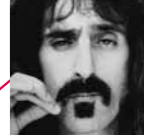


NDR das neue werk

BAD BOYS OF THE PIANO

FRANK ZAPPA



JOHN CAGE



GRAUSCHUMACHER



07.05.2010



BAD BOYS OF THE PIANO

- 03 EDITORIAL
- 04 KONZERT
- 05 AUS DER NEUEN WELT DES KLANGS
„JE MEHR KONZERTFLÜGEL, DESTO GRÖßER DER SPASS“
- 09 STEFFEN SCHLEIERMACHER
„TRIPTYCHON – HOMMAGE À MAX BECKMANN“
- 10 BIOGRAFIEN
- 11 VORSCHAU / IMPRESSUM

Das heutige Konzert widmet sich Komponisten, die bei ihrer Suche nach neuen Klängen, Rhythmen und Farben auch handfeste Skandale nicht gescheut haben – man denke nur an den selbsternannten „Bad Boy of Music“, George Antheil, dessen Mut zum Vorbild für eine ganze Generation von amerikanischen Musikern wurde. Um Antheils wichtiges und durchaus amüsantes Hauptwerk, das „Ballet mécanique“, das neben vier Flügeln vierzehn Schlagzeuger anbietet, gruppiert das Programm mehrklavierige Werke von Feldman, Cage, Varèse und Zappa. Die Uraufführung des Abends stammt von Steffen Schleiermacher. Sein vor kurzem vollendetes „Triptychon“ ist ein Auftragswerk des **NDR**.

Ich wünsche Ihnen einen spannenden und anregenden Abend im Rolf-Liebermann-Studio,

Ihr

ROLF BECK

Leitung Bereich Orchester und Chor des **NDR**

EDITORIAL

FREITAG, 07.05.2010

HAMBURG, ROLF-LIEBERMANN-STUDIO

19 UHR: LECTURE-KONZERT

mit einer Voraufführung von
George Antheils „Ballet mécanique“

20 UHR: KONZERT

GRAUSCHUMACHER PIANO DUO
ANDREAS GRAU, GÖTZ SCHUMACHER
STEFFEN SCHLEIERMACHER, Klavier
JOSEF CHRISTOF, Klavier

STEPHAN CÜRLIS & THOMAS SCHWARZ,
Schlagzeug
HAMBURGER SCHLAGZEUGENSEMBLE
(Dirigent: STEFAN GEIGER)

EDGAR VARÈSE (1883–1965)
„Amériques“ (1918–1922)
vom Komponisten arrangiert für
zwei Klaviere zu acht Händen
(rekonstruierte Fassung von Helena Bugallo)

— Pause —

JOHN CAGE (1912–1992)
Three Dances (1945)
für zwei präparierte Klaviere
Nr. 1

FRANK ZAPPA (1940–1993)
„Ruth is sleeping“ (1982/1983)
für zwei Klaviere arrangiert von Ali N. Askin (1992)

JOHN CAGE

Three Dances
für zwei präparierte Klaviere
Nr. 2

STEFFEN SCHLEIERMACHER (*1960)

„Triptychon – Hommage à Max Beckmann“
(2009/2010)
für zwei Klaviere
(UA, Auftragswerk des NDR)

JOHN CAGE

Three Dances
für zwei präparierte Klaviere
Nr. 3

— Pause —

MORTON FELDMAN (1926–1987)
Piece for Four Pianos (1957)

GEORGE ANTHEIL (1900–1959)

„Ballet mécanique“ (1923/1924)
Revidierte Fassung für vier Klaviere und
Schlagzeuger (1953)

JOHN CAGE



„JE MEHR KONZERTFLÜGEL, DESTO GRÖßER DER SPASS“ AUS DER NEUEN WELT DES KLANGS

„Was Bach und Mozart können, das kann ich schon lange“, muss sich George Antheil gedacht haben, als er für die Amerika-premiere seines „Ballet mécanique“ nicht etwa nur zwei, drei oder vier, sondern gleich zehn Klaviere auf die Bühne der New Yorker Carnegie Hall tragen ließ. „Je mehr Konzertflügel, desto größer der Spaß“, lautete dafür sein Motto – und die übrigen Komponisten des heutigen Konzertprogramms hätten ihm ganz offensichtlich beige-pflichtet. Aber auch noch in anderer Hinsicht kann Antheil, der selbsternannte „Bad Boy of Music“, als historischer wie ideeller Ausgangspunkt des Programms verstanden werden: Wie sein Zeitgenosse Edgar Varèse stellte er auf unkonventionelle und schockierende Weise das herkömmliche Klangrepertoire der Musik auf den Kopf und wie dieser bezog er sich in seinem Werk auf Amerika, das angebliche „Land der unbegrenzten Möglichkeiten“.

Ob Edgar Varèse allerdings auch das Antheilsche Motto vom Spaß an mehreren Konzertflügeln unterschrieben hätte, muss

in Frage gestellt werden: „Auf dem Klavier gäbe das nur Dreck, aber im Orchester knallt es los“, äußerte er sich einmal unmissverständlich, als er darauf aufmerksam machen wollte, wie wesentlich die Kategorien der Instrumentation und der Klangfarbe für seine Musik sind. In der Tat, Varèse und das Klavier – das wirkt zunächst wie ein Widerspruch. Dieser große Utopist und Vorkämpfer für die Befreiung des Klangs („Ich weigere mich, mich schon bekannten Klängen zu unterwerfen“), der bald nicht mehr von Musik, sondern von der „Organisation des Klanges“ sprach, sollte sich dem begrenzten Klangspektrum nur eines Instruments unterwerfen? Gerade in seiner ersten vollgültigen Komposition „Amériques“ (1918–1922) hatte er alles nur Mögliche getan, um seine Vision eines neuen Klanguniversums mit den herkömmlichen Instrumenten eines Orchesters wenigstens annähernd umzusetzen. Ständige Triller und Glissandi sollten hier jegliches Gefühl fixer Tonhöhen vermeiden, sollten vielmehr ein geräuschhaftes Wogen, die Vorstellung von einer frei im Raum sich bewegenden und kontinuierlich fließenden Musik



06

BAD BOYS OF THE PIANO

evozieren. Im riesigen Orchesteraufgebot aus 142 Mitwirkenden inklusive Fernorchester, zudem erstmals angereichert mit den elektronischen Klängen von Sirenen, fanden sich freilich auch Klaviere, diese jedoch allenfalls als Verstärker des exzessiv eingesetzten Schlagzeugs. Warum also nun doch ein Arrangement für zwei vierhändig zu spielende Klaviere? Die Antwort darauf ist ebenso schwierig wie die genaue Datierung dieser vom Komponisten selbst vorgenommenen Bearbeitung. Vielleicht hatte Varèse eingesehen, dass Aufführungen der Originalversion immer wieder am immensen Aufwand scheitern mussten. Vielleicht aber schien ihm der Gewinn an struktureller Deutlichkeit auch reizvoll, um einmal die Aspekte abseits der reinen Klanglichkeit betonen zu können. Besser noch als in der Orchesterfassung nämlich nimmt man hier wahr, wie jenes zu Beginn allein erklingende, irgendwo zwischen einstimmiger kirchlicher Psalmodie und Strawinskys „Sacre“ angesiedelte Motiv das ganze Werk durchzieht. Auch der Prozess einer unentwegten Modifizierung und Gegenüberstellung unterschiedlicher Bewegungsformen, mal rhythmisch-perkussiver, mal melodisch-linearer, mal harmonischer Natur, wird in der architektonisch erhellenden Klavierfassung nur umso besser hörbar. Gewiss, in dieser „gezähmten“ Gestalt hätte „Amériques“ wohl kaum jenen Skandal verursacht, den es bei seiner Uraufführung 1926 in Philadelphia wie auch wenig später in New York hervorrief. Offenbar konnten ausgerechnet die Amerikaner wenig mit Varèses Klangvisionen anfangen – ausgerechnet die Bewohner jenes Landes also, in das der italienischstämmige Franzose 1915 ausgewandert war und von dem er sich auch für seine Musik neue Impulse versprach: Das Thema der Komposition sei „der Eindruck eines Fremden, während er die atemberaubenden Möglichkeiten dieser neuen Zivilisation ermisst“, erläuterte Varèse sein Werk „Amériques“, dessen Titel „nicht in erster Linie geographisch, sondern mehr symbolisch für Entdeckungen neuer Welten, auf der Erde, am Himmel oder im menschlichen Geist“ gewählt sei.

Varèse jedoch blieb nicht der Einzige, der mit solchen musikalischen Erkundungen ironischerweise genau in der dazu inspirierenden „Neuen Welt“ Amerika scheiterte. Schon ein Jahr später wiederholte sich in der Carnegie Hall der Vorgang: Wieder stand ein durch ungehörte Klänge provozierendes, gleichwohl völlig von Varèses Musik unterschiedenes Werk auf dem Pro-

gramm, wieder endete das Konzert im Desaster – mit dem Unterschied wohlgemerkt, dass der Komponist diesmal selbst Amerikaner war, wenn auch einer, der seine Karriere in Europa als Pianist begonnen hatte: **George Antheil**. Aufmerksamkeit durch Provokationen und Sensationen zu erregen, das war schon immer die Spezialität dieses „Enfant terrible“ im Paris der 1920er Jahre gewesen. Bei der Uraufführung seines „Ballet mécanique“ 1926 ebendort war es zu einem waschechten Skandal gekommen, der ihn über Nacht berühmt gemacht hatte. Doch dass das Publikum seiner eigentlichen Heimat nicht einmal zum Skandal aufgelegt war, noch überhaupt anerkennen wollte, wie redlich er sich in seinem neuen Werk um den „wahrhaftigsten Ausdruck Amerikas“ bemüht hatte, das musste schon enttäuschen. „Ich fand Antheils groß angekündigtes Ballett ‚Mécanique‘ extrem unspektakulär, obwohl schrecklich lärmend“, schrieb der Kritiker der Times nach der New Yorker Aufführung 1927, „unser Land mag hässlich sein, unsere Luftkratzer hart und abweisend, unsere Autobahnen mögen laut sein, doch kann ein Künstler ganz sicher irgendwo auch Schönheit in der Lebendigkeit unserer menschlichen Errungenschaften finden“. – Über Schönheit aber kann man bekanntlich trefflich streiten: Technischer Fortschritt, Industrie, Maschinen, die moderne Großstadt, wie man sie in den 1920er Jahren vor allem in den USA emporwachsen sah – dies alles waren Aspekte, die damals nicht nur die bekennenden Künstler des italienischen Futurismus reizten, sondern etwa auch Komponisten wie Varèse oder eben Antheil. Bezeichnenderweise nahm man gerade letzteren in Paris sogar als Inbegriff des „modernen Amerika“ wahr... Sein in den Jahren 1923/1924 konzipiertes, bis dahin größtes Werk, das „Ballet mécanique“, sollte nun alle diese „modernen“ Erfahrungen zum Entwurf einer musikalischen Zukunft bündeln. Der missverständliche Titel geht dabei auf eine gleichnamige, aus Autoteilen montierte Metallskulptur von Francis Picabia zurück, die wiederum als Ideengeber zu einem Film herhielt, für den Antheil seine Musik ursprünglich komponierte – kein Ballett also, sondern ein Soundtrack. Um eine (im Gegensatz zu Varèse) ganz vom Rhythmus getragene „Maschinenmusik“, wie sie Antheil dafür vorschwebte, zu erzeugen, brauchte es freilich das entsprechende Instrumentarium. Und auch die Besetzung, die Igor Strawinsky jüngst in seinem Ballett „Les Noces“ erprobt hatte, also vier Klaviere plus Schlagzeug, wollte übertroffen wer-

den – war Antheil doch ohnehin der Meinung, Strawinsky habe diese Idee hemmungslos bei ihm geklaut. Die anfängliche Vision von 16 mechanisch gesteuerten Klavieren und großem Schlagzeugapparat erwies sich dann aber doch als zu hoch gegriffen – wie auch die Länge der Originalpartitur, die sich nicht mit dem Film synchronisieren ließ. So blieb es für die rein musikalische Uraufführung in Paris bei nur einem mechanischen Pianola – zusätzlich freilich zu den acht herkömmlich per Hand bedienten Flügeln, dem Schlagzeug und dem experimentellen „Alltags“-Instrumentarium aus Sägen, Hämmern, elektrischen Klingeln und Flugzeugpropellern, die Antheil auf dem Flohmarkt – wo übrigens auch Varèse für seine Sirenen fündig geworden war – besorgt hatte. (In der 1953 für die Verlagspublikation redigierten Fassung, die im heutigen Konzert erklingt, begnügte sich Antheil dann mit vier Klavieren, verzichtete auf das Pianola und kürzte das Stück um die Hälfte.)

War es George Antheil mit dem gewagten „Ballet mécanique“ auch vorerst nicht vergönnt, in seiner Heimat Fuß zu fassen – dies sollte ihm erst später mit Hollywood-Filmmusik gelingen –, so wirkten sich seine kompositorischen Experimente dennoch maßgeblich auf die weitere Entwicklung der amerikanischen Musik aus: Die geringfügige Variation rhythmischer Muster („Patterns“), wie wir sie in der „unendlichen A-Form“ (Antheil) des „Ballet mécanique“ antreffen, hat direkt oder indirekt nicht nur die Repetitions-Ästhetik der späteren „Minimal Music“ beeinflusst. Auch die beiden im heutigen Programm vertretenen Komponisten der „New York School“ der 1950er Jahre, John Cage und Morton Feldman, hätten sich in vielen Punkten unmittelbar auf Antheils Pionierarbeit berufen können. Denn selbst wenn sich **John Cage**, ebenfalls ein echter „Bad Boy of Music“, in eigenen Worten nicht sicher war, ob Antheil „ein Genie oder nur so ein weiterer Hollywood-Schreiber“ war: Die Neudefinition des Klaviers als Schlaginstrument, die Integration von Geräuschteilen in die Musik, die Ablösung der Harmonik durch die Emanzipation des Rhythmus, ja, sogar die Vorstellung, dass „die Zeit selbst zu Musik“ wird (Zitat Antheil!) – dies alles sind Aspekte, die sich mit Cages Ästhetik der 1930er bis 1950er Jahre in erstaunlicher Weise überschneiden. Letzterer jedoch zog es vor, sich allenfalls auf Varèse zu berufen, der dem „Geräusch väterlich in die Musik des 20. Jahrhunderts“ verholten habe.

Freilich ging Cages Ziel einer Erweiterung des Klangmaterials zur „Allklangmusik“ über Varèses konstruktivistisch gedachte „Klangorganisation“ noch weit hinaus. Ähnlich wie diesem aber schien ihm dafür das Schlagzeug zunächst besser geeignet als das Klavier: „Schlagzeug-Musik ist Revolution“, schrieb Cage 1939, „Klang und Rhythmus haben zu lange der Restriktion der Musik des 19. Jahrhunderts unterlegen. Heute kämpfen wir für ihre Emanzipation.“ – Gesagt, getan: Cage verabschiedete sich also vom klassischen Arbeitsinstrument der Komponisten und gründete sein eigenes Schlagzeugensemble. Als sich dieses nun zunehmend mit logistischen Schwierigkeiten konfrontiert sah, machte er aus der Not eine Tugend und erfand 1940 eine Platz sparende, zugleich konzeptionell weiterführende Alternative: das präparierte Klavier. Indem er die Saiten eines Flügels mit unterschiedlichen Gegenständen im Klang verfremdete, gelang ihm nicht nur eine Verschmelzung von Klavier und Schlagzeug, sondern auch so etwas wie eine auf den Klang angewendete 12-Ton-Lehre: Mit jedem melodischen Schritt auf der Klaviatur ging nun auch ein Farbwechsel einher, die anvisierte Gleichberechtigung nicht nur der Töne, sondern auch aller Geräusche war damit erheblich vorangetrieben. Noch vor den berühmten „Sonatas and Interludes“ für präpariertes Klavier entstanden die „Three Dances“ 1945 für das Duo Arthur Gold und Robert Fizdale. Entgegen ihrem Titel und anders als viele zuvor komponierte Werke Cages waren sie zunächst nicht für eine Produktion des befreundeten Tänzers Merce Cunningham, sondern als emphatische Virtuosenstücke konzipiert. Der maschinenartige Eindruck (etwa im 3. Tanz) sowie die penibel organisierte Takt- und Rhythmusstruktur sind dabei dem 20 Jahre zurückliegenden Skandalstück Antheils gar nicht so fern.

Ein extrovertierter Aktionismus, wie er in den Werken nicht nur von Cage und Antheil, sondern auch von Varèse zu Tage tritt, lag **Morton Feldman** freilich überhaupt nicht. Und doch weist seine kompositorische Ästhetik viele Parallelen zu den beiden Ideengebern des heutigen Programms auf. Wie sein Weggefährte Cage bezog sich Feldman dabei zuallererst auf Edgar Varèse, dem er in seiner Studienzeit persönlich begegnet war und ohne den er – wie er einmal selbst bekannte – vielleicht kein Komponist geworden wäre. Varèse war es, der Feldman lehrte, genau auf die akustischen Realitäten des Klangs zu hören, und



07

BAD BOYS OF THE PIANO



aus dessen Ideen heraus er bald seine ganz individuelle musikalische Poetik des Nachhorchens entwickelte. „Meine Absicht war nie, zu ‚komponieren‘ im Sinne der gebräuchlichen Praktik, sondern die Klänge in die Zeit zu projizieren“ – ein Feldmansches Statement wie dieses liest sich beinahe wie eines von Varèse, aber eben doch nur beinahe: Anders als Varèse und ähnlich wie Cage fasste Feldman seine Klangorganisationen weit eher als Experimente denn als „Werke“ auf und mehr noch als diese beiden interessierte ihn insbesondere die Kategorie der Zeit. Genau hier jedoch trifft er sich mit George Antheil: „Ich verwendete Zeit wie Picasso die leeren Stellen auf der Leinwand“, sagte dieser einmal über sein „Ballet mécanique“. Und auch Feldman verglich seine Kompositionen gern mit einer „Zeitleinwand“, die er mit „Musikfarbe“ bemale. Dieser Vorstellung einer frei mit Musik zu füllenden, „nicht im Zoo“ eingeschlossenen, sondern wie ein „wildes Tier im Dschungel“ lebenden Zeit kam Feldman dabei gegen Ende der 1950er Jahre mit einer neuen Notationsform näher: Nach der Verabschiedung seiner graphischen Notation sollten ab sofort nicht mehr die Tonhöhen, sondern die Dauern der Töne dem Ermessen des Interpreten überlassen werden – erstmals verwirklicht im „Piece for Four Pianos“ von 1957. Alle vier Pianisten haben hier die gleiche Stimme auf ihren Pulten liegen, entscheiden aber unabhängig voneinander, wie lang sie die einzelnen Noten spielen. Trotz vieler sich wiederholender Akkordfolgen gestaltet sich dadurch das klingende Resultat jeder Aufführung immer neu, werden immer wieder andere Schattierungen aus dem Mischklang der vier Klaviere gewonnen – wobei freilich zugleich das höchste Ideal traditioneller Kammermusik ausgehebelt ist: „Es funktioniert besser, wenn Sie nicht zuhören. Das Stück neigt dazu, rhythmisch konventionell zu werden, wenn Sie auf die anderen Spieler hören“, lautete Feldmans Empfehlung an die Interpreten.

Unkonventionalität, Provokation, Experimente mit Geräuschen, Interesse an ungewohnten Klangfarben – diese Stichworte treffen nach John Cage und Morton Feldman schließlich noch auf einen weiteren „Bad Boy“ unter den amerikanischen Musikern zu: auf die Rock-Legende **Frank Zappa**. Und wieder einmal stand dafür der große Visionär Edgar Varèse Pate, von dem sich Zappa zeitlebens tief beeindruckt zeigte. Nachdem er in den frühen 1950er Jahren seine erste Schallplatte mit Musik von Varèse

gekauft hatte, begann er von hier aus seine Erkundungen auch anderer Komponisten Neuer Musik und hatte bald selbst Ambitionen, Werke in dieser Richtung zu schreiben. Im „Ensemble Modern“ fand er kurz vor seinem Tod schließlich den geeigneten Partner für seinen variabel besetzten Zyklus „The Yellow Shark“, uraufgeführt 1992 in Frankfurt am Main. Hierin findet sich auch das bereits 1982/1983 computertechnisch (mit einem so genannten „Synclavier“) für Soloklavier komponierte, von Ali N. Askin für zwei Klaviere arrangierte Stück „Ruth is Sleeping.“ Dessen Titel bezieht sich auf Ruth Underwood, die Marimba-Spielerin aus Zappas Band der 70er Jahre. Während der Proben zog es diese gelegentlich vor, sich unter ihrem Instrument schlafen zu legen, während Zappa die anderen Band-Mitglieder in seine musikalischen Ideen einwies.

Julius Heile

STEFFEN SCHLEIERMACHER

„TRIPTYCHON – HOMMAGE À MAX BECKMANN“

Max Beckmann hat kein Klavier gemalt. In vielen seiner Gemälde finden sich Musikinstrumente, zum Teil auch in infernalischen Zusammenstellungen. Aber eben kein Klavier, zumindest soweit ich das Œuvre von Beckmann kenne. Wobei: Was heißt – gerade bei Beckmann – schon „kennen“, zumal ich die wenigstens seiner Bilder bisher im Original sehen konnte. Es ging Beckmann wohl auch eher selten um die ordnungsgemäße und sorgfältige Wiedergabe von Musikinstrumenten, seine Vorliebe zu den trichterhaften Schlünden der Blasinstrumente und den rundlichen Formen von Violoncelli und Mandolinen scheint mir meist doch sexuell kodiert zu sein.

Es ist schwer zu sagen, was mich an Beckmann fasziniert. Irgendeine Schwäche (?) für bildende Kunst habe ich sicher. Und einige meiner Freunde sind bildende Künstler. (Morton Feldman bräuchte mich also nicht zu bedauern, sagte er doch einmal, er würde diejenigen Komponisten sehr bedauern, die keine Maler unter ihren Freunden hätten...) Viele meiner Kompositionen sind von bildender Kunst inspiriert (gut – manche auch von Varèse oder eben Feldman) – auch Stücke, die dies vielleicht nicht gleich im Titel verraten. Doch warum mich bestimmte Künstler (zu einem bestimmten Zeitpunkt) anziehen und zu eigenem Schaffen anregen, lässt sich kaum exakt erklären, bestenfalls kommentieren.

Mich faszinieren und interessieren verschiedene Aspekte bei Beckmann, die jedoch weder hierarchisch geordnet noch alle gleich wichtig sind: Sein Hang zur Vermischung von Realität, Traum und Mythos – sowie deren Simultanität in seinen Bildern. Seine „versponnenen Spiegelungen“ und seine Liebe zu Jean Paul. Seine oft unmittelbare Anwesenheit in seinen Bildern als Betrachter der eigenen Szene. Die Konturenhaftigkeit seiner Malerei durch die schwarze Umrandung der Gestalten. Seine oft grelle Farbigkeit. Seine Balance zwischen Gegenständlichkeit und Abstraktion. Sein Augenmerk auf Hintergründe als Projektionsfläche. Seine Liebe zu Unterhaltung wie Zirkus und Variété. Auch zum Jazz.

Neben „Einzelbildern“ beeindruckten mich bei Beckmann immer wieder viele seiner zehn Triptychen. Doch wie es bei dem Beckmannschen Triptychon nicht drei einzelne Bilder gibt, sondern es sich um ein vielschichtiges Beziehungsgeflecht historischer, inhaltlicher, formaler und farblicher Art zwischen den Flügeln und dem Mittelbild handelt, so habe ich kein dreisätziges Stück komponiert, sondern die immanente Dreiteiligkeit durch viele Querverweise, Wiederaufnahmen und Spiegelungen verborgen.

In vielen Bildern von Beckmann tauchen übrigens Tiere auf, vorwiegend Fische und Vögel. Fische sind ja bekanntlich stumm. Einige Vogelrufe haben jedoch – durchaus ironisch zu Messiaen sich bekennend – Eingang in die Komposition gefunden.

Steffen Schleiermacher



BIOGRAFIEN

GRAUSCHUMACHER PIANO DUO

Klug zusammengestellte Programme sind das Markenzeichen, mit dem sich Andreas Grau und Götz Schumacher als eines der international renommiertesten Klavierduos profiliert haben. Das weit reichende Spektrum ihrer Ausdrucksmöglichkeiten ließ sie bald Gast bei diversen Festivals und Konzerthäusern werden (u. a. Berliner Festwochen, Kölner Philharmonie, Berliner Philharmonie, Rheingau Musik Festival, Schwetzingen Festspiele, Wiener Konzerthaus, Salzburger Festspiele, Tonhalle Zürich, Klavierfestival La Roque d'Anthéron) und mit Dirigenten wie Michael Gielen, Lothar Zagrosek, Emanuel Krivine, Heinz Holliger, Kent Nagano, Bertrand de Billy, Andrej Boreyko, Georges Prêtre und Zubin Mehta zusammenarbeiten. Zu den jüngeren Projekten gehören Konzerte mit dem Deutschen Symphonie-Orchester und Konzerthausorchester Berlin, dem Bayerischen Staatsorchester, dem Radiosymphonieorchester Wien und dem Orchestre National de Lyon sowie Auftritte beim Internationalen Musikfestival Luzern, im Wiener Konzerthaus und an der Cité de la Musique in Paris. Rezitale führen Andreas Grau und Götz Schumacher in dieser Saison u. a. an die Cité de la Musique Paris, zum WDR Köln und an das Beethoven-Haus Bonn. Im März 2010 stand außerdem eine vom Goethe-Institut organisierte Tournee durch Lateinamerika an. Im Bereich der Orchesterkonzerte spielte das Duo im Januar 2010 wieder die

vom Komponisten Stefan Heucke erstellte Fassung für zwei Klaviere und Orchester von Franz Liszts Concerto Pathétique, die im April 2009 mit den Stuttgarter Symphonikern erfolgreich uraufgeführt wurde. Und auch Neue Musik bildet wieder einen Schwerpunkt: Neben Peter Eötvös' Konzert für zwei Klaviere (Aufführungen finden gemeinsam mit dem Bayerischen Staatsorchester unter der Leitung von Kent Nagano in München und Berlin statt) werden das Doppelkonzert für zwei Klaviere von Detlev Glanert, Johannes Maria Stauds „Im Lichte“ (Deutsches Symphonie-Orchester Berlin) sowie Uraufführungen von Steffen Schleiermacher und Michael Beil zu hören sein.

STEFFEN SCHLEIERMACHER, Klavier

Steffen Schleiermacher wurde am 3. Mai 1960 in Halle/Saale geboren. Von 1980 bis 1985 studierte er an der Hochschule für Musik „Felix Mendelssohn Bartholdy“ Leipzig die Fächer Klavier bei Gerhard Erber und Komposition bei Siegfried Thiele und Friedrich Schenker sowie Dirigieren bei Günter Blumhagen. 1985 ging Schleiermacher als Meisterschüler zu Friedrich Goldmann an die Akademie der Künste zu Berlin (Abschluss 1987). Von 1985 bis 1988 war er zudem als Assistent für Tonsetz an der Leipziger Musikhochschule tätig, bevor er 1989/1990 ein Zusatzstudium bei Aloys Kontarsky in Köln absolvierte. Schleiermacher, der mit zahlreichen Preisen und Stipendien ausgezeichnet wurde, ist Mitbegründer der Gruppe Junge Musik Leipzig, deren Leiter er von 1983 bis 1988 war. Seit 1988 ist er

künstlerischer Leiter des Ensemble Avantgarde Leipzig. Seither unternahm er Konzert- und Vortragsreisen durch viele Länder Europas, Amerikas und des Fernen Ostens. Zahlreiche CD-Aufnahmen sind von Steffen Schleiermacher – als Komponist wie als Interpret – bei verschiedenen Labels erschienen.

JOSEF CHRISTOF, Klavier

Josef Christof war Mitglied der Dresdner Kapellknaben und studierte danach an der Hochschule für Musik Leipzig. Seit 1995 arbeitet er als Honorarprofessor für Klavier/Klavierkammermusik an der Leipziger Musikhochschule. Eine umfangreiche Konzerttätigkeit als Solist, Kammermusiker und Liedbegleiter führte ihn in zahlreiche Länder Europas, nach Südamerika, Südkorea und in die USA. Er gab Konzerte u. a. im Gewandhaus Leipzig, in der Kölner Philharmonie, dem Wiener Konzerthaus, der Alten Oper Frankfurt und gemeinsam mit dem Ensemble Modern. Josef Christof ist Gründungsmitglied des Ensemble Avantgarde Leipzig.

VORSCHAU

Ihr nächstes Konzert in der Reihe
NDR das neue werk

ROLF-LIEBERMANN-STUDIO DES NDR
OBERSTRASSE 120

HOMMAGE À MAURICIO KAGEL

Herausgegeben vom
Norddeutschen Rundfunk
Programmdirektion Hörfunk

Leitung Bereich Orchester und Chor:
Rolf Beck

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

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

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

E-Mail: dasneuewerk@ndr.de

FREITAG, 18.06.2010
20 UHR: KONZERT 1

NDR SINFONIEORCHESTER
Dirigent: FABRICE BOLLON
KARLA CSORDAS, Sopran
JEAN LORRAIN, Sprecher

MAURICIO KAGEL

Interview avec D.

pour Monsieur Croche et Orchestre

Ein Brief

Konzertszene für Mezzosopran und Orchester

10 Märsche um den Sieg zu verfehlen

Les idées fixes

Rondo für Orchester

Fotos: Gita Mundry | NDR (Umschlag);
Dietmar Scholz (Titel);
culture-images | Lebrecht | Betty Freeman
(Titel, S. 4, 5);
Zomba Records (Titel)

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

SAMSTAG, 19.06.2010
20 UHR: KONZERT 2

NDR CHOR
RASCHER SAXOPHON QUARTETT
ENSEMBLE „L'ART POUR L'ART“

MAURICIO KAGEL

Acustica

für experimentelle Klangerzeuger und Lautsprecher

Les Inventions d'Adolphe Sax

Kantate für Kammerchor und Saxophonquartett