhalb eines Liedes, sondern auch über die Lieder hinweg.

Georg Crumb (geb. 1929) komponierte ab 1965 vier *Madrigal Books* auf Gedichte von Federico García Lorca. Wie Ravel versucht er die Texte raffiniert, aber einfach in Musik umzusetzen. Seine Musik wurde unter anderem mit den *Madrigal Books I* und *II* (1965) allmählich bekannter. Die beiden

anderen Sammlungen entstanden erst vier Jahre später. Der Komponist legt darauf Wert, die klanglichen Möglichkeiten der Instrumente auszuschöpfen und schafft damit eine intime und zugleich farbige Atmosphäre. Große Tutti-Effekte vermeidet Crumb schon durch den Einsatz einer kleinen Kammerbesetzung. Statt ein falsches Idyll aus García Lorcas metaphorischen Texten zu Themen wie Tod, Liebe, Meer, Wind und Erde zu erschaffen, lässt Crumb die Harmonie mit der Natur als noch realitätsfern erscheinen; als eine, die erst noch erreicht werden muss. Dazu gehören ebenso die absolute Stille, das Nachschwingen von Tönen am Rande der Hörbarkeit wie auch ein unbehaglicher Schrei oder die verfremdeten Klangerzeugungen. 1968 setzte er erstmals elektrisch verstärkte Instrumente ein, was von da an charakteristisch für seine Werke wurde.

Im Stück ... *die sich berühren* ... versucht Gerhard Müller-Hornbach (geb. 1951) eine Berührung des Gegensätzlichen aushaltbar zu machen und mehr als das – diese fruchten zu lassen. Die Berührung findet zwischen Klangwelten statt, wobei er in seinen Notizen zu diesem Stück auf vier Formen der Klangerzeugung hinweist: Es entstehen Momente der Berührung, der Isolation, der Durchdringung und Verschmelzung unter Wahrung des Eigenen. Wenn sich Töne aus gegensätzlichen Klangwelten durch das Gestalten der Zeit begegnen, werde Berührung erlebbar. Ruhe und Bewegung sollen zu einer Einheit finden. ELISABETH BRENDEL

Dieser Programmhefttext und die Übersetzungen der Liedtexte, die gesondert ausliegen, entstanden im Rahmen des Projekts „Konzertdramaturgie“ am Institut für Musikwissenschaft der Goethe-Universität Frankfurt www.muwi.uni-frankfurt.de.
Mit freundlicher Unterstützung der Cronstett- und Hynspersgischen evangelischen Stiftung zu Frankfurt am Main

Entweder hat man es, oder man hat es nicht. Strawinsky hat es; er kümmert sich nie darum. Niemals macht er sich darüber etwas vor. Niemals berauscht er sich daran. Er setzt sich nicht der Gefahr aus, sich selbst zu rühren, sich selbst zu verschönern oder zu verhässlichen.

Jean Cocteau



Die Hände Strawinskys

GROSSER

SAAL

19.30 h

CD 2

PROFESSOREN-TRIO

Jefim Golyscheff (1897–1970): Streichtrio (1914/25) (15')

1. Mezzo-forte (Largo) | 2. Fortissimo (Allegro) | 3. Piano (Andante) |
4. Pianissimo (Allegretto) | 5. Adagio (Adagio)

Bernd Alois Zimmermann (1918–1970): Streichtrio (1942) (15')

1. Introduction (Sostenuto Molto) | 2. Adagio | 3. Finale (Allegro Molto, Ma Non Troppo)

Prof. Susanne Stoodt (Violine), Prof. Roland Glassl (Viola) und Prof. Lucas Fels (Violoncello)

IGOR STRAWINSKY: EASY PIECES UND TROIS PIÈCES

Igor Strawinsky: Three Easy Pieces (1914–15) für Klavier zu vier Händen (5')

1. March | 2. Waltz | 3. Polka

Prof. Eike Wernhardt und Prof. Axel Gremmelspacher (Klavier)

Igor Strawinsky: Trois Pièces (1914/18/22) (12')

- I. (später: Danse in Quatre études) | II (später: Eccentrique in Quatre études) | III (später: Cantique in Quatre études)

in der Fassung für Klavier zu vier Händen

Prof. Eike Wernhardt und Prof. Axel Gremmelspacher (Klavier)

in der Fassung für Streichquartett (6')

Francesc Guzman und Emily Nebel (Violine), Erin Kirby (Viola), Mara Botmanner (Violoncello)

Igor Strawinsky: Five Easy Pieces (1916–17) für Klavier zu vier Händen (6')

1. Andante | 2. Espanõla | 3. Balalaika | 4. Napolitana | 5. Galop

Prof. Eike Wernhardt und Prof. Axel Gremmelspacher (Klavier)

ZWISCHEN-DEN-GENERATIONEN-STEHEN

Bernd Alois Zimmermann und sein Streichtrio

Manchmal habe ich das Gefühl, dass wir als sogenannte mittlere Generation Gefahr laufen, von der älteren (Fortner, Egc, Orff) und von der jungen (Stockhausen, Boulez, Nono etc.) zerdrückt zu werden; denn an der Stelle, wo wir eigentlich stehen sollten, steht noch immer die ältere Generation, und bis wir dort stehen, hat uns vermutlich die junge, wenn wir nicht sehr aufpassen, längst überspurtet: das ist das „Geschenk“, welches uns das 1000-jährige Reich in den Schoß gelegt hat, als Ausgleich dafür, daß es uns die Jugend gestohlen hat.

Dieser Abschnitt aus einem Brief Zimmermanns an den wenig jüngeren Freund Hans Ulrich Engelmann (vom 2. Januar 1957) gibt jenem als schicksalhaft erlebten „Zwischen-den-Generationen-Stehen“ Ausdruck, das ihn als Komponisten zeitlebens in eine Außenseiterposition versetzt hat. Zweifellos gehört Bernd Alois Zimmermann zu der Generation, die von der Zeit des Nationalsozialismus und von den langen Kriegsjahren am stärksten getroffen wurde. Während die „Jungen“, die in den zwanziger Jahren geborenen Komponisten, nach 1945 neu anfangen und eine radikale Wende vollziehen konnten, erhielt Zimmermann seine Ausbildung knapp vorher und unter äußerst erschwerten Bedingungen. Die Schließung seines Gymnasiums, später auch der Universitäten und nicht zuletzt drei Dienstjahre in der Wehrmacht verzögerten seine Entwicklung erheblich.

Das Streichtrio spiegelt diese Situation in mehrfacher Hinsicht. Es wurde um 1942 nach der krankheitsbedingten Entlassung aus dem Kriegsdienst komponiert, im Juni 1944 in einem Seminarkonzert der Musikhochschule Köln uraufgeführt und ist das früheste erhaltene Kammermusikwerk Zimmer-

manns. Die traditionelle Besetzung aufnehmend orientiert es sich formal und stilistisch noch ungebrochen an der neobarocken und neoklassischen Tradition der ersten Jahrhunderthälfte. Namentlich im Frühwerk Hindemiths, in dessen „Tonsprache und Rhythmus“, fand der junge Zimmermann seine „eigenen Intentionen“ vorgezeichnet. Es scheint sogar, dass Hindemiths Streichtrio op. 34, dessen Partitur er 1938 erworben hatte, direkt als Vorbild gedient hat. In beiden Werken dominiert der Gestus der Spielmusik mit prägnanten rhythmischen Motiven, kleinräumiger Melodik und nur geringfügig erweiterter Tonalität.

Als Zimmermann im Sommer 1945 das Streichtrio seinem Lehrer, dem Busoni-Schüler Philipp Jarnach vorlegte, reagierte dieser mit herber Kritik und warf dem Stück unter anderem seine „rhythmische Gewalt“ vor. Zimmermann reflektierte die Einwände des Älteren in einem bekenntnishaften Tagebucheintrag, wobei er sich bereits von dessen klassizistischer Forderung nach Ausgewogenheit distanziert. Den Vorwurf der „gut gemachten Leerlaufmusik“ weist er entschieden zurück und beruft sich auf „innere Wahrhaftigkeit des musikalischen Gedankens und seiner konsequenten und kompromisslosen Darstellung im Kunstwerk d.h. auf gut Deutsch: jeden Ton verantworten zu können!!! Und das kann ich gerade bei dem Trio.“ (Zitiert nach Wulf Konold, Bernd Alois Zimmermann: *Der Komponist und sein Werk*, Köln 1986.)

Dass Zimmermann sein Trio 1948 zu einem Konzert für Streichorchester umarbeitete, zeigt, wie viel ihm auch nach mehrjähriger Distanz noch daran lag. Immerhin konnte die als Abwandlung der Concerto-grosso-Form gedachte Bearbeitung bei der Uraufführung während der Darmstädter Ferienkurse noch einen Achtungserfolg verzeichnen. Doch die

klassizistische Kompositionsweise und die Absicht, eine historische Gattung neu zu beleben, wie es auch Strawinsky oft in seinem Werk tat, galten 1949 nicht mehr als zeitgemäß. So gerieten beide Fassungen und zumal das Manuskript des Trios in Vergessenheit. Letzteres wurde erst 1990 aus dem Nachlass veröffentlicht. Es eröffnet nicht nur einen interessanten Blick auf das Frühwerk Zimmermanns, sondern gibt auch einen weiteren Eindruck von jener wenig bekannten Musikproduktion der Kriegsjahre, die noch im Schutz der Unberühmtheit vor der Verdrängung oder Vereinnahmung bewahrt bleibt. HEIDY ZIMMERMANN

Jefim Golyscheff und sein Streichtrio

Golyscheff, am 20. September 1897 im ukrainischen Kherson geboren, studiert in Odessa Malerei, Komposition und Violine, danach Chemie. 1919 präsentiert er Assemblagen auf der Dada-Ausstellung in Verein und wird Mitunterzeichner des dadaistischen Manifests seines Freundes Raoul Hausmann. Nach der Trennung von der Dada-Gruppe Teilnahme an verschiedenen Ausstellungen. 1933 flieht er nach Spanien, 1936 gelingt ihm die Flucht aus dem Konzentrationslager. Nach dem Krieg arbeitet Golyscheff als Chemiker, 1956 wandert er für zehn Jahre nach Sao Paulo aus, wo er auch wieder zu malen beginnt. Er kehrt 1966 nach Europa zurück und lebt in Paris bis zu seinem Tod am 25. September 1970.

Golyscheffs musikalisches Werk ist beinahe völlig verschwunden: der mit ihm befreundete Komponist und Musiktheoretiker Herbert Eimert berichtet von einem ‚atonalen‘ Streichquartett der frühen 20er Jahre, dessen erste Skizzen schon 1914 entstanden sein sollen, und dem Orchesterwerk *Das eisige Lied*, das teilweise 1920 uraufgeführt wurde.

Bekanntgeworden ist darüberhinaus auch *Die Antisymphonie* in drei Teilen. Die einzig erhaltenen Noten sind für Streichtrio.

Das Streichtrio, 1925 abgeschlossen, nimmt in der frühen Geschichte der Zwölftonmusik eine besondere Stellung ein. Das Verwerfen einer zielgerichteten harmonischen Struktur und die auch daraus resultierende Gleichberechtigung der einzelnen Töne macht Golyscheff optisch sichtbar durch eine neue Notationsweise. Mit Zahlen begrenzt er Klangfelder, in denen alle Töne einer chromatisch ausgefüllten Oktave stehen. Verdoppelungen der Töne und Klangfeldüberschneidungen sind dabei gegen die strengen Gesetze aus musikalischen Gründen vorgenommen worden. Er hat jedoch im Unterschied zu den Regeln der Wiener Schule die zwölf Töne nicht in eine Reihe gesetzt, sondern sie folgen frei wechselnd aufeinander. Zu den Klangfeldern kommen Tondauer-Komplexe, daher auch die von Golyscheff für seine Kompositionen gewählte Bezeichnung Zwölftondauer-Musik. Mit dieser macht er den ersten großen Schritt in Richtung serielle Musik: neben der Tonhöhe wird nun auch die Dauer, allerdings in weitaus weniger strikter Abfolge, dadurch regelt, dass verschiedene notenlängen innerhalb eines Komplexes vorkommen. Dieser Tondauer-Komplex kann, mit anderer Tonhöhe, als strukturell verbindendes Element wiederholt werden.

Ein dritter Parameter der seriellen Technik ist vorweggenommen mit den Satzbezeichnungen Mezzo-Forte, Fortissimo, Piano und Pianissimo (nur vermutlich später hinzugefügte fünfte Satz ist mit Adagio überschrieben). Die Dynamik bleibt innerhalb der Sätze unverändert. SABINE FRANZ

IGOR STRAWINSKYS KAMMERMUSIK

„Der Begriff ‚Kammermusik‘ ist in Strawinskys Œuvre nicht im herkömmlichen Sinne zu verwenden, zumindest nicht im Sinne der Bevorzugung von traditionellen Besetzungen und Formtypen, und schon gar nicht von beiden gleichzeitig.“ (Éva Pintér) Das hat vor allem mit seinem künstlerischen Habitus zu tun, mit seiner musikalischen wie auch ästhetischen Bereitschaft, sich stets ändern, sich immer wieder in neuen Stilen, Techniken und Ausdrucksweisen behaupten zu können. Er spielte mit der Tradition, mit althergebrachten formalen Lösungen – oder er warf sie fast demonstrativ ab, wie einen störenden Ballast. So finden sich in seiner Kammermusik übliche Gattungsbezeichnungen ebensowenig wie einige kammermusikalische Standard-Besetzungen.

Dabei war Igor Strawinsky oberflächlich betrachtet kein Kandidat für einen Revolutionär: ruhig, zerbrechlich, zurückhaltend, ein verwöhnter und leisesprechender Gentleman, politisch konservativ orientiert, streng katholisch. Als kleiner Junge war er ein Nachbar Tschaikowskys gewesen, dann wurde er Student Rimsky-Korsakows, war Zeitgenosse Richard Strauss' und Jean Sibelius', konnte in späten Jahren Werken von Pierre Boulez und Elliott Carter applaudieren und starb in einer Ära, in der Steve Reich und Philip Glass eine neue Avantgarde in Manhattan einläuteten.

Nach den drei Ballettwerken *L'Oiseau de feu*, *Pé-trouchka* und *Le Sacre du printemps* – Strawinsky hatte sich zwischenzeitlich in der Schweiz niedergelassen und siedelte schließlich nach Frankreich über – wandte Strawinsky sich von der großen Orchestermusik ab. Auffallend ist die äußere Komprimierung, die Kürze der Stücke und die Abkehr vom großen Orchesterapparat. Die Hinwendung zu kleineren Ensembles hatte aber auch praktische Gründe: Strawinsky, der nicht gern für die

Schublade komponierte, konnte in den schwierigen Kriegsjahren kaum mit Aufführungsmöglichkeiten für größer besetzte Werke rechnen. Der äußeren Komprimierung entspricht die musikalische Konzentration. In ihrer harten und knappen, kompromisslosen Diktion, im fesselnden Widerspiel von simplen Materialien und komplexen Kombinationstechniken wirken diese kurzen Stücke Strawinskys ganz neuartig. Der Einfluss Saties wird immanent, der eine *Musique dépouillée* forderte, eine gehäutete Musik, die auf die verbindliche Umhüllung mit dem Fleisch des „Ausdrucks“ verzichtet. So beziehen sich Strawinskys 1915 entstandenen kleine vierhändige Klavierstücke sogar konkret auf Satie, denn das mittlere – ein Walzer – ist ihm gewidmet. Während Satie jedoch den Weg der Einfachheit in der Musik konsequent beschritt, hatte Strawinsky die Tendenz, die Trivialmusik zu deformieren. So könnte die Walzer-Melodie zwar durchaus von Satie sein, aber in der Begleitung entfernt sich Strawinsky vom französischen Komponisten. Der Anschein von Primitivität täuscht: Auf dem Gebiet der Spieltechnik wartet Strawinsky mit ungewohnte Raffinements auf, indem er den Part des oberen Spielers, der zur Not auch von einer Hand ausgeführt werden könnte, auf die beiden Hände verteilt, die bald im Verlaufe des Walzers ineinander- und übereinander greifen, was auf unverhoffte Weise die Lust am Spielen erhöht. Das dürfte vor allem Strawinskys Kinder unterhalten haben, für die die insgesamt acht leichten Stücke für Klavier zu vier Händen zwischen 1914 und 1917 entstanden. KARIN DIETRICH



Stravinsky 1935, Fotografie von Edward Weston.

**GROSSER
SAAL
21.30 h
CD 4**

SINFONIETTA FRANKFURT

Werke für Kammerorchester von Anton Webern, Johann Sebastian Bach und Igor Strawinsky (45')

Anton Webern 1883–1945

Symphonie op. 21 für Kammerorchester (1928)

1. Ruhig schreitend | 2. Variationen

Johann Sebastian Bach (1685–1750)

3. Brandenburgisches Konzert BWV 1048 für neun Streichinstrumente und Basso continuo (1715?)

1. Allegro – Adagio | 2. Allegro

Igor Strawinsky (1882–1971)

Concerto in Es *Dumbarton Oaks* für Kammerorchester (1938)

1. Tempo giusto | 2. Allegretto | 3. Con moto

Sinfonietta Frankfurt

Musikalische Leitung: Hubert Buchberger

ICH BIN KEIN NEOKLASSIKER!

Igors Strawinskys *Dumbarton Oaks* im Stile Bachs

Während für Strawinskys Violinkonzert das Bachsche Concerto-Modell im Hintergrund steht, mutet der Beginn des Kammerkonzerts *Dumbarton Oaks* wie eine Variation über das dritte Brandenburgische Konzert an. Dabei wehrte sich Strawinsky bereits früh – freilich erfolglos – gegen die Etikettierung „Neoklassik“, die, in grober Simplifizierung, meist meinte, es handle sich bei Strawinskys Musik um Nachahmung, allenfalls um Persiflage ältere Musik, um Regression, die sich als Fortschritt ausbebe. Aber für Strawinsky bedeutete der scheinbare Rückgriff auf die Klassik in Wahrheit die Auseinandersetzung mit der intensivierten Hinwendung zu absoluten, rein innermusikalischen Konstruktionsprinzipien. *Mir scheint*, schrieb Strawinsky 1927 über das Etikett „Neoklassik“, *dass das breite Publikum, um mit ihm die Kritik, sich damit begnügt, oberflächliche Eindrücke gewisser technischer Verfahren der sogenannten klassischen Musik zu Protokoll zu nehmen. Das macht noch nicht die Neoklassik aus; denn die Klassik selbst war keineswegs durch ihre technischen Verfahren charakterisiert, sondern vielmehr durch ihre konstruktiven Werte, durch die Beziehung zwischen Material und Konstruktion, durch die musikalische Form. Ich bin kein Neoklassiker; ich habe mich lediglich einer strengeren Form der Konstruktion zugewandt, aber ich bin ein moderner Musiker geblieben. Die Gestrigen, das sind diejenigen, die sich immer noch in der Atmosphäre des Sacre und des Jazz bewegen. Die Stunde fordert eine Musik, in der die dekorativen Elemente vor den geistigen zurücktreten.*

Das 1938 vollendete Concerto in Es ist für ein Kammerorchester aus fünf Bläsern und zehn Streichern

geschrieben. Bereits 1937 hatten es die amerikanischen Kunstmäzene Robert und Mildred Woods Bliss aus Anlass ihres 30-jährigen Hochzeitstages in Auftrag gegeben. Sie luden Strawinsky ein, sie auf ihrem Besitz in Dumbarton Oaks bei Washington D.C. zu besuchen, und der Komponist zeigte sich von der schönen Gartenanlage des Landsitzes beeindruckt. So entstand in den Monaten des Sommers 1937, die Strawinsky auf dem Château de Montoux in Annemasse verbrachte, und dem Paris Frühjahr 1938, wo er das dreisätzigte Kammerkonzert beendete, das er *Dumbarton Oaks* nannte. Nadia Boulanger leitete die erste, private Aufführung des Konzerts auf Dumbarton Oaks am 8. Mai 1938, auf ausdrücklichen Wunsch Strawinskys, der sich zu jener Zeit einer Tuberkulosebehandlung unterzog. Am 4. Juni dirigierte der Komponist die Pariser Premiere des Konzerts, die – wie üblich – vom Pariser Publikum kühl aufgenommen wurde.

Die von Strawinsky „als kleines Werk im Stil der Brandenburger Konzerte“ beschriebene Komposition, die sich intensiv mit barocken Ideen und Strukturen auseinandersetzt, bildet zunächst einmal einen Schlusspunkt für seine Zeit in Europa. 1939 emigrierte Strawinsky im Schatten des Zweiten Weltkriegs nach Amerika, wo ihm der international renommierte Architekt Walter Gropius zu einer Professur an der Harvard Universität in Cambridge, Massachusetts verhalf. Aus der ursprünglich achtmonatigen Vertragszeit wurden dreißig Jahre: Der Komponist wählte die USA (nach der Schweiz und Frankreich) zu seiner endgültigen Wahlheimat.

**GROSSER
SAAL
22.30 h**

HfMDK BIGBAND

Igor Strawinsky: *Ebony Concerto* (1945) (10)

1. Allegro moderato | 2. Andante | 3. Moderato. Con moto

Soloklarinette: Oliver Leicht (Hr-Bigband)

Musikalische Leitung: Ralph Abelein

Peter Fulda (*1968): *Stratosphere Castles I* (2014) (30')

Sätze 1–5

Musikalische Leitung: Peter Fulda

Besetzung Strawinsky

Trompete: Gero Hensel, Patrick Weber, Sebastian Helm, Jesko Kolodynski, Jakob Schettgen

Posaune: Jakob Fritz, Enrique Heil, Johanne Gülpen

Saxes: Thomas Groß (Alt + Klarinette), Christian Seeger (Alt + Klarinette), Julia Glotzbach (Tenor + Klarinette), Jens Hunstein (Tenor + Bassklarinetten), Lukas Schmidt (Bariton)

Rhythmusgruppe: Leon Hotz (Piano), Vakhtang Kharebava (Gitarre), Lukas Schnadt (Drums), Markus Allhenn (Kontrabass)

Linda Sieber (Harfe), Gudmundur Olafsson (Horn)

Besetzung Fulda

Trompete: Gero Hensel, Jesko Kolodynski, Heiko Nallin, Jakob Schettgen

Posaune: Jakob Fritz, Johanna Gülpen, Enrique Heil, Carlo Eisenmann

Saxes: Julia Glotzbach (Alt), Gilberto Arroyo (Alt), Thomas Groß (Tenor), Lukas Schmidt (Tenor), Jens Hunstein (Bariton)

Rhythmusgruppe: Leon Hotz (Piano), Vakhtang Kharebava (Gitarre), Sebastian Michaeli (Drums), Markus Allhenn (Bass)

STRAWINSKY GOES JAZZ

Strawinsky schrieb das *Ebony Concerto*, ein kurzes Konzert, 1945 für Woody Herman und sein Jazz Orchestra, das es am 1946 in der New Yorker Carnegie Hall unter der Leitung des Komponisten und mit Herman als Solisten uraufführte. Für eine um wenige Instru-

mente erweiterte Standard-Big-Band-Formation konzipiert ist Strawinskys Musik aber natürlich kein Jazz. Instrumentierung, Motorik und auskomponierte „Improvisationen“ spielen bisweilen mit dem Jazz-Idiom, überschreiten die Grenze jedoch nie. Herman nannte das Stück übrigens „a very delicate and a very sad piece“. In der heutigen Aufführung verbindet der Solist Oliver Leicht die drei Sätze mit Solo-Improvisationen.

Die Suite *Stratosphere Castles I* von Peter Fulda, die im zweiten Teil des Konzerts zu hören ist, beschreibt bizarre Bauwerke in der äußeren Schicht einer planetaren Gashülle. Die fünf Sätze spielen mit eigenwillig formulierten Jazz-Bausteinen auf einem Untergrund formaler Prinzipien der klassischen Moderne und erfreuen sich an der Spannung zwischen schwerelos zerstäubter Motivik und erdig-drecksiger Appell-Phrasierung. In vielfältiger Weise schichten die *Stratosphere Castles* melodische, harmonische und rhythmische Ebenen.

Peter Fulda entwickelte schon früh eine persönliche musikalische Sprache vor einem breiten musikalischen Hintergrund. Seine oft als Suiten angelegten Werke verbinden eine farbenreiche, bis in Spektral-

klänge erweiterte Harmonik mit ausdrucksstarken Melodien und vielschichtigen Grooves. Als Pianist und waghalsiger Improvisator schätzt er besonders die Arbeit mit gleichgesinnten Kollegen und produzierte zahlreiche Programme für Bühne, Rundfunk, Fernsehen und CD, die charakteristische Musiker-Persönlichkeiten wie Céline Rudolph, Michael Wollny, Nils Wogram, Sajal Karmakar, Henning Sieverts oder Bill Elgart in neuen, eigenwilligen Klanglandschaften zur Geltung bringen. Er ist Gründungsmitglied der „Metropolmusik“, ein Zusammenschluss kreativer Musiker der Metropolregion Nürnberg und betreibt „Label 11“, das außergewöhnliche CD-Projekte kreativer Musiker veröffentlicht (u.a. Christian Elsässer, Rebecca Trescher, Dirk Mündelein, Johannes Ludwig). Außerdem ist Fulda Dozent für Arrangieren an der Hochschule für Musik und Darstellende Kunst in Frankfurt am Main.

RALPH ABELEIN





Stravinsky in seiner Pariser Wohnung.

**KLEINER
SAAL
18.30 h**

STRAWINSKYS KAMMERMUSIKALISCHE FOLGEN

Hans Werner Henze (1926–2012): Sonate für 6 Spieler (1984) (18')

1. Con moto | 2. Andante cantabile | 3. Passacaglia

Claudia Warth (Flöte und Altflöte), Conny Weldert (Klarinette), Anna Katherine Claus (Violine), Wan Hsuan Tseng (Viola), Martin Jantzen (Violoncello), Lucas Dillmann (Schlagzeug), Goun Kim (Klavier)

Oliver Knussen (*1952): Cantata für Oboe und Streichtrio (1977) (12')

Daniel Egido (Oboe), Irmak Ülke (Violine), Erin Kirby (Viola), Martin Jantzen (Violoncello)

Pierre Boulez (*1925): Improvisé – pour le Dr. K. für fünf Spieler (1969/2005) (4')

Claudia Warth (Flöte), Jonathan Gross (Klarinette), Erin Kirby (Viola), Elias Schomers (Violoncello), Goun Kim (Klavier)

KAMMERMUSIK NACH STRAWINSKY

Hans Werner Henze über die Sonate für sechs Spieler

[Die Sonate für sechs Spieler entstand ursprünglich als Filmmusik zu Alain Resnais' Film *L'amour à mort*. Anm. d. Red.]

Alain Resnais hatte mich gebeten, das Vor-, Zwischen- und Nachspiel der Filmmusik so zu schreiben, dass diese den drei Hauptabschnitten, Sätzen bzw. Strukturen untergeordnet wären: Das Vorspiel war sonatenförmig, das Zwischenspiel als Arie angelegt und das Nachspiel schließlich eine Passacaglia. Die Form sowie das Fortschreiten dieser drei Sätze stehen im direkten Zusammenhang mit der Struktur des Films.

Die Sonate enthält zwei kontrastierende Hauptelemente. Hiervon bezieht sich das eine auf Elisabeth und ihre Ekstase der Liebe und Furcht; das andere verkörpert Bedrohung, Angst und tonales Symbol, das mit der ständig wachsenden Zahl von den Tod betreffenden Bildern sowie der Faszination, die diese auf Simon ausüben, in Zusammenhang steht.

Der Sonatensatz endet mit dem Tod von Simon. Der zweite Satz, die MELODIE voller tragischer Akzente und versteckter Anspielungen auf Symbole und Gestik der Oper des 18. Jahrhunderts, enthält Hinweise auf den thematischen Stoff des ersten Satzes. Resnais bezeichnet dies als „la separation“ (die Trennung). Hierbei geht es um die Zeit zwischen Simons Tod und Elisabeths Entscheidung, ihm zu folgen. Vom Konzept her soll sie durchgängig gespielt werden. Die MELODIE verklingt ganz allmählich und nähert sich dem Rezitativ, ja Ausruf, so als wolle sie Elisabeth in ihrem Klagen und ihren Schmerzensschreien unterstützen und mit ihr sagen: „Je déteste la vie sans Simon“ (Ich verabscheue ein Leben ohne Simon).

Die Passacaglia am Schluss stellt „le départ“ (den Abschied) dar. Der Bass, in der Regel von der Pauke gespielt, besteht aus den hohen Noten des Themas, das (von der Bassklarinette) im 1. Satz eingeführt worden war, um Simon im Reich der Toten zu zeigen. Fragmente und Erinnerungen an vorausgegangene Ereignisse werden durch den beharrlichen Bass im Herzschlag Rhythmus eingeworfen, wobei die Musik aus dem Reich der Toten allmählich aus den untersten Registern, gleichsam einer Flut, aufsteigt, den gesamten Raum einnimmt und letztlich alles andere überdeckt und auslöscht.

HANS WERNER HENZE

Über *Improvisé pour le Dr. K.*

Doktor Kalmus war für mich gleichzeitig eine Legende, ein Mythos und eine so präzise, wohlwollende Person, dass es mir schwer fiel, diese beiden Aspekte mit derselben Individualität zu verbinden. Er kannte die Musiker persönlich, die ich bewunderte und die mich geformt hatten. Unterdessen war er äußerst interessiert an einer neuen, recht wilden Generation. Was die zur Schau getragene Wildheit angeht, so bewahrte er die Ruhe des kultivierten und scharfsinnigen Beobachters. Diese raren Qualitäten führten dazu, dass man ihn respektierte, natürlich, aber dass der Respekt, fern, die Zuneigung zu unterdrücken, sie im Gegenteil verstärkte. Genau so paradox wie diese Formulierung überlieferte seine Ruhe mit Hartnäckigkeit die Tradition des Abenteurers. PIERRE BOULEZ

Es gibt ein merkwürdiges Kinderspiel, das von den Surrealisten schließlich zu einer eigenen Kunstform erhoben wurde: getrennt-vereint schreibt, malt, zeichnet eine Gruppe von Teilnehmern, nach- und hintereinander, jeder für sich, zu einem gemeinsamen Generalthema, was am Ende einmal allego-

risch durchwirktes, mal bizarr wucherndes, stets jedenfalls überraschendes Leporello besonderer Art ergibt. Solch ein Leporetto als kleines Gesamtkunstwerk kam auch zustande, als sich 1969 mehrere Komponisten der Universal Edition zusammenfanden, um ihrem Verleger anlässlich seines 80. Geburtstages eine Überraschungsgabe zu überreichen: *A Garland for Dr. K.*

Leicht modifiziert von der Klarinette vorgetragen, tritt die melodische Wendung *Happy Birthday* – insgeheim wohl doch eine Art Leitmotiv des *Garland* – auch in dem Stück von Pierre Boulez hervor. Dem Stück, dessen suggestive „clarté“ insgesamt Staunen macht, ist freilich noch ein anderes, beziehungsreicheres (Selbst-) Zitat eingestreut: *Le vierge, le vivace et le bel aujourd'hui*, der Anfang der Singstimme der ersten Improvisation aus *Pli selon Pli*, ist zwischen die Instrumentaltriller hinein versteckt als ästhetischer Ausweis der Besonderheit dieses Tags. Erinnert man sich in diesem Zusammenhang daran, dass in der Improvisation II eine bestimmte Struktur aus der Trope der *Dritten Klaviersonate* wiederkehrt, mag man vielleicht erlauben, in was für eine kompositorische Girlande dieses Stück hineinverwoben ist!

WOLFGANG HOFER

Oliver Knussen über *Cantata*

Cantata entstand zwischen Juli 1975 und Oktober 1977. In dieser Zeit – einer Periode von Enttäuschungen und nur wenig vollendeten Werken – versuchte ich die harmonischen Bereiche zu erkunden, in die ich während der Arbeit an meiner dritten Symphonie hineingestolpert war. Die drei Stücke, die in diesem Zusammenhang entstanden (*Autumnal* für Violine und Klavier, *Sonya's Lullaby* für Klavier und *Cantata*) bilden eine Art Miniatur-Trilogie. Auf einer Ebene handelt es sich dabei um abstrakte Stücke, die sich mit dem harmonischen Zusammenhalt auseinandersetzen, auf einer anderen Ebene tritt jedoch ein persönlicher, tagebuchartiger Ausdruck hinzu.

Im Gegensatz zu dem sehr dichten *Autumnal* ist die *Cantata* bewusst entspannter und lyrischer gehalten, aber ebenso knapp – es ist ein einziger Satz von gerade einmal zehn Minuten. Auf den Titel kam ich, nachdem ich bemerkt hatte, dass die Bezeichnung zwischen den verschiedenen Episoden mich an die Interdependenz von Rezitativ und (mehr oder minder) abgeschlossenen Nummern in einigen Solo-Kantaten des 18. Jahrhunderts erinnerten – ein Eindruck, der durch die Vorherrschaft der Oboe noch verstärkt wird.

Eine langsame Einleitung mündet, nach einer Folge von entwicklungsartigen Teilen, in einen bewegten Höhepunkt mit einer kunstvoll (beinahe orientalisch) ornamentierten Oboenlinie über manischen Pizzicati der Violine und des Violoncellos. Er schließt sich eine ausgedehnte Coda an, in der die Oboenmelodie vom Anfang in veränderter Form und über sanft wiegenden repetierten Figuren in den Streichern wiederkehrt. OLIVER KNUSSON



**KLEINER
SAAL
19.30 h**

**NEUE KAMMERMUSIK
MIT DER INTERNATIONALEN ENSEMBLE MODERN AKADEMIE IEMA (45')**

Dieter Mack (*1954): *Trio Variations* (1991)

Yuri Matsuzaki (Flöte/Piccolo), Mervyn Groot (Schlagzeug), Julio Garcia Vico (Klavier)

Guillaume Connesson (*1970): *Techno Parade* (2002)

Yuri Matsuzaki (Flöte), Dana Barak (Klarinette), Haesung Yoon (Klavier)

Zihua Tan (*1983): *[this] connection* (2014)

Yuri Matsuzaki (Altflöte in G), Dana Barak (Bassklarinette), Milosz Drogowski (Violoncello)

Michael Gordon (*1956): *Industry für Violoncello und Elektronik* (1992)

Milosz Drogowski (Violoncello), Laura Endres (Elektronik)

NEUE KAMMERMUSIK MIT DER IEMA

Dieter Mack

Dieter Mack stammt aus Speyer und ist sowohl Komponist, Musiker als auch Musikethnologe, der sich auf indonesisches Gamelan spezialisiert hat. Während seines Studiums der Komposition in Freiburg bei Klaus Huber und Brian Ferneyhough beschäftigte er sich hauptsächlich mit elektroakustischer Musik und war Assistent im Experimentalstudio der H. Strobel Stiftung des SWF. Ein Studienaufenthalt auf der Insel Bali (1978) weckte dann Macks Interesse für die Musik des indonesischen Kulturraumes, speziell für das Gamelan, das seither Einfluss auf sein Schaffen nimmt. Er komponiert vor allem für größere kammermusikalische Besetzungen, aber auch für Soloinstrumente bzw. Orchester und Chor. Einen wichtigen Stellenwert nehmen sogenannte pädagogische Kompositionen ein. Bei fast allen Werken spielt das Schlagzeug eine bedeutende Rolle, und gerade der dominierende funktionale Einsatz als strukturierendes und gliederndes Element mag eine Transformierung seiner Erfahrungen mit südostasiatischer Musikpraxis darstellen. In Macks Verständnis ist Musik mehr als nur Klang, sie kann ihre volle Kraft erst durch die Aufführung entfalten, in der die Musiker sowohl in direktem Kontakt zueinander, als auch zum Publikum stehen. Seine Kompositionen, die meistens einen hohen technischen Anspruch an die Interpreten stellen, überraschen durch ihre dem europäischen Hörer ungewohnten Klangfarben und Strukturen.

Guillaume Connesson

Guillaume Connesson hat Klavier, Musikgeschichte, Analyse und Chordirigat am Conservatoire National de Région de Boulogne-Billancourt studiert, sowie Orchestration am Conservatoire National in Paris. Parallel zu seinen Studien nahm er Unterricht bei

Marcel Landowski. Derzeit ist es Professor für Orchestration am Conservatoire National de Région d'Aubervilliers. Er erhielt zahlreiche Preise, 1999 den Preis Nadia et Lili Boulanger, 2000 den Preis der SACEM für junge Komponisten und 2006 den Grand Prix Lycéen des Compositeurs. 2011 erhielt er den Großen Preis der SACEM für sein bisheriges Schaffen. Seine Werke werden regelmäßig bei den großen Orchestern und Ensembles in Großbritannien und den USA gespielt.

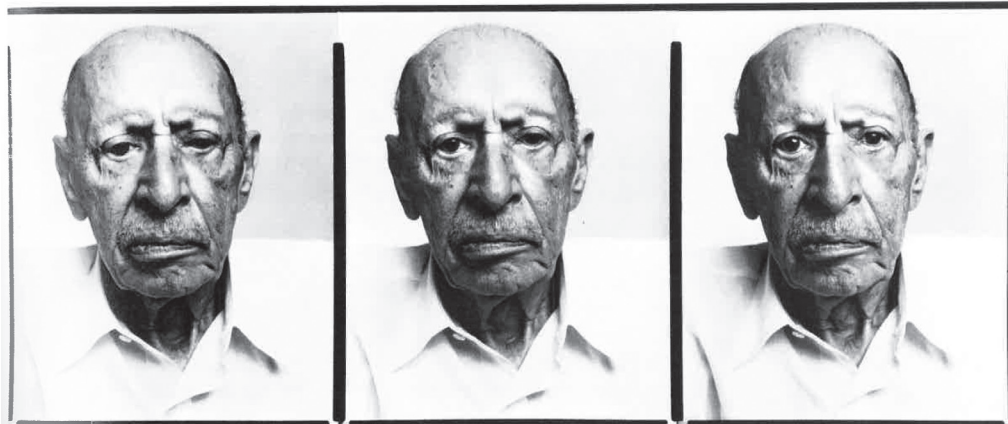
Zihua Tan

Zihua Tan wurde 1983 in Malaysia geboren. Seine Werke wurden in Asien, Nordamerika und Europa im Rahmen unterschiedlicher Festivals aufgeführt. Seit 2008 hat er mit Ensembles wie dem Studio musikFabrik, dem Ensemble Mosaik, dem Ensemble L'Arsenale, dem Ensemble Arkea und dem Malaysian Philharmonic Orchestra zusammengearbeitet. Im Dezember 2013 nahm Tan am Young Composers in Southeast Asia Festival teil. Zudem wurde er unlängst zum „Composer-in-residence“ an der McGill University ernannt. In der Vergangenheit gewann Tan bereits Preise beim Accès Arkea, der HSBC Young Composers Competition und der Ton de Leeuw International Composition Competition. Er ist darüber hinaus Gründungsmitglied der Society of Malaysian Contemporary Composers. Er studierte bei Philippe Leroux, Tristan Murail, Joshu Fineberg, Allain Gaussin, François Paris und Jambes Moberley und promoviert derzeit bei dem kanadischen Komponisten John Rea an der McGill University. Vor seiner vollberuflichen Tätigkeit als Komponist, arbeitete er als Elektroingenieur. Für seine kompositorische Arbeit, in der er die Komplexität des menschlichen Daseins reflektiert, lässt sich Tan häufig durch die Natur inspirieren.

Michael Gordon über *Industry*

Nach der russischen Revolution gab es eine Periode, in der russische Komponisten versuchten, Stücke zu schreiben, die wie Fabrik-Geräusche klangen. Als ich 1993 *Industry* schrieb, dachte ich an die industrielle Revolution, Technologie, wie Instrumente zu Werkzeugen werden und wie uns die Industrie überrollte. Ich hatte diese Vision eines 100-Fuß-Cello aus Stahl, das vom Himmel hängt, ein Cello in der Größe eines Fußball-Feldes. Im Stück wird das Cello zu einem überaus verzerrten Klang. Ich schrieb es für Maya, und es war ein unglaublicher Prozess. Ich schickte ihr die Musik per Fax und sie spielte sie mir am Telefon vor. Wir taten das vielleicht zehnmal und probierten vieles aus. Sie brachte mir laufend neue Dinge über das Cello bei, und ich brachte sie dazu, Dinge zu spielen, die wirklich unangenehm und dunkel waren. Die Tatsache, dass das Stück schwer zu spielen ist, ist eine Untertreibung. MICHAEL GORDON

Das Genie lässt sich nicht besser analysieren als Elektrizität. Er [Strawinsky] kanalisiert eine Rohkraft und speichert sie, um sie dienstbar zu machen, in Batterien, die die Größe einer Fabrik oder einer Taschenlampe haben können. Die Perfektionierung und Differenzierung der Batterien müssen an die Stelle des alten Problems der Inspiration treten. Jean Cocteau über Igor Strawinsky (1918)



Stravinsky in New York City, 1969, Foto von Richard Avedon

**KLEINER
SAAL
20.30 h**

HOMMAGE AN STRAWINSKY: HAPPY BIRTHDAY

Kammermusikalische Miniaturen, die zu Strawinsky 85. Geburtstag komponiert wurden (1967) (20')

1. Brian Dennis (1941–1998): *Ideogram for 2 percussionists* mit Lennart Fleischer, Fabian Kawohl (Percussion)
2. John Tavener (1944–2013): *Birthday Bells, for smoking pianist and birthday cake* mit Diana Sahakyan (Klavier)
3. Nicholas Maw (1935–2009): *Double Canon for Igor Stravinsky* on his 85th birthday für 2 Flöten und Harfe mit Theresa Winterer, Mutsumi Ito (Flöte) und Isabelle Müller (Harfe)
4. Roger Smalley (*1943): *Canon, for Piano solo* mit Qian Zhang (Klavier)
5. Michael Finnissy (*1946): *Stück für Flöte solo* mit Claudia Warth (Flöte)
6. John Ogdon (1937–1989): *Canon for Piano*, in homage to Stravinsky on his 85th birthday mit Qian Zhang (Klavier)

ERLOPEAS-QUARTETT

Alois Hába (1893–1973): *Suita pro 4 trombony ve čtvrttónovém systému* op. 72 (Vierteltonquartett) (1950) (4')

1. Maestoso | 2. Andante cantabile | 3. Allegretto scherzando | 4. Moderato cantabile | 5. Allegro risoluto

Ruud Roelofsen (*1985): *Seelenklänge II* (2014) UA (7')

Erlopeas Quartett (Philippe Schwarz, Tomáš Trnka, Carlo Eisenmann, Christopher Dehl)

**Ich lebe weder in der Vergangenheit noch in der Zukunft:
Ich bin in der Gegenwart.** Igor Strawinsky

HOMMAGE AN STRAWINSKY: IN MEMORIAM

**Epitaph-Miniaturen für Streichquartett, Flöte, Klarinette und Harfe, die auf
Strawinskys Tod komponiert wurden** (1971) (20')

1. Sir Michael Tippett (1905–1998): *In Memoriam Magistri*, für Flöte, Klarinette und Streichquartett
 2. Edison Denisow (1929–1996): *Kanon* für Flöte, Klarinette, Harfe
 3. Boris Blacher (1903–1975): *Canon in memory of Igor Stravinsky*, für Violine und Cello
 4. Hugh Wood (*1932): *Canon in memoriam Igor Stravinsky* für Flöte, Klarinette, Harfe und Streichquartett
 5. Lennox Berkeley (1903–1989): *In Memoriam Igor Stravinsky*, Canon for String Quartett
 6. Nicholas Maw (1935–2009): *Epitaph-Canon*, in memory of Igor Stravinsky, für Flöte, Klarinette und Harfe
 7. Aaron Copland (1900–1990): *Igor Stravinsky in memoriam* für Flöte und Streichquartett
 8. Harrison Birtwistle (*1934): *Cortège* für Flöte, Klarinette, Harfe, Streichquartett
 9. Luciano Berio (1925–2003): *Autre fois*, Berceuses canonique pour Igor Stravinsky für Flöte, Klarinette, Harfe
 10. Alfred Schnittke (1934–1998): *Canon in Memory of Igor Stravinsky*, für Streichquartett
- Mutsumi Ito (Flöte), Conny Weldert (Klarinette), Isabelle Müller (Harfe), Larissa Müller und Sophie Schüler (Violine), Nadja Benkendorf (Viola), Deyun Kong (Cello)

MINIATUREN

Hommage an Strawinsky

Die Musikzeitschrift *Tempo* wurde 1939 in London von Erwin Stein gegründet, einem Schüler Arnold Schönbergs, der im Jahr davor nach dem „Anschluss“ Österreichs vor den Nationalsozialisten aus Wien geflohen war. Bis heute ist diese Zeitschrift eine der wichtigsten Publikationen für wissenschaftliche und kritische Texte über zeitgenössische Musik.

Im Sommer 1967 erschien eine Sondernummer der Zeitschrift zum 85. Geburtstag von Igor Strawinsky: Neben einigen Essays über verschiedene Aspekte seiner Musik von Komponistenkollegen und Musikwissenschaftlern, schrieben zwölf britische Komponisten Widmungsstücke für diese Sonderausgabe. So knapp in der Anzahl und so eng gedacht die Auswahl der Komponisten scheinen mag, so überraschend vielseitig sind die Stücke stilistisch. Das reicht von humorvoll theatralischen Elementen bei John Tavener, über einen *Choral aus einem Spielzeugladen* von Harrison Birtwistle bis hin zu einem Flötenstück von Michael Finnissy, das man schon gerne der „new complexity“ zuordnen darf. Damit ist die Sammlung dieser Stück so unvorhersehbar wie der Widmungsträger selbst geraten.

Nach Strawinskys Tod am 6. April 1971 veröffentlichte *Tempo* im Sommer desselben Jahres eine weitere Sondernummer zu seinen Ehren. Sie enthält erinnernde Gedanken von Freunden und Kollegen, Fotos, Interviews und einmal mehr Kompositionen: *Ten Canons and Epitaphs* in dieser und weitere *Seven Canons and Epitaphs* im folgenden Heft. Diesmal sind es 17 internationale renommierte Komponisten, man kann hier fast von einem Auszug aus dem „who is who“ der musikalischen Welt

sprechen: Luciano Berio, Boris Blacher, Pierre Boulez, Elliot Carter, Edison Denisov, Darius Milhaud, Alfred Schnittke, Michael Tippett u.a.

Der Beitrag von Pierre Boulez fällt weit aus dem Rahmen einer Widmungsgabe, liegt hier doch die erste Version von ... *exlosante-fixe* ... mit umfangreichem Material und einer hoch komplexen Anleitung zur Ausarbeitung vor. Zahlreiche weitere Werke sind in den Jahrzehnten danach aus diesem aleatorischen Material hervorgegangen, so *Rituel* (1974/75) und *Memoriale* (1985), ebenso ... *exlosante-fixe* ... für Midi Flöte, Kammerorchester und Live Elektronik im Jahr 1993. LUCAS FELS

Ruud Roelofsen über Seelenklänge

Seelenklänge II oder „Sounds of the soul“ ist ein Stück, in dem die Körper der Spieler Teil des Instruments werden. In dieser Form bewegt sich die Essenz, die „Seele der Musik“, unaufhörlich zwischen dem Spieler und dem Instrumente. *Seelenklänge II* entstand für das Erlopeas Quartett.

RUUD ROELOFSEN

Ruud Roelofsen studierte Percussion an der Hochschule von Arnhem und in Brüssel. Er absolvierte Meisterkurse in Komposition bei Dmitri Kourliandski, Carola Bauckholt, Richard Ayres und Martijn Padding. 2013 wurde er ausgewählt für das „Young Composers Meeting“ in Apeldoorn. Seine Stücke gewannen Preise bei Wettbewerben vor allem in Italien.

**KLEINER
SAAL
21.30 h**

SACRE-REFLEX

**Studierende der beiden Kompositions-Klassen bearbeiteten und reflektierten
Le Sacre du printemps für verschiedene Besetzungen (45')**

mit der Internationalen Ensemble Modern Akademie IEMA

Die innovative Kraft, die von Strawinskys Komposition *Le Sacre du Printemps* Anfang des 20. Jahrhunderts ausging, ist bis heute – mehr als hundert Jahre nach der Skandal-Uraufführung – spürbar und wirkt immer noch nach. So lag es nahe, für die Neue Musik Nacht mit ihrem Bezugspunkt „Strawinsky“ junge Komponisten anzuregen, sich mit diesem Werk kreativ auseinander zu setzen. Dabei konnte der Anknüpfungspunkt und die Art des Bezugs frei gewählt werden. Lediglich die Instrumentalbesetzung (das aktuelle IEMA-Ensemble des Masterstudiengangs zeitgenössische Musik) bildete einen festen Rahmen. Insofern reicht das Spektrum der entstandenen Arbeiten vom Arrangement der Originalmusik für Kammerensemble über freiere Verarbeitung von Zitaten und Bruchstücken von Strawinsky Musik bis hin zu freien Kompositionen, die lediglich über einen ästhetischen oder konzeptionellen Bezug mit dem Originalwerk verbunden sind. GERHARD MÜLLER-HORNBACH

Ignacio Zudaire: Instrumentation von drei Sätzen aus *Le Sacre du Printemps*

für Flöte, Oboe, Klarinett, Bassklarinette, Horn, Marimba, Pauken, Grand Casa, Tam tam, 2 Violinen, Viola, 2 Violoncelli UA

Jeu des cités rivales | Cortège du Sage | Le Sage

Yuri Matsuzaki (Flöte), Ayumi Mita (Oboe), Dana Barak (Klarinette), Kija Cho (Klarinette), György Zsovár (Horn), Mervyn Groot (Schlagzeug), Julio Garcia Vico (Klavier), Haesung Yoon (Klavier), Junya Makino (Violine), Alicja Pilarczyk (Violine), Alfonso Noriega Fernández (Viola), Milosz Drogowski (Violoncello), Ella Rohwer (Violoncello), Johannes Müller-Hornbach (Musikalische Leitung)

Ignacio Zudaire wurde in Rauch (Argentinien) geboren. Er studiert seit 2013 bei Gerhard Müller-Hornbach an der HfMDK im Masterstudiengang Komposition.

Richard Millig: *Sacre-Studien*

für zwei Klarinetten und Stereo-Zuspielung UA

Dana Barak (Klarinette), Kija Cho (Klarinette), Richard Millig (Klangregie)

In diesen Miniaturen habe ich aus den ersten vier Takten des 2. Satzes „Vorboten des Frühlings“ des *Sacre* die unbetonten und betonten/akzentuierten Achtel genommen, um sie auf andere Parameter umzudefinieren: aus betont/unbetont wird dann z.B. hoch/tief, lang/kurz, laut/leise, etc. RICHARD MILLIG

Richard Millig, geboren 1992 in Nürnberg, studierte seit dem Wintersemester 2012/13 Komposition mit Schwerpunkt elektronischer Musik bei Prof. Orm Finnendahl an der Hochschule für Musik Freiburg. Seit dem Sommersemester 2014 setzt er sein Studium bei diesem an der Hochschule für Musik und Darstellende Kunst Frankfurt fort. Seine Musik ist geprägt von seiner Beschäftigung mit Konflikten, weswegen er sich gerne sprachlicher und theatraler Mittel bedient.

Liu Bo: *Ritual Action of the Ancestors*

für Flöte, Oboe, Klarinette in B, Bassklarinette in B und Horn in F, Klavier vierhändig, 2 Violinen, Viola, 2 Violoncelli, Schlagzeug (Pauken, Tamburin, Große Trommel) UA

Yuri Matsuzaki (Flöte), Ayumi Mita (Oboe), Dana Barak (Klarinette), Kija Cho (Klarinette), György Zsovár (Horn), Mervyn Groot (Schlagzeug), Julio Garcia Vico (Klavier), Haesung Yoon (Klavier), Junya Makino (Violine), Alicja Pilarczyk (Violine), Alfonso Noriega Fernández (Viola), Milosz Drogowski (Violoncello), Ella Rohwer (Violoncello), Johannes Müller-Hornbach (Musikalische Leitung)

Ich habe *Ritual Action of the Ancestors* aus *Le Sacre du Printemps* von Strawinsky neu instrumentiert. Die Form des Klavierkonzerts wurde von mir ausgewählt, denn ich wollte nicht nur eine einfache Neuinstrumentierung anfertigen, sondern dem Werk durch die Verwendung des präparierten Klaviers neue Möglichkeiten und Klangfarben hinzufügen. BO LIU

Bo Liu studierte von 2005 bis Juni 2010 Komposition und Musiktheorie an der Sichuaner Musikhochschule in China. 2012 begann er sein Masterstudium in Deutschland bei Prof. Gerhard Müller-Hornbach an der HfMDK.

Raphaël Languillat: *Crucifixion (d'après Diego Vélasquez)*

für drei Pauken und zwei Violoncelli UA

Mervyn Groot (Schlagzeug), Milosz Drogowski und Ella Rohwer (Violoncello)

Der Titel des Stückes gehört ursprünglich zu einem Gemälde von Velázquez, das „Kreuzigung“ heißt. Der Ausgangspunkt ist das Thema des Rituals bei Igor Strawinsky in dem Stück *Le Sacre du Printemps*, das als Initiations- und Opfer-Ritual betrachtet werden kann. Im Zentrum der Besetzung sind drei Pauken angeordnet, um den Leib Christi zu verkörpern, während die zwei Celli den schlechten – links – und guten – rechts – Schächer darstellen. Während im *Sacre* die Pauken vor allem eine rhythmische Rolle spielen, übernehmen sie hier einen kontemplativ-melodischen Anteil. Sowohl die verwendete dunkle Harmonik als auch die stille Dramatik und die erfüllte Wartezeit entsprechen der von Diego Velázquez angewandten Technik: Die Komposition ist auf ein Minimum reduziert, um eine Klangökologie zu erreichen. RAPHAËL LANGUILLAT

Raphaël Languillat widmet sich nach deutsch-französischen Jurastudien seit 2010 der Komposition. Er studierte bei Daniel D'Adamo am Conservatoire de Reims (FR) Komposition und schloss ebenfalls ein parallel dazu verlaufendes Musikwissenschaftsstudium an der Université de Reims ab. Bereits mehrfach prämiert, wurde er für verschiedene Festivals und Workshops ausgewählt, u.a. Manifeste IRCAM 2012, Session de composition Voix Nouvelles Royaumont 2014 und Impuls Graz 2015. Seit Oktober 2014 studiert im Masterstudiengang Komposition an der HfMDK bei Gerhard Müller-Hornbach und Orm Finnendahl. Zuletzt (Dezember 2014) erhielt er den 1. Preis des „Prix Saint-Christophe du Jeune Compositeur“. Seine Werke wurden vom Arditti und Mivos Quartett, den Neuen Vocalsolisten Stuttgart, dem Ensemble Vocal Les Métaboles, als auch von den Ensembles l'Instant donné, Accroche Note und hand werk gespielt.

Tobias Hagedorn: *Sog*

für Flöte, Oboe, Klarinette in B, Horn, Bassklarinette, Schlagzeug, Klavier, 2 Violinen, Viola, Violoncello, Kontrabass UA

Yuri Matsuzaki (Flöte), Ayumi Mita (Oboe), Dana Barak (Klarinette), Kija Cho (Klarinette), György Zsovár (Horn), Mervyn Groot (Schlagzeug), Julio Garcia Vico (Klavier), Junya Makino (Violine), Alicja Pilarczyk (Violine), Alfonso Noriega Fernández (Viola), Milosz Drogowski (Violoncello), Nicola Fock (Kontrabass), Seungwan Baek (Musikalische Leitung)

Seit einiger Zeit untersuche ich Möglichkeiten der Zeitgestaltung und deren Bedeutung für Musik. So kam es, dass zunächst der Rhythmus für dieses Stück entstanden ist, der sich dann durch die Musik hindurch zieht. Dieser orientiert sich dabei teilweise auch an Strawinskys *Sacre du Printemps*. Eine große Bedeutung dabei spielen für mich Primzahlen. Sie haben die besondere Eigenschaft, dass sie sich nicht in andere gleich große Teile unterteilen lassen. Das hat, auf einen Rhythmus angewendet, die besondere Wirkung von etwas Unvorhersehbarem. TOBIAS HAGEDORN

Tobias Hagedorn studierte an der Hochschule für Musik und Tanz in Köln Kirchenmusik und Elektronische Komposition. Seit 2014 ist er Masterstudent bei Prof. Orm Finnendahl und Robin Hoffmann. In seiner Musik befasst er sich mit musikalisch-mathematischen Zusammenhängen und deren Phänomenen.



**OPERN-
STUDIO**
18.30 h
21.30 h

IGOR STRAWINSKY: DIE GESCHICHTE VOM SOLDATEN

Musiktheater für Erzähler, Schauspieler, Tänzerin und sieben Musiker (1917)

Text von Charles Ferdinand Ramuz

Nicolai Bernstein (Musikalische Leitung), Carolin Millner (Regie), Elena Thirza Rachel Herold (Ausstattung), Daniel Schauff (Dramaturgische und konzeptionelle Beratung)

Maurice Lenhard (Teufel), Johannes Mayer (Soldat), Josia Krug (Erzähler),
Pauline Staneker (Prinzessin)

Bálint Gyimesi (Klarinette), Leon Kranich (Fagott), Elsa Scheidig (Kornett),
Philippe Schwarz (Posaune), Amaia Asurmendi (Violine), Simon Gerdes (Kontrabass),
Matthias Lang (Schlagzeug)

Gesamtleitung: Prof. Gerhard Müller-Hornbach

Verlag: Chester Music/Edition Wilhelm Hansen vertreten durch Bosworth Music GmbH/The Music Sales Group

Mit freundlicher Unterstützung der Gesellschaft der Freunde und Förderer der HFMDK Frankfurt am Main

18.15 Uhr und 21.15 Uhr: Einführung von Elisabeth Brendel im Opernstudio

ZEITLOS UND ALLERORTS ANZUSIEDELN

Zeitlos und allerorts anzusiedeln – mit diesem Ziel entstand die *Geschichte vom Soldaten* von Igor Strawinsky in Zusammenarbeit mit dem Dichter Charles Ferdinand Ramuz.

Ein profaner Grund bewog, sie das Stück zu schreiben: Die russische Oktoberrevolution 1917 brachte Strawinsky um jede weitere Einnahme, die er aus Russland erwartet hatte. Zudem trat das russische Ballett nicht mehr auf, und auch die Theater spielten kaum noch. In der Hoffnung, ihren Lebensunterhalt und den ihrer Familien damit bestreiten zu können, fassten Strawinsky und Ramuz den Plan, eine Wanderbühne zu gründen. Besonders für Strawinsky wurde die Lage ernst. Bald schloss sich ihnen der Dirigent und Freund Ernest Ansermet an. Mit möglichst geringem Aufwand und geringen finanziellen Mitteln wollten sie ein Stück schreiben, um es im Freien, aber auch in jedem beliebigen Raum einem bunten Publikum vorzuführen. „Diese Rechnung war völlig falsch“, berichtete Ramuz von ihren praktischen Erwägungen in seinen Erinnerungen an Strawinsky. „*Die Geschichte vom Soldaten* sollte (...) ein gutes Geschäft [werden]: sie ist niemals ein gutes Geschäft gewesen, und eigentlich überhaupt kein Geschäft.“

Die Geschichte vom Soldaten ist eine russische Geschichte, aber Ramuz zufolge wollte Strawinsky zu ihr bewusst keine russische Musik schreiben: „Strawinsky war damals Waadtländer: die Musik würde waadtländisch sein.“ Ramuz und Strawinsky entnahmen den Stoff einer Sammlung russischer Volksmärchen, die Strawinsky – eventuell auf der Suche nach einer Weihnachtsgeschichte für seinen Sohn – durchsucht hatte. Er schrieb: „Ich hatte einen Stoff gefunden. Oder eher: Der Stoff hatte

mich gefunden. Er ließ mich nicht los.“ Ramuz hinterließ die Bemerkung: „Wir brauchten nur noch in einem Band des riesigen Sammelwerks eines berühmten russischen Folkloristen zu blättern, dessen Namen ich vergessen habe; und unter so vielen volkstümlichen genannten Themen, in denen der Teufel fast immer die Hauptrolle spielte, fesselte uns alsbald aus den verschiedensten Gründen das Thema vom Soldaten und seiner Geige (einer der Gründe war gerade der fehlende Zusammenhalt der Geschichte).“

Ramuz, der den Ruf eines Romanciers und nicht den eines Dramatikers hatte, gab der Geschichte in seiner Bearbeitung einen epischen Charakter und verfolgte damit die Idee, das bisherige Verständnis von Theater zu erweitern. Gattungstypologisch hat das Stück auch das musikalische Miniaturtheater, das Fabelspiel und die Farce instrumental vorgeprägt.

Strawinsky und Ramuz sahen für die Besetzung einen Vorleser vor, zudem zwei Schauspieler mit sparsamen, handlungsvorantreibenden Dialogen, eine Tänzerin in der stummen Rolle der Prinzessin und den Teufel, der ursprünglich sowohl Schauspieler als auch Tänzer und Pantomimendarsteller sein sollte. Wenn der Text verlangt, dass der Teufel tanzt, wird der Schauspieler heute bisweilen von einem Tänzer ersetzt. In konzertanten Fassungen wurde das Stück bald oft mit nur einem einzigen Sprecher aufgeführt.

Ebenso klein legte Strawinsky die Instrumentalbesetzung an, die aus jeweils einem repräsentativen hohen wie tiefen Typ jeder Instrumentengruppe bestehen sollte. Somit benötigten die Freunde zwar

nur sieben Musiker, diese jedoch mussten Solisten sein, nehmen konzertante Rollen ein und sollten für die Zuschauer sichtbar sein. Strawinsky selbst hatte „immer einen Abscheu davor gehabt, Musik mit geschlossenen Augen zu hören, also ohne dass das Auge aktiv teilnimmt.“ Die Instrumentalisten spielen auf offener Bühne – in der Aufstellung, die Strawinsky festgelegt hatte. Trotz aller Schwierigkeiten konnte das Stück ohne größere Verzögerungen schließlich Ende September 1918 in Lausanne uraufgeführt werden.

Die Geschichte erzählt von einem Soldaten, der dem Teufel seine Geige (die metaphorisch zugleich für seine Seele steht) im Tausch für ein Zauberbuch überlässt. Mit dessen Hilfe erwirtschaftet der Soldat ein großes Vermögen, wird jedoch auch einsam. Einem Aufruf folgend gelangt er an den Königshof, wo er das eigene und das Heil einer kranken Prinzessin sucht. Als er dort auf den Teufel stößt, nimmt er ihm die Geige durch eine List wieder ab. Indem er für die Prinzessin musiziert, heilt er sie und darf sie als Dank heiraten. Der geschlagene Teufel verflucht ihn: Sollte er jemals die Grenzen des Königreichs überschreiten, werde er ihn in sein Reich mitnehmen. Eines Tages bricht der Soldat aus Sehnsucht nach seiner Heimat mit seiner Frau auf. Hinter der Grenze wartet jedoch schon der Teufel und treibt den Soldaten in die Hölle.

ELISABETH BRENDEL

Dieser Programmhefttext entstand im Rahmen des Projekts „Konzertdramaturgie“ am Institut für Musikwissenschaft der Goethe-Universität Frankfurt (www.muwi.uni-frankfurt.de).

Mit freundlicher Unterstützung der Cronstett- und Hynspersgischen evangelischen Stiftung zu Frankfurt am Main

Ich habe keine Zeit, mich zu beeilen.

Igor Strawinsky



Charles Ferdinand Ramuz und Strawinsky in Lavaux, Schweiz.



**BALLETT-
SAAL
20.30 h**

RUSSIAN ROULETTE

Choreografien von Marc Spradling und Marguerite Donlon
mit Live-Musik von Igor Strawinsky (30')

Square One

Musik von Igor Strawinsky: Klaviersonate (1924), 1. Satz
Marc Spradling (Choreografie, Licht, Kostüme)
Jorge Moro Argote (Tanz), Lukas Rommelspacher (Klavier)

... nicht als ein Kulminationspunkt sondern als ein neuer Anfang, ein Tabula rasa durch den neue kulturelle Formen und Ideen entwickelt werden konnten.

MIKE O'MAHONY BESCHREIBT DAS SCHWARZE QUADRAT

Square Two

Musik von Igor Strawinsky: Klaviersonate (1924), 2. Satz
Marc Spradling (Choreografie, Licht, Kostüme)
Finn Lakeberg, Orla Mc Carthy (Tanz), Lukas Rommelspacher (Klavier)

Bei einer Gelegenheit wurde ich von einem unerwarteten Schauspiel verzaubert, das mir in meinem Studio begegnete. Es war die Stunde der hereinziehenden Abenddämmerung. Ich kam heim mit meinem Malkasten, nachdem ich eine Studie beendet hatte, noch verträumt und ganz in die Arbeit versunken, die ich vollendet hatte. Und plötzlich sah ich ein unbeschreiblich schönes Bild, durchdrungen von einem inneren Glühen. Ich stoppte zuerst kurz und näherte mich dann schnell diesem geheimnisvollen Bild, auf dem ich nur Formen und Farben wahrnehmen konnte und dessen Inhalt unergründlich war. Auf einmal entdeckte ich den Schlüssel zu diesem Rätsel: Es war ein Bild, das ich gemalt hatte, auf der Seite stehend gegen die Wand gelehnt. WASSILY KANDINSKY

Moya lyubov, moya pravaya

Musik von Igor Strawinsky: Elegie für Viola/Violine solo (1944)

Marguerite Donlon (Choreografie, Licht, Kostüme)

Valeriya Dmitrenko, Anna Gorokhova, Finn Lakeberg, Orla Mc Carthy, Anna Schneider, Carmen Rodríguez Navarrete, Nadja Simchen, Astrid Smits (Tanz)

Malgorzata Chwastek (Violine)

Es ist wahr: Wir lieben das Leben, nicht, weil wir ans Leben, sondern ans Lieben gewöhnt sind. Es ist immer etwas Wahnsinn in der Liebe. Es ist aber auch immer etwas Vernunft im Wahnsinn. FRIEDRICH NIETZSCHE, ALSO SPRACH ZARATHUSTRA

Für *Moya lyubov, moya Pravaya* habe ich zwei sehr verschiedene Stücke von Igor Strawinsky gewählt. Da ich George Balanchines *Agon*, für den Strawinsky die Musik geschaffen hat, selbst getanzt habe, kenne ich die Partitur sehr gut. Die 12-Ton-Technik hat mich sehr inspiriert. Ich habe mir erlaubt, die Komposition anders zu hören und zu benutzen als Balanchine 1957, als das Stück in New York Premiere hatte. Diese 12-Ton-Komposition gab uns die perfekte Atmosphäre für die schrägen, sehr verschiedenen Charaktere im ersten Teil. Für den zweiten Teil habe ich *Elegie*, eine Komposition für Solo Viola (oder Violine) gewählt. Es ist Strawinskys einziges Werk für Solo Viola und wurde zur Erinnerung an Alphonse Onnou 1944 komponiert. Seine melancholische Stimmung lieferte einen optimalen Kontrast und bot eine optimale Unterstützung für das Frauen Duett im Schlussteil. MARGUERITE DONLON

Gesamtleitung: Prof. Dieter Heitkamp



Tänzerinnen und Tänzer der HfMDK,
Fotos von Valentin Fanel.

B203
18.30 h

PULCINELLA – DIE ORIGINALE

Triosonaten und Cembalo-Werke von Domenico Gallo, Carlo Monza und Giovanni Battista Pergolesi, die Strawinsky als Vorlage für *Pulcinella* (1920) dienten (30')

Domenico Gallo (1730–ca. 1780): Triosonate G-Dur

für 2 Violinen und Basso continuo

Moderato – Andantino – Presto

Maria Rettenmeier, Anna Kaiser (Violine), Alexander von Heißen (Cembalo),
Isabel Walter (Violoncello)

Carlo Monza (1680–1739): *Pièces modernes pour le clavecin*

aus der Suite in E-Dur: Prelude – Allemande – Air

aus der Suite in D-Dur: Gavotte – Doubles en Gigue

Hwa-Jong Lee (Cembalo)

Giovanni Battista Pergolesi (1710–1736): Sinfonia F-Dur

für Violoncello und Basso continuo

Comodo – Allegro – Adagio – Presto

Johannes Kasper (Violoncello), Alexander von Heißen (Cembalo),
Martyna Jankowska (Violoncello continuo)

**Tradition is entirely different from habit, even from
an excellent habit, since habit is by definition
an unconscious acquisition and tends to become
mechanical, whereas tradition results from a
conscious and deliberate acceptance ... Tradition
presupposes the reality of what endures.**

Igor Strawinsky



Stravinsky in Paris, 1927.

B203
19.30 h

STRAWINSKY FÜR ZWEI KLAVIERE UND LIEDER AUF TEXTE VON PAUL VERLAINE

Igor Strawinsky: Sonate für zwei Klaviere (1943–44) (12')

1. Moderato | 2. Theme with Variations

Tayuko Nakao, Martin Schmalz (Klavier)

Igor Strawinsky: Zwei Lieder op. 9 auf Texte von Verlaine für Bass und Klavier (1910) (6')

La Lune blanche (aus: *La Bonne Chanson*) | *Un grand sommeil noir* (aus: *Sagesse*)

Johannes Schwarz (Bass), Klemens Althapp (Klavier)

Igor Strawinsky: Konzert für zwei Klaviere (1935) (22')

1. Con moto | 2. Notturmo. Adagietto | 3. Quattro variazioni | 4. Preludio e Fuga

Jan Polívka, Martin Schmalz (Klavier)

19.15 Uhr: Einführung von Prof. Alfred Stenger in B203

Strawinskys für zwei Klaviere

Das *Concerto für zwei Klaviere* (1935) und die *Sonate für zwei Klaviere* (1943/44) zählen zu den bedeutendsten Kammermusikkompositionen Strawinskys. Trotz gewisser stilistischer Gemeinsamkeiten ist die ästhetische Konzeption beider Werke unterschiedlich angelegt. In seiner *Sonate* verbindet der Komponist spielfreudige Figuren mit aparten Introversionen, die besonders im Mittelsatz zu farbig nuanciertem Ausdruck gelangen. Das *Concerto* wirkt aufs Ganze gesehen reichhaltiger, auch üppiger: Strawinsky konfrontiert kaskadenhafte Virtuosität mit artifizierlicher Polyphonie und exponiert, vor allem in den *Quattro variazioni*, die Entfaltung ironisierender Klangerabesken oder dezent romantischer Momente. Hierdurch entsteht eine besondere stilistische Vielfalt. Sie erreicht in der Fuga, einer einzigartigen Synthese von kompositorischer Strenge und pianistischer Brillanz, ihren Höhepunkt und ermöglicht faszinierende Analogien zu anderen Partituren Strawinskys, etwa zum Violinkonzert, zum *Capriccio für Klavier und Orchester* oder zum *Konzert für Klavier und Blasorchester*. ALFRED STENGER

Strawinskys Verlaine-Vertonungen

Die *Deux poèmes de Paul Verlaine* op. 9 komponierte Strawinsky 1910, 1951 entstand eine Transkription für Bariton und kleines Orchester. Die beiden kurzen Stücke wurden von Claude Debussy inspiriert. Es sind die ersten Werke Strawinskys auf einen französischen Text.

La lune blanche

La lune blanche
Luit dans les bois;
De chaque branche
Part une voix
Sous la ramée...
Ô bien-aimée.

L'étang reflète,
Profond miroir,
La silhouette
Du saule noir
Où le vent pleure...
Rêvons, c'est l'heure.

Un vaste et tendre
Apaisement
Semble monter
Du firmament
Que l'astre irise...
C'est l'heure exquise.

Un grand sommeil noir

Un grand sommeil noir
Tombe sur ma vie:
Dormez, tout espoir,
Dormez, toute envie!

Je ne vois plus rien,
Je perds la mémoire
Du mal et du bien...
Ô la triste histoire!

Je suis un berceau
Qu'une main balance
Au creux d'un caveau:
Silence, silence!

Der weiße Mond

Der weiße Mond
Scheint in den Wäldern;
Von jedem Zweig
Kommt eine Stimme
Unter der Laube...
Oh Geliebte.

Der Teich spiegelt,
Spiegel-Tief,
Die Silhouette
Von Schwarzweiden
Wo der Wind weint...
Träumen wir, es ist Zeit.

Eine große und zarte
Beschwichtigung
Scheint vom Firmament
Zu steigen
An dem die Sterne schillern...
Es ist die exquisite Stunde.

Ein großer schwarzer Schlaf

Ein großer schwarzer Schlaf
Fällt auf mein Leben:
Schlaf, ganz Hoffnung,
Schlaf, ganz Begierde!

Ich sehe nichts mehr,
Ich verliere die Erinnerung
Von Gut und Böse...
Oh, die traurige Geschichte!

Ich bin eine Wiege,
Von einer Hand gewiegt,
Eingebettet in eine Gruft:
Stille, stille!

B203
20.30 h

BLOCKFLÖTEN-PROGRAMM

Studierende der Blockflötenklasse der HfMDK spielen neue Kompositionen für Blockflöte (30')

Hans Abrahamsen (*1952): *Zwei Schneetänze für Blockflötenquartett* (1985)

1. Gehend, sehr nüchtern | 2. Nicht schnell, im Tempo eines Ländlers
Nora Dhom, Jan Niggas, Seohyeon Yu, Caroline Rohde (Blockflöte)

Moritz Eggert (*1965): *Außer Atem* (1994)

1. Abends | 2. Träume | 3. Nachts | 4. Stille der Nacht | 5. Morgens
Nora Dhom (Blockflöten)

Johannes Schöllhorn (1962): *Windmaschine für 4 Blockflöten* (2002)

1. Windmaschine | 2. Sirene | 3. Sackpfeife | 4. Mundharmonika | 5. Trillerpfeife
Nora Dhom, Jan Niggas, Seohyeon Yu, Caroline Rohde (Blockflöte)

Gerhard Müller-Hornbach (*1951): *Sisyphos für Altblockflöte solo* (2004)

Jan Niggas (Blockflöte)

Gesamtleitung: Prof. Michael Schneider

Bei der Blockflöte denkt man unwillkürlich an prunkvolle Barock- und tänzerische Mittelaltermusik. Ein fester Bestandteil des Repertoires bildet aber auch Neue Musik. So werden der Blockflöte ungewohnte Klänge entlockt, zum Teil auch nur Windgeräusche! Heute hören Sie drei Blockflötisten aus den unterschiedlichsten Städten Deutschlands und eine Flötistin aus Korea: Seohyeon Yu, Caroline Rohde, Jan Niggas und Nora Dhom. Alle vier haben sich beim gemeinsamen Studium in Frankfurt in der Klasse von Prof. Michael Schneider kennengelernt.

STRAWINSKY GOES CLARINET (12')

Igor Strawinsky: *Drei Stücke für Klarinette solo* (1919)

1. Sempre piano e molto tranquillo | 2. | 3.

Martón Illés (*1975): *Három akvarell klarinétra (Drei Aquarelle für Klarinette)* (2015)

Laura Mañez Miralles (Klarinette)

BLOCKFLÖTE MODERN

Hans Abrahamsens *Schneetänze*

Das Werk *Zwei Schneetänze* des dänischen Komponisten Hans Abrahamsen wurde 1985 für ein Jugendfestival in Österreich komponiert. Dort wurde es von vier Studenten uraufgeführt, die zwischen 10 und 12 Jahre alt waren. Die *Schneetänze* gehören der Minimal Music an. Sie sind nur wenige Minuten lang. Sie richten das Augenmerk auf äußerste Präzision und Balance zwischen weise und naiv, zwischen einsichtig und komisch. Der Schnee wird durch die fallende Bewegung der Musik versinnbildlicht, die leichten Klänge und Fußspuren scheinen zu verschwinden. Als Abrahamsen die *Schneetänze* schrieb, hatte er (relative spät) den Kinderklassiker *Winnie the Pooh* entdeckt und damit Poohs Lied im Kopf: „The more it snows (Tiddelypom), The more it goes (Tiddelypom), The more it goes (Tiddelypom), on snowing.“ Die Struktur des Verses hinterließ deutliche Spuren im ersten der beiden Tänze. Im zweiten Tanz zitiert sich Abrahamsen mit einem Rückgriff auf sein Werk *Efterår* (Herbst) selbst.

Moritz Eggerts *Außer Atem*

Der Komponist versucht die Technik, auf zwei Blockflöten simultan zu spielen, voll auszuschöpfen. Das Atemvolumen des Ausführenden wird dabei aufs Äußerste beansprucht. Moritz Eggert: „Die Suche nach einer Intensität gewinnt in meinen Solostücken zunehmend an Bedeutung als eine Art Gegenbereich zu computerisierten Klängen, die in dieser Hinsicht unbefriedigend sind.“

Johannes Schöllhorns *Windmaschine*

Windmaschine: „Ich fürchte fast, um die ‚natürliche‘ Orgel – (soweit dies Adjektiv für derlei Maschinen zuständig sein sollte) – werde es demnächst, geschehen sein; Wir haben aber schon über Ersatz beraten.“ (Dass der radikalste eine „Mundharmonika“ vorgeschlagen hatte – der Konzilianteste eine „Orgel“ aus Pappe (was es übrigens gibt!) – also würd’ es wohl auf eine Art Hackbrett hinauslauf’n.

ARNO SCHMIDT, DIE SCHULE DER ATHEISTEN

Gerhard Müller-Hornbachs *Sisyphos*

Die Komposition ist der Blockflötistin Sabine Ambos gewidmet und entstand in enger Zusammenarbeit mit dieser Interpretin.

Dem auf ein Ziel gerichteten Wollen stellen sich Kräfte in den Weg, die die Direktheit der Bewegung verhindern. Intentionlos in ihrem Wesen und zugleich unbeirrbar als Widerstand zwingen sie zu Umwegen und dazu, die bereits zurückgelegte Wegstrecke erneut zu gehen. Die Linearität des Geschehens wird vielfach gebrochen; sie verliert die gerichtete Eindimensionalität, an deren Stelle komplexe, immer neu sich formulierende Vielfalt tritt. Das Ziel gerät aus dem Blick und ins Zentrum rückt die Vielgestaltigkeit und Einmaligkeit des Augenblicks. Das agierende Subjekt schwankt zwischen verbissenem Kampf und spielerischer Leichtigkeit, zwischen kompromisslosem Verfolgen-Wollen des eingeschlagenen Weges und einem lustvoll Sich-Einlassen auf den lebendigen Variantenreichtum, der im Ineinander-Wirken der Kräfte entsteht. Das zielgerichtete Wollen ist nur noch eine Kraft in der Lebendigkeit dieses Wechselspiels ...

GERHARD MÜLLER-HORNBACH

STRAWINSKY GOES CLARINET

Die Oktoberrevolution von 1917 hatte Strawinsky finanzielle Nöte gebracht. So schrieb er in dieser Zeit eine Reihe kleinerer Werke, zu der auch die 1919 komponierten *Drei Stücke für Klarinette solo* gehören, durch die ein Hauch der im selben Jahr fertiggestellten 2. Feuervogel-Suite weht. Er widmete die Klarinettenstücke seinem Mäzen Werner Reinhart, nachdem dieser ihm die Uraufführung der *Geschichte vom Soldaten* in Lausanne ermöglicht hatte. Reinhart war zwar selbst Klarinettist, doch die hochkomplexe, alle Möglichkeiten des Instruments auskostende Sprache der *Drei Stücke* war für Solisten wie den schweizerischen Klarinettisten Edmond Allegra bestimmt, der die Uraufführung spielte. Drei Aspekte werden beleuchtet: der Gesang in der tiefen Klarinettenlage (Nr. 1), die nervöse Arabeske (Nr. 2) und das Tänzerisch-Agile (Nr. 3).

Die drei *Aquarelle* für Klarinette des ungarischen Komponisten Martón Illés sind das ideale Schwesterwerk zu der Komposition Strawinskys. Illés schrieb 2014 über sein Stück: „Sobald ein Komponist das Bedürfnis empfindet aus dem ‚bequemen Gefängnis des Zwölftongitters‘, das uns die Bautradition der meisten Orchesterinstrumente bis heute zwingend anbietet, hinaus zu treten und erweiterte Klang- und Spielformen zu verwenden, wird man mit der Tatsache konfrontiert, dass der übliche Weg, das Instrument in die Hände zu nehmen und mit ihm zu experimentieren, im Fall der Klarinette(n) irreführend sein kann. Denn rein instrumentaltch-

nisch gesehen gibt es das Instrument Klarinette nicht. Die beiden Klarinettensysteme (deutsch und französisch) unterscheiden sich in einigen bautechnischen Details, die nicht nur unterschiedliche Grifftechniken erfordern, sondern den Instrumenten, insbesondere beim Gebrauch erweiterter Spieltechniken abweichende Klangeigenschaften schenken. Als eine große Herausforderung stellte sich die Aufgabe, das Werk ohne Einbußen inhaltlicher Kompromisse beiden Klarinettensystemen ebenbürtig zugänglich zu machen. In den meisten Fällen genügten detaillierte systemrelevante Griffangaben, an manchen Stellen musste ich jedoch zwei Versionen mit unterschiedlichen Tonhöhen entwerfen, damit bestimmte originäre Klanginhalte auf beiden Instrumenten gleichermaßen übermittelt werden können. Somit erhoffe ich mir drei Miniaturen komponiert zu haben, denen es gelingt, diesen ‚Graben zwischen den Systemen‘ zu überbrücken und Interpret*innen aus den unterschiedlichsten Ecken der Klarinettenwelt Türen zu neueren Ausdrucksformen gleich breit zu öffnen.“



Stravinsky, 1946, Fotografie von Arnold Newman.

B203
21.30 h

STRAWINSKY FÜR SIEBEN

Igor Strawinsky: Septet

für Klarinette, Horn, Fagott, Klavier, Violine, Viola, Violoncello (1952/53) (11')

1. ∞ = 88 | 2. Passacaglia | 3. Gigue

Miguel Dopazo (Klarinette), Sarah Akif (Horn), Merve Selcuk (Fagott), Ülke Irmak (Violine), Johanna Maurer (Viola), Michael Polyzoides (Violoncello), Qian Zhang (Klavier)

Musikalische Leitung: Lukas Rommelspacher

GITARREN-PROGRAMM

Eliot Carter (1908–2012): *Changes* (1983) (7')

Luciano Berio (1925–2003): *Sequenza XI* (1987-88) (15')

Moritz Eggert (*1965): *Vermilion Sands*, für einen Gitarristen mit zwei Gitarren (1999) (14')

Prof. Christopher Brandt (Gitarre)

STRAWINSKY FÜR SIEBEN

1939 hielt Strawinsky erste Vorlesungen in Harvard. Nach der Besetzung Frankreichs im Zweiten Weltkrieg ließ er sich in den USA nieder und erhielt 1946 die amerikanische Staatsbürgerschaft. Seine Beschäftigung mit dem 18. Jahrhundert fand ihren Höhepunkt in der Oper *The Rake's Progress*. Die Auseinandersetzung mit der Zwölftonmusik und neue Impulse, denen er in den fünfziger Jahren zu folgen begann, machten sich im *Septet* (1952/53) für drei Bläser, drei Streicher und Klavier bemerkbar. Es ist eines seiner dichtesten kontrapunktischen Werke, ein Schritt vom Neoklassizismus zum kompromißlosen Reihenverfahren. Strawinskys „Überlaufen“ ins Lager der Serialisten verblüffte und verunsicherte viele seiner Zeitgenossen erneut, verkörperte er doch vor allem für die Schule um Adorno den Antipoden zu Schönberg. Hinter dem „Fahnenwechsel“ des 70-jährigen Strawinsky vermutete man oft nur modische Anpassung oder eben die stilistische „Chamäleonhaftigkeit“ des

Komponisten. Doch gerade das Septett zeigt exemplarisch, wie organisch diese stilistische „Umwandlung“ in den früheren Phasen Strawinskys wurzelt. Der Beginn bewahrt noch die Züge der neoklassizistischen Sprache und ist mit dem Anfang von *Dumbarton Oaks* verwandt – kein Zufall, wurde doch das Septett auch der amerikanischen „Dumbarton Oaks Research Library and Collection“ gewidmet. Im zweiten Satz des *Septet* ist dann eine neue musikalisch-stilistische Sphäre erreicht. Der Schlußsatz, der aus der 16-Ton-Reihe der Passacaglia eine neue Reihe von acht Tönen herauschält, steht schließlich unter dem Einfluß der Gigue aus Schönbergs Suite op. 29. „Die Transparenz des Klangspektrums, überhaupt die Vorliebe für klar, ja streng umrissene Strukturen und Farben – das ist typisch Strawinsky. Er brauchte für die Anwendung der seriellen Technik wahrhaft keinen großen Sprung zu machen – ein kleiner Schritt genügte.“ (Éva Pintér)

**Der einzige unter den Komponisten unserer Zeit,
der Bürgerschreck und Weltbürger,
Grandseigneur und Intellektueller zugleich war.**

Wolfgang Dömling über Igor Strawinsky

GITARREN-PROGRAMM

Über Berios *Sequenza XI*

Berio bedient sich an einem reichen Vorrat an Spieltechniken und Ausdrucksmöglichkeiten in der *Sequenza XI*, doch überwiegt der Klang, den man mit der Gitarre assoziiert, insbesondere die Welt des Flamenco. Fortissimo-Stellen und mit „violento“ überschriebene Passagen kommen immer wieder vor, aber die Grundstimmung ist eine Nachdenklichkeit, ein melancholisches In-Sich-Kehren.

Elliot Carter über *Changes*

Changes for guitar solo, is music of mercurial contrasts of character and mood, unified by its harmonic structure. Various aspects of the basic harmony are brought out in the course of the work, somewhat like the patterns used in ringing changes. The score was written in 1983 and is dedicated to David Starobin who commissioned it, and generously gave me advice about the guitar.

ELLIOT CARTER

Moritz Eggert über *Vermilion Sands*

Der Titel meines Stückes bezieht sich auf die gleichnamige Sammlung von Erzählungen (Deutscher Titel: *Die Tausend Träume von Stellavista*, Suhrkamp) des englischen Autors J.G. Ballard. *Vermilion Sands* (zu deutsch etwa: „Zinnoberrote Dünen“) ist eine seltsame Stadt in einer nicht näher geographisch bestimmten Wüste, eine Art imaginäres Palm Springs, in der sich ein zusammengewürfelter Haufen von gelangweilten, dekadenten Intellektuellen und Künstlern merkwürdigen Vergnügungen hingibt. So werden Fluggeräte dazu benutzt, unheimliche Wolkenkulpturen zu erstellen, es gibt lebende Häuser und singende Skulpturen, die den seelischen Schmerz ihrer Besitzer wahrnehmen, Dichter lassen ihre Werke von Computern herstellen, da sie ihre eigene Kreativität zu anstren-

gend finden... Obwohl die Erzählungen natürlich ästhetisch ihrer Entstehungszeit (den frühen 70er Jahren) verpflichtet sind, wird in ihnen jedoch ein gewisses Ennui beschrieben, das erst viel später mit der Artikulation der Postmoderne Einzug in unser Denken fand. Im Grunde handeln alle Geschichten von Künstlern, die nichts mehr zu sagen haben, da ihnen die Methode ihrer Arbeit wichtiger geworden ist, als das, was sie zu sagen haben. Gleichzeitig gibt es jedoch auch einen Aspekt der Hoffnung in „Vermilion Sands“, denn die Leere der Wüste, die Vermilion Sands umgibt, macht es auch möglich, diese mit den verschiedenartigen Produkten der Phantasie zu füllen, die sich gleichsam abscheulich wie wunderbar manifestieren.

Mein Stück ist kein Versuch, die Erzählungen abzubilden, und auch keine Programmmusik. Das Stück bezieht seinen Impetus aus der Konfrontation einer sehr abstrakten und kristallinen Welt – einem komplexen Tonlabyrinth, das ich aus den (umgestimmten) Tönen der leeren Saiten der 2. Gitarre entwickelt habe – mit dem Gestus der Erfindung, des Unmittelbaren, des Spielerischen. Man kann auch sagen, dass die Form des Stückes sehr frei ist, das Tonmaterial dagegen rigide und eingeschränkt. Wenn ich, wie das Buch von J. G. Ballard, über das Ende von Kunst an sich philosophiere, so komme ich gerne zu dem (optimistischen) Schluss, dass am Ende die menschliche Phantasie triumphiert, da sie, wie die Natur, aus der sie hervorgeht, unerschöpflich ist. So verstehe ich auch die Musik meines Stückes als eine Hymne an das Phantastische, und an die Symbolkraft der Farbe Zinnoberrot, die die unbeständigste aller roten Farben ist, da sie dem Einfluss der Sonne unterliegt. Oder wie es Atanasio Khyrsh formuliert: „Sind wir nicht alle Abstraktionen, die davon träumen, konkret zu sein?“ (1999) MORITZ EGGERT



Diaghilew, Strawinsky, Prokofjew, Massine und Nathalie Gontcharowa, Zeichnung von Michel Larionow.

B203
22.30 h

DAS HÄSSLICHE ENMLEIN

Sergej Prokofjew (1891–1953): *Das hässliche Entlein*

für Singstimme und Klavier op. 18 (1914, orch. 1923) (18')

nach Hans Christian Andersen, Deutsche Textfassung von Kurt Hanow

Ulrike Malotta (Mezzosopran), Hedayet Djeddikar (Klavier)

JAZZ UND E-MUSIK IM 21. JAHRHUNDERT: FAZIL SAY

Fazil Say (1970): *Sonate für Cello und Klavier Dört Şehir (Vier Städte)* op. 41 (2012) (25')

1. Sivas | 2. Hopa | 3. Ankara | 4. Bodrum

Dominik Manz (Violoncello), Goun Kim (Klavier)

Prokofjew hatte zweifellos seine Verdienste und dieses seltene Ding, den unverkennbaren Stempel der Persönlichkeit. Es war auch nichts billig an ihm – denn Leichtigkeit ist nicht dasselbe wie billig.

Igor Strawinsky

DAS HÄSSLICHE ENTLEIN

Prokofjew ist einer der populärsten russischen Komponisten im 20. Jahrhundert. Nicht ohne Grund, hat er sich von der radikalen Avantgarde kaum anstecken lassen, hielt er immer an der Tonalität und klar umrissenen musikalischen Formen fest. Die Lebensfreude, ihre Eleganz und lyrisch-kantable Schönheit haben ihn zu großer Beliebtheit verholfen. Doch war der Weg des 1891 geborenen Prokofjew nicht frei von Brüchen, Irritationen und – zumindest für den heutigen Hörer – manch Fragwürdigem. Wurde er während der ersten Jahre im zaristischen Rußland wegen seiner wilden und exzentrischen Musik zum Teil scharf angegriffen, so fand er sich – nach Paris emigriert – von der dortigen Avantgarde als Epigone und Konservativer bezeichnet – ein Vorwurf, den er mit seinen wohl aufwühlendsten und „modernsten“ Werken beantwortete. In die stalinistische Sowjetunion zurückgekehrt, glättete sich sein Stil und wurde volkstümlicher. Prokofjew suchte und fand den Ausgleich mit den Normen des „sozialistischen Realismus“, die er freilich nicht bedingungslos befolgte. Die Verurteilung manches seiner Werke kündigt davon. Denn zum Propagandisten des Regimes hat er sich nicht machen lassen, ungeachtet der (obligatorischen) Kantaten zum Jahrestag der Revolution und des Kriegsendes. Seine späten Werke sind von humanistischem Geist durchdrungen, bestimmt von seiner – vielleicht doch etwas naiven – Theorie einer einfachen und doch qualitativ hochstehenden Musik. Prokofjew ist unter seinen Zeitgenossen der erste, der den Blick zurück auf die Wiener Klassik richtete ... zu einem Zeitpunkt, als sich Igor Strawinsky noch ganz für die Mythen und die Folklore des alten Russland begeisterte – in Werken wie *Petrouchka* und *Le Sacre du printemps* –, als Béla Bartók mit *Herzog Blaubarts Burg* die Grenzen spätromantischer Hypertrophierung erkundete und Alban Berg an seinem *Wozzeck* arbeitete.

FAZIL SAY

Eine Reise zu vier Städten Anatoliens – Sivas, Hopa, Ankara und Bodrum –, verbunden mit biografischen Erinnerungen und Ereignissen, bildet das musikalische Sujet der Sonate Vier Städte von Fazil Say. Die vier Städte aus dem sich über annähernd 2000 km erstreckenden Gebiet Anatoliens unterscheiden sich deutlich durch ihre eigene, individuelle Kultur. So ist Bodrum beispielsweise als einzige der vier Städte ein bekannter touristischer Ort.

Sivas Östlich von Ankara gelegen, ist Sivas eine konservativ-traditionelle Stadt, die vor allem durch den hohen alevitischen Bevölkerungsanteil des sie umgebenden Gebietes geprägt ist. Daher ist auch Aşık Veysel ein „Alevi Ozan“, ein alevitischer Dichtermusiker, und sein Lied „Sazım“ (Meine Saz/Mein Instrument) ist die Inspirationsquelle für diesen ersten Teil der Sonate. Am Ende wird dabei der melancholische Klang dieses traditionellen türkischen Lauteninstrumentes imitiert.

Hopa Eine traditionelle Hochzeit im Kulturraum des östlichen Schwarzen Meeres inspirierte Fazil Say zu diesem Teil der Sonate. Ein schneller volkstümlicher Tanz namens „Horon“, der im charakteristischen 7/16-Metrum steht, und der Klang der gestrichenen, ebenfalls lautenähnlichen Kemençe, dem traditionellen Instrument der Schwarzmeerregion, finden Eingang in diesen Teil. Außerdem sind Anklänge an verschiedene, auch anonyme Volkstänze und -lieder aus dem georgischen, kaukasischen und lasischen Kulturraum verarbeitet, so auch „Cilveloy nanayda“ (ein türkisches Lied) und „Laz Kızı“ (Mädchen aus Laz).

Ankara 1923 wurde Ankara von Kemal Atatürk zur Hauptstadt der Türkei erklärt. Die Stadt mit ihren 4 Millionen Einwohnern ist gleichzeitig die Geburtsstadt des Komponisten, der dort auch seine Kindheit verbrachte. „Ankara'nın tas,ına bak“ ist ein

Revolutions-Lied aus der Zeit des 1. Weltkrieges, das im Mittelteil dieses als Trauermusik geschriebenen Satzes erscheint - ein eher tragisches Bild der Republik und des alten Ankara.

Bodrum ist bekannt als das Saint Tropez der Türkei. Auf der berühmten Straße „Cumhuriyet Caddesi“, die nur aus Kneipen und Bars besteht, begegnet man vielfältigsten Musikrichtungen: Von Jazz und Pop bis zu Rock und traditioneller Musik kann man dort alles hören. Entsprechend mischt Fazıl Say in diesem letzten Teil der Sonate all diese Musikstile durcheinander und unterlegt sie mit einem treibenden swing-jazz-Groove. Der Song „Yıldızların altında“ (Beneath The Stars), der unter anderem von Zeki Müren, einem aus Bodrum stammenden, berühmten türkischen Musiker gesungen wurde, erklingt hier ebenso wie auch „Uzun ince bir yoldayım“ (I'm on a long and narrow road), ein oftmals bearbeitetes Stück von Asık Veysel. Die Sonate endet humorvoll – mit einer der häufigen Rangeleien in einer Kneipe ...

Academism results when the reasons for the rule change, but not the rule.

Igor Strawinsky

**SCHAU-
SPIEL-
STUDIO**
18.30 h
20.30 h

MEHR IST DAZU NICHT ZU SAGEN

Szenische Rezitation von Texten von Daniil Charms (1905–1942) (45')

mit Hanna Leinberger, Alexey Weissmüller, Niklas Strauch, Teresa Daferner, Maica Boiselle, Jacqueline Franke (Studierende der Schulmusik)

Leitung und Inszenierung: Prof. Stefanie Köhler

Gescheiterte Vorstellung (Tutti) | Anfang eines sehr schönen Sommertages (Niklas Strauch) | Wie ich eine Gesellschaft auseinandernahm Nr. 4 (Alexey Weissmüller) | Sonett (Hanna Leinberger) | Fabel (Nico Köhs) | Parkin und Rakukin (Jacqueline Franke) | Die vierbeinige Krähe (Hanna Leinberger) | Lynchjustiz (Alexey Weissmüller) | Ein neues Schriftstellertalent (Maica Boiselle) | Der tapfere Igel (Niklas Strauch) | Das Heft (Teresa Daferner) | Blaues Heft Nr. 11 (Alexey Weissmüller) | Über Erscheinungen und Existenzen (Teresa Daferner und Niklas Strauch) | Der eherne Blick (Maica Boiselle und Alexey Weissmüller) | Begegnung (Jacqueline Franke) | Symphonie Nr. 2 (Nico Köhs) | Die herausfallenden alten Frauen (Niklas Strauch)

Daniil Charms Texte, mit ihren besonderen Figuren, die sich in skurrilen Situationen nicht immer zu helfen wissen, berühren uns auf merkwürdig vertraute Art und Weise. Das Fallen, Scheitern und das befremdete Weitergehen teilen wir mit ihnen und können, wenn wir die Texte hören, nur noch den Kopf schütteln und uns die Haare raufen.

Charms (vom englischen „charme“ = Zauber, bezaubernd) hieß in Wirklichkeit Daniil Iwanowitsch Juwatschow, er wurde 1905 in Petersburg geboren und starb 1942 dort im Gefängnis. Er besuchte das deutsche Realgymnasium und gründete 1972 mit einigen Leningrader Schriftstellern, Malern und Musikern die avantgardistische Gruppe OBERIU (Vereinigung der realen Kunst), die 1930 verboten wurde. Die wunderlichen OBERIUTEN – oft als „literarische Rowdys“ bezeichnet – verstanden sich selbst als Realisten. Während westliche Kollegen von Charms, wie etwa Jean Cocteau, mit ihren aphorismen-artigen Überhöhungen zu Beginn des 20. Jahrhunderts große Erfolge feierten, wurden seine absurden, nachfuturistischen Werke in Russland unterdrückt. Charms wich in die Kinderliteratur als Existenzgrundlage aus. 1941 wurde er verhaftet und starb 1942 in der Haft. Vermutlich ließ man ihn während der Blockade Leningrads verhungern. 1956, im Zuge der Entstalinisierung wurde Charms offiziell rehabilitiert – dies galt allerdings nur für seine Kinderbücher. Heute ist unverkennbar: In ihren „unsinnigen“ Werken haben sie die Epoche sensibler und tiefer erfüllt als viele, die glaubten die Realität „realistisch“ darzustellen.

LE CHRIST À LA COLONNE (D'APRÈS LE CARAVAGE)

für Klavier von Raphaël Languillat (*1989) (9') UA

Andhanu Candana (Klavier)

Le Christ à la colonne (d'après Le Caravage) – der Titel des Stückes – ist ursprünglich ein Gemälde von Caravaggio und bedeutet so viel wie „Christus an der Säule“. Caravaggio hat den Raum abgeflacht, reduziert die Figuren auf ein Minimum, und verwendet Licht, um die Aufmerksamkeit auf die wichtigen Teile seiner Komposition zu lenken: Christus' Gesicht und Oberkörper, die Gesichter der beiden Folterknechte und die aus dem Rahmen außerhalb liegende Peitsche.

Da die Ziffer 3 eine große Bedeutung im Gemälde hat, habe ich mich mit einer dreiteiligen ABA' Form beschäftigt. Diese Form ist mit den drei Protagonisten des Gemäldes verknüpft: Die beiden Folterknechte kreisen Christus ein. Während der zentrale Teil – der auf dem gregorianischen Gesang *De profundis clamavi* basiert –, wüstenartig und nachdenklich ist, charakterisieren gehämmerte Akkorde und Orgelpunkt-Ostinato die zwei anderen Teilen. Diese Makrostruktur spiegelt sich auch in der Harmonie der symmetrischen Akkorde und in der Benutzung der Pedale als Klangraum wieder: d.h. mechanisch in der Extremitäten und flageoletartig erzeugt im zentralen Teil. Die Resonanz spielt während des ganzen Stückes eine große Rolle. Ihr dramatischer Höhepunkt liegt in der Coda, die aber keine abschließende Antwort gibt: Diese befindet sich außerhalb des Werks. RAPHAËL LANGUILLAT

INTERSTELLAR

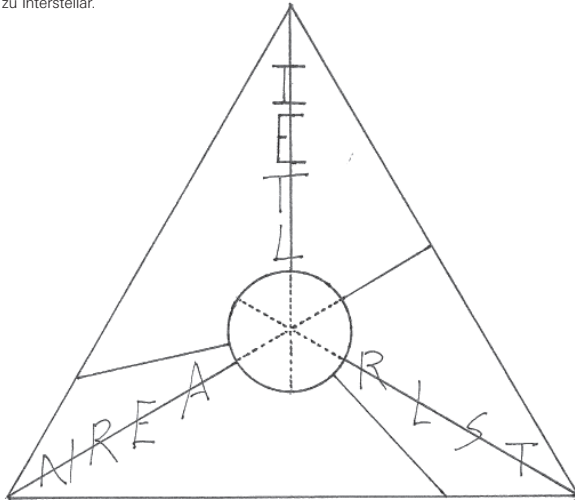
**für Violine solo, einen Flügel als Resonanz-Körper und Licht
von Francesc Guzman-Bonet (*1991) (10') UA**

Francesc Guzman-Bonet (Violine)

Interstellar ist eine Interaktion zwischen dem Menschen und dem Weltraum, der Realität des Lebens und dem Tod, der Geige und der Resonanz des Flügels. Das Konzept des Stück ist, dass die Zeit der Vermittler zwischen diesen Dualitäten ist: Zum einen gibt es eine absolute Darstellung der Zeit, d.h. Die Noten werden in Zeiträumen gemessen, zum anderen dehnt sich allerdings das Erlebnis, indem in den Abschnitte die Länge der Zeiträume wachsen.

FRANCESC GUZMAN-BONET

Skizze zu Interstellar.



While dying, I fell nowhere the Universe
 Time stretched and got
 compressed
 the beats
 were simultaneously
 different and flexible
 to each other
 I cried, I prayed, I supplicated shouting, I... I... I... I... I...

I became the smallest part of the Universe,
 and "the Clock" doesn't stop

WHITE BOX MASSAGE SONORE

A325

18.30/19 h

20.30/21 h

22.30/23 h

Klangmassage mit dem Ensemble NoMad

(jeweils 30' für sechs Personen)

mit Laura Endres (Klangregie), Pierre Bassery (Posaune),

Dorian Lépidi und Galdric Subirana (Percussion)

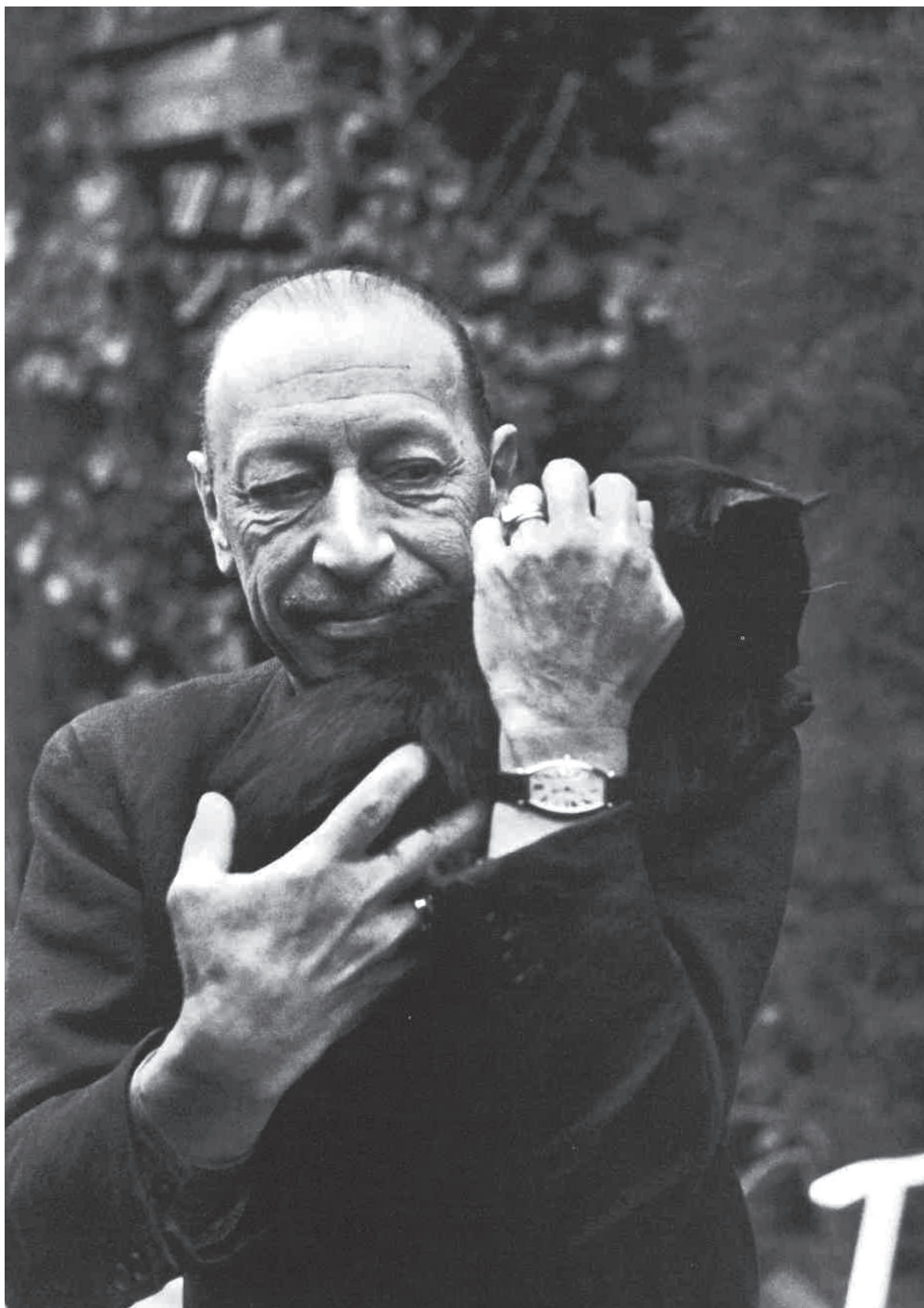
Begrenzte Teilnehmerzahl, Anmeldung (vor Raum A 325) erforderlich!

NoMad ist ein Quartett, das sich mit experimentaler elektroakustischer Improvisation beschäftigt und den Kosmos des Mikro-Tons erforscht. Das Quartett arbeitet sowohl am Objekt als auch Instrumentarium. Pierre Bassery, Laura Endres, Dorian Lépidi et Galdric Subirana erschaffen Klanglandschaften, in denen sich das Publikum im Zentrum der gravitierenden musikalischen Elemente bewegt. Die Klangmassage ist wie eine Erweiterung der Klanglandschaften, die durch das intensive Eintauchen in sie zur besonderen musikalischen Erfahrung wird.

Die Massage sonore ist eine Disziplin im Rahmen der Klangtherapie, einem parallelen Zweig der Musiktherapie und untersucht das Wohlbefinden durch Vibration. Die verbreitetste Technik ist die der tibetanischen Klangschalen. In neueren Versuchen wie von dem Gitarristen und Percussionisten Pascal Battus werden zu Instrumenten auch andere Klang-Objekte hinzugenommen und ihre Wirkung auf den Körper beobachtet. Er arbeitete mit dem Posauisten Thierry Madiot zusammen und entwickelte das Konzept der Luft-Massage, bei der kein direkter Kontakt des Instruments mit dem Körper mehr notwendig ist, um den Körper in Schwingung zu versetzen.

NoMad versucht eine Verbindung zwischen der Idee einer Klanglandschaft und der Luft-Massage herzustellen, in dem das Ensemble eine auditive Erfahrung bietet, in der sich der Hörer in liegender Ruheposition im Zentrum des Prozesses befindet, während die Musiker ihre Beiträge zur Klanglandschaft um sie herum entwickeln. Mit geschlossenen Augen soll das Publikum in diese Welt eintauchen.

J'entre dans un espace vide, silencieux, obscur. Je dessine les sons qui le compose. Commence le paysage, d'abord lointain, puis marqué du temps passé. Les auditeurs entrent et prennent place, je les découvre un à un, voyageurs. Je quitte ce paysage pour entrer dans leur histoire. Je goûte mes sons. Ils viennent de loin, circulent, prennent leurs temps, sont vivants. Parfois une rencontre, un dialogue, un désaccord ou un rejet. Le silence, délicat, deviens outil de médiation, souvent plus intense que les sons qu'il accueille. Je me déplace sans bruit, je regarde autour de moi, à la recherche de l'objet. Je croise le regard des autres, les sens en alerte, attentif au moindre mouvement, idée, proposition. Je suis serein. Je fais partie avec eux d'un être qui nous englobe, nous sommes tous-en-un.



Stravinsky, Kalifornien 1947, Fotografie von Henri Cartier-Bresson.

FRAGEN AN IGOR STRAWINSKY

Robert Craft im Gespräch mit dem Komponisten (1957)

Sie betonten, dass sie viel mehr ein Schaffer als ein Denker sind und dass Komponieren für Sie nicht im Bereich des abstrakten Denkens liegt. Komponieren ist für Sie ein natürlicher Vorgang und nicht das Ergebnis eines Denkvorganges oder eines Willensaktes. Ein paar Arbeitsstunden an etwa einem Drittel Ihrer Arbeitstage haben in den letzten fünfzig Jahren ein Œuvre geschaffen, welches bestätigt, dass Komponieren tatsächlich ein natürlicher Vorgang für Sie ist. Aber wie ist dies zu erklären? Wie erreichen Sie eine solche Konzentration? Helfen Sie sich mit Übungen, bereiten Sie sich zunächst durch Klavierspiel vor? Spielen Sie alte Meister? Oder handelt es sich – wie Sie früher einmal behaupteten – um eine höhere Art Pawlowscher Reflexe, wobei der Klang Ihres Klaviers als Katalysator des zu bearbeitenden musikalischen Stoffes dient?

Der wichtigste Punkt Ihrer Frage ist, wie dieser Schaffensprozess ausgelöst wird. Wenn die Grundidee eines Werkes festliegt, weiß ich in groben Zügen, was für ein musikalisches Material erforderlich ist. Dann halte ich nach diesem Material Ausschau, indem ich (um mich in Gang zu bringen) alte Meister spiele oder unmittelbar damit beginne, rhythmische Einheiten über eine vorläufige Notenreihe (aus der eine endgültige werden kann) zu improvisieren. So forme ich mein Baumaterial.

Sind Sie sich Ihrer Sache immer gewiß, wenn Sie die Komposition vollendet haben, der Ihre schöpferische Arbeit galt? Erkennen Sie immer sofort, ob ein Werk vollendet ist? Oder müssen Sie dieses manchmal nach längerer Zeit noch einmal überprüfen?

Im Allgemeinen erkenne ich meinen Fund. Bin ich meiner Sache jedoch nicht ganz sicher, so ist es

mir sehr unbehaglich, eine endgültige Lösung zu verschieben und auf die Zukunft zu bauen, denn die Zukunft gibt mir niemals die sichere Gewissheit, die mir die Gegenwart bietet.

Sie haben des öfteren geäußert, dass die Zeit harmonischer Entdeckungen vorbei ist, dass die Harmonik nicht weiter erforscht und ausgebeutet werden kann. Wollen Sie das näher erklären?

Die Harmonik als Lehre der Akkorde und Akkordverbindungen, hatte eine glänzende, aber kurze Geschichte. Diese Geschichte zeigt, wie die Akkorde allmählich ihre unmittelbare Funktion harmonischer Führung preisgeben und damit begannen, durch den individuellen Glanz ihrer harmonischen Effekte zu verführen. Heute sind alle harmonischen Entdeckungen erschöpft. Die Harmonik als ein Mittel der musikalischen Konstruktion bietet keine weiteren Hilfsquellen, die zu erforschen sich lohnen würde. Das Ohr (und der Verstand) des modernen Menschen fordert einen völlig anderen Zugang zur Musik. Es ist eine der Eigentümlichkeiten unserer Natur, dass wir uns zurückliegenden Generationen mehr verbunden fühlen als der unmittelbar vorausgegangenen. Daher richtet sich das Interesse der gegenwärtigen Generation vorwiegend auf die Musik vor dem „harmonischen Zeitalter“. Die musikalischen Bauelemente, die heute erforscht werden müssen, sind Rhythmik, rhythmische Polyphonie und melodische oder intervallische Konstruktion.

Nichtsdestoweniger sind die Choralkanon im Canticum sacrum und die Gigue Ihres Septetts in harmonischer Hinsicht wesentlich schwieriger zu hören als alle Ihre frühen Werke. Demnach hätte das Komponieren mit Reihen Ihren harmonischen Bereich doch beeinflusst?

Die Anwendung der Reihentechnik zwingt mich zu größerer Disziplin. Die Musik, von der Sie sprechen, ist harmonisch sicherlich schwieriger zu hören als meine frühere Musik. Dies gilt aber für jede serielle Musik, weil sie vertikal gehört werden soll. Die Regeln und Einschränkungen der seriellen Komposition unterscheiden sich wenig von der Strenge der großen alten kontrapunktischen Schulen. Dabei erweitern und bereichern sie den harmonischen Gesichtskreis: man hört plötzlich mehr und anders als früher.

Der musikalische Einfall: Wann erkennen Sie, daß es ein wirklicher Einfall ist?

Ich erkenne wirkliche musikalische Ideen daran, daß sie für das Ohr einen gewissen Sinn ergeben. Aber lange bevor diese Ideen Form annehmen, beginnt meine Arbeit damit, daß ich Intervalle in rhythmische Beziehung zueinander setze. Bei mir ebenso wie bei Webern geht dieses Prüfen der Möglichkeiten am Klavier vor sich. Zur Komposition gehe ich erst über, nachdem meine melodischen und harmonischen Beziehungen festliegen. Komposition ist eine spätere Erweiterung und Gliederung des Materials.

Der persönliche Stil Ihrer Musik wird durch melodische, rhythmische und anderen Mittel, vor allem aber durch Tonalität, bestimmt. Glauben Sie, dass Sie jemals die Tonalität preisgeben werden?

Möglicherweise. Man kann auch ohne Tonalität ein Gefühl der Rückkehr an genau denselben Ort erzeugen: musikalischer Reim kann dieselbe Aufgabe erfüllen wie poetischer Reim. Form kann ohne Identität irgendwelcher Art nicht existieren.

Wie verstehen Sie Weberns Bemerkung: „Komponieren Sie nicht ausschließlich nach dem Gehör. Ihr Ohr wird Sie immer richtig leiten, aber Sie müssen wissen warum ...“

Webern konnte sich mit dem in gewisser Hinsicht passiven Vorgang des Hörens nicht zufriedengeben. Vom Komponisten und Zuhörer verlangte er ein bewusstes Verhältnis zu dem Gehörten: „Man muss wissen warum.“ Er zwingt den passiven Hörer, ein aktiver Zuhörer zu werden, und fordert von ihm eine lebendige Beziehung zur Musik. Ohne diese Beziehungen kann es überhaupt kein wirkliches Verhältnis zur Musik geben.

Welches Werk eines Komponisten der jüngeren Generation hat Sie am meisten beeindruckt?

Le Marteau sans Maître von Pierre Boulez. Der Durchschnittsmusiker hat Mühe, Komponisten wie Boulez und Stockhausen zu beurteilen, da er ihre Wurzeln nicht sieht. Diese Komponisten sind bereits als fertige Persönlichkeiten an die Öffentlichkeit getreten. Weberns Ursprung beispielsweise verfolgen wir bis in die musikalischen Traditionen des 19. Jahrhunderts und früherer Epochen zurück. Aber der Durchschnittsmusiker kennt Webern nicht. Er fragt etwa: „Was für eine Musik würden Boulez und Stockhausen schreiben, wenn man sie aufforderte, tonal zu komponieren?“ Es wird beträchtliche Zeit dauern, bevor man die Bedeutung des *Marteau sans Maître* zuerkennt. Einstweilen werde ich meine Bewunderung dafür nicht erläutern, sondern Gertrude Steins Antwort auf die Frage, warum sie Picassos Bilder liebe – „Es macht mir Freude, sie anzuschauen“ – so variieren: „Es macht mir Freude, Boulez anzuhören.“

Wissen Sie etwas über das gegenwärtige Schicksal Ihrer Musik in den Ländern östlich der NATO?

Ich weiß von Freunden, die im Oktober vergangenen Jahres den Warschauer Kongress für zeitgenössische Musik besuchten, dass meine Musik, obwohl offiziell dort boykottiert, dennoch die begeisterte Zustimmung vieler Komponisten aus den Ostblockstaaten findet. In diesen Ländern sind weder Noten noch Schallplattenaufnahmen meiner Musik erhältlich. Dasselbe gilt auch für die Musik von Webern, Schönberg und Berg. Russlands musikalische Isolierung – dort wird man uns isoliert nennen – ist mindestens dreißig Jahre alt. Man hört viel über virtuose russische Geiger, Pianisten und Orchester. Die Frage ist nur, was sie virtuos beherrschen? Instrumente an sich bedeuten nichts; erst die Musik, die durch sie gespielt wird, verleiht ihnen Existenz und Sinn.

Können Sie uns etwas über Rimsky-Korsakow als Lehrer sagen?

Er war ein ganz ungewöhnlicher Pädagoge. Obwohl er selbst Professor am St.-Petersburger Konservatorium war, riet er mir davon ab, dort zu studieren. Dafür wurde mir das kostbare Geschenk seines unvergesslichen Unterrichts zuteil (1903–1906). Dieser dauerte im allgemeinen etwas länger als eine Stunde und fand zweimal wöchentlich statt. Hauptfach war theoretischer und praktischer Instrumentationsunterricht. Ich musste Klaviersonaten und Quartette von Beethoven sowie Schubertsche Märsche instrumentieren. Mitunter auch Werke von Rimsky-Korsakow selbst, die noch nicht veröffentlicht waren. Wenn ich ihm dann die fertigen Arbeiten vorlegte, zeigte er seine eigene Partitur

und erklärte mir beim Vergleichen seine Gründe für etwaige Abweichungen.

Erzählen Sie bitte von Ihrer Begegnung mit Schönberg 1912 in Berlin. Sprachen Sie deutsch mit ihm? War er herzlich oder in seinem Kreis sehr reserviert? War er ein guter Dirigent seines Pierrot? Bei den Berliner Proben zu Pierrot war Webern anwesend; können Sie sich an ihn erinnern? Sie haben über die Instrumentierung des Pierrot geschrieben, aber nicht über seine strenge kontrapunktische Technik und seine atonale Polyphonie; was hielten Sie damals von diesen Neuerungen?

Diaghilew lud Schönberg ein, meine Ballette *Feuervogel* und *Petruschka* zu hören, und Schönberg wiederum forderte uns auf, seinen *Pierrot lunaire* zu hören. Ich weiß nicht mehr, ob Schönberg, Scherchen oder Webern die Proben dirigierte, denen ich beiwohnte. Diaghilew und ich sprachen deutsch mit Schönberg, der sehr freundlich und herzlich war. Ich hatte das Gefühl, dass ihn meine Musik interessierte (vor allem *Petruschka*). Es ist schwierig, sich Eindrücke, die fünfundvierzig Jahre zurückliegen, ins Gedächtnis zurückzurufen. Aber an etwas erinnere ich mich sehr genau: die instrumentale Substanz des *Pierrot lunaire* beeindruckte mich außerordentlich. Unter „instrumental“ verstand ich damals nicht nur die Instrumentierung dieser Musik, sondern die gesamte kontrapunktische und polyphone Struktur dieses glänzenden instrumentalen Meisterwerks. Leider kann ich mich an Webern nicht erinnern – falls ich ihn überhaupt traf.

Stimmen Sie mit Schönbergs Prämisse überein, dass es für eine gute Komposition nur ein einziges richtiges Tempo gibt?

Ich glaube, dass jede musikalische Komposition ihr individuelles Zeitmaß (ihren Pulsschlag) besitzen muss; die Verschiedenheit der Tempi kommt durch die Interpreten, die mit dem Stück, das sie spielen, oft nicht sehr vertraut sind oder bei der Wiedergabe persönliche Empfindungen interpretieren. Sollte es bei Haydns berühmter Melodie eine Ungewissheit in der Wahl des Tempos geben, so liegt der Fehler in der persönlichen Auslegung seiner zahlreichen Interpreten.

Welche Musik bereitet Ihnen heute die größte Freude?

Ich spiele die englischen Virginalisten mit unerschöpflichem Vergnügen, ebenfalls die Couperin-Ausgabe von Brahms-Chrysander. Große Freude bereiten mir zahllose Bach-Kantaten, die noch zahlloseren italienischen Madrigale, die Symphonie sacrae von Schütz; ebenso sind die Messen von Josquin, Ockeghem, Obrecht immer wieder eine Freude für mich. Quartette und Sinfonien von Haydn, Beethovens Quartette, Sonaten und vor allem die Sinfonien Nr. 2, 4 und 8 wirken auf mich mitunter ganz unverbraucht und wohltuend. Von der Musik unseres Jahrhunderts fesseln mich am meisten zwei Schaffensperioden Weberns: die späten Instrumentalstücke und die zwischen Opus 12 und dem Trio entstandenen Lieder. Musik, die das allzu Präzise der früheren Stücke vermeidet und vielleicht zum Wertvollsten gehört, was Webern jemals geschrieben hat. Ich sage damit nicht, dass die späten Kantaten einen Abstieg bedeuten – ganz

im Gegenteil –, aber ihre Gefühlswelt ist mir fremd, und ich bevorzuge die instrumentalen Werke.

Wie ich sehe, endet das Gespräch bei der Musik von Webern. Wer meine Empfindungen für diese Musik nicht teilt, wird sich über meine Einstellung wundern. So erkläre ich: Webern ist für mich ein „Gerechter vor dem Antlitz der Musik“ (so wie der Mensch ein „Gerechter vor dem Antlitz Gottes“ sein mag), und ich zögere nicht, unter dem gnadenvollen Schutz seiner noch nicht heilig gesprochenen Kunst Obdach zu suchen.

ZEITTADEL STRAWINSKY

- 1882** **Geburt von Igor Feodorowitsch Strawinsky in Oranienbaum (heute Lomonosow) bei Sankt Petersburg.**
Uraufführung von Wagners *Parsifal* im Festspielhaus von Bayreuth.
- 1883 Tod von Richard Wagner und Edouard Manet. Geburt von Anton Webern.
- 1885 Geburt von Alban Berg.
- 1880 Tod von Franz Liszt.
- 1887 Geburt von Marc Chagall.
- 1891** **Strawinsky nimmt Klavierunterricht.**
Geburt von Sergej Prokofjew.
- 1892 Geburt von Darius Milhaud und Arthur Honegger.
- 1893** **Gala an der Kaiserlichen Oper von Petersburg, bei der Strawinsky Tschaikowsky begegnet. Tod des Bruders Roman.**
Debussy schreibt sein Streichquartett. Geburt von Juan Miró.
- 1897 Geburt von Herben Eimert, dem Gründer des ersten Studios für elektronische Musik (1951) in Köln. Geburt von Jefim Golyscheff.
- 1898** **Strawinsky komponiert die Tarantelle für Klavier.**
Sergej Diaghilew gründet die Kunstzeitschrift *Mir Iskustwa*. Tod von Stéphane Mallarmé.
- 1899 Geburt von Georges Auric und Francis Poulenc. Maurice Ravel schreibt die *Pavane pour une infante défunte*, Arnold Schönberg *Verklärte Nacht* und Debussy *Nocturnes*.
- 1901 Tod von Giuseppe Verdi. Beginn der blauen Periode von Pablo Picasso.
- 1902** **Strawinsky studiert Jura an der Universität von Petersburg, wo er dem Sohn von Rimsky-Korsakow begegnet. Er komponiert ein Scherzo für Klavier und eine Romanze. Sommer-Aufenthalt in Deutschland, wo Strawinsky Rimsky-Korsakow seine Kompositionsversuche zeigt. Rimsky ermutigt ihn und erklärt sich bereit, seine satztechnischen Übungen zu prüfen. Tod von Strawinskys Vater.**
Uraufführung von Debussys *Pelléas et Mélisande* in Paris. Ravel schreibt sein Streichquartett. Kandinsky beginnt seine impressionistische Periode.
- 1903** **Strawinsky komponiert eine Klaviersonate in fis-moll. Rimsky wird sein Lehrer für Analyse, Orchestration und Komposition.**
Schönberg schreibt *Pelleas und Melisande*, Erik Satie die *Morceaux en forme de poire*.
- 1905** **Niklaus Richter spielt bei Rimsky die ihm gewidmete Sonate von Strawinsky. Ende des Rechtsstudiums. Vollendung des Klavierauszugs seiner ersten Symphonie in Es.**
Generalstreik in Moskau und Petersburg. Zehntausende von Arbeitern begeben sich auf einen Sternmarsch zur Residenz des Zaren, um für menschenwürdigere Betriebsbedingungen, Agrarreformen, Abschaffung der Zensur und religiöse Toleranz zu demonstrieren. Bei Zusammenstößen mit Soldaten sterben Hunderte von Zivilisten. Petersburger Blutsonntag.
Debussy schreibt *La Mer*, Strauss die Oper *Salome*. Diaghilew organisiert eine Ausstellung russischer Kunst in Paris am Salon d'automne.

- 1906** Hochzeit von Igor Strawinsky mit Ekaterina Nossenko. Das Paar lässt sich in Petersburg nieder und verbringt die Sommerzeiten in Ustilug, dem Besitz der Nossenko, wo ein Haus nach Igers Plänen gebaut wird. Er komponiert *Le Faune et la bergère*, das er seiner Frau widmet.
Tod von Paul Cézanne.
- 1907** Geburt von Théodore, dem ersten Kind Strawinskys. Arbeit an der *Pastorale für Gesang und Klavier* und am *Chanson de printemps*.
- 1908** Öffentliche Uraufführung der Symphonie in Es. Tod von Rimsky-Korssakow, Strawinsky komponiert einen Trauergesang. Geburt der Tochter Ludmille.
Geburt von Olivier Messiaen. Schönberg: 2. Streichquartett (Übergang zur Atonalität), Ravel: *Gaspard de la nuit* und *Ma Mère l'Oye*. Picasso geht zum Kubismus über, Paul Klee zur ungegenständlichen Malerei. Diaghilew lässt in Paris Mussorgskys *Boris Godunow* mit Schaljapin in der Titelrolle aufführen.
- 1909** Diaghilew hört in Petersburg Strawinskys *Scherzo fantastique* und *Feu d'artifice*; er fragt den Komponisten, ob er Stücke von Chopin und Grieg orchestrieren wolle für die erste Ballettsaison, die er in Paris organisieren wird. Strawinsky beendet den ersten Akt der *Nachtigall* (1907 begonnen) und erhält den Auftrag von Diaghilew, für die nächste Saison in Paris den *Feuervogel* zu schreiben.
Strauss: *Elektra*. Erste Saison des Russischen Balletts in Paris.
- 1910** Erste Idee zu *Le Sacre du Printemps*. Erste Reise nach Paris, wo er Debussy, Ravel, Satie, de Falla begegnet. Uraufführung des *Feuervogels*. Bei einem Familienaufenthalt in La Baule komponiert er die *Zwei Lieder nach Gedichten von Verlaine* für Bariton und Klavier. Aufenthalt in Chardon-Jogny bei Vevey, dann in Lausanne, wo er Diaghilew und Nijinsky den Beginn eines Werkes mit konzertierendem Klavier spielt, das *Petruschka* werden wird. Geburt von Soulima in Lausanne. Er lässt sich bei Nizza nieder.
- 1911** Uraufführung von *Petruschka* im Théâtre du Châtelet in Paris, der Ruhm Strawinskys ist damit endgültig gefestigt. Komposition der *Zwei Lieder auf Gedichte von Balmont*.
- 1912** Debussy und Strawinsky entziffern bei Louis Laloy in Bellevue die Partitur des *Sacre* am Klavier vierhändig. Besuch der Bayreuther Festspiele. Vollendung von *Drei japanischen Gedichten*. Strawinsky hört den *Pierrot lunaire* und trifft sich einige Male mit Schönberg und dessen Schülern.
- 1913** Uraufführung von *Le Sacre du Printemps* am Théâtre des Champs-Élysées in Paris, das einen Skandal auslöst.
- 1914** Geburt von Milena, dem vierten Kind von Igor und Ekaterina Strawinsky. Uraufführung der *Nachtigall* an der Grand Opéra, Paris. Kriegserklärung. Strawinsky ist von seinem Heimatland abgeschnitten.
Golyscheff: Streichtrio.
- 1915** Bekanntschaft von Charles-Ferdinand Ramuz.
Tod von Skrjabin.

ZEITTADEL STRAWINSKY

- 1917** Kontakt mit den italienischen Futuristen und erste Begegnung mit Picasso. Tod des Bruders Gury an der russischen Front.
Ausbruch der russischen Revolution in Petersburg, Abdankung des Zaren Nikolaus II.
- 1918** Der Ausbruch der russischen Revolution bringt Strawinsky in schwere finanzielle Schwierigkeiten, mit Ramuz und Ansermet plant er eine Art Jahrmarktsspiel, das ohne großen Aufwand gegeben werden könnte: *Die Geschichte vom Soldaten*.
Tod von Debussy. Geburt von Bernd Alois Zimmermann.
- 1919** Große Auseinandersetzung mit Diaghilew wegen Autorenrechten. *Drei Stücke für Klarinette*. Vollendet *Vier russische Gesänge mit Klavierbegleitung*.
Ravel: *La Valse*, Bartók: *Der wunderbare Mandarin*, Prokofjew: *Die Liebe der drei Orangen*.
- 1920** Strawinsky will die Schweiz verlassen. Uraufführung von *Pulcinella* an der Grand Opéra, Paris. Liaison mit der Modeschöpferin Coco Chanel.
- 1921** Strawinsky begegnet Vera Soudeikina, die seine zweite Frau werden wird. Uraufführung der Symphonie *pour instruments à vent*.
- 1922** Strawinsky begegnet Marcel Proust bei einer Gesellschaft der Prinzessin Murat. Aufenthalt in Berlin, wo er seine aus der Sowjetunion emigrierende Mutter erwartet. Bekanntschaft mit Souvtschinsky. Erste deutsche Aufführung des *Sacre*.
- 1923** Strawinsky tritt mehr und mehr als Dirigent und Pianist auf. Nimmt an einer Aufführung der *Geschichte vom Soldaten* im Bauhaus Weimar teil, wo er Busoni, Klee und Kandinsky kennenlernt.
- 1924** Läßt sich in Nizza nieder. Rückkehr zum russisch-orthodoxen Glauben. Vollendet die Klaviersonate, die er der Fürstin de Polignac widmet.
Tod von Busoni und Puccini. 1. *Surrealistisches Manifest* von A. Breton.
- 1925** Strawinsky kauft ein Auto.
Tod von Satie. Uraufführung von Bergs *Wozzeck* in Berlin. Geburt von Pierre Boulez und Luciano Berio. Erste Ausstellung von surrealistischer Malerei in Paris.
- 1926** Strawinsky teilt Diaghilew in einem Brief mit, dass er wieder praktizierender Christ geworden sei.
Varèse: *Intégrales und Amériques*, Ravel: *Chanson madécasses*.
Geburt von Hans Werner Henze.
- 1928** Nimmt in Berlin an der Krolloper an der von Klemperer geleiteten Aufführung des *Oedipus Rex* teil. Uraufführung von *Apollon musagète* in Washington.
Ravel: *Boléro*, Bartók: 4. *Streichquartett*, Webern: *Symphonie op. 21*.
- 1929** Tod von Diaghilew. Geburt von George Crumb.
- 1930** Uraufführung der Psalmensymphonie in Brüssel. Willi Strecker vom Schott Verlag Mainz bittet Strawinsky um ein Violinkonzert für Samuel Dushkin.
- 1931** Definitive Übersiedlung von Nizza nach Voreppe. Uraufführung des Violinkonzertes mit Strawinsky am Pult des Berliner Rundfunk-Orchesters.

- 1933 Schönberg geht über Paris ins amerikanische Exil.
- 1934 **Strawinsky wird französischer Staatsbürger. Begegnet Alban Berg in Venedig.**
- 1935 **Vollendet das Konzert für zwei Klaviere.**
- 1937 **Strawinsky-Matinée in der Metropolitan Opera, New York, mit *Apollon musagète*, *Le Baiser de la fée* und *Jeu de cartes* in Uraufführung. Reise nach Kalifornien, wo er von Mr. und Mrs. Robert Wood Bliss von Dumbarton Oaks den Auftrag zu einem Concerto erhält, um ihren 30. Hochzeitstag zu feiern. Strawinsky von Tuberkulose befallen.**
 Tod von Roussel und Ravel. Picasso malt Guernica.
- 1938 **Uraufführung von *Dumbarton Oaks*.**
- 1939 **Strawinskys Frau stirbt im Alter von 57 Jahren. Strawinsky schreibt in Zusammenarbeit mit Roland-Manuel die sechs Vorträge, die er 1939–1940 an der Harvard University halten wird und die später als *Poétique musicale* veröffentlicht werden. Tod seiner Mutter im Alter von 85 Jahren. Strawinsky verlässt Europa im Krieg und kommt am 30. September in New York an.**
 Hindemith emigriert nach Amerika, im nächsten Jahr werden ihm Milhaud und Bartók folgen.
- 1940 **Strawinsky heiratet seine langjährige Freundin Vera de Bosset und lebt in Hollywood.**
- 1944 **Sonate für zwei Klaviere, Kantate für Männerchor *Babel*, *Scherzo à la Russe* für Band und Sinfonieorchester, *Scènes de Ballet* für Orchester, *Elegie* für Viola.**
 Zimmermann: *Streichtrio*.
- 1945 **Sinfonie in drei Sätzen, *Ebony Concerto* für Soloklarinette und Jazz Ensemble. Nimmt die amerikanische Staatsbürgerschaft an.**
- 1946 **Strawinsky komponiert das *Concerto in D* für Streichorchester.**
- 1948 **Strawinsky begegnet dem amerikanischen Dirigenten Robert Craft. Der junge Mann wird sein freundschaftlicher Assistent. Beide publizieren mehrere Bände Gespräche. Im Todesjahr Strawinskys, 1971, erscheint Crafts Tagebuch seiner Strawinsky-Begegnungen, 1979 in Zusammenarbeit mit Vera Strawinsky ein Band mit Bildern und Dokumenten Strawinskys.**
- 1951 **Rückkehr nach Europa, um in Venedig die Uraufführung der Oper *The Rake's Progress* zu dirigieren.**
- 1951 Tod von Gide, Kussewitzky und Schönberg. Geburt von Gerhard Müller-Hornbach.
- 1952 Geburt von Oliver Knussen und Hans Abrahamsen
- 1953 **Strawinsky beendet ein Septett, das er auf der Basis mehrtöniger Reihen komponierte. Diese Arbeit zeugt von einer Auseinandersetzung mit dem kompositorischen Werk Anton Weberns und ist ein erster Schritt auf seinem Wege zur selbstverständlichen Handhabung der Schönbergschen Zwölftontechnik in späteren Werken anwendet.**
- 1957 **Leitung der konzertanten Aufführung des Balletts *Agon* für 12 Tänzer bei den Donaueschinger Musiktagen. Auseinandersetzung mit serieller Musik.**
- 1958 **Kantate *Threni für Soli*, Chor und Orchester.**
- 1959 **Strawinsky unternimmt Konzerttourneen nach Ost-Asien und Europa.**

ZEITTADEL STRAWINSKY

- 1962** **Strawinsky feiert seinen 80. Geburtstag in der Hamburger Staatsoper und dirigiert *Apollon musagète*. Reise nach Moskau und Leningrad. Komponiert Acht Instrumental-Miniaturen.**
Eisler stirbt. Geburt von Johannes Schöllhorn.
- 1963** Todesjahr von Cocteau, Hindemith, Huxley, Poulenc.
- 1964** **Komponiert *Variations* für Orchester und die *Fanfare for a new Theatre für 2 Trompeten*.**
Berio: *Folk Songs*.
- 1965** Georg Crumb: *Madrigals*. Moritz Eggert wird geboren.
- 1966** **Komponiert *Requiem Canticles* für Soli, Chor und Orchester und *The Owl and the Pussy Cat* für Sopran und Klavier.**
- 1967** **Letzte Auftritte als Dirigent. Erhält die Ehrendoktorwürde der Rutgers-Universität in New Jersey/USA. In der Zeitschrift *Tempo* erscheinen Miniaturen, die zu Strawinskys 85. Geburtstag komponiert wurden von Tavener, Maw, Smalley, Bennett, Ogdon, Finnissy und Dennis.**
- 1968** **Letzte kompositorische Arbeit Strawinskys ist seine Bearbeitung zweier Lieder Hugo Wolfs aus dem Spanischen Liederbuch, *Two sacred songs*.**
Geburt von Peter Fulda.
- 1969** **Strawinsky lebt in New York.**
Ansermet stirbt. Boulez: *Improvisé pour le Dr. K*.
- 1970** Geburt von Guillaume Connesson und Fazil Say.
- 1971** **Strawinsky stirbt am 6. April in New York, Beisetzung am 15. April auf dem Friedhof der Insel San Michele in Venedig. In der Zeitschrift *Tempo* erscheinen Miniaturen, die nach Strawinskys Tod komponiert wurden von Denisow, Blacher, Wood, Berkley, Maw, Tippett, Birtwistle, Berio und anderen.**
- 1977** Knussen: *Cantata*.
- 1983** Henze: *Sonate für sechs Spieler*. Geburt von Zihua Tan.
- 1985** Geburt von Ruud Roelofsen und Martón Illés.
- 2012** Tod von Hans Werner Henze
- 2015** **Neue Musik Nacht an der Hochschule für Musik und Darstellende Kunst Frankfurt am Main: *Strawinsky und die Folgen*.**



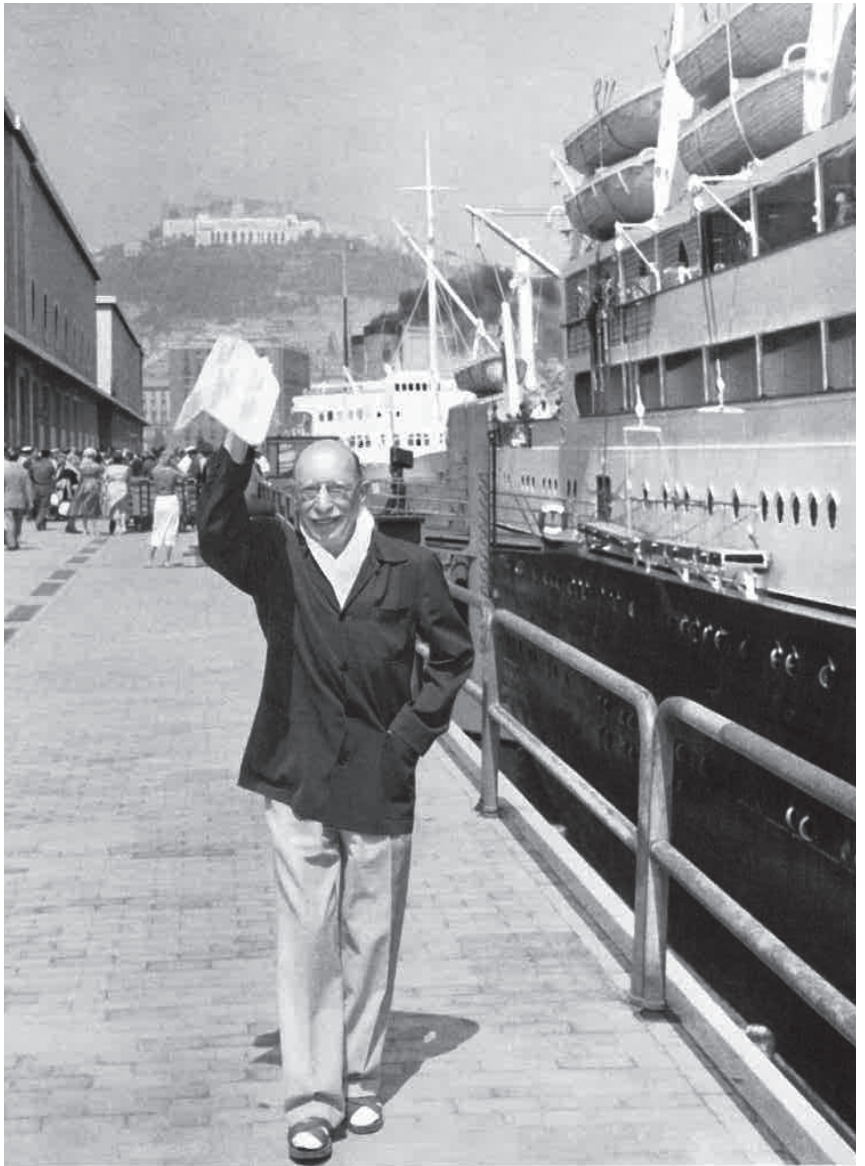
Igor Stravinsky, 1957, Zeichnung von Alberto Giacometti.

DAUER IM WANDEL

Der Kosmopolit Igor Strawinsky hat, energiegeladen wie Pablo Picasso, Charlie Chaplin oder James Joyce, über siebzig Jahre hinweg die verschiedensten Strömungen der Moderne durchlaufen, wenn nicht gar ins Leben gerufen. „Ich lebe weder in der Vergangenheit noch in der Zukunft: Ich bin in der Gegenwart.“ – Impressionismus, Neoklassizismus, Jazz und am Ende auch die Zwölftonmusik gehörten zu den Wegmarken. Strawinsky, sagte Ernst Bloch einmal, sei „die Maske, welche immer anders kann“. Niemals aber hat er dabei sein eigenes unaustauschbares Profil eingebüßt. Rhythmik, Motorik, metrisches Experiment, Perkussionsvielfalt und vor allen die Ästhetik des Tanzes sind wohl die Elemente, die ihren Vorrang in allen Schaffensphasen behaupteten. NORBERT ABELS

Text- und Bildnachweise

Die Texte über die neueren Werke sind weitgehend Originalbeiträge oder wurden uns von den Autoren freundlicherweise bereitgestellt. Weitere Informationen sind den einschlägigen Musiklexika und dem Internet entnommen. Die Zeittafel stellte Anne Ubben zusammen. Igor Strawinskys Gespräch mit Robert Craft ist die gekürzte Fassung von: „Antworten auf 35 Fragen“, aus: *Igor Strawinsky. Leben und Werk – von ihm selbst*, Zürich/Mainz 1957. Die Zitate von Strawinsky wurden dem Film *Strawinsky – a composer* und dem Internet entnommen. Weitere Zitate stammen aus: Wolfgang Dömling, *Igor Strawinsky mit Selbstzeugnissen und Bilddokumenten*, Reinbek 1982 | Jean Cocteau, *Hahn und Harlekin*, München 1958 | Edwin Corle (Hg.), *Igor Strawinsky*, New York 1949 | Wolfgang Burde, *Strawinsky: Leben, Werke, Dokumente*, Mainz 1982/1992 | Heinrich Lindlar (Hg.), *Igor Strawinsky*, Frankfurt a. M. 1982 | Theo Hirsbrunner, *Igor Strawinsky in Paris*, Laaber 1982. Die Abbildungen stammen aus: *Igor Strawinsky. Leben und Werk – von ihm selbst*, Zürich/Mainz 1957 | *Strawinsky: Sein Nachlass. Sein Bild*, Ausstellungskatalog des Kunstmuseums Basel, Basel 1984.



Stravinsky in Neapel, 1956.

Geo. Shaver