

»Schönheit in der Kunst hat gewiss  
etwas mit Magie zu tun.  
Durch kreative Vernunft beherrschte  
Magie: Das ist Kunst.«

Helmut Lachenmann

HELMUT LACHENMANN

Sa, 13.02.2016 | So, 14.02.2016 | Hamburg, Kampnagel

Samstag, 13. Februar 2016, 20 Uhr  
Hamburg, Kampnagel

NDR Sinfonieorchester  
Peter Rundel Dirigent  
Florent Boffard Klavier

Luigi Nono  
(1924–1990)

Composizione per orchestra Nr. 1 (1951)

Lecture zu „Ausklang“  
mit Helmut Lachenmann und Peter Rundel  
(mit Klangbeispielen von Florent Boffard und  
dem NDR Sinfonieorchester)

Pause

Helmut Lachenmann  
(\*1935)

„Ausklang“  
Musik für Klavier mit Orchester (1984/1985)

Sonntag, 14. Februar 2016, 18 Uhr  
Hamburg, Kampnagel

JACK QUARTET  
Yuko Kakuta Sopran  
Yukiko Sugawara Klavier

Helmut Lachenmann

„Gran Torso“  
Musik für Streichquartett (1971/1976/1988)

Helmut Lachenmann

Streichquartett Nr. 3 „Grido“ (2000/2001)

Pause

Helmut Lachenmann

Streichquartett Nr. 2 „Reigen seliger Geister“ (1989)

Pause

Helmut Lachenmann

„Got lost“  
Musik für hohen Sopran und Klavier (2007/2008)

Mit Werkeinführungen von Helmut Lachenmann  
im Rahmen des Konzerts

## Peter Rundel

### Dirigent

Peter Rundel wurde 1958 in Friedrichshafen geboren. Er studierte Violine bei Igor Ozim und Ramy Shevelov in Köln, Hannover und New York, Dirigieren bei Michael Gielen und Peter Eötvös und erhielt Privatunterricht bei dem Komponisten Jack Brimberg in New York. Von 1984 bis 1996 war er als Geiger Mitglied des Ensemble Modern, dem er auch als Dirigent weiter verbunden ist. Im Bereich der Neuen Musik kann er außerdem auf eine langjährige Zusammenarbeit mit dem Ensemble Recherche, dem Asko/Schönberg Ensemble und dem Klangforum Wien zurückblicken. Regelmäßig ist er auch beim Ensemble interContemporain Paris und dem Ensemble Musikfabrik zu Gast. Nach Tätigkeiten als musikalischer Leiter des Königlich-Philharmonischen Orchesters von Flandern sowie der damals neu gegründeten Kammerakademie Potsdam übernahm Peter Rundel im Januar 2005 die Leitung des Remix Ensemble Casa da Música in Porto. Regelmäßig gastiert er beim Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks, beim DSO Berlin, beim RSO Stuttgart sowie bei den Rundfunkorchestern des WDR, RBB, **NDR**, des SWR, des Saarländischen Rundfunks, des ORF Wien und beim Orchestra Nazionale della RAI Torino. Peter Rundel leitete Opernuraufführungen an der Deutschen Oper Berlin, der Bayerischen Staatsoper, bei den Wiener Festwochen, den Bregenzer Festspielen und den Schwetzingen SWR Festspielen. Dabei arbeitete er mit namhaften Regisseuren wie Peter Konwitschny, Philippe Arlaud, Peter Mussbach, Calixto Bieito, Reinhild Hoffmann, Heiner Goebbels, Carlus Padrissa (La Fura dels Baus) und Willy Decker zusammen. Die von ihm dirigierte spektakuläre Produktion



von Orffs „Prometheus“ bei der Ruhrtriennale wurde 2013 mit dem Carl-Orff-Preis gewürdigt. Für seine Aufnahmen mit Musik des 20. Jahrhunderts erhielt Peter Rundel ebenfalls zahlreiche Preise, darunter mehrmals den Preis der deutschen Schallplattenkritik (Nono, Prometeo; Kyburz, Ensemble- und Orchesterwerke; Reich, City Life; Furrer, Klavierkonzert) sowie den Grand Prix du Disque (Barraqué, Gesamtwerk), eine Grammy-Nominierung (Heiner Goebbels, Surrogate Cities) und einen Echo Klassik (Sprechgesänge mit dem Ensemble Musikfabrik).

## Florent Boffard

### Klavier

Florent Boffard erhielt seine erste musikalische Ausbildung am Conservatoire National de Région de Lyon. 1976 wechselte er ans Pariser Konservatorium, wo er die Klavierklasse von Yvonne Loriod mit dem Premier Prix de Piano abschloss. Anschließend vervollkommnete er seine Klavierausbildung bei Germaine Mounier, zudem studierte er Kammermusik bei Geneviève Joy. 1982 ging der Pianist beim Concours de piano – Grand Prix Claude Kahn in Paris sowie bei der Vianna da Motta International Music Competition in Lissabon als Sieger hervor. Von 1988 bis 1999 war Florent Boffard Mitglied des Ensemble InterContemporain, mit dem er zahlreiche Werke von zeitgenössischen Komponisten wie Franco Donatoni, György Ligeti, Klaus Huber, Philippe Fénelon und Michael Jarrell aufführte. Seine Diskographie enthält u. a. Einspielungen von Pierre Boulez' Structures pour deux pianos (mit Pierre-Laurent Aimard), Luciano Berios Sequenza IV sowie von Béla Bartóks 2. Sonate für Violine und Klavier (mit Isabelle Faust); weiterhin legte er Aufnahmen von Werken Debussys, Bartóks und Schönbergs vor. Als Konzertpianist trat Florent Boffard bei Festivals in Salzburg, Berlin, Bath und Brüssel auf und arbeitete mit Dirigenten wie Pierre Boulez, Simon Rattle, Leon Fleisher und David Robertson. Seit 1997 ist Florent Boffard Professor am Konservatorium in Paris. Seit 2009 ist der Musiker, der auch an der Musikhochschule in Stuttgart unterrichtet, Professor am Conservatoire national supérieur musique et danse in Lyon.



## NDR Sinfonieorchester

Das **NDR Sinfonieorchester**, zukünftiges Residenzorchester der Elbphilharmonie Hamburg, unterhält eigene Konzertreihen in Hamburg, Lübeck, Kiel und Wismar. Gastspielreisen führen das Orchester regelmäßig zu den wichtigsten europäischen Festivals und auf die bedeutendsten Konzertpodien. Auch bei seinen Tourneen nach Asien, Südamerika und in die USA unterstreicht es seinen Rang als eines der weltweit führenden Konzertorchester. Gegründet wurde das **NDR Sinfonieorchester** im Jahr 1945. Über ein Vierteljahrhundert lang prägte Hans Schmidt-Isserstedt als Chefdirigent das künstlerische Profil des Orchesters. Nach den Chefdirigenten der siebziger Jahre, Moshe Atzmon und Klaus Tennstedt, erreichte die 20-jährige Zusammenarbeit des Orchesters mit Günter Wand eine ähnliche Bedeutung wie die Ära Schmidt-Isserstedt. Wand, seit 1982 Chefdirigent und 1987 schon zum Ehrenmitglied ernannt, hat bis zu seinem Tod im Jahr 2002 die künstlerische Arbeit des **NDR Sinfonieorchesters** geprägt. Die Reihe der Chefdirigenten wurde zunächst mit John Eliot Gardiner und Herbert Blomstedt fortgesetzt. 1998 wurde Christoph Eschenbach in diese Position berufen. Mit Beginn der Saison 2004/2005 setzte Christoph von Dohnányi die Tradition bedeutender Dirigentenpersönlichkeiten in der Chefposition des **NDR Sinfonieorchesters** fort. Seit 2011 ist Thomas Hengelbrock Chefdirigent des **NDR Sinfonieorchesters**. Interpretatorische Experimentierfreude und unkonventionelle Programmdramaturgie sind Markenzeichen seiner Arbeit. Hengelbrocks frische Art des Musizierens, seine inspirierende Musikvermittlung und innovative Darbietungs-



formen wie z. B. die jeweils zur Saisonöffnung gespielte „Opening Night“ lösten eine bei Orchester, Publikum und Presse gleichermaßen empfundene Aufbruchstimmung aus und setzten neue Maßstäbe im Konzertleben Hamburgs und Norddeutschlands. Seit der Saison 2015/2016 steht ihm der junge polnische Dirigent Krzysztof Urbanski als Erster Gastdirigent des **NDR Sinfonieorchesters** zur Seite. Dokumente der Zusammenarbeit Hengelbrocks mit dem **NDR Sinfonieorchester** sind u. a. bei Sony veröffentlichte CDs mit Werken von Mendelssohn, Schumann, Dvořák und Schubert sowie die zuletzt erschienene Einspielung der Hamburger Fassung von Gustav Mahlers Erster Sinfonie. Im Juni 2015 vereinbarte das **NDR Sinfonieorchester** eine mehrjährige Kooperation mit dem Shanghai Symphony Orchestra, in deren Mittelpunkt ein groß angelegtes Ausbildungsprojekt in China steht.

## JACK QUARTET

Die Mitglieder des JACK Quartet kennen sich seit ihrer gemeinsamen Zeit an der Eastman School of Music in Rochester (New York) und haben seither bei dem Arditti Quartet, dem Kronos Quartet, dem Muir String Quartet und bei Mitgliedern des Ensembles InterContemporain studiert. Das JACK Quartet konzentriert sich auf die Auftragsvergabe und Aufführung neuer Werke. Dies führte zu engen Kooperationen mit Komponisten wie Helmut Lachenmann, György Kurtág, Matthias Pintscher, Georg Friedrich Haas, James Dillon, Toshio Hosokawa, Wolfgang Rihm, Elliott Sharp, Beat Furrer, Caleb Burhans und Aaron Cassidy. Neben zeitgenössischen Kompositionen interpretiert das JACK Quartet immer wieder auch Repertoire alter Musik, darunter Werke von Carlo Gesualdo, Guillaume de Machaut und Josquin Desprez. 2012 begleitete das Quartett den Pianisten Maurizio Pollini bei seiner Reihe „Pollini Perspectives“. Das Ensemble trat u. a. in der Londoner Wigmore Hall, im Muziekgebouw aan 't IJ in Amsterdam, in der New Yorker Carnegie Hall, im Kimmel Center in Philadelphia und in der Library of Congress in Washington auf; es gastierte bei den Donaueschinger Musiktagen, bei Les Flâneries Musicales de Reims, der Biennale di Venezia, den Darmstädter Ferienkursen für Neue Musik, beim Ultraschall-Festival in Berlin sowie beim Festival Internacional Cervantino in Mexiko. Ein wichtiger Bestandteil der Arbeit des JACK Quartet ist jungen Komponisten und Instrumentalisten gewidmet: So geben die vier Musiker Workshops an den Universitäten von Iowa, Wisconsin-Madison, Buffalo, Illinois, Washington und New York und lehren überdies an verschiedenen amerikani-



schen Musikhochschulen. Der Name des Ensembles leitet sich von den Anfangsbuchstaben der Mitglieder-Vornamen ab: John Pickford Richards (Viola), Ari Streisfeld (Violine II), Christopher Otto (Violine I) und Kevin McFarland (Violoncello).

## Yuko Kakuta

Sopran

Yuko Kakuta studierte Gesang an der Musikhochschule Osaka, an der Staatlichen Universität der Künste in Kyoto und ab 1999 an der Universität der Künste in Berlin. Bei den Festspielen in Aix-en-Provence debütierte sie als Hermia in Britten's „A Midsummer Night's Dream“. 2002/2003 ging sie ins Festengagement an die Staatsoper Hannover, bevor die Sängerin 2006/2007 Ensemblemitglied der Staatsoper Stuttgart wurde. In der umjubelten Produktion „Al gran sole carico d'amore“ von Luigi Nono in der Regie von Peter Konwitschny gastierte Yuko Kakuta beim Edinburgh International Festival. In Stuttgart war sie u. a. auch als Despina („Cosi fan tutte“), Blonde („Die Entführung aus dem Serail“), Prinzessin Fantasia („Die Reise zum Mond“), Celia („Lucio Silla“), Ilia („Idomeneo“), Alice („Le comte Ory“), Barbarina („Le nozze di Figaro“) und Amor („Orphée et Euridice“) zu erleben. Ferner wirkte die Künstlerin bei der Uraufführung von iOPAL von Hans-Joachim Hespos in Hannover mit. Konzerte und Gastspiele führten Yuko Kakuta nach Berlin, Bremen, Schwerin, Ingolstadt, München sowie nach Japan. Unter dem Dirigat von Andrew Litton und mit dem Rundfunkorchester NHK Tokyo sang sie das Sopransolo in Beethovens 9. Sinfonie; das Konzert wurde von Radio und Fernsehen ausgestrahlt. Yuko Kakuta übernahm das Sopransolo in Helmut Lachenmanns „Das Mädchen mit den Schwefelhölzern“ bei der Eröffnungspremiere 2012/2013 an der Deutschen Oper Berlin sowie 2013/2014 bei der Ruhrtriennale und am Teatro Colón in Buenos Aires. 2014/2015 gestaltete Yuko Kakuta die Uraufführung diverser Liedkompositionen von Toshio Hosokawa in Santiago de



Compostela und im Concertgebouw Brugge; zudem war sie als Königin der Nacht an der Komischen Oper Berlin zu erleben. An der Oper Stuttgart singt sie in dieser Spielzeit die Partien der Musetta („La Bohème“), Jano („Jenůfa“), Despina („Cosi fan tutte“), Rosina („Der Barbier von Sevilla“) und Wendy („Peter Pan“).

## Yukiko Sugawara

Klavier

Yukiko Sugawara begann ihr Klavierstudium bei Michiko Endo in ihrer Heimatstadt Sapporo. Später wechselte sie zu Aiko Iguchi an das Toho College of Music in Tokio sowie zu Hans Erich Riebensahm nach Berlin, bevor sie ihre Ausbildung an der Hochschule für Musik Köln bei Aloys Kontarsky mit dem Konzertpianisten-Diplom abschloss. Yukiko Sugawara gewann zahlreiche internationale Preise (u. a. den Kranichsteiner Musikpreis) und nahm an zahlreichen europäischen Festivals teil (Donauesschinger Tage für Neue Musik, ECLAT Festival Stuttgart, „Mouvement. Musik im 20. Jahrhundert“, Saarbrücken, Holland Festival, Berliner Festwochen, Festival d'Automne Paris, Warschauer Herbst, Huddersfield Music Festival, Ars Musica Brüssel). Als Solistin arbeitete sie mit Dirigenten wie Pierre Boulez, Sylvain Cambreling, Peter Eötvös, Peter Hirsch, Peter Rundel, Lothar Zagrosek und Hans Zender zusammen. Dabei wirkte sie bei zahlreichen Uraufführungen mit; viele Komponisten haben Werke für sie geschrieben. Im Bereich der Kammermusik hat die Pianistin in verschiedenen Formationen gespielt: als Duo mit der Violinistin Tomoko Kiba, als Piano-Duo mit Tomoko Hemmi sowie als Begleiterin von Yuko Kakuta (Sopran). Als Dozentin war Yukiko Sugawara an der Chicago Northwestern University sowie am Goethe-Institut New York tätig. Zudem gab sie Sommerkurse an den Musikhochschulen von Krakau, Stuttgart, Saarbrücken, Trossingen und Straßburg. Vom Wintersemester 2003 bis 2005 war Yukiko Sugawara Gastprofessorin für Klavier und Kammermusik an der Hochschule für Musik Saar. Zahlreiche CD-Produktionen dokumen-



tieren ihre künstlerische Arbeit; für ihre Interpretation von Helmut Lachenmanns „Serynade“ erhielt sie den Preis der Deutschen Schallplattenkritik.

# Orchesterkonzert | 13.02.

## Musik als existentielle Erfahrung

Nonos „Composizione“ und Lachenmanns „Ausklang“

Kaum ein anderer deutscher Komponist hat die musikalische Nachkriegs-Avantgarde und das Denken über Musik so geprägt wie Helmut Lachenmann, der am 27. November 2015 seinen 80. Geburtstag feierte. Über mehr als ein halbes Jahrhundert hat er eine Ästhetik der akustischen Freiheit entwickelt, die im konstruktiven Widerstand gegen das Gewohnte steht und Essentielles entfaltet. Mit seiner Vorstellung von einer „musique concrète instrumentale“, die das Geräusch als gleichberechtigte Klangquelle neben den herkömmlich erzeugten Tönen aufwertet, beeinflusste er eine ganze Generation von Komponisten.

Lachenmann geht es um die Unterminierung gewohnheitsmäßiger Hörhaltungen, weshalb sein Komponieren untrennbar mit der Anstrengung verbunden ist, die Bedingungen des gesellschaftlichen Umgangs mit Musik immer wieder aufs Neue zu hinterfragen. In diesem Sinne könnte der Titel seiner 1996 erschienenen Aufsatzsammlung „Musik als existentielle Erfahrung“ auch als künstlerisches Credo gelten: „Musik hat Sinn doch nur, insofern sie über die eigene Struktur hinausweist auf Strukturen, Zusammenhänge, das heißt: auf Wirklichkeiten und Möglichkeiten um uns und in uns selbst.“

### Kunst als Appell: Lachenmann und Nono

„Jeder Künstler“, schrieb Helmut Lachenmann 1969 in seinem Aufsatz „Luigi Nono oder Rückblick auf die serielle Musik“, „wird sich in einem bestimmten Stadium seiner Entwick-



Luigi Nono, Pierre Boulez und Karlheinz Stockhausen in Donaueschingen (1950)

lung entscheiden müssen, wie er sich zu der Gesellschaft, als deren Requisite er fungiert, zu verhalten hat.“ Und weiter: „Zu einer Zeit, als noch keiner daran dachte, mit roten Fähnchen sein Dirigentenpult zu schmücken, ‚Freibriefe für die Jugend‘ zu veröffentlichen oder Opernhäuser anzuzünden, verstand sich Nono schon als politisch engagierter und wirkender Musiker, dessen Kunst Appell sein wollte, Aufruf zu neuem Denken und zur permanenten Empfindlichkeit gegenüber altem Denken, vor allem gegenüber den offenen und latenten Denkformen des Faschismus und seiner Wurzeln, die er auch und besonders gefährlich in Vergesslichkeit und Bequemlichkeit sah – einer vergesslichen Bequemlichkeit, die es nicht zuletzt im ästhetischen Bereich nachzuweisen und aufzurütteln gilt. Das Moment des pathetischen Appells lässt sich bei Nono von seinen frühesten Werken an nachweisen. Ihm verdankt



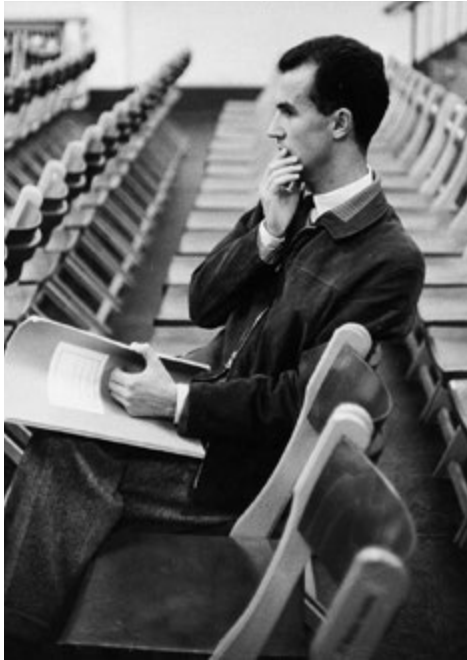
Von Nono angeführter „Boycott und Kampf von Studenten, Arbeitern, Intellektuellen gegen die Biennale [1968 in Venedig], eine kommerziell eingestellte kulturelle Institution zur Unterstützung von ökonomischen Monopolinteressen und der Regierungsmacht.“ (Luigi Nono)

sich der Kontakt seiner Musik zum Publikum der fünfziger Jahre.“

Luigi Nono, der 1952 als aktives Mitglied in die italienische Kommunistische Partei eintrat und in den 1970er Jahren auch in deren Zentralkomitee tätig war, verstand seine Werke immer auch als Stellungnahme zur politisch-gesellschaftlichen Realität ihrer Entstehungszeit. Nicht umsonst bekam der gebürtige Venezianer, den mit Lachenmann eine intensive und in mehr als einhundert Briefen dokumentierte Lehrer-Schüler Beziehung verband, spätestens zu „Beginn der sechziger Jahre [...] von der westdeutschen Öffentlichkeit – nicht nur von ihr – zu spüren, dass sie genug von der Linkskoketterie hatte und sich nicht mehr in ihrem restaurativen Weg irritieren lassen wollte,

von einem, dem es über einen Allerweltshumanismus hinaus Ernst mit dem Sozialismus war“ (Lachenmann).

Diese politische Ebene, die in Werken wie „Il canto sospeso“ für Sopran-, Alt- und Tenor-Solo, gemischten Chor und Orchester nach Abschiedsbriefen zum Tod verurteilter Widerstandskämpfer (1955/1956) oder der „szenische Handlung“ „Intolleranza 1960“ nach einer Idee von Angelo Maria Ripellino (1960/1961) offen zutage tritt, findet sich in Nonos 1951 entstandener „Composizione per orchestra“ nicht. Allerdings hatte Nono, bevor er sich diesem Werk zuwandte, an einem großen Projekt für zwei Sprecher und Orchester gearbeitet, das dem Schriftsteller, Journalisten und Kommunisten Julius Fučik gewidmet war, einem prominenten Mitglied des tschechischen Widerstands. Nach seiner Verhaftung am 24. April 1942 schrieb er im Prager Gefängnis Pankrác das Buch, das in den 1950er Jahren nicht nur in der Tschechoslowakei zur antifaschistischen Pflichtlektüre werden sollte: die „Reportage unter dem Strang geschrieben“, Gefängnisprotokolle und Dokumente des Widerstands, denen Nono die Texte für sein neues Werk entnahm, das er jedoch nicht zu Ende führte – wohl, weil er erkannte, dass ein derartiges Stück im Deutschland der 1950er Jahre aus politischen Gründen unaufführbar gewesen wäre (erst in „Intolleranza 1960“ sollte Nono Texte von Julius Fučik wieder aufgreifen). Ein Vergleich der erhaltenen Partiturseiten von „Fučik“ – Nono stellte den ersten Teil der groß angelegten, sinfonischen Komposition weitgehend fertig – und der „Composizione per



Luigi Nono (1957)

orchestra“ zeigt, dass außer der identischen Orchesterbesetzung keine Ähnlichkeit zwischen den beiden Stücken besteht. Im Gegenteil: Im größten Teil der „Composizione“, die am 18. Februar 1952 von Bruno Maderna und dem **NDR Sinfonieorchester** in der Reihe **NDR das neue werk** in Hamburg uraufgeführt wurde, beschränkte sich Nono auf neun Töne, die ganz im Sinne zwölftönigen Komponierens gehandhabt werden; erst im abschließenden reinen Schlagzeug-Abschnitt werden die drei übrigen Töne der chromatischen Skala verwendet. Das Stück beginnt ohne eigentlichen Anfang mit ein paar wie aus weiter Ferne herüber-

klingenden flüchtigen Glockenklängen, die sich allmählich (hier zeigt sich einmal mehr Nonos überragendes Formgefühl) zu illuminierten Klanggespinnten verdichten, welche ihrerseits den kaum greifbaren Impuls ihrer Entstehung festzuhalten versuchen. Das Klangbild wirkt unreal und verhalten, bis nach mehreren vergeblichen Versuchen die Streicher eine verhaltene Monodie ausbreiten. Mit wild auffahrenden Klanggesten, die wie erstarrte Bruchstücke den musikalischen Raum füllen, beginnt der zweite Teil des Werks, bevor die Musik in einen wilden Strudel unbändiger Verdichtung gerät, der schließlich in dem furiosen Schlagzeug-Finale kulminiert.

### Konsens und Dissens: Der Schüler und sein Lehrer

Lachenmanns Studium bei Nono zwischen 1957 und 1960 – beide lernten sich während der Darmstädter Ferienkurse 1957 kennen – fiel in eine Zeit der zunehmenden Abkehr des italienischen Komponisten von der europäischen Avantgarde-Szene, insbesondere von den führenden Vertretern Stockhausen und Boulez. Von seiner Kritik an einer manierten und dogmatischen Fortschreibung des Serialismus gab Nono zweifellos viel an seinen Schüler weiter, was sich nicht zuletzt an Lachenmanns reservierten Äußerungen gegenüber dem Darmstädter Kreis in seinen frühen Briefen und Vorträgen zeigt. Von Anfang an verband beide Komponisten eine gewisse Verwandtschaft des Denkens und Fühlens, ging es doch beiden darum, „Musik in direkte Beziehung zum



Helmut Lachenmann 1972 in Hamburg

Menschen“ zu setzen (Lachenmann). Dessen ungeachtet kam es in politischen Dingen mehr als einmal zu Streit, der bisweilen zu mehrjährigen Verstimmungen führte. So hielt Lachenmann anlässlich „Intolleranza 1960“ seinem Lehrer vor, er prangere in der Oper nur den rechten Faschismus an, während er die verbrecherischen Machenschaften des sowjetischen Stalinismus und DDR-Sozialismus unter Walter Ulbricht ignoriere. Anlässlich des Mauerbaus kam es dann zu einem ernsten Streit, da Nono die Errichtung als geschichtlich notwendige Folge der Naziverbrechen und des von den Deutschen entfesselten Zweiten Welt-

kriegs rechtfertigte. „Das einseitige Gedenken an die faschistische Vergangenheit, nämlich fast nur durch die in Italien glücklicherweise existierende kommunistische Partei“, erinnerte sich Lachenmann später, „erklärt nicht den Dissens zwischen Nono und mir als einen solchen zwischen einem Italiener und einem Westdeutschen. Zumal ich nach dem Vorbild Nonos auch so etwas wie ein Linker geworden war. Das war nicht der Gegensatz Italiener und Deutscher, sondern eher der zwischen dem orthodox sich gebenden Kommunisten und dem nach allen Richtungen verunsicherten Christen.“

Nono brachte sein kritikloses Lob der politischen Verhältnisse in Osteuropa und auf Kuba von vielen Seiten den Vorwurf der politischen Naivität ein, worauf auch Lachenmann in einem Interview mit Bettina Ehrhardt im Vorfeld des Films „Intolleranza 2004“ einging: „Alle sagten, er sei naiv. Das sagte sogar Bruna Maderna. Aber er ist liebenswert! Und in der Naivität, die im Grunde eine Indifferenz gegenüber Dingen, die widersprüchlich waren, bedeutete, war eine ganz große künstlerische und humane Vision [...]. Und die musste man dem Nono, wie ich fand, immer zu Gute halten. Aber einfach nur die Augen zumachen oder das alles nur beschönigen, was [...] an Porzellan zerbrochen wurde, was an Beziehungen zerstört wurde, und was auch an Unrecht dabei entstand, das kann ich nicht, will ich nicht. Jeder von uns kommt in diese Situation, wo er im Hinblick auf etwas, was ihn fasziniert, um sich herum verletzt und zerstört. Man soll nur nicht das alles heilig sprechen [...].“

Die Meinungsverschiedenheiten zwischen Nono und Lachenmann führten 1971 zu einem vorläufig endgültigen Zerwürfnis, dem sich ein über zehn Jahre andauerndes Schweigen anschloss. Erst ab 1983 fanden die beiden Komponisten wieder zueinander, wobei die neu gefundene ungetrübte Freundschaft bis zu Nonos Tod am 8. Mai 1990 anhielt.

Eine wichtige Rolle bei dieser Wiederannäherung spielte Nonos 1981 bis 1984 entstandene und ein Jahr darauf revidierte dritte und letzte Oper „Prometeo“, die am 25. September 1984 in Venedig unter Leitung von Claudio Abbado Premiere hatte – ein Ereignis, dem Lachenmann beiwohnte und das bei ihm, wie er Anfang November desselben Jahres an Nono schrieb, einen tiefen Eindruck hinterlassen hatte: „Prometeo war sehr wichtig für mich, ich habe Dir wieder einmal zu danken.“

In dieser Zeit, 1984/1985, komponierte Lachenmann sein Klavierkonzert „Ausklang“, dessen Revision Anfang März 1986 abgeschlossen war und dessen Uraufführung am 18. April 1986 mit dem WDR Sinfonieorchester unter der Leitung von Peter Eötvös und dem Pianisten Massimiliano Damerini in Köln stattfand. Das Konzert, das Lachenmann seiner Frau, der japanischen Pianistin Yukiko Sugawara, widmete, ist mit seinen rund 50 Minuten Aufführungsdauer eine groß dimensionierte Komposition mit einem konkret pianistischen Material des Soloklaviers, dessen schnelle Läufe, Akkordschichtungen und Ausklänge durch das Orchester wie in einem imaginären und vielfarbigem Resonanzraum fortklingen: „Der Wunschtraum,

die Schwerkraft zu überwinden, zu überlisten, oder wenigstens Situationen solch überwundener Schwerkraft zu simulieren, hat vielleicht ein Pendant in den vielfältigen Versuchen, die per Impuls in Schwingung versetzte Materie, zum Beispiel den Klavierklang, am Verklingen zu hindern.“

Dabei stellt sich das Werk, in dem sich auch tonale Momente finden lassen, als einsätziges Solokonzert den Rezeptionsbedingungen der spätrömantischen Tradition, wobei die damit verbundenen Erwartungen weder erfüllt noch unterlaufen werden. Lachenmann geht es um das Spannungsfeld von Fremdheit und Vertrautheit, nicht „um neue Klänge, sondern um ein neues Hören“, wie er 1988 in einem Gespräch mit Heinz-Klaus Metzger bemerkte. Die musikalische Kernidee, das unvermeidliche Diminuendo des Klavierklangs mit Hilfe von vielfältigen Filter-, Halte-, Pedal-, Resonanz-, Oberton-, Echo- und Nachgreif-Techniken immer wieder anders auszudifferenzieren, manifestiert sich bereits im metaphorischen Titel und bestimmt nicht erst seit der Romantik die Geschichte des Klaviersatzes: „Wo aber die Spekulation mit solcher Illusion mit sich selbst spielt, geht es über die Nutzung von Pedal- und Flageolett-Techniken des modernen Flügels hinaus. Wenn diese auch weithin meine Komposition mitgeprägt haben, so scheint mir wichtiger, wie der Umgang mit den Mitteln überhaupt sich dabei modifiziert. Grifftechnisch abgeleitete pianistische Spielmodelle, organisiert als mechanistisch funktionierende Speicherungsobjekte, halb bewusstlose Einschwingprozesse, erstmal ‚bloß um die Saiten

anzuregen‘, deren Ausklingen es dann zuvorzukommen gilt durch verschieden massive Eingriffe, mehr oder weniger rhythmisierte Abbau- und Umbau-Prozesse, Filterung, unvermittelte Integration in ganz andere Wahrnehmungskategorien usw.: Solche Modelle, hereingeschmuggelt zunächst, entfalten ihre eigene Dynamik. Bei dem sich so präzisierenden kompositorischen Instrumentarium spielt aber auch die Transferierbarkeit des pianistischen Ausgangstyps (Anschlagsimpuls beziehungsweise -figur, Klanggestalt, Klangveränderung – aber auch seine Umkehr- und vielfache Strapazierbarkeit) auf das Orchester, auf einzelne charakteristische Orchestergruppen, im Sinn eines Superklaviers, bei welchem das Solo-Instrument zum partikular beteiligten Gerät wird, eine wesentliche Rolle.“

Die Mittel, mit denen Lachenmann die Flüchtigkeit des Klavierklangs zu überwinden bzw. das „Aus der Klänge“ so weit wie möglich herauszuzögern sucht, sind außerordentlich facettenreich, wobei die Prominenz von Klavier-Tonrepetitionen erklärtermaßen eine Hommage an den amerikanischen Klavierperformer Charlemagne Palestine darstellt, der in seinen Konzerten den Flügel durch unablässig gespielte Tonrepetitionen in glockengleiche Resonanz versetzte – ein klangliches Schlüsselerlebnis für Lachenmann, der sich diesen Aspekt des magischen Klangrituals allerdings nur als Auseinandersetzung mit seiner Unmöglichkeit aneignen konnte. Neben allen Varianten des Pedalgebrauchs und des stummen Niederdrückens von Tasten ist der betont spielerische Klavierpart in „Ausklang“ von rasanten Tonwieder-

holungen, chromatischen Läufen, Glissandi und Arpeggien bestimmt, was immer wieder an die Virtuosität sinfonischer Klavierkonzerte denken lässt. Zudem verbinden sich die Klavierklänge mit denen des Orchesters zu ausgedehnten Makrokantilenen, tonlosen Geräuschfeldern und dynamisch bewegten Intervallflächen, die zwischen Stillstand und Raserei changieren. Hinzu kommen erweiterte Spieltechniken wie Glissando-Aktionen mit Hilfe von „zwei oder drei Plastik-Töpfchen von 4–8 cm Durchmesser“ bzw. mittels eines Metallstabs, das Schlagen gegen die Instrumenten-Außenseite und gegen den Stahlrahmen mit Handflächen und Hammer sowie das Anreißen der Saiten mit Fingernägeln und Fingerkuppen. „Die Musik“, so der Komponist, „durchläuft so einen Parcours von Situationen, die – fortsetzend, kontrastierend oder qualitativ umschlagend – auseinander hervorgehen, wobei die Musik den Ausgangsgedanken zu verraten scheint, weil sich die Bewegungen mehr und mehr verselbständigen, bis diese, als perforiertes Riesencantabile sich erkennend, wieder in ihn einmünden und sich ihm unterwerfen.“ Das Werk endet mit drei aufeinanderfolgenden Akkorden in E-Dur – später „Ausklang“ einer Tonalität, die bereits gegen Ende des 19. Jahrhunderts an Verbindlichkeit verloren hat: „Im Grunde war das vielleicht noch einmal das Zeigen der Flucht nach vorn. Nachdem ich die Rituale zum Gegenstand der Reflexion gemacht habe, spiele ich sie durch.“

Harald Hodeige



# Kammerkonzert | 14.02.

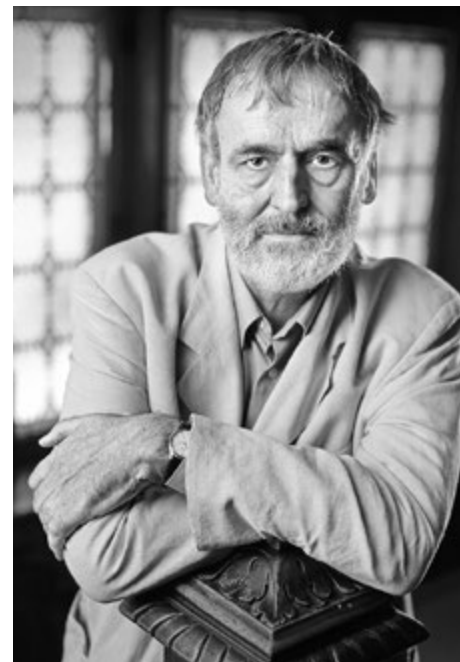
## „Komponieren heißt, ein Instrument bauen ...“

Zu Lachenmanns Streichquartetten und „Got lost“

„Gran Torso‘, 1971/1972 komponiert und 1978 revidiert,“ schrieb Helmut Lachenmann in einem Werkkommentar im Jahr der Revision, „gehört mit ‚Air‘, ‚Kontrakadenz‘, ‚Pression‘ und ‚Klangschatten‘ zu einer Werkreihe, deren Materialbegriff sich von der Konvention zu lösen versucht, indem er statt vom Klang von den mechanischen und energetischen Bedingungen bei der Klang-Erzeugung ausgeht und von dort strukturelle und formale Hierarchien ableitet. Klar ist, dass ein solcher Ausbruchversuch nicht einfach ‚gelingt‘: Der Apparat, die vorgegebenen Mittel, der Klangkörper selbst als Verkörperung von Konventionen sträuben sich (die verfremdeten Spieltechniken markieren nur die Spitze eines Eisbergs von tiefgehenden Widersprüchen, wo der bürgerliche Künstler sich am eigenen Schopf aus dem Graben ziehen möchte). Hinter solcher Auseinandersetzung aber und darin zugleich steht ein Anspruch ästhetischer Prägnanz, ein Angebot, wenn man so will, von Schönheit, die sich nicht abfindet. ‚Torso‘ heißt das Stück deshalb, weil all die strukturellen Bereiche, die berührt werden, deutlich die Möglichkeit in sich tragen, selbständig in sich weiter fortentwickelt zu werden. Auf diese Möglichkeit, die jeglichen realistischen Rahmen einer Aufführung im Konzert sprengen würde (wo es doch seine Wirkung tun soll), wird gleichsam ‚widerstrebend‘ verzichtet: deshalb ‚Gran Torso‘.“

In seinem ersten Streichquartett wandte Helmut Lachenmann – nach der Anwendung auf zwei Orchesterwerke (‚Air“ und ‚Kontrakadenz“) – die von ihm entwickelte „musique concrète instrumentale“ an, die sich nicht

mit akustischen Instrumenten elektronischer Geräusch-Musik annähern will, sondern bei der es auf der Basis eines strukturellen Denkens in Aktions- oder Klangfarben-Kategorien wie „reiben“, „pressen“, „zupfen“, „stoßen“ oder „perforieren“ um das Bewusstmachen der Anstrengungen geht, die benötigt wird, um Klang zu erzeugen. Bei der so erfolgten Erkundung der klanglichen Möglichkeiten eines jeden Instruments verlangt Lachenmann in „Gran Torso“ eine Fülle von neuen Spieltechniken, für die er eigens neue Notationsformen entwickelte. So haben sich die Spieler in eine Trennung und Neu-Kombinierung der Aktionen von linker und rechter Hand einzuarbeiten, auf abgestufte Arten der Dämpfungen, auf ein Spiel auf Korpus, Wirbel, Zarge und oberstem Teil des Griffbretts sowie auf vielfältige Aktionen, die den Geräusch- und Tonhöhenanteil immer wieder in neuer Relation zusammensetzen, wie etwa der Halbflageolettriff, der „eine verschleierte, quasi entmaterialisierte, kaum wahrnehmbare Tonhöhenfärbung des dominierenden Streichgeräuschs“ produziert. Allerdings wollte Lachenmann nicht nur neue Klänge erzeugen, sondern erreichen, dass auch die althergebrachten neu wahrgenommen werden, indem diese in ungewohnten Zusammenhängen erklingen: „Mich interessiert beim Komponieren nicht einfach das Trümmerfeld der zerstörten, sondern das jetzt erst mögliche Krafffeld der freigelegten und zu schaffenden Klangbeziehungen“, sagt er. In anderem Zusammenhang heißt es: „‚Komponieren‘ – eines meiner goldenen Worte – heißt ‚ein Instrument bauen‘: also die vorhandenen klangtechnischen Mittel aus ihrem vertrauten Kontext lösen und in einen neuen



Helmut Lachenmann (2005)

bringen. Und dann bilden sie eine Landschaft von klingenden Ereignissen, die sich gegenseitig neu bestimmen und dabei durchaus ihre alten Qualitäten mitbringen, sie aber zugleich verwandeln. Wenn ich so ein imaginäres Instrument geschaffen habe, egal aus welchen Klängen, die jetzt neu gepolt sind und trotzdem auch an ihre Herkunft erinnern, dann kann ich beim Komponieren nichts mehr falsch machen, kann angstlos arbeiten, denn ich spiele auf ‚meinem‘ Instrument.“

Angesichts dieses Ansatzes überrascht es kaum, dass „Gran Torso“ eine denkbar weit

entfernte Gegenposition zum Streichquartett klassischen Zuschnitts darstellt, denn in dem Werk zeigt in den Worten des Komponisten „der Bogenstrich nicht mehr in erster Linie ein intervallisch bezogenes Klangereignis an, sondern das Moment der Friktion bei Erzeugung von Klang.“ Dabei übernimmt der „bewusstgemachte Bogendruck“ eine thematische Funktion, da er unter ständiger Abänderung und Variation die Funktion traditioneller Motive oder Rhythmen übernimmt. Für Lachenmann werden so Pizzicato und Col legno battuto „Varianten desselben Impulsprinzips“, die mit Hilfe nachhallender Flageolets „verwandt gemacht“ werden. Großen Raum nehmen auch die Flautato-Passagen ein, bei denen die bestmögliche Wahrnehmbarkeit des Streichgeräusches im Vordergrund steht sowie die Abschnitte des tonlosen Streichens, in denen geräuschhafte bzw. tonhöhenunbestimmte Streichbewegungen einen deutlichen Gegenpol zu den Passagen mit gepresstem Bogenstrich bilden.

Nach eröffnenden Fragmenten folgt in „Gran Torso“ eine umfangreiche Sequenz aus aggressiv wirkenden, gepressten und knirschenden Klängen, die allmählich in sich zusammensinken und verklingen – in einem Abschnitt, in dem zu einer „schreibenden“ Bewegung über den Corpus des Violoncellos ein verhaltenes Flautato der Bratsche sowie Atemgeräusche erklingen. Anschließend kommt die Musik wieder in Bewegung, indem Saltato- und Balzato-Gesten sich zu scharrenden Klängen steigern, bevor sich eine Art Morse-Episode aus Bartók-Pizzicatos anschließt, die Lachenmann

paradox als „Knall-Kantilene“ bezeichnete. Die kompositorischen Thematisierungen der verschiedenen Klang-Hervorbringungen führten den Komponisten nach eigenem Bekunden „in eine Welt der systematisch abgestuften Klang-Verfremdungen. Mein ‚Gran Torso‘ war eine Art feierliche Musik-Ruine und so erneut expressiv. Und das Trümmerfeld entpuppte sich als geheimnisvolles Kraft-Feld von einer anderen Art Schönheit.“

### Ironischer Traditionsbezug: „Reigen seliger Geister“

Während in „Gran Torso“ dynamische An- und Abschwellungen in Verbindung zu jeweils spezieller Bogentechnik im Vordergrund stehen, findet im zweiten Streichquartett, „Reigen seliger Geister“ von 1989 – einem Werk, in dem von Ferne und ironisch gebrochen bereits wieder ein Traditionsbezug durchscheint – eine intensive Untersuchung von Klangprozessen statt, wobei mit dem drucklosen Flautato-Spiel (bei dem Töne eher als Schatten von Geräuschen fungieren) das Spannungsverhältnis zwischen Ton und „Nicht-Ton“ im Vordergrund steht. Hierfür musste sich der Komponist mit Material auseinandersetzen, das für ihn zu früheren Zeitpunkten unbrauchbar war: „Dazu gehörte – nicht nur im ‚Reigen‘ – auch die Rückbesinnung auf früher Ausgesperrtes, die ‚Versöhnung‘ mit zeitweilig Obsoletem: mit melodischen, rhythmischen, auch harmonisch bestimmten, gar konsonanten Elementen – wobei Versöhnung keinesfalls Rückzug in den vorkritischen Zustand sein heißen konnte,



Helmut Lachenmann (1997)

sondern Integration im Vorwärtsblick auf einen so oder so konsequent fortzusetzenden Weg bedeuten musste.“ In seinem Aufsatz „Über mein Zweites Streichquartett“ beschrieb der Komponist das Werk als ein „sich ergänzendes und zugleich transformierendes Kategorienfeld“; der Klangraum verwandle sich vom Flautato-Gestus „allmählich in eine diametral entgegengesetzte Landschaft von Pizzicato-Feldern“, wobei zeitweise alle Instrumente in einer wilden Scordatura inklusive Pizzicati verstimmt werden, um den Klang einer Art großen Gitarre zu erreichen: „Immer wieder und immer mehr bekommen wir es im Verlauf des Gesamtprozesses [...] mit einem einzigen [...]

16-saitigen Klang-Gerät zu tun.“ Die Entwicklung dieses „Makro-Instruments“ steht in enger Verbindung zu der Entwicklung der verschiedenen Triller-Formen in der Anfangsphase, in der auch Flautato-, Tremolo und Rausch-Varianten überwiegen; in der sich anschließenden Tutti-Textur, in welcher der Höhepunkt der Triller-Varianten erreicht wird, bildet sich auch ein erster Höhepunkt bei der Entwicklung des „Makro-Instruments“: „Jene Tutti-Textur wird, durch synchrone Dynamik und gemeinsame Bogenverlagerung auf den Steg und von ihm zurück auf die Saiten, auf dieselbe Weise zum Verschwinden im Tonlosen und Wieder-Auftauchen gebracht wie die einfachen Flautato-Klänge zuvor: was sich beim einzelnen Instrumentalklang zuträgt, wird auf den ganzen Instrumentalapparat übertragen.“ Im folgenden Verlauf des Werks werden die impulshaften Pizzicato-Varianten verarbeitet und weiter transformiert, bis ein Pizzicato-Akkordfeld erreicht ist, in dem die Spieler ihre Bögen beiseite legen und die Saiten ihrer Instrumente mit einem Plektrum anreißen. Was folgt ist ein ironischer „Quasi-Walzer“, bei dem das Streichquartett wie eine gigantische sechzehnsaitige, durchdrehende Mandoline klingt, bevor die Tonhöhen wieder verwischen. In der Schlussphase finden sich dann Reminiszenzen an den Anfang, da verschiedene Rausch-Varianten liegender Klänge erneut eine prominente Rolle spielen. „Nach dem Abenteuer in meinem ersten Streichquartett ‚Gran Torso‘ mit exterritorialen Spielformen am Instrument – heute längst von anderen touristisch erschlossen –, schrieb Lachenmann über seinen „Reigen seliger Geister“, „hier der Rückgriff auf Inter-



Helmut Lachenmann am Flügel (2006)

vallkonstellationen („Text“) als ‚Fassade‘, als ‚Vorwand‘ („prétexte“), um bei deren Realisation die natürlichen akustischen Ränder des hervorgebrachten Tones, seiner timbrischen Artikulation, seiner Dämpfung, beim Verklingen, beim Stoppen der schwingenden Saiten (zum Beispiel auch die Veränderung des Geräuschanteils beim Wandern des Bogens zwischen Ponticello und Tasto) durch die ‚tote‘ Tonstruktur hindurch zum lebendig gemachten Gegenstand der Erfahrung zu machen. So wurden spieltechnisch bestimmte Aktionsfelder inszeniert, verwandelt, verlagert, verlassen, verbunden. Das Pianissimo als Raum für ein vielfaches Fortissimo possibile der unterdrückten



Am 26. Januar 1997 wurde Helmut Lachenmanns „Mädchen mit den Schwefelhölzern“ an der Hamburger Staatsoper in einer Inszenierung von Achim Freyer uraufgeführt. Szenenfoto mit Anna Karger

Zwischenwerte: Figuren, die mit verlagertem Bogenstrich im tonlosen Rauschen verschwinden oder auftauchen, das Pizzicato-Gemisch, das trotz seines flüchtigen Verklingens dennoch vorzeitig teilweise gedämpft, ‚ausgefiltert‘ wird. Wenn man so will: ein Plädoyer der Phantasie für des Kaisers neue Kleider.“

Lachenmann entlehnte den Titel seines zweiten Streichquartetts der Ballettmusik aus Christoph Willibald Glucks Oper „Orfeo ed Euridice“, einem prototypischen Werk des vorrevolutionären, aristokratischen Ancien Régime – und sträubte sich damit ironisch gegen die Umstände des Auftrags, das Werk entstand nämlich anlässlich der großen Zweihundertjahrfeier der Französischen Revolution in Paris. Gluck schrieb das tragische Bühnenwerk 1762 zunächst für den Wiener Hof zum Namensfest des habsburgischen Kaisers Franz I. Bei seinem ersten Paris-Aufenthalt 1774 erarbeitete er die französische

Fassung des Stücks und widmete sie der französischen Königin Marie Antoinette. Als Repräsentantin des Ancien Régime wurde sie an der Seite ihres Mannes Ludwig XVI. vom Revolutionstribunal angeklagt und zum Tode verurteilt.

### Dramatischer Sog: Lachenmanns Streichquartett „Grido“

Ein dialektisches Verhältnis zu den Traditionen der Musikgeschichte findet sich auch in Lachenmanns drittem Streichquartett „Grido“, in dem die Klangforschung mittels neuer Spieltechniken fortgesetzt wird, wobei gelegentlich aufblitzende melodische Floskeln hier in unterschwelliger Reminiszenz auf die Oper „Das Mädchen mit den Schwefelhölzern“ zu verweisen scheinen – etwa wenn Klänge der japanischen Mundorgel Shō imitiert werden, die auch in der vorletzten Szene der Oper auftaucht. In einem umfangreichen Kommentar zu seinem 2001/2002 entstandenen Werk schrieb Lachenmann, er habe das „Trauma Streichquartett“, die Überwindung der eigenen Ehrfurcht vor der „gute[n], alte[n], ehrwürdige[n] und traditionsbeladene[n] Besetzung“, mit seinen ersten beiden Werken dieses Genres hinreichend bewältigt, um wenig später die Frage zu stellen: „Was macht Robinson Crusoe, wenn er seine (seine?) Insel erschlossen glaubt? Wird er erneut sesshaft, kehrt im selbst eingerichteten Ambiente zur bürgerlich-behaglichen Lebensweise zurück? Sollte er das Errichtete heroisch wieder niederreißen, sollte er sein Nest verlassen? Was macht der Wegsuchende, wenn er bereits sich Wege durchs Unwegsame

gebahnt hat? Er stellt sich bloß und schreibt sein ‚Drittes Streichquartett‘... Denn der selbstgefällige Schein trägt: nichts ist erschlossen... ‚Wege‘ in der Kunst führen nirgendwo hin und schon gar nicht zum ‚Ziel‘. Denn dieses ist nirgends anderswo als hier – wo das Vertraute nochmals fremd wird, wenn der kreative Wille sich daran reibt [...]“

Dass sich in dem Streichquartett Nr. 3, welches 2001/2002 entstand und 2004 mit dem Royal Philharmonic Society Music Award for Chamber-Scale Composition ausgezeichnet wurde, kaum eingeschliffene Verfahrensweisen von Lachenmanns eigenem Komponieren nachweisen lassen, überrascht angesichts dieses Kommentars wenig; das Werk weist fast keine geräuschhaften Passagen mehr auf, weshalb in der Süddeutschen Zeitung nach der Premiere auch folgende bezeichnenden Sätze zu lesen waren: „Ihre einstige Schockwirkung haben die gepressten, gekratzten, perforierten, dröhnen- den Klänge und irrwitzigen Tremoli mittlerweile verloren. Doch Lachenmann versteht es, sein Material in großen Bögen zu entfalten, dem Ganzen dramatischen Sog sowie szenische Präsenz zu geben.“ Unabhängig von gewohnten Mustern entwickelt sich die Form des Stückes in einer Kette von Phasen oder musikalischen „Szenen“, in denen Klangaspekte wie das Spiel mit Schwebungen in den Vordergrund gestellt werden; das dritte Quartett zeichnet sich all- gemein durch eine intensive Verwendung von Vierteltönen aus. In der Partitur lassen sich dennoch ungewohnte tonale Momente finden (bis hin zum Dreiklang), die zu den Grund- elementen des Stücks gehören – Momente,

die, so Lachenmann, „früher unhinterfragt“ waren und nun im Kontext einer gewandelten Musiksprache wieder „fremd und neu erlebbar“ werden. Hinzu kommen impulsive Akzente, etwa Pizzicatos oder abgestoppte „Raketentöne“, Repetitionsfiguren wie Tremolos und rasche Sechzehntelsextolen sowie über viele Takte ausgehaltene Liegetöne. Der erste Teil des Werks beginnt mit einer chromatisch aufsteigenden Linie, bevor die Musik mit melodie- artigen Gestalten dem Hauptthemenkomplex entgegensteuert, der in einen durch Schwebungen verfremdeten C-Dur Akkord mündet. Im mittleren Abschnitt werden chromatisch absteigende oder in Ganztonschritten aufwärts steigende Melodiefragmente durchführungs- artig verarbeitet, wobei die Musik nach wilder Caccia-Manier schließlich in homorhythmischen Figuren gebunden wird. Von feierlichem Duktus wird der langsame letzte Abschnitt des Werks geprägt, der mit Klängen wie aus weiter Ferne beginnt, bevor die Musik immer wieder in vibrierenden Unisonos gebündelt wird. Für den Titel des Werks gibt es zwei Erklärungen: Zum einen bildet das Wort ein Akronym der Anfangs- buchstaben der Namen der damaligen Musiker des Arditti-Quartetts, für das Lachenmann das Werk komponiert hat und dem es auch gewid- met ist: Graeme Jennings (Violine), Rohan de Saram (Violoncello), Irvine Arditti (Violine), Dov Scheindlin (Viola). Zum anderen ließe sich auch an die italienische Bedeutung von „grido“ („Schrei“) denken – ein Bezug, der innerhalb der stretta-artigen Schlussphase des Stückes mit einer „phonetischen Aktion“, wie es in der Partitur heißt, seine musikalische Bestätigung findet, bevor die Musik fast tonlos verklingt.



Fernando Pessoa (1888–1935)

Mit „Got lost“ schuf Helmut Lachenmann 2007/2008 seine einzige Komposition für die traditionelle Besetzung „Singstimme und Klavier“ – ein virtuoses Stimmenspiel, in dem drei heterogene Texte einander gegenübergestellt werden: vier gereimte Zeilen aus Friedrich Nietzsches „Die fröhliche Wissenschaft“, Fernando Pessoa's Gedicht „Todas as cartas de amor são ridículas“ (Alle Liebesbriefe sind lächerlich) – und eine lapidare englischsprachige Notiz um einen verlorenen Wäschekorb.

„Drei nur scheinbar inkompatible Texte, ihrer pathetischen, poetischen, profanen Diktion entkleidet“, so Lachenmann, „werden aus derselben Klangquelle, einer ‚wie auch immer‘ singenden Sopranstimme, in ein intervallisch ständig sich wandelndes Klang-, Hall- und Bewegungsfeld geschickt: rufend, verspielt, ‚trällernd‘, ariosoid lamentierend: sie unterbrechen und durchsetzen einander und stecken so einen ihnen letztlich selbst fremden Raum ab, in welchem wie in allen meinen Kompositionen Musik in ‚ausdrucks‘-loser Heiterkeit, und so der diese drei Texte verbindenden transzendenten, gott-losen Botschaft des ‚ridículas‘ bewusst, über sich selbst nachdenkt.“ Die Verlustanzeige bildet den gedanklichen Ausgangspunkt des Stücks, wobei das „got lost“ des banalen Alltagsgegenstands im Zusammenhang mit der musikalischen Sprache Fernando Pessoa's die Erinnerung an eine Liebe auf sarkastische Art und Weise der Lächerlichkeit preisgibt. Durch den berühmten, scherzhaften Ausruf Nietzsches an den Wanderer wird ihr allgemeiner Verlust manifest: „Kein Pfad mehr! Abgrund rings und Totenstille! / So wolltest du's! Vom Pfade wich dein Wille! / Nun, Wanderer, gilt's! Nun blicke kalt und klar! / Verloren bist du, glaubst du an Gefahr.“

Harald Hodeige

## Helmut Lachenmann

### Got lost

#### TEXT 1

##### 27. Der Wanderer

Kein Pfad mehr! Abgrund rings und Totenstille!  
So wolltest du's! Vom Pfade wich dein Wille!  
Nun, Wanderer, gilt's! Nun blicke kalt und klar!  
Verloren bist du, glaubst du an Gefahr.

(aus: Friedrich Nietzsche, Die fröhliche Wissenschaft. Scherz, List und Rache. Vorspiel in deutschen Reimen, Chemnitz 1882)

#### TEXT 2

##### Todas as cartas de amor são ridículas

Todas as cartas de amor são  
Ridículas.  
Não seriam cartas de amor se não fossem  
Ridículas.

Também escrevi em meu tempo cartas  
de amor,  
Como as outras,  
Ridículas.

As cartas de amor, se há amor,  
Têm de ser  
Ridículas.

Mas, afinal,  
Só as criaturas que nunca escreveram  
Cartas de amor  
É que são  
Ridículas.

Quem me dera no tempo em que escrevia  
Sem dar por iso  
Cartas de amor  
Ridículas.

A verdade é que hoje  
As minhas memórias  
Dessas cartas de amor  
É que são  
Ridículas.

(Fernando Pessoa [Pseudonym: Álvaro de Campos], Todas as palavras esdrúxulas, Como os sentimentos esdrúxulos, São naturalmente Ridículas)

#### TEXT 3

Today my laundry basket got lost.  
It was last seen standing near the dryer.  
Since it is pretty difficult to carry the laundry  
without it I'd be most happy to get it back.

(Annonce im Aufzug der Villa Walther in Berlin-Grunewald, 2001/2002?)

## Konzerttipp

Ein Konzertwochenende mit Anders Hillborg, Composer in Residence des NDR

Anders Hillborg ist in vielen Stilen zu Hause – ein Allrounder der neuen Musik, dessen originelle und einfallsreiche Tonsprache eine unwiderstehliche Anziehungskraft auf ein breites Publikum ausübt. „Heute ist eine sehr viel kreativere Zeit als die, zu der ich studiert habe“, sagt er. „Damals hätten meine Kollegen mich ausgelacht, wenn ich gesagt hätte, dass ‚West Side Story‘ eine brillante Komposition ist.“ Am 2. März ist der meistgespielte Gegenwarts-komponist Schwedens, erster Composer in Residence des **NDR**, im Rahmen eines Gesprächskonzerts im Bucerius Kunst Forum mit Mitgliedern des **NDR Sinfonieorchesters** zu erleben. Auf dem Programm stehen die „Kongsgaard Variations“ für Streichquartett, die den renommierten kalifornischen Winzern John und Maggy Kongsgaard gewidmet sind. Das musikliebende Ehepaar vertreibt edle Tropfen unter dem Markennamen „Arietta“, deren Flaschenetiketten das Arietta-Thema von Beethovens letzter Klaviersonate op. 111 zieren. Hillborg wählte für sein Quartett Beethovens Thema (das „nach einem bestechend schönen und ruhigen Anfang gleichermaßen im ersten Ragtime der Musikgeschichte gipfelt“) als „musikalisches Epizentrum“, um es dann durch verschiedene Epochen und Stile wandern zu lassen. Weiterhin hat Hillborg das Tango Ballett von Astor Piazzolla aufs Programm gesetzt.

Zwei Tage später präsentieren das von Brad Lubman dirigierte **NDR Sinfonieorchester** und Carolin Widmann Hillborgs Violinkonzert sowie dessen „... lontana in sonno ...“ für Sopran und Orchester (Solistin ist die Schwedin Hannah Holgersson). Ebenfalls vertreten ist Hillborgs



Anders Hillborg

Erfolgsstück „Exquisite Corpse“ („Köstlicher Leichnam“), das Hillborg selbst als einen guten Einstieg in seine Musiksprache empfiehlt: „Da ist es mir gelungen, die Musik präzise und vielfältig zu gestalten. Außerdem glaube ich, dass es ganz unterhaltsam ist.“ Mit dem „Stockholm Diary“ von Esa-Pekka Salonen ist zugleich ein virtuoses Streichorchesterstück eines von Hillborg zutiefst bewunderten Kollegen zu hören. Und auch György Ligetis Raummusik „Lontano“ hinterließ hörbare Spuren in Hillborgs Schaffen.

Abgerundet wird das Hillborg-Wochenende am 5. März mit einem Konzert des **NDR Chors** in St. Johannis-Harvestehude. Neben anderen Chorkompositionen Hillborgs ist auch sein hypnotisch-meditatives Erfolgsstück „Muoyayoum“ zu hören – kaum ein zeitgenössisches Chorwerk wurde so oft auf CD eingespielt wie diese enorm klangreiche Apotheose des Chorminimalismus aus dem Jahr 1983. Weiterhin stehen Werke von Einojuhani Rautavaara, Lars Johan Werle und Sven-David Sandström auf dem Programm.

Mi, 02.03.2016

Hamburg, Bucerius Kunst Forum

20 Uhr | Konzert

MUSIK-DIALOG

Gesprächskonzert mit Anders Hillborg und Mitgliedern des **NDR Sinfonieorchesters**

Anders Hillborg

Kongsgaard-Variations für Streichquartett

Astor Piazzolla

Tango Ballett

für Streichquartett

Fr, 04.03.2016

Hamburg, Kampnagel

20 Uhr | Konzert

**NDR Sinfonieorchester**

Brad Lubman Dirigent

Carolin Widmann Violine

Hannah Holgersson Sopran

Anders Hillborg

· Violinkonzert

· ... lontana in sonno ...

· Exquisite Corpse

Esa-Pekka Salonen

Stockholm Diary

György Ligeti

Lontano

Sa, 05.03.2016

Hamburg, St. Nikolai am Klosterstern

20 Uhr | Konzert

**NDR Chor**

Florian Helgath Dirigent

Anders Hillborg

· Mouyayoum

· A Cradle Song

· Lilla sus grav

· Vem är du som står

· Två motetter (Auszug)

sowie Werke von

Einojuhani Rautavaara

Lars Johan Werle

Sven-David Sandström





” Ich möchte so viel unbekanntes Terrain wie möglich betreten.“

IRIS BERBEN

# NDR kultur

DAS NDR SINFONIEORCHESTER AUF NDR KULTUR

Regelmäßige Sendetermine:  
NDR Sinfonieorchester | montags | 20.00 Uhr  
Das Sonntagskonzert | sonntags | 11.00 Uhr

UKW-Frequenzen unter [ndr.de/ndrkultur](http://ndr.de/ndrkultur), im Digitalradio über DAB+

Hören und genießen

## Impressum

Saison 2015 / 2016

Herausgegeben vom  
NORDDEUTSCHEN RUNDFUNK  
PROGRAMMDIREKTION HÖRFUNK  
BEREICH ORCHESTER, CHOR UND KONZERTE  
Leitung: Andrea Zietzschmann

Redaktion NDR Sinfonieorchester:  
Achim Dobschall

Redaktion NDR das neue werk:  
Dr. Richard Armbruster  
Koordination: Janina Hannig, Yaltah Worlitzsch

Redaktion des Programmheftes:  
Dr. Harald Hodeige

Die Einführungstexte von Dr. Harald Hodeige sind Originalbeiträge für den **NDR**.

Fotos:  
Henrik Jordan (S. 4); Philippe Gontier (S. 5); Klaus Westermann | NDR (S. 6); Justin Bernhaut (S. 7); Martin Sigmund (S. 8); Dirk Kittelberger (S. 9); culture-images/Lebrecht (S. 10, S. 18, S. 19); akg/Archivio Cameraphoto Epoche (S. 11); akg-images / Imagno/Franz Hubmann (S. 12); picture-alliance / dpa (S. 13, S. 20); picture alliance/Keystone (S. 17); picture alliance/Effigie/Leema (S. 22); Mats Lundqvist (S. 24)

NDR | Markendesign  
Gestaltung: Klasse 3b; Druck: Nehr & Co. GmbH  
Litho: Otterbach Medien KG GmbH & Co.

Nachdruck, auch auszugsweise, nur mit Genehmigung des **NDR** gestattet.

Das NDR Sinfonieorchester im Internet  
[ndr.de/sinfonieorchester](http://ndr.de/sinfonieorchester)  
[facebook.com/ndrsinfonieorchester](https://facebook.com/ndrsinfonieorchester)