

NDR das neue werk



RIHM & SCHUBERT

02./03.11.2012



RIHM & SCHUBERT

- 03 EDITORIAL
- 04 KONZERT 1
- 05 BLICK ZURÜCK NACH VORN – RIHM TRIFFT SCHUBERT
- 09 TEXTE
- 11 KONZERT 2
- 12 „... EINE ART VON GELASSENHEIT ...“
BERÜHRUNGSPUNKTE UND DIVERGENZEN
- 18 TEXTE
- 22 BIOGRAFIEN
- 26 VORSCHAU
- 27 IMPRESSUM

Im Werk von Wolfgang Rihm sind das Singen und der Bezug zur Tradition zwei zentrale Themen. Den „singenden Menschen zu begründen“, hat Rihm einmal als seine „Hauptaufgabe als Komponist“ bezeichnet; und Bezüge zu Beethoven, Brahms, Schumann oder Mahler sind in seinem Schaffen immer wieder anzutreffen. So widmet **NDR das neue werk** Wolfgang Rihm zu seinem 60. Geburtstag nun zwei Konzertabende, die ihn in jener guten Gesellschaft zeigen, die er in seiner Musik immer wieder sucht: mit einem Meister der klassisch-romantischen Tradition. Lieder von Franz Schubert und Wolfgang Rihm bilden den roten Faden in den Programmen der beiden Abende. Im Orchesterkonzert stehen neben Rihms Gesangs-Szene „Eine Strasse, Lucile“ nach Georg Büchner u. a. Schubert-Lieder im orchestralen Gewand von Max Reger auf dem Programm. Am zweiten Abend widmen sich das Minguet Quartett und das

EDITORIAL

Boulangier Trio der Kammermusik beider Komponisten. Eine Lied-Werkstatt Rihm/Schubert rundet dieses Doppelportrait zweier Melomanen ab.

Ich wünsche Ihnen zwei anregende Konzertabende!

Ihr

ROLF BECK

Leitung Bereich Orchester und Chor des **NDR**

FREITAG, 02.11.2012

NDR, ROLF-LIEBERMANN-STUDIO

20 UHR | KONZERT 1

NDR SINFONIEORCHESTER
Dirigent: KARL-HEINZ STEFFENS
HA YOUNG LEE, Sopran

WOLFGANG RIHM (*1952)

„Nähe fern II“
für Orchester (2011/2012)

FRANZ SCHUBERT (1797–1828)

Orchesterfragment D 936a (1828 / 1995)
instrumentiert von Brian Newbould
II. Andante

**FRANZ SCHUBERT /
MAX REGER** (1873–1916)

„Nacht und Träume“ D 827 (1822 / 1914)
„Gretchen am Spinnrade“ D 118 (1814 / 1914)

— Pause —

FRANZ SCHUBERT / MAX REGER

„Litaneen auf das Fest Aller Seelen“ D 343
(1816 / 1914)

WOLFGANG RIHM

„Eine Strasse, Lucile“
Szene für Sopran und Orchester nach Georg
Büchner (2011)

WOLFGANG RIHM

„Nähe fern III“
für Orchester (2011/2012)

WOLFGANG
RIHM



RIHM TRIFFT SCHUBERT BLICK ZURÜCK NACH VORN

„Kein Bild endet am Rahmen, kein Klang endet am Schweigen. Nichts hört einfach auf. Nichts beginnt an wahrnehmbarer Stelle. Den Schaffensprozess zu orten ist schon deshalb nahezu unmöglich. Ist dieser Prozess mit dem Vorliegen eines Werkstückes abgeschlossen? Was schafft nicht alles an diesem weiter, bleibt ‚am Werk‘, ausgelöst und auf den Weg gebracht durch dessen bloßes Dasein? Ist dieses, was ich hier ‚Prozess‘ nenne, nicht einfach die jeweils individuell geleistete Beleuchtung eines ohnehin – gleichsam in unbewusstem Zeit-Dunkel – ablaufenden prozessualen Kontinuums? Wie gelänge der Sprung aus diesem Kontinuum in eine umrissene und dennoch flexible Gestalt, in ein Geschaffenes, ein Gemachtes, rezipierbar als das, was es ist?“

Derartige Reflexionen über das künstlerische Schaffen sowie eine immer wieder sich selbst in Frage stellende Annäherung an das Wesen der Musik im Allgemeinen begleiten das umfangreiche Œuvre von Wolfgang Rihm seit dem Beginn seiner kom-

positorischen Laufbahn. 1952 in Karlsruhe geboren, besuchte der musikalisch Hochbegabte bereits als Gymnasiast die Kompositionsklasse von Egon Werner Velte und orientierte sich seit den 1970er Jahren an den Ideen der Avantgarde: Neben Wolfgang Fortner und Humphrey Searle zählten auch Karlheinz Stockhausen und Klaus Huber zu Rihms Lehrern. Nachdem der Komponist 1974 in Donaueschingen mit dem monumentalen Orchesterstück „Morphonie, Sektor IV“ erstmals vor eine breite Öffentlichkeit getreten war, rückte er zunehmend ins Zentrum der musikalischen Diskussion, da er in einer Zeit von Postserialismus und Ligetis Klangraum-Kompositionen gleich mit einer ganzen Reihe von Tabus brach. Denn Rihms Überzeugung, dass die Subjektivität des Komponisten die einzig maßgebende kompositorische und ästhetische Instanz sein könne, spiegelte sich in seinem ungezwungenen Umgang mit traditionellen Sprachcharakteren – nicht umsonst fasziniert seine Musik in Werken wie „Dis-Kontur“ (1974), „Sub-Kontur“ (1975) oder in seiner Oper „Jakob Lenz“ (1979) durch eine unmittelbare Ausdrucksmächtig-

04 KONZERT
RIHM & SCHUBERT

NDRkultur

Das Konzert wird mitgeschnitten und in Teilen zu einem späteren Zeitpunkt auf NDR Kultur gesendet.

05
RIHM & SCHUBERT

keit, die bis heute seine kompositorische Handschrift prägt. Freimütig bekannte er sich in einer von ständiger Materialinnovation bestimmten Zeit (und das lange bevor Luigi Nono die Musikwelt mit seinem an Beethoven anknüpfenden Streichquartett „Fragmente – Stille. An Diotima“ verblüffte) zu scheinbar sich ausschließenden Bezugspunkten wie der musikalischen Spätromantik, der zweiten Wiener Schule und der Avantgarde.

Dabei stellte Rihm abseits des streng determinierten seriellen Strukturdenkens die künstlerische Freiheit, Offenheit und ungeminderte Kraft des Ausdruckswillens ins Zentrum seines von allen äußeren Zwängen befreiten Komponierens. Und obschon Momente vor allem der romantischen Tradition in seinen späteren Werken deutlich zurückgedrängt wurden, bewahrte sich Rihm eine „romantische“ Sichtweise, die dem entsubjektivierten Kunstansatz, wie er vor allem in der Zeit um 1960 formuliert wurde, diametral gegenübersteht. Schließlich bestimmen sein Musikdenken Begriffe wie „Intuition“, „Originalität“ und „Spontaneität“ – die zentralen Momente, welche dem romantischen Geniebegriff zugrunde liegen. Kein Wunder also, dass der Auseinandersetzung mit der Tradition in Rihms Schaffen eine wichtige Bedeutung zukommt: Mehr als einmal bekannte er, dass neben Beethoven, Schumann, Brahms und Mahler auch Franz Schubert zu seinen musikalischen Hausgöttern gehöre, wobei Rihms Bezug zu Schubert tiefer greift, als zu manch anderem Komponisten. Denn wie bei Schubert das Bekenntnis zum Melos den Kern des eigenen Komponierens bildet, ist für Rihm die Auseinandersetzung mit dem Vokalen eines seiner Lebensthemen: „Die Hauptaufgabe für mich als Komponist, der auch für die Bühne arbeitet, besteht nach wie vor darin, den singenden Menschen zu begründen, den Menschen in seiner Gesangsfähigkeit.“ Dass Rihm, der als Sechszwanzigjähriger in Thomas Rübenackers groteskem Künstlerfilm „Aber unvollendet“ sogar schauspielend in die Rolle Schuberts geschlüpft ist, in mehreren seiner Stücke direkten Bezug auf dessen Œuvre nimmt, mag daher kaum überraschen.

Innerhalb der neuen Musik ist letzteres allerdings kein Einzelfall, wobei die herausragende Bedeutung Franz Schuberts sowie das immens zukunftsweisende Potenzial vieler seiner Werke nicht zuletzt anhand der vielen kompositorischen Reflexionen deut-

lich wird, die vor allem in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts entstanden sind: etwa Luciano Berios „Rendering per orchestra“ nach Skizzen zu Schuberts Sinfoniefragment D 936a, Hans Zenders „komponierte Interpretation“ der „Winterreise“, Thomas Adés’ „Arcadiana“ nach dem Schubert-Lied „Auf dem Wasser zu singen“ D 774, Henzes Orchesterfantasie „Erlkönig“ oder Helmut Lachenmanns „Fünf Variationen über ein Thema von Schubert“. In Schuberts eigenem Schaffen wiederum dokumentieren vor allem die Sinfonien sowie die zahlreichen Sinfoniefragmente eine fortwährende Reflexion der musikhistorischen Gegebenheiten, wobei für ihn hier primär die Auseinandersetzung mit dem traditionellen Schema der Sonatenform im Mittelpunkt stand.

Jene Auseinandersetzung spiegelt sich auch in dem letzten erhaltenen Sinfoniefragment Schuberts, in dem Entwurf einer D-Dur-Sinfonie D 936a, deren Andante in einer rekonstruierten Fassung des britischen Musikologen Brian Newbould im heutigen Konzert erklingt. Jenen Werktorso, von dem auch Peter Gülke eine „Aufführungsversion“ vorlegte und der aus einem unvollständigen Kopfsatz, dem ebenfalls nicht zu Ende geführten Andante sowie einem Scherzo besteht, komponierte Schubert wahrscheinlich unmittelbar vor seinem Tod in der Zeit von Sommer bis Herbst 1828. Der Kopfsatz steht in h-Moll, der Tonart der „Unvollendeten“, und ist laut Gülke ein Zeugnis des „Abschieds im radikalsten Sinne“, da ihm das Fragmentarische seiner Diktion nicht wegen seines unfertigen Zustandes anhaftet, sondern gewissermaßen zum eigentlichen „Konzept“ gehöre. Formal setzt sich jenes Andante aus kleingliedrigen motivischen Partikeln und kontrastierenden Einschüben sowie deren Fortspinnungen, Wiederholungen und Varianten zusammen. Grundiert wird das Ganze von einer ostinaten Bassbewegung, deren müde wirkender, schleppender Rhythmus (den Schubert bereits im letzten Lied seines Zyklus’ „Die schöne Müllerin“ verwendet hat) den tristen h-Moll-Charakter akzentuiert. Kraftlos und resigniert wirkt auch der weitere musikalische Verlauf, bis im Anschluss an einen ins Leere laufenden Bläserchoral unvermutet ein hymnisches Fis-Dur-Thema erklingt, das an Brucknersche Adagio-Sätze denken lässt – ganz so, als sollte der anfänglichen Tristesse eine sonnendurchflutete Gegenwart gegenübergestellt werden. Die vollständige Wiederholung jenes Komplexes scheint Schubert geplant zu haben, allerdings hat er die letzten 32 Takte

des Entwurfs mit dicken Strichen verworfen. Wie der Satz ausklingen sollte, ist daher unbekannt.

Dass sich die Rezeption von Schuberts Werken noch lange nach seinem Tod ausschließlich auf die Liedkompositionen beschränkte (was auf den achtlosen Umgang mit dem Nachlass zurückzuführen ist), hatte hinsichtlich einer adäquaten Einschätzung seines breit gefächerten Œuvres fatale Folgen. Denn erst nachdem Robert Schumann 1838/1839 die von Schuberts Bruder Ferdinand verwahrten Kompositionen sichtete und „mit Verwunderung die Schätze, die in seinem Verwahr sind“, sah, wie es in einem Brief an Breitkopf & Härtel vom 6. Januar 1839 heißt, wendete sich das Blatt: Schumann erkannte (wie später auch Liszt und Brahms), dass Schubert einer der bedeutendsten Instrumentalkomponisten seiner Zeit war. Mit seiner 1826 vollendeten „Großen“ C-Dur-Sinfonie, die erst am 21. März 1839 unter Felix Mendelssohn Bartholdys Leitung in Leipzig Premiere hatte, wurde er nachträglich zum Initiator der romantischen Sinfonie nach Beethoven. Und auch mit seiner Klaviermusik, etwa mit seiner 1822 entstandenen „Wandererphantasie“, die laut Schumann „ein ganzes Orchester in zwei Händen vereint“, leistete er dem romantischen Aufbrechen der Gattungsgrenzen massiven Vorschub.

Als Liedkomponist wurde Schubert demgegenüber schon zu seinen Lebzeiten gewürdigt, zeichnen sich seine Lieder doch durch einen bis dahin unbekanntes musikalischen Einfallsreichtum aus, durch komplexe Gestaltung, Dramatik und eine große Vielfalt der zur Anwendung kommenden Klangcharaktere. Die Ursachen hierfür lagen darin begründet, dass der Komponist die Texte nicht mehr in ihrer vorgegebenen lyrischen Struktur vertonte (was einen Dichter wie Johann Wolfgang von Goethe wenig begeisterte), sondern das Gedicht als Kunstform aufbrach und so zu seiner einzigartigen „musikalischen Lyrik“ fand (Thrasylbulos Georgiades). Vor diesem Hintergrund versteht man die Sätze eines vielzitierten Kritikers, der in der „Leipziger Allgemeinen Musikalischen Zeitung“ vom 24. Juni 1824 befand, „Herr Fr. S[chubert].“ schreibe „keine eigentlichen Lieder und will keine schreiben [...], sondern freye Gesänge, manche so frey, daß man sie allenfalls Capricen oder Phantasien nennen kann“. Dementsprechend bildet der Klavierpart in Schuberts Liedern

nicht mehr nur ein bloßes harmonisches Gerüst, nach dem die lyrische Vorlage – dem natürlichen Sprachgestus mehr oder weniger entsprechend – vorgetragen wird; der Klaviersatz entwickelt vielmehr ein charakteristisches Eigenleben, wird zum gleichberechtigten Partner der Singstimme und tritt zu ihr in ein dialogisches und dramatisches Verhältnis, kann diese also kommentieren oder konterkarieren und somit die Gedichtvorlage um neue Sinnebenen bereichern. Dass die Instrumentierung eines solchen Klavierparts reizvoll erscheinen musste, liegt auf der Hand, zumal zu einer Zeit, in der die Instrumentationskunst eine immer größere Rolle zu spielen begann und die orchestrale Klangfarbe zu einem selbstständigen und konstitutiven Moment des Tonsatzes wurde. Zu den vielen Komponisten, die Schubert-Lieder instrumentiert haben (unter ihnen Berlioz, Liszt, Reinecke, Brahms, Schönberg, Webern und Britten), gehörte auch Max Reger, war es für sein Ohr doch „oftmals direkt eine Beleidigung“, im großen Konzertsaal „nach einer Orchesternummer eine Sängerin hören zu müssen, die zu der im riesigen Saal spindeldürren Klavierbegleitung Lieder singt!“ Neben „Nacht der Träume“ nach einem Gedicht von Matthäus von Collin und „Litaney auf das Fest Aller Seelen“ auf ein Gedicht von Johann Georg Jacobi fanden sich in seinem Nachlass auch „Sieben berühmte Lieder“ Schuberts zu Texten Goethes. Zu dieser Sammlung gehört auch das bekannte „Gretchen am Spinnrade“ – jenes Werk, mit dem Schubert im Alter von 17 Jahren nahezu voraussetzungslos das romantische Kunstlied schuf und somit die zu seiner Zeit noch umstrittene Liedgattung aus ihrer ästhetischen Randposition befreite.

Auf Wolfgang Rihms Komponieren nahm allerdings nicht nur die Musik Franz Schuberts ihren Einfluss, auch Johannes Brahms reizte den Komponisten zur schöpferischen Auseinandersetzung, wobei Brahms Rihm nach eigener Aussage „auch emotional“ nahe steht, „mit zunehmendem Alter immer näher; ich weiß nicht, warum, ich stelle es einfach fest.“ Ein Zeugnis dieser Brahms-Reflexion ist der Zyklus „Nähe fern“, dessen integrale Fassung am 20. August 2012 beim Lucerne Festival vom Luzerner Sinfonieorchester unter der Leitung von James Gaffigan uraufgeführt wurde. Angeregt wurde Rihm zu dem Werk durch Numa Bischof, den Intendanten des Luzerner Sinfonieorchesters, der fragte, ob er sich eine Art klingender



06

RIHM & SCHUBERT



07

RIHM & SCHUBERT



08

RIHM & SCHUBERT

Antwort auf die vier Sinfonien von Johannes Brahms vorstellen könnte – Musik über Musik also, die gewissermaßen als kompositorischer Widerhall eine Brücke über einhundert Jahre Musikgeschichte schlägt. Langsam, so Rihm, habe er sich der Aufgabe angenähert: „Nach und nach hat sich die Idee mit Gedanken verbunden, die ich ohnehin gehegt habe, nämlich Orchesterstücke zu schreiben für eine mittelgroße Besetzung. [...] Die Besetzung ist gleich wie bei den Brahms-Sinfonien – außer der Tuba, die kommt bei Brahms nur in der Zweiten vor, während ich sie in allen vier Stücken verwendet habe. Kontrafagott kommt auch in fast allen vor. Einzige Modifikation: dass ich die zweite Oboe zum Englischhorn wechseln lasse und in dem eingeschobenen Lied die zweite Klarinette zur Bassklarinette.“ Natürlich handelt es sich bei Rihms Stücken nicht um „Brahms-Variationen“. Vielmehr stellte sich der Komponist die Frage, was „geschähe, wenn sich das Brahmsche Motivmaterial, das in den vier Sinfonien erscheint, noch nicht in dem fertigen Zustand befände, in dem es Brahms zum Einsatz bringt, wenn es uns quasi in einer noch ungeordneten Vorform begegnete? In Verläufen, die unvorhersehbar sind; in nicht der Brahmschen Logik unterworfenen Bahnen, sondern in freien, vagierenden Wachstumsformen? Es gibt in den vier Stücken ja praktisch nirgends Zitate direkter Art, höchstens Anspielungen, aber die Motive, die in bestimmten Sinfoniesätzen vorherrscht, ist ständig da, nur eben noch nicht in der Form, in der sie dann später bei Brahms auftritt. Sie ist da, aber sie befindet sich in einem noch verschlossenen, noch nicht voll entfaltetem Stadium. Sie ist eine Musik, die darüber nachdenkt, wie jemand darüber nachdenkt, der noch nicht zu den Gedanken gekommen ist, die wir von später kennen. Das ist eine Art Eselsbrücke, die ich mir gebaut habe. Im Übrigen bin ich, wie es so meine Art ist, frei zu Werk gegangen.“

Stammt der Titel „Nähe fern“ aus einem späten, von Rihm wie auch von Johannes Brahms vertonten Goethe-Gedicht („Dämmrung senkte sich von oben / Schon ist alle Nähe fern“), ist die Liste der Rihm-Vertonungen von Texten der literarischen Romantik lang. Zu nennen wäre hier die III. Sinfonie über Texte von Nietzsche und Rimbaud, die „2. Abgesangsszene“ nach Fragmenten von Nietzsche und Novalis, die „Lenz-Fragmente“ über fünf Gedichte von Jakob Michael Reinhold Lenz sowie die im Auftrag der Hamburgischen Staatsoper komponierte Kammer-

oper „Jakob Lenz“ nach Georg Büchner. Die Liste ließe um einige Werke verlängern, u. a. um „Eine Strasse, Lucile“, eine Szene für Sopran und Orchester nach Büchners „Dantons Tod“, die am 9. Juli 2011 im Badischen Staatstheater Karlsruhe Premiere hatte. Bereits Gottfried von Einem hat das vieraktige Drama zu seiner gleichnamigen Oper adaptiert, die 1947 bei den Salzburger Festspielen uraufgeführt wurde. Im Gegensatz zu von Einem interessierte Rihm allerdings primär die Gestalt der Lucile, der jungen Gattin des verurteilten Desmoulins. Sie, die über die Jakobinische Schreckensherrschaft wahnsinnig geworden ist und auf dem Revolutionsplatz mit dem Ausruf „Es lebe der König!“ ihr eigenes Todesurteil besiegelt, um mit dem Geliebten wieder vereint zu sein, gewinnt im Wahn eine klare Sicht auf das Unrecht, das die Menschen einander zufügen. Dementsprechend fokussiert Rihm in seiner musikalischen Studie menschlicher Verlassenheit den Blick auf das Innenleben der Protagonistin, der angesichts einer aus den Fugen geratenden Welt nur die Flucht in die geistige Umnachtung bleibt. „Ihr Anliegen ist das Leben, das Individuum. Und das bedeutet Opfer“, so der Komponist. Und weiter: „In den sogenannten postrevolutionären Zuständen hat sich ein Polizeistaat etabliert. Ein falsches Wort kostet den Kopf.“ Über die Entstehung des Werkes sagte der Komponist: „Man ist mit dieser Idee für Lucile damals auf mich zugezogen, aber man traf auf keinen Unschuldigen, ich war schon affiziert. Ich wollte diesen Text immer schon mal realisieren. Nicht den ganzen Danton, sondern nur diese letzte Szene, den Monolog der Lucile. Und der Hergang war so, dass ich eigentlich eine ganze Oper hätte schreiben sollen, aber schon zwei andere große Verpflichtungen eingegangen war [...], und das war dann zuviel. Also wurde es diese kleine Szene. Das konnte ich zeitlich schaffen. Und ausgerechnet dieser Text von Lucile ist ja in der Gottfried von Einem-Oper nicht enthalten! Das Stück dann zum Prolog des Danton zu machen, war eine Idee des Regisseurs Alexander Schulin.“ Dabei bildet Rihms Szene gewissermaßen die Fortsetzung zu von Einems „Danton“: „Man ‚spult‘ dann im Kopf wieder zurück“ (Rihm).

Harald Hodeige

TEXTE

FRANZ SCHUBERT

Nacht und Träume D 827

Heil'ge Nacht, du sinkest nieder;
Nieder wallen auch die Träume
Wie dein Mondlicht durch die Räume,
Durch der Menschen stille Brust.
Die belauschen sie mit Lust;
Rufen, wenn der Tag erwacht:
Kehre wieder, heil'ge Nacht!
Holde Träume, kehret wieder!

Matthäus Karl Edler von Collin (1779–1824)

FRANZ SCHUBERT

Gretchen am Spinnrade D 118

Meine Ruh ist hin,
Mein Herz ist schwer;
Ich finde sie nimmer
Und nimmermehr.
Wo ich ihn nicht hab'
Ist mir das Grab,
Die ganze Welt
Ist mir vergällt.
Mein armer Kopf
Ist mir verrückt,
Mein armer Sinn
Ist mir zerstückt.
Nach ihm nur schau' ich
Zum Fenster hinaus,
Nach ihm nur geh' ich
Aus dem Haus.
Sein hoher Gang,
Sein' edle Gestalt,
Seines Mundes Lächeln,
Seiner Augen Gewalt,
Und seiner Rede
Zauberfluß,
Sein Händedruck,
Und ach sein Kuß!
Mein Busen drängt
Sich nach ihm hin.
Ach dürft' ich fassen
Und halten ihn,
Und küssen ihn
So wie ich wollt,
An seinen Küssen
Vergehen sollt!

Johann Wolfgang von Goethe (1749–1832)



08

RIHM & SCHUBERT

FRANZ SCHUBERT

Litaneey auf das Fest Aller Seelen D 343

Ruhn in Frieden alle Seelen,
Die vollbracht ein banges Quälen,
Die vollendet süßen Traum,
Lebenssatt, geboren kaum,
Aus der Welt hinüberschieden:
Alle Seelen ruhn in Frieden!

Die sich hier Gespielen suchten,
öfter weinten, nimmer fluchten,
wenn vor ihrer treuen Hand
keiner je den Druck verstand:
Alle die von hinnen schieden,
Alle Seelen ruhn in Frieden!

Johann Georg Jacobi (1740 – 1814)

WOLFGANG RIHM

„Eine Strasse, Lucile“

Es ist doch was wie Ernst darin. Ich will einmal nachdenken. Ich fange an, so was zu begreifen. Sterben – Sterben – Es darf ja Alles leben, Alles, die kleine Mücke da, – der Vogel. Warum denn er nicht? Der Strom des Lebens müßte stocken, wenn nur der eine Tropfen verschüttet würde. Die Erde müßte eine Wunde bekommen von dem Streich.

Es regt sich Alles, die Uhren gehen, die Glocken schlagen, die Leute laufen, das Wasser rinnt, und so Alles weiter bis da, dahin – nein! es darf nicht geschehen, nein, ich will mich auf den Boden setzen und schreien, daß erschrocken Alles stehn bleibt, Alles stockt, sich nichts mehr regt.

Das hilft nichts, da ist noch Alles wie sonst, die Häuser, die Gasse, der Wind geht, die Wolken ziehen. – Wir müssen's wohl leiden.

(Lucile setzt sich auf die Stufen der Guillotine.)

Ich setze mich auf deinen Schoß, du stiller Todesengel.

Es ist ein Schnitter, der heißt Tod,
Hat Gewalt vom höchsten Gott.

Du liebe Wiege, die du meinen Camille in Schlaf gelullt, ihn unter deinen Rosen erstickt hast. Du Totenglocke, die du ihn mit deiner süßen Zunge zu Grabe sangst.

Viel Hunderttausend ungezählt,
Was nur unter die Sichel fällt.

(Eine Patrouille tritt auf.)

Es lebe der König!

(Lucile wird von der Wache umringt und weggeführt.)

Georg Büchner (1813–1837)

„Dantons Tod“ (4. Akt, 8. und 9. Szene)

SAMSTAG, 03.11.2012

NDR, ROLF-LIEBERMANN-STUDIO

18 UHR | KONZERT 2

MINGUET QUARTETT

BOULANGER TRIO

JAN PHILIP SCHULZE, Klavier

SIMON BODE, Tenor

ANNA LUCIA RICHTER, Sopran

FRANZ SCHUBERT (1797–1828)

Klaviertriosatz B-Dur D 28

Allegro (1812)

WOLFGANG RIHM (*1952)

„Fremde Szene II“

Charakterstück für Violine, Violoncello und Klavier

(1982/1983)

FRANZ SCHUBERT

„Daß sie hier gewesen“ D 775

für Singstimme und Klavier (1823)

WOLFGANG RIHM

„Parabase“

für Tenor und Klavier (2004/2007)

FRANZ SCHUBERT

„Abendbilder“ D 650

für Singstimme und Klavier (1819)

WOLFGANG RIHM

„Fremde Szene III“

für Violine, Violoncello und Klavier (1983/1984)

— Pause —

ANTON WEBERN (1883–1945)

Sechs Bagatellen für Streichquartett op. 9

(1913)

I. Mäßig

II. Leicht bewegt

III. Ziemlich fließend

IV. Sehr langsam

V. Äußerst langsam

VI. Fließend

FRANZ SCHUBERT

Streichquartett D 810

„Der Tod und das Mädchen“ (1824)

II. Andante con moto

FRANZ SCHUBERT

„Viola“ D 786, op. posth. 123

für Singstimme und Klavier (1823)

WOLFGANG RIHM

11. Streichquartett (1998/2010)

— Pause —

FRANZ SCHUBERT

„Mignon“ D 469

Zwei Bruchstücke der 1. Bearbeitung
für Singstimme und Klavier (1816)

„Mignon und der Harfner“ D 877, op. 62/1
für zwei Singstimmen und Klavier (1819)

WOLFGANG RIHM

„Lieder der Ophelia“

für Sopran und Klavier (2012)

*I. How should I your true-love know from
another one*

II. Tomorrow is Saint Valentine's day

III. They bore him barefaced on the bier

FRANZ SCHUBERT

„Der Jüngling und der Tod“ D 545

für eine oder zwei Singstimmen und Klavier
(1817)

WOLFGANG RIHM

„Das Rot“

Sechs Gedichte der Karoline von Günderrode
für Sopran oder Tenor und Klavier (1990)

I. Hochroth

II. Ist alles stumm und leer

III. Des Knaben Morgengruß

IV. Des Knaben Abendgruß

V. An Kreuzer

VI. Liebst du das Dunkel

NDRkultur

Das Konzert wird mitgeschnitten und in Teilen
zu einem späteren Zeitpunkt auf NDR Kultur gesendet.



RIHM & SCHUBERT
10



RIHM & SCHUBERT
11



BERÜHRUNGSPUNKTE UND DIVERGENZEN

„... EINE ART VON GELASSENHEIT ...“

„Gilt nicht auch für die Musik, dass der Autor nicht bei einem Nullpunkt einsetzt, sondern immer schon Hörer war, wenn er zu komponieren beginnt, wie der Dichter, dessen originaler Schöpfung es keinen Abbruch tut, dass sie den Horizont früherer Lektüren voraussetzt?“ Mit dieser rhetorischen Frage sprach der Literaturwissenschaftler Hans Robert Jauß den konkret schwer fasslichen Sachverhalt an, dass die Arbeit des Künstlers immer – bewusst oder unbewusst – durch Vorbilder und Gattungsmuster beeinflusst wird. Denn Kunst im Allgemeinen entsteht nicht voraussetzungslos und ist daher auch nicht vom jeweiligen historischen Kontext losgelöst sinnvoll zu betrachten. Die Musikwissenschaft hat diese „Einflussnahme“ mit dem Terminus der „Intertextualität“ beschrieben – einem Begriff, mit dem man seit seiner Einführung Phänomene wie versteckte oder offene stilistische Beziehungen, Anspielungen, Zitate oder auch die Übernahme musikalischer Formmodelle benennt. Ein unmittelbares Beispiel solcher Intertextualität bietet Franz Schuberts Klaviertriosatz B-Dur D 28, der im Autograph als „Sonate“ be-

zeichnet wird. Denn das erst 1923 publizierte Stück folgte ursprünglich eindeutig dem Vorbild des Kopfsatzes von Mozarts Klaviertrio B-Dur KV 502, was auch den heute etwas seltsam wirkenden Gattungstitel erklären könnte, da seinerzeit alle in Wien erhältlichen Mozart-Klaviertrios als „Sonaten“ gedruckt wurden. Direkte Übereinstimmungen mit Mozarts Satz zeigte Schuberts Komposition allerdings nur während einer ersten Arbeitsphase. Denn der Expositionsteil (T. 1–132) war, wie das Manuskript zeigt, ursprünglich in eine zu wiederholende Exposition (T. 1–79) sowie in eine Durchführung gegliedert, die ebenfalls wiederholt werden sollte – eine Formdisposition, die sich exakt an die Proportionen des Mozartschen Vorbilds hält. Dann begann sich Schubert allerdings zunehmend von seinem Modell zu entfernen, indem er die Wiederholungszeichen am Ende der Exposition strich, wodurch die ursprüngliche Durchführung zum dominantisch eintretenden Seitensatz avancierte und der ursprüngliche Seitensatz ab T. 47 zur bloßen Überleitungsgruppe herabgestuft wurde. Dieser völlig neuen Formanlage entsprechend hat Schu-

bert im Manuskript die folgende Musik zunächst mit Bleistift vorskizziert, um schließlich, der nachträglichen Umdeutung des klassischen Vorbildes gemäß, sein eigenes formales Konzept zu etablieren.

Eine andere Form jener Intertextualität offenbart sich auch im Schaffen Wolfgang Rihms, dessen umfangreiches Œuvre die Zahl 400 längst überschritten hat. Denn Rihm, der sich nicht nur mit seinen zahlreichen Schubert-Bezügen schöpferisch an der Tradition abarbeitet, bot von Beginn seiner kompositorischen Laufbahn an den Gralshütern der Post-Avantgarde insofern die Stirn, als dass er an einem „romantischen“ Ausdruckswillen festhielt. Unbeirrt blieb und bleibt er seinem expressiven und bisweilen traumhaft lyrischen Stil treu, in dem immer wieder mit aggressiv ausbrechenden Gesten aktionistische Brüche aufblitzen – Klänge, die einen dämonischen oder gar fatalistischen Charakter annehmen können. Ein solches Konzept der ungehemmten musikalischen Expressivität kann seinen Ausgang auch in Texten des geistesgestörten Malers, Dichters und Komponisten Adolf Wölfli nehmen, dessen Œuvre Rainer Maria Rilke begeisterte, und das der französische Surrealist André Breton „eines der drei oder vier wichtigsten Werke des zwanzigsten Jahrhunderts“ nannte, oder auch in denen von Karoline von Günderrode, die, aus dem psychischen Gleichgewicht geraten, den Freitod wählte. In ähnlichen Zusammenhang lässt sich auch Rihms Nähe zum unterschätzten Spätwerk Robert Schumanns stellen, der zunehmend unter seiner psychischen Erkrankung infolge einer syphilitischen Infektion ab den 1850er Jahren zu leiden hatte. Schumann, so Rihm in einem Aufsatz von 1984, wurde immer wieder zu Unrecht „verniedlicht zum Träumer im Schlafrock oder disqualifiziert zum Stümper in Form und Klang oder dämonisiert zum Irren von Eendenich [...]“. Heute seien viele Ohren „geschärft für die schnellen Wechsel der Dichten, der (Gemüts-)Zustände, der Satzarten, für das Nebeneinander von Klarheiten und trüben Stellen, für verrufene Stellen und Aufschwünge, für die quälenden Stellungskriege der musikalischen Gedanken, das Nicht-vom-Fleck-Kommen und sich Sich-in-den-Boden-Bohren, geschärft für den trüben Blick und das Kreisen ohne Ziel und Willen.“ Schumann, schreibt Rihm weiter, „trug sich in seiner früheren Zeit mit dem Plan eines Klaviertrios des Titels ‚Scena‘ – Szene. Die Wald- und Kinder- und vielen anderen

Szenen seiner Musik verraten den Introvertierten, der sich die Umwelt – Natur oder Menschenwelt – in eigener Regie belebt oder als bereits inszeniert wahrnimmt. [...] Ich habe versucht, in der zweiten ‚Fremden Szene‘ – die erste hat in diesem Zusammenhang einleitenden Charakter – unter anderem mein persönliches Porträt Schumanns und seiner musikalischen ‚Schrift‘ zu erfinden. Kein einziger Schumann-Takt ist zitiert, wohl aber der Ton präsent. Das Stück trägt den Untertitel ‚Charakterstück‘. Die Szene macht durch ihre stilistische Fremdheit und Unordnung und die Durchblicke durch die Stilbrüche hindurch hinter den Stil den Hörer oft zum freiwillig-unfreiwilligen Voyeur: Er muss dabei sein, wenn eben diese Szene ‚gemacht‘ wird, er beobachtet fremde Szenerien, auf die kein Reim lautet. Andeutung, Halbachtung und Vermutung prägen das hysterische Bild: Es stimmt etwas nicht und fließt und rast dennoch. Wahrscheinlich ist es der Strom, der Fluss, dem eigentlich nie zu trauen ist, denn er ist bei aller Flüssigkeit immer auch eine Art Fessel: Im Fluss ist kein Ort möglich; unsere Bewegung ist erzwungen von seiner Strömung, auch wenn wir uns überlassen – fremdbestimmt, mitgerissen – kommen wir nicht von der Stelle.“

Rihms „Versuche für Klaviertrio – 1. Folge“ mit dem Titel „Fremde Szenen“ entstanden unabhängig voneinander in den Jahren 1982 bis 1984. Die Werke – später spricht Rihm von einzelnen „Sätzen“ eines „Klaviertrios“ – spiegeln einmal mehr im Spannungsfeld zwischen spätromantischem Gestus und expressiver Aufgeladenheit die Auseinandersetzung mit der Tradition, die für Rihms Schaffen von zentraler Bedeutung ist. „Fremde Szenen“, so der Komponist, „sind Versuche für Klaviertrio, auch: über ‚Klaviertrio‘, jene möbellastige Besetzung, die es nicht mehr gibt, die aber noch herumsteht. Wie in verlassenen Räumen kann hier Unerlaubtes geschehen. Wir werden zu Zeugen befremdlicher Szenerien. Am Anfang ist das missverständlich, einige könnten meinen, es werde (leider oder endlich) rückwärts geblickt. Aber seit wir wissen, dass das andere Sprechen – etwa der Tonfall der Sade'schen ‚Philosophie im Boudoir‘ in Heiner Müllers ‚Quartett‘ – nicht bedeutet, dass vergangene Zeiten herbeigesehnt werden und restaurativ im Jetzt verankert sein sollen – seit wir das wissen, wissen wir auch, dass ein Schumann-Tonfall nicht heißt ‚Wir treffen uns im Kaffeebaum! In Originalkostümen!‘ (Aber Musik[hör]er sind langsam.) Also – fremd und szenisch, Kammer-





14

RIHM & SCHUBERT

„musik ist das nicht erst, seit es keine Kammern mehr gibt.“ „Fremde Szenen II“ mit dem Untertitel „Charakterstück“, in dem das Erforschen des Fragmentarischen und Unsagbaren zur Grundidee gehört, ist ein Schumann-Portrait, und zwar, so Rihm, „das Porträt eines bereits erodierten Schumann, eines Schumann, an dem schon Spuren des Verfalls bemerkbar sind ... natürlich eines musikalischen Schumann, nicht eines Körpers.“ Ganz im Sinn einer „Musik über Musik“ scheint in dem gesamten Stück (dem längsten der drei) in der Musik eine untergründige „Schumann-Schicht“ existent zu sein: „Die fremde Zunge spricht eigenstes, kein Ton ist zitiert, in den ‚Ton‘ gefallen, gestürzt.“ Dementsprechend werden die Stilzitate einem merklichen Deformationsprozess unterworfen – u. a. durch dissonante Störtöne, bitonale Schichtungen, Montage zitathafter Passagen, rhythmische Stauchungen (und seltener auch Dehnungen), wodurch der traditionelle Fluss ins Stolpern gerät, aber auch durch klangliche Verfremdungen durch neue Spieltechniken. Oft mündet die Musik auch in manisch wirkende Repetitions-passagen; dabei verlangt Rihm an einer Stelle (genauer: ab T. 370), dass jede der insgesamt fünfmal zu wiederholenden Vorhaltsequenzen immer „rastloser“ gespielt werden soll – und das, obgleich der Abschnitt durch verschiedene Verschiebungen des normalen Metrums ohnehin bereits überaus rastlos wirkt. „Fremde Szenen III“ bringt nach einem verhaltenen Beginn mit fahl wirkenden Flageoletttönen, der schließlich in eine Passage mit rhythmisch gleichbleibender akkordischer Klavierbegleitung à la Schumann mündet, neben fragmentarischen Erinnerungen der beiden vorangegangenen Stücke auch Neues: z. B. ein marschartiges Gebilde, welches während des weiteren Verlaufs immer energetischer wird. Nach dem Höhepunkt des Stücks, bei dem die Streicher „sehr geräuschhaft“ und mit „extremsten Bogendruck“ zu spielen haben, führen hastige staccato-Figuren das musikalische Geschehen fort – bis hin zu aufsteigenden Pizzicatotönen des Violoncellos. Das Ende, bei dem die Musik in einzelnen Klanggesten zu zerstäuben scheint, ist offen; ganz in diesem Sinn lautet die letzte Spielanweisung auch „als begänne ...“.

Ungeachtet der Affinität zur Musik Robert Schumanns steht das Liedschaffen Wolfgang Rihms (und nicht nur das) den Liedern Franz Schuberts besonders nahe. Wie groß diese Nähe ist, zeigt

sich nicht zuletzt in dem ganz ähnlichen Verständnis des Verhältnisses zwischen lyrischer Vorlage und Musik. „Textvertonung“, so Rihm in seinem Aufsatz „Sprache als Anlass für Musik“, „bezieht ihre Vibration aus der Begegnung zweier produktiver Kurven: die in sich verschlungene, noch ungelöste durch die musikalischen Spannungsfelder und die bereits gerichtete, offenliegende des Textes.“ An anderer Stelle schreibt der Komponist: „Man kann überhaupt nichts vertonen [...]. Text und Musik bringen einen neuen Text hervor, der gemeinhin – aber falsch – als ‚Vertonung‘ bezeichnet wird. Falsch: weil Musik nicht hinzutritt und den Text durchstreicht. Es ist vielmehr so: dass der Text dadurch, dass er Musik hervorzubringen hilft, in diese eingeht. Beide wären auch ohne einander, bilden aber so, wie sie zusammen sind, eine neue Qualität von Text. Text ist ja nicht nur Wortmaterie. Text ist auch Aura, seine und seines Schreibers Aura. Und die Aura seiner eventuellen Musik. Musik macht Aura erfahrbar, ohne zu versinnlichen. Sie fördert aber die Aura in ein Sinnliches hervor. Ideal beim Umgang mit Texten: Musik überhöht nichts, untergräbt auch nichts; vielmehr wirkt etwas zusammen, wirkt sich aus. Ein Drittes entsteht.“

Eben jenes Zusammenwirken macht auch Schuberts Liedschaffen aus, denn er vertonte als wohl erster Komponist seiner Zeit die Gedichtvorlagen nicht mehr in ihrer lyrischen Gesamtstruktur am vorgegebenen Gerüst der Verse entlang – er vertonte die Sprache und nicht das Gedichtganze und fand so zu einer musikalischen Lyrik, die sich durch einen bis dahin unbekanntem musikalischen Einfallsreichtum auszeichnet sowie durch raffinierte Gestaltung, ausgeprägte Dramatik und eine große Vielfalt von unterschiedlichen Klangcharakteren. Seine Rückert-Vertonung „Daß sie hier gewesen“ gehört zu den reizvollsten Miniaturen, die der Komponist überhaupt geschrieben hat: Zu Beginn erklingen durch Vorhaltsbildung zusätzlich geschärfte verminderte Akkordfolgen, „die zwar in Schuberts Notierungsweise nach d-Moll deuten, ihrer Natur nach aber tonal ambivalent sind; nur eines steht fest: In der Grundtonart C-Dur haben sie nichts zu suchen“ (Walter Dürr). Dissonant wirkt die Passage dennoch nicht, da Schubert die Klänge in hohe Lage und ins pianissimo verlegt, wobei die Vorhaltsnoten die verminderten Akkorde geheimnisvoll zu verschleiern scheinen.

Anton Webern ging es in seinen Bagatellen op. 9, die nur knapp vier Minuten Aufführungsdauer beanspruchen, vornehmlich darum, Wesentliches in gedrängteste Formen zu gießen, „einen Roman durch eine einzige Geste, ein Glück durch ein einziges Aufatmen“ auszudrücken, wie es Schönberg im Vorwort der Partitur formulierte. Tatsächlich handelt es sich bei den Stücken um die kürzesten Werke Weberns und laut dem Komponisten um „vielleicht das Kürzeste, was es in der Musik bisher gegeben hat“. Schönberg bemerkte zu jener beispiellosen Konzentration des musikalischen Materials: „Warum sollte es in der Musik nicht möglich sein, in ganzen Komplexen in gedrängter Form zu sagen, was in den vorausgegangenen Epochen zuerst mehrmals mit geringen Variationen gesagt werden musste, ehe es ausgeführt werden konnte? Ist es nicht so, als ob ein Schriftsteller, der von ‚jemandem, der in einem Haus am Fluss wohnt‘, erzählen wollte, zuerst erklären müsste, was ein Haus sei, wofür und aus welchem Material es gemacht sei, und danach den Fluss in der gleichen Weise?“

Verstörte Webern mit seinem radikal gerafften Opus 9, in denen Momente von Schönbergs Zwölftontechnik vorweggenommen werden, das Publikum seiner Zeit, irritierte der düstere Tonfall und die ungewohnte Motivdichte in Franz Schuberts Streichquartett D 810 „Der Tod und das Mädchen“ – als dessen vokales Gegenstück man das Lied „Der Jüngling und der Tod“ D 545 nach einem Gedicht von Joseph von Spaun bezeichnen könnte – manchen Zeitgenossen: Alle vier Sätze des Werkes stehen in Moll, drei davon in der traditionellen Todestonart d-Moll. Dabei verweist die Variationsvorlage des langsamen zweiten Satzes, dem Schubert sein 1817 komponiertes Matthias-Claudius-Lied „Der Tod und das Mädchen“ zugrunde legte (und somit Intertextualität zum eigenen Schaffen herstellte), explizit auf existenzielle Bedrohung und Todesnähe. Zudem hat Schubert auch die Themen aller übrigen Sätze aus der zweistrophigen Liedvorlage abgeleitet, deren wichtigste Motive die Tonwiederholung, ein traditionelles musikalisches Todessymbol, und die zunächst auf- und dann absteigende Melodik als Ausdruck von Entsetzen und Resignation des Mädchens sind. Das Thema des choralhaften zweiten Satzes hat den verhaltenen Rhythmus eines Totentanzes, wobei Schubert aus dem Lied nur jenen Teil übernommen und durch Hinzufügen eines neuen Mittelteils zu einer

selbständigen Form erweitert hat, der die versöhnliche Antwort des Todes auf den Angstausschlag des Mädchens enthält: „Gib deine Hand, du schön zart Gebild‘ / bin Freund und komme nicht zu strafen / Sei gutes Muts! Ich bin nicht wild / Sollst sanft in meinen Armen schlafen!“ Laut einer Deutung des Schubert-Experten Peter Gülke (die subjektiv aber durchaus gerechtfertigt erscheint, da die Lieddramaturgie im Quartett-Thema übernommen und die Stimmung des Liedes beschworen wird) ergibt sich im Verlauf folgendes semantisches Bild: Steht die erste Variation mit ihren Seufzerfiguren für die Bitte des Mädchens um „Aufschub“, kommt in dem insistierenden Rhythmus der dritten, aufs doppelte Tempo beschleunigt, die dramatisch gesteigerte Unerbittlichkeit des Todes zum Ausdruck. Variation Nummer vier wirkt demgegenüber wie ein retardierendes Porträt des Mädchens, über das sich mit der fünften und letzten Variation der Schatten des Todes schiebt.

Nahm Rihm auf dem „anachronistischen Besetzungssessel“ des Klaviertrios, wie er sagte, „gerne Platz“, setzte auch er sich intensiv mit der traditionsreichen Gattung des Streichquartetts auseinander. Zu Beginn der 1970er Jahre, als es „noch lebensgefährlich war, Streichquartette zu schreiben“ (Rihm), entstanden die Quartette Nr. 1 und Nr. 2, die allerdings nicht die ersten Stücke für diese Besetzung waren. Heute zählt Rihms umfangreicher Werkkatalog nicht weniger als 13 Streichquartette. Allerdings sind die meisten jener Werke denkbar weit von dem wohlgeordnet-artikulierten vierstimmigen Satz entfernt, bei dem man laut Goethes viel zitiertes Bemerkung „vier vernünftige Leute sich untereinander unterhalten“ hört. Denn für Rihm wurde ein geradezu gegensätzlicher Aspekt – gewissermaßen das Sprechen der vier „vernünftigen Leute“ mit einer Stimme – zum zentralen Ausgangspunkt des Genres: „Ich empfinde ‚Streichquartett‘ nicht als Gattung, sondern als eine Besetzung [...], es ist für mich eine Besetzung, die sowohl aufgrund ihrer gegebenen Homogenität als auch wegen des weitgespannten Ambitus der klanglichen Möglichkeiten ein Instrument darstellt. ‚Streichquartett‘ ist für mich ein Instrument, ein in sich mehrfach dialogisches Instrument. Die Polyphonie liegt also nicht in den Stimmen, sondern sozusagen in der Vertikale des Akkords, also in der Vertikale auch dieser Besetzungsmöglichkeit.“ Dabei verstand Rihm ebenso wie Schubert das Streichquartett-Genre



15

RIHM & SCHUBERT



16

RIHM & SCHUBERT

als Experimentierfeld, auf dem der Komponist auch die evolutionären Möglichkeiten von bereits Vorhandenem abklopfen und umschichten kann. Schließlich, so Rihm, müsse „mit dem Streichquartett [...] gekämpft werden, bissig und liebevoll“ zugleich. Dass jener Kampf dann auch schon mal zehn Jahre dauern kann, zeigt das Streichquartett Nr. 11, das 1998 begonnen und erst 2009 fertiggestellt wurde. „Peter Held“ führt Rihm bezüglich der Werkentstehung aus, „hatte in den neunziger Jahren des letzten Jahrhunderts Musik von mir gehört und den Plan gefasst, mir einen Auftrag zu erteilen. Er schlug vor, ich möge doch ein Streichquartett für das Takács Quartet, dessen Mitgliedern er freundschaftlich nahe steht, komponieren. Ich nahm diesen Auftrag gerne an und begann alsbald mit der Arbeit, zumal sich bereits seit einiger Zeit Quartett-Skizzen angesammelt hatten. Ein erster Plan sah vor, eine solistische Männerstimme (Bariton) zu integrieren. Bald jedoch geriet die Arbeit ins Stocken, ein regelrechter ‚Block‘ machte sich [...] breit. Held und die Takács-Musiker zeigten Geduld. Jahre vergingen. Ich hatte den Plan schon aufgegeben.“

Inzwischen war ein 12. Streichquartett entstanden: als Pflichtstück für den Borciani-Wettbewerb. Um 2002 fragte der Internationale Musikwettbewerb der ARD an und regte seinerseits ein sogenanntes Pflichtstück für den Wettbewerb des Jahres 2004 an. Ich nahm an und plünderte die Bauruine des 11. Quartetts: Ein Quartett-Satz entstand, dem ich den Titel ‚Quartett-Studie‘ gab. Inzwischen ließ Peter Held nicht locker. Immer wieder fragte er nach ‚seinem‘ Quartett. Bald ergab sich die Gelegenheit einer persönlichen Begegnung. Held hatte in großzügiger Weise dazu beigetragen, dass mein Passionswerk ‚Deus passus‘ in seiner Geburtsstadt Leipzig, und zwar in der Thomaskirche, aufgeführt werden konnte. Anlässlich dieser Aufführung [im Jahr 2006] trafen wir einige Male zusammen, und natürlich war einer der Hauptgesprächsgegenstände das 11. Streichquartett. Inzwischen hatte ich den Plan aufgegeben, eine Gesangsstimme zu integrieren und war überhaupt gegenüber dieser Quartett-Idee etwas gelockter – denn der jahrelange Block schien mir inzwischen ‚anekdotisch‘. Ich nahm also jene ‚Quartettstudie‘ für den ARD-Wettbewerb, die ja das bis dato entstandene Material zum 11. Quartett enthielt (die vokalen Teile waren in zwei Petrarca-Vertonungen ‚abgewandert‘), und begann an bestimmten

Stellen weiterzukomponieren. An verschiedenen Stellen gleichzeitig.“ Im Gegensatz zu manch früherem Streichquartett Rihms überrascht die Musik des Elften durch seine weiten Bögen und eine konzise sich ausbreitende Musik, deren Kantilenen und schillernde Chromatik ungestörte Emphase ausbreiten. Mit dem Werk wollte der Komponist erklärtermaßen „etwas gänzlich Organisches“ schaffen, „ein Stück, in dem sich alles wie von selbst zu ergeben scheint, unangestrengt auch dort, wo es insistierenden, ja sogar kämpferischen Charakter zeigt. Das Stück arbeitet sich an eine Art von Gelassenheit heran, von der ich weiß, dass sie mir schon seit einiger Zeit immer wieder als Ideal vorschwebt – natürlich nie erreicht, auch jetzt nicht, aber ...“

Sowohl Wolfgang Rihm als auch Franz Schubert haben zahlreiche Gedichte Johann Wolfgang von Goethes vertont – Schubert alleine fast 70 Stück, mit denen sich Goethe als erklärter Anhänger des einfachen Strophenliedes allerdings kaum anfreunden konnte. Bereits 1803 hatte er sich entsprechend Wilhelm von Humboldt gegenüber geäußert: „Für das Gehör, im höhern Sinne, hat unser wackrer Zelter gesorgt, der durch Composition einiger Lieder, von Schiller und mir, unsere Winterstunden sehr erheitert hat. Er trifft den Charakter eines solchen, in gleichen Strophen wiederkehrenden Ganzen trefflich, so daß es in jedem einzelnen Teile wieder geföhlet wird, da wo andere, durch ein so genanntes Durchkomponieren, den Eindruck des Ganzen durch vordringende Einzelheiten zerstören.“ Wie sein langjähriger Freund Carl Friedrich Zelter war Goethe bei seiner Auffassung von Liedkompositionen ganz den ästhetischen Maximen des ausgehenden 18. Jahrhunderts verpflichtet: Wenn Gedichte vertont wurden, dann sollte die Musik nur eine Untermalung des dichterischen Wortes sein, wobei sich das Lied formal gerüsthaft an der Gedichtvorlage orientieren musste. Als ihm 1816 Joseph von Spaun ein Heft mit Schuberts Vertonungen seiner Gedichte schickte, mit der Bitte, ihm das Konvolut widmen zu dürfen, ließ Goethe das Schreiben ungeöffnet nach Wien zurückgehen.

In jenem Jahr erfolgte Schuberts erste Annäherung an Goethes Mignon-Gedicht „So laßt mich scheinen“ D 469, das in zwei Fragmenten überliefert ist. Das erste von nur sieben Takten hat Schubert in seinem Manuskript durchgestrichen, das elftaktige

zweite ist als Einschub zu einem verloren gegangenen Blatt gekennzeichnet. Beide Bruchstücke sind von fragiler Schönheit, welche die Gestalt des endgültigen Ergebnisses kaum erahnen lassen. Trotz oder vielleicht gerade wegen ihrer lapidare Kürze sind die beiden Mosaiksteine von eigentümlicher Intensität. Zwei Jahre später entstand die Duett-Bearbeitung „Nur wer die Sehnsucht kennt“ für Sopran und Tenor mit Klavierbegleitung – nach einem weiteren Gedicht um jenes wirklichkeitsferne Kind italienischer Herkunft, das zur Symbolfigur für die romantische Melancholie, die Sehnsucht nach dem Süden und die verlorene Unschuld wurde. Schubert hat den Text Goethes noch fünf weitere Male vertont, viermal als Sololied und einmal als Quintett für zwei Tenöre und drei Bässe („Sehnsucht“ D 656).

Wie Franz Schubert erschafft auch Wolfgang Rihm in seinen Liedern mit der Verschränkung von Musik und Text einen neuen Kosmos, wobei das Einfühlungsvermögen, mit dem er auf die jeweils ausgewählten Texte und ihre Nuancen eingeht, wahrlich bemerkenswert ist. Dieses geradezu empathische Vorgehen wird in unterschiedlichen Zyklen in unterschiedlichen stilistischen Details seiner spezifischen Tonsprache deutlich, wie der direkte Vergleich zwischen den 2012 fertiggestellten „Liedern der Ophelia“ nach Shakespeare und dem Zyklus „Das Rot“ nach Gedichten von Karoline von Günderrode zeigt. In letzterem Werk spiegelt sich überdeutlich das eigentümliche Changieren der Günderrode'schen Texte zwischen poetischer Ausdruckskraft, vermeintlicher Idylle und desorientiertem Wahn, das zweifellos auch vor dem Hintergrund der tragischen Biographie der Literatin (deren kurzes Leben von Depression und psychischer Krankheit gekennzeichnet war) zu verstehen ist. „Selten“, so Siegfried Mauser, „ist wohl in der Liedkunst die Nähe zwischen fanatischer Hingabe und bedrohlicher Erstarrung eines bilddurchglühten Textes wie im ersten Lied, ‚Hochroth‘, ähnlich kongenial umgesetzt worden. Auch die Harmonik ist hierbei ein wesentliches Gestaltungsmittel, wenn sie auf faszinierende Weise vor allem im zweiten Lied, ‚Ist alles stumm und leer‘, an der Grenze zur tonalen Akkordbindung verläuft, sie jedoch nie definitiv überschreitet und so einen eigenartig paralyisierenden Ausdruck erzeugt.“ Wesentliches Gestaltungsmerkmal ist zudem die Tendenz zur Reduktion, die in „Des Knaben Morgengruß“ mit seiner minimal bewegten Linienführung der Singstimme und

seinen wie erstarrt wirkenden Klavierklängen auf die Spitze getrieben wird. Rihms Anspruch, die Aura des jeweiligen Gedichtes nicht „nur“ zu erfüllen, sondern auch ins letztmögliche Extrem weiterzuführen, ist voll und ganz erfüllt, wobei es dem Komponisten zudem gelingt, jene „expressive“ Art der Gedichtvertonung um Neues zu bereichern.

Harald Hodeige



17

RIHM & SCHUBERT

HINWEIS

Am Montag, den 05.11.2012, ist Wolfgang Rihm auch in der Reihe „Inspiration – wie kommt die Kunst in den Kopf?“ in der Freien Akademie der Künste zu Gast. (Ort: Klosterwall 23, Beginn: 19 Uhr)

TEXTE

FRANZ SCHUBERT

Daß sie hier gewesen D 775

Daß der Ostwind Däfte
Hauchet in die Lüfte,
Dadurch tut er kund,
Daß du hier gewesen.

Daß hier Tränen rinnen,
Dadurch wirst du innen,
Wär's dir sonst nicht kund,
Daß ich hier gewesen.

Schönheit oder Liebe,
Ob versteckt sie bliebe,
Däfte tun es und Tränen kund,
Daß sie hier gewesen.

Friedrich Rückert (1788–1866)

WOLFGANG RIHM

Parabase

Freudig war vor vielen Jahren,
Eifrig so der Geist bestrebt,
Zu erforschen, zu erfahren,
Wie Natur im Schaffen lebt.
Und es ist das ewig Eine,
Das sich vielfach offenbart:
Klein das Große, groß das Kleine,
Alles nach der eignen Art;
Immer wechselnd, fest sich haltend,
Nah und fern und fern und nah,
So gestaltend, umgestaltend –
Zum Erstaunen bin ich da.

Johann Wolfgang von Goethe (1749–1832)

FRANZ SCHUBERT

Abendbilder D 650

Still beginnt's im Hain zu tauen,
Ruhig webt der Dämm'ring Grauen
Durch die Glut
Sanfter Flut,
Durch das Grün umbuschter Auen,
So die trunk'nen Blicke schauen.

Sieh, der Raben Nachtgefieder
Rauscht auf ferne Eichen nieder;
Balsamduft
Haucht die Luft.
Philomelens Zauberlieder,
Hallet zart die Echo wider.

Horch! des Abendglöckleins Töne
Mahnen ernst der Erde Söhne,
Daß ihr Herz,
Himmelwärts
Sinnend ob der Heimat Schöne,
Sich des Erdentands entwöhne.

Durch der hohen Wolken Riegel
Funkeln tausend Himmelssiegel,
Lunas Bild
Streuet mild
In der Fluten klaren Spiegel
Schimmernd Gold auf Flur und Hügel.

Von des Vollmonds Widerscheine
Blitzet das bemooste, kleine
Kirchendach.
Aber ach!
Ringsum decken Leichensteine
Der Entschlummerten Gebeine.

Ruht, o Traute! von den Wehen,
Bis beim großen Auferstehen
Aus der Nacht
Gottes Macht
Einst uns ruft, in seiner Höhen
Ew'ge Wonnen einzugehen.

Johann Peter Silbert (1777–1844)

FRANZ SCHUBERT

Viola D 786

Schneeglöcklein, o Schneeglöcklein,
In den Auen läutest du,
Läutest in dem stillen Hain,
Läute immer, läute zu, läute immer zu!

Denn du kündest frohe Zeit,
Frühling naht, der Bräutigam,
Kommt mit Sieg vom Winterstreit,
Dem er seine Eiswehr nahm.

Darum schwingt der goldne Stift,
Daß dein Silberhelm erschallt,
Und dein liebliches Gedüft
Leis wie Schmeichelruf entwallt:

Daß die Blumen in der Erd'
Steigen aus dem düstern Nest,
Und des Bräutigams sich wert
Schmücken zu dem Hochzeitsfest.

Schneeglöcklein, o Schneeglöcklein,
In den Auen läutest du,
Läutest in dem stillen Hain,
Läut' die Blumen aus der Ruh'!

Du Viola, zartes Kind,
Hörst zuerst den Wonnelaut,
Und sie stehet auf geschwind,
Schmücket sorglich sich als Braut.

Hüllet sich ins grüne Kleid,
Nimmt den Mantel sammetblau,
Nimmt das güldene Geschmeid,
Und den Brilliantentau.

Eilt dann fort mit mächt'gen Schritt,
Nur den Freund im treuen Sinn,
Ganz von Liebesglück durchglüht,
Sieht nicht her und sieht nicht hin.

Doch ein ängstliches Gefühl
Ihre kleine Brust durchwallt,
Denn es ist noch rings so still,
Und die Lüfte weh'n so kalt.

Und sie hemmt den schnellen Lauf,
Schon bestrahlt von Sonnenschein,
Doch mit Schrecken blickt sie auf,
Denn sie stehet ganz allein.

Schwestern nicht, nicht Bräutigam,
Zugedrungen! und verschmäht!
Da durchschauert sie die Scham,
Fliehet wie vom Sturm geweht.

Fliehet an den fernsten Ort,
Wo sie Gras und Schatten deckt,
Späht und lauschet immerfort,
Ob was rauschet und sich regt.

Und gekränkt und getäuscht
Sitzet sie und schluchzt und weint,
Von der tiefsten Angst zerfleischt,
Ob kein Nahender erscheint.

Schneeglöcklein, o Schneeglöcklein,
In den Auen läutest du,
Läutest in dem stillen Hain,
Läut die Schwestern ihr herzu!

Rose nahet, Lilie schwankt,
Tulp' und Hyazinthe schwellt,
Windling kommt daher gerankt,
Und Narciss' hat sich gesellt.

Da der Frühling nun erscheint,
Und das frohe Fest beginnt,
Sieht er alle, die vereint,
Und vermißt sein liebstes Kind.

Alle schickt er suchend fort,
Um die eine, die ihm wert,
Und sie kommen an den Ort,
Wo sie einsam sich verzehrt.

Doch es sitzt das liebe Kind
Stumm und bleich, das Haupt gebückt,
Ach! der Lieb' und Sehnsucht Schmerz
Hat die Zärtliche erdrückt.

Schneeglöcklein, o Schneeglöcklein,
In den Auen läutest du,
Läutest in dem stillen Hain,
Läut Viola sanfte Ruh.

*Franz Adolf Friedrich von Schober
(1796 – 1882)*

FRANZ SCHUBERT

Mignon D 469

Zwei Bruchstücke der 1. Bearbeitung

So lasst mich scheinen, bis ich werde,
Zieht mir das weiße Kleid nicht aus! *)
Ich eile von der schönen Erde
Hinab in jenes dunkle Haus.

Dort ruh' ich **)eine kleine Stille,
Dann öffnet sich der frische Blick;
Ich***) lasse dann die reine Hülle,
Den Gürtel und den Kranz zurück.

Und jene himmlischen Gestalten
Sie fragen nicht nach Mann und Weib,
Und keine Kleider, keine Falten
Umgeben den verklärten Leib.

Zwar lebt' ich ohne Sorg' und Mühe,
Doch fühlt' ich tiefen Schmerz genug.
Vor Kummer altert' ich zu frühe;
Macht mich auf ewig wieder jung!

Johann Wolfgang von Goethe (1749–1832)

*) Hier endet das erste Bruchstück

**) Hier beginnt das zweite Bruchstück

***) Hier endet das zweite Bruchstück

FRANZ SCHUBERT

Mignon und der Harfner D 877

Nur wer die Sehnsucht kennt
Weiß, was ich leide!
Allein und abgetrennt
Von aller Freude,
Seh ich ans Firmament
Nach jener Seite.

Ach! der mich liebt und kennt,
Ist in der Weite.
Es schwindelt mir, es brennt
Mein Eingeweide.
Nur wer die Sehnsucht kennt
Weiß, was ich leide!

Johann Wolfgang von Goethe (1749–1832)



18

RIHM & SCHUBERT



18

RIHM & SCHUBERT

WOLFGANG RIHM

Ophelia-Lieder

I.

OPHELIA

How should I your true-love know
From another one?

By his cockle hat and staff,
And his sandal shoon.

QUEEN GERTRUDE

... what imports this song?

OPHELIA

He is dead and gone, lady,

He is dead and gone,

At his head a grass-green turf,

At his heels a stone.

O, ho!

QUEEN GERTRUDE

Nay, but, Ophelia ...

OPHELIA

... mark:

White his shroud as the mountain snow ...

Larded with sweet flowers,

Which bewept to the grave did go,

With true-love showers.

KING CLAUDIUS

How do you ...

II.

OPHELIA

Tomorrow is Saint Valentine's day,

All in the morning betime,

And I a maid at your window,

To be your Valentine.

Then up he rose, and donned his clo'es,

And dupped the chamber door,

Let in the maid, that out a maid

Never departed more.

KING CLAUDIUS

Pretty Ophelia!

OPHELIA

Indeed I'll make an end ...

By Gis and by Saint Charity,

Alack, and fie for shame!

Young men will do't, if they come to't;

By cock, they are to blame.

Quoth she, Before you tumbled me,

You promised me to wed.

(He answers)

So would I 'a' done, by yonder sun,

An thou hadst not come to my bed.

III.

OPHELIA

They bore him barefaced on the bier,

Hey non nonny, nonny, hey nonny,

And in his grave rain'd many a tear -

Fare you well, my dove!

You must sing: ‚A-down a-down‘,

For bonny sweet Robin is all my joy.

And will he not come again?

And will he not come again?

No, no, he is dead,

Go to thy death-bed,

He never will come again.

His beard was as white as snow,

All flaxen was his poll,

He is gone, he is gone,

And we cast away moan,

God 'a' mercy on his soull -

And of all Christian's souls, I pray God.

God bye you.

William Shakespeare (1564-1616)

Die kursiven Textteile können ad libitum vom
Pianisten/von der Pianistin gesprochen werden

FRANZ SCHUBERT

Der Jüngling und der Tod D 545

Der Jüngling:

Die Sonne sinkt, o könnt ich mit ihr scheiden,

Mit ihrem letzten Strahl entfliehn,

Ach diese namenlosen Qualen meiden,

Und weit in schön're Welten ziehn!

O komme Tod, und löse diese Bande!

Ich lächle dir, o Knochenmann,

Entführe mich leicht in geträumte Lande,

O komm und rühre mich doch an.

Der Tod:

Es ruht sich kühl und sanft in meinem Armen,

Du rufst! Ich will mich deiner Qual erbarmen.

Joseph von Spaun (1788-1865)

WOLFGANG RIHM

Das Rot

I. Hochroth

Du innig Roth,

Bis an den Tod

Soll meine Lieb Dir gleichen,

Soll nimmer bleichen,

Bis an den Tod,

Du glühende Roth,

Soll sie Dir gleichen.

II. Ist alles stumm und leer

Ist alles stumm und leer;

Nichts macht mir Freude mehr;

Düfte, sie düften nicht,

Lüfte, sie lüften nicht;

Mein Herz so schwer!

Ist alles öd' und hin;

Bange mein Herz und Sinn;

Möchte, nicht weiß ich, was;

Treibt mich ohn' Unterlaß,

Weiß nicht, wohin!

Ein Bild von Meisterhand

Hat mir den Sinn gebannt;

Seit ich das holde sah,

Ist's fern und ewig nah,

Mir anverwandt.

Ein Klang im Herzen ruht,

Der noch erquickt den Muth,

Wie Flötenhauch ein Wort,

Tönet noch leise fort,

Stillt Thränenfluth.

Frühlings Blumen treu

Kommen zurück auf's Neu;

Nicht so der Liebe Glück,

Ach, es kommt nicht zurück -

Schön, doch nicht treu!

Kann Lieb' so unlieb sein,

Von mir so fern, was mein?

Kann Lust so schmerzlich sein,

Untreu so herzlich sein?

O Wonn', o Pein!

Phönix der Lieblichkeit,

Dich trägt dein Fittig weit

Hin zu der Sonne Strahl,

Ach was ist dir zumal

Mein einsam Leid!

III. Des Knaben Morgengruß

Morgenlicht! Morgenlicht

Scheint mir hell ins Gesicht!

Wenn ich Tag kommen seh,

Wird mir leid und weh;

Denn im Grabe liegt

Ein jung Mägdelein;

Des Frühroths Schein

Sieht traurig hinein

In das enge Kämmerlein.

Mögt wekken das Jungfräulein.

Das kann vom Schlaf nicht erstehn,

Morgenlicht nicht sehn;

Drum wenn ich Frühroth kommen seh,

Wird mir leid und weh.

IV. Des Knaben Abendgruß

Mitternacht! Mitternacht!

Ich bin erwacht,

Der Mondenschein

Schaut hell herein

In mein Kämmerlein,

Da muß ich traurig sein.

Denn sonst im Mondenschein

War mit mir am Fensterlein

Ein lieblich Mägdelein.

Nun muß ich traurig sein,

Weil jetzt im Mondenschein

Ich bin allein.

V. An Creuzer

Seh' ich das Spätroth, o Freund,

tiefer erröthen in Westen,

Ernsthaft lächelnd, voll Wehmuth

lächelnd und traurig verglimmen,

O dann muß ich es fragen, warum es

so trüb wird und dunkel,

Aber es schweiget und weint perlenden

Thau auf mich nieder.

VI. Liebst du das Dunkel

Liebst du das Dunkel

Thaugter Nächte

Graut dir der Morgen

Starrst du ins Spätrot

Seufzest beym Mahle

Stößest den Becher

Weg von den Lippen

Liebst du nicht Jagdlust

Reizet dich Ruhm nicht

Schlachtengetümmel

Welken dir Blumen

Schneller am Busen

Als sie sonst welkten

Drängt sich das Blut dir

Pochend zum Herzen.

Karoline von Günderrode (1780-1806)



20

RIHM & SCHUBERT



21

RIHM & SCHUBERT

SIMON BODE, Tenor

Im März 2011 gab Simon Bode als Belmonte in Mozarts „Die Entführung aus dem Serail“ sein Rollendebüt an der Oper Frankfurt, wo er sich im April 2012 erstmals auch als Tamino in Mozarts „Zauberflöte“ vorstellte. An dem Haus war der lyrische Tenor Mitglied des internationalen Opernstudios, seit der Spielzeit 2012/2013 gehört er zum festen Ensemble der Oper Frankfurt am Main. Der Sohn einer Koreanerin und eines Deutschen begann mit 17 Jahren sein Gesangstudium und erhielt zahlreiche Preise (u. a. den „Hans Sikorski-Gedächtnispreis“ der Deutschen Stiftung Musikleben, Nachwuchspreise der Walter und Charlotte Hamel-Stiftung, Auszeichnungen der Niedersächsischen Sparkassenstiftung und des NDR; zudem wurde er von der „Jürgen-Ponto-Stiftung“ gefördert). Des Weiteren ist Simon Bode Stipendiat der Yehudi Menuhin-Stiftung „Live Music Now“ und der „Studienstiftung des Deutschen Volkes“. Besondere Beachtung erhielt er in der Produktion „CultureClash: Die Entführung“ im Sommer 2008 als Pedrillo. 2010 debütierte Simon Bode als Gomatz in Mozarts „Zaide“ am Staatstheater Braunschweig sowie beim Festival Cantiere Internazionale d'Arte in Montepulciano, Italien, wo er sich in Sciarinos „Luci mie traditrici“ unter der musikalischen Leitung von Erik Nielsen vorstellte. An der Niedersächsischen Staatsoper Hannover war er in den vergangenen Spielzeiten oft zu Gast: So stand er hier als Erster Geharnischter und Priester in Mozarts „Zauberflöte“ sowie als Normanno in Donizettis „Lucia di Lammermoor“

auf der Bühne. Als Konzertsänger gastierte Simon Bode bei den Festspielen Mecklenburg-Vorpommern, im Münchner Gasteig und beim Schleswig-Holstein Musik Festival. Im Januar 2012 gab er sein Debüt in der Reihe **NDR das neue werk**. Neben der Oper gehört seine große Liebe dem Lied – 2011 erschien seine erste CD mit Brahms-Liedern – und der Kammermusik. Zu seinen Kammermusikpartnern gehören neben den Pianisten Graham Johnson, Igor Levit und Nicholas Rimmer auch die Bajanistin Elsbeth Moser, die Cellistin Maria Kliegel und das Leibniz Trio, mit denen er viele Werke und Uraufführungen auch abseits des gängigen Konzertrepertoires realisiert.

HA YOUNG LEE, Sopran

Die gebürtige Südkoreanerin Ha Young Lee studierte an der Yonsei University und an der Seoul National University. Bevor die Sopranistin nach Europa kam, sang sie am Peking Opera Theatre, am New National Theatre in Tokio und am Seoul Arts Center, u. a. in der Rolle der Sim Tjong in der gleichnamigen Oper von Isang Yun. 2001 erhielt sie ein Jahresstipendium des National Opera Studio in London, dem sie in der Spielzeit 2001/2002 angehörte. Von 2002 bis 2005 war sie Mitglied im renommierten Vilar Young Artists Program am Royal Opera House Covent Garden. 2005 erhielt Ha Young Lee den Publikumspreis beim Wettbewerb BBC Cardiff Singer of the World. Seit Beginn der Spielzeit 2005/2006 ist die Sopranistin Mitglied im Ensemble der Hamburgischen Staatsoper und sang hier unter

anderem Violetta („La Traviata“), Susanna („Le Nozze di Figaro“), Titania („A Midsummer Night's Dream“) und der Triumph der Sohnesliebe“, Gilda („Rigoletto“), Sophie („Der Rosenkavalier“), Adina („L'Elisir d'Amore“), Nannetta („Falstaff“), Olympia („Les Contes d'Hoffmann“), Oscar („Un Ballo in Maschera“), Sœur Constance („Dialogues des Carmélites“), Woglinde („Das Rheingold“), Stimme des Waldvogels („Siegfried“) und Gretel („Hänsel und Gretel“). Im April 2009 erhielt die Sopranistin den Dr. Wilhelm Oberdörffer-Preis der Opernstiftung, 2010 gab sie erfolgreich ihr Rollendebüt als Lucia di Lammermoor in einer Neuproduktion an der Hamburgischen Staatsoper. In der Spielzeit 2010/2011 war sie in Hamburg in zwei Neuinszenierungen zu erleben: als Honey B. in Brett Deans „Bliss“ und als Woglinde in „Götterdämmerung“. Im Januar 2012 begeisterte Ha Young Lee Publikum und Presse als Cordelia in einer Neuproduktion von Aribert Reimanns „Lear“. Außerdem trat sie bei diversen Konzerten auf, unter anderem in London gemeinsam mit Bryn Terfel, in Faenol (Wales), beim Edinburgh Festival, in Deutschland und in Südkorea. Gastengagements führten Ha Young Lee an die Dresdner Semperoper, an die Volksoper Wien und ans Aalto-Musiktheater in Essen.

ANNA LUCIA RICHTER, Sopran

Anna Lucia Richter, Jahrgang 1990, erhielt ersten Gesangsunterricht bei ihrer Mutter Regina Dohmen und war langjähriges Mitglied des Mädchenchores am Kölner Dom. Seit 2004 erhält sie regelmäßig Gesangs-

unterricht vom Schweizer Bariton Prof. Kurt Widmer. In den Jahren 2007 bis 2009 studierte Anna Lucia Richter als Jungstudentin an der Kölner Musikhochschule, wo sie nach dem Abitur ein reguläres Gesangsstudium aufnahm. Sie ist Gewinnerin des Felix-Mendelssohn-Bartholdy-Preises 2011, des Preises der Freunde Junger Musiker Deutschlands 2011, Preisträgerin des Bundeswettbewerb Gesang Berlin 2008 (Juniorkategorie) und gewann zahlreiche Förderpreise. Außerdem ist sie Stipendiatin von „Yehudi Menuhin Live-MusicNow“ und erhielt ein Förderstipendium der Kölnischen Rückversicherung/GenRe. Als Solistin war sie u. a. mit dem Gürzenichorchester Köln, dem WDR Rundfunkorchester, der Karthäuserkantorei und dem Kölner Domchor zu hören und hat mit Dirigenten wie Markus Stenz, Helmut Froschauer, Phillip Ahmann und Eberhard Metternich zusammengearbeitet. Mit Kay Johannsen gestaltet sie regelmäßig Konzerte in Stuttgart, mit Peter Neumann und seinem Collegium Cartusianum konzertierte sie in der Tonhalle Düsseldorf und beim Rheingau Musik Festival. Eine Einspielung des Liederspiels „Der Rose Pilgerfahrt“ von Robert Schumann, an der sie gemeinsam mit Christoph Prégardien und Michael Gees mitwirkte, liegt beim Carus-Verlag vor. In der nächsten Zeit wird sie unter anderem als Solistin in der Vierten Sinfonie Gustav Mahlers mit den Düsseldorfer Symphonikern zu hören sein. Weitere Projekte sind zwei Konzerte im Rahmen des Kissinger Sommers, ein Operetten-Konzert mit dem WDR Rundfunkorchester, eine Aufführung von Hugo Wolfs „Italienischem Liederbuch“ mit WDR-Mitschnitt und ein Konzert im Rah-

men der vom WDR organisierten „Schubertiade“. Seit September 2012 ist sie Mitglied des Opernstudios der Deutschen Oper am Rhein.

JAN PHILIP SCHULZE, Klavier

Der Pianist Jan Philip Schulze wurde in Frankfurt am Main geboren. Sein Klavierstudium absolvierte er bei Klaus Schilde und Michael Schäfer an der Hochschule für Musik in München sowie bei Lev Naumov am Moskauer Tschaikowsky-Konservatorium. Preise bei internationalen Wettbewerben in Italien, Spanien und Südafrika, darunter auch zwei Auszeichnungen für die Interpretation zeitgenössischer Musik, standen am Beginn seiner Karriere, die ihn mittlerweile in fast alle Länder Europas und nach Japan geführt hat. Einen Schwerpunkt seiner künstlerischen Tätigkeit bildet die Liedinterpretation: Jan Philip Schulze arbeitet mit Sängerinnen und Sängern wie Juliane Banse, Annette Dasch, Rachel Harnisch, Jonas Kaufmann, Kwangchul Youn, Johan Reuter und Violeta Urmana zusammen, bei deren Rezitalen er regelmäßig den Klavierpart gestaltet. Dabei trat er in London, Paris, Madrid und Tokio, an der Mailänder Scala oder bei den Festspielen von Salzburg, Edinburgh und München wie auch bei der Schubertiade in Schwarzenberg auf. Als Kammermusiker und Solist engagiert sich Jan Philip Schulze besonders für die zeitgenössische Musik. So debütierte er 2002 bei den Münchner Philharmonikern mit der Uraufführung des Klavierkonzerts von Christoph Staude. Und auf Empfehlung von Hans Werner Henze spielte er dessen

gesamtes Klavierwerk bei integralen Aufführungen in Madrid, Genua und Rom, an der Mailänder Scala und in der Alten Oper Frankfurt. Außerdem übernahm der Pianist Uraufführungen neuer Werke von Wolfgang Rihm, Dieter Schnebel und Beat Furrer. Als Mitglied im Münchner Ensemble TrioLog gestaltet er die Reihe der „Klangspuren“ im Rahmen der Münchener Biennale. Seit 2002 lehrt Jan Philip Schulze als Professor für Liedinterpretation an der Musikhochschule in Hannover.

KARL-HEINZ STEFFENS, Dirigent

Karl-Heinz Steffens beendete 2007 seine Tätigkeit als Solo-Klarinettist der Berliner Philharmoniker, um noch während der laufenden Spielzeit die Position des Generalmusikdirektors der Staatskapelle Halle und künstlerischen Direktors des Opernhauses zu übernehmen. Seit der Saison 2009/2010 hat er darüber hinaus die Position des Generalmusikdirektors der Deutschen Staatsphilharmonie Rheinland-Pfalz inne. Karl-Heinz Steffens dirigierte zudem u. a. die Münchner Philharmoniker, die Bamberger Symphoniker, das City of Birmingham Symphony Orchestra, das RSB Berlin, die Dresdner Philharmonie, das HR-Sinfonieorchester Frankfurt, das WDR-Sinfonieorchester Köln, das MDR-Sinfonieorchester Leipzig, das Orchestre National de Belgique, das Jerusalem Symphony Orchestra und die St. Petersburger Sinfoniker. Debüts führen Karl-Heinz Steffens in dieser und in den kommenden Spielzeiten zur Sächsischen Staatskapelle Dresden, zum Bayerischen Staatsorchester München,

zum Philharmonischen Staatsorchester Hamburg, zur **NDR Radiophilharmonie** Hannover, zum Orchestre Philharmonique de Monte-Carlo, zum Hallé Orchestra, zum Helsinki Philharmonic Orchestra, zum Danish National Symphony Orchestra und zum NHK Symphony Orchestra Tokyo. Mit „Fidelio“ gab Karl-Heinz Steffens im Jahr 2008 sein Debüt an der Staatsoper Unter den Linden, das zu jährlichen Wiedereinladungen führte („Tosca“, „La Traviata“, „Die verkaufte Braut“). Im Januar 2012 debütierte er an der Mailänder Scala mit „Don Giovanni“. Von Steffens initiiert und musikalisch geleitet, ist von 2010 bis 2013 ein von Hansgünther Heyme neuinszenierter „Ring des Nibelungen“ in Halle und Ludwigshafen zu erleben. Während die Sängerbesetzung übergreifend für beide Spielstätten ausgewählt wird, bleiben die beiden Orchester in ihrer jeweiligen Heimatstadt. Im Frühjahr 2013 mündet das Großprojekt schließlich in eine Gesamtaufführung des „Rings“ – mit beiden Orchestern in beiden Städten.

BOULANGER TRIO

Das Boulanger Trio wurde 2006 in Hamburg gegründet. Bereits ein Jahr darauf gewannen die drei Musikerinnen – Karla Haltenwanger (Klavier), Birgit Erz (Violine) und Ilona Kindt (Violoncello) – den Zweiten Preis bei der 4th Trondheim International Chamber Music Competition in Norwegen (ein Erster Preis wurde nicht vergeben), 2008 wurde ihnen der Rauhe-Preis für Neue Kammermusik verliehen. Wichtige Lehrer und Mentoren des Ensembles waren Hatto Beyerle, Ferenc Rados,

Niklas Schmidt, Menahem Pressler und Alfred Brendel. Mittlerweile hat sich das Boulanger Trio einen ausgezeichneten Ruf in der Kammermusikszene erspielt und kann auf Auftritte bei Festivals wie dem Heidelberger Frühling, bei den Sommerlichen Musiktagen Hitzacker und dem Schleswig-Holstein Musik Festival verweisen. Regelmäßig treten die Boulangers in großen Häusern wie der Berliner Philharmonie, dem Festspielhaus Baden-Baden, dem Palais des Beaux Arts Brüssel, der Wigmore Hall London sowie im Konzerthaus Berlin auf. Neben der Beschäftigung mit dem klassischen und romantischen Repertoire sind die Musikerinnen gefragte Interpretinnen für Neue Musik. So arbeiten sie mit Komponisten wie Wolfgang Rihm, Johannes Maria Staud, Jens Joneleit und Matthias Pintscher eng zusammen. Das Trio benennt sich nach den Schwestern Nadia und Lili Boulanger, die den Musikerinnen durch ihre außergewöhnlichen Persönlichkeiten und ihren kompromisslosen Einsatz für die Musik eine große Inspirationsquelle sind.

MINGUET QUARTETT

Das in Köln beheimatete Minguet Quartett wurde 1988 gegründet und spielt in seiner heutigen Besetzung mit Ulrich Isfort (Violine), Annette Reisinger (Violine), Aroa Sorin (Viola) und Matthias Diener (Violoncello). Namenspatron der Formation ist Pablo Minguet, ein spanischer Philosoph des 18. Jahrhunderts, der sich in seinen Schriften darum bemühte, dem breiten Volk Zugang zu den Schönen Künsten zu verschaffen. Das Minguet Quartett zählt

zu den international am meisten gefragten Streichquartetten der jüngeren Generation und gastiert in den großen Konzertsälen Europas wie der Londoner Wigmore Hall, der Kölner und Berliner Philharmonie, dem Auditorio Madrid und Palau Barcelona, der Alten Oper Frankfurt, dem Wiener Konzerthaus und dem Concertgebouw Amsterdam. Zudem ist das Minguet Quartett auf den renommierten Festivals regelmäßig vertreten (Salzburger Festspiele, Schleswig-Holstein Musik Festival, Berliner Festspiele, Schwetzingen Festspiele, Kissinger Sommer, Musikfest Bremen, Bergen International Festival, Festival du Saintes, Musica d’Hoy Madrid, Festival d’Automne Paris, Edinburgh Festival). Das Ensemble konzentriert sich auf die klassisch-romantische Literatur und die Musik der Moderne und engagiert sich durch zahlreiche Uraufführungen für Kompositionen des 21. Jahrhunderts. Die erstmalige Gesamtaufnahme der Streichquartette von Wolfgang Rihm und Peter Ruzicka sowie die integrale Aufführung der Quartette von Jörg Widmann sind als CD-Projekte besonders hervorzuheben. Die vier Musiker absolvierten ihr Kammermusikstudium an der Folkwang-Hochschule Essen und an der Musikhochschule Köln. Wichtige Impulse erhielten sie durch die Zusammenarbeit mit Walter Levin (LaSalle Quartett) sowie den Mitgliedern des Amadeus, Melos und Alban Berg Quartetts. Partner des Minguet Quartetts sind u. a. die Sopranistin Mojca Erdmann, der Bariton Christian Gerhaher, die Klarinettisten Sharon Kam und Jörg Widmann, die Pianisten Ragna Schirmer und Tal & Groethuysen, der Bratschist Gérard Caussé, der Schauspieler Michael

Degen, das Auryn Quartett, das Huelgas Ensemble, die Deutsche Radio Philharmonie Saarbrücken Kaiserslautern und das WDR Sinfonieorchester Köln.

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

LUIS DE PABLO IM INSTITUTO CERVANTES

MITTWOCH, 14.11.2012, 20 UHR

INSTITUTO CERVANTES HAMBURG
CHILEHAUS, EINGANG B
FISCHERTWIETE 1

FRANCISCO ESCODA, Klavier
LUIS DE PABLO, Moderation

LUIS DE PABLO

- Sonata op. 3
- Acrobacias
- Affetuoso
(Deutsche Erstaufführung)
- Comme d'habitude
(Deutsche Erstaufführung)
- Retratos y transcripciones
(2. Cuaderno)
(Deutsche Erstaufführung)

DAS NEUE ENSEMBLE & SARAH MARIA SUN

DIENSTAG, 04.12.2012, 20 UHR

NDR, ROLF-LIEBERMANN-STUDIO

DAS NEUE ENSEMBLE
SARAH MARIA SUN, Koloratursopran
STEPHAN MEIER, Leitung

IANNIS XENAKIS

Anaktoria
für Ensemble

GEORG FRIEDRICH HAAS

Atthis
für Sopran und Ensemble

HANSPETER KYBURZ

still and again
Drei Arien für Sopran, Ensemble und
Elektronik aus „OUTIS“

Anschließend: NACHTSTUDIO

SARAH MARIA SUN, Koloratursopran
SEBASTIAN WENDT, Klarinette
STEPHAN MEIER, Percussion

IRIS TER SCHIPHORST

Vergiss Salome
Szene für Koloratursopran und
Zuspielband
(UA, Auftragswerk des NDR)

LUCIANO BERIO

Sequenza III

GEORGES APERGHIS

Sept crimes de l'amour

Herausgegeben vom Norddeutschen Rundfunk

Leitung Bereich Orchester und Chor:
Rolf Beck

Redaktion **NDR Sinfonieorchester**:
Achim Dobschall

Redaktion **NDR das neue werk**:
Dr. Ilja Stephan

Koordination: Sabine Kus

Redaktion des Programmheftes:
Dr. Harald Hodeige

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

„Eine Strasse, Lucile,
Szene für Sopran und Orchester“
© 2011 Universal Edition A.G., Wien/UE 35260

„Das Rot“, 6 Gedichte für Sopran oder Tenor
und Klavier
© 1991 Universal Edition A. G., Wien/UE 31960

Fotos:
Bernhard Schmitt | dpa | picture alliance
(Titel und Vignetten)
Standbild aus dem Film „Aber unvollendet“ von
Thomas Rübenacker und Manfred Reichert (S.2)
Marion Kalter | akg-images (S.5)
akg-images (S.12)
Kai Bienert (S.24)

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

NDR das neue werk

