

* 1925 BOU
02011

2001
21./23. März

50 Jahre das neue werk Konzert z y k l u s



Mancury Varèse Rihm Boulez

Portrait
PIERRE BOULEZ



Konzertzyklus PORTRAIT PIERRE BOULEZ auf Radio 3:
Donnerstag, 15. März 2001, 20 - 22 Uhr: Vorbericht im »Musikreport«
Sonnabend, 24. März 2001, 22 - 24 Uhr: Mitschnitt des Konzerts vom 23. März
Donnerstag, 26. April 2001, 21 - 22 Uhr: Mitschnitte von Pierre Boulez,
»Incises« und »sur Incises« und Edgard Varèse, »Intégrales«
Donnerstag, 10. Mai 2001, 21 - 22 Uhr: Mitschnitte von
Pierre Boulez, »Dérive II & I«, »Improvisations I & II
sur Mallarmé« und »Anthèmes II«

4 Konzert 1

5 Überlagerung, Verschiebung, Austausch

Dérive II von PIERRE BOULEZ

Musik einer imaginären Zeremonie

Dérive I von PIERRE BOULEZ

von Alain Galliari

7 Der Spiegel im Spiegel

Passacaille pour Tokyo

von Philippe Manoury

8 Vexierspiel der Einschübe

Incises und *sur Incises* von PIERRE BOULEZ

von Wolfgang Fink

Portrait PIERRE BOULEZ

11 Konzert 2

12 Das Prinzip des bewegten Klangs

Intégrales von EDGARD VARÈSE

von Stefan Drees

13 Die Pflicht, in Bewegung zu sein

Die Stücke des Sängers von WOLFGANG RIHM

von Stefan Drees

14 Im Zeichen des Schwans

STÉPHANE MALLARMÉ und PIERRE BOULEZ

von Albert Gier

18 Ausdehnung und Erweiterung

Anthèmes II von PIERRE BOULEZ

von Andrew Gerzso

Autographe Pierre Boulez

20 PIERRE BOULEZ, Brief an Herbert Hübner

21 PIERRE BOULEZ, Partituteinschriften, *Improvisations I & II sur Mallarmé*

Dokumentation

24 Pierre Boulez im »neuen werk«

29 Biografien

33 Impressum

Editorial

Zwei Konzerte in der Jubiläumssaison des »neuen werks« sind einem Komponisten gewidmet, der die Reihe über viele Jahre hinweg maßgeblich geprägt hat: Pierre Boulez. Nach fünfunddreißig Jahren ist er zum ersten Mal wieder im Rolf-Liebermann-Studio zu Gast.

Pierre Boulez trat 1957 erstmals im »neuen werk« auf. Damals war er, gemeinsam mit Yvonne Loriod, als Interpret eines eigenen Klavierwerks zu erleben. Der Dirigent Boulez gab mit »Le Marteau sans maître« und dem Kammerensemble »Domaine Musical« im Jahre 1959 sein Debüt beim NDR. In dieser Zeit war das Œuvre des jungen Komponisten in seiner ganzen Vielfalt im »neuen werk« zu hören – vom Streichquartett und dem Klavierwerk bis zur Chorkantate und zum Orchesterwerk.

Wir freuen uns sehr, dass Pierre Boulez der Einladung des NDR zum Jubiläum der Reihe gefolgt ist und die Leitung von zwei Konzerten übernimmt. Im Mittelpunkt des ersten Abends steht das großartige »sur Incises«, eines der neuesten Stücke von Boulez,

mit dem der Komponist in den letzten Jahren höchste internationale Aufmerksamkeit errang. Der zweite Abend bringt die Wiederbegegnung mit einem alten Auftragswerk des NDR an Pierre Boulez. Die »Improvisations I & II sur Mallarmé«, Nucleus des großen »Pli selon pli«-Projekts von Boulez, wurden 1958 unter der Leitung von Hans Rosbaud in Hamburg uraufgeführt. Mit »Dérive II« und »Anthèmes II« stehen weitere Werke auf dem Programm der beiden Abende, die die gegenwärtige ästhetische Position von Pierre Boulez andeuten.

Pierre Boulez kommt mit dem Ensemble Intercontemporain nach Hamburg. Das EIC ist der wichtigste Anwalt für die Neue Musik in Frankreich und hat in seiner 25-jährigen Geschichte eine Vielzahl wichtiger Uraufführungen verwirklicht – eine längst weltbekannte Formation für die Musik unserer Zeit. Es ist für uns eine besondere Freude, dieses Ensemble – unter der Leitung seines Gründers und Ehrenpräsidenten – erstmals im »neuen werk« präsentieren zu können.

Rolf Beck
Leitung Bereich Orchester und Chor des NDR

Konzert 1 – Mittwoch, 21. März 2001
Rolf-Liebermann-Studio, 20 Uhr

ENSEMBLE INTERCONTEMPORAIN, Paris
Leitung: PIERRE BOULEZ
Solist: HIDÉKI NAGANO, Klavier

PIERRE BOULEZ (* 1925)

Dérive II & I
für Kammerensemble

Dérive II

Zweite Fassung für elf Instrumente
(1988-95)

Dérive I

Erste Fassung für sechs Instrumente
(1984)

PHILIPPE MANOURY (* 1952)

Passacaille pour Tokyo op. 27
für Klavier und siebzehn Instrumente
(1994)

— Pause —

PIERRE BOULEZ

sur Incises
für drei Klaviere, drei Harfen
und drei Schlagzeuger
(1996/98)

Solisten: HIDÉKI NAGANO,
DIMITRI VASSILAKIS, MICHAEL
WENDEBERG, Klavier
VINCENT BAUER, DANIEL CIAMPOLINI,
MICHEL CERUTTI, Schlagzeug
FRÉDÉRIQUE CAMBRELING,
SANDRINE CHATRON, MARIANNE
LE MENTEC, Harfe

Portrait
PIERRE BOULEZ

Ensemble Intercontemporain

SOPHIE CHERRIER, *Flöte*
LÁSZLÓ HADADY, *Oboe*
ALAIN DAMIENS, *Klarinette*
ALAIN BILLARD, *Bassklarinetten*
PAUL RIVEAUX, *Fagott*
JENS MCMANAMA, *Horn*
ANTOINE CURÉ, *Trompete*
JÉRÔME NAULAIS, *Posaune*
VINCENT BAUER, *Schlagzeug*
MICHEL CERUTTI, *Schlagzeug*
DANIEL CIAMPOLINI, *Schlagzeug*
DIMITRI VASSILAKIS, *Klavier*
MICHAEL WENDEBERG, *Klavier*
FRÉDÉRIC CAMBRELING, *Harfe*
JEANNE-MARIE CONQUER, *Violine*
MARYVONNE LE DIZÈS, *Violine*
CHRISTOPHE DESJARDINS, *Viola*
PIERRE STRAUCH, *Violoncello*
FRÉDÉRIC STOCHL, *Kontrabass*

Gastmusiker:

SANDRINE CHATRON, *Harfe*
MARIANNE LE MENTEC, *Harfe*
JEAN RADEL, *Regie*
DAMIEN ROCHETTE, *Orchesterwart*
PHILIPPE JACQUIN, *Orchesterwart*
NICOLAS BERTELOOT, *Orchesterwart*

Überlagerung, Verschiebung, Austausch »Dérive II« von Pierre Boulez

Wie »Dérive I« als »Übung« gedacht, anhand derer sich ein bestimmter Aspekt eines vorangehenden Werkes wie unter einem Vergrößerungsglas prüfen ließe, schließt sich »Dérive II« an mögliche Konjugationen von Zeit und Rhythmus an – und folgt damit jenen Studien, die auch von György Ligeti betrieben wurden. Pierre Boulez: »Als ich über einige Stücke Ligetis nachdachte, verspürte ich das Bedürfnis, mich dem Problem der Periodik auf nahezu theoretische Weise zu nähern, um ihre Überlagerungen, Verschiebungen, ihren Austausch systematisch zu erforschen. So habe ich rhythmische Phänomene entdecken können, die mir spontan nie begegnet wären.« Das für ein elfköpfiges Ensemble geschriebene Werk ist dem amerikanischen Komponisten Elliott Carter gewidmet, von dem man weiß, dass er nie aufgehört hat, sich mit den Phänomenen der musikalischen Zeit zu beschäftigen.

»Dérive II« beschreibt zwei umgekehrte Formteile, die sich durch einen langen Ton voneinander abgrenzen; es ist das Horn, das diesen Ton dreimal spielt: einmal zu Beginn des Stückes, dann in der Mitte als Übergang vom ersten in den zweiten Teil, schließlich am Ende der Partitur. Den ganzen ersten Teil über wird das ursprünglich schnelle Tempo zunehmend und in Stufen ausgeweitet. Im zweiten Teil erfolgt

Musik einer imaginären Zeremonie

»Dérive I« von Pierre Boulez

»Manchmal greife ich auf ein Fragment eines fertigen Stückes zurück«, erklärt Pierre Boulez, »aber ein Fragment, das nicht oder nur ganz oberflächlich benutzt worden ist; ich greife es also auf, damit aus ihm eine neue Pflanze erwachsen kann. Das sind dann Stücke, die wie Fluchtpunkte zwischen längeren

»Dérive II & I«

Boulez
Pierre

diese Entwicklung spiegelverkehrt, so dass sich das zügige Tempo bis zu »Très vif« steigert. Obwohl dieses Schema nur allzu offensichtlich scheint, wird es doch im Detail fortwährend konterkariert: Stets von neuem werden – durch Kürzungen der Taktart, durch rhythmische Verschiebungen – verwirrende Prozeduren eingeworfen, die eine gegenläufige Wahrnehmung unterstützen. Dadurch steht die Form des gesamten Werkes in einem ambivalenten Verhältnis zu seinem Inhalt, Verlangsamung und Beschleunigung agieren fortwährend gegeneinander. Dieser Widerspruch wird erst im letzten Moment aufgelöst, wenn sich sowohl Form als auch Inhalt im übersteigerten Tempo in dasselbe Fahrwasser begeben – und so, auf fast brutale Weise, endlich eine gemeinsame Richtung einschlagen.


Werken stehen, und oftmals konzentriere ich mich dabei auf ein gegebenes Problem.« Als gleichsam langsame und kurze Elegie für sechs Instrumente enthielt »Dérive I« jene einzigartige Kompositionsweise, die Pierre Boulez schon immer eigen war: neue Zugänge durch Transplantation, Umgestaltung und

sukzessive bzw. parallele Entwicklungen (was der Komponist gerne mit dem allgemeinen Begriff der »Wucherung« bezeichnet). Ausgehend von einer aus »Messagesquise« entnommenen Sechs-Ton-Reihe, die wiederum schon »Répons« genährt hatte, zieht das Werk aus diesem bescheidenen Reservoir eine Folge von sechs Akkorden, die sich unablässig verzahnen, vereinen und vervielfältigen. Das Werk nimmt so die Form eines langsamen, unerbittlichen wie auch unsicheren Ganges an, in dem sich ständig neue Notengröppchen überlagern, sich kreuzen oder antworten, nicht ohne dabei immer wieder auf den harmonisch schwebenden Grund zurückzufallen (ein Zwischenhalt, der sich oftmals in Form von Trillern äußert): So entstehen hier und da melodische Arabesken.

Das Werk besteht aus zwei Teilen.

Der erste, als »sehr langsam, unveränderlich« bezeichnet, rollt zunächst einen harmonischen, unmerklich

bewegten Klangteppich aus, ohne dabei die delikaten Bögen zu berücksichtigen, welche darüber von unendlich vielen kleinen Tönen gezogen werden. Aus diesen fortwährenden Klangschwingungen entspringen in unregelmäßigen Abständen einzelne Töne, die dem Ohr kurzweilige Anhaltspunkte liefern und eine sehr langgezogene, melodische Linie bilden. Der zweite Teil weist eine allmähliche Ausweitung der Tempi auf, gefolgt von einer Verengung auf das ursprüngliche Tempo; hier gewinnt nun die Melodie Oberhand über die Harmonie. So erscheinen in diesem Klangfluss zahlreiche weiche Linien: zuerst in der Klarinette, dann in der Flöte und schließlich im Klavier, immer gedoppelt von leicht verschobenen Schatten, welche die klaren Ränder – dem Prinzip der Heterophonie entsprechend – verwischen. Das Werk endet auf dem Ursprungsakkord und schließt etwas zur Ellipse ab, was die Musik einer imaginären Zeremonie sein könnte.



Pierre Boulez und das Ensemble Intercontemporain in der Cité de la Musique, Paris

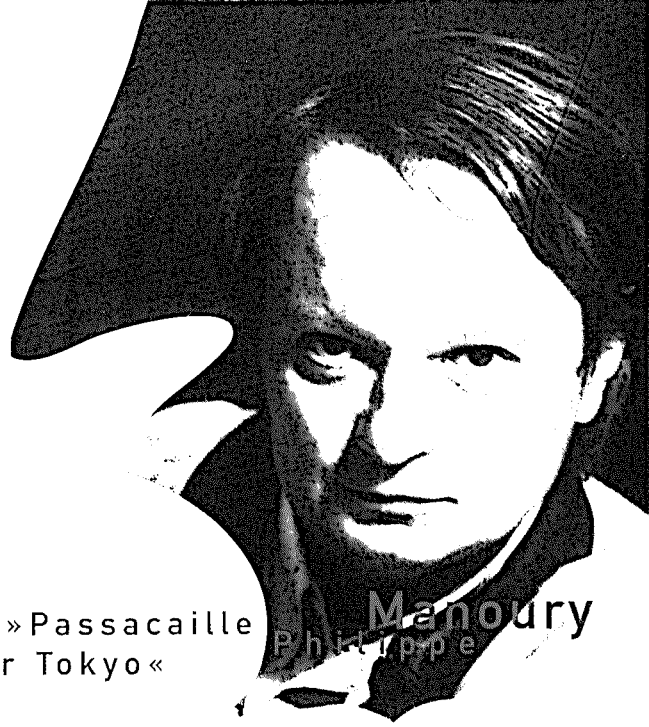
Philippe Manoury

Der Spiegel im Spiegel

»Passacaille pour Tokyo«

Es handelt sich bei »Passacaille pour Tokyo« um eine Auftragsarbeit der Fondation Arlon-Edo für das Sommerfestival von Tokio. Diese Komposition gab mir die Gelegenheit, dem Pianisten und Komponisten Ichiro Nodaira erneut zu begegnen, mit dem ich schon des öfteren in Frankreich gearbeitet habe und dem das Werk gewidmet ist.

Da ich wusste, dass er es spielen würde, habe ich mich beim Komponieren des Solo-parts – was die Komplexität betrifft – in keiner Weise einschränken müssen. Die traditionelle Form der Passacaglia hat mich hier besonders interessiert, da sie ermöglicht, eine unveränderliche Grundstruktur mit einem im ständigen Wandel begriffenen Diskurs zu verbinden. Ein einziger Ton wird hier – mal als Zentrum, mal als Achse – zum Kern der ganzen Komposition. Um ihn herum formieren sich verschiedene Konstruktionen, die sich unterschiedlichen Verläufen entsprechend verändern. Das »Motiv« der Passacaglia verläuft im Grunde stets symmetrisch zu jenem Ton, so wie man es auch im zweiten Stück der berühmten »Variationen für Klavier« von Anton Webern hören kann. Jedes neue Element steht dadurch in immer gleicher Entfernung zu diesem einen zentralen Ton. Hier aber wird jeder weitere Ton zum neuen Zentrum einer weiteren Konstruktion und so fort. Es entsteht dabei eine Art abgründiger Schwebezustand, der eine ursprüngliche Zeichnung in zahlreichen Bildern zurückwirft. Diese Elemente befinden sich in einem unablässig bewegten



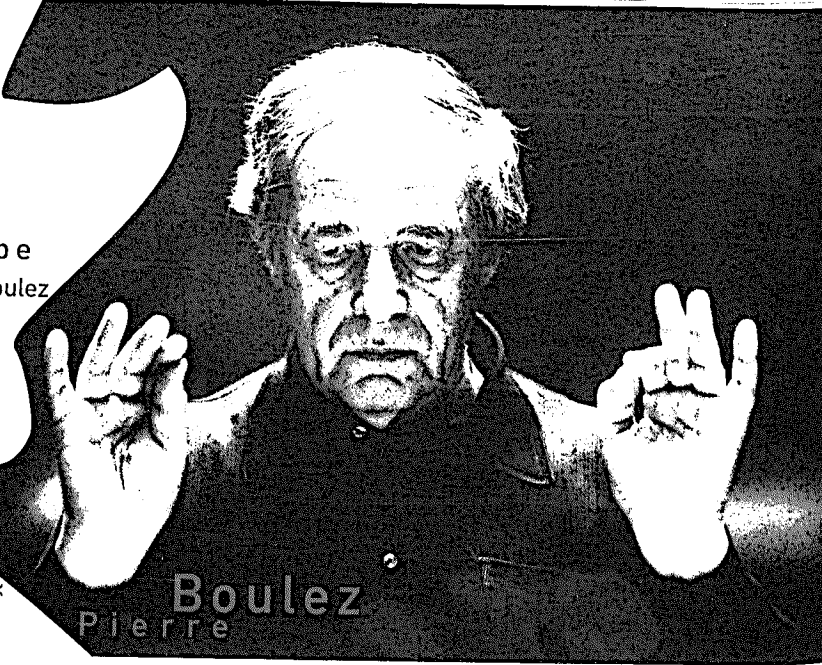
»Passacaille
pour Tokyo«

Raum. Das wiederum heißt, dass die Achse, um die sich die Klänge drehen, nicht unbedingt in der Mitte liegen wird.

Ich habe eine große Faszination für Spiegel, besonders wenn sie das Spiegelbild verzerren. Schauen Sie in einen Spiegel, der plötzlich ihren Kopf in die Länge zieht oder aber ihre Beine zusammenschrumpfen lässt: Sie werden einen Eindruck davon bekommen, was eine solche Verzerrung bedeuten kann. Die Idee, ein Solo-Klavier und ein Instrumentalensemble zusammenzuführen, verweist nicht auf ein konzertantes Bild. Es handelt sich vielmehr um eine Musik, in der das Orchester die Klavierstimme fortführt, statt dass es sich dem Klavierpart zu widersetzen versucht. Ein anderes Klavier, im Hintergrund eingesetzt, tritt bisweilen als Echo des Solo-Klaviers in Erscheinung. Es ist ebenfalls eine Art Zerrspiegel für das erste Klavier, etwa so, wie wenn die Artikulation aus der Musik verschwunden wäre und nur ein vager Umriss bliebe.

Vexierspiel der Einschübe »Incises« und »sur Incises« von Pierre Boulez

»sur Incises«
»Incises«



Pierre Boulez hat die musikalische Produktion der letzten Dezennien maßgeblich geprägt. So unbestritten Werke wie »Le Marteau sans maître«, »Pli selon pli«, »Éclat« oder »Répons« als musikalische Schlüsselwerke des 20. Jahrhunderts bezeichnet werden, so bemerkenswert ist freilich eine Opposition, der sich Boulez selbst und viele seiner Generationskollegen immer noch gegenüber sehen. Dass die Traditionalisten aller Couleurs die Radikalität des damaligen Aufbruchs strikt ablehnten, ist nicht verwunderlich gewesen, schon eher, dass die alten Vorwürfe in immer wieder neuer Aufmachung und zuletzt postmoderner Zurichtung aufgetischt werden. Was sich da artikuliert, ist ein Widerstand gegen die Erfahrung, die vielen Komponisten der ersten Stunde (nach 1945) zur Selbstverständlichkeit geworden war. Die Gravitationskraft des traditionellen musikalischen Regelwerks war seit Schönberg und Stravinsky derart ausgezehrt, dass es nur eines letzten Schrittes bedurfte, sie vollends außer Kraft zu setzen. Die virtuelle Unabgeschlossenheit, eine Musik gleichsam ohne Anfang und Ende, in einem größeren geistesgeschichtlichen Kontext betrachtet: die Offenheit des modernen Kunstwerks, das war die radikale Folgerung, die insbesondere aus Atonalität und statisch- asymmetrischer Rhythmik und Metrik gezogen wurde.

Boulez hat zum Verständnis dieses fundamentalen Wandels das Bild des Labyrinths ins Spiel gebracht: als eines Ideen- und Erfahrungsraumes, der im Unterschied zu der eindeutig euklidischen Gerichtetheit der traditionellen Formensprache zahlreiche unvorhersehbare Windungen und Richtungen kennt, deren Gangbarkeit geduldig erkundet und entdeckt werden will.

Die Aufführungen von »Incises« und »sur Incises« in unseren beiden Portraitkonzerten bieten die Möglichkeit, eine gleichsam elementare Folgeerscheinung dieses musikalischen Paradigmenwechsels herauszustellen, die sich wie ein roter Faden durch das oeuvre von Pierre Boulez zieht und in den letzten Jahren immer deutlicher zutage tritt: die in immer größere Zeiträume sich entfaltende Ausbreitung vergleichsweise kleiner, überschaubarer Gebilde – hier, einer knapp vier Minuten langen Klavieretüde – zu einem fast vierzigminütigen Ensemblewerk.

Diese Idee verbindet in unterschiedlichen Ausprägungen die »Notations« für Klavier (1945) und Orchester (seit 1978), den »Livre pour Quatuor« (1948/49) und den »Livre pour Cordes« (1968/1988), »Éclat« (1965) und »Éclat/Multiples« (1966-70), »Domaines« für Klarinette solo (1961/68) sowie Klarinette und sechs Instrumentalgruppen (1961/68); »Anthèmes« (1991) und »Anthèmes II« (1997).

Trotz der Titelgebung gehören »Dérive« (1984) und »Dérive II« (1988) nicht in diesen Umkreis. Sie stellen kompositorische Ableitungen, Derivate aus anderen Zusammenhängen dar, gleichsam isolierte Problemstellungen, denen jeweils ganz verschiedenartige Materialien zugrundeliegen; das gilt, in nochmals anderer Weise, auch für die beiden Bände der »Structures« (1951/52 und 1961) für zwei Klaviere. Des weiteren müssen von dieser Werkkonfiguration die verschiedenen Fassungen kategorisch unterschieden werden, jene über Jahre, ja Jahrzehnte vorgenommenen Überarbeitungen, die manche seiner Werke durchliefen, ehe sie ihre heutige Gestalt fanden, denn die Neufassungen heben die jeweilige Erst- bzw. Zwischenfassung auf, während etwa »Incises« und »sur Incises« gleichberechtigt nebeneinander stehen. »Incises« entstand 1994 für den erstmals ausgerichteten Umberto-Micheli-Wettbewerb in Mailand, einen Klavierwettbewerb, der eine intensive Beschäftigung mit und die Kenntnis neuer und neuester Klavierliteratur voraussetzt. Ein wichtiger Mentor dieses Wettbewerbs ist Maurizio Pollini, der bei Boulez schon längere Zeit zuvor nach einem Werk konzertanten Charakters angefragt hatte. So entstand dieses kurze Klavierstück von Anfang an als Keimzelle eines späteren Konzertvorhabens. Dies und das Spezifikum des Wettbewerbs erklären den extrem virtuosos Gestus von »Incises«, den vor Hochspannung vibrierenden Aggregatzustand dieser Musik.

Das Stück gliedert sich grob in zwei Teile: einen toccatenartigen Hauptteil »Prestissimo possibile«, dem eine sehr freie, mit langen Fermaten und Zäsuren durchsetzte Einleitung vorangeht, so als würden die Dimensionen eines imaginären Klangraumes erst einmal vermessen und erprobt: seine Höhe und Tiefe etwa, aber auch die Schallausbreitung und die Geschwindigkeiten verschiedener Echos.

Der prestissimo-Teil selbst besteht ausschließlich aus Sechzehntel- und Zweiunddreißigstelfiguren, wobei die Sechzehntel sehr rhythmisch, die Zweiunddreißigstel freier und stets so schnell wie möglich ausgeführt werden sollen. Die rasende Vorwärtsbewegung wird in wechselnden Einsatzabständen durch unterschiedliche Arten der Repetition aufgehalten, seien es Einzeltöne,

Tongruppen oder Einzeltöne, die zu Tongruppen anwachsen, bzw. Tongruppen, die zum Einzelton ausgedünnt werden. Ein verwirrendes, permanent überrauschendes Wechselspiel hebt da an, das mit zunehmender Dauer die Unterscheidung, ob die Repetitionen die Vorwärtsbewegung oder die Vorwärtsbewegung die Repetitionen unterbrechen unmöglich erscheinen lässt, ein Vexierspiel der Einschübe: »Incises«.

In »sur Incises« nun wird der einleitende Abschnitt zunächst auf die Gesamtdauer von »Incises« gespreizt und der Toccateil durch mannigfache Formen der Verdoppelung und Spiegelung in ähnlicher Proportion ausgedehnt, so dass ein erster Durchlauf von etwas mehr als dreifacher Dauer des Originals entsteht. Diesem ersten Teil von »sur Incises« folgt ein weiterer, der seinerseits die Dauer des ersten nochmals fast verdoppelt. In diesem zweiten Teil werden die Elemente von freier Einleitung und Toccata dem Verfahren der Einschübe unterworfen und nach und nach so vollständig miteinander vermischt, dass sich schließlich nicht mehr klar unterscheiden lässt, welche Elemente aus welchem Bereich kommen: die formale Strategie von »sur Incises« liegt in der vollständigen Osiose des satztechnischen Verfahrens.

»sur Incises« ließe sich daher mit gleichem Recht als Analyse und Interpretation von »Incises«, wie dieses als Konzentrat von »sur Incises« beschreiben: beide sind Text und Subtext zugleich, ohne dadurch in einem Abhängigkeitsverhältnis zueinander zu stehen. Die entstehungsgeschichtlich gesehen »verkehrte« Reihenfolge der Schwesterwerke in unseren Konzerten bringt dies zum Ausdruck. Der Titel bezeichnet keine hierarchische Abstufung. [Sur] Incises ist virtuell in (sur) Incises angelegt/enhalten: »sur Incises« eine Fortschreibung sowohl der strukturellen Möglichkeiten, als auch der klanglichen Darstellungsmittel von »Incises«. Eine Fortschreibung, die allerdings nicht stets streng diskursiven Gesetzmäßigkeiten unterliegt, sondern auch den Spielraum eröffnet für assoziative, gleichsam phantastische Ausschweifungen. Boulez' langjährige Erfahrungen im elektronischen Studio spielen nicht nur in die kompositorische Differenzierung der klanglichen Tiefendimensionen des Klaviers hinein, sondern haben auch ihre Spuren in

seiner Sprache, der Formulierung komplexer Strukturverhältnisse hinterlassen. Verglichen mit den dreißig Jahre älteren »Éclat« und »Éclat/Multiples« (1965-1970), weisen diese neueren Werke eine bemerkenswerte Lockerheit der Textur auf.

Der Klavierklang erscheint in die verschiedensten Dimensionen seiner Erzeugung zerlegt und neu zusammengesetzt, wobei der Reiz des Stückes nicht zuletzt in dem die Klaviere umgebenden Instrumentarium liegt, das die Klangkomponenten sichtbar vor dem Hörer ausbreitet. Die Harfen repräsentieren den Saitenaufbau, die Resonanzröhren von Glocken, Vibra- und Marimbaphon den Resonanzkörper des Klaviers. Zugleich fungieren diese »natürlichen« Materialien in ähnlicher Weise wie Klangfilter in der elektronischen Musik, indem sie bestimmte Resonanzeigenschaften verstärken, andere unterdrücken, bis hin

zur völligen Verfremdung – etwa in den merkwürdig geheimnisvollen steeldrums, deren Klang an ein präpariertes Klavier erinnert. Dazu kommt die Art, wie diese Instrumente gespielt werden: Das Zupfen und Dämpfen der Saiten, der perkussive Anschlag der Holz- und Metallstäbe (mit einem Arsenal unterschiedlicher Schlegel), der Metallröhren und -flächen repräsentieren nicht nur die nach außen gewendete Mechanik der Tonerzeugung, sondern auch deren Individualisierung und unendliche Flexibilisierung: Der von der Tastenmechanik geleistete Transformationsprozess wird in der »Handarbeit« der Interpreten von Harfen und Schlagzeugen sichtbar. Was wir hören, ist also nicht nur ein konzertanter Wettstreit, sondern auch das gleichsam externalisierte Innenleben eines alten »Möbelstückes«, dem in neuer Form wiederzubegegnen wir kaum hoffen durften.



Pierre Boulez und das Ensemble Intercontemporain

Konzert 2 – Freitag, 23. März 2001

Rolf-Liebermann-Studio, 20 Uhr

ENSEMBLE INTERCONTEMPORAIN, Paris
Leitung: PIERRE BOULEZ
Solisten: VALDINE ANDERSON, Mezzosopran
DIMITRI VASSILAKIS, Klavier
FRÉDÉRIQUE CAMBRELING, Harfe
JEANNE-MARIE CONQUER, Violine
Technik: IRCAM – CENTRE POMPIDOU, Paris
ANDREW GERZSO, Musikalische Assistenz

EDGARD VARÈSE (1883-1965)

Intégrales

für Blasinstrumente und Schlagzeug
(1924)

WOLFGANG RIHM (* 1952)

Die Stücke des Sängers

für Harfe und Ensemble
(2000/2001)

Auftragskomposition des
Ensemble Intercontemporain

PIERRE BOULEZ (* 1925)

Improvisations I & II sur Mallarmé

Improvisation I sur Mallarmé

»Le vierge, le vivace et le bel aujourd'hui«
für Sopran, Harfe, Vibraphon,
Glocken und Schlagzeug
(1957/58)

Improvisation II sur Mallarmé

»Une dentelle s'abolit«
für Sopran und neun Instrumentalisten
(1957/58)

Text der Sonette Mallarmés Seite 16

— Pause —

PIERRE BOULEZ

Incises

für Klavier solo
(1993/94)

Einführungstext Seite 8 - 10

Anthèmes II

für Violine und Elektronik
(1997)

Portrait PIERRE BOULEZ

Ensemble Intercontemporain

SOPHIE CHERRIER, *Flöte*
EMMANUELLE OPHÉLIE, *Flöte*
DIDIER PATEAU, *Oboe*
ALAIN DAMIENS, *Klarinette*
ANDRÉ TROUTTET, *Klarinette*
ALAIN BILLARD, *Bassklarinette*
PASCAL GALLOIS, *Fagott*
PAUL RIVEAUX, *Fagott*
JENS McMANAMA, *Horn*
JEAN-CHRISTOPHE VERVOITTE, *Horn*
ANTOINE CURÉ, *Trompete*
JEAN-JACQUES GAUDON, *Trompete*
JÉRÔME NAULAIS, *Posaune*
BENNY SLUGHIN, *Posaune*
VINCENT BAUER, *Schlagzeug*
MICHEL CERUTTI, *Schlagzeug*
MICHAEL WENDEBERG, *Klavier*
HIDÉKI NAGANO, *Klavier*
CHRISTOPHE DESJARDINS, *Viola*
ODILE AUBOIN, *Viola*
PIERRE STRAUCH, *Violoncello*
FRÉDÉRIC STOCHL, *Kontrabass*

Gastmusiker:

SHINYA HASHIMOTO, *Tuba*
JEAN-PIERRE MOUTOT, *Bassposaune*
ANDRÉ KARASSENKO, *Schlagzeug*
JEAN-MARC GARINI, *Schlagzeug*
STÉPHANE DAVID, *Schlagzeug*
THOMAS DURAN, *Violoncello*

Technik ENSEMBLE INTERCONTEMPORAIN:

JEAN RADEL, *Regie*
DAMIEN ROCHETTE, *Orchesterwart*
PHILIPPE JACQUIN, *Orchesterwart*
NICOLAS BERTELOOT, *Orchesterwart*

Technik IRCAM:

FRÉDÉRIC PRIN, *Toningenieur*
DAVID RAPHAËL, *Tonregie Bühne*

Das Prinzip des bewegten Klangs

»Intégrales« von Edgard Varèse

»Stellen Sie sich die Projektion einer geometrischen Figur auf einer Ebene vor, wobei die Figur und die Ebene sich im Raum bewegen – beide mit willkürlich wechselnden Geschwindigkeiten in Bezug auf Vorwärtsbewegung und Drehung.« Dieser Kommentar des Komponisten

Edgard Varèse veranschaulicht, wie er seine Komposition »Intégrales« für Bläser und Schlagzeug entworfen hat: in Analogie zu einer räumlichen Projektion. »Intégrales« ist jedoch weit mehr als die Umsetzung abstrakter geometrischer Vorstellungen in Klänge; es ist auch ein Stück über die akustische Integration all jener Klangcharakteristika, die auf konventionellen Instrumenten in der Praxis isoliert werden können. Kaum ein anderer Komponist hat mit der Kompromisslosigkeit und Radikalität seiner Werke so konsequent und prophetisch eigene Utopien verfolgt wie der gebürtige Franzose Edgard Varèse, der 1915 in die USA auswanderte und 1927 die amerikanische Staatsbürgerschaft erhielt. Indem er in den 1924 komponierten »Intégrales« einzelne musikalische Elemente voneinander isolierte, um sie danach ohne Rücksicht auf die ursprünglichen Klangerzeuger neu zusammenzusetzen, nahm Varèse bereits Verfahren der Arbeit mit bestimmten Klangqualitäten vorweg, die erst rund 25 Jahre später für die elektronische Musik charakteristisch wurden. Diese Weitsicht war kein Zufall, gab der Komponist doch selbst zu, er habe diese Musik »für akustische Medien« geplant, »die es noch nicht gab, die jedoch, wie ich glaubte, einmal gebaut und zur Verfügung gestellt würden«. Dass der Formverlauf, der aus solchen Vorstellungen entsteht, nicht mit den Begriffen traditioneller Formenlehren zu beschreiben ist, überrascht keineswegs.

» Intégrales « Edgard Varèse

Varèses Musik lässt sich viel eher als permanenter Wechsel verschiedener klanglicher Aggregatzustände verstehen. So beginnt »Intégrales« mit einer Figur der Es-Klarinette, die den Ton B vorschlagartig anspielt und wiederholt verschieden rhythmisiert. Zu diesem signalhaft wirkenden Motto treten zwei Geräuschprozesse (Schläge von Gong und Tamtam) und zwei dreistimmige Akkorde (ein hoher in Flöten und Klarinette, ein tiefer in den Posaunen) hinzu. Sofort werden weitere Geräuschaktionen eingefügt: eine kontinuierlich schwankende der Caisse Roulante und eine rhythmisch periodische, die wiederum durch Akzente der Es-Klarinette ausgelöst wird. Dieses KlangszENARIO enthält die Grundelemente der gesamten Komposition. Sie gehen im Verlauf des Musikstücks immer neue Mischungen ein und vertauschen dabei auch ihre Eigenschaften. Die hierbei entstehenden Klänge beeinflussen sich wechselseitig und sind daher ständigen Wandlungen unterworfen. Am deutlichsten ist das bei der Signalfigur des Beginns, die – immer mehr von Fremdtönen umspielt – schließlich selbst zur Melodie wird. Durch das prozesshafte Aufeinanderwirken der diversen Klangzustände erhält die Musik eine plastische, in sich bewegte Strukturierung. Das Prinzip des bewegten Klangs wird so zum integralen Bestandteil der Form – und darauf zielt auch der anfangs zitierte Vergleich ab.



Die Pflicht, in Bewegung zu sein »Die Stücke des Sängers« von Wolfgang Rihm

»Das Neue ist immer schon da, weil es das Alte ist.«

Getreu diesem Motto beschäftigt sich der Komponist Wolfgang Rihm in seinem Schaffen immer wieder mit den verschiedenen Aspekten der Tradition. Über diese

im Grunde permanente Auseinandersetzung hat er auch zu seiner individuellen musikalischen Sprache gefunden: Expressive Gesten von großer Intensität und hoher klanglicher Dichte sind es, die seine Musik von den ersten veröffentlichten Kompositionen an auf unterschiedlichste Weise prägen.

Rihms Laufbahn gleicht einer Bilderbuchkarriere. Heute ist Wolfgang Rihm, der seit 1985 eine Kompositions-Professur an der Musikhochschule Karlsruhe innehat, wie kaum ein anderer Komponist in den verschiedensten Bereichen des Musiklebens wie Festivals, Podiumsdiskussionen, Preisverleihungen und Kongressen präsent und darf ohne Zweifel zu den erfolgreichsten Komponisten seiner Generation gezählt werden.

»Tradition« – so Rihm 1990 in einem Interview – »ist für mich Pflicht, in Bewegung zu sein.« Und so befindet sich Rihms Schaffen immer in Bewegung: Der aufmerksame Zuhörer kann häufig wechselnde musikalische Spuren der Auseinandersetzung mit bestimmten Komponisten wie etwa Robert Schumann, Edgard Varèse oder Luigi Nono (um hier nur drei Beispiele zu nennen) entdecken; er kann aber auch in Besetzungsangaben und Werktiteln Verweise auf die der Musik zugrunde liegende Gedankenwelt finden, die aus der Quelle eines schier unerschöpflichen Fundus kulturgeschichtlicher Traditionen schöpft. So stellt Rihm auch in seiner neuen Kompo-

» Die Stücke des Sängers «

sition »Die Stücke des Sängers« für Harfe und Ensemble dem Zuhörer ein gewaltiges Assoziationsraster zur Verfügung.

Im Zusammenhang mit der Besetzung erweckt ein Titel wie dieser eine Reihe von Erwartungen: Zunächst liegt die Assoziation mit dem antiken Mythos des Sängers Orpheus auf der Hand, wurde seine Gestalt doch häufig mit einem Harfeninstrument verbunden; gleichzeitig eröffnet Rihm aber auch einen gedanklichen Raum, der nahezu ein halbes Jahrtausend Musikgeschichte umfasst und die verschiedensten musikalischen Auseinandersetzungen mit dem Orpheus-Mythos – von Claudio Monteverdis »Orfeo« bis hin zu Kurt Weills »Der neue Orpheus« – beinhaltet. Solche und ähnliche Deutungsmuster sind es, die durch Rihms Titelgebung angeregt werden, die daher auch in seiner Musik mitschwingen und das Hören der expressiven Klanggestalten und melodischen Verflechtungen in eine bestimmte Richtung leiten. Und aus dieser Perspektive heraus bekommt schließlich das anfangs zitierte Diktum vom Neuen, das »immer schon da« ist, »weil es das Alte ist«, einen komplexen, weit über die Musik selbst hinausreichenden Bezug; es wird zur Metapher eines künstlerischen Weltverständnisses, das auf einem äußerst fruchtbaren kulturellen Nährboden gedeiht und tief in diesem verwurzelt ist.



Im Zeichen des Schwans Stéphane Mallarmé und Pierre Boulez



» Improvisations I & II sur Mallarmé «

Wenn ich ein Gedicht wähle, um es zu etwas anderem zu machen als zum Ausgangspunkt einer Ornamentierung, die ihre Arabesken darum webt, wenn ich das Gedicht wähle, um es zu einer befruchtenden Quelle für meine Musik zu machen und so ein Amalgam zu schaffen, in welchem das Gedicht zugleich »im Mittelpunkt und außerhalb der Musik steht, dann kann ich mich nicht nur auf die affektiven Beziehungen beschränken, die diese beiden Wesenheiten miteinander unterhalten; dann drängt sich mir ein Gewebe von Verbindungen auf, das unter anderem zwar die affektiven Beziehungen mit einschließt, aber auch alle Mechanismen des Gedichts umfaßt, von der reinen Klangsubstanz bis zu seiner eigentlichen geistigen Ordnung.

Pierre Boulez

Pierre Boulez hat immer wieder den prägenden Einfluss literarischer Werke, und besonders Stéphane Mallarmés, auf sein musikalisches Denken herausgestellt. In erster Linie sind es wohl zwei Grundideen, die er Mallarmé (und anderen, z.B. James Joyce) verdankt: zum einen die Vorstellung des »offenen Buches«, das nicht als ein für allemal fixierter Text, sondern als Labyrinth gegeben ist, durch das unendlich viele Wege führen: »Das wahre literarische Mittel« (Boulez zitiert hier J. Scherer) »besteht darin, mit Freiheit und Originalität, aber ohne Willkür, innerhalb des Buches selbst seine Elemente sich bewegen zu lassen.« Zum anderen hat Mallarmé mit vorher ungekannter Radikalität das Dichten selbst zum einzigen Thema der Dichtung gemacht: Sprachzeichen fügen sich zu einer Struktur zusammen, die auf nichts anderes als auf sich selbst verweist, genauso wie die Musik etwas bedeutet, ohne außermusika-

lische Sachverhalte zu bezeichnen.

Anfang der fünfziger Jahre beschäftigte sich Boulez mit »Un coup de dés« (»Ein Würfelwurf«), dem komplexesten der vollendeten Gedichte Mallarmés. Abweichend von der traditionellen Typographie sind auf elf Doppelseiten durch Schriftart und -größe unterschiedene Motive so angeordnet, daß eine viestimmige Textpartitur entsteht. Die geplante Vertonung für Chor und Orchester kam nicht zum Abschluss, aber die labyrinthische »Konzeption des Werkes als ein in Bewegung, in Expansion befindliches Universum« setzte der Komponist in der Dritten Klaviersonate um (Uraufführung 1957). Boulez selbst hat berichtet, dass die Veröffentlichung der Fragmente von »Le Livre« aus Mallarmés Nachlass im Endstadium der Arbeit an seiner Sonate »im wahrsten Sinne des Wortes eine Offenbarung« war, da hier der Dichter selbst seine Gedanken in die gleiche Richtung weiterführt, die auch Boulez eingeschlagen hatte.

In einem 1999 geführten Gespräch erläutert der Komponist, er habe »Improvisation I« als »ein ganz spielerisches Werk« geschrieben, »um [sich] von der Dritten Klaviersonate zu erholen.« »Improvisation II« entstand als Auftragswerk des NDR, beide Stücke

wurden im Januar 1958 in Hamburg uraufgeführt. In den Folgejahren ergänzte Boulez die beiden ersten Improvisations um drei weitere Stücke zu »Pli selon pli« (Uraufführung 1962, mit einer Neufassung von »Improvisation I«); der Titel stammt aus einem sonst nicht verwendeten Gedicht Mallarmés, das beschreibt, wie sich der Nebel über Brügge allmählich – »Falte um Falte« – auflöst und die Steine der Stadt sichtbar werden lässt. Das Werk kann vollständig, oder es können einzelne Teile daraus aufgeführt werden, wobei jeweils andere Aspekte in den Vordergrund treten. In »Pli selon pli« verbinden sich Dichtung und Musik auf unterschiedliche Weise: Drei Improvisations werden von den wesentlich instrumentalen Stücken »Don« und »Tombeau« eingerahmt, hier artikuliert die Singstimme jeweils nur einen (den ersten bzw. den letzten) Vers des Gedichts. Dagegen enthält jede der drei Improvisations den vollständigen Text eines Sonetts, wobei unterschiedliche Gesangsstile zur Anwendung kommen; zwischen Wort und Ton verschieben sich die Gewichte in dem Maße, wie sich die vokale Ornamentik auf Kosten der Textverständlichkeit ausbreitet. Ähnlich wie in »Le Marteau sans maître« nach drei Gedichten von René Char oszilliert der Text in »Pli selon pli« »zwischen Präsenz und Latenz«, in den Rahmenteilten tendiert er zum Verschwinden, »so wie die Form eines Gegenstandes durch die Lava festgehalten wird, wenngleich der Gegenstand selbst nicht mehr vorhanden ist« (Pierre Boulez).

In den Improvisations dagegen wird nach Aussage des Komponisten die Sonettstruktur mit musikalischen Mitteln analysiert, in Analogie zur poetologischen Aussage der Gedichte. Grundlegend für das Verständnis von »Le vierge, le vivace et le bel aujourd'hui« (»Improvisation I«) ist die Homophonie von cygne (»Schwan«) und signe (»Zeichen«); die Verschränkung der Zeitebenen Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft entspricht der paradoxen Existenzform des literarischen Textes (des »Superzeichens«, nach der Terminologie der Semiotiker), der als geschriebener ein für allemal fixiert, aber im Akt des Lesens jederzeit aktualisierbar ist: Der Schwan (das Zeichen) erinnert sich, dass er das Heute der gegenwärtigen

Lektüre ist. Der gefrorene See, der Raum, der dem Vogel »auferlegt« (»infligée«) ist, stehen für die Buchseite. Der im Gedicht angesprochene Grundgegensatz lässt sich im Sinne des der Jahrhundertwende teuren Konflikts zwischen »Literatur« und »Leben« auffassen: Das dichterische Wort (le signe) strebt über die ihm eigentümliche Sphäre hinaus, als Offenbarung einer Religion oder Weltanschauung will es auf die menschliche Existenz einwirken, erstarrt aber doch – so die pessimistische Botschaft der Schlussverse – in der Kälte, im sterilen Raum des folgenlosen literarischen Spiels.

Freilich lässt sich die ungemein suggestive Bildlichkeit des Gedichts nicht auf eine solch eindeutige Aussage reduzieren. Die »blanche agonie« (»weiße Todeschande«, in der Übersetzung G. Goebels), die der Raum dem Vogel zufügt, verweist zweifellos auf die weißen Ränder, die ein Gedicht im gedruckten Buch umgeben; in seinem Vorwort zu »Un coup de dés« bemerkte Mallarmé: »Die Verskunst erheischte solche [weißen Räume] als Schweigen drumherum, üblicherweise, so sehr, daß ein Gedicht, sangbar oder in Kurzversen, ungefähr das mittlere Drittel der Seite einnimmt«. Man begreift auch, dass das Schwanenzeichen (der Zeichenschwan) diese Fixierung überwinden müsste, um zu lebendiger, wirkmächtiger Rede zu werden; aber durch die ungeduldige Bewegung des Halses, mit der er die Zwänge abzuschütteln sucht, wird aus der Allegorie ein Vogel. Wenn man nicht erkennt, dass der cygne zugleich ein signe ist (selbst von gestandenen Mallarmé-Forschern ist dieser Zusammenhang häufig übersehen worden), bleibt als Kernaussage des Gedichts der scharfe Gegensatz zwischen Statik und Dynamik, Einst und Jetzt, Lebendigkeit und (Todes-)Starre bestehen, wobei zweimal (in den Quartetten und in den Terzetten) der Übergang von ungeduldiger Erwartung bzw. Aufbegehren (des Schwans) zu resignierendem Erdulden der (Winter-)Kälte vollzogen wird. Vor dem Hintergrund von Boulez' Mallarmé-Lektüre liegt es nun nahe, Erstarrung mit dem traditionellen Werkbegriff und Lebendigkeit mit der Konzeption des offenen »work in progress« zu verbinden – natürlich ohne Mallarmés resignatives Fazit zu übernehmen.

Improvisation I sur Mallarmé

Le vierge, le vivace et le bel aujourd'hui

Das reine, lebensvolle, schöne Heut und Jetzt

Va-t-il nous déchirer avec un coup d'aile ivre

Wird's uns mit einem trunknen Flügelschlag aufreißen

Ce lac dur oublié que hante sous le givre

Diesen See, hart, vergessen, unterm Reif durchgeistert

Le transparent glacier des vols qui n'ont pas fui!

Vom Gletschereis aus lauter nicht entflohnem Flug?

Un cygne d'autrefois se souvient que c'est lui

Ein Schwan, Zeichen von einst, entsinnt sich: es ist er.

Magnifique mais qui sans espoir se délivre

Herrlicher Art, doch ohne Hoffnung sich entbindend.

Pour n'avoir pas chanté la région où vivre

Weil er die Gegend, wo zu leben, nicht ersungen

Quand du stérile hiver a resplendi l'ennui.

Als des sterilen Winters Langaweil erglänzt:

Tous son col secouera cette blanche agonie

Abschütteln wird sein Hals die weiße Todesschande.

Par l'espace infligée à l'oiseau qui le nie,

Vom Raume zugefügt dem Vogel, der ihn leugnet.

Mais non l'horreur du sol où le plumage est pris.

Doch nicht das Graun des Bodens, der die Federn hält.

Fantôme qu'à ce lieu son pur éclat assigne,

Fantom, vom eignen reinen Glanz hierher verwiesen.

Il s'immobilise au songe froid de mépris

Erstarrt er unter dem verachtungskalten Traum.

Que vêt parmi l'exil inutile le Cygne.

Den sinnlos im Exil vorzeigt das SCHWANENZEICHEN.

Stéphane Mallarmé, Gedichte (Zweisprachig). Neu übersetzt und kommentiert von Gerhard Goebel unter Mitarbeit von Frauke Bünde und Bettina Rommel. Verlag Lambert Schneider, Göttingen, 1993

Improvisation II sur Mallarmé

Une dentelle s'abolit

Eine Spitzenborte vergeht

Dans le doute du Jeu suprême

Im Zweifel Allerhöchsten Spieles

À n'entr'ouvrir comme un blasphème

Wie Lästerung nur zu enthüllen

Qu'absence éternelle du lit.

Ewiges Fehlen eines Betts.

Cet unanime blanc conflit

Dieser einmütig weiße Streit

D'une guirlande avec la même,

Einer Girlande mit der selben

Enfui contre la vitre blême

Hingehuscht an die fahle Scheibe

Flotte plus qu'il n'ensevelit

Schwebt eher als daß er begräbt.

Mais, chez qui du rêve se dore

Doch bei dem, der Traum sich vergoldet

Tristement dort une mandore

Ruht trauervoll eine Mandora

Au creux néant musicien

Deren Höhlung tönendes Nichts

Telle que vers quelque fenêtre

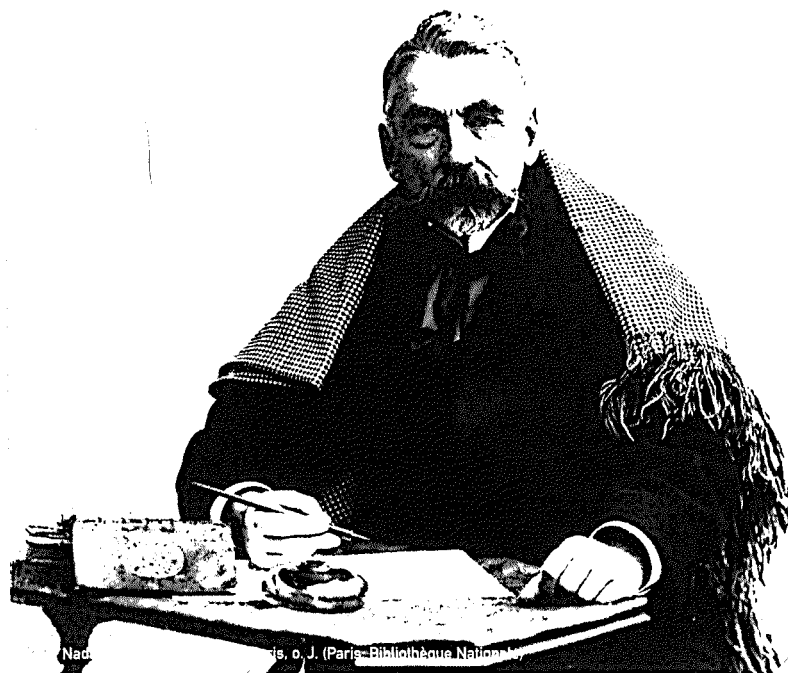
Dorart daß durch irgendein Fenster

Selon nul ventre que le sien,

Kind aus ihrem Schoße allein

Filial on aurait pu naître.

Man hätte zur Welt kommen können.



Nach

is, o. J. (Paris-Bibliothèque Nationale)

Auch das Sonett »Une dentelle s'abolit« (»Improvisation II«) handelt vom dichterischen Schaffensprozess. Gerhard Goebel weist darauf hin, dass die Spitzentorte (Vers 1) für das Gedicht steht; dann bezeichnet der »einmütig weiße Streit / Einer Girlande mit derselben« den Schreibakt, die »Scheibe« ist die Seite des Buches oder der Handschrift. Die Abwesenheit des Bettes lässt auf künstlerische Impotenz schließen, die mittels der mit dem Traum verknüpften Musik vielleicht zu überwinden gewesen wäre (aber auch diese Chance scheint vertan). Vor dem Hintergrund von Mallarmés Ästhetik möchte man »Musik« in dem oben angedeuteten Sinn einer abstrakten, selbstbezüglichen Struktur nicht als triviales Klangspiel verstehen – aber gerade an dieser Stelle produziert der Dichter äußerst effektvolle »Wortmusik«, indem er den beiden Quartetten, deren Klangbild von den Reimen auf helle Vokale (i und è) geprägt ist, das vierfache o des ersten Terzetts gegenüberstellt:

Mais, chez qui du rêve se dore
 Tristement dort une mandore
 Au creux néant musicien

In dem bereits zitierten Gespräch von 1999 hat Pierre Boulez erläutert, wie die musikalische Gestaltung auf solche Phänomene reagiert: »In der ersten Improvisation folgen die vier Strophen einfach aufeinander (...). Bei der zweiten Improvisation ist die Entsprechung von Wort und Ton, Poesie und Musik viel weiter vorangetrieben. Ausgehend von der Sonettstruktur, den beiden Quartetten und den beiden Terzetten, korrespondieren zwei verschiedene Vokal-

stile, nämlich eine strikt syllabische und eine dekorativ ornamentale Artikulation. Diese beiden fundamentalen Artikulationsweisen bieten jede für sich ein großes Register der Textbehandlung. Man kann sehr nahe am Text bleiben oder ihn völlig unverständlich machen, indem man einerseits das dekorative Element zum Exzess treibt, oder, im syllabischen Bereich, die Einsatzabstände zwischen den einzelnen Silben so weit auseinanderzieht, dass sich dem Hörer nur noch der einzelne Silbenlaut mitteilt. (...) Was nun »Improvisation II« angeht, so ist die erste Strophe strikt ornamental, die zweite strikt syllabisch, wobei, wie angedeutet, einerseits die Ornamentik immer ausschweifender, andererseits die Einsatzabstände immer mehr gespreizt werden. Bei den Terzetten richtet sich der Wechsel am Reimschema aus: AAB / CBC – und hat die Artikulation »ornamental, ornamental, syllabisch / ornamental, syllabisch, ornamental« zur Folge.«

In einem oft zitierten Brief an E. Gosse vom 10. Januar 1893 nahm Mallarmé für sich in Anspruch, Musik zu machen – »ohne die Vermittlung von Darmsaiten und Ventilen«, und »nicht jene Musik, die man durch die euphonische Annäherung der Wörter hervorbringen kann, das ist selbstverständlich; sondern das Darüberhinausgehende, das magisch erzeugt wird durch gewisse Anordnungen des Wortes, wo dieses nur im Zustand materieller Kommunikation mit dem Leser bleibt, wie die Tasten des Klaviers«. Analog dazu schreibt die Musik von Pierre Boulez Mallarmés Verse weiter.

Ausdehnung und Erweiterung

»Anthèmes II« von Pierre Boulez

1995 nahm sich Pierre Boulez vor, eine elektroakustische Version von »Anthèmes« bei Ircam zu komponieren. Der Ausgangspunkt für das neue Projekt war die Version der Partitur, die aus dem Mai 1992 stammt. Die erste Frage, die beantwortet werden musste, betraf die Koordination von Solistenpart und Computer. In »Répons« erfolgt diese Koordination manuell, indem der Computer-Operator der Partitur folgt und das entsprechende Programm zum richtigen Zeitpunkt startet. In »...explosante-fixe...« ist die Koordination völlig automatisch mittels eines »Score follower«, der der Partitur genau folgt. Mit diesem Verfahren »lauscht« der Computer dem Solisten und vergleicht das, was der Solist spielt, mit der Partitur (die bereits im Computer gespeichert worden ist), um den genauen Augenblick festzustellen, wo – durch den Gebrauch von Modulen, die die Tonhöhe, das Timbre, die Zeiteinteilung und die räumliche Lage des vom Solisten Gespielten regeln – Klangveränderungen in Gang gesetzt werden sollen. Aus diesem Grund wurden bei der Vorbereitung für »Anthèmes« einige Experimente durchgeführt, um die verschiedenen musikalischen Parameter der Geige (Tonhöhe, Dynamik, Tempo usw.) zu untersuchen, die dann in der Partitur verwendet werden konnten. Anschließend wurde eine große Zahl von Entwürfen angefertigt, nach denen die verschiedenen Arten von Wechselwirkung ausgewählt werden sollten, die zwischen der Geige und dem Computer existieren können. Eine natürliche Folge dessen war, dass das Werk während des Arbeitsprozesses permanent mehr oder weniger umgeschrieben wurde, um die neuen musikalischen Möglichkeiten, die die Einbeziehung

» Anthèmes II «



der Elektronik bot, voll auszuschöpfen. Bald wurde klar, dass die Elektronik eine dreifache Rolle spielen würde:

- 1) die Modifizierung und Ausdehnung der Klangstruktur der Geige,
- 2) die Modifizierung und Ausdehnung der o.g. musikalischen Satzfamilien,
- 3) die Erschaffung eines räumlichen Elements, das es ermöglicht, das musikalische Material in den Raum zu projizieren.

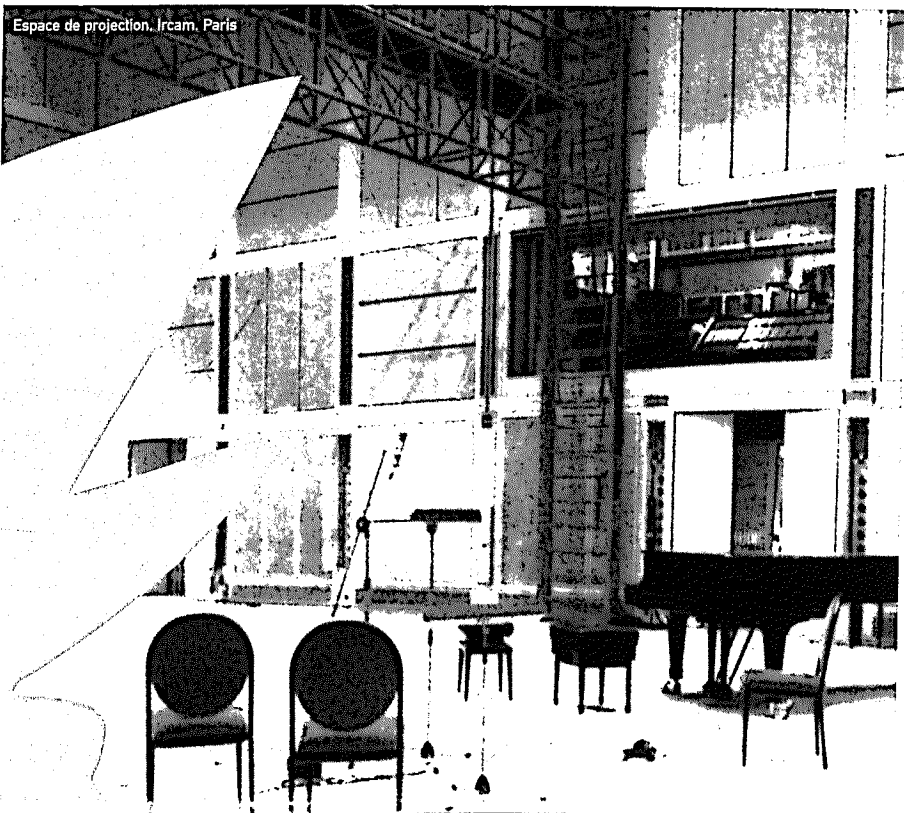
Ein Beispiel dieser erstgenannten Rolle ist in der Behandlung der von der Geige gespielten Obertöne zu finden. Vom einfachsten Standpunkt aus gesehen, hängt das Prinzip der Obertöne von dem spezifischen Resonanzmuster einer Saite ab. In der elektronischen Behandlung wird der harmonische Klang der Geige zuerst transponiert und dann durch ein Modul geschickt, um das Klangspektrum zu bereichern. Das wiederum wird durch eine Klangstruktur geschickt, deren Hauptresonanztonhöhe die gleiche ist wie der gewünschte Oberton. Auf diese Weise wird die Elektronik benutzt, um das Spektrum des Instruments zu bereichern, während gleichzeitig das Grundprinzip der Geigenobertöne respektiert wird. Ein weiteres Beispiel dieser ersten Rolle ist in den Techniken zu finden, die in gewissen Passagen verwendet

werden, um die Zeit zu dehnen. Hier wird statt seiner harmonischen Struktur die Zeitstruktur des Spektrums modifiziert. Dies wird ermöglicht durch die Verwendung von AudioSculpt, einem Computer-Programm, das Philippe Depalle und sein Team bei Ircam entwickelt haben.

Ein Beispiel der Erweiterung der musikalischen Familien ist im Pizzikato-Abschnitt kurz nach Beginn des Stückes zu finden. Dieser Abschnitt, in Form eines Kanons geschrieben, basiert auf der Idee, eine musikalische Struktur eine Zeitlang auf eine ganz präzise Art zu verschieben. Der Elektronik-Part erweitert dieses Prinzip, indem er Transpositions-Module in Verbindung mit Zeitverzögerungs-Modulen verwendet. Zusammen multiplizieren sie die Zahl der musikalischen Linien, von denen jede einzelne transponiert und zeitverschoben wird (genau wie in einem Kanon). Darüber hinaus sind die Transpositions- und Verzögerungsmuster so geschrieben, dass sie die ursprüngliche musikalische Linie verdeutlichen oder verwischen.

Die Verwendung von Raum in »Anthèmes« geht über Boulez' Verwendung von Raum in »Répons«, »Dialogue de l'ombre double« oder »...explosante-fixe...« hinaus. In diesen Stücken wird Verräum-

lichung verwendet, um zum Beispiel die Struktur einer musikalischen Phrase (wie in »Dialogue«), eines Akkords (wie in »Répons«) oder einer musikalischen Prozedur (wie in »...explosante-fixe...«) zu artikulieren. In allen Fällen geht es um Artikulation, d.h. um das Umreißen, die Beschreibung und Verdeutlichung der Struktur eines musikalischen Gedankens. In diesen Stücken gibt es auch eine sehr wörtliche Entsprechung zwischen der räumlichen Lage des gehörten Klangs und dem Standort des Lautsprechers. Im Gegensatz dazu verwendet »Anthèmes« ein technisch raffinierteres Spatialisierungs-Programm, das bei Ircam und Espaces Nouveaux von Jean-Marc Jot entwickelt wurde. Es basiert auf einer Wahrnehmungsauffassung des räumlichen Hörens, derzufolge es dem Hörer möglich ist, Klänge deutlich an diesem oder jenem räumlichen Standort zu hören, unabhängig von dem Standort der Zahl der verwendeten Lautsprecher. Dieses System kann auch benutzt werden, um Vordergrund-Hintergrund-Effekte zu schaffen. Diese Eigenschaft ist besonders nützlich, wenn es darum geht, das musikalische Material zu verdeutlichen oder zu verwischen, indem der Klang in den Vordergrund oder den Hintergrund des musikalischen Hörerraums projiziert wird.



Autographe PIERRE BOULEZ

Bien cher ami -

Voici enfin la partition - Comme d'habitude elle est en retard - J'espère qu'elle vous plaira encore mieux qu'elle est beaucoup plus élaborée, d'où le sérieux retard - Maintenant il faut absolument la jouer le 13 - Vous verrez; dès que vous aurez entendu la sonorité je suis sûr que vous voudrez absolument la jouer. De plus: elle fait 10-11 minutes. Ainsi avec la tère, cela fait 16-17', ce qui est un bon minutage. Le matériel a été terriblement long à copier, beaucoup de détails. J'ai cru que je n'en finirai pas. Titre de l'œuvre: Improvisation (au singulier!) sur Mallarmé I. II. pour soprane et 9 instrumentistes. Je prend l'avion vendredi matin (le 10) et j'arriverai à Hambourg vers 11h 30

Amicalement à vous
PB

Mein lieber Freund.
Hier nun endlich die Partitur, wie die vorangehende ist sie Ihnen gewidmet - für Ihre Engstgeduld, mit der Sie auf verspätete Manuskripte warten. Ich hoffe, dass sie Ihnen noch besser gefällt als die erste. Sie ist viel ausgearbeiteter, daher auch die gravierende Verspätung. Jetzt müssen wir das Stück auf jeden Fall am 13. spielen. Sie werden sehen: Sobald Sie die Klangfarben gehört haben, werden Sie es spielen wollen, da bin ich mir sicher. Des weiteren dauert das Stück 10-11 Minuten. Zusammen mit dem ersten kommen wir also auf 16-17', was eine gute Länge ist. Es war äußerst aufwendig, das Material zu kopieren, sehr viele Details. Ich befürchtete schon, damit gar nicht zum Ende zu kommen. Der Titel des Werkes: Improvisation (im Singular!) über Mallarmé I. II. für Sopran und 9 Instrumentalisten. Ich werde das Flugzeug am Freitag morgen (den 10.) nehmen und damit gegen 11.30h in Hamburg ankommen.

Mit besten Grüßen an Sie
PB

Titre de l'œuvre: Improvisation ^{au singulier!!} sur Mallarmé I. II.

pour soprane et 9 instrumentistes.

Je prend l'avion vendredi matin et j'arriverai à Hambourg vers 11h 30

Amicalement à vous

PB

Pierre Boulez an Herbert Hübner, den damaligen Redakteur des »neuen werks«, Januar 1958 (vgl. hierzu Seite 25 der folgenden Dokumentation)

Nachlass Herbert Hübner (Musikwissenschaftliches Institut der Universität Hamburg).
Staats- und Universitätsbibliothek Hamburg Carl von Ossietzky

Improvisation sur Mallarmé
Rit. temp. lent (88/1266)
tr. simple

Clavier - Piano
Violoncelle
Duo Clarinettes - Alto
Basson - Alto
Duo Trompettes - Alto
3 Groupes - Trompettes
Euphonium

le vin-ge, de vi-va - ce et le bel ma-jour d'été Va-t-il nous dé-cou-vrir

Vieille
Nouveau
2 Bâtons
2 Bâtons
3 Groupes
Euphonium

a-vec un coup d'aile in-vie Le lac des on-des ble-tes se han-te-tout le so-ir Le trou-pa-

EDITIONS AUB. ZURFLUH - PARIS

Pierre Boulez, Partiturreinschrift. »Improvisation I sur Mallarmé«, T. 1-8

Nachlass Herbert Hübner (Musikwissenschaftliches Institut der Universität Hamburg).

Staats- und Universitätsbibliothek Hamburg Carl von Ossietzky

2

10 *ralenti* *Lent, flexible*
1=38-40

Hrpf
Clarin
Viola
Cello
Kontrabaß
Fagott
Trompeten
Trommeln
Voix

15

Hrpf
Clarin
Viola
Cello
Kontrabaß
Fagott
Trompeten
Trommeln
Voix

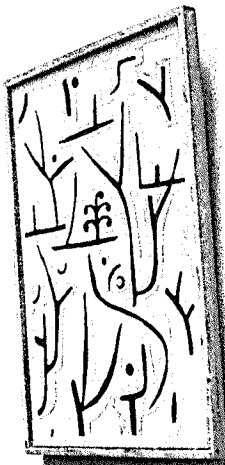
2

①

Pierre Boulez. Partiturreinschrift. »Improvisation II sur Mallarmé«, T. 10 - 17

Nachlass Herbert Hübner (Musikwissenschaftliches Institut der Universität Hamburg).

Staats- und Universitätsbibliothek Hamburg Carl von Ossietzky



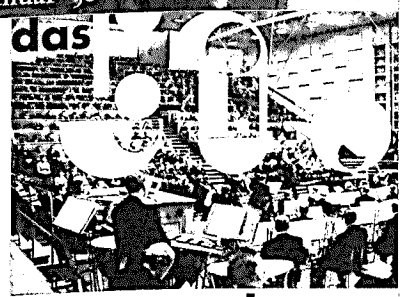
1958

Hollweg Rosbaud, Hübner, Boulez



Proben zu »Improvisations«, Studio 10, Januar '58

Das »neue werk« feiert seine 50. Veranstaltung mit zwei Jubiläumskonzerten. Nach einem Portraitkonzert, das dem Werk Arnold Schönbergs gewidmet ist, bringen am 13. Januar Ilse Hollweg und Mitglieder des Sinfonieorchesters des NDR unter der Leitung von Hans Rosbaud die »Deux Improvisations sur Mallarmé« zur Uraufführung. Pierre Boulez in einem Brief an den damaligen Redakteur des »neuen werks«, Herbert Hübner: »Zwei Improvisationen. Nach Gedichten von Mallarmé. Die Musik nimmt freie, bewegliche Strukturen an. Im ersten Gedicht improvisiert die Stimme; im zweiten sind es vor allem die Instrumente, die nach den Vorgaben der Stimme jenseits eines starren Tempos zu improvisieren beginnen. Die Großform ist offensichtlich mit der Präzision des mallarméschen Sonetts identisch.«

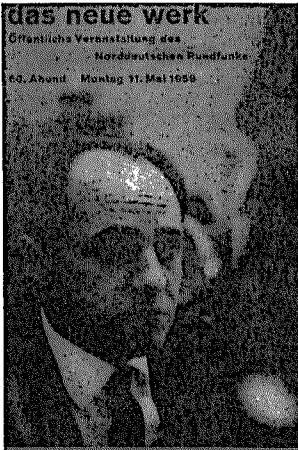


das neue werk

NDR-DEUTSCHER RUNDFUNK JUBILÄUMSVERANSTALTUNGEN 19. UND 23. JANUAR 1958

Gründungskonzert	19. Januar 1958, 20.10 Uhr, Großer Saal des NDR-Sinfonieorchesters
Pierre Boulez	„Deux Improvisations sur Mallarmé“ (1957) pour soprano et 14 instruments Uraufführung
Ernst Knauff, Hans-Joachim Kersch	„Chants et Prismes“ (1957) Musique pour voix et instruments Uraufführung
Luigi Nono	„La terra e la compagna“ (1957) Lied für Sopran, Bass, Violine & Klavier Uraufführung

Das »neue werk«
Herausgeber: NDR
Chefredakteur: Hans-Joachim Kersch
Verantwortlich: Hans-Joachim Kersch, Erich-Maria Fritzsche



das neue werk
 Öffentliche Veranstaltung des
 Norddeutschen Rundfunks
 60. Abend Montag 11. Mai 1959

Werke von Pierre Boulez

3^e Sonate pour piano (1957)

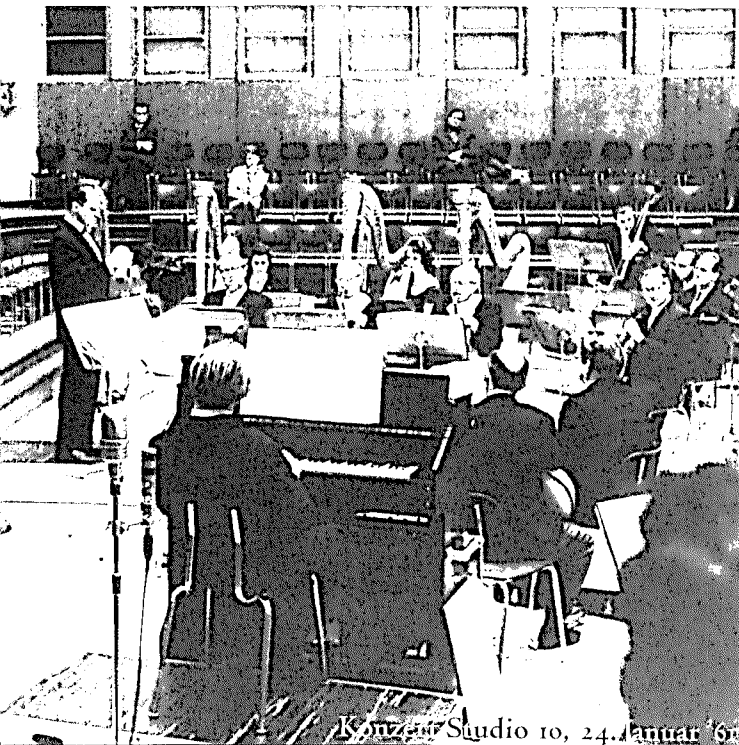
- Formosa H. Breghe
- Formosa H. Breghe
- Formosa H. Breghe
- Formosa H. Breghe

„Le Marteau sans Maître“ (1954)

- I. 1^{er} mouvement
- II. 2^e mouvement
- III. 3^e mouvement
- IV. 4^e mouvement
- V. 5^e mouvement
- VI. 6^e mouvement
- VII. 7^e mouvement
- VIII. 8^e mouvement
- IX. 9^e mouvement
- X. 10^e mouvement

Wieder ist Pierre Boulez zu Gast im »neuen werk« – diesmal als Komponist, Pianist und Dirigent. Unter der Leitung des Komponisten führt das Pariser Kammerensemble »Domaine Musical« erstmals in Hamburg die Kantate »Le Marteau sans maître« für Altstimme und sechs Instrumentalisten nach Gedichten von René Char auf. Die Solistin ist Marie-Thérèse Cahn. Auf dem Programm des 11. Mai steht mit der 3. Klaviersonate ein weiteres zentrales Werk innerhalb des Schaffens von Pierre Boulez. Am Klavier: der 34-jährige Komponist. Das Programmheft zitiert Boulez mit den Worten: »Wir wünschen dem musikalischen Kunstwerk, daß es nicht eine Flucht von Zimmern sei, die man unbarmherzig besichtigen muß, eins nach dem andern. Wir hingegen versuchen, uns das Kunstwerk als einen Bereich darzustellen, in dem man sozusagen nach Belieben seinen eigenen Weg gehen kann.«





Konzert Studio 10, 24. Januar '61



MALLARMÉ
das neue Werk
BOULEZ

Öffentliche
Veranstaltung
20h
Norddeutscher
Rundfunk
Dienstag
24. Januar 1961
91. Jahr
70. Abend

Zwei Jahre vergehen, ehe Boulez erneut mit einer Aufführung zu Gast im »neuen Werk« ist. Unter der Leitung des Komponisten stellen am 24. Januar die Sopranistin Ewa Maria Rogner, die Pianistin Maria Bergmann und das Sinfonieorchester des NDR das fünfteilige Mallarmé-Portrait »Pli selon pli« vor. Seinen Anfang hatte das Werk mit den 1958 im NDR uraufgeführten »Improvisations« genommen. Bis zu seiner endgültigen Gestalt wird Boulez das Werk noch erheblich verändern.



Probe Studio 10, Januar '61

PIERRE BOULEZ

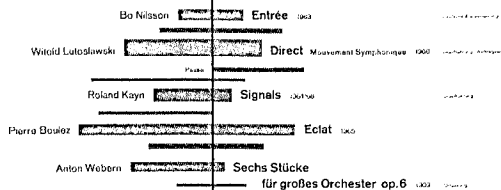


Probe Studio 10, Juni '64

1964

Zahlreiche Konzerte des »neuen werks« stehen in den sechziger Jahren im Zeichen von Pierre Boulez. Nach der Aufführung des »Livre pour quatuor« durch das Flamann Quartett am 7. März 1962 und der Aufführung von »Le soleil des eaux« unter der Leitung Bruno Madernas am 24. Oktober 1962 steht Pierre Boulez am 9. Juni 1964 am Dirigentenpult des Studio 10. Auf dem Programm: Werke von Olivier Messiaen, Anton Webern, Jean-Claude Eloy – und Pierre Boulez. Der Komponist stellt in Hamburg seine Neufassung von »Don«, dem ersten Teil von »Pli selon pli«, vor. Es spielt das Sinfonicorchester des NDR.

Abendkonzert



Sinfonicorchester
des Norddeutschen
Rundfunks
Leitung
Pierre Boulez



Probe Studio 10, Oktober '66

(Don) ist der erste Teil des »Pli selon pli« von Messiaen. Es ist die Neufassung von »Don«, dem ersten Teil von »Pli selon pli«, von Pierre Boulez. Es ist eine Neufassung von »Don«, dem ersten Teil von »Pli selon pli«, von Pierre Boulez. Es ist eine Neufassung von »Don«, dem ersten Teil von »Pli selon pli«, von Pierre Boulez.

NDR

Pierre Boulez

»Don«

pour voix et divers instruments 1963

Don de Pierre

Je l'appelle l'enfant d'une nuit d'été
Nuit, et elle s'aggrave et plus, ô nuit.
Par la terre brève d'automne et d'été,
Par les courants glaces, beaux, éternes, éternes,
Et s'en va plus sur la terre englobée.
Puisqu'il est quand elle a cessé d'être
À ce point, après un silence éternel,
Et s'en va plus sur la terre englobée.
À la barrière, avec le fil et l'homme
De ses pieds froids, au milieu, une nuit de printemps
Si la nuit rapporte rien et d'été,
Avec le fil et l'homme
Par les courants glaces, beaux, éternes, éternes,
Pour les heures que l'on se venge sur affaibli

Don des instruments

Le fil et l'homme
Par les courants glaces, beaux, éternes, éternes,
Pour les heures que l'on se venge sur affaibli

Norddeutscher Rundfunk

das neue werk

1963/64

Biografien

Komponisten

Pierre Boulez

Pierre Boulez wurde 1925 in Montbrison (Loire) geboren. Nach seinen mathematischen Studien wendet er sich 1942 endgültig der Musik zu und siedelt nach Paris über, wo er zwei Jahre später in die Klasse für Harmonielehre von Olivier Messiaen am Conservatoire de Paris aufgenommen wird. André Vaurabourg unterrichtet ihn in Kontrapunkt und René Leibowitz in der Zwölftontechnik.

1946 wird er zum musikalischen Direktor des Theaters Renaud-Barrault ernannt. Im selben Jahr komponiert er die Sonatine für Flöte und Klavier, die 1. Klaviersonate und die erste Fassung von »Le Visage nuptial« nach Gedichten von René Char. Von diesem Zeitpunkt an zeichnet sich seine Karriere als Komponist ab. Fast zeitgleich setzt eine bis heute anhaltende, lebhaft publizistische Tätigkeit ein. Mit der Uraufführung der anschließend jedoch zurückgezogenen »Polyphonie X« für 18 Instrumente (1951) bei den Donaueschinger Musiktagen 1951 findet sein Schaffen erstmals international Beachtung. Den endgültigen Durchbruch verschafft ihm 1955 die Uraufführung der Kantate »Le Marteau sans maître« für Altstimme und Instrumentalensemble (1952/54, rev. 1957) auf dem Weltmusikfest der IGMN in Baden-Baden.

Im Jahr 1954 gründet er im Theater Petit-Marigny eine Konzertreihe, die ab dem folgenden Jahr den Namen »Domaine Musical« trägt. 1955-1960 gibt Boulez Kurse für musikalische Analyse in Darmstadt. Von 1960-1966 unterrichtet er an der Musikakademie Basel musikalische Analyse, Kompositionslehre und Orchesterleitung. 1962-1963 ist er Gastprofessor an der Harvard University. Im Jahr 1966 dirigiert Pierre Boulez auf Einladung von Wieland Wagner den »Parsifal« in Bayreuth, dann »Tristan und Isolde« in Japan. Von 1967-1972 ist Pierre Boulez erster Gastdirigent des Cleveland Orchestra. 1971 wird er zum festen Dirigenten des BBC Symphony Orchestra in London ernannt. 1969 dirigiert er zum ersten Mal die New Yorker Philharmoniker und wird 1971 zum Nachfolger Leonard Bernsteins ernannt; bis 1977 bleibt er dort Chefdirigent.

1976 gründet Pierre Boulez das Ircam (Institut de Recherche et de Coordination Acoustique/Musique) in Paris. 1975 ruft der Kulturminister Michel Guy das Ensemble Intercontemporain ins Leben, zu dessen Präsident Pierre Boulez ernannt wird.

1976 wird Boulez eingeladen, Wagners »Ring« in der Regie von Patrice Chéreau aus Anlass der hundertjährigen Gedenkfeier in Bayreuth zu dirigieren. Seit diesem Zeitpunkt widmet sich Pierre Boulez hauptsächlich seiner kompositorischen Arbeit, seinen Aufgaben als Direktor des Ircam und als Ehren-Präsident des Ensemble Intercontemporain. 1976 wird er zum Professor am Collège de France ernannt. Boulez erhielt zahlreiche Auszeichnungen, darunter mehrere Ehrendoktorate, den Ernst von Siemens-Musikpreis (1977) und den Theodor W. Adorno-Preis (1992). Im Jahr 2000 wurde er für »Répons« in der Kategorie »Classical Contemporary Composition« mit dem Grammy-Award ausgezeichnet; zahlreiche Konzerte fanden weltweit zu Ehren seines 75. Geburtstages statt.

Philippe Manoury

Philippe Manoury wurde 1952 in Tulle geboren. Er beginnt mit dem Klavierstudium bei Pierre Sancan, ehe er sich der Komposition zuwendet und nacheinander von Gérard Condé, Max Deutsch, Michel Philippot und Ivo Malec am Pariser Konservatorium unterrichtet wird. Ab 1975 beginnt er, sich bei Pierre Barbaud im Bereich der computergestützten Komposition zu spezialisieren.

Von 1985 bis 1986 komponiert er eine Reihe von Kammermusik-Stücken, so auch »Musiques I« und »Musique II« und »Instantané« in vier verschiedenen Fassungen. Die Vertiefung seiner Studien am Ircam ermöglicht ihm eine konzentrierte Arbeit auf dem Gebiet der musikalisch-technischen Interaktion. Ziel dieser Forschung ist die Entwicklung eines Systems, das Simulation und Darstellung instrumentaler Verhaltensformen in Echtzeit ermöglicht, das heißt: die Integration interpretatorischer Phänomene in Komposition und Elektroakustik. Nach »Jupiter« und »Pluto« hat Philippe Manoury den Zyklus durch zwei weitere Stücke vervollständigt, die beide am Ircam uraufgeführt wurden: »La Partition du ciel et de l'enfer« für Ensemble und Compu-

ter (1989) und »Neptun« für drei Percussionisten und Computer (1991). Während der Spielzeit 1992/93 führte er erstmalig die Ouvertüre der Oper »La nuit du sortilège« auf (nachfolgend in »60e parallèle« umbenannt), welche später anlässlich der Kompositionstribüne der Unesco prämiert worden ist; das »Michigan Trio« für Klarinette, Geige und Klavier und »Pentaphone«, eine Auftragsarbeit für das Orchestre National d'Ile-de-France, wurden ebenfalls in jener Spielzeit uraufgeführt. Seine letzte Arbeit am Ircam war »En écho« für Stimme und Computer. Im März 2001 wird an der Pariser Bastille-Oper Philippe Manourys Musiktheater »K« nach Franz Kafka uraufgeführt.

Wolfgang Rihm

Wolfgang Rihm wurde 1952 in Karlsruhe geboren. Noch während seiner Schulzeit am Humanistischen Gymnasium nahm er das Studium der Komposition 1968 bei Eugen Werner Velte an der Staatlichen Hochschule für Musik in Karlsruhe auf. Neben Studien bei Wolfgang Fortner und Humphrey Searle war Rihm 1972/73 Student bei Karlheinz Stockhausen in Köln und 1973 bis 1976 bei Klaus Huber in Freiburg, wo er auch Musikwissenschaft bei Hans Heinrich Eggebrecht studierte. Prägend für Wolfgang Rihm wurden darüber hinaus Morton Feldman, Wilhelm Killmayer, Helmut Lachenmann und in besonderem Maße Luigi Nono, dem er mehrere Werke widmete. Rihm lehrte zwischen 1973 und 1978 in Karlsruhe, 1981 in München und ist seit 1985 als Nachfolger seines Lehrers Velte Professor für Komposition an der Karlsruher Musikhochschule; er erhielt u.a. Förderpreise der Städte Stuttgart (1974) und Mannheim (1975), das Stipendium »Villa Massimo« Rom (1979/80), den Beethoven-Preis (Bonn 1981), den Liebermann-Preis für die Oper »Hamletmaschine« (Hamburg 1986), den »Prix de Composition Musicale« der »Fondation Prince Pierre de Monaco« (1997), den Jacob Burckhardt-Preis der Johann Wolfgang von Goethe-Stiftung (1998) und den Bach-Preis (Hamburg 2000). Im Jahr 2000 war er »Composer in residence« bei den Salzburger Festspielen und beim Festival Musica in Straßburg. Der Komponist lebt in Karlsruhe und Berlin.

Edgard Varèse

Edgard Varèse, 1883 in Paris geboren, studierte dort bei Albert Roussel, Charles Bordes und Vincent d'Indy an der Schola Cantorum und bei Charles Widor am Conservatoire. 1907-13 lebte er in Berlin, wo er dem Kreis um Ferruccio Busoni angehörte. Zu seinen Förderern zählten auch Claude Debussy, Romain Rolland, Hugo von Hofmannsthal und Karl Muck. 1915 siedelte Varèse nach New York über, wo er in den darauffolgenden Jahren seine bedeutendsten Werke schrieb. Daneben war er als Dirigent tätig und initiierte zahlreiche Aufführungen alter und neuer Musik. 1928 kehrte er für mehrere Jahre nach Paris zurück, in dieser Zeit trat Varèse erstmals auch in Europa als Komponist in Erscheinung. Nach seiner Rückkehr in die USA Mitte der dreißiger Jahre erlebte er eine Schaffenskrise, die er nicht mehr vollständig überwand – nur noch wenige Kompositionen wurden vollendet, darunter »Déserts« (ca. 1950-54) und »Le Poème électronique« (1957-58). Varèse dirigierte und gab Kompositionskurse, 1950 lehrte er auch bei den Darmstädter Ferienkursen. Er starb 1965 in New York.

Ensemble

Ensemble Intercontemporain

Das 1976 von Pierre Boulez gegründete Ensemble Intercontemporain (dessen Ehrenpräsident er bis heute ist) wurde als ein Klangkörper ins Leben gerufen, der von seiner Konzeption her der Musik des 20. Jahrhunderts verpflichtet ist. Musikdirektor des aus 31 Solisten bestehenden Ensembles ist seit August 2000 Jonathan Nott. Das Ensemble hat die Aufgabe der Verbreitung zeitgenössischer Musik und gibt pro Saison international etwa 70 Konzerte. Über die von Dirigenten geleiteten Konzerte hinaus haben einzelne Musiker verschiedene Kammermusikensembles gegründet, deren Programmgestaltung sie selbst ausarbeiten. Das Repertoire von über 1600 Stücken umfasst neben zahlreichen Werken der Klassischen Moderne der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts vor allem auch die herausragenden Kompositionen aus der Zeit nach 1950. Auf dem Gebiet der synthetischen Musik arbeitet das Ensemble

eng zusammen mit dem Institut de Recherche et de Coordination Acoustique/Musique (Ircam). Mit einem umfangreichen Angebot von Jugend- und Kreativworkshops, Vorträgen und öffentlichen Proben konnte das Ensemble seit seinem Umzug in die Cité de la musique im Jahr 1995 breite Publikums-schichten ansprechen. In Zusammenarbeit mit dem Pariser Konservatorium und der Cité de la musique sowie im Rahmen von Sommerkursen organisiert das Ensemble Fortbildungsseminare für junge Berufsmusiker, die ihre Kenntnisse über die zeitgenössische Musik vertiefen wollen. Das Ensemble Intercontemporain erhielt 1996 den US-amerikanischen Grammy Award in der Kategorie »Beste Ensemblespielung« von »...explosante-fixe...« von Pierre Boulez unter dessen Leitung.

Ircam

Ircam - Centre Pompidou

Pierre Boulez gründete das »Institut de recherche et coordination acoustique/musique« (Ircam) im Jahr 1969; 1992 übernahm Laurent Bayle die Leitung von Ircam, das dem Centre Pompidou angegliedert ist. Forschung, Produktion und Vermittlung sind Kernbereiche von wachsender Bedeutung innerhalb der Arbeit von Ircam mit dem Ziel, Wissenschaftler und Musiker zusammenzuführen und zur Entwicklung gemeinsamer innovativer Projekte zu animieren. Forschung: Ircam betreibt Grundlagenforschung in den musikbezogenen Bereichen Computertechnologie, Physik und Akustik. Zu den vordersten Aufgaben zählt die Entwicklung von Computer-Software, welche die kreativen Mittel des Komponisten bereichert, sowie der internationale Austausch mit Universitäten und Forschungseinrichtungen. Produktion: Ircam lädt zahlreiche Komponisten ein, vor Ort zu arbeiten. Es entstehen in den Studios von Ircam jährlich zwischen 20 und 25 neue Werke, die klassisch ausgebildete Musiker mit neuen Techniken vertraut machen. Abschließend erfahren diese Werke innerhalb der Konzertsaison, organisiert in Gemeinschaft mit dem Ensemble Intercontemporain, ihre Aufführung in Paris und anderen Städten. Sie werden in das Repertoire verschiedener Ensembles aufgenommen und

weltweit gespielt. Im Juni eines jeden Jahres veranstaltet Ircam schließlich sein eigenes Festival (»Agora«), das Musik im Kontext anderer künstlerischer Disziplinen (Tanz, Theater, Film) präsentiert. Vermittlung: Ircam verfügt über mehrere Ausbildungsprogramme, darunter ein Doktoranden-Kurs, Jahreskurse im Bereich Computermusik für Komponisten sowie zahlreiche Workshops, Lectures und Podiumsdiskussionen. Das vollständig mit Computern ausgestattete Medienzentrum stellt Information aller Art seinen Benutzern zur Verfügung. Ircam verbreitet sein Wissen in Büchern, Zeitschriften, CDs und CD-Roms.

Andrew Gerzso

Andrew Gerzso wurde in Mexico City geboren. Er studierte Flöte und Komposition am New England Konservatorium in Boston, am California Institute of the Arts in Los Angeles und am Royal Conservatory in Den Haag. Mitarbeiter von Ircam seit 1977, übernahm er die Technische Direktion, später die Leitung der musikalischen Forschung und die Leitung der Produktion. Seit 1993 ist er der Manager des Forum Ircam, das die Computer-Software des Instituts entwickelt. Er hat Fachartikel zum Thema Computermusik in Zeitschriften wie La Recherche, Scientific American und Leonardo veröffentlicht. Seit 1980 ist Andrew Gerzso ein enger Mitarbeiter von Pierre Boulez im Ircam. Er übernahm die Computer-Ausführung in »Répons« (1981), »Dialogue de l'ombre double« (1985), »Explosante-fixe« (1991) und »Anthèmes II« (1997). Die CD-Einspielungen von »Explosante-fixe« und »Répons« bei der Deutschen Grammophon erhielten den Grammy-Preis (1996, 1999).

Solisten

Valdine Anderson

Valdine Anderson wurde in Kanada geboren. Sehr früh machte sie sich einen Namen als Interpretin zeitgenössischer Musik, sowohl in Amerika als auch in Europa. Fiel sie anfangs noch im Rahmen barocker Werke oder verschiedener Mozart-Opern auf (»Die Entführung aus dem Serail«, »Die Zauberflöte«), so widmete sie sich zunehmend der zeitgenössischen Musik, indem sie sich an den amerikanischen

Uraufführungen verschiedener Werke von Harrison Birtwistle beteiligte. Mittlerweile sind Werke der Komponisten Edgard Varèse, Luciano Berio, György Kurtág oder Alban Berg ebenso wie jene der jüngeren Generation (Gavin Bryars, Gérard Grisey oder Thomas Adès) Teil ihres Repertoires. Die wachsende Anerkennung durch die Musikwelt äußert sich vor allem im Wunsch vieler Komponisten, sie für ihre Uraufführungen einsetzen zu dürfen. So wurde sie von Arcuri gebeten, an der Uraufführung von »La Nymphé du Ladon« teilzunehmen; mit Harry Freedman erarbeitete sie den »Spirit Song« und mit George Benjamin »A Mind of Winter«. Eine enge Zusammenarbeit verbindet Valdine Anderson mit dem BBC Scottish Symphony Orchestra, mit dem sie beim Edinburgh Festival »Pli selon pli« von Pierre Boulez aufführte. Konzertreisen unternahm die Sängerin darüber hinaus u. a. mit dem Ensemble Modern, der London Sinfonietta, dem Nash Ensemble, dem Nieuw Ensemble und dem Cleveland Orchestra. Zu ihren jüngsten Auftritten zählen erfolgreiche Konzerte mit dem Chicago Symphony Orchestra unter der Leitung von Daniel Barenboim, eine Europatournee mit dem Orchestre des Champs Elysées unter Philippe Herreweghe sowie eine Konzertserie mit dem Ensemble Intercontemporain und Pierre Boulez anlässlich seines 75. Geburtstages. Valdine Anderson hat die »Quatre Chants pour franchir le Seuil« von Gérard Grisey beim Festival Musica de Strasbourg, beim Festival Octobre en Normandie de Rouen und anlässlich des Festivals Ars Musica im März 2000 gesungen.

Frédérique Cambreling

Frédérique Cambreling studierte in Paris, wo sie der Unterricht bei Pierre Jamet besonders geprägt hat. Nachdem sie 1976 zwei erste Preise des Konservatoriums von Paris und drei große inter-

nationale Preise erhalten hatte, war sie zwischen 1977 und 1985 Soloharfenistin des Orchestre National de France. Seit 1993 ist sie Mitglied des Ensemble Intercontemporain und tritt weiterhin als Solistin auf.

In den letzten Jahren wurde Frédérique Cambreling als Solistin unter anderem vom Orchestre Philharmonique de Radio-France, dem Orchestre de l'Opéra de Lyon und dem Orchestre National de Lyon eingeladen, mit denen sie ein Repertoire, das den größten Teil der Harfenliteratur umfasst, spielte. Aufgrund ihrer Vielseitigkeit nimmt sie auch an zahlreichen Kammermusikfestivals in Frankreich und im Ausland teil. Von Frédérique Cambreling sind Aufnahmen als Solistin unter der Leitung von Georges Prêtre, Kent Nagano, Emmanuel Krivine und Jean-Jacques Kantorow erhältlich sowie Aufnahmen mit Werken von Michael Obst, Ivan Fedele und Ton That Tiêt.

Jeanne-Marie Conquer

Jeanne-Marie Conquer erhielt 1980 den ersten Preis des Konservatoriums von Paris im Fach Violine. Nach zusätzlichen Meisterkursen trat sie 1985 dem Ensemble Intercontemporain bei. Sie hat »Sequenza VIII« von Luciano Berio sowie »Pierrot Lunaire« und »L'Ode à Napoléon« von Arnold Schönberg unter der Leitung von Pierre Boulez auf CD eingespielt. Jeanne-Marie Conquer ist zudem Mitglied des Quartetts des Ensemble Intercontemporain.

Hidéki Nagano

Hidéki Nagano wurde 1968 in Japan geboren und begann mit fünf Jahren Klavier zu spielen. Seit seinem zwölften Lebensjahr nimmt er an zahlreichen nationalen Wettbewerben teil und gewann den ersten Preis des nationalen Wettbewerbs für Studenten. Nach Abschluss des Gymnasiums trat er 1988 ins Konservatorium von Paris ein, um bei Jean-Claude Penneret Klavier und

bei Anne Grappott Liedbegleitung zu studieren. 1990 erhielt er den ersten Preis im Fach Liedbegleitung, 1991 den ersten Preis im Fach Klavier und 1992 den ersten Preis im Fach Kammermusik. Er ist zudem Preisträger zahlreicher internationaler Wettbewerbe. Hidéki Nagano gibt regelmäßig Konzerte als Solist, vor allem in Frankreich und Japan, sowie in Kammermusikformationen mit einem Repertoire, das von der Klassik bis zur zeitgenössischen Musik reicht. Seine erste CD – französische Musik des 20. Jahrhunderts – hat er 1997 in Japan eingespielt; eine zweite CD – George Antheil gewidmet – ist kürzlich in Paris erschienen. Hidéki Nagano ist seit 1996 Mitglied des Ensemble Intercontemporain.

Dimitri Vassilakis

Dimitri Vassilakis wurde 1967 in Athen geboren. Im Alter von 7 Jahren begann er seine musikalischen Studien in seiner Heimatstadt und setzte sie dann bei Gerard Frémy am Konservatorium von Paris fort. Es wurde ihm einstimmig der erste Preis im Fach Klavier zugesprochen sowie Preise in den Fächern Kammermusik und Klavierbegleitung. Dimitri Vassilakis ist als Solist in Europa (Salzburger Festspiele, Maggio Musicale in Florenz), Nordafrika, im Fernen Osten und in Amerika aufgetreten. 1992 wurde er Mitglied des Ensemble Intercontemporain. Sein Repertoire umfasst unter anderem die Klavierkonzerte von György Ligeti, »Oiseaux exotiques« und »Un vitrail et des oiseaux« von Olivier Messiaen, die 3. Klaviersonate von Pierre Boulez, »Eonta« für Klavier und Blechblasinstrumente und »Evryali« von Iannis Xenakis sowie »Klavierstück IX« von Karlheinz Stockhausen.

1985 spielte er die Uraufführung von »Incises« von Pierre Boulez und nahm im August 1998 in Edinburgh an der Uraufführung von »sur Incises« für drei Klaviere, drei Schlagzeuge und drei Harfen von Pierre Boulez teil.

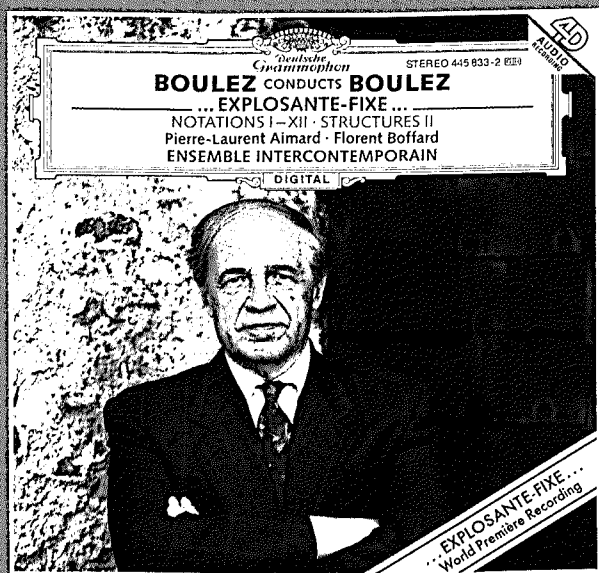
DIE KLASSISCHE ENTSCHEIDUNG



A UNIVERSAL MUSIC COMPANY

Pierre Boulez – „Hexenmeister hinterm Schallkessel 1“

Süddeutsche Zeitung



Pierre Boulez – ...explosante-fixe... Notations I–XII · Structures II

Pierre-Laurent Amard, Klavier · Florent Boffard, Klavier
Ensemble InterContemporain · Dirigent: Pierre Boulez
CD 445 833-2

Geradezu kulinarischer Musikgenuss.

... Mischung aus virtuosem Concerto Grosso und Klangfarbenkomposition. Es verspielt im Rahmen der Postmoderne Experimentionismus und Neoklassizismus. Der Reichtum der filigranten Texturen und der betörende Rausch der Kontrolle, die Boulez hier entfesselt, erlauben geradezu kulinarischen Musikgenuss.
Süddeutsche Zeitung

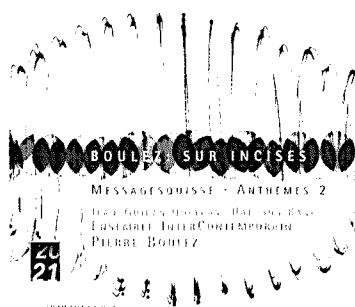


Pierre Boulez – Répons (1981–1984) Dialogue de l'ombre double (1985)

Alain Damiens, Klarinette · Ensemble InterContemporain · Dirigent: Pierre Boulez
CD 457 605-2

Hochfeines, raumgreifendes Klanggebilde.

„Répons gilt als eines der wichtigsten Orchesterwerke der Neuen Musik, ein hochfeines, raumgreifendes Klanggebilde für Ensemble und Live-Elektronik. Es zeigt auch in der Studio-Fassung, dass musikalischer Ausdruck und Computer-Technik miteinander harmonieren können.“ *Scala*



Pierre Boulez – Sur Incises Messagesquisse · Anthèmes II

Jean-Guihen Queyras, Violoncello · Hae-Sun Kang, Violine · Ensemble InterContemporain
Dirigent: Pierre Boulez
CD 463 475-2

Differenzierte klangliche Sinnlichkeit.

„Auch in seinen späten Kompositionen gelingt Boulez ein Faszinosum an klanglicher Sinnlichkeit, an Neugier am Reiz des Tones. So ist das auch in den drei beeindruckenden nervig und fast süßig gespielten Arbeiten dieser CD.“
Süddeutsche Zeitung

Herausgegeben vom
NORDDEUTSCHEN RUNDFUNK

Leitung Bereich Orchester und Chor
ROLF BECK

Redaktion »das neue werk«
DR. RICHARD ARMBRUSTER

Koordination der Veranstaltungen
SABINE KUS

Impressum

Programmheft

Redaktion des Programmheftes
DR. RICHARD ARMBRUSTER
MARKUS FEIN

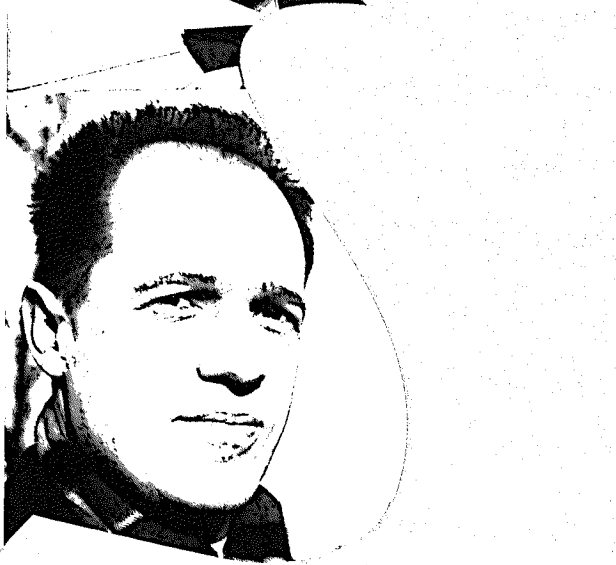
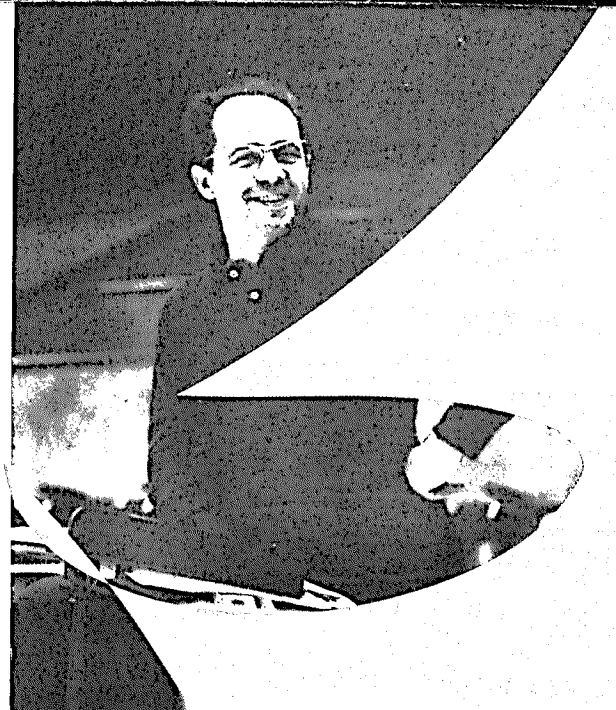
Bildnachweis
BETTY FREEMAN, PHILIPPE GONTIER,
MARION KALTER, PAUL NADAR, SUSANNE
SCHAPOWALOW, Staats- und Universitäts-
bibliothek Hamburg Carl von Ossietzky,
Archiv des »neuen werks«

Textnachweis
Die Einführungstexte von DR. STEFAN DREES,
DR. WOLFGANG FINK und PROF. DR. ALBERT
GIER sind Originalbeiträge für den NDR. Die
übrigen Texte waren bereits veröffentlicht.

Übersetzung S. 5 - 7, S. 20
SIGRID BEHRENS

Gestaltung
STUDIO ANDREAS HELLER, Hamburg
JUTTA STRAUSS

Druck
BENATZKY DRUCK & MEDIEN,
Hannover



Boulez, Brunchen, Baden gehen ...
SZENE HAMBURG:
Kultur für alle



SZENE HAMBURG

Das beliebte Monatsmagazin. Die besten Konzerte, Filme, Läden, Theater, Parties und Ausstellungen der Stadt



ESSEN+TRINKEN

Hamburgs renommiertes Gastro-Guide empfiehlt die leckersten Restaurants der Stadt



HAMBURG KAUFFT EIN!

Hamburgs ultimativer Shopping-Guide. Shop till you drop: die schönsten Geschäfte der Stadt



HAMBURG VON A-Z

Das Buch zur Stadt. Hunderte von Stichwörtern, tausende von Adressen



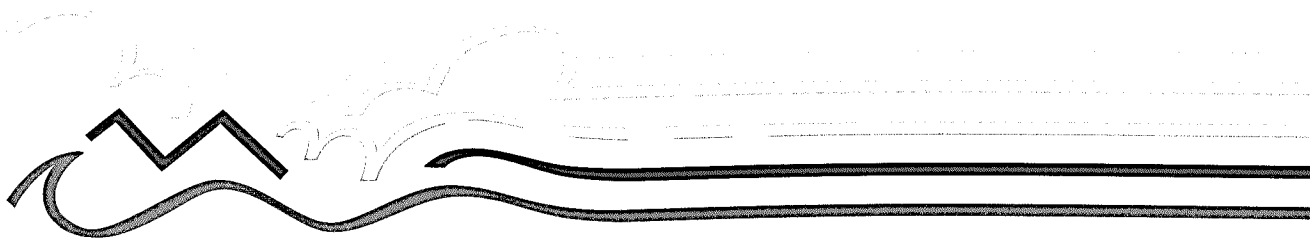
UNI-EXTRA

Das Sonderheft zum Semesterbeginn. Tipps, Themen und Termine rund ums Uni-Leben

www.szene-hamburg.de

Online für Hamburg: alle Termine der Hansestadt, täglich aktualisiert





neues aus finnland

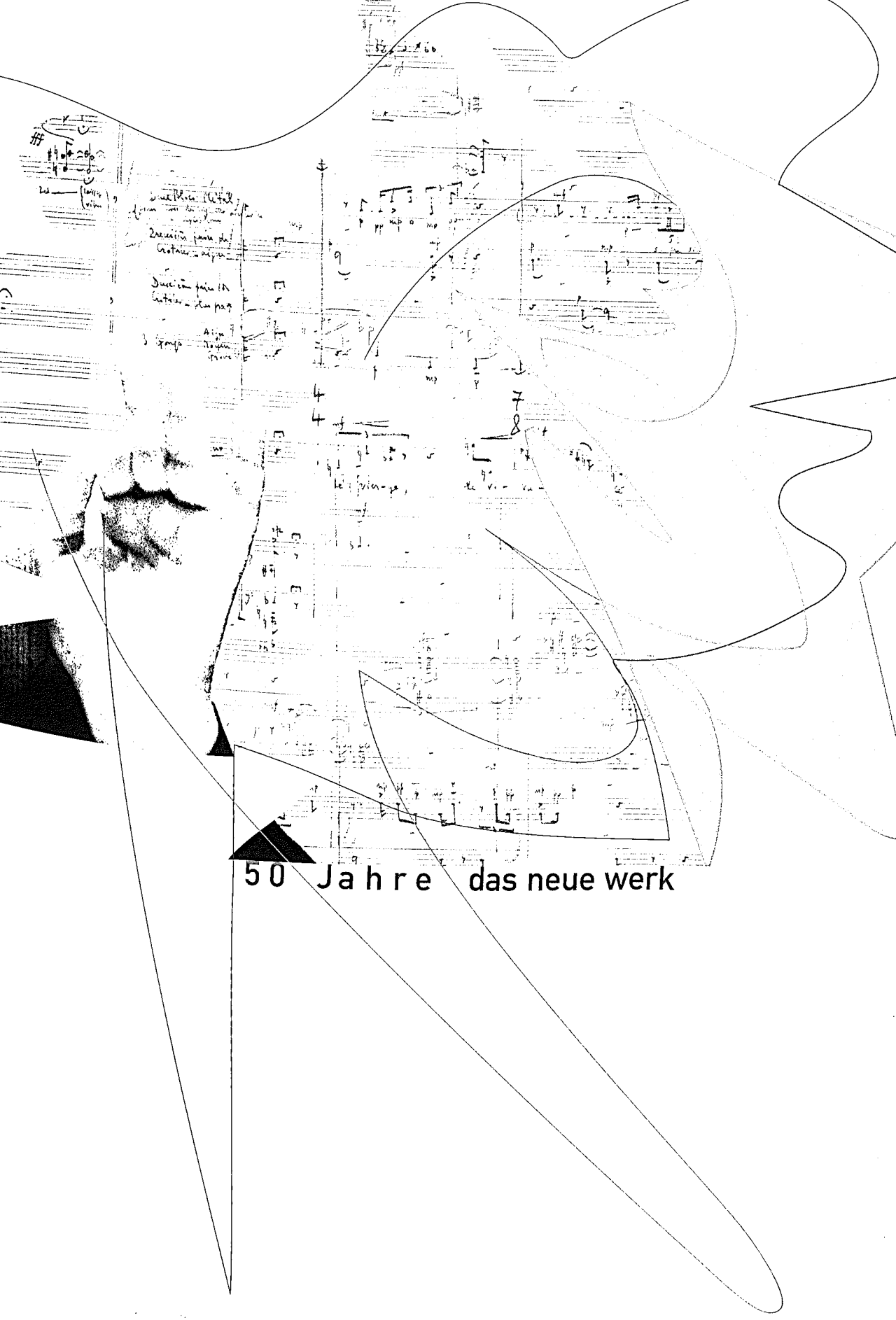
23.7. bis 27.7. nordLAUT Hamburg, Kampnagel Die junge, kreative Musikszene Finnlands zu Gast beim Schleswig-Holstein Musik Festival. Mit Toimii! Ensemble, M. A. Numminen, Värttinä, Kimmo Pohjonen, Mieskuoro Huutajat, Pan Sonic und anderen

28.7. Hamburg, St. Johannis am Turmweg Einojuhani Rautavaara: Vigilia
Finnish Radio Chamber Choir, Dirigent: Timo Nuoranne

21.8. Hamburg, Rolf-Liebermann-Studio Porträt-Konzert Magnus Lindberg
Avanti! Chamber Orchestra, Dirigent: Magnus Lindberg

schleswig-holstein musik festival

finnland lauschen



50 Jahre das neue werk