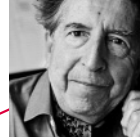


**NDR** das neue werk

# HENRI DUTILLEUX & HUGUES DUFOURT

HENRI DUTILLEUX



HUGUES DUFOURT



01.10.2010



## HENRI DUTILLEUX & HUGUES DUFOURT

- 03 EDITORIAL
- 04 KONZERT
- 05 „DIE FREUDE AM KLANG“  
HENRI DUTILLEUX UND DIE FRANZÖSISCHE MUSIKKULTUR
- 08 WENN DER KLANG ZUR REISEROUTE WIRD  
HUGUES DUFOURT UND GÉRARD GRISEY
- 10 BIOGRAFIEN
- 11 VORSCHAU / IMPRESSUM

**Das heutige Konzert** widmet sich mit Henri Dutilleux einem der wichtigsten Protagonisten der französischen Moderne. In Frankreich gehört er neben Olivier Messiaen und Pierre Boulez zu den meistgespielten Komponisten der letzten fünfzig Jahre, und auch in Deutschland ist die Anteilnahme an seiner Musik stetig gewachsen. Dutilleux ist bis heute keiner Gruppierung zuzurechnen. Er ging zeitlebens seinen eigenen Weg, tief überzeugt von einer jenseits der alltäglichen Welt stehenden Kraft der Musik. Mit der 1. Sinfonie und „The Shadows of Time“, dem Mahnmal für die erschütternden Katastrophen des 20. Jahrhunderts, hören wir im Rolf-Liebermann-Studio zwei Schlüsselwerke dieses großen Poeten unter den Komponisten.

## EDITORIAL

Hugues Dufourt und Gérard Grisey, die beiden Gründer der Gruppe „L'itinéraire“, verbindet mit Dutilleux eine spezifisch französische, hochsubtile Klangsinnlichkeit; ihr Name ist eng mit der kompositorischen Erkundung der „Spektralmusik“ verbunden. Mit Stefan Asbury steht im ersten Saisonkonzert im Rahmen des „neuen werks“ ein erfahrener Anwalt der französischen Moderne am Pult des **NDR Sinfonieorchesters**. Ich wünsche Ihnen einen anregenden Konzertabend!

Ihr

**ROLF BECK**

Leitung Bereich Orchester und Chor des **NDR**

FREITAG, 01.10.2010

ROLF-LIEBERMANN-STUDIO DES NDR  
OBERSTRASSE 120

## 20 UHR: KONZERT

NDR SINFONIEORCHESTER  
Dirigent: STEFAN ASBURY  
MITGLIEDER DES  
KNABENCHORS HANNOVER:  
JANNIK TIEMANN  
LEON TEICHERT  
JONATHAN HEIMBACH  
(EINSTUDIERUNG: BARBARA ROTERING)

### HUGUES DUFOURT (\*1943)

Les Chasseurs dans la neige d'après Bruegel (2001)  
für Orchester, aus dem Zyklus „Les Hivers“

### HENRI DUTILLEUX (\*1916)

Sinfonie Nr. 1 (1951)

- I. *Passacaille*
- II. *Scherzo molto vivace*
- III. *Intermezzo*
- IV. *Finale con variazioni*

— Pause —

### GERARD GRISEY (1946 – 1998)

Partiels (1975)  
pour dix-huit musiciens  
aus dem Zyklus „Les Espaces Acoustiques“

### HENRI DUTILLEUX

The Shadows of Time (1995/96)  
für Orchester (mit drei Kinderstimmen)  
I. *Les heures*  
II. *Ariel maléfique*  
III. *Mémoire des ombres „Pour Anne Frank et  
pour tous les enfants du monde, innocents“*  
*Interlude*  
IV. *Vagues de lumière*  
V. *Dominante bleue?*



# KONZERT HENRI DUTILLEUX & HUGUES DUFOURT

NDRkultur

Das Konzert wird aufgezeichnet und  
zu einem späteren Zeitpunkt auf NDR Kultur gesendet.



## HENRI DUTILLEUX UND DIE FRANZÖSISCHE MUSIKKULTUR „DIE FREUDE AM KLANG“

Die französische Musik des 20. Jahrhunderts, so behauptete der Musikwissenschaftler Theo Hirsbrunner einmal, habe „bis zu Messiaen unter einem Theorie-Defizit“ gelitten. Eine Aussage freilich, die den Vergleich mit Schönbergs Zwölftonlehre im österreichisch-deutschen Raum implizieren muss, um einige Richtigkeit zu erhalten. Denn blickt man auf die herausragenden französischen Komponisten der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts – genannt seien etwa nur Claude Debussy, Maurice Ravel, Darius Milhaud oder Francis Poulenc – so ist das Diktum sehr wohl zu präzisieren: Natürlich hatten alle diese Komponisten ihre Theorie – nur waren es eben Theorien der individuellen Abgrenzung. Prominent sind Debussys enthusiastische Bekundungen gegen jede Lehrbuchmeinung: „Ich habe keine Schule, ich habe auch keine Schüler. Ich bin ich“. Tatsächlich fängt das Konstrukt einer „Schule des Impressionismus“ ja schon dann einigermaßen zu wackeln an, wenn man sich die von Debussy völlig unterschiedene Ästhetik eines Maurice Ravel vor Augen führt. Und auch die Gemeinsamkeiten etwa der Mitglieder des

„Groupe des Six“, zu denen Milhaud und Poulenc zählen, sind weitaus geringer als ihre Unterschiede. Kurzum: Das Reden von einem „Theorie-Defizit“ müsste adäquater ersetzt werden durch die Feststellung, dass es im Frankreich der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts keine regelrechten „Schulen“ des Komponierens gegeben hat. – Und dennoch wäre da ein Merkmal, das alle französischen Komponisten zu vereinen scheint, ein Phänomen, das uns durchaus von einer „französischen Tradition“ sprechen lässt und immer herbeizitiert wird, wenn es darum geht, den „französischen Stil“ zu charakterisieren: Es ist die Vorliebe für die musikalischen Parameter „Klang“ und „Harmonie“, der Hang zur Klang Sinnlichkeit, zur musikalischen Farbe.

Die drei Komponisten des heutigen Konzertprogramms sind nach diesen Überlegungen allesamt typische Vertreter der französischen Moderne, wenn auch in unterschiedlicher Hinsicht: Während die Komponisten Hugues Dufourt und Gérard Grisey im Jahre 1973 ausgerechnet die in Frankreich traditionelle Arbeit

am Klang zum ästhetischen, theoretischen Konzept ihrer damals in Paris gegründeten Gruppe „L'itinéraire“ erhoben, blieb Henri Dutilleux zeit seines Lebens ein musikalischer Einzelgänger. Die Statements des heute 94-Jährigen erinnern an die Individualitätspostulate, wie sie in Frankreich spätestens seit Debussy Tradition haben. „Ich weiß nichts Genaueres über die Gründe, die mich dahinführen, wo ich hingeh“, bestätigte er 1996 sein undogmatisches, von jeder Gruppierung unabhängiges Komponieren, „Ich glaube, daß in einem Stil, der in kleinen Schritten heranwächst und sich entwickelt, Konstanten zu finden sind, wiederkehrende Faktoren, die sich allmählich als persönliche Merkmale durchsetzen.“ Hören wir an anderer Stelle dann freilich, wie diese „persönlichen Merkmale“ charakterisiert sein könnten, so scheint ganz unverkennbar wiederum jene spezifisch französische Musikkultur durch: Stets packe ihn, so erklärt Dutilleux, seine „alte Zuneigung zur Harmonie wieder, die Klangfarbe, die Freude am Klang“.

Tatsächlich fällt es nicht schwer, diese und noch weitere Spuren der französischen Musiktradition auch in Dutilleux' 1. Sinfonie wieder zu finden – in jenem Werk also, mit dem der Komponist 1951 seinen internationalen Durchbruch feierte und das er als seine „erste wichtige Partitur“ bezeichnete. Betont „klangbewusst“ gibt sich diese Sinfonie allein schon in ihrer instrumentalen Vielfalt, die von den mehrfach geteilten Streichern bis hin zum erweiterten Schlagzeugapparat reicht. Und auch mit Blick auf die Harmonik tun sich unmittelbare Verbindungslinien zur modalen Tonalität eines Debussy oder Ravel auf, besonders etwa im „Intermezzo“, das mit seiner Quartenharmoneik und seiner „traumverhangenen“ Stimmung direkt aus der impressionistischen Ästhetik entsprungen sein könnte. Die Entscheidung aber, in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts überhaupt noch eine Sinfonie zu komponieren und diese dann zudem konventionell viersätzig und in geradezu klassischen Dimensionen zu halten, scheint dagegen weniger auf diesen Strang der französischen Musikgeschichte zu verweisen. Bekanntlich hatte sich Debussy strikt gegen das seiner Ansicht nach überkommene und allzu verdächtig nach akademischer „motivischer Arbeit“ riechende Modell gewandt. Als französischer Anknüpfungspunkt kämen hier am ehesten noch die Sinfonien jener Komponisten in Frage, die ab den 1920er Jahren gerade gegen die sinnlich

aufgeladene Klangwelt Debussys aufbegehrt und dafür eine Rückkehr zu einfachen „klassizistischen“ Formen postuliert hatten: Die Sinfoniker Darius Milhaud oder Arthur Honegger beispielsweise. Doch auch wenn Dutilleux einräumt, in seiner Sinfonie fänden sich „noch einige Spuren des Neoklassizismus“, nennt er als wichtigsten formellen Bezugspunkt stattdessen etwas gänzlich „Unfranzösisches“: die Zweite Wiener Schule. Damit freilich hebt er auf das Prinzip der ständigen Variation ab, das auch für sein späteres Werk generell typisch werden sollte. Zugleich scheint die österreichisch-deutsche Sinfonie-Tradition Pate zu stehen, wenn Dutilleux seine 1. Sinfonie mit einem Variationensatz enden und ausgerechnet mit einer Passacaglia, also mit Variationen über einen gleichbleibenden Bass, beginnen lässt: Hier drängt sich der Gedanke an Brahms' 4. Sinfonie unmittelbar auf – und damit wiederum an ebenjenen Komponisten, den Schönberg als Pionier seiner Vorstellung der „entwickelnden Variation“ anführte. Und dennoch: Abgesehen davon, dass die Liebe zur (klanglichen!) Variation, zur oszillierenden Ornamentik, auch in Frankreich Tradition hat, wurzelt der jeweils aus einem einzigen Gedanken entwickelte Verlauf aller vier Sätze der Sinfonie freilich nicht nur im Brahms'schen oder Schönberg'schen Strukturdenken. Für Dutilleux, einen Komponisten, der den metaphysischen Gehalt der Musik stets betont, gründet diese Idee der Veränderung in der Einheit eher auf transmusikalischen Vorstellungen: Von einer „Konzeption des Erinnerns“ spricht er, denkt an eine Wahrnehmung der (musikalischen) Zeit im Sinne Marcel Prousts, aber auch – wie schon Debussy – an die „ewigen Metamorphosen der Natur“. Vor allem die Symmetrie zwischen dem Anfang und dem Beginn der Sinfonie lässt sich in diesem Sinne analog zum Wirken der Natur begreifen: Aus der Tiefe von Kontrabässen und Celli wächst die Musik aus dem Nichts empor und verebbt ganz zum Schluss wieder in der Stille – so entstehe zugleich, in Dutilleux' eigenen Worten, „ein Übergang zwischen Wirklichkeit und Phantasie, vergleichbar mit Formung und Verlauf eines Traumes.“ Ein Traum aber kann bekanntlich ganz unterschiedliche Gefühlsbereiche durchschreiten. Er kann mystisch-verklärend erscheinen, wie im Intermezzo und am Schluss der Sinfonie, oder auch eine Schreckensvision herbeiführen – wie im Scherzo, jenem Totentanz, dessen „perpetuum mobile“ erst im knallenden Schlussakkord ein Ende findet...

Die Erinnerung an den großen Alptraum unserer Geschichte steht sodann im Zentrum von „The Shadows of Time“, einem Werk, das 1995 vom Boston Symphony Orchestra in Auftrag gegeben und 1997 unter der Leitung von Seiji Ozawa uraufgeführt wurde. Der unmittelbare Anlass dieses Auftrags, das Gedenken an den 50. Jahrestag des Kriegsendes, war für Dutilleux indessen nur Ausgangs- und Bezugspunkt eines weit universaler gemeinten „Mahnmals für die Menschheit“, einer zeitübergreifenden musikalischen Reflexion über Momente von Trauer, Verzweiflung, Vergänglichkeit und Tod. „In den fünf Episoden der ‚Shadows of Time‘“, so kommentiert der Komponist sein Werk, „beziehe ich mich manchmal auf zeitlose Bilder, manchmal auf weit zurückliegende Ereignisse, die für mich – trotz aller Spuren, die die Zeit hinterließ – nichts an Intensität eingebüßt haben.“ Eines der erwähnten „zeitlosen Bilder“, ein uraltes Vergänglichkeitssymbol nämlich, ist etwa der unaufhaltsame Lauf der Zeit, den Dutilleux im 1. Satz des Werks („Les Heures“ – „Die Stunden“) vor allem durch den gleichmäßigen Schlag der Holzblöcke ins Bewusstsein rückt. Sinnfällig wird die Musik hier abermals – wie in der 1. Sinfonie – als Musik des Erinnerns und der Metamorphose entwickelt, exponiert der Beginn des 1. Satzes doch wichtige Elemente, die im Verlauf des Werkes wiederkehren. In „Ariel maléfique“, einer Anspielung wohl auf den gefallenen Engel in Miltons „Paradise Lost“, bedient sich Dutilleux nun auch traditioneller Instrumentensymbolik: Der Schlag des Tamtams gilt seit jeher als Verkünder von Tod und Unheil... Ferner ist es freilich kein Zufall, dass das Auf und Ab der „Lichtwellen“ im 4. Satz am Ende ausgerechnet in die Absturzfigur vom Beginn des 1. Satzes mündet – bevor der 5. Satz („Dominante bleue?“) sogar den Stundenschlag der Holzblöcke wieder aufgreift und das Werk im Ungewissen versinken lässt – nach Dutilleux' Worten ein „falscher Schluss, mit dem ich das Gefühl der Frage, des Zweifels zu übersetzen versucht habe“. Wie es schließlich zum zentralen 3. Satz kam, jener „Anne Frank und allen unschuldigen Kindern der Welt“ gewidmeten „Erinnerung an die Schatten“, erklärte der Komponist 2005 in einem Interview: „Es geschah in meinem Studio, nebenan befindet sich ein Kindergarten: Der Klang der Kinderstimmen, ihre Lieder, ihre Schreie, kam durchs Fenster – gerade als ich am Suchen war. In jenem Jahr 1995 gedachte man in Europa der Tragödien, die sich nach der Landung der Alliierten ereigneten: Anne Frank, in Frankreich die Kinder

von Isieux – das waren die Kinder jüdischer Familien, die denunziert und in Lager deportiert wurden, noch 1945... Da merkte ich: So kann ich nicht weitermachen!“ Dutilleux integrierte also Kinderstimmen in seine Musik und ließ sie die Worte „Warum wir? Warum der Stern?“ intonieren. „Ich fand, dass diese wenigen Worte genügen. Der Stern allein ist etwas Magisches für alle Kinder. Und gerade das finde ich ja so schmerzhaft, so unerträglich an dem, was sich ereignet hat.“ – Man kann die Erschütterung darüber noch dem „Interlude“ anhören, in dem sich die Musik auf einem einzigen Ton erst wieder finden muss...

Bei allen solchen symbolischen, inhaltlichen und humanen Aspekten der „Shadows of Time“ aber – auch in dieser Komposition leiteten Dutilleux freilich genauso jene rein musikalischen Konstanten, wie sie für seinen Stil insgesamt prägend sind. Sogar der Einfall, Kinderstimmen in die Besetzung aufzunehmen, hatte für Dutilleux neben der Erinnerung an die Opfer des Faschismus noch einen ganz anderen Grund: „Ich brauchte eine andere Farbe!“, räumt er unumwunden ein – und da ist sie wieder, die französische „Freude am Klang“... Was für den einen jedoch „wiederkehrender Faktor“ ist, das wurde für die anderen bewusst gewählter Orientierungspunkt: In einer Zeit, in der das angenommene Schulen-Defizit der französischen Musik unter anderem durch Boulez' Serialismus bereits passé war, entwickelten die Komponisten der Gruppe „L'itinéraire“ ihre Kompositionstheorie ganz aus der naturwissenschaftlichen Erforschung der akustischen Realitäten des Klangs. Rameau, Debussy, Varèse und schließlich Messiaen hatten es vorbereitet (wenn man den Italiener Giacinto Scelsi aus dieser französischen Ahnenreihe einmal ausklammern darf), die Schüler ebendieses Messiaen brachten es zur Vollendung: Sie proklamierten eine Musik, die sich nicht – wie der Serialismus – von äußerlich an die Musik herangetragenen Abstraktionen leiten ließ, sondern ihr System aus dem ihr immanenten, ureigenen Parameter „Klang“ selbst erhalten sollte. Und es war mit Gérard Grisey bezeichnenderweise ein Dutilleux- (und Messiaen-)Schüler, der zusammen mit Hugues Dufourt zu den entscheidenden Protagonisten dieser neuen stilistischen „Reiseroute“ wurde – einer Reiseroute, die, wie Dutilleux' Musiksprache eben auch, schlüssig aus der französischen Musikkultur hervorzugehen scheint.

Julius Heile



66

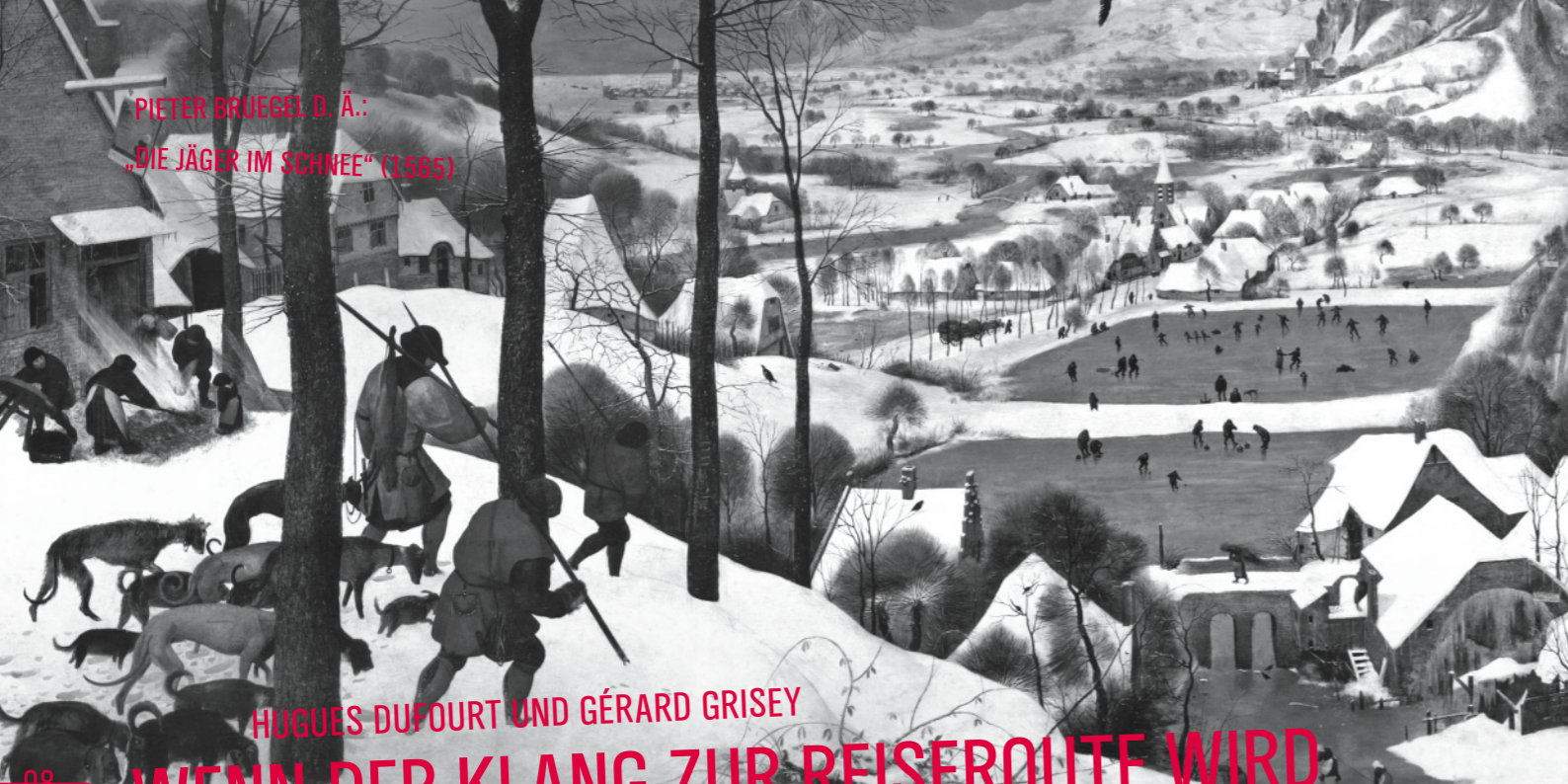
HENRI DUTILLEUX & HUGUES DUFOURT



67

HENRI DUTILLEUX & HUGUES DUFOURT





PIETER BRUEGEL D. Ä.:  
„DIE JÄGER IM SCHNEE“ (1565)

HUGUES DUFOURT UND GÉRARD GRISEY

## 08 WENN DER KLANG ZUR REISEROUTE WIRD

„Wir sind Musiker und unser Modell ist der Klang und nicht die Literatur, nicht die Mathematik, nicht das Theater, die bildenden Künste, die Quantenphysik, die Geologie, die Astrologie oder die Akupunktur“ – so erklärte Gérard Grisey seinerzeit die Maximen der 1973 ins Leben gerufenen Gruppe „L'itinéraire“ (= „Reiseroute“). Eine Gruppe, ja regelrecht eine „Bewegung“ gegen bisherige Kompositionsschulen, konnte man den Zusammenschluss wahrhaftig nennen: Gérard Grisey, Tristan Murail, Michaël Levinas oder Hugues Dufourt – sie alle propagierten nun ein „spektrales“ Komponieren, entwickelten die Struktur ihrer Werke also aus den Gesetzmäßigkeiten des Obertonspektrums, wie es seit den akustischen Untersuchungen Hermann von Helmholtz' und jüngst in den Studios elektronischer Musik immer besser erforscht worden war. Das Wissen um die bei einem jeden erklingenden Ton mitschwingenden Teiltöne und darum, wie sich dieses Spektrum entfaltet, sollte ihnen zum Modell musikalischer Gestaltung werden.

Gleichwohl darf die in zahlreichen programmatischen Manifesten enthusiastisch bekundete Homogenität dieser „Schule“ wie so oft nicht über ihre tatsächliche Heterogenität hinwegtäuschen: Eine bedingungslos auf „spektralen“ Prinzipien basierende Komposition (wie sie Griseys „Partiels“ zweifellos ist) wird man im Schaffen von **Hugues Dufourt** nicht finden. Überhaupt scheint Dufourt, obgleich „L'itinéraire“-Mitglied der ersten Stunde, als einziger nicht bei Messiaen unterrichteter Komponist aus der Gruppe heraus zu stechen. Vielleicht ist es auch die „außer-musikalische“ Betätigung als Philosoph, die ihn von den emphatisch musikimmanent inspirierten Idealen der Spektralmusik distanzierte. Rufen wir uns jedenfalls Griseys eingangs zitierte Parole in Erinnerung, so entdecken wir durchaus Widersprüche im Œuvre Dufourts: Literatur und bildende Künste können für ihn sehr wohl „Modell“ sein – davon zeugen zahlreiche Werktitel, beispielsweise „La Tempesta d'après Giorgione“ oder eben jene vier „Hivers“ (Winter), von denen sich „Les Chasseurs dans la neige“ auf das berühmte Gemälde Pieter Bruegels d.Ä. bezieht.

Mit dem „Itinéraire“-Kreis, für den er 1979 immerhin das Manifest der Spektralmusik verfasste, verbindet Dufourt indessen das besondere Interesse für die Beziehung zwischen Klang und Geräusch, die er in den 70er Jahren vor allem durch die Integration von neuen, vorwiegend auch elektronischen Klangerzeugern in seine Musik erkundete. Die Neigung zu „schmutzigen“ Klängen, sein Konzept einer „Transzendenz der Hässlichkeit“, entlarvt dabei zugleich eine Tendenz zum Desolaten und Melancholischen, die in den letzten Jahren immer weiter zunahm. „Down to a Sunless Sea“, „Noche oscura“ (Dunkle Nacht) – bei dergleichen titulierten Werken ist es beinahe kein Wunder mehr, dass Dufourt auch seinen „Jahreszeiten“-Zyklus auf die düsterste Zeit des Jahres beschränkte: den Winter. Beinahe befremdend pessimistisch liest sich Dufourts Kommentar zu seinem über die Jahre von 1992 bis 2001 entstandenen Zyklus „Les Hivers“: „Ich fühle mich in gewisser Weise unfähig, einen Frühling, Sommer oder Herbst des Lebens zu komponieren. Dies wäre für mich eine ideologische Unternehmung, die den Status quo auf harmonisierende Weise verherrlicht.“ Hieraus aber wird zugleich deutlich: Nicht um eine illustrative Wiedergabe der vier zur Inspirationsgrundlage gewählten Bilder ging es Dufourt, sondern darum, „Erfahrungen wiederzugeben, welche vorhergehende Epochen nur mit größeren Schwierigkeiten wiedergeben konnten“, und sogar „Gedanken über die Eisenzeit unseres Jahrhunderts auszudrücken, der wir hoffentlich auf immer und ewig entkommen sind.“ Worum geht es demnach in Bruegels „Jäger im Schnee“? Bruegel konfrontiere uns, so Dufourt, „mit der Vorstellung einer Welt, die nur Gleichgültigkeit, Frost, Einsamkeit, Verlassenheit und diese immense Nachlässigkeit birgt.“ Es gehe mithin um „eine Form ethischen Protests gegen alle Formen von Nötigungen“ ... Ganz gleich, ob man dieser erstaunlichen Interpretation Folge leisten will oder nicht: Dufourts Partitur, sein kontemplatives, schillerndes, vielleicht „eisiges“ Klanggefüge, das bisweilen von rhythmischen Jagd-Assoziationen durchbrochen wird, lässt dem Hörer in seiner Weiträumigkeit wohl bewusst viele Reflexionen offen – eben genau wie beim langen Anblick eines Bildes.

„Mit einer Geburt, einem Leben und einem Tod ähnelt der Klang einem Lebewesen“ – auf diese Weise wiederum erläuterte **Gérard Grisey** die gleichsam auch „humane“ und emotionale

Idee der ursprünglich, bei aller Abgrenzung gegen den Serialismus, einigermaßen rational begründeten Kompositionsweise der Spektralmusik. Das „Werden eines Klangs“, das im Vordergrund seiner Kompositionen stehen sollte, bildete er dementsprechend in musikalischen Formen ab, die am menschlichen Atmen orientiert waren, an dem Prinzip von Spannung und Entspannung. Und besser als in jedem anderen Werk lassen sich die Ideale der Spektralmusik an der 1975 für das „Itinéraire“-Ensemble entstandenen Komposition „Partiels“ (= „Teiltöne“) studieren. Aufgrund ihrer geradezu didaktischen Funktion und ihres programmatischen Titels brachte sie den „Itinéraire“-Komponisten sogar den Spitznamen „Partielistes“ ein ... Gleich der Beginn des Stücks lässt den Hörer gewissermaßen in Zeitlupe an der Entstehung eines Obertonspektrums teilhaben: Über dem Fundamentalton von Posaune und Kontrabass simulieren die übrigen Instrumente nach und nach dessen mitschwingende Obertöne – ein Vorgang, der sich sonst nicht wahrnehmbar in Millisekunden ereignet. Doch nicht nur die Entstehung des reinen Naturklangs führt Grisey auf diese mikroskopische Weise vor, sondern auch seine Entwicklung hin zum Geräusch: Durch die sukzessive Verwendung von Dämpfern und verfremdenden Spieltechniken wird der Klang noch binnen des ersten Abschnitts „verschmutzt“ – ein Prozess nebenbei, den bereits Richard Wagner in seinem „Rheingold-Vorspiel“ sinnfällig als Kontrast zwischen Naturgesetz und menschlichem (Kunst-) Eingriff inszenierte. Entsprechend der „atmenden“ Struktur des Werks, entsprechend also jenem Wechsel von angespannt-geräuschhaft und entspannt-naturrein klingenden Passagen wird dieser Prozess bei Grisey nun im zweiten Abschnitt des insgesamt siebenteiligen Werks wieder umgekehrt – und so weiter ... bis auch dieses Atmen ein Ende haben muss. Da sich ein solches aus dem Strukturprinzip des Werks aber schlecht ableiten lässt, bedient sich Grisey eines theatralischen Tricks, für den er sich an Joseph Haydns berühmter „Abschiedssinfonie“ inspiriert haben könnte: „Partiels“, jenes so emphatisch sich aus musikalischer Eigendynamik entfaltende Stück, wird ausgerechnet mit so „unmusikalischen“ Aktionen wie dem Einpacken der Instrumente, dem Zuklappen der Noten und dem um Schluss bittenden Geflüster der Musiker beendet.

Julius Heile



## STEFAN ASBURY, Dirigent

Weithin bekannt für seine ideenreichen Programme und sein leidenschaftliches Engagement für die zeitgenössische Musik, ist der Dirigent Stefan Asbury weltweit bei den wichtigsten Orchestern, Ensembles und Festivals gefragt. Asbury ist seit 2007 Artist-in-Association bei der Tapiola Sinfonietta. Regelmäßig arbeitet er mit Orchestern wie dem Concertgebouw Orkest, dem London Symphony Orchestra und den Sinfonieorchestern des **NDR**, **WDR**, **BR** und **SWR** zusammen. Zweimal trat er beim Green Umbrella Festival mit dem Los Angeles Philharmonic Orchestra auf und ist darüber hinaus regelmäßiger Gast bei Festivals wie Wien Modern, dem Festival d'Automne, der Münchner und Wiener Biennale sowie bei den Salzburger Festspielen. Beim Leipziger Bachfest leitete er im Mai 2010 die Welteraufführung von Harrison Birtwistles „Angel Fighter“. Als Operndirigent mit Schwerpunkt auf Werken des 20. und 21. Jahrhunderts trat Asbury unter anderem in Tanglewood, bei den Wiener Festwochen und im La Monnaie (Brüssel) auf, wo er die Weltpremiere von Van Vlijmens „Thyeste“ dirigierte. In der Saison 2010/11 setzt Asbury seine Zusammenarbeit mit der Mark Morris Dance Group in einer Produktion von Prokofjews „Romeo und Julia“ fort. Außerdem kehrt er ans Pult des Orchestre de la Suisse Romande zurück und wird Konzertserien mit dem Noord Netherlands Orkest veranstalten. Stefan Asbury verbindet eine enge Zusammenarbeit mit zeitgenössischen Komponisten wie Steve Reich, Wolfgang Rihm, Rebecca Saunders und Mark Anthony Turnage sowie mit Ensem-

bles wie dem Klangforum Wien, dem Ensemble Modern und der London Sinfonietta. Bei Deutsche Grammophon ist eine Aufnahme von Werken Unsuk Chins mit dem Ensemble Intercontemporain unter Asburys Leitung erschienen. Seine CD mit Musik von Jonathan Harvey wurde mit dem „Monde de la Musique CHOC“ ausgezeichnet; sein Zyklus der „Espaces Acoustiques“ von Gérard Grisey beim WDR Köln gewann den deutschen Musik-Kritiker-Preis.

## KNABENCHOR HANNOVER

Der Knabenchor Hannover wurde 1950 von Heinz Hennig gegründet und bis 2001 von ihm geleitet. Seitdem liegt die Leitung in den Händen von Jörg Breiding. Das umfangreiche Repertoire des Chors reicht von Werken der venezianischen Mehrchörigkeit bis hin zu zeitgenössischen Kompositionen. Musiker wie Gustav Leonhardt, Ton Koopman und Christoph Eschenbach haben mit dem Chor zusammengearbeitet, ebenso bedeutende Orchester wie das Amsterdam Baroque Orchestra, die Akademie für Alte Musik Berlin und zahlreiche deutsche Rundfunkorchester. Konzerttourneen führten den Chor bisher in fast alle Länder Europas sowie u. a. nach Israel, Südafrika, Japan, Süd- und Mittelamerika, in die USA, zuletzt nach Chile und Kuba. Daneben stehen regelmäßig CD-Einspielungen und Rundfunkaufnahmen auf dem Programm. Für die Weltersteinspielung von Andreas Hammerschmidts „Verleih uns Frieden“ wurde der Knabenchor mit dem ECHO Klassik („Chorwerk-Einspielung des Jahres“) ausgezeichnet.

Ihre nächsten Konzerte in der Reihe  
**NDR das neue werk**

FORUM DER HFMT HAMBURG,  
HARVESTEHUDER WEG 12

## PORTRAIT GEORGES APERGHIS

**SAMSTAG, 16.10.2010 | 20 UHR**

MARCOS DARBYSHIRE, Inszenierung  
DANIEL WOLLENZIN, Bühnenbild  
XASAX SAXOPHONENSEMBLE  
und Instrumentalsolisten

Werke von  
**GEORGES APERGHIS**  
**IANNIS XENAKIS**  
**HUGUES DUFOURT**

Herausgegeben vom  
**Norddeutschen Rundfunk**  
Programmdirektion Hörfunk

Leitung Bereich Orchester und Chor:  
Rolf Beck

Redaktion **NDR das neue werk**:  
Dr. Richard Armbruster

Koordination:  
Sabine Kus

Redaktion des Programmheftes:  
Dr. Richard Armbruster  
Julius Heile

Textnachweis:  
Die Einführungstexte von Julius Heile  
sind Originalbeiträge für den **NDR**.

ROLF-LIEBERMANN-STUDIO DES NDR  
OBERSTRASSE 120

## ROGER WILLEMSEN JAN MÜLLER-WIELAND „DER KNACKS“

**DIENSTAG, 26.10.2010 | 20 UHR**

Ensemble Resonanz  
Dirigent: JAN MÜLLER-WIELAND  
ROGER WILLEMSEN, Sprecher

### JAN MÜLLER -WIELAND

Der Knacks

*Melodram nach dem gleichnamigen*

*Buch von Roger WillemSEN,*

*Textfassung vom Komponisten*

*(Gemeinsames Auftragswerk von NDR,  
Beethovenfest Bonn und Ensemble Resonanz)*

Fotos:  
Gita Mundry | NDR, akg-images(2) (Titel)  
Eric Richmond (S. 2)  
Utilisation Presse/Edition uniquement |  
akg-images (S. 5)  
akg-images (S. 8)

Gestaltung: Klasse 3b  
Litho: Reproform GmbH  
Druck: KMP Print Point

**NDR** das neue werk

