


**musica
viva**

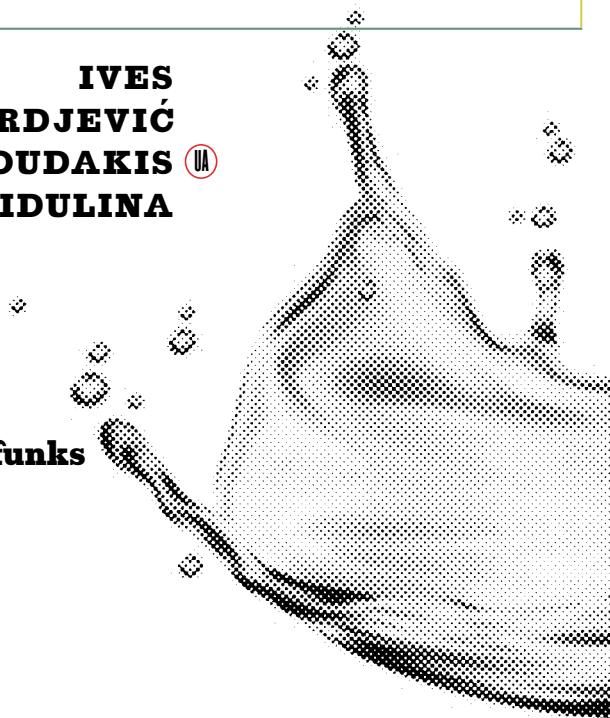
Feb ²⁰²⁴ **— 23**

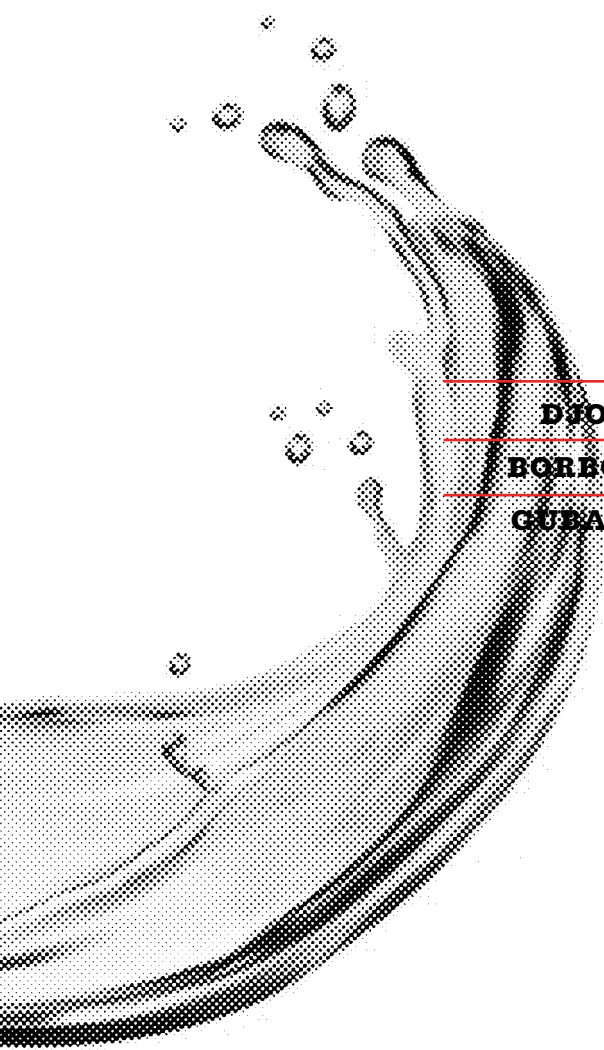
**IVES
DJORDJEVIĆ
BORBOUDAKIS 
GUBAIDULINA**

Lawrence Power [Viola]

**Symphonieorchester
des Bayerischen Rundfunks**

Duncan Ward [Leitung]





IVES

DJORDJEVIĆ

BORBOUDAKIS

GUBAIDULINA



musica viva-Konzert

Herkulesaal der Residenz München

Freitag, 23. Februar 2024, 20.00 h

Werkdaten, Texte, Interviews

CHARLES IVES

Central Park in the Dark

- 11 ————— Werkdaten
12 ————— Lucie Wohlgenannt über *Central Park in the Dark*

MILICA DJORDJEVIĆ

Mali svitac

- 21 ————— Werkdaten
Čvor
22 ————— Werkdaten
23 ————— Milica Djordjević im Gespräch mit Julian Kämper

MINAS BORBOUDAKIS

sparks, waves and horizons

- 30 ————— Werkdaten
31 ————— Minas Borboudakis im Gespräch mit Julian Kämper

SOFIA GUBAIDULINA

Konzert für Viola und Orchester

- 38 ————— Werkdaten
39 ————— Martin Wilkening über das *Konzert für Viola und Orchester*

Biographien

- 45 ————— Charles Ives [45], Milica Djordjević [46],
Minas Borboudakis [47], Sofia Gubaidulina [48],
Lawrence Power [49], Duncan Ward [50],
Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks [51]

- 52 ————— *musica viva* CD-Edition
- 56 ————— Programmvorschau *musica viva*
12. April 2024, 20.00h, *musica viva*-Konzert
- 59 ————— Impressum / Nachweise

Bitte schalten Sie
Ihr Mobiltelefon vor Beginn
des Konzertes aus.

Erleben Sie den *musica viva*-Konzertabend auch im Radio auf BR-KLASSIK – mit Musik und vielen Hintergründen: Komponist*innen erklären ihre neuen Stücke, namhafte Dirigent*innen berichten von der Probenarbeit mit dem Chor und Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks und hochkarätige Interpret*innen erzählen, was sie an der Gegenwartsmusik so fasziniert.

Das *musica viva*-Konzert wird aufgezeichnet und am *Dienstag, den 05. 03. 2024 ab 20. 05 Uhr* im Radio auf BR-KLASSIK gesendet. Im Anschluss an die Sendung können Sie den Konzertmitschnitt noch innerhalb von 30 Tagen über die Website br-musica-viva.de/sendungen zum Nachhören aufrufen.



musica viva–Konzert
Herkulesaal der Residenz München
Freitag, 23. Februar 2024, 20.00 h

Einführung 18.45 Uhr mit JULIAN KÄMPER

CHARLES IVES [1874–1954]
Central Park in the Dark [c. 9']
für Orchester [1906]

MILICA DJORDJEVIĆ [*1984]
*Mali svitac, žestoko ozaren i prestravljen
nesnošljivom lepotom* [c. 5']
[Kleines Glühwürmchen, grell beleuchtet
und erschrocken von unerträglicher Schönheit]
für Orchester [2023]

MINAS BORBOUDAKIS [*1974]
sparks, waves and horizons [c. 26']
für Orchester [2021]

Kompositionsauftrag der *musica viva* des Bayerischen Rundfunks,
mit freundlicher Unterstützung der Freunde des BRSO e.V.

URAUFFÜHRUNG

< Pause [20'] >

MILICA DJORDJEVIĆ [*1984]

Čvor

[c.6']

[Knoten]

für Bläser, Klavier und Schlagzeug [2021]

SOFIA GUBAIDULINA [*1931]

Konzert für Viola und Orchester

[c.34']

[1996]

Solist*innen des BRSO

THOMAS REIF *Violine*

EMIKO YUASA *Viola*

JANINA RUH *Violoncello*

MARVIN WAGNER *Kontrabass*

LAWRENCE POWER *Viola*

SYMPHONIEORCHESTER
DES BAYERISCHEN RUNDFUNKS

DUNCAN WARD *Leitung*

Eine Veranstaltung der *musica viva* des Bayerischen Rundfunks



Charles Ives / *Central Park in the Dark*





Charles Ives [1874–1954]
Central Park in the Dark
für Orchester [1906]

Besetzung:

Piccoloflöte

Flöte

Oboe

Klarinette in Es

Fagott

Trompete in C

Posaune

Schlagzeug

2 Klaviere

14 Violinen I

12 Violinen II

10 Violen

8 Violoncelli

6 Kontrabässe

Entstehungszeit: 1906

Offizielle Uraufführung: 1946 in New York durch ein Ensemble von Studierenden der Juilliard School, initiiert durch Elliot Carter

Lucie Wohlgenannt:

A »picture-in-sounds« – über *Central Park in the Dark*

Mit *Central Park in the Dark*, entstanden 1906 und revidiert 1936, portraitierte Charles Ives seinen damaligen Lebensmittelpunkt, die Metropole New York, und erschuf gleichzeitig einen kompositorischen Erinnerungsort der USA als kulturelles Gedächtnis. So schreibt er im Nachwort der revidierten Fassung: »This piece purports to be a picture-in-sounds of the sounds of nature and happenings that men would hear (...) when sitting on a bench in Central Park on a hot summer night.« Stille Dunkelheit erklingt silbrig in den Streichern, die ihre von Triolen und Quintolen zerdehnte Phrase aus mystischen vielstimmigen Akkorden unermüdlich wiederholen. Straßensänger und Nachtschwärmer mischen sich in den Holzbläserstimmen unter die nächtlichen Klänge. Pianolas aus dem nahen Apartmenthaus liefern sich ein Ragtime-Duell des damals beliebten Songs *Hello! Ma Baby, Hello! Ma honey, Hello! Ma ragtime gal*. Geräusche aus dem Casino, rufende Zeitungsjungen, Straßenbahn und Feuerwehrgewagen überdecken die Stille des Parks, was durch den sich immer weiter verdichtenden Orchesterapparat vertont wird. Tempo, Lautstärke, Rhythmik – alles kumuliert – ein Droschkenpferd rennt davon und setzt über den Zaun. Plötzlich ist sie wieder hörbar, die Stille. Ein Echo erklingt über den Teich: »again the darkness is heard – an echo over the pond – and we walk home.«

Klangliche Ferne

Das Orchesterstück *Central Park in the Dark* bietet als frühes Werk bereits einen Mikrokosmos der Kompositionsweise von Charles Ives. Es ist programmatische Musik, die sich aus einer Mischung an persönlichen Erinnerungen sowie historisch-politischen und genuin amerikanischen kulturellen Bezügen speist. Das entlaufene Droschkenpferd begegnete ihm tatsächlich, wie er auf einer Skizze zum Stück 1906 notierte: »Runaway smashes

into fence, heard at 65 C P W«. Die Idee der Teilung des Klangkörpers in Distanz- und Hauptorchester als Hinter- und Vordergrund beschäftigte Ives in zahlreichen späteren Orchesterwerken ab 1915. So realisierte er sie auch im 3. Satz des *Orchestral Set Nr. 2 From Hanover Square North, at the End of a Tragic Day, the Voice of the People again arose* mit historisch-politischem Bezug zur Versenkung der Lusitania und im 2. Satz Allegretto der 4. Sinfonie, dem die Kurzgeschichte *The Celestial Railroad* von Nathaniel Hawthorne programmatisch unterliegt. Eine exakte Datierung der Werke wird durch Ives' kontinuierliche Revision erschwert. Durch die graduelle Anreicherung der Schichten im Hauptorchester kommt es zu einer Verdeckung des Distanzorchesters und im Fall der genannten später entstandenen Orchesterwerke zu Polytonalität und Polymetrik. In *Central Park in the Dark* ebenso wie in *The Unanswered Question* (beide 1906) lässt sich eine Vorstufe dazu erkennen. Typischerweise setzt Ives bei der Teilung des Klangkörpers die Streichergruppe als Distanzorchester ein, um eine ostinate Fläche aus changierenden Akkorden zu bilden. Im 1933 verfassten Aufsatz *Music and its Future* erinnert sich Ives an ein Klangerlebnis aus seiner Kindheit mit zwei bis drei musizierenden Gruppen, die um einen Dorfplatz aufgestellt von Plätzen und Dächern spielten: »Dem Verfasser selbst hat sich jedenfalls der Eindruck der Echostimmen des Gesangs und der Violinen auf den Dächern tief eingepägt. Ganz ähnliche Wirkungen können auch in abgeschlossenen Räumen erzielt werden, indem die Klangquelle teilweise zugedeckt wird. (...) Ähnlich, wie das Auge angesichts einer bestimmten Aussicht sich entweder auf den Himmel, die Wolken und den fernen Horizont konzentrieren und dennoch die Farben und Formen des Vordergrunds wahrnehmen oder umgekehrt sich auf den Vordergrund konzentrieren und dennoch den Horizont und die Farben der Ferne wahrnehmen kann, vermag auch der Hörer die Beziehungen zwischen den rhythmischen, harmonischen und anderen Elementen der Musik in seiner Vorstellung auf verschiedene Arten anzuordnen. Mit anderen Worten kann also das Ohr in der Musik eine ähnliche Rolle spielen wie das Auge im eben genannten Beispiel.«

Montage aus Erinnerungen und Entlehnungen

Ives entwickelte aus dem musikalischen Material seiner Kindheit in Danbury (Connecticut) eine ausgefeilte Technik der sukzessiven und simul-

tanen Montage von Entlehnungen populärer amerikanischer Musik, College-Songs, protestantischer Kirchengesänge und amerikanischer Marschmusik. Durch seinen Vater George Ives, einen Kapellmeister, war er mit dieser Musik aufgewachsen. Inmitten des Steigerungsverlaufs von *Central Park in the Dark* lassen sich einige programmatisch gesetzte Entlehnungen entdecken, die durch die wachsende Vielschichtigkeit nahezu verdeckt werden. So klingen neben dem prägnanten Ragtime-Song *Hello! Ma Baby* auch *Street Beat*, der College-Song *Freshman in the Park* und Sousas *Washington Post March* in rascher Folge in den beiden Klavieren an. *Central Park in the Dark* zählt zu jenen frühen Werken Ives', in denen der humorvolle »Take-Off«-Charakter der spielerischen Experimente seiner Studienzeit durchscheint. Am Klavier hatte der junge Ives bei Feiern seiner Studentenverbindungen regelmäßig und ziemlich gekonnt populäre Songs am Klavier aneinander und übereinander montiert – eine musikalische Praxis, die ihn an den brandneuen Ragtime-Improvisationen so faszinierte. In *Central Park in the Dark* formiert sich das Hauptorchester in einem gewaltigen kumulativen Steigerungsverlauf von solistischen Einwüfen zu dichter Textur und überlagert das Distanzorchester letztlich. Die Montagetechnik führt dazu, dass ein clusterähnlicher Höhepunkt der rhythmischen, melodischen und dynamischen Verdichtung erreicht wird, der gleich einem Filmschnitt abrupt abbricht. In einigen Orchestersätzen aus den 1910er Jahren wie *Putnam's Camp, Redding, Connecticut*, dem 2. Satz des Orchestral Set Nr. 1, oder *The Fourth of July*, dem 3. Satz von *A Symphony: New England Holidays*, hören wir ähnlich kumulative Formverläufe.

Komponist und Autor

Für seine Erstpublikationen, die er auf eigene Kosten 1921/22 veröffentlichte, wählte Ives zwei Schlüsselwerke seines Komponierens, die *Concord Sonata* für Klavier und die *114 Songs*. Begleitend zur Klaviersonate, die sich Persönlichkeiten des amerikanischen Transzendentalismus widmet, brachte er die *Essays before a Sonata* heraus, eine in freier Prosa den Einzelsätzen der Sonate folgende Schrift, die sein musikästhetisches Verständnis und die tiefe Auseinandersetzung mit der philosophischen Strömung belegen. Ives verfasste auch einen Großteil seiner Liedtexte für die Sammlung der *114 Songs* selbst, zeichnete seine Erinnerungen in den Memos auf, korrespondierte aufgrund

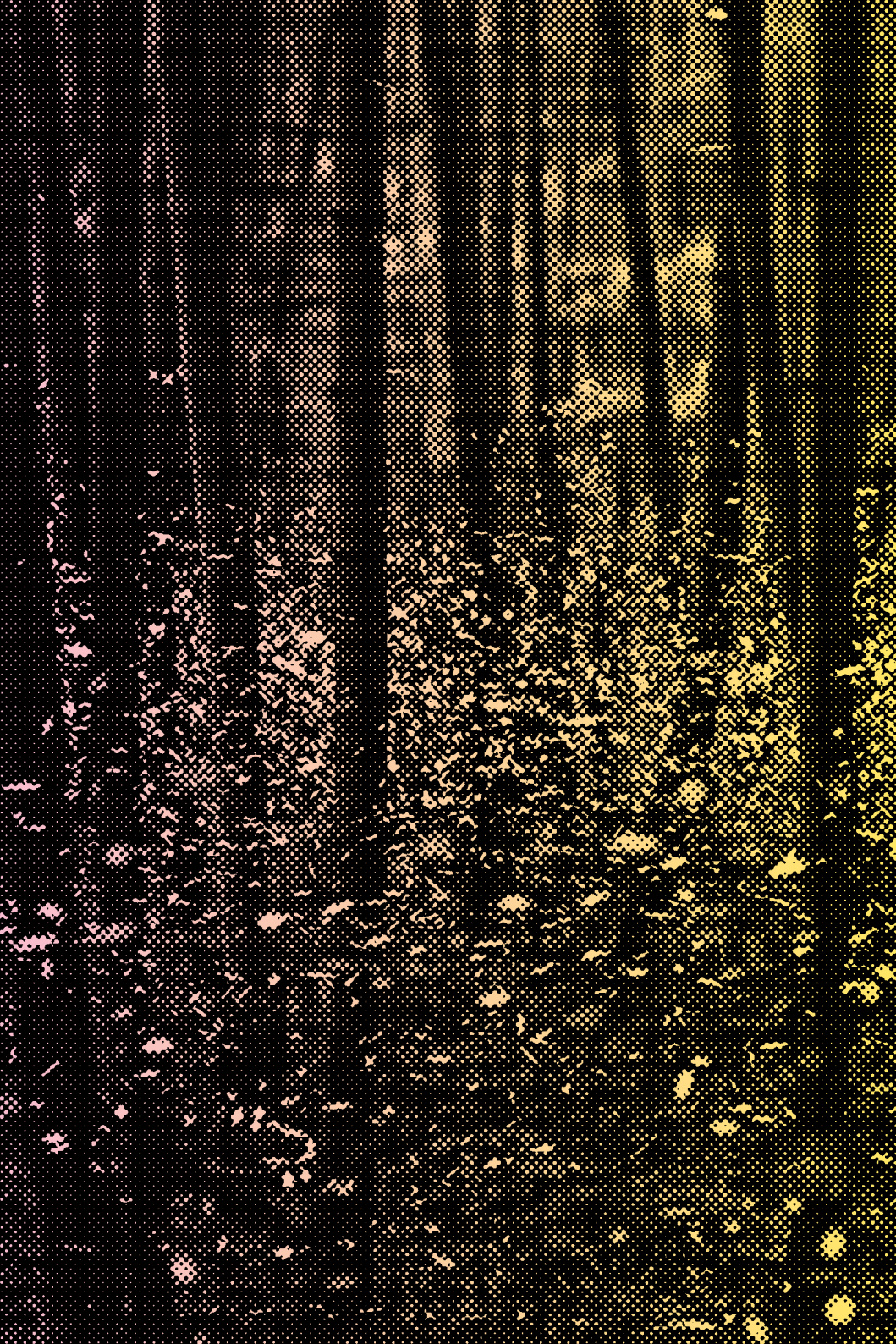


seines schlechten Gesundheitszustands ab den 1920er Jahren in regem Briefverkehr mit der Außenwelt und schrieb politische Texte, die er als glühender Demokrat an die entsprechenden Regierungsorgane sandte.

Späte Resonanz

Obgleich sein Schaffen über vier Dekaden nahezu ungesehen blieb und erst in den 1940er Jahren nennenswerte öffentliche Rezeption erfuhr, gilt Charles Ives als einer der bedeutendsten Komponisten der USA. Geboren 1874, im selben Jahr wie Arnold Schönberg, begehen wir 2024 den 150. Geburtstag beider Komponisten, die für das 20. Jahrhundert so wichtig wurden. Während Schönbergs Werk unmittelbar und stark rezipiert wurde – man denke beispielsweise an die ebenso 1906 komponierte *Kammersinfonie op. 9* –, hatte Ives Mühe, überhaupt Ensembles zum Probieren seiner Werke zu animieren. *Central Park in the Dark* ließ er etwa 1906/07 von einem Theater-Orchester in Downtown New York spielen – mit enttäuschender Reaktion: »The players had a hard time with it – the piano player got mad, stopped in the middle and kicked the bass drum.« Offiziell uraufgeführt wurde das Werk erst 40 Jahre später durch ein Ensemble von Studierenden der Juilliard School im Rahmen eines All-Ives-Konzerts, das Elliot Carter 1946 initiiert hatte. Es zählt zu den großen Ambivalenzen in Ives' bemerkenswerter Biografie, dass er zwar für damalige amerikanische Verhältnisse sehr gut als Komponist ausgebildet war, sich aber als privilegierter Absolvent der Ivy-League-Universität Yale dafür entschied, eine Versicherungsgesellschaft in New York zu gründen, die innerhalb weniger Jahre zu einer der erfolgreichsten ihrer Art wurde und ihn zu einem äußerst vermögenden Mann machte. »I'm the only one, with the exception of Mrs. Ives (...) who likes any of my music (...). Are my ears on wrong? No one else seems to hear it the same way.« schreibt er in seinen Memos. Für die Kompositionsgeschichte des 20. Jahrhunderts sind harte und abwehrende Reaktionen auf innovative Werke sicherlich eher typisch als ungewöhnlich. Bei Ives war es eher die Tatsache, dass seine Werke über ihren kompletten Entstehungszeitraum quasi ignoriert wurden, die ihn gepaart mit großer finanzieller Unabhängigkeit in eine besondere Ausgangslage der kompositorischen Freiheit versetzte. Dies gipfelte in seiner Vision einer *Universe Symphony*, konzipiert für mehrere orchestrale Klangkörper auf Hügeln und Tälern – frei von Konzertsälen und deren räumli-

chen Begrenzungen. Eine erste positive Resonanz fanden seine Werke bei der jüngeren Generation um Henry Cowell und Elliot Carter, die auch von seinen großzügigen finanziellen Zuwendungen für die zeitgenössische Musik profitierten. Die Uraufführungen und Einspielungen ab den 1950er Jahren durch Leonard Bernstein markierten einen Wendepunkt in der öffentlichen Rezeption. Nach Arnold Schönbergs Tod im amerikanischen Exil fand seine Witwe folgende Notiz in dessen Aufzeichnungen, die sie 1951 an Ives schickte: »There is a great man living in this country — a composer. He has solved the problem how to preserve one's self and to learn. He responds to negligence by contempt. He is not forced to accept praise or blame. His name is Ives.«



Milica Djordjević /

*Mali svitac, žestoko ozaren i prestravljen
nesnošljivom lepotom*

Čvor

Milica Djordjević [* 1984]

*Mali svitac, žestoko ozaren i prestravljen
nesnošljivom lepotom*

[Kleines Glühwürmchen, grell beleuchtet
und erschrocken von unerträglicher Schönheit]
für Orchester [2023]

Besetzung:

3 Flöten (3. Piccolo)

3 Oboen (3. auch Englischhorn)

3 Klarinetten in B (3. auch Bassklarinetten)

3 Fagotte (3. auch Kontrafagott)

6 Hörner in F

3 Trompeten in B

3 Posaunen (1. und 2. Tenor, 3. Bass)

Tuba

Pauken

Schlagzeug

Harfe

14 Violinen I

12 Violinen II

10 Violen

8 Violoncelli

6 Kontrabässe

Entstehungszeit: 2023

Auftraggeber: Berliner Philharmoniker

Uraufführung: 19. Oktober 2023 mit den Berliner Philharmonikern
unter der Leitung von Gustavo Dudamel in der Berliner Philharmonie

Milica Djordjević [* 1984]
Čvor [Knoten]
für Bläser, Klavier und Schlagzeug [2021]

Besetzung:

3 Flöten

3 Oboen

3 Klarinetten in B (3. auch Bassklarinetten)

3 Fagotte (3. auch Kontrafagott)

4 Hörner

2 Trompeten in C

2 Posaunen (1. Tenor, 2. Bass)

Tuba

Pauken

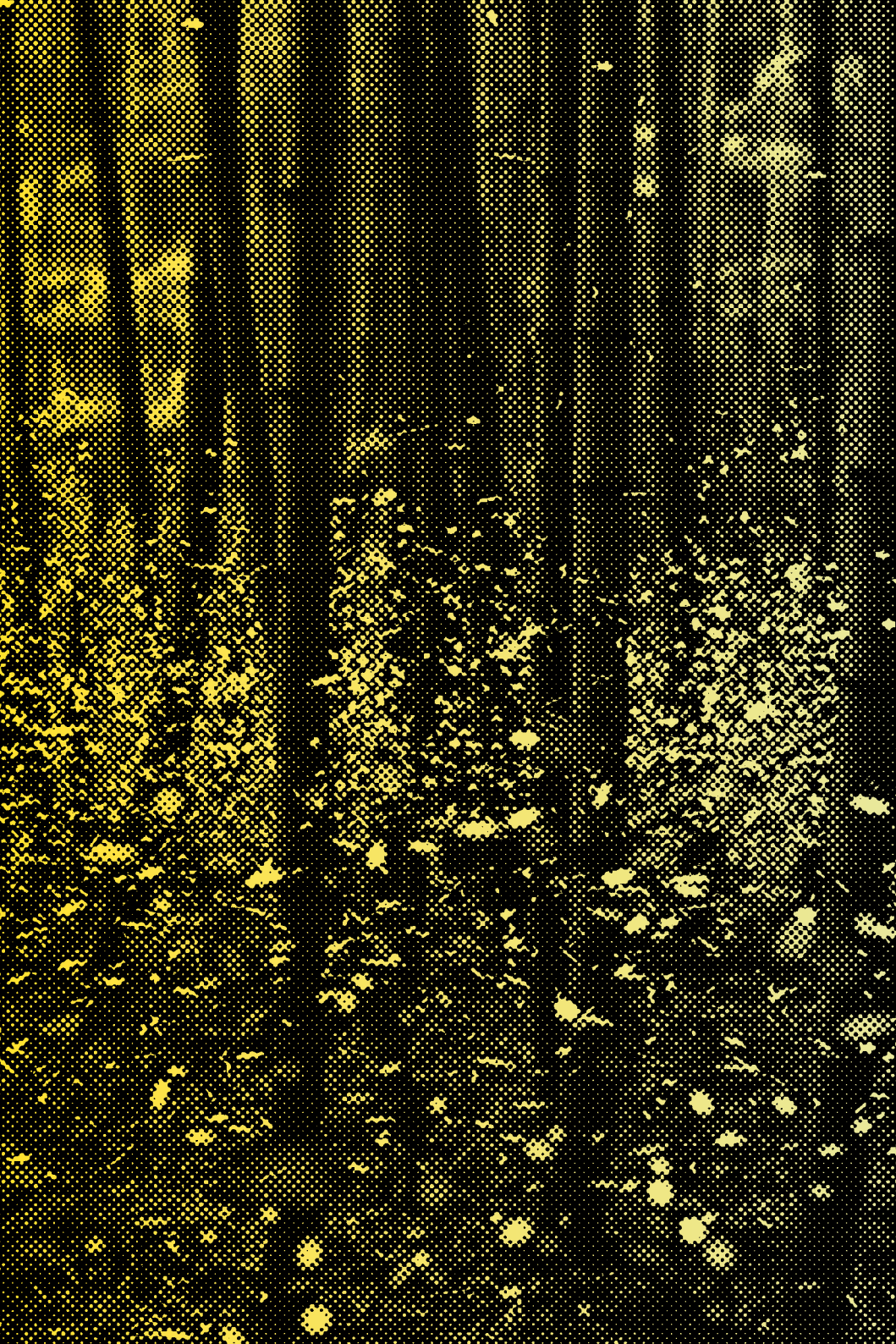
Schlagzeug

Klavier

Entstehungszeit: 2021

Auftraggeber: Donaueschinger Musiktage / SWR

Uraufführung: 16. Oktober 2021 bei den Donaueschinger Musiktagen
mit dem Lucerne Festival Contemporary Orchestra unter der Leitung
von Baldur Brönnimann



»Irgendwann ist die Schwelle erreicht, an der gar nichts mehr geht« – Milica Djordjević im Gespräch mit Julian Kämper

KÄMPER: Ihr Orchesterstück mit dem Titel *Čvor* ist 2021 uraufgeführt worden. Um was für einen »Knoten« handelt es sich da? Und wie fest, verschlungen oder locker ist er?

DJORDJEVIĆ: Es ist der Knoten, der platzt. Denn dieses Stück ist damals im Krankenhaus entstanden. Ich habe es auf einer Station begonnen und einige Zeit später auf der Frühchen-Intensivstation beendet. Den Titel habe ich nachträglich gewählt, in Erinnerung daran, dass mir das Personal im Krankenhaus ständig sagte, dass der Knoten schon bald platzen würde. Und ich fragte mich immer, wann das wohl sein werde, und wie. Die Musik ist sehr körperlich und übermittelt genau dieses geschilderte Gefühl: Etwas drückt und umschlingt dich – und irgendwann muss die Befreiung kommen.

KÄMPER: Die Körperlichkeit ist ein guter Hinweis: Das Hören dieser Musik vollzieht sich extrem physisch. Ging es Ihnen um die Erzeugung purer Energie und Masse, deren Schalldruck das Publikum förmlich berührt?

DJORDJEVIĆ: Es entsteht eine immense Energie, die dich unweigerlich in den Sitz drückt. Das steht auch im Zusammenhang mit einem anderen zentralen Gedanken: *Čvor* soll quasi in einem Atemzug gespielt werden. Das knüpft an meine anderen Kompositionen mit dem Titel *transfixed* an. Mit diesem Begriff möchte ich die Erfahrung benennen, komplett gebannt zu sein, in einem fast atem- und regungslosen Zustand. Und so ist es hier auch: Diese wuchtige Masse bewegt sich scheinbar nicht, aber eigentlich schon: die Energie wächst, es entsteht eine Stasis. Es geht aber nicht allein um die Klangmasse. Die Einzelstimmen und Linien sind sehr ausdifferenziert geschrieben.

KÄMPER: Wer im Verlauf des Stückes also den Eindruck gewinnt, dass die Situation äußerlich statisch bleiben wird, hört zunehmend das differenzierte Innenleben?

DJORDJEVIĆ: Ich arbeite in meinen Partituren grundsätzlich sehr genau und präzise, mit Kontrapunkten, oft auch sehr filigran – auch wenn die Musik beim ersten Eindruck nicht unbedingt filigran wirken muss, wie das bei *Čvor* wohl der Fall ist. Beim Hören dieser aufgeladenen Musik gelangt man irgendwann an eine Schwelle, an ein Maximum, wo gar keine Steigerung mehr möglich ist. Und dann verändert sich die Wahrnehmung. Ich habe mich in anderen Stücken viel mit der Wahrnehmung von Zeit beschäftigt. Bei *Čvor* unterscheide ich auch zwischen der objektiven – recht kurzen – Dauer des Stückes und der subjektiven Wahrnehmung des Moments, wenn die Zeit offenbar stillsteht.

KÄMPER: Gibt es trotz dieser Stasis eine Entwicklung innerhalb des Stückes, auf dramaturgischer wie klanglicher Ebene?

DJORDJEVIĆ: Die Musik ist gleich von Beginn an extrem stark. Und das wird überführt in immer noch mehr und noch mehr. Das Stück entwickelt sich vertikal, zum Beispiel in der zunehmenden Aufspreizung des Tonraums: die anfänglichen tiefen Register werden nach und nach um die extrem hohen Lagen ergänzt. Es gibt auch eine vertikale Entwicklung. Die Musik strebt stets hin zu einem Endpunkt. Ich brauchte diesen Schlusspunkt – das Platzen eben.

KÄMPER: Für eine Orchesterkomposition ist *Čvor* verhältnismäßig kurz. Ist die grundlegende Idee, die Sie hier realisieren, nur in dieser Kurzform möglich? Was reizt Sie daran?

DJORDJEVIĆ: Eigentlich würde ich so etwas gern einmal in längerer Form schreiben. Das wäre eine reizvolle Herausforderung. Ich bin eine Komponistin, die im Hinblick auf strukturelle Prinzipien in längeren Entwicklungen denkt. Ich möchte Elemente über die Zeit entwickeln oder sie verändern. Die Dauer von etwa sechs Minuten war nicht zu Beginn vorgegeben oder unterschieden. Letztendlich war es eine so persönliche und emotionale Situation,

dass mich diese existenzielle Angelegenheit automatisch zu dieser dichten Form geführt hat. Mein Orchesterwerk *Mali svitac* ist ebenfalls von kürzerer Dauer, das verbindet die beiden Stücke äußerlich. Aber sie sind aus ganz unterschiedlichen musikalischen Gedanken heraus entstanden.

KÄMPER: Sie kommen bereits darauf zu sprechen: Anlässlich des 60. Geburtstags der Philharmonie Berlin im Jahr 2023 sind Sie für ein neues Orchesterwerk beauftragt worden, das eine Länge von fünf Minuten nicht überschreiten sollte. Daraus resultierte ein Stück über ein kleines Glühwürmchen – *Mali svitac*.

DJORDJEVIĆ: Ja, Glühwürmchen sind eine meiner ewigen Beschäftigungen. Die Thematik zieht sich sogar durch mehrere meiner Stücke, meine musikalische Auseinandersetzung mit diesen faszinierenden Lebewesen ist vielschichtig.

KÄMPER: Was genau fasziniert Sie am Glühwürmchen?

DJORDJEVIĆ: Zunächst einmal habe ich schöne Erinnerungen aus meiner Kindheit. Damals, als ich meine Großeltern auf dem Land besuchte, konnte ich in den dunklen Sommernächten viele Glühwürmchen beobachten. Toll fand ich immer das schöne Leuchten und diesen Lichtpuls, der auf natürliche Weise rhythmisiert und synchronisiert scheint. Das ist als Bild einfach schön. Hinzu kommt eine weitere Ebene: Ich bin begeistert von den Texten des Schriftstellers Miroslav Antić. Auf diesen Autor bezog sich schon meine Orchesterkomposition *Mit o ptici*, die im Auftrag der *musica viva* 2022 vom Chor und Orchester des Bayerischen Rundfunks uraufgeführt worden ist. Miroslav Antić hat auch eine Geschichte in Versen über Glühwürmchen verfasst. Ich finde sie wunderbar poetisch, philosophisch und visuell – eine ganz besondere Imagination. Ich kehre ständig zu seinem Werk zurück und entdecke immer wieder neue Ebenen, Bedeutungen, unfassbare Schönheit und Verletzlichkeit.

KÄMPER: Neben den geschilderten Erinnerungen und den literarischen Referenzen wird auch der Blick auf die Naturwissenschaften interessant: Glühwürmchen sind eine bedrohte Spezies.

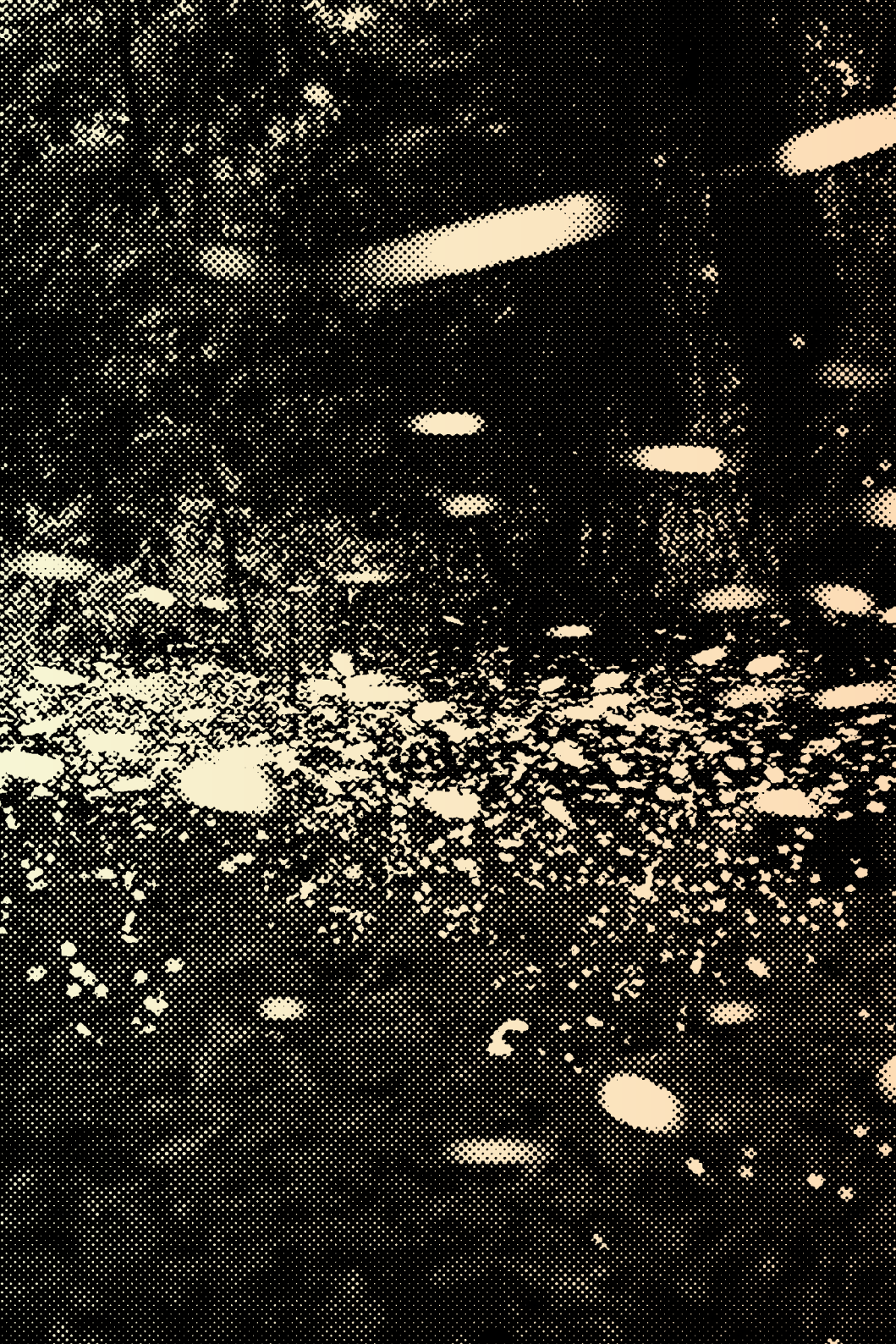
DJORDJEVIĆ: Insofern besitzt dieses Stück auch eine politische Dimension. Schon bei der Premiere in Berlin war die Frage, die sich auch jetzt wieder stellt: Wer hat denn Glühwürmchen überhaupt schon einmal live gesehen? Heutzutage ist das fast unmöglich, zumal in den Städten. Man muss ins Nirgendwo fahren, um sie in der Natur erleben zu können. Sie stehen tatsächlich fast vor dem Aussterben wegen der Pestizide, der Lichtverschmutzung und anderer klimabedingter Faktoren.

KÄMPER: Bereits eine ihrer Kompositionen aus dem Jahr 2007 ist mit dem Titel überschrieben: *Svitac u tegli* – »Glühwürmchen in einem Einmachglas«. In welchem Bezug steht *Mali svitac* zu diesem älteren Stück?

DJORDJEVIĆ: Das ist das letzte Werk, das ich damals in Serbien geschrieben habe, bevor ich zum Studieren nach Straßburg gegangen bin. Es war für mich existenziell. Beim Schreiben von *Mali svitac* war ich gedanklich sofort zurück in Belgrad und konnte diesem Erstlingsstück über das Glühwürmchen in einem Einmachglas nicht entkommen. Weder vom Klang, noch von den Emotionen. Ich weiß auch heute noch nicht, ob dieses Glühwürmchen einen Weg aus diesem Glas gefunden und überlebt hat, oder ob es darin erstickt ist. Das ist jetzt 17 Jahre her und beschäftigt mich noch immer.

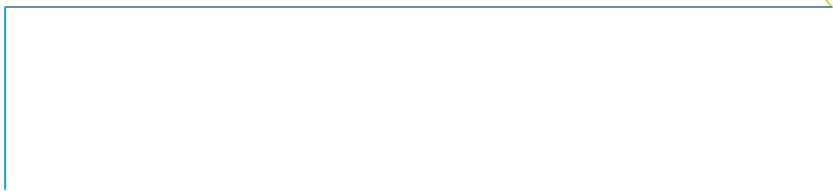
KÄMPER: Wie leiten Sie aus dieser Metapher klangliche und strukturelle Prinzipien ab?

DJORDJEVIĆ: Die Übertragung in die musikalische Gestalt ist sehr abstrakt. Es geht um die immense Energie, die zum Leuchten notwendig ist. Das hat viel mit Physik, meiner anderen große Liebe, zu tun und interessiert mich sehr. Aspekte wie Biolumineszenz oder Lichtphänomene, Sterne und leuchtende Mineralien sind oft Gegenstand meines kompositorischen Arbeitens. Im Vordergrund steht die Menge an Energie, die rein physisch da ist, die immer präsent ist.





Minas Borboudakis /
sparks, waves and horizons



Minas Borboudakis [*1974]
sparks, waves and horizons
für Orchester [2021]

Besetzung:

Piccolo

2 Flöten (2. auch Bassflöte)

3 Oboen (3. auch Englischhorn)

3 Klarinetten (2. auch Klarinette in Es, 3. auch Bassklarinette)

3 Fagotte (3. auch Kontrafagott)

4 Hörner in F

3 Trompeten in B (1. auch Piccolotrompete in B)

2 Posaunen

Bassposaune

Tuba

Pauken

Schlagzeug

Harfe

Klavier

14 Violinen I

12 Violinen II

10 Violen

8 Violoncelli

6 Kontrabässe

Entstehungszeit: 2021

Auftraggeber: *musica viva* des Bayerischen Rundfunks

Uraufführung: 23. Februar 2024 mit dem Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks unter der Leitung von Duncan Ward

Die ewige Energie Minas Borboudakis im Gespräch mit Julian Kämper

KÄMPER: »Funken«, »Wellen« und »Horizonte« – sind das konkrete Bilder oder abstrakte Strukturen, die Sie mit dem Werktitel zur Orientierung anbieten, Herr Borboudakis?

BORBOUDAKIS: Es sind Vorstellungen, Erlebnisse und Emotionen, die ich musikalisch strukturiert und als Anhaltspunkte für die Komposition begriffen habe. Daraus ist eine Homogenität in Form, Linie und Klangfarbe entstanden: alles fließt, generiert und regeneriert sich kontinuierlich.

KÄMPER: Alle drei Begriffe wecken sofort musikalische Assoziationen. Werden sich unsere Hörerwartungen erfüllen?

BORBOUDAKIS: Zunächst: es ist keine Programmmusik. Ich wähle gerne Titel, die den Hörerinnen und Hörern bestimmte Impulse geben, die sie dann weiterentwickeln, erforschen oder imaginieren können. Man sollte eintauchen können, aber beim Hören trotzdem frei sein. Natürlich verbergen sich hinter einer Welle oder einem Funken prägnante musikalische Elemente, die uns allen möglicherweise im Ohr sind. Sie stehen hier in einer spezifischen Beziehung zueinander, weshalb die Reihenfolge, wie sie im Titel *sparks, waves and horizons* erscheinen, von Bedeutung ist.

KÄMPER: Also erst die Funken, anschließend – nach dem Komma – die Wellen und Horizonte als Begriffspaar.

BORBOUDAKIS: Um eine Welle in Gang zu setzen, bedarf es einer Zündung, einer Energie, einem Funken. Dieser Aspekt ist für mich sowohl ein musikalischer Moment als auch einer aus dem Leben. Heraklit schreibt in Bezug darauf *πῦρ αἰῶζον* – vom ewigen Feuer, von der ewigen Energie. In der zweiten Hälfte des Titels artikulieren sich dann zwei konträre Elemente: einer-

seits die Welle mit ihrer unglaublichen Bewegung und Energie, und andererseits der scheinbar unbewegte Horizont. Diese Klangbilder gehören zu den ersten Vorstellungen, die ich für dieses Stück hatte.

KÄMPER: Mit welchen musikalischen Mitteln erzeugen Sie Wellen und Horizonte?

BORBOUDAKIS: Zunächst: Die Welle als Strukturprinzip ist maßgeblich für die Großform des Stückes. Alles kommt und geht... Mit dem Meer als Inspirationsquelle verbinde ich ständige Erneuerung. Übertragen auf das Leben und auf die Musik steht es für immer neue Phasen, im Mikro- und Makrobereich gleichermaßen. So geht es auch um die Übersetzung groß- und kleinwelliger Abläufe in Klang. Die für das Stück so zentralen wellenartigen Linien sind schnell, rhythmisch und sprudelnd. Dabei wende ich auch Kompositionsverfahren aus dem Bereich der elektronischen Musik an, etwa Prozesse wie das Looping oder in den langsamen Abschnitten das Morphing. Stellenweise entstehen Texturen durch die Polymetrik, die zu großen musikalischen Wellen führen. Der Horizont hingegen vermittelt sich durch langanhaltende Klänge. Hier arbeite ich mit spektraler Harmonik, wobei die verschiedenen spektralen Zentren an- und abschwellen. Es entsteht der Eindruck, dass es, ich sagte das schon, vermeintlich still und regungslos bleibt – bleibt es aber nicht. Denn es gibt stets Bewegung und ein Innenleben in dem andauernden Klang, wie eine Art Nanofunkeln.

KÄMPER: Sie erwähnten anfangs, dass der Titel auch mit Erinnerungen verknüpft sei – mit welchen?

BORBOUDAKIS: Kennen Sie das Gefühl, wenn man beim Untertauchen den Atem bis zur letzten Sekunde anhält, sodass man kurz vor knapp impulsiv die Wasseroberfläche durchbrechen muss, um wieder an Luft zu gelangen? Genau darum geht es in meinem Stück! Ich bin auf Kreta, also mit dem Meer aufgewachsen und habe mich schon immer auch physisch gern in die Wellen hineinbegeben. Ich kenne also diese spielerische Verbindung mit dem Wasser und dem Meer aus meiner Kindheit und sie versinnbildlicht die Energie, die in meiner Musik immer wieder ausbricht. Vielleicht könnte ich, um noch ein alternatives Bild zu zeichnen, auch sagen: wie bei einem Vulkan.

KÄMPER: Die Weite des Horizonts sowie das Meer mit seinen vielen kulturgeschichtlichen Implikationen sind auch in der Musikgeschichte – insbesondere in der Romantik – ein wiederkehrender Topos. Können Sie beim Komponieren frei von solchen musik- oder rezeptionsgeschichtlichen Bezügen sein?

BORBOUDAKIS: Ja. Werke aus den Bereichen Theater, Film, bildende Kunst oder Literatur können unmittelbare Inspiration für mich sein. Zu bereits existierender Musik hingegen nehme ich immer Abstand. Wenn ich mich analytisch damit befasse, was in einer Partitur von Ludwig van Beethoven oder Gérard Grisey passiert, geschieht das aus einem technischen Interesse. Aber inhaltlich versuche ich mich zuerst, soweit es mir gelingt, zu distanzieren, denn ich brauche den Raum, um mein Eigenes zu entfalten. Erst wenn mir meine inhaltliche Perspektive bewusst ist, nähere ich mich den großen Werken der Musikkultur und versuche zu lauschen und zu erkennen, wie sich Komponistinnen und Komponisten durch ihre Werke zu archetypischen Inhalten geäußert haben. Meiner Musik hier Begriffe wie Romantik oder Naturalismus zuzuschreiben, wäre mir zu eng betrachtet. Ich lebe im Hier und Jetzt und habe mich nie gezwungen gesehen, irgendeiner ästhetischen Richtung anzugehören, weshalb meine Musik hoffentlich befreit ist von all diesen »Ismen« – ich denke nicht in irgendeinem Rahmen. Wichtig ist mir, dass die Hörerinnen und Hörer den Konzertsaal anders verlassen als sie ihn betreten haben.

KÄMPER: Hören wir in Ihrer Musik überhaupt das Wasser?

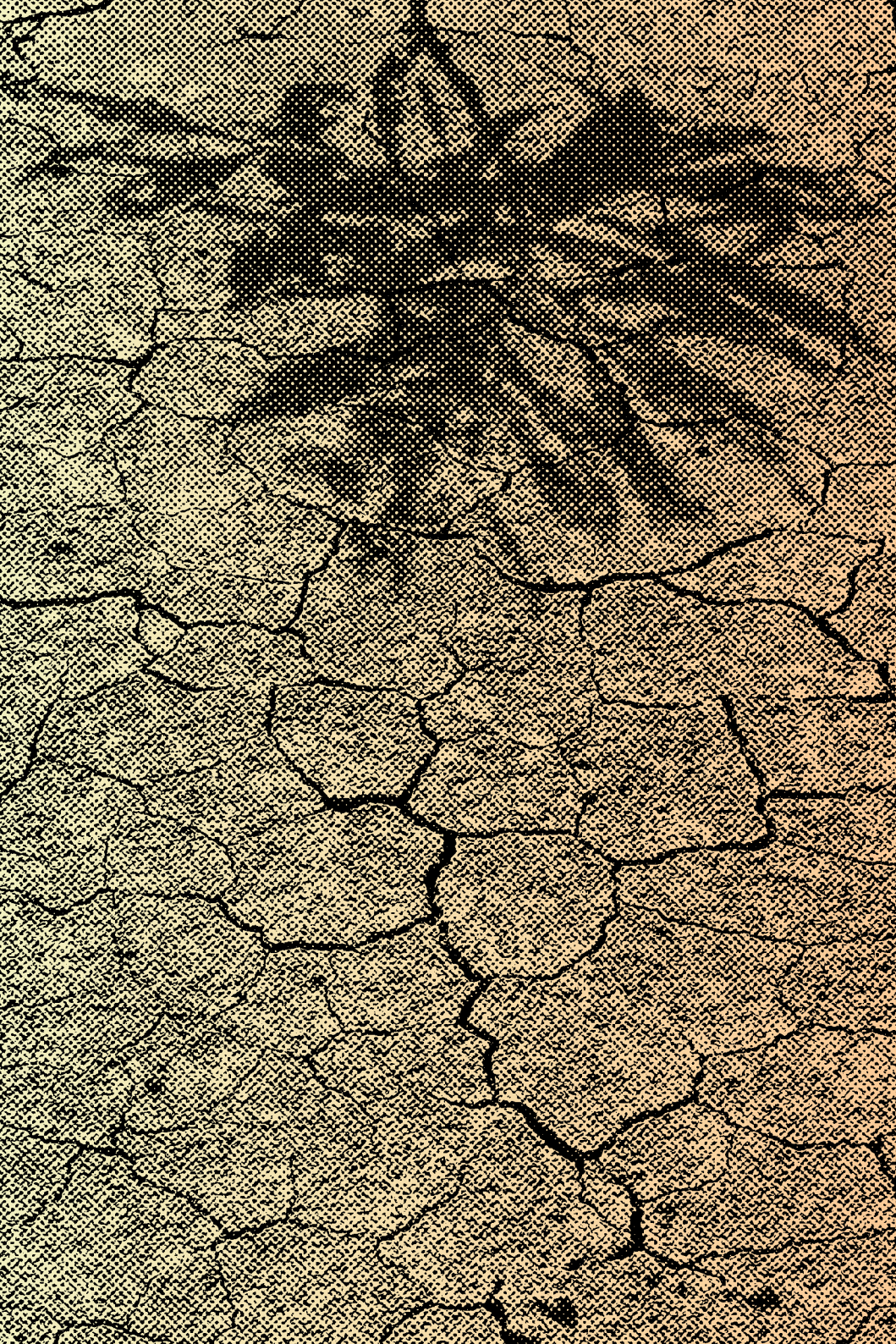
BORBOUDAKIS: Nicht das Wasser an sich im naturalistischen Sinn, sondern die Bewegung und Energie, die im Wasser drinsteckt. Man wird beim Hören der Musik sofort bemerken, wo eine Welle bricht und wo sie sich wieder beruhigt. Aber es geht mir überhaupt nicht um die Beschreibung des Meeres oder das Pathetische darin. Es geht mir vielmehr um die Energie, die in allen drei Elementen von *sparks, waves and horizons* steckt. Das kann sich in einem riesigen Orchesterklang ebenso äußern wie in sehr fragilen Multiphonics bei den Klarinetten.

KÄMPER: Erzeugen Sie diese Energie auch innerhalb des Orchesterappara-

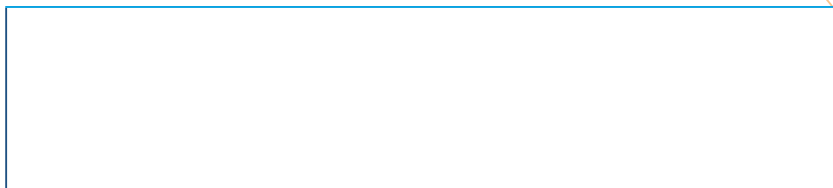
tes, indem Sie grenzwertige Klangaktionen notieren, die die Musikerinnen und Musiker unausweichlich in eine gesteigerte energetische Haltung versetzen?

BORBOUDAKIS: Ja, das ist eine sehr wichtige Komponente. Aber diese energetische Haltung ergibt sich dadurch, wie ich die Klänge zusammensetze. Darin steckt bereits die Botschaft an die Musikerinnen und Musiker, wann ihnen mehr und wann weniger Energie abverlangt wird, welche sich dann bestenfalls auf das Publikum übertragen wird. Beim Komponieren artikuliere ich meine Vorstellungen mittels spezifischer musikalischer Gesten, darüber hinaus geht es mir auch um die innere Dynamik jener niedergeschriebenen Gesten, die sich physisch auf die Spielenden auswirken. In dieser Hinsicht versuche ich, ziemlich an die Grenzen zu gehen, ohne daraus ein Dogma zu machen.





Sofia Gubaidulina /
Konzert für Viola und Orchester



Sofia Gubaidulina [* 1931]
Konzert für Viola und Orchester
[1996]

Besetzung:

3 Flöten (3. auch Altflöte und Piccolo)

Piccolo

Bassflöte

2 Oboen

2 Klarinetten in B

2 Fagotte

3 Hörner in F (auch Wagnertuben, 1. und 2. Tenortuba in B, 3. Basstuba in F)

3 Trompeten (1. und 2. in B, 3. in Es)

2 Posaunen

Bassposaune

Kontrabassposaune

Schlagzeug

Klavier/Celesta/Cembalo (verstärkt)

14 Violinen I

12 Violinen II

10 Violen

8 Violoncelli

6 Kontrabässe

Quartett aus Violine, Viola, Violoncello und Kontrabass

(einen Viertelton tiefer gestimmt)

Entstehungszeit: 1996

Auftraggeber: Chicago Symphony Orchestra

Uraufführung: 17. April 1997 in der Symphony Hall, Chicago, mit Yuri Bashmet (Viola) und dem Chicago Symphony Orchestra unter der Leitung von Kent Nagano

Martin Wilkening: Sofia Gubaidulina und ihr *Konzert für Viola und Orchester*

Zwei Werke waren es, mit denen die bis dahin nur Eingeweihten bekannte Sofia Gubaidulina in Westeuropa sowohl bei einem großen Publikum als auch in der Fachwelt Erstaunen und Begeisterung weckte. 1981 führte Gidon Kremer, der aus der Sowjetunion emigrierte Geiger, in Wien zum ersten Mal ihr Violinkonzert *Offertorium* auf, und in Berlin erklang 1986 ihr großes Orchesterwerk *...stimmen... verstummen...*, ein Kommissionsauftrag der Berliner Festspiele. Beide Aufführungen hatten erhebliche Auswirkungen auf ihr eigenes Schaffen.

Der lange Weg zum musikalischen Großformat

Dieses war bis dahin bestimmt von kleinen, überwiegend ungewöhnlichen Besetzungen und oft für Instrumente, die eine Außenseiterrolle spielten – in Distanz zu den offiziell geförderten Genres, wie auch den großen Aufführungsapparaten. So gibt es auffällig viele Kompositionen für Schlagzeug, auch für Instrumente wie den Kontrabass oder das Knopfakkordeon Bajan. Die beiden großen Uraufführungen im Westen hatten aber auch positive Rückwirkungen auf die Wahrnehmung Gubaidulinas in der Sowjetunion. Man konnte sie dort nicht mehr ignorieren. So konnte *Offertorium* ein Jahr nach der Wiener Uraufführung auch in Moskau aufgeführt werden und die Uraufführung von *...stimmen... verstummen...* fand in Berlin sogar als Gastspiel des Staatlichen Symphonie-Orchester Moskau unter dem legendären Dirigenten Gennadij Roshdestwenski statt. Sofia Gubaidulina hatte dazu, abgesehen von einem kurzen Ausflug nach Finnland, zum ersten Mal eine freie Reiseerlaubnis erhalten, um nach Westeuropa zu reisen.

Sechs Jahre später verließ die Komponistin ihre Heimat und wechselte damit auch gleichzeitig von der Metropole Moskau in ländliche Zurückgezogenheit: Sie lebt seitdem in einem Dorf in der Nähe von Hamburg. Die beiden genannten Werke waren die ersten Aufträge für großformatige Kompositio-

nen gewesen. Und bald erhielt die 1931 geborene Komponistin so viele weitere Aufträge, dass sie gar nicht mehr alle annehmen konnte. Zwar entstanden auch weiterhin Stücke des kleinen »dissidentischen« Formats, aber es dominieren seit dieser Zeit die Werke für große Besetzungen. Ihrem eigenen Anspruch an ihre Musik, Distanz zu schaffen zur äußeren Welt, blieb Gubaidulina dennoch treu. Ihre Botschaften sind mächtig, erschütternd und gleichzeitig streng; und auch da, wo Pathos herrscht, ist dieses weit entfernt von aufdringlicher Subjektivität. Hier den richtigen Ton zu treffen ist für die Interpreten eine besondere Aufgabe. Das gilt zumal für die Gattung des Solokonzerts, das zunehmend eine gewichtigere Rolle in Gubaidulinas Schaffen erhielt.

Aspekte des Konzertierens

Ihr erstes Konzert, das auch als solches bezeichnet ist, entwarf die Komponistin 1975 für Fagott als Soloinstrument. Das Orchester wird hier als radikaler klanglicher Ausschnitt, nur durch vier Celli und drei Kontrabässe, repräsentiert. Das *Konzert für Viola und Orchester* entstand 1996, und es ist erst das zweite Stück der Komponistin, das einfach und ausschließlich als »Konzert« bezeichnet ist. Dennoch war ihr Schaffen in den neunziger Jahren geradezu geprägt von dieser Gattung: Konzerte für Cello, für Flöte, für das japanische Saiteninstrument Koto und ein Doppelkonzert für zwei Bratschen tragen jeweils sprechende Titel, die auf einen geistigen Hintergrund verweisen, und umrahmen zeitlich das Bratschenkonzert. In den letzten zwei Jahrzehnten folgten, ebenfalls zumeist mit sprechenden Titeln, zwei weitere Violinkonzerte (zuletzt 2018 *Dialog: Ich und Du*), ein weiteres Flötenkonzert, eines für Bajan, eines für Schlagzeugensemble sowie ein Trippelkonzert für Violine, Violoncello und Bajan. Das Prinzip des »Concertare«, des klingenden Wett-eifers und Zusammenwirkens als Bild der Beziehung zwischen dem Einzelnen und seiner Umgebung, erscheint tatsächlich als Thema des Bratschenkonzerts, allerdings auf ganz eigenartige Weise. Es gibt in dem gesamten Stück keinen unmittelbaren Austausch der formulierten Gedanken zwischen dem Solisten und dem Orchester, obwohl auf struktureller Ebene, der Intervallik und Rhythmik, ein hoher Grad von Vermittlung herrscht. Solist und Orchester scheinen vielmehr aus ganz unterschiedlichen Sphären heraus ihre Resonanzen abzutasten. So beginnt die Musik auch mit einem

Monolog der Bratsche, einem rhythmisch relativ frei notierten Durchschreiten des gesamten Tonraums durch den Ton »D«. In diesen strengen und kahlen Vertikalen wird eine Bewegung zur Horizontalen nur durch die Bewegung zum »Es« angedeutet. Die erste Begegnung des Soloinstruments mit anderen Klängen erreicht noch nicht das Orchester. Zwischen beiden gibt es als weitere konzertierende Klanggruppe, die eine Art Zwischenraum repräsentiert, ein Streichquartett, das um einen Viertelton tiefer gestimmt ist und einen Schleier um die Kleinsekundklänge wirft. Wenn dann das Orchester einsetzt – wie aus der Ferne von einem anderen tonalen Zentrum aus –, wird die Horizontale zur prägenden Kraft, die Sekundmelodik entwickelt sich im Chor der tief gesetzten Streicher zu einer Art Choralgesang, geprägt von Seufzermotiven, durch die immer wieder zurückgenommene Dynamik wie verweht klingend. Mit dieser Gegenüberstellung der Vertikalen und der Horizontalen gestaltet Sofia Gubaidulina hier eine Grundsituation ihres musikalisch-symbolischen Denkens, die ihre Musik in immer neuen Erfindungen prägt, und von der sie einmal sagte: »Die Sache ist die, dass in fast jedem meiner Werke dieses Thema des Kreuzes existiert, ebenso wie das des Widerspruchs zwischen zwei verschiedenen musikalischen Substanzen.« Auffällig, ja ganz nackt präsentiert, eher wie eine Selbstverständlichkeit als wie eine geheime Botschaft, ist außerdem die Tonsymbolik dieses Anfangs. Nach dem D-Es der Bratscheneinleitung folgen im Anfang der Choralmelodie auch gleich die Töne C-H (allerdings in umgekehrter Reihenfolge), die Namensschiffre von Dmitri Schostakowitsch. Die Musik von Schostakowitsch bedeutete für Sofia Gubaidulina, wie sie einmal sagte, wie »die tragische Wesenheit der Substanz, eine Grundbedingung«. Jahrzehnte zuvor war er es gewesen, der die junge Komponistin in bedrückenden Zeiten ermutigt hatte, sich frei von allen Doktrinen auszudrücken, als er ihr sagte: »Seien Sie Sie-selbst, haben Sie keine Angst, Sie-selbst zu sein. Ich wünsche Ihnen, dass Sie auf Ihrem eigenen FALSCHEN Weg weitergehen.«

Musik entwirft sich ihre Form

Im Bratschenkonzert führt der Weg der melodischen Entwicklung von der kleinen Sekunde auffächernd bis zum Tritonus (natürlich auch mit Oktavbrechungen der Intervallik vor allem in der Solostimme). Ein in der Tonhöhe schwankender Tritonus-Klang der Solobratsche beendet auch das Stück. Der

Tritonus umfasst sieben chromatisch verbundene Töne, und die Zahl Sieben wird auch in der Groß-Form des Stückes repräsentiert. Diese ergibt sich sowohl durch den Prozess des Konzertierens als auch durch die unterschiedlichen Ausformungen des Ausgangsmaterials und sie wird dem Hörer suggestiv durch die Gewichtung jeweils unterschiedlicher Aspekte vermittelt. Die Form stellt sich insgesamt so dar: Es gibt eine Einleitung, dann eine doppelte Exposition, danach drei Durchführungen und eine Coda bzw. einen Epilog. Die Einleitung besteht aus der umfangreichen Solokadenz, mit der die Bratsche das Stück eröffnet. An deren Schluss blendet sich kurz das im Vierteltonabstand gestimmte Streichquartett ein. Die Antiken Zymbeln (gestimmte kleine Silberbecken) signalisieren mit einem wiederholten Klang die Vorbereitung des Kommenden. Die erste Exposition besteht aus dem Choralthema der dunkel getönten Streicher, und sie endet mit einer variierten Wiederholung der einleitenden Solokadenz und der erneuten Ankündigung durch das Signal der Zymbeln. Die zweite Exposition beginnt wieder mit dem dunkel getönten Streicherchoral, minimalistisch verändert und in anderer Weise von den Bratschenpassagen unterbrochen. Am Ende wird das Signal der Zymbeln nun von den Röhrenglocken gespielt und zu Beginn der Durchführung wandert deren Rhythmus pulsierend ins Klavier, die Musik kommt damit gleichsam erst im Konzertsaal an, nach den auratisch geprägten Klangräumen zuvor. Mit dem Klavier setzt auch die Gruppe der Wagner tuben (inklusive Kontrabasstuba) ein, Fragmente des Choralthemas tönen aus der Tiefe. Während diese ganze erste Durchführung in die tiefen Regionen des Klangs hinabsteigt, bewegt sich die Solostimme zunehmend in einer Gegenbewegung und fordert mit einem dramatischen Abbruch die Überleitung zur knapperen zweiten Durchführung heraus, welche nun in höchste Sphären hinaufführt: Flöte und Celesta konzertieren mit der Solobratsche und Teile des Streicherchorals erscheinen jetzt auch zum ersten Mal in höheren Lagen. Eine zu immer heftigeren Tonschwankungen sich weitende, zum Schluss hin grafisch notierte Kadenz der Solostimme führt dann zur dritten Durchführung, in der Höhe und Tiefe einander gegenüber treten. Getragen wird dieser umfangreiche Abschnitt von einer beharrlich und unablässig treibenden rhythmischen Bewegung der Kontrabässe und Pauken. Der Raum füllt sich immer mehr mit Klang zu einer großen Steigerung, die allein dem Orchester überlassen wird. Im Epilog ergreift noch einmal die Bratsche in einer Solo-Kadenz das Wort, mit Oktavdurchschreitungen wie zu

Beginn des Stückes. Die Musik verklingt dann in verschiedenen Reminiszenzen, in die auch eine Art knöchern geräuschhafter Trauermarsch eingebaut ist. Der Schluss bringt keine Lösung, spricht aber doch wie durch die Erfahrung des Vorausgegangenen: Es bleibt das Halbtonschwanken des Soloinstruments, jetzt aber nicht mehr einstimmig, sondern harmonisch gefasst in Klängen aus Tritonusparallelen.

Biographien

Charles Ives

Milica Djordjević

Minas Borboudakis

Sofia Gubaidulina

Lawrence Power

Duncan Ward

Symphonieorchester
des Bayerischen Rundfunks

Charles Ives [1884–1954]

Ein Horn klingt verzerrt über den See, Musikkapellen marschieren mit unterschiedlichen Melodien aneinander vorbei, die Klangwolke eines College-Football-Spiels hängt nach, verstimmte Klaviere erzeugen im Zusammenspiel Viertelöne – für Charles Ives nicht nur ungeplante Klangeindrücke, sondern Anlass zu experimentellem Komponieren. Er entwickelte neuartige Montagetechniken und realisierte orchestrale Polymetrik und Polytonalität. Seine Kompositionen sind von autobiographischen Erinnerungen, musikalischen Entlehnungen und Bezügen zur Geschichte der USA durchwirkt und transportieren ein einzigartiges kulturelles Gedächtnis. Geboren 1874 in Danbury (Connecticut) erhielt er frühen Instrumental- und Musiktheorieunterricht von seinem Vater George, der Kapellmeister und vormals Bandleader im amerikanischen Bürgerkrieg war. An der Yale University studierte er Komposition bei Horatio Parker nach den Regeln der europäischen Musiktradition. Danach arbeitete er in New York als Versicherungsangestellter, Organist und Chorleiter, gründete 1907 die erfolgreiche Versicherungsgesellschaft Ives & Myrick und zog mit seiner Frau Harmony nach West Redding. Gleichzeitig begann eine Phase intensiven Komponierens – Ives pendelte täglich nach New York und komponierte im Zug, abends und an den Wochenenden. Weitgehend unbemerkt entstand ein umfangreiches multistilistisches Gesamtwerk, begleitet von musikästhetischen und autobiographischen Texten (*Essays before a Sonata* und *Memos*). 1921/22 veröffentlichte er erstmals auf eigene Kosten die *Concord Sonata* für Klavier und die *114 Songs*. Aufgrund gesundheitlicher Probleme schuf er nach dem Lied *Sunrise* (1926) keine weiteren Neukompositionen und beendete auch seine berufliche Tätigkeit. Er unterzog seine Werke einer konstanten Revision und unterstützte die amerikanische Kompositionsszene durch finanzielle Zuwendung. Die öffentliche Rezeption seines Komponierens setzte erst ab 1927 langsam ein. 1947 wurde er mit dem Pulitzer-Preis geehrt, dessen Preisgeld er spendete. Zur Uraufführung der 2. Sinfonie durch Leonard Bernstein 1951 konnte er nicht mehr kommen und hörte sie später auf dem Radio seiner Haushälterin. Er starb 1954 in New York.

Milica Djordjević [*1984]

Eine überbordende Klangphantasie ist die Grundlage der Musik von Milica Djordjević. Als Komponistin verfügt sie souverän über das ganze Arsenal zeitgenössischer Klang- und Spieltechniken und ist in der Lage, die von einem einsamen Celloerzeugten Klänge mittels Live-Elektronik in ein akustisches Gewitter von schier existenziellen Dimensionen zu transformieren, umgekehrt zwölf Schlagzeuger sich in das Übergangsfeld vom Unhörbaren zum Schattenhaften versenken zu lassen oder in Ensemble- und Orchesterkompositionen statische Klangflächen sacht zu verflüssigen und in träge und zäh dahinströmende Strömungen zu verwandeln. In ihrer Musik kann der Hörer nie vor Überraschungen sicher sein. Fast programmatisch mutet es da an, dass sie ein großes Orchesterwerk aus dem Jahr 2016 *Quicksilver* genannt hat, denn ihrem ganzen Komponieren eignet etwas Quecksilbriges, das sich der eindeutigen Festlegung entzieht. Dabei ist dieses Schaffen von einer unbedingten künstlerischen Ernsthaftigkeit und Aufrichtigkeit getragen, die sich ihrer Hörerschaft unmittelbar mitteilt. Milica Djordjević begann ihre Kompositionsstudien in Belgrad, wo sie sich auch schon mit elektronischer Musik beschäftigte, ging danach nach Straßburg und ans Pariser IRCAM, bevor sie schließlich von 2011 bis 2013 ihr postgraduales Studium in Berlin bei Hanspeter Kyburz an der Hochschule für Musik Hanns Eisler abschloss. Ihr bereits umfangreiches Schaffen, das von führenden Solist*innen und Klangkörpern der zeitgenössischen Musik aufgeführt wird, umfasst Stücke für Soloinstrumente, Kammermusikwerke in verschiedenen Besetzungen vom instrumentalen Duo bis zum Doppelquartett, Vokalwerke und groß besetzte Orchesterkompositionen. In seiner Vielfalt unterstreicht es die Versatilität und handwerkliche Virtuosität der Komponistin. Für ihre Werke hat Djordjević zahlreiche hochrangige Preise und Auszeichnungen erhalten, darunter auch den Claudio Abbado Komponistenpreis der Berliner Philharmoniker (2020), den Komponistenpreis der Ernst von Siemens Musikstiftung (2016) sowie den Belmont-Preis für zeitgenössische Musik (2015).

Minas Borboudakis [*1974]

Minas Borboudakis ist in Heraklion auf Kreta geboren, seit 1992 lebt er in Deutschland. In München und Hamburg studierte er Klavier und Komposition. Er ist u.a. mit dem Rodion Shchedrin Kammermusikpreis, dem Preis der Christoph und Stephan Kaske Stiftung und dem Bayerischen Kunstförderpreis ausgezeichnet worden. In seinen Kompositionen setzt er sich mit philosophischen und kosmologischen Fragen auseinander – für ihn ist das Komponieren ein Weg, das Leben durch Musik zu verstehen und wiederzugeben. Sein Musikidiom bewegt sich zwischen Emotion und Intellekt, Poetik und Realismus. Seine Musiksprache zeichnet sich durch Impulsivität, Mikrotonalität, reiche Klangfarben und expressive Gesten aus. Im Mittelpunkt seiner Arbeit stehen große Zyklen wie *ROAI I–V*, eine Auseinandersetzung mit dem Fließen nach dem Heraklit'schen Satz »Panta Rhei«, oder *Cycloids I–III* für Tasteninstrumente über die Frage des Kreisens und der ständig mutierenden Wiederholung. Neben Solo-, Kammermusik- und Orchesterwerken spielen Musiktheaterwerke eine zentrale Rolle, etwa *liebe.nur liebe* (2007, Bayerische Staatsoper), *Enheduanna* (2015, The Glasgow School of Arts) oder *Z* (2018, Nationaloper Athen). Die Musik von Borboudakis wird in den führenden europäischen Konzerthäusern wie der Berliner Philharmonie oder dem Southbank Centre in London sowie bei großen Festivals wie den Bregenzer Festspielen gespielt. Zu den Interpreten seiner Musik gehören u.a. das Tonhalle-Orchester Zürich, das Orchestra Sinfonica Nazionale della RAI, die Wiener Symphoniker, das Bayerische Staatsorchester und das Ensemble Modern, außerdem Künstler wie Zubin Mehta, Kent Nagano, Jonathan Nott, Juraj Valáuha, Constantinos Carydis und Enrique Mazzola. Borboudakis konzertiert auch regelmäßig als Pianist und Dirigent. Als Dozent und Musikvermittler entwickelt er mit diversen Institutionen Projekte für junge Kreative. Durch seine langjährige Mitwirkung im Vorstand hat er das Profil der Münchner Gesellschaft für Neue Musik geprägt. Minas Borboudakis ist seit 2022 ordentliches Mitglied der Bayerischen Akademie der Schönen Künste.

Sofia Gubaidulina [* 1931]

Sofia Gubaidulina schreibt eine Musik, die den Hörer sofort zu erreichen vermag. Tief in der Tradition wurzelnd verwendet sie die Klangmittel der Avantgarde ebenso wie Elemente, die aus der tonalen Musik vertraut sind, um dramatische Verläufe von großer Überzeugungskraft und Anschaulichkeit zu schaffen. Fast alle ihrer Werke setzen allgemeine, außermusikalische Vorstellungen um, die öfter schon in den Titeln der Stücke wie *Pro et Contra*, *Die sieben letzte Worte* oder *Über Liebe und Hass* angesprochen werden. Dabei sind viele Kompositionen der bekennenden Christin Gubaidulina vor einem religiösen Hintergrund zu verstehen. In jüngerer Zeit spielen oftmals Ordnungsmuster, die auf einfachen Zahlenverhältnissen beruhen, für den Aufbau ihrer Stücke eine wichtige Rolle. Sofia Gubaidulina stammt aus der tatarischen Republik und studierte zunächst in Kasan und später in Moskau bei einem Assistenten Dmitri Schostakowitschs. Seit 1963 als freischaffende Komponistin tätig, nahm sie Anregungen der neuen Musik westlicher Prägung auf, was mit der Doktrin des Sozialistischen Realismus nicht vereinbar war. Sofia Gubaidulina wurde deshalb in der Sowjetunion Opfer staatlicher Repression und ihre Werke unterdrückt. 1979 erschien ihr Name auf einer »Schwarzen Liste« besonders unliebsamer Komponisten. Immerhin blieb es ihr erlaubt, Filmmusiken zu schreiben und so ihren Lebensunterhalt zu sichern. Durch den internationalen Erfolg ihrer Werke ergaben sich dann vielfältige neue Kontakte in den Westen. Seit 1992 lebt Sofia Gubaidulina in der Nähe von Hamburg. Mit einem imponierenden Oeuvre ist sie inzwischen eine der am häufigsten aufgeführten Komponist*innen unserer Zeit und hat zahlreiche Ehrungen in aller Welt erhalten. Sofia Gubaidulinas Produktivität ist ungebrochen. Allein seit 2015 wurde nahezu jedes Jahr ein neues, groß angelegtes Orchester- oder Chorwerk an prominenter Stelle aus der Taufe gehoben.

Lawrence Power [*1977]

Lawrence Power zählt zu den führenden Bratschisten der Gegenwart, weltweit gefragt als Solist und Kammermusikpartner. Sein Können und seine eindringliche Musikalität begeistern weltweit Publikum und Kritiker: »Power ist etwas Größeres: eine tiefe musikalische Persönlichkeit, jede Phrase bemerkenswert und wie neu.« (Sunday Times). Im vergangenen Jahrzehnt hat sich eine regelmäßige Zusammenarbeit mit internationalen Orchestern entwickelt wie den Symphonieorchestern des Bayerischen und Hessischen Rundfunks, dem Chicago und dem Boston Symphony Orchestra, dem Royal Concertgebouw, den Philharmonischen Orchestern von Stockholm, Bergen und Warschau sowie dem London Symphony, London Philharmonic und Philharmonia Orchestra. Regelmäßig gastiert er auch in Australien beim Melbourne und Adelaide Symphonie Orchestra sowie mit play and direct-Programmen bei der Australian National Academy of Music. Im Jahr 2020 wurde Lawrence Power für die herausragende Qualität als Solokünstler mit dem Instrumentalist Award der Royal Philharmonic Society geehrt. Seit 2021 ist er für fünf Jahre Associate Artist der Londoner Wigmore Hall. Lawrence Power ist Professor an der Zürcher Hochschule der Künste und gibt weltweit Meisterkurse, unter anderem beim Verbier Festival. Er spielt eine seltene Viola von Antonio Brenzi (Bologna, ca. 1590) sowie eine Bratsche der Gebrüder Amati aus dem Jahr 1580, eine Leihgabe der Karolina Blaberg Stiftung.

Duncan Ward [*1989]

Der britische Dirigent Duncan Ward hat sich als einer der vielseitigsten Dirigenten seiner Generation etabliert. Er ist seit 2020/21 Chefdirigent von Philzuid (South Netherlands Philharmonic). Duncan Ward arbeitet regelmäßig mit dem London Symphony Orchestra, dem Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks, der Deutschen Kammerphilharmonie Bremen, dem Finnischen Rundfunk, dem Wiener Rundfunk, dem Frankfurter Rundfunk, dem Orchestre Philharmonique de Luxembourg und dem Gürzenich Orchester Köln zusammen. In jüngster Zeit debütierte er unter anderem bei der Staatskapelle Dresden, Les Siècles, dem Finnish Radio Symphony, dem Mozarteum Orchester Salzburg, dem Luzerner Sinfonieorchester und dem NDR Hamburg. Duncan Ward wird besonders für sein breit gefächertes Repertoire gelobt, das er mit Ensembles für historische Instrumente wie Balthasar Neumann ebenso gut unter Beweis stellt wie mit Spezialist*innen für zeitgenössische Musik wie dem Ensemble Modern Orchestra und der Birmingham Contemporary Music Group. In der Spielzeit 23/24 wird Ward sein Debüt am Opernhaus Zürich geben, wo er den *Sommernachts Traum* dirigieren wird, und er wird für *Peter Grimes* an die Oper Köln zurückkehren. Zu den vergangenen Produktionen in Köln gehörten die deutsche Erstaufführung von Brett Deans *Hamlet* und eine Wiederaufnahme von *Die Zauberflöte*. In den Jahren 22/23 gab Ward sein Debüt an der Metropolitan Opera als Dirigent von *Die Zauberflöte* sowie an der Oper Luxemburg für Kurt Weills *Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny*.

Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks

Mit Beginn der Saison 2023/2024 begrüßt das BRSO Sir Simon Rattle als neuen Chefdirigenten. Er ist der sechste in der Reihe bedeutender Orchesterleiter nach Eugen Jochum, Rafael Kubelík, Sir Colin Davis, Lorin Maazel und Mariss Jansons. Schon bald nach seiner Gründung 1949 entwickelte sich das BRSO zu einem international renommierten Klangkörper. Neben der Pflege des klassisch-romantischen Repertoires und der klassischen Moderne gehört im Rahmen der 1945 von Karl Amadeus Hartmann gegründeten *musica viva* die zeitgenössische Musik zu den zentralen Aufgaben des Orchesters. Viele namhafte Gastdirigenten wie Leonard Bernstein, Georg Solti, Carlo Maria Giulini und Wolfgang Sawallisch haben das Orchester geprägt. Heute sind Herbert Blomstedt, Franz Welser-Möst, Daniel Harding, Yannick Nézet-Séguin, Andris Nelsons, Jakub Hruša und Iván Fischer wichtige Partner. Tourneen führen das Orchester durch Europa, nach Asien sowie nach Nord- und Südamerika. Für seine umfangreiche Aufnahmetätigkeit erhielt das BRSO viele renommierte Preise. Bereits vor seinem Amtsantritt hat Simon Rattle die Diskographie des Orchesters um wichtige Meilensteine erweitert, u.a. mit Werken von Mahler und Wagner. Weitere Aufnahmen werden die Zusammenarbeit begleiten, ebenso wie eine intensive Nachwuchsförderung und Gastauftritte in den Musikzentren der Welt. Im Ranking der »world's greatest orchestras« der weltweit führenden Klassik-Website Bachtrack belegt das BRSO aktuell den dritten Platz.

brso.de

www.facebook.com/BRSO

Twitter: @BRSO

[instagram.com/BRSOchestra](https://www.instagram.com/BRSOchestra)



#42 Klaus Ospald

Zwei Werke aus *Entlegene Felder*: Ein *musica viva*-Konzertmitschnitt von *Más raíz, menos criatura* für Orchester, Klavier und achtstimmigen Kammerchor mit Markus Bellheim (Klavier), Singer Pur und dem BRSO mit Peter Rundel, sowie ein Mitschnitt von BR Franken des *Quintetts* mit dem Ensemble Experimental und Peter Tilling. **Die CD wurde vom spanischen Magazin Ritmo jüngst mit Especialmente Recomendado & Sonido Extraordinario ausgezeichnet.**



#41 Arnulf Herrmann

Der Live-Mitschnitt der UA von *Drei Gesänge am offenen Fenster* für Sopran und großes Orchester entstand am 24. Okt. 2014. *Tour de Trance* wird in der Neufassung für Sopran und Klavier und in einer Fassung für großes Orchester mit Sopran präsentiert. Zu hören sind Anja Petersen, Björn Lehmann und das BRSO unter der Leitung von Stefan Asbury und Pablo Heras-Casado.



#40 Wolfgang Rihm | Jagden und Formen

BR-KLASSIK und *musica viva* feierten den 70. Geburtstag von Wolfgang Rihm mit einer weiteren CD-Veröffentlichung. Zu hören ist Rihms symphonisches Orchesterwerk *Jagden und Formen* in einer Neufassung von 2008. Die CD-Aufnahme des BRSO unter der Leitung von Franck Ollu fand als Studioproduktion im Juni 2021 statt.



#39 Wolfgang Rihm | Stabat Mater

BR-KLASSIK und *musica viva* feierten den 70. Geburtstag von Wolfgang Rihm mit zwei CDs. Zu hören ist instrumentale und vokale Kammermusik, interpretiert von Tabea Zimmermann, Christian Gerhaher und Jörg Widmann sowie Mitgliedern des BRSO unter der Leitung von Stanley Dodds.



#38 Ondřej Adámek

Präsentiert werden Adámeks Kompositionen *Where are You?* und *Follow me* mit Magdalena Kožená, Isabelle Faust sowie dem BRSO unter der Leitung von Peter Rundel und Sir Simon Rattle. Die CD-Produktion erhielt jüngst den Abbiati Award aus Italien und 2022 den Coup de Coeur in der Kategorie »Sélection musique contemporaine et expérimentale«.



#37 Mark Andre

Zu hören sind die *musica viva* Live-Mitschnitte der drei Uraufführungen von Mark Andres zwölf *Miniaturen* für Streichquartett, seines Orgelwerks *Himmelfahrt* sowie des Orchesterwerkes *woher...wohin*. Ausgezeichnet als »excepcional« beim spanischen Magazin *Scherzo*, 9/2021.



#36 Enno Poppe

Die CD#36 enthält die deutsche Erstaufführung von Poppes Werk *Fett* für Orchester und die Uraufführung von Poppes Komposition *Ich kann mich an nichts erinnern* für Chor, Orgel und Orchester. Ausgezeichnet mit dem DIAPASON D'OR Dezember 2020.



#35 Rebecca Saunders

Das Portrait der Komponistin Rebecca Saunders beinhaltet ihr Violinkonzert *Still*, die deutsche Erstaufführung der Komposition *Aether* für zwei Bassklarinetten und *Alba* für Trompete und Orchester. Den Konzertmitschnitt von *Still* nahm die *New York Times* auf ihre Liste der *Best Classical Tracks 2020* auf. Der *Preis der deutschen Schallplattenkritik* setzte die CD auf die Bestenliste 1/2021.



news **letter *******

Jetzt *online* anmelden!

br-musica-viva.de/newsletter

Bleiben Sie immer auf dem Laufenden über die *musica viva* des Bayerischen Rundfunks, Münchens Konzertreihe für zeitgenössische Musik: Nutzen Sie den kostenlosen Newsletter als digitalen Wegweiser zu Programm- und Konzertinformationen, neuen Bloginhalten sowie Radioübertragungen auf BR-KLASSIK.

Düstere Gedanken um die Endgültigkeit des Todes stehen im Zentrum von IANNIS XENAKIS' *Aïs* (Hades) für Bariton, Schlagzeug und Orchester: Bereits in den ersten Takten lassen hochexpressive Bläserklänge keinen Zweifel an der emotionalen Gesamtlage, die im Folgenden in der quälenden Begegnung des Odysseus mit seiner toten Mutter konkretisiert wird: »Dreimal sprang ich hinzu, an mein Herz die Geliebte zu drücken; / Dreimal entschwebte sie leicht, wie ein Schatten oder ein Traumbild, / Meinen umschlingenden Armen und stärker ergriff mich die Wehmut« (Odyssee). Diese Flüchtigkeit des Lebens – »so spärlich und kläglich ist das, was von den Toten übrigbleibt« (Xenakis) – spiegelt sich auch in antiken Grabstelen, die Xenakis bei der Arbeit inspiriert haben: Bilder, auf denen in den Worten des Komponisten und Architekten »ein zartes und melancholisches Abschiedslächeln die bereits Toten mit den noch Lebenden verbindet, denen selbst das Schicksal beschieden ist, Schatten zu werden«. Xenakis' aufwühlende *Ombra*-Szene entstand 1980 im Auftrag der *musica viva* des Bayerischen Rundfunks und steht jetzt mit dem Bariton GEORG NIGL und FRANÇOIS-XAVIER ROTH am Pult wieder auf dem Programm. Zudem übernimmt ANTOINE TAMESTIT den Solopart bei der Uraufführung des neuen Violakonzerts von FRANCESCO FILIDEI, in dem es einmal mehr darum geht, »eine Geschichte zu erzählen« (Filidei). Mit ELIZABETH OGONEK ist zudem eine in New York lebende Komponistin vertreten, deren irisierende Klangfresken der Chicago Tribune als »schimmernd« und »dramatisch« bezeichnet hat.



Herkulesaal der Residenz München
Freitag, 12. April 2024, 20.00 h
mv-Abo, freier Verkauf
(Tickets 15 – 44 EURO, U30 Ticket 10 EURO)
Einführung 18.45 Uhr

ELIZABETH OGONEK [*1989]

Cloudline

für Orchester [2021]

Kompositionsauftrag der BBC Proms und Los Angeles Philharmonic

IANNIS XENAKIS [1922–2001]

Aïs

für Bariton, Schlagzeug und Orchester [1979–80]

Kompositionsauftrag der *musica viva* des Bayerischen Rundfunks
aus dem Jahre 1980

FRANCESCO FILIDEI [*1973]

Konzert für Viola und Orchester

I. »Die Gärten von Vilnius« – II. »Tuttomondo« – III. »What is a flower« [2023]

Kompositionsauftrag der *musica viva* / BR

und von Milano Musicá – Associazione per la musica contemporanea

URAUFFÜHRUNG

ANTOINE TAMESTIT *Viola*

GEORG NIGL *Bariton*

DIRK ROTHBRUST *Schlagzeug*

SYMPHONIEORCHESTER

DES BAYERISCHEN RUNDFUNKS

FRANÇOIS-XAVIER ROTH *Leitung*

NORBERT OMMER *Klangregie*

Eine Veranstaltung der *musica viva* des Bayerischen Rundfunks

Die Texte von LUCIE WOHLGENANT und MARTIN WILKENING sowie die Interviews von JULIAN KÄMPER sind Originalbeiträge für die *musica viva*/BR.

Nachdruck nur mit Genehmigung
Redaktionsschluss: 5. Februar 2024

musica viva

Künstlerische Leitung

Dr. Winrich Hopp

Organisations- und Produktionsleitung

Dr. Pia Steigerwald

Organisationsassistentz

N. N.

Büro

Bea Rade

Herausgeber

Bayerischer Rundfunk / *musica viva*

Redaktion

Dr. Pia Steigerwald (verantwortlich), Julian Kämper

Konzept / Gestaltung

Günter Karl Bose [lmm-berlin.de]

Bayerischer Rundfunk / *musica viva*

Rundfunkplatz 1

D-80335 München

Tel.: 00 49-89-5900-42826

musicaviva@br.de

br-musica-viva.de

MÜNCHENER KAMMERORCHESTER – FUROR 23/24, 6. ABO, 21.3.24
20 UHR, PRINZREGENTENTHEATER — ALEXANDER MELNIKOV KLAVIER
DELYANA LAZAROVA DIRIGENTIN — CHIN ›SUBITO CON FORZA‹
SCHOSTAKOWITSCH KLAVIERKONZERT NR. 2; CLYNE ›SOUND AND FURY‹
LIGETI CONCERT ROMÁNCESC — WWW.M-K-O.EU

MKO

MELNIKOV
LAZAROVA
CHIN
SCHOSTAKOWITSCH
CLYNE
LIGETI
21.3.24





IVES

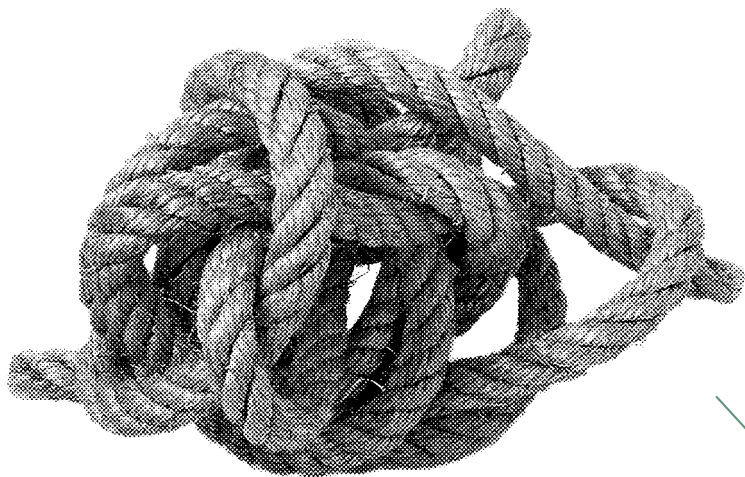
DJORDJEVIĆ

BORBOUDAKIS

GUBAIDULINA



23 Saison
24



BR musicaviva

BR
KLASSIK