

NDR das neue werk



**DAS NEUE ENSEMBLE
& SARAH MARIA SUN**

04.12.2012



DAS NEUE ENSEMBLE & SARAH MARIA SUN

- 03 EDITORIAL
- 04 KONZERT
- 05 ANTIKE FRAUENGESTALTEN ON STAGE
PENELOPE – SAPPHO – SALOME
- 10 TEXTE
- 16 BIOGRAFIEN
- 18 VORSCHAU
- 19 IMPRESSUM

Frauengestalten der Antike stehen im Mittelpunkt des heutigen Konzerts. Sarah Maria Sun und Das Neue Ensemble Hannover zeigen uns dabei die mythischen Gestalten in einer spezifisch weiblichen Perspektive. Hanspeter Kyburz greift in „still and again“ zwar auf Homers „Odyssee“ zurück – doch er rückt Odysseus' zuhause sitzengelassene Gattin Penelope ins Zentrum des Interesses. Die Komponistin Iris ter Schiphorst hat im Auftrag des **NDR** für Sarah Maria Sun eine Neuauflage des altbekannten Schleiertanzes unter dem programmatischen Titel „Vergiss Salome“ geschrieben. Iannis Xenakis' „Anaktoria“ und Georg Friedrich Haas' „Atthis“ sind zwei Geliebten der Sappho gewidmet. Und mit den „Sieben Verbrechen der Liebe“ beschäftigt sich zu guter Letzt die Performance von Georges Aperghis.

Ich wünsche Ihnen einen erkenntnisreichen und unterhaltsamen Konzertabend!

Ihr

ROLF BECK

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

EDITORIAL

DIENSTAG, 04.12.2012

NDR, ROLF-LIEBERMANN-STUDIO

20 UHR | KONZERT

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

IANNIS XENAKIS (1922–2001)

„Anaktoria“
für Klarinette, Fagott, Horn, 2 Violinen, Viola,
Violoncello und Kontrabass (1969)

GEORG FRIEDRICH HAAS (*1953)

„Atthis“
für Sopran und acht Instrumente (2009)

— Pause —

HANSPETER KYBURZ (*1960)

„still and again“
Drei Arien für Sopran, Ensemble und
Elektronik aus „OYTIS“ (2010/ rev. 2011)

— Pause —

ANSCHLIESSEND:
NACHTSTUDIO

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

IRIS TER SCHIPHORST (*1956)

„Vergiss Salome“
Szene für Koloratursopran und Zuspieldband
(2012)
(UA, Auftragswerk des NDR)

LUCIANO BERIO (1925–2003)

„Sequenza III“
für Frauenstimme (1966)

GEORGES APERGHIS (*1945)

„Sept crimes de l' amour“
für Frauenstimme, Klarinette und Percussion
(1979)



VALIE EXPORT
„VENUS HUMANITAS“

PENELOPE - SAPPHO - SALOME ANTIKE FRAUENGESTALTEN ON STAGE

Die Antike bot stets Raum für die unterschiedlichsten Projektionen. Denn leitete sich vor rund 250 Jahren aus Winckelmanns Formel über die „stille Einfalt und edle Größe“ der griechischen Kunst der Klassizismus ab, entwarf Nietzsche in seiner „Geburt der Tragödie“ das Bild einer antiken Welt, das von dionysischem Taumel, von Rausch und Raserei geprägt war. Auf die Künste hatte diese Sichtweise großen Einfluss und auch Jannis Xenakis scheint das Antikenbild der dionysischen Selbstvergessenheit und Entgrenzung näher gelegen zu haben als klassizistische Ausgewogenheit und Grazie – man denke nur an ein archaisch anmutendes Werk wie „Medea“ von 1967, das auf den Prinzipien des klassischen griechischen Theaters basiert. Der Komponist, der 1922 in der rumänischen Stadt Braila als Sohn griechischer Eltern geboren wurde, hatte sich schon als Jugendlicher mit antiker griechischer Philosophie beschäftigt – ebenso wie mit der Musik, soweit diese überhaupt rekonstruierbar war. „Ich fühlte“, sagte Xenakis in seinen Gesprächen mit Bálint András Varga, „dass ich zu spät geboren war, im falschen Jahrtausend.“

Ich hatte keine Ahnung, was ich in der Welt des 20. Jahrhunderts eigentlich sollte. Immerhin gab es die Musik und [...] die Naturwissenschaften. Sie verkörperten für mich die Verbindung zwischen Antike und Gegenwart, denn beide waren schon in der Antike ein organischer Bestandteil des menschlichen Denkens gewesen.“ Das frühe Studium altgriechischer Tetrachorde und ihrer mikrointervallischen Skalen blieb für Xenakis nicht folgenlos. Denn der Komponist, der im Zweiten Weltkrieg in der kommunistischen Widerstandsbewegung gegen die italienische, deutsche und schließlich auch britische Besatzung kämpfte (am Neujahrstag 1945 wurde er im Straßenkampf von einer britischen Granate lebensgefährlich im Gesicht verletzt), beschrieb in einem 1955 erschienenen Aufsatz fünf Elemente der auf antike Traditionen aufbauenden griechischen Volksmusik, die in seinem Schaffen eine wichtige Rolle gespielt hatten: „die ‚unvergleichlichen Melodien‘ dieser Musik; die ihr ganz eigenen polyphonen Strukturen (Mehrstimmigkeit aus der Region Epiros), die zwei- oder dreistimmig sein können; sowie die paral-

04
DAS NEUE ENSEMBLE & SARAH MARIA SUN

KONZERT
DAS NEUE ENSEMBLE
& SARAH MARIA SUN

NDRkultur

Ausschnitte aus dem Konzert werden am Mittwoch, den 09.01.2013, auf NDR Kultur ab 21 Uhr in der Sendung „neue musik“ zu hören sein.

05
DAS NEUE ENSEMBLE & SARAH MARIA SUN



lenen Quartharmonien der Lyra von Pontos-Euxin; ihre asymmetrischen Rhythmen und zusammengesetzten Takte; ihre durch Aneinanderreihung gekennzeichneten Formen.“ Zudem bildeten die theoretischen Grundlagen der Musik aus der griechischen Antike später auch die Basis für Xenakis' grundlegende Kritik des zwölftönigen chromatischen Systems, dem er das Gegenmodell der kontinuierlich veränderlichen Tonhöhen gegenüberstellte. Denn im Gegensatz zur seriellen Kompositionsweise richtete er von Beginn seiner kompositorischen Tätigkeit an sein Interesse auf die klanglichen Parameter eines Musikstücks – auf die Beziehung der Klänge zueinander sowie deren Bewegung im Raum. Als Resultat einer grundlegenden Orientierung an mathematischen Methoden wie der Wahrscheinlichkeitstheorie oder dem Gesetz der großen Zahl (nach den Gesetzen von Denis Poisson und Carl Friedrich Gauß), entwickelte Xenakis die „Musique stochastique“: je zahlreicher die musikalischen Ereignisse werden, desto mehr streben sie einem bestimmten Ziel (einem „stochos“) zu. „Meine Überzeugung ist“, so der Komponist, „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.“

Geschult wurde dieses radikale Denken in den zwölf Jahren, in denen Xenakis in Paris als Assistent des weltbekannten Architekten Le Corbusier arbeitete, einer Zeit, in der sich für ihn durch die Querverbindungen zwischen Mathematik, Architektur und Musik zahlreiche neue künstlerische Perspektiven eröffneten. (Nach Kriegsende war Xenakis von der rechtsgerichteten Regierung seines Heimatlandes wegen Landesverrats zum Tod verurteilt worden, woraufhin er über Italien nach Paris floh, das er 1947 mit falschem Pass, mittellos und vollkommen desillusioniert erreicht hatte.) Mit dem Orchesterwerk „Metastasis“ von 1955 wurde er dann über Nacht zum international beachteten Komponisten und zwar zu einem, der zur vorherrschenden seriellen Doktrin quer stand. „In der Elektronik“, schrieb er in einem Aufsatz, der in den von Hermann Scherchen herausgegebenen „Gravesaner Blättern“ erschien, „wäre es absurd, lediglich in Vielfachen von Frequenzahlen zu denken. Weshalb zwölf

und nicht dreizehn oder gar n Töne? Weshalb nicht eine Kontinuität des Frequenzspektrums? Des Klangfarbenspektrums? Des Intensitäts- und Dauernspektrums?“ „Anaktoria“ ist nach der gleichnamigen Geliebten Sapphos benannt, welche die um 630 v. Chr. auf Lesbos in ein altadliges Geschlecht hineingegeborene Dichterin in ihren Oden besingt. (Zwischen Kindheit und Hochzeit wurden auf Lesbos die Mädchen der Obhut einzelner herausragender Frauen anvertraut und im Rahmen einer musischen und künstlerischen Erziehung im Zusammenleben auf ihre häuslichen und gesellschaftlichen Aufgaben vorbereitet; dass sich hierbei auch leidenschaftliche Beziehungen mit sinnlicher Komponente ergaben, war im frühen Hellas gesellschaftskonform.) Das Werk entstand 1969 im Auftrag des Octuor de Paris und reflektiert im weitesten Sinne das zwischenmenschliche Miteinander: „Anaktoria“, so Xenakis, „ist eine Musik der Liebeszustände, der Liebe in allen ihren Formen: der fleischlichen, spirituellen, logischen usw. Ana bedeutet hoch, ktor eine Konstruktion. Anaktor ist ein Palast. Anaktoria, wörtlich: ‚schön wie ein Palast‘, hieß die Frau eines Würdenträgers von Lesbos, in die sich Sappho verliebte – der archaisch klingende Name einer fernen Schönen.“ Die Musik, in der Xenakis die ihm zur Verfügung stehende Klangfarbenpalette nahezu vollständig ausschöpft, gestaltet sich als eine parataktische Abfolge äußerst dichter Klänge, in denen die hohen Register immer wieder eine prominente Rolle spielen. Streicher und Bläser werden oft blockhaft einander gegenübergestellt, wobei die Klarinette gelegentlich als Soloinstrument im Vordergrund steht.

Gelang es Xenakis in Werken wie „Anaktoria“ oder „Metastasis“ mittels mikrointervallisch verflüssigter Strukturen, ausgedehnter Streicher- und Bläserglissandi und pulsierender Geflechte und „Klangkurven“ eine quasi haptische Musik zu komponieren, widmete sich Georg Friedrich Haas seinerseits frühzeitig der Mikrotonalität, da ihm die wohltemperierte Skala keine ausreichend differenzierten Ausdrucksmöglichkeiten bot, weshalb sich der 1953 in Graz geborene Komponist intensiv mit den Ideen Iwan Wyschnegradskys und Alois Hábas beschäftigte: „Die Auseinandersetzung mit mikrotonaler Musik“, so Haas, „ist für meine Kompositionen zweifellos wichtig. Es wurde mir früh bewusst, dass jede Tonhöhe, die mir – um das plakativ zu formulieren – das Klavier bietet, nicht die Gesamtheit der musika-

lisch sinnvollen verwendbaren Tonhöhen bildet.“ Für die Salzburger Festspiele 1999 hat Haas unter dem Titel „Jenseits der zwölf Halbtöne“ in einem Vortrag den, wie es im Untertitel heißt, „Versuch einer Synopse mikrotonaler Kompositionstechniken“ unternommen – mit der Einsicht, dass man nicht von einer einzigen Mikrotonalität sprechen könne. Wer die Mikrotonalität darauf verkürze, dass Halbtöne nochmals zur Vierteltönigkeit halbiert werden, so Haas, gehe an ihrem eigentlichen Wesen vorbei: „Mikro-‘ ist eine ‚Tonalität‘ nur im Gegensatz zu einer als Bezugssystem akzeptierten ‚Normaltonalität‘. Wo dieses Bezugssystem obsolet geworden ist, tritt an die Stelle des Begriffes ‚Mikrotonalität‘ die freie Entscheidung der individuellen komponierenden Persönlichkeit, über das Material ‚Tonhöhe‘ zu verfügen.“

Der sinnliche Reiz des vielgestaltigen Klangs und das Experimentieren mit Obertonharmonien und Schwebungen sind zentrale Komponenten in Haas' Schaffen. Für die Musiker bedeutet dies eine besondere Herausforderung, da sie auf unsicheres Terrain geführt werden: „Ich wünsche mir sehr“, so Haas, „dass sich die Musiker auf die Möglichkeiten einlassen, die ihnen die Partitur gibt. Auch auf deren Freiheiten. Sie werden dann erst die ganze Schönheit der Musik erfassen.“ Für den Hörer, der sich nicht weiter auf die vertrauten Hörkoordinaten zurückziehen kann, gilt letztlich dasselbe. Schließlich sind in den Worten des Dramaturgen Bernhard Günther „für das Hören von Musik [...] melodische Linien und wohltemperierte Tonhöhenraster ungefähr das, was Geländer, Handlauf, gewohnte Größe und Anordnung der Stufen für das Gehen auf Stiegen sind. Die Normtreppe entbindet vom Nachdenken über Gehbewegungen: die gewohnten Proportionen von Tonhöhen und Zeitmaßen in der Musik sind nicht dazu angetan, die Aufmerksamkeit auf ihre eigene Beschaffenheit zu lenken.“

Wie Xenakis' „Anaktoria“ basiert auch „Atthis“ von Haas auf den Liebesgedichten der Sappho, deren fragmentarisch überlieferte Texte auch noch lange nach ihrem Tod Dichter und Komponisten beflügelten (u. a. Carl Maria von Weber, Johannes Brahms oder Carl Orff). Zu Beginn der Komposition, die nach einer jungen Schülerin der Dichterin benannt ist, tritt die Sopranstimme fast unhörbar aus einer über mehrere Oktaven aufgespannten Strei-

cher-Dur-Terz hervor, bevor die äußerst filigrane Liebesklage um drei unterschiedliche Arten der vokalen Gestaltung erweitert wird (cantabile, glissando und Singen im tiefsten Register), deren Abfolge laut Haas „an einen Instrumentenwechsel erinnern“ soll. Zudem wird der Klangraum allmählich durch Streicherglissandi und sechsteltönige Abweichungen geweitet, wobei die Musik den Text insofern reflektiert, als dass sie bei Zeilen wie „Eisig legt sich der Frost auf das erstarrende Herz, tot hängen die Flügel“ jenseits der wohltemperierten Stimmung zu dynamischen Extremen übergeht. Die Erkenntnis vom Ende der Liebe in der Mitte der Komposition („Nimmermehr komme ich wieder zu dir“) führt musikalisch zu einer Bewegungslosigkeit, in der Takt und Metrum aufgegeben werden. Mit den sich im Text widerspiegelnden Todesgedanken („schwarz greift der Tod in meine Seele“) erreicht das Stück seinen emotionalen Tiefpunkt, der jedoch beiseite geschoben wird: „und dennoch, und dennoch“. Hier beginnt der zweite Teil von Haas' Komposition, der vom erneut erwachenden Eros und Sapphos ebenso quälender wie beglückender Suche nach Atthis erzählt. Der Gegenüberstellung von lyrischem Ich und der angebeteten Person entspricht die rhythmische Konfrontation von Streicher- und Bläserstimmen, die erst allmählich zu einem gemeinsamen ruhigen Grundmetrum zusammenfinden. Auf diese sinnfällig in Klang gefasste Wiedervereinigung der beiden Liebenden folgt ein ruhiger Epilog, der den Zustand des Glücks systematisch auszukosten scheint: „ruhe nun hier, bei der Geliebten, an ihrer zarten Brust“.

Auf eine andere, ungleich bekanntere antike Geschichte, nämlich die von Odysseus' Rückkehr zu seiner Frau Penelope, bezog sich Hanspeter Kyburz in „still and again“, einer gekürzten Konzertadaption seines interaktiven Tanz- und Musikprojekts „OYTIZ“, das 2004 in Dortmund Premiere hatte. In letzterem – der Text stammt von der Sprachphilosophin Sabine Marienberg – wird die schicksalhafte Trennung der beiden Akteure Penelope und Odysseus symptomatisch auf die Bühne gebracht, da die weibliche Hauptperson als Sängerin zwar vokal artikuliert, sich aber nicht bewegt, während der männliche Protagonist als Tänzer in Bewegung ist, ohne zu singen. Trotz der fundamentalen Unterschiede versuchen beide sich immer wieder einander anzunähern, was ungeachtet der Polarität ihrer Ausdrucksformen auf unterschiedlichen Ebenen auch gelingt. Zu Beginn des





Werkes, der der Exposition beider eigenständiger Charaktere dient, deutet hierauf nur die Musik mit Hilfe diverser motivischer Querverbindungen. Als Odysseus im fünften und letzten Teil endlich heimgekehrt ist, folgt allerdings kein Happy-End, da die gegenseitige Entfremdung erst allmählich in der Interaktion von Sängerin, Tänzer und live-Elektronik überbrückt werden kann. Dementsprechend steht auch in „still and again“, in dem Kyburz drei Arien aus seiner Experimentaloper „OYTIΣ“ extrapolierte und für den Konzertsaal bearbeitete, die Isolation der Penelope im Mittelpunkt, der bereits Homer in seiner Odyssee großen Raum gab: „[...] und viel erwog sie im Herzen, ob sie von weitem ihren lieben Gatten befrage oder, ihm nahend, Haupt und Hände ergreife und küsse. So überschritt sie die steinerne Schwelle und trat in den Saal ein, setzte sich dann in des Feuers Schein gegenüber Odysseus an die andere Wand, der saß an dem stattlichen Pfeiler, schaute hinab auf den Boden und wartete, ob sie ihm etwas sage, die treffliche Gattin, nachdem sie leibhaftig geseh'n ihn, sie aber saß lange stumm, betäubt war ihr Herz und verwundert; bald dachte sie, in sein Antlitz blickend, er sei es, bald wieder konnte sie ihn nicht erkennen in seiner schäbigen Kleidung ...“

Einer weiteren bekannten Frau der Antike widmet sich die Szene für Koloratursopran und Orchester „Vergiss Salome“ der gebürtigen Hamburger Komponistin Iris ter Schiphorst, welche im heutigen Konzert uraufgeführt wird. Das etwa sechsminütige Werk auf einen Text der Wiener Autorin Karin Spielhofer, in dem der Gesang mittels eines Mikrophons, das über dem Bühnenraum im vorderen Teil mittig von oben herunterhängt, elektronisch verstärkt wird, hat ausgeprägten Performance-Charakter: Die Sängerin – das Stück ist für Sarah Maria Sun entstanden – betritt mit Perücke, einem etwas zu großen Anzug mit Hemd und Krawatte, Männerschuhen und dunklen Socken die Bühne und hält ein Stück Kreide in der Hand. Mit ihm zieht sie einen Strich auf den Bühnenboden, während dieser Tätigkeit erklingt vom Zuspelband, das auch einen sehr nah am Mikrophon gesprochenen Text enthält, ein erster leiser Ton. Anschließend bewegt sich die Akteurin nach einer festgelegten Choreographie auf dem Strich vor und zurück, wobei die Körperichtung jedoch ununterbrochen zum Publikum weist. Dabei geht „Salome“ bei den anfänglichen schnelleren Rhythmen der insgesamt sieben

Durchläufe kleinere Schritte, während sie bei den langsameren Rhythmen größere Schritte machen muss. Während dieses „Auf-dem-Strich-Gehens“ – man denkt an eine Parodie von Salomes berühmtem Schleiertanz – werden in bestimmten Momenten Kleidungsstücke ausgezogen, die die Performerin einfach fallen lässt; nur der Schuh wird leise neben dem Strich abgestellt. Am Ende steuert der Text seinem Höhepunkt entgegen, bevor das Stück offen ausklingt: „wenn ich mich unaufhörlich drehe diesem Impuls folge meinem eigenen Puls folge in einer unerhörten Konsequenz meine Kreise ziehe in eine Mitte gezogen von der ich hoffe dass es sie gibt dass es dich dort gibt/ im schrägen Licht der Morgensonne unter den steilen Strahlen der Mittagssonne drehe ich mich in die Zeit bis die Figur mich ausdehnt in den Raum“.

Einen gewissen Performance-Charakter hat auch Luciano Berios „Sequenza III“, ein hochvirtuoses Werk „für eine Künstlerin (Sängerin, Schauspielerin oder beides)“, in welchem der Komponist nach neuen Beziehungen zwischen Text und „Vertonung“ forschte. Dabei lässt die Partitur, in der die Musik in 10-Sekunden-Takte aufgeteilt wird, der Interpretin beim Vortrag großen Spielraum, da der Text von Markus Kutter, eine Folge von Gesten, die sich zu einem abstrakten Musiktheater verbinden kann, was natürlich die Zerstörung seiner ursprünglichen Semantik zur Folge hat. (Kutters Text, der semantisch nahezu vollständig dekonstruiert wird, lautet in deutscher Übersetzung: „Gib mir ein paar Worte, damit eine Frau eine Wahrheit singen kann, die es uns ermöglicht, ein Haus zu bauen, ohne dass wir uns sorgen müssen, bevor die Nacht kommt.“) Entstanden ist das Mono- und Miniaturdrama 1965 für Berios ehemalige Frau, die amerikanische Wahlitalienerin Cathy Berberian, für die auch Milhaud, Strawinsky, Cage und Messiaen Werke komponiert haben. In „Sequenza III“ ist das Singen nur eine von zahlreichen Ausdrucksformen der menschlichen Stimme, von denen Berio Gebrauch macht. Denn sie wird mit anderen vokalen Aktionen konfrontiert wie Husten, Lachen und Sprechen, die man im Konzert üblicherweise eher als störend empfinden würde. Dabei listet die Partitur nicht weniger als 15 verschiedene Techniken auf, die zu berücksichtigen sind, u. a. „Lachsalven, Zähneklappern, Zungentriller gegen die Oberlippe“. Hinzu kommen vierundvier-

zig unterschiedliche Vortragsbezeichnungen wie „entfernt“, „verträumt“, „ekstatisch“, „äußerst intensiv“ und „verklingend“. Zum Aufbau des Werkes schrieb Berio 1978: „In Sequenza III gibt es drei ‚Sätze‘, drei Kreise, die sich überschneiden und diese Überschneidungen in verschiedenen Richtungen entwickeln. Der erste Kreis ist der Text von Markus Kutter, der sich gleichsam um sich selbst dreht, permutiert, auseinandergelegt und transformiert wird; der zweite Kreis ist jener der vokalen Aktionen und der dritte jener des Ausdrucks. Gelegentlich fallen diese Kreise zusammen. Gelegentlich schließen sie sich gegenseitig aus. Ausdruck in einer etablierten Form, das heißt: in seiner mechanischen Anwendung auf ein bereits bestehendes musikalisches Objekt, interessiert mich nicht. Das was mich interessiert, sind die unvorhersehbaren Beziehungen, die bei meiner Methodik auftreten. Einmal ist es der Text, der die kommunikative Führung übernimmt, dann wieder sind es die Vokalaktionen und der Ausdruck, die sich in den Vordergrund spielen. In dieser Fluktuation geraten die einzelnen Materialebenen durcheinander, zerstreuen sich, um sich erneut zu finden, zu koinzidieren. Dieses Spiel der drei Ebenen verhindert das Abgleiten des Ganzen in die Banalität des Alltäglichen. Zugegeben, das Alltägliche ist durchaus vorhanden, aber die meiste Zeit bewegt man sich außerhalb dieses Phänomens. Man wird systematisch irritiert und damit offen, die Musik zu er- und schließlich zu begreifen.“

Ebenso wie „Berios Sequenza III“ stellt auch Georges Aperghis Performance-Stück „Sept crimes de l'amour“ für Frauenstimme, Klarinette und Percussion besondere Anforderungen an die beteiligten Musiker. Denn das Werk gerät zur hintersinnigen Musiktheaterszene um zwischenmenschliche Beziehungen, die in sieben Bildern ausgebreitet wird. Dass der Komponist, der 1945 als Sohn eines Bildhauers und einer Malerin in Athen geboren wurde und seit 1963 in Paris lebt, zu jenen zeitgenössischen Tonsetzern gehört, deren Schaffen in keine Schublade passt, wird anhand dieses 1979 entstandenen Werkes einmal mehr deutlich. Allgemein vermeidet Aperghis, der gegenüber „einer beliebigen und unkontrollierten Rückkehr zur tonalen Harmonik und zu den Strukturen vor dem Beginn des 20. Jahrhunderts“ ein ebenso großes Misstrauen hegt wie gegenüber „dem Trend, den Sinn hinter systematischen Collagen zu verstecken, wie die Postmo-

derne es so gerne tut“, die Verbindung unterschiedlicher musikalischer Stile „nur“, wie er sagt, „um eine bestimmte Wirkung zu erzielen oder eine Verschmelzung vorzutäuschen“. Vielmehr transportiert Aperghis' Musik, die von vokalen, gestischen und szenischen Momenten durchzogen ist, oft jene satyrischen oder absurden Welten, die er auch immer wieder in seinen experimentellen Theaterspektakeln entstehen lässt. „Es fällt mir immer schwer, meine musikalischen Gedanken innerhalb der verschiedenen zeitgenössischen Strömungen zu lokalisieren“, sagt er, auf seine bisherige ebenso eigenwillige wie unabhängige Komponistenlaufbahn zurückblickend. Heute zählt Aperghis, der auf den einschlägigen Festivals der letzten Jahre mit zahlreichen Preisen geehrt wurde, zu den Hauptvertretern des „théâtre musical“.

Harald Hodeige





Wie der Sturm hineinfährt in die Eichen am Berghang, so fuhr Eros in mich
 Wie der Sturm hineinfährt in die Eichen am Berghang, so fuhr Eros in mich
 Wie der Sturm hineinfährt in die Eichen am Berghang, so fuhr Eros in mich
 Wie der Sturm hineinfährt in die Eichen am Berghang, so fuhr Eros in mich

Du, du, du,
 ich suchte nach dir.
 nach dir, nach dir,
 dir, dir
 suchte, suchte, suchte,
 suchte ich, suchte ich
 doch du, du, du setztest mein Herz mir in Brand
 und voll Sehnsucht
 steht es in Flammen

Deine Gestalt – verlockend und weich, begehrend begehrt
 Deine Augen – dunkel und feucht
 Und dein Gesicht – leuchtend in überströmender Liebe
 Nachtigall, Bote des Frühlings...
 ... rosenarmige ...
 ... übergoldend ...
 Purpurblüte ...
 Komm!
 Komm!
 Komm, komm, komm!
 komm in den heiligen Tempel, tief verborgen im Hain der Apfelbäume,
 komm!
 wo Weihrauch entschwebt vom Altar
 komm!

Ruhe nun, ruhe nun hier, bei ihr, bei ihr, bei ihr,
 ruhe nun bei ihr
 ruhe nun, ruhe nun hier, bei ihr
 ruhe nun bei ihr, ruhe bei ihr, bei ihr, bei der Geliebten,
 bei der Geliebten ...

ruhe nun hier, bei der Geliebten, an ihrer zarten Brust,
 an ihrer zarten Brust,
 ihrer zarten Brust

frei nach Fragmenten von Sappho (ca. 630 – 570 v. Chr.)

HANSPETER KYBURZ

„still and again“

I
 Weighing still against silence
 Crystallized time in a haze
 Motionless, sensing my senses
 In vigil, unguarded
 My inside made of echoes
 Ruled by an uncertain pulse
 Delusion or distant response

Weighing still against silence
 Blank-eyed, in ceaseless visions
 Lastingly held in unrest
 My days are my nights now
 Though could be turned by one touch
 And sounds, and absent voices
 Are seeping into my skin

Doomed to be bound
 Untwining, entwined
 Doomed to be rooted to
 Whatever worse –
 No one now
 Untwining, entwined
 In your presence
 whence your face
 what facing
 when once your hands
 wherever
 you whose words
 to whom

Doomed to abide
 From naught to naught
 Unweaving
 Whomsoever shroud
 Or veil
 lying bare
 my hips go unheeded
 exposed
 remains of mine

my hips go unheeded
 unbound bones
 No ones spouse
 But yours

 Since we are said to be one
 cerise is cerise
 Twofaced undying embrace
 Lips bitten in twain
 „She’s scratching her face!“
 cerise is cerise is cerise
 Fell writhing, fell

Sharing one shadow or none
 „Her hair is still growing!“
 cerise is cerise
 Breath drowning in breath
 Knelt, fell, knelt
 „Her limbs in a feverish wrench!“
 Went winged

II
 More life behind, more life
 With no regret
 My ever weary eyes
 Like lidless, are holding
 What was and will be
 You need not know
 I’ll be your word among whispers
 Resign my bloom for yours
 For time is but time
 Two equals one
 Manyskilled is what they call you
 I’ll guide you though
 Awake and awaiting
 I’ll be your voice among waters
 From wind waves to swell
 Foresaid and foreseen
 All of disguise and revealing
 From softsome oblivion
 Return to find
 Hundred horizons of laughter

Lost will be won
 From driftwood to bough
 Our mornings lie ahead
 Wider than mine is your patience
 Return, return
 From leeway to shore
 Blank minded, unknowing
 The scent of olive skin
 Return my word
 Anew

III
 Whose guise, whose looks ... whoever –
 You do not know
 Who are you to abash me
 Again and yet ... again
 Those vagabonding smiles
 I fear your voice
 Fall silent
 What made you dare to bring me
 The feel and ways of hands
 Hereafter – after all
 Touch me, don’t touch me
 You do not know
 Still and again ... but still
 Your presence
 Pervades me from within
 Find me
 Unheard of
 Past joys and joy to come
 Touch me, find me
 Again

Sabine Marienberg



IRIS TER SCHIPHORST

„Vergiss Salome“

in der Mitte der Pirouette die ich drehe
die mich dreht strahle ich aus in meinem
Glanzkostüm / in dem ich mich beschrei-
be mit den Füßen in den Schlittschuhen
von denen einer weder dahin noch dort-
hin sondern in der Rundung seine Spur
zieht auf dem blanken Eis mich in dem
kleinst möglichen Kreis beschleunigend /
aus einer Drehung heraus strecke ich
den Arm hinauf zur Sonne als könnte ich
auf diese Weise in ihre Strahlen greifen
die zuerst auf das Eis und von da auf
mich geworfen mich zum Leuchten brin-
gen / wie gesagt / in meinem schim-
mernden Kostüm / von dem ich zu dir
rede / das die Lichtstrahlen zurück in
den Raum wirft als wäre da jemand der
sie aufgreift und empfängt / während
ich mich immer weiter drehe nicht zu dir
hin nicht zu mir hin in den Kreis rund um
meine Körperachse / wie eine die in der
zunehmenden Geschwindigkeit etwas in
ihrer Mitte festhält von dem sie glaubt
dass es da ist sich mitbewegt mit ihrem
Auftrieb / von dem sich immer weiter er-
zählen lässt während ich meine Kreise zi-
ehe und mich warm halte auf dem Eis
durch eine ständige Steigerung oder
auch Beschleunigung / wie ich dir sagen
möchte / erzählen möchte von einem
Kreis der durch meine Kraft an Kleinheit
gewinnt / an Konzentration auf einen
Kern den es nach meiner Vorstellung gibt
/ der die Spur meiner Füße immer näher
an sich heranzieht als wäre ich dann in
der Mitte seiner Mitte / dem absoluten
Endpunkt nahe / oder ich könnte auch
sagen / ich wäre an dem Punkt an dem
alles wieder beginnt / ich spreche von ei-

ner Drehbewegung die mich entfaltet in
eine Pirouette in der ich in der gesteiger-
ten Beschleunigung in einem Wirbel ver-
schwinde mein Kostüm wie einen glän-
zenden Schweif hinter mir herziehend /
ich spreche nicht von einem Kometen ich
spreche immer noch von mir ich ver-
suche zu sagen was mit mir geschieht /
als wäre ich aus der Geraden in eine Run-
dung gestoßen worden aus der Linie in
den Kreis als wäre ich in eine Wiederkehr
eingeschlossen die den Körper aus der
Kälte in die Wärme aus der Wärme in die
Hitze treibt / in einem Aufwand an Kraft
der ungeheuerlich ist halte ich das
Standbein fest auf dem Eis halte mich
davon ab in die Sonne zu fliegen / zu der
ich mit zurückgeneigtem Oberkörper aus
meinem Wirbel heraus hochschaue und
dabei hinhöre wie unten die Kufe im
Drehimpuls auf dem Eis scharrt / hörst
du mir denn zu während ich davon erzäh-
le / während mich das Kreisen eindreht
in eine vollkommene Form aus der es
leuchtet / ob du mich denn noch er-
kennst / während ich mich immer weiter
ins Ungewisse winde immer schneller
meinen Kopf schleudere die Beine den
Rumpf in einen glitzernden Kreisel ver-
wandle der einmal aufgezogen sich im-
mer weiter dreht als wäre ich in seiner
Fortbewegung eingeschlossen / dem Ge-
hege einer vollkommenen geome-
trischen Figur in der ich kurzzeitig aufge-
hen möchte nicht aufgehen kann / wäh-
rend ich mich wieder an dich wende /
mich wiederhole als wäre ich noch nicht
am Ende in dieser einzigen Bewegung
die mich in die Kreisbahn führt in der An-
fang und Ende einander aufheben als
könnte ich / von allen Zerstreungen ge-
reinigt / nichts anderes mehr tun als

mich im Kreisen zu beschleunigen /
habe ich dir das schon gesagt / dass ich
dabei bin mich in einem Schwindel zu er-
regen mich an eine Rundung anzuhaften
/ an einem Ort unter meinen Füßen der
immer kleiner wird je länger je schneller
es mich dreht mich hinauswirft aus mir
bis ich meinen Namen vergessen habe
deinen Namen nicht mehr weiß / wenn
ich mich unaufhörlich drehe diesem Im-
puls folge meinem eigenen Puls folge in
einer unerhörten Konsequenz meine
Kreise ziehe in eine Mitte gesogen von
der ich hoffe dass es sie gibt dass es
dich dort gibt / im schrägen Licht der
Morgensonne unter den steilen Strahlen
der Mittagssonne drehe ich mich in die
Zeit bis die Figur mich ausdehnt in den
Raum

*Karin Spielhofer (*1942)*

*nach einer Idee von Iris ter Schiphorst
Sprecherin auf dem Zuspield:*

Almut Zilcher

LUCIANO BERIO

Sequenza III

Give me
a few words
for a woman
to sing a truth
allowing us
to build
a house
without worrying
before night comes

Markus Kutter (1925 – 2005)



14



15

STEPHAN MEIER, Leitung, Percussion

Stephan Meier studierte Schlagzeug und Klavier in Hannover und Den Haag und belegte Kurse von Pierre Boulez, Mauricio Kagel und Luigi Nono. Er ist Künstlerischer Leiter des Neuen Ensembles und arbeitet als Dirigent und Komponist. Als Schlagzeuger mit dem Repertoireschwerpunkt zeitgenössische Musik tritt er solistisch und mit seinem deutsch-holländischen Ensemble S auf – u. a. beim WDR, NDR, BR, ORF, Het Slagwerkfestival, im Concertgebouw Amsterdam und in der Kölner Philharmonie. Als Referent für die Vermittlung Neuer Musik war Stephan Meier zu Kongressen des Deutschen Musikrats und beim Bundespräsidenten eingeladen. Er ist Vorsitzender und Künstlerischer Leiter von „Musik 21“. 1997 erhielt er für seine schöpferischen Leistungen den Niedersächsischen Förderpreis, 2002 den Preis der Stiftung Kulturregion für „CIRCUS S“. Zudem wurde ihm 2005 der „Inventio“ des Deutschen Musikrats für innovative musikpädagogische Programmkonzeption verliehen.

SARAH MARIA SUN, Koloratursopran

Mit einem Repertoire von mehr als 360 Werken zeitgenössischer Musik des 20. und 21. Jahrhunderts ist Sarah Maria Sun eine der gefragtesten Interpretinnen bei internationalen Festivals und an renommierten Konzerthäusern. Für Musiktheater-Produktionen war sie u. a. an den Opernhäusern in Stuttgart, Frankfurt, Leipzig, Mainz, Mannheim sowie der Staatsoper Berlin und der Deutschen Oper am Rhein zu Gast. Dabei trat sie mit Orchestern wie

dem Gewandhausorchester Leipzig und den Berliner Philharmonikern unter der Leitung Sir Simon Rattle sowie mit führenden Ensembles der Neuen Musik auf (Ensemble Modern, Ensemble Recherche, Les Percussions de Strasbourg, musikFabrik Köln, Ensemble Intercontemporain, 2e2m, Klangforum Wien). Seit 2007 ist Sarah Maria Sun Erster Sopran der Neuen Vokalsolisten, einem weltweit renommierten Kammerensemble, das sich ausschließlich der Förderung und Entwicklung zeitgenössischer Vokalmusik widmet und jährlich ca. 30 Uraufführungen erarbeitet. Zum Repertoire des Ensembles, das bei zahlreichen internationalen Festivals für Neue Musik u. a. in Paris, Venedig, Madrid, Schwetzingen, Mexico City und Tokio zu Gast ist, gehören Werke von Komponisten wie Salvatore Sciarrino, Georges Aperghis, Andreas Dohmen, Enno Poppe u. v. a.

SEBASTIAN WENDT, Klarinette

Sebastian Wendt wurde 1988 in Ostfriesland geboren. Er ist Klarinettenist und Komponist mit den Schwerpunkten Neue Musik, elektronische Musik und Improvisation. Seit 2009 studiert er an der HMTM Hannover Klarinette bei Ulf-Guido Schäfer sowie Komposition und Audioprogrammierung bei Joachim Heintz. Weitere prägende Eindrücke erhielt er im Rahmen von Meisterkursen bei Carin Levine, Gottfried Michael König, Charlotte Seither, Oliver Schneller sowie im regelmäßigen Unterricht bei Claudio Puntin. Als Klarinettenist sucht er improvisatorisch den engen Kontakt zu Tanz, bildender Kunst, Film und Literatur, was zur Zusammenarbeit

mit der Tänzerin Ursula Wagner, verschiedenen Museen (Kunsthalle Emden, Sprengelmuseum Hannover), dem Bund bildender Künstler Niedersachsen und dem Ensemble Megaphon führte. Als Komponist im Bereich elektronischer Musik legt er seinen Fokus auf die Programmierung interaktiver Software sowie auf die Konzeption von Improvisationsstrukturen für eine interpretenorientierte Performance. Als Klarinettenist gastiert er regelmäßig bei Festivals zeitgenössischer Musik wie Chiffren, Musik 21, Blurred Edges und nextGeneration.

DAS NEUE ENSEMBLE

Das Neue Ensemble wurde 1993 von seinen Mitgliedern um den künstlerischen Leiter Stephan Meier gegründet. Seitdem haben sich die Hannoveraner – Brigitte Sauer (Flöte), Udo Grimm (Klarinette), Christian Schulte (Klavier), Stephan Meier (Schlagzeug), Biliana Voutchkova (Violine) und Karsten Dehning (Violoncello) – einen festen Platz innerhalb der international erfolgreichen Ensembles für zeitgenössische Musik erobert. Für innovative Programmkonzeption erhielten sie 2005 den Inventio-Preis des Deutschen Musikrats. So verbanden Programme wie die „Gelben Klänge“ im Sprengel Museum Hannover Musik und Bildende Künste, zur „Moonlight Serenade“ erklangen Sternenkompensationen unter freiem Himmel, während der „DaDaBus“ sich auf die Spuren von Kurt Schwitters begab. Zudem begeisterte Das Neue Ensemble, dessen Abonnementreihe „Mobile Musik“ ein breites Stammpublikum gewonnen hat, mit di-

versen Kinder-Programmen neue Hörer. Das Neue Ensemble war u. a. Teilnehmer der Weltmusiktage, des Kulturprogramms des Deutschen Pavillons auf der Expo 2000 und zu Gast in Hamburg, München, Köln, Amsterdam, Riga und Krakau. Im Auftrag des WDR, des NDR, des BR und des ORB hat es Produktionen für Rundfunk und CD eingespielt, und mit Komponisten wie Caspar Johannes Walter, Earle Brown, Wolfgang Rihm, Richard Rijnvos, Gijsbrecht Royé, Johannes Schöllhorn und Mark Andre zusammengearbeitet.

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

„DANSEREYE“

MITTWOCH, 16.01.2013, 20 UHR

KAMPNAGEL K2, JARRESTRASSE 20

„DANSEREYE“

Ein Tanzprojekt u. a. mit
Isaac Spencer, Jan Burkhardt,
Lisanne Goodhue, Deborah Hofstetter

Choreographie:
SEBASTIAN MATTHIAS

Musik:
MICHAEL WOLTERS
(*UA, Auftragswerk des NDR*)

Folgeaufführungen:
17., 18., 19., 20.01.2013, 20 Uhr

Am Montag, den 10.12.2012, 20 Uhr
findet im Rahmen einer Tanzwerkstatt
eine Voraufführung statt.
(Eintritt frei, beschränktes Platzkontingent)

Wenn Sie per E-Mail über die anstehenden
Konzerte von **NDR das neue werk** infor-
miert werden wollen, senden Sie bitte eine
E-Mail mit dem Stichwort „Konzertinfo“ an:
dasneuewerk@ndr.de

Herausgegeben vom
Norddeutschen Rundfunk

Leitung Bereich Orchester und Chor:
Rolf Beck

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

Koordination: Sabine Kus

Redaktion des Programmheftes:
Dr. Harald Hodeige

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

Fotos:
Rüdiger Schestag (S. 2 und Vignetten)
akg-images (S. 5)
Hannes Malte Mahler (Rückseite)

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

NDR das neue werk

