

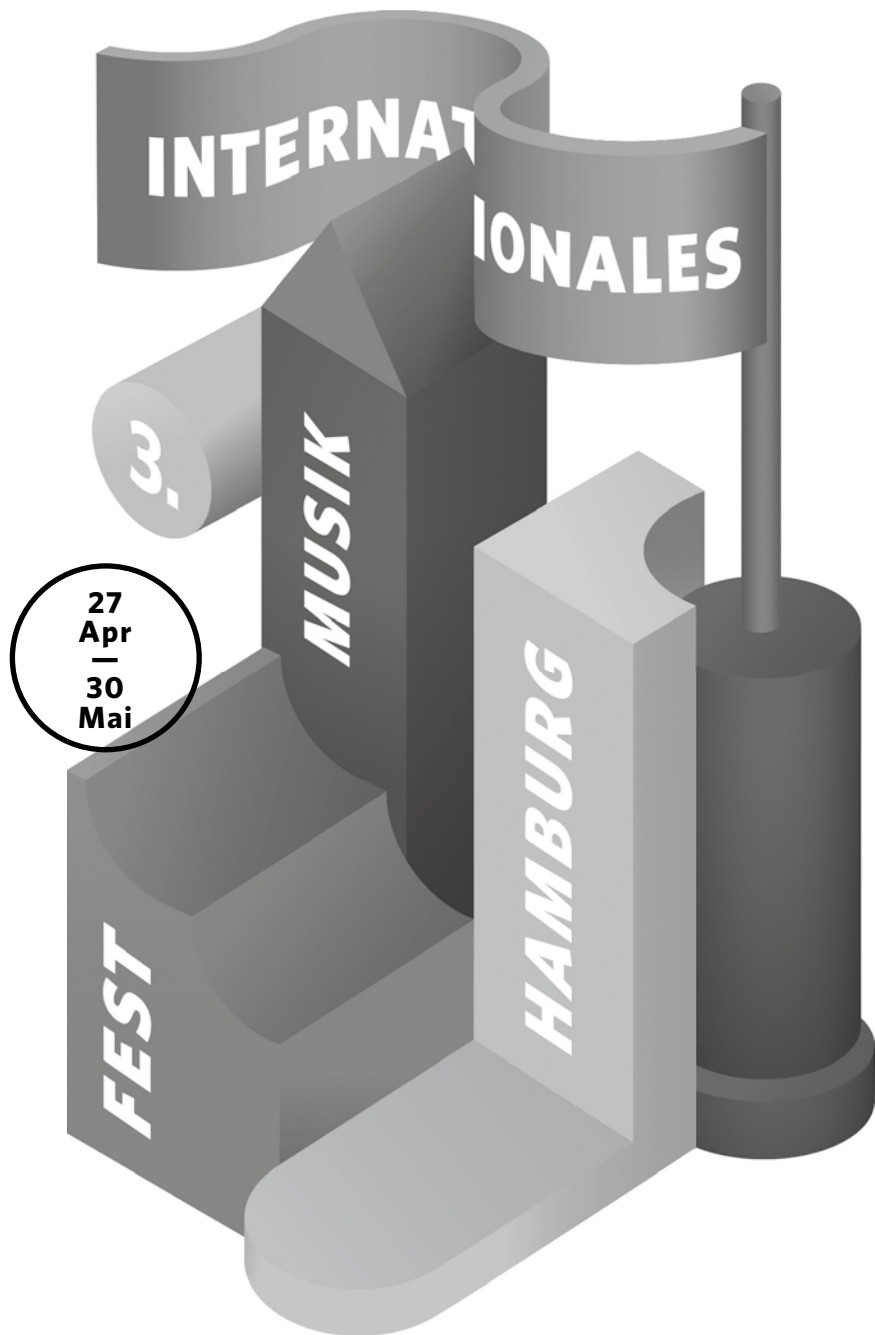
The logo for NDR (Norddeutscher Rundfunk) consists of the letters 'NDR' in a bold, black, sans-serif font. A vertical line passes through the center of the 'N' and 'D', extending above and below the letters.

Elbphilharmonie
Orchester

A large, abstract graphic composed of thick, magenta-colored lines. The lines intersect to form a complex, multi-pointed shape that resembles a stylized triangle or a series of overlapping planes. The lines are solid and have a consistent thickness, creating a sense of depth and movement. The background is white, making the magenta lines stand out prominently.

A Universe of Sound: 20th Century Percussion

Samstag, 05.05.18 — 20 Uhr
Elbphilharmonie Hamburg, Großer Saal



UTOPIE

NDR PERCUSSION:

STEPHAN CÜRLIS, JESÚS PORTA VARELA, THOMAS SCHWARZ

(Mitglieder des NDR Elbphilharmonie Orchesters)

FABIAN OTTEN, SÖNKE SCHREIBER, JOHANN SEUTHE

(Gäste)

POC PERCUSSION ORCHESTRA COLOGNE:

THOMAS MEIXNER, BORIS MÜLLER, DIRK ROTHBRUST, ACHIM SEYLER

(Schlagquartett Köln)

GERRIT NULENS, JENS RULAND, ADAM WEISMAN

BJÖRN WILKER, RIE WATANABE

(Gäste)

GABRIEL FISCHER, SEORIM LEE, HOLGER ROESE, VERA SEEDORF

(Studenten der Musikhochschule Lübeck)

BENJAMIN KOBLER, ULRICH LÖFFLER

Klavier

LAURA ALVAREZ KOBLER

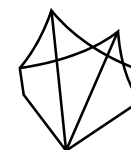
Celesta

PAOLA ALCOGER

Sopran

JOHANNES FISCHER

Dirigent



In Kooperation mit NDR das neue werk

EDGARD VARÈSE (1883 – 1965)

Ionisation
für 13 Schlagzeuger

Entstehung: 1929–31 | Dauer: ca. 6 Min.

ENRIQUE GUIMERÁ (1954 – 2004)

Haikústicos
für fünf Marimbaphone
(Auszüge)

Entstehung: 1998 | Dauer: ca. 20 Min.

- I. Haiku del alba
- II. Haiku del mar
- III. Haiku de las dunas
- IV. Haiku del volcán
- V. Haiku del árbol seco
- VI. Haiku del agua
- VII. Haiku del escarabajo
- VIII. Haiku de la libélula
- IX. Haiku de su mirada
- X. Haiku del ocaso

Texte der Haikus auf Seite 19

MAURICE OHANA (1913 – 1992)

Quatre études chorégraphiques
für sechs Schlagzeuger

Entstehung: 1955/1963 | Dauer: ca. 18 Min.

- I.
- II.
- III.
- IV.

— *Pause* —

KARLHEINZ STOCKHAUSEN (1928 – 2007)

Zyklus
für einen Schlagzeuger

Entstehung: 1959 | Dauer: ca. 15 Min.

DIRK ROTHBRUST *Schlagzeug*

ENNO POPPE (*1969)

Schrauben
für 13 Schlagzeuger
(Uraufführung, Auftragswerk des NDR)

Entstehung: 2017 | Dauer: ca. 18 Min

— *Pause* —

ALBERTO GINASTERA (1916 – 1983)

Cantata para América Mágica op. 27
für dramatischen Sopran und Schlagzeugorchester

Entstehung: 1960 | Dauer: ca. 25 Min.

- I. Preludio y canto a la aurora
- II. Nocturno y canto de amor
- III. Canto para la partida de los guerreros
- IV. Interludio fantástico
- V. Canto de agonía y desolación
- VI. Canto de la profecía

Gesangstexte auf Seite 20–23

Ende des Konzerts gegen 22.45 Uhr

Kosmos Schlagzeug

FINSTERSTES MITTELALTER

Diese baucken [Pauken] alle synd wie sye wellen / die machen vil onrűwe den erbarn frummen alten leuten / den siechen und krancken / den andechtigen in den clöstern / die zu lesen / zu studieren / und zu beten haben / und ich glaub und halt es für war der teufel hab die erdacht und gemacht dann gantz kein holtseligkeit / noch guts daran ist / sunder ein vertempfung / und ein nydertruckung aller süssen melodyen und der gantzen Musica.

Sebastian Vidrung in:
„Musica getutscht“ (Basel 1511)

Es dauerte mehrere Jahrhunderte, bevor die Schlaginstrumente ihren Weg ins Orchester fanden und zum integralen Bestandteil der Musik, vor allem der so genannten „Neuen Musik“ wurden. Im Mittelalter galten Rhythmusinstrumente als Erfindungen des Teufels. Oft wurde der Tod als Knochenmann mit Schlaginstrumenten (kleinen Trommeln, Pauken oder dem „Hülzern Gelächter“ – einer Art Xylophon) abgebildet. Es waren Instrumente der usuellen Musik, ihr Part wurde nicht notiert, weshalb Michael Praetorius sie als „Lumpen-Instrumente“ bezeichnete.

Dabei gelten Schlaginstrumente heute, neben Knochenflöten, als älteste Instrumente überhaupt. Bereits 7000 v. Chr. soll es fellbespannte Trommeln und im zweiten Jahrtausend v. Chr. im Alten Ägypten frühe Formen eines Schlagzeugorchesters gegeben haben. In asiatischen und indianischen Stämmen benutzten Schamanen Klappern und Knarren, aber auch Glöckchen und Metallplättchen, um Krankheiten zu heilen. Durch die Kreuzzüge und andere kriegerische Auseinandersetzungen (etwa die ersten „Türkenkriege“ im 15. Jahrhundert) kamen neue Membranophone (Pauken und Trommeln) sowie neuartige Idiophone (Becken und Triangeln) nach Mitteleuropa und erlebten im letzten Viertel des 15. Jahrhunderts ihren Höhepunkt: In zeitgenössischen Quellen machten Schlaginstrumente mehr als 20 % des Gesamtinstrumentariums aus! Die ikonographischen Belege nahmen im Laufe des 16. Jahrhunderts stark ab. Das Schlagwerk verschwand aus dem Instrumentarium der Kirchen und wurde zur „Musica irregularis“ (Praetorius) erklärt – die Klänge dieser Instrumente

waren nicht mehr vereinbar mit den Regeln der neuzeitlichen Kunst, vor allem der geistlichen Vokalmusik.

Einzig beim Militär fanden Pauken und Trommeln wegen ihres durchdringenden Klangs als Signalinstrumente noch Verwendung. Vor allem das Schlagwerk der türkischen Kapellen, der so genannten „Janitscharenmusik“ (bestehend aus großer Trommel, Triangel und Becken), wurde mit Begeisterung von europäischen Regimentern übernommen. So kamen im 17. Jahrhundert von der Militärmusik die wichtigsten Anregungen zur Einbeziehung des Schlagzeugs in die Kunstmusik, vor allem für Oper, Ballett und Schauspiel. Waren es zuerst nur Werke mit orientalischem Sujet, so ver selbständigte sich die Entwicklung und es kamen allmählich weitere Perkussionsinstrumente zur Anwendung (insbesondere bei den Massenveranstaltungen im revolutionären Frankreich): Tamtam, kleine Trommeln und Glocken. Berlioz träumte schließlich 1843 von einem „Idealorchester“, das mit acht Paar Pauken, sechs kleinen und drei großen Trommeln, vier Paar Becken, sechs Triangeln, sechs Glöckcheninstrumenten, zwölf Paar antiken Zimbelen, zwei großen Glocken, zwei Tamtams und vier Schellenbäumen besetzt sein sollte. Die Entdeckung neuer Klangfarben des Instrumentariums außereuropäischer Kulturen (etwa auf der Pariser Weltausstellung von 1889), das in Afrika oder Ostasien bereits eine jahrhundertalte Tradition hatte, führte dazu, dass neue Instrumente Eingang in den Konzertsaal fanden (Gongs, Holzblöcke, Tempelblöcke) und neue Instrumente wie Marimba oder Vibraphon entwickelt und gebaut wurden. Im 20. Jahrhundert entdeckten die Komponisten neben einer Vielfalt an außereuropäischen Musikinstrumenten auch zunehmend die Klangfarben von alltäglichen Gegenständen und bezogen diese in Ihre Kompositionen ein. Betrachtet man die Besetzungen einiger Werke



Janitscharenmusik (türkische Miniaturmalerei um 1720)

JANITSCHARENMUSIK

Der Charakter der türkischen Musik ist kriegerisch, da er auch feigen Seelen den Busen hebt. Wer aber das Glück gehabt hat, die Janitscharen selbst musizieren zu hören, deren Musikchöre gemeiniglich achtzig bis hundert Personen stark sind, der muß mitleidig über die Nachäffungen lächeln, mit denen man unter uns meist die türkische Musik verunstaltet.

Christian Friedrich Daniel Schubart (1785)

JAHRMARKTSLÄRM?

Und doch gehorcht die javanische Musik einem Kontrapunkt, an dem gemessen der von Palestrina nur ein Kinderspiel ist. Und wenn man, ohne die Voreingenommenheit des Europäers, dem Reiz ihres Schlagwerks lauscht, muss man wohl zugeben, dass das unsere nichts weiter ist als ein barbarischer Jahrmarktslärm.

Claude Debussy (1913)



Edgard Varèse (Zeichnung von John Minnion)

Es gibt keine modernen oder alten Werke, sondern nur die, die in der Gegenwart leben.

Edgard Varèse (1923)

des heutigen Abends, so scheint sich der Traum von Berlioz in der zeitgenössischen Musik verwirklicht zu haben. Es ist eine „Musica irregularis“ im positiven Sinn entstanden, denn sie hat sich von den herkömmlichen Kategorien der Musik gelöst, ihre eigenen Regeln und somit einen einzigartigen Klangkosmos erschaffen.

DER KLASSIKER:

„IONISATION“ VON EDGARD VARÈSE

„Ionisation“, 1931 in Paris vollendet, ist das erste autonome Werk für Schlagzeug-Ensemble. Auch wenn es zuvor, 1926, bereits ein rein perkussives Zwischenspiel in Dmitrij Schostakowitschs Oper „Die Nase“ und 1930 ein Schlagzeugkonzert von Darius Milhaud gegeben hatte, so ist dieses Werk von Edgard Varèse sicher das radikalste, unerhörteste und einflussreichste seiner Zeit. Bereits kurz nach der Premiere am 6. März 1933 in New York erlebte „Ionisation“ weitere Aufführungen in Amerika und wurde schließlich unter Mitwirkung des Komponisten für Schallplatte aufgenommen.

Zur Komposition angeregt wurde Varèse durch Volksmusik für Schlaginstrumente der spanischen bzw. südamerikanischen Folklore. Nach einem kurzen „Einschwingvorgang“ erscheint in der Militärtrommel ein rhythmisches Motiv – das Hauptmaterial. Es ist so prägnant, dass es trotz der motivisch-thematischen Verarbeitung (Abspaltung, Verdichtung, Engführung) seine unveränderlichen Merkmale bewahrt. Vom Zuhörer kann daher auch leicht wahrgenommen werden, wenn nach einer ersten, lautstarken Steigerung der Beginn klangfarblich variiert wieder aufgegriffen wird. Durch simultane Schichtungen sukzessiver musikalischer Ereignisse erfährt die Musik an drei Stellen eine enorme klangliche Verdichtung, die in der Coda unter Zuhilfenahme der Glocken und des Klaviers ihren eigentlichen Höhepunkt erreicht. Die Partitur ist für

13 Spieler und 43 Schlaginstrumente geschrieben, darunter zwei Sirenen, Ambosse und ein Klavier, das mit weit gespannten, clusterartigen Akkorden zu einem Schlaginstrument degeneriert wird. Sirenen besetzte Varèse bereits 1921 in seinem Orchesterstück „Amériques“. Sie entsprachen seinem Wunsch nach einem neuen Instrument mit kontinuierlicher Klang-erzeugung und großer Differenzierungsmöglichkeit der Lautstärke.

JAPANISCHE POESIE:

„HAIKÚSTICOS“ VON ENRIQUE GUIMERÁ

Enrique Guimerá wurde 1954 auf der kanarischen Insel Teneriffa geboren und verunglückte dort 2004 tödlich im Anaga-Gebirge. Er studierte Gitarre, Klavier, Viola und Komposition. Seit 1983 wirkte er als Bratschist im Orquesta Sinfónica de Tenerife. Daneben war er Mitglied einer experimentellen Theatergruppe, Keyboarder und Co-Produzent einer Blues-Rock-Gruppe, Arrangeur für kanarische Rock- und Pop-Bands, und er schrieb die Musik zu zahlreichen Filmen. Stilistische Grenzen waren ihm fremd und so vereinte er verschiedene Stile in seiner Musiksprache: „Er war ein großer Eklektiker und ein Perfektionist. Er verschlang Klänge und schuf Welten, die angenehmer waren als die, die ihn umgaben. Er war ein Suchender nach Illusionen, Schönheit und Harmonie“ (Grupo Almargen). Besonders faszinierten ihn japanische Haikus, jene streng gearbeiteten, kurzen Gedichte, in denen mit nur 17 Silben eine Beobachtung oder ein Gefühl konzentriert wiedergegeben wird. Er komponierte verschiedene zyklische Werke, in denen er sich mit dieser poetischen Gattung auseinandersetzte. Die bekannteste Arbeit ist das 1998 für die Schlagzeuger seines Orchesters komponierte „Haikústicos“ für fünf Marimbaphone. Es handelt sich dabei um 15 Miniatur-

DIE SIRENE

1819 erfand der französische Physiker und Ingenieur Charles Cagniard de Latour ein Lochrad mit Zählvorrichtung, mit dem es erstmals möglich wurde, die Schwingungszahl von Tonhöhen bestimmen zu können. Er benannte seine Erfindung nach den weiblichen Fabelwesen der griechischen Mythologie, die durch ihren betörenden Gesang vorbeifahrende Seefahrer anlockten und schließlich töteten.

DAS HAIKU

Das Haiku ist ein Gedicht japanischer Herkunft, das aus dem 16. Jahrhundert stammt. Es hat eine Metrik von siebzehn Silben, die in drei Verse von jeweils 5-7-5 unterteilt sind. Dieses kurze und erlesene poetische Genre, das klare Einflüsse des Zen-Buddhismus zeigt, hat normalerweise eine große Beziehung zur Natur. Es ist eine Poesie des Augenblicks, eine Intuition, welche die unmittelbaren Empfindungen festhält. Der Dichter Matsuo Bashō (1644–1694) gilt als der Vater des Haiku, da er ihm seine definierenden Eigenschaften gab.

Enrique Guimerá im Vorwort zu seiner Komposition „Haikústicos de primavera“ für Klavier zu vier Händen

ren, denen Guimerá jeweils ein Haiku thematisch voranstellte. (Die Haiku-Texte finden Sie auf S. 19.) Im ersten, nur mit den Fingern gespielten „Haiku del alba“ wird das Aufsteigen der Sonne durch ein kleines, aufsteigendes Sekundmotiv dargestellt, im „Haiku del mar“ das wogende Meer durch tremolierende Klangfelder. Im tangoartigen „Haiku de las dunas“ wird ein zweitaktiges Ostinato mit immer neuen Elementen angereichert. Die Reflektionen über die Zerstörungskraft eines Vulkanausbruchs bzw. einen vertrockneten Baum werden durch tritonische Klänge miteinander verbunden, wobei vor allem im „Haiku del árbol secco“ durch das Spiel mit den Holzenden der Schlägel ein denaturierter Klang erzeugt wird. Das Fließen des Wassers wird durch chromatische Läufe dargestellt und die „Insekten-Haikus“ werden durch eine kleine, reizvolle Melodie miteinander verbunden. Im „Haiku de su mirada“ erklingt ein unregelmäßiger g-Moll-Walzer, bevor die Elemente des ersten Haikus im letzten bogenförmig wieder aufgegriffen werden. Durch ein kleines Motiv, eine kurze Geste gelingt es Guimerá, den Haikus gleich, ein Bild zu entwerfen und es dem Zuhörer zu vermitteln.

EINE „AUFFORDERUNG ZUM TANZ“: MAURICE OHANAS „ÉTUDES CHORÉGRAPHIQUES“

Die Entstehungsgeschichte der „Quatre études chorégraphiques“ ist eng mit Hamburg und dem Norddeutschen Rundfunk verbunden: Von der damals an der Hamburgischen Staatsoper engagierten Ausdruckstänzerin Dore Hoyer erhielt Maurice Ohana 1955 den Auftrag, eine Begleitmusik für einen Schlagzeuger zu komponieren. Der NDR beauftragte den Komponisten, das Werk für vier Schlagzeuger zu erweitern. Allerdings sah der Choreograph Maurice Béjart vor, die Musiker in das Bühnengeschehen mit einzubeziehen. Das miss-

fiel Ohana so sehr, dass er sein Werk noch vor der Uraufführung zurückzog und den Vertrag mit dem NDR aufheben ließ. Erst 1963 konnte er die Komposition in einer endgültigen Fassung für sechs Schlagzeuger zum Abschluss bringen. Diese Version entstand für die „Mutter aller Schlagzeugensembles“: „Les Percussions de Strasbourg“. Maurice Ohana wurde 1913 im damals französisch besetzten Casablanca als Sohn andalusischer Eltern geboren. Sowohl die afrikanische wie auch die spanische Kultur interessierten ihn sehr und wurden zur wichtigen Inspirationsquelle. So basieren weite Teile der „choreographischen Studien“ auf ungeradzähligen Metren (7/8- bzw. 5/8-Takt). Die zweite Etüde ist ein Variationssatz, in dem eine konduktartige Textur der kleinen Trommel von immer neuen Elementen umspielt und überlagert wird. Der dritte Satz, ein Intermezzo, wird klanglich von dem Ton fis und „seinem harmonischen Spektrum“ sowie dem Klang der chinesischen Becken dominiert. Die letzte Etüde fasst noch einmal alle zuvor behandelten Elemente zusammen und verdichtet sie. 1947 gründete Ohana zusammen mit gleichgesinnten Kollegen die „Groupe Zodiaque“, die sich gegen ästhetische Dogmen aller Art, vor allem den Serialismus stellte. Damit positionierte Ohana sich gegen Pierre Boulez und musste zeitlebens um Anerkennung kämpfen, obwohl sein Œuvre laut der Musik-Enzyklopädie „MGG“ einer der „originellsten und kultiviertesten Beiträge zur Musik des 20. Jahrhunderts“ ist.

NEUE FORMEN: KARLHEINZ STOCKHAUSENS „ZYKLUS“

Der Anlass zur Komposition von „Zyklus“ war ein pädagogischer: Während der Probenarbeiten zu seinem Orchesterstück „Gruppen“ musste Karlheinz Stockhausen feststellen, dass die meisten der zwölf Schlagzeuger mit ihren Partien überfordert waren.



Maurice Ohana (1991)

GEBET 1966

Fürst der Himmel und der Musik, gib mir die Kraft, die befreiende Destruktion fortzusetzen, die unsere Wege öffnet, schütze mich vor neuen Akademikern, die richten, verdammen und sich gegenseitig rühmen, Meister der Avantgarde zu sein, gib mir die Kraft, mir selbst widersprechen zu können, befreie mich von den modernistischen Gedanken, die heute auf uns lauern, und halte mich fern von meinen Kollegen, die sich entschlossen haben, statt ihr Leben, ihre Biographie zu leben.

Maurice Ohana

NEUE KLÄNGE

Ich bin am Anfang einer neuen Arbeit daran interessiert, meine eigenen Klänge zu kreieren. Und meine eigenen Klänge zu kreieren, bedeutet Mischen, und Mischen mit den traditionellen Instrumenten bedeutet Überlagerung verschiedener Instrumente, was zu komplexen, klanglichen Ergebnissen führt, die nicht mehr analysiert werden können. Also was ich wirklich will ist, dass wenn ein Schlagzeuger seine eigene Version von „Zyklus“ macht, dass er Klangkomplexe erschafft, die seine eigenen sind, das Ergebnis der Überlagerung mehrerer Instrumente, und man kann nicht analysieren, wie er sie gemacht hat und dadurch entsteht ein fantastisch-mysteriöser Klangkomplex.

Karlheinz Stockhausen 1985 in einem Interview mit dem amerikanischen Schlagzeuger Michael Udow

Er wandte sich daraufhin 1959 an Wolfgang Steinecke, den Leiter der Darmstädter Ferienkurse, mit dem Vorschlag, einen Instrumentalkurs und Schlagzeugwettbewerb in Darmstadt einzurichten. Allerdings gab es keine brauchbaren Stücke und so lautete Steineckes Antwort: „Wenn Sie ein Stück für Schlagzeug schreiben, mache ich einen Wettbewerb.“ In dieser Partitur versuchte Stockhausen nun die zuvor im „Klavierstück XI“ erprobte statisch-offene Form, bei der der Pianist selbst aus einzeln notierten Gruppen einen individuellen Verlauf generieren muss, mit einer dynamisch-offenen, zu einer kreisförmig „gekrümmten“ Form zu verbinden. Die Partitur besteht aus 16 beschriebenen Blättern, die seitlich an einer Spirale befestigt sind. Der Spieler kann auf einer frei gewählten Seite beginnen und spielt dann aber in gegebener Reihenfolge einen Durchlauf, bis er schließlich mit dem Anfangsklang das Stück beendet. Ob der Interpret aber im Uhrzeigersinn oder entgegengesetzt, normal oder „auf dem Kopf“ die Noten liest, ist ihm überlassen. Das Werk ist nach der kompositorischen Idee der kreisförmigen Aufstellung der Instrumente und des kreisförmigen Formprozesses benannt. „Zyklus“ war Stockhausens erste graphische Partitur.

DAS ELEMENTARE:

„SCHRAUBEN“ VON ENNO POPPE

„Eine verbale Beschreibung wäre immer eine Reduktion“ – Enno Poppe gibt dem Zuhörer keine Geschichte mit auf den Weg durch seine Musik, einzig ein kurzer, materieller, assoziationsreicher Titel gibt einen Hinweis. „Schrauben“ nennt Poppe sein neues Werk für 13 Schlagzeuger. Diese sind in ein Quartett im Vordergrund und drei satellitenartige Trios im Hintergrund aufgeteilt. Insgesamt 112 Instrumente werden von den Spielern bedient, dabei ist auffällig, dass es

zwischen den einzelnen Formationen instrumentale Brücken gibt: Kleine Trommeln, Tomtoms, Becken und große Trommeln treten in jedem Mikro-Ensemble auf. Unterschiedliche Metallteile verbinden klanglich das Quartett mit dem ersten Trio, hölzerne Instrumente (Holzbalken, Holzkisten, Holztrommeln) die Trios 2 und 3 miteinander und Tamtams, Schellen sowie Rührtrommeln die drei Trios untereinander. Poppe verwendet (als einziger Komponist des Abends) ausschließlich Schlaginstrumente ohne definierte Tonhöhen. Graduelle Unterschiede zwischen den Klangfarben sind vor allem durch unterschiedliche Größen und durch unterschiedliche Anschlagsarten mit verschiedenen Schlägeln zu erreichen. Dem Komponisten ist es wichtig, dass gleiche Instrumente unterschiedlich klingen, „um so einen abwechslungsreichen Klang zu gestalten.“ Versteht man eine Schraube als einen „mit Gewinde und Kopf versehenen Bolzen, der in etwas eingedreht wird und zum Befestigen oder Verbinden von etwas dient“ (Duden), so kann man das Zusammenspiel zwischen dem Quartett und den Trios in diesem Sinne als lose oder als feste Verbindung deuten. Zum einen, durch das Festziehen der Schrauben, werden Unisono-Texturen und eruptive Tutti-Passagen erzeugt, zum anderen wird durch das Lösen der Verbindungen die Musik in einzelne Punkte zerlegt (wie im zweiten oder sechsten Abschnitt). Da dem 515 Takte umfassenden Werk lediglich eine Tempobezeichnung (Viertel = 120) zu Grunde liegt, kann eine formale Unterscheidung der acht Teile des Werkes nur auf der motivischen, vor allem aber der klanglichen Ebene erfolgen. So ist der dritte Teil vom Klang der Holzbalken des zweiten Trios bestimmt, der vierte von den Metallteilen der Schlagzeuger 5–8. Im siebten Teil, einer Pianissimo-Studie (von wenigen Forte-Einwürfen einmal abgesehen), kommen Ruten, Besen und Bürsten zum Einsatz. Im abschließenden



ENNO POPPE

Enno Poppe wurde 1969 in Hemer im Sauerland geboren. Er studierte Dirigieren und Komposition an der Hochschule der Künste Berlin unter anderem bei Friedrich Goldmann und Gösta Neuwirth. Es folgten weiterführende Studien im Bereich Klangsynthese und algorithmische Komposition an der TU Berlin und am Zentrum für Kunst und Medien (ZKM) in Karlsruhe. Seine Werke wurden vielfach mit Preisen ausgezeichnet: 1998 mit dem Boris-Blacher-Preis, 2001 mit dem Kompositionspreis der Stadt Stuttgart, 2004 wurde ihm der Förderpreis der Ernst-von-Siemens-Musikstiftung und schließlich 2013 der Hans-Werner-Henze-Preis verliehen. Seit 2008 ist er Mitglied der Akademie der Künste (Berlin), seit 2009 Mitglied der Nordrhein-Westfälischen Akademie der Wissenschaften und der Künste und seit 2010 Mitglied der Bayerischen Akademie der Schönen Künste. Daneben tritt Enno Poppe regelmäßig als Dirigent auf.

Ginastera hat ein natürliches Gespür für brillante und effektvolle Musik. Manchmal hat sie einen besonderen Charme durch die gut platzierte Verwendung lokaler melodischer Phrasen. Er besitzt ein ungewöhnliches Talent für hell klingende Orchestrierungen.

Aaron Copland in:
„The Composers of South America“ (1942)

Teil wechseln sich rondoartig Unisono-Refrains des Quartetts mit Couplets der Trios ab, wobei die Länge der einzelnen Abschnitte verkürzt wird. Die Schraube wird enger gezogen, bevor der Abschnitt in eine Coda mündet, die mit lautstarken Tamtam-Schlägen das Werk beschließt. „Schrauben“ ist der befreundeten Komponistin Rebecca Saunders zum 50. Geburtstag gewidmet, und vielleicht kann man das Werk auch als Befestigung dieser Freundschaft verstehen ...

DER GROSSE GESANG: ALBERTO GINASTERAS „CANTATA PARA AMÉRICA MÁGICA“

Alberto Ginastera gilt heute als bedeutendster Komponist Argentiniens. Zusammen mit dem Brasilianer Heitor Villa-Lobos und den Mexikanern Carlos Chávez und Silvestre Revueltas repräsentiert er die Elite der klassischen Moderne Lateinamerikas. Umso betroffener war Ginastera, als er 1959 feststellen musste, dass mit Ausnahme des Namen Villa-Lobos die Musiker Lateinamerikas in Europa nahezu unbekannt waren. Um diesem Umstand Abhilfe und eine Verbindung zu den Entwicklungen Westeuropas zu schaffen, arbeitete Ginastera vermehrt mit modernen Verfahren der europäischen Avantgarde (wie Dodekaphonie und Aleatorik). Zur Wahrung seiner kulturellen Identität bezog er sich aber zunehmend auf folkloristische Quellen wie den „Popol Vuh“. Diese Maya-Chronik, auch „Buch des Rates“ genannt, in der die Schöpfungsgeschichte der Erde beschrieben wird, wurde kurz nach der spanischen Eroberung (um 1524) mit lateinischen Buchstaben in der Quiché-Sprache, der alten Maya-Sprache, aus ursprünglichen Quellen abgeschrieben. Auf ausgewählte antike, präkolumbianische Texte, die seine erste Frau Mercedes de Toro in eine neue sprachliche Form gebracht hatte, schrieb Ginastera 1960 seine „Cantata para América Mágica“. Das „magische Ame-

rika“ war der Kontinent, auf dem Maya, Inka, Azteken und viele andere „namenlose“ Völker in Jahrtausenden einzigartige Kulturmonumente geschaffen hatten. Die Texte der sechs Teile wurden so zusammengestellt, dass ein dramaturgischer Bogen von der Anrufung der Götter und der Entstehung der Welt über Liebe, Krieg und Tod bis zur Verkündigung des Unheils und des Weltuntergangs entstand. Im Mittelpunkt aber steht der Mensch „in Grenzsituationen der abgründigen Trauer über verlorene Liebe, kämpferische Ekstase und der absoluten Verzweiflung“ (Hanns Werner Heister). Die Besetzung ist außergewöhnlich: 13 Schlagzeuger spielen 52 verschiedene Schlaginstrumente, als schillernde Farbe treten zwei Klaviere und eine Celesta hinzu – die „Cantata“ war damit die bis dahin größte und längste Partitur für eine rein perkussive Besetzung. Diesem „Schlagzeugorchester“ tritt die Singstimme, ein dramatischer Sopran, als „Melodie-Instrument“ mit einem breiten Spektrum zwischen Schönberg’schem Sprechgesang und ausladender Kantabilität gegenüber. So werden einzelne Schlüsselworte besonders hervorgehoben: Im ersten Teil „aurora“ mit einem langen Melisma, im dritten Teil „sol“ mit einem 14 Takte lang ausgehaltenen, hohen Ton h. Der zweite Satz wird mit einer Vokalise des Soprans eröffnet. Der vierte Satz ist ein rein instrumentales „Interludio“, in dem Ginastera mit Palindrom-Strukturen arbeitet. So läuft der Satz nach einem sieben Sekunden lang ausgehaltenen Zwölfton-Akkord rückwärts. Dieses Verfahren erinnert an Ginasteras großes Vorbild Alban Berg. Mit diesem teilte er auch die Sehnsucht nach einem Schönklang in der Neuen Musik, den Ginastera mit der „Cantata para América Mágica“ erreichte, der allerdings „unter damaligen Avantgardisten zumindest im europäischen Westen verpönt war“ (Volker Tarnow).

Robert Krampe



Alberto Ginastera

MODERNER ROMANTIKER

Alberto Ginastera war eine Art amphibischer Komponist: Er konnte im romantischen wie im avantgardistischen Biotop leben, pflegte sowohl populäre als auch elitäre Idiome und zeigte sich von argentinischen Sujets und der Folklore seiner Heimat genauso inspiriert wie von der europäischen Avantgarde. Mit der effektiv folkloristischen Musik zum Ballett „Estancia“ gelang ihm 1941 das – neben dem Harfenkonzert – populärste Werk seines Lebens. Der „Malambo“ daraus avancierte zu einem der bekanntesten argentinischen Stücke überhaupt. Zu Ginasteras großartigsten modernen Werken, die zeitgenössische Techniken mit faszinierender Klanglichkeit und hoher Expression verbinden, gehören die „Cantata para América Mágica“ (1960), das Erste Klavierkonzert (1961), das Concerto per corde (1965) und die „Milena“-Kantate (1971).

NDR Percussion

Anlässlich eines Kammerkonzertes gründete die Schlagzeuggruppe des *NDR Elbphilharmonie Orchesters* im Jahr 2012 die Formation NDR Percussion, deren Kern sie seither bildet. Verstärkt wird die Gruppe je nach Besetzung durch Gäste. Ein besonderes Augenmerk liegt auf der stilistischen Vielseitigkeit (Werke von Rameau bis Reich) und dem spartenübergreifenden Zusammenwirken mit anderen Instrumentalisten, Sängern und Tänzern. Auf Kampnagel war NDR Percussion etwa 2014 gemeinsam mit NDR Brass und Tänzern sowie 2016 mit dem Schlagzeuger Simone Rubino als Solisten zu erleben. Daneben spielte das Ensemble verschiedene Programme in der NDR Kammermusikreihe (darunter Bartóks Sonate für zwei Klaviere und Schlagzeug, die Uraufführung eines Werks von Thomas Böttger oder Schostakowitschs Sinfonie Nr. 15 in der Kammerfassung) sowie die Uraufführung von Bernd Richard Deutschs „Ictus 2“ mit dem GrauSchumacher Piano Duo beim Schleswig-Holstein Musik Festival.

POC Percussion Orchestra Cologne

Das Schlagquartett Köln verkörpert seit 25 Jahren die bahnbrechende Entwicklung des Schlaginstrumentariums im 20. Jahrhundert und damit verbundene interpretatorische Anforderungen, seit es 1989 bei den Wittener Tagen für Neue Kammermusik mit Uraufführungen von Wolfgang Rihm und Edison Denissow sein Debüt gab. Neben der Pflege des wachsenden Repertoires für Schlagzeug konzentriert sich das Ensemble auf Uraufführungen, wobei es oft in enger Kooperation mit den Komponisten das Klangmaterial erforscht und innovative Spieltechniken generiert. Sowohl in Quartettformation als auch in Verbindung mit anderen Klangkörpern wie dem Ensemble Musikfabrik oder dem WDR Sinfonieorchester weiten die vier Musiker den Horizont in der Welt der Schlaginstrumente. Konzertreisen, Rundfunkaufzeichnungen, CD-Einspielungen und Musiktheaterproduktionen in Zusammenarbeit mit Schauspiel- und Opernhäusern, Musikvermittlungsprojekte und Meisterkurse in Kooperation mit dem Goethe-Institut zeugen vom Renommee des Ensembles. Auch auf den bedeutenden internationalen Festivals für zeitgenössische Musik ist es ein gern gesehener Gast. Für die CD-Einspielung von Nicolaus A. Hubers Werk

„Herbstfestival“ wurde das Schlagquartett Köln 1996 mit dem Deutschen Schallplattenpreis ausgezeichnet. 2003 erhielt es den Förderpreis der Ernst-von-Siemens-Musikstiftung. Permanent ist es um Repertoireerweiterung bemüht, was eine Vielzahl eigener Kompositionsaufträge dokumentiert.

Für das heutige Konzert hat sich das Schlagquartett Köln mit Gerrit Nulens vom Ictus Ensemble Brüssel, Jens Ruland vom Ensemble Handwerk Basel, Björn Wilker vom Klangforum Wien, mit den Freelancern Adam Weisman (Berlin), Rie Watanabe und Laura Alvarez Kobler (Köln), mit den Pianisten Benjamin Kobler und Ulrich Löffler vom Ensemble Musikfabrik Köln sowie mit Studenten der Schlagzeugklasse von Prof. Johannes Fischer in Lübeck zum All-Star-Ensemble „POC Percussion Orchestra Cologne“ vereint.

Johannes Fischer

Johannes Fischer ist Schlagzeuger, Komponist, Lehrer und Dirigent. Seine solistische Tätigkeit führt ihn an wichtige Konzerthäuser sowie zu Orchestern und Festivals auf der ganzen Welt. Neben festen Formationen wie dem eardrum percussion duo oder dem Trio Belli-Fischer-Rimmer ist er gefragter Kammermusikpartner und häufiger Gast beim Kammermusikfest Lockenhaus. Kompositionsaufträge erhielt er u. a. vom Lucerne Festival, der BBC, dem Heidelberger Frühling oder vom Bayerischen Rundfunk. Fischer gewann erste Preise beim Deutschen Musikwettbewerb sowie beim 56. ARD-Wettbewerb in München. Er studierte bei Bernhard Wulff in Freiburg und Steven Schick in San Diego. 2009 wurde er als Professor an die Musikhochschule Lübeck berufen. Seit einigen Jahren tritt er vermehrt auch als Dirigent, etwa beim Ensemble Resonanz oder beim Ensemble Musikfabrik, in Erscheinung.



Paola Alcocer



Die südamerikanische Sopranistin Paola Alcocer stammt aus Cochabamba/Bolivien. Nach Abschluss ihrer Studien in Ingenieurwissenschaften und dank ihrer ersten Gesangslehrerin Katia Escalera konnte sie ein Studium an der Hochschule für Musik in Basel bei Marcel Boone aufnehmen. Derzeit absolviert sie ihren zweiten, auf Operngesang spezialisierten Masterstudiengang in Biel bei der schwedischen Sopranistin Malin Hartelius und arbeitet in der Saison 2018/2019 eng mit dem Theater Solothurn zusammen. Bereits während ihres Studiums war Alcocer in zahlreichen Konzerten und Opern sowohl in Europa als auch in Bolivien zu erleben, darunter als Puccinis Suor Angelica, als Santuzza in Mascagnis „Cavalleria Rusticana“, als Guillermina in der Uraufführung der bolivianischen Oper „El Compadre“ von Nicolás Suárez, als Agathe im „Freischütz“ oder Kate Pinkerton in „Madama Butterfly“. Ihr Konzertrepertoire umfasst Verdis und Mozarts Requiem, Orffs „Carmina Burana“, Beethovens Neunte oder Berlioz' „Les nuits d'été“, die sie mit dem Sinfonieorchester Basel unter Stefan Lano zur Aufführung brachte. Ginasteras „Cantata para América Mágica“ hat sie u. a. mit dem Percussion-Ensemble der Hochschule für Musik Basel und der Haute École de Musique de Genève interpretiert.

HAIKÚSTICOS

I. HAIKU DER MORGENDÄMMERUNG

Sommernacht,
die Sonne geht auf,
ich schließe meine Lider.

A. Moritake

II. HAIKU DES MEERES

Der Mond fällt
und die Flut ist schnell:
Meer des Sommers.

Sōgi

III. HAIKU DER DÜNEN

Ich sah den Mond
dieser vergänglichen Welt:
Wie lang ist dieser Tag!

I. Saikaku

IV. HAIKU DES VULKANS

Verbrannte Stimme
vergängliche Geographie
von der letzten Hölle.

M. China

V. HAIKU DES TROCKENEN BAUMES

Ohne Wasser
verbrennt das Holz
zur Kohle.

S. Martin

VI. HAIKU DES WASSERS

Ein entfernter Blitz:
Zwischen den Bäumen des Waldes
erscheint das Wasser

M. Shiki

VII. HAIKU DES KÄFERS

Auf und ab geht,
kinderleicht:
Der Käfer.

Korbeyoki

VIII. HAIKU DER LIBELLE

Die Libelle
versucht vergeblich,
sich auf einen Grashalm zu setzen.

M. Bashō

IX. HAIKU SEINER BEOBACHTUNG

In der Obsidian-Grube:
Deine Blicke erreichen mich,
ich tauche ein ins Feuer.

M. Bashō

X. HAIKU DES SONNENUNTERGANGS

Niemand übernimmt,
diesen Weg ausgenommen,
die Dämmerung des Herbstes.

M. Bashō

**CANTATA PARA
AMÉRICA MÁGICA****I. PRELUDIO Y CANTO
A LA AURORA**

¡Oh tú Tzacol, Bitol,
míranos, escúchanos!
¡No nos dejes,
no nos desampares,
corazón del cielo,
corazón de la tierra!
¡Protege a nuestros hijos,
a nuestros descendientes,
mientras camine el sol
y haya claridad!
¡Que amanezca,
que llegue la aurora!
¡Danos buenos amigos, danos la paz!
¡Oh tú, Huracán, Chipi-Calculhá,
Raxa-Caculhá, Chipi-Nanauac,
Raxa-Nanauac, Voc, Humahtupú,
Tepeu, Gucumatz, Alom, Qabolom,
Ixpiyacoc, Ixmucané,
creadora del sol,
creadora de la luz!
¡Que amanezca,
que llegue la aurora!

**II. NOCTURNO Y CANTO
DE AMOR**

Tu amor era como una lluvia
de flores perfumadas.
Tu canto era hermoso como el
del pájaro de oro.
La luna y el sol
brillaban sobre tu frente.
Has partido.

**KANTATE FÜR DAS
MAGISCHE AMERIKA****I. VORSPIEL UND GESANG
AN DEN SONNENAUFANG**

Oh du, Tzacol, Bitol,
sieh uns an, hör uns an!
Verlass uns nicht,
lass uns nicht im Stich,
Herz des Himmels,
Herz der Erde!
Beschütze unsere Kinder,
unsere Nachkommen,
solange die Sonne wandert
und sie Licht schenkt!
Auf dass es Tag werde,
auf dass die Morgenröte komme!
Gib uns gute Freunde, gib uns Frieden!
Oh du, Huracán, Chipi-Calculhá,
Raxa-Caculhá, Chipi-Nanauac,
Raxa-Nanauac, Voc, Humahtupú,
Tepeu, Gucumatz, Alom, Qabolom,
Ixpiyacoc, Ixmucané,
Schöpferin der Sonne,
Schöpferin des Lichts!
Auf dass es Tag werde,
auf dass die Morgenröte komme!

**II. NACHTSTÜCK UND
LIEBESGESANG**

Deine Liebe war wie ein Regen
duftender Blumen.
Dein Gesang war so schön wie der
des Goldvogels.
Der Mond und die Sonne
strahlten auf dein Antlitz.
Du bist fortgegangen.

Largas y tristes serán
mis noches solitarias.

**III. CANTO PARA LA PARTIDA
DA LOS GUERREROS**

Tiembla la tierra.
Se inician los cantos
de los guerreros.
Aguilas y tigres
comienzan a bailar.
En la montaña
el clamor de las fieras;
en la pradera
el tambor de la guerra.
Tiembla la tierra.
Mirádos: son los guerreros.
Admirad su valor.
Nacieron entre el fuego.
Las lanzas rivales
forjaron su coraje.
Contemplad sus adornos.
En sus cabezas
se agitan los cascos
con plumas de las aves de la selva.
Los dientes de sus enemigos
engalanan sus pechos;
usan los huesos como flautas.

Y piel humana vibra estirada
en los tambores.
Tiembla la tierra.
Y se escuchan los gritos
de los que van al combate.
Los guerreros hacen nacer,
rojo como la sangre,
el sol.

Lang und traurig werden
meine einsamen Nächte sein.

**III. GESANG ZUM AUFBRUCH
DER KRIEGER**

Es bebt die Erde.
Es beginnen die Gesänge
der Krieger.
Adler und Tiger
beginnen zu tanzen.
In den Bergen
das Geheul der Raubtiere;
in der Prärie
die Kriegstrommel.
Es bebt die Erde.
Schaut sie an: es sind die Krieger.
Bewundert ihren Mut.
Sie wurden im Feuer geboren.
Die gegnerischen Lanzen
schmiedeten ihren Zorn.
Betrachtet ihren Schmuck.
Auf ihren Köpfen
bewegen sich die Helme
mit Federn der Urwaldvögel.
Die Zähne ihrer Feinde
schmücken ihre Brust;
die Knochen gebrauchen sie als Flöten.

Und Menschenhaut vibriert
in die Trommeln gespannt.
Es bebt die Erde.
Man hört schon die Schreie
jener, die in den Kampf ziehen.
Die Krieger lassen
die Sonne aufgehen,
rot wie das Blut.

IV. INTERLUDIO

FANTÁSTICO

(instrumental)

**V. CANTO DE AGONÍA Y
DESOLACIÓN**

¡Adiós oh cielo!

¡Adiós, oh tierra!

Mi valor y mi bravura
No me sirven ya.
Busqué mi camino
bajo el cielo, sobre la tierra,
separando las hierbas y los abrojos.
Mi enojo y mi fiereza
no me sirven ya.

¡Adiós oh cielo!
¡Adiós, oh tierra!

Debo morir,
debo desaparecer aquí,
bajo el cielo, sobre la tierra.
¡Oh, punta de mi lanza!
¡Oh, dureza de mi escudo!
Id vosotros a nuestras montañas,
a nuestros valles.
Yo solo espero mi muerte,
bajo el cielo, sobre la tierra.

¡Adiós oh cielo!
¡Adiós, oh tierra!

**IV. FANTASTISCHES
ZWISCHENSPIEL**

(instrumental)

**V. GESANG VON AGONIE UND
VERZWEIFLUNG**

Adieu, oh Himmel!

Adieu, oh Erde!

Mein Mut und meine Tapferkeit
helfen mir nicht mehr.
Ich suchte meinen Weg
unter dem Himmel, auf der Erde,
die Kräuter von den Disteln scheidend.
Mein Ärger und meine Grausamkeit
helfen mir nicht mehr.

Adieu, oh Himmel!
Adieu, oh Erde!

Ich muss sterben,
ich muss von hier schwinden,
unter dem Himmel, auf der Erde.
Oh, Spitze meiner Lanze!
Oh, Härte meines Schutzschilds!
Geht ihr in unsere Berge,
in unsere Täler.
Ich erwarte nur meinen Tod,
unter dem Himmel, auf der Erde.

Adieu, oh Himmel!
Adieu, oh Erde!

VI. CANTO DE LA PROFECÍA

Cuando lleguen los días sin noble,
cuando aparezca la señal de Kauil,
en el once Ahau,
cuando vengan los hermanos
del oriente
isonará la sonaja,
sonará el atabal!

Al amanecer arderá la tierra;
bajarán abanicos
del cielo,
en el once Ahau,
con la lluvia verde de Yaxalchae,
isonará la sonaja,
sonará el atabal!

En el katun que está
por venir
todo cambiará;
derrotados serán los hombres
que cantan
en el once Ahau.
¡Callará la sonaja,
callará al atabal!
¡Callará...! ¡Callará...!
¡Callará...!

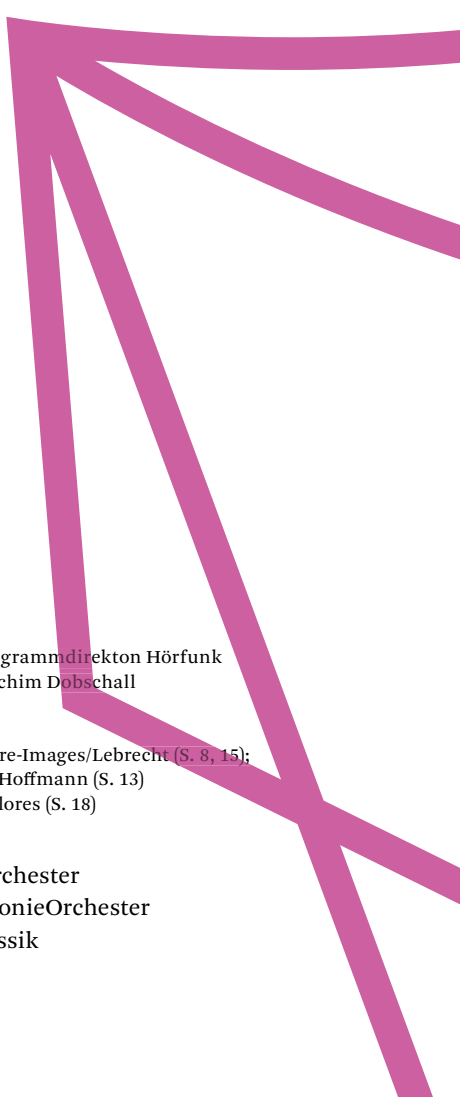
VI. PROPHETISCHER GESANG

Wenn die namenlosen Tage kommen,
wenn das Zeichen des Kauil erscheint,
am elften Ahau,
wenn die Brüder aus dem
Wald kommen
wird die Rassel erklingen,
wird die Pauke erklingen!

Bei Tagesanbruch wird die Erde glühen;
Federfächer werden
vom Himmel kommen,
am elften Ahau,
mit dem grünen Regen des Yaxalchae,
wird die Rassel erklingen,
wird die Pauke erklingen!

Im Katun, der sich anschickt
zu kommen,
wird alles sich ändern;
zerstört werden die Männer sein,
die singen
am elften Ahau.
Die Rassel wird schweigen,
die Pauke wird schweigen!
Wird schweigen...! Schweigen...!
Schweigen...!

Übersetzung: Till Knipper



Impressum

Herausgegeben vom Norddeutschen Rundfunk | Programmredaktion Hörfunk
Orchester, Chor und Konzerte | Leitung: Achim Dobschall

Fotos

Roland and Sabrina Michaud / AKG-Images (S. 7); Culture-Images/Lebrecht (S. 8, 15);
AKG-Images / Marion Kalter (S. 11); Harald Hoffmann (S. 13)
Boris Breuer (S. 17); Daniel Mariscal Flores (S. 18)

ndr.de/elbphilharmonieorchester
facebook.com/NDRElbphilharmonieOrchester
youtube.com/NDRKlassik