

NDR das neue werk

**ENNO POPPE &
ENSEMBLE
RESONANZ**

12.05.2012





ENNO POPPE & ENSEMBLE RESONANZ

03 EDITORIAL

04 KONZERT

06 „DAS STREICHQUARTETT BOOMT WEITER“

ZU DEN WERKEN VON XENAKIS, POPPE, SCHNELLER UND SCELSI

14 BIOGRAFIEN

15 VORSCHAU/IMPRESSUM

EDITORIAL

Das Streichquartett wurde „von jeher als edelste Musikgattung betrachtet“ – so bezeichnete es zum Beispiel Ferdinand Pohl in seiner 1875 erschienenen Haydn-Biographie. Bis heute hat es alle Stile und Erneuerungsphasen bis in die neueste Musik hinein unbeschadet überdauert und erfreut sich bei den Komponisten weiterhin ungebrochener Beliebtheit.

Im heutigen Konzert widmen sich der Komponist und Dirigent Enno Poppe und das Hamburger Ensemble Resonanz Streicherkompositionen von Xenakis, Scelsi, Schneller und von Poppe selbst. Während Oliver Schneller in seinem neuen Werk die Quartettbesetzung verdoppelt, wird in Enno Poppes im November 2010 uraufgeführten Werk „Wald“ das Instrumentarium schließlich sogar auf vier Streichquartettgruppen erweitert.

Ich wünsche Ihnen einen spannenden Konzertabend im **NDR!**

Ihr

ROLF BECK

*Leitung Bereich Orchester und Chor des **NDR***

SAMSTAG, 12.05.2012

NDR, ROLF-LIEBERMANN-STUDIO

19 UHR | VORVERANSTALTUNG

Klangradar 3000/Klangwellen-
Projekt Xenakis

Alexander von Humboldt-
Gymnasium / Ästhetische Bil-
dung Jahrgang 10

Klangradar 3000 ist ein seit 12 Jahren bestehen-
des innovatives musikpädagogisches Projekt,
das Jugendlichen allgemeinbildender Schulen in
Hamburg die einzigartige Möglichkeit gibt, im
Rahmen des Schulalltags experimentelle und
zeitgenössische Musik zu komponieren und
interdisziplinäre Projekte zu verwirklichen. Unter
Anleitung erfahrener KomponistInnen entdecken
und begreifen die SchülerInnen in lebendigen
Kompositionsprozessen die eigenen kreativen
und sozialen Kompetenzen.

„KlangWellen“: Eine Schülergruppe läßt sich
von einem Werk des 21. Jahrhunderts zu einem
eigenen Werk inspirieren und arbeitet über drei
Monate im Musikunterricht an ihrer eigenen
Komposition. Diese Komposition führt sie an
dem Abend und an dem Ort auf, an dem auch das
Original von einem der Hamburger Ensembles
aufgeführt wird.

Begleitender Komponist:
ROBERT ENGELBRECHT
Begleitende Lehrkraft:
KERSTIN BAHRENBURG

20 UHR | KONZERT

ENSEMBLE RESONANZ
Dirigent: ENNO POPPE

IANNIS XENAKIS (1922–2001)

Aroua
für 12 Streicher (1971)

ENNO POPPE (*1969)

Tier
für Streichquartett (2002)

OLIVER SCHNELLER (*1966)

Amber
für zwei Streichquartette (2012)
(UA, Gemeinsames Auftragswerk von
Philharmonie Luxembourg und NDR)

— Pause —

GIACINTO SCELISI (1905–1988)

Ohoi
für 16 Streicher (1966)

ENNO POPPE

Wald
für vier Streichquartette (2010)





ZU DEN WERKEN VON XENAKIS, POPPE, SCHNELLER UND SCELISI

„DAS STREICHQUARTETT BOOMT WEITER“

Bei der Einschätzung, welchen historischen Stellenwert man dem Streichquartett seit der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts einräumen müsse, scheiden sich die Geister. Michael Tilmouth konstatierte im renommierten Musiklexikon „New Grove“ bereits 1980 das „nahe Ende“ der Gattung. Ein Dezennium später stellte Ludwig Finscher fest, dass sich das Streichquartett „weitgehend aufgelöst“ und seinen „besonderen Rang verloren“ habe, da es „eine Besetzung unter vielen anderen“ geworden sei. Demgegenüber betonte Paul Griffith fast zeitgleich die herausragende Bedeutung, die dem Komponieren für vier Streichinstrumente im gegenwärtigen Musikleben zukäme. Ganz ähnlich resümierte Gisela Nauck in der Zeitschrift „Positionen“: „Nun neigen sich die 1990er Jahre und damit das 20. Jahrhundert ihrem Ende zu, doch das Streichquartett boomt weiter. Die klassischste aller Gattungen hat sich nicht nur quer durch alle stilistisch postmodernen, konventionellen, dialektisch-kritischen, fragmentarischen und experimentellen Stile behauptet, sondern ist erneut zur Herausforderung und zum

Medium für Experimente geworden.“ Der Widerspruch, der in derart konträren Ansichten zum Ausdruck kommt, mag sich anhand unterschiedlicher Grundvoraussetzungen erklären lassen, unter denen man das Quartett-Genre betrachten kann. Denn während einerseits innerhalb der letzten sechzig Jahre offenkundig eine Vielzahl von einschlägig besetzten Werken komponiert wurde, stellt sich andererseits die Frage, in wieweit diese erstaunlich vielfältige Streichquartettproduktion nach dem zweiten Weltkrieg (die Finscher dazu veranlasste, von „extremem Stilpluralismus“ zu reden) dem tradierten Gattungsbegriff verpflichtet ist.

Fest steht, dass sich das Streichquartett aufgrund seines homogenen Gesamtklangs und der Vielseitigkeit seiner Einzelinstrumente für viele Komponisten als ein Bereich erwiesen hat, der in idealer Weise zum Experimentieren einlädt: „Das Streichquartett ist die Heimat der abendländischen Bürgermusik. Hier ist alles Satz. Diskurs statt Deklamation. Schönberg und seine

Nachfolger konnten so die unglaublichsten Expeditionen unternehmen, ohne das Wohnzimmer zu verlassen“ (Enno Poppe). Dies muss allerdings nicht zwangsläufig – wie etwa die Werke György Ligetis, Alfred Schnittkes oder die inzwischen 13 (!) Streichquartette Wolfgang Rihms zeigen – einen radikalen Bruch mit der Tradition bedeuten. Seinen Anfang nimmt diese Entwicklung letztlich schon in den späten Streichquartetten Ludwig van Beethovens, die neben einer zunehmenden inneren Komplexität immer größere, gegen die Norm verstoßende Formdispositionen aufweisen. Denn folgte Beethovens Streichquartett op. 127 noch der traditionellen Viersätzigkeit, sind die Quartette op. 132 fünf-, op. 130 sechs- und op. 131 siebensätzig gebaut – aufgezählt in der chronologischen Reihenfolge ihrer Entstehung. Gegenüber Karl Holz, dem zweiten Violinisten des Schuppanzigh-Quartetts, soll Beethoven diesbezüglich gesagt haben, jedes der Stücke sei eben „in seiner Art! Die Kunst will es von uns, daß wir nicht stehen bleiben.“

Was Beethoven über seine späten Quartette sagte, hat auch für entsprechende Kompositionen von Schubert, Schumann und Brahms seine Gültigkeit und setzte sich erst recht bei Bartók, Schönberg (der in sein zweites Streichquartett op. 10 eine Sopranstimme integrierte), Berg und Webern fort – bis hin zu Bruno Madernas „Quartetto in due tempi“, eines der ersten Beispiele für eine Übernahme serieller Techniken ins Streichquartett-Genre, oder Steve Reichs „Different Trains“ für Streichquartett und Tonband. Berücksichtigt man, dass sich die tradierten Gattungskriterien bereits in der Romantik zu relativieren begannen, erscheint es voreilig, angesichts eines – zweifellos disparaten – Werkkanons ein „Ende“ des Streichquartetts zu prognostizieren. Zudem lässt es sich als Konsequenz der Musikgeschichte auffassen, wenn das einzelne Werk im 20. und 21. Jahrhundert stets als neue individuelle Problemstellung aufgefasst wird, wobei durch den Wegfall einer einheitlichen Grammatik des Tonsatzes die Notwendigkeit besteht, immer wieder aufs Neue eine konstruktive Basis zu finden. Der belgische Komponist Henri Pousseur bezeichnete dieses Vorgehen als „Vorbereitung und Normierung des Materials“ – ein Prozess, der in allen vier Streichquartetten von **Iannis Xenakis** eine entscheidende Rolle spielt, verbirgt sich hinter der Oberfläche jener Werke doch eine aufwendige rationale Planung,

die vor der eigentlichen Komposition erfolgt ist. Xenakis' Interesse an komplexen akustischen Phänomenen sowie der Bezug auf eine mathematisch-theoretische Grundlage beim Komponieren basierten auf der Überzeugung, „dass wir zum Universalismus nicht durch Religion, Emotion, Tradition gelangen, sondern durch die Naturwissenschaften. [...] Das wissenschaftliche Denken gibt mir ein Instrument in die Hand, mit dem ich meine Vorstellungen nicht-wissenschaftlichen Ursprungs verwirkliche. Und diese Vorstellungen sind Produkte gewisser Intuitionen und Visionen.“ In diesem Spannungsfeld zwischen Imagination und Determination liegt letztlich das gesamte Schaffen Xenakis' begründet, wobei sich der eigentliche Kompositionsprozess in groben Zügen etwa so beschreiben ließe: Aus einem Gedanken (es verwundert nicht, dass dieser bei dem ehemaligen Architekten und Le-Corbusier-Mitarbeiter häufig von visueller Art ist) wird eine Vielzahl von Formeln und stimmigen Kombinationen abgeleitet, die als „Anhaltspunkte“ dienen, aus denen dann nach wissenschaftlichen Verfahren Einzelergebnisse gewonnen werden. Unter diesen wählt der Komponist dann einige aus, die in die Partitur Eingang finden. Dass Xenakis bei dieser Transformation einer anfänglichen „Vision“ zum klingenden Resultat eine Vielzahl von wissenschaftlichen Verfahren verwendet, dass er sich der Wahrscheinlichkeitsrechnung ebenso bedient wie der Spiel- oder Zufallstheorie, ist für das Hören seiner Musik allerdings nahezu bedeutungslos. Denn die Einzeltöne, Tongruppen oder die körperlich ausgeformten Klangballungen verselbstständigen sich und bilden ein Eigenleben aus, das mit dem Visionären deutlicher korreliert als mit dem mathematisch-kompositorischen Prozess: „Der Hörer muss gepackt und, ob er will oder nicht, in die Flugbahnen der Klänge hineingezogen werden. [...] Der sinnliche Schock muss ebenso eindringlich werden wie beim Anhören des Donners oder beim Blick in bodenlosen Abgrund.“

„Aroua“ (griech. Ackerland, Land, Erde) für 12 Streicher komponierte Xenakis im Jahr 1971. „Wenn das Auge zum ersten Mal die Erde wahrnimmt“, so der Komponist, „übermitteln ihm Felder, Wälder und Fluren vor allem den Eindruck einer Textur; so verhält es sich auch mit den ersten akustischen Empfindungen. Texturen werden als Primärelemente erlebt, deren Formen Gehör und Gesicht kennen und ‚erkennen‘, und sind als



beträchtliche Anhäufungen von als Elementen zu verstehenden, nach unveränderlichen Grundsätzen geregelten klanglichen Phänomenen aufzufassen. Werden innere Abschnitte oft genug wiederholt, so ergibt sich daraus eine Textur. So stellt z. B. eine Gruppe von ansteigenden, sich erneuernden Glissandi eine Form, eine Textur dar; eine längere col-legno-Partie, bei der die Saiten mit der Rückseite des Bogens angeschlagen werden, ist eine andere Textur. Eine im ganzen Tonumfang rein stochastisch verstreute Gruppe Glissandi, die in alle Richtungen gleiten, bildet eine Textur, wenn sie nur genügend lange dauert. [...] Werden die Grundsätze zur Regelung der Textur willkürlich bestimmt, so können sie aus dem Bereich der Musik oder Mathematik hervorgehen oder gegebenenfalls von Grund auf erfunden werden. Allerdings müssen die von diesen Grundsätzen regierten klanglichen Elemente so gewählt und ausgewertet werden, dass sie als Textur empfunden werden, die überdies interessant sein soll. Wie stehen daher vor Gefügen, vor Texturen, die komplexer und komplizierter sind als ihre Bestandteile, was nicht nur der Fülle an klanglichen Elementen, sondern der Vielfalt der Grundsätze zuzuschreiben ist. Infolge ihrer Komplexität gehören diese Texturen einem höheren Niveau an als ihre Elemente und müssen daher in einem größeren Format organisiert werden, indem sie selber als Grundbausteine fungieren. Also darf man sich zunehmend umfassende Texturen vergegenwärtigen, die auf untergeordnetem Bereich konstruiert sind und ein höheres Niveau darstellen. Mittels sukzessiver Verschachtelung lässt sich daher auf verschiedenen Ebenen, außerhalb oder innerhalb der zeitlichen Koordinate, hintereinander oder gleichzeitig, eine vielschichtige Struktur aufbauen. Dieser Gedanke liegt ‚Aroura‘ und seiner Anlage zugrunde und ist im Verlauf der Aufführung ohne weiteres verständlich.“

31 Jahre nach der Entstehung von ‚Aroura‘ komponierte **Enno Poppe** sein erstes Streichquartett **„Tier“** – ein Werk, das die konstituierenden Elemente der tradierten Gattung insofern auszuhebeln scheint, als dass es weder einen für aller vier Streichinstrumente verbindlichen Rhythmus gibt (sondern nur eine Vielzahl von rhythmischen Zellen) noch ein einheitliches Tonsystem; anstelle dessen weist die Partitur verschiedene Zentraltöne aus, die sich vierteltönig durch das Tonsystem bewegen. ‚Tier‘, so Poppe, ist „ein halbes ‚Jugendwerk‘, oder

das erste große Werk mit dem ich mich endgültig freigeschrieben habe.“ Während andere Komponisten die Annäherung an die „gute, alte, ehrwürdige und traditionsbeladene Besetzung“ als ein regelrechtes „Trauma“ empfunden haben ((wie Helmut Lachenmann), scheint Poppe der historische und ästhetische Stellenwert des Genres in keiner Weise eingeengt zu haben: „Man muss die Gattung überwinden.“ Dass Poppe für seine Stücke immer wieder eigentümliche und unübliche Titel findet, die wie Signaturen konkrete Hörerwartungen schaffen, ist oft erwähnt worden – Titel wie „Holz“, „Knochen“, „Öl“, „Scherben“, „Rad“, „Gold“, „Salz“, „Obst“, „Wald“ (früher hat er seine Werke schlicht mit Datumsangaben überschrieben). „Die Titel“, sagt er, „kann man sich gut merken. Im Ernst: Dingen einen anderen Titel zu verleihen, ist grundsätzlich immer möglich. Ich mag meine Titel aber gern. Die haben etwas Griffiges. Es geht immer um Keimzellen, die in unvorhersehbare Wachstumsprozesse eintreten.“

Tatsächlich spielt die Vorstellung des organischen Wachsens, des Wucherns, sich Verästeln und in alle Richtungen Ausbreitens in Poppes Schaffen mehr als eine nur metaphorische Rolle, da er mathematisch-naturwissenschaftlich fundierte Modelle, die jene Wachstumsprozesse beschreiben, auf die Musik überträgt. Jahrelang experimentierte er mit Algorithmen zur Schaffung individueller Formprozesse, ohne dabei jedoch das eigentliche Ziel – das Schreiben von Musik – aus den Augen zu verlieren: „Meine kompositorische Arbeit ist seit Jahren gekennzeichnet durch die Arbeit an Systematiken. Das heißt, dass ich Materialkonstellationen oder Kompositionstechniken (auch anderes wäre als Systematik denkbar), nicht nur anwende, um ein Stück zu erzeugen. Mich interessieren die Prozesse, denen diese Systematiken selbst unterworfen sind, etwa Entstehung, Stabilisierung oder Verflüssigung. Bestandteil vieler meiner Stücke sind Prozesse, in denen Regeln durch Anwendung auf sich selbst zu ihrer eigenen Auflösung führen.“ Tatsächlich scheinen sich die Klänge nicht selten wie von selbst zu verwandeln. „Diese Idee, von innen heraus Dinge zu verändern, hat mich seit Jahren fasziniert. Mich interessiert es nicht, ein System aufzustellen, es anzuwenden und hinterher zu sagen: Es hat funktioniert. Also eine Rechenaufgabe zu lösen und die Lösung dieser Rechenaufgabe dann als Kunstwerk hinzustellen. Es ist erst dann interessant, sich mit Systematiken zu beschäf-

tigen, wenn sie auch Bestandteil des kompositorischen Prozesses werden, wenn sie also im Rahmen des Musikstücks sich verändern. Ich beobachte, was mit meiner Systematik selbst passiert – wenn ich die Systematik also nicht nur als Hilfsmittel verwende, sondern selbst als Stoff, als Material der Geschichte, die das Stück erzählt. Das ist ein grundlegender Unterschied.“

Auch in **„Wald“** für vier Streichquartette von 2010 – der Titel deutet es an – spielt die Vorstellung des organischen Wachsens und Wucherns eine zentrale Rolle, wenngleich während der Werkgenese weder computergenerierte Algorithmen noch sonst irgendwelche berechneten Modelle zum Einsatz gekommen sind. Hinsichtlich der nicht alltäglichen Besetzung schrieb Poppe: „Meine musikalische Forschungsarbeit hat immer mit Maßstäben zu tun, Vergrößerungen und Verkleinerungen. Ich möchte [...] erstens das Mikroskop nehmen und jeden Musiker mit seinen vier Saiten als Quartett auffassen. Gleichzeitig wird das Ensemble vervierfacht zu einer Art Metasatztechnik. Mit vierundsechzig Saiten.“ In gewisser Weise wird also auch die klassische Streichquartettbesetzung dem allgegenwärtigen Wachstumsprinzip des Werkes unterworfen bzw. ihr gewohnter Maßstab bei der Betrachtung verändert. Die vier Ensembles, die sich aus vier herkömmlichen Quartetten mit je zwei Violinen, einer Viola und einem Violoncello zusammensetzen, treten sowohl blockhaft als vier eigenständige musikalische Akteure in Aktion als auch als ausdifferenzierte Individuen, was neben homophoner Klangwirkung auch hochkomplex-polyphone Passagen ermöglicht.

Als musikalisches Grundelement liegt dem Stück nicht, wie man vielleicht erwarten würde, der einzelne Ton zugrunde, sondern das Glissando – das stufenlos zwischen zwei fixierten Tönhöhen Auf- und Abgleiten, welches für Poppe eng mit der Vorstellung verbunden ist, dass jedem Einzelton ein gestaltbares Eigenleben innewohnt (eine Idee, von der das Schaffen Giacinto Scelsi grundlegend bestimmt wurde.) Dass man innerhalb derartiger Texturen „klassische“ Harmonik ebenso vergeblich sucht wie motivisch-thematische Arbeit, liegt auf der Hand. Denn an die Stelle von Motiven und Themen treten unterschiedliche Glissando-Typen, die nach Art und Spielweise ausdifferenziert werden – etwa „ordinario“ (gewöhnlich) gespielt, „sul ponticello“ (am Steg), „sul tasto“ (auf dem Griffbrett gestrichen), „flautan-

do“ (nach Art einer Flöte) usw. Das Ergebnis ist ein permanent in sich changierender und äußerst farbenreicher Klang, in dem lineare Strukturen die Ausnahme sind. Dabei kommt den akkordischen Zusammenklängen insofern eine wichtige strukturelle Bedeutung zu, als dass der permanent weitergesponnene Entwicklungsprozess einer festen Akkordfolge zugrundeliegt, die sich beim Hören gegen Ende des Stückes erschließt: Das zu Anfang stark gedehnte (und daher kaum wahrnehmbare) Gebilde wird dann nämlich einem Beschleunigungsprozess unterworfen, der in ein auskomponiertes Akkordglissando mündet. Dass Poppe den Titel seines rund fünfundzwanzigminütigen Stückes, das ohne die Momente traditioneller Formgestaltung auskommt, gut gewählt hat, wird nach dem Hören des Werkes deutlich – kommt das Bild eines aus der Vogelperspektive betrachteten Waldes, der in alle Richtungen wächst und wuchert, den hier generierten musikalischen Strukturen doch sehr nahe.

Nicht für vier, sondern für zwei Streichquartette ist **Oliver Schnellers** neuestes Werk **„Amber“** (engl. Bernstein) komponiert, das im heutigen Konzert Premiere hat – ein Werk, das die musikalischen Möglichkeiten im realen Raum auslotet, indem die spiegelsymmetrisch und leicht abgewinkelt aufgestellten Instrumente räumliche Kontexte ausbilden: „Das Verhältnis der zwei Streichquartette zueinander durchwandert mehrere Stadien: Beide Quartette bilden zwei syntaktische Subgruppen, die im Gewebe der Komposition in unterschiedlichen Transparenzgraden ineinander greifen. Mit Transparenz meine ich die räumlich-hierarchische Platzierung von musikalischen Objekten im Vordergrund-Hintergrund-Kontinuum. Manchmal ist das Gewebe äußerst differenziert, aus mehreren simultan auftretenden Einzelementen zusammengesetzt, die in ständiger Wechselfolge aus dem Hintergrund in den Vordergrund und dann wieder in den Hintergrund treten. Manchmal ist es sehr homogen: Alle Elemente sind in gleichem Maße präsent und bilden eine statische Fläche.“

„Viele meiner Stücke“, so Schneller weiter, „sind für im Raum verteilte Instrumente gemacht, z. B. für ein Ensemble, das in zwei Flanken spielt und dann antiphonal über den Raum hinweg kommuniziert. Oder ich arbeite mit im Raum verteilten Lautsprechern, die sich mit dem Instrumentalklang auf eine bestimmte



00

ENNO POPPE & ENSEMBLE RESONANZ



00

ENNO POPPE & ENSEMBLE RESONANZ

Weise kombinieren. Vielleicht ist das der Versuch, die Musik aus ihrem frontalen Kokon, also aus dieser Aufführungssituation, die wir konventioneller Weise immer haben – Musiker vorne, Publikum gegenüber –, zu überwinden. Ich versuche, die Musik breiter zu machen, sie in den Lebensraum, ins Leben zu führen. Sicher hat das eine subjektive Präferenz, da mein ganzes Denken eigentlich maßgeblich räumlich bestimmt ist. Inspirationen haben fast immer eine räumliche Dimension, ebenso die Inspiration materieller Art. Wenn ich ein akustisches Modell gebrauche, z. B. einen Wasserklang oder den Klang einer Stimme, hat das für mich immer eine räumliche Konnotation.“

Reale Klänge haben in den Arbeiten Schnellers einen zentralen Stellenwert, versteht er seine Musik doch als Kartographie, als Medium zur Dokumentation und Lokalisierung von Klangergebnissen. Als Sohn eines Diplomatenpaares bereiste der 1966 in Köln geborene Komponist die ganze Welt und lebte mehrere Jahre außer in Deutschland in Irland, Belgien, im Sudan und auf den Philippinen. Dabei haben ihn immer wieder reale akustische Phänomene – Naturklänge, menschliche Stimmen in ihren jeweiligen Sprachen und Rhythmen oder urbane Klänge – zur Komposition seiner Werke inspiriert, weshalb sich Schneller selbst auch als Klangsammler bezeichnet, denn sein Aufnahmegerät hat er immer dabei. Anschließend werden die Klänge nach Art der französischen Spektralistin am Computer analysiert und in ihre Einzelteile zerlegt, um anschließend wieder verwendet zu werden. „Ich habe früher viel mit Algorithmen gearbeitet“, sagt Schneller. „Meine Algorithmen haben mein Material konstituiert, zusammengesetzt, generiert. Jetzt arbeite ich fast nur noch mit akustischen Modellen. Das heißt, früher hatte ich Generatoren für die Stücke, die einen künstlichen Ursprung hatten. Jetzt sind es konkrete Objekte, die einen Bezug zur Wirklichkeit haben. Die Interpolation zwischen diesen akustischen Modellen, aus denen komponierte Strukturen werden, und der Musik, die dabei entsteht, interessiert mich ganz besonders. [...] Es sind Objekte aus der Wirklichkeit, Klänge, die ganz starke assoziative Hintergründe haben: Wasser erkennt man gleich, eine Stimme erkennt man, Glockenklänge assoziiert man möglicherweise mit sakralen Kontexten. Dieser Bezug zur Wirklichkeit prägt sich immer stärker bei mir aus. Während ich mich früher in künstlich geschaffenen Welten aufgehalten habe

und die Kompositionen fast wie Botschaften aus diesen Welten erschienen, gibt es jetzt Hybridgestalten – phantasievoll ausgedrückt: magische Kreaturen, die zwischen Wirklichkeit und Vorstellung changieren, in der Vorstellung allerdings viele der Attribute aus der Wirklichkeit übernehmen – also so eine Art Avatar.“

Hinsichtlich der Konzeption seiner neuen Streicherkomposition „Amber“ schreibt Schneller in einem kurzen Werkkommentar: „Dem Werk liegen zwei aus dem Design bzw. der Architektur entlehnte Methoden zugrunde. Zum einen die Transformation eines Originals in etwas Neues: Eine selbst erzeugte Sequenz von elektronischen Klängen bildet quasi den ‚Urtext‘ des Stückes. Diese Sequenz wurde als homogener ‚Klangblock‘ entworfen und dann im Rohzustand analysiert, spektral ‚gescannt‘, gefiltert und parametrisiert. Dieses quantifizierte und stark reduzierte Material (Tonhöhen, Amplituden, Dauern) wurde dann auf ein Ensemble von zwei Streichquartetten projiziert. Es ist also eine Art Übertragungs- oder Transkriptionsverfahren. Die zweite Methode ist eine Art ‚parametrisches Design‘ und bezieht sich auf die Konstruktion und innere Struktur der Vorlage: Alle Elemente sind aus einer zentralen und an allen Punkten mit sich selbst verknüpften Urform abgeleitet. Das heißt, dass hier eine lokale Veränderung globale Konsequenzen haben wird. Man kann sich die Urform zum Beispiel als ein Drahtgittermodell vorstellen, das mittig in sich verdreht wurde, so dass die äußeren Enden jeweils durch die Spannungszustände auch in Mitleidenschaft gezogen wurden. Die Syntax des Stückes bezieht sich also auf eine externe Logik, nämlich auf die des (elektronischen) Ursprungsklanges. Das Original wird dabei nur noch schemenhaft wahrnehmbar, was aber sowieso nicht relevant ist, da der Transformationsprozess das Entscheidende ist. Die Urform wird nur als Aggregat gebraucht, denn wichtig ist nur das Ergebnis der Transformation auf die instrumentale Ebene: die komponierte Partitur.“

Bezüglich des Werktitels schreibt der Komponist weiter: „Der Titel ‚Amber‘ verweist auf einige Besonderheiten des Bernstein, die meiner Arbeitsweise hinsichtlich der Parameter ‚Urform‘ und ‚Umwandlung‘ entsprechen. Charakteristisch ist beispielsweise, dass Bernstein als fossiles Harz Gegenstände (kleine Steine oder Insekten z. B.) ein- und umschließen kann. Der Einschluss,

Amber for two string quartets

Oliver Schneller

Musical score for the first 20 measures of 'Amber' for two string quartets. The score is written for two quartets, each consisting of Violin 1, Violin 2, Viola, and Cello. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings (e.g., *mp*, *pp*, *ppp*).

Musical score for measures 21-30 of 'Amber' for two string quartets. This section is marked with a circled 'A'. The notation continues with complex rhythmic patterns and dynamic markings. At the bottom of the page, the copyright information '© Oliver Schneller/ASCAP' is visible.



10



in der Gesteinskunde Inkluse genannt, befindet sich gewissermaßen unberührbar in einer neuen Schicht aus anderem Material, die sich um das Objekt herum gebildet hat und dann verhärtet ist. Der Blick auf den Einschluss ist oft durch Windungen und Trübungen des Ambers stark verzerrt.“

Anders als Schneller hat sich **Giacinto Scelsi** in vielen seiner quasi räumlichen Klangstrom-Kompositionen auf die hochgradig ausdifferenzierten Modifikationen des Einzeltons konzentriert. In den fünf Streichquartetten hat er diesen Ansatz in unterschiedlicher Weise umgesetzt, wobei Scelsi letztlich zum Pionier einer Gattung wurde, die im Italien des 19. Jahrhunderts kaum eine Rolle gespielt hat, da es hier keine Streichquartett-Tradition in der Beethoven-Nachfolge gab. (Verdis Quartett von 1873 war eine singuläre Erscheinung.) Erst im 20. Jahrhundert, bei Klassikern der Moderne wie Malipiero, Respighi oder Petrassi fand das Streichquartett größere Beachtung – wobei die Sonderstellung des Genres sich noch anhand von programmatischen Titeln und suitenähnlichen Tanzformen niederschlug. Erst nach dem Zweiten Weltkrieg, als die serielle Musik in die Musik Italiens Einzug hielt, entdeckten die jungen Avantgardisten die abstrakte Form des Streichquartetts – angefangen bei Bruno Maderna über Berio und Bussotti bis hin zu Donatoni, Scodanibbio, Melchiorre oder Stroppa.

Obwohl Scelsi, der wie John Cage erst in seinem letzten Lebensjahrzehnt zu einer Kultfigur für einen kleinen Zirkel von Eingeweihten wurde, als großer Außenseiter der italienischen Moderne weitgehend von den nationalen Entwicklungsprozessen isoliert blieb, komponierte er 1944 sein erstes Streichquartett, dem 1961, 1963, 1964 und 1984 vier weitere folgten. Dabei trifft das Wort „Komponieren“ strenggenommen nicht zu, da sich Scelsi aufgrund esoterischer, kosmologischer bzw. theosophischer Überzeugungen als inspiratives Medium verstand, weshalb er für sich die Bezeichnung „Komponist“ nicht gelten ließ. In Momenten inspirierter Versenkung, die er durch eine im Yoga fundierte Technik herbeigeführte, fixierte er seine Musik improvisierend auf Tonband – zunächst am Klavier und später mit Hilfe einer Ondiola, einer Art Keyboard, an dem sich Klangfarbe, Geschwindigkeit und Weite des Vibratos sowie stufenlose Tonhöhenveränderungen regeln lassen. Diese Aufnahmen wur-

den dann von anderen Komponisten wie Viero Tosatti, Sergio Cafaro oder Riccardo Filippini gegen Honorar transkribiert – ein Umstand, der zu einer Reihe von Skandalen führte, etwa als Tosatti 1989 öffentlich behauptete, Scelsi habe sich Ghostwriter gehalten, da er selbst nicht in der Lage gewesen sei, eine Partitur zu schreiben: „Giacinto Scelsi c'est moi“. Zur Erzeugung linearer Schichtungen verwendete Scelsi zwei Tonbandgeräte, mit denen er im Playback-Verfahren zwei- oder mehrschichtige Aufnahmen erstellen konnte. Tosattis Nachfolger, Riccardo Filippini, beschrieb diesen Prozess so: „Giacinto improvisierte auf der Ondiola Tonfolgen, die [...] auf einer [...] Revox, Modell G, aufgenommen wurden. Natürlich verstand es Giacinto, die Revox zu benutzen, um Überspielungen, Effekte, Echos, Verzögerungen und anderes zu erzeugen. Er schuf also ein Stück mit Ondiola und Revox, und wenn er meinte, dass es fertig für die ‚Transkription‘ war, händigte er es Viero [Tosatti] aus, der mit einer außerordentlichen Fertigkeit und Geduld diese schwierige, komplizierte und außergewöhnliche Arbeit begann: das ganze Stück zu rekonstruieren und aufs Papier zu übertragen [...].“

Auch „Ohoi“ für 16 Streicher aus dem Jahr 1966 ist auf diese Weise entstanden, eine typische Prozesskomposition, die ihren Ausgangspunkt in keiner Materialkonstellation nimmt, sondern grundlegend von Scelsis Vorstellungen vom Innenleben des Einzeltones bestimmt wird. Das Werk – über die Bedeutung des Titels ist nichts bekannt – basiert auf Scelsis drittem Streichquartett, das 1963 entstand. Es ist das einzige Werk in Scelsis Schaffen, das über ein außermusikalisches „Programm“ verfügt – ein Programm, das verschiedene Stationen einer mystischen Reise zu beschreiben scheint. (Die Titel der fünf Sätze lauten: I. „Mit großer Zartheit“ (dolcissimo), II. „Der Geist ruft“: Dualismus, Ambivalenz, Konflikt (drammatico), III. „Die Seele erwacht...“ (con trasparenza), IV. „... Rückfall ins Pathos, doch nun mit dem Gefühl von drohender Selbstaufgabe“ (con tristezza), V. „Befreiung, Katharsis“.)

In „Ohoi“, Scelsi versah das Werk noch mit dem Untertitel „Die schöpferischen Prinzipien“, werden die Einzeltöne mit Hilfe von Flageolett-Techniken zum Vibrieren gebracht und durch minimale Tonhöhenverschiebungen zum raumfüllenden Klang geweitet. Indem dieser Klang in seiner facettenreichen Aufspreizung, die

mit Hilfe von Viertel- und Dreivierteltönen sowie von Glissandi zwischen den Viertel- und Halbtonbewegungen realisiert wird, alles in seinen Sog zieht, werden nicht nur die engen Grenzen zwischen den Tönen verwischt, sondern auch Kategorien wie Rhythmus und Tondauer außer Kraft gesetzt. Das Ergebnis ist ein durchgehender und in sich fluktuierender Klangstrom, aus dessen innerer Dynamik Dauer und äußere Konturen des Stücks hervorgehen. Eine Form als gegliedertes Ganzes ist nicht intendiert. Vielmehr gestaltet sich der prozessuale Verlauf als zeitlich gedehnte, expressiv nach oben getriebene Klangbewegung, wobei die Musik für sechzehn Streicher quasi orchestral konzipiert ist. Durch das Spielen ein und desselben Tons auf verschiedenen Saiten der durch Skordatur unterschiedlich gestimmten Instrumente ergeben sich Abweichungen und Schwebungen, durch die der fixierte Tonkern und damit die fundamentale Basis der westeuropäischen Musik aufgelöst wird.

Harald Hodeige



12



13

ENNO POPPE, Dirigent

Enno Poppe, 1969 in Hemer (Sauerland) geboren, studierte Dirigieren und Komposition bei Friedrich Goldmann und Gösta Neuwirth an der UdK Berlin sowie Klangsynthese und algorithmische Komposition an der TU Berlin und am Zentrum für Kunst und Medientechnologie in Karlsruhe. Seine kompositorische Arbeit wurde durch verschiedene Stipendien und Preise gefördert. So erhielt er u. a. den Boris-Blacher-Preis (1998), den Kompositionspreis der Stadt Stuttgart (2000), den Busoni-Preis der Akademie der Künste 2002 und das Stipendium der Akademie Schloss Solitude (2002/2003), den Förderpreis der Ernst von Siemens Musikstiftung (2004), außerdem den Schneider-Schott-Musikpreis (2005), den Förderpreis Musik der Akademie der Künste Berlin (2006), den Preis der Kaske-Stiftung (2009) sowie den der Hans-und-Gertrud-Zender-Stiftung (2011). Seit 1998 leitet Enno Poppe, der auch als Pianist und Dirigent tätig ist, das ensemble mosaik. Von 2002 bis 2004 unterrichtete er Komposition an der Hochschule für Musik „Hanns Eisler“ Berlin. 2008 war er Hauptkomponist des Festivals Wien Modern, im folgenden Jahr Composer in Residence beim Pariser Festival 2e2m. Seine Werke entstanden u. a. im Auftrag des Ensemble Modern, des Klangforums Wien und des WDR. Enno Poppe ist Mitglied der Nordrhein-Westfälischen Akademie der Wissenschaften und der Künste sowie der Akademie der Künste Berlin. Seit 2010 ist er zudem Mitglied der Bayerischen Akademie der Schönen Künste in München.

ENSEMBLE RESONANZ

Das Ensemble Resonanz repräsentiert eine neue Generation von Musikern: Sie spannen den Bogen von Tradition zu Gegenwart und suchen den Kontrast und die Verbindung zwischen alten und zeitgenössischen Meistern. Mit Leidenschaft widmen sie sich der Förderung und Entwicklung neuen Streicherrepertoires und der zeitgemäßen Interpretation klassischer Werke. So bildet das Ensemble die Schnittstelle zwischen Kammerorchester und Solistenensemble und ist in den Abonnementreihen der führenden Konzerthäuser ebenso vertreten wie auf Festivals für Neue Musik. Von 2010 bis 2013 präsentiert der Cellist Jean-Guihen Queyras als Artist in Residence eine Reihe von Konzerten als Solist und künstlerischer Leiter mit dem Ensemble Resonanz. Weitere Partner der Formation sind nicht nur namhafte Solisten und Dirigenten, sondern auch Medienkünstler, Regisseure sowie darstellende und bildende Künstler. In den letzten Jahren waren dies u. a. Beat Furrer, Fazil Say, Imre Kertész, Matthias Goerne, Tabea Zimmermann, Roger Willemsen, Peter Rundel, Helmut Lachenmann, Reinhard Goebel und der RIAS Kammerchor. Beheimatet ist das Ensemble Resonanz seit 2002 in Hamburg, wo es als Ensemble in Residence der Laeiszhalle mit großem Erfolg die Konzertreihe „Resonanzen“ etabliert hat. Das kontrastreiche Programm dieser Reihe bereichert mit seiner Vernetzung von Raritäten und Klassikern früherer Jahrhunderte mit neuer Musik, Auftragsarbeiten oder Uraufführungen nun in der zehnten Saison die Hansestadt.

Ihr nächstes Konzert in der Reihe **NDR das neue werk**

**DAVID DEL PUERTO:
CARMEN REPLAY**

FREITAG, 08.06.2012, 20 UHR

**INSTITUTO CERVANTES HAMBURG
CHILEHAUS, EINGANG B
FISCHERTWIETE 1**

REJOICEI-ENSEMBLE
LAIA FALCÓN, Sopran
DAVID DEL PUERTO, Gitarre und Elektronik
ÁNGEL LUÍS CASTAÑO, Akkordeon
ION RUIZ, Videoprojektion

DAVID DEL PUERTO

Carmen replay
für Sopran, Gitarre, Akkordeon,
Elektronik und Video
(Deutsche Erstaufführung)

In Kooperation mit
Instituto Cervantes Hamburg

Herausgegeben vom
Norddeutschen Rundfunk

Leitung Bereich Orchester und Chor:
Rolf Beck

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

Koordination: Sabine Kus

Redaktion des Programmheftes:
Dr. Harald Hodeige, Dr. Richard Armbruster

Textnachweis: Der Einführungstext
von Dr. Harald Hodeige ist ein Originalbeitrag
für den **NDR**.

Fotos:
Kai Bienert (S. 1, 2)
Michael Haydn (S. 6, 16)

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

NDR das neue werk

