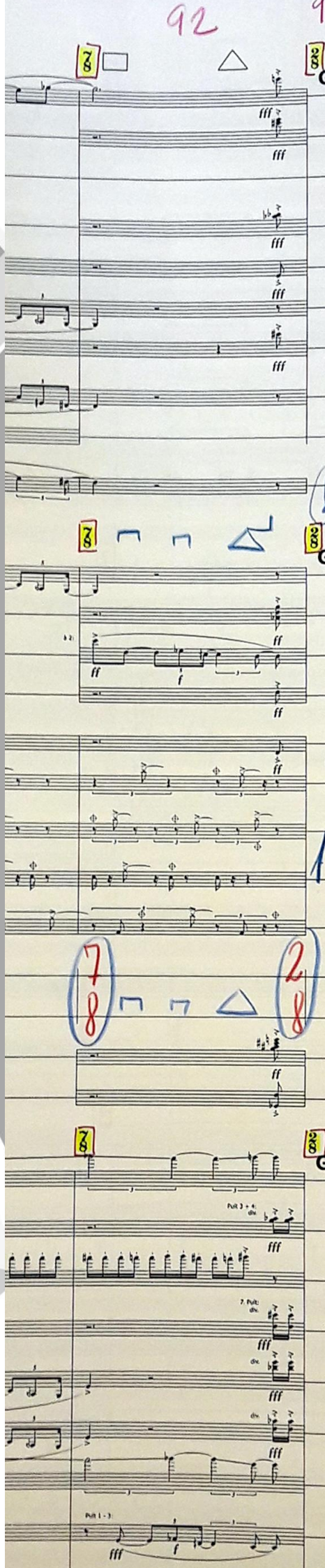
Edition Juliane Klein

Werke für Orchester

(2020)



Orchestermusik

Kompositionen für Orchester aus dem Verlagsprogramm der Edition Juliane Klein

Die Edition Juliane Klein verlegt zurzeit das Gesamtwerk der sechzehn Komponist*innen Annesley Black, Peter Gahn, Sara Glojnarić, Michael Hirsch, Leopold Hurt, Gordon Kampe, Hermann Keller, Juliane Klein, Peter Köszeghy, Ulrich Kreppein, Stefan Pohlit, Hannes Seidl, Sebastian Stier, Hans Thomalla, Stephan Winkler und Joanna Wozny – darunter etwa achtzig Kompositionen für Orchester.

Diese Broschüre möchte Ihnen eine Auswahl dieser Werke vorstellen und damit für eine Wiederaufführung besonders ans Herz legen! Neben den genauen Besetzungsangaben enthält die PDF-Datei eingebettete Links zu Ansichtspartituren und – sofern vorhanden – zu Mitschnitten der jeweiligen Werke, die Ihnen die Möglichkeit bieten, einen genaueren Eindruck der jeweiligen Kompositionen zu erhalten.

Das Aufführungsmaterial aller in dieser Broschüre präsentierten Kompositionen ist als Mietmaterial bei der Edition Juliane Klein erhältlich.

Gern senden wir Ihnen weitere Informationen oder gedruckte Ansichtspartituren zu und vermitteln den Kontakt zu den Komponist*innen. Bei Interesse erreichen Sie uns per E-Mail (info@editionjulianeklein.de) per Brief (Chodowieckistr. 15/I, D-10405 Berlin) oder Telefon (+49 30 44045164).

Berlin, August 2020

INHALTSVERZEICHNIS

Annesley Black 5

- „misinterpreting the 2008 south sudanese budget reform for the orchestra“ für großes Orchester (2012)

Peter Gahn 6

- „Nachtsicht II“ für Orchester, optionalen Sprecher und Live-Elektronik (2011)

Michael Hirsch 7

- „... irgendwie eine Art Erzählung ...“ für Orchester (2011)
- „Worte Steine“ für Bass-Bariton, Chor und Orchester (2007-9)

Leopold Hurt 9

- „Seuring I Schalter“ für E-Zither, Elektronik und großes Orchester (2011-12)

Gordon Kampe 10

- „Masque“ für Kammerensemble und Orchester“ (2019)
- „Il Cappello Magico“ für Saxophon und Orchester“ (2018)
- „fat finger error“ für Orchester“ (2018)
- „Spione“ für Orchester (2017)
- „Drei Stücke“ für Orchester (2015)
- „High Noon: Moskitos“ für Orchester (2003/6)

Hermann Keller 14

- „Zerreißt die unsichtbaren Ketten“ – Vorspiel für Orchester (2013)
- „Konzert für Klavier und Orchester“ (1980)

Juliane Klein 16

- „ERDE“ für Orchester und Schülergruppen (2010)
- „Tiefenbohrung 08“ für Orchester (2008)
- „vertikal“ für Orchester (2001)

Peter Köszeghy 18

- „hot stones – broken diamonds“ für Klarinette und Orchester (2014)
- „three shamanistic rituals“ für Orchester (2011)
- „ANTIPHON (Mephistopheles’ choirs)“ für großes Orchester (2008)
- „SOULFLIGHT (the edge)“ für Solo-Flöte und großes Orchester (2006/7)

Ulrich Kreppein 20

- „Bruchstücke – Ruinen“ (2013)
- „Flucht“ für Orchester (2014)
- „Labyrinth“ für großes Orchester im Raum (2013)
- „Spiel der Schatten“ für Orchester (2009)

Stefan Pohlit 22

- „Vapur“ für Orchester (2019/20)
- „Zarzurah“ für Orchester (2007/17)
- „Peşrev“ für Orchester (2006/7)

Hannes Seidl 24

- „Mehr als die Hälfte“ für Orchester und live-elektronische Reduktion (2013/14)
- „FEST“ für großes Orchester (2008/9)

Hans Thomalla 26

- „Ballade“ für Klavier und Orchester (2016)
- „Ausruff“ für Kammerorchester (2007)

Stephan Winkler 28

- „VON DER NATUR DES MENSCHEN.“ für Orchester (2005)
- „COMIC STRIP“ für großes Orchester in elf Gruppen (1998)

Joanna Wozny 30

- „any great distance“ für Orchester (2018)
- „disintegrated“ für Orchester (2010)
- „Archipel“ für Orchester (2008)
- „Loses“ für großes Orchester (2006)

Impressum 32

ANNESLEY BLACK

Musik erzeugt Bewegung – und umgekehrt. Annesley Black belässt es in ihren Kompositionen nicht bei diesem Gemeinplatz, der letztendlich auf jede Form von Musik zutrifft, sondern sie konkretisiert physische und rituelle Analogien von Bewegung und Musik. Sie thematisiert Bewegung und Körperlichkeit, die mit Klangerzeugungen jeglicher Art einhergehen und adaptiert Phänomene und Prinzipien aus Sport und Spiel, die sie ihren Kompositionen als Strukturen zugrunde legt oder aber gegenständlich auf der Bühne austragen lässt.
Dabei ist ihre Musik nicht dogmatisch nach üblichen Rastern und innermusikalischen Strukturmodellen konstruiert, sondern bedient sich mit einem Realitätsbezug bewusst außermusikalischer Prinzipien und lässt dabei gerne wesentliche Entscheidungen offen. Nur so kann ihre Musik eine Dynamik sowie eine positive Art von Anstrengung entwickeln, die Ausgangspunkt ihres kompositorischen Denkens ist.

„misinterpreting the 2008 south sudanese budget reform for the orchestra“ für großes Orchester (2012)

Besetzung:	4-3-3-3, 4-3-3-0, Pauke, 3 Schlagzeuger, 2 Harfen, Streicher (14-12-10-8-6)
Dauer:	15'
Uraufführung:	9. März 2012, hr-Sendesaal, Frankfurt am Main hr-Sinfonieorchester, Ltg.: Robert Coleman

[ANSICHTSPARTITUR] (link) [AUFNAHME] (link)

Kommentar:

„misinterpreting the 2008 south sudanese budget reform for the orchestra“ zeigt die Unmöglichkeiten, Material durch Analyse zu beherrschen oder eine Quelle eins zu eins in einem anderen Metier widerzuspiegeln. „Beim Recherchieren nach Bewegungsform und Bedeutung des modernen Marsches (bzw. Militärmusik)“, so Annesley Black, „stieß ich auf eine Videoaufnahme einer Gruppe von Frauen im Südsudan, die ein Kampflied zu Ehren des Rebellenführers John Garang de Mabior singen. Nach der rhythmischen Phrasierung und dem melodischen Verlauf dieses Liedes habe ich versucht, die Charakteristika dieser Musik in Regelsysteme zu überführen, die eine extreme Übersteigerung des Ausgangsmaterials vornehmen. Weiterhin habe ich die Adaption einer autochthonen Musik aus dem Sudan als Grundlage genommen; der Gesang auf dem Schöpfrad, interpretiert von der nubischen Sängerin Salih Ali Soliman – wobei hier sowohl der Gesang als auch die Geräusche des Wasserrades und der Feldaufnahmetechnik mit instrumentalen Mitteln nachgezeichnet werden. Auch hier spielt das Moment der Abstrahierung eine wesentliche Rolle: Es ging mir nicht um eine ›originalgetreue‹ Übertragung, sondern um die Formulierung orchestraler Metaphern – um eine Umsetzung, die zwar die Gestalt der Ausgangsmusik bewahrt, aber zu einem eigenständigen klanglichen Resultat führt.
„Annesley Blacks Orchesterstück“, schreibt Michael Rebhahn im Programmheft der Uraufführung, „lässt ganz offensichtlich eine politische Dimension erkennen. Die im Titel genannte ‚budget reform‘ steht für die korrupten Machenschaften im Süd-Sudan in den Jahren nach dem Tod John Garangs. Black ist davon überzeugt, dass eine musikalische Komposition für großes Orchester – also ein Transfer in den Raum der Kunst – zwangsläufig nur eine ‚falsche Auslegung‘ dieser Vorgänge bieten kann. Dass die Komponistin sich mit einem bewussten ‚dennoch‘ diesem schwierigen Sujet kompositorisch widmet, wird jedoch gerade wegen der Reflektiertheit, mit der sie das tut, zum politischen Bekenntnis. Das Festhalten an der Hoffnung, dass die Fehlinterpretationen der Kunst und das daraus entbundene ästhetische Erfahrungspotenzial ungeachtet aller Unzulänglichkeiten dennoch öffentliche Wirksamkeit entfalten können, darf als eine auf dem Boden der Tatsachen stehende Neuformulierung der Utopie der Avantgarde betrachtet werden.“

PETER GAHN

Ein wesentliches strukturelles Moment in Peter Gahns Musik ist ein heterophones Denken, das auf einem Nebeneinander verschiedener Teile, Perspektiven und musikalischer Gedanken basiert.
Bereits früh ist Peter Gahn von der multi-perspektivischen Kunst des Kubismus sowie den pluralistischen Klangkompositionen eines Bernd Alois Zimmermann geprägt worden. In Japan lernte er die jahrhundertealte Musik des Gagaku-Orchesters kennen, in der alle Instrumente dieselbe Melodie jeweils etwas anders vortragen. In Gahns Musik findet sich Heterophonie auf verschiedene Art und Weise umgesetzt: einkomponiert in ein bestimmtes Werk oder in simultan aufführbaren Werkgruppen, deren Einzelkompositionen (auch in Verbindung mit anderen Kunstformen wie Video oder Tanz) in unterschiedlichen Kombinationen gleichzeitig gespielt werden können, ohne dass eine Partitur das Zusammenspiel bis ins Detail synchronisiert.

„Nachtsicht II“ für Orchester sowie optionalen Sprecher und Live-Elektronik (2011)

Besetzung: 3-3-3-3 4-3-3-1, Pauke, 2 Schlagzeuger, Streicher (12-10-8-6-5), Live-Elektronik ad lib., Sprecher ad lib.

Dauer: 13'

Uraufführung: 8. Februar 2014, Theaterhaus Stuttgart (ECLAT-Festival Stuttgart)
Radio-Sinfonieorchester Stuttgart, Jürgen Hartmann (Sprecher), Ltg.: Johannes Kalitzke

AUSGEZEICHNET MIT DEM STUTTGARTER KOMPOSITIONSPREIS 2013 !

[ANSICHTSPARTITUR] (link) [AUFNAHME] (link)

Kommentar:

Das Rauschen des nächtlichen, urbanen Verkehrs, vereinzelte Schritte und leise Fragmente von Gesprächen nächtlicher Spaziergänger, das Rattern der Bahnen über die Brücke und das Sausen der Autos über und unter dieser, dies alles, erlebt, gehört und aufgezeichnet in Ton und Text auf und unter der Oberkasseler Brücke in Düsseldorf, bildet die Grundlage für „Nachtsicht II“. Der Verkehr und die Fußgänger laufen in klaren Bahnen, sind schon von weitem vernehmbar. Unter der Brücke ist der Verkehr dagegen polyphon auf verschiedensten Ebenen zu hören: aus dem Tunnel kommend, um einen herumfahrend, anfahrend, stoppend, gesteuert von Ampeln, unerwartet aus Straßen kommend und über einem ratternd, sausend. In der Nacht wird dieses Getöse durchscheinender, die Rhythmen langsamer, die Ereignisse in loser Verbindung. Die Dunkelheit schärft das Gehör.
Diese Klänge und die daraus entstandene Musik als Ausgangsbasis für ein Orchesterstück zu nehmen war eine Idee für ein Abenteuer hin zu neuen musikalischen Räumen. Neue Klänge, Kombinationen und Bewegungen durch das Orchester bildeten das Ausgangsmaterial für das Stück. Es entstanden viele Klänge mit einem hohen Rausch- und Geräuschanteil. Diese sonst eher im Hintergrund mitschwingenden Klanganteile sind normalerweise nicht bewusst hörbar, aber auch dafür verantwortlich, den Tönen ihre charakteristische Färbung zu geben. Jedes Instrument hat seine eigene Schönheit, auch in der „Nachtseite“ seiner Klänge. Die Körper, quasi die Umrisse der Instrumente, werden hörbar gemacht. Zwischen diesem Rauschen und Rattern scheinen immer wieder volle Farben durch. Tiefe oder hohe liegende Töne, kurze Klangakkorde und mehr oder weniger große Klangkomplexe stehen in loser Verbindung nebeneinander und können als extrem langsame polyphone Melodien gehört werden.

Peter Gahn

MICHAEL HIRSCH

„Die Dichotomie von konstruierender Planung einerseits und einem quasi-vegetativen Wuchern des Materials andererseits ist in meiner kompositorischen Arbeit fast immer die wesentliche formbildende Kraft, die zudem kontrolliert wird von einem gewissen dramaturgischen Denken.“ In aller Knappheit hat Michael Hirsch hier auf den Kern seiner Musik hingewiesen. Sie ist geprägt von klaren musikalischen Formen und Strukturen, die wahrscheinlich auf Hirschs Leidenschaft für die europäische Kunstmusik von ihren Anfängen bis heute zurückzuführen sind, sowie einem „quasi-vegetativen Wuchern des Materials“, dessen Wurzeln sich sicherlich in Hirschs Arbeit als Darsteller und Performer finden lassen. Zentral an Hirschs Aussage ist dann aber das „dramaturgische Denken“, das alles „kontrolliert“ und das sich in seiner Musik in unterschiedlichen Ausprägungen offenbart, sei es in Form von außermusikalischen Elementen, die in ein Musikwerk szenisch-aktionistische Momente einbringen, sei es in Form von gelegentlichen szenischen Irritationen oder sei es als bloße dramaturgische Idee, die quasi subkutan agiert, ohne sich vordergründig zur Schau zu stellen.

„... irgendwie eine Art Erzählung ...“ für Orchester (2011)

Besetzung: 3-0-4-3, 4-4-3-1, 2 Harfen, Klavier, Celesta, Akkordeon, 4 Schlagzeuger, Streicher (9-9-6-6-4)

Dauer: 15'

Uraufführung: 20. Januar 2019, Ultraschall-Festival Berlin
DSO Berlin, Ltg. Simone Young

[ANSICHTSPARTITUR] (link) [AUFNAHME] (link)

Kommentar:

In den Jahren 2007-2009 komponierte ich im Auftrag des Landesmusikrates Mecklenburg-Vorpommern die groß angelegte Vokalsinfonie *Worte Steine* (für Bariton, Chor und großes Orchester), deren unhandliches Format in mir nachträglich das Bedürfnis weckte, einige der darin exponierten musikalischen Materialien in einer knapperen Form zu verdichten. So schrieb ich ohne Auftrag und äußeren Anlass das 15-minütige Orchesterstück „... irgendwie eine Art Erzählung ....“, in dem einzelne Elemente der Vokalsinfonie weiterentwickelt und durch neue Elemente ergänzt und überschrieben wurden.
Die musikalische Form versucht, zwei entgegengesetzte Ansätze zu vereinen: Einerseits besteht die Komposition aus 24 unabhängigen, kurzen Episoden, andererseits legt sich über diese Kleinteiligkeit ein dramaturgischer Bogen, der einen größeren Erzählfluss suggeriert, den die Episoden als einzelne Stationen zu markieren scheinen. Es ist einerseits eine rhapsodische Form, wie ein improvisierter „stream of consciousness“, andererseits eine durchstrukturierte Architektur aus heterogenen Elementen, die gewissermaßen die Charaktere der imaginären „Erzählung“ repräsentieren. Das große Orchester wird als Ensemble von Ensembles behandelt, die ebenfalls wie individuelle Figuren im Erzählfluss erscheinen. Zu dieser „Erzählung“ existiert freilich kein außermusikalischer Inhalt, sondern der Musik selbst eignet ein erzählender Ausdruck: Programmmusik ohne Programm – oder eben „irgendwie eine Art Erzählung“.

Michael Hirsch

„Worte Steine“
für Bass-Bariton, Chor und Orchester (2007-9)

Besetzung: Bass-Bariton, Chor (S-A-T-B), 3-0-3-3, 4-3-4-0, 2 Schlagzeuger, Harfe, Klavier, Celesta, Streicher

Dauer: 40'

Uraufführung: 9. Juni 2009, Theater Greifswald
Benno Remling (Bass-Bariton), Opernchor des Theaters Vorpommern, Philharmonisches Orchester Vorpommern, Ltg.: Mathias Husmann

[ANSICHTSPARTITUR] (link)

Kommentar:

Ausgangspunkt für „Worte Steine“ war der Auftrag des Landesmusikrats Mecklenburg-Vorpommern, einen musikalischen Bezug zur Architektur der norddeutschen Backsteingotik herzustellen. „Dies geschieht“, so Michael Hirsch, „hier freilich nicht in einer vordergründig illustrierenden Umsetzung eines bestimmten Architekturmodells. Für eine musikalische Konzeption erschien es mir sinnvoller, verschiedene Elemente, Aspekte und Assoziationen des ganzen thematischen Umfelds in sehr viel freierer Weise zu einem musikalischen ‚Gebäude‘ zusammenzufügen.“
Den ersten Ansatz hierzu bietet die Wahl des zentralen Textes: Es handelt sich um die alttestamentarische Schilderung des Turmbaus zu Babel (Genesis 11,1-9), in dem der Bericht des Turmbaus mit einer mythologischen Fiktion über die Entstehung der Sprachenvielfalt der Menschen verknüpft ist. Michael Hirsch hat diese Vorgaben auf seine Weise genutzt, schreibt Ekkehard Ochs in der Ostsee-Zeitung: „Er verwende die Worte als Bausteine, die sich zu neuen Sprachgebäuden zusammensetzen. Gesangliches (Chor) resultiere nicht aus sprechendem Ausdruck, sondern aus seiner Funktion als Gefüge von Wort-Bausteinen.“
Die Großform der Komposition ist dabei symmetrisch angelegt: Einem einleitenden Eröffnungsteil entspricht der Schlussteil als Epilog. Dazwischen stehen die umfangreicheren Teile II und IV, wobei im Teil II der Großteil der Turmbauerzählung enthalten ist. Ihr werden im Teil IV einige reflektierende Texte aus sumerischen und altägyptischen Quellen entgegengestellt. Der Mittelteil III vermittelt als Achse zwischen der Erzählebene und der reflektierenden Ebene. Unabhängig von der fünfteiligen Großform setzt sich das Stück aus einer Folge sehr kurzer „Episoden“ zusammen. „So kann die Komposition“, schreibt Hirsch, „formal mehrdeutig wahrgenommen werden: Als Vokalsinfonie in fünf Sätzen, als eine Folge von 49 miniaturhaften Episoden oder auch als frei assoziierender Gedankenstrom ohne formale Grenzen, in dem ein Element aus dem anderen hervorgeht.“
In der Besprechung der Uraufführung fasst Ekkehard Ochs die Wirkung dieser Komposition so zusammen: „Gedacht war an Gotik und Backstein, an Raum und Architektur [...]. Hirschs ‚Bauwerk‘ klingt! Nicht anbiedernd; eher auffordernd, sich selbst aus vielen Details das Ganze herzustellen – wie aus Bausteinen ein Gebäude. In der Musik ist viel Dynamik, viel Expressives und manches an strukturellen und damit klanglichen Feinheiten zu entdecken.“

LEOPOLD HURT

Leopold Hurt thematisiert Alte Musik wie traditionelle Volksmusik gleichermaßen in seinen Kompositionen, ohne dass diese Teil seiner originären Musiksprache werden. Neben der eingehenden Analyse der verwendeten Materialien ist es vor allem eine Konfrontation mit dem scheinbar Bekannten, das in neuen Zusammenhängen wiederum befremdlich wirken kann. Die konzeptionellen Grenzen werden in seiner Musik immer wieder aufgebrochen durch eine unbändige Lust an spontanen Einfällen und grotesken Wendungen. Hurt selbst spricht in dem Zusammenhang von einer „kaputten Treppe“, die in den zweiten neuen Raum führe. Dieses Aufbrechen und Verlassen vermeintlich klarer Strukturen, sei es mit elektronischen oder instrumentalen Mitteln, dieses Reiben an den Übergängen, an den Bruchstellen, zieht sich wie ein Nerv durch Leopold Hurts gesamtes kompositorisches Schaffen und schafft eine Klanglichkeit, die seiner Musik ihren unmittelbaren prägnanten, irritierend-aufregenden Charakter verleiht.

„Seuring I Schalter“ für E-Zither, Elektronik und großes Orchester (2011-12)

Besetzung: E-Zither, Elektronik, 3-3-3-3, 4-3-4-0, 3 Schlagzeuger, Streicher (12-10-8-6-4)

Dauer: 19'

Uraufführung: 20. Mai 2012, Laeiszhalle Hamburg
Philharmonisches Staatsorchester Hamburg, Leopold Hurt (Zither), Ltg.: Simone Young

[ANSICHTSPARTITUR] (link) [AUFNAHME] (link)

Kommentar:

Die Zither bedeutet für mich als Komponist von je her ein großes musikalisches Experimentierfeld. Da sie nie zum üblichen Kanon der Orchesterinstrumente zählte, deren Spieltechniken heute nahezu ausgereizt und etabliert scheinen, kann man sich auf diesem 40-saitigen Zupfinstrument noch weitgehend „unerhörte“ Klangmöglichkeiten zu Nutze machen. Parallel zur Suche nach neuen Klängen beschäftige ich mich seit einigen Jahren in zunehmendem Maße aber auch mit der Herkunft und den ältesten Traditionen von Instrumenten. Bedeutend wurde für mich dabei die Arbeit mit klanglichen „Objets trouvés“, die für mich eine Reibungsfläche darstellen gegenüber einer neuen, „erfundenen“ Musik. Dabei interessieren mich in erster Linie die kulturellen Begleitumstände, auf welche Weise diese Musik tradiert wurde und wie sie in einem neu gestalteten Kontext wahrgenommen wird.
Die sechs zweistimmigen Ländler-Melodien, die in einem Klarinetten-Spielbuch des oberbayerischen Musikers Friedrich Seuring überliefert sind, stellen für mich ein solches „gefundenes“ Objekt dar. Diese kurzen Tanzsätze zeichnen sich durch eine geradezu modern anmutende Exzentrik aus, die eine heutige Auseinandersetzung regelrecht herausfordert. So weisen die Melodien außerordentlich große Intervallsprünge auf, die zwar aus der natürlichen Überblas-Technik der Klarinette resultieren, sich dabei aber vom sonst vorherrschenden Ideal des „Gesanglichen“ weitgehend entfernen. Parallel zu dieser extremen Spreizung eines simpel gebauten Tonraums fällt auch die originelle, unvermittelt ausbrechende Rhythmik auf, die die Normen des Ländler-Taktmaßes gegen den Strich bürstet. Alle zentralen Momente in „SEURING I Schalter“ sind aus diesen sechs Melodielinien abgeleitet, wenngleich sie in ihrer originalen Gestalt nie auftauchen. Sie sind vielmehr unterschwellig, dafür aber kontinuierlich präsent, als Nährboden für vielfache Mutationen und Auswüchse. Gewissermaßen funktioniert meine Komposition auch wie ein großer Apparat mit verschiedenen, aufeinander reagierenden Schaltungen, welche durch abrupt eingefügte Klangwechsel auch unmittelbar hörbar gemacht werden. Von den Ländlern werden dabei bildartige „Negative“ erstellt, sie erscheinen in verschiedenen „Pixel-Raten“ oder stehen für „statistische Erhebungen“ zur Verfügung, deren Werte die verschiedensten Parameter in meinen Kompositionen beeinflussen. Die Melodien denken quasi über sich selbst nach.

Leopold Hurt

GORDON KAMPE

Es gehört zu den besonderen Qualitäten von Gordon Kampes Musik, dass sie nicht den Anschein elitärer Kunstproduktion vermittelt, sondern ohne Umschweife dort ansetzt, wo Klänge tatsächlich Bedeutung gewinnen: im Akt des Musizierens und im Vorgang des Wahrnehmens. Diese Unmittelbarkeit lässt sich am ehesten anhand ihrer immanenten theatralischen Qualitäten fassen. Denn der Umschlag ins Szenische spielt immer dann eine Rolle, wenn der Musiker sich – auch dort, wo man es auf den ersten Blick nicht vermutet – im Bemühen um eine adäquate Umsetzung der Vortragsanweisungen und ihres Aufforderungscharakters am Notentext abarbeitet. Zudem stellt Kampe dem Publikum in seiner Musik ein wahres Arsenal von Bedeutungsträgern zur Verfügung, dass sich für eine emotionale oder assoziative Erschließung der Werke nutzen lässt. Dass dies ohne Absolutheitsanspruch und mit offensichtlicher Freude am Musizieren geschieht, macht Kampes Musik gerade in einer Zeit, in der sich manch theoretisierender Musikschaffender viel zu ernst nimmt, so sympathisch.

„Masque“ für Kammerensemble und Orchester (2019)

Besetzung: Kammerensemble (Saxophon, Posaune, Akkordeon, Violoncello, Klavier) und Orchester: 3-3-3-3, 4-2-3-1, Pauken, 2 Schlagzeuger, Streicher

Dauer: ca. 21'

Uraufführung: 19.01.2020, Ultraschall Festival, Berlin, Ensemble LUX:NM, Rundfunk-Sinfonieorchester Berlin, Ltg.: Brad Lubman

[ANSICHTSPARTITUR] (link) [AUFNAHME] (link)

Kommentar:

Der Titel *Masque* verweist auf die Gattung der „Masque“ aus dem 16. und 17. Jahrhundert. Als Vorform der barocken Oper vereinte sie Text, Musik, Tanz, Kostüm und Bühneneffekte. In Stücken dieses Genres ist alles etwas durcheinander: Es wird getanzt, gesprochen, dann folgt ein Lied, dann ein Chor, dann eine Pantomime, dann eine Arie, und so fort. Dieser Ansatz, bei dem die Dinge nicht alle einem Gedanken entspringen, interessierte mich sehr. Obwohl ich mich auf die Theaterform der „Masque“ berufe, gibt es in meiner Komposition allerdings keinerlei Narration oder Handlung. Es ist vielmehr eine entfernte metaphorische Hommage an diese Gattung.

Formal ist *Masque* in drei Sätze gegliedert. Am Beginn des ersten Satzes steht zunächst eine schlichte, tonale Kadenz. Es sind Akkorde zu hören, die eine gewisse Melancholie transportieren; Akkordketten, die einfach vor sich hingesungen werden. Das Orchester hält sich eine Weile im Hintergrund, während die Synthesizerklänge das musikalische Setting dominieren. Irgendwann reißen die Gesangspartikel des Synthesizers die Orchesterstimmen förmlich mit. Die Melancholie pumpt sich auf, das Orchester übernimmt das Ruder und überrollt das Ensemble beinah. Im zweiten Satz stehen das Ensemble und zwischenzeitlich auch einzelne seiner Solisten im Vordergrund, das Orchester hat eine begleitende Funktion. Der dritte Satz hat viel von einem Tanz: Da spielen Ensemble und Orchester als Partner zusammen, die Energie steigt nochmal an.

Gordon Kampe

„Il cappello magico“ für Saxophon und Orchester (2018)

Besetzung: Saxophon (Sopran, Tenor, Bariton), 2-2-3-3, 4-2-3-1, Pauke, 2 Schlagzeuger, Streicher

Dauer: ca. 14'

Uraufführung: 6. Februar 2019, Feierabendhaus der BASF Ludwigshafen, Ruth Velten (Saxophon), Deutsche Staatsphilharmonie Rheinland-Pfalz, Ltg.: Marzena Diakun

[ANSICHTSPARTITUR] (link) [AUFNAHME] (link)

Kommentar:

In „Il cappello magico“ (Der Zauberhut) wetteifern Sopran-, Bariton- und Tenorsaxophon mit einem stark besetzten Orchester, das mit teilweise ungewöhnlichen Schlaginstrumenten angereichert wird. Dabei ist Kampes Instrumentalmusik stets auch etwas Szenisches eigen. „Was Gordon Kampe er da an rhythmischer Turbulenz, Klangphantasmen zwischen flüsterndem Pianissimo und berstend vielfachem Forte und immer aufs Neue überraschenden Instrumentierungsgags aus dem Hut zaubert“, schreibt Gertie Pohlit über die Uraufführung des Werkes in der „Rheinpfalz“, „ist atemberaubend.“ Die Partitur rückt Tutti und Solistin nahezu gleichberechtigt abwechselnd in den Mittelpunkt. Das Spiel der Solistin verschmilzt mit dem Orchesterapparat, korrespondiert oder trumpft auf. Mit der Rhetorik, die dem Solo-Instrument zu entlocken ist, so Gertie Pohlit, „ließe sich ein Drama von Shakespear‘schen Dimensionen ausstatten. Sie muss plärren, kreischen, auf Tonkaskaden in aberwitzigem Tempo davonstürmen, dann wieder schnurren, sanft schmeicheln, flüstern. Einfach alles.“

„fat finger error“ für Orchester und Zuspielungen (2018)

Besetzung: 2-2-2-2, 2-2-2-1, 2 Schlagzeuger, Harfe, Streicher, Zuspielungen

Dauer: 20'

Uraufführung: 29. April 2018, Wittener Tage für neue Kammermusik
WDR Sinfonieorchester Köln, Ltg.: Mariano Chiacchiarini

[ANSICHTSPARTITUR] (link) [AUFNAHME] (link)

Kommentar:

„Watte mach’s, mach’se falsch! Also machet!“ sagte meine Oma stets, und vermutlich hatte sie recht. Von Quintparallelen bis zu Glitch und Trash – mit Fehlern umzugehen, hat Tradition. Fehler und Regelbrüche werden begangen, bekämpft, domestiziert – und schließlich gelehrt. Und natürlich muss man Fehler auch richtig und zur rechten Zeit machen. Mich interessiert weniger der Fehler als kompositorisches Material, als vielmehr die Frage danach, wann und wie ein Fehler als solcher wahrgenommen und rezipiert wird.
Der „fat finger error“ bezeichnet einen Tippfehler bei Finanzmarkt-Geschäften, der drastische Folgen haben kann. Ist ein Tippfehler ein Fehler, wenn er einem fehlerhaften System Risse zufügen kann? Mein Stück widmet sich in vier Sätzen unterschiedlichen „Fehlern“. […] „In der Nähe von Fehlern liegen die Wirkungen“ sagte Bertolt Brecht und hatte auch recht.

Gordon Kampe

„Spione“ für Orchester (2017)

Besetzung: 3-3-3-3, 4-3-3-1, Pauke, 3 Schlagzeuger, Celesta, Harfe, Streicher, Harfen ad. lib.

Dauer: 18'

Uraufführung: 15. September 2017, hr-Sendesaal, Frankfurt a.M.,
hr-Sinfonieorchester, Ltg.: Hermann Bäumer

[ANSICHTSPARTITUR] (link) [AUFNAHME] (link)

Kommentar:

„Spione kundschaften Schwächen aus, sie Stiften Unruhe und Verwirrung, sie sind Überläufer, denen das Aufgeben der eignen Persönlichkeit Selbstzweck ist. Sie sind Unruhestifter in jeder Beziehung, aber vor allem: höchst amüsante Gesellen.“ Das Zitat – nur marginal abgewandelt – ist aus Schönbergs Harmonielehre. Dass also Akkorde wie Spione sein können, ist ein tolles Bild: Überall lauert Gefahr, Heimliches, Fake-News-Akkorde.

Gordon Kampe

„Drei Stücke“ für Orchester (2015)

Besetzung: 3-3-3-3, 4-3-3-1, Pauke, 3 Schlagzeuger, Harfe, Celesta/Klavier, Streicher, Zuspielungen

Dauer: 12'

Uraufführung: 17. Juli 2015, Theaterhaus Stuttgart
Radiosinfonieorchester Stuttgart des SWR, Ltg.: Titus Engel

[ANSICHTSPARTITUR] (link) [AUFNAHME] (link)

Kommentar:

Ich liebe es, etwas zu früh zur Probe zu kommen. Hier quietschen die einzublasenden Rohrblätter, da fällt ein Becken um, geschäftig-routiniertes Treiben, dazwischen ein paar Fetzen eigener Musik. Und dann sitzt da plötzlich eine Musiker-Hundertschaft und spielt das Stück, an dem man neulich noch feilte. Wem hier, weil längst zu routiniert, nicht die Düse vor Freude geht, den kann ich kaum verstehen. Orchester ist phantastisch. Meine drei kurzen Stücke für Orchester sind wie drei Schlaglichter auf Dinge, die mich schon länger beschäftigten. Ein Jürgen-Klopp-Zitat trifft auf ein Flexatone-Trio, die Verarbeitung einer Walzenaufnahme wunderbarer afrikanischer Flötenmusik trifft auf ziemlich derbes Orchesterkawummba, das aus einem B-Movie der 50er Jahre herübergeschwappt sein könnte. King-Kong steht hier auf dem Empire State Building und denkt über Olivier Messiaen, Gustav Mahler und Franz Schreker nach, so in der Richtung. Am Ende war ich außer Rand und Band und völlig erledigt, als hätte ich alle Noten ganz allein gespielt. Daher ist das hier eines meiner Lieblingsstücke.

Gordon Kampe

„High Noon: Moskitos“ für Orchester (2003/6)

Besetzung: 2-2-2-2, 4-3-3-1, 2-3 Schlagzeuger, Streicher

Dauer: 14'

Uraufführung: 20. Mai 2004, Funkhaus Halberg, Großer Sendesaal, Saarbrücken (erste Fassung)
Radio Sinfonie Orchester Saarbrücken, Ltg.: Manfred Schreier

21. Juni 2006, hr-Sendesaal, Frankfurt a.M. (revidierte Fassung)
hr-Sinfonieorchester, Ltg.: Stefan Asbury

AUSGEZEICHNET MIT DEM STUTTGARTER KOMPOSITIONSPREIS 2007

[ANSICHTSPARTITUR] (link) [AUFNAHME] (link)

Kommentar:

Das Orchesterstück „High Noon: Moskitos“ ist ein klebrig-schwirrendes Stück. Entstanden zumeist in der extremen Hitze des Sommers 2003. Es ist ein sehr schnell schwül-rhythmisches und häufig fragiles, kleines Orchester-Stück. Atem-Geräusche, manchmal tonale Klang-Schatten und Sommernachtspixxel schwirren vorbei oder kleben bewegungslos in der Zeit. Auf Klangverschmelzung habe ich im größten Teil des Stückes kaum Wert gelegt, vielmehr agieren häufig einzelne Orchester- und Instrumentengruppen mit- und gegeneinander. Die Coda ist, warum auch immer, eine Hommage an einen meiner Lieblings-Komponisten, Antonin Dvořak.

Gordon Kampe

Auch wenn der Titel es nahe legen mag: Gordon Kampes Orchesterstück „High-Noon: Moskitos“ ist keine programmatische Musik; weder soll Westernatmosphäre erzeugt, noch das Sirren von Stechmücken nachgebildet werden. Sollte sich beim Hören allerdings die Vorstellung drückend schwüler Mittagshitze einstellen, wäre das durchaus im Sinne des Komponisten, der sein Orchesterstück als „klebrig-schwirrende Musik“ bezeichnet. Stehende Luft – flirrender Asphalt finden ihre Entsprechungen in der überwiegenden Konturlosigkeit der musikalischen Gestalten – nichts wird handfest greifbar, alles ist in steter Bewegung begriffen oder erstarrt in der klanglichen Matrix: „Atemgeräusche, manchmal tonale Klangschatten und Sommernachtspixel schwirren vorbei oder kleben bewegungslos in der Zeit.“ Erst in der Schlusspassage des Stückes wird die drückende Atmosphäre von energischen Böen verwirbelt.

Michael Rebhahn

HERMANN KELLER

„Harmonie ist das Ausschreiten der Grenzen.“ Diesen Satz hat Hermann Keller geprägt. „Wer sich nicht in die Nähe der Grenzen wagt, wer sich ängstlich bemüht, in der Mitte zu bleiben, der wird sich nicht dort, nicht im Zentrum seiner selbst wiederfinden, sondern abseits irgendwo hingeworfen an einen zufälligen Ort.“ Grenzen auszuschreiten versucht Keller schon durch die Vielfalt seiner Arbeitsgebiete. In der DDR wurde er vor allem durch die Verbindung von Komposition und Improvisation bekannt. Sein Berliner Improvisations-Quartett bzw. -Trio gehörte dort zu den wichtigsten Gruppen des freien Jazz. Hermann Kellers Kompositionen sind subtil ausgehört und präzise proportioniert und führen oftmals in durchdachte und klare Klangwelten und beleuchten die traditionelle musikalische Sprache auf neue Weise. Oftmals allerdings durch improvisatorische Elemente erweitert oder durch Momente plakativ-konkreter Direktheit aufgebrochen, ist Kellers Musik immer aber auch als gesellschaftlich engagiert zu verstehen.

„Zerreißt die unsichtbaren Ketten“ Vorspiel für Orchester (2013)

Besetzung: 3-2-2-2, 4-2-3-1, Schlagzeug, Streicher (12-10-8-6-4)

Dauer: 6'

Uraufführung: 03.10.2015, Festival „Intersonanzen“ Potsdam
Philharmonisches Orchester Cottbus, Ltg.: Evan Christ

[ANSICHTSPARTITUR] (link) [AUFNAHME] (link)

Kommentar:

Hermann Keller, seit vielen Jahren schon ein großer Bewunderer der Person Stéphane Hessels, hat die Lektüre von „Empört Euch“ sowie des 2012 mit dem Dalai Lama geschriebenen Büchleins „Wir erklären den Frieden!“ tief bewegt und dazu angeregt, eine Orchesterkomposition zu schreiben, die er Stéphane Hessel widmen wollte. Von der Nachricht des Todes Stéphane Hessels im Frühjahr 2013 aufgewühlt, hat Hermann Keller innerhalb weniger Wochen das „Vorspiel“ abgeschlossen und ihm den Titel „Zerreißt die unsichtbaren Ketten“ gegeben. „Vorspiel“ als Chiffre dafür, dass dieses nur der Auftakt für all das ist, was nach dessen Ende noch kommen wird ...
Stefan Amzoll nennt „Zerreißt die unsichtbaren Ketten“ im „Neuen Deutschland“ ein „hervorragend komponiertes Stück. Keller, kämpferischer Radikalpazifist, setzt das alte „dona nobis pacem“ zuerst subtil in die Streicher, um es alsbald mit spitzestem Blech in die Ohren sausen zu lassen [...].

Mathias Lehmann

„Frieden schaffen ohne Waffen“, war das nicht die Losung der DDR-Opposition? Daran muss mal wieder erinnert werden. In meinem kurzen, als Vorspiel bezeichneten Stück (Weiteres sollte, im künstlerischen wie politischen Sinne, folgen) verwendete ich das bekannte „Dona nobis pacem“. Wer uns aber „Frieden geben“ soll, das sind wir selbst. Wir zusammen können das „höhere Wesen“ sein, das uns rettet.

Hermann Keller

„Konzert für Klavier und Orchester“ (1980)

Besetzung: Klavier, 3-3-3-3, 4-3-3-1, 4 Pauken, Schlagzeug, Streicher (12-8-6-4)

Dauer: 22'

Uraufführung: 8. Oktober 1984, Gewandhaus Leipzig
Hermann Keller (Klavier), Junge Deutsche Philharmonie, Ltg.: Heinz Holliger

[ANSICHTSPARTITUR] (link)

Kommentar:

Die Komposition ist von einer solchen performativen Kraft, dass es dem Zuhörer die Sprache verschlägt. Die Musik zieht das Publikum in den Bann, aber es stockt nicht so, wie es Canetti zufolge in einem Konzert eigentlich stocken müsste. Das kontemplative Konzert-Ritual wird durch das musikalische Geschehen auf zugleich verstörende und befreiende Weise aufgebrochen. [...] Äußerlich ist an dem Werk alles in bester Ordnung. Es scheint ein ‚richtiges’ Konzert im Geiste der Tradition zu sein, so sagt es der Titel, danach sieht auch die Form mit drei ineinander übergehenden Sätzen (schnell, langsam, schnell) und die Besetzung des Orchesters aus. Inwendig besehen freilich ist alles gleichsam rebellisch angelegt. Das Konzert, sein analog dialogisierendes Prinzip verwandelt sich, zumal im ersten Satz, in die Karikatur seiner selbst. Der Part des Solo-Klaviers, der auch den exzessiven Einsatz von Präparationen vorsieht, ist der Part des Rädelsführers. Er stiftet das Orchester an, mit ihm gleichzuziehen. [...]
Ist einerseits das Orchester in Kellers Klavierkonzert ein Massenkristall, das vom Solisten herausgefordert und vorangetrieben wird, so verbinden sich andererseits die erste Klarinette, die Bassklarinette und die erste Piccoloflöte zu einem dem Klavierpart zugeordneten „Concertino“, zu einem Massenkristall im Kleinen. Damit dieses auch für das Publikum sichtbar wird, kommen die „Concertino“-Spieler mit Beginn ihrer Partie nach vorne, bilden im Wortsinne zusammen mit dem Pianisten die „Avantgarde“. Als die Wenigen gegenüber den Vielen verstehen sie sich insbesondere auf das improvisatorisch freie Zusammenspiel. Ihre Positionierung am vorderen Bühnenrand ist freilich mehr als eine nur verdeutlichende Maßnahme, nämlich eine gleichsam anarchische Verrückung und Umkehrung innerhalb der orchestralen Hierarchie des Klangkörpers selbst.

Winrich Hopp, CD-Booklet „Musik in Deutschland 1950-2000“ (BMG Ariola 2004)

Das eigentlich Faszinierende an diesem Werk ist die Konsequenz, mit der ein ungewöhnlich farbenreiches, zuvörderst avanciertem Komponieren verpflichtetes Klangspektrum zur Erkundung neuer Ausdrucksbereiche entfaltet wird, wobei es oftmals turbulent zugeht. Aus dem Prozess einer Lage- und Rollenbestimmung zwischen Klavier, Holzbläsern und Streichern einerseits sowie Blechbläsern und Schlagwerk andererseits erwachsen unterschiedlichste Haltungen, von zartester Verträumtheit und jazzig unbekümmerter Improvisationslust über einsame Gesten von fahler Stimmung bis zu aggressiv zugespitzten Ausbrüchen oder einem stupiden Marsch. Durch oftmals extensiv übersteigerte Virtuosität im Klavierpart wird dabei so mancher bittre Ernst als groteske Farce entlarvt.

Gisela Nauck, Musik und Gesellschaft 3 (1985)

JULIANE KLEIN

Juliane Kleins Auffassung „Inspiration ist geistige Klarheit“ prägt Struktur und Ausführung ihrer Werke. Verantwortung und Klarheit über das eigene Tun ist Ausgangs- und Zielpunkt ihrer Arbeit. Die Musik vertraut auf die Kraft des einzelnen Ereignisses, das präzise gestaltet wird, und der es umgebenden Stille. Die eingesetzten Mittel sind vielgestaltig und umfassen die ganze Bandbreite der Neuen Musik. Die Erweiterung des Tons über die Geräuschhaftigkeit und Sprache bis hin zur (visuell wahrnehmbaren) Körpergeste spielt oftmals eine besondere Rolle. Die Grenze zwischen vokaler und instrumentaler Musik ist fließend, doch sind die Kompositionen auch bei Beteiligung von Vokalsolisten oft primär instrumental gedacht. Versatzstücke tonaler Musik, die sich in vielen Werken finden, erhalten in der auf unmittelbare Klanglichkeit konzentrierten Umgebung eine neue Qualität als vage Erinnerungen, Klänge aus einer anderen Welt, ohne in sentimental-klischeeartige Zitathaftigkeit abzugleiten.

„ERDE“ für Orchester und Schülergruppen (2010)

Besetzung: 2-2-2-2, 2-2-2-1, 3 Schlagzeuger, Streicher (8-8-6-6-4) und 3 Schülergruppen

Dauer: 13'

Uraufführung: 9. Mai 2010, Großer Sendesaal des RBB, Berlin
DSO Berlin, Schüler der Humboldthain-Grundschule, Ltg.: Hermann Bäumer

[ANSICHTSPARTITUR] (link)

Kommentar:

Wie klingen die vier Elemente? Feuer kann knistern und prasseln, Wasser leise tropfen, munter plätschern oder laut rauschen, die Luft kann bei Wind heulen. Aber die Erde – wie klingt die? Über diese Frage denken die Komponistin Juliane Klein und die Schüler der Klasse 6c der Grundschule Humboldthain nach. Juliane Klein schreibt dieses neue Stück, das „Erde“ heißen wird. Erde bedeutet für sie den ständigen Wechsel von Tag und Nacht, Licht und Finsternis, Kommen und Gehen. Auf der Erde leben bedeutet, immer Neues zu entdecken. Das Neue kommt in diesem Stück auch von den Schülern. Denn sie haben sich eigene Melodien ausgedacht, Tag- und Nachtmelodien, Klänge für Lebewesen und die Natur. In „Erde“ wird alles zusammenkommen: die Musik von Juliane Klein, gespielt vom Symphonieorchester, und die Musik der Klasse 6c, gespielt von den Schülern.

Christian Schruff für das DSO im Mai 2010

„Tiefenbohrung 08“ für Orchester (2008)

Besetzung: 4 Blockflöten (alternativ Querflöten), 2 Klarinetten, 4 Saxophone, 2 Trompeten, 4 Akkordeons, Streicher

Dauer: 11'

Uraufführung: 11. Oktober 2008, Hanns-Werner-Henze Musikschule, Berlin Marzahn-Hellersdorf
Jugendorchester Marzahn-Hellersdorf, Ltg.: Jobst Liebrecht

[ANSICHTSPARTITUR] (link) [AUFNAHME] (link)

Kommentar:

Ausgangsmaterial sind 41 identische Partiturausschnitte aus meinem 3. Streichquartett „Geschwindigkeit“, die ich 41mal unterschiedlich bearbeitet habe durch Weglassungen und Hinzufügungen von Tönen, Klangfarben, Dynamik, Fermaten oder Tondauern. So entstanden 41 Noten-Blätter, die – zu einem 20 Zentimeter breiten und 6 Meter hohen Leporello zusammengefügt – die Original-Partitur darstellen.
Für die „Tiefenbohrung 08“ habe ich diese extrem ungewöhnliche Partitur in „Bohrphasen“ dreimal für Orchester komponiert, instrumentiert und notiert sowie 2 Zwischenspiele als „Bohrpausen“ hinzugesetzt. Es wird mit einfachsten und doch detailliert ausgeformten Klängen gearbeitet. Die einzelnen Instrumentengruppen geben ihren unverzichtbaren, selbstbewusst-kreativen Beitrag in dem gemeinsamen „Orchester-Bohrvorgang“, der die Oberfläche der puren Geräusch- oder Rhythmus-Nachahmung bereits durchstoßen hat und nun in die gedanklichen, klanglichen und assoziativen Schichten als „Tiefenbohrung 08“ vordringt.

Juliane Klein

Nach kurzer Einleitung erlebt der Zuhörer über einem langen Glissando der Geigen und zarten begleitenden Klängen markante Einsätze einzelner Stimmgruppen und schemenhafte Soli der Bläser. Die Geigen werden achtfach, Bratschen und Celli vierfach geteilt. Von einer Generalpause getrennt folgt das erste Zwischenspiel, aus dessen anschwellendem Orchesterklang sich Saxophon und Trompete mit einem melodiösen Thema herauslösen. Nahtlos geht es in den zweiten Teil, in dem zunächst die Zeit still zu stehen scheint. Undurchdringliche Klänge werden durchbrochen von kleinen Figuren und solistischen Einzeltönen. Ein lang gezogenes Glissando erinnert an den Anfang des Stückes. Vor dem folgenden Zwischenspiel steht wiederum eine Generalpause. Von der Trompete eingeleitet, setzt sich eine mit beschleunigenden Verzierungen durchsetzte Melodie fort, die für kurze Zeit zum intensiven Tuttiklang aufblüht. Wie eine Reprise beginnt der dritte Teil, entwickelt sich zum Tutti im Fortissimo und verklingt mit einem fast bis zum Stillstand führenden Ritardando in der fragenden Schlussfermate.

Andreas Schultze-Florey für die Initiative „Neue Musik für Jugendorchester“

„vertikal“ für Orchester (2001)

Besetzung: 1-2-1-2, 2-0-0-0, Streicher (5-5-3-3-1)

Dauer: 15'

Uraufführung: 31. März 2002, WDR Köln, Ensemble Resonanz, Ltg.: Sian Edwards

[ANSICHTSPARTITUR] (link) [AUFNAHME] (link)

Kommentar:

Ein Werk für 25 Musiker im Quintett, als Duo und sechs Mal zu dritt geordnet; links und rechts gleichermaßen gruppiert, im Zentrum die hohen Holzbläser: Oboen, Klarinette, Flöte.

In sich vollkommene Gestalten treten zu Tage, formen das horizontale Weiter.

Zwischen den zwei Teilen: eine Generalpause – vertikal auch diese: Das Enthaltensein pur.

Ob präsent oder verborgen, ob gebündelt oder ausladend – der Moment, die Vertikale beinhaltet das Vorhandensein aller denkbaren und „noch“ undenkbaren Möglichkeiten.

Elementarereignisse: Hin und Her (im Tremolo, im Sprung oder im Atem)
Quarten und deren Auflösung in die große Terz
Intervalltürme in Ketten zerplatzend
ein Ton zu zweit gehalten ...
Und das Hörbarwerden dessen, was „immer ein wenig zittert“.

Kein Ende abzusehen: gehört wird
unaufhaltsam still
und lebendig.

Juliane Klein

PETER KÖSZEGHY

„Etwas als schön empfinden“, schreibt Peter Köszeghy in der Zeitschrift Positionen, „fordert maximale Konzentration, für den Komponisten wie für den Zuhörer. Nie zufrieden sein mit einer Idee, die einfach ‚pur’ da ist. Hineingehen. Sich durchkämpfen zu deren Kern. Wie beim Aufbrechen einer metallischen Kugel, wenn es sein muss mit aller Kraft. Ich will sehen, was da drin steckt, um dann das Entdeckte durch mein Handwerk zu übermitteln.“
Der Schwerpunkt von Köszeghys kompositorischer und künstlerischer Arbeit ist das bewusste Verwerfen und Ausschließen jeglicher konstruktivistischer und mathematischer Vorstrukturierung bei seinen Kompositionen. Seine Musik entsteht bewusst intuitiv und phänomenorientiert: Das Komponieren besteht allein aus der Reaktion auf einen eigens gefundenen musikalischen Ideenkeim, der dann als musikalischer Energiehaufen wahrgenommen und ausgearbeitet wird.

„hot stones – broken diamonds“ für Klarinette und kleines Orchester (2014)

Besetzung: Solo-Klarinette, 2-2-1-2, 2-2-0-0, Percussion, Streicher (6-6-3-3-2)

Dauer: 20'

Uraufführung: 18. März 2015, Kotka Concert Hall (Finnland)
Csaba Rajnai (Klarinette), Kymi Sinfonietta, Ltg.: Gábor Hollerung

[ANSICHTSPARTITUR] (link) [AUFNAHME] (link)

„three shamanistic rituals“ für Orchester (2011)

Besetzung: 2-2-2-2, 4-2-2-1, 2 Schlagzeuger, Harfe, Streicher

Dauer: 10'

Uraufführung: 5. November 2011, Musikhochschule Würzburg
Jugendsinfonieorchester Jena, Ltg.: Martin Lentz

[ANSICHTSPARTITUR] (link) [AUFNAHME] (link)

Kommentar:

„three shamanistic rituals“ besteht aus drei Sätzen und beschäftigt sich mit drei verschiedenen musikalischen Schwerpunkten: 3 einfache Prozesse, die sich in 3 kleinen Zeitabschnitten entwickeln und aufblühen. Im Thematischen beruhen diese musikalischen Vorgänge auf schamanistischen Ritualen mit 3 der 4 Grundelementen.

I. *earth* (erde) anwachsen, abstammen, wurzelnschlagen, aufblühen/langsames betrachten einer blume, die aufblüht
II. *fire* (feuer) pulsieren, aufflammen, geschwindigkeit – echos
III. *air* (luft) ein hauch von geist, schwebend über der oberfläche des wassers

Ausgehend von diesen Ideen werden verschiedene musikalische Schwerpunkte ausgearbeitet. Bei *earth* liegen diese auf der melodischen Phrasierung, auf der Ausformung des musikalischen Materials, auf der Herausarbeitung einer speziellen Klangfarbe und auf der Gegensätzlichkeit von tiefen und hohen Registern. Bei *fire* liegt

der Fokus auf den pulsierenden rhythmischen Impulsen, auf Geschwindigkeit und auf der kontinuierlichen dynamischen Entwicklung. Bei *air* ist es das Geräuschhafte, das „Unnatürliche“ und die Klangfläche, die einen langen Bogen ergeben sollen. Der Schwierigkeitsgrad der Stücke ist auf „mittel bis schwer“ für die Möglichkeiten eines Jugendsinfonieorchesters angelegt.

Peter Köszeghy

„ANTIPHON (Mephistopheles’ choirs)“ für großes Orchester (2008)

Besetzung: 3-3-3-3, 4-3-3-1, Pauke, 2 Schlagzeuger, Harfe, Streicher (12-10-8-6-4)

Dauer: 9'

Uraufführung: 17. Mai 2008, Volkshaus Jena – Weimarer Frühjahrstage für Neue Musik
Jenaer Philharmoniker, Ltg.: Markus L. Frank

[ANSICHTSPARTITUR] (link) [AUFNAHME] (link)

Kommentar:

Antiphonie in weiterem Sinne ist in allen Kulturen und zu allen Zeiten anzutreffen. Man versteht darunter Arten des Musizierens, bei denen vorgegebene musikalische Elemente von anderen Stimmen oder Instrumenten beantwortet werden. ANTIPHON ist also ein Wechselgesang zwischen mehreren Chören (in diesem Falle Chören zwischen Instrumentalgruppen) mit verschiedenem musikalischen Material. Dieses Stück ist gleichzeitig das Eröffnungsstück für eine große „Messe“ (basierend und unter der Benutzung von Texten aus T. Manns „Doktor Faustus“), die ich in der Zukunft zu komponieren plane.

Peter Köszeghy

„SOULFLIGHT (the edge)“ für Flöte und großes Orchester (2006/7)

Besetzung: Flöte, 3-3-3-3, 3-3-3-1, 3 Schlagzeuger, Harfe, Klavier, Celesta, Streicher (14-12-10-8-6)

Dauer: 30'

Uraufführung: 8. März 2007, Finlandia Hall, Helsinki
Camilla Hoitenga (Querflöte), Helsinki Philharmonic Orchestra, Ltg.: Leif Segerstam

[ANSICHTSPARTITUR] (link) [AUFNAHME] (link)

Kommentar:

In Peter Köszeghys Schaffen steht das Instrument oft im Mittelpunkt, so auch in seinem Flötenkonzert „SOULFLIGHT (the edge)“, das Köszeghy der Flötistin Camilla Hoitenga gewidmet hat. Das Flötenkonzert hat den Titel „SOULFLIGHT“, und mit funkelnden, schleierhaften, schnellen Figuren gibt sich das Soloinstrument wie ein Vogel über dem Orchester. Viele starke und repetitive Rhythmen verleihen dem Werk einen spannenden und rituellen Geist, was auf gewisse Weise auf Strawinskys „Sacre du Printemps“ zurückverweist. Eine Gruppe von Motiven hoher und tiefer Lage schafft den Eindruck, dass das Orchester wie die Mutter Erde ist mit all ihren chaotischen Prozessen des Lebens, während der Vogel gegen die Gravitation der Erde kämpft.

ULRICH KREPPEIN

Ulrich Kreppein favorisiert in seiner Musik nichtlineare Verläufe und eine Vielstimmigkeit der Klang- und Sprachformen, die das Disparate – im Sinne einer ‚höheren Polyphonie' – weniger fürchtet als den Verlust des Poetischen. Zu dieser Vielstimmigkeit gehört auch die nachdrückliche Bezugnahme auf literarische Motive und Texte – das bezeugen schon die Werktitel mit ihrer Affinität zu Zwielicht, Nacht und Schatten. Aber auch die Kompositionen selbst werfen ein Netz sprachlicher und motivischer Bezüge aus: In der Orchesterskizze *Schattenspiele* von 2008 finden sich etwa gewisperte Textfragmente aus einem Gedicht Georg Heyms, „Nachtschattenwirbel", birgt in seinem Untergrund Zitate aus Hans Henny Jahnns *Die Nacht aus Blei* und integriert daneben auch das Geräusch indistinkter Radiostimmen. Das Ziel all solcher Strategien ist jedoch nicht Tiefsinn, sondern die Produktion von Präsenz; Ulrich Alexander Kreppeins Musik sucht in der Vielfalt ihrer Sprachebenen den emphatischen Zugriff auf die Welt mittels einer mit jedem Werk neu zu etablierenden Beredsamkeit.

„Bruchstücke – Ruinen" (2013)

Annäherungen an alte Burgen und an einen Bachchoral für Orchester

Besetzung: 2-2-2-2, 2-2-3-0, Perc, Streicher: 8-7-5-4-3

Dauer: 9'

Uraufführung: 07.09.2013, Liederhalle Stuttgart, Concerto Köln, Ltg.: Kent Nagano

[ANSICHTSPARTITUR] (link) [AUFNAHME] (link)

„Flucht" für großes Orchester (2013/14)

Besetzung: 4-3-4-3, 4-4-4-1, 3 Schlagzeuger, 2 Harfen, Klavier, Streicher

Dauer: 17'

Uraufführung: 30.01.2015, Corbett Auditorium, University of Cincinnati
CCM Orchestra Cincinnati

[ANSICHTSPARTITUR] (link) [AUFNAHME] (link)

Kommentar:

"Flucht" is a wild chase through imaginary landscapes, through sound-shadows of train stations, kitschy string chorals, empty spaces and exuberant, chaotic sound-clusters. Movements and rhythms are based on steps and spoken language, harmonies are derived from recordings of speech, train stations and street noises, but also include tonality and harmonic spectra so that a whole variety of sounds from refined orchestral playing to noises, speech and radios find a place in this piece.

Ulrich Kreppein

„Labyrinth“ für großes Orchester im Raum (2013)

Besetzung: 4-3-4-3, 6-3-3-1, 3-4 Schlagzeuger, 2 Harfen, Klavier, Streicher

Dauer: 21'

Uraufführung: 15.03.2013, Theaterhaus Stuttgart
Radio-Sinfonieorchester des SWR Stuttgart, Ltg: Johannes Kalitzke

[ANSICHTSPARTITUR] (link) [AUFNAHME] (link)

Kommentar:

Zunächst die räumliche Anordnung: Hier gibt es einmal das Orchester und dann verschiedene Ebenen von Solisten im Raum, nämlich Streichquartett (hinter den Zuhörern), Holzbläserquartett in zwei Kleingruppen links und rechts an den Seiten, eher im hinteren Drittel des Saals und vier Hörner jeweils in jeder Ecke um das Publikum. [...] Aus dieser Räumlichkeit kommt auch eine Grundidee der Stückorganisation, nämlich der Schnitt. Eine Uridee war, ein Orchesterstück „klangwabert“ vor sich hin, der Klang wird abgeschnitten (Peitschenschlag), eine andere Musik, z.B. ein expressionistisches Streichquartett, erklingt aus einer anderen Richtung, wird wiederabgeschnitten (Peitsche) und der Orchesterklang geht weiter, als sei Nichts geschehen. Ebenso würde später die andere Musik (das Streichquartett) weitergehen, wo es abgeschnitten wurde, so dass vielleicht drei, vier verschiedene Stücke ablaufen, wobei immer vom Einen zum anderen geschnitten wird (also wieder ein Labyrinth). Letzten Endes ist es also so, dass in jedem Zustand des Stücks ein anderer Teil (oder etwas von Außen) einbrechen, oder kurz Aufleuchten kann, eventuell mit Folgen für das weitere oder ohne, nur als Einschub.

Ulrich Kreppein

„Spiel der Schatten“ für Orchester (2009)

Besetzung: 3-3-3-3, 4-3-3-1, 2-3 Schlagzeuger, Harfe, Klavier, Streicher

Dauer: 11'

Uraufführung: September 2009, Isang Yun Competition Seoul, Korea

AUSGEZEICHNET MIT DEM ALEXANDER ZEMLINSKY PRIZE FOR COMPOSITION 2013

[ANSICHTSPARTITUR] (link) [AUFNAHME] (link)

Kommentar:

His competition-winning composition as a musical game of hide and seek, with subtle references to the works of Schumann, Coltrane, Bach and others. “Musical phrases are followed by their shadows,” he explains, “which transform into new objects, some of them seem familiar but disappear before disclosing their full identity.”
“‘Spiel der Schatten‘ is a hauntingly beautiful work for large orchestra,” Joel Hoffman says. “It combines breathtaking, refined and subtle orchestration with a sense of motion that keeps the listener's attention riveted on the musical events as they unfold from the first measures to the end.”

aus der Jurybegründung zum Zemlinsky Prize

STEFAN POHLIT

Stefan Pohlit versteht sich als interkultureller Komponist, der in seiner Musik eine Überwindung traditioneller kultureller Setzungen anstrebt. Sein Ideal ist eine Musik, die sich standardisierter Ton- und Harmoniesystemen entzieht. Es geht ihm in seiner Musik um das Finden einer aus verschiedenen Bereichen gespeisten eigenen Sprache. „Ich glaube nicht an einen von außen subventionierten Kulturaustausch“, so Pohlit. „Interkulturalität kann man nicht aufpfropfen oder erfinden. Sie lebt vielmehr schon lange in einer Vielzahl von Menschen, die nationale Begrenzungen in ihrer Persönlichkeit aufgehoben haben und auf der Suche nach der ‚eigenen Kultur‘ sind.“
Wichtigster musikalischer Aspekt seiner kompositorischen Arbeit ist dabei ein vielschichtiger, hochdifferenzierter und reflektierter Umgang mit der Harmonik. In der mikrotonalen Tonsprache seiner Kompositionen untersucht Stefan Pohlit komplexe harmonische Beziehungen, in denen er die Erweiterung einer emotionalen Musikerfahrung anstrebt.

„Vapur“ für Orchester (2019/20)

Besetzung: 3-2-3-2, 4-2-2-1, 2 Schlagzeuger, Harfe, Streicher (16-14-12-10-8)

Dauer: 12'

Uraufführung: Aufgrund der Corona-Pandemie vom 30. April 2020 auf 2021/22 verschoben!
hr-Sendesaal, Frankfurt a.M.
hr Sinfonieorchester, Ltg.: Lucas Vis

[ANSICHTSPARTITUR] (link)

Kommentar:

Das im Auftrag des hr entstandene Orchesterstück „Vapur“ von Stefan Pohlit trägt den Namen der Passagierfähren Istanbuls, die in den Sommermonaten das Festland mit den Inseln verbinden. „Damit“, so Stefan Pohlit, „erinnert der Titel an jene Dampffähren, auf denen ich einst von der Insel zur Arbeit gelangte: die Belle Époque als Bindeglied mit der Allgegenwart des Krieges, das Orchester als Schiff, als mythologischer steam punk erfüllt vom Wehgesang Vertriebener, Gebetsruf, Nebelhörnern, Möwengeschrei; meine Angst, wieder verstoßen zu werden. Durch Umkehrung des Flüchtlingsgedankens will ich den Leviathan aus meinem Bauch treiben.“

„Zarzurah“ für Orchester (2007/2017)

Besetzung: 2-2-3-2, 4-2-3-1, 2 Schlagzeuger, Harfe, Streicher (12-10-8-6-4)

Dauer: 14'

[ANSICHTSPARTITUR] (link)

Kommentar:

„Das Paradox der Wüste liegt darin, dass jeder einzelne der Wege willkürlich scheint, obwohl sie immer wieder an einem Punkt zusammenlaufen, als würde dadurch das Willkürliche und Unwiederholbare jeder Art von Existenz symbolisiert. Aber die Wüste für sich gesehen ist bis auf Wegzeichen bar jeder Symbolik. Absehbar wird

sie nur von den Oasen aus, zu denen die Pisten schließlich finden, sich verflechten und bündeln; je kleiner der Maßstab einer Karte jedoch wird, desto mehr sieht man Traversen sich überlagern und wieder trennen, eine zerrissene Textur von rot gestrichelten Richtungen.“ (aus „Die Namen der Wüste“, in: Raoul Schrott: „Khamsin“, München/Wien 2002).
Zarzūrah ist eine sagenumwobene „weiße“ Oase, die in den 1930er Jahren (unter anderem von Ladislaus Almásy) erfolglos in der Lybischen Wüste gesucht wurde. Im Sinne der zyklischen, mikrotonalen Harmonik, die mich damals beschäftigte, entfaltet sich die Partitur wie ein Spurensuche in der Endlosschleife, hält an ausgewiesenen Landzeichen inne und errichtet in langsamen, mühevollen Ansätzen ein großes, isoliertes Thema, das zuletzt wie eine ferne Fata Morgana aufscheint und wieder verblasst.

Stefan Pohlit

„Peşrev“ für Orchester (2006/17)

Besetzung: 3-3-3-3, 4-3-3-1, 3 Schlagzeuger, Harfe, Streicher (12-10-8-6-4)

Dauer: 18'

Uraufführung: Oktober 2006, Saarbrücken
RSO Saarbrücken, Ltg.: Manfred Schreier

[ANSICHTSPARTITUR] (link) [AUFNAHME] (link)

Kommentar:

Das Peşrev (auf Farsi soviel wie “Vorspiel”, also “Prélude”) war die vorherrschende Instrumentalform des klassisch-osmanischen Repertoires und findet in fixierter maqām-Musik bis heute Gebrauch. Meine gleichnamige Partitur für das Symphonieorchester ist wahrscheinlich die größte Adaptation dieser zyklischen Struktur, die je komponiert wurde. Ihre Bewegung vertraut auf die grundlegenden Elemente nahöstlicher Musik – “Atem” (Melodie) und “Schlag” (*usûl*-Zyklen), die sie gleichsam aus der Distanz und ohne vordergründige Orientalismen verallgemeinert. Durch den “eiernden” Kontrapunkt eines doppelten rhythmischen Fundaments werden die modulierenden Gesten immer wieder von Neuem vorwärts geschoben und mittels harmonischer Anziehungen von der “Erdgleiche” ihrer Kadenzen abgestoßen. Während das Peşrev im 19. Jahrhundert einen erweiterten Aufbau mit vier Hauptteilen annahm, unterwirft sich mein Konstrukt der alten, dreiteiligen Form, etwa wie in der berühmten Sammlung des Prinzen Cantemir (17. Jh.). Hier kam dem zyklischen Ritornell, der Mülâzime (arab.: “Notwendigkeit”), noch eine zentrale Stellung zu, an welche der erste Hauptteil (Serhâne) als Exposition gekoppelt wurde. In meinem Peşrev wächst diese Mülazime mit jeder Wiederaufnahme, und ihre Modulation in der Mitte betont gleichzeitig den Bogen des Gesamtentwurfs. Trotz meiner damals recht naiven Beziehung zum Problem der Intonation habe ich mit dem sparsamen 24-Ton-Temperament harmonisches Neuland betreten. Ganz im Sinne des von James Tenney beschriebenen “Harmonic Space” falten die Dimensionen der grundtönigen Quarte 11/8 und des harmonischen Dreivierteltons den harmonischen Raum mit überraschenden Konsequenzen. So sind die tonikalen Anziehungspunkte zu magnetischen Feldern aus großen Terzen zusammengewachsen, was sich nicht lediglich als Theorie, sondern hörbar nachvollziehen lässt. „In *Peşrev*“, so schreibt Sandra Sinsch in der Saarbrücker Zeitung, „entwickelte Stefan Pohlit in Verbindung mit zeitgenössischen Spieltechniken eine Tonsprache, die ebenso unverwechselbar wie zukunftsträchtig ist.“

Stefan Pohlit

HANNES SEIDL

„Es ist für mich eine zentrale Frage, wie Musik gehört bzw. wahrgenommen wird. Dass sie fast überall läuft, in öffentlichen Gebäuden wie Kaufhäusern, Kneipen, Wartehallen von Bahnhöfen und Flughäfen, auf öffentlichen Toiletten und anderen Orten, hat meiner Erfahrung nach einen großen Einfluss darauf. [...] Die dadurch entstandene Dauerbeschallung beeinflusst meiner Erfahrung nach nicht nur das Hören, sondern auch das Verständnis von Musik, ihre Definition und damit auch ihrem Selbstverständnis als Kunst. Es stellt sich die Frage, wie darauf aus der Sicht der Kunstmusik reagiert wird. Welchen Zweck bekommt sie, bzw. wie kann sie ihre ‚Zwecklosigkeit' als eine Notwendige behaupten?"
Seidl kommt zu dem Schluss, dass sich die Kunstmusik auf die Gebrauchsmusik in irgendeiner Art und Weise beziehen, dabei aber stets die zugrunde liegenden Ideologien deren Materials mitdenken muss: „Ich denke, dass Musik, die nicht Sounddesign sein will, sich der Frage ihrer eigenen Kritikfähigkeit in Bezug auf die sie umgebende Gesellschaft stellen muss."

„Mehr als die Hälfte" für Orchester und Live-elektronische Reduktion (2013/14)

Besetzung: 3 -3-3-3, 4-2-2-1, Pauke, 2 Schlagzeuger, Keyboard, Harfe, Streicher (10-8-6-4-3), Live-Elektronik

Dauer: 20'

Uraufführung: 8. Februar 2014, ECLAT-Festival Stuttgart
Radio-Sinfonieorchester Stuttgart des SWR, Experimentalstudio des SWR,
Ltg.: Johannes Kalitzke

[ANSICHTSPARTITUR] (link) [AUFNAHME] (link)

Kommentar:

1. Vergessen

Ich kann mir kaum was merken. Die meisten Namen muss ich mehrmals genannt bekommen, bevor ich sie dauerhaft kenne. Jeden Tag passieren viele Dinge, teilweise erlebt, teilweise gelesen oder erzählt bekommen, dass ich oft nicht mehr weiß, wann was war, wem ich was schon erzählt habe oder nicht.
Ich kann wichtig und unwichtig nicht gut voneinander trennen, aber offensichtlich besitze ich unbewusste Mechanismen, die sehr wohl entscheiden, was unwichtig und daher gelöscht werden kann. Über die Kriterien dieser Mechanismen weiß ich nur wenig, sicher haben sie mit meinem Begehren zu tun, Dinge, Menschen besitzen (benennen) zu können, sicher haben sie auch mit damit zu tun, schwierige Situationen zu ignorieren (wären sie verdrängt, wären sie ja noch irgendwo da, ich bin mir aber sicher, dass sie weg sind).
Das Stück „Mehr als die Hälfte" besteht aus einem durchgehenden Klangband, dass durch monorhythmische Unterbrechungen zum Stottern gebracht wird. Das gesamte Orchester spielt sich so durch Klänge, die sich wiederholen, langsam verändern, akkordisch, tonal oder geräuschhaft sind, immer unterbrochen von Auslassungen – mehr als die Hälfte der Klänge fehlt. Während die Qualität der monorhythmischen Auslassungen konstant bleibt und sich nur in Dichte und Länge der Pausen variiert, ändert sich die Klangstruktur des Orchesters vom Solo zum Tutti zum Ensemble, vom Cluster zum Geräusch zum tonalen Drone, vom Pianissimo in höchster Lage zum vierfachen Fortissimo der Bassgruppe zum mf-Streichersatz ...

2. Komprimieren

Komprimierung von Information fragt nicht, was wir wahrnehmen könnten, sondern setzt eine Grenze der Wahrnehmung oberhalb derer abgeschnitten und gelöscht wird. Die Summe aller Informationen – die Wirklichkeit – ist nicht lesbar und muss vereinfacht werden. Der unwichtige Teil der Information wird als „Informationsrauschen" eliminiert.

Kompression bildet somit das Gegenstück zu einer utopischen Ästhetik der Erweiterung der Sinne zu bisher Nichtwahrgenommenen. Komprimierung setzt den Status quo (z.B. unseres Ohrs, der Geschwindigkeit, mit der unser Gehirn Daten verarbeitet) als Fakt und löscht das, was redundant erscheint. Komprimieren ist löschen.
Das Orchester ist expansiv, es vermehrt den akustischen Überschuss an Information ebenso wie den persönlichen der – ausgehend vom Ausdruck eines Komponisten vermittelt durch eine Partitur von Ausdrücken aller spielenden Musiker multipliziert wird. Das ist der Luxus dieses Klangkörpers; Nicht seine Kosten, sondern der Überschuss an Ausdruck und klanglicher Information. Auch wenn der Überschuss nicht gehört werden kann, oder gerade deswegen wird er als Luxus empfunden.
Der Auslöschung eines Großteils des Orchesterklangs durch das monorhythmische Gitter steht eine Umkehrung üblicher Reduktionsmechanismen elektronischer Art entgegen. Im Mittelpunkt steht ein umgedrehter mp3-Filter: Bei der Kodierung eines Musikstücks zu einer mp3 Datei werden klangliche Informationen gelöscht, die aus verschiedenen Gründen nicht wahrgenommen werden, z.B. leise Töne kurz nach einem lauten Klang oder geräuschhafte Anteile eines Tons. Genau dieser – üblicherweise nicht zu hörende – Anteil der Musik soll in diesem Filter hörbar gemacht werden, alles andere hingegen wird weggefiltert. Je nach Qualität der Codierung und nach Ausgangsmaterial lässt der Filter sehr unterschiedliche Klänge durch. Diese Anteile des Orchesterklangs, die immer da sind, aber nicht gehört werden, werden dann live über das Orchester gelegt, in die Pausen hineingespielt, in die Löcher, die in den Orchestersatz gerissen sind.

Das Stück „Mehr als die Hälfte“ ist eine Auseinandersetzung mit dem Vergessen, was direkt mit dem Überfluss an Informationen zusammenhängt wie mit der Komprimierung der Informationen. Das Stück kramt hervor, was gelöscht, was vergessen wird, und löscht dabei immer wieder selbst.

Hannes Seidl

„FEST“ für großes Orchester (2008/9)

Besetzung: 4-3-2-4, 4-3-3-0, 4 Schlagzeuger, Pauke, Harfe, Klavier, Streicher (14-12-10-8-6)

Dauer: 15'

Uraufführung: 6. März 2009, hr-Sendesaal, Frankfurt am Main
hr-Sinfonieorchester, Ltg.: Arturo Tamayo

[ANSICHTSPARTITUR] (link) [AUFNAHME] (link)

Kommentar:

„Auf der Tanzfläche spielt das Tanzen-Können keine Rolle, nur das Loslassen-Können“, kommentiert Hannes Seidl sein Orchesterstück „FEST“ und stellt damit klar, welcher Art das „FEST“ ist, das hier gefeiert wird: „Das Fest ist die Suche nach dem Ausnahmezustand. Es hebt die Regeln auf, ist verschwenderisch, unproduktiv, exzessiv, zerstörerisch. Die Feiernden verschwenden sich selbst, zerstören ihren Körper – nach dem Fest fällt die Arbeit aus.“ Dementsprechend geht es zur Sache – laut, intensiv, ohne Rücksicht auf Disziplin und Hierarchien. Heterogene Gruppen bilden sich, Beziehungen werden eingegangen, gefestigt, gelöst; die regulierende Kraft repetitiver Rhythmen wird begeistert angenommen, konterkariert und überdrüssig wieder aufgegeben. Nicht die Formschönheit der Bewegungen ist gefragt, nicht die um Beachtung und Anerkennung heischende Demonstration der kunstfertigen Performance – was zählt, ist Intensität: Jeder kann tanzen, jeder singen, jeder feiern. Zugleich aber gibt es bei „FEST“ keine Tanzenden, keine Musikanlage, die je nach Stimmung bedient werden kann – das Set ist festgelegt. Und eben darin äußert sich die Differenz, die Setzung des kompositorischen Zugriffs, der das Alltägliche, das „Profane“ musikalisch reflektiert, ohne mit ihm identisch zu sein: „FEST“ ist genauso eine Feier wie „La Valse“ ein Tanz ist. Die Musiker feiern nicht, sie spielen nicht einmal Feiern. Die Musik, das Konzert, ist eine Reminiszenz an das Fest.

Michael Rebhahn im Programmheft zur Uraufführung von „FEST“

HANS THOMALLA

Er sei ein sprachloser Rhetoriker, hat Thomalla einmal behauptet. Das ist sicher richtig, sofern er seinem historischen Material zunächst nur beobachtend und also sprachlos gegenübersteht. Erst im analytischen Akt des Komponierens wird er der Sprache, der fremden und der eigenen, gewahr. Und dann ist Thomalla natürlich kein „sprachloser Rhetoriker“, nicht nur weil er es versteht, so eloquent und klug über Musik zu sprechen, sondern vor allem weil er seine Werke mit einer persönlichen Signatur versieht, ganz als habe auch das Nachdenken über Musik einen spezifischen Klang.
Schon ein tonaler Akkord sprengt den avantgardistischen Klanghorizont. Historie ist bei Thomalla aber nie Historismus, sondern stets Vergewisserung der eigenen Position. Er weigert sich, tradierte Stilelemente – von der Klanggebung bis hin zur rhetorischen Floskel – unreflektiert zu übernehmen und wirkt so dem "Ausverkauf von Bedeutungsklischees" (Thomalla) entgegen.

„Ballade“ für Klavier und Orchester (2017)

Besetzung: Klavier, 3-0-3-3, 3-4-3-1, 3 Schlagzeuger, Harfe, Streicher (14-12-10-8-6)

Dauer: 25'

Uraufführung: 2. Juni 2017, Herkulessaal München
Nicolas Hodges (Klavier), Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks,
Ltg.: Johannes Kalitzke

[ANSICHTSPARTITUR] (link) [AUFNAHME] (link)

Kommentar:

Meinem Konzert „Ballade“ liegt ein längeres Klavierstück zugrunde, „Ballade.Rauschen“, das ich 2014 für Nicolas Hodges und die Wittener Tage für neue Kammermusik geschrieben habe. Dieses Solo-Stück erkundet die Übergänge zwischen quasi anonymen Skalen (etüdenhaften Allgemeinplätzen der Klavierliteratur) und individuellen Gestalten. Durch kleine Verletzungen und Brüche aber auch durch kurze bewusste Abweichungen und Wiederholungen entstehen so etwas wie Charaktere, und im Verlauf der Zeit die Geschichte dieser Charaktere – daher auch der Titel „Ballade“. Über diesem Prozess schwebt jedoch ständig eine Bedrohung: eine Tendenz zur Auflösung von Individualität, oder im Bezug zum Klang ausgedrückt, eine Tendenz zum Rauschen. Skalen in zu tiefen Registern zu schnell gespielt werden zum grummelnden Donner; Akkorde werden zu dicht und damit zu Clustern, die alle individuellen Gestalten auslöschen; der Versuch, durch gedrücktes Pedal Töne in vorbeieilenden Passagen „festzuhalten“ endet in alles überschwemmendem Pedalrauschen. Mir wurde schon in der Arbeit am Klavierstück deutlich, dass diese Tendenz zur Auslöschung orchestrale Züge hat.

Im Grunde ist ein moderner Konzertflügel ja ein größenwahnsinniges Instrument: Alle 88 Töne sind immer virtuell präsent, und das Pedal lässt sie als Resonanz mitschwingen. Das Orchester beginnt genau dort: bei dieser im Klavier selbst angelegten Vergrößerung, als Resonanz, als Echo. Auch die Bedrohung, die das Klavier in sich trägt – ein zu lang gedrücktes Pedal kann ja alle melodische Individualität im Rauschen ertränken – setzt sich im Orchester fort. Aber es gibt natürlich auch Individuationsmomente, in denen sich einzelne Instrumente emanzipieren und mehr sind als nur Echo, und schließlich, kurz vor Schluss, wird das Klavier selbst zum Klangschatten des Orchesters. Die spannenden Momente sind für mich sicher die Grauzonen in der Beziehung zwischen Solist und Orchester, wo das Orchester fast nur Klangraum für das Klavier ist, diesen Raum aber schon selbst gestaltet, wo sich für einige Takte so etwas wie ein echter Dialog ereignet.

In meiner „Ballade“ für Klavier und Orchester war mir daran gelegen, diesen narrativen Aspekt von Konzertmusik hervorzuheben: Es wird eine Geschichte erzählt. Es ist keine Programmmusik im direkten Sinn, denn die Geschichte ist erst einmal die Geschichte der Klänge und Klangfiguren selbst, ihrer Individuation, ihrer Gefährdung von außen (aber auch von innen: der eigenen Tendenz zum Rauschen), aber natürlich ist die Analogie zur Welt jenseits der Musik, zu meinen oder zu unseren Geschichten, unabweisbar.

Hans Thomalla

„Ausruff“ für Kammerorchester (2007)

Besetzung: 1-1-2-0, 0-2-1-0, Harfe, Klavier, Gitarre, 2 Perkussionisten, Streicher (6-5-4-4-1), Live-Verstärkung mit Klangregisseur

Dauer: 17'

Uraufführung: 21. Oktober 2007, Donaueschinger Musiktage
Ensemble Modern, Ltg.: Johannes Kalitzke

[ANSICHTSPARTITUR] (link) [AUFNAHME] (link)

Kommentar:

Die Musik meiner Gegenwart ist bestimmt von einem Ausverkauf von Bedeutungsklischees, rhetorischen Stereotypen – in der Neuen Musik ebenso wie in der Unterhaltungsmusik. Sie sind vom Komponisten so mühelos abgerufen wie vom Hörer konsumiert, eine Reiz-Reflex-Reaktion der Pauken und Trompeten, der gläsernen Flageolettakkorde, der exotischen Jet-Whistles.
Bedeutungsvolles Komponieren heißt für mich nicht bloß Bedienung im Repertoire der scheinbar verfügbaren rhetorischen Klischees, sondern eine aktive, d.h. kompositorische Befragung der Klänge und Klangfiguren hinsichtlich dessen, was da klingt und was es bedeutet – akustisch aber auch historisch, Befragung jener Bedeutungsschichten, welche die Geschichte so vielen Klangfiguren aufgetragen hat. Es heißt Befragung auch in der fremdbestimmten Manipulation jener Klänge und Klangfiguren, der brutalen Verzerrung, Übersteuerung, dem Schnitt und ihre Aussetzung in fremde Kontexte – jene Vorgängen, die in meiner Gegenwart so bestimmend geworden sind für Musik und die zugleich die Befragung und damit Neuformulierung von Bedeutung nicht nur zum musealen Vorgang der Rekonstruktion verzerrter oder verschwommener Bedeutung machen, sondern zum echten Abenteuer, zur Suche nach dem, was in den Klängen in so einem fremden Kontext zu mir, zueinander und zu sich selbst spricht.
„Ausruff“ für Ensemble ist Untersuchung der Bedeutung der Exclamatio, der Klangfigur des Aufschreis, in der musikalischen Sprache meiner Gegenwart, insbesondere in der Ensemblemusik, und es ist zugleich der Versuch der Artikulation eines Ausrufs selbst.

Hans Thomalla

STEPHAN WINKLER

„Ich glaube, dass man sich zunehmend wieder bemüht, eine Verbindung zu finden zwischen den strukturellen Ansprüchen an Komplexität, die man hat, und dem Wunsch danach, auch unmittelbar zu kommunizieren. [...] Ich glaube, dass die Europäische Kunstmusik in ihrer Geschichte wesentliche Impulse aus der Spannung zwischen diesen Polen gewonnen hat: hier der Anspruch an Stilisierung und strukturelle Komplexität – da der Wunsch nach Unmittelbarkeit des Ausdrucks [...], die vielleicht nicht unbedingt notwendigerweise mit struktureller Komplexität einhergeht.“ Stephan Winkler nimmt die mathematischen Möglichkeiten der Spiele ernst und als Methode, Musikstücke zu entwickeln, die bei aller Beschränkung der Mittel doch von großer Komplexität sind. Er bebildert keine trendige Populärwissenschaft. Er weiß, wann er den Rechner verlassen muss, zugunsten der Kunst. Er weiß auch, wann er die eingeschworenen Rituale und Grenzen der (neuen) Musik verlassen muss, zugunsten der Kunst.

„VON DER NATUR DES MENSCHEN“ für Orchester (2005)

Besetzung: 2-3-3-1, 4-2-3-1, 2 Schlagzeuger, Pauken, Streicher (14-14-12-10-8)

Dauer: 23'

Uraufführung: 1. September 2005, Konzerthaus Berlin
Berliner Sinfonie-Orchester, Ltg.: Eliahu Inbal

[ANSICHTSPARTITUR] (link) [AUFNAHME (Ausz.)] (link)

Kommentar:

In seinem neuen, seinem dritten Orchesterwerk verwandelt Stephan Winkler Sprache fast unmittelbar in Musik; die Musik wird ihrerseits im buchstäblichen Sinn zur Klangrede. [...] Winkler richtete sein kreatives Forschen auf die Musikalität der Sprache, anders gesagt: auf den kommunikativen Sinn, den einer erfährt, der nicht den Wortbedeutungen nachhört. Winkler versuchte nicht, den Inhalt des Gesprächs musikalisch zu umhüllen oder gar „wiederzugeben“. Das wäre so unmöglich wie unsinnig. Er übersetzte die gesprochene Sprache in Musik, ihre Melodie, ihren Rhythmus, ihr Klanggefälle. [...] Erstaunlich, welch strikter und zugleich vielfältiger Rhythmus in der unmittelbaren sprachlichen Äußerung der Diskutanten lag. Den Tonhöhenverlauf der Reden notierte Winkler exakt nach und projizierte ihn auf Skalen, die von den herkömmlichen abweichen, weil sich ihre Tonfolgen nicht im Oktavabstand wiederholen. Sie dienen in der gesamten Komposition als eine Art Strukturgitter. Das starke dynamische Gefälle des Sprechens formte der Komponist durch Klangstrukturen nach: Leisen Silben entspricht ein Ton, lauten dagegen Akkorde von unterschiedlicher Dichte und Attacke.
Insgesamt verwirklichte Winkler ein Ideal, das Komponisten spätestens seit Robert Schumann immer wieder bewegte: eine musikalisch selbstredende Prosa zu schaffen.

Habakuk Traber im Programmheft zur Uraufführung von „VON DER NATUR DES MENSCHEN“

„COMIC STRIP“
für großes Orchester in elf Gruppen (1998)

Besetzung: 4-3-3-2, 5-3-3-1, 5 Schlagzeuger, Pauke, Harfe, Klavier, Celesta, Harmonium, Streicher (16-14-9-9-8)

Dauer: 17'

Uraufführung: 21. März 1999, Philharmonie Berlin
Junge Deutsche Philharmonie, Ltg.: Lothar Zagrosek

[ANSICHTSPARTITUR] (link) [AUFNAHME] (link)

Kommentar:

Bei der Aufführung dieses Stückes wirken 97 Musiker mit. In elf Gruppen aufgeteilt, beherrschen sie die Bühne (wenngleich nicht nur). Das Grundgerüst des Stückes wird von rasant „narrativen“ Abschnitten gebildet, von denen es zwei verschiedene – gewissermaßen männliche (A) und weibliche (D) – gibt. Zwei kontemplativ singende, leicht Drum'n'Bass-beeinflußte Teile (C) übernehmen die dramaturgische Funktion leichtfüßiger Intermezzi. In zwei um den links ausgerichteten goldenen Schnitt gruppierten Teilen (B) werden kleine musikalische Automaten geboren, in das Biotop dieses Musikstückes hineingesetzt und aufeinander losgelassen. Im zweiten dieser (B-)Teile wird das musikalische Geschehen plötzlich recht drastisch abgebremst und auf einen Bruchteil seines Ausgangstempos verlangsamt: Wie in einer sich rasch verlangsamenden Zeitlupe sehen wir nun kleine Details, die wir vorher (wegen der großen Geschwindigkeit) nicht hatten wahrnehmen können. Nun kann man tief in die strukturellen Details dieses Lebensraumes hineinblicken, wo wir wiederum, wenn nicht genau dasselbe, so doch ein erstaunlich ähnliches Biotop wiederfinden. Zwischendurch wird Luft geholt in einem Teil (E), in dem außer schwerem Atem und einem, den Shepard-Effekt imitierenden „Moebiusband“ noch ein Vorverweis auf den Teil G und ein komplizierter Geräuschekanon zu vernehmen sind. Einen gewissen Raum nimmt in diesem Orchesterwerk der Versuch ein, die Phonetik menschlicher Sprache auf ähnlich akribische Weise wiederzugeben, wie es Messiaen mit Vogelstimmen versucht hat. In diesem Versuch gibt es natürlich etliche weitere Ahnen; um nur die Allerbekanntesten zu nennen: Bach – Mussorgskij – Schönberg – Janáček. Für diesen Teil habe ich einen hochdramatischen telephonischen Monolog mitgeschnitten und solchermaßen „vertont“ (F). Das Stück endet in dieser Version [v1.1] mit Teil G – einer recht unzweideutigen musikalischen Evokation sinnlicher Vogänge. Vorhang zu!
Noch ein paar wenige Worte zum Titel. Seit ich Anfang der neunziger Jahre in einem eher zufällig aufgesuchten Fachgeschäft einige überraschende Entdeckungen machte, entwickelte sich meine Begeisterung für bestimmte Formen jenes graphischen Genres, das im Deutschen mit dem Begriff „comic“ zusammengefasst wird. In besonderer Weise nahmen mich die Arbeiten der US-amerikanischen Independent Comic Szene gefangen, welche — darin ihrem gemeinsamen Übervater Robert Crumb folgend — mit großer Virtuosität neue und künstlerisch anspruchsvolle Wege beschritten. Beispielhaft seien hier die Namen jener vier Großmeister des Faches genannt, deren Arbeiten ich auch heute noch ungemindert verehre: Chris Ware, Daniel Clowes, Jim Woodring und Charles Burns. Weit entfernt von Superheldenklischees und Marveltypischen visuellen Routinen, sind die Geschichten dieser Zeichner von feinster Subtilität oder traumhafter Gewagtheit.
Dennoch waren es gar nicht diese Arbeiten, die für meine Arbeit an „comic strip“ von Bedeutung waren. Wenn man eine Nähe zu graphic novels finden wollte, so könnte man vielleicht am ehesten an die Resultate der Zusammenarbeit zwischen Neil Gaiman und Dave McKean denken. Es sind dies in ihrer Dramaturgie anspruchsvoll verschachtelte und in ihrer visuellen Erzählweise stark von der Bildsprache des Films beeinflusste Bildgeschichten (oft in Romanlänge), deren gelegentlich grelle Farben und harte stilistische Kontraste auf intelligente Weise durch das geschilderte Geschehen legitimiert sind und so an die rasanten Szenenwechsel von Alpträumen erinnern. Letztlich war die Titelwahl aber wohl vor allem ein wehmütiger Hinweis auf die beneidenswerten stilistischen Freiheiten, die auf anderen Gebieten der Kunstwelt gefeiert werden, während sie in der Domaine der deutschen Neuen Musik als Entgleisungen geschmäht werden.

Stephan Winkler

JOANNA WOZNY

Frei von im Vorhinein festgelegten Konzepten wohnt dem Schaffen von Joanna Wozny äußerste Präzision inne, die sich im Reichtum der Klangfarben ebenso wie im Umgang mit ihnen zeigt. Ein spezifischer Zusammenklang dient ihr als Ausgangspunkt für ihre Kompositionen, wobei die Instrumente oft abseits ihres üblichen Gebrauchs zusammenfinden. Ihren InterpretInnen verlangt sie dabei oftmals nahezu Unmögliches ab, doch gerade in diesen gescheiterten Realisierungen etwa eines Multiphonic-Klangs oder Tönen in höchsten Lagen liegt für sie der Reiz begründet. Nach wiederholter Vorstellung entwickelt sie den weiteren Verlauf in feinen Veränderungen des Ausgangsmaterials und tastet sich so erneut an das bereits Gehörte heran, um es aus unterschiedlichen Blickwinkeln betrachten zu können. Aus diesen rein musikalischen Überlegungen schafft Wozny stringente Werke, die oft von fein ziselierten Tönen an der Schwelle der Hörbarkeit geprägt sind, aber ebenso geballte, wenn auch durch die „Unmöglichkeit der Realisierung“ gebundene Energie entwickeln.

„any great distance“ für Orchester (2018)

Besetzung: 3-3-3-3, 4-3-3-1, 2 Schlagzeuger, Pauke, Harfe, Klavier, Streicher (12-10-8-6-4)

Dauer: 14'

Uraufführung: 6. September 2018, Festival „Klangspuren“, Schwaz
Tiroler Symphonieorchester Innsbruck, Ltg.: Peter Rundel

[ANSICHTSPARTITUR] (link) [AUFNAHME] (link)

Kommentar:

Joanna Woznys Orchesterstück „any great distance“ liegt die Idee, semantisch unterschiedlich codierter Räume zugrunde. Geräusche besuchter Orte, zeitliche Verläufe alltäglicher Situationen, die Woznyseigenes Lebensgefühl beeinflussen, finden Eingang in ihre Arbeit: „So gesehen ist das jeweilige Stück dann sowohl eine artifizielle Klangskulptur als auch eine Art Abbild gewisser Zeitspannen meines Lebens. Die Stücke beschreiben, registrieren somit durch den Filter der musikalischen Form und der unterschiedlichen Klanglichkeit auch den Alltag.
Generell ist es mein Bestreben, die rein musikalische Erscheinung eines Stückes durch etwas zu durchbrechen, um auf etwas anderes hinzuweisen, auf etwas, das den Bedeutungsraum öffnet. [...] Am Anfang meiner Arbeit an „any great distance“ stand übrigens die Vorstellung eines sehr subtilen Klanges, sozusagen einer fein gesprenkelten Stille, eines Grundrauschens, das man aus dem alltäglichen Leben kennt, das eigentlich immer, aber in verschiedenen Räumen auf unterschiedliche Weise vorhanden ist. So einen Klang formal zu gestalten, war für mich eine sehr große Herausforderung.“

Aus dem Programmheft der Uraufführung

„disintegrated“ für Orchester (2010)

Besetzung: 3-3-3-3, 4-3-3-0, 3 Perkussionisten, Harfe, Streicher (14-12-10-8-6)

Dauer: 9'

Uraufführung: 10. Dezember 2010, Konzerthaus Wien,
Radio-Symphonieorchester Wien, Ltg.: Cornelius Meister

[ANSICHTSPARTITUR] (link)

Kommentar:

„disintegrated“ für Orchester beschäftigt sich mit dem Aspekt der Störung/Unterbrechung einer Kontinuität – der Kontinuität des Klanges und/oder der Form. Klänge/Töne werden zerstückelt, gesprengt, zersetzt, so dass Zusammenhänge zum Teil verloren gehen. Es entsteht ein „Geflecht“ aus Klängen und Pausen, wobei die Pausen vielmehr als Unterbrechungen des Klanges, denn als formale Zäsuren dienen. Die formale Disposition des Stückes ereignet sich auf einer übergeordneten Ebene – durch das fast dem gesamten Stück zugrunde liegende Verfahren der Zerschneidung, der Zer-Teilung, der Desintegrationen.

Joanna Wozny

„Archipel“ für Orchester (2008)

Besetzung: 2-2-2-2, 4-2-2-0, 2 Schlagzeuger, Harfe, Streicher (10-8-6-4-3)

Dauer: 16'

Uraufführung: 30. Januar 2009, Herz-Jesu-Kirche, München-Neuhausen
Münchner Rundfunkorchester, Ltg.: Ulf Schirmer

[ANSICHTSPARTITUR] (link) [AUFNAHME] (link)

Kommentar:

Klanglich bewegt sich meine Komposition sehr nah an den zwei unmittelbar zuvor entstandenen Stücken „Ferne – Annäherung“ für Chor (2007) und „Surfacing“ für Streichtrio (2008). Archipel stellt das konsequente Weiterschreiben meiner neu entwickelten Klangsprache dar. Die Klanglichkeit aller drei Stücke kann man als statisch und ruhig beschreiben. In „Ferne – Annäherung“ habe ich eher kurze Klangflächen verwendet, Akkorde, die immer wieder von Pausen getrennt werden, Akkorde, die bewegt sind. „Ferne – Annäherung“ spielt sich also im Spannungsfeld zwischen der variablen Länge der Pausen und den immer wieder rhythmisch und dynamisch anders gestalteten Akkorden ab. „Surfacing“ geht weiter in diese Richtung, wobei bei diesem Stück den Pausen größere Bedeutung zukommt. Ich habe mir die Frage gestellt: „Wie lange kann eine Pause sein, ohne dass die Spannung bricht?“
Das Orchesterstück „Archipel“ vereint beide Aspekte – sowohl den der Pausenlänge, als auch den der verschieden gestalteten Akkorde. Dieses Mal habe ich allerdings auch die Dauer der Akkorde variiert, sie werden immer länger – bis zu einer halben Minute. Der Aspekt der statischen und doch veränderlichen Akkorde eröffnete mir eine enorme Bandbreite der Instrumentierung.
„Archipel“: Der Begriff – im strengen Sinne die Bezeichnung für ein inselreiches Meeresgebiet – beschreibt fixierte Objekte, die aus einer Masse hervor- oder heraustauchen. Diese „Masse“, das ist die Stille, das sind die Pausen.

Joanna Wozny

„Loses“ für großes Orchester (2006)

Besetzung: 4-2-4-4. 4-4-3-3, 3 Schlagzeuger, Harfe, Klavier, Streicher (12-10-8-6-4)

Dauer: 19'

Uraufführung: 30. September 2006, Schindlhof Fritzens – Klangspuren Schwaz
Radio-Symphonieorchester Wien, Ltg.: Martyn Brabbins

[ANSICHTSPARTITUR] (link) [AUFNAHME] (link)

Kommentar:

In meinem Orchesterstück „Loses“ gibt es eine Art klanglicher Situationen, die – verschiedenen Verläufen unterworfen – zum Teil ineinander übergehen, nebeneinander stehen, sich zum Teil verselbständigen oder Transformationen in andere Zustände durchlaufen. Darüber hinaus werden in „Loses“ die Klangkonstellationen diversen Prozessen unterworfen, bei denen partiell widersprüchliche Kräfte wirken: Bei klar in bestimmte Richtung orientierten Prozessen finden sich – im Sinne einer Antithese, jedoch in stark abgeschwächter Form – entgegen gerichtete Bewegungen, was im Endeffekt eine gewisse Relativierung, ein In-Frage-Stellen des Geschehenen bewirkt, so dass es scheinbar zusammenhangslos, richtungslos, beziehungslos erscheint. Eben Loses.

Joanna Wozny

Es ist eines dieser Stücke, das gleichzeitig verstört und fasziniert; verstört aufgrund des omnipräsenten klanglichen Grundausdrucks, der per se nicht schön, sondern mit abrupten Ansätzen und trockenen, aggressiven Crescendi gequält und in seiner Wirkung quälend ist. Ein Ansatz, der mehr durch seine Radikalität und Konsequenz in der Umsetzung besticht als durch die Ästhetik und den Klang, obschon gerade dieser im Zentrum steht. Die prägende Wirkung dieses erschreckenden Klangentwurfs führt interessanterweise dazu, dass auch nach beträchtlicher Metamorphose des besagten Klangs zu Ende des Stücks sein Ursprung in der Erinnerung mitklingt. Ein Beispiel von Musik, die bewegt, ohne schön zu sein. Diese Aufhebung vermeintlicher Gegensätze in einem Werk, das ausdrücklich keine Synthesen anstrebt, sondern die Entwicklungsstränge in alle Richtungen lose auslaufen lässt, hat im wahrsten Wortsinn etwas Phänomenales.

Barbara Eckle

EDITION JULIANE KLEIN

IMPRESSUM

EDITION JULIANE KLEIN KG
CHODOWIECKISTR. 15/I
10405 BERLIN
TEL.: +49 30 44045164
INFO@EDITIONJULIANEKLEIN.DE
WWW.EDITIONJULIANEKLEIN.DE

NOTENABBILDUNG: © EDITION JULIANE KLEIN
DER ABDRUCK DER PORTRAITFOTOS DER KOMPONIST*INNEN ERFOLGT MIT FREUNDLICHER GENEHMIGUNG DER FOTOGRAF*INNEN
DER AUSZUGSWEISE NACHDRUCK DER WERKKOMMENTARE, REZENSIONEN UND BESPRECHUNGEN
ERFOLGT MIT FREUNDLICHER GENEHMIGUNG DER AUTOR*INNEN

© EDITION JULIANE KLEIN 2020

WEITERE INFORMATIONEN ZUR ORCHESTERMUSIK DER EDITION JULIANE KLEIN ERHALTEN SIE UNTER HTTPS://WWW.EDITIONJULIANEKLEIN.DE/TOPICS