Ives
Crawford S
Traditiona
Vivie
Haydn

MÜNCHNER
PHILHARMONIKER

15.12.2023

BARBARA HANNIGAN
APHRODITE PATOULIDOU

ISARPHILHARMONIE
089 54 81 81 400
mphil.de
MÜNCHNER
PHILHARMONIKER
SINNVERLIEBT

Charles Ives
»The Unanswered Question«

Ruth Crawford Seeger
Andante für Streichorchester

Charles Ives
»Three Places In New England«

1. »The ›St. Gaudens‹ in Boston Common (Col. Shaw and his Colored Regiment)«
2. »Putnam's Camp, Redding, Connecticut«
3. »The Housatonic at Stockbridge«

– PAUSE –

Traditional
»Outborn«
isländisches Volkslied (arrangiert für zwei Soprane und Nyckelharpa)

Claude Vivier
»Lonely Child« für Sopran und Kammerorchester

Joseph Haydn
Symphonie Nr. 44 e-Moll Hob. I:44 »Trauer-Symphonie«

1. Allegro con brio
2. Menuetto: Allegretto
3. Adagio
4. Finale: Presto

Dirigentin und Sopran BARBARA HANNIGAN
Sopran APHRODITE PATOULIDOU

Konzertdauer: ca. 2 Stunden

PROGRAMM

designierter Chefdirigent LAHAV SHANI
Ehrendirigent ZUBIN MEHTA
Intendant PAUL MÜLLER

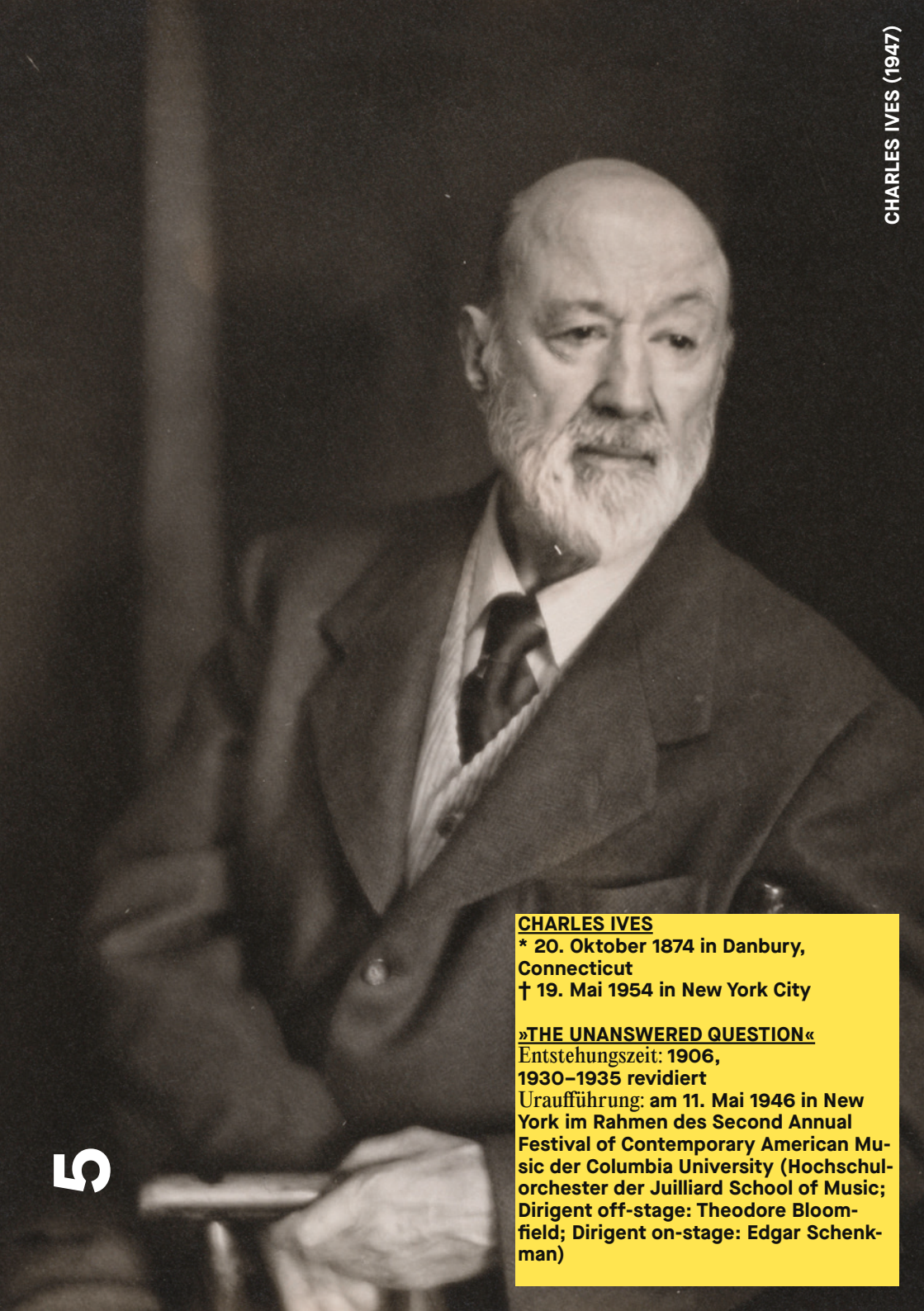
126. SPIELZEIT SEIT DER GRÜNDUNG 1893

Das Schweigen der Druiden

CHARLES IVES: »THE UNANSWERED QUESTION«

Was wissen wir von der Musik? Dass sie, die Zeit-Kunst par excellence, einen Anfang hat und ein Ende findet, dass sie flüchtig ist und vergänglich, von Takt zu Takt wie von Augenblick zu Augenblick vorübergeht, unwiederbringlich; dass ihre Dauer begrenzt und einer metrischen Ordnung unterworfen ist? Diese selbstverständlichen Grundannahmen scheinen außer Kraft gesetzt, wenn CHARLES IVES' geheimnisvolle Komposition »The Unanswered Question« anhebt: mit einem ruhevoll-entrückten Klang der gedämpften Streicher, der den ebenso irritierenden wie erhabenen Eindruck erweckt, schon immer, ja ewig zu erklingen und, wer weiß, unendlich fortzubestehen, wenn die Aufführung des Werkes längst beendet ist.

Ives' Stück über die offene, »unbeantwortete Frage«, das er 1906 entwarf und in den frühen 1930er Jahren in eine endgültige Fassung brachte – dieses Werk wäre demnach nur ein Fragment, ein willkürlicher, zeitlich limitierter Ausschnitt aus einem unvergänglichen, unermesslichen Klang. Für die Streicher schreibt Ives in seiner Partitur ein unwandelbares Tempo (»Largo molto sempre«) und einen gleichbleibenden Tonstärkegrad (dreifaches Piano) vor. In demselben unveränderlichen Tempo ertönt sieben Mal in der Solotrompete ein Motiv, das aber, so scheint es, ebenfalls nur die nicht mehr zählbare Wiederholung eines seit Menschengedenken sich stets erneuernden Vorgangs ist, der fortdauern wird, solange es menschliches Bewusstsein gibt. Während Streicher und Solotrompete folglich



CHARLES IVES (1947)

CHARLES IVES
*** 20. Oktober 1874 in Danbury, Connecticut**
† 19. Mai 1954 in New York City

»THE UNANSWERED QUESTION«
Entstehungszeit: **1906, 1930–1935 revidiert**
Uraufführung: **am 11. Mai 1946 in New York im Rahmen des Second Annual Festival of Contemporary American Music der Columbia University (Hochschulorchester der Juilliard School of Music; Dirigent off-stage: Theodore Bloomfield; Dirigent on-stage: Edgar Schenkman)**

das statische Prinzip repräsentieren, wird durch ein Flötenquartett (die 3. und 4. Flöte können gegen eine Oboe und eine Klarinette getauscht werden) das dynamische Prinzip etabliert. Die Einsätze dieser vier Holzbläser, von denen die stille Ereignislosigkeit durchbrochen wird, steigern sich im Tempo vom anfänglichen »Adagio« über »Andante«, »Allegretto«, »Allegro« und »Allegro molto« bis zum »Presto«; zugleich verläuft die Entwicklung vom Piano zum vierfachen Forte. Um die Unabhängigkeit und Eigenbewegung der in dieser Komposition sich überlagernden Zeitschichten noch zu betonen, schlägt Ives im Geleitwort zu seiner Partitur vor, die Streicher in räumlicher Distanz, möglicherweise sogar »off stage«, zu platzieren.

DIE EWIGE FRAGE DES DASEINS

Das von der Trompete solistisch vorgetragene Motiv symbolisiert – so hat es Charles Ives entschlüsselt – die »ewige Frage des Daseins«. Die ungeduldigen, drängenden, zunehmend hektischer und aggressiver sich gebärdenden Einwürfe der Holzbläser dagegen vergegenwärtigen die rastlose Jagd des Menschen nach der »unsichtbaren Antwort«. Gegen Ende des Stückes – signalisiert durch eine unvermittelte dynamische Zurücknahme ins Pianissimo – vereinen sich die vier Flöten (oder die zwei Flöten, die Oboe und die Klarinette) zu einer »geheimen Beratung«. Ein jäher Umschlag ins Fortissimo verrät das Ergebnis dieser Unterredung: Sie, die nach der Antwort, der Lösung des Rätsels Suchenden, glauben die Sinnlosigkeit ihres Ringens erkannt zu haben. Hämisch und spöttisch imitieren sie die Tonfolge der »ewigen Frage« und brechen in einer stürmischen Bewegung (»Molto agitando« und »Con fuoco«) ihre vergebliche Jagd ab. Die Streicher aber, unberührt von allem Geschehen, verkörpern nach Ives' Worten »das Schweigen der Druiden – die nichts wissen, nichts sehen und nichts hören«. Am Schluss der Komposition (wenn von einem Schluss überhaupt die Rede sein kann) bleiben sie in tiefer Stille zurück: in »ungestörter Einsamkeit«.

DIE ANTWORT LAUTET: JA!

1973 hielt Leonard Bernstein eine Reihe von sechs musikwissenschaftlichen Vorlesungen an der Harvard University unter dem von Charles Ives übernommen Titel »The Unanswered Question«. Bernstein zog dabei Analogien zu anderen Disziplinen wie der Poesie, der Ästhetik und vor allem der Linguistik, in der Hoffnung, den Inhalt seiner Vorträge einem Publikum mit begrenzter oder gar keiner musikalischen Erfahrung zugänglicher zu machen. Am Ende der Vorlesungsreihe, die anschließend auch publiziert wurde, resümierte Leonard Bernstein: »Ich bin mir nicht mehr sicher, wie die Frage lautete, aber ich weiß, die Antwort ist: ›Ja!‹«

Als Charles Ives mit den Revisionen des Notentextes befasst war, nach 1930, überlegte er, das Werk mit der Titelvariante »A Contemplation of a Serious Matter or The Unanswered Perennial Question« zu versehen: »Betrachtung einer ernsten Angelegenheit oder Die unbeantwortete ewige Frage«. Überdies zog er in Erwägung, das Stück mit dem im selben Jahr (1906) entstandenen Orchestersatz »Central Park in the Dark« zu verbinden, den er als »A Contemplation of Nothing Serious« bezeichnen wollte: ein Spaziergang durch das nächtliche New York, erfüllt von den Stimmen, Klängen und Geräuschen der Nacht – wie »The Unanswered Question« ebenfalls eine »vielschichtige« Komposition. Der experimentelle Neuheitswert dieser beiden Partituren sollte allerdings nicht überschätzt werden: Mehrchörigkeit, Raummusik, Polymetrik, Zitat und Collage, instrumentale Rollenspiele und Allegorien besaßen in der (europäischen) Musik schon eine jahrhundertealte Tradition, als der Amerikaner Charles Ives seine »ewige Frage des Daseins« stellte. Und auch die doppelbödige Kunst des unbestimmten Anfangs und offenen Endes war nicht ohne Beispiel in der Geschichte.

VISIONÄR ODER DILETTANT?

Das Urteil über Charles Ives blieb folgerichtig (nicht nur in diesem Fall) gespalten bis zum Extrem. Der im Brotberuf überaus erfolgreiche Versicherungsagent, der nur des Nachts oder am Wochenende (und ab 1927 gar nicht mehr) komponierte – war er ein verkanntes, spät entdecktes Genie oder ein musikalischer Dilettant, der arglos im stillen Kämmerlein experimentierte und für sich entdeckte, was in der Alten Welt längst der Vergangenheit angehörte? War er ein Avantgardist wider Willen, ein Pionier, ein Visionär? Oder doch nur ein Spinner, ein weltfremder Sonderling? Oder »alles in einem«? Auch »The Unanswered Question« erlaubt keine eindeutige Bewertung, schon gar keine einhellige Meinung. Hören wir den Prototyp eines neuen Werk- und Zeitbegriffs oder nur die naive Bastelei eines Freizeitkomponisten? Ein esoterisches Ritual, das den Konzertbesucher in die Geheimnisse von Existenz und Ewigkeit einweiht oder eine verspätete Tondichtung von unfreiwilliger Komik und Banalität? Wäre es nicht sogar vorstellbar, dass der Spott zuletzt dem Hörer gilt, der auf eine Persiflage von Tiefsinn und hochtrabender Symbolik hereingefallen ist? Die Trompete wiederholt unbeirrt ihre ewig gleiche, sinn- und seelenlose Frage. Aber keine Antwort ist ja auch eine Antwort.

—

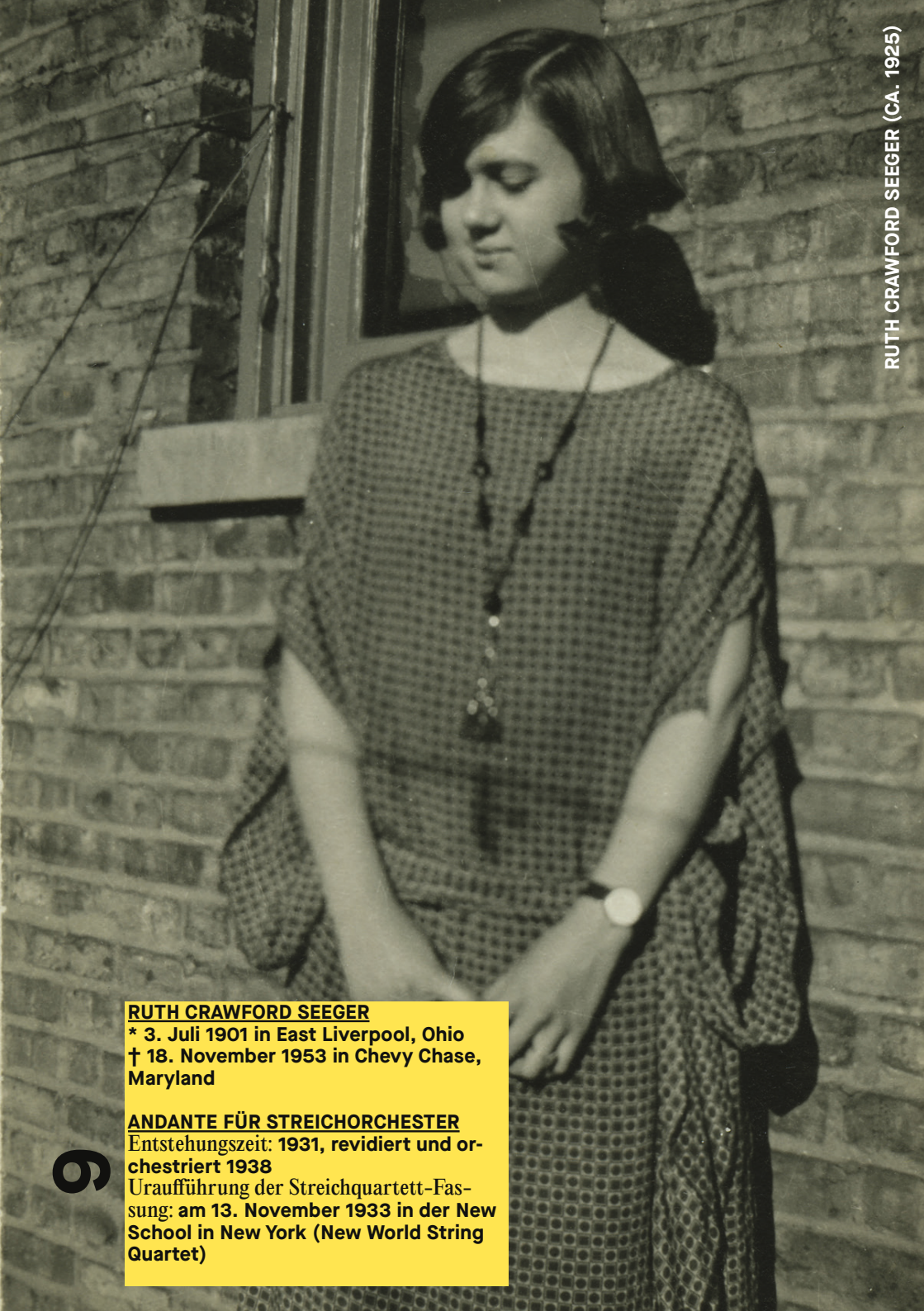
Wolfgang Stähr

»Ich bin aus der Stratosphäre hinabgestiegen«

RUTH CRAWFORD SEEGER: ANDANTE FÜR STREICHORCHESTER

Ein Leben, zwei Karrieren: Das Schaffen der vor siebzig Jahren verstorbenen Komponistin RUTH CRAWFORD SEEGER teilt sich in so grundverschiedene Hälften, dass man sie kaum auf einen Nenner bringen mag. In ihrer Heimat, den Vereinigten Staaten, wurde sie vor allem als Volksliedforscherin bekannt, die Folk Songs transkribierte und arrangierte. Ihre Liedanthologien »Our Singing Country«, »Folk Song U.S.A.« und »American Folk Songs for Children« machten sie zu einem Begriff in der Szene der Popularmusik. Dass ihre Kinder Peggy und Mike Seeger, vor allem aber ihr Stiefsohn Pete Seeger als Folksänger weltweit Erfolge feierten, schien dazu bestens zu passen. Doch als Heranwachsende ahnten nicht einmal die Kinder, dass ihre Mutter in jungen Jahren eine Musik geschrieben hatte, die so gar nicht volkstümlich klingt. Denn damals gehörte Ruth Crawford zum Kreis der amerikanischen Ultramodernisten um Henry Cowell und legte atonale, seriell strukturierte Werke vor, die den Vergleich mit der europäischen Avantgarde der 1920er Jahre nicht scheuen müssen. Das »Andante für Streichorchester«, eine Bearbeitung des dritten Satzes aus ihrem »String Quartet 1931«, markiert den Gipfelpunkt dieses frühen, radikalen Œuvres.

In die Wiege gelegt wurde ihr weder das eine noch das andere. Ruth Crawford kam 1901 als Tochter eines Methodistenpredigers in East Liverpool, Ohio zur Welt. Der Vater litt an Tuberkulose und starb bereits, als sie zwölf war. Um die Familie durchzubringen, musste die Mutter Zimmer vermieten und eine



RUTH CRAWFORD SEEGER (CA. 1925)

RUTH CRAWFORD SEEGER
*** 3. Juli 1901 in East Liverpool, Ohio**
† 18. November 1953 in Chevy Chase, Maryland

ANDANTE FÜR STREICHORCHESTER
Entstehungszeit: **1931, revidiert und orchestriert 1938**
Uraufführung der Streichquartett-Fassung: **am 13. November 1933 in der New School in New York (New World String Quartet)**

»Alleine zu arbeiten: Ich bin überzeugt, dass ich das tun sollte, um herauszufinden, was ich wirklich will.«

RUTH CRAWFORD SEEGER (1931)

Pension betreiben. Mehr als Klavierunterricht für die musikalisch hochbegabte Ruth war finanziell nicht möglich – doch das zahlte sich aus: Ihre pianistischen Fähigkeiten waren so vielversprechend, dass sie nach der High School ein Klavierstudium aufnahm, zunächst in Jacksonville, Florida, wo die Crawfords 1911 Quartier bezogen hatten, ab 1921 dann in Chicago. Dort eröffnete sich ihr eine neue Welt. Sie verkehrte in der Szene der Avantgarde, lernte die kühnsten Novitäten in der Musik und der Literatur kennen, belegte an der Hochschule auch Kurse in Musiktheorie und Komposition, versuchte sich bald selbst an ersten kleinen Werken. Und sie traf auf Henry Cowell, der damals schon mit Clustern und präparierten Klavieren experimentierte.

DISSONANTE KONTRAPUNKTE

Cowell war beeindruckt von der vier Jahre jüngeren Kollegin und setzte sich uneigennützig für sie ein, etwa indem er sie in den Beirat seiner New Music Society aufnahm oder für die Veröffentlichung ihrer Werke im »New Music Quarterly« sorgte. Nicht zuletzt vermittelte er Crawford zur weiteren Ausbildung an seinen früheren Lehrer Charles Seeger nach New York. Der war zunächst wenig angetan von dieser Idee – eine Frau zu unterrichten, das schien ihm doch reine Zeitverschwendung zu sein. Immerhin versuchte er es, und siehe da: Aus der ersten Kompositionsstunde wurden gleich fünf oder sechs, und Seeger musste eingestehen, dass ihm ein solches Talent zuvor nicht untergekommen war. Am Ende stellte sich sogar die Frage, wer hier mehr von wem profitierte. Denn Ruth Crawford war es, die Seegers Theorie eines »dissonanten Kontrapunkts« mit Leben erfüllte und in ihren Werken umsetzte. Und das hieß: Sie führte die einzelnen Stimmen völlig unabhängig voneinander, die traditionelle Dur-Moll-Harmonik hatte ausgedient, und die Melodien wie auch die Rhythmen basierten nicht mehr auf prägnanten periodischen Phrasen.

Exemplarisch umgesetzt hat Crawford dieses Prinzip in ihrem Streichquartett, das sie im Frühjahr 1931 in Berlin und Paris schuf, als Stipendiatin der Guggenheim Foundation. Obwohl Arnold Schönberg zur selben Zeit in der deutschen Hauptstadt als Professor an der Preußischen Akademie der Künste lehrte, mied sie ganz bewusst den Kontakt: War sie sich ihres eigenen Weges schon zu sicher, oder wollte sie sich nicht beeinflussen lassen? Der dritte Satz des Quartetts, das Andante, geht in der Organisation des musikalischen Materials jedenfalls über Schönberg hinaus. Hier verwirklicht Crawford nämlich eine Heterophonie der Dynamik, einen »Kontrapunkt von Crescendi und Diminuendi«, wie sie es selbst formulierte. Und das funktioniert so: Wir hören in den einzelnen Stimmen jeweils lang gehaltene Liegetöne, die immerzu an- und dann wieder abschwellen. Niemals erreichen zwei Stimmen gleichzeitig den dynamischen Höhepunkt, sie lösen einander vielmehr ab, sodass sich aus der Abfolge der Lautstärkespitzen eine atonale Melodie ergibt. Das Andante ist ein wellenartiges, auf- und abflutendes Tongewebe, das eine erstaunliche Sogwirkung entfaltet. Vielleicht auch, weil das Wechselspiel von Crescendo und Diminuendo nicht nur die Binnenstruktur der einzelnen Töne, sondern zugleich den Satz als Ganzes prägt: Der Klang steigert sich insgesamt unaufhörlich, bis nach etwa Dreiviertel der Spieldauer die Kurve wieder ins Pianissimo zurückführt.

VON DER AVANTGARDE ZUR VOLKSMUSIK

Ruth Crawford wusste, wie anspruchsvoll und heikel diese Musik für die ausführenden Quartette war. Deshalb entschloss sie sich 1938, eine Fassung für Streichorchester anzulegen. Denn sie glaubte, dass mit einem Dirigat das delikate Auf und Ab besser koordiniert werden könne. In dieser Version erscheint ihr »Andante for Strings« wie eine dissonante Schwester von Samuel Barbers »Adagio for Strings« aus demselben Jahr, das auch ursprünglich einem Streichquartett entstammte.

Kurz nach Vollendung des »String Quartet 1931« und der Rückkehr in die USA heiratete Ruth Crawford 1932 ihren Lehrer Charles Seeger. Und damit endete zugleich ihre Laufbahn als »Ultramodernistin«. Denn fortan engagierte sich das Paar gemeinsam in der Arbeiter-Kulturbewegung und widmete sich der amerikanischen Volksmusik. Vielleicht verdankte sich diese jähe Umkehr der finanziellen Notlage in den Jahren der wirtschaftlichen Depression. Ruth Crawford Seeger wurde Mutter von drei Töchtern und einem Sohn, dazu kümmerte sie sich auch noch um die drei Kinder aus Seegers erster Ehe. Eine so große Familie zu versorgen kostete Geld und Zeit. Doch am Ende ihres kurzen Lebens fragte sie sich selbst, ob der Weg, dem sie gefolgt war, wirklich der richtige gewesen sei: »Ich bin aus der Stratosphäre hinabgestiegen«, gestand sie. Zeit zur Umkehr blieb ihr kaum mehr. Ruth Crawford Seeger erlag im Alter von nur 52 Jahren einem Krebsleiden. Mit ihrem Frühwerk hat sie dennoch Musikgeschichte geschrieben.

—

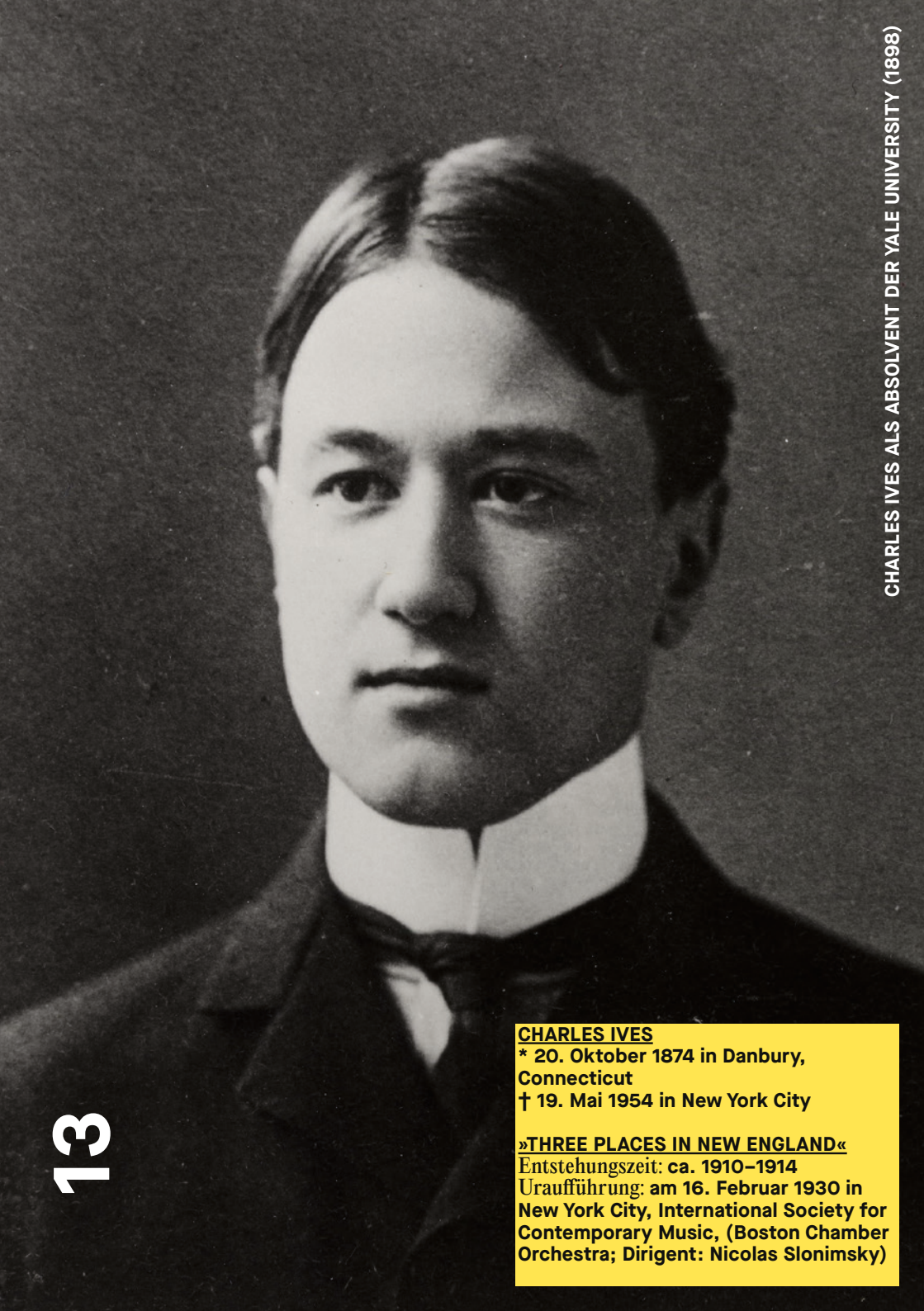
Susanne Stähr

Patriotische Experimente

CHARLES IVES: »THREE PLACES IN NEW ENGLAND«

Heute gilt CHARLES IVES als der große Klassiker der amerikanischen Konzertmusik. Doch die längste Zeit seines Lebens war er im Musikbetrieb ein krasser Außenseiter – seine Kompositionen galten als schwer zugänglich und nahezu unspielbar. Mit seiner Vorliebe für Polytonalität und Polytempik, für Vierteltöne, Cluster und Aleatorik war Ives seiner Zeit einfach ein Stück weit voraus. Seine wichtigsten Werke – darunter die vier Symphonien – erlebten ihre Premiere erst vier oder fünf Jahrzehnte nach ihrer Entstehung. Die meisten Aufführungen zu seinen Lebzeiten musste Ives selbst organisieren und auch selbst finanzieren. (Er unterstützte finanziell auch die Karrieren junger Kollegen.) Ives hat rund 60 Orchesterwerke geschrieben und rund 40 Kammermusikwerke, außerdem eine Reihe von Chorstücken sowie eine Sammlung von 114 Liedern mit Klavierbegleitung. Er musste aber 60 Jahre alt werden, bevor erstmals eines seiner Stücke im Notendruck erschienen ist. Zehn Jahre vorher hatte er bereits aufgehört zu komponieren. Ab etwa 1925 hat er nur noch seine vorhandenen Werke überarbeitet und verfeinert.

Es war sein Vater, von dem er die wichtigsten musikalischen Impulse bekam. George Edward Ives (1845–1894) war der Leiter mehrerer Marschkapellen, Orchester und Chöre und hatte schon gegen Ende des Amerikanischen Bürgerkriegs (1861–1865) auf Seiten der Nordstaaten-Armee eine Militärband geführt. Von klein auf war sein Sohn Charles daher vertraut mit



CHARLES IVES ALS ABSOLVENT DER YALE UNIVERSITY (1898)

13

CHARLES IVES
*** 20. Oktober 1874 in Danbury, Connecticut**
† 19. Mai 1954 in New York City

»THREE PLACES IN NEW ENGLAND«
Entstehungszeit: **ca. 1910–1914**
Uraufführung: **am 16. Februar 1930 in New York City, International Society for Contemporary Music, (Boston Chamber Orchestra; Dirigent: Nicolas Slonimsky)**

Marschmusik, patriotischen Gesängen, amerikanischen Kirchen- und Volksliedern, auch den Plantagensongs der Afroamerikaner. Im Hause Ives war man bestens vertraut mit der amerikanischen Tradition und Geschichte und ihren historischen Schauplätzen. Bereits mit fünf Jahren wurde Charles von seinem Vater in Musiktheorie und an Musikinstrumenten unterrichtet. Er trommelte als Kind in der Militärkapelle mit und war mit 14 Jahren bereits Kirchenorganist.

KONVENTIONEN AUFBRECHEN

Kurioserweise war Ives' Vater aber nicht nur Kapellmeister, sondern ein großer, mutiger Musik-Experimentator. Seine besondere Leidenschaft gehörte den Mikrotönen, also Intervallen, die kleiner sind als eine kleine Sekunde. Ives sr. erforschte die Mikrotöne mit Zug-Blasinstrumenten, Violinsaiten oder Trinkgläsern (die er vermutlich mit Wasser befüllte). Wenn er im Ort sein »Gläserorchester« vorführte, hielten ihn manche für einen Spinner. Ives' Vater war ein gut geschulter Musiker, aber er dachte über die Konventionen der Zeit hinaus. Früh ermunterte er auch den Sohn zu polytonalen und mikrotonalen Experimenten. Zum Beispiel ließ er Charles als Kind das Lied »Swanee River« in Es-Dur singen, begleitete es aber in C-Dur. Oder er ließ ihn zwei Musikkapellen gleichzeitig hören, die in verschiedenen Tonarten und Tempi spielten. Einmal soll er ihm gesagt haben, man könne eine Fuge auch mit Regelverstößen komponieren, wenn man es nur gut mache. Oder: Nicht jede Dissonanz müsse immer aufgelöst werden: »Vielleicht hat sie ja keine Lust dazu.«

Für Charles Ives war früh schon klar, dass er komponieren wollte und dass er die experimentellen Ideen des Vaters ohne Kompromisse umsetzen würde. Die Musik, so schrieb er, brauche, um eine kreative Kunst zu bleiben, »zahlreichere und umfassendere Tonleitern, neue Tonkombinationen, neue Tonarten und die Überlagerung verschiedener Tonarten, Taktarten und Phrasenlängen«. Offenbar war ihm bewusst, dass er mit diesem unkonventionellen Vorhaben anecken und ökonomisch kaum erfolgreich sein würde. Kaum hatte er sein Musikstudium in Yale beendet (die 1. Symphonie war seine Abschlussarbeit), stürzte er sich daher ins Geldverdienen. Ives nahm einen Job bei einer Versicherungsagentur an, gründete nach einigen Jahren eine eigene Versicherungsgesellschaft, entwickelte auch neue Versicherungsmodelle und brachte es in dieser Branche zu Ansehen und Wohlstand. In seiner Freizeit aber komponierte er Musik, so komplex und vielschichtig, wie er nur wollte – auf Anerkennung und finanziellen Erfolg war er nun nicht mehr angewiesen.

»BLACK MARCH« – EINE HOMMAGE AN BÜRGERKRIEGSHELDEN

Sein knapp 20-minütiges Orchesterwerk »Three Places In New England« entstand im Wesentlichen kurz vor dem Ersten Weltkrieg, als Ives schon drei Symphonien geschrieben hatte. Ursprünglich wollte er das neue Werk »New England Symphony« nennen. New England – so nennt man die sechs Staaten in der Nordostecke der USA, im Siedlungsgebiet der frühesten Auswanderer aus Europa. Die drei Sätze des Werks sind von drei verschiedenen Orten in Massachusetts und Connecticut inspiriert – zwei dieser Orte sind Gedenkstätten des Amerikanischen Befreiungs- bzw. Bürgerkriegs. (Wie gesagt: Im Hause Ives war die amerikanische Geschichte immer präsent.)

Der längste Satz ist der erste. Sein Titel »The ›St. Gaudens‹ in Boston Common« bezieht sich auf ein Bronzerelief, das von dem Künstler Augustus Saint-Gaudens geschaffen wurde und das im ältesten Stadtpark der Vereinigten Staaten, im »Boston Common«, aufgestellt ist. Es zeigt einen gewissen Colonel Robert Gould Shaw (1837–1863), der mit einem Regiment von afroamerikanischen Soldaten in den Bürgerkrieg zog. Angeblich nannte Ives diesen ersten Satz einen »Black

March«. Man kann in ihm, wenn man will, einen langen Anmarsch hören, eine anschwellende Schlacht und ein tragisches, stilles, blutiges Ende – die Hommage an ein heroisches Regiment. Die Musik zeigt aufs Schönste, wie Ives seine beiden musikalischen Haupt-Impulse miteinander verknüpfte: das patriotische Liedgut und das tonale Experiment. Verschiedene Harmonien und Rhythmen überlagern einander in polytonalen, komplexen, stark chromatischen Schichtungen. Aber eingebettet darin sind Zitate aus diatonischen Melodien – Zitate von Soldatenliedern aus dem Bürgerkrieg und Plantagenliedern der schwarzen Sklaven.

WALKÜRENRITT, VOLKSFESTMUSIK UND KIRCHENLIEDER

Noch deutlicher wird der polytonale Collagen-Charakter im zweiten Satz, dem schnellen »Putnam's Camp, Redding, Connecticut«. Diese Musik ist inspiriert durch eine Gedenkstätte für General Israel Putnam (1718–1790), der im amerikanischen Unabhängigkeitskrieg gegen die Engländer kämpfte. Angeblich ist Ives als Kind an diesem Gedenkort während eines Volksfests einmal eingeschlafen – in seinem Traum verwandelten sich die Volksfestmusiker in die Soldaten von General Putnam. Ives' Musik wirkt hier zeitweise, als würden mehrere (amateurhafte) Musikkapellen im Volksfesttrubel durcheinander spielen. Ein gutes Dutzend amerikanischer Folksongs klingen dabei an, in unterschiedlichen Tonarten und widerstreitenden Taktarten. Zitiert werden etwa »Yankee Doodle« und »Arkansas Traveler«, aber es lassen sich auch die amerikanische Nationalhymne und sogar Wagners »Walkürenritt« ausmachen. Fröhliche Marsch- und Ragtime-Rhythmen tauchen auf. Der Komponist greift dabei auf zwei Theatermusiken zurück, die er einmal für ein Bühnenstück

RESTAURIERTER GIPSABDRUCK DES BRONZERELIEFS VON AUGUSTUS SAINT-GAUDENS

»Wir hörten aus der Kirche jenseits des Flusses fernen Gesang, während sich der Morgentau noch nicht völlig vom Flussbett gelöst hatte. Dieses Bild des fließenden Wassers, der Farben, des Flussufers mit seinen Ulmen werde ich nie vergessen.«

CHARLES IVES ÜBER EINEN MORGENSPAZIERGANG AM HOUSATONIC RIVER

seines Onkels Lyman geschrieben hatte. Und wenn das Volksfest im Mittelteil des Satzes träumerisch zu zerfließen scheint, dann ist das wohl die Stelle, an der der kleine Charles vom großen General träumte.

Auch im kürzeren dritten Satz »The Housatonic at Stockbridge« klingen amerikanische Weisen an, nämlich Paraphrasen von Kirchenliedern. Die Musik malt eine geheimnisvoll-idyllische Naturszene am Fluss Housatonic, inspiriert von einem Spaziergang des Komponisten mit seiner Frau Harmony. In flirrender Polyrhythmik verbinden sich das Rauschen des nebligen Flusses und der Klang fernen Kirchengesangs (im Englischhorn). Kurz vor Schluss gibt es eine überraschende Steigerung. Das Hauptthema hat Ives übrigens auch als Lied für Solostimme und Klavier arrangiert.

Für die Premiere 1930 musste Ives seine »Three Places« umschreiben, denn der von ihm geförderte Dirigent, Nicolas Slonimsky, leitete nur ein Kammerorchester. Ives' Urfassung für großes Orchester ging dabei teilweise verloren und wurde später rekonstruiert. Immerhin war diese Premiere ein erster kleiner Erfolg für Ives – mit dem Komponieren neuer Werke hatte er zu diesem Zeitpunkt bereits aufgehört. Dabei gab es viele Komponistenkollegen, die ihn für seine Kompromisslosigkeit in höchsten Tönen lobten, darunter Elliott Carter, Aaron Copland oder Henry Cowell, später ebenso Strawinsky, Bernstein oder Cage. Auch Gustav Mahler soll Ives bewundert haben, waren dessen Polyphonie und Polytonalität doch (wie bei Mahler selbst) vom akustischen Jahrmarkts-Durcheinander des Lebens angeregt. Mahlers Bekenntnis könnte auch von Ives stammen: »Gerade so, von ganz verschiedenen Seiten her, müssen die Themen kommen und so völlig verschieden sein in Rhythmik und Melodik!«

—

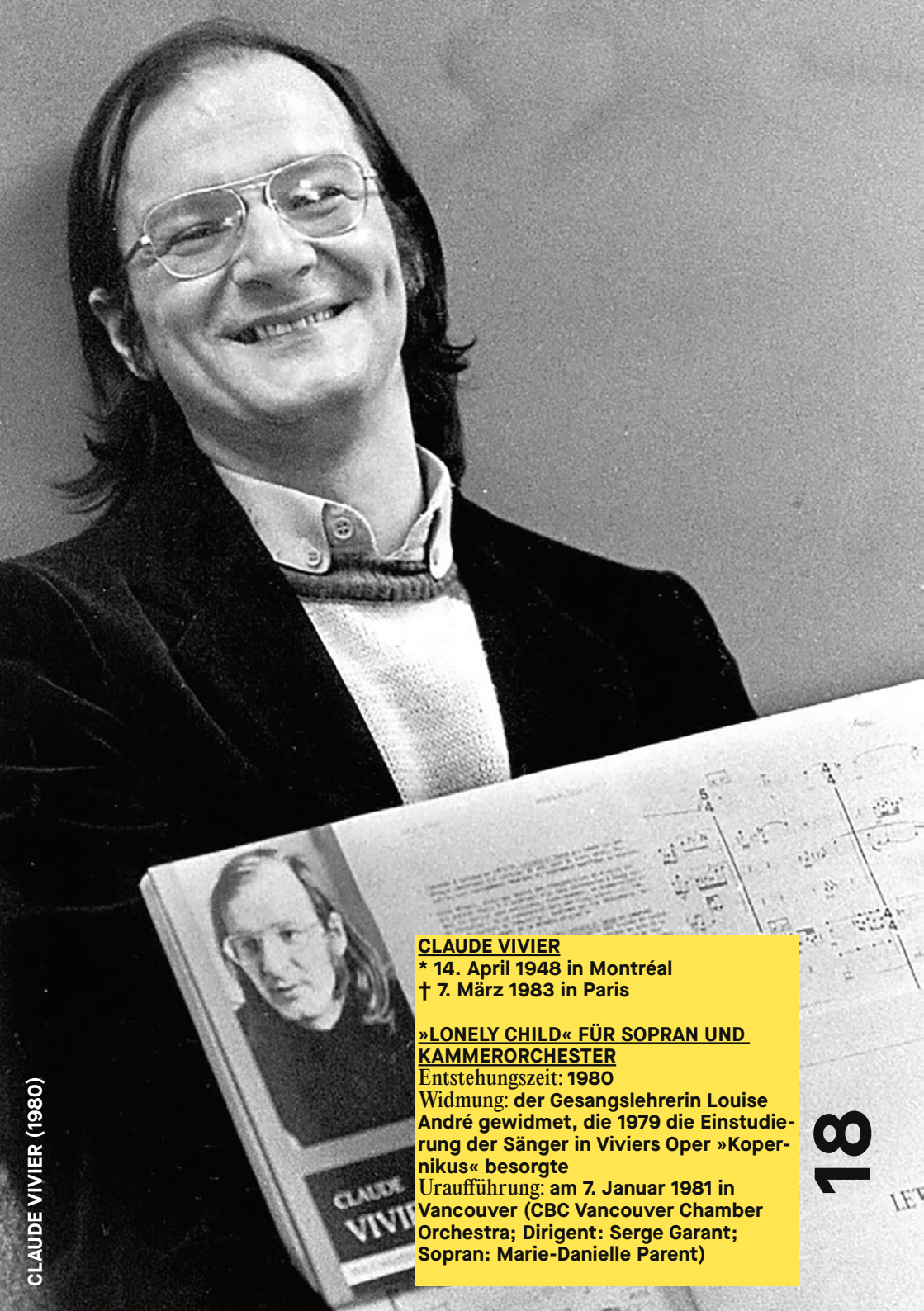
Hans-Jürgen Schaal

CLAUDE VIVIER: »LONELY CHILD«

Leben und Werk des kanadischen Komponisten CLAUDE VIVIER werden bis heute durch seinen tragischen Tod in Paris überschattet. Am 7. März 1983 besucht der offen homosexuell lebende Vivier eine Bar und nimmt anschließend einen Mann mit in sein Atelier. Fünf Tage später findet die Polizei dort seinen Leichnam. Vivier war durch zahlreiche Messerstiche ermordet worden. Neben dem unter einer Matratze drapierten Körper finden die Beamten die Skizze eines Werkes, an dem Vivier zuletzt gearbeitet hatte. Der Titel lautet: »Glaubst Du an die Unsterblichkeit der Seele?« Das Werk handelt von einer Person namens Claude, die durch das nächtliche Paris irrt und in der Métro auf einen Fremden trifft. Nach kurzem Geplänkel sticht der Fremde seinem Gegenüber unvermittelt ein Messer direkt ins Herz. Genau an dieser Stelle bricht die Kompositionsskizze ab. Was wie der Plot eines Kriminalromans anmutet, ist grausame Realität. Später wird ein neunzehnjähriger Stricher als mutmaßlicher Täter festgenommen. Claude Vivier wurde nur 34 Jahre alt.

SCHWIERIGE KINDHEIT

Unter einem guten Stern stand sein Leben von Anfang an nicht. Seine Eltern hat Vivier nie kennengelernt. Er wuchs in einem Waisenhaus in Montréal auf, wurde später adoptiert, von seiner Adoptivmutter jedoch abgelehnt. Seine Homosexualität vergrößerte seine soziale Isolation noch. Vivier entwickelte zahlreiche Ängste und Phobien. So konnte er Weihnachten nicht allein



CLAUDE VIVIER (1980)

CLAUDE VIVIER
*** 14. April 1948 in Montréal**
† 7. März 1983 in Paris

»LONELY CHILD« FÜR SOPRAN UND KAMMERORCHESTER
Entstehungszeit: **1980**
Widmung: **der Gesangslehrerin Louise André gewidmet, die 1979 die Einstudierung der Sänger in Viviers Oper »Kopernikus« besorgte**
Uraufführung: **am 7. Januar 1981 in Vancouver (CBC Vancouver Chamber Orchestra; Dirigent: Serge Garant; Sopran: Marie-Danielle Parent)**

sein und fürchtete sich vor der Dunkelheit, so dass er noch als Erwachsener immer bei Licht schlief. Bei Konzerten oder Pressekonferenzen fiel er oft aus der Rolle, galt als ruppig und als seltsamer Einzelgänger. Eine Gegenwelt zu seinem oft schwierigem Alltag wurde für ihn die Musik. Doch auch in seinen Werken folgte er keinen ausgetretenen Pfaden, sondern entwickelte eine eigene Klangsprache, die seine Arbeiten deutlich von denen seiner Zeitgenossen unterscheidet.

AUSBILDUNG IN KANADA UND EUROPA

Seine musikalische Ausbildung erhielt Vivier in den späten 1960er Jahren zunächst am Conservatoire de musique du Québec à Montréal, wo er bei Gilles Tremblay Komposition studierte. Mit einem Stipendium kam er 1971 nach Europa, machte sich am Institut für Sonologie in Utrecht bei Gottfried Michael König mit elektroakustischer Musik vertraut, besuchte in Paris Kurse bei Paul Méfano und zog schließlich nach Köln, wo ihn Karlheinz Stockhausen unterrichtete. 1974 ging er zurück nach Montréal, doch gab es in Kanada kaum Aufführungsmöglichkeiten für seine Werke. Trotz einiger Auftragskompositionen lebte er bettelarm in einem Mini-Apartment und hielt sich mit einer Anstellung in einem Geschäft für Keyboards notdürftig über Wasser. 1977 unternahm er eine mehrmonatige Reise nach Bali und Japan. Hier erwachte Viviers Interesse an östlicher Philosophie und Religionen, was seine Kompositionen in der Folge nachhaltig prägte.

ERSTE ERFOLGE

Anfang der 1980er Jahre ermöglichte ihm ein Stipendium, nach Europa zurückzukehren. Hier fanden seine Kompositionen deutlich mehr Anklang als in seinem Heimatland. Vivier begann mit der Arbeit an einer Oper, die den Tod Peter Tschaikowskys behandeln sollte, aber unvollendet blieb. Er ließ sich in Paris nieder und verkehrte dort bald mit den führenden Vertretern der spektralen Musik wie Gérard Grisey und Tristan Murail. Olivier Messiaen wurde nicht müde, in seinen Analysekursen auf die Musik Viviers hinzuweisen. Es sollte allerdings noch Jahre dauern und bedurfte der Mithilfe György Ligetis, bis sich herumsprach, dass es da einen ungewöhnlichen Kanadier gab, der eine völlig einzigartige Musik schrieb. Doch zu diesem Zeitpunkt war Vivier bereits tot.

EINFLÜSSE OSTASIATISCHER MUSIK

Viviers späte Werke werden fast immer aus einer aus kleinen Zellen zusammengesetzten Melodielinie entwickelt, die dann von anderen Instrumenten oder dem Orchester eingefärbt, unterstrichen, eingebettet oder umhüllt wird. Mitunter verwendet er Mikrointervalle, Glissandi oder nähert sich der reinen, untemperierten Stimmung an. Deutlich hörbar ist in vielen Arbeiten der Einfluss der ostasiatischen, insbesondere der Gamelan-Musik, die er auf Bali eingehend studiert hatte. Auch in »Lonely Child« spielen Gongs im Verlauf des Stücks eine entscheidende Rolle.

VORHERRSCHAFT DES MELODISCHEN

»Lonely Child« für Sopran und Orchester entstand 1980 als Auftragswerk des kanadischen Rundfunks. Vivier hatte die Stimme der Sopranistin Marie-Danielle Parent im Sinn, als er das Stück schrieb. Komponiert ist es auf einen eigenen französischen Text, enthält jedoch auch Abschnitte einer reinen Fantasiesprache, die Ähnlichkeiten mit dem Malaysischen zeigt. Was auf den ersten Blick wie eine Gute-Nacht-Geschichte über Elfen und Feen anmutet, ist jedoch gleichzeitig eine sehnsüchtige Bitte um leidvoll vermisste liebevolle Zuneigung, die Vivier nie zuteil wurde. Musikalisch ist »Lonely Child« ein langer Klagegesang über die Einsamkeit. Es ist eine einzige Melodie, die ohne Akkorde, traditionelle Harmonien oder Kontrapunkt auskommt. »Es sollte eine sehr homophone Musik entstehen, die sich in eine einzige Melodie verwandeln sollte«,

so Vivier in einem Werkkommentar. An anderer Stelle bemerkt er: »Das ganze Stück ist nur eine einzige Melodie. Zu Beginn habe ich gerade diese Melodie, ohne sonst irgendetwas. Dann füge ich die Farben hinzu und arbeite mit ihnen, so dass es sehr kompliziert wird. Am Ende entwickelt sich das Stück zurück zu einem Akkord, dann zu einem Intervall. Schließlich, ganz am Schluss, habe ich gerade wieder die Melodie, die gleiche Melodie wie zu Beginn.«

ALLES WIRD KLANGFARBE

Die instrumentale Begleitung der Singstimme setzt vor allem auf Klangfarbe. Immer wieder neu wird der Sopranpart eingefärbt. »Die ganze orchestrale Klangmasse verwandelt sich in Klangfarbe«, erklärt Vivier und spricht im Zusammenhang mit diesem Werk von »großen farbigen Lichtstrahlen«. Die aufreizend homophone Stimmführung trifft an entscheidenden Wegmarken der Partitur auf fernöstlich anmutende Perkussionsakzente und kurze Einwürfe des Orchesters, aber auch auf lang ausgehaltene Pausen. Pentatonische Skalen finden ebenso Verwendung wie kurze Dur- oder Mollakzente an zentralen Stellen der Partitur. Eine wie auch immer geartete Entwicklung kennt diese Musik nicht, auch keine dramatischen Ausbrüche. Zwar ändert sich die Dichte des Orchestersatzes im Verlauf des Stücks mehrfach, aber die Haltung bleibt immer meditativ und eher lyrisch.

EIGENWILLIGES SELBSTPORTRÄT

Das ist eine Musik, die in keine Schublade passt, sehr eigenwillig und zu ihrer Entstehungszeit, im Zeitalter des Postserialismus, auch nicht mehrheitsfähig. Entsprechend verhalten war die Aufnahme der Werke Viviers zu seinen Lebzeiten. Denn seine Musik handelt eigentlich immer von eigenem Erleben und traumatischen Erfahrungen. Trauer und Einsamkeit sind die entscheidenden Beweggründe, die hinter dieser Musik stehen. Aggressivität oder große dramatische Gesten kennt sie nicht. »Lonely Child« ist ein spirituelles und emotionales Selbstporträt des Komponisten, kompromiss- und schonungslos. Daher ist es kein Zufall, das ein Film über diesen Komponisten aus den späten 1980er Jahren diesen Titel übernahm. Claude Vivier hat sein heute wohl bekanntestes Werk übrigens selbst nie gehört. Er hatte kein Geld für ein Flugticket, um der Uraufführung 1981 in Montréal beizuwohnen.

—

Martin Demmler

»Claude [Vivier] übte einen gewissen Einfluss auf die Komponisten in Montréal aus, nicht zuletzt, weil er so extrovertiert war und so offen und jederzeit über seine eigenen musikalischen Ideen sprechen konnte. Manchmal konnte es ermüdend sein, über das zu reden, was er tat, über pureté – wie oft hat er dieses Wort benutzt! Die Reinheit der Kindheit, die Reinheit eines Intervalls, die Reduktion auf fast nichts, auf die Stille, auf den Tod, usw. Diese Art zu sprechen hat auf die anderen Komponisten um ihn herum abgefärbt, sie fanden ihn inspirierend.«

MICHEL-GEORGES BRÉGENT, FREUND UND KOLLEGE VIVIERS

GESANGSTEXT

Gesangstext
Claude Vivier: »Lonely Child«

Bel enfant de la lumière dors, dors, dors, toujours dors.
Les rêves viendront, les douces fées viendront danser avec toi.
Merveille, les fées et les elfes te fêteront, la farandole joyeuse t'enivrera.
Ami.

Schönes Kind des Lichts schlaf, schlaf, schlaf, schlafe immer.
Die Träume werden kommen, die süßen Feen werden kommen und mit dir tanzen.
Wunder, die Feen und Elfen werden dich feiern, die fröhliche Farandole wird dich berauschen.
Freund.

Dors, mon enfant, ouvrez-vous portes de diamant, palais sompteux, mon enfant, les hirondelles guideront tes pas.

Schlafe, mein Kind, öffne dir diamantene Türen, prächtige Paläste, mein Kind, die Schwalben werden deine Schritte leiten.

Kuré nouyazo na-oudè waki nannoni eudou-a.

Kuré nouyazo na-oudè waki nannoni eudou-a.

Dors, mon enfant.

Schlafe, mein Kind.

GESANGSTEXTE

Dadodi yo rrr-zu-i yo a-e-i dage dage da è-i-ou dage dage ou-a-è dagè dadoudè dagè dagè dagè na-ou-è ka jadè-do yanousè mayo rès tè de-i-a wè nanoni nowi i-è ka.

Dadodi yo rrr-zu-i yo a-e-i dage dage da è-i-ou dage dage ou-a-è dagè dadoudè dagè dagè dagè na-ou-è ka jadè-do yanousè mayo rès tè de-i-a wè nanoni nowi i-è ka.

Les étoiles font des bonds prodigieux dans l'espace, temps, dimensions zébréés de couleurs.

Die Sterne machen gewaltige Sprünge durch Raum, Zeit und Dimensionen, gestreift mit farbigen Zebramarkierungen.

Les temps en paraboles discutent de Merlin, les magiciens merveilleux embrassent le soleil d'or, les acrobates touchent du nez les étoiles pas trop sages, les jardins font rêver aux moines mauves.

Die Zeiten diskutieren Merlin in Gleichnissen, die wundersamen Magier küssen die goldene Sonne, die Akrobaten berühren mit der Nase die schelmischen Sterne, die Gärten lassen von malvenfarbenen Mönchen träumen.

Reves d'enfant, donnez-moi la main et allons voir la fée Carabosse, son palais de jade sis au millieu des morceaux de rêves oubliés déjà flotte éternellement.

Kinderträume, nehmt mich an die Hand und lasst uns zur Fee Carabosse gehen, deren Jadepalast schon ewig inmitten von vergessenen Traumstücken schwebt.

Oh reine des aubes bleues donne-moi s'il te plaît l'éternité.
Oh Reine.

Oh Königin der blauen Morgendämmerungen, bitte gib mir die Ewigkeit.
Oh Königin.

Koré noy Tazio.
Koré kore Tazio Tazio Tazio.
Koré noy na-ou yasin kè.

Koré noy Tazio.
Koré kore Tazio Tazio Tazio.
Koré noy na-ou yasin kè.

L'heliante douce dirige vers les étoiles l'énergie sublime, Tazio, la langue des fées, tu la parleras et tu verras l'amour, Tazio, tendrement tes yeux verts, puiseront dans les lambeaux de contes surannés pour en créer un vrai le tien, Tazio, donne-moi la main, Tazio, Tazio, et l'espoir du temps, du temps.

Die sanfte Sonnenblume lenkt die erhabene Energie zu den Sternen, Tazio. Die Sprache der Feen, du wirst sie sprechen und du wirst die Liebe kennen, Tazio. Zärtlich tauchen deine grünen Augen in den Bodensatz veralteter Geschichten, um eine wahre zu erschaffen, deine, Tazio. Gib mir deine Hand, Tazio, Tazio, und die Hoffnung auf Zeit, auf Zeit.

Hors temps apparaît mon enfant, les étoiles au ciel brillent pour toi, Tazio, et t'aiment éternellement.

Außerhalb der Zeit erscheint mein Kind, die Sterne am Himmel leuchten für dich, Tazio, und werden dich auf ewig lieben.

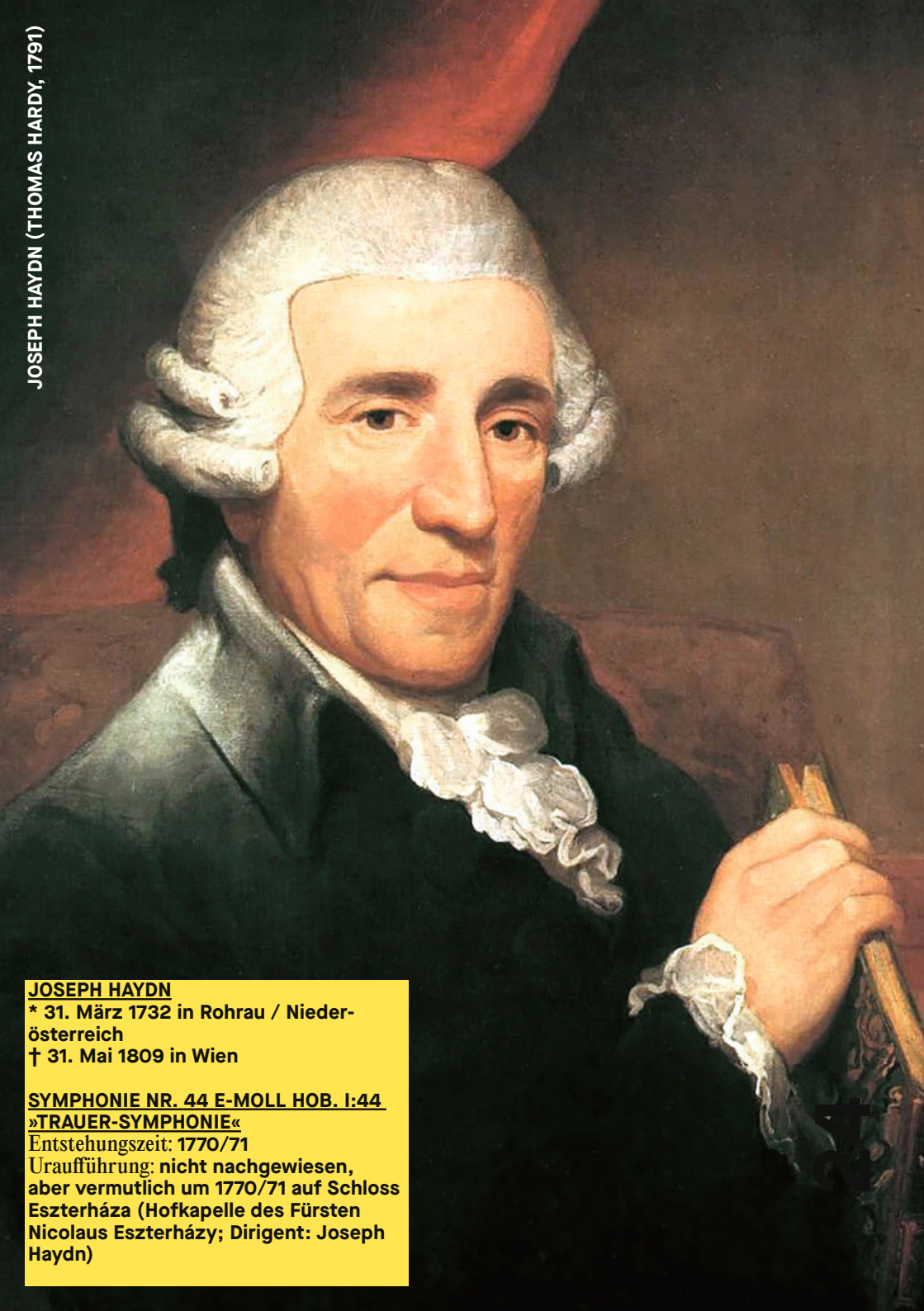
Sturm und Drang auf Schloss Eszterháza

JOSEPH HAYDN: SYMPHONIE NR. 44 E-MOLL

Betrachtet man die Chronik aller Symphonien, die der Kapellmeister JOSEPH HAYDN in fürstlichen Diensten schuf, so sticht um das Jahr 1770 eine ungewöhnliche Vorliebe des Komponisten für Moll-Tonarten ins Auge: angefangen mit der g-Moll-Symphonie Nr. 39 von 1766/67 und kulminierend in der legendenumrankten fis-Moll-Symphonie Nr. 45 von 1772, die wegen der pantomimischen Zeremonie ihres Finales als »Abschiedssymphonie« in die Geschichte eingegangen ist. Mit der Wahl der Tonart setzte Haydn im buchstäblichen wie im übertragenen Sinne die Vorzeichen für eine gewissermaßen »expressionistische« Neubestimmung der Instrumentalkunst. Die Ansicht des englischen Musikgelehrten Charles Burney, Musik sei »ein unschuldiger Luxus, in der Tat überflüssig für unser Leben, und doch eine wunderbare Verfeinerung und ein Vergnügen für den Gehörsinn«, wurde geradezu hinweggefegt von Haydns Moll-Symphonien jener Jahre, die nichts weniger bezweckten, als dem Ohr zu schmeicheln.

AUFRUHR DER GEFÜHLE

Doch nicht die Tonart allein verleiht diesen Symphonien ihr unverwechselbares Gepräge: Heftige dynamische Kontraste zeichnen sie aus, jähe Generalpausen, weite und ausdrucksstarke Intervallsprünge, ein manischer Wiederholungszwang, der sich an formelhaften Motiven abarbeitet, affektgeladene Tonrepetitionen, die – ohnehin ein traditioneller rhythmischer



JOSEPH HAYDN (THOMAS HARDY, 1791)

JOSEPH HAYDN
*** 31. März 1732 in Rohrau / Niederösterreich**
† 31. Mai 1809 in Wien

SYMPHONIE NR. 44 E-MOLL HOB. I:44 »TRAUER-SYMPHONIE«
Entstehungszeit: **1770/71**
Uraufführung: **nicht nachgewiesen, aber vermutlich um 1770/71 auf Schloss Eszterháza (Hofkapelle des Fürsten Nicolaus Eszterházy; Dirigent: Joseph Haydn)**

Topos zur Darstellung der Erregung und des Zorns – noch synkopisch gedrängt und gestaut werden. Haydns e-Moll-Symphonie Hob. I:44 von 1770/71 erweist sich vom ersten Takt an, schon mit dem aggressiven Einsatz des Orchesters im Unisono, als ebenso idealtypisches wie mitreißendes Zeugnis ihrer Entstehungszeit. Den Beinamen »Trauer-Symphonie« verdankt sie der Überlieferung, Haydn habe sich den langsamen (den dritten) Satz als Musik für sein Begräbnis gewünscht. Zu diesem friedvollen Adagio bildet das anschließende Finale, ein Presto von schier überkochendem Temperament, den größten nur denkbaren Gegensatz. »Sturm und Drang« war eben nicht bloß der Titel eines Dramas von Friedrich Maximilian Klinger, sondern Symptom und Devise eines Lebensgefühls, das sich in den 1760er und 1770er Jahren namentlich in der jungen Generation flächenbrandartig ausbreitete. Und was diese »Sturm und Drang«-Periode in der Musik auslöste, erkennen wir exemplarisch an Haydns e-Moll-Symphonie.

JUGENDLICHE REBELLION

Eine eigenartige Vorstellung: Der bald 40-jährige Haydn, seit fast einem Jahrzehnt ein loyaler Diener des ungarischen Magnatengeschlechts der Esterházy, entfachte eine Musik, die sich, eigensinnig und aufbegehrend, zu jugendlicher Rebellion bekannte. Für den Fürsten Nicolaus, genannt »der Prachtliebende«, schrieb er ausgesprochen herbe und schroffe Kompositionen, die sich allen feudalen Glanz versagen: In der e-Moll-Symphonie kommt sogar das »höfische« Menuett als konzessionslos strenger »Canone in Diapason« (Kanon in der Oktave) daher. Und ausgerechnet in des Fürsten Lieblingsresidenz, dem ungarischen Schloss Eszterháza, »le petit Versailles de l'Hongrie«, dessen Errichtung in unwirtlichem Sumpfgelände wie eine symbolische Selbstfeier des Rationalismus erscheint – planvolle Bezähmung und Überwindung der widrigen Natur –, wurden Symphonien aufgeführt, die den »bürgerlichen Irrationalismus« in Musik übersetzen.

KEINE »TRAUER-SYMPHONIE« FÜR HAYDNS BEGRÄBNIS

Joseph Haydn starb am 31. Mai 1809 während der Belagerung Wiens durch Napoleonische Truppen friedlich in seiner Wohnung in Gumpendorf. Da niemand die Stadt verlassen konnte, erhielt er zunächst ein einfaches Grab auf dem örtlichen Friedhof. Am 15. Juni 1809 fand in der Wiener Schottenkirche ein großer Gedenkgottesdienst statt, bei dem Mozarts Requiem aufgeführt wurde. Haydns e-Moll-Symphonie dürfte zu diesem Zeitpunkt relativ unbekannt gewesen sein – der Beiname »Trauer-Symphonie« wurde erst viele Jahre später hinzugefügt. Den Gedenkgottesdienst besuchte nicht nur »Wiens ganze schöne Welt«, wie Haydns Sekretär Rosenbaum berichtete. Auch die französischen Belagerungstruppen erwiesen dem berühmten Komponisten die letzte Ehre und standen zusammen mit den Soldaten der Wiener Stadtmiliz Spalier. Die sterblichen Überreste Haydns sind heute in einem Mausoleum, das Fürst Paul Esterházy 1932 in der Bergkirche in Eisenstadt errichten ließ, beigesetzt.

UNGELEBTES LEBEN

Auch wenn Haydn – anders als Mozart – niemals den offenen Bruch mit seinem Dienstherrn riskiert hätte, war er über das reglementierte, äußerlich gleichförmige Leben in der abgelegenen Residenz Eszterháza alles andere als glücklich. Musiker, Schauspieler und Maler fristeten hier ein Dasein wie im Internat, ja der eine oder andere mag sich wie in einem Gefängnis oder zumindest wie in einem »goldenen Käfig« gefühlt haben, denn die Erlaubnis, sich auch nur tageweise entfernen zu dürfen, wurde fast nie gewährt, und wer es trotzdem wagte, unbefugt und eigenmächtig einen Urlaub anzutreten, musste mit Arrest und Geldstrafen rechnen. Die erzwungene Isolation, die Einschränkung der Individualität durch das höfische Zeremoniell, die Erlebnisarmut, der Mangel an bewegenden menschlichen Begegnungen belasteten auch den Kapellmeister Haydn in wachsendem Maße. Nur in der Musik konnte Haydn die Zwänge und Enge seiner Lakaienexistenz schöpferisch kompensieren: in einer Musik, die ihm Ventil und Blitzableiter war, vehementer Ausbruch angestauter Emotionen und Phantasiereich eines ungelebten Lebens.

—

Wolfgang Stähr

Vorschau

DO. 21.12.2023 19:30 Uhr
3. Abo B
FR. 22.12.2023 19:30 Uhr
3. Abo C

Ludwig van Beethoven **»Missa solemnis« D-Dur op. 123**

Dirigent PHILIPPE HERREWEGHE
Sopran HANNA-ELISABETH MÜLLER
Mezzosopran ANNA LUCIA RICHTER
Tenor ILKER ARCAYÜREK
Bass TAREQ NAZMI

PHILHARMONISCHER CHOR MÜNCHEN MIT GÄSTEN VOM COLLEGIUM VOCALE GENT
Einstudierung: Andreas Herrmann

SA. 30.12.2023 19 Uhr
SO. 31.12.2023 11 Uhr
3. Abo M

SILVESTERKONZERTE

Ludwig van Beethoven **Symphonie Nr. 9 d-Moll op. 125**

Dirigent PABLO HERAS-CASADO
Sopran GOLDA SCHULTZ
Mezzosopran MARIANNE BEATE KIELLAND
Tenor SEBASTIAN KOHLHEPP
Bassbariton FLORIAN BÖSCH

PHILHARMONISCHER CHOR MÜNCHEN
Einstudierung: Andreas Herrmann

DI. 09.01.2024 19:30 Uhr
2. Abo H4
MI. 10.01.2024 19:30 Uhr
4. Abo A

Johannes Brahms **Konzert für Violine, Violoncello und Orchester a-Moll op. 102**
Johannes Brahms **Symphonie Nr. 3 F-Dur op. 90**

Dirigent ZUBIN MEHTA
Violine LISA BATIASHVILI
Violoncello GAUTIER CAPUÇON

VORSCHAU

Barbara Hannigan
DIRIGENTIN UND SOPRAN

Die aus der kanadischen Provinz Nova Scotia stammende Sopranistin und Dirigentin Barbara Hannigan verkörpert Musik mit einem beispiellosen dramatischen Feingefühl und befindet sich damit auf dem Höhepunkt ihres Schaffens. Zu ihren künstlerischen Kolleg*innen gehören Sasha Waltz, Kent Nagano, Vladimir Jurowski, Andreas Kriegenburg, Andris Nelsons, Christoph Marthaler, Kirill Petrenko und Krzysztof Warlikowski. Vor allem der im April 2020 verstorbene Dirigent und Pianist Reinbert de Leeuw war für sie eine große Inspiration und hatte einen außergewöhnlichen Einfluss auf ihre Entwicklung als Musikerin.

Von Anbeginn fühlte sich Barbara Hannigan besonders der zeitgenössischen Musik verpflichtet und hat inzwischen über 90 neuen Werken zur Uraufführung verholfen. Zu den Komponisten, mit denen sie zusammengearbeitet hat, zählen Pierre Boulez, John Zorn, Henri Dutilleux, György Ligeti, Karlheinz Stockhausen, Brett Dean, George Benjamin und Hans Abrahamsen.

In den letzten Spielzeiten präsentierte Barbara Hannigan eine neue Produktion von Poulencs Oper »La Voix Humaine«, in der sie sowohl singt als auch dirigiert und dabei mit Live-Video interagiert. Das Konzept dazu entstand in Zusammenarbeit mit dem Videokünstler Denis Guéguin. Die umjubelte Produktion wurde nach ihrer Uraufführung beim Orchestre Philharmonique de Radio France im Mai 2022 mit den Münchner Philharmonikern gespielt. Zu den jüngsten Uraufführungen gehören »I am not a tale to be told« von Golfam Khayam mit dem Iceland Symphony Orchestra, »In the Half Light« von Zosha di Castri mit dem Toronto Symphony Orchestra und das Projekt »Electric Fields« mit Katia und Marielle Labèque, das vom Leben und der Musik Hildegard von Bingens inspiriert ist.

Barbara Hannigan engagiert sich sehr für die jüngere Generation Musikschaffender. Aus diesem Grund rief sie 2017 das Projekt »Equilibrium Young Artists« ins Leben und gründete 2020 »Momentum: Our Future Now«, eine Initiative, die andere führende Kunstschaffende und Institutionen ermutigt, jüngere Berufsmusiker*innen zu unterstützen. Vor kurzem wurde sie zur Reinbert de Leeuw Professorin für Musik an der Royal Academy of Music London ernannt. Im Herbst 2022 wurde sie mit der französischen Auszeichnung Officier des Arts et des Lettres geehrt und vom Gramophone Magazine zum »Artist of the Year« 2022 gekürt.

Aphrodite Patoulidou
SOPRAN

Die im griechischen Thessaloniki geborene Aphrodite Patoulidou ist eine der interessantesten aufstrebenden Sopranistinnen ihrer Generation. Neben dem klassischen Gesang ist sie auch als Songschreiberin in vielen verschiedenen Genres tätig und drückt ihre vielfältigen künstlerischen Fähigkeiten auch leidenschaftlich in der Fotografie, in der Malerei und in Zeichnungen aus.

Als Sopranistin tritt Aphrodite Patoulidou an Theatern wie der Staatsoper Berlin, dem La Monnaie in Brüssel, dem Teatro Real Madrid und der Griechischen Nationaloper auf und war in Konzertsälen wie der Berliner Philharmonie, dem Concertgebouw Amsterdam, dem Göteborger Konserthuset sowie bei Musikfestivals wie Ojai in Kalifornien, Aldeburgh und Ludwigsburg zu erleben. Ihre Opernauftritte als Anne Trulove (»The Rake‘s Progress«), Elle (»La Voix Humaine«), Susanna (»Le Nozze di Figaro«), Belinda (»Dido & Aeneas«), Sophie Scholl (»Weiße Rose«) und in Claude Viviers »Lonely Child« wurden von der internationalen Presse gelobt. Dabei arbeitete sie mit Dirigent*innen wie Kirill Petrenko, Barbara Hannigan, Christopher Moulds, Tito Ceccherini, Manuel Nawri und Orchestern wie dem Royal Concertgebouw Orchestra, dem Orchestre Philharmonique de Radio France, dem SWR Symphonieorchester und anderen zusammen.

Aphrodite Patoulidou war eine der ersten Künstlerinnen, die an der Initiative »Equilibrium Young Artists« von Barbara Hannigan teilnahmen. Sie ist auch Gast in der Ballettcompagnie von Sasha Waltz und war Leadsängerin auf Tournee mit der Heavy-Metal-Band »Igorrr«. Aphrodite Patoulidou, die heute in Berlin lebt, studierte an der Universität von Mazedonien in Thessaloniki, am Königlich Flämischen Konservatorium in Brüssel und an der Universität der Künste Berlin. Sie war Stipendiatin der Opera Awards Foundation, der Onassis Foundation, des Musikfonds e. V. und der Manfred Strohscheer Stiftung. Intensiv beschäftigt sie sich mit dem Folkloregesang, spielt Klavier sowie Gitarre und wagt sich an die Nyckelharpa.

KÜNSTLERINNEN

Designierter Chefdirigent
LAHAV SHANI

Ehrendirigent
ZUBIN MEHTA

1te Violinen
JULIAN SHEVLIN KONZERTMEISTER
NAOKA AOKI KONZERTMEISTERIN
ODETTE COUCH STV. KONZERTMEISTERIN
IASON KERAMIDIS STV. KONZERTMEISTER
WOLFRAM LOHSCHÜTZ
CÉLINE VAUDÉ
YUSI CHEN
FLORENTINE LENZ
VLADIMIR TOLPYGO
GEORG PFIRSCH
VICTORIA MARGASYUK
YASUKA SCHMALHOFER
MEGUMI OKAYA
OHAD COHEN
ALEJANDRO CARREÑO*
ZSUZSA ZSIZSMANN*
YURIKO TAKEMOTO°

2te Violinen
SIMON FORDHAM STIMMFÜHRER
ALEXANDER MÖCK STIMMFÜHRER
IIONA CUDEK STV. STIMMFÜHRERIN
ANA VLADANOVIC-LEBEDINSKI STV. STIMMFÜHRERIN
MATTHIAS LÖHLEIN
KATHARINA REICHSTALLER
NILS SCHAD
CLARA BERGIUS-BÜHL
ESTHER MERZ
KATHARINA SCHMITZ
BERNHARD METZ
NAMIKO FUSE
QI ZHOU
CLÉMENT COURTIN
TRAUDEL REICH
ASAMI YAMADA
JOHANNA ZAUNSCHIRM
MANUELA NOTHAS*

Bratschen
JANO LISBOA SOLO
BURKHARD SIGL STV. SOLO
JANNIS RIEKE STV. SOLO
WOLFGANG BERG
BEATE SPRINGORUM
KONSTANTIN SELLHEIM
JULIO LÓPEZ
VALENTIN EICHLER
JULIE RISBET
THERESA KLING
GUELI KIM*
OTOHA TABATA°

Violoncelli
FLORIS MIJNDERS SOLO
THOMAS RUGE STV. SOLO
VEIT WENK-WOLFF
SISSY SCHMIDHUBER
ELKE FUNK-HOEVER
MANUEL VON DER NAHMER
SVEN FAULIAN
DAVID HAUSDORF
JOACHIM WOHLGEMUTH
SHIZUKA MITSUI
KORBINIAN BUBENZER
LUCA GIOVANNINI°

Kontrabässe
SŁAWOMIR GRENDA SOLO
FORA BALTACIGIL SOLO
ALEXANDER PREUSS STV. SOLO
STEPAN KRATOCHVIL
SHENGNI GUO
EMILIO YEPES MARTINEZ
ULRICH VON NEUMANN-COSEL
UMUR KOÇAN
ALEXANDER WEISKOPF
MICHAEL NEUMANN
DANIEL KAMIEN°

*Zeitvertrag °Orchesterakademie

MÜNCHNER PHILHARMONIKER

Flöten
MICHAEL MARTIN KOFLER SOLO
HERMAN VAN KOGELENBERG SOLO
MARTIN BELIČ STV. SOLO
BIANCA FIORITO
GABRIELE KRÖTZ PICCOLOFLÖTE
JAKOB SLAVKOV°

Oboen
MARIE-LUISE MODERSOHN SOLO
ANDREY GODIK SOLO
BERNHARD BERWANGER
LISA OUTRED
KAI RAPSCH ENGLISCHHORN
GÜLIN ATAKLI°

Klarinetten
ALEXANDRA GRUBER SOLO
LÁSZLÓ KUTI SOLO
ANNETTE MAUCHER STV. SOLO
MATTHIAS AMBROSIUS
ALBERT OSTERHAMMER BASSKLARINETTE

Fagotte
RAFFAELE GIANNOTTI SOLO
ROMAIN LUCAS SOLO
JOHANNES HOFBAUER
JÖRG URBACH KONTRAFAGOTT
ADRIANA GONCALVES°

Hörner
MATIAS PIÑEIRA SOLO
BERTRAND CHATENET SOLO
ULRICH HAIDER STV. SOLO
MARIA TEIWES STV. SOLO
ALOIS SCHLEMER
HUBERT PILSTL
MIA SCHWARZFISCHER
CHRISTINA HAMBACH

Trompeten
GUIDO SEGERS SOLO
ALEXANDRE BATY SOLO
BERNHARD PESCHL STV. SOLO
FLORIAN KLINGLER
MARKUS RAINER

Posaunen
DANY BONVIN SOLO
MATTHIAS FISCHER STV. SOLO
QUIRIN WILLERT
BENJAMIN APPEL BASSPOSAUNE
FLORIAN STRASSER°

Tuba
RICARDO CARVALHOSO
JAKOB HAGEN°

Pauken
STEFAN GAGELMANN SOLO
GUIDO RÜCKEL SOLO

Schlagzeug
SEBASTIAN FÖRSCHL 1. SCHLAGZEUGER
JÖRG HANNABACH
MICHAEL LEOPOLD
SEOKJUNG PARK°

Harfe
TERESA ZIMMERMANN SOLO
JOHANNA GÖRISSEN°

Orchestervorstand
ALEXANDRA GRUBER
SVEN FAULIAN
MANUEL VON DER NAHMER

Intendant
PAUL MÜLLER

MÜNCHNER PHILHARMONIKER

Herzlich willkommen, Alexandre Baty!

Vor kurzem hat Alexandre Baty sein Probejahr als Solotrompeter bei den Münchner Philharmonikern bestanden.

Alexandre Baty wurde 1983 in der Region Vendée im Westen Frankreichs geboren und studierte bei Eric Aubier an der Musikakademie von Rueil-Malmaison bei Paris. Seine erste Orchesterstelle als Solotrompeter erhielt er 2007 beim Orchestre national des Pays de la Loire. 2008 nahm er eine Stelle als Solotrompeter beim Orchestre philharmonique de Radio France an, 2009 wechselte er in gleicher Position zunächst zum Orchestre de la Suisse Romande und 2010 zum Seoul Philharmonic Orchestra. Nach einem Zwischenspiel als Solotrompeter des Royal Concertgebouw Orchestra Amsterdam von 2011 bis 2012 kehrte er zu seinen Stellen in Paris und Seoul zurück.

Im Rahmen seiner Orchestertätigkeit arbeitete er in den letzten Jahren u. a. mit den Dirigenten Myung-Whun Chung, Mariss Jansons, Valery Gergiev, Gustavo Dudamel, Kurt Masur, Ricardo Muti, Esa-Pekka Salonen, Pierre Boulez und Marek Janowski zusammen. Zu den Höhepunkten seiner Tätigkeit als Solotrompeter gehörte im Jahr 2015 seine Tournee mit Andris Nelsons und dem Lucerne Festival Orchestra mit Aufführungen von Mahlers Symphonie Nr. 5.

Alexandre Baty ist darüber hinaus ein erfahrener Solist und Kammermusiker. Im Jahr 2009 errang er internationale Aufmerksamkeit, als er den ersten Preis beim Internationalen Joseph Haydn Wettbewerb für Trompete in Budapest gewann. Im folgenden Jahr war er erster Preisträger des Internationalen Wettbewerbs Prager Frühling, und 2011 erspielte er sich den zweiten Preis beim Internationalen ARD-Musikwettbewerb in München. Anschließend an diese Erfolge konnte er sich über zahlreiche Einladungen als Solist zu renommierten europäischen Orchestern freuen. Außerdem ist er Mitglied von Brass United, einem 2015 gegründeten Blechbläserensemble.

Alexandre Baty ist auch ein engagierter und erfolgreicher Lehrer. So gründete er 2013 in Seoul in Verbindung mit dem Seoul Philharmonic Orchestra die Baty Brass Academy, die junge Trompeter*innen aus Südkorea ausbildet und fördert. Alexandre Baty ist Professor am Conservatoire National Supérieur de Musique et de Danse in Paris und gibt zahlreiche Meisterkurse in Europa, Asien und Südamerika.

Herzlich willkommen, Ohad Cohen!

Der 1991 in Haifa geborene Ohad Cohen begann im Alter von sechs Jahren Geige zu spielen und erhielt Unterricht bei Prof. Lev Markus. Ab 2006 studierte er bei Prof. Nava Milo am Konservatorium von Tel Aviv und war Teilnehmer des »David Goldman Program« für junge Musikerinnen und Musiker am Jerusalem Music Center. Zudem war er Konzertmeister des Jugendorchesters der Israel Philharmonic.

Nachdem Ohad Cohen sein Studium an der Buchmann-Mehta School of Music in Tel Aviv mit Auszeichnung absolviert hatte, zog er nach Deutschland um, wo er seine Ausbildung fortsetzte. 2017 schloss er das Masterstudium an der HMT Leipzig bei Prof. Tatjana Masurenko ab und war anschließend bis 2019 Stipendiat der Karajan-Akademie der Berliner Philharmoniker. Meisterkurse besuchte er u. a. bei Maxim Vengerov, Christian Tetzlaff, Julian Rachlin, Miriam Fried, Ivry Gitlis, Zakhar Bron, Hagai Shaham, Shmuel Ashkenazy und Vadim Gluzman.

Solistisch konzertiert Ohad Cohen mit Orchestern weltweit wie dem Jerusalem Radio Orchestra, dem Karajan-Akademie Orchester, dem Ramat Gan Orchestra und dem Kammerorchester Wörgl. Darüber hinaus gab er zahlreiche Sonatenabende und musizierte bei Kammermusik-Festivals weltweit.

Von 2020 bis 2023 war Ohad Cohen 3. Konzertmeister des Tiroler Symphonieorchesters Innsbruck, und seit September 2023 ist er Mitglied der 1. Geigen bei den Münchner Philharmonikern.

HERAUSGEGEBER
Direktion der Münchner Philharmoniker
Paul Müller, Intendant
Kellerstraße 4, 81667 München

REDAKTION
Christine Möller

KONZEPT & GESTALTUNG
Karl Anders, Hamburg/Paris
Marcel Häusler

SATZ
dm druckmedien, München

DRUCK
Gebr. Geiselberger GmbH
Martin-Moser-Straße 23
84503 Altötting

Gedruckt auf holzfreiem und
FSC-Mix zertifiziertem Papier
der Sorte Magno Volume

TEXTNACHWEISE
– Einführungstexte: Wolfgang Stähr, Susanne Stähr, Hans-Jürgen Schaal, Martin Demmler
– nicht namentlich gekennzeichnete Texte und Infoboxen: Christine Möller
– Künstlerbiographien: nach Agenturvorlage
Alle Rechte bei den Autorinnen und Autoren.
Jeder Nachdruck ist seitens der Urheberrechtsinhabenden genehmigungs- und kostenpflichtig.

BILDNACHWEISE
– Charles Ives: wikimedia commons
– Ruth Crawford Seeger: http://www.peggyseeger.com
– Claude Vivier: wikimedia commons
– Joseph Haydn: wikimedia commons
– Barbara Hannigan: © Marco Borggreve
– Aphrodite Patoulidou: © Daniel Nartschick
– Alexandre Baty: © Tobias Hase
– Ohad Cohen: © Peter Adamik

IMPRESSUM

SPIELFELD KLASSIK
KINDERKONZERT

»DIE KONFERENZ DER TIERE«

Ein inszeniertes Konzert nach der Buchvorlage von Erich Kästner

Dirigentin CHLOÉ DUFRESNE
Regie & Konzept ANNECHIEN KOERSELMAN
Ausstattung NINA BALL

11.06.2024
10 UHR

MÜNCHNER PHILHARMONIKER

Die Konferenz der Tiere

In freundschaftlicher Zusammenarbeit mit

mphil.de/spielfeld-klassik

ISARPHILHARMONIE
089 54 81 81 400

mphil.de

GASTEIG HP8